جـــامـعـــة الـجـزائـــر 2

معهد الـتـــرجـمـة

دراسة تحليلية وصفية لترجمة الحوار في الرواية.
رواية Hygiène de l'assassin لأميلي نوثمب وترجمتها "نظافة القاتل" لعبد الكريم جويطي أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

تخصص: عربي ـ فرنسي ـ عربي

إعداد الطّالبة:

نسيمة مسعيد

إشـــراف:

أ. د حلّومة التّجاني

د. دليلة خليفي

السنة الجامعية 2020/2019

جـــامـعـــة الـجـزائـــر 2

معهد الـــتـــرجـمـة

دراسة تحليلية وصفية لترجمة الحوار في الرواية.
رواية Hygiène de l'assassin لأميلي نوثمب وترجمتها
" نظافة القاتل" لعبد الكريم جويطي أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

تخصص: عربي ـ فرنسي ـ عربي

إعداد الطّالبة:

نسيمة مسعيد

إشـــراف:

أ. د حلّومة التّجاني

د. دليلة خليفي

السنة الجامعية 2020/2019

إهـــداء

إلى من وضع المولى –عزّ وجل– الجنّة تحت قدميها، ووقَّرها في كتابه العزيز؛

(أمّي الحبيبة).

إلى صاحب السّيرة العطِرة والفكر المُستنير؛

(أبي الغالي)، طيَّب الله ثراه.

إلى رفيق دربي في هذه الحياة؛

(زوجي العزيز).

إلى الشَّمعة التي أضاءت حياتي؛

(ابنتي شيماء).

إلى سندي الدائم؛

أختي.

إليكم جميعا، أهدي عملي هذا

كلمــة شكـــر

أتقدّم بأسمى عبارات التقدير والاحترام لأستاذتيّ المشرفتين: الدكتورة دليلة خليفي، والأستاذة الدكتورة التِّجاني حلّومة على تفاعلهما المتواصل معي في كلّ خطوة قمت بها أثناء انجازي لهذا البحث، واستسمِحُهُما الوقت والجهد الذي بذلتاه في سبيل إمدادي بالنصائح والتوجيهات فجزاكما الله عنّا كلّ خير.

من صميم قلبي أوجه كلمة شكر صادقة إلى كلّ من الأستاذ الدكتور عبد المجيد سلمي رئيس قسم علم اللسان بجامعة الجزائر2، والأستاذة الدكتورة عديلة بن عودة مديرة معهد الترجمة وكلّ أساتذته وطاقمه الإداري فردًا فردًا، والأستاذ محمد عمارة المدير العامّ للشؤون القضائية والقانونية بوزارة العدل سابقا، فقد أغدقوا بفضلهم عليّ وإيمانهم بي ودعمهم لي، فجزيل الشكر والعرفان لكم وأدام الله عافيتكم.

مقدّمـــــــة

لعبت التكنولوجيا في المجال الأدبي لدى القارئ العربي على وتَرَين، فمنذ وَفَّرت شاشات التلفاز والسينما للمُشاهد صورًا تنضَحُ واقعيَّة، أخذت شعبية فنّ المسرح في التراجع بشكل واضح، وبذا صارت الرّواية الجنسَ الأدبي المهيمن في عصرنا الحالي. لكن صرنا نشهد منذ سنوات، بروز كثير من الروايات الحوارية التي يعمد مؤلفوها على بناء الحبكة الروائية على لسان الشخصيات، بعيدا عن اللغة السردية والوصفية. وقد استهوت هذه النزعة الروائية الزاخرة بحوارات أشبه بتلك المسرحية القارئ العربي، وشدّته لاتّسامها بالواقعية والدرامية.

ومن جهة ثانية، بفضل التكنولوجيا، صار القارئ العربي يتابع جديد الساحة الأدبية عن طريق المواقع المتخصصة، التي تتيح الاطّلاع على تقييمات القرّاء لعمل أدبيّ ما، فيُكوِّن عنه فكرة قبل مطالعته وينفتح على الأدب العالمي على نحو أكبر من ذي قبل؛ ومن دون شكّ فإن حركة الترجمة تدلو بدلوِها في هذا المجال بما أنها تتيح كلّ عام تعريب العديد من المؤلفات الأدبية التي يتوق القارئ العربي للاطلاع على فحواها. لكن رغم النجاح العظيم الذي قد تحققه بعض الروايات في لغتها الأصلية، قد يطول انتظار القارئ العربي لترجمتها لسنوات طويلة، على غرار الرواية التي وقع عليها اختيارنا لتكون موضوع دراستنا وهي رواية **Hygiène de l'assassin** لـ **Amélie Nothomb** أميلي نوثمب، التي لم يتسنّ للقارئ العربي مطالعة ترجمتها –رغم صداها الكبير– إلا بعد 18 سنة من تاريخ نشرها.

وانطلاقا مما سبق تبلورت إشكاليّة بحثنا، التي صغناها على الشكل التالي:

كيف تمّت ترجمة الحوار في رواية **Hygiène de l'assassin** من اللغة الفرنسية على اللغة العربية؟

وقد انبثقت عن هذه الإشكالية جملة من الأسئلة نوجزها في الآتي:

- ما هي الأساليب التي اعتمدها المترجم في ترجمة الحوار في اللغة بمستوييها: اللغة العامّية ولغة المثقّف؟
- وكيف يمكن تأويل أحداث وشخصيات الرواية بمنظور نظرية التلقي؟

التي وضعنا لها الفرضيات التالية:

- ربما اعتمد المترجم على أساليب فيني وداربلني في ترجمة الحوار بمستوييه.
- قد تلعب نظرية التلقي دورا هاما في عملية التأويل التي لجأ إليها المترجم سعيا منه لفهم أحداث الرواية.

وبطبيعة الحال ككل بحث، تراود دارسَهُ ميولٌ نابعة من ذاتيّته وأخرى ناتجة عن فضول علمي يواكبُها، وفي الحقيقة كان الدّافع الأكبر الذي جعلنا نتناول هذا الموضوع بالدراسة هو شغفنا الكبير بمؤلّفات نوثمب، إضافة إلى أنه آخر ما طالعناه للروائيّة، فتحوّل انبهارنا بتمكنها من الأسلوب الحواري إلى تحدٍّ لأنفسنا لكي ننجح في تأويل كل المفاهيم التي تتضمنها الرواية، أما عن الأسباب الموضوعية فهذه الرواية أصدق مثال عن اختلاف آفاق الانتظار لدى القرّاء، فلم يتسنّ للقارئ العربي مطالعة ترجمة هذه الرواية –رغم صداها الكبير– إلا بعد

18 سنة من تاريخ نشرها، إضافة إلى أن نوثمب تُعرف بنفسها على انها "كاتبة حوارات" وليست روائية فحاولنا تقديم ولو النّزر اليسير في هذا المنحى.

وتجدر بنا الإشارة الى أننا قد اعتمدنا في دراستنا التطبيقية على المنهج الوصفي التحليلي لأن طبيعة الموضوع تتطلب ذلك، كما استعملنا طريقة التدوين الكلاسيكية.

واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد وتذيّلها خاتمة.

نعالج في الفصل الأول الحوار وسبل ترجمته. فنباشر بتقديم تعريفه ثم مفهومه وكذا وظائفه كتقنية روائيّة، ثم نحدّد فيما بعد صيغ الحوار الداخلي والخارجي بنوعيه المباشر وغير المباشر والصّمت في الحوار الروائي، كما نتطرق للحوارية في الدراسات النقدية الغربية والعربية. ونخصص النقطة الأخيرة لدراسة أساليب ترجمة الحوار في الرواية واخترنا لذلك أساليب فيناي وداربلني.

أما الفصل الثاني فنفرده لنظرية التلقي بدءا بتعريفها ثم التطـرق لخلفياتها الفلسفيــة ومن ثمة مفهومـها، وبعدها نقف على نظرية التلقي لجامعــة كونستانس الألمانية برائديها ياوس **Jauss** وآيزر **Iser** ومدى مساهمتها في تطوير أساليب الترجمة.

في الفصل الثالث والأخير نسلط الضوء على المدوّنة، ثم نقدم تلخيصا للرواية مع تحليل ضمنيّ للشخصيات، كما نقدّم فيما بعد تأويلا للحوار الذي دار بين الشخصيات كانعكاس لنظرية التلقي مع دراسة بعض الأمثلة التطبيقية عن ترجمة الحوار.

وقد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المراجع نذكر أهمها:

الحوار القصصيّ – تقنياته وعلاقاته السردية لفاتح عبد السّلام، وفهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير لعادل مصطفى، أما المراجع الأجنبية فتمثلت أساسا في Les Identités d'Amélie Nothomb, de l’invention médiatique aux fantasmes originaires للصحفي Mark D. Lee .

وقد واجهتنا بعض الصعوبات أثناء انجازنا لدراستنا هذه، يتعلق بعضها بالطبيعة الفلسفية لنظرية التلقي، لكنّ هذا لم يشكّل عائقا في حدّ ذاته، بل ما أجهدنا هو عدم تحرّي الدقة وثقل الأسلوب في المراجع التي وجدناها مترجمة إلى العربية وبما أن الموضوع معقد أساسا فقد كان يستغرق منا تجميع ونقل المعلومات بالشكل الصحيح وقتا ثمينا، ذلك أن الخلل في الصياغة أو التركيب يؤدّي حتما لضعف الموضوعية التي نتوخّاها. ومن جهة أخرى فصعوبة دراسة الأدب النُّوثمبي تكمن في غزارة الدراسات والمقالات والكتب التي أُفردت لها لدرجة أنه استعصى علينا الإلمام بها جميعها، وعلى طرفي نقيض فأهم الكتب والدراسات التي تناولت أدبها غير متوفّرة –لا كنسخة الكترونية ولا ورقية – فسعينا لإيجادها كان خائبا.

ومع ذلك رفعنا شعار التحدي والإصرار للمضي بهذا البحث قدما حتى نقدّم ولو النَّزر القليل إلى الصّرح العلميّ راجينا الله عزّ وجلّ التوفيق في انجاز هذا البحث العلمي الذي هو ثمرة مشوارنا الدراسي.

والحمد لله في البدء والختام

I- الفصل الأوّل:

الحوار في الرّواية وسُبُل ترجمتِه

تمهيـــد:

يأتي الحوار مُكمِّلا للفعل السردي في الخطاب الروائيّ، ويعدّ مِدماكًا رئيسًا في العمارة الروائيّة، لدوره في تصوير الشخصيات فيكسبها قوّة الإقناع أو التبرير أو يوظّف لكسر رتابة السرد والدفع بعجلة الأحداث، وهو أسلوب يمكّن القارِئ من معايشة أجواء القِصَّة وإدراكها على لسان الشخصيات. ونال الحوار حصته من الاهتمام من قبل نظريات الاتّصال الحديثة، ومهما تعّددت تسمياته كالتخاطب والتفاعل والمحادثة ورغم تفاوت معانيه دلاليا إلّا أنه يدل على عملية التواصل التي يحققها الحوار.

I-1/ تعريف الحـوار:

I-1-1/ لغـة:

جاء في معجم مقاييس اللُّغة «حـوار: الحاء، الواو، الرّاء ثلاثة أصول: أحدهما لون والآخر الرّجوع والثالث أو يدور الشيء دوراً، وتعود أصل كلمة حوار إلى (الحَوْر) وهو الرجوع عن الشيء»[1].

1- أبو الحسن أحمد بن فارس، **معجم المقاييس في اللغة**، دار الفكر، بيروت، 1418هـ، ص 587

وذكر في أساس البلاغة «حاورته: راجعته الكلام وهو حسن الحوار»[1]، أما في القاموس المحيط «تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم»[2]، وجاء في مفردات القرآن للرّاغب الأصفهاني «المحاورة والحوار المراد في الكلّام ومنه التحاور»[3].

فالمحاورة في اللُّغة مراجعة الكلّام بين طرفين متخاطبين.

I-1-2/ اصطلاحـــــا:

الحوار في الاصطلاح «نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين، يتم فيه تداول الكلّام بينهما بطريقة متكافئة فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر، ويغلب عليه الهدوء، والبعد عن الخصومة والغضب ومثال ذلك ما يكون بين صديقين في دِراسة أو زميلين في عَمَل، أو مجموعة في نادٍ أو مجلس أو سهرة»[4]. أي أنّ الحوار هو حديث يتداول بين شخصين أو طرفين بشكل متساوٍ فلكلٍّ دوره في الكلام، ويشترط في هذا الحديث التحلّي بالهدوء واللباقة والتهذيب ونبذُ الصّراع والعنف.

1- جار الله محمود بن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار المعرفة، بيروت، ص 9.

2- مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، طبع بالهند، مطبعة بولاق، 1270 هـ، ص 487.

3- الراغب الأصفهاني، **معجم ألفاظ القرآن**، تج: صفوان عدنان داوودي، دمشق، دار القلم، ط 2، 1433 هـ، ص 241.

4- موسى يحي الفيفي، **الحوار وأصوله وآدابه وكيف نربي أبناءنا**، دار الخضيري للنشر، المدينة المنورة، 1427، ص 30.

وقد يكون الحوار أيضاً هو حديث بين طرفين أو أكثر حول مسألة أو قضية معينة بغية بلوغ الحقيقة في منأى عن الخصام والتعصب، ولا يشترط فيها الحصول على نتائج فورية، فالغرض الأساس هو تبادل وجهات النظر.

I-2/ مفهوم الحـوار في الرّواية:

ورد في معجم المصطلحات الأَدَبِيّة بأنّه «تقنية قصصية يعتمد عليها الشعر والقِصَّـة القصيرة والرواية والمسرحية، لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام»[1]. فلمّا كان الحوار ركنا مهما من أركان الأعمال الأدبية، فهو لا يختصّ بجنس أدبي واحد دون البقيّة.

وفي مفهوم آخر للحوار نجده يتجلى فيما يلي «أّنه ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأّنه يمثّل الحديث والكلام الدائر بين النّاس، وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس في موقف معين يشارك فيه الملقي والمتلقي في ابداء رأي معين أو طرح فكرة غالبا ما تكون فيها الآراء متضاربة»[2].

دور الحوار في الرواية يتعدّى حدود الطرفين المتحاوريْن لأنه يخطو خطوة خارج النصّ ويمتدّ إلى غاية المتلقّي بوصفه العنصر الثالث في العَمَلية القرائية (النّصّ) ويُنَصِّبه

1- إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأَدَبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 1، 1986، ص 148.
2- ليلى محمد ناظم الحيالي، **جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي**، مكتبة لبنان، ط، 1، بيروت، ص 42.

طرفا مشاركا في الحوار، فيُساهم بدوره في الحوار الأَدَبِيّ ممّا يجعله يتّسع ويفتح دائرة الكلام.

يعرّف عبد المالك مرتاض الحوار بأنّه «اللُّغة المعترِضة التي تقع وسط بين المناجاة واللُّغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العَمَل الرّوائي»[1]. أي أن الحوار واللغة عنصران متلازمان، لذلك اعتبرها مرتاض لغة حواريّة.

I-3/ وظائف الحـوار:

يشغل الحوار في الرواية وظائف عدّة، منها تطوير موضوع القِصَّة والتخفيف من رتابة السّرد كما يساهم في تصوير إما شخصيات القِصَّة أو مواقف معيّنة في الرواية، ويمكن عرض بعض هذه الوظائف:

I-3-1/ وظيفة تصـوير الشخصيات

يبيّن الحوار «أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية ويسهم في رسم الشَّخصيَّة لأن الحوار يساعدنا على معرفة الشَّخصيَّة في العديد من جوانحها، مثل معرفة ما يدور في داخلها من مشاعر وعواطف وأفكار، أو معرفة تصرفاتها وسلوكها مع تطوّر الأحداث وكذلك ملاءمة الشَّخصيَّة وحوارها مع الموقف الذي تدور فيه الأحداث، ومعرفة

1- عبد المالك مرتاض: **نـظريّـة الرواية، بحث في تقنيات السّرد**، دار المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص 116.

مستواها الثقافي وطبقتها الاجتماعية وبيئتها التي نشأت فيها وكذلك رسم الشخصيات من جانبها الفكريّ والأيديولوجي»[1]، إذا يكشف الحوار عن دواخل الشخصيات من أفكار وطبائع وعواطف، ويشارك في التعرف على الشَّخصيَّة كون الحوار يعكس الشَّخصيَّة إما من خلال حديثها، فيتسلل القارئ إلى مكنوناتها ليكتشف ما تكتنفه حقيقتها من أحلام أو مشاكل، أو من خلال ردود فعلها وتصرفاتها وسلوكها مع تطوّر الأحداث، وكذلك مدى مواكبة الشَّخصيَّة وخطابها لِلفَلَكِ الذي تدور فيه الأحداث، واستنتاج مستواها الفكري وطبقتها الاجتماعية والبيئة التي نشأت فيها.

فالحوار يلعب دورا في إظهار الحالة الشعورية والمحتوى العاطفي، فهو بمثابة أداة لصقل الشخصيات فتتكشّف للقارئ من خلال حديثها ومواقفها حتى تغدو واضحة أكثر، فيعبّر الحوار عن هوية الشخصية ورغباتها وموقعها من الأحداث وعمّا يراودها من أفكار وأحاسيس، ويُبيّن المستوى الثقافي والاجتماعي، فالحوار يلعب دورا في إظهار نفسية وعمق الشَّخصيَّة.

I-3-2/ الدّفع بعجلة الأحـداث:

من أهداف الحوار الدّفع بالنسيج الروائي حتى يصل إلى مراحل متقدّمة من التعقيد، كما «يعَمَل على تسخين الأحداث في العَمَل الأَدَبِيّ وتقديمها ومن ثم دفعها إلى الأمام

[1]– إياد جوهر عبد الله، **البناء الفني في قصص كاظم الأحمدي**، 2007، د. ط، ص 169

باتّجاه العقدة أو حلها»[1] فالمؤلف يقدّم الوضعية الابتدائية في العَمَل الأَدَبِيّ ومن ثم يطور الأحداث بتوظيف الحوار إلى غاية بلوغ الحبكة ويستمر في دفعها إمَّا نحو العقدة أو نحو حلها أي النِّهاية.

«الحوار المتبادل بين الشخصيات ينمّي الحدث ويبلوره، فهو يعَمَل على بناء المواقع الجزئية الصغيرة وتماسكها في النَّصّ وكذلك يقوم باستحضار الحلقات المفقودة منها»[2] أي أنّ الحوار الذي يدور بين الشخصيات، قد يشكل منعطفا منبّها أو يغذّي الحدث وينمّيه، فهو يعَمَل على إضافة الجزئيات الصغيرة التي تشارك –على صغرها– في تماسك النَّصّ وتبلور الأحداث، عن طريق استحضار الحلقات المفقودة منها.

I–3–3/ تقديم الجـو أو الحالة:

لمّا كان أنَّ الحوار وسيلةً للتّعرّف على الشخصيّات فإن تلك الشخصيّات من خلال حوارها تُبرز الحدث في فضائه الزَّمَكانيّ بوصفه عنصرا يؤطر الأحداث والشَّـخصيَّات حيث «يعمَل على كشف عنصري الزّمان والمكان بوصفهما إطارا للحدث والشَّـخصيَّة»[3]، فالكلام

[1]– برنار دي فوتو، **عالم القِصَّة، تر: د. محمد مصطفى هدارة**، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص 277.

[2]– سيقا علي عارف، **الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان 2013، ط 1، ص 115.

[3]– عبد الله إبراهيم، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دِراسة لنظم السّرد والبناء في الرواية العراقية**، دار الشؤون الثقافية العامـة، ط 1، بغداد 1988، ص 186.

لا يُلقى في الفراغ إنما هو مرتبط بزمان ومكان ومناسبة، ويخلق بذلك الانطباع لدى القارئ بتحرّك الشخصيات وتطوّرها داخل بيئة معيّنة في حقبة معيّنة أمام ناظريه.

وبناء عليه يدرك القارئ استجابة الشخصيات للأجواء المحيطة بها من خلال الكلام الذي يجري على لسانها وبذلك يضفي لمسةً واقعية على العَمَل الرّوائي.

I-3-4/ ابطــاء الزمن:

«يعدّ الحوار تقنية سردية لإبطاء الزّمن – كونه لا يتوقّف تماما – من خلال استخدام المشهد الحواريّ، إذ يؤدّي المشهد الحواريّ إلى الوقوف على الزّمن السّردي وهذه الوقفة تجنب القارِئ الإحساس بالسلام الناتج عن هيمنة السّرد والسّارد على دوران الزّمن الحكائي والدّفع به قدما باتّجاه النهاية ممّا يثير عنصر التّشويق في نفس المتلقِّي، كما تقوم هذه التقنيّة بإضفاء لون من الواقعية على السّرد»[1].

يوظِّف المؤلّف المشهد الحواريّ كتقنية روائيّة بهدف إبطاء الزّمن، إذ أن المشهد الحواريّ يعمل على إيقاف الزّمن السّردي، ويُنشيء المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي –بمعنى الحواريّ–، مما يُجنّب القارِئ الشعور بالخمول الناتج عن هيمنة عنصر

[1]– محمد محمود حرب، بكر محمد أبو معيلي، **تقنية الحوار في كتاب النمر والثعلب لسهل بن هارون**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، العـدد 2، 2019، ص 332.

السّرد، ممّا يثير عنصر التّشويق في نفس المتلقّي، كما تقوم هذه التقنيّة بإضفاء لون من الواقعية على السّرد لأنّ المشهد الحواري يتزامن مع زمن القصة.

يتيح إبطاء الزّمن أثناء الحوار للمتلقّي المجال لرسم الشخصيات واستيعاب التقلبات أو التطورات التي استجدّت عليها، وبذلك إعادة بناء المتغيّرات ودمجها مع سيرورة الأحداث الجارية في الأصل.

I-4/ صيغ الحـوار:

I-4-1/ الحـوار الداخلي:

يتمثّل الحوار الداخلي في الحوار الفردي بين الشخصية وباطنها، ونمطه مختلف عن نمط الحوار الذي يجري بين شخصين، ويعرَّف بأنّه «حديث النفس للنفس بعيدا عن أسماع الآخرين، فإن الاستخدام الأَدَبِيّ والنَّقدي للكلّمتين يفرّق بينهما، على أنّ المونولوج وخاصة عندما تفضي الشَّـخصيَّة بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطوّر المصيري الحاسم»[1]، بمعنى أنّ هذا النمط من الحوار يحدث بين الشَّـخصيَّة وذاتها دون وجود طرف ثاني، وعادةً يقع نتيجةً لحالةٍ نفسيةٍ مرَّت بها الشَّـخصيَّة فيكون هذا الحوار الداخلي وسيلة لاسترجاع الوقائع التي أثّرت في نفسيتها ومناقشتها.

1- نبيل راغب، **موسوعة الإبداع الأَدَبي**، مكتبة ناشرون، ط 1، لبنان، 1996، ص 141.

ويشتمل الحوار الداخلي عن نوعين:

I-4-1-1/ المونولــوج المُباشِر:

يعدّ الحوار الداخلي المُباشِر نمطًا من أنماط الحوار الداخلي يميّزه «عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعا، ومما يلاحظ على هذا الحوار تداخل بين الضمائر، وسيطرة ضمير الغائب على المشهد الحواري»[1] إذا فالمؤلّف في هذا النمط من الحوار يتوارى لأن الشَّـخصيَّة التي تحاور نفسها في هذه المشاهد، لا تخاطبه ولا تخاطب طرفا آخر داخل العَمَل الرّوائي، ولا تكلّم القارِئ.

ويعرّفه دو جاردن بأنّه «وسيلة لتقديم القارِئ مُباشِرة إلى الحياة الدّاخلية للشخصيات دون أي تدخل بالشرح أو التعليق من جانب الكَاتِب»[2]، أي أن المونولوج المُباشِر يبرز عالم الشَّـخصيَّة الباطني بفعالية، وتبدي ما يخالجها من أحاسيس متجسّدةً في تحاور نفسي دون تعقيبات الكَاتِب.

2-هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**، دار الكندي، عمان، ط 1، 2004، ص 220

2- رينيه ويليك وأوستن وارين، **نـظريّـة الأَدَب**، تر. محي الدين صبحي، مراجعة. حسام الخطي، مطبعة خالد الطرابلشي، القاهرة، 1972، ص 311.

I-4-1-2/ المونولوج غيــر المُباشِر:

وهو نمط من المونولوج الداخلي يأتي فيها المُؤلّف واسع المعرفة على ذكر مادة غير متكلّم بها، ويقدمها كما لو أنها نابعة من وعي شخصية ما، مع توجيه القارِئ كي يجد طريقه خلال تلك المادة باستعمال التعليق والوصف.

والمونولوج غير المباشر يعطي «القارئ إحساسا بحضور المؤلّف المستمر، ويستخدم وجهة نظر الفرد الغائب بدلا من وجهة نظر الفرد المتكلّم والطّرق الوصفية والتّعبيرية؛ فالحوار الّداخلي يُقَّدُم على نحو مغاير للحوار الخارجي، فهو كلام موّجه إلى الجميع على حد سواء إلى المتلقي والأشياء، بيد أّنه يوّجه بالّدرجة الأولى إلى ذات المرسل، فالحوار الداخلي يكون استنباطا للّذات»[1] إذا فهو خطاب يتدخّل فيه المؤلف ويكشف عن نفسه، وهو كلام موجّه إلى المتلقِّي والأشياء من جهة، كما يتوجّه إلى المرسل نفسه من جهة أخرى.

I-4-2/ الحـوار الخارجي:

ويقصد به الحوار الذي يتبادله شخصان ويعرّفه نجم عبد الله كاظم بأنّه الحوار «الذي يخرج من أفواه الشَّـخصيَّة في تماس بعضها بالبعض الآخر ضمن سير أحداث

1- قيس عمر محمد، **البنية الحوارية في النّص المسرحي - ناهض الرمضاني نموذجا**، دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص 95

الرّواية»[1] أي أنّ الحوار الخارجي قائم على تجاذب أطراف الحديث بين فردين أو أكثر، حيث يكون تبادل وتداول في الكلام وكلّما تحدّث شخص بصوت مسموع يردّ عليه الطّرف الآخر بصوت مسموع، وبذلك يستمرّ الحديث وتتقدّم الأحداث في العَمَل الروائي.

وهذا النوع من الحوار ينقسم بدوره إلى نوعين، حوار خارجي مُباشِر وحوار خارجي غير مُباشِر:

I-4-2-1/ الحـوار الخارجي المُباشِر:

وهو «الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر للحديث في إطار المشهد للحديث في إطار المشهد داخل العَمَل القصصي بطريقة مُباشِرة وهو أكثر أنواع الحوار تداولا وانتشارا في الأَدَب القصصي، يقوم الكَاتِب بنقل كلام المتحاورين بحرفيته النَّحوِية وصيغته الزّمنية»[2].

ويسمّى أيضا الحوار التناوبيّ[3] أو المعروض المباشر[4] ونجد في هذا الحوار أن المتكلمين يتَّصلون اتّصالا لفظيا دون تدخّل الراوي لتوجيه الأحداث أو ردود الأفعال وذلك

1- نجم عبد الله كاظم، **مشكلة الحوار في الرّواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 18

2- سيقا علي عارف، **الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة**، ص 61.

3- سيزا أحمد قاسم، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1948، ص 27.

4- تمام حسان، **اللغة العربية مبناها ومعناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص 32.

بغية بثّ فاعليّة حياتية في الشخصيّات لأنّ المشاهد الناطقة تكرّس جوّا أكثر واقعية من خلال نمط التواصل المباشر.

I-4-2-2/ الحوار الخارجي غير المباشر:

بخلاف النّوع «في هذا النّمط ينتقل إلينا بطريقة غير مباشرة عبر صوت الرّاوي الذي يغدو جليّا ومهيمنا على كل من السّرد والحوار»[1]، فصوت الرّاوي ينقل إلى الحاضر أقوالا وأفعالا أدّتها الشخصيات في الماضي مع تلخيص ما يدور على ألسنتهم وعكس الأسلوب المباشر الذي ينقل الكلام كما نطق به في الأصل، يتصرّف المؤلف في صياغة المقولات ويقتصر على ما يراه ضروريا.

يبدو صوت المؤلّف في هذا النمط الحواريّ جليّا ومهيمنا على كلّ من السّرد والحوار، وقد يلجأ إليه من أجل ضغط الأحداث الكبيرة أو اختصار الزّمن فقد يختزل أياما وشهورا في بضعة مقاطع أو صفحات.

I-5/ الصّمت في الحــوار:

الصّمت الذي يتخلّل الحوار هو كلام غير منطوق، وهو «توقّف زمني قصدي يخترق كلام الشّخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمراره

[1]- سيقا علي عارف، **الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة**، ص 65.

ودلالته»[1]، فالصّمت إذًا ليس مساحة فراغ اعتباطيّة، بل يُترجِم برهةً من السكوت لها غايتها، شأنها شأن الكلام الملفوظ.

يعمد الرّاوي لتوظيف الصّمت لتحقيق غرض فنّي معيّن، وقد يظهر الصّمت على شكل إشارات أو صيغ مضمرة تدلّ على موقعه، غالبا ما تكون على شكل نقاط أو كلمة (صمت) ولحظات الصّمت هذه تعزّز من قدرات النَّصّ التَّخْييليّة.

I-6/ لغة الحـوار في الرّواية:

لمّا كانت اللُّغة مرآة عاكسة لفكر الإنسان وثقافته، تعدّ لغة المتكلّمين في الحوار انعكاسا عن مستويات فكرهم المتباينة وهي تتّصل اتّصالا وثيقًا بخلفياتهم الثقافية والاجتماعية والعُمرية، وبذلك تختلف لغة العامّي عن لغة المثقّف. اختلف النقاد والأدباء في مسألة اقحام اللغة العامية في التعبير الأدبي، وخصوصا الحوار ولكلّ فئة وجهة نظر:

I-6-1/ اللُّغة العامِيَّة:

هُناك من يشجع على استعمالها في المشاهد الحواريّة باعتبار أن توظيف اللُّغة العامِيَّة يمثل الحرص على تكريس الانتماء البيئي-الاجتماعي للمتحدثين، وأن اللغة جزء

1- فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي -تقنياته وعلاقاته السّردية**، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت ،1999، ط 1، ص 50.

لا يتجزأ من الشخصية الروائية والتي ستتشوه وتفقد جزء مهما من كيانها إذا لم تتحدّث بلغتها الخاصّة.

فالعاميّة قد تثري الشخصيّة الروائيّة ككلّ، كونها تميل لتجسيد الواقع كما هو باعتبار أن المُؤلّف ينقل الواقع بحذافيره من صميم حديث الناس العاديّين وهم في خضمّ هموم الحياة المعيشية أو الاجتماعية العامة، بعيدا عن مواضيع الثقافة والفكر وأساليب التكلف والصيغة والتركيب.

ومن أشهر الكتاب الذين اقتنعوا بالعاميّة لغة للحوار نذكر «يوسف السباعي الذي قال في حديثه: "لست أشك أننا في فترة صراع بين العامّية والفصحى، وأن الكتاب في هذا الجيل حائرون بينهما".»[1]

I-6-2/ لغــة المثقّف:

إن موقف الأدباء الذين رفضوا توظيف العامية جاء كردّة فعل على الموقف السابق، ومن أوائل معارضي استخدام اللُّغة العامِّيَّة في الأدب الدكتور طه حسين الذي لم يقتنع بقول من ذهبوا إلى أن العامِّيَّة تجسيد للفنّ الواقعي ورفضها رفضا تاما بحجّة أنَّ «مِن

[1]– كنزة عزيزي، **بنية الحوار في رواية كبرياء وهوى لـ "جين أوستن"**، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي، 2016، ص24

وظيفة الأَدَب الارتقاء بالواقع نحو صورة العَمَل الجميل»[1]، أي كون العامِّيَّة تجسّد الواقع المعاش لا يبرّر استعمالها في الأَدَب، بل ينبغي تجنب استعمالها لبلوغ الرّقيّ الفنّي.

على العموم، تكتنز الشخصية المثقّفة في جوهرها رصيدا معرفيا وثقافيا وحضاريا، وهذه الشخصيات التي تتّسم عادة بالتمرد والثورة والشعبيّة تمارس دورا في عملية الهيمنة الفكرية والأيديولوجية، كما تمثّل النزعة الفرديّة في الرواية.

تعكس لغة المُثَقَّف في الحوار الرّوائي مدى وعيه وباستطاعة المُؤلِّف المُثَقَّف أن يُوَظِّفَ مختلف معارفه في العمل الأدبي لكي يثري الشخصية ويدعّمها بتوظيف بنية معجمية زاخرة بالمستوى اللّغوي الفصيح الذي ينمّ عن تكوين ثقافة عالية[2].

I-7/ أساليب الترجمة الأدبية:

ظلّت طبيعة الترجمة عموما والترجمة الأدبية خصوصا مَثَار جدلٍ مُحتدم، فذهب البعض للقول أنّ على المترجم أن يتحلّى بالذّوق الأدبيّ كي ينتج نصّا يضاهي به ابداع مؤلّف النص الأصلي، بل ومنهم من اشترط أن يكون المترجم نفسه أديبًا يتمتع بحسّ مرهف حتى يؤدّي جمالية النصّ الأصليّ ولئلّا يقع في هفوات قد تجعل النص المنقول غير مستساغ ولا مقبول في ذهن المتلقي.

1- طه حسين، **فصول في الأدب والنقد**، دار المعارف، القاهرة، ط 4، ص 111

2- فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي -تقنياته وعلاقاته السّردية**، ص 192-196

وإن عوّل هؤلاء على حدس المترجم وسعة معارفه وذوقه فحسب فهي لا تفي بالغرض، لأن التمكن من اللغات الأجنبية إلى جانب اللغة الأم غير كاف، بل يجب أن تعتمد الترجمة "صنعة" واضحة المعالم كي تنتج نصوصا ذات قدر من المقبولية، وعلى هذا الأساس، ذهب البعض الآخر للقول بضرورة التّقيّد بالنص المنقول منه بلا أدنى زيادة أو نقصان، واعتبروا الحياد عن الأصل خيانة، وأن على المترجم التحلي بالموضوعية بتخليه عن أسلوبه الخاص وتقمّص أسلوب الكاتب الأصلي بدله حتى يكون النصّ الذي ينتجه مطابقا للأصل، وأن يستعين في سبيل تحقيق ذلك بالمعارف النظرية التي توسع آفاق فكره ومنطقه.

وفي إطار الحركة الفكرية الدؤوبة التي شهدها القرن العشرين –وهو قرن النظريات– استمدّ جان بول فيناي(*) وجان داربلني(*) مِمَّا أتت به النظرية اللسانية لتأسيس منهاجٍ راما به الارتقاء بالترجمة إلى مصافِ العلوم؛ وشكّل الأنموذج المقارِن الذي صاغه الباحثان الكنديان اللبنة الأولى التي ارتكز عليها لغويّون تَلَوهم في التّعمّق في هذا النمط الوصفي الذي يتيح للدّارس وصف خصائص لغة و«كيفية اشتغالها مقارنةً بلغةٍ أخرى»[1]، ونخصّ بالذّكر ميشيل بايار وهيلين شوكي في كتابهما المشترك والموسوم "مقاربة لسانية لمشكلات الترجمة: انجليزية–فرنسية".

1– أنظر Vinay et Darbelnet. **La stylistique comparée du français et de l'anglais**, Didier, Paris, 1958, p 25

وتوَطّر الأسلوبيّة المقارنة عمل المترجم وتمدّه بالأدوات التي تعينه على تذليل الصّعوبات التي قد تعترضه أثناء مزاولته لعمله، فاقترحا من خلال كتابهما (Stylistique comparée du français et de l'anglais) حزمة من الأساليب يختار منها المترجم الأسلوب الأنسب للحفاظ على المعنى والمبنى في آنٍ واحد. وفيما يلي سنعرض الأساليب السبعة المقترحة والتي تنقسم إلى نوعين: يسمى النوع الأول أساليب الترجمة المباشرة وهي الاقتراض والمحاكاة والترجمة الحرفية، ويسمى النوع الثاني أساليب الترجمة غير المباشرة وهي الابدال والتطويع والتكافؤ والتصرّف.

I-7-1/ الأساليب المباشرة:

I-7-1-1/ الاقتــراض

هو أبسط آليّات الترجمة وهو تعريب الكلمات دون ترجمتها، وهي كتابة كلمة أجنبية بحروف عربية على مقتضى أوزان عربية، ويشمل كافّة أسماء العلم وعددا هامّا من المصطلحات التقنية والمفاهيم الثقافية وهي آخر مخرجٍ الذي يلجأ إليه المترجم لسدّ فجوة ثقافية أو لغوية.

إذًا «فاقتراض مصطلحٍ ما هو ازْدِراعُه بهيئته الصوتية والمعجمية في اللغة الأصلية بحيث تتبناه اللغة الهدف»[1]، (ترجمتنا) وهاهنا بعض الأمثلة:

[1] غريب، صالح، سليمان، **مجلة جامعة تشرين-لآداب والعلوم الإنسانية**، المجلد 41، العدد 4، 2019، ص 660

Covid 19	كوفيد 19
Wuhan	ووهان
Raoult	رااوولت
Virus	فيروس

«والأصل في الاقتراض أنه إجباري حينما يتعذّر على المترجم إيجاد مصطلح مطابق لذلك الموجود في اللغة الأصلية ويعدّ الحلَّ اليائس له، ولكنه صار مؤخّرا نوعا من التّرف الأسلوبي يوظّف اختياريّا، فيستعمل من قبيل العادة أو لإضفاء نكهة ثقافية وفلكلورية في لغة الوصل»[1]، وهو ما صرنا نصادفه في معظم النّصوص العربية، فرغم مُجاراة مجامع اللغة العربية للمصطلحات المُحدثة وتعريب العشرات منها سنويّا، إلّا أن المصطلحات المعرّبة نادرة الاستعمال مقارنة بالمفردات المقترضة من اللغات الأجنبية، وها هنا بعض الأمثلة:

Biologie	بيولوجيا	علم الأحياء
Protocole	بروتوكول	العُرف السياسي
Mécanisme	ميكانيزم	آليّة

[1] Inês Oseki-Dépré, **théories et pratiques de la traduction littéraire**, Armand Colin, 1999, p 57

أمانة	سكرتارية	Secrétariat
تقنية	تكنولوجيا	Technologie
مجهر	مكروسكوب	Microscope
نظرية المعرفة	ابستيمولوجيا	Epistémologie

I-7-1-2/ المحاكــاة

«المحاكاة هي ضرب من الاقتراض: نقترض من لغة أجنبية الصيغة التركيبية، لكن نترجم العناصر التي تكونها ترجمة حرفية»[1]وهو يشمل اقتراض المدلول دون الدّالّ، ويطرأ إما على مستوى النّحو أو المفردات، وتأتي المحاكاة على شكلين:

I-7-1-2-1/ المحاكــاة البنيوية:

هي ترجمة الوحدات المعجمية من اللغة الأصلية حرفيّا ويكون فيها ترتيب العناصر في اللغة الهدف هو نفسه في لغة المتن مثال:

مناعة القطيع	Immunité du troupeau
تباعد اجتماعي	Distanciation sociale
الشحنة الفيروسية	Charge virale
محلول كحولي	Solution hydroalcoolique

1 – أنظر Vinay et Darbelnet, **La stylistique comparée du français et de l'anglais**, p 48

Bavette chirurgicale	كمامة جراحية
Mouchoirs à usage unique.	المناديل ذات الاستخدام الواحد
Défense de fumer	ممنوع التدخين

I-7-1-2-2/ المحاكــاة التعبيرية:

هي ترجمة الوحدات المعجمية للنصّ الأصلي مع المحافظة على الترتيب المألوف لعناصر الجملة في اللغة الهدف والأمثلة على هذا النوع كثيرة:

Sortir par la petite porte.	خرج من الباب الضيق.
Un nul au gout de victoire !	تعادُل بطعم الفوز !
Bras de fer entre le gouvernement et le front social.	قبضة حديدية بين الحكومة والجبهة الاجتماعية.

لقد تفشى استعمال هذا الأسلوب في الآونة الأخيرة -خاصة في لغة الصّحافة-، وصار يشكّل خطرا على بعض التعابير العربية لأنه أصبح يوظّف دون ضوابط، وشيئا فشيئاقد تؤثر هذه التعابير الدخيلة على الرصيد اللغوي لمستعملي اللغة العربية وعلى الحياة الفكرية للغة المستهدفة[1].

1- إنعام بيوض، **الترجمة الأدبية مشاكل وحلول**، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2003، ص 202.

I-7-1-3/ الترجمة الحرفية

هي استبدال كل وحدةٍ من الوحدات المعجمية في النص الأصلي بوحدةٍ يقترحها معجم ثنائي اللغة كمقابل لها، مع احترام الترتيب الذي جاء به التركيب الأصلي. ومن ثمة الحصول على «نصّ مقبول من الناحية الدلالية والتّراكيبية على حدّ سواء بخضوع المترجم للقيود اللسانية دون غيرها»[1].

I-7-1-3-1/ الترجمة كلمة بكلمة:

وقد يؤدي هذا الأسلوب من الترجمة المعنى المطلوب مثلا:

اربط حزام الأمان	Serrez la ceinture de sécurité
وضع الكمامة ضروري.	Port de la bavette obligatoire.
يُنصح بتبنّي التدابير الوقائية.	Il est conseillé d’adopter les mesures préventives.

لكنه قد لا يكون ملائما في حالات أخرى، مثلا:

أحنّ للوطن	عندي ألم البلد	J’ai le mal du pays.
يهطل المطر بغزارة	إنه يمطر حبالا	Il pleut des cordes.
ألقى نظرة	ضربة عين	Coup d’œil

1- أنظر Vinay et Darbelnet, **la stylistique comparée du français et de l’anglais**, p 48

I-7-1-3-2/ الترجمة الحرفية:

جُرِّب اللقاح في مخبرين.	Le vaccin fût testé dans deux laboratoires.
والأصحّ: جرّب مخبران اللقاح.	
يتم شرح أعراض الفيروس من قبل الأطباء	Les symptômes du virus sont expliqués par les médecins.
والأصحّ: يشرح الأطباء أعراض الفيروس.	
فرضت ثاني أكبر مدينة في أستراليا الحجر الصحي.	La deuxième plus grande ville d'Australie a instauré un confinement.
والأصحّ: فرضت المدينة الثانية كِبرًا في أستراليا الحجر الصحي.	

I-7-2/ الأساليب غير المباشرة:

I-7-2-1/ الابــدال

«هو استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر دون المساس بمعنى الرسالة، كأن نستبدل فئة نحوية بفئة نحوية أخرى»[1] أو أن نترجم الصفة بالفعل أو الفعل بالمصدر والعكس بالعكس، وقد نجده ضمن اللغة الواحدة كأن نستعمل المصدر أو الفعل المضارع المسبوق بـ"أن"، وهو نوعان من الابدال:

1- أنظر http://traduction-hamadache.blogspot.com/2014/04/la-stylistique-comparee.html

I-7-2-1-1/ ابدال اجباري:

يتمثل هذا الإبدال في العبارات التي لا تقبل إلا صيغة واحدة في إحدى اللغتين، حتى وان أمكن إبدالها في اللغة الأخرى على شكل صيغتين أو أكثر، بأساليب مختلفة[1] ومثال ذلك:

ينبغي استشارة الطبيب. من الأحرى أن تستشير الطبيب.	Tu devrais consulter.

I-7-2-1-2/ ابـدال اختياري:

تدهورت الوضعية الصحية أيّما تدهور.	La situation sanitaire s'est gravement détériorée.
نبّهه الطبيب بضرورة الالتزام بالتدابير الوقائية.	Le médecin lui a signifié qu'il fallait respecter les gestes barrière.

1- أنظر Vinay et Darbelnet, **la stylistique comparée du français et de l'anglais**, p 50

I-7-2-2/ التطــويع:

«هو تعديل الرسالة بتغيير وجهة النظر أو اتجاه تسليط الضوء. يلجأ إليه المترجم حين لا تفي الترجمة الحرفية أو الترجمة الإبدالية بالغرض، فتعطينا تركيبا نحويا سليما لكنه يتنافى وعبقرية اللغة المستهدفة»[1].

أي أن التطويع يقضي بتقديم الواقع نفسه من زوايا مختلفة، ويطرأ التغيير على مستويات عديدة وعددها 11 منها (الجزء/الكلّ) أو (المجرّد/الملموس) أو (النتيجة/الوسيلة) أو (العلّة/التأثير)... الخ

Manger à sa faim	سد به رمقه
Clair comme l'eau de roche.	واضح وضوح الشمس
Ras-le-bol	بلغ السيل الزبى
Tel père tel fils.	هذا الشبل من ذاك الأسد
Coup de pouce	مدّ يد العون

2- أنظر Vinay et Darbelnet, **la stylistique comparée du français et de l'anglais**, p 51

I-7-2-3/ التكافــؤ

«هو التعبير عن الشيء نفسه ولكن بعبارة مختلفة تماما من حيث الأسلوب والتركيب، والغرض من هذه التقنية هو الحصول على موقف يكافئ الموقف الأصلي ويلجأ إليه عموما عند ترجمة الأقوال والأحكام والأمثال»[1].

إذًا فالغرض من المكافأة إيجاد صورة إيحائية تشبه تلك التي يعبر عنها مثل معين أو حكمة ما أو تعبير اصطلاحي في اللغة المترجم منها دون اشتراط تطابق التراكيب، فالأهم هنا هو الجانب الدلالي:

ما لم يدرك كله لا يترك جزؤه.	Mieux vaut tard que jamais.
خلِّ من قلَّ خيرُه، لك في الناس غيرُه.	Mieux vaut être seul que mal accompagné
القشة التي قصمت ظهر البعير	C’est la goutte qui fait déborder le vase
في التأني السلامة وفي العجلة الندامة.	Qui trop se hâte, reste en chemin.
الندم على السكوت خير من الندم على القول	Toute vérité n’est pas à dire.
عصفور في اليد خير من اثنين على الشجرة	Mieux vaut un présent que deux futurs.
البركة في البكور	L’avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt.
فَدَارِهِمْ مَا دُمْتَ فِي دَارِهِمْ	A Rome, fais comme les Romains

1- إنعام بيوض، **الترجمة الأدبية مشاكل وحلول**، ص14

الأقربون أولى بالمعروف	Charité bien ordonnée commence par soi-même

I-7-2-4/ التصـــرّف

يقضي التصرّف بتعويض المعطيات الثقافية للغة المتن بما يقابلها في اللغة المستهدفة حين يتعذّر نقلها إما لعدم وجودها أصلا في اللغة المنقول إليها، أو لأنها تنمّ عن أفكار تتنافى والمعايير الثقافية لمتكلمي تلك اللغة، واللجوء إلى هذا الأسلوب لا يكون إلا في حالات نادرة.

بهذا الأسلوب يصل فيني وداربلني إلى ما وصفاه بالحد الأقصى للترجمة. ويعرفانه كالتالي: «بهذا الأسلوب، نكون قد وصلنا إلى الحد الأقصى للترجمة؛ وهو ينطبق على الحالات التي تكون فيها الوضعية المذكورة في الرسالة غير موجودة في لغة الوصول، وينبغي خلقها انطلاقا من وضعية أخرى، نعتبرها مكافئة لها. مما يعني أننا أمام حالة تكافؤ خاصة، أي تكافؤ الوضعيات». (ترجمتنا)

﴿وَتِلْكَ ٱلْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ﴾[1]	« À chaque jour suffit sa peine»
في الحركة بركة والتّواني هلكة كلب طائف خير من أسدٍ رابض	« Aide-toi, le Ciel t’aidera »
بدّد كلّ أمواله في ألعاب الزهر	Il a perdu tout son argent au Casino.

1- القرآن الكريم برواية ورش – سورة آل عمران، الآية 140.

«ترى إنعام بيوض أن اللجوء إليه –التصرّف– مُستحبٌّ في حالات تعذّر الترجمة. وتذهب للقول أنه أحد مفاتيح الترجمة الخلاقة في ترجمة الشعر، لأنه السبيل الوحيد للخروج من مأزق تعذر الترجمة سواء تعلق الأمر بمشكلات مصطلحية أم ثقافية حضارية»[1].

بعد دراسة كل هذه الأمثلة يتبين لنا أن الأنموذج المقارن، وعلى الرغم من دوره المهم في فهم آليات اللغات الأجنبية مقارنة باللغة الأم، يعتبر قاصرا بعض الشيء، ذلك أنه تغاضى عن عنصر مهم في انتاج النصوص، وهو سياق الخطاب وظروفه مما يبتر المعاني مما يشكل عائقا أمام المترجم في سعيه للنقل الأمثل للنص الأصلي.

خلاصة الفصل:

تناولنا في هذا الفصل الحوار الروائي كتقنية كتابة بالدّرس والتحليل فوضّحنا العلاقات القائمة بين لغة الحوار ووعي الشخصية وخلصنا إلى أن للحوار دورا أساسيا في الكشف عن مشاعر وعواطف ومواقف الشخصيات في العمل الروائي، ثم عالجنا وظائف الحوار المتعدّدة وصيغه من حوار داخلي وخارجي مع ذكر أنواعهما، ولغته التي تتراوح بين العامية ولغة المثقف، ثم ختمناه بالتطرق لأساليب الترجمة الأدبية بنوعيها المباشرة وغير المباشرة مع تقديم الشرح الوافي والأمثلة.

1– إنعام بيوض، **الترجمة الأدبية مشاكل وحلول**، ص 118

II- الفصـــل الثـــاني
نظريــة التلقـــي والتّرجـمة

تـمهيد

عرف القرنُ الماضي ظهور العديد من مناهج النَّقد الأدبيّ، فاختلفت الـمدارس باختلاف ما اصْطَفتهُ من عناصر العمل الأدبي (المُؤلّف، النَّصّ، المُتلقّي) وجعَلتهُ محورًا للعمليّة الإبداعيّة؛ ففي المقاربة السّياقيَّة انصبّ الاهتمام على المُؤلِّف أو المُبدع، فجعلت منه قمَّة الهرم ومُنطلق العمليَّة الإبداعيَّة برُمَّتِها ومنهُ، ينبغي قراءةُ النُّصوص بعيون مُؤلِّفيها وفهمها وتأويلها وتفسيرُها بمنظورهم ولذا، شاعت الدِّراسات البيوغرافيَّة لاستنتاج خلفيَّات الأُدباء النَّفسيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة فأخذ المُؤلِّف القسط الأوفر من الاهتمام؛ بعدها برزت المناهج البنيويَّة وفي تِلك الفترة أحالت تسليط الضَّوء على النّص باعتباره رسالةً مكتفيةً بذاته أو بِوصفهِ بنيةً مُنغلقةً لها نظامها الدَّاخليّ الذي يُكسِبها وحدَتَها وتماسُكها، أي أنَّ دراسة العمل الأدبيّ تتمّ بغضّ النَّظر عن المُحيط الذي أُنتجَ فيه، فلا صِلَة بينه وبين السِّياقات التَّاريخيَّة التي أثّرت في وُجُوده، وفَرضَت على القَارِئ عدم البحث عن دلالات العمل الأدبيّ خارج إطارِه اللُّغويّ، فمُهمَّة القارِئ تحليل النَّصّ بِتَشكُّلاته اللُّغويَّة وفق دلالاتها.

ولا شكَّ أن كلّ هذه النَّظريات التي تناولت الأَدَب موصُولاً بمؤلِّفيه، أو حَصَرته في إطاره النَّصاني كالشكلانية الرُّوسيَّة والبنيَويّين اللُّغويّين من بعدهم، لم يكُن بوسعها أن تَكتشِف ما يجعل بعض الآثار الأدبيَّة تستمرُّ حيَّةً بعد أن تندثِر الظُّروف الاجتماعيَّة التي أحاطت نشأتها أو أن تُعلِّل ما يجعل الآثار تتفاوت في الحسن والجودة.

ومن هنا بزغت نظرية التلقي التي قوَّضت مبادِئ الفرضيَّات السَّائدة فهي تُعدُّ مقاربةً نقديةً حديثةً، أعادت بناء تصوُّر جديد لمفهوم العمليَّة الإبداعية والتي تُولي القارِئ وعمليَّات الاستجابة والتَّذوق والمُشاركة والتَّواصل الأهمِّيَّة الكُبرى، على طَرَفيّ نقيض من المناهج السِّياقيّة والبنيويّة.

II ـ 1/ ماهية التلقِّي

وهنا سنقدم تعريفا لغويا واصطلاحيا للتلقي من اجل حصر المفاهيم وتدقيقها:

II-1-1/ في القرآن الكريم:

ورد في القرآن الكريم مصطلح التلقي في عدة سور، نذكر قوله عزّ وجلّ ﴿فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[1] وورد التلقي في تفسير الميسّر فيما معناه، أن الله "أَلْهَمَ" آدم كلمات التوبة كي يغفر له بها ذنوبه.

قال تعالى: ﴿وإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[2] وجاء التلقي في تفسير الوسيط فيما معناه "الأخذ عن الغير".

ودلالة مادة "التلقِّي" في القرآن الكريم تحيل إلى معانٍ عديدة، حيث نرى لفظة "التلقِّي" مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والأخذ والإتيان والفطنة والإلقاء والتلقِّي.

1- القرآن الكريم برواية ورش – سورة البقرة، الآية 37

2- القرآن الكريم برواية ورش – سورة النمل، الآية 06

II-1-2/ في المعاجم العربية:

جاء في لسان العرب «فلان يتلقى فلان أي استقبله»[1] بمعنى الاستقبال ويقال في العربية «تلقاه أي استقبله، والتلقِّي هو الاستقبال كما حكاه "الأزهري»[2].

II-1-3/ اصطلاحـــــا:

جاء في قاموس مصطلحات النَّقد الأَدَبِيّ المعاصر تعريف نظريّة التلقِّي بأنها «مجموعة من المبادئ والأسس النظريّة التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيويَّة وإعطاء الدور الجوهري للقارِئ باعتبار أن العَمَل الأَدَبِيّ منشأ حوار مستمر مع القارِئ»[3] أي أنها نظريّة رأت النور كردِّ فعل على المناهج البنيويَّة التي همّشت دور القارِئ في العَمَلية الإبداعية، واستطاع بفضلها المتلقِّي استرجاع مكانته في الدراسات النَّقديّة الأَدَبِيّة ومن هنا صار المتلقِّي عنصرا فعّالاً في العَمَل الأَدَبِيّ بإضفاء خبراته وثقافته الخاصة إلى المواضيع الإبداعية.

---

1 – جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، **لسان العرب** ج 8 (مادة لقا) تح: عامر أحمد حيدر، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، 2005، ص 685.

2 – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، **تهذيب اللُّغة** مج 7 (باب القاف واللام) تح: أحمد عبد الرحمان مخيم، ط،1، دار الكتب العلمية بيروت، 2004، ص 276.

3 – سمير سعيد حجازي، **قاموس مصطلحات النَّقد الأَدَبي المعاصر**، ط1، دار الآفاق العربية، مدينة نصر 2001، ص 145.

وقد «تُرجمت نـظريّـة التلقِّي إلى النَّقد العربي ترجمات عدة منها ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" حيث عنون مُؤلّف روبرت هولب **Robert Holippe** بعنوان "نـظريّـة الاستقبال"، بينما ترجم "عز الدين إسماعيل" الكتاب نفسه بمصطلح "نـظريّـة التلقِّي" كما اختار "حسن الواد" ترجمتها إلى "جَمالِيّـة التقبل"، أما نبيلة فقامت بتسميتها بـ "نـظريّـة التأثير والاتصال كما جاء في مجلة فصول، وبالنسبة لـ "محمود عباس عبد الواحد فعنده "قراءة النَّـصّ و جَمالِيّات التلقِّي" ونجد إلى جـانب هؤلاء "سامي إسماعيل" الذي بدوره يسميها في كتابه "جَمالِيّات التلقِّي"»[1] أي أن ترجمة المصطلح كانت موصولةً بينبوعٍ واحد فالمصطلحات الدّالّة على التلقِّي والاستقبال والتقبل والتأثير والقراءة كلّها تسميات متعددة لمُسمّى واحد.

ويتباين المفهوم الاصطلاحي لـ "نـظريّـة التلقِّي" باختلاف النُّقَّـاد والمفكرين واتجاهاتهم الفكرية، شأنه شأن جُلّ المصطلحات النَّقديّة المُتخصصة، لكنّ العامل المشترك هو كونها اتجاهات سلّطت الضوء على القـارِئ الذي همّشه النقاد سابقـا؛ فقد

صرّح هانز روبيرت ياوس* **Hans Robert Jauss** أنها «تعيد جَمالِيّـة التلقِّي للدور الفعال الذي يخص القـارِئ كامل قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر

1- علي حمودين المسعود القاسم، **إشكالات نـظريّـة التلقِّي: المصطلح، المفهوم، الإجراء**، مجلة الأثر، كلّية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 25 جوان 2016 ص 306.

(*) Hans Robert Jauss منظّر وتاريخي وأستاذ أدب مقارن ألماني مختص في الأدب الفرنسي 1921 – 1997.

التَّارِيـخ، ومن جهة أخرى، لا ينبغي خلط جَمالِيّة التلقّي بسوسيولوجيات الجمهور التَّارِيخيّة التي ينحصر اهتمامها في تحوّلات ذوقه ومصالحه أو أيدولوجياته»[1].

فنّظريّة التلقّي إذًا تُقرّ بالدّور الجوهريّ الذي يلعبه القارِئ في إعادة إنتاج الأعمال الإبداعية على مرّ التَّارِيخ، كما تهتم بجَمالِيّة التلقّي وتباعد بينها وبين الـرُّؤى الخاطئة التي تُقيّد النَّصّ بأُدلُوجة المجتمع بشكل عامّ.

وتعدّ نـظريّـة التلقّي «نـظريّـة توفيقية، تجمـع بين جَمالِيّة النَّصّ وجَمالِيّة تلقّيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقّي وردود فعله باعتباره عنصرا فعّالا وحيّا، يقوم بينه وبين النَّصّ الجَمالِيّ تواصل وتفاعل فنّي، ينتج عنها تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جَمالِيّ استنادا إلى موضوع جَمالِيّ ذي علاقة بالوعي الجماعي»[2].

فمن خلال هذا القول، يتضح الدّور البارز الذي يلعبه المتلقّي حيال تشكيل جَمالِيّة النَّصّ عن طريق تفاعله معه، وتنشأ العلاقة بين المتلقّي والنَّصّ بتواصل وتفاعل فنّي، تَلِيهِ حالةٌ نفسيَّة ينبثق عنها التَّفسير والتَّأويل وفي النِّهاية يصدر حكمًا جَمالِيًّـا صادرًا عن موضوعٍ جَمالِيّ (النَّصّ).

1- هانز روبيرت يـاوس، **جماليَّـة التلقّي – من أجل تأويل جديد للنص الأَدَبي** – تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، دار الأمان، منشورات ضفاف كلّمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2016 م، ص 110.

2 – محمد عبد البشير مسالتي، **مقولات نـظريّـة التلقّي بين المرجعيات المعرفية والممارسات الإجرائية**، مجلة جيل للدراسات الأَدَبية والفكريّة، العدد 4، كانون الأول – ديسمبر– 2004، ص 83.

وهُناك من يطلق على "نـظريّـة التلقِّي" نـظريّـة التأثير، «أمّا نـظريّـة التأثير فإنّها تعتقد أنّ النَّـصّ يبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين ويحدد بكيفية قبلية سيرورات تلقِّيه الممكنة ويشير ويراقب كلّ واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية»[1].

ومنهُ، ينبني النَّصّ في مفهوم "نـظريّـة التأثير" باستباق الخلفيات المحتملة للقرّاء المفترضين مترصّدًا ردود أفعالهم وتأثُّرهم به من خلال البنيات الداخلية التي يحتويها والتي تمنحه القدرة على السيطرة على أحكام القراء.

وتجدر الإشارة لأن هذا المصطلح صار شائع الاستعمال في الدراسات النقدية في ألمانيا، لكن تداوله في كل من فرنسا وأمريكا يقتصر على المختصين في النقد الأدبي والأكاديميين دون سواهم؛ أما الدراسات العربية فهي حديثة العهد به، ولن يأخذ هذا المصطلح معناه الحديث في المعاجم العربية إلا إذا تناولته الدراسات النظرية والنقدية بشكل واسع.

1- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دِراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديـثة**، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007، ص 143

II ـ 2 / الخلفية الفلسفية لنظرية التلقي:

ككلّ المناهج والمذاهب، ينبغي الاطلاع على الظهير الفلسفي والفكري الذي استمدّت منه نظرية التلقي أفكارها حتى يتسنّى لنا التعرّف على النظرية نفسها على النحو الأنسب. وتعدّ الفلسفتان التأويلية (الهرمينوطيقا) **herméneutique** والظاهراتية (الفينومينولوجيا) **phénoménologie** اللتان كانتا شائعتين في ألمانيا القاعدة الفكرية الأساسية التي اعتمدت عليها نظرية التأويل لأن «إشكالات الفهم والتأويل والإدراك وكذا إشكالية الذاتية والموضوعية أو علاقة الذات بالموضوع، كانت المسألة الأساسية في الهرمينوطيقا و الفينومينولوجيا على حد سواء»[1]، فنهلت منها نظرية التأويل جملة من المفاهيم التي ارتكزت عليها لتأسيس مبادئ نظريّة نقدية وأدبية ظهرت بالتزامن مع مجموعة كبيرة من المناهج النقدية في القرن العشرين، وهو قرن النظريات.

II-2-1/ الهرمينـوطيقـا:

"إن الهرمنيوطيقا – أي نظرية التأويل– كما يعرفها بول ريكور* **Paul Ricœur** هي المبحث الخاص بدراسة عمليات الفهم، خاصة فيما يتعلق بتأويل النصوص[2]" أي

1– عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دِراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، ص 14.

(*)Paul Ricœur فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات اهتم بالفلسفة الوجودية 1913 – 2005

2– عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر،2007، ص 27.

أن مصطلح الهرمونيوطيقا هي فنّ الفهم وتأويل النصوص، وأخذ هذا المفهوم في الاتساع في القرن الثامن عشر. وفيما يلي أهم المحطات التي شهدتها الهرمينوطيقا سنوجزها كالتالي:

II-2-1-1/ شلايرماخــر* Schleiermacher

رائد التأويلية الكلاسيكية، فهو أوّل من تعدّى المناهج الفكرية التي لا تعنى إلا بتفسير الكتب القديمة اللاتينية واليونانية أو الكتب المقدسة، إلى ضبط نظرية شاملة للتأويل، أي بالاستطاعة اسقاطها على جميع النصوص ويتسنّى تطبيقها على كل التراث الإنساني؛ فتخطّى شلايرماخر بذلك الحدود الضيقة للتوظيف اللاهوتي إلى عالم النصوص الأدبية والفلسفية الفسيح محاولا الرفع من مستوى التأويل بغية تأسيس "منهج للفهم".

فشلايرماخر في سعيه الفكريّ «بدأ بالبحث عن مصدر فن التأويل، فوجده في ظاهرة "سوء الفهم"، من حيث أنها تثير الحاجة إلى الفهم. وتلك الحاجة تتحول إلى فن، إذا استطعنا أنّ نتزود بشروط الفهم»[1].

(*)Friedrich Schleiermacher فيلسوف مثالي ألماني هو مؤسس الهرمنيوطيقا العامة، والمترجم العمدة لأفلاطون إلى الألمانية 1810 – 1768

1- نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 44.

1- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2014، ص 22.

يجعل إذًا مبدأ "سوء الفهم" الذي جاء به شلايرماخر المجال مفتوحا للمعاني غير المكتشفة، وفي ظلّ غياب إطار يوجّه عمليتي الفهم والتأويل، تصبح كلتاهما عمليتين لا متناهيتين، ولِـئَلّا نضلّ يتوجّب خلق منهج تأويلٍ يعصمنا من سوء الفهم على عكس المنهج التقليدي السائد آنذاك والمبني على أساس إمكانية الفهم لكل شيء.

من أهم المبادئ التأويلية في فكر شلايرماخر "الدائرة الهيرمينوطيقية" ويتجلى دورها في تفسير عملية الفهم وشرح معاني النصوص ودراسة كيفية تلقيها، وهي بِذا عملية تواصل بين المؤلف والقارئ، فالاهتمام ينبغي أن ينصبّ على كليهما، وأَضْحت لفكرة الدائرة الهرمينوطيقية أهمية كبرى وحافظت على مكانتها في تأويلية القرن العشرين.

كذلك يذهب شلايرماخر إلى أنه "كلما تقدم النص في الزمن صار غامضا للقارئ غير المعاصر له مما يزيد سوء الفهم"[1]، ومن منطلق أن التأويلية لديه هي أساسًا مهارة استقبال لا مهارة إنتاج، ينبغي على القارِئ التحلي بمهارتين: أولاهما المهارة اللغوية، وثانيهما القدرة على النّفاذ إلى الطبيعة البشرية؛ فَالتأويل الصحيح يستلزم تداخل المهارتين معا، فَبِتَماشي موضوعيّة اللغة وذاتيّة البشرية جنبًا إلى جنب يكبح كل منهما الآخر، مما ينتج في الأخير فهما متوازنا للنَّصّ.

II-2-1-2/ دلتـاي*Dilthey :

رامَ دلتاي تأسيس منهج علميّ يختصّ بدراسة العلوم الإنسانية والاجتماعية ينـأى به عن المناهج العلميّـة المطبقة في العلوم الطبيعية، فبما أن لهذين العلمين مميزاتهما الخاصّة فمن البديهيّ أن تكون المقاربة في المجالين الطبيعي والإنساني متباينتين. وعليه، فلا ينبغي على المقاربة المعتمدة في العلوم الإنسانية أن ترتكز على "التفسير"، لأن تطبيقه يناسب العلوم الطبيعية، بل ينبغي أن ترتكز على "الفهم" لأن تَبـنِّي هذه المقاربـة أجدر في الـمواضيع الإنسانية كونـها مفتاحًا للتجارب المعاشة وسبيلا لفهم مغزى الحياة: فأن يفهم الباحث البشر، يعني أن يفهم ما يمثّلهم من تجلِّيات ثقافيَّة وما يترجمهم من نصوصٍ وأشكال فنية. لأننا "نفسر الطبيعة ونفهم الحياة النفسية"[1].

«إن فهمنا للنصوص الأدبية – سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر– عن طريق معايشة تجربة الحياة فيها، يؤدي بنا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معا[2]» أي أن الفهم لدى دلتاي هو الغوص في نفسية الذات المبدعة التي تتجمع فيها المعاني، فمهما كان شكل التعبيرات الإنسانية ما هي في نهاية المطاف سوى تجلٍّ لنفسية المبدع، وهي البوصلة التي تقودنا لإدراك ذلك الابداع. فالتأويلية نشاط

(*) Wilhelm Dilthey فيلسوف مثالي ألماني، أستاذ بجامعة برلين قسم العلم إلى مواضيع أهمها علم النفس 1833 – 1911.

1– محمد شوقي الزين، **مدخل إلى تاريخ التأويل (الهرمينوطيقا) ملاحظات أولية حول الفكر التأويلي**، مجلّة التسامح وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، 2004، ص 153

2– نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص 28.

مشترك يتواصل من خلاله القارئ والمبدع بتوظيف وسيط مشترك ألا وهو اللغة، والتأويل لا يتمّ دون وجود الفهم ولكل دور منوط به، إذ يستعصي تحقّق فهم النص الأدبي إذا غاب تأويل كتابات المؤلّف؛ وتُحاور الذات القارئة تجربة المبدع من خلال النص الأدبيّ، وتتيح معايشتها لهذه التجربة انفتاحها على حياة المبدع مهما كان الفارق الزمني بينهما فالفهم هو نتاج اتحاد الحاضر والماضي وامتزاج أفق القارئ مع الآفاق التي يكتشفها في النص أي "اندماج الآفاق".

II-2-1-3/ غادامير*[1] Gadamer :

حَادَ غادامير بعض الشيء عن المقاربات التقليدية لسابقيه من التأويليين الألمانيين، فرغم أنه لا ينكر دور المناهج أو يكفر بها إلا أنه أولى تجاوز دراستها بحثا عن الحقيقة والآليات التي تتيح لنا دراسة كيفية الفهم. بحيث أن السؤال الجدير بالطرح ليس: "ماذا يجب علينا أن نفهم؟" بل "ماذا يحدث في عملية الفهم؟"

يفصل غادامير كتابة النص عن مؤلّفه فـ «النصّ لا يفهم بما هو تعبير عن حياة، بل بما يقوله حقًّا»[2] أي أنَّ العمل الإبداعي لا يعدُّ انعكاسا لحياة المؤلف أو عواطفه أو دواخله، فالنصوص كليات موضوعية مستقلة تماما عن القائل، والدور المنوط

1- غادامير، **اللغة كوسيط للتجربة والتأويل**، تر: أمال أبي سليمان، مجلّة العرب والفكر العالمي ع3، 1988، ص 26.

(*) Hans-Georg Gadamer فيلسوف ألماني درس الظاهراتية على يد هوسرل وهايدغر ووضع الخطوط الكبرى للهرمينوطيقا الفلسفية 1900 – 2002.

بالتأويل هو التنقيب عن المعاني المتصلة بكل من المبدع والمتلقي على حدّ سواء لخلق مشاركة وجودية بينهما. فعملية التأويل تعتمد على اسقاط الحياة الباطنية للقارئ على ما يحيطه من موضوعات حتى يحسّ بانعكاس التجربة فيه.

كما وضّح أهمية تدخل الذات المؤوِّلة في تبلور العملية التأويلية لأن الفهم لا يتحقق إلا من خلال الحوار الذي يجري بين "أنا" الذات و"أنا" الموضوع وغوص المتلقي في الوعي التاريخي للماضي لأن «الذات موجودة دائما داخل التاريخ تعيشه وتعانيه» وبما أن هاته الذات موجودة داخل التاريخ ولا يمكن أن توجد خارجه يدرك القارئ التاريخ التأويلي للنص وتلقِّياته المتعاقبة، مع انصهار آفاق الماضي حتى يساير الحاضر ويزاول حضوره في الذات الواعية

II-2-2/ الفينومينولوجيا:

جاء في المحاضرة الافتتاحية في فرايبورغ، قول هوسرل[1]* **Husserl** «مهمة الفينومينولوجيا هي أن تبحث في كيف يتراءى شيءٌ مدرك أو متذكر أو متخيل بالشكل الذي يتراءى به»[2]، إذ تعدّ الظّاهراتية من الأفكار البارزة في فلسفة القرن العشرين، والتي

1- ادموند هوسرل 1917 نقلا عن عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر،2007، ص 94.

(*) Edmund Husserl فيلسوف ألماني وعميد الفلسفة الظاهرية التي أثرت على فلسفة القرن العشرين 1859 – 1938.

1- نقلا عن حبيب مونسي: **القراءة والحداثة، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية**، ص11.

تقوم على مبدأ أن لكل تجربة من التجارب الإنسانية شكل خاص يتغير تبع طبيعة الموضوع الذي تتناوله، ويسلك المفكرون المنضوون تحت لوائها نفس المسعى الفكري على اختلاف معتقداتهم، فيهدف الظاهراتيون عموما لمعالجة المشكلات الفلسفية من خلال وصف التجارب الإنسانية.

II-2-3/ مدرســة كونستانس École de Constance

قال "بيار ماشري" :«لا يجد الباحث ما يختاره، فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئا إطلاقا إذ كل شيء عنده مفسر مسبقا، ما دام الأدب من أمر الغيب لا يعرف البداهة ويدرك دونما سؤال، والمنهج النفساني لم يفسر بدوره شيئا، إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غثة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تصنع يوما في الأدب أثرا راقيا، والمنهج الاجتماعي بعد الكثير لا ينجز إلا القليل، إذ هو يمسك بحسابات لا يملك حق التصرف فيها، وأما المنهج الشّكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لم أحدث في القارئ انفعالا»[1].

ففي خضمّ هذه المذاهب التي انتقصت من دور القارئ، نشأت نـظريّـة التلقِّي بمفهومها الحديث في النصف الثاني من ستينيات القرن العشرين (حوالي 1966) بألمانيا الغربية على وجه الخصوص فيما عرف بمدرسة كـونستانس، على يد الأستاذين هانس

[1]– عبد الله الغذامي، **تشريح النَّص**، دار الطليعة، بيروت، ط 1 ، 1978، ص 75

روبرت يـاوس وفولفغانغ آيـزر*، قبل أن تزدهر وتتطور فيما بعد لتبلغ قمة تطورها في النصف الثاني من العقد السابع وحتى العقد الثامن؛ وتـركّز النظرية اهتمامها على القـارِئ جاعلةً منه محور العَمَلية النَّقديّة، ومحدثةً بأفكارها الجديدة ثورةً غير مسبوقة في مـجال الدّراسات النَّقديّة والأَدَبِيّة في تـاريخ الأَدَب الحديث.

II-2-3-1/ يــاوس: Jauss

كرّس مسعاه في الرّبط بين دِراسة الأَدَب والتَّارِيخ واهتم بالبُعدين الوظيفي الجَمالِيّ والتَّارِيخيّ في فهم النَّصّوص الأَدَبِيّة، وعمل على تحويل اهتمام التاريخ الأدبي إلى مسائل وقضايا جديدة مستبدلا الأسئلة القديمة بأخرى أكثر قوة وأكثر تأسيساً. ويعتبر مقاله "التغيير في نماذج الدراسات الأدبية" عام 1969 انطلاقة ثورته على المناهج النقدية السائدة آنذاك، فنجح في الإتيان بمقاربة جديدة وسمها نـظريّة التلقي وفيما يلي أهم مفاهيمها:

II-2-3-1- 1/ تجديد تاريــخ الأدب:

عارض ياوس كل العادات الشائعة في النقد الأدبي، وتعدّ محاضرته الموسومة "لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟" بمثابة الإعلان عن ثورة حقيقية على جميع الدراسات

(*) Iser Wolfgag أستاذ أدب انجليزي والأدب المقارن، عمل في العديد من الجامعات الأوروبية والأمريكية وهو أحد مؤسسي نظرية التلقي 1926 – 2007.

النقدية التي يراها قاصرة؛ فلا يجدر بالتاريخ أن يكتفي بسرد الوقائع متجاهلا البعد الجمالي الذي يضفي على الأعمال الأدبية قيمتها الفنية. إذ ينبغي على الدارس النظر إلى الأعمال من خلال جماليتها ومدى تأثيرها في القارئ وتلقِّياتها المتتابعة وعلاقاتها بعضها ببعض.

فإلى جانب الدور الجمالي الذي يلعبه القارئ من خلال قراءاته للنصوص وتفاعله معها وتأثره بها، يلعب القارئ دورا تاريخيا من خلال ترسيخ مراحل القراءة المتعاقبة للنصوص من أجل بناء أفق القراءة الحاضرة، ومنه على الدراسات الأدبية الاهتمام بتاريخ تلقِّيات النص، لا تاريخ النص في حدّ ذاته، فلا يمكن كتابة تاريخ الأدب إلا بكتابة تاريخ تلقِّياته.

II-2-3-1-2/ أفــق الانتظــار:

هو من أهمّ المفاهيم الإجرائية لدى ياوس، حيث وظفه من منطلق استحالة وجود العمل الادبي دون وجود المتلقي الذي يمنحه تجليات مختلفة حسب "الموضع" الذي يكون فيه أفق انتظاره «فإن مهمة الدارس هي أن "يُموضع" هذا الأفق حتى يتسنى لنا تقدير الخاصية الفنية في العمل[1]»، أي على الدارس أثناء سعيه لتحديد القيم الفنية للنصوص، أن لا يبحث عنها معتبرا إياها جواهر خالدة ومتعالية على الزمن، بل يجدر

1- روبرت هولب، **مدرسة كوستانس**، تر: محمد بريري، ضمن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج 8، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006، ص 4.

به في البداية تحديد أفق الانتظار الخاص بكل جمهور، حتى يتسنى له فهم ماهية التأثير الذي مارسه العمل الأدبي عليه، وكيفية تلقيه له.

إذ يعدُّ الآليّة الأنسب للمقاربة الجديدة التي تبنتها نظرية التلقي والتي تستند على فهم الظاهرة الأَدَبِيّة في بعديها الوظيفي الجَمالِيّ والتَّارِيخيّ، من خلال دراسة سيرورة تلقِّيها المستمرّة، إذًا يجب أن يميّز الدّارس أفق انتظار الأعمال الأَدَبِيّة حين ظهورها عن تلقِّيها في الزمن الحاضر، مرورا بسلسلة التلقِّيات المتتالية التي عرفتها. فبالإمكان كشف وتحليل الظاهرة الأَدَبِيّة وفق المنهاج الجديد مع مراعاة أفق انتظار القارِئ والاستجابة لمعاييره الفنّية والجَمالِيّة، ويتيح أفق الانتظار فهم رد فعل القراء، كما يستعمل لبناء المعنى وإعادة انتاجه. فهو بمثابة معيار بحوزة المتلقِّي يسجل من خلاله رؤيته القرائية المنسوبة إليه بادئ الأمر، بوصفه مستقبلا لهذا العَمَل أو ذاك.

وأفق الانتظار يتشكل نتيجة لثلاثة عوامـل أساسيــة:

- خبرة الجمهور القبلية بالجنس الأَدَبِيّ الذي ينتمي إليه الأثر.
- شكل وموضوعات التجارب القرائية السابقة والتي على العمل الجديد معرفتها.
- التعارض بين اللُّغة العَمَلية واللُّغة الشعرية أي بين الواقع اليومي والعالم التخييليّ فلكلّ منهما أفق انتظاره الخاصّ.

II-2-3-1-3/ المسافــة الجَمالِيّـة:

تعدّ المسافة الجمالية بمثابة معيار لتحديد مدى جودة النص الأدبيّ، وهي المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار المبني على الخبرات المسبقة والعَمَل الجديد، وكلّما كانت المسافة قليلة كان العمل يخلو من الابداع والتجديد، فالتوقعات المألوفة تجعله تكراريا روتينيا، وعلى العكس كلّما كانت المسافة أكبر كانت القيمة الفنية للنّصّ أعلى فاستثار لدى متلقيه المتعة والترفيه.

وقال ياوس أن «المسافة، التوقعات والعَمَل وبين مألوفية التجارب الجَمالِيّة السابقة وتغير الأفق الذي تقتضيه الاستجابة للأعمال الجديدة تحدّد الطبيعة لعَمَل أَدَبِيّ ما، فكلّما كانت المسافة أقل أصبح العَمَل أقرب إلى عالم القراءة المطبعية أو المُباشِرة»[1]. أي بقدر مدى المسافة الجَمالِيّة، ترتفع قيمة النَّصّ الأَدَبِيّ أو تنقص، فهي مقياس لتحديد قيمة العَمَل فتزداد متى ما اتسعت المسافة وتنقص متى ما تقلّصت فتصنّف كقراءة عادية وبسيطة.

1- سوزان روبار سليمان، أنجي كروسمن، **قـارِئ في النَّـصّ** – ترجمة حسن ناظم علي الحاكم صالح، دار الكتاب الجديدة، ط 1، 2007، ص 53.

II-2-3-1-4/ السـؤال والجــواب:

تتغيّر العصور وتأتي معها أسئلة يعجز الأفق القديم عن تقديم أجوبة لها، ومنه يتغيّر الأفق لكي يلبي مطالب النموذج الجديد ويجد فيه القارئ الأجوبة التي يتوق للحصول عليها. وفهم النصوص لا يتمّ بالشكل الصحيح إلا بمعرفة العصر الذي ظهر النصّ في خضمّه وحاول تقديم جواب عنه.

وذهب يـاوس إلى أنّ «النَّصّ الأَدَبِيّ جواب عن سؤال القارِئ ويتطوّر أفق التوقع عن طريق منطق السؤال والجواب إذ يسمح أفق الانتظار بالبحث عن الأسئلة الضمنية التي تنطوي عليها المُؤلّفات الماضية من ناحية، ومن ناحية أخرى يسمح بطرح أسئلة جديدة.»[1]. فمنطق السؤال والجواب لفهم الأعمال الفنية الذي اقترضه من غادامير، يعني أن النَّصّ يصبح موضوعا للتأويل في ذهن القارئ عن طريق علاقة حوارية تدور بينهما، فبدل أن يسأل القارئ "ماذا يقول النص" يتساءل "ماذا يقول للنص لي؟ وماذا أقول له؟".

II-2-3-2/ آيــزر: Iser

ساهم آيـزر إلى جـانب يـاوس في بلورة جَمالِيّة التلقِّي وتطويرها، ويعتبر كتابه النظري "فعل القراءة" 1976 الصياغة النهائية لأهم المبادئ والطروحات التي جاء بها،

1- نوال بن براهيم، **أثر التلـقِّي**، طوب بريس، الرباط، ط 1، 2015، ص 96.

وقد اعتمد في بناء منهاجه الفكري بشكل واضح وكبير على أعمال "انجاردن" فاعتمد معظم مفاهيمه وتبناها إلى جانب مفاهيم أخرى نهلها من مناهج نقدية سابقة، وسنعرض هنا أهم المفاهيم:

II-2-3-2-1/ التفاعـل بين النَّـصّ والقـارِئ:

سعى آيـزر لمعرفة أنّى يكون للنص معنى لدى القـارِئ وفي أي ظروف يتمّ ذلك، وعلى طرفي نقيض من النَّماذج القديمة التي نسبت ذلك للمعنى المستتر في النَّصّ، رأى آيزر المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النَّصّ والقـارِئ، أي أنه أثـرٌ بالإمكان ممارسته وليس موضوعا بالإمكان تحديده. فالتفاعل بين النَّصّ والقـارِئ هو ما يضفي على النصوص معنى وأهمية؛ ويعتبر هذه العلاقة التفاعلية المنطلق الفعليّ لبناء الأعمال الأَدَبِيّة.

اهتمّ آيـزر بقضية تشكّل المعنى، فهو يرى أنّ «المعنى الحقيقي إنما ينتج من خلال فهم المتلقّي وذلك عن طريق العلاقة التفاعلية بين النَّصّ وذات القـارِئ»[1]. أي أن المعاني تتولّد عن طريق الفهم والإدراك نتيجةً لتفاعل وعي الذات القـارِئة مع النَّصّ. ويعتبر هذا النشاط، عَمَلية اتصال تربط عاملين اثنين، حيث يقول آيـزر أن «القراءة هي عَمَلية جدلية تبادلية مستمرّة ذات اتجاهين، من القـارِئ إلى النَّصّ ومن النَّصّ

1- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنـظريّـة التلـقِّي**، دار الشروق، 1997، ص 153.

إلى القـارِئ»[1]. والمقصود أن المعنى غير موجود في النَّصّ بشكل مسبق، بل ينتج عن التفاعل القائم بين النَّصّ والقـارِئ.

II-2-3-2-2/ القـارِئ الضمني:

بعدما كان دور المتلقي سلبيا في المناهج النقدية السابقة، أصبح القارئ مشاركا في انتاج النصوص، ومفهوم القـارِئ الضمني يشكّل عند آيزر بُعدًا أساسيًّا في العلاقة التفاعلية بين النَّصّ والقـارِئ؛ ومهمّته الكشف عن الغامض والمستتر من خلال المعني المكشوف.

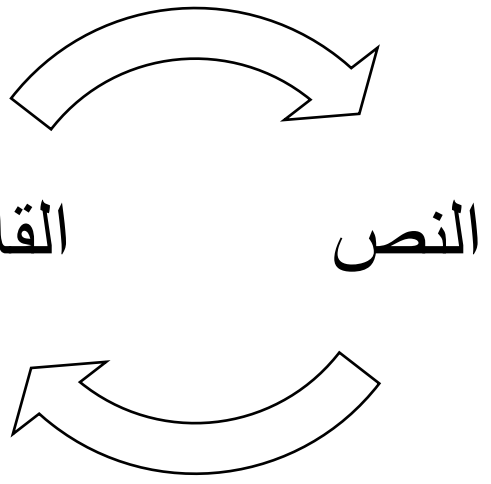
واعتبره آيـزر أهمّ الأسس الإجرائية في تحقيق المعنى أثناء العَمَلية القرائية، فهو بصفته بنيةً تخيلية أو وهميّة تقع داخل النّص تشكّل نقطة التقاطع بين النَّصّ والتلقِّي؛ وحضوره مجازيّ فإن «له جذور متأصّلة في بنية النّصّ، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[2]. أي أن القارئ الضمني ليس القارئ الذي هو بصدد قراءة النص قراءة فعلية، بل هو القارئ الذي استحدثه النص فهو متجذّر في صميم بنيته، ولا يطابق في أي حال من الأحوال القارئ الفعلي.

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط 3، المغرب، 2002، ص285.
2- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر: د. حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د.ط، ص 30.

ويحدد آيـزر الوظيفة الأساسية للقارِئ الضمني، بوصفه أفقا تنصهر فيه كلّ التحيينات التَّارِيـخيّة والفردية للنصوص، فهو بمثابة نموذج متعال، يظهر لنا الكيفية التي يُحدث بها النَّـصّ أثرا معيّنا أو يولّد معنى ما، ويبين لنا الدور الحقيقي للقارِئ المفترض في النَّـصّ،

II-2-3-2-3/ سيـرورة القراءة:

لما كانت القراءة نشاطا مكثفا ومتحرّكا ناتجا عن تفاعل النَّـصّ والقارِئ في عملية قرائية دورانيّة، فإن القراءة وفقا لـهذا المنظور المستحدث لا تمضي قبالة اتّجاه واحد، مثلما كان متعارفا عليه في النظريات النَّقديّة السائدة، لكنّها خلاف ذلك تسير في اتّجاهين متعاكسين ومتكاملين: من النَّـصّ إلى القارِئ ومن القارِئ إلى النَّـصّ.



سيرورة عملية القراءة

فيقدّم النَّـصّ للقـارِئ بقدر ما يضفي هذا الأخير على النَّـصّ أبعادا جديدة قد لا يشتمل عليها، ولما تنتهي العَمَلية مع إحساس القـارِئ بإشباع ظمئه النفساني والنَّـصّانيّ وبتطابق وجهات النظر بين القـارِئ والنَّـصّ، عندئذ تكون عَمَلية القراءة قد استوفت دورها ليس باستكمال عملية التلقي، بل من حيث التأثير المتبادل بين القارئ والنص على حد سواء. وتضمن هذه العلاقة التفاعلية بين الذات القارئة والنصوص الحفاظ على استمرارية النَّـصّ وبقائه.

II-2-3-2-4/ مواقــع اللاتحديد:

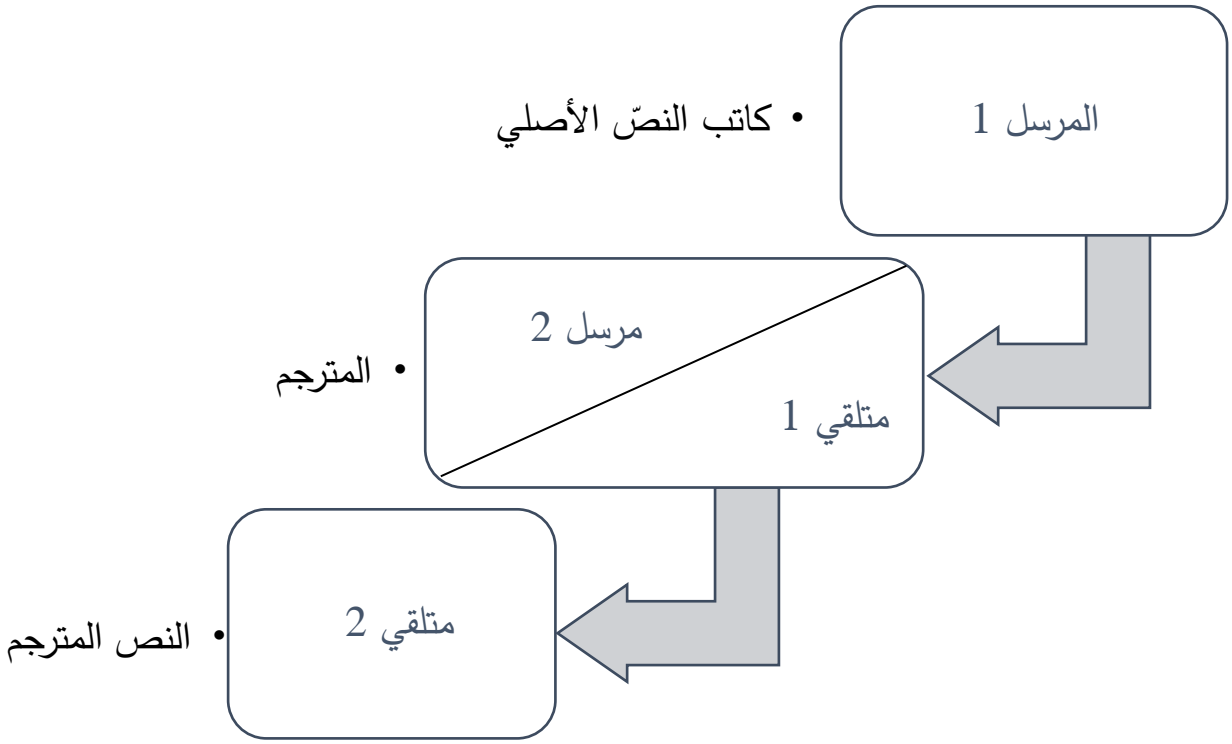
أَوْلى آيزر لهذا المفهوم أهميةً كبرى، وتتمثل مواقع اللّاتحديد في الفجوات التي تعيق القارئ أثناء تقدّمه في عملية انتاج المعاني بسبب الغموض الذي يرغمه على إعمال طاقته الإبداعية وقدراته التصورية بغية الوصل بين الأجزاء المنفصلة والمتمثلة في البياضات.

في البداية، قد تبدو مواقع اللَّاتحديد كعراقيل تواجه عملية القراءة، لكن في الواقع هي المادّة التي تحفّز مخيلة القارئ بهدف ملء الفجوات واستكمال المعنى المستتر الذي يخفيه النص الأدبي؛ فلولا الاختلالات واللَّاتوازن اللتان يتضمنهما النّصّ لما شكّلت القراءة أي تحدٍّ لإنتاج المعنى بالبحث عن العناصر التي تضمن حالة التوازن الضرورية لاستمرار الحالة التفاعلية بين القارئ والنص.

الترجمة ونظرية التلقي:

يوحي الأصل اليوناني للفظة هرمينوطيقا بعملية "الإفهام" لاسيما حين تكون اللغة هي الوسيط الأساسي في هذه العملية، ولمَّا كان جوهر العمل الترجميّ هو عملية التفسير، بوصفها نشاطا يعتمد أساسا على فعل القراءة، وهو –استنادا لنظرية التلقي– فعل تأويلي في الأساس، فالترجمة مرتبطة ارتباطا ظاهرا بالتلقي.

ولقد أثّرت مبادئ نظرية التلقي على كيفية عمل المترجم على أكثر من صعيد، فصار هذا الأخير قارئا فعالا، يحرّك وحدات النصّ ويملأ الفراغات الموجودة فيه ويتقصّى المسكوت عنه ثم يعرض ما خلص إليه في النصّ الهدف بالشكل الذي يراه مناسبا. وانطلاقا من هذه الفكرة تمرّ الترجمة على مرحلتين يوضحهما الشكل التالي:



تَمَوْقُع المترجم إزاء النّصّ حسب نظرية التلقي

من خلال الشكل يمكن أن نميز المرحلة الأولى، وفيها يعدّ كاتب النص الأصلي مرسلا والمترجم متلقٍّ للرسالة الأولى وهي النصّ الأصلي، ثم ما يلبث المترجم أن يتموقع من جديد فيصبح بذلك مرسلا ثانٍ لرسالة ثانية وهي النصّ المترجم في اللغة الهدف.

إذا ففي سياق نظرية التلقي يعدّ المترجم قارئا من نوع خاصّ، إذ لما يقرأ النصّ بلغته الأصلية يخضع لجميع آليات التلقي والاستجابة التي يقرّها منهاج نظرية التلقي، فهو قارئ نموذجيّ للنصّ الذي ينوي ترجمته، وهو في هذه النقطة يتساوى مع غيره من القراء والمتلقين في الفهم المؤدي إلى التأويل.

أما عند قيام المترجم بعمله فإنه ينفرد عن باقي القرّاء بخاصيّة التجسيد، فهو يُجاري عمل كاتب النصّ الأصلي لأنه يعيد كتابة نصّ مُستحدَث ضمن سياق أدبيّ ولغويّ وثقافيّ جديد، فالمترجم بصفته كاتبا ووسيطا ومستوردا[1] هو قارئ ومؤلف في آن واحد يتموضع ويُكَيَّف من خلال أفقه الترجمي والذي يتلقاه قارئ ثانٍ تنطبق عليه نفس الآليات والاستراتيجيات التي خضع لها المترجم في البداية.

ينصب نشاط المترجم–المؤلف على ترجمة المؤلفات أكثر مما ينصب على ترجمة اللغة في حدّ ذاتها. فهو يوظف حيّز الذاتية التي يحظى بها في اختياراته الترجمية ومقاربته النقدية للنص المراد ترجمته، فهو يمنح الجمهورَ القراءة النقدية–التأويلية الأولى للمؤلفات الأجنبية، والتي يُوجِّه من خلالها عملية التلقي لا محالة.

«هناك اتجاهان عامّان في مجال الدراسات المتعلقة بتلقي الترجمة الأدبية: يقول الأول بوجوب عقد صلة قوية عمادها المقارنة بين الترجمة والأصل، ويميل الثاني إلى الاكتفاء بتحليل تلقي الترجمة في الثقافة الهدف، ويجعل بذلك من اللجوء إلى الأصل أمراً غير ملزم. يتبنى الاتجاه الأول الباحث الألماني البروفيسور رولف كلوبفير **Rolf Klopfer**، الذي يرى أن محاولات تحديد موضوع البحوث الخاصة ببناء نظرية علمية للترجمة الأدبية لا بد أن ترتكز على ملاحظة الترجمة عن طريق النص الأصلي،

[1] انظر Blaise Wilfert-Portal, **Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914**, Actes de la recherche en sciences sociales, n. 144, septembre 2002, p. 33-46.

بمعنى أن الترجمة ينبغي دراستها لا بوصفها نتاجاً من لغة وثقافة الهدف فقط، بل لا بد من تحليلها وفق علاقتها مع الأصل واشتغال أدواتها في الثقافة المنبع.

أما الاتجاه الثاني فيقول به الباحث التشيكي جيري ليفي **Jiří Levý** الذي يرى وجوب تحليل الترجمات في سياق الثقافة الهدف، ولا يجد ضرورة ملزمة لتفحص حال النص في الثقافة الأصل»[1]، فعلى الترجمة أن تعيد تشكيل الجمالية الموجودة في النص الأصلي بمصطلحات مكافئة، فالإبقاء على القيمة الدلالية والجمالية أهم من الاحتفاظ الآلي بالشكل.

خلاصة الفصل الثّاني:

في مجمل القول، تستند نظرية جمالية التلقي إلى خلفيات فلسفية مرتبطة بالهرمينوطيقا والفينومينولوجيا، ومع تراكم وجهات النظر والزخم الفكريّ المتعلّق بهاتين الفلسفتين وكذا النظريات النقدية البالية التي برهنت على عجزها بعد فترة من ظهورها، أسّس ياوس و آيزر لفكر نقديّ جديد؛ ورغم أن لكل منهما طروحاته الخاصّة إلا أنهما يتفقان في أن المحور الجوهري لعملية التلقي يكمن في المتلقّي، وعلى هذا الأساس طوّرا مجموعة من الإجراءات التي تستعمل في تقييم الأعمال الأدبية؛ أما في مجال الترجمة فقد أعادت نظرية التلقي النّظر في موقع المترجم بالنسبة لكلا النصين المترجم منه والمترجم إليه، فصار من جهة قارئا–متلقيا فعالا يؤوّل المعاني وينقّب عن المقاصد

[1] حسن سرحان، **الترجمة الأدبية فحص للعلاقة مع التلقي والأصالة**، القدس العربي https://www.alquds.co.uk/

الخفيّة، ومن جهة أخرى تقمّص دور المرسل بمعنى الكلمة لأنها اعترفت بدوره الذي لا مناص منه في توجيه جمهور القرّاء–المتلقين، لأن هؤلاء سيرون النّص بعيونه وسيكوّنون تأويلاتهم الخاصة بناءً على رؤية المترجم لا محالة.

III- الفصل الثَّالث

الــجُــزء الــتَّــطــبيــقيّ

تمهيد:

سنقوم في هذا الفصل التطبيقي بتحليل مجموعة من النماذج التي اخترناها من المدوّنة التي نحن بصدد العمل عليها لتحديد المقاربة التي وظفها المترجم خلال ترجمة هذه الرواية بالإضافة إلى مختلف الأساليب التّرجمية، وقبل ذلك ارتأينا التعريف بمدونتنا التي تتمثل في رواية **Hygiène de l'assassin** وهي باكورة أعمال المؤلّفة أميلي نوثمب وترجمتها نظافة القاتل لعبد الكريم جويطي. وسنقف على أهم خصائص المدوّنة الأسلوبية واللغوية، ثم سنحاول تأويل المدوّنة بمنظور نظرية التلقي واستنباط ما ترمز إليه الشخصيّات والأحداث الكامنة في قلب الرواية. لندرس بعد ذلك بعض الأمثلة التطبيقية.

Ⅲ-1/ التعريف بالمدوّنة:

Ⅲ-1-1/ تقديم الروايـــة

تتكون هذه الروايــة من 215 صفحـة وهي أوّل وأطول رواية كتبتها نوثمب إلى غاية اليوم، أصدرتها دار النشر (آلبان ميشال) لأول مرة في شهر أوت 1992، بيعت منها 25.000 نسخة[1].

1- أنظر. Le Magazine des livres, n° 4, mai-juin 2007، نقلا عن Emilie Saunier, **produire la valeur artistique dans une économie de la notoriété – le cas d'Amélie Nothomb**, ENS Paris-Saclay, Terrains & travaux, n°26, 2015, p 42
https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2015-1-page-41.htm

أما (آميلي نوثمب) فهو الاسم المستعار الذي تنشر (فابيان كلير نـوثمب) من خلاله أعمالها الأدبية، وُلدت بتاريخ 9 جويلية 1966[1] في بروكسل وهي سليلة عائلة بلجيكية أرستقراطية وبورجوازية عريقة تنحدر من منطقة لكسمبورغ[2]؛ درست الحقوق لسنة واحدة، قررت بعدها التخصص في فقه اللّغة الرّومانيّ. في سنة 2015 صارت نوثمب عضوا في الأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسي لبلجيكا. ونظرا لنجاحها الكبير وشهرتها، منحها الملك في سنة 2015 لقب (بارونة) لتصير بذلك من النَّبَالة البلجيكية.

منذ نشر أول روايــة لـها (نظافة القاتل) سنة 1992 دأبت آميلي نـوثمب على نشر روايــة كل سنة بمناسبة الدخول الأدبي في فرنسا الذي يصادف شهر أوت وتتراوح نسبة مبيعات رواياتها المطبوعة بالحجم الكبير بين 150.000 و250.000 نسخة منذ سنة 1999[3]، فلديها لحد كتابة هذه الأسطر 29 روايــة منشورة أشهرها:

– Stupeur et tremblements 1999 – Hygiène de l’assassin 1992–

La nostalgie heureuse 2013 – Ni d’Ève ni d’Adam 2007

ترجمت ستة من أعمالها إلى اللغة العربيــة وهي على التوالي: اغتيال (2003)، زئبق (2007)، بيوغرافيا الجوع (2008)، نظافة القاتل (2010)، ذهول ورهبة (2009)، رحلة الشتاء (2011)، يوميات سنونوة (2011)، لا حواء ولا آدم (2013)؛ فيما ترجمت

1– لاحظنا أن معظم المؤلفات (من بينها تعريف الكاتبة في النسخة المترجمة) تقدم تاريخ ميلاد خاطئ والسبب الاعتماد على تاريخ ذكرته الكاتبة في احدى رواياتها لكنّه تاريخ مغلوط.

2– هناك قريــة في مقاطعة لكسمبورغ يحمل اسم (نـوثمب) نسبة للعائلة يسكنها أكثر من 600 نسمة (2007).

3– المرجع نفسه، ص 42

أعمـالـها لـ 46 لغـة وهي تتمتع بشعبيــة كبيرة في إيطاليا واسبانيا وروسيا وأمريكا[1]. نالت أميلي نوثمب عدة جوائز أهمـها: جائزتا (روني فالي) و(آلان فورنيي) سنـة 1993 نظير روايــة (Hygiène de l'assassin)؛ الجائزة الكبرى للرواية من الأكاديمية الفرنسية سنة 1999 نظير رواية (Stupeur et tremblements)؛ جائزة (فلور) سنـة 2007 نظير روايــة (Ni d'Ève ni d'Adam)؛ الجائزة الكبرى (جان جيورنو) سنـة 2008 نظير مجموع أعمـالـها باللغـة الفرنسيــة والتي تدافع فيـها عن قضيــة الروايــة. لكن رغم العدد المعتبر من الأعمـال الفنيــة التي قدّمتـها نـوثمب، ومقروئيتّـها وشعبيتّـها الكبيرتين إلّا أنّ تـحديد المذهب الأدبي التي تتـبنّاه الكاتبـة مسألـة استَعصت على القراء وعلى النقاد الأدبيين على حد سواء

ومُنتهى الجرأة لدى نـوثمب يكمن في أنـها عكس الكُتّاب المبتدئين الذين يسعون في بداياتهم لجذب اهتمـام النقاد الأدبيين والصحافيين وتأييدهم، قامت بتصويرهم على نحوٍ كاريكاتوريّ، بل وتمادت في إهانتهم على لسان طـاش الشخصيـة الرئيسيـة ذات النبرة القاتمـة والحادة. ولخصنا الرواية كما يلي:

2- أنظر Jacques De Decker نقلا عن Michel Zumkir**, Amélie Nothomb de A à Z - Portrit d'un monstre littéraire**, Bruxelles, Grand miroir, 2003, p. 42.

Ⅲ-1-1-1/ ملخص الروايـــة:

انتقت نـوثمب الروائي بريتكستا طـاش الحائز على جائزة نوبـل في الأدب كبطل لأول أعمالـها، وهو عجوز يبـلغ من العمر 83 سنـة مقعد وبدين لدرجـة أن رجليه لا تحملانه فيتنقل بواسطـة كرسيه المتحرك، اختار أن يعيش في عزلـة ليس حُبًّـا في الوحدة إنّما لأنه يبغض البشر، مفضلا قضاء أيامه وحيدا أمـام شاشـة التلفاز يلتهم الطعام ويدخن السجائر ويمزق صفحات مملّـة من الروايـات الكـلاسيكيـة. ألَّف طـاش 22 روايـــة بـلغ بـها أقصى درجات الشهرة كمؤلّف، ثم قرّر هجر الكتابـة في سن التاسعـة والخمسين، تاركًا رواية غير مكتملة بعنوان "نظافة القاتل" وكلّف سكرتيره بتدبير الأمور الإداريـــة مع دور النَّشر واللّقاءات الصـحفيـــة التي لطالمـا رفضـها رفضًـا قاطعًا.

غير أن المؤلف الطّاعن في السّن علم مؤخرا بإصابته بسرطان نادر وهو سرطان المفاصل، وأن أمـامه شهرين لا غير قبـل أن يفارق الحياة، وكان لنبأ احتضاره صدى واسع لدرجـة أن الصحافيين تداعوا من العالم أجمع للظّفر بآخر حـوار معه، فوافق في النـهايــة على إجراء بعض المقابـلات بعد إصرار سكرتيره.

وفي صباح أحد الأيام، قدم الصـحفي الأوّل لبيت طـاش، حاملا آلـة التسجيل وهنا دار بينهما حـوار قصير سخر خلاله الكاتب من أسئلـة الصـحفي، وانتهى الأمر بينـهما بالتصعيد فطرد الكـاتب الصـحفي الذي فرّ من شدة ذعره، ثم هرول إلى المقهى أين كـان

ينتظره زملاؤه اللذين سخروا منه بعد سماعهم للحوار الفاشل ووصفوا طاش بالعبقري والعظيم...

في اليوم الموالي، حاول الصحفي الثّاني استدراج الكاتب العجوز للحديث عن حرب الخليج إلا أن طاش لم يأبه بأسئلته وفضل الحديث عن مشروبه المفضّل، عندها قرر الصحفي التطرق إلى النظام الغذائي للكاتب البدين، فحدّثه طاش بالتفصيل عن روتينه الغذائي ووجباته اليومية المثقلة بالدهون، ووصف له أمسياته التي يقضيها في التدخين، ثم وقت الاستحمام من طرف الممرضة التي يبغضها كثيرا... أخذ طاش يعدد وجباته الدّسمة والمقززة بدءا بمصّ صفار البيض نيئًا مرورا بحساء بارد ممزوج بشحم الإوز ووصولا إلى مشروبه المفضّل "ألكسندرا" الذي يعدّه بإضافة الحليب المركز المحلى وقطعة كبيرة من الزّبدة الذائبة شعر الصحفي بالغثيان ففرّ هذا الأخير للاستفراغ، ومن ثمة التحق بزملائه في المقهى المعتاد حيث ألقى عليه زملاؤه اللوم وأيّدوا طاش في موقفه.

ثم حان دور الصحفي الثالث وهو أذكى بقليل من زميليه، وصل عند العجوز محاولا استنطاقه حول حرب العراق التي كانت على وشك الاندلاع، لكن الكاتب أراد أن يبرهن للصحفي أنه شخص طيب وكريم، فشبه نفسه بالمسيح مؤكدا أن عمله أشبه بتضحية عظمى قام بها من أجل الإنسانية. قابل الصحفي اعترافات طاش بالسخرية فما كان من الكاتب إلا طرده من بيته. التحق الصحفي بزملائه اللذين استمعوا للشريط المسجل، وعاتبوا زميلهم ووقفوا في صفّ طاش.

وصل صحفي رابع لمنزل بريتيكستا طاش وأعلمه أن الحرب قد اندلعت، فقارن العجوز الكتب بالأسلحة وبَنَى نظريــة كاملـة حول الكتابـة وشروط المؤلف الحقيقي. كان هذا الحوار هو الأطول لأن الصحفي تحلى بالهدوء أكثر من زملائه، باح طـاش بكراهيته الشديدة للنساء معترفا بعذريته، وأخيرا طرد الصحفي فذهب لملاقاة زملائه.

فمن خلال الفصول الأربعة السابقة نرى أن دهاء بريتيكستا الساخر وعنجهيته الجارحـة مكناه من التخلص من محاوريه سريعا بعد دخولهم بيته المظلم البائس حيث أنهكهم بسجال لفظي قاس برهن من خلاله عن جهلهم بأعمـاله التي جاؤوا ليحدثوه عنـها وهم لم يطالعوها أصلا فيضطرون للفرار من شدة الخزي وكان هذا النشاط بمثابة تسلية يمضي بها الوقت.

أمـا في الفصل الخامس والأخير والذي يفوق عدد صفحاته نصف حجم الكتاب، تزجُّ أميلي نوثومب بصحافية بالغة الحنكة والدهاء، تجعل الكاتب العجوز يعتذر لها على وقاحته معها في أول عشر دقائق من مقابلتها معه، وهنا نتعرف على الصحافيــة نينا ذات 30 عامـا والتي لم تدَّخر جهدا في الاستعداد لهذا اللقاء، حيث اكتشفت نقطـة ضعف طـاش قبل مقابلته من خلال نسخة من التسجيلات للمقابلات السابقة التي قام بها الصحفيون الأربعة قبلها، ويبدو ذلك جليا من خلال أسئلتها الذكيــة التي تمحورت حول مفخرة طـاش وهي روايته غير المكتملـة "نظافة القاتل"، كشفت نينا النقاب عن أن تلك الروايــة بالذات التي تتوقف أحداثـها عند مقتل الفتاة ذات 14 ربيعا على يد

حبيبـها الوسيم حين خنقها، لا تعدو كونـها سيـرة ذاتيــة للكاتب البديـن، قصّ من خلالـها الجريمـة التي ارتكبـها منذ أكثر من نصف قرن. أنكر طـاش اتـهامـات نينا جملـة وتفصيلا وحاول التملص منها، لكنـها أوهمته بأنها وجدت صورة قديمة له مع قريبته ليوبولدين أمام القصر، حاول طاش التملّص لكن نينا دحضت ادعاءات خصمـها الواهيــة بالبراءة وضيقت عليه الخناق بالدليل والبرهان، وبشجاعـة لم يعهدها أرغمته على الاعتراف بفعلته، فسرد لـها كيف فقد والديه في السنـة الثانيــة من عمره، ونشأ يتيمـا عند عائلـة راقيــة وثريــة جدا ذات صلـة قرابـة مع أمه المتوفاة، وجمعته مع قريبته ليوبولدين في ذلك القصر قصـة حب، تعاهدا من خلالـها بعدم بـلوغ سن المراهقة وبأن يحافظا على طفولتهما من خلال نمط خاصّ وشاقٍ من الحياة يمنعهما من الوصول إلى سن البـلوغ. لكن كـل هذا لم يجدِ نفعًا فقد حاضت ليوبولدين صباح عيد ميلاد طاش، ولأنه يحبـها فقد قتلـها ليمنعـها من أن تصبح امرأة فيدنّسها الكِبر وتصير امرأةً بغيضةً ومقزّزة، وحاول إثبات نظريته في "تخليد ما لا يكبر" ففي نظره ليوبولدين لا تزال أسعد فتاة في العالم تمرح بكل براءة في القصر العائلي بـ"سان– سولبيس". كما اعترف لنينا بأنه هو الذي أضرم النار في القصر العائلي الذي ترعرع فيه بعد سنة من مقتل قريبته، ونتج عن ذلك حريق مهول قضت فيه بقيــة الأسرة وعلّل إقدامه على فعلته بأن شكوكهم حول مسؤوليته عن مقتل ليوبولدين صارت علنيَّة وبأن القصر من دون ليوبولدين صار لا يطاق.

اعترف طـاش بأنه لم يجد النـهايــة المناسبـة للروايــة، ولهذا وضع حدا لمشواره الأدبي مؤكدا لـها أن لا أحد سواها تمكن من قراءة القصـة بالشكل الصحيح، ولو حدث ذلك لكان الآن في السجن منذ مدة طويلـة، بـل وباح لـها بحبه لأنـها الوحيدة التي فهمت أدبه وغاصت في دواخله. لكن الوضع تأزَّم لمـا واجهته نينا بواقع حياته بِكلّ مـا اكتنفته من أكاذيب وأوهام وقسوة وافتراءات، فَرَاح يتوسلـها أن تشفق عليه وتقتله. عندها تقمصت نينا المـاكرة دور طـاش القديم وأردته قتيلا لتريحه من عذابه، وبهذا أصبحت هذه الصـحفيــة الشابـة قـاتلـة تحمل في ذاتـها نفس الذكريات: موت بريتكستا طـاش...

حقق مقتل العجوز شهرة كبيرة لمؤلفاته وبعد 10 سنوات صُنِّف أدبـه من الأعمال الكلاسيكية.

Ⅲ-1-1-2/ تلقّي الرواية في فرنسا:

بيعت 25.000 نسخة من الرواية

نالت الروايــة عدة جوائز أهمـها جائزتا (روني فالي) و (آلان فورنيي) سنـة 1993

عرضـها على شكـل فيلم 1999 للمخرج فرانسوا روغييري

تقديمـها على شكـل مسرحيــة (او بوتي تياتر دو باري) 1998

عرض مسرحي لباسكال لـيسيلور ترشح 3 مرات لجائزة موليار 1998

عرضت في مسرح مسرح بروكسل Le Public 2008

أوبيرا1995 دانيال شال Daniel Schell الكتيب والموسيقى

ورغم هذا النجاح، لم يكن دخول آميلي نوثمب إلى الساحة الأدبية سلسا بتاتًا، بل خاضت غمار حرب إعلامية حقيقية لتثبت وجودها نظرًا لحدث سبق نشر روايتها الأولى بسنة كاملة والذي أثر فيما بعد على تلقّي النّقاد له وألقى بظلاله على مسيرتها بشكل عام.

فبعد أن أرسلت نسخة إلى دار النشر Gallimard، تلقَّت جوابا بأنهم «لا يحبّذون المقالب»[1]، وبعد سنة أرسلت نفس النسخة لـ Albin Michel التي بادرت بنشر الرواية. لكن دار النشر الأولى استغربت المخطوط لدرجة أنها كلّمت عنه القاصي والدَّاني في باريس، مدّعيةً أنها مجرّد اسم فنِّي اختبأ أحد المُؤلِّفين المُسنِّين وراءه كي[2]، وعموما من النّادر أن يجد المؤلف هويَّته موضوع مُساءلة منذ الوهلة الأولى مثلما حدث لنوثمب.

لمّا صدرت (نظافة القاتل) وقع شدٌّ وجذبٌ كبير بين من راقه الكتاب الذي يُبرهن دون أدنى مجال للشَّكّ عن عبقريّة مؤلِّفه وبين من رفض دخول اللعبة رفضًا قاطعًا وصرَّح بأنه أكيد اسم مستعار لكاتب معروف[3]؛ونظرا لطغيان هذه الفكرة المغرضة اضطرت نوثمب لمقابلة الصحافة بشكل مُكثَّف لتبرهن بأنها شخص حقيقي وأنها هي النابغة التي ألفت هذه الروايــة المثيرة للجدل.

1-أنظر Marc Baronheid, **Amélie Nothomb: Tout pour le plaisir,** Le Vif /L'Express 25 août 1995

(*) Philippe Sollers (1936-) مؤلف وناقد أدبيّ فرنسي، عضو في لجنة القراءة لدار النشر Gallimard زوجته هي الناقدة الأدبية والمنظّرة جوليا كريستيفا.

2- أنظر Mark D. Lee, **les identités d'Amélie Nothomb – de l'invention médiatique aux fantasmes originaires**, collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, Amsterdam – New York, 2010, p 11

3- أنظر Jean-Claude Perrier, **Amélie Nothomb: La star a toujours faim**, Livres Hebdo 2 juil. 2004 : 85

Ⅲ-1-1-3/ تحليل الروايـــة بمفهـوم نظريـــة التلقي:

تتولّد عن قراءة رواية "نظافة القاتل" معانٍ كثيرة يتعلّق أغلبها بمجال الأدب وخاصّة فعل القراءة، ونوثمب في هذا المقام تشير إلى بعض المسائل التي يجب التأمّل فيها والتساؤل حولها وليست بصدد تقديم الإجابات[1]، جاءت كلّ هذه الأفكار متناثرة في صفحات الرواية، حاولنا جمع الشَّظايا حتى تعكس صورة مجملة عن تصور نوثمب عن التأويل والقراءة، وسنتطرّق إليها في جزئين: الجزء الأول يضم الفصول الأربعة الأولى التي يحاور فيها طاش الصحفيين، أما الجزء الثاني فيضم الفصل الخامس والذي يحاور فيه طاش الصحفية نينا.

- **المستوى التأويلي الأول:**

منذ الصّفحات الأولى للرواية تأخذ نوثمب في طرح التساؤلات، فنقرأ ما جاء على لسان النّقّاد الأدبيين لدى سماعهم نبأ مرض طاش وهم يتساءلون عمّا إذا كان نجاحه مبالغًا فيه، وإن كان طاش مجددا في الأدب حقّا، أم كان "سوى وريث حاذق لمبدعين مجهولين لا أكثر"[2] وهنا تلمّح نوثمب لفكرة إحالة النصوص إلى بعضها البعض، وبأنّ الابداع لا يأتي من العدم بل أن المبدع يبني دوما على خلفيات وقراءات سابقة.

1-أميلي نوثومب، **نظافة القاتل- تر: عبد الكريم جويطي**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2010، ص22

2- المرجع نفسه، ص 09.

يقول طاش أن معظم الناس لا يقرؤون، فهم يقتنون الكتب حتى يرتاح ضميرهم ويشعروا بالرضى، يكدّسونها في الرفوف ثمَّ يجدون أعذارًا واهية لعدم قراءتها. أما النوع الثاني من الناس فهم الذين يقرؤون دون أن يقرؤوا أي دون فهم، يشبههم في عدّة مواضع من الرِّواية بـ "الرجال الضفادع" (أي الغطاسين) فهم يرتدون البذلات الواقية ويغوصون داخل الكتب، لكنهم يخرجون منها مثلما دخلوا أي دون أن يبتلوا بقطرة ماء واحدة. ويطلق عليها طاش اسم "القراءة النظيفة" يمارسها هؤلاء قبل النوم مرتاحين ليسترخوا في أفرشتهم المريحة. أمّا القراء الفعليّون فهم نادروا الوجود ولم يقابل منهم أحدًا بعد حتى وهو على شفا الموت.

طاش متأكّد بأن اللجنة التي منحته جائزة نوبل في الآداب لم تقرأه حقيقةً، فجائزة نوبل التي حصل عليها هي "ذروة سوء الفهم" ومَنحُهُ إياها يعادل منح جائزة نوبل للسلام لصدّام حسين. كما يؤكد أن جميع من حصلوا على جائزة نوبل جميعهم قتَلَة ولولا ذلك لما كانوا قد حصلوا عليها فالقتلة أوفر حظا في نيل جائزة نوبل خاصة جائزة نوبل في الأدب. ويشبّه طاش الكتب بالأسلحة لدى الأُمَم والرابط بينهما هو فِعل التكديس، فمثلما يقال "السباق نحو التسلح"، يجدر أيضا القول "السباق نحو الآداب" لأنه نقطة قوَّة تفتخر بها الشعوب، فهي تُشهِر كُتَّابها مثلما تُشهِر المدافع الحربية؛ ويعتبر طاش أدبه أكثر ضررا من الحروب، لأن اندلاع الحروب يدفع الناس للرغبة في النجاة والعيش، بينما يجدر بمن يقرأ أدبه أن ينتحر لأن أدبه ذو طابع دمويّ يدعو للموت والانتحار. وفي هذا الصدد يقول

أنه لا يشفق أبدًا على قرّائه –إن وُجِدوا– بل يشاركهم الحقيقة عاريةً دون الخوف من جرح مشاعرهم بل ويتباهى بأنه ألحق الضرر بالإنسانية عبر أدبه.

لقد ألّف طاش روايته من منطلق أن "الناس لا يقرؤون وإن قرؤوا فإنهم لا يفهمون وإن فهموا فهم ينسون". وهنا يذكر(هوميروس) كمثال، فيقول أنه ما عدا تلاميذ الثانوية الذين يقرؤونه بينما بالهم مشغول بمجلات الموضة والسيدا لا أحد يقرؤه فعليًّا، ولهذا السبب بالذات صار من أشهر المؤلفين عبر التاريخ وصارت "الأوديسة" مرجعا في مجال الأدب. تمامًا مثل طاش فما جعله كاتبا ناجحًا ومشهورا هو امتناع الناس عن قراءته أو عدم قراءتهم له بالشكل المطلوب، فلو قرأ الناس فعلا رواياته لما صار معروفا. يجد أنه من الممتع بالنسبة لكاتب كبير وذكي وبارع ومبدع مثله أن يبيع ملايين النسخ عبر العالم دون أن يُقرَأ ودون أن يُدنِّس القراء بأعينهم الساذجة الجواهر التي تجود بها قريحته.

يقول طاش انه ينكبّ على القراءة مثلما ينقضّ على الطعام، ليس من باب الحاجة وحسب، بل لأن القراءة تدخل جسمه وتؤثر فيه إلى حدّ تغيير مكوناته الداخلية، فمثلما يتغير الانسان عند ابتلاع أنواع مختلفة من الأطباق بين الفاخر والعادي، من المفروض أن نتغيّر حسبما قرأنا. والحقيقة أن معظم الناس يخرجون من أسبار عمالقة الأدب مثلما دخلوه، دون أي زيادة أو نقصان. والمُهمة الأولى لكل المؤلفين هي أن تغيير نظرة قرائهم للعالم، ويؤمن طاش بأن للكتاب الكبار مدخلا مباشرا إلى حياة الآخرين حيث يكفيهم تناول ورقة وقلم لرسم أفكار بقية الناس.

يتحدث طاش عن الشروط التي ينبغي أن تتوفر في المؤلف ويذكر خلال حديثه العشرات من الأدباء والمفكرين مثل (هيجو وكانط وبروست وفلوبير...الخ) ويعلق على القدرات الأدبية لكل منهم والخصائص التي يمتلكونها أو يفتقدونها، وبالحديث عن (سيلين) الذي يعتبره مؤلّفا كاملا من جميع النواحي، يقول أنه لم يتعرّف إليه شخصيًّا بل فَعَلَ ما هو أفضل من ذلك: لقد "قَـرَأَهُ" وتشبّع بأفكاره لدرجة أنه صار مرجعًا له وصار ينقّح أدبه الخاص حسب مقاييسه.

- **الـمستوى التأويلي الثّـاني:**

يمكن تأويل السجال اللفظي ثم الجسدي الذي دار بين الشخصيتين الأساسيتين: بـريتيكستا طـاش الكاتب العجوز المتغطرس والذي يمثل مجازيا سلطـة الكاتب، ونينا الصحافيــة الشابة والفطِنـة ذات ملكةِ القراءة والتي تؤكد تملّكـها لحقيقـة النص على أنه نزاع حول عمليــة الكتابـة وفعل القراءة أي مكانـة المؤلف ودور القارئ في تأويل النصوص.

بصدد روايته غير المكتملة، يخبر طاش نينا بأنه كان بإمكانه الاختيار من بين عدّة نهايات محتملة للقصّة لكنه انتظر ستة وستين سنة حتى يأتيه قارئ حقيقي مثل نينا وينهي القصّة بأسلوبه الخاصّ. تنتهي المواجهـة بينـهما بـموت طـاش خنقا على يدي قارئته، ومـا يفهم مجازيا هو بطبيعـة الحال موت المؤلف وميلاد القارئ. ففي اللحظـة التي تقتل القارئـة فيـها المؤلف، تتولى زمـام السلطـة على حسابه، وبينمـا يترجاها الروائي "ساعديني على

إضفاء معنى لهذه القصّة"[1] "اقتليني"[2] تستجيب له في نـهايــة المطاف، وتصبح بدورها مشاركـة في عمليــة التأليف وخلق النصوص: فقد وضعت اللمسـة الأخيرة على الروايــة غير المكتملـة ممـا أرضى المؤلف بـل شعر بالغبطة ومنحـها صفـة القارئ الفذ. ويحدث المشهد الأخير من الروايــة تحت أعين شاهد خارجيّ (قارئ نـوثمب) ولكونه مندمجا في الروايــة فإن الدائرة التأويليــة لا تكتمل إلا بوجوده (قارئ نـوثمب)، مثلمـا هو الحال في روايــة طـاش.

إذًا فروايــة "نظافة القاتل" لم تخلق منقرئة على يد مؤلفـها وإنمـا صارت كذلك بفعل قارئـها: فالقارئ هو المسؤول عن خلق المقروء، ولديه الحريــة في القراءة أي أنه يكتب أو يعيد كتابـة النص، خاصـة أن الحُجّة التي جعلت طاش يعترف بجريمته هي صورة فوتوغرافيّة أوهمته نينا بالعثور عليها، مما يعني أن نـوثمب تشجع القراءة الإبداعيــة لدى قرائـها.

في بدايــة حوارها مع طـاش تتخذ نينا موقفا إزاء تعدد القراءات فتقول: "أليس تعدد القراءات مدعاةً للفرح؟"[3]فقراءة طاش لأعماله ليست هي القراءة الوحيدة المقبولة إذًا فهي تؤيد فكرة أن جميع القراءات شرعيــة وأن عدد القراءات الممكنة تمشي طردا بعدد القرّاء.

وفي النـهايــة نرى أن روايــة نظافة القاتل صارت روايــة كـلاسيكيــة ممـا يعني أنـها

1- أميلي نوثومب، **نظافة القاتل – تر: عبد الكريم جويطي**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2010، ص 192

2- المرجع نفسه، ص 194

3 - المرجع نفسه، ص 152

صارت منقرئـة، وأنـها بفعل إقبال القراء المستقبليين فإنه ستعاد قراءتها وستخلق قراءات أخرى وتأويلات أخرى. يقول بارت أن إعادة القراءة وحدها التي تنقذ النص من التكرار، أمـا الاكتفاء بقراءة عدة نصوص مرة واحدة فقط يعادل رؤيتـها مرة واحدة فقط بعين الناقد، أي اخضاعـها لنظرتنا الخاصة ودرء تعدد الدلالات الذي جُبلت عليه كل المواضيع الإبداعيــة: "أولئك الذين يهملون إعادة القراءة ملزمون بقراءة الحكاية ذاتـها في كل مكان".[1]

III-1-2/ التعريف بالمترجم:

وُلد عبد الكريم جويطي يوم 13 مايو 1962 بمدينة بني ملال، هو كاتب وباحث وروائي ومترجم مغربي. امتهن التعليم، ثم عُيِّن مندوبا ومديرا جهويا لوزارة الثقافة، وهو حاليا مكلف بالدراسات في وزارة الثقافة بجهة تادلة أزيلال. نال العديد من الجوائز، من بينـها جائزة المغرب للكتاب، وجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب. من أهم رواياته روايــة (المغاربـة) التي حققت نسبة استثنائية في التداول والانتشار والشهرة، كُتب عنها أكثر من مئتي مقال ودراسة، وعُقدت حولها العشرات من اللقاءات في الجامعات والتظاهرات والمؤسسات الثقافية في المغرب، ووصلت إلى القائمـة الطويلـة لجائزة «بوكر» سنة 2017، وحصلت على «جائزة المغرب للكتاب» في العام ذاته.

صدرت له عدة روايـات ونصوص سرديــة:

[1]– رولان بارت، **س/ز تر:محمد بن الرافه البكري**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت 2016، ص 51

- ليل الشمس (1992)، روايــة فازت بجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب
- زغاريد الموت (1996)، عن منشورات افريقيا الشرق. (ترجمت للفرنسيــة)
- رمـان المجانين .(1998)
- الموريلا الصفراء (2003)، للمؤسسـة العربيــة للدراسات والنشر.
- مدينـة النحاس (2004) – روايــة
- كتيبـة الخراب(2007)، وصلت إلى القائمـة الطويلـة للروايــة العربيــة سنـة 2009.
- المغاربـة (2016) وحصلت على «جائزة المغرب للكتاب»
- "تاريخ بـلاد تادلا" موجز تاريخ منطقـة تادلا من المغرب، بأسلوب أدبي يتكون من ثلاثـة أجزاء

كمـا تـرجم الكثير من الأعمـال إلى اللغـة العربيــة نذكر منـها:

- (نظافـة القـاتل) لأميلي نـوثمب
- (البـلد) لطاهر بن جلون
- (ابن النبي) لمحمد الناجي

- (أغاني تاساوت) لمريـريدة نايت أعتيق[1]

III-1-3/ الدراسة التحليلية:

تُعرّف نوثمب نفسها منذ البداية على أنها «dialoguiste» أي «كاتبة حوارات» وليست روائية، وكنتيجة حتمية لهذه الحقيقة، جاء البناء الفني لأولى مؤلفاتها على شكل سرد حواري نال حصة الأسد، مما جعلها أقرب للنص المسرحي منه الى الرواية بمفهومها الكلاسيكي. تقتبس «نظافة القاتل» بعض خصوصياتها من الرواية ومن المسرحية، فرغم استيفائها لشروط الرواية من سرد ووصف وحوار إلا أن هذا الأخير شغل 94.5٪ من محتوى الرواية[2].

ويجمع النقاد على أن الحُبكة لدى نـوثمب بسيطـة وسهلـة الفهم، لكنـها بالمقابـل توظف أساليب وتقنيات تحرير معقدة، كمـا أنـها تثري صفحات رواياتـها بحـوارات متحذلقـة تتناول الأدب والتاريخ والفلسفـة والسياسـة ومختلف العلوم بنحو يضفي على رواياتـها أبعادا فلسفيــة.

إن انعدام أو ندرة السرد في النّص يفتح للشّخصيات الباب على مصراعيه لتتكلّم على طبيعتها وتتصرّف على سجِيَّتها، دون تدخل الـرّاوي لإملاء الموقف الذي يجدُر

1- وهي أشعار من التراث الأمـازيغي ترجمـها عبد الكريم جويطي منطلقا من النسخـة الفرنسيــة التي نقلـها "روني أولوج" (1963) لأن النسخـة الأصليــة غير موجودة فهو تراث شفاهيّ غير مكتوب

2- أنظر Caroline Simard**, Littérature et institution dans Hygiène de l'assassin et les Combustibles: vers une définition de la position d'Amélie Nothomb dans le champs littéraire**, Université du Québec Montréal, août 2017, p24

بالقارئ اتّخاذه تجاه شخصيةٍ ما أو حدثٍ ما، وبالتالي فللقارئ كامل الحريّة في مواقفه ووجهات نظره التي يكوّنها أثناء القراءة، ويغيّرها وفقا للأحداث ويكيّفها لدى عثوره على متغيّرات جديدة.

اختزال نوثمب لنفسيّة الشخصيات في تصرفاتهم وأقوالهم دون وجود صوت خارجي يقاطع سيرورة الكلام المتبادل، يعطي للقارئ الانطباع بالموضوعية. كما أن الكمّ الهائل من الحوارات يضفي شحنة من الواقعية زادت من الطابع الدرامي للرواية.

Ⅲ-1-3-1/ منهجية التحليل:

بما أننا بصدد دراسة لغة الحوار، وحتى تكون الأمثلة التي اخترناها محايدةً وموضوعيَّة، فقد ارتأينا انتقاء أمثلتنا من نوعيّ اللغة المستعملة في الحوار أساسا من قبل الشخصيّة الرئيسية طاش في القصّة[1] وهي: اللغة العامية واللغة المثقفة، فطاش عبقري ومثقّف وذكي ومتمكّن من اللّغة بشكل متميّز، ويظهر ذلك في توظيفه لكثير من الكلمات الغريبة والصعبة، لكنه في نفس الوقت يميل لاستعمال العبارات الشائعة كثيرا، إلى جانب تلفّظه بوابلٍ من الشتائم كلما خاطب غيره.

وبغية تحليل النماذج المختارة مررنا بعدة مراحل، ففي البداية عدنا للقواميس سواء العامّة أو المتخصّصة (لاتينية، عاميّة، مرادفات...الخ)، مع أخذ السياق بعين الاعتبار

1- وظفنا مثالا واحدا فقط على لسان نينا في المجموعة الرابعة (عنوان الرواية على لسان الشخصيات)

حتى نختار المعنى المناسب له، ثمّ أخذنا نقارن بين المعاني التي تراءت لنا، وما ورد في النّص المترجم حتى نقارن بينهما ونخرج باستنتاج

Ⅲ-1-3-2/ النماذج المختارة:

المجموعـة الأولى (دجاجة حبشية) + (إوزة بيضاء)	
هاهي ذي **دجاجـةٌ حبشيّــة صغيرة** لا تنقصـها سوى النّظارات تعلن بسحنـة المُنتصر أنـها كشفت بعض التَّناقضات الفضّـة في أعمـالي. (ص112)	Et voilà qu'une **petite dinde**, à laquelle il ne manque que les lunettes, vient d'un air triomphant m'annoncer qu'elle a débusqué quelques fâcheuses contradictions dans mon œuvre! (p118)
هذا صعب! اعلمي أيتـها **الدّجاجـة الرُّوميّــة الصّغيرة** بأنه مـا من شيء يصعب كتابته على بريتكستا طـاش. (ص147)	Difficile ! Apprenez **petite dinde** que rien n'est difficile à écrire pour Prétextat Tach. (p152)
لـيس هناك مـا يُحمد أكثر من الرغبـة في الحياة، لكنك لا تعيشين يا **دجاجتي الرُّوميّــة الصّغيرة البائسة.** ولن تعيشي أبدًا. (ص 159)	Rien n'est plus louable que d'avoir envie de vivre. Mais vous ne vivez pas, **pauvre petite dinde** ! et vous ne vivrez jamais ! (p 164)

أحرص على أن أتعفن ما أمكن ذلك لأضايق هذه **الإوزة البيضاء.** (ص41)	Je m'arrange à puer le plus possible pour incommoder cette **oie blanche.** (p42)

أخذنا هذه الأمثلة من الفصل الخامس من الروايــة أي من حوار طـاش الطويل مع الصحفيــة نينا، وواصل فيه طـاش أسلوبه الساخر محدّثا إياها بنفس الأسلوب الذي كلم به الصحفيين اللذين جربوا أن يحاوروه قبلـها، حيث نلاحظ أن طـاش ينعت نينا بوصفها (dinde) عدة مرات خلال لقائهما، ووظّف المترجم (دجاجة حبشيــة) كمقابل بالعربيــة، لكن طـاش هنا لا يعني بـها الحيوان المذكور من قبل المترجم، بـل لفظة (dinde) في هذا السياق هي شتيمة يوجهها للصحفيــة فهي تعني باللغة العامية امرأة بـلـهاء، حمقاء[1].

نفس الملاحظة تنطبق على المثال الأخير، ففي هذا المثال يروي طـاش للصحفي كيف يتعمّد اِلتـهام كميات كبيرة من الثوم والدُّهون كي يزعج الممرضـة التي تأتي لتحمِّمه برائحته الكريهـة. نعتها طـاش بـ(oie blanche) وقابـل المترجم هذه العبارة بـ(الإوزة البيضاء) لكن المعنى الحقيقي لهذه العبارة الشائعة ليس طائر الإوز وإنما فتاة بريئة[2]

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، 1983، ص 334

[2]– المرجع نفسه، ص 713

وساذجـة حيث جاء في قاموس لاروس (Oie blanche : jeune fille candide et un peu sotte)[1].

إذا فالمترجم هنا وظف أسلوب الترجمـة الحرفيــة البحتة التي لم تؤدِّ المعنى الحقيقي المقصود من قبل المؤلِّف لأن المعاني لا تتحقق بالشكل الأمثل من خلال الترجمة الحرفية، فكان من الأجدر تفادي اللجوء للترجمة الحرفية ومحاولة إيجاد المكافئ الذي يساعده لتخطي هذه الصعوبة. فالترجمة المقدّمة في هذا المقام شوهت الأصل ولم تؤدّ الأثر المرجو منها، وبالتالي فالقارئ العربي لم تصله صورة شخصيــة طـاش العجوز الذي يكيل الشتائم باستمرار.

وهنا يجدر التنبيه إلى أنه من الضروري تحديد سياق النص حتى تتم ترجمته وفق ما يناسبه، فلغة الحوار لدى نوثمب لغة ساخرة والغرض منها إهانة الآخر والنّيْل منه، ونجد على ظهر الرواية العبارة التالية: "لغة الحوار هي أنسبُ مطيّةٍ للتّعذيب"، وفعلا جرت الحوارات بين الشخصيات دون وقت مستقطع، فما إن تطأ أقدام الصحفيين شقّة طاش، حتى يباغتهم بأجوبة سريعة لا يحظون خلالها بلحظة يسترجعون فيها أنفاسهم لمواصلة الحديث، فسرعة طاش في الرّد لا تتيح لهم مهلة للتفكير أو لاستيعاب ما يجري، وبينما لا يزالون تائهين في أفكارهم ومصدومين من شخصية طاش الغريبة وأسلوبه القاسي يجدون

[1] أنظر **Larousse dictionnaire de français compact**, Editions Larousse, Paris, 2005, p 962

أن هذا الأخير قد وجّه لهم الضّربة القاضية. فلو أدرك المترجم ما جعل الكاتبة تنتقي الحوار لربّما تلقّف المعاني بشكل أفضل.

المجموعـة الثانيــة (أرداف)	
وكـل مـا سألتني عنه حتى الآن أيـها **الرّدف المُزيَّف** أليس جزءًا من حياتي الخاصـة؟ (ص91)	Et tout ce que vous m'avez demandé jusqu'à présent, **espèce de faux-cul**, ça ne faisait pas partie de ma vie privée ? (p95)
لكن ليس أكاذيب نزيهـة ومؤذيــة. لا: **أكاذيب مزيفـة، على غرار تضخيم الأرداف.** (ص70)	…pas des mensonges honnêtes et méchants, pas pour foutre la merde, non : **des mensonges de faux-cul**. (p74)
هكذا، أنا **أعشق لاعقي المؤخرات** من فصيلتك يا عزيزي. (ص92)	Voilà. J'adore les **lèche-culs** dans votre genre, mon cher. (p96)

هذه الأمثلـة نابعة من الفصول الأربعـة الأولى للروايــة، أي من حوارات طـاش مع الصـحفيين الأربع اللذين جاؤوا لمقابـلته والتي يخاطب فيـها طـاش للصـحفيين بـلغـة تعجّ بالشتائم التي تنمّ عن احتقاره لأولئك الصحفيين الذين أقدموا على مقابلة أحد عمالقة الأدب دون أن يطلعوا على رواياته؛ ولاحظنا لدى تفحُّصنا هذه الأمثلـة أن المترجم جَزَّء

كـل كلمة مُركَّبة اشتملت لفظة (cul) إلى كـلمتين وتـرجم كـل قسمٍ على حدة فجاءت الترجمة كالآتي:

قابـل المترجم في العبارة الأولى (faux-cul) بـ (الردف المزيف)، بينما في الواقع هي تعبير شائع يعني (déloyal, sournois, hypocrite)[1] أي (منافق، مخادع)، ومنه فقد وظّف أسلوب المحاكاة التعبيرية، وذلك بترجمة الوحدات المعجمية للنص الأصلي مع الحفاظ على عددها وعلى ترتيبها المألوف باللغة العربية، ولم ينتبه إلى أن ترجمة هذه الكلمة المركبة بالأسلوب الذي انتهجه لا تؤدي المعنى الصحيح عند تجزئتها وترجمتها بشكل منفصل، ومنه فقد راعى المبنى ولم يراعِ المعنى.

أما في العبارة الثانية لاحظنا أن ترجمة نفس الكلمة المُركَّبة –أي (faux-cul)– تَمَّت بإضافة جملة لا أثر لها في النص الأصلي، فلم تأتِ آميلي نوثمب على ذكر «تضخيم الأرداف» في النص الأصلي، وبإضافة المترجم لهذه الجملة، قد يتبادر لذهن القارئ أن الأكاذيب التي يتحدث عنها طاش هي لجوء النساء للعمليات التجميلية لتكبير الأرداف، خاصة أن طاش يكنّ الحقد للنساء ويصرّح بذلك علانية كلما أتى على ذِكرِهنّ، وهذا التهاون أو التسرّع في الترجمة سيوحي للمتلقي بصورة غير موجودة في الأصل ويحذف أو يقصي الصورة التي كان من المفروض أن تحضر في ذهنه.

[1]– أنظر François Caradec, Jean-Bernard Pouy, **dictionnaire du français argotique et populaire**, Larousse références, 2009, p 91

في العبارة الثالثة قابـل المترجم الكلمة المُركَّبة (lèche-culs) بـ (لاعقي المؤخرات) بينمـا المعنى الحقيقي لعبارة (lécher le cul de qqn) هي (تملّق الشخص)[1] فالترجمـة الحرفيــة جانبت المعنى الحقيقي وجاءت مبهمـة لا تؤدي دورها، فكان من الأجدر ألا يلجأ المترجم لأسهل الحلول وهو الترجمة الحرفية: أي ترجمة كل مفردة بما يقابلها في اللغة المنقول إليها، بل التأني في البحث عن المكافئ المناسب لأنّ هذا التقصير يؤدي لاختلال المعنى.

المجموعـة الثالثـة (العبارات اللاتينية)	
Mangaritas ante porcos. (ص30)	Margaritas ante porcos. (p30)
Vanitas vanitatum sed omnia vanitas لهذا، فإنني أنتقم لـنفسـي مــا استطعت إلى ذلك سبيلا. (ص41)	Vanitas vanitatum sed omnia vanitas. Alors, je me venge comme je peux. (p42)
Post hoc, ergo propter hoc، أليـس كذلك؟ (ص52)	Post hoc, ergo propter hoc, n'est-ce pas ? (p55)
لـكن هو ذا vox populi, vox dei. ثم توقفوا عن قــراءتي. (ص68)	Mais voilà, vox populi, vox dei. Et puis, on a très vite cessé de me lire. (p72)
كيف؟ هل يحدث شيء في رأسك؟ Tota mulier in utro (ص110)	Comment, il se passe quelque chose dans votre tête ? Tota mulier in utero. (p115)

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، ص 277

تركت مُيول نوثمب في المطالعة بالغ الأثر على أدبها، فنستشفّ تأثّر أسلوبها الحواريّ بكل من أفلاطون[1] وديدرو[2]، لأنّ كِليهما لجأ لترجمة أفكاره ذات الطابع الفلسفي العميق على لسان الشخصيات الموجودة في مؤلفاتهما؛ وهنا على عكس المجموعتين السابقتين اللتين تضمّنتا عبارات باللغة العامية، عدّدنا في هذه المجموعة من الأمثلة كلّ العبارات اللاتينيــة التي تخلّلت حوارات طـاش المتعدّدة، فرغم أن المؤلف المُسِنّ يبالغ في الشَّتم، إلا أنه يبقى كاتبا فريدا من نوعه، وينمّ توظيف اللغـة اللاتينيــة عن ثقافة طاش الواسعـة ومعارفه الموسوعيــة وميوله اللغوية، فقد كانت اللغـة اللاتينيــة في المـاضي لغـة العلوم والنُّبوغ بامتياز:

والملاحظ أن المترجم ارتأى الإبقاء عليـها في النصّ العربي مثلمـا جاءت في النص الفرنسي بالحرف اللاتيني، والغالب أن المترجم احتفظ بها من أجل الإبقاء على روح النّصّ الأصلي والشحنة المرتبطة به مفضلا بذلك اتباع استراتيجية التغريب والتي تنص على الحفاظ على السياق الثقافي الأصل من حيث مكونات المحيط والأسماء؛ لكن ما نعيبه على المترجم هو أنّه لم يُتبع أيًّا من هذه العبارات بملاحظـة صغيرة على الـهامش ليعطي، ولو لمحـة موجزة عن المعنى للقارئ العربي، الذي لا يمتلك–على عكس المتلقي باللغـة الأصليــة– خلفيــة ولو بسيطة عن هذه العبارات اللاتينيــة، خاصة أن هذه العبارات معروفة

[1] – Platon فيلسوف يوناني كلاسيكي ورياضياتي كاتب لعدّة حوارات فلسفية 428 ق.م – 347 ق.م

[2] – Denis Diderot فيلسوف وكاتب مسرحيّ وروائي وموسوعيّ ومترجم وناقد أدبيّ فرنسي كتب العديد من المسرحيات وشارك في إنشاء موسوعة "أُنسيكلوبيدي" 1713 – 1784

ومتداولة وبسيطة. كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الكتابة باللاتينية في النص العربي تحمل أخطاءً سواء استبدال حرف بحرف آخر أو حذف حرف، مما قد يعقّد من مأمورية القارئ العربي إن رغب في البحث عنها في القاموس (الكلمات المسطرة).

سنعطي فيما يلي شرحا مقتضبا لكلّ عبارة وردت في المجموعة الثالثة مع إرفاقها بترجمتها الشائعة:

العبارتان الأولى والثانية مستوحاتان من الكتاب المقدس، ووردت كالتالي: «وَلاَ تُلقُوا جواهِرَكُم قُدَّام الْخَنَازِيرِ»[1] والتي تعني ألا تكلّم شخصا فيما لا يفقهه لأنه لن يدرك قيمة ما تحدّثه عنه؛ «بَاطِلُ الأَبَاطِيلِ، كُلُّ شَيءٍ بَاطِل»[2] والتي تعني أن منبع الأفعال البشرية كلّها فخرٌ صرْف، وأن الدنيا زائلة وفانية فلا ينبغي التّعلّق بها؛ ولازالت تستعمل هذه العبارة إلى يومنا هذا، خاصّة في الأدب المسرحي[3]، ولاحظنا اختلاف الترجمة من إنجيل إلى آخر باختلاف المترجم والطبعة ودار النشر...الخ لكنها اختلافات بسيطة لا تطال المعنى الجوهري.

أما العبارة الثالثة «بعد هذا، وبالتّالي بسبب هذا» فهي مغالطة منطقية أو سفسطة أو قياس فاسد شهير يعزو النتائج لما سبقها وإن لم يكن بالضرورة سببا لها[4] وهي عبارة لا

---

[1]– **الكتاب المقدس، العهد الجديد**، إنجيل متّى، الفصل 7، رقم 6، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1951، ص 11

[2]– **الكتاب المقدس، العهد القديم**، سفر الجامعة، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، ط 2، 1995، ص 827

[3]– أنظر Renzo Tozi**, dictionnaires des sentences latines et grecques (tr: Rebecca Lenoir)**, Jérôme Million, Grenoble, 2010, p 1147

[4]– المرجع نفسه، ص 1541

تزال شائعة الاستعمال اليوم خاصّة في المجال السياسي لتصحيح المفاهيم وكذا بعض طرق العلاج النّفسي.

العبارة الرابعة هي مثل من الأمثلة اللاتينية الأكثر شهرة ولا يزال يستعمل في أرجاء أوروبا بصيغته اللاتينية، أما بالعربية فعادة ما يقال «صوت الشعب هو صوت الله» ويقال أيضا «الرَّأي العامّ ضربٌ من النُّبوؤَة» ويقصد به صحّة ما يتداوله العامة من أخبار أي يؤسس حقيقة الإشاعة[1].

أما العبارة الأخيرة فهي عبارة منسوبة لأبي الطّب "أبقراط"، ويعتقد هذا الأخير أن رحم المرأة هو ما يقابل الدّماغ عند الرجل فاختزل كيان المرأة في بعده الفيزيولوجي وعزلها عن الفضاء الاجتماعي، ويمكن أن نقول (المرأة رحِمُها) وتعني اصطلاحا أن المرأة ناقصة ذكاء قياسًا إلى الرجال[2].

إذا فجلّ هذه العبارات لا يزال شائع الاستعمال ولم يتقادم أو يُهْجَر، وعليه فإذا كان على المترجم أن يجيد فنون الكتابة باللغة التي يكتب بها، فعليه أيضا أن يجيد فهم النصوص التي يترجم منها بالاستعانة بقواميس متخصصة وهي اليوم متوفرة بطبعاتها الورقية التي تتجدّد دوريّا أو نسختها الرقمية، وبصفة عامّة ينبغي على المترجم عدم الاكتفاء بفنون الصياغة اللغوية بل يحتاج للاطلاع والاحاطة بمعلومات كثيرة عن العالم الذي يعيش فيه.

[1]– المرجع نفسه، ص 1485

[2]– أنظر https://fr.wiktionary.org/wiki/tota_mulier_in_utero

المـجموعــة الرابعــة (عنوان الرواية على لسان الشخصيات)	
اِفهمْ. أعيد طرح سؤالي الأول. لمـاذا كانت **القواعد الصحيـة للقـاتل** روايــة غير تامّـة؟ (ص147)	Concevez, dès lors, que je vous repose ma première question : pourquoi ***Hygiène de l'assassin*** est-il un roman inachevé ? (p151)
أتعرفين النقد الذي قرأته في احدى الصحف منذ أربع وعشرين سنة والمتعلق **بـالاحتياطات الصحية للقاتل؟** (ص151)	Connaissez-vous la critique que j'ai lue dans un journal, il y a vingt-quatre ans, concernant ***Hygiène de l'assassin*** ? (p155)
كنتِ على حق حين قلت أن **نظافة القاتل** تتضمن فقط شخصيتين نسائيتين. (ص167)	Vous aviez raison de dire que ***Hygiène de l'assassin*** comptait seulement deux personnages féminins. (p172)

في هذه المجموعـة من الأمثلـة يدور الحوار بين نينا وطاش حول روايته غير المكتملة (Hygiène de l'assassin) والتي تحمل نفس عنوان الروايــة التي نحن بصدد دراستـها من تأليف نـوثمب (Hygiène de l'assassin)، فنـوثمب اختارت لروايــة طـاش نفس عنوان روايـتـها:

نلاحظ أن المترجم ترجم العنوان في متن النّصّ بثلاثة طرق مختلفة ففي العبارة الأولى ذكر «القواعد الصحية للقاتل» كعنوان لواية طاش، وجاء في قاموس المنهل أن (les règles d'hygiène) هي (قواعد الصحة)[1]، إذًا كان اختيار المترجم صائبا. أما في العبارة الثانية وظّف المترجم (الاحتياطات الصحية للقاتل) كعنوان للرواية، وهي ترجمة صائبة تخدم المعنى وتتماشى مع السياق لأن طاش فعلا أرغم نفسه وقريبته ليوبولدين على اتباع احتياطات صحية صارمة لئلّا يصلا سن البلوغ، فالترجمة وإن لم تكن الأنسب إلا أنها أدّت المعنى. أما في العبارة الثالثة فقد طابق المترجم بين العنوان الذي تحمله رواية نوثمب وعنوان رواية طاش غير المكتملة، وهو «نظافة القاتل» وهو الاختيار الأكثر مواءمة بما أنه يؤدي المعنى ويوافق عنوان الرواية التي ألفتها نوثمب.

إذا كلّما جاء ذكر الرواية ترجم عنوانها بأسلوب مختلف، بينما كان من الأرجح أن يحافظ المترجم على اختيار الكاتبة لهذه التسمية بالذات لأنها تحمل في طياتها معانٍ، أي كان من المفروض توحيد الترجمة واستعمال (نظافة القاتل) كمقابل في كل مرة يذكر فيها عنوان الرواية، لأن عدم التزام المترجم بعنوان واحد وتوظيفه لثلاثة عناوين لنفس الرواية في مواضع مختلفة، قد يشوش على القارئ .

كما أن هذا التنوع أو الابداع ليس في محله وذلك لأنه يتداخل مع رغبة المؤلفة الأصلية للرواية في توظيف أسلوب «الترجيع» mise en abyme وهو أسلوب تقني

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، ص 527

يحتوي على صورة أصغر نسخة من نفسها تتكرر بتسلسل لا نـهائي، إذن فهو "انعكاس مرآتي" فالحكايــة من الدرجـة الثانيــة هي إدخال حكايــة في الحكايــة أو مشهد مسرحي في مشهد مسرحي آخر أو لوحـة في داخل لوحـة... إلخ[1] ويتجلى توظيف نـوثمب لهذا الأسلوب التقني في وجود روايــة داخل الروايــة التي بين أيدينا، كاتبـها هو بـريتيكستا طـاش وكلتاهما تحمل نفس العنوان أي "نظافة القاتل"، وكلتاهما سيرة ذاتيّــة[2]، فطاش بدوره وظّف شخصية "فيلينون" للحديث عن نفسه وهو يملك نفس الصّفات الجسديّة لطاش في شبابه فهو نحيل ووسيم وشاحب...

المجموعـة الخامسـة (أمثلة متنوعة)	
العبارة 1	
وما تضحيــة المسيح بالمقارنـة بتضحيتي هذه؟ ودام **شغفي بذاتي** أكثر من خمسين سنـة (ص53)	Qu'est-ce que le sacrifice du Christ, en comparaison ? **Ma passion à moi** a duré cinquante années de plus. (p57)

[1]– **معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري**، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2013، ص 11

[2]– عند القراءة السطحيــة للروايــة قد يخيل لنا أن الروايــة قصـة خياليــة (fiction) لكنـها في الواقع تخييل ذاتي (autofiction)، فأوجه الشبه عديدة بين نـوثمب وطـاش: الانتمـاء لعائلـة نبيلـة وثريــة، الطفولـة السعيدة وعدم الرغبـة في بـلوغ المراهقـة، الثقافـة الواسعـة ومطالعـة الكتب، امتـهان التأليف... الخ، وفي الطبعات الجديدة نقرأ هذه العبارة على ظهر الغلاف "بـريتيكستا هو أنا بالذّات"[2].

منذ البداية صوّرت لنا نوثمب طاش كشخصٍ معتدٍّ بنفسه، له مواقف وأفكار غريبة، ومن بينها تباهيه بسخائه وكرمه تجاه البشرية كونه سخّر كلّ وقته منذ أن كان شابًّا للكتابة، وبذلك أفنى شبابه بل وحياته خدمةً للإنسانية، وراح في هذا المثال يقارن تضحيته هذه بتضحية المسيح الذي كفّر عن ذنوب البشرية جمعاء:

وهنا في هذا المثال وظَّف طاش (pronom tonique) وهو (moi) والذي عادةً ما يُستعمَل في الكلام الشفاهي للتّوكيد على اسمٍ أو ضميرٍ مذكور سلفًا، فتأويل هذه الجملة هو كالتالي:

Qu'est-ce que le sacrifice du Christ, en comparaison de mon sacrifice ?

Moi, mon sacrifice a duré cinquante années de plus.

يعود الضمير في هذه الجملة على المتكلّم أي على طاش (moi **à**)، لكنّ طاش هنا لا يقصد شغفه بذاته ((ma passion **de** moi(même))، بل يقصد «شغفي أنا»، وموضوع شغفه هو الكتابة والتّأليف اللذان كرّس لهما سنوات حياته كلّها.

صحيح أن حرف الجرّ «à» يحتمل ترجمات كثيرة (إلى، على، في، لِـ، من، عند، حتّى، عن)[1] لكن كان على المترجم يتروّى أكثر حين قيامه باختياراته، ولا يبادر في الترجمة إلا حين يتأكّد من فهمه لمقصد الكاتب الأصلي حتى لا يشوّه فحوى النّص، وكان من المفروض أيضا أن يُلِمّ المترجم بتفاصيل الشخصية الرئيسية للرواية التي هو بصدد

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، ص 1

ترجمتها، خاصّة أن طاش تطرّق لذكر هذه النقطة عدّة مرات بدايةً من الحوار مع الصحفيّ الأول الذي حاوره.

ولأنّ المترجم تلقَّى المفاهيم بصورة خاطئة، كانت النَّتيجة خلْطًا وتداخُلا بديهيًّا في المفاهيم لدى ترجمته لهذه العبارة؛ فبَدَلَ صورة طاش المتكبّر والمُتغطرس الذي يتباهى بسخائِه حين كرّس سنوات شبابه لكي يتفرّغ للكتابة خدمةً للإنسانية، نجد صورة طاش الأنانيّ والمعجب بنفسه والمولوع بذاته طيلة خمسين سنة كاملة.

العبارة 2	
كانت ابنة خالك ببساطة **تخضع لأولى قواعد المرأة.** (ص173)	Votre cousine avait tout simplement **ses premières règles**. (p178)

بعدما أتاحت الحوارات مع الصحافيين الأربعة إعداد وضعية تمهيديَّة، تقتحم الصحفية نينا شقّة الكاتب وتسائله متحدية إياه وجها لوجه، وهنا تبدأ الرواية بالارتقاء تدريجياً بمستوى الحوارات، إلى أن يصير أشبه بالاستنطاق البوليسي، وبعدما اعترف طاش للصحفية نينا بجريمته، أخذ يروي لها التفاصيل بأسلوب تراجيدي ليبرّر لها فعلته، فأخذ يصف لها كيف كان مستلقيا يشاهدها تسبح في البحيرة الصافية الواقعة داخل القصر، ثم استذكر كيف لاحظ خيطا لونه أحمر قاني بين ساقيها، وتبيّن له أن لُزُوجته مختلفة عن لزوجة الماء بما أنهما لم يختلطا...قاطعته نينا قائلةً:

- Votre cousine avait tout simplement ses premières règles.

فمقابل الفعل (avait) هو (تخضع) ومقابل الصّفة (premières) هو (أولى) ومقابل الاسم (règles) هو (قواعد)، فهي محاكاة تعبيرية أضاف بعدها لفظة (المرأة) رغم أنها غير موجودة في النّصّ الأصلي.

لكن الجملة الناتجة عن توليفة هذه الكلمات باللغة العربية لا تطابق بتاتا المعنى المقصود في العبارة الأصلية وقد يتساءل القارئ ماهي قواعد المرأة الأولى التي خضعت لها قريبة طاش؟ وما علاقتها بسباحتها في البحيرة؟ ربما قد يتبادر إلى ذهنه أنها قواعد الإيتيكيت، خاصة أن الشخصيتين تنتميان إلى النبالة وتعيشان في قصر كبير فيه الخدم...الخ.

فالترجمة تمت دون أخذ السياق بعين الاعتبار، رغم أن الجملة واضحة ولا تحتوي على أي غموض أو تلاعب بالألفاظ مثلما هو الحال في العادة عند نوثمب، فالمقصود بلفظة (règles) في المثال هو الدورة الشهرية أو الحيض أو الطمث[1] والسياق واضح تماما ولا يستدعي جهدا كبيرا من أجل التأويل، خاصة أن ذكر الحيض والبلوغ والدورة الشهرية...الخ تكرّر في أكثر من موضع منذ بداية السجال مع الصحفيين حين كان طاش يتحدّث عن كرهه للنساء، بل هو محور القصّة ككلّ؛ فنمط العيش الذي كان يحياه طاش وقريبته ليوبولدين كان هدفه البقاء في الطفولة وعدم البلوغ.

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، ص 883

العبارة 3	
بصراحة، أن تتحدّث عن العبث مع عبقريّ كطاش، **فهذه حلوى بالكريمة**. (ص30)	Franchement, parler de l'absurde à un génie tel que Tach ! **Quelle tarte à la crème !** (p29)

في هذا المثال يلاقي الصحفي المطرود من بيت طاش زملاءه في المقهى ويسمعهم تسجيل الحوار الذي أجراه مع طاش، ولدى انتهاء التسجيل يساند زملاؤه موقف طاش ويلقي أحدهم اللوم على زميله قائلا الجملة الذكورة أعلاه:

بالنظر الى المعجم نجد أن (tarte à la crème) هي عبارة شائعة وتعني حجّة أو حديثا مبتذلا[1]. أي أن الصحفي هنا بعد استماعه للتسجيل يلوم زميله على تناول موضوع ساذج مع طاش الذي يراه الجميع كشخصية عبقرية، ولأن أمثاله نادرو الوجود يجدر انتهاز الفرصة لطرح قضايا أكثر تعقيدا معهم حتّى يبدوا آرائهم في مسائل أكثر أهمية.

لكنّ المترجم وظّف أسلوب المحاكاة فقابل (tarte) بـ (حلوى) و (crème) بـ (الكريمة) فالترجمة الحرفية هنا لـ(حلوى بالكريمة) قد تحيل فكر القارئ إلى تحلية قد قُدِّمت للصحفيين أثناء حديثهم بما أن حديثهم يدور في مقهى، أو إلى طاش بما أنه شخص نهم ويتحدث بكثرة عن الطعام. وفي كلتا الحالتين فالمعنى ضاع أثناء الترجمة ولم يصل على النحو

[1]– أنظر https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tarte

المطلوب فالإتيان بنفس الكلمات من حيث المعجم والتساوي في العدد يعطينا تكافؤا مختلا من حيث المعنى.

العبارة 4	
كلمة الاستعارة، إن آخر الأُميين يعرف بأنها جاءت من اليونانية، **جنون أنيق**، هذه **الاشتقاقات المُتكرّشة– المُتكرّشة حقًّا**... (ص23)	«Métaphore» : le dernier des illettrés sent que ça vient du grec. **Un chic fou**, ces **étymologies bidons, bidons, vraiment…** (p22)

يكتب طاش مؤلفاته دون توظيف أي نوع من الاستعارات وينتقد علنًا المؤلفين اللذين يتعمّدون المبالغة في استعمال الصور البيانية والمحسنات البديعية، على غرار القراء الفاشلين الذين يُعزون أيّ فكرة صادفتهم في كتاب ما ولم يستوعبوها إلى كونها استعارة فقط لأن لفظة "استعارة" تضفي نوعا من الأناقة لإخفاء غبائهم.

في الشّقّ الأوّل من العبارة نجد أن المترجم قد قابل عبارة (un chic fou) بـ (جنون أنيق) وبالعودة للمعجم نجد أن أناقة[1] من بين مقابلات (chic) و (énorme, fabuleux, immense)[2] من بين مرادفات (fou) كما جاء في قاموس لاروس الالكتروني (indique

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، ص 196

[2]– أنظر Dominique Le Fur, **dictionnaire des synonymes, nuances et contraires**, Le Robert, Paris, 2005, p 506

(une quantité, une intensité, un degré extrêmes، وبما أن العبارة وردت (un chic fou) وليس (un fou chic) نستنتج أن نوثمب وظفت fou كصفة للتعبير عن شدّة الأناقة وليس أناقة الجنون، تماما مثل هذين المثالين المذكورين في قاموس المنهل:

Un monde fou = جمع غفير [1]

Un succès fou = نجاح باهر [2]

ولا يسعنا إلا أن نقول أن المعاني لا تتحقق من خلال الترجمة الحرفية، من المفروض أن يستشعر المترجم قوة الإيحاء وحتى إن قرر انتهاج الترجمة الحرفية فمن المفروض أن يضفي عليها لمسة ذكاء ولا يكتفي بالحرفية العمياء.

بوقوفنا على الشطر الثاني من نفس العبارة نجد أن (bidons) في هذا السياق تعني (خادعة، كاذبة)[3] أما المقابل الذي استعمله المترجم فهو (متكرّشة)، ومن الواضح أنه اشتقّها من المعنى الأول للفظة bidon وهو البطن أو الكرش[4]، فبدل أن يوظف الوصف قائلا (اشتقاقات كاذبة/اشتقاقات خادعة...الخ) نعت الاشتقاقات في الترجمة بـــ«متكرّشةً»، وقد يتبادر لذهن القارئ أن هذه الصّفة تعود على بطن طاش المنتفخ بسبب سمنته المفرطة.

خلاصـــة الفصل 3:

[1]– سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، ص 457

[2]– المرجع نفسه، ص 457

[3]– المرجع نفسه، ص 115

[4]– المرجع نفسه، ص 115

تحتل روايــة "نظافة القاتل" مكانـة خاصـة جدا في سيرة أميلي نـوثمب لا لكونـها باكورة أعمـالـها وحسب بـل لعدة أسباب متعلّقة بتقنيات الكتابة فـ(نظافة القاتل) رواية أشبه بالمسرحية نظرا لانعدام السرد وتغليب عنصر الحوار، وتحمل هذه الحوارات في طيّاتها وجهة نظر المؤلفة حول ماهية التلقي وكذا تصورها لفعل القراءة ودور المتلقي في تأويل النصوص. أما فيما يخصّ ترجمة الحوار فقد غلبت الترجمـة الحرفيــة على نشاط المترجم، فقدّم ترجمة تكاد تكون معجميّة من أول صفحة إلى آخر صفحة في الرواية، طغى عليها المنهج شبه الحرفي القائم على نقل البنى والتراكيب اللفظية مثلما وردت في النص الأصلي، فجاءت الجمل مبهمـة ثقيلـة وغير مألوفة لدى القارئ مما قد يجعله ينفر من مواصلة المطالعة.

الخاتمـــــــة

بعد أن وصل البحث إلى نهايته –وهي دراسة لا تزعم لنفسها إمكانية الالمام بكل جوانب الإشكالية– ارتأينا رصد أهم الملامح والنتائج التي تم التوصّل إليها، من خلال دراسة اتبعنا خلالها منهجية حدّدنا معالمها مسبقا، وكلّما تقدّمنا في البحث اطّلعنا على المصادر والمراجع ذات الصّلة، وكانت عددها كبيرا، لذلك فإنا ركّزنا جهدنا على عدم التشتت والتشعّب والاكتفاء بما يخدم البحث، وكان مسعانا الأساس المساهمة ولو بالنّزر القليل في الدّراسات التي تناولت الحوار في الرواية المترجمة إلى اللغة العربية. وقد تَبَيَّنَّا في هذه الدراسة انطلاقا من مبادئ جمالية التلقي، وجهات نظر عديدة كانت متسترة في رواية (نظافة القاتل)، ومن المؤكّد أن النتائج التي توصلنا إليها من خلال الغوص في الحوار النوثمبي واستقصاء أبعاد نظرية جمالية التلقي فتحت آفاقا أخرى أو أبعادا جديدة في أدب نوثمب الذي كان أرضا خصبا لتعدد القراءات وتباين الرؤى.

أما النتائج المتوصل إليها من دراسة البحث فهي كما يلي:

- مهما تغيرت أنماط ووظائف وخصائص الحوار اللغوية يبقى جزءا فنيا مهما من الكيان الأدبي.
- تقنية الحوار عنصر مهم في بناء الرواية تعكس رؤية الكاتب للحياة وتفاعلاتها الاجتماعية وتظهر مهارته في رسم أبعاد شخصياته بقناعاتها ومواقفها.
- غذَّت نظريةَ التلقي روافد معرفية كثيرة تناولت إشكالات الفهم والتفسير والادراك والتأويل تحت لواء الظاهراتية والتأويلية.

- سلّطت نظرية التلقي الضوء على الذات القارئة وتناولت كيفية تلقّيها للمواضيع الفنّية حسب مفاهيم إجرائية أهمها أفق الانتظار والقارئ الضمني.

- من خلال مبادئ نظرية التلقي أعاد المترجم النّظر في تموقعه حيال النص الأصلي فصار قارئا–متلقّ وحيال النّص المُترجم فصار مرسلا–مبدعا.

- لا شك أن الدراسات السابقة حول أدب نوثمب كانت حجر الأساس أو المنطلق الفعلي لسبر أول مؤلفاتها اعتمادا على مبادئ نظرية جمالية التلقي.

- وظفت نوثمب في حوارات شخصياتها اللغتين العامية ولغة المثقف فتأرجحت بسلاسة بين ألفاظ الشتائم إلى لغة لاتينية راقية.

- على المترجم أن يتوخى الدّقة أثناء قيامه بالترجمة، فأي تقصير أو تهاون في عملية نقل المعاني سيفقد النص قيمته الجمالية والأدبية.

- حتّى إن كان غرض المترجم ألّا يحيد عن النصّ الأصلي بلجوئه للترجمة الحرفية، فإن التّصرّف محمودٌ في بعض المواضع لئلّا تفضي الترجمة إلى عبارات مبهمة.

هذا ومهما كانت قيمة الجهد المبذول إلا أنه جهد المُقَل الذي يتوق إلى إنجاز أكبر وعمل أعمق وأوسع.

قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

أوّلا/ المدونة:

1. Amélie Nothomb, **hygiène de l'assassin**, le livre de poche, édition 12, 2013.

2. أميلي نوثومب، **نظافة القاتل** – تر: عبد الكريم جويطي، المركز الثقافي العربي، 2010.

ثانيا/ الكتب باللغة العربية:

1. أبو الفضل محمد بن منظور جمال الدين، **لسان العرب** ج 8 (مادة لقا) تح: عامر أحمد حيدر، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، 2005.

2. أحمد بن فارس أبو الحسن، **معجم المقاييس في اللغة**، دار الفكر، بيروت، 1418هـ.

3. أحمد قاسم سيزا، **بنـــاء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1948.

4. الأصفهاني الراغب، **معجم ألفـاظ القرآن**، تج: صفوان عدنان داوودي، دمشق، دار القلم، ط2، 1433 هـ.

5. الحيالي ليلى محمد ناظم، **جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي**، مكتبة لبنان، ط، 1، بيروت.

6. الرويلي ميجان، البازعي سعد، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط 3، المغرب، 2002.

7. الزين محمد شوقي، **مدخل إلى تاريخ التأويل (الهرمينوطيقا) ملاحظات أولية حول الفكر التأويلي**، مجلّة التسامح وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، 2004.

8. **الكتاب المقدس، العهد الجديد**، إنجيل متّى، الفصل 7، رقم 6، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1951.

9. **الكتاب المقدس، العهد القديم**، سفر الجامعة، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، ط 2، 1995.

10. المسعود القاسم علي حمودين، **إشكالات نـظريّـة التلـقِّي: المصطلح، المفهوم، الإجراء**، مجلة الأثر، كلّية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 25 جوان 2016.

11. آيزر فولفغانغ، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر: د. حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د.ط.

12. بارت رولان، **س/ز تر:محمد بن الرافه البكري**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت 2016.

13. بن أحمد الأزهري الهروي أبو منصور محمد، **تهذيب اللُّغة**، مج 7 (باب القاف واللام) تح: أحمد عبد الرحمان مخيم، ط،1، دار الكتب العلمية بيروت، 2004.

14. بن براهيم نوال، **أثر التلـقِّي**، طوب بريس، الرباط، ط 1، 2015.

15. بن عمر الزمخشري جار الله محمود، **أساس البلاغة**، دار المعرفة، بيروت.

16. بن يعقوب محمد مجد الدين، **القاموس المحيط**، طبع بالهند، مطبعة بولاق، 1270هـ.

17. بيوض إنعام، **الترجمة الأدبية مشاكل وحلول**، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2003.

18. حامد نصر أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2014.

19. حجازي سمير سعيد، **قاموس مصطلحات النَّقد الأَدَبي المعاصر**، ط1، دار الآفاق العربية، مدينة نصر 2001.

20. حسان تمام، **اللغة العربية مبناها ومعناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

21. حسين طه، **فصول في الأدب والنقد**، دار المعارف، القاهرة، ط 4.

22. جوهر عبد الله إياد، **البناء الفني في قصص كاظم الأحمدي**، 2007، د. ط، ص 169

23.دي فوتو برنار، **عالم القِصَّة، تر: د. محمد مصطفى هدارة**، عالم الكتب، القاهرة، 1969.

24. راغب نبيل، **موسوعة الإبداع الأَدَبي**، مكتبة ناشرون، ط 1، لبنان، 1996.

25. روبار سليمان سوزان، كروسمن أنجي، **قـارِئ في النَّـصّ** – ترجمة حسن ناظم علي الحاكم صالح، دار الكتاب الجديدة، ط 1، 2007.

26. سهيل إدريس، جبور عبد النور، **قاموس المنهل فرنسي/عربي**، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، 1983.

27. شرفي عبد الكريم، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دِراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007.

28. شعبان هيام، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**، دار الكندي، عمان، ط 1، 2004.

29. عارف سيقا علي، **الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان 2013، ط 1

30. عبد السلام فاتح، **الحوار القصصي –تقنياته وعلاقاته السّردية**، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت ،1999، ط 1.

31. عبد الله كاظم نجم، **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

32. عمر محمد قيس، **البنية الحوارية في النّص المسرحي – ناهض الرمضاني نموذجا**، دار غيداء، عمان، ط1، 2012.

33. عودة خضر ناظم، **الأصول المعرفية لنظريّة التلقِّي**، دار الشروق، 1997.

34. غريب، صالح، سليمان، **مجلة جامعة تشرين–لآداب والعلوم الإنسانية**، المجلد 41، العدد 4، 2019.

35. كنزة عزيزي، **بنية الحوار في رواية كبرياء وهوى لـ "جين أوستن"**، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي، 2016.

36. فتحي إبراهيم، **معجم المصطلحات الأَدَبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986.

37. قارة نبيهة، **الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.

38. مرتاض عبد المالك، **نـظريّـة الرواية، بحث في تقنيات السّرد**، دار المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

39. مسالتي محمد عبد البشير، **مقولات نـظريّـة التلقِّي بين المرجعيات المعرفية والممارسات الإجرائية**، مجلة جيل للدراسات الأَدَبية والفكريّة، العدد 4، كانون الأول – ديسمبر – 2004.

40. **مصحف المدينة النبوية برواية الإمام ورش**، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1417 هجري.

41. مصطفى عادل، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر،2007.

42. **معجم النـقد الأدبي، تـرجمة وتحرير كـامل عويد العامري**، دار المـأمون للتـرجمـة والنشر، بغداد، 2013

43. مونسي حبيب، **القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**، إتحاد الكتاب العرب، 2000.

44. هانز غادامير، **اللغة كوسيط للتجربة والتأويل**، تر: أمال أبي سليمان، مجلّة العرب والفكر العالمي ع3، 1988.

45. هولب روبرت، **مدرسة كونستانس**، تر: محمد بريري، ضمن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج 8، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006.

46. ويليك رينيه ووارين أوستن، **نـظريّـة الأَدَب**، تر. محي الدين صبحي، مراجعة. حسام الخطي، مطبعة خالد الطرابلشي، القاهرة، 1972.

47. ياوس هانز روبيرت، **جماليَّـة التلـقِّي – من أجل تأويل جديد للنص الأَدَبي** – تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، دار الأمان، منشورات ضفاف كلّمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2016 م.

48. يحي الفيفي موسى، **الحوار وأصولـه وآدابه وكيف نربي أبناءنا**، دار الخضيري للنشر، المدينة المنورة، 1427.

ثالثا/ المراجع باللّغـة الفرنسية:

1. DESMURS Alexandra, **Hygiène de l'assassin foyer manifestaire de l'œuvre d'Amélie Nothomb**, éditions Praelego, 2009.
2. OSEKI-DEPRE Inês, **Théories et pratiques de la traduction littéraire**, Armand Colin, 1999.
3. ZUMKIR Michel, **Amélie Nothomb de A à Z - Portrit d'un monstre littéraire**, Bruxelles, Grand miroir, 2003.
4. PERRIER Jean-Claude, **Amélie Nothomb: La star a toujours faim,** Livres Hebdo, 02 juillet 2004.

5. BARONHEID Marc, **Amélie Nothomb: Tout pour le plaisir,** Le Vif/ L'Express, 25 août 1995.
6. D. LEE Mark, **les identités d'Amélie Nothomb – de l'invention médiatique aux fantasmes originaires**, collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, Amsterdam – New York, 2010.
7. BAINBRIGGE SUSAN ET DEN TOONDER JEANETTE, **Interview with Amélie Nothomb (25/01/02) dans (Amelie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice)**, Peter Lang, New York, 2003.
8. VINAY ET DARBELNET. **La stylistique comparée du français et de l'anglais**, Didier, Paris, 1958.
9. SIMARD Caroline, **Littérature et institution dans Hygiène de l'assassin et les Combustibles : vers une définition de la position d'Amélie Nothomb dans le champs littéraire**, Université du Québec Montréal, août 2017.
10. SAUNIER Emilie, **produire la valeur artistique dans une économie de la notoriété – le cas d'Amélie Nothomb**, ENS Paris-Saclay, Terrains & travaux, n°26, 2015.
11. WILFERT-PORTAL Blaise, **Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914**, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 144, septembre 2002.
12. TOZI Renzo, **dictionnaires des sentences latines et grecques (tr: Rebecca Lenoir)**, Jérôme Million, Grenoble, 2010.
13. LE FUR Dominique, **dictionnaire des synonymes, nuances et contraires**, Le Robert, Paris, 2005.
14. CARADEC François, POUY Jean-Bernard, **dictionnaire du français argotique et populaire**, Larousse références, 2009.
15. **Larousse dictionnaire de français compact**, Editions Larousse, Paris, 2005.

رابعا/ المواقــع الإلكتـرونية:

- حمداش شافية، **الأسلوبية المقارنة والترجمة** (2014/04/18)، تمّ الاطّلاع عليه في 2020/08/05 على 22:45

http://traduction-hamadache.blogspot.com/2014/04/la-stylistique-comparee.html

- سرحان حسن، **الترجمة الأدبية فحص للعلاقة مع التلقي والأصالة**، القدس العربي،

https://www.alquds.co.uk/

- **Dico en ligne Le Robert**, consulté le 11 janvier 2021 à 20:50 https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tarte
- **Wiktionary**, consulté le 18/12/2020 à 18:30 https://fr.wiktionary.org/wiki/tota_mulier_in_utero

الفهــرس

إهداء	03
كلمة شكــر	04
مقدمة	05
I- الفصل الأوّل: الحوار في الرّواية وسبل ترجمته	10
تمهيد	11
I-1/ تعريف الحوار	11
I-1-1/ لغة	11
I-1-2/ اصطلاحا	12
I-2/ مفهوم الحوار في الرواية	13
I-3/ وظائف الحوار	14
I-3-1/ وظيفة تصوير الشخصيات	14
I-3-2/ الدّفع بعجلة الأحداث	15
I-3-3/ تقديم الجوّ أو الحالة	16
I-3-4/ ابطــاء الزمن	17
I-4/ صيغ الحوار	18
I-4-1/ الحوار الداخلي	18

I-4-1-1/ المونولـوج المُباشِر:	19
I-4-1-2/ المونولوج غيـر المُباشِر	20
I-4-2/ الحوار الخارجي	20
I-4-2-1/ الحوار الخارجي المُباشِر	21
I-4-2-2/ الحوار الخارجي غير المباشر	22
I-5/ الصّمت في الحـوار	22
I-6/ لغة الحـوار في الرّواية	23
I-6-1/ اللُّغة العامِّيَّة	23
I-6-2/ لغــة المثقّف	24
I-7/ أساليب الترجمة الأدبية:	25
I-7-1/ الأساليب المباشرة	27
I-7-1-1/ الاقتـراض	27
I-7-1-2/ المحاكـاة	29
I-7-1-2-1/ المحاكـاة البنيوية	30
I-7-1-2-2/ المحاكـاة التعبيرية	31
I-7-1-3/ الترجمة الحرفية	31

I-7-1-3-1/ الترجمة كلمة بكلمة	31
I-7-1-3-2/ الترجمة الحرفية	32
I-7-2/ الأساليب غير المباشرة	32
I-7-2-1/ الابــدال	32
I-7-2-1-1/ ابدال اجباري	33
I-7-2-1-2/ ابــدال اختياري	33
I-7-2-2/ التطــويع	34
I-7-2-3/ التكافــؤ	35
I-7-2-4/ التصــرّف	36
خلاصة	37
II- الفصل الثاني: نظرية التّلقّي والترجمة	38
تمهيـد	40
II ـ 1/ ماهية التلقِّي	41
II-1-1/ في القرآن الكـريم	41
II-1-2/ في المعاجم العربية	42
II-1-3/ اصطلاحـــا	42
II ـ 2 / الخلفية الفلسفية لنظرية التلقي	46

II-2-1/ الهرمينـوطيقـا	46
II-2-1-1/ شلايرماخـر	47
II-2-1-2/ دلتـاي	49
II-2-1-3/ غاداميـر	50
II-2-2/ الفينومينولوجيا	51
II-2-3/ مدرسـة كونستانس	52
II-2-3-1/ يـاوس	53
II-2-3-1-1/ تجديد تاريـخ الأدب	54
II-2-3-1-2/ أفـق الانتظـار	55
II-2-3-1-3/ المسافـة الجَماليّة	56
II-2-3-1-4/ السـؤال والجـواب	57
II-2-3-2/ آيـزر	58
II-2-3-2-1/ التفاعـل بين النَّصّ والقارِئ	58
II-2-3-2-2/ القارِئ الضمني	59
II-2-3-2-3/ سيـرورة القراءة	60
II-2-3-2-4/ مواقـع اللاتحديد	61
II-3 / الترجمة ونظرية التلقي	62

خلاصة	65
III/ الفصل الثالث: الجزء التطبيقي	67
تمهيد	68
III-1/ التعريف بالمدونة	68
III-1-1/ تقديم الروايــة	68
III-1-1-1/ ملخص الروايــة	71
III-1-1-2/ تلقي الرواية في فرنسا	75
III-1-1-3/ تحليل الروايــة بمفهوم نظريــة التلقي	77
III-1-2/ التعريف بالمترجم	82
III-1-3/ الدراسة التحليلية	84
III-1-3-1/ منهجية التحليل	85
III-1-3-2/ النماذج المختارة	86
خلاصــة	105
الخاتمــة	106
قائمة المصادر والمراجع	109
الفهرس	118