ALTRALANG Journal
Volume: 01 Issue: 02 / December 2019 pp. 11-33
e-ISSN: 2710-8619 p-ISSN: 2710-7922

المركزية العرقية في الترجمة الأدبية : تشويه النص الروائي من خلال نزعة العقلنة

L'ethnocentrisme en traduction littéraire : La déformation de la Prose Romanesque par la "Rationalisation"

معمري فرحات[1] ، غسان لطفي[2]
[1]جامعة الإمارات العربية المتحدة، الإمارات العربية المتحدة
fmameri@uaeu.ac.ae
[2]جامعة قسنطينة 1 الإخوة منتوري، الجزائر
lutfighassan@gmail.com

استلم: 2019/09/20، **مقبول:** 2019/12/30، **نشر:** 2019/12/31

ABSTRACT: *The present paper aims at comparing and analyzing some textual deformations, commonly referred to as Deforming Tendencies, resulting from the ethnocentric practice of translation that characterizes literary translation in general and prose translation in particular. We will be using the grid of analysis as proposed by the French translator and translation critic Antoine Berman. Our analytical analysis will particularly put the emphasis on one of the most important deforming tendencies in literary translation, specifically "Rationalization". Based on the comparison and analysis of some samples extracted from the French version of Najib Mahfuz's Zoqaq Al Midaq, our study will shed light on the functioning and consequences of the practice of such deforming tendency.*

KEYWORDS: Ethnocentrism, Deforming Tendencies, Rationalization, Domestication, Foreignization, Otherness.

RÉSUMÉ: *Cet article vise à établir une étude analytique et comparative de certaines déformations textuelles, communément appelées tendances déformantes en traduction, résultant d'une certaine pratique traductive, en l'occurrence l'ethnocentrisme, qui caractérise la traduction des textes littéraires en général et celle de la prose en particulier. Nous prendrons comme grille de lecture celle proposée par Antoine Berman, théoricien, traducteur et critique français. L'analyse portera principalement sur la première tendance déformante, la plus importante à notre sens, à savoir celle de « la Rationalisation ». Nous*

tenterons également de (dé)montrer le fonctionnement et les conséquences de la pratique d'une telle tendance à travers la comparaison et l'analyse de quelques échantillons de traductions tirées de la version française de Zoqaq Al Midaq de Naguib Mahfouz.

MOTS-CLÉS: Ethnocentrisme, Tendances Déformantes, Rationalisation, Domestication, Exotisation, Altérité.

الملخص: يهدف هذا المقال إلى دراسة وتحليل مدى التشويهات التي تلحق بالنص الأدبي عموما، وبالنثر الروائي على وجه الخصوص، من جراء الميول إلى ممارسة المركزية العرقية أثناء العملية الترجمية، أكان ذلك عن قصد أم عن غير قصد من قبل المترجم. وسنحاول أن نبين ذلك من خلال شبكة القراءة التي يقترحها المترجم وناقد الترجمات الفرنسي أنطوان بيرمان والتي يسميها "النزعات التشويهية". وسنقدم هنا أولى هذه النزعات، التي نعتبرها الأهم برأينا، وهي "العقلنة". وسنحاول تبيان عملها وأثرها من خلال مقارنة بين نماذج من رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق" و ترجمتها الفرنسية.

الكلمات المفتاحية: المركزية العرقية، النزعات التشويهية، العقلنة، التوطين، التغريب، الغيرية.

نظرا للتطور الكبير الذي عرفته نظريات الترجمة في العقود الثلاثة الأخيرة، عرف ميدان نقد الترجمات تقدما كبيرا وصار مجالا شديد التنوع بانفتاحه على شتى المجالات الأدبية مثل الأدب المقارن والدراسات الثقافية والنظريات الأدبية من شكلانية وشعرية...الخ. ومن بين أهم المقاربات النقدية التي قدمت أدوات مفهومية وإجرائية مهمة لنقد ترجمة الأدب خصوصا، نجد مقاربة أنطوان برمان المبنية على تصور نظري متكامل يقوم على رؤية شاملة لتاريخ الترجمة ممارسة وتنظيرا، وعلى رفض الترجمات الإلحاقية والتدجينية التي تستند إلى استراتيجية التوطين وتهدف إلى تقديم نص سَلس وشفاف يتم إخضاعه للمصفاة الثقافية لكي يسهل هضمُه من قبل الثقافة الوصل ويصبح خاليا من "شوائب" ثقافة الآخر التي قد تشكل – حسب الاستراتيجية المذكورة – عاقا أمام التواصل وعقبة تحول دون فهم ثقافة الآخر .

في كتابه *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* عدد أنطوان برمان "قائمة" من "ثلاث عشرة نزعة تشويهية" عادة ما تطغى على العملية الترجمية المتمركزة عرقيا *Ethnocentrique* والمتعالقة نصيا *Hypertextuelle* و دعا برمان إلى إجراء تحليلية لهذه النزعات بالمعنى المزدوج لكلمة التحليل: أولا المعنى الديكارتي أي أن نفكك إلى أجزائه هذا الكل النسقي الذي يدمر نصوص النثر (الروائي و غير الروائي) عن طريق ترجمتها بطريقة تخلصها مما فيها من "ثقل" من أجل نقل "المعنى"، و ثانيا المعنى الفرويدي لكلمة التحليل من حيث أن هذه النزعات التشويهية تعمل، بحسب أنطوان برمان، بطريقة نسقية ولا واعية إلى حد كبير من حيث أنها تتعالى على اللاوعي الفردي للمترجم لأن لها قاعدة ثقافية وأدبية ويمكننا أن نصفها إذا بأنها الأنا الأعلى للمترجم أو "التعبير المستبطن عن تراث طويل هو تراث النسق المتمركز عرقيا لكل ثقافة و لكل لغة من حيث كونها 'لغة مثقفة' "(برمان 1999: 49)[i].

وينبغي التنبيه منذ الآن أن تحليل نسق التشويه هذا لا يسمح إلا بتعطيل نسبي وغير كامل لهذه النزعات لأن كل مترجم معرض لها بل أنها "جزء من ذاته الترجمية وتحكم منذ البداية رغبته في أن يترجم" (نفسه). و يقدم أنطوان بيرمان عن ذلك مثالا ذا دلالة هو شاتوبريان الذي ترجم ملحمة ملتون "الفردوس المفقود" إلى الفرنسية بشكل "حرفي" و عبر عن مشروعه الترجمي بشكل صريح لا لبس فيه و أنتج ترجمة افتكت اعتراف شاعر كبير هو ألكسندر بوشكين (ميشونيك 1999: 50) : فهذا الكاتب و المترجم لم يستطع في بعض الأحيان أن يمنع نفسه من تفخيم ترجمته عندما ترجم مثلا *sky* بكلمة *firmament* بدلا من *ciel* وعلق برمان على ذلك بقوله: "ها هي قوة نسق التشويه التي تتجلى حتى عند الذين يقفون في وجهه بشكل واع"(برمان 1999: 108) و يمكننا نحن أيضا أن نستخدم هذه الجملة نفسها و ننزلها على أنطوان برمان عندما يصبح هو نفسه مترجما إذ أنه هو أيضا وقع تحت تأثير النزعات التشويهية التي ما فتئ ينتقدها و يحللها[ii] عدد هذه النزعات هو ثلاث عشرة[iii] كما جاءت في نص "الترجمة و الحرف" الذي يعتبر نصا معدلا عن نص سابق كتبه أنطوان برمان عنوانه *la traduction comme épreuve de*

l'étranger حيث لا نجد فيه النزعة المسماة "المجانسة *homogénéisation.*" والواقع أن هذه النزعة المتمثلة في "توحيد نسيج النص الأصل على كل الأصعدة في حين أنه هجين في تكوينه" (برمان 1999: 60) تعتبر في الوقت نفسه نتيجة كل النزعات الأخرى والعنوان الكبير الذي يجمع غالبيتها العظمى، لكن برمان يعتبر أنها جديرة بأن ينظر إليها باعتبارها نزعة قائمة بذاتها. و مهما يكن، فهذه النزعات التشويهية، شأنها في ذلك شأن العناصر المنتمية إلى أي نسق، مرتبطة ببعضها أوثق الارتباط و لا يمكن فصلها إلا بهدف التحليل و العرض: فبعضها قد يكون ملازما للبعض الآخر كالتوضيح مع العقلنة أو نتيجته المباشرة كما هو حال التطويل مع التوضيح و العقلنة أو هدم أنساق النص مع النزعات الثلاث السابقة بل قد يكون بعضها قناعا يغطي البعض الآخر مثلما هو الحال مع نزعة التطويل و نزعة الإفقار الكمي.

سنكرز في مقالنا هذا على دراسة وتحليل نزعة واحدة، أي نزعة العقلنة، التي نعتبرها أهم النزعات بل إننا نميل إلى القول إن هذه "الاستراتيجية" في الترجمة هي أفضل ما يميز ويسمي الترجمة المتمركزة عرقيا و المتعالقة نصيا، فهذه الترجمة في جوهرها معقلِنة و مجانِسة وسنرى لماذا. و سنحاول استقصاء أثر هذه النزعة الترجمية في أولى الترجمات الفرنسية لروايات نجيب محفوظ، ألا و هي ترجمة أنطوان كوتان لرواية "زقاق المدق[iv]. "

"تمس العقلنة بشكل رئيسي البنى التركيبية للنص الأصل و كذلك العنصر الحساس في النصوص النثرية المتمثل في علامات الوقف "*ponctuation*" (برمان: 1999: 53). و نجد في هذه الجملة نزعة أخرى هي "هدم الإيقاع"، و هي النزعة التي بنى عليها هنري ميشونيك نقده لترجمات الشعر و نصوص الكتاب المقدس. و تدمر العقلنة أيضا البنية "الشجرية" (أي المتفرعة) للنثر و تحولها إلى بنية خطية من خلال إعادة ترتيب و كتابة الجمل وأجزاء الجمل – و الفقرات أيضا في ترجمات نجيب محفوظ كما سنرى– و ذلك "وفقا لفكرة معينة عن نظام الخطاب" (نفسه: 53). و تجلى هذه الشجرية في " التكرارات و توالد الجمل الموصولة و أسماء الفاعل و المفعول *participes* على شكل سلاسل و الجمل الاعتراضية و الجمل الطويلة و الجمل دون أفعال...الخ" (نفسه: 53). كما تمس العقلنة بعنصر آخر من عناصر النص النثري و يسميه بيرمان "سعيه إلى التجسيد *visée* "

de concrétude وتتمثل العقلنة هنا في تجريد الملموس وتعميمه أولا من خلال إعادة ترتيب تراكيب الجمل ثم "بترجمة الأفعال بالأسماء و اختيار الاسم الأعم إن وجد اثنان" (نفسه: 54) و هو بالضبط ما لاحظه فاليري لاربو بخصوص الترجمة الايطالية التي أنجزها "كارو" لإنياذة فيرجيليوس بحيث أن "ما كان فعلا في النص صار في الترجمة صفة و وصفا و ما كان حركة صار سكونا بحيث لم تعد الأشياء تلتقط في انطلاق حركتها بل في نتيجة هذه الحركة" (لاربو1946: 61). و تدمر العقلنة هذه البنية المتفرعة الشجرية التجسيدية بدعوى استحالة مزعومة: إنه مفهوم "عبقرية اللغة" المكرس المقدس، أو ما يسميه موريس بيرنيي *idiotisme* أي الخصوصيات التي تميز لغة ما عن غيرها من اللغات والتي لا تنحصر في عبارات معينة فقط بل تقوم على اللغة في كليتها (بيرنيي 1993 : 172). والجدير بالإشارة هنا، و هو أمر مهم بالنسبة لبيرنيي و بالنسبة لتحليلنا، أنه "لا توجد لغة في ذاتها بل بالمقارنة مع لغات أخرى" (بيرنيي: نفسه) و أن هذه الخصوصية اللغوية سواء أتجلت على صعيد الكلمات أم على صعيد النحو و التركيب، فهو "يتجلى باعتباره استحالة الترجمة بطريقة تحليلية و باعتباره ضرورة إيجاد مكافئ عام لعنصر أوسع من الكلمة" (بيرنيي). والأهم من ذلك هو أن اللغة عند بيرنيي ليست متميزة فقط على مستوى النسق بل أيضا "على مستوى استعمال هذا النسق في عملية الإشارة" (بيرنيي: 173) أي على مستوى الكلام و "الخطاب": فاصطلاحية اللغة تصبح إذا مفهوما اجتماعيا لسانيا يمكن إيجاد عناصره الشكلية عند مجموعة من المتكلمين و تكون الترجمة إذا دائما عملية "نزع للاصطلاحية اللغوية *désidiomatisation* "و يتعين عليها "أن تقتلع القول من العالم اللغوي الذي ينتمي إليه لتضعه في عالم لغوي خاص آخر" (بيرنيي: 191).

و لكن هل المسألة حقا مسألة "استحالة" تنتج عن الاختلافات البنيوية و "اللسانية" بين اللغات مضافا إليها مفهوم "المعايير" التي تحدد المسموح و الممنوع و ما يمكن أو لا يمكن قوله؟ نطرح هذا السؤال لأن موريس بيرنيي نفسه يعترف بأنه لا يمكن المماهاة تماما بين الاستعمال، أي الكلام المجسد، أي الخطاب باعتباره "فعل الإنسان و هو يتكلم" (كما يقول فون هامبولت) و بين المعايير باعتبارها رقابة و تقنينا حتى و إن كان هذا الفعل (فعل الكلام) خاضعا لاعتبارات

معيارية، فالمفهومان لا ينطبقان في الواقع. و من هنا فالمعيار يجب بالأحرى أن ينظر إليه باعتباره " ما يعتقد مستعملو اللغة أنه لغتهم لا باعتباره أنه اللغة في حقيقة الأمر" (بيرني: 174). و يصبح هذا الكلام أصح عندما يتعلق الأمر بالمترجم من حيث كونه قارئا لا يتعامل مع النص بشكل مباشر و بلا وساطة، تماما مثلما أنه لا أحد " يتعامل مع اللغة بلا وساطة بل دائما من خلال ما نكونه عنها من تصورات و هذه التصورات دائما مرتبطة بسياق ما"(ميشونيك 1999: 89). هل تكون الاستحالة التي تستند إليها نزعة العقلنة في الترجمة إذا نتيجة للخصوصية المعيارية لكل لغة؟ و من أين يأتي الإكراه؟ من المعايير التي تتبعها جماعة المتكلمين؟ لكن السؤال الذي يطرح هو: ماذا عن الأدب إذا، الأدب باعتباره إبداعا مستمرا يتم داخل أطر التراث و لكنه يتمرد عليه و يواجهه؟ وهنا يكون من الضروري أن نميز بين المشاكل المتعلقة بمعرفة اللغة و بين المشاكل الشعرية الصرفة و التي تفترض دراسة مسبقة لشعرية النص قبل ترجمته. وعلى ذلك، يمكننا القول بأن المترجم في حقيقة الأمر يعقلن النص بدعوى "ضرورة" يدافع عنها المترجم و المنظر فاليري لاربو عندما يقول إنه يجب أن نترجم الفعل باسم أو العكس و أن نقلب الجمل وننقل الجمل الاعتراضية من مكانها و أن نتصرف في علامات الوقف "حتى عندما لا تفرض قواعد النحو و "عبقرية" اللغة علينا ذلك" (لاربو 1946: 78) : فهي إذا ضرورة ثقافية ونفسية لا علاقة لها باللغة بالمفهوم الضيق بل بالرغبة في كتابة نثر فيه كل مميزات البلاغة وإنتاج ترجمة تكون طلقة سلسة و سهلة القراءة و شفافة و لا تشتم منها رائحة الترجمة بل تبدو وكأنها نص أصل.

في رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق" التي ترجمها أنطوان كوتان، تعمل العقلنة على ما يمكن تسميته مستوى الوحدات الكبرى (أي الفقرات) و على مستوى الوحدات الأصغر أي الجمل: فالفقرات تم ترتيبها من جديد من أجل مزيد من "القروئية" و "الوضوح"، و تم بذلك تقطيعها و تقصيرها. و لنبدأ مع البداية: تنقسم "زقاق المدق" إلى خمسة وثلاثين فصلا يبدأ أولها مع بداية النص و دون استهلال أو تمهيد *prologue* لكن الترجمة الفرنسية لم يبد أنها أخذت هذا الأمر بعين الاعتبار إذ أنها فصلت الفقرة التي تبدأ ببداية الرواية وصولا إلى "و تحتفظ – إلى ذلك –

بقدر من أسرار العالم المنطوي" أي إلى الجملة « *elle garde une part des secrets du passé* » في النص الفرنسي، فصلتها الترجمة إذا و جعلت منها استهلالا و لم تبدأ الفصل الأول إلا بعد هذه الفقرة. و ليس هذا التقسيم مجرد إعادة ترتيب لمظهر النص الخارجي (و المظهر الخارجي للنص على أية حال ليس خاليا من الدلالة)، لأن الاستهلال في عمل أدبي هو كما يعرفه قاموس لاروس " الجزء الذي تروى فيه أحداث سابقة على الأحداث موضوع العمل نفسه". ويعطي الاستهلال بذلك الانطباع بأنه "نص واصف" و بأنه نص منفصل عن النص الرئيس وكأنه يقدمه، في حالتنا هذه، على أنه خطاب يلقيه أحد القصاص (بالمعنى العربي القديم للكلمة) ليضع المستمعين "في سياق" الحكاية على طريقة الحكايات الخرافية العجائبية. و كأن الرواية لا تبدأ إلا بعد هذا الاستهلال الذي لا يكون إلا تهيئة لمسرح الأحداث، في حين أن السارد حاضر في النص منذ الجملة الثانية في قوله " أي قاهرة أعني؟" التي يترجمها أنطوان كوتان بصيغة المجهول *Mais de quel Caire s'agissait-il ?* :و هي الترجمة التي تقدم في حد ذاتها مثالا عن أحد أوجه العقلنة في ترجمة النثر الروائي. و لنقرأ الآن المقطع الآتي:

بيد أن دكانين – دكان عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل و صالون الحلو على يساره – يظلان مفتوحين إلى ما بعد الغروب بقليل. و من عادة عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه – أو حقه على الأصح – يغط في نومه و المذبة في حجره، لا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو داعبه عباس الحلو الحلاق. هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، و تتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على الكرسي و محيطها في الهواء، ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته. فلا تكاد ترى في صفحته لا سمات و لا خطوط و لا أنف و لا عينان، و قمة ذلك كله رأس صغير أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته المشربة المحمرة. لا يزال يلهث و يشخر كأنه قطع شوطا عدوا، و لا ينتهي من بيع قطعة بسبوسة حتى يغلبه النعاس. قالوا له مرات ستموت بغتة، و سيقتلك الشحم الضاغط على قلبك، و راح يقول ذلك مع القائلين، و لكن ماذا يضيره الموت و حياته نوم متصل؟!

أما صالون الحلو فدكان صغير، يعد في الزقاق أنيقا، ذو مرآة و مقعد غير أدوات الفن. و صاحبه شاب متوسط القامة، ميال للبدانة، بيضاوي الوجه، بارز العينين، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرة بشرته، يرتدي بذلة، ولا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات ! (زقاق المدق ص6)

Deux boutiques cependant, à l'entrée de l'impasse, celle de père Kamil, le marchand de basbousa, à droite, et le salon de coiffure d'Al Hélou, à gauche, restaient ouvertes un peu après le coucher du soleil. Le père Kamil avait l'habitude de s'asseoir sur une chaise devant de seuil de son échoppe et d'y ronfler, un chasse-mouches sur la poitrine. Il ne se réveillait qu'à l'appel d'un client, à moins qu'Abbas Al Hélou, le coiffeur, ne vienne lui taper sur l'épaule en plaisantant. C'était une grosse masse humaine, dont la galabieh découvrait deux jambes gonflées comme des outres, tandis que derrière lui pendait un postérieur en coupole. Son ventre était un véritable tonneau et sa poitrine étalait des seins semblables à des melons.

On ne lui voyait pas de cou, mais entre les épaules un visage arrondi, gonflé, injecté de sang et dont la boursouflure masquait des traits indiscernables. On ne lui voyait pas de nez, pas d'yeux. Et pour couronner le tout, une petite tête chauve arborant la même couleur, blanche et rougeaude, que le reste du corps. Il ne cessait de haleter et de renâcler, comme s'il venait de courir un cent mètres. A peine avait-il vendu un morceau de basboussa que son assoupissement le reprenait. On l'avait averti plus d'une fois: "Tu mourras brusquement. La graisse qui pèse sur ton cœur te tuera". Et lui-même le répétait. Mais quel changement apporterait la mort, alors que sa vie était déjà un sommeil continuel?

Le salon de coiffure d'Al Hélou était une petite boutique qui passait pour élégante dans l'impasse. Elle avait un miroir et un fauteuil, sans compter les instruments professionnels. Le patron était un homme pale, de taille moyenne et tendant à l'embonpoint, au visage blanchâtre, aux yeux saillants, aux cheveux lisses et tirant sur le jaune bien qu'il eut la peau brune. Il portait le complet veston qu'il revêtait d'un tablier, à l'instar des grands maîtres."

(Antoine Cottin, Le passage des miracles, pp 14-15)

لنلاحظ أن الفقرة الأولى في النص الأصل (التي تصف شخصية العم كامل) تحولت إلى فقرتين في الترجمة الفرنسية، من أجل ما يظن أنه قروئية أفضل و "رؤية" أوضح، و تحولت معها جمل الفقرة الخمس إلى ثلاثة عشرة جملة كاملة في المقابل الفرنسي المكون من فقرتين ! كما تضاعفت الفواصل الثلاث عشرة في الفقرة الأصل إلى إحدى و عشرين في المقابل الفرنسي. و يمكننا أن نجد في هذا التصرف من قبل المترجم نزعة أخرى من النزعات التشويهية ألا و هي نزعة هدم الإيقاعات من خلال التصرف في علامات الوقف، و هي نزعة مرتبطة أشد الارتباط بالعقلنة من حيث أن التصرف في الفقرات و في الجمل من خلال تقطيعها يقوم على تصور وتمثل معينين لنظام الخطاب و للنثر و له وقع مباشر على البنية السردية للنص و من وراء ذلك على دلاليته *signifiance* إذ أنه يمحو من الوصف كما بناه السارد خاصيته السريعة و المركزة، كما لو أن السارد أراد أن يفعل مع شخصيته العم كامل – مثلما فعل ألكسندر دوما مع بطله دارتانيان – بأن "يرسم صورته بضربة ريشة واحدة". و دون أن نبارح علامات الوقف، لننتبه أيضا إلى أن الفقرة العربية الأولى تنتهي بعلامتي استفهام و تعجب و الفقرة الثانية تنتهي بعلامة تعجب، لكنهما ترجمتا على التوالي كما يلي: علامة تعجب في مقابل التعجب والاستفهام (الفقرة الثانية في الترجمة) و النقطة في مقابل التعجب (الفقرة الثالثة في الترجمة)، والنتيجة أن قراءة الترجمة توحي بأن وصف الشخصيتين فيها "وصفي" بحت يبدو فيها السارد حياديا. وهذا يبدو جليا في الجملة العربية " يرتدي بذلة، و لا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات !" التي نرى فيها تتابع

فعلين فيما يشبه السلسلة، في حين اكتفت الترجمة الفرنسية بجملة واحدة مكونة من رئيسية و موصولة *Il portait le complet veston qu'il revêtait d'un tablier, à l'instar des grands maîtres.* اختفت فيها نبرة الكاتب الساخرة التي تحملها – إضافة إلى علامة التعجب – عبارة "و لا يفوته."

و يمكننا أن نرى ما تفعله العقلنة بنسيج النثر بشكل أوضح في الفقرة الأولى حيث يقول النص العربي :

"و من عادة عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه – أو حقه على الأصح – يغط في نومه والمذبة في حجره" (نحن من نشدد)،

في حين تقول الترجمة بشكل مباشر:

«Le père Kamil avait l'habitude de s'asseoir sur une chaise devant de seuil de son échoppe »

و يبدو إذا أن المترجم قد "رأى" أن الجملة الاعتراضية ليست مهمة و فضل أن يقدم للقارئ "المعلومة) "أي أن دكان العم كامل في واقع الأمر "حُق *échoppe* "لا دكان (دون أن يزعجه بالتكرار و الاستعادة في حين أن الجملة الاعتراضية هنا تؤدي وظيفة الاستدراك في الكلام بشكل يغمس السارد بشكل مباشر في نسيج السرد و يضفي على الوصف طابعا شفهيا، كما لو أن الوصف يجري في الوقت نفسه الذي يكتب فيه[v] ، مما يقرب القارئ من السارد ويشركه في عملية الوصف ذاتها التي تكون بذلك و كأنها تتم أثناء عملية القراءة، أي أن القارئ لا يقرأ وصفا جاهزا للشخصية، بل تكون قراءته عملية بناء، على حد تعبير تودوروف (1980: 175-188). وعندما نلج إلى تفاصيل الوصف نجد مثالا عن "تشذيب" الجمل من أجل "تسهيل" قراءتها: فعندما يقول النص العربي : " و تتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على الكرسي و محيطها في الهواء" تكتفي الترجمة الفرنسية بالقول *Un postérieur en coupole* :و ذلك فيما يبدو تجنبا لترجمة هذه الدعابة و السخرية[vi] ذات الروح العربية و المصرية و التي قد لا تلقى قبولا عند القارئ الفرنسي. و حصل التشذيب و التهذيب نفسه مع الجملة الملحة التكرارية " فلا تكاد

ترى في صفحته لا سمات و لا خطوط و لا أنف و لا عينان" التي كانت ترجمتها *On ne lui voyait pas de nez, pas d'yeux.* : فحذفت إذا كلمة "لا تكاد" ليصير الوصف أكثر حيادية كما أسقطت "الخطوط" و "السمات" تجنبا للتكرار "الثقيل" على القارئ الفرنسي و"المرفوض" في اللغة الفرنسية. و في حين استخدم النص العربي التشبيه " كالقبة" و " كالبرميل" قام المترجم الفرنسي "بتقويس الزوايا" إن جاز لنا التعبير فترجم بقوله على الترتيب *en coupole* و« *un véritable tonneau* ».

يمكننا أن نضاعف نماذج مثل هذه عن عقلنة الجمل و هي تكثر كلما تداخل في النص وصف السارد مع ما يجيش في صدر هذه الشخصية أو تلك من أفكار، بشكل يجعل الوصف والأفكار منسوجين مع الخطاب السردي، وذلك عن طريق "الخطاب غير المباشر الحر" الذي يعتبر إحدى الطرق التي ينقل بها ما يسميه ميخائيل باختين "خطاب الآخر" و يعرفه بأنه شكل "مختلط يأخذ من الخطاب المباشر نبرة الكلمات و ترتيبها و من الخطاب غير المباشر أزمان الأفعال و ضمائرها" (1977: 195). و يقول باختين إن هذا الشكل من الخطاب المنقول يتميز بأنه ينتج صيغة جديدة تماما للعلاقة بين الخطاب السردي و خطاب الآخر المنقول، و الحقيقة أن الخطاب غير المباشر غير بشكل عام يحمل دلالة لسانية خاصة به تتمثل في "النقل التحليلي لخطاب الآخر. فاستعمال الخطاب غير المباشر أو أحد أنواعه يستلزم تحليلا للقول متزامنا مع فعل نقل القول و ملازما له" (نفسه: 177) و يمكن لعملية نقل خطاب الآخر أن لا تتوقف عند تحليل المحتوى الدلالي للقول بل أن تتعداه إلى تحليل القول " لا من حيث كونه تعبيرا عن موضوع الخطاب فقط (...) بل عن منتج الخطاب نفسه أيضا " (نفسه: 179). و لن ندخل هنا في مسألة ترجمة الخطاب غير المباشر الحر و هي مسألة قائمة بذاتها[vii] بل سنتوقف عندها من وجهة النظر التي اخترناها في هذه الورقة و هي عقلنة الجمل و الخطاب النثري: في المثال التالي، تتحدى بطلة الرواية، حميدة، إبراهيم فرج و هو الرجل الذي اقتلعها من حياتها القديمة في الزقاق ليعلمها الدعارة متوسلا في ذلك الادعاء بأنه يحبها:

ALTRALANG Journal
Volume 01 Issue 02 / December 2019

و قالت مصممة على أن تشق طريق التحدي حتى نهايته:

- تحبني حقا؟ إذن فلنتزوج.

و نطقت عيناه بالدهشة، و نظر إليها بين مصدق و مكذب، و لم تكن تعني ما قالت و لكنها أرادت سبر أغواره" (زقاق المدق 258-259)

في هذه الفقرة، نقلت الجملة المغلظة باعتبارها "أفكار الآخر" كما ينقل خطاب الآخر، أي أنه لا شيء في النص يوحي بأن الجملة هي لحميدة لكن المنطقي هو أن الجملة ليست للسارد كذلك ولذلك يمكن اعتبارها فكرة للشخصية نقلت بصيغة الخطاب غير المباشر الحر من قبل السارد، حتى و إن تعلق الأمر هنا بفكرة لا بقول يلفظ. ما يبقى هو أن الحدود بين خطاب السارد و خطاب الشخصية (الداخلي) غائمة عائمة. و لنقرأ الآن الترجمة الفرنسية:

« Elle (...) dit, décidée à le défier jusqu'au bout :
- Tu m'aimes vraiment ? Alors marions nous.
Les yeux de Faraj exprimèrent la surprise et il la regarda, incrédule.
A vrai dire, elle ne pensait pas réellement ce qu'elle disait et voulait simplement le mettre à l'épreuve » (286)

ما نلاحظه هو أن الترجمة الفرنسية أضافت جملة صغيرة (هي المغلظة)، و هذه الإضافة تشكل في الوقت نفسه عقلنة للجملة و إيضاحا و إطالة (و هما نزعتان أخريان مرتبطتان بالأولى) لكنها فوق ذلك تمحو خاصية الجملة العربية المتمثلة كما رأينا في تداخل الخطاب السردي مع خطاب الشخصية و تحولها إلى مجرد تعليق من لدن السارد، تعليق فوقي و خارجي.

و يمكننا أن نقدم مثالا آخر: فبعيد المشهد الذي أوردناه، قررت حميدة مفارقة من يتاجر بجسدها لترسم خطتها للانتقام منه، و تقول الترجمة:

« Elle se retourna comme pour faire ses adieux. En cet instant décisif, son cœur bondissait dans sa poitrine. Elle regarda le miroir, ou si souvent s'était réfléchi son visage joyeux, le lit moelleux, berceau d'amour et de songes, le divan ou elle s'asseyait à côté de lui, écoutant ses instructions entre deux baisers, la table, enfin, où se trouvait leur photo en vêtements de soirée. » (287)

عندما نقرأ النص، نشعر بأننا بإزاء نظرة وصفية تقدم فيها الغرفة بأثاثها (المرآة و الفراش والديوان و الخوان) و معها حميدة و كأن السارد هو من يصفها، لكن المترجم لم يترجم كل شيء، و تصرف في المقطع، لنقرأ :

"فدارت على عقبيها كأنما لتلقي عليها نظرة الوداع. تنزى قلبها في صدرها في تلك اللحظة الفاصلة، رباه... كيف انتهى كل شيء بهذه السرعة؟ !..هذه المرآة كم بدت على صفحتها فرحة مستبشرة، و هذا السرير الوثير مهد الغرام والأحلام، و على هذا الديوان كانت تجلس بين يديه تصغي إلى إرشاداته بين العناق و القبل، و هذا الخوان يحمل صورتهما معا في ثياب السهرة.(260) " !

أسقط المترجم إذا الجملة المغلظة في الفقرة، و هي جملة تنتمي و لا شك للسياق السردي، أي لخطاب السارد، لكنها في الوقت نفسه جزء من خطاب الشخصية و أفكارها، و عندما نضعها إلى جانب الصيغة التعجبية – لا الوصفية البحتة كما جاءت في الترجمة – للجملة التالية لها (هذه المرآة كم بدت...) و إلى جانب علامة التعجب التي يختم بها المقطع – و التي أسقطتها الترجمة هي أيضا – فالجملة المحذوفة تغير وجهة النظر و تقدم لنا الغرفة بعيون حميدة و أفكارها بل ربما بكلماتها التي نقلها السارد بأسلوب الخطاب غير المباشر الحر.

إلى جانب عقلنة الجمل، يمكننا أن نشير إلى ممارسة ترجمية أخرى تتمثل في ما سنسميه "عقلنة الصور"، وذلك بتبذيلها *banalisation* أي بردها إلى "معانيها" و ترجمة الدلالة لا صيغة التدليل على حد تعبير هنري ميشونيك. فلا شك أن لكل نص أدبي نسقه الخاص من الصور البيانية و المجازات الخ، فشاتوبريان مثلا، يلاحظ ما في أسلوب ميلتون صاحب الفردوس المفقود من تصوير و تخييل و يقول: "ليس هنالك أسلوب أكثر تصويرا من أسلوب ميلتون، فليست حواء هي التي تمتاز بعظمة عذرية، بل العذرية العظيمة هي التي توجد في حواء، و آدم ليس قلقا البتة بل القلق هو الذي يؤثر على آدم و الشيطان لا يلتقي حواء صدفة بل هي صدفة الشيطان من تلتقي حواء و آدم لا يسعى لمنع حواء من أن تغيب بل يحاول أن يردع غياب حواء" (برمان 1999: 110).

ALTRALANG Journal
Volume 01 Issue 02 / December 2019

و ليس أسلوب نجيب محفوظ في زقاق المدق بأقل تصويرا من أسلوب ملتون، لكن المترجم الفرنسي هدم هذه الصور، و يمكننا أن نرى ذلك في مثال أو مثالين:

في المثال الأول، يأتي حميدة خاطب غني و إن كان أكبر منها سنا بكثير، و هي المخطوبة أصلا لحلاق فقير شاب هو عباس الحلو، فيقول السارد، ناقلا أفكار حميدة و هي تقارن بين الرجلين :

"حقا لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد، و لكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذي تريد (141) "

و تقول الترجمة الفرنسية:

« Sans doute Al Hélou avait fait miroiter à ses regards ambitieux une certaine aisance matérielle, mais Al Hélou lui-même n'était pas l'homme qu'elle voulait » (161)

ما نلاحظه هنا هو أن عباس الحلو – في الترجمة الفرنسية – لا يلوح بالزاد (أي بالغنى) لطموح حميدة بل لنظراتها الطموحة. صحيح أن الجملة لا تزال فيها صورة بيانية لكن الصورة أكثر عقلانية من صورة النص الأصل – و من هنا اسم العقلنة الذي أطلقه أنطوان بيرمان على هذه الممارسة الترجمية – من حيث أن تشخيص الجملة العربية لغير العاقل (الطُّموح) اختفى في الجملة الفرنسية، و هو تحديدا ما يلاحظه شاعر و مترجم و ناقد للترجمات هو هنري ميشونيك في الترجمات الفرنسية للعهد القديم، و هو المثال الذي سنقدمه توضيحا لما نقصده بعقلنة الصور: تقول الجملة العبرية (من سفر الخروج 20:18) *vekhol-ha'am roim et-haqolot* :و يترجمها ميشونيك *et tout le peuple ils voient les voix* :أي " و أبصر كل الشعب الأصوات" في حين أن كل الترجمات الفرنسية تقريبا تداور على الصورة و تترجم *« Tout le peuple voient le tonnerres »* رغم أن مفسري التوراة أنفسهم أشاروا إلى "الإعجاز" الذي تعبر عنه هذه الجملة (أي أن الشعب رأى ما يفترض فيه أن يسمع لا أن يرى)، و الأمر نفسه فعلته الترجمات الفرنسية مع الجملة التالية من سفر الأخبار *vehachir mechore* :(29:28) التي يترجمها ميشونيك *et le chant est qui chante* أي " و أنشد النشيد" في حين كتبت كل الترجمات الفرنسية *le chœur* أو *les trompettes* أو *on* فصارت الجملة "عادية" مقبولة معقولة

فليس النشيد هو الذي ينشد بل المنشدون أو الأبواق...إنها العقلنة بامتياز (ميشونيك 2007: 65-71).

و لنقرأ أيضا هذا المثال: تصف الجملة التالية من زقاق المدق شخصية السيد رضوان الحسيني الرجل التقي الورع المحترم في الزقاق و هو الذي ابتلي بفقد أولاده واحدا واحدا دون أن يفقد إيمانه فكان مثالا للرضى :

"ذاق مرارة الخيبة حتى أترع قلبه باليأس أو كاد، و تجرع غصص الألم حتى تخايل لعينيه شبح الجزع و البرم (11) "

و تقول الترجمة الفرنسية:

« Il avait bu jusqu'à la lie la coupe de la douleur, de l'amertume et de l'affliction et son cœur avait touché le fond du désespoir » (21)

و هكذا نرى كيف تشتغل العقلنة على تركيب الجملة و إيقاعها من حيث أن المترجم الفرنسي استخدم جملة واحدة بفعلين مرتبطين بما يمكن أن نسميه علاقة سببية ***avait bu : avait touché*** في حين أن المقطع العربي يتكون من جملتين فعليتين تشكلان سلسلة من الأفعال (ذاق، أترع، تجرع، تخايل) كما أن تركيبتهما التكرارية (فالجملة الثانية ليست إلا استعادة للأولى بصياغة مختلفة) تشدد من وصف الخيبات و الآلام و من وصف مشاعر الرجل تجاهها وتشدد في الوقت نفسه من حضور السارد في النص. هذا عن العقلنة على مستوى الجملة و تركيبها، أما عقلنة الصور البيانية فهي واضحة: ففي الترجمة الفرنسية لم يعد القلب هو (الكأس) الذي أترع باليأس بل هو الحسيني نفسه، كما أن الترجمة الفرنسية تعوض بصورة نمطية مكرسة هي ***toucher le fond du désespoir*** الصورة التي تجعل من الآلام و الخيبات شرابا يتجرعه المرء غصصا حتى يسكر به فتتراءى له و تتخايل أشباح الجزع و البرم و اليأس، تماما مثلما يسكر المرء بالخمر حتى "يبصر أشياء" من فرط سكره.

و الحقيقة أن هذا "السلوك الترجمي" إن صح التعبير يمتد على طول النص بشكل نسقي فيدمر نسجه حتى وإن كان تحطيم النص النثري أصعب بكثير من تحطيم النص الشعري كما يقول

أنطوان بيرمان، فعندما يقول النص العربي "العينين الجشعتين اللتين لا يشبعهما إلا التراب" (ص 112) تقول الترجمة « *dont les yeux ne seront rassasiés que dans la tombe* » (133)و هكذا تختفي الصورة من حيث أن "المعنى" وحده هو الذي ترجم و تختفي معها عبارة اصطلاحية خاصة بالمجتمع المصري و بعاداته اللغوية و هي نزعة أخرى من النزعات التشويهية. وعندما يقول النص العربي على لسان زيطة صانع العاهات و هو يخاطب شخصا جاء يستنجد بخدماته ليستطيع احتراف مهنة الشحاذة: " و أنت حر تفعل ما تشاء، على شرط أن تولي وجهك غير حي الحسين العامر" (ص 124) تقول الترجمة الفرنسية :

« *Tu es libre de faire ce que tu veux, à condition de diriger tes pas ailleurs que vers le quartier Al Hussein* » (143)

فتكون بذلك قد قامت بعقلنة الصورة و تسطيحها و هدمت إحدى الشبكات الدالة التحتية في نص الرواية – و هي نزعة تشويهية أخرى – و المتمثلة في العلاقة التناصية القوية في نصوص محفوظ كلها مع القرآن الكريم، و هكذا نرى كم هي النزعات التشويهية تتقاطع و تتكامل و كم هي متشابكة.

و لأن النزعات التشويهية مرتبط بعضها ببعض أوثق الارتباط كما رأينا فلا يمكننا أن نتحدث عن العقلنة دون أن نذكر و لو لماما رديفها "التوضيح *clarification* "الذي " يرتبط بشكل أخص بمستوى الوضوح الملموس للكلمات، أي بمعانيها" (بيرمان 1999: 54). هذه النزعة إلى توضيح الجمل تتجلى مثلا في ترجمة غير المحدد بالمحدد، فعندما ترجم دينهام إنياذة فيرجيليوس و تعامل مع المصطلحات المعمارية مثلا، نقل المصطلحات اللاتينية غير المحددة بمصطلحات انكليزية أكثر تحديدا و ارتباطا بأحداث عصره (فينوتي 1995: 56).

و عندما نعود إلى فقرتي زقاق المدق اللتين بدأنا بهما التحليل فسنجد مثالا في ترجمة غير المحدد بالمحدد: فعندما يقول السارد العربي عن عم كامل إنه " لا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو داعبه عباس الحلو الحلاق" تقول الترجمة الفرنسية:

« *...à moins qu'Abbas Al Hélou, le coiffeur, ne vienne lui taper sur l'épaule en plaisantant* ».

و هكذا تتدخل نزعة التوضيح و "تكمل" الجمل التي تعتبرها ناقصة، فبدل: "ساقين كقربتين" نقرأ : « *jambes gonflées comme des outres* » و بدل "صدر يكاد يتكور ثدياه" نقرأ : « *des seins semblables à des melons* » و نرى في المثال الأخير أن الإيضاح يفضي إلى تنبيل أو تفخيم للنص الأصل *ennoblissement* باستخدام صورة نمطية. وعندما يغضب صانع العاهات زيطة من زبونه الذي دعاه "يا أستاذ" و يقول له :

"أستاذ؟ ! أسمعتني أقرأ على القبور؟" (ص 123) تقول الترجمة الفرنسية ما يلي: « *Maitre ? As-tu entendu dire que je récitais des prières sur les tombes ?* » (142)

و تكون "الصلوات" التي أضيفت إلى الترجمة الفرنسية توضيحا موجها إلى القارئ الفرنسي، على أساس أن الجملة ستكون ناقصة بالنسبة له لأن القارئ العربي و كذلك – وهذا هو الأهم – شخصية الرواية (زبون زيطة) يفهم المعنى كما صيغ في النص العربي دون الحاجة إلى زيادة. ولكن لنطرح السؤال: هل يحتاج القارئ الفرنسي فعلا إلى التوضيح هنا وإضافة كلمة "الصلوات" إلى فعل "أقرأ"؟ أليس من الممكن الإبقاء على نفس عدد الكلمات في الجملة و تجنب التطويل (و هي نزعة تشويهية أخرى مرتبطة ارتباطا مباشرا بالعقلنة والإيضاح) الذي " يزيد من الكتلة الحام للنص دون أن يزيد من قدرته على القول أو التدليل" (بيرمان 1999: 56)؟ ألا يمكن مثلا أن نترجم "أقرأ" لا بالفعل المقابل « *lire* » الذي ربما قد يطلب مفعولا لإيضاحه بل بالمقابل نفسه الذي استخدمه المترجم الفرنسي « *réciter* » و لكن دون إضافة كلمة "الصلوات". ألن تساعد كلمة « *les tombes* » القارئ الفرنسي على "إتمام" الجملة دون الحاجة إلى إضافة في نسج النص ؟[viii]

عندما يسعى الإيضاح و الشرح إلى توضيح " ما ليس واضحا في النص و لا يريد أن يكون كذلك" (برمان 1999: 55) عندئذ يصبح نزعة تشوه النص المترجم: يبدأ الفصل السادس من الرواية مع "المعلم كرشة" الذي شغل بأمر هام و ذهب ليقضيه و لم يكن هذا الأمر الهام إلا ولعه بالغلمان. لكن النص الأصل يكتفي بالتلميح بقوله: "جاريا وراء شهواته، خصوصا هذا الداء الوبيل" (ص 46)، " و من عجب أن المعلم كرشة قد عاش عمره في أحضان الحياة الشاذة"

(الصفحة نفسها، الفقرة التالية)، " شهوته الأخرى" (الصفحة نفسها) و هي كلمات تهيئ القارئ ولا شك لكنها تتركه دون يقين، و عليه هو أن ينتظر أن يكشف له النص أخيرا – دون أن يسميها باسمها رغم ذلك – عن الشهوة الأخرى، و كأن النص بهذه الطريقة يقود القارئ إلى أن يمشي جنبا إلى جنب مع المعلم كرشة حتى يصل إلى الدكان الذي يشتغل به غلام مليح...أما الترجمة الفرنسية، فهي تصرح بما لمح إليه السارد العربي، و تفعل ذلك منذ الفقرة الأولى من الفصل فنقرأ في مقابل " خصوصا هذا الداء الوبيل .(60) « *le gout des jeunes gens* » *"* ويعتبر الانتقال من تعددية المعاني *polysémie* إلى أحادية المعنى *monosémie* شكلا آخر من أشكال الإيضاح، فالكلمة العربية "شذوذ" متعددة المعاني و لا تشير حصرا إلى المثلية الجنسية، حتى وإن كان هذا المعنى هو أحد أول المعاني التي تستحضرها الكلمة. و الجدير بالذكر أن المترجم الفرنسي نقل الكلمة كما هي في غموضها في الفقرة الثانية من الفصل "فريسة الشذوذ *la proie* » " « *de son anomalie* لكن هذا الغموض ألغته الترجمة بالإيضاح في الفقرة الأولى و لم يعد له – على هذا الصعيد – معنى.

الخاتمة:

لنقل ختاما إن هذه الأمثلة – التي استقيت من النص بشكل يكاد يكون عشوائيا – قد تبدو غير ذات أهمية، من حيث أن نص الترجمة الفرنسية يبقى نصا روائيا ظاهرهُ التماسك، ومن حيث أن "القصة" تبقى كما هي دون تحريف، والحق أن هذا الكلام صحيح نسبيا، لأن الرواية من أشد أنواع النصوص النثرية تراكبا وتعقيدا "فليس من السهل على الترجمة (لحسن الحظ) أن تكسر هذا التعدد والاختلاف الإيقاعي. لذلك فحتى عندما تُترجم ترجمةً 'رديئةً'، تبقى الرواية قادرة على اجتذاب القارئ" (برمان 1999: 61). لكن هذا هو تحديدا ما يزيد الأمر خطورة من حيث أن التحريفات التي تنتجها سلسلة النزعات التشويهية تبقى غير محسوسة ويبقى أثرها خفيا لا يظهر (بينما سيكون أثرها مدمرا في ترجمة الشعر بلغته الكثيفة المركزة المجازية) فلم يعد المترجمون في أيامنا هذه يتصرفون في النصوص بشكل فاضح و معلن (على طريقة مدام داسييه

مع الإلياذة مثلا) و هو ما يجعل من البحث في نقد ترجمة الرواية أمرا ملحا من حيث أن ممارسة الترجمة لا غنى لها عنه و لأن تاريخ الترجمة يبين أن من فكّروا فيها و نظّروا لها طالما أهملوا النثر بكل أشكاله (إلا نادرا) و ركزوا سجالاتهم على الشعر، و تعتبر المفاهيم التي اقترحها أنطوان برمان شبكة قراءة جديرة بالتأمل، يمكن البناء عليها و إثراؤها من أجل الوصول إلى صياغة خطاب متكامل في نقد ترجمة النثر عموما و الرواية خصوصا، من العربية إلى اللغات الأجنبية و العكس، لكي نعرف كيف قرأ العالم أدبنا و كيف نقرأ نحن أدب الآخر باحترام دون نزعة إلحاقية أو تدجينية.

ALTRALANG Journal
Volume 01 Issue 02 / December 2019

الهوامش

[i] ترجم الكتاب إلى اللغة العربية من قبل د. عز الدين الخطابي (بمراجعة د. جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، 2010) لكن الترجمة للأسف الشديد بها الكثير من الهنات. و لقد قدمنا عرضا نقديا سريعا لهذه الترجمة في الملتقى الوطني الأول حول الترجمة المتخصصة في الجزائر و العالم العربي الذي انعقد في جامعة باجي مختار-عنابة (9-10 ديسمبر 2012) في مداخلة بعنوان: "ترجمة الأدبيات الترجمية الى اللغة العربية: أنطوان بيرمان نموذجا."

[ii] أنظر في ذلك مقالة مارك شارون الذي بين اشتغال النزعات التشويهية في ترجمة برمان نفسه للأدب الأرجنتيني
: Marc Charron, Berman, étranger à lui-même ? Revue TTR, Vol. 14, n°2, 2001, p 97-121

[iii] La rationalisation ; la clarification ; l'allongement ; l'ennoblissement ; l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif ; l'homogénéisation ; la destruction des rythmes ; la destruction des réseaux signifiants sous-jacents ; la destruction des systématismes ; la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires ; la destruction des locutions ; l'effacement des superpositions des langues.
و ترجمتها هي على الترتيب: العقلنة و التوضيح و التطويل و التفخيم و الإفقار الكيفي و الإفقار الكمي و المجانسة وهدم الإيقاعات و هدم الشبكات الدالة التحتية و هدم أنساق النص و هدم الشبكات اللغوية المحلية أو تغريبها و هدم العبارات الجاهزة و المألوفة و محو المستويات اللغوية.

[iv] من المهم التذكير بأنها نشرت سنة 1970 و كانت أول رواية لنجيب محفوظ تترجم إلى الفرنسية، فكانت هذه الترجمة هي التي رسمت إلى حد ما أفق التلقي و التوقع لدى القارئ الفرنسي لما سيليها بعد ذلك من روايات نجيب محفوظ الأخرى، و من هنا أهميتها.

[v] يسميه عادل عوض (2009: 276) الوصف المشهدي الذي "يقوم فيه الكاتب بتقديم الشخصيات والأماكن بطريقة وصفية، تجعل القارئ يتعرف على أجزائها شيئا فشيئا، حتى لكأنه يبصرها بعينيه، و

ALTRALANG Journal
Volume 01 Issue 02 / December 2019

فائدة هذا النوع [من الوصف] أنه يحقق إيهاما بالواقع يسهم في جذب المتلقي، مما يكسبه وجودا مبررا فاعلا، إذا تم توظيفه بأسلوب فني جيد."

[vi] و هو ما يقوله عبد المالك مرتاض (1995: 275)، فهذا التشبيه "زاد الصورة المورفولوجية لهذه الشخصية كاريكاتورية، فجعلها مَسخرة مَضحكة."

[vii] أنظر في ذلك مثلا(237-209 : 2001) John D. Gallagher :

[viii] ليست هذه الممارسات الترجمية حكرا على الفرنسية بطبيعة الحال بل إنها تطبع كل ترجمة تسعى إلى أن تكون شفافة سلسة؛ و من ذلك نقد الروائي و المترجم فلاديمير نابوكوف لترجمة "مونكريف" *Moncrief*الانكليزية لرواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن المفقود": لنقرأ هذا المقطع الصغير الصعب رغم ما يبدو من بساطته و الذي يقدم مثالا جيدا عن نزعتي التوضيح و التطويل باعتبارهما رديفين للعقلنة و تنيجتين مباشرتين لها:

تقول جملة بروست *Comme un papillon posé* أي: مثل فراشة حطت، و ترجمها مونكريف: *like a butterfly poised upon a flower* أي: "مثل فراشة حطت على زهرة" و كان تعليق نابوكوف على هذه الترجمة أن كتب على الهامش: "أحمق !" (idiot !) و فعل المترجم الانكليزي ما فعل، أي ترجم بجملة حيادية معروفة، أو فلنقل إنه "عدل عن العدول" الموجود في الأصل الفرنسي لأن الجملة كانت ستثير السؤال: حطت على ماذا؟ (أو أين؟) ? *poised where* . أما نابوكوف فقد ترجم بعبارة *like a folded butterfly* (مثل فراشة طويت) و هي ترجمة "حَرفية" من حيث أنها احترمت ترتيب الكلمات (في الانكليزية طبعا) و احترمت عددها و هذا هو الأهم و تجنب نابوكوف بذلك الوقوع في "الكليشيه" الذي وقعت فيه ترجمة مونكريف و لكن دون أن يترجم كلمة لكلمة و تكون بذلك ترجمته قد "أكملت نقصان" الجملة الفرنسية دون أن تضيف إلى "حجم" النص. و من المهم – لكي نربط نزعة التوضيح بنزعة العقلنة موضوعِنا الرئيسِ في هذه الورقة – أن نذكر أن نابوكوف وصف جملة بروست بالصورة الجميلة و علق على ترجمة مونكريف: " ستلاحظ أن مونكريف له فراشة ذهبية تقليدية حطت على زهرة تقليدية" (أوستينوف 2001: 124 التشديد من عندنا).

ALTRALANG Journal
Volume 01 Issue 02 / December 2019

مكتبة البحث:

- برمان، أنطوان (2010) : الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترجمة و تقديم د.عز الدين الخطابي، مراجعة د. جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة
- عوض، عادل (2009) : تعدد الأصوات في الرواية المحفوظية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة نجيب محفوظ
- محفوظ، نجيب (1947-1985): زقاق المدق، مكتبة مصر
- مرتاض، عبد المالك (1995) : تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية

- Bakhtine, Michail (1977): Le marxisme et la philosophie du langage, traduit du russe et présenté par Marina Yaguelo, Editions de Minuit
- Berman, Antoine (1999): La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil.
- Gallagher, John B. (2001): Le discours indirect libre vu par le traducteur, in Oralité et traduction, textes réunis par Michel Ballard, Artois Presses Universités, pp 209-237.
- Larbaud, Valéry (1946-1997): Sous l'invocation de Saint Jérome, Gallimard.
- Mahfouz, Naguib (1970): Passage des miracles, traduit par Antoine Cottin, Sindbad.
- Mameri, Ferhat (2006): Traduire l'alérité: le cas des noms propres dans le Coran. Revue des sciences Humaines. Université de Constantine. No 25.
- Mameri, Ferhat (2016): Are There Norms for Literary Translation: Decentration Vs Ehtnocentrism. Al Mutargim No 32.
- Meschonnic, Henri (1999): Poétique du traduire, Verdier.
- Meschonnic, Henri (2007): Ethique et politique du traduire, Verdier.
- Oustinoff, Michael (2001): Bilinguisme d'écriture et auto-traduction – julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, L'Harmattan.

ALTRALANG Journal
Volume 01 Issue 02 / December 2019

- Pergnier, Maurice (1993): Les fondements sociolinguistiques de la traduction, Presses universitaires de Lilles.
- Todorov, Tzvetan (1980): La lecture comme construction, in Poétique de la prose, Seuil, pp 175-188.
- Venuti, Lawrence (2008): The Translator's Invisibility – A History of Translation, Roultedge.
- Venuti, Lawrence (1998): The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference. Roultedge.