وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة الجزائـــــــــــر 2
University of Algiers 2
معهد الترجمـــــــــــــة
Translation Institute

الترجمة والسياق في النص المسرحي:
استراتيجية نقل السياقات المختلفة في مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS* "حين تقول الفتيات نعم"، للياندرو فرناندیث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín دراسة تحليله وصفية من الإسبانية إلى العربية أنموذجا

Translation and Context in the Theatrical Text:
The Strategy of Transferring Different Contexts in *EL SÍ DE LAS NIÑAS* "When Girls Say Yes", by Leandro Fernández de Moratín A Descriptive Analysis Study from Spanish to Arabic as a model

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الترجمة
PhD Thesis in Translation

إعداد الطالبة:
منيرة حميدش

إشراف الأستاذة الدكتورة:
مريم فلاق عريوات

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. علجة مجاجي.....رئيسا - جامعة الجزائر2
أ.د. مريم فلاق عريوات..... مقرار- جامعة الجزائر2
د. لامية جميات.....عضوا - جامعة الجزائر2
د. نور الدين عزوني.....عضوا - جامعة الجزائر2
أ.د. رشيدة سعدوني.....عضوا - جامعة البليدة2
د. فاطمة الزهراء مهدي..... عضوا - جامعة وهران2

السنة الجامعية: 2021/ 2022

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Algiers 2
Translation Institute

Translation and Context in the Theatrical Text:
The Strategy of Transferring Different Contexts in *EL SÍ DE LAS NIÑAS* "When Girls Say Yes", by Leandro Fernández de Moratín a Descriptive Analysis Study from Spanish to Arabic as a model

الترجمة والسياق في النص المسرحي:
استراتيجية نقل السياقات المختلفة في مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS* "حين تقول الفتيات نعم"، للياندرو فرناندیث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín دراسة تحليله وصفية من الإسبانية إلى العربية أنموذجا

PhD Thesis in Translation

Done by:
Mounira HAMIDECHE

Supervised by:
Meriem FELLAG ARIOUAT

Discussion Committee Members :

Pr. Aledja Medjadji .....President- University of Algiers2
Pr. Meriem Fellag Ariouat ..... Supervisor – University of Algiers2
Dr. Lamia Djemiat .....Member – University of Algiers2
Dr. Noureddine Azzouni .....Member- University of Algiers2
Pr. Rachida Saadouni .....External Member – University of Blida2
Dr. Fatima Zahra Mehdi .....External Member – University of Oran2

2021/2022

ملخص :

تناولنا في هذا البحث بالوصف والتحليل والنقاش، موضوع تعدد السياقات في النص المسرحي الإسباني الخاص بالقرن الثامن عشر، لذلك قمنا بتقسيم الدراسة إلى أربعة فصول. استخلصنا أن الكتابات الأدبية لهذه الفترة تتسم بجمالية التعبير، وتناول الموضوعات بطريقة استخفافيه استهتاريه. كما قدمنا نظرة بانورامیه شملت التعريف بالمسرحية، أنواعها وعناصرها الفنية. ووضحنا صلة التأثير والتأثر القائمة بين السياق والترجمة، وبين الترجمة والخطاب، ثم بين الترجمة والثقافة. الذي تمخض عنه بيان خصائص ومقومات الثقافة : العموميات Universales، الخصوصيات Particularidades والبدائلAlternativos. والتي تكمل وتعزز ظاهرتي التثاقف Aculturación والتفاعل الثقافي Interculturalidad في المجتمعات التي أضحت عنوانا للتعددية الثقافية Pluralismo Cultural، وتنوع للأنساق فيها. في جزء أخير، تناولنا نظرية التوطين Domesticación والتغريب Extranjerización *للورانس فينوتي Lawrence Venuti*، والمقاربة السياقية Enfoque Contextual*لجون فيرث John Firth*. ومن أهم نتائج التحليل، التوجه التربوي التعليمي للمسرحية. تجلي ظاهرتي التفاعل الثقافي والتثاقف بجميع صورها، وتركيز الكاتب على توصيل رسالته المتضمنة في نص المسرحية لأكبر عدد ممكن من القراء والجمهور.

الكلمات المفتاحية: النص المسرحي، السياق، التوطين، التغريب، التثاقف، التفاعل الثقافي، الأنساق الثقافية.

Abstract:

This research described, analyzed and discussed, the Multiplicity of Contexts in the Spanish Theatrical Text of the Eighteenth Century .Divided into four chapters. Concluded that literary writings during this period are characterized by an aesthetic expression, dealt with topics in a disparaging and reckless manner. Also presented a panoramic view including play definition, its types and artistic elements. Explained the link between Context and Translation, Translation and Discourse, and Translation and Culture. Which resulted in Culture's characteristics and components: Universals, Particularities and Alternatives. It complements and enhances the phenomena of Acculturation and Interculturality in societies where Pluralism, Culturalism and their various formats are on. Finally, dealt with the theory of Domestication and Foreignization by Lawrence Venuti, and the Contextual approach by John Firth. Most important results of the analysis

was educational orientation of this play. Manifestation of Interculturality and Acculturation phenomena in all its forms, as the writer's focus on.

Keywords: Theatrical Text, Context, Domestication, Foreignization, Acculturation, Interculturality, Cultural Patterns.

إهـــــــــــداء ...

إلى...

ماما الغـــــــــالية ... التي رافقتني بحب وتشجيع دائم نحو الأمام، لطاما كانت وماتزال السند الذي لا ينحي...

أختاي حياة وسينا... أرجو لهما دوام التألق، كل التوفيق، والسعادة التي لا تنتهي ...

وإلى جميع طلبتي من كلية اللغات الأجنبية.

كلمات شكر وعرفان...

أصدق عبارات الشكر وأخلص معاني التقدير والاحترام، أتوجه بها الدكتورة مريم فلاق عريوات، ليس فقط على قبول الإشراف على هذه الأطروحة، إنما أيضا لروحها الطيبة، وأخلاقها العالية وحسن وليونة التعامل ودقة التوجيه... أدعو لها الخالق أن يرزقها دوام العافية ويسهل طريقها وأمورها أينما وحيثما كانت...

الشكر موصول أيضا للأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة، على جهدهم وتعبهم وصبرهم في سبيل قراءة وفحص وتقييم البحث... رزقهم الخالق جميل الرد وحسن الجزاء...

كما أشكر جميع من ساندني ودعمني ورفع من معنوياتي من قريب وبعيد ... زملاء وأصدقاء، أخص بالذكر السيدة الدكتورة مليكة زرماني، رئيس قسم اللغة الإسبانية بكلية اللغات الأجنبية.

الفهـــــــــرس

إهداء

كلمات شكر وعرفان

مقدمة 2

الفصل الأول: لمحة عن التاريخ الأدبي والمسرحي الإسباني

0.1. تمهيد الفصل 14

1.1. الأدب والمسرح الإسباني بين عصر الكلاسيكية الحديثة إلى ما بعد الرومانسية 14

1.1.1. أدب ما قبل عصر الكلاسيكية الحديثة 14

2.1.1. أدب الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo 18

3.1.1. أدب عصر التنوير Ilustración o Siglo De Las Luces 19

4.1.1. أدب الرومانسية Romanticismo 21

5.1.1. أدب ما بعد الرومانسية Posromanticismo 22

2.1. المسرح الإسباني: النشأة، التطور والخصائص 24

1.2.1. المسرح الإسباني خلال فترة الكلاسيكية الحديثة والتنوير 29

2.2.1. المسرحية وعناصرها الفنية 33

3.1. أنواع المسرحية 41

4.1. خلاصة الفصل.....46

الفصل الثاني: السياق والترجمة والثقافة

0.2. تمهيد الفصل.....48

1.2. ماهية السياق 48

1.1.2. السياق وأفعال الكلام والمقام 50

2.2. أنواع السياقات 53

1.2.2. السياق اللغوي Contexto Lingüístico 53

2.2.2. السياق اللفظي Contexto Verbal 54

3.2.2. السياق الدلالي Contexto Semántico 56

4.2.2. السياق التداولي Contexto Pragmático 59

5.2.2. السياق الصوتي (Contexto Fónico (Fonético / Fonológico 60

6.2.2. السياق الصرفي Contexto Morfológico 61

7.2.2. السياق القواعدي النحويContexto Gramatical/ Sintáctico 63

8.2.2. السياق المعجمي Contexto lexical 65

9.2.2. السياق العاطفي/ النفسي والأسلوبي Contexto Emocional /Psíquico y Estilístico 67
10.2.2. السياق المعرفي الإدراكي Contexto Cognitivo Perceptivo 69
11.2.2. السياق الخارج عن اللغة Contexto Extralingüístico 70
12.2.2. سياق المواقف Contexto Situacional 70
13.2.2. السياق الثقافي Contexto Cultural 73
14.2.2. السياق الحضاري Contexto de Civilización 74
15.2.2. السياق التاريخي Contexto Histórico 76
16.2.2. السياق الاجتماعي Contexto Social 78
17.2.2. السياق الديني Contexto Religioso 81
3.2. السياق والترجمة: علاقة تبادلية 82
4.2. الترجمة والخطاب 84
1.4.2. الفرق بين التعريب والتعجيم 87
5.2. الترجمة والثقافة: العلاقة والمظاهر 89
1.5.2. خصائص ومقومات وعناصر الثقافة 92
1.1.5.2. العموميات Universales 94
2.1.5.2. الخصوصيات Particularidades 95
3.1.5.2. البـدائل Alternativos 95
2.5.2. الثقافة: بين التثاقف والتفاعل الثقافي 96
1.2.5.2. التثاقف Aculturación 97
2.2.5.2. التفاعل الثقافي Interculturalidad 98
3.2.5.2. التعددية الثقافية Pluralismo Cultural 99
4.2.5.2. الخصوصية/النسق الثقافي Rasgo Cultural.....100
6.2. نقل البعد الثقافي في الترجمة 107
7.2. خلاصة الفصل 110

الفصل الثالث: دراسات الترجمة الحديثة:
نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية
في الترجمة الأدبية

0.3. تمهيد الفصل 112
1.3. دراسات الترجمة الحديثة 112

1.1.3. النظرية والمقاربة Teoría y Enfoque 115
2.1.3. التقنية/الإجراء والأسلوب Técnica/ Procedimiento y Medio 116
2.3. نظرية التوطين والتغريب للورانس فينوتي Lawrence Venuti 116
1.2.3. التوطين Domesticación 120
1.1.2.3. دعاة التوطين 122
2.1.2.3. تقنيات التوطين في الترجمة 124
1.2.1.2.3. الإبدال Transposición 124
2.2.1.2.3. التكافؤ Equivalencia 125
3.2.1.2.3. التطويع Modulación 125
4.2.1.2.3. التكييف Adaptación 126
2.2.3. التغريب Extranjerización 128
1.2.2.3. دعـــاة التغريب 130
2.2.2.3. تقنيات التغريب في الترجمة 130
1.2.2.2.3. الاقتراض Préstamo 130
2.2.2.2.3. المحاكاة Calco 131
3.2.2.2.3. النسخ القياسي Transliteración estándar 132
4.2.2.2.3. التعليق داخل أو خارج النص/ الحواشي Notas 135
3.3.المقاربة السياقية لجون فيرث John Firth 135
1.3.3. مختصر التقاطعات النظرية للمقاربة السياقية ونظرية التوطين والتغريب مع غيرها..... 139
4.3. خلاصة الفصل 150

الفصل الرابـع: الدراسة التحليلية الوصفية لنماذج من مدونة البحث

مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS

0.4. تمهيد الفصل..... 152
1.4. عن حياة الكاتب لياندرو فرناندیث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín .. 152
2.4. خصائص أدب وأسلوب دي موراتين 154
3.4. تقديم المدونة: مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS 157
1.3.4. الإطار الفني العام 160
2.3.4. الإطار الاجتماعي الثقافي 162
3.3.4. البناء الشكلي الخارجي 166
4.3.4. عناصر المسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS 168

4.4. منهجية الدراسة التحليلية الوصفية للنماذج.....171
1.4.4. نماذج عن ترجمة السياق اللغوي واللفظي 172
2.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الدلالي والبراغماتي 184
3.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الصوتي والصرفي 194
4.4.4. نماذج عن ترجمة السياق النحوي والمعجمي 213
5.4.4. نماذج عن ترجمة السياق العاطفي /النفسي والأسلوبي 225
6.4.4. نماذج عن ترجمة السياق المعرفي الإدراكي 233
7.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الخارج عن اللغة 238
8.4.4. نماذج عن ترجمة سياق المواقف.....243
9.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الثقافي الحضاري.....248
10.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الاجتماعي والتاريخي 255
11.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الديني 262
5.4. خلاصة الفصل 269
الخاتمة 270
قائمة المصادر والمراجع 283
المـــلاحـــق 296
ملخص الدراسة باللغة الإسبانية 297
ملخص الدراسة باللغة العربية 303
نماذج أخرى عن ترجمة السياقات الواردة في المدونة.....310

مقدمـــــــــة

مقدمـــــــة

السياقات الثقافية المختلفة في النص المسرحي والأدبي بشكل عام، وجه من أوجه الإسقاطات المحلية الذاتية للمؤلِف في نصه، سواء كان كاتبا أو أديبا أو مفكرا أو صحفيا. فهو يقدم لنا رسما عن واقعه بأسلوب ولغة تتماشى والموضوع المعالج والجمهور المتلقي.

كما أن السياقات تنقسم إلى أنواع شتى، تحاكي جميعها مختلف الأحداث والوقائع والقضايا التي تعرفها المجتمعات عبر مختلف الحقب التاريخية.

لذلك فهي تحمل السمة الخاصة بها، تفهم وتفسر وتترجم وفق ما تحيل إليه بعد ربطها بالمحيط الذي وردت فيه. فمثلا الحديث عن سياق حضاري يتمثل في تحليل خلفية استخدام الألوان السبعة في علم الويفالا Wiphala الأمريكي اللاتيني، يقودنا أولا للاطلاع على طبيعة وثقافة شعوب منطقة الأنديز Pueblos Andinos. ثم وصل هذه الدلالات كرمز ثقافي حضاري وتراث مادي بتاريخ المنطقة وخلفياته. ومن هنا تأتي الترجمة وفق تقنية أو أسلوب يتناسب وإيحاء هذا السياق. حيث يتوجب الحفاظ عليه في الثقافة واللغة الهدف، دون إخلال ومع إحداث نفس الأثر الذي كان عليه في اللغة المصدر.

لذلك، فنحن نهدف من خلال دراسة وتحليل هذه السياقات اللغوية والخارجة عن اللغة المتنوعة، من مدونة الدراسة، إلى بحث خلفيات مختلف السياقات الواردة في المسرحية وتحليلها كميا وكيفيا، بهدف استخراج أولا الاستراتيجية المتبعة في ترجمتها، ثم اقتراح كتوصيات بعض من التقنيات أو الأساليب الأخرى التي نراها أكثر ملائمة وسياقات معينة بدلا عن غيرها، وفق ما تمخض عنه التحليل. والغاية من ذلك، إضفاء صفة المقروئية والمفهومية والأمانة على الترجمة، لاستقطاب أكبر عدد من المتلقين بغض النظر عن اختلاف مستوياتهم الفكرية.

ولأنه بعد اطلاع عميق شامل على مدونة البحث الرئيسة، تمت ملاحظة الكثير من السياقات الثقافية المتنوعة. والتي تحيل جميعها إلى خلفيات تخص البيئة الإسبانية الأوروبية خلال القرن الثامن عشر. ونظرا أيضا لورود عدد مختلف من التقنيات التي استخدمت في نقلها، منها ما حافظ على الإيحاء

الأصل ومنها ما تسبب في اختلاله، ارتئينا طرح إشكالية رئيسة للبحث، بالإضافة إلى تساؤلات فرعية أخرى، آملين الإجابة عنها في نهاية التحليل.

جاءت الإشكالية الأساسية، وفقا لنظريتي الدراسة، التي تم الاعتماد عليهما في الجانب التحليلي التطبيقي. نحو:

هل يعد أسلوبا التوطين والتغريب أحد خيارات المترجم لنقل السياقات المتنوعة في النص المسرحي، أم أنه اعتمدا عليهما معا كاستراتيجية عامة لنقل هذه السياقات؟

وحتى يحيط التحليل بجميع جوانب الموضوع، تفرع عن المشكلة الرئيسة، ثلاث أسئلة فرعية، تتمثل في:

- **هل يشكل الانتقال من سياق لآخر في النص المسرحي عائقا أمام المترجم أثناء ترجمته له إلى لغة وثقافة أخرى؟**
- **هل يمكن لأسلوب التوطين أن يحافظ على إيحاءات الخصوصيات الثقافية للنص المصدر عند ترجمته، وهل يمكن اعتبار أسلوب التغريب مسلكا في سبيل إنتاج نص جديد مختلف؟**
- **هل خيارات المترجم للتقنيات المساعدة في الترجمة، تعكس حقيقة معرفته واطلاعه على محيط المسرحية، أم أنه لجأ إليها كحل وخيار نمطي لنقل هذه السياقات المتنوعة؟**

وعن هذه الأسئلة بين الرئيسة والفرعية، تمت صياغة الفرضيات الأتية:

- **ترجمة السياقات المختلفة من ثقافة ولغة إلى أخرى، قد يشكل عقبة أمام المترجم في نقلها من جهة، وصعوبة إفهام متلقي الترجمة من جهة أخرى.**
- **قد يحافظ أسلوب التوطين على إيحاءات الخصوصيات الثقافية الواردة في النص الأصل، إنما قد يحتاج إلى تبني أسلوب التغريب، لنقل ما يستحيل ترجمته. لذلك، يمكن اعتباره مسلكا مناسبا نسبيا في الترجمة.**

- **الاستعانة بتقنيات ترجميه بديلة أو مساعدة لنقل السياقات المختلفة، قد يشكل خيارا مهما في سبيل تحقيق النسخة المترجمة للمفهومية المطلوبة. غير أن اللجوء إليها قد يكون نمطيا، نظرا ربما لغياب الاطلاع الثقافي للمترجم، في ظل ما تفرضه ثقافة السياق الأصل.**

ولنتمكن من الإجابة على التساؤلات ونفي أو تأكيد الفرضيات، تم اعتماد المنهج التحليلي الوصفي في بحث موضوع هذه الأطروحة، الموسوم :

الترجمة والسياق في النص المسرحي:

استراتيجية نقل السياقات المختلفة في مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS "حين تقول الفتيات نعم"، للياندرو فرناندیث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín

دراسة تحليله وصفية من الإسبانية إلى العربية أنموذجا

نشير أن اختيار هذا المنهج دون سواه، راجع إلى موائمته والموضوع في تصنيف وربط البيانات/المعطيات ببعضها، وتفسيرها وبحث حقيقتها، لاستخلاص النتائج عنها.

فالمنهج الوصفيMétodo descriptivo، يسمح بتحديد خصائص ظاهرة معينة بوصف طبيعتها، أسباب ظهورها، ومتغيراتها في الواقع.

أما عن المنهج التحليلي Método Analítico، فهو وإن كان يرتبط بالمنهج الوصفي، إلا أنه يقدم عمقا أكبر للبحوث. انطلاقا من قيامه على أساس بحث كيفي Cualitativo للظاهرة كما هي على الواقع. وآخر كمي Cuantitativo يتجلى في قياس الظاهرة، مؤشر انتشارها (النسبة والعدد) ومدى ارتباطها بغيرها من الظواهر.

غير أننا في هذا البحث لم نتجه نحو الأرقام والإحصاءات، إنما اعتمدنا على الحقائق والثوابت والملاحظات مما سبق من دراسات، وأخرى من تجارب شخصية للباحثة في تحليل المعطيات.

وبما أن منهج البحث التحليلي يقوم على تنوع (كيفي) وعدد لابأس به (كمي) من الأمثلة والنماذج، وتقيدا بالمنهجية العلمية المتعارف عليها (مقدمة، مشكلة، فرضية، عينة، تجربة، نتائج وتوصيات، خاتمة).

ونظرا لأن المدونة في البحث العلمي تقوم على جمع النماذج و المعطيات من مختلف إصدارات الكاتب ذاته[1]، قمنا بإدراج ملحق خاص بنماذج أخرى مع ترجماتها، حيث ذكرنا التقنية أو الأسلوب المتبع دونما الخوض في تحليله. وهذا احتراما لضرورة التنويع في النماذج وتوضيح الأساليب و التقنيات المتبعة في ترجمتها.

عن أدوات جمع المعطيات والنماذج، فقد جاءت بين الملاحظة Observación، وتحليل المضمون Análisis del contenido والقياس للتعميم Generalización. وكان انتقاء نماذج الدراسة بشكل عشوائي (عينة عشوائية/ تأتي بالصدفة ودون تحيز ولا جداول الأعداد *Random sample*[2]).

تمثلت عينة الدراسة، مدونة البحث الرئيسة، في مسرحية درامية كوميدية تربوية، للكاتب المسرحي العظيم التابع لحركة الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo، *ليأندرو فرنانديث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín*، بعنوان *EL SÍ DE LAS NIÑAS*، التي تم طبعها عام 1806، عن دار النشر Villafranca بيلا فرانكا، بمدينة مدريد Madrid.

غير أنه تعذر علينا إيجاد هذه النسخة الأولى، فاعتمدنا النسخة المطبوعة عام 1875، عن دار النشر Librería Mayol, Hoy Viuda Bartumeus ليبريريا مايول، بمدينة برشلونة Barcelona.

تعد النسخة المترجمة للعينة الرئيسة الموسومة *حين تقول الفتيات نعم*، للأستاذ العراقي بسام البزاز (طبعت عام 2016)، عن دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بالعراق، هي الترجمة الثانية للمسرحية. كون الأولى تعود للأستاذ والمترجم المصري (رئيس قسم اللغة الإسبانية، بجامعة الأزهر–مصر) البروفيسور

[1] أنظر: معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو، ص 146–147.

[2] للمزيد أنظر قاموس البحث العلمي، للدكتور زايد مصطفى، ص76. ومناهج البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية، للدكتور محمد عبد السلام. ص46

عبد المنعم أبو داوود، تحت عنوان *الكلمة للبنت*. والصادرة عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة، عام 2005.

وهذه النسخة يتعذر تحميلها إلكترونيا نظرا لحقوق النشر. وفيما يخص ورودها بصيغة ورقية، تم البحث عنها في العديد من المكتبات منها: (مكتبة العالم الثالث بالجزائر العاصمة، مكتبة الأبيار العامة، مكتبة الأمل بالجزائر الشاطئ، مكتبات مصغرة متنقلة لبيع الكتب المستعملة، مكتبة الكوثر بمدينة باتنة، ومن خارج الوطن مكتبة Nevmekan Sahil بتركيا (2019)، ومكتبة طرابلس العلمية العالمية بليبيا) ولم نتحصل عليها.

عن الجانب النظري، تكمن الطريقة والمنهجية العلمية للبحث، في انتقاء وتصنيف وتحليل النماذج التي تحمل الخصوصيات الثقافية والدلالات المحلية التي اشتملت عليها المسرحية على ضوء المقاربة السياقية لجون فيرث Enfoque Contextual de John Firth، ونظرية التوطين والتغريب للورنس فينوتي Domesticación y Extranjerizacion de Lawrence Venuti.

نلفت انتباه القارئ أن نظرية التوطين والتغريب، هي من الأساس قد جاءت في مجملها مفصلة في الكتب والمراجع باللغة الإنجليزية، لذلك عند نقل كل مصطلح إلى الإسبانية وجدنا عددا من المقابلات الصحيحة التي تؤدي المقصد من كل واحد. غير أننا اعتمدنا على المقابل Domesticación للتوطين، وExtranjerización للتغريب، عقب اطلاعنا على عدد من المقالات والبحوث العلمية المنشورة الكترونيا على مواقع المجلات العلمية الإسبانية وغيرها، حيث يستخدم الباحثون نفس المقابلات. نذكر منها:

بحث للمنظر ذاته *لورنس فينوتي Lawrence Venuti* منشور سنة 2000 بمجلة Vasos Comunicantes/ Revista de ACE Traductores ، ترجمة خوان لوبيث Juan Gabriel López Guix، بعنون *¿Será útil la teoría de La Traducción para los traductores??*

مقال آخر للكاتبة والمترجمة انسيدس لوبيث Xerezade Ansedes López، منشور سنة 2020، على موقع مؤسسة دولية إنجليزية للترجمة والتدقيق اللغوي Englishpanish Translation & Communication, S.L، بعنوان *La domesticación y la extranjerización*

مقال آخر للباحث خوسيف لبوليتو Joseph Labolito، منشور سنة 2014، بموقع Deepakkamus، التابع لهيئة خاصة للدفاع عن حقوق النشر العلمي الإلكتروني ومنع السرقات العلمية Creative Commons Corporation، بعنوان *Sobre la Extranjerización y Domesticación en Traducción*.

يعود السبب الرئيس في اختيارنا لكل من مقاربة فيرث، ونظرية فينوتي، كون الأولى، السياقية، تقدم شرحا واف عن السياق والمقام والعلاقة بينها، إلى جانب تفصيل في عامل الثقافة *والتثاقف Aculturación والتفاعل الثقافي Interculturalidad* في إنتاج عدد كبير من هذه السياقات، تختلف في أمور وتتداخل في أخرى، وتنقسم إلى صنف لغوي، وآخر غير لغوي.

أما عن الثانية، فنظرية التوطين والتغريب، كثيرة الاستخدام في البحوث الترجمية الثقافية الآنية. وبما أن مدونة البحث عبارة عن صورة ثقافية حية، ذات أهداف إصلاحية، فإن اعتماد هذه النظرية سيساعدنا في دراستها.

وانطلاقا من الاختلافات الفكرية والعلمية والاجتماعية التي تتميز بها المجتمعات والبيئات عن بعضها البعض، فإنه بمجرد التفكير في ترجمة عمل ذا طابع محلي، يتبادر إلى ذهننا السؤال حول ما أنسب طريقة لذلك؟ وكيف لنا أن نحقق هذا النقل الثقافي دونما إخلال بالمعنى.

ونشير أنه وإن تم تبني أسلوب التوطين والتغريب في تحليل النماذج الثقافية المنتقاة، فإن هذه العملية لم تنف أهمية نظريات وأساليب أخرى، وإمكانية اعتمادها في حالات مشابهة. وبناء على هذا، أجرينا جزء مقتضبا، أشرنا فيه إلى التقطعات النظرية بين نظريتي الدراسة وغيرها من ذات المجال والاهتمام، لعل الأمر يفيد باحثا آخر، ويوضح مدى سعة مجال دراسات الترجمة وتطبيقاتها لمن يجهلها.

عن الجانب التطبيقي للتحليل، فإنه جاء على منوال اختيار النموذج عن المدونة الإسبانية وفق تقسيمات السياقات بنفس الترتيب الذي جاءت عليه في الفصل الثاني. إلا أنه تم الجمع بين سياقين إلى ثلاثة، نظرا لعددها، ونسبة إلى حقل تداخلها، وذلك في الفصلين الرابع والخامس من التحليل، ومقابلته بترجمته المقترحة. وكله جاء منظما في جداول.

عن متن الدراسة، فقد اشتمل البحث على أربعة فصول، جاءت متناسبة في حجم مساحة الدراسة المخصصة لها، غير أن الفصل الخامس قد خصصنا له جزء معتبر غير مبالغ فيه. ونذكر أن هذا لم يشكل خللا في التنظيم، كون الإبقاء على هذا التقسيم سهّل لنا فرصة تحليل أكبر عدد ممكن من السياقات والمتباينة والمتشابهة. فجاء التحليل وافرا متنوعا، مما أسهم بشكل كبير في إعطاء أثرٍ لموضوع البحث الذي يدرس استراتيجية ترجمة السياقات.

كما أن المطلع على الفصل الأخير دون غيره، سيتمكن من فهم مجريات التحليل ويستفيد من أمثلة عديدة عن مختلف الأساليب والتقنيات الترجمية التي وردت فيه، وكيفية تصنيفها ونمط ارتباطها.

جاء الفصل الأول من البحث موسوما بـ "لمحة عن التاريخ الأدبي والمسرحي الإسباني"، وهو يضم عدد من المعطيات النظرية المساعدة في فهم مراحل التطور العام والتاريخي للأدب والمسرح الإسباني، من القرون الوسطى إلى غاية ما بعد القرن الثامن عشر. بين النشأة والخصائص والأنواع باقتضاب. وينتهي بخلاصة كغيره من الفصول يتم التطرق فيها إلى أهم ما تمخض عنه الفصل من نتائج.

عن الفصل الثاني، "السياق والترجمة والثقافة"، فقد اهتم بعرض دراسة نظرية لمختلف السياقات وفق المقاربة السياقية. وعلى أساس مكتسبات سابقة للباحثة، حيث تم إقحامها وطبع صفة العلمية عليها بدعمها بآراء المنظرين وتعاريف القواميس اللغوية المتخصصة. ومنه أخرجنا قائمة بسبعة عشر (17) نوعا، يلحق كل نوع بأمثلة توضيحية من معارف وخبرات شخصية للباحثة.

"دراسات الترجمة الحديثة: نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية في الترجمة الأدبية"، هو عنوان الفصل الثالث. تطرقنا من خلاله أولا، إلى توضيح الهفوات التي كثيرا ما يقع فيها الدارس والباحث والمطالع في التفريق بين النظرية والمقاربة، التقنية والإجراء والأسلوب. ثم انتقلنا بعدها إلى عرض نظرية الدراسة (التوطين والتغريب)، و(المقاربة السياقية).

كما تمت الإشارة في كل جزء إلى التقنيات الترجمية التي تدخل ضمن نطاق الترجمة الحرة (التوطين/ أو كما يطلق عليه أيضا "التدجين") والمقيدة الحرفية المباشرة (التغريب).

كما انتهينا بموجز لأهم أراء النظريات والاتجاهات البحثية التي تهتم بترجمة الخصوصية الثقافية. والتي تميل إلى نفس ما جاء به فيرث وفينوتي، كما أسبقنا الإشارة إليه أعلاه. مع إدراج خلاصة عامة لما جاء به الفصل.

يتناول الفصل الرابع، الموسوم "الدراسة التحليلية الوصفية لنماذج من مدونة البحث مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS*"، فقد شرعنا فيه بتمهيد مقتضب عن حياة الكاتب دي موراتين، ثم انتقلنا ذكر الخصائص الأدبية والأسلوبية لأعماله، والخلفيات الثقافية التي تشير إليها. لنمر إلى تقديم المدونة، حيث تعرضنا بالتعريف الموجز للمترجم.

ثم إلى تقديم المسرحية المدونة، بناءها وعناصرها، وانتهينا بعرض وافٍ شاملٍ لمختلف النماذج عن كل سياق.

لذلك فقد كان أطول فصل في الدراسة، صنفت فيه جميع السياقات في ثنائيات متشابكة توافقية، حسب ما اقتضته الحاجة، وما جاء في نص المسرحية. تم إخضاع هذه السياقات للتحليل والتفسير لغويا وترجميا وتم استخلاص النتائج عقب كل نموذج.

جاء التعليل عن هذا الجمع، في كوننا استخلاصنا بعد فحص المدونة، تداخل شديد بين السياقات في نفس المثال والموقف الوارد فيه، كما هو الحال مثلا بين السياق الاجتماعي والتاريخي.

فلفهم وترجمة مثلا مصطلح *Gachas manchegas* (طبق إسباني من دقيق الجلبان Harina del almorta) نحتاج العودة إلى خلفيته التاريخية وظروف ظهوره (عرف وانتشر خلال فترة المجاعة التي ضربت البلاد أعوام 1811-1812عام).

نشير أننا أدرجنا ملحقا خاصا بنماذج أخرى عن ترجمة السياقات الواردة في المدونة مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS* . والتي تم وضعها في جداول، مع ضمها بنص الترجمة. بالإضافة إلى ذكر التقنية/ أسلوب الترجمة التي اعتمد عليه المترجم.

عن الدوافع وراء انتقاء هذه المسرحية كمدونة للبحث، فيمكن أن نختصرها في كونها تقدم لوحة أصلية عن مجتمع إسبانيا خلال عصر ساده الكساد الفكري قبل الاقتصادي. معالجتها لظاهرة اجتماعية

أو بالأحرى مشكلة نخرت جسد المجتمعات الإسبانية قديما (الزواج القسري للقاصرات). ومازالت تخيّم على ذهنيات وأعراف الكثير من الشعوب من قارات وأعراق مختلفة إلى يومنا هذا، منها العربية المشرقية، الأسيوية، بعض مناطق أفريقيا الاستوائية والكثير من الأرياف والقرى الأمريكية اللاتينية. وأخف حدة في الأرياف الأوروبية.

ولربما أكبر سبب لهذه الظاهرة التي تعرف تزايدا وحدة من سنة لأخرى، هو سيادة ثقافة وجوب الرضوخ للسلطة الذكرية أو كما يطلق عليها بالإسبانية (ثقافة/ مجتمع الماتشو *Sociedad de Macho*) كأمرٍ محتومٍ.

وأشكال هذا الخضوع والإذلال للعنصر الأنثوي، يأتي من العزوف عن التعليم والتعلم، والتمسك بالأفكار التقليدية البالية في برمجة الفرد على الضعف والتبعية.

من جهة أخرى، فإن اختيار المسرحية كان أيضا لسبب توعوي أخلاقي تربوي. ففي عصور كينونة الضغوطات والخناقات المفروضة من السلطة ومحاكم التفتيش الإسبانية Santa Inquisición، تم قمع حرية التعبير والنقد.
وتطويق المصلحين والمفكرين والنخب. فلم يكن لهم منفذا، على اختلاف درجاتهم وتوجهاتهم، سوى الأدب يقدمون من خلاله النصائح والإرشادات. وذلك لتثقيف مجتمعاتهم وإخراجها من الظلمات إلى أنوار الفكر والتطور، في قالب هزلي تربوي غير مباشر.

عن أبرز العقبات التي صادفتنا خلال إجراء هذه الدراسة، وإن لم تشكل بالفعل عقبة لغوية، إنما كانت منهجية، كون البحث بين اللغتين العربية والإسبانية.

مما يجعلنا نحترم هذا الاختصاص، ونحاول تغليب المراجع بالعربي والإسباني على غيرها من لغات، تكمن في عدم توفر المصادر والموارد العلمية التي تهتم ببحث وتحليل وعرض نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية بلغات التخصص. فالموجود الحالي باللغة الإنجليزية.

والأمر راجع إلى انتماء أصحاب النظريين للعالم الأنجلوسكسوني من جهة. ومن جهة أخرى، ما هو بالعربي عبارة عن مقالات منشورة بالصحف والمجلات الإلكترونية غير العلمية (ثقافية/ متعددة الاهتمامات) لدى مواقع عامة، وهي الأخرى لم نأخذ عنها.

كما تعذر وجود ترجمات دقيقة للكتب التي تناولت النظريات إلى اللغات الإسبانية أو العربية، مع العلم أن بعض كتب *لورنس فينوتي* قد تمت ترجمتها إلى العربية على يد المصري عبد المقصود عبد الكريم، *فضائح الترجمة*، نقلا عن *The scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. غير أن هذه النسخة، أولا لم توف عنوان الكتاب حقه من الدلالة. أما المتن فتخللته الكثير من الهفوات، لذلك لم نعتمد على عليها في الاقتباس، بل أخذنا عن النسخة الأصلية الإنجليزية.

عن منهجية التوثيق العام والتهميش العلمي للاقتباسات والاستشهادات المباشرة وغير المباشرة، ونمط ترتيب العناوين والمتن، فقد تم اعتماد أسلوب الجمعية النفسية الأمريكية American Psychological Association (APA). الإصدار السابع والأخير إلى حد الآن، بطبعة سنة 2019.

وتبعا لهذه المنهجية، فقد تم تنظيم المتن بوضع أسماء الأعلام *بالخط المائل* عند ذكرها. غير أنه تم وضع أسماء شخصيات المسرحيات عند التطرق إلى العرض أو تحليل النموذج، بين قوسين.

أما عن عناوين الكتب، فقد وردت *بالخط المائل*، غير أن عنوان المدونة، اعتمدنا له الخط الوارد في الكتاب الأصل، Todo el título en mayúscula. المصطلحات والمسميات العلمية، تمت الإشارة إليها في أول ذكر لها بالنبط الغليظ، وفي سائر التكرار لها بالخط العادي.

التسميات والألقاب والعبارات وأجزاء أمثله التحليل باللغة الأجنبية والعربية وضعت بين قوسين. فيما تم وضع حاشية أسفل الصفحات في حال اقتضى الأمر شرحا مطولا لأهمية ما، أو لرفع اللبس عما يتم تحليله، ومنع الخلط بين ما سبق من معلومات مع الحاضرة.

فيما يخص تحليل النماذج والأمثلة المنتقاة، ننوه أننا قمنا بتذكير مبسط عن سياق المثال قيد الدراسة في سياق تحليله خلال الفصل الخامس، وذلك حتى يتسنى للقارئ الذي لم يتمكن من تصفح المؤلف أو ليس لديه فكرة عن موضوعه، فهم تسلسل التحليل، والتمكن من فحصه، واستيعاب سبب تصنيف هذا النموذج في السياق (أ) وليس (ب).

وعلى نفس المنوال السابق، تم إدراج كلمات وتعابير المثال قيد التحليل بالنبط الغليظ في الجدول، بين الإسبانية والترجمة العربية، وجميع التكرارات لها لشرحها بين قوسين.

كما استخدمنا أيضا النبط الغليظ للإشارة أيضا إلى تقنية أو أسلوب ترجمة ذلك السياق. وفي حال استوقفتنا هفوات ترجميه، قمنا باقتراح ترجمة أخرى بديلة، وفقا لما تقدمه نظريات البحث، كتعليق.

وكملاحظة أخرى، ننوه أننا قمنا بترجمة الاقتباسات باللغات الأجنبية من المرجع الأصلي التي وردت في هامش الصفحات، كما قدمنا إشارة لها كشرح أو كإعادة صياغة للفكرة في نص المتن.

في حين أن الاقتباسات المباشرة من اللغة الإسبانية التي شكلت جزء من نص التحليل، ألحقت أحيانا بترجمة لها. وأحيانا أخرى، اكتفينا، ما إذ كانت الفكرة الواردة فيها بسيطة واضحة، بعرضها وإعادة صياغة مضمونها فقط.

الفصل الأول:
لمحة عن التاريخ الأدبي والمسرحي الإسباني

0.1. تمهيد الفصل

يأتي هذا الفصل كمدخل لموضوع الدراسة، فيلقي الأضواء بشكل إيضاحي موجز عن الأدب والمسرح الإسباني ما بين عصر الكلاسيكية الحديثة والتنوير إلى ما بعد الرومانسية. ونظرا لكون الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo والتنوير Ilustración اهم حركتين ظهرتا في مسرحيات الكاتب الإسباني ليأندرو فرناندیث دي موراتن *Leandro Fernández de Moratín*، فقد أفردنا لكل عنصر جزءا معتبرا، وجمعنا بعضا مما لحق ذلك من حركات وتيارات معادية ومشابهة في عنصر آخر. انتقلنا بعدها لنقدم صورة عن مسرح القرن الثامن عشر، وانتهينا بخلاصة، تم فيها ذكر اهم استنتاجات وملاحظات الفصل.

1.1. الأدب والمسرح الإسباني بين عصر الكلاسيكية الحديثة إلى ما بعد الرومانسية

1.1.1. أدب ما قبل عصر الكلاسيكية الحديثة

نستهل هذا الجزء بالإشارة أولا إلى الفرق بين مصطلحات التيار والحركة والمذهب في الأدب.
فالتيار Corriente يقصد به ذلك الاتجاه العام Estándar الذي يقود الذهن نحو تبني ذوق أدبي أو فني معين، يتم التعرض فيه لمواضيع مختلفة بالعرض والتحليل والنقد، لفترة تاريخية محددة أو ممتدة، وهو نتاج التطور الاجتماعي والتبادلات الثقافية. أما الحركة Movimiento فيقصد بها جملة الكُتّاب والكتابات الأدبية التي تتقاسم كلها نفس العلامات والخصائص والمميزات، بتعبير آخر مدرسة أدبية.
والمذهب Doctrina، مصطلح عرف مع نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة، وهو كهيكل متكامل لم يأت تشكيله من العبث ولا جزافا.

إن المذهب يقصد به تلك الأصول المؤسسة لهيكل الكتابة (أو هيكل آخر خارج نطاق الأدب)، القائمة على الحالات النفسية العامة والوقائع التاريخية التي مرت بها حياة الفرد خلال فترة زمنية معينة، والتي راح الأدباء والمفكرين إلى إعادة التعبير عنها ونقلها إلى الأجيال القادمة وترسيخها عبر كتاباتهم الخاضعة للقوانين التي وضعوها سابقا في مذاهبهم. (شكري، 1993، ص 135)

مر الأدب الإسباني بعدد من الحركات والتيارات. فقد جاء **أدب العصور الوسطى Edad Media** (ق5م- ق15م)، مع انهيار الإمبراطورية الرومانية الغربية إلى غاية بزوغ فجر عصر النهضة.

وكانت الغلوساس Glosas Emilianenses (ق10م)، أول كتابات العصر باللغة الرومانسية. ظهرت لاحقا (منتصف ق11م إلى النصف الأول من ق14م) قصائد شعبية (الخرجات Jarchas) ، نظمت باللغة الرومانسية المدجنة Romance aljamiado. (Rico, 1980) لتظهر في هذه الأثناء العروض الحكواتية Mester de Juglaría. ومن هنا توسعت المواضيع التي تروي حياة الفرسان والبطولات. فكتبت ملحمة *أنشودة السيد*[1] *Cantar de Mio Cid* (ق 11م).

وبحكم أشكال التعايش الاجتماعي ومظاهر التفاعل الثقافي والتثاقف بالأندلس، ظهرت موجة شعر وعروض التروبادور Los Trovadores (نصار، 2009، ص 72-73).

وعليه خرجت المسرحية الإسبانية المعروضة بشكل مباشر للعيان (لم تكن معروفة آنذاك)، ففي قرابة (ق13م)، بان كتاب الأشعار الغنائية Poesía lírica أمثال *غونثالو دي برثيو Gonzalo de Berceo* الموسوم *Milagros de Nuestra Señora*، *معجزات السيدة العذراء* والمسرحية الدينية *الملوك الحكماء الثلاثة Auto de Los Reyes Magos* (إنجيل متى، الإصحاح الثاني: 2-12).

ظهرت لاحقا موجة العروض الكنسية Mester de Clerecía (ق 13م) كانتفاضة على ما تقدمه العروض الحكواتية. ثم مؤلفات *رامون يوي* (روائي صوفي Místico). تأتي بعدها ترجمات عن العربية إلى الإسبانية منها(أشعار ابن زمرك وابن الزقاق)، كما ترجم المستعرب الإسباني *إميليو غارسيا غوميث Emilio García Gómez* كتبا منها *(طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، والأيام لطه حسين).* (Castro Quesada, 2021).

شكل فساد الطبقة الحاكمة بعد تدهور الأوضاع الاجتماعية المحلية، دافعا للعديد من المفكرين والأدباء إلى مراجعة ثقافة وحضارة الأمة، فاهتم الإسبان منهم ببحث إمكانية تأقلم واستمرار التراث الثقافي الإسباني في ظل التقدم الحديث للدول الأوروبية المجاورة.

[1] Poema épico medievo.Véase: (Poema del Cid, 1952). Relata hechos heroicos de la vida del caballero/ líder militar castellano Rodrigo Díaz de Vivar o el Cid Campeador (Siglo XI). Lucho por su propio beneficio, se calificó por Mercenario. Su vida inspiró el Cantar de Gesta. Véase: (Montaner, S.F) y (Cuddon, 1998)

قصيدة ملحمية قروسطية، تروي الأحداث البطولية في حياة الفارس القشتالي/ القائد العسكري رودريغو دياث دي بيبار (ق11م). الذي قاتل من أجل مصلحته الخاصة (مرتزقة)، شكلت حياته خلفية لأناشيد المفاخر. (ترجمتنا)

وعليه انبعثت شرارة صحوة فلسفية دينية وفنية ثقافية (1983) ذات خلفية سوفياتية، أنجبت أدب خصبا متنوعا، يدعو لربط العقل بالدين (الفلسفة المدرسية Escolástica)، وذلك بتقديم البراهين النظرية عن نظرة الدين للعالم الخارجي، وفق أفكار الفيلسوف اليوناني *سقراط Sócrates* واتباعه المبنية في جوهرها على الرهبنة المسيحية Monacato.

أنعش الملك *ألفونسو العاشر Alfonso X* الأدب الإسباني، خاصة الذي يتناول الأخلاق باعتباره يحقق التعاليم الكهنوتية، ودعم مختلف اهتمامات مدرسة طليطلة للمترجمين. فظهر مع بدايات (ق14م)، كتاب *الكوندي لوكانور El Conde Lucanor*، *لدون خوان مانويل Don Juan Manuel*[2] *وكتاب الحب الطيب Libro de buen amor*[3] *لخوان رويث Juan Ruiz* (كامب، 1956).

جاء **أدب عصر النهضة Renacimiento** (ق15م) ، كمرحلة انتقالية بين القروسطية وما تبعها، تزامنا وتطور فنون الطباعة Artes Gráficos (إيطاليا)، فكانت الآداب مستلهمة عن كتابات *بوكاتشو Giovanni Boccaccio*، *بتراركا Francesco Petrarca* *وأليغييري Dante Alighieri*. ومدح كتاب النهضة استقلالية الفرد، المشاعر، الحياة الواقعية وغيرها (Rodríguez & Martín, 2004). وشكلت رواية *لاثليستينا La Celestina*، *لفرناندو دي روخاس Fernando de Rojas*، أبرز أعمال هذا العصر. كما نلمس ظاهرة الرعاية Mecenazgo في المنح الداعمة للنشاطات الفنية ونحوها، كنوع من الالتزام الاجتماعي للواهب). (Díaz Plaja, 1968)

[2] دون خوان مانويل Don Juan Manuel ، روائي (الخيال) ابن شقيق الملك ألفونسو العاشر، و حفيد الملك فرناندو الثالث Fernando III de Castilla. برز برواية "الكوندي لوكانور" El conde Lucanor(1331)، مجموعة قصص وعظات (51) ذات طابع الحكمة، البعض منها مستلهم من مصادر عربية ولاتينية وأسيوية، تأتي كصورة عن التفاعل الثقافي في الأندلس. انظر: (Juan Manuel, 2011).

[3] Libro del Arcipreste o Libro de Los Cantares, comprende fabulas, apólogos, enseñas, sermones, cantares de ciegos y de discípulos, fragmentos de lírica, de religiosidad y devoción al Virgen o a Cristo, asuntos amorosos, con moralejas. Véase: (Ruiz, 2008).

يشتمل الكتاب على خرافات، ومواعظ، وأغاني المكفوفين والتلاميذ، وبعض من الأغاني الملحمية، شيئا من الدين وولاء للعذراء أو المسيح ، وشؤون الحب والأخلاق مع مغازي. (ترجمتنا)

يأتي **أدب العصر الذهبي Siglo de Oro** (ق16م)، تزامنا ونشوب النزاعات الدينية، والركود الاقتصادي الاجتماعي، مما جعل الكتابات الأدبية فيه تخضع لضغوطات وصراعات طويلة مع محاكم التفتيش Inquisición española. (De La Torre Rodríguez, 2014)

بعد إلغاء مرسوم الحمراء Decreto de la Alhambra .ومع ذلك لم تأثر هذه الظروف القاسية على الإبداع الفني والأدبي، فبرز *ميغال دي ثربانتس Miguel de Cervantes*، برائعته دون كيخوتي *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* جنبا إلى جنب ورائعة *الكوميديا الإلهية* لدانتي. وأسماء أخرى كدي بيجا *Lope de Vega*، *غارثيلاسو دي لا بيجا Garcilaso de la Vega*، *دي غونغورا Luis de Góngora*، *دي مولينا Tirso de Molina* ، *كالديرون دي لا باركا Pedro Calderón de la Barca*.

يأتي **أدب عصر الباروك Barroco** (ق17م) كحركة فنية وأدبية في إيطاليا ثم يتوسع إلى أوروبا، يتوسط فترتي ظهور تيار الروكوكو Rococó والمانيريسمو Manierismo.
من أمثلته المسرحيات الكوميدية والهزلية Teatro de Farsa[4]. في حين اتجه أدباء آخرين إلى أسلوب السخرية والتهكم الذي ظهر في الرواية الشطارية Novela Picaresca.[5] (Orozco Díaz, 1988)

يتناول أدب الباروك بأسلوب ملتوي مزخرف ولغة منمقة بهية، مواضيع الحب، والهجاء والأخلاق ومفارقات الحياة الخ، من أبرز ممثليه *سان خوان San Juan de la Cruz* والراهبين *لويس دي غراندا Luis de Granada* و*دي ليون Luis de León*. (Wölfflin, 2018)

[4] Pequeña y traviesa obra cómica, denuncia una realidad esconde del público (Edad Media/teatro griego - sigue siendo hasta el siglo XX).Disímil a la comedia (muestra los vicios de la sociedad para corregirlos). Véase: (DRAE, 2014).

مسرحية هزلية صغيرة تستنكر حقيقة خفية (عرفت خلال العصور الوسطى في المسرح اليوناني، وماتزال قائمة حتى يومنا ق20م). تختلف عن الكوميديا (تتناول رذائل المجتمع لتصحيحها). (ترجمتنا)

[5] (siglo XVI), una crítica al Antiguo Régimen de monarcas españoles. Recurrió al Realismo y el Naturalismo describiendo los aspectos amargos de la realidad (burla o desengaño). Véase: (DRAE, 2014, p. 6798)

يقصد بمسمى الشطار/الشطاري، البطل الرحّالة، المتشرد، والماكر الداهية. لذلك نرى أن الرواية الشطارية الإسبانية تشبه إلى حد بعيد أدب الصعاليك العربي (الأشعار التهكمية البليغة)، وفن المقامة La Maqâma.

2.1.1. أدب الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo

يشير مصطلح الكلاسيكية الحديثة إلى حركة فنية وأدبية. ظهر بادئ ذي بدء في فرنسا (نهاية ق17م والنصف الثاني من ق18م)، ثم توسع استخدامه لبقية أوروبا وأمريكا جنبًا إلى جنب مع رواج حركة التنوير. (نصار، 2009، ص 270)

تهدف الكلاسيكية الحديثة إلى إعادة بعث الفن العتيق (الروماني والإغريقي) في مختلف المجالات[6] بلمسة عصرية[7]. لذلك جاءت المؤلفات الأدبية بأفكار ناقدة للعادات والتقاليد والأعراف الكلاسيكية البالية، رافضة لعيوب المجتمعات. تدعوا لتعزيز منطق العيش وحرمة حرية الفرد، مع التشديد على أهمية التعليم والتربية الصارمة، ودعم المرأة ودورها في المجتمع الذكوري حيث طمست هويتها.
ترسخ النمط الكلاسيكي، كنوع من التجديد، وردة فعل معادية للزخرفة الأسلوبية الجمالية المبالغ فيها التي نادى بها كل من رواد تيار الباروك، وفن الروكوكو Rococó.

لذلك كان الأدباء يقلدون أعمال اللاتين من جهة، امثال *اوراثيو Horacio*، *اوبيديوس Obideos*، *وبيرخيليو Virgilio*. إلى جانب أقرانهم أمثال *بوالو Nicolas Boileaux* ، *راسين Luis Racine*، *مونتيسكيوو Charles Louis de Secondat Montesquieu*.ومن أبرز كتاب هذه الحركة نذكر: دي *سامانييجو Félix María Samaniego*، *وموراتين Nicolás Fernández de Moratín*، *دي برانتشي Rita de Barrenechea*، *كورتس Cristóbal María Cortés y Vitas*، *مونتيانو Agustín de Montiano y Luyando*، *دي ايالا Ignacio López de Ayala*، *دي غالبير María Rosa de Gálvez*، *سلثار Juan Clímaco Salazar* *واسبيخو Antonio Marqués y Espejo*.

[6] "Our epic tradition, verse theatre, odes, elegies, and pastoral are mainly a footnote to Homer, Pindar, and the Greek tragedians" (Steiner, 2013, p. 424).
إن ملحماتنا التقليدية والمسرح الشعري، والأناشيد والرثاء والأشعار الرعوية هي في الأساس حاشية لهوميروس، وبيندار، والتراجيديين اليونانيين. (ترجمتنا)

[7] "It causes the vital ambiguity between the 'classical' and the 'neoclassical,' between the antique original properly speaking and its reprise which itself can become a 'classic' if it is of great stature and if its Greek or Latin source is no longer immediate to recognition." (Ballesteros Arranz, 2013, p. 401- 424)
(إن هذه الحركة) تسبب الغموض الحيوي بين "الكلاسيكي" و "النيوكلاسيكي"، بين الأصل العتيق المنطوق، وتكرارها الذي يمكن أن يصبح بحد ذاته "كلاسيكيًا" إذا كان ذا مكانة كبيرة وإذا لم يعد مصدره اليوناني أو اللاتيني قابلًا للاعتراف به فورًا. (ترجمتنا)

وفي ظل الصراعات مع الحكومات، بعد إقرار حظر رسمي لتمثيل المسرحيات ذات المواضيع الدينية، استمر الفن الشعبي الفكاهي في الظهور، كما انتشرت الأسطورة والرواية والقصة التربوية الأخلاقية، في إطار متخفي تجنبا للقمع الذي تمارسه السلطات، لذلك شكلت الشخصيات الحيوانية كيان المؤلفات بدلا عن الشخصيات البشرية.(Iáñez, 2016)

وبمرور الزمن عممت مظاهر هذه الحركة على باقي الفنون، فتم إحياء الموسيقى بظهور الأوبرا، والغناء والرقص المسرحي.(Johnson, 1969, p. 49–70)

وفي الحياة اليومية للأفراد، كانت النساء على سبيل المثال ترتدي، خلال المناسبات الرسمية، الفساتين الخفيفة الفضفاضة الكلاسيكية ذات طوق رفيع حول الخصر، مع تصفيفات شعر بشكل قصير واشرطه ملونة لتزيينه، مسقطين بذلك صور الأساطير الإغريقية والرومانية، كما صورت هذه الأزياء في لوحات الرسامين. (Iáñez, 2016)

3.1.1. أدب عصر التنوير Ilustración o Siglo De Las Luces

قبل الحديث عن أدب عصر التنوير، ننوه باختصار أنه وإن كانت الحركات والتيارات الأدبية وحتى المذاهب الفكرية المعروفة اليوم تتمتع ببعض من الخصوصية، إلا أن مهدها الأولي هو ذاته، تتأتى في مجملها من فرنسا وإيطاليا (تشبه الصبي الذي يولد بحقيقة وكلما كبر وانتقل إلى مكان آخر، إلا وتغيرت بعض من صفاته طوعا أو كرها).

يشير **التنوير** (أواخر ق18م) إلى تلك الحركة الثقافية الفكرية التاريخية التي ظهرت في القارة الأوروبية، كما هو الحال في إسبانيا. والذي جاء كتتمة لما قدمته الكلاسيكية الحديثة وعقب ما خلفه **عصر الباروك** في مختلف مجالات الحياة خاصة ما تعلق منها بعادات المجتمع.

أما عن مسمى (التنوير Ilustración) فقد استعمل للإشارة إلى الأهداف المرجوة منه (تبديد الظلام، القضاء على الجهل والتخلف، نشر نور المعرفة، تفعيل التفكير العقلاني). غير أن الحركة قد اتجهت نحو مواضيع العلوم والشؤون الإنسانية، كالمساواة، تسييد العقل، تحكيم المنطق، بعث المشاعر والحواس كمصدر للرغبة التعلمية والتعليمية. (Bronner, 2004)

جاءت الحركة كردة فعل مناهضة لقيم العالم القديم Antiguo Régimen (البحث عن أعلى مناصب الحكم واتباع السلطة الكنسية)، في الوقت التي ظهر فيه عدد من الحركات البسيطة في الدول المجاورة أبرزها التجريبية في بريطانيا Empirismo Británico للرائد *جون لوك John Locke*، غير أنه مع كتابات الأب *بنيتو فييخو Benito Jerónimo Feijóo* التي مزجت بين التقليد الديني والأفكار التنويرية، خرجت مبادئ ورؤى عصر التنوير للعيان وشاعت في المجتمع. (Iáñez, 2016)

توسع فكر التنوير وتناقلته وسائل النشر المختلف (مقاهي، كتب، مجلات، مقالات...)، وسريعا ما خلق الأدباء طرقا جديدة لفهم وتحليل الواقع لتحسينه، وركزوا في ذلك على بساطة الأسلوب وتناسقه بجعل العمل صريحا واضحا.(علوش، 1985، ص 194).

وعلى أساس النقد الهادف العقلاني الذي يرمي اليه أدب التنوير، بعيدا عن الضغوطات السياسية، والحواجز الاجتماعية والدينية، ظهرت الأفكار العلمانية Laicismo، المنادية بنبذ التقيد الأعمى بالتقاليد والأعراف البالية والأفكار غير المؤسسة للمجتمع، في سبيل الخروج من قوقعة التخلف إلى عصر الصحوة. ومنه سرى سبر أغوار سعادة الإنسان بفهمها وإعادة بناءها، عبر جسر التواصل الثقافي للوصول إلى التقدم المنشود، فأصبحت الكتابات الأدبية تعبر عن الظواهر الاجتماعية، بناء على الاعتدال في التصوير بين الذاتية والحقيقة. (Bronner, 2004)

من بين رواد الحركة في اوروبا: *دي خوبيانوس Gaspar Melchor de Jovellanos*، *جوارينوس Juan Sempere y Guarinos*، *وفولتير François-Marie Arouet Voltaire* *وروسو Jean-Jacques Rousseau*، *وبايل Pierre Bayle*، *كانت Immanuel Kant*، *موراي Juan Andrés*، *سويفت Jonathan Swift*، *ريتشاردسون Samuel Richardson*، *فيلدينج Henry Fielding*. (Iáñez, 2016)

4.1.1. أدب الرومانسية Romanticismo

الرومانسية (أواخر ق18م)، هي حركة فنية أولا وأدبية وفكرية ثقافية ثانيا، سهل ظهورها حركة ما قبل الرومانسية Prerromanticismo، التي شكلت بداية جديدة ستمس الكتابات الأدبية بعيدا عن العقلانية والكلاسيكية نحو بعض من الباروكية مع الكثير من العاطفة.

"Prerromanticismo, expresión que comenzó a emplearse en Francia... hacia la tercera década para definir una suerte de literatura que, ya desde 1770, aproximadamente, venía anticipando los caracteres románticos…Todo ello había de incidir en el nacimiento de una sensibilidad nueva …ese tránsito llevado al extremo tomaría un nombre en su trayecto final, el de Romanticismo". (Pujol, 1987, P. 36-37)

"ما قبل الرومانسية، وهو تعبير بدأ استخدامه في فرنسا، نحو العقد الثالث، جاء لتحديد نوع من الأدب الذي، منذ عام 1770، تقريبا، كان يبجل السمات الرومانسية ... فشكل هذا كله ولادة إحساس جديد ...فعرفت عملية الانتقال هذه لدى بلوغه اقصى حدودها، ما يعرف بالرومانسية". (ترجمتنا).

يشيد الأدب الرومانسي بالعاطفة، ويتبنى فنون الموسيقى والرقص والرسم والنحت والمسرح، والتعبير عن فيض المشاعر في المزج بين المتناقضات، وتوحيدها في بوتقة واحدة كالمأساة والكوميديا، الشخصيات النبيلة والدنيئة، الضحك والبكاء...الخ، وكل هذه الحرية في الإبداع عززت مبدأ الذاتية. (النساج، 1969)

تأتي لاحقا حركة الرومانسية الجديدة Neoromanticismo (ق19م – ق20م)، حركة ما بعد الرومانسية Posromanticismo (بداية ق20م)، التي ظهرتا أيضا في فرنسا، ثم انتشرتا في القارة الأوروبية بأكملها.

وشكلت هذه الحركة ردة فعل معادية للثورة الصناعية الأوروبية Revolución Industrial(نهضة علمية، تبنت الآلات محل العمل اليدوي). وأثرت مبادئها على مختلف المجالات، فظهرت الليبرالية والراديكالية والعلمانية والماسونية والمحافظين الخ. وأسهمت في إنعاش روح الانتماء، فحدثت احتجاجات وإضرابات وفوضى، وقدمت إسبانيا صورة تخلف واضح بينما تنعم بقية الدول بالعصرنة.(González Caso, 1970)

وبهذا تكون الرومانسية قد أخرجت الفكر الإنساني من دائرة التبعية للقرون الوسطى وكسر المعايير التقليدية الكلاسيكية للآداب. فهي تقرئها كقيود تعسفية تحد من ازدهار الأدب والفنون، لذلك امتاز الرومانسيون بنزعة التمرد، داعين إلى تحرير الملكات الفردية وإطلاق العنان للخيال والتعبير الحر.

5.1.1. أدب ما بعد الرومانسية Posromanticismo

عقب الثورة التي خلفتها حركة الرومانسية، شهدت ساحة الأدب والفنون، تعاقبا كثيفا للحركات الأدبية، يطلق عليها مجملة بأدب ما بعد الرومانسية (أواخر ق19م).

يشير المصطلح إذن إلى تلك الحركة التي حاولت التوفيق بين مبادئ الرومانسية والحركات الواقعية، فتنوعت الأساليب واختلفت الجماليات الكتابية، فظل الشعر عاطفيا وظهرت القصائد الغنائية، بينما ذهب النثر إلى محاكاة الواقع. (Andrés, 1987)

يظهر **تيار الواقعية Realismo** (منتصف ق19م)، في الفنون والأدب. عقب انتفاضة الربيع الأوروبي (ثورات) Revolución Burguesa de 1848(موجة اضطرابات سياسية عنيفة، تنادي بالديمقراطية ضد الإقطاعية والإصلاح الاجتماعي).

يقوم التيار على الموضوعية في الكتابة، الملاحظة والمعاينة والإحاطة بالظواهر المختلفة، لتقديم صورة حقيقية واضحة مباشرة وبسيطة للمتلقي. استقرت الواقعية بشكل أولي في النمط الروائي، فطبعت الروايات في الجرائد، مما أدى إلى الانتشار الواسع لها. ومع أن السرد الواقعي اتسم بالتحليل والنقد، إلا أنه عرف معارضين عمدوا إلى إحياء اتجاهات الرومانسية وابتكار تيارات أخرى مضادة له.

صادفت الواقعية دخول **تيار الطبيعية Naturalismo** الفرنسي إلى إسبانيا، الذي ينادي ببحث أسباب المشكلات الاجتماعية والسياسية في ورقعة جغرافية معينة على أساس النظرة المادية والحتمية في التشخيص، ويكون الأديب بذلك تحري خاص، يخلق شخصيات مهزوزة النفسية.

يظهر **تيار الحداثة Modernismo** في إسبانيا (نهاية ق19م)، قادما من مهده الإسبانوأمريكي، عبر كتابات النيكاراجواني *روبين داريو Rubén Darío*. كما أسهم تياري **البرناسية Parnasianismo** (نقلا عن مسمى جبل الشعراء اليوناني الميثولوجي Parnaso)، الذي يرمي إلى

صناعة الفن من أجل الفن، بمعنى التركيز على زخرفة الأسلوب لتحريك الأحاسيس عند تناول المواضيع، بدلا من استخدام الأدب كوسيلة لعلاج القضايا المختلفة، و**الرمزية Simbolismo**، في عودة موجة الكتابات الرومانسية وانتشار واسع لأدب الحداثة.(نواف، 2011، ص 59).

تقوم الحداثة على معالجة قصص وأساطير كلاسيكية مختلفة بتصوير عالم راق (متشبع بمبادئ العصور الوسطى والرومانسية)، بأسلوب منمق ذو تأثيرات موسيقية (محسنات بديعية أسلوبية، وصور بيانية) لتحقيق جمال التعبير. (Mainer & Rico , 1980)

تظهر لاحقا المدرسة **الطليعية Vanguardismo** (ق20م)، في خضم الفترة التي خسر فيها الإسبان المستوطنات خارج المياه الإقليمية (معاهدة باريس 1898م)، حيث ثارت مجموعة من المفكرين على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتلك الفترة. وبحثوا مواضيع الهوية القومية الإسبانية، والتعبير عن التقاليد عبر كتابة الأساطير وأدب الرحلات، وجددوا مبادئ الكلاسيكية، وتأثروا بالأيديولوجيات الأوروبية، فصوروا المجتمعات المهشمة والبعيدة، في محاولة لإعادة النور للطبيعة والبيئة والثقافة الإسبانية.

كما نادوا بترك القيود الاجتماعية وتناول المواضيع الموصوفة بالممنوعة Prohibiciones والتابوهات Tabúes، وتغيير معايير الإبداع بفسح المجال للتجديد وحرية التعبير.(Rico, 1980)

كما عرفوا أيضا بنزعتهم الفلسفية في نفي وجودية علم موضوعي وعالمي Escépticos، يطلق عليهم بالإسبانية Nihilistas. واستخدموا لغة بسيطة قريبة من العامية، مليئة بالتعابير القديمة Idiolectos، والاسترسال في سرد التفاصيل، وتوظيف هائل للذاتية مثلما هو الحال لدى تيار الحداثة.

من بين جملة من التيارات الأدبية والفنية اللاحقة، نذكر : (المستقبلية Futurismo، الدادائية Dadaísmo، التكعيبية Cubismo، الماورائية Ultraísmo، انطباعية Impresionismo، السريالية/ الفوق واقعية Surrealismo، الفوفية/فن وحشي Fovismo، التعبيرية Expresionismo، التسعمائة المجددة Noucentisme/Novecentismo، أجيال 98/27/36/14 إلى غير ذلك.)

2.1. المسرح الإسباني: النشأة، التطور والخصائص

يشكل المسرح أول وأعظم فن أدبي تعليمي تثقيفي عرفته المجتمعات البشرية. جدوره تعود للحضارة الإغريقية، حيث ظهر (ق 5 ق.م). ليتطور في معظمه مع الرومان. تجسد في تراجيديات أعمال *إيسكيلو Esquilo*، *سوفوكليس Sófocles*، *اوريبيديس Eurípides* (صالح بك، 2002. ص9).

تعود كلمة (Teatro) بالإسباني و(Theatre) بالإنجليزي والفرنسي إلى الأصل اللاتيني *Theatrum*. وهو يمثل ثقافة تمثيلية وأدائية مختلفة الموضوعات، ظهرت خلال المهرجانات والأعياد الشعبية، والألعاب الرياضية البدنية وجلسات الموسيقى والشعر وحفلات الزفاف. (Johnson, p. 426)

كما كانت تقدم عروض مسرحية متنكرة أخرى مختلفة ذات طابع ديني، عبر الإنشاد في قطع درامية Ditirambo(بالإنجليزي Dithyramb) ، احتفالا بعبادة إله الطبيعة والخصوبة والخمر ديونيسوس Dionysus ، وفرحا بوفرة المحصول.

إلا أن بوادر الفن المسرحي قد عرف في بيئة الفراعنة عبر قصائد تتناول الصور الاجتماعية للدين. ذلك التعارض بين الآلهة الطيبة والآلهة الشريرة. فكانت شعلة الانطلاقة في كتابة المسرحيات. وعليه، نشأ الفعل المسرحي بشكل مستقل متكامل العناصر والبنية، ليتفرع لاحقا إلى أنواع عدة متشابهة ومختلفة : كالملهاة، والمهزلة، والميلودراما وما إلى ذلك. ومع إقحام الموسيقى والرقص جنبا إلى جنب والتمثيل، ظهرت أجناس الأوبرا، الأوبريت، البالي.(Gómez, 1997, p. 333)

وعقب ما سبق من شرح لتطور الحركات الأدبية وظهور ذلك الكم والتنوع في المبادئ والأفكار التي تنادي بها، يمكننا القول أن الغاية من انتشار المسرح الإسباني، تعود إلى الرغبة في معالجة فساد السلطة الحاكمة (البابوية والكنسية) التعسفية.

عرف المسار التاريخي للمسرح فترات مختلفة تميزت كل واحدة بجملة من **الخصائص** نوردها كما يلي:

- **المسرح القديم:**

ظهر في أثينا (حتى ق13م)، كنوع من الفن الدرامي، أساسه الطقوس الدينية. يتم تمثيل العرض من قبل رجال الدين، مع فرقة موسيقية مرافقة. وبعدها تحول إلى الأسطورة عبر التقليد والمحاكاة الحركية Mímesis، ومنها للمأساة، وبعدها الملهاة الهجائية، ثم المسرح الهزلي. (كامب، 1956، ص 76-77)

- **المسرح القروسطي:**

يتميز بالطابع الشعبي، يقام في الساحات العمومية، يهدف إلى الإضحاك والتسلية. اقتصر على مسرحيات من فصل واحد (Auto الاوتو[8]). تناول الشؤون الكنسية Litúrgicas، الدينية العامة Religiosas، والدنيوية Profanas كتصوير حياة الشخصيات الرمزية وغيرها. (Rico, 1980)

- **المسرح الكلاسيكي الحديث:**

(ق18م)، يستلهم جل أفكاره من الآثار الإغريقية والرومانية القديمة، ينتهي مع فترة ظهور الرومانسية.

- **المسرح الحديث:**

يتميز بالكتابات الطبيعية والواقعية، التاريخية والإنسانية، في محاولة لإسقاط الأحداث كما هي دونما تحريف. وعلى إثر هذا التزمت المسرحيات بتبني الوحدات الثلاث (الحدث/ الموضوع، المكان والزمان).

- **المسرح المعاصر:**

(ق19م)، جاء معاديا للمسرح الواقعي الطبيعي الحديث (ضد الوصف العقلاني الموضوعي للأحداث).

تميز المسرح المعاصر بالتشابه وما كانت تنادي به الحركة الرومانسية، كما عرف عدة تفرعات ثانوية، لعل أهمها الميلودراما.

- **المسرح الرمزي:**

يتميز باللغة العميقة ذات المعاني الغزيرة التي تتعدى الواقع إلى الميتافيزيقا، وذلك بغية فم الماهية البشرية عبر توظيف الحدس والتأملات، يهتم أيضا بالمواضيع الأسطورية والخرافية.

- **مسرح القرن العشرين:**

تميز بتنوع الأساليب الكتابية، لذلك شكل صورة متطورة عن تيار الطليعية الفني Vanguardia، واعتمد على اعتبار النفسية البشرية في تصور الأحداث، مع إهمال الوحدات الثلاث، فظهر المسرح التعبيري Expresionista، والشعبي Épico ، والمسرح الهزلي Absurdo.

[8] **One-act play** (en inglés)

نوجز فيما يلي، أهم ما ميز الإطار التاريخي والاجتماعي العام للأدب والمسرح الإسباني خلال القرن الثامن عشر، وذلك تبعا لما جاء عن ماهية المسرح الإسباني على العموم والمرتبط بالقرن الثامن عشر بوجه خاص، وقبل التطرق إلى خصائصه خلال فترة ظهور الكلاسيكية الحديثة والتنوير.

- نرى أن الكتابات الأدبية (ق18م)، تقوم على مبدا العقلانية التي نادت بها حركة الكلاسيكية الحديثة والتنوير.
- تأثر الإنتاج الأدبي إبان حكم الملوك *فليبي الخامس (1700-1746) Felipe V*، *وفرناندو السادس Fernando VI (1746-1759)*، بالكثير من التقلبات والصراعات بين الأطراف الحاكمة كمخلفات حرب الخلافة Guerra de Sucesión.
- نظرا لما شهدته الفترة التاريخية من تقهقر للسلطة، وضياع للنظام (تراوح بين الملوك وحكام المقاطعات والدوائر Virreinatos الإسبانوأمريكية غير العادلين)، وانخفاض المداخيل الاقتصادية (رغم الإصلاحات الفلاحية الريفية Reforma agraria التي جاء بها الكوندي دي ارانذا *El Conde De Aranda*). وأيضا مع ظهور الطبقة الكادحة العمالية Proletaria ، تحولت المجتمعات الإسبانية، إلى بؤر للرثاء والمآسي وانتشار للرذائل والوان من العذاب كنتيجة لذلك، كما ضرب الفساد أيضا الأنظمة الكنسية، التي فقدت مكانتها واحترامها، لسكوتها في خضم ما تشهده الساحة الوطنية. (Castro Quesada, 2021, p. 317)

وأمام هذه الأوضاع، استمرت الأعمال الأدبية الباروكية في الظهور، خصوصا ما تعلق بالمسرح، كالكوميديات والتراجيديات (*كالديرون دي لا باركا Calderón de la Barca*)، التي كانت تحاول التخفيف عن المجتمع ونسيان ألآمه.

فعرف الإسبان على إثر ذلك انقساما اجتماعيا خطيرا، مس الأدب والمسرح والثقافة أيضا، بين أقلية الإصلاحيين Reformistas, Ilustrados o Novatores الذين ينادون بنقد التقاليد ومناوئة الفكر الباروكي Barroquismo، للنهوض بإسبانيا ومواكبة التطورات التي تجري بأروبا. وبين المحافظين (أغلبيه الشعب) Conservadores، المدافع عن العادات الاجتماعية والطقوس الكنسية والأجواء التقليدية:

"Una vez más, España dividida en dos bandos. Lo que se reflejará tanto en la cultura como en la literatura y el teatro." (Castillo, 2015, p. 18)

مرة أخرى، انقسمت إسبانيا إلى معسكرين. ما سينعكس على كل من الثقافة والأدب والمسرح. (ترجمتنا)

وفي أعقاب بروز طبقة البورجوازيين، حيث كانت البيئة الإسبانية محطا للنظام الطبقي التجاري Orden estamental mercantilista، تحسنت النظرة العقلانية نوعا ما للمجتمع (ولو أن هذا النظام

تغير لاحقا)، تجلى ذلك في بعث روح العمل اليدوي والتبادل التجاري، ونزع الملكية وتخفيض امتيازات النبلاء. غير أن الوضع أغرق المجتمع الإسباني في سلسلة من الأفكار العرفية والدينية والاقتصادية الهادمة، بغرض غلق نوافذ النور أمامه تفاديا لأي انقلابات أخرى، قد لا تتحمل تبعاتها السلطة الحاكمة.

- تميز الأدب بانتشار الأسلوبية والشعرية وظهور المقال Ensayo، كونه رسالة/كتابة بسيطة موجهة لعامة الناس، تلقنهم المعارف اليسيرة.
- ترسخت معايير الكتابة في الهجاء الكوميدي، ليكون أدباء العصر ونخبته مرجعية فكرية وثقافية لبقية العامة من الشعب، اقتداء باليونان والرومان.
- يعتبر أدب القرن الثامن عشر، نقلة نوعية في الرقي بالمجتمع الإسباني وتفكيره، مع استمرار المسرح في النقد المصور، ومحاكاة الشخصيات من الواقع، والقضاء على الحساسية المفرطة في تنوع المواضيع المعالجة:

"(El teatro), continúa el criticismo ilustrado ... tipificando los personajes, creando caracteres universales, aportando un suave costumbrismo y eliminando la excesiva sensibilidad" (Amorós, 1979, p. 119)

تأتي فترة إصلاحات سلالة البوربون Reformismo borbónico التي أنعشت البلاد والعباد انطلاقا من سنة 1700، حيث تم رفع شأن الآداب والعلوم، نقلا وتأثرا بالتقدم المشهود في فرنسا. وعليه ظهر نوع من التوجه التاريخي نحو دراسة الواقع وتناول موضوعاته بالتحليل من عدة زوايا، بعيدا عن الحكايات والقصص التي كانت رائجة، في محاولة لفهم مسار الحياة الاجتماعية وقراءة عواقب ونتائج ما يحدث وسيحدث (Gunia, 2008). ومن هذا المنطلق برزت كتابات فييخو *Feijóo*، خوبيانوس *Jovellanos* وغويا *Goya*.

وتأتي لاحقا، مع أسس التنظيم الكلاسيكي الحديث الذي نادى به الفرنسي *نيكولا بوالو – Nicolas Boileau Despréaux* والتعاليم الأدبية المسرحية *لأرسطو Aristóteles*، قاعدة الوحدات الثلاث.

- ونظرا لتشبث الأدب النيوكلاسيكي بمبدأ الرزانة وتغليب العقل على الوجدان من جهة، وفترة التجديد والتعديل مع عصر التنوير، يمكن القول بأنه عصر العقلانية، كون أهم ما يميزه هو ضمان سعادة الفرد من خلال التعلم والتثقف ومواكبة التطور، مع الموازنة في كل شيء دونما تحيزا للمشاعر في الاختيار.

غير أن هذه الأفكار سرعان ما غابت، مع عودة حركة الباروك، في صفة ما يطلق عليه حركة ما قبل الرومانسية التي نادت بحرية التعبير ن المشاعر والأحاسيس واستبدال الذاتية مكان العقل.

مع أواخر القرن، بين فترت حكم الملوك *كارلوس الثالث* *Carlos III* (1759–1788) وكارلوس الرابع *Carlos IV* (1788–1808)، عرف الإطار التاريخي للأدب الإسباني نوعا من التغيير. فقد تقهقر النظام الطبقي مع التأثيرات التي جاءت بها النظريات والأفكار الليبرالية الداعمة للحريات الفردية.

- تمت ملاحظة تأثير الكتابات ذات الأفكار التحررية الفرنسية على الأدب الإسباني. عادت محاكم التفتيش (1791) لمراقبة كل ما يتم إدخاله إلى إسبانا، مع إصدار السلطة قرارا بمنع نشر جميع المؤلفات الأدبية والفكرية ما عدا الصحيفة الرسمية للدولة.
- تم أيضا حظر جميع أنواع وأسباب التجمعات وفتح الحوارات والنقاشات التي تمس القضايا السياسية، والأفكار التنويرية الجديدة، قمعا لحرية التعبير.(Lynch, 1999, p. 341)

الأمر الذي مهد لأزمة سياسية تمثلت في تدهور النظام الملكي المطلق والإشراف على السقوط Crisis del Estado absolutista، وما تمخض عنها من صراعات دموية، ونزاعات حادة بين التاج الإسباني والكنيسة بخصوص الشؤون الإدارية العمومية.

وهو ما سبّب وقعا سيئا على النظام التعليمي الذي ساده الكساد الفكري، والتردد في حسم برنامج تدريسي Educación indecisa /titubeante في خضم انتشار الأفكار التنويرية.

نختصر فيما يلي بعض الآثار الإيجابية لأدب القرن الثامن عشر Literatura Dieciochesca :

- فرض مبدأ المساواة وتحكيم العقل.
- الخروج بنظام متماسك مبني على أسس وقواعد متينة تؤطر الإنتاج الأدبي والفني.
- اعتبار مجال الأدب كسوق تعرض فيها مختلف الكتابات ويتم تناول فيها القضايا المتنوعة التي تخدم مبادئ حركة التنوير والكلاسيكية الحديثة.
- جذب انتباه القراء عبر الاحترافية في تصوير الواقع ومعالجة المشاكل السائدة. (Lynch, 1999)

يمكن لنا من وجهة نظر تحليلية استخلاص ملحوظة تتمثل في الرابط بين بروز طبقة البورجوازيين في المجتمع الإسباني، وظهور الموجات المتتالية للمجاعة والأمراض التي ضربت البلاد ابتداء من سنوات (1708–1709) وبين الاستدراكات (نهاية ق18م)، وما واكبها من تطورات حاصلة في مجالات مختلفة (اقتصادية واجتماعية وأدبية وتعليمية وفكرية).

لذلك ففترة حكم *فليبي الخامس Felipe V وفرناندو السادس Fernando VI* ، كانت من اشد الفترات صعوبة في تاريخ المجتمع والأدب الإسباني.

1.2.1. المسرح الإسباني خلال فترة الكلاسيكية الحديثة والتنوير

لقد عرف المسرح الإسباني للقرن الثامن تطور ملحوظا، انتقالا من المسارح المفتوحة، الدينية (العصور الوسطى)، إلى مسرح يشهد له بالنظامية والعقلانية وبعضا من التغيير في تناول المواضيع ومعالجة المشاكل والقضايا الراهنة. لذلك يمكن لنا **تقسيم مسار المسرح الإسباني** إلى **ثلاثة مراحل أساسية** وهي على التوالي:

- **المرحلة الأولى:**

تحمل صفة التقليدية (نصف الأول ق18م)، كان المسرح في حالة متدهورة، يفتقر للإبداع. فأغلب المسرحيات الموجهة لعامة الجمهور تمتاز بالطابع الهزلي وتناقش مواضيع دينية (السحر، المعجزات، التاريخ، الطقوس ...)، أما عن الطبقة البرجوازية، فكانت تهتم بإقامة حفلات الثرثويلا Zarzuela[9] والأوبرا Opera على النمط الإيطالي.

غير أنه ظهرت الحاجة إلى الابتعاد عن التبعية الإيطالية (نهايات ق18م)، نحو خلق مسرح غنائي بالمعايير الإسبانية. فتم تدشين المسرح الملكي (1850) وشكلت كل من الثرثويلا والأوبرا الإسبانية، عموده وأساس الموسيقى الإسبانية ابتداء من بداية القرن التاسع عشر.

[9] (Tipo musical teatral, arte lírico con representaciones de escenas cómicas o amorosas y otra de vocales: solos, dúos, coros, corales, cantados, hablados). Es disímil a la **Opereta** *(género musical francés, con partes cantadas).* Ella equivale a la *(**Opéra-Comique** francés y el **Singspiel** germánico, **Opera Buffa** italiana, **Ballad Opera** en el mundo anglosajón). Contrario a **Ópera(**género musical teatral, combina el canto coral y solista, declamación, actuación y danza). Véase: http://etimologias.dechile.net /(Cuddon, 1998).

(نوع موسيقي مسرحي، فن غنائي مع تمثيلات كوميدية أو مشاهد حب وأخرى من الغناء. يأتي في معزوفات منفردة، ثنائيات، جوقات). يختلف عن الأوبريت (نوع موسيقي فرنسي، مع أجزاء غنائية). تعادل الثرثويلا (أوبرا كوميك الفرنسية وجرمانيك سينجسبيل الألمانية، أوبرا بوفا الإيطالية، وأوبرا بالاد في العالم الأنجلوسكسوني). على عكس الأوبرا (نوع موسيقي مسرحي، يجمع بين الغناء الكورالي والفردي والخطاب والتمثيل والرقص). (ترجمتنا)

لتظهر أسماء لامعة أمثال *رامون كارنيثار Ramón Carnicer i Batlle* ، *بلتسار سالدوني Baltasar Saldoni*، *اميليو أريتا Emilio Arrieta*. (Castillo, 2015, p. 19-20)

- **المرحلة الثانية:**

تأتي مع انتشار وتبني مبادئ حركة الكلاسيكية الحديثة، في محاولة للإقلاع عن التقليد، وتبديل هذا المستوى من الإنتاج، نحو تغليب العقل، عبر استلهام بعض من أفكار الفيلسوف *أرسطو Aristóteles* العقلانية. فتمت استعادة بعض من أعمال العصر الذهبي، المناسبة وتكييفها. مع دعم ترجمة الأعمال الأجنبية بما فيها الإيطالية. الأمر الذي شجع الكتاب الكلاسيكيين على تأليف روايات وقصص ومسرحيات تحاكي الواقع في صورة موضوعية عقلانية تتخللها مواقف للكوميديا، لجذب اهتمام المتلقي والتأثير فيه.

- **المرحلة الثالثة:**

تتصف آخر مرحلة بالكوميديا والشخصيات الشعبية، كون ما كان يقدم من مسرحيات تمثيلية (مأساوية)، كتبت بنظام أبيات شعرية، قد راقت للعامة وكان الجمهور يحضرها من كل مكان. فتبنى المسرح غاية التعليم واخلاقه المجتمع، عبر رفض كل ما هو مبالغ في تصويره. فبرز بلا منازع *رامون دي لا كروث Ramón de la Cruz* في مقاطعه Los Sainetes:

"Nadie niega la inferioridad artística de aquel siglo. La novela puede decirse que había muerto. El teatro popular se reduce a los sainetes de Don Ramón de la Cruz y de Castillo"(Kelly , 1901, p. 43)

لا أحد ينكر الدونية الفنية في ذلك القرن. يمكن القول أن الرواية قد ماتت. تحول المسرح الشعبي إلى مهزلة دون رامون دي لا كروز ودي كاستيلو. (ترجمتنا)

- **دور وهدف مسرح الكلاسيكية الحديثة والتنوير:**

جاء المسرح في كلتا الفترتين الزمنيتين بغايات ترمي إلى تصحيح السلوكيات وتطوير الأفكار وتغيير العادات المجتمعية. التفكير في تفسير العلاقات الإنسانية في ظل الانفلات النفسي الذي تسببت فيه الصراعات الداخلية للبلاد (راجع العنصر 2.1)

محاولة إيجاد مخرج من هذه البلبلة والفوضى، بفتح سبيل تثقيفي هو الكتابة الأدبية التعبيرية. دفع السلطات إلى إنشاء وتطوير الهيئات الثقافية التي من شأنها تعزيز المكانة الاجتماعية لإسبانيا. وترسيخ روح القومية والهوية الإسبانية بين أبناءها وخارج نطاقها.

ومنه نستخلص أن إصلاح الممارسات التقليدية عبر بوابة المسرح، ما هو إلا سبيل نحو تحقيق عدد من الأغراض ذات الفائدة الخاصة والعامة. فالإنسان بطبعه الاجتماعي مكبل بسلسلة من الأفكار والمبادئ التي توارثها أبا عن جد، دونما أي تعديل أو تغيير ولا حتى التفكير في جوهرها.

لذلك فإخراجه من قوقعة التبعية، سيكون عبر مسلك تصوير واقعه في قالب من الهزل، الكوميديا، الألم إلخ، ليستقبل بدوره الرسالة دونما الشعور بالإحراج. ويتمكن من فحص الموقف وتحليله والبحث عن مخرج لحالته كما فعلت شخصيات العمل. وبلا شك، كلما كان التمثيل غزيرا إلا وأنتج تأثيرا بالغا.

كما يمكننا تقسيم مسرح القرن الثامن عشر إلى:

- جنس الكوميديا مع مسرحيات العملاق *ليياندرو فرنانديث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín*، وانتشار ما يطلق عليه الكوميديا الموراتينيانا Comedia moratiniana، في مقابل المأساة، نقلا عن والده وتأثرا به.

"El teatro clásico no produjo más obras de indiscutible mérito que las comedias de Moratín, perfectas sin duda… dentro de su género algo tímido; pero que con toda su perfección académica no pueden contrabalancear el enorme peso del único teatro español que el mundo conoce y admira." (Kelly , 1901, p. 43)

أي أنه لم ينتج المسرح الكلاسيكي أعمالا ذات جدارة لا جدال فيها أكثر من أعمال موراتين الكوميدية، المثالية بلا شك، ولأنها بكامل كمالها الأكاديمي لا تصل غيرها من كتابات إلى موازنة قيمة المسرح الإسباني الذي يعرفه العالم ويعجب به.

- التراجيديات في كتابات *بسنتي غارسيا دي لاويرتا Vicente García de la Huerta*، *غاسبار دي خوبيليانوس Gaspar Melchor de Jovellanos*.

- **موضوع مسرحيات الكلاسيكية الحديثة والتنوير ومميزاتها:**

تشابهت الكتابات المسرحية الإسبانية حتى القرن الثامن عشر في عدد من الميزات، نوجزها كما يلي:

- معالجة ظاهرتي الزواج غير المتساوي Matrimonio desigual وغياب التربية والتعليم.
- التنديد بالسلطة الأبوية التعسفية في تولي شؤون الأبناء بشكل مطلق.
- الرفع من نسبة وعي المجتمع عبر ضرورة مجابهة شرائع السلطة.
- تعييب العلاقات الاجتماعية القائمة على مصالح مادية.

- التركيز على الانسلاخ عن التقاليد غير المؤسسة والأفكار الدينية المنغلقة والتعلق بالثقافات الكلاسيكية دونما تحديث ولا تجديد ولا تحليل لها.
- اعتماد أساليب التمثيل الهزلي، التعقل، جنا لجنب ومواقف أخرى مأساوية، وغيرها كوميدية.
- تقديم العظات والتسلل إلى جوف تفكير المجتمع في محاولة لتغيير الأفكار الرجعية لديه.
- القيام على أساس قاعدة الوحدات الثلاث Las Tres Unidades التي جاء بها أرسطو (وحدة الموضوع، تحديد الزمن، تعيين المكان). وإن كان رأيه قد اقتصر على وحدة الحدث ووحدة الزمن، إلا أنه قد أضيفت لاحقا وحدة المكان، للارتباط المنطقي بين الزمن والمكان. (عناني ،2003، ص 38-39)

قد نتساءل عن الهدف من وراء تحديد هذه العناصر في نسج نص المسرحية وإهمال غيرها آنذاك. نرى من خلال قراءتنا البحثية، أن الغاية مما جاء به أرسطو، اعتمادا على التفكير العقلاني للبشر، هو اختلاف مستويات تلقي المسرحية بين الجمهور.

فنشهد تفاوت في المنطق بينهم، لذلك، فالحديث عن توحيد موضوع المسرحية، يسّهل أولا من دور الشخصية أو الممثل للدور الموكل له. وثانيا، يجعل فهم واستيعاب الرسالة والمقصد من وراء معالجة ذلك الموضوع يسيرا للمتلقي.

وكلما اقتصر الموضوع على حدث واحد كلما سهل طريق استشفاف المغزى منه، وكلما تشعّبت الأحداث وكثرت الشخصيات، كلما هام المتلقي بين فصولها ومواقفها.

ربما أفضل مثال عن ذلك، الكتابات الكلاسيكية للفرنسي إميل زولا *Emile Zola*، التي تعج بالأحداث والشخصيات والأماكن والوصف الحثيث للتفاصيل، مما يجعل القارئ إن حصل وتوقف عن القراءة، سيجد صعوبة في استئنافها واستحضار ما سبق.

عن وحدة تحديد الزمن، فهي تشير إلى تعيين فترة تاريخية واحدة معينة لنسج النص المسرحي، وحصر جميع أحداثه فيها. مع مراعاة كافة التوترات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تسود تلك الفترة. وهذا التناسب الزمني، يظهر في اللغة المستخدمة، كالابتعاد عن أي دخيل لغوي خارج عن الفترة، الانتباه للتراكيب اللغوية التأثيرية، توظيف الصور الفنية المناسبة (لباس الشخصيات، طريقة تحريك الجسد كنوع من التواصل، ردود الأفعال، اتخاذ القرارات، الديكور...)

أما عن وحدة تعيين المكان، فيقصد منها وجوب اختيار موقع معين. كأن يكون بلدة صغيرة، حي شعبي، منطقة ريفية، أرجاء بناء تاريخي الخ. يكون الموقع بمثابة مأوى لشخصيات المسرحية، يأخذ كل عنصر دوره، ويمثله بما يتناسب وإياه.

فمثلا، تدور وقائع مسرحية معينة في كوخ متواضع جدا من الخشب، على أساس أن سكانه (جزء من شخصيات المسرحية)، ينتمون للطبقة الكادحة، ومع ذلك نلمس لدى قراءتنا لنص المسرحية أو مشاهدة عرضها، أن ما يحتوي الكوخ بداخله وحتى هيئة أصحابه لا تمت بصلة إلى مكان عيشهم. ولا يوجد أي رابط بينهم، كأن يظهر على هيئتهم الغنى، وامتلاك أثاث لا ينطبق منطقيا على المكان.

- **لغة الكتابة الأدبية في مسرحيات الكلاسيكية الحديثة والتنوير:**

- تميزت لغة الكتابة الأدبية خلال القرن الثامن عشر، بنشوب نزاعات تتعلق بمستوى الوضوح، والفنية، نظرا لما تركته اللغة الباروكية من تنميقات.
- استبعاد اللغة اللاتينية عن الميادين الأكاديمية، في مقابل العودة إلى اللغة الأدبية للعصر الذهبي مع تطوير وتغيير بعضا من جوانبها تماشيا والتطورات الحاصلة.
- اعتماد اللغة الإسبانية بشكل حصري في جميع القطاعات الأكاديمية، مع الإصلاحات التعليمية التي عملت عليها الملكة إسابال الثانية Isabel II.
- تبني اللغات الأجنبية إما بالكتابة أو بالترجمة عنها وإليها، عبر تحديث برامج تعليمية بالمؤسسات كنوع من الانفتاح على الغير. وإنعاش رحلات الدراسة والاكتشاف نحو الدول المجاورة.
- دعم المقروئية عبر نشر الصحف والمطبوعات ذات المواضيع المستنيرة.

ومن ابرز كتاب المسرحيات لهذه الفترة نذكر: *ليياندرو فرنانديث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín*، *اغناسيو مالو Ignacio García Malo* و*جاسبار ثابالا Gaspar Zavala y Zamora*.

2.2.1. المسرحية وعناصرها الفنية

يعرف عن سلسلة الأحداث والوقائع المدونة في الكتابات الأدبية، كحكاية هادفة، تتلخص في مواقف وحوارات بين شخصيات معينة، تتداخل أدوارها بصورة محددة لتطوير عقدة العمل الأدبي بـالنص المسرحي. (رشدي، 1998)

وما إن تم إخراج مقاصده للواقع عن طريق التمثيل على خشبات المسارح، أصبح مسرحا أو عرضا مسرحيا. وهو بذلك ميدان خصب للاستمتاع والإفادة، انطلاقا من انه يوصلنا بالأحداث عن قرب. (الأحمر، 2010، ص102)

يمر النص المسرحي عبر عناصر فنية محددة، تشكل نسيجه العام، ابتداء من قواعد البداية والصراع أو العقدة إلى النهاية أو الخاتمة. كما أن لشكل المسرح أهمية أخرى تتجلى في تقويم خصائص البناء المسرحي. كما تتعدد أيضا أنواع النصوص المسرحيّة وتنوع المواضيع المتناولة وأمكنة عرضها.
عمد كتاب ومؤرخي المسرح على سن قواعد تحكم كتابة المسرحية وتفرقها عن غيرها من الكتابات الأدبية. غير أن هذه العناصر قد يتم تجاهل بعضا منها لأسباب تعود إلى الكاتب المسرحي وموضوع عمله. كما يمكن أيضا أن يستوفي العمل المسرحي جل عناصره. نذكرها كما يلي:

- **البداية أو التمهيد: Planteamiento**

يقصد من هذا العنصر تقديم لمحة عامة عن موضوع النص المسرحي، دون إيضاحات حول سير قصته، ولا إشارة إلى طبيعة نهايته، كما تظهر أيضا مقصد الكاتب من تأليف النص.

- **الحبكة /العقدة أو الصراع: Nudo**

هي تصميم للأحداث والموضوعات في العمل الأدبي. تقتضي تسلسلا بسيطا للأفعال على أساس مبدا السبب والأثر. كاللغة وأسلوب التقديم والتأخير وسرد التفاصيل الدقيقة وما إلى ذلك. بحيث ترتبط بعضها ببعض وفق مبدأ السببية، مكونة جسر من التشويق يمتد بين الجمهور والشخصيات. (وايلز، 2014، ص518)

والحبكة بين الأجزاء الداخلية للمسرحية تفضي إلى التوتر الذي يكمن بين الوضع في لحظة معينة وبين الموقف بأكمله. لتبقى المسرحية في حالة غير متوازنة حتى ينتهي الموقف. (علوش، 1958، ص 64).

- **الشخصيات : Personajes**

تعتبر الشخصيات (مفردها شخصية/ عكس الشخوص التي مفردها شخص)، العنصر الأساس في المسرحية. وهي كائن حركي وضيفته تسيير العمل الأدبي. يرمز للشخص الفعلي دون أن يكون كذلك، أي أنه إسقاط عنه لا أكثر.

قد تكون من وحي خيال الكاتب أو واقعية. تتميز كمثيلاتها من الشخصيات البشرية الواقعية، بتكامل عناصرها من الكيان الفسيولوجي المادي والسوسيولوجي الاجتماعي والسيكولوجي النفسي. (الأحمر، 2010، ص 214-215)

يمكن أن نقرا من وجهة نظر تحليلية، أنه وعبر الأزمنة المختلفة، مازالت تحيا مسرحيات من عقود خلت. والسبب لا يرجع لبنائها الداخلي فقط، إنما الفضل كله يعود إلى شخصياتها النسائية والرجالية التي تركت بصمة خالدة على ذلك العمل، واحتفظت باستمرارية حياتها.

فمن منا لا يذكر شخصيات مسرحية وأدبية، على غرار زير النساء Mujeriego (دون خوان Don Juan) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*، للإسباني تيرسو دي مولينا (*Gabriel Tellez*) *Tirso de Molina* . روائع العملاق الإنجليزي شكسبير *William Shakespeare* في ميلودراما الحب الأسمى (روميو وجولييت Romeo and Juliet)، وتراجيديا الانتقام للشرف والخيانة (هاملت Hamlet). قصة مأساة الحب (بول وفرجيني Paul et Virginie) للفرنسي سانت بيار *Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre*. وكوميديا النفاق تحت شعار الدين والتدين (تارتوف Le Tartuffe ou l'Imposteur) للفرنسي موليير *Jean Baptiste Molière*. ومثال الاصطدام بين الواقع والخيال (مدام بوفاري Madame Bovary) للفرنسي غوستاف فلوبار *Gustave Flaubert*.

نصنف في المخطط التالي أنواع الشخوص بين الرئيسة والثانوية نحو:

تعليق على معطيات المخطط:

نلاحظ تفرع الشخصيات المسرحية إلى الرئيسة Principales، بمثابة نواه العمل. تحرك الموضوع العام، ويتعلق بها الفعل بشكل مباشر. تشمل كل من البطل/ البطلة[10] Protagonista، والشخصية الخصم Antagonista المسببة للمشاكل والتوترات الداخلية.

أما عن النوع الثاني، الشخصيات الثانوية Secundarios، فلها دور أقل أهمية عن سابقتها، تساعد في فهم تفاصيل الأحداث والوقائع الرئيسة. تنقسم حسب الدور الذي تؤديه إلى الشخصية الوظيفية Personaje funcional لا تظهر إلا في مواقف وأماكن معينة من تطور الأحداث، وبعدها تختفي.
قد تأتي على شكل طبيب، معلم، رجل دين، سائق سيارة، بستاني إلخ... كما أنه لا يذكر عددها لعدم أهميته، إنما يشار إليها من خلال وضيفتها ومنصبها.

أما **الشخصيات الجماعية Personajes colectivos**، فيكمن دورها في تحريك المواضيع الثانوية في المسرحية. تتم الإشارة إليها بصورة سطحية نظرا لبعدها عن حبكة المسرحية. قد تأتي على شكل سكان قرية، حاشية الملك، جنود، عصابة من الأشرار إلخ. (بن مالك، 2000، ص 129-131)

وأخيرا **الشخصيات الرمزية Personajes alegóricos**، تتمثل في استحضار الكاتب لصور رمزية مجازية يشير بها إلى مواضيع ثقافية تاريخية قديمة معينة، على شكل شخصية بشرية. كجعل شخصية بأجنحة ولباس أبيض تظهر في المنام، للإشارة إلى الملائكة والروح الخيرة. وأخرى بقرون ورداء أسود للإشارة إلى الشيطان. أو امرأة مغطاة بالسواد لا يظهر منها شيء، للإشارة إلى الموت وما إلى ذلك (علوش، 1958، ص 51).

- **الحوار: Diálogo**

يعتبر الحوار تمثيلا للوقائع وهو الأسلوب اللغوي التواصلي وطريقة التعامل بين الشخصيات وفق المواقف المختلفة وردود أفعالهم إزاءها. يظهر أدوات التأثير الفنية، لذلك نلاحظ بعض الجمل تحمل

[10] يشير إلى الشخصيات التي كان لها دور رئيس في الميثولوجيا القديمة. ونظرا لبسالتها، أصبحت جديرة بالاهتمام والتقدير والتبرك والتقليد عنها. وعليه، يكون مسمى البطل/البطلة في كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة لا يفي المصطلح الكلاسيكي حقه، فقد نجد في الكثير من المرات الشخصية الرئيسة في العمل، لا تمت للبطولة بصلة، ومع ذلك تأخذ المسمى، والأجدر أن تنعت **بالشخصية الرئيسة**، لا البطل. أنظر: (فتحي، 1986).

أثرا عميقا ومعنى غزيرا يدفع بالجمهور إلى مقاطعة حوار الممثل والتصفيق له بحرارة. (بن مالك، 2000، ص 57)

والحوار هو ما يعطي للشخصيات حياة واستمرارية داخل العمل وخارجه (وايلز، 2014). يأتي على شكل شعر أو نثر. يتفرع إلى الحوار الفردي Monólogo، وهو وقوع الشخصية في حديث مع الجمهور، أو مع شخص غائب.

فإذا انكبت على الحديث مع نفسها أي مع الأنا، أو تتوجه بخطاب إلى قوة إلهية كنا بصدد الإشارة إلى ما يسمى بـ Soliloquio مناجاة النفس:

"Soliloquio: (es) n una obra dramática u otra semejante, parlamento que hace un personaje aislado de los demás fingiendo que habla para sí mismo." (DRAE, p. 8094)

وهناك الحوار الثنائي[11]، يأتي بين طرف إيجابي وآخر معاكس، يغطي مواضيع اجتماعية معينة. يريد الكاتب منه، عبر توظيف الشخصية، انتقاد تقليد أو أفكار أو تصرفات معينة. كحوار بين فقير وغني، جواد وبخيل، جميل وقبيح إلخ. (شارودو، 2008، ص378-379)

أما آخر نوع فهو الحوار الثلاثي أو متعدد الأطراف[12]. وفق قاموس أوكسفورد (1966)، يجري هذا النوع من الحوارات بين ثلاث شخصيات مسرحية أو أكثر، بمعنى نقيض الحوار الفردي والثنائي. يدفع بدوره بالحبكة قدما. نلمس في هذا النوع من الحوارات الملكات الفنية والإبداعية اللغوية للكاتب.

"El diálogo es un coloquio fingido entre dos o más personas, que discuten acerca de cuestiones determinadas é instructivas. Por las cosas de que trata recibe el nombre de filosófico, moral, político, literario, etc. y por la manera de expresión, divídese en histórico y cómico" (Frumento, 1900, p. 106).

أي أن الحوار حديث يجري بين شخصين أو أكثر، يناقشون قضايا معينة ومفيدة، ومن خلال النقاشات هذه يطلق على المتحاورين من باب الهزل صفة الفيلسوف للتساؤلات والإجابات المتنوعة التي تدور بينهما.

- **الزمن والمكان: Tiempo y Espacio**

نلاحظ من خلال العيش في بيئاتنا وعالمنا، أن لكل شيء مقياس، ولكل حدث زمان ومكان. والزمن هو مدة حياة أي كائن أو شيء، وهو الذي يسمح له بالبقاء طيلة هذه الفترة. ولولا أهمية الزمن في حياتنا، لتقهقرت طبيعة عالمنا وما فيه.

[11] **Duologue** (en francés e inglés)
[12] **Trialogue** : colloquy between three persons.

لذلك يعتبر الزمن في المسرحية، عنصرا مهما، كون أحداثها تحتاج إلى تحديد إطارها حتى يستقيم بناءها ويتآلف نصها. ليتمكن متلقيها من فهم أغوارها وتحليل مواقف شخصياتها. ويسافر في خضم أجواءها ليتقاسم وشخصياتها مختلف المواقف.

وتحديد المدة الزمنية للمسرحية المكتوبة أو المعروضة على الخشبة، يسهل من نجاحها وإقبال الجمهور عليها. لأنه لا يعقل أن يُجبر القارئ على الجلوس لساعات طوال يشاهد عرضا من عده فصول. فتخرج المسرحية عن إطارها وأهدافها إلى التسبب في التعب والإرهاق. وإن كانت مكتوبة، كانت للمتلقي حرية أكثر. فله مواصلة القراءة أو تركها.

أما عن المكان في المسرحية، فيقصد به مساحة أرضية معينة (حي، قرية، مدينة...) حيث تكون الأحداث والمشاهد المصورة متناسقة وطبيعة مساحتها. أما عن المسرحية المعروضة، فيشير المكان إلى منصّة العرض (خشبة المسرح).

يتدخل في العرض المسرحي تقنيات فنية منها الشريط السينمائي، والديكور، والإضاءة وستار الفصل بين الفصول، والإخراج الدقيق للمشاهد إلى غير ذلك.

لذلك نجد مسرح ناجح وآخر فاشل، فعنوان الإبداع والحس الفني للكاتب والمخرج يكمن في تقيده بالبيئة الزمنية والمكانية.

- **الحل / نهاية الصراع: Desenlace**

نهاية يفضي إليها حل النزاعات وانتهاء الصراع العام للأحداث وتفكك العقدة. وغالبا ما تأتي على شكل قرار حاسم أو مشهد حتمي (سعيد أو حزين أو مزيج بينهما). (وايلز، 2014، ص 192)

تمثل أحداث المسرحيات المكتوبة في مسارح متنوعة تختلف باختلاف الزمن والمكان، وعلى هذا الأساس يأتي تصنيف للمسارح يشتمل على أربعة أنواع رئيسة:

- **المسرح المفتوح**، وهو أبسط شكل، لا يخضع التمثيل فيه لفواصل شكلية بين الجمهور المتفرج وممثلي العرض. كالصالات عروض الأزياء، قاعات العروض الدرامية القصيرة، مساحات التمثيل المباشر الذي تقدمه الحصص والبرامج التليفزيونية.
- **المسرح المرن**، يضم خشبة العرض التمثيلي (الركح). يكون أكبر وأوسع حجما من الصالة المخصصة للجمهور. لذلك يكون عدد المتفرجين ضئيل جدا.

وهو مسرح مرن، لأنه يمنح للمتفرج حرية اختيار وضعية المشاهدة إما بالجلوس أو الوقوف. وإمكانية تغيير صالة العرض بصالة المشاهدة والعكس، حسب نمط المسرحية التي تقدم.

- **المسرح الدائري**، تكون فيه مقاعد المتفرجين موضوعة بشكل دائري حولي البناء الداخلي للقاعة. وخشبة العرض منخفضة لتسهيل المشاهدة.
- وآخر نوع هو **المسرح الأمامي**، وهو أكثر أنواع المسارح شيوعاً، تكون مقاعد المشاهدين ملتصقة بخشبة المسرح. شكلها يسهل على المتفرج الإحاطة بالعرض بأكمله.

عن خصائص البناء المسرحي، نلخصها في النقاط التالية متوالية:

- **المعادل الموضوعي: Objetivo Correlativo**

يقصد به تصوير المواقف والموضوعات الحسية المختلفة التي تتناول الانفعالات والمشاعر من جهة وإسقاطها في بناء فني أدبي معين.

ظهر مصطلح المعادل الموضوع عند الناقد الأدبي الأمريكي *اليوت Thomas Stearns Eliot* (عناني 2003، ص 54). للإشارة، وفق ما جاءت به دراسات سابقة لمسرح القرن السادس عشر بأوروبا، إلى تحويل المشاعر المجردة Abstracto ، التي تخاطب العقل والوجدان إلى أشياء واقعية ملموسة حسية Concreto, Palpable, Tangible تخاطب الحواس. فيكون بذلك المعادل الموضوعي يرمي إلى إيجاد المقابل المادي (في الواقع) للبناء (الخطاب) اللغوي.

وعليه، تنقسم عبارة المعادل الموضوعي، إلى: المعادل Correlativo ، وهي صفة للشيء الموازن لغيره في نفس الكفة بمعنى آخر Análogo. أما عن الموضوعي Objetivo، فهو لا يشير إلى الموضوع العام للمسرحية، إنما إلى المواضيع التي تدخل ضمن إطار التفاصيل، فتكون بمثابة أشياء مادية. إذ أن كلمة Objetivo تأتي من Objeto بمعنى الشيء الملموس. (Hamideche, 2019)

لذلك يحمل المعادل الموضوعي، معنى المساواة والمعادلة بين الأشياء المختلفة المادية والمعنوية في الإشارة إليها. بصياغة أخرى الاعتدال في ذكر الأشياء Objetivos، المجردة المعنوية والمجسدة الملموسة في نص المسرحية.

لذا لما ينسج الأديب المسرحي نصه، عليه التقيد بالموازنة بين مشاعر وعواطف وأحاسيس وانفعالات الشخصيات (مجردة) والأشياء المجسدة لها(ملموسة).

فلا يعقل مثلا، أن نشهد في أكثر من موقف مشاعر للحب مثلا بين شخصيتين، ولا نجد صور للاهتمام، تسقط عليها هذه المحبة (تقديم ورود، تحضير مفاجأة وما إلى ذلك)

أما عن مصطلح المعادل من المنظور الدلالي، فهو يشير إلى، أولا، المعادل العمودي، أي بحث السيمائية الجزيئة التي تقع بين وحدة وأخرى. أي مفهوم المستوى اللغوي لكل وحدة انطلاقا من البنيات العميقة والبنيات السطحية للخطاب. والمعادل الأفقي، يفرض المطابقة بين النظري وتطبيقه، ويسمح المعادل بوجه عام من فهم السير اللساني للخطاب وتحليله:

"(Correlación es) la mutua relación que se produce entre dos o más términos correlativos de un periodo, de manera que la presencia de uno va acompañada del otro." (Reyzdbal, 1998, p. 20)

المعادل (الارتباط) هو العلاقة المتبادلة التي تحدث بين مصطلحين مترابطين أو أكثر من فترة معين، بحيث يكون وجود أحدهما مصحوبا بالآخر. (ترجمتنا)

والترابط بين الوحدات في سياقها اللفظي يعزز مبدا التعبيرية Expresividad في أسلوب الكاتب. فنشهد في ذات التعريف من ذات الصفحة مثال قول الشاعر دي غونغورا *Luis de Góngora y Argote*:

" Ni en este monte, este aire, ni este rio, / corre fiera, vuela ave, pace nada"

لا على هذا الجبل، هذا الهواء، ولا هذا النهر،/ اركض في البرية، تطير الطيور، لا ترعى شيئًا. (ترجمتنا)

- **الممثل/ الشخصية والجمهور: Personaje/ Actor - Publico**

يعتبر الممثل أداة تحريك أحداث المسرحية، والوسيلة التي من خلالها يتعرف الجمهور عن كثب عن موضوع العمل المسرحي. أما الجمهور فهو متلقي العمل المسرحي، سواء أكان قارئ أو متفرج. وهو أهم عامل في الكتابة والعرض المسرحي، كون الهدف من المسرحية كفن، موجه له، فإن غاب لم يعد للمسرحية معنى ولا غاية.

- **الإنتاج المسرحي: Producción teatral**

يعتبر الإنتاج المسرحي، كل ما يشمل عملية التغطية العامة والتامة قبل الإخراج المسرحي. وهذه العملية تتضمن عناصر التمويل المالي، توفير كافة متطلبات الممثلين كصالة الاستراحة وتبادل

الأدوار، التجميل، الملابس والأزياء، وكذا خشبة المسرح، قاعة جلوس الجمهور، الديكور وتصاميم الخلفيات، الإضاءة، المؤثرات الصوتية والموسيقية، الدقة في التلاعب بالألوان وما إلى ذلك.

- **الإخراج المسرحي: Realización teatral**

إذا اعتبرنا الشخصية في المسرحية متعلقة بالعمل ونجاعة تمثيله ومرونة الإلقاء، واستقطاب الجماهير لمشاهدته، ولفت انتباههم واهتمامهم، فإن الإخراج المسرحي لهذا العمل يرمي بثقله على المخرج، الذي بدوره يعتمد على استعداداته وخبراته الفنية الجمالية والفكرية في إنجاحه. لذا، فهو أول مسؤول يمدح أو يذم عقب إسدال الستار عن المسرحية المعروضة. (وايلز، 2014)

3.1. أنواع المسرحية

المسرحية فن من فنون العرض الأدبي النثري، تتراوح بين النوع الهزلي والغنائي والمأساوي إلى غير ذلك. تهدف من وراء كل هذا، إلى تقديم المواعظ وتهذيب المجتمعات وتنوير التفكير وتحسين السلوكيات.

يتفرع عن المسرحية المكتوبة أو المعروضة، أنواع رئيسة (الكوميديا والتراجيديا) وأخرى ثانوية، لم يعطها النقاد والمفكرين من الأهمية كسابقاتها. ومع ذلك فلها غايتها من وراء عرضها وإن كانت لا تلتزم بجميع عناصر ومقومات المسرحية التي تم سنها. كما تختلف فيما بينها حسب الموضوعات المعالجة فيها.

تكتب المسرحية شعرا ونثرا، غير أنها كانت تأتي على شكل قصائد فيما سبق من أزمان. وربما السبب في انتقال النص المسرحي إلى النثر واستخدام العامية واللهجات المحلية في العرض، راجع إلى انسلاخ الناس عن اللغة الأكاديمية. فقد باتت المجتمعات والجماعات اليوم تتمايز فيما بينها بغنة ونطق ومصطلحات خاصة بها.

وعلى هذا الأساس، وإكمالا للأهداف المرجوة من العروض المسرحية، غدت المسرحية اليوم تقدم باللغة التي تفهمها العامة (إسماعيل، 2004، ص 136).

- **المأساة** أو **التراجيديا Tragedia**، تعتبر أشهر نوع مسرحي، كونها تحاكي الواقع بالكثير من الألم. تتناول أحداث ووقائع وأرزاء تاريخية معينة كاسفة جدا وكئيبة. تعيش الشخصيات فيها ألوانا من النكبات، إلى إن ينتهي المطاف بموقف عنيف لم يكن من المتوقع حدوثه. (نصار، 2009، ص285-286)

تناولت المأساة في بداياتها الشخصيات العظيمة (الآلهة، أنصاف آلهة، أبطال بشريين–ملوك وأمراء). ثم أصبح بطل المأساة هو الإنسان في حد ذاته (بناء على فكرة أن الإنسان هو مركز العالم). لتضمحل الفكرة، وتصبح البطولة تشير إلى الشخصية الرئيسة في العمل بغض النظر عما يقدمه (إسماعيل، 2004، ص 138).

يصور كاتب التراجيديات سقوط البطل المفاجئ، إما عقب دسائس ومكائد من الشخصيات المضادة Antagonistas أو لأسباب قاهرة (حوادث، مرض، موت...). والهدف من خلال ذلك يكمن في تقديم معالجة عميقة وراقية للموضوع (نصار، 2009، ص 286).

فنلاحظ في هذا السياق المأساوي أن بطل المأساة، يشوبه عيب من وجهة نظر المتلقي، فإما أن يكون طيب القلب بشكل غير طبيعي. أو ذو ثقة زائدة في غيره وما إلى ذلك. ويكون هذا الضعف هو سبب الإيقاع به، وقلب موازين الحدث.

تتميز لغة كتابة المأساة، بالزخرفة اللفظية الفنية (استخدام أساليب التقديم والتأخير البلاغية Hipérbaton، والمبالغة Hipérbole).

- **الدراما Drama**، كفرع أولي من المأساة، شبيهة بها من حيث الجدية في سرد الأحداث وتصوير الواقع. غير أنه تتخللها مواقف تبعث على التسلية وكسر حاجز الجِد.

للدراما سياق درامي كئيب، ولا تنتهي بفاجعة دائما. تعالج مواضيع اجتماعية تصورها داخل قالب أكبر من حجمها. تكاد تدخل الخيال في استيعاب أحداثها.

للبناء الدرامي تركيب نثري أو شعري، وهو في نظر أرسطو محاكاة للأفعال البشر. تعود بوادر ظهورها إلى الاحتفالات الدينية الإغريقية Dionisia[13]. وتطورت مند العصور الوسطى لتظهر خلال ترتيبات الاحتفاء بالأعياد والقيام بالطقوس الدينية المسيحية.

يأتي عصر النهضة وتتسع معه عناصرها الفنية وبناءها الأسلوبي مما جعلها تتغير عن صورتها الأولى، بل يمكن القول أنها قد انسلخت عنها كليا.

[13] احتفال شبه مسرحي ديني عظيم يقام في أثينا القديمة تكريما للإله ديونيسوس (باخوس) . للمزيد أنظر: (عبودي، جروس ،1991). وقاموس : (The Oxford Dictionary Of English Etymology, 1966) .

الدراما، معارضة لأدب تيار الكلاسيكية، الذي يهتم أكثر **بالميلودراما Melodrama والمسلاة** (تمثيلية هزلية خفيفة تمتاز بالرقص والغناء) **Vodevil** (محمد رضا، 2005، ص 751).

- **الميلودراما Melodrama**، ذات مسمى من أصل فرنسي Mélodrame، الذي اشتُق من اليونانية *mélos* (أغنية)، ومن اللاتينية المتأخرة *drāma* (حبكة).

والميلودراما تتميز بعواطفها الجياشة (التعبير الكثيف عن العواطف والانفعالات) وخطابها الدرامي (المبالغة في سرد الحوادث وتصوير الشخصيات حسب نمطها) في معالجة المسائل العائلية مع توظيف الموسيقى أثناء التمثيل، لزيادة المشاهد العاطفية تأثيرا على المتفرج.

في السياقات الحديثة، تستخدم صفة الميلودراما بشكل عام في وصف العمل الأدبي أو المسرحي الذي يفتقر إلى الدقة، في إشارة إلى الخلط بين الموسيقى والأحداث، فيكون هذا الاستخدام تحقيريا.

يعود تاريخ الميلودراما إلى المسرحيات الرومانسية الموسيقية الراقصة الكلاسيكية. غير أنه صار لها عماد وبناء ابتداء من القرن الثامن عشر، حيث تطورت لتشتمل على حبكة بسيطة، ونهاية سعيدة. (فتحي، 1986، ص 363).

- **الملهاة/ الكوميديا Comedia**، تقوم على حبكة وشخصيات من طبقات متقاربة، وقائعها مليئة بالمفاجئات والمسرات. تتناول مواضيع اجتماعية واقعية بالنقد والسخرية في قالب مضحك ومسلي.

ويمكن للملهاة أيضًا أن تشير إلى النكت الطويلة التي يقولها الناس لبعضهم البعض، أو القصص المضحكة القصيرة ذات الحوارات.

أطلق على الملهاة أيضا أسماء مختلفة، "مسرح العبث"، المسرح الكوميدي"، وظهر بشكل محدد مصطلح الكوميديا (ق17م). (علوش، 1985، ص 193).

تعتمد الملهاة بشكل رئيسي على الخطاب الفكري العاطفي دونما استخدام للحيل. لذلك تتفرع حسب الموضوع المتناول إلى أنواع عديدة منها، كوميديا الصراع Comedia de enredo، وكوميديا العادات والأخلاق Comedia de carácter y costumbres.

لا يعتمد مؤلف الملهاة على عنصر إثارة مشاعر الجمهور المتلقي، وإشراكه عاطفيا وفكريا في حوادثها. بل يسعى إلى لفت انتباهه للعمل المسرحي ككل، خاصة كيفية تقديم الأفكار وأسلوب الحوار. لذلك للملهاة دور أقل مرتبة وعمق من المأساة في تحليل المشاعر والعواطف البشرية. (عكاشة، 1990، ص474)

- **المهزلة Teatro Absurdo – Farsa**، هي جزء متفرع عن الملهاة، يأتي المسمى **Farsa**، من الأصل الفرنسي [14] ***farce*** (García De Diego, 1954) بمعنى مجموعة من المكونات غير المتشابهة التي يتم تشكيلها كعجينة يحشى بها مكون آخر (الطبخ).

ونقلا عن هذه الدلالة، تكون المهزلة عبارة نوع مسرحي عام وبسيط، لا يحترم العناصر الفنية للمسرحية، ولا البناء المنطقي لها. يتشكل من تداخل عناصر مختلفة يجمعهم هدف واحد. حيث عرفت خلال العصور الوسطى، وانتشرت في أوروبا مع بداية ق17م.(Dreyfus & Marcellin, 1886, p.259)

تتميز المهزلة بسطحية الأحداث، ومواقف قائمة على الكوميديا والاستهزاء والتهكم كإسقاط لعبثية حياة الإنسان وعالمه المبهم (غياب الحقائق والأهداف).
غالبا ما تصور صراعا خفيفا أو نزاعات بين طرفين متعارضين. يختار المكان فيها عشوائيا، فلا تحتاج لتمثيلها مسرحا ولا جمهور معينا، ولا ترتبط بزمن محدد، بل تتدخل الحاجة إلى التسلية في بناءها.

تظهر بوجهها الثاني، كمسلاة قصيرة، يغلب عليها الرقص والأغاني والموسيقى، وذلك بهدف إشغال الجمهور في أثناء العروض الرئيسة أو قبلها. [15]

تتشابه المهزلة تقريبا بالملهاة، إلا أن الأولى تميل أكثر إلى التهريج والإضحاك ولا تعكس قوة الشخصيات ولا طبيعتها. بينما تركز الثانية على بلاغة لغة الحوار وقوة أسلوب الشخصيات فيها.
تعمد إلى كشف السلوكيات السلبية للفرد، والتناقضات في تفكيره، وقراراته الخاطئة المتسرعة، في محاولة لتصحيحها على أنه العنصر الذي يبني المجتمع، وصلاحه من صلاح مجتمعه:

---

[14] "La Farce, est une pièce de théâtre bouffonne. Il se dit également du comique bas et grossier qui est propre aux farces. Il se dit figurément des actions qui ont quelque chose de plaisant, de bouffon ou ridicule". Voir : (dictionnaire de l'Académie française, 1835, p. 167).
هي مسرحية هزلية. ويقال أيضًا عنها الكوميديا العامة "منخفضة" والعامية الخاصة بالمزح. يقال مجازيًا عن الأفعال التي لها شيء ممتع أو مهرج أو سخيف. (ترجمتنا) .يطلق عليها بالفرنسية و الإنجليزية مسمى ***Burlesque*** (سخرية وهزل للإضحاك)

[15] "Espèce de petite comédie plaisante & bouffonne, qui se joue ordinairement après une pièce de théâtre plus sérieuse". Voir : (Dictionnaire de l'Académie Française, 1694, p. 438)
نوع من الكوميديا الصغيرة الممتعة والمسلية، تُلعب عادةً بعد مسرحية أكثر جدية. (ترجمتنا)

"مسرحية لها حبكة شبه حقيقية تثير الضحك برسم عادات عصر ما وعيوب شخصية ما ونقائصها... رغبة في تسلية الجمهور" (جورنو، 2007، ص 22).

- **المشجاة Pantomima**، أو كما يطلق عليه أيضا مسمى التمثيل الإيمائي فيعود أصل المصطلح إلى الإغريقية *Pantomimos*، ومن اللاتينية *pantomimus* وهو مركب من *Panto* أي *de pâs* بمعنى الكل، و*mimos* بمعنى التقليد/المقلد. وكان للإغريقي سوفرون *Sophron de Syracuse* الفضل في اخترع هذا النوع المسرحي (ق5 ق.م). (Augé, 1923, p. 481 / 585)

والمشجاة مسرحية مختلطة، تتميز عن جميع سابقاتها، بعدم استخدام اللغة للتعبير والتحاور بين الشخصيات. تعوضها بالحركات الإيحائية، مع الاعتماد على الحيل في الأداء. (Gaffiot ,1985, p. 712)

لذلك يتمحور الدور التواصلي للشخصيات فيها على تأدية الإيماءات، والتركيز على لغة الجسد، والرقص المواكب للموسيقى.[16] تميزت المسرحية الإيمائية عند الرومان بنوع من اللاعقلانية في التمثيل. فكان الممثلون يؤدون حركات وإيماءات غير محتشمة وسوقية، كونها كتبت باللاتينية العامية. عرفت روما وما جاورها من مدن تمركز هذا النوع المسرحي، وبقت على أوجها حتى عصر بول انريون[17] *Paul Henrion*.

ومع هذه الأنواع الرئيسة، يندرج تحت مسمى المسرحية المعروضة أنواع أخرى عديدة حسب مواضيعها والهدف منها. كالمسرح الغنائي، وهو شكل جديد شبيه بالأوبرا الأمريكية *Ballad Opera*، التي ظهرت خلال العصر الفيكتوري[18] في بريطانيا وأمريكا. أين يستخدم الغناء والرقص للمساعدة في شرح القصة ونقل أفكار المسرحية. ومسرح العرائس أو مسرح الدمى، حيث البطل الأساسي عبارة عن دمية تحركها أيادي بشرية.

---

[16] "Art ou action d'exprimer les passions, les sentiments, les idées par de gestes et par des attitudes, sans le secours de la parole ". Voir : (Trousset, 1886, p. 413)

فن أو فعل للتعبير عن المشاعر والأحاسيس والأفكار بالإيماءات والمواقف دون العودة للكلمات. (ترجمتنا)

[17] **Henri charlemagne,** à son entrée dans le monde musical. Il introduit assez d'airs de danse, et d'arrangements de toutes sortes. Voir : (Dictionnaire des Pseudonymes, 1869).

لدى دخول هنري شارلمان، عالم الموسيقى، قدم ما يكفي من ألحان الرقص والترتيبات من جميع الأنواع. (ترجمتنا) وهو ما نراه غالبا في المسرحيات.

[18] **Victorian literature**/ **La Literatura Victoriana**, corresponde a toda la escritura producida durante el reinado de la reina Victoria (1837 a 1901/última monarca de la Casa de Hannover). (Borges & Esther Vázquez, 1965)

يشير مسمى الأدب الفيكتوري إلى جميع الكتابات التي تم إنتاجها في عهد الملكة فيكتوريا (آخر ملوك بيت هانوفر). (ترجمتنا)

4.1. خلاصة الفصل

نستخلص عقب نهاية عرض متن الفصل مجموعة من النقاط ترتكز أهمها في وضوح الاتجاه الفكري بخصوص التطور الحاصل في الأدب الإسباني ذو الجدور الإغريقية اللاتينية، والمتشبع بالتقاليد المعرفية القروسطية. كما أن تطور الحركات الأدبية يعبر عن بوادر التفتح الأدبي والثقافي، خاصة مع الإصلاحات التي جاءت بها سلالة البوربون، تعزيزا للمعرفة والأدب.

كما وقفنا على مسرح القرن الثامن عشر، الذي كثيرا ما تعرض كغيره من الأجناس الأدبية إلى القمع الذي كانت تفرضه سياسات محاكم التفتيش قبل حلها. دونما إهمال الضغط والتخلف الاجتماعي والثقافي الذي ساد المجتمع الإسباني، وذهنيات الشعب المتشبعة بالقيم الكنسية التعسفية، والأفكار الجزافية ذات المرام الأيديولوجية الفاسدة. للإبقاء على المجتمع في تبعية، والتخبط في ظلام الجهل من جهة أخرى.

إلا انه مع ظهور حركتي الكلاسيكية الحديثة والتنوير، خرج الأدب بما في ذلك المسرح الإسباني بشكل واضح من قوقعة التقليد والتجميل الأسلوبي الباروكي، إلى ترسيخ أهداف سامية في نسج هيكله المستقل، وتغليب العقل على الوجدان في تصوير الواقع وحل المشاكل.

وعليه عرفت مسرحيات هذا القرن أثرا واسعا في أخلقة المجتمع وحسم الصراعات الداخلية التي كان يعاني منها.

الفصل الثـــــاني:
السياق والترجمة والثقافة

0.2. تمهيد الفصل

نتناول في هذا الفصل السياق من حيث توضيح مفهومه وأنواعه بالتمثيل من الواقع لتبسيط ماهيته. وذلك حتى نفرق بينه وبين المقام، الذي ظهر في الدرس البلاغي العربي قديما. وإن كان يستخدم حاليا بكثرة كمرادف للسياق، إلا أن الفرق بينهما وارد. ننتقل بعدها إلى توضيح الصلة بين الترجمة والسياق وأهميته في تحليل النص وتقصي المعاني والدلالات قبل الشروع في ترجمته. وننتهي إلى عنصر الثقافة بمفهومها وعناصرها وأثرها في الترجمة. وما ينجر عنها بفعل الاحتكاك كمظاهر ثقافية جديدة وهي التفاعل الثقافي والتثاقف. ونختم عرض هذه الجوانب بخلاصة، نكشف فيها أهم نتائج التحليل النظري للعناصر وما تم الخروج به كفكرة واضحة وبيان.

1.2. ماهية السياق

يعود مصطلح السياق Contexto، عن الفرنسية Contexte[1] إلى الجدر اللاتيني *Contextŭs* بمعنى (ضم شيئا إلى آخر). وينقسم إلى (*Com- ⁄Con*) بمعنى معا(Ambos/ Juntos)، و (*Texere/ Teks-*) بمعنى صنع، وضع، انشأ (Crear / Formar/ Elaborar). أي مجموع المفردات والتراكيب اللغوية المتسلسلة والمتناسقة في موضع ما، الحاملة لمقصد يحدده الكاتب.
وكان المصطلح في بادئ الأمر يستخدم للإشارة إلى الكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقية والأشعار الغنائية. ليرتبط لاحقا بمفهوم النص، عبر وصل الوحدة بمحيطها. (Gaffiot, 1934, p. 275)

وعليه فالسياق إذن هو التركيب المنطقي للوحدات اللغوية (تموقعها وطريقة توظيفها)، بحيث تشكل باتصالها وحدة النص العام. فيكون تحليل تسييقها النصي، مع ما جاء قبلها وما سبقها، سواء كان لغويا (صوتي، صرفي، نحوي) أو خارجا عن اللغة. والسياق هو السبيل المؤدي إلى فهم المعنى الضمني أو الصريح المراد من الوحدات. لذلك فهو كالطبيعة التي تشمل العديد من المكونات والكائنات، التي لا يمكن فهم وجودها وبنياتها إلا بالعودة إلى تحليل واقعها ومدى تأثيره عليها.
"Contexto (es el) contorno que enmarca a una unidad lingüística en el sitio concreto de su actualización y que condiciona su función... no es solamente el contorno lingüístico intratextual, sino que también…contorno discursivo de

[1] "(**Le contexte**), texte d'un acte publique ou sous-seing privé... l'ensemble que forment par leur limites mutuelles les différentes dispositions ou clauses dont un acte est composé… ensemble d'idées qu'il présent (texte), ou au sens que certains passages empruntent de ce qui les précède ou de ce qui les suit ". Voir : (DAF , 1835, p. 463)
(السياق) هو نص فعل عام أو عرفي خاص … وهو الكل الذي تتكون بفعل حدوده المتبادلة الأحكام أو البنود المختلفة التي يتكون منها نص أو فعل ما … مجموعة من الأفكار التي يقدمها (نص)، أو بمعنى آخر، بعض المقاطع التي تقترض مما يسبقها أو يتبعها. (ترجمتنا)

producción… abarca el conjunto de las otras obras del autor, el conjunto de las obras literarias contemporáneas...” (Beristaín, 1995, p. 112).

"السياق (هو) المحيط التفصيلي الذي يؤطر وحدة لغوية في المكان الملموس لتحديثه والذي يحصر وظيفتها ... فهو ليس المحيط اللغوي داخل النص فحسب، ولكن أيضا ... المحيط الخطابي لعملية إنتاج التواصل... وهو يغطي مجموعة الأعمال الأخرى للمؤلف، جملة الأعمال الأدبية المعاصرة ". (ترجمتنا)

ويشير السياق من منظور علم العلامات Semiótica، واللسانيات Lingüística، وعلم الإنسان Antropología، إلى المواضيع والمجريات إلى تحيط بحدث هام. ذا وظيفة تواصلية Comunicativa، الغاية منه تسهيل الوصول إلى تحليل مضمونه ووحداته لتأويلها بدقة.

ولإن محيط الوحدة اللغوية يشير إلى السياق اللساني/اللغوي نسيج النص، والسياق الخارج عن اللغة (المؤثرات الخارجية التي تتدخل في إكساب الوحدة اللغوية معنى معين)، عمد اللغوي الإنجليزي *فيرث John Rupert Firth* إلى وضع نظرية له. جمع فيها جوانب عديدة مختلفة من النص والترجمة، تضمنت تقسيمات للسياق وتبيان الاختلاف بينها. (شارودو، منغنو، 2008، ص133-134)

يعتمد اللغوي والسلوكي الأمريكي *بلومفيلد Leonard Bloomfield* والسكوتلاندي *كاتفورد John Cunnison "Ian" Catford* ، نفس التقسيم السياقي لدى النظرية التأويلية (السياق اللفظي، السياق الموقعي). في حين يقدم اللساني الروماني *كوسيريو Eugen Coșeriu*، تقسيما مختلفا نوعا ما عن سابقيه، يشمل: (سياق اللغة، سياق الخطاب، والسياق الخارج عن الخطاب).

ومنه فسياق اللغة يرمي إلى العلاقات المتداخلة للوحدات اللغوية وارتباطاتها داخل خطاب معين. في حين أن سياق الخطاب هو السياق القريب الإيجابي (ما ورد بشكل صريح في النص). والسياق البعيد السلبي (الجانب الضمني للخطاب). أما السياق الخارجي عن الخطاب فيشمل جميع العناصر المحيطة بلغة التواصل في بيئة معينة (وايلز، 2014، ص 160).

تعليق:

يعلل *كوسيريو* موقفه (أنظر الشكل)، بأن السياق تركيب قياسي متغير (كل مفتوح، ذا وحدة ديناميكية). يشكل محور معنى الوحدة اللغوية بصورة تامة (سلسلة متعاقبة ومتناسقة)، يتم قراءة النص عبرها (مكتوبا أم منطوقا)، والوصول إلى معناه. (ذا استخدام وأثر ذاتي← السياق = النص+ القراءة + التأويل).

1.1.2. السياق وأفعال الكلام والمقام

يرتبط السياق حسب *نظرية أوستين* *John Langshaw Austin* (1991م)، كموضع الوحدة اللغوية داخل إطارها النصي، بأفعال الكلام[2] Speech Acts (Actos De Habla) والمقام. أما أفعال الكلام، فهي الاتجاهات اللفظية الدلالية في التعبير الشخصي عن حاجات ومتطلبات معينة. تكون مباشرة أو غير مباشرة (كإلقاء تحية، طلب خدمة، تقديم نصيحة وإرشاد، تنبيه، إلخ). (شارودو و منغنو، 2008، ص20-21)

وهي تشير إلى التلفظ (نشاط كلامي منه إنتاج الملفوظ). يدخل ضمن لسانيات الكلام عن طريق نظريات التلفظ[3]. وفق ما جاءت به أبحاث اللغوي *بنفيست* *Émile Benveniste* (1974م)، الذي يعرف التلفظ بأنه إجراء لغوي كلامي يستدعي فعل فردي واستجابة. (Alston, 2000, p. 12)
وعليه نستخلص أن التلفظ، هو الظاهرة الأولية الملحوظة عند بدء الحديث (الفعل ذاته الذي ينتج الملفوظ). وتحقيقها يستلزم كينونة الملكة اللغوية المعرفية، لذلك يحولنا غيابها من الملفوظ (تتابع بنيوي لسلسلة من الكلمات إلى اللاملفوظ Inexpresivo (الأفكار المكنونة التي يعصب التعبير عنها للغياب اللغوي).

ومن ارتباط اللغة، وفق *بنفست*، بظاهرة التلفظ، يأتي اللساني *تشومسكي* *Avram Noam Chomsky*، في إدخال مصطلحي الكفاءة اللغوية Competencia lingüística بمعنى جملة القدرات المعرفية واللغوية لدى المتكلم، والتي تسمح له بصياغة الكلام. والإنجاز Rendimiento/ Actuación

---

[2] عرض الفيلسوف واللغوي الإنجليزي أوستين، تقسيما لأدائية الكلام شملت ثلاث أنواع:
"Austin presents a trichotomy of locutionary, illocutionary, and perlocutionary acts, with the first category itself including three levels: phonetic, phatic, and rhetic, …phonetic act is … the act of uttering certain noises…phatic act is the uttering of certain vocables or words… rhetic act is the performance of an act of using those vocables with a certain more-or-less definite sense and reference" . See: (Alston, 2000, p. 17-18)
يقدم أوستن تقسيما ثلاثيا من الأفعال التعبيرية، والأفعال غير اللفظية، والأفعال الإجرائية، وينقسم النوع الأول ذاته إلى ثلاثة مستويات: الصوتية، واللغوية واللفظية (مقابلة للجوانب اللفظية والنحوية والدلالية لأي كلام ذي معنى)،...الفعل الصوتي هو ... فعل التلفظ بأصوات معينة ... الفعل اللغوي هو نطق بعض الأصوات أو الكلمات ... الفعل اللفظي هو أداء فعل استخدام تلك المفردات مع معنى ومرجع محدد إلى حد ما. (ترجمتنا/ تمت بالاستعانة: معجم الأسلوبيات، معجم تحليل الخطاب، وموسوعة ستانفورد)
الفعل اللّفظي Acte Locutoire /Locutionary Act : تعبير فعلي صوتي: (سجلت اسمك في قائمة المشاركين/ اسمك مسجل في القائمة). الفعل الإنجازي Acte Illocutoire / Illocutionary Act :ما يحيل إليه الفعل اللفظي من دلالات ضمنية وصريحة:(ستكون حاضر/ ستكون من المستفيدين... إلخ). الفعل التأثيري Acte Perlocutoire/ Perlocutionary Act: وقع الفعل الإنجازي على نفسية السامع وفق ما تم استشفافه منه. (Ducrot & Todorov, 1972, p. 434)

[3] ترصد العلاقات بين عناصر الإطار التلفظي Cuadro Enunciativo (المشاركين في عملية الخطاب)، وعناصر العلمية التخاطبية: (القناة، المرجع، المحتوى، المتكلم، المستقبل...)، وبين التلفظ Enunciación والملفوظ Enunciado والفعل اللفظي Acto Locutivo والفعل التلفظي Acto de Enunciación . أنظر: (Benveniste, 1966/1997)

(Performance)، بمعنى الاستخدام الفعلي لهذه الملكات اللغوية في الواقع (حمو الحاج، 2012، ص 96). غير أن *سوسور Ferdinand de Saussure* يقول بفصل اللغة عن التلفظ.

مثلا، عبارة (باب بيتي مفتوح)، هي فعل لفظي (عباري) من المتكلم Locutor/a، للمستمع Interlocutor. وما يتم تحليله لفهم الغرض من الفعل اللفظي يدخل ضمن الفعل الإنجازي Acto Ilocutivo (باب مفتوح، باب لا يغلق مطلقا، ضاعت المفاتيح، المتكلم لا يفارق بيته، المتكلم جواد كريم يستقبل الضيف بصدر رحب الخ)

أما إذا كان الكلام مكتوبا، فإن عوامل الترقيم وطريقة الكتابة هي من تتدخل في إنجاز تأثير الفعل اللفظي Metalocutionary Act. وما إن يقع تأثير هذه الدلالات على السامع، نكون بصدد الحديث عن الفعل التأثيري Acto Perlocutivo. (Kissine, 2013, p. 18-30)

أما المقام أو كما يطلق عليه أيضا كمرادفات تقريبية مقتضى الحال والقرينة، فهو المرتبة والمستوى الذي يحدد نوع اللغة المراد منها عمل خطاب. وطريقة الكلام/ الأداء /Pronunciación Declaración (Utterance). أي الكلام التقريري(تفوه)، بمعنى القول الواصف لوضع معين، يحتمل الصدق والكذب، كالوعيد والتهديد، التبشير، التنبيه، الإعلام إلخ. (شارودو، 2008، ص 454-455)

يأتي مصطلح المقتضَى كاسم مفعول من اقتضى يقتضي. والاقتضاء هو استدعاء أمر واعتباره. أي الصورة الواجب تنزيل الفكرة فيها، بمعنى تقدير المعنى وموازنته مع ما يُحتمَل تفسيره. (مختار عمر، 2008، ص1830).

فمثلا، يعاتب الأب ابنه على إهمال دروسه. يلزمه مقتضى الحال (الموقف) استخدام لغة قاسية لاذعة. لأنه لا يعقل أن يكون الوالد ناقما ويكلم ابنه بكل ارتاح.
تعود جدور المقام إلى البلاغة العربية. فكان كل خطيب يتقيد بانتقاء الألفاظ المناسبة ومقام الحديث بكل ما يشمله (المكان، الزمن، مستوى وطبيعة المستمع، المعاني المراد إيصالها بالتحديد...).

يقال في الدرس البلاغي "لكل مقام مقال" (بمعنى لكل مجلس حديث مناسب). أي أن دور وهدف البلاغة هو تلقين لغة وفنون التحادث وتأليف الخطاب في قالب محدد. لذلك يقدم المقام صورة نمطية لغوية تواصلية محصورة، تسهل تعلمها وحفظها. على ألا ننفي إمكانية تطوير الصياغة مع الإبقاء على نفس المقصد والمقصود لاحقا. لذلك نرى أحيانا ترادف بين المقام والموقف وحتى مع السياق.

مثال 1: (من معارف سابقة للباحثة)

يتطلب الحديث في مجلس الملك (نسبة إلى مرتبته) اختيار ألفاظ التبجيل والتعظيم بعناية (مولاي، ولي نعمتي، مالكي...). ولا تقال خارج ذلك الموضع، ولا يخاطب بها غير الملك وولي أمر الرعية.

مثال 2: (من معارف سابقة للباحثة)

نفس الأمر يحدث عند إرسال بلاغ/برقية مستعجلة لمسؤول، حيث نرى المخاطِب ينتقي لغته بحذر، لتتماشى ومستوى متلقي الخطاب. فيستحيل أن تستخدم نفس اللغة مع غيره من الأفراد: (سيدي المسؤول، سيدي الموقر، سعادتكم، صاحب السعادة، حضرتكم...).

وعليه، ففي حين أن السياق يتعدد بتعدد المعاني المقصودة عبر الوحدات اللغوية، من وراء كل استخدام لأحد أنواعه. يحصر المقام الصياغة اللغوية في صورة معينة مغلقة نمطية، لا تتشابه ومقامات أخرى، لذلك يتميز بمقومات ومؤثرات خارجية مساعدة، منها:

- لكل حديث ألفاظ وتعابير خاصة به. ومن غير المنطقي استخدامها في غير محلها، وإلا لحدث خللا في عملية التواصل. كأن يستدعي اجتماع عمل الجدية، في حين أن أحد الأعضاء يخرج عن الموضوعية المهنية، ويخوض في أمور شخصية.
- للمكان دور هام في عملية الخطاب. فتغيير أماكن الحديث يؤدي إلى تغيير اللغة المستخدمة ومنه يتغير مستوى الاستجابة والتجاوب.

فمثلا ينزل الولد ضيفا على بيت والدته ويسألها من باب الفضول عن علاقتها بزوجته في حضورها. فيختلف عن سؤالها في غياب زوجته وفي بيته. فهنا وإن كان السؤال ذاته، ستكون إجابات الوالدة مختلفة. ففي الأولى لها حرية أكثر في التعبير، أما في الثانية فهي ضيفة في بيت من ستتكلم عنها (الكنّة)، لذلك يفرض عليها المقام لغة وتصرفات تختلف عن سابقتها.

- يظهر الوقت نسبة الحيوية والحماس لدى أطراف العملية التواصلية، فلغة الحديث في صباح هادئ تختلف عن لغة الحوار الليلي أو بعد يوم شاق.
- يؤثر المستوى المعرفي والثقافي والاجتماعي والنفسي لكل من طرفي الخطاب على طريقة صياغته.

مثال1: حديث الأم لابنها بالمدرسة الابتدائية عن نتائجه الدراسية، يختلف عن حديثها مع ابنها في المتوسط، أو مع والدهم عن نتائجهم ككل. (الموضوع ذاته/ نتائج الدراسة).

مثال2: الحديث مع شخص طريح الفراش عن مرضه، يختلف عن الحديث معه بعد تعافيه.

2.2. أنواع السياقات

اعتبارا من أن السياق هو الركيزة من وراء فهم الوحدات الصغيرة المتضمنة في الرسالة/النص. نعتمده في كشف المقاصد والتغيرات التي تطرأ على الرسالة بين سياق وآخر بناء على اعتبارات عدة. نقدم فيما يلي تقسيما لأنواع السياقات وفق النظرية السياقية أولا، والنظريات المماثلة لها ثانيا. بالإضافة إلى ما استخلصته الباحثة من خلال فحص المدونة، كامتداد لما سبق:

1.2.2. السياق اللغوي Contexto Lingüístico

يشير إلى مجموع عناصر/أجزاء الكلام المنطوق أو المكتوب (البيئة اللغوية)، من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة (أفعال، ضمائر، أسماء، صفات، علامات، كلمات، جمل، تراكيب، طريقة الصياغة، أسلوب التعبير...). والتي تساهم كمؤثرات مجتمعة في إنتاج النص وتحديد معنى الوحدة اللغوية. (عبد الغني، 2017، ص101).

لذلك، فالسياق اللغوي يحصر دلالة التعبير، ويستحيل بتوظيف تلك الوحدة اللغوية في سياقات أخرى، الإحالة إلى المعنى الأول منها. كما يختلف معنى الوحدة في هذا السياق عما تقدمة القواميس اللغوية، المتعدد، غير المرادف التام، وذو الاستعمالات المختلفة. (حميدش، 2007)

فمثلا قولنا: استلم الوزير دعوة لـندوة وطنية. يسمح لنا السياق اللغوي من فهم أن كلمة (ندوة) تشير إلى (اجتماع للمسؤولين)، ولا علاقة لها بالنداوة والعمد، ولا هي ضد القحولة.

ومن خلال السياق اللغوي يتم تحديد القرائن اللفظية المتصلة (واقعة في إطار النص/الوحدة اللغوية، ذكرت قبلها أو بعدها) التي تحدد سياق اللفظة. والقرائن اللفظية المنفصلة (من خارج إطار النص، لم تذكر في سياق الوحدة اللغوية (علاقة موضوع النص بمثيله، نوع الأسلوب، اللغة، ما يتعلق بصاحب النص...)، وعلى هذا الأساس يتشابه السياق اللغوي والسياق اللفظي إلى حد ما. (خباز نصر وآخرون، 2011)

نأخذ فيما يلي مجموعة من الأمثلة التوضيحية منقولة عن مكتسبات سابقة للباحثة:

مثال 1: كلمة **لب**، يقال في مجال الفلاحة: لان لب الشعير، بمعنى الطراوة، لم يحن وقت حصاده. جمعه لبوب. ويقال في خضم الحديث: اقتضب، ما اللب؟، بمعنى الاختصار، أي هات صلب الكلام.

ويقول تعالى "وما يذكر إلا أولو الألباب" (سورة البقرة، أية 269)، بمعنى العقل السليم الصحيح، وهي من المفرد لب، أي العقل.

مثال 2: كلمة **Bella** بالإسبانية:

Sintagma	Tipo de sentido	Sentido/ Significación de sintagma
Una mujer bella	Sentido lexical/ denotado	Descripción física y moral de la mujer.
Una alumna bella	Sentido alegórico	Alumna muy brillante.
Una razón/ idea bella	Sentido connotado	Razonamiento de alto nivel.
Una vida bella	Sentido lingüístico	Vida muy tranquila y confortable.

مثال 3: كلمة **بنت:**

الجملة	نوع المعنى	معنى الكلمة في سياقها
رزق فلان ببنت	معنى معجمي	أنثى/ بشر.
البنت مفتاح البيت	معنى لغوي/ لساني	شبهت البنت هنا بالمفتاح، للدلالة على دورها الفعال في البيت: (المساعدة، العطف، التدخل لإنهاء الخلافات...) مثلما يفتح المفتاح بابا موصدا، تكون البنت كالسند.
لم ينطق المتهم ببنت شفته	معنى مجازي	المقصد الكلمة/ اللفظة. فهي تخرج بفعل تحريك اللسان والشفتان: (كلاهما مسؤولان عن إخراجها للعالم، تماما كما الوالدين مسؤولان عن إنجاب الأطفال.
كل ما يقول فلان ما هو إلا من بنات أفكاره	معنى إيحائي	بنات ج. بنت، تدل على أن الفكرة شخصية خاصة بصاحبها. تشكلت من معارف سابقة له. مثلما يلد الإنسان كائنا دونما يتدخل طرف ثالث في ذلك.

وللإشارة والتذكير، يدل السياق اللغوي (ذو خاصية عامة)، على فروع منها السياق المورفولوجي، الصوتي إلى غير ذلك. ومنه، حتى لا يطول بنا شرح هذا العنصر (السياق اللغوي) بكل ما يحتويه من أجزاء، قمنا، بهدف التبسيط وتهوية النص والأفكار من جهة أولى. وتسهيل التنظيم وتناول النماذج بالتحليل في الجزء التطبيقي، من جهة أخرى، بتخصيص مساحة مستقلة لكل نوع من هذه السياقات الفرعية.

2.2.2. السياق اللفظي Contexto Verbal

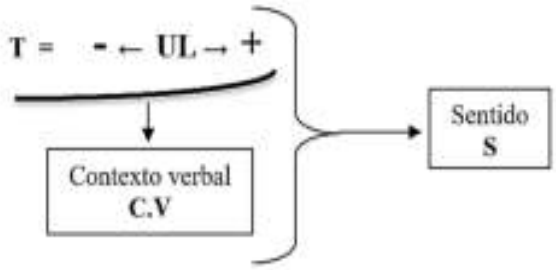
هو مجموع الكلام السابق واللاحق المحيط بالتعبير في النص/الجملة سواء كان وحدة لغوية بسيطة أو مركبة. [4] وهو حسب نظرية المعنى، يمثل الوحدات اللغوية التي تسبق وتلي الوحدات المحددة. وبمجرد عزل الواحدة عن الأخرى، يتعذر تحصيل المعنى الحقيقي منها.

[4] "On appelle *contexte verbal* l'ensemble du texte dans lequel se situe une unité déterminée, c'est-à-dire les éléments qui précédent ou qui suivent cette unité, son environnement). Voir : (Dubois, 2002, p. 116)

يعتبر السياق اللفظي، مجمل النص حيث توجد وحدة معينة، أي العناصر التي تسبق أو تتبع هذه الوحدة، محيطها. (ترجمتنا)

أي أنه كلما تغير موقع الوحدة اللغوية في الجمل والنصوص كلما تغير سياقها وبالتالي تغير المعنى المراد منها، وعليه فالسياق اللفظي، ينتج متغيرات سياقية جديدة للكيانات اللغوية بمجرد تعرضها للتغيير والتقديم والتأخير إلى غير ذلك.

نبسط هذه الأفكار في المخطط أسفله:



نضع نص، نرمز له بحرفT، وحدة لغوية، ب U، علامة السالب – للإشارة إلى السياق النصي السابق للوحدة وعلامة الموجب + إلى اللاحق لها.

تعليق:

نرى أن السياق اللفظي لمحيط الوحدة اللغوية (كيانها السياقي) في سلسلة الكلام، يستلزم استحضار كل من العناصر السابقة للوحدة اللغوية **U -** ، واللاحقة لها **+ U** في إطار النص **T**. فيكون المجموع التسلسلي المنطقي للسوابق واللواحق للوحدة اللغوية في النص هو ما يطلق عليه السياق اللفظي **.C.V**

وعليه نفهم أن السياق اللفظي هو الخطاب في حد ذاته كمحيط لغوي لكل وحدة من وحداته المترابطة لتشكيل الكلام. حيث يستحيل ترجمتها دون مراعاة السياق المحدد المحيط بها. Hurtado) Albir, 2001, p. 543)
حيث تكون هذه البيئة (مخاطَب/ مخاطِب/طبيعة اللغة) ضرورية لفهم المعاني المختلفة التي يمكن أن تحملها الكلمة.

فقولنا **مثلا**، اشتريت كتابا أدبيا، سياق لفظي يشير إلى أنني أملك كتابا عن الأدب (رواية، قصة، شعر، مسرحية...إلخ) غير محدد نوعه. بينما في عبارة *اشتريت كتابا في النقد الأدبي*، الكلمة (كتاب) أصبحت تحمل معلومات أكثر وانحصر معناها بشكل جيد، فالكتاب في هذه الحالة يتحدث عن موضوع نقد الأدب ونظرياته وليس كما فهمنا فيما سبق.

مثال آخر، أحمد ابن حلال (أحمد إنسان طيب). يا ابن الحلال، جئت في وقتك (وقت طلب الشخص، إذ به يصل خلاله/ دلالة على الخير في مسعاه). ابن الحلال (الشخص المولود بيولوجيا من الرباط المقدس). وعليه نلاحظ أن كلمة حلال، تغير موقع استخدامها اللفظي، ومنه تغيرت الدلالة منها في كل مرة. (محمد داود، 2003، ص 19).

3.2.2. السياق الدلالي Contexto Semántico

يقصد بالسياق الدلالي للوحدة اللغوية، تعدد المعاني والمقاصد منها وفق مبناها. إلا أنه من بين هذه المعاني التي تحملها، بمجرد تسييقها، ستقتصر الدلالة منها على معنى واحد محدد.

ويأتي التحليل الدلالي للجملة/ العبارة وفق تكرار دلالة معينة فيها، للتركيز أو التأكيد على الفكرة وتكامل النص Isotopia[5].(Greimas, 1987, p. 55/79/110) ويضم السياق الدلالي المصطلحات أسفله[6].

فمثلا، عبارة (الغروب يرمى بضلاله القاتمة على المساء، فتسكن الحركة) ← نرى هنا الدلالة المشتركة بين الوحدات الثلاث الأولى (السمات) هي : النهاية (الغروب في مقابل الشروق)، يظلم (عكس ينير/ العتمة والنور)، المساء (ضد الصباح، في إحالة إلى الليل).

نقدم أسفله مجموعة من الأمثلة التوضيحية، عن معارف سابقة للباحثة. نحو:

مثال 2: تكرارات الفاعل المتكلم/صفات/روابط الخ، كما يلي:

Cada mañana **saldré** de mi casa, **caminando** unos metros a pie, luego espero el metro, lo dejo, **persigo mi itinerario** por el autobús del personal hasta la oficina.

Pues, comprendemos que los semas en **letra sobresaliente**, señalan el semema de (quitar/ marcharse), y las semas subrayadas marcan el medio por el cual la persona llega a su oficio.

كتعليق على المثال، نرى أن السمات بالنبط الغليظ، تشير إلى وحدات دلالية (نزول/ مغادرة). والسمات التي تحتها خط، تشير إلى الوسائل التي يستخدمها الشخص للوصول لمكتبه.

مثال 3: تغير المعنى بتغير المبنى

قوله تعالى: " ثُمَّ كَانَ عَاقِبَةَ الَّذِينَ **أَسَاءُوا** السُّوأَى" (سورة الروم، الآية 10). يكون **الفعل أساءوا** وفق قاموس العربية الوسيط (2004) من الأصل **أساء**، بمعنى فعل شيئا يعاب على صاحبه.

---

[5] (o Isosemía, e Isofonía…)la asociación de los semas en el Habla… que hacen posible la lectura uniforme de un mensaje. Véase : (Beristaín, 1995, p. 285-288)

Ej.: una casa *pequeña* decorada (hay 4 veces la idea del género femenino/ son redundantes). Aquí la redundancia determina que cada semema de la cadena proyecte hacia adelante…los semas repetidos sustituyen a los semas que procurarían nuevos contenidos.

التشاكل، هي علاقة السيم / السمات ببعضها في الكلام... تجعل من الممكن قراءة رسالة بشكل موحد... هنا يحدد التكرار أن كل سيميما من السلسلة ترمي إلى الأمام... وبالتالي فتكرار السمات تتشكل معان جديدة. (ترجمتنا)

[6] سمة دلاليةSema: تأتي من الميزة الدلالية Rasgo semántico. كتمثيل فكري للعلامات (الحد الأدنى من الوحدة الدلالية). غير مستقلة ومعناها لا يتجزأ. تأتي ضمنية، منها السمات العامة Genéricas، والشاذة Ocasionales، أو مباشرة. وحدة دلاليةSemema ،أصغر وحدة لمعنى الوحدة المعجمية، للمورفيم Morfema. أي أنه في كل سمة دلالية تتموقع مجموعة من الوحدات الدلالية المعنوية Sememas. وحدة دلالية صغرى Semantema، عنصر غير صريح وغير قابل للتجزئة، مكون للسمة الدلالية. أنظر: (خباز نصر، وآخرون، 2011)

أما **السوأى**، فهو **اسم**، بمعنى أكثر وأشّد سوءً من الفعل، وكأن فيه مبالغة. فالقول أساء فلان، أقل درجة من أساء فلان السوأى، أي كان عمله يستحق أقصى العقوبات.
عليه، نرى أن للصيغة الصرفية دلالات مهمة، ذات أثر بالغ على اللغة أولا، بتوسيع وتحسين قيمتها البلاغية، ثم على إكساب الكلمة في سياقها معنى جديد بتأثير جديد.

مرة أخرى نستخلص أن السياق الدلالي للكلمة، متعلق بمعرفة عناصر المعنى بداخلها، بين السمات والوحدات الدلالية الصغرى التي تحدث بسبب السياق أو وضعية الكلام. وكلها حالة من حالات الميزات الدلالية. لذلك فكلمة ميزة Rasgo/Trait أوسع في شموليتها ومعناها بكثير من السمة.

مثال 4: تغير السياق/ تغير السمات الدلالية

- **عالج** الطبيب المريض (حقنة أو ببعض الحبوب)، فعاد بعد فترة إلى حالته الاعتيادية.
- اشتكى الظالم أمره للقاضي، **فعالج** المتسبب في الأذية.
- على غرار الأدباء، **يعالج** كتاب المسرحيات مواضيع اجتماعية حساسة أيضا.

تعليق: يأتي الفعل **عالج/ يعالج** بدلالات عديدة بغض النظر عن المعنى المعجمي المباشر منه (تقديم المساعدة والرعاية الطبية الصحية):

- (عالج القاضي الظالم)، يأتي بمعنى إيحائي، يقصد به معاقبة الظالم، وفك النزاع (نقلا عن المعنى المباشر الأول/ بعد العلاج الطبي الفعلي تدب الحياة المستقرة من جديد).
- (يعالج المسرحيين مواضيع حساسة)، أيضا معنى غير مباشر، يقصد به دراسة موضوع بالكشف عن مسبباته وآثاره ونتائجه بهدف حله أو تغييره أو توعية الناس بخطورته أو أهميته.

مثال 5: تعدد سمات Semas (معاني) كلمة الفجر Aube :

- بداية شروق الشمس وانقشاع الظلام، بالمفهوم العام Termino genérico التعبيري تشير إلى الازدهار، ومنه تتحول إلى ميزة Rasgo semántico بدلا السمة.
- البياض، النظافة، الطمأنينة، دلالة دينية ثقافية لشخص مسيحي (رداء رجال الدين)، (لباس الجنة والملائكة) لشخص مسلم. حزن وألم وحالة حداد، بالنسبة لشخص وثني أسيوي.

مثال 6: سمة دلالية– وحدات دلالية صغرى

Silla ≠ sillón: Porque aunque los dos sirven para sentarse, pero Silla, comprende las siguientes semas, distintas de las del sillón:	
Con respaldo	Con pies
Para una sola persona	Generalmente, sin brazos

من العربية تحمل كلمة "صبي" **الوحدات الدلالية الصغرى** (كائن بشرى، إنسان، فتى، مراهق، طفل).

مثال 7: تعدد المعاني Polisemia

يأتي في السياق الدلالي أيضا ظاهرة **تعدد المعاني** للفظ الواحد. أي طاقة الكلمات في التعبير عن أكثر من مقصد (عبد الغني، 2017، ص 71)، و**المشترك اللفظي Homonimia**. نقدم تقسيما وتمثيلا عن أهم أقسام المتشابهات والمتجانسات اللفظية الخاصة باللغة الإسبانية (يسري تطبيق القواعد على بقية اللغات اللاتينية والجرمانية) في الجدول أسفله: http://etimologias.dechile.net

Palabra	Significación / contexto	
Homónimo	**Cualificación general:** Palabras de misma grafía, o de misma pronunciación, con sentido distinto.	
Homógrafo	Palabras de misma grafía, sentido desigual.	**1.** Llanta (vegetal); Llanta (pieza de hierro guarnece la rueda). **2.** Cobre (metal rojizo), Cobre (moneda hecha de ese metal).
Homófono	Palabras que suenan de la misma manera, con sentido diferente, grafía diferente.	**1.** Sonar (producir ruido); Soñar (ver acontecimientos imaginarios durante el sueño). **2.** Hecho (part. del v. hacer/ algo completo, terminado); Echo(part. del v. echar, poner o expulsar algo hacia algún lugar).
Parónimo	Palabras que se aparecen iguales en pronunciación, sentido disímil.	**1.** Tengo (presente del v. tener, poseer algo); Tango (tipo de danza/baile Latino). **2.** Irrupción (invasión); Erupción (expulsión, emisión). **3.** Posición(lugar, rumbo); Posesión (propiedad)

نأخذ مثلا كلمة **(الصلاة) كمشترك لفظي**، سنجد أنها تحمل الدلالات:

- الصلاة على الأنبياء الكرام، تأتي بمعنى السلام عليهم.
- الصلاة وقت الظهر، تشير إلى نظام حركات وأقوال متكررة يوميا، كأحد أوجه التعبد الإسلامي.
- الصلاة بعد قرع الأجراس، تنبئ ببداية إنشاد التراتيل الدينية الكنسية.
- الصلاة لشفاء المريض، بمعنى أخذ وضعية معينة، إغماض العينين والدعاء له (العقيدة المسيحية). أو الوضوء واستقبال القبلة والشروع في صلاة ركعتين، مع ذكر الحاجة (العقيدة الإسلامية).

وعليه فمن منظور الدلالة التفسيرية، تحذف سياقات الاستخدام للمشترك اللفظي مشكلة فهم المقصد منه. ذلك أنه في حال وجود تواصل بلغة معينة، سيعرف المخاطب/المتلقي أن الكلمات وإن تشابهت كتابيا ونطقيا، إلا أن الدلالة منهما تختلف.

فكلمة (Vienne) من الفعل venir بالفرنسية، و(Vienne) بالحرف الكبير، اسم علم (عاصمة دولة النمسا).

4.2.2. السياق التداولي Contexto Pragmático

يأتي السياق التداولي أو كما يطلق عليه أيضا البراغماتي، من التداولية[7] (علم التأويل/ علم المقامية/ الذرائعية). ليسمح بتفسير وتأويل الاختلافات في معاني ومقاصد الكلمات في النص/الخطاب بين كيفية إنتاجها، واستقبالها، في عملية التواصل (التخاطب). لذلك غالبا ما يقترن السياق البراغماتي بالسياق الدلالي (علم المعاني/ Semántica). (Hurtado Albir, 2001, p. 546-547)

يتضمن تحليل وفهم السياق البراغماتي عدة خصائص ومتغيرات متعلقة بمحيط الفعل التواصلي، التي تحدد، وفق مدى تأثيرها فيه، استقصاء المعنى منه: (Ricoeur, 1996, p. 53-54)

- المرسل Emisor والمرسل إليه Receptor.
- المشاركين في الفعل التواصلي (طبيعتهم، مستوى تعليمهم، علاقتهم بموضوع الرسالة...)
- طبيعة الرسالة Mensaje (النغمة، الحدة، الإيماء، الجدية...).
- الموقف Situación، يخص تحليل المكان والزمان حيث تم إلقاء الخطاب.
- السياق الاجتماعي والثقافي الذي يجمع بين أطراف العملية التخاطبية.
- المرجعية الثقافية التواصلية المتضمنة في الكلام/ الرسالة المراد إرسالها.

وعليه نفهم أن السياق البراغماتي سيذهب إلى نمط الاستخدام اللغوي للتعبير القائم بين المُحاور والمُستمع. لذلك فما يقدمه السياق البراغماتي من معنى يختلف عما يقدمه السياق النحوي أو أي دراسة قواعدية أخرى لذلك التعبير. كونه (س . ب) يقف على عناصر محددة غير لفظية، تأثِر وتتأثر في الفعل التواصلي وبه.

مثال 1: الجمال جمال الروح لا المظهر

تقال من شخص لآخر في حضور مشاركين آخرين، فيفسر الكلام على نواح عدة، ليكون المقصد الصحيح منها يتأتى عند الوقوف على جميع مجريات حدوثها:

- طيبة الروح وحسن المعاشرة هو الأهم، ولو كان المظهر رث.
- الملابس جميلة والشخصية سيئة.
- النفاق (أحد المشاركين في العملية يظهر شيئا لكسب الثناء ويقوم بعكسه في الخفاء).
- شكر وتشجيع (أحدهم معدم ويفضل غيره على نفسه).

[7] o pragmalingüística: estudia la influencia/ peso del contexto en la interpretación del significado. Distingue entre Enunciado (acto locutivo)/ Oración (forma gramatical de este acto), Referencia (expresiones en el mensaje para identificar algo), Inferencia (acto del receptor: interpretar/ inferir el mensaje). Véase: (Chico Rico, 1988)
تدرس التداوليات تأثير/ وزن السياق في تفسير المعنى. وتميز بين الملفوظ / والجملة (الشكل النحوي لهذا الفعل)، المرجع (ما تحمله الرسالة من التعابير لتحديد شيء ما)، والاستدلال (ما يقوم به المتلقي: تفسير/استنتاج الرسالة). (ترجمتنا)

مثال 2: أشعر بالتعب، من خلال التسييق البراغماتي، نحصل على المقاصد:

- الرغبة في الانصراف (المستمع يتأدب في طلب إذن الذهاب).
- الرجاء السكوت/ ليت الهدوء يعم (أحدهم يكثر الهدار).
- العجز عن مواصلة الحديث (المتلقي غير كفؤ/ بليد / أو غير مهتم).
- الرغبة في الاستلقاء.

5.2.2. السياق الصوتي Contexto Fónico (Fonético / Fonológico)

تتكون اللغة كنظام تواصلي من عناصر صوتية (ذات باعث إنساني/حيواني/طبيعي) يتم إنتاجها بيانياً عبر عملية الكتابة. ليتشكل الكلام بفضلها، وتأخذ كل وحدة لغوية التصويت المميز لها.

لذلك ترتبط الصفة (صوتي Fónico) بالصوت sonido/voz (يأتي الصوت من الكلام habla) أو بالإشارة الصوتية signo fónico. وترمز إلى ذلك التعاقب والترتيب على مستوى الصوت بين كل واحدة لغوية وأخرى المكونة لمجمل الكلام/الخطاب. فهو إذن يعتبر بشكل عام مجموعة أصوات Grupo fónico.

أما صفة (صوتي Fonético)، فتتعلق بالكلام، وهي العلاقة التي تنشأ بين الصوت (مخرج الكلمة/ نطقها) وتمثيلها الكتابي Su transcripción.

أما عن الصفة (صوتي Fonológico)، فتستخدم للإشارة إلى فك ترميز الأصوات اللازمة لفهم الكلمات. (https://definiciona.com)

ينتمي السياق الصوتي إلى علم الصوتيات/ علم الأصوات[8] Fonética، في مقابل الفونولوجيا/ علم النطق Fonología. لذلك يعتني السياق الصوتي بطريقة نطق الوحدة اللغوية الصغرى، بناء على تركيبتها النحوية والصرفية (وظيفة الفونيم Fonema الدلالية في توزيع الأصوات Fonos وفق محتواها الوظيفي).[9]

---

[8] Fonética: Estudia los sonidos del habla en general (fonos), desde su producción, constitución acústica y percepción, en su carácter físico. Fonología, estudia la forma de la expresión, los elementos fónicos de la lengua desde su función en el sistema de la comunicación lingüística/ lengua (fonemas). Véase: (Navarro, Quilis Merín, 2012. p.22)

أي يهتم علم الصوتيات/ علم الأصوات، بدراسة العملية الفيزيولوجية لإنتاج الصوت اللغوي (البدائل الصوتية Alófonos). خصائصه وكيفية تلقيه. وذلك بتحليل أعضاء الجهاز الصوتي. توضع الالوفونات المحددة لنطق الفونيم بين حاضنة [ ]. في مقابل الفونولوجيا/ علم النطق، التي تبحث في نظام الاختلافات الصوتية diferencias fónicas (تُنتِج اختلافات للمعنى)، ونمط ترابطها، ووفق أي قواعد يمكن دمجها لإنشاء الكلمات (وظيفة العناصر الصوتية للغة في التواصل اللغوي). تستخدم الخطوط المائلة // لتمثل الفونيمات. (ترجمتنا)

[9] "L'articulation du langage, celle selon laquelle chaque mot, chaque monème se trouve, sur le plan de la forme, articulé en une suite d'unités distinctives, les phonèmes. Chacune des six unités de l'énoncé j'ai mal à la tête est constituée par un, deux ou trois segments phoniques […] aucun sens ne s'attache à ces segments, mais leur choix et l'ordre dans lequel ils apparaissent caractérisent pleinement le monème dont ils sont la face perceptible: tête, par exemple, comporte les trois phonèmes /t/, /ê/, /t/, dans cet ordre". Voir : (Martinet, 1970, p. 13)

ويحدد (س.ص) البدائل الصوتية Alófonos لكل فونيم (مكون للمورفيم Morfema كأصغر عنصر لغوي ذا معنى)، وهكذا يتم توجيه متغيرات الصوت بالشكل الصحيح.[10](Jakobson, 1980)

مثال 1:

الفونيم d في الإسبانية في المورفيم Ha**d**a /a. **ð**a/، وفي المورفيم Fal**d**a /fal.**d**a/. نلاحظ أنه الفونيم d ورد بصوتين مختلفين /d/ بين حرف صامت consonante وآخر مصوت vocal وينطق /ð/ بين حرفين صائتين.

Ch. recae a **[t͡ʃ].** gu → **[g]** (delante e, i , y), **ll** → **[ʎ], gu** → **[k],** rr → **[r]** (entre vocales)

ومنه نستخلص أن السياق الصوتي ذا أهمية بالغة في فهم وتحليل الشكل الصوتي للفظات، أي الترتيب المنطقي للفونيمات التي تحدد الطريقة المناسبة لنطقها.

تكون السمة الصوتية Rasgo semántico خاصية للكلمة Morfema / Palabra وأيضا للفونيم Fonema. وتظم، بهدف النطق الصحيح للكلمة، عناصر شدة وشكل النطق Modo de y Punto articulación، الغنة Nasalidad (تتعلق بمستوى فتح الفم).

6.2.2. السياق الصرفي Contexto Morfológico

يأخذ السياق الصرفي، صفته وأساسه، من علم (دراسة) الصرف Morfología. لذلك يهتم بأنواع وشكل الكلمات(الجذور، حروف الزيادة Prefijos/ Afijos /Sufijos ، الكلمات المجردة، الجموع...). وأثر علاقة المورفيمات Morfema ببعضها داخل الجملة، وتناسبها، وتوضيح بناء المفردة (وزنها، ترتيبها،

إن التعبير اللغوي (عن أي كلمة/ أي مونيم)، على مستوى الشكل، يرتبط بسلسلة من الوحدات المميزة (الفونيمات). فكل وحدة من الوحدات الست (المثال/ لدي صداع)، يتكون من مقطع صوتي واحد أو إثنين أو ثلاثة [...] ولا يوجد أي معنى يعلق على هذه الأجزاء. لكن اختيارها وترتيبها يميز تماما المونيم الذي يشكلونه. فكلمة الرأس، تحمل الفونيمات / t/،/ê/، /t/، بهذا الترتيب. (ترجمتنا)

[10] **الصوت Fono**، مجموعة أصوات:(كل مقطع من الأجزاء الصوتية Acústicas ومدة تقسيم تسلسل الصوت Secuencia sonora). فالفونات عكس الفونيمات (كيانات عقلية Entidades mentales)، تعبر عن إدراك مادي قابل للقياس Realización física medible، يخضع لتغير منهجي Variabilidad accidental (بيئة صوتية Entorno fonológico) وتغيُر عرضي Variabilidad sistemática (غير منهجي، يعتمد على حجم ونبرة وصوت المتحدث). أنظر: (DRAE, 2014)

بدل الصوتي Alófono، التصويت الممكن إحداثه من بين العديد من الأصوات البديلة (إاختيارات) عند نطق الفونيم الواحد. لا معنى له، كحروف الهجاء ت/ ث، س/ص، ظ/ض (كل حرف يعبر عن فونيم مختلف). يمثل كل صوت صورة سمعية Imagen acústica، لذلك تغيير الالوفون لا يغير من معنى الكلمة، إنما فقط يخلق انطباع بغرابة النطق. كالفرق بين الصوت **ð/d** في الإسباني/ والإنجليزي.

صوت لغوي: Fonema، أصغر وحدة صوتية أساسية في إنشاء الكلام وفي الدراسة الصوتية للغة. له عدة تأديات (ص/ س) يختلفان، بينما هما في الفرنسية والإنجليزية فونيما واحدا S. أنظر: (Hidalgo Navarro, Quilis Merin, 2012)

حركاتها، بدائلها الصرفية Alomorfo، الحذف/التقديم/التأخير، أزمنة التصريف...). وهذا لخلق سلسلة لفظية ذات سياق داخلي وخارجي متناسق، تؤدي إلى سياق صرفي صحيح.[11]

- **الشكل الداخلي Estudio interno**

هو علاقة أشكال الكلمة ببعضها. (يدخل، تدخل، يدخلون، تدخلن...) تحمل جميعها صفة المستقبل.

- **الشكل الخارجي Estudio externo**

هو علاقة الكلمات ببعضها في نمط صياغتها. مثلا، (غالب) و(قالب)، جاءت على وزن فاعل، إلا أن لكل كلمة معناها. تأتي (غالب) بمعنى الفائز. أما (قالب) فهو الشكل، الصورة التي توضع فيه الأشياء الملموسة (وضعت الأزهار في قالب من الخشب)، أو المجردة (يصيغ كلامه في قالب هزلي).

مثال 1 : **Jimena** es una bonita chica

Jimena →sujeto femenino singular. Es →Verbo, sigue la forma del sujeto, aquí se relaciona el contexto morfológico con el contexto sintáctico, que define el modo y el tiempo del verbo a conjugar. (Es, esta conjugado en el presente de indicativo, con la 3° persona del singular). Una → Artículo indefinido del femenino singular.Bonita → Adjetivo, sigue la forma del sujeto (f.sing.)
Chica → Sustantivo, se refiere al estado del sujeto (femenino singular, además de la edad, chica junior, no madura.)

تعليق:

كلمة (Jimena)، فاعل واسم علم للمؤنث المفرد. ومنه يصاغ الفعل وجوبا في المفرد (Es). ولإتمام المعنى، تمت إضافة مفعول يراعي الصيغة الصرفية لما جاء قبله (Una bonita chica). حيث أن (Una) أداة (للتنكير) خاصة بالمؤنث، و(Bonita) صفة للاسم(Jimena)، و(Chica) مضافا، اسم إنسان ثان، يعود على الفاعل. (من عرض وتحليل الباحثة)

مثال 2 : سياق داخلي وخارجي، نأخذ المثال التالي عن الإسبانية والفرنسية:

Contexto interno

Cambiaba, cambiabais → pretérito de indicativo, tu sing/ vosotros pl. (1º caso)
Cambio, cambiábamos → // // yo sing/ nosotros pl. (2º caso)

Contexte externe

Journal, Jovial → adjectifs, ont le même suffixe al.

[11] مقطع صرفي Morfema، جزء من لفظة يحمل معنى. وهو الوحدة الأساسية للتحليل الصرفي: (خرجن، متكون المورفيم (خرج)، و(ن) للجمع المؤنث، والكلمة ككل تفيد الزمن الماضي). أنظر: (Bloomfield, 1933, p. 264)

مورف Morfo، هو عملية إنتاج الكلام عبر المورفيمات. وتعدد المورفات في المورفيم الواحد، يصبح بدل صرفي Alomorfo. الذي هو جزء من المورفيم. والبدل يعني التغيير، لذلك يتغير الالمورفو حسب تسييقه، دون أن يتغير أو يختل معناه. أنظر:(Rochelle Lieber , 2004)

Journ**al** : 1/ reflète le quotidien de presse, 2/ cahier d'activités de l'enseignant, 3/ ouvrier de taches.
Jovi**al**: Pour uniquement l'être humain, équivalent de gai.

تعليق:

نرى في المثال الأول /السياق الداخلي، انتماء جميع الكلمات إلى الجذر Camb من الفعل Cambiar، وتم تصريفها جميعا في الماضي. وجُمع الضمير المفرد مع مقابله من الجمع في المتكلم (الحالة1) والمخاطب (الحالة 2).

أما عن المثال الثاني/ السياق الخارجي، فنجد نفس اللاحقة al- في الكلمات، ومع ذلك، تشير إلى معان مختلفة. فلأولى Journal تحمل دلالة وصفية لغير العاقل (صحيفة، وثيقة). ولا تتفق مع الكلمة الثانية Jovial في الدلالة على حالة انفعالية نفسية للشخص.

مثال 3: البدل الصرفي للجمع

نأخذ في الإسبانية أداة الملكية للمخاطب **Mis**. نوظفها مع مورفيمات **A**buela و**Bo**lígrafo. حيث يكون الفونيم فيها مرة صائت **-a** ومرة صامت **-b**. ونلاحظ حركة الجمع بين المؤنث والمذكر **as/os**، التي تتغير وفق السياق الكتابي (بدل صرفي)، والنطقي (بدل صوتي)، والمعنى ذاته:

Mis **a**buel**as** → vocal / pl. fem
Mis **b**olígraf**os** verdes → consonante/ pl. masc

في الفرنسية مثلا، تكون أداة التعريف (**Les** /Article défini)، تفيد الجمع المؤنث والمذكر، وسواء كان الفونيم اللاحق لها صامت أم متحرك: *Les* **e**nseignant**es** ; *Les* **c**hercheur**s**

مثال 4: نأخذ كلمة Interculturalidad في الإسبانية، ونحاول تجزئتها إلى مورفيمات كما يلي:
Interculturalidad: **inter** (entre) / **cultura** (lexema/raíz) / **li** (-alis = relativo a algo/ del latín)/ -**dad** (cualidad).
فنحصل على مورفيم تابع لا معنى له إلا بربطه بآخر (dad−)، ومورفيم مستقل له معنى بذاته **(**Cultura**)**.

7.4.2. السياق القواعدي النحوي Contexto Gramatical/ Sintáctico

قبل الحديث عن السياق النحوي، أردفنا في الحاشية تبسيطا لأبرز مصطلحاته، حتى تتوضح استخداماتها لاحقا[12]. (Cambridge Encyclopedia of Language, 1997, p. 196)

[12] غليف Glifo، النموذج الأولي في رموز تمثيل الوحدة الخطية كتابيا. وتعدده يصبح بدل خطيAlógrafo :i/ I/ í/ ï/ î ،ج/ جا/ جـ/. أما الوحدة الخطية/ الغرافيم Grafema، أصغر وحدة في نظام الكتابة اللغوي (حرف/رقم/ إشارة....). قد لا تحمل معنى أو تحمله، تجتمع مع غيرها لتكون كلمة. أما تركيب Sintagma، فيأتي نحوي ودلالي، يتكون من وحدة أصغر Sus-Sintagmas (اسم، صفة، فعل مركب). وينقسم إلى أساس Núcleo وأجزاء ثانوية Subordines/Satélites. أنظر: (Martinet, 1975/1978)

يرتبط السياق القواعدي/ النحوي بعلم اللغة النظري (الاستخدامات الكتابية أو شفوية). لذلك يضم القواعدي Gramatical ما يتعلق بتركيب الكلمات، ويعتني النحوي Sintáctico بتركيب الجمل[13].

وعليه، فالجمع بين السياق القواعدي والنحوي، يدل على الدراسة الوصفية للتراكيب والبنيات اللغوية. ووظيفتها وعلاقة ترابطها لتكوين الكلمات ذات المعاني. وذلك باعتبار المستوى الفونولوجي (الصوتي)، والمورفولوجي (الشكل والتصريف)، والدلالي البراغماتي لها. (خباز نصر وآخرون، 2011، ص 46/45).

ومن هذا المنطلق تضاف اللواحق للوحدات اللغوية لإنتاج معان جديدة، فتتبع الأسماء المفردة مضافات مفردة، وتنسب الصفات إلى موصوفاتها إلخ. يشمل السياق النحوي القواعدي العناصر:

- **طبيعة الكلمة Clase gramatical**← فعل، اسم، مفعول، ظرف...
- **الجنس /النوع Genero** ← التأنيث، التذكير، الجماد.
- **العدد Nombre** ← المفرد، المثنى، الجمع.
- **الضمير والصرف Pronombre/ Tiempo/ Modo** ← الحاضر، المضارع، الأمر، المبني...
- **الحالة والدور Caso/Función** ← الجمل والتراكيب الاسمية/ الفعلية، أشباه الجمل...
- **الشكل العام Voz/Aspecto** ← حال، صفة، تمييز، مفعول لأجله...

مثال 1: نأخذ مثلا الفقرة التالية (من مكتسبات سابقة للباحثة) للتوضيح:

"Había una vez **un campesino pobreto**…**tenía un pequeño vergel** en donde cultivaba verduras…alrededor, **eran** un**as** liebr**es** muriéndose de hambre… cada tarde **vinieron** para comer… una vez fue con ansia…la mañana **el paisano vio** lo destruido **esta su jardín**,… cansado tras much**as** intent**as** de atraparlas, **pedio ayuda** al príncipe del pueblo… **el ultimo envió sus** sirvientes poderosos al campo para darle caza a **las** liebres."

تعليق: نرى أن الوحدات اللغوية جاءت **بالنبط الغليظ**. وهي تبين ارتباط الاسم بالصفة، والفعل بالفاعل، والمفردات، والجموع. وهذا ما يسهل من فهم محيط الحدث ومن قام به، والمشاركين فيه إلخ.

الغراميما Gramema، خاصية الوحدة النحوية (مؤنث، مذكر، مفرد...). وتاغميم Tagmema، أصغر وحدة ذات معنى مكونه للوحدة النحوية. يتكون التاغميم من تاكسيم أو أكثر، والمعنى الذي يحمله يسمى Episememe. (Bloomfield, 1933, pp. 166–169). والتاكسيم Taxema، هو الشكل البسيط الأولي للبنية اللغوية، لا معنى له إلا بجمعه مع غيره.(Carreter, 1980, p. 388). غلوسيم Glossema، هو أصغر وحدة لغوية ذات معنى (نويم Noème). (Bloomfield, 1933, p. 264)

[13] Gramática, estudia reglas y nociones que rigen el empleo y el funcionamiento de las lenguas. (G. Tradicional ; G. Prescriptiva o Normativa (pedagogía/enseñanza de lenguas extranjeras); G. Descriptiva; G. Funcional (organización del lenguaje: tipológica, pragmática, psicológica); G. Generativa (lenguas que generan expresiones bien construidas)). Sintaxis, estudia reglas y relaciones (sintagmáticas y paradigmáticas) que dirigen la combinatoria de constituyentes de frases (no alterar el significado). Véase: (DRAE, 2014) y Diccionario etimológico en línea (http://etimologias.dechile.net)

قواعد اللغة، علم يدرس القواعد والمفاهيم التي تحكم استخدام وعمل اللغات. يشمل علم قواعد اللغة التقليدية، الإلزامية أو المعيارية (علم أصول التدريس / تدريس اللغات الأجنبية)؛ الوصفية؛ الوظيفية (تنظيم اللغة: البراغماتية والنفسية)؛ التوليدية (اللغات التي تولد تعبيرات جيدة البناء). أما عن النحو، فيهتم بالقواعد والعلاقات (النحوية والنموذجية) التي توجه التوافقيات من مكونات العبارات (لا تغير المعنى). (ترجمتنا)

مثال 2: كلمة Sabría، عن الإسبانية ونحاول أن نستخرج المعنى من كل استخدام:

→ Cuando había llegado a la casa, **Sabría** salió con sus amigas.

→ Dos hermanas estaban discutiendo cerca de sus notas, que una obtuvo buena nota y la segunda no. Juana dijo, creo que cuando llegue mi madre, **sabría** qué decirle.

تعليق:

تحمل الجملة المركبة الأولى سياق اسمي، في كلمة Sabría. أولا، كون ما جاء قبله هو جملة ابتدائية ظرفية تحتاج إلى إيجاد جملة ثانية أساسية لإكمال المعنى. وثانيا، يكون الفعل الثاني salió من الشطر الثاني، ناقصا يحتاج إلى فاعل، وقد جاء قبله Sabría. ثالثا، يوضح نمط كتابة الحرف الأول من الكلمة Sabría إلى أنه اسم علم.

في الجملة المركبة الثانية تشير كلمة sabría إلى فعل، يعود على معرفة الفاعل ما سيفعله (سياق فعلي).

مثال3: صديق الإنسان وقت الضيق كساقي الكائن الظمآن.

أولا، تأتي علاقة الإضافة بين (صديق) و(الإنسان)، وبين (الكائن) و(الظمآن).

ثم علاقة تشبيه في (صديق الإنسان/ مشبه) و(ك/ أداة تشبيه)، و(ساقي/مشبه به)، (وقت الضيق/ وجه شبه/ كلا من الإنسان وكائن آخر بحاجة لغيرهما).

والجملة كلل، تفيد سياق صرفي وأخر نحوي: دلالة صرفية، وهي اسم الفاعل (ساقي الكائن، من الفعل سقى). ودلالة نحوية، وهي الابتداء (صديق الإنسان).

وعليه، نؤكد أن الترتيب المنطقي للوحدات اللغوية هو ما يسهل تحقيق المعنى، فكل تغيير لمواضعها يضيع المعنى معه. (بالمر،1981 /1985)

8.2.2. السياق المعجمي Contexto Lexical

يتعلق السياق المعجمي بعلم صناعة المعاجم Lexicografía[14]. وهو يتناول دلالة اللفظة وفق تسييقها، أي ما تحيل إليه بناء على صيغتها (شكلها). وتقديم دراسة داخلية لها (صرفية، نحوية، صوتية)، مع اعتبار مستويات اللغة المستخدمة في صياغتها (عامة، أدبية، شعبية، لهجة...). وما يمكن أن تحيل إليه مباشرة أو بشكل ضمني/مجازي إلخ.

[14] Léxico, (conjunto de palabras de un campo de un idioma). Vocabulario, refleja el medio físico y social de una sociedad (inventario de sus ideas). Véase: (DRAE, 2014) Lexicografía, estudia el léxico para elaborar, analizar y criticar el establecimiento de diccionarios. Lexicología علم المعاجم, se ocupa de la clasificación, representación y estudio de la estructura léxica. Véase: (Doroszewski , 1973)

معجم وجيز، (مجموعة كلمات من حقل اللغة). يعكس البيئة المادية والاجتماعية للمجتمع (جرد أفكاره). علم صناعة المعاجم، يدرس المعجم المفرداتي، لإنشاء وتحليل ونقد صناعة القواميس. أما علم المعاجم، فيتعامل مع تصنيف وتمثيل ودراسة البنية المعجمية. (ترجمتنا)

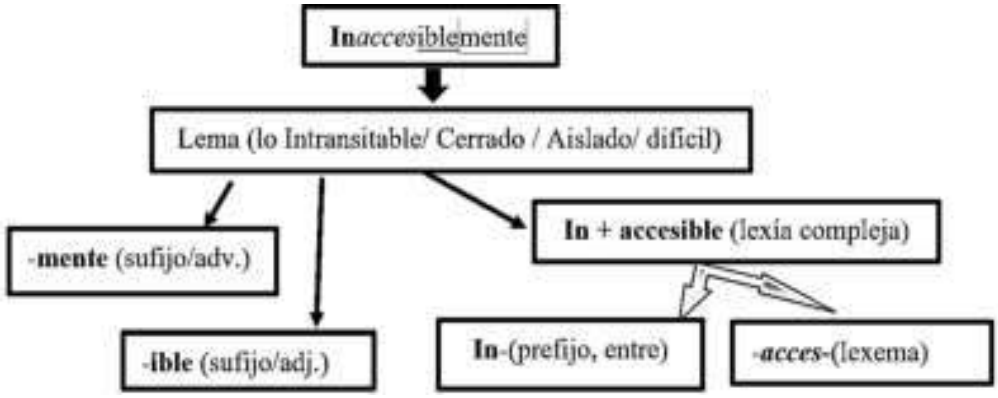
وفي ذيل الإلمام بكل هذه الجوانب يتم دمجها في سياقها/ترتيبها المعجمي المناسب، وفق التسلسل المنطقي للمفردات. ليكون مجموع هذه المفردات Léxico بمثابة مرآة عاكسة للغة البيئة المادية والاجتماعية لمتحدثيها.

ومنه فتحليل السياق المعجمي يقتضي دراية الباحث بهذه اللغة، سواء بالعودة إلى المعجم الخاص بها، أو بالمفردات الموضوعية Léxico temático. أي الإلمام بمسميات: الليم (الكلمة)، الليكسيم (مورفولوجيا الليم)، والكلاسيم (جزء من الليكسيم).[15]

وعلى إثر الاستخدامات المختلفة للكلمات، تتشكل ظاهرة السلوك اللغوي الخاص بكل مجمع بشري، يتمايزون به فيما بينهم. ومنه يأتي سياق التوظيف ليدل على خصوصيات تاريخية، معيارية ثقافية، توليد لغوي، اشتقاق وما إلى ذلك.

وللوحدة المعجمية بنية كلية Macroestructura، عند إدخالها المعجم. كما أنها تشير إلى بنية مجهرية Microestructura، ويتعلق الأمر بالمعلومات والتعريفات التي تحملها بمفردها.

مثال : نأخذ الوحدة المعجمية In*acces*iblemente من الإسبانية وندرسها: (من مكتسبات سابقة للباحثة)



[15] El Lema, unidad autónoma/ palabra/ entrada de diccionario sin claridad. A cada lema significante y significado únicos. La Lexía, unidad léxica compuesta de monemas inseparables. Sea simple (buen/a); compleja (verbigracia, domingo Santo, pato a la naranja); textual (de función poética: Mucho hablar y poco hacer). Véase: (Hartmann, 1998, p. 64-65/84-85)

الليم، *{الشكل المعجمي لسلسلة الكلمات التي تتشارك في نفس المعنى). كلمة (كتابة) هي ليم من كتب، كتاب، كتب}*.وحدة مستقلة / كلمة مدخلة في القاموس دون وضوح. لكل ليم دال ومدلول محدد. الليكسيا، وحدة معجمية مركبة من مونيمات لا تتجزأ. تأتي بسيطة (جميل/ة)، أو مركبة (على سبيل المثال، الأحد المقدس، بط بالبرتقال)؛ نصية (ذات وظيفة شعرية: الكثير من الكلام والقليل من العمل). (ترجمتنا)

El lexema o raíz → morfema/ parte de palabra. Independientes (no juntan a otro monema o sea sufijo, prefijo: azul, cinco, para, leche); Dependientes (unidos a otras monemas, panadería: pan-na-de-ri-a; cama: cam-a). El Classema, categoría de lexemas, conjunto de semas genéricos (masc., neutro, fem.; animado...). Véase: (Lieber, 2004)

{مفردة متمكنة/ يقابل الليكسيم، المورفيم الصرفي Morfema Léxico} الجذر/ الليكسيم، هو مورفيم/ جزء الكلمة. يأتي مستقل عن مونيم*{ يسمى أيضا الكُلَيْمَة / اللفظم، هو أصغر وحدة لغوية ذات معنى}* آخر (أزرق، خمسة، لـ، حليب)، تابع (يرتبط بمونيمات أخرى : مخ/ب/ز/ة). الكلاسيم، فئة من الليكسيم، مجموعة من السمات العامة (مذكر، مؤنث، متحرك...). (ترجمتنا)

تعليق على معطيات المخطط:

نستنتج من الرسم أعلاه أن الليم (Inaccesiblemente)، بمعنى غير ممكن الوصول إليه بالعربي. يتكون مورفولوجيا من الليكسيم / الجذر (acces) بمعنى مدخل/ منفد. ومن الوحدة المعجمية البسيطة (mente) و (ible)، والمركبة في(In.access.ible).

كما تأتي الوحدة (in) كلاحقة بمعنى داخل، و (ible) بمعنى إمكانية. تأتي الوحدة (inaccesible) ضد الوحدة (accesible)، وعليه فاللاحقة (in) تعتبر مستقلة، كما هو حال اللاحقة (ible).

ومنه يشير الليم Inaccesiblemente بتجزئته إلى وحدات معجمية إلى أربعة. تأتي متضادة بناء على لواحقها المستقلة والتابعة. وهي acces، accecible (إمكانية)، inacces و inaccecible (استحالة).

9.2.2. السياق العاطفي/ النفسي والأسلوبي

Contexto Emocional/ Psíquico y Estilístico

يقصد بالسياق العاطفي النفسي، استخدام وحدة لغوية مناسبة للموضوع العام للنص ودلالتها العاطفية. أي دلالة الكلمة بين الموضوعية النصية والذاتية العاطفية. فتكون إشارة على الحالة النفسية ومستوى الانفعال بين الضعف والقوة، درجة التأكيد، المبالغة أو الاعتدال إلخ.(Cuarön, 1991)

مثال 1: رغم اشتراك كل لفظة في السياق والمعنى، إلا أن درجة الأثر النفسي الناجم عنهما متباين:

- تحمل كلمة **حب** عاطفة أقل من كلمة **عشق**.
- وكلمة **غضب** أقل في درجة من كلمة **سخط**.

أما عن الكلام/الخطاب الشفهي، فيكون الأداء الصوتي بمثابة الدليل على السياق العاطفي، وتعوض نبرات الصوت ثقل ووزن الكلمات.

في هذا السياق يتم شحن الوحدات اللغوية بالإشارات والدلالات والمعاني التي يريد منها المخاطب إرسالها للمتلقي. فتأتي التكرارات والتنهدات والتوقف لثواني ثم استئناف الكلام، وإطلاق النظرات البعيدة، أو العميقة بعد فكرة معينة أو كلمة. نعرض فيما يلي بعض الأمثلة عن معارف سابقة للباحثة.

مثال 2: تحدث مشاجرة بين مراهقين، وأحد الأطفال المارة، يبصرهم فيهرع لطلب النجدة، ويقول:

- **الشباب هناك يتقاتلون،** ويشير أصبعه وهو يلهث:(الطفل في حالة رعب، القتل هنا يأخذ بُعدا أكبر من مجرد الشجار البسيط. قد يصل إلى التسبب بالإصابات وربما إيذاء بعضهم البعض جسميا، الأمر الذي يتطلب إسعافا طبيا.
- **فلان وفلان يتذابحان،** الموقف هنا، أشد من سابقه بكثير جدا. من يسمع الكلام يفهم أن أحدهم قد فقد السيطرة على أعصابه وتخلص من الثاني. لم يعد الأمر يستلزم الإسعاف، بل تدخل لقوات الأمن وحفظ النظام العام، وربما القضية تصل المحاكم.

وعليه، فالقضية لم تكن سوى، من خلال المعطيات، مشاجرة عنيفة فقط. ولكن طريقة التعبير، أثرت على مستوى انفعال المتلقي، ففهم الرسالة وفق ما شعر به. فلو كان المخاطِب ينقُل الحدث بكل ارتياح وخفة وربما بابتسامة، لكان رد المخاطَب مختلفا.

نشير أن السياق العاطفي مرتبط بالسياق الأسلوبي (طريقة التعبير عن الحدث/الموقف). كون إنتاج الوحدات اللغوية متسلسلة بهدف تقديم معنى محدد، لا يكون إلا وفق أسلوب لغوي محدد (بسيط، واضح، معقد، ذا مدلولات ضمنية، بخلفية تاريخية محلية...)

مثال 3: اختلاف النظرة، والمقصد واحد

- **المقاومة والحرب،** رغم أن لكلاهما إشارة للعنف، إلا أن الأولى تحيل إلى قيمة أسلوبية دلالية إيجابية (استرداد ما سلب بالغصب). والثانية على النقيض، أخذ ما ليس بحق، وهي قيمة أسلوبية دلالية سلبية.

مثال 4: اختلاف الانفعال لدى أفراد الأسرة، والموضوع ذاته (إحضار جرو كلب للبيت)

- من منظور الطفل، هو حدث عظيم يستحق الاحتفال (الأطفال بطبيعتهم يميلون للأشياء الصغيرة والحيوانات اللطيفة واللعب معها...)
- الفتاة البالغة، لها انفعال سلبي وتقزز (نباحه مزعج، حيوان نجس، يتوجب التخلص منه...)
- الوالدة، تميل إلى العطف والرفق بالحيوان، فتراه أليف نعم، ولكن لا يُسمح له دخول أماكن العبادة، والغرف، ولمس الأشياء الخاصة إلخ. لذلك يمكن الإبقاء عليه لكن في الفناء.

وعليه، نفهم إذن أن التباين في ردود الفعل راجع إلى عدة عوامل على غرار المحافظة على النظافة والهدوء. التفريق بين مكانة الإنسان والحيوان في أبسط صورها إلخ، وكلها ستعكس سياقا عاطفي يتم فيه تصوير (تقبل/رفض) الموضوع شفهيا أو عبر حركات الإيماء المناسبة.

10.2.2. السياق المعرفي الإدراكي Contexto Cognitivo Perceptivo

يشير **السياق المعرفي الإدراكي**، إلى التخزينات المعرفية التي تتشكل في الذهن خلال الاستماع لخطاب/ أو قراءة نص، ويتم تبويبها وتنظيمها بعد استيعابها، لتشكيل وحدات المعنى الخاص بها. لذلك فهو كمفهوم في إطار التقارب بين النظرية الاجتماعية الثقافية وعلم النفس، يحيل إلى نتاج تلقي المكتسبات المعرفية مع نمو الشخص، واستيعابها، لتصبح كأدوات عقلية تسمح له بأداء التجارب وتحصيل النتائج. ومنه بناء معارف أخرى. (Frawley,1997)

وبما أن ما هو نفسي يرتبط بما هو معرفي، فيمكن القول أن السياق المعرفي هو بناء عقلي ذهني يتشكل في علاقة التفاعل الاجتماعي مع الغير (تأثير وتأثر)، فيأخذ الفرد كما يعطي لغيره رؤى وأفكار. (Edwards, & Mercer, 1988)
ويتكون هذا البناء العقلي من التمثلات والصور الذهنية الخاصة بكل فرد من عملية التفاعل هذا، وبفضل ذلك يتشكل الإطار الذي يسمح بتفسير الرسالة/الخطاب. (Nelson, 1996)

لذلك يبحث هذا السياق في علاقة الوحدات اللغوية وتأويل النتائج المحصلة من ذلك. وأهم ما نستخلصه منه هو أن النظام المعرفي مرن، قابل للتوسع والتعديل، فمع مرور الزمن وتنوع التجارب وخبرات الحياة، يتكيف ويتطور أكثر مع المواقف المختلفة.

مثال 1: ربط لغة أجنبية بغيرها لفهم رسالة معينة (على أن تكون كلاهما من نفس المستوى والتقارب)

← كالبرتغالية والإسبانية: Yo tengo algo a decir / Eu tenho algo a dizer

← الفرنسية والإيطالية: La vie est une expérience / La vita è un’esperienza

(الحياة هي تجربة)

مثال 2: تفسير مقصد من لوحة إشهار

إن التحليل المعرفي الإدراكي للصورة (لا تحمل أي شروحات)، يقودنا إلى اكتشاف الأثر السلبي لمواقع التواصل الاجتماعي، على طبيعة ونفسية المستخدم (المدمن عليها).

وعليه نلاحظ في الصورة المقابلة، وضعية جلوس. ينحني فيها الرأس للإمام مع وضع اليدين عليه، وكأنها محاولة للضغط عليه. يُترجِم السياق المعرفي الإدراكي هذه الحالة، بأنها إما أن تكون لتكسين الألم، أو لشعور بالندم على تضييع النفس والجسد فيما لا ينفع (مواقع وتطبيقات للتواصل الافتراضي). كما أن تغطية الوجه باليدين، يرمز للرغبة في توفير جو من الظلام. وهي دلالة على الإرهاق النفسي، وكأن الشخص يريد الهروب من عالم غاص بالمثيرات إلى آخر أين السكينة والسلام الداخلي.

نستخلص مما سبق، أن نجاح عملية التحليل المعرفي الإدراكي لمختلف الوضعيات اللغوية، تقوم بالدرجة الأولى على المتلقي. ليس بشخصه إنما بمدى تفاعله والموقف، درجة الحماس والتحفيز عنده، المكتسبات المعرفية السابقة، الحالة النفسية والقدرة الطاقية وما إلى ذلك.

11.2.2. السياق الخارج عن اللغة Contexto Extralingüístico

يُعرف **السياق الخارج عن اللغة** أو كما يطلق عليه أيضا **السياق غير اللغوي**، كل ما يمكن أن يؤثر في تحليل معنى الوحدة اللغوية/الفعل اللغوي خارج سياقه اللغوي. لذلك يشمل على العناصر والمؤثرات الخارجية المتعلقة بمحيط إنتاج العملية التخاطبية، العلاقة التي تربط بين الحدث موضوع الرسالة وغيره من نفس الدائرة، الزمن، مجموعة المتلقين (مخاطبين، محاورين، متكلمين، مستمعين)، نوع الرسالة/الخطاب/النص إلخ.

وهو بذلك يتفرع إلى سياقات كثيرة مختلفة كالتاريخية، الثقافية، الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية إلى غير ذلك. ندرجها فيما سيلي، كل فرع في جزء خاص به، كما سبق تنسيق السياقات المتفرعة عن السياق اللغوي.

12.2.2. سياق المواقف Contexto Situacional

يقصد به البيئة الزمنية والمكانية التي تُجرى خلالها وبها وقائع وأحداث النص أو الكلام. لذلك فهو المحيط الداخلي والخارجي من خلال المعطيات الاجتماعية. (Reyzdbal, 1998, p.19)

مثال 1: (من معارف سابقة للباحثة)

ذلك البيت تسكنه الأشباح، فخلال الأسبوع المنصرم، سمعنا أصواتا ورائح تنبعث منها، وكان أهله قد غادروه مند الربيع.

لو نعود لتحليل هذه الجملة الإخبارية، لوقفنا عند عبارات (ذلك/ الأسبوع المنصرم/الربيع)، بحثا عن تحديد المكان الذي تتواجد فيه وطبيعتها (ذلك البيت). والزمن والمقصود منها بالتحديد (الأسبوع المنصرم/ الربيع). ففي سياق الجملة لم ترد معلومات كافية عن هذه المعطيات.
بل جاءت غامضة، وإن كان المعنى منها واضحا، وتسهل ترجمته، إلا أننا نحتاج معرفة (أي منزل/ كيف هو شكله (اجتماعي، بناية، ريفي...) / أي أسبوع من السنة/ لأي عام تابع هذا الفصل).

وهو ما يجعلنا نعود للبحث عن المحيط الخارجي للنص Paratexto (الكاتب/المتكلم، تاريخ إنتاج الرسالة، خصائص الزمن، علاقته بالموضوع/الخبر، مميزات المكان...). فإن تم هذا ستكون الترجمة أفضل ممن سبقت.

وعليه، نظرا لاحتواء الرسالة على كلمات مفتاحية، سيساق تفسيرها إلى سياق المواقف، مما يجعل دلالتها تقتصر على معرفة موقف/موقع حدوثها.
وحتى وإن وظّفت هي بذاتها في سياق آخر (بيت خشبي قريب من الوادي مثلا)، ستتغير دلالتها عن سابقتها (كونها معرضة للرياح وأفعال الطبيعة، قد تدخلها الحيوانات التائهة، أو يختبئ فيها المتشرد أو عابر السبيل، تنبت فيها الطفيليات، وتأكل جدرانها الحشرات وما إلى ذلك).

مثال 2: A mí me encanta **el rojo** (بالنسبة لي، يروق لي اللون الأحمر)

في هذا المثال تأتي كلمة Rojo، للإشارة إلى سياق موقف الفعل اللغوي. فلو نعود لترجمة الجملة، سنقوم باختيار الأسلوب المباشر الحرفي Traducción literal. كونها تقدم المعنى بشكل صحيح (rojo ← أحمر). إلا أن الدلالة البراغماتية منها (المعاني المجازية)، يعجز المتلقي عن فهمها إذا أهمل محيط الرسالة situación (ما المقصد: اللون الأحمر، لباس/رداء أحمر، الخمر، شراب فاكهة، مادة تزيين...) ومنه، ترتبط الدلالة الفعلية للكلمة (Rojo) بالمرجعية الثقافية Referencia cultural التي جمعت أطراف الفعل التخاطبي دون غيرهم).

يطلق أصحاب نظرية المعنى مسمى **السياق الموقعي**، على هذا النوع. وهو يشير وفقهم إلى الثوابت الموضعية (جملة المعطيات المشتركة بين مرسل الرسالة والمتلقي).

تكون ذات طابع ثقافي ونفسي وفكري، أي التجارب والمعارف المسبقة والظروف الزمنية والمكانية للنص/ أو الرسالة لكلا الطرفين.[16]

لم يكن مصطلح (Context of situation) الذي جاء به الأنثروبولوجي البولندي *برونيسلاف مالينوفسكي Bronisław Malinowski* هو أول مصطلح يحدد لدراسة مواقف الأفعال اللغوية. بل سبقه العرب إلى ذلك بسنين طويلة، إذ عرفوا هذا المصطلح وحددوا مفهومه بالمقام، وحصروه في البلاغة اللغوية. (تمام، 1994، ص 372)

مثال 3: عبارة **(حياك الله)** المستخدمة يوميا بشبه جزيرة العرب. نعرض مختلف دلالاتها الموقعية نحو:

- حياك الله/ حياكم، عند الدخول على جماعة وإلقاءها ← تحمل معنى التحية.
- حياك/ حياك الله، في سياق الحديث بين الأشخاص ← إشارة إلى المغادرة والانصراف.
- حياك الله، عند مخاطبة شخص من قريب أو بعيد لغرض معين ← لفت الانتباه.
- الله يحيي أصلك/ الله يحييك، عند استيفاء مساعدة من شخص ← تقديم الشكر والعرفان.
- الله يحييك، عند التعقيب على فعل استثنائي ← التشجيع، والإثناء، بمعنى ما شاء الله.

وبناء على الظروف التي تحدث فيها العملية التواصلية، يظهر نوع من الصعوبة في فهم السياق وتفكيك المعنى منه. وذلك راجع لـ**مكونات سياق المواقف** المختلفة:

- **الوضعية الاجتماعية Estado social**

هي المستوى التعليمي للمشتركين في العملية التواصلية (المرتبة والوضع الشخصي، التسلسل الهرمي، الجنس، العمر، الوظيفة ...) (Crystal, 2008, p. 108-109)

- **الوضعية اللغوية Estado lingüístico**

هو المعيار الذي يتحكم في نمط ومستوى اللغة المنتقاة للتواصل. فلغة الحوار العائلي تختلف عن اللغة التي يخاطب بها الأجانب والغرباء أو المسؤولين وما إلى ذلك.

- **الوضعية الثقافية Estado cultural**

هي المكتسبات المعرفية والقيم والعادات والأفكار، التي تتشكل عقب التوجه الديني والاحتكاك بالغير. تتكون في الذهن وتتدخل كعامل في تنشئة الفرد اجتماعيا.

[16] On appelle contexte situationnel ou contexte de situation l'ensemble des conditions naturelles sociales et culturelles dans lesquelles se situe un énoncé, un discours. Ce sont les données communes à l'émetteur et au récepteur sur la situation culturelle et psychologique, les expériences et les connaissances de chacun des deux. (Dubois, et al., 2002, p. 116)

- **الوضعية الطبيعية المادية Estado natural físico**

وهي محيط إنتاج النص وزمانه ومكانه، وما يميزه من خصائص. أي مراعاة الموقف لغويا (خطاب تلميحي أو صريح)، وسلوكيا (طبيعة تصرف المتلقي اتجاهه)، وردود الأفعال والاستجابات المختلفة، العزوف عن حركات وتبني أخرى إلى غير ذلك. (Bussmann, 1998, p. 245)

13.2.2. السياق الثقافي Contexto Cultural

يشمل السياق الثقافي الوحدات اللغوية التي توظف للإشارة إلى التراث المادي واللامادي. كخصوصيات ثقافية لمجتمع ما، يتميز بها عن غيره وتكون كمرجعية ثقافية وهوية انتماء له. كذكر أسماء الأحياء والأماكن، أنواع الأطعمة، مسميات الألبسة، الأسماء والألقاب الرمزية البشرية، وسائل التنقل، وسائل الترفيه، الشعائر والطقوس الدينية وغيرها.

لذلك ينفرد السياق الثقافي بدوره وأثره المستقل في تحليل النص وافتكاك المعنى، وهو إلى حد ما يتشابه وسياق الموقف، في كون كلاهما يهتمان بالمقام الاجتماعي/محيط النص/الخطاب.

مثال 1: (مقارنة اللباس الأبيض في البيئة الهندية والعربية)/ (المثال مأخوذ من معارف سابقة للباحثة)

- يشير اللباس الأبيض لدى الهنود إلى الحزن. يلبس في المآتم والذكريات السنوية لغياب أو اختفاء شخص مقرب. كما يفرض على الأرامل والثكالى ارتداءه.
- أما عن العرب، فاللباس الأبيض يشير إلى الفرح. غالبا ما تلبسه العروس، كما تلبسه غيرها من النساء والفتيات في حفلات الزفاف والختان وغيرها من السهرات.

مثال 2: نأخذ مسمى **(السيدة)** في البيئات العربية (يطلق على المرأة المرتبطة):

الكلمة	الفئة المستخدمة لها	الدلالة/ المقصد منها	نوع السياق
المدام	شخص عصري/ مطّلع على الأخر/ ذو ميول أجنبي. (نقلا عن الثقافة الغربية)	سيدة البيت – شريكة الحياة ← لها حريتها التامة وفق اقتناعات سابقة، متفق عليها مع الزوج.	**سياق ثقافي حضاري** (مكتسبات لغوية وثقافية فكرية، تبين أثر التفاعل الثقافي/ التثاقف بين العرب والأوروبيين)
لمرى	شخص بسيط، ذو ثقافة محدودة.	أم الأطفال، إنسانة تهتم ببيتها وزوجها وأهله. ← حرية محدودة، توافق التفكير بينها وبين زوجها.	**سياق اجتماعي** (مكتسبات ثقافية عربية محلية بسيطة وسطحية)

حرمة / حريم	شخص متدين ملتزم، ذو ميول متزمت.	أم الأطفال، المرأة العورة. كل الأمور الدينية تراعي في ذلك (المنع من خروج البيت، طلب إذن من الزوج، لباس شرعي معين...) ← حرية محدودة جدا، غالبا الزوج متعسف في تعاملاته معها.	**سياق ديني / انتماء ديني طائفي** (مكتسبات عربية دينية محضة، رفض قاطع للآخر. لا مجال للتفاعل الثقافي، وهناك مظهر واحد للتثاقف حسب نموذج بيري، وهو التهميش)
زوجة	شخص متشبع بالثقافة العربية.	المرأة التي تنجب له الأطفال داخل إطار ديني. علاقة مبنية على الكثير من الاحترام والخجل وكتم الأسرار. ← فيه نوع من السلطة الذكرية على هذه الأنثى، مبنية على توافق مسبق.	**سياق ثقافي حضاري / انتماء عرقي** (مكتسبات لغوية وثقافية خاصة بالبيئة العربية فقط. فيه نوع من التقبل الجزئي للآخر، مع التقيد بالمبدأ الشخصي، وعدم دخول في حوار معه)

تعليق: نلاحظ ونستنتج من الجدول السابق، بروز السياق الثقافي مباشرة في المستوى اللغوي، فالأسماء المختلفة (مدام، مرى، حرمة، زوجة) تحيل بعض منها إلى التشبث التام أو الجزئي بالمحلية وغيرها إلى الانفتاح على الآخر. وهو ما يفسر إحالة وارتباط هذا النوع من السياقات **بظاهرتي التفاعل الثقافي والتثاقف.**

14.2.2. السياق الحضاري Contexto de civilización

يدخل **السياق الحضاري** ضمن معطيات المقام أيضا، لذلك يتشابه إلى حد ما وسياق المواقف. ويراد به ذلك الاستخدام اللغوي التابع لفترة زمنية محددة بكل ما تحيل إليه على أوسع نطاق (عادات، تاريخ، سياسة، اجتماع، نظام، موروث، هوية، انتماء عرقي...).

نذكر أن صعوبة تحديد الألفاظ الحضارية، بين الشيوع والاستعمال الضيق لها، يكمن في تباين التعاريف حول ماهية الحضارة، وتدخل عامل الذاتية في تحليل ظواهرها وحصر خصائصها.
وإزاء هذا الوضع، لم تقف العراقيل المفهومية في سبيل بحث الحلول وفهم ماهية هذه المصطلحات الحضارية، ما إذا تم ربطها، وفق المعارف السابقة التي تقضي باشتمال الحضارة على نواحي حياة الأفراد في بيئة معينة، بالجوانب المادية الخاصة بطبيعة استعمالها (الفني الأدبي، التعليمي التثقيفي، السياسي الاقتصادي، التاريخي الأنثروبولوجي...) (تيمور، ص 406-407)

مثال 1: نأخذ فقرة عن **(أهرامات الجيزة)**، ونحللها. (منقول عن مكتسبات سابقة للباحثة)

يتوسط مدخل مدينة الجيزة طريقا نوعا ما طويلة تصاعدية، تتخللها منازل مختلفة الطوابق. تنتهي إلى موقع يشبه سفح جبل، مُسيّج بالكامل. به بوابة تقفل ساحة رملية واسعة بها ثلاث أهرامات ضخمة، متباينة الحجم ومتباعدة المسافة، ذات منافذ تولج الزائر إلى جوفها، مُحكمة الإغلاق.

نفهم من العبارات بالنبط الغليظ، أن الموضوع تاريخي (الأهرامات). بل يحمل أيضا دلالة حضارية ثقافية. فالأهرام في عدد ثلاث كبار، وعدد آخر صغير تابع لها (مقبرة للحكام الفراعنة)، مع الحاق تمثال أبو الهول Gran Esfinge de Tanis بها، ترتبط بزمن محدد (حوالي 25 قرن ق.م، 2480- 2550 ق. م)، وحضارة محددة (استبعاد غيرها)[17]. والخلفية الثقافية منها (تخليد أسماء الفراعنة الذين بنوها: خوفو Keops /أطول هرم في العالم- خفرع Kefrén – منقورع Micerino). مع الإحالة للسلطة، وإشهار للسياحة.

بالسياق الحضاري لما نتحدث عن موضوع كهذا. فيمنع توظيف الخاصية الحضارية لغويا أو ماديا خارج بيئتها: (يقال أهرام مصر/ بدلا عن الأهرام وعليه وجب التقيد)، و (تمثال أبو الهول المصري/ بدلا عن أبو الهول اليوناني/الإغريقي) وذلك حفاظا على المعلومة كما هي.

مثال 2: (تخلد مدينة هيليوبوليس Heliópolis بشاعة الإنسان، هرطقات البشر والإخلاف بالوعود، فمند سنوات خلت قمعت تظاهرات شعبية سلمية، قتل حينها ألاف الأبرياء). (من معارف سابقة للباحثة)

المسمى (هيليوبوليس) من الهيروغليفية Iounou/Onou (ليونو/إله الشمس)، وباللاتينية Hēlioúpolis من اليونانية Ἡλιούπολις. (Gaffiot, 2016, p. 747)

في قراءة تحليلية لسياق المثال تتبادر إلى ذهننا عدة معطيات متنوعة تحيل إليها التسمية:

- مدينة ليوبولي Ilioupoli (يونانية، استقر بها لاجئون من آسيا الصغرى/ عالم السلام).
- أون / أيون (مدينة الشمس في مصر القديمة/ مركز ديني لعبادة الشمس).
- بعلبك اللبنانية (مدينة الشمس/ عمرت قبل عشرة آلاف سنة قبل الطوفان /بها معبد هيليوبوليس= إله الشمس/ يقال عمرتها كائنات سماوية، وعلموا الإنسان كيفية البناء).
- مدينة برازيلية (كانت مستوطنة غير قانونية للنازحين، ثم تحولت إلى حي).
- مدينة تاريخية بولاية قالمة (ترتبط بمجاز 8 ماي 45/ بها مسبح روماني عاكس لأشعة الشمس).

نلاحظ أن أغلب المسميات تحيل إلى مرجعية طبيعية حضارية دينية مسالمة (منطقة منيرة/ تعاقب حضاري).

[17] تنشر الأهرامات حول العالم في عدد من الدول (مصر، الخرطوم (أهرامات النوبة)، تشولولا Cholula بالمكسيك (أضخم هرم في العالم)، شيشيا الصينية، تلال هرمية بإيطاليا، وادي الأهرامات في البوسنة والهرسك، يوناجومي المائية باليابان، إنك وروات (معابد) في كمبوديا، غيمار Guimar بجزر الكناري، بروبودور Borobudur بإندونيسيا، جزر فارو...)

كما تبنت التسمية شركات ونوادي، وأعمال فنية. غير أنه بربط هذه الملاحظة بسياق المثال، نفهم أن الموضوع يتعلق بشيء من الاضطراب والعنف (قتل/نقض العهود).
لذلك بالوقوف على الخلفيات التاريخية لما سبق من مدن، نقرا رابطا بين سياق المثال وتاريخ مدينة هيليوبوليس الجزائرية، يكمن في كونها شكلت مسرحا لجرائم الاستعمار الفرنسي سنة 1945م، التي خلالها قُمعت تظاهرة الشعب وتمت إراقة دمائهم.

15.2.2. السياق التاريخي Contexto Histórico

يقصد بـالسياق التاريخي، الفترة الزمانية التي شهدت وقائع وأحداث غيرت مجرى الحياة خلالها. سواء في منطقة ضيقة أم واسعة، مع تدخل العامل البشري بشكل مباشر. (Marrou, 1954)

وبذلك فالتاريخ هو جملة ما حدث قبل أو بعد أو حين الحديث عن موضوع، بكل ما يتعلق به من ظروف وتبعات. لذا، يشترط عند تحليل الأحداث التاريخية، الرجوع الإلزامي لسياق حصولها بالدراسة والتفكيك مع ربط السابق باللاحق وقراءة الأسباب والعوامل والنتائج في خضم كل ذلك.

والسياق التاريخي لا يقتصر فقط على وقائع تاريخية، إنما قد تصادفنا أمثلة عنه في مؤلفات أدبية. حينها سيتم التعامل معها عبر نقاط (بحث معلومات وبيانات ومعطيات تتعلق بمؤلف العمل، زمن التأليف، بيئة إنتاجه، مسبباته ونتائجه، طبيعة الموضوع...) أي كشف الستار عن الخلفية الاجتماعية والثقافية بجميع إشاراتها، مهما كان نوع الدراسة (نقدية، مسحية، مقارنة، دراسة حالة...)

ووفقا لماهيته ودوره في تحديد المعنى من الوحدة اللغوية المنجزة في النص، ينقسم السياق التاريخي إلى:

- **السياق الزمني Contexto Temporal**
- يهتم بتحديد روابط الماضي الحاضر والمستقبل.
- كشف العلاقة التفاعلية بين الأحداث، عن طريق أسلوب الصياغة، التراكيب اللغوية المؤثرة. انتقاء الصفات والمضافات المناسبة، التسلسل الزمني للأفكار (تسارع، بط، توقف...).
- زمن تصريف الأفعال (يحدد الإيحاءات النفسية المقصودة منه :تمنى، طلب، ذكريات، أسى...).
- الصور الأسلوبية في النص (الإحالة، التكرار، الإطناب، الاستعارة، المجاز...).
- **السياق المكاني Contexto Espacial**

إن أي فعل لغوي يؤدي حدث معين، سيستلزم موقع محدد (سياق مكاني). يؤثر بما يحتويه (خصائص المحيط، طبيعة المشاركين، العملية التواصلية...) في طريقة حدوثه ومخلفاته.

مثال: ملخص واقعة قران من مسرحية *SÍ DE LAS NIÑAS*:

يطلب النبيل *دون دييغو* (95 عام) يد الفتاة الفقيرة *باكيتا* (16 عام). ويوافق وكيلها الشرعي *دونيا إيرينا* (الوالدة)، بل وتسعى أيضا لتسريع هذه الزيجة.

لو نمرر قراءة حديثة للقصة، سيقوم أغلبنا بانتقاد هذا الزواج ونثور على العجوز لاستغلاله الفتاة القاصر من جهة، وربما نعيب على الأم، من جهة أخرى، ما تقوم به من "صفقة تجارية مادية" في "بيع" ابنتها وكأنها قطعة أثاث.

ولكن لو نتجه نحو السياق التاريخي للقصة، سنجد منحى آخر، وفرقا واسعا، وشتان بين المفهوم الحالي والمفهوم في زمانه.

- **أولا:** القصة تعود للقرن الثامن عشر. وهو وقت عرفت فيه إسبانيا مشاكل متنوعة حادة أثرت على الأنظمة الداخلية فيها. مما جعل الطبقات الكادحة تبحث عن منافذ لتحسين أوضاعها، أبرزها ربط علاقات المصاهرة مع النبلاء وذوي المال والنفوذ.
- **ثانيا:** تذبذب الوضع الاجتماعي أدى إلى تراجع المستوى التعليمي الثقافي. فطغت الأفكار التضليلية الكنسية وهيمنت على عقول الأفراد. فلم يعد هناك أهم شيء في الحياة من جمع المال وبلوغ الثراء.

الأمر الذي أخلط العلاقات الاجتماعية والأسرية، فراحت الكنيسة، إخمادا لأي عصيان محتمل وقوعه، في ظل ضعف السلطة الحاكمة في تولي زمام الأمور، ترش أفكارها التقييدية على الفكر الاجتماعي. كدعم السلطة الأبوية المطلقة في تسيير حياة الأبناء، هضم حقوقهم، كبت جماح العنصر الأنثوي وجعله تابعا، م وما إلى ذلك، مما جعل المعاملات البشرية تقوم على نظام المصالح، ولا تمت للإنسانية بصلة.

وهو ما يترجم في دفع الوالدة ابنتها للزواج من العجوز الغني، رغم عدم تقبل الفتاة للفكرة، وجرأة العجوز على طلب يد فتاة في سن حفيدته.

غير أن تصرف الوالدة لم يكن بالسيئ المطلق، كونه يحمل جانبا إيجابيا، تمثل في رغبة السيدة انقاد ابنتها اليتيمة من شبح الفقر.

أما عن الخاطب، فهو الآخر، لم يكن ذا نوايا خبيثة، كل أمله كان منصوبا على الفتاة في رقة قلبها وحيائها وحيويتها، آملا أن يحيا وإياها حياة رغيدة.

(تعيد الفتاة له نشاطه المفقود مند ترمله، تحي فيه ما مات، تملء عليه المسكن بالأطفال، في حين يضمن لها حياة وردية)

- **ثالثا:** انعدام قانون آنذاك، يمنع الزواج بين الفئات العمرية المتفاوتة. كما أن الفتاة بالغة للزواج.

16.2.2. السياق الاجتماعي Contexto Social

السياق الاجتماعي، ذا إيحاءات كثيرة، غير أن الأبرز هو إشارته لتلك المعارف والأفكار التي تتكون عقب تكيف السلوكيات البشرية اللغوية والمعطيات والظروف المختلفة.
حيث تتطور اللغة داخل المجتمع، فيخضع الفرد لقواعد تنشئة اجتماعية معينة، لتظهر بذلك الوظيفة المعرفية والرمزية والتواصلية للغة (خصوصية لغوية ثقافية). (من تراكمات معرفية سابقة للباحثة)

فيشمل السياق الاجتماعي العناصر المرافقة للرسالة بين المشاركين في العملية التواصلية التخاطبية. والتي تبنى على المعطيات التي تقدمها الافتراضات الاجتماعية والمعارف المسبقة والمكتسبات الثقافية حول مختلف المواضيع. فيأتي تفسيرها من سياقها الذي يبرز بالضرورة مظهرا من مظاهر التفاعل الثقافي/ التثاقف بين أطراف الخطاب، وعن خصوصية ذلك المجتمع دون غيره.

تعنى الترجمة بالمعايير الفنية اللغوية للجماعات البشرية، التي يكشف عنها السياق الاجتماعي، سواء كان متفردا أو بتدخل غيره من السياقات. ولان السياق الاجتماعي يتعلق في الأساس بالمجتمع وما يميزه، نستنتج أن هذا الأخير يتفرع إلى أنواع أخرى عديدة، نقتصر بذكر ما يخدم البحث وما تم تحصيله من نماذج للتحليل. فنفرد للسياق الديني جزءا مستقلا، نظرا لأهميته الاجتماعية، ولكونه أحد السياقات القيمة التي وردت في مدونة الدراسة، وحرّكت مجريات الأحداث.(Farghal, M., & Almanna. 2015)

- **السياق الاقتصادي Contexto Económico**

يتناول مواضيع العولمة، المستوى الاقتصادي المالي للدول، معاملات البورصة والأسهم، تذبذب أو استقرار العملات المالية، الثروات الطبيعية القابلة للتهيئة وللتصدير، النمو والتقهقر إلخ.

- **السياق التجاري Contexto Mercantil**

يهتم بقضايا المعاملات التجارية، ربط علاقات متجرية لتبادل السلع، إمضاء اتفاقيات تعاون وتقديم امتيازات مختلفة لضمان تحقيق أهداف، التحقق من الصادرات والواردات، استغلال الإمكانيات المحلية للرفع من الإنتاج، تجنب التبعية والاعتماد على المنتج المستورد، الدعم الفلاحي إلى غير ذلك.

- **السياق العلمي التكنولوجي Contexto Tecnológico**

يشير إلى التطورات الحاصلة في مجال النقل، قطاعات الصحة العامة، البحوث في مجال الإعلام والأخبار، الأشغال والمنجزات الحديثة، وما إلى ذلك.

مثال1: ظاهرة الديغلوسيا[18] في اللهجة العامية الجزائرية (ولاية العاصمة) كسياق اجتماعي:

يأتي في حوار شابين في العشرينيات من العمر تقابلا صدفة، بعد تبادل التحيات، العبارة السوسيوثقافية المحلية من أحدهم **(كح كحة يا لقماقم)**، ليرد الطرف الثاني بعبارة **(على حديدة)**.

أولا، يأتي أصل مصطلح قُمَاقِم و قُمَاقِمة من المفرد القُمْقَام بمعنى السيد الكثير العطاء، الشخص الجواد الغني (المنجد في اللغة والأعلام، 2008، ص 652).

وجاءت كلمة (كَحّ)، بمعنى سعل، والرابط بين المعنى والاستعمال اللاحق له يأتي من كون السعال يحدث صوتا. (مجمع اللغة العربية، 2004، ص 778)

وعليه، من تحليل السياق الاجتماعي لهذا التعبير الاصطلاحي، نستخلص أن المقصود منه ينحصر في طلب المال/ الرغبة في تناول شيء معا (اسمعنا صوت المال الذي في جيبك)، على أن يكون الدفع على حساب الداعي Invitador لا المدعو Invitado.

غير أن الطرف الثاني، يرفض العزيمة أو يتملص منها لسبب أو لآخر، ويرد بعبارة **(على حديدة)**، وكلمة (حديدة) هنا تشير إلى العملة النقدية المعدنية (أصغر وحدات المال تكون معدنية، وأكبرها تكون ورقية). وعليه يكون المقصد من الرد هو أن الشخص لا يملك سنتيما واحدا، أو أن كل ما يحمله معه لا يساوى حتى قيمة كوب من الشاي.

نلاحظ مما سبق فرقا من حيث مستوى اللغة التعبيرية، ففي الأول جاءت فصيحة أعيدت صياغتها في قالبا آخر (تشبيه صوت السعال بصوت المال)، والثاني، دارجة (كلمة حديد، ككناية عن خواء الجيب وسوء الوضع، فمن لا يملك مالا، لا يملك عيشا). ومنه يأتي مظهر الازدواج اللغوي بين العربية الفصيحة (قماقم/ كح)، وبين الدارجة الجزائرية (حديدة).

[18] الازدواج اللغوي، ظاهرة اجتماعية ثقافية، تعني تعايش نوعين لغويين في مجتمع واحد. تكون إحداها منتشرة أكثر من الأخرى. وعند وجود ثلاث لغات أو أكثر، نكون بصدد الحديث عن التعددية اللغوية. يختلف الازدواج اللغوي عن الثنائية اللغوية (كينونة لغتين لدى نفس المجتمع، دون أن تهيمن لغة على الأخرى). أما التعددية اللغوية، فهي المقدرة على التحدث وفهم عدة لغات. http://etimologias.dechile.net

مثال 2: اللباس التقليدي المغاربي العتيق "الحايك" (الجزائر/ ليبيا/تونس/المملكة المغربية)

- يطلق على غطاء الوجه (لعجار[19]) الذي يتماشى وقطعة القماش الأبيض الملفوف على الجسم من أعلى الرأس إلى أسفل القدمين (حايك مرمة/ أبيض/ من الحرير) في الجزائر العاصمة وضواحيها. وكلمة حايك، من حاك حياكة، بمعنى نسج. ومرمة بمعنى، وفق معجم الوسيط (2004م)، متاع البيت.

فيه نوع من المحاكاة، فكما تتم حماية ما بداخل المنزل من أشياء (متاع) عن أعين الناس بجدرانه، تستر المرأة جسدها (جزء ثمين) بقطعة القماش تلك. أما اللون الأبيض فهو انعكاس لمنظر العاصمة البيضاء.

كما نشهد مسمى (لكسا) بمناطق الغرب، (الملاية) بمناطق الهضاب العليا، وسوادها إسقاط للأسى (حالة المنطقة بعد مقتل حاكمها صالح باي[20]). و(حايك بوعوينة) بمناطق البليدة والمدية وما جاورها، كما يأتي بلون أزرق قاتم، أصفر وأخضر فستقي، في مناطق غرداية، بسكرة، الأغواط، المسيلة، وفي دول ليبيا وموريتانيا والصحراء. ويسمى (الفراشية)، و(العشعاشي) بمنطقة تلمسان وما جاورها.

يطلق على نفس الملبس بالمملكة المغربية (إزار)، في مقابل (السفساري) في تونس والمناطق الجزائرية الحدودية لها، (يكون من حرير أو قطن، بألوان مختلفة).

في الأخير نلاحظ مدى ارتباط هذا الرمز الاجتماعي(الحايك) المنتشر في المنطقة المغاربية، خلال نفس الفترة الزمنية، استلزم ربطه بالمنطقة الإيبيرية، كعلاقة أصل وفرع، تأثير وتأثر.

وآخر لمسة عن (الحايك)، هو دوره الجوهري المساعد أيضا في حرب التحرير الوطنية (كان يتخفى فيه الجنود لإنجاز عملياتهم على عساكر القوات الفرنسية).

---

[19] خلال بحثنا عن الخلفية الاجتماعية الثقافية لمسمى (لعجار)، توصلنا إلى روايتين مقبولتين من ناحية ما تقدمه، غير أنهما مختلفتان. الأولى، تقول أن أصل المسمى والاستخدام يأتي من قصة أحد الجيران قاطني حي القصبة العتيق، الذي أعجب بزوجة جاره، وكان يسترق النظر إليها، إلى أن اكتُشف أمره. فقام الزوج بسؤال خياطا أن يخيط له رداء يستر به وجه زوجته. ولدى استغراب الخياط من الطلب (لم يكن هذا الستار معروفا أنداك)، يرد عليه الزبون (باش نسترها على الجار). ومع الوقت انتقلت العبارة (على الجار) إلى (لعجار)، والدلالة هي (ستار حريري يحجب الجزء الأدنى من الوجه من ناحية العينين إلى أسفل الذقن). أما الرواية الثانية، فتقول نقل لعجار الجزائري (عرف مع بداية حملات الترحيل والطرد التي طالت المورسكيين ما بين ق15م–16م)، عن غطاء الرأس الأندلسي (كانت ترتديه سيدات الحسب، للتفريق بينها وبين النساء من عامة الناس)، كنوع من التفاعل الثقافي.

[20] صالح باي، أحد البايات الأتراك حكام بايلك الشرق (أكبر بايلكات أيالة الجزائر، عاصمته قسنطينة، يحكمه باي يعينه داي الجزائر). تميز بايلك الشرق بازدهارات متنوعة، فقتل. الحادثة التي أعقبها إعصار حزن. عبرت النساء عنه بارتداء الملاية السوداء. (مخزون معرفي سابق للباحثة)

17.2.2. السياق الديني Contexto Religioso

يتعلق السياق الديني، بمجمل الأفكار والخصوصيات والرموز الدينية والطقوس الكنسية والشعائر الكهنوتية. والعادات والممارسات الاجتماعية المستوحاة من عقيدة سماوية أو وثنية، تسير نظام المجتمع وعلى هذا، فهو تابع للسياق الاجتماعي الثقافي. (Dilley. 1999)

كما يقصد به ذلك الالتزام الموضوعي المحدد الذي تقوم به دراسات الكتب الدينية والنظم والأحكام والتشريعات، عند تحليل أجزاءها، وبيان علاقة الترابط الموضوعي والتناغم بينها. ووصلها بالمعاني والمقاصد الصريحة والضمنية منها. لتفسيرها وإصدار الفتاوى الفاصلة في النزاعات والتساؤلات المختلفة.

مثال: الرمز التزييني الديني المسيحي (من الكتاب المقدس/ العهد الجديد)

ترتبط شجرتي الحياة[21] Árbol de la vida والمعرفة بالخير والشر بأول الخلق. وبنزول آدم وزوجه الأرض، سرى التقليد على ثنائيات الحياة. ومع ميلاد يسوع، وتيمنا به، أصبح يحتفل به بتزيين شجرة عيد الميلاد الخضراء Árbol de Navidad[22] كل عام، ووضع في قمتها نجمة بيت لحم Estrella de Belén. كما يحمل أغلب النصارى[23] سمكة المسيح Ichthus[24] كرؤية عن عالمهم)

نلاحظ في هذا المثال، عدد من العبارات الدينية المسيحية (النبط الغليظ). تقص رواية واحدة متعاقبة الأحداث. فبعد أكل آدم وزجه من الشجرة المحرمة، وهبوطهما إلى الأرض، جاءت معهما أنسالا، وطوائف، ليتبين الخيط الأبيض منها مع ميلاد يسوع ببيت لحم.

---

[21] موجودة وسط جنة تعطي ثمارها الحياة السرمدية للآكلها، وإلى جانبها شجرة معرفة الخير والشر Árbol del conocimiento del bien y el mal (ممنوع أكل ثمارها، تؤدي إلى الوعي الجنسي: فكرة العار والستر/ خبث النوايا وحسنها/ الكذب إلخ من الثنائيات المتناقضة). أنظر: (سفر التكوين الإصحاح 2 : 6-10 ، 16-3/17: 1-24).

[22] من صنوبر Pinos، تنوب Picea، أو سرو Ciprés. مخروطية، خضراء، تضاء بالشموع. أصل الاحتفال من التقليد الوثني Paganismo. أما عن تبادل الهدايا، تعود إلى القديس *نيكولاس San Nicolás* (270 – 343 م)، اسقف مدينة ميرا Myra اليونانية. أنظر:
https://web.archive.org/web/20190912233700/https://www.lifeinitaly.com/religion/san-nicolo-di-bari-the-original-santa-claus

[23] مسمى النصارى/النصرانية من اسم يسوع الناصري *Jesús de Nazaret*، نسبة إلى مدينة الناصرة (نشأ فيها). أنظر: (خياطة، 2004، ص77-78)

[24] قوسين متقاطعين على شكل سمكة. ظهر الشعار قبل صدور مرسوم ميلانو Edicto de Milán /مرسوم حرية العبادة 313. انظر :
The Wayback Machine -https://web.archive.org/web/20190715222140/http://www.newadvent.org:80/cathen/06083a.htm

ونظرا لعدم ورود تاريخ بحث ليوم ميلاده، تم الاستعانة بالتاريخي الوثني لتبجيل إله الشمس. وتشبيهه بشمس منيرة على عالم تتضارب فيه الأجناس، وتتحارب فيه الأديان، مع اعتبار اخضرار شجرة كرمز لديمومة الحياة وعافية الروح. وتزينها برموز دينية مسيحية (أجراس، أضواء، ألوان، أيائل، صلبان، كريات الآمال...). والأهم هو اعتلاء قمتها نجمة بيت لحم.

وفي ظل انتشار المسيحية الجديدة، تعرض النصارى للقهر (الإمبراطورية الرومانية)، كونهم خرجوا عن العقيدة المسيحية الصحيحة، فاخترعوا لأنفسهم بدل الصليب (لا يؤمنون بقصة صلب وقيامة يسوع)، رسما بقوسين متقاطعين، للإشارة للمسيح المعمد في الماء كسمكة.
(Nouveau Testament. 2003. Apocalypse. Chap., 2 :7; 22 :1-5, 22 :14, 22 :19)

لذلك فعند ترجمة المحتوى، وجب البحث في سياق توظيف العبارات وخلفياتها التاريخية، ودلالاتها الثقافية التي جعلت منها تتشارك في سياق ديني واحد.

3.2. السياق والترجمة: علاقة تبادلية

تشكل الترجمة كاتجاه علمي بتداخلها وتأثيرها وتأثرها بغيرها من الدراسات، بؤرة تواصل معارفي ثقافي. ولأنها تقوم على اللغة، فقد ارتبطت باللسانيات[25]. حتى حين إطلاق الهولندي *هولمز James Stratton Holmes* عليها مسمى دراسات الترجمة Estudios de / Translation Studies Traducción. للإشارة إلى المنهجية العلمية العامة والشاملة لعملية الترجمة. بينما يستخدم الغرب أحيانا في المقابل مصطلح Traductología علم الترجمة. (Venuti, 2000, p. 173-183)

وبناء على أن دور الترجمة يتجلى في التعليم اللغوي والثقافي، نشأت النظريات والمقاربات التي توجه الآراء العلمية بشأنها والغاية منها، أكثرها ما تناول المعنى والسياق والنص ولغة الكتابة.

لذلك فالحديث عن الترجمة يأخذنا إلى اللغة، كونها الأداة الرئيسة للتواصل وتصوير الأحداث غير الملموسة، من العالم الخارجي والداخلي النفسي للفرد Factos Intangibles. التي يتم إحياءها

[25] **خلال** مؤتمر موسكو (1958م)، جاءت فكرة استقلالية الترجمة كعلم. وتعقبتها النظريات، ابتداء من الأسلوبية المقارنة *لفيني ودربني Vinay and Darbenet*، وكتاب *نيدا Nida* (1964م)، وكاتفورد *Catford* (1965م). ومع بداية السبعينيات جمع هولمز أساليب الترجمة الأدبية في بحثه بمؤتمر كوبنهاغن (1972م)، حيث طلب تأسيس فرع مستقل للترجمة. ثم تلته أعمال السميولوجي انتون بوبوفيتش *Anton Popovič* وزميله فرانتيسك ميكو *František Miko*، والمنظر والمترجم التشيكي ييري ليفي *Jiří Levý*. أنظر (شوتلويرث وكوي، 2008/1997).

بإسقاطات ملموسة Tangible، في صور ذهنية ومرئية لغوية نمطية متعارف عليها. يلجأ إليها الأديب لتحديد قالب للمعنى، وتحتضنها الكتابات الأدبية.

لذا فالترجمة تستند في عملياتها على تلك البنيات اللغوية القواعدية، التي تتحكم في كيفية استخدام اللغة واحترام أبنيتها وثقافتها وتسمح بتطورها. الأمر الذي يوقع بمستخدمي الترجمة، ونقصد هنا من غير ذوي الاختصاص، أسرى مستواهم وفي حيرة أمام وحدات لغوية بصور دلالية ثقافية جديدة غير مألوفة لديهم. فيظهر الخروج عن المعنى أو إتلافه، وتكون النتيجة ضعف المؤلفات المترجمة التي يسوقونها لمتلقي قد لا يعرف شيئا عن مصدر ما وصله.

والدلالة من الوحدات هو ما يتوجب على المترجم بلوغه عبر تحليل التعبير Elocuencia في خضم سياقات النص، وبلاغة اللغة المستخدمة وأسلوب بناءه. ومثلما ينادي به التيار التداولي، فإن إنتاج النص هو أولا إنتاج كلامي Habla، ثم إنتاج فعلي Acción، وبمجرد إخراج هذا المجموع إلى الواقع نكون بصدد الحديث عن أفعال الكلام.

وهو ما يدلنا عن كينونة سياقات عدة للنص التداولي (ذو المعاني المختلفة) في محاولة لإيجاد المقابل أو المقارب أو المكافئ الصحيح لكل وحدة لغوية.

مثال كلمة **(جامد)**: (من مكتسبات سابقة للباحثة)

- ماء جامد ← متحجر، عكس الماء السائل الجاري.
- عقل جامد ← ساكن، لا يتفاعل، لا يفكر، رافض للتطور، كناية Metonimia عن الغباء أيضا.
- يد جامدة ← يد بخيلة، لا تساعد ولا تتصدق.
- قلب جامد ← عاطفة ميتة، شخص لا يعبر عن مشاعره ولا نلمس فيه إحساسا تجاه مواقف الحياة.
- فلان جامد ← غليظ الطبع، فظ.

وعلى ما سبق نستخلص نقطة مهمة، ألا وهي ارتباط السياق بعقل الكاتب المبدع، يصور من خلاله أفكاره. لذلك فهو محور العملية الترجمية مهما كان نوع النص أو الخطاب.

فمثلا لا ننكر وجود مشكلة ترجمة الصور الثقافية، التي كثيرا ما تكون وفق ما فهمه المترجم منها، دون اعتبار لثقافة الأصل ولا الهدف. ولأن الأمر غدى موضوعا تشوبه الذاتية، تعددت الترجمات لنفس المؤلف واختلفت. انطلاقا من هذا، تحتم الوقوف على السياق وتحليله قبل الترجمة، فللسياق تأثير على الترجمة والترجمة وسيلة لنقله خارج موطنه.

4.2. الترجمة والخطاب

نشهد علاقة ترابطية بين الخطاب والترجمة، فالأول يشكل مادة الثاني، والثاني صورة الأول. والخطاب كمصطلح يستخدم في الحقل اللساني للإشارة إلى الكلام التفاعلي (يستلزم استجابة). أي الاستخدام اللغوي المتداول خارج الإطار القواعدي المحكم، في مقابل النص، كهيكل لغوي غير تفاعلي[26].

أدخل اللساني الفرنسي *بنيفيست Emile Beneviste*(1966م/1971م) مصطلح (الخطاب) في اللسانيات الفرنسية ونظرية الأدب، وربطة بالدال اللغوي واعتباطيته. ذلك أن البحث في ماهية التواصل اللغوي يذهب بنا لتحليل مجريات الخطاب، كون العوامل المؤثرة عليه تتقدم المنقول فيه (الحدث).
شاع بعد ذلك المصطلح إلى نطاقات أخرى، وأصبح يدل على تلك البنية أو الهيكل اللغوي التوزيعي، محكم الترتيب للفونيمات والمورفيمات، يصاغ لرسم الحقيقة عبر الكلام.

و**الخطاب**، هو أيضا صيغة محايدة للحدث، يُروى داخل إطار مميز يستلزم متلقي قادر على فهم ما جاء فيه. يتكون حسب البلغاري *ثودوروف Tzvetan Todorov*، والليتواني *غريماس Algirdas Julius Greimas*، من النغمة Tono ووجهة النظر Opinión وترتيب الكلمات (التفوه) Enunciación تحقيقا للمفهومية بين المؤلف والمتلقي.(وايلز، 2014/1990، ص 212)

وعليه فالخطاب إذن هو بالدرجة الأولى إنتاج كلامي Pronunciación /Utterance معين، يؤدي مقصد Querer decir أو رسالة Mensaje، يريد به المخاطب Locutor إيصال معنى محدد للمتلقي Interlocutor. (Austin, 1962, p. 101)

وحسب النظرية التأويلية، يكون الخطاب المنطوق أو المكتوب ذا شكل ومضمون مجازي. فعندما نأخذ المصطلحات الواردة في النظرية (نص ← سياق← مقصد ← معنى ← دلالة)، يمكننا القول أنه لدينا نص ثابت Texto fijado(يظم سياق لفظي وموقعي ومعرفي).

ومنه لا يتم فهم نص أو خطاب إلا بفهم وتفسير جميع السياقات الثلاث التي ينطوي عليها من جهة، والمعرفة الحضارية التقابلية في اللغة المنقول إليها من جهة ثانية.

---

[26] **"(**Discourse) can refer to any form of 'language in use' ... [hence the term Discourse Marker, which tends to refer to speech]... makes a distinction between discourse, which is interactive, and text, which is a non-interactive monologue."(Baker & Ellece, 2011, p.30)

يشير الخطاب إلى أي شكل من أشكال "اللغة المستخدمة" ... [ومن هنا جاء مصطلح الخطاب، الذي يميل للإشارة إلى الكلام] ... فنميز بين الخطاب، وهو تفاعلي، ولنص، وهو مونولوج غير تفاعلي. (ترجمتنا)

مثال: نأخذ كلمة Maitresse من الفرنسية (مع ترجمات سياقاتها إلى الإسبانية)، ونحاول أن نكشف سياقاتها الثلاث، من اليمين إلى اليسار: (من مكتسبات سابقة للباحثة)

الجملة	تقييم المعنى	المعنى	نوع السياق
Maîtresse de piano à l'école ↓ Maestra de piano	معنى إيجابي	معلمة بمدرسة الصغار ورياض الأطفال	سياق لفظي
Antoine a été arrêté avec sa maîtresse ↓ Antoine ha sido arrestado con su amante	معنى سلبي	امرأة من الطبقة العامة ذات الحياة، تعرف بسوء الأخلاق والعلاقات المشبوهة.	سياق موقعي
Une maîtresse de champ ↓ Una dueña de campo	معنى سلبي	سيدة متسلطة، متعجرفة (إما ذات أملاك مادية أو ذات طبع مسيطر)	سياق معرفي

لو نعود تاريخيا للوراء قليلا، لوجدنا أن الفترة الذهبية من التطور الأدبي التاريخي للترجمة قد كان خلال زمن الحكم الفعلي الدولة العباسية (750م–1517م).
أين تم إنشاء بيت الحكمة[27]. حيث عرفت الترجمات أوجها ما بين اليونانية والفارسية إلى السريانية والعربية.

ولعل أبرز من تطرق إلى أهمية الترجمة وأشاد بقوتها كان الجاحظ (2003م) في *كتاب الحيوان*[28]. رغم أنه اعتمد في كثير من الأحيان على استحالة الترجمة في النصوص الشعرية، وعدم ضمان جودة ترجمة النثر من حقب تاريخية وثقافات سابقة إلى اللاحقة لها.

أما في الغرب، ونحصر ذلك في الأدب الإسباني، فقد عرفت الترجمة انتشارا ودعما ماديا، خلال العصر الذهبي. وفترة حكم الملك ألفونسو العاشر الحكيم، حيث برزت أعظم مظاهر قوتها، في إنشاء مدرسة طليطلة للمترجمين Escuela de Traductores de Toledo.

[27] *Bayt al-Hikma / Casa de la sabiduría*، أول دار علمية في الخلافة الإسلامية. يعود تاريخها إلى فترة حكم أبو جعفر المنصور الذي عرف بحبه للمطالعة (خزّن الكتب المترجمة في إدراج حائطية في قصره). ومع تولي هارون الرشيد الحكم، حولها إلى عمومية. ومع سقوط مدينة بغداد على يد الحاكم المغولي هُوْلَاكُوْ خَانْ، ألقيت الكتب في نهر دجلة، وأحرقت غيرها، ليتحول بيت الحكمة إلى خراب.

[28] لا يقتصر محتوى الكتاب على دراسة حياة وطبيعة الحيوانات، إنما تتنوع فيه العلوم والمعارف بكل اختلافاتها، ابرزها ظواهر التفاعل بين الثقافات وأعرافهم. (الجاحظ، 2003)

نستخلص إذن أن ما تكشف عنه الترجمة ليس نقلا بين الثقافات وفق معايير وأسس تؤطر العملية وكفى. إنما رؤيتها هي احتواء الخطاب بغض النظر عن شكله الذي أنتج عليه، بكل ما يحيط به، والهجرة به إلى خارج دياره، فتكون ممارسة إنسانية قبل أن توصف بعملية نقل ثقافي.

وبما أن هذا الخطاب يشتمل على مستوى اللغة التي تستخدم في سياق ومقام معين، ويكون إذن بحيثياته وخصوصياته بمثابة القاعدة التي ترسم الترجمة الطريق به لإيصال الرسالة منه، ما ينتج عنه انفتاح وتنوع ثقافي.

على هذا يمكن لنا القول أن عمود الخطاب، اللغة، وأساسه الرسالة، والغاية منه استشفاف المعاني، وبالتالي يشكل المعنى محور الترجمة، وعمودها اللغة وأساسها الخطاب.

واختلاف البشر ورؤيتهم للعالم الخارجي، يجعل أساليب تعبيرهم متعددة بتنوع اللغات، وحتى يفهم المخاطَب Receptor مخاطِبه Emisor، عليه تحليل خطابه، إما بالتعمق في معرفة لغة التخاطب ليصل إلى المقصد من وراءها، أو إلى الترجمة إن تعذر عليه فهم الخطاب في لغته. (Catford, 1965)

- **سبيلي تحليل الخطاب في الترجمة:**

- **الجانب اللغوي:** يتعلق باللغة وجماليات ألفاظها، وبلاغتها، وحكمة تسلسل أفكارها ورمزية أسلوبها.
- **الجانب المعنوي:** يختص بالمعاني والمقاصد التي يحتوي عليها نص الخطاب. حيث يستحضر المترجم ملكاته الفكرية والمعرفية، وقناعاته الثقافية. وذلك لتسهيل القراءة العميقة، غير السطحية السريعة التي يقوم بها المتلقي العام، والفهم الصحيح للمعاني وتأويل المقاصد، وفقا للسياقات المختلفة حيث أنتج الخطاب، قبل تحليله لترجمته.

وعليه، يتعزز ارتباط الخطاب (تأليف للكلام) بالترجمة، ويمكّنها من الإسهام الباعث الإيجابي في المجتمع، فتصنّف إلى جانب أعمال إحياء التراث الثقافي، لاستمرارية المجتمعات.

ووفق **نظرية تعدد الأنساق Polisistema** يتطور الأدب من مرحلة إلى أخرى بفعل تدخل الترجمة (تناول الخطاب بالشكل الصحيح). فيرتقي الأدب الصغير البسيط (أدب الأقليات) إلى أدب كبير (ذو شهرة وقراء). (Even-Zohar, 2017)

في هذا المقام نشير من جانب الترجمة كعملية نقل ثقافي بالدرجة الأولى، إلى ذلك الإشهار والإيذان بالأفكار الأيديولوجية والدينية والسياسية وغيرها عبر التكثيف من عملية ترجمتها. مع توزيعها إلى أبعد نقطة ممكنة في الأسواق الأدبية المعرفية العالمية. لتكون هذه العملية خدمة توجهها جهات معينة

لأغراض خاصة، حيث يقع المترجم (غير المتمرس) في أغلب الأحيان ضحية نقل لا يوفي بالغرض ولا يحقق الهدف المقصود، ليكون أول من يُلام.

ولعل أفضل مثال إعدام المترجم الإيراني محمود موسوي مجد عام 2020م. وفق ما أعلنته وتداولته القنوات والجرائد الصحفية للسنة ذاتها. المُدان بتهمة الفساد والخيانة، عقب نقله لبعض الوثائق والمعلومات الحكومية إلى اللغة الإنجليزية، متقاضيا أموالا من قبل جهازي الاستخبارات CIA وMOSSAD. (نقلا عن مكتسبات الباحثة)

وعليه، تفاديا لمثل هذه المشكلات، رأينا من وجهة نظر تحليلية بحثية، وجوب الاستقامة في ممارسة الترجمة كفن نبيل. وذلك بتحقيق الاعتبار التام لجميع السياقات المحتمل ورودها في الموضوع المراد نقله. مع البحث في ماهيتها وجميع ما يحيط بها، وربط ما يتم التوصل إليه بما يحدث في زمن القيام بترجمة الفعلية له. وهكذا يحافظ الموضوع على مكانته كما تستبعد الترجمة عنها أي شوائب ممكنة.

1.4.2. الفرق بين التعريب والتعجيم

اللغة الجامدة هي لغة فقيرة، لذلك تتلاقح اللغات بفعل عدة عمليات تدخل في إطار التوليد اللغوي وتوسيع القاموس المفرداتي.

ولدى هذا التأثر بين اللغات، كثيرا ما نلاحظ خلطا لجهل أو عن قصد بين الباحثين وكُتّاب المقالات والطلاب، بين مصطلحات التعريب والتعجيم في الترجمة.

إن **التعريب Arabización**، نقيض التعجيم، فهو عملية ترجمية، تتلخص في إدخال لفظات وتعابير أجنبية إلى اللغة العربية، وإخضاعها للقواعد اللغوية لها. بحيث يتحقق وزنها ونطقها مع باقي مفرداتها ولو جزئيا، مع إبقاء صفة الدخيلة عليها. (بن منظور، 2000)

غير أنه في حال ورود المقابل الصحيح للكلمة الأجنبية في اللغة الهدف، لا يجوز تعريبها بل يقتضي الأمر ترجمتها.

وغالبا ما يمس التعريب مجالات متنوعة، على غرار العلمية: هليكوبتر (يونانية، ما هو لولبي الجناح، طائرة عامودية)، صامولة (تركية، قطعة حديدية مجوفة يدخل فيها المسمار).

والطبية: (كوليرا، إيتش وان أن وان)، صنفرة (تركية، ورق خشن للصقل)، طرمبة (تركية، مضخة)، أنفلونزا (إيطالية، نزلة برد).

والاجتماعية: بيتزا (إيطالية/ عجينة رقيقة بصلصة)، ديكور (جرمانية/لاتينية، زخرفة)، دغري (تركية/ مستقيم، مباشر)، خوش (فارسية/ جميل وحسن)، طز[29] (تركية، ملح)، كرباج (تركية، سوط).

كستامبا (إيطالية/ محبرة الأختام)، فهرس (تركية/ فهرست)، كانون (فارسية، موقد النار)، ميزاب (فارسية/ أنبوب، قناة)، مهرجان (عيد فارسي، مرادف للاحتفال حاليا)، كشكول (أرامي/ متنوع، خليط)، خيشه (فارسية/ كيس من القماش)، ريغة (فارسية/ خليط الماء والطين)، سروال (فارسية/ سر أي أعلى، آل أي القامه)، قوطي (تركية/ علبة من الصفيح). (للمزيد أنظر معاجم اللغة العربية) و (تيمور، 2002)

يأتي **مسار التعريب**، في **تأويل معنى الكلمة**. فيتم بتحليل مورفولوجيا مدلولها في الواقع، ثم وإسقاطه في الكلمة الجديدة المماثلة لها. فكلمة سندويش (فطيرة من العجين مقسمة إلى شطرين، تجمعهما حشوة متنوعة)، تعرب نحو شطيرة أي قطعة مشطورة إلى نصفين.

الحاق تغيير بالكلمة الأجنبية، ذلك عبر استبدال حروف منها بأخرى في اللغة المستهدفة مع إمكانية الحذف، دونما إخلال بها وبشكلها، على أن تكون لتلك الكلمة مقابل تام في الهدف.
فلمسميات نوي (Noah) يقابله في العربية نوح، جوب (Job) أيوب، خوناس (Jonás) يونس، أرون (Aarón) هارون، زشاريا (Zechariah) زكريا، ومن ميكروفون إلى ميكرو إلى مكبر الصوت. (من معارف سابقة للباحثة)

ويأتي مصطلح **الحَورَفَة / النسخ الحرفي Translitaracion literal**. كعملية ترجمية تتم فيها كتابة ألفاظ (مناظرة الحروف) لغةٍ ما بأحرفِ لغة أخرى/ المستهدفة.(Hurtado Albir, 2001)

ولربما أفضل مثال عن هذا النسخ هو ما يجرى حاليا على مواقع وتطبيقات التواصل والاتصالات الإلكترونية، حيث يتم إرسال واستقبال رسائل مخطوطة بأحرف غير حروف اللغة المتحدث بها.(Shuttleworth & Cowie, 1997) كبين العربية واللاتينية (Washrak، كيف حالك)، (Winek، أين أنت)، في لافتة متجر(التاج السوري للأفرشة نحو Tadj Souri).

بينما **التعجيم**، هو ما يختص بنقل لفظات لغة النص المراد ترجمته، إلى لغة أخرى اجنبيه، فيقوم بعملية تغريب وتعجيم تلك الثقافة. يقال أَعْجَمَ الكِتابَ: أَزالَ عُجْمَتَهُ وَإِبْهامَهُ بِوَضْع النُّقَطِ والحَرَكاتِ. وعَجَّمَ نَصّاً: أيَ تَرْجَمَهُ مِنَ العَرَبِيَّةِ إِلَى لُغَةٍ أَعْجَمِيَّةٍ. (المعجم الوسيط، 2004، ص591)

[29] كلمة تركية Tuz. كان الجنود عند بوابات الدولة العثمانية يفتشون البضائع القادمة حتى يأخذوا الرسوم على بعضها. وعندما يرون الملح كانوا يلوحون بأيديهم بأنه طز (ملح/سلعة لا قيمة لها)، فيمر التجار بسهولة. فأخذت الكلمة على مبدأ عدم المبالاة أو الاهتمام بالشيء. أنظر: (الصافي جعفري، 2014، ص 539- 541)

و**التعجيم Extranjerismo**، في أغلب الأحيان يقابل الترجمة بالمفهوم العام (تضم عمليات التعريب، والنسخ الحرفي، والاقتراض بجميع التفرعات)، سواء بين لغات من نفس العائلة والثقافة أو المختلفة. فهو إذن نقل للخطاب/الرسالة/ الرموز الثقافية من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى، دونما اعتبار لأصل المترجم ولغته. (DRAE, 2014)

من أمثلة تأثر اللغات الأجنبية باللغة العربية ونقلها عنها، نختصر بعض الأمثلة من مكتسبات سابقة للباحثة: من الإسبانية Adunia، بمعنى الكثير/ العالم كله، و Jarabe من شراب (يكون مركز). من الفرنسية Bakchich من إكرامية، وJupe من تنورة/ جبة. من الإنجليزية Candle، من شمعة/ قنديل، وSash من شاش.

5.2. الترجمة والثقافة: العلاقة والمظاهر

ترتبط الترجمة والثقافة كمجالات بحثية ودراسات علمية **باللغة**، باعتبارها عاملا مشتركا بينهما. علاوة على كونها أساس وعماد التواصل الاجتماعي والثقافي ووسيلة ترجمة هذه الثقافات وأثارها إلى الغير، على غرار غيرها من وسائل تواصلية (إيماءات، صور، أصوات، حركات، رموز، إلخ).

تعتبر **اللغة** جملة متناسقة ومتناسبة من الإشارات التواصلية، التي تسمح للفرد من التحدث مع نفسه وغيره، وتناقل الأفكار بينهم. وهي من منظور اللغوي الإنجليزي *فيركلاف Fairclough* (1989م) خطاب وممارسة اجتماعية، تجعلنا نلتزم بتحليل النص وتأويله بكامل حيثيات إنتاجه.

وفي الحديث عن ترجمة النص لغير لغة، وتجنبا لحشوه بالتعاريف السارية، نأتي لذكر اتجاهي الترجمة **المصدري Courant Sourcier** و**الهدفي Courant Cibliste**، بإيجاز.

يركز الأول، بشكل أساسي على النص المصدر دونما اعتبار للمتلقي ولا للنص الهدف. من رواده *بيرمان Antoine Berman*، *والتر بنجمين Walter Benjamin*، *شتاينر George Steiner*، *نابوكوف Vladimir Nabokov*.

يؤكد *بيرمان* على التقيد الصارم بالحرف قبل الدلالة، لأن ترجمة نص معين هي في الأساس ترجمة لحرفه. وأي حذف أو إضافة فهو بمثابة تغيير وبالتالي خيانة للنص. (1999, p. 25)

أما عن *والتر بنجمين*، فيدافع عن رأي سابقه، كون ترجمة نص الانطلاق والتقيد به واستبعاد أي تصورات مسبقة، هي العوامل التي تُنجّح الترجمة. كوننا لا نترجم لمتلقي بحد ذاته، إنما إلى جوهره.

لذلك فالترجمة التي تنقد بالحرف دون المقروئية لا تعتبر خائنة ولا رديئة، بل هي أهم من ترجمة المعنى. (Steiner, 1973)

واللغة والثقافة، مترابطتان إلى حد بعيد، كونهما متكاملتان. فالإنسان بطبعه يتأثر ويؤثر في غيره، فيكتسب الثقافة من أسرته ومحيطه ليخزنها على شكل معارف منظمة ومرتبه يتواصل بها. هذه الثقافة هي من سيتحكم في سلوكياته، وتصرفاته ونمط تفكيره وتعاملاته مع غيره. لذلك:

- اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار، والأفكار مجموعة مكتسبات ثقافية. إذن اللغة هي عمود الثقافة، إذ من غير الممكن الحديث عن وجود تفاعل ثقافي وتثاقف دون وجود لغة تواصل.
- تدريس الثقافة وخصوصياتها للغير تمر بالضرورة عبر استخدام اللغة.
- يسهم كل من التفاعل الثقافي والتثاقف في تطور اللغة وإثراءها (مفردات دخيلة، تعريب، تعجيم، محاكاة، اقتراض، توليد Neologismo...).

أما عن **الثقافة**، فهي تشير بالمفهوم الاصطلاحي المتداول إلى مجموع التقاليد والأعراف والعادات والقيم والمبادئ التي تتحكم في نظام سير مجموعة من الأفراد، تفرض عليهم نوعا محدد من التعاملات اللغوية والسلوكية بين بعضهم البعض واتجاه غيرهم. (عناني، 2003، ص 242)

بمعنى تتشكل ثقافة الفرد من مكتسباته الاجتماعية العلمية المختلفة، كأثر عن تدخل ظاهرتي التفاعل الثقافي، والتثاقف، من ذلك التواصل المباشر أو غير المباشر. لتستمر هذه الخصوصيات كموروث ثقافي تتناقله الأجيال عبر الأزمنة، تضمن عبر هذا التناقل استمراريتها ومكانتها بين أقرانها.

إن الحديث عن الترجمة يستحضر موضوع الثقافة، ويستوجب إقحامه فيه، كون الترجمة تقوم على أساس الثقافة من باب التعليم اللغوي والتطوير المعرفي الفكري، وبناء علاقات اجتماعية على أساس العلاقة التبادلية التأثير والتأثر.

ومنه لأن الترجمة مرتبطة بالثقافة والثقافة تعتمد على الترجمة للاحتكاك بغيرها والاستمرار، يكون أحد أبر أدوار الترجمة من جهة أولى، يكمن في زيادة الوعي المجتمعي بضرورة التفتح على الآخر والاطلاع على مكنوناته وخصوصياته. ومن جهة أخرى، ترسيخ القيم الثقافية واحترامها لدى مجتمع يعرف تعددا للإيديولوجيات.

ولإن الثقافة بصورة عامة شاملة لمفهومها، تشير إلى ذلك النمط المعيشي الخاص، الفردي والجماعي في صوره القانونية والتنظيمية والسياسية والدينية والتعليمية إلخ، يكون من الضرورة القصوى الإحاطة بجميع إيحاءات هذه الخصوصيات والتعقيدات قبل الشروع في عملية ترجمتها. فمن بين مظاهر الترابط بين الثقافة والترجمة، نذكر:

- **تدوين الثقافة:** عملية يقوم بها مفكري وكتاب وأدباء مجتمع معين. تتم عبرها حفظ المؤلفات الأدبية والفنية. التي ستتناولها الترجمة وتخرجها من دائرتها إلى عالم آخر، وهكذا تستمر الثقافة في الوجود.
- **مجابهة العولمة:** النقل الثقافي يوسع دائرة المعارف، ويرفع من وعي الأشخاص الذي به تتم بلورة الواقع، والتغلب على العولمة التي تجتاح المجتمعات لكسر ثقافتها وتدخلها في نظام التبعية.
- **حذف الحدود:** من خلال الاطلاع على ثقافات الغير وفهم مكنوناتها، عبر ما تقدمه الترجمات تحتك الشعوب ببعضها فيتناقل الموروث اللامادي بينها. كما يُنقل المادي على شكل صور في بيئات أخرى. ومنه تحيا ظاهرة العموميات الثقافية التي تتحول إلى خصوصيات وبدائل، تتحرك بين الشعوب لتخلق رموزا وصورا ثقافية جديدة.

كارتداء النساء السراويل القصيرة (Shorts/Bermudas) في دول أوروبا، نقلا عن البيئة الصينية واليابانية والجنوب أسيوية. كخصوصيات ثقافية، تحولت إلى بدائل.

ومنه، لا يمكن أن نقر بوجود فعلي للثقافة بعيدا عن الترجمة، ولا ترجمة دون ثقافة. القضية التي أتت ثمارها، عند البدء في تشييد المؤسسات التعليمية والمعاهد التكوينية والجامعات لتلقين اللغات والثقافات والعلوم المختلفة المنقولة والأصلية.

نلاحظ أيضا إسهام الحركات الترجمية والمؤلفات المنقولة، الطريق أمام الدارسين والنقاد والمؤرخين. حيث ظهرت فرق للمستشرقين عكفوا على دراسة الثقافات التي غدت تؤثر فيهم وعليهم بشكل مستمر. خصوصا ما تعلق بالتاريخ المشترك (الاستعمار/ الحماية/ الوصاية)، العقيدة والدين، مظاهر الحياة الاجتماعية وغيرها.

1.5.2. خصائص ومقومات وعناصر الثقافة

إن الغوص في عمق الثقافة كظاهرة اجتماعية يقودنا للكشف عن مكوناتها (السمة الثقافية والنمط الثقافي) بفرعيه العام والمحلي. أما عن **السمة الثقافية** فهي أبسط أوجه الثقافة الظاهرة في السلوك. تختلف وتتشابه بين المجتمعات التي تتقاسم الهوية التاريخية ذاتها، أو الرقعة الجغرافية المتجاورة.(اليوت، 2014م/1988م)

فمثلا، ينحني الياباني والكوري والصيني (بالجزء الأعلى من الجسم) لغيره، تعبيرا عن الاحترام، بينما يتم خلع القبعة كتحية تقدير أو اعتراف بالجميل في الدول الأنجلو سكسونية.

يشد الأسيوي (الهند وما جاورها) أسفل أذنه، تعبيرا عن اعتذاره، في حين تضم شعوب سلالات المغول راحة اليدين مع طأطأة الرأس لنفس الغرض.

وعليه، نستخلص إمكانية معرفة وتحديد مصدر وبيئة الثقافة عبر ملاحظة التصرف، وهذا ما يؤكد أن السمة الثقافية هي بمثابة تلك المرآة العاكسة لهوية الفرد.

يأتي النمط الثقافي، كنتيجة التماسك بين السمات الثقافية المتشابهة، حيث تشكل مبدأ محددا يوجه السلوك البشري، قد يكون عاما يقره المجتمع بأغلبيته أو محليا يختلف بين جماعة وأخرى. (دونبار، وآخرون، 2005، ص55/54)

مثال: التصرف تجاه امرأة أجنبية – (بلاد فارس نموذجا)

من أوجه تقدير المرأة لدى المجتمعات الفارسية (نمط ثقافي عام)، النظر إليها كسيدة أسرة ومربية مجتمع إلخ، دون اعتبار للمستوى أو الحالة الاجتماعية المدنية لها. تخصيص مكان (غالب مقعد) لها في وسائل النقل العامة. لها الأولوية لدخول قاعة/ بناية. الحذر عند انتقاء ألفاظ التعبير بالمجلس الذي تحضره. الانتباه لطريقة الكلام معها. تحاشي الالتصاق بها ولو عند الضرورة. المنع المطلق من التحرش بها كلاميا حتى بالنظر، المساعدة في حمل متاعها. (نقلا عن مجتمع جمهورية إيران/ زيارة ميدانية سابقة للباحثة)

مثال آخر عن نمط ثقافي محلي بنفس المنطقة: نجد الجماعة X (مسلمي الجنوب) لهم رؤية خاصة في ذلك (المكوث في البيت/ التستر التام عن الأعين/ الالتزام بارتداء الحجاب أو الجلباب الأسود الفضفاض/ الحظر المطلق للتعري). في حين تنتهج الجماعة Z (باقي مناطق التعدد الديني الطائفي)

رؤية أخرى مغايرة (من حق المرأة ارتداء ما تشاء دون تعري وبمختلف الألوان، إلزامية الوشاح الفضفاض لشد بعض الشعر وإسدال الباقي، لبس البنطلونات بجميع أشكالها).

لذلك يقول علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، أن الفرد تربطه علاقة بالثقافة، إذ لم نقل أنه هو فاعلها ومحدثها. كيف لا وهو الوحيد الصانع للخصائص الثقافية، القادر على التفكير والابتكار والتنظيم، تماشيا ورغباته وحاجياته.

فهو يخطط ويرتب ويبني ثقافته، ليتحول إلى محرك دافع لها، عبر تلقينها لنسله، الذي بدوره يجعل منها أمانة تتناقلها وتحافظ عليها الأجيال من الزوال.

ومع التوسع الجغرافي الديمغرافي، يحدث نوع من الاتصال اللغوي الاجتماعي بين مختلف الجماعات، قد يكون ذلك لأسباب تجارية تبادلية، تعليمية علمية، دينية، علاجية وما إلى ذلك. الأمر الذي يخرجنا من بيئة بلغة وثقافة واحدة مشتركة، إلى بيئة أخرى بها تعدد ثقافي، لغوي، وعرقي.

وعلى هذا الأساس تتشكل ظواهر التفاعل الثقافي، التثاقف، حوار الحضارات، حوار الأديان، موجات الهجرة، حركات الترجمة، حركات الاستشراق وما إلى ذلك، والتي تصب كلها في موضوع تطوير اللغة وتوسيع الثقافة.

ومن كل ذلك، تأتي حملة تجميع وترتيب وإعادة برمجة التراكمات المعرفية والخلفيات التاريخية، والخصوصيات المحلية المكتسبة، التي ستنمو لدى الأفراد بفعل تجارب الحياة، لتشكل لنا هيكل التنشئة الاجتماعية للمنطقة X. فيطلق على هذا العرف مسمى مقومات الثقافة، أي كل ما سيدخل ضمن نظام التحكم والتسيير الموصوف بالصحيح، للسلوكيات والتصرفات تجاه النفس والغير. لذلك نشهد نهجا صحيحا في منطقة ومرفوضا في منطقة أخرى، ومحظورا في غيرها.

فمثلا، الصداقة بين الشاب والفتاة في البيئة الغربية (مقبول تماما)، غير أنه في بيئة شمال أفريقيا (مرفوض إلى حد ما)، ولن تتساوى والنظرة للموضوع في بيئة الخليج السلفي (المحظور قطعا).

وعلى أساس اختلاف المقومات، يقدم الأنثروبولوجي الأمريكي *لينتون Ralph Linton* التقسيم: الدور (Role) والمكانة (Status)، ليكون الأول ما تم القيام به، والثاني هو حالة السلوك. كما غاص بحثا في عمق ظاهرة التثاقف Aculturación (عمل على البيئة الهندية، بحكم خصوبتها/ تعدد الأعراق والثقافات فيها) وربطها بطبائع الأفراد. (لينتون، 1955/ 2010)

وعلى إثر هذا، ندرج التقسيم الثلاثي **لعناصر الثقافة** نحو: (Brown, 2004, 133(4): 47-54)

1.1.5.2. العموميات Universales

العموميات من منظور الأنثروبولوجي الأمريكي *براون Donald Edward Brown*، تلك السمات الثقافية العامة المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد، بغض النظر عن بعض الاختلافات التي ترجع إلى الأفكار التي نشأ عليها الفرد(طبيعة الأسرة والمحيط، الدين واللغة، اللباس، الأعراف والقيم الأخلاقية، وسائل العيش والتنقلات، الإنتاج الصناعي المادي، إلخ. (Becerra & al., 1991)

أما عن *لينتون*، فالعموميات ظاهرة يمكن حاضرة في جميع الثقافات والمجتمعات البشرية عبر التاريخ[30]. وتكمن أهمية معرفة واتباع هذه العموميات بالتشاور وبعث سبل الإنتاج التي تخدم المصلحة العامة، تحقيق التكامل المجتمعي والحفاظ على الهوية القومية.

ننتقل الآن إلى إبراز أنواع العموميات الثقافية، نحو: (دونبار، وآخرون، 1999/2005، ص56/ 60)

العموميات المطلقة Universales absolutos، أي ما يتميز به جميع الناس، بغض النظر عن ثقافاتهم. **مثلا**، مفهوم العائلة، كتنظيم اجتماعي، موجود في العالم بنفس الاعتبار والقيمة. الأمر ذاته في قص الحكايات والأساطير للصغار، مفهوم الخير والشر، الترتيب الهرمي للوظائف، إلخ.

العموميات الظاهرة (الاستثنائية) Universales aparentes، وهي ذات الانتشار المحدود. مثلا، تزيين العروس بأكاليل من الزهور (الثقافات الأسيوية وبعض المناطق الإفريقية والعالم المسيحي)، الطهي على نار الأثافي (المناطق الجبلية والبدو).

العموميات الشرطية Universales condicionales، بمعنى علاقة السبب والنتيجة. **مثلا**، التحية الودية بجمع راحة اليد اليمين على اليسار ووضعها وسط الصدر(نتيجة)، وذلك للإشارة إلى مكانة الشخص في القلب (مركز المشاعر)، وهو سبب.

العموميات الإحصائية Universales estadísticos، سمات منتشرة في كل مكان، غير أنها عشوائية de manera azarosa ولا ترتبط ببعضها البعض، إلا أن مدلولها هو نفسه. **مثلا**، كلمة كثير، تأتي في اللهجة العراقية (هواية)، وفي الجزائرية والمغربية (بزاف)، وفي الكويتية (جثير)، وفي السعودية (مرة)، وفي التونسية (برشة)، وفي السودان (شديد)، وفي الإمارات (وايد)، وفي ليبيا (هلبا)، وفي مصر (قوي/أوي)، وفي موريتانيا (ياسر)، وفي كردستان العراق (زور). (من مكتسبات سابقة للباحثة)

[30] " There are those ideas, habit, and conditional emotions response which are to all sane… we will call these the universals ". (Ralph, 1916 , p. 272.)

(هي) تلك الأفكار، العادة واستجابة العواطف الشرطية لجميع الأفراد العقلاء ... حيث يطلق عليها جميعا "العموميات". (ترجمتنا)

العموميات العالمية Los universales grupales، وهي السمات الشائعة كمفهوم عام في كل مكان، غير أن التحديد الدقيق لها يختلف من منطقة لأخرى.

مثلا، تحضيرات حفلة القِران، تختلف كما تختلف النظرة لها (إمكانية الطلاق، رباط مقدس إلى نهاية الحياة، اتحاد روح وأخرى، عالم مصّغر، انتقال من بيت إلى بيت، العيش في ثنائية بدل التبتل، علاقة للتناسل...)

2.1.5.2. الخصوصيات Particularidades

الخصوصيات هي جزء من العموميات. فإن كانت الأولى يتشارك فيها أفراد المجتمع على نطاق واسع فإن الثانية، لا تشمل سوى فئة معينة من المجتمع العام. كاختلاف ثقافة العائلات الثرية والفقيرة. محدودة الأفراد عن كثيرة النسل. بين الطبقة السياسية والعاملة والفلاحين والمسيرين وما إلى ذلك. ونذكر أن جميع أنواع هذه الثقافات القائمة، تستمد جوهرها وكيانها القاعدي من المجتمع حيث ولدت.

فمثلا، إكرام الضيف، يتميز ببعض المظاهر الثقافية العامة، منها تنظيف المجلس وحسن الاستقبال وأدب الضيافة. وهذه المظاهر تختلف داخل المجتمع الواحد، وفقا لثقافة العوائل المختلفة.

مثال آخر، لوازم العروس بين الجزائر العاصمة والمناطق الغربية من البلاد. يضم الأول مجموعة من المواد والحاجيات (أدوات زينة، عطور، ألبسة ذات طابع عصري غربي، أحذية بكعب، حلي واكسسوارات...). يعرف الثاني نوعا من الاختلاف الطفيف حيث نلاحظ التركيز أكثر على الألبسة التقليدية للمنطقة، الفساتين الطويلة المزينة، مجوهرات من الذهب الخالص بموديلات مختلفة.

3.1.5.2. البـــدائل Alternativos

البدائل الثقافية، مظاهر جديدة تحل على الفرد والمجتمع (متغيرات) عقب الاحتكاك بالغير والتفاعل معه. فيتم اختيار الأنسب لثقافة المجتمع وتماشيا وطبيعة الأفراد وتُستبعد الشاذة.

فمثلا، عن الملبس العصري/الموضة، بفعل حركات التجارة، يدخل شكل معين منه (غير مألوف لدى المجتمع/تمت مشاهدته أو السماع عنه). وبمجرد سريانه في الأسواق، تقبل فئة على اقتنائه وتجريبه وتمتنع أخرى عن ذلك تبعا لاقتناعات شخصية أو ضغوطات عائلية رافضة.

كما أن معاملة الأبناء من سن الثامنة عشرة (العالم المسيحي)، كأفراد مستقلين بذاتهم ومن حقهم إذا لم نقل واجبهم ترك بيت العائلة والبحث عن بناء حياة شخصية. يكاد ينعدم التصرف هذا في البيئة الإسلامية.

وظاهرة البدائل، قابلة للزوال بمجرد رفض المجتمع لها. كما قد تدخل ضمن الخصوصيات في خضم تقبل المجتمع لها. أما إذا توسعت فستصبح عموميات. وعليه يكون نعتها بالمتغيرات الثقافية أقرب إلى ماهيتها من السمات والمظاهر الثقافية.

2.5.2. الثقافة: بين التثاقف والتفاعل الثقافي

يرتبط مصطلحي التثاقف Aculturación والتفاعل الثقافي Interculturality، بمصطلح الثقافة Culture. كونها الأصل، فالثقافة اليوم، بحسب الإعلان العالمي بشأن التنوع الثقافي لليونسكو، هي نظام روحي ومادي وفكري يتمايز الأفراد والمجتمعات به فيما بينهم.(UNESCO, 2004, p. 4)

يرى الأنثروبولوجي الإنجليزي *تايلور* (1871م) *Edward Burnett Tylor*، أن الثقافة هيكل ديناميكي معقد، يقوم على المعارف والمعتقدات والقوانين التي يتعلمها الفرد من مجتمعه، تكون بمثابة ذخيرة علمية معرفية تسهل له التكيف مع مقتضيات زمانه.

يشاطره الرؤية *مالينوفسكي Bronisław Kasper Malinowski*، في اعتبارها سبيلا لمواكبة التطورات الحاصلة في المجتمع وتحسينه. *كلوكهون Clyde Kluckhohn*، يؤكد على أنها إرث اجتماعي قابل للتغير والتوسع. ويأتي *الفين وايت Leslie Alvin White*، ليقول أنها منظومة تنسق بين المجتمعات والأفراد وترتب حياتهم، كصورة عن التطور الاجتماعي الثقافي Evolución sociocultural.

- **مكونات وأنماط الثقافة:**

- **الموروث المادي Patrimonio material**

له مسمى الثقافة المادية، وهو جميع الخصائص الثقافية الملموسة التي يتوفر عليها المجتمع. كطبيعة العمران، نظام النقل (دراجات ثلاثية العجلة، دراجات مسطحة شبيهة بالزلاجات إلخ)، أنظمة التزويد بالمياه، أدوات الديكور، الزينة، أشكال الحلي، اللباس، الأكلات، الرسم والنحت وغيرها.

- **الموروث غير المادي Patrimonio inmaterial**

يسمى أيضا الثقافة غير المادية، يشمل جميع السمات الثقافية غير الملموسة. كاللغة واللهجات، مسميات الأشياء، الموسيقى والرقص والمسرح والسينما، طرق التعليم، الدين، المعتقدات إلخ.

من أبرز خصائص ومميزات الثقافة كظاهرة اجتماعية إنسانية، نذكر:

- **ظاهرة تراكمية**، ومرجعية تاريخية عن الأجداد للنسل، تتوارث جيلا بعد جيل.
- **ظاهرة ديناميكيّة**، تتغيّر بتغير الأمكنة، وتتطور عبر الزمن.
- **ظاهرة نظامية تنظيمه**، بفضل القيم والأعراف التي تسير السلوك العام للأفراد داخل مجتمعهم، يقوم الفرد بمسؤولياته، وبضروريات حياته، آخذا بعين الاعتبار حرية ومكانة غيره في كل ذلك.
- **ظاهرة اجتماعية مكتسبة**، وجود المجتمع يستدعي تفاعل أفراده فيما بينهم. ما يتيح الفرصة لتشكيل الثقافة الخاصة بهم وانتمائهم لها. وخروج الفرد من جماعته للعيش في جماعة أخرى، ذات ثقافة أو ثقافات مختلفة، سيكسبه ثقافتها، فإما أن تكون على شكل تثاقف (بوعي أو بغير وعي) أو تفاعل ثقافي.

1.2.5.2. التثاقف Aculturación

إن انتشار ثقافة خارج إطارها المكاني وطغيانها على ثقافات أخرى، بفعل الاحتكاك اللغوي البشري بجميع أشكاله ومسبباته، والتقارب البيئي، يؤدي إلى طمس خصوصيات تلك الثقافات القديمة، لتحل محلها الجديدة. كاستخدام لغة أجنبية دخيلة على المجتمع، كلغة وطنية واضمحلال اللغة الأصلية.

إن خروج الفرد من جماعته للعيش مع جماعة أخرى يصادفه ما يسمى بعملية التغير الثقافي Cambio Cultural. أي مواجهة ثقافة تختلف عن ثقافته الأصل، ومن خلال الاتصال المباشر بغيره يكتسب الوافد الجديد ثقافة هذا المجتمع، وتُسمى هذه العملية اكتساب الثقافة أو التثاقفAculturación.

يقول عالم النفس الكندي *بيري Berry John Widdup*، باشتمال ظاهرة التثاقف على المعارف المتنوعة للفرد المكتسبة من خارج محيطه، عن قصد أو عن غير قصد. فلا يظهر أي اختلاف بين هذا الغريب وأفراد المجتمع الأصل، غير أننا نشهده بمجرد احتكاكه بمحيطه الاصل، لتظهر التغيرات المعرفية التي أثرت على طبيعته.

الجدول 1: Aspectos de Aculturación/ أنواع التثاقف (Berry, 2005, p. 697-712)

Intruso	Sociedad	Aspectos de aculturación
a a a	AAAA / a a a	Segregación(الميز/الفصل)
A A A	AAAA / A A A	Integración (الاندماج/ بداية توحد أفراد المجتمع ظاهريا)
A A A	AAAA / AAA	Asimilación (الاستيعاب/ بداية فهم الغير وتقبله)
Ø Ø Ø	AAAA/ Ø Ø Ø	Marginalización (التهميش والعزل)

قراءة تحليلية لمعطيات الجدول:

يلخص النموذج الثقافي لبيري، كما هو مشار إليه أعلاه، مسار عملية التثاقف المتعلقة بموقف الفرد الدخيل على المجتمع الأجنبي:

نتحدث عن مرحلة الفصل لما تتم المحافظة على الثقافة الأصل إلى حد ما، وتجنب التفاعل مع المجموعة المضيفة (هو ما يميز أول مظهر للالتقاء بين الأصل والوافد). تأتي مرحلة الاندماج في احتفاظ الدخيل بعناصر ثقافته الأصلية، بينما يستعير عناصر المجموعة المضيفة، ويتعايش معها شكليا. وكلما تبنى عناصر من الثقافة المضيفة وترك الموجودة في ثقافته الأصلية، انتقل لمرحلة الاستيعاب. غير أن انعزاله وتجنبه الدخول في علاقات اجتماعية مع غيره، فهو في مرحلة التهميش.

فمثلا، ينتقل شاب سلفي إلى بيئة إسكندنافية (تنتشر بها العنصرية)، ففي أول وصول له سيشعر بالغرابة والغربة ويلتزم نفسه وبيته **(مرحلة الفصل)**. مع مرور الوقت، وبحكم الحاجيات الاجتماعية له، يبدأ في الخروج، فتساعده الملاحظات الشخصية في تغيير القليل من شكله وتصرفاته لتتماشى والبيئة المستضيفة ظاهريا. كالتقليل من كثافة وطول اللحية، التقصير في العباءة، **(مرحلة الاندماج)**. وكلما ترك شيئا من عاداته ليأخذ غيرها، كالتخلي عن العباءة مقابل ارتداء السراويل، حلق اللحية، لبس النظارات إلخ، هنا يكون قد استطاع أن يفسر ويفهم طبيعة وثقافة هذا المجتمع الجديد، **(مرحلة الاستيعاب)**. إلا أنه قد يرفض الدخول في أي تواصل مع غيره لأسباب تعود له أو لتعنت في الرؤى. فيبقي على طبيعته التي جاء عليها وعليها، **(مرحلة التهميش)**.

2.2.5.2. التفاعل الثقافي Interculturalidad

تشير التأثيرات والتبادلات الثقافية Transculturación، إلى ظاهرة التفاعل الثقافي Interculturalidad. الذي يحدث من ترك الفرد مجتمعه للاستقرار خارجه. حيث يعتبر في البداية، عنصرا دخيلا على جماعة تتميز بثقافة مختلفة عن ثقافته الأصلية. وبمرور الزمن تتضح مظاهر التأثير الجغرافي عليه، فيتكيف ومحيطه، وتتغير سلوكياته. (Calvo & Gutiérrez, 2002, p 921-937)

بناء عليه يحدث نوع من التواصل البشري والتقارب الفكري بين هذا الوافد والجماعة الجديدة التي يعيش فيها. يكمن في سعيه لفهم ثقافة البيئة المضيفة في محاولة لربطها بثقافته الأصل، ومحافظا على هويته وانتمائه الأصلي جنبا إلى جنب وما تم اكتسابه. بمعنى آخر يظهر لديه مبدأ تعايش قائم على تقبل الغير المختلف والتعامل معه على أساس الاحترام المتبادل، فلا تطغى ثقافة أو مبدأ على آخر.

نستخص إذن أن التفاعل الثقافي يخضع لمتغيرات عديدة، نضع له تقسيما، مستمدا من معارف ومكتسبات سابقة للباحثة. نحو:

الجدول 2: مراحل التفاعل الثقافي

المراحل	سلوك العنصر الدخيل	النتائج
1. اللقاء	تقديم هوية الوافد للمجتمع المضيف (ممارسة لغوية أو معاملة)	تعزيز قيمة التنوع
2. إدراك الآخر	تقبل الآخر المختلف كما هو	الاحترام المتبادل
3. الفهم	دمج ما يثير ويميز الآخر في ثقافة العنصر الدخيل الأصلية، والربط بينهما	الاعتراف بالتعددية الثقافية

قراءة تحليلية لمعطيات الجدول:

يرتبط التفاعل الثقافي بالتواصل البشري وتشكيل روح المواطنة والانتماء، حيث توجد حقوق متساوية. لذا تستوجب التعددية الثقافية Pluralismo cultural/Multiculturalismo، التي توفر الرؤى الديناميكية للثقافات (التغيرات والتوسعات التي تشهدها)، تعاون المجموعات العرقية المختلفة وتحاورها دونما الحاجة إلى التضحية بهوياتها الخاصة.

وهي بذلك تعزز الخصوصية الثقافية (A) وتوسعها عقب إدخالها في تواصل مع الثقافات أخرى من جهة. كما يعمل التسلسل الهرمي بين الثقافات على دعم مبدأي الاختلاف والتقبل من جهة أخرى. وهو ما يجعل مفهوم تعدد الثقافات، مناسبا لوصف موقف اجتماعي حاصل، وسبيل التصرف حياله، في ظل التفاعل الثقافي. الذي يؤكد أن الطريقة الوحيدة لفهم الثقافات، هي تفسير مظاهرها وفقا للمعايير الثقافية الخاصة بكل فرد، دون إصدار أحكام تعسفية أو عنصرية تجاهها.

3.2.5.2. التعددية الثقافية Pluralismo cultural

التعددية الثقافية[31]، ظاهرة اجتماعية يقصد بها كينونة الهويات والثقافات واللغات والأجناس المتنوعة في بيئة واحدة، يتعايشون فيها ويتكاملون كل بدوره دون تنافر ولا انصهار **Crisol de razas**.

[31] (**Pluriculturalism**), pluralismo étnico (aborígenes y extranjeros) manteniendo sus identidades, sin crisol de culturas / de razas - melting pot. (CIDOB, 2012, p. 146-148)

تشير إلى **التعددية العرقية** (بين السكان الأصليين والأجانب) التي تحافظ على هوياتهم، دون أن تؤدي إلى بوتقة الانصهار (يصبح المجتمع غير المتجانس تدريجيا مجتمعا متجانسا). ترجمتنا

فمثلا، إسبانيا وكندا، تعرف نسبة تعددية ثقافية معتبرة. على غرار الثقافة الأوروبية الغالبة على المجتمع، نجد أقليات أسيوية وأفريقية وعربية وأخرى يهودية وغيرها من السلالة القوقازية.

يرى *نيومارك Peter Newmark* (2010م) أن مصطلح الثقافة يشير إلى مجمل الوظائف المتعلقة بحياة فئة بشرية معينة، تتقاسم فيما بينها سمات ومظاهر لغوية تتواصل عن طريقها وتعبر بها عن نفسها لغيرها. وبما أن الثقافة تخص رقعة جغرافية محددة متمايزة عن غيرها، فأن الترجمة أوسع من أن تكون نقلا لغويا بين اللغات (نقل ثقافي). ومنه فعامل نجاح الترجمة يقوم عل مدى نجاح نقل الثقافة أولا ثم اللغة ثانيا.

تدافع نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية عن تعدد الثقافات، دعما لحقيقة وجود وتعايش حد كبير من الأنساق الثقافية المتنوعة في البيئة ذاتها. حيث يشكل الاختلاف الوارد بين تلك الأنساق دائرة للتأثير والتأثر، ينتج عنها تفاعل اجتماعي ثقافي.

لذلك يتم اقتراح جملة من الصور النمطية Estereotipos التي ترسخ في الأذهان، وتقوم مقام القالب الذي على أساسه يتم الحكم على الأمور والتعايش ضمن البوتقة الثقافية الواحدة. فنجد على سبيل المثال، في كثير من الأحيان اختلافات جمة في شرح وتبسيط وفهم آلية هذه الممارسات، وخلفيات هذه الصور.

ولحذف أو لتقليل هذه العقبات والتنافرات، تتجه الدراسات الثقافية، ليس لتناول النص بحذ ذاته وفقط، بل تتعداه إلى تسليط الضوء على محيطه الكلي والخفي بمختلف سياقاته، ومن هذا المقام يأتي مفهوم النسق الثقافي.

4.2.5.2. الخصوصية/النسق الثقافي Rasgo Cultural

يحيل النسق إلى النظام والترتيب المنطقي لأمر ما، وأيضا إلى البنية ويقاربها في الدلالة إلى حد بعيد. (البعلبكي، 2005، ص691)

وبتالي يكون التباين والتمايز في المواصفات والتسميات التي تطلق على البشر والحيوانات وما إلى ذلك من مخلوقات، تشير في مجملها إلى ما يسميها أصحاب النظريات الثقافية "النسق الثقافي". فيكون النسق الثقافي هو الصور الثقافية النمطية المتشكلة في الأذهان وفق المعارف والمكتسبات المسبقة للفرد. حيث يرسم الذهن البشري نماذج مكتملة عن أمور معينة، وكلما خضعت للشكل أو تمايلت عنه نتج عن ذلك، تنوع في الأوصاف. ومع ذلك، فجميع هذه الأنساق تشير وتعكس مدلول واحد موحد ومحدد.

مثال: يقال في اللهجات العربية المغاربية حسب نظرة المتكلم (هاذيك ماشي مرى)، بالتعبير الأكاديمي (ليست امرأة)، للإشارة إلى امرأة سيئة، رذيلة الأخلاق. أو لسوء معاملتها للناس، وفظاظة طبعها. وهذه الصفات تؤدي إلى تشكل نسق ثقافي محدد، على أساس متفق عليه ووفقا للواقع. فصفة الفظاظة لدى هذه السيدة تطبع في الذهن نسقا ثقافيا (شكلا، بنية)، عليه يتم اعتبار معايير الإنسانية من انعدامها.

بمعنى أن النسق الثقافي عبارة عن تصور ذهني دلالي موضوع، يتعلق بسياق وواقع معين، يتشكل لدى الفرد ويشكل تلك الصورة الممنهجة الإيجابية أو السلبية عن موضوع أو موقف أو أمر ما.

يقول الدكتور الغذامي أن النسق الثقافي "تصورات مضمرة عن مجموع من الصفات المتوخاة، فاذا وجدت هذه الصفات صار المرء رجلا ذا أصل، وعدمها ينفي ذلك...كما أن التصورات الاجتماعية ...تخلق صور ذهنية دلالية...الثقافة أيضا تتحرك على مستوى مماثل من وجود أصول راسخة تقبع في الضمير العميق تجعلنا سجناء للنسق." (2005، ص 85- 86).

ومن أبرز خصائص وأوجه النسق الثقافي، أن إنتاجه يستلزم سياقا مناسبا. كما أنه قد يحدث نوع من التنافر في ظل توفر نسقين أو أكثر في نص/خطاب. يظهر ذلك عند تعارض النسق الظاهر والنسق المضمر، بحكم وظيفة اللغة الجمالية poética، التي تقدم صورا ثقافية مختلفة يراد بها دلالات محددة وفق سياقات متنوعة.

وللنسق الثقافي جذور ضاربة في عمق الثقافة البشرية. يظهر بعضا منها في سرد الطرائف والأقصوصات والفوازير، التي فيها الكثير من الأوصاف، تتماشى ونفسية وقابلية الفهم لدى المتلقي.

نأخذ **المثال** التالي من الإسبانية (من مكتسبات سابقة للباحثة):

El papa está conversando con un amigo mientras que su hijo está jugando alejándose de los dos, era un chico atrevido. → Aquí tenemos una cualificación negativa y positiva en el mismo tiempo (atrevido).

Puede ser que el chico está diciendo o haciendo malas cosas, actúa con irrespeto e insolencia o ser un chico bravo, cortés, hace siempre otros sonriendo.

Entonces, aunque, aquí hay dos líneas opuestas, pero para bien captar el sentido que quiere el autor/locutor transmitir, claro que lo denotado es lo negativo, pero lo implícito es el contrario, se ve el contraste entre dos sistema, es imprescindible vincular el mensaje con su contexto.

مثل آخر، يعرض مركز تجاري لزبائنه، عبر لوحات إشهارية في المدخل، منتوجا جديدا كبخاخ مطهر برائحة العنبر. فنرى اختلافات استجابات الزبائن بين اللامبالي، والمعارض والموالي الذي يتهافت على مكان طرحه للبيع لتجريبه والسؤال عنه.

فلو نأتي لتحليل الدلالة النسقية عن كل حالة، لوجدنا الفئة الأولى، اللامبالية، ذوي استجابة باردة ومنعدمة (عدم تأثرهم بالإشهار). ويكون أهم سبب لذلك يكمن في الصورة الذهنية عن الموقف (بإمكانهم التطهير بأي منتج، لا فرق). الفئة الثانية، الرافضة، تظهر هذه الاستجابة التنافر الثقافي بين الدلالة النسقية للإشهار وما تضمره أذهانها. أما الفئة الأخيرة، الموالية، فتترجم حالة الهرع للسؤال واقتناء المطهر، تشابه الرؤى الثقافية المنغرسة في الذهن والدلالة النسقية للإشهار (قد نجزم أن العنبر أفضل بخاخ عطري للغرف).

مثال آخر، حول عرض مسرحي هزلي خلال عطلة نهاية الأسبوع، سنجد أن هذا النوع من الترفيه ولو أنه يهدف بالدرجة الأولى، للترويح عن النفس وتخفيف ضغوطات الأسبوع، إلا أنه قد يلقى إقبالا واسعا من فئات مختلفة من المجتمع كما ستمتنع أخرى عن حضور العرض.

ولو نعود لتحليل الدلالة النسقية في كل حالة، سنجد الاستجابة الجماهيرية الإيجابية بالحضور تعود إلى خلفية تاريخية ثقافية قديمة مضمرة (وعي معرفي عقلي)، في أذهانهم تترابط والدلالة النسقية الحاضرة للمسرحية. أما عن الاستجابة السلبية العازفة، فيعود سببها إلى تأثير الأفكار الذهنية العرفية أو اقتناعات شخصية تمنعهم من حضوره.

نعود إلى الجانب الأدبي حيث يمرر المؤلف/المخاطب رسائله مقحما انساقا ثقافية عبر اللغة البلاغية وجماليات الصياغة. فكما للقصة والرواية والشعر وغيرهم أثرا وهدفا كنوع أدبي، للمسرحية الخاصية ذاتها. انطلاقا من أنها تنتج في سياق مجتمعي ذا منحى دلالي محدد.

وعليه تتخطى بهذا نظرية تعدد الأنساق ما كان ينادي به أنصار الاتجاه البنيوي اللساني لتنفتح وتتبنى الاتجاه الوظيفي اللساني.

فيصبح من المستجد الإشارة إلى أنساق ثقافية أخرى، بناء على أنه لكل حقل خصائصه ومميزاته وفروعه. يرى *بورديو Pierre Bourdieu*، أن النسق الأدبي يتفرع إلى نسق الأدب المقارن، والأدب الشعبي، والمترجم، أدب الأطفال... وينحدر عن كل نسق فرعي أقسام أخرى، يطلق عليها الأنواع/

الأجناس الأدبية. في نوعيها الكبرى (كالنسق المسرحي، والقصصي، والروائي...)، والصغرى (كالخواطر، والمقامات، والذكرات، والرسائل والخطابات...)

وتجدر الإشارة هنا، أنه وإن كانت الأنساق الأدبية منها ما في صاحبة الصدارة والهامشية، إلا أنها جميعها تحظى بالمقام ذاته في الدراسات الأدبية والثقافية. إذ بفعل التناص وعامل السياقات، يحدث نوع من الانصهار بينها فتترسخ عناصر وتتحول أخرى.

- **سمات اللغة كنسق ثقافي من منظور نيومارك ونيدا:**

♦ **اللكنة Idiolecto**

هي اللهجة الفردية للكلام، تتميز بها مجموعة محددة من الأفراد ذوي مستوى اجتماعي وثقافي وفكري مشترك. ونظرا لطابعها الشخصي، فإنه من الصعب فك شفرتها وتفسير المقاصد منها. **فمثلا،** تختلف الجعة Cerveza الهولندية (هينيكن Heineken)، المصنوعة من القمح عن المكسيكية (تكاتي Tecate) المصنوعة من عصير الليمون الخفيف. كما يتم تحضير لحم الهام Ham في إسبانيا Jamón) (ibérico بطريقة مختلفة عما يحضر بها في فرنسا (Bayonne) حيث يجفف ويملح. كما تمارس الرياضات الشعبية الاستعراضية القروية الإيطالية (باليو El palio) كسباق الخيل، الرماية، المبارزة، إطلاق النار، رمي القوس، كإحياء لبعض الأحداث التاريخية القروسطية. (DRAE, 2014)

♦ **المضامين الاجتماعية الثقافية Contenidos Socioculturales**

يرى نيومارك ضرورة، عند تناول ترجمة الثقافة الاجتماعية، مراعاة العقبات الدلالية التي تحتويها. بمعنى وجوب تقصي مجمل دلالات الكلمات والمصطلحات والعبارات التي تستخدمها تلك الثقافة في بيئتها. باعتبار أن الاستخدام البشري للغة (الكلام) يتأثر بمعارف وملكات الفرد في إخراجه.

مثلا، يستخدم مصطلح (Droga) للإشارة إلى عقار تقليدي بسيط يصنع من تمازج أعشاب ذات أثار معينة، مهدئة للأعصاب في استخدام عقلاني لها. ليكون استخدامه المفرط محظورا باعتباره صار مخدرا، بسبب تبعاته العقلية والصحية السيئة. تشتق من ذات الكلمة، مسمى (Drogue**ría**). فيظهر من ذلك وكأننا نتحدث عن تجارة هذا العقار (اللاحقة ría تشير إلى اسم sustantivo).

إنما لو نعود لدراسة سياق ورود الكلمة، فإننا نكتشف سلسلة من الدلالات التي لا تمت بصلة لهذا العقار المهلوس:

- تسمية تطلق على محلات بيع أدوات ولوازم منزلية تخص تصليح أعطاب أنابيب المياه، الغاز، التدفئة، الترصيص، أقفال الأبواب والنوافذ وحتى الأواني الكهربائية والمضغوطة... إلخ.
- مسمى (معنى مجازي/ دلالة تهكمية) يطلق على الحقيبة النسائية (مليئة بأدوات صغيرة مختلفة).
- تسمية لأدراج والصناديق والعلب التي تحتوي على الخردوات وجميع ما تم الاستغناء عن استعماله.

وعليه، نرى هنا نوع من الإحالة بين (Droga) كعقار عصبي مسكن، وبين (Droga) كوسيلة /أداة /مادة/آلة بسيطة تصلح الأعطال الخفيفة المختلفة.

مثال آخر، تحليل دلالات عبارة (صباح الخير): إن أول ما سيتبادر إلى الذهن هو إشارة العبارة إلى التحية، ولكن يا هل ترى لو كان السياق غير ذلك، هل فعلا تكون الدلالة "التحية" ؟

نفترض أنه فيه اجتماع (لا نهتم بفترة انعقاده)، يقوم الحضور بمناقشة أمر. بعد برهة، يأتي أحدهم ويطرح نقطة، كانت قد تمت مناقشتها والاتفاق عليها. فيرد عليه أحدهم بعبارة (صباح الخير)، هنا أكيد ليس المقصود التحية (فالجميع قد تبادل التحيات). لذلك فسياق الحديث يقودنا إلى اكتشاف أن صاحب التدخل، لم يكن مُركزا مع زملائه. فتدل العبارة (صباح الخير) على عكس ظاهرها، إلى (أهلا باستيقاظك، تأخرت كثيرا، أنت في واد وغيرك في واد... وما إلى ذلك).

وحتى نبقي على نفس المنحى، تجدر بنا الإشارة إلى أنه وإن كان الخطاب الشفوي يحمل دلالات عديدة، فحركات أطراف الجسم تؤدي الأمر ذاته وتعبر عنه، كرفع القبعة، الانحناء، الهتاف باليد، الابتسامة، تغميض العينان وفتحها... إلخ.

- **المضامين الثقافية البيئية:**

هي الرموز الخاصة برقعة جغرافية معينة، متعلقة بالمناخ وتغيراته، المميزات الطبيعية، المفارقات البيئية، والكائنات الحية وتركيباتها وصفاتها. **فمثلا**، يطلق مسمى (*الأرق Erg*) على المساحات الصحراوية ذات الكثبان الرملية المرتفعة. و(*الرق Reg*) على تلك ذات الغطاء الحصوي الرقيق. وذات الحصى الخشن (*الحمادة Hamada*). وهناك عدد من البيئات واللغات التي تفتقر لمقابلات لها، وتنعدم شبيهاتها فيها.

مثال آخر، توفر المناطق الرطبة، والمطلة على البحار والمحيطات الشمالية، المروج الخضراء ذات أساس مائي *Prairie*. وهي تختلف عن السهول بوجه عام *Champ*، وعن السهول القطبية *Steppes* (مناطق روسيا وآسيا الوسطى)، وفي أمريكا الجنوبية *Pampa*، وفي اقصى جنوب أفريقيا *Veld*، والسهول الاستوائية *Savane*.

يقول *نيدا Nida Eugene* (2001م)، أيضا أن المضامين الثقافية البيئية تشمل الثروة النباتية والغابية. فأسماء الأشجار مثلا تختلف من منطقة إلى أخرى ناهيك عن بعض المكونات الصورية أو التركيبية لها، التي تلحقها عقب التغيرات المناخية وما إلى ذلك.

فمثلا، شجر الليمون *Agrume, Limon, Citron, Citrus* يطلق عليه بالعربي الليمون والحامض والقارص وكلها تشير إلى نوع من شجر الحمضيات. إلا أن لون الثمرة بين الأخضر والأصفر، وكبر أو صغر حجمها، إلى جانب غناها بالماء أو قلته كلها دلالات لا ينبغي تجاهلها عند ترجمة الكلمة.

- **المضامين الثقافية اللغوية:**

تشمل اللغة العامة والخاصة بمجموعات محددة. جملة القيم والعادات والأعراف. التعاملات والسلوكيات. المعايير التي تتحكم في التنشئة الاجتماعية، الهرم المجتمعي، الجنس، الفروق الفردية والاختلافات. وكما تفهم الكلمة في ثقافتها تنقل كما جاءت بمراعاة ثقافة المتلقي.

يتجه *نيدا* (2001م) في ترجمة الرسائل إلى تحليل اللغة الثقافية لها، ففي مقاربته، ينادي بضرورة الإلمام بالسياق الواسع. ففهم السياق مفتاح للترجمة، كما يفتح المفتاح قفل الأبواب.

وفي عرض له لبعض من جوانب الآثار اللغوية الثقافية، اتجه *نيدا* نحو المصطلحات الدينية بمفهومها اللاهوتي من الكتاب المقدس. فهو مثلا، يشدد على ضرورة التفريق في الدلالات بين (العقل/الروح، النفس، الحياة، التنفس، الأنفاس، التفكير، العيش والكينونة) نحو: (إسباني/إنجليزي/فرنسي)

-Espíritu, Alma, Vida, Respiración, Aliento, Mente, Vivir, Ser / Spirit, Soul, Life, Respiration Breath, Mind, Living, Being/ Esprit, Âme, Vie, Respiration, Souffle, Réflexion Vivant, Être.

وللتمثيل عن الاستخدامات العامة للغة، عن الإسبانية نجد اختلافات جمة لتسمية (المقاعد)، ليكون المشترك العام بينها (وسيلة للجلوس)، نأخذ السلسلة التالية التي لا تكاد تنتهي وتليها الترجمة على التوالي: (من معارف سابقة للباحثة)

Silla, Poltrona, Trono, Taburete, Tarima, Alzapié, Asiento, Sillón, Sillín, Sitial, Sitio, Banqueta, Banquillo, Banca, Butaca, Escaño, Escabel/Escañuelo.

نحو: كرسي (بالمفهوم العام)، كرسي بمتكأ، كرسي (العرش/الملك)، كرسي بلا ظهر، كرسي بلا ظهر ولا ذراعين (ما يرفع عن الأرض/ مصطبة)، كرسي (واطي بلا ظهر ولا ذراعين للجلوس أو لوضع الرجلين)، محل/مكان فارغ، مقعد (أيا كان نوعه وحجمه)، مقعد (الدراجة)، مقعد (الشرف)، مقعد للجلوس، مقعد واطئ، مقعد (المتهمين في جلسة المحكمة)، مقعد عام، مقعد بمتكأ، مقعد (في مجلي النواب)، مقعد (صغير بلا ظهر ومنخفض للأرض).

وفي ذات السياق، يقول *نيدا* أنه كلما توازت لغتان من حيث التركيبة والماهية سهلت عملية الترجمة بينهما. وما إن تباعدت واختلفت صعبت المهمة، لما يفرضه الواقع من احتمالات منها **المقاربات الكاذبة Falsos Amigos**. فمثلا، كلمة *Cancel* في الإنجليزية و *Cancelar* الإسبانية.

وحتى تستقر الترجمة يكون على المترجم إجراء تغييرات وتبديلات شكلية لا تمس إيحاءات الكلمة، ولأن الأمر يبدو بهذا المنحى، يأخذ *نيومارك* (1988م) الطريق ذاته وزميله.

يحدد أقساما ثلاثة للغة، الأول **اللغة العامة**، التي يتيسّر للجميع فهمها دون جهد، منها كلمات (مخدة، قلم، نافذة، طاولة، طفل، بيت...). **اللغة الشخصية الخاصة** بفرد أو جماعة دون غيرها (لهجة محلية ضيقة). وأخيرا **اللغة الثقافية** وهي التي تقوم على الترجمة وفيها تظهر العقبات.
ومنه نفهم أن لكل شعب خصوصية ثقافية محددة، لكل كاتب أسلوب خاص، لكل حضارة أيديولوجية خاصة، لكل مجتمع ميزات بيئية، وكلها عناصر تتغير من منطقة إلى أخرى.

فمثلا، كلمة (*Chechia*) تشير إلى قطعة القماش الملفوف على الرأس والتي يستخدمها ذكور المناطق الجبلية والأرياف ناحية الجنوب الغربي من الجزائر، لعدة أغراض منها عدم كشف الرأس، وتجنب التعرض لعوامل الطقس القاسي. كما تحمل كلمة (*Kimono*) نوعا من سمات الموروث الثقافي المادي الياباني، وهو لباس مزركش وملون من الحرير، ترتديه النساء. (من معارف سابقة للباحثة)

وينفي *نيدا ونيومارك* على إثر هذا، ما يقال عن استحالة الترجمة. انطلاقا من أن اللغة مظهر ثقافي يؤثر ويتأثر بالمحيط، وكرمز ثقافي، فهي دون شك تتطور وتتغير بفعل الاحتكاكات الحاصلة بين الأفراد والجماعات. وإذن فهي تحمل سلاسل من المقاربات والمكافئات التي تحل هذه المشكلة.

6.2. نقل البعد الثقافي في الترجمة

لو نعود بعض الشيء إلى الوراء لوجدنا أن موضوع ترجمة الثقافات والتنظير فيه قليل جدا، بالمقارنة مع الدراسات الثقافية الأنثروبولوجية الواسعة، لربما يعود هذا الافتقار إلى صعوبة تعميم أفكار وأسس تنظيرية معينة على جميع أنواع النقل الثقافي، وذلك لأسباب كثيرة، نحصر أهمها فيما يلي:

- قلة الاطلاع التام على أصول الثقافات.
- تشبع اللغات بالتراكيب والألفاظ المحلية (مسميات المعتقدات الدينية، الإيديولوجيات السياسية والاقتصادية، منظومة القيم والتعاملات الاجتماعية وغير ذلك).
- التجاوزات التي يسببها الناقلين بين اللغات (ولا نسميهم مترجمين، لأن التسمية تنسب إلى أهلها من المتمكنين ذوي الخبرة والأمانة) بسب ضعفهم الثقافي واللغوي.
- ضياع إيحاءات ومقاصد الخصوصيات الثقافية عقب التصرف المفرط فيها (أثناء ترجمتها).
- الانحياز للذاتية في النقل إزاء المواقف الثقافية التي تسبب في الثقافة الأصل خدشا للحياء.
- اختلاف الخصوصيات الثقافية بين البيئات، وهي تنقسم إلى أربعة أنواع : (Margot, 1979)

➢ **تعدد المسميات للدال نفسه، مع اختلاف طفيف:**

تطلق العرب أسماء عدة على الأسد، غير أن الاختلاف البسيط يكمن في الشكل أو نمط العيش وغيرها. (أسامة) إسم عام، (بيهس) الجريء، (حيدرة) الملك، (الدرباس) الغليظ العظيم، (الدوّاس) الماهر، (زُفر) الشجاع، (ضرغام) القوي، (العَثْمَثَم) العظيم، (العِرباض) الجليل، (غضنفر) غليظ الجسد، (الليث)، (الهِزبر)، (الحفض) الصغير. (معجم المنجد، 2008)

➢ **اختلاف المدلول تماما بين ثقافة وأخرى: الختان**

عملية لا غنى عنها ليكون المرء مسلما، تبعا لسنة النبي إبراهيم (الإسلام). فرض مطلق للانتساب لشعب الرب (المسحيين الأرثوذوكس والبروتستانت. طقس اجتماعي صحي مباح (الكاثوليك). حُكم إلهي ذكر في التوراة، يؤكد على انتقال الذكر مرحلة إلى أخرى أكثر إيمانا (اليهود). محظور تماما، وقد يمارس خفية لدواعي تقليدية (المندائية). طقس لا قيمة ولا أهمية له/مباح (مناطق متفرقة من العالم).

- **انعدام الدال والمدلول في ثقافة أخرى: (استحالة الترجمة)**

لا تعرف قبائل النوير *Nuer*، في السودان، مفهوم تحريم الارتباط بزوجة الأب.

(يتزوج الابن الأكبر (عند وفاة الأب) من كل زوجات أبيه، وما ينجب فهو أخ له وليس ابن)، بالمقارنة مع الإسلام الذي يعتبر الفعل شواذ.

لا يعرف شعب Anasazi اناسازي، في أمريكا الشمالية، نظام العمران المدني (يسكنون القاع/ مساكن محفورة في الأجراف، مع سلالم للاحتماء من الهجمات).

تجهل حضارة الهوهوكام *Hohokam* (من سكان أمريكا الأصليين، قطنوا جنوب أريزونا / ق2 م)، ظاهرة الطلاق.

نبات الحلفاء الصحراوي مثلا، ينعدم مقابله في اللغات الأوروبية لانعدام بيئة نموه.

شعوب أفريقيا لا يعرفون الثلج، فلو قال أحدهم وجه فلان أبيض كالثلج، لن تكون الدلالة واضحة.

- **انعدام المدلول (تباعد لغوي/ ثقافي):**

كلمات خال/خالة(أهل الأم)، عم/عمة (أهل الأب) في العربية، يقابلها حضور الدال دون المدلول في الإسبانية Tío/Tía (لكلا الطرفين)، وبالإنجليزية (Uncle/Aunt).

تقتصر موسيقى ورقصة التانجو Tango (حركات رياضية/ احتضان/ خاصة بالعبيد السود) على أمريكا اللاتينية دون غيرها.

فمثلا، لو نأخذ كلمة **الصحراء**، قد تتم مقابلتها بكلمة Desierto أو Desert في الإسبانية والإنجليزية على التوالي. غير أن المقابل لا يعطي الكلمة حقها من إيحاء خاص بها (منطقة حارة قاحلة، تكثر فيها العقارب والنباتات الشوكية، بها أحجار الورود الرملية، بها واحات...)، في حين أن المقابل الأجنبي يشير إلى المنطقة المسطحة الواسعة، المقطوعة من الكائنات الحية.

لذلك فإن الترجمة الصحيحة للحقول الثقافية المختلفة تتطلب حسب ما يراه *نيدا* (2003م)، ربط المترجم نفسه بشكل متواصل مع جميع السياقات الثقافية التي يعمل عليها.

أما عن *نيومارك* (1988م)، فقد طرح استراتيجيتي التوطين Naturalisation (إدخال عن مفردة من لغة إلى أخرى مع الحفاظ على الشكل الأصلي لها).

والمحايدة Naturalisation[32] (شكل من أشكال إعادة صياغة Paráfrasis، والتعويض في جزء آخر من النص، في حال خلل في المعنى).

[32] "This procedure succeeds transference and adapts the SL word first to the normal pronunciation, then to the normal morphology (word-forms) of the TL". (Newmark, 1988, p. 82)

في حين، يتعارض هذا المبدأ وما جاء به *هانس فيرمير* *Hans Vermeer* (2014 م)، الذي يرى أن اللغة جزء من الثقافة. وهما يشكلان علاقة مترابطة، لذلك فهو من الاتجاه الذي يؤمن باستحالة ترجمة الثقافة من لغة إلى أخرى بالشكل الصحيح.

أما عن *لورنس فينوتي* (2019م)، فيستلزم النقل الثقافي عنده اعتبار العوامل والمؤثرات التي تتدخل في تسيير عملية الترجمة، كالضغوطات السياسية، الانحيازيات الفكرية الاجتماعية، الأهداف المادية الاقتصادية (ترجمة مقصودة مقابل دخل مادي) وما إلى ذلك.

نستخلص مما جاء، أن إنجاح عملية الترجمة وحذف العراقيل في سبيلها، يكون على المترجم لها، أخذ دور القارئ أولا، بمعنى ينتهج طريقة منظمة وبسيطة ليرفع اللبس عن جميع الصور الثقافية والتراكيب اللغوية غير المألوفة عنده، بالبحث عن ماهيتها ومكنوناتها ومسبباتها وآثارها وإيحاءاتها.

وما إن يستوعب جميع المعارف والأفكار والظروف الداخلية والخارجية، المحيطة بالنص المراد ترجمته، على أن تكون ملكاته المختلفة بين اللغة المنطلق ولغة الوصول، تمكنه من أداء مهمته بالشكل الصحيح، ينتقل إلى أخذ دور المترجم.

فمثلا، لترجمة اتفاقية شراكة تجارية بين شركتي الملابس واللوازم الرياضية الألمانية أديداس *Adidas* وبوما *Puma*، لمالكيهما الإخوة (أدولف و رودولف داسلر Adolf & Rudolf Dassler). وجب الانتباه إلى تحليل المفردات والمصطلحات الثقافية التي جاءت فيها، في محاولة لفهم الوضع العام في النص (خلفياته، ما تشير إليه بنود الاتفاقية غير المصرح بها، أسباب المسميات، مدة وزمن صلاحية العقد، الأطراف المتعاقدة، نوعية القرابة، طبيعة العلاقة، خواص المنتج...)

وما إن تم السابق، إلا وتم تفادي الأثر السلبي الذي قد ينتج عن إغفال هذه الجوانب أو عدم منحها الأهمية التي تستدعيها في الترجمة.

مثال آخر، نأخذ النص التالي عن الإسبانية: (من مكتسبات سابقة للباحثة)

La chica volvió a casa en la tarde, vestida de una falda ancha y corta con una blusa, zapatos de tacón y **una bufanda**... Al ver de su padre, le da **un beso sobre boca**, **abrazándole fuerte**... Era la primera vez que le veía después de su regreso del viaje... Los dos se sentaban... Discutiendo varios asuntos... La chica, **cabeza en el pecho se su padre**, le contaba lo que le ha

ينجح هذا الإجراء في النقل، ويكيّف الكلمة من اللغة الأصل أولا مع النطق الطبيعي، ثم مع الشكل المورفولوجي (أشكال الكلمات) في اللغة الهدف. (ترجمتنا)

ocurrido durante su ausencia... eran momentos de dolor…he paso el padre **careciéndola**, diciendo, **cálmate cariño**, no pasa nada... Estoy contigo, **te amo**... ¡Vale!

لو نحاول ترجمة هذه الفقرة إلى اللغة العربية، سنجد العبارات المعينة **بالخط الغليظ** تنعدم دلالتها أو استعمالها بنفس الصورة كما هو الحال في الثقافة الإسبانية.
لذلك، احتراما للثقافة المنقول إليها، وتقيدا بالثقافة المنقول عنها، نلجأ **لتكييف** كل سمة ثقافية مع مناسباتها. **والتصرف** فيما يتعلق بالملبس **Bufanda** والتعبير اللغوي **Te amo/Cariño**، مع التهميش بالشرح لكل خاصية، وبذلك نكون قد ضمنا النقل الوفي لها.

مثال آخر:

Es **El Viernes Santo,** día de **ayuno general,** la mayoría de las **tiendas son cerradas**, mucha gente está fuera, **anda formando un grupo**, sobretodo en Sevilla.

في هذا المثال تحتاج ترجمة الخصوصية الدينية إلى أكثر من المقابل الحرفي **الجمعة العظيمة.**
فالطقس الديني هذا وما يصاحبه من تقاليد غريب عن الثقافة الإسلامية، يستوجب إضافة تهميش، يقدم بشكل موجز نظرة عامة عن ماهيته في المسيحية. (أنظر الفصل الرابع والخامس من التحليل التطبيقي)

وعليه، نستخلص من الأمثلة أعلاه، أنه لتتم المحافظة على إيحاءات السمة الثقافية وتقريبها من ثقافة البيئة الهدف، وتجنب الوقوع في فخ المشتركات اللفظية، وتعدد المعاني، يتوجب مراعاة السياق وفهم دلالته، ثم اعتماد الأسلوب المناسب، مع التقنية الملائمة (أنظر الفصل الثالث).

7.2. خلاصة الفصل

يؤدي المجتمع عاداته الثقافية وفق وظيفة حيوية خاصة به تنحدر من الكلية الثقافية التي يتعذر تعويضها في غير بيئتها، لذلك لتحليل الخصوصية الثقافية، سيقف المترجم على اعتبار السياقات المختلفة لها. وعليه، في ذيل هذا الفصل، خرجنا بعدة نقاط، أبرزها، أن بين السياق والمقام فرق ملحوظ.

يهتم الأول بموضع الوحدة في إطارها النصي، بينما يحدد الثاني ويحصر المستوى اللغوي للخطاب في موقف غير قابل للتكرار بنفس الأثر. ومن التصنيفات السياقية وتحليلها، وصلنا للقول باستحالة عزل السياق الواحد عن غيره، والتأكيد على ذلك يأتي من كون جميع الأنواع تهتم بتفكيك المعنى.

لذلك أبرزنا مدى ترابط الترجمة كعملية نقل معرفي أولا بالسياق لتحليل الخطاب/النص واستشفاف المقاصد من كل موقف، وثانيا بالخصوصيات الثقافية وإيحاءاتها المختلفة، مرورا بتوضيح مظاهر التفاعل الثقافي والتثاقف في ذلك، بهدف النقل الأمين للخطاب/النص ومنه ضمان الأثر والتأثير ذاته في اللغة والثقافة الهدف.

الفصل الثالث:

دراسات الترجمة الحديثة:

نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية في الترجمة الأدبية

0.3. تمهيد الفصل

نتطرق في هذا الفصل إلى نظرية التوطين والتغريب للورنس فينوتي والمقاربة السياقية لجون فيرث، في الترجمة الأدبية بالأخص النص المسرحي. ولأن ترجمة هذا النوع من النصوص يطغى عليه الطابع المحلي بكل ما يحمله من دلالات، فقد أدراجنا موجز لأهم رؤى ونظريات الباحثين من دعاة التوطين والتغريب ومن تناول دراسة السياقات في ذلك. مع إلحاق مجموعة من التقنيات التُرجمية التي تخدم بحثنا دون حشو. انتهينا بخلاصة، حيث جرت الإشارة فيها إلى أبرز المخرجات عن التحليل السابق.

1.3. دراسات الترجمة الحديثة

الترجمة كفن أدبي وعلمي يعود إلى عصور خلت، من حجر الرشيد[1] إلى القرن 1 ق.م. تجلى ذلك في أفكار ومبادئ عن كيفية استخدام الترجمة (كلمة بكلمة)، من اليونانية إلى اللاتينية (للكتب المقدسة). وكذا لتطوير قدرات الإلقاء والخطابة التي جاء بها شاعري روما *سيسرو Marcus Tullius Cicero* و *هوراس Quintus Horatius Flaccus*. (Shuttleworth & Cowie, 2014, p. 151-152/198)

كما عُرِفت الترجمة الحرفية دونما إهمال للمعنى والشعور به، كذلك في ترجمات الكتاب المقدس من اليونانية والعبرية إلى اللاتينية، التي قام بها الروماني *القديس جيروم Eusebius Sophronius Hieronymus*. (McGuire, 2005, p. 136)

ودراسات الترجمة الحديثة Traductología، كمجال علمي يتناول نظريات الترجمة والعوامل المصاحبة لها، (الترجمة والتنظير فيها). كاللسانيات، النظريات والدراسات الأدبية والمقارنة، الدراسات الثقافية، علم المصطلح، المعالجة الآلية للغات عبر الحاسوب، الترجمة الألية والذكاء الاصطناعي، التاريخ والأنثروبولوجيا، الفلسفة.

[1] Pierre de Rosette / Piedra de Rosetta/ Rosetta Stone(معلم تاريخي). من حجر الديوريت البركاني Diorite Rock، أكتشف بمدينة رشيد (بلد المليون نخلة، في أقصى الشمال محافظة البحيرة)، حوالي 1799م، من جندي حملة نابليون. (Bagnall, Derow, 2004) يعبر عن مرسوم ملكي من كهنة منفيس Memphis، كرسالة لشكر للملك *بطليموس الخامس Ptolemy V*، لرفعه الضرائب عنهم. يحمل 3 كتابات (في الأعلى باللغة المصرية القديمة "الهيروغليفية"Hieroglyph، ثم بالديموطيقية Demotic، وفي الأسفل بـ"اليونانية القديمة Ancient Greek). (Steiner, 2013, p. 159) و (Crystal, s.f)

وعليه، أصبح يُنظر للترجمة على أنها عملية ضرورية للتواصل البشري. كما كان لدور الأعلام والتعددية الثقافية أهمية في انفجار هذا العلم وزيادة ممارسيه (كيتسو، 2013/2009)

وكمصطلح علمي، يقابل دراسات الترجمة بالإنجليزي Translation Studies، من صياغة الباحث الأمريكي الهولندي *جيمس إس هولمز James Stratton Holmes*، في ورقة علمية، تعتبر بيانًا تأسيسيًا لهذا الحقل العلمي.(Holmes, 1972/1988, p. 67–80)

على نفس المنوال، يستخدم مصطلح Translatology أو Traductology من الباحثين الناطقين بالإنجليزية عبر العالم للإشارة إلى دراسات الترجمة أو علم الترجمة. كما يستخدم الناطقين باللغة الفرنسية المصطلح Traductologie.

أصبحت دراسات الترجمة كعلم يهيمن عليها منهج تعدد الأنساق، الذي نادى *به إيفان زوهار Even-Zohar*(2017م)، *وجديون توري Gideon Toury* (2012م). عبر توجههما من المناقشات القاحلة عن الأمانة والتكافؤ، نحو دراسة محيط ودور النص المترجم في سياقه الجديد.

وعليه، فمن خلال تغطية دراسات الترجمة مجال بحث واسع، تم تقسيمها، وفق باحثين من أمثال *فينوتي Lawrence Venuti*، *روبنسون Douglas Robinson*، *ماري سنال-Mary Snell Hornby*، *بيم Anthony Pym* وغيرهم، مع التركيز أيضا على دور المترجم في ذلك، إلى أربعة مجالات اهتمام عامة ومتداخلة.

منها من يتجه نحو النص المستهدف TT (Texto Traducido)، والنص الأصل Texto) TO (original. وغيرهما، يهدف إلى دراسة العملية الترجمية، بمعنى تنصيب التركيز على تحليل ما يحدث بالفعل أثناء الترجمة.(Bassnett-McGuire, 2005)

اعتبر العلماء والمنظرين للسانيين والمترجمين أمثال الألمان اللاهوتي *شلايرماخر Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*، واللغوي *همبولت Wilhelm Von Humboldt* (ق.17م)، الترجمة كقوة إبداعية رئيسة في أي استراتيجيات لنقل المعارف. العملية التي تخدم المجتمعات ثقافيا واجتماعيا، كما تُطور اللّغات وتنمي المكتسبات اللّغوية والأدبية والعلمية. ومع بداية القرن العشرين، ظهرت عرفت بعض الأفكار، هدفها سن قوانين ومعايير، ووضع مناهج تضّم أساليب وتقنيات تقنن عملية الترجمة ودراساتها داخل دائرة اختصاصها، بغرض تسهيل عمل المترجم. (Toury, 2004/ 1995)

وبما أن عمود الترجمة هو اللغة بكل مستوياتها، فلما نقول دراسات الترجمة، طبعا من المنطقي أن يتعدى الحقل اللغة، ويصل إلى مجموعة واسعة من الاختصاصات والمجالات العلمية المتداخلة، على غرار النظريات الأدبية ونظريات الاتصال والتواصل، والدراسات الثقافية ومقارباتها، والمجال التاريخي الأنثروبولوجي، والدراسات النفسية والاجتماعية. (Chomsky, 1992)

لذلك يقصد بدراسات الترجمة، المجال الأكاديمي متعدد التخصصات Interdisciplinar، الذي يهتم بالدراسة المنهجية وطرق تحقيق عملية الترجمة وفق أساليب مختلفة.

وتختلف دراسات الترجمة عن نظريات الترجمة. فتتجه هذه الأخيرة نحو وسم ووصف المادة المراد ترجمتها (موضوع البحث). أي تنبع النظرية من طبيعة الظواهر التطبيقية المرتبطة بمادة البحث. لذلك تتعدد النظريات في الترجمة منها (الدلالية، الإخبارية، المعرفية، التحويلية، الاتصالية...) (كيتسو،2013/2009، ص91-92/ 94)

- **التطور التاريخي لنظريات الترجمة:**

- **فترة ما قبل اللسانية**، تتميز بأعمال المترجمين الذين يهدفون من خلالها إلى توسيع دائرة مكتسباتهم المعرفية بمختلف العلوم.
- **الفترة اللسانية**، اختصت بتحليل الظواهر الترجمية لغويا (مستويات اللغة والأسلوب).
- **فترة ما بعد اللسانية**، تميزت بتطور كبير، اشتملت على التوليف بين الفترتين السابقتين، وإضافة نظرية التواصل والنّصية.

ونظرا للاختلافات النّصية وألوان الأساليب الأدبية، ظهرت عدة مناهج علمية تهتم بتحديد أطر البحث الأكاديمي في هذا المجال، منها المنهج المقارن، النقدي، التاريخي، المسحي، دراسة الحالة، لغويات النص إلى غير ذلك. (Munday, 2008) ومن أبرز باحثي هذا المجال: *سيليسكوفتش Seleskovitch، نيدا Nida، وفيني وداربلنيVinay y Darbelnet ، لادميرال Ladmiral، مونان Mounin ، كاتفورد Catford وشتاينر George Steiner.*

1.1.3. النظرية والمقاربة Teoría y Enfoque

يشير مسمى النظرية إلى الإطار والنموذج المفاهيمي الفكري للعمل العلمي (مجموعة من الافتراضات المنسجمة القابلة للتقصي /التجريب الأولي) لإنتاج المعرفة. أي التجسيد النظري لظاهرة لفظية، مادية، واقعية، أو رمزية. (علوش، 1985، ص 219).

بمعنى آخر تنشأ النظرية، وهي متغيرة وفق تغير العالم، كنتيجة لتحليل الظواهر، وإثبات الفرضيات. لذلك فهي تقدم سلسلة من الأجوبة والحلول لمشاكل وعقبات البحث العلمي الأكاديمي بشكل منطقي Lógico، استقرائي Inductivo أو استنباطي Deductivo.

فمثلا، نظرية التأويل لدى *بول ريكور Paul Ricœur*(1976م)، تتوقف على استيعاب الرسالة وتحليلها وتفسيرها كعملية تراكمية لا تتبُعيه للجمل فحسب. وما يعلل ذلك هو مكتسبات المتلقي/المستمع، فغياب المعارف (نظرية)، يصعب أو يحذف التأويل (الحقيقة).

الأمر ذاته نلمسه في نظرية التطور اللغوي *لتشالز داروين Charles Robert Darwin*، حيث يقول أن تطور المجتمعات الإنسانية مع مرور الزمن (تغيرات جسدية ووراثية)، يسمح للكائن الحي التكيف مع بيئته والتواصل مع غيره (حقيقة)، والتطور اللغوي (اللغة تحمل صفة الدياكرونية) مبنية على تطور المجتمع (نظرية).

نعود لنذكر بالاختلاف بين النظرية والمنهج Método، كونه يشير إلى سلسلة من العمليات التي برمجت بغية الحصول على نتيجة معينة، مطابقة لمقتضيات النظرية، لذلك فهو يقابل الطريقة Procedimiento. (علوش، 1985، ص 223-224)

أما عن المقاربة[2] فهي تلك الأساليب والأنماط والأسس العامة الخاصة بمجالات معينة، تستخدم بغرض تحقيق هدف محدد في ميدان محدد. حيث يتم اختيار البعض منها وفق طبيعة الموضوع/الظاهرة المدروسة. **فمثلا**، المقاربة في التعليم، تقوم على تحرير الكفاءات والقدرات الطلابية من السبات. وذلك لتفعيل جو التشارك بين المدرس والطالب (عبر بحوث، تقديم شفهي، أسئلة تدريجية إلخ).

[2] ***Approch (Ingles) / Approche (Francés).***

2.1.3. التقنية/الإجراء والأسلوب Técnica/ Procedimiento y Medio

مفهوم **التقنية** يرادف مفهوم **الإجراء** الممنهج. أي الشكل الذي يسمح بإتمام عمل معين. أي سلسلة مرتبة من العمليات ترمي إلى تحقيق وصف للموضوع المدروس. (بن مالك، 2000، ص146)

أما عن **الطريقة**، فهي عملية منطقية مألوفة واعتيادية تُتبع لتحقيق نتائج دقيقة، تتشكل من سلسلة من الإجراءات، لذلك فهي ترادف **الأسلوب** ولو أنه يشكل جزءا منها.
والطريقة عند *هلمسليف Louis Hjelmslev*، هي تتال منتظم لعمليات، الهدف منها تقديم معالجة وصفية سيميائية للموضوع. وتتفرع للتحليلية، التي تقوم على الموضوع بأكمله، والمقارنة بين الأجزاء والكل وتفكيكيها. بينما الطرق التركيبية، فتقوم على عناصر مفرقة لوحدة معينة. (علوش، 1985، ص143)

وإن كنا نلحظ نوعا من التشابه في المصطلحات، غير أننا سنتمكن من التفريق بينها واختيار الأنسب ودراستنا، عند استيعاب أن **التقنية** ماهي إلا أداة علمية بسيطة مساعدة في حل مشكلة والتغلب على عقبة ما. بينما **الأسلوب** هو تصور مضبط وإنجاز كيفي أو كمي يقوم على نظرة الشخص للموضوع وطبيعة أهدافه المراد تحقيقها عبره.

فمثلا عند تناول ظاهرة معينة للترجمة، يتم تطبيق أسلوب "أ" على مجمل الظاهرة، بينما تتعدد التقنيات وتتباين من موقف لآخر من ذات نص الظاهرة.

2.3. نظرية التوطين والتغريب للورانس فينوتي Lawrence Venuti

تأتي نظرية التوطين والتغريب Domesticación y Extranjerización بالإنجليزي (Domesticating and Foreignzing) في الترجمة للورنس فينوتي Lawrence Venuti[3]، كوصف لاستراتيجية تُرجمية. يستخدم فيها الأسلوب اليسير الواضح في النقل الذي يتراوح بين نقل للمعنى وبين نقل

[3] Nacido en 1953. historiador y traductor ítalo-estadounidense, uno de los teóricos de los Estudios de Traducción contemporáneos. Profesor emérito de inglés, Profesor invitado. Dio conferencias y dirigió seminarios en programas de verano en muchos institutos. Miembro de consejos editoriales/comités asesores de revistas científicas. Recibió varios premios y distinciones. https://wordswithoutborders.org/contributors/view/lawrence-venuti y https://liberalarts.temple.edu/academics/faculty/venuti-lawrence

حرفي. ويقدم كل اتجاه مجموعة من التقنيات الممكنة الاستعانة بها، لاستقامة الأسلوب المنتقى بين توطين الترجمة أو تغريبها. وتكون بذلك الاستراتيجية ذات أثر والأكثر مقروئية ومفهومية.

تعود جذور ظهور مصطلحي التوطين والتغريب، *لأفكار شلايرماخر Schleiermacher، عن* الترجمة بالتغريب Alienating والترجمة الموافقة لثقافة المتلقي Naturalizing. (Venuti, 2019, p. 8-9)

يؤمن *شلايرماخر* بالعمل الترجمي كعمل تفسيري يختلف عن النص المصدر، يولد مفهوم الوساطة. أي أن الاختلافات اللغوية والثقافية التي تشكل ذلك النص، لا يمكن الوصول إليها على الفور في الترجمة. إنما عبر إعادة صياغتها لتكون مفهومة ومؤثرة في الثقافة المترجم إليها. لذلك فالمترجم لا يعيد إنتاج أو نقل النص المصدر نفسه، إنما يسعى إلى نقل نفس الصورة والانطباع ذاته إلى القارئ.[4] (ترجمتنا)

معلقا على أفكار شلايرمخر، يضيف *فينوتي*، أنه إذا كانت عملية الترجمة تخلق صورة وربما انطباعا يتسمان بالغرابة، من منظور مترجم ذلك النص، الذي نقلهما كما جاءا إلى القراء، فإن تلك الترجمة إذن ستثير استجابة متفاوتة إلى حد ما بالمقارنة والاستجابة التي يثيرها النص المصدر على قارئ لغة المصدر، قارئ قد تكون تلك اللغة أصلية لديه، أو متمكن منها بشكل كبير.[5] (ترجمتنا)

عرف عن فينوتي تركيزه على الممارسة الترجمية بحكم إتقانه لأربع لغات (إيطالي، إنجليزي، فرنسي وكاتلاني). ويعتبر كتابه *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) عملا جوهريا على صعيد النقد العلمي الترجمي. كما شكل البيئة الأساس حيث يتناول فيه نظريته الترجمية المعروفة، والتي بيّن فيها اتجاهي الترجمة بالتوطين والترجمة بالتغريب.

يؤكد أن اتباع أسلوب التوطين Domesticación في ترجمة الثقافة، سيسهل من الحد أو التغلب على الاختلافات اللغوية والثقافية بكل أنواعها.

[4] "Translation as an interpretive act that varies the source text, generates the concept of mediation, namely, that the linguistic and cultural differences constituting that text are not immediately accessible in a translation but always reworked to be comprehended and affective in the translating culture... Schleiermacher argues that the translator does not reproduce or transfer the source text itself but rather seeks to impart to the reader …same impression that he himself received … of the original…work as it was written". (Venuti, 2019, p.9).

[5] "If a translation creates an "image" and "impression" that remain "foreign" to the translator who then conveys them in all their foreignness to his reader, a translation elicits a rather different response compared to the one elicited by the source text from the source-language reader—that is, a reader for whom the source language would be familiar, if not native." (Ibid, p. 9).

أما عن التغريب Extranjerización، فقد واجه نوع من النقد والمعارضة من دعاة المحافظة على طبيعة نسيج النص الهدف، بغض النظر عن درجة حضور وقيمة اللغة والثقافة المصدر.

- **اتجاهي الترجمة من منظور نظرية فينوتي** (1995م):

- **حضور المترجم Translator Visibility (Visibilidad del traductor)**

يقوم هذا الاتجاه على حضور لمسة المترجم المحسوسة في النص المترجم، حيث ترد التفسيرات والشروحات والحواشي. كما قد يتعرض المترجم إلى إبدال الصيغ اللغوية والصرفية وإقحام ضروب من البلاغة والمحسنات، في سبيل نقل بعض السياقات، والمحافظة على إيحاء بعض الأنساق التي تفرض كيانها. لذلك تعتبر هذه الترجمة توطينيه، بما أنه قد تم تدجين وتوطين ما جاء في الأصل ليتماشى والنظام اللغوي للهدف والثقافة المنقول إليها.

غير أن الإفراط في ذلك، قد يؤدي بالمترجم إلى الإخلال بالمقاصد من السياقات الأصلية. كما قد يخرج عنها أو يحذف جزء منها بسهو منه. فيشوب الغموض النص المترجم أكثر من أن يكون واضحا لقارئ لربما يجهل النص الأصلي.

- **غياب المترجم Translator Invisibility (Invisibilidad del traductor)**

في المقابل، يأتي هذا الاتجاه عن لا مرئية المترجم في نص الترجمة، إلى تأديته لدور ضمني فيها. حيث يقَدم النص المترجَم وكأنه نسخة على النص المصدر، فيغيب أسلوب المترجِم في ذلك. ليفسح المجال لظهور الكلمات الدخيلة Palabras prestadas، والنسخ ومحاكاة الأصل، واقتراض، وما إلى ذلك. فنلمس نوعا من التشابه بين الترجمة والأصل من حيث الأسلوب ونمط الصياغة.

ويضيف، *فينوتي*، أن الترجمة الأدبية، منها النص المسرحي، انطلاقا من اشتماله على أحداث ووقائع برموز ذات خلفية تاريخية تراثية. فتجنبا لاصطدام المترجم بمثل هذه العقبات الثقافية الغريبة عن ثقافته ولغته، يكون أسلوب التغريب هو الأنسب في مثل هذه الحالة. الذي من خلاله سيرسل المترجِم متلقي الترجمة إلى خارج النص المترجَم. أي يحثه بشكل ضمني على السعي للقراءة عن الثقافة المنطلق وفهم خصوصياتها. فتخرج الترجمة عن النقل المعرفي إلى التعليم اللغوي. (Venuti, 2008, p. 273)

لذا، يقول أن التوطين والتغريب، لا يتحقق إلا عبر الإشارة إلى ذلك الإنشاء الخطابي الثقافي المراد ترجمته، حيث يتوضح ذلك المسار في النقل، فيتم تبنى نظريات وممارسات واستبعاد غيرها. [6] (ترجمتنا)

تعقب الباحثة في الأدب المقارن *سوزان باسنيت Susan Bassnett* (2005م)، على رأي *فينوتي*، فترى بضرورة التزام المترجم بتحقيق حضوره الفعلي في النص المترجَم، حتى يجعل من هذا النص يُقرأ ليس فقط كنص منقول عن آخر، إنما كنص مستقل بذاته نسبيا إذ اعتبرنا نسبة التغريب فيه.

- **خصائص ومميزات النظرية:**

- ظهرت نظرية التوطين والتغريب خلال فترة حملات الدراسات الاستشرافية والثقافية وتوسعاتها أواسط ق20م (فترة ما بعد الكولونيالية).
- تبحث النظرية في الاعتبارات الجمالية والحضارية للغات والثقافات، ودراستها وتحليلها وتصنيفها في سبيل إيجاد المقابلات لها وترجمتها إلى غيرها من لغات.
- تميل النظرية جنبا لجنب والبحوث الأدبية لما بعد الكولونيالية نحو إقحام اعتبارات أخرى سياسية واقتصادية في الترجمة.
- تبحث النظرية وتدرس أثر الترجمة على ثقافة المناطق المستعمرة وطبيعة استجابة وتفاعل المستعمرات مع الإرث الثقافي الكولونيالي. لذلك نرصد اختلاف الترجمات في الفترة ما بعد الكولونيالية وما سبقها. فأثناء ذلك، كانت الترجمات بيد الحكام وأصحاب النفوذ (العصور الوسطى وما جاورها)، واعتبرت كوسيلة يهيمنون بها على الشعوب والمستعمرات.
- تصور الترجمة وفقا لمفاهيم ما بعد هيكلة اللغة والخطاب والذاتية، حضور وغياب للمسة المترجم، حيث ترتبط هذه المفاهيم بالاختلافات الثقافية والتغييرات الاجتماعية.
- انطلاق التوسع في الترجمة الراهنة بين الدراسة والتنظير خلال التسعينات راجع لهيمنة الظروف التي تتحكم في صناعة الترجمة والتأثير فيها وعليها.

[6] "Domesticating" and "foreignizing," can only be defined by referring to the formation of cultural discourses in which the translation is produced, and in which certain translation theories and practices are valued over others . (Venuti, 2008, p. 38)

- ترجمة الخصوصيات الثقافية والتعابير المحلية تخضع لتقنية التوطين، كونها تسهل من عملية القراءة والتفسير والفهم، مما يسمح للنص المترجم بمحاكاة النص الأصل فيأخذ المترجم موقف غير مرئي في كل ذلك.
- بما أن كل نص يمكن لمتلقيه من تفسيره مهما بلغت صعوبة أسلوبه ولغة تحريره، فهو قابل للترجمة.
- يقترح *فينوتي* السعي إلى الترجمة بمجهود عال، كما هو الحال في الدراسات والأبحاث الهرمينوطيقية Hermenéuticas والنظرية وأبحاث الآثار، باعتبارها قطعة أثرية.
- وجوب التعامل مع مختلف السياقات بنوع من البراعة في التأويل والتفسير لتحقيق الترجمة المطلوبة.
- يحمل النص العديد من التفسيرات الممكنة، لذلك يدعم بالعديد من الترجمات المختلفة، كما يتضمن حواشي توضيحية وهو أيضا ما أشار إليه جاك ديريدا.(Derrida, 1967/2001)

وعليه جاءت نظرية التوطين والتغريب للمنظر ما بعد الكولونيالية، *لورنس فينوتي*، بحدين مختلفين تماما. أولا، ترجمة السياقات تخضع إلى نمط اللغة المستخدم. فاللغة المستعملة في فترة تاريخية للتعبير عن حدث معين تحمل في طياتها الكثير من الدلالات ذات وزن في ثقافتها. وعليه فترجمة هذا الحدث يتطلب الغوص في دراسة وتحليل حيثياته حتى يسهل نقله بكل مجرياته من حقبته القديمة إلى حقبة أخرى أكثر حداثة، سواء بالتوطين أو التغريب.(Venuti, 1998, p. 10)

وثانيا، اعتبار الترجمة أكبر من مجرد بحث عن مقابلات ومكافئات لوضعيات لغوية وثقافية بين بيئتين. بل إلى صراع بين ثقافتين، من حيث القدرة والقوة في مقابل القصور والعجز.

1.2.3. التوطين Domesticación

يأتي مصطلح التوطين، وفق قاموس اللسانيات، للإشارة للعملية التي تمر عبرها الكلمات ذات الصبغة المحلية الثقافية، من اللغة المنقول عنها إلى اللغة المنقول إليها. حيث تكتسب أنماط نطق تختلف إلى حد ما مع أصلها وتكييف في دلالتها. [7] (ترجمتنا)

[7] "the process by which a borrowed word loses pronunciation features of the source language and assimilates to the pronunciation patterns of the borrowing language." (Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics, 2002, p. 387)

تذهب الترجمة بالتوطين إلى رفض التبعية والامتثال للمصدر. لذلك تقوم على محو ثقافة الآخر، بالاعتماد على تدجين الاعتبارات الجمالية والإيحاءات المحلية للمصدر وتذويبها في الثقافة الهدف. فتكاد الترجمة تقتصر على نقل للمعنى يقطع أي اتصال بين النص الأصل والهدف. وانتشر المصطلح في العديد من المجالات ولم يقتصر على الجانب اللغوي الثقافي فحسب. فقد تم اعتماده في الدراسات الأنثروبولوجية لوصف أحد مراتب عملية التثاقف بين الأشخاص والمجتمعات.

فمثلا، ارتداء سراويل رجالية دون أحزمة، غدت عادة منتشرة في الكثير من دول العالم، تحت شعار الموضة. ولكن لو نعود لأصل هذا اللباس لوجدنا أنه قد ظهر لأول مرة في السجون الأمريكية، حيث استخدم النزلاء، خاصة منهم السود، هذا النهج في اللباس كنوع من التواصل مع غيرهم، تواصل يحمل في طياته الكثير من المقاصد الجنسية الموصوفة بالسلبية. (من معارف سابقة للباحثة)

والتوطين في الترجمة من منظور *فينوتي*، أسلوب يقوم على بحث المقارب أو المقابل الأكثر ملاءمة في اللغة الهدف لما جاء في النص الأصل. ويقتضي ذلك، مراجعة النص المترجَم قبل تيسيره للمتلقي، للتأكد من اشتمال الترجمة على المعاني والمسائل ذات الدلالة المحلية تحقيقا لتوطينها الفعلي. ما يؤكد أن الاختلافات اللغوية والثقافية للنص الأجنبي لا يمكن الإشارة إليها إلا بشكل غير مباشر، من خلال إزاحتها واستبدالها في الترجمة بما يتناسب والقيم والمنظومات الداخلية لها.[8] (ترجمتنا)

وهو يقول أن التوطين، قد تم اتباعه في بادئ الأمر في الدول الأنجلوسكسونية، لأهداف الهيمنة على الثقافات المختلفة وبسط التبعية والسيادة الإنجليزية. فقد سعت هذه الدول إلى السيطرة على النص الأجنبي بطمس هويته الثقافية عبر تكييف كل الرموز والمواقف المحلية فيه مع الثقافة واللغة الهدف. فلا يلمس القارئ غرابة ولا يطرح تساؤلات عن إمكانية ما إذ يكون النص مترجما من عدمها.

[8] "The domesticating process is ... to operate in every word of the translation long before the translated text is further processed by readers, made to bear other domestic meanings and to serve other domestic interests…. The domesticating effects of the inscription can only be formulated and practiced primarily in *domestic* terms... styles. And this means that the linguistic and cultural differences of the foreign text can only be signaled indirectly, by their displacement in the translation." (Venuti, 2000, p.469)

1.1.2.3. دعاة التوطين

اعتبارا من أن الترجمة عملية معقدة تعتريها العديد من العقبات اللغوية والثقافية، ناهيك عن خلفيات البيئة المنقول عنها. يصنّف المترجم والترجمات من حيت القوة عند التغلب على تلك المواقف وإخضاعها لصالح البيئة المنقول إليها. من الرقعة الجغرافية إلى غاية أصغر رمز محلي يقبع فيها.

فيجد المترجم، إزاء هذه العثرات الثقافية، نفسه أمام اختيار الانحياز إلى اللغة المصدر أو اللغة الهدف دونما تعسف أو إلحاق أي اختلال بالمقاصد من النصين.

إن أكثر الأساليب الترجمية من القدم إلى عصرنا الحالي لم تلقى تغييرات جدرية. إنما صبّت جميع نتائج بحوث الاختصاص في استراتيجيتي الترجمة الحرة والترجمة الحرفية. مع إدخال بعض من التعديلات والأفكار التطويرية في منهجها.

ولعل أغلب ما تم ملاحظته عن نظريات منظري الترجمة، التشابه إلى حد بعيد في وصف وتقنين الأساليب والتقنيات، مع الاختلاف في انتقاء المصطلحات الدالة على ذلك.

لو نعود لأسلوب التوطين الذي جاء به *فينوتي* (1995م)، لوجدنا *نيدا Eugene Nida*، قد سبقه إلى ذلك (1964م)، في كتابه *نحو علم الترجمة Toward a science of translation*. حيث يرمي هذا الأخير إلى اعتماد التقنيات التي تنضوي تحت مسمى (التصرف)، تجاه القضايا الثقافية المستعصية نقلها بالمقاربات والمكافئات في لغة تختلف عن سابقتها.

المبدأ نفسه، نادى به الأميركي *نيومارك Peter Newmark*، عندما تكلم عن الترجمة التواصلية. في محاولة لضمان مفهومية محتوى سياق النص الأصل، ما إذا قد تحقق بالشكل المطلوب في النص المترجم عنه. والترجمة الدلالية، التي تولى الأهمية القصوى للأصل، وتنقل النصوص منه بحذافيرها تماشيا وما تسمح به قواعد النحو في اللغة المستهدفة.

تشير اللسانية والمترجمة البريطانية *سنال اورنبي Mary Snell-Hornby*، إلى نفس منطلق التوطين. فهي تدعّم فكرة تأويل النص، في تعزيز المترجم حضوره، بالتصرف حيال ما يتنافر والثقافة الهدف. أي إعطاء أولوية كبرى للغة المنقول إليها، المبدأ ذاته ينادي به أنصار النص الهدف Ciblistes.

أما عن *لدميرال Jean-René Ladmiral*، الفيلسوف والمترجم الفرنسي، فقد تحدث في كتابه (1979م) *Traduire : théorèmes pour la traduction*، عن فلسفة اللغة والتواصل.

وركز بشكل كبير على دراسة المعنى والدلالة، المرجع والتأويل، وكيفية فهم كل واحد، استخدامات اللغة، عمليات التعلم والإبداع، وأهم نقطة كانت الترجمة الفورية والترجمة الكتابية.
وهو كغيره من المنظرين، تارة يدعم الترجمة الأمينة لشكل ومضمون نص المصدر. وتارة يدعو لتفضيل الثقافة المنقول إليها. ببسط ما يسهل فهم المتلقي للنص، ومحو كل ما من شأنه أن يخلق انزعاجا لديه.

أنطوان برمان Antoine Berman، من جهته، يتناول في كتابه *La Traduction et la Lettre ou L'auberge du Lointain* (1999م)، أسلوبا ترجميا يهدف لاعتبار الدخيل في اللغة الهدف. ويقول أن هذا هو أفضل حل، إزاء المواقف التي يعجز المترجم عن إيجاد المقابل الدقيق لها في كل مرة، باعتبار الترجمة هي أولا ترجمة للكلام. وفي نفس الصدد يدعو *برمان* أيضا إلى الترجمة الحرة والتي أشار إليها بعبارة (مقام البعد). حيث يقصد بها النقل المعرفي لهذه القيم الأصلية دون التقيّد الصارم بنسيج النص الأصلي، إنما تراعي بالدرجة الأولى لغة وثقافة الوصول.

التوجه ذاته، كان قد سار عليه أستاذه *مشونيك Henri Meschonnic*، الذي عبَّر في كتابه (1999م) *Poétique du traduire*، عن وجوب اعتبار النص المراد ترجمته كخطاب Discurso، وتعبير Enunciación، وليس كشيء Objeto أو مكتوب Escrito. كون النص، هو فعل يستحيل فصله عن كاتبه. لذلك فترجمته تعتمد على اعتبار إيحاءات الكلمات وديناميكيتها، لا النظر إليها كلغة جامدة. لهذا استحدث ما أسماه (شكل الشعور Forme de Sens). (بن مالك، 2000، ص 68-69)

يؤكد فينوتي من جهته في هذا الصدد، في كتابه *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998م)، أنّ دور الترجمة يكمن في إبراز حقيقة الاختلاف بين الأصل والهدف. وللختام، نستنتج أن ثنائية التوطين/ تفعيل اللمسة الذاتية[9] الداعي إليها أنصار النص الهدف، والتغريب/تغليب الآخر المختلف[10] التي يدعو اليها أنصار النص المنطلق، قد أثارت اهتمام الكثير من الباحثين. لتحليل نوع الترابط الحاصل بينهما، وطريقة تحقيقهما في النص دون الانحياز لواحدة على أخرى.

[9] ***Selfhood / Targeteres (en inglés)***
[10] ***Otherness / Sourcerers (en inglés)***

2.1.2.3. تقنيات التوطين في الترجمة

1.2.1.2.3. الإبدال Transposición

الإبدال تقنية ترجميه، حيث يتم استبدال أو تحويل صيغة صرفية أو نحوية إلى صيغة أخرى، دون المساس بالمعنى وبالسياق الوارد. (العبيدي،2007، ص13)

كتغيير ضمير، كلمة أو صفة بأخرى، تحمل نفس الدلالة وتؤدي نفس الوظيفة. فمثلا، يمكن عمل نقل على كلمة (البنات) في سياق (تذهب البنات إلى المدراس في سن السادسة)، حيث يتم استبدالها بالضمير/ الكلمة (هن، أنتن، هؤلاء، الفتيات، الطالبات، التلميذات...). يشمل الإبدال أيضا، عناصر أخرى، تشكل أساسه. فمن وجهة نظر أسلوبية يعمل المترجم على المستوى النحوي والدلالي في استبدال وقلب فئات الكلمات بأخرى مشابهة، دون الحاق أي تغيير في المعنى. (Hurtado Albir, 2001, p. 271)

ويأتي هذا التحويل على أشكال عديدة متباينة، نجد مثلا، التحويل الإلزامي، وهو ما يستوجبه السياق. والتحويل الحر، وهو مجهود شخصي من المترجم، الغاية منه تسهيل طريقة الصياغة لتيسير الفهم، أو تنميقا للغة. كاستبدال الفعل بالصفة، وأشباه الجمل بالظرف، والجمل الإسمية بالفعلية، المبني للمعلوم بالمجهول، الحذف والإحالة إلخ والعكس.

مثلا، نغيّر التركيبة النحوية في ترجمة العبارة أسفله من الإنجليزية إلى الإسبانية: **(معارف سابقة للباحثة)**

The Prime minister announced that confinement would last until the number of suspicious cases ***decreases.***

El primer ministro declaró que la cuarentena duraría hasta que ***disminuya*** el porcentaje de los casos sospechosos.

نلاحظ تغير الصيغة الصرفية بين الكلمات المُسطّرة، والتي **بالنبط الغليظ.** تراوحت بين ظرف في مقابل الاسم، الأفعال في أزمان مختلفة.

مثال آخر: بين الإسبانية والفرنسية، ونلاحظ الفروق (تم بيانها بين قوسين)

(Préposition /Adjectif – Adverbe */Nom - Adjectif* /Verbe - Substantif /Substantif – Paraphrase)

El jefe del gobierno insistió **en** que la población reaccione con buen comportamiento *en público* y mantenga la disciplina →

Le chef du gouvernement a insisté **pour** le haut maintien de la bonne conduite *publique*.

تختلف عناصر الجملة بين اللغتين في قلب: صفة–ظرف/ *الاسم–الصفة*/ الفعل–الاسم/ الاسم–شبه جملة)

2.2.1.2.3. التكافؤ Equivalencia

التكافؤ هو تعادل ومساوة بين مصطلحين أو أمرين. وهو تقنية يستخدم للدلالة على العملية الترجمة التي يتم عبرها مكافئة ومعادلة وضعية لغوية في اللغة المصدر بوضعية أخرى في اللغة الهدف. (Hurtado Albir, 2001, p. 270)

ظهر المصطلح بنفس الدلالة في كل من نظرية *فيناي ودربلني*، نظرية *أوجين نيدا وبيتر نيومارك*. كما وغيرهم من الباحثين، نظرا لأهميته في الترجمة. خاصة ما تعلق بالسياقات الثقافية التي تفرض هذا نوع من المقاربات والمكافئات وهكذا تعاد هيكلة النص المترجم دون الخروج عن قياس النص المصدر.

لذلك يعتمد تكافؤ الرسائل على ماهية المواقف، وهذا ما يسمح لنا بالقول أن اللغة المستهدفة قد تحتفظ بخصائص معينة للواقع غير معروفة في اللغة المصدر[11]. (ترجمتنا)

لذلك يظهر الاستخدام المكثف للتكافؤ عن ترجمة العبارات الثقافية، والأمثال الشعبية، والتسميات العامة المحلية والمصطلحات الحضارية الفلكلورية إلى غير ذلك.

مثلا، يقال في اللهجة الجزائرية (لي قرصو حنش، يخاف من لحبل): يقابلها في اللغة العربية الفصيحة :(الحر لا يلدغ من الحجر مرتين). وفي الإسبانية (Gato escaldado del agua fría huye). وبالفرنسية (Chat échaudé craint l'eau froide). وعن الإنجليزية (Once burned, twice shy).

3.2.1.2.3. التطويع Modulación

يستخدم التطويع في الترجمة، كتقنية لإدخال تعديلات وتحويلات على السياق النحوي واللغوي والدلالي للجملة عند ترجمتها بما يتناسب واللغة الهدف. فيكون النص المقدم يتناسب واللغة المستهدفة لغويا وثقافيا، حتى وإن تغير بعض الشي المعنى.

[11] "Equivalence of messages ultimately relies upon an identity of situations, and it is this alone that allows us to state that the TL may retain certain characteristics of reality that are unknown to the SL". (Vinay & Darbelnet, 1995, p.35).

والهدف من التطويع هو تقريب المعنى من متلقي الترجمة، سواء لصعوبة ترجمة بإحدى التقنيات الأخرى، كونه يتنافى مفهومه واللغة الهدف، أو لكونه يبعث على الغموض ونوع من اللبس يصعب على القارئ فهم الإيحاء منه.(Vinay & Darbelnet, 1958, p.51)

فمثلا، قولنا (قد يتأخر الأب في الوصول للبيت)، هي ذاتها (قد لا يصل الأب في الوقت الاعتيادي للبيت).

مثال آخر، مفهوم القبلة نحو: Oliver Kisses her young sister Mia on her mouth، على الفم بين الأخ وأخته، غريب عن البيئة العربية. لذلك وحتى يتم نقل مثل هذه الصور الأجنبية إلى ثقافة محافظة، وجب تطويعها ونظامها. فتترجم إلى: قَبَّلَ أوليفر أخته بكل حب، طبع أوليفر قبلة على خد ميا. والسبب في التحول من الشفاه إلى الخد، هو أن الخد هو المكان الطبيعي للتقبيل، المتفق عليه في جميع البيئات.

4.2.1.2.3. التكييف Adaptación

والتكييف أو كما يطلق عليه أيضا التصرف، كتقنية ترجميه، يتلخص في أقلمة خاصية ثقافية (مصطلح، تعبير، جملة، موقف...)، بما يناسبه في الثقافة المستهدفة، ببعض من الشرح والتذليل عند انعدام المرادف أو المشابه الصحيح. وهكذا تكون الترجمة المقدمة متعايشة ولغة وثقافة البيئة المستضيفة.

تؤكد *اورتادو البير* (2001م)، أنه من الصعب تقرير استبعاد التكييف كتقنية ترجميه، انطلاقا من أنها ذات حرية في النقل أكثر من غيرها من تقنيات، وذلك راجع لضرورة التصرف في ترجمة العوامل والخصوصيات الاجتماعية والثقافية والذاتية واللغوية، وحتى تحويل مقاطع شعرية إلى نثرية والعكس، التي تستلزم في اغلب سياقاتها إعادة الصياغة Paráfrasis.

والترجمة بالتكييف، بناء على أنها أكثر التقنيات الترجمية حرية، نشهد لها حضورا بارزا في ترجمة الأشعار والأدب. خصوصا ما تعلق بالنص المسرحي، حيث ينقل المترجم برصانة وبراعة موضوع العمل، وشخصياته وأحداثه من ثقافة إلى أخرى، دون المساس بجملة خواص الأصل.

مع إقحام العناصر النحوية والتراكيبية والدلالية للمتلقي، الذي يفهم ويستفيد مما تلقاه، فيبعث المترجم في نفسيته الشعور بالتأثير والتأثر بين الثقافة الأصل والثقافة الهدف. (Hurtado Albir, 2001, p. 269)

يكتمل الاستخدام الصحيح لتقنية التكييف في الترجمة الثقافية عبر تبني تفاصيل محددة دونما إطناب في نص الترجمة ولا إخلال بالمعاني، بل كنوع من **التصريح والتوضيح Explicitación**. في مقابل **الحذف Elisión**.

أو باستخدام سلسلة من المفردات التي تستثمر جنبا لجنب، وتشكل كلا متماسكا غير متجزئ (المتلازمات اللفظية Colocación). أو عبر **التعويض Compensación**، حيث يتم حجب إشارة أو دلالة في النص المصدر عند ترجمتها، وتعود لتظهر في نص الترجمة بعيدا عن موقعها الأصلي الذي وردت فيه.

فمثلا، لعبة Baseball أو Cricket، غالبا ما تترجم وفق الاقتراض والتعريب (البيسبول) و(الكريكت). في حين نجد ترجمات أخرى تنقلها وفق التصرف (لعبة المضرب). فيتم وصفها/ قضيب بمقبض وكرة صغيرة، أو (كرة القدم الأمريكية).

وعليه، يبقى المترجم، وفق *أندري لوفيفير André Lefevere*، عالقا بين تمسكه بأيديولوجية ... ووضعه كمحترف، يكون قادرا على إقناع الآخر بأنه يستحق هذا اللقب، بينما لا ينتج في نفس الوقت نصا يتعارض مع أيديولوجيته[12]. (ترجمتنا)

فتجنبا للتنافر الثقافي الذي قد يحدث في حال استخدام عشوائي لطرق أخرى في الترجمة، تفرض تقنية التكييف على المترجم الإحاطة بالاختلافات الواقعة بين النص الأصل والمترجم إليه، مع تفحص ما يمكن ترجمته وما يستوجب اقتراضه.

في هذا السياق تفرق أورتادو ألبير، بين مصطلحات الترجمة Traducción والتكييف Adaptación. وتشدد على أن استخدام التكييف في مجمل نص الترجمة غير مقبول، وذلك كون المسار الترجمي يقدم عدد من الخيارات التي تتناسب والموقف المراد ترجمته. (2001, p. 266-279)

فمثلا، نترجم سياق عبارة (عملة الدولار)، إلى الفرنسية(Le billet vert)، نسبة إلى لونها الأخضر، بدلا من المسمى (Le dollar). وتتم الإحالة لجمهورية الهند بمسمى (بلاد الألوان)، نسبة لعيد

[12] "The translator is caught between his adherence to an ideology… and his status as professional who must be able to convince other professional that he is worthy of that title, while at the same time not producing a text that runs counter to his ideology". (Lefevere, 1992, p. 45)

الألوان السنوي (يقام شهر 7 من التقويم الغريغوري). كما يشار أيضا للملك الفرنسي (Louis XIV)، بالملك الشمس(Le Roi-Soleil)، نظرا للازدهار الذي عرفته الإمبراطورية الفرنسية إبان حكمه.

2.2.3. التغريب Extranjerización

يعبر أسلوب **التغريب Extranjerización**، عن ذلك التعجيم الذي يحدث في نص معين سواء مكتوبا أو منطوقا. يمس بعض الكلمات والتعابير ذات الخلفية الثقافية المحلية، والتي يصعب ترجمتها إلى لغات أخرى بنفس الأثر والمقروئية. فيتم نقلها بإخضاعها لنظام اللغة الهدف، مع الحفاظ على نحوها وطبيعتها. محدثين بذلك مفردة دخيلة، تضاف إلى الرصيد اللغوي والمفرداتي لتلك اللغة.(Venuti, 2019)

وعليه فالتغريب سياقا دخيل يحمل سلسلة من المصطلحات والكلمات والعبارات المستحدثة في ثقافة يترجم إليها، وتمر هذه العملية، عبر عدة تقنيات كالاقتراض في أغلب الأحيان، والنسخ بجميع أنواعه، الرسم بالخط المائل، الاستعارة، أشباه النظائر... إلخ مع اعتبار القواعد النحوية والصرفية لها.[13] (ترجمتنا)

يميل **التغريب** من منظور *فينوتي* إلى التهجير، بمعنى التعامل مع ثقافة الغير بمبدأ المساواة دون تعالي ولا طمس، مع الحفاظ على الاختلافات الثقافية والأيديولوجية ونقلها كما هي، وهو ما يشير إلى نوع من الانجذاب نحو ثقافة الآخر وتقديم أكبر اعتبار لها.

ويشاطره الرأي في ذلك، لوفيفير، بقوله "لجعل العمل الأدبي الأجنبي مقبولا للثقافة المستقبلة، غالبا ما يقوم المترجمون بتكييفه مع شاعرية تلك الثقافة المستقبلة"[14]. (ترجمتنا)

ولو نعود للتمثيل، لن ننتهي من كمية الكلمات الدخيلة بين اللغات المختلفة، والتي تم تبنيها واستعمالها في اللغة الرسمية كجزء من التفاعل الثقافي والتثاقف بين البيئات والمجتمعات.

فمثلا، كلمات في اللهجة العربية للجزائر وليبيا ومصر تعود إلى أصول إيطالية: فوتا/فوطا_ Futa، (لحاف من الذراعين للركب، أو من البطن للكعب)، جاردينا/Giardina، (حديقة). الفاتورة/ Fattura) (ورقة الحساب والدفع). فورشيتا/Forchetta، (شوكة الأكل). بروفا/ Prova، (اختبار فني).

[13] "A word or phrase which has been copied and transferred from one language to another, but is not yet fully 'assimilated' , and is often presented in italics …Dictionaries record and LABEL foreignisms in a number of ways_ borrowing, disintegrative information, false friend, loan-word, native vocabulary, regionalism". (Hartmann, & Gregory,1998 , p. 58)

[14] To make a foreign work of literature acceptable to the receiving culture, translators will often adapt it to the poetics of that receiving culture. (Lefevere, 2003, p. 7)

"El extranjerismo [pinta] un elemento léxico, sintáctico, morfológico o fonológico que procede de una lengua extranjera. La introducción de los extranjerismos obedece muchas veces al hecho de que la lengua propia carece del término respectivo." (Diccionario básico de lingüística, 2005, p. 91)

يرسم التغريب عنصرا معجميا أو نحويا أو مورفولوجيا أو صوتيا يأتي من لغة أجنبية. غالبا ما ترجع الألفاظ الدخيلة إلى حقيقة أن اللغة تفتقر إلى المصطلح المناسب". (ترجمتنا)

وعليه نفهم أن هذا الافتقار اللغوي في اللغة المصدر أو الهدف، تتم تغطيته عبر مسلك التغريب:

Extranjerismo, es decir, una unidad léxica que, proveniente de un idioma extranjero, ha entrado a formar parte del léxico de una lengua…mediante ya adopción… adaptación léxica (Barbarismo). Los principales barbarismos son los anglicismos… italianismos… con significado de solecismo, el barbarismo es un idiotismo, esto es, un giro o expresión contrarios a las reglas generales de la gramática, aunque sea apropiado en otras lenguas. (Alcaraz Varo y Martínez Linares, 1997, p. 80)

التغريب، هو إدخال وحدة معجمية من لغة أجنبية، لتصبح جزءا من معجم اللغة، إما من خلال تبنيها (للاستخدام)، أو من خلال التكييف المعجمي (لغة شاذة). من بين أصول الكلمات الشاذة، نجد ذات الأصل الإنجليزي، والإيطالي... بمعنى اللحن اللغوي، وهذا بمعنى، تحوير اللفظة الشاذة أو تعبير مختلف يتعارض وقواعد اللغة، وإن كان صحيحا في لغات أخرى. (ترجمتنا)

لذلك يقول *لورنس فينوتي* مؤكدا، أن المقصد من التغريب هو المحافظة على الخصوصيات الثقافية المحلية، وكيان النص المصدر بقدر المستطاع. وهذا عبر عملية نقله الحرفي إلى خارج موطنه، لمتلقي غريب عنه، حيث تسود لمسة التغريب على النص المترجم.[15] وتسجل الترجمة التغريبية الاختلافات المعقدة التي يحملها النص الأجنبي من الناحية المحلية، من خلال الانحراف عن القيم والمعتقدات والتمثيلات التي تسيطر حاليا في اللغة المستهدفة. (Venuti, 1995, p. 34)

لذلك فأسلوب التغريب، نعتبره توجه فكري، ذو أبعاد إيديولوجية واجتماعية وثقافية. يرمي إلى طبع سمة الغربية على ثقافة المجتمعات (الدخيل)، في محاولة لتحقيق مبدا التثاقف داخل الثقافة ذاتها.

[15] "(Foreignizing is a) translation that registers the irreducible differences of the foreign text—yet only in domestic terms, by deviating from the values, beliefs, and representations that currently hold sway in the target language. " (Venuti, 2000, p. 341-469)

كما نستخلص أيضا أن التغريب والترجمة المستعجمة Foreignizing Translation كما وصفها *فينوتي*، هما مصطلحان يشيران لتلك الترجمة التي تنتج نصا يخالف اللغة الهدف. بأسلوب شائك غير شفاف إلى حد ما، حيث تتم الاستعانة أيضا بتقنيات تخدم الموقف والموضوع. ولعل أصعب ما قد يواجه المترجم هو احتواء النص المراد ترجمته على التعابير/المفردات المهجورة Arcaísmos، لذلك فنقلها كدخيل، سيحافظ على كيانها الثقافي.

1.2.2.3. دعـــاة التغريب

إن الاتصال والتواصل عبر الترجمات، خاصة الأدبية منها، يقول *فينوتي*، تتم عبر إعادة كتابة Rewritings النص الأجنبي باللهجات والخطابات المحلية وفق الأسلوب المناسب لذلك. وهذا ما يؤكده بول ريكو *Paul Ricoeur*، الذي يقول أن إنتاج تأثيرات نصية لا تعني شيء كما هو مطلوب منها، إلا في بيئتها وثقافتها. وعليه يعيد المترجم هذه التأثيرات إلى أصلها في النص المترجم لتوصيل رسائلها كما وردت في سياقها. (Ricoeur, 2004)

عن الأمثلة الأدبية في هذا الصدد، نجد ترجمات *أرزا باوند Erza Pound* و*فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov* للرواية الشعرية *Eugene Onegin*، الكاتب والشاعر الروسي *بوشكين Alexander Sergeyevich Pushkin*. (شتلويرث وكووى، 2008/1997، ص129-130)

إن أنصار مبدأ التغريب في الترجمة هم ذاتهم أنصار التوطين، تقر جميع نظرياتهم الحديثة والقديمة دون جدال ولا إشكال على تقسيم أساليب الترجمة إلى صنفين، المباشر وغير المباشر. غير أنه تبقى مسالة التدقيق في التقنيات وتسمياتها للتفريق بين نظرية أو مقاربة وأخرى أمرا واردا.

2.2.2.3. تقنيات التغريب في الترجمة

1.2.2.2.3. الاقتراض Préstamo

الاقتراض من أكثر تقنيات التغريب المستخدمة في الترجمة في النصوص ذات الخلفية الثقافية. وهو يرادف "العُجمة". يفيد استعمال كلمة من لسان أجنبي عن ثقافة اللسان المستقبل فيه، نظرا لكونها تفيد واقعا ليس له مقابل. (عبد الغني، 2017، ص25-109/26)

بمعنى استعارة الكلمة من اللغة المصدر مع إخضاعها للنظام الصوتي والنحوي للغة الهدف، فتحتفظ الكلمة بخصوصيتها الثقافية. ولفهمها يتوجب البحث عنها في لغتها، في حال لم يضع المترجم تهميشا لها، أو إتباعها بتفسير في خضم النص ذاته. (Vinay & Darbelnet, 1972, p. 8)

فمثلا، يترجم مسمى (kalachnikov) بالاقتراض والتعريب (كلاشينكوف)، وذلك لاستحالة ترجمته، كونه يحمل اسم مخترعه الجندي الروسي *ميخائيل كلاشينكوف Mikhaïl Kalachnikov* .

2.2.2.2.3. المحاكاة Calco

تقنية المحاكاة، مماثلة للاقتراض، غير أن الاختلاف يكمن في طريقة التتبع والنسخ اللصيق بالأصل. فيها يتم خلق تعبير أو تركيب جديد على أساس تركيب آخر أجنبي. ويسري استخدامه بنفس المعنى الذي يحمله التعبير المنقول عنه. (Vinay & Darbelnet, 1972, p. 6)

ومن إيجابيات المحاكاة في الترجمة، التقليل من وقع التغريب المباشر في النص المترجم. فتحقق ترجمة الكلمات داخل التعبير الواحد إثراء اللغة المستهدفة.

ويمكن أن نقسم تقنية المحاكاة وفق الترجمات، إلى أربعة فروع. (من معارف سابقة للباحثة)

فتأتي المحاكاة الكلية، بمعنى تقديم ترجمة مباشرة للتعابير المجازية والاصطلاحية، دونما تعديل بين الأصل المنقول. كقولنا (انفجار سكاني) نقلا عن الإسبانية Explosión de población. و(ألقى الضوء على) عن Arrojar luz sobre. ومن الإنجليزية (غسيل الأموال) عن Money laundering. من الفرنسية (خلف باب موصدة) عن À huis clos. و(ترحيب حار)، عن Accueil chaleureux.

والمحاكاة الجزئية، تعنى تقديم ترجمة للعبارة الأصلية مع تعديل طفيف عليها. نحو قولنا: (ناطحة سحاب) عن الإسبانية Rascacielos، بدل كاشطة/ ناطحة السماء (الفعل Rascar، يأتي بمعنى حك، كشط، جرف). و(هجرة الأدمغة) عن الإنجليزية Brain drain، بدل القول استنزاف الأدمغة (الفعل drain يأتي بمعنى فرغ، وسال ونشف واستنزف). و(تذكرة ذهاب فقط/ بلا عودة) من One way ticket، بدل تذكرة بمسار واحد. و(حجم كبير) من King size، بدل حجم ملكي.

كما يتم فيها نقل العبارات ذات أسماء علم، ومسميات يغيب مقابلها أو جرى استخدامها على شكلها، نحو: 15 درجة سيلسوس، عن الإنجليزية(15 °C Celsius degree)، نسبة إلى عالم الجيوفيزياء السويدي *Anders Celsius*. و(Disney Land)، تترجم نحو: (Land) بمعنى (أرض/ بلاد) كناية عن المدينة، و(Disney)، فتبقى على حالها، كونها في الأصل منقولة عن كنيه الأمريكي *Walt Disney* صانع أفلام الكرتون (*Mickey Mouse*، *Donald Duck*). وتكون ترجمتها(مدينة الملاهي/الألعاب). وبعثة ديبلوماسية، عن الإسبانية (Delegación diplomática).

أما المحاكاة التحويلية، فتمس الجانب الدلالي من الكلمة. تقدم الترجمة فيها معنا جديدا مختلفا للعبارة الأصل. مثال ذلك كلمة (تهريب)، في مقابل Tráfico بالإسبانية، (تشير الكلمة في الأساس إلى التجارة، لتنتقل للتعبير عن حركة المرور، وتنتهي إلى مقصد التهريب). والثلاثة كلمات تشترك في الدلالة ذاتها (التنقلات والاكتظاظ والعجلة).

تستخدم اليوم كلمة (الفأرة)، عن Souris/ Mouse/ Ratón، في جميع اللغات، في مجال المعلوماتية للإشارة إلى جهاز صغير يوصل بالحاسوب للقيام بمختلف العمليات عن بعد. بينما أصلها حيوان قارض. وكلمة (Cake/ Gâteau/ Dulce)، تشير أساسا إلى قطعة حلوى، غير أنها تحولت دلالتها في إشارة إلى سهولة أمر. والعلاقة تكمن في حلاوة قطعة الكعك ولذتها للأكل، مثلها يكون الموضوع طيب بسيط.

وآخر نوع، المحاكاة التوليدية، تخص اشتقاق لفظات وتعابير جديدة، كنتيجة عن احتكاك اللغات ببعض من جهة، وأثر ظواهر التفاعل الثقافي اللغوي والتثاقف، من جهة ثانية، في توسيع معاجم اللغات، وتبني الدخيل. ويخضع هذا الاشتقاق إلى قواعد البنى الصرفية والصوتية والنحوية للغة المستهدفة.

كقولنا، خلخلة / Rarefacción (من خلل/ قلة Raro / انخفاض حاد في نسبة الهواء/ منسوب شيء). وخصخصة / Privatización (نقل خاصية من العام إلى الخاص).

3.2.2.2.3. النسخ القياسي Transliteración estándar

يعود أصل المصطلح إلى اللاتينية، وينقسم: *trāns*- (من خلال)، *littĕra* (الكلمة). (DRAE, 2014). والنسخ القياسي، نوع من الترجمات الحرفية المباشرة.

يقصد به استبدال الوحدة اللغوية المكتوبة التابعة لنظام الكتابة في اللغة المصدر (تمثيل أصوات أو أحرف) بمجموعة أخرى من الوحدات في اللغة المستهدفة، حيث يخضع هذا الاستبدال للنظام المستقبل. لذلك فالنسخ هو تمثيل اللفظ الأجنبي/الغريب بحروف اللغة المترجمة إليها وفق نطقها، تسيرا للقراءة والفهم. (Alegsa, 2020)

بعبارة أخرى، يقوم على قواعد التوحيد والتنسيق والتنظيم اللغوي (يوسف، 2005)، التي تحدد الأسس التي يتم وفقها استبدال أحرف بأخرى وفي أي الحالات.

فمثلا، نستخدم في الأبجدية الإغريقية، 24 حرفا، للتعبير عن الأفكار المختلفة. ورغم التداخل بينها وبين الأبجدية الإسبانية، إلا أن هذه الأخيرة تضم 29 حرفا.

يحضر النسخ القياسي، بوجه خاص في جميع القواميس والمعاجم. يتلخص ذلك حين تستخدم الكلمات اليونانية أو اللاتينية مثلا، لتفعيل جدور الكلمات في اللغات اللاتينية الحديثة (إسباني/ برتغالي/ إيطالي...).

Las etimologías en los diccionarios donde se usan las palabras griegas/latinas transliterándolas con letras en latín moderno. Sea la romanización (o latinización) es la transliteración de un alfabeto que no es latino en el alfabeto latino.

والفرق بين النسخ القياسي والترجمة الحرفية، يكمن في أنها تقتصر على التقيد العام والشديد بالوحدة اللغوية. أما النسخ فلا يعتمد على التقيد بالشكل المصدري، إنما على تقريب النقل من مفهومية المتلقي بأكبر قدر ممكن.

والنسخ القياسي يختلف عن **النسخ اللفظي Transcripción**، الذي يشير إلى إعادة كتابة اللفظ من لغته الأصلية إلى لغة أخرى، وفق طريقة نطقه، بحيث يكون مفهوما لدى الجميع. مثال ذلك *الألفبائية الصوتية الدولية Alfabeto Fonético International (AFI).*

نأخذ الأمثلة التالية للتوضيح، وهي من خبرات معرفية سابقة للباحثة:

مثال 1: لو نقوم **بنسخ لفظي** لكلمة Niña إلى اللغة العربية، والفرنسية والإنجليزية، تكتب على التوالي: نينيا / Ninia /Ninya. وعليه يفهم المتلقي أن حرف نيي ñ الإسباني، يقابله في العربي

من حيث التصويت(ن+ي)، وفي الفرنسي (n+ i+a)، وفي الإنجليزي (n+y+a). ولو يتم نسخها قياسيا، ستكون المقابلات هي: الصغيرة، Tout petite fille، Too little girl

مثال 2: تنسخ قياسيا العبارة الإسبانية (Luna de miel) إلى الفرنسية (Voyage de noce)، وإلى الإنجليزية (Honeymoon) وإلى العربية (شهر العسل). فنلاحظ كيف تغير النظام الشكلي للعبارة من: العسل/ Miel /Honey إلى Noce في الفرنسية (العرس/الزفاف). ومن شهر إلى /Luna Moon (قمر)، بين الإسباني والإنجليزي، ثم إلى Voyage، (سفر) بالفرنسي.

والنسخ هنا، مع هذا التباين في المقابلات نجده قد قدم المعنى الحقيقي من العبارة الإسبانية. التي تشير إلى رحلة قصيرة (شهر على الأرجح)، يترافق فيها العريسين إلى مكان ما عقب انتهاء احتفال زفافهما. وصِفة العسل هنا، قد تعود على حلاوة الأيام وطِيب العشّرة بينهما.

مثال 3: نأخذ عبارة (الناطق الرسمي)، وننسخها قياسيا إلى الإسبانية فنتحصل على: (Portavoz)، وإلى الفرنسية (Porte-parole). والتي تتأتى كما اسبقنا الإشارة، إلى الإسقاط المورفولوجي لدلالة الكلمة/التعبير في مقابل مماثل لها في اللغة الهدف.

فالناطق الرسمي، هو من يمثل مجموعة من الأشخاص تجمعه بهم علاقة عمل/زمالة/ مجاورة، يتقاسمون المشكل ذاته/ ذوي المصير المشترك إلى غير ذلك.
ويمثل دخول الناطق الرسمي من باب قاعة الاجتماع للحديث عن زملائه، بمثابة الصورة الفعلية التي منها تمت ترجمة العبارة إلى الإسبانية والفرنسية (من باب/ Puerta/ Porte). و(Parole/ Voz)، عن صوت الجماعة. بينما في الإنجليزية لا تنسخ العبارة العربية، إنما تترجم بالمكافئ (Spokesman).

وللنسخ عدد من الأوجه المتداولة ذات خلفية ثقافية تطبُّعيه con antecedentes culturales tipográficos. ففي مختلف الثقافات والبيئات أصبح استخدام المصطلحات الإنجليزية: مثلا **Tip** (أي مقالات/منشورات إرشادية، artículos de interés común). و**Hit** بدلا عن النجاح. و**Blog** بدلا عن موقع نت مصغر للمنشورات والتعاليق الشخصية(sitio web de difusión personal). كما بُدِلت عبارة Correo electrónico (البريد الإلكتروني) بـ Mail/ E-Mail.

4.2.2.2.3. التعليق داخل أو خارج النص/ الحواشي Notas

التعليق أو كما يطلق عليه **(الترجمة ذات الحواشي/ الترجمة بالحاشية)**، يقابله بالإنجليزي (Footnotes)، هو جملة ما يضاف للنص المترجم في سياقات محددة، من شروحات والتوضيحات دونما إسهاب. سواء كان ذلك داخل النص أو خارجه، في الحاشية والتهميش. والهدف منه تفسير الغموض ورفع اللبس، لذلك فهو ممارسة لغوية توجيهية. (عبد الغني، 2017، ص 74).
والترجمة ذات الحواشي، تشير أيضا إلى الترجمة الاصطلاحية. يتم فيها الاستنجاد بالعبارات المحلية (عامية) في النص المستهدف عند التبسيط والشرح، حتى إذا لم ترد في النص المصدر.

3.3. المقاربة السياقية لجون فيرث John Firth

تعود نظرية السياق Teoría Contextual أو كما يطلق عليها أيضا المقاربة السياقية Enfoque Contextual، إلى العالم اللغوي الإنجليزي *جون روبرت فيرث John Rupert Firth*[16] (1890م–1960م). الشخصية الرئيسة في تطوير علم اللغة ببريطانيا خلال خمسينيات القرن العشرين.

أثر اللغوي *فيرث*، على جيل من اللغويين البريطانيين. فظهرت مدرسة لندن لعلم اللغة. من بين أبرز أعضاءها: *هاليداي Michael Halliday*، من اللسانيين المتخصصين في البحوث على اللغة الصينية، *فريديرك ميتشل Terence Frederick Mitchell*، الذي عمل على بحث العلاقات والماهية اللسانية لكل من اللغة العربية والبربرية، *بالمر Frank Robert Palmer* ،من دارسي اللغات الأفريقية.

تشكل عقب تحصيل النتائج العلمية التي خلصت إليها أبحاث رواد المدرسة على اللغات السامية والشرقية، سلسلة من الأفكار تخدم التحليل الصوتي والنحوي والنموذجي للغة، بعيدا عن التحليل الخطي لعلم الأصوات والمورفولوجيا السابق. فعزز *فيرث* نظريته في **التحليل الإيقاعي Prosodia** (يشمل

[16] عين أستاذا في قسم الصوتيات بكلية لندن الجامعية. وانتقل بعدها للتدريس بكلية الدراسات الشرقية والأفريقية School of Oriental (SOAS) and African Studies. أثرت بيئة عمله على أفكاره، فكانت حافزا لدفعه لدراسة علم الأصوات. فأتجه إلى طرح مسألة طبيعة فهم وتحليل المعنى، كمسار يستلزم اعتبار السياق. John Rupert Firth, encyclopedia Britannica online: https://www.britannica.com

النبرة والإيقاع/ الوزن والتنغيم acento, tonos y entonación في الكلام) **والسياقي**، ضمن ما يطلق عليه (علم العروض). (Bussmann, 1990/ 2006)

عرف عن *فيرث* تركيزه على دراسة طبيعة السياق في السلسة الكلامية/اللغوية Dependencia de contexto، الذي منه يتم تتبع المعنى وتصنيف طبيعته. فجاء بما يسمى سياق المقام/الموقف Contexto de situación، وأعمال على المعنى اللفظي، كفرع بحث عن السيمائيات التوزيعية Distributional Semantics، يقول في هذا الصدد، أن الكلمة تعرف وتفهم من سياق توظيفها. (Firth, 1957, p. 11)

يمكن اعتبار نظرية *فيرث* استئنافا لمقاربة عالم الأنثروبولوجيا البولندي *برونيسلاف مالينوفسكي* *Bronisław Kaspar Malinowski's* في السميائيات الأنثروبولوجية Semántica Antropológica (فهم وتعلم اللغة يستوجب العيش وسط مجتمعها، واتباع طريقة الملاحظة لتفسير الظواهر). حيث استمد من المقاربة الدلالية الأنثروبولوجية، أقساما للسياق على نحو الدلالات اللغوية، المنطقية، العامة، الفلسفية والنفسية إلخ. (Nöth, 1990/1995, p.103)

ومن خلال بحوثه، يأتي *فيرث* للتأكيد على تعدد التفسيرات للرمز اللغوي/الثقافي وفق مكان استخدامه. حيث يترتب الغوص في دلالاته بدل الاتجاه نحو ما يظهر منه (دلالة فورية). ويقول أن مصطلح الرمز Símbolo يأتي في مقابل الدال Signo، وتعليل ذلك يكون بطبيعة العلاقات التي تجمع بين الملموس والمجرد، بناء على أن الرمز متفق عليه.

فمثلا، نقلا عن روايات الكتاب المقدس، يقال (فلان يملك مفاتيح سان بيدرو San Pedro). للإشارة إلى أحد تلاميذ discípulos المسيح عليه السلام Jesús de Nazaret. أما المفاتيح فتدل على كيان وسلطة الكنيسة بما تقرّره على الرعية. ومجمل السياق يحمل دلالة مجردة وهي تلقين الدين والعبادة عبر إسقاطها في رمز ملموس (المفاتيح) لشخص مادي (القديس). (Eco, 1984, p.132)

تركز نظرية السياق على الوظيفة الاجتماعية للغة، لذلك يعرف *فيرث* المعنى على أنه يتشكل من الترابط بين الوحدات اللغويّة والسياق الاجتماعي، (أي يتحدد من جراء استخدامات اللفظات في السياقات الاجتماعية المختلفة).

وعليه نستنبط تغير في كيان المعنى بين نظرية السياق ونظائرها. فبينما هو علاقة الكلمة بسياقها في الأولى، تصفه الأخرى بأنه تلك العلاقة بين اللفظة وما تلوح إليه فعليا.

ومن هنا وجب وفق نظرية السياق، الاهتمام بدراسة المعنى بعيدا عن وصفه كيان ذهني، إنما كمركب من العلاقات السياقية. (عبد الغني، 2017، ص101)

وعليه فالوظيفة الدلالية لا تتحقق إلا في تجسدها في موقف ما، أي من العالم الكامن إلى عالم الاستعمال، وهو ما أطلق عليه سياق الموقف. (Firth, 1957, p. 19)

ومفهوم السياق وارتباطه بالكلمة ومعناها عند *فيرث* متشابه إلى حد ما مع ما يراه سوسور. حيث يقول أن الاستعمال اللغوي (الكلام) بين الأشخاص يخلق نوعا من الصلة بين الكلمة المنطوقة وبين عناصر وميزات الشيء المراد وصفه أو جرى الكلام حوله. (De Saussure, 1945, p.9-10)

لذلك عرّف العلامة اللغوية Signo، بأنها العلاقة الترابطية بين الدال بالمدلول. وإقحام سوسور في هذا المقام، راجع للتشابه بين رؤاه وما جاء بيه *فيرث*، فهذا الأخير قد غير منحى سوسور عندما ذهب إلى ثنائية الكلمة والمعنى في علاقتها بغيرها من الكلمات داخل سياق، بدلا من ثناية الدال والمدلول.

من هذا المنطلق رأينا أن فيرث قد قسم السياق إلى سياق لغوي، الاستخدامات اللغوية للوحدات. بمعنى دراسة البنية الداخلية وما يطرأ عليها من تحولات (سياق صرفي، سياق لفظي، سياق مورفولوجي، سياق نحوي...). وسياق غير لغوي، بمعنى سياق الموقف أو ظلال المعنى. وهو يضم عددا من السياقات الفرعية (السياق الاجتماعي، السياق الديني، السياق السياسي، السياق الثقافي...)

نضيف أيضا أن السياق اللغوي عند *فيرث* يتكون أيضا من المتلازمات اللفظية Colocaciones. أي ورود وحدتين لغويتين مختلفتين دلاليا، في تركيب واحد، للدلالة على أمر محدد.

مثلا، (مجلس/ الدولة)، لكل كلمة معنى خاص بها لا يرتبط بالثانية، إلا أن علاقة تركيبهما تخلق دلالة جديدة، هي اجتماع حكومي لبحث مستجدات موضوع معين. الأمر ذاته في قولنا (مجلس الأقسام، قسم التوعية، إشارة المرور، رئاسة الجامعة، إلى غير ذلك).

أهم المحاور والرؤى القاعدية التي قامت عليها المقاربة السياقية:

- تم العمل على مفهوم السياق وتطويره لدى مدرسة لندن، كسلسلة من المركبات التي تسبق أو تلي وحدة لغوية محددة. بناء على ما جاء به *مالينوفسكي* حول وضع الظواهر الاجتماعية والثقافية في إطارها وبيئتها قبل رسم استراتيجية تحليلها. (Dilley, 1999, p. 17)
- التركيز على مفهوم سياق الموقف، كالمصطلح المفتاح للدراسة النظرية والمنهجية للسياقات.
- يرتبط تفسير وأثر سياق موقف لغوي/ثقافي معين باعتبار أهميته بدراسة وتفسير العلاقة بين السلوك اللغوي له والاستجابة. فالظاهرة في مقابل السياق، والسلوك في مقابل الكلمة والاستجابة عن المعنى.
- جميع الوحدات اللغوية التي تقدم نفس الوظيفة الدلالية للوحدة اللغوية المدروسة، مرادفا وبديلا لها.
- تفرق النظرية بين السياق والمقام، وبين المعنى السياقي والمقامي. فلأول بمعنى سياق الحال (كل ما يحدث/ حدث أثناء السلوك اللغوي). والثاني، الواقع الخارجي (البيئة)، أين حررت الكلمة والذي يحدد المراد منها فيه فقط. (بالمر، 1981/ 1985، ص61-65)

فمثلا، عبارة (مبارك عليك) تتعلق بحادثة سعيدة، وما إن قيلت في غير ذلك، فلا تؤدي إلا وظيفة الدعاء على مستوى إيجابي أو سلبي تهكمي.

وعليه، فارتباط العبارة بالموقف بالتواتر قد جعل منها سياقا مقاميا، بمعنى تحمل معناها التام فيه فإن أخرجت منه تشوه أو غاب تماما.

- ينفي *فيرث* أن تقوم ترجمة الكلمات بالاستناد على المعاجم والقواميس. لأن ليس لها معان محددة، وإنما تكتسبها من الاستعمالات داخل السلسلة اللغوية Cadena Lingüística.
- الكلمات متعددة المعاني Polisémicas. لأنها عبارة إسقاطات لغوية شخصية للتواصل.
- المعنى لدى مدرسة لندن يقوم على أساس مقصديه المتكلم / المخاطب سواء شفويا أو كتابيا.

واعتبارا من اجتماعية اللغة واستخدامها للمسمى/النعت، فقد لجأ رواد المدرسة إلى بحث التوظيف المتباين والمتناظر للوحدات اللغوية بكل أشكالها النحوية، في محاولة لوضع قواعد تحكم هذه الاستخدامات. ومن هذا المنطلق، فالبحث التداولي ثمرة جهد ثقافي أنجلوسكسوني Anglo-Saxonne، مباشرة من القارة الأوروبية إلى الأمريكية مع فلاسفة المنطق، والاتجاه التوليدي اللساني.(Firth, 1957)

- تنوع أقسام السياقات وتعريفاتها، يعود لتعدد نتائج جهود العلماء والباحثين في الدراسات البراغماتية.

نأخذ مثلا كلمة **دم (كمشترك لفظي)**، ونقوم بتوظيفها في سياقات مختلفة ونرى ما ينتج عن ذلك من معاني ودلالات قياسية. نوضح كل هذا في الجدول أسفله:

العبارة	المعنى	نوع السياق
العامل كثير الغياب، إنه ذا دم بارد.	شخص لامبالي، غير عملي، متقاعس، خامل.	**سياق لغوي**– قيمة سلبية
فلان ذو ثغر مبتسم، خفيف الدم.	شخص بشوش، اجتماعي.	**سياق لغوي**– قيمة إيجابية تفيد الخصوص
أخشى التواصل مع المدير الجديد.	شخص منطوي، سيء الطباع، انعزالي، متغطرس.	**سياق الموقف** – قيمة سلبية / خوف أو تأدب من المستخدم في عدولة عن الوصف الحقيقي.
حاول أن تتجنب تلك العجوز، إنها ذات دم حار. ****** يكد عمال النظافة في التطهير ورفع القمامات حتى في أوقات الطقس القاسية، أشخاص ذوي دم حار.	عصبية، انفعال، مزاجية، مهتاجة. ******* حركية، نشاط، حيوية.	**سياق عاطفي**– قيمة إيجابية / أو سلبية، وفق ما يسبغ عليها المستخدم من عاطفته.

1.3.3. مختصر التقاطعات النظرية للمقاربة السياقية ونظرية التوطين والتغريب مع غيرها

من منطلق التركيز على السياق بالأخص السياق المقامي/سياق المواقف، ظهرت آراء مشابهة لمقاربات مثيلة للنظرية السياقية ونظرية التوطين والتغريب. نشيره اليها باختصار فيما يلي:

- **النظرية الإشارية**

Teoría Referencial o Denotacional / (Denotational or Referential Theory)

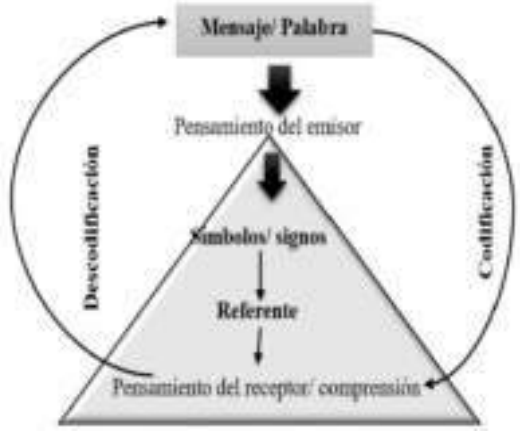
تعود جذور النظرية للمفهوم السوسوري للعلامة اللغوية، ككيان نفسي مركب من الدال والمدلول. فتكون العلامة لفظة تدل على الكل، بينما تستبدل كلمة المدلول Significado بالمفهوم Concepto والدال Significante بالصورة السمعية Imagen Acústica. (الأحمر، 2010)

وعقب تطور ثنائية Dicotomía الدال والمدلول إلى المثلث الدلالي *لبيرس Charles Sanders Peirce*، جاء الإنجليز كل من اللغوي والفيلسوف *اوجدن Charles Kay Ogden*، والناقد

الأدبي وعالم البلاغة *ايفور ارمسترون Ivor Armstrong Richards*، بالنظرية الإشارية حيث أسهبا عنها حديثا في كتابهما *The Meaning of Meaning* (1923).

تعتمد هذه النظرية على ثلاث أسس في سبيل اكتشاف المعنى: الفكرة Pensamiento، بمعنى ما صدر من قول أو فعل. الرمز Símbolo، والمرجع Referencia، بمعنى ما يمكن أن تشير إليه المفردة كجزء من المكتسبات المعرفية لكل من المخاطَب والمخاطِب. (وايلز، 2014، ص188)

يبيّن أصحاب النظرية عناصر الدلالة هذه، في مخطط مثلث المرجعية/ مثلث المعنى Triángulo de Referencia o Triángulo del Significado (Magariños de Morentín, 1983, p. 86):



تعليق:

نستخلص من هذا المخطط، رؤية سميائية عن نمط وعلاقة الترابط بين الوحدات والرموز اللغوية (الدوال) وما يمثلها (المدلولات). يظهر لنا كيف يمر الفعل اللغوي/الرسالة من التفوه، إلى التجسد عبر علاقة (الموضوع) المطروح من المخاطِب، ثم إسقاطه في الواقع (رمز/ إشارة)، ليكون ما يفهم منه المتلقي، طبقا لملكاته ومشاطرته والمخاطِب الثقافة ذاتها، (هو المرجع)، وبالتالي يفكك مقصد الرسالة.

- **النظرية التصورية أو العقلية**

Teoría Ideacional o Mental/ (Ideational or Mental Theory)

تنحاز النظرية التصورية (ق17م)، لرائدها الفيلسوف الإنجليزي *جون لوك John Lock*، للجانب الداخلي اللغوي الذهني للمعنى ونفي دور العالم الخارجي (مختلف السياقات) في إنجازه والتأثير فيه وعليه. وتعتبر هذه النظرية، اللغة سبيل لنقل الأفكار، وتمثيلًا خارجيًّا ومعنويًّا لحالة ذهنية. فيكون المعنى هنا إما الصورة الذهنية، أو أنه العلاقة بين الرمز والصورة الذهنية. (وايلز، 2014، ص150)

وعليه فلكل فكرة موجودة في ذهن المتكلم معنى، والتعبير عنها يستلزم حضورها في ذهن المتلقي. لذلك فالمعنى هو كيان نفسي معرفي في ذهن الشخص، حيث بالرجوع والاعتماد على المصادر البنيوية الخاصة به يشكل تمثيل للفكرة/الكلمة، لذلك ترميز المعلومات في الدماغ هو نتيجة للتمثل.

وهي رؤية تتقاطع والاتجاه التوليدي (الدلالة التأويلية التي تخص التصورات المكنونة في ذهن الفرد، لا في الواقع، كونها كيانات تصورية يخلقها الفرد عند تأويله لتجرِبته تختلف من شخص لآخر)، *لتشومسكي Avram Noam Chomsky* (Chomsky, 2007)

نستخلص إذن أن الفرق بين النظرية الإشارية والتصورية، يكمن في أن للأولى، تأخذ الفكرة الذهنية من الموقف الخارجي على ألا يكون له أثرا في دراسة المعنى. بينما الثانية، تتقيد بعناصر المعنى والصورة الذهنية لا غير. (بالمر، 1981/ 1985).

فمثلا، لدينا تصور ذهني عن كلمة (مقعد)، سنرى أن ما تستدعيه الكلمة عند سماعها (وسيلة جلوس بسيطة) هو ذاته، غير أن تصوره (شكله في الواقع) يختلف من شخص لآخر، نحو:

- **النظرية السلوكية أو النفسية**

Teoría Conductual o Psicológica/ (Behavioural or Psychological Theory)

تعود جدورها للعالم الأمريكي *واتسن John Broadus Watson*، مؤسس المدرسة السلوكية Behaviourism في علم النفس (توقع السلوك والتحكم فيه). يعتبر واستن أن الكلمة تقوم بمهمة التنبيه تحتاج وتستلزم أجوبة، فهي إذن بديل عن الشيء. (بالمر، 1981/ 1985)

أخذ عن أراء علماء النفس السلوكي، وعرض بمعية رائد الاتجاه البنيوي الأمريكي *بلومفيلد Leonard Bloomfield*، أفكاره في تطبيق المبادئ السلوكية على اللغة. فيقول أن التحليل اللغوي يقوم على المواقف، ثم الكلام المباشر، وننتهي للاستجابة، كمجمل ما يقع عقب تأدية الكلام.

ومنه فقد رفض أصحاب النظرية السلوكية ما جاء به سوسور، في تحليل للدلالة اللغوية (العلامة = الصورة الصوتية/ الدال والمفهوم/ المدلول). وأكدوا على الزامية دراسة الظاهرة اللغوية سلوكيًّا. كون السلوك الكلامي متصل بالأفراد ومواقف الحياة وهي علاقة سببية، وفقها يتم الكشف عن الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية إلخ للغة. (بالمر، 1981/ 1985، ص 66-70)

وعليه تربِط هذه النظرية المعنى بالسياق الخارج عن اللغة (اكتشاف معنى الوحدة اللغوية مقترن بملامح الفعل/الموقف الذي تمت فيه). ويكون قابلا للملاحظة (المعنى حصيلةُ العلاقة بين المثير والاستجابة).

- **نظرية الحقول الدلالية**

Teoría de los Campos Semánticos / (Semantic Fields Theory)[17]

يعتبر العالم اللساني السويسري *سوسور Ferdinand de Saussure* (1945م)، أول من قدم تصورا عن هذه النظرية عند إشارته إلى تعريف اللغة على أنها نسق (نظام من العلامات)، تأخذ كل كلمة فيه دلالتها بترابطها مع محيطها السابق واللاحق لها.

وكذا الثنائيات اللغوية Dicotomías، والترابطات اللغوية بين المفردات في سياقها اللفظي العام. كما هو الحال بين اللغة واللسان، السميولوجيا والسميوتيكا، النظام التراكيبي والنموذجي، الصبيحة والظهيرة والليل، البحر والواد والنهر والمسبح (مكان السباحة)، (الليل/النهار)، (الشمس/الظلام) إلخ.

تقول النظرية، أن الوحدات اللغوية في نص الخطاب/النص/ الكلام لا تأتي عشوائيا، بل تقوم على نظام متجانس متكامل، أين تنتمي فيه كل وحدة إلى حقلها (بيئتها) الدلالي.

تقف النظرية أيضا على حل مشكلة المترادفات، فبتصنيف الكلمات في حقول دلالية تقابليه أو ترتيبية، تسهل من عملية استخدامها في السياقات المتنوعة. وعند افتقار اللغة للكلمة الملائمة لشرح صورة أو موقف ثقافي معين، نلجأ إلى حقلها الدلالي لنفسر سياقها. (عزوز، 2000)

تذهب النظرية إلى تأكيد ما جاءت به المقاربة السياقية، في كون معاني الكلمات لا تتوقف على ذاتها أو في صورها الذهنية، إنما ترتبط بغيرها ولا تقوم إلا باعتبار استعمالاتها.

[17] ***Lexical Field Theory, or Word-Field Theory***

- **ثالثا**، معنى الوحدة اللغوية هو نتيجة ارتباطها التسلسلي بباقي المفردات داخل الحقل الدلالي الواحد. قد تكون طبيعة العلاقات مبنية على المجانسة/التشابه، الاشتمال/الاحتواء، التضمين/التغريم، التفاوت /التضاد الخ، أي أن المعنى هو وليد اتصال بين اللغة والعالم الخارجي.

- **نظرية تعدد النصوص / النظرية النصية La Teoría Textual / (Textual Theory)**

تأتي هذه النظرية للباحثة الألمانية *كتارينا رايس Katharina Reiss* ، تستند النظرية النصية على علم اللغة النصي وتحليل الخطاب والأسلوبية.

لذلك فهي تقوم على مصطلحات مفتاحية جوهرية، على الدراس للترجمة معرفتها: بنية النص ونسيجه Estructura y Textura del texto، الترابط والاتساق النصيCohesión y Coherencia textual.

ظهرت خلال فترة السبعينات وحتى الثمانينات من القرن المنصرم، كصورة متطورة عن نظريات الترجمة الوظيفية والتواصلية في ألمانيا. حيث تعتبر الترجمة، ظاهرة لغوية ثقافية، وصورة عن أوجه التواصل وعاملا محركا للتفاعل الثقافي والتثاقف.

لذا، ترتبط النظرية النصية بالوظيفة التواصلية للغة ودورها في تحديد نوع النص. فتتشابه أيضا وما تقدمه نظرية الهدف Teoria de Skopos ببحث طبيعة النص، واتباع استراتيجية مناسبة لترجمته. (Reiss & Vermeer, 1984/2014)

أما عن صفة التواصلية في الترجمة، فالمقصد منها هو تحقيق مسار أو عملية تبادلية علمية فكرية بين منتج النص (الكاتب)، نقلا عن واقعه أو بيئته (الفاعل الفعلي)، والمكلف بالترجمة (المترجم، كوسيط)، والمتلقي للترجمة (قارئ، أو مشاهد أو مستمع).

والغرض من توظيف النظرية النصية في الترجمة، هو تحقيق أعلى مرتبة من التكافؤ بين النص المصدر والهدف. أي مستوى تناسب النص المترجم في اللغة الهدف ومعاييرها. وهو ما دع إليه *فينوتي وفيرث*، في اعتبار الخصوصية والتنافر الثقافي بين اللغات والبيئات وبحث خواصه وسياقاته لنقله، إما وفق منهج أنصار النص الهدف (التوطين)، أو وفقا لدعاة النص المنطلق (التغريب).

دعّم آراء هذه النظرية، اللغوي الفرنسي *إميل بينيفست Emile Benveniste* (1974م). الذي أكد على أن تحليل النص يقوم على الوظيفة التواصلية، كون النص ما هو إلا شكل من أشكال التلفظ الشفوي. (بن مالك، 2000)

هذا، ولأن النص ذا بنية متماسكة متناسقة، فالعديد من الباحثين قدموا نظرتهم بخوصه، على غرار اللغوي الإنجليزي *هاليداي Michael Alexander Kirkwood Halliday*، صاحب ما يعرف بوظائف اللغة (1978م). الذي بتأثره بأستاذه فيرث ونظريته السياقية، طور نظرية علم اللغة الوظيفي (اللغة نسيج اجتماعي، يبنى ويتغير وفق متغيرات المجتمع). لذا يقول بأن النص تواصلي بالدرجة الأولى، وإنتاج اجتماعي محلي، ترتبط المقاصد منه بالمحيط الذي أنتج فيه. (شارودو، 2008، ص222-223)

- **نظرية تعدد الأنساق Polisistema/ (Polystem)**

يقصد بالنسق، الشكل والنمط، جاء اللغوي والمترجم الإسرائيلي *إتمار افن زوهار Itamar Even-Zohar* (1990م)، بنظرية تعدد الأنساق في الترجمة ودراسات الترجمة ودراسات الثقافة.

تعرف النظرية أيضا بمسمى **مدرسة تل أبيب**، وأصبح يمثلها إلى جانب مؤسسها، *جديون توري Gideon Toury*، وغيره. وهي ذات أساس قائم على الأنظمة Sistemas، الغرض منه توضيح حدود الدراسة بعدم الاقتصار على تحليل النصوص فحسب، إنما يتعدى الأمر إلى تناول الأجهزة والهياكل الثقافية الديناميكية التي تحدد إنتاج الخصوصيات الثقافية لكل جماعة وبيئة.

وعليه، تهتم النظرية بتقصي أنظمة النص/الرسالة كجزء كامل لا يتجزأ، عبر منهج الوصف، لبحث النص لفهمه ودراسته أو لترجمته. (Even-Zohar, 1990)

تشير النظرية أيضا أن تحليل وترجمة النص كوحدة متكاملة، سواء على المستوى اللغوي أو غير اللغوي، يستلزم دراسة نظامه التاريخي والثقافي والأدبي وما إلى ذلك. مع اعتبار أسلوب المقارنة بين النص المصدر والهدف عبر مختلف المستويات، لتحقيق التكافؤ النصي بينهما.

والهدف من ذلك، هو تحديد الأنساق والأنماط الترجمية التي تفيد أو يتوجب اعتمادها في عملية إعادة صياغة النص الجديد (المترجم). لذلك فالمنهج الوصفي التي تتبناه نظرية تعدد الأنساق، يساعد في الكشف والتعرف عن آليات الترجمة ومعاييرها المحتملة لكل نسق من النصوص.

ومن خلال بحثه البنيوي إلى النظرية الثقافية في الترجمة، جاء *زوهار* مع بدايات السبعينات بأفكار تطويرية تخض الأساليب والتقنيات النظرية الممنهجة. والتي تسعى لفك التعقيدات الحاصلة بين الأنظمة المجتمعية المختلفة والمؤثرة على اللغة وإنتاج النص/الرسالة بشكل عام وفهمها وتفسيرها.

ويصف هذه الأنظمة بالديناميكية، وعدم التجانس (Heterogeneous) Heterogéneos، ومتغيرة الاستعمالاتVersátil ,Polifacético/(Versatile). لذلك اقتراح نظرية بنيوية للنص الواحد: Teoría Estructural de Múltiples Capas del Texto/ Theory of Multi-Layered Text Structure غير أنه عاد لانتقادها، وعاب عليها التفسير العقيم الصارم وإعادة تجسيد Reificación للمفاهيم التي قدمها دي سوسور عن البنيوية والنظام اللغوي. (Even Zohar, 1990-1974)

ومفاد نقده قائم على أنه وإن كانت مفاهيم البنيوية قابلة للتطبيق بشكل واسع على الأنشطة الثقافية والاجتماعية المختلفة، إلا أن الجانب التاريخي التطوري Diacrónico والتزامني الحالي Sincrónico ذا أهمية في هذه العملية.

فحتى تكون هذه المفاهيم مطلقة الاستخدام، على الباحث اعتبار التفاعل بين الأبعاد التاريخية والتزامنية للنظام الاجتماعي والثقافي. وهو ما يرمي إليه فيرث في تعدد السياقات المختلفة في نص الرسالة الواحد. كون النظام اللغوي متصل بالنظام الأدبي ومتداخل البنيات interrelación de los sistemas literarios، لذلك فلا إمكانية لفصل دراسة النصوص الأدبية عن الثقافة.

- **النظرية السوسيوثقافية Teoría Sociocultural /(Socio-Cultural Theory)**

يتقاسم رائد النظرية الباحث الأمريكي *بيتر نيومارك Peter Nawmark*، أحد مؤسسي التخصص البحثي الاكاديمي دراسات الترجمة، العديد من الأفكار الترجمية وغيره من الباحثين على غرار اللغة الثقافية، ترجمة الثقافة والتكافؤ، الصعوبات التي تعيق عملية النقل الثقافي، خصائص وأقسام السياقات الثقافية وما إلى ذلك.

يعتبر *نيومارك* (1988) الترجمة عملية نقل للمعاني في رسالة معينة. لذلك فهي تقوم من منظور نظريته الثقافية، على ديناميكيات معينة تشغل حيزا هام في عملية النقل. منها مراعاة طبيعة أسلوب

المؤلف وتقنياته الفنية السردية في الكتابة، الالتزام بمعايير اللغة والثقافة التي يترجم إليها، ومستويات التلقي. كل هذه الحركيات تنفي وجود ترجمة تامة مطلقة، وتؤكد أن الترجمة دائما ما تكون ممكنة صحيحة.

غير أن هذا الأمر في أكثر الأحيان قد لا يكون دقيقا بالقالب المطلوب يقول اللساني *جورج مونان Georges Mounin* (1976م). فلغة النص قد تتدخل فيها المفردات العامية وجوانب من اللهجة المحلية يراد بها غير الذي يظهر منها مما يستدعي الغوص فيها وفك شفرتها.

وكان قد حدد نيومارك مجموعة من العناصر التي يستوجب الوقوف عندها لدى تحليل النصوص لغرض الترجمة، منها: (نيومارك، 2006/1988. ص12-22)

- **قراءة النص** وتحليله ترجميا (تحديد المعاني المعجمية للمفردات، والدلالية تماشيا وسياقات ورودها).
- **تحصيل مراد الكاتب من كتابه** (موقف الكاتب من الموضوع، تناسب العنوان والمحتوى من عدمه...)
- **تحديد مراد المترجم من تناوله لذلك النص** (إما مشابه لمراد المؤلف أو مخالف أو مغاير).
- **تصنيف النص** (الأقسام، معايير السياق، طبيعة اللغة، محيط النص...).
- **اعتبار جمهور المتلقين ثم** القراءة **الأخيرة**.

نبين في المخطط التالي ملخصا عن مسار ترجمة الثقافة بين الحرفية والنقل الحر من منظور هذه النظرية:

تعليق:

نستنتج من هذا المخطط، ووفق ما جاء به *نيومارك*، أن المسار الترجمي يمر عبر اتجاهين متقابلين. يأتي الاتجاه الحرفي في التقيد بالنص المصدر أو كما يطلق عليه *فينوتي* التغريب. أو أن يكون المسار حرا، يقدم اعتبار أكبر للنص الهدف (التوطين). إلا أن الخيار الترجمي لا يكون بشكل عشوائي، إنما المتحكم فيه هو سياقات النص المراد ترجمته كما يقول *فيرث*.

- **نظرية التكافؤ Teoría de la Equivalencia/ (Theory of Equivalence)**

تتناول نظرية التكافؤ للباحث الأمريكي *أوجين نيدا Eugene Albert Nida* ، المعنى والدلالة وجعل السياق الأساس للوصول لذلك، وربطه بالرسالة. وهو بهذا يذهب إلى نفس ما جاء بيه *نيومارك* عن الترجمة التواصلية والدلالية، بل يسميه التكافؤ، وهو ينقسم إلى التكافؤ الدينامي (الحر) والتكافؤ الشكلي (المقيد/الحرفي). النابع من استحالة العثور على لغات متشابهة، وبالتالي لا يمكن أن تكون هناك ترجمات دقيقة تمامًا، ولكن هذا لا يمنع من أن تكون المقدمة شبيهة بالأصل.(Nida, 2001)

والتكافؤ، يقوم على إعادة صياغة نفس الموقف من اللغة المصدر في اللغة الهدف، والحفاظ على نفس التركيبة اللغوية والحرص على نقل الأثر ذاته. بمعنى يقابل الأفعال أفعالا أخرى، الحكم والأمثال يتوجب إيجاد مكافاتها الصحيحة إلى غير ذلك.(Vinay et Darbelnet, 1958, p. 8-9 et p. 52)

يساوي *نيدا* بين الترجمة بتصرف و ترجمة الثقافة، وذلك لاحتضانها كما هائلا من الأنساق والخصوصيات المحلية المختلفة في كلتاها. ويقول أن المترجم، مضطر في هذه الحالة إلى توجيه عمله نحو النسخ القياسي. بناء على نمط القيود في ثقافة النص المنطلق، ومرور العملية وفق استراتيجية تتماشى وثقافة الوصول، دونما طمس للهوية الأصل.

وترى الباحثة الألمانية *كرستين نورد Christiane Nord* (2018م) ، أن الترجمة بتصرف لا تخرج عن مسار الترجمة الصحيحة مادامت تحقق غاية Skopos الترجمة كعملية نقل ثقافي.

وتذهب المترجمة الإنجليزية *سوزان باسنيت Susan Bassnett* (2005م)، للقول أن الزمن الذي أهدر في محاولة للتمييز بين الترجمة والاقتباس والتصرف لم يفصل في هذا الأمر بعد. وذلك راجع إلى فرض حتمية كينونة قراءة واحدة ووحيدة للنص حيث أن أي انحرف/تصرف من القارئ أو المترجم يعتبر إخلالا بالنص.

يشاطر *توري Toury باسنيت* الرأي، ويقول أن وضع النص في قالب محدد والغلق عليه مرفوض. الأجدر أن ينظر إليه من إتجاه غير معياري، يحقق التحليل الوصفي له ولمميزاته، ومنه نصل لتطوير النظم الأدبية لإعادة الكتابة Rewriting. (شوتلويرث وكوي، 2008/1997، ص 30– 35)

فمثلا، يقال في اللغة الإنجليزية A picture is worth thousand words ، بمعنى أحسن ما يقدمه الإنسان عن صحة كلامه هو أفعاله أي تطبيق كلامه .سيكون معنى شاذا لو تُرجم المثل حرفيا نحو (الصورة تساوي ألف كلمة). (صورة ماذا؟ وكلمة ماذا؟)، غير أنه لو نلجأ لمبدأ التكافؤ لتمت الترجمة بالتمام نحو← الأفعال أفضل من الأقوال.

نأخذ الأمثلة التالية للتوضيح. (من معارف سابقة للباحثة):

يقال في العربية (الطيور على أشكالها تقع)، تترجم إلى الإسبانية (A cada oveja su pareja)، فنرى تغيّر المستوى اللفظي من الطيور إلى Oveja (النعجة). بينما في الإنجليزية تمت المحافظة على اللفظة والمعنى في نفس الوقت (Birds of a feather, flock together)، عصافير /طيور birds. غير أنه في الفرنسية تم الحذف التام لإشارة الحيوان، واستبدلت بدلالتها (التشابه)، نحو (Qui se ressemble s'assemble) لتأتي بشكل تعميمي.

وبين الإنجليزية Too many cooks spoil the broth ، والفرنسية Deux patrons font chavirer la barque، حيث يستعمل في المثل الأول كلمة القائد (patrons) في توجيه القارب (barque). وفي الثانية تم استبدالها بكلمة الطباخ (cooks) والحساء (broth). مع الإبقاء على الدلالة نفسها، إفساد الشيء (chavirer la barque) و (spoil the broth).

نستخلص إذن، أن النظرية تقوم على المرادف التام، وهو يتعلق باللغة المصدر، بمعنى تحقيق التكافؤ الشكلي. والمرادف الطبيعي، أي ما يتعلق باللغة الهدف، بمعنى تكييف الوضعية بما يتناسب تماما واللغة الهدف مع اعتبار للرسالة الأصل. والمقارب، وهو إخضاع كل من النظام اللغوي والثقافي المصدر والهدف للمساواة بغرض افتكاك ما يترجم تلك الصورة بدقة.

مثال: يقال في الإسبانية La cara del chico está amarilla/Temía, fue atrapado.
فلان (أصّفَر وجهه) خشية أن يفضح أمره. المقابل لكلمة Amarilla جاء على شكل مرادف تام (أصفر)، والإيحاء الخاص بالشحوب من الخوف أو غير ذلك، قد تمت المحافظة عليه طي نفي الكلمة. لذلك لا نرى داعي من توظيف المقارب هنا (شاحب Pálida).

يوكد *نيدا* على وجوب الانتباه من الوقوع في فخ المغالطات اللغوية أثناء مواجهة لغتين من نفس الجذر، حيث تظهر مشكلة ما يطلق عليه **Falsos-amigos**[18] **أشباه النظائر**.

بمعنى وجود مفردتين مقاربين في الشكل المورفولوجي وطريقة النطق بين لغتين أو أكثر، إلا أن استخدام كل واحدة في نظامها اللغوي مختلف تماما عن نظيرتها. ويعبر المصطلح المعياري **الصديق الزائف** عن وصف عناصر اللغة الأصل والهدف التي لها نفس الشكل أو شكل متناظر إلى حد بعيد، بمعاني مختلفة.

يقول اللغوي الروماني *فاندروسكا Mario Wandruszka* "تنتج ظاهرة الأصدقاء الزائفين عن المصادفة التاريخية، إذ أن الكلمات ذات الأصل الواحد...ربما تكون قد تطورت بطريقة مختلفة في اللغات المرتبطة ارتباطا وثيقا." (ص128، شتلويرث وكوي، 2008/1997، ص 128)

مثال: نأخذ الكلمات التالية المتشابهة كتابيا بين الإسبانية والإنجليزية، ونلاحظ الفروق الدلالية بينها:

Actually (en realidad) – actualidad (ahora, el momento) ; Éxito (triunfo, logro) / exit (salida, fin); Comendo(un grado militar)/ Command (v. ordenar).

مشكلة أخرى تواجه المترجم، تكمن في الكلمات المستعارة بين اللغات وأخرى منحدرة من الجذر ذاته أي ما يطلق عليه **اللفظ القريب Cognados**[19]، فتبدو وكأنها تحيل إلى المعنى ذاته، إلا أن الأمر يختلف تماما.(Lassaque, 2006)

مثال: نأخذ كلمة (Azar)، بين الإسبانية والعربية والبرتغالية على التوالي:

- في الأولى، تشير إلى الاختيار العشوائي، الانتقاء وفق الهوى.
- في الثانية (الزهر) حجر النرد (يحيل إلى الوفرة في اللعبة)، من الكلمة (الزهر/ ماء الزهر)، ثم توسع ليشير إلى الحظ السعيد بشكل عام، وعن الإسبانية يقال Azahar.
- يقصد بها في الثالثة، الطالع السيء والحظ العاثر في مقابل الحظ السعيد.

وكذا **القريب الكاذب Falso cognado**، أي اللفظة المشابهة لأخرى من نفس الحقل اللغوي أو من لغة مغايرة، في الشكل المورفولوجي، ولو يبدو عليهما حمل نفس المعنى، إلا انهما تختلفان فيه، ولا

[18] ***False Friends / Faux-amis (ingles/ francés)***
[19] ***Mots-apparentés (francés)***

وجود لصلة جذرية Etimología بينهما. مثلا، يقال بين العربية والفرنسية، كلمة (الريش/ Riche). ولو انهما من نفس النطق سطحيا، إلا أن الأولى تعني (ما يغطي جسد للحيوان) والثانية بمعنى غني.

4.3. خلاصة الفصل

نأتي في ذيل العرض والتحليل، إلى استخلاص نقاط عدة، لعل أولها، تنوع النظريات الترجمية والثقافية التي تخدم النص الأدبي، والمسرحي ذو الخصوصيات والأنساق الثقافية المتعددة. كما أن لكل نظرية مبادئ تقوم عليها، إلا أن الكثير تتشابه في رؤى معينة، كنظرية تعدد الأنساق، والنظرية النصية. من حيث اعتبار النص وحدة ثقافية يستحيل فصل أجزاءها عند ترجمتها. هو الاتجاه ذاته الذي جاءت به المقاربة السياقية في تصنيف السياقات والتركيز على اعتبارها عند نقل النصوص بين اللغات.

كما رأينا كيف أن لتقنيات الترجمة في اتجاهي، الحرفية والحرة، تداخل والنظريات. فأسلوب التوطين مثلا، قد يأتي على شكل تكييف، أو تعويض. كما توصلنا إلى أهمية أخرى، تكمن في الدخيل اللغوي وأثره في إحياء الثقافة، وتوسيع المعجم المفرداتي للغة التي أدخل عليها.

وعليه، يمكن لنا القول أنه، وإن تعددت النظريات التي تخدم النص الثقافي، في ظل الدراسات الراهنة مع ظهور الترجمة الآلية وأفكار الهرمينوطيقا، يستحيل تبنى نظرية واحدة بشكل مطلق في جميع حالات الترجمة. فمن منظور نظرية *فينوتي* يكون تكييف الثقافة وفق جمهور المتلقين أفضل طريقة لتحقيق المفهومية. بينما يذهب دعاة التغريب أو أنصار النص الأصل، أمثال *بيرمان*، إلى ضرورة اعتبار الاختلاف الثقافي الكائن بين اللغات، لتنجح عملية الترجمة عبر المحافظة على هذه الخصائص السوسيوثقافية.

ومع هذا الصراع، استخلصنا أن اختيار التقنيات والأساليب في الترجمة، والتي تشكل الاستراتيجية العامة المتبعة، خارج عن إرادة المترجم، بل الأمر متعلق بما يستوجبه سياق النص الأصل.

لذلك، ذهبت المقاربة السياقية *لفيرث* للتركيز على دراسة السياقات التي تعيق مسار الترجمة، والتنظير فيها وتبسيطها، بغية توضيح المقاصد منها وكيفية التعامل معها إزاء نص أريد منه ترجمته.

الفصل الرابـــــــــع:

الدراسة التحليلية الوصفية لنماذج من مدونة البحث

مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS

0.4. تمهيد الفصل

الفصل، حوصلة بانورامیه حول الأديب والمسرحي الإسباني *لياندرو فرناندیث دي موراتين* *Leandro Fernández de Moratín*، وتعريف موجزا عن المترجم. ننتقل بعدها الي ذكر أهم الخصاص الأسلوبية والأدبية في كتابات موراتين. مع دارسة نماذج عن السياقات من مدونة الدراسة *EL SÍ DE LAS NIÑAS*.، التي تم جمعها في ثنائيات وفق ما توفر لدينا. لننتهي إلى خاتمة، نعرج فيها على أبرز ما خرجنا به من هذا الفصل التطبيقي الثاني.

1.4. عن حياة الكاتب لياندرو فرناندیث دي موراتين

Leandro Fernández de Moratín

لياندرو فرناندیث دي موراتين (1760م–1828م) *Leandro Fernández de Moratín*، أديب وكاتب مسرحي ومترجم وشاعر. من مواليد مدينة مدريد الإسبانية، لعائلة من نبلاء النمسا Familia[1] Asturiana. ينتمى لحركة الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo.

اتجه نحو قراءة الروائع الأدبية والتاريخية *كدون كي خوتي* *Don Quijote* *لثربانتس* *Miguel de Cervantes*، *ولاثريو دي تورمس* *Lazarillo de Tormes*، وكتاب *حروب غرناطة* *Las Guerras de Granada* *لدي مندوثا* *Diego Hurtado de Mendoza*، وغيرها. ولدى بلوغه 19 عاما، حصل على جائزة أدبية نظيرا قصيدة غنائية Balada[2] متكونة من 150 بيتا موسومة *La Toma de Granada* *"سقوط غرناطة"* (1977م). في مسابقة شعرية نظمتها الأكاديمية الملكية الإسبانية Real Academia Española. (كامب، 1956، ص 101–103)

---

[1] Realmente, su bisabuelo, *Domingo Fernández de Moratín*, quien descendía de ***Asturias*** (localidad de Moratín, en el municipio de Salas). Y viajó a España en 1650.
El niño Leandro, cumpliendo 04 años, cogió Viruela, lo que le convirtió en un introvertido tímido.
Enamorado desde niño de una apuesta vecina, Sabina Conti y Bernascone, cuando el poeta contaba veinte y ella apenas quince esta se casó sin embargo con primeramente su primo suyo (viejo) El conde Giambattista Conti, después con el tío de Leandro. Vivió durante muchos años en Francia, aprendiendo varios idiomas. Se refugió en Vitoria y se convirtió en un afrancesado. Pero con la llegada del masónico José Bonaparte, le nombró Secretario General del Bibliotecario Mayor de la Real Biblioteca, y se le concedió el cargo de Caballero de la Orden Real de España. Véase: https://www.biografiasyvidas.com
(تمت الإشارة لهذه المعلومات في أجزاء متفرقة من البحث/ كلما تعلق الأمر بأسلوب الكاتب، خلفية موضوع المسرحية، تقديم المدونة)

[2] **Balada,** poema con forma dada y fijada, contiende coplas (versos hechos de misma rima, cadena y ritmo).
قصيدة ذات شكل معين وثابت، تحتوي على مقاطع (أبيات من نفس القافية والسلسلة والإيقاع).

أحب موراتين الشاب إحدى بنات الحي، غير أن الفتاة بمجرد بلوغها 15عاما، تم تزويجها لاحد أقاربه. وعقب هذه الخيبة، عاش جوا من الكآبة والحزن، الأمر الذي خلق له مقتا وكرها بالغ ضد الزيجات غير المتكافئة، المشاعر التي سيسقطها في أغلب أعماله الأدبية لاحقا.

حاز عام 1782م، على جائزة ثانية عن عمل شعري Lección poética Lírica، يهجو ويتهكم Sátira فيه النقائص التي تشوب الشعر الإسباني، حيث ظهرت بوادر الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo فيه.

عمل على ترجمة بعض من أعمال شكسبير *William Shakespeare*، وفولتير *Voltaire*. كما عشق أدب موليير *Molière* ولا فونتين *La Fontaine*.

شكل عضوا في الأكاديمية الأدبية لروما Academia de la Arcadia de Roma باسم مستعار *Inarco Celenio*. وبفضل رحلاته واحتكاكاته بغيره والاطلاع على الذهنيات والثقافات المختلفة، أدخل هذه الأفكار إلى بلاده عبر أعماله الأدبية. فأسس أكاديمية أدبية للمسرح الهزلي البسيط Academia Literaria Burlesca، وقام بنشر أول عمل ساخر له *La derrota de los pedantes*. (Rossi, 1974, p .150-152)

تعرف على الفنان *فرنثيسكو دي غويا* *Francisco de Goya* وكون صداقة متينة معه، وعلاقة حب مع فتاة (فرنثيسكا مونيوث Francisca Muñoz) التي كان يلقبها ب (باكيتا) Paquita. غير أن الأوضاع تغيرت، فبعد عرض مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS*، خلال ظرف سياسي متأزم، وسوء الوضع الحكومي لصديقه السياسي *مانويل غودي* *Manuel Godoy* لم يبق له سند. فذهبت مخططات زواجه من (باكيتا) في مهب الرياح sus planes se van al traste، وربما بسبب تردده، وهكذا، خسر موراتين علاقة حب ثانية، لتتزوج الفتاة من آخر.

كثيرا ما حضر الاجتماعات الأدبية التي يقيمها المفكر *بيدرو استالا* *Pedro Estala*، فبرز نجمه بين الحضور، ما جعل *استالا* يلقبه *موليار إسبانيا* *El Molière de España* .

كان موراتين واحداً من مؤسسي علم تاريخ المسرح الإسباني Historiografía Teatral Española، بكتاب معنون *أصول المسرح الإسباني* *Orígenes del teatro español*.

غير أن هذا العمل لم ينشر إلى غاية الفترة ما بين عامي (1830–1831) من قبل الأكاديمية الملكية للتاريخ Real Academia de la Historia. https://www.cervantesvirtual.com

له العديد من الأعمال الأدبية من المسرحيات إلى الروايات والقصائد والسنتات Sonetos (تكوين شعري من 14 بيت، في ثلاثيات أو رباعيات (3 أو 4 أبيات)، على قافيتين (عودة نفس المقطع / الكلمة الأخيرة). والأقوال المأثورة. إلى جانب 9 كتب شعر من الأناشيد، و12 قصيدة غنائية ذات طابع تجديدي بعيد عن الطرق التقليدية، و22 سونيت ذو طابع رومانسي، و17 قصيدة تهكمية مختلفة المواضيع.

توفي موراتين بعد مسيرة دامت خمسين عاما من العطاء الأدبي الفني، بمدينة باريس الفرنسية عام 1828م، وتم عام 1853م نقل جثمانه إلى إسبانيا.

2.4. خصائص أدب وأسلوب دي موراتين

- **المميزات الأدبية لأعمال الكاتب:**

- تصوّر أعماله مقته وسخطه وازدراءه من المعتقدات الشعبية، والعادات الاجتماعية البالية، والقوانين الحكومية والكنسية التعسفية.
- انتهج أسلوب الهجاء ورفض الرذائل خاصة نقده الموضوعي المستمر لكتابات عصر الباروك. (نقد مبني على الحجة في إبراز الخلل). (Fernández de Moratín, 1918)
- تشابه المواضيع المعالجة في أعماله، وأعمال سابقة لغيره : في كوميديا *La Derrota de los Pedantes* (1789م)، يأتي البناء والأسلوب المجازي مشابها لعمل *Viaje del Parnaso* لثاربانتس، و *República literaria* لفاخاردو *Diego Saavedra Fajardo*.
- ورود ظاهرة التناص Intertextualidad ، بين مختلف أعماله. فمثلا، يتناول موضوع زواج القاصرات والتربية الأسرية، في كل من مسرحية *El Viejo y La Niña*، و *EL SÍ DE LAS NIÑAS* و *La Mojigata*، و *El Barón*.
- الخروج عن مسرح الهدف إلى التهكمي، ظهر ذلك في مسرحية *La Nueva Comedia* (1792م). معترضا بذلك على مسرحيات العصر الذهبي الغاصة بالسخافات.

- انتقاد الدراما البطولية، التي كانت رائجة، والدعوة لاحترام الوحدات الدرامية الثلاث (العمل والمكان والزمان/Acción, Espacio y Tiempo). (Fernández de Moratín, 1792)
- تغنى ومدح حروب الاسترداد Reconquista التي شنتها قوات الملوك الكاثوليك على مناطق التواجد الإسلامي في أعقاب سقوط غرناطة، ونظم في ذلك قصائد.
- تعتبر مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS* العمل الذي جعله يصنف ضمن كبار كتاب المسرح. حيث قدم أهمية بالغة للشعور الإنساني، وصوّر القوى الخارجية الاجتماعية والمادية التي تقهر الفرد وتحطم كيانه في الاستقلالية والاختيار بأحلى صورة.
- اشتمال مسرحياته على الترفيه والإمتاع، مع ترسيخ القواعد الأخلاقية وتلقين الأفكار التنويرية.

يحاكي بتصرفات الشخصيات العادات المحلية، وينتفض ضد النقائص على لسانها، ويحقق في هذا الواقع الافتراضي، ما لطالما رغب في تجسيده فعليا، فيحرز راحة نفسية لشخصه ويخلق تأثيرا بالغا في تفكير المتلقي والمشاهد.

لذلك، تهدف جمع المؤلفات الأدبية للعملاق الإسباني *فرناندیث* إلى إعادة أخلقة المجتمع، وإخراجه من التبعية للسلطة والكنيسة، والاجتهاد في العمل وعدم الرضوخ لأصحاب المال والنفوذ، والبحث عن واقع أفضل والتحرر من السلوكيات والمعتقدات المغلوطة.

- **المميزات الأسلوبية واللغوية في أعمال الكاتب:**

- التنويع في الكتابات، وخصوبة اللغة، ومهارة الأسلوب: (المحاكاة الرقيقة، الرموز، تعدد السياقات، الدقة في تصوير العاطفة...)
- صدق السرد، ووضع نظام متسلسل مشوق للأفكار، لا يحمل الالتباس كغيره من الأساليب.
- استناد أسلوبه الفريد على مبادئ الكلاسيكية الحديثة (أنظر الفصل الأول من البحث)، وعلى أفكار ومفاهيم تميزت بها الكتابات المسرحية اليونانية والرومانية.
- يحمل أسلوبه شاعرية، تتنوع بين توظيف الاستعارات والمجاز وإعادة إحياء الألفاظ المهجورة وإقحام الدخيل. (Fernández De Moratín, 1995)

- أدخل موراتين، الأسلوب الهجائي النثري في الأدب، كأمر جديد غير شائع في تلك الفترة، ظهرة في مسرحية *La Comedia Nueva*. حيث تجري الأحداث في مقهى تتخللها حوارات ونقاشات حادة، مشحونة بمختلف الطاقات والآراء المعارضة والمؤيدة. تجدر الإشارة أن التجمعات في المقاهي شكّل أهم وجه للتجديد في إسبانيا خلال هذه الفترة (ق18م)، كما هو حال جميع أوروبا.
- يلقى الكاتب عبر أسلوبه عواطف خانقة منها ما يسر وأغلبها ما يشجن. تستنتج من خلال نمط العلاقات القائمة بين الشخصيات، طبيعة الحوارات، نبرات التخاطب، حالات التواصل إلخ.

يقوم أسلوبه أيضا على اعتبار القواعد الدرامية الجوهرية للبناء النصي وتحريره:

الحوادث: تشير بالمفهوم العام إلى وحدة المشاهد وتتابع المواقف، سواء منطقيا، أو بالاستعانة بعوامل تحسينية أسلوبية كالتقديم والتأخير، الحذف والتعويض، الإسهاب في الوصف في مقابل الاقتضاب والحجب، إبعاد تركيز المتلقي عن الفكرة المنطلق، ثم الرجوع إليها مجددا...إلخ. أما عن مؤلفات الكاتب، فتتميز الحوادث فيها بتسلسل للأفكار حيث نشهد ترابط وثيق بين مقطع أو جزء وبين ما سيلحقه، مما يدل على تلازم وحدات وجزاء العمل من المطلع وصولا إلى الذروة والانفراج.

الزمان: هو مدة إنجاز واستمرار العمل وبلوغ نهايته، مع اعتبار مسار السرد في ذلك من حيث التباطؤ والتسارع، التكرار والإحالات، دور الراوي، الانقطاع والاستئناف إلخ، وفقا للمواقف المختلفة وردود أفعال الشخصيات واستجاباتهم.

المكان: وهو الموضع أو المحيط أين يتم تمثيل المشاهد، وتجري فيه أحداث العمل الأدبي. لذلك فالبيئة المكانية من حيث خصائصها الجغرافية والاجتماعية، تتدخل في تفعيل الموائمة والموقف المراد تصويره، مما يسهل من نجاح الحدث.

وكتعقيب موجز عما سبق، وما تم الاطلاع عليه بشكل مدقق بعض الشيء في أعمال الكاتب وفق ما توفرنا عليه، يمكن لنا قراءة رابط شعوري نفسي قوي بين الإنتاج الأدبي للكاتب وفترات من حياته الشخصية.

لعل أبرز ما لاحظناه، دوامة العلل التي لحقت به، فبعد أن أصيب بالجدري تحولت شخصيته إلى الانطواء، غير أنه لجأ إلى قراءة روائع أدب تلك الفترات (ق15م– ق16م)، لينال أول جائزة شعرية. وبعد فقدان أول

حب في حياته، لم يلبث أن فقد والده، ليرجع به الزمن إلى تكرار تجربة النجاح في الشعر والسفر إلى دول أوروبا المجاورة. غير أن النكسات تطرق بابه من جديد، ويفقد المرأة التي أحب مرة ثانية، بعد أن لاذ بالفرار إلى خارج إسبانيا عقب حظر نشر مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS*.

3.4. تقديم المدونة: مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS

- **الكاتب والمترجِم:**

تعود هذه المسرحية المدونة الرئيسة للدراسة، لعملاق المسرح الإسباني (ق18م)، ليأندرو فرناندیث دي موراتين. وقد ترجمت المسرحية للغة العربية، في نسختها الثانية، على يد الأستاذ العراقي بسام البزاز. وهو أستاذ لغة إسبانية، بجامعة بغداد سابقا، بجمهورية العراق. ولد في بعقوبة (العراق) عام 1952م. من جنسية عراقية. حاصل على درجة الليسانس في اللغة العربية من جامعة بغداد 1975م. وعلى الدكتوراه في اللغة الإسبانية من كلية الفلسفة والآداب، بجامعة غرناطة (إسبانيا)، عام 1988م.

امتهن الترجمة بين الإسبانية والعربية، ونقل العديد من الكتب لمختلف المؤلفين، على غرار *ميغيل دي أونامونو Miguel de Unamuno ، ليوناردو بادورا Leonardo Padura، وغيرمو كابريرا إنفانته Guillermo Cabrera Infante*.

عمل لسنوات كمدرس بقسم اللغة الإسبانية، كلية اللغات الأجنبية بجامعة أبو القاسم سعد الله بالجزائر. وقد استفاد الطلبة من خبرته في ميدان التدريس والترجمة، كما أنه كان، حسب تصريحات لزملائه، أحد المترجمين الرسميين للرئاسة العراقية إبان حكم الراحل صدام حسين. أحيل على التقاعد بعد أن بلغ سن السبعين.

- **حيثيات صدور ونشر المسرحية:**

تم كتابة وتحرير المسرحية عام 1801م، غير أنها لم تخرج للعيان estuvo en cartel إلا خلال سنة 1806م. السنة التي صدرت فيها عن دار النشر *Villafranca بيلا فرانكا*، بمدينة مدريد. خلال فترة زمنية متأزمة الأوضاع (ق18م)، حيث سادت مجتمعات إسبانيا ركودا اقتصاديا وانغلاقا ثقافيا اجتماعيا. فعقب مخلفات سياسة محاكم التفتيش La Inquisición القمعية، والحرب الأهلية والنزاعات المحلية بين مختلف الأطراف الفاعلة في الدولة، انعكس كله سلبا على الاقتصاد وضياع الحقوق وفرض القوانين والتعليمات القاسية في سبيل إعادة موازين الأمور وتنظيم المجتمع من جديد.

ونظرا لموضوع المسرحية الحساس، أصدرت محاكم التفتيش عام 1815م، عقب اعتلاء *فرناندو السابع Fernando VII* السلطة في البلاد، أمرا يقضي بمنع بثها وحضر نشرها. غير أنه، مع بداية عام 1823م، تم رفع الحظر عنها، ومباشرة بُعِثت المسرحية من جديد في مسارح مدينة مدريد (مسرح لا كروث Teatro de La Cruz)، لفترة دامت أكثر من عشرين يوما من الرفع المستمر.

- **حقيقة موضوع المسرحية:**

أولا، تعالج المسرحية، موضوع الزواج غير المتناسب Matrimonio desproporcionado بين الفتيات من دون سن العشرين والكهول ممن تعدو سن الخمسين. وهي الزيجات التي ظهرت مند القرون الوسطى، كعُرف سار وتقليد يتوجب الالتزام به. غير أنها شاعت وطغت بكثرة على مجتمعات القرن الثامن عشر بأوروبا وإسبانيا على وجه الخصوص.

ويعد السبب الأساسي وراء هذا نوع من العلاقات، هو الرغبة في تحسين الأوضاع الاجتماعية والدخل المادي للأهل، فلا نرى الظاهرة بارزة إلا لدى العائلات والأسر محدودة الدخل أو الضعيفة اقتصاديا. حيث يشكل العنصر الأنثوي واسطة مادية تربط بين هذه العائلات من الطبقات الاجتماعية الدنيا بأصحاب المال والنفوذ، مما يعرضهن لهضم حقوقهن والاستسلام، ما إن ما فشلت الزيجة، للتهميش.

وإن كان موضوع زواج كباري السن من القاصرات من مميزات المجتمعات الإسبانية في فترات زمنية انصرمت وتلاشت، إلا أن الظاهرة مازالت تحيا بكل حيثياتها في المجتمعات العربية الشرقية والغربية وحتى الإسلامية وغير الإسلامية، للدوافع ذاتها بنسب متفاوتة.

ثانيا، تعود خلفية معالجة هذا الموضوع، إلى موقف حقيقي عاشه الكاتب في صغره. قصة حب جمعته بإحدى بنات حيه الصغير، التي بمجرد بلوغها سن 15 عام، تخلت عنه لتتزوج من قريبه الذي يكبرها بضعف سنها. وقصة الحب الثانية، التي فشلت بعد أن أجبر الكاتب الشاب للاحتماء بعيدا، عقب حظر محاكم التفتيش الإسبانية نشر هذه المسرحية. (أنظر الفصل الرابع، العنصر 1.4.)

غير أننا نلمس في المسرحية نوعا من التغيير، ففي الحدث الواقعي، تم زواج الفتاة والعجوز. غير أن شخصية (دونيا فرنثيسكا)، نسبة إلى اسم حبيبته، في المسرحية لم تتزوج العجوز، بل عادت إلى أحضان حبيبها (دون كارلوس).

وهي العاطفة التي تشير إلى الأثر العميق الذي خلفته خيبته في هذه التجربة. فنراه يلجأ إلى تحقيق راحة نفسية وسكون لوجدانه، من خلال تغيير الحقائق التي لم يتمكن من فعلها على الواقع. فتجسد شخصية (باكيتا) حبيبته، ويجسد (دون دييغو) صورة قريبه، بينما موراتين نراه في شخصية العاشق (دون كارلوس).

أما عن سمات الشخصيات الرئيسة في المسرحية، فنرى (دون دييغو)، يتمتع بالعقلانية والرأفة مع مزيج من والصرامة الحزم. (دونيا فرنثيسكا)، فتاة يتيمة الأب، دائمة عليها ملامح البؤس. الوالدة (دونيا إريني)، سيدة جردتها ظروف الحياة القاسية التي عاشتها عقب الزيجات الفاشلة التي توالت عليها، ووفاة أجنتها، من الإنسانية والكرامة، فغدت امرأة شديدة الطمع والجشع، عمياء البصيرة.

ثالثا، يحمل نص المسرحية سلسلة من الصور الحية بالغة التعبير، ومشاهد رهيفة العواطف عن ميزات المجتمع الإسباني للقرن الثامن عشر (تجار الحب الفاشل). على المستوى الاجتماعي بالدرجة الأولى، والديني والسياسي. حيث نشهد بشكل خاص تجسيدا للمرأة ككيان حي روحيا، ميت واقعيا (تعاني الإضعاف والتهميش والتبعية المطلقة للعنصر الذكري).

وعليه، نشعر أن الكاتب قد عزم على محاربة هذه الظروف التي تحول دون ابتغاء الشخص لمراده. ويؤكد لنا، أنه مهما بلغت القسوة شدتها، ومهما تأزمت الأوضاع، إلا أن الفرج سيعرف طريقه ويظهر، لينصف المظلوم ويترك الظالم يتآكل ندما وخيبة.

فيقدم *موراتين* نقدا لاذعا ضد المتسببين في اضطهاد الفتيات، من سنّ القوانين التعسفية التي خلّفت كسادا اقتصاديا، وبوارا فكريا وانشقاقا طبقيا، وانفلاتا أخلاقيا بين أبناء الأرض الواحدة.

- **عناصر المسرحية:**

تتألف هذه المسرحية النثرية من 03 فصول. ينقسم الفصل الأول إلى 9 مشاهد، والفصل الثاني إلى 16 مشهدا، أما عن الفصل الثالث، فيشتمل على 13 مشهدا.

عن الفصل الأول، اهتم *موراتين* بسرد أحداث إعلام (دون دييغو) رغبته في الارتباط بالصبية (دونيا فرنثيسكا)، لخادمه (سيمون) وأخذ رأيه بالخصوص. وهذيان الوالدة (دونيا إريني)، بخصوص زيجة ابنتها، وتجاهل الفتاة للموضوع تماما.

الفصل الثاني، يصور شخصية (دونيا فرنثيسكا) البريئة والقوية في آن واحد، التي تحاول تتجنب غضب أمها في موضوع الارتباط، وفي الوقت ذاته، تتمسك بحبها لـ(دون كارلوس). ويوضّح الكاتب لنا، مدى غطرسة الوالدة وتسلطها في التقرير مكان ابنتها والحديث بلسانها.

أما عن الفصل الأخير، فنشهد مفارقات كثيرة، جوانب من مشاعر المودة بين العاشقين، وأخرى من المساندة والتشجيع بين (باكيتا) و(ريتا)، وغيرها من المشادات والمناقرة، تلك التي تجمعت بين (دون دييغو) و (دونيا إريني). وحتى مشاعر الأبوة والرحمة والتفهم من (دون دييغو) قد غطت على كل ما عانته شخصية البطلين في سبيل إنجاح علاقة الحب الذي جمعهما، وإبرازها شخصيتهما.

1.3.4. الإطار الفني العام

يتلخص الإطار الفني العام للمسرحية في عدد من الميزات، تتمحور حول الطرق الفنية، والأسلوبية في عرض الوقائع، وتصوير المشاهد وتنظيم الحوارات. وهذا لإبراز تقنيات الكلام، إطار التصويت ونبرات الصوت التي تنتجها الشخصيات كردود فعل مختلفة في المواقف والسياقات. والتي يركبها الأديب في لغة بليغة، تتناسب ومختلف السياقات لذات الزمان والمكان، نذكر منها:

- التركيز على المبالغة Exageración والتكرار Repetición، مثال ذلك في تصوير الحالة البائسة التي تعيشها (دونيا إريني) وابنتها، في مقابل الثراء الذي يعيشه (دون دييغو).
- توظيف الكاتب لنفس لغة البيئة التي ينتقدها، فكان التعبير سهلا بسيطا. وتعليل هذا راجع إلى تسهيل فهم التعبير واستيعاب المضمون، استقطابا لأكبر عدد من الجمهور.
- ورود التعابير الاصطلاحية المميزة للثقافة الإسبانية Modismos، كالمسميات الدينية بشكل ملفت للانتباه في الكثير من السياقات(كعند الحديث عن الدير والكنيسة وترتيبات الطقوس اللاهوتية فيها، والدعاء للموات والأحياء. (أنظر نماذج السياق الديني).
- استخدام التعجب في سياقات عامة للإشارة إلى كمية الاستغراب، التذمر، الالتماسات والتباهي في عبارات:

(¡Dios te encargo que no lo digas!/ ¡Gracias a Dios estoy Robusto!/¡Válgame Dios!/ ¡Espero en Dios que no ha de salir mal!/ ¡No permita Dios que…!)

- تبني الوصف المفرط فيه، كالذم والازدراء أو المدح والثناء، في عبارات عامية وأخرى دخيلة:

(Bribona, ¡Botarate!, boto, Borrachones)

- صفات محلية أخرى منها : (مسمى راعي الماشية والقيم عليها Mayoral، رئيس عمال حقل أو مزرعة Mayoral de obreros/ رئيس الخدمMayoral de branza /سائق العربات الريفية Mayoral de carruaje). وصف ومسمى للفتى التابع خادم سيده Criado، والقريب (النسيب /الصهر/ من صلة دم) Deudo، في مقابل الصفة الشائعة Familiar Pariente) (Consanguíneo. وصف صاحب الكلام الفارغ Chocho من التفاهات Chucherías من الأصل اللاتينوأمريكي Americanismos من لفظة *Chucho*، كمحاكاة صوتية Onomatopeya، عما يصدره طائر الليل من صوت حاذق غير مفهوم، بمعنى الثرثرة واللغو. (Ramos Duarte, 1895, p. 178)
- تدخل المجاز Metonimia والتشبيه كصور بيانية Figuras retoricas، مثلا، في حديث (دون دييغو) عن سيدات الدير اللواتي يصفهن بالمتعجرفات.
- نبرات الصوت Entonación، التي تتوضح من خلال مواقف عن الانبهار والذهول Asombro y extrañeza كمحسنات بديعية Mejoras estilísticas، مثال ذلك، في حديث (دونيا إريني) عن حجم وجمال وفخامة منزل (دون دييغو) لابنتها.
- تدخل المشتركات اللفظية المختلفة والجناس Homonimia، وتعدد المعاني Polisemia للفظة الواحدة، في العديد من المشاهد، طوال زمن المسرحية (أنظر الفصل الثاني/ أمثلة السياق الدلالي).
- يبين *موراتين* عبر شخصية (دونيا إريني) الاستبداد الأبوي Tiranía paternal. ومن خلال (الخالات الراهبات) طغيان الكنيسة Dictadura eclesiástica والتعنيف الديني Opresión religiosa. ويقابل كل هذه التوترات Tensiones في شخصية (دون دييغو) المسالمة.

وعليه، نستخلص أن المسرحية، ذات طابع تربوي تعليمي إصلاحي de carácter didáctico، قد كتبت لتعرض ولتقرئ لإحراز مرامها، لجمهور متلقين يختلفون من الحيث المستوى الفكري والتعليمي.

لذلك حُرّرت بأسلوب سهل fluido، يسير طبيعي sencillo expresivo، لا تصنع فيه ولا مغالاة. على أمل أن يصل الجمهور إلى فك شفرة العمل، والاقتناع أن عائلة المسرحية (الشخصيات) عاشت نفس

وضعهم الحالي، إلا أنها بفضل تحكيم العقل تمكنت من التغلب على الأفكار التقليدية المغلوطة. وتبنى الحرية والتجديد، للعيش في عالم يسوده الأمل والارتياح.

يأخذ الصراع في التلاشي كلما تقدمت أحداث المسرحية، فلمسنا كيف تغلبت الإنسانية ومشاعر الحب والتقدير على الضغوطات النفسية والاجتماعية للفرد. وترجُح كفة استقلالية التعبير والحرية الفردية في الحياة، على حساب الخنوع. لتتكلل علاقة الحب التي جمعت بين البطلين بالارتباط، وتنتهي معاناة الوالدة من تأنيب الضمير في اعتراف منها بغلطها.

وعليه نستنتج مدى التوزان الوارد في السرد الأدبي للأحداث، طبيعة الأسلوب وروعة التشخيص. فقد قدم لنا الكاتب مسرحية كوميدية بالمعنى الواضح لها.

وكان المقصد منها أعمق من مجرد كوميديا، تجلى في انتقاد للأخلاق السيئة والسلوكيات التمردية العاصية للمجتمع الإسباني (ق18م).

2.3.4. الإطار الاجتماعي الثقافي

نستنبط من التقنيات الفنية الأسلوبية المستثمرة في نص المسرحية ببراعة، مدى أهمية الموضوع المعالج. وخلفياته العامة لفترة متأزمة من تاريخ إسبانيا.

ففي قراءة تاريخية سوسيولوجية للقرن الثامن عشر، نستشف أن من أبرز أسباب اختيار الكاتب الإسباني موراتين لموضوع (الزواج القسري للصبايا) لم يأت من العبث، أنما اختياره جاء لدواعي محددة ولأغراض بيّنة، نلخصها بناء على استنتاجات الباحثة، وما قدمه الواقع:(Fernández, 1996)

- عرفت بيئة إسبانيا خلافات وصراعات عقب وفاة *كارلوس الثاني* (آخر ملوك سلالة هابسبورغو Dinastía Habsburgo) وتعويض نجله *فليبي الخامس* (حفيد لويس *الرابع عشر*)، باندلاع حرب الخلافة الإسبانية Guerra de Sucesión، وتلاشي القوة السياسية والعسكرية لإسبانيا في عهد *البوربون Borbón* منذ عام 1700م. (Josep Carles, 2014)
- ظهور الإصلاحات في الكثير من المجالات مع تنصيب (نجل *فليبي الخامس* من زوجته الثانية) الملك *كارلوس الثالث Carlos III* على الحكم (1759م –1788م). خاصة الازدهار الاقتصادي والسياسي وتدعيم الأبحاث العلمية. (Henderson, 1968, p. 673-682/ p. 760-760)

- احتفاظ الإمبراطورية الإسبانية بأراضيها الأمريكية، لم يجنبها التنازل عن هولندا الكاثوليكية (جزءا من البلدان المنخفضة Países Bajos Meridionales)، ومملكتي نابولي وسردينيا Reino de Nápoles y Sicilia، ودوقية ميلانو، وجزيرة منوركة Menorca وحصن جبل طارق.
- تبعية إسبانيا سياسيا وتنظيميا وثقافيا بشكل مطلق لفرنسا، عقب إلغاء جميع حقوقها على المماليك الخاضعة للتاج. كنتائج لحرب السبع سنوات La Guerra de los Siete Años(1756م-1763م). وتوقيع مرسوم Decretos de Nueva Planta (1715م). (Enciclopedia británica en línea)
- عودة النكسات مع احتلال *بونابارت Napoleón I Bonaparte* 1808م- 1814م للبلاد.
- القضاء على أزمات الفترة السابقة مع حرب الاستقلال *Guerra de la independencia española*.
- ظهور الفكر الرجعي المناهض لليبيرالية خلال حكم الملك *فرناندو السابع Fernando VII*. الذي كبّد بلاده خسارات جمة في الأمريكيتين، ودخولها حربا أهلية (الحرب الكارلية الأولى Primera Guerra Carlista 1832م-1840م). عقب رفضه لدستور إسبانيا 1812م De Cádiz Constitución Española/ (إلغاء النظام الملكي المطلق، ومحاكم التفتيش وتبني الاقتراع العام والسيادة الدستورية وحرية التعبير). (Lynch, 1999)
- تطويق حرية المرأة، وتقييد سلوكها ورغباتها في التعليم والعمل.
- جوب حصول المرأة على وثيقة إذن Permiso Marital من الزوج لتنقلاتها، وذلك للضغط على العنصر الأنثوي وإخضاعه.
- انحصار دور المرأة الاجتماعي في التكفل بشؤون الأسرة والسهر على راحة أفرادها.
- تجريم الطلاق والإجهاض وتحديد النسل، في مقابل إباحة البغاء.
- تفشي ظاهرة المساكنة والمعاشرة خارج إطار الزواج، واندثار فكرة الأسرة التقليدية، مع حكم الجنرال *فرانكو Francisco Franco*.
- انتشار السلطة الذكورية (ثقافة/ مجتمع الماتشو Sociedad del Macho) القاهرة للمرأة ككائن ذو حقوق وواجبات كالرجل تماما.

وعن القراءة السوسيولوجية لمجريات المسرحية، فيمكن القول أن سنوات شباب الضياع العاطفي والأزمات المالية التي مر بها الكاتب، لم تنقض عليه بسلام، فقد شكلت كلها بقعة سوداء صَعُب عليه تخطيها. فما كان له من ملاذ سوى التعبير الحر عن مرائره في كتابات أدبية، يريح بها نفسيته ويوقظ غيره من السبات الذي هم فيه.

فكانت المسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS* وغيرها، مرآة عاكسة لحقائق كان يُراد طمسها. فتكرر صور معاناة المرأة ككائن منبوذ مهمش مجتمعيا، مضطهد الحقوق، ما هي إلا ميزة ترسخت لدى المجتمعات الإسبانية إبان العصور الوسطى وإلى غاية بدايات القرن التاسع عشر.

كما وأنها نتيجة ودليل على رجعية المجتمع الذكوري أولا، وثانيا، سيادة الأفكار التحررية من التقليد والمنطق التي أسهم *الجنرال فرانكو El Caudillo Francisco Franco* في غرسها في أذهان أبناء وطنه.

ولو نعود لتحليل هذه الصورة من سياق تاريخي نفسي، لفهمنا أن الجنرال لم يتصرف بوعي تام (عاش الحرمان بعد أن تزوج والده من امرأة أخرى وتخلى عنهم وعن والدته، فتشكل لديه كره نحو النساء، وطبع قاس وعنيد)، فجانب اللاشعور قد يكون هو من دفع به لمثل هذه التصرفات العدائية، كفرض لذاته الذكورية في قمع العنصر الأنثوي في مقابل إبراز شخصه القوي لدى مجتمع كثير ما احتقره لقصر قامته وضعف بنتيه بين أقرانه.

وفي مقابل معالجة موضوع (الزواج القسري للقاصرات) كالفكرة الأساسية للعمل، اشتملت المسرحية للعرض وللنقاش، ولدواعي فنية وأدبية، على مسائل جانبية مماثلة، ارتسمت في: (من ملاحظات الباحثة بعد القراءة المتأنية للمسرحية)

- نمط التنشئة الاجتماعية Patrón de socialización، فمثلا تلقت (باكيتا) التي تربت بين الراهبات، نظام قاس مستقيم خانق، مشابه بعض شيء ومختلف أيضا عن حياة (دون كارلوس). الفتى الثري، الذي عاش صباه منخرطا في الجيش ومتبعا نظام الإشراف والسيادة.
- علاقة الولدين بالأولاد Relación padres-hijos (الخضوع Obediencia).

- المشاعر والأحاسيس القوية Sentimientos y sensaciones fuertes (علاقة الحب بين باكيتا ودون كارلوس، بين ريتا وكلاموتشا، علاقة التوتر بين باكيتا والعجوز دون دييغو، العلاقة المتأزمة بين دون كارلوس وعمه).
- المساواة الاجتماعية Igualdad social (سيمون، يجسد شخصية الخادم وهو في نفس الوقت يتلقى معاملة الرفيق من سيده دون دييغو، باكيتا وريتا كلتاهما من أسر فقيرة بائسة إلا أن ريتا تعامل باكيتا كسيدة نبيلة على أساس أنها ضيفة سيدها دون دييغو الثري).
- عواقب الزيجات غير المتكافئة Casamientos desiguales والمدبرة لدواعي مادية (الفشل العاطفي لدونيا إريني خلال جميع تجارب زواجها، وتعرضها لفتور صحي عام، من جراء تحملها عقبات تلك الزيجات بالكهول الهرمين، ووفاة أجنتها).
- مكانة المرأة من منظور المجتمع Imagen y situación social de la mujer (شخصية دونيا إريني تسعى لخلق مكانة محترمة لها بين أفراد المجتمع، وتضمن امتيازات كتلك التي تتمتع بها النساء الأرستوقراطيات، عبر مصاهرة الأغنياء ولو كانوا يعانون من اضطرابات وأمراض).
- احتقار الذكر للأنثى Desprecio masculino por la mujer، لجهلها وانغلاقها وكبت ذاتها، معتبرا إياها ملكية خاصة. تشترى وتغرى بالمال للانقياد إليه والانصياع لميوله وأوامره.
- الفقر والبؤس المادي والفكري وتعسف القوانين الكنسية، كإسقاط عما خلفته محاكم التفتيش في أذهان ونفسيات الشعب الإسباني (تتعرض باكيتا لحصار من الراهبات، فيكتمون رغباتها كأنثى وإنسانة ذات طبيعة اجتماعية تواصلية، الأمر الذي لا يلحق بأبناء النبلاء).

وقد جاءت كل هذه القضايا متسلسلة لغاية تنبيه المجتمع بفظاعة ما يقوم به من تصرفات غير حضارية لا يتقبلها المنطق السليم. وتتوارثها الأجيال بنفس المستوى التخلفي التعصبي.
في إرشادات كثيرة مختلفة تهدف كلها إلى الإصلاح العام للمجتمع والمساهمة في إعادة بعث النور، لتكوين آناس راشدين واعين راقين على جميع الأصعدة. فصلاح الفرد من صلاح بيئته، وفساده من فسادها.

3.3.4. البناء الشكلي الخارجي

تتميز المسرحية بمجموعة من الخصائص تتشابه ومسرح عصر التنوير Ilustración، من حيث الوحدة والتسلسل الزمنى المنطقي، وتوظيف الأفعال، نختصرها فيما يلي: (من ملاحظات الباحثة)

- تناسب زمن المواقف وزمن السرد والحوار، ولا وجود للمفارقات الزمنية بين الأحداث.
- لم تعرف البيئة المكانية أهمية بالمقارنة مع البيئة الزمنية، ونرصد ذلك من خلال الوقائع التي جرت في مكان واحد ووحيد (قاعة *Sala de Paso* *الباسو*، من نزل *Posada* *بوسادا*، بمدينة Alcalá de Henares ألكالا دي إينارس).

وعليه، نستنتج أن اختيارها لم يأت من العبث. فقد شكلت انعكاسا عن الأسر الإسبانية الفقيرة، التي تلتزم بمكان عيش واحد. فقاعة العرض للإحالة إلى بيئتهم، التي تشهد التغيرات والاضطرابات باستمرار. والفندق إلى وطنهم، حيث يتكبدون ألوان من القهر والعذاب إلا انهم لم يفارقوه.

أما عن توقيت المسرحية، الذي دام بين السابعة مساء وانقضى مع فجر اليوم الموالي عند الخامسة، فهو أولا، من الناحية العامة الفترة المسائية، تقل وربما تسكن فيها الحركة وينصرف كل فرد إلى شؤونه. فترة مناسبة لفتح ومعالجة مختلف المواضيع الخاصة بين أفراد العائلة.

أما عن الليل، فهو يشير إلى العتمة التي بدورها تحيل إلى ثقل العواطف وحدتها سواء من الجانب الإيجابي أو السلبي. وعن الصباح الباكر، فمنه نستنتج رابطا دلاليا بين الضياء ونور اليوم، وبين انتهاء الصراع والفرج. فمسار الأحداث يعرف بداية جازمة، ليصل إلى إظهار عواطف قوية حادة مع مشارف نهاية اليوم، ليأتي الصباح منيرا، حاملا الانفراج والارتياح.

لذلك نلاحظ تناسقا رهيبا بين أحداث المسرحية وبين توقيت العمل (مساء Anochecer / ليل Noche / صباح Amanecer).

فطوال المقاطع والمشاهد تقاسي البطلة (باكيتا)، ووالدتها والخدم من شقاءهم ورداءة نصيبهم (في تزامن مع الليل). بينما مع مرور الوقت، ينتقل بنا الكاتب من صراع إلى بداية الانفراجات، لينتهي الألم مع إطلالة الصباح وإشراقة الضوء حيث يتم اكتشاف مؤامرة الزواج، ويصل البطل (دون كارلوس) لانقاد حبيبته. فتشتد النزاعات بين الجميع، ويقرر (دون دييغو) مباركة حب البطلين وتزويجهما.

وتعود (دونيا إريني) لرشدها، فتبارك علاقتهما، وتعم أجواء الفرح والكثير من العقلانية على المشهد الأخير.

عن التنوع في الشكل الخارجي للحوارات والنقاشات التي جرت بين الشخصيات، بحيث من طبيعة المخاطبة وطريقة الرد تفهم الكثير من الدروس: (من ملاحظات وتحليل الباحثة)

- مواقف ناقمة بين (دونيا إريني) وابنتها، في استخدامها للهجة قاسية، ونبرة حادة متعبة، في حين تتخذ الفتاة موقف المستمع الصامت.

  فتحرص على عدم إثارة أعصاب والدتها من باب التقدير والمودة من جهة أولى. ومن جهة ثانية، كون ما تقوله الأم لا يعني لها شيء، فقلبها معلق بشخص آخر، يتعذر عليها الإفصاح عن هذا، تجنبا لأي احتدام قد يحصل بينهما.
- مواقف صارمة وأخرى هادئة، ما حصل بين (دون دييغو) و(ريتا)، في بعض الأوامر والطلبات، (الاستفسار عن سبب الفوضى في انقطاع الكهرباء، وسقوط قفص الطائر، ليأتي رد الخادمة مطمئنا).

  من ذلك يمكن فهم، صرامة العجوز في التعامل، وحلم الخدم وتقديرهم لرب العمل.
- ورود الصبغة الرومانسية العقلانية في المسرحية، والتي تُفهم من خلال ذلك الاصطدام والمتلاحم Colisión y armonía، للانفعالات والأحاسيس الودية. تلخصها مواقف الحب والتقدير والانصياع، وبين حضور العقل والمنطق حيث تغلب الكفة لصالحه، في سبيل تجسيد سعادة الفرد، والإقلاع عن حب الذات، والسعي وراء المصالح.
- يمكن تصنيف المسرحية ضمن جنس المسرح العاطفي الدرامي Teatro Sentimental Dramático. وذلك بناء على بروز مشاعر وعواطف الشخصيات بشكل ملحوظ في مختلف المواقف على طول المشاهد.

ولأن موضوع المسرحية يتناول شريحة حساسة من المجتمع، ويصور معاناتها المختلفة في الحياة، في ظل الترهلات الاجتماعية بما فيها السلطة الحكومية والدينية.

كوجه خفي من الأوجه المظلمة للقرن الثامن عشر بإسبانيا، التي تعيش دوامة التحجر والتشدد والبربرية، في قالب كوميدي بخلفية تثقيفية تقويمية، فإن أغلب الجمهور المتفرج كان من فئة النساء، إلى جانب أصحاب المال والثراءClase acomodada على اختلاف أعمارهم.

4.3.4. عناصر مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS

تقف المسرحية، تحقيقا للغاية منها، على عوامل جوهرية تتكاثف فيما بينها، لتقدم حلقة مبسطة عن القضية المعالجة، نتناولها بإيجار بالتبسيط والتمثيل، كما يلي:

- **الشخصيات وأدوارها:**

- **البطلة** Heroína/protagonista: *دونيا فرنثيسكا Doña Francisca*، تلقب أيضا بأسماء توددیه وتصغيريه (*باكيتا، فرنثيسكتا، الصبية*...). تلقت تربية دينية صارمة في دير للراهبات، حيث تبرمجت على كتم مشاعرها والانقياد صوب الأكبر منها، كشيء محتوم نابع من حسن التربية والوقار. تجسد شخصيتها مكانة المرأة المزرية من جميع النواحي، واعتبارها قطعة أثاث تعود ملكيتها للذكر.
- البطل Héroe /protagonista : *دون كارلوس Don Carlos*، ينعت أيضا بأسماء (*دون فيليكس*، الخيال، ابن الأخ...). يتميز بشدة الحياء في حضور عمه، ذا استقلالية فكرية، تصرفاته اغلبها طائشة، يميل للترفيه والتسلية والتبذير. يقع في حب البطلة. يمثل قوة ورعونة الشباب وشجاعتهم في سبيل تحقيق أحلامهم.
- *دونيا إرينـي Doña Irene*، والدة البطلة، شخصية رئيسة وفاعلة جدا ومؤثرة في المسرحية. سيدة عجوز، أنانية، متحجرة الذهن رجعية التصرفات. تعكس شخصيتها الجهل والسلطة الأبوية الاستبدادية (تشكيل العقبات تجاه سيرورة علاقات الحب، السعي لتدمير ما قد يحول دون بلوغها هدفها في الثراء وتحسين المعيشة). يمكن لنا أن نصنف دورها بالمضاد والخصم Antagonista.
- *دون ديبغو Don Diego*، قريب tío البطل. تتسم شخصيته بالقسوة والصرامة والسطحية أحيانا، غير أن ذاته الداخلية طيبة حكيمة عقلانية. يرغب اتخاذ البطلة خليلة له. تمثل شخصيته المنطق وحسن التدبير.

- *سيمون Simón*، أحد أفضل الخدم المقربين من (دون دييغو)، وراعي شؤونه التجارية والمالية. تتسم شخصيته بالحكمة والكتمان، لذلك يلازم سيده ويقدم له النصائح والإرشادات، ويتقصى له الأمور والأوضاع الخارجية. يعكس دوره طبقات المجتمع التي تسعى للإصلاح دون إحداث الفوضى، مع التقرب من أصحاب النفوذ وتغيير أفكارهم.
- *ريتا Rita*، خادمة بيت العجوز الثري adinerado (دون دييغو). وهي صديقة ورفيقة criada البطلة وحافظة أسرارها su confidente، تربطها علاقة حب وكلاموتشا. تجسد شخصيتها الطبقة الكادحة البسيطة السريرة من المجتمع، التي ترى مصيرها في يد غيرها.
- *كلاموتشا Calamocha*، شخصية ثانوية، يجسد دور المعين والرفيق الحميم لسيده (دون كارلوس)، وهو خيّال عسكري. لا نرى له دور غير مرافقته، ويغيب كل ما غاب.
- الخالات الراهبات في دير غوادالخارا Convento Guadalajara:*ترينيدا Trinidad* ثيركونشيون *Circuncisión*، *كنديلاريا Candelaria*، *وصوليدا Soledad*، أخوات (دونيا إريني). المسؤولات عن الدير الذي تربت فيه البطلة. يجسد حضورهم (الجانبي) تعسف السلطة الكنسية تجاه الرعية، والإسهام في التجهيل وكبت حرية الناس. كما يمثلن دور محاكم التفتيش الطاغية التي لطالما تعدت على حقوق الأبرياء ولم تنصف سوى الأغنياء. (Andioc, 1989, p. 137-158)

– العقدة Nudo:

تتمحور حول الزيجة المدبرة لأهداف مادية اجتماعية، التي ستجمع بين العجوز (60عام)، *دون دييغو Don Diego*، وفتاة بائسة (16عام)، تدعى *فرنثيسكا Francisca*.

خيوط القضية تعود إلى مخلفات النكبات والانتكاسات الاجتماعية التي عانت منها والدة البطلة، التي تحاول أن تغير من قدرها في أعقاب سنوات حياتها، بمنع حصول نفس الأمر لابنتها الوحيدة. فتريح نفسيتها الداخلية وتحسن صورتها المجتمعية، من سيدة تعيسة معدمة إلى سيدة ثرية مبتهجة.

تجتمع الأم بأخواتها الراهبات لبحث قضية العثور، على عريس غني يساعدها على مسح عذابها مقابل تزويجه ابنتها (لم تكن الزيجات بين الشباب من الأمر المستحسن آنذاك، نظرا لإلحاق صفات الرعونة واللامسؤولية وغيرها بهم جزافا).

ويتم الأمر، فتجتمع الأم والخالات ويحشى رأس العجوز *دون دييغو*، كذبا بكل ما يتمنى سماعه من رغبة الفتاة الصغيرة فيه، وموافقتها على الارتباط به. في حين أن قلبها معلق بالشاب *دون كارلوس*. حيث رأينا في كثير من المشاهد وقوع الحبيبين في مواقف حميمية أمام الخدم.

وإثر إعلام الفتاة بالموضوع والضغط عليها بالموافقة على الارتباط بالعجوز، تبدأ سلسلة الشكوك، والقساوة في الحوارات التي تجمع الأم بابنتها. ويلم الأسى بالعريس العجوز لعدم مبادلة الفتاه له نفس المشاعر. ليعلم الشاب بالقصة، ويكثف من زياراته لاستقصاء مجريات الأمور، لتنشب المشاكل بينه وبين عمه، مخافة أن يدري بالأمر وتسوء الأوضاع. وتذعن الفتاة لأمر أمها ولا نكاد نرى لها اعتراضا صريحا، غير السكوت واللامبالاة، إلا أن رسائل الحب التي كانت بينها وبين الشاب تُكشف سهوا، ليُفضح سر علاقتهما. وبعد سلسلة من النزاعات والملاسنات، يرضخ الجميع أمام هذه المشاعر التي تجمع الحبيبين، مباركين علاقة ارتباطهما.

- **المؤثرات العامة:**

لعامل **الإضاءة/العتمة Iluminación**، أهمية بالغة، تتجلى في طريقة الفصل بين المشاهد على خشبة المسرح momentos de transición de una escena a otra. فيتوضح بذلك مدى الإثارة المشحونة في المواقف، التسارع والتباطء في تحريك الأحداث (إضاءة حادة وأخرى باهتة). وجذب انتباه الجمهور إلى نقطة معينة من المسرح وإخفاء جوانب أخرى Dirigir la atención de la audiencia a un punto determinado del escenario mientras se esconden ciertos objetos، إلخ.

السينوغرافيا Escenografía، وهي جملة الأشياء والأغراض التي يتم إقحامها كجزء من ديكور Decorado الفضاء المخصص لتمثيل أحداث المسرحية. وتتغير كلما تم الانتقال من مكان لآخر. وهي في المسرحية، تتمثل في أغراض قاعة النزل (قفص الطائر، النوافذ، الفوانيس، الكراسي الهشة، المصابيح المعطلة، والأسِرة المهترئة). وسرعان ما انتقل بنا *موراتين* إلى الحديث عن الدير عند إخراج الفتاة منه، دون إسهاب في وصفه، ثم نرى في سياقات أخرى، حديث *دونيا إرينـي* عن منزل *دون دييغو*، ووصفه بالقصر وأثاثه قطع من ذهب.

العرض في المسرحية Presentación، أو كما يسمى أيضا السيناريو Guión، بمعنى النص المحرر عن مواضيع المسرحية الرئيسة والثانوية.

يتم فيه قص الوقائع والأفكار في مختلف السياقات، التي ستظهر في أداء الشخصيات عبر الأحاديث، التواصل غير اللغوي (حركات جسمية، أصوات، إشارات إلخ). لذلك يتبع سيناريو المسرحية تطورا زمنيا وأسلوبيا منطقيا محددا من الدقائق الأولى له إلى آخرها، وفق نمط كتابة الكاتب وما يرغب في توضيحه أولا (التقديم/ التأخير/ الإحالة).

فأخذ الحوار منحى تصاعدي Eje Ascendente ثم بطيء con despacio استقراريTranquilo ، لنعود للتصعيد Intensificación ثم إلى منحى تضاءلي Disminuyente إلى النهاية Fin.

يتجلى في بداية التطرق للموضوع (الزواج القسري) مند إفصاح *دون دييغو* عن رغبته، وردة فعل خادمه، الرافضة. ثم تدبير هذا القران بين الأم والخالات بعيدا عن الفتاة. لنرجع ونلمس هدوء الفتاة في عدة مشاهد، ولدى وصول الخبر آذان البطل، إلا وتشتد نبرة الحديث. لنخلص إلى هدوء تعقبه نهاية للصراع.

4.4. منهجية الدراسة التحليلية الوصفية للنماذج

تقوم منهجية تحليل ودراسة النماذج على استخراجها بناء على رؤى المقاربة السياقية ونظرية التوطين والتغريب. فصنفت تبعا لترتيب أنواع السياقات (أنظر الفصل الثاني). كما تعمدنا الجمع بين سياقين تحت عنوان واحد وتحليل واحد، على أساس التشابه والتكامل الحاصل بين الثنائيات من جهة، ولعدم إمكانية التفريق بينهما، كونهما اشتركا في ذات السياق (النموذج) الأصل.

فمثلا لما نتكلم عن سياق لغوي يمكن إضافة السياق اللفظي إليه، على أساس أن اللغة تقاس بالكلمة في محيطها. الأمر ذاته حصل في الازدواج بين السياق الدلالي والبراغماتي الذي يشير للمعنى الضمني Connotado والصريح والمحدد Denotado، في تقارب والسياق البراغماتي في تنوع المقاصد، واقتصار الكلمة على دلالة واحدة حين ربطها بسياقها. (للمزيد أنظر الفصل الثاني)

بعد هذا التقسيم والتنظيم، تم الشروع في التحليل تماشيا وكل تقنية وكل سياق، بمقابلة النموذج من المدونة الإسبانية بالترجمة المقترحة له من المسرحية المترجمة. وتحليله لغويا وسياقيا وترجميا، وهذا

بالاستعانة بجملة من القواميس والمراجع اللغوية والثقافية التي يستلزمها الموقف، إلى جانب المعارف والمكتسبات العلمية للباحثة.

نأتي على التوالي لذكر النماذج المنتقاة عن كل سياق، كما ننبه أنه قد جمعنا عددا معتبرا من النماذج المتبقية في سياقات متنوعة، مع إلحاقها بترجماتها، في جداول منفردة، في جزء الملاحق.

وقد تعمدنا تقديم حوصلة موجزة بسيطة عن كل سياق، وذلك لتذكير الذي لربما لم يطلع على العمل من أوله، بما هو المقصد من هذا السياق، حتى يتيسر له اتباع خطوات التحليل وفهمها.

1.4.4. نماذج عن ترجمة السياق اللغوي واللفظي

السياق اللغوي هو التسييق النّصي والصّرفي والصوتي لوحدة لغوية (جملة ما يحيط بها ويحصر معناها، ويستحيل تعميمه على باقي سياقات استخدامها). لذلك يتشابه والسياق اللفظي، الذي يركز على طبيعة ورود الوحدة اللغوية في سياقها وأساليب التأخير والتقديم ومنه انتقال التأكيد من مرحلة إلى أخرى في كل سياق جديد.

النموذج رقم 1:

أسلوب التوطين وأسلوب الترجمة الحرفية

- **تقنية التكييف**

النّص المترجَم	النّص الأصل
"**كريمة النسب**"، "**يا ابنة روحي**"، "**يا ابنة روحي وقلبي**"، "**ابنة أحشائي**" (ص37/ 188/187/89)	**"Hija de buenos padres"** ; **"hija de mi vida"** ; **"hija de mi alma de mi corazón"** ; **"hija de mis entrañas"**. (P. 9/28/59/59)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تتحدث (دونيا إريني) عن ابنتها (دونيا باكيتا) في عدد من المواقف مستخدمة نفس الوحدة اللغوية، غير أن المعنى المستشف من كل سياق يختلف عما سبقه.

ففي العبارة الأولى، (Hija de buenos padres)، نلمس نوعا من البراديغم (نموذج/ مثال يحمل عددا من التأويلات الممكنة الصحيحة، ذو علاقة صرفية استبداليه) (الأحمر، 2010، ص92) (بن مالك، 2000، ص 126)، يستخدم بشكل عام للتمثيل والإشارة إلى من يحمل خصال طيبة، فعلى الأغلب من أخلاق الوالدين يأخذ الولد نصيبا. وعلى نفس المنوال يقال في العربية (هذا الشبل من ذاك الأسد)، وهو الحال ذاته بالنسبة للكاتب، حيث يقصد من وراء استخدام عبارة (Buenos padres) كناية عن معنى ضمني، استقامة الأهل.

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة العبارة (Hija de buenos padres)، نحو (كريمة النسب).

وكلمة (النسب)، من الفعل (نسب)، بمعنى اعتزى، والمقصد منها القرابة، الأقرباء والرحم. يقال نسبه في بني فلان، أي أنه منهم. (المعجم الوسيط، 2004، ص 916) (معجم لسان العرب)

وهي ترجمة **وفق تقنية التكييف**، حيث لاحظنا كيف تم نقل دلالة العبارة (الفتاة كبنت لوالدين صالحين/ في مقابل أسرة طيبة السمعة)، مع بعضٍ من التغيير في نسبة ثقل دلالتها.

- **تعليق:**

أولا، إن ما يلاحظ على الترجمة بين العبارة الإسبانية والعربية، هو توسع المترجم في النقل. فالنسب أوسع وأكبر من الحديث عن شخصين إثنين (الوالدين). فلو كان الكاتب قد ذكر كلمات كمثال (Linaje, Familia, Estirpe, Sangre, Raza)، في هذه الحالة نرى إمكانية ترجمة الدلالة منها نحو (النسب)، مما يبقي على ثقل ووزن الكلمة.

ثانيا، من خلال سياق موضوع المسرحية العام، نكتشف أن كرم النسب يرتبط بالغنى والانتماء إلى طبقات عليا من المجتمع. غير أن محور النقاش في هذا النموذج من السياق، كان يدور حول الفتاة البائسة (باكيتا).

فنشهد حديث الوالدة (دونيا إريني)، كسيدة ضعيفة فقيرة، عن ابنتها التي هي الأخرى من نفس مستوى والدتها. فمن أين لها كرم النسب؟ إذ هي لا تعرف والدها، ولا حتى ورثت عنه ما يبهج حياتها. فمند ولادتها وهي تتقاذف ووالدتها من مكان لمكان لكسب قوت العيش لينتهي بها المطاف في الدير. لذلك نرى أن الترجمة (كريمة النسب)، لا تتلاءم وموقف الحديث مطلقا.

عن العبارة الثانية، (Hija de mi vida)، تشير كلمة (Vida) إلى:

“Vida, del latín (vita), fuerza o actividad esencial mediante la que obra el ser que la posee/ tiempo que transcurre desde el nacimiento de un ser hasta du muerte o hasta el presente” (DRAE, 2014, p. 8902)

" الحياة، من اللاتينية (Vita) ، القوة أو النشاط الأساسي الذي يعمل به الكائن الذي يملكه / الوقت الذي ينقضي من ولادة كائن حتى الموت أو حتى الوقت الحاضر". (ترجمتنا)

وتأتي عبارات (Mi vida)، الإخبارية الإنشائية، لمناداة عزيز، التودد لشخص (أنثى)، التعبير عن مكانة الشخص لدى مخاطبه. و (¡Mi vida!) التعجبية، تشير إلى الاستغراب، الاندهاش، طلب الرحمة والعفو، الدعاء وغيره. ومن سياق الحديث، نفهم أن السيدة تنادي على ابنتها (باكيتا)، وترفع من معنوياتها، فهي وحيدتها، وكل ما تبقى لها في الحياة.

- **تحليل النّص المترجَم:**

تأتي ترجمة العبارة (Hija de mi vida)، نحو (يا ابنة روحي)، وكلمة (الروح)، يقصد بها النفس والرحمة والراحة والسرور، جمعها أرواح. (المعجم الوسيط، 2004، ص 360).

وهي تختلف عن كلمة (الحياة)، التي يراد منها مرحلة العيش من الولادة إلى الممات (الجسد الذي به روح)، يقال عاش حياة حافلة بالأعمال الصالحة. (جبران، 1992، ص 320-321)

وعليه جاءت الترجمة وفق تقنية التكييف.

عن العبارة الثالثة،(Hija de mi alma de mi corazón)، فتأتي كلمة (Alma)، بمعنى:

“Alma, f. (del latín, anima), principio que da forma y organiza el dinamismo sensitivo e intelectual de la vida / [religiosamente], sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos” . (DRAE, 2014, p. 534)

"الروح. (من اللاتينية، *anima*)، وهو مبدأ يشكل وينظم الديناميكية الحساسة والفكرية للحياة / [دينيا]، والجوهر الروحي والخالد للبشر". (ترجمتنا)

وعليه، بقولنا (Hija de mi corazón)، أو (Hija de mi alma)، نكون بصدد الإشارة إلى مشاعر قلبية ودية تجاه الشخص، وقد تأتي العبارتين كمترادفات، انطلاقا من أن أساس المشاعر هو القلب (Corazón)، وأساس راحة الحياة من ارتياح الروح (Alma).

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة العبارة (Hija de mi alma de mi corazón)، نحو (يا ابنة روحي وقلبي)، وهي ترجمة وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**، حيث قابل المترجم كلمات (Corazón)، و (Alma)، ب (القلب) و (الروح). وهي ترجمة أدت المعنى من العبارة بشكل موفق.

- **تعليق:**

نلاحظ أن المترجم قد قابل المعنى في الحالتين بين الشطر الثاني (Hija de mi vida) والثالث (Hija de mi alma de mi corazón)، بنفس الترجمة (يا ابنة روحي/ وقلبي)، غير أننا لو نعود لتحليل السياق اللغوي للعبارة، لوجدنا أن بين عبارتين يكمن اختلاف واسع. فمقابل (Vida) هو الحياة، والكلمة تحمل دلالة دنياوية Profana، بسيطة. بينما كلمة (الروح) (Alma)، تشير إلى ما هو أعمق وأسمى (Precioso /Divino /Sagrado).

عن العبارة الرابعة، (Hija de mis entrañas)، فكلمة (Entrañas) ، يقصد بها معجميا (أحشاء وأمعاء وحوايا جسد الإنسان). وعن دلالتها المجازية، فتشير لعدد من المعاني الضمنية فيها Connotados/ Implícitos منها الإيجابي والسلبي، وفق نمط تسييقها.(يوسف، 2005، ص283)

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة العبارة (hija de mis entrañas)، نحو (ابنة أحشائي)، وفق **أسلوب الترجمة الحرفية.** حيث نرى اعتماد المترجم على نقل كلمة (Entrañas)، بالأحشاء، نحو المعنى المعجمي المباشر منها. وهي ترجمة لم تكن موفقة.

- **تعليق:**

نشهد في المثال السابق، ترجمة حرفية في (ابنة أحشائي)، نقلا عن (Hija de mis entrañas) ، فقولنا (Ella es de buenas entrañas)، هنا لا نقصد جمال الأحشاء بالمعنى المباشر، إنما نتكلم عن (طيبة القلب وحسن التعامل). الأمر ذاته لو قلنا (Ella no tiene entrañas)، فالمقصد هنا ليس أن الجسد يفتقد للأمعاء، إنما الأمر أبلغ من ذلك، فالمقصد هو سوء الأخلاق، الاتصاف بالعجرفة إلى غير ذلك من معاني ترتبط بسياقها اللفظي والموقف. (DRAE, 2014, p. 3676-3677)

ومن حالة الأم في هذا السياق (Hija de mis entrañas)، نكتشف تدخل السياق العاطفي النفسي هنا. فهي تعتبر ابنتها بمثابة أمل حياتها، وبدونها تعجز عن العيش. وهي روحها التي لا تنفصل عن جسدها، وقلبها الذي ينبض من أجلها، وأحشاءها التي ما إذا أصابها سوء، إلا وتداعت له باقي أعضاء الجسد بالسهر.

فالولدة قد فقدت جميع أطفالها من الزيجات السابقة، ولم يتبق لها سوى الصغيرة (باكيتا)، وهي الأن ترى شبابها وطموحاتها تتحقق في نجاح ابنتها. فلو أصاب (باكيتا) عجز أو سوء، فسيكون بالنسبة للأم، كمن يقطع عن جسدها التنشق، أو من يقطع عن قلبها حبل الوريد، أو من يلحق بأحد أطرافها ضررا.

وعليه فالترجمة الحرفية في هذه الحالة لم تجد نفعا ولم تعط للمقصد حقه من الإيحاء، بل أضفت على الترجمة التعجب والالتباس، فمن يقرا الترجمة سيستغرب ما علاقة الأحشاء هنا، والسياق ليس بالعلمي التحليلي. لذلك نستنتج أن الكاتب لم يقصد مطلقا، عبر لسان (دونيا إريني) في مخاطبة ابنتها، بوصفها ابنة الحياة ولا الروح ولا القلب ولا الأحشاء، إنما كان المقصد في جميع البراديغمات هو توضيح مكانة البنت بالنسبة لأمها.

ومنه، نستخلص أن الأستاذ المترجم قد استبعد إقحام السياق النفسي في هذه الحالات ذات الصبغة الشخصية، ولجأ إلى الترجمة الحرفية، على الرغم من توفر المقابلات المماثلة للمعاني في اللغة والثقافة العربية.

كالاعتماد على التصرف والتوطين في ترجمتها، نحو (يا فلذة كبدي، يا ضوء عيوني، يا روحي/ حياتي/يا قلبي)، مستبعدين في ذلك لفظة (بنت/ Hija) و (الأحشاء / Entrañas).

النموذج رقم 2:

- **تقنيات الحذف والتكافؤ**

النّص المترجَم	النّص الأصل
تطلب الشجاعة من ضابط استولى في الحرب الأخيرة، مع قليلين ممن تبعوه، على مدفعين وأعطبهما وعاد إلى معسكره **مثخنا بالجراح؟** (ص27)	**1.** Simón. ¿Todavía pide usted más valor a un oficial que en la última guerra, con muy pocos que se atrevieron a seguirle, tomó dos baterías, clavó los cañones, hizo algunos prisioneros, y volvió al campo lleno de heridas y **cubierto de sangre**? (P. 6)
وهي كريمة الأصل، وعليها أن تفكر جيدا وان تتصرف وفقا للمقام الذي يناسبها وتستحقه. (ص37)	**2.** Doña Irene. **Es de buena sangre**, y ha de pensar bien, y ha de proceder con el honor que la corresponde. (P.9)

3. Don Diego. Sí, ya estoy; pero ¿no pudiera, sin faltar a su honor ni a **su sangre**...? (P.9)	نعم، ولكن ألا يمكنها، من دون الإساءة إلى **مقامها والى أصلها؟** (ص37)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا الحديث استخدام لفظة (Sangre) في سياقات لفظية مختلفة، حيث نشهد تغيرا للمعنى بين مثال وآخر.

ففي النموذج الأول نجد أن (سيمون) يقوم بالتعبير عن أحد جنود الحرب الذين تضرروا من جراء الملاحقات والمواجهات المسلحة حيث أصيب الشخص بجراح، وخسر الكثير من الدماء lleno de heridas y cubierto de sangre، استخدام كلمة (Sangre) في هذا السياق تحمل تشير إلى المعنى المعجمي المباشر لها نحو (الدماء).

- **تحليل النّص المترجَم:**

إن الترجمة التي اقترحت قد جاءت وفق **تقنية الحذف**، بحيث قام المترجم بتجاوز الكلمة ومضمونها، والإبقاء على الجزء الثاني من السياق المتعلق بالجراح نحو (مثخنا بالجراح) نقلا عن الجزء الثاني (lleno de heridas)

وكلمة (مثخن) بمعنى كثيف وكثير، ولعل المترجم قد حذف المقطع الأول في (Sangre) كحكم منه على التكرار، والاكتفاء بعبارة (مثخنا بالجراح)، للدلالة على إن الشخص، منطقيا، من كثرة جروحه سيفقد الكثير من الدماء.

غير أنه لو نعود للسياق الأصل لرأينا أن الكاتب لم يكن يريد التكرار من أجل الإطناب، إنما الغرض من ذلك هو التأكيد على هول الموقف وخطورة حالة المصاب، ففي قوله (Cubierto de sangre) نفهم جيدا أن هذا الجندي قد تلقى ضربات عديدة متفرقة، ونزف بشدة مما جعل الدماء تغطي جسده بالكامل. وعليه نرى أنه لو تم اعتماد الترجمة بنقل للمعنى دون حذف نحو: (عاد إلى المعسكر، مثقلا بالجراح ومغطى بالدماء) لكان الأمر افضل.

عن النموذج الثاني والثالث، يتحدث (دون دييغو) و (دونيا إريني)، عن خصال ابنتها الصغيرة

(باكيتا) النبيلة وحياءها.

فتقول الأم واصفته إياها (Es de buena sangre)، على أنها فتاة حسنة التصرف، مستقيمة الأخلاق. فهي لم تحد يوما عن سماع كلمة والدتها ولا عن إرضاءها.

وكلمة (Sangre) في هذا السياق خرجت عن المعنى المعجمي لها، لتدخل على المجاز، وفقا مقام الحديث، فتشير إلى السلالة والأصل والجدور والعائلة (Familia/Linaje/Origen/Lazo).

وعبارة (Buena sangre) من اللهجة العامية، يقصد بها وفق قاموس الأكاديمية الإسبانية للغة (2014)، مرتبة الشخص الاجتماعية الرفيعة، ومستوى أخلاقه النبيلة.

"Buena sangre .f. coloq. Condición benigna y noble de una persona". (P. 7840)

- **تحليل النّص المترجَم:**

أما عن الترجمة فقد جاءت وفق **تقنية التكافؤ**، وكانت موفقة حيث قوبلت عبارة (Buena sangre) بـــــ(كريمة الأصل)

عن آخر نموذج، يؤكد (دون دييغو) على حسن أخلاق (باكيتا)، إلا أنه يستغرب كيف لها أن تكون حسنة ولا تقوم بأي تفاهات، ناسيا أنها تربت في دير أين عرفت الاستقامة، فيقول (pero ¿no pudiera, sin faltar a su honor ni a su sangre...?) . وكلمة (Sangre) تحمل تقريبا نفس دلالة السياق الذي جاء قبلها، إنما ببعض من الخصوصية هنا، يقصد بها (دون دييغو) حرص الفتاة على احترام قواعد تربيتها الاجتماعية (مكانتها) واسم عائلتها.

- **تحليل النّص المترجَم:**

أما عن الترجمة فقد جاءت أيضا وفق **تقنية التكافؤ**، حيث قابل المترجم الكلمة في هذا السياق ب (الأصل)، في (دون الإساءة إلى مقامها والى أصلها؟).

تعليق:

إن لم يوضحه جيدا المترجم هنا، هو خاصية التأكيد والاستغراب التي نلمسها في حديث العجوز، حيث أن بترجمة العبارة (pero ¿no pudiera, sin faltar a su honor ni a su sangre...?) نحو (نعم، ولكن ألا يمكنها، من دون الإساءة إلى مقامها والى أصلها؟)، يبدو الغموض واردا. وعليه نقترح ترجمة أخرى لهذا السياق بحيث نحافظ فيها على جميع إيحاءاته والمقاصد من وراءه نحو (نعم، أنا معك. ولكن هل يمكنها

ذلك، دون أن تمس عرضها أو عائلتها؟)

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين وأسلوب الترجمة الحرفية

- **تقنيات التكييف والتكافؤ الدلالي**

النّص الأصل	النّص المترجَم
اتعديننني أن تكوني هكذا...، مطمئنة و....؟ (ص168)	**1)** ¿Me **da** usted **palabra de presentarse** así... Con cierta serenidad y... eh? (P.52)
ما قصة غرامياتك يا ابنتي؟ لمن أعطيتي **وعدا بالزواج؟** (ص191)	**2)** ¿Qué amores tienes, niña? ¿A quién has dado **palabra de matrimonio**? (P.60)
ياللخبث! ... سيدي دون دييغو، أهكذا **تفي بوعدك؟** (ص 192)	**3)** ¡Qué maldad! . . . Señor don Diego, ¿así **cumple** usted **su palabra**? (P.60)
البنت مسكونة بالخوف فلا تجرؤ على **التفوه بكلمة** تتعارض مع ما تريد أمها أن تقول. (ص 83)	**4)** La chica esté llena de miedo y no se atreva a **decir una palabra**, que se oponga a lo que su madre quiere que diga. (P.25)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

نلاحظ في هذه الأمثلة، ورود استخدامات مختلفة لكلمة (Palabra). فعند فحص الأمثلة نلاحظ تغير في دلالة الكلمة من موقف لآخر وفقا لسياقها اللفظي اللغوي.

نذهب لتحليل النموذج الأول، الذي جرى بين (دون دييغو) و(باكيتا)، نراه يطلب منها التعهد له بأن تكيّف نفسها مع وضعها الجديد، في قوله (¿me da usted palabra de presentarse así)، مستخدما في ذلك كلمة (Palabra) التي يقصد بها في هذا السياق (العهد) على المستوى الدلالي المجازي، بعيدا عن معنى الكلمة في المستوى المباشر للمعنى.

و(العهد) يختلف عن (الكلمة)، كون هذه الأخيرة، معرضة للتغيير ولا تُحترم في غالب الأحيان، غير أن (العهد) كلفظة وفعل، يحمل دلالة دينية أخلاقية، فمن يقدم عهدا يتعين عليه الوفاء به، ولا مجال لنقضه.

جاء في القرآن: " ﴿ الَّذِينَ عَاهَدْتَ مِنْهُمْ ثُمَّ يَنْقُضُونَ عَهْدَهُمْ فِي كُلِّ مَرَّةٍ وَهُمْ لَا يَتَّقُونَ ﴾. (الأنفال (56)) والآية الكريمة توضح خيانة مجتمع الرسول الكريم لعهد له بالولاء والأمان، حين أعانوا المشركين على قتاله والمؤمنون. ونقض العهد منذ الأزل يسري كتصرف لا أنسائي لا أخلاقي.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة هذا السياق (me da usted palabra) فقد جاءت وفق **تقنية التكييف**، حيث نقل المترجم المعنى دون التقيد بالكلمات نحو (اتعديننني أن تكوني هكذا).

تعليق:

غير أنه فيه نوع من التضخيم الدلالي فالفتاة ليست بحاجة إلى تقديم وعد حتى تتصرف بالنحو الذي طلبه العجوز، (هو مجرد رأي وحرص واهتمام فقط من العجوز على حالتها). كون هذا الأمر اعتيادي يومي عام غير ثابت، ويتعرض إلى التغيير بشكل أو بآخر، برغبة أو بدون من صاحبه. وعلى هذا الأساس، نقترح لو يتم نقل السياق بالشكل البسيط الذي جاء عليه في الأصل نحو (اتعطيني كلمتك...؟)

عن النموذج الثاني، نرى أن (دونيا إريني) تستشيط غضبا من ابنتها التي ترفض الارتباط بالعجوز (دون دييغو)، كونها كانت قد وعدت شخصا آخر بالزواج والوفاء، فتسألها الأم (¿A quién has dado palabra de matrimonio?).

والعبارة هذه تستخدم بشكل واسع في جميع الثقافات والبيئات، للدلالة على كلمة شرف Palabra de honor، تعطى للطرف الأخر سواء من امرأة إلى رجل أو العكس، مفادها الوفاء لما قيل. أي الاتفاق التام على القيام بعمل ما، وهو يأتي من الرضى النفسي والإدراكي، بحيث يكون أساسه تفاهم سابق على جميع الأصعدة. ويمكن القول عن ذلك **وعدا**، نظرا لغزارة وقداسة ميثاق الزواج، كتقليدي ديني روحي، يمنع اللعب والتسلية لما يتعلق الأمر به.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فنراها قد وردت وفق تقنية التكافؤ الدلالي، حيث تم نقل المعنى مع التصرف في الصيغة (¿A quién has dado palabra de matrimonio?) ، نحو (لمن أعطيتي وعدا بالزواج؟)

عن النموذج الثالث، تعبر (باكيتا) عن سخطها من جراء عودة (دون دييغو) في كلامه، حين وعد الخادمة بإخفاء الرسالة الغرامية بين (باكيتا) وحبيبها. غير أنه فضح الأمر وكشف السر أمام الجميع. فترد عليه (باكيتا) بقولها (¿así cumple usted su palabra?).

وجاءت العبارة في صيغة الاستفهام لغير الاستفهام، فالفتاة في هذا السياق اللغوي لا تطرح سؤالا، وتنتظر إجابة، فالأمر واضح أمام أعينها، إنما الاستفهام هنا، جاء للدالة على استغرابها ومدى استياءها من تصرف

العجوز غير المسؤول. (مطلوب، 2006، ص189)

وتعبيرا عن ذلك استخدمت عبارة (Cumplir su palabra) بمعنى الوفاء بالكلمة المعطاة والسعي إلى احترام الواعد، كجزء من رشد وحسن أخلاق الشخص.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد تم اقتراح عبارة (أهكذا تفي بوعدك؟) وفق **تقنية التكافؤ**، نقلا عن الصيغة الاستفهامية الأصلية. وحتى يكون للمعنى أثر أبلغ في اللغة الأصل، تم استبدال كلمة (Palabra)، في إشارة من المترجم أيضا إلى نسبة غضب الفتاة، الذي تعدى مرحلة العتاب على مجرد كلمة بسيطة، بكلمة وعد، ونشهد اتهامها للعجوز بالاستهتار.

يمكن لنا بعد فحص السياق اقتراح ترجمة أخرى مغايرة للعبارة الأصلية، بحيث سنقدم المعنى بصيغة أخرى نحو: (هل هكذا تحافظ على كلمتك؟). والكلمة هنا، تحمل ثقلا دلاليا، كون مرجع الحديث (كشف السر) وأطرافه (الفتاة في مقابل العجوز)، تحيلنا لاكتشاف أن المقصد من الكلمة عميقا، يمس شخصية وأخلاق الإنسان الواعد.

في آخر نموذج، الرابع، يأتي حديث (دون دييغو) ليدافع عن الصغيرة (باكيتا) في حضرة والدتها، حيث لاحظ أن الأم تتكلم في مكان ابنتها، ترد على الأسئلة، وتتدخل في النقاش، مما يخلق شعورا بالانزعاج لدى العجوز الذي يشك أن في الأمر شيئا ما غير طبيعي.

فيقول (La chica esté llena de miedo y no se atreva a decir una palabra)، ونفهم من خلال هذا التعبير أن الفتاة قد تمكّن منها الخوف، عقب سيطرة أمها على عقلها ومشاعرها، مما جعلها تتحول إلى روبوت، ينفذ ما تقوله الأم دونما اعتراض.

أما عن كلمة (Palabra) ففي هذا السياق، نرى أنها قد وردت بالمعنى الصريح المباشر منها، نحو (كلمة)، ما يتفوه به الإنسان كسلسلة لكلامه.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد جاءت وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**، نظرا لسهولة السياق ووضوح المقاصد منه، فقابل المترجم العبارة (no se atreva a decir una palabra)، نحو (لا تجرؤ على التفوه بكلمة).

ومن خلال هذا التحليل نرى أن المثال الأول والثاني قد تشابها من حيث دلالة كلمة (Palabra) في كل سياق. غير أنه في السياق الثالث والرابع قد اختلفا عما سبقهما، كما لاحظنا نوعا من التباين البسيط حتى

فيما بينهما.

النموذج رقم 4:

أسلوب التوطين وأسلوب الترجمة الحرفية

- **تقنية التكافؤ**

النّص الأصل	النّص المترجَم
ولو كان الواقع هو هذا فنحن **لعمري** مخدوعون... (ص 83)	**1)** Pero si esto hubiese**, por vida mía,** que estábamos lucidos ...(P. 25)
وهل استحق أن اخدع بهذه الطريقة الماكرة؟ وهل هذه هي المكافأة التي يستحقها قلب؟ **يا إلهي** ما جريمتي؟ وما هو ذنبي؟ (ص 134)	**2)** ¿Pues yo merecí ser engañada tan alevosamente? ... ¿Mereció mi cariño este galardón? ... **¡Dios de mi vida!** ¿Cuál es mi delito, cuál es ? (P. 41)
باكيتا! **حياتي!** ها أنا ذا ... كيف أنت، رائعتي؟ (ص 93)	**3)** Paquita... **¡Vida mía!** Ya estoy aquí... ¿Cómo va, hermosa, cómo va? (P. 29)
الم أحببه أكثر من **حياتي؟** ... الم ير أني مجنونة بحبه؟ (ص 133)	**4)** ¿Pues no le quise más que a **mi vida?** ¿No me ha visto loca de amor? (P. 40)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

حملت هذه الأمثلة جميعها كلمة (Vida)، والتي جاءت مرفقة كلها بأسماء حسب التصنيف النحوي لها (أدوات، صيغ ملكية، مسميات).

بالنسبة للنموذج الأول، فقد جرى فيه عتاب من (دون دييغو) تجاه (دونيا إريني)، بخصوص الصغيرة (باكيتا)، التي تطوق الأم حريتها، فيقول (Pero si esto hubiese, por vida mía, que estábamos lucidos).

والمقصد من خلال هذا التعبير هو القسم Jurar، لذلك فكلمة (Vida) جاءت بمقصد مجازي غير مباشر، بمعنى التأكيد على أمر، عبر الحلف بأغلى وأقدس الأمور وحتى الأشخاص، فيكون دليلا على عظمة المقسم به وتشريفه.

يقال في اللغة العربية بدلا عن القسم بأحد أسماء الخالق تعالى، كقسم غير حقيقي نحو "لعمرك"، "والقران"، "وحياة النبي"، "ومعزتي عندك"، "وحياتي"، "وحياة فلان" إلى غير ذلك، وكلها ذات دلالة تأكيدية. فإما أن يكون المخاطب صادقا أو لا، الأمر هنا لا يتوقف على نيته، إنما فقط إشارة إلى صيغة الحلفان التي

يستخدمها.

كما يأتي اليمين في اللهجات العربية المتفرقة من غير أسماء وصفات الله (القسم ما اقتصر عليه)، نحو "وراسك"، "وراس فلان"، "وحياة فلان"، "صدقني"، "والنبي"، "وحياة قلبي"، "وحياة الغالي عندك"، "وغلاوتك"، "وحياتك"، "بالكفارة وصيام العام".

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد جاءت وفق **تقنية التكافؤ** التي أدت المعنى بالشكل المطلوب. قابل فيها المترجم عبارة (por vida mía) نحو (لعمري). والتركيبة (لعمري)، وفق المعاجم العربية، فإن اللام التي تدخل على الاسم هنا، تعتبر مقدمة/مصاحبة للقسم وليست بقسم فعلي، كونها لم تقرن بأحد حروف القسم (و/ب/ ت)، فيكون إذن المقصد منها هو تمجيد حياة المتكلم (وغلاة حياتي =لعمري). ومنه ما جاء في قوله تعالى "لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ" (سورة الحجر- الآية 72)

عن النموذج الثاني، جاء في حديث (دونيا فرنثيسكا) وخادمتها (ريتا)، تساءل عن سبب تعرضها للخيانة والكذب، فتقول (¿Cuál es mi delito, cuál es? ¡Dios de mi vida!) حيث تستخدم كلمة (Vida) في سياق لفظي ديني بأقرانها بكلمة (Dios)، ومنه أخدت صبغة دلالية دينية تتلخص في رجاء الإغاثة والطلب من الرب، خالق الروح والمتحكم فيها، للتخفيف عن خلقه. فالفتاة لم تعد قادرة على تحمل وقع الصدمة.

وعن هذا السياق جاءت ترجمة العبارة (¡Dios de mi vida!) نحو (يا الهي)، وفق تقنية التكافؤ.

أما عن النموذج الثالث، فقد جرى بين (دون كارلوس) و(دونيا فرنثيسكا)، حديث، يخاطب الشاب حبيبته، بنبرة فيها الكثير من الحب والمودة ويسأل عن حالها ويؤكد لها شأنها وأهميتها في حياته.

فيقول (¡Vida mía! Ya estoy aquí '...Paquita)، إذ نراه يستخدم كلمة (Vida) ويدخل عليها صيغة الملكية للمؤنث المفرد (mía)، غير أنه لم يرد منها المعنى المباشر العام، إنما المعنى المجازي، حيث يعتبر (دون كارلوس) حبيبتها بمثابه روحه التي ما إن انقطعت إلا وتنتهي حياته معها.

والقول (Mi vida) عبارة تحبيبية تستخدم للإشارة إلى قيمة وقدر المخاطَب لدى مخاطبه، واعتباره مثل حياته التي يحافظ عليها بكل الوسائل.

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت العبارة كنوع من التأكيد على علو المقام، وغلاة الشخص. ونلاحظ أن هذا المقصد وحتى الصياغة هذه منتشرة في جميع اللهجات والبيئات على غرار العربية التي تعبر عنها بجملة من التركيبات منها (حياتي، عمري، روحي، سندي، قرة عيني...). وعلى هذا الأساس تم اقتراح **ترجمة تكافئية** للعبارة ¡Vida mía!) ، نحو (حياتي!)

عن النموذج الرابع، يخص حديث (دونيا فرنثيسكا) عن حبها لـ(دون كارلوس)، الذي غاب لوقت طويل ولم يراسلها، حيث نالت منها الشكوك وما لبثت تلوم نفسها على سذاجتها وبساطتها في الوثوق بيه بالشكل الأعمى الذي هي عليه.

فتقول (¿Pues no le quise más que a mi vida?)، مدخلة في سياق كلامها عبارة (Mi vida)، لتزيد من وقع تلك المشاعر الودية التي تكنها له، وبأنها وضعته على عرش قلبها، وصارت مجنونة بحبه.

فجاءت العبارة (Mi vida) للتعبير عن علاقة التعلق الدنياوي التي تربط الحبيبين، كما تشير إلى المعنى المباشر منها (الحياة)، في منحى يدل على مستوى نفسي شعوي، يختص بالحالة الشخصية للمحب تجاه محبوبه.

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة العبارة هذه (Mi vida) وفق **النقل الحرفي**، نحو حياتي؟، فكانت واضحة ومناسبة والسياق الأصلي.

ونستخلص من تحليل هذه النماذج تغير معنى الكلمة/العبارة (mi vida/ vida) من سياق إلى آخر وفق مكان تموقعها النصي، فعن المثال الأول والثاني، تمت الإشارة بها إلى القسم والتعزيز، على مستوى ديني روحي سرمدي. بينما في المثال الثالث والرابع، وردت العبارة بمعنى تأكيد المودة بين الأشخاص، علاقة بشرية دنيوية Profana أوانية.

2.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الدلالي والبراغماتي

يتعلق **السياق الدلالي** بعناصر المعنى للكلمة: الميزات/السمات Sema، كوحدة معنوية صغرى لتحليل المدلول. تتركب من وحدات دلالية صغرى Semantema، ذات معنى، وهي مقابلة للمورفيم الذي

لا يحمل معنى بمفرده. كما تتحقق السمات في إطار وحدة أشمل منها السيميم Semema. أي مضمون اللكسيم. ويأتي المعنى في هذا السياق ضمني أو صريح، ويقترن بتعدد المعاني Polisemia، والمشترك اللفظي Homonimia. (بن مالك، 2000، ص164/ 167/ 169)

أما السياق البراغماتي، فيسمح بتفسير وتأويل الاختلافات في معاني ومقاصد الكلمات في النص/الخطاب بين كيفية إنتاجها، واستقبالها، في عملية التخاطب. (Ricoeur, 1996, p. 53-54)

النموذج رقم 1: سمات دلالية

أسلوب التوطين

- تقنيات الحذف والتكافؤ

النّص المترجَم	النّص الأصل
دون كارلوس. لقد **ربط** الحب **روحينا**. (ص 98)	Don Carlos. Amor **ha unido** nuestras almas en **estrechos nudos.** (P. 31)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يقول (دون كارلوس) مخاطبا حبيبته (دونيا فرنثيسكا) أن الحب قد جمعهما، ولن يفصلهما سوى الموت، وجاءت اللفظات (Ha unido)، (Nudos) ، (Estrechos) ، تحمل السمة ذاتها، وهي (الاقتران Unión/Alianza)، وكله من الفاعل (عامل الحب)، في إشارة إلى عسر فك الرابطة وحل الوثاق.

أولا، جاءت عبارة (Ha unido) من الفعل (Unir)، بمعنى (جمع/ضم/لف/عقد)، من الاسم Sustantivo، (Nudos) أي (عقدة، ربطة، طوق):

" Nudo, m. (del latín. *nodus*) lazo que se estrecha y cierra de modo que con dificultad se pueda soltar por sí solo, y que cuando más se tira de cualquiera de los dos cabos, más se aprieta". (DRAE, 2014, p.6219)

"عقدة ، مذكر. (من اللاتينية. *nodus*) حلقة تضيّق وتغلق بحيث يمكن بصعوبة إطلاقها من تلقاء نفسها، وأنه كلما تم سحبها من أي من الطرفين ، زادت شدتها". (ترجمتنا)

الذي بدوره يأتي من الليم (Anudar)، وهو فعل لازم، يأتي مرادف لـ (Juntar, Apiñar , Amontonar mediante hilos, cuerdas).

ثانيا، كلمة (Estrechos) صفة للجمع Adjetivo plural من الفعل (Estrechar) بمعنى (ضيّق وشَد وضم):

"Reducir a menos anchura o espacio algo…apretar a alguien o algo con los brazos o con la mano en señal de afecto o cariño" (DRAE, 2014, p. 3955)

"قلل شيئا ما إلى عرض أو مساحة أقل ... الضغط على شخص ما أو شيء ما بالذراعين أو اليدين كعلامة مودة أو حب". (ترجمتنا)

وعليه تشكل سلسلة السمات (Ha unido)، (Nudos) ، (Estrechos)، ما يطلق عليه السيميما Semema للمعنى العام في (Amor ha unido nuestras almas en estrechos nudos).

ولأن السيميما في هذه اللفظات تحيل إلى نوع من التكرار الدلالي على مرحلتين(Nudos/ Estrechos) ، فنكون بصدد رصد ظاهرة الإيسوتوبيا Isotopía(التشاكل). بمعنى التكرار النصي لغرض التأكيد. فتكون الغاية منه في هذا السياق، هو إبراز مدى قوة ومتانة مشاعر الحب والمودة التي تجمع الشابين. (أنظر الفصل الثاني)، (Greimas, 1987, p. 55/79/110)

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة العبارة (Amor ha unido nuestras almas en estrechos nudos)، نحو (لقد ربط الحب روحينا)، وفق **تقنية الحذف**.

وكنا قد رصدنا من خلال السياق السابق تعمد الكاتب تكرار السمة الدلالية Sema (الاتحاد والشمل) عبر إضافة الجزء الثاني في التعبير (En estrechos nudos).

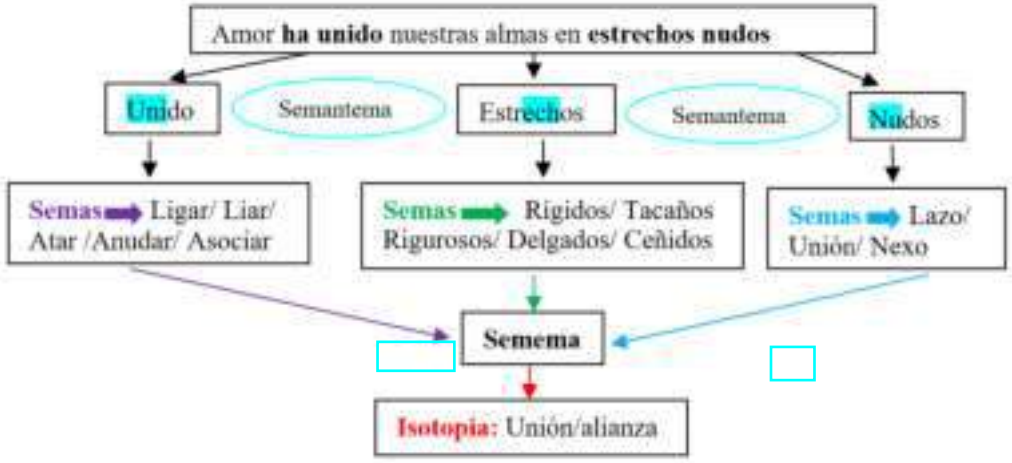
غير أن المترجم قد حذف هذا العنصر ولم يقم بتعويضه في موقف آخر، لذلك نقص جانب من الإيحاء في المعنى الأصلي عند نقله. بل إن التعبير المقترح (لقد ربط الحب روحينا) لا يقدم سوى معنى بسيط ليس بنفس الثقل الذي كان عليه في مصدره.

- **تعليق:**

التزاما بما يقدمه السياق الدلالي للتعبير الإسباني (Amor ha unido nuestras almas en estrechos nudos) ، ونظرا للحذف الذي طال الدلالة من السياق، نرى بضرورة الحفاظ على ميزان

المعنى الأصل، بالاستناد إلى **تقنية التكافؤ**. وتتم الترجمة مع الاحتفاظ بالتشاكل الوارد (الاتحاد والقران) نحو (لقد وصل الحب أرواحنا بوثاق غليظ).

نستخلص في الجدول التالي، أهم مخرجات التحليل الدلالي للنموذج، نحو:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يقدم لنا المخطط أعلاه، التقسيم الدلالي للوحدات الدلالية المكونة للعبارة: *(Amor ha unido nuestras almas en estrechos nudos)* التي جاءت في نموذج التحليل.

نأتي للمستوى الأول من التحليل، من اليسار إلى اليمين، فنستخلص 3 وحدات ذات معنى (سمات). Nudo/Unido/ Estrechos. والتي بدورها تأتي من الليمات Anudar /Estrechar /Unir. تنقسم هذه السمات في نفس المستوى، إلى الوحدات الدلالية الصغرى/ السيمنتيما Semantema، (/-Uni Estrech-/ Nud-) و (-do,-os). بتعبير آخر (مونيمات Monema)، لكل مونيم معنى مستقل.

على المستوى الثاني، نلاحظ أن كل سمة، تتكون بذاتها من وحدة معنوية أخرى/ سيميما Semema، التي تدل في القائمة الأولى، على (اتحاد/ضيق/ عقد). وفي القائمة الثانية على (المفرد المذكر/ كصفة، والجمع المذكر/ كصفة).

أما عن المستوى الثالث، فنستنتج فيه أن مجموعة السيميمات هذه، تتحد لتشكل ظاهرة التشاكل Isotopia، في تكرار دلالة (الوحدة والحشر).

في الختام، نثبت أولا، أهمية عنصر الوحدة الدلالية الصغرى Semantema، المحصل من تجزئة المورفيم Morfema الواحد الحامل لسمة دلالية معينة. ليقتصر دورها على إكمال السمة الدلالية لهذا

المورفيم. ثانيا، اتحاد الوحدات المعنوية الصغرى، السيميمات Sememas، تجعلنا نخرج بمورفيم متكامل دلاليا (سمة)، ومعجميا (ليم).

النموذج رقم 2:

أسلوب التوطين

– تقنيات التكافؤ والتكييف

فور وصولها إلى الفندق أين اجتمعت مع ابنتها (بعد ما تم إخراجها من الدير) و(دون دييغو)، تتحدث (دونيا إريني) واصفة درج الفندق ببعض من التعجب، حيث صعب عليها استخدامه، لظروفها الصحية وطول سلمه، فهي لم تعهد على رؤية هذا النمط من البناء.

النّص المترجَم	النّص الأصل
أي! ما أطول الدرج! (ص31)	Doña Irene: **¡Ay! ¡Qué escalera !**(P. 8)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

ورد في هذا النموذج سياقا يحمل نوعا من التعجب Exclamación، ظهر في عبارة ¡Qué ¡Ay! (! escalera .)

وكلمة (¡Ay!)، تدل على الألم أو السرور، لذلك تأتي خاصية التعجب في الإسبانية لتفيد الإيجاب والسلب. كما يشير التعجب المباشر إلى الدهشة والاستغراب، ويشير غير المباشر إلى إظهار ما ليس بظاهر كطلب، استفسار، التماس، تمني إلخ:

"Exclamación. *(del latin. Exclamatio,-ōnis)*. Voz, grito o frase en que se refleja una emoción, sea de alegría, pena, indignación, cólera, asombro o cualquier otro afecto." (DRAE, 2014, p. 4007)

التعجب. (من اللاتينية. *Exclamatio,-ōnis*). صوت أو بكاء أو عبارة تعكس عاطفة ما، سواء كانت فرحا أو حزنا أو سخطا أو غضبا أو دهشة أو غير ذلك. (ترجمتنا)

وينقسم النموذج (¡Ay! ¡Qué escalera!) إلى جزين:

يشير الجزء الأول إلى محاكاة صوتية Interjección / Onomatopeya، عما سُمع أو ما شُوهد من إيماء يوحي بالجو العام للشيء أو الموقف، مثال ذلك القهقهة (صوت ضحك الإنسان)، الخرير (صوت جريان الماء) (جبور وإدريس، 1983، ص722)، وهو ¡Ay! يفيد هنا الألم أو الوجع:

"Ay [Se usa] para expresar muchos y muy diversos movimientos del ánimo, y más ordenamiento aflicción o dolor…denota pena, temor, conmiseración o amenaza" (DRAE, 2014, p. 1113)

أي. [تستخدم] للتعبير عن الحركات المختلفة للمزاج وغيرها، كالبلاء أو الألم ... للدلالة على الحزن أو الخوف أو التعاطف أو التهديد. ترجمتنا.

والجزء الثاني من العبارة (¡Qué escalera!) ، يوضح ما مدى دهشة (دونيا إريني) من ربما طول أو نقاء سلم بيت (دون دييغو)، (لم يتم تحديد الغرض من اندهاشها)، وكيف لها أن تصعده وهي التي عاشت حياتها في بيوت أرضية.

- **تحليل النّص المترجَم:**

تأتي الترجمة عن الشطر الأول **بتقنية التكافؤ**، نحو (¡Ay!)، في (أي!) وهي نفس الصيغة المستخدمة في الثقافة العربية للتعبير عن الاستغراب أو الألم. أما عن الشطر الثاني، (¡Qué escalera!)، فقد جاءت نحو (ما أطول الدرج!)، وهي ترجمة وفق تقنية التكييف. نلاحظ لمسة المترجم في إضافة صفة (أطول)، على الرغم من عدم ورودها بشكل صريح في المصدر. وبين الشطر الأول والثاني، لاحظنا أنه قد أحاط بالمقصد من التعجب، وتحرير المعنى المراد.

- **تعليق:**

اعتمادا على التداخل الدلالي في التعبير بين الإسبانية (¡Ay! ¡Qué escalera !) والعربية، (أي! ما أطول الدرج!)، واستنادا إلى السياق البراغماتي للنموذج، فإنه يمكن لنا ترجمة العبارة التعجبية الإسبانية في اللغة العربية، بعدد من الاحتمالات التي تصب كلها في المقصد ذاته (تحقيق التعجب وتؤدي الوظيفة نفسها) مع الاختلاف في المعاني التي تنتجها السياقات:

يا له من سلم! (عبارة تعجبية، كناية عن جماله)

يا له من سلم! (// كناية عن طرازهن فإما أن يكون من جانب إيجابي كاستحسانه، أو سلبي كذمه)

آه من هذا الدرج! (// كناية عن طوله والتعب الذي يسببه لمن يستخدمه، أو استهزاء به لقصره)

يا له من درج! (// تفيد الدهشة من أمر وُضِع في موضع غير موضعه)

النموذج رقم 3: مشترك لفظي/جناس

أسلوب الترجمة الحرفية وأسلوب التوطين

- **تقنية التكييف**

Homónimos : (Grafía/fonética idéntica con significado distinto)
الجناس: اتفاق كلمتين أو أكثر في كل الحروف أو في أغلبها مع اختلاف المعنى في كل واحدة.

نأخذ النموذج الموالي مع ترجمته، ونقوم بتوضيح مختلف الدلالات التي تحملها كلمة (Casa) كمشترك لفظي (لفظ تتعدد معانيه ودلالاته كلما اقترن بوحدات أخرى من سياقه):

النّص الأصل	النّص المترجَم
1. ¿Sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de **la casa,** economizar, estar en todo?. (P. 5)	هل تعرف ماذا تعني المرأة المدبرة العاملة التي تهتم بأمر **بيتها** وتقتصد وتفهم في كل شيء؟(ص 22)
2. Casan a una muchacha de quince años con un arrapiezo de diez y ocho... ¿quién ha de gobernar **la casa**? ¿Quién ha de mandar a los criados? ¿Quién ha de enseñar y corregir a los hijos ? (P. 12)	يزوجون بنت الخمسة عشر عاما من صبي لا يتعدى الثامنة عشرة...فمن ذا الذي يدبر **شؤون البيت؟** ومن ذا الذي يأمر الخدم؟ وعلى من تقع مسؤولية تعليم الأولاد وتقويم الاعوجاج؟ (ص 43)
3. Ya se ve, un sujeto de bienes y de posibles...¡qué **casa** tiene!... *Como un ascua de oro* la tiene ... (P. 23)	وبأي كرم وسخاء يتصرف...وما أروع **بيته!** إنه يبدو مثل شعلة من الذهب! ... (ص77)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

نلاحظ في النماذج الثلاث ورود كلمة (Casa)، مع تباين الدلالات التي أشارت إليها اللفظة في كل سياق.

في النموذج الأول، نرى أن شخصية (دون دييغو) يتحدث و(دونيا إريني) عن موضوع الفتاة (باكيتا) وزاوجهما من باب عام، فيستخدم لفظة (Casa) للإشارة إلى مراده (تكوين عائلة معها).

فجاء في كلامه (Que sepa cuidar de la casa)، ويسترسل في غير هذا من نقاط حول تسيير الشؤون المالية للبيت (Economizar) والاهتمام بكل صغيرة وكبيرة (Estar en todo).

يأتي معنى الكلمة لغويا نحو:

"Edificio para habitar. Edificio de una o pocas plantas destinado a vivienda unifamiliar, en oposición a piso. Edificio, mobiliario, régimen de vida, etc., de alguien. = familia (personas emparentadas que viven juntas)". (DRAE, 2014)

" مبنى للسكن. بناء من طابق واحد أو بضعة طوابق مخصص لسكن الأسرة الواحدة، بدلا من طابق العمارة. بناء، أثاث ونظام الحياة، وما إلى ذلك، لشخص ما. = الأسرة (الأشخاص ذوو الصلة الذين يعيشون معا)." (ترجمتنا)

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة المشترك اللفظي (Casa)، في العبارة (que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo)، نحو (تهتم بأمر بيتها وتقتصد وتفهم في كل شيء؟)، وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**، غير أن هذه الترجمة لم تكن موفقة.

تعليق:

نقلت كلمة (Casa) حرفيا إلى كلمة (البيت)، رغم أن السياق الأصلي لا يشير إلى مفهوم البيت بالمعنى الصريح، إنما إلى الضمني منه، وهو الأسرة الصغيرة. لذلك نلاحظ أن كلمة (البيت) بالمعنى الأول المباشر لها، لا مكانة له في هذا السياق.

والتعليل، أن شخصية (دون دييغو) صرح في عدد من المواقف (وهو رجل غني من النبلاء)، أنه يرغب في بناء أسرة واستعادة شبابه مع صبية يافعة تهتم به وبشؤونه. أما عن أمور البيت فتتكفل بها الخادمات والرعايا. لذلك نرى انحراف المعنى عن سياقه في النموذج الأول، فلو تمت مراجعة السياقات الفارطة، لتم اكتشاف دلالة السياق الحالي.

النموذج الثاني، تتحدث فيه (دونيا إريني) لـ (دون دييغو) مستغربة من الزيجات التي يشهدها المجتمع بين الصبيان والصبيات التي تنعتهم بالطائشين. حيث تتساءل عمن سيتكفل بأمور البيت والسهر على استقراره في قولها(¿quién ha de gobernar la casa?)، ومن سيقوم بتربية وتعليم الأطفال(¿Quién ha de enseñar y corregir a los hijos ?).

وعليه يُفهم من حديث السيدة انشغالها بمشاكل البيت ومتطلباته، وكيف لهؤلاء الشباب التكفل بكل هذه الجوانب في غياب الخبرة والحلم لديهم.

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاءت ترجمة هذا السياق الحامل للمشترك اللفظي (Casa)، نحو (شؤون البيت)، وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**، والدليل أن (دونيا إريني) كانت تقصد فعليا البيت ككل متكامل من أفراد ونفقات، يحتاج إلى من يديره، في إسهاب منها إلى غير ذلك من تفاصيل.

في النموذج الثالث، تُحدث (دونيا إريني) ابنتها (دونيا فرنثيسكا)، لدى عودتها من زيارة (دون دييغو)، عن جمال بيته وحسن أثاثه وبهاء فرشه ¡qué casa tiene! Como un ascua de oro la tiene)، حيث شبهته بقطعة ذهب ذائبة، تلمع من رونقها:

"Ascua. F. pedazo de cualquiera metería sólida y combustible que por la acción del fuego se pone incandescente y sin llama. Ascua de oro: Cosa que brilla y resplandece mucho".(DRAE, 2014, p. 973).

جمر. قطعة من أي مادة صلبة وقابلة للاشتعال، التي عبر عملية إشعال النار تتوهج، دون لهب. الجمر الذهبي: شيء يضيء ويتألق كثيرا. (ترجمتنا)

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاء المقصد من السياق عن منزل (دون دييغو) في كلمة (Casa)، غير المفهوم البسيط العادي (البيت)، إنما المقصد يشير إلى أفخم وأرقى من ذلك.

وقد أحاط الأستاذ المترجم بهذا، حيث أحسن إضافة إيحاء التشبيه في الشطر الثاني عن العبارة (Como un ascua de oro la tiene) من الترجمة نحو (مثل شعلة من الذهب)، بمعنى يتألق القصر بحسنه، ويبهر الوافد إليه. وهي ترجمة وفق أسلوب التكييف، حيث نرى كيف تم الإبقاء على رمز الجمال، وخاصية التعجب والاندهاش بين النص الأصل والترجمة، مع بعض من التعديل نحو (¡qué casa tiene! Como un ascua de oro la tiene) ، (ما أروع بيته! انه يبدو مثل شعلة من الذهب!).

- **تعليق:**

نستخلص مما سبق أن المشترك اللفظي (Casa) قد حمل عددا من السمات الدلالية Semas المختلفة وفق نمط تسييقه واكتسابه في كل مرة دلالة جديدة. نحو:

Casa→ la casa (familia), mi casa (vivienda simple), la casa (asuntos de la familia/ regencia del domicilio), casa (palacio/ castillo, un ascua de oro), casa/ casar (casar / matrimoniarse/ contraer nupcias/ tomar estado).

بمعنى : المنزل → منزل (الأسرة) ، منزلي (مسكن بسيط) ، المنزل (شؤون الأسرة / الرعاية المنزلية)، المنزل (قصر/ قلعة) ، المنزل / تزوج ف. (أنظر الملاحق)

النموذج رقم 4: مشترك لفظي

أسلوب التوطين

- **تقنية التكييف**

النّص المترجَم	النّص الأصل
ألا تعطيني هذه **الصفات** بعض الحق في أن أحظى منك بثقة أكبر؟ (ص 165)	.Dígame usted, ¿estos **títulos** no me dan algún derecho para merecer de usted mayor confianza? (P. 51)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

ورد في هذا النموذج كلمة (Títulos) من المفرد (Título)، وهي كمشترك لفظي، تحمل دلالة مباشرة Denotación وسلسلة من الدلالات المجازية وغير الصريحة Connotaciones تماشيا وسياق استخدامها.

فمن حديث (دون دييغو) وخطيبته (باكيتا)، نرى عددا من الاستفسارات منه عن سبب تحاشيها له، وتفادي الالتقاء به، أو الخلوة معه. معبرا عن أسفه لما يحصل، على الرغم من أنها تظهر له كل الاحترام عبر الصفات والألقاب التقديرية التي تلقبه بها، منها (دون دييغو)، (السيد)، (سيدي). غير أنها في الحقيقة لم تعبر بشيء عن صدق مشاعرها اتجاهه. نحو:

(¿estos títulos no me dan algún derecho para merecer de usted mayor confianza?)، بمعنى هل ممكن أن تكون التسميات التي يسمعها منها امتيازا يسمح له بالفوز بثقتها.

يقصد بالكلمة معجميا:

"Titulo. Nombre o asunto de una obra. 1. Renombre o distintivo de alguien por sus cualidades .2. Causa; razón, motivo o pretexto. 3. ejercer un empleo o profesión. 4. dignidad nobiliaria, otorgada por el rey (conde/marques/duque). 5. Documento financiero de valor comercial. 6. Acto o contrato de adquisición de una propiedad. 7. valoración cuantitativa de una disolución. 8. Rotulo de destinación o contenido." (DRAE, 2014, p. 8468).

اللقب. عنوان أو موضوع عمل. 2. سمعة أو تمييز شخص ما بسبب صفاته. 3. سبب؛ دافع أو الذريعة. 4. ممارسة وظيفة أو مهنة. 5. اسم النبالة الذي يمنحه الملك (الكونت/ الماركيز/الدوق) 6. مستند مالي ذي قيمة تجارية. 7. عقد أو عقد حيازة الممتلكات. 8. تقييم كمي لمستوى الانحلال. 9. ملصق الوجهة أو المحتوى ". (ترجمتنا)

وهي الكلمة (Títulos) تعبير اصطلاحي Cultismo من جذور لاتينية *titulus*.

"Titulo. Es un cultismo[3]: Poner título. Señalar con nota. Tildar. Tachón. Tacha. Signo. Volatín. Marbete." (García De Diego, 1954, p. 1029)

لقب. (كلمة اصطلاحية) وضع عنوانًا. أشار بملاحظة. وضع علامة. شريط/شطب. وصمة. إشارة. بهلوان. بطاقة/ شعار. (ترجمتنا)

وعليه، نستنتج اشتمال الكلمة (Titulo) على ثماني دلالات مختلفة تماما عن المعنى المباشر لها (العنوان)، وهو ما يشير إلى ظاهرة تعدد المعاني Polisemia للفظ الواحد:

"Pluralidad de significados de una palabra o de un mensaje". (Fernández-Viviana, 2007, p 70)

- **تحليل النّص المترجَم:**

(¿Estos títulos no me dan algún derecho para merecer de usted mayor confianza?)، نحو (ألا تعطيني هذه الصفات بعض الحق في أن أحظى منك بثقة أكبر؟)، وفق **أسلوب التوطين، بتقنية التكييف.**

عن الترجمة، فقد جاءت العبارة حيث قابل المترجم الكلمة الأصلية (Títulos)، بـ (الصفات)، كنقل عن الألقاب / المواصفات التي تطلق على العجوز بناء على ميزاته الشخصية النبيلة، ومستواه الاجتماعي المادي. كون الترجمة الحرفية (اللقب/الألقاب) في هذا المقام قد تؤدي بمن يقرا الترجمة إلى فهمها على أساس (عنوان)، وهو ما ليس بالمقصد، لذلك كان كل من التوطين والتكييف موفقا.

3.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الصوتي والصّرفي

يهتم السياق الصوتي بطريقة نطق الوحدة اللغوية الصغرى الفونيم Fonema (العبيدي، 2007، ص115/ 132). بناء على تركيبتها النحوية والصرفية، أي وظيفتها الدلالية في توزيع الأصوات Fonos. من خلال تحديد البدائل الصوتية Alófonos، لكل بدل صرفيAlomorfo، للمورفيم Morfema، للتوجيه الصحيح لمتغيرات الصوت.

[3] **Cultismo,** o palabras cultas, es decir de origen greco o latino, usado en la lengua cultural, científica y literaria. Término/ vocablo procedente de una lengua clásica, tomado como préstamo en otra lengua moderna, con fines expresivos**.** Véase: (DRAE, 2014, p. 2828)

الحذلقة الأسلوبية، أو **الكلمات الثقافية**، تأتي من أصل يوناني أو لاتيني، وتستخدم في اللغة الثقافية والعلمية والأدبية. بمعنى استعارة مصطلح / كلمة من لغة كلاسيكية، لاستعمالها في لغة حديثة، لأغراض تعبيرية تنميقية. (ترجمتنا)

أما عن السياق الصرفي فيتناول تأثير العلاقة التناسبية والتسلسلية للمورفيمات داخل السياق، من حيث مكانة الأفعال والمفاعيل وأدوات الربط، والجموع والتقديم والتأخير إلخ، وتتم دراسته داخليا وخارجيا (أنظر الفصل الثاني).

النموذج رقم 1: ترجمة السياق الصوتي والصرفي

أسلوب الترجمة الحرفية والتوطين

- تقنيات التكييف والتكافؤ

في هذه النماذج سنقوم بالتحليل وفق ما سبق من خطوات (تحليل لغوي/ سياقي/ ترجمي/ تعليق)، غير أن الاختلاف في السياق الصوتي/ الصرفي للكلمات عند ترجمتها لن تظهر الخاصية. لذلك سنقدم في ذيل التحليل مخططا يبين جميع ما اشتمل عليه تحليل النماذج من خصائص صوتية/صرفية.

النّص المترجَم	النّص الأصل
سيمون. إخراج الفتاة من الدير والعودة معها إلى مدريد؟ ... فتح باب تلك الحجرة وفاح عطر حريمي. (ص 142)	**1)** Simón. Sacar del convento a la niña y volvernos con ellas a Ma**d**ri**d**? … Que han abierto la puerta de esa alcoba, huele a fal**d**as que trascien**d**e. (P. 44)
...تحت...هناك أمرت أن تعد منضدة ضيقة بائسة تشبه مصطبة البيطار. (ص 102)	**2)** Calamocha… Abajo... Allí he man**d**a**d**o disponer una angosta y fementi**d**a mesa que parece un banco de herrador. (P. 32)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تتحدث شخصية (سيمون) في النموذج الأول إلى سيده (دون دييغو) عن الصغيرة (باكيتا) وكيفية الرجوع بها من دير مدينة غوادالخارا إلى مدريد. ويوظف في ذلك ثلاث مورفيمات (Madrid) و (Faldas) و (Trasciende) وكلها تحمل الفونيم ذاته d، والذي بدوره يقدم بدائل صوتية Alófonos أخرى ممكنة لا تلحق بالضرورة بتسييقه الحالي.

عن النموذج الأول، في الشطر الأول، تشير كلمة (Faldas)، وهي اسم عام لجمع المؤنث Sustantivo Femenino Plural، في المعنى المباشر Denotado إلى نوع من التنورات النسائية: (Naguas/ sayas/ polleras/ faldillas /enaguas /miriñaques)

بينما في المعنى المجازي أو الضمني إلى جنس الأنثى وما يتعلق به.

فيقال في الإسبانية (Amigo de las faldas) بمعنى زير نساء، كون التنورات لباس نسائي. أي أنه لما يتبع كلمة (Faldas) لفظات أخرى، يتحول معناها إلى ما يشير إليه اللفظ التابع. وغالبا ما يكون ذا مدلول غير مباشر.

عن الشطر الثاني من النموذج الأول، تأتي لفظة (Trasciende) وهي صفة من الفعل (Transcender) بمعنى انتشر وذاع وراج وشاع:

"Trascender *(del latín, transcendĕre),* pasar de una cosa a otra. Exaltar olor tan vivo y subido, que penetra y se extiende a gran distancia" (DRAE, 2014, p. 8590)

"فاح عطره/ شذاه (من اللاتينية، transcendĕre)، الانتقال من شيء إلى آخر. انتشار رائحة فواحة عالية، لدرجة أنها تصل وتنتشر إلى أبعد مسافة." (ترجمتنا)

نعود لربط اللفظات بسياقاتها اللفظية من النموذج الأول، فنجد الأولى (Madrid) تشير إلى المكان Lugar نحو (Volvernos con ellas a Madrid)، والثانية (Faldas) والثالثة (Trasciende) على التوالي عن رواج شيء أنثوي في المكان، وهو العطر/الرائحة (Huele a faldas que trasciende) مرتبطة بالفعل (Holear) بمعنى تشمم وتنشق.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمات، نرى أن الأستاذ المترجم قابل في الجزء الأول من النموذج الأول عبارة (volvernos con ellas a Madrid) نحو (العودة معها إلى مدريد؟)، معتمدا على **أسلوب الترجمة الحرفية**، حيث سمح السياق بذلك، ولم يلحق بالمعنى أي اختلال.

لكن الأمر اختلف في الجزء الثاني من النموذج الأول، حيث نلاحظ استخدام **تقنية التكييف**، عند ترجمة العبارة (Huele a faldas que trasciende) ذات المعنى غير الصريح Connotado، بـ (فاح عطر حريمي).

حيث أنه كما أشرنا فيما سبق، أن سياق العبارة فعلا يلوح إلى أمر نسائي يحدث، وهو ما ترمز اليه كلمة (Faldas)، كناية عن المرأة.

فجاءت تقنية التكييف في هذا السياق بتقديم شرح مبسط له، عن طريق تحويل الصيغة الصرفية لكلمة (Falda) إلى الصيغة الدلالية لها نحو (عطر حريمي/نسائي). والإبقاء على الفعل (Holear) و(Transcender) حفاظا على معنى (استنشاق رائحة). ويكتمل بذلك المراد من السياق الأصل في اللغة الهدف.

عن النموذج الثاني، فنشهد ورود كلمتي (Mandado) و (Fementida) التي هي الأخرى ذات التنغيم العام الفاصل بالصوت ذاته d.

كلمة (Mandado)، اسم مفعول من الفعل (Mandar) بمعنى (طلب وأمر وأوصى). وكلمة (Fementida) صفة للمفرد المؤنث، متكونة من المورفيم (fe) بمعنى (الأمان والوفاء)، والمورفيم (Mentida) من كلمة (Mentira)، بمعنى (كذب/خطا/ غير صحيح/ ادعاء)، وهو يبرزان تناقضا على المستوى الدلالي.

وبالتالي تستخدم اللفظة للإشارة إلى الأشخاص الذين لا يؤتمنون، ممن ينقصهم الورع والعفة، ذوي طبع الغدر والخيانة (Traidor /Pérfido/ Infiel). كما تستخدم للمجاز في المواقف الدنيئة وللأشياء السيئة للدلالة على الرداءة.

"Fementido, da., adj. [culto "del judeoespañol- mentira/fe", significa] falso o engañoso" (DRAE, 2014, p. 4126)

كما تعود جدور الكلمة إلى اللاتينية القديمة للإشارة إلى نفس الاستخدام:

" Perfĭdus, a, um (per, fides), perfide, sans foi, trompeur " (Gaffiot, 1934, p. 1155)

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد تمت مقابلة كل لفظة وفق سياقها نحو (he mandado) من الماضي القريب Pretérito Perfecto بالفعل (أمرت) في الماضي للمتكلم المفرد، وهي ترجمة وفق تقنية التكافؤ.

و (Una angosta y fementida mesa) نحو (منضدة ضيقة بائسة)، نلمح أيضا استخدام تقنية التكافؤ في معادلة المعنى المجازي للفظة (Fementida)، التي وصفت بها الطاولة (بائسة)، وهي

صفة تطلق على العاقل (الشقي والتعيس والمدقع). بينما تخرج لغير ذلك لتدل على سوء الخاطر، رثاثة واهتراء الحالة، وهو ما كان مقصودا من السياق الأصلي.

نعود الأن لدراسة السياق الصوتي للكلمات الثلاث في النموذجين (Fementida) و (Faldas) و (Trasciende).

فنستشف أولا أن الصوت العام لها يحمل تنغيما فاصلا للفونيم d ذاته في الحالات الثلاث، وفقا للسياق اللفظي لكل فونيم. بينما في كلمات (Mandado) و (Madrid) يعطي الفونيم d صوتا آخر عليه نوعا من التشديد والتضخيم.

ونلاحظ أنه في لفظتي (Faldas) و (Trasciende) جاء الفونيم d بين حرف صائت وآخر صامت، أما في لفظة (Fementida) الدخيلة، فقد وقع بين حرفين صاءتين، إلا انه ينطق كما في الحالة الأولى. فوفق قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية (DRAE, 2014)، لا تطبق قواعد التصويت على الكلمات المقترضة، وذلك حفاظا على تركيبتها كما هي في أصلها.

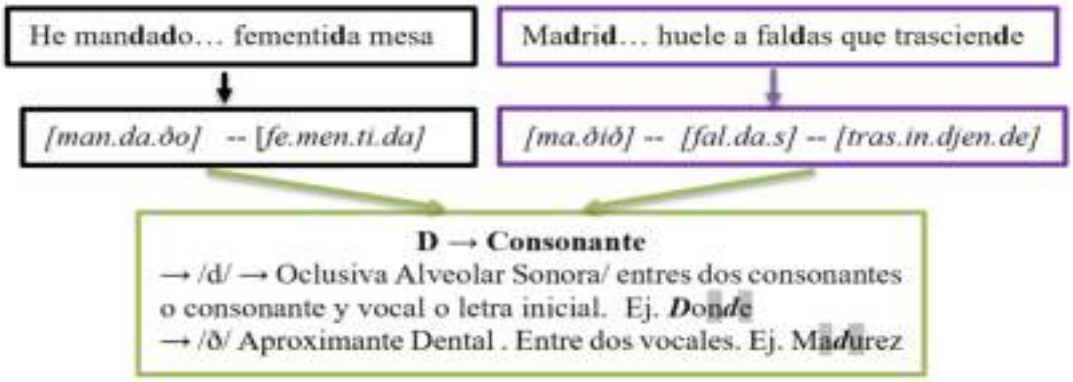
بينما في كلمة (Madrid) نجد استثناء في نطق الفونيم d الأول والثاني بنفس الشكل والمخرج، رغم أن تموقعهما يختلف تماما. حيث ينطق الفونيم مدغما، وهو الأمر ذاته في كلمة (Mandado) حيث ينطق الفونيم الأول مخففا والثاني بإدغام.

تعليق:

نستخلص أن للفونيم d بدائل صوتية /الوفونات Alófonos تتماشي والسياق اللفظي للفونيم في المورفيم. فكلما جاء الفونيم d في مورفيم بين حرف صامت Consonante وآخر مصوت Vocal فينطق /d/ مخففة Oclusiva Alveolar Sonora. بينما إذا وقع بين حرفين صاءتين Vocales، فانه ينطق /ð/ مضخمة Aproximante Dental. (Hidalgo Navarro & Quilis Merín. 2012)

وعليه فتغيير البدائل الصوتية Alófonos للفونيم Fonema الواحد لا يغير من معنى المورفيم Morfema (هو السوابق واللواحق والحشو الذي تلحق الكلمات لتحدد المعاني والدلالات منها) (العبيدي، 2007، ص 198–199) إنما فقط يسبب اختلالا فيه، يجذب انتباه المستمع إلى ورود خطأ صوتي، وقد يشكل عائقا في سبيل فهم الكلام، اذا كان المستمع من خارج بيئة المتكلم.

نقدم فيما يلي تخطيطا للسياق الصوتي الذي ورد في النموذج الأول والثاني:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

1/ نقوم في المرحلة الأولى، بالتحليل الصوتي للفونات Fonos في النموذج، ونركز على الفونيم d.

يأتي الفونيم، بعدد من الألوفونات Alófonos، الممكنة، في المورفيمات Morfemas، نقرأها من اليسار إلى اليمين (Mandado, Fementida, Madrid, Faldas, Trasciende)

فنلاحظ على المستوى الأول، نتيجة التحليل الصوتي لهذه المورفيمات، وبالتحديد الفونيم *d*، الذي تراوح بين النطق المخفف /d/ والمدغم /ð/.

وعليه، نستنتج من خلال المستوى الثاني من التحليل، قاعدة النطق الصحيح للحرف الصامت d. فيأتي البدل الصوتي /d/، عند التقاء حرفين صامتين، أو أحدهما صامت والآخر مصوت Oclusiva Alveolar Sonora (تصويت بضم اللسان إلى الفك العلوي للأسنان).

كما يأتي البدل الصوتي الثاني /ð/، عند التقاء حرف صائت بآخر صائت. أي بتقريب أسنان الفك العلوي والسفلي من بعض Aproximante Dental.

2/ ننتقل الآن إلى التحليل الصرفي للمورفيمات من اليسار إلى اليمين (Mandado, Fementida, Madrid, Faldas, Trasciende)

على المستوى الأول من التحليل، نلاحظ أن المورفيم (he mandado) قد جاء مركبا من 3 غرافيمات (he, mand/ ado)، حاملا لدلالة (فعل) الماضي التام Pretérito Perfecto، بمعنى أرسل وبعث. وهو تصريف للمفرد المذكر، بناء على أن الفاعل يكون الخادم.

في المورفيم الثاني، تأتي لفظة (Fementida)، كصفة للمؤنث المفرد، متكونة من غرافيم (Fe)، و (Mentida). ليحمل كل واحد سمة خاصة به (وفاء/ خداع). وبما أن الصفة هذه تحيل إلى طاولة مجلس العائلة، فمعنى الخداع يتحول للإشارة إلى غير العاقل، وتكون الدلالة، نقلا عن حالة الشخص المخادع، في بؤس حسرة الحال.

وفي المثال الثالث، يأتي الغرافيم (Madrid)، كوحدة صرفية، لا يقبل التغيير، انطلاقا من كونه اسم علم.

المورفيم الرابع (Faldas)، يأتي كاسم للجمع المؤنث، وهو بذلك يتبع الموصوف به. وإن كان غائبا في النموذج، إلا أننا عبر النظر للسياق السابق له، نكتشف أن المقصود كانت نساء بيت (دون دييغو). ينقسم بدوره إلى الجدر (Falda)، واللاحقة(s-) التي تدل على العدد (الجمع).

وآخر مورفيم (Trasciende)، فعل في زمن الحاضر Presente de Indicativo. يأتي فاعله كضمير مستتر، يعود على رائحة العطر الفواحة في القاعة.

وعليه نستخلص صرفيا، مدى ارتباط الأفعال بالمفاعيل، من حيث الجنس والعدد. والصفات بالموصوفات، من حيث التأنيث والجمع. أما عن البدائل الخطية Alógrafos في آخر نقطة من التحليل، فنستخلصها في الغليفات Glifos (M/m, T/t).

النموذج رقم 2:

أسلوب الترجمة الحرفية والتوطين

- **تقنية التكافؤ**

النّص الأصل	النّص المترجَم
1) Doña Francisca. ¿Qué **g**ente nueva ha lle**g**ado ahora? (P. 39)	دونيا فرانثيسكا. من وصل من النزلاء الجدد؟ (ص 129)
2) Don Carlos. ... Siempre fui para ella don Félix de Toledo, oficial de un re**g**imiento, estimado de mis **j**efes… (P. 54)	دون كارلوس...كنت بالنسبة إليها دون فيليكس دي توليدو، ضابط من ضباط إحدى **الحاميات**، ورجل شريف يحترمه **رؤساؤه**... (ص177)

- **تحليل النَص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في النموذج الأول، يأتي في حديث (باكيتا) إلى خادمتها، عن عدد الأعوان القادمين مع (دون كارلوس)، وتوظف كلمتي (gente) و(llegado)، وكلاهما يحملان الفونيم g، الذي يقدم احتمالات ممكنة عن بدائل صوتية Alófonos، تختلف حسب تسييق الفونيم في السلسلة اللغوية، بحيث يقدم تصويت مختلف حسب موقعه.

أولا، عن لفظة (Gente) [‘xen. te]، فهي اسم عام/ جمع المؤنث Sustantivo Femenino Plural، جاءت بمعناها المباشر Denotado الذي يطلق على مجموعة أو نفر من الناس.

"Gente. Pluralidad de personas. Con respecto a quien manda, conjunto de quienes dependen de él. Cada una de las clases que pueden distinguirse en la sociedad. Coloq. Familia. Persona/ individuo." (DRAE ; 2014, p. 4445)
الناس. تعدد الناس. فيما يتعلق بمن يأمر، مجموعة من (الناس) الذين يتعلقون به. كل فئة من الفئات التي يمكن تمييزها في المجتمع. عائلة. شخص / فرد ". (ترجمتنا)

ثانيا، لفظة (Llegado)، من الفعل المتعدي verbo transitivo (Llegar) بمعنى (وصل/ قدم/ حضر/ أتى/ وفد) ومن الإسبانية (Volver/ Retornar/ Venir/ Conseguir/Alcanzar). وهي اسم فاعل Participio Presente، وهذا الاسم يستخدم غالبا كنعت عن الأحوال والوصف للعاقل وغير العاقل.

“Llegar . Alcanzar el fin o término de un desplazamiento. Una situación, una categoría, un grado, etc. Durar hasta época o tiempo determinados. Producir una determinada acción.” (DRAE, 2014, p. 5447)

"وصل. بلغ غاية أو نهاية. موقف، فئة، درجة، إلخ. استمر حتى وقت أو وقت معين. إنتاج إجراء معين". (ترجمتنا)

تتكون كلمة (Llegado) [λe’ ɯa. ðo /je’ ɯa. ðo]، من المورفيم (Llega) والمورفيم (-ado)، حيث يشير الأول إلى جذر الفعل raíz/ lexema، بينما يستخدم الثاني كلاحقة Desinencia للإشارة إلى صفة للمذكر المفرد، و (ada−) للمؤنث.
وهي صيغة تصريف للفعل Llegar في الماضي القريب، المرتبط نتائجه بالحاضر Pretérito Perfecto Compuesto .

يقدم الفونيم g عن الكلمة (llegado) بدائل صوتية من مستوى آخر، عند التلامس بين الأعضاء الصوتية في نقطة من القناة الهوائية–الصوتية، مما يسبب انقطاع في خروج الهواء Alófonos Oclusivos [4] . أي عند وقوفها بين حرفين صاءتين، فينطق / ɣ/ ، كما هو الحال في كلمة *vega : [beya]* أو متبوعة بالحركات (g+ a/o/u).

- **تحليل النّص المترجَم:**

في النموذج الأول، قابل الأستاذ المترجم العبارة ككل (Qué gente nueva ha llegado ahora) ذات التصويت G، نحو (من وصل من النزلاء الجدد؟).

حيث لا نرى ظهور الصوت في الترجمة، كون السياق الصوتي هذا، يهتم بنقل معنى السياق إلى اللغة العربية، وتحليلية يكون وفق اللغة الأصل.

وبالتفصيل، فقد تم نقل كل كلمة وفق سياقها، نحو (Gente) بـ (النزلاء)، وهي ترجمة وفق تقنية التكافؤ. فكلمة (نزيل) يقصد بها وفق قاموس الرائد (2004)، (الضيف والوافد الذي يشارك غيره البيت). وعليه تأتي الكلمة (Gente) لا للإشارة إلى عامة الناس كما هو في المعنى المباشر، إنما تحيل إلى الشباب مرافقي (دون كارلوس)، الذين سينزلون في ذات البيت لفترة وجيزة ويغادرون. لذلك فالترجمة نحو (نزيل/ نزلاء)، تؤدي المعنى بالشكل المطلوب.

أما ترجمة العبارة الثانية (Ha llegado)، نحو (وصل)، فهي ترجمة وفق **تقنية التكافؤ** أيضا، نقل المترجم من خلالها معنى وزمن الفعل بالتمام. وعليه، فقد تم تحقيق النقل الصحيح للسياق.

في النموذج الثاني، في سياق حديث (دون كارلوس) عن أول لقاء جمعه بحبيبته (باكيتا)، التي رسمت في ذهنها صورة عن هذا الشاب كضابط محترما، رئيسا عن إحدى الدوائر العسكرية، فيقول:
(Para ella don Félix de Toledo, oficial de un regimiento, estimado de mis jefes.)

ويستخدم في هذا السياق، كلمتي (Regimiento) [re.xi.mjen.to] و (Jefes) [xe.fe].

[4] **Alófonos oclusivos,** se producen en la articulación de consonante, en aquella se encuentra el contacto de los órganos de fonación en un punto del canal vocal (interrupción de la salida del aire espirado).

تحدث **الألوفونات المغلقة**، عند نطق الحروف الساكنة. أي اتصال أعضاء التصويت عند نقطة من القناة الصوتية (انقطاع خروج هواء الزفير).

عن السياق الصوتي بين الكلمة الأولى والثانية فقد جاءت الفونيمات g / j (حروف ساكنة)، بنفس التصويت /x/ Alófonos fricativos[5] (g + e.i/ j+a.e.i.o.u)، بدائل صوتية احتكاكية مغلقة جزئيا، كما في *[xose]* : José، و أيضا *[xitana]* : Gitana

تأتي الكلمة (Regimiento)، كصيغة المصدر، من الفعل المتعدي (Regir)، بمعنى (عمل، تحكم، حكم، قضى، سيطر، حشد، فوّج)، وعن الإسبانية (Administrar /Gobernar/Mandar Guiar/Reinar)

"Regimiento. (Acción y efecto de regir) Multitud, número grande de personas o cosas. Cuerpo de regidores. Unidad homogénea de cualquier arma o cuerpo militar, compuesta de varios grupos o batallones, y cuyo jefe es normalmente un coronel." (DRAE, p. 7487)

"فوج. (فعل وأثر التحكم). حشد، مجموعة واسعة من الأشخاص والأشياء. مجموعة من القادة. وحدة متجانسة من أي فرع أو هيئة عسكرية، متكونة من مجموعات أو كتائب مختلفة، يرأسها عادة عقيد". (ترجمتنا).

عن الكلمة الثانية (Jefe)، من المؤنث (Jefa)، اسم Sustantivo يستخدم للدلالة على الرئيس، الحاكم، المدير، المسؤول عن دائرة أو هيئة حكومية أو عمومية.

- **تحليل النّص المترجَم:**

نلمس في هذا السياق، **أولا**، ترجمة **وفق تقنية التكافؤ**، من عبارة (Oficial de un regimiento)، نحو (ضابط من ضباط إحدى الحاميات). جرت في نقل دلالة الكلمة (Regimiento) بالحامية، في خلاف (الفرقة) العسكرية، بحيث أن هذا المسمى (الحامية) لا يكون إلا للرهط الذي يتكفل بالحماية عند أحرج الصراعات أو فشل ما تقدم من حماة. (المعجم الوسيط، 2004)

كما يعطي المصطلح العربي (الحامية)، مجموعة أخرى من المقابلات من ذات الحقل الدلالي، نحو (نفر)، (شلة) و(ثلة)، بمعنى الجماعة من الناس/الجنود التي تسهر على حماية البلاد والعباد.

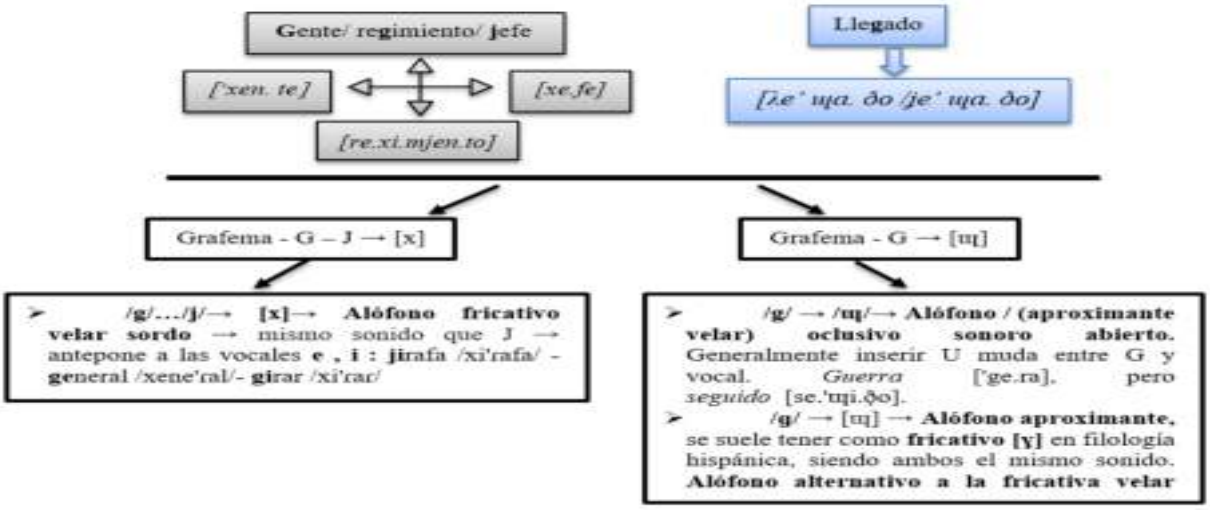
[5] **Alófonos fricativos,** articulación de consonante, desde la salida continua del aire respirado a través de estrecha abertura, lo que produce cierta fricción o roce en los órganos fonatorios.

الاحتكاك الألوفوني، هو نطق الحرف الساكن، أي الخروج المستمر لهواء الشهيق عبر فتحة ضيقة، مما ينتج عنه بعض الاحتكاك في الأعضاء الصوتية.

بينما، ثانيا، نقلت العبارة (Estimado de mis jefes) نحو (رجل شريف يحترمه رؤساؤه)، وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**.

التي ظهرت في ترجمة كلمة (Jefes) بـ (الرؤساء)، والتي يقصد بها هنا، المسؤول الأول الذي يترأس زمام الأمور في هيئة، جهاز وسلك.

عن السياق الصوتي للكلمات ha llegado/ gente/ regimiento/ jefes، ذات التنغيم العام الفاصل بالصوت ذاته g، نقدم في المخطط أسفله التحليل الصوتي لها موجزا: (Hidalgo & Quilis, 2012)



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يقدم لنا المخطط أعلاه، المتغيرات الصوتية (البدائل الصوتية/ الألوفونات) التي تلحق بالفونيم G في غرافيمات متفرقة.

فعلى المستوى الأول من التحليل، نقرأ أن الفونيم /g/ قد جاء في المورفيمات (ذات معنى) Gente/ Regimiento/ Jefes، بالتصويت ذاته [j]، مع أنه وقع في مواضع مختلفة.

على المستوى الثاني، نقرأ اختلافا هذه المرة يمس نطق الفونيم /g/، حيث تحول عن سابقه، ليقدم لنا بديلا صوتيا جديدا في [g].

وعليه، فنستنتج، على المستوى الأخير، القواعد التي تحكمت في هذا الاختلاف الصوتي:

1/ نرى أن الفونيم /g/ يأتي نطقه في الألوفون الاحتكاكي الحلقي الذي لا صوت له Alófono Fricativo Velar Sordo [j]. أي أنه يسبق حرف علة (حرف مصوت) في المورفيم.

2/ يتغير نطق الفونيم /g/ إلى الألوفون الحلقي التقريبي [g] Alófono Aproximante Velar.

3/ يأتي متمازج بين النطق الانسدادي الصائت المفتوح Alófono Oclusivo Sonoro Abierto، وذلك عند إضافة الفونيم /u/ بين الفونيم /g/ وحرف العلة في المورفيم.

4/ وقد يأتي أيضا، كبدل صوتي ذا احتكاك تقريبي [g] Alófono Aproximante Fricativo، عند التصويت [ɣ] (بدل صوتي احتكاكي حلقي مصوت Alófono Fricativo Sonoro) يحدث هذا في علم فقه اللغة، خاصة اللغات القديمة والإسبانية اللاتينية (العالم الجديد).

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين

- **تقنيات الإبدال والحذف**

النّص الأصل	النّص المترجَم
1) Son unos borrachones… (P. 23)	هؤلاء المعربدون… (ص75)
2) ...de lo que habrán influido en una niña tan bien inclinada como usted **Las santas costumbres** que practicar en aquel **inocente asilo** de la devoción y la virtud . (P. 26)	… الطقوس التي شهدتها في ملجأ التقوى والفضيلة الطاهر ذاك تركته في بنت ببراءتك واستقامتك. (ص84)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **تحليل النّص المترجَم:**

يأتي في النموذج الأول، كلمة (Borrachones) وهي صفة للجمع Adjetivo Plural كما تستخدم كتسمية تحقيريه Sustantivo Peyorativo، للشخص المعتاد على تناول الخمر إلى حد السكر: (embriagado habitualmente por la bebida / borracho/borrachín).

"Borracho. Persona propensa a la bebida que hace el ridículo cuando se encuentra en ese estado. /su aumentativo '*borrachón*'" (Montes de Oca, 2016, p. 40)

" ثمل. الشخص المتعود على للشرب الذي يضع نفسه في مواقف وهو في تلك الحالة". (ترجمتنا)

جاءت الجملة الإسبانية (Son unos borrachones)، متساوية مترابطة المورفيمات، حيث أن فعل الجمع (Son) يحتاج إلى فاعل يتبعه في العدد، فجاء (borrachones) جمعا، وبما أن الجملة تحتاج إلى أداة، تم إضافة كلمة (unos) للتعبير عن عدد الفاعلين. وجاء المعنى العام المشترك بين المورفيمات هو الجمع الحاضر.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، نقلت كلمة (Unos) كأداة للتنكير Articulo Indefinido باسم الإشارة (هؤلاء)، الدال على الجمع المذكر. وكلمة (Borrachones) بـ (المعربدون)، حيث خضعت لنفس التركيبة الصرفية لما جاء قبلها (الجمع).

وكلمة المعربدون من (عربد/ عربدة/عربيد)، فوفق قاموس المنجد (2008)، تعود الكلمات على من ساء وفسد خلقه. (ج 2، ص 92).

وفي سياق آخر، يشير المعنى العام للفظات إلى سوء الخلق، والسكر وإيذاء الناس. و(العربيد)، هو كثير العربدة الشرير، من يضر غيره بسكره. (المعجم الوسيط، 2004، ص 591).

غير أنه في النسخة المترجمة، غابت سمة الزمن الحاضر، وحذف الفعل (Son)، وتم الاكتفاء بجملة اسمية ابتدائية (مبتدأ وخبر)، بدل الجملة الفعلية الأصلية.

لذلك جاءت ترجمت العبارة (Son unos borrachones) نحو (هؤلاء المعربدون)، وفق **تقنية الإبدال**، نظرا لتغير الصيغ الصرفية. أما عن المعنى فقد تم بالشكل الصحيح، فكل من كلمة (العربيد) و(Borrachón) تحمل نوعا من المبالغة Exageración، من العربية على وزن فعيل، وعن الإسبانية بإضافة اللاحقة on- /ones-

ننتقل الآن إلى التحليل الصرفي للجملة الإسبانية نحو:

تعليق على معطيات المخطط البياني:

يبين المخطط أعلاه، أجزاء السياق الصرفي، للنموذج *(Son unos borrachones)*

على المستوى الأول والثاني، نستخلص 3 مورفيمات. من اليسار إلى اليمين، تحمل كل واحدة دلالة صرفية نحوية مستقلة، نحو:

أولا، فعل للجمع المذكر/ في زمن الحاضر التام.

ثانيا، صفة/أداة للتنكير للجمع المذكر. قد تلحق بها تغييرات ليتحول معناها في سياقات صرفية أخرى لها.

لذلك نستخلص من هذا المورفيم (Unos)، بدائل صرفية ألومورفو، تدل على معان جديدة. فتكون اللواحق (-a, -as)، للتأنيث بين المفرد والجمع. و(-o,-os) للتذكير بين المفرد والجمع.

ثالثا، صفة للجمع المذكر، مفردها (Borrachón)، تنقسم إلى مورفيم (Borrach) وهو ليكسيم، والى مورفيم (on-)، وهي لاحقة Desinencia، مؤنثها (ona-) (اللهجة المحلية)، تأتي الفصيحة منها من المفرد المذكر Borracho/a.

عن النموذج الثاني، نجد أولا، أن عبارة (Las santas costumbres)، تتشكل من ثلاث مورفيمات، وثلاث بدائل صرفية، حيث تفسح المجال بدورها إلى بدائل أخرى ممكنة، دونما تغيير في المعنى العام للسياق.

وعليه، يقصد أولا، بلفظة الجمع المؤنث (santas) قداسة الشي/الشخص وحرمته، وجاءت مسبوقة بأداة التعريف (Las) لتزيد من توكيد على معناها وتحدده. ليقتصر على دائرة معينة لا يخرج عنها ولا يعمم (الكنيسة كمكان للعبادة).

أما عن اللفظة الثانية، (costumbres)، فقد تبعت التركيبة الصرفية لما سبقها من مقاطع، وهي تشير إلى العادة/ السلوكيات التي ألف الفرد على أدائها بتتابع. وما دأب المرء على القيام به بشكل مستمر غير منقطع لفترة طويلة.

وبارتباط دلالة الحرمة Sagradas/ Benditas ودلالة النشاط الاعتيادي /Prácticas Rutinas، ففي هذه الحالة، وقبل العودة إلى السياق، قد نتفطن إلى وجود علاقة دينية بينها، وهو ما يؤكده بالفعل السياق، حيث أن الحديث الذي جرى بين الشخصيتين (دون دييغو) و(دونيا باكيتا)، يدور حول الدير El convento التي كانت الفتاة فيه.

وعليه نستخلص من ذلك، أن الصيغة الصرفية العامة بين جميع مورفيمات العبارة Las) santas costumbres) في السياق الإسباني تحمل دلالة جمع المؤنث المعرّف.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، جاءت العبارة (Las santas costumbres)، نحو (الطقوس)، وهي ترجمة وفق **تقنية الحذف**، والتي لم تكن موفقة في نقل دلالة السياق، غير أن الأستاذ المترجم كان قد حافظ على الصياغة الصرفية (الجمع) عند الترجمة.

- **تعليق:**

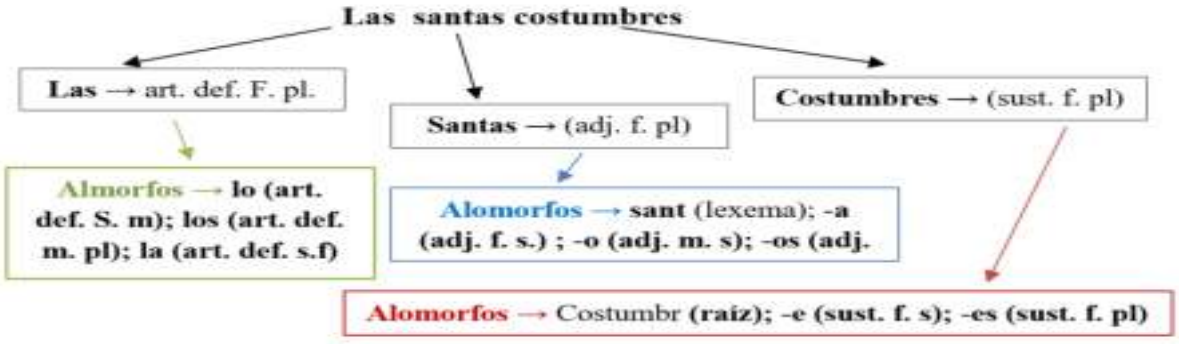
إن بحذف كلمة (santas) ودلالتها الدينية، نشهد نوع من الاختلاف حصل عند الترجمة، خاصة ومقابلة العبارة كلكل بمورفيم واحد (طقوس).

وذلك اعتبارا من أن كلمة (الطقوس)، تحمل دلالة عامة تشير إلى عدد من الاستخدامات والشعائر التي قد تكون دينية أو عامة اجتماعية.

لذلك أخل الأستاذ المترجم نوعا ما بالمعنى، رغم أنه كان بإمكانه نقل دلالة القداسة إلى اللغة العربية حيث الثقافة تسمح بذلك، بل وفيه تشابه ديني معتبر بين البيئة الإسبانية المسيحية والبيئة العربية المسلمة.

فلو عدنا لإقحام تقنية التكافؤ، لحصلنا على الترجمة التالية: (الطقوس الدينية/ الطقوس المقدسة).

نقدم فيما يلي مخططا، يشتمل على المورفيمات والبدائل الصرفية للجملة:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يقدم لنا المخطط أعلاه، التقسيم الصرفي لسياق الجملة الإسبانية *Las santas costumbres*:

على المستوى الأولي والثاني من التحليل، نستخرج 3 مورفيمات، من اليسار إلى اليمين، ذات علاقة صرفية فيما بينها (تدل جميعها على جمع المؤنث المعرّف)

أولا، تأتي الأداة، (Las)، للتعريف، وتسبق أسماء الجمع المؤنثة. تقدم مجموعة من البدائل الصرفية، للدلالة على تغير المعنى وفق تسييقها، من التأنيث (a–) إلى جمعه (as–)، والتذكير (o–)، وجمعه (os–).

ثانيا، تشترك المورفيمات (Santas) و (Costumbres)، في الدلالة على الجمع المؤنث. فتقدم كلاهما، الالومورفات (a–) و (es–) للمؤنث الجمع، من المفرد (a–) و (e–).

كما ينقسم المورفيم (Costumbres) لوحده، إلى الجذر (Costumbr)، المكون لعدد من الكلمات المعجمية ذات الليم المشترك. وعليه، نقرأ الترابط الصرفي الصحيح، الذي جمع مورفيمات التركيب الاسمي Sintagma Nominal في هذا النموذج.

النموذج رقم 4:

- **تقنية التكافؤ**

النّص الأصل	النّص المترجَم
لكني لا أستطيع أن أصف لك كم بكت **المسكينة** وكم كانت متألمة. (ص 56)	**1)** Rita... Pero no te puedo ponderar cuánto lloró la **pobrecita,** que afligida estuvo. (P.16)
يؤذيني **جدا** بالتأكيد بسبب الشقيقة التي أعاني. (ص 73)	**2)** Doña Irene. Seguro que me hace **muchísimo** mal, con esta jaqueca que padezco. (P.22)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **تحليل النّص المترجَم:**

جاء في النموذج الأول،(cuánto lloró la pobrecita, que afligida estuvo)، عن حديث الخادمة (ريتا) و الراعي (كلاموتشا) بخصوص الحالة النفسية المزرية للفتاة (باكيتا)، استخداما لصفة (Pobrecita)، كناية عن معاناة الفتاة وقهرها بذات المستوى الذي يعاني منه الفقير المعدم.

وكلمة (Pobrecita) من الأصل (Pobre) (صفة للمؤنث والمذكر المفرد Adjetivo Sing. Fem. y Masc.)، بمعنى المحتاج، من لا يملك ما يعيش عليه، قليل الكيان والقيمة، البائس والحزين.

وجاءت مقرونة باللاحقة (cito–) للدلالة على التصغير والنقص أو التأثر Sufijo / Valor diminutivo o afectivo.

وفي سياق النموذج ذاته، نرى نوع من التسييق الصرفي المنظوم والموضوع المتناول (الحديث هنا يجري عن "دونيا فرنثيسكا")، حيث نلمس الصفات Afligida / Pobrecita متسلسلة وموائمة للموصوف، كما أن تصريف أزمنة الأفعال والضمائر هي الأخرى قدمت نسيجا صحيحا للسياق.

فجمع الصفات يقدم دلالة المؤنث المفرد، ومجموع الأفعال estuvo/ lloró فيشير إلى الماضي التام Pretérito Indefinido، لضمير الغائب المفرد هي Ella.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد جاءت وفق **تقنية التكافؤ**، نحو (كم بكت المسكينة وكم كانت متألمة).

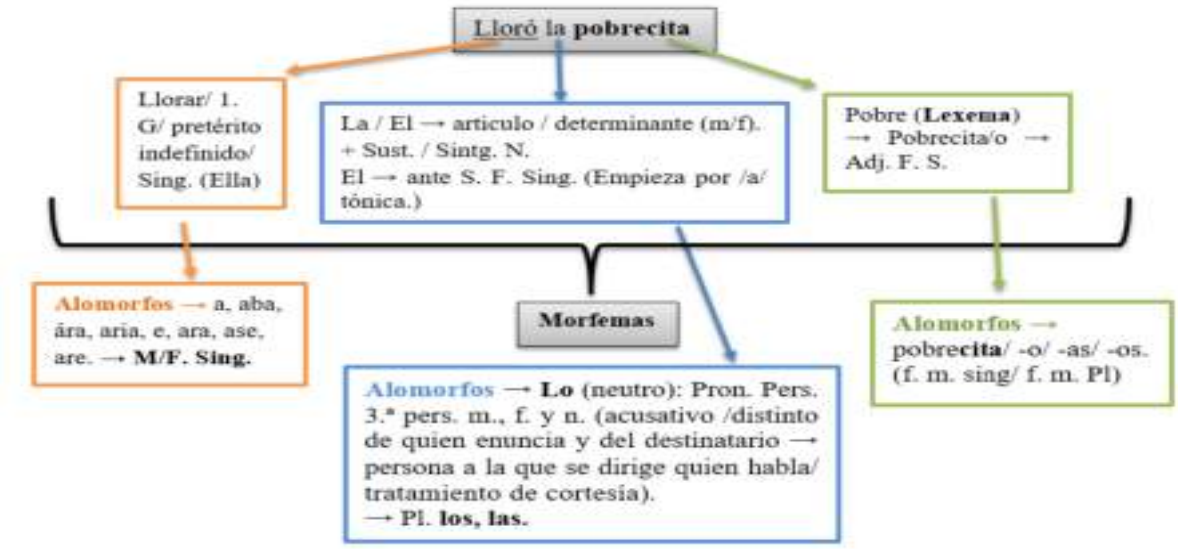
حيث نشهد تقيد المترجم بالسياق الأصل، في مقابلته للأفعال الماضية estuvo/lloró ب بكت/ كانت، بمعنى الغائب المفرد، كما قابل أيضا الصفات Afligida/Pobrecita بالمسكينة والمتألمة.

وللإشارة فقد تعدى المترجم كلمة (الفقير) عن الإسبانية (Pobre)، لينقلها وفق ما جاءت عليه من أثر أعمق مع إلحاق الزائدة (cita–) بها، بحيث انتقل المعنى من مجرد عوز طفيف مادي أو معنوي إلى أكثر من ذلك، فجاءت ترجمتها بالمسكينة.

والمسكين هو الشخص الشقي البائس، الذي يعاني ألوانا من الضيق والتعاسة الاجتماعية مما يجعله يكابد ويكد وفي النهاية لا يحصل على مبتغاه. فيقال فلان مسكين بغض النظر عن نوع احتياجه، بمعنى أنه متعوس قليل الحظ، مدقع الحال.

وهو الأمر ذاته نلاحظه على الفتاة (باكيتا)، التي تعاني في صمت، من قصة حب فاشل، في الوقت الذي يتم إرغامها على الارتباط، إلا أن السياق قد وصف الشخصية ببعض من المبالغة، كونه وحسب ما سبق لا نلاحظ البؤس بهذه الكمية في حياة الفتاة، ففي النهاية قد عرفت حياتها انفرجا باهرا.

فيما يلي المخطط الصرفي للمثال:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يقدم لنا المخطط أعلاه، التقسيم الصرفي لسياق الجملة الإسبانية *Lloró la pobrecita:*

على المستوى الأولي من التحليل، نستخرج 3 مورفيمات، من اليسار إلى اليمين، ذات علاقة صرفية فيما بينها (تدل جميعها على المفرد المؤنث)، نحو Lloró/ La/ Pobrecita.

يأتي المورفيم (Lloró) من الفعل اللازم Llorar، في زمن الماضي المنصرم، ليعود على الضمير المنفصل (هي/ الفتاة باكيتا). تتبعه أداة التعريف للمؤنث المفرد La، المضاف إليها الصفة Pobrecita.

على المستوى الثاني من التحليل، نجد انقسام المورفيم (Pobrecita)، إلى raíz الجدر (Pobre)، وزائدة صرفية للتأنيث sufijo (–cita)، التي بدورها تقدم عدد من البدائل الصرفية Alomorfos، القابلة للتعويض مع أو دونما تغيير في محنى المعنى، منها icito- ، ita-، - ecito, -ececito, -cito. كما تقدم أداة التعريف أيضا بدائل أخرى، تشير لمفرد والجمع المذكر نحو (el/lo/ los)، وللجمع المؤنث في (Las). أما عن الفعل Lloró، فيمكن لنا أن نسجل عددا كبيرا من اللالمورفات الممكنة، غير انه بربط دلالة الفعل بزمن تصريفه، يقتصر الأمر على الماضي المنقض أو المستمر. فتاتي البدائل نحو (aba, ara, ase).

عن النموذج الثاني، (me hace muchísimo mal, con esta jaqueca que padezco)، فقد جاء في سياق حديث (دونيا إريني) عن حالتها الصحية، استخدامها لكلمة (Muchísimo)، في وصف مدى حجم الصداع النصفي (Jaqueca) الذي يؤرقها.

وكلمة (Muchísimo) من الأصل (mucho, cha) وهي صفة وضرف غير معرف للمؤنث والمذكر المفرد Adj. Indefinido y Pronombre. Indef. M. y F ، يدل على الكثرة والوفرة والزيادة.

أما عن سياق المثال فقد جاءت الكلمة في صيغة ظرفيه Adverbio للدلالة على الحجم والكمية. كما ارتبطت اللفظة mucho باللاحقة ísimo– في إشارة للمبالغة والتضخيم في الأمر.

وهذه الصيغة ísimo– ، تختلف عن سابقتها في النموذج الأول، حيث تستخدم الأولى لتكوين صيغة المبالغة من الصفات، بينما تستخدم هذه الأخيرة إلى إنشاء درجة التفضيل للظروف grado superlativo adverbios.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة فقد جاءت نحو (يؤذيني جدا ... بسبب الشقيقة التي أعاني)، في مقابل (me hace muchísimo mal, con esta jaqueca que padezco). وهي ترجمة تكافئيه، تلخصت في مقابلة المترجم لصيغة المبالغة/الظرف muchísimo، بآخر تمثل في كلمة جدا، وهي وفق معجم الرائد: اسم من فعل يراد به الكثرة، فيقال: فلان ذكي جدا، بمعنى ذكي كثيرا. (جبران، 1992، ص269)

أما عن باقي مورفيمات السياق، فلم نشهد انحرافا فيها، بل تم نقلها بشكل مناسب بين الفعل المبني للمجهول me hace mal في مقابل الفعل (يؤذيني)عن الغائب المفرد، اسم الإشارة المؤنث المفرد (esta) الذي تم حذفه في مقابل (هذه)، وفعل زمن الحاضر padezco عن الفاعل المتكلم (أنا/yo).

نلخص فيما يلي ما تم تحليله بيانيا:

تعليق على معطيات المخطط البياني:

يقدم لنا المخطط أعلاه، التقسيم الصرفي لسياق الجملة الفعلية الإسبانية (Me hace muchísimo mal)
يأتي السنتاغما الفعلي Sintagma Verbal متكونا من الفعل المقرون بالضمير المتصل Verbo Reflexivo (Hacerse)، في الحاضر مع ضمير المفرد المتكلم (أنا).

ويلحقه، الظرف والصفة والاسم Mucho، المقرونة باللاحقة ísimo/a–، ويحمل المورفيم للتأنيث Muchísima جزين، الأول ثابت، بمعنى الأصل mucho/a، بينما يتغير الثاني وفق المراد منه فيكون بذلك بدلا صرفيا عن اللاحقة ísimo–، للمذكر المفرد، وísimas- /ísimos- للجمع المذكر والمؤنث.

4.4.4. نماذج عن ترجمة السياق النحوي والمعجمي

السياق النحوي هو طبيعة العلاقات القواعدية التي تتحكم في بناء الوحدات النحوية، الغراميمات Gramema (الشكل المورفولوجي) وتسييقها. وتتكون كل غراميما من (التاكسيمات Taxema كحروف، خطوط، إشارات...، تجتمع لتشكل تاغميمات Tagmema ذات معنى).

أما السياق المعجمي، تبرز الدلالة المعجمية، أي دلالة اللفظة (ما تحيل إليه بصيغتها). ومنه، فالسياق المعجمي يدرس أبنيه الوحدة اللغوية داخليا (لفظية، صرفية، نحوية، صوتية...)، وبمستويات اللغة المختلفة (عامة، أدبية، شعبية، لهجة...).

النموذج رقم 1:

أسلوب التوطين

- **تقنيات الإبدال والحذف والإضافة**

النّص المترجَم	النّص الأصل
أنا في الواقع لم أكن رأيت دونيا باكيتا هذه، ولكني **عرفت** عنها الكثير من أمها... **وقرات** الكثير من رسائلها، و**رأيت** بعض رسائل خالتها الراهبة. (ص 20/19)	Yo, la verdad nunca había visto a la tal doña Paquita; pero mediante la amistad con su madre **he tenido** frecuentes noticias de ella: **he leído** muchas de las cartas, que escribía, **he visto** algunas de su tía la monja (P. 4)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يحدث (دون دييغو) في هذا النموذج خادمه (سيمون) عن الصغيرة (باكيتا)، فيقول أنه لم يسبق له لقاء والبنت، غير أنه قد وصلته معلومات عنها، من خلاله حديثه ووالدتها، فيسترسل في توضيح ذلك، موظفا السياق النحوي الصحيح للتعبير عن أفكاره، فيقول:
(He tenido frecuentes noticias de ella: he leído muchas de las cartas que escribía, he visto algunas de su tía la monja)

فنرى في هذا السياق الغراميمات / الوحدات النحوية Gramema قد وردت متناسقة قواعديا ومتسلسلة لفظيا نحويا، كما هو الحال في السنتاغم (التركيب الاسمي Sintagma Nominal) (Frecuentes noticias)، بحيث تعود الصفة (Frecuentes) على الاسم (Noticias)، وكلاهما من نفس الفئة القواعدية (جمع المؤنث .F. Pl)، وتكون اللواحق (-es/ -as)، للدلالة على ذلك.

كما تعود الصفة (Muchas) و(Algunas) ، الخاصة بالعدد، على الموصوف (Cartas)، والتي تأتي معرفة بـــ (Las).

عن أوزان الأفعال والمفاعيل، فقد جاء التصريف في المفرد المذكر المتكلم (Yo)، نلمسه في الفعل (He tenido)، و (He leído)، و(He visto) ، والتي جاءت في زمن الماضي القريب من الحاضر المركب Pretérito Perfecto Compuesto de Indicativo، للدلالة على حداثة الفعل (سمع/ قرأ/ رأى) بالمقارنة مع سياق الحديث عن الموقف المنصرم.

لذلك تأتي العبارات الفعلية Sintagmas Verbales المكونة من الأفعال (Tener)، (Leer)، و(Ver) لتضيف التفسير الضروري للسياق اللفظي للأفعال المتعدية في ذات الزمن Pretérito Perfecto Compuesto.

هذا، بزيادة العبارات الاسمية (Las cartas) و (Su tía la monja) التي توفي السياق حقه من الإيضاح، وترفع الإبهام عما سبقها ولحقها. بحيث نفهم أنه قد تمت قراءة للرسائل (Cartas)، والبعض منها قد كتبتها لخالتها الراهبة (Monja).

وعليه تكون جملة التاكسيمات Taxemas، في هذا السياق (He/ he; escribía)، تقدم مجتمعة تاغميمات Tagmemas، لغراميمات Grammemas المنطلق. التي تأتي جميعها متناسبة لفظيا ونحويا (جموع/ أفراد/ تأنيث/ تعريف)، وهو ما يؤكد على صحة ودقة السياق النحوي لها.

- **تحليل النّص المترجَم:**

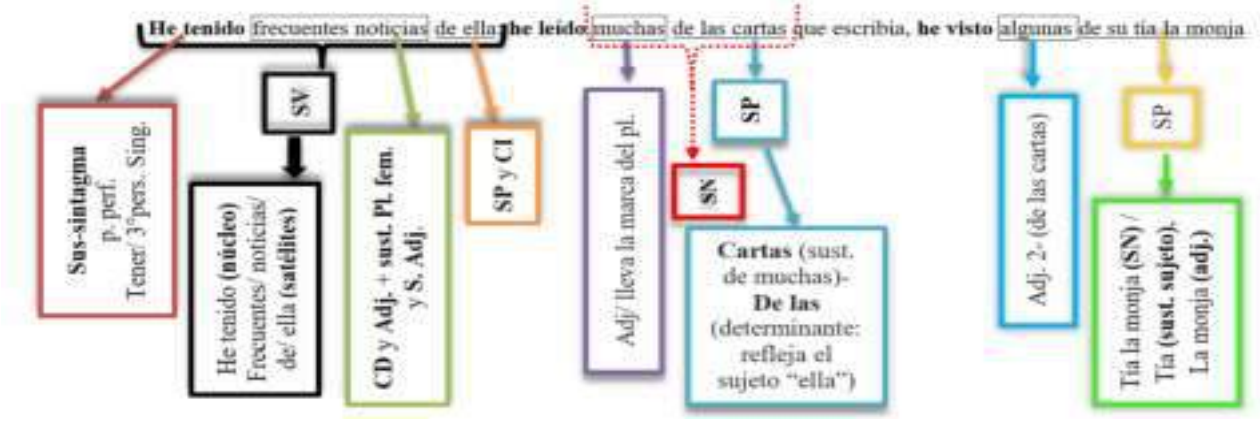
نلاحظ نص الترجمة كيف أتى، ببعض من التبديلات، ولم يختل المعنى من ذلك في اللغة الهدف.

(he tenido frecuentes noticias de ella: he leído muchas de las cartas, ترجمت العبارة que escribía, he visto algunas de su tía la monja) نحو (عرفت عنها الكثير من أمها... وقرات الكثير من رسائلها، ورأيت بعض رسائل خالتها الراهبة)

حيث حافظ الأستاذ المترجم على خاصيتي زمن التصريف، فالأفعال (عرفت، قرات، رأيت)، كلها قد جاءت في زمن المضارع، والتأنيث، إلا أنه غيّر الصفات (Muchas)/ (Algunas)، بالظرف (بعض). وحذف مقاطع من السياق (frecuentes noticias/ que escribía) وعوضها بالحاق ضمير التأنيث والملكية (ها) بالأسماء، نحو (رسائلــها). مع إضافة أدوات الجر (عن) للدلالة على البدل (عنــها). (جبران، 1992، ص 565)

وعليه نستنتج أن التقنية التي تم اعتمادها في ترجمة هذا السياق، تراوحت بين **الإبدال، والحذف والإضافة،** أي تم اعتماد **أسلوب التوطين** بشكل عام.

نقدم فيما يلي، تحليلا للسياق النحوي للنموذج:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يبين لنا المخطط أعلاه، التقسيم القواعدي المعجمي، للنموذج الإسباني:

(He tenido frecuentes noticias de ella: he leído muchas de las cartas, que escribía, he visto algunas de su tía la monja)

تتألف الجملة المركبة كلل، من 3 تراكيب رئيسة Sintagmas التي بدورها تنقسم إلى تراكيب أصغر.

1/ أولا، التركيب الفعلي Sintagma Verbal، *(He tenido frecuentes noticias de ella)*. ينقسم هذا التركيب قواعديا إلى 4 أجزاء:

يدل الأول، (He tenido)، على تركيب فعلي، من الفعل (Tener)، كنواة Nucléo، بمعنى نحويا (ملك، حاز على). وهو في زمن الماضي التام، للفرد المذكر.

الجزء الثاني، (frecuentes noticias)، يأتي في تركيب اسمي Sintagma Nominal. وبدوره يتفرع قواعديا إلى الصفة والموصوف، للجمع المؤنث، وبالتالي نتحدث عن شبه جملة للوصف Sintagma Adjetival.

الجزء الثالث، يأتي في تركيب مجرور Sintagma Preposicional، في (de ella). وفي الوقت ذاته يحمل معنى إضافي Complemento Indirecto للجملة الفعلية، لذلك تظهر إمكانية الاستغناء عنه.

أخيرا، تأتي اللواحق الممكن حذفها، في الغراميمات (frecuentes, noticias, de, ella)، في التركيب الفعلي المنطلق. (1)

2/ثانيا، نأخذ التركيب الاسمي في (muchas de las cartas). فنستنتج أنه ينقسم إلى:

جزء أول يكمن في الغراميما (muchas)، معجميا صفة للجمع المؤنث، وأداة تعريف وتحديد، من الليم (mucho)، بمعنى (كثيرا).

جزء ثاني، يتجلى في العبارة المجرورة (de las cartas)، التي تتركب من الغراميما (cartas) كاسم جمع، يتبع ما سبقه (muchas). ويعود الفاعل على الفتاة، في الضمير المنفصل (ella).

3/ ثالثا، وأخيرا، التركيب المجرور والاسمي، في (algunas de su tía la monja)، حيث تدخل الغراميما(algunas) على أسماء الجمع المؤنث/ تحديد العدد Determinante. بدلالة (البعض) كتاغميم Tagmema.

وينقسم هذا التركيب إلى، إسمي يكون في (tía la monja)، وآخر إسمي أصغر Sus-Sintagma، في(la monja) كاسم وصفة.

ومنه، نستخلص من الأجزاء السابقة، أن السياق القواعدي للنموذج بالإسباني كلل، قد أورد تنوعا للوحدات النحوية /الغراميمات، بين اللواحق والنواة، التي أدت إلى تاغميمات من نفس المستوى. فقد تمت مقابلة التأنيث والجمع نحويا بذات الدلالة من الناحية المعجمية.

كما ظهر مستوى اللغة، في القياسية. مما أسفر عن تمام للمعنى، ومفهومية للسياق.

النموذج رقم 2:

أسلوب التوطين

- تقنيات الحذف والإضافة والتكييف

النّص المترجَم	النّص الأصل
...**البنت المهذبة، كريمة النسب،** لا يمكنها أن تتصرف إلا وفقا للأصول الواجبة والمناسبة في كل حين. (ص 37)	**Una niña bien educada**, **hija de buenos padres**, no puede menos de conducirse en todas ocasiones como es conveniente y debido. (P. 9)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا النموذج، نشهد في حديث (دونيا إريني) عن ابنتها (دونيا باكيتا)، عدد من العبارات الوصفية للفتاة، في جمل إسمية ابتدائية (hija de buenos padres)(Una niña bien educada).

تم ربط الغرافيمات وفق تاغيماتها، في الجزء الأول (Una niña bien educada) في سياق لفظي مناسب (جميع التغميمات Tagmema (المعاني) الخاصة بوحدات الجملة متناسبة لفضيا ونحويا (مفرد مؤنث .Fem. Sing)).

ومنه تم التحصّل على الغراميم الأساس (Niña)، بمعنى الفتاة، (مبتدأ/فاعل sujeto). بعدد من مقابلاتها لتشكيل المعنى الصحيح، نحو الصفة educada، مع التأكيد على ذلك بإقحام الظرف adverbio الدال على حجم الحالة bien، وللتعريف بالمبتدأ sujeto (niña) تم إضافة أداة التنكير Una.

عن الجزء الثاني (hija de buenos padres)، فقد جاءت العبارة اسمية إضافية لما سبقها Sintagma Nominal Atributo، فيكون أساس العبارة كلمة Hija (مبتدأ sujeto)، بينما اللاحقة (de buenos padres) كشبه جملة Sintagma Proposicional، مضافة للمبتدأ كصفة ثانية.

وجاء مجموع التاغميمات هذه المرة في الجمع المذكر (buenos padres) للغراميم المفرد Hija، كبديل ومرادف عن الغراميم الأساس Niña.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، نراها جاءت في الجزء الأول، وفق **تقنية الحذف والإضافة** في التعريف (الـ) الذي لم يظهر في النص الأصل في (البنت المهذبة) في مقابل (Una niña bien educada)، حيث

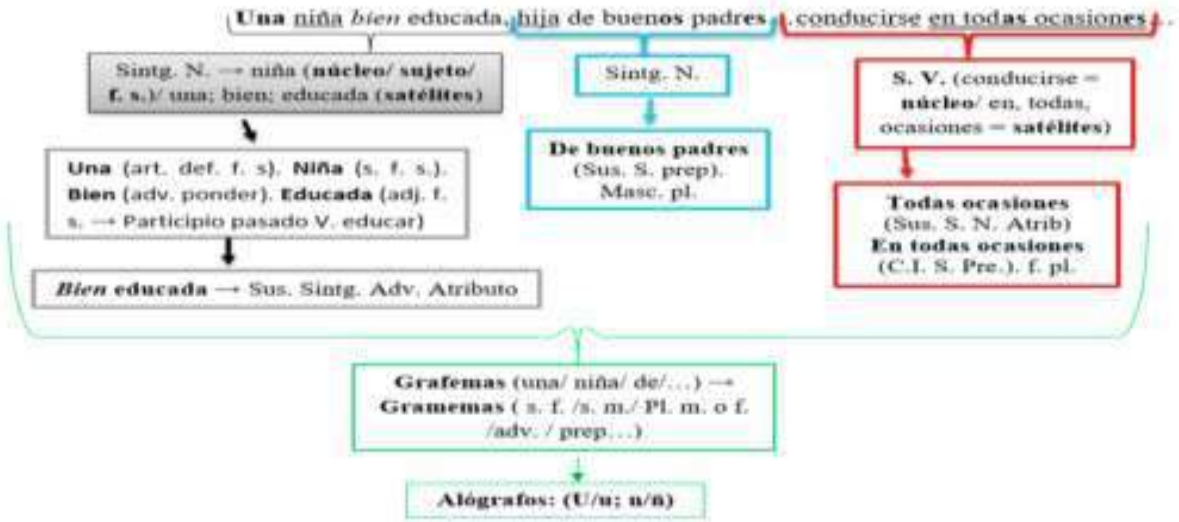
حذف المترجم الظرف القياسيAdverbio ponderativo (bien) الذي أتى للتأكيد على دلالة الصفة educada. مع إضافة الألف واللام للتعريف في (البنت)، مقابل (Una niña) التي جاءت نكرة، غير أننا نفهم من سياق الكلام أن الحديث يعود على (دونيا باكيتا) لا غيرها، لذلك التعريف في هذه الحالة سواء عن السياق الإسباني la niña، أو الترجمة البنت، لا حاجة إليه.

عن الجزء الثاني، نراه جاء وفق **تقنية التكييف والحذف**، وكانت موفقة جدا، حيث نقل المترجم العبارة الوصفية (Hija de buenos padres) إلى (كريمة النسب)، أولا تجلى الحذف في كلمة Hija، والتعليل هو تجنب التكرار والإطناب، ففي ما سبق تمت الإشارة إلى الفتاة، لذلك لم تكن هنا حاجة لإعادة الإحالة إليها. أما عن التكييف، فنلاحظه في نقل المراد من شبه الجملة (de buenos padres)، إلى (كريمة النسب)، وهو معنى دلالي براغماتي.

حيث انه من الناحية اللغوية الإسبانية، تستخدم العبارة في الوصف الموجب، بأن صلاح فلان، هو نتيجة لصلاح والديه، فكلما كانا مستقيمان كلما كان الخلف أفضل.

وعن هذا، يقال في الثقافة العربية، فلان كريم الأصل، شريف الدم، نسبة إلى أخلاقه وحسن تصرفاته وسلوكياته.

نمر الآن إلى تلخيص التحليل النحوي للمثال في المخطط أسفله:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يبين لنا المخطط أعلاه، التقسيم القواعدي المعجمي، للنموذج الإسباني:

(Una niña bien educada, hija de buenos padres, no puede menos de conducirse en todas ocasiones…)

على المستوى الأولي من التحليل، نشهد في هذا النموذج، عددا من السنتاغمات التي تراوحت بين الاسمية الابتدائية، والفعلية. كما نلاحظ، ترابط الغراميمات Gramema نحويا، فتشير إلى المفرد المؤنث بالعودة إلى أساس الجملة (Niña)، العائد على الفاعل (باكيتا). ظهر هذا في الوحدات النحوية (الغراميمات) (Una/ niña/educada/ hija).

وعلى المستوى الثاني، تأتي هذه الوحدات مكونة من تاكسيمات مختلفة (حروف)، لتشكل مجتمعة تاغميمات للغراميمات المنطلق. بينما تتمة المعنى جاءت في الجمع المذكر كصفة للموصوف السابق Sintagma Nominal Atributo في (de buenos padres)، وهي شبه جملة مجرورة Sintagma Proposicional.

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين

- تقنيات التكييف والإبدال

النّص المترجَم	النّص الأصل
ابن أخيك... **المحبوب** لكل مواصفاته...(ص 25)	**1)** Simón. Su sobrino de usted, **amabilísimo** por todas sus circunstancias…(P. 6)
لكن السيد فيليكس **صعلوك كبير**... (ص 151)	**2)** Rita. … pero el señor don Félix es un **grandísimo picarón**…(P. 47)
... يخرج دون كارلوس من الحجرة **مسرعا**... (ص 195)	**3)** Don Carlos. Eso no... Sale don Carlos del cuarto **precipitadamente**… (P. 61)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يتناول النموذج الأول والثاني، حوارا جرى بين (سيمون) و(ريتا)، عن (دون كارلوس)، فيقول (سيمون) مادحا الفتى (Amabilísimo)، بينما تذم (ريتا) بعضا من صفاته بقولها (Grandísimo Picarón).

أولا، نرى أن الكلمات (Amabilísimo) و(Grandísimo) و(Picarón)، جاءت في المفرد المذكر المركب Masculino Singular Compuesto، من ليم واحد يحتوي على ليكسيم Lexema أصلي، ولاحقة متغيرة Sufijo.

تأتي الكلمة الأولى (صفة، للمفرد المذكر) (Amabilísimo) من كلمة (Amable) بمعنى الرقيق، واللطيف والدمث، ومع إضافة اللاحقة (ísimo-) توسع المعنى إلى حد المبالغة.

أما عن الكلمة الثانية، فتأتي صفة (م.م) (Grandísimo) من (Grand)، ويقصد بها الشي الكبير والكثيف في العدد والحجم. وتستخدم للأشخاص بنفس الدلالة، للإشارة إلى الضخامة. وتلحق بها صفة (Picarón)، من اللقب (Pícaro) بمعنى المتشرد والمتسكع، ذو الحيلة والخداع.
في إشارة إلى دهاء (دون كارلوس) الذي لا مثيل له، فالمبالغة في القول (Grandísimo Picarón) تأتي أكثر حدة من القول (Gran Pícaro).

وتأتي كلمة (Picarón)، من (Pícaro, a) وتنقسم إلى جدر (Picar) ولاحقة (-ón, na) ، تضاف للتعبير عن الشدة، و القوة و الوفرة، سواء كدلالة إيجابية أو سلبية، حسب الصفة التي تم إدخالها عليها. (DRAE , 2014)

أما عن النموذج الثالث، فيشير إلى طريقة خروج (دون كارلوس) من الغرفة مسرعا للدفاع عن (باكيتا) التي حاصرها الجميع بعد انكشاف علاقتهما، ويُستخدم في ذلك كلمة (Precipitadamente).
تتشكل الكلمة من ليم مركب، يمثل الجزء الأول صفة (Precipitada)، عن المذكر (Precipitado)، بمعنى الشخص الذي يتصرف على عجل، يستعجل الأمر، يقرر دونما تفكير ويواجه دونما تخطيط:

Dicho de una persona: Que actúa con prisa o precipitación... Dicho de una cosa: Realizada con mucha prisa. (DRAE, 7062-7063)

والجزء الثاني اللاحقة (-mente)، للتعبير عن ظرف يفيد الكيفية Adverbio de Manera.

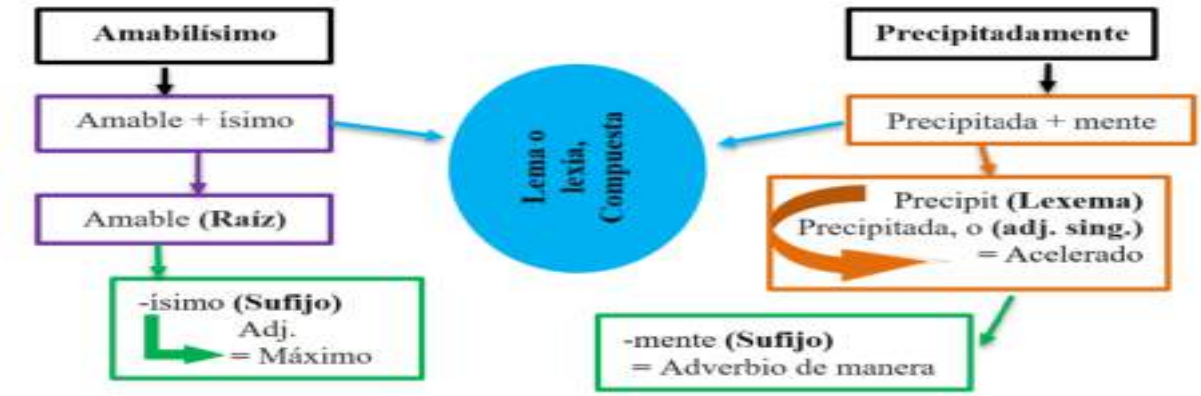
- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمات، نشهد في الجزء الأول إقحام **أسلوب التوطين**، وذلك برفع إيحاء الصفة (Amabilísimo) إلى صيغة مبالغة على وزن (مفعول)، نحو (حبيب–محبوب).

أما عن الجزء الثاني، فقد تم ترجمته وفق **تقنية التكييف**، نحو (صعلوك كبير) في مقابل (Grandísimo picarón) التي جاءت في محلها، فصفة (كبير) قد أدت وضيفة اللاحقة (ísimo–) بالشكل المطلوب.

وآخر لفظة، في الجزء الثالث، جاءت على شكل ظرف Adverbio، لوصف طريقة خروج (دون كارلوس) من الغرفة بشكل سريع ومتسرع جدا (Precipitadamente). ولان اللاحقة (mente–) الخاصة بتحويل الأسماء إلى ظروف، تغيب هي الأخرى على شكلها في اللغة العربية، فقد تم اعتماد تقنية الإبدال في الترجمة، حيث غيّر المترجم الظرف بصفة أخرى (مسرع– مسرعا) في صيغة تشير إلى طريقة القيام بالفعل.

نقدم فيما يلي مخططا علن تحليل الوحدات النحوية / الغراميمات، الخاصة بالنموذج المنطلق:



تعليق على معطيات المخطط البياني:

يقدم لنا المخطط أعلاه، تحليلا نحويا معجميا مبسطا للغراميمات/الليمات من النموذج بالإسباني: Amabilísimo و Precipitadamente

أولا، تأتي اللفظة (Amabilísimo)، نحويا كصفة مركبة من ليكسيم (Amable)، وهي صفة للمؤنث والمذكر المفرد على السواء.

واللاحقة Sufijo ، (ísimo–)، متغيرة بتغير السياق والدلالة منها (تاغميم). تدل في هذا السياق على المذكر المفرد. كصفة مبالغة متصلة بما سبقها يراد منها التأكيد والمغالاة في نعت حال، للعاقل في هذا السياق. ويأتي مؤنثها في (ísima, a–)، للمفرد والجمع.

ثانيا، اللفظة (Precipitadamente)، جاءت على شكل ظرف يبين طريقة وقوع الفعل Adverbio de Manera. تتجزأ إلى الجذر (Precipitada)، وهي صفة للمؤنث المفرد، بتاغميم (الإسراع والعجلة). واللاحقة (mente–)، التي يتم إدخالها على الصفات لتحقيق غرض الظرف منها، قد يكون للمكان، للزمن إلخ.

النموذج رقم 4:

أسلوب التوطين وأسلوب الترجمة الحرفية

- **تقنيات التكييف والحذف**

النّص الأصل	النّص المترجَم
من غير المناسب أن تصرح **فتاة صغيرة** بما تشعر به... أن تجرؤ **فتاة عفيفة**... ما أطيب قلبها! وما أجملها! ... (ص 42)	**1)** Doña Irene. Una **niña** no la es lícito decir con ingenuidad lo que siente. Que una **doncella** de vergüenza… se atreviese… Es muy **gitana** y muy **mona**… (P.11)
لكن اسمعي **يا ابنتي**، يتعبني حقا أن تتمادي في السكوت.... تعالي إلى هنا، اقتربي، باكيتا. (ص77)	**2)** Doña Irene. … Pero mira, **Francisquita**, que me cansa... no responderme palabra... Ven aquí, ven. **Paquita**. (P.24)
اسكتي كرما لله، دونيا ارينه،...**البنت** مسكونة بالخوف. (ص 83)	**3)** Don Diego. Calle usted por Dios, doña Irene,... la **chica** esté llena de miedo. (P.25)
هيا **آنستي**، ادخلي، فوالدتك تسال عنك... (ص99)	**4)** Rita. **Señorita**, adentro. La mamá pregunta por **usted.** (P.31)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تتحدث (دونيا إريني) لـ(دون دييغو) عن ابنتها (باكيتا)، فتصفها بلفظة Niña، ثم تسترسل وتعيد وصفها ب Doncella، و Gitana و Mona و Criada. وكل هذه الصفات تعود معجميا على لفظة Niña، فوفق قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة، وردت اللفظات بالتعاريف التالية، نختصرها فيما يلي:

"Niño, a. Que tiene pocos años… Doncella. Mujer virgen, criada que sirve cerca de la señora o se ocupa en los menesteres domésticos ajenos a la cocina; Gitano, a. Mujer que tiene gracia y arte para ganarse las voluntades de los otros; Mono, a. Persona de aspecto agradable por cierto atractivo físico, por su gracia o arreglo o cuidado"

ومنه نرى أولا، أن اللفظات جاءت مفردة، منها الأسماء (Niña و Doncella) ومنها الصفات (Gitana و Mona) التي أدخلت في هذا السياق، لتأخذ مكان الاسم والنعت.

وثانيا، تشير كلها إلى المفهوم ذاته، طفلة /بنت صغيرة، فتاة / آنسة بتول، (صبية) جميلة، آنسة. (محمد رضا، 2005)

ثانيا، ينعت (دون دييغو)، و الخادمة (ريتا)، الفتاة بمسميات أخرى من نفس مستوى دلالة المجموعة الأولى نحو (Chica, Señorita, Usted).

فبدل التكرار المرهق لاسم فرنثيسكا أو باكيتا، أقحم الكاتب على لسان الشخصيات ليمات أخرى، تقدم المعنى ذاته وتحيل للشخصية نفسها. لذلك يمكننا الحكم بأن جملة الوحدات المعجمية الموظفة في هذا السياق، تشكل مرادفات موفقة للموصف (دونيا باكيتا).

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمات المقدمة، نجد المترجم قد اتخذ من التغيير سبيل لنقل السياقات، فقد لجا إلى **أسلوب التوطين** و**تقنية التكييف** في ترجمة النموذج الأول، حيث نقل المسميات (doncella وniña) بنفس الوحدة اللغوية (فتاة)، رغم وجود تنافر كبير بينها، كما حجبت الترجمة الإيحاء الأصلي من المسمى الثاني، وأعطته أكثر مما يستحق في الثقافة الهدف.

ذلك أن المترجم ألحق إيحاء دينيا إسلامي في السياق (doncella de vergüenza)بـ(فتاة عفيفة). فكلمة (Vergüenza) يقصد بها هنا الحياء والحشمة لدى (باكيتا)، التي أمضت سنين من عمرها في الدير بين الراهبات. المكان الذي لم يكن لها فيه متنفس ولا تعارفات مع عامة الناس. بل وأخذت عن الراهبات احترام الحدود المعهود عليها.

غير أن كلمة (العفة)، تحمل دلالة الامتناع عما لا يحل (المحرمات) ولا يقبل قولا وفعلا. (جبران، 1992، ص 556)

لذلك نرى أن أسلوب التوطين هنا، لم يعطي الأثر ذاته، بل باعد بين الأصل والهدف، فلو تم التقيد بالتكييف لكنا قلنا (فتاة بتول/ فتاة بكر/ فتاة عازبة) وكلها تعنى أن هذه الإنسانة لم يسبق لها زواج ولا إنجاب. عكس (الفتاة العفيفة) ذات الإيحاء الديني، (الابتعاد عن العلاقات الحميمية خارج إطار الزواج الشرعي)، وهو ما يغيب في النص الأصل.

عن سياق(Es muy gitana y muy mona)، نرى المترجم قد قام **بترجمة تكييفيه توطينيه** في نقل أوصاف الفتاة، إلا أنه خرج بذلك عن السياق. فقد جاء في الوصف (Es muy gitana) كلمة (Gitana) كاسم وصفة، لشعوب الغجر (قبائل متفرقة من مناطق أسيا الصغرى وجنوبها/ باكستان، بنغلادش، النيبال، سريلانكا والمالديف) المعروف عنهم جمال المظهر، رشاقة الجسم، خفة التحرك، وسرعة انجذاب الناس إليهم، ولا علاقة بالمشاعر النفسية الداخلية في ذلك.

وعليه فمقابلة السياق بـ (ما أطيب قلبها)، لم تكن موفقة. بل الأجدر نقل ما يفسر خفة دمها وبشاشتها، دون إقحام للقلب.

أما عن الشطر الثاني (Muy mona) فكانت موفقة جدا، فالصفة تشير إلى جمال وحسن وبهاء الشخص، كما قد تستعمل كلقب بدل الصفة.

عن النموذج الثاني، تتابع الأم كلامها، وتنادي على ابنتها بأسماء تحبيبيه تصغيريه أخرى فتقول (Mira, Francisquita) و (Ven aquí, Paquita).

ورغم هذا الاستعمال الصرفي المتعلق بالتصغير لأغراض ودية بين من تجمعهم الروابط العائلية والصداقات إلخ (أنظر أمثله السياق الصرفي والصوتي)، إلا أن المترجم، حذف هذا الإيحاء المحلي والخاص بالبيئة الإسبانية عند نقل السياق إلى اللغة العربية، واكتفى بترجمة التسمية الأولى (Francisquita) بـ (ابنتي) وفق **تقنية التكييف**، رغم إمكانية **تغريب الترجمة** هنا.

فجعل الاسم يأخذ شكلا مورفولوجيا عربيا بمعنى أجنبي (فرنثيسكتا)، سيتم الحفاظ على الإيحاء الأصل، والإشارة اليه بالدخيل في الهدف. أو إضافة صفة (صغيرة)، كترجمة عن اللاحقة (ita-) التي تفيد التصغير، كما أسبقنا الإشارة إليه في السياق الصرفي، فتكون الترجمة المقترحة نحو (صغيرتي فرنثيسكا).

في النموذج الثالث، (la chica esté llena de miedo)، نرى أن السياق يدور حول الفتاة الصغيرة باكيتا، فكان المقصد واضح صريحا، لذلك تم النقل وفق **أسلوب الترجمة الحرفية** حيث سمح السياق بذلك. فكانت لفظة (chica)، تقابل كلمة (البنت).

في النموذج الرابع والأخير، قام المترجم في السياق الذي يدور بين (ريتا) و (باكيتا) بتوظيف **بتقنية التكييف** في نقله، نظرا لاشتمال السياق على جانب من الاحترام بين الفتاتين. حيت تنادي عليها الخادمة بلقب (Señorita)، كما تحدثها بضمير التقدير للمخاطب المفرد (Usted). ومنه، فمن خلال هذه البروتوكولات اللغوية والثقافية، نقل المترجم السياق بشكل مباشر كما يسمح به المعنى العام هنا. فقوبلت تسمية (Señorita) بـــ (الأنسة)، وهو لقب يطلق اجتماعيا على العنصر النسوي، البالغ غير المرتبط. الأمر ذاته في اللغة الإسبانية، للتفريق بين السيدات (Señoras) والأوانس غير المتزوجات (Señoritas).

أما عن الضمير (Usted)، فقد تم **حذفه وحذف إيحائه**. قد نعلل ذلك، من كون الثقافة العربية تستخدم في مقابلته الجمع للمخاطب المتكلم أو الغائب (أنتم/هم) كصيغة للاحترام والتقدير، وبما أن السياق بين

فتاتين من نفس العمر تقريبا والمستوى الاجتماعي، فلربما جاء الضمير في الثقافة الإسبانية دون تمييز، كونه يستعمل لمخاطبة الجميع، لذلك تم حذف إيحائه. حيث اكتفى المترجم بتوظيف ضمير المفرد المخاطب المتكلم (أنت)، وذلك بالحاق (ك)المخاطب بحرف الجر (عن)، نحو (عنك).

5.4.4. نماذج عن ترجمة السياق العاطفي /النفسي والأسلوبي

نشير أننا قمنا بجمع السياقات (العاطفي والنفسي والأسلوبي) معا في هذا العنصر، نظرا لترابطها وكينونة علاقة التأثير بينها في النماذج التي تم انتقاء للدراسة.

يعتبر استخدام وحدة لغوية في رسالة ما بين الدلالة الموضوعية لها والذاتية العاطفية التي تتحكم في مستوى الانفعال والتأثير والتأثر بموضوع الرسالة، هو ما يطلق عليه السياق العاطفي. والسياق العاطفي والنفسي مرتبط بـالسياق الأسلوبي كون إنتاج الوحدات اللغوية متسلسلة بهدف تقديم معنى محدد، لا يكون إلا وفق أسلوب لغوي ما. قد يكون بسيطا سلسا واضحا أو معقدا ذا مدلولات ضمنية ورموز، وصور تنميقيه بيانية Figuras Retoricas/Literarias.

أما عن السياق النفسي فهو المفعول الذي يحدثه النص على نفسية المتلقي، أي تأثير الأسلوب اللغوي للنص ذو الإيحاءات المختلفة في استقصاء المعنى المقصود. لذلك دراسة السياق النفسي ترتبط بالوظيفة التعبيرية للغة (حواري، نقاشي، ودي...)

النموذج رقم 1:

أسلوب التغريب والتوطين

- **تقنيات النسخ القياسي والتكافؤ**

النّص المترجَم	النّص الأصل
شكرا سيدي دون دييغو...**فمن ليتيمة مسكينة معدمة** مثلي! (ص 88)	**1)** Doña Francisca. Gracias, señor don Diego... **¡A una huérfana**, **pobre**, **desvalida** como yo**!** (P. 28)
لكن **لديك من الخصال النبيلة** ما يجعلك **جديرة بالكثير من النعم**. (ص 88)	**2)** Don Diego. Pero **de prendas tan estimables**, que la hacen a usted **digna todavía de mayor fortuna**. (P. 28)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تحمل نماذج الجدول، سياقا نفسيا عاطفيا أسلوبيا، تجلى في تعبيرات الصغيرة (باكيتا) عن نفسها وحالتها بالشجن وندب حظها البائس، فكيف لها أن تنال شرف تلك الحياة الرغيدة التي يعدها بها (دون دييغو)، فتقول (¡A una huérfana, pobre, desvalida como yo!) ، والتعجب هنا يفيد الاستغراب وعدم التسليم بالمسألة.

عن كلمة (Huérfana)، وردت كاسم وصفة للمؤنث المفرد في مقابل (Huérfano) للمذكر المفرد، تطلق على الشخص اليتيم، كما تستخدم للدلالة على فقر المكان وعوز الأمر.

أما كلمة (Desvalida)، (من نفس الفئة القواعدية وسابقتها) فتشير في المعنى المباشر لها إلى الشخص المقعد والعاجز والمعاق عقليا أو حركيا. بينما أتى استخدامها في هذا السياق لتدل على الحرمان والعوز والحاجة، تبعا للوضعية الاجتماعية للمتكلم (دونيا باكيتا). ومن خلال هذه العبارات القاسية بين اليتيمة والفقيرة والمحرومة، نلاحظ كمية الأسى النفسي الذي تعانيه الفتاة.

غير أن العجوز، ذهب بأسلوب رقيق، إلى مواساتها، فهو لم ينف فقرها، بل قام بالتخفيف عن حدة الموقف، وراح يذكرها أن الطبقة الاجتماعية ليست المعيار الوحيد الذي يحدد السعادة من عدمها، إنما طيبة القلب وحسن التربية والأخلاق لها أثرها في كل ذلك نحو: (de prendas tan estimables, que la hacen a usted digna todavía de mayor fortuna).

وكلمة (Prenda)، من المفرد المؤنث، تشير في المعنى المعجمي المباشر لها إلى:

"Prenda. F. Cosa mueble que se sujeta especialmente a la seguridad. Cada una de las alhajas, muebles o enseres de una casa. Cada una de las partes que componen el vestido y calzado del hombre o de la mujer. Cosa que se da o hace en señal, prueba o demostración de algo. Cosa no material que sirve de seguridad y firmeza para un objeto." (DRAE, 2014, p. 7081)

"ملابس. الشيء المنقول الذي يخضع بصفة خاصة لتأمين. كل من المجوهرات أو الأثاث أو الأدوات المنزلية. كل جزء من الأجزاء التي يتكون منها لباس وأحذية الرجال أو النساء. الشيء الذي يتم تقديمه أو القيام به كعلامة أو اختبار أو عرض لشيء ما. شيء غير مادي يعمل على تحقيق أمان وثبات امر آخر". (ترجمتنا)

غير أنها تشير إلى دلالات أخرى مختلفة، تماشيا وسياق استخدامها. كما أن الدلالة المكتسبة من هذا السياق، تكون في الأغلب مرتبطة بإحالة سابقة عن المعنى المعجمي للكلمة. كون التصورات

الدلالية Connotaciones لا تأتي من العدم، بل عبر تحقيق سبيل للتناظر بين ما هو مباشر Explicito/ Denotado وما هو غير مباشر Implícito.

ومن خلال ما تقدم من حديث، نفهم أن الكلمة هنا، لم تشر مطلقا إلى معنى (اللباس/ الأثاث). بل نقلا عن دلالة الغطاء والسترة، وكما يغطي اللباس الجسد ويحجبه، يفرض المرء احترامه ووقاره بين أقرانه، فجاءت العبارة لوصف أخلاق الفتاة (باكيتا) التي طغت وغطت عوزها. فقولنا /Buenas prendas Malas pendas نكون بصدد مقابلة الموجب بالسالب، خصال طيبة/ سمات سيئة.

فهو هنا، يمكن القول، أن العجوز، بشكل غير مباشر يحاول أن يقنع الفتاة أن تحمل أملا في قلبها، وتبتسم لأيام جميلة ستطرق بابها. وتؤمن أن الخصال المحمودة التي تتصف بها هي الثروة الحقيقة التي يفتقر إليها الكثير. لذلك نلمس من خلال سياق حديثه عاطفة قوية ومشاعر مودة.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، تمت مقابلة السياق الأول (¡A una huérfana, pobre, desvalida como yo!) نحو (فمن ليتيمة مسكينة معدمة مثلي!) بجملة تعجبية، عبر **تقنية النسخ القياسي**، نظرا لسهولة السياق ووضوح المرمى منه.

أما عن السياق الثاني، (de prendas tan estimables) فقد جاءت ترجمة **بالتكافؤ**، نحو (لديك من الخصال النبيلة)، وكانت قد قدمت الدلالة الظاهرة الصحيحة المقصودة من السياق.

النموذج رقم 2:

أسلوب الترجمة الحرفية

النّص المترجَم	النّص الأصل
ما من فضيحة... **وهذا هو من تعشقه ابنتك... التفريق بينهما وقتلهما سواء...** كارلوس... لا تقلق... عانق زوجتك. (يتعانق دون كارلوس ودونيا فرانثيسكا ثم **يجثوان عند قدمي دون دييغو**). (ص197)	Aquí no hay escándalos . . . Ese es de quien **su hija de usted está enamorada . . . Separarlos y matarlos**, viene a ser lo mismo . . . Carlos . . . No importa . . . Abraza a tu mujer. *(Don Carlos va adonde está doña Francisca; se abrazan y ambos **se arrodillan a los pies** de don Diego.)* (P.61)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا المثال نلمس نوعا من الحزن النفسي والذي تجلى في الحالة التي يمر بها كل من (دون كارلوس) و (دونيا باكيتا)، بعدما كادا أن يفقدا الأمل في الارتباط وإكمال حياتهما إلى جانب بعضهما. وكذا خوف الفتاة من ردة فعل أمها العصبية، التي طالما أرادت تزويجها دونما مراعاة لمشاعرها.

فيوجه (دون دييغو) توبيخا طفيفا (Ese es de quien su hija de usted está enamorada)، لوالدة الفتاة، يذكرها أن عليها الإقرار بحب ابنتها لشخص آخر، وما تخطط له لا يجدي نفعا، فبتزويجها بآخر تكون قد قتلت روحها، فالتفريق بين حبيبين أو نزع روحيهما سواء (Separarlos y matarlos, viene a ser lo mismo).

ومن وضوح تأييد العجوز وتأثره بعلاقة الشابين، ألا ونلمس نوعا من الارتياح قد لامس روحيهما، وبدت شارة الفرج قريبة من بعد تلك البلبلة عقب اكتشاف سر حبهما. ليرضخ العم والأم إلى الواقع ويباركا هذا الزواج. فما كانا على الشابين إلا معانقة بعضيهما (Abraza a tu mujer… No importa…Carlos). وهو الفعل الذي يدل على الانفراج العاطفي بينهما، حيث بذلك خرجت علاقة حبهما من الظلام والكتمان إلى النور والإعلان.

وتعبيرا عن الاحترام من الشابين للعجوز، قاما بالجثو أمامه. وهي عادة سارت في المجتمعات القديمة وسائرة في المجتمعات الريفية إلى يومنا هذا. تكون بالانحناء للولي أو الوالدين لنيل مباركتهما في مسار معين، ويختلف الوضع حسب الثقافات والبيئات. وصف لنا الكاتب هذا الموقف الشاعري في (ambos se arrodillan a los pies de don Diego). والمعنى من كلمة (Se arrodillan)، عن الفعل Arrodillarse، ليس الركوع أو السجود بالمعنى الصحيح، كوضعية الصلاة والدعاء الدينية، إنما كان المقصد الجلوس على ركب مطوية مع إنحاء لراس للأسفل، تعبيرا عن الندم من فعل مكتوم بغير حق، وطلب العفو والرضا.

لذلك نرى نوع من المبالغة exageración كصورة شاعرية لتحصيل الإيحاء الغزير للموقف، عبر توظيف التعبير الفعلي (Se arrodillan). وهو يحمل في هذا المقام مرادفات: Venerar التبجيل، Adorar الإجلال، Agacharse الانحناء احتراما.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة فقد جاءت وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**، نحو (يجثوان عند قدمي دون دييغو)، حيث تم نقل السياق (ambos se arrodillan a los pies de don Diego) والمحافظة على ثقل معناه. فكان توظيف الفعل جثا، يجثو، بمعنى من يجلس على ركبتيه، ويقوم على أطراف أصابعه. ومنه نلاحظ مدى تمسك الكاتب بالإيحاء الوارد في السياق الأصل، رغم توفر مكافئات أخرى ممكنة نحو (إنحنيا، بركا، تربعا، جثما، تقرفصا).

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين وأسلوب الترجمة الحرفية

- **تقنية الإبدال**

النّص المترجَم	النّص الأصل
وصلت إلى (غوادالخارا). ولم أكن راغبا في المكوث فيها… دونيا باكيتا، وكانت السيدة قد أخرجتها من الدير ذلك اليوم **لتروح عن نفسها قليلا…** لقد **رأيت فيها ما أثار في اضطرابا ورغبة ملحة في إن أتطلع اليها واسمع صوتها**… (ص 175)	Llegué a Guadalajara **sin ánimo de detenerme**; … doña Paquita, ...había sacado aquel día del convento para que **se esparciese** un poco ... **no sé qué vi en ella, que excitó en mí una inquietud**, **un deseo constante, irresistible de mirarla, de oírla ...** (P.54)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

جاء في هذا النموذج سياق نفسي عاطفي يتجلى في الحالة النفسية التي رافقت قدوم (دون كارلوس) إلى المدينة ورؤيته للفتاة (باكيتا). حيث قص الفتى في حديثه إلى عمه، ما شعر به حين صوله إلى المدينة، بنبرة يتخللها الانزعاج والضغط (llegué a Guadalajara sin ánimo de detenerme)، وكانه يريد أن يقول لنا كم كان مزهقا.

ويواصل الحديث وهو متضايق من البقاء في بيت السيد الذي استقبله، لحين انتهاء احتفال عيد ميلاد زوجته (había de quedarme allí todo aquel día, por ser cumpleaños de su parienta).

وهو جالسا هناك محجم عن الحياة، إذ به يرى الصغيرة (باكيتا) بين المدعوين، أخرجت من الدير لترويح عن نفسها (había sacado aquel día del convento para que se esparciese un

poco)، فالفتاة التي تعيش في الدير كثيرا ما عانت من قساوة الحياة مع الراهبات، لذلك ففي هذه الحفلة ستخرج بعض الشيء عن روتينها اليومي.

ويردف أنه لم يكن يعلم أن الفتاة تريده (no sé qué vi en ella)، كنوع من التعلق والود والهوى. فقد رأى فيها شيئا من الارتباك وتوق لحوح في لفت انتباهها إليه، شعر برغبة لطيفة في استراق النظر إليها، الحديث معها وسماعها: (Excitó en mí una inquietud, un deseo constante, irresistible …) . فجاءت اللفظات ثقيلة المعنى، مرتبطة بخاصية الملكية للمفرد المؤنث (الارتباط بالآخر) (Verbo + la (Pr. 3° Pers. Sing F. Enclítico، نحو Hallarme/Oírla/Mirarla.

وما إن تواصلا الشابين روحيا في هذه الأثناء، إلا وتحولت معاملة الفتاة له بكل لطف (Paquita me trató con un agrado particular). وعند نهاية الحفلة افترقا والارتياح يملا قلبيهما والشوق يحوم حولهما للقاء آخر قريب (Quedé lleno de vanidad y esperanzas).

وفي نهاية حديثه لعمه، يخفف عن وقع ما جرى معه عليه، فيبرر موقفه اتجاهه بأنه لم يشاء أن يصل كل ذلك إلى مسامعه خوفا منه وعليه. ولتجنيبه الغضب وانشغال البال (Pero no quisiera ofender a usted)

وعليه، عن السياقات المختلفة السابقة، يمكن لنا تصنيف الحالات النفسية التي عبرت عنها، بين الحادة والبسيطة الإيجابية، وأخرى حادة سلبية.

أولا، تأتي المشاعر القوية، في تلك الانفعالات النفسية بين الشابين عن أول لقاء وما خلفه ذلك في سيكولوجية كل واحد من اشتهاء ورغبة في الثاني ← حالة ارتياح Satisfacción

ثانيا، المشاعر البسيطة، تظهر في تغيير الفتى لبرنامجه، بحضور حفل عيد الميلاد، ثم إقراره البقاء لأطول وقت ممكن في المدينة التي تقطنها الفتاه ← حالة رضى واقتناع Asentimiento

ثالثا، حالة نفسية سلبية، تتجلى في انزعاج الفتى عند وصوله لمدينة "غوادالخارا" التي لم يستحن جوها ولم يرغب في البقاء هناك ←حالة استياء Resentimiento

رابعا، ومن خلال أجزاء هذا السياق النفسي في النموذج كلل، نلاحظ ورود خاصيتي الوصف Descripción في تعبير الشاب عن مكنوناته تجاه الفتاة (Excitó en mí una inquietud/deseo de). والمبالغة Exageración، عندما أراد احتواءها (Hallarme a su lado…)

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد تراوحت بين **النقل الحرفي والإبدال،** في الشطر الأول (Llegué a Guadalajara sin ánimo de detenerme) نحو (وصلت إلى (غوادالخارا). ولم اكن راغبا في المكوث فيها)، غير أنه تم تبديل الاسم بالفعل ما بين (sin ánimo de detenerme/ لم اكن راغبا في المكوث فيها). مرة أخرى، **أسلوب الترجمة الحرفية** في الشطر الثاني، مع المحافظة على ثقل الدلالة في تعلق قلب الفتى بالفتاة (excitó en mí un deseo constante) نحو (أثار في ورغبة ملحة).

وعليه نستخلص أنه في بعض السياقات النفسية العاطفية، حيث يكون التعبير مباشر بما في ذلك التعابير الوصفية، يمكن اللجوء إلى النقل الحرفي دونما تردد.

النموذج رقم 4:

أسلوب التوطين وأسلوب الترجمة الحرفية

- **تقنيات التكييف والإبدال**

النّص المترجَم	النّص الأصل
أنت مصدر إزعاجي الدائم! لكن... (يقترب من دون كارلوس) ماذا تقول؟ هل حدثت مصيبة؟ تكلم... ماذا جرى لك؟ (ص111)	**1)** Don Diego. **¡Siempre dándome que sentir, siempre!** Pero...¿Qué dices? ¿De veras, ha ocurrido alguna desgracia? Vamos... ¿Qué te sucede? ... (P.35)
لأنه وفي لك ومخلص وهو يحبك كثيرا، و... (ص111)	**2)** Calamocha. Porque **le tiene a usted ley**, y **le quiere bien**, y... (P.35)
أنا لا أسألك أنت... (ص111)	**3)** Don Diego. **A ti no te pregunto nada**. (P.35)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في النموذج الأول، تأتي عبارة (¡Siempre dándome que sentir, siempre!) في تعبير (دون دييغو) عن مدى تضايقه وغيظه من تصرفاته ابن أخيه الطائشة.

فيستخدم في ذلك الجملة الفعلية (Dar que sentir) والتي تشير إلى عمل/فعل/ تصرف يصدر عن شخص أو نتيجة لموقف معين، يبعث على الأذى النفسي أو الأحزان. وحسب قاموس الأكاديمية الإسبانية للغة (2014) تقدم العبارة نفس المضمون نحو(Causar pesadumbre o perjuicio)

في النموذج الثاني، عن تعابير الغضب والسخط البادية على وجه العجوز وفي كلامه، يتدخل في هذه الأثناء الخادم (كالاموتشا) ليدافع عن سيده، ويجيب على أسئلة (دون دييغو) (Porque le tiene a usted ley y le quiere bien)، أي أن (دون كارلوس) لم يأتي إلى هنا لإثارة المشاكل ولا للتنغيص، إنما قدومه ما هو إلا اشتياق ومحبة لك.

والعبارة (Tiene ley)، تستخدم في المعنى المجازي لها للدلالة على التمسك بالشخص من باب المحبة والمودة والوفاء، نقلا عن احترام القوانين والقواعد (Lealtad, Fidelidad, Amor)

عن النموذج الثالث، ومع هذا التدخل من الخادم في حوار الرجلين، يأتيه رد العجوز بنبرة قاسية مسكتا إياه، قائلا أنه لم يطلب رأيه ولذلك عليك الصمت (A ti no te pregunto nada).

وعليه، من خلال الأجزاء أعلاه، نفهم أن نوبة الغضب والنرفزة التي أصابت (دون دييغو) من فعل لا يستحق ذلك (قدوم الفتى)، تعود خلفيتها للمشاحنات بينهما وليس لتصرفات الفتى غير المسؤولة (هروبه من المعسكر، وأخذ قسط من الراحة بعيدا عن ضغط العمل). فالعجوز خائف أن يكتشف الفتى تخطيطاته للزواج من الفتاة (باكيتا) من جهة. ولربما يحصل لقاء بينهما فترفضه الفتاة لتختار الشاب، وتنهار بذلك أحلام العجوز، من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس يعتبر (دون دييغو) الفتى سبب تعاسته ونكسته الدائمة. وكأنه يشببه بالكابوس الذي ينكد أيام وليالي الحالم به.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد جاءت وفق **النقل الحرفي والإبدال**، في الشطر الأول (¡Siempre dándome que sentir, siempre!) نحو (أنت مصدر إزعاجي الدائم!). حيث تم نقل الخاصية التعجبية عن النص المصدر، غير أنه تم تغيير الفعل الضمائري (dándome)، بسم وضمير منفصل (أنت مصدر) في العربية.

وفي الشطر الثاني، جاءت الترجمة وفق **تقنية التكييف** في (le tiene a usted ley) نحو (لأنه وفي لك ومخلص)، أين تم توطين الدلالة (كناية عن الاحترام والتقدير تجاه العجوز وقراراته/ نقلا عن احترام القواعد والقوانين المفروضة). وعن الشطر الثالث (A ti no te pregunto nada)، نحو (أنا لا أسألك أنت)، فقد وردت وفق النقل الحرفي، نظرا لوضوح المعنى وسهولة ترجمته.

6.4.4. نماذج عن ترجمة السياق المعرفي الإدراكي

يشير السياق المعرفي الإدراكي إلى التراكمات المعرفية المرنة والمختلفة المتشكلة عقب التجارب التواصلية، التي تنظم بعد استيعابها، ليتم استجماعها لتوظف من جديد في سياق آخر، بغية افتكاك المعنى منه. فالتحليل المعرفي الإدراكي لمختلف الوضعيات اللغوية، يستند على مدى جاهزية المتلقي معرفيا، وتفاعله والموقف.

النموذج رقم 1:

أسلوب التوطين

- تقنيات التكييف والحذف

النّص المترجَم	النّص الأصل
لكن اسمعي يا ابنتي، يتعبني حقا أن تتمادي في **السكوت** على ما أقول كلما كلمتك... (ص 77)	Pero mira, Francisquita, que me cansa de veras el que siempre que te hablo de esto, **hayas dado en la flor** de no responderme palabra. (P. 24)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تسهب الوالدة في مدح (دون دييغو)، عريس ابنتها، لزمن طويل، ولا ترد البنت على أمها بكلمة، بل وتتجاهل كل ما تسمعه.

وتركز النظر للأرض في محاولة للانشغال بأمر آخر، في مقام يحتاج للتركيز والانتباه ويبعث على النقاش (Hayas dado en la flor). لذلك تكون الحركات الجسدية الإيمائية (النظر للأرض) منها، منفذا لتجنب رد قد يزعج والدتها.

وعليه نرى أن سياق الحديث يستلزم إدراج هذا الموقف الإدراكي المعرفي، حيث أنه بالعودة إلى المكتسبات المعرفية المختلفة للمتلقي/المخاطَب، نفهم أن من حاز نظره وذهنه عن الموضوع المعالج وما يقال فيه، فهي إشارة عن عدم الاكتراث واللامبالاة، وليس النظر للنظر.

- **تحليل النّص المترجَم:**

تمت ترجمة هذا السياق (hayas dado en la flor) نحو (تتمادي في السكوت)، وجاء وفق **أسلوب التوطين**. ظهر ذلك في **حذف** كلمة (الأرض)، وتعويضها بما تشير إليه العبارة ككل (الصمت/ عدم المشاركة في الحوار/ غياب الاستجابة).

و**التكييف**، في تحويل المقصد من الصورة وفقا للسياقات السابقة (الفتاة قلبها معلق بشخص آخر، لذلك فهي لا تهتم لموضوع الزواج هذا) إلى ما يدل على المعنى كلل (عدم الاكتراث).

النموذج رقم 2:

أسلوب التوطين

- **تقنية الإبدال**

النّص المترجَم	النّص الأصل
لا قيمة لكل ثروة العالم عندي!... لا أرغب ولا أعرف ثروة أعظم من أن أحب وأن أجد من يحبني. (ص 97)	**¿Y qué vale para mí toda la riqueza del mundo?**...Querer y ser querida...Ni apetezco más, ni conozco mayor fortuna. (P. 31)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يحاور (دون كارلوس) حبيبته (باكيتا) عن موضوع زواجها من عمه، محاولا معرفة صدق مشاعرها اتجاهه، فيسهب ثناء على عمه، لترد الفتاة في الأخير بأسلوب غير مبال بذلك الثراء ولا تلك العيشة الغنية: (¿Y qué vale para mí toda la riqueza del mundo?).

حيث نفهم من طبيعة هذا الرد، <u>على المستوى اللغوي اللفظي</u>، استفهام لغير الاستفهام الفعلي، وكأن الفتاة تقول أن الثروة والمال لا يجدي نفعا ما إذا غاب شيء آخر (محبة الأخلاء).

<u>وعلى المستوى الدلالي غير الصريح</u>، نستنتج أن الفتاة تخبر الشاب بمدى تعلقها به، محاولة جعله يدرك مدى صدق خوالجها تجاهه.

وهو ما نراه أيضا في قول صريح منها يفسر الاستفهام السابق نحو (Querer y ser querida... Ni apetezco más, ni conozco mayor fortuna)، أي أن معنى الراحة والسعادة في مفهوم الفتاة يقتصر على وجود الحب الصادق بحياتها. فالراحة في الحياة تتحقق ما اذا كان فيها الفرد محبوبا ومُحِبا.

ومن هذا الحوار نلمس سياقا معرفيا إدراكيا، تجلى هذه المرة في الاستفهام Interrogación كصورة بيانية الغرض منها نفي المادة (المال)، وتأكيد المجرد (مشاعر المحبة):

"Interrogación. Figura de pensamiento patética... llamada "Erotema", ... consiste en interrogar, no para manifestar duda o pedir respuesta, sino para expresar indirectamente una afirmación o una negación." (Fernández-Viviana, 2007, p. 51)

"الاستفهام. (صورة بيانية). شكل من أشكال التفكير العاطفية، يقصد بها السؤال، ليس للتعبير عن الشك أو طلب إجابة، إنما للتعبير بشكل غير مباشر عن تصريح أو إنكار". (ترجمتنا)

ويوضح الاستفهام في سياق حديث الفتاة، مدى نضج فكرها، ووعييها بما يجري بعالمها (محبتها لدون كارلوس، صافية نقية)، فيها من البراءة الكثير، رغم فقرها إلا أنها لم تقتنع بالعجوز زوجا لها إلا إرضاء لرغبة والدتها. فهي تضع العالم وما فيه من ملذات في كفة (الزواج من دون دييغو)، وترجح كفة الحب ومشاعر القلب على ذلك (علاقة الحب التي تجمعها بدون كارلوس).

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، جاءت العبارة الاستفهامية لغير الاستفهام (¿Y qué vale para mí toda la riqueza del mundo?)، نحو (لا قيمة لكل ثروة العالم عندي!)، وهي ترجمة وفق تقنية الإبدال. فيها تم تغيير صيغة الاستفهام في النص الأصل إلى صيغة التعجب في الترجمة، مع الإبقاء على الدلالة نفسها، تحويل النفي (المال لا يعطيها السعادة)، إلى الإنشاء الإخباري (لا قيمة لكل ثروة العالم عندي). **والإبدال** هنا وضّح لنا كيفية التعامل تجاه السياقات التي تحمل ما يخامر الروح وأحاسيس الشجن Sensación patética.

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين

- **تقنية التكييف**

النّص المترجَم	النّص الأصل
وماذا علينا أن نفعل كي لا تحزن أمي؟ ...كنت أقول لها قبل أني لن اجلب لها حزنا ... لا أدرى أي طريق عليك سلوكه **للخروج من هذا المأزق.** (ص 97)	¿Y qué se ha de hacer para que a mi pobre madre no la cueste una pesadumbre? ... acabo de decirla que no la disgustaré,... no sé qué camino ha de hallar usted para **salir de estos ahogos.** (P.31)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا النموذج نلاحظ مرة أخرى فطنة (دونيا باكيتا)، في أخذ قرارات حياتها وسلوكياتها. فهي تحدث حبيبها (دون كارلوس) عن مدى تعلقها بوالدتها وامتناعها عن كسر خاطرها ولو كان ذلك على حساب سعادتها. فتحث الفتى على إيجاد مخرجا لهما من هذه القصة (الزواج المدبر في مقابل علاقة حبهما السرية)، دونما تتأذى مشاعر أي أحد.

غير أنها تعبر عن مدى قلقها وتشتت أفكارها فيما إذا كان هنالك أمل لحل هذه المشكلة والخروج من هذا العالم من عدمه.

فتقوم بتشبيه روعة الموقف كمن يغرق في ماء بحر أو غير ذلك ويلتمس نجدة قد تأتي وقد تتأخر أو لا تأتي مطلقا في كلمة (Ahogos)، فتضيف لحديثها عمقا وثقلا دلاليا أكبر.

"Ahogo. Quitar la vida a una persona o a un animal, impidiéndole la respiración. Sumergir algo en el agua. Extinguir, apagar." (DRAE, 2014, p. 389)

"غرق. القضاء على حياة إنسان أو حيوان بمنعه من التنفس. أغمر شيئًا في الماء. أطفئ، أخمد". (ترجمتنا)

- **تحليل النّص المترجَم:**

ترجمة هذا السياق المعرفي الإدراكي (Salir de estos ahogos) جاءت وفق **أسلوب التوطين**. برز ذلك في **تكييف** وربط الدلالة المجازية للغرق (Ahogos)، بالمشاكل والضغوطات في مقابلتها بالتعبير (المأزق). ويكون بذلك المترجم قد نقل دلالة اللفظة في سياقها بشكل دقيق. كون الفتاة فعلا كانت تقصد باللفظة المصيبة التي وقعت على راس الشابين (قصة حبهما)، وليس الغرق ولاختناق بالمعنى المباشر له.

النموذج رقم 4:

أسلوب الترجمة الحرفية

- تقنية التكييف

النّص المترجَم	النّص الأصل
دون كارلوس. اتبكين؟ كم يقنعني بكاؤك! نعم، باكيتا...**ومن ذا الذي يقوي على الوقوف في وجه عاشق معشوق؟** لا بأس عليك. (ص98)	¡Qué llanto! ... ¡Cómo me persuade! ... Sí, Paquita... A un **amante favorecido**, **¿quién puede oponérsele?** Nada hay que temer. (P.31)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا النموذج سياق إدراكي معرفي، نلمسه في حوار (دون كارلوس) للفتاة، مواسيا لها حزنها وباعثا في نفسها الأمل والقوة (basto para defenderla a usted de cuantos quieran oprimirla). بمعنى أنه يثق في قدراته وقوة مشاعره تجاهها التي ستلهمه للدفاع عنها وحمايتها من أي شخص قد يعكر صفو حياتها وراحتها.

ويضيف على ذلك أن وضعه كشاب يهيم عشقا بمحبوبته (amante favorecido)، فإن هذه المشاعر ستكون الطاقة التي سيعيش بها والأمل الذي يجعله يستمر ويقاوم.

ففي حين تندب الفتاة حظها وتبكي مصير حبيبها الغامض، يخفف هو عنها من جهة أخرى، متجاهلا مخاوفها وإحباطها مستبدلا إياها بألوان من التفاؤل والتيمن بعلاقة حبهما التي ستنتصر، فلطالما انتصر الحب على جميع المشاعر الإنسانية، وتغلبت الأرواح الطيبة على الطالحة. فلا أحد مهما كان سيلحق الضرر بهما وان كان ذا جبروت (¿quién puede oponérsele?).

ولإعطاء السياق ثقلا، تم استخدام أفعال بصيغة المصدر، مع إقرانها بالضمير المتصل (La) الذي يعود على الفتاة، في (Oprimirla) و (Defenderla) و (Oponérsele).

فيتوضح من السياق نوع من التصاعد المتين في التعبير، من سحق واضطهاد الشخص، إلى الدفاع والذود عنها، إلى الوقوف في وجه كل من يريد السوء بها أو بهما.

لذلك نستخلص من سياق الحديث، مدى وعي الشاب بواقعه، بقصة حبه، بعلاقته بالصبية، التي تتلخص كلها في موقفه الباسل المتحدي ضد كل من يقف في طريق سعادتهما.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة هذا السياق في شطره الأول (basto para defenderla a usted de cuantos quieran oprimirla)، جاءت وفق **أسلوب الحرفية** نحو (أنا بمفردي قادر على دفع كل من يريدون ظلمك). أما عن الشطر الثاني(Amante favorecido, ¿quién puede oponérsele?)، فقد ورد **التكييف**، في (من ذا الذي يقوي على الوقوف في وجه عاشق معشوق؟).

حيث تمت مقابلة العبارة (amante favorecido)بـ(العاشق المعشوق)، بما أن الحب في اللغة العربية درجات[6]، والعشق أحد أرفع الدرجات.

7.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الخارج عن اللغة

السياق الخارج عن اللغة، يقصد به المؤثرات الخارجية التي تتدخل في إنتاج وتحليل معنى الفعل اللغوي (كالمكان، الزمن، طبيعة المتلقي والمخاطب، سبب التواصل، نوع وموضوع الرسالة...). لذلك، يتضمن السياق الخارج عن اللغة سياقات عديدة كالثقافي، الاجتماعي، التاريخي، الاقتصادي، إلخ، سنشير إلى بعض منها فيما يلي، مستقلة.

النموذج رقم 1:

أسلوب الترجمة الحرفية

النّص المترجَم	النّص الأصل
ماذا فعلت بالطائر؟ هل أطعمته؟ ريتا. نعم سيدتي. لقد أكل أكثر مما تأكل **النعامة**. (ص 49)	¿Qué has hecho del tordo? ¿Le diste de comer? Rita. Sí, señora. Más ha comido que **un avestruz**. (P. 44)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تحاور (دونيا إيريني) الخادمة (ريتا)، عن حالة العصفور الذي وُجد مُلقى أرضا، في تلك الليلة المظلمة، ما إذا أعطته ما يأكله من عدمه (¿Le diste de comer?)، وترد (ريتا) عليها بالإيجاب، غير أنها تبالغ في ذلك، في استغراب منها في طريقة وسرعة تناوله لقوته والنقر هنا وهناك.

فتقحم كناية تجلت في استخدام اسم الحيوان (Avestruz) النعامة، لوصف كمية الطعام التي أكلها طائر بحجم راحة اليد (Más ha comido que un avestruz). وما يجذب الانتباه أيضا، هو العلاقة الترابطية على المستوى غير اللغوي، بين العصفور وبين النعامة، التي تتجلى في الضور وطلب الطعام والأكل

[6] الهوى: يرد في الشعر الجاهلي، كأولى درجات الحب. ثم ينتقل إلى الصبوة، ثم الشغف (من أشغفه القلب أي غلافه وحجابه). يأتي بعده الوَجد من الإيجاد والعثور. والكلف، هو الولع والتتيم والغرام. ثم العشق (يصل للتضحية). ثم الود (حب عميق يأتي بعد فترة طويلة من الزمن). و الوله (حب شديد، يرتبط بالحزن في غياب المحبوب). ثم الهيام (أعلى درجات الحب، قد تصل إلى جنون المحبوب بحبيبه). (معجم الوسيط، 2004)

بشراهة وسرعة.

- **تحليل النّص المترجَم:**

جاء السياق الخارج عن اللغة هنا، للإشارة إلى عدم التقصّد في استخدام تسمية النعامة كحيوان ولا كحجم، إنما المقصد هو أكل العصفور الصغير الكثير، بالمقارنة مع حجمه الصغير.

عن ترجمة العبارة (Más ha comido que un avestruz) فقد وردت وفق **أسلوب الترجمة الحرفية**، نحو (لقد أكل أكثر مما تأكل النعامة)، حيث تمت تأدية المعنى بالتمام.

النموذج رقم 2:

أسلوب التوطين

النّص المترجَم	النّص الأصل
ريتا. وجودنا كلنا هنا مجتمعين يمكن أن يشعل **حربا** بين الأم والبنت والخطيب والحبيب. (ص64)	Rita. Hallándonos todos aquí, pudiera haber una de **Satanás** entre la madre, la hija, el novio y el amante .(P. 49)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا النموذج حديث الخادمة (ريتا) إلى (فرنثيسكا) عن الشاب (دون كارلوس) وقدومه لرؤيتها سرا، وتقوم الخادمة بتشتيت انتباه (دونيا إريني) و (دون دييغو)، ليلتقيا خلسة.

غير أنها تفطنت لضرورة التحرك كل إلى مكان آخر، تجنبا لما قد يحصل لو لاحظ البقية ما يجري. فقد يسبب هذا الاجتماع (Hallándonos todos aquí) شجارا بين الأربعة (Pudiera haber una de Satanás entre la madre, la hija, el novio y el amante).

تأتي كلمة (Satanás) على المستوى اللغوي المعجمي، للدلالة على مسمى صاحب أعلى درجة من معشر الشياطين في التقليد اليهودي والمسيحي والإسلامي:

"Satanás, príncipe de los demonios en la tradición judeocristiana. Persona perversa. Darse alguien a Satanás: Irritarse, enfurecerse, desesperarse." (DRAE, 2014, p. 7876)

وفي سياق آخر، يأتي تعرف هذا المصطلح الديني، على أنه شيطان، وظيفته إغواء الناس، واضطهادهم وخلق الصراع بينهم. لذلك فهو عدو الله الخالق، أكبر الشياطين ملك، والبقية يخضعون لسلطانه. (Ropero Berzosa, 2013)

غير أن استخدام هذه الدلالة والمسمى خارج إطاره الديني، قد أكسبه في هذا السياق معنى آخر، تجلى في تلك الدلالة المجازية للإشارة إلى الشخص خبيث النوايا، شرير الروح، سريع الغضب وقبيح الرد، الشخص الذي يحدث مشكلة عويصة وبلبلة لا تكاد تنتهي.

والكلمة هنا، كناية Metonimia، كوجه بلاغي، عن الأثر الساخط، للفعل (الخلوة مع الشاب دون كارلوس)، من المتلقي (والدة الفتاة)، على الفاعل (باكيتا والخادمة).

وعليه نفهم جيدا أن الكلمة في هذا السياق، لم تأت بالمعنى اللغوي لها، إنما جاءت وفق دلالة خارجة عن اللغة (حالة غضب وشجار وشيك الحدوث)، وتشبيهها بأعمال الشيطان الذي لا يلحق مكانا إلا ويعث فيه الفساد، لينتهي الأمر بالخراب التام.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة هذا السياق الخارج عن اللغة، (pudiera haber una de Satanás entre la madre, la hija, el novio y el amante) جاء المقابل وفق **أسلوب التوطين** نحو (يشعل **حربا** بين الأم والبنت والخطيب والحبيب).

حيث تم التصرف في المصطلح/المسمى (Satanás) ليتحول إلى الدلالة على ما يعكسه لا على ما يشير إليه/كائن، نحو الحرب/ التنازع/ الاشتباك/ المشاجرة. وتوطين اللفظة ودلالتها وفقا لما تتداوله الثقافة العربية دونما إحداث خلل في المعنى.

النموذج رقم 3:

أسلوب الترجمة الحرفية

النّص المترجَم	النّص الأصل
...يخفي أعوامه الستين تحت شعره المستعار. (ص 99)	Rita. Un caballero muy honrado…**sus sesenta años debajo del peluquín**. (P.32)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا المثال أيضا، استخدام لفظة (Peluquín) خارج إطارها اللغوي المعجمي، وتسييقها لفظيا تماشيا وما يراد منها في السياق الجديد. وهي تعني الشعر المستعار، ما يغطي رأس الرجال والنساء سواء للبهاء والزينة في الأغلب الأحيان أم لأغراض أخرى خاصة.

جاءت مقترنة بموقف اجتماعي، أكسبها معنى خارج عن اللغة، تمثل في حديث الخادمة (ريتا) عن (دون دييغو) في وصفها له، وهي منبهرة من مستواه الاجتماعي المادي، وقوامه الممشوق وصورته الشبابية وهو قد بلغ 60 عاما نحو (sus sesenta años debajo del peluquín).

والكلمة هنا لم يقصد بها الشعر المستعار بحذ ذاته، إنما وضع العجوز لهذه الباروكة، قد أضفى عليه سمة أخرى ومظهر أقل بكثير من سنه. لقد أصبح يشبه شابا يافعا، لا شيبة هارم.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، تم نقل السياق (sus sesenta años debajo del peluquín) وفق **أسلوب الحرفية** نحو (يخفي أعوامه الستين تحت شعره المستعار). وهي وان كانت ترجمة قد نقلت الصيغة والمعنى العام، إلا أن الدلالة وراء التعبير لم تقتصر على إخفاء السن، إنما الظهور بمقام الشباب.

النموذج رقم 4:

أسلوب الترجمة الحرفية وأسلوب التوطين

- **تقنية التكييف**

النّص المترجَم	النّص الأصل
اللعنة عليك وعلى طريقك، وملعونة الصعلوكة التي أرضعتك. (ص 108)	Calamocha. **Maldito ... seas tú y tu camino, y la bribona que te dio papilla. (P.34)**

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يظهر في هذا النموذج زجر بين الخدم من (كالاموتشا) إلى (سيمون)، الذي انزعج منه ومن رده الثقيل على سؤاله عن سبب التأخر في الوصول، رغم أن المسيرة كانت على الجياد. فكأنما يشكك في أمر التأخر الذي قد يرجع إلى قضية شخصية أو ما شبه.

فيقوم (كالاموتشا) باستخدام كلمات (Bribona) و (Papilla)، للتعبير عن مدى سخطه على محدثه، الذي يعتبره وغدا نماما، سيء العشرة، سليط اللسان، ويشببه بالصعاليك /Picaros Bribones، الذين يثورون على أقوامهم ويسبون الملة وبطونهم امتلأت بغلة أهاليهم.

عن العبارة (dio papilla)، تأتي من الفعل المتعدي Dar بمعنى أعطى ومنح ووهب. وPapilla، يقصد بها أي نوع من الأطعمة والأغدية الموجهة للأطفال والمرضى على العموم، قوامها عجينة ناعمة وسميكة:

(Papilla. Comida, generalmente destinada a niños y enfermos, que presenta la consistencia de una pasta fina y espesa). (DRAE, 2014, p. 6507)

وعليه نفهم من سياق الحديث، أن كالاموتشا، لم يكن يقصد بالكلمات ما جاءت عليه في معناها المباشر، إنما اعتمد على التشبيه في تفسير سلوك (سيمون) تجاهاه، بأنه رذيل لئيم، لأن من رباه وعلمه (أمه) تكون مثله أو أكثر.

ومنه يأتي السياق الخارج عن اللغة في هذه الكلمات للتوضيح أنه بربطها بموقف حدوث القول (الانزعاج الشديد من سوء الضن وقله حيلة) قد قدمت دلالة أخرى مغايرة.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، جاءت وفق أسلوب **الترجمة الحرفية** في الجزء الأول (Maldito seas tú y tu camino) نحو (اللعنة عليك وعلى طريقك).

و**تقنية التكييف** في الجزء الثاني عن (Y la bribona que te dio papilla) في (وملعونة الصعلوكة التي أرضعتك)، التي أدت المعنى بشكل جميل. حيث كيَّف المترجم كلمة Papilla والثقافة العربية، في دلالة إرضاع الرضيع بدل تغذيته بأطعمة أخرى. فالرضاعة هي أول وأهم طعام يتلقاه الصغير إلى أن يبلغ سنا معينا على الأرجح 2 عاما.

وهو هنا، يوضح الاختلاف الحاصل بين البيئة المسيحية التي يقوم إطعام الرضع على وجبات تحضيرية مخففة، بينما تقابلها الرضاعة الطبيعية والاصطناعية لدى البيئات العربية المسلمة من جهة.

كما أن النقل الحرفي هنا نحو (أعطتك الطعام/ أطعمتك..) لا تجدي نفعا بل وتخرب دلالة السياق، لذلك فقد وجب التصرف تماشيا والبيئة المستهدفة.

8.4.4. نماذج عن ترجمة سياق المواقف

يشكل سياق الموقف الثوابت الموضعية (المعطيات المشتركة بين المرسل والمستقبل، بحيث يتمكن كل واحد من فهم الطرف الثاني كما يجب، عناصر التقديم والتأخير في بيئة وزمن إنتاج الفعل اللغوي، وهو إذن يحيل في العموم إلى مقام الكلام، الذي يحدد معناه، ويمنع تعميمه في غيره من سياقات ومواقف بذات المعنى.

النموذج رقم 1:

أسلوب التوطين

- **تقنية الإبدال**

النّص المترجَم	النّص الأصل
كالاموتشا. **هل أساعدك** يا حياتي. (ص 53)	Calamocha. ¿Gusta usted de que **eche una mano,** mi vida? (P. 45)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا النموذج حديث الخدم (كالاموتشا) وحبيبته (ريتا)، عن موعد قدوم (دون كارلوس) لتحضير أمور المنزل. فتقوم الفتاة كعادتها بأشغال الترتيب، ويسألها الفتى ما إذا كانت تحتاج إلى مساعدة ليقدمها لها، (Gusta usted de que eche una mano).

تأتي العبارة (Eche una mano)، المتكونة من الفعل (Echar)، بمعنى وجه شيئا من ناحية إلى أخرى بدفعه، القيام بعمل/شيء لغرض معين/ أعطى ومنح وأسدى وناول ووزع. وكلمة (Mano)، أي اليد. ولذلك وبارتباط الفعل بالاسم، يتجه المعنى إلى مد اليد، بسط اليد، أي أخذ أو منح معونة لطرف آخر، تعبيرا عن مشاعر ودية أو إنسانية.

وعليه، من خلال سياق الحديث، نفهم أن ترتيب البيت سيستغرق وقتا ما إذا قام بالعمل شخص واحد فقط، ولأن الأمر كذلك، تم السؤال عما إذا كانت الخادمة تريد المساعدة أم لا. لذلك ووفقا للموقف، تحمل عبارة (Eche una mano) معنى المساعدة والتخفيف من العبء.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد جاءت وفق **تقنية الإبدال**، نحو (هل أساعدك...) في مقابل (Gusta usted de que eche una mano)، حيث غيّر المترجم من السياق اللفظي للأصل، من جملة فعلية إلى فعل مقرون بالضمير المتصل الذي يعود على المخاطب (الفتاة/ ريتا).

- **تعليق:**

تجدر بنا الإشارة أيضا، إلى أن المثال قد صُنّف ضمن سياق الموقف، ذلك أن العبارة جاءت في مقام يراد منه المساندة، غير أن فصل العبارة عنه يؤدي بنا إلى تصور عدد من الدلالات الممكنة.

فمثلا يقلل الصبي احترامه لغيره، ويكون الوالد في مزاج سيئ، كما نفترض وقوع لحظات عاطفية بين الوالد وولده في غير ذلك من موقف، في قولنا:

(El padre echa su mano sobre hijo) فيكون المقصد من السياق الأول التعنيف، بينما يشير الثاني إلى العناق والتحبب والتودد.

النموذج رقم 2:

أسلوب التغريب والترجمة الحرفية

- **تقنية المحاكاة**

النّص المترجَم	النّص الأصل
هناك ستكونين يا ابنتي **كالسمكة في الماء**، لو تشهيت طيور السماء فستحصلين عليها. (ص77)	Allí estarás, hija mía, como **el pez en el agua**: pajaritas del aire que apetecieras, las tendrías. (P. 24)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تطمئن (دونيا إريني) ابنتها، بخصوص مستقبلها في بيت زوجها العجوز الغني (دون دييغو)، عبر تزيين رغد المعيشة لها، وأن جميع مطالبها ورغباتها ستنفذ بالحرف، مستخدمة تشبيها.

جاءت العبارة [(estarás) (como) el pez en el agua] جملة مجازية، فيها من التشبيه Comparación بين الفتاة والسمك، والكناية Metonimia عن سهولة العيش وخفة الحياة.

فالسمك يسبح بجسمه الرهيف في مياه البحار، ويقتات بما يتوفر عليه المكان من مختلف الأطعمة المتنوعة، دونما عناء ولا إجهاد. وهو الأمر ذاته الذي ستعيشه الفتاة بعد زواجها، إذ أن العجوز الغني سيقوم بتوفير جميع رغباتها، ولن تحتاج للكد والاجتهاد في سبيل سد رمقها.

ولتأكد الأم أكثر كلامها وتقنع الفتاة بقبول العريس، تردف صورة مجازية أخرى، Pajaritas) (del aire que apetecieras, las tendrías، أي لو طلبت طيور السماء ستحصل عليها، وإن كان من العسير ذلك، إلا أن (دون دييغو) مستعد وبإمكانه فعل هذا. بمعنى تدعوها ألا تقلق مطلقا، فمهما كانت طلباتها ستجاز.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة السياق الأول وفق **تقنية المحاكاة**، فجاءت العبارة الأصلية الأولى ,Allí estarás) (hija mía, como el pez en el agua نحو (ستكونين يا ابنتي كالسمكة في الماء). وعن السياق الثاني(pajaritas del aire que apetecieras, las tendrías) فقد ترجم وفقا **لأسلوب الترجمة الحرفية**، في (ولو تشهيت طيور السماء فستحصلين عليها).

وورود التغريب في المحاكاة، جنبا والترجمة الحرفية في هذا السياق، نظرا لبساطة الصياغة من جهة، ولأن محاكاة الصور البيانية المتضمنة فيه حرفيا يجعلها تقوم بدور إفهام القارئ وتوضيح المرمى منها.

- **تعليق:**

تحمل العبارة ذاتها عدد من الدلالات المختلفة، تختلف باختلاف تسييقها. منها الإيجابي والسلبي، كمثلنا للإشارة على البساطة والسطحية في سلوكيات وتصرفات الشخص/الأشخاص، نقول:

فلان حاله حال السمك في البحر (Fulano ya está como pez en agua)، بمعنى أنه يسبح في كل اتجاه، يأخذه تيار البحر أينما شاء، لا يملك موقفا ولا حزما إلخ.

النموذج رقم 3:

أسلوب الترجمة الحرفية

النّص المترجَم	النّص الأصل
هل رتبت الأسرة؟ انتهيت من سريرك، وسأرتب البقية قبل حلول الظلام. (ص 50/49)	¿**Hiciste las camas**? Rita. La de usted ya está. Voy a hacer esotras antes que anochezca. (P.14)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تستفسر في هذا النموذج (دونيا إريني) من الخادمة (ريتا)، عن حالة الغرف والأفرشة (¿Hiciste las camas?)، مستخدمة في ذلك الفعل Hacer في الماضي مع ضمير المخاطب المفرد أنت.

وجاء الفعل بسلسلة من الدلالة لعل أبرزها (صنع، عمل، أنتج واعد) (Elaborar /Inventar /Crear Arreglar/ Producir). لكن إدخاله في سياقه اللفظي مقرونا بكلمة (Las camas) بمعنى السرير أو منضدة وضع الأفرشة والوسائد:

"Cama. f. Mueblo destinado a que las personas se acuesten…compuesto de una armazón con patas, sobre la que se colocan un somier o tabla, un colchón, almohada y diversas ropas."(DRAE, 2014, p. 1666)

قد حمله معنى التحضير والتجهيز والإعداد، فيقال في الإسبانية Caer en cama بمعنى مرض ولزم الفراش؛ وHacerle a alguien la cama، بمعنى عمل بسرية بهدف الإيقاع به وتشويه صورته؛ ويقال أيضا Hacer cama بمعنى استلقى ونام.

ومنه، وإن كان الفعل (Hacer) يقدم عدد من الدلالات المتماثلة في سياقات (Cama)، إلا أنه لا يمكن الحكم بالتعميم.

وعليه فالعبارة في النص الأصلي تماثل ما ورد من أمثلة أعلاه، إلا أنه بالنظر للموقف محل العرض، نفهم، أن المقصد ليس النوم المباشر بالشكل الصريح، إنما للسؤال عن مدى جاهزية الغرف قبل حلول وقت المبيت. كون الكهرباء تغيب في المكان غير بعض القناديل ضئيلة النور، لا تساعد على تنظيم الأمور ولا يعتمد عليها.

- **تحليل النّص المترجَم:**

نفهم أن سياق الموقف هنا أظهر دلالة أخرى للعبارة (Hacer camas). وعليه فلترجمتها تم الاعتماد على **أسلوب الحرفية**، حيث سمح السياق بذلك (هل رتبت الأسرة؟) مع المحافظة على صيغة الاستفهام.

النموذج رقم 4:

أسلوب الترجمة الحرفية

النّص المترجَم	النّص الأصل
دونيا ايرينه. وكم أريد الخير لك، فليس لي من أمنية غير أن **أراك في مكانك قبل رحيلي**. (ص 89)	Doña Irene. Y cuánto procuro tu bien, que no tengo otro pío sino el de **verte colocada** antes que yo falte. (P.28)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

مرة أخرى نأخذ حديث الوالدة والبنت حول موضوع الارتباط بالعجوز، تقول هذه المرة الأم بنبرة حسرة فيه بعض من الأسى، أن أهم شيء في حياتها، وكل ما سيسعدها هو رؤية ابنتها تُزف إلى بيت زوجها قبل مماتها، فهناك ستكون مطمئنة عليها، ستحيا حياة جميلة، تنسيها ألآمها وعذابها السابق: no) tengo otro pío sino el de verte colocada antes que yo falte).

وعليه فمن سياق الحديث هذا، نلمس رغبة الأم الجامحة في رؤية نجلتها سعيدة، ولذلك تم إقحام العبارة الفعلية (Verte colocada)من الفعل المتعدي Colocar بمعنى (وضع/ حط/ علق) في المكان الصحيح، (جلس ومكت/ استثمر مالا) في (Instalar/ Poner/ Situar/ Orientar/ Fijar/ Depositar)

أما عن معنى العبارة في سياق الحديث، فلم يكن المقصد منها تبيث الفتاة في مكان معين، أو وضعها في مكانة محددة، إنما المقصد كان مساعدتها في الانتقال من نظام حياة إلى آخر أكثر موائمة ولبقية أيام عمرها، ألا هو الزواج. فتلتحق بزوج وبيت وأسرة أخرى، تمضي فيها ما تبقى من حياتها. أي أنها ستكون مثبتة في هذا المقام.

لذلك نرى أن العبارة (Verte colocada) في هذا المثال، قد وردت في سياق مواقف/سياق مقامي، حيث أن الدلالة منها تفهم من خلال موقف استخدامها ومجريات السياق (الزواج)، وما إن استخدمت العبارة في مقام آخر، إلا ونالت دلالة أخرى.

لذلك مرة أخرى نؤكد أن سياق المواقف، يحدد المراد من الكلمات والعبارات والجمل وفق مقام إنتاجها، وظروف استخدامها.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، جاءت وفق **النقل الحرفي**، في (أراك في مكانك) في مقابل (Verte colocada) . ولم تكن موفقة، كون الترجمة المقدمة لم تحقق المعنى بل قدمت إبهاما في ذلك.

كيف ترى الأم الفتاة في مكانها، أي مكان؟ العودة إلى الدير؟، أم البقاء في منزل دون دييغو؟، أم إكمال سيرة حياتها التعيسة؟، أم الارتباط؟، كلها احتمالات يترجح وقوعها في ذهن قارئ الترجمة، الذي لا يكون له اتصال بالنص الأصلي.

ورفعا لهذا اللبس، نقترح لو جاءت الترجمة بالتكييف لكانت أفضل، تحقق المعنى من جهة، وتحافظ على خصوصية السياق الأصل نحو (فليس لي من أمنية غير أن أراك مرتبطة قبل رحيلي).

9.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الثقافي الحضاري

يرتبط **السياق الحضاري** بالحضارة وهو بذلك يشكل كسابقه جملة المصطلحات التي تطلق على المنجزات الفنية والأدبية والسياسية إلخ لحضارة وشعوب ما، ذات وجود مادي أو لامادي.

النموذج رقم 1:

أسلوب التوطين والتغريب

- **تقنيات الحذف والتطويع والاقتراض والترجمة بالحاشية**

النّص المترجَم	النّص الأصل
يا سلام! ماذا نسمع؟ سيغيدياس؟ لا بأس في غنائها... ما أجمله! ... (ص 51)	¡Oiga! ... **¿Seguidillitas?** ... Y no canta mal... Vaya... (P. 44)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا النموذج، يعود الخادم (كالاموتشا) إلى البيت بعد يوم شاق من العمل، وما إن يمر بعض الوقت، إلا ويسمع دندنات لموسيقى شعبية تتأتى من داخل الحجرة، بصوت (ريتا)، فيقول واصفا الموقف: (¡Oiga! ...¿Seguidillitas? ... Y no canta mal... Vaya)

أولا، تعود الكلمة التعجبية (¡Oiga!) إلى الفعل (Oír) بمعنى سمع وأصغى وأنصت بشكل عام، كما يستخدم الفعل مع ضمير الغائب المفرد (El/Ella) في زمن الأمر/ الإيعاز (Imperativo) للدلالة على المناداة ولفت الانتباه. وفي هذا السياق إشارة للتعجب الذي يفيد تنصيب الاهتمام على الفعل الكلامي نحو (ماذا نسمع!، ما هذا!).

أما اللفظة الثانية (Seguidilla) فهي تعني أحد أنواع الأغاني الشعبية الإسبانية، كما تحمل دلالة الرقصة المرافقة لذلك الغناء:

"Seguidilla. *como pl.* Canto popular español. Baila que se ejecuta al compás de las seguillas. Seguidilla gitana. Seguiriya." (DRAE, 2014, p. 7905)

كما أن سياق مسمى (Seguidillitas) يبعث على خاصية الخصوصيات الثقافية التي تنتشر في جميع المناطق الإسبانية بنفس السمة العامة. وتتخللها بعض الخصوصيات المحلية من منطقة لأخرى، كالخاصة بمدينة لامنتشا *Seguidillas Manchegas*، والخاصة بالغجر *Seguidillas Gitanas* إلى غير ذلك.

نلحظ أن العبارة (¿Seguidillitas? ... ¡Oiga!) ذات سياق ثقافي حضاري، ذلك لارتباط الموقف والفلكلور الشعبي اللامادي الإسباني (الغناء والرقص).

- **تحليل النّص المترجَم:**

نأتي الأن إلى الترجمات المقترحة، حيث نشهد في الشطر الأول اعتماد **أسلوب التوطين**. حيث ظهرت تقنية **الحذف**، في حجب المترجم للفعل (¡Oiga!) وقام بالحفاظ على معناه، وإيحاءه بتعبير تعجبي آخر يماثله (يا سلام!). ويكمن **التطويع** هنا في أن الثقافة العربية في أغلب الأحيان لا تستخدم أفعال الأمر بصيغة المجهول في محاولة لتنصيب الاهتمام، بل يتم استعمال عبارات وكلمات وأدوات تفيد الهتاف والتنبيه.

عن الشطر الثاني من السياق (¿Seguidillitas?)، اعتمد المترجم على **أسلوب التغريب** الذي تجلى في **اقتراض** كلمة (سيغيدياس؟) كما هي، وإقحامها في الترجمة مع تعريبها وإلحاق حاشية بسيطة بها، فتعددت التقنيات هنا. ولعل السبب راجع إلى الموقف الثقافي الذي يستلزم هذا النوع من الاستراتيجيات حفاظا على ماهيته.

النموذج رقم 2:

أسلوب التغريب والتوطين

- تقنية الاقتراض

النّص المترجَم	النّص الأصل
ما أجمل قولك! ...فهو إذن يحبها حقا. ...إن (غازول) المسلم ليبدو أمامه ساذجا، و(ميدورو) تافها و(غايفيروس) تلميذا. (ص 55)	¡Qué gusto me das!...Ahora sí se conoce que la tiene amor. Calamocha. ¿Amor? ... El **Moro Gazul** fue para él un pelele, **Medoro** un zascandil, y **Gaiferos** un chiquillo de la doctrina. (P. 45)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا النموذج حديث بين (كالاموتشا)، و(ريتا)، يروي لها فيه عما جرى يوم تلقى سيده رسالة الفتاة، التي أخبرته فيها عن اقتراب موعد تزويجها للعجوز (دون دييغو). كيف قفز العاشق ولم يعلم أين يضع قدمه، مذهولا، تعصره مشاعر الحب والغضب أن يفقد حبيبته, enamorado más que nunca) celoso, amenazando vidas) ويتوعد من يقترب منها بإنهاء حياته. ويضيف واصفا إياه بالمعلم والداري بالمعنى من الحب على أصوله: ¿Amor? ... El moro Gazul fue para él un pelele, Medoro un zascandil, y Gaiferos un chiquillo de la doctrina).

يأتي السياق أولا، حاملا ثلاث مسميات (El Moro Gazul)، (Medoro)، (Gaiferos) وكلها تحمل دلالة أدبية حضارية تاريخية قديمة.

يقصد بالأولى (El Moro Gazul)، التي تتجزأ إلى شطر أول في مصطلح (Moro)، منه تأتي مسميات (Moreno / Mauri). وهو مسمى أطلق على سكان مناطق شمال أفريقيا (فاتحي الأندلس- المقاتلين). والشطر الثاني (Gazul)[7]، فيشير إلى إحدى الشخصيات البطولية الخرافية القديمة الباسلة

[7] Dios ancestro menor, protector de muertos (Tradición Enana). Personaje ficticio, de figura humana, de baja estatura. Vestido en panoplia de hierro y capa negros, portando espada. Véase. La Biblioteca del Viejo Mundo
El Moro Gazul, personaje legendario de los Romances moriscos novelescos. Cuyas hazañas tuvieron lugar en Granada (siglo XV). Escritores hablaron de él: Francisco De Goya (La Tauromaquia), Miguel de Cervantes (Don quijote), y Leandro Fernández de Moratín (EL SÍ DE LAS NIÑAS), Prosper Mérimée (Théâtre de Clara Gazul).Véase. La Biblioteca del Viejo Mundo

إله سالف قزم، (في قصص الأطفال)، حامي الموتى. شخصية خيالية، بوجه بشري. يرتدي ملابس حديدية وعباءة سوداء ويحمل سيفا. رأى. الشخصية الأسطورية للروايات الرومانسية المغاربية. رويت مآثره في غرناطة (ق15م). تحدث العديد من الكتاب عنه: فرانسيسكو دي غويا (مصارعة الثيران)،

والمخلصة.

وربط المصطلحين خلق دلالة جديدة هي الوفاء في العهد. فالمورو أقدموا على تنفيذ أوامر الخليفة الأموي بالتقدم نحو شبه الجزيرة الإيبيرية، وهم شعب كثيرا ما عرفوا بشدة بالبأس والشجاعة، والغازول هو الآخر، يمثل الاله القزم الذي يرمز إلى الانتفاضة ضد الفساد وإحلال الحق والسلام.

عن المصطلح الثاني [8] (Medoro) فهو يشير إلى الخيال المغوار المغاربي (ميدورو)، الذي ظهر في ملحمة (*Orlando Furioso*) الشاعر والكاتب المسرحي الإيطالي *لودوفيسكو اريوستو Ludovico Ariosto*. الذي أحب إحدى أميرات قصر الإمبراطور الروماني (768-800) *شارلمان Carlomagno (كارل الكبير Carolus Magnus)*، غير أن حبه لها لم يكتمل إذا تواجه مع بعض المقاتلين المسيحيين واغتيل.

أما مصطلح (Gaiferos)، فيشير إلى الأمير والشاعر الإيطالي، الفار من بلاده، مستنجدا بالكنيسة، الذي تعرض للكثير من المتاعب لينتهي به المطاف ميتا قبل أن يحضر الطقوس الدينية التي سعى إليها. ومن قصته نأخذ العبرة في أن الساعي لهدف لا يكل ولا يتخلى عنه حتى يحققه مهما بلغ به الأمر مبلغا.(Murguía,1888)

نعود الأن لربط ورود الشخصيات وسياق الحديث عن (دون كارلوس) في هذا النموذج، فنقرأ في ذلك أن المقصد من استخدامها هنا، جاء للتوضيح، بنوع من المقارنة بين شجاعة الشاب في مقابل، إن صح القول، فشل غيره (قريبه)، رغم شهرتهم. بل إنهم يعتبرون بالمقارنة مع (دون كارلوس) مجرد مبدئين في الحب، بسطاء.

فدرجة محبة الشاب للفتاة وحمايته لها، قد تعدت ما اشتهرت به هذه الشخصيات البطولية القديمة، من حيث الدفاع عن البلاد وبسط السلام (غازول)، وشجاعة المغاربي (ميدورو) الذي لم يتوفق بالفوز بحبيبته، ومثابرة (غايفيرو) في مسعاه نحو الحج وإكمال شعيرته الدينية.

- **تحليل النّص المترجَم:**

ميغيل دي ثربانتس (دون كيخوتي)، لياندرو فرناندیز دي موراتين وبروسبر ميريمي (مسرح كلارا غازول). (ترجمتنا)

[8] Véase: https://warhammerfantasy.fandom.com/es/wiki/Viejo_Mundo

عن الترجمة، ونظرا لهذا السياق المتعدد بين الثقافي والحضاري والتاريخي، فقد جاء نقل دلالته وفق أسلوب **التغريب**، عبر **اقتراض** المسميات عن النص الأصل، حفاضا على خصوصياتها التاريخية. فجات العبارة (El moro Gazul fue para él un pelele, Medoro un zascandil, y Gaiferos un chiquillo de la doctrina)، في مقابل (إن (غازول) المسلم ليبدو أمامه ساذجا، و(ميدورو) تافها و(غايفيروس) تلميذا)

كما نلاحظ إقحاما **لأسلوب التوطين**، تجلى في نقل دلالة عبارة (El Moro Gazul)، إلى (غازول المسلم). انطلاقا من رمز الإسلام بصفة عامة الذي يوحي إليه المسمى (Moro) بدلا عن (غازول الأسمر) نسبة إلى بشرته.

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين والتغريب

- تقنية الترجمة بالحاشية

النّص المترجَم	النّص الأصل
ما يقع للرجال والنساء هو ما يقع مع بطيخ انيوبير... هناك رجال غشاشون ونصابون. (ص 62)	Con los hombres y las mujeres sucede lo mismo que con **los melones de Añover**. .... Hay hombres muy embusteros, muy picarones. (P. 48)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا النموذج تعقيب الخادمة (ريتا) على شكوك (باكيتا) بخصوص حبيبها، الذي غاب لفترة طويلة غير معتادة. فما كان على الفتاة إلا أن تفكر في السوء. فكما هي باقية على العهد والوفاء له، لربما الفتى قد وقع في حب أخرى، أو يعيش مغامرات جديدة وقد نسي أمرها. فتقول الخادمة: (los hombres y las mujeres sucede lo mismo que con los melones de Añover)، بمعنى أن هذا غير ممكن، الفتى قد أكد عدة مرات إخلاصه، غير انه يجب الاعتراف بان الخلق يختلفون في الطباع، فمنهم المستقيم ومنهم المنحرف، والاهم يقع في حسن الاختيار أو رداءته، لا في إطلاق حكم جزافي على الجميع.

وتربط هنا الخادمة كلامها بواقعة (بطيخ مدينة أنوبار) **Melones de Añover** [9] بمقاطعة توليدو الإسبانية، التي حصلت خلال نهايات القرن الثامن عشر.

حيث كانت تنتج الأرض عدد هائل من هذا المحصول، متنوعة الأشكال والأحجام (كناية عن عدد البشر بين الذكور والإناث)، إلا أنه للظروف الطبيعية القاسية والمتقلبة، ورداءة المعيشة (كطبيعة المجتمع والتنشئة)، كان أغلب المحصول فاسدا، مما جعل الأسر تترك أراضيها إلى غير موطن بحثا عن حياة أفضل (اختيار الأنسب للشخص، بدل ندب الحظ).

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة هذا السياق الحضاري التاريخي أيضا، فقد جاءت وفق أسلوب **التوطين**، نحو (فما يقع للرجال والنساء هو ما يقع مع بطيخ انيوبير) في مقابل (Con los hombres y las mujeres sucede lo mismo que con los melones de Añover).

حيث برز التوطين في إدخال دلالة البطيخ (اختلاف الناس جوهريا، ولا يجب اعتماد المظهر كدليل للحكم عليهم بالطيبة والحسن من عدمه). و**التغريب** يأتي، في إدراج **الترجمة بالحاشية** أين منح الأستاذ المترجم معلومة بسيطة عن مسمى (los melones de Añover).

- **تعليق:**

استخدمت الكلمة (Melón) بحذ ذاتها في العديد من الأقوال الشعبية الإسبانية، للدلالة على صعوبة معرفة المحتوى، المظهر لا يعنى ولا يعكس الفحوى إلى غير ذلك: (من معارف سابقة للباحثة) (En Tiempo de Melones, Cortos los Sermones)، بمعنى في موسم جني البطيخ (أعداد هائلة)، يظهر السليم من العليل. أي لا يغرنك العدد بقدر ما يهم جودة الإنتاج.

(Más vale un buen melón, que un buen pepino)، أي قد تزرع الشتلة الجيدة غير أن الإنتاج قد لا يكون بنفس المستوى. فالأفضل أن تكتفي بما لديك حاضرا، على انتظار شيء لاحقا.

[9] Se organiza cada año La Fiesta del Melón (12 de octubre). refleja sequía y heladas entre agosto y septiembre (acabaron con las milpas y frijol, lluvias se retardaron, inexistentes en abril y mayo, de junio a septiembre fueron abundantes). Después empezaba la invasión francesa, y la guerra de independencia, lo que ocasionó malas cosechas y hambruna. historia de Melones de Añover (bing)

محصول بطيخ أنوبار (بمقاطعة كاستيا لا منشا)، يتم تنظيم مهرجان البطيخ كل عام (12 أكتوبر). يعود لفترات الجفاف والصقيع بين شهر 8 و9، حيث تقضى على محاصيل الحبوب، مع تأخر الأمطار بين شهر 4 و5، ووفرتها بين شهر 5 و9). ليعقبها أحداث الغزو الفرنسي ثم حرب الاستقلال التي تسببت في ضعف المحاصيل والمجاعة. (ترجمتنا)

النموذج رقم 4: (تفاعل ثقافي/ تثاقف)

أسلوب التغريب

- **تقنية الاقتراض**

النّص المترجَم	النّص الأصل
سيدتي. (تخرج من تحت ذراعها وسائد....) (ص49)	Rita. Señora. (Sacará Rita… almohadas debajo del brazo.) (P.14)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا النموذج، يوضح لنا السياق استخدام خاصية البدائل الثقافية، وتتثاقف، ورمز حضاري ككل (يعود للحقبة العربية من الوجود الإسلامي في الأندلس) يتجلى ذلك في استخدام الكلمة الدخيلة العربية [10] *miḫaddah* مخدة (Almohadas). والتي تعني أداة إسناد طرف من الجسم عليها (مخدة/وسادة):

"Funda rellena de un material blando, que sirve para reclinar la cabeza. almohadón. Colchón pequeño para sentarse o apoyar los pies. Trozo prismático de madera, que sirve de apoyo a alguna parte" (DECEL, en línea)

"غطاء محشو بمادة ناعمة تعمل على إمالة الرأس. وسادة مرتبة صغيرة للجلوس عليها أو لإسناد القدمين. قطعة من الخشب المنشوري، والتي تدعم جزءًا آخر". (ترجمتنا)

نوضح الآن وجه البديل الثقافي أولا، وهو في استخدام كلمة العربية (Almohadas) رغم توفر اللغة الإسبانية على المقابلات الصحيحة للكلمة نحو: (Cojines/ Colchoncillos /Cabeceras /Cabezales). حيث انتقلت التسمية من Cojines الإسبانية على وجه التمثيل كنوع من الوسائد المحلية التي تدخل ضمن إطار الخصوصيات الثقافية، إلى Almohadas كنوع من البديل الثقافي. كون هذه الأخيرة تشير إلى مفهوم عام من الدعائم التي يمكن للفرد أن يتكأ أو يسند طرفا من جسده عليها.

عن وجه التثاقف فقد جاء في حرص اللغة الإسبانية على المحافظة على الاستعمال العادي لكلمة Almohadas العربية، مع تتبع نفس النطق لها، حفاظا على الطابع العربي للكلمات الثقافية التي

[10] **Almohada,** viene de (*al muwahhidun*), de (*khadd)*, es decir mejilla. Palabra formada desde el nombre (al mukhadda), /al mujáda/. Fue traída casi 800 años, de los Moros a España musulmana. (Véase el diccionario en línea www.deChile.net)

تشكل جزء لا يندثر من الثقافة الإسبانية من جهة. وتوضيحا بارزا على أثر الفاتحين المسلمين في البيئة المسيحية الإسبانية لغويا كما على غير ذلك من الأصعدة.

حيث أنه في كثير من الأوقات تطبع الإسبان بطابع العرب والمسلمين، بدء من اللغة Romance (خليط من اللاتينية العامية والعربية والعبرية) والعادات والتقاليد حتى أطلق عليهم Mozárabes /المستعربين.

أما عن الرمز الحضاري فهو يدخل على العموم في إطار التثاقف، فاستخدام كلمةAlmohada في التعابير اللغوية الإسبانية اليومية، عوضا عن المقابلات الإسبانية السابق ذكرها، ما هو إلا إشارة إلى الحضارة الإسلامية التي جالت المنطقة وغيرت من تاريخها ثقافيا وعلميا.

وكأن الاستخدام اليوم، يذكّر المتحدث عن تلك العصور التي عرفت فيها إسبانيا حركية ونشاطا لم يسبق لها أن عاشته.

فالكلمة بحذ ذاتها تعجيم عن الأسماء العربية (الموحدون، والخد، المخدة)، فمن تاريخ الحكم وتواجد السلطة البربرية الإسلامية بالمنطقة مند ق12م، إلى الجزء من الوجه الذي يوضع على المسند، تتشكل كلمة "مخدة" اليوم.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة فقد جاءت وفق **أسلوب التغريب**، تجلى في **اقتراض** الكلمة وإقحامها للقواعد اللغة المصدر، ليسري تداولها. فكانت الترجمة عبارة عن إعادة نقل حرفي للعملية السابقة. نحو (تخرج من تحت ذراعها وسائد) في مقابل (Sacará debajo del brazo almohadas).

10.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الاجتماعي والتاريخي

يشتمل السياق الاجتماعي على الافتراضات والخصوصيات المجتمعية المرافقة للرسالة بين المرسل والمرسل إليه. وينقسم إلى أنواع ثانوية عديدة منها السياق الاقتصاديContexto Económico، والتجاري Mercantil، العلمي التكنولوجي Tecnológico إلى غير ذلك. والسياق التاريخي، جزء منه، يهتم بالأحداث والوقائع والمواقف المنجزة خلال فترة زمنية Contexto Temporal وبيئة مكانية Contexto Espacial محددة، وفق معطيات السابق واللاحق، علاقة التفاعل بين الأحداث إلخ.

النموذج رقم 1:

أسلوب التوطين

النّص المترجَم	النّص الأصل
رؤية زيجات اليوم كيف تتم... يزوجون بنت الخمسة عشر عاما من **صبي** لا يتعدى الثامنة عشرة... (ص43)	Como se hacen los matrimonios hoy en el día? Casan a una muchacha de quince años con **un arrapiezo** de diez y ocho. (P. 42)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تحدث (دونيا إريني) في هذا النموذج (دون دييغو) عن ظاهرة الزواج التي انتشرت في المجتمع الإسباني خلال ق18م، بين الفتيات والشبان في أعمار صغيرة، بالكاد بلغوا رشدهم وخرجوا من مرحلة المراهقة، فتقول وهي تصف الشباب: (Casan a una muchacha …con un arrapiezo).

واللفظة (Arrapiezo) تستخدم اجتماعيا كتعبير وتسمية تطلق على الفتى الأهوج، من لا يتكل عليه، لا في كبيرة ولا صغيرة:

"Arrapiezo. (De rapar o hurtar de un golpe/ del gótico. *hrapon*).M. niño o muchacho, generalmente de condición humilde. = poco usado (andrajo)" (DRAE, 2014, p. 919).

وعليه يفهم من السياق الاجتماعي للكلمة (Arrapiezo)، طيش الفتى وعدم قدرته على تحمل المسؤولية، فكيف له أن يرتبط ويؤسس الأسرة، في نبرة يملاها الأسف والمذمة في عادات مجتمعها.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة فقد تمت وفق **أسلوب التوطين**، الذي لم يكن في محله، فقد فقدت التسمية (Arrapiezo)، شحنتها الاجتماعية التاريخية، عند مقابلتها بكلمة (الصبي).

- **تعليق:**

لو نعود لقراءة الترجمة دونما معرفة سابقة بالنص الأصل، فلا نلمس أي إيحاء ولا رمز تعبيري في كلمة (الصبي)، كونها عامة وذات استخدام صريح بسيط لا يبعث على أي لبس أو استفهام.

وهو الضد التام ولفظة (Arrapiezo) التي تحمل سياقا اجتماعيا خاصة بالبيئة الإسبانية كمكان وبفترة وجيزة من تاريخ المنطقة (ق18). (DRAE , 2014)

ضف إلى ذلك، أن أصول التسمية (Arrapiezo) تعود لفترة الوجود القوطي La presencia gótica بشبه الجزيرة الإيبيرية La Península Ibérica، حيث كانت تطلق المجتمعات القوطية على بعض من أفرادها ذوي الانحراف السلوكي (معروف عن المجتمع القوطي التدرج في الترتيب الاجتماعي / الطبقية Jerarquía social de clases) المنتمين للطبقات السفلى صفة *(harapo)*. (من معارف سابقة للباحثة)

وبمرور الزمن، شكلت كلمة *(harapo)* جزء من الثقافة واللغة الإسبانية، حيث تم اعتمادها رسميا كدخيل، مع إخضاعها للنظام القواعدي للغة، وجرى استخدامها بنفس مقصدها الأصلي مند عصور مضت.

وعليه وتبعا للتغيرات اللسانية Cambios lingüísticos والتوليد Neologismos الذي تشهدها اللغات Idiomas، فإن اللفظة، لم تعد تستخدم في عصرنا للدلالة على نفس المقصد (زواج القصر/ الصبية)، إنما تتخذ نوعا من الذم للتعبير عن الرعونة .

ومنه، نرى أنه باعتماد تقنية **التطويع** في **(فتيان مستهترين عابثين)** مع حاشية بسيطة إن لزم الأمر، يتم الحاق الشحنة الاجتماعية التاريخية التي تحملها اللفظة بها في الثقافة المترجم إليها.

النموذج رقم 2:

أسلوب التغريب

- تقنية الاقتراض

النّص المترجَم	النّص الأصل
انظري، احمليه هكذا من الأطراف. يا إلهي! لقد انكسرت **كعكة القديسة خيرترووديس**. (ص. 33)	Mira, llévalo así de las puntas ¡Válgate Dios, eh! ya se ha roto **la Santa Gertrudis de alcorza**.(P. 8)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا النموذج نشهد سياق تاريخي تجلى في حديث (باكيتا) عن القديسة خرترووديس، وسياق اجتماعي يظهر في الاحتفال بذكرى وفاة القديسة.

حيث يتم تحضير مختلف الحلويات وتجتمع العائلات لتذكر خصالها وحياتها ووصاياها المنيرة.[11]

فتصيح (باكيتا) (Ya se ha roto la Santa Gertrudis)، على ذلك السوء الذي لحق بالكعكة (لم تستطع الحفاظ على توازن المنديل الذي تحملها عليه)، ولم يبق إلا وقت قصير عن الاحتفال، ومن غير الممكن تحضير غيرها. لقد انخدشت الطبقة الخارجية للحلوى، وتشوه منظرها. والفتاة الأن في مشكلة، كيف ستواجه والدتها، وقد أفسدت بتهورها جزء من شكليات الاحتفال.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، بما أن السياق يحمل اسم علم Nombre Propio، للقديسة، وذكرى عن حياتها، فقد جاءت الترجمة وفق **تقنية الاقتراض** نحو (لقد انكسرت كعكة القديسة خيرترودیس)، في مقابل:
(Se ha roto la Santa Gertrudis de alcorza)

غير أن الاقتراض في هذه الحالة لم يوف السياق حقة من الإيحاء التاريخي، فلو أدرجت **ترجمة بالحاشية** أو **بتكييف**، لكان المآل أفضل دونما إجحاف ولا توسع في ذلك.

النموذج رقم 3:

أسلوب التوطين

- **تقنية التكييف**

النّص المترجَم	النّص الأصل
يؤذيني بالتأكيد بسبب **الشقيقة** التي أعاني... لقد اضطررت في النهاية إلى نزع لصقات **الكافور** التي تنفعني في شيء... واسدلي الستارة كيلا **يغزونا البعوض**. (ص 73)	Seguro que me hace muchísimo mal, con esta **jaqueca** que padezco...**parches de alcanfor** al cabo tuve que quitármelos...corre la cortina, **no se me llene todo de mosquitos**. (P. 22)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

نلمس في هذا النموذج عدد من السياقات المختلفة في سياق الحديث ذاته، بين السياق الثقافي

[11] Gertrudis (=fiel defensora). La Santa germánica, era patrona de los místicos. En 5 años fue llevada al convento, era excepcional. Falleció el 17 /11/ 1302. (Su fiesta se celebra el 16 /11), se prepara pasteles en forma de corazón. Véase: (Enciclopedia católica en línea. ACI Prensa. https://ec.aciprensa.com)

القديسة خرترودیس، من أصل جرماني، كانت المسؤولة عن الصوفيين. في سن 5 تم نقلها للدير، وكانت استثنائية في الدراسة. توفيت في 17 نوفمبر 1302. (يتم الاحتفال بعيدها في 16 نوفمبر، حيث تعد فيه ألوان من الحلويات. (ترجمتنا)

التاريخي نحو ظاهرة التفاعل الثقافي الواردة في كلمتي (Jaqueca)، (Alcanfor)، وسياق اجتماعي في عبارة (no se me llene todo de mosquitos) .

تأتي الكلمة الأولى (Jaqueca)، في الجزء الأول من النموذج، كمصطلح طبي للإشارة إلى نوع من الصداع المتكرر والشدي، الذي يتموقع في جانب واحد فقط من الرأس، يعود ظهوره إلى عوامل التغيير في أوعية الدم بالدماغ. (Corominas, 1983, p. 343)

والكلمة من الأصل العربي (شقيقة) (*šaqīqa*)، ويقابها في الإسبانية الأكاديمية (*migrana*)، نقلا عن الأصل اللاتيني *hēmīcrānĭa, -ae, -ĭum* بمعنى الألم النصفي *hēmī* الرأسي من منطقة الدماغ *crānĭa*. (Segura Munguía, 2013, p. 335)

يظهر التفاعل الثقافي في إقحام الكلمة العربية (شقيقة) ضمن مفردات اللغة الإسبانية وفقا للأكاديمية الملكية، مع إخضاعها للنظام اللغوي الهدف لتأخذ شكل (Jaqueca)، فيكون اقتراضا وتعجيما Extranjerismo/ Arabismo.

الأمر ذاته مع اللفظة[12] (Alcanfor)، وهي اسم علمي لمادة صلبة بلورية terpeno solido cristiano، تميل للبياض، ذات رائحة نفاذة مميزة. من الأصل العربي *kafúr* o *al-kafur* (Corominas, 1983, p. 38). وكثير ما شكلت أحد أنواع المبادلات التجارية بين العرب وشعوب المناطق الأسيوية الأوروبية، ومنها أدخلوها إلى شبه الجزيرة الإيبيرية.(DECEL en línea) واللفظة الإسبانية اقتراض صريح عن العربية[13] Préstamo /Arabismo، كما تأتي أخرى مستعربة Mozarabismos.

في الجزء الثالث من النموذج، يظهر السياق الاجتماعي في التعبير عن ظاهرة التواجد الكثيف للبعوض عند الغروب، نحو (llene todo de mosquitos).

---

[12] **الكافور**: شجر عطري/ Alcanforero، من الفصيلة الغاريَّة، ينقسم إلى أصناف عدة. يستخرج من فروعه بالبخار، مادة صلبة بلورية أو شفَّافة أو بيضاء، برائحة فواحة، طعمها مر لاذع، طاردة للبكتيريا وأنواع الطفيليات. طبيا، عطر الكافور يعتبر منبه للقلب Estimulante cardíaco، ومخفف للتشنّجات والآلام الموضعيّة والحكّة. (Véase: DECEL)

[13] variedad lingüística castellana (Diglosia) ; Lengua Romance, del latín vulgar visigótico, con árabe, hablada por cristianos y musulmanes. "sidi" →dueño. El Mozárabe, habla hispánica o hispano latina. Mozarabismos (resto de palabras estándares imitadas del árabe, reflejaron el rasgo árabe hispánico: (garir →decir) fueron traídas desde las Jarchas. Véase: (Pharies, 2007)

التنوع اللغوي القشتالي أو إزدواجية اللغة (الرومانسية الإيبيرية البدائية، الجيليقية البرتغالية). اللغة الرومانسية، من اللاتينية القوطية الغربية والعربية، يتحدث بها المسيحيون والمسلمون. المستعربة، لغة السكان الإسبان أو الاسبانولاتين. بقية الكلمات القياسية المقلدة من العربية، تعكس السمة العربية الإسبانية، التي أدخلت عن طريق أغاني الخرجات. (ترجمتنا)

حيث تامر (دونيا إريني) الخادمة أن تسدل ستائر النوافذ بعد صدها قبل المغيب، تجنبا لدخول هذه الحشرات: (corre la cortina, no se me llene todo de mosquitos)، والجملة هذه تفيد الانزعاج وقلق السيدة من الحالة المتكررة للبعوض الذي نغص عليها لياليها.

والامتلاء (Llene todo) هنا ليس القصد منه البيت فحسب، إنما أيضا كمبالغة، عن عدد الحشرات التي تصطف فوق بشرة الشخص في ذات اللحظة، فما يدري ما يفعل. إذ ما تخلص من واحد إلا وأتى غيره بنفس الشدة، وما يكون عليه إلا أن يمضي ليلته ساهرا.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد وردت **أولا، بأسلوب التوطين** عن العربية في الجزء الأول والثاني على التوالي، بناء على أن الكلمات الأصلية ما هي إلا **تعجيم** عن العربية Arabismos، نحو (بسبب الشقيقة التي أعاني) عن (con esta jaqueca que padezco)، ثم (نزع لصقات الكافور) في مقابل (Los parches de alcanfor al cabo tuve que quitármelos).

في حين جاء الجزء الثالث **بتقنية التكييف**، والتي أدت المعنى بشكل جميل نحو (اسدلي الستارة كيلا يغزونا البعوض) عن (corre la cortina, no se me llene todo de mosquitos)، حيث جاءت كلمة (الغزو) هنا كمقابل للفعل (Llenar)، وهو بالفعل ما يحدث من هبوب موجات من البعوض على المنازل.

- **تعليق:**

تفيد الجملة (corre la cortina, no se me llene todo de mosquitos)، الانزعاج من الحالة والتذمر، من جراء دخول عدد هائل من البعوض البيوت خلال فترات مغرب الشمس وطوال فصول السنة مع اختلاف النسبة.

يقال في العامية الجزائرية مثلا (كلانا الناموس)، المعنى هنا ليس الأكل (التقطيع والمضغ والبلع)، إنما التعبير مجازي، يحيل إلى المعاناة الروتينية من لسعات البعوض وحكّاتها. أي إذا ذهبت لمكان فيه البعوض فسيخلّص عليك، وهي ذات الدلالة من العبارة الإسبانية (امتلأنا بالبعوض).

النموذج رقم 4:

أسلوب التوطين

- تقنيات التكافؤ والتكييف

النّص المترجَم	النّص الأصل
يا رجل! إن كنا خرجنا من مدريد الصيف الماضي، ألا يعني هذا أننا سرنا أكثر من أربعة **فراسخ؟** وما أدراني؟ البعض يذهبون على **جياد مؤجرة** ويتأخرون أكثر من أربعة أشهر للوصول... (ص107–108)	Pero, hombre, si salimos el verano pasado de Madrid, ¿no habíamos de haber andado más de cuatro **leguas**? ¿Qué sé yo? Algunos van por **la posta** y tardan más de cuatro meses en llegar . . . (P.34)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

في هذا النموذج أيضا نشهد مزيج بين السياق التاريخي في كلمة (Leguas)، وسياق اجتماعي (La Posta).

كلمة (Leguas)، وحدة إسبانية قديمة لقياس المسارات وبعد المسافات خلال ساعة من الزمن، ما يعادل حاليا ستة كيلومترات، تختلف نسبتها بين المسافات البحرية والبرية، وبين الدول:

"Legua. F. Antigua medida de longitud equivalente a 5572 metros, con ligera variación entre la de tierra y la marina, así como entre países." (Biblioteca Pública Burgos, junta de león y castilla, 2008, p.70)

والفَرْسَخُ ج. الفراسخ، كلمة فارسية معربة عن (فرسنك)، وهو مقياس قديم للأطوال يقدر 18 ألف قدم، حوالي ثلاثة أميال. (خلف، 1993، ص87)

أما عن كلمة (La Posta)، فتشير تاريخيا في اللغة اللاتينية القديمة، إلى مكتب البريد الثابت، بمعنى محطة، تعتمد على الخيول في التنقل لنقل الرسائل والمراسلات. كما يطلق المسمى على مجموعة الخيول المستخدمة كمركبات للتنقل والنقل بين محطتين، حيث تقطع مسافة أمتار عديدة، يصعب على الشخص اجتيازها سيرا على الإقدام بشكل سريع، ما إذا كانت الطريق وعرة. (DECEL, en línea)

وقد صنفنا هذا النوع من السياقات الوارد في الجملة (Algunos van por la posta) ضمن السياق الاجتماعي، لكون المنشاة (محطة البريد) تعتبر من بين خصائص العمران الاجتماعي. كما أن الأشخاص يقومون بإسقاط ثقافاتهم في عدد من الرموز المادية من بينها سبيل التراسل.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة الجزء الأول، السياق التاريخي، ذا الصبغة المحلية اللاتينية، فقد جاءت وفق **تقنية التكافؤ**، نحو (سرنا أكثر من أربعة فراسخ؟) في مقابل (Haber andado más de cuatro leguas?).

غير أن هذه الترجمة المقدمة لم تفي بالغرض سواء من ناحية حساب المسافة (في الأصل تقدر بخمسة الآف متر "مسافة بعيدة"، بينما الفرسخ الواحد يشير إلى ثمانية عشرة متر "مسافة بسيطة"). ولا من ناحية المعنى، انطلاقا من أن كلمة الفرسخ أعجمية فارسية، دخلت للغلة العربية كوحدة قياس، إلا أنها لا تقابل في الأساس وحدة القياس الإسبانية Legua.

من جهة أخرى، يقدم السياق هنا رمزا ثقافيا يقتصر على البيئة الإسبانية كجزء من الأرض اللاتينية، بينما تقدم كلمة فرسخ، رمز ثقافيا محليا يخص البيئة الفارسية الأسيوية.

لذلك وحفاظا على معنى السياق الذي ينعدم المقابل الصحيح له في اللغة العربية، نقترح أن تتم ترجمته وفقا للاقتراض (تعريب الكلمة الإسبانية–ليغوا) مع إقحام حاشية بسيطة عن ذلك. نحو لقد (سرنا أكثر من أربع ليغوات).

أما عن الجزء الثاني، السياق الاجتماعي، فقد جاءت وفق **تقنية التكييف**، نحو (البعض يذهبون على جياد مؤجرة)، في مقابل (Algunos van por la posta). فالجياد تستخدمها محطات البريد كعربات، وفي أغلب الحيان تعود ملكياتها للرعية، فما يكون عليهم سوى تأجيرها لتسهيل تأدية هذه الخدمة.

11.4.4. نماذج عن ترجمة السياق الديني

النموذج رقم 1:

أسلوب التغريب

- تقنيات المحاكاة والترجمة بالحاشية

النّص المترجَم	النّص الأصل
متعبة كذلك قذارة الحجرة والكراسي المحطمة **ورسوم الابن الضال** وقرع النواقيس والأجراس وصياح الحوذيين والقرويين. (ص 18)	Cansa la mugre del cuarto, las sillas desvencijadas, **las estampas del hijo pródigo**, el ruido de campanillas y cascabeles, y la conversación ronca de carromateros y patanes. (P. 3)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يتحدث (سيمون) في هذا النموذج إلى سيده (دون دييغو) عن عدم ارتياحه في الفندق الذي نزلا فيه بمنطقة ريفية في مدينة مدريد، حيث يذم الخادم، مجموعة من الظروف فيقول: (cansa la mugre del cuarto… las estampas del hijo pródigo).

تأتي العبارة (las estampas del hijo pródigo)، مكونة من أجزاء، تعبر كلمة (Estampas) خارج سياقها اللفظي، عن اللوحات والصور والرسوم (Ilustraciones/ Viñetas/ Figuras)، وكلمة (Pródigo) صفة من الفعل (Prodigar) بمعنى طاش ونزق واستهتر.

والسياق الأول في شبه الجملة (El Hijo Pródigo) يحمل دلالة دينية، تعود إلى قصة مقدسة ذكرت في الإصحاح 15: (11–24) –من إنجيل لوقا من العهد الجديد.

تقدم القصة رمزا دينيا أخلاقيا اجتماعيا، يتجلى في تربية الأبناء وتلقينهم الصواب في سبيل تنشئتهم على الطريقة الصحيحة، كما تدعو للصفح والعفو والرأفة في تعامل الوالدين مع أولادهم:

"[11] كان لرجل ابنان، [12] فقال له الأصغر: يا أبي أعطني حصتي من الأملاك. فقسم لهما أملاكه. [13] وبعد أيام قليلة، جمع الابن الأصغر كل ما يملك، وسافر إلى بلاد بعيدة، وهناك بدد ماله في العيش بلا حساب. [14] فلما أنفق كل شيء، أصابت تلك البلاد مجاعة قاسية، فوقع في ضيق...[20] فقام ورجع إلى أبيه. فراه أبوه قادما من بعيد، فاشفق عليه واسرع اليه يعانقه ويقبله...[22] فقال الأب لخدمه: اسرعوا هاتوا افخر ثوب والبسوه،...[24] لأن ابني هذا كان ميتا فعاش، وكان ضالا فوجد. فاخدوا يفرحون" (الكتاب المقدس، 1996، ج2، ص 1579–1580)

وهو الأمر ذاته الذي تشهده البيئة الإسلامية بشكل عام، من حيث حسن التصرف وتلقين الاستقامة للأبناء، وهو الشأن في سورة الفرقان (أية 74)، وعن رأفة النبي نوح عليه السلام بإبنه، في سورة هود (أية 45).

أما عن العبارة ككل (Las Estampas del Hijo Pródigo)، فهي تشير إلى مدى تعلق المجتمع الإسباني (ق18م) على غرار فترات زمنية أخرى، بتقديس الشعائر الدينية المسيحية وتبجيلها. الظاهرة في المعلقات المذهبية على الجدران والركائز، والزبارج والنقوش المقدسة على الأسف.

نشير عقب هذا، إلى أن بيان التفاعل الثقافي الديني في هذا السياق الثاني، يأتي من تأثر الكاتب *موراتين* بالثقافة العربية الإسلامية، في إعادة إسقاطه للمسات الدينية التي طبعها أمراء وحكام الدولة المرابطية *Almorávides* والموحدية *Almohades*، المغاربة على المباني في إسبانيا الإسلامية بعد سنين من فتحها.

حيث نقشوا آيات وسور قرآنية قصيرة وتسابيح دينية على الجدران والأعمدة والأسقف، فوظف *موراتين* المظهر حين وصف غرفة جلوس (دون دييغو) بأن كل ما فيها يحيل إلى التمسك بالشعائر الدينية المسيحية في تلك الصورة الزيتية المعلقة لقصة (El hijo pródigo). (حميدش وفلاق عريوات، 2021، ص62)

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن الترجمة، فقد استخدم المترجم **أسلوب التغريب** الذي تجلى في **المحاكاة Calco** في مقابلة عبارة (Hijo Pródigo) بـــ (الابن الضال)، نقلا عن الصيغة الأصلية (Hijo) و (Prodigo). وبالإضافة إلى إلحاق ترجمة بالحاشية، والتي جاءت لترفع اللبس عن العبارة في الثقافة العربية الإسلامية، وتوضيح المقصد منها.

النموذج رقم 2:

أسلوب التغريب والتوطين

- تقنية الترجمة بالحاشية

النّص المترجَم	النّص الأصل
وقد رافقنا الأب القسيس ومدير إقامة الطلبة الخضر حتى البوابة. (ص 33)	Doña Irene. **El padre capellán** y **el rector de los Verdes** nos han venido acompañando hasta la puerta. (P. 8)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في هذا النموذج استخدام عبارات ذات رموز ثقافية دينية مسيحية، في حديث (دونيا إريني) عن زيارتهما وابنتها للدير، فتقول أنها التقت بأحد القساوسة (Padre Capellán) المسؤولين عن الدير كما أن المدير إحدى إقامات الطلبة (Rector de los Verdes)، قد حضر لتوديعها.

عن العبارة الأولى (Padre Capellán)، يقصد بكلمة (Padre)[14]، مسمى يطلق على أعلى منصب في الديانة المسيحية. يطلق عليها في العربية الأب أو الأب الروحي، للدلالة على المعتقد المسيحي (المؤمنون هم أبناء الرب، ولذلك فأب الكنيسة هو بمثابة المسيح).

[14] Papa (ley eclesiástica), orden altísima, Sumo Pontífice, Vicario de Cristo. Seguido por Cardenal, Patriarca, Arzobispo, Obispo, Presbítero o sacerdotes, Diácono. http://etimologias.dechile.net

عن المسمى الثاني (Capellán)، فيطلق على القس أو الكاهن الذي يخدم شؤون مجموعة المؤمنين غير التابعين لأي باروكية أو هيئة أخرى بمقابل في أغلب الأحيان.

أما عن العبارة الثانية (Rector de los Verdes)، فيشير المسمى (Verdes) ، إلى مجموعة الطلاب القساوسة الذين يتعلمون أصول الديني المسيحي، خدمة للكنيسة الكاثوليكية وبقية العامة من الشعب، ويعرفون بلباسهم الأخضر.(DRAE , 2014)

ومن هذا المنطلق، نلمس في حديث الشخصية ليس فقط كما هو ظاهر (سياق ديني)، إنما الأمر غير المعبر عنه بشكل مباشر، يتمثل في مدى تمسك المسحيين بالدين ومدى اهتمام وعودتهم إليه وتعظيمه في كل شأن يخص حياتهم (تزور الأم الدير حيث عاشت ابنتها لتأخذ بركات الراهبات، وتستمع إلى النصائح والإرشادات في سبيل تحصين ابنتها وتحقيق الحياة الرغيدة لها).

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمة هذه السياقات فقد جاءت جميعها في عبارة (رافقنا الأب القسيس ومدير إقامة الطلبة الخضر حتى البوابة) في مقابل (El padre capellán y el rector de los Verdes nos han venido acompañando hasta la puerta).

وهي ترجمة **وفق أسلوب التوطين**، تجلى في تعديل العبارة (El padre capellán)، إلى (الأب القسيس). **وأسلوب التغريب** في الإبقاء على الدخيل (Los Verdes)، نحو (الطلبة الخضر)، مع إدراج **ترجمة بالحاشية**، قدمت جزء بسيطا عما المقصود بهؤلاء الطلبة.

النموذج رقم 3:

أسلوب التغريب

- تقنية المحاكاة

النّص المترجَم	النّص الأصل
ما أسوء ما فعل بي الليلة البارحة، لقد راح يرتل طوال الليل **"مجد الأب" وصلوات الكفن المقدس.** (ص 76)	¡Qué noche tan mala me dio! ... ¡Pues no se estuvo el animal toda la noche de Dios rezando **el Gloria Patri** y **la oración del Santo Sudario**! (P. 23)

البابا، في القانون الكنسي، هو أعلى رتبة، يمثل الحبر الأعظم، نائب المسيح. يليه الكاردينال، البطريرك، رئيس الأساقفة، الأسقف، الكاهن أو الكهنة، الشماس. (ترجمتنا)

- **تحليل النّص الأصل:**
- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

تأتي في هذا النموذج عبارتي (Gloria Patri) و (Santo Sudario) وكل منهما يشير إلى نوع من الصلوات المقدسة المسيحية.

فلأولى (Gloria Patri)[15] تقتضي الصلاة لتمجيد عقيدة الثالوث الأقدس، وهي تختلف عن المجدلة الكبرى.

أما الثانية (Santo Sudario)[16] فهي صلاة، تأتي من تبجيل كفن السيد المسيح عليه السلام، فتقام لتذكر بوفاته، والولاء الكاثوليكي له، كرمز للحب الإلهي.

أما عن الرابط بينهما، فنرى أن صلاة التمجيد الثالوثية تخص الشؤون الدنيوية (مجيء عيسى عليه السلام إلى الحياة)، بينما صلاة الكفن المقدس فتشير إلى الآخرة (وفاة يسوع – نهاية حياة كل بشر). وعليه تمثل الأولى والثانية دورة الحياة، التي من خلال تحصل العديد من المواقف والتي مهما كان نوعها وقوتها، يبقى المؤمن على يقين أن كل شيء له أجل.

- **تحليل النّص المترجَم:**

عن ترجمات هذا السياق، نرى أنها جاءت وفق **أسلوب التغريب، بتقنية المحاكاة**، في عبارة (مجد الأب) في مقابل (Gloria Patri)، و(صلوات الكفن المقدس) في مقابل (la oración del Santo Sudario!). حيث تم تغريب وإقحام الدخيل الثقافي المسيحي في الثقافة العربية الإسلامية عبر محاكاة التعبير الأصلي، دونما إضافة حاشية ولا تكييف عند الترجمة.

---

[15] Doxología Minor, devolver "Gloria al Padre". Oración cristiana trinitaria, con recitación final de algunos Salmos. En tradiciones judías y cristianas ulteriores, llegaron a utilizarse como oración, individual o colectiva, durante cada misterio del Santo Rosario. Diferencia de Doxología Mayor. Véase: Evangelio de San Mateo (Capítulo 6, versículos 9-13); Evangelio de San Lucas (Capítulos 1/ 11, versículos 1-4/ 28)

صلاة المجدلة الصغرى، تقام لتمجيد الأب. ثالوثية، يتلى فيها بعض من سفر المزامير (تراتيل مقدسة). في التقاليد اليهودية والمسيحية اللاحقة، تم استخدامها كصلوات، فردية أو جماعية، خلال كل سر من أسرار المسبحة الوردية. تختلف عن صلاة المدلة الكبرى. (ترجمتنا)

[16] El Sudario, lienzo o paño para que se envuelve el cuerpo de los fallecidos para enterrarlos (representa la sábana que graba Jesucristo sepultado, el Santo Sudario, con que José de Arimatea cubrió su cuerpo cuando lo bajó de la cruz). De ahí el rito el Sagrado Corazón de Jesús. La celebración litúrgica del Sagrado Corazón de Jesús (Sólo para difuntos) se hace con devoción. Véase: (Evangelio de Mateo 27:60)

الكفن قماش يلف جسد المتوفى لدفنه (كرمز عن يسوع، منه الكفن المقدس، وهو القماش الذي غطى به يوسف الرامي جسده من على الصليب). منه جاء طقس قلب يسوع الأقدس، والاحتفال الكنسي بهذا الطقس (فقط للمتوفى) يكون في الجمعة ويتم التكريس بالصلاة والسلام على المسيح. (ترجمتنا)

- **تعليق:**

نلاحظ مما سبق أن الترجمة لم تكن واضحة سلسلة بالنسبة لمتلقي يجهل الثقافة المسيحية، وإن كان قد حوفظ على المعنى والدلالات المختلفة من كل تعبير. وعلى هذا الأساس، نقترح لو أنه تمت الترجمة بنفس المنوال لكن مع **إضافة حاشية** بسيطة، تزيل الغموض الذي قد يشعر به من يقرأ الترجمة من خارج بيئة الأصل.

النموذج رقم 4:

أسلوب التوطين

- **تقنية التكييف**

النّص المترجَم	النّص الأصل
غفرت لك... في رعاية الله... استودعك الله. (ص 118)	Todo **te lo perdono, Vete con Dios**... **Quede Usted con Dios.** (P. 37)

- **تحليل النّص الأصل:**

- **التحليل اللّغوي والسياقي:**

يأتي في النموذج، عبارات: (Quede usted con Dios) ، (Vete con Dios), (te lo perdono), في إشارة للدعاء للشخص بحسن نية.

عن العبارة الأولى (Te lo perdono)، تعقب التعليق على تصرف سيء أو أمر شرير أو عمل رديء قام به الشخص، وللتكفير عن خطئه، ونقصان عمله يطلب العفو والسماح ممن تكبد الخسارة أو الضرر.

وكلمة (perdono) من الفعل (perdonar) بمعنى (غفر وصفح وأعذر وعفا) وعن الإسبانية يرادف: (Disculpar/ Excusar/Tolerar)

ومنه تستخدم في الثقافة المسيحية كلمة (غفران) (Indulgencia)[17]، للدلالة على الإعفاء التام من العقوبة الدنيوية على خطايا Pecados الشخص الذي تم العفو عنه.

[17] Indulgencia, ligado al concepto de pecado. Castigo al rebelde. Para que salga de ese cargo, habrá que confiese sus incorrectos al religioso (Sacramento de la penitencia) y recibirá el perdón de Dios. Después viene la remisión, y el Purgatorio (estado del alma transitorio de purificación y expiación final de elegidos, última etapa de santificación. Que entra en el purgatorio, terminará entrando al Cielo.) Véase: Bible Gateway

صك الغفران، مرتبط بمفهوم الخطيئة. عقاب للمتمرد العاصي، للعدول عن أغلاطه. يكون الاعتراف للراهب (سر التوبة/ تكفير عن الذنب) والحصول على مغفرة الله. ثم يأتي العدول عن الخطأ والمغفرة، مما يؤدي إلى المطهر/ البرزخ (حالة الروح العابرة للتطهير والتكفير النهائي للمختارين، المرحلة الأخيرة من التقديس. من يدخل المطهر، سينتهي به الأمر إلى دخول الجنة) . (ترجمتنا)

والغفران إحدى درجات السماح، يقصد بها دينيا العفو عن الذنب، وستر صاحبه. من الفعل الثلاثي (سمح)، أقل درجة من الغفران والمغفرة، ويأتي بمعنى أجاز وأذن ويسّر له أمرا ووافق. (المعجم الوسيط، 2004). وعلى هذا الأساس كانت تقدم الكنيسة مند العصور الوسطى ما يطلق عليه (صكوك الغفران)، كنوع من الإثبات على اعتراف الشخص بأغلاط Fallas وتجاوزاته Infracciones وذنوبه Culpas في الكنيسة والتوبة عنها Arrepentimiento.

عن الجمل الفعلية من المثال الأول (Vete con Dios) و (Quede Usted con Dios)، فتأتي مرتبطة بالأفعال (Ir) و (quedarse) بمعنى (المرافقة والصحبة والملازمة).

وعند إدخال مصطلح (Dios) في التركيب Ir/quedarse + con+ nombre/adj، فإن المعنى ينتقل إلى السمو والرعاية والاهتمام التي يمنحها الله تعالى لعباده، بدعاء بعضهم لبعض.

كما يمكن تغيير المصطلح إلى غير ذلك في نفس السياق ذاته مع الحصول معاني أخرى مختلفة، غير أن الهدف من التركيب يبقى ذاته (الدعاء).

نحو: Vayamos con buena sombra ← فلنذهب مع طلوع الفجر.

Quédense con gracia / paz/ esperanza ← ولتغمركم النعم، لتبقوا سالمين، تمسكوا بالأمل.

- **تحليل النّص المترجَم:**

تمت ترجمة **الجزء الأول** من السياق فق **أسلوب التوطين**، مع **تكييف** بسيط نحو (غفرت لك) في مقابل (Te lo perdono)، عوضا عن (لقد سامحتك).

في إشارة من الكاتب إلى مدى تأثير قضية الغفران في المجتمعات الأوروبية وتجذرها في الذهنيات. مما جعل المغفرة لا تقتصر على الرب فقط إنما تشمل العباد أيضا.

ومهما كان الذنب كبيرا، تلحقه المغفرة، بما أن العبد قد نوى الاعتراف والتوبة عنه. كون استخدام كلمة السماح والعفو، لا يفي المعنى حقه ولا يحقق للسياق دلالاته عند نقله.

أما عن الجزء الثاني، فقد تمت الترجمة أيضا، وفق **أسلوب التوطين، بتقنية التكييف** للتعابير (Vete con Dios) نحو (في رعاية الله)، و (Quede Usted con Dios) نحو (استودعك الله)، وفي كلتا الحالتين يشير السياق إلى تغليب قدرة الخالق في حفظ وصون مخلوقاته.

4.5. خلاصة الفصل

بعد الدراسة التحليلية للنماذج المنتقاة من مدونة البحث، *EL SÍ DE LAS NIÑAS*، عبر السياقات المختلفة، ومقابلاتها من النسخة المترجمة، توضحت عدة نقاط مهمة، كما خرجنا بنتائج، نختصر أبرزها، في اشتمال المسرحية على كم هائل من الخصوصيات والأنساق الثقافية المحلية المميزة للبيئة الإسبانية للقرن الثامن عشر (ق18).

وإزاء هذه المواقف والسياقات، استنتجنا أن نقلها من عصر مضى إلى عصر لاحقا مختلف تماما إن أمكننا الحكم بذلك، يصّعب من مهمة تقديم ترجمة سليمة. وفي نفس الوقت يزيد من رغبة القارئ في الاطلاع أكثر عليها، وانجذابه إلى غيرها من مؤلفات للكاتب ذاته أو عن الثقافة نفسها.

وكله يعود لأثر ظاهرتي التثاقف والتفاعل الثقافي في ذلك، في الأنساق التي تشهد احتكاكا بين البيئة العربية والإسبانية. منها ما اختص بالجانب اللغوي (التعجيم والتعريب)، وما تعلق بالجانب الثقافي الديني (روحانية الطقوس الدينية)، وما جرى حول التشابه الثقافي (العموميات، والخصوصيات والبدائل).

وبالنظر لهذا الكم من الأنساق الثقافية والسياقات المتنوعة التي جاءت فيها، فقد قدمت الأساليب والتقنيات التي اعتمدت في الترجمة، جانبا مهما لا يمكن إغفاله في نقل هذه الخصوصيات إلى اللغة العربية. ومع ذلك لا يمكن نفي الهفوات التي جرت، في تغيير المعنى والحذف الذي طال سياقات معينة.

وفي ذليل تحليل النماذج وترجماتها، تبين لنا هرم تصنيفي لهذه التقنيات، فقد كانت أبرزها، ما تم وفق التكافؤ، والتكييف. والتعليل راجع إلى التشابه الكبير بين البيئة العربية والإسبانية، إلى جانب بساطة لغة الكاتب على العموم (مستوى نحوي قياسي).

في مرتبة أخرى، تأتي تقنية الاقتراض والمحاكاة، كلما تمت مصادفة خصوصية محلية، خاصة ما تعلق ببعض الرموز التاريخية الحضارية، والنظام الكهنوتي.

ولعل ما تمت ملاحظته أيضا، كنقطة حاسمة، هو استقرار الأستاذ المترجم على تبني استراتيجية تنوعت فيها الأساليب، بين التغريب والتوطين. وهو ما يؤكد على أنه لا وجود لأسلوب بحث يعتمد عليه بشكل مطلقا في النقل الثقافي بين اللغات، بل إن الدقة تكمن في الحفاظ على الإيحاء إلى أبعد حد ممكن، على الالتصاق بالسياق النصي.

خاتمـــــة

خاتمـــــة

تناولنا في هذا البحث بالوصف والتحليل والنقاش، موضوع تعدد السياقات في النص المسرحي الإسباني الخاص بالقرن الثامن عشر، وذلك عن المدونة الرئيسة الإسبانية الموسومة *EL SÍ DE LAS NIÑAS* للعملاق لياندرو فرناندیث دي موراتين *Leandro Fernández de Moratín* ونسختها المترجمة للعربية المعنونة "حين تقول الفتيات نعم" بقلم الأستاذ بسام البزاز.

ونظرا لأهمية موضع ارتباط السياق بالترجمة، تم تقديم هذه الدراسة التي اشتملت على أربعة فصول، منها عدد 3 فصول نظرية وعدد 1 تطبيقية. واحتوى كل فصل على عدد من النقاط المدعمة والموضحة للموضوع العام المعالج.

قدمنا في الفصل الأول، لمحة موجزة عن التاريخ الأدبي والمسرحي الإسباني. فتم استخلاص جملة من النقاط تمحورت حول الرابط التاريخي الكلاسيكي الذي يجمع بين مسرح القرن الثامن عشر بإسبانيا والآداب الكلاسيكية (الإغريقية والرومانية) الماضية.
تجلى ذلك في تطور الحركات الأدبية والمواضيع المعالجة، من تلك التي كانت تتغنى بالبطولات والمدح والمسائل الدينية، وتقديم العروض الفنية في الساحات العمومية، والغناء، والرقص، كنوع من الترفيه لدى أصحاب المال والنفوذ، إلى تنوع آخر تميز بأسلوب مختلف في السرد بين التنميق والواقعية، وطريقة تناول الواقع والأحداث.

ورأينا كيف مع نهاية استبداد محاكم التفتيش، انتعش الأدب وحلّت بوادر حرية التعبير في الظهور. فما لبثت الأمور إلا وتطورت، لتاتي حركات النهضة Renacimiento والكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo والتنوير Ilustración. وما عرفه العصر الذهبي من ازدهار مس أغلب جوانب الحياة. لتقوم قفزة نوعية في الإنتاج الأدبي والرفع من مستوى وعي المجتمع، الذي خرج بذلك من التبعية للكنيسة إلى حرية المعتقد والتفكير، في ظل احترام النظام القائم.

كما لاحظنا أن السياق التاريخي للأدب الإسباني مع مطلع القرن الثامن عشر إلى غاية منتصف القرن، شهد الكثير من التقلبات فخلال حكم الملك فليبي الخامس Felipe V ، وفرناندو السادس

Fernando VI، نشبت حرب الخلافة Guerra de Sucesión Española . وعلى إثرها تعرض الكتاب إلى الضغوطات، غير انه مع اعتلاء سلالة البوربون الحكم انتعش الأدب والبلاد.

أما اجتماعيا وأدبيا، فبعد انقسم الإسبان إلى الإصلاحيين Reformistas والمحافظين Conservadores. تراوح الإنتاج الأدبي بين نقد التقليد والمناداة بمواكبة التطور، وبين الانغماس في الذات والعادات.

استنتجنا أيضا أن سرعة انتشار المقال Ensayo، كوثيقة معارف وتواصل بسيطة، بين المجتمع شكل شرارة لدى القراء حمستهم للانتفاضة ضد الأنظمة الاستبدادية المختلفة.

كما توصلنا إلى نتائج أخرى كثيرة للأدب المسرحي والمسرح الإسباني بشكل عام، تجلت في كون ما يقدم لنا لم يكن وليد اللحظة. إنما اعتمد على هيكل كامل متكامل، على غرار احترام قواعد البداية والصراع والنهاية في سبيل إنتاج مسرحية متجانسة النسيج.

كما رأينا أن شكل المسرح مهم هو الآخر كونه يساهم في تقويم أعمدة البناء الأدبي للمسرحية بما يتماشى والعرض والمتلقي.

عن الفصل الثاني الذي تناول السياق والترجمة والثقافة، فقد تم فيه إدراج عدة عناصر تخدم هذا الجزء، خاصة ما تعلق بالسياقات المختلفة.

وببحث العلاقات التبادلية والتداخلات والتأثيرات الحاصلة بينها، تم استخلاص أن ظاهرتي التثاقف والتفاعل الثقافي، تشكل وجها من أوجه التواصل اللغوي الثقافي البشري.

ولاحظنا كيف يمر العنصر الدخيل من أجنبي إلى جزء من لحمة المجتمع المستقبل/ أو مهمش يتصارع والتغيرات الحاصلة بين هويته الثقافية وهوية البيئة أين ينتقل. وذلك من منظور علماء وباحثي النفس والأنثروبولوجيا والثقافات أمثال *إدوارد تايلر Edward Burnett Tylor*، و*مالينوفسكي Bronisław Kasper Malinowski*، و*جون بيري Berry John Widdup* .

من هذا المنطلق تم تصنيف خصائص ومقومات وعناصر الثقافة وتحليلها. فتوضحت مصطلحات العموميات وكيف تنتقل إلى الخصوصيات بإقحام التعديل عليها ورسم اللمسة المحلية، إلى أن ينتهي بها المطاف إلى بدائل ثقافية، وهي أهم رمز من رموز التثاقف، وما أكثر صوره اليوم في جميع المجتمعات. ومنه، لترجمة مثل هذه الأنساق الثقافية، يكون أسلوب التوطين والتغريب، وما يشير إليه كل واحد من تقنيات فرعية الحل الأمثل، للخروج الأمثل بهذا الإيحاء من بيئة ولغة إلى أخرى دون تشوه.

ومن خلال عرض نظريتي الدراسة في الفصل الثالث، التوطين والتغريب Domesticación y extranjerización للأمريكي *لورانس فينوتي Lawrence Venuti*، باعتبارها النظرية الأكثر ملائمة وموضوع البحث (استراتيجية نقل وترجمة السياقات المتعددة في النص المسرحي عبر مختلف التقنيات المتاحة في ذلك)، والمقاربة السياقية Enfoque Contextual، للإنجليزي *جون فيرث John Firth*، استنتجنا ترابط السياقات بعضها ببعض من حيث المبدأ. فمثلا يحيل السياق اللغوي إلى السياق اللفظي، ويذهب بنا السياق الاجتماعي إلى السياق الديني والاقتصادي.

وانتهينا أيضا إلى اكتشاف مهم، يتجلى في التكامل الحاصل بين نظريتي الدراسة ومثيلاتها (علاقة تأثير وتأثر)، والتي تتقصى موضوع السياق النصي و ترجمته. على غرار النظرية الإشارية Teoría Referencial، والتصورية Ideacional والسوسيوثقافية Teoría Sociocultural وغيرها.
وهو ما يؤكد على كينونة جوانب نظرية أخرى متعددة تخدم الأبحاث التي تمس ترجمة الثقافة والسياق، على ألا يكون الاختيار نمطيا، بل مؤسسا مبنيا على طبيعة المعطيات والمشكلة قصد البحث.

ومع الفصل الرابع، وضحنا طبيعة الأسلوب الأدبي للكاتب الإسباني *ليياندرو فرنانديث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín*، وكيف يقوم بإسقاط الواقع ومحاكاته في صورة مسرحية كوميدية توعية أكثر منها ترفيهية.

كما لاحظنا أن مجمل أعمال الكاتب تتسم بنوع من التناص الأدبي. يتمحور حول إعادة تناول القضية ذاتها من جوانب مماثلة لما سبقها مع أخرى جديدة. وكأنه يُصر على التغيير ويؤكد على وجوب نفض التقليد البالي، والالتحاق بالصحوة العقلية الفكرية والمعرفية.
كما اكتشفنا مدى تأثير وتأثر الكاتب ببيئته، في نقذه اللاذع لها على إخضاع الفرد لقوانين تعسفية، وهضم حقوق الأبناء في اختيار مسار حياتهم وسعادتهم، من جهة. وتقيده، من جهة أخرى، بفترات زمنية من حياته. خاصة مرحلة المراهقة والشباب، وما جرى فيها من علاقات حب فاشلة. واضطهاد المجتمع لمشاعره، التي قام بالثوران عليها في كتاباته، بأسلوب تارة فظ جريء وتارة تهكمي كوميدي.

وبناء على أن موضوع الأطروحة يدور حول كشف الاستراتيجية الترجمية المتبعة في نقل السياقات المتنوعة في النص المسرحي، وبما أن منهج الدراسة التحليلي يقوم على جمع أكبر عدد ممكن

من النماذج والأمثلة البيانية للتحليل بهدف الوصول إلى نتائج واضحة تمكننا من عميم الظاهرة، قمنا بإدراج ملحقا خاص بالنماذج المنتقاة من عمل الكاتب مع الحاقها بالترجمات وتوضيح التقنية أو الأسلوب الذي تم الاعتماد عليه في ترجمتها.

دونما أن ننسى إرداف في جميع تقسيمات السياقات المختلفة، أربعة نماذج رئيسة، قد تتفرع الى أخرى ام لا، وفق ما توفر لدينا في المدونة. وهذا إظهارا للتنوع السياقي ووفرة النماذج.

أما عن سبب اختيارها فيعود لكونها تقدم تنوعا للسياقات والمواقف، وتغير دلالات الوحدات اللغوية من مقام لآخر. لذلك جاء هذا الفصل تطبيقا للما سبق من التحليل النظري، يبين ويؤكد على أهمية اعتبار السياقات في النص المسرحي لترجمته.

وعقب الانتهاء من دراسة النماذج، تمت ملاحظة بروز ظاهرة التناص مرة أخرى، مما يجعلنا نستنتج أن الكاتب قد كرس موهبته الفنية في خدمة المجتمع وبذلك يرتفع رضاه عن حياته.

وتعليل ذلك هو أنه كلما أخرج لنا صورا من واقعه وتجاربه، يقوم بالحاق موعظة وتنبيه بذم الخطأ وتقديم البديل. فهو على العموم يقوم بصحيح السلوك وتعديل الذهن عبر كتابته. مهمة فشل في تحقيقها على الواقع في زمانها، وقُمعت محاولاته.

كما توصلنا إلى نتيجة عامة مفادها أن أسلوب سرد أحداث كل مسرحية من المضافة، يمتاز بلمسة محلية إسبانية، فهو يعج بالصور والخصوصيات والأنساق الثقافية لهذه البيئة الإيبيرية.

لم يهمش الكاتب أيضا الثقافة الإسبانوأمريكية، فهي الأخرى كان لها نصيب من هذه الصور الثقافية، كحديثه عن رقصة (الصايا Saya) المنتشرة على وجه الخصوص في بوليفيا، واللغة العامية المحلية في مسمى (Maula)، للشخص الكسول والسلبي.

وهو ما يبرز ظاهرتي التفاعل الثقافي والتثاقف. فقد لجا أيضا لاستحضار بعض من رموز الوجود الإسلامي بالأندلس، تجلى ذلك في كلمات (Moro)، وعبارة (andarse de zeca en meca)، وأخرى عن الثقافة الفرنسية في كلمات (Bufet) و (Gorro).

وفي مقابل هذه السياقات ذات الخصوصية المحلية، تم انتهاج استراتيجية ترجمية تنوعت بين التوطين في التكييف والإبدال، وبين التغريب في الاقتراض والنسخ، في سبيل تقديم ترجمة تفي بالغرض المباشر والضمني من السياق.

وعليه، فكان هذا الفصل مكرسا للتحليل التطبيقي للنماذج التي تخدم السياقات السابقة الإشارة إليها.

على ضوء نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية، والمنتقاة من المدونة الرئيسة الموسومة *EL SÍ DE LAS NIÑAS*. خرجنا أيضا بملاحظات ونتائج عدة منها، توجه نسيج المسرحية نحو تحقيق هدف تربوي تعليمي إصلاحي.

استخدام الكاتب للكثير من اللفظات والتعابير العامية، وتعليل ذلك يأتي من كونه أراد تقريب متلقي المسرحية من عالم الشخصيات الذي هو الواقع الفعلي له أيضا. لذا يحاول الكاتب أن يقحم القارئ أو المشاهد في نص أحداث المسرحية وتبني جهة يدعمها أو يذمها.

ويذهب الكاتب لتغيير سلوك الفرد عبر تصوير عالمه في قالب هزلي تهكمي، فيجد راحته من جهة، ويعيد بناء أفكاره وتوجهاته من جهة أخرى.

لذلك يمكننا قراءة مدى إمكانية استيعاب وتقبل الجمهور للمسرحية وموضوعها كلل. كيف لا وهي قد أخرجت بلغة بسيطة يفهمونها، ترسم حقائق يعيشونها، وتفك المشاكل والصراعات التي يعانون من مثيلاتها.

وبعد الدراسة التحليلية للسياقات المترجمة من مدونة البحث *EL SÍ DE LAS NIÑAS*، تبين لنا اعتماد المترجم على عدد من الإجراءات والأساليب المتنوعة التي شكلت ككل استراتيجية مقبولة على العموم في بعض السياقات. وغير موفقة في أخرى، حيث لمسنا انحرافا للمعنى، شيئا من الغموض، وبعضا من الحذف الذي كان من الواجب الإبقاء عليه تيسيرا لمفهومية السياق.

كما أن غزارة السمات التاريخية والاجتماعية والدينية وغيرها التي ظهرت بشكل مباشر وغير مباشر طوال نص المسرحية، صعّبت من عملية نقلها من عصر مضى إلى عصر لاحقا مختلف.

غير أنه باعتماد على أسلوبي التغريب والتوطين في ترجمتها، نكون بصدد التأكيد على أنه لا وجود لأسلوب فريد مطلق، يعتمد عليه في النقل الثقافي بين اللغات. بل إن الترجمة السليمة هي من تتبع أفضل استراتيجية لتحرير معنى السياق وتقديمه كما جاء في الأصل.

وفي ذيل العرض التام لموضوع تعدد السياقات في النص المسرحي وسبيل ترجمتها على ضوء النظرية السياقية والتوطين والتغريب والتحليل التطبيقي الشامل للمسرحيات الثلاث، نأتي للإجابة على الإشكالية الرئيسة للدراسة أولا، وبعدها ننتقل إلى الأسئلة الفرعية، نحو:

هل يعد أسلوبا التوطين والتغريب أحد خيارات المترجم لنقل السياقات المتنوعة في النص المسرحي، أم أنه اعتمدا عليهما معا كاستراتيجية عامة لنقل هذه السياقات؟

فلقد استنتجنا أن أسلوب التوطين وأسلوب التغريب، قد شكلا فعليا، أحد خيارات المترجم لنقل السياقات المتنوعة في النص المسرحي. ومما جرى من تعمق في التحليل، تأكدنا أن كل من أسلوب التوطين والتغريب قد وردا في الكثير من السياقات معا، وكانت الترجمة المقدمة متوافقة والأصل. ومن هذا المنطلق، نؤكد أن الاستراتيجية العامة في ترجمة هذه السياقات قد جاءت وفق أسلوب التوطين والتغريب.

يمكننا أيضا القول بأنه من خلال نص تحليل النماذج وملاحظة التغيرات التي طرأت على معنى السياق في الكثير من المرات، لا يسعنا الجزم أن الاستراتيجية التي تم إتباعها كانت في مجملها موفقة ولا مخفقة. إنما بالرغم من ورود بعض التناقضات والحذف والإخلال بالمعنى في بعض السياقات، إلا أن أغلب ما لوحظ هو استخدام أسلوب التوطين والتغريب بشكل مكثف.

ولعل أكبر نسبة من الترجمة وفقها افتكتها تقنية التكافؤ، ونذكر أن التقنية ماهي إلا أداة علمية بسيطة مساعدة لحل مشكلة الدراسة، بينما الأسلوب فهو تصور محكم وإنجاز كمي وكيفي، أساس اختياره يقوم على رؤية الباحث للموضوع قيد الدراسة. فمثلا عند دراسة أي موضوع ترجميا أو تحليله سياقيا، يتم تطبيق الأسلوب "ا" على مجمله، بينما تتعدد التقنيات وتتباين من موقف لآخر اعتمادا على عناصر لغوية أو خارجة عن اللغة من الموضوع ذاته.

أما عن تعليل نسبة التكافؤ الكثيرة، فذلك راجع إلى التشابه الكبير بين البيئة العربية المسلمة والإسبانية المسيحية، خاصة وأن الكثير من التقاليد والمسميات لها نفس التوجه.

تقنية التكييف تأتي في المرتبة الثانية، واستخدامها المتكرر أيضا، لدليل على مقابلة مواقف تحتاج إلى شرح وإعادة صياغة بما يتماشى والسياق المدروس.

فبدل نقل المعنى بشكل موجز، يحتاج القارئ إلى إفهامه، وهو ما يستلزم على المترجم تحوير المعنى. مستخدما الألفاظ المماثلة للمصدر، كمقابلات لذلك السياق بشكل مبسط، يمر عبره المقصد بسلاسة ودقة.

فمثلا تم نقل عبارة (Gloria Patri) بصلاة تمجيد عقيدة الثالوث الأقدس (تكييف)، بدل القول (صلاة مجد/تمجيد الأب)، فكلمة الأب هنا مبهمة، من هو؟ وعلى من تعود الدلالة؟ إلى غير ذلك من تساؤلات قد يطرحها الغريب عن الثقافة المسيحية.

وفي حال الوقوع في سياق غريب، يتعذر وجود المقابل الصحيح له في اللغة المنقول إليها، فأغلب الاختيارات تتجه نحو أسلوب التغريب.
فقد لاحظنا في كل جزء يتم التطرق فيه إلى خصوصية دينية، أو حضارية أو تاريخية، إلا ويظهر أسلوب التغريب، تارة بـالاقتراض ومرات بالمحاكاة والنسخ، دونما إجحاف في حق الترجمة بالحاشية، التي كثيرا ما كانت تلحق بالسياق حيثما ظهر أسلوب التغريب.

وأيضا نعتبر أسلوب التغريب، وإن كان يبدو طريقا سهلا للترجمة، إلا أن له فائدته في الإبقاء على الإيحاء الثقافي من جهة. والمساهمة في تطور حركات التوليد اللغوية، وتوسيع معاجم اللغة بالمفردات الدخيلة، من جهة ثانية. وتكون هذه العملية بمثابة صورة تؤكد على حقيقة وفائدة التفاعل الثقافي والتثاقف، ليس فقط بين الأفراد، بل وحتى بين اللغات والثقافات.

فمثلا تنقل كلمة (El doblón) إلى العربية بالاقتراض (تعريبها) نحو دوبلون، نظرا لكونها تشير إلى عملة نقدية ذهبية عرفت خلال حكم الملوك الكاثوليك. لتنقرض بعدها وتخلفها سلسلة من العملات المختلفة.
ومنه، نرى أن التنويع في تبني التقنيات وفق الأسلوب المناسب لها، يقلل من نسبة ضياع المراد من السياق أو انحرافه.
نذكر أنه قد صادفتنا عند تحليل السياقات المختلفة تقنية الحذف وأسلوب الترجمة الحرفية، على الرغم من عدم تطرقنا لهما في المتن النظري. والتعليل أنه نظرا لكوننا صادفنا اقتران تقنية الحذف بتقنية التكييف، فكلما تصرف المترجم إزاء ترجمة سياق ما، إلا وقام بحذف وإضافة، كما لاحظنا ورود التقنية جنبا لجنب وغيرها من تقنيات في ذات السياق (أنظر الملاحق).
أما عن الترجمة الحرفية، فبما أنها أسلوب للترجمة المباشرة المقيدة، وعلى أساس أنها أوسع أسلوب يتم الاعتماد على أوسع نطاق في الترجمة، عند مواجهة نصوص بسيطة اللغة وسياقات واضحة، لم نرغب وضعها كحشو في الجزء النظري وإلحاقها بالتعريفات والأمثلة.

أما عن السؤال الفرعي الأول، فقد جاء مفاده هل يشكل الانتقال من سياق لآخر في النص المسرحي عائقا أمام المترجم أثناء ترجمته له إلى لغة وثقافة أخرى؟

فنرى أن هذا الانتقال من سياق لآخر في النص المسرحي لا يشكل عائقا ولا عقبة أمام المترجم المتمرس ونؤكد على هذه الصفة، عند ترجمته له من لغة إلى أخرى، والتعليل يعود:

أولا، السياقات، وإن كانت تبدو مختلفة ومتباينة، إلا أنها في الأصل متكاملة مترابطة. كيف لا، والحديث عن خصوصية اجتماعية مثلا كثوب Dama oferente del Cerro de los Santos (سيدة القرابين) و Dama de Baza /Dama Básica (السيدة الرئيسة)، و Dama de Elche (سيدة التشي)، يحتم علينا العودة إلى السياق الحضاري والتاريخي والجغرافي والسياسي لشبه الجزيرة الإيبيرية.

لنكتشف خلفيات هذا اللباس الخاص بالمرأة الإيبيرية الأرستوقراطية، ولباس الشخصيات المقدسة (آلهة)، ما بين القرن الثاني إلى القرن الخامس قبل الميلاد.
هذا اللباس المتشكل من قميص Camisa وسترة Túnica وعباءة خارجية طويلة Manto، مع وشاح أو عصابة لتغطية الشعر Pañuelo de pelo /Tocado وأقراط ذات حجم ملحو Grandes pendientes وقلادات كبيرة الحجم Collares de gran tamaño تغطي معظم أسفل الرقبة إلى الصدر.
يروي بقطعه هذه، الاحتكاك الحضاري Fricción Cultural بين القوط Godos، الإغريق Griegos، والقراطاج Cartagineses والتأثير البوني Influencia Púnica في القلادة.

فتجاهل هذه الجوانب يعرض الترجمة إلى الاختلال، وإن كانت مقبولة، فإن المترجم حاله حال المتلقي، يقرا وينقل لغيره دونما دراية منه بذلك النسق. فما إن انتقل إلى سياق مكمل له، إلا وبرزت الهفوات في المعنى. وذلك كون الخصوصية الأولى لم يتم افتكاك معناها بالشكل المراد من الكاتب على أكمل وجه.

ثانيا، يمتاز المترجم المتمرس، المستمر في الترجمة دونما انقطاعات طويلة، بمخزون مفرداتي لغوي ثقافي ومعرفي حاد غزير. يمكنه من تناول أي مؤلف وترجمته دونما انحياز إلى مجال على آخر. فثقته في ملكاته تجعل منه يقدم ترجمات معادلة للمؤلف الأصلي، ولربما تضاهيه في الأثر ونسبة المقروئية.

غير أن امتهان الترجمة من قبل أحادي اللغة واستصغار هذا العلم والعملية العلمية للنقل المعرفي، تجعل منهم يقدمون ترجمات إن صح وصفها بهذا الشكل، خائنة للمعنى والدلالة. تغوص بالحذف دونما اعتبار للأصل وخصوصا أمام سياقات يصعب تفكيكها أو نقلها بذات الأثر.

ولعل من بين الأمثلة المنتشرة، ترجمة رواية (*دون كيشوت/ سرفانتس*) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha/ Cervantes*، وقصة (*الأم الكبيرة/ مركيز*) *Los funerales la Mamá Grande/ Márquez*، أكبر دليل على الخيانة الواضحة. ابتداء من العنوان الذي تم حذف جزء مهم جدا منه، إلى تغيير اسم الكاتب، وما إلى ذلك من اختلال في النصوص[1].

أما عن التساؤل الفرعي الثاني، الذي يقول هل يمكن لأسلوب التوطين أن يحافظ على إيحاءات الخصوصيات الثقافية للنص المصدر عند ترجمته، وهل يمكن اعتبار أسلوب التغريب مسلكا في سبيل إنتاج نص جديد مختلف؟

فنلاحظ مدى محافظة أسلوب التوطين على الخصوصيات الثقافية، باعتباره أسلوبا كغيره من إجراءات الترجمة الحرة، كالتفسير والتطويع والإبدال وما إلى ذلك. ينقل النسق الثقافي تماشيا ودلالته، وما هو متوفر في اللغة المستهدفة، ببعض من التدخل الشخصي للمترجم (شرح مبسط).

لذلك فحسم صحة الأسلوب بشكل مطلق، قد يكون حكما جزافيا، ينفي أهمية غيره من تقنيات ويجعل البحث العلمي في الترجميات مكبلا، ثابتا لا يقبل التعديل والنقد.

أما عن اعتبار أسلوب التغريب كسبيل يسير لإخراج نص مترجم بديل عن النص الأصل ومختلف، فيمكن القول أنه ممكن إلى حد بعيد. فقد لاحظنا أثار التغريب وتقنياته في النماذج المدروسة، حيث لمسنا فيها شيئا جديدا، تراوح بين حضور الدخيل جنبا إلى جنب واللمسة المحلية.

أما عن الاختلاف فيأتي على المستوى الأول، نسبة إلى اختلاف الترجمة عن النص الأصل، تباين بسيط لا جوهري، نلمسه في التعريب / النسخ الحرفي، التعجيم (دخيل).

والثاني، فيكمن في غياب لمسة المترجم في الترجمة أو كما يطلق فينوتي على الظاهرة Translator's Invisibility، في مقابل حضوره لما يلجا للتوطين.

[1](الملاحظات موجودة في رسالة ماجستير الباحثة، ومقال علمي منشور لها، أنظر قائمة المراجع).

عن السؤال الفرعي الثالث: هل خيارات المترجم للتقنيات المساعدة في الترجمة، تعكس حقيقة معرفته واطلاعه على محيط المسرحية، أم أنه لجأ إليها كحل وخيار نمطي لنقل هذه السياقات المتنوعة؟

فقد رأينا أن أسلوبي التوطين والتغريب قد شكلا فعلا إحدى خيارات المترجم لنقل مختلف السياقات في المسرحيات، غير أن عملية الترجمة لم تقتصر عليهما فحسب. فقد تم الاعتماد على تقنيات مكملة لهما وتندرج تحت نفس المجال. أبرزها ما جاء في التكييف والاقتراض والنسخ القياسي والحاشية، ولعل تبرير هذا الطغيان يعود إلى ما يلزمه السياق.

فمثلا، عند وقوفنا على ترجمة عبارة (Pie de la letra pasa) في أحد سياقات المسرحية، نفهم أن الموضوع لا يتعلق بالكتابة والأوراق، إنما عن حسم موضوع زواج بين العجوز (دون روكي) والفتاة (إسابيل).

وللإجابة، فبعد تحليل النماذج، تبين وقوع المترجم في الكثير من الهفوات السياقية منها ترجمة مرتبة (padrino) (العراب/الكفيل، بمثابة الأب) بالإشبين (Hombre de honor /asistentes de honor /chico de las flores/ Paje) (مرافق العريس ومساعده والشاهد على الزواج) في سياق يخص الفتاة اليتيمة (باكيتا) التي راسلها من أيام عرابها (أبوها) ليرفع من معنوياتها بخصوص قضيتها.

وأيضا مقابلة كلمة (Niña) بالفتاة، رغم أن السياق يوضح مقصد الأم من وصف ابنتها بالصغيرة، في خضم حديثها للعجوز (دون دييغو). كناية عن أن ذهنها صاف بريء كما هو حال الأطفال.

وعليه نرى أن ترجمة بعض الخصوصيات الثقافية في المسرحية لم تكن موفقة رغم بساطتها في فهمها وتفسيرها. وهو ما يعكس الاختيار النمطي للمترجم في استخدام أسلوب الحرفية (التغريب) ونقل غير المباشر (التوطين). وذلك قد يعلل بعدم إحاطته وإلمامه الشامل بمحيط ومجريات المسرحية وسياقاتها المتنوعة الكثيرة.

وعقب الإجابة عن تساؤلات الدراسة، نحكم بنفي الفرضية الأولى التي مفادها ترجمة السياقات المختلفة من ثقافة ولغة إلى أخرى، قد يشكل عقبة أمام المترجم في نقلها من جهة، وصعوبة إفهام متلقي الترجمة من جهة أخرى.

والتعليل راجع أولا، إلى ورود أساليب وتقنيات كثيرة تحقق النقل الثقافي الصحيح كما جاء في الأصل من جهة. وثانيا، المكتسبات المعرفية والملكات الواسعة للمترجم المتمرس تنفي كينونة العقبات الترجمية، بل ستساعده في بلورة العمل وإعادة إنتاج نص مترجم يعكس الصورة الحقيقة للنص المصدر، من جهة أخرى.

أما عن الفرضية الثانية، التي تقول أنه قد يحافظ أسلوب التوطين على إيحاءات الخصوصيات الثقافية الواردة في النص الأصل، إنما قد يحتاج إلى تبني أسلوب التغريب، لنقل ما يستحيل ترجمته. لذلك، يمكن اعتباره مسلكا مناسبا نسبيا في الترجمة.

فقد تم التأكد من صحتها، ذلك انه بالفعل حافظ أسلوب التوطين على إيحاءات الخصوصيات والأنساق الثقافية المحلية في المصدر عند ترجمتها للهدف، غير انه لا يمكن الاعتماد عليه بالشكل المطلق. وذلك تجنبا لحذف دور التغريب المهم في نقل بعض الصور الثقافية التي تستحيل ترجمتها أو إيجاد المقابلات المناسبة لها في اللغة والثقافية المنقول اليها.

أما عن الفرضية الثالثة والأخيرة، القائلة أن الاستعانة بتقنيات ترجميه بديلة أو مساعدة لنقل السياقات المختلفة، قد يشكل خيارا مهما في سبيل تحقيق النسخة المترجمة للمفهومية المطلوبة. غير أن اللجوء إليها قد يكون نمطيا، نظرا ربما لغياب الاطلاع الثقافي للمترجم، في ظل ما تفرضه ثقافة السياق الأصل.

فنؤكدها، كون التوطين في حد ذاته يستلزم تدخل تقنيات مساعدة تندرج تحت غطاء النقل غير المباشر. والأمر ذاته ينطبق على أسلوب التغريب، الذي هو الآخر يُجبِر المترجم مهما كان مطلعا على موضوع النص ومتمكنا لغويا، من اللجوء إلى إجراءات أخرى مكملة أو بديلة خلال مسار ترجمته.

كما أن غياب الاطلاع الثقافي للمترجم ولو بشكل بسيط، يؤثر سلبا على نجاعة ترجمته في ظل ما تفرضه ثقافة السياق الأصل. حيث أننا استنتجنا في نهاية التحليل التطبيقي، أنه فعلا غياب الاطلاع يوقع المترجم غير المتمرس أو الخارج عن الاختصاص في عدد من الفخاخ السياقية اللغوية والثقافية والتاريخية وما إلى ذلك. تجره نحو الإخلال بمعنى السياق أو الخروج عنه.

وللختام، أولا، نوصي، كنقطة جوهرية تحتاج إلى التعمق في النظر، وهي ضرورة سن قوانين تحكم العمل الترجمي وترفع من شأنه، فلا يبقى يتدلى بين ناقلين من غير اختصاص، يشوه كل واحد هذه المهمة من جانبه دونما تعقل ولا ضمير.

كما يستحسن غلق منافذ مجال الترجمة أمام الجميع من خارج الاختصاص أولا، حتى لا تتشوه الرسالة النبيلة لهذا العلم والعملية العلمية المعرفية الثقافية. فكثير ممن يترجمون، يمتهنون هذا المجال لمكاسب مادية أكثر منها خداماتية علمية، فتكون النتيجة سرعة الإنجاز وسوء الإنتاج.

ثانيا، منح الفرص وتنمية قدرات أهل الاختصاص، من خلال دورات التدريب والتكوين والاختبارات المنتظمة. أولا، رفعا لمستواهم، وثانيا للاستفادة من خبراتهم في تحقيق أبلغ مستوى ممكن من مواكبة التطورات والاكتشافات، وخلق روابط تواصل واتصال مع الأمم.

ثانيا، نؤكد بشدة على أن نجاح عملية الترجمة بكل أنواعها، يكمن في فحص النص المراد ترجمه بالشكل المطلوب. حيث يفهمه المترجم ليفهم غيره. فإن حدث خلل في فهمه له، لن تكون الترجمة صادقة مقبولة.

وعليه فالفهم لا يقع بالصدفة والنمطية في الاختيار، إنما ينشأ من تمكن المترجم من لغة وثقافة النص محل الترجمة، ونظيريهما في المنقول إليها، هذا من جهة أولى.

ثم تكريس كل الأهمية للسياق، من جهة ثانية، عقب كشف مجمل العلاقات التي تقرن الواحد بالآخر. واستنتاج طبيعة الرابط بينها، ليظهر المعنى المضمر جليا. ويصل المترجم إلى تفسير السياق ومن ثمة انتفاء الإجراء الملائم لترجمته.

فمثلا، عن البيئة الإسبانية والعربية، انطلاقا مما ورد في المدونة، لاحظنا صور متماثلة أبرزها نبذ الأفكار السلبية وترك العادات غير النافعة. اتباع طريق العلم والسعي نحو طلبه بشتى الطرق المتوفرة. إحياء وتعظيم المشاعر والأحاسيس واحترام رغبات الأفراد.

وكل هذه الصور المشتركة تنبئ بكينونة المقابلات والمكافئات الصحيحة للمصدر في الهدف، وهو الأمر الذي سيسهل من عملية الترجمة.

قـــــــائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/ مدونة الدارسة:

فرنانديث دي موراتين، لياندرو. (2016). *حين تقول الفتيات نعم* .(بسام البزار، مترجم). دار المدى. (العمل الأصلي نشر في 1806).

Fernández de Moratín. L. (1875). *EL SÍ DE LAS NIÑAS*. Librería Mayol, Hoy Viuda Bartumeus.

2/ المصادر والمراجع باللغة العربية :

الأحمر، فيصل. (2010). *معجم السيمائيات*. منشورات الاختلاف.

البعلبكي، روحي. (2005). *قاموس المورد، عربي-إسباني* (ط5). دار العلم للملايين.

الجاحظ. (2003). *كتاب الحيوان*. دار الكتب العلمية.

العبيدي، رشيد بن عبد الرحمن. (2007). معجم الصوتيات. ديوان الوقف السني العراقي.

الغذامي، عبد الله. (2005). *النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية*. المركز الثقافي العربي.

الكتاب المقدس. (2004/1984). العالم الجديد للنشر، اليابان.

المنجد في اللغة والإعلام. (2008). ط29/ط43. دار المشرق، توزيع المكتبة الشرقية.

النساج، سيد احمد. (1969). *في الرومانسية والواقعية*. دار غريب للطباعة.

إليوت ستارنز، توماس. (2014). *ملاحظات نحو تعريف الثقافة* (شكري محمد عياد، مترجم). دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. (العمل الأصلي نشر في 1948)

أبا الصافي جعفري، أحمد. (2014). *اللهجة التواتية الجزائرية: معجمها، بلاغتها، أمثالها، حكمها وعيون أشعارها*. وزارة الثقافة الجزائرية.

إبن منظور، جمال الدين. (2000). *لسان العرب*، دار صادر.

أحمد مختار، عمر. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. منشورات عالم الكتب.

أحمد، مطلوب. (2006). *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*. الدار العربية للموسوعات.

بالمر، فرانك روبرت. (1985). *علم الدلالة* (مجيد عبد الحميد الماشطة، مترجم). مطبعة العمال المركزية. الجامعة المستنصرية. (العمل الأصلي نشر في 1981).

بن مالك، رشيد. (2000). *قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص*. درا الحكمة.

بينيت، طوني. (2010). *مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع* (سعيد الغانمي، مترجم). مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 2005).

تيمور، احمد. (2002). *معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية*. (حسين نصار، مترجم). دار الكتب والوثائق القومية.

تيمور، محمود. (د.ت). *ألفاظ الحضارة*. مجلة اللسان العربي. مكتب تنسيق التعريب. المجلد (9) ج (1). 406-407.

جبران، مسعود. (1992). *معجم الرائد*. دار العلم للملايين.

جبور عبد النور وسهيل إدريس. (1983). *قاموس المنهل، فرنسي/ عربي* (ط7). دار العلم للملايين.

جورنو، ماري تيرز. (2007). *معجم المصطلحات السنيمائية* (فائز بشور، مترجم). منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما.

جون أوستين. (1991). *نظرية أفعال الكلام العامة* (عبد القادر قنيني، مترجم). افريقيا الشرق. (العمل الأصلي نشر في 1962).

حميدش، منيرة. (2017). *النص القصصي المعاصر بين نقل المعنى الترجمة الحرفية. دراسة تحليلية نقدية* [رسالة ماجستير، معهد الترجمة]. موقع جامعة الجزائر2. http://193.194.83.152:8080/xmlui/handle/20.500.12387/723

حميدش، منيرة، فلاق عريوات، مريم. (2021). مظاهر التثاقف والتفاعل الثقافي في الأدب بين إسبانيا والمنطقة العربية المغاربية. *مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد (2) الإصدار (1)، 46-65.*

حمو الحاج، ذهبية. (2012). *لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب*. الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.

حسان تمام. (1994). *اللغة العربية معناها ومبناها*. دار الثقافة.

خباز نصر، مصطفى، أسامة، ريس الخياط، محمد ومحمد، هيثم. (2011). *المفاهيم الأساسية لعلم المصطلحات*. جامعة الملك عبد العزيز. مركز النشر العالمي.

خلف، عادل. (1993). *معجم ألفاظ ابن بطوطة غير العربية*. مكتبة الآداب.

خياطة، نهاد. (2004). *الفرق والمذاهب المسيحية مند البدايات حتى ظهور الإسلام*. الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية.

دونبار، روبين وآخرون. (2005). *تطور الثقافة* (شوقي جلال، مترجم). المجلس الأعلى للثقافة. (العمل الأصلي نشر في 1999)

زايد، مصطفى. (1999). قاموس البحث العلمي. دار النسر للطباعة.

رشاد، رشدي. (1998). *فن كتابة المسرحية*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شارودو، باتريك ومنغنو، دومينيك. (2008). معجم تحليل الخطاب (عبد القادر المهيري، وصمود حمادي، مترجم). منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 2002).

شكري، محمد عياد. (1993). *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. دار المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

شوتلويرث، مارك وكوي، موارا. (2008). معجم *دراسات الترجمة* (جمال الجزيري، مترجم). المركز القومي للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 1997).

عبد السلام، محمد. (2020). *مناهج البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية*. مكتبة نور.

عبد الغني، محمود. (2017). معجم *المصطلحات الأساسية في الترجمة الأدبية*. منشورات المتوسط.

عبودي، هنري وجروس، بورس. (1991). معجم *الحضارات السامية* (ط2). طرابلس اللبنانية.

علوش، سعيد. (1985). معجم *المصطلحات الأدبية المعاصرة*. دار الكتاب اللبناني.

عناني، محمد. (2003). معجم *المصطلحات الأدبية الحديثة*. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

عز الدين، إسماعيل. (2004). *الأدب وفنونه*. دار الفكر العربي.

عزوز، احمد. (2000). *أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية*. من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عكاشة، ثروت. (1990). *القاموس الموسوعي للمصطلحات الثقافية*. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

فتحي، إبراهيم. (1986). معجم *المصطلحات الأدبية*. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر.

لينتون رالف. (2010). *شجرة الحضارة* (احمد فخري، مترجم). المركز القومي للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 1955).

كامب، جان. (1956). *الأدب الإسباني* (بهيج شعبان، مترجم). دار بيروت للطباعة والنشر.

كيتسو، محمد. (2013). *دراسات في نظرية الترجمة*. (جمال الدين سيد محمد، مترجم). المركز القومي للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 2009).

مجمع اللغة العربية. (2004). *المعجم الوسيط*. مكتبة الشروق الدولية.

مجمع اللغة العربية. (1992). *المعجم الكبير* (ج 3). مطابع روزا اليوسف الجديدة.

مجموعة مؤلفين. (2013). *تاريخ الآداب الأوروبية: النهضة–الأنوار–الرومانسية* (صياح الجهيم. مترجم). وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب. (العمل الأصلي نشر في 2002).

مجموعة مؤلفين. (1997). *نظرية الثقافة* (على سيد الصاوي، مترجم). عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويتي.

مجموعة من العلماء السوفياتيين. (1983). *الموسوعة الفلسفية* (سمير كرم، مترجم). دار الطليعة. (العمل الأصلي منشور في 1967).

مجيد. صالح بك. (2002). *تاريخ المسرح عبر العصور*. الدار الثقافية للنشر.

محمد داود، محمد. (2003). معجم التعبير الاصطلاحي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

نصار، نواف. (2009). معجم *المصطلحات الأدبية*، دار المعتز.

نيومارك، بيتر. (2006). *الجامع في الترجمة* (حسن غزالة، مترجم). منشورات دار ومكتبة الهلال. (العمل الأصلي نشر في 1988).

وايلز، كاتي. (2014). معجم *الأسلوبيات*. (خالد الأشهب، مترجم). المنظمة العربية للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 1990).

يوسف، محمد رضا. (2005). *قاموس المعين. إسباني- عربي*. مكتبة لبنان ناشرون.

3/ المصادر والمراجع باللغات الأجنبية:

Alcaraz Varo, E. & Martinez Linares, M. A. (1997). *Diccionario de Lingüística Moderna,* Editorial Arie, S.A.

Alston, W. P. (2000). *Illocutionary Acts and Sentence Meaning*. Cornell University Press.

Amorós, A. (1979). *Introducción a la literatura*. Editor Titivillus.

Andioc, R. (1989). *Estudio. El sí de las niñas*. Castalia.

Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words.* Oxford University Press.

Bagnall, R. S.; Derow, P. (2004). *The Hellenistic Period: historical sources in translation*. Blackwell.

Baker, P. & Sibonile, E. (2011). *Key Terms in Discourse Analysis*. Continuum International Publishing Group.

Ballesteros Arranz, E. (2013). *El Neoclasicismo.* Editor Titivillus.

Bassnett-McGuire, S. (2005). *Translation Studies,* Taylor & Francis e-Library.

Becerra, K. Binder, T y Bidegain, I. & Reseña de Brown, D. (1991). *Human Universals.* McGraw Hill. http://www.teodorowigodski.cl/wp-content/uploads/2012/10/Human-Universals.pdf

Bennassar, B. (1984). *Inquisición española poder político y control social. Editorial Crítica*, Grupo Editorial Grijalbo. The Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20190715222140/http://www.newadvent.org:80/cathen/06083a.htm

Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general* (anhelo Hernández. Traductor). Siglo Veintiuno Editores, S.A. (Primera edición del original en 1966).

Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale.* Gallimard.

Bloomfield, L. (1933). *Language*. Henry Holt.

Berman, A. (1999). *La traduction de lettre ou l'auberge du lointain,* Edition du Seuil.

Beristaí H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, S. A. A V.

Borges, J. & Esther Vázquez, M. (1965). *Introducción a la literatura inglesa*. Editor digital: Titivillus.

Bronner, S. E. (2004). *Interpreting the Enlightenment: Metaphysics, Critique, and Politics.* William Paterson University.

Berry, J. W.(2005). Acculturation: Living successfully in two cultures, *International Journal of Intercultural Relations, N°29. 697-712.*

Bronner, S. E. (2004). Interpreting the Enlightenment: Metaphysics, Critique, and Politics, *Journal Logos 3.3, Lowa University.*

Brown, D. E. (2004). Human Universals, Human Nature & Human Culture. American Academy of Arts and Sciences. *Daedalus, 133(4): 47-54.*

Bussmann, H. (1998). *Dictionary of Language and Linguistics.* Routledge.

Calvo, P. & Gutiérrez, A. (2002). La interculturalidad y el desarrollo de actividades interculturales para estudiantes participantes de ELE. Actas del XIII Congreso Internacional de ASELE de Murcia.

Carmona Rosas, Á. (2006). *La Generación del 14*. Una aventura intelectual, entrevista periodística. Siglo XXI Editores.

Caso González, J. M. (1983). *Historia y crítica de la literatura española: Ilustración y Neoclasicismo.* Grupo Editorial Grijalbo.

Castro Quesada, A. (2021). *La realidad histórica de España*. Editorial Trotta.

Catford. J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Oxford university press.

Chico Rico, F. (1988). *Pragmática Y Construcción Literaria*. Ronda de Toledo.

Chomsky, N. (1992). *El lenguaje y los problemas del conocimiento* (Colección: Carlos Piera). Visor Distribuciones. S. A. (Primera edición del original en 1988).

Chomsky, N. (2007). *On language*. New Press Editions. (First edition of the original in 1975)

Claude, A. (1923). *Larousse Universel, nouveau dictionnaire encyclopédique.* Librairie Larousse.

Corominas, J. (1983). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3. Ed). Gredos.

Corominas, J. & Pascual, J. A. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Editorial Credos.

Coártelo y Morí, E. (1897). *Manuscrito.* Biblioteca Nacional de España.

Crystal, D. (1987). *The Cambridge Encyclopedia of Language.* Cambridge university press.

Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (4th Ed.). Blackwell Publishing.

Cuarön, Garza B. (1991). *Connotation and Meaning.* Mouton de Gruyter.

Cuddon, J. A. (1998). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, England by Clays Ltd, St lves plc.

De La Torre Rodríguez, J. I.(2014). *Breve historia de la Inquisición*. Editor Titivillus**.**

Derrida, J.(2001). *Writing and Difference*. (Alan Bass. Translator). Routledge. (First published in 1967).

De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General* (Amado Alonso, traductor). Editorial Losada. (Primera edición del original en 1916).

De Waard, J. & Nida, E. (2003). *D'une langue à une autre.* Alliance Biblique Universelle, Villiers-le-Bel France.

Díaz Plaja, G. (1968). *Tesoro Breve de las Letras Hispánicas: De La Celestina a Cervantes.* Editorial Magisterio Español. Real academia española.

Diccionario básico de lingüística. (2005). Universidad Nacional Autónoma de México.

Dilley, R.(1999). *The problem of context.* Berghahn Books Editorial Offices.

Doroszewski, W. (1973). *Elements of Lexicology and Semiotics*. (Iain Taylor Translator). Pwn—Polish Scientific Publishers Warszawa.

Dreyfus, F. C. & Berthelot, M. (1886). *La grande encyclopédie*, *Inventaire Raisonné, des Sciences, des Lettres et des Arts.* Henri Lamirault et Cie éditeurs.

Dubois, J. (2002). *Dictionnaire de linguistique*. Edition Larousse-Bordas /VUEF.

Ducrot, O. & Tzvetan, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Éditions du Seuil.

Eco, U. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press.

Edwards, D. & Mercer, M. (1988). *El conocimiento compartido. El desarrollo de la comprensión en el aula.* Editorial Paidós.

Even- Zohar, I.(1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv University Publishing Projects.

Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies, *Poetics Today, Volume 11, number 1.*

Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de Cultura.* Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de Investigación de la Cultura.

Farghal, M., & Almanna, A., (2015).*Contextualizing Translation Theories*. Cambridge Scholars Publishing.

Firth, J. R. (1957). *Paper in Linguistics*. Oxford University Press.

Fernández de Moratín, L. (1789). *La Derrota de los Pedantes*. Editor Titivillus.

Fernández de Moratín, L. (1825). *El Barón*. Augusto Bobée.

Fernández de Moratín, L. (1921). *El Viejo y La Nina*. University of Manchester Press.

Fernández de Moratín, L. (1995). *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas).* Edición de Jesús Pérez Magullón.

Fernández, R. (1996). *La España de los Borbones: las reformas del siglo XVIII. Madrid*: Historia 16-Temas de Hoy.

Fernández-Viviana, H. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas.* Editorial Don Bosco.

Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales. (2012). *Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales.* Universidad de Naciones Unidas y y CIDOB.

Frawley, W. (1997). *Vygotsky y la ciencia cognitiva*. Editorial Paidós.

Frumento, L. (1900). *Nociones De Estética, Retórica Y Poética*. Editorial Buenos Aires.

Hadumod, B. (2006). *Routledge Dictionary of Language and Linguistics* .Taylor & Francis e-Library.

Hamideche, M. (September 2019, 20-24). *Text and intertextuality in translating contemporary novels: "As I Lay Dying" of Willian Faulkner.* Fourth International Conference: Humanities and Social Sciences Studies Results. Tunisia.

Hartmann, R. K. & Gregory, J. (1998). *Dictionary of Lexicography.* Routledge.

Heilly, G. (1869). *Dictionnaire des Pseudonymes*. Librairie de Société des Gens de Lettres.

Henderson, N.(1986). Charles III of Spain: An Enlightened Despot. History Today. *Vol. 18 Issue 10, 673-682 and Issue 11, 760–768.*

Hidalgo Navarro, A. & Quilis Merín, M. (2012). *La Voz del Lenguaje: Fonética y Fonología Del Español.* Tirant Humanidades.

Holmes, James S. (1972/1988). *The Name and Nature of Translation Studies*. In Holmes, Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies. Rodopi.

Hurtado Albir, A.(2001). *Traducción y Traductología.* Ediciones Catedra.

Iáñez, E. (2016). *La literatura en el siglo XVIII: Ilustración, Neoclasicismo y Prerromanticismo*. Editor Digital: Jalea real.

Gaffiot, F. (2016). *Dictionnaire Latin-Français*. Édition Gérard Greco.

García De Diego, V. (1954). *Diccionario etimológico español e hispánico.* Editorial S. E. T. A.

Gómez García, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Ediciones Akal.

González Casarrubios, C., (2003). Indumentaria popular. *Indumentaria, música y danza popular en la Comunidad de Madrid (vol. I)*. Consejería de la Artes. Dirección General de Promoción Cultural. 15 - 159.

González, J. Caso. (1970). *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Universidad de Oviedo.

Greimas, A. J. (1987). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Paul J. Perron and Frank H. Collins, translators). University of Minnesota Press. (First published in 1970).

Giuseppe, C. R. (1974). *Leandro Fernández de Moratín: introducción a su vida y obra.* Ediciones Cátedra.

Gunia, I. (2008). *De la poesía a la literatura, el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX.* Ediciones Iberoamericanas.

Jacobson, R. (1980). *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*: Proceedings of symposia in applied mathematics. AMS Bookstore.

Josep Carles, C. (2014). *La Casa de Borbón: Una multinacional de las cabezas coronadas*, Madrid, Editorial Manuscritos.

Juan Manuel. (2011). *El Conde Lucanor.* Editorial Castalia. S. A., Biblioteca Nacional.

Juan Ruiz Arcipreste De Hita. (2008). *Libro De Buen Amor*. Alcalá la Real.

Junta de León y Castilla. (2008). *Diccionario de palabras olvidadas.* Biblioteca Pública Burgos. Ediciones Amábar.

Johnson, J. W. (1969). What Was Neo-Classicism? *Journal of British Studies. 9 (1): 49–70.*

Kissine, M. (2013). *From Utterances to Speech Acts*. Cambridge University Press.

Ladmiral, J. R. (1979). *Traduire* : *Théorèmes pour la traduction*, Petite Bibliothèque Bordas.

Lassaque, L. F. (2006). *Diccionario de Falsos Cognados*. T.P., Lassaque.

Lázaro Carreter, F. (1980). *Diccionario de términos filológicos*. Gredos.

Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui*. Hachette.

Lefevere, A. (1992). Translation, *Rewriting, and Manipulation of Literary Frame*. Routledge.

Lefevere, A. (2003).*Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Taylor & Francis e-Library

Lieber, R. (2004). *Morphology and Lexical Semantics*. Cambridge University Press.

Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics. (2002). Pearson Education Limited.

Lynch, J. (1999). *La España del Siglo XVIII* (Juan Faci, traductor). Editorial Crítica. (Primera edición del original en 1991).

Magariños de Morentín, J. A. (1983). *El Signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris.* Librería Hachette.

Mainer, J., C. & Rico, F. (1980). *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo y 98.* Editorial Crítica.

Margot, J. C.(1979). *Traduire sans trahir.* L'âge de L'homme.

Marrou, Henri, I. (1954). *La connaissance historique*. Seuil.

Martinet, A. (1970). *La Linguistique Synchronique*, Presses Universitaires de France.

Martinet, A. (1978). *Estudios de Sintaxis Funcional*. (Esther Diamante, Traductor). Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. (Primera edición del original en 1975).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2016). *Historia de España.* Manual para estudiantes de español de las Secciones Bilingües. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

Montaner, A. (S.F). *Cantar De Mio Cid: edición, estudio y notas*, Real Academia Española.

Montes de Oca Sicilia, P. (2016). *Diccionario de Insultos*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. de C.V.

Mounin, G. (1976). *La lingüística del siglo xx* (Segundo Álvarez Pérez, traductor). Editorial Gredos. (Primera edición del original en 1972).

Munday, J. (2008). *Introducing Translation Studies*. Routledge.

Munguía Segura, S. (2001). *Nuevo diccionario etimológico: Latín-Español.* Ediciones Universidad de Deusto.

Murguía, M. (1888). *Galicia. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Editor Daniel Cortezo y Ca.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation.* Prentice International Ltd, UK.

Newmark, P. (2010). *Manual de traducción*. (Virgilio Moya, traductor). Edición, Catedra. (Primera edición del original en 1962).

Nelson, K. (1996). *Language in cognitive development*. Cambridge University Press.

Nida, E. (2001/2010). *Contexts in Translating*. John Benjamins Publishing Company.

Nida, E. & Taber, Ch. (2003). *The theory and practice of translation.* Leyde, Brill.

Nord, C. (2018). *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Norman, F.(1989). *Language and Power*. Longman.

Orozco Diaz, E. (1988). *Introducción al Barroco*. Ediciones José Larra Garrido. Universidad de Granada.

Pitzmatjrice-Kelly, J. (1901). *Historia de la Literatura Española: Desde Los Orígenes Hasta El Año 1900.* Biblioteca De Jurisprudencia. Filosofía E Historia.

Poema del Cid. (1952). Editorial Atlántida.

Pontificia Universidad Católica de Chile. (1996). *El territorio americano y sus principales instituciones: Las Reales Audiencias. La América española y colonial: siglos XVI, XVII y XVIII.*

Pujol, C. (1987). *Antología Poética del Romanticismo Español*. Editorial Clásicos Universales Planeta, S. A.

Pharies, D., A. (2007). *Breve historia de la lengua española.* The University of Chicago Press.

Quindalé, F. (1867). *Diccionario Gitano*. Oficina Tipográfica del Hospicio, Madrid.

Ralph, L. (1916). *The study of man*. Appleton century crofts.

Ramos Duarte, F. (1895). *Diccionario de mejicanismos.* Imprenta de Eduardo Dublan.

Ramón, A. (1987). *Antología Poética Del Romanticismo Español,* Editorial Planeta.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (21 ed.). Espasa Libros.

Reiß, K. & Vermeer Hans, J. (2014). *Towards a General Theory, of Translational Action Skopos Theory Explained*. (Christiane Nord, translator). Routledge. (First edition of the original in 1984).

Reyzdbal, M., V. (1998). *Diccionario de términos literarios*. Editorial Acento. Ministerio de Educación y Cultura.

Rico, F. (1980). *Historia y crítica de la Literatura Española: Edad Media.* Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo.

Rico, F. (1980). *Historia y Crítica de la Literatura Española: Modernismo y 98*, Editorial Crítica, Grupo Grijalbo.

Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas Christian University Press.

Ricoeur, P. (2004). *Sur la traduction*. Éditions Bayard.

Rodríguez Sánchez Ángel, Martín José Luis. (2004). *Historia de España*. Espasa Calpe.

Romera Castillo, J. (2015). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Ropero Berzosa, A.(2013). *Gran Diccionario Enciclopédico de la Biblia.* Editorial CLIE.

Rubio María. J. (2009). *Reinas de España: siglos XVIII-XXI. Madrid*. La Esfera de los Libros.

Shuttleworth, M. Cowie, M. (2014). *Dictionary of Translation Studies*. Routledge.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies*. John Benjamins Publishing Company.

Steiner, G.(1973/2013). *After Babel, Aspects of Language and Translation*. Open Road Integrated Media.

The Cambridge Encyclopedia of Language. (1997). Cambridge University Press.

The Oxford Dictionary of English Etymology. (1966). Oxford University Press, Inc.

Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies –and beyond.* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Ediciones Cátedra.

Trousset, J. (1886). *Le Nouveau dictionnaire universel illustré.* Imprimerie de Charles Héressey. Librairie illustrée.

Tylor, E. (1871). *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy*, Religion, Art, and Custum. J. P. Putnam's Sons.

UNESCO. (2004). Declaración Universal sobre Diversidad Cultural. Editor Stenou.

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Routledge.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

Venuti, L. (2004). *The Translation Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library.

Venuti, L. (2019). *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. University of Lincoln Press.

Vinay, J.-P. & Darbelnet. J. (1972). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Didier.

Winfried, N. (1995). *Handbook of semiotics*. Indiana University Press.

Wölfflin, H. (2018). *Renacimiento y Barroco* (Nicanor Ancochea, traductor). Editor Titivillus. (Primera edición del original en 1888).

4/ المصادر والمراجع الإلكترونية:

ACI Prensa : https://ec.aciprensa.com

Alegsa Leandro. (2020). *Definición de transliteración*. https://www.definiciones-de.com/.php

Bible Gateway

Diccionario Básico de español. http://www.educar.org

Diccionario Linguee en línea. Español-Inglés/Inglés-Español. www.Linguee.es

Diccionario etimológico de español en línea: http://etimologias.dechile.net

Enciclopedia biográfica en línea: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/moratin.htm

Enciclopedia católica en línea. ACI Prensa. https://ec.aciprensa.com)
https://warhammerfantasy.fandom.com/es/wiki/Viejo_Mundo
https://www.britannica.com/biography/Ramon-Llull
https://st-takla.org/bible/commentary/ar/nt/church-encyclopedia/apocalypse/chapter-22.html
https://deepakkamus.wordpress.com/
Historia de Melones de Añover (bing)
John Rupert Firth, encyclopedia Britannica online: https://www.britannica.com
La Biblioteca del Viejo Mundo
«San Nicolo di Bari - The Original Santa Claus» (en inglés). Consultado el 24 de diciembre de 2021.
https://web.archive.org/web/20190912233700/https://www.lifeinitaly.com/religion/san-nicolo-di-bari-the-original-santa-claus
Stanford Encyclopedia of Philosophy.
Venuti, L. Temple University, college of liberal arts. Consultado el 20/11/2021 a las 11 pm
https://liberalarts.temple.edu/academics/faculty/venuti-lawrence
Venuti, L. Words without borders, the home of international literature. Consultado el 20/11/2021 a 11 pm. https://wordswithoutborders.org/contributors/view/lawrence-venuti/
http://www.cervantesvirtual.com/
Vocabulario español en línea, BuscaPalabra. https://www.buscapalabra.com
Guerra de Sucesión (1702-1714) - PARES | Archivos Españoles. http://pares.mcu.es

المـــــــــــلاحق

Resumen de la Tesis en Español

En esta investigación titulada:

"Traducción y contexto en el texto teatral:
La estrategia de transmitir los diferentes contextos en la obra de EL SÍ DE LAS NIÑAS de Leandro Fernández de Moratín
Estudio analítico descriptivo"

Hemos estudiado el tema de la diversidad del contexto y su complejidad en el texto teatral español del siglo XVIII.

Nuestra metodología consistió en dividir el trabajo en tres capítulos teóricos y uno práctico.

El Primer Capítulo se titula, Perfil de la Historia Literaria y Teatral Española, en el que hemos mostrado aspectos teóricos de las características de la literatura y el teatro españoles antes de la época del Neoclasicismo y el Posromanticismo.

En esta parte hemos tratado el tema de la literatura medieval, que estuvo marcada por el surgimiento de los estilos Glosas Emilianenses, Jarchas y las actuaciones narrativas del Mester de Juglaría, que se puede- considerar como el inicio de las representaciones teatrales en su forma actual. Por tanto, esta parte refleja los múltiples movimientos y corrientes que conocía la literatura española, durante este periodo.

El elogio de la vida de los caballeros, descripción de las guerras y hazañas, como en el poema del *Cantar de Mio Cid*, y con el surgimiento de las olas poéticas de Los Trovadores, hicieron que la obra teatral española se volcase al espectáculo en vivo. De ahí, por ejemplo, apareció el tema de las representaciones de *Los Milagros de Nuestra Señora* y *Auto de los Reyes Magos.* Así, hemos indicado el impacto de la Literatura Renacentista en el cambio de la escritura medieval a la expresión más libre, que apareció en la novela *La Celestina*, y el fenómeno del Mecenazgo.

Primero, hemos notado que la trayectoria del teatro español se enfrentó a los conflictos religiosos, a los problemas económicos y sociales debido a la Inquisición española.

Segundo, que el contexto histórico y literario del Neoclasicismo conoció una modesta expansión, pero con el surgimiento de la Ilustración (Siglo

De Las Luces), los escritores recuperaron las obras clásica, pero con un toque moderno, prevaleciendo la razón y la lógica sobre la religión y la emoción.

Los escritos literarios que adoptaron estos dos movimientos se caracterizan por el uso de la estética y de los temas osados.

El Neoclasicismo produjo una reacción hostil al estilo Barroco. Sin embargo, los escritos de la Ilustración trataron temas de ciencia, asuntos humanos y cuestiones sociales, tales como la igualdad, la razón, la lógica, despertando los sentimientos y consiguiendo el deseo de instruirse y desarrollarse. Ellos , estaban en contra de los valores del Antiguo Régimen, y sobre la base de esta crítica racionalista, aparecieron las ideas seculares del Laicismo.

Posteriormente, llegan los dos movimientos de la literatura del Romanticismo y la literatura del Posromanticismo, donde el primero reclama la necesidad de seguir el estilo barroco e intensificar la pasión, mientras que el segundo contenía una fila de movimientos que coincidían en apariencia y oscilaban entre la corriente del Realismo, Naturalismo, Modernismo entre otros.

Al final de este capítulo, hemos presentado una vista panorámica procurando definir la obra teatral, sus tipos y elementos artísticos y demostrar el papel y la importancia de la estrecha conexión histórica entre el teatro del siglo XVIII en España y la Literatura Romana y Griega.

Así, el desarrollo de los movimientos y corrientes literarias, y los temas que trataron en los diferentes estilos de narración, evidentemente, el cambio que tocó las raíces de la sociedad y el pensamiento españoles en general.

En el Segundo Capítulo que se tituló Contexto, Traducción y Cultura, hemos mostrado la definición de cada término y luego hemos explicado las relaciones existentes entre estos términos. En esta parte, se ha estudiado la relación de estos elementos con los tipos de contextos.

Al principio, hemos presentado una clasificación de los diecisiete (17) tipos de contextos, con definiciones y ejemplos ilustrativos. luego, hemos explicado la relación que interviene entre contexto y traducción, traducción y discurso, y entre traducción y cultura. Aquello, no permite descifrar las características y componentes de la cultura que se manifiestan en tres elementos: Universales, Particularidades, y Alternativos. Los cuales complementan y potencian los dos fenómenos de Aculturación e Interculturalidad en las sociedades que abrazan el Pluralismo Cultural y la diversidad de Rasgos Culturales.

Dedicamos el Tercer Capítulo a exponer y analizar las ideas y perspectivas de las dos teorías de nuestro estudio sean: la teoría de la Domesticación y Extranjerización y el Enfoque Contextual en la traducción literaria.

También brindamos una explicación relativa a los términos usados en el área de los estudios de traducción, sean Teoría y Enfoque, Técnica/ Procedimiento y Medio.

Primero, definimos la teoría de la Domesticación y Extranjerización de *Lawrence Venuti*, añadiendo las técnicas de traducción más importantes que van junto a esta teoría. De ahí, explicamos, las técnicas de Transposición, Equivalencia, Modulación y Adaptación, respecto a la Domesticación, y las técnicas de Préstamo, Calco, Transliteración estándar y la intervención del traductor, respecto a la Extranjerización.

Segundo, tratamos el Enfoque Contextual de *John Firth*, con una breve introducción entre las dos teorías y otras que adoptan la traducción directa y libre de los rasgos y especificidades culturales, el contexto y su vínculo con el texto/sentido, el papel y la importancia del entorno del texto en la producción del contexto adecuado y la facilidad de traducción.

En el cuarto capítulo titulado estudio Analítico Descriptivo de Modelos del Corpus de Investigación "EL SÍ DE LAS NIÑAS", hemos analizado ejemplos de los distintos contextos, ya especificados en el segundo capítulo.

En este capítulo hemos aclarado la esencia del estilo literario del escritor español Leandro Fernández de Moratín, destacando sus características más importantes y orientación literaria (Neoclasicismo e Ilustración).

De ahí, hemos subrayado unas particularidades entre las cuales se destaca la repetición del rasgo de Intertextualidad entre sus obras, lo que refleja su gran inclinación a la realidad de su tiempo.

Aquello, se refleja en sus obras a través de imágenes vivas, como la evocación de los nombres que conoció y con quienes convivió durante su vida, como el de (Paquita), que era su joven amante.

Para conseguir un análisis y estudio descriptivo profundos de nuestro corpus, hemos incorporado un apéndice de teatro del mismo autor escritor. De

hecho, hemos podido recoger la cantidad suficiente para el análisis del fenómeno lingüístico, textual, contextual y traductológico.

En las traducciones hemos trabajado sobre obras (libro), nuestro interés ha sido sacar los diversos contextos con sus peculiaridades culturales.

Hemos notado que el estilo literario de Moratín, lleva la misma dimensión y sus obras comparten la misma estilística y tratan aproximadamente el mismo tema.

El estilo de narración de los hechos en sus obras se caracteriza por un toque español local, ya que está lleno de imágenes, particularidades y rasgos culturales del entorno peninsular, así como otras imágenes de interculturalidad, aculturación, universales culturales, particularidades y alternativos.

En cuanto al aspecto analítico de esa comedia, la estrategia general que resultó al fin del análisis, podemos decir que siempre cuando el contexto lleva un rasgo local, mejor recurrirse a las dos estrategias de Domesticación y Extranjerización, porque ambas estrategias nos ofrecen una serie de técnicas, adecuadas para una traducción clara y correcta respecto a las connotaciones explicitas o implícitas del contexto.

Sin embargo, tampoco fue posible en algunos contextos el uso de la Domesticación, o explicación o inversión de la palabra, se recurre a la Extranjerización, o sea con prestar, emitir o perifrasear usando las notas al pie a favor del lector.

De ello, el quinto capítulo estaba dedicado al estudio Analítico Descriptivo de Modelos del Corpus. En el cual analizamos los tipos de contextos sacados de la comedia principal de la tesis, *EL SÍ DE LAS NIÑAS*, a la luz de las teorías de Domesticación y Extranjerización, y El Enfoque Contextual. Iniciamos con una presentación general de la obra teatral *EL SÍ DE LAS NIÑAS*, sus características, estructura, y luego un resumen de sus elementos.

En seguida explicamos la metodología de análisis y el estudio de los contextos.

Entre los resultados más notorios en relación al estudio descriptivo de la comedia *EL SÍ DE LAS NIÑAS*, destacamos, el primero fue la intención educativa de la obra, segundo, la existencia de los rasgos de Interculturalidad, y Aculturación. Y por último, el propósito del escritor de comunicar su mensaje al mayor número posible de lectores y audiencias, y en consecuencia lo vemos usando el estilo vernáculo y palabras dialectales.

En cuanto a los resultados del análisis de la comedia, el traductor ha recurrido a diversas técnicas y métodos para traducir estos diferentes contextos culturales a un entorno diferente al suyo (original).

La estrategia que abarcó la suma de los contextos estudiados, es la Domesticación y la Extranjerización. Con el uso extenso tanto de Equivalencia como de Adaptación, también se usó el Préstamo y el Calco.

La estrategia adoptada era apropiada para tales textos culturales. De hecho, la abundancia de características históricas, sociales, religiosas a lo largo del texto de la comedia, dificultaban la traducción de una época pasada a otra posterior, aún más de actualidad.

Sin embargo, la variedad de contextos en la comedia teatral y su estrategia de traducirlos a la luz de la Teoría Contextual, y la Teoría de Domesticación y Extranjerización, requiere más ejemplos, y hemos constatado que las dos estrategias constituyeron de hecho, una de las mejores opciones del traductor para traducir los diferentes contextos sabiendo que el proceso de traducción requiere otras técnicas de asistencia.

La Domesticación, consiste en traducir el rasgo cultural de acuerdo con su significado y su contexto en la lengua de llegada con alguna intervención personal por parte del traductor (una explicación simplificada), pero esto no confirma la precisión de esta estrategia absolutamente.

Por lo tanto, la Extranjerización, ya que salva al intruso y preserva el toque local, se considera un complemento del anterior, ambos con el objetivo de producir una traducción valiosa. También vimos que la mayor parte de la traducción, recurrió a la técnica de la Equivalencia, aquello, se debe a la gran similitud entre el entorno árabo-musulmán y el español cristiano, sobre todo por la existencia de similitudes en sus prácticas y tradiciones.

Además, está la técnica de la Adaptación, que sirve para traducir situaciones que necesitan una reformulación de acuerdo con el contexto estudiado.

En cuanto a la Extranjerización, aparecía en contextos que tienen una especificidad religiosa, de civilización o histórica, pues oscilaba entre el Préstamo, el Calco y la Transliteración, todos junto a las notas de pie de página, que a menudo, se adjuntaban al contexto estudiado para mantenerle su derecho de interpretación.

De ahí llegamos a la idea de que la falta de conocimiento cultural del traductor, aunque sea en pequeña medida, afecta a la calidad de su traducción, a la luz de lo que impone la cultura del contexto original.

Al final, la presente investigación nos ha permitido comprobar que el éxito del proceso de traducción de todo tipo radica en examinar el texto a traducir. También, la necesidad de saber usar las estrategias y técnicas adecuadas, y alejarse de las elecciones estereotipadas y la lectura superficial de los contextos en las obras originales.

Palabras clave: Texto Teatral, Contexto, Domesticación, Extranjerización, Aculturación, Interculturalidad, Rasgos Culturales.

ملخص الأطروحة باللغة العربية

تناولنا في هذا البحث بالوصف والتحليل والنقاش، موضوع تعدد السياقات في النص المسرحي الإسباني الخاص بالقرن الثامن عشر، وجاء عنوان الأطروحة:

الترجمة والسياق في النص المسرحي:
استراتيجية نقل السياقات المختلفة في مسرحية EL SÍ DE LAS NIÑAS "حين تقول الفتيات نعم"، للياندرو فرناندیث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín
دراسة تحليله وصفية من الإسبانية إلى العربية أنموذجا

وللإحاطة بهذا الموضوع والتقيد بمنهجيتة العلمية، قسمنا الدراسة إلى أربعة فصول، 3 فصول نظرية و1 تطبيقي، واحتوى كل فصل على عدد من النقاط المدعمة والموضحة للموضوع العام المعالج فيه.

جاء الفصل الأول بعنوان لمحة موجزة عن التاريخ الأدبي والمسرحي الإسباني، تعرضنا فيه إلى جوانب نظرية معززة بأمثلة عن خصائص ومميزات الأدب والمسرح الإسباني، لما قبل عصر الكلاسيكية الحديثة وإلى ما بعد الرومانسية.

حيث ألقينا الضوء فيه على أدب العصور الوسطى Edad Media الذي تميز بظهور نمط الغلوساس Glosas Emilianenses والخرجات Jarchas . كما أن العروض الحكواتية Mester de Juglaría، يمكن اعتبارها بداية فكرة التمثيل المسرحي بمفهومه المعاصر.

لذلك كان هذا الجزء كسرد مختصر للمسيرة المتضاربة والحساسة التي مر بها الأدب الإسباني عبر تعدد الحركات والتيارات التي شهدتها ساحته.

فمن التغني بحياة الفرسان، ووصف الحروب والإنجازات والبطولات، كما هو حال *قصيدة السيد Cantar de Mio Cid* إلى ظهور موجة شعر وعروض التروبادور Los Trovadores.

وعليه اتجهت المسرحية الإسبانية إلى العرض الحي، كما هو حال عروض *معجزات السيدة العذراء Milagros de Nuestra Señora*، *والملوك الحكماء الثلاث Auto de Los Reyes Magos*.

انتقلنا بعدها إلى تبيان أثر أدب عصر النهضة Renacimiento في الانتقال من كتابات العصور الوسطى إلى التعبير بحرية أكبر، ظهر ذلك في رواية *لاثليستينا La Celestina*، وظاهرة الرعاية Mecenazgo.

هذا، وتخلل مسار الأدب المسرحي النزاعات الدينية، والركود الاقتصادي الاجتماعي عقب ما كانت تفرضه سلطة محاكم التفتيش Inquisición española. فعرف السياق التاريخي والأدبي لحركة الكلاسيكية الحديثة Neoclasicismo، انتشارا محتشما. ومع بروز حركة عصر التنوير Siglo De Las Luces، شرع الأدباء في إعادة تبني الكلاسيكيات بلمسة عصرية مع تغليب العقل والمنطق على الدين والعاطفة.

كما استخلصنا أن الكتابات الأدبية التي تتبنى هاتين الحركتين تتسم بجمالية التعبير، وتناول الموضوعات بطريقة استخفافيه استهتاريه. لذلك شكلت الكلاسيكية الحديثة ردة فعل معادية للزخرفة الأسلوبية لتيار الباروك. في حين اتجهت كتابات حركة التنوير نحو مواضيع العلوم والشؤون الإنسانية، كالمساواة، تسييد العقل، تحكيم المنطق، بعت المشاعر والحواس كمصدر للرغبة التعلمية والتعليمية. فكانت هي الأخرى مناهضة لقيم العالم القديم Antiguo Régimen، لذلك وعلى أساس هذا النقد الهادف العقلاني ظهرت الأفكار العلمانية Laicismo بالانتشار.

يأتي بعد ذلك عنصري أدب الرومانسية Romanticismo وما أدب ما بعد الرومانسية Posromanticismo، حيث ينادي الأول بضرورة اتباع النمط الباروكي وتكثيف العاطفة. أما الثاني فقد شمل عدد من الحركات التي تزامنت في الظهور وتراوحت بين تيار الواقعية Realismo والطبيعية Naturalismo والحداثة Modernismo وغيرها.

انتقلنا بعد ذلك إلى تقديم نظرة بانورامية شملت التعريف بالمسرحية، أنواعها وعناصرها الفنية. لننتهي بخلاصة مفادها دور وأهمية الصلة الوثيقة التاريخية بين مسرح القرن الثامن عشر بإسبانيا والآداب الرومانية واليونانية. كما أن تطور الحركات والتيارات الأدبية وما عالجته من مواضيع على اختلاف أسلوب السرد، لدليل على التغيير الذي مس جدور المجتمع والفكر الإسباني بشكل عام.

الفصل الثاني من الدراسة الذي جاء بعنوان السياق والترجمة والثقافة، تطرقنا فيه إلى التعريف بكل مصطلح ثم إلى العلاقات التبادلية بين هذه المصطلحات. وتم فيه إدراج عدة عناصر تخدم هذا الجزء، خاصة ما تعلق بالسياقات المختلفة. فقمنا أولا بتقديم تصنيف في تعداد السبعة عشر(17) نوعا من السياقات، وكل نوع تم إلحاقه بالتعاريف وجملة من الأمثلة التوضيحية.

لننتقل بعدها إلى توضيح صلة التأثير والتأثر القائمة بين السياق والترجمة، وبين الترجمة والخطاب، ثم بين الترجمة والثقافة. العنصر الذي أدى بنا إلى بيان خصائص ومقومات الثقافة التي تتجلى في مظاهر العموميات Universales، والخصوصيات Particularidades والبدائلAlternativos. والتي تكمل وتعزز ظاهرتي التثاقف Aculturación والتفاعل الثقافي Interculturalidad في المجتمعات التي أضحت عنوانا للتعددية الثقافية Pluralismo Cultural، وتنوع للأنساق فيها.

كرسنا الفصل الثالث لعرض نظريتي الدراسة، فجاء موسوما دراسات الترجمة الحديثة: نظرية التوطين والتغريب والمقاربة السياقية في الترجمة الأدبية، تناولنا فيه مفهوم دراسات الترجمة الحديثة، كما قدمنا توضيحا لرفع اللبس عن مصطلحات النظرية والمقاربة Teoría y Enfoque، التقنية/الإجراء والأسلوب Técnica/ Procedimiento y Medio.

لننتقل بعدها في الجزء الأول من هذا الفصل للتفصيل في نظرية التوطين والتغريب *للورانس فينوتي Lawrence Venuti*، من حيث التعريف بكل مصطلح في شكل مستقل، التوطين Domesticación، التغريب Extranjerización. ثم عرض أهم التقنيات الترجمية التي تتماشى وإياه. فتناولنا تقنيات الإبدال Transposición والتكافؤ Equivalencia والتطويع Modulaciónوالتكييف Adaptación في الأولى.

أما عن التغريب، فلمسناه في تقنيات الاقتراض Préstamo والمحاكاة Calco والنسخ القياسي Transliteración estándar والتعليق داخل أو خارج النص/ الحواشي Notas.

في الجزء الثاني من هذا الفصل، فصلنا في المقاربة السياقية Enfoque Contextual *لجون فيرث John Firth*، مع تقديم مختصر لأهم التقاطعات العلمية بين هذه النظرية وسابقتها، مع غيرها. التي تتبنى الترجمة المباشرة والحرة للخصوصيات الثقافية، السياق وارتباطه بتفكيك المعنى، دور وأهمية محيط النص في إنتاج السياق المناسب وسهولة ترجمته. فكان من بين النظريات المدرجة نظرية الحقول الدلالية Teoría de los Campos Semánticos ، نظرية تعدد الأنساق Polisistema ونظرية التكافؤ Teoría de la Equivalencia.

لنستخلص من ذلك حقيقة تعدد النظريات التي تخدم النص الثقافي، تعتبر إضافة في مجال الترجميات وعملها الميداني من جهة. كما سجلنا استحالة فصل نظرية عن أخرى، ولو كان يبدو التناقض بينها، إلا أن في الجوهر، تكمل الواحدة الأخرى انطلاقا من قيامهما على أساس منهج بحث موحد من جهة أخرى.

ومنه تنجح عملية الترجمة عبر المحافظة على الخصائص السوسيوثقافية للنص الأصل انطلاقا من أنها تشكل الطريق الأمثل لتحقيق المقروئية والمفهومية.

في الفصل الرابع، تناولنا تحليل النماذج عن مختلف السياقات التي تمت الإشارة إليها في الفصل الثاني، فجاء بعنوان : الدراسة التحليلية الوصفية لنماذج من مدونة البحث مسرحية *EL SÍ DE LAS NIÑAS*.

استهل الفصل بتوضيح طبيعة الأسلوب الأدبي للكاتب الإسباني *ليياندرو فرنانديث دي موراتين Leandro Fernández de Moratín*، مع إبراز أهم مميزاته واتجاهه الأدبي (الكلاسيكية الحديثة والتنوير).

استخلصنا من ذلك مجموعة من النقاط، أبرزها تكرار سمة التناص Intertextualidad بين أعماله، وهو ما يعكس شدة تعلقه بواقعه وعجزه عن تخطي فترات النكسات التي مرت بحياته.

والتعليل على ذلك راجع إلى الصور الحية التي يسقطها في مسرحياته وأعماله، وإعادة استحضار أسماء الشخصيات التي التقى بها وعاشرها في حياته.

كما هو الحال في المسرحية مدونة الدراسة الرئيسة، حيث يعيد الكاتب قص تجربته الخاصة التي تتعلق بقصة حبه للفتاة (فرنثيسكا) والتي كان يلقبها (باكيتا)، غير أن القدر لم يكتب لهما الاجتماع، لتتزوج الفتاة من غيره.

وإزاء هذا، نراه يصحح ذلك، ويروى حيثيات وتفاصيل القصة، ولترتاح روحه ويخفف من وجعه، يقضى بإنهاء قصة الحب هذه بسعادة وتككل بزواج البطلة من البطل. وهو ما لم يقدر على إنجازه في حكايته.

كما قمنا، تقيدا بموضوع الدراسة ومنهجها الوصفي التحليلي الذي يتطلب جمع أكبر عدد من النماذج لتحليل الظاهرة ودعم نتائجها، وتبعا للمنهجية العلمية للبحوث، بإدراج ملحق يضم نماذج عديدة متنوعة عن السياقات التي تمت دراستها في الأجزاء النظرية. حيث قابلنا كل نموذج بترجمته، مع توضيح التقنية أو الأسلوب المتبع في ترجمته.

كما نشير أيضا، أننا كنا قد أدرجنا مجموع 4 نماذج رئيسة عند تحليل كل نوع، حيث جاء النموذج ملحقا بنماذج أخرى ثانوية تابعة وفق ما فرضه السياق وما توفر لدينا في المدونة، التي رأينا أنها من نفس المستوى الأسلوبي والموضوع المعالج للمدونة.

لاحظنا من جانب الدراسة الوصفية للمسرحية، ظاهرة التناص مرة أخرى، ومدى تداخل المواضيع، وعدد الشخصيات وطريقة السرد. كما تبين لنا ذات الأمر، من قراءة سريعة لأعمال أخرى للكاتب. مما يجعلنا نستنتج أنه قد كرس موهبته الفنية في خدمة مجتمعه والرقي به، والابتعاد عن ظلم النفس والغير بعلم أو بجهل.

كما توصلنا إلى نتيجة عامة مفادها أن أسلوب سرد أحداث كل مسرحية يمتاز بلمسة محلية إسبانية. فهو يعج بالصور والخصوصيات والأنساق الثقافية لهذه البيئة الإيبيرية. إلى جانب صور عن ظواهر التفاعل الثقافي، التثاقف، العموميات الثقافية، الخصوصيات والبدائل.

وكل ذلك يؤكد على الاستمرارية الثقافية التي تجمع بين إسبانيا والشعوب المجاورة لها، سواء الفاتحة Conquistadores أو المستعمرة Colonizadores أو المستوطنة Colones.

وعن الجانب التحليلي، فالاستراتيجية العامة التي تمخضت عقب الانتهاء من تحليل نماذج مسرحيتي الفصل، فيمكننا القول أنه كلما حمل السياق خصوصية محلية، تم انتهاج أساليب تتنوع بين التوطين على غرار التصرف والشرح وقلب الصيغة وما إلى ذلك. كما أنه قد تعذر ذلك في بعض السياقات التي تطلبت تدخل أسلوب التغريب، عن طريق اقتراض العبارة، أو نسخها أو محاكاتها، دونما إهمال لأهمية الحاشية في إفهام القارئ.

لذلك جاء الفصل الرابع مكرسا للتحليل التطبيقي لنماذج المدونة الرئيسة هذه، التي تخدم السياقات السابقة الإشارة إليها، على ضوء نظريتي التوطين والتغريب والمقاربة السياقية.

تم فيه تقديم عام عن مدونة الدراسة وخصائصها وبناءها، ثم موجز عن عناصرها. لننتقل بعدها إلى منهجية التحليل والدراسة التطبيقية للنماذج. فشرعنا في ذلك عبر بيان صور تطبيق كل نظرية، عبر التحليل السياقي واللغوي والترجمي لكل نموذج.

قمنا بجمع المتماثلة في ثنائيات لنخرج بتصنيف وفق ما سبق ترتيبه في عدد 11 سياقا. أضيف لكل جزء عدد لا باس به من النماذج التي جرى عليها التحليل واستنباط التقنية أو الأسلوب المتبنى في ترجمته مع التعليق في حال تطلب الأمر ذلك.

عن نتائج الدراسة الوصفية لنماذج المدونة *EL SÍ DE LAS NIÑAS*، يمكننا إبراز أهمها في ثلاث نقاط. أولا، التوجه التربوي التعليمي للمسرحية. ثانيا، تجلي ظاهرتي التفاعل الثقافي والتثاقف بجميع

صورها مرة أخرى. وثالثا، تركيز الكاتب على توصيل رسالته المتضمنة في نص المسرحية لأكبر عدد ممكن من القراء والجمهور، وعليه نراه يذهب لاستخدام أسلوب اللغة العامية ولفظات من اللهجة المحلية.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن قياس مقروئية العمل الأدبي، يتوقف على نمط الكتابة وأسلوب السرد. فكلما كانت اللغة فصيحة ملتوية كلما قل عدد القراء. وكلما غاب ذلك، ظهر عنصر التشويق ولفت الانتباه للمتابعة ومعرفة المزيد.

أما عن نتائج الدراسة التحليلية التطبيقية للنماذج، فقد تبين لنا لجوء المترجم إلى تقنيات وأساليب متنوعة في سبيل نقل هذه السياقات الثقافية المختلفة إلى بيئة غير بيئتها.

فكانت الاستراتيجية التي تضمنت مجموع أسلوبي التوطين والتغريب مع كثافة استخدام كل من التكافؤ والتكييف، وورود حالات تم فيها الاقتراض والنسخ، مقبولة مناسبة لمثل هذه النصوص الثقافية.

كما أن غزارة السمات التاريخية والاجتماعية والدينية وغيرها التي ظهرت بشكل مباشر وغير مباشر طوال نص المسرحية، صعبت من عملية نقلها من عصر مضى إلى عصر لاحقا مختلف، دونما هفوات.

وفي ذيل العرض التام لموضوع تعدد السياقات في النص المسرحي وسبيل ترجمتها على ضوء النظرية السياقية والتوطين والتغريب والتحليل التطبيقي الشامل للمسرحيات الثلاث. نستخلص أن الانتقال من سياق لآخر مختلف في النص المسرحي لا يشكل عقبة أمام ممارسي الترجمة بالاستمرار. كون الاحتكاك الدائم بالمجال أيا كان، يجعل مكتسبات الفرد خصبة قابلة للتوسع والتحسن والتحليل والنقد.

كما رأينا أن أسلوبي التوطين والتغريب قد شكلا بالفعل إحدى خيارات المترجم في نقل سياقات المدونة، غير أن مسار ترجمتها استدعى غير ذلك من تقنيات مساعدة.

فالتوطين وإن كان يُعتمد عليه في نقل النسق الثقافي Rasgo Cultural تماشيا ودلالته، وما هو متوفر في اللغة المستهدفة ببعض من التدخل الشخصي للمترجم (شرح مبسط). غير أن هذا لا يؤكد دقة وصحة الأسلوب بشكل مطلق. لذلك يعتبر أسلوب التغريب بما أنه يوفر الدخيل، ويحافظ على اللمسة المحلية، مكملا لسابقه، يهدف كل منهما معا لإخراج ترجمة ذات قيمة.

كما استخلصنا حصة الأسد من الترجمة التي عادت لتقنية التكافؤ، وتعليل ذلك راجع إلى التشابه الكبير بين البيئة العربية المسلمة والإسبانية المسيحية، خاصة وأن الكثير من التقاليد والمسميات لها نفس التوجه.

لتأتي في المرتبة الثانية تقنية التكييف، لتعبر عن كينونة مواقف تحتاج إلى شرح وإعادة صياغة بما يتماشى والسياق المدروس.

أما عن التغريب فقد ظهر في السياقات التي تحمل خصوصية دينية، أو حضارية أو تاريخية، حيث تراوح بين الاقتراض والمحاكاة والنسخ، دونما إجحاف في حق الترجمة بالحاشية التي كثيرا ما كانت تلحق بالسياق المدروس لمنحه حقه من التفسير.

ومنه انتهينا إلى فكرة مفادها أن غياب الاطلاع الثقافي للمترجم ولو بشكل بسيط، يؤثر سلبا على نجاعة ترجمته في ظل ما تفرضه ثقافة السياق الأصل.

جاء البحث أيضا بمجموعة من التوصيات، لعل أبرزها ضرورة سن قوانين تحكم العمل الترجمي وترفع من شأنه، فلا يبقى يتدلى بين ناقلين من غير بيئة الاختصاص، يشوه كل واحد هذه المهمة من جانبه دونما تعقل ولا ضمير.

خلق الفرص وتنمية قدرات أهل الاختصاص، من خلال دورات التدريب والتكوين والاختبارات المنتظمة. رفعا لمستواهم واستثمارا لخبراتهم في تلقين العلوم والمعارف.

وبما أن نجاح عملية الترجمة بكل أنواعها، يكمن في فحص النص المراد ترجمه بالشكل المطلوب، وجب الابتعاد عن الاختيارات النمطية للتقنية الترجمية والقراءة السطحية للسياقات.

الكلمات المفتاحية: النص المسرحي، السياق، التوطين، التغريب، التثاقف، التفاعل الثقافي، الأنساق الثقافية.

نماذج أخرى عن ترجمة السياقات الواردة في المدونة:

1) نماذج عن ترجمة السياق اللغوي اللفظي

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.1	دون دييغو. لابد أنك أتيت حماقة **ستكلف عمك المسكين حياته.**	Don Diego. sí, alguna locura has hecho que le habrá de **costar la vida** a tu pobre tío.	**أسلوب الترجمة حرفية**
.2	دون دييغو. ما هو إلا مكار يريد أن **يسلبني حياتي**...	Don Diego. Es un bribón, que me ha de **quitar la vida** ...	**تقنية التكييف**
.3	بعد ذلك... سأكون زوجة صالحة **ما دمت حية.**	Después ... Y mientras me **dure la vida** seré mujer de bien.	**تقنية التكييف**
.4	دون كارلوس. **وسأضحي بحياتي** قبل أن أتخلى عن مكاني الذي احتله في قلبك.	Don Carlos. Y antes **perderé la vida**, que renunciar al lugar que tengo en ese corazón . . .	**تقنية التكييف**

2) نماذج عن ترجمة السياق الدلالي البراغماتي

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.5	لا يمكنها، لا يا سيدي، **فالبنت** المهذبة...	No pudiera, no, señor. **Una niña** bien educada...	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.6	تعالي هنا، اقتربي، **باكيتا**...	Ven aquí, ven... Ven aquí, **Paquita**.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.7	دونيا ايرينه. ليجعلهما الله صالحين... يا بنيتي فرانثيسكا	Doña Irene. En fin, Dios los haga buenos,... Hija, Francisquita...	**تقنية الحذف**
.8	دون كارلوس. **باكيتا! حياتي!**، ها أنا ذا... كيف أنت، **رائعتي!**	Don Carlos. **Paquita. ¡Vida mía!** Ya estoy aquí... ¿Cómo va, **hermosa**, cómo va?	**تقنية التكييف/ الحذف**
.9	لا يا سيدتي صدقيني، **فباكيتا** لن تتخلى عن أمها...	No, señora. Créame usted. **La Paquita** nunca se apartará de su madre.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.10	دون دييغو. لا تتحدثي عن أفضال، فكل ما فعلته قليل... حسبي أن تكون **دونيا باكيتا** مسرورة.	Don Diego. No se hable de agradecimiento: ... Quiero sólo que **doña Paquita** esté contenta.	**تقنية الاقتراض/ التكييف**
.11	دون دييغو. اسمع سيمون...أنت ترى أننا أخرجنا **الفتاة** من الدير...	Don Diego. ...Mira, Simón,... Ya ves que hemos sacado a esa **niña** del convento.	**تقنية التطويع**
	مشتركات لفظية Polisemia/ Palabras Polisemicas **1. الجناس Homonimia**		

12.	دون دييغو. نعم، لقد ترك **البيت** في الثالث من تموز	Don Diego. Sí, señor. El día tres de julio salió de **mi casa**...	**أسلوب الترجمة الحرفية**
13.	سيدة ايرينه، ابنتك فتاة مستقيمة جدا... البنت لا تريد **الزواج** مني بل من شخص آخر.	Don Diego. …señora doña Irene…su hija de usted es una niña muy honrada… La muchacha se quiere **casar** con otro, y no conmigo.	**أسلوب الترجمة الحرفية/ تقنية الإبدال**
14.	دون دييغو...وأنت ترى أن راهبة (غوادالخارا) امرأة عاقلة، وهذه الأخرى الموجودة في (الكالا)، وان كنت لا اعرفها، فإنها **سيدة فاضلة.**	Don Diego. ...Ya ves tú la religiosa de Guadalajara si es mujer de juicio; ésta de Alcalá, aunque no la conozco, sé que es **una señora de excelentes prendas.**	**أسلوب التوطين/ تقنية التكافؤ**
15.	دون دييغو. ... عزيزتي باكيتا... إن لم **تجدي في خصالي** ما تملين اليه، أو أحسست باي تحفظ آخر في قلبك، فان أدنى مراوغة، صدقيني، ستجعلنا جميعنا ناسف على الكثير.	Don Diego. ... querida Paquita... Si usted no **halla en mí prendas** que la inclinen, si siente algún otro cuidadillo en su corazón, créame usted, la menor disimulación en esto nos daría a todos muchísimo que sentir.	**أسلوب التوطين/ تقنية التكييف**
16.	سيمون. معك حق. ومن دون إذنك أو إبلاغك ... لقد أساء التصرف، ولكني **أضن أن عنده من الخصال** ما يجعلك تغفر له وتسامحه.	Simón. Es verdad...Sin permiso de usted...Vamos, hizo muy mal ... Bien que por otra parte, él **tiene prendas suficientes** para que se le perdone esta ligereza ...	**أسلوب التوطين/ تقنية التكييف**
17.	دون دييغو. نعم **أحباء روحي**... نعم. (يطلب منهما النهوض بإيماءة حنون)	Don Diego. Sí, **prendas de mi alma**... Sí. (Los hace levantar con expresiones de ternura.)	**أسلوب التوطين/ تقنية التكييف**
	2. جناس كتابيHomógrafo		
18.	دون دييغو. هذا لو كان رجلا صادفته في **الشارع.**	Don Diego. Bien: si fuese un hombre a quien hallara por casualidad en **la calle.**	**أسلوب الترجمة الحرفية**
19.	**صحيح** ؟ أهذا ما قالت؟	Don Diego. **¡Calle!** ¿Eso decía?	**تقنية التكييف**
20.	دون دييغو. **اسكتي** كرما لله.	Don Diego. **Calle** usted por Dios.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
21.	دون دييغو. ارحلا عند الساعة الثالثة أو الرابعة. وعليك أيضا أن تبلغني **بساعة** خروجك. مفهوم؟	Don Diego .De las tres o las cuatro, marchar. Mira que he de saber a **la hora** que sales. ¿Lo entiendes?	**تقنية الإبدال/ أسلوب الترجمة الحرفية**

.22	دون دييغو. قلت لك إنني اعرف ما فعلت، أنا غافر لك كل شيء، فماذا تريد؟ وليس **الوقت** مناسبا للحديث عن ذلك.	Don Diego. Si te digo que lo sé, y que te lo perdono, ¿qué más quieres? No es tiempo **ahora** de tratar de eso.	**تقنية الحذف/ التكافؤ**
	3. جناس صوتي Homófono		
.23	سيمون. ها هي. (يعتر على الرسالة ويعطيها لدون دييغو).	Simón. Aquí está. (**Halla** la carta y se la da a don Diego.)	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.24	دون دييغو. إذا لماذا لا تمنحيني المزيد من ثقتك؟ اتظنين أنني لن أسعدك حين **أحظى** بفرصة لإرضائك؟	Don Diego. ¿Piensa usted que no tendré yo mucho gusto en **hallar** ocasiones de complacerla?	**تقنية التكييف**
.25	دون كارلوس. رأيت فيها ما أثار في اضطرابا ورغبة ملحة في أن أتطلع اليها واسمع صوتها وأظل إلى جانبها.	Don Carlos. Excitó en mí una inquietud, un deseo constante, irresistible de mirarla, de oírla, de **hallarme** a su lado.	**تقنية التكافؤ**
.26	دون دييغو. فالعواطف في هذه السن اقوى واشد مما هي عليه في سننا، ولما **كان** العقل فيها ضعيفا غير مكتمل، فان اندفاع القلب يكون اقوى.	Don Diego. En esa edad son las pasiones algo más enérgicas y decisivas que en la nuestra; y por cuanto la razón **se halla** todavía imperfecta y débil, los ímpetus del corazón son mucho más violentos.	**تقنية الإبدال**
.27	دون دييغو. اطلب منهم أن يسرجوا (المورو)، بينما تذهب أنت إلى هناك.	Don Diego. Haz que ensillen inmediatamente **al Moro**, mientras tú vas **allá.**	**تقنية الحذف/ الاقتراض/ أسلوب التغريب**
.28	سيمون. لا تقلق. لن أتكلم لاحد بشيء.	Simón. No **haya** miedo que a nadie lo cuente.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
	4. جناس ناقص Parónimia		
.29	دون دييغو. وهل من **امر** آخر؟	Don Diego. ¿Y qué otra **cosa** hay?	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.30	دون دييغو...لقد ترك **البيت** في الثالث من تموز لكنه لم يصل إلى معسكره.	Don Diego. ... El día tres de julio salió de mi **casa**, y a fines de septiembre aún no había llegado a sus pabellones.	**أسلوب الترجمة الحرفية/ تقنية الحذف**
.31	ريتا. لابد أن الرسالة مكتوبة جيدا، لكن السيد فيليكس صعلوك كبير.	Rita. ...El papel estará muy bien escrito; **pero** el señor don Félix es un grandísimo picarón.	**تقنية التكافؤ**
.32	يا للفتاة المسكينة ستموت لا محالة...لا شيء، ليس في الشارع من أحد، ولا حتى الكلاب.	¡Pobrecita de mi alma! Se muere sin remedio ... Nada, ni **perros** parecen por la calle.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.33	دون دييغو. اليوم **نزل الحر بكل شدته**	Don Diego. Hoy se ha dejado **sentir el calor en forma**.	**أسلوب التكييف**

.34	**ما أطيب هواء** حجرة الزيارات تلك! **يا لها من متعة …**	Y ¡**qué fresco** tienen aquel locutorio! Vaya, **está hecho un cielo**	**أسلوب التوطين**
.35	دون دييغو. وهل هناك من يسمح لضابط أن ينصرف متى شاء ويترك حاميته؟ فان تكررت هذه الحالة كثيرا، **فلنقرأ على العسكرية السلام.**	Don Diego...¿Ni quién ha de permitir que un oficial se vaya cuando se le antoje, y abandone de ese modo sus banderas? . . . Pues si tales ejemplos se repitieran mucho, **adiós disciplina militar** . . .	**تقنية المحاكاة**

3) نماذج عن ترجمة السياق الصوتي والصرفي

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.36	ريتا. لكني لا أستطيع أن أصف لك كم بكت **المسكينة** وكم كانت متألمة.	Rita..Pero no te puedo ponderar cuánto lloró la **pobrecita,** que afligida estuvo.	**تقنية التكافؤ**
.37	دونيا ايرينه. يؤذيني **جدا** بالتأكيد بسبب الشقيقة التي أعاني.	Doña Irene. Seguro que me hace **muchísimo** mal, con esta jaqueca que padezco .	**تقنية التكافؤ**

4) نماذج عن ترجمة السياق النحوي والمعجمي

النموذج	النص المترجم	النص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.38	دون دييغو. فلماذا أتيت إذا؟ المبارزة أم لديون؟ … أخرجني من حيرتي، **كارلوس…ولدي،** أخرجني من هذا الضيق.	Don Diego. ¿Pues a qué veniste?.. ¿Es desafío? ¿Son deudas? …**Carlos**... **Hijo mío**, sácame de este afán.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.39	دون كارلوس. لا شيء… أنا راغب في القتال لأنني **جندي**.	Don Carlos. Nada... que apetezco la guerra, porque soy **soldado**.	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.40	سيمون. أوه، أنت هنا **سيدي!** يا للقديسين!	Simón. ¡Oh, que estaba usted ahí, **señorito**! ¡Voto a sanes!	**تقنية التكييف**
.41	كالاموتشا. لكن هل جلب **الخطيب** معه **خدما وأصدقاء وأقرباء** ليحموه من الطعنة الأولى التي تنتظره!	Calamocha... Pero el **novio** ¿trae consigo **criado**s, **amigos** o **deudos** que le quiten la primera zambullida que le amenaza?	**أسلوب الترجمة الحرفية**
.42	سيمون. حسنا، سارد عليك… نعم **سيدي،** سأخبرك… إذا…	Simón. Bien, a eso voy... Sí, **señor**, voy a decir usted…	**تقنية التكافؤ**

.43	ريتا. اقصد أن ذلك **الشاب**، الذي رأيناه هناك …	Rita. Quiero decir que aquel **caballero** que vimos allí …	**تقنية التكييف**
.44	دونيا ارينيه. هو إذا **ابن أخيك؟** دون دييغو. نعم سيدتي، انه **ابن أخي**، الذي أذاقني بضربات كفيه وموسيقاه ورقته أسوء ليلة مرت عليا في حياتي.	Doña Irene. ¿Con que su **sobrino** de usted? Don Diego. Sí, señora, mi **sobrino**: que con sus palmadas, y su música, y su papel, me ha dado la noche más terrible que he tenido en mi vida	**تقنية التكافؤ**
.45	دون دييغو. كان **هو** وابنتك يهيمان حبا.	Don Diego. **Él** y su hija de usted estaban locos de amor.	**تقنية التكافؤ**

5) نماذج عن ترجمة السياق العاطفي /النفسي والأسلوبي

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.46	كان هو وابنتك **يهيمان حبا**، بينما كنت أنت وخالاتها **تشيدن قصورا في الهواء وتملأن راسي بالأوهام**... هذه هي عاقبة **تعسف الآباء... فويل للذين لا ينتبهون اليه إلا بعد فوات الأوان!**	Él y su hija de usted estaban **locos de amor**, mientras usted y las tías **fundaban castillos en el aire**, y **me llenaban la cabeza de ilusiones**, que han desaparecido como un sueño... **¡Ay de aquellos que lo saben tarde!**	**تقنيات التكييف/ الحذف أسلوب الترجمة الحرفية/ التوطين**
.47	دونيا ايرينه. في **نهاية حياتي ومع ما أعاني من الآلام ومرض يعاملونني هكذا مثل خرقة بالية!**	Doña Irene. **Al cabo de mis años y de mis achaques**, **verme tratada** de esta manera, **como un estropajo**	**أسلوب التوطين**
.48	لو كان موتاي الثلاثة أحياء! ... أما آخر من عشت معه **فكان له مزاج كمزاج الأفعى**...	¡Si vivieran mis tres difuntos! . . . Con el último difunto que me viviera, que **tenía un genio como una serpiente** ...	**أسلوب الترجمة الحرفية**

6) نماذج عن ترجمة سياق المواقف

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.49	سيمون. من المؤكد أن سيدي **اخلد إلى النوم**. أما أنا فلم أقرر بعد **أين علي أن ألقي برحالي**... وما اشد نعاسي!	Simón. El amo ya **habrá hecho esa diligencia**, pero yo todavía no sé en **donde he de tender el rancho**... Y buen sueño que tengo.	**أسلوب التوطين**

.50	سيمون. عندما خرجت من الباب شاهدتهما من بعيد ...وما إن وصلت وبلغت السيد ما أمرتني به حتى **أدار العنان**، وهو الأن تحت.	Simón. Cuando yo salía de la puerta… apenas llegué y le dije al señorito lo que usted mandaba, **volvió las riendas,** y está abajo.	**تقنية التكييف**
.51	دونيا ايرينه. ماذا تعرف سيدي؟ ... ابنتي لم تعرف الدنيا **ولم تخرج بعد**، كما يقال، **من قشرتها!**	Doña Irene. ¿Qué ha de saber usted? ... ella, que no sabe lo que es mundo, **que no ha salido todavía del cascarón**, como quien dice!	**أسلوب الترجمة الحرفية**

7) نماذج عن ترجمة السياق الثقافي الحضاري

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.52	ريتا. رجل شريف جدا وغني وكيس. يرتدي **جبة** طويلة و**قميصا** نظيفا.	Rita. Un caballero muy honrado, muy rico, muy prudente: con su **chupa** larga, su **camisola** limpia.	**تقنية التكافؤ/ أسلوب التغريب – تفاعل ثقافي**
.53	ريتا. لقد أكلت الصبية الرائعة نصف قدر من **الكفتة**...	Rita. La real moza se ha comido ya media cazuela de **albondiguillas**	**أسلوب التوطين/ (تفاعل ثقافي–خصوصيات ثقافية)**
.54	ينصرف سيمون من الباب الخلفي. وتدخل من الباب نفسه النسوة الثلاث يرتدين **شالات وفساتين سودا.**	Simón se va por la puerta del foro. Salen por la misma las tres mujeres con **mantillas** y **basquiñas.**	**أسلوب التوطين/ (خصوصيات ثقافية)**
.55	دونيا فرانثيسكا. كم من الأشياء جلبت: **مسبحات من الصدف** و**صلبانا من السرو** و**قواعد القديس بينيتو... ناقوسا من الطين المبارك حرزا** من الرعود...!	Doña Francisca. ... cuántas cosillas traigo. **Rosarios de nácar**, **cruces de ciprés**, **la regla de S. Benito**... **una campanilla de barro bendito** para los truenos.	**أسلوب التوطين/ التغريب / تقنية الترجمة بالحاشية**

8) نماذج عن ترجمة السياق الاجتماعي والتاريخي

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.56	دون دييغو. هي **غراميات السيد الضابط** ونزواته التي **تسلبه قلبه ولبه...** عسى الله ألا يسمح لإحدى **الماكرات**، ممن **يقايضن** الشرف بالزواج بخديعته والضحك عليه.	Don Diego. **Amores del señor oficial** y devaneos que **le traen loco**... ¡No permita Dios que me le engañe alguna **bribona** de éstas que **truecan** el honor por el matrimonio!	**أسلوب التوطين/ تقنية التكافؤ**

.57	أمامنا أن نرتب الكثير من **الحاجات**.	Hay mil **chismes** que acomodar.	**تقنية التكافؤ**
.58	دون دييغو... أين كنت مند أن تفارقنا؟ دون كارلوس. في **الخان** خارج البلدة.	Don Diego... ¿En dónde has estado desde que no nos vemos? Don Carlos. En el **mesón** de afuera.	**أسلوب التوطين**

9) نماذج عن ترجمة السياق الديني

النموذج	النّص المترجَم	النّص الأصل	التقنية/ الأسلوب
.59	دونيا فرانثيسكا. سمعت جيدا ما قلته لك قبل قليل... **وأعوذ بالله** أن أسبب لك ما تأسفين عليه.	Doña Francisca. Bien sabe usted lo que acabo de decirla... **No permita Dios** que yo la dé que sentir.	**أسلوب التوطين**
.60	دونيا ايرينه. لقد كتب لي **إشبينها** انه لم يرها مند أن حملها إلى **حوض التعميد**، يحبها كثيرا ...	Doña Irene. ...Bien dice **su padrino**, ...Que aunque no la ha vuelto a ver desde que la tuvo en **la pila**, la quiere muchísimo…	**تقنية التكييف**
.61	دونيا ايرينه. الفتاة، وأنت تراها هناك، هي صورة حية من جدتها (دونيا خيرونيما جي بيرالتا)، **غفر الله لها**...	la chica, ahí donde usted la ve, de su abuela, **que Dios perdone**, doña Jerónima de Peralta.	**أسلوب التوطين**
.62	دونيا ارينه. ... في يوم من أيام **عيد القربان**	Doña Irene. ... un **día del Corpus**	**تقنية النسخ القياسي**
.63	ولولا تدخل راهبين من **رهبان الكارمن** لحطمه بعامود بوابات سانتا كروث.	Si no hubiera sido por dos **padres del Carmen**, que se pusieron de por medio, le estrella contra un poste en los portales de Santa Cruz.	**أسلوب التغريب/ تقنية الحذف**
.64	دونيا ايرينه. ساجن لا محالة ... فرانثيسكا! **يا عذراء الترميدال!**... ريتا!	Dona Irene. Yo he de volverme loca!... ¡Francisquita!... ¡**Virgen del Tremedal!**... ¡Rita! ¡Francisca !	**أسلوب التغريب/ تقنية الترجمة بالحاشية**

DOCUMENT CREATED WITH

PDF COMBINER

PDF Combiner is a free application that you can use to combine multiple PDF documents into one.

Three simple steps are needed to merge several PDF documents. First, we must add files to the program. This can be done using the Add files button or by dragging files to the list via the Drag and Drop mechanism. Then you need to adjust the order of files if list order is not suitable. The last step is joining files. To do this, click button Combine PDFs.

Main features:

secure PDF merging - everything is done on your computer and documents are not sent anywhere

simplicity - you need to follow three steps to merge documents

possibility to rearrange document - change the order of merged documents and page selection

reliability - application is not modifying a content of merged documents.

Visit the homepage to download the application:

www.jankowskimichal.pl/pdf-combiner

To remove this page from your document, please donate a project.