وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

معهد الترجمة

ترجمة النص الأدبي بين المطابقة الحرفية وحرية التصرف

دراسة تحليلية نقدية لترجمة رواية "Heart of Darkness"

لجوزيف كونراد

من الإنجليزية إلى العربية

ترجمة حرب محمد شاهين أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

تخصص عربي انجليزي

إعداد الطالبة

بن تومي فاطمة

إشراف الأستاذة الدكتورة

باية لكال

السنة الجامعية: 2013- 2014

بسم الله الرحمن الرحيم

اهداء

أهدي هذا العمل المتواضع

أولا إلى روح جدتي الطاهرة داعيةً أن يُسكنها الله فسيح جنانه،

إلى جدي أتمنى له طول العمر ووافر الصحة والعافية

إلى ينبوع الحنان الغاليين حفظهما الله، والديّ الكريمين اللذان أنارا دربي وغرسا

فيّ حب العلم والمعرفة ووفرا لي كل ما احتاجه في سبيل ذلك،

إلى زوجي "حبيب" أهدي ثمرة جهدي،

إلى أخواتي،

إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو من بعيد.

كلمة شكر وامتنان

أبدأ بشكري لله عز وجل الذي أعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع إذ قال في كتابه العزيز "ولئن شكرتم لأزيدنكم".

أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة "باية لكال" التي قبلت دون تردد الإشراف على هذه الرسالة رغم انشغالاتها، ولم تتوان البتة في توجيهي ومراجعة عملي في جميع أطوار انجازه.

كما أتقدم بشكري العميق وامتناني للأساتذة الكرام ممن حملوا على عاتقهم دروس السنة الأولى التطبيقية، والى كل إداريي معهد الترجمة بجامعة الجزائر.

كما أوجه شكري إلى الزميل "بشير" الذي لم يتوان في إفادتي بالكثير من المعلومات القيمة.

فهرس المحتويات

مقدمة..... 1

أولا: القسم النظري

I- الفصل الأول: النص الأدبي ومفاهيمه

I.1. تقديم الفصل..... 9

I.2. مفهوم النص..... 9

I.2.1. لغة 10

I.2.2. اصطلاحا 11

I.2.2.1. مفهوم النص في الدراسات العربية.....11

I.2.2.2. مفهوم النص في الدراسات الغربية.....12

I.3. مفهوم النص الأدبي.....13

I.4. النص الأدبي والنص العلمي 16

I.4.1 خصائص النص الأدبي 17

I.4.2 خصائص النص العلمي 17

I.5. عناصر النص الأدبي.....18

I.5.1. العاطفة 19

I.5.1.1 مقاييس العاطفة الأدبية.....20

I.5.1.1.1 صدق العاطفة وصحتها.....20

I.5.1.1.2 قوة العاطفة.....22
I.5.1.1.3 ثبات العاطفة واستمرارها 23
I.5.1.1.4 تنوع العاطفة وسعة مجالها 23
I.5.1.1.5 نوع العاطفة ودرجة رفعته 24
I.5.2 الخيال 24
I.5.2.1. أنواع الخيال 26
I.5.2.1.1 الخيال التأليفي.....26
I.5.2.1.2 الخيال الابتكاري.....27
I.5.2.1.3 الخيال البياني 27
I.5.2.2 فوائد الخيال 27
I.5.3. الأفكار (المعاني) 28
I.5.3.1 مقياس ترابط الأفكار 28
I.5.3.2 مقياس عمق الأفكار 29
I.5.3.3 مقياس الصحة والخطأ 29
I.5.3.4 مقياس الوضوح والغموض.....29
I.5.3.5 جدّة الأفكار ومدى الابتكار فيها 30
I.5.4 الأسلوب 30
I.6. أجناس النص الأدبي.....34
I.6.1 القصة 34
I.6.2 القصة القصيرة.....36
I.6.3 الرواية 39
I.6.4 المسرحية 40

5.6.I النص الشعري 43
5.6.I الخطابة 46
6.6.I ترجمة الحياة.....47
7.6.I المقالة 48
7.I. خلاصة الفصل 49

II. الفصل الثاني: نظريات ترجمة النص الأدبي

1.II تقديم الفصل..... 51
2.II الثنائية القطبية في الترجمة..... 52
1.2.II نظريات الترجمة الموجهة نحو النص المصدر 52
1.1.2.II نظرية والتر بنجامين 54
2.1.2.II التكافؤ الشكلي ليوجين نيدا 55
3.1.2.II شعرية هنري ميشونيك..... 57
4.1.2.II نظرية أنطوان برمان 58
5.1.2.II نظرية لورنس فينوتي 60
6.1.2.II الترجمة الدلالية لبيتر نيومارك 61
2.2.II نظريات الترجمة الموجهة نحو النص الهدف..... 61
1.2.2.II التكافؤ الدينامي ليوجين نيدا 62
2.2.2.II الترجمة التبليغية لبيتر نيومارك 64

II.2.2.3 نظرية جون روني لادميرال 64
II.2.2.4 النظرية الغائية 65
II.2.2.5 النظرية التأويلية..... 66
II.3 الأسلوبية المقارنة 68
II.3.1 أساليب الترجمة المباشرة..... 69
II.3.1.1 الاقتراض 69
II.3.1.2 المحاكاة 70
II.3.1.3 الترجمة الحرفية..... 71
II.3.2. أساليب الترجمة غير المباشرة أو الملتوية.....72
II.3.2.1 الإبدال 72
II.3.2.2 التطويع 73
II.3.2.3 التكافؤ 75
II.3.2.4التّصرف 76
II.4 الربح والخسارة في الترجمة.....78
II.4.1 أنواع الخسارة في الترجمة 80
II.4.1.1 الخسارة المحتومة.....80

II.4.1.2 الخسارة غير المحتومة.....80

II.5 أخطاء الترجمة.....80

II.5.1 المعنى الخاطئ.....81

II.5.2 المعنى العكسي.....82

II.5.3 اللامعنى.....82

II.5.4 الإضافة.....83

II.5.5 الحذف.....84

II.6 حدود التصرف في الترجمة.....85

II.7 خلاصة الفصل.....86

III. الفصل الثالث: الترجمة الأدبية وإشكالاتها

III.1 تقديم الفصل..... 87

III.2. لمحة تاريخية عن الترجمة الأدبية..... 87

III.3 الترجمة الأدبية وخصائصها..... 93

III.4 شروط المترجم الأدبي..... 96

III.5 مفهوم الأمانة في الترجمة الأدبية..... 99

III.6 الترجمة الأدبية بين الاستحالة والإمكانية.....103

1.6.III الرأي القائل بالاستحالة 104

2.6.III الرأي القائل بالإمكانية 106

7.III ترجمة الشعر 107

8.III ترجمة الرواية..... 110

1.8.III ترجمة الشخصيات 112

2.8.III ترجمة الحوار الروائي..... 113

3.8.III ترجمة السرد الروائي..... 113

9.III خلاصة الفصل..... 115

ثانيا: القسم التطبيقي

IV. الفصل الرابع: دراسة تحليلية نقدية للمدونة

1.IV تقديم الفصل 116

2.IV لمحة عن حياة جوزيف كونراد..... 116

3.IV أعماله..... 119

4.IV أسلوب كونراد وخصائص كتابته..... 120

5.IV التعريف بالمدونة 122

6.IV ملخص الرواية 123

7.IV دراسة الشخصيات 124
1.7.IV الراوي 124
2.7.IV تشارلي مارلو 124
3.7.IV كورتز 125
4.7.IV مدير المحطة 125
5.7.IV الشاب الروسي 126
6.7.IV رئيس المحاسبين 126
7.7.IV خطيبة كورتز 126
8.7.IV عشيقة كورتز الإفريقية 126
9.7.IV الحجاج (المهاجرون) 127
10.7.IV أكلة لحوم البشر 127
11.7.IV مدير الشركة 127
12.7.IV المحامي 127
13.7.IV المحاسب 127
8.IV دراسة تحليلية نقدية للمدونة 128
1.8.IV المطابقة الحرفية 128

1.1.8.IV نماذج من الاقتراض 128
2.1.8.IV نماذج من الترجمة الحرفية الناقصة (غير المؤدية لمعنى)..... 131
3.1.8.IV نماذج من الترجمة الحرفية المؤدية لمعنى 138
2.8.IV الترجمة المتصرفة 141
1.2.8.IV نماذج من الحذف..... 141
2.2.8.IV نماذج من الإضافة 145
3.2.8.IV نماذج من التطويع..... 148
3.8.IV نماذج من أخطاء الترجمة 150
1.3.8.IV المعنى الخاطئ..... 150
2.3.8.IV المعنى العكسي 155
9.IV خلاصة الفصل 157
خاتمة 158
مسارد المصطلحات..... 163
قائمة المصادر والمراجع..... 168
الملخص باللغة الانجليزية 175

مقدمة

مقدمة

لم تفقد الترجمة أهميتها وفاعليتها على مرّ العصور والأجيال، فهي لا زالت إلى يومنا هذا تحتفظ بمكانتها السامية بين العلوم والآداب. وكلما زادت المجتمعات تطوراً ورقياً زادت بالمقابل الحاجة الماسة إلى الترجمة، باعتبارها وسيلة تلاقح وجسراً يضمن التواصل بين أفراد الأمم والشعوب على اختلاف ثقافاتها وألسنها. فما يمكن لأحد طمس أهمية الترجمة ودورها في نقل المعارف من جيل لآخر. والترجمة هي جواز السفر الذي يعبر به المترجم من الذات إلى الآخر، فيتشبع بلغته ويتعرف على عاداته وينهل من ثقافته ليكون أهلاً للترجمة من وإلى لغته (أي الآخر).

وليس ثمة شك في أنّ المترجم مسؤول مسؤولية كاملة عن الميلاد الثاني للنص الذي أبدعه المؤلف بلغة أخرى؛ ذلك لأنه يعد أداة ثنائية اللغة، ومن ثم فهو الوسيط بين مجتمعين لغويين مختلفين، والذي لديه القدرة على تلقي النص بلغته ثم يعمل فيه عقله، ليخرج لنا نصاً مكافئاً له في اللغة الأخرى، من خلال عملية استبدال للشفرات اللغوية.

وكان لترجمة النص الأدبي ومازال النصيب الأكبر من الدراسات والبحوث التي قام بها العلماء والمنظرون في هذا الميدان، فهذا النوع من الترجمة لا يختص فقط بنقل المعاني المجردة والمصطلحات كما هو الحال بالنسبة للترجمة العلمية، بل يتعدى ذلك إلى ترجمة المشاعر والأحاسيس وخلجات النفس والإيحاءات والإيماءات والصور الجمالية المختلفة التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من كيان النص الأدبي. لأجل ذلك كانت الترجمة الأدبية من أصعب أنواع الترجمات، إذ لا يكاد مسارها يخلو من مطبات وعراقيل، فهي عملية إبداعية بالدرجة الأولى تقتضي من المترجم صفة الخلق والإبداع مع الحفاظ على روح النص الأصلي، وإحداث نفس الأثر والصدى الذي أحدثه الكاتب على قراء النص الأصلي.

و سنتناول من خلال دراستنا هذه مسألة تتعلق بترجمة النصوص الأدبية بين مطابقة حرفية وتصرف حرّ، وهما تياران ما فتئا يتصارعان على مرّ التاريخ. فالتيار الأول المعروف بأهل المتن Sourciers يدعو إلى الالتصاق الشديد بالنص الأصلي ومراعاته في أدقّ تفاصيله، أما التيار الثاني وهم أهل الهدف Ciblistes فهم من دعاة إعادة صياغة أفكار وأسلوب النص المصدر بطريقة تتماشى ومتطلبات اللغة المستقبلة وقارئ النص الهدف Lecteur Cible. وقد اتفق هذان التياران على أن تكون ترجمة النص الأدبي أمينة ووفية للمتن، لكن الخلاف ههنا يكمن في مسألة الأمانة، فمنهم من يرى أنّ هذه الأخيرة لا تتأتى إلا بترجمة كل مكونات النص الأصلي ونقلها بحذافيرها إلى النص الهدف، وأنّ التصرف في النص الأصلي قصد الخروج بصورة جميلة في اللغة الهدف هو محض خيانة.بينما يُؤكد أنصار الترجمة بتصرف على إعطاء الأولوية الكبرى للمضمون والمعنى العام.

ومن هذا المنطلق اخترنا أن يأتي بحثنا موسوماً بـ: "**ترجمة النص الأدبي بين المطابقة الحرفية وحرية التصرف: دراسة تحليلية نقدية لترجمة رواية Heart of Darkness لجوزيف كونراد من الانجليزية إلى العربية: ترجمة حرب محمد شاهين أنموذجاً**"، وهو بحث يهدف أساساً إلى استبيان الطريقة الأنجع والإستراتيجية المُثلى التي يُفترض بالمترجم تبنيها عند تصديه لترجمة نص أدبي. فإما أن يسلك نهج الترجمة الحرفية بغية المحافظة على شكل ومعنى النص المصدر ومن ثم تقديم نص هجين غريب عن اللغة والثقافة المستقبلة. وإما أن يعتمد الخيار الآخر وهو الترجمة بتصرف والتي يقوم فيها بإعادة صياغة أسلوب وأفكار النص المصدر بما يتناسب مع اللغة والثقافة المستقبلة لكي يضمن مقروئية النص المترجم.

خلال قراءتنا للنسخة المُترجمة "**قلب الظلام**"، خطرت ببالنا أسئلة كثيرة نسعى خلال بحثنا هذا الإجابة عنها بأكبر قدر من الموضوعية، وهي كالتالي:

– ما هي الطريقة المثلى التي تكفل نقل النص الأدبي نقلاً أميناً من لغة إلى أخرى؟

– هل يجب على المترجم التقيد بالأصل حتى ولو كان ذلك على حساب نظام وثقافة اللغة المستقبلة؟

– أم أنه يُطلق العنان لقلمه تارة بالحذف والإضافة وتارة أخرى بالتقديم والتأخير ليُكيف النص مع مقتضيات اللغة الهدف؟

– ما هي الحالات التي تفرض على المترجم الالتصاق بالنص الروائي في لغة المصدر شكلاً ومضموناً ؟

– متى يضطر المترجم إلى التصرف في الترجمة ليجعلها تتناسب وذوق القارئ في اللغة الهدف؟

– كيف يمكن للمترجم الحفاظ على نفس الأثر الذي أحدثه الكاتب على قراء النص الأصلي؟

– ما هي الشروط الواجب توافرها في مترجم النص الأدبي؟

–إلام يُعزى وجود بعض الأخطاء في النصوص الأدبية المترجَمة؟ أيكون ذلك لعدم إتقان إحدى اللغتين، أم لالتزام الترجمة الحرفية، أم للتصرف الحرّ؟

وفي محاولة منا لإيجاد أجوبة وافية عن هذه التساؤلات، ارتأينا أن نُقسم هذا البحث إلى أربعة فصول، ثلاثة منها تختص بالجانب النظري وواحداً بالجانب التطبيقيالذي يُعتبر بمثابة تتويج للفصول النظرية، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة. وقد قمنا بتقسيم فصول الجانب النظري كما يلي: الفصل الأول يتعلق بالنص الأدبي ومفاهيمه، والفصل الثاني يتناول النظريات التي تهتم بترجمة النص الأدبي واستراتيجيات نقله، أما الفصل الثالث فيخص الترجمة الأدبية وإشكالاتها، ولقد جاءت هذه الفصول على النحو الآتي:

ففي الفصل الأول المعنون بـ "النص الأدبي ومفاهيمه" ارتأينا أنه لا مجال إلى الحديث عن الترجمة بوجه عام وترجمة النص الأدبي بوجه خاص دون التطرق إلى تعريف النص الأدبي والإطلاع عن أهم خصائصه ومميزاته، فتطرقنا أولا إلى مفهوم النص لغةً واصطلاحاً في الدراسات العربية والغربية على حدّ سواء وذلك في المبحث (2.I)، أما المبحث (3.I) فقد خصصناه لمفهوم النص الأدبي والتمييز بينه وبين النص العلمي (4.I). ثم أوردنا في المبحث (5.I) أربعة عناصر يقوم على أساسها النص الأدبي وهي التي تُميزه عن باقي أنواع النصوص. أما المبحث (6.I) فقد تعرضنا في ثناياه للتمييز بين مختلف الأجناس الأدبية ومن بينها النص الروائي الذي تنتمي إليه مدونتنا.

أما الفصل الثاني والذي يحمل عنوان "نظريات ترجمة النص الأدبي"، فقد تناولنا فيه أهم الدراسات والنظريات التي تهتم بترجمة النص الأدبي واستراتيجيات نقله. حيث بدأنا في المبحث (2.I) بأهم ثنائية عرفها تاريخ الترجمة منذ بدايته وإلى يومنا هذا، وهي ثنائية المطابقة الحرفية وحرية التصرف في الترجمة. وسنتطرق في بداية هذا المبحث إلى أهم المقاربات التي تدعم الترجمة الحرفية في النصوص الأدبية باعتبارها إستراتيجية تعكس أمانة وبعداً أخلاقياً اتجاه النص المصدر ولغته وثقافته، وعلى رأسها أفكار الفيلسوف والمترجم الفرنسي أنطوان برمان Antoine Berman ووالتر بنجامين Walter Benjamin ولورنس فينوتي Lawrence Venuti. بعد ذلك قمنا بعرض وجهة النظر المعاكسة وهي الترجمة المُتصرفة أو الآراء التي تدعو إلى أقلمة النص الأجنبي بما يتماشى ومقتضيات لغة وثقافة اللغة المستقبلة، وسنستعرض أفكار أبرز المنظرين أمثال جون روني لادميرال Jean René Ladmiral ودانيكا سيليسكوفيتش Danica Seleskovitch وماريان ليدرير Marianne Lederer الذين يهتمون بنقل المعنى قبل أي شيء آخر. وتناولنا في المبحث (3.I) الأسلوبية المقارنة من خلال استعراض أساليب الترجمة التي وضعها فيناي وداربلني Vinay & Darnelnet بما فيها أساليب الترجمة

المباشرة وغير المباشرة. لننتقل في المبحث (4.I) إلى تناول أحد أبرز المفاهيم في الترجمة وهما الربح Gain والخسارة Loss. أما في المبحث (5.I) فقد سلطنا الضوء على أنواع الأخطاء التي قد يرتكبها المترجم الأدبي، والتي تعود إلى عوامل مختلفة أبرزها الالتزام بالحرفية الشديدة أم المغالاة في التصرف.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ "الترجمة الأدبية وإشكالاتها"، فسنسلط الضوء فيه على صعوبة الترجمة الأدبية والعوائق التي تقف في وجه المترجم وهو بصدد ترجمة نص إبداعي وخلاق مثل النص الأدبي. حيث سنقدم في بداية هذا الفصل وبالتحديد في المبحث (2.I) لمحة تاريخية عن تطور الترجمة الأدبية عبر العصور في العالم العربي والغربي. لننتقل في المبحث (3.I) إلى الحديث عن خصوصية الترجمة الأدبية وعن مختلف المشاكل التي تطرحها هذه الأخيرة، إلى جانب ذكر أهم الشروط الواجب توفرها في المترجم الأدبي في المبحث (4.I). وسنعرج في المبحث (5.I) على مسألة الأمانة في الترجمة الأدبية وهي معيارٌ شترط على المترجم أن يمتاز به ويضعه نصب عينه ليدرأ عن نفسه شبهة الخيانة التي طالما أضفيت على المترجمين. وسنقوم في المبحث (6.I) باستقراء ما جاء به بعض المنظرين فيما يخص قضية إمكانية الترجمة الأدبية من استحالتها، لننتقل مباشرة في المبحث (7.I) إلى المشاكل التي تطرحها ترجمة النصوص الشعرية، وبما أنّ مدونتنا تنتمي إلى الجنس الروائي فقد تطرقنا إلى ترجمة الرواية في المبحث (8.I).

أما في الجزء التطبيقي،فقد قمنا بدايةً في المبحث (1.I) بتقديم رواية "قلب الظلام" بدءاً بتعريف الكاتب جوزيف كونراد وبأبرز آثاره، وكذا التعريف بأسلوبه في الكتابة. ثم تناولنا تعريفاً مختصراً بالمدونة يتضمن ملخصاً مقتضباً ودراسة لشخصيات الرواية. لنعرج فيما بعد على دراسة تحليلية نقدية للرواية موضوع دراستنا، أما المبحث (2.I) فهو عبارة عن دراسة تحليلية نقدية لمقتطفات مختارة من رواية "قلب الظلام"، وهي دراسة ترمي إلى

تحري الأساليب المعتمدة في ترجمة الرواية، وذلك بمقارنة الأصل بالترجمة ثم تقديم البديل. وقد عالجنا كل نوع على حدة، فالجزء الأول متعلق بالترجمة الحرفية أما الجزء الثاني فيخص الترجمة الُمتصرفة. كما قمنا بعدها بتسليط الضوء على مواطن الأخطاء التي ارتكبها المترجم، فصنفناها إلى نوعين المعنى الخاطئ والمعنى العكسي.

وفي الأخير عمدنا إلى تقديم خاتمة عامة فيها حوصلة عن أهم النتائج التي توصلنا إليها أثناء القيام ببحثنا هذا، وذلك من خلال استعمال أسلوبي الترجمة الحرفية والمتصرفة. ثم قمنا بإدراج ملحقين لبعض المصطلحات والكلمات الواردة في المدونة والتي رتبتها حسب الحروف الأبجدية، سواء في الملحق 1 (عربي–انجليزي) أو الملحق 2 (عربي–فرنسي).

وقد أدرجنا قائمة من المراجع والمصادر التي اعتمدناها في انجاز البحث، صنفناها إلى مراجع عربية وأخرى أجنبية، بالإضافة إلى قائمة للقواميس والمعاجم التي استعنا بها أيضا في عملية البحث حيث صنفناها هي الأخرى إلى قواميس عربية وقواميس أجنبية إضافة إلى القواميس مزدوجة اللغة. كما أننا استعنا ببعض الرسائل الجامعية باللغتين الانجليزية والعربية، وكذا بعض المجلات العلمية. وبما أننا اعتمدنا كثيراً على مواقع الانترنت، فقد أدرجنا كذلك قائمة المراجع التي قمنا بتصفحها ُمرتبة وفق تاريخ زيارتها.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يتأرجح بحثنا بين منهجين هما: المنهج الوصفي في القسم النظري بـ ُغية تسليط الضوء على مختلف المفاهيم النظرية التي تخدم الجانب العملي من هذه الدراسة، والمنهج التحليلي النقدي في القسم التطبيقي.

ملاحظة

لقد اتبعنا في تدوين المراجع الطريقة الانجلوسكسونية، لكونها طريقة عملية وسريعة للباحث والقارئ على حدّ سواء، فاكتفينا بذكر اسم المؤلف وسنة الطبع والصفحة الُمقتبس منها كما هو الحال في المثال التالي: (الديداوي محمد، 2000: 93)، أما عندما يتعلق

الأمر بإعادة صياغة الفكرة التي جاء بها المؤلف في كتابته، فقد اكتفينا في كل مرة بذكر اسم المؤلف وسنة الطبع فقط.

كما رمزنا إلى المرجع نفسه بـ (م.ن) عندما يتكرر ذكره، مع ذكر اسم المؤلف في كل مرة، والصفحة إن اقتضى الأمر كما هو مُبين في المثال الآتي: (الديداوي محمد، م.ن: 80). كما رمزنا بـ (د.ت)أي دون تاريخ إلى المراجع التي لم تُذكر فيها سنة الطبع، كما هو مُبين في المثال الآتي: (محمود تيمور، د.ت: 42). وهكذا فإن أراد القارئ الإطلاع على المعلومات الكاملة الخاصة بالمرجع، فما عليه إلا الرجوع إلى قائمة المصادر والمراجع.

ومن بين الأسباب التي جعلت اختيارنا يقع على هذا الجنس الأدبي (رواية) بشكل خاص وهذه الإشكالية بالذات، فإنها تنوس بين ذاتية وموضوعية. أما السبب الأول فهو ذاتي يعود إلى ميلي وشغفي الشديد بقراءة الأعمال الأدبية وبالأخص الروايات، التي تأخذ نصيباً كبيراً من حياتي اليومية لدرجة إني حينما أفرغ من قراءة إحداها اشعر بفراغ شديد، سرعان ما يمتلئ حينما أشرع في قراءة رواية أخرى. وطالما ركزت اهتمامي على الأعمال الأدبية المترجمة وخاصة العالمية منها، والتي أثارت فضولي لما تحويه في طياتها من مظاهر تعكس عمل المترجم المضني في مواجهة صعوبات الاختلاف بين اللغتين والثقافتين، إضافة إلى ما تحمله النصوص الأدبية من أبعاد جمالية وفنية. ومن هنا تضاعف شغفي للتعرف على طرائق ترجمة هذا النوع من النصوص الإبداعية.

أما السبب الثاني، فيرجع لاعتقادنا بأنّ الترجمة الأدبية هي أفضل ميدان يتمرس فيه المترجم، لأنّ ترجمة الأدب تلم بمختلف المشاكل والعقبات التي قد تواجه المترجم في رحلته. ومن ثم فإنّ الإلمام بها يعطيه نوعاً من الحنكة تجعله يتكيف مع جميع الصعوبات التي تقف في طريقه.

أما السبب الذي جعل اختياري يقع على هذه الإشكالية بصفة خاصة وهي ترجمة النص الأدبي بين المطابقة الحرفية والتصرف الحر، أنها مسألة تاريخية كلاسيكية معروفة في الترجمة تناولها الأقدمون بالدراسة، لكنها لا تزال إلى يومنا هذا موضع بحث ودراسة لإمكانية دراستها من جوانب مختلفة باختلاف عينات النصوص، وهي بالتالي في تجدد دائم. إضافة إلى أنها إشكالية تنطبق على جل أنواع النصوص وتثير العديد من التساؤلات بشان طرائق ترجمتها وكيفية التعامل معها بين التزام حرفي وحرية في التصرف.

وفي الختام نتمنى أن يكون بحثنا المتواضع قد أتى ببعض الجديد، ونرجو أن تعم الفائدة –على قلتها– جميع طلبة الترجمة، رغم انه مجرد محاولة بسيطة تُرحب بكل الانتقادات وتتسع لكل الآراء والاقتراحات.

الفصل الأول

الفصل الأول: النص الأدبي ومفاهيمه

1.I. تقديم الفصل

ينبغي على المترجم الُمقدِم على ترجمة نصٍّ ما أن يكون على إطّلاع شامل بنوع النص الذي هو بصدد ترجمته، ذلك لأنّ طرائق الترجمة تختلف باختلاف أنواع النصوص. ومن هنا سخّرنا هذا الفصل لدراسة مفاهيم النص الأدبي دراسة نظرية، نستهلّها في المبحث الأول (1.I) بتقديم الفصل، ثّم نتعرّض في المبحث الثاني (2.I) إلى مفهوم النص لغةً ثّم اصطلاحاً في الدراسات العربية والغربية ليكون بمثابة التمهيد للمبحث الثالث (3.I) وهو مفهوم النص الأدبي، لنتطرق في المبحث السادس(4.I) إلى توضيح الفروق الشاسعة بين النص الأدبي والنص العلمي وعرض خصائص كلّا منهما، باعتبار أنّ معرفة أيّ موضوع تبدأ بتمييزه عن الموضوعات الأخرى ليتّضح جلّياً .. ثّم نعرج في المبحث الرابع (5.I)على عناصر النص الأدبي ويضّم هذا المبحث أربعة أجزاء يُمثّل كلّ واحد منها عنصرا من عناصر النص الأدبي. أما المبحث الخامس (6.I) فسيكون حِكراً على أجناس النص الأدبي المختلفة، ومن بين هذه الأجناس الرواية التي تنتمي إليها مُدونتنا "قلب الظلام" Heart of Darkness. ونختم هذا الفصل في المبحث السابع (7.I) بخلاصة.

2.I. مفهوم النص

إنّ الحديث عن مفهوم النص حديثٌ لابدّ منه ونحن نبحث في دلالة النص الأدبي، ذلك أنّ أغلب المفاهيم التي وُسِم بها مصطلح النص عبر مراحل تطوره سواء في الدراسات الغربية أو العربية، كان لها طابعاً أدبياً محضاً .

1.2.I. لغة

تعدّدت التعريفات العربية والغربية التي شرحت مفهوم النصّ ومدلولاته، ولكن من الضروري في البدء الكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة (نصّ) في اللغة العربية واللغات الأجنبية على وفق ما أوردته المعاجم، لتلّمس نقاط التشابه والاختلاف.

إنّ المتأمل في لسان العرب لابن منظور يجد أن المادة اللغوية (ن، ص، ص) تعني:

"النص" وجمعه "نصوص"، أصله "نَصَصَ" وهو على وزن "فَعَلَ"، يقال "نصّ ينصّ نصّاً" و"النصّ" رفعك الشيء. نصّ الحديث يَنُصُّه نَصّاً : رَفَعه. وكلّ ما أظهِر، فقد نُصَ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أَي أَرفَعَ له وأَسْنَد. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلانٍ أَي رفَعه، وكذلك نَصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه. ووُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصَّةُ: ما تُظْهِر عليه العروسُ لتُرى، ونَصَّ المتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض" (ابن منظور جمال الدين، د.ت: 4441).

نستخلص من قراءتنا لهذه المادة المعجمية أنّ النص يعني: الرفع والإظهار وبلوغ الشيء أقصاه وغايته. وكلّ هذه المعاني تُفيد أنّ النص هو ما يرتفع أو يظهر إما كحدث كلامي من خلال الصوت المسموع وإما كإنتاج مرئي تُظهره الكتابة.

أما في اللغات الأجنبية فيعود معنى النص (Texte) إلى الأصل اللاتيني (Textus) المشتق بدوره من الفعل (Textere)، والذي يعني الحياكة، والنسيج (Tissu). **(Dubois J., et all, 1972: 486)** ، والذي نلاحظه في المعنى اللغوي لمادة (texte) أنها تدل دلالة صريحة على التماسك والترابط والتلاحم بين أجزاء النص وذلك من خلال معنى كلمة "النسيج" التي تؤشر إلى الانسجام والتضام والتماسك بين مكونات الشيء المنسوج ماديا. كما تؤشر معنويا أيضا على علاقات الترابط والتماسك من خلال حبك أجزاء الحكاية.

ولو قارنا بين معنى كلمة نص كما وردت في معاجم اللغة العربية وبين معناها عند الغربيين، فسنجد أنّ المعنيين يحيلان إلى الأصل نفسه وهو "النسيج" فعلى الرغم من أنّ ابن منظور لم يُشر إلى ذلك في مادة (نَصَصَ)، ولكن إذا عدنا إلى مادة (نَسَجَ) نجد ما يحيل على ذلك، فالنسج هو ضمّ الشيء إلى الشيء... ومن ثّم فالأصل واحد.

I.2.2. اصطلاحا

I.2.2.1. مفهوم النص في الدراسات العربية:

إنّ مفهوم النص عند عبد الملك مرتاض لا يتحدّد من خلال الكّم أي من خلال الجملة أو مجموعة الجمل داخل النص، فهو يرى أنّ النص:

لا ينبغي أن يُحدّد بمفهوم الجملة، ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصا قائما بذاته مستقلا بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبية كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النبوية التي تجري مجرى الأحكام وهلم جرا" (عبد الملك مرتاض، عدد 1424: 57).

ويُعرّف محمد مفتاح بدوره النص في قوله:

"**النص هو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة**" **(محمد مفتاح، 1992: 120).**

وهو يقصد بالمدونة الكلامية ههنا أنّه مُؤلّف من الكلام، وليس صورة فوتوغرافية أو إشارة أو رسم، أما قوله حدث فيعني أنّ كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، أما الوظائف المتعددة للنص فمنها أنه:

- **تواصلي**، يهدف إلى توصيل معلومات، ومعارف، ونقل تجارب... إلى المتلقي.
- **تفاعلي**حيث يُقيم النص علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع ويُحافظ عليها.

– **توالدي**، فرغم أن النص مغلق من حيث سمته الكتابية، أي له بداية ونهاية إلا أنه ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية، ونفسية، ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. **(محمد مفتاح، م.ن)**.

2.2.2.I. مفهوم النص في الدراسات الغربية:

تُحدّد جوليا كريستيفا Julia Kristeva النص بأنّه:

"جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية" (جوليا كريستيفا، 1997: 21).

وما يمكن أن نستشفه من هذا التعريف أنّ النص عبارة عن دوال لسانية يتم تشكيلها في فضاء اللغة، عن طريق تفكيكها وإعادة تركيبها، مما يسمح بالتواصل والتبادل والتفاعل بين الأفراد، وبهذا يصبح النص إنتاجا قادرا دوما على العطاء المستمر وليس مادة لسانية جامدة.

أما رولان بارث Roland Barthes فقد أعدّ النص (Texte)نسيجاً بقوله:

"ولكن طالما تّم اعتبار هذا النسيج دائما على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نُشدّد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها" (رولان بارث، 1988: 62).

إنّ رولان بارث عندما شبّه النص بالنسيج الذي ينتج لنا لباسا نلبسه ونختفي فيه، يكون قد أصاب كثيرا من الحقيقة لأنّ النص هو أيضا منتج لعملية التشابك المستمر والانسجام

والتماسك التي يقيمها الكاتب للكلمات والجمل والمعاني التي تعطينا – في النهاية –نصاً كما يعطي العنكبوت شبكة من ذاته فالكاتب يعادل أو يوازي العنكبوت– في هذا التعريف. والشبكة توازي أو تعادل الكلمات والجمل والمعاني التي تؤُلف النص.

ويُؤكد دوبوغراند De Beaugrande على الفعل التواصلي للنص، حيث يرى أّنه لا قيمة لأيِّ نص إذا ما غاب فيه عنصر التبليغ، وإذا حدث ذلك فلا يمكن أن نعتبره نصاً لأنّ من أهم الأسباب التي كانت من وراء وجود النص هو الإبلاغ، في قوله:

"النص حدث تبليغي أي أن الغرض منه هو البلاغ والتبليغ" (الديداوي محمد، 2000: 13)

ويُضيف في نفس الصدد:

أنّ يُنعت شيء ما بأنه نص هو تأكيد في جملة الأمور انه حدث تبليغي يطبعه نظام من العلاقات بين المفردات وبين المعاني وبين المتخاطبين وبين أطوار خطة الكلام" (الديداوي محمد، م.ن: 13)

3.I. مفهوم النص الأدبي

لقد تشعبت الآراء حول تحديد هوية النص الأدبي فغدا مفهوما إشكاليا لعدم استقرار الأدباء والمنظرين على وضع حدود واضحة المعالم له، لأنه يتميز بالزئبقية والانفتاح والاتساع، لدرجة دفعت البعض إلى تسميته ب "علم نسيج العنكبوت" **(رولان بارث، 1988: 62)**، مصرّين على أنّ النص الأدبي أكبر وأوسع من أن يتم حصره في مجال محدد أو تعريف ضّيق، لكن وبالرغم من ذلك توجد طائفة كبيرة من التعريفات تتفاوت حسب اتجاهات أصحابها وثقافاتهم وأيديولوجياتهم ومذاهبهم.

و من بين المفاهيم المتنوعة التي اكتسبها النص الأدبي أّنه:

"الكلمة الجميلة المسؤولة" (محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البرازي، 2002: 12)

فالنص الأدبي في حقيقته ليس شكلاً جمالياً فارغاً وإنما هو فكرةًساميةً أو عاطفةً نبيلةً مجسدة بأسلوب جمالي مؤثر وبمعنى آخر أنّ الأدب هو رؤية فنية تحاول الإمساك بقوام الحياة وتقدمه بأسلوب فني متميز. ويكتمل مفهوم النص الأدبي من خلال هذا التعريف بسعي الأديب وراء موضوعات نصوص هادفة، ترمي إلى بناء المجتمع وتسهم بشكل فعال في توعية أفراده وتوجيههم. وأن يمثل الحياة الاجتماعية تمثيلا صادقا فلا يحصر اختياره في القضايا التي تعكس ظروفه الخاصة وتجاربه الشخصية فحسب، فهو ليس منعزلا عن مجتمعه، لكنه يحتاج لأن يـُ شارك الناس همومهم ويلعب دور الطبيب المعالج لأمراضهم. ويلّون كل ذلك بألفاظ مميزة تحرك مشاعر القارئ وتداعب خياله فتجعله يتعاطف مع شخصية أو حدث ما داخل الرواية أو القصة أو... حيث تختلف درجة التعاطف بحسب عامل أساسي هو شكل اللغة الواصفة للشخصيات والأحداث التي يدور النص الأدبي حولها.

ويقول محمد التونجي في مفهوم النص الأدبي:

"ولكننا إذا محصنا التعريف بالتوصيف الأدبي، فقد يغتدي النص الأدبي بالمفهوم الكلاسيكي كتابة شخصية تتحدث عن أمور جرت مع الكاتب أو الشاعر اتكالا على عنصرين رئيسين هما الشكل والمضمون متّماً كل منهما الأخر" (محمد التونجي، 1999: 860)

وهنا يشير إلى قضية الشكل والمضمون باعتبارهما وجهان لعملة واحدة، فالنص الأدبي شكل ومضمون لا ينفصلان، فالشكل ينبغي أن تتوفر فيه العناصر الفنية اللازمة لتحمل هذا المضمون بكلّ تفاصيله الفكرية مشحونة بالعواطف والانفعالات المصاحبة لها، وهنا

تبدو براعة الأديب في توظيف المعطيات اللغوية المتاحة وتفجير طاقاتها بمبتكرات لغوية جديدة تتجاوز المعطيات المعجمية للتعبير عن تجربته، غير أنّ التونجي هنا يصف النص الأدبي من حيث أّنه كتابة شخصية نابعة من تجربة الكاتب الخاصة فقط، في حين قد يكون الأدب تعبيراً عن تجربة موضوعية ترتبط بحياة الإنسان عامة وتصب في خدمة الإنسانية قاطبة.

أما محمد مندور فقد عرّف النص الأدبي بأنه:

"**عبارة عن مؤلفات شعرية أو نثرية لا تزال حية لقدرتها المستمرة على الإثارة الفكرية أو العاطفية، وهي ضرورة من ضرورات الحياة عند الشعوب المتحضرة، لأنها تربي ملكات الذوق والإحساس عند البشر، كما تربي العلوم الرياضية ملكات المنطق والتفكير.**" **(محمد مندور، د.ت: 6).**

وهو بهذا الصدد في إطار الحديث عن النص الأدبي الخالد، الذي يتخطى حدود الزمان والمكان، فهو يعالج قيما عامة لا تفنى بأفكار نبيلة وعواطف رفيعة تجعل منه نموذجا أدبيا خالدا تتردد أصداؤه عبر التاريخ الأدبي، بما يُعبّر عنه من ملامح العظمة والتفرد الذي امتازت به الشخصيات النموذجية المصورة وما جسدته من عواطف وانفعالات ومواقف تكشف عن قوة تلك الشخصيات ومواطن ضعفها الإنساني. ويكون النص الأدبي بذلك قادرا على التأثير والإثارة الفكرية والعاطفية، فيكسب طاقة فنية تستمر معه عبر مختلف الأجيال والعصور، فيكون بمثابة السراج المنير الذي يضيء درب القارئ.

في حين تنظر جوليا كريستيفا إلى النص الأدبي على أنه فضاء ثري يختزن طاقات ومعارف كبيرة ومتنوعة ومتشابكة فهو:

"**خطاب يخترق خاليا وجه العلم والأيديولوجيا، والسياسية، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها...**" **(جوليا كريستيفا، 1997: 13).**

وتُضيف في نفس السياق:

"ليس النص الأدبي تلك اللغة التواصلية التي يُقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع والدلالة عليه،فحيثما يكون النص دالاً فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يُمسك به في لحظة انغلاقه، بعبارة أخرى لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يُوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها، ويكون محمولا وصفة لها" (جوليا كريستيفا، م.ن: 9).

يمكن القول إجمالاً بأنّ جلّ الرؤى المقدمة للنص الأدبي من قبل هذا وذاك، تحوم حول نفس الفكرة وهي لا تختلف في محتوى ما قدمته سوى في الكلمات المستعملة لوصف النص الأدبي، ومن المؤكد أن جميعها يتفق بشكل غير مباشر على وجود جملة من الخصائص والمميزات تجمع مفاهيم النص الأدبي على اختلافها ومفادها أنّ:

النص الأدبي صناعة فنية قوامها الألفاظ وتعبير جمالي عن حقائق الحياة وخبايا النفس البشرية بلغة معبرة، موحية يتأنق الأديب في تأليفها بحسه المرهف وخياله المبدع، فهي لا تقف عند مجرد توصيل المعنى، بل تهتم بتنميق العبارة بكيفية تستهوي الأذن وتطرب لها الأنفس المتذوقة وتتأثر بها، ويكون الأسلوب الشيق الجذاب الذي يغذي العقول ويمتاز بصدق الشعور وصحة التفكير هو القالب الذي تصب فيه أفكار الأديب وعواطفه.

4.I. النص الأدبي والنص العلمي

إنّ أفضل طريقة للتعرّف على النص الأدبي والنص العلمي هي الموازنة بينهما، من خلال عرض خصائص كلاّ منهما لتبيين ما يُميّز كلّ واحد عن الآخر:

1.4.I خصائص النص الأدبي

* يُعبّر النص الأدبي عن حقيقة فنية ونسبية تنبع من الذات، تخاطب القلب والوجدان. وهو يختلف عن النص العلمي في أنه تجربة شخصية انفعالية فيها كثير من التشبيه والاستعارة. يُقدّمها الكاتب بأسلوب مُنمّق فيه موسيقى وعناية، أو وزن وقافية. **(محمد التونجي، 1999)**.

* إنّ الإمتاع والانتفاع هما أساس وجوهر النص الأدبي، وفي ذلك يقول حنّا الفاخوري: "الأدب هو طريقة من طرائق نقل المعرفة، لكنه يختلف عن البحث العلمي في كونه يجمع إلى هدف المعرفة هدفا آخر هو إحداث الرّضى الفني؛ فليس هنالك معرفة وحسب، بل هنالك أيضا متعة ترافق نقل المعرفة، أو قل هنالك طريقة خاصة لنقل تلك المعرفة نقلا يرضي القارئ ويمتعه، ويبعث فيه إنسانا جديدا من الانفعال والتفاعل" **(حنّا الفاخوري، 1986: 14)**.

* تخرج الكلمة في النص الأدبي عن دلالتها اللغوية، وتُشحن بفيض من الأخيلة والصور **(الديداوي محمد، 1992)**، فتُؤدّى الفكرة فيه بعشرات الأساليب والأشكال الفنية مثل: الاستعارة والمجاز والكناية...الخ.

* إنّ الخيال والعاطفة هما محور ارتكاز النص الأدبي وأهّم ما يُميزه عن النص العلمي، فهما أصل الإبداع والبراعة والجودة، ومن دونهما يفقد النص الأدبي أثره، فلا يلمس مشاعر المستمعين والمطالعين ولا يُداعب خيالهم. **(محمد التونجي، 1999)**.

2.4.I خصائص النص العلمي

*يُقدّم النص العلمي حقيقية علمية دقيقة، مستمدة من التجربة والملاحظة والموضوعية، ومدعمة بالأدلة والبراهين. وهو لا يصف شخصا مُعينا ولا مشاعر ذاتية، بل يتحدث حديثا عاما للناس أو عن الناس. وحين نقرأالنص العلمي لا نُحسب انفعال أو إشفاق، فالكاتب ههنا يُقدّمه لنا مجرداً من أي انفعال. ويتوخّى أن يُطلعنا على حقيقة علمية

تنطبق على كافّة أفراد البشر في أي بقعة من العالم. فلا يسعى أن يُلبس حقيقته العلمية ثوباً مزخرفاً بالخيال،بل هدفه أن يُقرّب الحالة من أذهاننا، بجمل غير مُنمقة وليس فيها موسيقى لفظية. **(محمد التونجي، 1999)**.

* يهدف النص العلمي بشكل أساسي إلى تزويد القارئ بالمعلومات والمواضيع التي تتوافق مع مبادئ العقل المتمثلة في: السببية والغائية وعدم التناقض وثبات الحقائق العلمية في كل زمان ومكانفلا يهمّه إن كانت هذه المعلومة أو تلك تُمتع القارئ أو ترضي ذوقه. **(محمد التونجي، م.ن)**.

*تعتبر اللغة العلمية لغة دلالية شفافة يُطابق فيها المدلول الإشارة، فتُسمي الشيء باسمه الحقيقي الذي وُضع له في أصل اللغة، وتكون الكلمة فيها على قدر المعنى تؤدي الفكرة الواحدة فيها بأسلوب واحد هو الأسلوب المباشر.

*ليس للعاطفة دور في النص العلمي ولا الخيال، وهو ما يؤكده محمد التونجي في قوله: "فصاحب النص العلمي يتوخى الحديث عن حادثة علمية عالمية سلّم بها، معتمدة على العقل، ولا موضع فيها للعاطفة أو الخيال" **(محمد التونجي، م.ن)**.

5.I. عناصر النص الأدبي

النص الأدبي كلّ متناغم متساوق متمازج متجانس، تتدخل في تشكيله جملة من العناصر تَرُصّ وتضاف إلى بعضها البعض لتكّون أثرا فنيا بديعا، وتُقسّم تلك العناصر إلى أربعة أقسام: العنصر العاطفي والخيالي والعقلي (الأفكار) والفّني (الأسلوب)، ولا يتحقق الأدب إلا بوجود جل هذه العناصر وتضافرها معًا في بنائه، غير أنّ بعض الأنواع الأدبية قد تحتاج إلى كمية أكبر من هذه العناصر مما يحتاجه نوع آخر. فالشعر مثلا يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما تحتاج إليه الحكم، والحكم تحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما تحتاجه من الخيال.

وفيما يلي سنذكر لكلّ عنصر من عناصر النص الأدبي مقاييسه الخاصة بعد بيان ماهيته ومعناه الأدبي:

I.1.5. العاطفة

لم تستعمل كلمة "العاطفة"في الأدب العربي إلا حديثاً ، بالرغم من أنّ القدماء قد عرفوها، لكنهم لم يشيروا إليها بالحرف الواحد، كما كان الحال عندما تحدث "ابن قتيبة" عن بواعث الشعر ودوافعه في قوله:

"**وللشعر ذراع تحث البطيء، وتبعث المتكلف منها: الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب**" **(ابن قتيبة، د.ت: 78).**

وكذلك لم يصرح "ابن رشيق" في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" بكلمة العاطفة حرفياً، بل إلى جملة من العواطف يؤدي كل منها غرضا من أغراض الشعر، فحينما تكون الرغبة والإعجاب يكون المدح، ومع الحزن والألم يكون الرثاء، كما يُولّد الحب والشوق الغزل.

لا شك في أنّ العاطفة عنصر هام من عناصر النص الأدبي، فهي أكثر ما يميز الأدب عن العلم عامة، وهو ما يُؤكده محمد التونجي حيث يرى أنّ العاطفة شديدة الارتباط بالنص الأدبي؛ فالشاعر لا يُصدر شعره إلا بدافع من عاطفته، والأديب لا يكتب من عدم **(محمد التونجي، 1999).**

ويُضيف أحمد أمين في نفس السياق:

"**والأدب أدائه العواطف، وهو الذي يحدّث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ ويسجل أدقّ مشاعر الحياة وأعمقها**" **(أحمد أمين، 1963: 24).**

إنّ اعتماد الأدب على العاطفة هو الذي يبعث فيه قيمة الخلود على مرّ العصور، فعواطف الإنسان من حب وبغض وحماسة وحزن وحقد وغيرها باقية لا تزول، وإن تغيرت

فإنها تتغير في أشكالها دون أساسها. بخلاف العلم الذي يخضع للعقل وحده، والعقل سريع التغير ودائم التحول تمحو آثاره اللاحقة ما سبقها من معارف.

وهو ما يـُشير إليه **احمد أمين** في قوله:

"**وإذ كانت العواطف أساسا من أسس الأدب وهي التي تجعله خالدا وكانت العواطف لا تتغير حُبّب إلينا قراءة الشعر مرارا. فنحن لا نملّ من إعادة قراءة المتنبي أو أبي العلاء، على حين أننا نملّ بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كنّا نعلم ما فيه لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة**" **(أحمد أمين، م.ن: 23).**

كما أنّ إثارة عواطف القراء وتحريكها هو الهدف الأسمى الذي يضعه المبدع نصب عينيه، ويسعى لتحقيقه من خلال تصوير ما يجيش بصدره من مشاعر وأحاسيس، وما يدور في ذهنه من انفعالات وأفكار بعاطفة صادقة وجياشة تتغلغل في أعماق القارئ فتحدث في نفسه أثرا بالغا يبقى لزمن طويل، لتكون كالقطعة الموسيقية يسمعها السامع ثم ما تزال ترن في أذنيه بعض الأنغام ويتكرر ذلك أمدا طويلا.

1.1.5.I مقاييس العاطفة الأدبية

يقيس الناقد العاطفة الأدبية عبر أكثر من مقياس:

1.1.1.5.I صدق العاطفة وصحتها

العاطفة الصادقة هي التي تنبعث عن سبب صحيح غير زائف ولا مصطنع، فتنفذ بذلك إلى أعماق النفوس وتحركها وتحملها على مشاركة الكاتب في وجدانه. **(أحمد الشايب، 1994).**

إنّ صدور الأديب عن عاطفة صادقة لا تزوير فيها ولا افتعال هو مدار الحكم بالجودة على النص الأدبي، فالأدب الصادق الذي ينبع من وجدان الكاتب هو الذي يستهوي القارئ ويمتعه ويكسبه تجارب شعورية وفكرية جديدة، أما الأدب المصطنع والمتكلف فيزعجه وينفره ويشعره بالفتور.

وتُعّد الموضوعات الأدبية التي نقرأها وتظل عالقة في أذهاننا، بينما تنمحي صورة البعض الآخر من ذاكرتنا تماماً هي الموضوعات التي لها صلة وثيقة بحياتنا، تخاطب أفكارنا وتعالج همومنا، أما تلك التي تسحرنا ببريق صورتها دون مضمونها فلا تبقي طويلاً ويكون مصيرها الزوال والنسيان.

"فالأديب لم يوجد في هذه الحياة الإنسانية ليكون ميداناً لإظهار براعته اللغوية أو مهارته الصياغية... بل وجد لسبب واحد هو أن يصوّر التجارب الإنسانية تصويراً صادقاً وأن يعبّر عن العواطف البشرية تعبيرا أميناً".

(http://www.hawzah.net/fa/article/articleview/90720)

كما يجب التنويه إلى أنّ صدق العاطفة في الأدب لا يعني بالضرورة أن يعبر الأديب عن تجربة ذاتية أو موقف خاص تأثر به وتفاعل معه نفسيا عبر أحاسيسه ومشاعره، في حين قد يتناول الأديب موضوعا إنسانيا عاما يعبر فيه عن موقف عام تعرض له المجتمع أو الوطن أو الأمة، فينفعل معه بصدق وعمق. وفي هذا السياق يقول الدكتور محمد زكي العشماوي:

"ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها، فإنّ الأديب الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها أديب عاجز. أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق الجو الشعري الذي يريده. ولو اقتصر كلّ فنان على تصوير ما يحدث أو يقع له من تجارب لما كتب شكسبير مسرحياته، ولما استطاع أن يُصوّر فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التي تضمنتها رواياته. فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب، ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هذه التجارب". (محمد زكي العشماوي، 1979: 23).

2.1.1.5.I قوة العاطفة

ويراد بها قدرة النص الأدبي على استثارة عواطف المتلقي بحيث توجد حالة من التوحد بين شعور المبدع وشعور المتلقي ، والعاطفة القوية غالًبا ما تمنح التعابير من قوتها فيبدو التعبير موحياً حاملاً شحنة من المعنى أوسع من نطاق حروفه.

وتظهر قوة العاطفة جلّياً عندما يكون الأديب قادرا على إكساب كلامه طاقة فنية غنية بالمشاعر، تأثر في وجدان القارئ، وقد تدفعه أحيانا إلى تغيير قناعاته السابقة، نتيجة لقوة الشحن العاطفي التي تحركه من نسق القراءة إلى نسق رد الفعل الشعوري.

تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها، فإذا قرأنا كتابا أو قطعة أدبية تساءلنا هل حركت هذه القطعة أو هذا الكتاب عواطفنا وأهاج شعورنا؟ هل أيقظ أنفسنا؟ هل أعطانا أعينا جديدة نرى بها، وقلوباً جديدة نحس بها؟ إذا كان كل ذلك متوفراً كان النص أدباً قوياً، وكلما تقدم الأدب في هذه السبيل كان أقرب إلى الكمال. **(أحمد الشايب، 1994)**.

وليس المقصود بتعبير العاطفة القوية ذلك الصخب العاطفي الهدام الذي قد يحمل معاني ضعفه أكثر من قوته، فقد تكون العاطفة الهادئة الرزينة أكثر عمقا وأبعد أثرا، تاركة من البصمات والآثار ما تعجز عنه العاطفة الصاخبة.."وبالطبع لسنا نعني بالعاطفة القوية العاطفة الهدامة المعربدة الهائجة المضطربة فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها وذُ فضّلها العاطفة القوية في ثبات" **(أحمد أمين، 1963: 32)**.

وتستمد العاطفة الأدبية أولا وأخيرا قوتها من نفسية الأديب وقوة شعوره ورهافة حسه ودرجة انفعاله وإيمانه بما يكتب وإلا عجز في العادة أن يثير شعور القارئ، "وكثيرا ما يكون الكاتب أو الأديب مزودا بأسباب كثيرة من القوة كحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل لأنه تنقصه قوة العاطفة. وكذلك قد يكون له عين تدرك الجمال وشعور رقيق وفكاهة حلوة، ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل..." **(أحمد أمين، م.ن: 32)**.

كما تعتمد قوة العاطفة أيضا على قوة الأسلوب الذي له الأثر الكبير في إثارة العواطف ووضوح المعاني وإيقاظ عقل القارئ ونبش عواطفه وإيقاظ مخيلته.

3.1.1.5.I ثبات العاطفة واستمرارها

ويتجلى ثبات العاطفة واستمرارها في معنيين مختلفين هما:

الأول بقاء أثرها ودوام مفعولها في نفوس القارئين أو السامعين، فتعلق في الذاكرة وتبقى حرارتها وأثرها مستمرين إلى أمد بعيد، ولا تضمحل عند تكرار قراءتنا أو سماعنا للنص عكس ما يسميه النقاد بـ" أدب المناسبات" وهو الكلام الذي عادة ما يقترن بمناسبة دينية أو وطنية أو قومية، فيأسر القلوب ويمتع الأسماع في لحظته لكنه سرعان ما ينطفئ بريقه ويختفي أثره بانقضاء المناسبة. **(عبد العزيز عتيق، 1972: 113)**

أما ثبات العاطفة بالمعنى الثاني فهو كما يقول عبد العزيز عتيق:

"أن تثير شعورا متجانسا متسلسلا، أي أن تكون هناك وحدة فلا ينتقل الأديب من شعور إلى أخر من غير صلة تجمع بينهما حتى لا يكون الانتقال فجائياً " **(عبد العزيز عتيق، م.ن: 113)**

فالانتقال الفجائي يسبب للقارئ اضطرابا في منطقة الشعور ويسلبه الراحة والوحدة الشعورية.

4.1.1.5.I تنوع العاطفة وسعة مجالها

يُعنى بتنوع العواطف الأدبية أن يكون في استطاعة الأديب إذا ما تعرض لنوع من العاطفة أن يستوفي الكلام فيها ويتفنن في التعبير عنها، وأن يُنوع في كتاباته أو شعره فيمس مشاعرنا، ويثير العواطف المختلفة في نفوسنا بدرجة قوية كالحماسة والحب والإعجاب والشفقة والإجلال... الخ. **(أحمد الشايب، 1994)**.

و لعلّ أهم ما يساعد الأديب على تنوع عواطفه وغزارتها هو كثرة التجارب والخبرات واتساع معرفته في شتى مجالات الحياة، وأحوج الناس إلى سعة العاطفة وتنوعها هم

كتاب الروايات والمسرحيات، لأنهم لا يعبرون عن عواطفهم الشخصية فحسب، وإنما هم يخلقون شخصيات مختلفة، يصفونها وصفا دقيقا ويتسللون إلى أعماق النفس البشرية فيكشفوا خباياها، وهذا ما يحتاج منهم غزارة العواطف وتنوعها.

5.1.1.5.I نوع العاطفة ودرجة رفعتها

إن العواطف في الأدب درجات منها الوضيع ومنها الراقي، فأما العواطف النبيلة السامية هي التي ترقى بالوجدان وتثير في المتلقي انفعالاً قوياً يدفعه لحب الحياة والحق والخير والجمال، وعلى هذا فإنّ أسمى العواطف الأدبية هي التي تُحيي الضمائر وتبعث على ترقية المشاعر وتساعد على تطهير الحياة. وثمة نوع من العواطف ما يبلغ ضعفها وابتذالها درجة الاستهتار بالقيم الأخلاقية وتقويض أركان المجتمع. ومن ثم فإنّ الأدب يتبع عاطفته، فإما أن يكون رخيصا ضعيفا وإما أن يكون عاليا جليلا.

2.5.I الخيال

يكاد لا يخلو نص إبداعي، أيّا كان من الخيال، فقد أصبح الخيال أحد أهم مقاييس الإبداع، ليحتل بذلك مكانة متميزة بين عناصر النص الأدبي، فهو ضرورة تحتاج إليها كل أنواع الأدب لتبث فيها حياة وحركة وتضفي عليها لونا جميلا. وطالما حُكم على بعض النصوص أنها بلا روح، مادامت خالية من الخيال.

الخيال الأدبي هو أن يسلك الأديب طريقا غير مباشر في تصوير مشاعره ورسم أحاسيسه، ويتجلى الخيال الأدبي في قدرة الأديب على التأليف بين الصور والمشاهد والمواقف المختلفة وصهرها في بوتقة العمل الأدبي، لتعطي صورة جديدة مبتكرة مخالفة للواقع وتؤثر في وجدان الملتقى وتجعله قادراً على تمثل الجمال في العمل الأدبي وتذوقه.

ويرى صموئيل تيلور كولردج أنّ الخيال هو:

"صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الفنان، بل كلا واحدا في الطبيعة". (محمد زكي العشماوي، 1979).

كما يُعرّفه عبد العزيز عتيق، في قوله:

"هو قوة تتصرف في المعاني لتنتج منها صورا بديعة. وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، فليس في إمكانها أن تبدع شيئا من عناصر لم يسبق للمتخيل معرفتها". (عبد العزيز عتيق، 1972: 119)

يعتبر الخيال من أكثر العناصر قدرة على التعبير عن العاطفة وتصويرها وبدونه يكون من المستحيل أن تستثار هذه الأخيرة. ويقول احمد أمين في هذا الشأن:

"وللخيال الأدبي كما أشرنا، ارتباط كبير بالعواطف، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يُعين عليها، وضعف أحدهما يؤثر أثرا كبيرا في ضعف الأخر، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغة ذهب الخيال كل مذهب وكان وهما ككثير من شعر أبي تمام في الأدب العربي كقوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

ومثل شعر «شيلي» و«كيتس» في الأدب الأوربي، وإذا كانت قوية في اعتدال وعميقة متينة فإن الخيال يكون، تبعا لها، صحيحا سليما ككثير من شعر البحتري والمتنبي في الأدب العربي، وكما هو الشأن عند شكسبير في الأدب الغربي". (أحمد أمين،1963: 45 و46).

و يؤكد عبد العزيز عتيق أيضا على أهمية الخيال في إبراز العاطفة والتعبير عنها، فيقول:

"و للخيال صلة قوية وارتباط كبير بالعواطف، ولهذا فكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يعين على إظهارها وروعتها ويزيد من درجة تأثيرها، وبالتالي إنّ ضعف أيّ منهما يؤثر أثرا كبيرا في ضعف الأخر". (عبد العزيز عتيق، 1972: 118).

وتظهر أهمية الخيال في كونه يخرج النص الأدبي من النمطية والتقرير والمباشرة، فيحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة ويخلق له دنيا جديدة وعوالم لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع. وللخيال مكانة بارزة في الشعر بصفة خاصة، "**فالشاعر المتمكن لا يكتب كل ما تمليه عليه غريزته، ويكون أسيرا لانفعالاته، بل هو ذلك الشاعر الذي يترك خياله يتمدد من أجل التقاط الصور الشعرية التي تعبر عن مشاعره، لهذا فإن الاعتماد على الكتابة الشعرية دون الاهتمام بعنصر الخيال في مسالة الخلق الإبداعي أشبه بحالة الرقص دون قدمين". (http://hshd.net)**

1.2.5.I. أنواع الخيال

ينقسم الخيال في رأي النقاد إلى ثلاثة أقسام، تناولها احمد الشايب في كتابه أصول النقد الأدبي كالأتي: **(أحمد الشايب، 1994).**

1.1.2.5.I الخيال التأليفي:

ويسمى أيضا بالخيال التوفيقي، وهو استجابة نفسية لمثير حسي خارجي سبق للأديب رؤيته أو سماعه أو الإحساس به، فيثير في نفسه انفعالا معينا يجعله يستعيد صورا من الماضي ويربطها بحالته النفسية، ومن ثم فإن هذا النوع من الخيال يختص بالجمع والربط بين الأشياء المتشابهة والمضمرة في إطار عاطفي واحد، وذلك كأن يرى الأديب الشمس تشرق في الصباح وتغرب في المساء،ويمضي يوم ويولد يوم جديد فيستدعي ذلك المنظر في نفسه صورة انقضاء العمر، فالصورة الحسية للشمس وتداول الأيام هي التي استدعت في النفس صورة جديدة لتشابههما في الحالة الشعورية والعكس أن تستدعي حالة شعورية معينة في النفس صورة حسية من الطبيعة لتشابههما في الموقف العاطفي.

2.1.2.5.I الخيال الابتكاري:

ومنهم من يسميه بالخيال الخلاّق، وهو الذي يختار الأديب عناصره من التجارب المكتسبة، ويخلق منها صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة أو المألوفة ، فإن تنافت معها وكان التصوير أو تأليف جزئيات الصورة غير معقول سُّمي وهما. ونجد هذا النوع من الخيال بكثرة في الشعر والقصص والروايات والمسرحيات.

3.1.2.5.I الخيال البياني:

أو ما يدعى بالخيال التفسيري، وهذا النوع هو الغالب في أدبنا العربي ، ويقوم علي التقيد بالواقع ، ونقل ما هو موجود حقيقة وجودا ماديا حسيا.

ومعنى هذا أن الخيال المفسر خيال حسي لا يتجاوز ما هو واقع تحت طائلة الحواس، ولا ينفذ إلي صميم الأشياء ليعرف كنهها، بل يقف عند الحدود المادية ، ولا يجرؤ علي ولوج باب التجريد ، ولا يبتدع صاحبه شيئا من خاطره.

I. 2.2.5 فوائد الخيال

للخيال الأدبي فوائد جّمة تجعل منه عنصرا أساسيا من عناصر النص الأدبي،ويُمكن تعدادها في النقاط التالية: **(مجد محمد الباكير البرازي، 1986)**.

* الخيال هو أفضل وسيلة لإبراز العاطفة، وهو أكثر العناصر الأدبية قدرة للتعبير عنها.

* هو وسيلة الناقد المؤرخ فهو اللبنات التي يملأ بها فجوات موضوعه أو مادته، وبذلك يبعد الخلل ويجعل البناء متماسكا قويا، ويبعده عن الثغرات التي تخل بجماله وتكامله.

* يكسب الخيال الأسلوب قوة وروعة تحببه إلى القّراء، وتجذبهم إليه.

* يحتاج الناقد إلى الخيال ليعيش الظروف التي مرت بالأديب.

* يساعد الخيال العلمي على الانتقال إلى عوالم بعيدة في الزمان والمكان.

* يساعد الخيال على تصوير الحقائق المجردة تصويرا شارحا ومفسرا يجعلها اقرب إلى الفهم.

* نقل الفكرة بأسلوب مشوق يبعد الملل عن نفس القارئ.

* جمال تصوير الطبيعة، فالشاعر يكتشف بعض نواحي الجمال التي قد لا ينتبه إليها القارئ العادي.

I.3.5. الأفكار (المعاني)

تعتبر الأفكار أساس العمل الأدبي وعماده، فهي تمثل العنصر العقلي في النص ومظهر فكر الأديب وثقافته. ومن هنا فلا يمكن لأيّ عمل أدبي أن يقوم دون مقّومات فكرية، فالأدب ليس أسلوبا وتعبيرا فحسب بل إنّه لابد أن يتضمن معاني وأفكاراً، وإلاّ أصبح ضرباً من الهذيان.

وتتفاوت أهمية الأفكار بين الأجناس الأدبية، فهي في الشعر ليست حاسمة لأنّ الشعر تعبير عن تجربة شعورية، وعليه فإنّ العنصر العاطفي أكثر أهمية في الشعر من العنصر العقلي (الأفكار)، ولكن المعاني والأفكار في النثر أكثر أهمية، وتحتل مكانة مرموقة في أشكال الأدب الموضوعي كالمسرح والقصة والرواية، لأنها تأخذ في هذا الضرب من الأدب شكل القضية أو الموقف، حيث يكون الفكر مرتكزا أساسّيا مهّما.

وللمقّومات الفكرية في النص مقاييس وشروط، ومن أهمها:

I. 1.3.5 مقياس ترابط الأفكار:

والمقصود بترابط الأفكار هو الانتقال من فكرة إلى أخرى تشرحها وتدعمها، وتزيدها وضوحا، مع حسن الوصل بين الأفكار وربط بعضها ببعض، فتتتابع منسّقة منسجمة دون انتقال مفاجئ أو استطراد يعكّر على القارئ صفاء الاستمرار، أي:

"**مراعاة حسن انتقال الأديب من فكرة إلى أخرى. وهو ما يسمى في النقد العربي القديم بـ «حسن التخلص»**". **(محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البرازي، 2002: 12).**

I. 2.3.5 مقياس عمق الأفكار:

الفكرة العميقة هي التي تتجاوز حدود ألفاظها إلى معاني يمكن إدراكها بالتدبّر والتأمل، وليس المقصود بالعمق في هذا السياق أن تكون الأفكار غامضة ومبهمة، وإنما المقصود هو امتداد المعنى وبعده عن السّطحية. فالمعنى العميق معنى غزير تتولد منه معان كثيرة، وهو لا يدرك كلّه للوهلة الأولى، وإنما يعطي للقارئ طرفا منه فقط، فيشعر هذا الأخير حينئذ برغبة ملحّة في البحث عن المعنى الخفي والتوغل في أعماقه وقراءة ما بين الأسطر. والحق أنه لا يحقّ أن يسمى الأدب أدباً إلا إذا كان له حظ من الأفكار العميقة والمعاني السامية، وأنّ قيمة الأثر الأدبي ترتقي بما فيه من عمق وغزارة في المعنى.

I. 3.3.5 مقياس الصحة والخطأ:

ليس المقصود هنا بالصحّة أن تكون الأفكار صادقة من ناحية الخضوع إلى القياس الرياضي والتجربة العلمية المادية، إنما المقصود هو الصدق الفني الأدبي، بمعنى قد تكون الأفكار مخالفة للحقيقة والواقع، لكن الأهّم أن يكون الأديب صادقا في نقله وتبليغه لتلك الأفكار، بشرط ألا تكون هذه الأخيرة منافية للحقائق الكونية أو الآراء الفلسفية العامة.

I. 4.3.5 مقياس الوضوح والغموض:

يرجع وضوح أو غموض الأفكار والمعاني في النص الأدبي إلى الأسلوب في المقام الأول:

"ومرجع ذلك كلّه إلى الأسلوب، فوضوح المعنى يستلزم أن يكون الأسلوب الذي يؤدّى به جاريا على أصول اللغة خاليا من التعقيد بعيدا في ألفاظه عن الغرابة. فإذا لم يسلم الأسلوب من هذه العيوب فإنّ الأمر ينتهي بالمعنى الشّعري إلى حال من الغموض يخفى معه وجهه ويصعب استخراجه، وبهذا تنحط قيمة الشعر ويقلّ أثره في النفوس" (عبد العزيز عتيق، 1972: 142 و143).

ومن هنا يتوجّب على الأديب انتقاء الأسلوب الذي يمكّنه من عرض أفكاره عرضا واضحا، وتبسيطها تبسيطا جلّيا، لا لبس فيه ولا غموض، حيث تكون في متناول العقل والفكر.

إنّ وضوح الأفكار والمعاني في الأدب لا يعني بالضرورة السّطحية والتعبير المباشر وأداء المعنى بشكل مبتذل رخيص، أو تقريره في الذهن تقريرا ساذجا، وإنما الوضوح الذي هو من صفات البيان العربي ليس شيئاً من ذلك، ولكنه يعني في مفهومه العام بلوغ النص المتلقي، ووصوله إليه، لأنّ من غايات اللغة، سواء أكانت عادية أم أدبية، الاتصال والإفهام.

I. 5.3.5 جدّة الأفكار ومدى الابتكار فيها:

وهو أن تكون الأفكار التي يتناولها النص الأدبي جديدة مبتكرة، وليس المقصود هنا بالجدّة إبداع أفكار لم تعرف من قبل، فيجوز أن تكون الأفكار معروفة وسبق تناولها، لكن الابتكار فيها يكون حينما يصوغها الأديب على غير مثال سابق، بحيث يخلع عليها من عاطفته وخياله ويلّونها بألوان شخصيته وعصره وتفكيره حتى يخرجها في ثوب جديد وحلّة مبتكرة كأنّها معاني جديدة. وفي ذلك يقول أحمد أمين:

"إنما الابتكار الأدبي أن يتناول الأديب الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس فيكسب فيها من عاطفته وخياله وفنه ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يُبهر العين ويُدهش العقل" (أحمد أمين، 1963: 134).

I.4.5 الأسلوب

"الأسلوب هو الكتابة الشخصية في مضمونها وظاهرها، وليس –كما يتوهّم بعضهم– مجرّد شكل تُوضَع فيه الكتابة" (حنّا الفاخوري، 1986: 19).

يُعرّف مجد محمد الباكير البرازي الأسلوب نقلا عن محمد غنيمي هلال فيقول:

"هو الصور الفنية التي ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصبغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل ..." (مجد محمد الباكير البرازي، 1986: 82).

ويعرض عبد العزيز عتيق بعض مفاهيم الأسلوب التي اتفق عليها كبار الأدباء والنقّاد وبلغاء الكتّاب، فيقول:

"ومنهم من قال بأنه المنهاج الذي ينهجه الأديب في الإفصاح عن فكر يختلج بذهنه أو عاطفة تعتمل في قلبه. وعلى هذا فهو جملة ما يتذّرع به الأديب من الذرائع إلى تصوير فكره أو تصوير عاطفته. ومنهم من عّرفه بأنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصّة في اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق، وتأليف الكلام على الوضع الذي يقتضيه العقل" (عبد العزيز عتيق، 1972: 145).

وبالنظر إلى التعريفات السابقة نجد أّنها تتّفق جميعاً على أنّ الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التعبير عما يجول في ذهنه من أفكار ومعان، وما يختلج في قلبه من مشاعر وأحاسيس، باستخدام الألفاظ والعبارات اللغوية المناسبة التي تُعينه على ذلك.

"**الأسلوب هو الرجل**" هذه العبارة ذائعة الصيت وردت أول ما وردت على لسان الكاتب والناقد الفرنسي جورج لويس لوكلير Georges Louis Leclerc، المعروف بـ دو بفون De Buffon، وهي تعدّ الوصف الأصدق والأدق لكلمة أسلوب، فقد استطاعت على صغر حجمها أن تختصر صفحات طويلة كانت من الممكن أن تكتب لوصف وتحديد مفهوم الأسلوب. ويرى « **دو بفون** » أنّ الأسلوب هو الكاتب نفسه وأّنه مرآة صافية لشخصيته، يكشف نمط تفكيره، ويعكس صفاته الإنسانية، ويبّين نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته. باختصار فإنّ أسلوب الكاتب يعّبر تعبيرا كاملا عن شخصيته، لدرجة أنّ العباقرة من الكتّاب يغلّبون بصماتهم الخاصة التي تجعلهم يتميزون بطابع ويستقلون بأسلوب يُعرفون من خلاله مباشرة حتى من غير أن تُذكر أسماؤهم.

(http://www.jamaliya.com/ShowPage.php?id=7172)

ويقول أحمد أمين في اختلاف الأسلوب وطرق التعبير بين الكُتّاب:

"والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عمّا في أنفسهم من المعاني بل إنّ الناس يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد – نعم قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية أو الرياضية مثل أ=ب وب=ح ولكن عندما يراد التعبير الأدبي وخصوصا عما تكنّه العواطف لا يمكن أن يتفقوا.وأيّ اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام يُنتج اختلافا في التأثير. فلو أنّك غيرت ولو تغييرا طفيفا كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة شعرت توّا باختلاف الأثر الذي يوحيه. وهذا هو السّر في أنّ الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة، وهذا أيضا صحيح في النثر الفني، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر" (احمد أمين، 1963: 57).

وما يمكن إضافته إلى قول أحمد أمين في اختلاف الأسلوب من كاتب إلى أخر؛ هو أنّ هذا الاختلاف يرجع بالدرجة الأولى إلى اختلاف الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية التي ساهمت في تكوين شخصية الكاتب، مثل البيئة والعصر اللذان ترعرع فيهما، وهي كلّها عوامل تتحكّم بشكل أو بآخر في طريقة تفكير الكاتب ومن ثم في أسلوب كتابته. ويختلف أسلوب الكتبة أيضا من كاتب إلى أخر باختلاف الجمهور الذي يُوجّه إليه الخطاب، فالكاتب الذي يخاطب جمهور الأطفال لا ينتهج نفس أسلوب الكاتب الذي يوجّه خطابه إلى جمهور الشباب أو الشيوخ.

وينقسم الأسلوب وفق الموضوعات والفنون التي يعالجها إلى قسمين:

1. الأسلوب العلمي: هو أسلوب رصين يتصف بالقوة والدقة، وهو أكثر الأساليب احتياجا إلى المنطق السليم والفكر المستقيم وأبعدها عن الخيال الشعري والتأثير العاطفي والتهويم الخيالي، لأنه يخاطب العقل ويناجي الفكر ويشرح الحقائق العلمية والكونية التي لا تخلو من غموض وخفاء. وهو أكثر ما يستعمل في كتابة الأبحاث والمقالات العلمية. وتنحصر جلّ اهتماماته في تصوير الحقائق بشكل مباشر، دون اللّجوء إلى الصور البيانية وتوظيف المجاز إلا في القليل النادر حين يحتاج الأمر إلى الإيضاح، فالدقة

والبعد عن التكلّف والإيجاز هي من أهم ما يميّز الأسلوب العلمي عن نظيره الأدبي. ولا يهمّ الناقد حين تقييم هذا الأسلوب صدق الشعور أو جمال الصورة، وإنما يحاسبه على تقيّده بالموضوعية التي تعتمد أساسا على الالتزام بالمقاييس العلمية الدقيقة، والتجرد في التحري عن الحقيقة كما هي لا كما يصورها الخيال. **(مجد محمد الباكير البرازي، 1986)**.

2. الأسلوب الأدبي: هو الأسلوب الذي يتميز بصدق الشعور، واختيار الألفاظ الفصيحة المناسبة للموضوع وربط بعضها ببعض ربطا يوحي بموسيقى شعرية، ونظم العبارات نظما جميل الإيقاع، والعناية بتحسين الكلام، يساعد في ذلك استخدام البديع والبيان كالجناس والطباق والمقابلة والتشبيه والاستعارة. يتّسم الأسلوب الأدبي أيضا بأنّ الأفكار فيه تمتزج بالعواطف، وذلك لتحقيق التأثير والإقناع، وأنّه يوظف الخيال والصور لنقل أحاسيس الأديب ومشاعره إلى القارئ والسامع. **(مجد محمد الباكير البرازي، 1986)**.

لكن هل للأسلوب الأدبي مقاييس؟

إن مقياس الأسلوب الأدبي أن يكون صورة حيوية جميلة ممثلة لمنحى من الشعور النفسي والوجداني، فجمال الأسلوب الأدبي يظهر في كونه من النفس وواقعا في النفس، لا كونه متينا رصينا أو عذبا سلسا، والحقيقة التي يجب أن يؤمن بها كل أديب هي أن الأديب بنفسيته وطبيعة شعوره، لا بألفاظه وعباراته، ولو كان الأدب مجرد ألفاظ وعبارات لما كانت له مكانته الأبدية في الحياة. وإذا نظرنا إلى الأدب نظرة فنية واسعة رأينا أن كل من يستطيع تصوير نفسيته أديب، سواء صوّرها بالألفاظ والعبارات، أو بالغناء والرقص. وإلى هنا ندرك أن اللفظ والعبارة إنّما يستمدان قيمتهما من مبلغهما في الرمز إلى منحى من الانفعال النفسي. **(http://www.bnarab.com) / ملتقى البلاغيين والنقاد العرب.**

I.6. أجناس النص الأدبي

يندرج تحت النص الأدبي كثير من صور التعبير، كالقصة والقصيدة والرواية والمسرحية. وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تُكّون ما يُسّمى بالأجناس الأدبية، لكلّ منها بواعثٌ وأصولٌ وخصائصٌ، سنتناولها بالتفصيل فيما يلي:

I.6.1 القصة

تحتل القصة مكانة مميزة بين الفنون الأدبية الحديثة، ولعلّ أهم الأسباب التي أكسبتها هذه المنزلة أنّ الأدباء وجدوا فيها مجالا خصبا وميدانا واسعا لتصوير الحياة وعرض مبتكراتهم الخيالية، إضافة إلى أنها أيسر منالا، وأسهل فهما، وأكثر تحرّرا من القوانين الفنية اللازمة للأجناس الأدبية الأخرى، كالمسرحية وما تتطلبه من ضروب خيالية وأسلوبية ملائمة للحوار، فهيهات أن يتمكن قارئ المسرحية أو مشاهدها من تتّبع أحداثها دون إجهاد خياله وفكره في التعرف على الشخصيات وما يُمّيزها، وتبيُّن غاية المسرحية والمغزى منها. في حين يجد قارئ القصة ذلك يسيرا ُسهّ دا لا يقتضي إلا استعدادا عقليا واعيا **(احمد الشايب، 1994)**.

ورد مفهوم القصة في معجم "المصطلح السردي" لمؤلفه "جيرالد برنس" كالأتي:

"مساق سببي من الحوادث يتعلق بشخصية أو شخصيات تبحث عن حل لمشكلة أو تسعى للوصول إلى غاية" (جيرالد برنس، 2003: 219).

أي أنّ القصة هي مجموعة من الأحداث المنتظمة والمترابطة، يجمعها خيط منطقي دقيق هو التسلسل السببي بدءا من تأزّم الأحداث وتشابكها (العقدة) وصولا إلى الحل أو ما يُشبه الحل.

وقد عرّفها محمود تيمور بأنها:

"**عرض لفكرة مرت بخاطر الكاتب، أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره وأراد أن يُعبِّر عنها بالكلام، ليصل بها إلى أذهان القراء، محاولا أن يكون أثرها في نفوسهم، مثل أثرها في نفسه**" **(محمود تيمور، د.ت: 42).**

وبهذا المعنى تصبح القصة عبارة عن صورة ذهنية أو واقعية أحدثت أثرا في نفس الفنان، فحاول أن ينقل هذا الأثر إلى الآخرين بنفس الطريقة التي تلقّاه بها.

تختلف أهداف القصة باختلاف المواضيع التي تتناولها، إلا أنها تنحصر في هدفين رئيسين هما: الإمتاع والمنفعة. وهو ما يشير إليه إبراهيم فتحي بقوله:

"**القصة سرد واقعي أو خيالي لأفعال (...) يُقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السامعين أو القراء**" **(إبراهيم فتحي، 1986: 273).**

أما المنفعة فترجع إلى تناول القصة ومعالجتها لموضوعات إنسانية، وتصويرها لحياة الفرد بمختلف جوانبها الاجتماعية والنفسية. وأما الإمتاع فهو أن يشعر القارئ بتجربته الشخصية تتجسّد في ثنايا القصة، فيجد فيها تعبيرا حيا عن خلجات نفسه.

وهو ما يُؤكّده احمد الشايب فقيمة القصة بالنسبة له تُقاس بكمّية ودرجة الحياة التي تعرضها، الأمر الذي يجعلها ممتعة ومقبولة. **(أحمد الشايب، 1994).**

إنّ أهم ما يُميّز القصة كونها لا تقتصر على تصوير الإنسان في بيئته المحلّية أو حياته القومية المحدودة، لذا لم يرسم لنا "شكسبير" في أعماله الانجليز فقط، ولم يرسم لنا "غوته" الألمان فقط، ولم يرسم لنا "تولستوي" الروس فقط، لكّنهم جميعا ما رسموا حقّا غير الإنسان، بل وقصدوا أن يصوروا فيه الشيء الثابت والخالد الذي يمنح قصصهم الديمومة والخلود،ويجعلها تُقرأ في كلّ بلد، وبكلّ لغة، وفي كلّ زمن. **(توفيق الحكيم، د.ت).**

ويضيف سيد قطب في نفس السياق:

"ليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده. إنما هو الواقع الأبدي –كما يبدو من خلال الواقع الوقتي. وهو النماذج الإنسانية –كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية– وهذه آفاق القصاص الكبير"(سيد قطب، 2003: 91).

ومن ثّم وجب على القاصّ أن يجعل قصّته قبسا من الإنسانية،فيُصور جوهر الإنسان ذلك الكائن الآدمي الذي يدّب على هذه الأرض أيا كان، وحيثما ُوجد.

تختلف القصة عن الرواية في كونها تتحدث عن جزئية أو حدث محدد زمنيا ومكانيا من حياة شخص أو عدّة أشخاص، أما الرواية فتمتاز بكثرة أحداثها وتفّرعها إلى أحداث مترابطة متساوقة، وتعدد شخصياتها، وامتدادها لفترة زمنية طويلة قد تصل إلى أجيال، مثل ثلاثية نجيب محفوظ "بين القصرين وقصر الشوق والسكرية". إضافة إلى اهتمامها بالتفاصيل الدقيقة وتضمين أكبر عدد ممكن من الأفكار والآراء. وفي ذلك يقول حنا الفاخوري:

"... ومنها الرواية التي تستوفي شروط القصة من مقدمة وعقدة وتأزّم وحل، في تطويل وتفصيل وتركيب بحيث تتعدد الشخصيات، وتشتبك مصالح الأبطال، ويتفرع الحادث الواحد إلى أحداث مترابطة متساوقة، ويسير الأبطال في عملهم على مسرح الحياة الفسيح، كاشفين عن نفسيّاتهم، معالجين قضايا الحياة والناس، كما هي الحال في روايات نجيب محفوظ" (حنّا الفاخوري، 1986: 593).

وهذا التمييز بين القصة والرواية لم يأت من فراغ، فسببه الأساسي هو أنّ البعض ينظر إلى هاتين الكلمتين على أنهما تدلان على فن واحد، وقد يستخدمهما البعض ترادفيا في العبارة الواحدة رغم شساعة الفرق بينهما.

2.6.I القصة القصيرة

تعتبر القصة القصيرة أو الأقصوصة فنا حديث العهد مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية، ظهرت في القرن التاسع عشر لكن جذورها تمتد إلى ما قبل

ذلك بكثير. فقد شهدت كتابتها عدة محاولات كان أّولها في القرن الرابع عشر في روما حيث كانت عبارة عن مجموعة من القصص تروي حياة بعض الأفراد داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان كانوا يطلقون عليها اسم "مصنع الأكاذيب"أو"الفاشيتا" Faceta التي تعني قصة قصيرة ساخرة أو هزلية. أما المحاولة الثانية فكانت أيضا في القرن الرابع عشر في ايطاليا عن طريق رجل يـُدعى "جيوفاني بوكاتشيو" صاحب قصص الديكامرون أو المائة قصة، وكانت هذه القصص طويلة نوعا ما مقارنة بمصنع الأكاذيب. **(رشدي رشاد، 1964).**

ظلت القصة القصيرة على هذا الحال إلى أن جاء موباسان Maupassant (1850-1893) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث كان على رأس الكتاب الذين ارسوا دعائمها في الآداب الغربية، فسُّجلت باسمه كما تـُسجَّل الاختراعات بأسماء مخترعيها أصبح يـُقال أنّ: القصة القصيرة هي موباسان، وموباسان هو القصة القصيرة.

أما عن أسباب انتشار القصة القصيرة وتوّهجها في الآداب المعاصرة،فيـُرجعها احمد الشايب إلى الحياة السريعة الحديثة التي مالت بالناس إلى الإيجاز والاختصار والبساطة، كما يرى بأنّ رواج هذا اللون من الفنون يعود بالدرجة الأولى إلى الكسل العقلي، والتعلق بالصور الأدبية المؤثرة فقط، واعتماد الصحافة عليها في تحقيق أغراضها، إضافة إلى عامل القلق الذي يسود الإنسانية. **(أحمد الشايب، 1994).**

ويـُعرّف معجم المصطلحات الأدبية القصة القصيرة Story Short على أنها:

"سرد قصصي قصير نسبيا (يقلّ عن عشرة آلاف كلمة) يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما. وفي اغلب الأحوال تركز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة" (ابراهيم فتحي، 1986: 275).

يتّضح لنا من خلال هذا أنّ القصة القصيرة تتميز بصغر حجمها، حيث يتراوح عدد كلماتها عشرة آلاف كحدّ أقصى، ولكن هذا التحديد العددي ليس مقياساً للحكم عليها فلا بد لها من سمات أخرى تـُميزها غير الحجم. وهي أنّ طبيعة الأقصوصة تتمثّل في سرعة

تناول الموضوع والتركيز أو الاقتصار على حادثة أو شخصية أو عاطفة مفردة.. أو مجموعة من العواطف يثيرها موقف مفرد ولذلك فهي لا تزدحم بالأحداث والشخصيات والمواقف كالرواية والقصة كما تخلو من كلّ التفصيلات والجزئيات التي تتصل بالزمان والمكان أو الأحداث والشخصيات ولا مجال فيها للاستطراد والإطالة في الوصف.

يعتبر الأمريكي ادغار ألان بو (Edgar Allan Poe) (1809-1949) الأب الشرعي للقصة القصيرة الحديثة في الغرب ومن أعظم كتّابها، وقد حدّد حجمها بمقياس زمني حيث قرّر أنها تتطلب من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة **(عز الدين إسماعيل، 2007)**. غير أنّ هذا التحديد الزمني الذي وضعه بو لا يمكن اتّخاذه قاعدة شاملة لقياس القصة القصيرة، لأنّ زمن القراءة يتأثّر في المقام الأول بمدى سرعتها، وذلك يختلف باختلاف القراء.

إنّ أهم ما ينبغي أن تتّسم به القصة القصيرة قوة الإيحاء والحركة السريعة والتأثير السريع، فلا داعي للتمهيد الطويل والتلميح لأنّ مجالها محدود يُحتّم عليها التركيز والاندفاع والبدء بنقطة حية، لذا وجب على كاتب القصة القصيرة أن يبدأ قصته بانفعال حار أو حركة عنيفة أو مشهد صاخب يوقظ القارئ منذ اللحظات الأولى، ويعفي الكاتب من عبء المقدّمات الطويلة. بخلاف القصة التي قد تبدأ بحادثة تافهة وعبارة ساذجة، ثّم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع. **(سيد قطب، 2003)**.

يمكننا أن نخلص إلى أنّ القصة القصيرة كانت ولازالت أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر لما فيها من قدرة على الاختزال وعرض لأهّم القضايا في حّيز نصي ضيق. فهي لا تتناول حياة بأكملها أو شخصية كاملة بكل ما يحيط بها من حوادث وظروف وملابسات، بل تكتفي برسم جانب واحد من جوانب حياة الفرد أو زاوية واحدة من زواياه وتصويرها تصويرا مكثّفا، بإيقاع سريع وتأثير قوي.

3.6.I الرواية

يعتبر الفن الروائي من أشهر أنواع الأدب النثري الذي يحظى بشعبية كبيرة لدى جمهور عريض من القراء، وهو حاليا يتربّع على قّمة ألوان الأدب لقدرته الهائلة على تمثيل الواقع والغوص في أعماقه والكشف عن خفاياه، وتصوير الحياة بكل تفصيلاتها وتتّبع كل جزئياتها مهما كانت عميقة ومهما استغرق ذلك من وقت. إضافة إلى الإلمام بحياة الشخصيات، خاصّة الرئيسية منها، بكثير من الدقة والتعّمق.

وتتميّز الرواية بتناولها لموضوعات تساعد القارئ، في معظمها، على التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية والفلسفية، كما يحثّ بعضها على الإصلاح، ويهتم بعضها الأخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة، وكشف جوهر المألوف. ومن الروايات ما يقتصر هدفها على مجرد الإمتاع والتسلية، ونوع آخر يجمع بين الإفادة والمتعة.

أّما فيما يتعلّق بالمفهوم فقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية عن تعريف الرواية Novel ما يلي:

"**سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد. والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية**" **(ابراهيم فتحي، 1986: 176).**

يصف هذا التعريف الرواية بأنها قصة نثرية طويلة تتعامل مع عدد من الشخصيات تصنع الأحداث وتُحركها. وقد ارتبط ظهورها بنشوء المجتمعات البرجوازية.

وفي ما يلي يعرض احمد أمين العناصر الرئيسية التي تتكون منها الرواية في قوله:

"**الرواية تتناول أولا حوادث وأعمالا،وهي ما نُسميه بالتصميم. وثانيا: هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويُقاسونها. وثالثا:تَخاطُب هؤلاء الناس. والناس اللذين في الرواية يُسّمون الأشخاص،وحديثهم يُسمى الحوار، والحوار عنصر مرتبط اشدّ الارتباط برسم الأشخاص. وهذه الحوادث تحدث والأشخاص يعملون ويتحاورون في زمان ما،**

ومكان ما وهذا يُكوّن عنصر الزمان والمكان. ثّم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص، وهذا هو عنصر الأسلوب ويبقى بعد ذلك عنصر أخير؛ سواء أدركه الكاتب أو لم يُدركه، وهو عرض الكاتب رأيا ما في الحياة ومشاكلها" (أحمد أمين، 1963: 117).

تُسمى الرواية بالجنس الهجين حيث تُعدّ نصًا جامعًا لمختلف الفنون وبوتقة تنصهر فيها الكثير من الأجناس الأدبية، فتأخذ من الشعر موسيقى الكلمات ومن المسرح المونولوج وتبدو أحيانا كما لو كانت سيرة ذاتية حين تصف الحياة الخاصة لشخصية المؤلف، من خلال استرجاعه للأحداث التي دارت في حياته. ويرى عبد الملك مرتاض في هذا السياق أنّ الرواية تشترك مع الملحمة في كونها تسرد أحداثا تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان، وتستميز الرواية عن الملحمة أيضا بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا. وأما اشتراكها مع الشعر فيتمثل في أنّ الرواية شديدة الحرص على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية، لأنّ لغة الشعر تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرهافة بخلاف لغة النثر التي يتحدّث بها الناس في حياتهم اليومية. وأما ميلها للمسرحية فيرجع لاشتراكها معها في خصائص معينة مثل الزمان والحدث والمونولوج واللغة. فلعلّ هذه الأسباب مجتمعة، أن تُفضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى. **(عبد الملك مرتاض، عدد 240)**

4.6.I المسرحية

يعتبر النص المسرحي من الفنون القديمة التي عرفها الإنسان. فهو فن ثقافي وظاهرة حضارية ابتكرها الإنسان للبوح عن مشاعره والتعبير عن حاجاته. ويُسّميه أهل الفنّ بأبي الفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة، من رقص وموسيقى وشعر ورسم... ولأهميته وفوائده التثقيفية والتعليمية والتربوية، إضافة إلى ما يحمله من إثارة ومتعة تخفف من آلام المتلقي وتساعده على التخلص من همومه اليومية.

يـُعرّف معجم المصطلحات الأدبية المسرحية على أنّها:

إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يـُعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف" (ابراهيم فتحي، 1986: 323).

وتختلف المسرحية عن باقي الألوان الأدبية في كونها تعول على الحوار كأداة رئيسية لقصّ الأحداث فتترك الشخصيات تـُعرّف نفسها بنفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها **(عبد القادر القط، 1978)**.

كما يضيف توفيق الحكيم في نفس السياق ميزة هامّة يتّسم بها الحوار المسرحي في قوله:

"لا يقصّ علينا الحوار حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرّك! .. فالحوار هو الحاضر، هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضيا أبدا (...). فمهمة الحوار إذن، ليست أن يروي ما حدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان" (توفيق الحكيم، د.ت: 141).

وينبغي لكاتب المسرحية أن يلتزم الإيجاز والاختصار في حواره، وأن يتفادى كل ما لا طائل منه أي الابتعاد كلّ البعد عن الإطناب والحشو اللذان يفسدان ويقللان من فعالية الحوار وجماله، وهو ما يقوله **ابراهيم عوض:**

"كذلك ينبغي أن يكون الحوار محكما لا ثرثرة فيه، إذ ليس الحوار مصطبة يجلس عليها المتكلم و"هات يا كلام"، بل ينبغي أن يكون لكل كلمة وكل جملة دور في دفع حركة المسرحية إلى الأمام حتى تبلغ تمامها، أما الفضول فلا مكان له هنا" (ابراهيم عوض، 2008: 327).

ومن ثّم فإن الحوار هو أداة للكشف عن الشخصيات وتوضيح أبعادها النفسية والاجتماعية وما تنويه من أفعال، ووصف الأحداث والوقائع كأنها ماثلة أمام أعين

المتلقي. وهو السّمة الأولى التي تُميّز النص المسرحي عن باقي النصوص النثرية خاصة تلك التي تعتمد على الأسلوب السردي والوصفي كأساس لها مثل القصة والرواية والقصة القصيرة. لكنّ هذا لا يعني بالضرورة إمكانية استغناء العمل المسرحي عن السرد والوصف، فقد يأخذ السرد حيزا ضيقا من المسرحية لا يُقارن بمساحة الحوار فيها لكّنه قد يلّبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية الأحداث، أو خارج خشبة المسرح. كما نجد السرد مرارا في بداية كل فصل لتوضيح ما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترض الانتقال من فصل لآخر.

لكن مهما تكن أوجه الاختلاف بين المسرحية وغيرها من الفنون القصصية فتبقى كغيرها من تلك الفنون حيث تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقة استخدامها لأسلوب الحوار. ذلك أن القصة تستخدم هذا الأسلوب "أحيانا" بجانب استعمالها للأسلوب السردي والأسلوب التصويري، في حين أن المسرحية مُمثلة كانت أم مقروءة تعتمد الحوار أداة وحيدة للتصوير **(عز الدين إسماعيل، 2007)**.

يعتبر اختيار موضوع المسرحية ضرورة من ضروراتها وفيه من الصعوبة ما قد يفوق كتابة النص المسرحي نفسه، وهو ما يشير إليه توفيق الحكيم بقوله:

"**... على أن الصعوبة الكبرى ليست هنا، إنما هي في العثور الموفق على الموضوع الجيد (...) وهو ذلك الموضوع الغني الذي ما يكاد يلمسه المؤلف حتى يفيض بين يديه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة، والشخصيات المتنوعة (...)، في حين أن الموضوع الرديء ما يكاد يفتح بابه حتى يغلق**" **(توفيق الحكيم، د.ت: 135 و136)**.

كما ينبغي للمؤلف ههنا أن يأخذ في الحسبان مجموعة من الأمور والاعتبارات لعلّها تُفيده في انتقاء موضوع مسرحيته مثل: أن يكون الموضوع معبّرا عن قيم تنفع المجتمع، أن يكون ذا مغزى، علاقة الموضوع بالظواهر المنتشرة في المجتمع، أن لا يتنافى الموضوع مع المعايير الأخلاقية...

5.6.I النص الشعري

الشعر هو أحد جناحي الأدب الذي يطير بهما في سماء البلاغة والفصاحة، وبرغم قدم هذا الفن وانتشاره فإنّه ليس من اليسير تحديده بمفهوم جامع مانع. حيث حاول الكثيرون وضع تعريف حاسم وموحّد لماهية الشعر وحقيقته منذ عهد أرسطو إلى الوقت الحاضر لكن دون جدوى، وقد ظهر –نتيجة لذلك– حشد عظيم من التعريفات التي لا تكاد تتفق على شيء حتى تختلف في أشياء كثيرة. ونذكر منها:

تعريف قدامة بن جعفر لعلّه أشهر تعريف للشعر في النقد العربي القديم وهو:

"إنّه قول موزون مُقفّى يدل على معنى، والأسباب المفردات التي يحيط بها الشعر، وهي اللفظ والمعنى والوزن والتقفية" (قدامة بن جعفر عن احمد الشايب، 1994: 295).

وتعريف **ابن رشيق:**

"إ نّ الشعر بعد النّية مُكوّن من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام كلاما موزونا مُقفّى وليس بشعر لعدم الصنعة والنية كأشياء اتزنت من القران ومن كلام النبي صلّى الله عليه وسلّم،وغير ذلك ما لم يُطلق عليه أنّه شعر" (ابن رشيق عن احمد الشايب، 1994: 295).

فبالنظر إلى ما قاله قدامة بن جعفر وابن رشيق نجد أنهما يتطابقان إلى حدّ كبير في تعريفهما للشعر، فهما يتفقان على أنّه عبارة كلام موزون مرتبط بمعنى وقافية. فالوزن والقافية والمعنى هي حقّا أمور محورية في قضية مفهوم الشعر، غير أنّ الملاحظ في تعريف **قدامة** أنه اقتصر على الجانب الشكلي الذي يُميّز الشعر عن النثر، وأغفل عناصر جوهرية وأساسية في كلّ شعر؛ وهي "الخيال" و"العاطفة" اللذان يقومان بدور فعّال في إثارة المشاعر التي تُعدّ بدورها عاملا مهما في دفع الشاعر إلى للتنفيس عن انفعالاته، والتعبير عن مكنوناته، ومن ثّم الإبداع.

أما **ابن رشيق** فإنّه رغم اتفاقه مع **قدامة** في وضع حدّ الشعر بأنّه: اللفظ والوزن والقافية والمعنى، إلا أنّه أضاف إلى ذلك شرط النية، وذلك بأن يقصد الشاعر بكلامه قول الشعر.

ويترك **توفيق الحكيم** الشّعر يُعرّف نفسه بنفسه، فيقول:

"أنا أيضا لست أقصد أن أريكم واقع الأشياء في حقيقتها المادية، فهذا من شأن العلم، وما يجري مجرى العلم من تاريخ وبحوث وتحقيق وإحصاء وتسجيل!... ولكني أريد بضوئي أن أطرق أبواب تفكيركم، ومشاعركم، وأنمي فيكم ملكة التخيل والتأمل (...)" (توفيق الحكيم، د.ت: 202 و203).

ومن هنا تظهر ميزة الشعر المتمثلة في تحريك مشاعر متلقيه ومداعبة خياله.

ويرى النقاد والأدباء أنّ الشعر يقوم على خاصيتين رئيسيتين هما: الوزن والقافية ولكنهم لا يقفون عند ذلك فقط لأنّ وظيفة الشعر هي التأثير في نفس المتلقي. ولا يحدث ذلك بالوزن والقافية فحسب، وإنما هو راجع لعوامل أخرى تتمثل فيما يتضمنه الشعر من حسن تخييل وقوة صدق وإثارة للمشاعر... لهذا فالشعر بشكل عامّ يتكون من جزأين أساسين هما:

الجزء الدلالي (المادة): وهو لغة الخيال والمشاعر.

الجزء الموسيقي (الصورة): وهو الجرس اللفظي أو الانتظام الخارجي للكلمات وزنا كان أم قافية.

ففي الشعر لا ينبغي أن يكون هذين الجزأين إلاّ متضافرين حتّى يُنتج الشاعر شعرا يتسم بالجودة، ويستحق أن يطلق عليه لفظ "الشعر". وهو ما يشير إليه احمد أمين في قوله:

"فالشرطان اللذان يجب توافرهما في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعا من الأدب يجمعهما كان شعراً" (أحمد أمين، 1963: 64).

ويضيف احمد الشايب في نفس السياق:

"وإذا كان الوزن في الشعر ابرز خواصه الصورية أولا، وكان نتيجة محتومة لتصوير العاطفة ثانيا– فمن البديهي أن تكون العاطفة أهم عناصر الشعر وأساسه الأول، والشعر إذا لم يعالج معنى عاطفيا فقد وظيفته وخرج عن مجاله الصحيح وإن يكن متّزنا في لغته، أو غزير الأفكار" (أحمد الشايب، 1994: 300).

ويعتبر الشعر من أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا مع إنسانية الإنسان ومشاعره وأقواها تأثيرا عليه، نظرا لاحتوائه على جلّ ما تحمله اللغة الأدبية من سحر وجمال يتمثّل في الألفاظ المعبّرة والكلمات المشحونة بالعواطف الجياشة، إضافة إلى التركيب المعقّد للجمل، والاستخدام المتفرد لوسائل البلاغة، والصور الشعرية...الخ. غير أنّ هذه الخصائص الفنية التي تُميّز الشعر وتصنع منه نصاً منفرداً ، تُشكّل في الوقت ذاته عائقا يجعله من أكثر النصوص الأدبية التي تطرح إشكالاً عند الترجمة. وهو ما ذهب إليه الكثير من النقاد والأدباء يأتي الجاحظ في مقدمتهم حيث يقول باستحالة ترجمة الشعر ويعتبرها خيانة، لأنّ الترجمة تُفسد الشعر وتُفقده وزنه.كما يُؤكد أغلب المنظرين باستحالة ترجمة الشعر وأنّ ذلك ليس راجعا إلى نقص كفاءة المترجمين، وإنما إلى طبيعة الشعر نفسه التي لا تحتمل التحويل.

وهو ما يقوله احمد الشايب فيما يأتي:

"وإذا كان جمال الشعر مرتبطا بأسلوبه إلى هذا الحدّ فقد صارت ترجمته إلى غير لغته عسيرة أو مستحيلة فقد ينقل المترجم الحقائق العقلية أو الصور الخيالية أو العواطف العامة، ولكن قوة الشعر وجماله الناشئين عن لغته الخاصة وعباراته الممتازة يزولان بأقل تغيير في الأسلوب.وإذا كناقد رأينا أنّ نثر الشعر بلغته الأصلية يُذهب بروعته فكيف الحال إذا نُقل إلى لغة أخرى لها خواصها الأسلوبية؟" (أحمد الشايب، م.ن: 306).

5.6.I الخطابة

فن الخطابة هو أحد الفنون النثرية العريقة التي اشتهر بها العرب قديما وهي كلام منثور يخاطب به المتكلم جمعا من الناس لإقناعهم والتأثير في نفوسهم. وقد وسمه محمد التونجي بالتعريف الآتي:

"فن من فنون الأدب عرفه العرب منذ الجاهلية، قوامه النثر بكلمات منتقاة وجمل موزونة ومسجوعة. يُلقيها صاحبها على المستمعين ليؤكّد لهم رأيا أو فكرة، أو ليبرهن على عقيدة أو عظة" (محمد التونجي، 1999: 402).

ويُعرّفه ابراهيم عوض في قوله:

الخطابة هي أن يقف المتكلم أمام جمهور من السامعين يُحنّثهم في موضوع من المواضيع مرتجلا أو كالمرتجل، متدفقا لا يتوقف ولا يتلعثم ولا يظهر عليه القلق، مستوليا على عقولهم وقلوبهم،متصرفا في ألوان الكلام كما يُحبّ" (ابراهيم عوض، 2008: 139).

نلاحظ من خلال هذين التعريفين أنّهما يتّفقان على مفهوم واحد للخطابة وهو أنّها فن مشافهة الجمهور وظيفته الأساسية هي التأثير والإقناع وشدّ الانتباه. ويرى ابراهيم عوض أنّ ذلك لا يتّم إلا إذا اتّسم الخطيب بجملة من الصفات أهمّها:

– طلاقة اللسان والفصاحة، فيكون لسانه سالما من عيوب الكلام كالتأتأة وتكون مخارج حروفه سليمة.

– الجرأة في مواجهة الجمهور دون خجل أو خوف.

– سرعة البديهة.

ويُضيف إلى ذلك جملة من الشروط تعتبر بمثابة الأساس والقاعدة للخطبة الناجحة؛ كأن يتوسّع الخطيب في قراءة موضوع الخطبة ومراجعة من تناولوه قبله كتابةً وخطابةً حتى لا يشعر أثناء الخطبة أنّه غريب يجُوب بلادا غريبة، بتعبير أخر ينبغي أن يعيش

الخطيب في جوّ خطبته وأن يتقمص الدور قبلها. وأن يكون على علم بالنقاط التي سيتناولها في خطبته، فتكون مرتبة في ذهنه بشيء من التفصيل، مع ما يدعمها من استشهادات من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأبيات الشعرية التي تتصل بها وتُقوّي حجّته فيها، مع تلوينها بشيء من السجع حتى يكون لها إيقاع جذّاب. والأفضل أن يتدّرب على الخطبة قبل مواجهة الجمهور؛ كأن يقف أمام المرآة ويشاهد نفسه وهو يتكلم أو أن يتّخذ جمهورا مصغّرا من أصدقائه فيلقي الخطبة أمامهم ليستطلع رأيهم فيما يقول. **(ابراهيم عوض، م.ن: 139)**.

لقد اكتسب فنّ الخطابة في عصرنا الحاضر مكانة مميّزة بين الفنون الأدبية الأخرى، فقد أصبح أثرا من آثار الرقي الإنساني ومظهرا من مظاهر التقدم الاجتماعي، كونه أداة فعّالة لإصلاح المجتمعات وتوجيهها إلى الطريق الصواب من خلال التأثير اللفظي والنفسي والعقلي.

أجناس أدبية أخرى

لا تقتصر الفنون الأدبية على الشعر والقصة والمسرحية بأنواعها المختلفة، وإن كانت هذه هي الأنواع الكبرى الذائعة منذ أقدم العصور، فإنّ هناك فنونا أخرى لا تقلّ أهمية في السوق الأدبية. وهي أغلبها فنون حديثة النشأة بالقياس إلى فن الشعر والمسرحية. وقد صنّفها **عزّ الدين إسماعيل** كالأتي: **(عز الدين إسماعيل، 2007)**

6.6.I ترجمة الحياة

وتُسمى باللغة الانجليزية Biography وهي الكتابة عن أحد الأشخاص البارزين لجلاء شخصيته (سواء في حياته أو بعد وفاته)، فتكشف عناصر العظمة فيها وتتّسع لتشمل جوانب الانحطاط –إن وُجدت–. حيث تعتبر ترجمة الحياة عملية تحليلية مُفصّلة لكلّ شقّ من حياة الشخصية المُترجَم لها، من أجل إبراز القيم الإنسانية التي تنطوي عليها، والتي يهّم الآخرين الإطلاع عليها.

ويتحدّد عمل كاتب السيرة في جمع المصادر والحقائق وكلّ الوثائق التي تتعلّق بسيرة الشخص الذي يـُترجم له، والإلمام بكلّ الأحداث والمواقف التي كان لها تأثير مباشر في حياته وفق تسلسلها الزمني، مثل البيئة والعصر اللذان عاش فيهما، والمدرسة الفكرية أو الأدبية أو التنظيم السياسي الذي ينتمي إليه.

كما تجدر الإشارة إلى وجود نوعين من ترجمة الحياة. فالكاتب قد يترجم لشخصية فيتمثلها في البيئة والزمان اللذان عاشت فيهما. هذا نوع، والنوع الأخر هو ترجمة الحياة الشخصية، وذلك عندما يكتب لنا الكاتب حياته الخاصة. وهي عندئذ تـُسّمى "ترجمة ذاتية أو سيرة ذاتية" Autobiography.

ويمكن القول بأنّ أصدق أنواع ترجمة الحياة هي تلك التي يكتبها الإنسان عن حياته، فهو أعرف الناس بها، ولكن يبدو هذا غير صحيح في كثير من الأحوال، ففهم الإنسان لنفسه أمر مشكوك فيه، فربما كانت قدرته على فهم الآخرين أكثر من قدرته على فهم نفسه. ومن جهة أخرى يستطيع كاتب السيرة الذاتية أن يتجّنب من الوقائع القديمة ما لا يرضاه، خاصّة تلك الوقائع التي لا يعرفا أحد سواه. ضِف على ذلك أنّه مهما بلغت صراحة الكاتب وشجاعته في الكشف عن خبايا نفسه فإنّه غالبا ما يحرص على أن يقّدم صورة متناسقة لحياته من أولها إلى آخرها،الأمر الذي يجعل الترجمة الذاتية عملا شاقّا على نفس صاحبه، فقليلون هم أولئك اللذين استطاعوا أن يكونوا صادقين مع أنفسهم في ترجمتهم لذواتهم.

7.6.I المقالة

ظهر أول استعمال لكلمة مقال Essay على يد المحامي الفرنسي "مونتين" Montaigne في القرن السادس عشر، أما في الأدب العربي القديم فقد عُرف فن يـُسّمى بالرسائل وهو يقترب من الخصائص العامة لفنّ المقال، مثل رسائل الجاحظ. وهي بذلك كانت تطول لتملأ عشرات من الصفحات. غير أنّ المقالة في وضعها الفني الحديث تتميز بالإيجاز،

فهي تختار جانبا أو على الأكثر قليلا من جوانب موضوع ما لتجعله موضع الاعتبار، وتُقدمه بطريقة مشوقة و ممتعة بحيث تكون مطالعتها ترويحاً للنفس أكثر مّما تكون عبئا عليها.ويُشترط في المقالة أيضا ضرورة إظهار الكاتب لشخصيته ووجهة نظره وخبراته الخاصة من خلال أسلوبه، وطريقة تناوله للموضوع، وعرضه إياه، أي ضرورة بروز العنصر الذاتي.

وتتعدّد أنواع المقالة بتنّوع المواضيع التي تتناولها، فمنها المقالة الأدبية والسياسية والاجتماعية والنقدية...إلى غير ذلك من الأنواع.أما المقالة الأدبية فيُصور فيها الكُتاب مشاعرهم وانفعالاتهم نحو الأحداث. وأما المقالة النقدية فهي ترتبط بشؤون الأدب فتحللها وتُقّومها وتذكر ما فيها من إيجابيات وسلبيات. في حين يعمد كاتب المقالة السياسية إلى قضايا تخصّ الساحة السياسية، مثل مقاومة الاستعمار أو إبراز وجهة نظره عن معتقده السياسي أو الدفاع عن حزب أو تيار ينتمي إليه. كما تعالج المقالة الاجتماعية موضوعا اجتماعيا يتحدث عن مشاكل الناس وطبائعهم وعاداتهم، وتتميز غالبا بطابعها الإنساني ونزعتها الإصلاحية.

7.I. خلاصة الفصل

لقد حاولنا في هذا الفصل أن نتطّرق لمختلف الآراء والمفاهيم التي اختصّت بالنص الأدبي، والتي أَجْمَعأغلبها على أنّ النص الأدبي بصفته منظومة معرفية، لا يتأّسس فقط على موهبة مُنتجه اللغوية والبلاغية، أو على معرفة بسيطة تستند إلى المجتمع أو الفرد وحسب، أو إلى الجانب النفسي لمبدعه وكفى، ولكنه يتأسس على ذلك كلّه.

ويعتمد النص الأدبي على أربعة عناصر رئيسة تنتظم في عملية منهجية خاصة تنظيماً جمالياً شديد الاتساق، وتصطبغ بصبغة فنية، بحيث تُكوِّن النص في شكله الجمالي، وهذه العناصر هي: العاطفة والخيال والفكرة والأسلوب.

وَيِ ضُّم النص الأدبي عدّة أجناس أدبية منها نثري ومنها شعري، كالرواية والمسرحية والقصة والقصيدة والمقالة والقصة قصيرة وغيرها. حيث يختلف كلّ منها عن الآخر من حيث النشأة والخصائص، لكنها تجتمع قاطبةً لتُمّيز النص الأدبي عن باقي أنواع النصوص وخاصّة النص العلمي، وتجعله نصاً منفرداً يُعبّر عن تجربة شعورية في صورة موحية لا تخلو من الأساليب البيانية والمحسنات البديعية.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: نظريات ترجمة النص الأدبي

1.II تقديم الفصل

تُعدّ الترجمة من أقدم أنواع النشاط الإنساني؛ فهي الوسيلة السحرية لتوثيق جسور التفاهم ونقل المعارف والثقافات بين الشعوب والأمم على مر التاريخ الإنساني. والترجمة في أبسط معانيها هي نقل نص من لغة إلى لغة أخرى بشرط وجود تطابق بين النصين، لكن الإشكال ههنا يتعلق بالكيفية أو الطريقة التي ينتهجها المترجم لنقل هذا النص وتحقيق التطابق. وبالتالي يجد نفسه أمام حلين: إما أن يسلك نهج الترجمة الحرفية الذي يقضي بالالتصاق الشديد بالنص الأصلي ومراعاته في أدق تفاصيله، وإما أن يعتمد الخيار الآخر وهو نهج الترجمة المتصرفة الذي يعتمد على إعادة صياغة أفكار وأسلوب النص المصدر بطريقة تتماشى ومتطلبات اللغة المستقبلة. ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نكرس المبحث الثاني (2.II) من هذا الفصل لأهم النظريات التي تهتم بترجمة النص الأدبي واستراتيجيات نقله، حيث سنعرض أبرز المقاربات التي تدعم الاتجاه الحرفي في ترجمة النصوص الأدبية وعلى رأسها أفكار المترجم والفيلسوف أنطوان برمان، كما حرصنا على إثراء هذا المبحث بإدراج أفكار أخرى لبعض المنظرين أمثال لورنس فينوتي وهنري ميشونيك ووالتر بنجامين. بعد ذلك قمنا بعرض وجهة النظر المعاكسة وهي الترجمة المتصرفة وحاولنا إبراز أشهر أفكار منظريها ومن بينهم المترجم الفرنسي جون روني لادميرال كونه أول من ابتدع هذين القطبين المتعارضين (أهل المصدر وأهل الهدف)، ودانيكا سيليسكوفيتش وماريان ليدرير وغيرهم من الذين يدعون إلى أقلمة النص الأجنبي بما يتماشى ومتطلبات لغة وثقافة اللغة المستقبلة. لننتقل في فيما بعد إلى المبحث الثالث (3.II) الذي جعلناه خصيصاً للأسلوبية المقارنة التي جاء بها فيني وداربلني باعتبارها تضم أساليب تجمع بين الترجمة الحرفية والترجمة المتصرفة. ونعرج في المبحث الرابع (4.II) إلى مسألة الربح والخسارة في الترجمة وهما أمران لا تسلم منهما أيّ ترجمة، كما

تناولنا في المبحث (5.II) جملة من الأخطاء التي يقع فيها المترجمون مهما كانت الإستراتيجية التي ينتهجونها في النقل. لنختم هذا الفصل في المبحث (6.II) بخلاصة نشير من خلالها إلى أهم النتائج المستخلصة من الدراسة.

2.II الثنائية القطبية في الترجمة

ارتبطت الترجمة منذ نشأتها وحتى وقتنا الراهن باتجاهين بارزين ما فتئا يتصارعان على مرّ التاريخ، وهما الترجمة المتصرفة (بمعنى الترجمة الحرة) والترجمة الحرفية، وكان لكلّ اتجاه أنصاره ومؤيدوه، حيث آخذ مؤيدو الاتجاه الأول وهو الترجمة الحرة على الاتجاه الآخر الترجمة الحرفية الطاعة العمياء للنص الأصلي والالتصاق الشديد به ومراعاته في أدقّ تفاصيله، وهو ما يُؤدي من وجهة نظرهم إلى انتفاء سمة الإبداع عن الترجمة، ورأوا أنّ هذا النوع من الترجمة لا يعطي النص المترجم حقه أو لونه الفني خاصة إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي، في حين آخذ أنصار الاتجاه الثاني وهو الترجمة الحرفية على مؤيدي الترجمة الحرة الإخلال بأمانة النقل للنص الأصلي، ورأوا أنّ هذه الترجمة تفقد النص الأصلي خصائصه المتميزة لتكسب المنقول إليه خصائص الناقل الفكرية. وبين هذا الاتجاه وذاك يبقى الهدف من الترجمة واحد وهو الخروج بنص مقروء أقرب ما يكون إلى النص الأصلي.

وعلى أساس كلام الجاحظ عن الترجمة الذي جمع وأوجز، فقد حُدِّدت طريقتان في الترجمة تكّرر ذكرهما كثيراً، إحداهما حرفية والثانية مُتصرّفة:

1.2.II دعاة الترجمة الحرفية Literal Translation أو نظريات الترجمة الموجهة نحو النص المصدر: Les Théories Sourcières

قبل التطرق بشيء من التفصيل إلى أبرز دعاة الترجمة الحرفية وأفكارهم في ظل نظرية الترجمة يتوجب علينا أن نُزيل اللبس الذي يكتنف هذا المفهوم. إنّ الترجمة الحرفية لا

تعني الترجمة كلمة بكلمة (Traduction mot à mot) كما يعتقد الأغلبية من المترجمين والقراء، إذ نجدهم يستخدمون هذين المصطلحين ترادفياً في كتاباتهم في حين أنهما مختلفين كل الاختلاف. فالترجمة كلمة بكلمةتُبقي على ترتيب كلمات اللغة المنقول منها، وتتُرجم كلّ كلمة أحادياً وفق معناها الأكثر شيوعاً خارج السّياق، وتُستعمل الترجمة كلمة بكلمة خاصة لفهم آليات اللغة المنقول منها أو لتفكيك نصٍّ صعب كعملية تسبق مرحلة الترجمة الفعلية. أما الترجمة الحرفية فتقوم على استبدال التراكيب والصيغ النحوية الموجودة في اللغة المصدر بما يُوافقها من تراكيب على مستوى اللغة الهدف.

اختلف الدارسون منذ القدم حول مدى فعالية وجدوى الترجمة الحرفية في مقاربة النصوص، فمنهم من انتقد النقل الحرفي للنصوص أمثال سيسرون "Ciceron" وهوراس "Horace"، بينما دعا البعض الآخر إلى استعمالها فقط في ترجمة الكتاب المقدس مثل هيرونيموس "Heronimus"وسانت جيروم "Saint Jérôme" حرصاً على الأمانة في نقل جوهر النص. ومن المعاصرين نجد إتيان دوليه "Etienne Dolet" الذي حذّر من أخطار الترجمة الحرفية.

وقد استعمل المترجمون العرب القدامى الترجمة الحرفية بكثرة، حيث اعتمد هذه الطريقة بدايةً كلّاً من يوحنّا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي في عصر المأمون، وتقول مونا بايكر Mona Baker في هذا المضمار:

“This method first, associated with Yuhanna Ibn al-Batriq and Ibn Naïma al-Himsi, was highly literal and consisted of translating each Greek word with an equivalent Arabic word and, where none existed, borrowing the Greek word into Arabic. This method was not successful overall and many of the translations carried out by al-Batriq were later revised under al-Mamun, most notably by Hunayn ibn-Ishaq” (Baker Mona, 2005: 321)

أي: " هذه الطريقة التي تبنّاها كلّاً من يوحنّا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي كانت على درجة كبيرة من الحرفية، حيث قامت على ترجمة كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية مع ما يُكافئها في اللغة العربية إن لم يُوجد ما يُكافئها نُقلت الكلمة اليونانية إلى العربية عن طريق الاقتراض. لكن هذه الطريقة لم تكن ناجحة على العموم حيث قام الخليفة المأمون وحُنْين بن إسحاق على وجه الخصوص بإعادة مراجعة أغلب الترجمات المُنجزة من قِبل ابن البطريق" (ترجمتنا)

وقد اعتبر حُنين بن إسحاق هذه الطريقة بأنّها رديئة لسببين: أحدهما عدم وجود كلمات في العربية تقابل جميع الكلمات اليونانية، ولذلك بقيت الكثير من الألفاظ على حالها، إضافة إلى الاختلاف في تركيب الجمل من لغة إلى أخرى.

1.1.2.II نظرية والتر بنجامين Walter Benjamin

يعتبر والتر بنجامين Walter Benjamin من أهّم دعاة الترجمة الحرفية في الغرب، حيث ينظر إلى الترجمة والنص الأصلي على أنهما شيئان منفصلان، فالترجمة عنده ليست كما يعتقد الكثيرون مجرد نسخة تُطابق الأصل في جميع جوانبه اللغوية، بل تتمثل مهمتها الأساسية في التماس الأثر المقصود من العمل الأدبي وإظهار صداه في الترجمة، إضافة إلى إبراز الاخ تلاف اللغوي بين النص الأصلي والنص المُترجَم، حتى أنّ بنجامين دعا إلى التضحية بسلامة تركيب اللغة المُتَرجم إليها، إن اقتضي الأمر، من أجل المحافظة على غرابة التعبير في الترجمة، لاقتناعه بأنّ هذه العملية تسمح بإنتاج لغة خالصة أو صِرفة Pure Language والتي تتضمن الأثر المقصود من لغات العالم مجتمعةً، لتكون بذلك الغاية من الترجمة ليست نقل المضمون فحسب وإنما التوفيق والتقريب بين اللغات جميعاً وإظهار العلاقة الكامنة بينها. وفي ذلك يقول:

“A real translation is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, as though

reinforced by its own medium to shine upon the original all the more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves that words rather than sentences to be the primary element of the translator" (Walter Benjamin, 2008: 169)

أي: "الترجمة الحقيقية هي ترجمة تمتاز بالشفافية، لا تحجُب الأصل ولا تمنع نوره، بل تسمح للغة الصِرفة بالظهور والتميّز عن الأصل. وهذا لا يتحقّق إلا بالتجسيد الحرفي للتراكيب البنيوية ممّا يـُؤكد أنّ الكلمات لا الجمل هي العنصر الأساسي بالنسبة للمترجم" (ترجمتنا)

وبهذا تكون الترجمة الشفافة عند بنجامين هي الترجمة الحرفية التي تسمح ببروز خصائص النص الأصلي، وتكون الكلمة فيها هي العنصر الرّئيس والأساسي بالنسبة المترجم وليس المعنى أو المضمون.

2.1.2.II التكافؤ الشكلي Equivalence Formelle ليوجين نيدا Eugene Nida

لقد طوّر يوجين نيدا عالم اللاهوت الأمريكي الشهير نظريته في الترجمة في ضوء تجربته الشخصية في ترجمة الكتاب المقدس "الإنجيل" ، إذ أنّ الغرض الأساسي المُتوخى من الترجمة عنده هو إيصال مغزى الكتاب المقدس وتقريبه من مدارك الناس في لغاتهم بغرض التبشير. **(الديداوي محمد، الترجمة والتواصل، 80)**

وهكذا استوحى نيدا نظريته من النحو التوليدي Grammaire générative الذي أرسى قواعده تشومسكي Chomsky ، فميّز بين التكافؤ الشكلي Equivalence formelle بين اللغتين، والتكافؤ الدينامي Equivalence dynamique في اللغتين المُتَرجم منها وإليها مُفضلاً الطريقة الثانية. **(الديداوي محمد، الترجمة والتواصل، 80)**

ومن ثّم فإنّ نيدا يرى أّنه على المترجم أن يختار بين تكافئين :التكافؤ الشكلي أو التكافؤ الدينامي. فالتطابقالأول يُعطي الأولوية لشكل النص المصدرويُهمل البنى النحوية وأساليب وروح اللغة الهدف. وفي المقابل، فإنّ التطابق الثاني يرمي إلى إحداث نفس التأثير الذي أحدثه النص المصدرمتحرراً بعض الشيء من بنى النص المصدر.

ويُركّز الاتجاه الأول (الترجمة المُوجّهة نحو التكافؤ الشكلي) على الشكل والمضمون على حدّ سواء، وهو أقرب ما يكون إلى الترجمة التي يدعو إليها أنطوان برمان من حيث تقريب النص المُتَرجَم وإبراز مسحة النص الأصلي. وبما أنّ الترجمة كما ينصّ عليه هذا الاتجاه تكون مُوجّهة نحو نص المصدر، فإنّ توخي الدقة شيء لابدّ منه، الأمر الذي يتطلب من المترجم البقاء اقرب ما يمكن من النص الأصلي.ويُعرّف نيدا التكافؤ الشكلي فيما يلي:

يُ"ركّز التكافؤ الشكلي الانتباه على الرسالة نفسها في الشكل والمحتوى معاً. ويهتم المرء، في مثل هذه الترجمة، بتلك الحالات من التطابق مثل مطابقة الشعر بالشعر والجملة بالجملة والمفهوم بالمفهوم. وعندما ينظر المرء من هذا الاتجاه الشكلي، فإنه يُبدي اهتماماً بوجوب موازنة الرسالة المنقولة إلى لغة المتلقي بالعناصر المختلفة في لغة المصدر بأدق درجة ممكنة" (نيدا يوجين، 1976: 308)

ويُضيف نيدا:

"وبهذا الشكل تحاول الترجمة ذات التكافؤ الشكلي توليد عدة عناصر شكلية تتضمن: (1) الوحدات النحوية (2) التمسك باستعمال الكلمات (3) المعاني فيما يتعلق بسياق المصدر. ويمكن توليد الوحدات النحوية في: (أ) ترجمة الأسماء بالأسماء والأفعال بالأفعال إلى آخره (ب) المحافظة على سلامة العبارات والجمل (أي عدم تجزئة الوحدات وإعادة ترتيبها) (ج) حفظ جميع المؤشرات مثل إشارات التنقيط وترتيب الفقرات والفراغات التي تُترَك بين الأبيات الشعرية" (نيدا يوجين، 1976: 318)

لكن نيدا لا ينصح باللجوء إلى هذا النوع من التكافؤ إلا إذا تطلبت الترجمة ذلك، لأنه قد يُسبب خللاً في الوظائف النحوية والأسلوبية للغة الهدف مما يُؤثر سلباً على فحوى الرسالة ويشقّ معناها، ويقول في ذلك:

إنّ مثل هذا المبدأ يمكن أن يندفع بالطبع نحو مدى يُنافي المعقول بحيث تكون النتيجة ظهور صفوف من الكلمات الخالية من المعنى نسبياً" (نيدا يوجين، 1976: 319)

II.3.1.2 شعرية هنري ميشونيك Henri Meschonnic

ويُعدّ المنظر الفرنسي هنري ميشونيك Henri Meschonnic هو الآخر من أبرز رواد الاتجاه الحرفي في العصر الحديث، ومن أهّم الذين دافعوا عن فكرة الحرفية في الترجمة، والذي كثيرا ما تطابقت مواقفه مع مواقف معاصره أنطوان برمان، وإن كان هذا الأخير قد ركّز اهتمامه على ترجمة الأعمال النثرية والروائية بوجه خاص، في حين وجّه ميشونيك معظم أبحاثه نحو "الشعرية" أي اللغة والإيقاع والشعر، إلاّ أنّ كلاهما يتفق على أنّ الترجمة يجب أن تُحافظ على خصوصية النص الأصلي وألا تطمسه لأنها تبقى في الأخير ترجمة وليست تأليفاً لنصٍ جديدٍ.كما يُؤكد ميشونيك من جهته على ضرورة المحافظة على إيقاع Le rythme النص عند ترجمته، وهذا حتى يُؤدي النص المُترَجم نفس الوظائف الجمالية للنص الأصلي. **(Meschonnic Henri, 1999)**

فالإيقاع في نظر ميشونيك حامل ومولد للمعنى في آن واحد، إذ لا تنحصر وظيفته في نقل ذلك الأثر الجمالي، بل تتعداه إلى جعل النص يبدو متجانساً من حيث لغته وأفكاره ومعانيه، فالإيقاع هو المسؤول عن منح النص الشعري اتساقه وهويته. ومن هنا يتبين أنّ الإيقاع هو المحور الذي تدور حوله نظرية ميشونيك، فشعرية الترجمة عنده ترتكز على النقل الحرفي للنص الأصلي وعلى طابع الشعرية والإيقاع فيه.

4.1.2.II نظرية أنطوان برمان Antoine Berman

لقد حاول أنطوان بارمان Antoine Berman، المدافع الشرس عن الاتجاه الحرفي في الترجمة، إبراز مفهومه للترجمة الحرفية من خلال ما تناوله في كتاب « La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du Lointain » (الترجمة والحرف أو مقام البُعد) من نماذج تُرجمية لكل من شاتوبريان Chateaubriand مترجم « Le paradis perdu » لـ ميلتون Milton وهولدرلين وترجمة الانياذة L'énéide لـ كلوسوفسكي Klossowski باعتبارها تُجسّد وإلى حدّ كبير فكرة الترجمة الحرفية لديه؛ مبّيناً أن الترجمة الحرفية الحقيقية، وليست الناسخة أو المكررة لعبارات الأصل بشكل ساذج، هي التي تسمح بتجاوز معضلات تحويل وتشويه الأصول، مع الأخذ بعين الاعتبار الاختلاف في الأسلوب وفي طريقة التعبير بين مختلف الأنظمة اللغوية.

فترجمة الحرف تقوم على مبدأ أساسي، وهو ترجمة العمل الأجنبي بشكل لا يجعلنا نحس بأن هناك ترجمة، أي بشكل يعطي الانطباع بأنّ المؤلف كان سيكتب نفس الشيء، لو أنه كتب نصه باللغة المترجمة. ولذلك فإنّ الترجمة الحرفية تقتضي عملا دءوباً على اللغة المترجمة وإبداعية من طرف المترجم. فالحرفية Littéralité بهذا المعنى، تشتغل على مستوى نسق اللغة ونسق النص، وبهذا فإنّ الترجمة الحرفية لا تعيد إنتاج الأصل المصطنع، بل المنطق المتحكم في هذا الاصطناع، وهو ما دعاه برمان بالغاية النهائية لهذه الترجمة ذات الأبعاد الأخلاقية والشعرية والفلسفية. **(أنطوان برمان، 2010)**

ويرى برمان أنّ الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر المختلف والغريب، بغرض خلخلة البنية المتمركزة ثقافيا وفكريا وعرقيا لدى كل طرف. ولذلك فإنّ غاية الترجمة أخلاقية في جوهرها؛ فهي بتجاوزها لمنطق التمركز حول الذات، ستسمح بالانفتاح على الثقافات المغايرة واستضافتها واستقبالها بحفاوة داخل مقام لغتها وإقامة علاقة تبادلية وتفاعلية معها، وهو ما يُسميه برمان بالتفتح على الآخر Ouverture sur

l'Autre حيث يدعو إلى ترجمة حرفية تُحافظ على غيرية النص الأصلي وخصوصياته الثقافية، مقابل نظرة سلبية للترجمة التي تقوم على النزعة الاثنومركزية (الترجمة المُتمركزة عرقياً (Traduction Ethnocentrique، والتي ينتقدها برمان بشدة ويُعرّفها بأنها:

تلك الترجمة التي تُرجع كل شيء إلى الثقافة الخاصة (بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة –أي الغريب– سلبياً، يتعين أن يكون مُلحقاً ومهيأً للمساهمة في إغناء هذه الثقافة" (أنطوان برمان، 2010: 48)

ويرفض برمان من جهة أخرى ما يُسمى بالترجمة التفخيمية Traduction Hypertextuelle والتي تقوم بإدخال بعض التغييرات الشكلية على نص موجود مسبقاً يُقدّم للقارئ على أنه النص الأصلي.

لقد ثار أنطوان برمان على الفكرة التي سيطرت على العملية التُرجمية لوقت طويل والتي مفادها أنّ الهدف من الترجمة هي عملية استقطاب المعنى وإدماجه وتكييفه مع معايير لغة الوصول وخصائصها حتى نجعل من النص المُترجَم يبدو كإنتاج محلي وإيهام القارئ المستهدف بأنّ الكاتب الأصلي قد كتبها لغة الترجمة وهي نظرية معتمدة لدى المترجمين الفرنسيين الدين ظلوا لمدة طويلة يُركزون على تذويب الأجنبي في الثقافة الفرنسية. وتتلخص هذه النظرية فيما قاله الشاعر الفرنسي كولورادو Coloradeau في القرن الثامن عشر بأنه:

"إذا ما كان هناك فضل في عملية الترجمة، فسيكون هو تحسين النص الأصلي، قدر الإمكان وتجميله وتكييفه وإضفاء نفحة وطنية عليه وتطبيع هذه النبتة الغريبة، بمعنى ما" (أنطوان برمان، 2010 :48)

5.1.2.II نظرية لورنس فينوتي Lawrence Venuti

يعتبر فينوتي من أعظم دارسي أمريكا الشمالية تأثيراً في الدراسات التُرجمية من خلال مُؤلَفيْن أساسيين في الترجمة هما: خفاء المترجم: تاريخ الترجمة The Translator's invisibility : A history of translation وفضائح الترجمة: نحو نظام أخلاقي للاختلاف The scandals of translation : Towards an Ethics of difference.

ويرى فينوتي أنّ فعالية الترجمة مشروطة بغياب المترجم أو خفاءه، مما يعني ميل المترجم إلى طمس ذاته أثناء العمل التُرجمي والتخلي عن صوته الخاص، إما لصالح صوت المؤلف، وإما لصالح أساليب الاستقبال السائدة في الثقافة، وإما لصالح هذين الأمرين معاً، بُغية إنتاج نص مقروء يرمي إلى إثارة وهم الشفافية في اللغة المستقبلة. ويُصرح لورنس في هذا السياق:

"إنّالمترجمين حين يُعيدون كتابة النص وفقاً لما هو سائد في الثقافة المستقبلة من أساليب، وحين يُكيفون الصور والاستعارات في النص الأجنبي طبقاً لأنساق المعتقدات التي تُفضلها الثقافة المستهدفة، فإنهم حينئذ لا يُكبلون أنفسهم بالأغلال من حيث الاختيارات التي يعتمدونها لانجاز مهمته فحسب، ولكنهم أيضا ُمرغمون على تحريف النص الأجنبي، لينسجم مع الصيغ والأفكار في الثقافة المستقبلة" (غينتسلر ادوين، 2007: 115)

كما دعا فينوتي إلى مبدأ الإفراط في الأمانة Abusive Fidelity أي أن يعمل المترجم على نقل الخصائص المتواجدة في النص الأجنبي والتي يمكن أن تمس أو تقاوم النماذج والمعايير السائدة في الثقافة المستقبلة، وبدلك يتسنى للمترجم أن يبقى وفيا وأميناً لمظاهر النص الأصلي والمساهمة في إحداث تغيير في الثقافة المستقبلة.

II.1.2.6 الترجمة الدلالية Semantic Translation لبيتر نيومارك Peter Newmark

لقد بنى نيومارك آراءه على استنتاجات نيدا فاقترح نوعين من الترجمة، الترجمة التبليغية Communicative Translationوالترجمة الدلالية Semantic Translation، حيث يقترب هذا النوع الأخير كثيراً من التطابق الشكلي الذي جاء به نيدا. ويُعرّف نيومارك الترجمة الدلالية في قوله:

"Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original" (Newmark Peter, in Munday Jeremy, 2008: 44)

أي: تُحاول الترجمة الدلالية أن تنقل –بأدق درجة ممكنة البنى الدلالية الصرفية حسبما تسمح به اللغة الثانية– المعنى السياقي الدقيق للنص الأصلي" (ترجمتنا)

وعليه فإنّ الترجمة الدلالية تقوم أساساً على النحو والاعراب وتقّيد المترجم الشديد بالأصل، حيث يعمل على نقل دلالة ألفاظ ونحو لغة النص الأصلي كما هي إلى لغة الترجمة. ويعتبر نيومارك أنّ هذا النوع من الترجمة يكون دون المستوى بالنسبة للأصل؛ ذلك لأنه يؤدي إلى ضياع المعنى.

II.2.2 دعاة الترجمة المُتصرفة Free Translation أو نظريات الترجمة الموجهة نحو النص الهدف: Les Théories Ciblistes

بدأت هذه الطريقة في الترجمة، والتي يتصرّف فيها الناقل بملء حريته بـ "ابن المقفع" عندما خرج إلى العرب بـ "كليلة ودمنة" المنقول في هيئة الأصل المُتقن. وقد كان لُرّواد هذا المنهج باعٌ طويلٌ في اللغة يُسخّرونها رخاءً حيث يشاءون، لكن الدقة لم تُحالفهم

دائما، وإن كانوا يُحافظون على المعنى العام مصحوباً برونق العبارة وسلاسة الأسلوب وفعل البيان. **(الديداوي محمد، 2007: 31)**

وهذه الطريقة اعتمدها أيضا حُنين بن إسحاق والعباس بن سعيد الجوهري، وغيرهما ممّن نحا نحوهما- وهي أن يقرأ الناقل جملة الكلام فيحلّل مفادها في ذهنه، ويعبّر عنها باللغة الهدف بجملة تُطابقها من حيث المعنى، سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها. وقد كان حنين بن إسحاق يضطرّ أحيانا إلى إضافة الشروحات أو ما يُسمى بالحواشي إلى ترجماته. وتشرح مونا بايكر هذه الطريقة فيما يأتي:

"The second method, associated with Ibn Ishaq and al-Jawhari, consisted of translating sense-for-sense, creating fluent target texts which conveyed the meaning of the original without distorting the target language. Ibn Ishaq and his followers thus gave priority to the requirements of the target language and the target reader from the outset" (Baker Mona, 2005: 321)

أي: "ارتبطت هذه الطريقة في الترجمة بابن إسحاق والجوهري وهي ترتكز على ترجمة المعنى بالمعنى عن طريق إبداع نصوص سلِسة تُحافظ على معنى النص الأصلي دون تشويهٍ في اللغة الهدف. ولهذا أعطى ابن إسحاق وأتباعه كلّ الأولوية لمقتضيات اللغة الهدف والقارئ في اللغة الهدفمنذ بداية العملية التُرجمية" (ترجمتنا)

1.2.2.II التكافؤ الدينامي Equivalence Dynamique ليوجين نيدا

يشرح نيدا الترجمة ذات التكافؤ الدينامي في ما يلي:

"يتجه مركز الاهتمام في مثل هذه الترجمة، نحو رسالة المصدر. ومن الممكن أن نصف الترجمة ذات التكافؤ الدينامي على أنها الترجمة التي تهتم بما يقوله الشخص الذي يُجيد التكلم بلغتين وله إطلاع على الثقافتين عن الترجمة (...) ولكن من المهم

أن نُدرك أن الترجمة ذات التكافؤ الدينامي لا تُعتَبر مجرّد رسالة أخرى مُشابهة من بعيد أو قريب لرسالة المصدر. إنها ترجمة، وبناء على ذلك يجب أن تعكس معنى وفحوى المصدر" (نيدا يوجين، 1976: 321)

ويُضيف في السياق ذاته:

" إنّ الترجمة ذات التكافؤ الدينامي مُوجّهة في المقام الأول نحو تكافؤ الاستجابة لا نحو تكافؤ الشكل" (نيدا يوجين، م.ن: 321)

هذا يعني أنّ الترجمة التي تعتمد على التكافؤ الدينامي تهتمّ بالدرجة الأولى بمبدأ التأثير الُمكافئ The principle of equivalent effect؛ وفي مثل هذه الترجمة لا يكون الاهتمام مُنصبّاً على مُكافئة الرسالة في لغة المتلقي بالرسالة في اللغة المصدر بل مُكافئتها بالعلاقة الدينامية، حيث تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة في الواقع هي نفس تلك العلاقة التي كانت موجودة بين المتلقي في اللغة الأصلية وبين الرسالة، وهذا ما يُسمّيه نيدا بالاستجابة الُمكافئة Equivalent response أي إنتاج استجابة مُماثلة في نص الهدف:

“Dynamic, or functional, equivalence is based on what Nida calls ‘the principle of equivalent effect’, where ‘the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message’” (Nida Eugene, in Munday Jeremy, 2008: 42)

أي: "يستند التكافؤ الديلمي أو الوظيفي إلى ما يُسمّيه نيدا بمبدأ التأثير الُمكافئ حيث يجب أن تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة في النص الأصلي مُشابِهة إلى حدّ كبير للعلاقة التي كانت قائمة بين المتلقين الأصليين والرسالة" (ترجمتنا)

ومن ثّم يستند المترجم الذي يـُحاول إنتاج تكافئاً ديناميا ً إلى ترجمة معنى النص الأصلي مُحاولاً خلق نفس الأثر والتفاعل في نفسية القارئ عند قراءة النص الهدف في اللغة الهدف.

2.2.2.II الترجمة التبليغية Communicative Translation لبيتر نيومارك

إنّ الترجمة التبليغية أو التوصيلية التي اقترحها نيومارك تتطابق مع التكافؤ الدينامي الذي جاء به نيدا، ويتجلى ذلك من خلال الأثر الذي تـُحاول أن تخلفه لدى قارئ النص المترجم. ويعرفها نيومارك كما يأتي:

"Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original" (Newmark Peter, in Munday Jeremy, 2008: 44)

أي:تـُحاول الترجمة التبليغية أن تـُحدث أثراً على قرائها أقرب ما يكون إلى الأثر الذي أُحدث لدى القراء في النص الأصلي" (ترجمتنا)

تركز الترجمة التبليغية على النص الُمتـَرجَم، وتتميز ببساطتها وسهولة الوصول إليها ذلك أن المترجم يتدخل في النص ويـُغيره حسب هدفه وحسب الجمهور الذي يقصده، وهي ترجمة هدفية مقصدية بالدرجة الأولى.

3.2.2.II نظرية جون روني لادميرال Jean René Ladmiral

يعد لادميرال من أشد المدافعين عن اللغة والثقافة الهدف حيث يرى أنّ الترجمة هي عبور ما بين الثقافات Transculturelle وتواص تثاقفي Communication interculturelle وأنه ثمة بعد ثقافي منوط جوهرياً بكل لغة.كما يـُصرح أنّ:

"Une traduction, ça sert à nous dispenser de la lecture du texte original" (Ladmiral Jean-René, 1994: 15)

أي: "إنّ الغاية من الترجمة تكمن في إعفاءنا من قراءة النص الأصلي" (ترجمتنا)

لذلك يجب أن يكون النص الهدف مصاغ بلغة وأسلوب واضح يستطيع القارئ أن يفهمه دون أن يضطر للعودة إلى النص الأصلي.

4.2.2.II النظرية الغائية Skoposthéorie

تُسمى أيضا بنظرية الهدف في الترجمة، ذلك أنّ كلمة Skopos باليونانية تعني الهدف أو الغاية، ويعتبر هانز فيرمير Hans Vermeer أول من استعمل هذا المصطلح في الدراسات التُرجمية في كتابه الذي ألفه بالتعاون مع كاتارينا رايس Katharina Reiss تحت عنوان: أساس لنظرية عامة في الترجمة «Groundwork for a General Translation".Theory of **(Munday Jeremy, 2008: 79)**

وتتلخص هذه النظرية في قول منداي Mundayنقلاً عن فيرمير بأنّ:

"Skopos theory focuses above all on the purpose of the translation, which determines the translation methods and strategies that are to be employed in order to produce a functionally adequate result. This result is the TT, which Vermeer calls the translatum. Therefore, in skopos theory, knowing why a ST is to be translated and what the function of the TT will be are crucial for the translator" (Munday Jeremy, 2008: 79)

أي:تُركز نظرية السكوبوس في المقام الأول على الهدف من الترجمة والذي يُحدد طرق واستراتيجيات الترجمة التي ينبغي أن تُستَخدَم من أجل تحقيق نتيجة ملائمة وظيفياً، هذه النتيجة هي النص الهدف التي يُسميه فيرمير بـ «المنقول». ومن هنا فإنّ معرفة الغرض من ترجمة نص المتن ووظيفة النص الهدف أمران حاسمان بالنسبة للمترجم" (ترجمتنا)

وعليه فإنّ نظرية سكوبوس تقوم على اعتبار أنّ غرض النص الُمترجَم هو المعيار الحاسم الذي يـُحدّد خيارات المترجِم لإيجاد استراتيجيات الترجمة وطرائقها، فجوهر عملية الترجمة ينبغي أن ُيبنى على أساس وظيفة النص في اللغة المصدر، وإمكانية نقل تلك الوظيفة في اللغة الهدف.ويـُوضح فيرمير مبدأ الغاية الذي تقوم على أساسه هذه النظرية فيما يلي:

"إنّ قاعدة «الغاية»يمكن أن تـُقرَأ على الوجه الآتي: ترْجِم أو فسّرْ أو تكلّ ْم أو اكتبْ، بطريقة تمُكّن نصك أو ما تنجزه مترجماً من القيام بوظيفته في الموقف الذي يستخدم فيه، ومع الراغبين في استخدامه، وتحديداً بالطريقة التي يرغبون بها للنص أن يمارس وظيفته" (غينتسلر ادوين، 2007: 185)

5.2.2.II النظرية التأويلية La Théorie Interprétative

وتـُسمى أيضا نظرية المعنى Theorie du sens نشأت في أواخر الستينات من القرن الماضي على أساس الأبحاث في ترجمة المؤتمرات، ليتّم توسيعها فيما بعد لتشمل الترجمة التحريرية لنصوص غير الأدبية أو البراغماتية وتعليم الترجمة التحريرية والفورية. وقد جاءت أهم مفاهيم ومبادئ هذه النظرية ُملخصة في الكتاب الُمعنون بـ "التأويل من أجل الترجمة" Interpréter pour traduire من تأليف دانيكا سلسكوفتش Danica Seleskovitch وماريان ليدرير Marianne Lederer،حيث يـُقدم الكتاب وبشكل ُمفصّل نظرية المعنى التي طورتها وأرست دعائمها المدرسة العليا للترجمة والمترجمين (E.S.I.T) في جامعة باريس الثالثة التي تتزعمها ماريان ليدرير، وذلك عبر مجموعة من المداخلات من تأليف الكاتبتين. **(Baker Mona, 112)**

تضع نظرية المعنى، كما يدلّ عليه اسمها، مفهوم المعنى في الصدارة من خلال عرض أهم الآليات الذهنية اللازمة للترجمة الشفوية، بغية فهم النص والإحاطة بمعناه وإعادة

التعبير عن هذا المعنى في اللغة الهدف. ويقضي هذا الطرح بأنّ اللغة في الترجمة هي أداة لنقل المعنى ليس إلا، فما هي إلا وعاء تُنَقَل فيه الرسالة إلى المتلقي، وتقول ليدرير في هذا الشأن:

"Le traducteur recherche le vouloir dire de l'auteur, sa méthode est l'explication des textes et non l'analyse linguistique. Le sens qu'il s'agit de faire passer dans une autre langue et donc bien celui qui est communiqué à l'intérieur d'une même langue…"
(Lederer Marianne, Seleskovitch Danica, 2001: 23)

أي: "يبحث المترجم عما يريد المؤلف قوله، وتتجسد طريقته في تفسير النصوص لا في تحليلها لغوياً. فالمعنى المراد نقله إلى لغة أخرى هو في الواقع نفس المعنى الذي تّم نقله في اللغة المصدر..." (ترجمتنا)

ويرى محمد الديداوي في النظرية التأويلية محاسن شتى فهي تدعو إلى الغوص في المغى والولوج إلى غْور الفكر، مما يسمح بالانعتاق من الغشاء اللغوي ويُجنب الحرفية المقيتة. إضافة إلى أنها مستمدة من الترجمة الفورية التي تركز على المعنى وتتصف بالسرعة، فإذا تدرب المترجم على الإسراع، كالترجمان، وجعل المعنى والمنطق مناط اهتمامه كان أنجع وأمِن شرور الإغماض والإبهام. **(الديداوي محمد، 2007)**

وعليه فإنّ النظرية التأويلية تولي اهتماماً خاصاً للمعنى، حيث ترى بأنّ المترجم لا يترجم الكلمات بل معناها الذي يفهمه والذي يتجاوز المدلولات المعجمية أو النحوية للجمل تجاوزاً بعيداً، فلا يجب أن ينتهج الحرفية في أي حال من الأحوال بل يجب أن يسعى إلى نقل جوهر المعنى بعد أن يتشرب بأفكار ومعاني النص الأصلي ويفهمها فهماً صحيحاً.

ووفق النظرية التأويلية فإن عملية الترجمة تتم عبر ثلاث مراحل أساسية هي:

1. الفهم : Compréhension

وهي مرحلة تتلخص في تأويل الخطاب في اللغة الأصل للإحاطة بالمعنى المراد تبليغه في اللغة الهدف.

2. الانسلاخ اللغوي : Déverbalisation

وهي مرحلة تهدف إلى تحرير المعنى من البنيات اللغوية للنص الأصل حتى لا تتداخل مع بنى اللغة الهدف في النص المترجم.

3. إعادة التعبير : Réexpression

وهي المرحلة الأخيرة في عملية الترجمة وتهدف إلى إعادة صياغة نفس المعنى باحترام كامل لخصوصيات الكتابة في اللغة الهدف.

هذا التقسيم لا يعني أنّ هناك استقلالاً تاماً لكل مرحلة من المراحل، بل إنّ هذه المراحل تتكامل ويجمعها ارتباط وثيق يُفضي في الأخير لإنتاج نص مترجم متماسك، واضح المعالم، يحترم المعنى الأصلي ويأخذ بعين الاعتبار الشروط الجديدة لاستقبال الترجمة في اللغة الهدف.

3.II الأسلوبية المقارنة

إنّ أول ظهور للأسلوبية المقارنة Stylistique comparée كان من خلال الكتاب الذي أنجزه كل من جان بول فيني Jean Paul Vinay وجان داربلني Jean Darnelnet تحت عنوان Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais أي الأسلوبية المقارنة للفرنسية والانجليزية (1958). وقد اقترح كلّ منهما سبعة أساليب تقنية للترجمةProcédés techniques de la traduction رتّباها حسب درجة صعوبة الترجمة (من الأقل صعوبة إلى الأكثر صعوبة)، حيث أنّه في إمكان

المترجم أن يستعمل كل أسلوب على حدة أو يجمع بين اثنين أو أكثر، وفي هذا الصدد يـُصرّح المؤلفان بما يأتي:

“C’est précisément ce processus qu’il nous reste à préciser. Ses voies, ses procédés apparaissent multiples au premier abord, mais se laissent ramener à sept, correspondant à des difficultés d’ordre croissant, et qui peuvent s’employer isolément ou à l’état combiné” (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977: 46)

أي: " هذه هي بالتحديد التي يتعّين تحديدها، فيبدو للوهلة الأولى أنّ طرقها وأساليبها متعددة، ولكن يمكن حصرها في سبعة أساليب مرتّبة ترتيباً تصاعدياً حسب درجة الصعوبة، فيمكن استعمال كلّ أسلوب على حدة، كما يمكن الجمع بينها" (ترجمتنا)

وتشمل هذه الأساليب: الاقتراض (L’emprunt) والمحاكاة (Le calque) والترجمة الحرفية (La traduction littérale) والإبدال (La transposition) والتطويع (La modulation) والتكافؤ (L’équivalence) والتصرف أو الاقتباس (L’adaptation) . حيث أنّ الأساليب الثلاثة الأولى هي أساليب مباشرة والأساليب الأخرى هي أساليب غير مباشرة أو ملتوية (Oblique).

1.3.II أساليب الترجمة المباشرة Traduction directe

1.1.3.II الاقتراض L’emprunt

يـُعتبر الاقتراض أبسط أساليب الترجمة، يلجأ إليه المترجم –كحلٍّ أخير– عندما تعوزه المصطلحات أو يتعذّر عليه إيجاد مقابل في اللغة المنقول إليها لمفهوم مجهول أو مصطلح جديد، فتـُؤخذ المفردة كما هي في اللغة المنقول منها وتـُعاد كتابتها بأحرف اللغة المنقول إليها دون ترجمتها.

وإذا كان الاقتراض يفرض نفسه أحيانا على المترجم كضرورة لا مفّر منها أما لافتقار اللغة المنقول إليها إلى ألفاظ تُعبّر عن المصطلح الجديد أو لتعذر إيجاد لفظ يُغطي نفس المساحة الدلالية والأسلوبية للفظ الأجنبي، فإنه قد يصبح تكلّفاً يتعمّد المترجم إقحامه لإضفاء ثقافية محلية على أجواء النص المُترَجَم. **(Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977)**

ومن الأمثلة على ذلك:

- أنواع المأكولات الأجنبية عند تعذّر إيجاد المقابل، كجبنة "التشدر" مقابل "Cheddar cheese".

- أسماء بعض الآلات الموسيقية كآلة العزف بالأوتار "البانجو" مقابل "Banjo".

II.1.3. 2 المحاكاة Le Calque

يُعرّف فيني وداربلني النسخ بأنّه اقتراض من نوع خاص،وذلك بالركون إلى أساليب تعبيرية مُقترضة حرفياً من اللغة الأخرى. وفي هذا السياق يقول المؤلفان:

“Le calque est un emprunt d’un genre particulier: on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent” (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977 : 47)

أي:يُعتبر النسخ اقتراضاً من نوع خاص، إذ نقترض من اللغة الأجنبية التركيب ولكننا نترجم حرفياً العناصر التي تُكوّنه" (ترجمتنا)

ويُميّز فيني وداربلني بين نوعين من النسخ:

1. النسخ التعبيري Calque d’expression:

وهو الذي يـُراعى فيه التركيب النحوي للغة المصدر، فتنتج عنه أنماط تعبيرية غريبة عن اللغة الهدف، كقولنا "لعب دوراً " (Jouer un rôle)، أو "طلب الإذن" (Demander la permission)، أو "أعطى صوته في الانتخابات" (Donner sa voix).

2. النسخ البنيوي Calque de structure:

يتّم من خلاله إدخال بناء لغوي جديد في المنقول إليها، مثل قولنا "علم الخيال" من (Science fiction) و"أفرو أسيوي" من (Afro-asiatique)، و"أمر بالدفع" من (Ordre de payement).

وتلعب وسائل الإعلام الدور الرئيس في شيوع مثل هذه التعابير التي تكّرس الركاكة في غالب الأحيان، وتثير إشكالية صعوبة الفهم بالنسبة لأحادي اللغة.

II.1.3. 3 الترجمة الحرفية La traduction littérale:

الترجمة الحرفية هي الانتقال من لغة إلى أخرى وذلك عن طريق استبدال وحدات النص الأصلي بنفس عدد الوحدات في النص الهدف للحصول على نص سليم من الناحيتين التركيبية والدلالية عن طريق التقابل البنيوي والتركيبي والشكلي والتوازي في معنى ومضمون النص الأصلي. وتكون هذه الترجمة أكثر نجاعةً بين اللغات المتقاربة لأسباب تاريخية وحضارية كالاسبانية والفرنسية من العائلة اللاتينية، والانجليزية والألمانية من العائلة الجرمانية.ويـُعرّف فيني وداربلني هذا الأسلوب في الترجمة كالأتي:

”La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d’autre chose que des servitudes linguistiques” (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977 : 48)

أي: "تعني الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة الانتقال من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف للوصول إلى نص صحيح وُمتعارف عليه دون أن يتحّلى المترجم عناء شيء سوى القيود اللغوية" (ترجمتنا)

وقد ذكر المؤلفان عدة أمثلة من اللغة الإنجليزية مع ترجمتها إلى الفرنسية نذكر منها الآتي:

I left my spectacles on the table downstairs

J'ai laissé mes lunettes sur la table en bas

This train arrives at Union Station at ten

Ce train arrive à la gare Centrale à 10 heures

(Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977 : 48)

II.2.3 أساليب الترجمة غير المباشرة أو الملتوية Traduction indirecte / oblique

II. 2. 3 . 1 الإبدال La transposition

الإبدال هو التغيير في شكل الرسالة، ويتّم فيه تعويض قسم من أقسام الكلام في اللغة المصدر بقسم آخر من اللغة الهدف دون الإخلال بالمعنى الإجمالي للرسالة **(Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977)**، كاستبدال فئة نحوية بفئة نحوية أخرى من خلال تحوير الفعل إلى مصدر أو تحوير الصفة إلى فعل... ويلجأ المترجم إلى مثل هذا الإجراء لأغراض أسلوبية محضة تتطلبها اللغة المنقول إليها.

"Nous appelons ainsi le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message" (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977: 50)

أي: ويُسمى هكذا، الأسلوب الذي يتّم فيه استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر دون تغيير معنى الرسالة" (ترجمتنا)

ويُشير المنظران (ibid.) إلى أنّ هناك نوعين من الإبدال: إبدال إجباري Transposition obligatoire وإبدال اختياري Transposition facultative.

1. إبدال إجباري Transposition obligatoire :

يكون الإبدال إجبارياً إذا كانت إحدى اللغتين لا تملك إلا صيغة واحدة للدلالة على عبارة معينة تحتمل صيغتين في اللغة الأخرى ويُورد كل من فيني وداربلني مثالهما الشهير:

"as soon as he gets up" حيث أنّ هذه العبارة في اللغة الانجليزية هي الصيغة الوحيدة والأساسية للتعبير عن هذا الموقف، في حين تقبل اللغة العربية صيغتين: 1. بمجّرد أن ينهض / 2. بمجّرد نهوضه.

2. إبدال اختياري Transposition facultative :

وعلى عكس الإبدال الإجباري: يلجأ المترجم إلى هذا النوع من الإبدال في حال ما إذا كانت العبارة المراد ترجمتها قابلة للترجمة بصيغ مختلفة وفي كلتا اللغتين ومثال ذلك ما ذكره المؤلفان:

"after his return" ⟵ بعد عودته

"after he comes back" ⟵ بعد أن يعود

II. 3. 2. 2 التطويع La modulation

التطويع هو عملية تنويع أو تغيير في الخطاب بسبب تغيّر في وجهات النظر أو الآراء، ويُعرّف فيني وداربلني هذا الأسلوب كما يلي:

“La modulation est une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d’éclairage. Elle se justifie quand on s’aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de LA” (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977: 51)

أي: "التطويع هو تنّوع في الرسالة ناتج عن تغيير في وجهة النظر أو زاوية الإضاءة، ويكون هذا الأسلوب مُبّرراً عندما يُفضي استعمال الترجمة الحرفية أو الإبدال إلى عبارة سليمة نحوياً ولكن لا تتوافق وعبقرية لغة النص الهدف" (ترجمتنا)

هذا يعني أنّ المترجم يلجأ إلى التطويع بعد تأكّده من أنّ الترجمة الحرفية أو الترجمة الابدالية تُعطي نتيجة غير مُرضية. فقد تكون الترجمة صحيحة من الناحية النحوية والتركيبية ولكنها تتنافى مع طبيعة اللغة المنقول إليها.

ويُميّز فيني وداربلني بين نوعين من التطويع: **(Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977: 51)**

1. التطويع الحر أو الاختياري Modulation libre ou facultative

وفيه يكون المترجم حرّاً بين الاحتفاظ بالتركيب الأجنبي أو تطويعه، ومن الأمثلة التي ذكرها المؤلفان لشرح التطويع الاختياري عبارة: “It is not difficult to show” حيث يمكن التعبير عنها في اللغتين الفرنسية والعربية، وذلك بحذف عبارة النفي كما يلي: “Il est facile de démontrer” وبالعربية "من السهل أن نبّين".

2. التطويع الثابت أو الإجباري Modulation figée ou obligatoire

يرى فيني وداربلني أنّ درجة استعمال هذا الأسلوب وإدراجه في القواميس والنحو يجعل أي شخص يُتقن اللغتين بصفة مُحكمة ويلجأ إلى التطويع بشكل تلقائي، والمثال الذي

ضربه المؤلفان في التطويع الإجباري هو: ‘‘The time when’’حيث يُقابلها في الفرنسية ‘‘Le moment où’’ويُقابلها في العربية "في الوقت الذي".

II. 3. 2. 3 التكافؤ L’équivalence

يُعرّف فيني وداربلني التكافؤ في قولهما:

“Il est possible que deux textes rendent compte d’une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. Il s’agit alors d’une équivalence” (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977 : 52)

أي: "قد يتّفق نصّان في تصوير الوضعية نفسها لكن باستخدام وسائل أسلوبية وبنيوية مختلفة تماماً.وهو ما يُعَرف بالتكافؤ" (ترجمتنا)

وينشأ التكافؤ على غرار التطويع من اختلاف في وجهات النظر، إلا أنّ التكافؤ يتغلغل في غمار اللغة بينما يعمل التطويع على مستوى الكلام.

كما يُشير المؤلفان إلى أنّ الأمثال والحكم والتعابير المجازية تُشكّل مجالاً مثالياً للتكافؤ حيث لا يُمكن ترجمتها حرفياً أو بأسلوب النقل، خاصة عندما تكون الثقافات مختلفة، وفي ذلك يقولان:

“Les proverbes offrent en général de parfaites illustrations de l’équivalence” (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977: 52)

أي: "تُعتبر ترجمة الأمثال بشكل عامّ خير مثال عن التكافؤ" (ترجمتنا)

ومن الأمثلة على ذلك عبارة "His wife wears the trousers"التي تُتَرجم حرفياً إلى اللغة العربية بـ "ترتدي زوجته السروال" فمعنى هذه العبارة في اللغة العربية لا يُعطي نفس المعنى المراد به في اللغة الانجليزية وبالتالي لا يكون له نفس التأثير الذي أحدثه

الأصل. لكن بإيجاد المكافئ المناسب لها في اللغة العربية نحصل على العبارة التالية "تسيطر زوجته عليه" والتي لها تأثير مماثل كما في الأصل.

II. 3. 2. 4التّصرف L'adaptation

بهذا الأسلوب يصل فيني وداربلني إلى ما أسمياه بلحدّ الأقصى للترجمة، فيُعرّفانه كما يلي:

"Avec ce septième procédé, nous arrivons à la limite de extrême de la traduction ; il s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente. C'est donc ici un cas particulier de l'équivalence, une équivalence de situation" (Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, 1977: 52-53)

أي: "بهذا الأسلوب السابع نصل إلى الحدّ الأقصى في الترجمة، وهو ينطبق على حالات تكون فيها الوضعية المُشار إليها في الرسالة غير موجودة في اللغة الهدف، وينبغي إحداثها انطلاقاً من وضعية أخرى تعتبر مكافئة لها، والتكافؤ في هذه الحالة هو تكافؤ خاصّ يُعْنَى بالوضعيات" (ترجمتنا)

ومن هنا نفهم أنّنا نصل إلى أقصى حدّ في الترجمة بالتّصرف الذي يتّم على المستوى الوضعي والثقافي، فهناك بعض المعطيات الثقافية في اللغة المتن يصعُب نقلها بحذافيرها إلى اللغة الهدف، وذلك إما لأنها لا توجد إطلاقاً في ثقافة اللغة المنقول إليها، أو لأنها تتنافى وآداب وتقاليد مُتكلّمي هذه اللغة. ويُقدّم فيني وداربلني في هذا الصدد المثال الأتي:

"He kissed his daughter on the mouth"

هذه العبارة تُمثّل حبّ الرجل الانجليزي العميق لابنته واشتياقه لها خاصة بعد الرجوع من سفر طويل، لكن مثل هذا التعبير لا يوجد في الثقافة الفرنسية ولا في الثقافة العربية الإسلامية. وبالتالي يقترح المؤلفان ترجمة هذه العبارة إلى اللغة الفرنسية بهذا الشكل:

"Il serra tendrement sa fille dans ses bras"

وعدم ترجمتها حرفياً بـ:

"Il embrassa sa fille sur la bouche"

وذلك لعدم اتفاقها نع عادات وثقافة المجتمع الفرنسي. أما في اللغة العربية فلا يمكن في أيِّ حال من الأحوال ترجمتهاحرفياً لأنّ القارئ العربي سيكونمستاءاً ومحرجاً ولن يتقبل مثل هذا التصرف الشاذ في العلاقة بين والد وابنته، وتجنّباً لهذا الإحراج يعمل المترجم على إيجاد مكافئ لهذه العبارة يتلاءم والثقافة العربية فيُترجمها مثلا كالآتي: "طبع قبلة على جبين ابنته".

وتُعلّق إنعام بيوض على هذا المثال بقولها:

"وترجمة جملة مثل (He kissed his daughter on the mouth) بـ: (قبّل ابنته على فمها)، تنطوي على الكثير من المحرّمات في ثقافة المتكلمين باللغة العربية ولها إيحاءات تقترب من الفسق -إن لم تُلازمه- في حين أنّ الترجمة المُتصرفة لهذه الجملة: (طبع قبلة على جبين ابنته) تُعطينا مدلولاً يتّفق مع مفهوم العلاقات القائمة بين أب وابنته، وتبقى ضمن حدود اللياقة الأدبية المتعارف عليها في ثقافتنا" (بيوض إنعام، 2003 :118)

وفي ضوء ما سبق عرضه عن الأسلوبية المُقارنة، ننتهي إلى أنّ الأساليب التُرجمية التي جاء بها فيني وداربلني تُخضِع النص لتحوّلات لا غنى عنها لتوصيل الفكرة الأصلية بأكبر قدر من المراعاة لمقتضيات اللغة المنقول إليها وأقل قدر من الحرفية بمعناها

السلبي، أي الحرفية التي تُضيّع المعنى في اللغة الُمترجَم إليها، خاصة إذا تعلّق الأمر بترجمة نص أدبي أكثر ما يمتاز به هو احتوائه على المحسنات البديعية والصور البيانية والأساليب البلاغية، وهنا يُشدّد فيني وداربلني على أهمية الترجمة غير المباشرة والإجراءات الأربعة التي تنطوي عليها من إبدال وتطويع وتكافؤ وتصرف. ذلك أنّ الترجمة الأدبية باستخدام أسلوب النسخ أو النقل الحرفي غالبا ما تُعطي الانطباع بأنّ هناك شيئاً غير صحيح في النص الُمترَجم أو حسب تعبير المترجمين "بأنّ رائحة الترجمة تفوح من النص".

كما سنبّين في الفصل التطبيقي كيف يستخدم المترجم إجراءات الترجمة المباشرة وغير المباشرة، كلّاً في مكانه وفقاً لمقتضيات اللغة الُمترجَم إليها وبناءاً على الصعوبات التي يُمثّلها النص الأصلي.

4.II الربح والخسارة في الترجمة Gain and loss in translation

إنّ مبدأ الربح والخسارة أمر لابدّ منه في عملية الترجمة، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب أهّمها الاختلاف بين اللغة المصدر واللغة الهدف سواء من الناحية النحوية أو الحضارية أو الثقافية، وفي ذلك تقول سوزان باسنت Susan Bassnett:

“Once the principle is accepted that sameness cannot exist between two languages, it becomes possible to approach the question of loss and gain in the translation process” (Bassnett Susan, 2002: 38)

أي: " إنّه وبمجرد أن يتّمقبول مبدأ عدم وجود تشابه بين لغتين يصبح من الممكن معالجة مسألة الربح والخسارة في العملية التُرجمية" (ترجمتنا)

وتجدُر الإشارة إلى أنّ مبدأ الربح والخسارة هما في الأساس وجه من أوجه الترجمة، يلجأ المترجم إليهما بتحفّظ شديد، فيكون مسؤولاً عن أهمية كل كلمة يحذفها من النص

الأصلي أو يُضيفها إلى النص الهدف، لأنّ عمليات الحذف والإضافة هذه قد تُسبب أثراً في القارئ الهدف مُغايرا للأثر الذي استهدفه كاتب النص الأصلي في قرائه. فالمترجم ههنا ليست لديهالحرية المطلقة لإضافة ما يُريده وحذف ما لا يروقه، بل إنّ ذلك يكون في حالات مُحدّدة تتجسّد كالآتي:

"It must be further observed, that the superadded idea shall have the most necessary connection with the original thought, and actually increase its force. And, on the other hand, that whenever an idea is cut off by the translator, it must be only such as is an accessory, and not a principal in the clause or sentence. It must likewise be confessedly redundant, so that its retrenchment shall not impair or weaken the original thought" (Woodhouse lee, 1813: 36)

أي: يُشترط كذلك في الفكرة الإضافية أن تكون على علاقة شديدة الوثاقة مع الفكرة الأصلية وأن تزيد من قوّتها. ومن جهة أخرى يُشترط في الفكرة المُستأصلة أن تكون كمالية لا أساسية في العبارة أو الجملة، حيث ينبغي الاعتراف بكونها فكرة زائدة لا يُؤدي اقتطاعها من النص إلى ضعف في الفكرة الأصلية" (ترجمتنا)

ويُعتبر مُترجم النص الأدبي –على غرار مترجم النص الشعري– أكثر من يواجه مبدأ الربح والخسارة في الترجمة، إذ لابدّ أن يفقد النص الأدبي الكثير من معانيه وأن يكتسب الكثير من المعاني الإضافية في أثناء الترجمة. والمترجم المُتمكّن هو الذي يُحاول جاهداً أن يُقلّص درجة الربح والخسارة إلى أدنى المستويات الممكنة.

II. 4. 1 أنواع الخسارة في الترجمة

II.4. 1. 1 الخسارة المحتومة Inevitable loss

“ It occurs because of the divergent systems of the two languages regardless of the skill and competence of the translator who cannot establish equivalence and therefore resorts to compensatory strategies” (A. B. As-SAFI: 2)

أي: "تحدث الخسارة في الترجمة بسبب الاختلافات المتعددة بين الأنظمة اللغوية بين لغة المصدر واللغة الهدف، بغض النظر عن مهارة وكفاءة المترجم الذي ليس بإمكانه تحقيق التكافؤ في هذا المجال ومن ثم يلجأ إلى استراتيجيات بديلة" (ترجمتنا)

II.4. 1. 2 الخسارة غير المحتومة Avertable loss

“Second is an avertable loss which is attributed to the translator’s failure to find the appropriate equivalence” (A. B. As-SAFI: 2)

أي: "يرجع النوع الثاني من الخسارة إلى فشل المترجم في إيجاد المقابل المناسب" (ترجمتنا)

II. 5 أخطاء الترجمة

كثيرا ما تحدث أخطاء بسبب الترجمة ويحدث سوء فهم للكاتب بسبب الترجمة، فيقع المترجم في الخطأ لعدة عوامل أهمها الالتزام الشديد بالنقل الحرفي أو التصرف المبالغ فيه. أما في الترجمة الحرفية فنجد ما يصلح للغة لا يصلح لأخرى، وما هو مدح في لغة يكون ذماً في غيرها فمثلا البومة هي رمز للشؤم في المجتمع العربي بينما ترمز للحكمة في المجتمع الانجليزي، وقد تُؤدي ترجمتها حرفياً إلى معنى خاطئ ومغاير تماماً للمعنى المُراد في النص الأصلي.

فلنفرض أنّ أحداً ما صادف وهو يـُترجم نصاً انجليزياً كلمة (Owl) بمعنى (بومة)، وهي سهلة الترجمة إلى اللغة العربية، ولكنها في ضوء الاختلاف الحضاري تتوه عن مبتغاها؛ فالبومة تـُمثل مخلوقاً جماهرياً لدى كل من المجتمعين، فهي في المجتمع الانجليزي طائر يحمل دلالات إيجابية أبرزها الحكمة، بينما في المجتمع العربي فدلالاته سلبية حيث يرمز إلى الشؤم. فإذا حاول شخص انجليزي أن يمدح عربيا قائلا له: "أنت كالبومة" يقصد (حكيما)؛ فستكون النتيجة حتماً عكسية، إذ أنّ العربي سيفهم منها الإساءة إليه بتشبيهه بالبومة أي أن حضوره مشئوم.

فماذا يفعل المترجم إذا صادف مثل هذه الحالة؟ بالطبع يكون عليه أن ***يتصرف*** ويبحث في تلافيف اللغة العربية عن معادل موضوعي، كأن يجد طائرا يحمل صفات مُشابهة في موروث القارئ العربي ويستبدل به البومة. فإن لم يجد فلا بأس في الإيضاح من خلال إشارة مرجعية في الهامش أو في أسفل الصفحة أو حتى في نهاية النص.

II. 5. 1 المعنى الخاطئ Le Faux sens

هو خطأ في الترجمة يحدث عندما ينسب المترجم إلى مفردة أو عبارة من النص المصدر دلالة محتملة خاطئة تـُشّوه معنى النص. ويتأتى المعنى الخاطئ عن دلالة ظّنها المترجم سديدة وهي في الواقع استعمال في غير موضعه ناتج من سوء تفسير.

“Faire un faux sens, c’est prendre un mot pour un autre, mal apprécier le sens d’un mot, interpréter le sens de manière erronée, choisir une acception erronée” (www.erudit.org)

أي: "توظيف معنى خاطئ يعني استخدام لفظ بدلا من آخر أو سوء تقدير معنى اللفظ أو سوء تفسير المعنى أو اختيار المعنى الخطأ" (ترجمتنا)

ويتعلّق هذا الخطأ بالكلمة الواحدة كترجمة الصفة مثلاً أو الحال أو الظرف بما لا يُقابله في اللغة الأخرى، مثل ترجمة هذا المثال: "La patience est amère mais son fruit est doux"

كلمة الأم Mèreلأنها تُشبه في كتابتها كلمة amère يقع البعض في خطأ فهم المقروء، فيُترَجم المثال كالأتي: "الصبر كالأم ثماره لذيذة" في حين كان بالإمكان مقابلته بالمكافئ في اللغة العربية: "الصبر مفتاح الفرج".

II. 5. 2 المعنى العكسي Le contre-sens

يقوم هذا الخطأ في الترجمة حينما يُنسب المترجم إلى جزء من النص المصدر معنى يُخالف به ما رمى إليه المؤلف.

“La notion de contresens paraît plus claire comme l’indique son nom, le contresens aboutit à une traduction contraire de ce qui a été énoncé. L’exemple cité est «il veut conclure la paix» traduit par «he wants to wage war» “ (www.erudit.org)

أي: "يبدو مفهوم المعنى العكسي واضحاً من خلال تسميته، فالمعنى العكسي هو ما نتج عن ترجمة مُتناقضة مع ما ورد في الأصل. مثل ترجمة العبارة الآتية: «il veut conclure la paix» أي: يريد تحقيق السلام بـ «he wants to wage war» أي: يريد شن حرب" (ترجمتنا)

II.5. 3 اللامعنى Non-sens

هو خطأ يُعتبر فادحاً في الترجمة حيث ينسب المترجم معنى خاطئاً إلى جزء من النص المصدر يُؤدي إلى إقحام صياغة مُنافية للمنطق في النص الهدف. وينتج اللامعنى في الترجمة عن خطأ في التفسير أو عن خطأ منهجي ويعكس تقصيراً يُصيب المترجم أو طالب الترجمة في تفكيره أو تحليله.

ومن أخطاء اللامعنى في الترجمة قولنا مثلاً : «un carré rond» أي: مربّع دائري، وهي عبارة غير منطقية لا يتقبلها العقل إلا في حالات مُعينة من بينها الشعر، فالشاعر لا يؤاخَذ على قوله أشياء غير منطقية لأنه حين نظمه للشعر يكون في حالة من اللاوعي والخيال.

"Même le concept de non-sens se discute parfois: tout énoncé apparemment illogique peut avoir un sens pour certains locuteurs seulement (les messages cryptés) ou pour des lecteurs éclairés (la poésie)" (www.erudit.org)

أي: يُعَرف مفهوم اللامعنى أحيانا بأنّه: كلّ ما بدا غير منطقي من الكلام قد يكون له معنى بالنسبة لبعض المتحدثين (رسائل مُشفّرة) أو القراء المثقفين (الشّعر)" (ترجمتنا)

II.5. 4 الإضافة Addition

هي خطأ في الترجمة يرتكبه المترجم عندما يُدخل من غير تسويغ في النص الهدف معلومات غير مفيدة أو عندما ينّمق النص الهدف بألوان بيانية أو أسلوبية غابت أصلاً عن النص المصدر.

"There may be something there that wasn't there before" (Bernhard D.A. Brugman 2011: 33)

أي: "قد يكون هناك شيء ما لم يكن من قبل" (ترجمتنا)

"Addition represents those instances in which a translated sentence contains elements which are not present in its corresponding original" (A. B. As-SAFI: 33)

أي: تُمثّل الإضافة تلك الحالات التي تحتوي فيها الجملة المُتَرجمة على عناصر لم تكن موجودة في الجملة الأصلية" (ترجمتنا)

والإضافة الممنوعة في الترجمة هي تلك الإضافات التي تؤدي إلي الابتعاد عن مراد النص، بل وتؤدي إلى تغيير في شكل الشخصية كما رسمها العمل الأصلي، إذا كان النص أدبياً . وإذا كان النص يحمل بعض الشحنات التي تهدف إلى إثارة ذهن القارئ وتحفيزه فإن إضافة تفاسير وشروح لمثل هذه الشحنات الثقافية من شأنه أن يقلل من قدرة خيال القارئ على المناورة للوصول إليها، ومن ثم بات من الضروري عدم إضافتها.

II. 5. 5 الحذف Omission

هو خطأ في الترجمة يرتكبه المترجم عندما يُغيّب عن النص الهدف، بغير سبب، عنصراً من عناصر المعنى الوارد في النص المصدر. ويُعرّف الحذف في الترجمة كما يلي:

"Omissions are those transformations in which a TT sentence does not contain certain elements which are present in the ST original, 'lost in translation' if you will" (A. B. As-SAFI: 41)

أي: "الحذف هو تلك التحولات التي تطرأ على الجملة في النص الهدف حيث تغيب بعض العناصر الموجودة في نص المتن، وتُسمى هذه العناصر، إن صحّ التعبير، بالمفقود في الترجمة" (ترجمتنا)

ملاحظة

وقد لا يُصَف ***الحذف والإضافة*** ضمن أخطاء الترجمة إذا اضطر المترجم إلى اللجوء لأحدهما كضرورة حتمية للحفاظ على المعنى أو توضيحه أكثر. فالإضافة في الترجمة أمر محمود إذا ارتبط الأمر بتلك النصوص المشبعة بشحنات ثقافية تتعلق بثقافة الأصل، وليس لها مكافئ في لغة الترجمة، مما يتطلب إضافة نوع من التفسير والهوامش لمساعدة قارئ الترجمة على استيعاب مراد المؤلف الأصلي؛ إذ إنه بدون هذه التفاسير يظل المعنى غامضاً، مما يعطي للترجمة صفة النقصان والإبهام على القارئ. أما بالنسبة للشق الآخر وهو الحذف من النص الأصلي فقد يصحّ إذا تعارض النص مع

قناعات المترجم الدينية أو الأيديولوجية بشكل جذري؛ ومن ذلك أيضاً النصوص التي تحتوي على فحش، أو تبذؤ شديد، أو كفر صريح يصعب على المترجم ذي القناعات الإسلامية القوية مثلاً قبوله.

II. 6 حدود التصرف في الترجمة

إنّ التصرف في النص الأصلي بمعنى إعادة إبداع وإعادة خلق نص جديد في اللغة الهدف مسألة مطلوبة في الترجمة الأدبية، لكن التصرف المفرط يمكن أن يؤدي إلى انحرافات وانزلاقات خطيرة تمس جوهر المعنى المراد تبليغه وتشوه محتوى الموضوع المراد تقاسمه مع الجمهور في لغة ثانية غير اللغة التي كُتب بها أصلاً. من هذا المنطلق تنجم الإشكاليتين الآتيتين:

متى يتحتم على المترجم أن يتصرف في الترجمة التي يُقدمها؟

** كيف يتم هذا التصرف وما هي معاييره وحدوده؟*

تجيب صفاء خلوصي في كتابها فن الترجمة على هذا الإشكال حيث ترى بأنه لا يجوز للمترجم أن يُحسّن الأصل أو يصقله أكثر مما ينبغي بحيث تبعد الشقة بينه وبين الترجمة وأن لا يُبقي الأخطاء على ما هي عليه، بل عليه بتعديلها مع الإشارة إليها في الحواشي، إن أمكن. ويجب على المترجم، حيث ما يرى النص الأصلي غامضاً أو مشكوكاً في معناه أو محتملاً لمعنيين، أن يختار المعنى الأنسب لسياق الكلام في القطعة بكاملها والأقرب إلى مزاج الكاتب الأصلي. أما محاولة تقليد غموض الأصل وإبهامه فهو بالنسبة لصفاء خلوصي أمر معيب قد يدل على عدم فهم المترجم للنص الأصلي على وجهه الصحيح! كما يجوز للمترجم برأيهأن يُضيف للمعنى الأصلي شيئاً من عنده لتقويته وهو ما يُعرَف بالمعنى المضاف Superadded ideaأو يحذف معنى ثانوياً لا رئيسياً فيما إذا وجد أنّذلك يُضعف من قوة النص الأصلي وعلى المترجم في مثل هذه الأحوال أن

يستعمل الحكمة في الزيادة والحذف وأن يتخذ طور المؤلف الأصلي الذي يحاول تنقيح كتاباته لإخراجها بحلة جديدة. **(خلوصي صفاء، 1982)**

II. 7 خلاصة الفصل

لم تستطع الترجمة إلى يومنا هذا أن تتخلص من النزعتين اللتين سيطرتا عليها منذ الأزل، حيث ما تزال الآراء متضاربةً حول طريقة نقل الأثر الأدبي: فمن داعٍ إلى الحرفية اللصيقة بنص اللغة المترجَم منها إلى متحرر مبدع. وقد كان لكل نزعة إجراءاتها الخاصة التي تضمن نقلاً أميناً للنص المصدر شكلاً ومضموناً. وما استخلصناه من خلال عرضنا لكلتي الإستراتيجيتين هو ضرورة تحقيق نوع من التوازن أي أنه يجدر بنا اللجوء إلى ترجمة حرفية بحسن تدبير ووعي، وكذلك التصرف في حدود المقبول، لأنّ المغالاة الشديدة في الحرفية وإطلاق العنان لحرية التصرف في الترجمة قد يُفضي إلى خسارة جزء مهم من المعنى في نص الوصول، الأمر الذي يُؤدي إلى الوقوع في أخطاء غير محمودة.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: الترجمة الأدبية وإشكالاتها

1.II تقديم الفصل

تعتبر الترجمة الأدبية من أعسر وأشق أنواع الترجمة، فهي مسؤولية صعبة تُثقل كاهل المترجم وتقتضي منه أن يكون على أتم الاستعداد للدخول في متاهاتها. وعليه خصصنا هذا الفصل الذي أطلقنا عليه عنوان "الترجمة الأدبية وإشكالاتها" للتعرف على عالم الترجمة الأدبية، حيث سنستعرض في المبحث الثاني (2.III) نبذة تاريخية عن تطور الترجمة الأدبية عبر العصور في العالم العربي والغربي. ثم نعرج في المبحث الثالث (3.III) إلى الحديث عن خصوصية الترجمة الأدبيةوما يُميزها عن باقي أنواع الترجمة. أما المبحث الرابع (4.III) فقد تناولنا فيه أهم الصفات التي على المترجم الأدبي أن يتحلى بها كي يكون أهلاً لممارسة هذه المهنة الصعبة. لننتقل في المبحث الخامس (5.III) لمناقشة قضية الأمانة في الترجمة الأدبية وهي القضية الأولى التي تشغل المترجم فور تفكيره في القيام بعملية الترجمة، فيقع في حيرة من أمره متسائلاً عن الاستراتيجيات المُثلى التي تُفضي به إلى ترجمة وفية وأمينة. كما قمنا في المبحث السادس (6.III) باستقراء ما جاء على لسان بعض المنظرين في مسألة إمكانية الترجمة من عدمها. وتمحور المبحث السابع (7.III) والثامن (8.III) حول مسألتي ترجمة الشعر وترجمة الرواية على التوالي باعتبارهما تطرحان إشكاليات هامة في مجال الترجمة الأدبية. ونختم هذا الفصل بخلاصة في المبحث الأخير (9.III).

2.II. لمحة تاريخية عن الترجمة الأدبية

ليس للترجمة بداية تاريخية محددة بدقّة، بل هي انطلقت منذ أوّل تواصل ثقافي تّم بين شخصين غريبين عن بعضهما البعض يتحدّثان بلسانين مختلفين، ومنذ أول تفاعل حضاري بين ثقافتين مختلفتين متباعدتين. وإنّ المبحر في تاريخ الترجمة والغائص في أغواره، ليجد أن أول إشارة إلى وجود مترجمين في العصور القديمة هي الرسائل التي

بعثها أمراء الشام إلى اخناتون، يطلبون فيها المال والمعونة **(عز الدين محمد نجيب، 2005)**، مما يعني أن جذور الممارسة الترجمة ضاربة في التاريخ فهي قديمة قدم التواصل البشري. وبما أنّ تاريخ الترجمة موغلٌ في القدم كان علينا الإشارة في عُجالة إلى البواكير الأولى لنشأة الترجمة عند العرب وعند الغرب على حدّ سواء.

عرف العرب الترجمة من أقدم عصورهم، إذ احتكّوا منذ جاهليتهم بالشعوب المحيطة بهم من روم في الشمال، وفرس في الشرق، وأحباش في الجنوب، فكانت الترجمة وسيلةَ اتصال فيما بينهم وجسراً يربط بين ثقافاتهم.

"وقد قامت الترجمات الأولى إلى العربية على أكتاف المترجمين السريان، الذين كان وراءهم تراث تليد في هدا المضمار يرجع إلى عهد الوثنية... هكذا عُنيت جماعة نصرانية بالفلسفة الإغريقية (وخاصة بأرسطو) فشرعت في ترجمتها إلى السريانية وكان همها في دلك نشر المسيحية في بلا ما بين النهرين" (الديداوي محمد، 2000: 83)

وبلغت حركة الترجمة مرحلة متطورة في العصر العباسي حيث بدأ الخلفاء يُشجّعون العلماء على الترجمة، فأنشأ هارون الرشيد "بيت الحكمة"في بغداد وهو يُعدّ بمثابة مركزاً وطنياً للترجمة، وكان من أشهر المترجمين آنذاك حُنْين بن إسحاق الذي كان يُكافَأ في ترجمته لأيّ كتاب ما يُوازي وزنه من الذهب. وفي القرن التاسع ميلادي قام العرب بترجمة معظم مؤلفات أرسطو وهناك مؤلفات كثيرة تُرجمت عن اليونانية إلى العربّية، وضاع أصلها اليوناني فيما بعد، فأُعيدت إلى اللغة اليونانية عن طريق اللغة العربية أي أنّها لو لم تترجم إلى اللغة العربية لضاعت نهائياً. **(الديداوي محمد، 2000)**

وفي العصر العباسي ظهرت دراسات نقدية عن الترجمة نذكر منها أراء الجاحظ (780-868) الذي كان يرى أنّ المترجم الجيد يجب أن يكون من مستوى فكري لا يقلّ عن المؤلف المترجم عنه، وأن تكون معرفته بالموضوع جيدة، وإلا فقد تكون الترجمة غير

دقيقة. كما ُ وأكّد الجاحظ على ضرورة معرفة المترجم باللغتين المترجم عنها والمترجم إليها معرفة تامة. وعلى الرغم من أنّ أراء الجاحظ جاءت في القرن التاسع ميلادي، إلا أنها مازالت صالحة إلى يومنا الحاضر، فبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسي جورجي بليخانوف Georgi Plekhanov (1856-1918)شروطاً للمترجم الأدبي الجيد وللترجمة الجيدة، تتطابق مع الشروط التي وضعها الجاحظ .

وللجاحظ آراء في ترجمة الشعر، فهو يرى أنّ ترجمة الشعر تفُقده الكثير من جماله ومحاسنه. وهذا لا يعني أنّ الجاحظ كان ضد الترجمة، بوجه عام، ولكّنه كان يضع شروطاً مشددة للترجمة الجيدة لكي لا يتوهم المترجم ولكي لا ي ُوهِم الآخرين أنّ النص المترجم معادل للنص الأصلي من الناحيتين الدلالية والجمالية، إلا إذا كان المترجم عبقرياً ومبدعاً ومؤهلاً . **(الديداوي محمد، 2000)**

وقد تجسدت نظريات الجاحظ أغلبها في طريقة حنين بن إسحاق في الترجمة، وهو طبيب من القبائل العربية النصرانية، ُولد بالحيرة في بلاد الفرس، كان محباً للعلم وشغوفاً بالمعرفة، فقيل عنه:

"لم يقم بين المترجمين في العصر العباسي, من فاق حنين بن اسحق في وفرة التصنيف، من تأليف ونقل ومراجعة وتصحيح, ولا من جاراه في حسن الأسلوب ودقة الترجمة". (الديداوي محمد، م.ن: 93)

وي ُعتبر حنين مترجما موثوقا به، يترجم بعد التحقيق، وهو يمثل بأسلوبه العصر الذهبي للترجمة، حيث ُعرف عنه أنه كان ي ُترجم الجملة بجملة ت ُطابقها في اللغة العربية ولا يترجم كل مفردة على حدة، حيث اتبع أعسر طريقة إذ استطاع أن ي ُوفق بين دقة الحرفية وروعة التعبير.

ولقد أشار المستشرقون إلى حركة الترجمة المزدهرة لدى العرب، لا سيما في العصر العباسي، واعترفوا بدور العرب في الحضارة الأوروبية في هذه الفترة. كما أشار بعض الأدباء الغربيين إلى فضل علوم العرب على الغرب نذكر من هؤلاء الأديب الألماني غوته Goethe.

واما في الغرب فقد أدّت الترجمة دوراً رياديا ً في إحداث النهضة الأوروبية التي تأسست لمدّ نفوذ الحضارة الغربية وإرساء قواعد العالم المعاصر الذي تشهد لغاته اليوم نشاطا ترجمياً كبيراً، ويقول هنري ميشونيك Henri Meschonnic في هذا السياق:

“ L’Europe est née de la traduction et dans la traduction…seul l’Europe est un continent de traduction, au sens où les grands textes fondateurs sont des traductions” (Meschonnic Henri, 1999 : 32-33)

أي: بـ"عثت أوروبا من الترجمة وفيها... فأوروبا هي وحدها قارة الترجمة، لأنّ أكبر النصوص المُؤسِسة لها هي في الواقع نصوص مُترَجَمة" (ترجمتنا)

ومن هنا غدت الترجمة عند الغرب قديمة قدم الإمبراطوريتين الرومانية والإغريقية، حيث انكب المترجمون على نقل التوراة والإنجيل، وقد سُميت هذه الترجمة بـ (الترجمة السبعينية) نظراً لأنها تطلّبت اشتراك سبعون مترجماً للعمل عليها. وبعد ذلك أصبحت هذه الترجمة قاعدةً للتراجِم الأخرى مع العلم بأنها كانت رديئة المستوى من الناحية العملية، إلا أنّ هذا لم يُقوّض صورتها، بل على النقيض من ذلك ما زالت هي الترجمة التي تعتمدها الكنيسة اليونانية حتى يومنا هذا، وكانت الأساس لعدد من الترجمات إلى لغات أخرى في بلدان البحر المتوسط القديمة. **(الديداوي محمد، 2000)**

وفي العصور الوسطى تأثرت الترجمة نسبياً، والسبب في ذلك يعود إلى الاعتقاد السائد آنذاك بأنّ الشخص لا يُعدّ مفكراً ولا عالماً بالمعنى الحقيقي ما لم يكتب باللغة اللاتينية،

لذا كتب المفكرون والعلماء أفكارهم مباشرة باللغة اللاتينية التي كانوا يجيدونها بالإضافة إلى لغتهم الأم. **(الديداوي محمد، 2000)**

وقد حاول إتيان دوليه Etienne Dolet في القرن 16م ترسيخ الترجمة الإغريقية للكتاب المقدس، مستبعداً الترجمة اللاتينية للإنجيل والتوراة، والتي قام بها سان جيروم Saint Jérôme سابقاً وهي التي كانت تعمل بها الكنيسة في روما. كما اشتهر دوليه بتبنيه لمبدأ الترجمة الحرة حيث يرى بأنّ الترجمة الجيدة تتجسّد في الفهم الجيد للمعنى والموضوع المُعالج، وإتقان اللغة الهدف، وتجنب الترجمة كلمة بكلمة. وفي عام 1540م نشر دوليه مرسوماً وسمه بـ "الطريقة الأفضل للترجمة من لغة إلى أخرى" « La manière de bien traduire d'une langue en autre » والذي تضمّن خمس قواعد أساسية على المترجم أن يضعها نصب عينيه أثناء عملية الترجمة، وهي كالتالي: **(Bassnett Susan, 2002)**

القاعدة الأولى: تقول بضرورة فهم المترجم لقصد المؤلف الأصلي.
القاعدة الثانية: تقضي بأن يكون المترجم ملما بكلتا اللغتين: الأصل والهدف.
القاعدة الثالثة: تقضي بضرورة تجنب المترجم لمبدأ الترجمة كلمة بكلمة.
القاعدة الرابعة: تنص على استخدام المترجم لصيغ الكلام الشائعة.
القاعدة الخامسة: تؤكد على ضرورة اختيار المترجم للكلمات وترتيبها بشكل مناسب لـيُقدم عبارات ذات نبرة صحيحة.

وببلوغ القرن 17م منتصفه ظهر ما يـُسمى بتيار "الجميلات الخائنات" Les belles infidèles الذي ابتدعه نيكولاس بيرو دابلانكورت Nicholas Perrot d'Ablancourt والذي يقضي بأنّ الترجمة لا يمكن لها أن تجمع بين الجمال والوفاء في آن واحد، وهذا النوع من الترجمة يـُعطي الأولوية لوضوح المعنى حتى ولو كان ذلك على حساب الشكل في لغة الاستقبال.

وفي القرن الثامن عشر أصدر تتلر Tytler مجلداً بعنوان: "حول مبادئ الترجمة" يجمع فيه بين منهج ترجمة المعنى والمنهج الحرفي، أي منهج الأمانة في نقل الشكل والمضمون، حيث يضع ثلاثة مبادئ أساسية للترجمة هي:**(Bassnett Susan, 2002)**

1. يجب أن تُقدم الترجمة نسخة كاملة عن فكرة النص الأصلي.
2. يجب أن يكون الأسلوب وطريقة الكتابة بنفس أسلوب وطريقة كتاب العمل الأصلي.
3. يجب أن تحتوي الترجمة خصائص البساطة واليسر الموجودة في النص الأصلي.

كما عرف ميدان الترجمة في القرن 19م مرة أخرى تياراً يدعو إلى انتهاج الحرفية خاصة عند الرومانسيين الألمان أمثال غوته Goethe همبولدت Humboldt، وشلايرماخر Scheiermacher الذين انتقدوا بشدة المنهج الحر للفرنسيين في الترجمة، حيث رأوا في تصرفهم في النصوص الأصلية خيانة لروح النص الأجنبي.

وقد لخصّ ستاينر Steiner اتجاهات الغربيين في الترجمة منذ بداياتها حتى العصر الحديث إلى ثلاث فئات:

تشمل الفئة الأولى الحرفية الشديدة وفيها تتّم مقابلة الكلمات المعجمية بمثيلاتها ويتّم رصها، أّما الفئة الثانية فهي المحور الأساسي للنقل الأمين وفيها تُعاد الصياغة دون التقيد بالأصل ذلك أنّ المترجم ينقل الأصل ويشكلّ نصاً ينسجه على منوال لغته ويمكن أن يستقل ذلك الّنص بذاته. والفئة الثالثة عبارة عن المحاكاة وإعادة الخلق والتحريف والتأويل كما أّنها تغطي مجالا واسعا يتراوح من المطابقة مع الأصل إلى الاستعمال الاصطلاحي الأقرب تناولا فالتقليد إلى أن يصل في أبعد مداه إلى التحرر الذي قد يكون مجرد التلميح إلى الأصل. **(الديداوي محمد، 2000: 80)**

II. 3 الترجمة الأدبية وخصائصها

تعرّف صفاء خلوصي الترجمة الأدبية بقولها:

الترجمة الأدبية فن جميل يُعنى بنقل ألفاظ ومعان وأساليب من لغة إلى أخرى بحيث أن المتكلم بالـ لغة المُترجَم إليها يتبين النصوص بوضوح ويشعر بها كما يتبينها ويشعر بها المتكلم باللغة الأصلية" (خلوصي صفاء، 1982، 14)

تُعنى الترجمة الأدبية بترجمة مختلف النصوص الأدبية التي تدخل في إطار القصة والرواية والشعر والمسرح ومختلف المقالات والدراسات ذات الطابع الفني الأدبي، وبهذا الصدد يُعرّف محمد عناني الترجمة الأدبية فيقول:

"ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يُطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة Literary genres مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة في شتى فروع المعرفة، من علوم طبيعية (كالفيزياء والكيمياء والأحياء) وإنسانية (كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ)، وتجريبية أو تطبيعية (مثل الهندسة والزراعة والطب) على سبيل المثال، في أنها تتضمن تحويل شفرة لغوية Verbal code أي مجموعة من العلامات المنطوقة والمكتوبة إلى شفرة أخرى" (عناني محمد، 1997 : 7و8)

غير أنّ ترجمة النصوص الأدبية تختلف عن ترجمة باقي أنواع النصوص، ذلك أنّ الترجمة هنا لا تتمحور فقط في نقل نص من لغة إلى أخرى نقلاً أميناً وصحيحاً، وإنما هي قبل كلّ شيء فهْم لظاهر النص وباطنه، وتذوق لإحساس الكاتب، وبعدها نقلٌ للمعنى مع الحفاظ على روح النص الأصلي.

وتتّسم الترجمة الأدبية أيضا بكونها تختصّ بترجمة نوع خاص من النصوص، ألا وهو النص الأدبي الذي يُمثل رؤية الكاتب الخاصة وإدراكه الخاص لواقع يُريد أن يُصوّره أو يبحثه في كتاباته:

"Literary translation is a type of translation which is distinguished from translation in general. A literary translation must reflect the imaginative, intellectual and intuitive writing of the author" (Bahaa-eddin Abulhassan Hassan, 2011: 2)

أي: "الترجمة الأدبية هي نوع من الترجمة يتميز عن الترجمة بشكل عام. حيث ينبغي أن تعكس الرؤية الخيالية والفكرية والوجدانية للمؤلف" (ترجمتنا)

كما يُفضّل البعض تسمية هذا النوع من الترجمة بالإبداعية:

"لأنّ المترجم للنص الإبداعي مبدع في النص المترجَم –وإن كان بعض الباحثين يرونها عملية إعادة إبداع– لما تتميز به هذه النصوص من طاقة تصورية تخيلية مكثفة، تجعل الترجمة ممارسة تأويلية في علاقتها بالنص، والمعنى، والدلالة، والتواصل، والتلقي، وهي معطيات معرفية تحاول معرفة فاعلية النص وبعده في تشكيل المعنى، وتأويله في النص المترجم، فتصبح بذلك الترجمة إعادة إنتاج وتحويل وتوليد للنص ولغة ثالثة، توحد بين لغتين وثقافتين عن طريق التفاعل والتثاقف" (http://www.atida.org)

وفي موضع آخر تُؤكد حورية الخمليشي على صفة الإبداع في الترجمة الأدبية، فتقول:

"الترجمة الأدبية ليست كتابة على كتابة كما يدعيه بعض الباحثين، ولكنها إبداع، وإعادة كتابة إبداع، وانفتاح، وتوليد، وتجدد، ووفاء" (الخمليشي حورية، 2010: 187)

كما يرى البعض أنّ عملية الإبداع في الترجمة تبدأ من حين اختيار النص الأدبي موضوعاً للترجمة، فعملية الاختيار ليست عبثية ولا عشوائية، إذ ليست كلّ النصوص قابلة للترجمة كما يقول والتر بنجامين **(بنجامين والتر،2004)**. فلاشكّ أنّ النّص خاطب مشاعر المترجم وحرّك أفكاره وحواسه الإبداعية، بل دفعه للعمل والحوار. فالترجمة عملية محاورة بين النّص والمترجم، وككلّ حوار قد يؤدي الأمر إلى توافق وانسجام، وقد يختل ذلك لسبب أو آخر. وعموماً فالترجمة تكون في الغالب تلبية لدافعين اثنين: جمعي أو ذاتي. فإذا كان الدافع جمعياً كان متضمناً لكلّ ما هو ذاتي. أما إذا كان ذاتياً؛ فتصبح الترجمة ذات صبغة حميمة تستجيب بشكل أحادي لرغبات ومتطلبات المترجم. وفي كلا الحالتين يبقى عنصر الإبداع وارداً.

إنّ ترجمة النص الأدبي لا تعني فقط البحث عن المقابل اللّفظي في المخزون الذّاتي الثقافي أو في القاموس. ولكن الأمر يتعلق بعمق الإدراك والفهم لمقتضيات النّص وبعملية الغوص في متاهات التعبير واستغلال القدرة على التّخيل. وذاك هو الإبداع الحقيقي في الترجمة الأدبية.

وعليه فإنّ الترجمة الأدبية هي توأم الإبداع وليست أقل صعوبة من كتابة النص الأصلي، فهي لا تقتصر على نقل المضامين بل تتعداه إلى إطار الصياغة الفنية التي تجعل من النص الهدف عملاً أدبياً وإبداعياً .

“Translators of literary texts create by their work a new, independent masterpiece with all its peculiar characteristics” (http://afim.md/en/literaturnyiy-perevod.php -Translation of literary texts-)

أي: "يُبدع مترجمو النصوص الأدبية في صنع تحفة جديدة ومُستقلة بخصائص فريدة"

(ترجمتنا)

II. 4 شروط المترجم الأدبي

يلعب المترجم دوراً بارزاً بل وحاسماً في عملية الترجمة، سواء على مستوى التنظير أم التطبيق، ذلك أنّ مدار العمل كله يقع على عاتقه وحده، كما أنه هو المسؤول الأول عن نجاح الترجمة وإقبال المتلقي عليها، أو فشلها وإعراض المتلقي عنها. وفيما يأتي سنخصّ بالدراسة شروط المترجم الأدبي وأهم العوامل التي تُؤهله لإتمام عمله التُرجمي بنجاح، كونه يتعامل مع نوع خاص ومنفرد من النصوص ألا وهو النص الأدبي.

ليس كل مترجم قادر على التعامل مع النص الأدبي، إذ للنصوص الأدبية معايير خاصة وبنى لغوية وفنية وسياقات لا تستطيع الترجمة العامة احتوائها، كما أنّ النص الأدبي يحمل في داخله شحنة جمالية تعتبر جزءاً من مضمونه، ولن يستطيع المترجم العام فهم واحتواء وتطبيق ترجمة مناسبة لهذه الشحنة إن لم يكن أديباً في الدرجة الأولى، أو متذوقاً للأدب على الأقل. وتتلخص المهمة الأساسية للمترجم الأدبي في محاولة إنتاج النص في اللغة الهدف على نحو يُمكّن القارئ من الوصول إلى نفس المشاعر الجمالية وخلق استجابة مشابهة لتلك الاستجابة التي يثيرها النص في القارئ باللغة الأصلية. وتتطلب ترجمة النص الأدبي من المترجم حساً عالياً يُمكّنه من معايشة الأعمال الأدبية والقدرة على تمثلها بما تتضمنه من صياغة لغوية خاصة وطاقة من الأحاسيس والانفعالات والتمثلات الذهنية للصور والدلالات. فالترجمة الجيدة نوع من التقمص، إذ من الضروري أن يُحب المترجم النص ويستمتع بعوالمه حتى يتمكن من نقل مضامينه الحقيقية بل يمكن القول بأنّ العلاقة المُثلى بين المترجم والنص هي علاقة عاطفية متينة، فالإجادة لا تكفي في الترجمة الأدبية، بل يجب إبداع النص المترجَم بمستوى إجادة النص الأصلي.

وقد كان الجاحظ من بين الأوائل الذين تعرضوا لمناقشة الصفات الواجب توافرها في مترجم النص الأدبي، والتي حدّدها في قوله:

"ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علمنا انه قد ادخل الضيم عليهما، لان كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها، وكيف يكون تمكّن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليهما" (الجاحظ أبو عثمان، 1969: 75)

ويُضيف في السياق نفسه:

"المترجم الجيد يجب أن يكون من مستوى فكري لا يقل عن مستوى المؤلف المُترجَم عنه، وأن تكون معرفته بالموضوع جيدة وإلا فقد تكون الترجمة غير دقيقة" (الجاحظ أبو عثمان، م.ن: 76)

بينما لخّص يوجين نيدا الشروط التي ينبغي للمترجم الأدبي أن يستوفيها على النحو الآتي: **(نيدا يوجين، 1976: 293)**

* معرفة المترجم الشاملة بموارد لغة المتن وإتقانه الكامل للغة المتلقي.

* لا يكفي أن يكون المترجم قادراً على فهم المغزى العام للنص إنما عليه أن يفهم الجوانب الدقيقة الحساسة للمعنى والقيم الانفعالية للكلمات.

* يجب أن يملك المترجم، بالإضافة إلى معرفته بلغتين أو أكثر، إطلاعاً شاملاً بمادة الموضوع المعنية.

* يجب أن يملك المترجم أيضا موهبة المحاكاة والقدرة على تأدية دور المُؤلف وتقمص سلوكه وكلامه ووسائله.

*يجب أن يمتلك المترجم شيئاً من الخلفية الثقافية التي يمتلكها المؤلف الذي يُترجم عنه.

* امتلاك القدرة على التعبير الأدبي، وفي هذا السياق يقول نيدا نقلاً عن نابوكوف Nabokov:

"لكي يملك المترجم التأثير الكامل فيجب أن يمتلك في النهاية قدراً من الموهبة تساوي مقدار الموهبة التي يمتلكها المؤلف الذي يختاره. أو يمتلك على الأقل نفس نوع موهبة ذلك المؤلف" (نابوكوف عن نيدا يوجين، 1976: 295)

* كما تستدعي ترجمة الأدب، وبشكل خاص ترجمة الشعر، من المترجم درجة من الاعتناق النفسي المرتبط بالإبداع في الأسلوب أكثر بكثير مما تستدعي ترجمة النثر.

أما محمد عوض فيُحدّد الصفات التي يجب أن يتحلّى بها المترجم الأدبي فيما يلي:

"المترجم الذي يطمح لأن يكون إنتاجه أثراً أدبياً يُحاكي الأثر الأصلي، يجب أن يكون هو نفسه أديبا راسخ القدم في التأليف الأدبي ولا يكفي أن يكون ملما أحسن إلمام باللغتين. فالأدب روح واستعداد وسليقة، وهذه أشياء تستند إلى طبع في النفس ولا تُكتَسب. كما كان لزاماً على مترجم الأدب أن يشاطر الأديب أحاسيسه ومشاعره" (عبد الكريم قطاف تمام، 2005-2006)

كما يرى جابر محمد جمال أنّ الذكاء من خصائص المترجم الأدبي، فهو شرط أساسي لكلّ العمليات الفكرية، ويليه شرط الشجاعة وعدم التهيب، ثم الصدق في الاختيار والعمل، وكذلك الصبر وطول النفس، والتواضع والإحساس بالمسؤولية، والقدرة على التحليل والتأويل، والموضوعية في الترجمة، والتعاطف والميل نحو مؤلف النص، كما أنّ تقمص شخصية المؤلف يُساعد المترجم على تخيل عالم المؤلف والإحساس بظروف تجربته وما نتج عنها من انفعالات وعواطف، حتى يكون قادراً على محاكاته وتمثيل أفكاره وأسلوبه. ولا ينبغي أن تكون دوافع المترجم اقتصادية صِرفة، بل يجب أن يكون الدافع في مستوى قيمة الأهداف من وراء ترجمته **(جابر، 2005)**.

وترى صفاء خلوصي بدورها ضرورة تحلي المترجم الأدبي بروح الفن والإطلاع على الموضوع الذي يقوم بترجمته، باعتبار أنّ اللغة ليست مجرد ألفاظ ميتة تحتويها القواميس بل تعابير اصطلاحية ونقاط دقيقة في التركيب ومدلول الكلمات، مما لا يمكن الإحاطة به إلا بالمطالعة المستفيضة والنظرة الفاحصة الناقدة؛ حيث تتضمن الترجمة إلى جنب ترجمة الألفاظ والمعاني ترجمة أسلوب الكاتب وروحيته، وعلى هذا ينبغي للمترجم أن يقرأ النص عدة مرات قبل أن يـُقدم على ترجمته لتتشرب روحه بروحية المؤلف الأصلي ولتستقر معانيه في ذهنه فتتفتح نفسه لترجمة القطعة التي بين يديه. **(خلوصي صفاء، 1982)**

آية كل ما سبق، أنّ المترجم الأدبي لا يكفيه أن يكون مُلماً باللغتين المتن والهدف فحسب بل ينبغي أن يتمتّع بمستوى فكري عالي وفهم عميق للموضوع لا يقلّ عن المؤلف الذي كتب النص الأصلي، وإلا قد يؤدي ذلك إلى ترجمات غير دقيقة تشّوه المعنى المطلوب في نصّ المؤلف. كما أنّ امتلاك المترجم لحسّ وذوق أدبيين صفة لابدّ من تواجدها خاصة أثناء التعامل مع النصوص الأدبية الإبداعية، لأنّ المترجم القادم من خلفية أدبية يكون أكثر إتقاناً وحِرفيةً من المترجم الدارس فقط والذي تأتي ترجمته جافة باردة تشبه ترجمة الوصفة الطبية الموجودة بعلب الأدوية. كما تجدر الإشارة إلى التركيز على ميزة جوهرية مشترطة في المترجم الأدبي وهي الثقافة الواسعة لكون هذا النوع من النصوص ينطوي على بعد ثقافي وحضاري يحتم على المترجم أن يكون مثقفاً ومنفتحاً على ثقافة الآخر أي أن يكون مزدوج اللغة والثقافة في آن واحد.

II. 5 مفهوم الأمانة في الترجمة الأدبية

امتد النقاش بعيداً ومنذ العصور الأولى لنشوء صناعة فن الترجمة في قضية أساسية كثر الجدل حولها ولا زال.. وهي مسألة الأمانة Faithfulness التي ينطلق منها الجميع في تحليلاتهم، ويستندون إليها في إطلاق آرائهم وأحكامهم فيما يتعلق بعملية الترجمة. وهي

قضية عمرها أكثر من 2000 سنة وترجع إلى عصر شيشرون Cicéron الذي دعا إلى تحاشي الترجمة الحرفية، وكان يرفضها إطلاقاً وكان يـُنادي بنقل الأفكار لا الكلمات.

إنّ مفهوم الأمانة هذا يكتنفه كثير من الغموض، فهو يشتمل على تصورات مختلفة ومتباينة تأرجحت بين الاعتناء بالأشكال اللسانية للنص المصدر ونقلها بحذافيرها إلى النص الهدف، وبين التكيف الحر مع النص وإعطاء الأولوية الكبرى للمضمون والمعنى العام.ويـُؤكد الجميع أنّ الترجمة يجب أن تكون وفية وأمينة، لكن أمينة لأي شيء؟ فهنا بيت القصيد.

لقد ارتبط مفهوم الأمانة في زمن غابر بالترجمة الحرفية التي كانت تنزع إلى نقل الشكل على عكس الترجمة الحرة التي ركزت على المعنى في المقام الأول، ويـُصرح ادوين غينتسلر في هذا الشأن ما يلي:

"كان ظهور النظرية الوظيفية في الترجمة علامة على لحظة مهمة في تطور نظرية الترجمة، وذلك بكسرها سلسلة قديمة امتدت إلى ألفي عام لنظرية تدور حول محور ما هو –أمين– في مقابل ما هو –حر–" (غينتسلر ادوين، 2007: 186)

يقصد غينتسلر بالنظرية الوظيفية ما أسميناه في الفصل السابق بالنظرية سكوبوس أو نظرية الهدف أو الغاية والتي قامت بخطوة عملاقة في مجال الدراسات التـُرجمية الحديثة، حيث غيرت النظرة إلى الترجمة كفعل.

وينتقد نيدا بشدة مفهوم الأمانة الحرفية في الترجمة الأدبية في قوله:

"إنّ الحرفية والوفاق الشكلي لا يدعانا نشعر في الواقع أننا مستقرين فوق هذه الأرض الأدبية الغريبة، كما لا يـُساعداننا في الواقع على تقييم ما يتوجب علينا تقييمه فيما يتعلق بالكيفية التي كان على نفس تلك الرسالة أن تـُؤثر فيها على أولئك الذين سمعوها لأول مرة. فبدون إجراء بعض التعديلات في الشكل والمحتوى، حتى ولو كانت

تعديلات جذرية في بعض الأحيان لا تستطيع أية ترجمة أدبية تحقيق غرضها الحقيقي على أتم وجه" (نيدا، يوجين، 1976: 63)

تتجلى الأمانة في الترجمة عند البعض باحترام القواعد النحوية التي ورد بها النص الأصلي، وينظر البعض الآخر إلى الأمانة بأنها نقل للمظاهر الخارجية للأسلوب، ويقول جورج مونان في هذا السياق:

"إنّالأساتذة الذين يدعون لكل الأمانات الخارجية عن اللغة يُعطون أهمية كبرى للأمانة النحوية. فتظهر لهم غالبا ترجمة الجمع بالجمع والصيغة الشرطية بالصيغة الشرطية والجملة التابعية الطويلة الأولية بالجملة التابعية الطويلة الأولية (...) وهنا نجد الأمانة النحوية تقضي على النص (...). وقد أدت الأمانة الآلية للأسلوب إلى نفس الخطأ" (مونان، جورج، 2011: 128 و129)

أما الأمانة الحقيقية بالنسبة لمونان فهي الأمانة الموسيقية التي تتحقق بنقل موسيقى النص بالطريقة نفسها التي ورد به في الأصل فإذا كان إيقاعه حزين وتسوده أجواء الكآبة فتكون الوسائل المناسبة لنقل هذه الموسيقى هي الرخص وعلامات الوقف والمعاضلات والجمل التصديرية وكل الجسرات. **(مونان، جورج، م.ن: 131)**

وتقول إنعام بيوض في مفهومها للأمانة في الترجمة الأدبية:

"ومن هنا فالصعوبة التي يكتنفها عمل المترجم الأدبي تظهر على عدة أصعدة، وهي نقل النص الأدبي بأمانة تُولى للأديب ومقاصده، وللعمل الأدبي وجمالياته، وللقارئ وخلفياته. فبالنسبة للأديب مثلا، يجب أن لا ننسى بأنّ لمعجمه إيحاءات خاصة به، وإذا افترضنا أنّ لكل مفردة معناها أو معانيها الموجودة في القواميس، لا يستطيع أي قاموس أن يدلنا على المعنى الذي تعرّض لتسربات تجاربية لا تُحصى في ذهن الكاتب، تجعل من المفردة شيئاً فريداً" (بيوض إنعام، 2003: 46)

يتضح من هنا أنّالأمانة عند بيوض يجب أن تُوجه أساساً إلى كاتب النص الأصلي والى مقاصده، لأنه هو المسؤول الأول والأخير عما كتب، كما تُركز على الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي، لأنّالترجمة برأيها يجب أن تنتج نصاً أدبياً، كما تُشير إلى أهمية المتلقي، لأنها تعدّ ذلك أمانة للأديب من خلال تحقيق مقروئيته في الثقافة المستقبِلة، فمهمة المترجم برأيها هي نقل ما يقوله الكاتب، وليس شرح ما يعنيه، فهذا عمل المعلق. أما ما قاله المترجم وكيف قاله ومتى قاله، تلك هي مهمة المترجم بالنسبة لها.

بعد هذا العرض الوجيز لبعض المقاربات النظرية التي ناقشت مفهوم الأمانة في الترجمة الأدبية، نستشف أنّ الأمانة

إنما تعني في جوهرها الدقة في نقل المعنى لا الألفاظ. وقد أسندت أمبارو هورتادو الأمانة في نقل المعنى إلى ثلاث ثوابت هي: قصد صاحب النص ولغة الوصول ومتلقي الترجمة، حيث تقول:

“ La fidélité à ce sens exige deux conditions: l’adéquation du sens compris du traducteur au vouloir dire de l’auteur et l’adéquation du sens compris du destinataire de la traduction au sens compris du destinataire original “ (Albir Amparo Hurtado, La notion de fidélité en traduction, Didier Eruditions, Paris, 1990, P:115)

أي: "تقتضي الأمانة لهذا المعنى شرطان: ملائمة المعنى الذي فهمه المترجم مع قصد الكاتب وملائمة المعنى الذي فهمه متلقي الترجمة مع المعنى الذي فهمه المتلقي الأصلي" (ترجمتنا)

يتضح من خلال هذا أنّ مقصد صاحب النص لا يتحدد إلا بالفهم الجيد لمعنى النص والذي لا يتأتى بدوره إلا إذا كان المترجم على إطلاع واسع باللغة ومكنوناتها، ليس هذا فحسب بل يتجاوزه إلى المعارف ما وراء اللغوية، والتي تتعلق خصوصا بالثقافة وما يحيط بها، وما مدى خروج صاحب النص عن الدلالات المُتعارف عليها للألفاظ ضمن اللغة.

6.II الترجمة الأدبية بين الاستحالة والإمكانية

تُعتبر سمة الغموض من أهّم العقبات التي تقف في وجه مُترجم النص الأدبي، فتجعل من الترجمة الأدبية أكثر صعوبةً وتعقيداً . فالنص الأدبي يعدِل دائما عّما تواضع عليه العامة في مخاطباتهم، أي أنه يتخذ من الانزياح سبيلاً إلى المتلقي فيسعى هذا الأخير إلى قرع أبوابه مرة بعد مرة للكشف عن خباياه وخفاياه. ولعلّ سمة الغموض هذه هي التي تجعل النص الأدبي قادراً على الإشعاع، ومن ثّم تُولّد لدى المتلقي رغبة لا تنتهي للولوج إلى خفاياه بغية تحديد هويته وإبداعيته. **(جاهمي محمد، عن موقع univ-biskra.dz)**

ومن سمات النص الأدبي الأخرى التي تجعله من أكثر أنواع النصوص صعوبة في الترجمة، هي صعوبة القبض عليه بوصفه شحنة انفعالية تحكمها قواعد لغوية ومعايير أخلاقية وقيم ثقافية وحضارية وفنية وخصائص اجتماعية، كما تحكمه قواعد داخلية مُتشابكة. **(جاهمي محمد: م.ن)**

ويُشكل عنصر المعنى في النص الأدبي وحدَه عقبة تحول دون بلوغ المترجم إياه، فالمعنى ههنا ليس سطحياً ولا يُفصح عن نفسه بسهولة، وإنما هو كما يصفه عبد القاهر الجرجاني:

"ضرباً من المعنى كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما أشتمل عليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فُتحت له" (الجرجاني عبد القاهر، 1978: 126)

انطلاقاً من هذه السمات التي يتمّيز بها النص الأدبي كان القول بتعذر الترجمة الأدبية. وسنحاول بهذا الصدد أن نُدرِج بعض الآراء التي تقول بتعذر نقل النص الأدبي في

المبحث الآتي، لننتقل في المبحث الموالي له إلى عرض وجهة النظر المعاكسة التي ترى بإمكانية ترجمته:

II. 6. 1 الرأي القائل بالاستحالة

يُميّز كاتفورد Catford بين نوعين من عدم القابلية للترجمة،يُسميهما بالنوع اللغوي Linguistic Untranslatability والنوع الثقافي Cultural Untranslatability. أما على الصعيد اللغوي فتكون الترجمة غير ممكنة عندما لا يُوجد في اللغة الهدف مُقابل مفرداتي أو نحوي للكلمات المعنية في اللغة المتن. بينما تعود عدم إمكانية الترجمة من الناحية الثقافية إلى عدم وجود حالة وظيفية تتعلق بالموضوع المُترجَم في ثقافة اللغة الهدف مقابل نص اللغة الأصل.**(Bassnett Susan, 2002)**

ويرى الفيلسوف الفرنسي المعاصر بول ريكور Paul Ricœur بدوره أنّ الاختلاف بين اللغات المتعددة إذا كان اختلافاً جذرياً فإنّ الترجمة، أي التفاهم بين اللغات سيكون مستحيلاً لانتفاء أي أساس مشترك بين اللغات. ويقصد ريكور بالاختلاف الجذري بين اللغات ههنا عدم انتماءها إلى لغة أصلية واحدة، مثل انتماء اللغتين الانجليزية والألمانية إلى العائلة الجرمانية. وهو يرجع استحالة الترجمة إلىما يُسميه بتعددية اللغات الجذرية. إذ يُصرح قائلاً :

"هناك شيء أولي غير قابل للترجمة منذ الانطلاق، وهو تعددية اللغات والذي يتعين تسميته من البداية، كما يرى هومبولت Von Humboldt التنوع، والاختلاف بين اللغات الذي يُقدم فكرة تنافر جزئي فيُؤدي مُسبقاً إلى جعل الترجمة مستحيلة" (ريكور بول، 2008: 59)

وتقول جويل رضوان Joëlle Redouane بشأن عدم القابلية للترجمة:

“L'intraduisibilité est souvent un problème de goût... W. Winter souligne que le traducteur est comme le sculpteur auquel on demande de faire la réplique exacte d'une statue de marbre, mais sans lui fournir de marbre, en bois ou en métal, peut être belle et représenter le même sujet, mais elle ne sera pas la même chose“ (Redouane Joëlle, 1985 : 144)

أي: "إنّ تعذر الترجمة غالبا ما يكون مسألة ذوق... ويؤكد و. والتر أنّ المترجم مثله مثل النحّات الذي يُطلَب منه صنع نسخة طبق الأصل لتمثال رخامي لكن دون إمداده بمادة الرخام، حتى وإن أنجز عمله بالخشب أو المعدنفقد يكون العمل جميلاً ويُمثل الموضوع ذاته لكنه لن يكون كما الأصل" (ترجمتنا)

كما ترى سوزان باسنت Susan Bassnett أنعامل الزمن يُعتبر من أكثر العوامل حسْماً في تحديد إمكانية الترجمة من استحالتها، حيث ترى أنّ النصوص الكلاسيكية القديمة هي أكثر أنواع النصوص تعذراً في الترجمة نظراً للبعد الزمني لسياقها واندثار أثرها الأدبي، حيث تقول:

“The greatest problem when translating a text from a period remote in time is not only that the poet and his contemporaries are dead, but *the significance of the poem in its context* is dead too“ (Bassnett Susan, 2002: 88)

أي: " إنّ أعظممشكلة تُواجه المُترجم لدى ترجمته نصاً يعود إلى فترة زمنية بعيدة لا تكمن في موت الشاعر ومُعاصريه فحسب، بل في اندثار دلالة القصيدة هي الأخرى" (ترجمتنا)

وهناك أيضا تيار يفترض استحالة التواصل بين البشر وعدم إمكانية نقل أفكار الفرد إلى الغير. وإذا كانت اللغة الواحدة لا تضمن تبادل الأفكار والتواصل بين الناطقين باللغة

ذاتها، فكيف يمكن تبادل الأفكار بين الناطقين بلغات مختلفة؟ ومن رواد هذا التيار اللساني بلومفيلد Bloomfield:

“Certains linguistes (comme Bloomfield) considèrent que, la vraie communication étant impossible, la traduction est elle aussi impossible“ (Redouane Joëlle, 1996: 46)

أي: "يرى بعض اللسانيين أمثال بلومفيلد أنه بما أنّ التواصل الحقيقي مستحيل فإنّ الترجمة هي الأخرى مستحيلة " (ترجمتنا)

II.6. 2 الرأي القائل بالإمكانية

في المقابل نفى العديد من مُنظري الترجمة واللسانيين ما يُدعى باستحالة الترجمة، وجاء في مُقدمتهم عالم اللسانيات الفرنسي جورج مونان Georges Mounin حيث يرى أنّ التواصل عبر اللغات ممكن رغم تفاوتها على المستوى التركيبي والمعجمي، وأنّ عدم الخوض في غمار التجربة التُرجمية يُؤدي حتماً إلى التفكير في استحالتها، ويقول مونان في هذا السياق:

“Une langue nous oblige à regarder le monde d’une certaine manière…Au lieu de dire, comme les anciens praticiens de la traduction, que la traduction est toujours possible ou toujours impossible, toujours complète ou toujours incomplète, la linguistique contemporaine aboutit à définir la traduction comme une opération relative dans son succès, variables dans les niveaux de la communication qu’elle atteint“ (Mounin Georges, 1963: 272–273)

أي: "تتطلب منا اللغة أن ننظر إلى العالم بطريقة مُعينة... وبدل القول بأنّ الترجمة دوماً ممكنة أو مستحيلة، كاملة أو ناقصة، مثلما ذ هب إليه مُدارسو الترجمة القدامى،

وجب علينا الأخذ في عين الاعتبار تعريف اللسانيات المعاصرة للترجمة كونها عملية نسبية في نجاحها، مُتغيرة من حيث مستويات التواصل التي تُحققها" (ترجمتنا)

كما يُشدّد مونان أنّ فكرة استحالة الترجمة هي النتيجة الطبيعية لربط الترجمة باللغة؛ فالترجمة كعمل بين نظامين لغويين هي عمل محكوم بالفشل بالتأكيد، لكن اعتبارها مرتبطة بعوامل غير لسانية وثقافية يجعلها مؤسسة ممكنة، تتم عندما يمكن تحديد أرضية مشتركة بين طرفين تماما كما في عملية التواصل اليومية؛ فعندما تتحدد هذه الأرضية المشتركة تتم عملية الترجمة. **(سعيدة كحيل عن موقع http://www.humanf.org)**

ويُؤكد يوجين نيدا Eugène Nida وشارل تابر Charles Taber من جهتهما على إمكانية الترجمة، فيقولان:

“Anything that can be said in one language can be said in another“ (Eugène A. Nida, Charles R. Taber, 1982: 4)

أي: كل ما يُقال في لغة مُعينة يُمكن قوله في لغة أخرى" (ترجمتنا)

في الأخير نرى أنه بدلاً من إطلاق أحكام مطلقة باستحالة الترجمة الأدبية أو إمكانيتها، ينبغي أن نرى في الترجمة عملية نسبية في نجاحها، متغيرة في المستويات الاتصالية التي تبلغها. فالتواصل بالترجمة، كما يقول مونان، ليس تواصلاً نهائياً، مما يعني أنّ الترجمة ليست مستحيلة حتماً.

II. 7 ترجمة الشعر

لقد شغلت قضية ترجمة الشعر أفكار كبار الأدباء والمنظرين والنقاد منذ القدم ومازالت حتى الوقت الراهن، فمنذ العصر العباسي الذي ازدهرت فيه التراجم على أوسع نطاق بما في ذلك الشعر؛ والمهتمون بين معارض ومؤيّد. ومن خلال استقصائنا لآراء الأقدمين في ترجمة الشعر نجد الجاحظ يحتلّ رأس قائمة القائلين بعدم قابلية الشعر للترجمة فيقول:

والشعر لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل؛ ومتى حُول تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب، ولا كالكلام المنثور" (الجاحظ أبو عثمان، 1969: 74-75)

ويُضيف في نفس السياق:

وقد نُقلت كتب الهند،وتُرجمت حكم اليونانية، وحُولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حُوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن..." (الجاحظ عن الديداوي محمد، 2000: 85)

ومن ثّم فإنّ السبب الأول الذي جعل الجاحظ من أشدّ مُعارضي ترجمة الشعر هو خصوصية التعبير الشعري المتسم بالوزن المعجز والقافية والنظم على نحو معّين. ويخصّالجاحظ عدم قابلية النقل بالشعر العربي فقط حيث لا يمكن أن يُقرأأو يُنشد إلا في لغته الأصلية، وأنّ فضله مقصور على العرب، أما غير العرب فلن يتمكنوا من تذوقه ولا الانتفاع به.

كما أنّ لغة الشعر الإبداعية تُصنّف ضمن أكبر الصعوبات التي تُواجه مترجم هذا النوع من النصوص، فاللغة الشعرية ههنا هي بالدرجة الأولى خروجٌ عن المعنى الواضح والمعلوم وتجاوزٌ للمعنى المعجمي إلى معاني أخرى إيحائية رمزية، وهي في أبسط مفاهيمها طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالرموز والإشارات وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها، وبهذا الصدد يقول بشير البكر:

"وإذا اعتبرنا أنّ الكلمات في الشعر ليست هي الأشياء بالضرورة، بل رموزها، فإنّ اللغة تتحول إلى معضلة حقيقية في الترجمة، واللغة هنا «ليست زادا من المواد بقدر ما هي أفق» حسب رولان بارث. هي أفق يأخذ القصيدة إلى مديات بعيدة، ذلك أن لكلّ لغة حياتها الداخلية، واليات اشتغالها الشعرية، فما تستطيع لغة ما أن تهضمه من الشعر

تعجز عنه لغة أخرى، وهنا قد تتحول الترجمة إلى رموز وطلاسم وإشارات تحتاج إلى ترجمة جديدة" (بشير البكر، 2013)

"الشعر هو ما يضيع في الترجمة" **(http://www.alsharq.net.sa)**، هي مقولة شهيرة للشاعر الأمريكي روبرت فروست Robert Frost يؤكد فيها أنّ النص الشعري يحوي جوانب إيحائية إيقاعية وذاتية يستحيل نقلها من لغة لأخرى.

كما يضّم الشاعر والفيلسوف الفرنسي بول فاليري Paul Valery رأيه إلى رأي روبرت فروست فيرفض من جهته مسألة نقل النص الشعري من لغة إلى أخرى،ويؤكد بأنّ ترجمة الشعر عملية مستحيلة لأنها تُفقده الكثير من روعته ورائحته أثناء الترجمة، وأنه مهما كانت براعة المترجم، ومهما كان إتقانه للغة المتن وللغة الأخرى التي سينقل إليها، وأنّ المترجم وإن كان شاعراً فإنه سيعجز حتماً عن تقمص شخصية الشاعر ونقل مشاعره إلى القارئ في اللغة الهدف. ومن هذا المنطلق يُصرّحفاليري قائلاً :

"أنّ الشاعر لا يفهمه فهماً عقلياً شاملاً ولا يُشارك شعوره إلا أولئك الذين ينطقون بلغته. فالشاعر لا يمكن فصله عن لغة قومه. إنّ كاتب النثر والروائي والفيلسوف يمكن ترجمتهم وكثيراً ما يحدث ذلك دون إلحاق ضرر كبير بهم. أما الشاعر فيمتاز عن غيره أنّإنتاجه لا يمكن أن يُحلَّ إلى النثر أو يُنقَل إلى لغة أخرى، فالشاعر الحقيقي لا يمكن ترجمته" (الديداوي محمد، 2000: 72)

وانطلاقاً من رأي بول فاليري الآنف تعترض إنعام بريمان، عضو هيئة التدريس بكلية اللغات والترجمة جامعة الملك سعود، على قضية تعذّر ترجمة النص الشعري، ففي محاضرة ألقتها في نادي الرياض الأدبي عن ترجمة الشعر علّقت على قول فاليري «الشاعر الحقيقي لا يمكن ترجمته»، بأنها نرجسية الشاعر، بأن يكتب شيئاً لا يفهمه أحد

ولا يترجمه أحد، وهذه هالة هم أضفوها على أنفسهم، والدليل هو الشعر الُمترَجم الموجود بحسبها. **(http://www.alsharq.net.sa)**

وينفي بشير العيسوي بدوره ما يُسمى باستحالة ترجمة الشعر، مُستشهداً بعدد من الأعمال الُمترجمة التي حظيت بشعبية منقطعة النظير لم تكن لتبلغها إن بقيت في لغتها الأصلية دون ترجمةفيُصرّح قائلاً :

"إنّ شكسبير لم يلق نجاحاً لدى معاصريه من الأوروبيين ولا لدى من جاء بعدهم، بقدر ما لاقى في القرن الثامن عشر بعد أن اكتشفه فولتير. وثمة مثال آخر نجده في ترجمة «رباعيات الخيام» إلى اللغة الانجليزية. فلم يكن متيسراً لتلك الرباعيات أن تصل إلى الثقافة الأوروبية لو بقيت محصورة في فارسيتها" (العيسوي بشير، 1996: 73)

تعتبر ترجمة الشعر، بإجماع الكثيرين، مهمة محفوفة بالمخاطر وقليلون هم الخائضون في غمارها بسبب الصعوبات التي تنطوي عليها ترجمة الشعر والتي تكمن في؛ نوع اللغة المترجم منها وإليها، ونوع الشعر، والبعد التاريخي والثقافي، وشكل النص وبنيته، والقيم الجمالية والتعبيرية، واللغة التصويرية، والشحنات العاطفية التي يعجّ بها هذا النوع من النصوص. ومن ثّم يبقى الشعر عصّياً على الترجمة دون باقي الأجناس الأدبية. وصعوبة ترجمته نابعة من كونه أعلى مراتب القول، لكن هذا لا يعني استحالة ترجمته، بل إمكانيتها ما دام الغرب يقرأ للمتنبي والخيام باللغة الفرنسية وما دمنا نحن نستمتع بإبداعات شكسبير وروائع هوميروس باللغة العربية.

II. 8 ترجمة الرواية

إنّ الاعتقاد السائد الذي يقضي بأنّ ترجمة الرواية أقلّ صعوبة من ترجمة الشعر، هو أساس التقصير والنقص الهائل في ترجمة النصوص الروائية، وبهذا الشأن تقول سوزان باسنت Susan Bassnett:

"Although there is a large body of work debating the issues that surround the translation of poetry, far less time has been spent studying the specific problems of translating literary prose. One explanation for this could be the higher status that poetry holds, but it is more probably due to the widespread erroneous notion that a novel is somehow a simpler structure than a poem and is consequently easier to translate" (Bassnett Susan, 2002: 114)

أي: "على الرغممن وجود حجم كبير من الأعمال التي تـُناقش قضايا ترجمة الشعر، إلا أنه قد تم إنفاق وقت أقل بكثير على دراسة المشاكل الخاصة بترجمة النثر الأدبي. وقد يكون هذا الأمر راجعاً للمكانة العالية التي يحتلها الشعر، لكن الاحتمال الأقوى يعود إلى انتشار المفهوم الخاطئ والقائل بأنّ الرواية تمتاز ببنية أبسط من القصيدة نوعاً ما وبناءاً على ذلك يـُصبح من السهل ترجمتها" (ترجمتنا)

وتتمثل الصعوبة في ترجمة الرواية كما أسلفنا في الفصل الأول كونها جنساً أدبياً هجيناً وبوتقة تنصهر فيها الكثير من الأجناس الأدبية، فتأخذ من الشعر تارةً ومنالمسرحية تارةً أخرى... وبهذا تغدو الرواية عالماً شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، فهي جنس "سردي منثور" لأنها ابنة الملحمة والشعر الغنائي والأدب الشفوي. **(مرتاض عبد الملك، عدد 240).**

وما يزيد من ترجمة النصوص الروائية عسراً هو تعدد أركانها وتباينها. وقد يتبلور ذلك واضحاً إذا تناولنا كل ركن من أركان الرواية وحيداً، إذ أنّ لكل ركن غموضه والتباسه، وفي الحال تتبدى الصعوبات التي تتطلب تقنيات خاصة وبراعة في نقل جوهر النص الأصلي والمضمون إلى القارئ بلغة الهدف:

II. 8. 1 ترجمة الشخصيات

تُعدّ الشخصية عنصراً مهماً من عناصر بناء الرواية فهي وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه بواقعه، كما أنها الركيزة الأساسية التي تتكون بها الأحداث وتتشكل بتفاعلها ملامح الرواية، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، وبدون الشخصية لا وجود للرواية، لذا تجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم:

تُعامل الشخصية في الرواية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتُوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وأهواؤها، وهواجسها، وأمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...؛ ذلك بأنّ الشخصية تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية (...). فكأنّ الشخصية في الرواية هي كل شيء فيها؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يُقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل ذلك كنا نلفي كثيراً من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكاءهم على رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها" (مرتاض عبد الملك، عدد 240: 76).

من خلال هذا المنظور المعقد تتبدى ترجمة الشخصيات، بمعنى ترجمة الجمل والعبارات التي تسردها الشخصية في محاولة للتعبير عن كنه ذاتها، عملية معقدة تتطلب جهداً مضنياً لانتقاء المفردات التي تتناسب مع طبيعة الشخصية: مرحة، جادة، سطحية، عميقة...كما تجدر الإشارة إلى أن الروائي الناجح لا يُناشد فضول القارئ فحسب، بل يُناشد خياله وعواطفه أيضا، وهذا ما يفرض على المترجم أعباء تبلغ حدّ الإعجاز تارة، وحدّ العناء تارات أخرى، لأن المترجم مسؤول عن إيصال طبيعة الشخصية إلى القارئ بكل أمانة ومسؤولية، وبالتحديد كما رسمها الروائي.

II. 8. 2 ترجمة الحوار الروائي

قبل أن نخوض في مسألة ترجمة الحوار في الرواية لابد من التنويه إلى الأهمية الكبرى التي يكتسبها الحوار في العمل الروائي عموماً، ذلك أنه يمثل الملفوظ القصصي الذي تنطق به الشخصيات لتعبر عن نفسها ومستوى تكوينها ومجال فعلها الروائي عامةً . كما قد يتخذ بعض الروائيين من الحوار أداة لدسّ أفكارهم بين ثنايا أقوال وأفكار الشخصيات. ويُعرّف ابراهيم فتحي الحوار في معجمه "معجم المصطلحات الأدبية"، فيقول:

"تعني الكلمة محادثة أو تجاذباً لأطراف الحديث. وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام" (ابراهيم فتحي، 1986: 148)

إنّ ترجمة الحوار الروائي مسألة يسيرة، لكن التعقيد يتبدّى صارخاً عندما يعمد الروائي إلى استخدام اللغة العامية، وتتنامى حدة التعقيد عندما تُستخدم اللغة العامية المُغرقة في محليتها، والتي يستخدمها لفيف محدّد من البشر في منطقة بعينها، وعندما يتضمن الحوار العامي خاصة مقبوسات دينية أو أدبية قديمة... حيث أنه من غير المعقول أن يدور حوار بالفصحى بين شخصيات بسيطة قد لا تكون متعلمة لتتحدث بهذه الطلاقة، وعلى هذا الأساس يُفضل الروائي استنطاقها بطبيعتها، فيجعلها تتحدث باللغة المحكية التي تستخدمها بشكل يومي.بينما يُشدّد في المقابل أنصار الفصحى على أنّ استعمال الكاتب للفصحى يضمن مقروئية أكبر لأعماله.

II. 8. 3 ترجمة السرد الروائي

يطرح مفهوم السرد إشكالية لدى النقاد والباحثين حيث أنهم اختلفوا في توضيحه، نسبة لآرائهم وتحليلاتهم، إلا أنّ المتفق بينهم أنّهأسلوب ينسجم مع طبع الكثير من الكتّاب وخاصة الروائيين منهم وذلك لمرونته، فهو أداة للتعبير الإنساني يقوم الكاتب فيه بترجمة الأفعال والسلوكات الإنسانية إلى بنى من المعاني بأسلوب السرد.

و بكلام جيرالد برنس جاء تعريف السرد في معجمه "المصطلح السردي" على النحو الآتي:

"السرد (Narrative): الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم (...)، ومن حيث التعريف نفسه فإنّ السرد يقصّ واقعة أو أكثر، كما أنه يمثل نوعاً معيناً من المعرفة فهو لا يعكس مرآوياً ما يحدث، إنه يكتشف ويخترع ما يمكن أن يحدث (...)، وعلى هذا فالسرد يمكن أن يلقي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي، وعلى وحدة النفس أو طبيعة الجماعة" (جيرالد برنس، 2003، 145 و148).

يشير جيرالد برنس في الجزء الأخير من هذا التعريف إلى أنّ السرد لا يقتصر على مجرد وصف واقعة أو الإخبار عن حدث معيّن، بل يتّسع مفهومه ويخترق حدود الوصف والإخبار، ليدخل مجال الكشف، فيتجاوز ما هو كائن إلى ما هو في إمكان الحدوث.

ومن هنا يُصبح الطبيعي القول بأنّالإخفاق في ترجمة السرد الروائي يُؤدي حتماً إلى الابتعاد عن الأهداف الاجتماعية والتربوية والفكرية الكامنة من وراء تأليف الرواية.

II. 9 خلاصة الفصل

استخلصنا من هذا الفصل أنّ ترجمة النصوص الأدبية تظل من أصعب أنواع الترجمة، كونها تتطلب من المترجم روحاً إبداعية وحساً فنياً عالياً، إذ لا يكفيه أن يكون ممتازاً على المستوى اللغوي فقط كي يُوفَق في نقل الأعمال الأدبية إلى لغة أخرى، ولكنه في حاجة على الأقل إلى جزء من موهبة الفنان المبدع الذي أنتج النص الأصلي، كي يستطيع المترجم بدوره إلى أن يُبدع في نفس النص ولكن بلغة الترجمة الجديدة.

ورأينا فيما يخص قضية الأمانة في ترجمة النص الأدبي أنّالترجمة الحرفية لا تُعطي النص المُترجَم حقه وتُفقده الكثير من معانيه، وأنّالمترجم الأدبي يُترجم المعاني لا

الألفاظ. كما تجدر الإشارة إلى أنّ الترجمة لا يمكن أن تكون وفية مائة بالمائة ذلك أنّ الانتقال من نسق سيميائي إلى آخر ينتج عنه بالضرورة نقائص لا سيما فيما يتعلق بالقيم والمظاهر الثقافية التي يصعب نقلها.

كما تبين لنا بعد تطرقنا إلى جدلية إمكانية الترجمة الأدبية من استحالتها، أنّ الترجمة تبقى ممكنة نظراً لوجود الكثير من القواسم التي تتشاركها التجربة الإنسانية العميقة والفكر الإنساني وأشكال المعرفة، وذلك رغم الصعوبات الجمة التي تطرحها ترجمة النص الشعري والنص الروائي بشكل خاص.

الفصل الرابع

الفصل الرابع: دراسة تحليلية نقدية للمدونة

IV. 1 تقديم الفصل

نتطرق في القسم التطبيقي من رسالتنا إلى "دراسة تحليلية ونقدية للمدونة"، نستهله في المبحث الأول (1.IV) بتقديم للفصل. أما المبحث الثاني (2.IV) فقد ارتأينا تخصيصه لـ "تقديم المدونة" التي اخترناها في دراستنا هذه والذي يضمّ ستة فروع. نتناول، بادئ ذي بدء، تقديم لمحة عن شخصية وحياة "جوزيف كونراد" والتعرف على أهم أعماله، ثم نتطرق إلى تبيان أسلوب وخصائص كتابة جوزيف كونراد، لنتعرض بعد ذلك إلى تقديم مقتضب للمدونة "قلب الظلام" نتعرف من خلاله على ظروف كتابتها، ونقوم فيما بعد بعرض ملخص لأحداث رواية "قلب الظلام"،ثم ننتقل مباشرةً إلى دراسة شخصيات الرواية. ثم نعرج في المبحث الثالث (3.IV) على عرض تحليل نماذج عن الترجمة بالمطابقة الحرفية والترجمة المتصرفة من الانجليزية إلى العربية، ونختم هذا الفصل في المبحث السادس (4.IV) بـ "خلاصة الفصل" حيث نشير إلى أهم الاستنتاجات المستخلصة من الدراسة.

2.IV لمحة عن حياة جوزيف كونراد Joseph Conrad

جوزيف كونراد، اسمه الحقيقي جوزيف تيودور كونراد كورزينفسكي Józef Teodor Konrad Korzeniowski، كاتب بريطاني من أصل روسي، ولد في برديتشيف Berdichev في أوكرانيا البولندية يوم الثالث من ديسمبر عام 1857، من أبوين بولنديين وكان أبوه أبولو كورزينفسكي Apollo Korzeniowski من النبلاء وناشط سياسي يعمل في الصحافة والترجمة. أما والدته إيفا بوبروفسكي فكانت من منزلة اجتماعية مُساوية. أعتقُل أبوه نوُفذ فيه حكم النفي إلى شمال روسيا عقاباً له على دوره ونشاطه الثوري. ومن ثم أنتقل جوزيف مع أمه إلى هناك للحاق به، وهناك في المنفي

عاشت تلك الأسرة ظروفاً حياتية قاسية مما كان له الأثر السيئ على صحة الوالدين فماتت الأم وسرعان ما لحق بها الأب ولم يكن الصبي قد بلغ عامه الثامن.

عاش جوزيف بعد وفاة والديه في كنف خاله الثري تاديؤش وهو يعاني من مرارة الوحدة واليتم، ولكن الكتب التي كانت جزءاً لا يتجزأ من حياة هذا الخال كانت هي القشة التي تعلق بها الصبي وسط هذا البحر العتي من الأسى، فما فتئ يقرأ ويقرأ في نهم شديد حتى استطاع قراءة كل ما وقع تحت يده من كتب، وليس ذلك بغريب على صبي مثله فهو ابن لرجل قبل أن يرحل عن الدنيا ترك ميراثاً ضخماً تجلى في قيامه بترجمة أعمال أدبية لمشاهير من أمثال وليام شكسبير وجان جاك روسو. ولما بلغ السبعة عشر من عمره رحل إلى مرسيليا ليمارس التجارة مبتدءاً عمله هذا بمغامرة بحرية، فعانى من حياة البحر القاسية وتحطم السفن ومن حوادث أخرى.

أصبح في عام 1889 من رعايا الدولة البريطانية فتعلم اللغة الانجليزية، وأضفى على اسمه طابعاً بريطانياً، فحوّله من Józef Konrad إلى Joseph Conrad. وعمل بعدها على السفن البريطانية وغيرها في رحلات إلى المستعمرات في الشرق، اكتسب كونراد من خلال هذه الرحلات التي جاب فيها بلداناً آسيوية وإفريقية خبرات لا حصر لها ورأى شعوب تلك البلاد وما تُعانيه من اضطهاد مستعمريها من البيض. وبعد فترة تبدلت نظرة كونراد الرومانسية للبحر والعوامل الطبيعية التي يتسم بها وحلت محلها تلك الفلسفة الواقعية التي ترى الخطر المحدق كامناً وغير مرئي في كل المظاهر الطبيعية من بحار وعواصف ورياح وأخطار، مما جعله بالتالي يشفق على حياة قباطنة وبحارة السفن وهم يصارعون الأنواء والعواصف في كفاح أقل ما يوصف به أنه صراع مرير من أجل الحفاظ علي سفنهم وحياتهم. ولعل أشد ما أثار انتباه كونراد في خلال تلك الرحلات هو الأطماع المادية والقسوة التي تتلقاها الشعوب المستعمرة علي أيدي المستعمرين.. وهنا

وجد كونراد نفسه يوجه قلمه للدفاع عنهم وليعلي من أصواتهم حيث كان يسميهم (من لا صوت لهم).

تقاعد كونراد من الأسطول التجاري عام 1894 بعد أن أُصيب بمرض شديد بسبب عمله الشاق في البحر، ومن هنا وجد نفسه ممن اختارتهم الكتابة لأن يحترفونها وليصبح بعد ذلك روائياً يشار عليه بالبنان. وفي العام 1895 كان كونراد قد قام بنشر أولى رواياته تحت عنوان حماقة ألماير Almayer's Folly، التي أمضى خمس سنوات في العمل عليها.وبعدها تزوج من سيدة إنجليزية تُدعى جيسي جورج Jessie George تصغره في السن بحوالي ستة عشر سنة وتقل عنه ثقافة وإدراكاً، ليجد نفسه يُعاني المزيد من العزلة رغم استقراره في بريطانيا. ولم تنته معاناة كونراد في الكتابة بل استمرت بسبب اختياره الكتابة باللغة الإنجليزية، لغته الثالثة التي تعلمها على كبر بعد البولندية والفرنسية، فضلاً عمّا لازمه طويلاً من الفاقة والمرض. وقد كان لمغامرات كونراد خلال رحلاته في بحر الكونغو عام 1890 ورحلاته في بحار آسيا انعكاساً كبيراً على كتاباته، كما خلق تنقله في عدد من الموانئ الغربية الأرضية التي استندت عليها معظم مؤلفاته التي كتبها بالانجليزية، وشكلت له تجاربه السياسية وعمق فهمه لتلك الحياة وأسراراها منطقة ثراء في هذا المجال ساعده كثيراً.

وفي اليوم الثالث من شهر أغسطس سنة 1924 توفي جوزيف كونراد بعد حياة حافلة بالعمل الجاد في آخر مقر أقام به في إنجلترا وبالتحديد في بلدة بيشوبزبورن Bishopsbourne قرب كانتربري Canterbury،ونُعي عند وفاته بأفضل أجنبي كتب باللغة الانجليزية التي ظل ينطقها بلكنة أجنبية واضحة حتى آخر أيام حياته. كما كُتب اسمه على شاهدة قبره بطريقة لا هي بولندية ولا انجليزية: «جوزيف تيودور كوجينوفسكي» وهذا رمز للتشوشات التي لاحقته طوال حياته.كما نُقش على هذه الشاهدة العبارة الأخيرة التي خطها في آخر مؤلفاته "الجوال" The Rover:

"النوم بعد التعب، الميناء بعد البحار العاصفة، الراحة بعد الحر، الموت بعد الحياة. كلها تبعث الكثير من السرور" (غافين غريفيث، 2012: 117)

IV. 3 أعماله

بلغت حصيلة مؤلفات كونراد 13 رواية و28 قصة قصيرة ومجلدين دوّن فيهما مذكراته إضافة إلى المقالات النثرية والرسائل التي سطرها لأهله وأصدقائه وناشريه دونما انقطاع في خلال رحلة حياته، ومن أهم رواياته:

* حماقة ألماير Almayer's Folly سنة 1895.

* زنجي السفينة نرجس The Nigger of the Narcissus سنة 1897.

* قلب الظلام Heart of Darkness سنة 1899 وهي الرواية التي أثارت خيال عدد كبير من المخرجين السينمائيين والنقاد البارزين، مثل فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola الذي بنى على أساسها فيلمه الشهير عن الحرب الفيتنامية "القيامة الآن" Apocalypse Now، كما أشار إليها ادوارد سعيد كثيرا في مؤلفاته.

* لورد جيم Lord Jim سنة 1900.

* الورثة The Inheritors التي كتبها بالتعاون مع فورد مادوكس فورد Ford Madox Ford سنة 1901.

* الشباب Youth سنة 1902.

* الإعصار Typhoon سنة 1903.

* نوسترومو Nostromo سنة 1904.

* مرآة البحر The Mirror of the Sea سنة 1906.

* العميل السري The Secret Agent سنة 1907 وهي الرواية التي كان ألفرد هتشكوك Alfred Hitchcock قد بنى عليها فيلمه "عمل تخريبي" Sabotage سنة 1936.

* تحت أنظار غربية Under Western Eyes سنة 1911.

* سجل شخصي A Personal Record سنة 1912.

* الحظ Chance سنة 1913.

* النصر Victory سنة 1915.

* خط الظل The Shadow-Line سنة 1917.

* الإنقاذ The Rescue سنة 1920.

* مذكرات عن الحياة والأدب Notes on Life and Letters سنة 1921.

* وكانت روايته طبيعة الجريمة The Nature of Crime آخر ما كتب سنة 1924 حيث نُشرت بعد وفاته.

IV. 4 أسلوب كونراد وخصائص كتابته

كان أسلوب كونراد صعباً وممتنعاً في الوقت نفسه، وذلك عائد إلى ولادة قيصرية في مسألة اللغة، إذ كان يُصارع المفردات بضراوة متأثراً ثقافتين مختزنتين لديه: البولندية والفرنسية اللتين تعلمهما منذ صغره. غير أنّ هذا الصراع ولّد لصالحه لغة انجليزية جديدة وباتت بعض العبارات الواردة في أعماله مأثورة في الرائج والشعبي عبر ضفتي المحيط. لكن ذلك لا يعني عدم تعرّضه للنقد خاصة في المراحل الأولى من حياته الروائية، حيث صرّح كاتب سيرته غافين غريفيث بما يأتي:

"من الممكن أن تكون الكتابة بالانجليزية قد منحته «بعداً» ما عن موضوعه: فبينما يكون منهمكاً عن وعي في التعامل مع الجمل، فإنّ المادة اللاشعورية المعقدة ستطفو على السطح كفقاعة دون استشعار مفرط بالنفس غير ملائم" (غافين غريفيث، 2012: 35)

كما انتقُدت لغة كونراد ووُصفت بالغموض في كثير من الأحيان، حيث قال محمد الخولي في مقال له:

"لغة النثر في رواية «قلب الظلام» سميكة بقدر سماكة العشب في غابات الكونغو وأحيانا يلاحظ الناقد أنّ اللغة تبدو كأنما مترجمة عن لغة أخرى لا لمجرد أنّ المؤلف يكتب إنجليزية بالتبني ولكن لأنّ عباراته وأوصافه تتسم بغرابة فريدة لدرجة تستعصي على الفهم التلقائي وتقتضي لفهمها والتمتع بها مزيداً من جهد الكشف والاستيعاب" (http ://www.albayan.ae)

يلعب البحر دوراً مهماً في معظم روايات كونراد حيث يُستخدم كخلفية لأحداث الرواية وكرمز إلى الاضطرابات الداخلية للأبطال ، وعلى هذا الأساس سُمي كونراد بـ "شاعر البحر بلغة النثر" لكنه رفض هذا اللقب بالإضافة إلى ألقاب أخرى تضعه في حيز ضيق وتحدّ من الأهداف السامية الكامنة من وراء كتاباته، بقوله:

"لقد دُعيت بالكاتب البحري، وبكاتب المناطق الاستوائية، وبالكاتب الوصفي، وبالكاتب الرومانسي... وأيضا بالكاتب الواقعي. ولكن الحقيقة هي أنّ كل اهتمامي كان مُنصباً على القيمة «المثالية» للأمور والأحداث والناس. هذا ولا أي شيء آخر" (غافين غريفيث، 2012: 129)

وتتجلى القيم المثالية التي يُشير إليها جوزيف كونراد في تعاطفه مع الإنسان وقضاياه في كل مكان حيث كان يدعو في أغلب أعماله إلى التعايش والتعاطف بين شعوب الأرض جميعاً وإفشاء قيم السلام والمحبة من خلال أسلوب مرهف وبعد إنساني كبير.

IV. 5 التعريف بالمدونة

قلب الظلام Heart of Darkness هي رواية قصيرة للروائي البولندي البريطاني جوزيف كونراه نُشرت أول مرة سنة 1899 مع قصة الشباب Youth في شكل أجزاء متسلسلة في مجلة "بلاك وود ماغازين" Blackwood Magazineقبل أن يُعاد نشرها بشكل منفصل سنة 1902.

تعتبر رواية قلب الظلام من أهم الأعمال الكلاسيكية في العالم، والتي لم تفقد سحرها رغم عشرات السنين التي مرت على نشرها، لا بل ازداد سحرها بعدما أصبحت هدفاً لقراءات منظري مدرسة "ما بعد الكولونيالية" في الأدب Post-Colonialism وذلك بسبب تركيز أعمالهما على الجراح العميقة التي تركها الاستعمار في حياة البلدان المستعَمرة. وهذه النقطة تحديداً تمُثل بؤرة اهتمام تيار ما بعد الكولونيالية في الأدب. وفي كل الأحوال فإنّ من غير الممكن عزل حقيقة إعادة تسليط الضوء على أدب جوزيف كونراد في السنوات الأخيرة عن ظهور ما بعد الكولونيالية التي تعتبر اليوم من أبرز النظريات الأدبية.

وقعت أحداث هذه الرواية في نهاية القرن التاسع عشر واتخذت المسرح الأغلب لوقائعها في غابات الكونغو التي كانت وقتها مستعمرة بل كانت تعد من الممتلكات الخاصة للملك البلجيكي ليوبولد الثاني (1835–1909)، تحكي الرواية تفاصيل سيطرة الغرب على البلدان الفقيرة واستغلال مواردها الاقتصادية، وما رافق ذلك من قتل وتدمير وتهجير واغتصاب لثروات تلك البلدان وترحيلها إلى البلدان الغربية في حملة شرسة عنيفة كانت وما زالت السمة التي تلّون حضارة الغرب وديمقراطيته، هذه الديمقراطية المزعومة التي تُعطي بموجبها أوروبا نفسها الحق في استدمار الشعوب التي كانت تصفها بالبربرية والتوحش. فقد كان الأوروبيون يزعمون أنّ لديهم مهمة حضارية ورسالة إنسانية سامية تُبرّر حكم هذه الشعوب وإخضاعها لسيطرتهم وهي إخراج هذه الشعوب من ظلام الجهل والتخلف إلى نور الحضارة والمدنية. هكذا كانوا يسوغون توسعهم الإمبريالي ولكن رواية

قلب الظلام جاءت لتفضح زيف هذه المهمة الحضارية في إفريقيا ولتكشف النوايا الحقيقية لأوروبا.

IV. 6 ملخص الرواية

تبدأ هذه الرواية على المركب نيللي Nellyالتي كانت تُبحر في نهر التايمز قبيل الغروب،حيث يُصغي الراوي كما آخرون إلى مارلو Marlow وهويُخبر أصدقائه بسفره إلى إفريقيا وتحديداً إلى الكونغو للالتحاق بإحدى الشركات البلجيكية، بعد أن توسطت له عمته لكي يحصل على وظيفة فيها ويحل محلّ الربان السابق الذي قتله المحليون على إثر شجار معهم بسبب زوج من الدجاجات. عندما يصل مارلو إلى الكونغو تكُلفه الشركة التجارية بالذهاب إلى أعماق نهر الكونغو لُيعيد كورتز Kurtz من الكونغو إلى إنجلترا، لكن هذا الأخير لم يكن يرغب في العودة لذلك فقد أمر الزنوج بأن يهاجموا القارب البخاري، لكن المهاجمين ولوا الأدبار عندما أطلق مارلو صفارة القارب البخاري. وهناك من يرى أنّ سكان الغابة هاجموا سفينة مارلو خشية أن تأخذ منهم كورتز الذي عرفوه وعايشوه سنوات طويلة، غير أنّهذا الرأي يُناقض ما قاله مساعد كورتز الروسي لاحقاً لمارلو بأنّ كورتز هو من أمر الزنوج بمهاجمة القارب.

كان كورتز مجرد موظف صغير في شركة بريطانية همها الأول هو نهب ثروات الكونغو، وبفضل الصلاحيات الواسعة التي ُمنحت له تحوّل إلى حاكم مطلق وشبه إله، خصوصاً أنّ الأفارقة البدائيين كانوا يتميزون بقابلية لتأليه وعبادة الفرد. فكان يستغل طاعتهم العمياء لهيوُرسلهم إلى مجاهل الكونغو ليبحثوا له عن العاج الثمين، وبذلك تحول كورتز من موظف إلى جامع ثروة وكانت يديه غارقتين في دماء الأفارقة، فقد كان يقتل كل من يتمرد عليه منهم بدون أدنى شفقة لدرجة أنه كان يُزين سياج بيته برؤوس المتمردين الذين يخرجون عن طاعته.
لقد كان مارلو يتوق لرؤية كوتز وكان يتوقع أن يرى رجلاً عظيماً ، لكنه عندما التقى به

اكتشف بأنّ كورتز هذا ما هو إلا لص حقير. كان كورتز في تلك الفترة على فراش الموت يُعاني المرض وتأنيب الضمير، وعندما يصل مارلو إليه يجد أنّ المرض أخذ منه كل مأخذ ثم ما يلبث أن يموت بعد لقائه به. وكانت آخر الكلمات التي نطق بها كورتز: «الرعب! الرعب!» وبما لأنه لم يُدرك بشاعة ما كان يقوم به من أعمال إلا قبيل موته بلحظات.

بعد موت كورتز يعود مارلو إلى بلجيكا حيث يلتقي بأقرباء وأصدقاء كورتز الذين لم يعرفوا عن الجانب الظلامي الشرير من شخصيته، بل كانوا يعتبرونه صاحب رسالة إنسانية سامية.فيحكي لهم مارلو عن ظروف موته ويُسلمهم بعض أوراقه الخاصة، ومن ضمن من قابلهم خطيبة كورتز التي كانت تحتفظ بذكريات طيبة عنه كما كانت تحتفظ بصورة مشرقة له في ذاكرتها، وبما أنّ مارلو لم يكن يرغب في تشويه تلك الصورة الجميلة فإنه لم يخبرها بالانحطاط والسفالة التي بلغها كورتز بعد سفره إلى إفريقيا وعمله في تلك الشركة، واكتفى بإخبارها بأنّ اسمها كان آخر كلمة نطق بها.

IV. 7 دراسة الشخصيات

IV. 7. 1 الراوي Narrator

يُمثل الراوي في رواية قلب الظلام دوراً ثانوياً كونه الراوي الثاني بعد الراوي الرئيسي مارلو، حيث إنه لا يتدخل إلا حين يتوقف مارلو عن الكلام أو يوضح حركة قام بها مارلو قبل أن يتابع حكاياته.

IV. 7. 2 تشارلي مارلو Charlie Marlow

هو الشخصية المحورية والراوي الرئيسي للقصة ينتمي إلى عائلة أوروبية من الطبقة الوسطى، فيلسوف، مستقل التفكير، دائم التساؤل والتشكيك فيما حوله. وهو أيضا قاص جيد وبليغ قادر على جذب الأسماع لروايته، لدرجة أنّ المستمعين لقصته لم يكن لهم أيّ

صدى في سير الأحداث بل كانوا في حالة إنصات تام دونما مشاركة، كما لو أنّ مارلو كان يحكي لنفسه، أو أنهم كانوا مفتونين بما يسمعونه إلىالحد الذي يجعلهم لا يُبادرون لمقاطعته، إلا مرة أو مرتين عندما قال أحدهم جملة عابرة لم تعلق في الذهن بعد زمن طويل من السرد.

IV. 7. 3 كورتز Kurtz

إنّ شخصية كورتز الذي لا نلتقي به إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية هي مركز الحدث وملتقى الشخصيات. لكن على الرغم من ذلك، ومنذ الصفحات الأولى تبدأ روح كورتز بالدخول رويداً رويداً لتسيطر على مجريات الرواية بحضورها الطاغي.

كورتز هو محور رحلة مارلو في أفريقيا. وهو المسؤول عن محطة العاج الأكثر إنتاجية في الكونغو. يشهد الجميع بقوة شخصيته وقدرته على القيادة. إنه شخص يدرك جيداً قوة الكلمة وقد تميزت كتاباته بالبلاغة. لكنه في الأخير لا يتعدى كونه ضحية للاستعمار والوحشية التي جعلته يدوس أقرب الناس إليه، ويتجاهل العادات والأعراف التي كانت ذات يوم جزءاً منه.

"لقد عانقته البرية... أخذته وأحبته وعانقته ودخلت في شرايينه واستهلكت لحمه وختمت روحه" (غافين غريفيث، 2012، ص64)

IV. 7. 4 مدير المحطة Manager

هو رئيس شركة الإقليم أو الأراضي الإفريقية ومدير المحطة الداخلية، وهو رجل جامد الملامح ذو نظرات كحدّالفأس، جشع، يُقدّر المال والسلطة أكثر من أيّ شيء آخر، لكنه يُخفي هذه الفظاعة بسلوكه المتحضر. وقد كان همه الوحيد هو التفوق على كورتز في تجارة العاج، أو رؤيته ميتاً لكي يتخلص من منافسته له. وقد سمعه مارلو ذات مرة

يتحدث إلى عمته ويقول بأنه قد عمل على تأخير عملية نقل كورتز إلى إنجلترا للعلاج على أمل أن يموت هذا الأخير قبل أن يتلقى العلاج.

IV. 7. 5 الشاب الروسي Russian

عُين الشاب الروسي لمرافقة مارلو وإرشاده عن مكان كورتز، إنه مستكشف مثالي جال على متن سفينة هولندية وتم القبض عليه في شبكة كورتز المتخصصة في صيد العاج. كما أنّدعمه الراسخ لكورتز جعله متواضعاً ومثيراً للإعجاب.

IV. 7. 6 رئيس المحاسبين Chief Accountant

مسؤول مهم في المحطة الرئيسية، أصبح صديقاً لمارلو عند وصوله إلى إفريقيا، إنه رجل قاس القلب لكنه يبدو كما كورتز مثالاً عن الرجل الأوروبي المتحضر.

IV. 7. 7 خطيبة كورتز Kurtz's Fiancee

هي امرأة لم يُكشَف عن اسمها، ولا تظهر إلا في الصفحات القليلة الأخيرة من الرواية. إنها رمز للحياة يتركه كورتز وراءه بمجرد وصوله إلى الكونغو، وهي فتاة نقية طاهرة تعيش في عالم من الأحلام يتمحور حول كورتز الذي تعتقد فيه الرجل المثالي.

IV. 7. 8 عشيقة كورتز الإفريقية

امرأة جميلة جدا محملة بالجواهر ويبدو أنّ لها نفوذ قوي على كورتز والسكان المحيطين بالمحطة على حدّ سواء، وقد نعتها الشاب الروسي بأنها شخص مخيف. فقد كانت مثل كورتز لغزاً محيراً ، لم تتحدث أبداً مع مارلو، ولم يعرف أيّ شيء عنها.

IV. 7. 9 الحجاج (المهاجرون) Pilgrims

هم جماعة من البيض يعملون في المحطة الرئيسية ويُرافقون مارلو ومدير الشركة إلى محطة كورتز.كما أنهم من معارضي السكان المحليين يضطهدونهم ويُعاملونهم كما الحيوانات. ويصفهم مارلو بأنهم حجاج بلا إيمان Faithless pilgrims ذلك أنهم يعبدون المال ولم يأتوا إلى إفريقيا إلا لزيارة معبودهم هذا.

IV. 7. 10 أكلة لحوم البشر Cannibals

إنهم فئة خاصة من السكان المحليين، يعملون كطاقم في سفينة مارلو الذي يحترم انضباطهم وتقبلهم الهادئ للمشقات. ويبدو قائد المجموعة، بشكل خاص، ذكيا ولديه القدرة على تقبل وضعه بشيء من السخرية.

IV. 7. 11 مدير الشركة Director of companies

هو القبطان المسؤول عن السفينة التي تُبحر في نهر التايمز. إنه بحار جيد ومحبوب من الجميع.

IV. 7. 12 المحامي Lawyer

مسافر على متن السفينة، يُناديه مارلو بالرفيق الجيد.

IV. 7. 13 المحاسب Accountant

هو الآخر مسافر على متن السفينة نيللي ولا يفعل شيئا غير لعب الدومينو.

IV. 8 دراسة تحليلية نقدية للمدونة

أما فيما يخص العينة التي نسعى إلى دراستها، فإننا بعد جهد القراءة المعمقة للرواية الأصلية وترجمتها، تمكنا من استخراج بعض النماذج وقسمناها إلى قسمين: القسم الأول يتعلق الترجمة بالمطابقة الحرفية والذي يتضمن نماذج من أسلوب الاقتراض والترجمة الحرفية الموفقة والترجمة الحرفية غير الموفقة. أما القسم الثاني فيخص الترجمة المتصرفة ويتضمن نماذج من الحذف والإضافة والتطويع. وأما عن طريقة الدراسة فهي تحليلية نقدية كما سبق وأن ذكرنا في مقدمة البحث، حيث نقوم بذكر الفقرة التي يتواجد بها النموذج ونقوم بعد ذلك بتسطير الجزء المراد تحليله ونقده، ثم نذكر في المقابل الترجمة، وننتهي في الأخير بالتعليق والنقد ثم تقديم البديل الذي نراه أكثر ملائمة.

IV. 8. 1 المطابقة الحرفية

IV.8. 1. 1 نماذج من الاقتراض

النموذج الأول

يصف مارلو في هذا المقطع رئيس محاسبة الشركة بأنه رجل أنيق حسن الهندام، على غير بقية الأشخاص الذين صادفهم أثناء رحلته:

"When near the buildings I met a white man, in such an unexpected elegance of get-up that in the first moment I took him for a sort of vision. I saw a high starched collar, white cuffs, a light **alpaca** jacket…" (P: 33)

"فالتقيت –قرب البنايات– رجلاً أبيضاً أذهلني مظهره الأنيق، فهو حسن الهندام إلى درجة أنني اعتقدت للوهلة الأولى أنه ضرب من الرؤيا. فاندفعت أتأمل ياقته العالية، لأبصر طرفي الكمين باللون الأبيض، وسترة مصنوعة من **(الألبكا)**" (كونراد جوزيف،2004: 32)

الألبكا هو حيوان ثديي من عائلة الجمل، يعيش في أعالي جبال الانديز بأمريكا الجنوبية ويُشبه الخروف طويل الرقبةويُشبه أيضا اللاما لكنه أصغر منه بكثير. وتتميز الألبكا بالشعر الكثيف الذي يغطي قدميها وبشعر ناعم يغطي جميع أرجاء جسدها، إذ تعتبر الألبكا هي الأكثر وفرة لإنتاج الصوف، ويُستخَدم صوفها في صناعة أنواع مختلفة من السلع؛ كالسترات والقبعات والقفازات والأوشحة، وتشكيلة واسعة من الأقمشة والعباءات في أمريكا الجنوبية، والجوارب والمعاطف وأغطية فراش في أجزاء أخرى من العالم.

نقل المترجم لفظ Alpaca معتمداً في ذلك على أسلوب الاقتراض الذي يعتبر أفضل سبيل إلى ذلك. لأنّ الألبكا حيوان لا يتواجد إلا في أمريكا الجنوبية وبالتحديد في جبال الانديز في جنوب بيرو وبوليفيا الشمالية والإكوادور وشمال تشيلي، ولو بحث المترجم على مكافئ له في اللغة المنقول إليها لما وجد غير لفظ Alpaca بكتابة صوتية عربية (ألبكا). وقد أرفق المترجم هذا الاقتراض بترجمة شارحة في آخر الصفحة حتى يُبين معنى اللفظ ويُسهل عملية الفهم والإدراك على المتلقي، إذ أن الهدف من الترجمة هو إيصال أفكار مفهومة لا غامضة حتى تتمكن الترجمة من تأدية رسالتها على أكمل وجه.

النموذج الثاني

“The smell of mud, of primeval mud, **by Jove !** was in my nostrils”
(P: 51)

"**أقسم بجوف!** بأنّ رائحة الوحل، الوحل المتعفن القديم قد اكتنزت في أنفي" (كونراد جوزيف،2004: 47)

« Jove » أو « Jupiter » كلمة انجليزية مشتقة من الكلمة اللاتينية القديمة « Jovis » كبير آلهة الرومان وأحبها إلى قلوبهم.يُمثل الإله Jove بالنسبة للرومان رقعةً من السماء المتلألئة وضياء الشمس والقمر وقصف الرعد.

أما "By Jove" فهي عبارة تُستعمل للتعبير عن الإعجاب والدهشة والمفاجأة، وقد نقلها المترجم عن طريق الاقتراض. والاقتراض في هذه الحالة يبدو غريباً جداً ومثيراً للانتباه، ولا نجد له في الحقيقة دافعاً ولا تفسيراً إلا حاجة في نفس المترجم قضاها لا يعرف ربما سرها إلا هو. إنّ اقتراض الكلمة كما وردت في النص الأصلي لا يحمل أي مدلول لغوي أو ثقافي في الثقافة العربية. كما توجد العديد من البدائل في اللغة العربية التي تحمل نفس الدلالة والتي تعتبر اقرب الترجمات سواء من ناحية الشكل أو المعنى. حيث كان في إمكانه أن يقول مثلا: "بحق الرب!" كما ترجمها في مواضع أخرى من الرواية.

النموذج الثالث

"Two others remained open-mouthed a while minute, then dashed into the little cabin, to rush out incontinently and stand darting scared glances, with **Winchesters** at 'ready' in their hands" (P: 81)

"بقي شخصان آخران يقفان جامدين، وقد فغر كل منهما فمه لشدة الصدمة لدقيقة بكاملها، ثم انطلقا مسرعين نحو المقصورة الصغيرة وخرجا يُوزعان نظرات مرتعشة مذعورة في حين يحمل كل منهما سلاحه **'Winchesters'**" (كونراد جوزيف،2004: 69)

الونشستر هو نوع من أنواع السلاح وقد نقل المترجم هذا اللفظ إلى اللغة العربية كما ورد في الأصل بالأحرف اللاتينية متحاشياً بذلك الكتابة الصوتية، ربما لغرض تنميق نص اللغة المستهدفة بإضفاء لمسة أجنبية عليه، أو ليُبين للقارئ العربي أنّ هذا اللفظ مُقترض.

إلا أننا نُآخذ المترجم إغفاله، في اقتراضه لهذا اللفظ شرح معناه فيما يُعرف بحاشية المترجم، إذ لا يمكن للقارئ العربي للجاهل بلغة وثقافة النص المصدر أن يُخمن معنى تلك الكلمة بالاعتماد على السياق فقط.

النموذج الرابع

"I rang the bell before a **mahogany** door on the first floor, and while I waited he seemed to stare at me out of the glassy panel…" (P: 154)

"فقرعت الجرس قبالة باب مصنوع من خشب **الماهوغاني** عند الطابق الأول، وبينما كنت انتظر بدا لي وكأنه يُحملق بي عبر اللوح الزجاجي..." (كونراد جوزيف،2004: 132)

الماهوغاني:خشب صلب بني ضارب إلى الحمرة يُصنع منه الأثاث الفاخر **(البعلبكي روحي والبعلبكي منير، 2007)**. وقد تم نقل هذه الكلمة عن طريق الاقتراض نظراً لعدم وجود مقابل لها في اللغة العربية، وعليه فالاقتراض في هذه الحالة جاء لدواعي الضرورة وليس لمجرد إضفاء نغمة أجنبية على النص العربي لأنّ اللغات لا تتطابق بالضرورة من حيث المفردات.

IV. 8. 1. 2 نماذج من الترجمة الحرفية الناقصة (غير المؤدية لمعنى)

إنه من غير اللائق أن نحكم على ترجمة ما بأنها رديئة، حتى وإن كانت بعيدة عن النص الأصلي من حيث المعنى والمبنى، لأنّ الترجمة أساساً تأويل، وكل مترجم يؤول حسب قدراته وملكاته وميوله وما فهمه من النص. ولهذا فضلنا استخدام كلمة ناقصة بدلا من رديئة. ونقصد بالترجمة الحرفية الناقصة تلك الترجمة التي تتطابق مع النص الأصلي من حيث الشكل، إلا أنها لا تمت له بصلة من حيث المعنى. إنها ترجمة ناتجة عن سوء فهم أو التصاق شديد بالنص المصدر وامتثال إليه في أدق تفاصيله.

النموذج الأول

يتحدث الكاتب في هذا المثال عن حياة البحارة الذين يعتبرون البحر وطنهم والسفينة ملجأهم والشواطئ مأربهم الذي يصبون إليه ويسعون لبلوغه. فالبحر هو محور حياتهم البسيطة وكل ما يستحوذ على اهتمامهم:

"The yarns of seamen have **a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut**" (P: 7)

"حيث تنطوي حكايات البحارة وقصصهم على **سذاجة مباشرة كالمعنى الكلي الذي يستقر داخل قشرة الجوز المشقوقة** " (كونراد جوزيف،2004: 10)

لقد نقل المترجم الجملة الانجليزية نقلاً حرفياً إلى اللغة العربية مما أدى إلى خلق تعبير هجين نوعاً ما، فكاتب النص الأصلي أراد أن ينقل لنا مدى بساطة حياة البحارة وطموحاتهم، فشبهها لنا بحبة الجوز المشقوقة التي تكشف بوضوح عما بداخلها، غير أنّ هذا التشبيه لا يُوحي بالدلالة المعنوية التي ينطوي عليها التعبير الانجليزي كاملةً وجليةً، ومنه فكان الأحرى بالمترجم أن يخلق مكافئاً معنوياً يُؤدي المعنى وبنفس الشحنة التي ورد بها في الأصل، كأن يقول:

"حيث تنطوي حكايات البحارة وقصصهم على بساطة وجلاء أظهر من الشمس في رابعة النهار"

يُستخدم تعبير "رابعة النهار"للتعبير عن وضوح الشيء وجلائه، مثلاً يقال كثيراً "الحقيقة واضحة وضوح الشمس في رابعة النهار"، وكلمة "رابعة" تعني الوضوح والتوسط.

النموذج الثاني

"I always went my own road and **on my own legs** where I had a mind to go" (P: 13)

"فقد كان من عادتي أن أسلك دربي الشخصي، **وكنت استخدم قدمي الاثنين** إلى حيث أريد" (كونراد جوزيف،2004: 15)

لقد قام المترجم هنا بتقليد النص الأصلي حرفياً إلى درجة أنه أولى اهتماماً كبيراً للتركيب والأسلوب على حساب المعنى،مما ولد تعبيراً غريباً وثقيلاً في لغة الضاد ويتجلى ذلك في عبارة: "وكنت أستخدم قدمي الاثنين" فلو اكتفى المترجم بقول: "فقد كان من عادتي أن أسلك دربي الشخصي مشياً إلى حيث أريد« لصحت العبارة.

النموذج الثالث

“He smiled, as if at some quiet joke. «So you are going out there. **Famous. Interesting, too**»” (P: 20)

"ابتسم قليلاً وكأنها نكتة رقيقة هادئة ثم استطرد: إذا، أنت عازم على الإبحار **من أجل الشهرة والمتعة؟**" (كونراد جوزيف،2004: 21)

نلاحظ أنّ المترجم اعتمد ترجمة حرفية للجملة الانجليزية، حتى إنه اقترح لفظي "الشهرة والمتعة" مقابلين لـ « Famous & Interesting » التي هي في الحقيقة ألفاظ تُستخدم لإبداء التعجب والإعجاب بشيء ما أو شخص ما، وعليه كان من الأفضل أن يقول:

"ابتسم قليلاً وكأنها نكتة رقيقة هادئة ثم استطرد: إذا، أنت عازم على الإبحار، إنه لأمر رائع وممتع!"

النموذج الرابع

“… **as if the forest had stepped leisurely across the water** to bar the way for our return” (P: 71)

"**كما لو أنّ الغابة قد داست بمهل على سطح الماء** تُقيم حاجزاً يمنعنا من الرجوع إلى حيث أتينا" (كونراد جوزيف،2004: 61)

إنّ ما يتسنى لنا ملاحظته من الوهلة الأولى هو اعتماد المترجم مرة أخرى على النقل الحرفي، ففي هذ المثال يـُصور الكاتب اختراق الغابة للنهر مما يحول دون متابعة مارلو وأصدقائه رحلتهم. ولعلّ التزام المترجم بالحرفية في هذا الموضع كان بغرض وضع القارئ العربي في الصورة التي ورد بها الأصل. وعلى الرغم من أنّ الترجمة الحرفية ههنا قد وفت بجزء كبير من المعنى إلا أنها تفتقر للإيقاع الذي تضمنه النص الأصلي، وعليه فإننا نقترح الترجمة الآتية:

"كما لو أنّالغابة قد بسطت يديها بروية على سطح الماء لتـُقيم حاجزاً يمنعنا من الرجوع إلى حيث أتينا"

النموذج الخامس

"As we had plenty of wood, **and caution was the word**, we brought up in the middle of the stream" (P: 79)

"وبما أننا نملك الكمية الوافية من الحطب **وكلمة تحمل تحذيراً**، توقفنا فجأة في وسط النهر" (كونراد جوزيف،2004: 68)

وهذامثال آخر يـُبرز التصاق المترجم بنص المصدر، ويتمظهر ذلك جلياً في عبارة " and caution was the word" التي ترمز إلى شدة الحذر الذي كان مارلو وأصدقاءه يتوخونه طيلة رحلتهم عبر نهر الكونغو. وكبديل نقترح الترجمة الآتية:

"وبما أننا كنا نملك الكمية الوافية من الحطب وكانت الحيطة شعارنا، توقفنا فجأة في وسط النهر"

النموذج السادس

“They were discolored, just awash, and the whole lot was seen just under the water, **exactly as a man’s backbone is seen running down the middle of his back under the skin**” (P: 89)

"بدت ألوانها باهتة تميل نحو التلاشي مغمورة بالأمواج، وبإمكانك مشاهدة كل هذا قائماً تحت المياه**كما لو أنك تُشاهد العمود الفقري للإنسان يجتاز وسط ظهره تحت الجلد**"

(كونراد جوزيف،2004: 76)

لقد انتهج المترجم في هذا المثال الترجمة الحرفية في نقل صورة من الصور التي شاهدها مارلو في رحلته وأصدقاءه على متن المركب "نيللي"، حيث لمحوا عن بعد جزيرة صغيرة يكثر فيها العشب في عرض النهر لكنهم ما إن اقتربوا منها حتى اكتشفوا أنها مجرد رأس ركام رملي ضخم يبدو ظاهراً وواضحاً تحت المياه وكأنه عمود فقري لإنسان يجتاز وسط ظهره. غير أنّ هذا التعبير يبدو ثقيلاً في اللغة العربية مقارنة مع اللغة الانجليزية، لذا فإننا نقترح الترجمة الموالية كبديل:

"بدت ألوانها باهتة تميل نحو التلاشي مغمورة بالأمواج، وبإمكانك مشاهدة كل هذا قائماً تحت المياه كما لو أنك تُشاهد القمر وسط ظلام حالك"

النموذج السابع

“**I glanced over my shoulder**, and the pilot-house was yet full of noise and smoke” (P: 93)

"**فنظرت فوق كتفي** ثم التفت إلى حجرة موجه الدفة فكانت مليئة بالضجيج، والدخان من كل جانب" (كونراد جوزيف،2004: 79)

جاءت ترجمة عبارة "فنظرت فوق كتفي" حرفية لكنها لم تكن موفقة إلى حدّ كبير، وهذا راجع إلى التزام الحرفية العمياء في نقل المعنى، إذ كيف يمكن للقارئ العربي أن يتقبل مثل هذا التعبير الذي لا يمت بصلة للغة الإبداع العربية. فهذا التعبير وارد في اللغة الانجليزية لكنه ليس كذلك في لغة الضاد، لذا فكان من الأحرى بالمترجم أن يحتفظ بالمعنى الثاني "التفت" والذي يفي لوحده بالغرض:

"التفت إلى حجرة موجه الدفة فكانت مليئة بالضجيج والدخان من كل جانب"

النموذج الثامن

يندرج هذا المثال ضمن سياق التعريف بكورتز الذي يعتبر محور رحلة مارلو في أفريقيا:

"His mother was half-English, his father was half-French. **All Europe contributed to the making of Kurtz**" (P: 102)

"فأمه نصف انكليزية ووالده نصف فرنسي، **حتى أنّ أوربا بكاملها ساهمت في صنع كورتز**" (كونراد جوزيف،2004: 87)

نلاحظ من خلال هذه الترجمة التصاق المترجم بالنص الأصلي خاصة في قوله: "حتى أنّ أوربا بكاملها ساهمت في صنع كورتز" مما أدى إلى توليد تعبير مستهجن في اللغة العربية، إذ كان من الأجدر أن يقول:

"فأمه نصف انكليزية ووالده نصف فرنسي، حتى أنّ أوربا بكاملها ساهمت في تكوين شخصية كورتز"

النموذج التاسع

ورد هذا المثال في إطار الحديث عن كورتز، حيث أخبر الشاب الروسي مارلو بأنّ كورتز هو من أمره بشن الهجوم على المركب. وطلب منه أن يبقى الأمر سراً بينهما، فأجابه مارلو بالموافقة:

"«**I shall keep my eyes open**, »" (P: 131)

"**سأُبقي عيني مفتوحتين**" (كونراد جوزيف،2004: 113)

لقد قام المترجم بنقل هذه الجملة، والتي تنطوي على تعبير مجازي، نقلاً حرفياً دون إدراج أيّ نوع من الأساليب البيانية التي تزخر بها اللغة العربية والتي بإمكانها إيصال المعنى مع الحفاظ على الشحنة الدلالية التي وردت بها الجملة الانجليزية. فكان من الممكن في هذا السياق أن يقول: "سأتوخى الحذر" أو "سأحاذر".

النموذج العاشر

"… confessed his opinion that Kurtz really couldn't write a bit- 'but heavens! How that man could talk. He electrified large meetings" (P: 151)

"... ليعترف بأنّ كورتز لم يكن يكتب حتى القليل ولكن– بحق السماء! ما كان أروعه وهو يتحدث، إذ كان بوسعه أن يشحن الناس كهربائياً " (كونراد جوزيف،2004: 129و130)

ورد هذا المثال في خضم الحديث عن كورتز الذي كان رجلاً عبقرياً لديه الكثير من المواهب من أهمها شخصيته المميزة وقدرته العالية على القيادة، وهو شخص يدُرك جيداً قوة الكلمة وقد تميزت كتاباته بالبلاغة والقدرة العالية على التأثير. ومن هذا المنطلق نقل المترجم العبارة الانجليزية "He electrified large meetings" إلى "إذ كان بوسعه أن

يشحن الناس كهربائياً " وهي ترجمة أدت المعنى لكنها لو صُبغت بنكهة عربية لكان ذلك أفضل، حيث يمكن القول مثلاً :

"... ليعترف بأنّ كورتز لم يكن يكتب حتى القليل ولكن– بحق السماء! ما كان أروعه وهو يتحدث، إذ كان بوسعه أن يهزّ مشاعر الجماهير"

IV. 8. 1. 3 نماذج من الترجمة الحرفية المؤدية لمعنى

النموذج الأول

"Here and there a military camp lost in a wilderness, **like a needle in a bundle of hay**" (P: 8)

"ويقبع هنا وهناك مخيم عسكري غائر في بقعة جرداء **أشبه بإبرة ضائعة في كومة من القش**" (كونراد جوزيف،2004: 11)

تحتوي الجملة الانجليزية على تشبيه متضمن في عبارة "like a needle in a bundle of hay" بحيث شُبه المخيم العسكري في بعده وعزلته بالإبرة الضائعة في كومة قش. وقد عمد المترجم في النسخة العربية إلى إظهار هذه الصورة وذلك بمقابلة التشبيه الانجليزي بتشبيه في اللغة العربية حيث قال: "أشبه بإبرة ضائعة في كومة من القش". ويبدو أنّ الأسلوب المعتمد هنا هو الترجمة الحرفية حيث أشار التعبير المترجَم إلى نفس الصورة وبنفس الرمز المتمثل في الإبرة، وذلك لتأكيد وترسيخ الصورة في الأذهان.

النموذج الثاني

يصف الكاتب في هذا المقطع شخوص المهاجرين البيض الذين ينعتهم مارلو بالقساة المتوحشين، والذين لا همّ لهم سوى جمع العاج والحصول على الترقيات:

“By heavens! **There is something after all in the world allowing one man to steal a horse while another must not look at a halter**” (P: 47)

“وحق السماء! **فثمة شيء في هذا الكون يسمح لرجل أن يسرق جواداً بينما لا يحق لآخر مجرد النظر إلى الرسن**" (كونراد جوزيف،2004: 43)

اعتمد المترجم في ترجمة هذه الصورة على الترجمة الحرفية المحضة التي نقلت عناصر النص الأصلي كما وردت ودون أي تغيير، ولا يمكننا القول بأنّ النقل الحرفي لهذه الصورة المنتشرة في أغلب المجتمعات العربية والغربية على حد سواء قد أخلّ بالمعنى، غير أنه كان في وسع المترجم البحث عن مكافئ عربي يُعبر عن نفس المعنى بصبغة عربية جميلة كأن يُدرج مثلاً عبارة مقتبسة من الحديث الشريف فيقول:

"وحق السماء! فثمة شيء في هذا الكون يقضي بترك الشريف إذا نهب وإقامة الحد على الضعيف إذا سرق"

النموذج الثالث

“«We will be all butchered in this fog,» murmured another. **The faces twitched with the strain, the hands trembled slightly, the eyes forgot to wink**” (P: 81)

"فتمتم آخر تسوف يُسفك دمنا حتماً في هذا الجو الضبابي. **بدت الوجوه ترتعش بسبب التوتر العصبي الحاد وأخذت الأيدي ترتجف قليلاً، ونسيت العيون أن ترف**" (كونراد جوزيف،2004: 70)

يُعبر هذا المثال عن شدة الخوف والفزع الذي كان يُرواد مارلو وأصدقائه على طول رحلتهم عبر نهر الكونغو، حيث اعترضت سبيلهم جماعة من أكلة لحوم البشر، ونشرت بينهم حالة من الذعر صورها الكاتب بطريقة رائعة في قوله: ”The faces twitched

with the strain, the hands trembled slightly, the eyes forgot to wink”
ونجح المترجم في نقلها حرفياً بقوله: "بدت الوجوه ترتعش بسبب التوتر العصبي الحاد وأخذت الأيدي ترتجف قليلاً، ونسيت العيون أن ترف" حيث وضع القارئ العربي في الصورة وكأنه يرى الموقف بأم أعينه.

النموذج الرابع

“Well, you may guess I watched the fog for the signs of lifting **as a cat watches a mouse**” (P: 88)

"حسناً، إنني أراقب الضباب علني أستطيع رفع المرساة، **وإني أراقب ذلك كمراقبة القطة للفأر تماماً**" (كونراد جوزيف،2004: 76)

يُصور مارلو في هذا المثال حالة الانتظار والترقب التي كان عليها هو وأصدقائه على متن المركب في انتظار انقشاع الضباب ليُواصلوا طريقهم، حيث شبه نفسه وهو يُراقب الضباب بقوله: ”as a cat watches a mouse" وقد جاء المترجم في النسخة العربية بتشبيه مماثل لما ذُكر في النسخة الانجليزية في قوله: "وإني أراقب ذلك كمراقبة القطة للفأر تماماً" حيث حافظ على التشبيه نفسه مستخدماً أسلوب النقل الحرفي الذي حافظ على المعنى المقصود إلى جانب محافظته على الجانب الجمالي.

النموذج الخامس

“«Keep quiet! » I said in a fury. **I might just as well have ordered a tree not to sway in the wind**” (P: 92)

فصرخت غضباً : «ابق هادئاً !» لم يُجد قولي هذا صدى، **فهو أشبه بكلام موجه إلى شجرة اطلب منها ألا تنحني إزاء العاصفة**" (كونراد جوزيف،2004: 79)

يندرج هذا المثال في سياق رؤية مارلو لمجموعة من الزنوج المتوحشين قادمين باتجاه المركب، فصرخ موجها كلامه إلى موجه الدفة ليُدير المحرك غير أنّ الأخير لم يُحرك ساكناً وظل جامداً من شدة الخوف، فوصفه بقوله: "I might just as well have ordered a tree not to sway in the wind"، ولم يجد المترجم صورة تُعبر عن عدم استجابة موجه الدفة لأمر مارلو سوى صورة الشجرة التي طُلب منها عدم الانحناء أمام الريح. وقد نجح المترجم في رأينا باستخدامه لأسلوب الترجمة الحرفية لترجمة هذه الصورة البيانية، ولم يكتف بذلك فحسب بل إنه أضاف عبارة لمْ يُجد قولي هذا صدى" للتأكيد على حالة الجمود التي أُصيب بها موجه الدفة.

IV . 8. 2 الترجمة المتصرفة

IV. 8. 2. 1 نماذج من الحذف

النموذج الأول

يصف مارلو في هذا المثال طريقه إلى الشركة التي عُين فيها حديثاً، حيث لمح بالقرب من مقرها مجموعة من الأشياء كعربة النقل الخاصة بالسكة الحديدية كانت مطرحة على ظهرها بدواليبها المرفوعة عالياً، لتبدو كما وصفها:

"One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. **I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails. To the left a clump of trees made a shady spot, where dark things seemed to stir feebly.** I blinked, the path was steep. A horn tooted to the right, and I saw the black people run" (P: 27-28)

"وإذا ما تأملها المرء من بعيد بدت أشبه بهيكل عظمي لحيوان ميت. نظرت فزعاً– حين بدا المرء شديد الانحدار، حين ترامى إلى مسمعي صوت بوق منبعث من الجهة اليمنى، فشاهدت الناس السود يركضون" (كونراد جوزيف،2004: 27)

لقد قام المترجم بحذف العبارة التالية: « I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails. To the left a clump of trees made a shady spot, where dark things seemed to stir feebly" ربما ظناً منه بأنها تفصيل لا يُفسد المعنى إذا ما حُذف، لكننا نرى غير ذلك لأنّهذا الأمر يُعدّ خيانة للنص الأصلي، وتخط صريح لصلاحيات المترجم. فمثل هذا التفصيل له دور بارز في تصوير محيط الشركة التي وُظف فيها مارلو، ذلك أنّ مظهر قطع الآلات والقضبان الصدئة المتناثرة هنا وهناك بجانب مقر الشركة لا يُوحي لشيء فيما خلا الإهمال والتسيب. لذا كان من الأحسن الإبقاء على ترجمة العبارة كاملةً كما يلي:

"وإذا ما تأملها المرء من بعيد بدت أشبه بهيكل عظمي لحيوان ميت. كما فوجئت بوجود قطع لآلات متلاشية وكومة من القضبان الصدئة، وتقبع على اليسار أجمة من الأشجار شكلت بقعة ظليلة تبدو من خلالها الأشياء الداكنة وكأنها تتحرك. نظرت فزعاً– حين بدا الممر شديد الانحدار، حين ترامى إلى مسمعي صوت بوق منبعث من الجهة اليمنى، فشاهدت الناس السود يركضون"

النموذج الثاني

عندما أصبح مارلو وأصدقائه على بعد ثمانية أميال من مقر كورتز، فكر مارلو في زيادة سرعة المركب للوصول في أقرب وقت ممكن غير أنّمدير المحطة لم يُوافق مارلو في ذلك واخبره بأنّالملاحة في ذلك الموقع على جانب كبير من الخطورة، حيث يُفضل التريث والانتظار إلى حين طلوع شمس اليوم التالي، وهو الأمر الذي أثار انزعاج وغضب مارلو الذي كان يتحرق شوقاً لرؤية كورتز:

"Nevertheless, I was annoyed beyond expression at the delay, and most unreasonably, too, **since one night more could not matter much** after so many months" (P: 79)

"ومع ذلك كنت منزعجاً لمثل هذا التأخير، مع أنه انزعاج غير منطقي لأننا انتظرنا في الواقع عدة شهور" (كونراد جوزيف،2004: 68)

ورد في الجملة الأصلية أنّ انزعاج مارلو من التأخير لم يكن منطقياً ، فالانتظار ليلة واحدة إضافية لن يضرّ في شيء بعد مرور عدة أشهر. وما لاحظناه في الترجمة هو غياب عبارة "since one night more could not matter much" التي تعتبر عنصراً مهماً لاكتمال المعنى في الجملة. إذ كان من الأحرى بالمترجم قول:

"ومع ذلك كنت منزعجاً لمثل هذا التأخير، مع أنه انزعاج غير منطقي لأنّ الانتظار ليلة واحدة لا يهم كثيراً بعدما انتظرنا عدة شهور"

النموذج الثالث

"He stood near me. «Aha!» I said, **just for good fellowship's sake**" (P: 82)

"وقف بالقرب مني فقلت: آه!" (كونراد جوزيف،2004: 70)

حذف المترجم في هذا المقطع عبارة "just for good fellowship's sake" التي تنطوي على صورة التوسل التي كان عليها مارلو أمام رئيس القبيلة، راجياً منه باسم الصداقة أن يتركه وأصدقائه في حال سبيلهم وأن لا يعترض طريقهم. ومنه فإنّ حذف هذه العبارة قد أحدث خللاً في المعنى، فلو أبقى عليها المترجم لكانت الترجمة أفضل وأوفى.

النموذج الرابع

"There's a military post three hundred miles from here. «Well, **upon my word**,» said I, «perhaps you had better go if you have any friends amongst the savages nearby»" (P: 131)

"... وأنّثمة مقراً عسكرياً على بعد ثلاثمائة ميلاً من هنا. فقلت: لا بأس، ومن الأفضل أن ترحل مادمت تعرف في الجوار بعض الأصدقاء من المتوحشين" (كونراد جوزيف،2004: 112)

نلاحظ هنا أنّ عبارة القسم المتمثلة في "upon my word" قد أُسقطت أو أُغفلت في اللغة العربية من غير سبب، ومع ذلك نظن أنّ المعنى لم يختل.

النموذج الخامس

في هذا المثال يُقدم مارلو خطيبة كورتز التي حزنت على وفاته حزناً شديداً :

"She came forward, all in black, with a pale head, floating towards me in the dusk. She was in mourning. It was more than a year since his death, **more than a year since the news came ; she seemed as though she would remember and mourn forever**" (P: 155)

"اقتربت مني، متشحة بالسواد، شاحبة الوجه، تتموج نحوي بالغسق مرتدية ثوب حداد، فقد مضى أكثر من عام على وفاته" (كونراد جوزيف،2004: 132)

لقد تصرف المترجم في العبارة المسطرة أعلاه بالحذف مع أنها تتضمن معنى مهماً يتمثل في تصوير حالة الحزن والأسى التي طغت على خطيبة كورتز رغم مرور أكثر من سنة على وفاته، فقد كان في نظرها رجلاً مثالياً عظيماً ذو قلب نبيل، لا يعرفه أحد إلا أُعجب به. وعليه فإننا نقترح الترجمة الآتية:

"اقتربت مني، متشحة بالسواد، شاحبة الوجه، تتموج نحوي بالغسق مرتدية ثوب حداد، فقد مضى أكثر من عام على وفاته، أكثر من عام عن وصول نبأ وفاته، ويبدو أنها ستبقى على ذكراه وأنها لن تنزع ثوب الحداد ما حييت"

IV. 8. 2. 2 نماذج من الإضافة

النموذج الأول

“It is funny what some people will do for a few francs a month” (P: 26)

"إنه لأمر مضحك! فكيف يستطيع بعض الناس أن يعملوا براتب شهري لا يتجاوز بعض الفرنكات **في الشهر**" (كونراد جوزيف،2004: 26)

نلاحظ أنّ المترجم أضاف إلى الجملة العربية عبارة "في الشهر" التي في رأينا لا تفيد المعنى في شيء، لأنّ عبارة راتب شهري وحدها تكفي. ومن ثم فإنّ الإضافة في هذا المثال لم تزدالترجمة شيئاً من الناحية الدلالية بل جعلتها أكثر طولاً ، إذ يمكن اعتبارها حشواً لا طائل منه. لهذا فقد كان الأحرى بالمترجم أن يستغني عن هذه الكلمة ويتقيد بالأصل فيقول مثلاً :

"إنه لأمر مضحك! فكيف يستطيع بعض الناس أن يعملوا براتب شهري لا يتجاوز بعض الفرنكات"

النموذج الثاني

“They were dying slowly- it was very clear” (P: 31)

"لقد كانوا يموتون ببطء **وعلى مهل**، وذلك أمر واضح كل الوضوح" (كونراد جوزيف،2004: 30)

تظهر الإضافة في هذا المثال على مستوى كلمة "slowly"؛ التي تُرجمت بكلمتين مترادفتين في اللغة العربية، ألا وهما "ببطء وعلى مهل"، إذ فضل المترجم الانصياع لطبيعة الجملة العربية التي تزخر بالمترادفات الدالة على المعنى الواحد.

وفي ما يلي أمثلة أخرى عن الإضافة في الترجمة، والتي تدخل ضمن إطار تعدد المترادفات في النص الهدف للكلمة الواحدة في النص المتن:

1/ "I turned my shoulder to him in sign of **my appreciation**, and looked into the fog." (P: 86)

"أدرت كتفي له علامة **الموافقة والتأييد** واندفعت أحدق في الضباب" (كونراد جوزيف،2004: 74)

2/ "He head his head rigid, face forward ; but his eyes rolled, he kept on lifting and setting down his feet gently, his mouth **foamed** a little." (P: 92)

"رفع رأسه وظل جامداً من شدة الخوف، ولكن عينيه بقيتا تتحركان، وبدا فمه **يزبد ويرغي**، وكان يرفع قدميه ويخفضهما ببطء" (كونراد جوزيف،2004: 79)

3/ "He looked at me **anxiously**, gripping the spear like something precious" (P: 94)

"فنظر إلي **بقلق واضطراب** قابضاً بقوة على الرمح وكأنه شيء نفيس" (كونراد جوزيف،2004: 81)

4/ "We whites, from the point of **development** we had arrived at, must necessarily appear to them in the nature of supernatural beings" (P: 103)

"نحن البيض وانطلاقاً من نقطة **النمو والتطور** التي وصلنا إليها يتحتم علينا الظهور أمامهم ككائنات خارقة للطبيعة" (كونراد جوزيف،2004: 87)

5/ "He had one **devoted** friend at least" (P: 104)

"فقد كان لديه صديق واحد على الأقل **وفيّ مخلص**" (كونراد جوزيف،2004: 88)

النموذج الثالث

ورد هذا المثال في إطار حديث مارلو عن كاتب قديم عثر عليه، تحت عنوان: "استفهام حول بعض النقاط المتعلقة بالملاحة" والذي وصفه بالرائع والمثير للدهشة:

“Not a very enthralling book” (P: 76)

"ولا يمكن القول بأنه كتاب جذاب جداً **ليأسر القلب ويسيطر على اللب**" (كونراد جوزيف،2004: 66)

يُلاحظ المتأمل في هذه الترجمة، أنّ هذه الأخيرة قد تخللتها مفردات خلى منها الأصل، حيث نرى أنّ المترجم استغنى عن تقديم جملة عربية تُضاهي الجملة الانجليزية تماماً من حيث التركيب والصياغة، فكان بوسعه أن يُترجم الجملة حرفياً ويكتفي بقوله: "ولا يمكن القول بأنه كتاب جذاب جداً"، إلا أنه انصاع لعبقرية ومقتضيات اللغة العربية وعزّز المعنى فيها، فأضفى في الترجمة نكهة محلية يستصيغها القارئ العربي من خلال إضافته لعبارتي: "يأسر القلب ويسيطر على اللب".

النموذج الرابع

“I took to arguing with myself whether or no I could talk openly with Kurtz” (P: 78)

"وبدأت أتساءل فيما لو كنت سأتحدث مع كورتز بصراحة **أم ألتزم الصمت**" (كونراد جوزيف،2004: 67)

تظهر الإضافة في هذا المثال على مستوى عبارة "أم ألتزم الصمت" التي جاءت في الحقيقة للدلالة على لفظ”no”الذي ورد في الأصل، وهي إضافة يُحمد المترجم عليها ذلك أنها لم تمس بالمعنى والأصلي ولم تشوهه.

IV. 8. 2. 3 نماذج من التطويع

النموذج الأول

“**The day was ending** in a serenity of still and exquisite brilliance” (P: 3)

"**وكان النهار يُلملم أذياله** في جو من التألق البهيج واللطيف" (كونراد جوزيف،2004: 8)

في هذا المثال نرى أنّ المترجم قد استغنى عن تقديم جملة عربية تُضاهي الجملة الانجليزية تماماً من حيث التركيب والصياغة، فكان بوسعه أن يقول ببساطة "انقضى اليوم" لو أنه مشى كالظل وراء النص الأصلي، إلا أنه انصاع لعبقرية اللغة العربية فاستخدم عبارة أجمل على مستوى الأسلوب ذات معنى مجازي وجرس موسيقي رنان.

النموذج الثاني

“A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, **a dead silence**…” (P: 16)

"وقع بصري على شارع ضيق ومقفر يغمره ظل عميق بالإضافة إلى بيوت عالية ونوافذ لا تُحصى، مزينة بحاجات فينيسية، **في حين خيم صمت مطبق كصمت القبور**" (كونراد جوزيف،2004: 17)

في هذا المثال نرى أنّ المترجم قد استغنى عن تقديم جملة عربية تُضاهي الجملة الانجليزية تماماً من حيث التركيب والأسلوب،حيث كان في إمكانه ببساطة أن يُقابل عبارة ”a dead silence“ في النص المصدر بعبارة "صمت الموت" في النص الهدف،

إلا أنه استجاب لمتطلبات اللغة العربية فاستخدم عبارة أجمل على مستوى الأسلوب وحوّر المعنى وأضفى علية نغمة جميلة لتأكيده وصورة فنية لترسيخه في الأذهان.

النموذج الثالث

"When the manager, escorted by the pilgrims, **all of them armed to teeth**, had gone to the house this chap came on board" (P: 109)

اتّجه المدير نحو المنزل يـُرافقه المهاجرون لحمايته **متسلحين من قمة الرأس وحتى أخمص القدمين**، وصعد ذلك الشخص ظهر المركب" (كونراد جوزيف،2004: 93)

في هذا المثال تم توظيف العبارة الانجليزية للدلالة على أنّ المهاجرين كانوا مدججين بالأسلحة. وقد أُخضعت العبارة في النسخة العربية إلى تطويع يتماشى والسياق: "متسلحين من قمة الرأس وحتى أخمص القدمين".

وفي محاولة منا للبحث عن مكافئات أخرى للعبارة، وقعنا على عبارة "إلى قوف أذنه" و"مدجج بالأسلحة". وعليه فإننا نقترح الترجمتين الآتيتين:

– اتّجه المدير نحو المنزل يـُرافقه المهاجرون لحمايته متسلحين إلى قوف أذنهم، وصعد ذلك الشخص ظهر المركب"

– اتّجه المدير نحو المنزل يـُرافقه المهاجرون لحمايته مُدججين بالأسلحة، وصعد ذلك الشخص ظهر المركب"

IV. 8. 3 نماذج من أخطاء الترجمة

IV. 8. 3. 1 المعنى الخاطئ

النموذج الأول

« **It's queer how out of touch with truth women are**. They in a world of their own, and there has never been anything like it, and never can be. » (P: 22)

"**بدا لي بأنه من الغريب فعلاً أن يكون المرء بعيداً عن تأثير النساء الصادقات**، فهن يعشن في عالمهن الخاص الذي لا يوجد مثله ولن يوجد أبداً " (كونراد جوزيف،2004: 23)

يصف مارلو المرأة في هذا المثال بالسذاجة والطيبة، ذلك أنها تعيش في عوالم مثالية وخيالية تجعلها بعيدة كل البعد عن عالم الحقائق. غير أنّ المُلاحظ من الترجمة هو عدم استيعاب المترجم للمعنى المقصود في الجملة الانجليزية، فالكاتب لا يقصد ما ورد في الجملة العربية بأنّ المرء لا يمكنه تجنب تأثير النساء اللاتي يتصفن بالصدق، فهذا غير صحيح بالمرة لأنّ المعنى المراد من كلمة truth في الجملة الانجليزية ليس صفة الصدق في المرأة وإنما المقصود بها هو الحقائق التي لا وجود لها في عالم المرأة المثالي. وكبديل نقترح الترجمة الآتية:

"إنه لأمر غريب أن لا تملك النساء أيّ إحساس بالحقائق، فهن يعشن في عالمهن الخلص الذي لا يوجد مثله ولن يوجد أبداً "

النموذج الثاني

"I heard the men in that lonely ship **were dying of fever at the rate of three a day**" (P: 25)

"وقد سمعت بأنّ الرجال في تلك السفينة **كانوا يموتون بسبب إصابتهم بالحمى بمعدل ثلاثة أيام**" (كونراد جوزيف،2004: 25)

وردت ترجمة هذ ه الجملة باللغة العربية ُمخالفة لما يقصده الكاتب في الجملة الانجليزية بأنّ الرجال الذ ين كانوا على متن السفينة كانوا ُيعانون من داء الُحمى الذي يفتك ثلاثة منهم في كلّ يوم. وقد ابتعد المترجم عن المعنى المقصود من الأصل بقوله: "كانوا يموتون بسبب إصابتهم بالحمى بمعدل ثلاثة أيام" أي أنّ مدة إصابتهم بالحمى بلغت ثلاثة أيام.

النموذج الثالث

"**Then I nearly fell** into a very narrow ravine" (P: 30)

"**سقطت بعد ذلك**في وهد ضيق جداً " (كونراد جوزيف،2004: 29)

نلاحظ من خلال هذا المثال أنّ المترجم تصرف في العبارة المسطرة أعلاه بحذف معنى مهم في الجملة الانجليزية المتضمن في الظرف « nearly »الذي يـُستعَمل بمعنى: تقريباً – بالكاد، فالمعنى المراد في الأصل أنّ مارلو كان قريباً أو على نحو وثيق من الوقوع في ذلك الوهد الضيق إلا أنه لم يقع بالفعل كما أشار المترجم في النسخة العربية. لذا كان يجدر به القول:

"كدت أن أسقط في وهد ضيق جداً " (كونراد جوزيف،2004: 29)

النموذج الرابع

يندرج هذا المثال في سياق الحديث الذي دار بين مدير المحطة وعمه / خاله عن السبيل للخلاص من كورتز ومنافسته الشرسة لهم في مجال تجارة العاج، وقد وصف مارلو عم / خال مدير المحطة بأنه رئيس عصابة محتال لا يتحدث إلى أي شخص عدا ابن أخيه:

“He carried his fat paunch with ostentation on his short legs, and during the time his gang infested the station **spoke to no one but his nephew**” (P: 61)

"..متنقلاً بكرشه الضخم بتبجج ومباهاة على قدميه الصغيرتين، في حين تقوم عصابته بمداهمة المركز لتنشر القلق والإزعاج**ولا تراه يـُكلم أحداً فيما خلا ابن عمه**" (كونراد جوزيف،2004: 54)

لقد ارتكب المترجم مخالفة في ترجمته لكلمة ”nephew“ التي تعني ابن الأخ أو ابن الأخت، بوضعه كلمة ابن العم مقابلاً لهاوهو تصرف لا يـُحَمد عليه المترجم كونه يـُخلّ بالمعنى الوارد في النص الأصلي. وعليه فنحن نقترح أن تأتي الترجمة على النحو التالي: ولا تراه يـُكلم أحداً فيما خلا ابن أخيه / أخته"، وإننا لمضطرين لترجمة كلمة Nephew في اللغة العربية بابن الأخ وابن الأخت على حد سواء لأنها تدل على المعنيين.

النموذج الخامس

على طول الرحلة التي اتخذت مسارها في نهر الكونغو كانت قافلة مارلو تواجه متاعب وهجمات من سكان الغابات من بينهم قبائل من آكلي لحوم البشر.. وفي هذا السياق يعرض مارلو وصفاً خارجياً لرئيس هذه القبيلة فيقول:

“Their headman, a young, **broad-chested black**, severely draped in dark blue fringed cloths, with **fierce nostrils**…” (P: 82)

"أما رئيس القبيلة فهو رجل في مقتبل العمر **ذو صدر أسود عريض**، يرتدي ثياب ذات أهداب، ذات لون أزرق غامق وله **أنفان بغيضان جداً**" (كونراد جوزيف،2004: 70)

تتعلق الملاحظة الأولى في هذا النموذج بلفظة "black" في الجملة الانجليزية التي تصف بشرة رئيس القبيلة، وليس كما استخدمها المترجم في الجملة العربية حيث خصها

بالصدر دون باقي أعضاء الجسم، الأمر الذي يجعل قارئ الترجمة يشعر بنوع من الغرابة والثقل في التعبير.

أما الملاحظة الثانية فتخصّ عبارة "fierce nostrils" التي نقلها المترجم إلى اللغة العربية بقوله "أنفان بغيضان جداً" وهو تعبير ركيك بل وغير منطقي. فكلمة "nostril" تعني فتحة الأنف أو المنخار وليس الأنف في حد ذاته، ومن هنا نجد أنّ المترجم لم يُوفق في إيصال المعنى كما جاء في نص المصدر، وعليه نقترح أن تأتي الترجمة على النحو الأتي:

"أما رئيس القبيلة فهو رجل أسود في مقتبل العمر ذو صدر عريض، يرتدي ثياب ذات أهداب، ذات لون أزرق غامق وله منخاران ينمان عن الشراسة"

النموذج السادس

"All the pilgrims and the manager were then congregated on the awning-deck about the pilot-house, chattering at each other like **a flock of excited magpies**…" (P: 105)

"تكاثر المهاجرون وتجمعوا مع المدير على ظهر المركب حول حجرة موجه الدفة، وكانوا يُثرثرون مع بعضهم **أشبه بقطيع طيور من الغربان الهائجة**" (كونراد جوزيف،2004: 89)

نلاحظ في هذا المثال أنّ المترجم قد أساء اختيار اللفظ المناسب الذي يُقابل لفظ "flock" التي تعني القطيع أو السرب على حدّ سواء، حيث ترجم عبارة a flock of magpies بقطيع من الغربان وهو تعبير غريب على لغة الضاد، فالقطيع في اللغة العربية تُلازم بالضرورة لفظ الأغنام وليس الطيور. لذا كان الأجدر بالمترجم قول:

"تكاثر المهاجرون وتجمعوا مع المدير على ظهر المركب حول حجرة موجه الدفة، وكانوا يـُ ثرثرون مع بعضهم أشبه بسرب من الغربان الهائجة«

كما قد لا يكون استخدام المترجم للفظ قطيع بدلاً من سرب نتيجة لجهله بالمقابل الصحيح لكلمة flock وإنما هو رغبةً منه في إبراز مدى الثرثرة والفوضى التي أثارها المهجرون على ظهر المركب.

النموذج السابع

يتحدث الراوي في هذا المثال عن قدوم أحد الأشخاص الذين كانت تربطهم بكورتز صلة قرابة للاستفسار عن ظروف وفاته فيقول:

"… but another fellow, calling himself **Kurtz's cousin** appeared two days later, and was anxious to hear all the details about his dear relative's last moments" (P: 150)

"... إلا أنّ شخصا آخراً ادعى بأنه **عم كورتز** ظهر بعد يومين، وقد سيطر علية القلق لدى سماعه كافة التفاصيل عن قريبه العزيز في اللحظات الأخيرة" (كونراد جوزيف،2004: 129)

ترجم المترجم لفظة "cousin" في اللغة الانجليزية بـ "عم" التي تعني في الأصل ابن العم أو ابن الخال، مما أدى إلى خيانة المعنى الأصلي.

IV. 8. 3. 2 المعنى العكسي

النموذج الأول

"**The water shone pacifically**; the sky without a speck" (P: 3)

"**فأخذ الماء يترقرق بسرعة**، في حين بدت السماء صافية تماما" (كونراد جوزيف،2004: 8)

نفهم من قراءة الجملة في النص الأصلي أنّ الماء كان هادئاً والسماء صافيةً، غير أنّ المترجم عبر عن ذلك بمعنى عكسي في قوله: "فأخذ الماء يترقرق بسرعة" بدلاً من "فأخذ الماء يترقرق بهدوء"، مما جعله يقع في فخ الخيانة.

النموذج الثاني

يروي مارلو في هذا السياق حيثيات زيارته للطبيب من أجل الالتحاق بمنصبه الجديد في الشركة البلجيكية، وهو إجراء روتيني بسيطٌ يُلزم به أيّ موظف جديد:

"The old doctor felt my pulse, evidently thinking if **something else the while**" (P: 19)

»قام الطبيب العجوز بجسّ نبضي، مع ثقتي بأنه كان يُفكر في تلك الأثناء **بأمور لها علاقة بوضعي الحالي**« (كونراد جوزيف،2004: 20)

نلاحظ من خلال الجملة الانجليزية أنّ الطبيب الذي فحص مارلو قد كان شارد الذهن يُفكر في أمور لا علاقة لها بصحة مارلو، إلا أنّ المترجم نقل لنا العكس في اللغة العربية بقوله:"مع ثقتي بأنه كان يُفكر في تلك الأثناء بأمور لها علاقة بوضعي الحالي".

النموذج الثالث

يصف مارلو في هذا المقطع مدير المحطة بأنه شخص أحمق لا يملك روح المبادرة، ويفتقر إلى موهبة تنظيم وتدبير الأمور، مما جعل المحطة في حالة يُرثى لها. وأنه قد بلغ هذا المنصب فقط لأنه لم يتغيب يوماً عن العمل مند ثلاث سنوات، ويؤكد مارلو ذلك بقوله:

“He originated nothing; **he could keep the routine going**- that’s all.” (P: 42)

»وهو لا يستطيع أن يبتكر شيئاً جيداً**ولا يستطيع أن يـُحافظ على الروتين المألوف**. هذا كل ما في الأمر« (كونراد جوزيف،2004: 39)

ما يـُلاحظ هنا هو أنّ المعنى المراد في النص الأصلي قد ورد معكوساً في النص الُمترجَم، فصاحب المحطة الذي يتحدث عنه كورتز لم يكن ليبدع شيئاًأو يـُطوّره بل كلّ ما كان يفعله هو المحافظة على الروتين لا غير، خلافاً لما جاء في ا لجملة الُمترجَمة.

النموذج الرابع

“«I authorize you to take all the risks», **he said,** “ (P: 86)

"**ثم قال بعد التزام صمت طويل:** «إني أسمح لك بالقيام بجميع المجازفات الممكنة»"

(كونراد جوزيف،2004: 74)

ورد في النص الأصلي أنّ مدير المحطة تابع حديثه بعد برهة من الصمت أي بعد وقت قصير، بيد أننا نقرأ في الجملة الُمترجمة عكس ذلك، أي أنه أردف الحديث بعد فترة طويلة من الصمت وهو ما لم يرد البتة في نص المصدر.

IV. 9 خلاصة الفصل

من خلال العمل التطبيقي الذي تضمن تحليلاً لمقتطفات من رواية "Heart of Darkness" ، يتضح لنا أنّالأسلوب التـُرجمي الغالب هو الترجمة الحرفية، والتي كانت في بعض المواضع مفرطة إلى حدّ الإخلال بالمعنى المقصود تبليغه في النص الأصلي، وكانت في مواضع أخرى موفقة تبليغية ومُؤدية للمعنى.

كما لاحظنا تصرف المترجم في بعض المقاطع بغية تحقيق مقروئية الترجمة من جهة، ولتقريب المعنى لذهن القارئ من جهة أخرى، وهو ما يُوافق رأي نيدا حول ضرورة تحقيق الاستجابة المماثلة عند القارئ عن طريق تكييف الرسالة وفقاً لذوقه وثقافته.

أضف إلى ذلك ورود بعض حالات الترجمة غير الدقيقة تارة والبعيدة عن المعنى تماماً تارة أخرى، كالمعنى الخاطئ Faux sens والمعنى العكسي Contresens والتي غالبا ما نتجت عن الالتصاق بشكل وأسلوب النص المصدر.

خاتمة

خاتمة عامة

من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ "**ترجمة النص الأدبي بين المطابقة الحرفية وحرية التصرف: دراسة تحليلية نقدية لترجمة لرواية Heart of Darkness لجوزيف كونراد من الانجليزية إلى العربية: ترجمة حرب محمد شاهين أنموذجاً**" وبناءاً على مجمل العرض السابق، فلقد أفضت جهودنا في ختام البحث إلى جملة من النتائج والملاحظات التي نرى أنه من الضروري تقديمها فيما يلي تركيزاً عليها لما لها من أهمية:

إنّ ترجمة النصوص الأدبية بجميع أشكالها رواية كانت أم قصة أم شعرا أم مسرحا، تُعدّ من أعقد أنواع الترجمة نظراً لما تنفرد به من مميزات وخصائص متنوعة. فهي تهتم أولاً وقبل أيّ شيء بعنصر العاطفة والتصوير والتأثير، لذا لم تكن ترجمتها بالأمر الهين. مما يقتضي من مترجم النص الأدبي أن يمتاز بحس أدبي عال وخيال جامح وأن يكون أديباً ليُشاطر صاحب النص الأصلي أحاس

يسه وانفعالاته. ولا يكفي مترجم النص الأدبي إتقان لغتي المصدر والهدف فقط بل يجب أن تكون معرفته بالثقافتين متوازية إلى حدّ كبير مع معرفته اللغوية، إضافة إلى إلمامه الكبير بظروف النص وحسن إطلاعه على شخصية المؤلف الأصلي وطريقته في الكتابة.

لاحظنا كذلك مدى تضارب الآراء واختلافها حول ترجمة الأثر الأدبي، فتبين لنا أنّ هذا النوع من الترجمة لم يستطع التخلص من نزعتين سيطرتا وما زالتا تسيطران على العملية التُرجمية: فمن داعٍ إلى شدة التمسك بحرفية النص الأصلي إلى متحرر مبدع. وبالرغم من التطور الذي شهدته الدراسات التُرجمية لم يستطع المنظرون تقديم حلول ناجعة يتبعها المترجمون لإيجاد التوازن المنشود بين هذه القوى المتصارعة. وفي هذا الإطار أردنا

استبيان أيّ الطريقتين أمثل وأنجع لنقل أمين للنص الأدبي من لغته الأصلية إلى لغة أخرى، فقمنا بعرض أفكار بعض المنظرين الذين يرون أنّ الترجمة الحرفية هي الطريقة الأمثل التي تضمن نقلاً أميناً للنص المصدر شكلاً ومضموناً أمثال أنطوان برمان الذي أعطى مفهوماً جديداً للترجمة الحرفية، وهنري ميشونيك ولورنس فينوتي اللذان يدعوان إلى الحفاظ على أجنبية النص المصدر وعدم تطويعه وتطبيعه لإرضاء تطلعات وأذواق القارئ في لغة الاستقبال، بل لابد من إبراز غرابة النصوص الأجنبية للحصول على ترجمة أمينة. وقمنا في المقابل بتقديم وجهة النظر المخالفة التي تدعو إلى استقطاب المعنى الموجود في النص المصدر وإعادة صياغته بما يتماشى ومقتضيات اللغة الهدف، وذلك من خلال تناولنا لأفكار كلاً من يوجين نيدا صاحب نظرية التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي، ودانيكا سلسكوفتش وماريان ليدرير فيما يُعرف بالنظرية التأويلية التي تقول بضرورة الفهم لنقل جوهر المعنى، وهانز فيرمير وكاتارينا رايس في النظرية الغائية.

وبعد تحليلنا للمعطيات النصية التي استقيناها من رواية قلب الظلام لاحظنا شدة تمسك المترجم "حرب محمد شاهين"بحرفية النص الأصلي بـُغية ضمان نقل أمين للمعاني أو خوفاً من الوقوع في فخ الخيانة، مما أدى في كثير من الأحيان إلى اقتراف مخالفات في الترجمة وخسارة جزء مهم من المعنى، وكمثال على عدم نجاعة الترجمة الحرفية نذكر: (I glaces over my shoulder/ نظرت فوق كتفي) و(on my own legs / كنت استخدم قدمي الاثنين).

غير أنّ ذلك لا يعني عدم جدوى الترجمة الحرفية في ترجمة هذا النوع من النصوص، حيث لاحظنا احترام المترجم للنص الأصلي وتشبثه به تشبثاً شديداً من حيث المعنى والمبنى حتى في نقله للصور البيانية خاصة التشبيه منها. وقد وُفق المترجم إلى حدّ كبير في ترجمة صورة التشبيه في النص الأصلي بتشبيه مماثل في النص الهدف، معتمداً على النقل الحرفي، من ذلك: (like a needle in a bundle of hay/ أشبه بإبرة ضائعة في

كومة من القش). وتعد الحرفية طريقة مفيدة في الترجمة لكنها يجب ألا تطغى على نص المترجم الذي ينبغي له أن يتصرف بحرية وإن كانت واسعة تبقى مقيدة في حدود ما قصده المؤلف الأصلي.

كما استعان المترجم في نقل بعض الخصوصيات الثقافية والاجتماعية والدينية بأسلوب الاقتراض الذي كان هو المُنجي في كثير من الحالات، حيث كان يُرفق الترجمة بشرح في أسفل الصفحة لتذليل الصعاب على المتلقي، شارحاً في بعض المرات ما تحمله هذه المسميات من دلالات وإيحاءات.

كما نلاحظ أيضا انتهاج المترجم لأسلوب التصرف بالحذف والإضافة تارةً وبالتطويع تارةً أخرى، وإن كانت نسبة استخدام هذا الأسلوب ضئيلة مقارنة بأسلوب المطابقة الحرفية. أما لجوء المترجم لأسلوب الحذف فقد كان في غالب الأحيان يخص المقاطع التي يكثر فيها الوصف، اعتقادا منه أنّ حذفها لن يضر بالمعنى المراد شيئاً . أما أسلوب الإضافة فقد كان نتيجة حتمية لخاصية تتميز بها اللغة العربية عن باقي اللغات، وهي التكرار ووجود أكثر من مرادف للكلمة الواحدة في الجملة الواحدة. غير أنّ المترجم بعمله هذا يكون قد أحدث خللاً في المعنى ومن ثم وقع في فخّ الخيانة.

وقد وقفنا أيضا على بعض الهفوات والأخطاء التي وقع فيها المترجم؛ كالمعنى الخاطئ Faux sens والمعنى العكسي Contresens، والتي كانت في أغلب الأحيان نتيجة لتمسك المترجم الشديد بحرفية النص الأصلي ولدواعي الأمانة، أو نتيجة للتصرف المفرط والتحرر المُبالغ فيه. وهو ما أدى بالمترجم إلى الابتعاد عن المعنى المقصود من النص المصدر، ومن ثم إلحاق الضرر به من خلال اختيار ألفاظ ومقابلات مستهجنة نوعاً ما أو لا وجود لها في المعاجم العربية.

وخلاصة القول أنّ المترجم "حرب محمد شاهين" قد انتهج إستراتيجية الترجمة بالمطابقة الحرفية، إذ نستشف من خلال تحليلنا لهذه الترجمة ومقارنتها بالأصل أنّ المترجم عمل جاهداً للحفاظ على نكهة النص المصدر من خلال الحفاظ على نسقه وجل تراكيبه اللغوية. ولم يعمد إلى إعادة صياغة الجمل والتراكيب الأصلية بغية إضفاء لمسة عربية، وهو ما يظهر في حالات الاقتراض حيث حافظ المترجم على الألفاظ كما وردت في الأصل وترجمها بطريقة النقل الصوتي. وختام ما يمكننا قوله في هذه الترجمة أنها جاءت وفية وأمينة للنص المصدر من ناحية الشكل والأسلوب وحتى في المعنى عدا بعض المواطن التي فشل المترجم في الحفاظ على معناها.

وأخيراً وليس آخراً تجدر بنا الإشارة إلى ضرورة قراءة النص الأصلي قراءة متأنية وتحليلية مستفيضة وفهم النص في سياقه المكاني والزماني ودراسة الشخصيات المذكورة فيه لاستيعاب الأدوار التي تضطلع بها واستشفاف روح النص.

وإنه من الأهمية بمكان إعادة قراءة النص المترجَم من قبل شخص آخر غير المترجِم حتى يُنبهه إلى وجود بعض النقائص والهفوات التي قد يغفل عن اكتشافها لشدة انغماسه في أجواء النص الأصلي، فالمترجم مهما سعى جاهداً إلى الابتعاد عن النص المصدر فإنه يجد نفسه مضطراً للالتصاق به من باب الموضوعية والوفاء والخوف من الخيانة.

أما عن الإستراتيجية المُثلى التي تكفل النقل الأمين للنص الأدبي، فلا يمكننا ترجيح الكفة لإحدى الإستراتيجيتين واعتبارها الطريقة الأفضل والأمثل في النقل، لأن كلتاهما قد تفضيان إلى "ترجمة أمينة" إذا استخدمتا بحسن تدبير وتصرف من قبل المترجم. وفي رأينا فإنّالطريقة الأمثل التي تكفل نقل النص الأدبي نقلاً أميناً وفياً، هي تلك الطريقة التي تُوفق بين الإستراتيجيتين أي المطابقة الحرفية والتصرف الحر، فتحترم كلا من النص المصدر ولغته وثقافته والقارئ المستهدف ولغته وثقافته.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفينا ولو بجزء قليل من دراسة جانب من جوانب هذا الموضوع، وفي جمع الأفكار المشتتة والمختلفة حوله. كما نأمل أن نكون قد استطعنا تقديم عمل جيد ومرض، فمن الله وحده دائما نستمد العون والتوفيق وسوف نوالي بحث هدا الموضوع أن قدر الله وأعان ونرجو من الله عز وجل أن يـُفقنا في عملنا وان يزيد من علمنا.

مسارد المصطلحات

مسارد المصطلحات

مسرد عربي–انجليزي

استجابة مُكافئة	Equivalent response
استحالة الترجمة	Intranslatability
استحالة الترجمة الثقافية	Cultural Untranslatability
استحالة الترجمة اللغوية	Linguistic Untranslatability
إضافة	Addition
إفراط في الأمانة	Abusive Fidelity
أمانة	Faithfulness
إيقاع	Rhythm
ترجمة أدبية	Literary Translation
ترجمة التبليغية	Communicative Translation
ترجمة الحرفية	Literal Translation
ترجمة الحياة	Biography
ترجمة الدلالية	Semantic Translation
ترجمة كلمة بكلمة	Word for word translation
تكافؤ الدينامي	Dynamic equivalence

Formal equivalence	تكافؤ الشكلي
Intercutural communication	تواصل تثاقفي
Omission	حذف
Loss	خسارة
Inevitable loss	خسارة المحتومة
Avertable loss	خسارة غير المحتومة
Narrator	راوي
Gain	ربح
Novel	رواية
Autobiography	سيرة ذاتية
Verbal code	شفرة لغوية
Short story	قصة قصيرة
Pure language	لغة صِرفة / خالصة
Post-Colonialism	ما بعد الكولونيالية
The principle of equivalent effect	مبدأ التأثير الُمكافئ
Superadded idea	معنى ُمضاف
Essay	مقال
Text	نص
Literary text	نص أدبي

نوع / جنس أدبي	Literary genre

مسرد عربي–فرنسي

إبدال	Transposition
إبدال إجباري	Transposition obligatoire
إبدال اختياري	Transposition facultative
أساليب الترجمة غير المباشرة أو الملتوية	Traduction indirecte / oblique
أساليب الترجمة المباشرة	Traduction directe
أساليب تقنية للترجمة	Procédés techniques de la traduction
استحالة الترجمة	Intraduisibilité
أسلوبية المقارنة	Stylistique comparée
إضافة	Ajout
إعادة التعبير	Réexpression
اقتراض	Emprunt
أمانة	Fidélité
انسلاخ لغوي	Déverbalisation
إنياذة	Énéide
إيقاع	Rythme
ترجمة أدبية	Traduction littéraire

Traduction communicative	ترجمة التبليغية
Traduction Hypertextuelle	ترجمة التفخيمية
Traduction littérale	ترجمة الحرفية
Traduction Sémantique	ترجمة الدلالية
Traduction Ethnocentrique	ترجمة المُتمركزة عرقياً
Traduction mot à mot	ترجمة كلمة بكلمة
Adaptation	تصرف
Modulation	تطويع
Modulation figée ou obligatoire	تطويع الثابت أو الإجباري
Modulation libre ou facultative	تطويع الحر أو الاختياري
Ouverture sur l'Autre	تفتح على الآخر
Equivalence	تكافؤ
Equivalence dynamique	تكافؤ الدينامي
Equivalence formelle	تكافؤ الشكلي
Communication interculturelle	تواصل تثاقفي
Omission	حذف
Littéralité	حرفية
Perte	خسارة

Gain	ربح
Poétique de la traduction	شعرية الترجمة
Code verbale	شفرة لغوية
Compréhension	فهم
Lecteur cible	قارئ النص الهدف
Calque	محاكاة
Grammaire générative	نحو التوليدي
Calque de structure	نسخ البنيوي
Calque d’expression	نسخ التعبيري
Texte littéraire	نص أدبي
Théories Sourcières	نظريات الترجمة الموجهة نحو النص المصدر
Théories Ciblistes	نظريات الترجمة الموجهة نحو النص الهدف
Théorie	نظرية
Theorie du sens	نظرية المعنى
Théorie Interprétative	نظرية تأويلية
Skoposthéorie	نظرية سكوبوس/الغائية

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع العربية

- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، الجزء الأول، تحقيق وشرح: احمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.

- إسماعيل عز الدين، **الأدب وفنونه –دراسة ونقد–**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2007.

- الباكير البرازي مجد محمد، **في النقد الأدبي الحديث**، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 1986.

- الجاحظ أبو عثمان، **الحيوان**، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1388هـ، 1969.

- الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

- الحكيم توفيق، **فن الأدب**، دار مصر للطباعة، مصر، د.ت.

- الخمليشي حورية، **ترجمة النص العربي القديم وتأويله عند ريجيس بلاشير**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010.

- الديداوي محمد، **الترجمة والتواصل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

- الديداوي محمد، **علم الترجمة بين النظرية والتطبيق**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1992.

- الشايب احمد، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.

- العشماوي محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية، بيروت، 1979.

- العيسوي بشير، **الترجمة إلى العربية: قضايا وآراء**، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

- الفاخوري حنّا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي –الأدب القديم–**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986.

- القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

- المصري محمد عبد الغني والباكير البرازي مجد محمد، **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

- أمين أحمد، **النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1963.

- بارث رولان، **لذة النص**، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

- برمان أنطوان،**الترجمة والحرف أو مقام البُعد**، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

- بيوض إنعام، **الترجمة الأدبية: مشاكل وحلول**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003.

- تيمور محمود، **فن القصص**، مجلة الشرق، د.ت.

- جابر جمال محمد، **منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق: النص الروائي نموذجاً**، دار الكتاب الجامعي، العين، ط1، 2005.

- خلوصي صفاء، **فن الترجمة: في ضوء الدراسات المقارنة**، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1982.

- رشاد رشدي، **فن القصة القصيرة**، المكتبة الانجلو مصرية، ط2، 1964.

- ريكور بول، **عن الترجمة**، تر: حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

- عتيق عبد العزيز، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972.

- عز الدين محمد نجيب، **أسس الترجمة من الانجليزية إلى العربية وبالعكس**، مكتبة سينا، ط5، 2005.

- عناني محمد، **الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1997.

- عوض ابراهيم، **فنون الأدب في لغة العرب**، دار النهضة العربية، القاهرة، 2008.

- غينتسلر ادوين، **في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة**، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

- قطب سيد، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003.

- كريستيفا جوليا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

- كونراد، جوزيف، **قلب الظلام**، تر: حرب محمد شاهين، دار المصير، دمشق، 2004.

- مرتاض عبد الملك، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعارف، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240.

– مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992.

– مندور محمد، **في الأدب والنقد**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، د.ت.

– مونان، جورج، **اللسانيات والترجمة**، تر: بن زروق حسين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2011.

– نيدا يوجين، **نحو علم الترجمة**، تر: النجار ماجد، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976

قائمة المراجع الأجنبية

- Albir Amparo Hurtado, **La notion de fidélité en traduction**, Didier Eruditions, Paris, 1990.

- Bahaa-eddin Abulhassan Hassan, **Literary Translation: Aspects of Pragmatic Meaning**, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

- Baker Mona, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, Routledge, London & New York, 2005.

- Bassnett Susan, **Translation Studies**, Routledge, London & New York, 2002.

- Conrad, Joseph, **Heart of Darkness**, Dover Thrift Editions, 1990.

- Eugène A. Nida, Charles R. Taber, **The theory and practice of translation**, Brill, Leiden, helps for translators, vol VIII, 1982.

- Ladmiral Jean-René, **Traduire : théorèmes pour la traduction**, Paris, Gallimard, 1994.

- Lederer Marianne, Seleskovitch Danica, **Interpréter pour traduire**, Didier Érudition, Paris, 2001.

- Meschonnic Henri, **Poétique du Traduire**, éditions Verdier, France, 1999.

- Mounin Georges, **Les Problèmes Théoriques de la Traduction**, Gallimard, Paris, coll. Bibliothèque des idées, 1963.

- Munday Jeremy, **Introducing Translation Studies, Theories and applications**, Routledge, London & New York, 2008.

- Prof. A. B. As-SAFI, **Loss & gain and translation strategies with reference to the translations of the Glorious Qur'an**, Petra University.

- Redouane Joëlle, **Encyclopédie de la traduction**, OPU, Alger, 1996.

- Redouane Joëlle, **La Traductologie: science et philosophie de la traduction**, OPU, Alger, 1985.

- Vinay Jean Paul et Dabelnet Jean, **Stylistique comparée du Français et de l'Anglais**, Paris, Ed. Didier, 1977.

- Woodhouse lee, **Essay on the principle of translation**, Edinburgh, London, 1813.

قائمة المعاجم والقواميس

المعاجم والقواميس العربية

– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

– التونجي محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، الجزء2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

- برنس جيرالد، **المصطلح السردي**، تر:عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

- فتحي ابراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس، تونس، 1986.

المعاجم والقواميس الأجنبية:

- J.Dubois, et all, **Dictionnaire de Linguistiques**, ed.Larousse, Paris- 1972, P : 486. France.

قواميس مزدوجة اللغة:

- البعلبكي روحي والبعلبكي منير، **المورد، قاموس عربي انكليزي عربي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط11، 2007.

- الكرمي حسن سعيد، **المغني الأكبر الجديد**، قاموس انكليزي-عربي، مكتبة لبنان، طبعة جديدة مُراجعة ومُوسعة بالكامل، 2007.

الرسائل الجامعية:

- جاهمي محمد، **النص الأدبي سيماه وسيمياؤه**، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، عن موقع univ-biskra.dz.

- عبد الكريم قطاف تمام، **إشكالية نقل الخصوصيات الثقافية، رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج المترجمة إلى الفرنسية La gardienne des ombres نموذجاً، دراسة تحليلية نقدية**، الجزائر، 2005-2006.

- Bernhard D.A. Brugman, **Lost & found in translation**, MA Thesis English Language & Culture, Faculty of Arts,

Rijksuniversiteit Groningen, 2011Rijksuniversiteit Groningen, 2011.

المجلات:

- مجلة فكر وفن، **المترجم ومهمته**، بنجامين والتر، عدد 79، 2004.

- مرتاض عبد الملك، **في نظرية النص الأدبي**، مجلة المجاهد، عدد 1424.

- صحيفة الشرق، عدد 433، بتاريخ 2013/02/09، عن موقع http://www.alsharq.net.sa

مواقع الانترنت:

- http://www.hawzah.net/fa/article/articleview/9072012. (15/09/2013- 10:35)

-http://hshd.net. (02/10/2013 - 22:42)

- http://www.jamaliya.com/ShowPage.php?id=7172. (20/10/2013 - 14:10)

- http://www.bnarab.com. (24/10/2013 - 15:25)

- http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v/n1/010661ar.html. (17/12/2013 - 17:11)

- http://www.atida.org. (29/01/2014 - 23:56)

- http://afim.md/en/literaturnyiy-perevod.php -Translation of literary texts. (02/03/2014 - 09:15)

- http://www.humanf.org. (11/04/2014 - 12:32)

Summary

ملخص البحث باللغة الانجليزية

Summary

Translation has not lost its relevance and effectiveness throughout the ages and generations; it still to this day maintain a high position among sciences and arts. The more advanced and sophisticated societies increased correspondingly urgent need for translation as a means of cross-fertilization and a bridge that ensures communication between Nations and peoples of different cultures and tongues.

No one can erase the importance of translation and its role in the transfer of knowledge from one generation to another. There is no doubt that the translator is fully responsible for the second birth of the text that the author created in another language; the translator is considered as a bilingual tool, and a mediator between two different linguistic communities, he has the ability to receive the text and then transmit it into another equivalent text in the target language.

The translation of literary texts has obtained the largest share of studies and research carried out by scientists and theorists in this field, this type of translation does not consist only in transferring meanings and terms as in the case of scientific translation, yet it consists in translating feelings, sensations, gestures and different aesthetic images which are an integral part of the literary text entity. Thereupon the literary translation is of the most difficult types of translations, it is a creative process that primarily requires a creative translator who is at the same time able to maintain the spirit of the original text, and make the same impact and echoes caused by the writer on the readers of the original text.

In this study, we will discuss the question of translating literary texts between literality and free adaptation; two trends that have

been wrestling throughout history. The first trend which is called literalist tendency calls for sticking to the original text without changing any of its details, and the second trend which focuses on the meaning of the source text, calls for reformulating ideas and style of the source text in a manner consistent with the requirements of the receiving language and target text reader (target reader). The two trends agreed that the translation of the literary text should be faithful to the source text, but the difference here lies in the question of the fidelity. Some of them see that the fidelity can be achieved only by translating all components of the original text, yet adapting the original text in order to come up with a nice picture in the target language is a pure treason, while proponents of the adapted translation give the priority to the content and meaning of the text.

Therefore we have chosen to entitle our study as following: "Translation of literary texts between literality and free adaptation, the case of the novel -Heart of Darkness- of Joseph Conrad", this study aims at highlighting which of the two strategies, namely the literal translation or the adaptation, is adequate for translating a literary text. In other words, the translator should choose either the strategy which is based on maintaining the form and the meaning of the source text, or the other strategy which consists in reformulating the ideas of the source text to be adequate with culture and the language of the target text.

After reading the Arabic version of "Heart of Darkness" translated by Harb Mohamed Chahin, different questions came to our mind:

- Which is the best strategy which ensures a faithful transmission of the literary text from one language into another?
- Is the translator forced to stick to the source text even at the expense of the target language system and culture?

- Or he is free to adapt it according to the target language requirements?
- How could the translator keep the same effect that had been produced by the author of the source text?
- What is the root cause of the propagation of translation errors? Is it because of the non-mastery of the target language? Or the lack of knowledge of the source language genius? Or the abuse of literary translation or adaptation?

Intending to find an answer to these questions, our research is divided into two parts. The first part is theoretical and the second one is practical. The first part is divided into three sections which pave the way to the second part which contains one section. In addition to an introduction and a conclusion. The four chapters are entitled as following; the first chapter: "Concepts of the literary text", the second chapter: "Theories of translating a literary text", the third chapter: "Issues of literary translation", and the last chapter which is the practical part is called: "An analytical and critical study of the novel".

The first chapter deals with the literary text, its definition, characteristics, and genres as; novel, short story, poem, story and play.

The second chapter deals with the different theories of translation in relation to the translation of literary texts. In the first section of this chapter, we present the literalist tendency and in the second section, we deal with the theory which focuses on the meaning of the text.

In the first section we expose the ideas of the best known tenants of the literalist tendency, namely Antoine Berman, Henri Meschonnic and Lawrence Venuti, who consider that meaning and form are closely linked, and that language is far more important than a mere vehicle of the message.

In the second section of this chapter, we shed the light on the other tendency which considers that the meaning of the message is more important than its form (language). We exposed the idea of Eugene Nida who asserts that there are two different types of equivalence, namely formal equivalence and dynamic equivalence. The former focuses attention on the message itself, in both form and content, and the latter is based upon the principle of equivalent effect. And then we exposed the view of Danica Seleskovitch and Marianne Lederer in the so-called Interpretative theory or Theory of sense which is based on an all-important principle: translation is not a work on words or languages; it is a work on message, on sense.

We also discussed the Comparative stylistics made by Vinay & Darbelnet, and exposed the seven direct and indirect procedures of translation. After this we discussed two famous notions which are also inevitable in every translation, they are called Gain & Loss. Then we moved to point out some translation errors made by the translator.

In the third chapter we first started with a brief historical overview of the evolution of literary translation. We then highlighted the specificity of the literary translation and the difficulties and challenges faced by the literary translator when dealing with this complex operation, which leads us ultimately to the question of the translatability of literary texts.

As for the fourth chapter, it encompasses two sections. In the first one, we present our corpus, its author bibliography in addition to a brief summary of the novel and its main characters. In the second section, we will shift through the procedures adopted in the Arabic translation; the first part deals with the literal translation and the second part deals with free adaptation. We then shed the light on some errors committed by the translator.

As a final conclusion, we have come up to the following results:

- The translation of literary texts requires a balance between the form and the content and not the domination of one over the other- which is an extremely difficult task.

- Faithfulness in literary translation can be achieved when the translator respect the original text (its language and culture) and also respect the target reader (his language and culture).

- Finally, we can say that both strategies; the literal and adaptation; if they are properly used by the translator; we can have a faithful translation which respects the source text, its culture and the target reader.