الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
معهد الترجمة
Institut de traduction
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
Université d'Oran 1

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّـور الثّـالث

تخصّص: ترجمة شفويّة وتحريريّة

إشكاليـــة الاقتبـــاس في التّرجمـــة الأدبيـــّة

دراســـة تطبيـــقيّة

إعداد/

مريم حمدوش

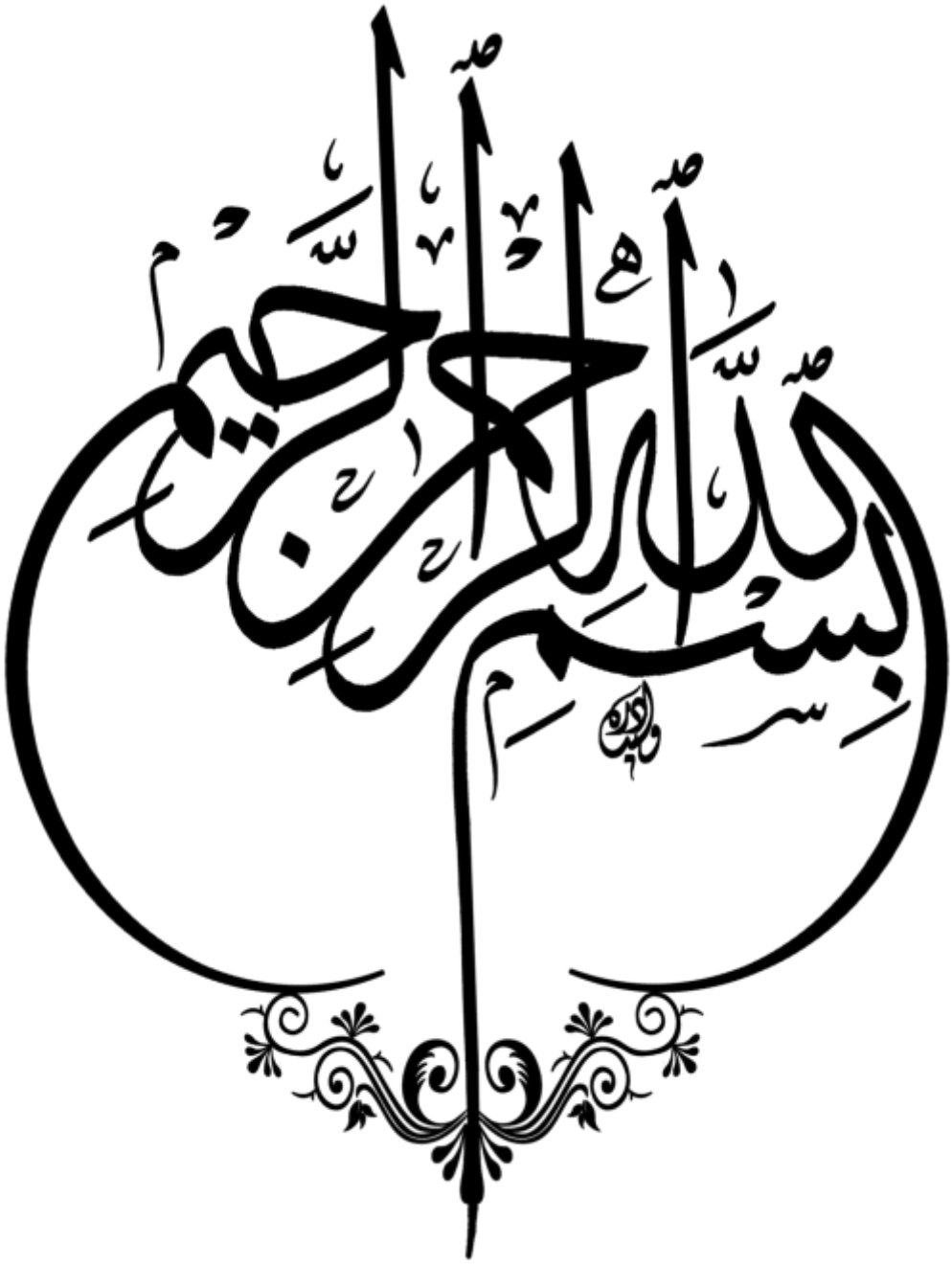
إشراف/

أ.د جازية فرقاني

لجنـــــة المناقشة :

أ/د بلحيـــا الطاهـــر	أستاذ التعليم العالي	رئيســـــــاً	جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة
أ/د فرقـــــاني جازيـــة	أستاذ التعليم العالي	مشرفًا ومقرّراً	جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة
أ/د دانـي فـتيحـــــة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشاً	جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة
أ/د بصّـــافي رشيـدة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشاً	جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة
د/دريس محمد الأمين	أستاذ محـــاضر أ	عضوا مناقشاً	جـــــــــامعة معسكـــر
د/ هشـام بن مختاري	أستاذ محـــاضر أ	عضوا مناقشاً	جـــــــــامعة وهـران 2

السّنة الجامعيّة:2021 / 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى روح جدّتي الطّيبة الباهية عطّر الله ثراها

إلى والدي ووالدتي السّند المتين أسدل الله عليهما لباس السّتر والعافية

إلى من شاطرني سرّاء الحياة وضرّائها زوجي الحبيب

إلى إخوتي من بهم أشدّ أزري

إلى من أحاطتني برعايتها منذ طفولتي ولازالت عمّتي الغالية

إلى كلّ من عرفني فأحبّني في الله وأحسن الظّن بي

شكـــر وعرفـــان

{وَأَنْزَلَ اللهُ عَلَيْكَ الكِتَابَ وَالحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمْ وَكَانَ فَضْلُ اللهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا}(النساء: 113)

شكرا لله الذي يسّر لي إتمام هذا الطّرح العلمي، وسخّر لي قبسا من الضّياء في عتمة البحث، مشرفتي الأستاذة الدّكتورة "فرقاني جازية"، فقد غمرتي بفضلها واختصّتني بنصحها، وحبّبت إليّ البحث العلمي منذ أن أشرفت على مذكّرة تخرجي في تدرّج الماستر، وما رأيت منها تقصيرا يذكر على كبر مسؤوليتها في إدارة معهد التّرجمة وتأطير الطّلبة، أسأل الله أن يجعلها ذخرا لطلبة العلم، ويلبسها ثوب الصّحة والعافية.

والشّكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة على تجشّمهم عناء قراءة أطروحتي لتقييمها وتقويمها، فبارك الله فيكم.

فهرست المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	**أ- و**
الفصل الأوّل: الاقتباس تحت المجهر – بحث في المفاهيم والخصوصيات –	
1. التّحليل المعجمي والدّلالي لمفهوم الاقتباس	**09**
1-1- في المعاجم العربية	**09**
1-2- في الكتب الخاصّة بالدّراسات القرآنية	**10**
1-3- في المعاجم والموسوعات الأجنبية	**10**
2. اصطلاح الاقتباس بين الحقول المعرفية	**11**
2-1- الاقتباس تقنية ترجمية	**11**
2-2- الاقتباس الأدبي	**13**
2-2-1- اقتباس اللّفظ	**13**
2-2-2- اقتباس التّركيب	**14**
2-2-3- اقتباس الشّخصيات القرآنية والقصص القرآني	**15**
2-2-4- الاقتباس من السّنة النّبوية الشّريفة	**16**
2-3- الاقتباس في البحث العلمي	**17**
2-4- الاقتباس بين المفهوم والتّقنية	**17**
2-4-1- الاقتباس الشّكلي (الاقتباس والتّعريب وإعادة التّرجمة)	**17**
2-4-2- رصد الأثر في الاقتباس	**22**
2-5- الاقتباس الصّوري	**25**
3. مقتطفات عن واقع الاقتباس المسرحي والسّينمائي	**27**

4. الاقتباس في التّرجمة	**35**
4–1– مفهومه	**35**
4–2– أشكاله	**39**
4–3– آلياته	**41**
5. الاقتباس ضمن جنس أدبي واحد	**43**
6. تقاطع التّناص مع الاقباس ضمن جنسين أدبيّين مختلفين	**46**
7. استلهام التّراث وجه من أوجه الاقتباس	**50**
الفصل الثّاني: الاقتباس في بحر الأجناس الأدبية	
1. التّرجمة الأدبية	**55**
2. بحث في ماهية الأجناس الأدبية وأهم خصائصها	**58**
2–1– الجنس المسرحي	**59**
2–1–1– عناصر الكتابة الدّرامية	**60**
2–1–2– المسرحية من النّص إلى الشّاشة (أفلمة المسرحية)	**63**
2–1–3– انزلاقات الاقتباس في المسارح الجزائرية والعربية	**67**
2–2– الجنس الرّوائي	**71**
2–2–1– عناصر الكتابة السّردية	**73**
2–2–2– الرّواية من النّص إلى الرّكح (مسرحة الرّواية)	**75**
2–2–3– انفتاح النّص الرّوائي على باقي الأجناس الأدبية	**78**
2–2–4– من المكتوب إلى المؤفلم وجدلية العلاقة بينهما	**81**
2–2–5– دور التّكنيك السّينمائي في التّركيبة الرّوائية	**84**
2–2–5–1– تركيب الأحداث والصّور والمشاهد	**84**

2-2-5-2- التّلاعب بوضعية المنظور	**85**
2-2-5-3- المونتاج	**85**
2-2-5-4- الاسترجاع أو الفلاش باك	**86**
2-2-5-5- الصّورة المقرّبة أو المكبّرة	**87**
2-3- أدب الطّفل	**89**
2-3-1- تضارب الأقلام في ترجمة أدب الطّفل	**90**
2-3-2- الاقتباس حلا ترجميا عند	**92**
2-3-2-1- شافيت زوهار	**92**
2-3-2-2- ريتا واتينن	**93**
2-3-2-3- غوت كلينغبرغ	**95**
الفصل الثّالث: تيّارات ترجمة الاقتباس	
1. تيّارات ترجمة الاقتباس	**107**
1-1- الاقتباس في ظل المقاربة مابعد الكولونيالية	**107**
1-1-1- تقنيات التّرجمة مابين الكولونيالية	**115**
1-2- الاقتباس افتراس للنّص الأدبي عند الحرفيّين	**116**
1-3- اقتباس الأفكار وترجمة المعنى عند التّأويليّة	**132**
1-4- الاقتباس في بحر النّظرية السّوسيولسانية	**142**
1-4-1- أنصار النّسق المتعدّد	**145**
1-4-2- نظريّة المكافئ الدّينامي	**147**
1-5- الاقتباس في خضم النّظريات الوظيفية	**152**
1-5-1- نظريّة أنواع النّصوص	**153**

1-5-2- نظريّة الفعل التّرجمي	**156**
1-5-3- نظريّة سكوبوس	**159**
الفصل الرّابع: دراسة تطبيقية	
1. مسرحية رغبة تحت شجرة الدّردار	**170**
1-1- قراءة في مسرحية رغبة تحت شجرة الدّردار	**170**
1-2- قراءة في مدوّنة الاقتباس – بيت الشّغف –	**173**
1-3- عرض تحليلي للمدوّنة مع استعراض إجراءات الاقتباس وآلياته	**175**
2. رواية اللّه ليس مجبرا	**201**
2-1- قراءة في رواية الله ليس مجبرا	**201**
2-2- عرض تحليلي ونقدي للمدوّنة	**203**
3. رواية الشّيء الصّغير	**217**
3-1- قراءة في رواية الشّيء الصّغير الأصليّة والمترجمة	**217**
3-2- التّحليل	**217**
خاتمة	**226**
ثبت المصطلحات	**232**
مكتبة البحث	**239**
الملاحق	**254**
ملخّص البحث باللّغة العربية	**270**
ملخّص البحث باللّغة الفرنسية	**275**
ملخّص البحث باللّغة الأنجليزية	**282**

مقدّمـــــــة

ليس من قبيل الغريب أن توصف التّرجمة بأنّها الدّاء الضّروري، فقد ألقت بمترجمين إلى حتفهم جرّاء هفوات لا تعدو أن تكون زلّة لسان، وكانت لأزمة مضت عنصرا فاعلا في أرجحة كفتيّ ميزان السّلم والحرب، ولا مناص من الإقرار أنّها حاجة ملحّة ونافذة مطلّة على الآخر، ننفذ من خلالها إلى عالمه الغريب عنّا فنحظى بتجربة فريدة في معايشة تراثه، كما نحتفي معه بمستقبله دون فواصل تذكر، وقد أحسن (جورج شتاينر) القول أنّه لولا التّرجمة لعشنا في مقاطعات على جدار الصّمت. ولا غرو أن يكون للمترجم الأدبي غواية التّرحال بالآداب العالمية إلى ضفف أخرى، فعلى الرّغم من أنّ مهمّته تبدو يسيرة في ظاهرها، إلا أنّها تحمل بين طيّاتها تحدّيات لا متناهية تعترض طريقه، فهو على موعد مع ضبط الاستراتيجيات والمناهج التي من شأنها تذليل مهمّته، ناهيك عن تقصّي أنظمة كل لغة والتّفقّه في خصوصيتها. ثمّ لا يفوتنا أن نسجّل ذلك التّباين في التّدفق الأيديولوجي والثّقافي الذي ينحدر منه كلّ مترجم، والذي يقودنا بالضّرورة إلى تمايز في الاحتكام، فنجد من يتعرّى من النص الأصلي وينسلخ منه، ذلك أنّه يجده ببساطة عائقا يجدر إزاحته من أجل بناء صرح ترجمي أفضل، وهو بذلك لا يكترث لمعايير التّرجمة وأخلاقياتها، وفي المقابل هناك من لا يخطو إلى الأمام دون أن يعود إلى الأصل، فنجده يعقد مفاوضات متكرّرة مع نصّه حتّى لا يكون في حكم المنشقّ عنه.

ولنجنح قليلا إلى ظاهرة أدبية خلّفت بلبلة مثمرة، وهي الاقتباس الذي طفا بين مدّ الدّراسات الأدبية عامّة، وجزر الأبحاث التّرجمية على وجه الخصوص، فقد عكف النّقاد والدّارسون على الخوض في غماره، حتّى بلغوا حدّ الاختصام في أمره محكومين بأيديولوجياتهم وتوجّهاتهم، فما لبث أن أصبح حقلا يرتعون فيه، غائبا عن ألبابهم أنّه لكل علم أصوله، ولكل فنّ أعلامه، ولكل معنى مخارجه وتخومه، ويجدر بنا أن نذكر ما تخلّفه هذا الظاهرة من علامات استفهام محفوفة بالمثالب، متى تعلقّ الأمر بإثارة الفروق بينها وبين التّرجمة، وتقاطعها مع مفاهيم أخرى في إطار التّناص، فلا مناص من نفض الغبار عنها لزاما، حتى تتوضّح الرّؤية وتتلاشى سدفتها، ذلك أن فعل الاقتباس في التّرجمة الأدبيّة بحر مهول، وعلى كثير ما حُرّر عنه، فإنّه لم يحظ بعد بدراسة

موحّدة تصيب أبعاده، وتجبر تداعيّاته لتكون عتبة ينطلق منها الباحث نحو أبواب لم يتمّ طرقها بعد، بل هي مجرّد أضغاث دراسات متداعية الأطراف. وقبل أن يكون الاقتباس فعلا ترجميّا، فهو ظاهرة أدبية بامتياز أسالت كثيرا من الحبر، خاصّة تلك التّي عُنيت بالكتب السماوية المقدّسة، وكتب جهابذة الأدب والشّعر. والجدير بالذّكر أنّ الاقتباس لم يتوقّف عند هذا الحدّ، بل تعدّاه إلى ولوج عالم السّمعي البصري، حيث تغذّت السّينما منه بشراهة وأصبح تعداد الأفلام والمسلسلات المقتبسة عن الرّوايات الأدبية أمرا بالغ الصّعوبة لكثرتها، وهذا الاتّساع في سقف المبادلات، نجم عنه انسلاخ الرّواية من ثوبها الاعتيادي باقتباس التّكنيك السّينمائي بغية الارتقاء في النّمط السّردي، ولم يوفّر أبو الفنون على نفسه فرصة التّنوّع، وأكبر دليل هو المسرح الغربي الذين غرف منه العرب قلبا وقالبا، دون كلل ولا ملل، في إطار ما يسمى بالمثاقفة الحضارية، والنّاظر في تاريخ الأمم يعسر عليه عزلها عن سياقها التّاريخي، ولن يصعب عليه استقصاء كيف تاخمت العرب الرّوم والفرس في التّجارة ردحا من الزمن، واحتكّوا بالثّقافة اليونانية فأثّروا عليها وتأثّروا بها، عدا عن المبادلات الثّقافية الطّلابيّة بين الجامعات، فلم يقتصر الاقتباس على استعارة الوحدات التّركيبية واستلهام الأفكار بين الرّوايات والمسرحيات، وما إليه من الأجناس الأدبيّة الأخرى، بل تعدّاه إلى اقتباس المناهجّ والتّقنيات.

والحقّ أنّ ما أتينا على ذكره مدعاة لوضع سطرين بالخطّ العريض على واقع أنّ جميع المسائل المتعلقة بالتّرجمة، بما في ذلك 'الاقتباس' تتمحور حول الشّدّ والصّدّ اللّا متناهي فيما يخصّ المعنى، وما أبلغ تمثيلا عمّا تردّد عن ابنة أبي الأسود الدّؤلي* في سؤالها والدها ذات ليلة قمراء: ما أحسنُ السّماء يا أبتاه برفع حرف اللّام في "أحسن" قال: نجومها، مجيبا، قالت إنّي لم أسأل عن أحسنها إنّما تعجّبت من حسنها! فردّ الأب الكيّس: فإذا قصدت التّعجّب فافتحي فاك وقولي:"ما أجملَ السّماء" بفتح حرف اللّام، فلنتخيل حجم المأزق الذي يمكن أن نقع فيه إذا ما طُلب منّا

* قال ابن خلكان وغيره: كان أوّل من ألقى إليه علم النّحو عليّ بني أبي طالب، وذكر له أنّ الكلام اسم وفعل وحرف، ثمّ إنّ أبا الأسود نحى نحوه وفرع على قوله، وسلك طريقه، فسميّ هذا العلم النّحو لذلك، وكان الباعث على ذلك تغيّر لغة النّاس، ودخول اللّحن في كلام بعضهم، كما قيل أنّ أوّل ما وضع منه باب التّعجّب بسبب تلك الحادثة مع ابنته. الحافظ ابن كثير أبو الفداء، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ج8، 1992، ص312.

ترجمة ما بدر عن الفتاة دون حركة الإعراب فما يدرينا ما تريد ! لذا فإن جوهر المعنى والذي هو مناط التّرجمة قد يكمن في اللّغة ذاتها تارة «intralinguistique» أو خارجها تارة أخرى «extralinguistique» ولا مانع من الاثنين معا، طالما هنالك التزام بالشّواهد، فالإطار والضّوابط موجودة –لا محالة– سنّها أكابر اللّغويين فتأصّلت، لذا طالما لم نخرج عن إطار المنطق بالشّواهد فقد اهتدينا إلى النّتائج المرجوة. ولما كان الاقتباس في التّرجمة الأدبية لبنة بحثنا، فسنحاول ما استطعنا أن نستجلي حقيقة هذه الظاهرة بتراكماتها، خاصّة أنّها خلّفت شبكة شائكة من علامات الاستفهام، ونحن في دراستنا هذه نسعى إلى الإجابة عنها إذ لن يستقيم بحثنا ما لم نفعل، وهكذا تنطرح لدينا إشكالية جوهرية:

هل يفضي بنا الاحتكام إلى الاقتباس في ترجمة الجنس الأدبي دائما إلى حلول مرضية؟ وكيف يتعامل المترجم الأدبي مع نصّه بوعي تامّ للحدود النّظرية بين التّرجمة والاقتباس والافتراس؟

سواء كان هذا النّقل من وإلى الجنس الأدبي ذاته، أو وقع تحويل بين جنس أدبي وآخر، فتنطرح علّة اختيار المنهج التّرجمي الذي بإمكانه تقديم حلول تسويّة أقل في ترجمة بعض اللّكنات المحليّة والرّموز اللّغوية، فهل يمكن للمنهج الحرفي المعروف بموقفه المناهض لكل أشكال التّمركز العرقي، والذي ضمّن الاقتباس لقائمة النّزعات التّشويهية أن يكون الأفضل في الحفاظ على الخصوصية الثّقافية للّغة المصدر؟ لكن ما موقف المتلقّي من هذه التّرجمة التّغريبية التي يمكن أن تتسبّب بعرقلة عملية التواصل؟ أم يمكن لبعض المناهج التّرجمية الأخرى أن تتكاتف معا لتقديم نصّ بشحنة مكافئة؟ ثمّ ماذا إن تعلّق الأمر بالنّصوص الهجينة في سياق مابعد كولونيالي، مع أخذ الماضي الشّنيع الذي التصق بالتّرجمة خلال الحقبة الامبريالية بعين الاعتبار، حين استُخدمت في تحريف ثقافات الشّعوب المستضعفة وإلحاقها، فهل يكون الاحتفاء بهذا التّمايز محمودا ترجميا باعتماد أسلوب إعادة الصّياغة؟ أم أنّ تلك الاستراتيجيات الخاصّة بنقل هذه الأنواع من النّصوص من سياق إلى آخر، كفيلة بالحفاظ على الخصوصية الثّقافية لهذه الشّعوب ورد اعتبار لدور التّرجمة الحيادي؟.

وأمّا عن المنهج الذي تبنّيناه في دراستنا فكان وصفيا، لأنّنا اعتمدنا بادئ الأمر على فرز أهمّ المفاهيم المتعلّقة بالاقتباس بشكل تدريجي، حتّى نصل في آخر المطاف إلى مدلوله في ميدان التّرجمة، دون غضّ النظر عن أهمّ خصوصيات الأجناس الأدبية وتفاعلاتها فيما بينها، حتّى لا نقع في ثغرة حين طرح إشكالية دراستنا، وفعّلنا في الشّق التّطبيقي المنهج التّحليلي ونقد التّرجمة، بعرض نماذج من عدّة مدوّنات وتحليلها مع تبيان آلية الاقتباس المستخدمة، والإستراتيجية التّرجمية المعتمد عليها في كلّ موضع، ثمّ التعليق عليها بربطها مع التّيار التّرجمي الذي يدعّم من طرحها.

ووفق المعطيات التي أتينا على ذكرها، فلم يخرج تقسيم فصول أطروحتنا عن العرف العلمي المعمول به، فقد قسّمنا دراستنا إلى أربعة فصول فضلا عن المقدّمة والخاتمة:

ارتأينا أن يكون أوّل فصل خالصا للفصل بين المفاهيم، ليأتي معنونا بـ:*"الاقتباس تحت المجهر؛ بحث في المفاهيم والخصوصيات"* ، لنعمد إلى بسط تحليل معجمي ودلالي مفصّل للفظ الاقتباس في المعاجم العربية، والكتب الخاصّة بالدّراسات القرآنية، بالإضافة إلى القواميس والموسوعات الأجنبية، ثمّ لابدّ من التّوغل في بحث اصطلاحه بين الحقول المعرفية، وتبيان أوجه الاختلاف بينها، فالاقتباس في الأدب بعيد كلّ البعد عنه في التّرجمة، كذا من ناحية كون الاقتباس 'adaptation' تقنية من تقنيات التّرجمة، وظاهرة تركت بصمة دامغة في المسرح، لنخلص إلى ضبط مفهوم واضح له في ضوء التّرجمة، بأشكاله وآلياته، لتكون لنا مرجعا نؤسّس عليه تحليلاتنا في الشّق التّطبيقي.انتقالا إلى بحث الاقتباس ضمن جنس أدبيّ واحد، وضمن جنسين اثنين، ، ولاشكّ أنّ إثارة النّقاط المشتركة بين التّناص واستلهام التّراث وبين الاقتباس أمر لازم، حتّى يستقرّ في ذهن القارئ أنّ هنالك اختلافات جوهرية بين هذه العناصر.

نسعى في الفصل الثّاني الذي يحمل عنوان: *"الاقتباس في بحر الأجناس الأدبية"* إلى سبر أغوار ثلاثة أجناس أدبية اصطفيناها دونا عن الأجناس الأخرى، وهي المسرح والرّواية وأدب الطّفل، ليكون عرضنا للتّرجمة الأدبية أوّل محطّة ننطلق منها، على أن نستعرض جدلية العلاقة التي

تجمع بين هذه الأجناس، من خلال مسرحة الرّواية وانفتاح النّص الرّوائي على غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، بعد أن نكون قد قضينا شوطا في بحث أهمّ خصائصها، وستكون آخر لمساتنا على هذه الفصل عرضا مقتضبا وكافٍ في الآن ذاته لتلك الأبحاث التي تدور حول فلك ترجمة أدب الطّفل.

اخترنا أن يكون آخر فصل من المهاد النّظري عن "تيّارات ترجمة الاقتباس"، وبهدف إثراء دراستنا علينا استعراض توجّه كلّ تيّار ترجمي على حدة، دون إغفال آراء المنظّرين في حقل التّرجمة على اختلاف مشاربهم، عن الاقتباس وعن التّرجمة على حدّ سواء، فبين مضيقين وموسعين سنستند على أهمّ المصادر والمراجع لسبر أغوار هذه الظّاهرة واستخلاص معايير نشدّ بها ساعد بحثنا.

في الشّق التّطبيقي سيكون لنا استفاضة في تحليل لثلاث مدوّنات باللّغتين الإنجليزية والفرنسية، وترجماتها إلى اللّغة العربية، بداية مع قراءة متفحّصة لكل مدوّنة، ثمّ الاستعانة بالجدولة في تصنيف بعض النّماذج وترجمتها ثمّ رصد آلية الاقتباس وتحديد نوعه، مع التّعقيب على التّرجمات وأيّ تيّار ترجمي استند إلى معاييره كلّ مترجم منهم.

يبقى علينا الإقرار أنّ الخوض في غمار هذا الموضوع كان مصدرا للإحباط منذ أوّل لحظة، ذلك أنّه سبقنا إليه الباحث (حوّاس عادل) برسالة ماجستير، عن قسم التّرجمة في جامعة الحاج لخضر –باتنة–، والتي وسمت بـ: "إشكالية الاقتباس في التّرجمة الأدبية" مسرحية Cyrano de Bergerac لـ Edmond Rostand باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي وترجمة عبّاس حافظ إلى العربية، دراسة تحليلية نقدية لسنة 2015/2014، ولاشكّ أنّه كان سبّاقا إلى الإجابة عن عدّة إشكاليات تخص الاقتباس في التّرجمة الأدبية، كما صبّ جلّ اهتمامه على معالجة الجنس المسرحي، ونحسب أنّه بذل جهدا أكاديميا مثمرا، غير أنّنا عملنا على إثارة جوانب أخرى من البحث غفل عنها، ولا ندّعي أنّنا وفّيناه حقّه من التّحليل والتّدليل، بل استثمرنا كافّة الدّراسات

السّابقة التي أثارت هذا الموضوع من قريب أو بعيد، مع ما رأيناه في موسوعة روتلدج عساها تكون عتبة ينطلق منها باحثون آخرون.

الفصل الأوّل

الاقتباس تحت المجهر

-بحث في المفاهيم والخصوصيات-

1. التّحليل المعجمي والدّلالي لمفهوم الاقتباس

1-1- في المعاجم العربية

1-2- في الكتب الخاصة بالدّراسات القرآنية

1-3- في المعاجم والموسوعات الأجنبية

2. اصطلاح الاقتباس بين الحقول المعرفية

2-1- الاقتباس باعتباره تقنية من تقنيات التّرجمة

2-2- الاقتباس الأدبي

2-2-1- اقتباس اللّفظ

2-2-2- اقتباس التّركيب

2-2-3- اقتباس الشّخصيات القرآنية والقصص القرآني

2-2-4- الاقتباس من السّنة النّبوية الشّريفة

2-3- الاقتباس في البحث العلمي

2-4- الاقتباس بين المفهوم والتّقنية

2-4-1- الاقتباس الشّكلي (الاقتراض والتّعريب وإعادة التّرجمة)

2-4-2- رصد الأثر في الاقتباس

2-5- الاقتباس الصّوري

3. مقتطفات عن واقع الاقتباس المسرحي والسّينمائي

4. الاقتباس في التّرجمة

4-1- مفهومه

4-2- أشكاله

4-3- آلياته

5. الاقتباس ضمن جنس أدبي واحد

6. تقاطع التّناص مع الاقتباس ضمن جنسين أدبيين مختلفين

7. استلهام التّراث وجه من أوجه الاقتباس

1. التـحليل المعجمي والدلالي لمفهوم الاقتباس:

1-1- فــي المـعاجم العــربية: حظي التّوثيق المعجمي لدى العرب بقسط وافر من العناية، فدأبوا على التّأليف والتّخطيط بجمع ما توفر بين أيديهم من ألفاظ بتحديد مفاهيمها ومواطن استعمالها، مخافة أن تندثر أو أن يختلط حابلها بنابل لغة العجم، فينسبوها إليهم إثر الفتوحات الإسلامية التي جرت آنذاك حتى أنّ اللغوي الألماني (أوجست فيشر/August FISHER) لم يتنكّر لهذا الواقع في مقدّمة مؤلّفه «المعجم التّاريخي» قائلا:" إذا استثنينا الصين فلا يوجد شعب آخر يحقّ له الفخار بوفرة علوم لغته وبشعوره المبكر بحاجته إلى تنسيق مفرداتها بحسب أصول وقواعد غير العرب"[1]، ومع الكمّ الهائل الذي تزخر به مكتباتنا وقع اختيارنا على بعض أمّهات المعاجم يعزّ علينا حصرها في:

- **معـجم لسـان العــرب:** ورد على لسان ابن منظور ما نصّه:

قبس: القبس شعلة من نار تقتبسها من معظم، واقتباسها الأخذ منها، واقتبست منه علما أي: استفدته[2].

- **معـجم مقـاييس اللغـة:** جاء على لسان بن فارس أنّ:[قبس] القاف والباء والسين أصل صحيح يدلّ على صفة من صفات النّار، ثمّ يستعار من ذلك القَبَس: شعلة النّار. ويضرب لنا مثلا في قوله تعالى في قصّة موسى عليه السّلام: ﴿لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ﴾[3]. ويقولون: أقبستُ الرّجل علما، وقبسْتُهُ نارًا.

قال ابن دريد: قبستُ من فلان نارًا، واقتبست منه علمًا[4]، واقتبسها: أخذ منها طائفة لحاجته فهو قابس[1].

---

[1]- أ.فيشر، المعجم اللغوي التاريخي، مجمّع اللغة العربية، القاهرة.مصر، ط1، 1967.
[2]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب المحيط، تح. يوسف خيّاط، دار الجيل، بيروت.لبنان، مج5، 1988، ص6
[3]- سورة طه، الآية 10، رواية ورش عن نافع.
[4]- بن فارس أبي الحسين أحمد، مقاييس اللّغة، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.لبنان، مج5، 1991، ص 48

1-2- في الكتب الخاصّة بالدّراسات القرآنية: على غرار المعاجم العربية على تعدّد مدارسها واختلاف مناهجها، نجد بين أيدينا نزرا لا بأس به من المصنّفات التي أولت قبلتها نحو تتبّع دلالة ألفاظ القرآن الكريم، والأحاديث النّبوية الشّريفة نستعرض منها:

- **المفردات في غريب القرآن:** ورد فيه لفظ قبس بمعنى: القبس المتناول من الشّعلة، قال: ﴿أَوَ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ﴾ والقبس والاقتباس طلب ذلك ثم يستعار لطلب العلم والهداية، قال:﴿انْظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ﴾، وأقبسته نارًا أو علمًا بمعنى أعطيته[2].

1-3- في المعاجم والموسوعات الأجنبية: على تعدّدها وقعنا على:

- **Dictionnaire de la langue française et des synonymes :**

« Adaptation : action d'adapter ou de s'adapter»[3].

" الاقتباس: هو فعل الأقلمة أو التّأقلم"

بمعنى آخر هو ترجمة حرّة إلى حدّ بعيد لمسرحية ما، تتضمّن التّعديلات اللاّزمة لمواكبة تحديثات العصر. ونضرب مثلا نحسبه مناسبا لهذا المقام:

> « La comédie musicale Notre Dame de paris est une adaptation d'un livre de Victo Hugo.[4]»

- فالكوميديا الموسيقيّة Notre Dame de paris مقتبسة عن مؤلّف الكاتب فيكتور هيغو.

- **Oxford:**

« Adaptation: a thing made by adapting something else, especially a text for production on the stage »[1].

---

[1]- عبد الفتّاح الصّعيدي، الإفصاح في فقه اللّغة، دار الفكر العربي، ج2، ط6، د.ت، ص 119.
[2]- الرّاغب الأصبهاني، المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، د.ت، ص277.
[3] - dictionnaie de la langue fançaire et des synonymes,DMB Events, Editions YDE, 2016, p22.
[4] - ibid, 22.

" الاقتباس هو نتاج شيء مقتبس من شيء آخر، مثل تهيئة نص ليتم تمثيله على المسرح"

2. اصطلاح الاقتباس بين الحقول المعرفية:

2-1- الاقتباس تقنية ترجمية:

أو كما يطلق عليه "التّصرف"، وأوّل من نأتي على ذكرهما مؤسّسي الأسلوبيّة المقارنة (Vinay et Darbelnet/فيني وداربلني) اللّذان قطعا شوطا مهمّا في وضع جملة الأساليب «procédés» على سلّم لغويّ ذو مستويات ثلاثة: المفردات «lexiques» والتّراكيب «syntagmes» والرّسالة «message» وتتفرّع إلى نوعين: ترجمة مباشرة وأخرى غير مباشرة، والتّصرف يندرج ضمن التّرجمة الملتوية أو غير المباشرة، وقد اعتبراه أقصى حدّ للتّرجمة، فجاءا بتعريفه على النّحو التّالي:

« Avec ce septième procédé, nous arrivons à la limite extrême de la traduction ; il s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et doit être créé par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente. C'est donc ici un cas particulier de l'équivalence, une équivalence de situations »[2].

" ومع آخر أسلوب نكون قد بلغنا أقصى حدّ للتّرجمة؛ فهو ينطبق على الحالة التّي تكون فيها الوضعية المذكورة في الرّسالة غير موجودة في لغة الوصول، مع وجوب خلقها انطلاقا من وضعية أخرى نراها مكافئة لها. فهي إذا حالة خاصّة من التّعادل، تعادل وضعيات".

لا محال من الإقرار أنّ التّصرف تقنية يستنجد بها المترجم عندما لا يجد مكافئا مقنعا في ثقافة اللّغة الهدف، ولو افترضنا وجود هذا المكافئ، غير أنّنا وجدنا أنّه لا يتماشى مع هذه اللّغة لاعتبارات تتعلّق بخصوصياتها الثقافية، أو الدّينية، أو التّاريخية عندها يبحث المترجم مكافئا آخر يحمل الشّحنة ذاتها، وفي هذا المضمار يسوق لنا المؤلفان مثالا في ترجمة العبارة الإنجليزية الآتية:

[1]- A.S HORNBY, Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, New York, 5th éd, 1996, p14.
[2]- Vinay et Darbelnet, la Stylistique Comparée du Français et d'Anglais, Didier, Paris. France, 1958, p53.

(he kissed his daughter on the mouth) التّي يجد المترجم العربي في نقلها إلى لغته حرجا كبيرا، ذلك أنّه مهما عظمت علاقة الأبوة، وتكلّلت بالاحترام فتقبيل الأب لابنته من فمها يعتبر تصرّفا شاذّا، هنا تظهر حنكة المترجم اللّغوية فيسعى إلى استدراك الموقف عبر ترجمتها بـ: (طبع قبلة على جبين ابنته) لتبقى ضمن حدود اللّياقة الأدبية.

بعيدين عن السّياق نجد (إنعام بيوض) تستعرض رأيها الخاص حول التّصرف انطلاقا من تجربتها في ترجمة الدّيوان الشّعري (لرشيد بوجدرة)، حيث ذكرت أنها لجأت إلى التّصرف في أكثر من موضع، مع محاولة الحفاظ على النّكهة الأصلية عند صياغتها في قالب لغوي جديد، كما طرحت وجهة نظر (Jean René LADMIRAL/جون روني لادميرال) حين قال أنّ التّصرف لا يشكّل الحدّ الأقصى للتّرجمة، بقدر ما يشكّل حدّها التشاؤمي لتعذّرها، حيث ينعدم الواقع المشار إليه في اللّغة الأصل في ثقافة اللّغة المستقبلة[1]، ويستشهد بمثال كان ضمن دراسة (Eugene NIDA/يوجين نيدا) في ترجمته للكتاب المقدّس، حول الطّريقة الأنجع لترجمة شجرة التّين إلى ثقافة مستقبلة لم تُعرف لها فوائد ولا منافع تذكر، حتّى بلغ به الأمر أن اعترض على إدراج التّصرف ضمن أساليب الترجمة، لأنه متى تعرّض النّص إلى الحذف والزّيادة والتحوير فقد خرج عن إطار الأمانة العلمية، ولا يستحق أن يُنسب إلى التّرجمة.

2-2- الاقـــتباس الأدبـــي:*

مديدًا كانت ولا تزال لغة الأدب نفحة من نفحات البيان، ودرسا بلاغيا خصبا، فهي حبر جهابذة الشّعراء، وخيرة الرّواة منذ قرون غدت ونجمها غير قابل للأفول، حتّى إذا ما طاب للقارئ تذوّق قصيدة شعرية ما، أو سبر أغوار رواية فإنه -لا محالة- مصادف بين طيّاتها اقتباسات من

[1]- ينظر: إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، دار الفارابي، بيروت.لبنان، ط1، د.ث، ص119.

*واجهتنا مشقّة في اعتماد اللّفظ الملائم في هذا السّياق، فهل هو اقتباس أو تضمين؟ وقد رأينا تنوّعا بين جموع العلماء، حيث سمّاه القدماء تضمينا والمتأخّرون اقتباسا كما رواه السّيوطي، فاعتمدنا اللّفظين معا. عبد الرّحمن جلال الدّين السّيوطي، دار ومكتبة الهلال، بيروت.لبنان، الإتقان في علوم القرآن، ج1، د.ط، د.ت، ص112.

القرآن الكريم تشفع له بجزالة ألفاظه، ونفاذ أسلوبه فنجد البعض يقتبس شخصيات الأنبياء مثل سيدنا يوسف، الذي يُضرب به المثل في الجمال، وسيدنا يعقوب في صبره، وشخصيات الملائكة والشياطين، والبعض الآخر يكون اقتباسه لمعنى آية معيّنة ضمنيا يُفهم من خلال سياق الكلام، والاقتباس الأدبي ممرّه طويل آخره مفترق طرق، وكل طريق هو حالة ونوع مستقل بذاته، ندرجه مع التّمثيل:

2-2-1- اقتباس اللفظ: تفنّن الشّعراء والكتّاب ببديع ألفاظ القرآن الكريم فاقترضوها لمؤلّفاتهم ودواوينهم، طمعا في ما تضفيه إليها من صور وأخيلة، ونسوق مثالا ورد في قوله تعالى: ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴾[1].

فنجد (ابن درّاج القسطلي)* فحل من فحول الشّعراء الأندلسيين كرّس سنين طوالا يشتغل على ديوانه الشّعري، الذي امتلأت سطوره بشتّى أنواع الاقتباس من القرآن الكريم، أنشأ قصيدة في مدح منذر بن يحي[2]:

اليَوْمَ نَادَتكَ السِّيَادةُ هَيْتَ لَكْ في مُلكِ مَن حَلّاكَ بَهجةَ مَا مَلكْ

وجاء في تفسير (ابن كثير) لـ: (هيت لك) ما نصّه: (قال ابن عبّاس ومجاهد: معناه أنّها تدعوه إلى نفسها، وورد عند الكسائي أنها: تعال)[3] ، ما ينمّ عن افتتان الشّاعر بمعنى الآية، فوظفها ليعبّر عن استحقاقه لتملك مقاليد الحكم، فكأنّ السّيادة هي من ابتغته وبايعته.

[1]- سورة يوسف، الآية 23، رواية ورش عن نافع.

* يعد ابن درّاج القسطلي من أبرز جهابذة الأدب الأندلسي ومن خيرة شعراء عصره، تفرّد شعره بالدّقة في والجمال ونفاذ تأثيره ذلك أنه برع في كافة ضروب الشّعر، وعاصر أواخر فترة الخلافة ومدح المنصور في قصائد طوال، وقد عُرف عنه حسن إلمامه بالموروث الثقافي والحضارات عبر التّاريخ، مخلفا وراءه ديوانا شعريا ضخما، حتى أنّ صيته ذاع بين أوساط أدباء ومؤرخي الأندلس بشكل خاص وقيلت فيه الأقوال، ونذكر قول الثعالبي:" كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشّام وهو من الشّعراء الفحول، وكان يجيد ما ينظم ويقول". [يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، ج1، ط1، ص 438].

[2]- القسطلي، ديوان ابن درّاج القسطلي، تر. محمود علي مكّي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط1، 1961، ص 276.

[3]- ابن كثيرالقرشي، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت.لبنان، ج4، ط6، 1984، ص 18.

2-2-2- اقتباس التّركيب: تتّسع دائرة الاقتباس في هذا المقام لتشمل تركيبا كاملا يستدّل به المقتبس على عظيم ما ألمّ به من فرح أو قرح، وتحضرنا بضعة أسطر من قصيدة نثرية أفضت لي بها صديقتي الأديبة (نسيبة عطاء الله):

قَد انتبذنَا من الحزنِ مكانًا قصيًّا...

وأخبرتكِ بالصّدى عن قلبي أين ذهب..

كيف انتبذ من العشق مكانا شرقيًّا...

أسمرا قاسيًا حجرًا فقلتِ لي يا مريم..

هُزّي إليكِ بجذعِ الدُّعاءِ يسَاقِط عليكِ الهوى غضًّا طريًّا..

لي حبيب لا أنساه لا بكرةً ولا عِشيًّا..

يضرب في القلب عصيًّا..

غالي البعاد يا مريمُ سدرةٌ للأمنياتِ شَهِيًّا..

أهواهُ وإن غابَ عِتِيًّا...*

كما نلاحظ فقد تراوح الاقتباس في هذه الأبيات النّثرية بين لفظي وتراكيبي، أمّا اللّفظي فقد تطرقنا إليه سابقا، والتّراكيبي فقد ورد في قوله عزّ وجلّ: ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رَطْبًا جَنِيًّا﴾[1]، (أي وخذي إليك بجذع النّخلة، والظّاهر أنّها كانت شجرة ولكن لم تكن في إبّان ثمرها، قال وهب بن منبه، لهذا امتنّ عليها بذلك بأن جعل عندها طعاما وشرابا)[2] والآية نزلت في مريم – عليها السّلام– حين داهمها المخاض إلى جانب النّخلة، وكانت في أمسّ الحاجة إلى ما

* نسيبة عطاء الله طالبة دراسات عليا في النّقد الأدبي وتحليل الخطاب، أديبة وشاعرة جزائرية، أمّا عن أعمالها فقد أصدرت مجموعة قصصية بعنوان "فايس عشق" الصّادرة عن دار فضاءات بالأردن، وإصدار شعري لديوان "الجلوس عند الهاوية" الصّادر عن دار ميم الجزائرية.

[1]- سورة مريم، الآية 25، رواية ورش عن نافع.

[2]- ابن كثيرالقرشي، تفسير القرآن العظيم، ص 450.

يغذّي جسدها، في المقابل اقتبست الشّاعرة هذا التّركيب وحالتها أحوج ما تكون إلى طلب السّكينة لقلبها عبر التّضرع إلى الله.

2-2-3- اقتباس الشّخصيات القرآنية والقصص القرآني: كثيرا ما يلجأ الشّعراء والكتّاب إلى اقتباس أسماء الأنبياء والرّسل، ليضربوا بها المثل في أرفع الصّفات المعنوية كالصّبر والبسالة والعدل..الخ، أو حتّى التّمثل بأسماء الشّياطين، ومن عادوا الله بطغيانهم :كفرعون وجالوت وغيرهم من أجل إيصال المعنى المراد لغاية في أنفسهم، وقد قامت الباحثة (هناء القرشي) من جامعة 'أم القرى بمكة' باستعراض دراسة وافية لمسألة الاقتباس الأدبي، ونضرب مثالا لبيت شعري جاء ضمن عدّة أبيات أخرى في مدونة بحثها[1]:

فَبُشراكِ يا دنيًا سُمِّيَ الذّي بِهِ عَلَا صَوْتُ جبريلٍ بشيرًا وَمِيكَالِ

كناية عن نبيّ الله زكريا حين دعا ربّه أن يرزقه ولدا، فاستجاب له وأرسل يبشّره بيحيى في محرابه مع جبريل – عليه السّلام–، واقتباسه لاسم جبريل ماهو إلا دليل عن حسن وإشادة اختار الممدوح لاسم يحيى، والصّورة مقتبسه من قول الحقّ تبارك وتعالى:﴿ فَنَادَتْهُ المَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي المِحْرَابِ أَنَّ اللهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحَيى مُصَدّقًا بِكَلِمَةٍ مِنَ اللهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورَا وَنَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ ﴾[2].

2-2-4- الاقتباس من السّنة النبوية الشّريفة:

لم يقتصر الاقتباس في الأدب على القرآن الكريم، على اعتبار أنّه المصدر التّشريعي الأول الذّي يعود إليه المسلمون للاحتكام في أمور حياتهم، بل تعدّاه إلى ما خلّفه رسولنا الكريم، عبر ما أرساه من أحاديث الحقّ فيما يتعلق بتفسير كتاب الله وتشريع الحقوق والواجبات والفصل

[1]- رسالة ماجستير بعنوان: "الاقتباس والتّضمين في شعر ابن درّاج القسطلي" من جامعة أم القرى بمكة - قسم الدّراسات العليا والعربية-، 1435ه، لهناء القرشي، إشراف: ماجد الجعافرة، ص53.

[2]- سورة آل عمران، الآية 39، رواية ورش عن نافع.

في المتشابهات، فاكتسبت دواوين الشّعراء ومدونات الكّتاب وزنا بلاغيا يطابق معايير الذّوق الأدبي بامتياز، ومن لم يسمع منّا بشاعر زمانه (البزّاز) من زانت أبياته باقتباسات من كلام نبيّنا المنّان في طلب رفعة للمعاني وسمو مقامها عن كلام عامة النّاس فأنشد يقول[1]:

طَلَبْتُ مِنْ رِيقٍ فِيهِ رَشْفًا وَقَدْ لَاحَ مُسْفِرٌ

فَـقَـالَ رِيقِي حَرَامٌ لِقَـوْلِهِ كُـلُّ مُسْكِـرٍ

أضاف هذا النّوع من الاقتباس أناقة بلاغية في نصّ البيتين الشّعريين، عبر التّأثير المضاعف الذي اكتسبه المعنى في تعبير المحبوب عن عزوفه في قبول ما طلبه الحبيب، مجيبا إيّاه بحديث للمصطفى أنّ:(كل مسكر حرام) كناية عن أنّ ريقه حرام إذا ما بلغها نام نشوانا، لذا يأتي دور القارئ عبر ما وُجد من قرائن سياقية، وثقافته الدّينية ليستدل بها على أنّ المعنى يكمن في الجزء الغير مذكور، ذلك أنّ الإسلام نهى عن كل ما يذهب العقل بما في ذلك الخمر، فبلغت الصّورة وظيفتها التّوصيلية كاملة.

لا غرو، أنّ التفاف الشّعراء والأدباء حول اقتباس كلام الله ورسوله وتضمينه أعمالهم ينمّ عن ولع مبرّر، فلا فصاحة تضاهي فصاحته، ولا بديع يضاهي عذوبة ألفاظه، غير أنّ العلماء انقسموا فريقين: فمنهم موالوا البيان ممّن استحبّوا هذا الضّرب من التّضمين ولم يروا في النّسج اعتمادا عليه منقصة، على اعتبار أنّه ضرب من ضروب البديع، ومنهم من استهجن تضمين الشّعر للقرآن بحكم التّحريم أطلقه المذهب المالكي[2]، بيد أنّ هذا الحكم لم يثن القدماء أمثال (أبي تمّام والبحتري) عن ذلك ودواوينهما تشهد بذلك، ولا حتى الوافدين الجدد طالما أنّ هذا الأمر يأسر الألباب ويسحر القلوب، حتّى أنّهم لم يسلموا من ذمّ البلاغيين والنّقاد الذّين رأوا أنّ هذا التّضمين تقليد ترسّخ بسبب تتبّع الشّعراء بعضهم لبعض، أو نتيجة أفكار كانت تؤرّقهم

[1]- البزاز الموصلي الخزرجي، ديوان البزاز، تق: فاتح عبد السّلام، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت.لبنان، مج1، ط2، 2010، ص 256.

[2]- ينظر: بدر الدّين بن عبد الله الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، شرح. مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت.لبنان، ط1، 1988، ص 567.

فسبقهم إلى التّغنّي بها أحد راكبي فنّ القول، فيعمد إلى اقتناصها دون تردّد، ولا حرج عليه، ذلك أنّه من قبيل الحكمة في التّفاخر باستعمال المفردات والعبارات البلاغية التّي لطالما تفاضل بها الرّواة الكتّاب على مرّ الأزمان.

2-3- الاقــتباس في البحث العلمي:

أمّا الاقتباس في البحث العلمي فهو غير ما تطرّقنا إليه سابقا، ولا ضرر من إعطاء فكرة عنه، فهو منهج أكاديمي يستعين به الباحث عبر استعمال آراء وأقوال الباحثين وأصحاب العلم، على أن يتوخّى الدّقة والأمانة التّامة، وهو على نوعين: اقتباس مباشر بأخذ ماقيل على لسان الكاتب حرفيا بين علامتي تنصيص، وآخر غير مباشر لا يتعدّى أن يكون صياغة لمعنى ما قاله ذلك الكاتب.

2-4- الاقتباس بين المفهوم والتّقنية:

2-4-1- الاقتباس الشّكلي "الاقتراض والتّعريب وإعادة التّرجمة":

إنّ هذا اللّبس الذي طالما اكتنف ظاهرة الاقتباس شتّت روافد الباحثين، فأدلى كلّ واحد منهم بدوله، ولا نملك عليهم حجّة ذلك أن الاقتباس أشبه ما يكون بمفترق طرق كل جزئية منه تتقاطع مع ظاهرة، أو تقنية ترجمية بشكل مباشر أو غير مباشر، وعلى مسرح مليء بالآراء ووجهات النّظر كان علينا لزاما أن نستعرض العناصر المشتركة أو بمعنى أوضح تحديد نقط التّقاطع لنثبت تصورنا من هذه الدّراسة.

حسبنا إذا تحدّثنا عن أساليب التّرجمة نطرق باب (Darbelnet /J-P. vinay et J. فيني وداربلني)، وقد اعتبرهما (WILSS/ويلس) في وقت سابق روّاد أوّل مقترح يطرح مجموعة من الكيفيات دقيقة الضّبط فيما يخص عملية النّقل من لغة إلى أخرى، وهي تلك التّقنيات المتعارف عليها بين أوساط منظّري التّرجمة، تتراوح بين مباشرة وغير مباشرة، وتطرُّقنا إليها في هذا الصّدد وليد حاجتنا إلى إثبات بعض الأمور وكيف يمكن أن يكون الاقتباس اقتراضا من نوع آخر،

والاقتراض 'l'emprunt' حسب ما جاء في تعريف أدرجته (إنعام بيوض) في مؤلفها نقلا عن صاحبي الأسلوبية المقارنة أنّ:" هذا الأسلوب يعكس نوعا من الافتقار، إذ يلجأ إليه المترجم عندما تعوزه المصطلحات – أيّ عندما لا يجد مقابلا– في اللّغة المستهدفة لكلمة أو مصطلح في اللّغة المتن سواء للتّعبير عن تقنية جديدة أو مفهوم غير معروف"[1]، إذن فهي عملية اقتباس واستدانة للفظ غريب ينتمي إلى ثقافة مغايرة، يُستعان به للتّعبير عن دال لا مدلول له مثل (السّراط) الذي اقترض من اللّاتينية "strata"، فنجد أحيانا بعض المترجمين يرفضون قطعا الاستعانة باقتباس ألفاظ أجنبية، خوفا من أن تندحض خصوصياتهم الثّقافية وتنصهر مع غيرها، وقد قرّب لنا (يوجين نيدا) الصورة عندما تحدّث عن مترجمي أمريكا اللّاتينية في محاولة منهم عدم اللّجوء إلى اقتراض ألفاظ اسبانية مثل "burro"، ومن أجل الدّلالة على الحيوان الذي رافق المسيح في رحلته إلى إسرائيل، فقد أعطوه وصفا يدل على حيوان ذو أذنين كبيرتين، حتّى إذا ما تساءل أحدهم عن نوع هذا الحيوان لم يجدوا له تفسيرا واكتفوا بالقول أنه أشبه ما يكون بأرنب ضخم[2]، ولو اقتبسوا ذاك اللّفظ لأصبح من أهل لغتهم وما وقعوا في هذا اللّغط.

وأعطت (إنعام بيوض) في وقت سابق مرادفا لهذه التقنية وهو 'التّعريب' «arabisation/arabicization»كأن يدخل المترجم على نصّه إلى لغات أجنبية ألفاظا تحمل دلالات فلكلورية بغرض إضفاء نكهة محلية عليها، ولابّد أن نشير أن حركة التّرجمة أسهبت في تسرّب كمّ هائل من المفردات الأعجمية، لغياب مكافئاتها خاصة تلك المستحدثة منها في المجالات العلمية والتّكنولوجية، واللّفظ نفسه –أي التّعريب– على صلة حميمة بالاقتباس، وكثيرا ما يتردّد على أسماعنا كيف اعتبر بعض الباحثين منهم (محمد عناني) التّعريب نفسه اقتباسا، والاقتراض تعريبا، أمّا (إدريس العلمي) فقد كرّس لذلك محطّة من التّفكير حتّى غربل لنا تركيبا يجمع دلالة هذه الألفاظ، فعبّر عنه بـ:"التّعريب الاقتباسي الصّياغي" أخذا بطريقة التّعريب عند

[1]- إنعام بيوض: الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، ص 67.

[2]- Voir: Eugene NIDA , Fascinated by Languages, Jhon Benjamins Publishing Company, Amesterdam. Philadelphia, 2003, p 50.

(الجوهري) "والتّعريب الاقتباسي الصّوتي" أخذا بمنهج (سيبويه) في التّعريب[1]، ذلك أنّ الكلمات الأعجمية تتعرّى من كادرها الأصلي فتجري عليها القواعد الصّوتية والصّرفية الخّاصة باللّغة العربية وعلى سبيل التّمثيل نأخذ كلمة «télévision» وفي تعريبها إلى اللّغة العربية طريقتين؛ أوّلهما "تلفزيون" وهذا تعريب اقتباسيّ صوتيّ، وثانيهما "تلفزة" وهذا تعريب اقتباسي صرفي.

نظرا لما تحمله مكتباتنا من ثروة أدبية، لن يكون من اليسير علينا أن نحصي عدد الكلمات التّي اقترضتها لغتنا العربية من اللّاتينية، والسّريانية، واليونانية، وغيرها، ولم تتمّ هذه العمليّة بمحض إرادتها، فقد دفعتها عديد العوامل إلى ذلك، كاختلاط الجزيرة العربية بغيرها من الأمم "فعظم ارتباط العرب بالآراميين في الشّمال، وكان أثر ذلك أن انتقل إلى العربية كثير من المفردات الآرامية، وبخاصة تلك الألفاظ المعبّرة عن مظاهر الحضارة والرّقي[...]، كما أنّ صلة اليمنيين بالأحباش كانت على جانب كبير من القوّة في الميادين الثّقافية والتّجارية، فهيّأ اتصال الشعبين المجال لاحتكاك اللّغتين"[2]، وتوالت هذه المفردات في لغتنا فتداولناها حتّى تمّلكناها مثل (القصعة والزّعفران)، إضافة إلى تلك الكلمات العلمية والتّكنولوجية التّي شاع استعمالها لدينا مثل (كمبيوتر عوض حاسوب وتقنية بدل تقانة..الخ)، وفي ترجمة (حسن غزالة) لمؤلف (Peter NEWMARK/بيتر نيومارك) عن التّرجمة، فقد شرح في فقرة العراقيل التي عرضت طريقه في مسألة تعريب هذه الألفاظ، وطرح العديد من التّساؤلات حول المسوغ من استعمال الكلمة المفرنسة، أو المأنجلزة، فيما الكلمة العربية موجودة على رفّ الهجران، إلّا تلك التيّ لا مقابل لها مثل (أسبرين أو دكتوراه)[3] فلا ضير في ذلك، وما يقع اللّوم على اللّغة بل على أولئك ممّن يجدون في الأجنبي جاذبا، ويلقون اللّوم على العجز اللّغوي في خزينة اللّغة العربية فيما نجد مصطلح «naturalisation» الذي يحمل مرادف التّطبيع أو التّجنيس، وهو قريب بعض الشّيء من التّعريب غير أنه بمعناه الأدق تكييف للكلمة الأجنبية مع تلك باللغة العربية، مع مراعاة الجانب

[1]- ينظر: إدريس العلمي، في التّعريب، دار النّجاح الجديدة، الدار البيضاء.المغرب، ط1، 2001، ص19.
[2]- السّيد علي بلاسي، المعرّب في القرآن الكريم؛ دراسة تأصيلية دلالية جمعية الدّعوة الإسلامية العالمية، ليبيا، ط1، 2001، ص 37.
[3]- ينظر: بيتر نيومارك، الجامع في التّرجمة، تر.حسن غزالة، دار ومكتبة الهلال، بيروت. لبنان، ط1، 2006، ص 10.

الصّرفي مثل (فدرالية وديمقراطية)، فلا يتطلّبنا كثير من الذكاء حتّى نستشفّ ضمنيا أنّه كان للاقتباس يد في فعل التّعريب، على حدّ قول محمود العقّاد:" فالنّقص في المفردات مستدرك لأنّها تُزاد بالاقتباس والنّقل والتّجديد، وما من لغة إلّا وهي فقيرة"[1]، فمهما حاولت هذه المفاهيم التّنسّل من بعضها البعض، يبقى دائما هناك خيط رفيع يجمعها لا يظهر للعيان، لكن قليل من البحث كفيل أن يكشف السّتار عنه.

لا ننفك في كل مرّة يتحرّك فيها فضولنا العلمي، ننساق وراء عنصر هو بدوره يجرّنا إلى عناصر دائما ما تشترك في نقطة ما، وهو ما أوصلنا إلى مقال نشره (GAMBIER Yves/ ايف غامبيي) عن فعل إعادة التّرجمة أو ترجمة الترجمة كما يحلو له تسميتها (retranslation/retraduction) فهي ترجمة لنص مترجم مسبقا، بأخذ جزء منه أو أخذه كاملا وإعادة بلورته ليتماشى وأذواق العامّة ومتطلّباتها، وهذه الطّريقة تفتح أبواب التّثاقف الحضاري على مصرعيه، من خلال تبادل الخبرات والتّجارب كأن ننقل رواية مكتوبة باللّهجة المصرية سبق وأن ترجمت إلى اللّغة الفنلندية، إلى أخرى إنجليزية مثلا، أو فلم إندونيسي مسترج وتحويله إلى حوار مقتبس من لغة أجنبية[2]، هنا يكمن التّجديد في التّصرف، وإعادة هيكلته ليتناسب مع عصره، ما يفضي به إلى الالتقاء مع الاقتباس عن أصل في نقطة محدّدة حيث أنّه "يأخذ من الأصل عنصرا أو أكثر ويصوغه صياغة فنية في شكل جديد ومختلف"[3]، فكلا الفعلين اتّخذ من التّصرف أساسا له، ذلك أنّ هذه التّغييرات تفرضها الرّغبة في التّعرف على الآخر، وهذا تماما ما دفع (غامبيي) للتساؤل قائلا:

« En abordant le phénomène de retraduction, on ne peut manquer de s'interroger sur ses rapports à la révision et à l'adaptation, elles même problématiques quant à leur extension. N'y aurait-il entre les

[1]- محمود العقّاد، اللغة الشّاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.مصر، (د.ت)، ص 70.

[2]-Voir : Yves GAMBIER, la Retraduction, Retour et Détour, Méta : journal des traducteurs, vol 39, n^0 3, 1994. http://id.erudit.org/iderudit/002799ar

[3]- أبو الحسن سلام، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الاسكندرية.مصر، ط2، 1993، ص 60.

trois qu'une différence de degrés dans les retouches apportées au texte traduit ? »[1].

"بالحديث عن ظاهرة إعادة التّرجمة، لا يفوتنا أن نتساءل عن صلته بالمراجعة وبالاقتباس هاتين الظّاهرتين اللّتين تطرحان في حدّ ذاتهما إشكالا إذا ما توسّعنا فيهما.ألا يوجد تباين طفيف بين ثلاثتهم في اللّمسات التّي أُجريت على النّص المترجم؟".

إنّ هذا الاختلاف أشبه ما يكون بمثلث زواياه متقابلة غير متساوية، فالمراجعة مثلما قال عنها عبارة عن تغييرات طفيفة، أمّا الاقتباس فيحدث اختلافا بارزا لكثرة التّصرف في النّص، فيما تكون ترجمة التّرجمة شاملة التغييرات حتّى يُخيل للقارئ أنه في صدد قراءة نصّ جديد، ويحضرنا مثال لم أعره انتباها إلا مؤخّرا في اقتباسنا للعبارة «dutch let's go» من الانجليزية والتّي ترجمناها إلى "الحساب إنجليزي"، وقد أطلقها الإنجليز فيما معناه أن يتحّمل كل شخص تكاليف نفسه من مأكل، ومشرب، وملبس، فقالوا "فلنعمل مثل الهولنديين أو على الطّريقة الهولندية"، ويشيع استعمال هذه العبارة المقتبسة بين طلبة الجامعات.

ندلف قليلا إلى مجال التّرجمة السمعية البصرية أين استعملت لفظة «adaptation» مقابلا لـ:'التّكييف' وهي عبارة عن جملة استراتيجيات يتّخذها "المترجم المكيّف" « traducteur adapteur» للتّعامل مع المادة التّرجمية التّي يشتغل عليها في المجال السّمعي البصري سترجة ودبلجة، ذلك أنّها تفرض قيودا تلزم عنها بعض الكفاءات والمهارات (الذّكاء والفهم وحسن التّعبير) يراوغ بها علّه يظفر بنص مكافئ بأقل الخسائر، وندرج ما جاء على لسان (Teresa TOMASWKIEWICZ) في تعريفها له:

« L'adaptation: procédée de traduction qui consiste à remplacer une réalité socio culturelle de la langue de départ par une réalité propre à la socio culture de la langue d'arrivée »[1].

[1]- Ibid, p413.

" التّكييف: هو إجراء ترجمي يعتمد على إبدال واقع سوسيوثقافي خاص بلغة الانطلاق بآخر متعلّق بسوسيوثقافية لغة الوصول".

كما اعتُبرت هذه العملية شكلا من أشكال إعادة الإبداع 're creation'[2] لما يتطلّبه من إبداعية خلّاقة، ومن حاز هذه الملكة فيستحق أن يُلقّب بالمترجم الحقّ، خاصّة فيما يتعلّق بأدب الأطفال، وضرورة تخريج النّص بمراعاة ما تتطلّبه أبعاده الاجتماعية والثّقافية وهذا الرّأي تشاطره في وقت غير بعيد خبير الاقتباسات في مجال الأدبيات، حين أكّد أنّ المؤلفات المقتبسة من أعمال أدبية أخرى، هي أعمال أصلية ونوع إبداعي جديد لأنّها أصبحت تنتمي إلى نظام عرض ووسط تلقٍّ جديد[3].

2-4-2- رصد الأثر في الاقتباس:

وما أتينا على إثارة موضوع توليد الأثر في الاقتباس، إلّا وقد تبيّنا كيف تؤثّر ترجمته في مسار التّرجمة الأدبية بأجناسها من رواية، ومسرحية، وشعر وغيرها، ذلك أنّنا عندما نقتبس نصّا ما، أو حتّى جزءا منه بغرض نقله إلى بيئة أجنبية، فإنّنا نتوخى أن يلقى – على الأقل– قبولا يعادل ذاك في بيئته الأصلية، أو يفوقه إذا أمكن، ولما كانت التّرجمة عند (André LEFEVERE/أندري لوفيفر) مبنية على أساس أقلمة الأصل بما يتناسب مع الجانب الأيديولوجي والوجداني لجمهور القرّاء على الضّفة الأخرى[4]، فإنّ الرّؤية تبدأ بالوضوح، حيث أن الاقتباس يستهدف مباشرة نقل هدف النّص ومقاصد كاتبه، فلنأخذ (Eugene NIDA/يوجين نيدا) الذي قضى شوطا طويلا من حياته في الدّفاع عن نظريته حول ضرورة أقلمة النّص حسب

[1]- Adriana SERBAN et Jean-Marc LAVAUR, Traduction et Média Audiovisuels, arts du spéctacle-images et sons, Septentrion, Presses Universitaires, France, 2011, p 52.
[2]- Voir: Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Taylor & Francis group, London and Newyork, 2005, p 06.
[3]- Voir: Jean François CARON, Adaptation des Œuvres Littéraires : vers une autre forme, Méta (journal des traducteurs), Lettres Québécoises, n° 145, 2012, p 13.

[4]- Voir: Tomoko INABA, Is Translation a Rewriting of an Original Text?, vol 13, n° 2, 2009, http://translationjournal.net/journal/48rewrite.htm

ما يتلاءم مع الأوساط الاجتماعية، ونقصد انتقاء المفردات التي بدل أن تعرقل وظيفة النّص التّوصيلية، أن تساعده على إرداف الأثر نفسه إلى الضّفة الأخرى، ذلك أنّ أيّة محاولة لإلغاء البعد الاجتماعي للنّص، كفيلة بجعله هزيلا، حتّى أنّه إذا استعصى علينا فهم ما يرمي إليه لفظ أو تركيب ما، فإنّنا نرجع فورا إلى خلفيته الاجتماعية والثّقافية، لندرك مكنوناته ونبلغ "الاستجابة المكافئة" «equivalent response»، فأطلق ما رآه بـ "المكافئ الدّينامي" وخلاصته مخاطبة الآخر بما يفهمه لغة وعرفا واصطلاحا، ومن ثمّ تطويع التّرجمة أو النّص المترجم وفق ذلك، لإحداث أثر يشبه أثر النّص الأصلي على قارئه كما أدرجنا للتّو، وعليها بنى الإنجليزي (Peter NEWMARK/بيتر نيومارك) نوعيه الدّلالي والتّوصيلي أو التّواصلي (semantic/communicative) حيث يعلي الأوّل من شأن المعنى شكلا وبناء، بينما الأخير مضمونا وأثرا، وهو ما غذّى ظهور نظريات التّعادل الوظيفي، ولا ضير أن نذكر بعض الأمثلة في مداخلة الباحث (فطموش) حتّى نوضّح هذه المسألة، حين تحدّث عن المخرج (جمال عبدلي) في اقتباسه إنتاجا مسرحيا للرّاحل (مولود فرعون)، فعلى مستوى الشّخصيات أسندت أدوار مشهد ضابطين فرنسيين إلى فرنسيين، ما نتج عنه عرضا تكلّل بالمصداقية[1]، وهذه التّقنية لا تخلو من السّينما وخشبات المسرح الجزائرية، حيث يتوخى المخرجون عند اقتباس نصّ من أي جنس أدبي، إسناد الأدوار حسب ما تمليه الأبعاد الثّقافية والاجتماعية، لذا يكون للاقتباس دائما الحرّية في التّصرف أكثر من التّرجمة، فتلك الأبعاد نفسها هي ما تشّل حركة المترجم في اقتباسه لنص أجنبي، حين يصطدم بكلمة (خنزير) (cochon) مثلا هذا الحيوان الذي تختلف دلالته من بلد إلى آخر، فعند المسلمين والعرب هو مصدر للنّجاسة ومكروه لديهم ولدى اليهود أيضا، أمّا عند الغرب فهو محبوب مرغوب، فيما ترتفع قيمته في جنوب المحيط الهادي خاصّة 'غينيا الجديدة' لارتباطه بمعتقات دينية عند السّكان الأصليين[2]، وفي مقتطف من مقال تحدّث فيه (نيدا) أنّ:

[1]- فطموش عمر، إشكالية التّرجمة والاقتباس في المسرح، أخذا عن صحيفة جزايرس:
https://www.djazairess.com/elmassa/67481 تمّ الولوج إلى الموقع في: 2017/10/12، 21:44.

[2]- Voir : Jean-Claude-MARGOT, Traduire Sans Trahir, l'Age d'Homme, 1990, p 85.

« The response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalent response, or the translation will have failed to accomplish its purpose »[1].

" يستحيل أن تتماثل الاستجابة، ذلك أنّ الخلفيات الثقافية والدّينية مختلفة إلى حد بعيد لكن يجب أن تحدث استجابة مكافئة بدرجة عالية، وإلّا فشلت التّرجمة في تحقيق المراد منها".

غير أنّ بعض الدّراسات في إثارتها للتّرجمة والاقتباس على أنهما وجهين لعملة واحدة، ركّزت على دور المترجم باعتباره "وسيطا" متحكما في العملية الاتّصالية بفتح الأبواب أمامه حتّى يطور من مهاراته ويزيد من خبراته التّرجمية، فنجد (نيدا) ينصح بضرورة الاشتغال على الاقتباس في المقالات والقصص بدل الخوض مباشرة في التّرجمة:

« In a sense adaptation is much harder, for it requires so much more overall control and many more cultural insights »[2].

" ذلك أنّ الاقتباس أكثر صعوبة، فهو يتطلّب تحكّما كبيرا وإلماما شاملا بالأبعاد الثّقافية".

فالأثر أثر لابدّ أن يقع، وقد تمخّضت لدينا بعض النّتائج عبر أمثلة طرحها (بيتر نيومارك)، أنّ الدّرس الأساسي لكل مترجم هو المرونة في احتواء المواقف، ففي المأساة سواء عن فقدان (وفاة) أو فراق، وإمّا في الكوميديا، هي ظواهر عالمية مفاهيم الضّحك والحزن فيها عالمية هي الأخرى، فحتّى لو أدّت الشّخصيات أدوارها بامتياز وكانت الأبعاد الثّقافية مثل الأزياء، وبعض الأشياء المساهمة في صناعة القطعة محليّة بحتة، غالبا ما ستؤدي إلى فشل المترجم في نقل الأثر المتمثّل في إيصال الجمهور إلى كنهها (الضّحك أو التّفاعل مع مشاعر الحزن) فمهمتّه حتما باءت بالفشل، ووجب عليه الانتقال من التّرجمة المغلقة إلى التّكييف المبدع[3].

[1]- أخذا عن موقع: http://www.google.com /Meta Eugene Nida/Equivalence dynamique

[2]- Eugene .A. NIDA and Charles. R. TABER, The Theory and Practice of Translation, Netherlands, J. Brill, Leiden, 1982, p 161.

[3]- Voir: Peter NEWMARK, More Paragraphs about Translation, Multilingual Matters, Clevedon and Philadelphia, 1998, p64.

2-5- الاقتباس الصّوري:

أمّا عن هذا النّوع فهو شائع مسمّياته كثيرة، كأن تقتبس أغلفة الكتب والرّوايات صورها من لوحات فنيّة لكبار الرّسامين، أو من التّماثيل والمنحوتات الإيحائية، والوتر الذي يلعب عليه حسّاس منوط بذهنية المتلقي البصري، الذي تجذبه الصّورة فيجد نفسه يقرأ المؤلَف طواعية، وهذا التّحويل من جنس أدبي إلى آخر هو في حدّ ذاته منهج يُستخدم للتّأثير على القراء من قبل واضعها، لارتباطه بأيديولوجيته وميولاته الشّخصية فنجد الكاتب (ساجد عبدلي) في وقت سابق أثار هذه النقطة :" تقول بعض الدّراسات أنّ مايقارب 20٪ من الناس يشترون الكتب منجذبين إلى جمال أغلفتها ورونقها"[1] ما لفت نظر الكّتاب المحترفين ليعتنوا بهذا التّفصيل على قدر أهميته، فنجد الكاتب ومصمم الأغلفة المصري (أحمد مراد)* ممّن ذاع صيته في اقتباس أغلفة الأفلام الأجنبية، وكذا التّصاميم المطورة عبر برامج الغرافيك، ليستخدمها لاحقا في كثير من كتبه، ولعلّ أبزرها ما اقتبسه من الفلمين المشهورين: (The Hills Have Eyes) و (Conan The Barbarian)، وهو درب سار عليه عدد معتبر حتّى أنّ (سارة البدري) اقتبست غلاف روايتها «حسن الشّاه» من غلاف رواية الكاتبة (Laila BLAKE) Driftwood deeds) الصّادرة عام 2013م، ومن أفيشات الأفلام الأجنبية ازدانت روايتي الكاتب (أحمد خالد توفيق) «الآن نفتح الصّندوق2» من أفيش فلم (The Banshee) و «عقل بلا جسد» من (The Skeleton Key) الصادرة عام 2005م[2]، وهذا المجال حافل بالعديد من الاقتباسات سواء من، أو إلى الرسوم الكاريكاتورية وأغلفة الألبومات الموسيقية وغيرها، وقد أجرت جريدة الدستور المصرية بحثا معمّقا بين أوساط مصمّمي الأغلفة، مؤكدين أنّها ليست سرقة لجهود المصمّمين

[1]- ساجد عبدلي، القراءة الذكية، شركة الإبداع الفكري، الكويت، 2007، ط2، ص 13.

*مصور الرّئيس السابق "حسني مبارك"، كاتب مشهور له عدّة روايات وأبرزها "فرتيجو" عام 2007 والتّي ترجمت إلى الإنجليزية ثم الإيطالية ثم الفرنسية لتُقتبس لاحقا وتعرض على شكل مسلسل تلفزيوني عام 2012 ونالت جائزة "البحرالأبيض المتوسط للثقافة" من إيطاليا عام 2013.

[2]- إيهاب مصطفى، أغلفة كتب منحوتة من "أفيشات" السينما، جريدة الدستور المصرية.

الأجانب، بل اقتباس لأفكارهم فيما يعرف 'بالتّمصير'، وندرج ما تبقى من الاقتباسات في هذا الجدول التّوضيحي أما عن الصّور فنضمنّها الملاحق:

غلاف رواية الرّوائية (فاطمة الزهراء الرياض) «تراجيم» الصّادر عن دار كيان	اقتبس من غلاف كتاب «Der Duft Des Blutes» لكاتبه (Ulrike SCHWEIKERT)
غلاف رواية الكاتب (محمود ياسين) «شياطين خرس» الصادرة عن دار نشر الرواق عام 2015م	المقتبسة من المصور (كورتيزي كاتي)
غلاف رواية «أرض الغجر» للكاتب (أحمد أبو هيبة) الصادرة عن دار دون	اقتبست من صورة ضمن سلسلة المصور الروسي (Nicolay BESSONOV) وقد تصدرت الغلاف العارضة الرّوسية (Patrina SHARKOZI)
غلاف رواية «قصة تكملها أنت» للكاتب (أحمد خالد توفيق) الصّادرة عن دار ليلى كيان كورب	اقتبست من غلاف فيلم الرعب الكندي الاسباني «Mama» لمنتجه (André MUSCHIETTI)
غلاف رواية الكاتبة (ولاء جمال) المعنونة بـ:«وتر حاد» الصادرة عن دار نشر السراج	تم اقتباسها من صورة دعائية لشركة أجنبية صاحبة موقع: .thepurposefulmom.com
غلاف كتاب (تامر إبراهيم) «منزل السيدة البدينة» الصادر عام 2015م	اقتبس من مُؤلف (Angel Gomez RIVERO) « la mansion delos cuervos» الذي صدر عام 2014م

3. شذرات عن واقع الاقتبـاس في الحقلين المسرحي والسّينمائي:

إنّ الاقتباس الذّي يطال المسرح أو السّينما، سواء عن نصّ روائي أو شعري، عن نصّ مسرحي أو أيّ جنس أدبيّ آخر، هو بشكل أو بآخر نوع خاص من التّرجمة ولا يطابقها، ويحضرنا

في هذا السّياق أهم ما تطرّق إليه الناقد الإيراني (حسين بايندە) في ورشة نقد أدبي تحت عنوان "الاقتباس السّينمائي للرّواية شكل من أشكال التّرجمة" مشيرا أنّ الترجمة في معناها العام هي عملية نقل وتحويل من نظام علامي إلى آخر، فصناعة السّينما ماهي إلّا نقل لنصّ أدبي مهما كان جنسه إلى شريط مصوّر ومحكي، حتّى أنّ أعرق الشّعوب وأكثرها تطوّرا اختارت الصّناعة السّينمائية طريقا تسلكه في سبيل نشر آدابها وثقافتها[1]، فبعض أبرز الأدباء دأبوا على التّأليف طمعا في أن تُخلّد أعمالهم من قبل صنّاع الأفلام السّينمائية، على الرّغم من ذلك لا يمكن أن نتوارى وراء حقيقة أن عملية الاقتباس من الرّواية إلى الفيلم، حتى وإن لاقت نجاحا في الحفاظ على روح النّص الأدبي الأصلي، يستحيل أن تتّسم بالأمانة المطلقة على مستوى المبنى والأسلوبية، وإذا ما لاحظنا نجد فئة لا بأس بها من النّصوص الأدبية فقدت نكهتها الجمالية بعد ما تمّ تحويلها إلى أفلام، ونُدين –إن صحّ التعبير– مخرج الفلم حين تسوّغ له نرجسيته استخدام النصّ الأدبي وسيلة لخدمة نزعته الإبداعية، وحتّى إن التزم الأمانة في نقل روح النص فلمجرد أنها تخدمه، ويستقي مبرّراته من أوجه الاختلاف التي تقع بين النّص الأدبي والفيلم السّينمائي، فالاقتباس من الأدب إلى السّينما عملية أكثر تعقيدا من عملية التّرجمة من لغة إلى أخرى، ومن قال بمطابقتها حاد عن الصّواب حتما، خاصة وأنّ الاقتباس ينقل النّص الأدبي من حيّز تعبيري لغوي محض، إلى حيّز تعبيري لا يمتّ إليه بصلة، ونعرض في هذا الصّدد رأي الباحث (Daniel WEISSBORT/دانيال ويسبورت) حول المقاربة بين الاقتباس أو ما أسماه بالتحويل وبين الترجمة، إذ أنّ الاقتباس غالبا ما يُستعمل بإحالته إلى ترجمة النّصوص المسرحية:

« a‘translation’ might be perceived as closer to the original than something described as a ‘version’ or as an ‘adaptation’. But adaptation can also be used to describe the process for dramatizing a novel »[2].

[1]- ينظر: حسين بايندە، من لا يتقن النقد الأدبي عاجز عن الترجمة الصحيحة، نُشر المقال في: 20 أيلول 2016-12:48.
تمّ الولوج إلى الموقع بتاريخ: 2017/10/18، على السّاعة: 14:14، http://ar.mehrnews.com

[2]- Daniel WEISBORT, Translation Theory and Practice, Oxford University Press, 2006, p 561.

"يمكن أن يُنظر إلى "الترجمة" على أنها أقرب إلى الكتابة الأصلية ممّا يدعى "التّحويل" أو " الاقتباس". غير أنّ الاقتباس يمكن أيضا أن يُستعمل لوصف عملية إفراغ رواية في قالب مسرحي".

ولم يكتف (دانيال ويسبورت) بإبداء الاختلاف الكائن بين التّرجمة والاقتباس أو ما أسماه بالتّحويل، بل ضرب مثالا يتناسب مع هذا المجال، وأنّ الاقتباس غالبا ما يكون مرادفا لـ 'screenplay' وهو عرض يتم بثّه على الشاشة إذا كان النّص المصدر طبعا ليس بعرض هو الآخر.

أمّا عن المسرح فقد ارتبط اسمه بظاهرة الاقتباس بفضل اختلاط العرب مع غيرهم من العجم، فتعرّفوا على الجانب المبدع من عروضهم المسرحية، ولا شكّ أنهم انبهروا بها ما سرّع ارتفاع عدّاد هذه المسرحيات المقتبسة، فبعض النقّاد أرجعوا سبب ذلك إلى ضعف التّأليف وغياب روح الإبداع والاتّكال على الغير، غير أن النّاقد المسرحي الأردني (منصور عمايرة) يشيد بهذا الفعل وعلى حدّ قوله أنّ الاقتباس جزء من المثاقفة[1]، دون أن ننسى الفقر من ناحية التّأليف آنذاك، وزيادة الطّلب على العروض المسرحية في مقابل ندرة المؤلّفين، أمّا الدّافع وراء اختيار الاقتباس دون التّرجمة فحتّى تتبخّر قيود الالتزام بالأمانة والدّقة سواء على مستوى الشّكل أو المضمون، وإطلاق العنان للتّصرف وربّما لهذا السّبب كان (لأبو الحسن سلام) رأي مماثل لايجابيات الاقتباس في حركة المسرح العربي، "إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنّص، مع أنّه يغير في الحوار وفي الشّخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية"[2]، مراعاة للعقلية المحلية والوسط الإيديولوجي خاصة فيما يتعلّق بتقبّل علاقة تجمع بين طرفي الحوار، وقد وضع الباحث (فطموش) موضوع الاقتباس المسرحي تحت المجهر واستنادا على رأيه:" فالتّرجمة إذا لم تحترم نغم وروح النّص المسرحي تبقى مجرّد كلمات ميتة، وبالتّالي فإن النّص المترجم يولد من غير روح ويكون باردا يتكلّم بدون موسيقى، كذلك الحال

[1]- ينظر: منصور عمايرة، الاقتباس في المسرح العربي "المثاقفة المسرحية بين المسرح العربي والمسرح الغربي، نشر المقال يوم 2017/10/14 تمّ الولوج إلى الموقع يوم: 2017/10/20، 17:10.-http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=0&a=34368

[2]- أبو الحسن سلام، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 62.

بالنّسبة للاقتباس الذي لا يراعي بعض الخصوصيات الثقافية والاجتماعية، ليُقتبس كما هو ويُقَدّم إلى الجمهور بشكل جاف"[1]، وسرد في معرض حديثه بعض الوقائع دعّمت من طرحه حول المسرحية التي حضرها 'بباتنة' بمناسبة افتتاح مهرجان المسرح الأمازيغي، وكانت تحت عنوان "انكركر" التي اقتبست من النّص الأصلي لـ (نيروسيروس يونسكو)، تسببت له بخيبة أمل ذلك أن استعمال "انكركر" في هذا السّياق –وهو حيوان لا نعلم له أصلا في الجزائر– بعيد كلّ البعد عن ثقافتنا الجزائرية، وعلى الرّغم أنّ النّص من روائع النّصوص إلا أنّه لم يصب ما يرمي إليه.

في كثير من الأحيان نتعرض إلى مواقف لوهلة قد تبدو لنا مضحكة، حين لا يتقبّل رجل الأدب أن يوصف عمله بنقل نصّ من لغة إلى أخرى ترجمة، ولأننا على بيّنة بالمتفرّقات والمتشابهات بين فعل التّرجمة والاقتباس، نعي جيّدا المقصد من كل قول ونستوعب لم استنكر (هربرت ريتزمر/Herbert KRETZMER) أن يُطلق على ما اشتغل عليه ليخرج لنا عرضا "للبؤساء" في حلّة أدبية جديدة ترجمة:

«the work that i did for Les Miserables can be described in any terms other than direct translation, might be described as rough adaptation because there are at least six or seven songs now in the show that did not exist in the original French production at all »[2].

" إنّ عمل البؤساء الذّي اشتغلت عليه يمكن أن يوصف أيّما وصف عدا أن يكون ترجمة مباشرة، وليتّصف مثلا باقتباس مبالغ فيه، ذلك أنّه يحتوي على ستّ أغان أو سبع على الأقل في العرض، والتّي لا وجود لها في المؤلّف الأصلي المكتوب باللّغة الفرنسية".

لا نرى فيما أدلى به هذا المخرج أيّ حرج، ذلك أنه لم ير من التّرجمة جدوًى في هذا المقام، كونها – حسب رأيه – تقلّص إلى حدّ كبير من تذوق الأثر الأدبي الكائن في التّصرف، بما في ذلك

[1]- فطموش عمر: إشكالية التّرجمة والاقتباس في المسرح، مرجع سابق وفي ملتقى علمي انعقد حول "التّأليف المسرحي في وطننا العربي"، "ظاهرة الاقتباس والإعداد في المسرح دراسات تطبيقية.

[2]- Susan BUSSNETT, Topics in Translation (the Companion to Translation Studies), Cromwell press, Great Britain, 2007, p 116.

تغيير الشّخصيات والبيئة على سبيل المثال، لتلائم الثّقافة المنقول إليها، فالقطعة المراد تمثيلها على المسرح لدى تحويلها من اللغة المصدر إلى اللغة المستقبلة فهي في الغالب فقدت مسمّى التّرجمة وأحيلت على الاقتباس[1]، لهذا السّبب لم يتردّد في تبرير موقفه من هذا الرّفض القاطع، ذلك أنّه يرى أنّ كلمة مترجم هي وظيفة أكاديمية بحتة، وهو في عمله يقدّم شيئا يتعدّى هذه الوظيفة، والتي تتنسّل كليا من صفة الأكاديمية، وما يضيفه على أعماله من الجدّة يستحقّ ذلك، ويمانع أن يتكنّى بالسّكرتير وهذه إشارة ضمنية منه إلى أنّ المترجم أشبه ما يكون بموظّف عادي، لا تعدو وظيفته أن تكون جدولة مواعيد مديره، وهذا الفعل يخلو من الشّغف والذّكاء، فأكثر ما يمكن أن يتحلّى به المترجم من أجل نقل نصّه إلى الجانب الآخر، هو إحاطته باللّغتين المصدر والمنقول إليها، وبعضا من المهارة في الأسلوب.

إنّ هذه الشّراهة في التّواصل بين الحضارات ردّ فعل طبيعي، فنحن نعيش حالة استنفار تكنولوجيّ متجدد، حلقاته متراصّة محكمة التّمسك بعضها ببعض، ولولا ذلك لما عاصرنا أشهر الأساطير اليونانية والرّومانية، ولم نفتح أعيننا على أهمّ ما جادت به أنامل الأدباء، و مسرحية الأديب (Edmond ROSTAND/إدمون روستان) «Cyrano de Bergerac» خير إثبات على ذلك، فقد لاقت نجاحا منقطع النّظير على خشبة مسرح "la Porte Saint Martin" لدرجة أنّ الجمهور اتّقد حماسا مطالبا خروج (روستان) من أجل تهنئته، وما لبثت مقاعد المسارح تخلو من زوّارها، حتى اصطفّ جمهور المشاهدين وراء شاشاتهم الصغيرة، ذلك أنّها أوحت إلى كبار مخرجي الأفلام السّينمائية أمثال (GORDON Michael /ميشال غوردون) إعادة إخراجها وتمثيلها لاحقا، وندين بالفضل في انتشارها في الوطن العربي إلى (مصطفي لطفي المنفلوطي) حين اقتبسها وأعاد صياغتها بقريحة ذهبية سلبت الألباب والقلوب، لما ألحقه بنصّه من إضافة وحذف، حتى بلغ بفئة من النّقاد اعتبار ما أنجزه تعريبا وليس اقتباسا.

[1]- Peter NEWMARK, a Text Book of Translation, Prentice Hah International, 1988, p 73.

يطول الخوض في هذا الموضوع، ومهما استفضنا في إثارة كافة حيثياته فلابدّ تظلّ جوانب تنأى بنفسها دون أن ننتبه إليها، ومع ذلك سنلقي نظرة عن كثب عن واقع الاقتباس المسرحي في الجزائر، الذّي مرّ بمنعرجات حاسمة حين لم يكن اللّجوء إليه اختيارا، بل حاجة ملحّة فرضها المشهد الرّكحي خلال الفترات الاستعمارية للتّماشي مع موجة التّطور الحاصل، ولا ريب من أجل تحرير ما يدور بداخلهم وتنفيس هذه المكنونات في قوالب اجتماعية وسياسية واقتصادية لطالما شغلتهم بها، وإذا ما قلنا أنّ رواج المسرح في المشرق العربي كان بسبب حركة التّرجمة والتّعريب والاقتباس، فإنّه في الجزائر نمى من لدنّ العروض الشّعبية على شكل سكاتشات شفهية، عُرضت في المقاهي والشّوارع بأداء ارتجالي بحت، ما يبرّر عدم التّمكّن من إيجاد كثير من النّصوص المسرحية التّي تمّ إحصاؤها مؤخّرا، كما نخصّ بالذّكر "خيال الظلّ" أو "القراقوز" الذّي شكّل مرجعية أساسية في الاقتباس، ليستحوي (سلالي علي) مسرحيته "جحا" منها، وبعدها تحوّل المسرح من شكله المعهود إلى اعتماد الاقتباس أو الجزأرة، التّي تقوم على اقتراض العمل الأجنبي، والقيام بتجريده من كافه خصوصياته والإبقاء على الهيكل، ثمّ كسوته بالرّداء الشّعبي المحبّب إلى قلوب الجمهور، وُذكر أن (كاكي ولد عبد الرّحمن) هو أكثر من اعتمد هذا النّمط من إعادة صياغة أعمال غيره، وتشكيلها في قالب قصصي شعبي[1]، وقد اتّسم طرحه بطابع انتفاضي بأيديولوجية واضحة، فلم ينقصه عزم ولم يثنه شيء عن تلوين مسرحه بأسلوب بريختي بحت، وكان مواليا قحّا لتقنية التّغريب وكسر الإيهام والتّركيز على المتلقّي بتوعيته على واقعه.

لا اختلاف على أنّ (محمد المنصالي) هو من فتح باب الاقتباس أمام المخرجين المسرحيين آنذاك، ليتبعه كثر دأبوا على منواله، وأهمّهم فيما قدّمه للمسرح الجزائري (رشيد القسنطيني) باقتباسه عن (BAGNOL Marcel/مارسال بانيول) «أنجيل/angèle» وتحميله إياها عنوان «يا حسراه»، وأخذ عن (لويس فيرنوي) "ابنة عمي القاطنة في فرسوفيا" التّي صارت «ابن عمّي

[1]- ينظر: علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة الفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999، ص462.

الاسطنبولي»[1]، دون أن ننسى (أحمد رضا حوحو) الذّي أثبت توجّهه عبر الاقتباس من المسرح الفرنسي بشكل سخيّ جدّا، بيد أنّ هذا المنبع لم يمنع مسرحيّي الجزائر من الانتفاضة الرّمزية عبر عروضهم لكشف حقيقة المستعمر، هذا ما دفعه إلى إصدار عديد البيانات لمنع العروض المسرحية عبر القطر الجزائري. وفي دراسة شاملة للمسرح الجزائري وضع أحمد بيّوض قائمة وافية عدّد فيها الأعمال المسرحية المقتبسة إبّان الاحتلال:[2]

- فرقة محمد المنصالي: في سبيل الوطن، فتح الأندلس (1923/1922).
- سلالي علي: جحا (1926).
- محي الدّين باشطرزي: سليمان اللّوك، الشّرف، عكاش، أبو عزيمة (1955/1949/1942/1941)
- أحمد رضا حوحو: عنبسة، بائعة الورد عن فكتور هيغو.
- محمّد الرّازي: المنصورة عن ايمانويل روبيلس، (1951).
- أحمد سفطي: أنتيقون عن صوفوكل، (1951).
- محمد ونيش: منيب عن مارسال بانيول، (1953).
- قدّور فتال: هملت عن شكسبير، (1953).
- محمد النّوري: يد الله عن يوسف وهبي، (1954).

هذه بعض العيّنات من بين كثير، والتّي أخذت الرّيّادة في كميّة الأعمال المسرحية المقتبسة من مصادر متنوّعة، وبدل أن نشهد تراجعا لهذه الظّاهرة على اعتبار الفترة الاستعمارية التّي حدّت من التّرويج لهذا الفنّ وتضييق الخناق على المبدعين، فقد ارتفع منسوبها وأخذ منحدرات أدبية جديدة عقب الاستقلال، ووجب أن نشير إلى أنّ التّراكمات في خضم الأزمة كان لها دور في إطلاق أعمال مسرحية جزائرية أصيلة، وهي زفرات حارّة نابعة عن عمق المأساة الوطنية جرى عرضها

[1]- ينظر: أحمد منوّر، مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر؛ دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، دار هومة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، ص92.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري؛ نشأته وتطوّره، غرناطة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2013، ص332.

خارج حدود الجزائر لأسباب سياسية. وفي الفترة الانتقالية اكتسب الفن الرّابع ثقافة جديدة، مزجت بين الشّكل البريختي للكتابة المسرحية، والنّمط التّراثي القديم الذي يشمل الأساطير والسّير الشّعبية، ثمّ توالت الإسقاطات على الواقع المعاش، ومن معاناتهم كانوا ينسجون نصوصا متمايزة، فاقتبس (مصطفى قزدرلي) مسرحية «life is a dream/إنّما الحياة حلم» للكاتب المسرحي (Pédro CALDERON/بيدرو كالديرون) معالجا فيها وضع المجتمع في ظلّ السّلطة الفاسدة، وعن (Bertolt BRECHT/برتولد بريخت) أكثر أعماله المسرحية شهرة وغواية حملت الطّابع التّعليمي وهي «the exception & the role/ القاعدة والاستثناء»، وهذا الإنجاز الذّي تداولته الأقلام اقتباسا وعرضا، تسرّب إلى خشبات المسارح العالمية عقب تقديمها على الرّكح الفرنسي.

حملت الثّمانينات بين جنباتها للمسرح الجزائري اتّجاها جديدا، ليضاف إلى القائمة بعدما انفتحت بين هذه الفترة وسابقتها (السّبعينات) هوّة الاجترار والتّكرار للأعمال السّابقة، غير أنّه تبقى بعض الأعمال التّي حفرت مكانها ونذكر منها اقتباس (عبد القادر علولة) من (توفيق الحكيم) «عيش لكل فم» وغيّرها إلى «الخبزة»، كما ترك أثرا في تجربة المونولوغ باقتباسه من (Nikolai GOGOL/نيكولاي غوغول) شهيرته «diary of a madman/يوميات مجنون» وغيّرها هي الأخرى إلى «حمق سليم» ولأنّ الاشتراكية كانت حاضرة وبقوّة آنذاك، فقد انسحب أهل المسرح إلى الأدب الرّوسي ثمّ وسّعوا مصادرهم إلى باقي بلدان العالم نستعرضها فيما يأتي[1]:

¶ فرنسا: {موليير، فيكتور هيغو، مارسال بانيول، ايمانوال روبلس، اندري سيرو، شاتوبريان}

¶ روسيا: {أنطوان تشيخوف، نيكولاي غوغول، ليزا أوكرانيكا، ماكسيم غوركي، مايكو فيسكي}

¶ الولايات المتّحدة الأمريكية: {ادوارد فروكلين البي، كين كيري، ارتير ميلر}

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص330-331.

¶ إيطاليا: {كارلو غولدوني، ادوارد دي فيليبو}

¶ ألمانيا: {برتولد بريخت، كارل فيلنغر}

¶ بريطانيا: {وليام شكسبير، بان جونسون}

كما جرى الاقتباس من المسرح الاسباني والصّيني و البولوني والسّويسري والكوبي والبلغاري ...الخ، ولكن بنسب أقلّ من البلدان التّي كنا بصدد عرضها، وسجّل الاقتباس من المشرق والمغرب العربي حضوره جنبا إلى جنب مع ماسبق، فكانت أعمال (سعد الله ونوس) و(عصام محفوظ) و(محمد الماغوط) و(مصطفى الحلاج) منبعا خصبا، وفيما يخصّ المسرح المصري فنكتفي بذكر (توفيق الحكيم) و(إحسان قدوس) و(علي سالم) و(يوسف وهبي) حتّى تتضّح الصّورة في ذهن القارئ حول ما قدّمه هذا القطب لمسرحنا ولا شكّ أن افتتاح المسارح الجهوية والمعاهد المتعلّقة بالفنون، وسّع دائرة العروض وأمتع الجماهير ببديع الرّيبرتوار العالمي بلهجة يفهمها الكبير والصّغير، فرأينا (عبد القادر علّولة) في «الدّهاليز» الذّي اقتبسه من الرّوسي (Maxim GORKY/ماكسيم غوركي) الذّي اقتبس من أعماله الألماني (برتولد بريخت)، واقتباس «عجاجبية وعجائب» من قبل (أحمد بن عيسى) عن الإيطالي (Eduardo DE PHILLIPO/ادواردو دي فيليبو)، وعن المسرح الاسباني اقتبس (علال المحب) «بيت برناردا البا» عن (GARCÍA LORCA Federico/فيديريكو غارسيا لوكا)، وهكذا انتعشت حركة الاقتباس وشهدت المسارح تنوّعا ملفتا في هذا الطّور، تماشيا مع حركة التّأليف الخجولة غير أنّها كانت واعدة، ثم ولجت التّسعينات لتنخفض وتيرة الاقتباس وتقع المسارح الجزائرية في التّكرار، فكأنّها تخضع لمدّ الأوضاع الاجتماعية والسّياسية وجزرها، لتكون تجربة فريدة من نوعها بما أضافته للمخزون المسرحي الجزائري.

4. الاقــتباس في التّــرجمة :

4-1- مفــهومه:

لم يسلم الاقتباس في التّرجمة الذي حمل المقابل الأجنبي «adaptation» من فوضى المصطلح التي عصفت به، ذلك أنّه اصطُلِح جامعا لجملة من المفاهيم تراوحت بين التّكييف والتّصرف، إلى الإبداع وإعادة النّظر وترجمة التّرجمة، ناهيك عن إعادة الكتابة والتّعريب، وغيرها من التّسميات، وراح المشتغلون في مجال التّرجمة يفككون ويعيدون لصق أبنيته حسب ما يتوافق وطبيعة دراساتهم، وأوغلوا في ابتداع تسمياته لارتباطه بالتّرجمة ونقصد بذلك مصطلح «tradaptation» فيما عُرف "بالتّركفة أو الاقتباس الإبداعي أو التّكييف المبدع، وحتّى التّرجمة الاقتباسية"، وابتدع (علام عبّاس) عبارة " from the pen of" رأى فيها خروجا عن كافّة هذه التّسميات التّقليدية وتعني بقلم فلان، وقد تداولها الكثيرون حتّى أضحت مألوفة[1]، وعلى الرّغم أنّه لا يلغي تماما ما اشتغل عليه كاتبه الأصلي، إلّا أنه يخفي معظم ملامحه عبر تكييفه وأقلمته بإضافة ما يجدر إضافته، وحذف ماينبغي حذفه تظافرا مع البيئة الثّقافية لمتلقّيها، عساها تصله في صورة لا تكترث للمقاييس المعجمية الأصلية، فبين إرضاء المتلقي وخيانة النّص الأصلي، يتخبط المترجم في معركة طاحنة بين مبادئه و أيديولوجياته في إرضاء مستقبليه لذا فإن جميع الأبحاث تناولت فعل الاقتباس متلازما مع التّرجمة، وعبر منظار (Christine RAGUET/كريستين راغي) فقد خلصت إلى عبارة تلخص فيها الصّلة الوثيقة بينهما:

« Il n’existe pas de point où s’arrête la traduction et où commence l’adaptation »[2]

" ليس ثمّة نقطة تنتهي فيها التّرجمة ولا أخرى يبدأ فيها الاقتباس".

[1]- Voir: Muhammad Mustafa BADAWI, the Cambridge History of Arabic Literature; Modern Arabic Literature, Cambridge University Press, New York, 1992, p33.
[2]- Jean René LADMIRAL, Sourciers ou Ciblistes, Les Belles Lettres, Paris, 2014, p 85.

وهكذا انضم هذا الثّنائي إلى قائمة الأزواج الشّهيرة، غير أنّ العلاقة بينهما لا تحمل شحنة تضاد، بل ترقى إلى أن تكون تكاملا بين جزأين، ما يعطينا نظرة عن كثب حول أنّ الاقتباس – بغض النّظر– عن المناورات القائمة بين أهل المصدر والهدف في محاولاتهما لتعريفه من خلال جانبيه المعتم والمضيء (الأمانة والخيانة)، إلا أنّه في جوهره إبدال سوسيوثقافي يخدم جمالية التّلقي، عبر تكييف وأقلمة بعض مواطن النّص المقترح أو بتعبير آخر تسوية متبادلة بين ثقافة لغتين تلتقيان وتتهاجنان من أجل إنتاج نص التّرجمة[1]، فإلى حدّ بعيد هو طريقة فعّالة لترجمة المتعذر ترجمته.

وفي مقال نشره (Hyonhee LEE/هيونهي لي) حول تطور التّرجمة والاقتباس في الأعمال الأدبية الكورية مطلع القرن العشرين، متّخذا «Cristo le Comte de Monte» مدوّنة بحث، علّل من خلالها نقاطا معلّقة، مشيرا أنه حين تمّ نشر المؤلفين بالإضافة إلى الكثير من الأعمال الأدبية الأجنبية باللّغة الكورية، ومن كثرة ما عُدّلت ونُقّحت وجُنّست بشكل إبداعي، حتّى بدت للقرّاء أنها حُرّرت في لغتها الأصلية، بداية مع تغييرات على المستوى الجغرافي (البيئة) ثمّ الشّخصيات، والأدهى من ذلك أنّ البعد التّاريخي باعتبار أن قصة الرّواية حقيقية أخذ مسارا لا يمتّ إلى الأصلي بصلة، فشتّان بين أحداثها التّي جرت في عهد نابليون بونابرت بالمنطقة الباريسية، وبين البيئة الشّرقية لآسيا، ما كشف النّقاب عن الإيديولوجيات الخفية للمترجم حتّى حظي بمكانة الكاتب:

« De sorte que le traducteur qui ose modifier, remplacer, supprimer, remanier, bref recréer le texte original, se considère comme l'auteur authentique »[2].

" إن صح القول فإنّ المترجم الذّي يجرأ على التّعديل والإبدال والحذف والتّغيير باختصار إبداع ثان للنص الأصلي، فيُعتبر كاتبه الأصلي أيضا".

[1]- Voir : Jacky MARTIN, la traduction en tant qu'adaptation entre les cultures : les traductions de Beowulf jusqu'à Seamus Heaney : Traduction ou Adaptation, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, n°16,2004, p 67.

[2]- LEE Hyonhee: l'Adaptation et la Réception de la Littérature Française en Corée, Editura Universitatii Din Suceava, provided by Diacronia, 2015.

هذا ما دفع (ايف غامبيي)[1] في وقت سابق إلى وضع تسويات ترجمية تبرر للمترجم اختياره حين تُقطع به الطّرق، وتخونه الوسائل، فتمنحه تأشيرة تجاوز التّرجمة والعبور إلى الاقتباس قسرا :

أ- عدم فعالية الترقنة (l'inefficacité du transcodage/crosscode :breakdown)

لكي ينقذ المترجم الموقف الذي يوضع فيه، حين يتعذّر عليه إيجاد المكافئ المناسب وفي معظم الحالات فهي إشكالية تتعلق بما يُعرف بـ: "l'intraduisibilité" أي "تعذّر الترجمة" التي نجدها في المواقف الفكاهية (l'humour) وألعاب الكلمات (jeux de mots) وماوراء اللغة (métalangage)، وفي سجال مذكرة الدكتوراه الخاصة بـ (Georges MOUNIN/جورج مونان)[2] أعطى قلمه الحرية في رصد الاعتراضات اللّغوية التّي قضت باستحالة التّرجمة في أربعة نقاط:

¶ نظرة الأشخاص المختلفة إلى دلالات الأشياء، فالمرجع وارد في الثّقافتين غير أنّ قيمته متفاوتة، فعندما نأتي على ترجمة عبارة "جميلة كالقمر" إلى اللغة الفرنسية سنجد الكثير ممّن يترجمها حرفيا بـ"belle comme la lune" لجهله أن الفرنسي يعبر عن جمال المرأة بنور النّهار، فيُقال "belle comme le jour" أمّا القمر فيحمل دلالة الحمق وعليه، تشكّل هكذا اصطدامات ثقافية طابوهات في القول بالتّرجمة من عدمها.

¶ اختلاف المنطق التّركيبي للتّعبير عن الأشياء، ففي اللّغة الفرنسية يسود منطق الانتقال في الفضاء بعبارة "traverser le fleuve à la nage"، في حين تركّز اللغة الإنجليزية على الكيفية باستعمال "to swim across the river".

[1]- Voir: Georges BASTIN, La notion D'adaptation en Traduction, Méta, vol 38, n^0 3, 1993, p 475.
[2]- ينظر: جوئيل رضوان، موسوعة التّرجمة، تر. محمد يحياتن، مخبر الممارسات اللّغوية، جامعة مولود معمري. تيزي وزو، دت، ص 46.

¶ عدم التّوازن في المفردات بين الحقول الدّلالية للثّقافات، فنجد في اللّغة الاسبانية 200 كلمة للتّعبير عن شعر الحصان مقابل 12 كلمة في اللّغة الفرنسية، وعندما لا تجد اللّغتين الإنجليزية والفرنسية مقابلات لدلالة "الزوجة" في اللّغة العربية، وتتراوح بين "عقيلة" (فالعقل يربط صاحبه من الوقوع في الزّلل بغض النظر عن الشحنة الدلالية المنتقصة التّي تحملها) و"قرينة" (جاءت من حادثة قديمة لما كانت الغزلان تتقارن للحصول على الأنثى فقيل قرينة فلان أي صاحبته) و"حرم" (رفع من شأن الزوجة بقولنا حرم فلان)

¶ الاختلاف في التّعبير عن المفردات فأبنيتها مشروطة بعناصر غير لغوية، كأن يتم التّعبير عن "العمارة" وفق وظيفتها باستعمال "château"، وتارة وفق حالتها "masure" وتارة أخرى وفق المعيار الجغرافي "igloo".

ب- عدم تكافؤ المواقف (l'inadéquation des situations/ situational inadequacy) :

المتعلّق بالعوامل اللّسانية وغير اللّسانية التي يجب مراعاتها، عندما يكون الموقف الخاص بالنّص المصدر غير مألوف تجتاحه الغرابة في النّص الهدف، فلا يملك المترجم حلاّ إلا تجاوز المنهج التّرجمي إلى الاقتباس الإبداعي مستخدما مهاراته الشخصية.

ت- تغيير الجنس الأدبي (changement de genre/genre switching):

عادة ما يجد المترجم نفسه ينتقل بين الأجناس الأدبية، يقتبس عملا فنيّا من آخر فلغة المسرح تختلف عن اللّغة العلمية، واللّغة السّينمائية تختلف عن الاقتصادية، بمعنى آخر هو انتقال من نوع تعبيري إلى آخر، والأكثر شيوعا نجده عندما يرتدي أدب الكبار حلّة تليق بأدب الأطفال، وهو ما يتيح الفرصة أمام إعادة الإبداع في النص الأصلي.

ث- عرقلة عملية التّواصل (la rupture de l'équilibre communicationnel):

من خلال إجراء بعض التّعديلات على مستوى النص قيد التّرجمة، في سبيل الحفاظ على فعل التّواصل بين جموع المتخاطبين وتحقيق أثر فاعل بينهم، أو الحاجة إلى مخاطبة نوع مختلف من القرّاء، ما يتطلّب إجراء تعديليا على الأسلوب والمحتوى أو طريقة التّقديم[1] عن طريق استحداث لغتها.

ما الاقتباس إلّا دليل على أهميّة الإبداع والحاجة إليه في مجال التّرجمة الأدبية، عبر إعطاء الأفضلية للتّرجمة الموّجهة إلى النّص الهدف، دون تجاوز واقع أن هذه التّقنية لم تجئ من فراغ، بل تولّدت من العوائق التّي يسببها غياب الكلمة أو العبارة ذات المعنى أو الإيحاء المماثل، وعليه فقد كان لزاما على المترجم الذي اتّخذ من الاقتباس سبيلا يستعين به في بناء ترجمة لنص ما، أن يعي أن حدوث بعض التّعديلات أمر لا مفرّ منه، وهذا ما يجعلها مرادفة للتّرجمة الحرّة والغير مباشرة والإبدال وإحداث التّوافق...[2]

4-2- أشكاله:

شجّعت دراسة الاقتباس في التّرجمة الأدبية جموع الباحثين والدّارسين على اكتشاف جوانب جديدة تخصّه في كلّ مرة يوضع تحت المجهر، وقبل الانتقال إلى المحطّة الموالية رأينا أنّه من عين الصّواب أن نمر على موسوعة "Routledge"روتلج"[3] نستعين بها على تحديد نوعي الاقتباس المتعارف عليهما في وسط الأبحاث العلمية، حتّى يكونا مرجعا ننطلق منه في ختام فصلنا، ذلك أنّنا سنضع منطلقات أخرى للاقتباس في التّرجمة الأدبية، أو بالأحرى آليات استنادا على ما تحدّد من مفاهيم.

[1]- Voir: Mana BAKER, Routledge Encyclopédia of Translation Studies, p 07.
[2]- Yves GAMBIER, Adaptation: une ambigüité à interroger, Les Presses de l'Université Monréal, Méta (journal des traducteurs), v 37, n°3, 1992, p 422.
[3]- Ibid, p 07.

أولا: الاقتباس الموضعي (local adaptation): وهو الذي يتعلّق بتكييف جزء معين من النّص، أين يتمّ التّعامل مع الاختلافات النّاجمة عن العوامل الثّقافية والعرفية لكلا ثقافتي اللّغتين المصدر والهدف، ففي هذا السّياق نستعمل "adaptation" على اعتبارها تقنية للتّرجمة وهي "التّصرف"، وما يصنعه من أثر على النّص بوصفه كلّا متكاملا، والحفاظ على توازنه العام، فنجد أنّ (Farghal/فرغل) خاض في المفهوم حين ردّد:

« Intrinsic adaptation is essentially a translation procedure which is guided by principles of perfectiveness and efficiency and seeks to achieve a balance between what is to be transformed and what is to be left unchanged»[1].

" إنّ الاقتباس الموضعي في جوهره إجراء ترجمي محكوم بمبدأي الكمالية والفعالية، ويسعى قدر الإمكان إلى تحقيق تكافؤ بين ما سيتمّ نقله وما سيتم تركه دون تغيير".

ثانيا: الاقتباس الشّامل (global adaptation): أمّا عن هذا النوع من الاقتباس فيُطبّق على النّص بأكمله، واستعمال هذه التّقنية لا تأتي من عبث، بل المترجم يقرر من تلقاء نفسه إذا ما أراد اللّجوء إليها، أو إذا أجبرته مؤثّرات خارجيّة على الخضوع لها مثل سياسة النّاشر، وحين تدخّله يعمل على إعادة إنتاج وظيفة النّص الأصلي، إذن فالاقتباس الشّامل هو إستراتيجية عامة تطمح إلى إعادة بلورة مقاصد الكاتب، والأثر الذي تركه في النّص الأصلي.

من خلال التّسويات التي أتينا على ذكرها في النّقاط السابقة، والتي خوّلت للمترجم انتهاج الاقتباس بدل التّرجمة، فقد تجلى أمام (جورج باستان) هو الآخر نوعين من الاقتباس:

ج- اقتباس دقيق منهجي (adaptation ponctuelle tactique): يتعلّق بأوّل جزأين وهما: عدم نجاعة التّرقنة وعدم تكافؤ المواقف، وتتوقّف حدوده في بضع فقرات

[1]- Op. Cit, p 07.

من نصّ الخطاب في اللّغة الأصل، وهذا الأسلوب اختياري أثبت نجاعته في كثير من الوضعيات المستعصية.

ح- اقتباس شامل استراتيجي (adaptation globale stratégique): إنّه ذلك النّوع المتعلّق بحالة تغيير الجنس الأدبي، فهو غير محدّد بجزء معين، بل بنصّ الثّقافة المستقبلة ككل، وعدم اللّجوء إليه يتسبّب حتما في عرقلة عملية التّواصل، ذلك أنّه يقدم على طبق من ذهب مقاصد الكاتب.

4-3- آليـــاته:

وكانت الإجراءات أو الآليات المسخّرة في سبيل ذلك متباينة تراوحت بين[1]:

1- الحذف « Omission »: يمكن لنا أيضا أن نعطيه مرادف الإسقاط فهو إضمار للظّاهر بهدف الاختصار، ونعني بذلك استئصال عناصر من النّص نراها غير مجدية بانتهاج مبدأ التّلخيص والتّقليص.

2- تكافؤ المواقف أو الوضعيات « situational equivalence »: عبر خلق وسط أو بيئة سياقية مألوفة عن تلك الموجودة في نصّ اللّغة الأصل.

3- التّوسيع «expansion »: وهو إظهار للمضمر عبر بسط وشرح كل ما كان ضمنيا في النّص الأصلي، سواء في النّص ذاته، أو في الهوامش أو في المسارد.

4- إعادة الصّياغة « paraphrase »: كما يشير إليها عنوانها فقبل أن تكون ترجمة من لغة إلى أخرى، هي إعادة صياغة النصّ في لغته قبل أن تتّم ترجمته.

5- التّحديث أم التّحيين « updating »: وهذا راجع إلى التّطور الذي نعايشه في عصر السّرعة، فالعلوم في تغيّر مستمر وتقدّم سريع، ففي بعض الأحيان نصادف نصوصا قديمة مترجمة من بيئة زمنية غريبة يصعب على المتلقي فكّ شفرتها، فتعرقل

[1]- Voir: Mana BAKER, Routledge Encyclopédia of Translation Studies, p 07.

نظام التّواصل والأولى استحداثها، أو أن تكون معلومة غامضة والأفضل توضيحها.

6- التّغريب «Foreignizing/exoticism »:وهو استبدال للمفردات والمقاطع التّافهة، وامتدادات العامية، واللّهجة الموجودة في النّص المصدر بمكافئات تقريبية لها في اللغة الهدف حتّى تتلاءم مع نمطها الثّقافي. ويجدر بنا الإشارة أنّه أحيانا نجد من المترجمين من يتقصّدون إبراز هذا التّصرّف بتسطير خطّ تحته أو كتابته بخطّ مائل.

7- النّسخ عن الأصل « transcription of the original »: إعادة صياغة جزء من النّص الأصلي كلمة بكلمة، وتكون مصحوبة عادة بترجمة حرفية.

8- الابتداع « creation »: وهي استعاضة شاملة للنّص الأصلي بنصّ آخر، يحافظ فقط على مضمون الرّسالة والأفكار بالإضافة إلى الوظيفة.

على مقربة من هذه الآليات وضع لنا (Mathieu GUIDERE/ ماتيو قيدار)[1] ما يماثلها فحوصلها في ثلاثة عناصر شملت: الحذف والإضافة والاستبدال، بالعثور على المكافئ الثّقافي الملائم، وتجنب ترجمته حرفيا مثل الأمثال والحكم والمأثورات من الأقوال.

أجمع المنظّرون الذين أتينا على استعراض آرائهم ما للاقتباس من أثر فاعل في التّرجمة وصعوبة تحديد خطّ فاصل بينهما، ذلك أنّ الاقتباس جزء مهم من التّرجمة ومكمن من مكامن قوتّها،إذا ما مررنا على النّص الأدبي فكما هو معلوم أنّه توليفة متناغمة بأبعادها المعجمية والنّحوية والصّرفية التّي تُكوّن تلاحمه اللّغوي والاشاري، حيث تكون الكلمات والألفاظ أوعية حاملة للمعاني والأفكار، والتّي تساهم في بناء النّظام العام للنّصوص على اعتبار وظائفها الدّلالية ووسائطها الأسلوبية، وهذا النّوع من النّصوص هو الأصعب من نوعه في التّرجمة، ذلك أنّ تقديم

[1]- voir : Mathieu GUIDERE, Introduction à la Traduction, penser la traduction, hier aujourd'hui demain, de Boeck, Bruxelles. Belgique, 2ème éd, 2011, p86.

نصّ مكافئ مكتنز جماليا وبلاغيا وظيفة تقع على عاتق المترجم، يبتغي من خلالها إحداث استجابة معادلة أو تفوقها لتفادي تسرب القلق إلى نصّه، والسّؤال الذي ما لبث أن طرح نفسه ما إذا كان مشروع التّرجمة الأدبية هو أسلوب الالتزام بتغريب النّص، أو البحث عن بدائل بنكهات محلية، ذلك أنّها تعتمد بشكل كبير على المؤثرات اللّغوية، وإيلائها اهتماما وافيا للأبعاد التّواصلية، والمترجم الأدبي هو الآخر مشروع إثبات أي الطّرق هي الأنجع وفقا للتّقنيات التّي يستخدمها في ترجمة نصّه، وعلى اعتبار أنّ الاقتباس إستراتيجية، فلابّد على المترجم من استعمالها في بعض المواطن حتى يحقّق الوظيفة التّواصلية في نصّه المتأرجحة على إجراءات معتبرة من إبدال وتكييف وحذف وغيرها.

5. الاقتباس ضمن جنس أدبي واحد:

كثيرا ما ينظر إلى الأدب بمنظار مغاير، لذا تأخذ عديد الكتب المتعلّقة بدراسات التّرجمة على عاتقها وصفه بالرّكام أكثر من كونه نظاما، ذلك أنّه يزخر بحزمة من الأجناس الأدبية يبرزها نسيج أسلوبي في الخطاب اللّغوي، غير أنّ (TODOROV Tzvetan/تودوروف تزفيتان) له رأي مغاير، فالأدب لم يوجد قطّ دون أجناس ومسألة الأجناس لم تغب عن مسرح الأجناس ذاتها، فهو لا يعدو بذلك أن يكون نظاما في تغيّر مستمرّ[1]، وقد غرفت الآداب العربية والغربية القديمة منها والحديثة من بعضها البعض ترجمةً واقتباسًا، وحركة الإحياء هذه مبنية على قاعدة نفعية، كما أنّها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعوامل الاجتماعية والقيم النّفسية والمعنوية لكل لغة، وهذا التّزاوج الثّقافي هو شبكة معقّدة من الإجراءات الإبداعية قد أتى فعلا بمردوده من جنس أدبي إلى آخر ،كمثل ماأتت به ضمن الجنس الأدبي الواحد، ففي عالم المسرح والكتابة المسرحية قام (سعد الله ونّوس) باقتباس نصّ مسرحيّته «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» عن مسرحية (Peter WEISS/ بيتر فايس) «كيف تخلّص السّيّد موكينبوث من آلامه»، وكذا ما قدّمه (فرحان بلبل) وهو نصّ مسرحي يحمل عنوان «جوهر

[1]- See : Tzvetan TODOROV, la notion de littérature et autres essais, Ed. Du Seuil, Paris, 1987, p31.

القضيّة» عن مسرحية «هل كان إيفان إيفانوفيتش موجودا» لصاحبها (ناظم حكمت)، إلا أنّ المشهد المسرحي العربي ظلّ مطوّلا محلّ تساؤل وجدل فيما يتعلّق بمسألة الهوية، لتترسّخ تلك النّظرية القائلة أنّ تراكم الثّقافات المستوردة من الغرب ماهو إلا مأزق أوقع المسرح العربي في حبائل التّبعية، ذلك أنّه انطلق – المسرح العربي– في بداياته من مرجعيات غربية واقتباس المناهج، تعدّدت بين ماهو تقليدي مثل المنهج البلاغي أو الانطباعي، وبين ماهو حديث مثل المنهج البنيوي الدّيسوسيري، بالإضافة إلى منهج (لوسيان غولدمان) البنيوي التّكويني.[1]

إنّ مسايرة النّموذج المسرحي الغربي هي درجة من سلّم كان لابدّ العبور منه بغية تأمين معبر ثقافي والوعي بانزلاقاته، حتّى تتكّون في آخر المطاف نظرة تأسيسيّة لنموذج مسرحي ذي هوية عربية، بالعودة إلى التّراث ونفض الغبار عنه، على الرّغم من بعض العقبات التّي اعترضت طريق الدراميين العرب والمتمثّلة في نوعية المواضيع الدّرامية وتنوّعها، لكن سرعان ما تجاوزوها لما باشروا التّأرخة للمسرح والنبش عن جذوره لإبراز كينونته، وقد جاءت هذه الجهود بفضل طول تمرّسهم بتراث الآخر مايعدّ دليلا على ضرورة التّرجمة وأنّ الاقتباس ليس مجرّد تقليد وتبعيّة، بل عاملا مهمّا سجّل حضوره تماشيا مع حركة المسرح طيلة مخاضه.

عندما يزهر العمل الرّوائي في تربة أدبية تنتمي إلى الجنس نفسه، فإنّ هذا لا يعتبر تعدٍّ على المؤلّف بقدر ماهي مشاكسة مشروعة لسلطته، فالاقتباس في حدّ ذاته ظاهرة إبداعية لطالما خلق مفهومها علاقة مفاضلة بين نصّين، يتفرّد الأصل بقيمة تتجاوز الآخر المقتبس الذّي حاز صفة التّابع، غير أنّ الوقائع تسرد عكس فنوافذ الأدب والفنّ في العالم العربي أحوج إلى الانفتاح على تلك الموجودة في الضّفة الأخرى من الأرض بدل الميل إلى التّقوقع والعزلة، وساقوا من الحجج أنّ المترجم ينتهز فرصة غياب المؤلّف لينقضّ على النّص كما ينقضّ الأسد على فريسته، غير أنّ من علّل لهذا الطّرح يفتقر إلى الصّحة، فماذا لو جاءت كلّ التّرجمات مغرّبة غامضة فما العبرة من نقلها إلى قارئ لازالت تحيط به علامات استفهام من كل جانب، لتنقطع أواصل العملية التّواصلية

[1]- ينظر: نورالدّين بوشعيب خديري، في عوالم المسرح العربي؛ قضايا وتجارب، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016، ص18.

وهي جزء لا يتجزّأ من عملية التّرجمة، فنحن لا ننكر أنّ بعض التّرجمات استطاعت أن ترتقي إلى الأصل وتسبقه في غالب الأحيان فاكتسبت شهرة واسعة، ليس احتيالا ولا تطاولا بل على العكس من ذلك، فهي ترجع إلى كفاءة المترجم، فضلا عن وجوب أدائه لمهمتّه في أن "يسمح للنّص بأن ينقل من ثقافة إلى أخرى، وأن يمكّنه من أن يبقى ويدوم، ولا معنى للنّقل إن لم يكن انتقالا، ولا للبقاء إن لم يكن تحوّلا وتجدّدا، ولا للتّجدّد إن لم يكن نموّا وتكاثرا"[1]، وما نقله لنا (المنفلوطي) وغيره من الرّوائع الرّوائية العالمية خير دليل على ذلك.

يتغذّى العمل الرّوائي في مجمله على الأسلوب اللّغوي الجميل، إذا ما امتزج مع الإمتاع الفنّي في خلق نمط التّشويق المناسب لنسيج السّرد، فكلّما أحكم الكاتب قبضته على التّشويق،كلّما استحال على القارئ التّنبؤ بمجريات الأحداث وجاء الحلّ في شكل مفاجأة قويّة، وهذا هو الأسلوب المحبّذ لنفس القارئ لأنّه يتيح له التّنقل في سراديب التّقلبات النّفسية والعقلية للشّخصيات، ما أخرج لنا عددا لا بأس به من الرّوايات التّي لا نحسبها ترجمات، بقدر ما هي اقتباسات لما لحق بها من تغيير، كما سبق لنا أن أشرنا لتلائم الذّوق العام للقارئ وخصوصيات البيئة المستقبلة، ونلمس هذا في اقتباس الكاتب (يعقوب صرّوف) لرواية (والتر سكوت) «الطّلسم» «TheTalisman» التّي غيّرها إلى «قلب الأسد»، وقد اكتفى بالفكرة العامّة وأطلق لنفسه العنان في التّصرّف طيّا وبسطا.

في الجانب الآخر لم يتردّد المسرح العربي من فتح ذراعيه لاستضافة المسرح الغربي اقتباسا، ولعلّ السّبب وراء التّركيز على العرب بشكل خاصّ، هو أنّهم أكثر من حازوا الصّدارة في اقتباس المسرح الغربي قلبا وقالبا، عدا عن تأثّرهم بالمدرسة البريختية في الإخراج، والحقّ أنّ ابن صيدا (مارون النّقاش) اجتهد في التّرويج لهذا الفنّ الأدبي، وكان من الأوائل في اقتناص المسرحيات الفرنسية باقتباسها، ولم يتجاوز الثامنة والثّلاثين من عمره، فلطالما نُظر إليه معيارا للمسرح في

[1]- عبد السّلام بنعبد العالي، في التّرجمة، دار الطّليعة، بيروت. لبنان، ط1، 2001، ص32.

الوطن العربي، ونهاية مشواره كانت بداية لمن جاؤوا بعده، (فجورج أبيض) سار على الدّرب نفسه وراح ينقل من المسرح الغربي، فأعاد معالجة بعض المسرحيات باللّغة الفرنسية منها: «أوديب ملكا» (لسوفوكليس)، و «شارل السابع» (لألكسندر تيماس)، وقد كان شغوفا بالفنّ ولوعا بالمسرح، تبنّى توجّهه المسرحي الخاص به هو الكلاسيكي الجاد، وبمرور الوقت بدأ في إدخال وصلات غنائية شعرية في المسرحيات التي كان يقدّمها مكسوّة بحلة تراجيدية، خوفا من أن أفول نجمه جرّاء ذلك.

لا يفوتنا في هذا الصّدد أن نشير إلى وجود مواضع أثبتت عدم نجاعة التّحويل بالتّرجمة أو الاقتباس – في أحيان كثيرة– من جنس أدبي إلى آخر، بسبب التّباين بين مستويات اللّغة (لغة الشّعر ولغة النّثر ولغة المسرح)، في حين تأتي بثمارها غالبا لجواز التّرجمة ضمن القالب الفنّي الواحد، ذلك أنّ مضمون النّص الأدبي يتضافر مع بنيته الشّكلية التّي يتوخّاها صاحب النّص، مسخّرا في سبيل ذلك أساليبا مفعمة بالمشاعر والانفعالات بغرض إثارة حفيظة القارئ، وتجهيزه ليبصر العالم من خلال عيني الكاتب.

6. تقاطع التّناص مع الاقتباس ضمن جنسين أدبيين مختلفين:

بما أنّ الاقتباس هو عملية فنيّة بدرجة كبيرة مفتوحة على الأجناس الأدبية، فإنّ وجود جنس أدبي معزول ومنطوٍ على نفسه بات أمرًا غير واردٍ، فتماهت الحدود بينها وسقطت الجدران التّي تفصلها، وعلى الرّغم أنّ النّص الأدبي شائك الاستيعاب، عسير التّوظيف إلاّ أنّ أقلام التّرجمة الأدبيّة امتدّت بشغف إلى نقل الموروث الثّقافي العالمي، بلغته الأدبية المحاكة من نسيج جمالي وتراكيبي مفعم بالانفعالات، فراح الأدباء والمسرحيّون وحتّى الشّعراء يقتبسون متنقّلين من جنس أدبي إلى آخر، وهذه الظّاهرة بشكل خاصّ طفت على المشهد المسرحي في وطننا العربي منذ بداياته ولازالت، وتقاطعت في نقطة ما مع ظاهرة وفدت إلى سوق الأدب حتّى غدت جزءا منه وهي التّناص intertextuality هذا المصطلح النّقدي الذّي شقّ طريقه في أواخر السّتينات من

القرن الماضي، انطلاقا من الأدب الغربي، وعُني بمعالجة النّصوص الأدبية وتداخلاتها، وأمّا عن الجذور التّأصيلية لهذا المصطلح فهي منتمية بيولوجيا إلى من بثّ فيها شرارة الظّهور – أحد أقطاب الشّكلانية الروسية – (mikhaïl BAKHTIN/ميخائيل باختين)، وقد استخدم مصطلحي الحوارية وتعدّدية الأصوات آنذاك، وانتقلت عدوى هذه الظّاهرة النّقدية لاحقا إلى طالبته ذات الأصل البلغاري (KRISTEVA Julia/جوليا كريستيفا) لتحيط بالفكرة إحاطة شاملة، واعتمدت مصطلح التّناص وفقا لذلك، فتحدّد معناه من خلال جملة التّعريفات التّي خصّته بالدّراسة ويتمثّل في أنّ "كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[1]، وإنّه لتأكيد صارخ على فعل المثاقفة الحضارية أو التّقاطع الحضاري، الذّي تولّد من الفتوحات الإسلامية والحروب الصّليبية، وعلى سبيل التّمثيل نذكر كيف وفدت الثّقافة الاسبانية بفيض وحطّت رحالها في قلب الثّقافة العربية بعد الحرب العالمية الثّانية، فتوالت حملة لتعريب الأعمال الأدبية الاسبانية أشهرها ملحمة «دون كيشوت/ Don Quixote» لـ (Miguel de Cervantès/ميغال دي ثيربانتس) بقلم (عبد الرحمن بدوي)

وبالعودة إلى ما سبق وتطرّقنا إليه عن التّناص المسرحي بين العرب والغرب، نعرض نموذجا قدّم ثروة فنية تشهد له، المسرحي السّوري (سعد الله ونّوس)* الذّي أخرج لنا أعمالا متشبّعة بالاقتباس، وقد وقف عنده (عبد الله أبو هيف) قائلا: "فقد عمد سعد الله ونّوس إلى تمثّل المثاقفة الحضارية في مسرحياته كلّها عن طريق التّناص الذّي يصل إلى حدّ النّقل أو الاقتباس أو الإعداد أو التّوليف غالبا"[2]، وهذا أمر لا يمكن إخفاؤه فقد تناصّت مسرحيّته (الاغتصاب) تناصّا شبه مطابق مع مسرحية «القصة المزدوجة للسّيد بالمي/ la doble historia del doctor valmy» للكاتب المسرحي الاسباني (أنطونيو بويرو باييخو/ Antonio

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط4 1998، ص326.

[2]- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر؛ قضايا ورؤى وتجارب، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق. سوريا، 2002، ص 162-163.

BueroVALLEJO)، كما كان من الجليّ تأثّره بالمنهج البريختي في أسلوب اشتغاله على النّص المسرحي، ومسرحيته «الملك هو الملك» التّي تناصت مع «رجل برجل/mann ist mann» (لبريخت) خير دليل على ذلك، وفي مسعاه إلى محاكاة الصّياغة البريختية خاصّة كسر نمطيّة الإيهام، وتفعيل الاتّصال بين الفنون وإعادة عنصر الدّهشة، فاتّضحت الرّؤية من خلال إعداد مسرحيّة «سهرة مع أبي خليل القبّاني» التّي احتوت مقاطع كثيرة من أعمال القباني، "واقتبس كثيرا من تفاصيله الدّرامية من كتاب د.محمد يوسف نجم عن رائد المسرح العربي، ولم تكن بصمات ونوس فيه تتجاوز إضفاء بعض اللّمسات الفكرية"[1]، ولم يكتف بالاقتباس عن شخص بعينه بل سار على مبدأ التّنويع، ليس عبثا وإنّما مع ما يتلاءم وتوجّهاته فأعدّ عن (غوغول) مسرحية «المجنون»، ومسرحية «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» التّي أخذها من (بيتر فايس).

لا ننفكّ في كلّ مرّة نذكر فيها الاقتباس، نذهب مباشرة إلى تعداد ما نقله العرب عن الآخر، فالغرب على حدّ سواء لم يتوانوا عن استغلال هذه الظّاهرة، فأدب بريخت ليس نقيّا خالصا من قرارة إبداعه وصفوة خيالة، ذلك أنّه في فترة من فترات حياته قدّم تجربته المسرحيّة الأولى «طبول في اللّيل/tambours dans la nuit» متأثّرا بالاتّجاه التّعبيري مكنّته من نيل جائزة "كلايست/Kleist" التّي مهّدت طريقه نحو المسرح الدّوتشي ليصبح مسرحيّا معدّا للنّصوص المسرحية، فاتّخذّ النّصوص المسرحية الايليزابيثية والاسبانية إضافة إلى اليابانية مادة دسمة لتغذية ثقافته عن التّراث الإنساني، مانتج عنه باقة عطّرت قاعات المسارح منها التّمثيلية المعنونة بـ: «الذّي قال نعم، والذّي قال لا» التّي استمدّها من تمثيلية يابانية، و«أنتيجون» عن «سوفوكليس»، و«القدّيسة جون» عن «برنارد شو»، و«ادوارد الثّاني» عن «مارلو»، ناهيك عن

[1]- رياض عصمت، حداثة وأصالة، دار الفكر المعاصر، دمشق. سوريا، ط1، 2010، ص88.

* سعد الله ونّوس (1941-1997) مسرحي سوري غادر الحياة بعد معاناة مع السرطان، غير أنّ أعماله لم توارى الثّرى معه بل ظلّت لتشهد عن مدى إبداعيته وماقدّم للمسرح العربي على الرّغم من جرأتها السّياسية النّاقدة، ولمّا نضبت قريحته استرسل يحرّر اعتمادا على ما ألّفه غيره مع أنّه ليس بالأمر المعيب فقد صنعت له هذه الإنجازات مجدا عظيما، وهذا ما جعله يرّد على منتقديه في مقدّمة مسرحيته الاغتصاب قائلا: " لقد تعمّدت إيراد هذه الملاحظة لأنّ عددا من نقّادنا لم يفهموا جوهر المسرح: وهم يعتقدون خطأ أنّ العنصر الأساسي في النّص، وفي العمل المسرحي كلّه هو الحكاية. ولذا فإنّهم يمسخون المسرح وإلهامه الأصلي إلى تلخيصات سقيمة للحكايات، ويمسخون عملهم إلى مطاردة عقيمة لتقصّي أصل الحكاية" سعد الله ونّوس، الاغتصاب، دار الآداب، بيروت. لبنان، 1990، ص8.

تلك الاقتباسات التّي جاءت بعد نضجه السّياسي، وعديد مؤلّفاته في المسرح الملحمي نذكر منها «الأم» عن قصّة «ماكسيم جوركي»[1].

استهجن (عبد الملك مرتاض) أن يكون للدّراسات الغربية كامل الفضل في اقتناص بذور النّظريات النّقدية، فكأنّ اللّه اصطفاهم عن غيرهم وخصّهم ببناء الحضارات الإنسانية وتوجيه السّلوك الإنساني، أمّا العرب فلا يعدو أن يكون ناقلا، ومن منظوره فإنّ صفحات النّقد العربي القديم التفتت إلى ظاهرة التّناص دراسة وتفصيلا، بين أنّ التّسمية كانت مختلفة وهي 'السّرقات'، وهذا المصطلح الحداثي يخفي خلفه عملية غير مشروعة، فهو يجمّل السّرقة عن الغير ويبرّر مشروعيّتها، وبرز خاصة في الأعمال الشّعرية ذلك أنّ العرب قديما أولوا عناية بالغة بالشّعر، وعزفوا عن غيره من الأجناس الأدبية ومن باب التّوضيح قال أنّها "اقتباس خفيّ أو ظاهر للفظ أو لجملة من الألفاظ، في سيّاق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشّعر قالبا. (في حين أنّ التّناص هو استبدال نصوص سابقة بنصّ حاضر دون قصد...)[2]، وهو ما يؤكّد أنّ اللّغويين العرب أحاطوا بالفكرة والمفهوم دون اعتماد المصطلح ذاته، إلا أنّ أحكامهم كانت قاسية، فقد استهجنوا أن تتكرّر كلمات أو عبارات لشاعر ما في بيت شعري لشاعر آخر، بقصد أو بدون قصد، فأطلقوا على هذا الضّرب من النّظم الشّعري الفاقد للأصالة في الأسلبة أو التّصوير سرقة، ذلك أنّ فعل السّرقة يتمّ في الخفاء، في حين أطلقوا على الأخذ جهارا نهارا استلابا واختلاسا[3].غير أنّ المفهوم المعاصر يبيح بناء نصوص على أنقاض نصوص ولّت ولا يدخل في باب الانتحال والسّرقات الأدبيّة، بل في باب التّناص ذلك أنّ النّصوص في حاجة إلى بعضها البعض، فلا تكاد تتراجع مؤلفات في أقاصي الذّاكرة حتّى تقوم على أنقاضها مؤلّفات أخرى، فالثّقافة الإنسانية متوارثة ومتواردة، كما أنّها ليست حكرا على كاتب دون غيره.

[1]- ينظر: سعد أردش، المخرج؛ في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1979، ص148.
[2]- عبد الملك مرتاض، نظريّة النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص199.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 216.

7. استلهام التّراث وجه من أوجه الاقتباس:

كثيرا ما يطول الحديث حول الأدب بأجناسه ويتمركز في نقطتين اثنتين: النّقل عن النّصوص الغربية حينا، والنّقل عن التّراث حينا آخر، وهذا ما يدخل في استلهام التّراث بدوافع ثقافية، القصد منها إحياء الموروث الثّقافي للأمّة عبر إعادة قراءته، فهو يماثل التّركيبة الكيميائية في دمج مركّبين للخروج بمركّب ثالث يجمع بين عناصرهما الماضية والحاضرة، بالإضافة إلى دوافع قومية تحرّكها الرّغبة في التّصدي للحضارة الغربية، ومحاولتها فرض نفسها وإقصاء الموروث الثّقافي، والأدباء على اختلافهم لا ينتهجون دربا موحّدا في استلهام التّراث، فبعضهم يستخلص منهج توظيف التّراث بطريقة واعية ومدروسة و"هذا المزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التّحديد، هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التّغيير"[1]، أمّا بعضهم الآخر تجدهم يأخذون المادة التّراثية في شكلها الخام، ونلمس هذا خاصّة في أعمال القبّاني في اشتغاله على استحداث بعض الأشعار وتلحينها والحفاظ على القصّة بشخصياتها وحبكتها.

لقد شكّل التّراث معينا لا ينضب للكتّاب والرّواة، استسقوا منه دون كلل أو ملل حتّى أزهرت أعمالهم واكتسبت نوعا من الألفة لطالما استساغها القارئ، ولئن أردنا إيصال فكرتنا فإنّنا لن نجد أبلغ من رواية (واسيني الأعرج) «رمل الماية؛ فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف» نستشهد بها، ذلك أنّها جمعت بين سطورها ألوانا عدّة من ألوان التّراث الإنساني، وتنهض فصولها السّبعة عشر على نسيج كثيف من الحوادث التّاريخية والتّوظيف الحواري بين شهرزاد وشهريار في قصّة «ألف ليلة وليلة»، ناهيك عن توظيف شخصيّات القرآن الكريم في سورة الكهف، والأمثال الشّعبية، حتّى أنّ العنوان مستلهم من التّراث الغنائي الأندلسي.

يمكن لنا أن نستشفّ أنّ الدّافع وراء انتقاء الحقل الرّوائي من لدن أصحاب الاختصاص لاستلهام تراثه والاقتباس منه بكثرة، أنّه بمثابة المرآة العاكسة للواقع الاجتماعي بكافة متغيّراته، كما

[1]- عبد السّلام المسدي، توظيف التّراث في المسرح العربي المعاصر، مجلّة العربي، الكويت، ع412، 1993، ص85.

أنّه حافل بالتّجارب الإنسانية التي تروي تراكمات البنيات الشّعبية في الذّاكرة الجمعية، لذا عند الاقتطاع منه وتوظيفه في سياق آخر فإنّه يتعرّض حتما إلى التّصرف فيه، ذلك أنّ كل أديب ينزع إلى إضفاء طابعه الخّاص به. نحن لا نحبّذ أن يقال عن الرّواية العربية أنّها عانت من اغترابين، تارة في نزوعها إلى محاكاة الشّكل الرّوائي الغربي، وتارة أخرى في خضوعها للتّراث، صحيح أنّها عانت من ركود فترة زمنية معتبرة وأخذت من الغرب ما يشبع حاجتها غير أنّ توظيفها للتّراث عزّز من انتمائها وأكّد هويتها، وهذا ما أتاح لها فرصة الوقوف من جديد، وهذا ما دأب على فعله روائيّو القرن العشرين تحت عدّة مسمّيات، غير أنّ الهدف واحد وهو تأصيل الرّواية العربية وإعادة قراءة الموروث الشّعبي في ظلّ رهانات العصر المتغيّرة، كالسّير الشّعبية وفنّ المقامات، بالإضافة إلى إسقاط التّاريخ الماضي على ماهو حاضر، فظهور روايات ذائعة الصّيت على شاكلة «القصر المسحور» للكاتبين (طه حسين وتوفيق الحكيم) ماهي إلا تأكيد على محاولتهما استعادة التّراث ومحاورته، ثمّ التّأسيس على منواله دون تكراره. لتليها أعمال أخرى نذكر منها: «ليالي ألف ليلة» (لنجيب محفوظ) و«بدر زمانه» (لمبارك ربيع) و«ألف ليلة وليلتان» (لهاني الرّاهب)[1]، فتنوّعت طرائق توظيف التّراث بعد استلهامه، فمنهم من أطّر روايته مستفيدا من الشّكل الخارجي للتّراث، ومنهم من أسهب في توظيف عدّة أنواع تراثية ببنيتها السّردية والأسلوبية.

ما التّراث إلا ذاكرة الشّعوب وخزّان مكتنز بحكاياهم وسيرهم، فكما الرّواية استمدّ المسرح بعمق كبير تفاصل تراثيّة شعبية متشعّبة، أتاحت للجماهير على خشبات الرّكح استعادة حلقات واقعية ووهمية من شريط حياتهم، وعلى الرّغم من أنّ الاستثمار في مسرح الطّفل كان شحيحا بالمقارنة مع مسرح الرّاشدين، إلا أنّ بعض المسرحيين كانت لهم بصمات دامغة في إعادة استخدام التّراث بأهداف تربوية واجتماعية، نذكر منهم (هيثم يحي خواجة) و(فرحان بلبل) و(عادل أبو شنب)، الذي ندين له بالفضل في الرّجوع إلى التّراث العربي والعالمي، بإعادة قراءته وبلورته، ثم تقديمه في تمثيليات مأطّرة. وقد بان جليّا في كتابه «السّيف الخشبي» مدى تأثّره بقصص «كليلة

[1]- ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة -دراسة-، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق. سوريا، 2002، ص68.

ودمنة» في توظيفه لقيم التّعاون والصّبر والتّفاؤل، بالإضافة إلى الحثّ على استخدام المهارات الفكرية كالذّكاء والفطنة، وعمد المسرحي السّوري (عيسى أيّوب) في عديد أعماله إلى استغلال الرّوابط المعنوية الموجودة بين القرّاء، وبين شخصيات التّراث الشّعبي الكوميدية المحبّبة إليهم مثل: جحا وأشعب في تكوين عمليه المسرحيّين «جحا في عيد المناشط»، و«جحا يزن أفكاره». يخلق لنا إذن استلهام التّراث منفذا إلى فهم العلاقة القائمة بين النّصوص الأدبية والعوامل المشتركة بينها، والتّي تمت بواسطة الاقتباس، ولا ضير من تحريك بوصلتنا نحو المسرح المغربي الذّي تشكّلت بواكيره قطعا اقتباسا شكليا من المسرح الغربي، فيما تطعّمت روحه بالتّراث الشّعبي المغربي، وهاهو (عبد الرحمن بن زيدان) يفرد مقالات محاولا طرح انشغالاته إلى قرّائه عن الإشكالية، وأنّها لا تتمحور في الاقتباس وتحرّي التّعبير عن مجتمع بعينه أو ظروفه، بقدر ما تتمحور في التّراث واكتشاف جانبه الإنساني المتجدّد[1]، كما لا يخفي رأيه المتجذّر حول الاقتباس الجيّد، في مدى قدرة المسرحيّين المغاربة على أقلمة أعمال الآخر مع المفهوم المغربي، هذا الفعل أتى بلقاح ضدّ القوالب التّقليدية المنغلقة على نفسها، لتسري فيه دماء متجدّدة ومتحرّرة من قيود الكلاسيكية.

أيقن المسرحيون العرب أهمية استثمار التّراث عبر فعل التأثير الذّي يمارسه على المتلقّي (الجمهور)، الذّي يتفاعل معه بردّة فعل إيجابية كانت أم سلبية، ونلمس هذا في بعض المسرحيات الجزائرية التي استحضرت القّوال لتمرير رسائل توعوية أو تحريضية. ناهيك عن البعد الجمالي الّذي يروم الألفة الفنية، ونلمس هذا بشكل ملحوظ في المسرح الاحتفالي، في مسرح (برشيد) حين اقتبس موّالا عربيا لا يكاد يستغني عنه أيّ فنان وهو 'ياليل ياعين' عنوانا لمسرحيته، بالإضافة إلى شخصية الحكواتي في عمل مسرحي آخر بغرض الاندماج إسقاطا على الواقع المعاش.

[1]- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر؛ قضايا ورؤى وتجارب، ص29.

الفصل الثّاني

الاقتباس في بحر الأجناس الأدبية

الفصل الثّاني: الاقتباس في بحر الأجناس الأدبية

1. التّرجمة الأدبية
2. بحث في ماهية الأجناس الأدبية وأهمّ خصائصها

2-1- الجنس المسرحي

2-1-1- عناصر الكتابة الدّرامية

2-1-2- المسرحية من النّص إلى الشّاشة (أفلمة المسرحية)

2-1-3- انزلاقات الاقتباس في المسارح الجزائرية والعربية

2-2- الجنس الرّوائي

2-2-1- عناصر الكتابة السّردية

2-2-2- الرّواية من النّص إلى الرّكح (مسرحة الرّواية)

2-2-3- انفتاح النّص الرّوائي على باقي الأجناس الأدبية

2-2-4- من المكتوب إلى المؤفلم وجدلية العلاقة بينهما

2-2-5- دور التّكنيك السّينمائي في التّركيبة الرّوائية

2-2-5-1- تركيب الأحداث والصّور والمشاهد

2-2-5-2- التّلاعب بوضعية المنظور

2-2-5-3- المونتاج

2-2-5-4- الاسترجاع أو الفلاش باك

2-2-5-5- الصّورة المقرّبة أو المكبّرة

2-3- أدب الطّفل

2-3-1- تضارب الأقلام في ترجمة أدب الطّفل

2-3-2- الاقتباس حلا ترجميا عند:

2-3-2-1- شافيت زوهار

2-3-2-2- ريتا واتينن

2-3-2-3- غوت كلينغبرغ

1. التّـرجمـة الأدبيــة:

ليس من قبيل المبالغة إن قلنا أنّ وعينا المعرفي قد فُطم على الرّوائع الأدبية العالمية، فمن منّا لم يسمع باقتباسات (فولتير) لأعمال شكسبير وعرضه للجماهير الفرنسية، بالإضافة إلى ترجمات أعمال الشّخص نفسه إلى اللغة الشّعبية الفرنسية من قبل (م.بانيول)، فانتقالا عبر القرون لاحت لنا بدائع الأدب الإيطالي مع (دانتي وليوباردي) وترجمات روائع الأدب الانجليزي والأمريكي والرّوسي، حتّى غدت جزءا لا يتجزّأ من الذّات الثّقافية للفرد منّا، فهذا التّمازج الحضاري بين الآداب واللّغات ندين به للتّرجمة التي ماهي إلا حالة خاصّة من الاحتكاك بين اللّغات، يبرز من خلالها الآخر بغرابته وخصوصيّاته، فهي تذكرنا دائما أنّه يوجد كيان في الطّرف الآخر يملك هوية مستقلة يقاسمنا الوجود ذاته، ورفضه ماهو إلا انتفاضة على منطق التّواصل والعلاقات، فما أحوجنا إلى مدّ بساط التّرجمة بعيدا عن التّزمت الفكري، اعترافا بالاختلاف قولا واحدا والتّسليم به.

ولما كانت التّرجمة الأدبية هي ترجمة للأدب بكافة ضروبه؛ من شعر ومسرح وقصة وما إلى ذلك، فقد قدّمت للأدب أكثر ممّا يمكن لأيّ مجال آخر أن يقدّمه، وما كان العالم أن يصل إلى ما وصل إليه من تطوّر مفعم بالتّجدد، "فالكتاب المقدّس الذّي يضع عليه رئيس الولايات المتّحدة يده عندما يقسم يمين الولاء، لتولّي المنصب ما كان ليوجد إن لم يكن قد ترجم من العبرية واليونانية إلى اللّاتينية وترجم وأعيدت ترجمته إلى الإنجليزية"[1] وإنّ تعدّد الألسن وما أنتجه لنا من تعدّدية ثقافية وميل الفرد على نافذة الآخر، يرصد ما توصّل إليه بغرض إشباع فضوله، خاصّة أنّ مصطلح العزلة الثّقافية أكل عليه الدّهر وشرب، لذا يمكننا القول أنّ التّرجمة والمثاقفة وجهان لعملة واحدة دون أن يكون في ذلك أدنى حدّ من المبالغة، فهي على شساعتها تفرد بساطا تلتقي عليه الحضارات ضمن طابع سلمي، في مقابل ما كان سائدا من صراعات وتصادم عدائي، كان الهدف منه محاولة كل

[1]- جن دي، التّرجمة الأدبية، رحلة البحث عن الاتّساق الفنّي، تر. محمد فتحي كلفت، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة. مصر، ع. 1389، ط1، 2009، ص37.

ثقافة إلهاب شعلتها وإقصاء الأخرى بإخمادها، ولعلّ ما قدّمته التّرجمة حال دون التّقوقع الفكري للشّعوب، وبالتّالي ردع اندثار الآداب وإيصال صيتها إلى أكثر بقاع العالم عزلة.

ونلمس تفرّد الترجمة الأدبية مقارنة بغيرها من التّرجمات، نظرا لصعوبة خطابها عند التّعامل مع الدّلالات الإيحائية اللامتناهية لنصّ أدبي ما، ولغتها الأقرب إلى الشّاعرية ناهيك عن الجانب البلاغي الذّي يشّكل جزءا لا يتجزّأ منها: من استعارة وكناية وتشبيهات بليغة، حتى وصل الحدّ بالمترجمين إلى البحث عن حلول نظرية في بعض المواضع، التّي نشب فيها خلاف حول إمكانية التّرجمة من استحالتها، لا لشيء إلا لأنّ "لغة الكتابة الأدبية بعامة هي لغة قلقة، متحوّلة، متغيّرة، متحفّزة، زئبقية الدّلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في الكثير من الأطوار"[1]، والانزياحيّة هي قدرة من يتعامل مع النصوص الأدبيّة إلى استمالة القارئ، موظّفا هيمنته الفكرية للفت انتباهه والتّأثير فيه، و غالبا توجيه أفكاره نحو ما يريد دون أن يظهر ذلك، وهو ماجعل معظم النّصوص الأدبية بكافّة أشكالها؛ من رواية ومسرحيّة وشعر يقف أمامها المترجم حائرا إزاء نقل المعنى المراد، وهذا مايثبت أنّه إذا لم يحز المترجم على الكفاءة التّواصلية التّبليغية وملما بالحقول المعرفية، فلن يكون بمقدوره التّعامل مع هكذا أنواع من النّصوص، فيكفيه تلك النّظرة التّي لطالما أثقلت كاهله، والمرتبطة بالعبارة الإيطالية الشهيرة (traduttore traditore) كونه ذلك الخائن المدنّس لقداسة النّصوص الأدبية، هو حكم جائر.

فالمترجم الحقّ بالإضافة إلى إيمانه العميق بالأحكام الأخلاقية لمنهنته، فإنه على موعد حاسم متجدّد مع مدّ النّص الأدبي وجزره، فمن جهة تقيّده بما جادت به أنامل المؤلف حتّى وإن لم ترق إلى المستوى الذي يتوخّاه المترجم، أو حتّى إذا جاء عكس معتقداته الخاصة ممّا يجعل منه تابعا، ومن جهة أخرى، محاولة إبراز الجانب المبدع منه دون الإخلال بأمانة النّص، وهو تحدّ ليس بالهيّن أبدا بالنسبة إلى أيّ مترجم، ولا يحضرنا مثال أبلغ ممّا جاء في مقدّمة أعمال المؤتمر الذّي أقامه منتدى العلاقات العربية والدّولية في الدّوحة على لسان المترجم الفوري (موفق فائق توفيق)

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص108.

حين عبّر عن صعوبة ما عايشه وهو يترجم للرّئيس الأمريكي (جورج بوش)، فقد كان عليه أن يتقمّص شخصيته ويوصل أفكاره ومشاعره وآراءه كما هي، وأكثر من ذلك أن يتماهى في ذاته بالنسلاخ عن جلدته وارتداء جلدة الرّئيس، ومع ذلك لم يسلم من تلقّي نقد لاذع تسلّل من بين الحضور: طبعا... المترجم خائن[1]، وعلى الرّغم من كل ذلك تبقى التّرجمة الأدبية أحد أندر المعابر وأكثرها ضرورة، فبها نعبر من حالة الرّكود إلى الحركيّة الفكريّة، ومن حالة الخمول إلى نفض الغبار والنّهضة، ومن العزلة إلى التّفتّح، ولا يمكن لهذا أن يحدث إلا إذا قلّلت الذات من تشبّثها بزادها المعرفي المحدود، وأعرافها المتوارثة، وانغلاقها على نفسها أو سيكون هلاكها المحتوم بزوالها، فكيف لنا أن نتصوّر ثقافة أدبية بدون ترجمات لـ: (موليير وشكسبير) أو مجتمع مثقّف بدون روائع (دانتي وفيكتور هيغو)، وماذا لو لم تترجم الحضارات القديمة بعلومها وأدبها وقوانينها: كالحضارة الإغريقية والسومرية والكنعانية، لربّما تبخّرت وانقرضت دونما أدنى أثر، فلم تذهب الحملات التّي شنّها الغرب على العالم العربي سدًى، فقد سبّبت الحملة الفرنسية التّي قادها (نابليون بونابرت) صدمة معتبرة لمصر ومنطقة المشرق، والتّي وفّرت تربة خصبة للتفاعل بين الثقافات[2]، ما جعل هذه الشّعوب ترتقي لتتعايش مع أنماط اجتماعية وثقافية لم تعهدها من قبل، عبر محاولة قراءة اللّغة الفرنسية وهي ترجمة في حدّ ذاتها.

ليس من قبيل المبالغة إن قلنا أنّ التّرجمة الأدبيّة لطالما كانت مسرحا يؤدي على خشبته المترجم دور المسرحيّ لنصّ لا ينتمي إليه، فيؤدّيه موظّفا مهاراته التّعبيرية والإيحائية، وكلّ حركة تصدر منه أثناء ذلك ستكون تحت مجهر جمهور هو القارئ المتلقّي، وبعدما يفرغ من أدائه يصدر الحكم بصلاحيّة نشر ماقدّمه، أم أنّه لا يرقى إلى ذلك، فلولا هذه الأحاسيس المترجمة، لما حظينا بتلك السّجادة المبهرجة التّي اجتمعت فيها أكثر المدارس الأدبية والتّرجمية عطاءً عبر القرون.

[1]- ينظر: مجاب الإمام ومحمد عبد العزيز، التّرجمة وإشكالات المثاقفة؛ أعمال المؤتمر الذي أقامه منتدى العلاقات العربية والدولية، الدّوحة، ط1، 2014.

[2]- ينظر: محمود أمين عبد ربه وأخرون، فن الترجمة والتّنوع الثّقافي، دار الكتاب الحديث، الجزائر،2009، ص217.

إنّ اللّغة هي مفتاح المترجم لكي يبلغ كنه المعاني وظلالها المتوارية، يتذوّق من خلالها عذب الأساليب وجماليّاتها، فالمهمّة الملقاة على كاهله لم ولن تكون بالسّهلة أبدا، فهي محفوفة بالمثالب وخاصيتّها الإبداعية تجعلها أصعب من التّأليف في حدّ ذاته، ومهما بلغ المترجم في سلّم العلم والمعرفة فلن يخرج لنا بنصّ مثالي، ذلك أنّه لا وجود لترجمة نموذجية بل نصّ أفق إحداثياته متقاطعة بين إبداع مؤلّف والتزام مترجم، فهي تنازل مشترك من قبلهما، حين يلقي المترجم جانبا بأفكاره ويغضّ الكاتب النّظر عن لغته، ازدواجية تجعل المترجم حاضرا بلغته غائبا بأفكاره، والكاتب حاضرا بأفكاره غائبا بلغته.

2. بحث في ماهية الأجناس الأدبيــة وأهم خصائصها:

نحن بطبيعتنا الفكرية لدى الإقبال على قراءة كتاب فإنّنا نتساءل عن طبيعته، تماما مثل النّاشر والنّاقد الذّي يميّز جنسا أدبيا من آخر ببداهة دون مغالاة، فإنّ الجنس واقعة أساسيّة في تاريخ التّحليل الأدبي، إذا ما قلنا أنّ حياة الأدب تشكله الأجناس الأدبية. وبغضّ النّظر عمّا يخوضه الخاضعون عن صعوبة الرّواية عن الشّعر، أو تعقيد النّص المسرحي مقارنة مع غيره من الأجناس، فهذا لا يعنينا، فهناك اختلافات جوهرية بينها وتحكم هذه الاختلافات طبيعة كل نصّ، فالشّعر شعر والنّثر نثر والفيصل بينهما هي ضوابط الهوية، وبما أنّ أساس طرحنا هو الاقتباس الذي نال حظّا وافر، متنقّلا من جنس أدبي إلى آخر، متجسّدا بالتّواتر بين اقتباس رواية وتحويلها إلى لوحة مسرحية، أو مشاهدة سلسلة أفلام على الشاشة الكبيرة –السينما– وقد كانت قبل ذلك مجرّد سلسلة قصصية في صفحات ورقية، فلا ضير أن نجنح قليلا إلى القول أنّ العرب قديما أعرضوا عن الآداب لأسباب جمّة، فقد أقبلوا على فلسفة الإغريق وفلك الكلدان، بينما أظلمت رفوف الأدب لعدم وجود ترجمات معتبرة للمسرح، ولا تعريبا ملهما للقصّة والملحمة حتّى جاء الإسلام، منوّرا العرب الذّين ما فتئوا أن بسطوا سيطرتهم على بلاد الفرس ومعظم الهند من شمالها إلى شرقها، فلم يتوانوا عن محاكاة القصيدة العربية ونظم الشّعر، ما أدّى إلى ظهور الشّاهنامة* أطول الملاحم

الشّعرية[1]، وإثر هذا التّفاعل اشتد ساعد الشّعر على غرار الأجناس الأخرى، ذلك أنّ الرّوم اقتبسوا طرائق العرب في الكتابة ونظمهم وقواعدهم بشغف، ثمّ التفتوا إلى التّأليف وتخريج إبداعات كتمت في دواخلهم، مرورا بالمقامة التي يكاد يجزم النّقاد والمؤلفون أنّها أرقى أجناس الأدب، رفيعة الشّأن وطويلة العمر، وعلى الرّغم من الضياع الذي لحق بها، إلا أنّ ما ظلّ بين أيدينا يستحقّ أن يكون مصدر فخر واعتزاز، وحتّى لا نطنب أكثر في تقديم ما سنعمل على إلقاء الضّوء عليه فيما يلي، قرّرنا أن نتناول المسرح والرّواية بالدّراسة نظريا وتطبيقا، ذلك أنّها من أكثر الأجناس الأدبية التّي وقع فيها فعل الاقتباس.

2-1- الجنس المسرحي:

وما أدراك ما المسرح! وجه مشعّ من وجوه الفنّ، ومنظومة فكرية من صنع الإنسان، يعبّر من خلالها عن مكنوناته وعواطفه وتأملاته وتطلّعاته، في حركيّة مستمرة تتغير وتتطوّر ضمن إطار زماني ومكاني مرسوم، تتشارك في إبداعيّتها أطراف مختصّة تتراوح بين فنيّين وتقنيّين، وبين ممثّلين ومخرجين، هذا النّشاط الفكري المبدع الذي تتشارك في إخراجه جماعة من كونه سيناريو مكتوب جامد إلى لوحة تعبيرية، لاشكّ بحاجة إلى من يتلقّاه قلبا وقالبا، ففعل إطلاق الشّحنات وتفريغ المكنونات من خلال أداء مسرحية ما، يتطلّب جمهورا حاضرا تصدر منه ردّة فعل لكل فعل أدائي، ففي القرون الوسطى أعطى الفيلسوف والفقيه السّاكسوني (Hugues De Saint Victor) توصيفا مباشرا للمسرح " فهو علم الألعاب والمكان الذي عادة ما يجتمع فيه الأفراد من أجل اللّعب، لا يعني هذا أنّه لا يوجد مكان غيره للّعب ولكنّه كان ذائع الصّيت أكثر من غيره، على خشبته يتم سرد الأحداث بوجود الشخوص وأقنعة ودمى متحرّكة، كما يتم توجيه

[1]- ينظر: عبد الكريم ناصيف، التّرجمة أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية، مجلّة أنفاس

* في حدود السّتّة والثّلاثين بيتا نظم الشّاعرالفارسي الفذّ أبو القاسم الفردوسي رائعة من روائع الفن والأدب في العالم، فهي ليست كغيرها من الملاحم ذلك أنّها سجل أمّة بأكملها سردت في قالب لغوي شفاف بعيد عن التّعقيد أساطير الفرس وملوكهم وتاريخهم وطابع الحياة الفارسية من كل جوانبها باحتفالاتها وآدابها وطرقها في التّعامل مع الحروب وأسراها وأسلحتها في سلسلة متواصلة لآلاف السّنين، بالإضافة إلى تسجيل كافة الملاحم الإيرانية القديمة بكل حذافيرها، مقسّمة إلى أربعة عصور لأربعة دول هي الدّولة البيشدادية والدّولة الكيانية والدّولة الأشكانية وآخرها الدّولة السّاسانية، أمّا عن أصلها اللّغوي كتاب الملوك وتعني 'نامه' الكتاب ولا ريب أنّها تستحق لقب تاج الكتب، فثلاثون عاما للفراغ منها ليست بالأمر الهيّن ليقدّمها لاحقا إلى الملك التّركي الغزنوي.

الجوقة وهي بصدد الرّقص"[1]، وكان الغرض من إنشاء هذه الأماكن آنذاك أن يتجنّبوا لجوء الشّباب إلى الأماكن المشبوهة، ومع أنّ محاولة وضع تعريف محدّد لفنّ المسرح هو أمر من ضرب المستحيل، والإجابات حتما ستختلف بين مسرحي ومثقّف وطالب علم وشخص عادي، وهذه الجدليّة ليست وليدة الحاضر، فالخلاف حول خصوصيّات الكتابة الدّرامية ومتطلّباتها لطالما كان قائما، ونظرة (فيكتور هوغو) للمسرح مميّزة فيما ذكره ضمن ملاحظات جانبية في مقدّمة مؤلّفه «Cromwell» أنّ المسرح وطن للحقيقة وليس مكمنا للواقع[2]، لكن كيف نشأ المسرح؟ وكيف كانت بداية تجلياته؟ والباحث في هذا المضمار لا ريب سيتقاطع مع غيره في الفترة اليونانية، أين كانت طقوس الاحتفالات بالرّقص والغناء تأمّلا في ربيع خصب وخيّر، هي بداية لعروض مسرحية تسابق فيها الكّتاب على ابتداع أشكال لعروض مسرحية مختلفة[3]، وقد عرف فنّ المسرحية لونين اثنين من العروض وهما المأساة أو التراجيديا (tragédie) التّي تبلورت على يد (اسيخيلوس وسوفوكليس ويوربيبدس)، في حين تطوّرت الملهاة أو الكوميديا (comédie) على يد (أرستوفانيس وبلاوتوس)، ومع إقبال العصر الحديث وتغيّر عباءة المجتمعات، ظهرت ألوان مسرحية جديدة تراوحت بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية والطبيعية والرّمزية والملحمية وإلى غير ذلك تماشيا مع العصر.

2-1-1- عناصر الكتابــة الدراميــة: إنّ النّص المسرحي على قدر ما يبدو لنا أنّه وحدة متكاملة، إلّا أنه تركيبة من العناصر تتضافر معا في سياق تناسبي لتشكّل لنا بناءً دراميا، وتأكيدا من (توفيق الحكيم) وباعه الطّويل في فضاء المسرح والتّأليف، أنّ أكبر تحدّ يواجهه المؤلّف المسرحي هو التّعثر بموضوع ناجح ذي جودة فكم من أديب موهوب وواسع الحيلة حُكم على عمله بالفشل بسبب رداءة موضوعه، الذّي سيبدو خرقة بالية ترتديها الفكرة،كما ينسب نجاح البناء

[1]- Christian BIET et Christophe TRIAU, qu'est ce que le théâtre ? Postface d'Emmanuel Wallon, Editions Gallimard, 2006, p 61.

[2]- voir : Michel LIOURE, lire le théâtre ; de Claudel à Ionesco, Nathan, Paris, 2002, moderne p10.

[3]- ينظر: أبو الحسن سلام، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 21.

الدرامي إلى قوة التّركيز والصّفاء الذهني لأنّه يتعدّى مجرد سرد للعناصر إلى تخيّر أفضلها[1]، والخروج بمسرحيّة ليس بالأمر الاعتباطي، وإنّما وليد خبرات اتّسمت بوعي عميق بتقنياتها وحيلة صنعها.

وفيما يلي التّصنيف الكلاسيكي لهذه العناصر بدءاً بـ:

2-1-1-1- الفـكرة: أو(الثّيمة/ thema) كما يحلو لأصحاب الوسط الإبداعي والدّرامي تسميتها، وتعني "الفكرة الرئيسية التّي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدّم إنّها موضوعه. والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرّد الذّي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث"[2]، إنّها إذن لبنة النّص المسرحي والنّواة التّي ينبت منها العمل الدّرامي، يطرح من خلالها المؤلّف موضوع مسرحيته في تفاعل أشبه مايكون بالتّوليفة الموسيقية والنّقر على نوتاتها الصّاعدة والنّازلة، كالتّناغم بين الشّخصيات والأحداث إلى الصراع بين الشّخوص، والمؤلّف على موعد مع جمهور ينتظر منه نفث الرّوح في فكرته، لذا عليه أن يعي جيّدا ما سيعرضه خاصّة إذا ما تعلق الأمر بأبعاد أخلاقية تحملها الفكرة ذاتها.

2-1-1-2- الحبكـــــة: وهي العنصر الحيوي الذي يحرك أحداث المسرحية وينظم سيرها، وهي جوهر التراجيديا كما وصفها (أرسطو)، ولها منزلة الروح بالنسبة للجسد وبرهان ذلك أنّ نشئا من شعراء التراجيديا في أولى خطواتهم ينجحون في تصوير الشّخصية وتجويد اللّغة أكثر من بناء الحبكة[3]، وهي التّي تخلق عنصر التّشويق لدى المشاهد، بداية مع ظهور الشّخصيات إلى تجلّي أولى خيوط الحكاية، ثمّ تنغمس هذه الشّخصيات في الصّراع لتأتي إلى نهايتها، عبر تحلحل عقدة الصّراع وختم الحكاية والحبكة أنواع: بسيطة ومعقّدة ومحكمة ومفكّكة.

2-1-1-3- الشّخصيـة: يجمع النّقاد على أنّ الشّخصية هي المرآة العاكسة للمضمون الفكري للمؤلف المسرحي، محاكةٌ في النّص الدرامي عبر تداول الحوار، وهي أقرب للفهم في

[1]- ينظر: توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر، دار مصر للطّباعة، مصر، د.ت، ص67.
[2]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.مصر، 1985، ص88.
[3]- ينظر: أرسطو، فن الشّعر، تر.إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.مصر، 1983، ص98.

تعريف (Anne UBERSFELD/آن أوبرسفلد) أنّ الشخصية تلعب دور الوسيط بين النّص ولأدائه –التّمثيل– وبين المؤلف وجمهوره وبين معنى أول وأخير[1]، وهي على تنوّعها أنواع ذات أبعاد سوسيولوجية وفسيولوجية وسيكولوجية تتضافر كلها لتشكّل لنا هيكلا يحمل في داخله بذرة تطوّره.

2–1–1–4– الزمان والمكان في المسرحية: لاشكّ أنّ وحدة الزّمان والمكان هي الحيّز الذّي تدور فيه أحداث النّص المسرحي، ولا يحبّذ (أرسطو) أن يتعدّى الزّمن الدّرامي أربعة وعشرين ساعة، وكلّما تراصّت الأحداث، وتزاحمت في مدة زمنية قياسية كلّما ارتفع هرمون التّشويق في الفعل المسرحي، غير أنّ ما آل إليه العصر الحديث جعل من الزّمن نسبيّا لما رأيناه قبل هذا في أعمال (شكسبير)، التّي كسرت القاعدة بامتداد الزّمن إلى شهور وسنوات وفق ما تستلزمه المسرحية، وهذا الاتّجاه الرّومنسي الحديث كسر القاعدة نفسها مع وحدة المكان، ونراها في مسرحية (عطيل) لشكسبير وكانت قبل ذلك ثابتة لا تتغير، والمكان على أهميته يحدّد هوية الشّخصيات، وأبعاده تنعكس على أدوارهم، ولا يسعنا القول إلا أنّ أهمية الزّمن والمكان لا تقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى، وإحداث توازن بينهما أو لا هي من شأن المؤلّف بما تقتضيه الوظيفة الدّرامية للمسرحية.

2–1–1–5– الحوار والصّراع: إنّ الحوار هي الصّيغة التّي تستعملها الشّخصيات لعرض آرائها، والتّعبير عمّا يختلجها نفسيّا، وهي جواز سفر المؤلّف في رحلته إلى قلوب الجماهير عبر التّصادم بين الشّخصيات إلى بلوغ ذروة الصّراع، ذلك أنّ الحوار الدّرامي المسرحي يخضع لطبيعة الجماهير، لأنه موجّه إليهم وهو "المظهر الحسّي للمسرحية والمظهر المعنوي لها هو الصّراع"[2]، وميزة فن المسرحية هي الحوار الذي لا يجب أن يعدو مجرّد صيغة لسؤال أو جواب، بل الحوار الذّي يجعل الجمهور يتمثّل الشّخصيات في الصّراع القائم بينها.

[1]- Anne UBERSFELD, lire le théâtre I, Éditions sociales, 1982, p112.

[2]- عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة.مصر، 2013، ص131.

على قدر ما يتفرّد به فن المسرح من متعة، فإنه من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للجدل، فمترجم الشّعر أو الرّواية يقدم له المؤلّف طبقا فنيا مكتوبا، يستنجد في فرد أشرعته للتّرحال بالقارئ بالحواشي والتّفاسير، على عكس مترجم المسرح فهو بحاجة إلى التّروي قدر الإمكان لفهم نصّه، والتّفكير بالآليات التّي سيستعملها في النّقل، ذلك أنّ المؤلّف المسرحي مقيد إلى حدّ كبير، فعمله يعتمد على الأفعال لا على الأوصاف، وأنّ الكلمة المحكية صداها أعلى من الكلمة المكتوبة بأضعاف مضاعفة، لذا كان من قبيل الضّروري "أن يضع مترجم المسرحية في الحسبان المتفرج المحتمل، برغم أنّه كلما كان النّص مكتوبا بشكل أفضل وأكثر أهمية، كانت حلول التّسوية التّي يقدّمها للقارئ أقل"[1]، سواء اعتمد التّأويل أو السّرد الحرفي، أو حتّى تعدى إلى الاقتباس بتحفّظ أو بحرية أكبر في تغيير الأحداث، على سبيل تعبيد الطّريق أمامه ليستوعب مايشاهده خاصة إذا تعلّق الأمر ببعض اللّكنات المحلية، والرموز اللّغوية، فهو وحده من سيتحمّل تبعات اختياراته كما يراها مناسبة.

2-1-2- المسرحية من النّص إلى الشّاشة (أفلمة المسرحية):

ليس من قبيل المبالغة الجزم على أنّ الأدب بأجناسه أمّد السّينما بشريان الحياة فقد تغذّت منه عقودا من الزّمن، فنادرة هي الأعمال الأدبية التّي لم تجر أفلمتها، بغض النّظر عن مدى مطابقتها للأصل، فالتّرجمة في معناها العام تتطلّب إيجاد المقابل المعنوي واللّغوي، وتأتي في كثير من التّرجمات بعيدة عن المعنى الأصلي كلّ البعد، فما بالك بالاقتباس الذّي يحصل على مستوى جنسين أدبيّين مختلفين، ولئن ثبتت فواصل جوهرية تفصل كل ظاهرة عن الأخرى، إلا أنّ الجوهر راسخ حول القيمة الفنيّة والمعرفيّة التي تجمع بينهما، لذا فإنّ مسألة التّوغل في دراسة القضايا الفنّية على أرضية الأدب شائكة ومستعصية في أغلب الأحيان، لضرورة التّوقف عند تخوم الحضارات والثّقافات التّي قامت باحتضان الفنون والأجناس الأدبية، ذلك أنّ هذه الأبعاد تخلق روابط متكاملة ومتكاتفة بين هذا الفنّ المسرحي، ومختلف الأجناس الأدبية.

[1]- بيتر نيومارك، الجامع في التّرجمة، تر .حسن غزالة، دار ومكتبة الهلال، بيروت.لبنان، ط1، 2006، ص280.

يبدو أنّ النّص المسرحي استقطب صنّاع الفن السّابع، فعملوا على أفلمة عدد لا بأس به من العروض المسرحية، بإبداعيّة متحرّرة من كل قيد بتغيير ما يلزم على ضوء الوضع الرّاهن، أيّ عصرنة العمل الفنّي وتجريده من سيكولوجيته وأفكاره، التّي اتّسم بهما وهذا من قبيل الاستحواذ كما فعل (لورانس أوليفييه) أو (كينيث برانا) حين استحوذا على مسرحية «هاملت» وإسقاط أحداثها على الوضع المعاش آنذاك[1]، ومن ثمّة، فإنّ القدرات والكفاءات في الفهم والاستنتاج، والاستنباط والاستدلال بين مجموع المخرجين وكتّاب السّيناريوهات تختلف، وكذا تجاربهم الشّخصية، وهذا ما يحدّد سيرورة عملية الأفلمة من مبدع إلى آخر. لطالما داعب صناع الأفلام في أحلامهم فكرة تحويل أعمال كبار المسرحيين إلى عروض على الشّاشات التّلفزيونية، ويستعصي علينا عدّها لكثرتها أو عرضها في دول لا نكاد نعلم عنها شيئا غير أسمائها، والحقّ أنّ الشّاشة المصرية لم تبخل على نفسها أبدا في اقتباس معظم أعمال وليام شكسبير لتعرضها على المشاهد العربي بسخاء كبير، كانت أهمّها (the tragrdy of the king lear/الملك لير) وتحكي باقتضاب قصة ملك إنجلترا الذّي يجمع في ظروف معيّنة بناته الثّلاث ويسألهنّ عن مقدار حبّهن له، فكانت إجابات ابنتيه الاثنتين مبالغ فيها أمّا ابنته الأخيرة فصدقته القول، غير أنّ إجابتها لم ترض غروره وقرّر بعد ذلك حرمانها من تركته، ولكن لصدقها تزّوجها ملك فرنسا أمّا أملاك أختيها فقد ضاعت بين أيدي زوجيهما، وقد توخّى السّيناريست عبد الحيّ أديب في نقله لأحداث المسرحية إلى فيلم «الملاعين» تغيير بعض المجريات والأحداث حتّى تتناسب مع البيئة المصرية آنذاك غير أنّه احتفظ بأهم عناصر الحبكة. كما خلّفت رائعة (la dame aux camélias/غادة كاميليا) للكاتب المسرحي والرّوائي الفرنسي (Alexandre Dumas fils/ الكسندر دوما الابن/)، التي أنجزها على شكل رواية في بادئ الأمر، لتجسّد في عرض مسرحي ضخم بباريس، ثم ما لبثت أن انتقلت العروض إلى خشبات الرّكح حول أصقاع العالم، ما منحها

[1]- ينظر: ابراهيم العريس، من الرّواية إلى الشّاشة؛ تاريخ الأدب تحت سطوة الفنّ السّابع ورعايته، منشورات وزارة الثّقافة - المؤسّسة العامّة للسّينما-، دمشق.سوريا، 2010، ص8.

شهرة واسعة دفعت بصنّاع السّينما إلى اقتباسها وتحويلها إلى ما يقارب العشرين فيلما سينمائيا، غطّى بدوره حقبا زمنية متفاوتة بلغات مختلفة.

هذا الزّخم الثّقافي الذي عايشته السّينما في القرن الحاضر شدّ ساعدها، لتخرج من قوقعة التّرجمة واستبدال التّعابير اللّغوية بأخرى مكافئة، إلى الاقتباس وأقلمة أعمال الآخر، بإضفاء نكهات محليّة مختلفة عليها، وليس من – قبيل المغالاة– إذا ما عدنا أدراجنا بالحديث عن أيقونة المسرح الإنجليزي (وليام شكسبير)، وكيف انبهر به المخرج السّينمائي الأمريكي (George Orson Welles/ جورج أورسون ويلز)، فكأنّه في اقتباسه لعمل شكسبير المسرحي «Othello/عطيل» قد غاص في أعماقه، وتشرّب من فكره، زد على ذلك، أنّه حمل على عاتقه كتابة السّيناريو ولم يجد أكفأ من نفسه ليحظى بدور البطولة، نال عنه جائزة 'السّعفة الذّهبية بمهرجان كان السينمائي'، وقد جرى منذ قرابة السّت سنوات عرض النّسخة المنقّحة من هذا الفيلم في العاصمة الفرنسية باريس وبعض الدّول الأوروبية، وتأثّر المخرج به جعله يعترف بأنّ "المرء ليس في حاجة إلى أيّ نقل تقني للنّص حتّى يصبح صالحا لأن يصوّر سينمائيا...كل ما يحتاجه المرء أن يضع الكاميرا أمام الممثّلين ويصوّر"[1]، ولا نجد في ما قاله مبالغة فشكسبير بمثابة المنبع الذي لا ينضب، فقد تمّ إحصاء ما يفوق الألف اقتباس من أعماله إلى السّينما عبر القّارات.

في ظل هذا التّزاوج الثّقافي بين مدّ وجزر، استمدّت كذلك عديد العروض المسرحية سيناريوهاتها من أفلام سينمائية، ولم يكن انتقاؤهم لها خبط عشواء، بل تصيّدوا أكثرها شهرة وأوسعها صدى، فليس الاقتباس حكرا على جنسي أدبي بعينه، غير أنّ هذه الظّاهرة لم تبرز مرّة واحدة، فقد كانت بداياتها محتشمة ثمّ ما لبثت أن رمت عنها ثوب الخجل في القرن الماضي، ونذكر في هذا السّياق مسرحية «the lion King/الملك الأسد »، وهو عمل سينمائي في الأصل (أنيميشن)، تشارك في كتابته أكثر من عشرة كتّاب، وأنتجته ديزني عام 1994م، وقد

[1]- المرجع نفسه، ص13.

لاقى نجاحا منقطع النّظير[1] بالإضافة إلى مجموعة من العروض صنعت الحدث آنذاك، ومعظمها حوّلت إلى مسرحيات غنائية، ولا يفوتنا أن ننعش ذاكرة القارئ بذكر تلك المسرحية الغنائية الاستعراضية «Billy Elliot/بيلي اليوت»، التي اقتبست أحداثها وحبكتها من الفيلم السّينمائي الذّي حمل الاسم ذاته (2000)، ، وككّل مرّة يتم اقتباس عمل فنّي من آخر يتولّد نوع من التّخوّف حول استعصاء أن يكون العمل المأخوذ لا يجاري الأصل في شيء، فتخمد ناره وينطفئ بريقه، وعدم النّجاح في هذا النّقل قد يفقد العمل الأصلي أثره ويستبيح لذّة دهشته الأولى، بيد أنّ الأمر المثير للاهتمام أنّ طاقم عمل الفلم هو ذاته، من عمل على إخراج هذا العرض الغنائي المسرحي، بداية مع كاتب السّيناريو الكاتب البريطاني (Lee HALL/ لي هول) والمخرج (Stephen DALDRY/ستيفن دالدري) إلى (ELTON John/إلتون جون)، ذلك الموسيقي البريطاني السّاحر المعروف بجزالة كلماته ونفاذ أسلوبه، ليرسّخ الفيلم السّينمائي وكأنّ العرض المسرحي قد ولد من رحمه.

هذا العالم فريد من نوعه، جعل الفنون والآداب تطأ عتبات بعضها بحرية وطلاقة، فلا مكان للقطيعة ذلك أنّ التّرجمة والاقتباس على حدّ سواء يعملان على شدّ أواصر القرابة بين الثّقافات، وإعطاء فرصة الظّهور للآخر وفق قانون الإفادة والاستفادة. والسّينما أوّل عن آخر تدين بالعرفان إلى المسرح في تشكّلها الدّرامي، وتنميط الشّخصيات وفيض الحوارات، والذّهاب في درب إثارة المفارقات بين الحيّز المشهدي وفضاء الفيلم ذو جدوى إثر سيرورة أفلمة المسرحية، فالبوادر السّينمائية في بداياتها تغذّت على العروض المسرحية بخصائصها، التّي تشمل وحدة الزّمان والمكان والشّخصيات بالإضافة إلى الحبكة الدّرامية، وإثارة موضوع تمفصل السّينما وتخلّصها من عدّة مظاهر تخصّ فنّ الخشبة المسرحية، التي طالما أثقلت كاهلها أمر متكرّر لا يفسد للودّ قضية، كما احتفظت في المقابل بتكنيك المونتاج والتّصوير وطرائق التّحكم باللّقطات.

[1]- ينظر: محمد رضا، مسرحيات اليوم الذّائعة مقتبسة من أفلام الأمس النّاجحة، الهيئة العربية للمسرح، 2013، تمّ الولوج إلى الموقع بتاريخ: 2020/07/18، على السّاعة: 15:03، رابط الموقع: https://www.atitheatre.ae/admin-2704/

ولنجنح قليلا إلى متلقي هذين الفنّين، الذي يتوقّع من الفيلم مالا يتوقّعه من المسرح لعدّة أسباب، فالمسرح بفضائه المحدود يسوده أداء منمّط ومؤسلب، محكوم بأعراف تمثيلية تخضع للصّرامة، من ناحية الحركية وتفاوت نبرة الصّوت في الأداء، وعلى المؤدّي المسرحي تقع مسؤولية ترجمة مكنونات نصّه إيحاءً ورمزا، فهذا الفضاء المتناهي يحدّ خيال المتفرّج ليوجّهه نحو البعد الواقعي لخشبة العرض، وغالبا ما يتكفّل خياله بالجمع والطّرح حتّى تكتمل أمامه صورة العالم المفترض، على عكس ذلك، فإنّ توقّعاته من العرض السّينمائي أكبر بكثير، ذلك أنّ التّكاثف في بنية الرّؤية السّينمائية يثير في خيال المشاهد حب التّوغّل في تلافيف المشاهد المصوّرة لتمتزج بواقعه المحيط به، هذا الخلاف الجوهري بين الانفتاح وإمكانية التّحرّك الحر، في مقابل افتراض الانفتاح تحثّ المقتبس على أخذ حذره في التّعامل مع النّقل وفق خصوصيتهما، خاصّة في كيفية التّعامل مع مسرحة نصّ سينمائي – وهذا مالا نراه كثيرا – والمتلقّي كائن فكري يعي جيّدا تلك الثّغرات وفقدانه لشغف المتابعة راجع إلى فقدان الاقتباس لمصداقيته.

2-1-3- انزلاقات الاقتباس في المسارح الجزائرية والعربية:

لا مفر من الواقع، واقع أثبت مرارا وتكرارا أنّ الاقتباس المسرحي بوصفه حقلا إبداعيا جمع حوله أقلاما متنوّعة وعقولا متفاوتة، والاقتباس في تعامله مع النّص يتقاطع إلى حدّ كبير مع التّرجمة، فلا مجال لتسويق الثّقافات بدونهما. إنّ الاقتباس في الفضاء المسرحي فعل إجرائي لا يخلو من المطبّات، ولعلّ أصعب تحدّ يواجهه هو كيفية التّوفيق بين شروط الأمانة وما يقتضيه الفنّ[1]، غير أنّ طبيعته المرنة والانسيابية تهون عليه ذلك. فحتّى لو لم يوازن بين الأمر فلا حرج عليه، ذلك أنّ الاقتباس لا يلزم صاحبه الالتزام بالأصل، ويسمح له في المقابل تشكيل معالم عالمه المسرحي الذي يصبو إليه. بين الماضي والحاضر دأب رواد الفنّ الرّابع في الجزائر والوطن العربي على الاقتباس، حتّى صار تقليدا، ما دفع الكثيرين إلى التّساؤل حول مدى كونه إجراءً صحيّا، أو مرضيا في مسرحنا الجزائري والعربي، فارتفعت آلاف المرّات أصوات مناهضة أجّجت من حرارة

[1]- ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت.لبنان، ط2، 1984، ص87.

الاختلاف مع مؤيدي هذه الظّاهرة، وساقوا حجّة تغييبه روح الإنتاجية المسرحيّة وحجبه لأفق الإبداع، وبدل أن يحيي حبّ التّأليف والتّجديد في نفس الكاتب المسرحي، فإنّه يقتله ليقع فريسة الخمول الأدبي، وهناك تيّار كان له مآخذ تتجاوز تقزيم مكانة الاقتباس بوصفه مكنة لاجترار التّجارب السابقة، إلى الكيفية أو التّكنيك الذي تمّ به، منهم (جروة علاوة وهبي) فقد انتقد بوضوح الطّريقة المعمول بها في الجزائر من قبل بعض المسرحيين الجزائريين والعرب، ممّن اشتغلوا على هذه التّقنية، مبرّرا موقفه أنّ العلّة تكمن في أخذ العمل الدّرامي في حالته الأصليّة، مع إجراء بعض التّغييرات على مستوى العناصر المسرحية ثمّ وصفه بالاقتباس وهذه مغالطة كبيرة[1]، وحكمه كان واضحا حتّى أنّه أزاح مصطلح الاقتباس جانبا، ووصف عملية هذا النّقل الذي ينقل العمل كاملا مع تغييرات في أسماء الشّخصيات والمكان والزمان اختلاسا صريحا، كما أنّ فهم جوهر الاقتباس بعيد عمّا هو معمول به في وسطنا، والأخذ من المسرح إلى المسرح هي ظاهرة فتحت طريقا كان آخره فشلا ذريعا، فالاقتباس للمسرح يكون من نصّ روائي أو شعري أو حتّى لوحة فنيّة، أمّا من المسرح فلا يؤخذ إلا الهيكل ليتم البناء عليه. على غرار ذلك نشأت إشكالية أخرى وضعت هوية النّص المقتبس تحت الضّوء وأحقّية انتمائه، وهل غرسه في تربة أدبية جديدة ينقل ملكيته إلى مقتبسه، كل هذه التّساؤلات طُرحت هنا وهناك، بدل تثمين رصيد التّجريب المسرحي عبر ما قدّمه الاقتباس أو الإعداد.

إنّ الافتتان بالتّجربة المسرحية الغربية هو ما أدرّ بثماره المتنوعة على المسرح الجزائري ورغم افتقارهم إلى الاحترافية في مجال الاقتباس، إلا أنّهم أوصلوا فحوى مسرحياتهم مستعملين اللّهجة العامية، فكأنّ المواطن آنذاك لا يشعر بتاتا أنّ النّص الذي يحضره غربيّ الانتماء، ذلك أنّه كان يحاكي الوضع الجزائري الرّاهن، ولم ير السّابقون في هذا الفعل منقصة لهم، بل على العكس من ذلك:

[1]- ينظر: جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص97.

«Arab translators did not view their task as one of slavish transposition, but rather of adaptation to the needs of a new public»[1].

"لم يعتبر العرب أنّ ما كانوا يقومون به هو مجرّد إبدال خانع، لكن بالأحرى اقتباسا يراعي حاجيات جمهور التّلقي الجديد ".

ومع أنّهم غنيّون عن الذّكر فلا ضير من ذكر بعضهم، بداية مع (محمد المنصالي) إلى (سلالي علي) و(محي الدّين بشطارزي)، بالإضافة إلى (رشيد القسنطيني) ومن تلاهم مثل (محمّد الرّازي) و(محمد التوري)...والقائمة تطول، وكانت وجهتهم بامتياز هي الأدب الفرنسي، فالمستعمر ورّث الشعب الجزائري لغته، وهم لم يتوانوا عن نقل ثقافتهم رواية ومسرحا لمعالجة الوضع السّياسي والاجتماعي عن طريق التّمويه الفكاهي، وتطعيم المسرحيات بأسلوب هزلي لاقى تفاعلا كبيرا من الشّعب، وحصد قمعا من السّلطة الفرنسية، ثمّ ما لبث أن تحرّر الاقتباس من هذه القيود بعد الاستقلال، فتوسّعت مصادره وتشعّبت. وفي مقال نشرته جريدة النّصر ناقشت فيه مع مجموعة من الباحثين والمخرجين المسرحيين انزلاقات الاقتباس، كان من بين الآراء التّي أعطت نظرة مغيّبة ما أدلى به الصّحفي والنّاقد المسرحي (محمد كالي) حول افتقاد المسرح الجزائري للمقتبس الدراماتولوجي، الذي يكون ملمّا بالتقنيات الدراماتولوجية ومتمرّسا بها، فلا يصعب عليه اقتباس فكرة من أيّ حقل أدبي إلى فكرة تحرّك نصّا مسرحيا بأكمله، يتشكّل عبر صراع شخصيات بحبكة متقنة، حتّى لا يحسّ المتلقّي غياب العنصر المسرحي فيعرض عنها ضف إلى ذلك عدم وجود تكوين يضمن تجربة مسرحية جزائرية ناضجة، فمعظم المشاكل كانت بسبب الاستعانة بهوّاة يتركون أعمالهم في المنتصف، يأتي بعقد عمل مأجور في مهمّة اقتباس نصّ ما، ثمّ يغادر فورا، ما يشكّل هوّة عميقة بينه وبين المخرج المسرحي[2]، وهناك تجارب أثبتت أنّه ليس كل فكرة مقتبسة

[1]- Muhammad Mustafa BADAWI, the Cambridge History of Arabic Literature; Modern Arabic Literature, p31.
[2]- ينظر: حمزة دايلي، نقّاد ومختصّون في المسرح الجزائري يتحدّثون، جريدة النّصر، 2016، تمّ الولوج إلى موقع الجريدة بتاريخ: 2020/07/24، على السّاعة: 02:13، رابط الموقع: https://www.annasronline.com/.

صالحة للمسرح، ولابدّ من عدم تنحية المقتبس من المشاركة في جميع مراحل الإخراج المسرحي، حتّى يكون بوسعه التّعرّف على الخصائص الكائنة في المسرح.

إنّ التّشويه الذّي طال العروض المسرحية، المدرجة على لوائح الاقتباس من الأدب الجزائري أمر بات جهارا نهارا، ذلك أنّ المقتبس لا يعير اهتماما لتقنيات الاقتباس ولو كان حرّا فله ضوابط تحكمه، وبالذّات عند صدور تعليمة وزارية تقضي بوضع نصوص الكتّاب الجزائريين على رأس القائمة، من ناحية اقتباسها وإعادة عرضها أو نشرها والمقتبس حين يباشر موضوعه، فإنّه يضع نصب عينيه تسخير المرجعيات الغربيّة في بناء مرجعيّة خاصّة بالمسرح العربي، مثقلة بحمولة ثقافية منفتحة لحوار متكامل مع الآخر وتجاهل تلك الضّوابط التي تسعى إلى خنق إرادة المسرحيين، في تقصّي مكنونات التّحرير السّردي أو مكوّنات الكتابة النّصية الغربية بكافة تجلّياتها، أن يكون مقتبسا قارئا وناقدا.

لم يمنع هذا من تصدّر كثير من الاقتباسات الترندات وصفحات الجرائد، ومسرحية (امرأة من ورق) المقتبسة عن رواية (واسيني الأعرج) من قبل (مراد السّنوسي) «أنثى من سراب» لاقت استحسانا وقبولا من الكاتب نفسه وكثيرا من النّقاد، وجرى عرضها ضمن فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف عام 2012م، ليُثبت بالحجّة أنّ أب الفنون ليس بمعزل عن الرّداءة الفنيّة، التي تجسّدت في أعمال غير ناضجة، بين من يقتبس ليؤسّس لمسرح فرجوي تسوده تشكيلة طبائعية متشعّبة للنّهوض بهذا الفنّ، وبين من يقتبس ليمرّر رسالته الخّاصّة به، ويمرّر نشاطه الفكري والسّياسي في النّص الجديد القائم على النّص الأصلي، ونحن لا نرى العلّة في الاقتباس بحدّ ذاته، بقدر مانراها في الطّرائق المنتهجة لتحقيقه، وهاهو الغرب بحسن تكنيكه في الاقتباس من الرّيبارتوار العالمي ومن تراثنا رصيده ممتلئ، دون اعتماد الاستلهام من النّصوص السّردية الغير قابلة للمسرحة، وإن تمّ هذا فهو منوط بقدرة المقتبس الإبداعية في الإلمام بالمرجعيات الثّقافية والإيديولوجية للنّص المصدر والهدف على حدّ سواء، وأن تكون الغاية المتوخّاة هي الجودة في إطلاق هذا العمل للعرض.

لا يجدر بأي شكل من الأشكال المناداة إلى إحداث القطيعة بين المسرح وبين الاقتباس، بدعوى المزالق التّي من الممكن الوقوع فيها، ومن أرقى علاقات التّسامح التي صادفتنا حوار جرى بين صاحب العمل الأصلي (واسيني الأعرج) ومن اشتغل على اقتباس نصّه حين أخبره بنيّته في مسرحة روايته (أنثى السراب)، فردّ عليه قائلا: "أنت بالفعل مجنون، أو أنّ ما يحرق قلبك من التباس مع شخصياتها ذاتيا أغمض عينيك عن المخاطر؟قال: أدرك أنّ الرّواية معقّدة، ومستعصية على المسرح، ولكنّ الفعل الاقتباسي يخفّف من معضلاتها، [...] أريد من الجمهور أن يصعد نحو الأصعب، لا أن نسطح كلّ شيء لنريحه ارتياحا وهميا، كانت رؤية مراد واضحة ولم تكن ضربة جنون كما توقّعت"[1].

2-2- الجنس الرّوائي:

جنس لم يعترف به إلا حديثا، ووصف بأنّه الابن الشّرعي للملحمة، فلم يلق رواجا ولا اهتماما خاصّا بين قدماء المفكّرين لعدم وضوح ملامحها، وأخذت سمة النّثر الخيالي الذي يُسرد في صفحات مطوّلة تلعب فيه الشّخصيات أدوارا خيالية، مع أنّ هذا التّخصيص مجانب للصواب، وخير بيّنة تلك الرّوايات التّاريخية وإن كانت تحتوي شيئا من الخيال فالباقي منها واقعي، وقد خاض في فن الرّواية الشّاعر والرّوائي الجزائري (عبد الملك مرتاض) بنوع كبير من التّفصيل، الذي آخذ المعاجم والكتب في تقصيرها حول إعطاء معنى شامل لهذا النّوع وقال فيها أنّها " نقل الرّوائي لحديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول، كاللّغة، والشّخصيات، والزّمان، والمكان، والحدث؛ يربط بينها طائفة من التّقنيات كالسّرد، والوصف، والحبكة والصّراع، بحيث تظهر هذه الشّخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحابّ طورا آخر"[2]، ومآلها نهاية محدّدة خُطّط لها سلفا من قبل المؤلّف، ولا يجب أن تتّخذ في كيانها النّثري أسلوبا معقّدا لا يفقه منه قارئه شيئا، بل على العكس من ذلك أن تحاكي الوعي الفكري

[1]- مراد سنوسي، امرأة من ورق- اقتباس حر عن رواية (أنثى السّراب لواسيني الأعرج)، سلسلة الإبداع المسرحي، منشورات الفضاء الحر، 2012، ص7.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية؛ بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، 1998، ص24.

لطبقة القرّاء، وقفزتها النّوعية في الأدب المعاصر دليل على مدى أهميتها في الأوساط الثّقافية، وارتفاع نسبة طلبها في الأسواق، ولم تكتف باصطفافها في رفوف المكتبات، لتتعدّى الولوج إلى الشّاشة الصغيرة، والوصول إلى أكبر عدد ممكن المشاهدين من خلال اقتباسها وتحويلها إلى أفلام سينمائية، ونلفي أنّ العمل السّردي في الرواية قد مرّ بمنعطفات حاسمة، بداية مع الشّخصية التّي كانت مربط الفرس عند الرّوائيين التّقليديين، فكانت أهمّ عناصر البناء السّردي، وتدخّلت في تصنيف أنماط الرّواية على أساس الجدل القائم بين الشّخصية الجدلية، وبين العالم من قبل (George LUKACS/جورج لوكاتش) مستمدّا إياها من رواية القرن التّاسع عشر وهي:

أ. رواية المثالية المطلقة؛ يكون محورها بطل يكشف وعيه ونشاطه عن العلاقة القائمة بينه وبين العالم، مثل روايتي «دون كيشوت» ورواية «الأحمر والأسود».

ب. الرّواية النّفسية؛ وتأتينا في طبق مختلف يتميّز بتحليل داخلية حياة البطل وانتفاضته على التّقاليد، ومثال ذلك ماجاءت به رواية «أبلوموف».

ت. آخر نوع وهي الرّواية التّربوية؛ التّي تنتهي بالحصار الذي يفرضه على نفسه فمن جهة موقفه المعادي للتّقاليد، ومن جهة أخرى عدم تقبّله الخروج عن القيم الضّمنية، ونجده واردا في رواية «هينرش الأخضر»[1].

إنّ هذا التّقسيم الذّي يجعل من الرّواية متفسّخة عن قيم أصيلة في عالم منحط هي بالضّرورة سيرورة حياة اجتماعية، ويجعل من أخلاقيّات الرّوائي مصدر قلق بالنّسبة للعمل الأدبي لم تدم طويلا، فالرّواية الجديدة أدارت ضهرها لهكذا اعتبارات، فعملت على تهميش الشّخصية وتقليل أهميتتها قصدا، كما تلاعبت بالبنية الزّمنية التي كانت منحنا مقدّسا في بنية الرّوايات التّاريخية، وصبّت جلّ اهتمامها على تطوير اللّغة، فالمأساة التي خلّفتها الحرب العالمية الثّانية، أعادت توجيه خيال الرّوائيين إلى خلق شكل روائي منافي لما كان عليه من قبل، فتسلّمت الوجودية مشعل

[1]- ينظر: تودوروف كِنت وكوهن شولز وجولدمان ريد، تر.خيري دومة، القصّة الرّواية المؤلّف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبية، دار شرقيات، القاهرة.مصر، ط1، 1997، ص110.

الفلسفية، وبرزت البنوية على حساب المنهج النّقدي، والرّواية شأنها شأن المسرحية بناؤها من غير عناصرها وجبة سيئة المذاق للقارئ، فلا يُشترط أن تجتمع كلّها معا ويجوز استعمالها كما تركها:

2-2-1- عناصر الكتابة السّردية:

2-2-1-1- السّــرد: هذه الآلية التّي لا يخلو منها أيّ جنس من الأجناس الأدبية على تنوّعها: من أسطورة وقصّة وأقصوصة وملحمة وغيرها، وهي الطّريقة التي تحكي أحداث الرّواية، وكون الحكي هو بالضّرورة قصّة محكية تستلزم طرفين اثنين؛ راوئيا أو ساردا، ومرويا له أو مسرودا له، وقانون السّرد باختصار هو مايخضع لمنطق الحكي أيّ القصّ الأدبي[1]، ويجعلنا الرّاوي عبره بطريقة أو بأخرى نتعرّف على ما ستؤول إليه أحداث الرّواية، والتّعرف على الفضاء المكاني والزّمني الذي تدور فيه، وللسّرد طرائق (الطّريقة المباشرة والملحمية وطريقة السّرد الذاتي وطريقة الوثائق)، وإن اعتمد الطّريقة المباشرة أين يكون الكاتب مؤرّخا يسرد حوادث الرّواية من الخارج، فقد حاز على ميزات أفضل "لأنّها تفسح دائما أبعد المدى وتعطي أكثر قدر من حريّة الحركة"[2]، والسّرد ليس مجرد بنية حكائية تخضع لعوامل نفسية وذهنية بل عبارة عن صيغة متكاملة من التّراكيب الدّلالية واللّغوية ضمن نسيج دقيق متّسق.

2-2-1-2- الحادثـــة: الحادثة أو الحدث؛ هي جملة الوقائع الجزئية التّي تحدث ضمن إطار معين (plot)، وهي ليست ثابتة وتطرأ عليها عدّة تغيرات حسب موقعها داخل النّص، حيث تشكل "ركنا أساسيا في الرّواية مثل متنها ومحتواها رغم اختلاف وضعها وأدوارها"[3] كما تتعدّى أهميّتها في تغيير مجرى السّرد، فالمحتوى الجمالي ينتج لنا من خلال اعتماد النّسيج السّردي على تقديم وتأخير الأحداث، دون أن يكون هذا النّسيج متسلسلا غير متقّطع، والمتمثّل في ذلك التّفاعل الخطابي، يخلق جوّا من التّشويق والتّنوع الفنّي.

---

[1]- ينظر: علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت.لبنان، ط1، 1985، ص111.

[2] - عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص105.

[3]- نزيهة خليفي، البناء الفنّي ودلالاته في الرّواية العربية الحديثة، الدّار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص61.

2-2-1-3- الشّخصيـــة: يجسّد الكاتب شخصيات قصّته بمعايير معيّنة ومختلفة وهو على دراية أنّها ستثير في نصّه أشكالا وألوانا من العواطف، فتخلق نوعا من التّفاعل بينها وبين القارئ وتلمس سطح توقّعاته، لذا فإنّ وجود التّشخيص (characterization) في العمل القصصي غاية في الأهميّة، ويُقصد به "التّقنيات الأسلوبية والحكائية من أجل تقديم سمات الشّخص وأفعاله ونواياه ورغباته في النّص الرّوائي وكيف تتفاعل كل هذه العناصر مع الاستراتيجيات المعرفية للقارئ"[1] ولا يمكن للكاتب أن يتوقّع من هذا الأخير أن يتعاطف وجدانيا مع الشّخصية، إلا إذا نفث فيها روح الحركة وتقمّص الدّور في علاقة تأثّر وتأثير متبادلة، وحسب رأينا فإن نضج الرّواية يتوضّح في مدى قدرة الرّوائي على صناعة الشّخصية الأساسية وهي البطل، ذلك أنّها ليست فقط اسما بل وظيفة يتفاعل فيها الشّكل مع المضمون، والسّارد أو القاصّ كان هدفه دائما خلق جوّ من التّرقب وتوقّع الأحداث، على عكس تيار الرّواية الجديدة الذين قدموا بموت البطل، والاستغناء عن الشّخوص، تصويرا للفرد وتشييئه في زمن الرّأسمالية، وإخضاعه للمؤسّسات الاقتصادية والإعلامية.

2-2-1-4- الزّمان والمكان: ومثلهما كمثل الرّوح والجسد، متلازمان لا يجوز تفريقهما في النّسيج السّردي، ما عدا بعض الاستثناءات التي يقوم فيها الدّارسون بتحليلهما كلّ على حدة، وقد يكون هذا الحيّز بيئة صحراوية أو مدينة مليئة بالمجمّعات السّكنية، وقد يكون ريفا أو حتّى جبلا، غير أنّ أكثر مايهم من الحيّز ذاته هو كيفية رسم الكاتب له ومدى براعته في تصميمه، وكذا فإنّ عنصر الزّمن جدّ مهم في البناء السّردي للرّواية، فحتّى لو تخيّلنا فرضا خلوّ الزّمن من السّرد، فلا يمكن لنا إلغاءه بأيّ شكل من الأشكال، ذلك أنّ السّرد هو مايحتوي الزّمن وليس عكس ذلك[2]، وكذا الأمر بالنّسبة إلى المكان فهو دعامة أساسيّة، والفضاء الذّي تتجسّد بداخله

[1]- Patrick MARTIN, Characterisation in the Novel; an aesthetic of the uncanny, thèse de doctorat, School of Communications, Dublin City University, 2004, p10.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي؛ الفضاء الزّمن الشّخصيات، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 1999، ص117.

الشّخصيات ضمن صيغة بنائية في تسلسل سير الأحداث، كما يجسّد رأي الكاتب وأفكاره ووعيه لما بين يديه.

2-2-1-5- الفكرة: كما يكون خلف كل رجل عظيم امرأة، فخلف كل رواية عظيمة فكرة يرسمها المؤلف بأحرف، يطلق عبرها العنان للقارئ ومخيلته في استقصاء مكامنها في رحلة ممتعة بين صفحاتها، واستيعاب الفكرة يأتي في تجسيدها بأدقّ التّفاصيل دون ذكرها صراحة، هذا ما يعني أنّ الشّخصيات تتحرك وفقا للأفكار التي حاكها الرّاوي، وهذا النّمط يحاكي المنطق و يُعنى بالفكرة بشكل خاصّ، كما يوجد منها ما يُعنى بالشّخوص أو الأحداث.

إنّ العمل الرّوائي في مجمله يتغذّى على الأسلوب اللّغوي الجميل، إذا ما امتزج مع الإمتاع الفنّي في خلق نمط التّشويق المناسب لنسيج السّرد، فكلّما أحكم الكاتب قبضته على التّشويق، كلّما استحال على القارئ التّنبؤ بمجرى الأحداث، وجاء الحلّ في شكل مفاجأة قوية، وهذا هو الأسلوب المحبّذ لنفس القارئ لأنّه يتيح له التّنقل في سراديب التّقلبات النّفسية والعقلية للشّخصيات، وهذا ما أخرج عددا لا بأس به من الرّوايات إلى الضّوء، باقتباسها إلى السّينما وتخليدها في أفلام ومسلسلات حازت صفة العالمية، مثل فلم «the Irishman» المرشّح ليكون أعظم الأفلام عبر التّاريخ، ذلك أنّه استنفذ ميزانية ضخمة وسنوات عدّة في تجهيزه، وقد اقتبست أحداثه من رواية «i heard you paint houses» لكاتبها (Charles BRANDT)، وتسرد الرّواية وقائع حدثت بالفعل، مع محافظة الفلم على الأسماء الحقيقية للشّخصيات والأحداث لأسباب تاريخية.

2-2-2 الرّواية من النّص إلى الرّكح: (مسرحة الرّواية/ **théâtralisation**):

استأثرت مسألة استقاء المسرح عرضه البصري الحركي من النّص الأدبي السّردي برؤية نقدية واسعة، فليس غريبا علينا أن تتصدّر الرّواية قائمة المصادر الأدبية الأكثر طلبا في سوق الاقتباس، لاحتشادها على كثافة قصصية معتبرة، وبفضل مرونتها فهي مناسبة لتجسيد الصّراعات الفكرية،

وعكس الرّغبات الخفيّة للكاتب حول الرّاهن، وبقدر ما يبدو الأمر مغريا إلا أنّه يحمل بين جنباته كمّا هائلا من المخاطر ومزالقه عديدة، وتروي لنا النّاقدة المسرحية (نهاد صليحة) ما اعتراها من مشاعر عندما دُعيت إلى مشاهدة العرض الذّي قام عن مسرحة رواية الكاتب الإنجليزي (CharlesDICKENS/تشارلز ديكنز) «آمال كبيرة» من قبل الفرقة المسرحية الاسكتلندية (ترافيس/Travis) في القاهرة، فقد أحسّت نحوهم بالشّفقة من هول ما ينتظرهم، وهو "إيجاد المعادل المسرحي للتّكنيك الرّوائي المميّز مع الاحتفاظ برسالة وجودها، وأكبر عدد من المعاني المنبثقة في شعابها السّردية، ومقاطعها الحوارية دون خيانة لوسيلة التّوصيل المسرحية في إطار الزّمن المألوف للعرض المسرحي"[1] فأسلوب هذا الكاتب الفذّ في القصّ يجمع بين عدّة متفرّقات في سلّة خبرة كوّنها من تجارب الحياة وآلامها، فعلى طول الخطّ السّردي لرواياته نجده يقحم مسحة فكاهية في فقرة مغرقة بالإثارة، ويضع في قلب المقاطع الواقعية وصفا مفعما بانتفاضات اجتماعية صارخة ولحسن حظّ الفرقة الفنّية أنّها أوصلت هذا الاقتباس إلى برّ الأمان، في توليفة متكاملة بين المشاهد والتّوقيت الزّمني وأدوار الشّخصيات في اللّعب على عنصر الاختزال، هذه المعادلة الصّعبة التي وجدت حلّها في قدرة الحوار على إيصال رمزية المشاعر وإيحائية الصّور في فضاء مسرحي موحّد.

لا يمكن الإنكار أيضا أنّه مهما كان العرض المسرحي موفّقا، وسلب أفئدة جمهوره، إلا أنّه يظلّ محدودا بالمقارنة مع الفضاء السّردي للرّواية، وعبر الكلمات يُمنح السّارد زاوية منفرجة تطلّ على الأبعاد الدّاخلية والخارجية للنّص، وخياراته الواسعة في حياكة نسيج قصصي متشابك هي تذكرة القارئ نحو التّماهي في تجربة روائية فريدة. ومع هذا التّمايز تظل علاقة المسرح بالأدب وبالرّواية – على صعيد خاص– علاقة احتواء يحتضن كل منهما الآخر، وتعدّ المسرحة «théâtralisation» فيما عرض لها (patrice PAVIS/باتريس بافيس) إحدى الآليات المتّبعة في تحويل نصّ ما ركحيا اعتمادا على وجود شخصيات مهمّتها احتواء المواقف على الخشبة، وسماته المتمثّلة في العنصر المرئي وتموضع الخطاب هو ما يميّزه عن «dramatisation»

[1]- نهاد صليحة، المسرح عبر الحدود، مكتبة الأسرة - مهرجان القراءة للجميع-، مصر، 2002، ص229.

التّي تعني تحويل نصّ ملحمي أو شعري إلى نصّ درامي، هذه البنية الدّرامية تشمل الحوار والشّخصيات والصّراع القائم بينها[1]، لذا يجدر التّفريق بين المصطلحين لأنّ الإعداد الدّرامي لنصّ ما لا يعني فقط مسرحته، فيمكن أن يذهب مذهب الأفلمة، أمّا المسرحة فهي نقل هذا النّص إلى صيغة العرض.

وفي ظلّ هذه المؤشّرات، تزايدت التّجارب في نقل فحوى النّصوص الرّوائية وعرضها على الرّكح، مايسمح بتجاوز أزمة النّص المسرحي النّاجم عن حالة العقم التي تصيب خيال الكتّاب المسرحيين من حين إلى آخر، غير أنّ السّبب في الحقيقة يكمن في أنّ الرّواية تحمل بذورا جنينية مهيّأة لزراعتها في رحم النّص المسرحي المزمع عرضه، إنّها المادّة الخام في طور تجسيدها في البيئة الدراميّة، وقد نهلت المسارح العربية كثيرا من الفضاء الرّوائي المكتوب باللّغة العربية، ولغات أجنبية أخرى، ممّا روّج لعروضهم عبر القارّات لشهرة الرّوايات المقتبس عنها، وبالعودة بالزّمن إلى الوراء صادفنا نظرية تأسيسية نشأت مع المخرج المسرحي الفرنسي (jacques copeau/جاك كوبو) ووقوفه ضدّ الشّكل المبتذل الذّي آل إليه المسرح الفرنسي إبّان التّيارات الرّمزية والواقعية والبرجوازية التّي عصفت به، ورمته في متاهات الانحلال والتّشرذم وتأسيسه لمدرسة « le vieux colombier» ليكون له تصوّر حول العلاقة التي يجب أن تكون بين الكاتب والمخرج المسرحي، علاقة ترسم خطّا يقف عنده من تنتهي حدوده لتبدأ سلطة الآخر، ودعوته إلى إعادة الاعتبار إلى الممثّل وضرورة تكوينه باحترافية، حتّى يكاد ينافس الآلة الموسيقية في عزفه مشاعر نصّه، وإيلاء أهمية قصوى للطّاقم والدّيكور[2]، ولقد أحدث منهجه في النّقد والإخراج والكتابة توازنا في طرائقه للتّعامل مع خصوصية كلّ فنّ، فاقتبس آخر ما خطّته أنامل الكاتب (yodor DOSTOEVSKY/فيودور دوستويفسكي) وهي رواية « lesfrères Karamazov /الإخوة كارامازوف»، التّي تخطّت حدّ الرّواية المألوفة للقرّاء حتّى أن (فرويد سيقموند) قبل ترجمتها

[1]- voir : Patrice PAVIS, dictionnaire du théâtre, Éd. Dunod, Paris. France, 1996, p 104-357.
[2]- voir : Jacques COPEAU, une renaissance dramatique est-elle-possible ?, revue générale, 15 avril 1926, pp 419-420.

إلى اللّغة الفرنسية عمل بادئ الأمر على تحليلها وتحليل شخصيّة كاتبها نفسيا، لما تضمّنته من أحداث مثيرة للجدل، وقد أحسن المخرج المسرحي نقله برفقة زميله، فأجادا ببراعة وتقنية محبوكة نقل لبّ العمل الرّوائي وقشوره إلى منصّة العرض. فلاشكّ أن تكييف نصّ من حقله السّردي إلى عرض فرجوي ليس بالأمر الهيّن، غير أنّ الوعي بالمبيحات والمحظورات لدى مباشرة الاقتباس هو الفيصل في الحكم على نجاعته.

2-2-3- انفتاح النّص الرّوائي على باقي الأجناس الأدبية:

تقيم الرّواية علاقات أثيرة مع باقي الأجناس الأدبية بفعل الخاصيّة الزّئبقية للاقتباس، ليتمخّض عنه تعضيد معجم أدبي في ذروته الإبداعية، يمزج بين ثبات الأصالة والتّشعّب الثّقافي، وهذا لا يفقدها هويتها لأنّها تستمدّها، إذْ ذَاك، من اللّغة التّي تضمن لها الحصانة، ولنا أن نتخيّل مدى خصوصية مدار العلاقة بين الرّواية ولغتها، فلا تنفك في كل مرّة تثبت أنها انتماء بديهي، "وإن تعدّدت روافدها الثّقافية والتّعبيرية بالاقتباس أو التّحويل أو المزج، فهوية الرّواية هي هويّة اللّغة التّي كتبت بها"[1].

لا غَرْوَ إذن؛ أنّ الرّواية شكّلت الطّرف المتميّز بعطائه في كلّ حوار مع الآخر، تجمع بين طيّاتها تجارب إنسانية في أحياز مكانية وعبر مسالك زمنية متفاوتة، وقد انصبّ الجدل حول قدرة هذا الجنس في شكله الغير مكتمل على الانفتاح في مقابل الأجناس الأخرى، المتّسمة بثباتها والتّي تكون أقلّ انفتاحا منه، وقد أظهرت الرّواية مرونة فريدة منذ أولى خطواتها نحو الظّهور، ما أخذ بيدها إلى برّ الأمان، في خضمّ التّقلّبات الاجتماعية والمستجدّات الفكرية المواكبة للعصر المتناسبة معها[2]، إنّه ما يؤكّد طرحنا حول نسج الرّواية لخصائصها من الرّوافد الفنيّة، فلم تستثن شكلا أدبيا ولا فنّا دراميا. هذا التّعالق الحتمي بين الرّواية والعناصر الدّرامية، أخرج من كنفه شكلا أدبيا مستجدّا ومهجّنا بأخذ جينات الصّيغتين المسرحية والسّردية، ليطلق عليها باحثون مصطلح

[1]- ينظر: يمنى العيد، فنّ الرّواية العربية، دار الآداب، بيروت. لبنان، ط1، 1998، ص54.
[2]- ينظر: أحمد خريس، العوالم الميتاقصيّة في الرّواية العربية، دار أزمنة، عمّان.الأردن، ط1، 2001، ص65.

«المسرواية»، فكان من آلاء ذلك أن أسفر عن فتح باب التّراسل بين الرّواية والفنون الأخرى على مصراعيه ليتّم إثر ذلك تفعيل تقنيات الشّكل المسرحي بحذافيرها، وقد رأت النّور في مطلع القرن الثّامن عشر، ثمّ ما لبثت أن برزت للعيان أواخر القرن التّاسع عشر عند (Thomas HARDY/توماس هاردي) و(FLAUBERT Gustave/جوزتاف فلوبير)، إذ الأصل في ظهورها في القطر الغربي مردّه "عدم استقرار التّقاليد الرّوائية، وظهور نظريات نادت بانفتاح النّص الأدبي وشموليته، والحاجة للخروج من جميع القوالب المحدّدة، والجاهزة حتّى في مجال الكتابة الإبداعية"[1]، ولو أنّ المسوّغ الفعلي يكمن في بلاغة المقاليد الدّرامية على التّعبير عن المكنونات الدّاخلية للنّفس البشرية، فضلا عن رصد متغيّراتها عبر الأزمنة، فاستساغه القرّاء لقربه من السّير الشّعبية التّي أهداها التّراث لشعبه، وتبنّوه دونما تحيّز إلى الرّوايات السّائدة آنذاك، والتّي كان توجّهها تعليميا وتثقيفيا، أو التي يطغى عليها الجانب الرّومنسي والخيالي في أغلب الأحيان.

وتبعا لذلك انقلبت الأدوار رأسا على عقب، بإقصاء الرّاوي إلى حدّ كبير في سرده للأحداث، وكان قبل هذا عنصرا أساسيا، ورفع وتيرة الحوار في المشاهد الدّرامية، ونلمس هذا الكمّ خاصّة في كتابات (نجيب محفوظ)، وقد برع في تقديم صورة عن الرّواية الدّرامية دون المغالاة في بثّ أيّ نوع فلسفي أو فكري، حتّى لا تأخذ كتاباته مجرى مخالفا لما يصبو إليه، فإحساسه بشعبه ووطنه كان الدّافع في تقديمه لأعماله في قالب سرديّ متنوّع في كلّ مرّة، ونذكر في هذا المقال ثلاثيّته الشّهيرة «بين القصرين، وقصر الشّوك، والسّكرية»، ولا ننسى أنّ بدايتها الفعلية ظهرت مع «بنك القلق» (لتوفيق الحكيم)، أمّا حاضرنا فقد ساق عديد المؤلّفات التّي خاضت في هذا النّوع الهجين، وقد صدر للرّوائي والكاتب المسرحي (السّيد حافظ) مؤخرا مجموعة دأب على كتابتها وإخراجها لتنضمّ إلى الزّاد الفنّي وهي «كلّ من عليها خان، وحتّى يطمئنّ قلبي».

لا غضاضة في أنّ السّمة الفنية طُبعت على الأجناس الأدبية – فن الشّعر، وفنّ الرّواية، وفنّ المسرح – إلى حدٍّ أصبح فيه وقعها على الأذن أكثر ألفة من الجنس نفسه ممّا أثار جدلا

[1]- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية العربية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت. لبنان، ط1، 2006، ص51.

واسعا بين الدّارسين والنّقاد، فبين مستهجن ومتقبّلٍ، استمرّ تداخل أبنيتها فراحت النّصوص الرّوائية والقصصية تستعين بالتّكنيك السّينمائي، وتوسّط السّيناريو المسرحي نظم شعري وأوبيرالي، عدا عن توظيف تقانات السّرد، ولا نحسب هذه التّقلبات إلا جانبا من إفرازات الحداثة، أو ما يسمّى بقضية الاتّصال والانفصال بين الفنون كما أشار إليها (عبد الله أبو هيف)، بفعل التّطور العلمي والثّقافي، بالإضافة إلى توسّع شبكة الاتّصال الجماهيري، ليصبح أيّ تطوّر للجنس الأدبي رهنا بتطوّر الفنون ويجدر إثارة فكرة أنّه مهما أسهب في الإفادة من الإمكانيات الدّرامية، إلا أنّ كون الفعل يمثّل العمود الفقري للنّسيج المسرحي، وأنّ لبّ المسرح والأدب يكمن في الكلمة، هي حقيقة لا طائل من تجاهلها[1]، ومن ثمّة، فإنّ القارئ الأدبي ذوّيق بطبعه، نجده يحدّق إلى المادة الأدبية بين يديه بشهوة المشتاق لا يغضّ الطّرف عنها، فهي مثل اللّوحة الفنيّة تستقي جماليتها من تفاصيلها، ولا يشبع شهيّته غير الحبكة المحكمة، والبناء الفنّي الرّاكز والمفعم بالانفعالات التّي نلمسها في الشّخصيات، وهنا نتبين الخيط الأبيض من الأسود وكيف يبرز الرّوائي الرّصيف من الفاقد لمقاليد نصّه، في حسن المزامنة بين المشاهد على طول الخطّ السّردي، والعتب عليه واقع إن لم يلق بالا إلى سوء استخدام إمكانات المشهد في الرّواية، نتيجة المبالغة اللّا ضرورية، وبدل أن يرقى بعمله فإنّه ينزل به إلى الحضيض، "فالدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذّي هو بمثابة الورقة البيضاء، أو الدّهان الأبيض عند المصمّم، إذا أسرف في استعماله دونما حاجة، فإنّ ذلك يعني تبديد قوّته في وقت تكون فيه تلك القوّة ضروريّة جدّا"[2]، وهذا أقوى دليل على المثل القائل بزيادة الشّيء عن حدّه انقلابُه إلى الضّدِّ.

ولئن أسهبنا في حديثنا عن الرّواية فلأنّها فضاءها الأرحب والأقدر على استيعاب شتّى الممارسات الفنية، ناهيك عن سعة ذاكرتها للتّجربة الجمعية، وهي لا تبحث عن القارئ بل تستدرجه إلى متاهاتها وتورّطه في عوالمها، غذاؤها الأسلوب اللّغوي الجميل، فإذا امتزج مع الإمتاع الفنّي خلق نمطا من التّشويق المناسب لنسيج السّرد، حتّى إذا ما أحكم الكاتب قبضته على

[1]- ينظر: عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبي العربي الجديد؛ في القصّة والرّواية والسّرد، منشورات اتّحاد الكّتاب العرب، 2000، ص139.
[2]- بيرسي لوبوك: صنعة الرّواية، تر. عبد السّتار جواد، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط2، 2000، ص115.

التّشويق استحال على القارئ التّنبؤ بمجرى الأحداث، وجاء الحلّ في شكل مفاجأة قوية، وهذا هو الأسلوب المحبّذ لنفس القارئ، لأنّه يتيح له التّنقل في سراديب التّقلبات النّفسية والعقلية للشّخصيات، فلغتها "لا يمكن أن تجيء إلاّ مختلفة ونبيّة تقضّ مضاجع العادة، ومتى غدت سويّة انتهت كقدرة على التّأثير"[1]، وعلى قدر ما أتت على الرّوايات فترات خمد فيها بريقها، فقد سطع نجمها مرارا وتكرارا في عصورها الذّهبية، فاستنفذت حبر النّقاد وأغوت أبصار القرّاء.

2-2-4- من المكتوب إلى المؤفلم وجدلية العلاقة بينهما:

أفسح انفتاح النّصوص الرّوائية المجال أمام السّينما أن تحرّك عينها السّحرية من خلال صفحاتها، ذلك أنّ الغواية التي يمارسها العنصر المكتوب على ماهو مرئي أمر شائع، ولطالما أثبتت السّينما قدرتها على تحقيق الجماهيرية في وقت قياسي، لكن على قدر ما تبدو مسألة الاقتباس إلى السينما للوهلة الأولى يسيرة، إلا أنّها تخفي وراءها نسيجا متشابكا من التّعقيدات، وواقع الحال بالنّسبة إلى أصحاب الاختصاص مختلف تماما عمّا هو بائن للعامّة، فهم على موعد مع قوانين محدّدة ملزمون بالتّقيّد بها في سبيل إنجاح هذا النّقل، وإرضاء توقّعات الجمهور، فأقل ما يمكن أن يُقال عنه أنّه جمهور متطلّب يتوقّع نتاجا يفوق الأصل جاذبية، لذا لم تَكُفَّ التّساؤلات عن الطّرح حول حدود التّصرّف إثر إعادة إعداد العمل الأصلي المكتوب إلى آخر بصري، وكيف لرواية معبّقة بالأخيلة ممتدّة على مئات الصّفحات أن تُختزل في لوحة بصرية محدّدة الزّمن، وهنا لابدّ أن نومئ إلى تلك النّسبة المتفاوتة من اللّمسات الدّرامية والشّعرية، وحتّى السّينمائية التّي تحتويها كلّ رواية، ما جعلها مادّة دسمة للصّناعة السّينمائية.

ولئن سلّمنا بأنّ عالم الرّواية هي الكلمة التي تبثّ في عقل القارئ طاقة التّخييل في عالمها الفسيح، فلا طائل من إنكار محدوديتها مقارنة مع السّينما في إمكانية قراءة مشهدين في آن واحد، على عكس السّينما التي يدور فلكها في عدد الوحدات البصريّة، وقدرتها على عرض الكثير

[1]- السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع؛ مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص57.

من المشاهد بصفة تزامنية، ولكن تظلّ هي الأخرى قاصرة عن إخراج العواطف إلى الشّاشة، "فالقلم السّينمائي إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء، ويتنازل مكرها عن أعماقها، لكن الرّواية عندما توظّفه فهي تضمّ إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصّة إلا بالقدر اليسير"[1]، ومع وضوح هذا التّمايز بين الفضاءين إلا أنّ الشّاشة الفضّية استطاعت أن تخرج نصوصا تعدّت حيّز التّكافؤ، إلى الدّفع بعديد الرّوايات للظّهور إلى العيان ولفت الأنظار إليها، و كانت قبل هذا نسيا منسيّا، وذهنية التّخيل في هذا الموضع هي الأساس، ذلك أنّ القارئ يسمع صوت الكاتب عبر التّصور بينما تكمن وظيفة المشاهد في بصره، على اعتبار أنّ السينما عالم من البصريات، وحين يقع الاقتباس تجري عملية اختزال المكتوب إلى مرئي.

لابدّ من توفرّ شرط التوافق والتّلاؤم بين المادة المراد تحويلها من جنس الكلمة إلى لغة الصّورة، فعديد الأعمال الرّوائية التّي شدّت صنّاع السّينما على الرّغم من جاذبيتها، فقد كانت عصيّة على التّحويل لوجود مفارقات محدّدة لها، وهذا ما يفسّر وصول روايات عالمية مشهورة إلى دور السّينما في قالب معدّل لا يشبه الأصل في شيء وعملية التّحويل من السّرد القصصي أو الرّوائي إلى السينمائي، يقتضي الإلمام بتلك المفارقات وهي الزّمنية؛ وتعني امتداد الحركة الزّمنية، والانتقال بين الأحداث ضمن حلقة متطوّرة ومتجدّدة، بالإضافة إلى وجود مزيّة مشتركة بين السّردين الرّوائي والسّينمائي وهي الاسترجاع الزّمني أو ما يعرف أيضا بالاستباق، فيما تساعد تلك الخاصيّات الموجودة في كليهما في بناء المشاهد[2]، ومزيّة المونتاج تسمح للمخرج السّينمائي بالتّحكّم بالتّمفصلات السّردية، ليوزّعها على مجموعة لقطات متواترة، كما تقع عليه مسؤولية الحفاظ بقدر الإمكان على المعطى الرّوائي من بدايته إلى نهايته، على الرّغم من استحالة هذا النّوع من الاستنساخ التّصويري، ونسجّل مفارقة الزّمن والمكان في هذا السّياق بين المكتوب والمؤفلم، حيث في تتجلى زمانية الأحداث في المقام السّردي بلغتها، التي تحتمل تغيير الزّمن بالأفعال، أمّا في نص السّيناريو السّينمائي فلا سبيل لتجسيد حركة الزّمن الحاضر أو المستقبل إلا عبر وسائط

[1]- صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربية، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق.سوريا، ط1، 2003، ص195.
[2]- ينظر: نبيل حدّاد ومحمود درابسية، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، عمّان.الأردن، ط1، 2009، ص867.

بصرية، مثل اعتماد المكياج السّينمائي في التّلاعب بملامح الوجه بتكبيرها أو إبراز صغر سنّها، ضف على ذلك التّحكّم في ألوان الجو العام، وهذه الهندسات المرئية للأشكال هي وسيلتها للتّعبير عن الزّمن.

اكتسحت الأفلام المأخوذة من الآثار الأدبية المشهورة ساحات المهرجانات لتعلن نجاحها، وكان الفضل في شدّ ساعدها إلى شهرة الأديب ومكانته من لدن قرّائه، فمنها ما كُتب لها العبور نحو ضفّة القبول الجماهيري، ذلك أنّها أحاطت إلى حدّ كبير بالمخطوطة الذّهنية للمؤلّف مثل ثلاثية «سيد الخواتم/lord of the rings» وهي رواية فنتازية كتبها البريطاني (John TOLKIEN Ronald/جون رونالد تولكين) وأخرجها (Peter JACKSON/بيتر جاكسون)، وقد حرص فيها على نقل جوهر الرّواية. على الضّفة الأخرى توجد أعمال روائيّة يتعذّر تحويلها لخلوّها من البذرة السّينمائية، فلا يقربها المخرجون السّينارستيون، ولعلّ السّبب وراء ذلك عائد إلى قضيّة التّبئير المتعدّد، ونعني بذلك حضور عنصر السّارد المتعدّد في الواجهة، وإبعاد هيمنة فردية السّارد الواحد، وهذا البناء الدّلالي المتوتّر خلق حاجزا حاجبا عن التّصوّر الذّهني للشّريط السّينمائي، ما يدفع المخرج إلى الابتعاد بتجسيده للفيلم عن الرّواية، أو القصّة الأصلية ويعمد فقط إلى اقتناص البذرة الفكرية فيقتبسها، وهي استنباط يفترض المعنى الذّهني بما يتوافق حضوره في ذهن المخرج، باستخدام آليات مختلفة عن تلك التي جسّدت النّص الأصلي[1].

إنّ البحث في مسألة أيّ الحقلين تأثيرا، وأيّهما صاحب الفضل في شهرة الآخر لا يفضي إلى أيّ جواب حاسم، فالخطّ التّنفيذي الذّي تتحرّك عليه عملية التّحويل الدّرامي تشوبه عقبات لا حصر لها، يمكن أن تصل بصاحب العمل الرّوائي ونظيره إلى الخصام في قاعات المحاكم، فالأمر لا يخلو من إقحام فقرات لا وجود لها في النّص الأصلي، وحذف فقرات أخرى لا يرى المخرج أنّ لها جدوى، أو يذهب إلى اختزالها في مشاهد سريعة، ونجاح التّزاوج يبقى رهن سيناريست مقتدر،

[1]- ينظر: عبد اللّطيف محفوظ، بعض آليات تحويل النّص الرّوائي إلى شريط سينمائي، 2017، تمّ الولوج إلى الموقع بتاريخ: 20-09-2020، على السّاعة: 10:34، رابط الموقع: http://www.anfasse.org/

ومخرج مبدع يفكك الشّفرات اللّغوية للنّص السّردي، ويحوّلها إلى فضاء معماري يتكلّم لغة الصّورة النّابضة.

2-2-5- دور التكنيك السّينمائي في التّركيبة الرّوائية:

منذ أن سقط الحجاب الحاجر بين الآداب والفنون السّمعية البصرية وانكشفت على بعضها، ارتفع سقف المبادلات فيما بينها، ولا يمكن أن نجزم أنّ التّكنيك السّينمائي الذّي نلفيه في أساليب الكتّاب والرّوائيين حديثا قد نشأ من تلقاء نفسه، فقد طرح المعمار الرّوائي بصيغته السّردية السّينمائية قراءة جديدة لمنحى متعدّد الأنساق، منفتحا بطلاقة على مبدأ استعارة عناصر، لتكثيف المكوّن التّخييلي في الرّواية وإحياء أسلوبها كيف لا وهو الفنّ المغناطيسي الذي تزداد استجابته إلى استيعاب الآخر مع كل تطوّر وتجدّد، ويمكن أن نحصر التقنيات الأكثر توظيفا في:

2-2-5-1- تركيب الأحداث والصّور والمشاهد:[1] إنّ النّص الرّوائي في فضائه الشّكلي يتألّف من فصول منفصلة عن بعضها البعض، بيد أنّه تربطها وسائط بنائية ودلالية تنساب تباعا، وتذهب في شكلها مذهب السّيناريو، وهو نصّ يكتبه السّيناريست يفصّل فيه كافة جزئيّات الفيلم بأبعاده الدّاخلية والخارجية، مقسّما إيّاه بشكل تسلسلي إلى مناظر وفصول، ثم إلى مشاهد ولقطات، ولا ريب أنّه ركيزة الفيلم وعموده الفقري، ونجد أنّ أغلب الرّوائيين يوظّفون صيغة الوصف باستعمال المفردات التّي تحمل شحنات دلالية قويّة، من أجل تفادي المعنى السّطحي، وتفعيل جرس المؤثّرات الصّورية والصّوتية الخاصّة بالمشاهد، وعملية تركيبها ليست بالأمر الهيّن، فكل مشهد يحمل تركيبة مختلفة، فهو يطوّر"الحدث الكامن في الأجزاء السّابقة، كما يجهّز الأرضية من أجل الحركة التّالية [...] والمشاهد تتجاوز فيما بينها، تراكم تدريجيا موادا تفجيرية وصولا إلى الذّروة"[2]. ثمّ ما تلبث الإشكالات الدّرامية تنجلي بإعطاء الحلّ أو إعلان فضيحة، وهذا ما يبرّر

[1]- ينظر: حسن لشكر، الرّواية العربية والفنون السّمعية البصرية، المجلّة العربية، الرّياض.السّعودية، ط1، 2011، ص19.
[2]- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السّينمائي، تر.عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت.لبنان، ط1، 1981، ص190.

محاكاة النّص الرّوائي لهذه التّقنية التي دعّمت من جريان الأحداث، وتقديمهما في قالب سينمائي مشوّق يحرّض مشاعر القارئ على التّفاعل، ويركّز انتباهه ثمّ يدفعه إلى قلب الحدث.

2-2-5-2- التّلاعب بوضعية المنظور:[1] وهي ميزة محورية في السّينما، حيث يتعمّد المخرج لبناء جوّ دراميا الانتقال بالمنظور عبر اللّقطات قربا وبعدا حسب ما يمليه السّيناريو، فتبدو المشاهد على غير ماهي عليه في الواقع، ولكي نقرّب المعنى أكثر نضرب مثالا عن صناعة الأفلام في هوليوود، وكيف يلجأ المنتج مع فريقه إلى الاستعانة بمجسّمات مصغّرة للمعالم الحسّاسة – كالبيت الأبيض والمتاحف والبنوك– في اللّقطات التّي تتطلب تفجيرات، فيتهيّأ للمتفرج أنّها فعلا مواقع واقعية للتّصوير، وهي في حقيقة الأمر مجرّد نماذج تجريبية، وهو الحال أيضا في بث لقطة واحدة تجمع بين عدّة كواكب أو مجرّات في حركة سريعة، وقد أحسنت الرّواية استثمار هذه التّقنية، ليعتمد عديد الكتّاب الاستغراق في تصوير حدث بسيط وتخريجه للقارئ في شكل خلاّب يوازي مشهدا في عرض سينمائي، ثمّ في قفزة سريعة تغيّر منظورها إلى التّعبير عن جملة من الأحداث بعبارات موجزة، وتتداخل هذه التّقنية إلى حدّ كبير مع الإسراع والإبطاء في تقديم المشاهد (speed up e ralenti)[2]، واستعمالها شائع منذ زمن ليس بقريب في الأعمال القصصية، وهدفها يتجلّى في ترويض الحركة بين المشاهد والتّحكّم في كثافتها، وهذا ما يؤول بنا إلى القول أنّ ضبط إيقاع المشاهد هو ما يفتح منبعا تتدفقّ من خلاله المعلومات، وسبق للكاتب المسرحي الرّوسي (Anton TCHEKHOV/أنطون تشيكوف) أن لفت النّظر لهذه النّقطة في قوله "إذا كانت هناك بندقيّة سوف تنطلق في الفصل الثّالث، فإنّ عليك أن تجعلها معلّقة على الحائط في الفصل الأوّل"[3]، ويبقى نجاح هذا العنصر السّينمائي في البنية الرّوائية مرتبط بمدى معرفة الرّوائي كيفية توظيفه، والتّحكّم بسرعته ليعطي النّص الرّوائي تناغما وحركيّة.

2-2-5-3- المونتاج: في حقيقة الأمر أنّ كثيرا من الرّوائيين الذين وجدوا أنفسهم واقعين في أسلوب السّرد الأدبي المحبوك بوتيرة إيقاعية ثابتة اضطرّوا إلى البحث عن محرّك يدفع كتاباتهم إلى

[1]- ينظر: صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص 204.
[2]- ينظر: أ.أ.مندلاو، الزّمن والرّواية، تر.بكر عبّاس، دار صادر، بيروت.لبنان، ط1، 1997، ص66.
[3]- نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج التّلفزيوني، تر.أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة.مصر، ط1، 2014، ص72.

مستويات متقدّمة فرأينا تقنية المونتاج المتناوب (montage alterné)، وهي عنصر فاعل في البناء الدّرامي للفيلم السّينمائي، ولابدّ من التّنويه إلى أنّ مشاهد الفيلم السّينمائي لا تجري ضمن ترتيبها المكتوب في السّيناريو، بل حسب ما يراه خبير التّقطيع من أجل الاقتصاد في الوقت والمال، وهي عملية تتشكّل بتوليف المشاهد، أي تجميعها وتركيبها في ترتيب معيّن يذهب إلى الحبكة، ثمّ يعطي حلها، حتّى تخرج بردّ فعل منتظر، واللّقطات ذات المحتوى الواحد، والتي يتمّ تصويرها في اتّجاه واحد، لا تظهر أحجامها أيّ اختلاف واضح يستحيل أن تلتحم، كما أنّها ستكون قاصرة على تفعيل الإحساس بالحركة المونتاجية، وصفّها إلى جانب بعضها يولّد انطباعا غير محبّذ في هذا المقام[1]، وهكذا تمّ استحداث هذه الصّيغة في الأسلوب القصصي والرّوائي طلبا للمزيد من التّأثيرات الجمالية، لنرى على واجهة المشهد السّردي مراوحة بين تقديم الطّابع الوصفي للأشياء من الدّاخل إلى الخارج والعكس، ناهيك عن تناوب الحوار عند الشّخصيات، ما يخلق تناوبا تشكّله تعدّدية الأصوات، ودوره ذو أهمية كبيرة "في تكسير خطّية السّرد الأفقي، الذي يعتمد منظورا واحدا من خلال التّقابل الذي يخلقه نمط الكتاب،ة وكيفيّة تقديم المقاطع بين منظورين سرديّين، أحدهما خاصّ بالسّارد والآخر متعلّق بالشّخصيات"[2]، وهكذا يتم تطعيم الفضاء السّردي دون المساس بخصائصه الأخرى. لا توظّف الرّواية غير المتناوب، وتجد في العنصر الموالي الذي يتفرّع عن مونتاج الحركة لقمة سائغة، لتغذّي أسلوبها وتحمّله طاقة جذب القارئ وهي:

2-2-5-4- الاسترجاع أو الفلاش باك: نلفي استعمالها في نسبة عالية جدّا من المسلسلات والأفلام السّينمائية، وتنمّ عن براعة المخرج في ملأ فراغات الأنساق البصرية، وكسر نمطيّة المشاهد المعروضة ضمن تسلسل واحد، فتدفع كلّ شخصيّة بالأحداث إلى الأمام في خطّ درامي متقطّع، يجبر المشاهد على التّفاعل وخلق فرضيات كثيرة دون الوقوع في فخّ النّهاية المتوقّعة، ففي عام 2016م تمّ عرض فيلم التّشويق والجريمة الاسباني «contratiempo/الضّيف الخفي» من كتابة وإخراج (Oriol PAULO/أوريول باولو) الّي سجّل نسبة مشاهدات عالية، ونسبة

[1]- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السّينمائي، ص157.
[2]- حسن لشكر، الرّواية العربية والفنون السّمعية البصرية، ص 21.

أرباح ضخمة في شبّاك التّذاكر، ولفت انتباهي لدى مشاهدتي له تناسق التّقنيات الدرامية الموظّفة بأسلوب نافذ، فلا يكاد المشاهد يتنبّأ بما حدث فعلا، ويروي الفلم قصّة رجل أعمال شاب وصديقته الذين تورّطا في قتل شاب يافع في حادث مروري عن طريق الخطأ، ثمّ عملا على إخفاء الجثّة بكامل تفاصيلها، ويعودان للالتقاء مجدّدا، وهنا يقوم المخرج بتفعيل زر العودة إلى الوراء ليروي كلّ واحد منهما مسار الأحداث بطريقة مختلفة عن الآخر، بعد ذلك، تمرّ الأحداث ونراه يخطّط مع محاميته لتخليصه من الإدانة، والتّي يتبيّن لاحقا عبر التّقنية نفسها أنّها والدة الضّحية التي حاولت مرارا وتكرارا هي وزوجها سحب اعتراف منه بمكان جثّة ابنهما حتّى يقوما بدفنه، فخطّطت مع زوجها لسحب اعتراف قسري منه بخداعه، ليكشف أخيرا لها جميع تفاصيل الحادث ثمّ يتبيّن أيضا أنّ الشّاب كان حيّا لدى قيامه بإغراق جثّته، وبدل إنقاذه ألقاه إلى الموت. وقد أينعت هذه التّقنية بوفرة في التّربة الرّوائية الخصبة، فعملت على توجيه السّرد إلى خلق تفاعل جمالي بين الماضي والحاضر، ما أثمر عن تخريج روايات لا تحاكي الفيلم السّينمائي فحسب، بل تتفوّق عليه في أوقات كثيرة، ولنضرب مثال الرّواية الهندية التّي أحدثت ضجّة على مستوى السّاحة الأدبية والفنيّة لدرجة أنّه تمّ اقتباسها إلى السّينما، وتنال ثمانية جوائز أوسكار سنة 2009م، وهي: «slumdog millionaire/ المليونير المتشرّد» لكاتبها (Vikas SWARUP/فيكاس سواراپ) الذي أخذنا بأسلوبه الآسر إلى قلب الهند المهمّشة، عبر تقنية الفلاش باك، وقد أجاد توظيفها في جمعه بين النقيضين؛ مجتمع غني وآخر معدم، فأعطى الأحداث انسيابية فائقة لوّنت تفاصيل الرّواية بحس إيحائي فريد. يبقى فقط أن نضيف أنّه باستخدام الرّجوع إلى الوراء في العمل على رصد تطوّر شخصية أو مجتمع، أو إظهار الرّابط بين شريحتين مختلفتين، أو فترتين زمنيّتين على مدار الرّواية، أو الفيلم بشكل توزيعي أو كامن فإنّ هذا لا يؤثّر عليهما سلبا[1].

2-2-5-5- الصّورة المقرّبة أو المكبّرة: تركّز كاميرا المخرج في إطار متطلّبات السّيناريو على لقطات قريبة جدّا، سواء كانت للشّخصية التّمثيلية أو التّفاصيل الدّقيقة لديكور المشهد،

[1]- voir : séquences ; revue de cinéma, le montage et le rythme, érudit, document généré le 12/08/2020, à 17 :14.

وبطبيعة الحال لم تفوّت الرّواية على نفسها الإفادة من هذه التّقنية (close-up) التي مارست حضورها بأريحيّة، وكانت مصدر ترحيب، لأنّها توخّت إبراز كامل أوصاف اللّقطة الموجودة في حيّز رؤيتها، على منوال هذا المثال: "فتهلّلت أساريرها، وانفرجت، وتحمّرت وجنتاها[...] رأيت الحزن جليّا بين قسماتها، ألقمتني الصّمت، منتظرا الكلمات العالقة بحلقها"[1]، فتشعرنا واقعية التّخيّل لهذه المتتاليات السّردية كأنّ عدسة التّصوير هي ما تنقلها لنا، وتنطبع بذلك في ذهن القارئ ملامح وجهها في صورة مكبّرة، بمعزل عن كافة التّفاصيل الأخرى، التي تبدو كأنّ الزّمن توقّف بها، والمبتغى وراء ذلك أن يشعر بما تمرّ به الشّخصية، ليحصل الرّبط بين ما تمرّ به وبين الأحداث القادمة، وفي آخر المطاف يتمّ إفراز صورة ساكنة ومتحرّكة في الوقت ذاته، تعجّ بالمؤثّرات البصرية للتّمكّن من نقل كثافة هذه الصّورة.

إنّ الإصرار على إضفاء الطّابع السّينمائي على الرّواية كونه أحد أهم الصّناعات العالمية، يُراد منه أن يبلغ الأثر الدّرامي لذروته، فأضحى إثر ذلك معينا لا ينضب، لمس من خلاله القارئ تنوّعا في المعطيات القصصيّة والموارد الجمالية، لتتوطّد العلاقة الثّلاثية بين القارئ والرّواية والفيلم السّينمائي، وعلى الرّغم من إعادة عرض العمل الأدبي باقتباسه من قبل أحد الحقلين، فإنّ القارئ لم يعرض عن متابعته بشغف حتّى يحصل على فرصة الحكم على جودة ما شاهده أو قرأه، فكما أنّ سلاح المخرج السّينمائي هي الكاميرا، فإنّ سلاح الكاتب الرّوائي هي الكلمة، وتبقى الكلمة الأخيرة بطبيعة الحال لمن يتلقّى العمل الفنّي، وقد أكدّ على ذلك المخرج السّينمائي (Sidney LUMET/سيدني لوميت) في استرجاعه للحوار الذي دار بينه وبين كاتب السّيناريو قبل الخوض في تصوير الفيلم، فبدل أن يطلب منه إحداث تغييرات على النّص والتي رأى أنّها لا تخدم الأحداث بشكل جيدّ، فقد آثر أن يسأله عن الجمهور وماهي الأحاسيس والحالة المزاجية التّي يريد له أن يخرج بها من قاعة العرض[2].

[1]- محمد صلاح فضل، أذن واعية، دار الرّسم بالكلمات، القاهرة.مصر، ط1، 2016، ص20-21.
[2]- ينظر: سيدني لوميت، فن الإخراج السّينمائي، تر.أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة.مصر، ط1، 2014، ص 38.

2-3- أدب الطّفــل:

هذه الظّاهرة الأدبية المرتبطة تلقائيا لدى ذكرها بالتّشويق والمتعة، والتي تعيدنا إلى الماضي بسنوات كثيرة، أين يجتمع الأطفال حول الجدّة وهي تروي لهم قصص قبل النّوم وتطوّرها إلى الشّكل الفنّي الحالي، قد مرّت بمراحل عديدة صقلت بتكريس مجهودات معتبرة، وقد شغفت هذه الظّاهرة الكبار حبّا بها قبل الصّغار، فتضاربت الأقوال حولها وتجاوزت التّساؤلات تكريس أصحّ تعريف لها إذ لا يوجد، فأدب الطّفل كما هو متداول باب مفتوح على مصرعيه، ممّا يجعل مسألة حصره في حقل دراسي محدّد غير ممكن تجتمع تحت عباءته أجناس أدبية وأشكال فنيّة نثرية كانت أم شعرية، وقد شكّل هذا النّوع الأدبي جزءا كبيرا من شخصية الطّفل العربي والغربي على حدّ سواء، ليس فحسب من النّاحية التّرفيهية بل لأبعاده التّربوية والثّقافية والتّعليمية التي تنعكس على تكوينه. ونحن لا ننكر طبعا ذلك الانعكاس الخفيّ لأيديولوجية الكاتب بين السّطور، والذي يكون خارج نطاق استيعاب الطّفل، رغم هذا تظلّ محفورة في حيّز لاوعيه لعدم قدرته على غربلة المفاهيم المغلوطة، مع أنّ أسلوب القصّ مباشر، وهذا ما يجعل الكتابة للطّفل أمرا معقّدا على غير ما يبدو عليه من السّهولة.

نأتي إلى نقطة مهمّة من النّقاش، وهي تكرّر وصف أدب الأطفال على أنّه جنس أدبي مستقلّ بذاته، لخصوصيّة ميزاته لدى قرّائه، ولأنّ لكل جواد كبوة، فثغرة هذا الطّرح هي تضمّن أدب الأطفال أجناسا أدبية أساسية وفرعية تحت مظلّته، كالشّعر والاستعراضات المسرحية، وثلاثية السّردية المتمثّلة في الرّواية بأنواعها الواقعية والتاريخية والحربية وكذا الفنتازية، والقصّة التي تتنوّع بين قصص العائلات والمغامرات والحيوانات فكتّاب القرن الثّامن عشر التجأوا إلى قصص الحيوان حتّى يغرسوا في الأطفال حبّ محيطهم وطرق الحفاظ عليه، كما هو الحال في قصّة «تاريخ عائلة طائر أبو الحنّاء» للكاتبة (سارة تريمر) عام 1786م، وقصّة الكاتبة (دوروثي كيلنر) «حياة وجولات فأر» الصّادرة عام 1783م، والتي كانت نقطة انطلاق لهذا النّوع، أين يكون فيها راوي القصّة حيوانا، ومع ذلك شكّل هذا النّوع القصصي تخوّفا لدى إطلاقه لسببين: أوّلهما القلق من اختلاط الواقع مع الوهم على الطّفل، والآخر يتعلّق بالإيحاءات الجنسية المتضمّنة فيه مثل «النّمر، النّمر» للكاتب (ميلفن بيرجس) عام 1996م، وتقصّ حكاية أنثى نمر تقوم بتحويل طفل صغير إلى نمر ذكر قصد التّزاوج بواسطة قدراتها الخارقة للطّبيعة، والغرض من ذلك حماية سلالتها من

الإنقراض[1]، ولهذا السّبب لا يمكن إخفاء بأي شكل كان حساسية الأجناس الأدبية المشكّلة لأدب الطّفل من النّاحية الدّينية والثّقافية. فلطالما كانت هذه الأشكال الفنية المخرّجة بدمج عديد الوسائل التّعبيرية من الكلمات والصّور مؤثّرة بشكل أو بآخر، والتّقليل من شأن هذا الفنّ الأدبي الإبداعي جحود في حقّ الماضي المعشّش في وجدان الشّعوب، فقد نشأنا على متابعة الحكايات الخرافية «fairy tales» وكان لها فضل في تكوين مدركاتنا العقلية عبر تحفيز الخيال.

2-3-1- تضارب الأقلام في ترجمة أدب الطّفل:

كانت الارهاصات الأولى لهذا الفنّ الأدبي قبل العام 1800م، فاشتهرت آنذاك كتب وزّعها باعة جوّالة بغرض التّسلية، فكانت بالنّسبة إلى الكتّاب تجربة للتّشارك مع الطّفل، وليست تجربة موجّهة إليه، فتمّ طباعة بعض الخرافات والحكايات الشّعبية آنذاك حين قام (CAXTON/كاكستون) بطباعة نسخة من خرافة إيسوب «Aesop's fables» عام 1884م، وأخرج (wynkyn de word/وينكين دي ورد) مطبوعات مختصرة لمآثر الرّومان، طبعا لم يمض هذا التّصرف مرور الكرام، فقد قوبل بغضب عارم من الكنيسة، التي عُرفت بتزمّتها ومعارضتها بشدّة لفكرة القراءة من أجل المتعة، وحدث هذا بين القرنين السّادس والسّابع عشر، كما صدرت عنه رواية «مغامرات روبن هود» «Geste of Robin Hood» عام 1510م[2]، وقد كانت من بين الأعمال التي استمرّت مع التّنقيح قبل النّشر، وكانت الطّريقة المعتمدة هي نشر نسخ مقتصرة عليها كليشيهات خشبية لرسومات. ومقابلها في الوطن العربي هي المرحلة الشّفهية قبل التّدوين، تميّزت بالدّندنات والتّرانيم الشّعرية تداولها الآباء لتسلية أطفالهم، ثمّ جرى في القرن الثّامن عشر اقتباس للحكايات الشّعبية والخرافية من الثّقافة الفرنسية، على رأسها كتب (تشالز بيرو) الغني عن التّعريف، ومن الثّقافة الألمانية في القرن التّاسع عشر مع إعادة صياغة الأعمال السّابقة، والخروج بحصاد متنوّع سار معظمها على منحى أخلاقي، وهذه المرحلة بالذّات عُرفت بالذّهبية، لتجاوب الأطفال مع المؤلّفات التي تحمل بين طيّاتها مضامين تعليميّة وتثقيفيّة دينيّة.

[1]- ينظر: كيمبرلي رينولدز: أدب الأطفال؛ مقدّمة قصيرة جدّا، ترجمة. ياسر حسن، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة. مصر، ط1، 2014، ص88-89.

[2]- ينظر: بيتر هنت، مقدّمة في أدب الطّفل، تر. إيزابيل كمال، المركز القومي للتّرجمة، ط1، القاهرة. مصر، 2009، ص58.

ظلّ الحال على ماهو عليه في القرن العشرين، فلم يأفل نجم هذا الفنّ، على العكس من ذلك، استمرّت الأعمال في الانتشار سواء بالتّأليف أو إعادة كتابتها أو إعادة ترجمتها بتصرف، مثل ما فعل (Jack ZIPES/جاك زيبس) بإعادة كتابة رواية تجارب ومحن غطاء الفروسية الأحمر «the trials and tribulations of little» عام 1983م، وسلسلة الحكايا الخرافية التي تحمل عنوان لا تراهني على الأمير «dont bet on the prince» عام 1986م.[1]

أفرزت فترة النّضج الممتدّة بين عامي 1860 و 1960م طبعات أقلّ ما يمكن وصفها باللامعة، ذلك أنّ صداها لازال يتكرّر إلى يومنا الحاضر، وخير مثال على ذلك القصة التي كتبها (Lewis CARROLL) عام 1864م مغامرات أليس في لاد العجائب « alice's adventures in wonderland» فلا تكاد تخلو رفوف المكتبات من طبعاتها، إلى جانب قصة الأرنب بيتر «the tale of Peter Rabbit» لـ (POTTER /Beatrix بياتركس بوتر)، بالإضافة إلى مجهودات روتلدج في طباعة كتالوج مئات الكتب الموجّهة للطفل.

ما فتئت أقلام المترجمين تتسابق على نقل قصص وحكايات الكتّاب لهذه الفئة العمرية، فقد تفتّحت أعين السّواد الأعظم من البشر على هذه الأعمال مترجمة لا مؤلّفة، وعلى كبر أهمّيّة هذا النّوع الأدبي، من ناحية كونه مصدر أساسي في تكوين شخصيّة الطّفل لدى خروجه من شرنقته، ثمّ صقلها، وتبديل مواطن الضّعف إلى قوّة فتتوّسع نتيجة ذلك مدركاته الحسيّة والعقلية، ليكون قادرا على استيعاب العالم حوله وتكوين روابط يجد لها معنى مع محيطه الاجتماعي، ومع انتمائه العقائدي، لهذا السّبب اتّسمت هذه العملية بالتّعقيد على سهولتها ظاهريا. ولا يغيب عن ألباب القرّاء كيف يحدث أن يصبح الطّرف المتلقّي هو فئة البالغين، فعديد الكلاسيكيات ترجمت بأكثر من طريقة، وقصّة «أليس في بلاد العجائب» مثال واضح على ذلك، فقد توجّهت ترجمتين منها إلى فئة الأطفال المميّزة من خلال سهولة الأسلوب والتّراكيب، ناهيك عن تمثيل الأحداث من بداية القصّة إلى نهايتها تمثيلا مرئيا (الصّور)، أمّا التّرجمتين الباقيتين فهما موجّهتان إلى فئة البالغين، ما يفضي حتما إلى اختلاف الكيفيات المتّبعة من قبل كلّ مترجم، لاعتبارات البيئة الثّقافية والدّينية المستقبلة، والغرض من وراء التّرجمة في حدّ ذاتها.

[1]- المرجع نفسه، ص 64.

2-3-2- الاقتباس حلا ترجميّا عند:

2-3-2-1- شافيت زوهار (Shavit ZOHAR):

لم يحظ هذا اللّون الأدبي وبعض الأنواع الأخرى من ضمنها روايات الإثارة والتّشويق باهتمام نظريّة النّسق المتعدّد، فقد صنّفته في خانة السّطحي دون المستوى مقارنة مع الأنساق الأدبية الأخرى السّائدة، ويرجع هذا الحكم إلى حجم عملية التّلقي أيّ أنّ ما يحدّد مكانة أي جنس أدبي ضمن هذه المقاربة، هو مدى استقبالها في النّسق الثّقافي المستقبل، واستقطابه للرّأي والرّأي الآخر، فإن فردت له دراسات أحدثت جدلا علميا، فقد نال حيّزا عن جدارة واستحقاق، وإن كانت حظوظ وروده في الدّراسات قليلة، اعتبر تبعا لذلك من قبيل الثّانوي المهمّش. ومع ذلك خصّصت له الباحثة (شافيت زوهار) جزءا من دراساتها، لبحث جوانب في ترجمة أدب الطّفل ضمن الأنساق المتعدّدة، استنادا على الأبحاث التي قامت بها من خلال ترجمة هذا اللّون الأدبي إلى اللّغة العبرية، جاعلة من قناعتها الرّاسخة أنّ الأدب متعدّد الأنساق نقطة انطلاق لطرحها، مستعينة بالنّصوص المترجمة وليست الأصلية منها لسبب وجيه وهو قدرتها على إعطاء أجوبة شافية، كما أشارت إلى لا محدودية قرارات مترجم الطّفل في نقله لهذه النّصوص، مستخدما طرائق متنوّعة، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى المكانة الهامشية التي يحتلّها هذا النّوع الأدبي في النّسق المتعدّد، ثمّ إنّ هذا الضّوء الأخضر الذي يخوّل له التّصرّف بحريّة مطلقة موصول بمبدأين متجذّرين في جميع الطّروحات المتعلّقة بأدب الطّفل:

أ- تكييف النّص بما يضمن توافقه مع معايير المجتمع، وما يراه لائقا للطّفل

ب- تكييف الحبكة، وإن اضطرّ الأمر تكييف الشّخوص واللّغة حسب مستوى الطّفل وتناسبا مع قدرته على الفهم والقراءة[1]

غالبا ما تنزع ترجمات أدب الطّفل إلى إرفاق النّص بالنّماذج الموجودة في أدب الثّقافة المستهدفة، ما معناه أنّه إذا كان النّموذج المهيمن في نص الثّقافة المصدر لا وجود له في نظام الثّقافة المستهدفة، لابدّ من إحداث بعض التّغييرات عبر إجراء الحذف ويشمل بتر عناصر معيّنة

[1]- Shavit ZOHAR, Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem, Duke University Press, vol. 2, n^0 4, 1981, p 172.

حتّى يحدُث التّلاؤم المطلوب، مثلما حدث في رواية المغامرات السّاخرة الموجّهة إلى فئة الرّاشدين «Gullivers travels/رحلات غولڤر» وهي من أشهر أعمال المؤلّف الأيرلندي (Jonathan SWIFT/جوناثان سويفت (1726م) وتتألّف من أربعة أجزاء، فعند ترجمتها لتتوجّة إلى فئة الأطفال، تمّ الإبقاء فقط على الجزأين الأوّل والثّاني منها، ويعود هذا إلى أنّ أغلب العناصر المتّصلة بالشّخوص بالإضافة إلى مخطّط تصاعد الأحداث في أوّل جزأين سهلة التّحويل إلى أحداث مفعمة بعناصر الخيال، فهي في متناول هذه الفئة العمرية، وتتناسب مع مستوى ذكائها المحدود إلى حدّ ما، أمّا فيما يخصّ التّكملة المتمثّلة في جريان الأحداث في صيغة السّخرية، فلا وجود لها في النّظام الهدف بناءا على فرضيّة أنّ الطّفل غير مخوّل للتّعرّف عن قرب على مواضيع السّخرية، أو على صلة بمعانيها، لأنّها ببساطة تتجاوز بتعقيدها المدركات العقلية للطّفل، وإن تمّ تمرير بعض هذه العناصر فإنّها لا شكّ فقدت وظيفتها السّاخرة، وأُحيلت إلى وظائف متعلّقة بنموذج قصص المغامرات، أوقصص الخيال وكلاهما مقبول في النظام الهدف ومرهون بخيارات المترجم.

2-3-2-2- ريتا واتينن (Ritta OITTINEN):

من غير الطّبيعي أن نكون في خضمّ هذه الأبحاث المتعلقة بترجمة أدب الطّفل، ولا نستعرض رأي المؤلّفة والتّرجمانة الفنلنديّة (ريتا واتينن) حول هذا الموضوع، خاصّة وأنّها أطلقت كتابا ذا أهمّية عظمى في تاريخ الدّراسات التّرجمية المعاصرة ويدور حول التّرجمة للأطفال « translating for children» عام 2000م، ضاربة عرض الحائط المفهوم التّقليدي للأمانة «loyalty» معالجة إيّاها من منظور آخر، كما أشارت إلى المأزق الذي يقع فيه المترجم إزاء الخيارات المتوفّرة لديه، فهل يركّز على النّقل بأمانة مفرطة، وهذا ما سيؤدّي حتما إلى إقصاء الغرض والوظيفة من عملية التّرجمة ككلّ، أو أن يضمن احتواء ترجمته على صفة المقروئية. وهي في طرحها متأثّرة بالتّيار الوظيفي، ومن ثمّة، فقد نبّهت إلى أنّ مسؤولية المترجم لا تزال مستمرّة وعليه التّفطن إلى كافّة الوضعيات الموجودة في نصّه؛ بداية مع حسن استخدام علامات التّرقيم ليخلق إيقاعا تستسيغه

الأذن وتتراقص لتعاقب صفحاته الأهداب، والمساهمة في توفير المتعة للقارئ إن كان مستمعا بصوت جهوري، دون نسيان استخراج المعاني المستترة من قلب الرّسومات التّوضيحية.

نظرا لطبيعة طرحها صار من الصّعب بمكان رسم فواصل نظريّة بين الترجمة والاقتباس، ذلك أنّ كل ترجمة تنطوي على اقتباس، ولتقريب وجهة نظرها أكثر حول كون التّرجمة في حدّ ذاتها اقتباسا، فقد أدرجت مثالا لثلاثة مؤلّفين لكتب الأطفال، وهم (Lewis CARROLL/لويس كارول) و(Tove JANSSON/توفي جانسون) و(Roald DAHL/روالد دال)، وقد قاموا بإعادة كتابة وهي الإناء الذي يجمع بين التّرجمة والإقتباس، أو على حدّ قولها إعادة إبداع (re-creation)، أو ما يمكن أن نطلق عليه بشكل أدقّ تكييف اقتباسي لكتبهم، وتوجيهها إلى فئات مختلفة من القرّاء ولهذا برّأت ذمّة المترجم من صفة الخيانة، لأنّه إن كان للكاتب حقّ تكييف وتعديل ما يكتبه لإرضاء متلقّيه، فما بالك بالمترجم الذي من حقّه أن يضع في الحسبان هذا القارئ الصّغير احتراما لسنّه ولبيئته، ليس انتقاصا لمستواه، فلا يمكن إنكار حقيقة أنّه أهمّ ركن في عملية التّخاطب الأدبي.

ولأنّ الذّات المتلقية تشكّل جزءً لا يتجزّأ من لبّ البنية الأدبية، لابدّ من التّسليم بالقناعة العلمية المتمثّلة في عدم إكتمال فعل التّلقي بجماليته دون قراءة للنّص وفهمه وربطت هذه المؤلّفة آلية القراءة بالتّرجمة، على اعتبار أنّ المترجم يترجم نصّا إلى معنى ويقع على عاتقه تبليغ هذا الفهم إلى قرّائه في ثقافة اللّغة المستهدفة، والقرّاء بدورهم لهم مكانة المترجم في تقصّي المعنى المقصود من هذا العمل المترجم:

« A reading experience is dialogic and consists not only of the text but also of the different writers, readers, and contexts, and the past, present, and future »[1]

[1]- Riita OITTINEN, translating for children, GBR: Garland Science Publishing, New York, 2000, p 167.

"إنّ حوارية تجربة القراءة لا تجعل اهتمامها مقتصرا على النّص، بل على تنوّع الكتّاب والقرّاء والسّياقات، بالإضافة إلى الماضي والحاضر والمستقبل"

فالكاتب إذن، والمترجم والقارئ على اختلاف انتماءاتهم، وتعارض أزمنتهم لابدّ أن يتقاطعوا في آلية الفهم، ثمّ إطلاق تأويلاتهم اللاّ محدودة، دعما لرفض فكرة أنّ العلاقة بين كاتب النّص وقارئه ما هي إلا علاقة منتج ومستهلك، فالقارئ يتلقى نصًّا بغرض سدّ فجوات في مفاهيمه بالحوار، الذي يتيح له فهم الدّلالات غير المصرّح بها في النّص واستخراجها. "فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع يتحدّد باستقباله وما يتحقّق جماليًّا بالقراءة، وتلك مهمّة المتقبّل الذي يذهب إلى النّص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما نفتقدها في الدّراسات التي تقف عند حدود التّقبل ولا تتفحصه"[1]. وهنا يكمن الدور الفاعل للقارئ في عمليّة القراءة، ولا يجعل منه مرسلاً إليه فحسب، وإنّما متلقيًا يمتلك حق الولوج إلى نصه والتّفاعل معه.

2-3-2-3- غوت كلينغبرغ (Göte KLINGBERG):

خرج الباحث السّويدي (غوت كلينغبرغ) بنتيجة مفادها أنّ ترجمة أدب الطّفل نمط يمتاز بشدّة خصوصيّته، ولا يتمّ الشّروع في التّرجمة إلا إذا أُخذت قدرات المتلقّي الصّغير المعرفيّة بعين الاعتبار، ولتحقيق التّوازن اقترح مفهوم يعتمد على درجة الاقتباس « degree of adaptation »، فلا ينبغي أن يتصرّف المترجم في النّص بناءً على أحكام شخصية اتّجاهه، كأن لا يوافق اهتماماته، أو إحداث تغييرات فيه مردّها مستوى صعوبته، حتّى لو كانت ثقافة النّص المترجم إليه مغايرة، وإنّما فقط اهتمامات هذه الفئة وحدود استيعابها، ناهيك عن قدراتها في استيعاب ما سيعرض عليها، وهذا فقط ما يدفع المترجم إلى ذلك، فاقترح مفهوم:

[1]- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دار خليل للنشر، الأردن، ط2، 2008، ص100.

❖ **الاقتباس الثّقافي السّياقي « cultural context adaptation»**: ذلك أنّ بعض المواقف تحتّم تدخّل المترجم لجعل بعض العناصر مألوفة للقارئ في الثّقافة المستقبلة على سبيل المقروئية، لا على سبيل التّحديث « modernisation ». وفي حالة وقوعه لا يجب أن يتعدّى زمن حدوث القصّة[1]، وقد وضع (كلينغبرغ) تسعة أشكال تنتطوي تحت هذا مفهوم الاقتباس السّياقي الثّقافي، وهي إجراءات تذلّل صعوبات التّرجمة للطّفل، غير أنّه في الوقت ذاته شدّد على عدم توظيفها إلا إن استدعت الضّرورة ذلك، مع إعطاء الأولوية للنّص المصدر:

- ✓ إضافة تفسيرية (added explanation): الابقاء على عنصر الثّقافة المصدر مع إضافة شرح داخل النّص
- ✓ إعادة الصّياغة (rewording): إعادة صياغة الجملة بدون عنصر الثّقافة المصدر
- ✓ ترجمة شارحة (explanatory translation): بدل الاحتفاظ بالعناصر الغريبة، يتم الاستعانة بالعناصر الثّقافية للغة المترجم إليها
- ✓ شرح خارج النّص (explanation outside the texte): وتتمثّل في الاستعانة بالحواشي، أو مقدّمة تمهيدية خاصّة بالمترجم
- ✓ الاستبدال بمكافئ في ثقافة اللّغة المترجم إليها equivalent (substitution of an in the culture of the TL
- ✓ الاستبدال بمكافئ تقريبي في ثقافة اللّغة المترجم إليها rough (substitution of a equivalent in the culture of TL: والأمثلة الشّائعة لمظاهر المأكل في كون المكافئ دقيقا أو تقريبيا بين اللّغتين الفرنسية والإنجليزية:

Chrismas cake➔bûche de noël
Boiled and roast potatoes➔gratin

[1]- See: KLINGBERG Göte, children's fiction in the hands of translators, Lund: CWK Gleerup, 1986, p57.

- ✓ التّبسيط (simplification): ثمّة قصص موجّهة لقارئ صغير، غير أنّها كُتبت بلغة مثقّفة، بحيث إن ترجمت تأتي عصيّة عن الفهم، ما يضطرّ المترجم إلى تبسيط العبارات والتّراكيب، كما يجب عليه أن يتفادى الصّيغ التي بإمكانها إرباكه، وتتمّ هذه العملية بحذف مقاطع، أو استبدالها، أو حتّى بإعادة الصّياغة.
- ✓ الحذف (deletion): تتعدّى حذف الألفاظ والعبارات، إلى حذف جمل وفصول بأكملها.
- ✓ التّوطين (localisation): يكون حجم التّغييرات على مستوى هذه النّقطة كبيرا جدّا تماما مثل الحذف، يجري تغيير السّياق الذي تدور فيه الأحداث ككلّ، حتّى تكون مألوفة للقارئ، وعدم مراقبة تداعيات القصّة بإمكانه أن يحدث ثغرات، فمن غير المعقول ترجمة قصّة أو حكاية باللّغة الفرنسية أو الإنجليزية إلى اللّغة العربية، والقيام بتغيير مظاهر المأكل والملبس، والاحتفاظ بالبيئة الأجنبية في الوقت ذاته في الصّور التّوضيحية. لم يمنع تصنيف هذا الإجراء ضمن إستراتيجيات ترجمة أدب الأطفال (كلينبرغ) من اتّخاذ موقف المندّد بضرورة تعويد الطّفل على القراءة، والتّعرّف على الثّقافات الأخرى، كأن يحرص المترجم أن يحتفظ بالطّابع التّغريبي للبيئة الثّقافية للنّص المصدر كما هي.

لم يقتصر الأمر على الاقتباس السّياقي الثّقافي، وما يتفرّع عنه من الإجراءات التي تفرض الظّروف توظيفها غالبا، ذلك أنّ بعض الاعتبارات الأيديولوجية تستدعي تفعيل زرّ بعض الاقتباسات التّهذيبية، والاختصارات، ناهيك عن التّحديثات لصالح القارئ في ثقافته الأم. وتوظيف هذه الاستراتيجيات في النّص من وجهة نظر هذا الباحث غير مرحّب بها:

- ❖ **التّحديث أو العصرنة (modernization)**: قد يحجم بعض المترجمين عن هذا العنصر لعدم جدواه في سياق معيّن، أو لقناعة شخصية عندهم، فيما يرى فيه البعض الآخر ضرورة لجعل النّص قابلا للاستيعاب بشكل أسرع، وأكثر حيوية بالأخصّ حينما يتمّ استبدال تفاصيل قصص

أكل عليها الدّهر وشرب (old fashion)، ففقدت جاذبيّتها، إلى أخرى عصرية متينة الارتباط ثقافيا ودينيا بالجيل الجديد:

« It can be defined as attempts to make the TT of more immediate attention to the possible readers by moving the time closer to the present time or by exchanging details in the setting for more recent ones »[1]

" يعرّف التّحديث على أنّه محاولات إيلاء الاهتمام بالنّص الهدف، ليتطابق مع اهتمام القرّاء، بالانتقال بالزّمن عبر تقريب الماضي بالحاضر، أو عبر استبدال التّفاصيل القديمة بأخرى أحدث".

تماما مثلما نواكب أحدث صرعات الموضة، ونعرض عنها بعد فترة زمنية، هكذا هي اللّغة بأساليبها وألفاظها وتراكيبها، لا يمكن في جميع الأحوال أن نلقي اللّوم على الكتّاب بسبب طرقهم في التّحرير، ولا أن نُعرض عن مؤلّفاتهم، لكنّ يملك المترجم مفاتيح هذه اللّغات بتحديثها، وهذا الفعل لا يجعل من اللّغة فقط أكثر عصرية، بل النّسيج النّصي ككلّ، وفي المقابل يدرّ بأرباح مالية على النّاشر، حيث تلعب التّواريخ المحدّثة عنصر جذب للقرّاء بغية استكشاف الجديد، وهذا ما نلمسه في القصص الخرافية التي حفظها الكبار والصّغار عن ظهر قلب، ما اضطرّ المترجمين إلى زيادة بعض الشّخصيات واختلاق أدوار لها، أو بإقصاء شخصيات شرّيرة من القصص مع تغيير النّهايات المأساوية إلى أخرى سعيدة.

❖ **التّطهير (purification)**: ويفضّل أن نطلق عليها الاقتباسات التّطهيرية أو التّهذيبية، فقد خضعت عديد التّرجمات للرّقابة، فنقّحت باستخدام الحذف أو الزّيادة والهدف وراء ذلك هو جعل النّص المترجم يتوافق مع قيم القراء المفترضين، وكما وجدتها فئة من المترجمين مشابهة للتّحديث في إخلالها بأحد أهداف التّرجمة، إلا أنّ هنالك من الباحثين والمترجمين من كرّس دراسات حثيثة في إثبات فعاليتها، ويصرّ (كلينغبرغ) على بلوغها أهمية قصوى من منظور الآباء

[1]-Ritta OITTINEN, translating for children, USA: Taylor & Rfancis Group, New York and London, 2000, p90.

والمعلمين لما هو ملائم لأبنائهم[1]، وعبر هذه العملية يجري تعقيم النّص، وتطهيره من الطّابوهات المتعارف عليها في جميع الثّقافات مثل مواضيع الجنس والعنف والطّباع الشّائنة، والمواضيع المثيرة للجدل، سواء كانت متعلّقة بالسّياسة أو الدّين أو حتّى التّمييز العنصري، والأمثلة في هذا السّياق كثيرة نذكر منها رواية المغامرات «رحلات غولڤر» للكاتب (جوناثان سويفت)، التي تحتوي مقطعا أين يطفئ " غولڤر " النّار مستعملا بوله، ففي ترجمتها إلى اللّغة العربية من قبل (محمّد رجا عبد الرّحمن الدّيريني)[2] أبقى على جميع التّفاصيل المذمومة، والتي ترمي بقيم البيئة العربية عرض الحائط:"لكن حرارة النّار التي كنت قريبا منها، والجهود التي بذلتها لإخماد تلك النّار جعلت النّبيذ يتحوّل في جسمي إلى بول تبوّلته بكميات كبيرة، وصوّبته تصويبا جيّدا إلى الأماكن الملتهبة"، فيما وجد المترجم المقتبس (وجدي رزق غالي)[3] في حذف المشهد منقذا من هذا الموقف المحرج.

❖ **الإختزال (abridgement)**: استقرّت هذه الإستراتيجية في حيّز التّطبيق بحكم العادة، فلم تقتصر إصدارات النّسخ المختصرة على الأعمال المترجمة، بل نجدها في الأعمال المقتبسة عن النّسخ الأصلية في اللّغة ذاتها، والتي غالبا ما تُكيّف عن الآداب الموجّهة إلى فئة الرّاشدين. وعلى الرّغم من سرعة انتشار هذه القصص المختصرة إلاّ أنّها لم تنل استحسانا من أصحاب هذا التّخصّص، كونها تبخس الكاتب الأصلي حقّه بالأخصّ عندما لا يتمّ الإشارة إلى وقوع هذا الاختزال، لهذا السّبب سُمّيت بالاختصارات المخفية (hidden abridgements)، كما أنّها خيانة في حقّ القارئ والأولى إخطاره بطريقة أو بأخرى، حتّى ما إذا فضّل قراءة النّسخة الأصلية تأتّى له ذلك، ومن السّهولة بمكان أن نميّز بين نوعين من هذا الاختزال لدى قراءتنا لأكثر من إصدار للعمل الأدبي؛ اختزال طفيف (minor): أكّد فيه (غ.كلينغبرغ) أنّه من الطّبيعي توظيفه في التّرجمة، وصحيح أنّ التّفاصيل لن يكون لها وجود، غير أنّ هيكل القصّة وفكرتها الأساسية قائمة في العمل ،كأن يتمّ اختزال فصل كامل في عدّة فقرات أو فقرات في سطور وهكذا، أمّا عن الاختزال الكبير (major): فهوّ ما لا يحبّذه وأكّد أنّه تحريف في حقّ النّص المصدر خاصّة إذا ما

[1]-Ibid, p 91.

[2]- جوناثان سويفت، ترجمة.عبد الرّحمن الدّيريني، رحلات جلفر، مكتبة لبنان، بيروت.لبنان، ط1، 1990، ص47.

[3]- جوناثان سويفت، ترجمة، وجدي رزق غالي، مكتبة لبنان، د.ط، د.ت.

كان عملا أدبيا رفيعا[1]، ونسبة فقدان الفكرة الأساسية جدّ واردة. وعلى اعتبار أنّ هذا النّوع معمول به، فقد وضع (غ.كلينبرغ) بعض التّوصيات إذا ما انصاع لها المترجم خرج بأقلّ خسائر ممكنة:

- يُفضّل أن يعرض المترجم عن الاختصارات التي من شأنها الإخلال بالمعنى والمبنى
- إذا ما استدعت الحاجة إلى هذا الإجراء، فيفضّل أن يتمّ استبداله بحذف المقاطع التي ينوي اقتطاعها
- مهما اقتضى الأمر، فلا يجوز للمترجم بأيّ حال من الأحوال تغيير أسلوب الكاتب الأصلي [2]

لا مجال لتخطّي النّزاع الكلاسيكي حول تزكية استراتيجية ترجمة أدب الطّفل، فهل هي استراتيجية نافذة، أم جملة استراتيجيات متكاتفة، من أجل احتواء الإكراهات اللّغويّة والثّقافية، وتمرير رسالة المعتقد الدّيني وإبعاد أي تشويه بإمكانه خدش الوازع الأخلاقي لهذا السّبب أوجد الدّارسون والمترجمون على حدّ سواء هذه الحلول للتّخص من هكذا مأزق.يجدر بنا التّنبيه إلى عدم التّسرّع في فرض مقاربة (ل.فينوتي) القائمة على إبراز الاختلافات اللّغوية التي من شأنها زعزعة الجانب التّربوي، حين يصعب على الطّفل استيعاب المضامين الثّقافية للدّخيل الأجنبي، ما يفضي إلى خلق إشكالية أخرى هي فشل استجابة المتلقّي إثر فقدان التّواصل بينه وبين نصّه نتيجة غياب الفهم، وقد أثار (أندريه لوفوفير) نقطة مهمّة حول الصّلة التي تجمع التّرجمة بالتّحكّم، ساعيا إلى إقامة الحجّة على كون إعادة الكتابة هي إحدى العوامل الملموسة المتحكّمة في مدى مقبولية تلقّي الأعمال الأدبية، وتطوّرها على حدّ سواء، وأصبح القارئ غير المحترف يتلقّى هذه الأعمال في نسختها المنقّحة، بدل لغاتها الأصلية، وهذا الفعل خاضع في أصله إلى خدمة أغراض أيديولوجية أو تيّارات فنيّة بعينها.

[1]- Ritta OITTINEN, translating for children, op.cit, p94.
[2]- KLINGBERG Göte, children's fiction in the hands of translators, p79.

ولا بدّ من التّساؤل عن سبب هذه الإعادة في الكتابة أو إكراهات إعادة التّرجمة؟ وهويّة الجمهور المتلقّي؟ ذلك أنّه دائما ما يوجد سلطة متحكّمة في هذه المنظومة من العمليات، كدور النّشر والمراكز الأدبية والإعلامية، فعلى سبيل المثال، يمكن للأعمال الأدبية الموجّهة إلى الطّفل أن تتعرضّ إلى الحذف، بسبب أنّ النّاشر لديه عدد محدّد من الصّفحات لكل عمل دون زيادة أو نقصان، لذا نجد أن دور النّشر تعقد اتّفاقيات مسبقة مع المترجم، حتّى لا يتفاجأ لاحقا عندما يجد عمله قد اقتُطع منه، بالإضافة إلى المؤسّسات التّعليمية، وحتّى الجهات الدّينية، فالقدّيس (أوغسطين) في وقت سابق أمر بإعادة كتابة بعضا من صفحات الكتاب المقدّس حتى تتطابق مع تعاليم الكنيسة، وسلوكات أتباعها آنذاك، وأيّ آية من الإنجيل يكون معناها مذموما، بالحثّ على الرّذيلة، أو الأمر بالمنكر، والدّعوة إلى الإجرام، فالأولى تأويلها بإعادة كتابتها[1]، وسواء أنتجت إعادة الكتابة ترجمة أو طبعات جديدة مكيّفة، فإنّ مقدار هذا التّعديل تتحكّم فيه طبيعة التّيار الحاكم، وهو نوع من المحاباة للسّلطة وموالاة لحكّامها، وهذا مستخلص ربط التّرجمة بمفهوم التّحكّم إيجابا كان أم سلبا.

ولئن جعلنا دراستنا خالصة لجنس المسرحية والرّواية والقصّة، إلا أنّه لا ضير أن نعرّج بنوع من الاختصار إلى جنس أدبي لا يقلّ عنهما مكانة، من باب الاستزادة العلمية. فقد حظي فن الشّعر بعناية بالغة من قبل الأدباء والنّقاد، وهو من أقدم الفنون الأدبية التّي عرفها البشر، فقد كان بمثابة المرآة العاكسة للطّبيعة وحياة الشّعوب، وكانت طريقهم التي اهتدوا بها من أجل التّنفيس عمّا تضمره النّفوس وتسرّه الدّواخل، من العصر الجاهلي وحتّى مجيء الإسلام، ناهيك عن التّعبير عن التّوجهات السّياسية والانتماءات الأيديولوجية، ثم ما لبثت القصيدة أن اكتسب دلالات جديدة مع العصر الحداثي وأخذت منحى مغايرا عمّا كانت عليه في وصف الأحداث الخارجية، وراحت تعبّر عمّا يخالج صدر الشّاعر من أحاسيس داخلية، فتمرّد هذا الشّكل الأدبي بحداثته على أوزان الخليل التي قدّست نظام الشّطرين، إلى اعتناق نظام حرّ يتّسم بالإبداع، وهو نظام التّفعيلة،

[1]- ينظر: أندريه لوفوفير، التّرجمة وإعادة الكتابة والتّحكّم في السّمعة الأدبية، ص 19.

وحدثت هذه الانتفاضة في أربعينات القرن الماضي على أيدي وجوه مبدعة كان لها السّبق في تفجير طاقات التّجديد والحداثة أوّلها قصيدة «الكوليرا» (لنازك الملائكة) و(بدر شاكر السّياب) و(فوزي المعلوف) و(عبد الباسط الصّوفي) وغيرهم كثير ممّن تلوها لتكون ثورة على استعمار القصيدة العمودية ببحورها مملكة الشّعر، وإحلال القصيدة الحديثة محلها، وعلى الرّغم من حركة التّجديد التي فتحت الباب على مصراعيه أمام باقي الشّعراء، فإنّ (نازك الملائكة) ترى أنّه ولحدّ الآن، لا تزال الأغلال التي أحكمتها قواعد الشّعر العربي في الأزمان الماضية تثقل كاهل الشّعراء بغض النّظر عن تحرّرهم منها[1]، وكذا نوّهت في أكثر من مناسبة أنّ على الشّعراء أن لا ينسلخوا عن قواعد اللّغة العربية ونظمها، وأن يعتمدوا الوسطية بالكتابة بما يتوافق مع وسطهم الثّقافي وبيئتهم الاجتماعية فبقاء اللّغة مقترن بمجاراتها لمجرى الحياة.

لا يخفى علينا أنّ ولادة هذا الشّكل من الشّعر الحديث لم يأت جرّاء وحي إلاهي، بل جاء نتيجة اطّلاعهم على أعمال كبار الشّعراء الأوروبيين، من فرنسا وروسيا وإنجلترا أمثال (بودلير وبوشكين)، والبعثات العلمية المتواصلة دون إغفال دور التّرجمة، فاقتبسوا أساليبهم في الكتابة وكيّفوها مع معايير كتابة القصيدة في اللّغة العربية، ومنهم من اقتبس الشّكل فقط (الجسد اللّغوي) دون المعنى، وطبّقوه على الشّعر العربي فولدت قصيدة التّفعيلة إثر ذلك، ومنهم من عمل على اقتباس فكرة من عمل شعري، ووظّفها في إنشاء قصيدته الخاصة، والشّعر كغيره من الأجناس الأدبية له خصوصيته الخاصة به، وتكمن في شكله المحدّد، وهذا الشّكل هو مجموعة الأنظمة الصوتية التي ترسّخت في شكل بحور شعرية تختلف من لغة إلى أخرى، كما يتطلّب إعادة صياغة المحتوى الفكري بشكل جمالي، ونتبين ذلك في لغة الشّعر التي تكون مزينة بأبهى حلة من المحسّنات البديعية والصّور البيانية، وقد أدلت الشاعرة (نازك الملائكة) في معرض حديثها عن القافية في

[1]- ينظر: نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت؛ لبنان، ط2، مج2، 1979، ص 8.

قصيتها «الجرح الغاضب» أنها قامت باقتباس مباشر لأسلوب التّقفية عن الشّاعر الأمريكي(Edgar Allan Poe/إدغار آلان بو) في قصيدته «Ulalume»[1].

والنّاظر في حركة الشّعر الحديث سيلاحظ أنّه مرّ بأطوار، هي عبارة عن مدارس تناوبت على حمل المشعل الخاصّ به بداية مع[2]:

أ) **مدرسة الإحياء:** يعود الفضل في بعث الرّوح من جديد إلى الشّعر بعدما كان في سبات طويل إلى (البارودي)، فعمل على صياغته لتعود إليه أصالته شكلا ومبنى، وقد رافقه في مشواره شعراء مرموقو المكانة أمثال (أحمد شوقي).

ب) **مدرسة التّجديد:** التي ثارت على مدرسة الإحياء، وقد قام بتأسيسها (محمود العقّاد)، الذي لم يتوان عن شنّ هجمات شرسة على أمير الشّعراء، مندّدا بضرورة أن يكون من معطيات الإحساس لا الحواس.

ت) **مدرسة أبوللو:** التّي تأسّست في مصر على يد(أحمد زكي أبو شادي)، وتميّزت بشعرها الرّومانسي المتشائم، وضمّت بين صفوفها شعراء ذائعي الصيت أمثال (محمود طه) و(أبي القاسم الشّابي).

ث) **مدرسة الشّعر الحرّ:** الذي لم يسلم هو الآخر من النّقد اللّاذع، واعتبر جرثومة أصابت جسد الشّعر العربي، فأردته طريح البهتان الجمالي وهدم للغة العربية الفصحى، ذلك أنّه يفتقر إلى أهم ركيزتين هما: الوزن والقافية، وقد جذب إليه من الشّعراء من كانوا ينتظرون التّغيير، ومنهم (نازك الملائكة) و(توفيق والحكيم) و(إميل حبيبي) والقائمة تطول.

ختاما لهذا المبحث وبعد أن تطرّقنا باقتضاب إلى ثلاثة أجناس أدبية، بما تتّسم به من خصوصيات، والتي سنضعها تحت المجر في دراستنا التّطبيقية، لا مناص من التّأكيد على أنّ التّرجمة ليست هي نفسها الاقتباس، على الرّغم من وجود تداخلات بينهما. فالاقتباس فعل لا تحدّه

[1]- ينظر: نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص20.

[2]- ينظر: أحمد الخاني، المدارس الشّعرية العربية في القرن العشرين، الألوكة، نُشر المقال في: 2013/04/11، تم الولوج إلى الموقع بتاريخ: 2019/11/03 على السّاعة: 00:19، https://www.alukah.net/literature_language/0/52906/.

حدود ولا تُلزمه قواعد، همّه إرضاء المتلقي بأي وسيلة كانت سواءً بالحذف أو بالإضافة، ويحصل بالنّقل من جنس أدبي إلى آخر، أو في الجنس الأدبي نفسه، من لغة إلى أخرى، على عكس التّرجمة التّي تتحرّى النّقل الأمين لأفكار النّص الأصلي بكل أبعاده، سواء توافق الأمر مع توجّهات المتلقّي واهتماماته أو لم يفعل، كما هو الحال مع (خليل مطران) الذي لا نعدّ ما أنجزه من نقل لمسرحيات شكسبير الشّعرية ترجمة، بل قام بعملية اقتباس بحت، حذف خلالها الكثير من المشاهد، ودمج البعض الآخر ببعضها في مسرحية «مكبث»، وسواء كان دافعه الحقيقي وراء ذلك الانفتاح على المسرح الأوروبي بأخذ الفكرة والتّصرف بتقديمها نثرا على طريقته الخاصّة أم لا، فإنّ ذلك لا يعنينا في هذا المقام.

الفصل الثّالث: تيّارات ترجمة الاقتباس

توطئـــــة

1. تيّارات ترجمة الاقتباس

1-1- الاقتباس في ظلّ المقاربة مابعد الكولونيالية

1-1-1- تقنيات التّرجمة مابعد الكولونيالية.

1-2- الاقتباس افتراس للنّص الأدبي عند الحرفيّين

1-3- اقتباس الأفكار وترجمة المعنى عند التّأويلية

1-4- الاقتباس في بحر النّظرية السّوسيولسانية

1-4-1- أنصار النّسق المتعدّد

1-4-2- نظرية المكافئ الدّينامي

1-5- الاقتباس في خضم المقاربات الوظيفية

1-5-1- نظرية أنواع النّصوص

1-5-2- نظرية الفعل التّرجمي

1-5-3-نظرية سكوبوس

ساهمت عديد العوامل على الدّفع بعجلة الدّراسات التّرجمية نحو احتوائها في المؤسسات التّكوينية (معاهد وجامعات)، لذا أخذت الجامعات الحديثة منحًا خاصّا فلم تعد تهتم فقط بتدريس التّرجمة، بل أخذت تحاول تأسيس نظريّة في الآن ذاته، تكون منهجا يُعتمد عليها في تدريس أصولها، فظهرت الجامعات التّطبيقية، وأخذت في وضع التّجارب والخبرات النّظرية محل التّطبيق، فتطوّرت برامج تدريب المترجمين والتّراجمة. وفُردت دراسات مقارنة في برمجة النّصوص، ثمّ الذّهاب أبعد من ذلك إلى إنشاء برامج ترجمية تقنية، وكثيرا من النّظريات المتعلّقة بالذّكاء الاصطناعي (التّرجمة الآلية)، وعلى الرّغم من التّحديات التّي تواجه التّرجمة، خاصة تلك المتمثلة في محاولة المكافئة بين الجانبين النّظري والتّطبيقي، إلّا أنّ المساعي نحو تحسين هذه المناهج في استمرار دائم.

إنّ مسألة شقّ طريق نهتدي به في دراستنا موصول -لا محالة- بنظريات التّرجمة على اعتبار أنّها مفاتيح سُخّرت لنا من قبل كفاءات ذاع صيتها على مدار سنين طوال لتكون لنا بمثابة وحي علمي للرّاغبة نفسه في الاستزادة قدر ما يشاء من فيضه، حتّى إذا ما بلغ منها أشدّه، تجلّت أمامه معايير كلّ مدرسة على حدًا، ليعتمدها في التّحليل والتّعليل لما هو خائض فيه من أبحاث، وعليه سيكون لنا في هذا الفصل مساحة معتبرة نلقي فيها نظرة عن كثب حول النّظريات التي من شأنها أن تثري ما سيؤول إليه بحثنا من نتائج.

وكغيرها من الظّواهر اللّغوية التي كانت ولا تزال ترجمتها محل جدل بين صفوف المترجمين نالت تقنية الاقتباس نصيبا وافرا من الدّراسة، وهي تحدث في مستويات عدّة، فكما يمكن أن تحدث على مستوى لغتين، يمكن أيضا لها أن تحدث على عدّة مستويات واستعمالها ينمّ عن التّوجهات الأيديولوجية لكل كاتب على حدى، هذا ما وضع المترجم أمام تحديات متواصلة في محاولة ترجمتها بالشّكل الصحيح، فأيّ اتّجاه هو الأنسب في مسألة نقل الاقتباس ليؤدي وظيفته على أكمل وجه، خاصّة عندما يتعلّق الأمر حول ظروف تحويله من وسط لغوي إلى وسط لغوي آخر.

1. تيّارات ترجمة الاقتباس:

1-1- الاقتباس في ظل المقاربة مابعد الكولونياليـــة:

يبدو لنا من خلال القراءات التّي تعثّرنا بها في بحثنا عن خلفية هذه النّظرية، أنّها نالت ما يكفي من الأبحاث، بيد أنّ ما وجدناه فيما يتعلّق بالتّرجمة ضمن سياقها، لا يقارن بمخزون النّظريات التّرجمية التّي تسبقه دراسة ونقدا، وتُعرف تبعا لذلك بنظرية ما بعد الاستعمار (théorie postcoloniale) وتعدّ من أهم النّظريات الأدبية التي سارت جنبا إلى جنب مع مرحلة مابعد الحداثة، والتي يرمز اسمها إلى تأثير المستعمر في ثقافات البلدان التي كانت تخضع له، ويحمل المصطلح شحنات سياسية وتاريخية وثقافية تستعرض العلاقة القائمة بمختلف تداعياتها بين الشّرق والغرب، ما أسفر عن طرح إشكالية أقضّت مضاجع بعض النّقّاد، توجّسا من اللّغط الذي يمكن أن يلّم به، جرّاء الذّهاب بعيدا في تقصّي دلالته التّاريخية، ذلك أنّه ينطوي على نقاط تتشابك في سياق متداخل نسبيا، ومعقّد إلى حدّ ما.

وقد برز باحثون ودارسون خاضوا مع الخائضين في مجال الدّراسات مابعد الكولونيالية، لتتفرّد كل واحدة منها ببعد معيّن، وما يميّز الكتابة مابعد الكولونيالية عن تلك في المرحلتين السّابقتين، أنّها ترفض وجود تعابير لغوية تنتمي إلى لغة المستعمِر، ومسألة تكريس تعريف شامل لهو من قبيل المستحيل، فالأفكار كما الأشخاص تتنوّع على اعتبار تنوّع مشاربهم، وعلى أساس هذا التّباين في التّوجّهات، أقام المشتغلون في حقل التّرجمة ما بعد الكولونيالية نظرياتهم، آخذين بعين الاعتبار عناصر تأثير التّرجمة على تلك الثّقافات المستعمَرة من قبل أوروبا، والصّلة القائمة بين التّرجمة ودراسة الإمبراطورية القديمة، ناهيك عن أشكال التّعبير الثّقافي بمختلف تحوّلاته، ما أدّى إلى كشف الحجاب عن دور التّرجمة ضمن هذا السّياق، بنزوعها إلى تصفية الاستعمار لذا يميل التّيار التّنظيري لهذا التّوجّه إلى إعادة النّظر في النّصوص الكلاسيكية، بإعادة قراءتها وفهمها ثمّ تأويلها،

بالتّصدي للموروث المفاهيمي الغربي[1]، خاصّة أنّه كان للتّرجمة أجندة امبريالية سوداء، فقد استغلّها الآخر المستعمِر لبسط نفوذه، وترسيخ مفهوم عدم التّكافؤ بين الثّقافات دهرا، ولا ننسى الكيان الفرانكوفوني بنزعته الاستلابية الذي بسط نفوذه على دول شمال إفريقيا خلال فترات زمنيّة طويلة، ممارسا أشنع الأفعال الإجرامية ولم يوفّر فرصة دحض الهويات الوطنية لهذه الشّعوب، ما يبرّر المشاعر القومية بالدّعوة إلى العودة إلى الكتابة باللّغة الأمّ، وترك الفرنسية لقومها، ومثال ذلك ماقام به (رشيد بوجدرة) حين اتّخذ قرار الكتابة باللغة العربية، وترجمة أعماله الفرنسية إليها[2]، غير أنّ موضوع الكتابة أو التّرجمة بلغة الآخر لا يفسد للودّ قضية، وعلينا رؤيتها من منظور مختلف، مثلا على اعتبار أنّها إعادة كتابة وإعادة ترجمة للموروث الثّقافي القومي، كما في كتابات كثير من الرّوائيين الجزائريين الذّين يكتبون بأقلام فرنسية من زاوية نظر جزائرية وأهم قطبي الأدب المغاربي (آسيا جبّار) و(مليكة مقدم) أقرب صورة إلى هذه الفكرة.

لا شكّ أنّ الأبحاث التّي ضمّنها (إدوارد سعيد) في مؤلفّه « l'orientalisme/الاستشراق» أسهمت بشكل قوي في بروز أواصل هذه النّظرية التي هيّأت الطّريق أمام تغيير جذري في المسار الأكاديمي بمناهجه التّعليمية، عبر تفكيك الخطاب الاستشراقي، والتّعمّق في الدّراسات مابعد الكولونيالية في جدلية العلاقة بين الشّرق والغرب، فالشّرق وُجد من أجل الغرب، وهو ندّه العكسي وانعكاس لذاته[3]، فلطالما آمن (إدوارد سعيد) بالتّعدّدية، أو ما يُعرف بالتّهجين «hybridization» والقول بوجود أمّة نقية هو أمر مجانب للصّواب حتما، وهذه الهجنة بين القطبين تفسح المجال أمام التّحاور الحضاري، بعيدا عن جوّ نزاعات القوّة، لهذا السّبب نجزم أنّ أدب مابعد الكولونيالية قد استمدّ كينونته من هذا التّفاعل الثّقافي والانفتاح على الآخر لدرجة توليد لغات هجينة أضحت في يومنا الحاضر لغة رسمية وطنية، والجدير بالذّكر أنّ أولى بوادر هذه النّظرية قد أشرقت في ثمانينات القرن الماضي، من كنف

[1]- Voir : Zuzana RAKOVA, les théories de la traduction, Masarykova Universita, 2014, p217.

[2]- ينظر: المجلس الأعلى للّغة العربية، أهميّة التّرجمة وشروط إحيائها، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص91.

[3]- voir : Edward W.SAID, l'orientalisme l'orient crée par l'occident, trad. Catherine MALAMOUD, Editions du Seuil, 2005, p 234.

(Frantz FANON/فرانز فانون)* الذّي وضع نصب عينيه معاناة الشّعوب والأمم، التي عانت من توابع الاستعمار، فتحوّلت صرخاته المندّدة بأفعال المستعمِر التي تتعدّى تخوم السّيطرة الجغرافية، إلى فرض السّيطرة على تراث الآخر وزاده الثّقافي، إلى مدوّنات أفضى فيها عنه مكنونات نفسه نذكر منها «المعذّبون في الأرض»، و«بشرة سوداء» و«أقنعة بيضاء».

كان للمقالة ذات الطّابع الأكاديمي (هل يستطيع التّابع أن يتكلّم؟) التي قامت بنشرها البنغالية (Gayatri Chakravorty Spivak /غاياتري شاكرافورتي سبيفاك) تردّدا واسعا على النّطاق الأكاديمي، فاعتُبرت بالإجماع أنّها من أهم الدّراسات التّأسيسية لهذه النّظرية، وما زاد في شهرتها ترجمتها لكتاب «في النّحوية» (لجاك دريدا) واضعة مقدّمة ضمّنتها رؤيتها الفلسفية[1]، ولم تنبع أفكارها من فراغ، ذلك أنّها اختبرت الاستلاب الفكري الذي مارسته المؤسّسة الكولونيالية مستغلّة التّرجمة، فخلقت قوّة مركزيّة وتابعا مهمّشا، فاتّخذت من التّرجمة نفسها أداة تبرهن بها على إمكانية عكس مفعولها، اعتمادا على التّقويضية المرتكزة على مفهوم (فوكو) عن الذّاكرة المضادّة (Counter-memory)، وتتساءل إلى أيّ مدى يمكن أن يصل إليه صوت التّابع عبر تسليط الضّوء على الطّبقة المهمّشة، وقد قامت بترجمة بعض قصص الكاتب البنغالي (MAHASWETA Devi/ ماهاسويتا ديفي) كان منها «Imaginary Maps / خرائط متخيّلة»[2] مندفعة بقناعة أنّ هذا التّابع نفسه يعيش داخل كيان التّرجمة، وحتّى تتيح فرصة التّخيّل للقارئ الغربي، وجعله يرى التّمايز الثّقافي بين الأنا والآخر بوضوح، مستفيدة من إتقانها للّغة الإنجليزية والهندية والبنغالية، وتشبه في قناعتها هذه (ج.توري) وتركيزه على المعيارية في التّرجمة، ويذهب أسلوبها في المقابل إلى التّرجمة التّغريبية الفينوتية (foreignizing)، فلابدّ للمترجم من رفع الرّاية البيضاء عند مباشرة نصّه، فكيف يكون ذلك؟

* فانز فانون هذا الفيلسوف الاجتماعي من عرق أسود وطبيب نفسي متمرّس (1925-1961) عايش تلك الحقبة الاستعمارية بكل مراحلها، فقد حارب في صفوف الجيش الفرنسي النّازية، ثم التحق في وقت لاحق بالمدرسة الطّبية في ليون بباريس، ثم انضم إلى فرقة الطّب العسكري الفرنسي بالجزائر إبان الاحتلال، ثمّ ارتقى ليشتغل منصب رئيس القسم النّفسي في مستشفى بليدة– جوانفيل، وعمل في الوقت نفسه بسريّة تامّة مع جبهة التّحرير الوطني لتبرز على العلن فور استقالته من منصبه، وشيّع جثمانه في مقبرة مقاتلي الحرية الجزائريين.

[1]- ينظر: ديفيد كارتر، النّظرية الأدبية، تر. باسل المسالمة، دار التّكوين، دمشق؛سوريا، ط1، 2010، ص128.

[2]- ينظر: ادوين غينتسلر، في نظريّة الترجمة، اتّجاهات معاصرة، مرجع سابق، ص423.

« The translator must surrender to the text, and must earn the right to intimacy with the text, through the act of reading […] surrender at that point mainly means being literal »[1]

"على المترجم أن يخضع للنّص، وأن يكتسب حقّ تكوين رابط حميمي معه، ولا يتأتّى له هذا إلا عبر فعل القراءة [...] ومعنى الخضوع إلى هذا الحدّ يعني أن يغدو مترجما حرفيا".

وقد وضعت نفسها في بؤرة مستعصية على معيار المقبولية العامّة، لأنّها لا تروم مجرّد التّغريب المعهود، وإنّما رفع سقف التّحدّي عبر هذه الإستراتيجية، ودفع فكرة إعادة النّظر في التّاريخ ككل. لم تخف هذه الباحثة حنقها من التّرجمات السّابقة للنّصوص البنغالية، فانتقدت ترجمة سابقة لقصائد (Ram Proshad Sen/ رامبراساد سن) الغنائية التي شوّهها نظام الاستشراق، كما لم توفّر نقدها سوء أوّل ترجمة لقصّة (ماهاسويتا ديفي) التي أسقطت ترجمة الأمثال البنغالية، ووسمها بعنوان "the wet- nurse" وهي "المرضعة" مكافئا طبيعيا للعنوان الأصلي باللّغة البنغالية، في مقابل ذلك ارتأت أن يكون المقابل مثقلا دلاليّا فيكون بدل ذلك "the breast giver" وهي "مانحة الثّدي"[2]

أمّا عن (دوغلاس روبنسون) فقد أسهب في تحديد ماهيّتها، وأعطى وفقا لمنظوره رؤيا مزدوجة، تراوحت بين الحيّز الزّمكاني الذي تتطبّع به مابعد الكولونيالية، عبر رصد ردود فعل مستعمرات أوروبا السّابقة عقب استقلالها، أيّ مابعد نهاية الكولونيالية للإرث الكولونيالي الثّقافي، وبين وضع مستعمرات أوروبا تحت المجهر منذ استعمارها، وتغطّي الفترة الزّمنية الحديثة بدءا من القرن السّادس عشر. في حين يروم آخر تعريف تحديد نقاط القوّة للعلاقة من جانبيها السّياسي والثّقافي بين البلدان والثّقافات، وبمعنى آخر البحث في كيفية إخضاع المستعمِر للمستعمَر، ومدى استجابة هذا الأخير لذلك إيجابا أو سلبا على امتداد الزّمن وإلغاء التّحديد الزّماني[3]. وقد أسهب

[1]- Sherry SIMON, Gender in Translation; Cultural Identity and the Politics of Transmission, Routledge, London and New York, 1996, p136.
[2]- Ibid, p139.
[3]- ينظر: دوجلاس روبنسون، التّرجمة والإمبراطورية؛ نظريات التّرجمة مابعد الكولونيالية، تر.ثائر ديب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة.مصر، ط1، 2005، ص28.

جملة وتفصيلا في تفكيك الخيوط المتشابكة الخاصّة بالتّرجمة والإمبراطورية، ولخّص في ثلاث نقاط الاتّجاهات التي سلكتها التّرجمة في سياق مابعد كولونيالي، بداية مع تَسيُّسِها في الفترة الكولونيالية، ثمّ تموقعها في الوقت الرّاهن شاهدة على عدم التّوازي بين الحمولات الثّقافية، لتصبح في آخر المطاف قناة يتكلّم من خلالها الآخر مندّدا بالمخلّفات الامبريالية، ويقدّم رأيه على بساط أحمدي في مؤلّفه «التّرجمة والإمبراطورية» عن الإستراتيجية المناسبة لنقل آداب مابعد الكولونيالية في خضمّ الآراء المتداخلة بين المنظّرين.

فبين مقترح (TEJASWININiranjana/تاجاسويني نيرنجانا) حول بعث مشروع إعادة التّرجمة، بمحاصرة المخلّفات الاستعمارية، واستثمارها بدل محو آثارها ورؤيتها أن التّرجمة الحرفية كفيلة بلملمة شتات الماضي بحضارته وثقافته، وبين (فايسنت رافاييل) الذي يتوسّم الإيجابية في التّرجمة، وكونها أداة فعّالة في المقاومة طالما لم تغب الهجنة عن الصّورة، والتّخلّص من أوهام مثالية الماضي ما قبل الكولونيالي[1]، معتمدا في رأيه على الأبحاث التي طال أمدها، محاولا استكشاف سوء الفهم، وسوء التّأويل القائم في ترجمة نصوص التّاغالوغ من قبل الغازي الاسباني، مطلقا عليها "التّرجمة المغلوطة". ومن جهة أخرى مناصرة (سامية محرز) للهجنة الثّقافية، وتستقي منظورها من التّعدّد الطّبقي للغات شمال إفريقيا، على غرار الطّبقية الثّقافية والاجتماعية بين الأفراد والجماعات، وهذا ناتج عن التّجذّر السّابق للإمبراطورية[2]. وبالعودة إلى (د.روبنسون) الذي أعرب عن عدم قناعته في حسم المنّظرين أمرهم حول الطّرائق الجذرية التي من شأنها غربلة مظاهر الإمبريالية، لذا اتّخذ موقفا محايدا بين الطريقة التّغريبية والتّوطينية مأخوذا بقناعة أنّه لا وجود لأيّة إستراتيجية ترجمية يمكن أن تصفّي المخلّفات الاستعمارية كليّا، ونفى أن يحافظ التّغريب بالضّرورة على التّمايز الثّقافي، كما استبعد أن يكون للتّوطين دائما بعدا سلبيا على المتلقّي، وخلص إلى أنّ قمع البعد التّواصلي للتّرجمة بإطلاق فرضية أنّ جموع المتلقّين لا يحبّذون التّعدّد هو أمر خاطئ، وترك للسّياق الأمر في حسم الإستراتيجية الملائمة.

[1]- المرجع نفسه، ص175.
[2]- المرجع نفسه، ص185.

قدّمت لنا (Maria Tymoczko /ماريا تيموسكو) سلسلة مترابطة عكفت على الاشتغال عليها مدّة زمنية مطوّلة، في دراسة ترجمية للأدب الأيرلندي إلى اللّغة الإنجليزية، وكيف عمل المترجمون على مقاومة الهيمنة الثّقافية من طرف الاستعمار الكولونيالي في ترجماتهم للتّراث القومي لايرلندا، هذا الأنموذج الذي عُدّ وسيلة لمساءلة النّظريات الحديثة في التّرجمة، كما يلقي بحجاب الغموض عن المتشابهات والمختلفات بين تمثيل الأدب، وبين ترجمة باقي ثقافات الشّعوب المستعمرة كولونياليا، "وانتقل هذا النّوع عبر التّرجمة والاقتباس، ومختلف أنماط أدب الرّحلة إلى أدب البرّ الأوروبي، لينبعث في نهاية المطاف في الكوميديا الإلهية لدانتي أليجييري"[1]، فلم يمنع خضوع أيرلندا إلى الهيمنة الاستعمارية من التّأثير عميقا في الآداب الإنجليزية، وقد ذكرت مثالا لقصّة محكية أيرلندية في مقدّمة لقصيدة إنجليزية تسرد تفاصيل الفتح النّورماندي لأيرلندا، كما لا يخفى علينا الأثر الذي طبعه هذا الأدب في نفوس (سبسر ووليام شكسبير) كما هو بائن وجليّ من أعمالهما، وطرحت احتمالا كبيرا لكون (جوناثان سويفت) اشتغل على اقتباس وترجمة بعض النّصوص الأيرلندية، لكن لكونها كانت شفهية فقط، فإنّها فُقدت ولم تترك إلا أثرا سمعيا، لذا لم يتبقّ إلا افتراض للإجراءات والتّقنيات التي ساعدت في ترجمتها واقتباسها، على خلاف القرن الثامن عشر، والذي حمل توثيقا كتابيّا لهذه النّصوص الأدبية في اللّغة الإنجليزية، وقد ميزّ اقتباسها وترجمتها حركة أدبية ثريّة وداعمة للدّراسات التّاريخية والوصفية للتّرجمة[2].

ما يحيلنا على الشّكل الملموس الذي استقرّت عليه التّرجمة في هذا السّياق، بداية مع النّقل 'transposition'، حين استولى الإنجليز على مقاليد القوّة، فاستلموا زمام السّلطة الكاملة، ونفي الشّعب وتشريده 'transportation'، إلى الانتقال 'transmission'، بإعلان تحويل المنظومة التّربوية الأيرلندية إلى مراكز البحث اللّغوية الإنجليزية، ونسب المردود الثّقافي إليهم، والتّحويل 'transference'، الذي تمثّل في تحويل سيادة الأراضي الأيرلندية إلى الإنجليز، فاتّخذت

[1]- ماريا تيموسكو: التّرجمة في سياق مابعد كولونيالي؛ الأدب الآيرلندي المبكّر في التّرجمة الإنجليزية، تر.خليل كلفت، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة.مصر، ط1،2010، ص47.
[2]- ينظر: ديفيد كارتر، النّظرية الأدبية، ص48.

التّرجمة في هذه المرحلة على عاتقها مهمّة تحريف المعالم الأصلية للثّقافة الأيرلندية، ودحض شعوبها بأشنع أنواع القمع وتفنّنت في تحريف المعالم التّاريخية والحضارية لهذا البلد، إلى حدّ سلبه لهويّته عن طريق الدّمج والإلحاق.

ومع مرور الوقت تبلور لدى الأيرلنديين فكر تحرّري، بدايته كانت إعادة ترجمة الأدب المبكّر بين القرنين التاسع عشر والعشرين، ذلك أنّهم أدركوا أنّه لا مجال لإعادة توجيه المقاومة الثّقافية، وتعزيز النّزعة القومية إلا عبر ذلك. وهكذا "تبيّن التّرجمة مابعد الكولونيالية أنّ تبادل المعلومات في التّرجمة مختلف جذريا عن دوره في النّماذج التّقليدية للتّرجمة، فليس هناك تطويع المعلومات والنّصوص، بل أيضا التّجميع الموسّع، والهيكلة والفبركة، بالإضافة إلى الدّحض، ورفض المعلومات، وخلق شفرات سرّية"[1]، حيث تغدو في معناها المبسّط سلاحا ذي حدّين، متى وقعت بين أيدي أحد الطّرفين. بات معلوما لدينا كيف كانت التّرجمة أداة للهيمنة الكولونيالية، وأنّ هذه المقاربات ما بعد الكولونيالية قد أثارها كتّاب من الدّول المستعمرة، كشفوا عبرها كيف كانت تستخدم، وارتباطها بالسّلطة المسيطرة، وتخصّ هذه النّظرية في مجملها دراسة أثر التّرجمات على الثقافة المستعمرة، بفتح التّاء بالإضافة إلى نتائج هذا الاستعمال على اللّغة.

تستغل الآداب مابعد الكولونيالية قدرة التّرجمة اللاّمحدودة، كما تسعى جاهدة إلى طمس الحدود بين اللّغات، بين الأصلي والنّسخة وبين المركز والمحيط[2]، وهو مسعى بعض المنظّرين ما بعد الكولونياليين وعلى رأسهم (TEJASWININiranjana/تاجاسويني نيرنجانا) في عملية إعادة برمجة ترجمة تحويلية، لا يكون مسعاها قمع الاختلاف بين الأنا والآخر، والنّظر إلى الهجنة بعين الاستهجان بقدر ما تحتفي بالتّمايز، كما أنّ أفكارها تتركّز في لملمة شتات ما مضى، وبعثه حاضرا في صورة مستقلّة، وهي في ذلك ترمي إلى نظرة (دريدا) عن الاقتباس، فترى أنّه لا يختلف كثيرا عن التّرجمة الحرفية التي تبنّاها (و.بنيامين)، فالتّرجمة في معناها المباشر هي إعادة صياغة، لا

[1]- ماريا تيموسكو، التّرجمة في سياق مابعد كولونيالي؛ الأدب الآيرلندي المبكّر في التّرجمة الإنجليزية، ص583.
[2]-Voir : Zuzana RAKOVA, les théories de la traduction, p217.

تكتمل إلا بقراءة يصاحبها فهم واستيعاب، وفي الغالب نراها تحوي اقتباسات أو تداول الكلمة في أكثر من سياق حيث توجد تلك الفرضية المتمثّلة في أنّ تلك المصطلحات والمفاهيم التّي تنتمي إلى الفترة الكولونيالية يمكن اقتباسها، أو إعادة كتابتها في سياق مابعد كولونيالي جديد في إطار مايسمّى بالتّحويل الثّقافي.

وقد أصدرت الباحثة مؤلّفات في صلب هذا السّياق «the colonial context» «post-structuralism»، خلال التّسعينات وهي الفترة التي غدت فيها العلاقة بين المستعمر واللّغة والتّرجمة مطلبا بحثيا، دافع عبره الدّارسون عن أفكارهم وتوجّهاتهم، وهذا ما جنحت إليه في توجيه أصابع الاتّهام إلى المستعمر، في استغلاله للّغة والتّرجمة في فرض وترسيخ لاشرعية علاقات القوّة، ولم يأت حكمها من فراغ، فهيّ تعي جيّدا عندما كانت تترجم النّصوص الهندية إلى اللّغة الإنجليزية، والتي صبّت في مصلحة المحتلّ الإنجليزي، ما يثبته بشكل قاطع حصيلة أعمال السّير (William JONES/وليم جونز) عند قدومه إلى الهند عام 1783م، ومطالبته باستعمال التّرجمة في تدجين الشّرق، وبالتّالي تحويلها إلى مقاطعة تعليمية أوروبية، وخرجت بتشخيص لأهمّ العوامل الكامنة وراء أعماله، بداية مع الحاجة للتّرجمة من قبل مترجم أوروبي، ذلك أنّ المترجم المحلّي لم يعتبر محلّ ثقة في نقل قوانينهم الوطنية وثقافتهم، والسّبب الآخر هو الرّغبة الدّفينة للمستعمر بأن يكون صاحب سلطة التّشريع، وعليه منح الهنود قوانينهم الخاصّة بهم، وآخر سبب يكمن في الرّغبة في تطهير الثّقافة الهندية[1]، ولا اختلاف على وقع الأثر الذي تركته خلفه حتى يومنا هذا، بدليل النّظريات التي بُنيت على أفكاره، حتّى بعد انقضاء حكم الكيان المحتل، تحرّكت الأقلام المناهضة «the writing back» ليتطوّر على إثره النّص الهجين، وإلغاء مفهوم ثبات النّص المصدر، ليصبح النّص مابعد الكولونيالي معروفا بتعدّد طبقاته ‘multilayered text’ وخلاصة ما أفضت به الباحثة أنّ تخوّف المترجم مبرّر من إمكانية عدم إيجاء المكافئ في الثّقافة المستهدفة، على الاعتبار الطّبقي للنّص المصدر، في خضمّ تعدّد اللّغات الهجينة.

[1]- Mary snell- HORNBY, the turns of translation studies; new paradigms or shifting viewpoints?, john Benjamins publishing company, Amsterdam. Philadelphia, 2006, p94.

1-1-1- تقنيات التّرجمة مابعد الكولونيالية:

على اعتبار أنّ التّرجمة في بعدها مابعد الكولونيالي هي الأداة التي تتحرّر من خلالها اللّغات المستعمَرة، فإنّ النّصوص الهجينة -خاصّة- تتطلّب تقنيات ترجمية محدّدة تقدّم حلولا لمسألة استحالة التّرجمة الثّقافية، حين يعجز النّص الهدف عن تقديم مكافئ ثقافي في لغة الثّقافة المصدر، وهي تقنيات يستعملها مترجمو وكتاب القارّة الإفريقية في أعمالهم للتّعبير عن أفكارهم بلغات أجنبية، وقد أطلق عليهم (Paul BANDIA بول بونديا /)* «translation shifts»[1]:

أ- **النّسخ (calques)**: وتعني التّرجمة الحرفية للكلمات والعبارات المحلية إلى اللّغات الأوروبية، كما يستوعب جملا كاملة، أو تعابير اصطلاحية، وكذا الحال بالنّسبة إلى بعض العبارات الخاصّة حين ترجمتها إلى لغة أجنبية، والتي يستعصي على المترجم فهمها، إلا إذا قرنت بالسّياق السّوسيوثقافي للمجتمع اللّغوي الذّي استعملت فيه.

ب- **التّغيّر الدّلالي (semantic shift)**: وهي تقنية شاع استخدامها في الآداب الإفريقية، من أجل الحفاظ على خصوصية الكلمة الإفريقية في اللّغات الأوروبية، ويقع هذا التّغير الدّلالي عندما تكتسب كلمات معروفة في اللّغة الهدف معنا مغايرا يلائم معنى اللّغة المصدر.

ت- **انزيّاح المتلازمات اللّفظية (collocational shift)**: يقوم المترجم وهو بصدد نقل المعنى الإفريقي، بجمع المفردات في اللّغة الأجنبية التي يكتب بها دون إيلاء أدنى اعتبار إلى لقواعد المتلازمات اللّفظية، كما يمكن له أن يحمّلها بمعاني جديدة.

---

[1]- voir : paul f.BANDIA, translation as culture transfer; evidence from African creative writing, TTR, vol.6, (1993), n°2, p 64-74. https://id.erudit.org/iderudit/037151ar

* بول باندیا هو بروفیسور معتمد لدى قسم الدّراسات الفرنسية في جامعة كونكورديا بمونتريال. حائز على شهادة الدّكتوراه في اللّسانيات بجامعة مونتريال، وعلى اعتبار أنّه أستاذ محاضر فقد أوكل إلية مهمّة تدريس التّرجمة وعلم التّرجمة، وقد تعدّدت مجالات بحثه فشملت اللّسانيات، والدّراسات الثّقافية، ونظرية التّرجمة، إضافة إلى نشره عديد المقالات وفصول الكتب التّي تدول حول ظاهرة التّحويل الثّقافي واللّساني، من منظور ترجمي، كما أظهر اهتماما بالغا بالسّلطة والأيديولوجية في التّرجمة، ودور التّاريخ في مجال علم التّرجمة ضمن سياق مابعد كولونيالي. Paul bandia, la concept bermanien de « l'étranger » dans le prisme de la traduction postcoloniale, TTR, vol.14, (2001), n°2. https://id.erudit.org/iderudit/000572ar

أحاطت رغبة جامحة بالكاتب الإفريقي، الذي يكتب بقلم أوروبي إلى توسيع مدار تلقّي مؤلّفاته ضمن هذا السّياق، بيد أنّ كمّية العراقيل التي حالت دون نجاح تلقّي عمله الرّوائي بالشّكل الذي يرجوه، دفعه إلى توجيه انتباهه إلى تشخيص العلّة، والبحث عن استراتيجيات تؤمّن له معبرا آمنا إلى ذهن القارئ، فيما يخصّ الخصوصيات الثّقافية للغته المحليّة، بعد أن استنفذ تلك الحلول التّقليدية في وضع مسارد المصطلحات «glossaries» والتّي تعمل على تقديم المكافئ أو شرحه، أو الاستعانة بالحواشي «footnotes»، غير أنّها وبصدد ترقيع هذه الهوّة في توصيل المعنى، تقطع على القارئ حبل أفكاره وتتسبّب في توتّر سيرورة القراءة، وبالتّالي التّعدّي على حرمة الشّكل الرّوائي وبناء عليه، وضع (بول بونديا) هذه التّقنيات التّرجمية، ومَوْقَعَهَا داخل النّص «in-text translation». ولا شكّ أنّ هذه الاستراتيجيات تدخل ضمن نطاق التّغريب والتّوطين، وهما الأكثر تداولا في سوق التّرجمة.

1-2- الاقتباس افتراس للنّص الأدبي عند الحرفيّين:

مضى رواد هذا الاتّجاه أو كما يحلو للبعض تسميتهم بأهل المصدر (les sourciers)، في مسار متفرد على اعتبار قناعاتهم، وما بذلوا فيه من جهود في محاولة إثبات أنّهم على صواب دونا عن غيرهم من المدارس والتّوجهات، فالتّرجمة الحرفية لا تعني إطلاقا ترجمة الحرف، بل على العكس من ذلك، فهي قائمة على احترام اللغة المصدر بكامل خصوصياتها الثّقافية والاجتماعية وطبعا إيديولوجيتها، والمترجم مرغم على الأمانة التّامة في عملية التّرجمة والنقل، دون أدنى مساس لمدلولاتها من حذف وتشويه وغيرهما وتركّز المدرسة على قناعتها في محاولة إثبات أنّ الجانب الشّكلي له أهمية بالغة، وأنّ اللّغة التي كُتب بها، هي لغة لابدّ أن نكون أمناء لها لا محالة في ذلك.

إنّ مجرد التّفكير في جعل النّص المصدر يذوي في الثّقافة المستقبلة، يقضي على أهمّ مبدأ في التّرجمة وهي قدسية النّقل، لتقع خيانة صريحة لكاتب النّص، والأدهى من ذلك خيانة للجمهور المستقبل، الذي كان يتوقع نصّا لا تخلو منه روح ومشاعر كاتبه الأصلي، نصّا لا تكف كلماته

وعباراته عن الرّنين معبّرة عن اختلافها، وهذه العلاقة كانت ولازالت محلّ نقاش بين موال ومعارض، منذ العهد الرّوماني والعبّاسي عند العرب وبلغت ذروتها في عصر النّظريات الحديثة للتّرجمة، ولا يزال الحكم فيها دون فصل إلى غاية الآن، وأنصار هذا الاتّجاه أعلنوا ولاءهم للنّص المصدر بشحنته الثّقافية واللّغوية وحملوا المشعل عن الرّومانسيين الألمان، الذين وجّهوا مجهودهم الفكري في نقد وخلق استراتيجيات جديدة تعطي للنّص الأصلي حقّه، وتجذّف عكس التّيار الفرنسي في التّرجمة القائل بالتّملك والتّجنيس، فكانت بذلك نفثا لروح 'الآخر' 'l'autre'، ومن المترجمين أفراد أخلصوا لتوجّهاتهم أمثال الشّاعر (Henry Wordsworth LONGFELLOW/هنري وادزورث لونغفيلو)، وهو أوّل أمريكي يترجم «الكوميديا الإلهية لدانتي» واتّخذ بذلك موقفا جازما أنّ: "عمل المترجم هو نقل ما يقوله الكاتب لا شرح مايعنيه، فهذا عمل المعلّق. إنّ قضية المترجم تكمن فيما يقوله المؤلف والطّريقة التي يقوله بها "[1]، حتّى أنّه تخلّى عن القافية واعتبرها شيئا ثانويا ،كي لا تثقل كاهله في تقصّي الأمانة والحقيقة.

لا تخفى على ذي لبّ، أنّ التّنظير في التّرجمة اكتسب طابعه الرّسمي في المنتصف الثّاني للقرن العشرين، وأيّة دراسات نقدية قبل ذلك، ما هي إلّا مفارقات شخصية توصّل إليها أصحابها بعدما فرغوا من التّرجمة، ليتأصّل بذلك علم للتّرجمة 'la traductologie' لملم بين جنباته كمّا هائلا من المصطلحات، التي اتّخذت مرجعا مهمّا من قبل الباحثين والدّارسين في بناء فكر ترجمي ناضج. أهم المقاربات ذائعة الصّيت تلك التي نادى بها (Antoine BERMAN/أنطوان برمان) رفقة كل من (MESCHONIC Henri/هنري ميشونيك) و(Walter BENJAMIN /والتر بنيامين) التي تدعو إلى كون المترجم الحقّ هو الذي يخلق جوّا حميما مع نصه، حتّى يعزّ عليه إن رغب في تحويره سواء بزيادة أو نقصان، وهي ما أطلق عليها (أ.برمان) "الغاية الأخلاقية" المرجوّة من التّرجمة في تقبّل الآخر بفضائه اللّساني:

[1]- سوزان باسنت، دراسات التّرجمة، تر. فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.سوريا، 2012، ص103.

« L'acte éthique consiste à reconnaitre et à recevoir l'autre en tant qu'autre »[1]

"يعتمد الفعل الأخلاقي على معرفة واستقبال الآخر على كونه آخرا".

أيّ أنّ الجانب الأخلاقي في التّرجمة وارد في جميع الأحوال، ولا يُخوّل لأيّ مترجم مهما كان السّبب بإحداث تغيير، أو أن يتصرف في النّص المراد ترجمته، تحت طائلة البند الأخلاقي، والمترجم ملزم إلى حدّ بعيد أن يكون "كاتبا أصيلا"[2]، ما معناه أن يتزوّد قدر الإمكان بزاده اللّغوي، ويحيز قدرة فائقة على استخدامه بذكاء، وكل لفظ أو عبارة يجب أن تكتسي الشّحنة الدّلالية نفسها، ويحذر من أن يقع في بؤرة الوصف والتّفسير، فهو ناقل أمين فحسب، ويحضرنا أنموذج ضربه لنا (محمد عناني)[3] عن العلامة الفرنسي (Etienne Dolet/إتيان دولي) الذي أعدم بسبب خطأ ارتكبه، عندما كان بصدد ترجمة حوارات أفلاطون، فعندما وصل إلى عبارة استفهامية إنكارية "وماذا يوجد بعد الموت" أضاف عبارة أخرى تفسيرية "لا شيء" فاتّهمته كليّة اللّاهوت بجامعة السوربون آنذاك بالكفر والإلحاد، وقضى نحبه حرقا مثل كلّ مرتدّ لعدم إيمانه بالخلود.

فليس من قبيل الغريب أن يتعرّض الاقتباس مرارا وتكرارا إلى النّقد، من زوايا مختلفة فاعتبره الدّارسون والباحثون في هذا المضمار منهجا تشويهيا وتحريفيا، يسلب حقوق النّص المصر، ويطمس أبعاده الثّقافية والاجتماعية والأيديولوجية، وهذا ما أثار حفيظة (أنطوان برمان) حول ما كان سائدا حول الترجمة، وكيف تلخّص المطلوب منها في تحصيل المعنى ودمجه كليًّا في لغة الثّقافة المستقبلة، حتى يكاد يُخيّل إلى القارئ أنّ النّص لم يترجم، بل كتب في لغته الأم، فيما أطلق عليه مسمّى "الإثنومركزية" "Ethnocentrique"، التي تعمل على دمج التّرجمة ضمن معايير ونظم الثقافة المنقول إليها، وهذا التّمركز العرقي حسب رأيه على بعد خطوات قليلة من تلك التغيرات الشّكلية التي تطغى على النّص، من محاكاة واقتباس وتقليد وانتحال.

[1]- Antoine BERMAN : la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Editions Gallimard, Paris-France, 1984, p74.

[2]- ينظر: محمد عناني، فن التّرجمة، مكتبة لبنان: ناشرون، بيروت. لبنان، 2004، ص07

[3]- ينظر: محمد عناني، نظرية التّرجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات التّرجمة، لونجمان للنّشر، القاهرة.مصر، ط1، 2003، ص29

عدّد لنا (أنطوان برمان) في مؤلفه 13 نزعة تشويهية 'Tendances déformantes' اتّخذها أصحاب الرّأي الآخر ذريعة، حتّى يطمسوا الحرف في سبيل تحقيق جمال الشّكل على حساب المعنى، وتحدث أغلبها بدافع لاشعوري تدفعها ميولات نفسية بحتة، وهي:[1]

1- العقلنة La rationalisation:

تتعلّق أوّل نزعة تشويهية بالتّراكيب النّحوية للنّص المصدر وعلامات الوقف، على اعتبار أنّها عنصر حسّاس داخل الحيّز الأدبي (النّثر)، حيث يتمّ استعمالها لإعادة ترتيب الجمل بسلاسة لتدل على فكرة محدّدة، ذلك أنّ النّص النّثري متشعب ببنياته؛ من أسماء الفاعل والمفعول وأفعاله المبينة للمجهول وغيرها.

2- التّوضيح La Clarification:

وهي الشّرح والإيضاح لما هو مبهم، قصدا أو بغير قصد في النّص المصدر، على اعتبار أنّ التّرجمة يجب أن تأتي أوضح من النّص المصدر.

3- الإطالة L'allongement:

وهي نتيجة حتمية للعنصرين السّابقين، ببسط ما كان مطويّا في النص الأصل، وهو ما يطلق عليه بالتّرجمة المضخّمة (sur traduction) التي لا تضفي شيئا مهمّا عدى تضخيم النص.

4- التّفخيم L'ennoblissement :

وهي التي اكتسبت صفة التّرجمة الأفلاطونية، ذلك أن التّرجمة تأتي أفضل بكثير -شكلا- عن النّص المصدر، بعباراتها الأنيقة انتصارا للمعنى.

[1]- Antoine BERMAN, la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, p52.

5- الإفقار النّوعي L'appauvrissement qualitatif:

دائما ما يكون السّبب خلف ذلك، أنّ العبارات والألفاظ المترجمة لا ترقى إلى المستوى الدّلالي والأيقوني نفسه لتلك المستعملة في النّص المصدر.

6- الإفقار الكمّي L'appauvrissement quantitatif:

وهو وجود عجز ملاحظ على المستوى المعجمي، فيما يخص الدّوال في النّص المترجم مقارنة بالموجود في المصدر، ممّا ينتج عنه نصّ مطول وهزيل تركيبا ودلالة.

7- المجانسة l'homogénéisation:

واعتبرها نزعة متجذّرة في نفس المترجم، الذي يميل إلى توحيد وتنسيق ماهو متناسق في أصله في النص المصدر.

8- هدم الإيقاعات La destruction des rythmes:

لا تقلّ الإيقاعية الموجودة في الشّعر، عن تلك الموجودة في النّثر والمقالة، وحتّى الرّسالة وعلى الرّغم من تشابك الكتلة الإيقاعية في نصّ نثري مثلا، فإنّنا نجد في بعض الأحيان نصّا مترجما قد تشوّه إيقاعيا إلى حدّ كبير، بسبب علامات الوقف المتناثرة بين الكلمات بصورة عشوائية.

9- هدم شبكات الدّوال الضّمنية

La destruction des réseaux signifiants sous-jacents :

في كل عمل أدبي هناك نصّ ضمني، يتمّ التّعرف عليه عبر دوال تتّحد لتشكل شبكات النص السفلي 'sous-texte' الذّي يشكل بدوره وجها من أوجه إيقاعية العمل الفنّي ودلالته وهذا ما يتطلب التّغاضي عن السّطح والولوج في العمق.

10- هدم النسقية La destruction des systématismes :

يتعدّى مفهوم نسق النّص الدّوال إلى الجمل والتّراكيب المستعملة، بالإضافة إلى الأزمنة وتساهم العقلنة والتّطويل والتّوضيح إلى زعزعة أركان هذا النّسق، وتدمير تماسكه إثباتا لمن قال بوضوح النّص المترجم عن ذلك المصدر.

11- هدم أو تغريب الشبكات اللّغوية المحلية La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires :

إنّ اللّغات المحلية لا تقل أهمية عن تلك المثقّفة، بل وأنّ زوالها ينذر بهدم نصيّة الأعمال النّثرية، والعمل على تغريبها ماهو إلا ازدراء للعمل الأصلي، ذلك أن اللّغة المحلية قاصرة عن ترجمة لغة محلية أخرى.

12- هدم التّعابير La destruction des locution :

تشدّ الأمثال والتّعابير والصّور والصّيغ ساعد النّثر، ذلك أنها مثقلة بتجارب لها معانٍ معينة خاصّة باللّغة المحلية، ولا تستطيع المترادفات تعويضها أثناء التّرجمة.

13- محو تراكيب اللّغات L'effacement des superpositions de langues:

تتعايش داخل كل عمل نثري إمّا لهجات مع لغات مثقّفة، أو تعايش عدّة لغات مثقّفة مع بعضها البعض، وفي كلتا الحالتين تتعرّض هذه التّراكيب للتّهديد من طرف التّرجمة.

لم يكتف (أ.برمان) قولا في خلاصة الأمر، بأنّ التّنظير هو فعل وُجد أصلا من أجل تدمير الحرف لفائدة المعنى، بل عدّد لنا صيغا تشويهية أخرى كالتّقليد (l'imitation) مثل الصّور الساخرة والمحاكاة (la parodie) والاقتباس (l'adaptation) والانتحال (le pastiche)

والسّرقة الأدبية (la plagiat)[1] تجتمع كليّة لتشكّل لنا ما سمّاه 'بالتّفخيم' 'l'hypertextuel'، وللحدّ من انتشار هذه النّزعات اقترح "تحليلية للتّرجمة"[2] ذات بعدين، من أجل معاينة نظام تشويه النّصوص:

الأوّل: تحليل بالمعنى الدّيكارتي (analyse au sens cartésien) وتأتي جزئية بجزئية.

الثّاني: تحليل بالمعنى النّفسي (psychanalytique) على اعتبار أنّ هذا النّسق التّشويهي الذي يتمثّل في جملة من الميولات والقوى، تدفع بالتّرجمة إلى الانحراف عن مسارها الطبيعي بشكل لاشعوري، فكانت في نظره الفيصل للحدّ من هذه النّمطية المستهجنة، فتتصدّى للتّرجمة الإثنومركزية (ethnocentrique) التّرجمة الأخلاقية (éthique)، وتعترض التّرجمة الشّعرية (poétique) طريق التّفخيمية (hypertextuelle) وتبرز التّرجمة التّأملية (pensante) في مقابل تلك الأفلاطونية (Platonicienne).[3]

ندلف إلى أحد أعظم دارسي أمريكا الشّمالية، من كان له دون أدنى شكّ تأثيرا بالغا في تحريك مسار الدّراسات التّرجمية:(Lawrence VENUTI/لورنس فينوتي) ودعمه لمبدأ (أ.برمان) فيما أثاره من مسائل حول الأخلاق في التّرجمة، وكيف يتلخّص أهم معيار للحكم على جودة التّرجمة في نقطة رئيسة، هي وجوب الاعتراف بذلك التّعدّد الثّقافي الموجود بين اللّغات، والعمل على إظهاره، وارتكز على مبدأ أنّ التّرجمة هي ممارسة شفافّة (invisible)، حيث يتخلى المترجم عن ذاته تماما، إمّا لصالح مقاصد صاحب النّص، أو لتلك الأساليب السّائدة في الثّقافة المستقبلة أو لكليهما[4]، وعندما يتحوّل فعل التّرجمة إلى عملية تكييف للصّور البلاغية، وتحوير الصّيغ والأفكار التي تخصّ النّص الأجنبي بما يتناسب وأنساق الثّقافة المستقبلة، فإنّه لا يحدّ من خياراته فحسب بل يتعدّى ذلك إلى التّحريف وخيانة الأمانة، في سبيل أنساق هذه الثّقافة

[1]- Voir :Antoine BERMAN, la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, p 29.
[2]- Ibid, p49.
[3]- Voir :Antoine BERMAN, la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, p 27.
[4]- ادوين غينتسلر: في نظرية التّرجمة، اتّجاهات معاصرة، تر.عبد العزيز مصلوح، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت.لبنان، 2007، ص114.

المستقبلة، كما أنّه كشف السّتار عن الادّعاء القائل بالتّكافؤ، بعرضه لعديد التّرجمات وكيف أنّ النّقاد استغرقوا زمنا طويلا لتسجيل مواطن التّناقض فيها، ومثل هذه الفجوات المشتبه بها هي خير دليل على انصهار المترجمين في البنية الثّقافية والاجتماعية، المتعلّقة بثقافة النّص الهدف بوعي أو دون وعي منهم، ويشدّد على أنّ:

« The production of transparent discourse inevitably contributes to the cultural marginality and economic exploitation that translation suffers everywhere today »[1]

"إنّ إنتاج خطاب يتّسم بالشّفافية، يساهم حتما في التّهميش الثّقافي والاستغلال الاقتصادي الذي تعاني منه التّرجمة في كل حدب وصوب في وقتنا الحالي".

ويعود سبب ذلك خضوع المترجم لمؤلف النّص، في محاولات مستميتة منه لقولبة النّص المصدر في وعاء سلس واضح، وهذا ما جعله يصنّف نفسه في زاوية المهمّش المنبوذ، بل وأكثر من ذلك، فقد كان سبب إخفاء نفسه بنفسه ليكون حاضرا غائبا مسيَّرا. وقد بدى لـ (لورنس فينوتي)[2] أن يوصل فكرته بالقول أنّ منهج الاقتباس أو التّكييف لا يعطي ثماره، بل يمكن أن يقلب المعنى رأسا على عقب، متحدّثا عن مواقف تحدث بين أوساط المترجمين الفوريين، حين وصل المترجم إلى كلمة "Cricket"* استبدلها سريعا بـ "Tour de France" في سياق متعلّق بهذا النّوع من الرّياضة، ولحسن حظّه أنّ المندوب الفرنسي شكر المتحدّث على تطرقّه لهذه الرّياضة المتميزة ما جعله ينتبه للخطأ الذي اقترفه، فعمد إلى ترك ما اقتبسه وشرع في شرح ماهية لعبة "الكريكت" إلى الزّبون فطالما كانت التّرجمة فاعلية إبداعية ستتمرّد حتما ضد القيود اللّسانية، ونعني بذلك كلا المنهجين التّأويلي والاقتباس، ولدى (Linda HUTCHEON/ ليندا هوتشون)[3] رأي مختلف

[1]- Lawrence VENUTI, Genealogies of Translation Theory ; Schleiermacher, in TTR : traduction, rédaction, términologie ; Etude sur le texte et ses transformations, Vol.4, N^0 2, p126.

[2]- See: Lawrence VENUTTI, The Translation Studies Reader, Routledge, London, 2000, p91.

* الكريكت (Cricket): رياضة ذاع صيتها في الدّول الآسيوية وخاصة بالهند، تُلعب بين فريقين كل فريق منهما يستوعب أحد عشر لاعبا.

[3]- Voir: Paul, Joanna, Homer and Cinéma, Translation and Adaptation in le Mépris: translation and the classic translation as change in the history of culture, Oxford University Press, Oxford, 2008, p 149.

إزاء ماهية الاقتباس، وطبيعته المتكاتفة، كونه منتجا فكأنّ المترجم مصنِّع استخلصه من مادة خام، وعملية خلق إبداعي عبر التخّلص من قيوده المعجمية والاشتغال في بحث المكافئ الدّلالي ليصل إلى تحقيق الأثر، ونجد(MONTAIGNE /مونتاني) في مقالته «في الخبرة» يصف عمليّة التّواصل بين الطّرفين على أنّها مشاركة متماثلة وأحيانا متفاوتة، والمتلقّي حسب رأيه لا يختلف عن لاعب التّنس، فهو يستعدّ بدوره لتلقي الكلام واستقباله، تبعا لحركة ضارب الكرة وطبيعة الرمية[1] من المترجم نفسه، لنصل إلى آخر نقطة وهي عملية التّلقي.

وقدّم لنا –في وقت سابق– سلسلة من الإجراءات لتحليل التّرجمات، والتّقنية الأجدر إتباعها من قبل المترجم، والتي نالت مساحة شاسعة من التّحليل والنّقد وهي "تغريب التّرجمة" " Foreignizing translation"، والتي تقف في مواجهة "التّوطين" "Domestication"واعتبرها الحلّ الأمثل، خاصّة وأنّه تبنّى الفكر الشلايرماخري بصورة مستحدثة:

« Sheleiermacher allowed the translator to choose between a domestacating method, an ethnocentric reduction of the forein text to target language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethno- deviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad »[2].

" وقد أباح شلايرماخر للمترجم أن ينتقي بين إستراتيجية التّدجين؛ وهي اختزال متمركز عرقيا للنّص الأجنبي إلى القيم الثّقافية للّغة المستهدفة، بترك القارئ في سلام ونقل الكاتب إليه، وبين إستراتيجية التّغريب؛ وهي ضغط منحرف عرقيا لهذه القيم، من أجل تسجيل الاختلاف الثّقافي واللّغوي للنّص الأجنبي عبر إرسال القارئ إلى الكاتب".

[1]- ينظر: سوزان سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النّص، تر. حسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2007، ص 307.
[2]- Lawrence VENUTI, The Translator's Invisibility ; a history of translation, Routledge, London and New York, 1995, p20.

رأت إستراتيجية التّغريب النّور لأوّل مرة بين أحضان الثّقافة الألمانية، على يد الفيلسوف ورجل اللاهوت (Friedrich SHELEIRMACHER/فريدريك شلايرماخر) في أوجّ النّهضة الرومانسية والكلاسيكية، وكان وراء انحيازه لهذه التّقنية واتّخاذها مبدأً، أبعادا سياسية وثقافية إبّان النّزاعات النابليونية، ذلك أن الأدب الفرنسي آنذاك كان له الحظ الأوفر من الهيمنة على اللّغة الألمانية، ما جعله يخرج بفكرة إثراء هذه اللّغة بعيدا عن الهيمنة الفرنسية، وإحياء أدب نخبوي استنادا إلى تفاعل أحداث الحركة القومية وقتها، ممّا بعث الرّغبة في نفوس المنظّرين الألمان كـ (لورنس فنوتي) ونظيريه (والتر بنجامين) و(PANNWITZ Rudolf /رودولف بانت) على إعادة إحياء أسلوب التّغريب معتبرين أنّه وسيلة للإبداع الثّقافي.

إنّ انحيازه نحو ثاني إستراتيجية مبرّر بحفظ الأمانة لجوهر التّرجمة، فعند جلب الكاتب إلى القارئ، وتكييف النّص بما يتوافق وثقافة اللّغة المنقول إليها، فإنّ خيانة الأمانة واقعة لا مفرّ منها، بدلا من قبول الانفتاح على الآخر، وفسح المجال أمام تعايش الثّقافات فيما بينها، وإبراز أوجه الاختلاف عبر احتضان الغريب بدلا من النّفور منه، فهذه الفوارق هي ما تضفي جمالية على التّرجمة وليست محاربتها، ومن أجل خلق بساط يجتمع عليه جميع القرّاء، ويكون أكثر انفتاحا على الاختلافات الثّقافية واللّغوية، لهذا لابدّ من الحفاظ على غرابة النّص الأجنبي[1].

وفي خضمّ هذا الشّتات الذّي يعاني منه المترجمون، شدّ (لورنس فنوتي) الانتباه إلى أنّ تقصّي التّغريب في التّرجمة، واعتماد التعبيرات المولّدة والإغراب اللّفظي واللّهجات وهو ما يمنح للمترجم فرصة إثبات نفسه والرّفع من شأنه، مع احترام عمل المؤلّف، ثمّ إنّها فرصة للتّفتح على الآخر بايجابياته وسلبياته، وعلى الصّعيد النّفسي فالمترجم يلعب دورا مزدوجا ومتناقضا في الوقت نفسه:

[1]- See : Lawrence VENUTI, The Scandales of Translation ; Towards an ethics of difference, Routledge, London and New York, 1998, p87.

« Il veut forcer des deux côtés : forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se déporter dans sa langue maternelle »[1]

" فهو يرغب في الشّدّ على الطّرفين: إجبار لغته على تقبل غرابة الآخر ودفع اللّغة الأخرى على النّزوح إلى لغته الأم".

وهكذا دون ملابسة، يتّضح لنا أنّ الثّورة الفكرية التّي افتعلها الرومانسيون الألمان قامت أساسا ضدّ المقاربة المتمركزة عرقيا للتّرجمة، إلحاقا وإدماجا وتملّكا، وكانت النّواة التي أثمرت بفعلها مسألة الأمانة، وعكسها للبعد الأخلاقي في التّرجمة، وما مسيرة (ل.فينوتي) إلّا تكملة للأشواط التّي قطعها (أ.برمان) في سبيل غاية واحدة، هي احترام الآخر بمعاييره وسننه، والنّاظر في مبادئ نظريته يجد أنّها تجسيد لرفضه الصّارخ لتلك التّيارات المتواطئة في تشويه التّرجمة، وإرضاء قارئها، ولو كان ذلك على حساب النّص المصدر دون أي اعتبار للبعد الأخلاقي، فكان موقفهم المعارض للاقتباس صارخا وواضحا.

لم يكن للمفكّر والفيلسوف الألماني (والتر بنيامين) نظرة مختلفة عن أسلافه من كبار الفلاسفة أمثال (HUMBOLDT/همبلت)، و(SHLEGEL/شليجل) و(HEIDEGGER/هيدغر)، بل سار على نهجهم وتبنّى موقفهم من التّرجمة، حتّى باتت آراؤه نقطة فاعلة في دراسات التّرجمة، ولعلّ أهمّ ما نُشر له مقدمة على شكل مقالة تحمل عنوان « la tache du traducteur» «مهمّة المترجم» كانت توطئة افتتح بها ترجمة « les Tableaux du Paris/لوحات باريس» لكاتبها (Charles BOUDELAIRE/شارل بودلير)، فكان موقفه واضحا إزاء هؤلاء ممّن ترصّدوا التّرجمة الحرفية ورموها بالنّقائص، وارتكز على مفهومين اثنين هما: اللّغة الخالصة (pur langage) وجوهر الإنسان، مستهجنا مبدأ التلّقي، وأنّ التّرجمة غير

[1]- Antoine BERMAN, L'Épreuve de L'Étranger ; culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Gallimard, 1796, p18.

موجّهة البتّة إلى القارئ، فهي تحوّل لغة ألفناها واعتقدنا أمدا أنّها تخصّنا إلى لغة غريبة كل الغرابة[1]، وفكرة وجود قارئ مثالي هي آراء ناتجة عن الرّغبة في تحقيق المثالية، وساق لذلك من الحجج ما رآه يفي بتعليل موقفه، فالتّرجمة بالنّسبة إليه مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنّص الأصلي، وهي علاقة ذو تفاعل عميق، وعندما نقوم بترجمة نصّ أدبي ما، فإنّنا نعمل على إطالة عمر هذا النّص وإحيائه عبر ترجمته، وإذا كان النّص المصدر بطبيعته لا يقبل مبدأ التّلقي فكيف للتّرجمة أن تقبله وهي الوجه الآخر للنص الأصل؟، وهذا نصّ ما جاء على لسانه:

« Yet if it were intended for the reader, so would the original be. If the original does not exist for the reader, how should a translation? »[2]

" لو كانت التّرجمة موجّهة إلى القارئ، لكان على العمل الأصلي أن يكون كذلك أيضا فإن لم يكن العمل الأصلي موجودا من أجل القارئ، فكيف يجدر بالتّرجمة أن تكون كذلك؟".

وتصوّر (و.بنيامين) أكسب نظريته طابعا مميّز، فاللّغة الخالصة التي أفرد لها مقالات لا تفرّق بين المعنى والمبنى، والتّرجمة وإن تطابقت مع الأصل، ففي القيمة لا في الشّكل والمترجم الحقّ مطالب بإبراز أوجه الاختلاف اللّغوية بين النّصين، وتكون الغاية الأسمى للتّرجمة هي التّقريب بين اللّغات للتّعبير عن العلاقة الكامنة بينها بلغة شفّافة:

« La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, n'offusque pas sa lumière, mais c'est la pure langue, comme renforcée par son propre médium, qu'elle fait tomber d'autant plus pleinement sur l'original »[3]

" إنّ التّرجمة الحقّة تأتي شفّافة، لا تخفي الأصل ولا تحجب نوره، على العكس من ذلك فهي تمنح اللّغة الخالصة مجالا للبروز، حتّى تسطع أكثر على النّص الأصلي".

[1]- See: Carol JACOBS, The Monstrosity of translation, modern language, Baltimore, Vol .90, 1975, p756.
[2]- Daniel WEISSBORT and Astradur EYSTEINSSON, translation-theory and practice ; a historical reader, Oxford University Press, New York, 2006, p298.
[3]- Walter BENJAMIN, la tache du traducteur, Gallimard, Paris-France, 2000, p257.

من خلال هذا الطّرح نخلص إلى أنّ (و.بنجامين) يحيد إلى التّرجمة الحرفية، وأنّ الكلمة هي اللّبنة الأساسية في عمل المترجم، ونظريته مماثلة لما نادى به الرومانسيون في القرن التّاسع عشر، بضرورة نقل البنى والتّراكيب حرفيا، واحترام غرابة وغيرية الآخر، وهذا من قبيل احترام الأصل وعدم التّنكر له، إلا أن وجه الجِدَّة يتمثل في أنّه أعطى للمترجم حريّة التّصرف في لغة الثّقافة المستهدفة، فالتّرجمة هي وفاء وحرية في الآن نفسه، حريّة من حيث الخروج بالمعنى والتّحرك في المجال اللّغوي بطلاقة، ووفاء من حيث هي احترام للحرف[1]، وبذلك كان (و.بنجامين) هو أوّل من أثار مسألة 'اللّغة الخالصة'، وكيف أنّ السبيل الوحيد لإخراجها من قوقعتها هو التّرجمة، وجوهر التّرجمة لا يعدو أن يكون سببا إيجابيا في إظهار إمكانية التّفاعل بين اللّغات، وقربها فيما بينها، على الرّغم من بعدها التّاريخي والأيديولوجي إلا أن غايتها موحدّة، فيما دعاه بـ"العلاقة الحميمة".

أعلن (Henri MESCHONNIC/هنري ميشونيك) ولاءه للتّيار الحرفي فيما دعا إليه في بعده الشعري «la poétique de la traduction»، بفضل المنحى الذي منحه (و.بيامين) لدراسات التّرجمة، فقام بإعادة صياغة وبلورة آرائه، وندّد بالمبدأ القائم على أساس أنّه لا يترجم الشّعر إلا شاعرا، واعتبر أنّ رؤيتهم هذه رجم بالغيب وهذا حط من مكانة المترجم، وأمّا التّرجمة فهي لا تقلّ أهميّة عن النّص المصدر، وكلّ نصّ إبداعي عدا عن امتلاكه لمعنى ومبنى، فهو مفعم بإيقاعاته وحركيّته شأنه شأن باقي الأعمال الفنّية الأخرى، كرسم لوحة زيتية أو عزف مقطوعة موسيقية، وركزّ هو الآخر على مظهرين أساسيين في التّرجمة: المظهر الشّعري والاجتماعي، والمترجم بصفته ناقلا "Passeur"[2] وليس مجرد ناقل بسيط، بل مبدع ثانٍ يرقى إلى مكانة الكاتب وهو كيان له وزنه وشخصيته، وأبعد من ذلك رصيده اللّغوي وخلفيته الثّقافية، لذا يجب عليه أن يحافظ على إيقاع النّص "le rythme" موضوع التّرجمة فيتوازى النّصان على المستوى الجمالي، وتصل الدّلالات بشكل متساوٍ، وفي معرض حديثه أشار إلى أن:

[1]- See: Daniel WEISSBORT and Astradur EYSTEINSSON: translation-theory and practice ; a historical reader, p304.
[2]- Voir: Henri MESCHONNIC: Poétique du Traduire, Verdier, 1999, p17.

« La bonne traduction est celle qui fait ce que fait le texte non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique »[1]

" إنّ التّرجمة الجيّدة هي التي تؤدي ما يؤديه النّص الأصلي، ليس فقط في وظيفته الاجتماعية التّمثيلية (الأدب) فحسب، وإنّما في سيرورة عمله السيميائي".

لابدّ أن يترسّخ في أذهاننا أنّ التّرجمة ليست منتجا ثانويا، وإلا كيف نفسّر تحوّل بعض التّرجمات إلى مرجعية عامّة، خاصة تلك التّرجمات المتعلّقة بالنّصوص المقدّسة ورفضه لأسلوب التّوطين نابع من قناعته أنّ التّرجمة وجدت للالتقاء بالآخر، ومحاورته في أفق تسوده ثقافتين وحضارتين، تتفرّد كل منهما بطريقتها الخاصة في القول "Oralité" وبما أن الشّخص السّوي إذا ما استهجن أمرا، فمؤكّد أنّه بدا له من قبيل المتناقض و(والتر بنيامين) طرح في سجال أبحاثه سؤالا لم يبتغ وراءه جوابا، غير إثارة حفيظة الباحثين لتقصّي الصّحيح، حول أنّه إذا كان الغرض المنتظر من التّرجمة هو بيان العلاقة الموجودة بين اللّغات، وإذا كان تزاوج الثّقافات هو السّبب في ديمومتها، فما فائدة أن تتقوقع كل لغة على نفسها، وتمنع أيّ بوادر لإثراء بعضها البعض؟ أمّا إذا لم يكن المترجم خلّاقا مبدعا، ولا ضليعا بالإلمام بالمعنى وحفظ المبنى، عليه ترك التّرجمة الأدبية والالتفات إلى التّرجمة البراغماتية، ذلك أنّ العمل المترجم هو إعادة كتابة فنية، وعملية التّرجمة في حدّ ذاتها شكل إبداعي فنّي،[2] ولا يسعنا إلّا أن نضع خطاّ بالبند العريض عمّا يجب أن تكون عليه الترجمة، فبالنّسبة إليه هي "إنشاء علاقة جديدة، التّفتح واستعمال المفاهيم الجديدة"[3].

وهذه المفاهيم المولّدة «néologismes»، إلى جانب الاقتراض «l'emprunt» هي التي تحيي نبض الثّقافات وتنعش اللّغات، ولمسة الغرابة التي أشار إليها هي السّبب في أنّه كلّما "واجه القارئ تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه وذوقه، فإنّ ذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنّص، وهذا

[1]- Ibid., p85.
[2]- See: Mary Snell-HORNBY, The Turns of Translation Studies ; new paradigms or shifting view points?, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, V.66, 2006, p22.
[3]- Voir : Lucie BOURASSA : Henri MESCHONNIC, pour une poétique du rythme, Édition Rhuthmos, 2013, p114.

انفعال كفيل بخلق الحسّ الجمالي لدى القارئ"[1] والاقتراض الذي تقتات عليه اللّغات هو السّبب في كينونتها، ولا يشرق جمال الأسلوب إلا من لغة نقيّة، خاصة لغة الآداب عامة، التي ما فتئت تدرأ عنها أذى النّزعات التّشويهية، والتّرجمة الشّعرية خاصة فيما طالها من الإلحاق «l'annexion»، فاقترح ما أطلق عليه "الانزياح عن المركز" أو "الانفتاح" « le décentrement» وراح يعرّفه:

« Le décentrement suppose un rapport textuel entre deux discours, dans deux langues cultures, jusque dans la structure linguistique de la langue »[2]

"الانفتاح يفترض وجود علاقة بين خطابين في لغتين تنتمي كل منهما إلى ثقافة مختلفة عن الأخرى، بما في ذلك البنية اللّغوية للغة ما".

وخلاصة ما قال به (هنري ميشونيك) طيلة مسيرته، أنّ التّرجمة التي ترفض استقبال الغريب، لا تستحق أن تدعى ترجمة، وما هي إلا انصهار في ثقافة الآخر، فنحن لا نلمس الحسّ الإبداعي إلا عندما تتلاقح الثقافات وتتزاوج اللّغات، دون أن يكون عليها مماثلة بعضها، بل بتقبل هذا الاختلاف، وهذا هو جوهر التّرجمة الشّعرية، وحذّر من بعض المطبّات التي يقع فيها المترجم في تحميل نصّه مالا طاقة له به، حين يحاول اصطناع الشّعرية في نص غير شعري، وهو ما دعاه بالتّشعير «Poétisation»، وللتّرجمة الأدبية حقوقها المشروعة لتبقى عنصرا فاعلا في لقاء الحضارات، خاصة تلك الشّعرية والنّثرية وإذا خذلها المترجم أثناء ترجمتها، سنقول لهذا النّمط الإبداعي عليك السّلام، "والمترجم النّاجح في هذا الميدان هو الذّي يسعى إلى أن يُشعر جمهوره بأنّه يقرأ شعرا عربيا مثلا ولكن بأفكار وأساليب شاعر أو شعراء آخرين"[3] وهي مهمّة ليست بالهيّنة، ومن خاض غمارها وجب عليه تحمّل مسؤوليته أمام جمهور أغلبه ذوّيق للأدب، وقياس

[1]- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقي، دار جليل للنشر، عمان.الأردن، ط1، 2008، ص104.

[2]- Ibid. p116.

[3]- عناد غزوان، أسفار في النّقد والتّرجمة، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد.العراق، ط1، 2005، ص17.

درجة استجابتهم، وقدرته على دفعهم إلى الإصغاء إلى الحرف بعناية واحترام[1] وهذا الأثر لا يجوز أن يكون مجرّد استنساخ للوحة زيتية، بل إثبات قدرته على تقديمها في ألوانها الأصلية، وما عداها من ترجمات فهي خاضعة بالتّأكيد إلى أبعاد أيديولوجية وثقافية معينة.

وختاما لما عرضناه فإنّ فصل المبنى عن المعنى بالنّسبة إلى موالي التّيار الحرفي، كفصل الرّوح عن الجسد، ويرون أنّ حدود الاقتباس والتّرجمة تنتهي عند بداية حدود الشّكل النّصي، ولابدّ من تقديس هذا الوعاء، ولا يحقّ لكل من يقتبس النّص إلى لغة أخرى بشكل ترجمي أن يعدّل من محتواه، واللّغة هي ما تحدد المعنى، لنخرج بترجمة مصقولة متشبعة بتعاليم النّص الأصلي وحقيقة كينونته، ولا يتأتّى ذلك إلا بموازنة الخطاب بين لغتي المصدر والهدف تراكيبيا، بانتقاء المفردات الملائمة وصياغتها بأسلوب ذكي، ما يترك مجالا أماما القارئ، ليعلم أنّه توجد حقيقة أخرى مخالفة لحقيقته، وبما أن الموضوع الذي يشغلنا في هذه الدّراسة هو الاقتباس، يؤكد بعضهم عن ترجمة المسرح "كان أول مثل لهذه الترجمة هو العمل الذي افتتح به المسرح الكوميدي «هيلين الجميلة» عن مسرحية «أوفنباخ» التي تحمل العنوان نفسه، والتي عرضت أولا في عام 1864م وطبعت في بولاق عام 1869م"[2]، ويبدو أن هذه كانت أول ترجمة حرفية لعمل درامي أوروبي اقتبس إلى اللّغة العربية.

وهكذا نخرج بجملة المعايير مفادها أنّ:

- اللّغة أداة مهمة في اكتساب المعارف والتّزود بالخبرات، ولا تقتصر وظيفتها على الجانب الاتّصالي والإخباري، كما أنّها ليست مجرد قالب ينقل الرّسالة.
- الأمانة للحرف هي أمانة للآخر، حتّى وإن تعلّق الأمر بالاقتباس، فلا يُعدّ هذا انتقاصا من قيمة الترجمة، على العكس من ذلك، عندما تحتضن الغريب في كنفها، فهي تفسح

[1]- Voir : Ferhat MEMERI : le concept de littéralité dans la traduction du 1 Coran, la cas de trois traductions, recherche présentée pour l'obtention du diplôme de doctorat d'état en traduction, Université de Constantine, 2005-2006.

[2]- فيليب سادجروف، المسرح المصري في القرن التاسع عشر، تر. أمين العيوطي، وزارة الثقافة ، القاهرة.مصر، 2007، ص 67.

المجال أمام معرفته جيدا، وتنشيط التّفاعل بين الهوية والغيرية وبالتّالي الإفادة والاستفادة منه.

- يشكّل البعد الأخلاقي في التّرجمة «L'éthique» الغاية المرجوة من العملية التّرجمية .

1-3- اقتباس الأفكار وترجمة المعنى عند التّأويلية:

اكتسحت هذه النّظرية مجال الدّراسات التّرجمية، وعُرفت بمواقفها المناصرة للمعنى جرى استعمالها بادئ الأمر من طرف المترجمة الفورية (Danica Seleskovitch/دانيكا سيليسسكوفيتش) و (Marianne LEDERER/ماريان ليدرر) بالمدرسة العليا للتّراجمة والمترجمين بباريس – فرنسا– انطلاقا من تجاربهما الميدانية في حقل التّرجمة الفورية والتّتابعية، وقد أسهبت في عطائها في تكوين أجيال تبنّت آراءها وتوجّهاتها، عبر إرساءها بنودا للعملية التّرجمية في مؤلفها «traduire interpréter pour» التّأويل من أجل التّرجمة، وقد نشرت قبل ذلك أوّل مؤلف لها عام 1968م حمل عنوان «المترجم الشّفهي في المؤتمرات الدّولية»، ضمّنته المبادئ التي كانت نتاجا لتجاربها الشّخصية في ممارستها العملية، ذلك أنّ أساس النّظرية التأويلية هي الممارسة ممّا جعلها في حركيّة مستمرّة، فاستقطبت عديد الباحثين في الدّرس التّرجمي ممارسة وتنظيرا وتجزم (د.سيليسكوفيتش) أنّ المترجم لا يباشر نصّه بالتّرجمة، إلا إذا أحاط بمعناه وما المعنى إلا:

« la rencontre dans l'esprit de la formulation linguistique qu'on voit sur la papier et des connaissances dont on dispose à la lecture »[1]

" التقاء في الذّهن بين الصّيغة اللّغوية على الورق، وبين المعارف التي استقيناها من القراءة".

وبإعلان ولائها للمعنى الذي يعتبر اللّبنة الأساسية لكل فعل تواصلي، وأنّ المترجم عنصر فاعل في هذه العمليّة، نبّهت إلى وجوب أن يتشرّب المترجم أفكار النّص المصدر ومعانيه وأن يصيب فهمها. اتّخذت المدرسة العليا للتّراجمة والمترجمين بباريس (ESIT) شعارها "لا ترجمة بلا

[1]- Danica SELESCOVITCH ET Marianne LEDERER, Interpréter pour traduire, Didier Édition, Paris-France, 2001, p22.

تأويل" طريقا تعلن به تمرّدها على الاتجاهات التي رأت في التّرجمة مجرد بحث عقيم عن المترادفات، وقد صرّحت (Marianne LEDERE/ماريان ليدرر) في وقت سابق أنّه:

« Il ya longtemps qu'aucun théoricien n'affirme plus que traduire c'est transcoder mot à mot. Le principe est rejeté, il n'y a personne pour défendre la méthode. Faire du mot à mot ? L'expression est même péjorative »[1].

" منذ وقت طويل لم يعد أيّ منظّر إلى تأكيد أن التّرجمة هي فعل إعادة ترقنة. فهذا المبدأ مرفوض، ولا وجود لشخص دافع عنه، القيام بترجمة حرفية؟ العبارة نفسها تحمل معنا مهينا".

ليس بالأمر الصّعب عندما يقرأ أحدهم ما كتبته، أن يعي أن نظرية المعنى التي نادى بها أصحابها تلغي كلّ تصوّر يعطي الأولوية إلى القالب الشّكلي، فقد يلتفت إليه المترجم يوازي فيه بين الكلمات ويدمر روح اللّغة، تماما مثلما أكّده (Daniel MOSKOWITZ/دانيال موسكويتز) قائلا أنّنا في التّرجمة يهمنا ترجمة الأفكار وفعلا نترجم الأفكار لا الكلمات[2].

ولما كان الاقتباس شكلا من أشكال التّرجمة، ومسرحا يستعرض فيه المترجم كفاءاته التّوصيلية من خلال نقل معاني نصّ ما، من بيئة غريبة وأقلمته بما يتناسب وبيئته، أوليس فعلا تأويليّا هو الآخر، وتصرّفا تحت اسم مغاير؟ ونحن نعلم جيّدا أنّه مهما اختلفت التّسميات فمقصودها واحد، ويأتي (Daniel GOUADEC/دانيال غواديك) ليؤكّد من زاويته هذا التّداخل، مردّدا أن التّرجمة في الواقع لا يجوز حصرها في فعل الانتقال من لغة إلى أخرى، على العكس من ذلك، فهي تتطلّب وتستلزم تصرّفا تامّا، تفرضه البيئة الثّقافية المستقبلة بعاداتها وتقاليدها، المختلفة تماما عن تلك في الثّقافة المصدر، فهو شعب أذواقه وطريقة تفكيره وعيشه وتصرفاته تفترق، لا تشترك،

[1]- Danika SELESKOVITCH et Marianne LEDERER, Interpréter pour traduire, 4ème édition, Dédier érudition, Klincksieck, 2001, p 27-28.
[2]- voir : Jean René LADMIRAL, Traduire ; Théorèmes pour la traduction, Dédier, Paris, 1994, p 220.

ويحقّ له أن تصله المادّة المترجمة مهما كان نوعها، وكأنّها كتبت من قبل شخص ينتمي إلى الثّقافة نفسها.

فلنعد قليلا إلى الوراء حين عُدّت الكثير من التّرجمات اقتباسا، لكثرة ما تمّ التّصرف بها ونستشهد بما قاله (Peter NEWMARK/بيتر نيومارك) في حصيلة أبحاثه:

« It is true that throughout history, and notably in the Roman and the Elizabethan periods, there is little to choose between the styles of many translations and their originals, in particular of poetry and comedy, where the translation is often an adaptation »[1].

" حقيقة أنّه عبر التاريخ، وأكثر تحديدا في العصر الرّوماني وعهد الملكة إليزابيث، لم تكن هناك وفرة في الاختيار بين أساليب الكثير من التّرجمات وأصلها، على الأخصّ تلك المتعلّقة بالشّعر والكوميديا، أين كانت التّرجمة من الأساس اقتباسا".

نستشفّ من خلال هذه السّطور، أنّ المترجمين آنذاك كانوا يتصيّدون الدّلالات والبلاغات دون اللّغة وأبنيتها، فإذا ما داهمتهم الأفكار تصرّفوا في نقلها حسب ما تحتّمه الخصوصيات الثّقافية المحيطة بالمادّة المراد ترجمتها، ما جعل المترجم الكندي ذائع الصيت (Michel GARNEAU/ميشال غارنو) يستخلص مصطلح «tradaptation» "الترجمة الاقتباسية" انطلاقا من تكييفه لمسرحية «Têmpete» ليحمل بين طيّاته مدى العلاقة القائمة بين التّرجمة الاقتباس، وكعادته كان (غامبيي) سبّاقا إلى ضبط مفهومه:

« La tradaptation permet donc à la fois de dépasser les oppositions dichotomiques habituelles et permet de prendre davantage en considération les publics ciblés »[2].

[1]- Peter NEWMARK, About Translation, Multilingual Matters (series): 74, Philadelphia, 1991, p5.
[2]- Pilar ORERO, Topics in Audiovisual Translation, Benjamin's Translation Llibrary, Amsterdam; Philadelphia, 2004, p 180.

" تسمح إذن التّرجمة الاقتباسية بتجاوز التّعارض الاعتيادي بين التّرجمة والاقتباس، كما تسمح بمراعاة جمهور القرّاء".

فكما نعلم أنّ هذا هو صراع بين الحرفية والحرّية أو التّصرف، بين إعادة الصّياغة والتّكييف الإبداعي والمحاكاة، وفي المقابل نجد أنّ جمهور المتلقّين لا يشتركون بالضّرورة في رصيدهم الثّقافي واللّغوي، وقدرتهم في الاستيعاب، ومهاراتهم في القراءة، نتيجة الفروق الاجتماعية، وتباين الفئات العمرية.

شهدت السّبعينات والثّمانينات تفاعلا مذهلا لفعل الاقتباس، وهو العصر الذّهبي للفاتنات الخائنات "les belles infidèles"، التي نشأت في فرنسا وانتشرت لاحقا عبر البلدان الأخرى، وفي هذه الفترة نشطت كثيرا التّرجمات الحرّة، وكانت حجّتها في ذلك هي الحاجة إلى نصوص أجنبية مُأقلمة حسب أذواق الثقافة الهدف وأعرافها[1] غير عابئين بالضّرر الذي يلحق النصّ المصدر نتيجة ذلك، بعد فترة تقولبت نظرية الخيانة والأمانة، وعلى الرّغم من ذلك، تابعت الاقتباسات طريقها لتهيمن على المسرح والصّناعات السينمائية، ما يُعرف بفيلمة الرّوايات.

تماما مثلما يستوعب الاقتباس فعل الإبداع والتّصرف، في إطار ما تتطلّبه المؤشرات الاجتماعية والتّاريخية والدّينية، يتبنّى الاتّجاه التّأويلي المبدأ ذاته، فلنأخذ الجانب الدّيني مثلا؛ إذا طُلب من المترجم العربي أن ينقل فلمًا هو بالأساس موجّه إلى فئة عمرية لم تبلغ سنّ الرّشد، لن يكون من السّهل عليه أن يلتزم بنقلها كما هي دون تعديلات ليس فقط على مستوى بنية اللّغة أو حتّى مسألة التّصرف في المعنى، بل سيجد نفسه مجبرا على إجراء تغييرات لابدّ منها حتّى تستقيم مع ثقافة اللّغة المستقبلة، وتتوافق مع انتمائها الدّيني، خاصّة مع التّباين الذي تعايشه المجتمعات فيما يخص المعتقدات الدّينية، فعند المسيحيين متى أبصر مولود النّور تُحضّر له مراسم التّعميد في الكنيسة، وقد أطلعني قسّ إسباني أنّها عادة تداولوها منذ أيّام سيّدنا المسيح، فقد كان

[1]- Mona BAKER, Routledge Encyclopédia of Translation Studies, p 5.

ينزل إلى نهر الأردن، وتجيء كلّ والدة بوليدها، ليتمّ غمس رأسه في الماء مع تلاوة شعائر خاصّة، وكلّ كنيسة تتفرّد بطابعها الخاص، فالأرثوذكسية غير الكاثوليكيّة سواء عبر الرّش أو تغميس الرأس في الماء، تبقى اختلافات شكلية لا غير، هنا يتحتّم على المترجم إيجاد الظّاهرة البديلة في ثقافتنا حتى لا يقع في نزاعات هو في غنى عنها، وباعتبارنا أمّة محمد – عليه الصّلاة والسّلام– فإنّنا نقيم العقيقة احتفاءا بالمولود الجديد، وحلق شعر رأسه وختانه قبل أن يبلغ أشدّه.

أليس تقاطع الاقتباس والتّأويل انتصارا للمعنى في نقطة واحدة يدّل على اختلاف في الدّال لا غير، أمّا المدلول فهو واحد، وأمام ما استعرضناه فإنّ اللّغة ما هي إلّا الوعاء الحامل للمعنى، والالتزام بالكلمة عائق أمام سير التّرجمة، وأيّ تهكّم أكبر ممّا أورده (voltaire) "فولتير" مندّدا:

« Malheur au faiseur de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énerve le sens ! c'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue et que l'esprit vivifie »[1].

" سحقا للمترجمين الذّين يتّخذون التّرجمة الحرفية منهجا، ممّن تتسبّب عباراتهم المترجمة في إغضاب المعنى ! لذا يمكننا القول أن الحرف يقتل المعنى أمّا الرّوح فتحييه".

بما أنّنا طرقنا باب هذه النّظرية فلا بدّ أن نحدّد تقسيمات الفعل التّرجمي، والتي ترد إلى حدّ ما في نسق اتّفاقي، ومن كثرة تداخل بعضها ببعض، جعل تعاقبها بدقّة أمرا صعبا ولكن بحثا عن السّهولة يمكن تقديمها بشكل منفصل.[2]

1-3-1- مرحـلة الفـــهم:

لكي يبلغ المترجم الدّرجة التّي تخوّله إلى التّرجمة، كان لزاما عليه أن يحيط بمعنى النّص، ولا يتأتّى ذلك إلا عبر استيعابه وفهمه الجيّد، أيّ التّفاعل بين المترجم ونصه، ونلخّص ما يجب عليه فهمه في:

[1]- Danika SELESKOVITCH et Marianne LEDERER, Interpréter pour Traduire, p 184.
[2]-Marianne LEDERER, la traduction aujourd'hui, Lettres Modernes Minard, Paris-France,2006, p113.

أ- فهم المكوّن اللّغوي Comprendre la composante linguistique :

لا شكّ أن المكتسبات اللّغوية تشكّل جزء مهمّا من المخزون المعرفي للمترجم، ومدى قدرته على فهم النّصوص وإعادة صياغتها، ولابدّ أن يكون ضليعا باللّغة التي ينقل منها والتي ينقل إليها:

« Pour étudier le processus de la traduction sur le plan théorique, il est important d'écarter les problèmes d'ordre linguistique et de postuler une connaissance des deux langues »[1]

" من أجل دراسة مسار التّرجمة على المستوى النّظري، فإنّه من المهمّ بمكان تنحية المشاكل المتعلقة بالنّسق اللّغوي، وضرورة توفر معرفة باللّغتين"

أيّ أنّه إذا أردنا التّنظير للتّرجمة، فلابدّ من إزالة العوائق اللّغوية، والتّسليم بإتقان اللّغتين المصدر والهدف، ذلك أنّ معرفة اللّغتين وإن كانت لا تحقّق التّرجمة، فإن استخدامها ببراعة هو ما يفعل ذلك، ما يحقّق رصد المعنى وإعادة صياغته.

ب- فهم الضّمني Comprendre les implicites :

تشير هنا (م.ليدرر) إلى الافتراضات وما بين السّطور، التي أدرجتها تحت مصطلح "الضّمني"، وتعتبرها مهمّة بقدر الظّاهر أو الصّريح، ذلك أنّ لها تأثيرا واضحا على معنى النّصوص، وفي معرض ما حرّرته بين صفحات كتابها، عرضت مثالا للمعنى الضّمني عن (ORECCHIONI Catherine KERBRAT/كاثرين كربات أورثيوني) في ملتقى انعقد عام 1980م، حول كيف نفهم الضّمني «Comment comprend-on l'implicite»

[1]- Ibid., p26.

وكيف أنّ المترجم بوصفه متلقيّا بإمكانه فكّ شفرات نصّه، بالاستعانة بكفاءاته اللّسانية والموسوعية، وكان المثال كالآتي:[1]

« Pierre a cessé de fumer »

- بيار لا يدخّن حاليا.
- كان بيار يدخّن في الماضي.

هذه العبارة يمكن أن تسوق لنا معنيين، أوّلهما صريح واضح وثانيهما افتراض مسبق ويمكن أن يكون لهذه العبارة معنًا ضمنيا يفهم بين السّطور: هو ليس مثلك فلقد توقّف عن التّدخين، حريّ بك أن تفعل مثله. فالضّمني جدّ وارد في النّصوص، وعلى المترجم فقط أن يتحكّم في مقاليد الظاهرتين حتّى يخرج بترجمة مناسبة، وأن يستنجد بمعارفه السّابقة خلاصة تجاربه وأبحاثه، ولا شكّ أنّ تكوين المترجم في مجاله يسعفه في فهم نصّه والإحاطة بحيثياته، "فالمترجم إمّا قارئا ليَفهم وإمّا كاتبا ليُفهم مقصد النّص الأصلي":

« Le traducteur, tantôt lecteur pour comprendre, tantôt écrivain pour se faire comprendre le vouloir dire initial »[2]

تقترح (م.ليدرر) إجراءً يساعد المترجم إلى حدّ بعيد إلى إزالة الغرابة، خاصّة فيما يتعلّق بالاقتباسات المستعارة من ثقافة لغات بعيدة كلّ البعد عن بعضها البعض، وهو التّوضيح « l'explication » بجعل مكوّن ثقافي ما مألوفا للقارئ الأجنبي، وضربت مثالا عن الطّابع الثّقافي للمجتمع الهندي بعد فترة قصيرة من تحصّله على الاستقلال في طريقة عيشهم وعاداتهم وتقاليدهم[3]، وخاصّة تميّزهم من ناحية الأطعمة مثل " Laddu " وهو نوع من الحلويات يقدّم في المناسبات ويأتي كروي الشّكل، كذلك " Gulab-jamuns " حلوى مشهورة في الهند، فالغربيون يقدّمون الفرنيات المالحة والحلوى في حفلات الزّفاف، أمّا العرب فيتفرّدون بمختلف

[1]- Ibid., p26.
[2]- Danica SELESCOVITCH ET Marianne LEDERER : Interpréter pour traduire, p19.
[3]- Voir: Marianne LEDERER, traduire le culturel ; la problématique de l'explicitation, Palimpsestes, traduire la culture, Paris3, Sorbonne Nouvelle, Presse de la Sorbonne Nouvelle, N^0 11, 1998, p 161.

أصناف الحلويات الشّرقية وعلى الرّغم من اختلاف الحلويات وأشكالها من مكان إلى آخر، غير أنّ وظيفتها واحدة، ولا تكفّ تشدّد على ضرورة أن توازي ترجمة الثّقافة بين الضّمني والصّريح، كما أنّ السّياق أغلب الأحيان قد يغني المترجم عن التّهميش والشّرح.

ت- المكمّلات المعرفية les compléments cognitifs :

من أجل أن يبلغ المترجم نقطة فهم مقاصد صاحب النّص، يجب عليه أن يمتلك ما يكفي من المعارف المناسبة لذلك، فالمخزون المعرفي الذي تشكلّه التّصورات الذّهنية والذّكريات والمشاعر، هو أيضا تلك المعارف النّظرية، والتّخيلات، وثمرة المطالعة، وكذا حقل مفتوح من الثّقافة العامة والعلوم المتخصّصة[1]، إذن هو كل متكامل يحتويه عقل الإنسان يستعين به في فهم ما عسر عليه.

1-3-2- التّـــجريد اللّـغوي La Déverbalisation :

وفي هذا الطّور يوجّه المترجم جلّ تفكيره إلى الاستدلال المنطقي، بغية فهم دلالات أفكار نصّه، بغضّ النّظر عن القالب اللغوي المعبّئة فيه، وتحيلنا (م.ليدرر) على مثال التّرجمة الشّفوية، وهي أشبه بلعبة الذّاكرة المعرفية، فالجمل المنطوقة تتوافد وتتزاحم في ذهن المترجم، ما يشكّل استحالة استعادة ما قيل حرفيا، وتشكّلها إلى وحدات ذهنية مختلفة يفتح أمام المترجم الطّريق إلى جمع تلك الأفكار المشتّتة، وإعادة قولبتها في وعاء لغوي آخر، واهتمام المترجم لا بدّ أن ينصبّ على ترجمة الأفكار ذلك أنّه:

« Translation is thus not seen as a linear transcoding operation but rather as a dynamic process of comprehension and re-expression of ideas »[2]

" لا يُنظر إلى التّرجمة إذن على أنّها عملية تشفير خطية (ترقنة)، بل على العكس من ذلك هي سيرورة فهم دينامية وإعادة صياغة الأفكار".

[1]- Marianne LEDERER, la traduction aujourd'hui, p29.
[2]- Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, London and New York, 2001, p113.

1-3-3- إعــادة الصّــياغة La réexpression :

ولأن اللّغة في نظر هذا التّوجه عائق أمام المترجم، رأوا أنّ تركيزه يجب أن ينصبّ على ماهو خارج الأبنية اللّغوية، وكيف لا ونحن رأينا ما طال التّرجمة الآلية من فشل ذريع بسبب اعتمادها على تشفير الرّموز واستبدالها ببعضها، وإذا ما تحدّثنا عن الأمانة فهي أمانة للمعنى لا غير، ولكي يتحقّق شرط الأمانة على المترجم أن يكون وفيا لمقاصد صاحب النّص في المقام الأوّل، ثم في مرحلة إعادة الصّياغة ثانيا، أن يلتزم بما تقدّمه لغة الوصول من وسائل تساعده على بلورة تلك المقاصد، وفي آخر مقام وفاؤه للمتلقّي ومدى استيعابه للتّرجمة[1]، وبذلك يمّحي النّص المصدر من كل مرجعياته، ويُرمى رمية الثّوب البالي، ويبقى الهدف الأوحد لمدرسة باريس، هو تأويل النّص من أجل فهمه وليس بمعنى تفسيره.

كان للباحث الكندي (Jean DELISLE/جون دوليل) نظرة مماثلة لكنّها مختلفة إلى حدّ ما، حيث اعتمد تقسيما خاصّا به، بتحديث جديد للمنهج التّأويلي معتمدا على تحليل الخطاب ولسانيات النّص، كما أثار الجانب الفكري في سيرورة التّرجمة والعملية الإدراكية للتّحويل اللّغوي، وكانت التّرجمة وفق منظوره عملية استدلالية لتحليل الخطاب الذّكي، وتأتي على ثلاثة مراحل[2]، أوّلهما وثانيهما أسلفنا ذكرهما آنفا في تقسيم (د.سيليسكوفيتش) وهما الفهم الذي يتطلّب فك تشفير العلامات اللّغوية بتحديد العلاقة الدّلالية بين الألفاظ والمنطوقات، وإعادة صياغة المفاهيم وتغيير تركيبها عبر تسلسل الأفكار والافتراضات المنطقية، لتأتي آخر مرحلة وهي المراجعة أو المراقبة، "ويعني ذلك إعادة القراءة الموضوعية، مع مقابلة المقولات الأصلية والمستهدفة، أو إعادة القراءة النّقدية للنّص المستهدف على حدة، وتنتهي مرحلة المراقبة هذه بمراجعة المحقّق"[3] أيّ التّحقّق من صحّة التّرجمة في شكلها النّهائي، وهذه النّقطة تمّ إهمالها من قبل أغلب منظّري التّرجمة، وهو دور يتقمّصه المترجم نفسه، أو مراجع يعود أدراجه فيمحّص ويغربل ما جادت به

[1]-Voir: Marianne LEDERER, Études traductologiques, Lettres Modernes Minard, Paris.France, 1990, p79.
[2]- See : Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, p113-14.
[3]- إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، مرجع سابق، ص27.

بنات أفكاره، فيحلّلها ويصوّب ما يجدر به أن يُصوّب في ترجمته، بحذف ما زاد وإضافة ما نقص، على مستوى الوحدات المعنوية والتّراكيب اللّغوية.

أولت نظرية المعنى اهتمامها نحو ثقافة اللّغة المستقبلة، على اعتبار أنّها الوعاء الجديد الذي سيحمل أفكار الكاتب، ووجود الغريب ماهو إلا تقليل من زادها اللّغوي، وهذا ما يجعل التّغاضي عن بعض الخصوصيات الثّقافية أمرا لا بدّ منه، مراعاة للمتلقي، وعلى المترجم كما قال « Daniel GOUADEC » : "أن ينقل المضامين ويترك جانبا نسخ الشّكل، حتى أنّ بإمكانه الذّهاب إلى أبعد من ذلك، فيترجم جزءً صغيرا من النّص المصدر إن تطلب تحقيق الغايات المرجوة ذلك"[1]

وممّا سبق نستخلص أنّ:

- مفهوم الأمانة بالنسبة إلى أصحاب هذا المنهج، هي أمانة محايدة ومتحيّزة للّغة المستقبلة والقارئ المتلقّي، بالإضافة إلى مقاصد صاحب النّص، أمّا عن النّص المصدر فنتساءل ما حلّ به؟ فلا نجد إجابة غير أنّ مثله كمثل السّتار في ألعاب الخفة يقع أرضا ليظهر السّاحر خلفه (النّص المترجم).
- غاية التّرجمة الأسمى هي نقل المعنى مهما كلّف الأمر، ولو كان ذلك على حساب البناء الشّكلي للنّص المصدر، تماشيا مع مبدأ "الغاية تبرّر الوسيلة"، ما يشمل فعل الاقتباس أيضا.
- لا ترجمة دون تأويل، ولا يُباشر النّص بالتّرجمة إلا عبر فهمه وتصيّد معناه، ليتمّ تعريته من ثوبه اللّغوي وإعادة صياغته لاحقا.

[1]- Daniel GOUADEC, le traducteur la traduction et l'entreprise, Collection Afnor Gestion, Paris-France,1989, p16.

- إنّ السّياق هو بمثابة المصفاة التّي تمحّص معناً لا غير من بين الكم الهائل من المعاني التّي يحتملها النّص، فالكلمة لا يتحدّد معناها، ولا ينجلي الغموض الذي يكتنفها، إلاّ إذا وضعت ضمن سياقها، وإلا دخل المترجم في متاهة تعدّد المعاني (La polysémie).
- يعدّ إسقاط بعض الخصوصيات الثّقافية والتّاريخية، وقليلا من الأبعاد الاجتماعية مراعاة للمتلقّي الأجنبي أمرا واردا، ولا ضير فيه، ولو على حساب الثّقافة المصدر، والقالب اللّغوي الذي تُنقل فيه الرّسالة، هو القشرة التي تحمي روح الرّسالة نفسها، في سبيل تحقيق الوظيفة التّواصلية، لكن لا بدّ من الإقرار أنّ روح التّرجمة تكمن في التّجاذب بين المعنى ومبناه، لا بمحاولة الفصل بينهما.

1-4- الاقتباس في بحر النّظرية السّوسيولسانية:

برزت النّظرية السوسيولسانية من خلال اعترافها بدراسة اللّغة، من جانبها الخارجي فالإنسان وليد بيئته، ومنذ نعومة أظفاره نراه يتنسّل من شرنقته ملتحقا بالرّكب الجماعي المخزّن في جيناته، لذا لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل العناصر اللّغوية عن سياقها الاجتماعي والثّقافي، فلا يتوصلّ المترجم إلى فهم دلالات الكلمات، والألفاظ وتحديد المفاهيم، إلاّ عبر الرّجوع إلى المعطيات الاجتماعية، فكان لأصحاب هذه النّظرية إطلالة مختلفة على سيرورة التّرجمة، باعتبارها معطى أو عاملا اجتماعيا- ثقافيا « Facteur Socioculturel » تُمارس طقوسها داخل أُطر اجتماعية وثقافية، محدّدة بمعاييرها وقوانينها، وأمّا عمّن يمارسها فهو مترجم يأتي محمّلا بزاده السّوسيوثقافي، ولعلّ ما يثير حفيظة المترجم ما يدعى بالأثر، والذي كان له نصيب وافر من الدّراسة، فترجمة الأثر هي أن نأخذ على سبيل التّمثيل لا الحصر شخوص رواية ما، وعند الشّروع في التّرجمة نعمل على نقل تلك الشّخصية بالحفاظ على سياقها التّاريخي أو الثّقافي، أمّا إذا كانت نيتنا اقتباس هذا الأثر، فنرسم عالما جديدا في لغتنا، نوظّف فيه تلك الشّخوص بغرض إحداث الأثر نفسه، كأن نصف أعمالا غير محبّبة صادرة من شخص ما على أنّها تصرّفات دونكيشوتية،

نسبة إلى رواية الاسباني سرفانتيس «دون كيشوت»، وما تميّز به من هوس مفرط إلى حدّ فقدانه لصوابه وخلطه للواقع مع الوهم.

لا ريب أنّ المترجمين عُرفوا بأنّهم لسان الأمم، والنّاطقون عنها، واضطلعوا بدورهم الفاصل في حسم أكثر الحوادث العالمية حساسية في إخضاع شعوب، وإعدام قامات تاريخية بغير وجه حقّ، ويشهد التّاريخ لمترجمة الفاتح الاسباني (Hernán CORTÉS /إرنان كورتيس) la Maliche المدعوة بـ (Doña Marina) التي كان لها الفضل في إنقاذ جيشه من غدر أعدائه، فقد لعبت دورا وسيطا بينه وبين شعب "النّهـوا" وفي مرّة من المرّات سمعت صدفة إحدى النّساء المحليات وهي تسرد تفاصيل الكمين الذي يُعدّ للفاتح الاسباني وجيشه، فهرعت تروي على مسامعه ما كان من أمرهم، ولولا تدّخلها لغدوا في خبر كان [1]، وهذا ما يلخّص أنّ التّرجمة لا تقتصر على الخوص في جدلية الشّكل والمعنى، ووجوب إخلاص الأمانة لثقافة اللّغة المصدر، أو لثقافة اللّغة الهدف، بل تتعدّى ذلك إلى الخلفيات الثّقافية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية، فالمترجم فضاء لا متناه من التّفاعلات النّفسية، والمواقف الإيديولوجية، والخصوصيات الاجتماعية بأعرافها.

وهكذا فإن الفوارق أضحت بائنة بين اللّسانيات، التي أولت وجهها شطر الأبنية اللّغوية وكيف أنّ الترجمة على علاقة وثيقة بها في إطار إنشاء علم للّغة «Science du langage»، وبين الاتّجاه السّوسيولساني الذي ذهب إلى أبعد من ذلك، في بحث العلاقة بين الظّواهر الاجتماعية واللّسانية، وتفاعل اللّغة مع الثّقافة، وعليه فإنّ:

« Language must be viewed not as a cognitive constract, but as a shared set of habits using the voice of communicate.This set of habits has developed within society, is transmitted by society, and learned within a social setting »[2]

[1]- ينظر: دوغلاس روبنسون، التّرجمة والإمبراطورية، الدّراسات مابعد الكولونيالية، تر. ثائر ذيب، 2005، ص 25.
[2]- Eugine.A NIDA, Theories of translation ; traduction, terminologie, rédaction, Érudit, vol. 4,n^0 1, 1991, p27.

" يجب أن تُرى اللّغة على أنّها مجموع العادات المشتركة، باستعمال صوت التّواصل وليس من منظور أنّها معطا معرفيا. فهذه العادات أو السلوكات تطوّرت ضمن مجتمع، ونُقلت من قبل مجتمع، وتزوّدت علميا داخل محيط اجتماعي".

إنّ التّركيز على تعيين الرّوابط بين المنظومة الاجتماعية والمنظومة اللّغوية، هي فرصة للتّفتح والتّحرّر من دراسة النّص داخل إطار لساني بحت، واتّخاذ زاوية أبعد يُدرس بمعيتها المتغيّر اللّساني ضمن منظومة اجتماعية، فاللّغويون الذين اشتغلوا في الحقل السّوسيولساني أمثال (LABOV /لابوف) 1972م و (GUMPERZ/غامبيرز) 1982م[1] كان سجالهم حافلا بالمساهمات، فيما يخصّ مبادئ الفهم في التّرجمة، والتي تركّز على عدّة عمليات اتّصالية، وهذا ما يفسّر طبيعة العلاقة بين علماء اللّغة في تعاملهم مع اللّغة، واستعمالها للتّواصل بين الجماعات وبين التّرجمة.

يتصدّر هذا التّوجه السّوسيولساني «courant sociolinguistique» سلسلة من أهمّ المنظّرين وأبرزهم: منظّرا النّسق المتعدّد (polysystem): (Itmar Evan Zohar/إيتمار إيفان زوهار) و (Gideon Toury/جيديون توري) أبناء مدرسة تل أبيب، و(Jean Claude MARGOT /جون كلود مارقو)، و (Maurice PARNIER/موريس بارنيي)، وبطبيعة الحال (NIDA et Charles TABER Eugine.A/يوجين نيدا وشارل تابار) و(Annie BRISSET/آني بريسيه). وحصيلة قولهم أنّ الترجمة هي فاعلية إبداعية ترفض أن تنحصر ضمن حدود لسانية بحتة، أي أنّنا لا نترجم المعنى الذي يحتويه الغلاف اللّساني، بل ما يودّ الكاتب قوله عبر القفز إلى الأبعاد الثّقافية والاجتماعية للّغة، لذا فالمترجم مطالب في خضمّ هذا التّداخل أن يأخذ في الحسبان العوامل غير اللّسانية التي يفرضها المحيط، وما هذا المحيط إلا تلك الظّروف الاجتماعية والثّقافية المحيطة بعملية الإنتاج.[2]

[1]- Ibid., p25.
[2]- Voir: Joëlle REDOUANE, la traductologie ; science et philosophie de la traduction, OPU, Alger, 1985, p 39.

1-4-1- أنصار النسق المتعدّد (polysystem):

لا يمكن أن ننكر إسهامات (إتمار أفان زوهار)، وهو خرّيج مدرسة تل أبيب بروفيسور في السّيميائيات، و باحث بارز في نظرية التّرجمة الأدبية، اشتغل رفقة زميله (جيديون توري) إسرائيلي الأصل حيفي المنشأ إلى جانب (James.S HOLMES /جيمس هولمز) وآخرون في أقطاب شتّى وخاصة في بلجيكا وبريطانيا، فعملوا جنبا إلى جنب من أجل تطوير دراسات التّرجمة، وشدّ ساعدها من السّبعينات وما بعدها.[1]

انكبّت نظرية تعدّد الأنساق على كل ماهو أدبي حصرا، أيّ على التّرجمة الأدبية بما في ذلك المؤلّفات النّثرية والشّعرية وأدب الأطفال وغيرها، فنثرت اهتماما خاصّا على ثقافة اللّغة الهدف، ذلك أنّ التّرجمة موجّهة أصلا إليها، وقد أشار (جيديون توري) إلى أنّ النّشاط التّرجمي هو في أصله نشاط إجتماعي تحكمه معايير:

« La traduction est une activité socioculturellement normée »[2]

وهذه المعايير هي التي تسمح باستنباط النّظم في الاختيارات التّرجمية، فتعيد النّظر في مفهوم التّكافؤ، وتسمح بتحديد مهام المترجم واختياراته وقراراته، لذا دعت الحاجة إلى وضع أنساق انتظام في السّلوك التّرجمي، بهدف تحديد ودراسة الكيفية التي تتشكّل فيها هذه المعايير.

نجح هذا الثّنائي في بلورة وجهات نظر متميزة تتعلق بثقافة اللّغة الهدف، فكان هذا المنحى الجديد الذي اتّخذته التّرجمة لتستقل بذاتها أكثر، وظهرت بذلك الدّراسات الوصفية، ما فسح المجال أمامها إلى تشكيل حدود نظرية ومنهجية، يمكن للموضوع أن يتطور في إطارها.[3]

---

[1]- See: Daniel WEISSBORT and Astradur EYSTEINSSON, translation-theory and practice ; a historical reader,p 429.

[2]- Gideon TOURY, Descriptive translation studies and beyond, par Yves GAMBIER, Amsterdam, John Benjamins, Meta: journal des traducteurs, Vol.42, n^0 3, 1997, p582.

[3]- سوزان باسنت، دراسات التّرجمة، ص21.

لا يخلو أي اتّجاه من وجود رأي واتّجاه مخالف، (فأنطوان برمان) لم يَسُرّه ما آلت إليه نتائج هذه النّظرية، فخصّص عديد الصّفحات في مؤلفه « Pour une critique des traduction» الذي عكف (John Donne)[1]على كتابته في مدّة زمنية طويلة، حتّى لما داهمه المرض وأرداه صريح الفراش، أكمل يخطّ ما بدأه، ولسوء حظّه أنّ المنية وافته قبل أن يفرغ منه بقليل، ومع ذلك فقد نُشر بعد ذلك، وكان مرجعا مهمّا في نقد الدّراسات التّرجمية، وقد خصّ مدرسة تل أبيب إلى جانب (BRISSET Annie/آني بريسيه) في معرض حديثه، أنّهم بإتّباعهم لآرائهم، فإنّهم يركّزون اهتمامهم بذلك على النّص الهدف، والأمر بالنّسبة إليهم منوط بدراسة الأدب المترجم الذي يشكّل جزءً لا يتجزّأ من النّسق المتعدّد في ثقافة أمّة ما، بطريقة حيادية وعلمية وهذا أمر غير مقبول، ذلك أنّ العملية التّرجمية ترفض أن تحكمها أيّة قوانين أو معايير :

« La ‘vraie’ traduction est celle qui est acceptable, celle qui ‘transmet’ et ‘intègre’ l’œuvre étrangère au polysystème récepteur »[2]

" التّرجمة الحقّة هي التّي تتّسم بصفة المقبولية، هي تلك التي تنقل وتدمج العمل الأجنبي في النّسق المتعدّد للمتلقي".

إن الترجمات ذاتها لها هُوّيات غير ثابتة لأنها خاضعة لعوامل سياقية وأبعاد سوسيوثقافية تحكمها، ومختصر ما أراده (ج.توري) أن تتقبل نظرية الترجمة الأبعاد الثقافية والتاريخية والتي أطلق عليها معايير الترجمة «translation norms».

[1]- Voir: Antoine BERMANE, Pour une critique des traductions ; John DONNE, Éditions Gallimard, Paris-France, 1995, p50.
[2]- Ibid., 58.

1-4-2- نظرية المكافئ الدّينامي La théorie de l'équivalence dynamique:

حسبنا إذا تحدّثنا عن قضايا المعنى والتّكافؤ بشكليه، فإنّ أوّل من يتبادر إلى ذهننا هو أيقونة الدّراسات التّرجمية الأمريكي (Eugene Albert NIDA/يوجين ألبير نيدا) الذي نهضت نظريته على أساس ما أفرده سابقا (Naom CHOMSKY /نعوم تشومسكي) فيما تناوله عن النحو التوليدي التحويلي في كتابه: التّراكيب النحوية «syntactic structures» عام 1957م، وقد تبلورت أفكار (ي.نيدا) الترجمية انطلاقا من ترجمته للكتاب المقدّس، وقضت أعماله التّبشيرية آنذاك بإخراج الإنجيل من بيئته الأصلية وزرعه في تربة أجنبية، وفي حقيقة الأمر ممّا جاء على لسانه شخصيا، أنّه لم يترجم في حياته قط أيّ فصل من الإنجيل بغرض نشره، وأنّه لم ينخرط أبدا في أيّ رابطة أو جمعية للمترجمين[1]، فبفضل مزيّة تضلّعه باللّغات واختصاصه في الأنثروبولوجيا الثّقافية تلقى آنذاك دعوة من جمعية الكتاب المقدّس الأمريكية، تسأله فيها محاولة تقصّي السّبب الكائن وراء ندرة قراءة منشورات الكتاب المقدّس، بالإضافة إلى سوء فهمها، ويبدو أنّ تكييف هذه الرّسالة السّماوية مع ثقافة المتلقّي، قد وجدت ضالتها نظرا للتّباعد الملحوظ في العادات والتّقاليد، فاستغلّوا عمق هذه الهوة في الخصوصيات الثّقافية والتّاريخية، لتكون أشبه ما يكون بغزو من نوع آخر، مؤكدا أنّه -الإنجيل-ليس بنصّ ميّت، بل هو عبارة عن رسالة مفعمة بالحياة، مفتوحة للتّواصل مع متلقّيها دون الحاجة إلى وسائط، فلا مدعاة إلى استقصاء المعنى الذي تعطيه لنا مجموعة كلمات متراصّة، وإنّما بالنّظر خلف هذه الكلمات، لأنّنا هناك حتما سنجد المعنى المنشود:

« One must look at the words of the Bible as instruments by which the message is communicated and not as ends in themselves […]

[1]- Eugene A.NIDA, Fascinated by languages, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1984, p135.

We emphasize the basic principle that contextual consistency is more important than verbal consistancy »[1]

" يجب أن يُنظر إلى كلمات الإنجيل على أنّها مجرّد أدوات ناقلة لفحوى الرّسالة التّواصلية، وليس على أنّها غايات في حدّ ذاتها [...] ويجب علينا أن نشدّد على المبدأ الرّئيسي، وأنّ الاتّساق المفاهيمي هو أكثر أهمية من الاتّساق اللّفظي"

لطالما كان الاحترام الزّائد عن حدّه للرّسالة المصدر في نظره حجرة عثرة في طريق المترجم، وعقبة في طريق المتلقّي الذي أولاه اهتماما خاصّا، فالتّرجمة بالرّجوع إليه هي ببساطة إعادة نقل المكافئ الطّبيعي، الأكثر قربا من نصّ الخطاب الأصلي على مستوى المعنى أوّلا، والأسلوب ثانيا، وأنّه بحجم الأثر "Effet" الذي تخلّفه التّرجمة في نفس المتلقّي، يمكن أن نحكم وقتها بمدى نجاعتها، وقد نبّه (ي. نيدا) في كتابه « Contexts in Translating » أنّه على المترجمين والتّراجمة أن يكونوا على قدر كاف من الوعي بتنوع جمهور المتلقّين، فمنهم تلاميذ المدارس ومنهم أنصار لكرة القدم، وكذا متقاعدون، ومختصون يملكون لغة اصطلاحية خاصة بهم، وكذا أن يعوا جيّدا مقاصد النّصوص أنّها متغيرة لا ثابتة[2]، فمن هذا المنظور وجب على المترجم أن يضع نصب عينيه أن يحقّق الاستجابة المكافئة "Equivalent response" عبر بحث المكافئات المناسبة، ولأنّ المعنى هو الشّغل الشّاغل لمعشر أهل التّرجمة تنظيرا وتطبيقا, ذلك أنّ التّرجمة تنطلق من المعنى، وتتم عملية النّقل بين اللّغات في نطاق المعنى نفسه[3]صنّف لنا (ي.نيدا) المعنى إلى:

- المعنى اللّغوي (linguistic meaning): وهو المعنى الذي تكتسبه الكلمات بحكم علاقتها بالكلمات الأخرى من حيث التّركيب.

[1]- Eugene. A NIDA and Charles R TABER, The Theory and Practice of Translation, Leiden; Brill, Netherlands, 1969, p 101.
[2]- See: Eugene A. NIDA, Contexts in Translating, Benjamins, Amsterdam ; Philadelphia, Vol. 41, 1984, p92.
[3]- Voir: George MOUNIN, Les problèmes théoriques de la traduction, Édition Gallimard, Paris-France, 1963, p94.

- المعنى الإحالي (referential meaning) :وهو المعنى الموجود على صفحات القواميس، فتأتي وظيفة الدّال محالة على المدلول.
- المعنى الشعوري (emotive meaning): وهو ظلال المعنى الذي ينشأ من ارتباط الكلمة بأشياء معيّنة داخل السّياق أو خارجه، أو نتيجة للخبرة الفردية للقارئ أو الخبرة الإنسانية العامة.[1]

فكما يشخّص الطّبيب علّة مريضه، على المترجم أن يعامل نصّه على النّحو ذاته أثناء عملية نقل معانيه إلى الضّفة الأخرى، وباعتبار أن الكلمة تكتسب معناها في السّياق الذي توضع فيه، فقد عدّد لنا (ي. نيدا) خمسة أنواع من النّصوص على أساس الشّكل والمضمون تحمل خصائص متداخلة إلى حدّ ما[2]:

¶ نصوص يجري فيها استعمال الألفاظ والقواعد وبنية الخطاب، تعبيرا عن الحياة اليومية العادية، كالرّسائل الشّخصية التّقارير الإخبارية، وجداول الأعمال والإعلانات التّجارية وغيرها من الأشياء، ذات المضامين الصّغيرة، فمثل هذه الأنماط من النّصوص تكون مفرداتها معلومة، باستثناء بعض التّعابير الاصطلاحية التي تستخدم بصيغة مجازية.

¶ نصوص تحتوي نسبيا على مفردات وألفاظ معروفة –وإن كانت تحمل معاني على مستوى جدّ متخصّص– ذات قواعد مركّبة، أمثال النّصوص القانونية، والقوانين الفرعية والدّساتير والعقود...الخ.

¶ نصوص ذات مفردات عالية التّقنية، معانيها محدّدة للغاية، وأبنيتها اللّغوية واضحة نسبيا، نجدها في كتب العلوم والمجلات التّقنية.

[1]- ينظر: محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، ص 51.

[2]- Voir: Eugene A. NIDA, Contexts in Translating, p 91.

¶ نصوص تحمل مفرداتها معاني مجازية غير مألوفة، مثل ترجمات الكتب السّماوية (القرآن والإنجيل).

¶ نصوص تحمل بين طيّاتها عديد التّعابير الاصطلاحية، ومضمونا يتطلّب وضع تأويلات مجازية مثل: الأساطير وكلمات النّصوص الشّعرية وأغاني الأوبرا.

ومن ثمّ فقد أعطى (ي.نيدا) حرية الإختيار للمترجم، بين نوعين من التّكافؤ أحدهما شكلي يغضّ الطّرف عن أساليب وروح النّص في الثّقافة المستقبلة، ويركّز على الأبنية اللّغوية حصرا «équivalence formelle»، والآخر دينامي يعطي الأولوية إلى إحداث أثر مكافئ في نفس المستقبِل، متحرّرا إلى حدّ بعيد من قيود المادّة الأصلية « équivalence dynamique»، غير أنّه انحاز نحو التّكافؤ الدّينامي، مبرّرا اختياره أنّها المنقذ الحقيقي للمترجم أمام ما يواجهه من العراقيل، التي يقف أمامها وقفة المتحسّر لا يدري ماهو فاعل، وفي سياق حديثه عن الأمانة، من خلال تصفّحه لترجمة سفر التّكوين (Genesis) إلى إحدى أهم اللّغات الهندية في شمال أمريكا، عرض على موقف حرج صادف المترجم، فتركه يتخبّط خبط عشواء في ترجمة هذه العبارة: « God was sorry that he had made people bacause their thoughts were always evil »[1] التي لم يجد لها مآلا غير "لطالما كانت أفكار النّاس شيطانية" وغضّ النّظر عن أنّ اللّه كان أسِفا أو متندّما، لخلقه معشر البشر بسبب أفكارهم الخبيثة، ذلك أنّ الله عالم للغيب ومعصوم عن الزّلل، ولا مجال أن يتندّم في أيّ حال من الأحوال، وأنّ اللّغة العبرية لم يكن في مقصدها أن تسوق هذا المعنى، غير أنّ الواقع يقول غير ذلك، فاللّغة العبرية لم تقصد غير هذا المعنى، والمترجم غير مخوّل لحذف أو زيادة مالا يستسيغه، لأنّه يتعارض مع مبادئه، أو أفكاره غيره من باحثي الإنجيل وإجابة لتساؤل غالبا ما يطرح عن ماهية هذا التكافؤ، الذي ما لبث يغزو صفحات الباحثين يجيبنا أنّ:[2]

[1]- Eugene A.NIDA, Fascinated by languages, p78.
[2]- Eugene. A NIDA and Charles R TABER, The Theory and Practice of Translation, p 24.

« Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language […] ».

"يعرّف التّكافؤ الدّينامي إذن من ناحية درجة استجابة مستقبلي الرّسالة، في اللّغة المستقبِلة بالطّريقة نفسها لمستقبليها في النّص المصدر".

لا تختلف كثيرا نظرة (ي.نيدا) عن المكافئ الدّينامي، أو الموازي في مضمونها عن تلك التّي تخصّ (Étienne DOLET/إتيان دولي)، الذي نادى باستعمال اللّغة المتداولة في التّرجمة، وانتقاء المفردات التي من شأنها إعانة المترجم على إحداث الأثر نفسه مع إضفاء النّغمة المناسبة، فتمعيرت التّرجمة الجيّدة حسبه بمعايير نحسبها على قدر من الأهمية ، تراوحت بين ضرورة حملها لروح النّص المصدر، مقولبة في وعاء يستسيغه القارئ لتولد لديه ردة فعل مشابهة، ذلك أنّ وجود استجابة مطابقة أمر لا يتصوّره عقل، لأنّنا لا نملك الخلفيات الثّقافية والتّاريخية ذاتها، لكن هذا لا يمنع على الأقل من تحقيق استجابة على درجة عالية من التّكافؤ، ومن جهة أخرى، فإنّ هذا المنهج لا يبيح للمترجم أن يلجأ إلى أي تسوية ترجمية يرى فيها ملاذا، لذا فإنّ هذه التّرجمة التي تُبنى على أساس هذا المنهج تفضي إلى الغرض الاتصالي منها، كما تعتبر القارئ أو المستقبل جزءا مهمّا في سيرورة التّرجمة، والمترجم نتيجة لذلك مطلوب منه استبدال نظام ثقافي بآخر، وليس استبدال نظام لغوي بآخر.

يمكن للتّكافؤ الشّكلي أن يحقّق التّطابق الأسلوبي واللّغوي، غير أنّه يخلّف وراءه إبهاما واضحا، وسوء فهم للقارئ فيربكه حتما، وهذا النّوع يسلّط الضّوء على تلك الحالات من التّطابق كمطابقة الشّعر بالشّعر، والجملة بالجملة، والمفهوم بالمفهوم وتستلزم هذه المطابقة موازنة نص الرّسالة المنقولة إلى المتلقّي، بالعناصر المختلفة في لغة المصدر بأكبر درجة ممكنة من الدّقة[1]، لذا

[1]- ينظر: يوجين نيدا، نحو علم التّرجمة، تر. ماجد النّجار، مطبوعات وزارة الإعلام، العراق، 1976، ص 308.

فإنّ التّرجمة ذات التّكافؤ الشّكلي تسعى أساسا إلى توليد عناصر شكلية، تتضمّن الوحدات النّحوية والتّماسك، باستعمال الكلمات والمعاني فيما يتعلّق بسياق المصدر.

وبعد ما استعرضناه من آراء ووجهات نظر لأهم رواد هذا التيّار خلصنا إلى ما يلي:

- أنّ الخصوصيات الثّقافية والاجتماعية وحتّى التّاريخية، مهدّدة بالاختفاء في أي لحظة، وهذا ما دفع إلى دقّ ناقوس الخطر، حتّى أنّ الثقافة المستقبلة لا ينوبها شيء من الرّخم الحاصل من احتضان الأجنبي والاستفادة من تجاربه، فتقلّ درجة التّفاعل بين اللّغات وتتقوقع على ذاتها.
- يمثّل تحقيق مبدأ الاستجابة المكافئة « le principe de la réponse équivalente » الهدف المبتغى تحقيقه من اختيار المكافئ الدّينامي، بهدف إيجاد أقرب مكافئ طبيعي لنص الرّسالة في اللغة المصدر، ما يوضح لنا أنّها ترجمة موجّهة إلى النّص الهدف والقارئ المستقبل، بحثا عن الأثر النّاتج.
- تمثل اللّغة في نظرهم ظاهرة اجتماعية بنيوية بحتة.

1-5- الاقتباس في خضّم المقاربـــات الوظيفيـــة:

أسالت سنوات السّبعينات والثّمانينات كمّا معتبرا من الحبر، في دراسة التّرجمة من جانبها الوظيفي والتّوصيلي، فكسرت نمطية النّظريات في جدلها حول الأمانة للمعنى أو المبنى، وكانت قبل هذا محصورة في ركن محدّد، برصد التّغيرات اللّغوية والدّلالية، ثمّ انتقلت إلى الاهتمام بترجمة الأسلوب، وليس من قبيل الغريب أن تكون ألمانيا هي بؤرة لبزوغ شمس الاكتشافات النّظرية والتّطبيقية، خاصّة في إرساء دعائم علم التّرجمة. فانبثقت منها مقاربة كسرت الأنماط الجامدة، وأخذت مجرى متميزا بعد انتهاء الحكم السّابق في ألمانيا وسقوط جداره الفاصل، وهي "المقاربة الوظيفية" « Functional approach »، وكونها لم تأت من فراغ، فهي وليدة أبحاث ودراسات تطورت بالتّوازي مع تطور البعد النّظري للتّرجمة، التي رأوا أنّها رهن بطبيعة الموقف

ووظيفته، لذلك آثروا الموقف السّياقي، وشموله المشاركين في الحدث الكلامي بالدّراسة على أهميّته من المنظور الوظيفي[1]، ومن المؤكّد أنّ هذا المنهج لاقى من الاهتمام جمعا ودراسة وبحثا، كمثل ما حظيت به النّظريات الأخرى في الحقل التّرجمي، ويُفضّل أن يتم دراسته باعتباره مقاربة لا نظرية، ذلك أنّ من تأثروا به من الباحثين لم يتبنوه نظرية بل استمدّوا منه مايفي أغراضهم، ومن أهمّ رواده (Katharina REISS/كاترينا رايس) بنظرية "أنماط النّصوص ووظائف التّرجمة" و(Hans.J VERMEER/هانز فيرمير) بمقاربته الوظيفية و (Christiane NORD/كريستيان نورد) بالنّموذج الذي قدمته في التّحليل النّصي التّفصيلي، فضمن للتّرجمة الوظيفية مسيرتها إلى غاية التّسعينات.

على غرار النّظريات السّابقة، فقد وضعوا نصب أعينهم النّص، فكانت هذه الوحدة التّرجمية هي القاعدة التي أقاموا عليها دراستهم لعلم التّرجمة بدل الكلمة، وقولهم أن الوظيفة تسبق الوصف، تأكيد على أنّ التّرجمة تبحث ماوراء الكلمات المجرّدة عن الوظيفة التي تسعى إلى تحقيقها، فنجد على سبيل المثال إذا ما نعتنا شخصا ما بالغباء نقول عنه غبي كالحمار، أمّا إذا ابتغينا ترجمتها في الثّقافة المالاوية فنجدهم يشبهون الشّخص الغبي بالبقرة، فجاءت البقرة دلالة على الغباء وتحقيقا للوظيفة.

1-5-1- نظرية أنــواع النّصوص Théorie des types de textes :

لا يخفى علينا ما قدّمته (كاترينا رايس) في مسارها العملي، وقضائها ما يقارب أربعين سنة في تدريس التّرجمة في ألمانيا وسويسرا، فجاءت نظريتها لتشكّل قفزة نوعية في الدّراسات التّرجمية، حيث أنّها اعتمدت تحليل النّصوص وتقسيمها إلى أنماط، لتفحّص نوعية التّرجمة وتحقيق التّعادل، وكانت غايتها وراء ذلك سنّ منهج محدّد لتقييم التّرجمة حسب وظيفة كل نّص، عبر اقتراح مصطلح "النّص المكافئ"«Texte équivalent»، فارتكزت (ك.رايس) على ما أنجزه

[1]- Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of TranslationStudies, p 29.

(KarlBÜHLER/كارل بوهلر) في مؤلّفه «Sparchtheorie» عام 1934م باللّغة الألمانية، وأعيد نشره لاحقا، في إقامة علاقة بين كل وظيفة وبين أبعادها اللّغوية، وبين الحالة التّوصيلية التي تستعمل فيها[1]، وصنّفت بذلك كلّ نصّ من النّصوص حسب خصائصه على النّحو الآتي:

أ- نصـوص إخباريــة Textes Informatifs :

تقضي وظيفة اللّغة في هذا النّوع من النّصوص إيصال الحقائق كما هي، مثل المعلومات والأفكار والآراء وكذا المعارف، لذا كان "البعد اللّغوي المستعمل في لنقل هذه المعلومات هو بعد منطقي وإيحالي"[2] وبالنّسبة إلى الأسلوب كذلك، وجب أن يأتي بسيطا سلسا خاليا من كل تعقيدات، وفي هذه الحالة لابّد أن ينصب اهتمام المترجم على المضمون الإيحالي للنّص المترجم « Le contenu référentiel »

ب- نصــوص تعبيريــة Textes expressifs:

وظيفة اللّغة في هذا المقام تعبيرية، حيث تعبّر عن موقف المرسل الذي يروم بعدها الجمالي، فيأتي التّركيز موجّها نحو شكل النّص المترجم، واستظهار جانبه الإبداعي، مع الأخذ بعين الاعتبار ضرورة أن يأتي على هيئة تحاكي النّص المصدر، وخاصة في تحقيق الاستجابة نفسها أو الأثر المعادل، ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة شعرية مقفّاة، أو أبياتا نثرية، فحتما نجدها تركّز على الشّكل واستجلاء ماهو جمالي فيها.

[1]- ينظر: محمّد عناني، نظرية التّرجمة الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 2003، ص115.
[2]- المرجع نفسه، ص 115.

ت- نصـوص دعويـــة Textes Opérationnels:

هذا النّوع موجّه أساسا إلى القارئ أو المتلقّي، يأتي على شكل حواري، والغرض منه الدّعوة إلى العمل[1] عبر استنفاذ كل وسائل الإقناع، ويجب أن تتحلّى التّرجمة بالتّطويع والتّحويل، بغية إثارة حماس المرسَل إليه والتّأثير فيه.

ث- نصـوص سمـعية وسائطية Textes Audio médial :

علاوة على الأنواع السّابقة التّي استعارتها (ك.رايس)، استخلصت لنا نوعا آخر يؤخذ بعين الاعتبار، يشمل الخطاب السّمعي البصري مثل الأفلام والإشهار والإعلانات وإلى غير ذلك.

وبطبيعة الحال لا يأتي هذا التّصنيف بطريقة اعتباطية، بل هناك قواعد ومعايير دراسة تتحكّم فيه، فأُجملت الدّاخلية اللّغوية «Critères intralinguistiques» في تلك المعايير اللّفظية والدّلالية والنّحوية والأسلوبية، واختزلت المعايير الخارجية «Critères extralinguistiques» في الإيحاءات الشّعورية (من فكاهة وسخرية وغضب وما إليه)، والزّمن والمكان وكذا مجال الموضوع، فكانت الغاية وراء خلق هذا التّصنيف هو وضع استراتيجيات تكون بمثابة عتبة، يُنطلق منها في تطبيق نظرية عامّة على جميع النّصوص في إطار المنهج الوظيفي.[2]

في ظلّ هذا التّصنيف الذي يبدو في ظاهره لا غبار عليه، فإنّنا نصطدم في أغلب الأحيان بنصوص تختلط فيها الأنماط وتتهاجن، ليجد المترجم نفسه يتخبّط بينها، مثلا تلك الحلقات الدّينية التي تتّخذ بعدين وظيفيين؛ أحدهما إخباري يقدّم معلومات وآراء مرتبطة بالموضوع، والآخر دعوي يعمل على التّأثير في المتلقّي، بغية إقناعه على اعتناق هذا المبدأ والعمل به، فرأت (ك.رايس) أنّ "نقل الوظيفة المهيمنة للنّص المصدر هي العامل الحاسم الذّي نحكم بمقتضاه على النّص المستهدف"،[3] وهذا ما فتح أمامها نافذة من النّقد، فالباحثة (كريستيان نورد) لم يعجبها

[1]- ينظر: سعيدة كوحيل، نظريات التّرجمة، بحث في الماهية والممارسة، مجلّة آداب عالمية، العدد 135، ص 66.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 68.
[3]- محمّد عناني، نظرية التّرجمة الحديثة، ص 117.

بتاتا مبدأ تصنيف النّصوص، ذلك أنّها بمثابة الدّهليز الذي يمكن أن يتيه داخله المترجم، فالنّص الواحد يمكن أن يحوي عدّة وظائف، فيحار أيّ منهج هو الأصحّ استعماله لكل نمط[1]، ومع أنّ تحديد نمط النّص يمهد الطّريق أمام المترجم، ويعبّد أمامه الطّريق لتحديد الصّعوبات اللّغوية والدّلالية، لكن يصعب علينا الجزم أنّه يحدد له الطريقة الأنجع للتّرجمة، لأنّ هناك خلفيات ثقافية واجتماعية لا يمكن تجاهلها، إضافة إلى دور المترجم واختياراته.

1-5-2- نظريـة الفـعل التـرجمي La théorie de l'action traductionnelle

نشأت نظرية فعل التّرجمة على يد صاحبتها (Julta HOLTZ-MÄNTTÄRI/يوستا هولتز مينتاري)، وهي مترجمة ألمانية من مواليد هامبورغ، غير أنّها قضت قسطا وافيا من الزّمن في فنلندا، فهي باحثة مثابرة في علم التّرجمة، وتركت بصمة دامغة في تكوين المترجمين والتّراجمة المحترفين، ذلك أنّها درّست في جامعتي « Tampere »و« Turku » وعرضت نظريتها في الرّابطة الدّولية للكونغرس في اللّسانيات التّطبيقية (AILA) في « Lund » بالسّويد عام 1981م[2]، وقد تمخضّت في ظلّ أبحاثها مقاربة واقعة ضمن السّياق الأرحب للتّواصل التّعاوني، بين جمهور الخبراء فلم تمنح اهتماما يُلاحظ للاعتبارات اللّغوية الرّابطة بين النّصين الهدف والمصدر، بل وضعت نصب عينيها تقديم التّرجمة، على اعتبار أنّها عملية تواصلية بين الثّقافات وتفاعل إنساني، مستعينة بنظرية الفعل في سبيل رصد توصيف واضح للميزات المحدّدة للفعل التّرجمي، " فالترجمة إذن لا تدور حول ترجمة كلمات أو جمل أو نصوص، ولكنّها في كل حالة تدور حول توجيه التّعاون المنشود عبر حواجز ثقافية ابتغاء التّواصل الموجّه إلى تحقيق وظائف معيّنة"[3] .

[1]- See: Jeremy MUNDAY, Introducing Translation Studies, Theories and Applications, Routledge, Londdon, 2001, p 73-76.

[2]- See: Mary SNELL- HORNBY, the turns of translation studies, p 56.

[3]- محمّد عناني، نظرية التّرجمة الحديثة، ص 127.

حاولت (هـ. مينتاري) قدر الإمكان الابتعاد عن المقاربات التّقليدية، التي لازمت التّرجمة مطوّلا وكذا الإيحاءات والتّوقعات التي ارتبطت بهذا المصطلح، وركّزت على تأسيس قاعدة نظرية خاصّة بها حرّرتها باللّغة الألمانية، وعلّلت موقفها أنّ فعل التّرجمة « übersetzen » يستلزم موضوعا لغويا، وبذلك يميل إلى توجيه الاهتمام نحو النّص الذي يتعيّن ترجمته (النّص المصدر) على حساب النّص الذي سيتمّ تحصيله من التّرجمة (النّص المترجَم) وهذا إجحاف في حقّه فلا جدوى منه إذن، وعليه إذا باشر المترجم نصّه عليه تخريجه شكلا ومضمونا، بما يتناسب وظيفيا مع الثّقافة المستقبلة أو الحاضنة.

وفي الطّرح الذي أفردته واصفة النّص نتاج التّرجمة، باستعمالها تعبير الإجراءات التّرجمية للنّص، وهذه الإجراءات بطبيعة الحال خاصّة بالنّص المصدر، من حيث بنيته ووظائف أجزائه، ضمن التّقسيم التّقليدي بين ثنائيتي الشّكل والمضمون، فأمّا الشّكل فأسسه هي الأبنية المنتظمة، ويتفرّع عنه إستراتيجية التّوصيل العامّة والمعلومات الواقعية وأمّا المضمون فقاعدته مبنية على النّسيج « texture » من مصطلحات « termes » وعناصر الرّبط والتّماسك « éléments de cohésion ».

استعارت (هـ.منتاري) تعبير (بيتر نيومارك) عن النّص المصدر (المخلوع عن عرشه)[1] إثر القرار الذي يتّخذه المترجم إزاء الوضع الهدف والالتزام به، ذلك أنّ الغاية المتوخاة من كلّ هذا هي التّكليف بنقل الرّسالة، وبذلك تتضاءل أهمية النّص المصدر بعدما غدى مجرد وسيلة من أجل فهم الوظيفة التّواصلية، وهذا التّهميش يمكن أن يتعدّى إلى إجراء تعديلات عليه إن اقتضى الأمر لصالح القارئ المستهدف، فالنّموذج الذي قدّمته يختزل تحليل النّص المصدر إلى تحليل البنية والوظيفة.

لم تسلم نظرية (هـ. منتاري) من الانتقادات التي نفذت إليها من الوظيفيين أنفسهم ومن مثالبها مسألة تجاهل النّص المصدر وتهميشه، فإذا كان أهم معيار للحكم على التّرجمة، هو أداء

[1]- Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, p3.

النّص المترجَم لوظيفة النّص المصدر نفسها، فكيف يمكن لنا أن نتجاهل لبّ العلاقة بين النّصين (المصدر والهدف)، إذ أنّ هذه العلاقة تُحدّد من قبل وظيفة التّرجمة، والمترجم لا يملك حريّة التّصرف في النّص المصدر، لذا تقدّمت (ك.نورد) بنموذج على قدر كبير من التّطور في تحليل التّرجمة الموجّهة، بداية مع عرض تحليل لهذه العوامل، التي تشمل الوضع الاتصالي والمشاركين في نشاط الاتّصال، ووظيفتهم في النّص المصدر، ثمّ العمل على مقارنتهم بعد ذلك مع العوامل المقابلة في منظور النّص الهدف[1]. كما يجب على المترجم أن يضع نصب عينيه أنّ المصدر يمكن أن يشتمل على أكثر من وظيفة « polyfunctionality of texts » والتي يجب أن تنعكس بشكل واضح على النّص الهدف، وهذا جزء من عمله باعتبار أنّه خبير تواصل (ما يجب أن يكون عليه) في معترك سلسلة طويلة من عمليات التّواصل.

إنّ النّموذج الذي وضعته (هـ.منتاري) لا يرى المسؤولية الأخلاقية للمترجم، إلّا على أنّها مشتقة من الحالة التي يكون عليها، باعتباره خبيرا في نقل مضمون الرّسالة عبر الثّقافات، ووحدهم المترجمون ذوو الخبرة من باستطاعتهم إنتاج نصّ مناسب وظيفيا وترصد ثلاثة أبعاد لنموذجها، بداية مع علاقة المترجم مع العميل، وعلاقة المترجم مع الكاتب الأصلي، وأخيرا علاقة المترجم بالقارئ، وتلعب النّصوص في عملية الفعل التّرجمي دور "مركّبات المرسل" « message-transmitter compound » المتعلّقة بالمضمون، وتأتي مهيكلة وفقا للوظيفة، وتمثّلها العناصر الشّكلية (النّسيج)، أمّا النّص الأصلي فيتعلّق بوجود عميل تكمن وظيفته – بشكل ثانوي أو رئيسي– في كونه مصدرا للفعل التّرجمي، ويدعى أيضا بالمبادر المحفّز « Initiator » "وهو الشّخص الذي يبادر ويتّصل بالمترجم لأنه بحاجة لنصّ مستهدف ما"[2]، ثمّ يأتي النّص الهدف الذي يتم استعماله إمّا من قبل المحفّز صاحب المبادرة، أو من قبل مستعمل آخر، وهذا النّص هو حصيلة فعل ترجمي حصّله خبير ترجمة.

[1]- See: Christiane NORD, Defining translation functions ; the translation brief as a guideline for the trainee translator, p 43.
[2]- Christiane NORD, text analysis in translation theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis, Amsterdam-New York, 1991, p4.

ونخلص إلى ترتيب الأدوار التّي يتضّمها الفعل التّرجمي كلّا حسب موقعه، فالمبادر أو المكلّف (وهو الشّخص الذّي يتّصل بالمترجم ويكلّفه بأداء التّرجمة) وكاتب النّص المصدر أي منتجه الأصلي، ثم المترجم وبعدها مستخدم النّص المستهدف (قد يكون فردا أو مؤسّسة) والمتلقي في آخر التّرتيب، فيتلخّص لنا مفهوم الوظيفة في هذه النّظرية باعتبار تمركزها على قاعدة ذات جانبين، فمن جهة هي تخضع المترجم وتجبره على ترسيخ الفعل التّرجمي في النّظام الاجتماعي، وتجبره من جهة أخرى على دمج منتج الفعل التّرجمي في الوضعية المعقّدة للحاجات البشرية، أي جعله جزءا لا يتجزّأ من احتياجاتهم، لذا على المترجم الذي يضع المكلّف (الزّبون) فيه ثقته من أجل تحرير ترجمة له تقضي له أغراضه مهما كان نوعها أن يتصرف بمسؤولية وينجز ترجمة تؤدي إلى تحقيق الهدف الرئيس لها.

وفي ختام طرحنا لنظرية الفعل التّرجمي، نرى أنّ غايتها القصوى هي إخراج نصّ قادر على أداء وظيفته التّوصيلية إلى المتلقّي، لا كاتب النّص الأصلي، ولا النّص الهدف ولا حتّى القارئ هو من يحدد منهج التّرجمة، وهذا المفهوم مناسب لجميع أنواع التّرجمة وأقيمت هذه النّظرية لتخدم كل مترجم في مسيرته، وتزوّده بمبادئ توجيهية مهمّة إزاء أي قرار يتّخذه، ووأدت نتيجة ذلك المفاهيم التّقليدية، كالأمانة لأحد النّصين أو الوفاء لكاتب النّص.

1-5-3- نظرية سكوبوس « Skopos Theory » :

لم يكن (لهولتس مانتاري) السّبق في اكتشاف نظرية الوظيفة، فقد سبقها إليها الباحث الألماني (Hans J.VERMEER /هانس ي.فرمير)، تاركا قبل أن توافيه المنية عام 2010م سجلا حافلا بالأبحاث في علم التّرجمة، وعلى وجه أخصّ في المنهج الوظيفي، وبعد قضائه زمنا ليس بالقليل في دراسة اللّسانيات، خلص إلى أنّها غير قادرة على حلّ جميع معضلات التّرجمة، في مؤلّفه الذي صدر باللّغة الألمانية « Ein Rahmen Für eine allgemeine Ttanslations theorie »، فانشقّ بذلك عن ذاك الاتجاه، وأسّس نظرية خاصّة به حاول من

خلالها التّوفيق بين الجانبين النّظري والتّطبيقي، مستعيرا من اللّغة اليونانية مصطلح « Skopos » الذي يعني الهدف « aim » أو الغرض « purpose »، وترفع كفّة الثّقافة المستهدفة بالمقارنة مع الثّقافة المصدر، وتركّز بشكل خاصّ على الغاية المتوخّاة من التّرجمة، وهي التّي تحدّد للمترجم الإستراتيجية الأفضل اتّباعها، كما تجعله صاحب القرار في اختيار المنهج الذي يكون ذا أداء أفضل في وضع معيّن، وهذا في كتاب أصدره عام 1984م بمعيّة الأستاذة التي أشرفت على تكوينه وتلقينه مبادئ التّرجمة الفورية (كاترينا رايس)، ويحمل عنوان «وضع أساس لنظرية عامّة للتّرجمة»، وكان من نصيب (هـ.فيرمير) تحرير جزئه الأول حتّى "بلغ حدّا يرى فيه أنّ العنصر الأساسي في تشكيل المقاصد ينبغي أن يوجد دائما في الثّقافة المستقبلة"[1]، فالعميل الذي يطلب ترجمة ينشد غاية معيّنة، وكذا القارئ المستقبل له توقّعاته الخّاصة منها، وكما أسلفنا الذّكر، فلا النّص المصدر ولا تأثيره على متلقيه في النّص المصدر، ولا حتّى الوظيفة المسندة إليه من طرف الكاتب، هي ما تحدّد سيرورة التّرجمة، بل هي الغاية أو الوظيفة المرتقبة من النّص الهدف، والتي تحدّدها حاجات صاحب المبادرة أو الزّبون.

أجمل (جيريمي منداي) في مؤلّفه[2] المبادئ التّي تقوم عليها هذه النّظرية:"

1- يُحدّد النّص المستهدف (translatum) بسكوبوسه.
2- النّص المستهدف هو عرض لمعلومة (Informationsangbot) في الثّقافة المستقبلة، وفي اللّغة المستقبلة أيضا، تتعلّق بعرض معلومة في الثّقافة واللّغة المصدر.
3- لا يوضّح النّص المستهدف عرضا للمعلومة يمكن عكسه بشكل واضح.
4- يجب أن يتّم النّص المستهدف بالتّماسك في بنيته الدّاخلية.
5- على النّص المستهدف أن يأتي منسجما مع النّص المصدر.

[1]- أدوين غينتسلر، في نظرية التّرجمة؛ اتّجاهات معاصرة، ص 187-188 .
[2]- Jeremy MUNDAY, Introducing Translation Studies ; theories and applications, Routledge, London, 2001, p79.

6- أن تأتي القواعد المذكورة آنفا في تسلسل هرمي، على أن تتصدّره القاعدة السكوبوسية".

ينظر إذن إلى النّص على أنّه عرض للمعلومة من منتجه إلى متلقّيه، والتّرجمة في هذا السّياق في صدد تقديم معلومة لأفراد تجمعهم ثقافة واحدة، في لغتهم الخّاصة (الثقافة واللغة المستهدفة) تتعلق بمعلومة في لغة وثقافة أخرى (لغة وثقافة النّص المصدر)، وقد عهد (فرمير) مهمّة إخراج نصّ مترجم على قدر كبير من الاتّساق مع النّص المصدر دون أن يطابقه، مع تماسك بنيته الدّاخلية، فيتمكّن القارئ من فهمه في حدود معارفه وثقافته، فهل يمكن للمترجم أن يكون حرّا في اختياراته التّرجمية؟ هذا التساؤل أجابت عنه (*Elisabeth LAVAULT-OLLÉON/إليزابيث لافو-أوليون) بتساؤل آخر: أيحقّ للمترجم أن يكون كائنا بشريا؟ وهذا التّساؤل يحمل في مضمونه معانٍ كثيرة فمن حقّ البشر أن يختاروا ويتّخذوا قرارات وظيفية، وبمعنى أبسط وجوب أن تكون القرارات المتخّذة في وضعية معطاة، تتماشى مع الغرض المتعلّق بوضعية معيّنة، في سبيل تحقيق الغاية المتعلّقة بالمستهدف المشار إليه[1]، وضربت مثالا يصادفه أغلب المترجمين عندما يتطلّب سكوبوس التّرجمة عرض حالة تاريخية (عرض مجموعة أحداث غايتها بحث تاريخي)، فما موقف المترجم، إلا أن ينقل بأمانة وإخلاص بما يتناسب وهذه الغاية فللحرية حدود إذا ما تعدّاها المترجم، عليه أن يبرّر موقفه ويعلّل سبب اختياره، وبالتّالي تحمّله كامل المسؤولية في ذلك.

وقد حدّدت النّظرية السكوبوسية خمسة أنماط شاملة في التّرجمة:[2]

[1]- See : Elisabeth LAVAULT-OLLÉON, Traduction spécialisée ; pratique, théorie, formations, Peter LANG, Bern, Vol.10, 2007, p10.

* "إليزابيت لافو-أوليون" « Elisabeth LAVAULT-OLLÉON » هي مديرة فريق البحث المتعدّد اللّغات والمسؤولة عن مشروع ماستر التّرجمة المتخصّصة في جامعة « Stendhal » بغرونوبل 3، وهذا المؤلف يجمع حزمة المشاركات في الملتقى الذّي انعقد في 16 و 17 من شهر سبتمبر 2005 على مستوى الجامعة نفسها، ونشرت في سلسلة مخصصة للغات الأجنبية التّطبيقية، وقد أحصيت بأربعة عشرة مشاركة من أستاذة جامعيين متخصّصين في تكوين المترجمين أو في ميدان معين من التّرجمة المتخصّصة أم مترجمون طُلب منهم التّقديم من خبراتهم في تدريس الماسر للطّلبة.

[2]- See : Mary SNELL- HORNBY, the turns of translation studies, p52-53.

أ- التّرجمة الحرفية: The interlinear version or (word for word translation):

هذا النّوع من التّرجمة استعمله مترجمو الإنجيل فيما مضى، على شكل مسارد مصطلحات، وتقتصر على استنساخ التّسلسل الخطي للمفردات، دون أيّ اعتبار لقواعد اللّغة المستهدفة ونظامها.

ب- التّرجمة النّحوية The grammar translation:

جرى استخدام منهج التّرجمة النّحوية في أصناف اللّغات الأجنبية، بغرض اختبار معرفة القواعد والمصطلحات، ونجدها تراعي قواعد بنية اللّغة المستهدفة، حتّى أن المعنى اللّغوي واضح لا غبار عليه، غير أنّها تؤدي وظيفتها على مستوى العبارة وتغيّب السّياق.

ت- التّرجمة الوثائقية أو الأكاديمية The documentary or scholarly translation:

وهي التّي تعكس مبدأ (شلايرماخر) القائل بنقل القارئ إلى الكاتب، ويُنظر للنّص هنا في وحدته، مع أنّ التّرجمة موجهة نحو النّص المصدر، وغايتها تزويد القارئ بفكرة عن المضمون، حتى ولو كان ذلك على حساب تغريب اللّغة المستهدفة.

ث- التّرجمة التّواصلية The communicative or instrumental translation:

على عكس النّوع السابق فإنّ الترجمة في هذا الصّدد موجهة نحو الثّقافة المستهدفة، وتبقى وظيفة النّص ثابتة دون حصول أيّ تغيير، ولا يتم التّعرف على النّص فورا أنّه ترجمة.

ج- التّرجمة المُكيّفة The adapting translation:

يؤدي النّص المصدر وظيفته بشكل أساسي لخدمة وظيفة معيّنة، مثل التّرجمات المتعدّدة الوسائط، مثل استعمال وكالات الأخبار في نقل التّقارير الإخبارية منهج التّكييف، بإضافة أو حذف حسب ما يتطلّبه الوضع السّائد.

تُرى التّرجمة من منظور أصحاب هذا التّيار، من حيث مدى خدمتها للغاية المرجوة منها، ومفهوم التّرجمة حين مقارنته بالمعيار السّابق لمكافئ الثّقافة المصدر، يكون مختلفا ومتميّزا وأقرب بكثير إلى واقع ممارسة التّرجمة.

على الرّغم من الاختلافات المحيطة بمصطلحات الغاية والهدف والقصد والوظيفة، إلّا أنّ (هـ.فيرمير) يرى من منظوره الخاص أنّها تندرج ضمن الإطار العام للمفهوم المولّد "سكوبوس"، وفي تعريفه قال:

« La règle du *Skopos* s'établit comme suit : il faut traduire/interpréter/ parler de manière à ce que le texte traduit puisse fonctionner dans la situation dans laquelle il sera utilisé »[1].

" وتقوم القاعدة السكوبوسية كما يلي: يجب أن نترجم ونؤول ونتكلّم بطريقة يمكن فيها للنّص المترجم أن يؤدّي وظيفته في الوضعية التّي سيستعمل فيها".

كما أنّ (هـ.فرمير) يرى في نظريّته قارب النّجاة بالنّسبة للمترجم، ذلك أنّها جاءت خلاف ما كان سائدا من التّضارب في الاعتقادات، بين وجوب اعتناق المنهج الحرفي أو الولاء للمعنى، فيمكن أن تنجر عن الفعل التّرجمي في القاعدة السكوبوسية ترجمة حرفية فمثلا إذا كانت حاجات الزّبون تتطلّب هذا النّوع من التّرجمة، فلا مانع من ذلك، مثل ترجمة بطاقة هوية أو عقد زواج،كما يمكن أن تنجرّ عنه ترجمة حرّة حسب الغرض المراد طبعا، ولم يتوان في التأكيد أنّ "كل مايهم

[1]- Christiane NORD, la traduction est une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes, Artois Presse Université, 2008, p 43.

نظرية سكوبوس أن تتمّ التّرجمة بطريقة واعية ومتناسقة مع الأخذ بعين الاعتبار النّص المستهدف، فهي لا تفرض نوعا معيّنا في التّرجمة ذلك أنّه يختلف باختلاف الوضعية التّرجمية"[1]،كما وضع حدّا أيضا للاختلاف بين المكافئ الشّكلي والمكافئ الدّينامي، فحلّ مبدأ الكفاءة «adequacy» محل التّعادل الذي يصف العلاقات بين النّص المصدر والنّص المستهدف، باعتبار أنّه من ثمار مراعاة الغرض أثناء التّرجمة[2]، فالغرض المحقّق في التّكليف هو ما يضمن نجاح الكفاءة الوظيفية والتوصيلية.

ومثلها مثل النّظريات الأخرى لم تسلم المقاربة السكوبوسية من النّقد، خاصة فيما يتعلّق بتحديدهم لمفهوم التّرجمة، وأنّها عملية لسانية بحتة ولا دخل إطلاقا للعوامل الخارجية الأخرى – غير اللّسانية– والمترجم غير ملزم بالأبعاد الثّقافية، ولا حتّى التّقيد بالبحث عن الغايات والمقاصد، فانتقد (ب.نيومارك) التّبسيط المبالغ فيه «over simplification» المتأصّل في الوظيفية، والتّركيز على الرّسالة على حساب المعنى بالإضافة إلى الحطّ من قيمة نص اللّغة المصدر، والتّقليل من هيمنته في العملية التّرجمية[3] كما رأى البعض منهم أنّ هذه النّظرية لا تصلح للنّصوص الأدبية، ذلك أنّها لا تنشد تحقيق غاية بعينها، أو أنّ أساليبها معقّدة عن غيرها من النّصوص الأخرى.

مع أنّ (كاترينا رايس) و(هـ.فرمير) تشاركا في تدوين كتاب يضمّ أهم محاور النّظرية الوظيفية، في محاولة لوضع أسس عامة لنظرية التّرجمة، وفي الوقت الذّي أطلق فيه (فرمير) المجال لفكره وترك قلمه يخطّ خطوطه العريضة في عرض نظريته العامة، انشغلت (رايس) في التّقويم وتكييف مقاربتها القائمة على أنماط النّصوص، مع نظريته القائمة على نظرية الفعل، حتّى أنّهما اختلفا في تحديد مفهوم واضح 'للغاية'، كما اختلفت عنه في رؤيتها للعناصر المكوّنة للمقاصد الكامنة في تحديد أنماط النّص المصدر، أمّا هو فيرى أنّ هذا العنصر موجود في الثّقافة المستقبلة

[1] -Ibid., p 44.

[2]- محمد عنّاني، نظرية التّرجمة الحديثة، ص 137.

[3]-See: Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of TranslationStudies, p237.

فقط، فطُرح التّساؤل المبني على أساس المقارنة وكيف أنّ منهجين وظيفيين يتناولان ظاهرتين وظيفيتين مختلفتين؟، والجمع بينهما في إطار نظري واحد ليس بالأمر المنطقي وليس باليسير.

ومن ردود الفعل المعارضة رصدنا ما ورد في مؤلّف (لورنس فينوتي)[1] :

أنّه ليس لكل فعل غاية، فبعض الأفعال لا ترمي إلى تحقيق غايات «aimless»، وهذا حال النّصوص الأدبية –كما أسلفنا الذّكر– أو بعضا منها على الأقل، فكان ردّه وجيها ذلك أنّ الغايات والمقاصد تنسب إلى أفعال، فكاتب نصّ ما، لا يكتب عبثا بل يؤمن في قرارة نفسه بوجود غاية تدفعه إلى الكتابة، حتّى أنّ القارئ يؤمن أنّ ما كُتب ينشد غاية ما:

« If no aim can be attributed to an action, it can no longer be regarded as an action »[2]

" إذا لم يكن في الإمكان نسب غاية ما إلى فعل، فلا يمكن أن يُنظر إليها إطلاقا على أنّها فعل"

ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر مترجما يعي أنّ لديه أسلوبا متفرّدًا، فيتفنّن في ترجمة رواية ذائعة الصّيت، وكما يمكن أن يكون الهدف وراء ذلك ماديا، فيحتفظ بحقوق النّشر لنفسه، يمكن أن يكون معنويا أيضا، كأن يثبت جدارته وقدرته على التّحويل في تخريج ترجمة في أبهى حلّة، تتراقص عليها النّفوس وتتزاحم عليها بالثّناء، فشكسبير حينما كان يكتب أكّد أنّه أخذ دون شكّ في حسبانه ردّة فعله جمهوره، فهل نحن مجبرون إذن على شجب هذا السّلوك الواعي والهادف، لأنّه ربما كان محفّزا من قبل هكذا رغبات كالشّهرة و الرّغبة في كسب المال؟، لذا أيّ مآخذ فقد بُنيت على سوء فهم أو سوء تقدير، ذلك أنّ مسألة وجود الأدب تتضمّن فعلا غاية.

إنّ النّظريات الوظيفية على اختلاف مشارب أصحابها، والتي رأت النّور بألمانيا في السّبعينات، جعلت التّرجمة تخطو خطوة جديدة نحو آفاق نظرية وتطبيقية جديدة فنقلتها من دراسة المظاهر اللّغوية الجامدة، إلى بحث العلاقة بين الثّقافات في بعدها التّواصلي، فجاءت نظرية

[1]- See: Lawrence VENUTI, The Translation Studies Reader, Routledge, London and New York, 2000, p 224.
[2]- Ibid., p 224.

أنماط النّصوص لترصد العلاقة القائمة بين كل نصّ والإستراتيجية المثلى في ترجمته، لتلحق بها نظرية سكوبوس التي ترى في أنّ الغاية من عملية التّرجمة، هي التي تحدّد للمترجم طريقة التّرجمة، وهي تكملة لتوجّه فعل التّرجمة ويبقى ولاء المترجم الحقّ الذي يوظف نظرية الهدف في الترجمة حسب (ك.نورد) لعلمه ومهنته وصنعته، حائلاً بينه وبين الوقوع في مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، ويظل إلمامه باللّغتين المصدر والهدف، وبالنّظامين المنقول منه وإليه، وبالثقافتين ثقافة الكاتب وثقافة متلقي التّرجمة، والسّياق الذي تنتميان إليه بمثابة المناعة التي تحصّنه ضدّ الوقوع عمدًا في المطبّات الإيديولوجية والاستغلال العلمي.

لتتكون لدينا مجموعة معايير نجملها في:

- تُتيح النّظرية الوظيفية للمترجم نقل نصّه (أي ترجمته) بأكثر من طريقة، وفقا للغرض من التّرجمة وتوخيّا لوظيفتها.
- تتحدّد الإستراتيجية التي يتحقّق بفعلها الهدف المنشود من قبل سكوبوس الفعل التّرجمي، ولكل فعل ترجمي سكوبوس أو غاية، فمتى تعدّدت، تتعدّد معها احتمالات ترجمة النّص المصدر بأكثر من كيفية.
- تعتمد نظرية أنواع النّصوص على تقييم التّرجمة « systematization » أيّ إضفاء الطّابع المنهجي على الدّراسات القائمة على تقييم النّصوص المترجمة، عبر تقسيمها إلى أنماط معيّنة.
- بالنّسبة إلى نظريّة فعل التّرجمة فإن (هـ.مانتاري)، فإنّه على المترجم الرّجوع دائما إلى ثقافة النّص المستهدف، أي المترجَم تحقيقا للغرض من التّرجمة.

لم تحد التّرجمة عن الدّرب الذي كانت سائرة عليه، فمنذ القدم كان شغلها الشّاغل هو البحث وراء الأثر الذي تخلّفه في نفس المتلقّي، ولا يتأتّى ذلك إلا عبر تكييف الرّسالة حسبما يتماشى والثّقافة المستقبلة، والعملية التّرجمية هي فعل إنساني، وأعمق من أن تنحصر في قوالب

لغويّة ضيّقة، فيُعتبر الخروج عنها زندقة وهرطقة، على عكس أصحاب التّيار الحرفي ممّن يرون أنّ الولاء يكون للحرف، ولا يتحدّد المعنى إلا في إطار اللّغة، ولا يمكن أن ننكر هذا، غير أنّ الالتزام بالأمانة لا يعني في جوهره ترجمة حرفية بل بقدرة المترجم على توظيف استراتيجيات التّرجمة وتقنياتها، لينقل نصّه نقلا يأخذ الأبعاد اللّغوية والإنسانية بعين الاعتبار، وهو ما يتوافق مع مقولة (روبنسون/Robinson) أنّ الترجمة تُعنَى بالناس، وما يؤدّونه، ورؤيتهم العالم بأعينهم أكثر من عنايتها بالكلمات المجرّدة، ويفوق اهتمامها بالخيال المبدع، تقيّدها بالقواعد الجامدة في تحليل النّصوص فالمترجم أشبه بممثل أو عازف بجهاز تسجيل مجرّد من روح التّفاعل، بل لنا أن نقول أنّ المترجم يرقى إلى أن يكون شاعرا أو روائيا حين يترجم نصوصاً متخصّصة، وليس بنظام ترجمة آلي.

الفصل الرّابع

-التّطبيق-

ارتأينا في هذه المرحلة من الجانب التّطبيقي، استنادا على كافة المحطّات التي توقّفنا عندها بالدّراسة والتّحليل، أن نعرض عدّة مدوّنات تتعلّق بالجنسين المسرحي والرّوائي وأدب الطّفل، على اعتبار تطرّقنا إليها في الشّق النّظري، والتي تمّ اقتباسها سواء إلى جنسها الأدبي نفسه وباللّغة عينها، أو إلى جنس أدبي آخر وبلغة أجنبية أخرى، كما لن يكون من الصّواب أن نباشر الخوض في التّطبيق دون الاستهلال بقراءة متفحّصة في المدوّنة وظروف كتابتها، فضلا عن أسلوب كاتبها، ثمّ التّعريج على مدوّنة التّرجمة.

إنّ خصوصية النّص المسرحي تجعل من فتح باب الخوض في دراسته، أمرا حسّاسا بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، ذلك أنّه كتب بصيغة تتعدّى السّرد إلى العرض على الخشبة، فهذا البعد المزدوج المتروس بحبكة درامية خاصّة، مرتبط ارتباطا وثيقا بجمهور هو المتلقّي، ومكانته في العملية التّرجمية أمر واقع يتوخّاها المترجم والمقتبس، حتّى يصله أثر النّص المصدر كاملا، على اعتبار كونه في هذا المقال عنصرا بصريّا وسمعيا، لهذا السّبب لابدّ من أخذ خصوصية العمل المترجم، أو المقتبس بعين الاعتبار، ولا يتمّ هذا إلا بالعودة إلى النّص الأصلي، والإلمام بكافّة حيثياته التي تشمل عنصري الزّمان والمكان والمظاهر الاجتماعية والثّقافية، بالإضافة إلى العوامل الإيديولوجية والدّينية المحيطة به.

يمتلك المترجم الأدبي ميزات ليست متاحة للمترجم العلمي والقانوني، وما شابههما من التّخصّصات الأخرى، تلك الحرية المقيّدة إلى حدّ ما، تصنع له حدود التّصرّف في النّص الأدبي بأجناسه، فما بين التّرجمة والاقتباس والافتراس حدود لابدّ من التّوقف عندها، حسب المطلوب منه والغرض الكائن وراء ذلك. ونستهلّ أوّل جزء من دراستنا بنصّ مسرحي باللغة الإنجليزية، وترجمة له باللّغة العربية، ونصّ آخر مقتبس عن الأصلي باللّغة العربية، والذي يعتبر في أصله إعادة ترجمة. ولابدّ أن نشير إلى أنّنا اعتمدنا على تحليل فقرات طويلة ذلك أنّنا في حاجة إلى دراستها في السّياق العام.

1. مسرحية رغبة تحت شجر الدّردار:

1-1- قراءة في مسرحيّة رغبة تحت شجر الدّردار:

وقع اختيارنا على مسرحية من نوع الميلودراما، لطالما كانت محلّ جدل بين النّقاد وهي «Desire Under the Elms/رغبة تحت شجر الدّردار»[1] المكوّنة من ثلاثة أجزاء، فلم تحظ هذه المسرحية في أوّل ظهور لها إلى العلن إلاّ بالاستهجان، والاستنكار ذلك أنّها مفعمة بقيم الدّناءة وتعاليم الرّذيلة، لدرجة أنّه تمّ القبض على الفرقة التّمثيلية من قبل (بوليس لويس أنجلوس)، بحكم أنّها مخالفة للأخلاق ومخلّة بالآداب عام 1926م، كما صدر قرار نهائي في إنجلترا عام 1940م يقضي بمنع عرضها، واستمرّ الحال هكذا إلى مطلع عام 1952م، حين تمّ عرضها من جديد، فلقيت ردود أفعال مغايرة لما كانت عليه تماما، فاستحسنها النّقاد ورأوا فيها بذورا من الكلاسيكية، ثمّ ما لبثت أن انتقلت أصداؤها إلى صنّاع الفن السّابع، فاقتبسوها إلى الشّاشة، لتُعرض على شكل فيلم سينمائي بالأبيض والأسود عام 1958م، يحمل الاسم نفسه للمخرج الأمريكي (DELBERT Martin Mann/ديلبرت مارتن مان)، ليتمّ ترشيحه للأوسكار آنذاك لأفضل صناعة سينمائية بالأبيض والأسود، ودخوله في سباق مهرجان كان السّينمائي في السّنة ذاتها، كما اقتبسها المخرج المصري (رأفت الميهي) لينتج فيلم «عيون لا تنام» عام 1981م، وقد تنبّه بعض النّقاد في وقت سابق إلى وجود تقليد لمحتوى أحداث مسرحية «أوديب» لمؤلفها (سوفوكليس)، عبر حبك أسطورة عصرية بشخصيات بعيدة عن الطّابع الرّمزي، ولا شكّ أن معظم اختلافات وجهات النّظر في الحكم عليها، هو ما خوّلها لأن تبرز بين أعمال الكاتب على مرّ الزّمن.

إنّ هذا التّصوير الدّقيق للصّراع بمأساته بين الأب وأبنائه، ودور زوجة الأب الذي قلب حياتهم رأسا على عقب، ليس مجرّد عرض لحالة اجتماعية شاذّة، بل هي تراجيديا حقيقية،

[1]- Eugene O'NEILL, desire under the elms ; a play in three parts, revised as published by boni & liveright, 1st ED, vol. 3, New York, 1925.

و(ي.أونيل) لم يخض في كتابتها من فراغ، بل كانت نابعة من عمق قناعته بحال المجتمعات المعاصرة، في ظل التّخلي عن القيم الإنسانية وتجاوز فطرة الطّبيعة دافعا بين السّطور فكرة ما سيؤول إليه الفكر الإنساني من إفلاس أخلاقي، خاصّة إذا وقع الصّراع بين الطّبيعة التي تمثّلها أشجار الدّردار في تدلّيها على السّقف، كأنّها تفرض وجودها على المنزل وأفرادِه، يدعّم سيطرتها الدّيكور المغلق، وانتقال المشاهد بين الشّخصيات في هذا الفضاء المجرّد، الذي رسم بدوره منعرجات حاسمة لهذه العلاقة الثّلاثية المتفجّرة، وبهذا جسدّت هذه المسرحية بكل تفاصيلها قساوة النّفس البشرية وذهابها في طريق الغرائز المحرّمة بعينين مغمضتين.

تجري أحداث المسرحية في إطارها المكاني على ضفاف مزرعة بنيوإنجلند، وهي مقاطعة أمريكية، وعلى مايبدو أنّه مكان ريفيّ منعزل، هجره سكّانه طوعا وذهبوا يبتغون الخصوبة في أراضٍ أخرى، كما شجّعهم ما سمعوه عن وجود مناجم الذّهب في كاليفورنيا وفعلا أخذتهم رغبة الظّفر بعيش رغيدٍ إلى الرّحيل، ويبدأ سير الأحداث مع بداية أوّل نهار صيفي عام 1850م، أين يعيش الأب المزارع (إفرايم كابوت) ذو الخامسة والسّبعين عاما، في منزل باهت تخلو منه ألوان الحياة، وتحيط به أشجار الدّردار من الجانبين. يتصّف الأب بقسوة القلب، فكرهه أبناؤه لهذا وبادلهم شعورهم لطراوتهم، ورث عنه أبناءه طوله دونا عن طبعه، يقضي معظم الليالي في حظيرته مع أبقاره، وبعد زيجتين انتهتا بوفاة زوجتيه غاب أيّاما عن مزرعته، وذهب إلى المدينة ليعود متزوّجا من فتاة ثلاثينية جميلة تدعى (آبي)، وله ثلاثة أبناء هم: (سايمن) الذي يبلغ التّاسعة والثّلاثين من عمره أرمل أخذ الموت زوجته المسمّاة (جين) من بين أحضانه منذ ثمانية عشر عاما، و(بيتر) الذي يبلغ السّابعة والثّلاثين، وهما أخوان من أمّ واحدة، يشتغلان بكدّ في المزرعة إلى حدّ انحناء أكتافهما، من شدّة ما يكابدانه من مشقة في الحرث والزّرع، مع انقضاء كلّ نهار يعودان أدراجهما، يجرّان الخطى بوجوه وأيدٍ ملطّخة بالطّين، مثلهما كمثل معظم سكّان الأرياف والقرى ضخما الجثّة، تقاسيمهما توحي بالبلادة والجمود، يرحلان برفقة من ذهبوا في إثر الذّهب، ويبقى معه آخر ابن يبلغ الخامسة والعشرين يدعى (ايبن)، الذي أبى أن يترك المكان الذي ولد وترعرع

فيه، والذي يعبق برائحة والدته المتوفية في كلّ شبر من هذه الأرض، والدته التي يكنّ من أجلها حقدا دفينا لوالده، ويلومه لوفاتها من شدّة ما عانته من تعب، وهي تخدمه ليل نهار مسجونة بين أسوار المزرعة، التي هي في الأصل ملك لها، غير أنّه انتزعها منها عنوة ودون وجه حقّ، تبدو عليه ملامح القسوة مثل أبيه غير أنّ تقاطيع وجهه العابسة المتمرّدة، تخفي وراءها بهاءً فريدا، فارع القامة وبارز العضلات، تزين وجهه لحية مجعّدة وشاربان، وهي تفاصيل تميّز أهل الرّيف، وجودها ينمّ عن فحولة الرّجل.

فور وصول زوجة الأب الشّابة، يبدأ الصّراع بين (ايبن) وبينها حول أحقيّة ملكية المزرعة، فهي لم تخف طمعها في أن تصبح سيّدة البيت، والمالكة لكلّ شيء، غير أنّه يقع أمر ليس بالحسبان، فتشتعل الرّغبة بينهما، ولا تفوّت هي أدنى فرصة تجدها من أجل إغوائه، حتّى يكون لها ما أرادت، فتقع الخطيئة وتتحوّل الرّغبة إلى حبّ جامح بينهما، لتتسارع الأحداث وتمرّ الشّهور فتنجب منه ولدا، أمّا العجوز المغفّل فيقيم احتفالا أحياه عازف الكمان، وحضره بعض المزارعين وزوجاتهم، وفتاة شابّة ليتفاخر بفحولته أمامهم، فلقد رزق بولد وهو في سنّ الشّيخوخة، وهكذا تتحوّل الحفلة إلى مسرحية صاخبة يقع فيها الهمز واللّمز، حول العلاقة السّرية بين الابن وزوجة أبيه، وفي الجانب الآخر تقع مشادّة بين (ايبن) و(آبي) متهما إيّاها بالكذب عليه، حتّى تستولي على المزرعة، عن طريق توريث ابنها الذي هو في الأصل ابنه، ويهدّدها بالرّحيل، ودون وعي منها تقرّر قتل طفلها في مهده حتى تثبت حبّها له وحسن نيتها، وبعد اقترافها لهذا الفعل الشّنيع اشتعل غيضا وغضبا من فعلتها، فهرع مهرولا إلى المأمور ليبلّغ عنها، وفي هذه الأثناء يستيقظ زوجها، فتخبره عمّا فعلته للرّضيع، وعن علاقتها الغرامية بابنه لتسيطر عليه مشاعر مختلطة بين العطف والحقد والغضب، إلا أنّه لم يبد أية ردود أفعال شرسة تجاههما جرّاء فعلتهما، وما كان منه إلا أن غادر إلى إسطبله، ثمّ يدخل (ايبن) ويرتمي عند أقدامها يطلب منها الهرب معه قبل أن يُقبض عليها، فترفض عرضه قائلة أنّها تستحق العقاب جراء فعلتها، وتؤكّد له أنّها غير نادمة على العلاقة المحرّمة التي جمعتهما ويبادلها الإحساس نفسه، فيقرّر أن يتحمّل مسؤولية موت مولودهما،

بالاعتراف أنّها خطة حبكاها عن سابق إصرار منهما، وهكذا ينتهي المشهد بتقييدهما وإخراجهما للزجّ بهما وراء القضبان جنبا إلى جنب، ويدا بيد وهما في حالة من التّيه والهيام.

وردت شخوص المسرحية في نسختها الإنجليزية على النّحو التّالي:

- إفرايم كابوت (الأب العجوز)/ Ephraim COBOT
- سايمن (الإبن)/ Simeon
- بيتر (الإبن)/ Peter
- إبين (الإبن)/ Eben
- آبي بوتنام (زوجة الأب)/ Abbie PUTNAM
- فتاة شابة (young girl)، مزارعان (two farmers)، عازف الكمان (the fiddler)، مأمور البلدة (a sheriff)، وسكّان من المزارع المجاورة (other folk from the neighboring farms)

1-2- قراءة في مدوّنة الاقـتباس[1]:

قبل أن نخوض في تفاصيل مدونتنا، ارتأينا التّنويه لأمر مهم وهو أنّ المسرحية الأصلية (رغبة تحت شجر الدّردار) جرى اقتباسها عديد المرّات من قبل مخرجين مسرحيين عرب، فقد قدّمتها فرقة (creation/كرييشن) الفنّية، معدّا ومخرجا إيّاها (جمال ياقوت) عام 2017م، وتمّ عرضها على خشبة المسرح من قبل خمسة ممثّلين باحترافية، راعى فيها المصمّم الحركي طبيعة الجمهور المتلقّي بإعداد درامي مناسب، دون أن يتعدّى ساعة من الزّمن.

بعد انقطاع دام طويلا عن المسرح، عاد المؤلّف والمخرج المسرحي السّوري (هشام كفارنة) إلى الواجهة بتقديمه إعدادا لمسرحية «بيت الشّغف» عن رائعة «رغبة تحت شجر الدّردار» لصالح المسرح القومي السّوري، بتاريخ 2018/05/21، وبطبيعة الحال فقد أُخضعت دراماتورجيا، حتى

[1]- هشام كفارنة، بيت الشّغف عن رغبة تحت شجر الدّردار ليوجين أونيل، وزارة الثّقافة، مديرية المسارح والموسيقى، المسرح القومي، 2018.

تتناسب مع البيئة الثّقافية والعقلية العربية التي ستتلقّاها وليس غريبا علينا أن نتوقّع ساعة من الشّغف، لشخصيات نُسجت من وحي المتناقضات النّفسية، فبين مريض نفسي مهووس بالاضطهاد، وأفراد مهمّشة تبحث عن ذواتها في فضاء حجري مغلق، تولّدت الرّغبة وترعرعت تحت كنف الكره، فانتهت بمأساة تقشعرّ لها الأبدان، وقد أمتع بها المخرج جمهوره، وتأتّى له هذا من لدن خبراته السّابقة بالتّعاون مع كوكبة من نجوم يُشهد لها بالكفاءة.

سنقوم بعرض ملخّص المسرحية دون عقد مقارنة مع المدوّنة الأصلية، إلى حين عرض الإجراءات التي اعتمدها المخرج مقتبسا إيّاها إلى لغته وثقافته. اثنتان وخمسون دقيقة استوعبت كامل السّيناريو الذي أعدّه المخرج، وهو في صدد سرد أحداث تغوص في سراديب النّفس البشرية، تحرّكها غرائزها الشّهوانية الدّفينة، وشخصيات تتنفّس أكسجين الجشع والبغض والنّفاق والطّمع، بين جدران مزرعة رجل عجوز، أعمت قلبه فكرة الموت وترك المكان الذي أفنى حياته في بنائه يذهب إلى أبنائه من بعده، حتّى أنّ ابنيه الوحيدين هجراه إلى أرض الميعاد (كاليفورنيا) طمعا في الذّهب، فوقّعا على وثيقة تنازل عن نصيبهما في البيت والمزرعة، مقابل مبلغ من المال تركه له والده مع والدته قبل وفاته، بعد أن سئما انتظار موته، حتّى يرتاحا من جحيم العمل الشّاق دون مقابل مادي، أو معنوي، فشراهته المتّقدة للخلود جرّدته من جميع القيم الإنسانية، فسلب زوجته الميّتة أرضها التي ورثتها عن أجدادها، ما ترك الضّغينة تعشّش في قلب ابن زوجته الذي يعيش معه، والذي حمّله مسؤولية موتها، بتحميلها طاقة أكبر ممّا يتحمّله جسدها الضّعيف في خدمته، وتقاسم أعباء خدمة الأرض وحيوانات المزرعة، فألمّ بها مرض مزمن أودى بحياتها، أمّا زوجها فلم يحرّك ساكنا لعلاجها، خوفا من أن ينقص ماله الذي هو في أصله ملك لها، فبقي طيفها يحوم حول ابنها من حين إلى آخر ليؤنس وحدته، ويخفّف لوعته. بعدها يتزوّج العجوز فتاة شابّة عانت الأمرّين من قسوة الحياة، إلى أن رمتها الأقدار في طريقه، ولرغبتها الشّديدة في عيش حياة كريمة، بأن تكون صاحبة المنزل والمزرعة وافقت على عجل، بيد أن القدر له خطط أخرى، فقد وقعت زوجة العجوز في غرام ربيبه (ابن زوجته من زواجها الأوّل)، حتّى شغفته حبّا، فما كان منه إلا أن

وصلها ووقع طريح فراشها، فحملت منه لتنجب ولدا هو ثمرة الخطيئة، وقد كان غرضها قبل هذا أن تستغلّه حتّى تستولي على كل أملاك زوجها، إذ وعدها أن يمنحها إيّاها فور إنجابها له ولدا يعوّضه عن ترك أولاده له، بعد ذلك يقع شجار بين العجوز وربيبه ينتهي بمعرفته بخطّة الزّوجة الشّابة، التي حاكتها قبل أن تقع في شباك غرامه، فيتّهمها باستغلاله ويعاقبها بقرار رحيله، ولتجعله يعدل عن ذلك تقوم بسلب فلذة كبدها حياته، حتّى تثبت له صدق مشاعرها اتّجاهه، فتثور ثائرته متوعّدا لها بسوء المصير، ثمّ يدخل الشّيخ جاهلا ما يحصل حوله، فتعترف له بخنقها الرّضيع، وتكشف له حقيقة نسبه، وحين يبدأ بإهانتها يتدخّل الفتى متحمّلا مسؤولية جريمتها، منجرّين وراء الرّغبة العمياء في الاستيلاء على البيت والمزرعة، والوقوع في براثن الخطيئة بعلاقتهما المحرّمة، وهكذا يبشّرهما العجوز حاقدا أنه كتب وصيّته بدفن أملاكه مع جثّته وتحرير أبقاره، وجعل بيته وقفا لعابري السّبيل، فتنتهي المأساة باقتراب طيف الأم من الرّضيع المقتول، ومغادرة الفتى مع الزّوجة الشّابة معا، وإطلاق العجوز النّار من مسدّسه ليسود المكان ظلاما دامسا..

1-3- عرض تحليلي للمدوّنة مع استعراض إجراءات الاقتباس وأشكاله:

النّموذج الأوّل: العنوان

المدوّنة الأصليّة	مدوّنة الاقتباس	مدوّنة التّرجمة
Desire Under the Elms	بيت الشّغف	رغبة تحت شجر الدّردار

كما سبق لنا الإشارة إلى أنّ للعنونة سطوة على المتلقّي، حيث تمارس غوايتها عليه، بعد أن توقعه في شركها المغدق بالمتعة والفضول، فنجد الكاتب الذي يتوسّم التّميّز يرجئ أمر اختيار مفتاح لثمرة إبداعه، حتّى يفرغ من كتابتها، حتّى ما إذا باشرها القارئ، استمتع بما تحتويه من مفاجآت مضمرة، هذا الدّهاء الذي يغلّف به الكاتب نصّه بفضل حسن انتقاء العنوان المناسب، هو في الواقع أمر مستحبّ. في المقابل يلتجئ البعض ممّن خانهم الحسّ الإبداعي إلى تلميع نصوصهم بإتباع إستراتيجية ضخّ تصوّرات استباقية في ذهن القارئ، ليحصّلوا صفة المقبولية، فينبني

جدار يحول دون إجراء قراءة فاحصة، لينحجب ضوء النّقد بإفلاسهم الفنّي. لذلك لطالما كان ضبط ترجمة للعنوان أمرا بالغ الأهمية، والمترجم بوصفه ناقلا أمينا قد يخفق في مهمّته، فنعزو سوء ترجمته إلى عدم كفاءته، كما حصل في ترجمة مؤلف (Victor HUGO/فيكتور هيغو) « les misérables» إلى «البؤساء»، ومفرده (البئيس) وهو الشّخص الشّجاع صاحب البأس، والأصحّ هنا قول (البائسون) ومفردها بائس، وهو الشّخص الضّعيف المنهك هكذا ترجمة نراها انزلاقا فاضحا في حقّ القارئ، الذي تعوّدت أذنه على الأخطاء الشّائعة حتّى استساغها، فما عاد يلقي لها بالا، وبالعودة إلى موضوعنا، على المستوى التّركيبي؛ هناك التزام باسمية الجملة، ومن حسن الحظّ أنّ المقتبس يملك مساحة أكبر وحريّة أكثر في ترجمة أفكار غيره، هذا ما يفسّر تنصّل (هشام كفارنة) التّام من العنوان الأصلي (رغبة تحت شجر الدّردار)، وانتقاء عنوان مغاير هو (بيت الشّغف)، غير أنّه يحمل شحنة تماثل الشّحنة العاطفية التي يحملها عنوان المدوّنة الأصليّة، فلم تأت ترجمة حرفية ولا تغريبية، بل أتى بمكافئ مكتنزٍ دلاليّا حتّى يتفادى تسرّب القلق إلى نصّه، وأيّ حكم استباقي من قبل قارئ له علم بفحوى النّص المصدر، بإعادة نقل المكافئ الطّبيعي الأكثر قربا من نصّ الخطاب الأصلي، على مستوى المعنى أوّلا، والأسلوب ثانيا، وأنّه بحجم الأثر "Effet" الذي تخلّفه العبارة في نفس المتلقّي، يمكن أن نحكم وقتها بمدى نجاعتها، وهذا هو المكافئ الدّينامي الذي رأى فيه (يوجين نيدا) حلاّ ترجميا لابدّ من الأخذ به[1]، والشّغف لفظ مفعم بالانفعالات الشّعورية، التي يمكن أن تبلغ أوجّها فتكسر قيود العقلانية، وما كان انتقاء المخرج لهذا النّص عبثا، بل هو إسقاط لواقع مئات العائلات السّورية التي تصدّعت جدران علاقاتها في ظل الحرب، وانهيار الوضع الاقتصادي، ليسود مناخ الضّغينة والتّعرّي من القيم الإنسانية على مرآى منهم، وتخبو فصول المحبّة والتّماسك العائلي.

سار (عبد الحافظ متولي) على خطى المنهج الحرفي «littérale traduction»، ونرى غالبا عادة تقديم المكافئ المعجمي في ترجمة العناوين.

[1]- يرجى مراجعة الجزء النّظري ، ص 125.

النّموذج الثّاني: الشّخوص

	المدوّنة الأصلية	مدوّنة الاقتباس	مدوّنة التّرجمة
شخوص رئيسيّة	Ephraim CABOT, Eben, Abbie Putnam, Simeon, Peter, and Eben's dead mother Maw.	الأم، الشّيخ، الفتى، العروس	افرايم كابوت، ايبن، آبي بوتنام، سيمون، بيتر، والدة ايبن المتوفاة ماو
شخوص ثانويّة	Minnie (Eben's mistress), the sheriff, the musician, the fiddler, Farmers and their wives, and their young folks of both sexes from the neighboring farms, among them a young girl, a man.	/	شابّة، فلاحّون وزوجاتهم، رجل، عازف على الكمان، مأمور، وأناس آخرون من المزارع المجاورة، ميني

برؤية فنّيّة جديدة أقدم المخرج (هشام كفارنة) على تكثيف نصّه، فاختزل الشّخوص الموجودة في النّص الأصلي، والتي يفوق عددها الثّلاثة عشر، إلى أربعة شخوص فقط، وهذه آلية من آليات الاقتباس وهي الحذف (omission)، وتقوم على استئصال أجزاء من النّص وتقليصها، حسب ما تقتضيه الضّرورة النّصية، وهذا الفعل لم يغيّر شيئا من الصّراع، الذي تمحور في النّزاع بين الإخوة والأب وزوجته حول ملكية الأرض في النّصين المصدر والمقتبس، كما أبقى المخرج على الحلّ، وهو المصير الذي ينتظر الشّخصيات، ما نصفه بالنّهاية العقلانية، ذلك أنّ الانحلال الأخلاقي الذي كان سائدا في فترة كتابة (يوجين أونيل) لمسرحيته، هو ذاته مع غياب الوازع الدّيني الذي سيطر على المجتمع السّوري إبان الحرب.

وحسب ما صرّح به في وقت سابق في لقاء تلفزيوني، فقد أكّد على اعتماده أسلوب التّكييف الإبداعي، في تركيز النّظر حول هذه الشّخوص بالذّات، مضيفا شخصية جديدة وهي شخصية الأم المتوفاة، وابتكار دور رئيسيّ لها في العرض المسرحي ولأنّه نقله إلى مجتمع عربي، لا يقبل المواضيع الجنسية الصّارخة، وهذه التّغييرات كما أكّد عليها (أبو الحسن سلام) "تفرضها الرّغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحليّة والوجدان المحلّي، فكثيرا ما يجد رجل المسرح العربي أنّه أمام عدد من المشاهد التّي يتحاور فيها رجل وامرأة لا تجمع بينهما صلة قرابة، وكثيرا ما كان المقتبس مضطرّا إلى أن يخلق بينهما صلة قرابة تجعل لقاءهما مقبولا فوق خشبة المسرح"[1]، فقد استغنى عن علاقة السّفاح الموجودة في النّص المصدر، حين يقيم الشّاب علاقة غير شرعية مع زوجة والده وقام بتغيير صلة القرابة بجعل الشّاب (ايبن) ابنا لزوجته الأولى من زواجها الأوّل، تفاديّا لإثارة حساسية المجتمع الشّرقي اتّجاه ظاهرة زنا المحارم، فيخدش حياء الجمهور المختلط فالمجتمع الغربي بكامل تحرّره، قد انتفض في وقت سابق ضدّ هذه المسرحية، حيث تلقّت ردود أفعال شرسة حتّى أنّها صُنّفت في خانة الطّابوهات الممنوعة من العرض، فما بالك بمجتمع عربي محافظ بالفطرة، لنعود بضع خطوات إلى الوراء، فيما صرّح به الباحث والمخرج المسرحي (فطموش) أنّ:"التّرجمة إذا لم تحترم نغم وروح النص المسرحي تبقى مجرّد كلمات ميتة، وبالتّالي فإن النّص المترجم يولد من غير روح ويكون باردا يتكلّم بدون موسيقى، كذلك الحال بالنّسبة للاقتباس الذي لا يراعي بعض الخصوصيات الثقافية والاجتماعية ليُقتبس كما هو ويُقَدم إلى الجمهور بشكل جاف"[2].

ولما كان الاقتباس شكلا من أشكال التّرجمة، ومسرحا يستعرض فيه المترجم كفاءاته التّوصيلية، من خلال نقل معاني نصّ ما من بيئة غريبة، وأقلمته بما يتناسب وبيئته، ولا يتأتّى ذلك إلا بتصرّف تامّ تفرضه البيئة الثّقافية المستقبلة بعاداتها، وتقاليدها المختلفة تماما عن تلك في الثّقافة

[1]- أبو الحسن سلام، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية.مصر، ط2، 1993، ص 62-63.
[2]- يرجى العودة إلى الجانب النّظري، ص 25.

المصدر، فهو شعب أذواقه وطريقة تفكيره وعيشه وتصرفاته تفترق لا تشترك، ويحقّ له أن تصله المادّة المترجمة مهما كان نوعها، وكأنّها كتبت من قبل شخص ينتمي إلى الثّقافة نفسها. وهذا ما استدعى تفعيل زرّ التّرجمة الاقتباسية «tradaptation»، التي كانت وليدة أفكار المترجم الكندي (ميشال غارنو)، "والتّي تسمح بتجاوز التّعارض الاعتيادي بين التّرجمة والاقتباس كما تسمح بمراعاة جمهور القرّاء"[1].

فلم يكن بمقدور المخرج التّغاضي عن ترجمة هذه الأدوار بأحداثها ترجمة حرفية وفي محاولة منه إيجاد مقاربة للنّص المصدر، دون أن يمسّ بفكرته العامة، حافظ على حضور أهم الشّخوص، بداية مع الرّجل العجوز (افرايم كابوت)، وزوجته الشّابة (آبي بوتنام)، وجعل شخصية زوجته المتوفاة (ماو) حاضرة في جميع مراحل المسرحية طيفا تؤنس ابنها (ايبن)، والذي جعله ربيبا للعجوز، تفاديا للعرف الأخلاقي الذي عرضناه سابقا، كما تخلّى عن الحوارات المطوّلة التي جرت بين الأخوين (سايمون وبيتر) ابنيه من زوجته الأولى المتوفّاة، هذا ولم يعط أدنى تفصيل عن أوصافهم الجسدية كما ورد في المدوّنة الأصلية، أين أطلق (يوجين أونيل) العنان لنفسه في سرد ميزات شخصياته المعنوية والفيزيائية بداية من الشّعر إلى أخمص القدمين، بالإضافة إلى ديكور المنزل، وكلّ مقتنياته والأدهى من هذا قدرته على جعل ردود أفعالهم اللاشعورية واضحة للمتلقّي، واكتفى (المخرج) بالإشارة إلى وجودهما عبر حوار أجراه الابن مع طيف أمّه، حول ذهابهما في إثر الذّهب هربا من قسوة والديهما، وهذا النّوع من التّصرف نراه جائزا إلى حدّ ما، لا يخلّ بالبنية العامّة للنّص المصدر، غير أنّه يدين (المخرج) في الإفراط حذفا حتّى ضيّع السّلوك النّفسي في طباعها فشتّان بين النّص الأصلي والمقتبس.

لم تأت إذن شخصيات (يوجين أونيل) في شكلها الرّمزي، مثلما فعل المخرج (العروس، الشيخ،...)، فقد كان له موقف رافض لهذا الفعل، ذلك أنّه يرى أنّ تمرير الأفكار المجرّدة إلى الجمهور، لا يكون إلاّ عبر شخصية مخصّصة. ونلفي هذا التّوجّه نحو الحذف والاستبدال

[1]- يرجى العودة إلى الجانب النّظري، ص 113.

والتّكييف في أعمال سابقة استحسنها القرّاء، فبقي أثرها على الرّغم من موت صاحبها، فالأديب والمترجم المصري (عثمان جلال) حين لفتت انتباهه مسرحية موليير «Tartuffe» وعزم على نقلها إلى البيئة العربية، لم يتردّد في بداية الأمر من عقد مقارنة مفصّلة بينها وبين السّياق الذي ستترجم إليه، فقام بتخفيف حدّة مضامين بعض المشاهد، وكيّف شخوص المسرحية مع البيئة العربية، كما عمل على إخراج رجل الدّين من دائرة النّقد، ولم يغفل عن تقويض العبارات التي تحمل دلالاتها إشارة ضمنية عن عصيان الأطفال لآبائهم، وكلّ هذه التّغييرات من أجل المحافظة على الأثر الدّرامي في بيئته الجديدة[1].

على مبدأ الاستنساخ الحرفي «la translittération» ارتكز المترجم في نقله لشخوص المسرحية، فكيّفها صوتيا توخّيا لعدم وقوع خلل في السّياق، خاصّة أنه حافظ على الإطار التّاريخي والاجتماعي للنّص.

النّموذج الثّالث: الاطار الزّماني والمكاني

استفاض (يوجين أونيل) في تحرّي أركان المكان الّي استباحت فيه الرّغبات حرمة الطّبيعة السّوية، وبمخيال رتيب رسم لنا لوحة فنيّة، اشتملت على دقائق تفاصيل المنزل يروي كل ركن فيه حكاية متشبّعة الأوصاف، كما أغدق في تحليل سيكولوجية شجرتي الدّردار، حتّى يكاد يُخيّل إلى القارئ أنّه بصدد وصف كائن بشري يمارس سياسة الاستلاب العاطفي على أصحاب المنزل، إنّ وضعه لشخوص مسرحيّته ضمن ديكور حجري منغلق، تتحرّك فيه بين غرف يسودها برود عاطفي، مضمرة جبالا من الهموم في سرائرها، هو أمر مستقصد حتّى يشخّص مرارة الواقع الذي تعيشه.

هذا ولم يغفل عن إثبات الإطار الزّماني بحيثياته مرّتين على التّوالي:

[1]- Voir, Muhammad Mustafa BADAWI, the Cambridge History of Arabic Literature; Modern Arabic Literature, p33.

The action of the entire play takes place in, and immediately outside of, the Cabot farmhouse in New England, in the year 1850. The south end of the house faces front to stone wall with a wooden gate at center opening on a country road. The house is in good condition but in need of paint. Its walls are a sickly grayish, the green of the shutters faded. Two enormous elms are on each side of the house. They bend their trailing branches down over the roof. They appear to protect and at the same time subdue. There is a sinister maternity in their aspect, a crushing, jealous absorption… (p01)

Exterior of the farmhouse. It is sunset of a day at the beginning of summer in the year 1850… (p03)

لم يكلّف المخرج (هشام كفارنة) نفسه عناء تقديم الإطار الزّماني، كمّا غيّب مواصفات المكان الذي جرت فيه أحداث المسرحية، واكتفى بهذه الافتتاحية:

"قبل ارتفاع الإضاءة تتصاعد أصوات حيوانات مختلفة، لتشكيل جوقة تجأر بكل ما لديها من طاقة، ما تلبث أن تندمج مع الموسيقى، وتنسحب لصالحها مع ظهور الأم الشّبح وهي تنزل درجات سلم يتوسّط الخشبة ويكاد يصلها مع غيمة تظلّل بيت الشّغف وكأنّها شجر الدّردار". (ص02)

وفي اعتماد المخرج على إستراتيجية الحذف، فقد تخلّى عن عنصر ذو أهمية بالغة من عناصر الكتابة الدّرامية، التي لا يكون لها وجود إلا عبر وقوع كتابة السّيناريو، ورسم للعرض المسرحي على الخشبة، وهذا الاقتباس الشّامل في هذه المرحلة نابع عن قيامه بتكثيف نصّ (يوجين أونيل)، المكوّن من اثني عشر منظرا إلى فصل واحد، ليستغني عن كثير من التّفاصيل، حتّى تستوعب ساعة زمنية عرضه المسرحي، لذا ركّز على إبراز المكان الرّكحي؛ وهو موضع يكون وجوده ماديّا ويُدرك بالحواس[1]، على عكس المكان الدّرامي؛ الذي يتخّذ فيه الذّهن وضعية التّخيل، لخلق فضاء تصوّري، مدعوما بجملة من الأنساق المساعدة، كالموسيقى والإضاءة والتّلاعب بالمؤثّرات الصّوتية،

[1]- ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشّعر ية في الأدب المغاربي المعاصر، ص192.

وهذا ما راهن عليه (المخرج) بتصميم سينوغرافي، استعار ملامح المكان الأصلي دون تفاصيله؛ ديكور حجري بسيط ومبعثر على الخشبة، أمّا الإضاءة فقد لعبت دورا جوهريا، انتقلت بسلاسة بين وجوه الممثّلين التي بدت كأشباح هائمة حسب ما تقتضيه تعاقبية المشاهد فبين العتمة والنّور، اندمجت الشّخصيات مع موسيقى تعبيرية سلبت أفئدة الحضور. لينطبق مبدأ التّرجمة المكيّفة التي حدّدتها النّظرية السكوبوسية على أنّها نمط ترجمي يسري اعتماده، إذا ما اقتضى الوضع الرّاهن ذلك سواء بإضافة أو حذف، فالغرض المحقّق في التّكليف هو ما يضمن نجاح الكفاءة الوظيفية والتوصيلية، التي ينشدها من قرّر فعل الاقتباس في هذا الحقل.

التّرجمــة:

تقع جميع أحداث المسرحية عام ١٨٥٠ داخل بيت مزرعة كابوت في نيو انجلند أو خارجه مباشرة، يقابل الحدّ القبلي للبيت حائط حجري في وسطه بوّابة خشبية ويفضي إلى طريق ريفي. البيت في حالة جيّدة، وإن كان في حاجة إلى طلاء. حوائط البيت رماديّة باهتة، كما بهت لون مصاريع النوافذ الأخضر. وعلى كلّ جانب من البيت توجد شجرتان ضخمتان من الدردار يحنيان أغصانهما المتدلّية على السقف -كما لو أنّهما تحمياته وتسيطران عليه في الوقت نفسه. وهناك أمومة شرّيرة في مظهر هذه الأشجار، واندماج ساحق غيور. (ص19)

خارج بيت المزرعة.في وقت الغروب في يوم من أيّام أوائل صيف لعام ١٨٥٠... (ص21)

أوّل ما لفت انتباهنا في ترجمة (عبد الحافظ متولّي) هو استبداله التّواريخ المكتوبة بأرقام عربية إلى أخرى هندية، مع اقتراض "نيو انجلند" وتضمينها النّص مستنسخة صوتيا، كما أنّه لم يتقيّد بترجمة كلّ كلمة بما يقابلها من بداية الفقرة، إلى نهايتها، فقد تخلّلتها إعادة صياغة وتوصيل المعنى بأمانة.

النّموذج الرّابع:

Abbie_(*with lust for the word*) hum! (*her eyes gloating on the house without seeming to see the two stiff figures at the gate*) its purty__purty! I can't b'lieve its r'ally mine.

> Cabot_(*sharply*) yewr'n? mine! (*he stares at her penetratingly. She stares back. He adds relentingly*) our'n__mebbe! It was lonesome too long. I was growin' old in the spring. A hum's got t' hev a woman.
> Abbie__(*her voice taking possession*) a woman's got t'hev a hum !
> Cabot__(*nodding uncertainly*) ay-eh (p17)

الاقتباس:

العروس: "تنفلت من بين يديه، وتبدو مسحورة بالمكان.. وتتفحص كل ما تطاله يداها وتبدأ بتغيير أمكنة الإكسسوارات بما يوحي أنّها صاحبة سلطة عليها كسيدة جديدة للمكان" وأخيرا صار لي بيت...وعندي مزرعة.

الشّيخ: لك بيت!! عندك مزرعة؟

العروس: أجل...ألم تعدني بذلك؟

الشّيخ: بلى وعدتك.. لكنّه بيتي أنا.... والمزرعة مزرعتي أنا!

العروس: ربما بيتنا.. ومزرعتنا.. مارأيك؟

الشيخ: ها.. يعني.. ربما هذا أفضل.. أفضل قليلا

العروس: (بغنج) يعني اتفقنا

الشيخ: اتفقنا.. اتفقنا (ص5/4)

لابدّ لنا بادئ الأمر، أن نلفت النّظر إلى اللّغة التي كُتب بها السّيناريو الأصلي وهي لهجة المزارعين، جدّ شائعة آنذاك، أيّ أنّ طبقة الفلاحين هي من تتحدّث بها (peasant dialect)، ولن يجد كثيرون صعوبة في فهمها، ذلك أنّها غدت لهجة الشّباب في الشّوارع، وكتابته لهذا السّيناريو بهذه اللّهجة كان عن قصد، حتّى تكتسب المسرحية أبعادا واقعية أكثر، فكل حوار مفعم بهذه اللّهجة، يجعل النّسيج المأساوي المحاك بكل قصّة من قصص هذه الشّخوص نابضا بالحياة، وهكذا لاقت التّعبيرية بكامل عناصرها طريقها إلى هذا العرض، ما يبرّر تغييب الفكرة، فكل شخصية تصبّ اهتمامها على نفسها أو على من حولها، حتّى عندما بلغت الخطيئة أوجّها، لم تؤثّر فكرة النّدم عن سوء ما اقترفته (آبي وعشيقها ايبن)، بل كان جلّ همّهما متمحورا حول نفسيهما وحول الصّراع مع القدر.

لا شكّ أنّ نوع الاقتباس المتّبع في هذا الموضع هو دقيق منهجي «tactique adaptation ponctuelle» وضعه (جورج باستان)، والمتعلّق بعدم نجاعة النّقل الحرفي بسبب الحذف أو الإضافة، فباختلاف المواقف يتعيّن على المقتبس التّصرّف في بعض فقرات النّص المصدر حتّى يتلاءم مع نصّه.

وهذا ما حصل بالفعل، حيث سنرى في الجدول التّالي كيف قام المخرج بإعادة هيكلة الحوار دون أن يمسّ المعنى، فاعتمد تقنية إعادة الكتابة الإبداعية (récréation). وقد تحدّثنا في فقرات سابقة عن قيمة الأثر، وكيف أولته عديد الدّراسات أهمّية بالغة، والتي اعتبرت التّرجمة والاقتباس وجهين لعملة واحدة، فالاقتباس أكثر تعقيدا من التّرجمة، ويتطلّب من المترجم حنكة في التّعامل مع المواقف التي تولّدها الأبعاد الثّقافية، وبما أنّ هذه المواقف يستحيل لها أن تتكافأ، يجدر بالمترجم على أقل تقدير، أن يتحرّى أكبر قدر من الاستجابة المكافئة، ونحسب أنّ المخرج قد أصاب في الحفاظ على كنه الحوار:

النّص الأصلي	التّرجمة	الاقتباس	التّعليق
Abbie (with lust for the word) hum! (her eyes gloating on the house without seeming to see the two stiff figures at the gate.	آبي (باشتياق إلى هذه الكلمة) بيت! (وقد سحبت عيناها حول البيت دون أن يبدو عليها أنّها رأت الشّخصين المتجمّدين عند البوّابة) (ص50)	العروس:"تنفلت من بين يديه وتبدو مسحورة بالمكان..وتتفحّص كلّ ما تطاله يداها وتبدأ بتغيير أمكنة الإكسسوارات بما يوحي أنّها صاحبة سلطة عليها كسيدة جديدة للمكان"	يبدو أنّ المخرج المسرحي وجد في التّرجمة الحرّة مخرجا من مأزق عدم توفّر الموقف المكافئ فآثر التّصرف وإعادة الصّياغة حتّى يتلاءم مع سياق هذا المشهد، ذلك أنّ الحوار المقتبس خال من شخصيتي سايمون وبيتر، وهو نوع من التّحويل وإعادة الهيكلة النّحوية.
Its purty purty I can’t b’lieve its r’ally mine.	إنّه رائع...رائع! لا أكاد أصدّق أنه ملكي	وأخيرا صار لي بيت... وعندي مزرعة	أسقط أول مقطع واحتفظ بالباقي كما هو بصياغة أخرى
Cabot (sharply) yewr’n? mine!(he stares at her penetratingly	كابوت:(في حدّة) ملكك؟ إنّه ملكي! (يلقي عليها نظرة فاحصة	الشيخ: لك بيت!! عندك مزرعة؟	لم يتغيّر المعنى، فقد اعتمد إعادة الصّياغة بحذف.
She stares back	ترد بنظرة مثلها،	العروس: أجل...ألم تعدني بذلك؟	قابل المخرج هذه العبارة بعبارة مغايرة وهي إضافة تفسيرية

			(adjonction) لمغزى كلامها.
He adds relentingly	ثمّ يضيف بلهجة أرق	الشّيخ: بلى وعدتك.. لكنّه بيتي أنا.... والمزرعة مزرعتي أنا!	وهنا أيضا توجد إضافة (adjonction) أو مايعرف بالتّوسيع (expansion).
our'n_mebbe! It was lonesome too long. I was growin' old in the spring. A hum's got t' hev a woman.	ملكنا نحن الاثنين! لقد ظلّ هذا البيت موحشا لفترة أطول من اللازم. وإنني أشعر بتقدم السن في فصل الربيع. إن أي بيت تلزمه امرأة (ص51)	العروس: ربما بيتنا.. ومزرعتنا.. مارأيك؟ الشيخ: ها.. يعني.. ربما هذا أفضل.. أفضل قليلا	صحيح أنّه عكس الأدوار بيد أنّه حافظ على المعنى العام بإعادة صياغته.
Abbie_(her voice taking possession) a woman's got t'hev a hum !	آبي:(وفي صوتها نغمة تنم عن حب الامتلاك) وكل امرأة لابد وأن يكون لها بيت!	العروس: (بغنج) يعني اتفقنا	التّصرف في نقل هذه العبارة مصحوب بحذف.
Cabot_(nodding uncertainly) ay-eh	كابوت:(يومئ رأسه في تردّد) فعلا.	الشيخ: اتفقنا.. اتفقنا	اختزل كامل العبارة إلى كلمتين تؤديان المعنى ذاته

النّموذج الخامس:

Abbie_ ye mustn't mind him. He is an old man. (*a long pause. They stare at each other.*) I don't want pretend playin' Maw t'ye,

Eben.(*admiringly*) ye’re too big an’ too strong fur that. I want t’ be frens with ye, mebbe. (*with a scornful sense of power*) I calc’late I kin git him t’ do most anythin’ fur me. (p20)

الاقتباس:

العروس: ربّما لست في عمر يصدّق فيه المرء أنّني في عمر والدتك.. لذلك سأسهل الأمر عليك.. وها أنا أمد لك يدي صديقة ستعاملك بكلّ ودّ. بشكل لاشعوري وكالمأخوذ يمد الفتى يده ويصافحها ويكاد يهم بتقبيلها لما لها من أثر غواية ولكنه يستدرك الأمر ويجري باتجاه الداخل فتبدر عنها ضحكة عالية. (ص 05)

إنّ شكل الاقتباس المطبّق في هذه الفقرة هو شامل «global adaptation» بالاستناد على التّرجمة الحرّة، موظّفا إجراء الإبداع حتّى بقي المعنى العام فقط، فأسقط هذه الجمل بحذفها:

(Abbie ye mustn’t mind him. He is an old man. (a long pause. They stare at each other.)), ((admiringly) ye’re too big an’ too strong fur that), ((with a scornful sense of power) I calc’late I kin git him t’ do most anythin’ fur me).

وأقحم هذه الجملة مستخدما إجراء التّوسيع (بشكل لاشعوري وكالمأخوذ يمد الفتى يده ويصافحها ويكاد يهم بتقبيلها لما لها من أثر غواية ولكنه يستدرك الأمر ويجري باتجاه الداخل فتبدر عنها ضحكة عالية). وحتّى بالفقرة التي أبقى عليها، فقد تحرّر من الأبنية اللّغوية، متّخذا التّأويل التّرجمي طريقا لائقا في إعادة صياغتها، فهذا التّعرّي من كل قيد شكلي، هو إثبات لواقع أنّ اللّغة ماهي إلا قالب حامل للأفكار، ويجوز التّخلي عنها حسب مبدأ الغاية تبرّر الوسيلة، وأنّ البحث عن مكافئات معنوية، ربّما هو الخلاص من المأزق الذي يقع فيه المترجم والمقتبس على حدّ سواء.

التّرجمة:

آبي: لا تبالي بما يقول. إنه رجل عجوز(فترة صمت طويلة. يحدّق كل منهما النظر في الآخر) إنني لا أود التظاهر القيام بدور الأم معك، يا ايبن (في اعجاب) أنت أكبر وأقوى من ذلك.إنني أريد أن أكون صديقة لك. وربما إذا اتخذتني صديقة ستتحسن أحوال معيشتك هنا. وقد أتمكن من تسوية الأمور بينكما. (باستخفاف، وهي مدركة لقوّتها) أحسب أنه في إمكاني أن أجعله، في معظم الأحيان، يقوم بأي عمل أريده. (ص57/56)

سار المترجم في طريق موازي للكاتب المسرحي، معتمدا التّرجمة الحرفية ماعدا في موضع استبدال "Maw" بـ"الأم" وهذا يدخل في إجراء التّوسيع عبر إظهار المضمر.

النّموذج السّادس:

النّص الأصلي	التّرجمـة	الاقتباس
Abbie _(*interrupting*) would ye will the farm t' me then _ t' me an' it? Cabot _ (*vehemently*) I'd do anythin' ye axed, I tell ye! I swar it! May I be everlasting damned t' hell if I wouldn't! (*he sinks to his knees pulling her down with him. He trembles all over with the fervor of his hopes*.) pray t'	آبي: (مقاطعة) هل توصي لي بالمزرعة، عندئذ... تتركها لي وللطفل؟ كابوت: (بحماس) أوكّد أنني سأنفذ كل ما تطلبين! أقسم لك بذلك! ولتحل عليّ اللّعنة الأبديّة، إذا ما حنثت بقسمي! (يسجد، ويشدها معه في وضع سجود. وينتفض تماما من فورة الأمل) صلّ إلى الله ثانية يا آبي، إنّه يوم الأحد! وسأصلي معك! إن	العروس: أن تورث ابنك القادم من صلبك كل ما تملك.. موافق.. وافق. الشيخ: موافق. العروس: أقسم على ذلك. الشيخ: أقسم أن أفعل. (ص13)

the Lord agen, Abbie. It's the Sabbath![*] I'll jine ye! Two prayers air better nor one. ''An' God hearkened unto rachel''! An God hearkened unto Abbie! Pray, Abbie! Pray fur him to hearken! (*he bows his head, mumbling. She pretends to do likewise but gives him a side glance of scorn and triumph*.) (p28)	صلاتين أفضل من صلاة واحدة. «واستمع الرّب لراشيل* فحملت وولدت ابنا» واستمع الرب لآبي. صلّ، يا آبي! صل إلى الله ليستمع إليك! (يحني رأسه وهو يتمتم تتظاهر هي بعمل نفس الشيء، وإن كانت ترمقه بنظرة تجمع ما بين الاحتقار، والفرحة بالفوز).* زوجة سيدنا يعقوب (ص73/72)	

فعّل المخرج زرّ التّصرّف المطلق، وهو اقتباس شامل زاوج بين الحذف والاستبدال ونحسبه خيارا فرضته الصّورة الدّينية في هذا المقام، وكما ذكرنا سابقا أنّه إضافة إلى المؤشّرات التّاريخية والاجتماعية والأيديولوجية، تلك الخصوصية الدّينية بالمثل تصعّب على المترجم، والمقتبس على حدّ سواء، العبور عليها دون أن يحدث عليها التّغييرات المطلوبة حتّى تستقيم مع بيئة التّلقي الجديدة، ففي نصّ المدوّنة الأصلية، تبرز شحنة دينية نراها واضحة في استحضار إصحاح من سفر

[*] **« sabbath » "سابات":** وعن أصلها الإتيميولوجي فقد جاءت من المصطلح العبري "شبات" s(c)habbat وهو يوم الرّاحة والتّعبّد لليهود، كما يتمّ تطبيقه من قبل فئات معينة من الذّين يدينون بالمسيحية، تجتمع فيه الأسرة للتّعبّد بقراءة التّوراة، ويأتي تصنيفه في سابع أيام الأسبوع من مغرب يوم الجمعة إلى مغرب يوم السّبت، طقوسه غريبة بعض الشّيء بالنّسبة لغير اليهود، ذلك أنّه في هذا اليوم لا يُستحبّ العمل والصّيد، ويمنع اختلاط الرّجال بالنّساء، وعلى طاولة الطّعام يتمّ إشعال شمعتين ووضع رغيف من الخبز ثمّ تغمض الأعين بكف الأيادي ويشرعون في الدّعاء الخاصّ بهذا اليوم، كما يجري حظر العديد من النّشاطات، ويرتبط المصطلح عند البعض بمعتقد قروسطي حول التّجمعات الشّيطانية للسّاحرات والتّي مارسن خلالها أعمال الهرطقة.

Voir : Paul Roert, le Petit Robert, Édition Millésime, Paris-Frace, 2009, p 2285.

التّكوين، وشروع الشّخصيتين في الصّلاة مع ذكر يوم السّبت المقدّس، وتبعا لعدم تكافؤ الوضعيات، اتّخذ المخرج قرار الحذف باللاّترجمة، حيث تخلّى عن ترجمة معظم أجزاء الحوار، مستبدلا إيّاها بعبارتي (أقسم على ذلك، أقسم أن أفعل)، وهي عبارات القسم حتّى في الدّيانة الإسلامية، ونرى أنّه بصدد تفادي التّعدّي على حرمة الخصوصية الدّينية للمتلقي، ففشل في إثبات الأثر النّاجم عن رغبة (كابوت) العارمة في أن يرزق بولد من صلبه، عبر حثّ زوجته على الصّلاة والتّضرّع للّه، لذا جاء اقتباسه هزيلا يفتقر إلى هذا الأثر الذي خلّفه الحوار الأصلي خاصّة أنّه غير مقيّد بإجراء ترجمة، بل على العكس من ذلك، فهو يملك مساحة خالية من هاجس الأمانة للأصل، ومخوّل له أن يبدل ويعدّل، ولو قام بانتقاء أقرب مكافئ وأقلمه حسب ما تمليه طبيعة النّقل لإحداث استجابة مكافئة، لجاءت استجابة اقتباسه موازية للأصل، ذلك أنّه لا يمكن لها أن تأتي متطابقة لاستحالة تطابق الخلفيات الثّقافية والدّينية لجمهور القرّاء، وهذا من بين عديد الأسباب الأخرى، التي دفعت مناصري الاتّجاه الحرفي، وعلى رأسهم (أنطوان برمان) إلى اعتبار الاقتباس منهجا تشويهيا وتحريفيا كالانتحال والتّقليد والسّرقة الأدبية.

على غرار محاولة (عبد الحافظ متولّي) عدم الخروج عن القالب الشّكلي بحذافيره، إلاّ أنّ هناك اقتباسا محليّا فرض نفسه، ودليل ذلك التّصرف الواقع على مستوى الفقرة. بداية بإضافة فعل "ترك" حين خاطبت (آبي) زوجها تأكيدا على التّوصية لها ولابنها بالمزرعة، ثمّ حذف هذه العبارة «I tell ye»، كما جرى توسيع تفسيري، بإضافة هذه العبارة:"إذا ما حنثت بقسمي"، وبعدها وقع المترجم في سوء التّرجمة، وهو في صدد محاولة خلق بيئة سياقية مألوفة للمتلقّي العربي المسلم، فقابل عبارة «he sinks to his knees» بفعل "يسجد". كان هذا التّكافؤ في المواقف ليكون مقبولا لو توقّفت الجملة عند هذا الحدّ، غير أنّ هناك مزيدا من العبارات المحمّلة بالخصوصية الدّينية المسيحية والتي ترجمها حرفيا دون تكييف، وهذا ما يحيلنا إلى حقيقة أنّ المسيحي في صلاته لا يسجد بل يجثو على ركبتيه أثناء أدائه للصّلاة. ثمّ يليها مقابلته لـ «the Sabbath» "بيوم الأحد"، ونرى أنّه أساء التّرجمة كذلك، لأنّ هذا اليوم –كما شرحناه في الحاشية– هو يوم

السّبت المقدّس. وفي آخر موضع حيث تضمّن إصحاحا من سفر التّكوين "An' God hearkened unto rachel'' ترجمها «واستمع الرّب لراشيل* فحملت وولدت ابنا» وهذه العبارة المسطّر تحتها إضافة متبوعة بإضافة أخرى في الحاشية يشرح فيها من هي (راشيل) التي عرّبها صوتيا. ونقترح ترجمة لهذه الفقرة على هذا النّحو:

كابوت: (مندفعا بشدّة) سأفعل حينها أيّ شيء تريدينه، أعني ما أقول! أقسم بذلك! ولتحلّ عليّ اللّعنة الأبديّة في الجحيم إذا حنثت! (يجثو على ركبتيه. ينتفض متّقدا بحماس آماله.) صلّ للرّب مرة أخرى يا آبي. إنّه يوم السّبت المقدّس! سأنضم إليكِ! فصلاتين أفضل من واحدة. "واستمع الرّب لراحيل*"! واستمع الرّب لآبي! صلّ يا آبي! صلّ له لينصت لكِ! (يحني رأسه وهو يتمتم. وتتظاهر هي بالصّلاة مثله وترمقه بنظرة جانبية ساخرة مفعمة بالنّصر.)

النّموذج السّابع:

I tuk a wife. She bore simeon an' peter. She was a good woman. She wuked hard. We was married twenty year. She never knowed me. She helped but she never knowed what she was helpin'. I was allus lonesome. She died. After that it wa'n't so lonesome fur a spell. (a pause) I lost count o' the years. I had no time to t' fool away countin' 'em. Sim an' peter helped. The farm growed. It was all mine! When I thought o' that I didn't feel lonesome. (a pause) but ye cant hitch yer mind t' one thin' day an' night. I tuk another wife_ Eben's Maw. Her folks was contestin' me at law over my deeds t' the farm_ my farm! That's why Eben keeps a-talkin' his fool talk o' this bein' his Maw's farm. She bore Eben. She was purty _ but soft. She tried t' be hard. She couldn't. she never knowed me nor nothin'. It was lonesomer'n hell with her. After a matter o' sixteen odd years, she died. (p29)

* "وذكر الله راحيل وسمع لها الله وفتح رحمها فحبلت وولدت ابنا فقالت قد نزع الله عاري" الإصحاح الثّلاثون (30) من سفر التّكوين.

الاقتباس:

أبدا.. لقد ورثت قطعة أرض صغيرة عن أبيها.. قطعة وعرة غير صالحة لا للزراعة ولا حتى للرعي.. وقد أمضيت سنوات حتّى تمكّنت من استصلاحها.. وما المال الذي يزعم أنه ثروة أمّه سوى ثمن المحاصيل التي كنت أبيعها وأمنحه لها كي تدخره.. "يرى الأم في مكان ما" المسكينة.. لم يكن ممكنا أن ننفقه على علاجك.. أنت رفضت ذلك.. لأن مرضك كان من المستحيل الشفاء منه لأننا لم نكتشفه إلا بعد فوات الأوان وعقب استفحاله وانتشاره في كل أنحاء جسدك المسكين.. هذا ما قرره الأطباء.. لم أكن لأذعن لقراراتهم.. لكنك قطعت علي كل الطرق.. وقررت الاستسلام لمصيرك الذي بدا محتوما.. لقد أحببتك بحق "تغادر الأم" لقد أحببتها بحق.. كانت طيبة.. مطيعة.. متفانية.. لم تدّخر جهدا لإسعادنا جميعا.. أنا وولدي.. وذاك الشقي ابن ابيه..(ص12)

سلك المخرج طريقه المعتاد في الاقتباس الكلي بالتّصرّف التّام، فأجرى تعديلاته مستعينا بعدّة إجراءات، كان أوّلها الحذف (omission)، فقد استغنى عن كامل هذه الفقرة:

I tuk a wife. She bore simeon an’ peter. She was a good woman. She wuked hard. We was married twenty year. She never knowed me. She helped but she never knowed what she was helpin’. I was allus lonesome. She died. After that it wa’n’t so lonesome fur a spell. (a pause) I lost count o’ the years. I had no time to t’ fool away countin’ ‘em. Sim an’ peter helped. The farm growed. It was all mine! When I thought o’ that I didn’t feel lonesome. (a pause) but ye cant hitch yer mind t’ one thin’ day an’ night.

إنّ إجراء الإسقاط هو أمر جائز ولاشكّ معمول به، بيد أن المغالاة في توظيفه يفقد النّص معالمه، خاصّة إذا تعدّى العبارة أو الجملة، إلى فقرة طويلة، فيحسّ القارئ وجود فجوة يفقد معها

الألفة التي كوّنها عبر قراءة نصّه، وهذا ما حدث معه بإلغاء الفقرة التي تحدّث فيها عن زوجته الأولى والدة سايمون وبيتر، ثمّ الجملة الموالية فنقسمها إلى شطرين اثنين، أين حافظ في أوّل شطر على المعنى العام، وطرأ تغيير في مسألة إعادة الصّياغة (paraphrase):

النّص الأصلي	الاقتباس
I tuk another wife_ Eben's Maw. Her folks was contestin' me at law over my deeds t' the farm_ my farm! That's why Eben keeps a-talkin' his fool talk o' this bein' his Maw's farm	لقد ورثت قطعة أرض صغيرة عن أبيها.. قطعة وعرة غير صالحة لا للزراعة ولا حتى للرعي.. وقد أمضيت سنوات حتّى تمكّنت من استصلاحها.. وما المال الذي يزعم أنه ثروة أمّه سوى ثمن المحاصيل التي كنت أبيعها وأمنحه لها كي تدخره

أمّا في الشّطر الثّاني فقد أسهب في التّوسيع (expansion)، مضيفا فقرة غير موجودة في النّص المصدر، والتي أحدثت تغييرا في سياق المعنى، ونحسب أنّ سبب هذه الإضافة راجع إلى الضّرورة الدرامية، لأنّه بالإضافة إلى الشّخوص الأخرى، فقد جسّد (المخرج) دور المرأة المتوفاة وإحالته إلى طيف يَرى ويُرى.

("يرى الأم في مكان ما" المسكينة.. لم يكن ممكنا أن ننفقه على علاجك.. أنت رفضت ذلك.. لأن مرضك كان من المستحيل الشفاء منه لأننا لم نكتشفه إلا بعد فوات الأوان وعقب استفحاله وانتشاره في كل أنحاء جسدك المسكين.. هذا ما قرره الأطباء.. لم أكن لأذعن لقراراتهم.. لكنك قطعت علي كل الطرق.. وقررت الاستسلام لمصيرك الذي بدا محتوما)

وصف العجوز (كابوت) في النّص الأصلي علاقته بزوجته أنّها كانت باردة، ذلك أنّها طول فترة زواجهما لم تنجح في استيعابه، كما لم يغفل عن ذكر سلوكها الطّري في الحياة، والذي لم يرضه أبدا، أمّا في النّص المقتبس فقد أكّد حبّه لها، وكيف قاسمته هموم الحياة بتفان وإخلاص، وقد

رافق هذا الإبدال في صفات الزّوجة، إبدال آخر نلمسه في تغيير المقتبس لصلة القربة بين (كابوت وايبن)، فقد ذكر هنا أنّ (ماو) زوجته الثّانية أنجبت له (ايبن)، بينما أكّد في النّص المقتبس أنّه ابن زوجته من رجل آخر:

She was purty _ but soft. She tried t' be hard. She couldn't. she never knowed me nor nothin'. It was lonesomer'n hell with her. After a matter o' sixteen odd years, she died.	لقد أحببتك بحق "تغادر الأم" لقد أحببتها بحق.. كانت طيبة.. مطيعة.. متفانية.. لم تدّخر جهدا لإسعادنا جميعا
She bore Eben	وذاك الشقي ابن ابيه

من الأسباب التّي جعلت (إيف غامبيي) يبرّر ضرورة اللّجوء إلى الاقتباس، على اعتبار أنّه تسوية ترجمية منقذة للمترجم، حين تُقطع به الطّرق، وتخونه الوسائل بتجاوز التّرجمة إلى التّكييف الإبداعي ،هو وجود عرقلة في عملية التّواصل (la rupture de l'équilibre communicationnel) ممّا يستلزم إجراء بعض التّعديلات، في سبيل الحفاظ على فعل التّواصل بين جموع المتخاطبين، وتحقيق أثر فاعل بينهم، أو الحاجة إلى مخاطبة نوع مختلف من القرّاء، ما يتطلب إجراءً تعديلياً على الأسلوب والمحتوى، أو طريقة التّقديم[1]، وهذا ما فعله المخرج حتّى يتفادى انقطاع خط التّواصل مع جمهوره، بالأخص عندما تتمايز المواقف وتختلف الخصوصيات.

أمّا عن المترجم فلم يحد عن نقل هذه الفقرة حرفيا وهذا نصّ ما ورد عن ترجمته:

تزوّجت امرأة أنجبت سيمون وبيتر. لقد كانت امرأة طيّبة. ولقد كانت مجتهدة. لقد مضى على زواجنا عشرون عاما، ولم تفهمني على الإطلاق. لقد كانت تساعد، ولكنها لم تدرك أبدا ماكانت تقدم العون فيه. لقد كنت دائما أشعر بالوحدة. ثمّ توفّيت. بعد ذلك لم أشعر بوحدة بالغة لفترة قصيرة. (فترة صمت) لقد فقدت حساب الزّمن، ولم يكن لديّ الوقت الذي أضيّعه في حساب

[1]- ينظر: ص 34.

السّنين. وقد كان سيمون وبيتر يساعدان فازدادت المزرعة نموا. إنّ كل ذلك كان ملكي! وعندما كنت أفكر في هذا لم أكن أشعر بالوحدة. (فترة صمت) ولكن لم يكن في الإمكان أن تركز ذهنك على شيء واحد ليل نهار. لهذا تزوجت امرأة ثانية... هي أم ايبن. وقد كان هناك نزاع بيني وبين أهلها حول ملكية هذه المزرعة...مزرعتي! ولهذا السبب تجدين ايبن يردد كلامه السخيف بأن المزرعة ملك أمه... لقد كانت جميلة... لكن طريّة. لقد حاولت أن تكون صلبة، لكنها لم تستطع.ولم تفهمني على الإطلاق كما لم تفهم أي شيء. وكنت أشعر بالوحدة الفظيعة وأنا أعيش معها. وبعد ستة عشر عاما، توفيت. (ص77)

النّموذج الثّامن:

She seems driven into a decision_ goes out the door in rear determinedly. His eyes follow her. Then as the door of his room is opened softly, he turns away, waits in an attitude of strained fixity. Abbie stands for a second staring at him, her eyes burning with desire. Then with a little cry she runs over and throws her arms about his neck, she pulls his head back and covers his mouth with kisses, but finally, suddenly aware of his hatred, he hurls her away from him, springing to his feet. They stand speechless and breathless, panting like two animals.)

Abbie_(at last_ painfully) ye shouldn't, Eben_ ye shouldn't_ i'd make ye happy!

Eben_(harshly) I don't want t'be happy_ from yew! (p30)

الاقتباس:

العروس: الطقس حار.. أليس كذلك؟

الفتى: ربما.

العروس: كيف ربما؟ إنّه حار جدا.. أكاد أحترق.

الفتى: هذا شأنك.

العروس: ألا يجعلك هذا الطقس تشعر بالرغبة؟

الفتى: أنا لا أكترث بها. (ص14)

استرعى انتباهنا في هذا النّموذج، كيف أنّ (يوجين أونيل) أطلق العنان لقلمه في سرد تفاصيل المشهد الحميم، الذي حدث بين الشّخصيتين، ضمن حيّز تتعاقب فيه المشاهد بانفتاح على المتلقّي، سواء كان قارئاً أو متفرّجاً، والذي يعتبر ركنا مهمّا في عمليّة التّخاطب الأدبي، ولدى استقبال (هشام كفارنة) له أحدث فيه تغييرا شاملا تكلّل بحوار جافٍّ، كتبه معتمدا على إيحاءات جنسية غير التي لمسناها في المشهد الأصلي، ونوع الاقتباس المطبّق هنا شامل، لأنّ هنالك مؤثّرات خارجية أجبرت المخرج على إعادة بلورة مقاصد الكاتب الأصلي، مستعملا أسلوبه الخاص، وهذا ما يفسّر سبب بروز آلية الحذف في هذا الموضع، حيث أنّ المخرج يتوخّى في كلّ مرة أن يكيّف المواضع التي يأتي محتواها لاذعا، ومناف للعرف الدّيني، بالنسبة للمتلقّي العربي الذي يدين بالإسلام، وبما أنّ "القارئ هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلّف"[1]، فإسقاطه المبالغ مبرّر حتّى يتماشى مع قدرة استيعابه الذّهنية، التي بإمكانه استخدامها للاستدلال عن المعنى الضّمني.

إنّ مسار العمليّة التّرجمية موّجه أساسا إلى ثقافة اللّغة المستهدفة، أين تصطدم خصوصيات الثّقافة المصدر مع الحقيبة المعرفية للمتلقّي، فتنشأ ردّة فعل غير مدروسة نتيجة ذلك، وتبعا لهذا، نرى أنّ لرأي أصحاب نظرية النّسق المتعدّد رؤية منطقية حول كون المعايير الاجتماعية والأعراف الأدبية في النّص الهدف، تتحكّم بشكل كبير في توجيه التّرجمة، وتوجيه خيارات المترجم، الذي يكون آخر همّه التّفكير في موضوع الأمانة الأخلاقية للحرف، حتّى أنّ للتّرجمات في حدّ ذاتها هويات متغيّرة، فهي تخضع لعوامل سوسيوثقافية تحكمها، وهكذا منح للمترجم حقّ التّصرف، حسب ما تمليه جمالية الثّقافة المستقبلة[2]. يدعّم (دوغلاس روبنسون) من هذا الطّرح، فهو من بين المنظّرين الذين

[1]- ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر. حميد الحمداني، دار سال، المغرب، ط، 1993، ص 100.
[2]- ينظر: ص 122.

أجازوا للمترجم أن يصنع بنصّه ما يراه مناسبا، حسب ما يمليه السّياق وظروف الاستقبال في اللّغة الأخرى، فله اختيار إحدى الآليات التّي تمكّنه من تخريج ترجمة مبدعة أساسها التّكييف، وقد تطرّق إليها (أنطوان برمان) وصنّفها في خانة النّزعات التّشويهية (les tendances déformantes) ومنها الاقتباس، فالتّرجمة من منظوره فاعلية إبداعية بدرجة أولى قبل أن تكون مجرّد استنساخ، وبما أنّ الفرد وليد بيئته يأثّر فيها ويتأثّر بها، كان لزاما على المترجم أن يراعي تلك الأبعاد الدّينية والثّقافية والاجتماعية كذلك والنّص موضوع التّرجمة والنّقل هو كلّ ما يهم[1]

التّرجمة:

يبدو أنّها قد دفعت إلى قرار... تخرج من الباب الخلفي في تصميم. عيناه تتبعانها. وعندما يفتح باب غرفته برقة، يستدير بعيدا، وينتظر في حالة من الثبات المشوب بالتّوتّر. تقف آبي لحظة تحملق فيه وعيناها تستعر بالرغبة ثم بصيحة صغيرة تجري نحوه وتلقي بذراعها حول عنقه، وتدفع رأسه إلى الخلف ثم تغمر فمه بالقبلات. ولكن يدرك آخر الأمر وعلى حين غرّة أنّه يكرهها، فيدفعها بعيدا عنه، وقد هبّ واقفا. يقفان دون كلام وهما يلهثان، كما لو أنّهما حيوانان).

آبي: (أخيرا... تقول في ألم) يجب ألا تفعل هذا، يا ايبن... يجب ألا تفعل هذا... سأسعدك!

ايبن: (في فظاظة) لا أريد السّعادة... عن طريقك! (ص80)

استرسل المترجم (عبد الحافظ متولّي) في مقابلة كل كلمة في الفقرة الإنجليزية، بما يقابلها في العربية، ومن خلال قراءتنا لهذه الفقرة راودنا إحساس أنّها أشبه ما تكون بالتّرجمة الآلية، مثل ترجمته «She seems driven into a decision» بهذا المقابل: "يبدو أنّها قد دفعت إلى قرار"، وكان الأجدر به استبدال فعل الجملة بـ "قد توصّلت" ، ناهيك عن عدم إصابته ترجمة (phrasal verb/الفعل المركّب) المتضمَّن في هذه الجملة «she pulls his head back»

[1]- Voir: Robinson DOUGLAS, becoming a translator “an introduction to the theory and practice of translation”, London. UK, 1997, p19.

ولا يُراد منه الدّفع إلى الخلف كما فعل المترجم، بل السّحب، فتكون في سياقها "ثمّ تقوم بجذب رأسه"، فاحترام النّص المصدر بخصوصيته إذن، لا ينفي أن يضع المترجم لمسته الخاصّة على التّرجمة، ويكون أمينا للمعنى في الوقت ذاته، ونحسب أنّ هكذا ترجمة مستنسخة ستصل قارئها مجرّدة من المشاعر، وبالتّالي لن تصبح المسألة محصورة في خيانة الكاتب الأصلي، لأنها ستصبح خيانة للقارئ آنذاك. وبما أنّ الفقرة جاءت على المنوال ذاته، بدا لنا أن نقترح لها ترجمة مغايرة:

يبدو أنّها توصّلت إلى قرار _ توجّهت نحو الباب الخلفي بإصرار، وعيناه تتبعانها، وحين فُتح باب غرفته بلطف أعرض عنه منتظرا بتوتّر يشوبه ثبات. وقفت آبي لبرهة تحدّق فيه وعيناها تشتعل رغبة، تركض نحوه بدموع في مدامعها مطوّقة رقبته بذراعيها، ثمّ تقوم بجذب رأسه وتغمر فمه بالقبلات، لكن أخيرا وعلى حين غرّة يعي ما يكنّه لها من حقد وضغينة فيدفعها عنه لتقع عند قدميه. يتسمّران واجمين وهما يلهثان كأنّهما حيوانين.)

آبي_ (متألّمة) لم يكن عليك فعل ذلك ايبين، لم يجدر بك ذلك_ فأنا أودّ إسعادك!

ايبين_ (بقسوة) لا أحتاج سعادة تصنعينها أنت!

لعلّ أبرز ما آلت إليه دراستنا لجملة هذه النّماذج من أوّل مدوّنة لنا، هو التّساؤل حول المعيار الذي نحكم من خلاله بنجاعة الدّرب الذي سلكه المخرج، لتحقيق ترجمة اقتباسية صالحة لعرض مسرحي ذي مدّة زمنية محدودة، متجاوزا حقل ألغام الخصوصيات التي ضمّنها (يوجين أونيل) نصّه، دون هدم البناء الفنّي للمسرحيّة، فقد زاوج بين الاقتباس المحلي؛ وهو مرادف لتقنية التّصرف التّرجمية، تسري على أجزاء معيّنة من النّص المصدر التي تتعارض مع خصوصيات الثّقافة المستقبلة، والاقتباس الشامل؛ الذي يسري على النّص ككلّ، وكما رأينا فقد اعتمد اعتمادا شبه كامل على آلية الحذف، أو الإسقاط، حتّى يتفادى أي اصطدام من شأنه الإخلال بالعملية التّواصلية في ظلّ أفق التّلقي، فالوضعيات على اختلافها تطلّبت مرونة في إعادة الصّياغة، وفقا لطبيعة المجتمع الشّرقي، حيث عمد إلى تخفيض وتيرة النّبرة الجنسية في معظم المشاهد بين الفتى

وزوجة العجوز، ناهيك عن إبدال نسب الفتى من ابنه إلى ربيبه، كما سمح لقلمه بإضافة دور آخر لطيف زوجته المتوفاة، ليس فقط بأن تكون طيفا، بل كان لها محطّات متقطّعة من الحضور في الحوار، ولم يكن سبّاقا إلى إعادة تفصيل النّص الأصلي، لاعتبارات سوسيوثقافية وأيديولوجية، ذلك أنّ المترجم (سي.أ ولرايت) أحدث في ترجمته لليسيستراتا الكوميديا الأتيكية التي كتبها (أرستوفانيس) عام 411 قبل الميلاد جدلا واسع الأصداء، فقد حذف جوهر المسرحية، وهو قسم قطعته النّسوة على أنفسهنّ ينصّ على مقاطعة رجالهنّ جنسيا، حتّى يوافقوا على قبول التّوقيع على اتّفاقية السّلام ويتعدّى هذا التّصرّف إلى الاستغناء عن ربع المسرحية مترجما 827 بيتا، وبتر باقيها من البيت 828 إلى البيت 1215، ليس جهلا باللّغة اليونانية، وإنّما لكونها تتعارض مع أيديولوجيّته، كون هذا الكاتب المسرحي هاجم أيديولوجيات بعينها ودافع عن أخرى حتّى أنّ هناك من المترجمين الذين خاضوا تجربة ترجمة هذه الكوميديا، من قام بالتّوسيع وإضافة مقاطع لا تحتويها المسرحية، حتّى يفسح المجال لأفكاره للظّهور، وهو ما سبّب حرجا للمترجم والقارئ على حدّ سواء[1]. ونلفي إلى جانب هذه الآليات تغييب النّقل الحرفي لنص هذا السّيناريو، فالمخرج يملك ملكة الكتابة بشعرية، ما مكّنه من إضفاء بصمته الخاصّة في إعادة ترجمة المعنى العام، وبالحفاظ على الهيكل الدّلالي للسّيناريو الأصلي ضحّى بالقالب الشّكلي.

أمّا عن المترجم (عبد الحافظ متولّي) فكانت ترجمته لصيقة بالنّص الأصلي، إلى حدّ الوقوع في الزّلل في كثير من المواضع، ونحسب أنّه كان بصدد توخّي الشّفافية والغاية الأخلاقية في ترجمته، ولأنّه لم يكن مرنا في المزاوجة بين الاستراتيجيات، فقد فقد نصّه الكثير من المفاهيم الجوهرية.

[1]- ينظر: أندريه لوفيفر، التّرجمة وإعادة الكتابة والتّحكّم في السّمعة الأدبية، تر. رحيم فلاح، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ط1، بيروت. لبنان، 2011، ص61.

نشدّ الرّحال من فضاء المسرح إلى عالم الرّواية، التي سنخصّص لها مساحة في هذا الفصل. لم تكن قط حركة التّرجمة الأدبية عادلة، فشتّان بين ما يُترجم أو يُعرّب أو يُقتبس إلى اللّغة العربية، وبين ما يُعجّم (أي ما يترجم إلى اللّغات الأجنبية الأخرى)، ما يوضّح ترسّب الفكرة النّمطية عن الحضارة العربية، وتقوقعها في مظاهر بدائية مثل الخيم والجمال، والنّظرة الوحشية المرتبطة بالإرهاب والعنف (الإسلاموفوبيا)، في مقابل تنوّع زوايا التّلقي للأعمال الأدبية الغربية المترجمة، فالقارئ العربي لديه إلمام شبه شامل عن الواقع الغربي بإيجابياته وسلبياته. وهكذا غدت الآداب عموما، والرّواية على وجه الخصوص أداة فعّالة في التّوسّع الإمبريالي، فتبلورت الرّواية الكولونيالية المبرمجة، وفق مآرب استعمارية بحتة، بغرس فكرة أنّ العالم الأوروبي هو أصل الحضارة، ومبرّر غزوه للبلدان المستضعفة هو نقلهم من ظلمات الجهل إلى عصر التّنوير. فالرّواية في سياق مابعد كولونيالي تحمل بين طيّاتها زخما من المفاهيم الثّقافية المفنّدة للفكر الإمبريالي، تمخّضت عبر السّرد المضاد، وقد طرح أدب مابعد الكولونيالية نظرية لتفيك الطّروحات الاستعمارية الزّائفة، وإعادة تحريك الخلطة الأدبية بأسلوبها ولغتها وأيديولوجيتها، وهذه الفئة البارزة من أدباء مابعد الكولونيالية كما أُطلق عليهم، يكتبون بلغة المستعمِر، أمّا عن الهوية فهي تنتمي إلى وطنهم الأم المستعمَر، لتنفصل العوالم وتتّسع الهوّة بين الثّقافات، وهذا التّنسّل من الانتماء، هو انزياح كامل عن المرجعية القديمة ونبذها، واتّخاذ وضعية معاكسة، وهكذا ارتفع صوت الآخر على مدى سنوات، بداية مع السّبعينات بتنوع روائي امتدّ من إفريقيا إلى جنوب آسيا وكندا، إلى التّسعينات لتتّسع الرّقعة فتشمل شمال أمريكا وبريطانيا، لتأتي فترة التّسعينات هي الأخرى بنتاج لا يقلّ عمّا سبق.

كان للتّرجمة دور مزدوج إبّان الفترة الاستعمارية، فاكتسبت بعدا سياسيّا عبر استغلال اللّغة، من أجل التّلاعب بالبعد الثّقافي والتّاريخي لشعوب البلدان المستعمَرة، ثمّ في الفترة التّي تليها – بعد الاستقلال– تحولّت إلى قناة لتصحيح المفاهيم السّابقة، وغربلة الموروث الإمبريالي وتحييده، للتّركيز على الهوية القومية بكامل حيثياتها، فكان لابدّ من ظهور الرّواية مابعد الكولونيالية،

وحتمية الرّد بإعادة الكتابة، وما التّرجمة إلا وجه من أوجهها، والمترجم يروم هدفا بعينه، يحكمه السّياق البيئي والثّقافي والأيديولوجي المحيط به، وتجلّي فعل الاقتباس بوصفه إستراتيجية ترجمية، محكوم هو الآخر بمعايير اجتماعية ودينية تفرضها أنظمة ثقافة اللّغة المستقبلة، أمّا عن مهمّته في انتقاء الإستراتيجية الملائمة لترجمة الحمولة الدّلالية المتضمّنة في هذه الرّواية، فلم تسرِ عليها قاعدة محدّدة، إنّما جرى اقتراح عدّة طرائق معيارية، لرفع راية التّعدّد العرقي والتّمايز الثّقافي، وستكون لنا دراسة شارحة ووافية في النّص الرّوائي الذي وقع عليه اختيارنا.

2. روايــة الله ليس مجبرا

2-1- قراءة في روايــة الله ليس مجبرا:

«Allah n'est pas obligé»[1] التي تعني أنّ "الله ليس مجبرا"، هو عنوان الرّواية التي استرعت انتباهنا، للكاتب الايفواري (Ahmadou KOUROUMA/أحمدو كوروما)، كتبها من أجل أطفال جيبوتي ولم ينس إهداءها لهم، وقد نال إثرها جائزة رينودو الفرنسية (prix Renaudot) عام 2000م، وجائزة غونكور (prix Goncourt) لطلبة المدارس الثّانوية، أخذنا من خلالها إلى عالم لم نعهده حتّى في أكثر أحلامنا جموحا، باختبار تجربة فريدة ومثيرة للهلع، إلى القارة السّوداء أين توقّفنا عند كثير من المحطّات وشهدنا حدّة وحشيتها، وإن وصفناها بالدّموية، فلن يكون هذا من قبل المبالغة، نرى فيها الوجه الآخر لهذا المكان المظلم والقصيّ عن الأعين، الذي يعايش سكّانه الجهل والمرض والخرافة بداية كل يوم، وتعكّر صفوه الجرائم والحروب القبلية والتعدّي على حرمة الدّين، وعلى قدر الفضول في الإطّلاع عليها، إلا أنّها في الوقت ذاته تثير المكبوتات النّفسية للقارئ، الذي مرّ بتجربة سيئة في حياته، ولا مجال للإنكار أنّ اتّخاذ قرار قراءتها من أولّها إلى آخرها لدراسة معمّقة ليس بالأمر المشوّق، ولا الممتع لكنّه استحواذي إلى حدّ متقدّم، فكأنّ الكاتب رسّام أخرج لوحة لا تخلو منها تفاصيل استباحة الطّفولة واغتيالها، تروي ألوانها رخص

[1]- Ahmadou KOUROUMA, Allah n'est pas obligé, éditions du Seuil, Paris, 2000.

الرّوح البشرية، من زاوية أخرى نختبر تاريخ وثقافة الآخر المتأخّر عن الرّكب، ودون استيعاب منه يغفل عن وجود ما يسمّى التّكنولوجيا والعلم، فنراه يركض وراء السّحرة والعرّافين حتّى يحلّ مشاكله، وفي خضم هذه المعمعة المقيتة، لا ننفكّ نلمس روح الفكاهة السّوداوية في أسلوب الكاتب، هذا الأسلوب الذي ينضب بالتّقرح النّفسي، والبذاءة اللّفظية، كما اعتبرها قسم واسع من القرّاء، بيد أنّنا نراها نقلا أمينا للواقع المقزّز الذي أفرزه النّظام الدّكتاتوري، حتّى يستحكم بقبضة متينة غرب إفريقيا، ويستنفذ ثرواتها بالتّواطؤ مع الاحتلال تحت غطاء الاستقلال الشّكلي، فكانت الضّحية أطفال غُسلت أدمغتهم، وتمّ تسليحهم للخوض في حرب استنفذهم شبحها.

بافتتاحية لاذعة يشرع الكاتب في سرد أحداث روايته، على لسان الطّفل الزّنجي (Birahima/براهيما) الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره، إنّ اللّه غير ملزم بإقامة العدل في كلّ مكان، وقد تردّدت في أكثر من موضع، ولكن ليس أكثر من السّباب والشتم، الذي لم تخل الرّواية من بدايتها إلى نهايتها منه، بفضل القواميس الأربعة التي اتّخذها معينا. هذا الطّفل الذي أرّقه عدم تحقيق القبول، والانتماء الفعلي إلى المجتمع الزّنجي المالنكي بسبب عدم ختانه، وجهله لتاريخ مولده، توفي والده وهو لا يزال رضيعا. يشتغل جدّه مهرّبا للذّهب في منطقة بساحل العاج، لذلك عاش مع جدّته التي أحبته بشدّة، ومع والدته التي نزفت في حفل اختتان جماعي في شبابها، ذلك أنّ مارد الأدغال رشّحها للموت لتكون قربانا له، وبفضل المختنة التي ألقت بسحرها مرفقا بأدعية وتضرّعات انتشلتها من موت محقّق، وعرفانا لها عُرض عليها المال والجاه، غير أنّها رفضت طمعا في أن تزوّجها لابنها العرّاف وعابد الأوثان، وهو ما يتعارض مع الدّيانة المسلمة لوالدته، فقوبل طلبها بالرّفض، وحينئذ تزوّجت من ابن عمّها –والده– وانتقاما منها ألقت على ساقها تعويذة، تسبّبت لها في بتر ساقها وتعفّنها ثم موتها لاحقا. فانتقلت الوصاية عليه إلى خالته (ماهان) التي كان من المقرّر أن يرافقها، بيد أنّ خوفها من زوجها السّابق حثّها على الهرب، وهكذا ذهب الطّفل (براهيما) برفقة (ياكوبا) وهو عرّاف ساحر، يدعى باللّص الأعرج في أعقابها إلى ليبيريا، وفي طريقهم إليها صادفتهم مظاهر شؤم حسب تفكيرهم، فكادوا يعودون على

أدبارهم، لولا لجوء مرافقه إلى إلقاء تعاويذ من أجل فكّ النّحس. تتوالى الأحداث تباعا على مدى ثلاث سنوات، لينضمّ إلى كافّة فصائل الجنود المتورّطة في الحرب الأهلية بليبيريا ثمّ سيراليون، ليغدو طفلا جنديا رفقة أطفال تورّطوا مثله في حروب دموية طمعا في لقمة العيش.

2-2- عرض تحليلي ونقدي للمدوّنة:

أوّل ما يلفت نظرنا على مستوى الشّكل العام هو الغلاف، الذي أبرز في الرّواية الأصلية صورة طفل زنجي، بقميص أصفر في العاشرة من عمره، يحمل بكلتا يديه سلاح كلاشينكوف، وجاء لون الخلفية أزرقا، مكتوب عليه بخطّ عريض اسم الكاتب والعنوان باللّغة الفرنسية، وهذا ما عمدت المترجمة إلى الحفاظ عليه بصورة تقريبية، ذلك أنّ الملامح العامّة موجودة، إلا أنّ التّغييرات التي طرأت، تتمثّل في استبدال السّلاح بكفّ يد في وضعيّة قبضة مع رفع الإبهام، وتوحي إلى دلالة العنوان أنّ لله الأمر، مع تغيير الخلفية إلى سوداء، كما غيّرت صورة الطّفل الزّنجي إلى آخر لا يرتدي قميصا، كما يتضّح في الصّورة أسفله في القائمة الخاصّة بالملاحق.

النّموذج الأوّل: العنوان

النّص الأصلي	التّرجمـــة
Allah n’est pas obligé	لله الأمر

لم يكن من السّهل على المترجمة أن تضع عنوانا مناسبا لترجمة رواية (أحمدو كوروما)، فقد صرّحت في مقدّمة ترجمتها للرّواية، وخلال النّدوة التي انعقدت ضمن فعاليات المؤتمر، الذي انعقد بالمركز القومي للتّرجمة حول "التّرجمة الأدبية"، في مداخلتها المعنونة بـ "التّرجمة الأدبية وخصوصية الثّقافات: الرّواية الإفريقية نموذجا" أنّ هذه التّجربة كانت عبارة عن تحدّ مستفزّ، ومحفوف بالتّحدّيات في التّصدّي لهذه الكثافة اللّغوية بخصوصيتها المتوغّلة في سراديب الثّقافة الإفريقية بتراثها الشّعبي. فقد وضعت المترجمة نصب عينيها القارئ العربي، الذي لن يتقبّل التّعدّي على الحرمة الدّينية، فجنحت إلى أقلمة الملفوظ الدّيني في بيئته المنقول إليها، موظّفة آلية تكافؤ المواقف

أو الوضعيات حتّى تنسجم مع التّوقعات الثّقافية للقارئ[1]، وهذا النّمط هو الاقتباس الشّامل، الذي حمل المترجمة على تغيير العنوان ككلّ تبعا للظّرف الخارجي الذي ذكرناه، هذا الظّرف ذاته الذي يربطه (ج.توري) بمعياري الملائمة (adequancy) والمقبولية (acceptability) في ترجمة النّص الأدبي بحيثياته السّوسيوثقافية.

وعلى غرار اللّجوء إلى المكافئ، كان بإمكانها نقل العنوان نقلا حرفيا، ذلك أنّ هذا الكتاب تُرجم قبل هذا مرّات عديدة وحمل عنوان "الله ليس مجبرا"، بالإضافة إلى أنّ الأديب يدين بالإسلام، وقد أقرّ في عديد المقابلات الصّحفية أنّه مسلم ومؤمن بالعقيدة، غير أنّه لا يؤدّي الشّعائر الإسلامية المفروضة، والسّبب وراء وضعه لهذا العنوان أنّ الله صاحب الأمر والحكمة يعلمها هو وحده، فلا مجال لجعل الأمور جيّدة لكافة البشر.

النّموذج الثّاني:

النّص الأصلي	التّرجمـــة
Je commence à conter mes salades (p04)	هكذا سأبدأ إذن سرد هواجسي (ص13)

إنّ ترجمة العبارة الفرنسية ترجمة حرفية يؤدّي بنا إلى اللاّمعنى، لذا سنستند أوّلا على شرح توضيحي للعبارة الفرنسية من المعجم الفرنسي[2]:

Signification: «Raconter des salades» ; dire des mensonges, colporter de fausses nouvelles.

Origine: cette expression est apparue au 19eme siècle. Mélanger des bouts d'anecdotes ou de ragots entendus par ci, par là, sans en oublier d'en inventer, puis mélanger le tout, en ainsi créer une nouvelle histoire à raconter.

[1]- Voir: Mathieu GUIDERE, publicité et traduction, l'Harmattan, Montréal, Canada, 2000, p 124.
[2]- dictionnaire de la langue française ; encyclopédie et noms propres, Hachette, 1980, p 1141.

والعبارة في معناها تعني قصّ الأكاذيب، وإشاعة أخبار مغلوطة.

أمّا عن أصلها فقد ظهرت في القرن التّاسع عشر. وبخلط أجزاء من القصص أو بعض القيل والقال، من هنا وهناك، دون نسيان تدخّل العقل في اختراعها، ثم خلطها ببعضها البعض، فتختلق لنا قصة جديدة للقصّ.

يكفي إذن مزج القليل من الفكاهة مع بعض الأعذار الواهية، القليل من الصّدق مع القليل من الكذب، وقولهم بنبرة مقنعة. يشيع استعمال هذا التّعبير المجازي في الأفلام والكتب والمحادثات غير الرّسمية (العاميّة)، ومعناها المباشر قولا واحدا هو سرد الأكاذيب، ولم انتقيت كلمة "سلطة" بالذّات؟، فلأنّها خليط من المكوّنات الملوّنة والمختلفة وسهلة الهضم، وتقابلها عبارة « to spin a yarn» في اللغة الإنجليزية.

قابلت المترجمة إذن هذه العبارة الفرنسية بعبارة "سرد هواجسي"، فالهواجس كما هو معلوم أنّها الأفكار التي تعتري الشّخص، ولا يكون لها صوت لذا يكون مدارها الصّدر أو العقل. وقد لفت انتباهنا أنّ المترجمة لم تر جدوى من نقل العبارة الأصلية بمعناها الحرفي، ذلك أنّه سيقلّل من مصداقية الفقرة ككلّ، فانتقت بديلا أفضل تستسيغه أذن القارئ، فوقع بذلك إجراء التّغريب (exoticism)، الذي يقضي باستعاضة الكلمات ذات الدّلالات التّافهة، وامتدادات العامية، واللّهجة في النّص المصدر بمكافئات تقريبية لها في اللغة الهدف، حتّى تتلاءم مع نمطها الثّقافي.

النّموذج الثّالث

النّص الأصلي	التّرجمـــة
Voilà c’est tout. À faforo (cul de mon papa) ! (p05)	هذا كلّ مافي الأمر... فافورو ! (ص17)
Gnamokodé (bâtartise) ! (p05)	نياماكودي! (ص18)

Faforo (sex de mon papa) ! (p05)	فافورو (ص18)

إنّ هذه التّجربة الرّوائية ليست محتشمة البتّة، فلم يتورّع الأديب عن تحميلها بمختلف ألفاظ السّبّ والشّتم، وقد اقتنى الطّفل (براهيما) المعاجم الفرنسية الأربعة خصّيصا، حتى يتوصّل إلى معاني هذه الألفاظ النّابية، وكما هو مبيّن في الجدول فإنّ (ثريّا إقبال) أسقطت ترجمة معانيها الموضوعة بين قوسين لسببين، أوّلهما؛ أنّها اكتفت بترجمتها في أوّل موضع، لأنّ شرحها يتكرّر بتكرّر ورودها في كامل النّص، لذا أصبح القارئ على علم بدلالاتها، وثانيهما؛ أنّها ليست بالألفاظ المحمودة، ما دفعها إلى إسقاطها من التّرجمة، وقرارها نابع من معرفتها لفئة قرّاءها.

النّموذج الرّابع:

النّص الأصلي	التّرجمـــة
Me voilà présenté en six points pas un de plus en chair et en os avec en plume ma façon incorrecte et insolente de parler. (ce n'est pas en plume qu'il faut dire mais en prime. Il faut expliquer en prime aux nègres noirs africains indigènes qui ne comprennent rien à rien. D'après Larousse, en prime signifie ce qu'on dit en plus, en rab.) Voilà ce que je suis; c'est pas un tableau réjouissant (p05)	ها أنذا قدّمت لكم نفسي في ست –نقاط دون زيادة– بلحمي وعظمي مستخدما طريقتي الوقحة. هو ذا أنا إذن... صورة لا تبعث على الارتياح أبدا... (ص18)

نظرا إلى الكمّ الهائل من الألفاظ والعبارات، وحتّى الأمثال الشّعبية التي تكوّن نسبة معتبرة من النّص ككلّ، ذلك أنّ (أحمدو كوروما) وكّل الشّخصية الرّئيسية لروايته مهمّة وضع شرح واف لها، في كلّ عتبة سرديّة يتوقّف عندها، مستعينا بقاموس من الأربعة، ما جعل المترجمة تسلك درب الاقتباس الشّامل، في إقصاء كامل الجملة مابين قوسين من التّرجمة، ونعتقد أنّها إمّا قد أغفلت ترجمتها عن غير قصد، أو عن قصد تململا من كثرة ورودها، كما نؤاخذها على ترجمتها الحرفية للتّعبير الاصطلاحي «en chair et en os» وكان الأسلم للسّياق العربي أن تجعلها (بشحمه ولحمه)، ونقترح تبعا لذلك ترجمة للفقرة المحذوفة على نحو:

لم يجدر بي قول بريشي، ولكن علاوة على ذلك. ولابدّ من شرح علاوة على ذلك للزّنوج الأفارقة المحليين الذين لا يفهمون أيّ شيء. وحسب ما جاء به قاموس لاروس فإنّ «en prime» تعني ما نقوله زيادة على ذلك.

تخلّل النّص الرّوائي بأكمله إسقاط لكثير من الكلمات والعبارات، وأحيانا أخرى جملا طويلة، منها ما لم يُحدث غيابها خللا في سياق تلقّي ترجمتها مثلما ورد في:

النّص الأصلي	التّرجمة
Tu devrais au lieu de te plaindre prier Allah koubarou ! Allah koubarou ! tu devrais remercier Allah de sa bonté (p08)	بدلا من الشّكوى والنّواح الأحرى بكِ أن تشكري الله سبحانه وتعالى على فضله (ص25)
[…] au fils de l'exciseuse qui avec sa mère avait lancé par jalousie le mauvais sort (p12)	[…] لابن المختنة الذي ألقى هو وأمّه العمل المؤذي (ص36)

لا يمنع هذا من أنّ ترجمة الجزء المحذوف في النّموذج الأوّل بـ:"بدلا من الشّكوى والنّواح الأحرى بك تكبير الله وشكره على فضله"، وفي الثّاني: "لابن المختنة الذي ألقى هو وأمّه بدافع الغيرة

العمل المؤذي" كانت ستبرئ المترجمة من طائلة البند الأخلاقي، لعدم تواجد سبب وجيه يبرّر تصرّفها، في المقابل في هذا النّموذج:

النّــص الأصلي	التـــرّجمة
Elle était jolie comme une gazelle, comme un masque Gouro*. Moi je l'ai toujours vue couchée (p08)	كانت جميلة كالغزال، أمّا أنا فلم أرها إلا نائمة (ص26)

تسبّب غضّ النّظر عن ترجمة هذا التّشبيه في إفقاد جزء من هوية الأصل، لاسيّما أنّ الاعتراف بالتّعدّد الثّقافي بين اللّغات الرّسمية والمحلية، هو من أهمّ معايير الحكم على جودة التّرجمة، وإن كان محو تراكب اللّغات، الذي يقضي بأنّه حين تقوم التّرجمة بتهديد التّعايش القائم بين اللّهجات واللّغات المثقّفة، هو أمر غير مقبول عند التّيار الحرفي، فما بالك بزعزعة هذا الاستقرار عبر حذف جزء من الخصوصية الثّقافية للأصل، وتفويت المترجم على نفسه فرصة إثبات قدراته في احتواء الآخر واحترام غرابته، دون أن يكون ذلك حائلا أمام مقدرته على التّصرف، في إيجاد الصّيغة المناسبة لإيصال المعنى، ونرجئ سبب تصرّفها إلى عدم توفّر المقابل الثّقافي في اللّغة العربية، ففنّ الأقنعة جزء لا يتجزّأ من الموروث الشّعبي والثّقافي للشّعوب الإفريقية، وكل قناع هو رمز لظاهرة روحية معيّنة، فلم يجد (براهيما) وصفا يليق بجمال والدته كتشبيهها بالغزال وقناع شعب غورو.

* Gouro : peuple de la Côte d'Ivoire, parlant une langue du groupe mandé. Voir : le Grand Larousse Illustré, dictionnaire ecyclopédiue, Épreinte Pâlier, Vol.2, 2005, p 1102.
أمّا عن دلالة قناع غورو فهو تمثيل للثّقافة الايفوارية وطقس للتّمسّك بالهوية، حيث تؤدي جماعات الغورو رقصات شعبية متخفيّة خلف أقنعة خشبية مزخرفة احتفالا بالجمال الأنثوي، في دائرتي بوافلي Bouaflé وزوينولا Zuenoula ، وأشهرها رقصة زاولي Zaouli تجسيدا لآلهة الجمال.

النّموذج الخامس:

النّص الأصلي	التّرجمـــة
et personne, strictement (strictement signifie rigoureux, qui ne laisse aucune latitude), strictement personne ne doit manger ce qu'il a égorgé (p07)	كما لا يجوز قطعا لأحد (قطعا يعني مالا يتيح أدنى مجال للخيار) أن يأكل ما نحره[2] (2) الصّحيح في الدّين أنّه يجوز لمسلم أن يأكل ما نحره غير المسلم على أن يسمّي *بسم الله* قبل أن يبدأ في تناول الطّعام (ص23)

استنفذنا وقتا طويلا في قراءة هذه الرّواية، التي تنتمي إلى أدب مابعد الكولونيالية، فهي لاشكّ اكتاف مزدوج، يجمع بين جغرافيا وتاريخ الشّعوب الواقعة في منطقة الظّل، هذه الفئة بالذّات تمتلك وعاءً لغويّا زاخرا، هو عصارة مستخلصة من فرنسية فرنسا والأسلوب المالينكي، فضلا عن الفرنسية الإفريقية ولغة البندجان (pindgin) التي تُستعمل فيها الإنجليزية على الطّريقة الإفريقية، هذه الهجنة لم تتشكّل عبر نبذ الآخر، بل من خلال التّحاور معه والانفتاح عليه، والنّص الهجين الذي أفردنا له شرحا وافيا في السّطور السّابقة يتميز بتعدّد طبقاته، ويُلزم المترجم اعتماد تقنيات محدّدة، وضعت خصّيصا من أجل الحيلولة دون هدم خصوصية اللّغة المحلية، وأبعادها الاجتماعية، وهو ما سيؤدّي حتما إلى توتّر النّتاج التّرجمي. والحرفية الحقّة أبعد من أن تكون نسخا ساذجا، فهي لا شكّ تعمل على مستوى البنية العميقة للنّص باعتباره وحدة، وعلى اللّغة ككل باعتبارها نظاما، وتراعي أسلوب الكاتب الأصلي فهو العنصر المخوّل بالإبداع وليس المترجم.

لقد استنفذت المترجمة ما لديها من طرائق، للحفاظ على غرابة اللّغة المصدر مستثمرة «the translation shifts»[1] التي وضعها (بول بونديا)، ونلمسها في المحافظة على القالب الشّكلي للكلمات والتّعابير الاصطلاحية، وللأمثال الشّعبية على حدّ سواء، فاعتزاز الأديب بتراثه الإفريقي، تعلّله كثرة التّكرار عبر توظيف القوّال «griot». لتسري على ترجمتها قوانين (ل. فنوتي) في دعوته إلى تقصّي التّغريب في التّرجمة واعتماد التعبيرات المولدة والإغراب اللّفظي واللّهجات، هو ما يمنح للمترجم فرصة إثبات نفسه والرّفع من شأنه، مع احترام عمل المؤلّف، وهي فرصة للتّفتح على الآخر بايجابياته وسلبياته، وعلى الصّعيد النّفسي فهذا المترجم يلعب دورا مزدوجا ومتناقضا في الوقت آنه.

كما وجدت المترجمة في تقنية (التّعريب الاقتباسي الصّوتي والصّرفي)، ملاذا للحفاظ على الكلمة المحليّة ذات الخصوصية الثّقافية والدّينية في الرّواية، وللتّوضيح نذكر:

التّعريب الاقتباسي الصّوتي	التّعريب الاقتباسي الصّرفي
دونزون با /donson ba*	الملانكيون /Malinkés*
بلاكورو /Bilakoro*	البندجان /Pidgin*

لم تمنع خصوصية هذا النّص الرّوائي المترجمة من خلع برقع الأمانة المطلقة، ذلك أنّ النّص تتخلّله مصطلحات متفاوتة الغرابة على القارئ، فاستعانت بالهوامش حتّى لا تنقطع سلسلة أفكاره بسبب جهله بالمعنى. وهذه بالضّبط هي الإستراتيجية التي اتّخذتها (غ.سبيفاك) في ضرورة إثبات التّخيّل للقارئ الأجنبي، عن طريق تحفيز استجابته بالمعلومات السّياقية، أو ما يطلق عليه (دريدا) بالمواد الملحقة، وبتنوّعها فهي تشمل المقدّمة التّمهيدية للمترجم

[1]- يرجى العودة الشّق النظري، ص 116.

* دونزون با (Donson ba): لقب يطلق على الصّياد الماهر الذي سبق له أن قتل وحشا أسود وجنيّا شرّيرا.

* الملانكيون (Malinkés): هم سلالة الزّنوج الأفارقة الأصليين المتمركزين بكثرة في شمال ساحل العاج، وفي غينيا، وجمهوريات الموز الأخرى التي تشمل السنغال وزامبيا وسيراليون.

* بلاكورو (Bilakoro): وهي تسمية خاصّة بالأفارقة يطلقونها على الطّفل الغير مختن.

* البندجان (Pidgin): هي نوع من اللّغات الإنجليزية المبسّطة تنشأ من التّفاعل بين الثّقافات الأوروبية ومستعمراتها، لتغدو وسيلة تواصل بين الأعراق، وبما أنّ ليبيريا هي مستعمرة الأمريكان السّود فقد كان سكّانها يتحدّثون بها.(جمعنا هذه الشّروحات من الرّواية).

"translator's preface"، ومن ثمّة تعليقا ختاميا. وأيضا إمكانية عرض لقاء حواري مع المؤلّف إن وجد، ونلفي استعمال هذه التّقنية بين أوساط مترجمي مابعد الكولونيالية، مايثبت انخراطهم التّلقائي في عملية المتابعة[1]

ويُصنّف هذا الفعل ضمن إجراء التّوسيع (expansion)، وهذا إجمالي الهوامش التي تضمّنتها الرّواية:

النّص الأصلي	التّرجمة	الهامش
Primo le ionnaire Larousse e Petit Robert (p07)	أوّلا: معجم لاروس ولو بتي (1)	معجم لاروس ولو بتي Petit (Larousse et Rol):أهمّ معجمين ين(ص16)
Des morceaux de re, des mangues nes rt douces, de la aye (p09)	قطعة سكّر أو فاكهة أو أو باباي(3)	المانجو (mangue) ي (papaye): فاكهتان ان في إفريقيا (ص16)
Dès le premier mattan (p10)	فعند حلول أوّل ريح حرور(4)	ريح حرور harmatt): وهي ريح تهبّ في إفريقيا الجنوبية (30
Elle ne voulait pas 'argent [...] du mil 0)	لم ترد مالا [...] ولا دخنا(5)	دخن (mil): ذرة بيضاء (33
De billets CFA 8)	أوراقا CFA(6)	CFA:هي العملة المتداولة يقيا الفرانكفونية (ص53)
Nous regardions oin le sommet du nager du village	ننظر عن بعد إلى قمّة قابوب (7)	قابوب: شجرة كبيرة من ة الخبّازية (ص65)

[1]- ينظر، إدوين غينتسلر، في نظرية التّرجمة؛ اتّجاهات معاصرة، مرجع سابق، ص426.

	2)	

على قدر ما استعانت المترجمة بالهوامش للتّوضيح، فقد وجدت أنّه لا ضير في استغلال المتن من أجل إظهار المضمر، وهذا ضرب آخر من التّوسيع:

النّص الأصلي	التّرجمـــة
Un soir à l'heure de la trième prière (p17)	مساء يوم وقت صلاة المغرب (51)

النّموذج السّادس:

النّص الأصلي	التّرجمة
Ma tante qu'on appelle aussi seconde maman ou ma tutrice noi Birahima un garçon sans r ou reproche nous étions s pour rejoindre le Liberia 7)	كنت أنا براهيما – ولد لا خوف عليه ولا وخالتي ماهان –أمّي الثّانية ووليّة أمري– دّان للرّحيل إلى ليبيريا (ص51)
Les sacrifices ont été ucés, Allah et les mânes aient pas obligés de les epter ; ils l'ont fait parce qu'ils t voulu (p22)	ومن حسن طالعنا أن أستجيبت أضحياتنا بالضّرورة أن تُقبل وإن قبلت، فهذا من ي طالعنا (ص67)

تشرح ترجمة النّموذجين كيف قامة المترجمة بالتّلاعب بالكلمات، فاستعملت في الأوّل أسلوب التّقديم والتّأخير، بإعادة صياغة الفقرة (paraphrase) بسلاسة، وفي الثّاني زاوجت بين إعادة الصّياغة والإبدال، حيث رأت أنّ الجمع بين اللّه والأرواح في الاستجابة وقبول الأضحيات هو أمر غير جائز دينيا، إذ يدخل في الشّرك، فارتأت أن تعوّضها بحسن الطّالع حتّى تتفادى الوقوع في هذا التّناقض.

لن يكون من الصّعب على قارئ رواية (أحمدو كوروما) أنّ يستشعر الثّقل الثّقافي والديني والاجتماعي والأيديولوجي المتروسة به، ومن خلال انتقالنا بين سطورها وانتقاء نماذج الدّراسة،

ومقابلتها بترجمة (ثريّا إقبال) توضّحت لدينا الإستراتيجية التي عزمت على اتّباعها لإجمالي 80٪ من الرّواية، وهي التّرجمة التّغريبية، التي تروم الانفتاح على الآخر، ونبذ الآراء المفنّدة لتعايش الثّقافات، ولن يحدث هذا التّعايش إلا باحتضان الغريب وقبول اختلافه، بدلا من محاولة تدجينه، فهذه الفوارق اللّغوية هي ما تمنح للتّرجمة زخما مضاعفا، وتفتح باب تلقّيها على مصراعيه، مابالك إن كانت هذه الفوارق نابعة من قلب القارّة السّوداء، التي لا تزال إلى وقتنا الحالي تحت الظّل، وهكذا توصّلت المترجمة إلى الحفاظ على خصوصيات الثّقافة الايفوارية، ونلمس هذا في عدم بحثها عن مكافئات للأمثال التي توافق البيئة العربية للمتلقّي، فوضعت لهذا المثل: «l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vielle grand mère» مقابلا "إنّ المدرسة لا تساوي شيئا...ليس حتّى ريح عجوز"، والذي شرحه الكاتب قائلا: أنّه عندما لا يكون للشّيء أيّة قيمة، ينطبق عليه التّشبيه بريح جدّة عجوز، ذلك أنّه لا يذيع صوتا، ولا تنبعث منه رائحة كريهة، هكذا هي الدّراسة في إفريقيا الفرانكفونية، على الرّغم من حيازة الفرد لشهادة جامعية، إلا أنّها لا تضمن له مهنة حكومية.كما لا يفوتنا ملاحظة توخّي المترجمة نقل شخوص الرّواية التي يفوق عددها الثّلاثين، بتعريبها صوتيا؛ أي اقتراضها مع تدوينها باللّغة الأصلية أغلب الأحيان، ووضعها بين قوسين. لا يمنع هذا أنّ تحرّيها للحرفية تسبّب في ركاكة صياغية، مثلا في إبقائها على ترجمة سيارة «4x4» مشيرة إلى رمزها المختصر، مع أنّه يوجد في اللّغة العربية مقابل شائع الاستعمال، وهي "سيارة الدّفع الرّباعية".

لم يقتصر تهميش المخزون اللّغوي للعربية عند هذا الحدّ، فقد تمادت في استعمال مصطلحات الثّقافة الايفواري، مع أنّ اللّفظ العربي موجود، فالكاتب بعد ذكر كلّ مصطلح يعمد إلى تقديم شرح له، مستعينا بأحد القواميس الأربعة، بعد ذلك يستغني عن إعادة شرحه، لأنّ القارئ حينئذ صار على علم بدلالته، ومع هذا استرسلت المترجمة في توظيف المصطلح في كلّ مرّة يتكرّر فيها، وعلى سبيل التّوضيح نذكر: «Nous étions plus des

«bilakoros»، التي ترجمتها: "لم نعد بلاكورو"، مع أنّه كان في وسعها استعمال عبارة "غير مختن"، وعلى هذا المنوال استمرّ نقلها لهذه المصطلحات اقتراضا مرارا وتكرارا، وفعل الاستدانة هذا جائز للمترجم حين ينقل نصّه إلى لغة تفتقر إلى المرادفات، والمترجمون فريقين؛ منهم من يستحبّ فعل الاقتراض ويراه إثراء لنصّه خاصّة إذا كان اللّفظ المقترض يحمل دلالة فلكلورية، ومنهم من لا يحبّذ هذا الفعل حتّى يتجنّبوا تداخل مؤشّراتهم الثّقافية، وقد تمخّض عن اختيارها الشّفافية العمياء ورود فقرات مبهمة، مع أنّها استعانت بالتّهميش بضع مرّات، ولم يغفل الكاتب معظم الأوقات عن شرح المصطلحات الغريبة، غير أنّ هذا لم يكن كافيا.

عطفا على ما سبق، فإنّ المترجمة لم تَثبَتْ على ترجمة واحدة للمصطلح نفسه، وللتّوضيح نذكر هذه الجملة التي تكرّرت مرتين مع ترجمتها:

- Ils m'ont demandé de refroidir le cœur (p13)
- طلبا منّي أن أبرد قلبي (ص39)
- Ça m'a refroidi le cœur et j'ai recommencé à pleurer (p14)
- وهذا ما أثلج قلبي فعاودت البكاء (ص44)

كان حريّا بالمترجمة أن تثبت على ترجمة واحدة لعبارة «refroidir le cœur» فقابلتها تارة بـ" أبرد قلبي"، وتارة أخرى" أثلج قلبي"، زد على ذلك مقابلتها الكلمة بالكلمة، فمقابل هذه العبارة باللّغة العربية شائع الاستعمال، ويُقال" أثلج صدري."

غالبا ما حافظت المترجمة على ترتيب الجمل الإنجليزية في ترجمتها إلى العربية وللتّوضيح أكثر نضرب هذا المثال: «au fond de la case, des canaris s'alignaient encore contre le mur»، وقد ترجمتها بـ: "وفي قاع الكوخ كانت هناك مجموعة من المجامر المصفوفة بطول الجدار"، فلا يصحّ أن نبتدئ الجملة في اللّغة العربية بشبه جملة،

والأصوب أن نبتدئها بفعل ونقترح ترجمتها بـ:"كانت المجامر مصفوفة على طول الجدار في قاع الكوخ".

صار جليّا أنّ المترجمة سلكت منهج (ل.فينوتي) التّغريبي، على الرّغم من المواضع السّابقة التي وظّفت فيها الاقتباس متحرّرة من قيود الحرفية، ومع ذلك لنا عليها مآخذ ففي الوقت الذي حاولت فيه إبراز تميّز الموروث الشّعبي الايفواري، بمخزونه اللّغوي المكتوب والمحكي، همّشت اللّغة المنقول إليها فحدثت هذه التّجاوزات.

بما أنّنا تحرّينا تجلّي الاقتباس في الجنسين السّابقين، ارتأينا أن لا نغفل واقع توظيفه على مدى أوسع، في جنس القصّة الموجّهة لفئة عمرية صغيرة، أو ما يُطلق عليه بأدب الطّفل، الذي شدّ انتباه المترجمين إليه لأغراض تفرّقت من مترجم إلى آخر، ثمّ إنّ مسألة الخوض في غماره، سواء كان ذلك عن طريق التّرجمة أو ترجمة التّرجمة، أو إعادة الكتابة هو أمر محفوف بالمثالب، إذا ما أسيء اختيار المنهج التّرجمي الملائم، لحساسية طرف التّلقي الذي يتعاطى معه، فمرحلة التّدرّج العمري هذه لاشكّ محكومة بمحدودية عقلية وثقافية. ولا غضاضة أن تكون الغاية المتوخّاة من ترجمة القصّة تجاريّة، غير أنّ الغلوّ في بحث المنفعة المادّية، على حساب الجانب التّربوي والتّعليمي هو المستنكر هنا.

يعتقد العامّة أنّ التّرجمة للطّفل أمر هيّن، ولا يحتاج بذل جهد فكري عميق، فلا أسهل من صفّ بضعة جمل قصيرة، بأسلوب مباشر حتّى يكون قد بلغ مقصده، غير أنّ الواقع لا يمتّ لهذا التّصوّر بصلة، ذلك أنّ روايات الرّاشدين، التي تكون غالبا مقصد المترجمين من أجل اقتباسها وتكييفها، لتخريج قصص صغيرة للأجيال النّاشئة، تحتوي نسبة لابأس بها من المشاهد المخلّة بالحياء، وتتطلّب تخصيص وقت مضاعف مقارنة بغيرها تعديلا وتنقيحا، كما ينبغي انتقاء الرّسومات التّوضيحية بدقّة بالغة، حتّى لا يقع تناقض بين ما هو مكتوب وماهو مرسوم، إذا ما أراد المترجم استبدال مظاهر المأكل والملبس، أو تغيير ملامح البيئة الجغرافية. كانت الدّعوى التي أطلقها الباحثون الذين كانت لهم إسهامات ثريّة في مجال أدب الطّفل صريحة وواضحة، من خلال الحفاظ على الجانب الأخلاقي، ولو كان مقدار التّصرّف كبيرا، بإخطار الكاتب الأصلي بغية إجراء مسح شامل للنّص، دون نسيان ترك ملاحظة للقارئ بحجم ما تمّ تكييفه، ولهم خيار التّوجّه إلى قراءة الترجمة، أو التّوجّه إلى العمل الأصلي.

سنقف هنا على عرض رواية مقتبسة إلى قصّة موجّهة إلى هذه الفئة، ثمّ استخراج مواضع الاقتباس في التّرجمات وتصنيفها طبقا لإجراءات (غ.كلينغبرغ).

3. الشيء الصّغير (le petit chose):

3-1- قراءة في رواية الشّيء الصّغير:

رواية شبه سيرة ذاتية كتبها القاص والرّوائي المعروف بتشارلز ديكنز فرنسا (Alphonse DAUDET /ألفونس دوديه) عام 1868م، في قالب من التّشويق جمع بين التّصرّفات الخرقاء لهذا الولد الصّغير ومراحل حياته، جعلت منها من أهم كلاسيكيات ذلك العصر، تُرجمت إلى لغات كثيرة، وكان لها أكثر من ترجمة إلى اللّغة العربية، أمّا نحن فقد وقع اختيارنا على النّسخة المعرّبة بإشراف ناصر عكاري، عن دار الشّمال للطّباعة والنّشر بلبنان.

3-2- التّـــحليل: من خلال قراءتنا للنّص الأصلي باللّغة الفرنسية، وترجمته باللّغة العربية، تبيّن لنا حجم التّصرّف الذي طرأ عليه، فشكلا لا يخفى على القارئ ذلك الفرق الواضح في عدد صفحات الرّواية الأصلية، مقارنة بالقصّة المقتبسة عنها، والإجراء الذي يندرج ضمنه هذا الفعل شائع الاستعمال سمّي بالإختزال (abridgement)، وقد أجازه (غ.كلينغبرغ) في حال أنّ المترجم بقي على فكرة النّص الأساسية، ولم يعرض عنها باستبدالها، وله حرية الحذف جملا وفقرات بأكملها إذا ما اقتضت الحاجة ذلك، على أن يبقي على أسلوب الكاتب، أمّا عن نوع الاختزال فهو كبير (major)، غير أن جانبه الإيجابي يتمثّل في بقاء هيكله العام على ماهو عليه، وفي ماهو آت ندرج باقي إجراءات الاقتباس التي أمكن رصدها:

3-2-1- التّبسيط (simplification)

النّـص الأصلي	التّــرجمة
Comme dans toutes les villes du Midi (p05)	كما هي الحال في سائر مدن الجنوب (03

C’est là que je suis venu au monde (p05)	هناك ولدت (ص03)

بذل المترجم جهدا معتبرا في تبسيط الجمل، التي يمكن أن يتعدّى معناها مقدرة القارئ الصّغير على الاستيعاب، عبر تقصير الجمل، خاصّة وأنّه يكتب بلغة مثقّفة، ففي المثال الأوّل يمكن لنا أن نجزم على أنّ نسبة كبيرة من القرّاء حتّى الكبار منهم، لا يعلمون ماذا يرمي الكاتب وراء عبارة: «les villes du Midi»*، فما بالك بطفل لم يتجاوز الثّانية عشر من عمره، وينتمي إلى بلد لا توجد بينه وبين دولة فرنسا أيّة عوامل مشتركة. ونحسب خطوة إعادة الصّياغة التّبسيطية التي قام بها المترجم أتت في محلّها، ولا يجب الخلط بين كلمة « Midi » المخصّصة بحرف الميم الكبير، التي تعني جنوب فرنسا وكلمة « midi » المخصّصة بحرف الميم الصّغير التي تعني منتصف النّهار، فأوّلا وأخير الغرض وراء هذه التّرجمة الاقتباسية، هو الوصول إلى ذروة الفهم بالنّسبة للطّفل وليس إرباكه. أمّا في المثال الثّاني لو أخذ المترجم قرار ترجمتها حرفيا بـ: "وقد أتيت إلى هذا العالم هنا"، لأصاب في ذلك، غير أنّ المدركات العقلية للطّفل يمكن أن تحول دون فهمه لفحوى هذا الاستخدام، ولاشكّ أنّ عبارة "هناك ولدت" هي الأنسب في هذا السّياق.

3-2-2- الحذف (deletion)

النّـص الأصلي	التّـــرجمة
Et que j’ai passé les mières, les meilleures années na vie. Aussi ma mémoire naissante a-t-elle gardé du lin, de la fabrique et des anes un impérissable venir, et lorsque, à la ruine de s parents, il m’a fallu me arer de ces choses (p05 et 06)	أمضيت سنين عمري الأولى (ص03)

* Midi : le sud d’un pays, d’une région, le Midi : le sud de la France. Philipe Auzou: dictionnaire ecyclopédique Auzou, Éditions Philipe Auzou, Paris-France, 2006, p1281.

في هذا المثال الذي أوردناه فإن الحذف وقع لغاية مقصودة، وهي تبسيط الأسلوب للقارئ الصّغير، باعتماد جمل قصيرة، والإستغناء عن إضافات هي الحواشي المحيطة بالفكرة الأساسية للقصّة ولا تشكّلها، وغيرها كثير لا يسعنا إدراج جميعها هنا، فالنّص الأصلي يفوق الثّلاثمائة صفحة، في حين ما اقتبس عنه توقّف عند باب السّتين.

في المقابل، نجد أنّ فعل الحذف قد يقع لغاية تطهيرية، وهذا التّمازج بين التّطهير (purification) والحذف مردّه إلى:

- المساس بالخصوصية الدّينية بفعل التّطيّر، وهو التّشاؤم بالشّيء، وحكمه الشّرك باللّه ذلك أنّ المتطيّر قطع توكله باللّه، ففي نصّ الكاتب وردت جمل طويلة تفيد أنّ مجيء (دانيال) إلى الحياة لم يجلب إلاّ الخراب، وتكرّر القول بأنه مصدر شؤم وتعاسة لعائلة (إيسات):

►Je dois dire, pour commencer, que ma naissance ne porta pas bonheur à la maison Eyssette […] reçut en même temps la nouvelle de mon apparition dans le monde et celle de la disparition d'un de ses clients de Marseille qui lui emportait plus de quarante mille franc.

◄بادئ الأمر، عليّ القول أنّ مولدي لم يجلب السّعادة لعائلة إيسات [...] وفور تلقّيهم خبر مجيئي إلى هذه الحياة رافقه خبر اختفاء أحد زبائنهم من مدينة مارساي وأخذه لمبلغ يتعدّى الأربعين فرنك.

►Si bien que M. Eyssette se demandait si devait pleurer pour la disparition du client...

◄الأمر الذي دفع السّيد إيسات إلى التّساؤل هل يبكي على اختفاء الزّبون...

►Il fallait pleurer, mon bon monsieur Eyssette, il fallait pleurer doublement.

◄كان ينبغي عليه البكاء، سيدي الطيّب إيسات، كان عليه أن يبكي الضّعف.

►C’est une vérité: du jour de ma naissance, d’incroyables malheurs assaillirent mes parents par vingt endroits

◄هذا واقع الحال: من اليوم الذي ولدت فيه انهالت مصائب لا يمكن تخيّلها على والدي من عشرين اتّجاه.(ع تعداد مايفوق ستّة مصائب)

►A partir de ce moment, la fabrique ne battit plus que d’une aile ; petit à petit les ateliers se vidèrent. C’était pitié de voir la vie s’en aller de notre maison comme d’un corps malade… (p 06 et 07).

◄ابتداءا من هذه اللّحظة، لم يحرّك المصنع ساكنا؛ وشيئا فشيئا أُخليت الورشات. وكان مثيرا للأسى رؤية الحياة تغادر منزلنا كما تغادر جسدا مريضا

لم يجد المترجم عن المعنى العام فاختصر الظّرف السّيء لمجيء (دانيال) إلى الحياة بقوله:

◄إنّ ولادتي لم تحمل السّعادة لأسرتي، إذ اختفى أهمّ زبون لوالدي في ذلك اليوم وكان مدينا له بمال كثير. (ص03)

وهكذا احتفظ المترجم بفكرة الكاتب، وقلّص في جملة ما يقارب الصّفحتين في وصف الوضع الكارثي الذي آلت إليه أوضاع هذه العائلة، بسبب هذا الطّفل الصّغير.

- الخصوصية الثّقافية في بعض الدّول العربية؛ فنادرا ما تصادفنا ظاهرة أن تعلّم الأمّ أبناءها العزف على إحدى الآلات الموسيقية، إلى جانب الكتابة والقراءة:

►Ma mère m’avait seulement appris à lire et à écrire, plus quelques mots d’espagnole et deux ou trois airs de guitare, à l’aide desquels on m’avait fait, dans la famille, une réputation de petit prodige. (p07)

لهذا السّبب أسقط المترجم ثلاثة أرباع الفقرة المشار إليها بسطر تحتها: "بالإضافة إلى بضع كلمات بالإسبانية، ولحني غيثارة أو ثلاثة، بفضلها اكتسبت شهرة العازف الموهوب بين

أفراد عائلتي"، وأبقى فقط على هذه الجملة الصّغيرة: "لذا علّمتني أمّي القراءة والكتابة فقط" (ص04).

- العنف؛ حيث تتضمّن بعض الجمل وصف سلوكيات عنيفة، لا ينبغي لهذه الفئة العمرية الصّغيرة أن تطلع عليها، وهذا نصّ ما جاء في الكتاب الأصلي:

►Mon père devint terrible; c'était dans l'habitude une nature en dehors, enflammée, violente, exagérée, aimant les cris, la casse et les tonnerres […] ayant la main leste, le verbe haut et l'impérieux besoin de donner le tremblement à tout ce qui l'entourait.

◄أصبح والدي لا يطاق؛ عادة ما كان خارج المنزل ذا طبيعة نارية وعنيفة مبالغ فيها، طبيعة مرعدة ومحبّة للصّراخ والتّكسير […] يده خفيفة على استعداد دائم للضّرب، وصوته مرتفع، لا يتوانى عن زلزلة كل ما يحيط به.

►Du soir au matin ce fut une colère formidable qui, ne sachant à quoi s'en prendre, s'en prenait à tout, au soleil, au mistral, à Jacques, à la vieille Annou […] A table, nous demandions du pain à voix basse. On ne pouvait pas même pleurer devant lui. (p 08 et 09)

◄غضب عارم من المساء إلى الصّباح لا يدري كيف يصبّه، فيسعى خلف الجميع ليفضي به، على الشّمس والرّياح الشّمالية الباردة، على جاك والعجوز آنو[…] كنا نطلب الخبز على طاولة الأكل بصوت خافت. لم يكن باستطاعتنا حتّى البكاء أمامه.

كان المترجم حذقا، فلم يأت على ذكر أيّة من هذه الصّفات، مسقطاً كافّة هذه التّفاصيل من ترجمته، إذ أنّها لا تستعرض مجرّد العنف الجسدي واللّفظي، الذي يمارسه الأب ضدّ أفراد عائلته، وإنّما تشوّه الصّورة الحقيقية التي تصف علاقة الأب بأبنائه، كونها مبنية على إحترام الصّغير للكبير، ومراعاة الكبير للصّغير، ثمّ إنّ غياب الوازع الأخلاقي والدّيني من هذه

المقاطع، كفيل بالتّأكيد على عدم جدوى إدراجها، حتّى لا تبثّ سمّها في عقل غضّ قابل للإمتصاص.

3-2-3- إعادة الصّياغة (rewording)

النّـص الأصلي	التّـــرجمة
Qui avait le don des larmes! ussi loin qu'il me souvienne, e vois les yeux rouge et la joue selante. Le soir, le matin, le , de nuit, en classe, à la son, en promenade, il pleurait s cesse. (p09)	كان يبكي دون توقّف. كان يبكي صباح ، وليل نهار، في الصّف وفي البيت وفي ، كان يبكي دائما وفي كل مكان. (04

وردت الفقرة الأصلية شارحة ومفصّلة لحالة الصّغير جاك، وقد أسقط المترجم ترجمة الجملة المشار إليها بسطر، إذ نترجمها حرفيا على النحو الآتي:"الذي كان لديه موهبة الدّموع! وحسبما أتذكّر دائما ما رأيته محمرّ العينين ومبتلّ الوجنتين"، والتي يمكن أن لا يستوعبها عقل طفل، فيذهب تفكيره إلى كون الدّموع موهبة، بدل أنّ هذا الطّفل بكّاءٌ، كذا الحال بالنّسبة إلى سبب احمرار العينين وبلل الوجنتين، غير أنّ الجملة الموالية جاءت جامعة لمعنى الفقرة ككلّ، وباستخدمه تقنية التّقديم والتّأخير، استطاع إعادة صياغة هذا الجزء بأسلوب سلسل بسيط، لا يتطلّب مجهودا فكريا يذكر.

4-2-3- الترجمة الشّارحة (explanatory translation)

النّـص الأصلي	التّـــرجمة
Priez pour lui. (p29)	لقد مات، فصلّوا من أجله. (ص14)
Finet, le vainqueur des arottes miaulait tristement en ant autour de la table. (p31)	بينما كان الهرّ يدور، وهو يموء حول ة. (ص15)

بما أنّ الرّواية الأصلية مقسّمة إلى عدّة فصول، فقد ورد « Priez pour lui » عنوانا لأحدها، حينما يصل خبر وفاة شقيق (دانيال) الشيء الصّغير، من والدته تطلب منه ومن زوجها الصّلاة عليه في صيغته الحرفية، وقد اضطرّ المترجم إلى إضافة عبارة "لقد مات" حتّى يتوضّح للقارئ القصد من "صلّوا من أجله"، ولو انتقى عبارة "ترحّموا عليه" لما كان في حاجة إلى هذه الإضافة، لأن في ثقافة القارئ الإسلامية، عندما يموت شخص ما فإنّنا نترحّم عليه. في المثال الموالي نجد أنّ السّارد لم يأت على ذكر المقابل الفرنسي المتّفق عليه للهرّ (chat)، لأنّ عائلة إيسات أطلقت عليه اسم « Finet » وهكذا يكون معنى الجملة على المنوال: "كان فيني هازم الصّراصير يموء بحزن وهو يدور حول الطّاولة"، وهذا ما استدعى تفعيل خيار التّرجمة الشّارحة، لاختصار هذا التّوصيف وشرحه بكلمة واحدة.

3-2-5- الاستبدال بمكافئ تقريبي في ثقافة اللّغة المترجم إليها (substitution of a rough equivalent in the culture of TL)

النّـص الأصلي	التّــرجمة
Et m’a fait renconter un ux marquis chez lequel je suis é comme secrétaire. (p 111)	لكنّ الحظّ حالفني ودخلت كسكرتير عند عجوز. (ص32)
Et j’entendis les enfants crier -tête: le sous-préfet ! le sous-et !. (p111)	وسمعت الأولاد يقولون: « هذا هو قام !» (ص32)

تمّ استبدال « vieux marquis » بـ: "سيّد عجوز" كما هو ملاحظ، وهذا التّصرّف نابع من كون الماركيز، وهو مصطلح غربي يستخدم لتوصيف فرد ينتمي إلى طبقة النّبلاء، يشغل منصب والي منطقة حدودية، ويأتي في الدّرجة الثّانية بعد الدّوق ولعدم وجود هذا التّقليد في العالم العربي، قابله المترجم بسيّد عجوز. وهو الحال في المثال الموالي، فرتبة "المحافظ" أو « préfet » معمول بها في الدّولة الفرنسية، ويجري تعيين هذا المحافظ بمرسوم رئاسي، و"نائب المحافظ" في هذا السّياق « sous-préfet » يؤدّي خدماته بإشراف محافظ

البلدية، وهذه التّسميات غير سارية في البلدان العربية، وسبب اختيار المترجم مقابل "القائمقام" أنّه لبناني الأصل، فالجمهورية اللّبنانية مقسّمة إداريا إلى محافظات، والمحافظات إلى أقضية، والقائمقام هو المسؤول عن إدارة القضاء، وهي تسمية عثمانية الأصل للمقاطعة الإدارية، التي تخضع كليا إلى حكم القائمقام.

خـــاتمـــــــة

كما لا يمكن أن تتوحّد دروب المنظّرين في التّرجمة، ولا أن تستقر لهم آراء عن أساليب ترجمة النّص الأدبي بأجناسه، فإنّ الاقتباس بوصفه عامل إنقاذ للمترجم عندما تنقطع به السّبل، قد أثار زوبعة متحرّكة من النّقد اللاذع، هذا لم يمنع أيضا احتشاد جموع الباحثين في صفّ هذا الخيار التّرجمي. وقد حاولنا ما استطعنا في الشّقّ النّظري أن نوضّح أن الاقتباس لفظ أُطلق على عدّة مفاهيم، وهذا ما سبّب ارتباكا للقارئ، وما زاده حيرة تلك المقابلات التي أعطيت للفظة «adaptation» من قبل أهل التّرجمة، ففي حين ترجمها (ماجد النّجار) تكييفا في نقله لمؤلّف (ي. نيدا) «نحو علم التّرجمة»، قابلها (حسن غزالة) في ترجمته لكتاب (ب. نيومارك) «الجامع في التّرجمة» بالتّرجمة الاقتباسية وهذا يختلف تماما عن مصطلح التّطويع الذي وجد فيه (جمال محمّد جابر) المقابل الأصح في كتابه «منهجية النّظرية الأدبية بين النّظرية والتّطبيق»، في غضون ذلك استقرّت (إنعام بيّوض) على التّصرف، وتوسّم (عزّ الدّين الخطابي) في الاقتباس مكافئا مناسبا له.

وفي خضمّ هذا التّجاذب والتّنافر، الذي استنزف طاقات فكرية يصعب تعدادها توصّلنا -كما نأمل- إلى الفصل بين دور هذا اللّفظ في سياق كلّ حقل معرفي على حدا، وساعدنا على ذلك التّمثيل في كلّ محطّة توقّفنا عندها. وفي آخر المطاف تكوّنت لدينا عصارة مستخلصة ممّا سبق، تفيد بأنّ الاقتباس في التّرجمة هي تقنية ذات صلاحيات مكثّفة، تقدّم تسويّة عالية للمترجم حين تخذله الوسائل، فيجد نفسه أمام طريق مسدود، وليحافظ على سلاسة عملية التّواصل، وصيغة ملائمة للتّلقي، يقوم بمناورات حرّة تشمل إحداث تغييرات طفيفة كإعادة الصّياغة، وهذا نوع من التّصرّف المحتشم، ثمّ ما تلبث الأمور أن تتفاقم، فيضطرّ إلى حذف أو زيادة أجزاء أخرى لنصّه حسب ما يراه ملائما للواقع السّوسيوثقافي في اللّغة الهدف.

ثمّ إنّنا ألقينا الضّوء على تقنية الاقتباس في فضاء المسرح، والتي يُراد منها تكييف جزء من سيناريو مسرحي، أو نصّ روائي، يرمي بالدّرجة الأولى إلى خلق بيئة جغرافية وإعطاء

البديل الدّيني قبل إردافها إلى ثقافة الآخر، دون أن يغيب عنّا الفصل في خيوطها المتشابكة مع التّناص، واستلهام التّراث. ومن الحقائق التي كانت خليقة بالذّكر كيف أنّ للنّص الرّوائي صدرا رحبا، بانفتاحه على كافّة الأجناس الأدبية، حتّى أنّه مارس غواية العشيقة على الفنّ السّابع، لتغدو قصصه المصدر الأوّل اقتباسا، واستلهاما، وحتّى تناصّا.

وقد أفضى تنوّع المدوّنات في الشّق التّطبيقي، إلى إثبات الاختلاف القائم بين رواد نظريات التّرجمة حول الاقتباس في مرمى التّرجمة الأدبية، وعلى سبيل التّدرّج في الشّرح فإنّ ظروف إنتاج مسرحية «بيت الشّغف» حتّمت على المخرج أن لا يلتفت إلى التّبليغ الأمين، ذلك أنّ نصّه كان ترجمة عن ترجمة المسرحية الأصلية «رغبة تحت شجر الدّردار» هذه التّرجمة الحرّة تخلّلتها كافه إجراءات الاقتباس، لأنّها ببساطة موجّهة إلى بقعة جغرافية لا تمتّ للأصلية بصلة، ما يسوقنا إلى النّموذج المقدّم من قبل أهل مقاربة الفعل التّرجمي في تسويغهم للتّرجمة تهميش الأوعية اللّغويّة بحثا عن الوظيفة، وتعتبر (هـ.منتاري) المادّة الأصلية مرنة وقابلة للطّي والبسط، إسقاطا وتوسيعا، ولا تعدو أن تكون وسيلة لبلوغ الغاية الوظيفيّة. على النّقيض من هذا، كان للاقتراح التّرجمي للمسرحية الأجنبية نفسها من قبل مترجم آخر، وقعا لاذعا من الجانب الجمالي، ومع أنّها سارت على قواعد المنهج الحرفي، إلا أنّها كانت قاصرة إلى حدّ ما عن أداء وظيفتها التّبليغية، فالشّفافية الحقّة هي التي تبدي الاختلافات اللّغوية بين الثّقافتين ولا تطمسها. ثمّ إذا وضعنا على الكفّة الأخرى قارئا لم يكتمل نموّه الفكري، وغير قادر على التّمييز للتّمحيص، فإنّ خيار الاقتباس بإجراءاته المتنوّعة فعّال كونه بمثابة رقابة تربوية لا غنى عنها.

لطالما كانت الخيارات التّرجمية للنّصوص مابعد الكولونيالية متغيّرة، لاسيّما في ظلّ المنعطفات الثّقافية، بتخطّي ترجمة النّصوص، والانتقال إلى ترجمة الثّقافات والأجندة السّياسية المتحكّمة بموازين القوى، وفي خضّم التّنوّع الثّقافي، والتّعدّد الطّبقي للّهجات ضمن اللّغة الواحدة، وعندما يقتضي الموقف يضطرّ المترجم أن يمتثل إلى اتّخاذ الاقتباس بشكليه الجزئي

والكلّي منفذا، – وهو بعد من الأبعاد التي تتّخذها التّرجمة التّوطينية – فإنّ هذا الخيار يعفي المترجم من المساءلة الأخلاقية، خاصّة إذا ما جرّت التّرجمة التّغريبية المكثّفة مزيدا من الإبهام واللّبس على الثّقافة المستقبلة، وغيّبت الغاية التي أساسها التّمايز، لانقطاع أواصل التّواصل نتيجة عدم الفهم وانعدام التّفاعل، ثمّ إنّ الفرق بائن بين تلقّي الأعمال الإفريقية في بيئة عربية، خضعت بالمثل للحكم الإمبريالي، وبين القطب الغربي المهيمن، الذي كرّس التّرجمة لخدمة الأحادية الثّقافية، وتعميم ثقافة الاختراق. وإذا ما وضعنا هذه المفارقات جانبا، وانتقلنا إلى النّاتج التّرجمي، فإنّه كما يحبط التّصرف خيارات المترجم ويخلّ بالنّسيج العام، يمكن للتّرجمة الحرفية أن تسوق الرّداءة حرفيا.

وقد خلصنا في رحلتنا البحثية هذه إلى جملة من الاستنتاجات والنّتائج، نعرضها في نقاط منفصلة:

- ✓ لا تحافظ التّرجمة الحرفية بالضّرورة على خصوصية النّص المصدر، بل على العكس من ذلك، بإمكانها تشويه المعنى وبالتّالي إرباك القارئ، وبدل أن يقدّم المترجم ترجمة تحاكي الأصل قلبا وقالبا في إطار الشّفافية، تنقلب عليه الأمور، فيقع في التّناقض نتيجة إلجام نفسه في قوقعة صراع الأمانة والخيانة.
- ✓ يشكّل الاقتباس بشكليه: الموضعي والشّامل سلاحا ذو حدّين؛ فأمّا الموضعي الذي تقابله تقنية التّصرف، فهو بمثابة ورقة الإنقاذ للمترجم من المواقف المستعصية أين لا تجدي التّرجمة نفعا، ويتعلّق الأمر بالمتعذّر ترجمته، لانتمائه إلى بيئة ثقافية مختلفة تماما، وحتّى لا يفقد التّواصل مع جموع المتلقّين، يضطرّ إلى التّخلي عن بحث المكافئات المعجمية، والتّركيز على إبلاغ جوهر المعنى، ونلفي توظيف هذه التّقنية في النّصوص الرّوائية. وأمّا الشّامل فاستعمالاته تتعدّى مجرّد التّعديل الطّفيف على بعض أجزاء النّص، إلى اقتراح إجراءات جذرية من شأنها تخريج ترجمة مبدعة. غالبا ما يتمّ تفعيل زرّ هذا الخيار في الجنس المسرحي، ويكون مثمرا في المواضع التي لا يجد المترجم سبيلا آخر للتّعامل مع الخلفية الدّينية والمواقف التي تشكّل

طابوهات لدى نقلها إلى البيئة العربية، خاصّة مع تكثيف ظاهرة اقتباس النّصوص المسرحية الأجنبية.

✓ إنّ الإفراط في بحث التّصرف عن طريق الحذف والتّوسيع والإبدال، من شأنه حجب ملامح النّص المصدر كليّا، وهذا الافتراس للنّص الأدبي سيقطع لا محالة الصّلة بين النّص المصدر والهدف، ثمّ الإخلال بالوظيفة التّواصلية، لأنّ المتلقّي حينئذ سيبصر عالما جديدا من خلال عيني المترجم لا المؤلّف. لهذا السّبب على المترجم أن يعي تلك الفواصل النّظرية بين التّرجمة والاقتباس، ونثني على لفظ «tradaptation» الذي أوجده (م. غارنو) جمعا بينهما، لتتشّكل لنا "ترجمة اقتباسية" تعطي الأولوية لثقافة النّص الهدف، دون نبذ الأصل إذا ما اقتضى السّياق ذلك، فيما يتعلّق بالطّابع الديني والاجتماعي والثّقافي والتّاريخي، ليس فقط بين بلد وآخر، وإنّما ضمن البلد الواحد الذي يضم عشرات الطّوائف.

✓ يمكن أن نقول من خلال دراستنا لنموذج النّص الأدبي ما بعد الكولونيالي، أنّ المغالاة في تقصّي التّرقنة، والتّشديد على المنهج التّغريبي في سبيل الحفاظ على الخصوصيات الثّقافية للّغة الهدف، التي وردت على شكل لهجات متداخلة موثّقة بعبارات اصطلاحية وتراكيب غريبة، وأمثال محلّية، ناهيك عن الكمّ الهائل من ألفاظ السّباب والشّتم، هو استفزاز لعبقرية اللّغة العربية، وإخلال بنظامها، ثمّ إنّ المترجمة انحرفت قليلا عن أسلوبها، باستخدام تقنية الاقتباس، في محاولة منها انتشال القارئ من دائرة الإبهام، إلا أنّ المعنى ظلّ ملفوفا بالغموض، ما نتج عنه تغريب اللّغة العربية لأبناء بيئتها إلى حدّ ما. والحقّ أن المترجمة سعت قدر الإمكان إلى إبراز التّعدّد اللّغوي، وبذلت من الجهد الكثير حتّى تنقل نصّا روائيا عبقا بكثافة الرّوائح المنبعثة من الهوّية القومية لبلدان القارّة السّوداء، هذا يثبت بشكل قاطع أنّه لابدّ من المزاوجة بين إستراتيجية التّوطين، التي تستوعب الاقتباس بشكليه، وإستراتيجية التّغريب، التي تستوعب بدورها استراتيجيات ترجمة النّص الأدبي مابعد الكولولونيالي الموضوع من قبل (ب. بونديا)، من أجل إحداث توازن يخدم جمالية التّلقّي ويجنّب المترجم من أن يصبح عبدا لأحد الطّرفين.

✓ إنّ التّرجمة للطّفل هو ذلك السّهل الممتنع، وظاهر الأمر غير باطنه، ولا حلّ إلا في الوسطية، بين رفض التّشدّد في توطين النّص، حتّى تكون له فرصة التّعرّف على الآخر، وبين عدم السّماح لتلك الطّابوهات باختراق حيّزه الفكري.

من الشّائك سنّ إستراتيجية معيّنة لترجمة النّص الأدبي بأجناسه، لكن يبقى القرار دائما بيد المترجم إذا أراد الالتزام بتغريب النّص، أو توطينه، بالبحث عن بدائل بنكهات محلية، الذي يكون من الصّعب عليه عزل ميولاته الشّخصية المعزّزة بأيديولوجيته وخلفيته الثّقافية عند اتّخاذ القرار، وبعرضنا هذا، نحن لا نضع قدرات المترجم موضع شكّ، بل حاولنا التّوصل إلى استنتاج ما كان يرمي إليه على خلفيّة قراراته، ومحاولة تقييمها وتأسيسا على كلّ ما سبق، نؤكّد أنّ الاقتباس يبقى أحد أنجع الاستراتيجيات، وبتكاتفه مع التّرجمة فإنّهما يشكّلان توليفة متناغمة لا غنى عنها.

ثبت المصطلحات

Créativité	Creativity	إبداع
Consistance verbale	Verbal consistency	اتّساق لفظي
Effet	Effect	أثر
Ethnocentrique	Ethnocentric	إثنومركزي/ متمركزة عرقيا
Réduction	Contraction	اختزال
substitution	Substitution	استبدال
Réponse équivalente	Equivalent response	استجابة مكافئة
intraduisibilité	Untranslatability	استحالة التّرجمة
Orientalisme	Orientalism	استشراق
Omission	Omission	إسقاط
Allongement	Expansion	إطالة
Récréativité	Recreativity	إعادة إبداع
Re-création	Re-creation (•)	إعادة إبتداع
Paraphrase	Paraphrase	إعادة الصّياغة
Retraduction (•)	Retranslation	إعادة التّرجمة
Appauvrissement quantitatif	Quantitative impoverishment	إفقار كمّي
Appauvrissement qualitatif	Qualitative impoverishment	إفقار نوعي
Adaptation globale	Global adaptation	اقتباس شامل

(•) Re-création, (expansion, exorticism, updating, omission, situational equivalence, creation), Voir, Mona BAKER, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Taylor & Francis group, London and Newyork, 2005, p 06, 07.

(•) Retraduction : Voir, Yves GAMBIER, la Retraduction, Retour et Détour, Méta : journal des traducteurs, vol 39, n^0 03, 1994.

Adaptation exagérée	Rough adaptation (•)	اقتباس مرن
Adaptation locale	Local/intrinsic adaptation	اقتباس موضعي
Emprunt	Borrowing	اقتراض
Annexion	Annexation	إلحاق
Glissement des collocations	Collocational shift (•)	انزياح المتلازمات اللّفظية
Décentrement décetralisation	Decentration	انزياح عن المركز
Rythme	Tempo/ rythm	إيقاع
Simplification	Simplification	تبسيط
Déverbalisation	Deverbalization	تجريد لغوي
Analyse au sens Cartésien	Analysis in a Cartesian sense	تحليل بالمعنى الدّيكارتي
Analyse psychanalytique	Psychoanalytic analysis	تحليل بالمعنى النّفسي
Version	Version	تحويل
Mis à jour/actualisation	Updating/actualisation	تحيين
Structures syntaxiques	Syntactic structures	تراكيب نحويّة
Traduction platonicienne	Platonic translation	ترجمة أفلاطونية
Tradaptation	Tradaptation	ترجمة اقتباسية
Traduction pensante	Thinking translation	ترجمة تأمّلية
Traduction hypertextuelle	Hypertextual translation	ترجمة تفخيمية

(•) rough adaptation: Voir, Susan BUSSNETT, Topics in Translation (the Companion to Translation Studies), Cromwell Press, Great Britain, 2007, p 116.

(•) Collocational shift, (semantic shift) : voir, paul f.BANDIA, translation as culture transfer; evidence from African creative writing, TTR, vol.6, (1993), $n^0$2.

Traduction intra-textuelle	Intra-textual traslation	ترجمة داخل النّص
Traduction exégétique	explanatory translation / exegetic translation	ترجمة شارحة
Transcodage	Transcoding	ترقنة (تشفير)
Poétisation	Poeticness	تشعير
Naturalisation	Naturalisation	تطبيع
purification	Purification	تطهير
Cohabitations des langues	Coexistence of languages	تعايش اللّغات
Polysémie	Polysemy	تعدّد المعاني
Multifonctionalité les textes	Polyfunctionality of texts	تعدّد وظائف النّصوص
Arabisation	Arabization	تعريب
Arabisation par adaptation grammaticale	morphological adaptational Arabisation	تعريب اقتباسي صرفي(•)
Arabisation par adaptation phonétique	Phonetic adaptational Arabisation	تعريب اقتباسي صوتي
Etrangéisation	Exorticism	تغريب
Changement de genre littéraire	Genre switching	تغيير الجنس الأدبي
Glissement sémantique	Semantic shift	تغيير دلالي
Ennoblissement	Ennoblement	تفخيم
Imitation	Imitation	تقليد
Equivalence de	Situational	تكافؤ الوضعيات

(•) تعريب اقتباسي صرفي، (تعريب اقتباسي صوتي): ينظر، إدريس العلمي، في التّعريب، دار النّجاح الجديدة، الدار البيضاء.المغرب، ط1، 2001.

situations (•)	equivalence	
Equivalence dynamique	Dynamic equivalence	تكافؤ دينامي
Intertextualité	Intertextuality	تناص
Expansion	Expansion	توسيع
Clarification	Clarification	توضيح
localisation	Localisation	توطين
Notes de bas de page	Footnotes	حواشي
Contre-discours	Conter-discourse	خطاب معارض
Réécriture	Writing back	سرد مضاد
Plagiat	Plagiarism	سرقة أدبية
sémiotique	semiotic	سيميائي
Scénario	Screen-play	سيناريو
Poétique	Poetic	شعرية
Implicite	Implicit	ضمني/ مضمر
Facteur socioculturel	Sociocultural factor	عامل سوسيوثقافي
Inadéquation des situations	Situational inadequacy	عدم تكافؤ المواقف
Inefficacité du transcodage (•)	Cross-code breakdown	عدم فعالية التّرقنة

(•)Equivalence de situations : voir, Vinay et Darbelnet, la Stylistique Comparée du Français et d'Anglais, Didier, Paris. Frace, 1958, p53.

(•) Inefficacité du transcodage : Voir, Georges BASTIN, La notion D'adaptation en Traduction, Méta, vol 38, n^0 3, 1993. Voir également : Inadéquation des situations, Changement de genre littéraire.

modernisation	modernization	عصرنة
Rationalisation	Rationalization	عقلنة/ ترشيد
Science du langage	Science of language	علم اللّغة
éléments de cohésion	Cohesion elements	عناصر الرّبط
Acte éthique(•)	Ethical act	فعل أخلاقي
Néologismes	Neologisms	كلمات مولّدة
Pur langage	Pure language	لغة خالصة
Langue hybride	Hybrid language	لغة مهجّنة
Métalangage	Metalanguage	ماوراء اللّغة
Traducteur-adapteur	Translator-adapter	مترجم مقتبس
Homogénéisation	Homogenization	مجانسة
Parodie	Parody	محاكاة
stimulateur	Initiator	محفّز
Effacement supression des superpositions de langues	Deletion of languages superpositions	محو تراكب اللّغات
Les composants de l'expéditeur	message-transmitter compound	مركّبات المرسل
Glossaires	Glossaries	مسارد المصطلحات
théâtralisation	Dramatizing a novel	مسرحة رواية
Normes	Standards/ norms	معايير

(•) Acte éthique, (rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement, Appauvrissement quantitatif, Appauvrissement qualitatif, homogénéisation, destruction des rythmes, destruction des réseaux signifiants sous-jacents, destruction des systématismes, destruction des réseaux langagiers vernaculaires, destruction des locutions, effacement des superpositions de langues, parodie, plagiat, hypertextuel, ethnocentrique, poétique, traduction pensante et platonicienne, Tendances déformantes): voir, Antoine BERMAN : la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Editions Gallimard, Paris-France, 1984.

Sens référentiel	Referential meaning	معنى إحالي
Sens émotif	Emotive meaning	معنى شعوري
Sens linguistique	linguistic meaning	معنى لغوي
Compléments cognitifs	Cognitive supplements	مكمّلات معرفية
Composant linguistique	Linguistic component	مكوّن لغوي
adéquation	Adequacy	ملاءمة
Tendances déformantes	deforming tendencies	نزعات تشويهية
Calque	Calque	نسخ
Texture	Texter	نسيج
Sous-texte	Subtext	نص سفلي
Texte multicouche	Multilayered text	نص متعدّد الطّبقات
Théorie postcolonial	Postcolonial theory	نظرية مابعد الاستعمار
Théorie du polysystème	Polysystem theory	نظرية النّسق المتعدّد
Translittération	Transliteration	نقحرة
Tranposition	Transposition	نقل
Destruction des rythmes	Rythms destruction	هدم الإيقاعات
Destruction des locutions	Destruction of locutions	هدم التّعابير
Destruction des réseaux langagiers vernaculaires	Destruction of vernacular linguistic systems	هدم الشّبكات اللّغوية المحليّة
Destruction des systématismes	systemic destruction	هدم النّسقيّة
Destruction des réseaux signifiants sous-jacents	Destruction of implicit systems signifiers	هدم شبكات الدّوال الضّمنية

مكتبة البحث

باللّغة العربية:

- القـرآن الكريم

❖ **الكتب/**

1/ أبو هيف (عبد الله): المسرح العربي المعاصر؛ قضايا ورؤى وتجارب، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 2002

2/ أبو هيف (عبد الله): النّقد الأدبي العربي الجديد؛ في القصّة والرّواية والسّرد، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2000

3/ أردش (سعد): المخرج؛ في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1979

4/ إسماعيل (عز الدّين): الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، 2013

5/ إقبال (ثريا): لله الأمر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2005

6/ الأصبهاني (الرّاغب): المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، د.ت

7/ الحكيم (توفيق): تحت المصباح الأخضر، دار مصر للطّباعة، مصر، د.ت

8/ الخزرجي الموصلي (البزّاز): ديوان البزّاز، تقديم فاتح عبد السّلام، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت- لبنان، ط2، مج1، 2010

9/ الرّاعي (علي): المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة الفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999

10/ الزّركشي بن عبد الله (بدر الدّين): البرهان في علوم القرآن، شرح مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1988

11/ الصّعيدي (عبد الفتّاح): الإفصاح في فقه اللّغة، دار الفكر العربي، مج2، ط6، د.ت

12/ العريس (إبراهيم): من الرّواية إلى الشّاشة؛ تاريخ الأدب تحت سطوة الفنّ السّابع ورعايته، منشورات وزارة الثّقافة -المؤسّسة العامة للسّينما-، دمشق- سوريا، 2010

13/ العلمي (إدريس): في التّعريب، دار النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 2001

14/ العقّاد (محمود): اللّغة الشّاعرة، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة- مصر، د.ت

15/ العيد (يمنى): فن الرّواية العربية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1998

16/ الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، ط4، 1998

17/ القرشي (ابن كثير): تفسير القرآن الكريم، دار الأندلس، بيروت- لبنان، مج4، ط6، 1984

18/ القسطلي (ابن درّاج): ديوان ابن درّاج القسطلي، تحقيق محمود علي مكّي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق- سوريا، ط1، 1961

19/ المجلس الأعلى للّغة العربية، أهميّة التّرجمة وشروط إحيائها، دار الهدى، الجزائر، 2007

20/ الملائكة (نازك): شظايا ورماد، دار العودة، بيروت- لبنان، ط2، مج2، د.ت

21/ بحراوي (حسن): بنية الشّكل الرّوائي؛ الفضاء الزّمن الشّخصيات، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 1999

22/ بلاسي السّيد (علي): المعرّب في القرآن الكريم؛ دراسة تأصيلية دلالية، جمعية الدّعوة الإسلامية العالمية، ليبيا، ط1، 2001

23/ بنعبد العالي (عبد السّلام): في التّرجمة، دار الطّليعة، بيروت- لبنان، ط1، 2001

24/ بوطاجين (السّعيد): السّرد ووهم المرجع؛ مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث، منشورات الإختلاف، ط1، 2000

25/ بيّوض (أحمد): المسرح الجزائري؛ نشأته وتطوّره، غرناطة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2013

26/ بيّوض (إنعام): التّرجمة الأدبية؛ مشاكل وحلول، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، د.ت

27/ حدّاد (نبيل) ودرايسية (محمود): تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، عمّان- الأردن، ط1، 2009

28/ خريس (أحمد): العوالم الميتاقصّية في الرّواية العربية، دار أزمنةأ عمان- الأردن، ط1، 2001

29/ خديري (بوشعيب نور الدّين): في عوالم المسرح العربي؛ قضايا وتجارب، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016

30/ خليفي (نزيهة):البناء الفنّي ودلالاته في الرّواية العربية الحديثة، الدّار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012

31/ ربابعة (موسى): جماليات الأسلوب والتّلقّي، دار جليل للنّشر، عمان- الأردن، ط1، 2008

32/ سلام (أبو الحسن): حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، ط2، 1993

33/ سنوسي (مراد): امرأة من ورق؛ اقتباس حرّ عن رواية (أنثى السّراب لواسيني الأعرج)، سلسلة الإبداع المسرحي، منشورات الفضاء الحرّ، 2012

34/ شوقي (يوسف بدر): الرّواية الإفريقية؛ إطلالة مشهدية، ناشرون، الإسكندرية- مصر، 2017

35/ عبدلي (ساجد): القراءة الذّكية: شركة الإبداع الفكري، الكويت، ط2، 2007

36/ عبد ربه (محمود أمين) وآخرون: فنّ التّرجمة والتّنوّع الثّقافي، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2009

37/ علقم أحمد (صبحة): تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية العربية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت- لبنان، ط1، 2006

38/ عصمت (رياض): حداثة وأصالة، دار الفكر المعاصر، دمشق- سوريا، ط1، 2010

39/ عناد (عزوان): أسفار في النّقد والتّرجمة، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد- العراق، ط1، 2005

40/ عناني (محمّد): فنّ التّرجمة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2004

41/ عناني (محمّد): نظرية التّرجمة الحديثة؛ مدخل إلى مبحث دراسات التّرجمة، لونجمان للنّشر، ط1، 2003

42/ فضل (صلاح): أساليب السّرد في الرّواية العربية، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق- سوريا، ط1، 2003

43/ فضل (محمّد صلاح): أذن واعية، دار الرّسم بالكلمات، القاهرة- مصر، ط1، 2016

44/ كفارنة (هشام): بيت الشّغف عن رغبة تحت شجر الدّردار ليوجين أونيل، وزارة الثّقافة، مديرية المسارح والموسيقى، المسرح القومي، 2018

45/ مرتاض (عبد الملك): نظرية النّص الأدبي، دار هومة للنّشر، الجزائر، ط2، 2010

46/ مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرّواية؛ بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998

47/ منوّر (أحمد): مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر؛ دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، دار هومة للنّشر، الجزائر، ط1

48/ نهاد (صليحة): المسرح عبر الحدود، مكتبة الأسرة -مهرجان القراءة للجميع-، مصر، 2002

49/ وتار (محمّد رياض): توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة؛ دراسة، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2002

50/ وهبي جروة (علاوة): ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2004

❖ **الكتب المترجمة/**

1/ أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، 1983

2/ أونيل (يوجين): رغبة تحت شجر الدّردار، ترجمة عبد الله عبد الحافظ متولي، من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1979

3/ باسنت (سوزان): دراسات التّرجمة، ترجمة فؤاد عبد المطّلب، الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2012

4/ بروفيرس تي (نيكولاس): أساسيات الإخراج التّلفزيوني، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2014

5/ تودوروف (كنت) وكوهن (شولز) وجولدمان (ريد): القصّة الرّواية المؤلّف؛ دراسة في نظريّة الأنواع الأدبية، ترجمة خيري دومة،دار شرقيات، القاهرة- مصر، ط1، 1997

6/ تيموسكو (ماريا): التّرجمة في سياق ما بعد كولونيالي؛ الأدب الآيرلندي المبكّر في التّرجمة الإنجليزية، ترجمة خليل كلفت، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة-مصر،ط1، 2010

7/ جن دي: التّرجمة الأدبية؛ رحلة البحث عن الاتّساق الفنّي، ترجمة محمّد فتحي كلفت، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة- مصر، ع 1389، ط1، 2009

8/ جوئيل (رضوان): موسوعة التّرجمة، ترجمة محمّد يحياتن، مخبر الممارسات اللّغوية، جامعة مولود معمري تيزي وزّو، د.ت

9/ روبنسون (دوجلاس): التّرجمة والإمبراطورية؛ نظريات التّرجمة مابعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2005

10/ روم (ميخائيل): أحاديث حول الإخراج السّينمائي، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، د.ت

11/ ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد الحمداني، دار سال، المغرب، ط1، 1993

12/ رينولدز (كيمبرلي): أدب الأطفال؛ مقدّمة قصيرة جدّا، ترجمة ياسر حسن، مؤسّسة هنداوي للأدب والثّقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014

13/ سادجروف (فيليب): المسرح المصري في القرن التّاسع عشر، ترجمة أمين العيوطي، وزارة الثّقافة، القاهرة- مصر، 2007

14/ سليمان (سوزان) وكروسمان (إنجي): القارئ في النّص، ترجمة حسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ليبيا، ط1، 2007

15/ سويفت (جوناثان):رحلات جلفر، ترجمة عبد الرّحمن الدّيريني، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط1، 1990

16/ سويفت (جوناثان): رحلات جلفر، ترجمة وجدي رزق غالي، مكتبة لبنان، د.ت

17/ غينتسلر (إدوين): في نظريّة التّرجمة؛ اتّجاهات معاصرة، ترجمة عبد العزيز مصلوح، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت- لبنان، 2009

18/ فيشر (أوجست): المعجم اللّغوي التّاريخي، مجمّع اللّغة العربية، القاهرة- مصر، ط1، 1967

19/ كارتر (ديفيد): النّظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التّكوين، دمشق- سوريا، ط1، 2010

20/ لوبوك (بيرسي): صنعة الرّواية، ترجمة عبد السّتار جواد، دار مجدلاوي للنّشر، ط2، 2000

21/ لوفيفر (أندريه): التّرجمة وإعادة الكتابة والتّحكّم في السّمعة الأدبية، ترجمة رحيم فلاح، دار الكتاب الجديد المتّجدة، ط1، بيروت- لبنان، 2011

22/ لوميت (سيدني): فنّ الإجراج السّينمائي، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2014

23/ مندلاو (أ.أ): الزّمن والرّواية، ترجمة بكر عبّاس، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 1997

24/ نيدا (يوجين): نحو علم التّرجمة، ترجمة ماجد النّجار، مطبوعات وزارة الإعلام، العراق، 1976

25/ نيومارك (بيتر): الجامع في التّرجمة، ترجمة حسن غزالة، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط1، 2006

26/ هنت (بيتر): مقدّمة في أدب الطّفل، ترجمة إيزابيل كمال، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2009

❖ **الرّسائل الأكاديميّة/**

1/ القرشي (هناء): الاقتباس والتّضمين في شعر ابن درّاج القسطلي، رسالة ماجستير في الأدب العربي، قسم الدّراسات العليا والعربية، جامعة أم القرى مكة، 1435هـ

❖ **المجلات والجرائد والمقرّرات/**

1/ الإمام (مجاب) وعبد العزيز (محمد): التّرجمة وإشكالات المثاقفة؛ أعمال المؤتمر الذي أقامه منتدى العلاقات العربية والدولية، الدّوحة، ط1، 2014

2/ المسدي (عبد السّلام): توظيف التّراث في المسرح العربي المعاصر، مجلّة العربي، الكويت، ع 412، 1993

2/ العشري (جلال):يوجين أونيل، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثّقافية، ع 6، 1977

3/ دايلي (حمزة): نقّاد ومختصّون في المسرح الجزائري يتحدّثون، جريدة النّصر، 2016

4/ كوحيل (سعيدة): نظريات التّرجمة، بحث في الماهية والممارسة، مجلّة آداب عالمية، ع 135

5/لشكر (حسن): الرّواية العربية والفنون السّمعية البصرية، المجلّة العربية، الرّياض- السّعودية، ط1، 2011

6/ مصطفى (إيهاب): أغلفة كتب منحوتة من "أفيشات" السينما، جريدة الدستور المصرية، 2017

7/ ناصيف (عبد الكريم): التّرجمة أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية، مجلّة أنفاس، ع 40، 2008

❖ **القواميس والمعاجم/**

1/ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين): لسان العرب المحيط، تحقيق يوسف خيّاط، دار الجيل، بيروت- لبنان، مج 5، 1988

2/ بن فارس (أبي الحسين أحمد): مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت- لبنان، مج5، 1991

3/ حمادة (إبراهيم): معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1985

4/ علوش (سعيد): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1985

5/ وهبة (مجدي) و المهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط2، 1984

❖ **المراجع الإلكترونية/**

1/ الخاني (أحمد): المدارس الشّعرية العربية في القرن العشرين، الألوكة، https://www.alukah.net/literature_language/0/52906/

2/ بايندە (حسين): من لا يتقن النقد الأدبي عاجز عن الترجمة الصحيحة، http://ar.mehrnews.com

3/ رضا (محمد): مسرحيات اليوم الذّائعة مقتبسة من أفلام الأمس النّاجحة، الهيئة العربية للمسرح، 2013، https://www.atitheatre.ae/admin-2704/

4/ / عمايرة (منصور): الاقتباس في المسرح العربي "المثاقفة المسرحية بين المسرح العربي والمسرح الغربي، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=0&a=34368

5/ فطموش (عمر): إشكالية التّرجمة والاقتباس في المسرح، https://www.djazairess.com/elmassa/67481

6/ محفوظ (عبد اللّطيف): بعض آليات تحويل النّص الرّوائي إلى شريط سينمائي، 2017 http://www.anfasse.org/

باللّغات الأجنبية:

❖ **Livres:**

1/ BADAWI (Muhammad Mustafa): the Cambridge History of Arabic Literature; Modern Arabic Literature, Cambridge University Press, New York, 1992

2/ BAKER (Mona): Routledge Encyclopedia of Translation Studies, London and New York, 2001

3/ BENJAMIN (Walter): la tache du traducteur, Gallimard, Paris-France, 2000

4/ BERMAN (Antoine): L'Épreuve de L'Étranger ; culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Gallimard, 1796

5/ BERMAN (Antoine): la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Editions Gallimard, Paris-France, 1984

6/ BERMANE (Antoine): Pour une critique des traductions ; John DONNE, Éditions Gallimard, Paris-France, 1995
7/ BIET (Christian) et TRIAU (Christophe): qu'est ce que le théâtre ? Postface d'Emmanuel Wallon, Editions Gallimard, 2006
8/ BOURASSA (Lucie): Henri MESCHONNIC, pour une poétique du rythme, Édition Rhuthmos, 2013
9/ BUSSNETT (Susan): Topics in Translation (the Companion to Translation Studies), Cromwell press, Great Britain, 2007
10/ DOUGLAS (Robinson): becoming a translator "an Introduction to the theory and practice of translation" London. UK, 1997
11/ GOUADEC (Daniel): le traducteur la traduction et l'entreprise, Collection Afnor Gestion, Paris-France,1989
12/ GUIDERE (Mathieu): Introduction à la Traduction, penser la traduction, hier aujourd'hui demain, de Boeck, Bruxelles. Belgique, 2ème éd, 2011
13/ GUIDERE (Mathieu): publicité et traduction, l'Harmattan, Montréal, Canada, 2000
14/ HORNBY (Mary snell): the turns of translation studies; new paradigms or shifting viewpoints?, john Benjamins publishing company, Amsterdam-Philadelphia, V.66, 2006
15/ JACOBS (Carol): The Monstrosity of translation, modern language, Baltimore, Vol .90, 1975
16/ KLINGBERG (Göte): children's fiction in the hands of translators, Lund: CWK Gleerup, 1986
17/ KOUROUMA (Ahmadou) : Allah n'est pas obligé, éditions du Seuil, Paris, 2000
18/ LADMIRAL (Jean René): Sourciers ou Ciblistes, Les Belles Lettres, Paris, 2014
19/ LADMIRAL (Jean René): Traduire; Théorèmes pour la traduction, Dédier, Paris, 1994
20/LAVAULT-OLLÉON (Elisabeth): Traduction spécialisée; pratique, théorie, formations, Peter LANG, Bern, Vol.10, 2007

21/ LEDERER (Marianne): Études traductologiques, Lettres Modernes Minard, Paris.France, 1990
22/ LEDERER (Marianne): la traduction aujourd'hui, Lettres Modernes Minard, Paris-France, 2006
23/LEDERER (Marianne): traduire le culturel ; la problématique de l'explicitation, Palimpsestes, traduire la culture, Paris3, Sorbonne Nouvelle, Presse de la Sorbonne Nouvelle, N^0 11, 1998
24/ LIOURE (Michel): lire le théâtre moderne; de Claudel à Ionesco, Nathan, Paris, 2002
25/ MARGOT(Jean-Claude): Traduire Sans Trahir, l'Age d'Homme, 1990
26/ MARTIN (Jacky): la traduction en tant qu'adaptation entre les cultures, les traductions de Beowulf jusqu'à Seamus Heaney: Traduction ou Adaptation, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, $n^0$16, 2004
27/ MESCHONNIC (Henri): Poétique du Traduire, Verdier, 1999
28/ MOUNIN (George): Les problèmes théoriques de la traduction, Édition Gallimard, Paris-France, 1963
29/ MUNDAY (Jeremy): Introducing Translation Studies, Theories and Applications, Routledge, London, 2001
30/ NEWMARK (Peter): More Paragraphs about Translation, Multilingual Matters, Clevedon and Philadelphia, 1998
31/ NEWMARK (Peter): About Translation, Multilingual Matters (series): 74, Philadelphia, 1991
32/ NEWMARK (Peter): a Text Book of Translation, Prentice Hah International, 1988
33/ NIDA (Eugene. A): Contexts in Translating, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, Vol. 41, 1984
34/ NIDA (Eugene. A): Fascinated by languages, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1984
35/NIDA (Eugene): Fascinated by Languages, Jhon Benjamins Publishing Company, Amesterdam-Philadelphia, 2003
36/ NIDA (Eugine.A): Theories of translation; traduction, terminologie, rédaction, Érudit, vol. 4,n^0 1, 1991

37/ NIDA (Eugene. A) and TABER (Charles R): The Theory and Practice of Translation, Leiden; Brill, Netherlands, 1969
38/ NIDA (Eugene .A) and TABER (Charles. R): The Theory and Practice of Translation, Netherlands, J. Brill, Leiden, 1982
39/ NORD (Christiane): Defining translation functions; the translation brief as a guideline for the trainee translator
40/ NORD (Christiane): text analysis in translation theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis, Amsterdam-New York, 1991
41/ OITTINEN (Ritta): translating for children, USA: Taylor & Rfancis Group, New York and London, 2000
42/ O'NEILL (Eugene): desire under the elms; a play in three parts, revised as published by boni & liveright, 1st ED, vol. 3, New York, 1925
43/ ORERO (Pilar): Topics in Audiovisual Translation, Benjamin's Translation Llibrary, Amsterdam; Philadelphia, 2004
44/ Paul, Joanna: Homer and Cinéma, Translation and Adaptation in le Mépris: translation and the classic translation as change in the history of culture, Oxford University Press, Oxford, 2008
45/ REDOUANE (Joëlle): la traductologie; science et philosophie de la traduction, OPU, Alger, 1985
46/ SELESCOVITCH (Danica) et LEDERER (Marianne): Interpréter pour traduire, 4ème édition, Dédier édition, Klincksieck, 2001
47/ TODOROV (Tzvetan): la notion de littérature et autres essais, Ed du Seuil, Paris, 1987
48/ UBERSFELD (Anne): lire le théâtre I, Éditions sociales, 1982
49/ Vinay et Darbelnet: la Stylistique Comparée du Français et d'Anglais, Didier, Paris, 1958
50/ VENUTI (Lawrence): The Scandales of Translation; towards an ethics of difference, Routledge, London and New York, 1998

51/ VENUTTI (Lawrence): The Translation Studies Reader, Routledge, London, 2000
52/ VENUTI (Lawrence): The Translation Studies Reader, Routledge, London and New York, 2000
53/ VENUTI (Lawrence): The Translator's Invisibility; a history of translation, Routledge, London and New York, 1995
54/ WEISSBORT (Daniel) and EYSTEINSSON (Astradur), translation-theory and practice; a historical reader, Oxford University Press, New York, 2006
55/ WEISBORT (Daniel): Translation Theory and Practice, Oxford University Press, 2006
56/ ZOHAR (Shavit): Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem, Duke University Press, vol. 2, n^0 4, 1981, p 172.

❖ **Livres traduits:**

1/ RAKOVA (Zuzana): les théories de la traduction, Masarykova Universita, 2014
2/ SAID W (Edward): l'orientalisme l'orient crée par l'occident, traduction Catherine MALAMOUD, Editions du Seuil, 2005
3/ SIMON (Sherry): Gender in Translation; Cultural Identity and the Politics of Transmission, Routledge, London and New York, 1996

❖ **REVUES :**

1/ BANDIA (Paul. f), translation as culture transfer; evidence from African creative writing, TTR, vol.6, (1993), $n^0$2
2/ BARLOW (Judith), O'Neill's female characters, the Cambridge companion to Eugene O'Neill, Cambridge university press, New York, 1998
3/ BASTIN (Georges) : La notion D'adaptation en Traduction, Méta, vol.38, (1993), $n^0$3
4/ CARON (Jean François): Adaptation des Œuvres Littéraires : vers une autre forme, Méta (journal des traducteurs), Lettres Québécoises, n^0 145, 2012

5/ COPEAU (Jacques): une renaissance dramatique est-elle-possible ?, revue générale
6/ GAMBIER (Yves): Adaptation: une ambigüité à interroger, Les Presses de l'Université Monréal, Méta (journal des traducteurs), vol.37(1992), $n^0$3
7/ GAMBIER (Yves): la Retraduction, Retour et Détour, Méta: journal des traducteurs, vol.39, (1994), n^0 3
8/ LEE (Hyonhee) : l'Adaptation et la Réception de la Littérature Française en Corée, Editura Universitatii Din Suceava, provided by Diacronia, 2015
9/ NORD (Christiane), la traduction est une activité ciblée: introduction aux approches fonctionnalistes, Artois Presse Université, 2008
10/ QUEDRAOGO (Jean): an interview with Ahmadou Kourouma: (November 24, 1997), Callaloo, Johns Hopkins University Press vol.23, (2000), $n^0$4
11/ SHAUGHNESSY (Edward. L): down the nights and down the days; Eugene O'NEILL's sensibility, south bend: university of notre dame press, 1996
12/ Séquences ; revue de cinéma, le montage et le rythme
SERBAN (Adriana) et LAVAUR (Jean-Marc): Traduction et Média Audiovisuels, arts du spéctacle-images et sons, Septentrion, Presses Universitaires, France, 2011
13/ TOMOKO (Inaba): Is Translation a Rewriting of an Original Text?, vol.13, (2009), $n^0$2,
14/ TOURY (Gideon): Descriptive translation studies and beyond, par Yves GAMBIER, Amsterdam, John Benjamins, Meta : journal des traducteurs, Vol.42 (1997), n^0 3
15/ VENUTI (Lawrence), Genealogies of Translation Theory; Schleiermacher, in TTR : traduction, rédaction, términologie; Etude sur le texte et ses transformations, Vol.4, N^0 2

❖ **Dictionnaire:**

1/AUZOU (Philipe), dictionnaire encyclopédique Auzou, Édition Philipe Auzou, Paris.France, 2006
2/ Dictionnaire de la langue française; encyclopédie et noms propres, Hachette, 1980

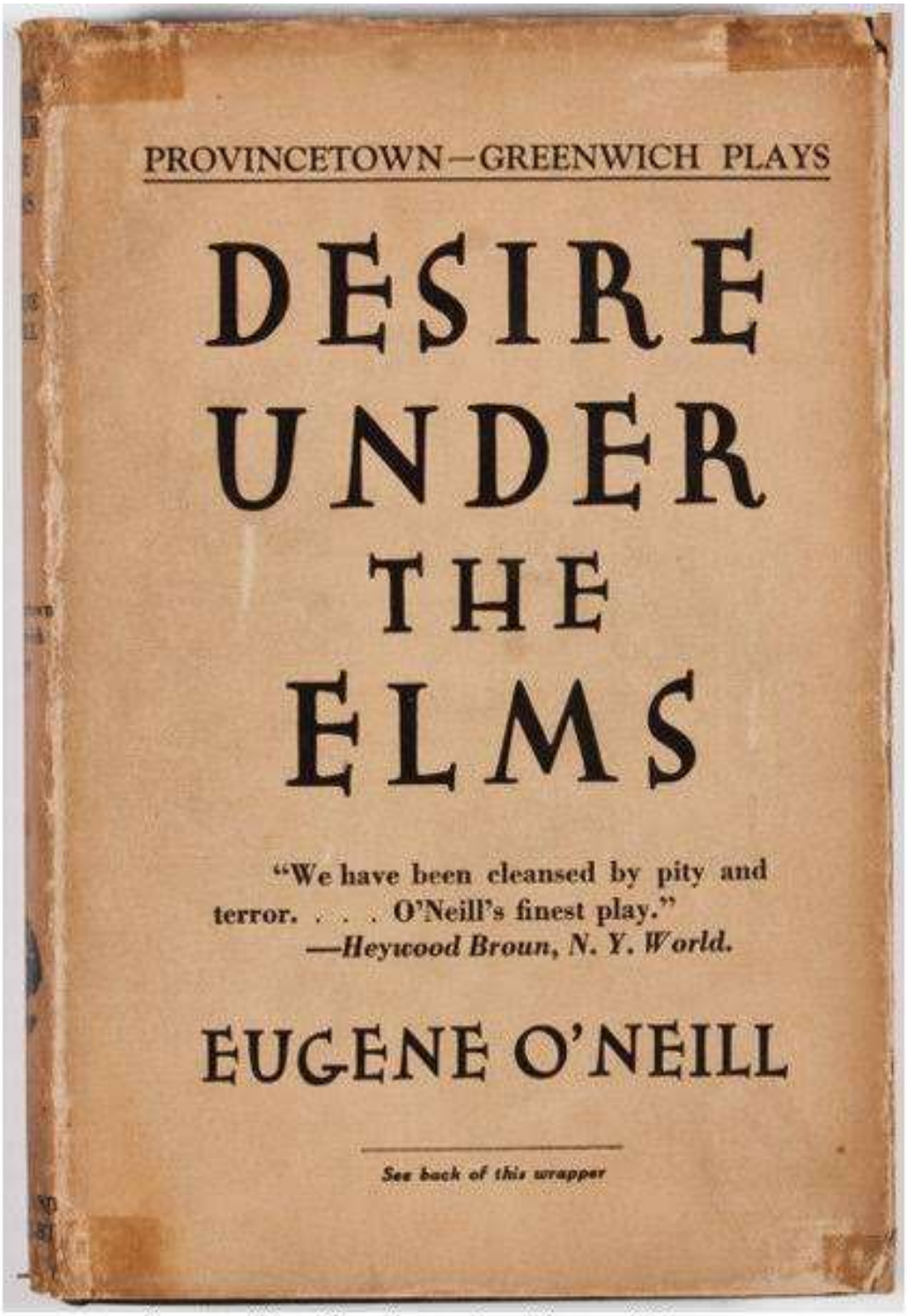
3/ Le grand Larousse Illustré, dictionnaire encyclopédique, Épreinte, volume 02, 2005
4/ HORNBY (A.S): Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, New York, 5th Édition, 1996
5/ PAVIS (Patrice): dictionnaire du théâtre, éd. Dunod, Paris. France, 1996
6 ROBERT (Paul): le Petit Robert, Paris, 1993.
7/ ROBERT (Paul): le Petit Robert, Édition Méllésime, Paris.France, 2009

❖ **THESES ET MEMOIRES:**

1/ MARTIN (Patrick): Characterisation in the Novel; an aesthetic of the uncanny, thèse de doctorat, School of Communications, Dublin City University, 2004
2/ MEMERI (Ferhat): le concept de littéralité dans la traduction du Coran, le cas de trois traductions, recherche présentée pour l'obtention du diplôme de doctorat d'état en traduction, Université de Constantine, 2006

ملاحـــق البـــحث

الملحق الأوّل (01): غلاف روايـــة «Desire Uder the Elms»



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

الملحق الثّاني (02): تحقيق في أسلوب الكاتب المسرحي وأهمّ محطّات حياته[1]

عاش المؤلّف المسرحي والأديب الأمريكي (O'Neill Gladstone Eugene/يوجين ڤلادستون أونيل) حياة حافلة للغاية، وقد كان قطبا مهمّا في عهده وبفضل ما قدّمه من أعمال لامعة، ساهم في تطوّر المسرح الأمريكي والأوروبي بشكل نوعي، فنقله من صعيد الواقعية إلى التّعبيرية، بوضع حياة الإنسان العادي تحت المجهر، ثمّ تنقلب حياته رأسا على عقب فور ارتكابه لحماقة تودي به وبمن حوله إلى الهلاك، وهذا ما نلمسه في أغلب مسرحياته، التي استوحى شخصياتها من صنع المواقف، وليس بحكم عادات المسارح وتقاليدها، رأى نور الحياة بتاريخ 16 أكتوبر 1888م، في فندق بشارع مسارح برودواي أقامت فيه عائلته بنيويورك، لم يترعرع وسط عائلة مثالية، فقد أدمنت والدته (Mary Ellen QUINLAN /ماري الين كنلان) المورفين، بسبب تعالجها به خلال فترة حملها به فعاشت حياة تعيسة على الرّغم من شغف زوجها بها، ما جعله يشعر بالذّنب لما آلت إليه أحوالها بسببه، فاستوحاها في شخصيات مسرحياته وهو هاجس رافقه طويلا[2]، عايش أوقاتا عصيبة ترك دراسته ليلتحق بمدرسة الحياة فاشتغل من أجل كسب لقمة عيشه في أحقر الأماكن، وهو في ريعان شبابه، حتّى أنّه امتهن الملاحة في بواخر الشّحن وكان دوره رعاية الماشية والبغال، ثمّ أصبح بحّارا على متن باخرة بريطانية، ليقضي جلّ وقته خارج اليابسة، فأصبح سكّيرا حتّى أنّه حاول وضع حدّ لحياته، والجدير بالذّكر أنّ والده هو الممثل الرومانسي من الطّراز القديم (James O'NEILL/جيمس أونيل)، فقد كان مهاجرا أيرلنديا فقيرا، اشتهر بفضل رواية (ألكسندر دوماس)، التي أدّى فيها دور "الكونت دي مونت كريستو"،والذي انكبّ على التّمثيل برفقة فرقته في أقصى الغرب الأمريكي، وبعد انضمام ابنه إليه اضطرّ إلى تركه ثائرا على محتوى ما كان يقدّمه، معتبرا إيّاه محرّفا للواقع، ما تسبّب في استنكاره للمسرح، ليشتغل مخبرا صحفيا قبل أن تخونه صحتّه، ويلازم مشفى الأمراض الصّدرية لأشهر عدّة، أعاد خلالها ترتيب أفكاره واستحضار رغبته في الكتابة، ليحرّر أوّل تجربة له هي «العنكبوت».

[1]- ينظر: جلال العشري، يوجين أونيل، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثّقافية، عدد6، 1977، ص 131-137.

[2]- see: Judith BARLOW, O'Neill's female characters, the Cambridge companion to Eugene O'Neill, Cambridge University Press, New York, 1998, p 175.

وبفضل تجاربه السّابقة التي مكّنته من التّعرف على طبقات المجتمع وخاصة الطّبقة السّفلى، ما فجّر فيه رغبة الكتابة بتوجّه واقعي مأساوي، كما ساعدته تجربة الدّراسة في جامعة (هارفرد)، على يد الكاتب المسرحي والنّاقد (BAKER george/جورج بيكر) بين عامي 1914م/1915م، فوظّف تجاربه في صياغة ميلودرامية ألبسها لشخصياته، وغاص في أعماق علم النّفس حتّى يرى عن كثب طبيعة الصّراع الذي يعايشه العقل البشري، بين الطّبيعة السّوية وبين الرّغبات المنحرفة، فظهرت له عدّة مسرحيات قصيرة نذكر منها: « bound east for kardiff/مبحرون شرقا إلى كارديف»، توسّع مخياله واكتسب خبرة أكثر فأطلق مسرحيات طويلة إلى العرض: «the emperor jones/الإمبراطور جونز» (1921) التي حوّلت إلى أوبرا في الثّلاثينات، و«mourning becomes electra/الحداد يليق بإلكترا» (1929) التي تتقاطع ملامحها مع الأسطورة اليونانية «oresteia/أورستيا»، بالإضافة إلى « a moon/ for the misbegotten قمر لأجل المحرومين» وأعمال مسرحية أخرى لاقت نجاحا منقطع النّظير، فحاز على جائزة نوبل للآداب عام 1936م، كما تمّ تكريمه بال "إيمي" تلفزيونيا، ونال جائزة "Pulitzer/البوليتزر" الأمريكية في الأدب أربع مرّات عن مسرحياته: « beyond the horizon/وراء الأفق» (1920)، «anna christie/آنا كريستي» (1922)، « strange interlude/فاصل غريب» (1928)، «journey into night long day's /رحلة يوم طويل في اللّيل» (1957)، حاك تفاصيلها من صلب حياته التي وصفها بالمأساوية، مع إيمانه بوجود لعنة رافقت عائلته، وإظهاره تعلّقا بالكنيسة لما لعبته من دور في حياة والديه، كما تشكّل لديه انطباع عميق للكاثوليكية على حسّه الأخلاقي، فعكس ثقافة الذّنب والمغفرة والاعتراف في أعماله[1].

ذاع صيته على مدى واسع، وتصدّرت مسرحياته قائمة أكثر الأعمال ترجمة واقتباسا وإخراجا، فقد أحيت المؤسّسات الثّقافية ذكراه، وعُرضت أعماله التي فاقت الأربعين على خشبات المسارح العالمية لحدّ يومنا الرّاهن، ناهيك عن عديد الأفلام اقتبست عن أعماله بلغات أجنبية عدّة. لا شكّ أنّ هذا المشوار الحافل يخفي خلفه حياة شخصية ذات جدل، فقد تزوّج ثلاث

[1]- See: Edward L. SHAUGHNESSY, down the nights and down the days; Eugene O'NEILL's sensibility, south bend: university of notre dame press, 1996, p 36.

مرّات ورُزق بثلاثة أبناء انتحر أكبرهم وزُجّ بابنه الأصغر خلف قضبان السّجن عن جريمة ارتكبها، أمّا عن ابنته فقد ارتبطت من (تشارلي شابلن) رغما عنه وهجرته بعد ذلك، وافته المنية عام 1953م من شهر نوفمبر في إحدى غرف الفنادق متأثّرا بحمّى شديدة، وقبل أن يتوفى بثلاثة أيام، قام بإلقاء أعماله التي لم يفرغ منها في المدفأة. عاش أونيل حياة درامية ومأساوية بامتياز، وكتابته للمسرح ماهي إلا صرخات احتجاجية لما آلت إليه حياته فما هو أسوأ من أن تولد في فندق، و تلفظ آخر أنفاسك وحيدا في فندق.

الملحق الثّـالث (03): غلاف روايــة «رغبــة تحت شجر الدّردار»

الملحق الرّابـع (04): غلاف روايـــة «بيت الشّـغف»

الملحق الخـامس (05): سيـرة المخرج المسرحي مقتبس المسرحية[1]

هشام كفارنة (1959) مؤلّف، ومخرج مسرحي سوري الجنسية، خرّيج المعهد العالي للفنون المسرحية لعام 1982م، سجاله حافل بمشاركاته في عديد المسلسلات التّلفزيونية على سبيل التّمثيل لا الحصر:

- سجن عكا للمخرج (لطفي لطفي)
- العبابيد للمخرج (بسام الملا)
- ياسمين عتيق للمخرج (مثنى صبح)
- لعنة طين للمخرج (تامر إسحاق)
- آخر الفرسان للمخرج (نجدت أنزور)

هذا فقط قيض من فيض ما لديه، إضافة إلى أعمال إذاعية أخرى «الحب والعبقرية» «حكم العدالة»، «ظواهر مدهشة» و«شخصيات روائية»، ناهيك عن دوره في تأليف كلمات الشّارات، ودبلجة الرّسوم المتحرّكة، صحيح أنّ هذا النّوع من العمل يكون وراء الكواليس، فقط حنجرة تصدح بنبرات لأداء مميّز، لكنّه برز في عشرات الأعمال منها: «ساندريلا، ناروتو، أسطورة زورو، باتمان، دراغمبول زاد، بابار»، ستظل بصمة دامغة تشهد له تفانيه على مدى الأزمان، حصل على بطاقة العضوية في نقابة الفنانين السّوريين منذ عام 1982م، ولم ينكر قط في مقابلاته المتكرّرة تفضيله للمسرح وشغفه به، فحين انحاز زملاؤه إلى العمل التّلفزيوني، كونه يدرّ مردودا ماديا وشهرة أكبر، فقد أبحر هو عكس التّيار، وتمسّك بالمسرح القومي فعلا وليس قولا، ويعتبر نفسه حقّق ذاته وقدّم صورة جميلة عن مسرح وطنه، بمشاركته في عدّة مهرجات وطنية ودولية أهمّها: مهرجان البحر الأبيض المتوسّط بإيطاليا، ومهرجان الفجر بإيران، ومهرجان المسرح

[1]- اعتمدنا على عدّة مواقع الكترونية لتجميع أكبر عدد ممكن من المعلومات حول هذا المخرج.

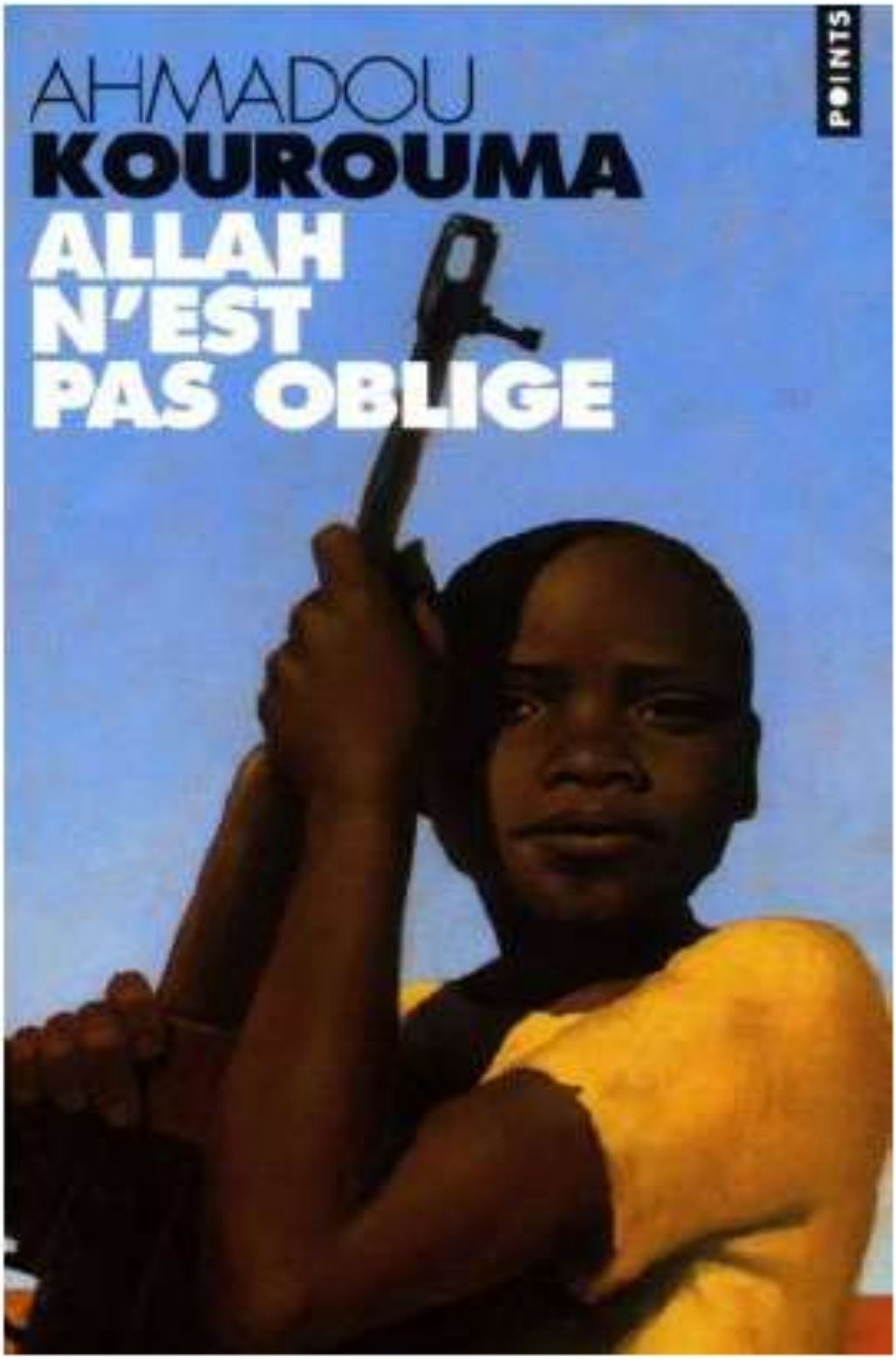
الوطني بالجزائر ومكناس، حتّى أنّ ابنته (ريا كفارنة) سارت على خطاه، وتخرّجت بامتياز من المعهد العالي ذاته، وهي من قام بترشيح اقتباس مسرحية «رغبة تحت شجرة الدّردار» لوالدها، وكان من المزمع أن تقوم بتمثيل دور إحدى الشّخصيات، غير أنّها كانت مرتبطة بأعمال تلفزيونية أخرى.

ومع اندلاع الحرب في سوريا، لم تثبط عزيمته، بل جعل المسرح برفقة بعض من زملائه الذين تقاسم معهم حبّ المسرح، ملاذا يلجأ إليه النّاس هربا من جحيم التّفكير بالمستقبل، على الرّغم من الانهيار الثّقافي والفنّي الذي خلّفه شبح الحرب طيلة هذه الفترة، فقد خرج برصيد مميّز، مخرجا زادا مسرحيا سيبقى محفورا في ذاكرة الزّمن:

- الزّنزانة تأليف (هارولد كمل)
- الغزاة تأليف (أغون وولف)
- الموت والعذراء تأليف (دورفمان)
- القرى تصعد إلى القمر تأليف (فرحان بلبل)
- مغامرة رأس المملوك جابر تأليف (سعد الله ونوس)
- البيت ذو الشّرفات السّبع تأليف (أليخاندرو كاسونا)

أمّا ماكان من تأليفه الخاص وإخراجه فلدينا: «الحلاق الخاص»، و«بيت الدّمى» و«بيت العيد»، هكذا نكون قد عرضنا أهم المحطّات الموثّقة من حياة هذا المؤلّف والمخرج المسرحي العملية والمهنيّة.

الملحق السّادس (06): غلاف روايــة «Allah N'est Pas Oligé»



الملحق السّــابع (07): سيرة المؤلّف الأصلي للمدوّنــة

كاتب استثنائي تشهد له السّاحة الأدبية بذلك، تفرض كتاباته على قارئها احترام عقلية المبدع الإفريقي وذائقته، رأى النّور لأوّل مرّة عام 1927م من شهر نوفمبر 24، بونديايي شمال ساحل العاج، مثله مثل نسبة عالية من العظماء، الذين اختبروا ماضٍ بائسا، انخرط في السّياسة باكرا في مراهقته، فإثر اشتراكه في إضراب طلّابي طرد من باماكو، وعقوبة له على رفضه تلبية النّداء من السّلطات الفرنسية، بغرض المشاركة في قمع الحركة الاحتجاجية للتّجمّع الدّيمقراطي الإفريقي بساحل العاج، نفي إلى الهند الصّينية، وتوالت الأحداث إلى عام 1953م، حين فقد عمله بفعل اتّهامه على التّحريض والتّآمر، لذا نفي إلى فرنسا ثمّ الجزائر.

يميل هذا الأديب إلى استخدام شيفرة الحيوان حتّى يبيّن حقيقة الغريزة الحيوانية للذّات البشرية، ولاشكّ أنّه أفلح في تعرية الحقيقة المزيّفة للتّاريخ الإفريقي[1]، فقد عمد في كتاباته إلى فضح المؤامرات التي حيكت من قبل أنظمة الحكم الدّكتاتورية للسّلطة الايفوارية، وكشف السّتار عن العلاقات التي ربطتها بالاحتلال، وكان لها غرض تتويهي بحت، فما كان لهم فرصة تعرية الشّعوب الإفريقية من حقوقهم الفطرية في أرضهم وسلبها خيراتها، لولا عقد التّواطؤ بينها، وكانت القطرة التي أفاضت الكأس عام 1963م، حين تمّ القبض عليه برفقة أصدقائه وزجّ بهم في السّجن، لكن لحسن حظّه أنّ صلته بزوجته الفرنسية بحكم دراسته بجامعات باريس وليون، هو ما شفع له في الخروج، ولم تمنعه حريّته من الدّفاع عن أصدقائه بقلم لغته فرنسية الشّارع الإفريقي، فكتب رواية تملؤها الرّمزية السّياسية هي «the suns of independences/شموس الاستقلال»، وقد كان للصّحفي (Jean QUEDRAOGO/جون كيدرووغو) حظّا في إثارة أسئلة

[11]- ينظر: شوقي بدر يوسف،الرّواية الإفريقية؛ إطلالة مشهدية، ناشرون، الاسكندرية. مصر، 217، ص90-92.

هامّة جدّا على الكاتب، خلال اللّقاء الذي دار بينهما في 24 من شهر نوفمبر عام 1997م، من بينها كان تساؤل لماذا تكتب؟ فردّ عليه:

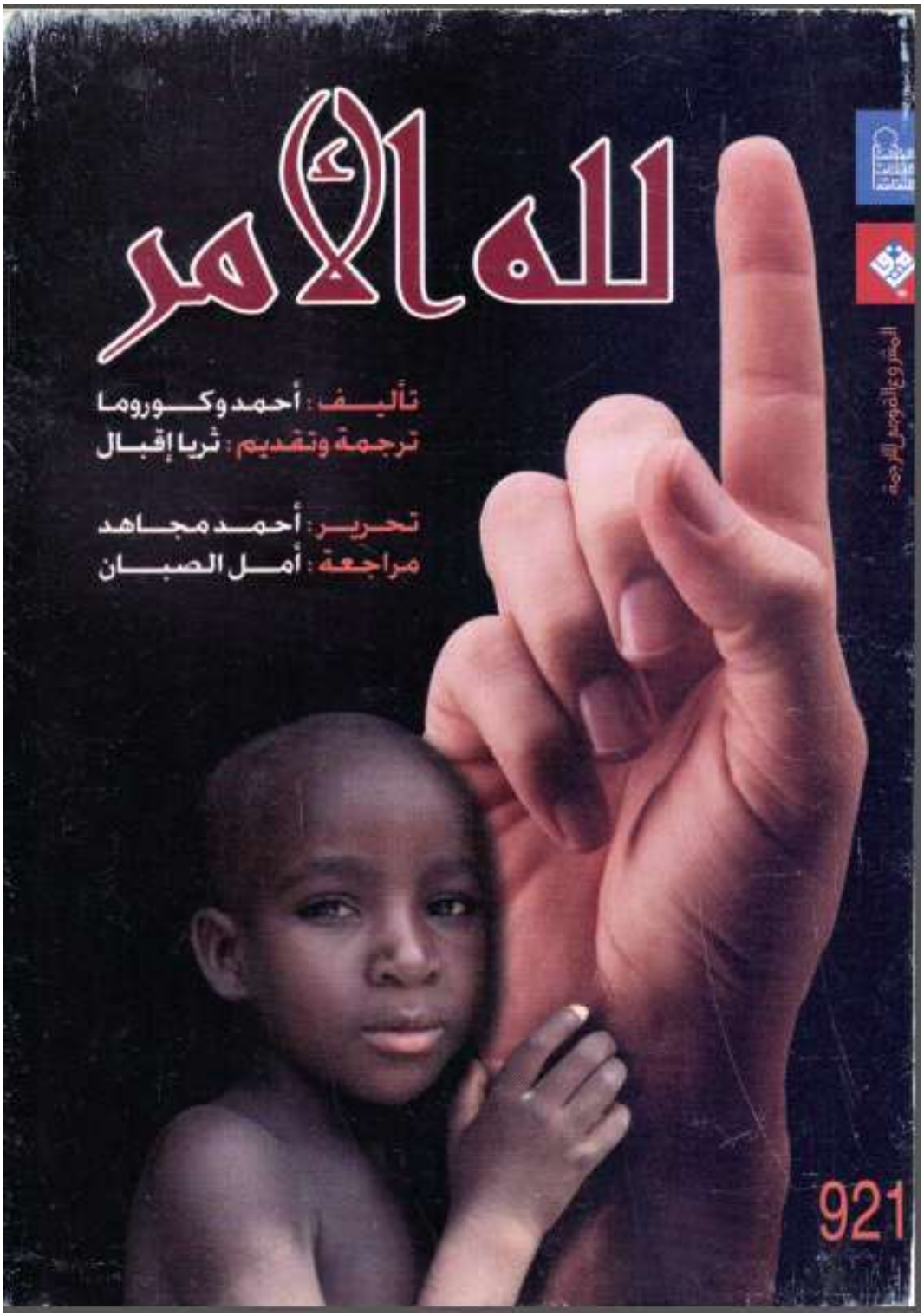
«Indeed, I do not write a novel for writing a novel's sake. I write a novel for a given reason. I must have a compelling motivation to write anything»[1].

" في الحقيقة، لا أكتب رواية فقط من أجل كتابتها. أنا أقوم بذلك من أجل سبب معيّن. يجب أن يكون لديّ حافز دامغ لكتابة أيّ شيء".

فارق الحياة عام 2003م، بعدما ترك أثرا دامغا يصعب حجبه في الثّقافة الإفريقية.

[1]- Jean QUEDRAOGO, an interview with Ahmadou KOUROUMA: (November 24, 1997), Callaloo, vol.23, n^0 4, the Johns Hopkins University Press, 2000.

الملحق الثّـامن (08): غـلاف رواية «لله الأمـر»

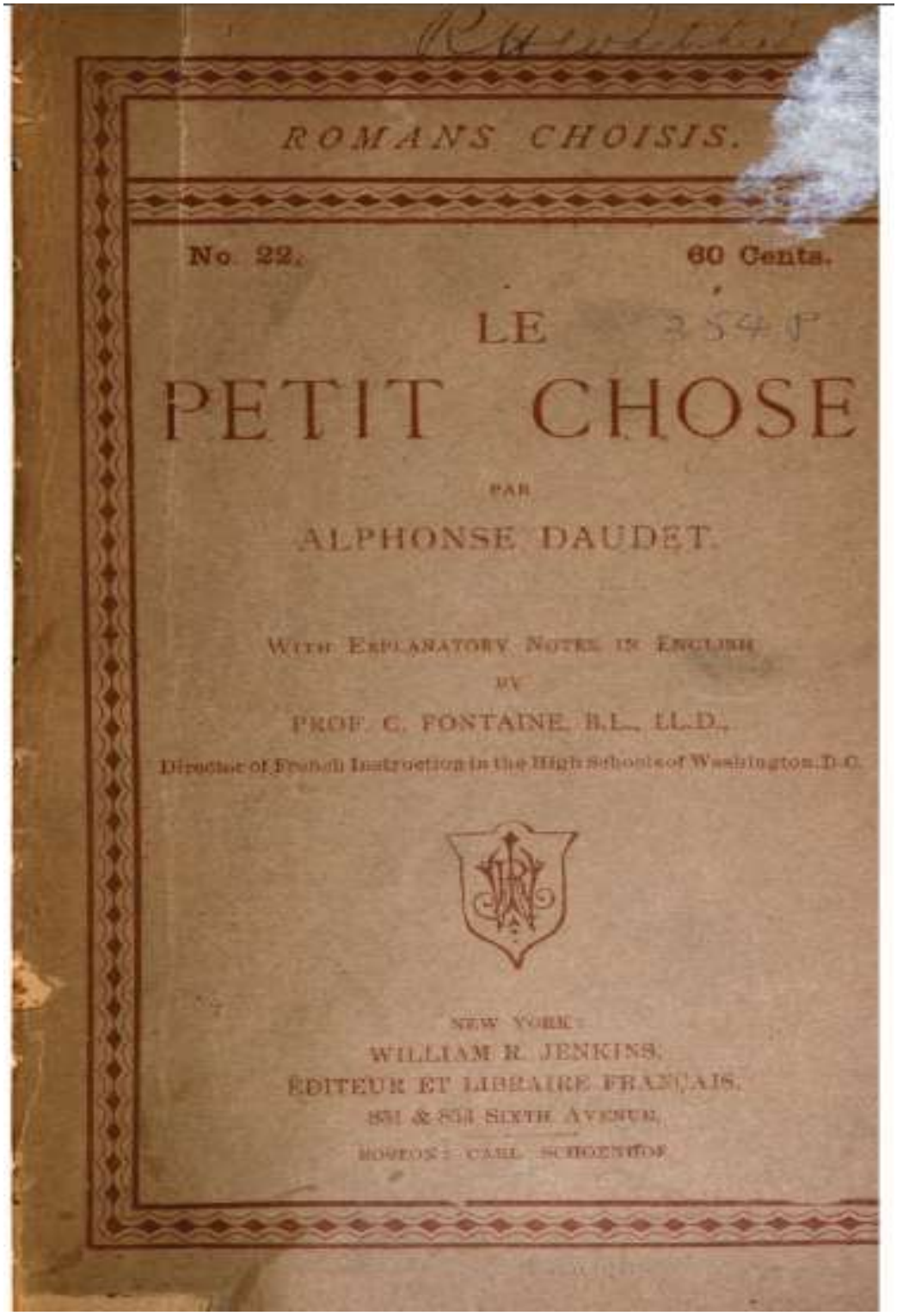


الملحق التّاسع (09): السّيرة الذّاتيـــة للمترجمة

ترجمت هذه الرّواية إلى عدّة لغات أجنبية، فقد بلغ صيتها القارّات السّبع، وقد صدر لها أكثر من ترجمة إلى اللّغة العربية، لكنّنا آثرنا دراسة ترجمة للشّاعرة والمترجمة المغربية (ثريّا إقبال)، التي انتقت لها عنوان «لله الأمر»[1] بطبعتها الأولى، عن المجلس الأعلى للثّقافة بمصر عام 2005م. ولهذه الشّاعرة والمترجمة المغربية سيرة حافلة، فهي باحثة في التّصوّف الإسلامي، مجازة في العلوم، وحاصلة على دبلوم الدّراسات العليا في الاقتصاد وتدبير المقاولات، كما أنّها حاصلة على دكتوراه في الحقوق، كان لها محطّات متنوعة في حياتها، فقد امتهنت التّعليم، والتّأطير التّربوي بالمعهد العالي للتّجارة، والمدرسة العليا للأساتذة بمراكش، صدرت لها خمس مجموعات شعرية باللّغة الفرنسية، كما ترجمت عدّة دواوين شعرية لأدباء وشعراء مغاربة وعرب، من اللّغة العربية إلى الفرنسية. اكتسبت حقّ العضوية في عدّة مؤسّسات، نذكر منها عضويتها في "جمعية منية مراكش" لإحياء التّراث المغربي وصيانته، التي تنظّم مهرجان مراكش الدّولي للقاءات والموسيقى الصّوفية سنويا، عضوة منتسبة إلى مؤسّسة "ذاكرة مرّاكش" و"وديوان الكتبية: حدائق المعرفة".

[1]- ثريا إقبال، لله الأمر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة.مصر، ط1، 2005.

الملحق العاشـر (10): غلاف روايـة «le petit chose»


ROMANS CHOISIS.

No. 22. 60 Cents.

LE

PETIT CHOSE

PAR

ALPHONSE DAUDET.

WITH EXPLANATORY NOTES IN ENGLISH

BY

PROF. C. FONTAINE, B.L., LL.D.,

Director of French Instruction in the High Schools of Washington, D.C.

NEW YORK:

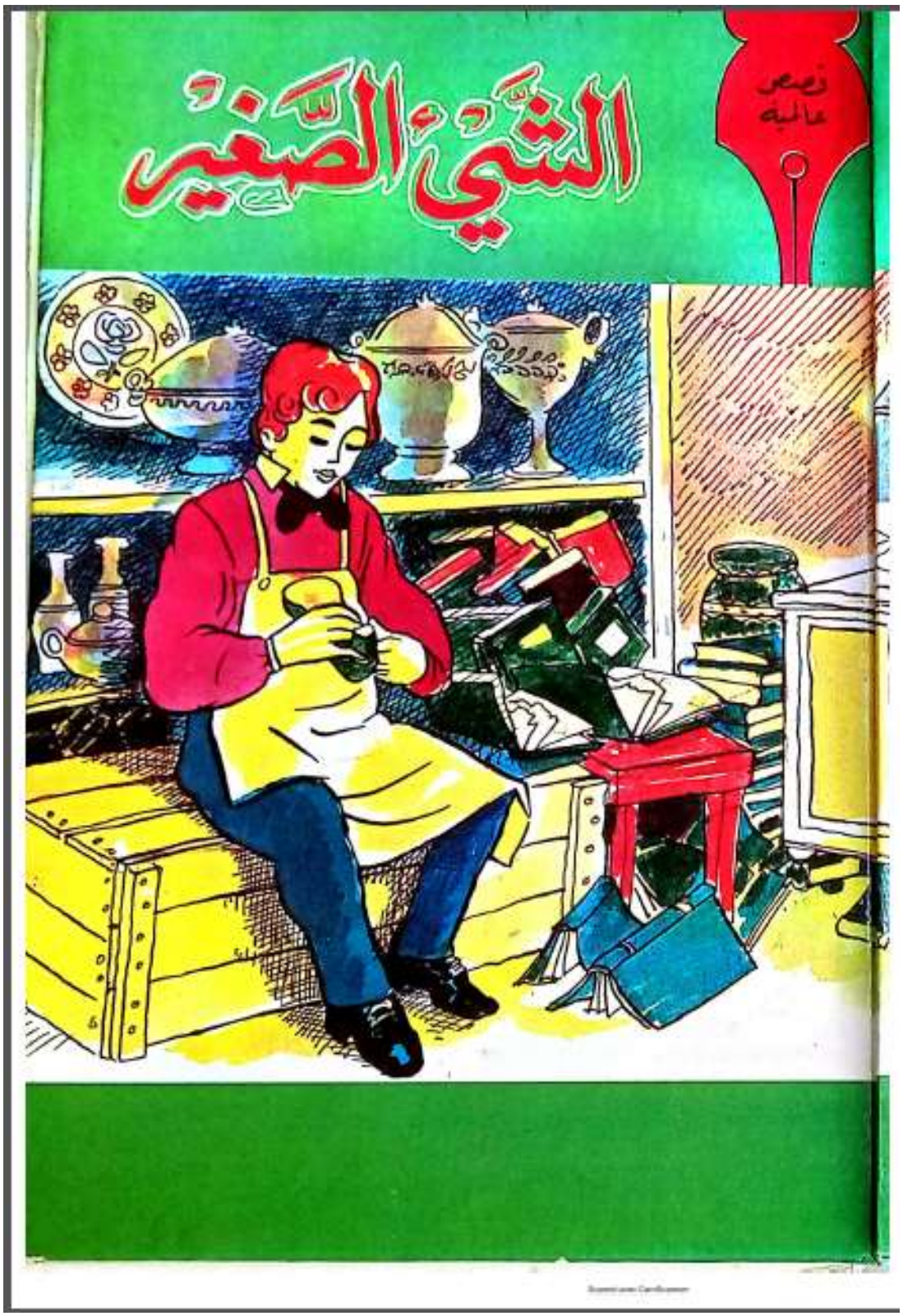
WILLIAM R. JENKINS,

ÉDITEUR ET LIBRAIRE FRANÇAIS,

851 & 853 SIXTH AVENUE.

BOSTON: CARL SCHOENHOF.

الملحق الحادي عشر (11): غلاف روايــة «الشّيء الصّغير»



ملخّصات الدّراسة

الملخّص باللّغة العربيّة

اتّخذنا على عاتقنا في هذه الدّراسة، التّعمّق في بحث طرائق ترجمة ظاهرة أدبية أثّرت بشكل أو بآخر في مسار العملية التّرجمية؛ ألا وهي الاقتباس، وبغرض تقريب الصّورة وتوضيحها قدر الإمكان للقارئ، عملنا على تقديم دراسة تطبيقيّة وافيّة تضمّنت دراسة ثلاث مدوّنات، تنتمي إلى أجناس أدبيّة مختلفة، فانتقينا من المسرح رائعة الأديب الأمريكي (يوجين ڤلادستون أونيل) «desire under the elms»، وجمعها بترجمة اقتباسية إلى اللّغة العربية، عُنونت بـ "بيت الشّغف" للمخرج المسرحي (هشام كفارنة) وترجمة أخرى للمصري (عبد الحافظ متولي) حملت العنوان الأصلي نفسه، في إطار دراسة تحليلة نقدية. وآثرنا من جنس الرّواية «Allah n'est pas obligé» للكاتب الايفواري (أحمدو كوروما)، وقابلناها بترجمة (ثريا إقبال) حملت عنوان "لله الأمر"، وفي آخر محطّة من هذا المهاد، حرصنا على عرض قصّة (ألفونس دوديه) وهي "الشّيء الصّغير"، وترجمتها التي أشرف عليها (ناصر عكاري) عن دار الشّمال بلبنان، بدراسة وافية تحليلا وتعليلا، للخروج في آخر المطاف بإجابات أثارتها هذه التّساؤلات:

هل يفضي بنا الاحتكام إلى الاقتباس في ترجمة الجنس الأدبي دائما إلى حلول مرضية؟ وكيف يهتدي المترجم إلى المنهج التّرجمي الملائم، لنقل الرّموز اللّغوية واللّكنات المحليّة ذات الخصوصيّة العالية، سواء وقع هذا التّحويل ضمن الجنس الأدبي الواحد، أو بين جنسين أدبيّين مختلفين؟ فبين هذه المناهج التي تفرض كلّ واحدة منها إستراتيجياتها تنطرح لدينا إشكاليّة تتعلّق بقدرة المترجم على تقديم حلول نافذة، حتّى لا يتخطّى تلك الفواصل النّظرية بين الترجمة والاقتباس والافتراس؟

فهل يوفّق المنهج الحرفي في حفظ الخصوصية الثّقافية للّغة المصدر، دون التّمادي في تخريج نتاج ترجميّ تغريبيّ بإمكانه التّسبّب في تسريب القلق إلى عملية التّواصل ككل؟ أم يمكن

لبعض المناهج التّرجمية الأخرى أن تتكاتف معا لتقديم نصّ بشحنة مكافئة؟ ثمّ ماذا إن تعلّق الأمر بالنّصوص الهجينة ذات السّياق مابعد الكولونيالي، مع أخذ الماضي الشّنيع الذي التصق بالتّرجمة خلال الحقبة الامبريالية بعين الاعتبار، حين استُخدمت في تحريف ثقافات الشّعوب المستضعفة وإلحاقها، فهل يكون الاحتفاء بهذا التّمايز محمودا ترجميا باعتماد أسلوب إعادة الصّياغة؟ أم أنّ تلك الاستراتيجيات الخاصّة بنقل هذه الأنواع من النّصوص من سياق إلى آخر، كفيلة بالحفاظ على الخصوصية الثّقافية لهذه الشّعوب ورد اعتبار لدور التّرجمة الحيادي.

ومن أجل المضيّ خطوة بخطوة في الإجابة عن هذه التّساؤلات، قمنا بتقسيم بحثنا إلى ثلاثة فصول نظرية، وفصل تطبيقي، فضلا عن مقدّمة وخاتمة، وقد كان لنا في أوّل فصل مساحة معتبرة للفصل في مفهوم الاقتباس، بداية مع التّحقيق في أصله اللّغوي أخذا باللّفظ الثّلاثي 'قبس'، مستعينين ببعض أمّهات المعاجم العربية والأجنبيّة، إلى جانب الكتب الخاصّة بالدّراسات القرآنية، ومن ثمّة، التّحقيق في اصطلاحه بين الحقول المعرفيّة. فهو إذن يندرج ضمن الأساليب غير المباشرة الّتي وضعها (فيني وداربلنيي) بمسمّى "التّصرّف"، معتبرين إيّاه أقصى حدّ للتّرجمة، حين يضطرّ المترجم إلى الإتيان بمكافئ للوضعية المذكورة في اللّغة المصدر، التي لا وجود لها في اللّغة المنقول إليها، فإن وجد هذا المكافئ، وحدث طارئ يتعلّق بكونه يتعارض مع أيّة خصوصية دينية، أو ثقافيّة وأيديولوجية، للّغة المستقبلة، فالأولى التّصرّف بما يراه مناسبا. غير أنّ من المنظّرين من اعترضوا بشدّة على هذا الفعل أمثال (جون روني لادميرال)، معتبرا إيّاه الحدّ التّشائمي للتّرجمة، لما يلحق بالنّص من تشويه. وهذا الأسلوب يماثل "الاقتراض" في اقتباس اللّغة المنقول إليها للفظ غريب حتّى تغطّي عجز مخزونها اللّغوي.

وباستمرار تقاطع الاقتباس مع التّقنيات الأخرى في نقاط محدّدة، فقد اتّسعت مساحة الفوضى المصطلحية المتعلّقة بمسمّياته، لدرجة أن اعتبر (محمّد عناني) التّعريب اقتباسا، ولحميمية العلاقة بينهما استحدث لنا (إدريس العلمي) تركيبين جامعين هما: التّعريب الاقتباسي الصّوتي والصّرفي. ثمّ إنّ (ايف غامبيي) قد نفض الغبار سابقا عن الفروقات الطّفيفة بين الاقتباس وفعل

إعادة التّرجمة. ولم نغفل عن إلقاء الضّوء على مسألة الاقتباس في الأدب، وكونه تضمينا لأجزاء من القرآن والأحاديث النّبوية الشّريفة في في نثر الكتّاب، ونظم الشّعراء. وهكذا نكون قد بلغنا زبدة الموضوع؛ وهو الاقتباس في التّرجمة، وكيف اعتبر الوجه الآخر لها، حتّى امتدّ الأمر إلى اطلاق توصيف (التّرجمة الاقتباسية) على نصّ مترجم وقع فيه تصرّفٌ، وقد عرضنا أشكاله وآلياته بعد أن استنبطنا له مفهوما دقيقا انطلاقا ممّا سبق، واختتمنا هذا الفصل ببحث الاقتباس ضمن الجنس الأدبي الواحد، وكيف يتقاطع مع التّناص ضمن جنسين أدبيّين مختلفين، ثمّ مدى صلته باستلهام التّراث، وهذه الإحاطة الشّاملة بالاقتباس وما تعلّق به، مردّها فكّ ما لبس عنه.

أمّا في الفصل الثّاني فقد فتحنا نافذة مطلّة على الأجناس الأدبيّة، في تفاعلها مع الاقتباس، مسهبين في شرح خصوصياتها، بداية مع أهمّ عناصر الكتابة الدرامية لجنس المسرحية، وما يتطلّبه نقل عرض حركي من الرّكح إلى الشّاشة الكبيرة، ما قادنا إلى الانحدار نحو تلك المزالق الخاصّة بالاقتباس، في المسارح الجزائرية والعربية على حدّ سواء. انتقالا إلى الرّواية التي يُشهد لها برحابة صدرها، في انفتاحها على الأجناس الأدبية الأخرى، فقد استعارت التّكنيك السّينمائي موظّفة إيّاه في نسيجها السّردي. ثّم مارس هذا الجنس الأدبي غوايته على السّينما، التي أوصلت عبر لقطات بصرية صوت الكاتب الكائن وراء الكواليس إلى جمهور عريض. وانتهى بنا هذا الفصل إلى جنس أدبي فريد من نوعه؛ هو أدب الطّفل، باعتباره أهمّ ركن في عمليّة التّخاطب الأدبي، ونظرا لكون المستقبِل من هذه الفئة العمريّة الحسّاسة، فقد حرصنا على بحث الإستراتيجيات المثلى في ترجمته، مرورا بعرض آراء أهمّ المنظّرين الذين لهم باع طويل في الدّراسات التّرجمية المتعلّقة بهذا الجنس.

عرّجنا في ثالث فصل بنوع من التّفصيل على أهمّ المقاربات والنّظريّات التّرجمية التي أثارت موضوع الاقتباس في التّرجمة الأدبية، فبين موال (المصدريون) ومعارض (الهدفيون)، ارتفعت وجهات نظر مخالفة من قبل أصحاب المقاربة مابعد الكولونيالية، وأدلى السكوبوسيون

بدلوهم بوضع الغرض فوق كلّ اعتبار، متمخّضا لدينا معايير خاصّة بكلّ اتّجاه شددنا بها ساعد دراستنا التّطبيقيّة.

أسفرت دراستنا لمدوّنات التّرجمة عن جملة من الاستنتاجات والنّتائج أهمّها: أنّ تقنية الاقتباس تكمّل التّرجمة ولا تحطّ من شأنها، فهي إبدال سوسيو ثقافي يخدم الجانب الجمالي للتّلقّي، عبر ترجمة المتعذّر ترجمته، اعتمادا على شكليه المحلّي والشّامل، ذلك أنّ النّص الأدبي هو في جوهره توليفة متناغمة الأبعاد، وتولي ترجمته اهتماما مضاعفا للجوانب التّواصليّة، فبعض الاعتبارات السّوسيوثقافية تحتّم عل المترجم خلع برقع الأمانة واحتواء المواقف إسقاطا وتوسيعا، في سبيل الحفاظ على سلاسة العملية التّواصلية، وهذا ما شهدناه في التّرجمة الاقتباسيّة التي قام بها (هشام كفارنة) في أوّل مدوّنة، على عكس (عبد الحافظ متولي) الذي فقد نصّه كثيرا من المفاهيم الجوهرية نتيجة التصاقه الشّديد بالأصل.

شكّلت ترجمة مدوّنة الرّواية الايفوارية اختبارا شاقّا للمترجمة (ثريا إقبال)، ذلك أنّ هذا النّوع من النّصوص ما بعد الكولونيالية يتخطّى ترجمة اللّغة، إلى ترجمة الثّقافة، فإلى جانب سعيها الحثيث إلى إبراز التّمايز اللّغوي للقارّة السّوداء، عبر سلوك درب التّرجمة التّغريبيّة، ما تسبّب لاحقا في تغريب التّرجمة لأبناء بيئتها، إلاّ أنّها وظّفت تقنية الاقتباس بين الفينة والأخرى في المواضع التي رأت فيها غموضا واضحا، وهذا ما يثبت أنّ في تقصّي التّرقنة إرباك للقارئ، بدلا من هدايته إلى المعنى المراد، ولا شكّ في كون الوسطيّة بالمزاوجة بين التّوطين تارة، والتّغريب تارة أخرى هو أفضل الحلول.

تطرح مسألة التّرجمة للطّفل علامات استفهام متشعّبة، فعلى قدر ما تبدو يسيرة في ظاهرها، إلاّ أنّها تتطلّب مترجما محنّكا يدرك متى يلتفت إلى تأويل بعض المواضع، أو إسقاطها كليّا، وهي تلك الطّابوهات ذات الإيحاءات المرفوضة في مجتمعاتنا العربية. وإلى هنا نصل إلى

إثبات أنّ الاقتباس هو ورقة إنقاذ لا غنى عنها إذا ما أُحسِن استخدامها من غير إفراط ولا تفريط.

الملخّص باللّغة الفرنسيــة

Recours a l'adaptation dans la traduction littéraire

-étude pratique-

La présente étude vise à mettre en relief les méthodes suivies dans la traduction d'un phénomène littéraire qui a, d'une façon ou d'une autre, influencé le processus de traduction, nous parlons ici de l'adaptation.

Dans le but de clarifier et de rapprocher l'idée au lecteur, nous présentons ici une étude pratique et détaillée, qui comprend l'analyse de trois corpus appartenant à des genres littéraires différents; du monde du théâtre, nous avons choisi la pièce du dramaturge américain (Eugène Gladstone O'NEILL) «Desire Under The Elms», on l'associant à une adaptation à la langue arabe faite par le metteur en scène Syrien (Hisham KAFARNAH), intitulée en arabe "بيت الشغف", ainsi qu'une autre traduction portant le titre originaire de l'ouvrage par l'égyptien (Abdelhafez MITWALI), et ceci dans le cadre d'une analyse critique.

En outre, a propos du roman, nous avons opté pour l'ouvrage intitulé «Allah n'est pas obligé» du romancier Ivoirien (Ahmadou KOUROUMA) et sa traduction faite par (Thouraya IKBAL) intitulée "لله الأمر", et pour finir nous allons étudier une histoire destinée aux enfants du grand écrivain

français (Alphonse DAUDET) sous le titre «Le petit chose», et sa traduction réalisée par (Nasser AKARI)-Dar Al-Shamal Liban- et tout ça pour pouvoir à la fin répondre aux questions suivantes:

Le fait d'avoir recours à l'adaptation dans la traduction du genre littéraire donne-t-il toujours des résultats satisfaisants? Par où le traducteur doit-il passer pour trouver la méthode adéquate, afin de traduire les signes linguistiques, et les accents provinciaux, et ceci dans le cas de la traduction dans un même genre littéraire, ou bien entre deux genres différents ?

La problématique se pose lorsqu'il s'agit de l'habilité du traducteur à trouver des alternatives efficaces entre ces méthodes, qui imposent leurs stratégies de manière à ne pas transcender les différences théoriques entre la traduction, l'adaptation et la déformation.

La traduction littérale est-elle en mesure de préserver la spécificité culturelle de la langue d'origine, sans qu'elle n'émane vers une exotisation qui pourrait éventuellement nuire à l'ensemble du processus de communication ? Ou bien, est-il possible de réunir plusieurs stratégies de traduction pour aboutir à un texte d'un effet équivalent à celui du texte? Et qu'en est-il des textes hybrides à caractère post-colonial, en prenant en considération le passé affreux

qui colle à la traduction depuis l'époque impériale, où elle était utilisée pour déformer les cultures des peuples autochtones, alors, est-il bénéfique sur le plan traductologique de commémorer cette distinction en utilisant la procédure de réexpression ? Ou bien ces stratégies, qui s'occupent de transmettre ce genre de textes d'un contexte à un autre, sont susceptibles de préserver la spécificité culturelle de ces peuples, et de réhabiliter la neutralité du rôle de la traduction?

Pour pouvoir répondre à ces questions étape par étape, nous avons divisé cette recherche en trois chapitres théoriques, et un quatrième pratique, en plus d'une introduction et d'une conclusion.

Dans le premier chapitre, nous avons détaillé la notion de l'adaptation, en commençant par son origine étymologique en langue arabe, par le biais de certains dictionnaires arabes et étrangers, en plus des livres consacrés aux études coraniques et ainsi, connaître son utilisation terminologique dans les différents champs cognitifs.

L'adaptation a été classée par (Vinay et Darbelnet) comme étant un procédé indirect de traduction, la considérant comme le dernier recours de la traduction, où le traducteur se trouve dans l'obligation de mettre un équivalent à la

situation citée dans la langue d'origine, et qui n'existe pas dans la langue cible, donc s'il arrive à trouver cet équivalent et que celui-ci s'oppose aux spécificités religieuses, culturelles ou idéologiques de la langue cible; il peut procéder à l'adaptation.

Cependant, il y a un grand nombre de théoriciens qui s'y opposent, tel que) Jean-René LADMIRAL (qui considère que c'est la limite cynique de la traduction suite à la déformation qu'il cause au texte d'origine, et ce style équivaut l'emprunt d'un terme utilisé dans la langue cible pour dissimuler l'incapacité de sa réserve terminologique.

Avec les croisements de l'adaptation avec d'autres techniques dans certains points; se pose le problème de la confusion terminologique concernant son appellation, à tel point que (Mohamed ANANI) considère que l'arabisation est une adaptation, (Idriss AL-ALMI) de son côté, a élaboré deux formules inclusives qui sont: l'arabisation par adaptation phonétique et l'arabisation par adaptation grammaticale. (Yves GAMBIER) pour sa part a clarifié les différences légères l'adaptation et l'acte de retraduire.

La question de l'adaptation dans le domaine littéraire a aussi été illustrée dans la présente recherche, étant donné qu'elle soit intégrée dans des parties du Saint Coran et des Hadiths, dans la prose et la poésie, et ainsi on aura atteint le sujet

principal qui est l'adaptation au sein de la traduction, et la manière dont celle-ci ait été considérée comme la deuxième face de la traduction, au point de considérer un texte traduit en s'appuyant sur des adaptations comme une traduction adaptée.

La présente recherche expose d'autant plus les formes et les procédures de l'adaptation, après lui avoir mis au point une claire définition, et la fin de ce chapitre étudie l'adaptation dans le cadre d'un seul genre littéraire, et la façon dont elle interfère avec l'intertextualité dans deux genres littéraires différents, ensuite l'ampleur de son inspiration du patrimoine, et le but de cette étude exhaustive vise à décrypter l'ambiguïté autour de l'adaptation.

Dans le deuxième chapitre, nous démontrons l'interaction de l'adaptation avec différents genres littéraires accompagnés d'explications détaillées; à commencer par la dramaturgie dans le théâtre, et les efforts nécessaires pour transmettre la scène du théâtre au grand écran, ce qui nous mène vers les embûches relatives à l'adaptation, que ça soit dans le théâtre algérien ou arabe, en passant par le roman, qui lui par contre, fait preuve de plus d'ouverture sur les autres genres littéraires et qui prend les techniques cinématographiques pour en faire un tissage narratif, et les

mettre au service du cinéma, qui a son tour joint le visuel à la voix de l'écrivain.

À la fin de ce chapitre, nous parlons d'un genre littéraire unique en son genre, qu'est la littérature enfantine qui constitue un élément fondamental dans le langage littéraire, et puisque le récepteur est d'une tranche d'âge sensible; nous avons veillé à étudier les stratégies de sa traduction, en passant par les avis des principaux théoriciens, qui ont apporté un grand savoir-faire dans ce domaine.

Le troisième chapitre met l'accent sur les approches et les théories les plus importantes dans la traduction littéraire, entre Sourciers et Ciblistes, les théoriciens qui ont adopté l'approche postcoloniale, ensuite ceux qui ont opté pour la théorie Skopos en mettant l'utilité en avant. Nous avons extrait des critères propres à chaque orientation, pour les utiliser dans la partie pratique

Les principales conclusions tirées de cette thèse démontrent que la technique de l'adaptation complète la traduction sans la dévaloriser, c'est une alternative socioculturelle qui sert l’intérêt de la réception, à travers la traduction de l’intraduisible, en se basant sur ses deux formes: la forme locale et la forme globale, sachant que le texte littéraire est dans son essence une combinaison

harmonieuse, sa traduction donne une grande importance aux aspects relatifs à la communication, puisque certaines considérations socioculturelles imposent au traducteur de faire des suppressions, et des allongements loin de la fidélité, dans le but de garder la fluidité du processus communicatif, et c'est d'ailleurs ce qu'on a constaté dans le premier corpus, à travers la traduction par adaptation de (Hisham KAFARNAH), contrairement à (Abdelhafez MITWALI) ; dont le texte a beaucoup perdu en matière de notions essentielles suite à son adhésion totale au texte source.

(Thouraya IKBAL) de son côté a rencontré de grandes difficultés dans la traduction du roman ivoirien, car ce type de textes postcoloniaux va au-delà de la traduction d'une langue, car il traduit une culture, en plus de sa quête soutenue pour mettre en évidence la distinction linguistique du continent africain, en empruntant le chemin de la traduction par exotisation, mais elle a fini malgré ça, par utiliser la technique de l'adaptation là où elle a trouvé une ambiguïté flagrante, ce qui prouve que le transcodage met le lecteur dans l'embrouille, au lieu de lui présenter le sens adéquat, il est clair que la meilleure façon de procéder serait de créer un équilibre entre la localisation et l’exotisation.

La traduction destinée à l'enfant pose de nombreuses questions, elle peut en apparence donner l'impression d'être facile et abordable, mais en vérité elle requiert le travail d'un traducteur expérimenté, qui sache quand procéder par une interprétation; et quand omettre complètement lorsqu'il s'agit d'insinuations considérées comme tabous dans les sociétés arabes, et c'est là qu'on arrive à la conclusion disant que l'adaptation est une issue de secours indispensable à utiliser sans recours excessif ni compromis.

الملخّص باللّغة الإنجليزيــة

The problematic of adaptation in literary translation

- Applied survey-

This study delves into the methods of translating a literary phenomenon that, in one way or another, affected the course of the translation process; namely, adaptation. In order to approximate and clarify the picture as much as possible, a comprehensive applied study of three corpuses from different literary genres was presented. So, from theatrical works, the great American writer's (Eugene Gladstone O'NEILL) «Desire under the Elms» was selected and presented with an adaptation into Arabic, entitled "بيت الشّغف" by the theatrical director (Hisham KAFARNAH). In addition, another translation by the Egyptian (Abdelhafez MITWALI), with the same original title, was critically analyzed. Then, the novel, «Allah n'est pas obligé» by the Ivorian writer (Ahmadou KOUROUMA) was chosen and compared to the translation of (Thouraya IKBAL) entitled" لله الأمر". At the end of the study, it has been to present the story of (Alphonse DAUDET) centred on « Le petit chose » along with its translation by (Nasser AKARI) published by Dar Al-Shamal in Lebanon, providing a thorough, to finally come up with answers to the following questions:

Does resorting to adaptation in translating literary genres always lead to satisfactory outcomes? How does the translator find the appropriate translation strategy to translate linguistic symbols and local accents of high specificity, whether this conversion occurs within the same literary genre, or between two different ones? Where does the translator's ability stand to find effective solutions among these approaches, which impose their strategies, in order to be aware of theoretical boundaries between translation, adaptation and deformation?

Does the literal strategy succeed to preserve the culture-specificity of the source language, without going too far in producing a foreignized translation that could lead to loss of meaning and confusion in the communication process as a whole? Can some other translation strategies work together efficiency to provide an equivalent text? What about hybrid texts with a post-colonial context, when translation was used to distort the essence of some people's culture? Is this differentiation commendable translationally by adopting the 'paraphrase method'? Are those strategies able to preserve the culture-specificity of these text-types from one context to another, and give credit to neutral translation?

In order to answer these questions, this research is divided into three theoretical chapters and a practical one, without forgetting the introduction and conclusion. The first

chapter, is devoted to the definition of adaptation's concept, beginning with the investigation of its linguistic origin, by using some Arabic and foreign dictionaries, as well as books on Qur'anic studies. Therefore, the term falls within the oblique procedures developed by (Vinay and Darbelnet). It is justified when the translator is forced to come up with an equivalent to the situation mentioned in the source language, which does not exist in the target language. If this equivalent is found, and it contradicts any religious, cultural or ideological specificity of the target language, it is necessary to act as it deems appropriate. However, some theorists, such as (Jean- René LADMIRAL), were strongly against adaptation, considering it the pessimistic level of translation, due to the distortion of the text. This method is analogous to "borrowing" in adapting a foreign word into the target language in order to cover the deficit of its linguistic repertoire.

As adaptation continued to intersect with other techniques at specific points, the terminological chaos related to its nomenclature expanded, to an extent that (Mohamed ANANI) considered Arabisation as adaptation, and because of their close relation, (Idris AL-ALMI) created two collective structures: "phonetic and morphological adaptational Arabisation". In addition, (Yves GAMBIER) has dealt with the subtle differences between adaptation and the

re-translation. The study sheds light on the issue of adaptation in literature, and considering it a modulation of extracts of the Qur'an and the Sunnah in the writers' prose and poetry. Thus, the gist of the topic is adaptation in translation, and how it was expanded to (adaptational translation) which is used to cover a text which was translated using adaptation. Furthermore, adaptation forms and procedures were presented; then, the chapter was concluded by examining adaptation within a specific literary genre, how it intersects with intertextuality in two different literary genres, and to what extent it is related to inspiring the heritage.

As far as the second chapter is concerned, it overlooks the literary genres, their relation with adaptation, in addition to its characteristics such as the most important elements of dramatic writing of the play genre, and what it takes to transfer a kinetic show from the stage to the big screen. This led to special pitfalls of adaptation in Algerian and Arab theatres. Moving on to the novel, which is open to other literary genres, it borrowed the cinematic technique and used it in its narrative nature. Then, this literary genre moved forward to be part of the cinema, which conveyed, through visual clips, the voice of the writer behind the scenes to a wide audience.

This chapter ends with a unique literary genre; it is children's literature, as it is the most important pillar in the process of literary communication. In this section, the focus was on the strategies that suit best its translation by presenting the perspectives of the most important theorists specialized in translation studies related to this genre.

The third chapter highlights the most important translation approaches that raised adaptation in literary translation, between the source and the target text theorists. Opposing viewpoints from the post-colonial approach; the Scoposians gave their role by placing the purpose above all considerations, resulting in specific norms to back up the practical part.

The study of the translation blogs resulted in a number of deductions, and conclusions; the most important of which are: adaptation technique complements translation and does not degrade it since it is a socio-cultural substitute that serves the aspect of reception, through translating the untranslatable, depending on its local and global forms. Because the literary text is in essence a harmonious synthesis of dimensions, and its translation pays double attention to the communicative aspects, some sociocultural considerations necessitate the unfaithfulness of the translator, in order to maintain the smoothness of the communicative process. This is clearly noticed in the tra-daptation made by (Hisham KAFARNAH)

in the first corpus. On the contrary, (Abdelhafez MITWALI's), text lost many of the essential concepts because he strongly sticked to the original.

The translation of the Ivorian Novel was a hard task for the translator (Thouraya IKBAL) because this type of post-colonial texts goes beyond the translation of language, to the translation of culture. In addition to her relentless endeavour to highlight the linguistic difference of the Black Continent by following the path of exoticism, which later caused the translation to become foreign to to the people of its environment, she employed the technique of adaptation every now and then in ambiguous instances. This proves that over use transcoding shall confuse the reader, instead of guiding him to the intended meaning. There is no doubt that moderation with pairing between domestication at times, and foreignization at others is the best solution.

The issue of children's translation, on the other hand, causes much bewilderment, as it seems easy on the surface, but it requires an expert-translator who knows when to turn to the interpretation of some subjects, and when to drop them altogether; these are the taboos which have rejected suggestions in Arab societies. In a nutshell, adaptation is an indispensable rescue ticket if it were used well and without exaggeration.