الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1

كلية الآداب واللغات

قسم التّرجمة

رقم التّسجيل: .....

الرّقم التّسلسلي:.....

رهانات ترجمة الصّور البيانية (الاستعارة والتّشبيه) من الفرنسية إلى العربيّة في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية

دراسة تحليلية نقدية لترجمة ثلاثية ياسمينة خضرا –حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب– أنموذجا

LES HIRONDELLES DE KABOUL, L'ATTENTAT ET LES SIRENES DE BAGDAD.

رسالة بحث مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

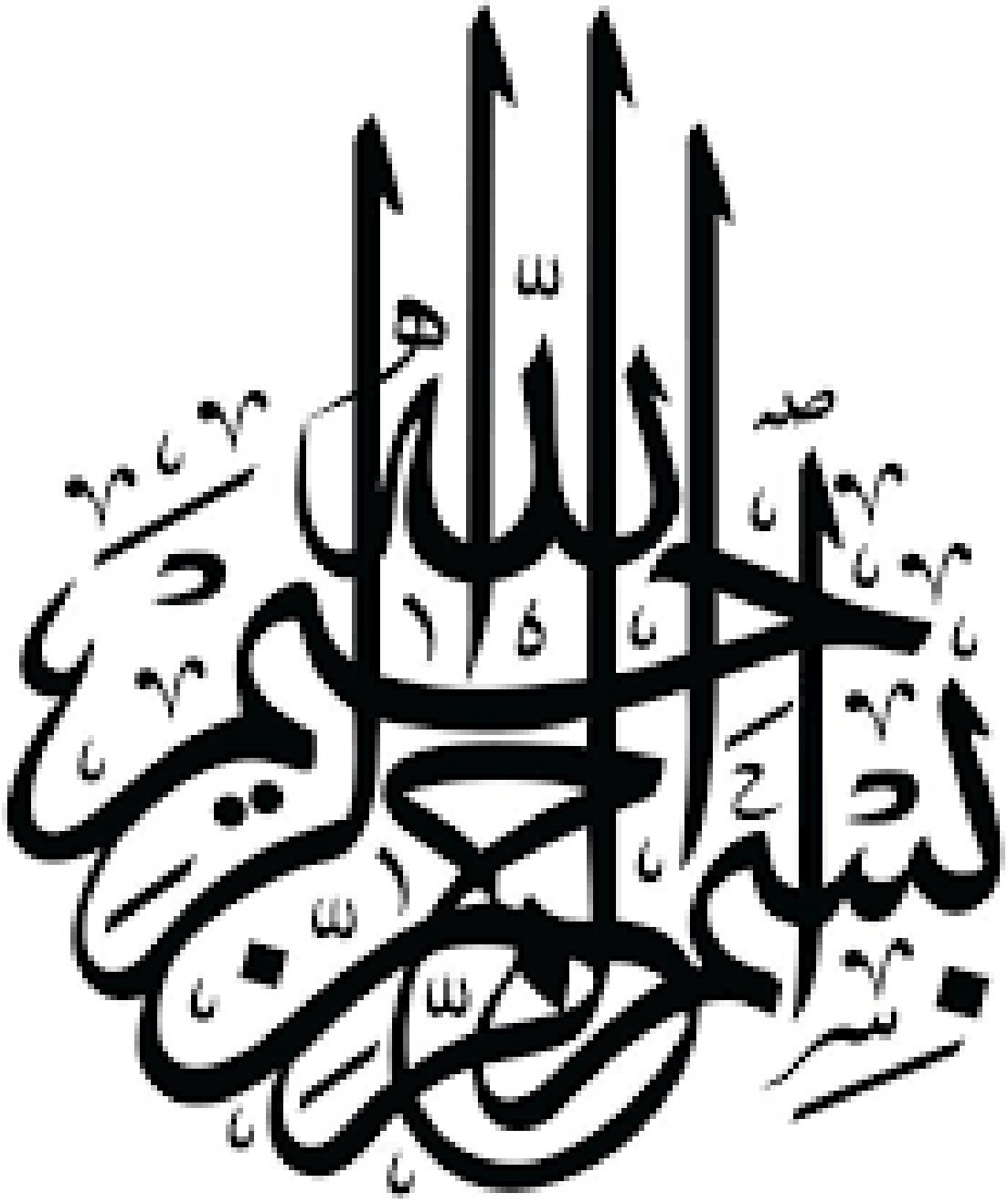
إعداد الباحثة :خديجة هناء ساحلي

إشراف الأستاذ الدّكتور: محمّد الأخضر صبيحي

لجنة المناقشة

الدرجة	اسم الأستاذ	الجامعة	الصفة
الدّكتور	عبد الغاني بن شعبان	جامعة منتوري، قسنطينة 1	رئيسا
الأستاذ الدّكتور	محمّد الأخضر صبيحي	جامعة منتوري، قسنطينة 1	مشرفا و مقررا
الأستاذ الدّكتور	حسان حمادة	المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة 3	عضوا مناقشا
الدّكتورة	ماجدة شلي	جامعة منتوري، قسنطينة 1	عضوا مناقشا
الدّكتور	شوقي بونعاس	جامعة مُحَمَّد بوضياف، مسيلة	عضوا مناقشا
الدّكتور	مُحَمَّد حمزة مرابط	جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2022– 2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى التّي كانت ستكون أسعد منّي بإنجازي ونجاحي،

إلى التّي غادرت الدّنيا دون أن تغادرني ...

إلى روح أمّي الطّاهرة - رحمها اللّه-

إلى أبي الحبيب شفاه اللّه وحفظه،

إلى فلذة كبدي، وقرّة عيني ابني غيلاس خلف اللّه،

إلى أختي وسندي في هذه الدّنيا هاجر وابنها رسيم،

وجميع أهلي.

إلى صديقاتي: سمية، ريمة، لبنى، وسيلة، أسماء، إيمان

... بعضا من ردّ الجميل.

إلى كلّ طالب علم وجد في طيّات عملي ما يفيد،

مع محبتي وتقديري... أهدي ثمرة جهد سنين.

خديجة هناء ساحلي

شكر وعرفان

للعليّ القدير، إذ وفقني لإنجاز هذا العمل، ثمّ أصل شكري وعظيم عرفاني وامتناني لأستاذي الفاضل: محمّد الأخضر صبيحي على ما حباني به من رعاية واهتمام، فلم يبخل عليّ بنصحه وإرشاده وتوجيهه، فكان بذلك نعم المعلم ونعم الأب، فله منّي ما جرى في العروق دمّ جزيل الشّكر والعرفان.

كما أتقدم بجزيل الشّكر إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموّقرين على قبولهم تكبّد عناء تصويب عملي وإثرائه، وعلى رأسهم أستاذي: عبد الغاني بن شعبان.

شكري موصول أيضا للأستاذ: **مصطفى بن طالب**، رئيس قسم التّرجمة بجامعة منتوري قسنطينة1، على جهوده المتميّزة والحثيثة في إدارة القسم وخدمة طلبته، وعلى عمله الدّؤوب في دفع عجلة البحث العلمي في حقل التّرجمة.

الفهرس

محتوى الصفحة :

مقدمة

القسم النّظري

الفصل الأول : ترجمة الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة.

مقدمة الفصل: 10

ا-1 الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ:.....11

1-1 لمحة تاريخية عن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية: نشأته و تطوره 11

1-2 الأدب الاستعجالي أو أدب المحنة (أدب التّسعينيات):..... 16

1-1-2 ظروف نشأته:.....16

2-1-2 الخصائص الأدبية لرواية الأدب الاستعجالي:.....20

3.1. إشكال الهويّة الثّقافية في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّسان الفرنسي. 25

1-3-1 مفهوم الهوية:.....26

2-3-1 الهوية وعلاقتها بالثّقافة:.....27

3-3-1 مقوّمات الهويّة في الخطاب الرّوائي الجزائري: 28

2 – ترجمة الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ إلى العربيّة:.....30

1-2 رهانات ترجمة الرّواية الجزائرية باللّسان الفرنسيّ إلى اللّغة العربيّة: 30

2-2 علاقة التّرجمة الأدبيّة بالثّقافة..... 33

3-2 أهميّة ترجمة الأدب الجزائريّ إلى اللّغة العربيّة:.....34

خاتمة الفصل:.....42

الفصل الثاني : الصّور البيانية: بين النّظرة الأرسطية والنّظريات المعرفيّة

مقدمة الفصل.....43

II- 1 الصّور البيانية من النّظرة الأرسطية إلى النّظرة المعرفية:.....43

1-1 تحديدات اصطلاحية.....44

1-1-1 مفهوم المعرفة:.....44

1-1-2 تعريف العلوم المعرفيّة:.....46

1-2 الاستعارة والتّشبيه:.....50

1-3 الاستعارة في النّظرية التّقليدية (النّظرة الأرسطية):.....52

1-4 الصّورة البيانية في المقاربات المعرفية.....58

II-2 الصّورة في الخطاب الرّوائي:.....77

2-1 الصّورة البيانية في الأدب:.....77

2-1-1 علاقة الصّورة بالأدب:.....78

2-1-2 اختلاف الصّور البيانية بين اللّغات:.....79

2-1-3 آثار التّحول المعرفي على دراسات الاستعارة في الأدب.....82

2-2 الصّورة البيانية في الرّواية:.....86

خاتمة:.....91

الفصل الثّالث: دراسات ترجمة الصّور البيانية بين المقاربات التّقليدية و النّظريات المعرفية

مقدمة الفصل.....93

III-1 دراسات ترجمة الصّور البيانية : 95

1-1 ترجمة الصّور البيانية بين الإمكانية والاستحالة:.....95

1-2 تعريف الصّورة البيانيّة في دراسات التّرجمة:.....99

1-3 أنواع الصّور البيانية من منظور ترجمي:.....102

1-4 وظائف الصّور البيانية من منظور الترجمة:.....108

2-1 رهانات ترجمة الصّور البيانية:.....111

2-2 دراسات ترجمة الصّور البيانية:.....115

2-3 المقاربات التّرجمية في نقل الصّور البيانية:.....116

3 -آثار التّحوّل المعرفي على دراسات ترجمة الصّورة البيانية: 127

4- النّموذج المعرفيّ لزهير أحمد المعالج لترجمة الصّورة البيانية: 132

خاتمة الفصل.....135

القسم التّطبيقي

الفصل الرابع : قراءة في ثلاثية ياسمينة خضرا عن الصّراع بين الشّرق والغرب

مقدمة الفصل 136

IV -1 قراءة في المدونة:.....137

2-1 التّعريف بمدونة البحث ثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب.....140

1-3-1 ملّخص رواية "سنونوات كابول" (Les Hirondelles De Kaboul) :. 142

2-3-1 ملّخص رواية "الصّدمة" L'attentat:.....143

3-3-1 ملّخص رواية "أشباح الجحيم" وعنوانها الأصليّ LES SIRÈNES DE BAGDAD : 145

4-1 التّعريف بمترجمي ثلاثية الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب:.....146

2- دراسة أسلوبية تحليلية لثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع بين الشّرق والغرب: 147

1-2 استعارات وضعية:.....157

أ- استعارات بنيوية: 157

ب- استعارات أنطولوجية:.....158

ج-استعارات اتجاهية: 158

د- استعارات إبداعية: 159

2-2 خصائص سيميائية: 160

2-3 التّناص:.....169

خاتمة:.....177

الفصل الخامس :تحليل الاستعارات التصورية في ثلاثية خضرا ونقد ترجمتها

مقدمة الفصل:.....178

1 -تحليل ترجمات العناوين ونقدها:..... 179

1-1 تحليل ترجمة عنوان رواية سنونوات كابول:.....179

2-1 ترجمة عنوان رواية Les Sirènes de Bagdad: 181

3-1 ترجمة عنوان رواية L'attentat :.....184

2- تحليل الاستعارة الحيوانية ونقد ترجمتها في ثلاثية ياسمينة خضرا: 186

2-1 استعارة "الإنسان حيوان" :.....188

2-3 استعارة الحيوان الخرافي:.....203

3-تحليل استعارات الغضب ونقد ترجمتها في ثلاثية ياسمينة خضرا:.....205

3-1 مفهوم الغضب: 206

3-1-1 الغضب في اللّغة العربية: 206

3-1-2 الغضب في اللّغة الفرنسية: 207

3-2 استعارات الغضب في ثلاثية ياسمينة خضرا: تحليلها و نقد ترجمتها 208

3-2-1 الغضب حرارة.....208

3-2-1-1 الغضب نار: 208

3-2-1-2 الغضب سائل يغلي في وعاء: 210
3-2-2 الغضب مرض.....215
3-2-3 الغضب ظاهرة طبيعية.....220
3-2-4 الغضب انسان.....223
3-2-5استعارة الانسان الغاضب حيوان.....225
3-2-6 الغضب كائن حي يربض في الأعماق.....227
3-2-7 استعارات الغضب تطبيق الكترونيّ: 229
خاتمة:.....238
ملخص : 245
Abstract.....246
Résumé.....248
المصادر والمراجع:

مقدمة

مقدمة:

نقدم بحثنا هذا لنيل درجة دكتوراه علوم في التّرجمة وهو موسوم بـ:

رهانات ترجمة الصّور البيانية (الاستعارة والتّشبيه) من الفرنسية إلى العربيّة في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية

دراسة تحليلية نقدية لثلاثية ياسمينة خضرا –حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب– أنموذجا

Les Hirondelles de Kaboul- L'attentat- Les Sirènes de Bagdad

تعدّ ترجمة الآثار الأدبيّة والأعمال الإبداعية بشكل عامّ من أصعب أنواع التّرجمة وأعقدها؛ ومرّد ذلك هو أنّ الأدب صورة تعكس الواقع بأبعاده النّفسية والفكرية والشّعورية والماديّة، فيرتبط بخلفيات ثقافية وحضارية وحتّى تاريخية تجعله مترسّخا في الثّقافة التّي انبثق منها، ناهيك عن الخصائص الأسلوبية والجمالية التّي يتحلّى بها الخطاب الأدبي والتّي يتطلب نقلها من لغة إلى أخرى مجهودا مضاعفا من لدن المقدم على ترجمته. وبما أنّ الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ ظاهرة أدبيّة فريدة من نوعها؛ إذ يوصف بالهجين على اعتبار أنّه ينقل واقعا وبيئة شرقية إسلامية بلسان فرنسيّ، فترجمته إلى العربيّة ستطرح لا محال إشكالات عديدة تضاف إلى تلك التّي تحفّ التّرجمة الأدبية عموما.

ولأنّ القضايا التّي تثيرها ترجمة الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ كثيرة ومتشعبّة، لاسيّما ما يتعلّق منها بمسألة الهويّة، فلا زال يحوم حول الأدب الجزائريّ المكتوب بالحرف الفرنسي شبح التّصنيف؛ بين من يصنّفه على أنّه فرنسيّ استنادا إلى اللّغة الحاملة له، وبين من يجزم بجزائريته كونه ينبض بروح جزائريّة ويعبق ريحا شرقية وتضيء ثناياه مبادئ إسلامية عربيّة، ولما كان التّطرّق إليها كلّها ضربا من المستحيل، فقد اخترنا أن نتناول بالدّراسة مسألة ترجمة الصّور البيانية في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ورهاناتها.

غنيّ عن القول أنّ الصّور البيانية هي إحدى سمات الخطاب الرّوائيّ، فهي خاصيّته المميّزة ومكمن السّحر فيه ومفتاح لكشف أغواره، حتّى أنّه ينظر للعلاقة الحميمة التّي تربط الصّورة البيانية بالنّص الرّوائي على أنّها أشبه بعلاقة الرّوح بالجسد. والصّورة في الرّواية تختلف عن نظيرتها في الخطابات الأدبيّة الأخرى كالخطاب الشّعريّ مثلا باعتبارها تشكيلا لغويا منوطا بسياقات نصية وتداولية مخصوصة، ممّا يحتّم مراعاة سلطة الجنس الأدبي عند مقاربتها، ولأنّ الصّور البيانية ترتبط ارتباطا وثيقا بالسّياق الثّقافيّ الّذي تنبثق فيه؛ على اعتبار أنّها نقل لغويّ لمعطيات الواقع، ثرية في قوالبها وموغلة بإيحاءاتها ورمزيتها، فترجمتها في الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ بالذّات ستمثّل رهانا بالنّسبة للمترجم؛ وذلك لخصوصية السّياق الّذي ستتشكل الصّورة فيه؛ فهو بمثابة بوتقة تنصهر فيها ثقافتان مختلفتان اختلاف المضامين والمعاني التّي تحملها هذه الأخيرة في طيّاتها عن اللّغة الحاملة لها.

وممّا يجدر ذكره في هذا المقام هو أنّ أغلب الدّراسات التّي تناولت موضوع ترجمة الصّور البيانية كانت مقاربتها للصور البيانية مقاربة بلاغية تقليدية، كما كان التّركيز في نقد ترجمتها على المقاربات المعيارية في الغالب، وخاصة استراتيجيات "بيتر نيومارك" Peter Newmark في نقل الاستعارة. بينما سنحاول نحن، وتوخيّا للجدّة، مقاربة الموضوع من منظور معرفيّ معاصر؛ إذ تأتي هذه الدّراسة لاستجلاء إشكالية انتقال المعاني المجازية التّي تحملها الصّور البيانية، الاستعارة والتّشبيه، في الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسية عند ترجمتها إلى العربيّة، بالنّظر في كيفية استفادة نظرية التّرجمة من انفتاحها على العلوم المعرفيّة، وكيف لها أن توظف المفاهيم الحداثية التّي أتت بها اللّسانيات المعرفية في تذليل الصّعاب التّي تواجه مترجم الرّواية عندما تصادفه الصّور البيانية.

حريّ بنا أنّ نبيّن أنّ أهميّة دراستنا تكمن في جدّة الطّرح؛ فاختيارنا لمقاربة الصّور البيانية في ضوء اللّسانيات المعرفية له دوافع عدّة: أوّلها هو أنّ المنهج المعرفيّ، وهو أحدث المناهج العلمية

المعاصرة، قد أخذ على عاتقه إعادة النّظر في طبيعة الصّور البيانية ووظائفها؛ فلم تعد التّعابير المجازية مجرّد أدوات زخرفية تبثّ في الخطاب الإبداعي بغرض تنميقه، بل هي تجليات للفكر تنتج عن عمليات ذهنية وتضطلع بوظائف معرفيّة مختلفة؛ لذلك، يعدّ المنهج المعرفيّ في نظرنا المنهج الأنسب لدراسة التّرجمة خاصّة وأنّها هي الأخرى عمليّة ذهنية معرفية بالأساس، يشكّل المترجم فيها الحلقة الأهمّ. كما تعنى الدّراسة بالبحث في طرائق ترجمية توّظف مرتكزات النّظريّة المعرفية في مجابهة الرّهانات التّي تفرضها ترجمة الصّور البيانية في النّص الرّوائي عموما والجزائريّ بالحرف الفرنسي بشكل خاص. ومن بين كلّ المقاربات المعرفية أولينا اهتماما خاصا بنظرية الاستعارة التّصوريّة Metaphor Conceptual Theory، والتّي تنسب للغويّين والفيلسوفين الأمريكيين "جورج لايكوف" George Lakoff و"مارك جونسون" Mark Johnson وآخرين، والسّبب وراء ذلك هو أنّها تعدّ النّظريّة التّأسيسية للتنظير المعرفي لدراسة الاستعارة؛ فهي من وضعت اللّبنات الأولى للنظرة الحداثية للاستعارة حين ربطتها بالعقل واشتغاله؛ وأصبحت الاستعارة (والصّور البيانية الأخرى) بذلك ظاهرة ذهنية ولم تعد ظاهرة لغوية، كما أنّها أوّل النّظريات المعرفية ظهورا؛ فقد كان إصدار كتاب "الاستعارات التّي نحيا بها" Metaphors We Live By سنة 1980م إيذانا بميلاد التّنظير المعرفي للاستعارة وشكّل هذا التّاريخ تحوّلا جذريّا في دراستها. لذا فاستبعادنا للنظريات المعرفيّة – التّي تلت ظهور كتاب "الاستعارات التّي نحيا بها" والتّي نهلت من أفكار الباحثين المعرفيين والتّي سعت كلّ منها للدلو بدلوها من أجل مقاربة الاستعارة معرفيا– مرّده الخوف من الخروج من الإطار البحثي، بالتّوسع في اللّسانيات المعرفيّة، وبالتّالي الابتعاد عن أهداف دراستنا والتّي هي ترجمية بالدّرجة الأولى، فاكتفينا بعرض ما يخدم بحثنا، لاسيّما أنّ النّموذج المعرفيّ الّذي حللنا وفقه الصّور البيانية، العيّنات المنتقاة للدراسة، في الجزء التّطبيقيّ استلهمه صاحبه اللّغويّ السّيميائي المعرفيّ "أحمد زهير المعالج" من أعمال لايكوف ومن معه، فالنّماذج التّرجمية المعرفية ترتبط ارتباطا عضويا بالنّظرية التّصورية للاستعارة.

وبعيدا عن أيّ استفاضة في هذه الملاحظات، اخترنا للتطبيق تحليل نماذج مختارة من ثلاثية ياسمينة خضرا عن الصّراع بين الشّرق والغرب، والرّوايات بحسب ترتيب ظهورها هي: سنونوات كابول (2002) وعنوانها الأصلي: Les Hirondelles De Kaboul ، الصّدمة (2005) وعنوانها الأصلي: l'Attentat، أمّا الجزء الأخير من الثّلاثية فهي رواية أشباح الجحيم والصّادرة سنة 2006، وعنوانها الأصلي: Les Sirènes de Bagdad ، وهي روايات تطرّق فيها ياسمينة خضرا إلى جدليّة العلاقة بين الشّرق والغرب وما تحمله في ثناياها من علامات استفهام كثيرة عن حقيقية ظاهرة الإرهاب ومدى علاقته بالإسلام السّياسي، حيث غاص بنا خضرا من خلال رواياته في عمق التّاريخ المعاصر وقضاياه الشّائكة؛ فتطرّق إلى استبداد حكم طالبان في أفغانستان وإلى معاناة المرأة في ظلّ التّطرف الإرهابي، وتحدّث عن القضية الفلسطينية بين المقاومة والتّفجيرات الإرهابية، لينقلنا في الأخير إلى العراق أو ما تبقى منه، فيناقش بوضوح أصل سوء التّفاهم بين الشّرق والغرب . عمدنا إلى تحليل التّعابير المجازية بتفكيكها وتحديد نوعها ووظيفتها المعرفيّة استنادا لما جاء في النّظرية التّصورية للاستعارة في محاولة منّا لفهم رسالة خضرا من ثلاثيته، ليتمّ نقد ترجمة الصّور البيانية بعد ذلك وفق نموذج اللّغويّ المعرفيّ أحمد زهير المعالج، لذا فقد كان المنهج تحليليا نقديّا استجابة لمتطلبات الدّراسة.

وأمّا عن أسباب اختيارنا للمدوّنة؛ فهو أوّلا إعجابنا بالأديب الجزائريّ ياسمينة خضرا وهو روائيّ يعرف بأسلوبه الأدبيّ المنمّق ولغته الرّاقية وطرحه لمواضيع حسّاسة، وذلك ما جعله يفتّك عن جدارة تقدير المنشغلين بالأدب من نقادّ وأدباء ولغويين ومترجمين، ويجلب قرّاء من جميع أقطار المعمورة ليكون من أكثر الكتّاب قراءة في العالم. والسّبب الثّاني هو القيمة الأدبيّة والفنيّة التّي يحوزها العمل الإبداعيّ، مدار البحث، والدّليل على ذلك هو كمّ الجوائز القيّمة التّي حصدتها روايات الثّلاثيّة، نذكر منها: عن رواية "الصّدمة" مثلا تحصّل خضرا على جائزة المكتبات PRIX DES LIBRAIRES 2006 ، وجائزة

مدارات PRIX TROPIQUE 2006، والجائزة الكبرى لقارئات مجلة Côté Femme، والجائزة الأدبية لتلامذة بورغونيا، بالإضافة إلى جائزة قرّاء صحيفة Télégramme.كما اقتبس المخرج اللّبناني الأصل "زياد الدّويري" من الرواية ذاتها سيناريو فيلمه السّينمائي "الهجوم" 2012، والّذي لاقى نجاحا منقطع النّظير وأحدث ضجة إعلاميّة شبيهة بتلك التّي أثارتها الرّواية عند صدروها، وتولى المخرج: زابو بريتمان إخراج فيلم كرتوني بعنوان "طائر السّنونو في كابول" 2019 اقتبسه من رواية سنونوات كابول. كما ترجمت روايات الثّلاثية إلى ما يزيد عن العشرين لغة، ممّا ساهم في انتشارها. ليس هذا فحسب، فقد لفت انتباهنا الحضور الطّاغي للصور البيانية في المتن الرّوائي، إذ لاحظنا من خلال قراءتنا للروايات الثّلاث أنّها تعجّ بكلّ أنواع الصّور البيانية، خاصة الاستعارة والتّشبيه، ممّا يجعلها مجالا خصبا صالحا للبحث في ظاهرة التّصوير البياني، كما أثارنا الغموض والإبهام الّذي يميّز بعض التّعابير الاستعارية، والّذي تطلّب منّا أحيانا كثيرة الاستعانة بالقواميس أو القيام ببحث توثيقي لتأويل فحواها وتبيان معناها، وجعلنا نتساءل عن كيفية تعامل المترجم مع نص إبداعي يزخر بالصّور البيانية كنص خضرا مدار الدّراسة؛ أين يجد نفسه مطالبا بفهمها في النّص المصدر لينقلها بعد ذلك إلى لغة أخرى، لها أهلها وثقافتها وتصور مختلف للعالم بكل إحداثياته الحقيقية والمجازية. وما شجعنا أيضا على انتخاب نصوص الرّوايات المشكّلة لثلاثية الصّراع بين الشّرق والغرب، هو المترجمّان اللّذان اشتغلا على نقلها إلى اللّغة العربيّة؛ وهما: "محمّد ساري" و"نهلة بيضون"، وهما اسمان لامعان في ترجمة الأدب؛ فنهلة بيضون هي مترجمة لبنانية، متحصلّة على شهادة الدّكتوراة في التّرجمة والحضارات الشّرقية من جامعة السّوربون الجديدة وأستاذة ترجمة في جامعة بلبنان، أبدعت في ترجمة الكثير من الرّوائع الأدبيّة أشهرها أعمال الرّوائي اللّبناني "أمين معلوف". أمّا "محمّد ساري" فهو أديب جزائريّ ضليع باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، اشتهر بالتّأليف الرّوائي بلغة موليير، وهو باحث أكاديمي متخصص في الأدب والسّيميولوجيا والأدب العربيّ، وهذا كلّه من شأنه أن يضفي قيمة على العمل المترجم بما يجعله جديرا بالدّراسة.

تكتسي الدّراسة أهميّة بالغة كونها تعالج قضية معقدة؛ فانتقال المعاني المجازية من لغة إلى أخرى يسبقه فهم الصّور البيانية في اللّغة الواحدة وليس ذلك بالأمر اليسير، ولأنّ المعنى هو حجر الأساس في العمليّة التّرجمية، فمهمة المترجم هو الحرص على فهم معنى الصّورة البيانية في النّص الأصل، ثمّ نقله بحذافيره إلى اللّغة الهدف بالبحث عن المكافئ الأنسب مع مراعاة الاختلاف الثّقافي بين اللّغتين. ولأنّنا نأمل أن يرفد بحثنا حقل التّرجمة بموضوع على قدر عالي من الأهميّة سيكون فاتحة لدراسات أخرى، سنتناول هذا الموضوع ضمن ما يعرف بالدّراسات المعرفية.

ومن أجل تحقيق الهدف الّذي تسعى الدّراسة إليه، كان لابدّ تحديد الإشكالية الأساسية التّي يقوم عليها بحثنا والتّي تنبثق عنها إشكاليات فرعية من شأنها إثراء الموضوع والمساهمة في الإجابة على السّؤال الرّئيس وهو: ما هي الرّهانات التّي تواجه مترجم الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة إلى العربيّة عند نقله للصور البيانية إلى العربيّة، من منظور الدّراسات المعرفية؟ وما السّبيل إلى تجاوزها من أجل ضمان ترجمة أمينة للصّور البيانية ؟

ويتفرّع عن هذه الإشكالية الرئيسة، إشكاليات فرعيّة نلّخصها فيما لي:

-ما هي العوامل التّي تدخلت في تشكيل ياسمينة خضرا للصور التّي أثثت فضاءه الرّوائيّ؛ هل تأثر فكره الاستعاريّ بتنشئته الإسلامية، وبالبيئة الصّحراوية وبالثّقافة الجزائريّة التّي ترعرع بها وبموروثها الشّعبي الّذي غرف منه؟ أم كانت صوره عبارة عن تراكيب نمطية مستوحاة من ثقافته الغربيّة الواسعة، تخضع لقواعد لغة موليير التّي يتقنها ويبدع بها أيّما إبداع؟ أم هي مزيج بين الاثنين؟ وما مدى تأثير ذلك في ترجمتها؟

-كيف يمكن للتوّجه المعرفيّ المعاصر أن يقلب الموازين في دراسات ترجمة الصّور البيانية، بعد أن كانت تهيمن على تحليلها النّظريات الأرسطية التّقليدية، وتستعمل في نقلها طرائق ترجمية

معيارية ؟ هل تتيح المقاربات المعرفية الحديثة وسيلة جديدة للمترجم تمكّنه من كسب رهانات نقل الصّور البيانية في الرّواية من لغة إلى أخرى بكلّ أمانة؟

ومن أجل بلوغ أهداف الدّراسة، والإجابة على تساؤلاتها، ارتأينا أن ندرج بحثنا ضمن خطة بحث منطقية تتضمن خمسة فصول؛ ثلاثة منها نظرية واثنان تطبيقيان، إضافة إلى مقدمة وخاتمة، فجاءت الدّراسة على النّحو التّالي:

المقدمة: وتشمل تقديما للموضوع، وطرحا لإشكالية الدّراسة وتحديدا لأهدافها، فضلا عن ذكر دوافع اختيار الموضوع وأسباب انتقاء النّصوص الرّوائية مدوّنة البحث، كما تضمّ المنهجية المتبعة في البحث وهيكل الدّراسة.

جاء الفصل الأوّل تحت عنوان: "ترجمة الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية"؛ عرضنا فيه لمحة تاريخية عن نشأة الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ وحيثياتها، وعرّجنا على أهمّ محطات تطوّره، لنتوقف عند فترة التّسعينيات، والتّي عرفت ظهور ما يصطلح عليه بـ:"الأدب الاستعجالي"، لانتساب كاتب مدوّنة بحثنا "ياسمينة خضرا" إليها، وجاء ذلك سعيا منّا لتحديد السّياق الّذي انبثق فيه أدب الرّوائيّ خضرا، ثمّ عمدنا إلى ذكر خصائص "الأدب الاستعجالي"، وأثرنا بعض القضايا المنوطة به نحو: إشكال الهوية لأنّ له أثر في تشكيل الصّور البيانية في المتن الرّوائي، وبالتّالي في ترجمتها. كما تحدثنا عن ترجمة الرّواية الجزائرية باللّسان الفرنسي وأهميّتها.

فيما خصّصنا الفصل الثّاني، والّذي وسمناه بـ: "الصّور البيانية بين المقاربات الأرسطية والمقاربات المعرفية" للحديث عن الصّور البيانية، نظرا لكونها الظّاهرة التي يقوم عليها موضوع بحثنا. ارتأينا أن تكون البداية بتحديد الإطار العامّ الّذي تندرج فيه الدّراسة، فأوردنا تعريفا موجزا للعلوم المعرفيّة ثمّ عرّفنا باللّسانيات المعرفية على اعتبار أنّها الإطار الخاص الّذي ينضوي تحته مبحث الاستعارة

والتّعابير المجازية من ورائها، ثمّ حاولنا تبرير أن تقتصر دراستنا على صورتي الاستعارة والتّشبيه تحديدا، وتوّقفنا عند النّظرية التّصورية للاستعارة لصاحبيها: لايكوف وجونسون، أوردنا تعريفهما للاستعارة التّصورية وعرضنا أنواعها ووظائفها، كما أشرنا للفرق بين المقاربات المعرفية للاستعارة والنّظريات الأرسطية التّقليدية. ثمّ انتقلنا للحديث عن مكانة الصّورة في الأدب، وسلطنا الضّوء على الصّورة الرّوائية.

اهتممنا في بحر الفصل الثّالث، والمعنوّن بـ: "دراسات ترجمة الصّور البيانية – بين المقاربات التّقليدية والنّظريات المعرفية – بالخوض في دراسات ترجمة الصّور البيانية؛ بدء بإيراد تعاريف الصّور البيانية وأنواعها ووظائفها، ثمّ بالتّطرّق إلى أهمّ القضايا التّي تثيرها ترجمة الصّور باستقراء بعض آراء الباحثين والدّراسين المتخصصين، وبعد الحديث عن الرّهانات التّي تفرضها ترجمة الصّور البيانية، قمنا بعرض موجز لأهمّ النّظريات والمقاربات التّرجمية التّي تناولت الظّاهرة؛ من مقاربات وصفية ومقاربات معيارية ومقاربات معرفية، وقد كانت لنا وقفة خاصة عند التّحول المعرفي وآثاره في دراسات التّرجمة، واهتماما بأثر العامل الثّقافيّ في ترجمة الصّور، وختمنا الفصل بالتّعريف بأحدث النّماذج المعرفيّة في دراسات ترجمة الصّور البيانية، فذكرنا "الفرضية المعرفية للترجمة" لنيلي ماندلبليت، ونموذج أحمد زهير المعالج الّذي اتخذناه أساسا لتحليل الفكر الاستعاري لدى خضرا.

الفصل الرّابع هو الجزء الأوّل من القسم التّطبيقي عنونّاه بـ: "قراءة في ثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب"، قمنا فيه بإدراج تعريف بالأديب ياسمينة خضرا، ثمّ عرّفنا بثلاثيته عن الصّراع بين الشّرق والغرب، مدوّنة بحثنا، ثمّ أوردنا ملخص لكلّ رواية من الرّوايات المشكّلة للثّلاثية مدار البحث، كي يتسنى لقارئ البحث فهم الحكاية ولو بطريقة مقتضبة. لننتقل بعد ذلك للتّعريف بالمترجمين: محمّد ساري ونهلة بيضون. ارتأينا أيضا تحديد الخصائص الأسلوبية والسّيميائية لكتابة خضرا من خلال اقتباس بعض الأمثلة من المدونة، باعتبارها صورة مصغّرة من الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسي لتحلّيها بجميع سماته، والغرض من هذا الفصل هو تحديد السّياق الّذي وردت فيه الصّور البيانية

ممّا سيتيح لنا فهم الفكر الاستعاري للروائي وهو بمثابة مهاد للفصل الّذي يليه، والّذي أفردناه لتحليل الفعل التّرجميّ لدى المترجمين.

وأمّا الفصل الخامس والأخير في هذا البحث، فهو موسوم بعنوان: "دراسة تحليلية نقدية لترجمة الصّور البيانية في ثلاثية ياسمينة خضرا في ظل المقاربات المعرفية." وجاء فيه تحليل الاستعارات التّصوريّة الكبرى؛ فكانت البداية بترجمة العناوين التّي اختارها الرّوائيّ عتبات لنصوصه الرّوائية، فجاءت صورا بنكهة ألغاز، ثمّ انتقلنا إلى تحليل أكثر الاستعارات حضورا، والتّي رصدناها في أجزاء الثّلاثيّة كلّها، وهما: الاستعارة الحيوانية، واستعارة الغضب. ومن ثم نقد ترجمتها مرورا بمراحل ثلاث، استنادا لنموذج زهير المعالج؛ تفكيك التّعبير المجازي إلى مكوّناته المعرفية (المجال المصدر والمجال الهدف)، مع تحديد نوع الاستعارة التّصوريّة ووظيفتها المعرفية، ثمّ في مرحلة ثانيّة نقوم بمقارنة للثقافتين؛ بالبحث عن معنى الصّورة في الثّقافة المصدر وعن مكافئها في الثّقافة الهدف، لتكون مرحلة تركيب الصّورة في اللّغة الهدف آخر مرحلة.

وفي الخاتمة، عرضنا أبرز النّتائج التّي توصلت لها إليها الدّراسة، ثمّ حاولنا تركيب مفاصل الدّراسة بجمع ما خلصنا إليه في الجزء النّظري بفصوله الثّلاث، مع ما استنتجناه من تحليلنا في الجزء التّطبيقي.

وبعد، فإنّ لكلّ بداية نهاية ولكلّ تمام نقصان، وسبحان من جعل التّمام والكمال له وحده، والإنسان مهما سعى في هذه الدّنيا لتمام عمله وكماله فإنّ النّتيجة هي العور والنّقص، لذا يخطئ من يدّعي الكمال في عمله، وهذه الدّراسة هي ما قدّرني الله على تقديمه، فإن أصبت فللّه الحمد من قبل ومن بعد، وإن أخفقت فمن نفسي.

القسم النّظري

الفصل الأوّل

ترجمة الأدب الجزائري
المكتوب باللّغة الفرنسيّة.

مقدمة الفصل:

إنّ الحديث عن قضية ترجمة الأدب الجزائريّ بالحرف الفرنسيّ إلى اللّغة العربيّة لحديث ذو شجون، والتّطرّق إلى جميع النّقاط الجوهريّة التّي يثيرها هذا الأدب الهجين لضرب من المستحيل، لذا خصصنا بحثنا هذا البحث للحديث فقط عن ظاهرة التّصوير البلاغي وكيفية نقل الصّورة البيانية من الفرنسيّة إلى العربيّة في النّص الرّوائي الجزائريّ المكتوب بالحرف الفرنسي؛ وقد اخترنا "نقل الصّور" بالتّحديد لعلاقتها الوطيدة بالثّقافة فهي وسيلة للتّعبير عن رؤية العالم، وفيها من الموروث الشّعبي والموروث الحضاريّ ما يرسم ملامح هوية شعب ما.

يمثّل الأدب الجزائريّ المكتوب بالحرف الفرنسيّ ظاهرة أدبيّة فريدة من نوعها؛ حيث يعبّر هذا النّوع من الأدب عن أصالة وحضارة وثقافة شعب وبيئة عربية لكن بلسان أعجمي إن لم نقل بفكر أجنبي، وهذا ما جعله يستقطب أنظار ناقدين ودارسين ومترجمين من جميع أقطاب المعمورة؛ "فيلاحظ المتتبّع لحركة الأدب الجزائريّ، أنّ هناك اهتماما عالميا بثماره، ولا سيّما في الخطاب الرّوائي، إذ لم يعدّ المترجم من الرّواية الجزائريّة المعاصرة وقفا على لغة أوروبية بعينها. وإن كان نصيب الأسد في التّرجمة مازال من حظ الإنجليزية والفرنسيّة، وكلاهما لغتان واسعتا الانتشار، يزيد عدد قرائهما على أضعاف سكان العالم العربيّ ذاته."[1]

ونضرب لذلك النّوع الأدبي مثلا بالرّوائع الأدبيّة التّي كتبها الرّوائيّ "ياسمينة خضرا" والتّي ترجمت إلى أكثر من 53 لغة، كما حوّلت أشهرها إلى أعمال سينمائية وأفلام وثائقية وحتّى أفلام كارتونيّة، ليس هذا فحسب، فحتّى الأوساط الأكاديمية تعرف اهتماما كبيرا ومتناميا بدراسة الأدب الجزائريّ، حيث انكب على تحليله وتدريسه وسبر أغواره أدباء ولغويون ولسانيّون من بلدان عديدة.

[1]– حفناوي بعلي، التّرجمة وجماليات التّلقي، المبادلات الفكرية و الثّقافية، دروب للنشر والتّوزيع، الجزائر ،2017 ، ص 234.

يتضمّن هذا الفصل من الرّسالة مدخلا إلى نشأة "الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية"؛ أين سنعرض لمحة تاريخية عن الظّروف المصاحبة لانبثاقه ونتحدث عن مراحل تطوّره، وستكون لنا وقفة عند محطة أدب التّسعينيات أو "الأدب الاستعجالي" كما اختار كتّاب تلك الحقبة تسميته؛ نظرا لانتماء "ياسمينة خضرا" كاتب روايات الثلاثيّة– مدوّنة بحثنا – لهذا الجيل، ثمّ ننتقل لتسليط الضّوء على قضية " الهويّة" وهي مسألة جوهرية يثيرها " النّص الرّوائي الجزائريّ"، لينتهي بنا المطاف إلى لبّ موضوعنا وهو ترجمة الصّور البيانية في الرّواية التّي تنتمي إلى هذا الأدب المتفرّد، وما تفرضه خصوصيته على المقدم على ترجمته، وهذا بطرح إشكالات مخصوصة كخصوصيّة الأدب موضوع الدّراسة.

1-1-الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ:

1-2-لمحة تاريخية عن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية: نشأته وتطوره.

لقد جاء ميلاد الأدب الجزائريّ بعد تسعين عامّا من حرب شاملة شنّها الاستعمار الفرنسي على الشّعب الجزائريّ أرضا، ووجودا، ومقوّمات روحية ومادّيّة، وانطلاقا من هذه الحقيقة التّاريخية فإنّ هذا الأدب قد حملته أمّه كرها، ووضعته كرها، ولم يأت نتيجة احتكاك حضاريّ مؤثّر، ولا نتيجة تبادل ثقافيّ مثمر.[1]

وقد حدّدت نشأة الأدب الجزائريّ على يد المؤرخ "جون ديجو" Jean DEJEUX، والّذي يعتبر أوّل مؤرخ للأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية سنة 1920م، والتي كانت بمثابة الانطلاقة الحقيقية لذاك

[1]– أحمد منور، الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسي، نشأته و تطوّره و قضاياه. ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ص 429.

الأدب النّاشئ آنذاك. ويعدّ مؤلّف القايد بن الشّريف، الموسوم بـ: "أحمد بن مصطفى القومي"، بداية تلك الانطلاقة، وينظر إليه على أنّه أوّل رواية يكتبها جزائريّ باللّغة الفرنسيّة.[1]

من الملاحظ أنّ ظهور ما يسمى أيضا بالرّواية "الكولونيالية" قد تزامن مع مئوية فرنسا في الجزائر سنة 1930م، فتمّ خلالها التّرويج لبعض أعمال الكتّاب من الأهالي، ضمن محاولة المستعمر الفرنسي لاستعراض مزاياه وفضله على سكّان البلد المستوطن؛ فتذرع بهذه الكتابات ليثبت للعالم حسن نواياه فهو يزعم أنّ احتلاله للجزائر هو أداء لرسالة حضارية نبيلة. ولم تسفر الحقبة الممتدة من العشرينيات إلى الخمسينيات إلاّ على ما يربو عن 15 رواية، أحصاها "جون ديجو"Jean DEJEUX؛ وقد تمحوّرت النّصوص الرّوائية فيها حول قضايا التّجنيس والتّعايش بين المستوطنين والأهالي، وعالجت مشاكل اجتماعيّة أملتها الوضعية السّياسية للبلاد.

أمّا المرحلة الثّانية فهي تلك التّي تلت الحرب العالميّة الثّانية، وكانت مرحلة الصّحوة حيث تفطّن الجزائريّون للنوايا الحقيقية للاستعمار، وتشكّل لديهم وعي ونضج فكري وثقافي وحضاري، ممّا ولّد لديهم إصرارا على إيصال صوتهم للعالم بالدّفاع عن قضيتهم وحريتهم المسلوبة. "فشكّل ظهور رواية " الدّار الكبيرة" لمحمّد ديب Mohamed DIB – سنة 1952– منعطفا حاسما في تطوّر الأدب الرّوائي الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية على مستوى المضمون، فلأوّل مرّة تتجاوز فيه هذه الرّواية صالونات المثقّفين ومناقشاتهم الفوقية عن العدالة والمساواة في ظلّ الحكم الاستعماريّ، ووهم التّعايش السّلمي بين الأهالي و المعمّرين، (...) لتنزل إلى الطّبقات الدّنيا من المجتمع، وتتحدّث عن هموم النّاس البسطاء من عامّة الشّعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأوّل مرّة تتحدّث عن النّضال السّياسي الجزائريّ، وعن مناضلين يعيشون في الخفاء، مطاردين من قبل البوليس الاستعماريّ،

[1]–أحمد منور، المرجع نفسه، ص 88 – 89.

ولأوّل مرّة تطرح تساؤلات محدّدة و صريحة عن الهويّة الوطنيّة وعن مفهوم الوطن، وعن الهويّة الحقيقيّة للجزائريين. [1]

ومن الرّوائيين الّذين برزوا في هذه المرحلة نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مولود فرعون Mouloud FERAOUN، ومالك حداد Malek HADDAD، وكاتب ياسين Kateb YACINE ومحمّد ديب Mohamed DIB وغيرهم من الأسماء التّي أبدعت فكانت مرحلة ثريّة بالرّوائع الأدبيّة التّي لا زالت تدرّس في كبرى جامعات العالم مثل رائعة " نجمة" لكاتب ياسين.

وأمّا المرحلة الثّالثة، فقد كانت غداة الاستقلال؛ والتّي شهدت تحوّل خطاب الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة وتغيّره تغيرا جذريا، حيث دخل الرّوائيّون في مرحلة جديدة عنوانها " الرّفض والمساءلة"؛ فجاءت كتاباتهم رفضا للأوضاع القائمة وللسلطة. وقد كرّست الأعمال الرّوائية التّي نشرت داخل الجزائر للإشادة بأمجاد الثّورة وتقديسها، وما في ذلك من مجاراة للنظام، بينما نزع الرّوائيون الجزائريّون إلى نقد الأوضاع الاجتماعية والسّياسية السّائدة في الجزائر، في أعمالهم المنشورة خارج البلاد، لاسيّما تلك الصّادرة عن دور النّشر الفرنسية. ومن النّصوص الرّوائية التّي برزت في النّوع الاحتجاجي نذكر روايات "محمّد ديب": رقصة الملك La Danse Du Roi 1968م، إله أرض البربر Dieu En Barbarie 1970م، ومعلّم الصّيد le Maitre De Chasse 1973م. وروايات الكاتب رشيد بوجدرة: التّطليق La Répudiation 1969م، ضربة شمس L'insolation 1972م (...) وقد استمر هذا التّيار الانتقادي الاحتجاجي إلى أواخر الثّمانينات.[2]

[1]– أحمد منور، المرجع السّابق، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 120 – 124.

تناولت الباحثة الجزائرية "سامية إدريس" في دراسة شاركت بها في فعاليات الملتقى عن " الرّواية بين ضفتّي المتوسط" والتّي وسمتها بعنوان: الرّواية الجزائرية الحديثة: بين الهوية الثّقافية والهوية السّردية، قضية الرّواية الجزائرية ذات التّعبير الفرنسي، ولخصت مراحل تطورها[1] في العناصر التالية:

- ارتباط هذه الرّواية في بدايات نشأتها بالأدب الكولونيالي ووقوعها تحت تأثيره خاصة في فترة ما بين الحربين، حين بدأ الجزائريّون يتمرنون على الكتابة باللّغة الفرنسية، وبالعودة إلى نظرية " إدوارد سعيد" عن الأدب الكولونيالي؛ والتّي تفسّر نشأة الرّواية بظاهرة الاستعمار.
- في مرحلة لاحقة من مراحل تطوّرها، تمكّنت الرّواية الجزائرية ذات التّعبير الفرنسي من وعي ذاتها والتّمرد على استلابها والدّفاع عن "جزائريتها" وانتمائها الوطنيّ، وقد كانت الكتابة باللّغة الفرنسية أمرا مفروضا لا خيارا، أملته الظّروف الموضوعية التّي مرت بها الجزائر.
- لكن بعد الاستقلال بدأ الإشكال الحقيقيّ يطفو على السطح، حيث تفاوتت مواقف الرّوائيين أنفسهم في مسألة الكتابة باللّغة الفرنسية؛ فاعتبرها البعض منفى وفضّل الصّمت مثل: مالك حداد، واعتبرها البعض مكسبا وغنيمة حرب مثل: كاتب ياسين، وواصل بعضهم الكتابة بها دون عقدة، مثل: محمّد ديب، هذا بالنّسبة لجيل المخضرمين الّذين بدأوا مسيرتهم الأدبيّة في ظلّ الاستعمار(...).

نلاحظ مما سلف عرضه، أنّ الباحثة "سامية ادريس" قد رصدت المراحل الثّلاث التي سبق وأن تطرقنا إليها أعلاه في حديثنا عن إرهاصات الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية. حيث بدأ هذا الأخير ببداية الاستعمار، وترعرع وكبر في كنفه بلمسة صاخبة ومنادية للتّحرر، ثمّ واكب الاستقلال ودعا

[1]– سامية إدريس، الرّواية الجزائرية الحديثة: بين الهوية الثّقافية والهوية السّردية، قضية الرّواية الجزائرية ذات التّعبير الفرنسي، أعمال اليوم الدّراسي: " الرّواية بين ضفتّي المتوسط" (11 ماي 2011) ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2011، ص ص 109–130، ص115.

للإصلاح واسترجاع الهوية. إذا، يلاحظ المتأمّل لتاريخ الأدب الجزائري، منذ نشأته ومرورا بمراحل تطوّره عبر الزّمن، علاقته الوطيدة بالوضع السّياسي للبلد، فالاستعمار دفع بالمبدعين الجزائريين لاستعمال الأدب كوسيلة لإيصال صوتهم للعالم، فكانت كتاباتهم بمثابة أسلحة كفاحهم ودليلا خالدا على استماتتهم في الذّود عن وطنهم، كما عرف الأدب الجزائريّ منحا جديدا أثناء العشريّة السّوداء، التّي شهدت بدورها بروز أدب جديد، بسماته وخصائصه الأسلوبية، لكنّه يحمل بين ثناياه مقوّمات الأدب الجزائريّ الّذي لا يفصل بين الواقع و الخيال، ويحمل على كاهله مسؤولية ترسيخ ذاكرة شعب دنّس الاستعمار هويته وشوّه تاريخه.

وقد أكّد الباحث الأكاديمي المنشغل بقضايا الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي: أ.د "محمّد بوجاجة" Mohamed BOUDJADJA، على تأثّر الكاتب الجزائري بالسّياق التّاريخي وتأثيره فيه؛ فالإبداع الأدبي الجزائري هو حصيلة تفاعل بين الاثنين، وجاء على لسانه في هذا المضمار:

> *« Les écrivains algériens ont été constamment imprégnés, façonnés par contexte historique dans lequel ils ont vécu et ils ont été mus par la nécessité de retracer la mémoire à travers leurs écrits »*[1]
>
> *" لطالما تشبّع الكتّاب الجزائريّون بالسّياق التّاريخي الّذي عاشوا فيه، ولطالما ساهم في تشكيل كتابتهم، فكانوا مدفوعين بضرورة ترسيخ الذّاكرة من خلال كتاباتهم"(ترجمتنا بتصرف).*

سيطول بنا الحديث عن الأدب الجزائري إذا ما حاولنا مقاربته تاريخيا، ومع ذلك فلن نوفيه حقّه في إطار دراستنا التّي لا تسع للتطرّق لجميع ظروف نشأته، ولا لحيثيات تطوّره، وهو المتفرّد بكلّ ما

[1]- Mohamed BOUDJADJA, Poétique du politique dans l'œuvre de Yasmina KHADRA, thèse de doctorat ès sciences en littérature, faculté des lettres et des sciences sociales, département des langues étrangères, université Ferhat Abas Sétif, Algérie, 2009, p29.

تحمله الكلمة من معنى؛ لهذا، والتزاما بحدود بحثنا، سنسلّط الضّوء أكثر على الأدب الجزائري في فترة التسعينيات (1990)، لأنّها الفترة التّي ينتمي إليها الأديب "ياسمينة خضرا"كاتب مدوّنة بحثنا.

1-3-الأدب الاستعجالي أو أدب المحنة (أدب التّسعينيات):

1-2-1 ظروف نشأته:

عرفت فترة التّسعينات من القرن الماضي ظهور مرحلة أدبيّة جديدة في الجزائر؛ حيث دفعت الأزمة الأمنية في البلاد لميلاد جيل جديد من الكتّاب الجزائريين سارعوا إلى نسج نصوص إبداعيّة قاموا من خلالها بسرد الوقائع الدّامية وإدانة الأعمال الهمجية والتّنديد بالواقع المأساوي السّائد آنذاك. وهذا ما جعل الكتابة الرّوائية في فترة " العشرية السّوداء" تتميز بجدّة مواضيعها وبتفرّد طرحها للقضايا الاجتماعية والسّياسية، فهي تجسيد لتحوّلات عميقة على المستويين البنائي ولموضوعاتي: أطلق عليه الأدباء الجزائريّون مصطلح "الأدب الاستعجالي".

وقد تحدّث المؤرخ الباحث الفرنسيّ المنشغل بقضايا الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة: شارل بون Charles BONN في مؤلفّه القيّم عن أدب التّسعينيات الجزائري، والموسوم بـ: Paysages littéraires algériens des années 90**:** témoigner d'une tragédi*e* عن هذا الأدب متطرقا لظروف نشأته ولقضايا منوطة به، مؤكّدا في هذا السّياق على خصوصيّة هذا الأدب الّذي ولد من رحم المعاناة، فجاء على لسانه:

> *« Les années 90 sont pour l'Algérie, chacun le sait, celles d'une violence d'autant plus cruelle qu'elle semble chaque jour davantage en renvoyer les tentatives d'explication à une tragique dérision. (...)Malgré cet environnement, la production littéraire continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur en Algérie. Plus encore : cette*

horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différente. »[1]

" يعلم القاصي والدّاني أنّ سنوات 1990 بالنّسبة للجزائر هي سنوات عنف، عنف فيه من القسوة ما يجعل من محاولات تفسيره يوما بعد يوم مبعثا للسخرية المؤلمة (...)على الرّغم من هذه البيئة، يستمر الإنتاج الأدبي و يتجدّد، لكن دون أن يجتث من السّياق السّياسي أو ببساطة دون أن يستطيع تجاوز الرّعب اليومي في الجزائر؛ بل أكثر من ذلك: هذا الرّعب الّذي يشكّل يوميات الجزائر سيخلق من لدنه كتابة مختلفة" (ترجمتنا بتصرف)

لم يكن من السّهل على المثّقفين والمفكرين الجزائريين الوقوف مكتوفي الأيدي إزاء الأزمة التّي تمّر بها البلاد، بالرّغم من أنّهم من أكثر الفئات التّي استهدفتها الجماعات المتطرفة، ففضلّوا الكلام على الصّمت ومنهم من دفع حياته ثمنا لذلك؛ نذكر الكاتب الجزائريّ " الطّاهر جاووت" الّذي اغتالته أيادي الغدر سنة 1993، وهو صاحب المقولة الشّهيرة:

« Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs. Et si tu parles, tu meurs. Alors, dis et meurs »

" إنّ الصّمت موت، وأنت إن صَمِت متّ، وإن تكلمت أيضا متّ. فتكلم ومت." (ترجمتنا)

تكلّم " الطّاهر جاووت" عندما كان الكلام مرادفا للموت، محبطا بذلك محاولة إسكاته، وقد حذا حذوه الكثير من المثّقفين أمثال المسرحيّ" عبد القادر بن علولة" وأسماء كثيرة لمعت في الصّحافة والّذين

[1]-BONN, Charles et BOUALIT, Farida (sous la direction), Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie?, n°14, Paris, L'Harmattan, 1999, p7-8.

لاقوا حتفهم أيضا، فالطّبقة المثّقفة المتكلمة والرّافضة للصمت كانت الأكثر عرضة لأعمال التّصفية الإرهابية.

لكن هيهات أن يسود الصّمت عن الحقّ في بلد ضحت عنه الرّجال بالنّفس والنّفيس من أجل أن يلعلع صوت البارود، وينجلي زمن الاستعمار كي ينعم الشّعب الأبيّ بحريته. وعليه حمل جيل الكتّاب الجديد أمثال: رشيد بوجدرة، عبد القادر جمعي، سليمان بن عيسى، آسيا جبّار، ياسمينة خضرا وغيرهم، و كذا بعض الكتّاب المخضرمين على غرار محمّد ديب، على عاتقهم مسؤولية اجتماعية تتمثّل أساسا في المشاركة الفعليّة في الخروج من الأزمة وتغيير الأوضاع السائدة آنذاك.وهذا ما نستشفه من خلال إجابة الكاتب الجزائريّ " أمين تواتي " 1996 حين سئل: لماذا تكتب؟ فقال:

> *Amine TOUATI (1996) en réponse à la question :« pourquoi écrivez-vous ? » « Pour témoigner contre moi - même. C'est ma seule façon d'exister. Pour me défendre aussi. Je suis mis en accusation. Je ne connais ni l'accusation ni l'accusateur ».*[1]

> *" كي أدلي بشهادتي ضدّ شخصي. فالكتابة هي الإثبات الوحيد لوجودي، و لكي أدافع على نفسي أيضا، فأنا في قفص الاتهام، لا أعرف سبب إدانتي و لا من يدينني" (ترجمتنا)*

وفي السّياق نفسه، يرى الكاتب الكبير المخضرم "محمّد ديب" أنّ الكتابة مسؤولية المثّقفين، وأنّ روايتهم هي فقط من ستكتب التّاريخ، فجاء على لسانه (1997):

> *« Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'état algérien (...) il ne*

[1]- In : BONN, Charles et BOUALIT, Farida, op.cit, p30.

subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir ». [1]

" إنّ مسؤوليتنا باعتبارنا مثقفين مصيرية؛ فعلينا العمل على الحفاظ على مصالح البلاد وعلى بقاء الدّولة الجزائريّة...فلن يستمّر وجودها في التّاريخ إلاّ من خلال المؤلفات التّي سيتركها المثقفون للأجيال القادمة." (ترجمتنا)

وبعد التّطرق إلى الظّروف المصاحبة لنشأة "الكتابة الاستعجالية" ومراميها، نستطيع الآن فهم المصطلح ودحض ما يشوبه من غموض قد ينقص من قيمة الرّسالة التّي يحملها في طيّاته. فعكس ما قد يوحي إليه لفظ "الاستعجالي"، لا يقصد بأنّه أدب يكتب على عجالة (بسرعة)؛ بل هو يرمز للوضع المتأزم في الجزائر الّذي لا يحتمل التّأخير ولا الانتظار، وجب فيه حقن الدّماء – بأيّ وسيلة كانت– فالحالة جدّ مستعجلة. وجاء في شرح المصطلح قول الباحثة: فريدة بوعليط :

« La notion d'écriture d'urgence a été lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et de leur écriture, autrement dit l'exigence est de faire coïncider dans le temps le réel et la fiction ». [2]

"مفهوم "الكتابة الاستعجالية" هي فكرة من لدن الكتّاب الجزائريّين أتوا بها من أجل التّأكيد على ضرورة أن ترافق الكتابة الأحداث ، أو بعبارة أخرى أن يطابق الزّمن الحقيقي الخيال" (ترجمتنا)

ومنه يمكنّنا القول بأنّ "الأدب الاستعجالي" هو مشاركة الكتّاب الجزائريين في الحرب على الإرهاب، فكان السّلاح الّذي حاربوا به العنف وصوّروا به الصّراع الدّامي والوضع الدّرامي الّذي أحال

[1]- BONN, Charles et BOUALIT, Farida, op.cit, P 26.
[2]- Ibid, p35.

العيش في الجزائر إلى جحيم، فلم يكن الغرض من كتابات تلك الحقبة أدبيّا أساسا، بل كانت وسيلة لحقن الدّماء، وفي هذا السّياق تضيف الأكاديمية: فريدة بوعليط قائلة:

« Il s'agit d'emprunter les chemins de la littérature pour rendre compte d'urgence de la gravité des évènements(...) la littérature n'est qu'un moyen et non une fin en soi » [1]

"هو سلك طريق الأدب للنقل الفوريّ لخطورة الأحداث (...) فالأدب وسيلة وليس غاية في حدّ ذاته". (ترجمتنا)

ونظرا لظروف نشأته الطّارئة ولنبل المرامي منه، كان للأدب الاستعجالي خصائص مميّزة سنتطرق إليها فيما يلي.

1-2-2 الخصائص الأدبية لرواية الأدب الاستعجالي:

لقد سبق وأن أشرنا فيما سلف أن الرّواية الجزائرية المكتوبة بالحرف الفرنسي هي نوع من الأدب المتميّز، الفريد من نوعه والذي يتميز بخصائص تجعله مختلفا كل الاختلاف عن الأدب القومي الجزائريّ المكتوب باللّغة العربية، وكذا الأدب القومي الفرنسيّ؛ فلا هو عربي أصيل ولا أجنبي افرنجي غريب، إنّه أدب يحكي عن الأصالة والعرقية والثّقافة والحضارة القومية لكن بلسان أعجمي، إذا هل يتبع الفكر لسان الكاتب أم أنّ الهوية الأصل تطغى على كل المقومات اللّسانية؟ لكن قبل التّعرف على الخصائص الأدبيّة لرواية الأدب الاستعجالي، لابدّ من التّطرق أوّلا إلى خصائص النّص الأدبي بشكل عامّ، كي يستطيع القارئ أن يستشف الفرق بين أدبية الأدب المكتوب بلغته الأمّ والّذي يعكس ثقافة وحضارة شعب ما بلسانه وعقليته وموروثه الثّقافي، وإبداعية الأدب الاستعجالي الّذي يعبّر عن كلّ تلك المقوّمات القومية بلسان أجنبي.

[1]- BONN, Charles et BOUALIT, Farida , op.cit, p37.

1-2-2-1 خصائص النّص الأدبيّ عامة:

يعتبر الأستاذ "أحمد جاهمي" الغموض السّمة الأهمّ التّي تميّز النّص الأدبيّ ؛ ويقول في مقاله الموسوم بـ: النّص الأدبي سيماه وسيمياؤه:

"أنّ السّمة الأهمّ في النّص الأدبي هي الغموض، ولا نقول إنّ الغموض ظاهرة في النّص الأدبي ... وهذا معناه أنّ النّص الأدبي يعدل دائما عما تواضع عليه العامّة في مخاطباتهم، أي أنّه يتخذّ من الانزياح سبيلا إلى المتلقي فيسعى هذا إلى قرع أبوابه مرة بعد مرة للكشف عن خباياه وخفاياه، وقلّما يفلح لأنّ أيّ قراءة للنص الأدبي تؤدي إلى إلغاء نفسها، ويحتاج إلى قراءة أخرى ينتج معها تغيّر آخر في نظام التّرميز، ويتطلب هذا التّغيّر بالضرورة قراءة أخرى وهكذا" [1]

يتحلّى النّص الأدبي بصفة الغموض ممّا يجعله مفتوحا لقراءات متعدّدة، ومصدرا لتأويلات مختلفة تختلف باختلاف المتلقي وتتنوّع بتنوّع المخزون المعرفي والمخزون اللّغوي لكلّ شخص. ثمّ يستطرد " أحمد جاهمي" قائلا: "وسمة النّص الأدبي الأخرى تكمن في صعوبة القبض عليه بوصفه شحنة انفعالية تحكمها قواعد لغوية ومعايير أخلاقية وقيّم ثقافية وحضارية وفنيّة وخصائص اجتماعية، كما تحكمه قوانين داخلية متشابكة، دفعت بعض النّقاد إلى اعتبار النّص (علم نسيج العنكبوت)، وهذه السّمة هي التّي تقود إلى تعدّد القراءات وإثارة التّأمل ومن طرح التّساؤلات"[2] وهنا يشير أحمد جاهمي إلى ارتباط النّص الإبداعي بدعائم ثقافية وتشبّعه بقيّم ثقافية وحضاريّة، ممّا يجعله مشحون دلاليّا يكاد يكون الإلمام بكلّ ما يحيل إليه وفهمه ضربا من المستحيل.

وفي السّياق ذاته، عمد الباحث الكندي "جون دوليل" Jean DELISLE إلى تلخيص الخصائص المميّزة للنص الأدبي في كتابه: تحليل الخطاب سبيلا للترجمة، وعنوانه الأصلي l'analyse de discours

[1]- أحمد جاهمي، النّص الأدبي سيماه وسيمياؤه، "الملتقى الثالث" السّيمياء والنّص الأدبي ، ص ص 335- 341، قالمة، الجزائر،2014، ص 338.

2- المرجع نفسه، ص 339.

comme méthode de traduction حيث يقول أنّه هناك ستّة معايير[1] تميّز النّصوص الإبداعية الفنية نذكرها بإيجاز:

–يقوم الكاتب من خلال العمل الأدبي بعرض رؤيته للعالم، وتصوّر لواقع يريد وصفه، متحدثا باسمه، معبّرا عمّا يختلجه من مشاعر وانفعالات وأحاسيس... وبذلك تكون الوظيفة التّعبيرية للغة هي المهيمنة في الكتابة الأدبيّة.

– يمتاز العمل الأدبي –بالإضافة إلى الخيال و الإبداع– بقدرته إيحائية، إذ لا يعبّر عن فحوى الرسالة كاملا، فقسم كبير من المعنى يبقى مستترا، ومن هنا تأتي الأهمية الكبيرة للتلاعب بالإيحاءات في هذا النوع من الكتابة. حيث يمكن أن يحمل تركيب الكلمات، ووتيرة الجمل والجرس الموسيقي معنا يزيد في الرّسالة؛ وتتضح قيمة الأوزان و الجناس جلية في الشّعر، حيث تحمل في طيّاتها رمزية دلالية.

–يكتسي الشّكل أهميّة بالغة في العمل الأدبي، "يولى للشكل اهتمام في العمل الإبداعي كي يحظى المحتوى بغلاف متميّز فريد وجميل"، فاللّغة في الأعمال الأدبيّة ليست وسيلة للتواصل فحسب، كما هو الحال بالنسبة للنصوص البراغماتية، بل هي غاية في حدّ ذاتها: حيث ينصهر المبنى والمعنى في الأدب أكثر من أيّ لون آخر ليشكلا شيئا واحدا، فالتّأثير هو الغاية المنشودة من كتابة النّثر الفني أو الشّعر وليس مجرد التّواصل. تتيح الكتابة الأدبية للكاتب استعمال اللّغة بطريقة متفردة فيعكس أسلوبه شخصيته، متجنبا الكليشيهات المبتذلة التّي وإن دلّ اللّجوء إليها على شيء فإنّما يدل على قصور في الخيال وضعف القدرة على التّركيب، لذا يعمد إلى ابتكار استعارات، تراكيب لفظية جديدة، وصور مبتكرة، يحاول الكاتب من خلال تنميق الشّكل أن يكشف للقارئ العالم برؤية جديدة.

[1]- Jean DELISLE. L'analyse du discours comme méthode de traduction- initiation à la traduction française de textes en anglais- théorie et pratique- préface de Danica SELESKOVITCH- éditions de l'université d'Ottawa1984. P 35, 36.

– الغموض هو خاصية النّص الأدبي، فكلما كان النّص غنيّا، كلّما كان مشكلا من طبقات متراصة ممّا يجعله مفتوحا على تأويلات متعدّدة: إذ تختلف تفسيراته بتعدّد القرّاء (يتغيّر معنى النّص بتغيّر القارئ كما لو أنّ للكلمات خاصية متغيّرة.

–الأزلية هي ميزة للكتابة الأدبية، فبالرغم من أنّ العمل الأدبي هو مرآة عاكسة لحقبة زمنية معيّنة، فالرّوائع الأدبية قد اجتاحت الأزمنة والمسافات، وما إعادة ترجمتها من فترة إلى أخرى إلاّ للحفاظ على لبّها بتحيين شكلها، فكما يقول الشّاعر كيتز:"يبقى العمل الإبداعي جوهرة ثمينة للأبد"

–وأخيرا، لا يمكن للزمن أن يبلي العمل الأدبي لأنّه يتطرق لقيّم كونية، حيث لا نقرأ الأعمال الأدبية القديمة فقط لقيمتها الجمالية، بل أيضا لمواضيعها التّي لا تبلى كـ: الحبّ، الموت، الدّين، المأساة البشرية، الهوس الوجودي، والعلاقات بين البشر، وهي كلّها مواضيع كونية وصالحة لجميع الأزمنة.

من الواضح أنّ "جون دليل" Jean DELISLE قد ذكر سمات النّص الأدبي بالتّفصيل، فتطرق إلى ما تطرّق إليه كلّ من أحمد جاهمي ، وزاد عليه فكان وصفه أشمل وأدقّ، وإذا أردنا أن نلخص أهمّ سمات النّص الأدبيّ لدى الباحثين، نذكر: هيمنة الوظيفة التّعبيرية حيث أنّ النّص الأدبي ما هو إلاّ مزيج من تلميحات وإيحاءات، ورمز وخيال، إذ ينزح كاتب الأدب إلى استعمال تراكيب غريبة وانزياحات أسلوبية ودلالية بل يتعمّد إلى التوسل بكلّ ما أوتي من وسائل لغوية بغرض الإثارة والتّشويق وجلب القرّاء، وهذا ما يجعل العمل الأدبي عملا فنيّا غامضا إلى حدّ بعيد مفتوحا على تأويلات تتعدّد بتعدّد القراءات والقرّاء.

لكن "العبرة ليست في التّعرف على سمات النّص بقدر ما هي في مساءلة النّص للوقوف على طاقاته السّيميائية وما تثيره من رغبة تفتحها لذة القراءة وتنهيها متعة التّأويل، وعندئذ يغدو النّص الأدبي

الصّامت ناطقا، من حيث أنّنا نتلقاه ونحاوره فيكشف لنا عن جوانب من كنهه، وتظل جوانب أخرى خافية عنا لا تنفتح لنا إلاّ إذا عاودنا القراءة مرة بعد مرة"...[1]

كلّ الصّفات التّي ذكرت يتحلىّ بها النّص الرّوائي الجزائريّ كأيّ نصّ أدبي آخر، لكنه يتميّز بسمات تجعله متفردا، سنرى فيما يلي ما الخصائص المميّزة للأدب الاستعجالي، ونتحدث عن علاقتها بترجمته.

1-2-2-2 خصائص "رواية الأزمة" الأدبيّة:

بعد أن عرضنا في العنصر السّابق أهمّ خصائص النّص الأدبيّ عامّة، وكلّها موجودة في خصائص الأدب الاستعجالي، سنسلّط الضّوء على خصائص الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ؛ وإنّ لأوّل الخصائص التي تميّز الرّواية الجزائرية المكتوبة بالحرف الفرنسي، لهي تسمياتها الغريبة التي تثير فضول القارئ للاطلاع عليها والكشف عن خباياها، ألاّ وهي: رواية الأزمة، الرواية المحنة، ورواية العنف والرواية السوداء ومحكيات الإرهاب وكلها مسميات تحيل للأدب الاستعجالي الذي شكّل ظاهرة تستحق الدّراسة؛ ارتبط ظهوره بمأساة وطنية فكان مضمونه محنة الجزائر التّي مرّت بها في "العشرية السّوداء". لكن تجدر الإشارة بأّنه على الرّغم من "العنف" الّذي يهيمن على المتن الرّوائي وسوداويّة المشهد في البناء السّردي إلاّ أنّ الأعمال الأدبيّة التّي صدرت خلال هذه الفترة هي من الخصائص الأسلوبية والفنيّة الجمالية ما جعلها تحصد الكثير من الجوائز الأدبيّة العالميّة.

وأمّا عن أهمّ مميّزات الرّواية السّوداء[1]، كما أوردها الباحثان: الأستاذ عامر رضا و الأستاذة: كريبع نسيمة، في مقالهما المشترك: "رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة و إشكالية التّرجمة"، فسنوجزها فيم يلي:

---

[1]- أحمد جاهمي، المرجع السّابق ، ص339.

1- خصائص أسلوبية و أدبيّة تتمثّل في: انفتاحها على مختلف الأجناس الأدبيّة و الفنيّة؛ فقد أصبحت الرّواية المترجمة المعالجة لقضية "العنف" أكثر اتساعا لاستيعاب غيرها من الأجناس، كالمقال الصّحفي، مثلما فعله الرّوائي "رشيد بوجدرة" في روايته تيميمون Timimoun، والحديث عن قضية قتل الثّقافة والفن في الجزائر، كما نجده عند الرّوائي ياسمينة خضرا فيروايته : بما تحلم الذّئاب؟ وعنوانها الأصليّ: A Quoi Rêvent Les Loups. أضف إلى ذلك، اتسمّت الرّواية الاستعجالية بالتّعدّد اللّغوي؛ حيث نجد في المتن السّرديّ الواحد جميع مستويات اللّغة من الفصحى إلى العاميّة.

2- أمّا فيما يتعلّق بالجانب الموضوعاتي؛ فقد كان "العنف" هو المادة الخامّ التّي تفنّن في تشكيلها الروائيون الجزائريّون، فنقل كلّ منهم بشاعة المحنة وصوّر الأزمة الجزائريّة.

كما ركّزت الرّواية الجزائرية في التّسعينيات على إبراز شخصيّة المثّقف الجزائريّ، بغضّ النّظر عن انتمائه المهني أو الإيديولوجي، ليكون الشّخصيّة الرّئيسية في العمل السّردي.

استنادا لما سبق، يمكننا ربط صعوبة ترجمة الرّواية الجزائرية باللّسان الفرنسيّ وتعذرها أحيانا بالخصائص الفنيّة للنّص الرّوائي الجزائريّ؛ إذ يتوّجب على المترجم نقل القيّم الجمالية والبلاغية والعاطفية والخيالية في نصه المترجم مع توخيه الأمانة في محاولة لخلق نص مماثل في المعنى ومطابق في الأثر على القارئ.

3.1. إشكال الهويّة الثّقافية في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّسان الفرنسي.

أثار الأدب الجزائريّ جدلا واسعا في الأوساط النّقديّة مسّ بشكل أساسي مسألة "الهويّة"، وشكّلت الرّواية المكتوبة بالفرنسيّة المحور الرّئيس فيه من حيث أنّها ظاهرة ثقافية ولغوية فريدة من نوعها، أثارت هي الأخرى حفيظة النّقاد والدّارسين؛ فاختلفوا في تصنيفها وتباينت وجهات نظرهم فيما يتعلّق بقضية

[1]- عامر رضا ، نسيمة كريبع: رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة و إشكالية التّرجمة، مجلة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، المجلّد 1، العدد 1، ص ص 238- 252، 2009، ص 240.

انتمائها: بين من يعدّها رواية فرنسية لأنّها كتبت بالحرف الفرنسيّ، وهؤلاء يربطون اللّغة بالهوية دون اعتبار لفحوى المواضيع التّي يعالجها الكتّاب، وبين من يدرجها في خانة الرّواية العربيّة باعتبار مضامينها الفكريّة والاجتماعية.

وفي هذا المضمار، ولتعذّر الخوض في مسألة هويّة الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية بالتّفصيل، سنكتفي بالإجابة على بعض التّساؤلات التّي لها علاقة مباشرة مع بحثنا؛ حيث سنبحث عن شرح مقتضب لماهيّة الهويّة، ونحاول فهم العلاقة التّي تربط الرّواية الجزائرية باللّسان الفرنسي بالهويّة، كما سنتطرق بإيجاز لأهمّ مقوّمات الهويّة الثّقافية الجزائريّة وتمظهراتها في المتن الرّوائي المكتوب بالحرف الفرنسي.

1-3-1 مفهوم الهوية:

وأمّا عن تعريف الهوية فهو أمر معقد تعقيد المسائل الفلسفية، فالهوية انتماء وبصمة وانتساب إلى موطن ما أو فكر ما أو عقيدة ما، لكنها تبقى نسبية وفردية رغم تعلقها بالجماعة. وهنا تكمن الصّعوبة في تحديد مفهوم الهوية، وقد حاول النّاقد "سعد البازعي" التّطرق إلى مفهوم الهوية من منظور أدبي في كتابه "شرفات للرّؤية" فعرفها قائلا": "لعلّها مزيج من الهويّة المحليّة أي المؤثرات الثّقافية الدّاخلية من لغة ودين وموروث شعبي مع بعض المؤثّرات الخارجية الغربية المّاديّة والمعنوية"[1]، وهنا يجيب ضمنيا على السّؤال الذي يطرح عما إذا كانت الرّواية الجزائرية فرنسية لأنّها كتبت بلغة "موليير".

[1]– نورة بعيو، الرّوائي الجزائري المعاصر بين مطرقة العولمة و سندان الهويّة – أعمال اليوم الدّراسي: " الرّواية بين ضفتّي المتوسط" (11 ماي 2011) ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2011، ص ص 133-154، ص 135.

فلا يمكن تصنيف الأدب على اعتبار لغة الكتابة، فاللّغة هي تعبير النّاطقين بها عن "رؤيتهم للعالم"وهي ركن من أركان الهويّة وليست هي الهويّة كلّها، بالإضافة للغة يساهم الدّين والموروث الشّعبي في تشكيل هوية نص ما، دون إهمال عوامل ماديّة ومعنوية أخرى.

وفي السّياق نفسه، تطرّقت الباحثة "سامية إدريس" في دراستها الموسومة بـ: الرّواية الجزائرية الحديثة بين الهويّة الثّقافية والهويّة السّردية إلى قضية "الهوية"، فهي تزعم أنّ الهويّة ليست قالبا جاهزا توضع فيه الرّواية للنظر في مدى مطابقتها لمعايير ثابتة لا تتغيّر، حيث"أفضت المقاربات الفلسفية واللّغوية والنّفسية والاجتماعية المعاصرة لمفهوم الهويّة إلى نتيجة مؤكدة مفادها أنّ الهوية ليست سجلا أو وعاء لجملة من السّمات والخصائص الثّابتة والدّائمة والمحدّدة سلفا بل هي تتضمن عمليّة تشكيل وإعادة تشكيل مستمرة لمضامين وقيّم ثقافية ضمن كليّة متماسكة تضمن الشّعور بديمومتها ووحدتها في الزّمن" [1]

فالأستاذة "سامية إدريس" تعتبر الرّواية حاملا من حوامل الهويّة الثّقافيّة، وهي تعدّها آلية من آليات تشكيل الهويّة الثّقافية وتمثيلها في آن واحد: لا شكّ أنّ الرّواية الجزائريّة تضطلع بدور رئيس في تشكيل الهويّة الجزائرية وإعادة صياغتها"كي تستوعب كلّ أبعادها من جهة ولتنسجم أكثر مع مقتضيات السّياق الثّقافي العالمي، وهذه واحدة من أبرز وظائف الرّواية بوصفها صورة عن الهويّة وتمخضاتها في المجتمع" [2]

1-3-2 الهوية وعلاقتها بالثّقافة:

كما تؤكد الأكاديمية المهتّمة بدراسة الأدب المغاربي باللّسان الفرنسي على وجود رباط الوثيق بين الهويّة والثّقافة، فجاء على لسانها: " وبين الهوية والثّقافة علاقة وثيقة، قائمة على التّفاعل المستمر فمضمون هذه العلاقة هو التّشكيل والتّشكّل: فمن ثقافتنا نشكّل هويتنا، لكنّ الثّقافة الواحدة قد تستوعب

[1]- سامية إدريس، المرجع السّابق، ص 127.

[2]- المرجع نفسه ، ص 130.

عدّة تشكيلات للهويات(..). المؤكد هو أنّ الهويّة بأوجهها المتعدّدة و"الهويّة الثّقافية" بالتّحديد ليست معطى جاهزا أو ماهية مطلقة، إنّها عمليّة تاريخية خاضعة لشرط الزّمان والمكان ولمبدأ التّغيّر المستمر"[1]

اعتبارا لكلّ ما سبق ذكره من تعاريف حول الهوية، نخلص بالقول أنّ الهويّة ليست مرادفا للغة، إنّما هي محصلّة تفاعل عدّة عوامل، ولها علاقة وطيدة بالثّقافة. فالثّقافة هي من تشكّل الهويّة، لتصبح الهويّة مقوّما من مقوّمات ثقافة ما، فالعلاقة بينهما تخضع لمبدأ التّغيير وتكرّس مبادئ التّشكيل والتّشكّل، فلا وجود لإحداهما دون الأخرى: لذا غالبا ما تربط الهويّة بالثّقافة فنقول الهويّة الثّقافية.

1-3-3 مقوّمات الهويّة في الخطاب الرّوائي الجزائري:

تقرّ الباحثة والأكاديمية الجزائريّة " نورة بعيو" بأنّ قارئ الخطاب السّردي الجزائري المعاصر يشعر بأنّه خطاب جزائريّ بامتياز، لغة وفكرا ورؤية وموقفا"[2]، وقد برزت الخطابات الرّوائية الجزائرية المعاصرة بتجسيدها لأسس الهويّة الجزائرية بثالوثها المعروف: اللّغة، الدّين و التّراث بقسميه المعنوي والماديّ.[3]وتتجلّى حسبها الهويّة الجزائرية في تمظهراتها في الرّواية الجزائرية، والتّي تشكّل خصائصها المميّزة، نذكرها بإيجاز:

1-3-3-1 اللّغة الرّوائية والموروث [4]:

وهي ترى بأنّهما مكوّنان من مكوّنات الهويّة يتضافران ويلتحمان لتشكيل عمارة النّص الرّوائي؛ فالمتن الرّوائي خليط هجين تتعايش من خلاله أجناس أدبيّة متنوّعة، كما تميّزه التعدّدية اللّغوية، فضلا عن حضور اللّهجات المحليّة واللّغة العامية، واستعمال للأقوال المأثورة والأمثال والحكم.

1- سامية إدريس، مرجع سابق ، ص 127.

2- نورة بعيو، المرجع السّابق ، ص 138.

3- المرجع نفسه ، ص 139.

4- المرجع نفسه، ص 141.

1-3-3-2 الفضاء الحكائي/ المكاني:

تذكر الباحثة أ.د. نورة بعيو "جمالية المكان" على أنّها ملمح من ملامح الهويّة الجزائرية؛ في إشارة منها لعمق العلاقة بين الإنسان والمكان الّذي يعيش فيه، و كيف له أن يتأثر به، كما ترى أنّ الفضاء المكاني في الرّواية وثيق الصّلة بمكوّنات الهوية الأخرى؛ وقد أوردت أمثلة توّضح المكانة المرموقة التّي تتبوؤها المدينة أو حتّى الرّيف لدى بعض الرّوائيين الجزائريين على سبيل المثال: المبدع الجزائري " جيلالي خلاص" في حديثه على القصبة التّي تكوّن جزء من كينونة الإنسان الجزائريّ بل العاصمي تحديدا، وتطرقت إلى تعلّق سكان مدينة قسنطينة بجسورها وبأزقتها الضّيّقة، كما جاء في رائعة الأديبة " أحلام مستغانمي": ذاكرة الجسد.[1]

1-3-3-3 إعادة قراءة التّاريخ الوطنيّ يكرّس الهويّة[2]:

لا يكاد يخلو نص روائي جزائريّ واحد من ذكر أمجاد ثورة التّحرير الوطني، ولا بربط الواقع بتواريخ أحداث مهمّة، ممّا يضفي على النّص صبغة واقعية أكثر، ويعطي للأحداث المحكية مصداقية، و هي في الوقت ذاته ترسيخ لأحداث بارزة وتدوين للتاريخ بحروف من ذهب، فإعادة قراءة التّاريخ من خلال الإبداع الرّوائي لخير وسيلة لتكريس الهويّة.

بعد التّمعّن في الظّروف التّي تمخضت عنها الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسي ومختلف المراحل التّي مرّت بها، يبدو لنا أنّ إشكال الهويّة لا يجب أن يطرح؛ فالأديب الّذي يلزم نفسه أن يبدع استجابة لمطلب اجتماعيّ، إذ يرى بأنّه مجبر على أداء رسالة وطنيّة؛ عليه أن يكتب وطنه و يصوّر مأساة شعبه و يصرخ من خلال كلماته ليسمع صوته ويوصل نداءه إلى أقاصي الدّنيا، لا يسأل عن هويّة أدبه فلظروف لا تخفى على اللّبيب، أجبر الكتّاب الجزائريّون على التّوسل بالحرف الفرنسي لكتابة أدبهم؛ وقد أبدعوا في

[1]- نورة بعيو، المرجع السّابق، ص 139.

[2]- المرجع نفسه، ص 153.

استعمال هذه الأداة، لينتجوا أدبا ينضّح "جزائرية" لا غبار عليها، فبالنسبة للرّوائيين الجزائريين كان الأدب وسيلة لا غاية في حدّ ذاته.

2-ترجمة الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ إلى العربيّة:

2-1 رهانات ترجمة الرّواية الجزائرية باللّسان الفرنسيّ إلى اللّغة العربيّة:

لم تكن الظّروف التّي شهدت إفراز النّصوص الرّوائية الجزائرية باللّسان الفرنسي لتغري الأديب بالكتابة، بقدر ما أجبرته عليها؛ ففي معظم الحالات كان الكاتب بين مطرقة حريّة الإبداع الأدبي وسندان توثيق وقائع تاريخية. كما لم يكن استعمال اللّغة " الفرنسيّة" لغة للتعبير اختيارا بقدر ما كان "قدرا"؛ فجاءت ترجمة هذه الرّواية "ضرورة ملّحة".

فلا يختلف اثنان على أنّ ظروف ترجمة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية إلى اللّغة العربيّة كانت ظروفا خاصة منبعها الضرورة والحتمية، على حدّ تعبير مالك حداد حين قال: " فجاءت ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربيّة ضرورة ثقافية وقومية ووطنية"؛من حيث أنّه أسهم في التّعريف بالقضيّة الجزائريّة في الحقبة الثّوريّة كما تكّفل بالتوثيق لأزمة التّسعينيات من القرن الماضي، وقد اهتّم بترجمته كوكبة من المترجمين العرب من مصر وسوريا ولبنان، في مبادرة منهم لدعم الكفاح الجزائريّ ضدّ المستعمر الفرنسي (سنأتي على ذكر أمثلة فيما يلي). ليس هذا فحسب، فترجمة الأعمال الإبداعية الجزائرية بالحرف الفرنسي دفعت عن الفرد الجزائريّ التّهم التّي شكّكت في هويّته، فكانت برهانا قاطعا على انتمائه لوطنه واستماتته في الدّفاع عنه بغضّ النّظر عن الأدوات المستعملة.

إذا وبناء على كل ما سبق، لا يمكن لأي شخص أن يشكك في الهوية القومية للأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية، فهو جزائريّ وطنيّ حتّى النّخاع، بغض النّظر إن كانت أفكاره تتماشى وأفكار منظومة السّلطة أم تمشي ضد تيارها، لأنّ الغرض الحقيقي من كتابته نبيل ودوافعه سليمة ألاّ وهي

إسماع أنين الجزائريّ ولو بلغة مخالفة في كل أرجاء المعمورة. لكنّ السّؤال المطروح بخصوص الهوية يظهر للسطح مجددا أثناء العملية التّرجمية؛ فبما أنّ الرّوح المبثوثة في المتن الرّوائي جزائرية منبثقة من بيئة شرقية ومبنية على ثقافة عربيّة إسلامية، وبما أنّ النّص الفرنسيّ ما هو إلاّ تعبير عن كلّ ذاك بلغة أجنبيّة، فهل ترجمة النّص إلى العربيّة سيكون إعادة ترجمة، باعتبار أنّ النّص الفرنسي هو ترجمة لنص جزائريّ؟ أم هو عودة للأصل؟ وبالنّظر للخصائص الثّقافية التّي تميّز النّص الجزائريّ، هل يتأتّى لأيّ مترجم يتقن اللّغتين الفرنسية والعربيّة أن يترجمه بكلّ سهولة؟

لقد بادر الباحث اللّغويّ، والنّاقد الأدبيّ، والرّوائي الضّليع باللّغتين العربيّة والفرنسية والمترجم الأدبي أمين الزّاوي بطرح أهمّ التّساؤلات التّي قد تتبادر إلى ذهن المقدم على ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسيّة إلى اللّغة العربيّة، في ورقة بحثيّة قيّمة تضمنت طرحا لإشكالات ترجميّة عميقة لجنس أدبيّ متفرّد. وسمّ أمين الزّاوي دراسته بـ: "من التّرجمة إلى عودة النّص– سؤال في ترجمة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة إلى العربيّة".

ومن بين الأسئلة الجوهرية، على حدّ تعبير أمين الزّاوي، في مساءلة ظاهرة الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي: " أليس الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة ترجمة لنص غائب؟ ألاّ يعتبر النّص المكتوب بالفرنسية نصا يخفي خلفه نصا آخر؟ أليس النّص المكتوب بالفرنسيّة قناعا لنص مستور أو مستتر؟(...) أليس الكاتب بالفرنسيّة بمترجم لذاته؟ أو مترجم نفسه؟"[1]

وقد أجاب الباحث واصفا حال الكاتب الجزائريّ باللّغة الفرنسيّة قائلا:

" (...) فهو في برزخ، أو كمن يمشي على حدّ الشّفرة، يتجاذبه نصّان: نصّ يعوم في تقاليد السّلسة الأدبيّة الغربيّة ونص ملتحم

[1]– أمين الزّاوي، من التّرجمة إلى عودة النّص، سؤال في ترجمة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة إلى العربيّة، مجلة المترجم، الجزائر، العدد1، جوان 2001، ص 56.

بالواقع السّوسيولوجيّ والأنثروبولوجي والسّياسي المحليّ، متموقع في الذّاكرة بكلّ ما لها من انتماءات ظاهرة أو مستترة أو نائمة لا تظهر إلاّ في لحظة التّجلي الإبداعي."[1]

يصوّر "أمين الزّواي" من خلال هذه المقولة معضلة الرّوائي الجزائريّ في الكتابة بالفرنسيّة من حيث أنّه يعيش حالة " انشطار" بين عالمين؛" فالأديب الجزائريّ الّذي يكتب بالفرنسيّة يفكّر بلغته الأصيلة لغة الأمّ والطّفولة والميثولوجيا و الدّين، ويكتب بلغة ثانية لها انتماء ومنطق آخر، أي لغة الإبداع." [2]

وخلص أمين الزّاوي إلى الجزم بأنّ الكتابة باللّغة الفرنسيّة بالنّسبة للمبدع الجزائريّ هي " ترجمة من نوع خاصّ تحمل قلق النّقل والانتقال: الرّحلة من المنطوق الّذي ينتمي إليه سلسلة ثقافية ومعرفيّة ولغويّة لها منطقها التّاريخي والوجوديّ الخاص بها، إلى حالة المكتوب الّذي ينتمي إلى سلسلة معرفيّة ورموزية أخرى لها منطقها الخاص بها" [3]

كما يذهب أبو القاسم سعد الله إلى ما ذهب إليه الزّاوي، فجاء على لسانه: " أوّل عمل يكتبه أديب من شمال إفريقيا هو عادّة ترجمة شخصيّة، يفصح فيها عن انتمائه إلى عالمين مختلفين، كما يعبّر فيها عن ألمه من عدم استطاعته أن يجد مكانا في أيّ من هذين العالمين."[4]

بما أنّ هناك إجماع على أنّ النّص الرّوائي الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ هو ترجمة لنص مستتر، على حدّ تعبير الزّاوي، حيث يلفي قارئه "غرابة" التّي هي من سمات النّص المترجم عادّة، ويحسّ بأنّ لغة التّعبير وفحوى النّص ينتميان إلى مشهدين ثقافيين مختلفين، و لذا "فالتّرجمة التّي تنشدها النّصوص

[1]– أمين الزّاوي، المرجع السابق– ص 57.

[2]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4]– بعلي الحفناوي، المرجع السابق، ص 35.

الجزائرية، هي بالدّرجة الأولى التّرجمة الثّقافية الكفيلة بالكشف عن عبقريتها وأصالتها" [1]ولا يسعنا هنا إلاّ تبني قناعة الرّوائي والمترجم " أمين الزّاوي" ونخلص للقول بأنّ ترجمة النّص الرّوائي الجزائريّ المكتوب بالحرف الفرنسيّ هي "رجوع للأصل".

2-2 علاقة التّرجمة الأدبيّة بالثّقافة:

لا يعدّ تميّز النّص الإبداعي عن غيره من النّصوص السّبب الوحيد الّذي يجعل من ترجمته أمرا معقّدا أحيانا، فارتباط التّرجمة بالثّقافة إحدى المسائل الشّائكة التّي غالبا ما تطرح عندما يتعلّق الأمر بالأدب: ففي الواقع، كما وصفتها جمعية الترجمة الأدبيّة الأمريكية (ALTA) في مقال بعنوان "البدء في الترجمة الأدبية"، "المترجم الأدبي يترجم ثقافة، وليس مجرد لغة".

وفي معرض حديث منى بيكر Mona BAKER في موسوعتها الشّهيرة للدّراسات التّرجمية Routldge Encyclopedia Of Translation Studies على الرّباط الوثيق بين التّرجمة الأدبيّة والبيئة الثّقافية والاجتماعية التّي ينشأ فيها العمل الإبداعي أو ينقل إليها تقول:

> *"Literary translation is then a very social, culturally-bound process where the translator plays a key role in a complex series of interactions."*[2]

> *"الترجمة الأدبيّة هي عملية تحكمها عوامل اجتماعية وثقافية، حيث يلعب المترجم دوراً رئيسياً في سلسلة معقدة من التفاعلات." (ترجمتنا)*

كما تنوّه بالدّور الفعّال الذي يضطلع به مترجم الأدب في ظلّ تعقّد العمليّة التّرجمية.

[1]– المرجع نفسه، ص 279.

[2]- Mona BAKER, Kristen Malmkjaer, Routldge Encyclopedia Of Translation Studies, Psychology Press 1998 ,p 149

أمّا الدّكتور محمّد عناني- عميد المترجمين العرب، رحمه الله- فقد وضع في كتابه" التّرجمة الأدبية بين النّظرية والتّطبيق" شرحا لما يعنيه بالثّقافة قائلا:

> *" إنّ من هذه الجوانب الإنسانية الإلمام بالمبادئ الأولى (...)، ودلالات المجاز والكناية والأمثال الشّعبية والحكم التّراثية والقيّم الدّينية والعادات الاجتماعية التّي تؤثر في مدى تذوّق السّامع أو القارئ لقصيدة أو لقصة ما. وقس على ذلك ما أسميته بالثّقافة، وأقصد أسلوب الحياة الّذي هو جماع تقاليد موروثة وأعراف آنية، والتقاء تيارات الماضي بالحاضر وتفاعلها وتطوّرها على مرّ الزّمن، والمناهج الفكريّة المتولدة من ذلك، وكلّ ما عساه أن يؤّثر في مدى تذوّق القارئ أو السّامع للنّص الأدبيّ."* [1]

فالثّقافة من وجهة نظر المنّظر محمد عناني هي الإلمام بالمبادئ التّي تتيح فهم دلالات التّعابير المجازية بجميع تجليّاتها، فما الأمثال و الحكم و غيرها إلاّ تعبير عن قيّم تراثية و حضارية، ولها تأثير كبير على تذّوق المتلّقي لأيّ ملفوظ إبداعي.

"إذا الثّقافة هي الجسد واللّغة هي قلبه، وينتج من التّفاعل بينهما استمرار طاقة الحياة. وكما أن الجرّاح الّذي يجري عملية القلب لا يستطيع أن يتجاهل الجسد الّذي يحيط به، لهذا كان المترجم يقوم بعمليّة محفوفة بالمخاطر حين يتعامل مع النّص بمعزل عن الثّقافة"[2]

3-2 أهميّة ترجمة الأدب الجزائريّ إلى اللّغة العربيّة:

هبّ ثلّة من المترجمين العرب من مشارقة ومغاربة إلى ترجمة الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة إلى اللّغة العربيّة، مدفوعين في بادئ الأمر بحماس ثوريّ؛ في مبادرة منهم لمساندة الثّورة الجزائريّة ومؤازرة الشّعب الجزائريّ في محنته.

1- محمد عناني، التّرجمة الأدبيّة بين النّظرية والتّطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 2 ، 2003. ص 7.

2- سوزان باسنت، تر. أميرة حسن نويرة، الأدب المقارن، مقدمة نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص38.

ففي مطلع السّتينات أسّست وزارة الثّقافة السّوريّة بالعاصمة دمشق: "سلسلة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة"صدرت عنها ترجمات عربيّة لعدّة روايات جزائريّة كتبت بالفرنسيّة، للتعريف بالأدب الجزائريّ لدى القارئ العربيّ ، واتسمت التّرجمات الصّادرة بالحسّ النّضالي الثّوري أكثر من الحسّ الجمالي، إلاّ أنّها خدمت الأدب الجزائريّ بشكل كبير، واستطاعت أن تعرّف بأهمّ الكتّاب الجزائريين من جيل الخمسينيات أمثال: مالك حداد، محمّد ديب، مولود فرعون، آسيا جبّار، كاتب ياسين، رشيد بوجدرة... وفي هذا الإطار، ترجمت أوّل رواية جزائريّة ناطقة بالفرنسية بعد الاستقلال من قبل الدّكتور : سامي الدّروبي من سوريا ثلاثيّة: محمّد ديب المشكّلة من الرّوايات التّالية: الدّار الكبيرة، و"النّول"، و"الحريق".[1]وهي العمل الرّوائي الّذي سجلّ بعمق الواقع المرير الّذي كان يعيشه الجزائريّون إبّان الحقبة الاستعماريّة. وكان العمل المترجم ذو قيمة أدبيّة حيث لا يكاد قارئه يشكّ أنّه كتب بالعربيّة أصلا. وكان للمترجمة السّورية " ملكة أبيض العيسى" فضل كبير على الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية حيث قدّمت ترجمات هامّة عرّفت القارئ العربيّ به لعلّ أكثرها تميّزا هو ترجمتها لرواية "نجمة" لكاتب ياسين الصّادرة 1963، فاختيارها لهذه الرّواية بالذّات ينمّ عن ذوقها الأدبي الرّفيع، لأنّ "نجمة" هي أعقد نصوص الرّواية الجديدة كما وصفها النّقاد الأدبيّون الفرنسيّون. [2]

كما صدرت عن هذه السّلسلة ترجمات لروايات مالك حداد: " سأهبك غزالة" *Je T'offrirai Une Gazelle*، و"رصيف الأزهار لا يجيب" *Le Quai Aux Fleurs Ne Répond Plus* ، و "المعلّم والتّلميذ"

[1]– بوعلي كحال، ترجمة الرّواية المغاربية النّاطقة بالفرنسية بين الرّهانات السّوسيوثقافية وإشكالات التّرجمة الأدبيّة، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، المركز الجامعي تمنغانست، الجزائر، المجلّد 08 ، العدد 02 ، 2019، ص ص 416-433 ، ص 417.

[2]– أمين الزّاوي، ملكة أبيض العيسى سفيرة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية، (مقال صحفي نشر بتاريخ 8 جويلية 2019م). https://alarab.uk .

L'élève Et La Leçon، ورواية مولود فرعون: " نجل الفقير" *Le Fils Du Pauvre* ، وغيرها من النّصوص المؤسسة للأدب الجزائريّ.

وقد لعب المترجمون المشارقة دورا فاعلا في التّعريف بالأدب الجزائريّ، في مرحلة ما، لا سيّما تلك التّي عرفت فيها الجزائر نسبة أميّة عالية، وكانت اللّغة الفرنسيّة هي اللّغة الرّسمية والوحيدة في الجزائر آنذاك.

وفي سياق الحديث عن أهمية ترجمة الأدب الاستعجالي يأتي الباحث الأكاديمي جلال حمودة مؤكدا في دراسته التّي تحمل عنوان: " التّرجمة وسيطا لتناقضات الهويّة اللّغوية في الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة حالة محمد ديب نموذجا"على الدّور الحضاري و التّواصلي الّذي تلعبه ترجمة الأدب الجزائريّ إلى اللّغة العربيّة، وهو تجسيد لجوهر العمليّة التّرجمية ، حيث يقول:

> *" إنّ التّرجمة في هذا الحال (حالة الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسي)، تجسّد دورا مهما منوطا بها، خصوصا في حالة مثل هذه، إذ تشكّل عموما همزة وصل بين ثقافات مختلفة، لكنّها هنا جسر تواصل و في الوقت نفسه مهدّئ لنزاع داخليّ إن صحّ القول، نزاع قد يكتنف بعض الكتّاب الّذين وجدوا أنفسهم مقيّدين للكتابة بلسان فرنسيّ فحسب: إنّها حالة من الانشطار اللّغويّ و العيش بين عالمين؛ عالم يعيشون وسطه فيؤثر فيهم ويكتبون منه ولأجله، وعالم لغويّ يكتبون به.(...)ولهذا النّزاع نوع آخر، نجده عند النّقاد حول قبول هويّة هذا الأدب."* [1]

إن المتمعن في قول الأستاذ "جلال حمودة" يفهم أنّ ترجمة الأدب الجزائريّ إلى العربيّة هي الطّريقة المثلى التّي يحلّ بها نزاع الهويّة الّذي يؤججه تباين آراء النّقاد واختلافهم فيه، وأنجع وسيلة

[1]– حمودة جلال،خروب محند أويحي، التّرجمة وسيطا لتناقضات الهويّة اللّغويّة في الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية، حالة محمد ديب أنموذجا، مجلة معالم، المجلّد10، العدد 01 ،2020، ص 31–44.

لتخليص الرّوائي الجزائريّ من شعور "الغربة" الّذي يكتنفه عندما يجد نفسه مجبرا على الكتابة بالفرنسيّة. وهو بهذا يحذو حذو "مالك حداد" الّذي كانت الفرنسيّة "منفاه"، وكان عجزه عن التّعبير باللّغة العربيّة يؤثّر فيه كثيرا، فقد روى "سليمان العيسى" لأمين الزّاوي أنّه أثناء استضافتهم لمالك حداد هو وزوجته المترجمة "ملكة أبيض العيسى"، بعد الاستقلال، ألقت عليه ترجمة لديوانه الشّعريّ " الشّقاء في خطر" بالعربيّة، بكى، لأنّه حزّ في نفسه ألاّ يفهم شيئا ممّا قرأ عليه من نصوصه مترجما إلى العربيّة،[1] وعن ضرورة ترجمة الأدب الجزائريّ إلى العربيّة قال مالك حداد: " فجاءت ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربيّة ضرورة ثقافية وقومية ووطنية، حتّى يتحقّق التّواصل بين الأجيال (...) إنّ هذا الأدب يحمل آثار عنف التّاريخ وصدام الثّقافات و مأساة المثاقفة. إنّه تعبير عن جرح الجزائر العميق، الّذي لم يندمل بعد. إنّه الحلم بإنسانية جديدة وبطوبائية إنسان الغد. وبالرّغم من ضعف هذه التّرجمات، فإنّها استطاعت إلى حدّ ما أن تخفف من حدّة الصّراع الثّقافي، بفضل الجسور الممدودة بين الثّقافتين، وبفضل معانقة الهوية للتمايز والاختلاف".[2]

تحيلنا قراءة ما بين السّطور لما كتبه "مالك حداد" إلى وعي الطّبقة المثّقفة الجزائريّة بأهميّة ترجمة الأدب الجزائريّ إلى اللّغة العربيّة؛ فهي ضرورة ثقافية لما لهذه الأعمال من صدى في الخارج، وضرورة قومية من حيث أنّها تذيب الفوارق بين الطّبقتين المثقفة بالعربية وتلك ذات الثّقافة الفرنسية، وهي ضرورة وطنية حيث أنّ الكتابة بالنّسبة للمبدعين الجزائريين هي طريقتهم في الثّورة على الاستعمار الغاشم وقلمهم سلاحهم الّذي رفعوه لدفع القمع والاستبداد. فمالك حداد يزعم بأنّ ترجمة الأدب الجزائريّ إلى العربيّة من شأنه أن يمدّ أواصر التّفاهم بين أفراد المجتمع الجزائريّ بمختلف أطيافه وانتماءاته، فهو ترسيخ لجرح الماضي وحلم بغد أفضل، إلاّ أنّه أشار في ختام قوله إلى ضعف هذه التّرجمات.

[1] – أمين الزّاوي، ملكة أبيض العيسى سفيرة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية، مرجع سابق.

[2] حفناوي بعلي، المرجع السّابق، ص 279.

ولا يمكن أبدا نفي ضعف التّرجمات وإن أبدعت في نقل الوقائع، نظرا لكون كلّ التّرجمات ناقصة باعتبارها عملية نقل لا تخلو من عمليات الفهم والتأويل والتحليل وفي بعض الأحيان الشرح والتي تعتبر كلها عمليات فردية ذاتية لا يمكنها أن تتطابق ولا بشكل من الأشكال مع تلك العمليات الخاصة بالكاتب الأصل حتّى وإن كان المترجم يشترك مع الكاتب في مقومات الهوية مثل الموطن واللّغة والثّقافة والحضارة والدّين. فكون المترجم من بيئة الكاتب قد يسهل في نقل مقومات الهوية بطريقة سلسة ما يجعل التّرجمة أقرب إلى الأصل لكنّها لن تتطابق معه أبدا.

وهذا ما يؤكده النّاقد "حفناوي بعلي" بعد قيامه بموازنة ترجمات بعض الأعمال الرّوائية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة إلى اللّغة العربيّة، بين مترجمين مشارقة ومترجمين جزائريين، وقد لاحظ بأنّ ترجمة الجزائريين للنصوص الرّوائية الجزائرية باللّسان الفرنسي قد تفوقت في بعض المواضع، خاصة تلك التّي تحمل سمات الثّقافة الجزائرية ذات الطّابع المحليّ، أو في المقاطع التّي تستعمل فيها بعض أسماء العلم أو كلمات من اللّهجة الجزائريّة، حيث قال:"إنّ الثّقافة والمخيال المحليّان الجزائريان مجهولان لدى المترجم المشرقي، في ترجماته للأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، و كذا الرّوح الجزائرية المبثوثة في اللّغة"[1]

أمّا عن إسهامات المترجمين الجزائريين في نقل روائع هذا الأدب إلى لغة الضّاد، فقد حدّد الدّكتور " بوعلي كحال" بداية الألفية الثّالثة كانطلاقة حقيقية بالنّسبة لترجمة الرّواية الجزائرية النّاطقة بالفرنسية، وعرفت بروز مترجمين متخصّصين في الرّواية أمثال: محمّد ساري، مرزاق بقطاش، وعبد الرّزاق عبيد، وأمين الزّاوي.[2]

[1]– حفناوي بعلي، المرجع السّابق، ص 273.

[2]– بوعلي كحال، المرجع السّابق، ص 426.

سنورد فيما يلي مثالا عن ترجمة الأديب الجزائريّ " أمين الزّاوي " لرواية لرائعة ياسمينة خضرا: A Quoi Rêvent Les Loups، بتلخيص أهمّ ما جاء في مقال الباحثينأ. عامر رضا وأ.كريبع نسيمة الموسوم بـ:رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة وإشكالية التّرجمة، حيث أثارا إشكالية ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية إبّان العشرية السّوداء إلى اللّغة العربيّة، وأتبعاها بدراسة وصفية تحليلية لترجمة رواية أمين الزّاوي لرواية "بم تحلم الذّئاب" لياسمينة خضرا إلى اللّغة العربيّة، وهي رواية عالج فيها الأديب قضية المحنة الجزائريّة، عبر تتبعّه لمسار شاب جزائريّ "نافا" الّذي كان يحلم بأن يصبح فنّانا مشهورا، لترمي به الأقدار في متاهة العنف ليلحق بركب الذّئاب البشرية التّي تمتهن ممارسة التّطرف في أبشع صوره.

وقد لاحظ الباحثان " عامر رضا" و"نسيمة كريبع" أنّ الكاتب "ياسمينة خضرا" في خطابه السّرديّ قد زاوج بين جنسين أدبيين؛ بين الكتابة البوليسية وما تحمله من فنيّات خاصة، وبين الأدب الرّوائيّ الفنّي وما يميّزه من تأمّل شعريّ، وتحليل نفساني ولغة وصفية.

وأمّا نص " أمين الزّاوي" المترجم إلى العربيّة فقد خضع، على حدّ تعبيرهما، للتبعيّة القومية؛ فقد طغى على الرّواية المترجمة مصطلحات ولغة ونفس السّارد الجزائريّ الهويّة ما جعلها تدخل في بوتقة الخصوصية الانتمائية، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدّل على أنّ المبدع و الرّوائي "أمين الزّاوي" قد وجّه ترجمته للقارئ الجزائريّ بالدّرجة الأولى ثمّ للقارئ العربيّ في الدّرجة الثّانية. وقد ساق الدّارسان في ورقتهما البحثية أمثلة عن بعض المصطلحات والعبارات ذات الصّبغة المحليّة الجزائريّة، وأخرى ذات أصل فرنسي في الرّواية الأصلية لكن كتبها المترجم بحروف عربيّة، سنذكر بعضا منها:

مثال 1 :"ورم يحاربه الأفلان بضربات علاجية. "

- هنا استعمل المترجم كلمة فرنسية كتبها بالحرف العربيّ وهي ترجمة للاختصار العبارة الفرنسية (Front De Libération Nationale) F.L.N ومقابلها العربيّ: جبهة التّحرير الوطنية.

والأمثلة عن استعمال الألفاظ الفرنسية المكتوبة بالحرف العربيّ في النّص المترجم كثيرة مثل: كارتونية، لاندوشين، كومندوس، والمولوتوف.

يرى الباحثان أنّ إدراج "أمين الزّاوي" لهذه المصطلحات كان متعمّدا؛ فلا هو ناتج عن قصور العربيّة على إيجاد مقابلات لهذه المصطلحات العامّة ولا المترجم عاجز عن إيراد مقابل عربيّ وهو المتمّكن من لغة الضّاد والمتقن لجمالياتها.

مثال 2:"على الصّفحات الأولى لليوميات كتبت **MIA**الحروف الرّمزية المنذرة للموت (الحركة الإسلاميّة المسلّحة)"

مثال 3: "هنا علينا إلغاء استعمال الصّيغ اللّغويّة الخاصة بالزّمالة: on se tutoie pas يا سي وليد".

مثال 4:" كان زاوش جالسا على الرّصيف"

في الأمثلة السّابقة، أورد المترجم كلمات فرنسية محافظا على رسمها الفرنسيّ، تركها دون ترجمة؛ كما استعمل في المثال الأخير لفظ "زاوش" وهو لفظ من اللّغة العاميّة يعني عصفور؛ في محاولة منه لكشف مدى عمق "الهوّة اللّغويّة" لدى الجزائريّ الّذي ضاعت منه لغته العربيّة، فأصبحت خليطا من العربيّة والفرنسيّة والدّارجة، وفيه أيضا منح شرعية لهذا الخليط الهجين لما فيه من أصالة ولارتباطه الوثيق بالهويّة الجزائريّة.[1]

[1]- عامر رضا، نسيمة كريبع، المرجع السّابق، ص 245 ، 248 .

بعد كلّ الّذي تقدم عرضه عن ترجمة الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، نستخلص أنّه حتّى وإن لم تبلغ الأعمال المترجمة جودة النّص الأصلي، وحتّى إن عجزت التّرجمة عن الرّقي لمستوى لغة الكاتب، وحتّى إن خلت الأعمال الرّوائيّة من الشّحنة الدّلالية والثّقافية التّي يحملها المتن الأصل بين ثناياه، تبقى (أي ترجمة النّص الرّوائي الجزائريّ إلى اللّغة العربيّة) ملاذ الكتّاب الجزائريين في منفاهم، ودليلا يثبت "جزائرية" هذا الأدب.

خاتمة الفصل:

ختاما، يمكن القول بأن ترجمة الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسي تطرح إشكالات التّرجمة الأدبيّة عموما، والتّي أشرنا إليها في بداية الفصل، كما تشكّل جملة من الرّهانات المخصوصة بالنّسبة للمقدم على ترجمتها؛ فلاعتبارات سوسيوثقافية ولخصائصها اللّغويّة المميّزة وبسبب الغموض الّذي يشوب هوية هذا الأدب تفرض ترجمة المتن الرّوائي الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ إلى العربيّة جملة من الشّروط كي تحافظ على الرّوح " الجزائرية".

ومن هذا المنطلق يمكنّنا القول بأنّ تفرّد الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسيّ يفرض توّفر شروط معيّنة في المقدم على ترجمته؛ فإتقان اللّغتين العربيّة والفرنسيّة لن يضمن لمترجم الأعمال الرّوائية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة أن يتمّ مهمته بنجاح، بل ينبغي له أن يكون مطلّعا على السّياق السّوسيوثقافي الّذي أنتج فيه النّص، وأن تكون لديه خلفية عن ظروف نشأة هذا الأدب وخصائصه، وأن يكون ملّما بخصائص اللّغة " الجزائرية" التّي يكوّنها مزيج من اللّغة العربيّة والفرنسية والأمازيغية، في ظلّ "التّعدديّة اللّغوية" التّي تميّز المجتمع الجزائريّ، كي يتّأتى له فهم فحواه وبالتّالي نقله إلى اللّغة الهدف.

الفصل الثّاني

الصّور البيانية:

بين النّظرة الأرسطية والنّظريات المعرفيّة

مقدمة الفصل:

توّصلنا من خلال الفصل الأوّل إلى القول بأنّ نقل الأعمال الرّوائية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ إلى اللّغة العربيّة تعترضه جملة من الرّهانات تضاف إلى تلك التّي تطرحها التّرجمة الأدبيّة عموما وهي تنبع من الطّبيعة "الهجينة" لهذا النّوع المتفرّد من الأدب، ولأنّ إشكالات ترجمة الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ كثيرة ومتشعبّة، لا يعدّ الخوض فيها أمرا هيّنا على الإطلاق، فقد اخترنا أن نصب اهتمامنا على ترجمة الصّور البيانية : "الاستعارة و التّشبيه" فقط؛ لأنّها سمّة مميّزة للخطاب الرّوائيّ وتعدّ ترجمتها من أعقد ما قد يصادف مترجم الأدب، وهذا لارتباطها الوثيق بالثّقافة والسّياق الّذي انبثقت فيه، ولهذا فالصّور البيانية في الأدب الجزائريّ صور من نوع خاصّ، ويتطلب نقلها إلى لغة أخرى مجهودا مضاعفا.

يعدّ هذا الفصل تمهيدا نظريّا للفصل الّذي يليه، وسيكون مهادا للجزء التّطبيقي، فنستهله بتحديد الإطار العامّ الّذي يندرج فيه البحث بتقديم تعريف مقتضب للعلوم المعرفية، ثمّ سنعمد إلى تحديد الإطار الخاصّ بإعطاء لمحة موجزة عن اللّسانيات المعرفية، لننتقل بعد ذلك للحديث عن موقع الصّور البيانية (الاستعارة والتّشبيه) في النّظريات اللّسانية المعرفية، وهنا يجب التّنويه بالمكانة المرموقة التّي تبوأتها الاستعارة في الفكر اللّساني المعاصر، على نقيض التّشبيه، الّذي لم تول له الأهميّة ذاتها، حيث يعتبره اللّسانيّون جزء من الاستعارة أو تجليّا من تجليّات الاستعارة التّصوريّة كما يصطلح عليه القول في التّنظير المعرفيّ. ثمّ نتوقف للتفصيل في علاقة التّصوير البياني بالخطاب الأدبيّ بتسليط الضّوء على الصّورة في الرّواية.

II- 1- ***الصّور البيانية من النّظرة الأرسطية إلى النّظرة المعرفية:***

قبل التّفصيل في منطلقات الأسس المعرفية لظاهرة التّصوير البيانيّ، حريّ بنا أن نستهل الفصل بتحديد الإطار العامّ الّذي انبثقت فيه هذه الأفكار المستحدثة وهو: العلوم المعرفية، ثمّ سنعرّج على مفهوم

اللّسانيات المعرفية باعتبارها الإطار الخاص، والفرع المعرفيّ الّذي ينضوي تحته مبحث الاستعارة، والتّعابير المجازية من ورائها، وسيكون تركيزنا على: "نظرية الاستعارة التّصورية" لجورج لايكوف ومارك جونسون، لمقاربة الاستعارة والتّشبيه، بالرّغم من وجود نظريات معرفية أخرى حاولت هي الأخرى مقاربة الاستعارة معرفيّا نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "نظرية المزج التّصوري" لجيل فوكينييه، ومارك تورنر، و"النّظرية السّيميائية المعرفيّة" لبيير آج براندت، ولين براندت، وغيرها وهي نظريات تشترك مع النّظرية التّصورية في المبادئ العامّة وتختلف في نمدجتها للاستعارة معرفيا.

لكن قبل ذلك كلّه، وبما أنّ مقاربتنا للصورة البيانية ستكون معرفيّة، وبما أنّنا اخترنا أن يندرج تحليلنا للتعابير المجازية المنتقاة من المدوّنة في مجال اللّسانيات المعرفية، وأن نعتمد في نقدنا لترجمات التّعابير الاستعارية على نماذج ترجميّة معرفيّة، فإلى ما تحيل صفة "المعرفي" التّي ألحقت بالعديد من المصطلحات في دراستنا؟ لمعرفة ذلك، سنتوقف قليلا عند مصطلح "المعرفة"Cognition والّذي أصبح لاحقة تستعمل في تشكيل الكثير من الوحدات المصطلحيّة والتّي تحيل إلى مفاهيم محددة، فما المقصود بالمعرفة؟

1-1 تحديدات اصطلاحية:

1-1-1 مفهوم المعرفة:

عرّف "فيفيان إيفنس" مصطلح "المعرفة" Cognition، والّذي يلحق بالعديد من المصطلحات المتخصصة نحو: العلوم المعرفيّة، واللّسانيات المعرفيّة، والمقاربات والنّظريات المعرفيّة...التّي سيتكرر ورودها في صفحات بحثنا المتواضع، فكتب في مسرد اللّسانيات المعرفيّة **A Glossary of Cognitive linguistics** في تحديده للمصطلح:

"Cognition: relates to all aspects of conscious and unconscious mental function. In particular, cognition

constitutes the mental events (mechanisms and processes) and knowledge involved in a whole host of tasks ranging from 'low-level' object perception to 'high- level' decision-making tasks." [1]

"ترتبط المعرفة بكلّ مظاهر وظائف الذّهن الواعي و اللّاواعي، وهي (المعرفة) تشكّل بوجه خاص الوقائع الذّهنية؛ الآليات والعمليات، والمعارف التّي تتدخل في إنجاز مجموعة من المهام بدء من " إدراك الشّيء (المستوى الأدنى) من المعرفة، ووصولا إلى "المستوى الأعلى" والمتمثّل في اتخاذ القرار." (ترجمتنا)

نفهم من تعريف "فيفيان" للمعرفة بأنّها ما يقوم به ذهن الإنسان من أنشطة ووظائف متعدّدة، سواء أكان ذلك مرتبطا بالوعي أو باللاّوعي، والتّي تترجم بسلسلة من المهام الذّهنية بدء من الإدراك ووصولا إلى اتخاذ القرار، وذلك مبلغ المعرفة، حسبه. إذن، ربط فيفيان المعرفة بالذّهن، حيث ينبري تحت مسمى "المعرفة" سلسلة النّشاطات الذّهنيّة التّي يقوم بها الذّهن، فحيثما وجدنا مصطلح "المعرفة"/ "المعرفيّ" ربطنا المفهوم بالذّهن واشتغاله. وإن كان في هذا التّعريف جانب من الحداثة، فالاهتمام بالمعرفة ليس بالحديث، بل هو قديم قدم التّفكير البشريّ، ويتشارك في هذا الاهتمام دارسون وباحثون من تخصصات علميّة وأكاديمية مختلفة لعلّ أبرزها: الفلسفة وعلم النّفس، لتكتسح المعرفة بعد ذلك الكثير من الميادين العلمية: كاللّسانيات مثلا والتّي تصب اهتمامها على "النّشاط المعرفي" وآليات اشتغال الذّهن من أجل إنتاج المعرفة من خلال دراسة العلاقة بين الفكر واللّغة. ولأنّ "المعرفة" نشاط ذهنيّ معقّد، تضافرت في البحث فيه جهود دارسين مختلفة مشاربهم و تخصصاتهم العلمية، ومن أجل مواكبة التّطور العلمي المتسارع الّذي يفرضه العيش في زمن التّكنولوجيا، وخاصة بظهور الذّكاء الاصطناعي، أضحى من

[1]- Vyvyan EVANS , A Glossary of Cognitive linguistics, Edingburgh University Press, Edinburgh , Scotland, 2007, p 17.

الضّروريّ أن تحظى "المعرفة" بعلم مخصوص، يتخذ منها موضوعه، فيدرس آليات اشتغال الذّهن البشريّ، للوصول إلى نتائج علميّة رصينة، هذا العلم الّذي يجمع بين تخصصات علمية متعدّدة، والّذي يطلق عليه اسم: العلم المعرفي أو العلوم المعرفية. فما هو العلم المعرفي؟

1-1-2 تعريف العلوم المعرفيّة:

تهتمّ علوم المعرفة بدراسة الوظائف الكبرى للذهن كالذّاكرة، والإدراك، والفهم، والذّكاء، وتطرح أسئلة في صلب مضمون المعرفة وآليات تشكلّها. وقد ربط ظهور العلوم المعرفية بتطوّر أنظمة تشغيل الكمبيوتر، خاصة تلك المتعلّقة بالذّكاء الاصطناعيّ، و"بالنّسبة للعديد من مؤرخي هذه الحركة وابستمولوجيتها، فإنّ التّاريخ الرّمزي لميلاد العلوم المعرفية يرجع إلى سنة 1956، حيث انعقد من جهة، ملتقى حول نظرية المعلومات Symposium Of Information Theory الّذي تضافرت فيه جهود السّيكولوجيين واللّسانيين المهتمين بإدراج أعمالهم ضمن عمليّات اصطناعية معرفية على الحاسوب؛ ومن جهة أخرى، ملتقى "دارموث" DARMOUTH الّذي تمّ فيه الإعلان رسميّا عن ميلاد "الذّكاء الاصطناعي". وإثر ذلك، برز موضوع "المعرفة" الّذي ستحاول مختلف الموّاد التّخصصيّة Disciplines منحه مضامين وتوجهات نوعيّة."[1] ولا ريب في أنّ تضافر العديد من الاختصاصات في بناء هذا العلم المستجدّ مردّه طبيعة الظّواهر المعرفية محلّ الدّراسة وتعقيد الدّماغ البشريّ، فاستجلاء أسرار اشتغال الذّهن وآليات إنتاج المعرفة يستوجب تكاثف جهود الدّارسين الّذين يهتمون بالبحث في الفكر وتجلياته، ولو اختلفت مشاربهم وتناقضت آراؤهم وتنوّعت وجهات نظرهم، فلن يستطيع ميدان أو تخصص أكاديمي واحد أن يقوم بهذه المهمة المعقدة.

[1]- جورج فينيو، تر عز الدّين خطابي، العلوم المعرفيّة... فضاء جديد لرهانات عدّة، رؤى تربوية، العدد 29، ص 44-56.

يحدّد اللّسانيّ المعرفي الأمريكي: جورج لايكوف" العلم المعرفي" بأنّه:

« Cognitive science is a new field that brings together what is known about the mind from many academic disciplines: psychology, linguistics, anthropology, philosophy, and computer science. It seeks detailed answers to such questions as: what is reason? How do we make sense of our experience? What is a conceptual system and It is organized? Do all people use the same conceptual system? If so, what is that system? If not, exactly what is there that is common to the way all human beings think? The questions aren't new, but some recent answers are.[1]

"العلوم المعرفية هي ميدان جديد يجمع ما عرف عن الذّهن في تخصصات أكاديمية متعددة: علم النّفس، واللّسانيات، والأنتروبوجيا، والفلسفة، وعلم الحاسوب. وهو ينشد إجابات مفصلة عن هذه الأسئلة: ما هو العقل؟ كيف يعطي معنى لتجربتنا؟ ما هو النّسق التّصوريّ؟ وكيف يتمّ تنظيمه؟ هل يستعمل النّاس كلّهم النّسق التّصوريّ نفسه؟ إن كان الأمر كذلك، فما هو هذا النّسق؟ وإن لم يكن كذلك، فما هو المشترك تحديدا في طريقة تفكير الكائن البشريّ؟ (هذه) الأسئلة ليست بجديدة، ولكن (نوع) الإجابات الرّاهنة عنها هي كذلك" (ترجمتنا)

يمكن التّعقيب على ما قاله العالم اللّساني "لايكوف" عن العلوم المعرفيّة بالقول بأنّها العلوم التّي تعنى بالبحث في آليات اشتغال الذّهن البشريّ وفي كيفية استغلالها في ممارسة وظائفه المعرفيّة. تشترك مجموعة من التّخصصات العلميّة (الذّكاء الاصطناعيّ، علم النّفس، وعلم الأعصاب، واللّسانيات المعرفيّة) بانشغالهم بموضوع بحث واحد وهو: العقل البشريّ، بيد أنّها تختلف في مقاربته لأنّ لكلّ علم أدواته التّحليليّة ومناهجه البحثية.

[1]- George LAKOFF, Women, Fire, and Dangerous Things- what categories reveal about the mind- The University Of Chicago Press, Chicago and London, 1987 (the preface), p: Xi.

بعد إيراد تعريف مقتضب للعلوم المعرفية، سنعرج في بحر هذه الدّراسة على التّعريف باللّسانيات المعرفيّة كونها الفرع المعرفي الّذي اتخذ من الاستعارة موضوعا له؛ ومحضن انبثاق أفكار جديدة حول الاستعارة، بتصوريتها وبدور الجسد في المعرفة، وفي تأسيس النّسق التّصوريّ لدى الإنسان، كي نعطي لقارئ البحث فكرة عن الإطار الخاص الّذي درست في كنفه الصّورة البيانية بين دفتيّ عملنا المتواضع، فلأنّه علم حديث النّشأة، ارتأينا أن نورد له تعريفا دون التّعمقّ في التّفاصيل وذكر حيثيات نشأته وظروف تطوّره. فما هو باختصار تعريف اللّسانيات المعرفية؟

1-1-3 اللّسانيات المعرفية:

هي مدرسة لسانية جديدة نسبيا، ظهرت في العقدين الأخيرين من القرن الماضي، تهتم بدراسة الفكر واللّغة، باعتبار "اللّغة مرآة للفكر"، انبثقت عن التّوجه العلمي المعاصر الّذي تتضافر في كنفه تخصصات علميّة عديدة وتتقاطع فيه مناهج بحثية مختلفة أو ما يصطلح عليه بـ : العلم المعرفيّ.

وقد جاء في التّعريف بهذا التّيار اللّساني الّذي فرض هيمنته مؤخرا على الدّرس اللّساني، واستقطب اهتمام الكثير ممن يدرسون اللّغة في ذاتها، في مسرد اللّسانيات المعرفيّة A Glossary of Cognitive linguistics لفيفيان إيفنس:

> *« Cognitive linguistics is a modern school of linguistic thought that originally emerged in the early 1970's. It is also firmly rooted in the emergence of modern cognitive science in the 1960's and 1970's, particularly in work relating to human categorization, and in earlier traditions such as Gestalt psychology. Cognitive linguistics is primarily concerned with investigating the relationship between language, the mind and socio-physical experience. The earliest pioneers in cognitive*

linguistics were responding, in part, to dissatisfaction with formal approaches to language. [1]

" اللّسانيات المعرفية مدرسة حديثة للتفكير اللّسانيّ، انبثقت في بداية السّبعينيات، ويرتبط ظهورها بظهور العلم المعرفيّ الحديث في السّتينيات والسّبعينيات لا سيّما في الدّراسات المتعلّقة بالمقولة البشرية، وفي الأدبيّات الأولى على غرار علم النّفس الجشطلتي. تعنى اللّسانيات المعرفيّة أساسا بالبحث في العلاقة بين اللّغة، والذّهن والتّجربة الاجتماعية- الفيزيائية. جاءت أعمال الرّواد الأوائل لهذا التّوجه اللّساني نتيجة (لعدم رضاهم) على المقاربات الصّورية للغة."

(ترجمتنا)

يسعى اللّسانيّون المعرفيون إلى دراسة اللّغة في علاقتها بالفكر- لأنّ "اللّغة هي مرآة عاكسة للفكر" كما هو شائع في اللّسانيات المعرفية- فالدّراسات اللّسانية المعرفية تصبو إلى كشف ما يدور في الذّهن البشريّ من خلال انعكاسه في اللّغة، ونظرا لاكتساح الاستعارة لنسقنا التّصوريّ ولحضورها الطّاغي في لغتنا اليومية جعل اللّسانيون المعرفيّون من الاستعارة موضوعا محوريّا وأداة إجرائيّة للبحث في الذّهن وكيفية قيامه بمهامه المختلفة؛ فهي من وجهة نظرهم آلية ذهنيّة تقوم على بناء تصورات ذهنيّة بالربط بين مجالات مفهوميّة (بناء تصوّر لمجال ذهني بإسقاطه على مجال ذهنيّ آخر)، وتتجلّى لغويّا في شكل عبارات مجازية مختلفة، كما ترتبط الاستعارات بالتّجربة الإنسانيّة وتفاعل الإنسان مع محيطه ومع جسده، ومن هنا يمكنّنا القول بأنّ الأفكار التّي جاءت بها اللّسانيات المعرفيّة عن الاستعارة هي أفكار ثورية تنمّ عن اهتمام أصحابها بكيفية فهم البشر للغتهم ولتجاربهم وللعالم الّذي يحيط بهم، ويمكن تلخيصها في النّقاط التّالية:

- الاستعارة تصوّر وليست ألفاظ (لغة).

[1]- Vyvyan EVANS**, op.cit** , preface vi, vii.

- يلعب الجسد دورا فعّالا في تأسيس النّسق التّصوريّ لدى الإنسان وبالتّالي في تشكيل المعرفة.
- النّسق التّصوريّ ذو طبيعة استعارية بالأساس.

سنفصّل أكثر في مرتكزات النّظرة المعرفية للاستعارة وفي الأفكار الجديدة التّي انبثقت وتطوّرت في رحاب اللّسانيات المعرفيّة في عرضنا للنّظرية الاستعارة التّصوريّة التّي تنسب للغويين : "مارك جونسون" **Mark JOHNSON** و"جورج لايكوف" **George LAKOFF** فيما يلي، وسيكون عرضنا مقتصرا على النّقاط التّي تخدم بحثنا، إذ لن يسعنا تقديم كلّ ما قيل عن الاستعارة التّصوريّة في فصل واحد من الدّراسة.

1-2 الاستعارة والتّشبيه:

1-2-1 لماذا الاستعارة والتّشبيه:

اخترنا أن ندرس إشكالية ترجمة الاستعارة والتّشبيه لأنّ دراسة الصّور البيانية ترتبط ارتباطا وثيقا بمسألة جوهرية في التّرجمة وهي إشكالية نقل المعنى؛ فالمعنى هو حجر الزّاوية في العمليّة التّرجميّة ونقله بأمانة بين اللّغات هو الشّغل الشّاغل للدارسين في حقل التّرجمة بشقيه النّظريّ والتّطبيقي. فلطالما تبوأت الصّور البيانية مكانة مرموقة في الدّرس التّرجمي؛ فإذا كانت أدوات لغويّة تساهم في إيضاح المعنى وبيانه في الدّراسات البلاغيّة التّقليدية، فإنّها أصبحت بالمفهوم المعرفي المعاصر آليات ذهنيّة تساهم في بناء المعنى وتؤسس لعمليّة الفهم. فدراسة الصّور البيانية في التّرجمة هو استجلاء لبعض إشكالات الفهم وانتقال المعنى بالدّرجة الأولى، وهذا ما استرعى اهتمامنا ودفع بنا لدراسة الصّور البيانية إذ تنبع أهميّتها من أهميّة المعنى الّذي تحوزه في طيّاتها، إذ ينبغي على المترجم أن يفهمه ليستطيع تأويله ونقله إلى اللّغة الهدف.

أمّا اهتمامنا بترجمة الصّور البيانيّة: الاستعارة والتّشبيه تحديدا فراجع للأسباب التّي أسلفنا ذكرها في مقدمة بحثنا؛ فالسّبب الرّئيس هو أنّه بالرّغم من تعدّد الصّور البيانيّة واختلاف تصنيفاتها وتنوّع وظائفها، تعدّ الاستعارة والتّشبيه من بعدها ظاهرة لغوية ثمّ معرفية تتشارك فيها اللّغات جميعا، أضف إلى كونهما أكثر الصّور تواردا في مدوّنة بحثنا؛ ثلاثية الكاتب "ياسمينة خضرا" حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب؛ لذا يمكنّنا تعميم نتائج بحثنا المتواضع على باقي الصّور البيانية قياسا.

وناهيك عن كلّ الأسباب التّي ذكرناها، لطالما اقترنت إحدى الصّورتين بالأخرى؛ فلا يكاد يذكر التّشبيه دون الاستعارة، ولا تعرّف الاستعارة إلاّ على أنّها تشبيه، فقيام الصّورتين على التّشابه هو رأي تتفقّ عليه البلاغة الغربية والبلاغة العربيّة على حدّ سواء.

تطرّق الأستاذ سعيد جبر أبو خضر في مقاله الموسوم بـ: مفهوم التّشبيه في نظرية الصّلة: تحليل درجة الصّلة في أنموذج "الحور العين" في القرآن الكريم، إلى اللّبس الّذي يعتري التّمييز بين الصّورتين البلاغيتين، قائلا : "ارتبط التّشبيه تقليديا بالاستعارة، واعتمد تعريف أحد المصطلحين على الآخر في أنظار الدّارسين، واتفقت جلّ آراء المنظرين، في الاتجاه التّقليدي، على أنّهما قرينان متلازمان، يمثّلان ظاهرة أساسية واحدة، وأنّ الاختلاف بينهما شكليّ"[1]، إذن شاع في الاتجاه التّقليدي؛ وهي الدّراسات البلاغية القديمة، على تشابه صورتي الاستعارة والتّشبيه في المبدأ واختلافهما في الشّكل، وهذا ما يذهب إليه أيضا أنصار النّظرة المعرفية للاستعارة وعلى رأسهم : جورج لايكوف G. LAKOFF ومارك جونسون M. JONHSON ، فهما يزعمان بأنّ كلاّ من الاستعارة والتّشبيه ما هما إلاّ تجليات لغويّة للاستعارة التّصوريّة، وهذا ما سنفصلّه فيما يلي.

[1]- سعيد جبر أبو خضر، مفهوم التّشبيه في نظرية الصّلة: تحليل درجة الصّلة في أنموذج "الحور العين" في القرآن الكريم، مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب، المجلّد 17، العدد 01، 2020، ص07.

ويبدو أنّ النّظر إلى التّشبيه ماثل في اتجاهين؛ أوّلهما اتجاه يرى أنّ التّشبيه هو الأصل، وأنّ الاستعارة فرع منه، ونمثّل له برأي عبد القاهر الجرجاني الّذي يؤكّد أنّ: " التّشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له صورة مقتضبة من صوره" [1] ، وهذه النّظرة إلى " الاستعارة على أنّها تشبيه إيجازي Elliptical Simile أي أنّ الاستعارة تشبيه ضمني تمتدّ من كوينتليان إلى جورج ميلر، أمّا الاتجاه الثّاني، فيرى أنّ التّشبيه لا يختلف جوهريّا عن الاستعارة، وأنّ الفرق بينهما في الصّيغة أو الشّكل"[2]

بالرّغم من أنّنا نقرّ باستقلالية مفهوم التّشبيه بنية ومعنى، وعن اختلافه عن الاستعارة شكلا ومضمونا، وعن تباين أغراضهما البلاغية، إلاّ أنّنا سنتبنى النّظرة المعرفية والتّي يتداخل فيها التّشبيه والاستعارة باعتبارهما نتاجا لعملية عقلية واحدة أو ما يصطلح عليه في الدّرس اللّسانيّ المعرفيّ بالاستعارة التّصورية (أو الاستعارة المفهومية) كما يحلو للبعض ترجمة المصطلح الانجليزي Conceptual Metaphor ، وذلك لأنّ العمليّة التّرجمية لن تتأثّر بالنّوع البلاغيّ الّذي تنتمي إليه الصّورة البيانية، بحيث تعامل الاستعارة التّصوريّة بمختلف تمظهراتها اللّغوية (مختلف التّعابير المجازية) بالطّريقة ذاتها، وهذا ما سنراه بالتّفصيل في الفصل الثّالث من الأطروحة.

3-1 الاستعارة في النّظرية التّقليدية (النّظرة الأرسطية):

أسّست النّظريّة المعرفيّة للاستعارة على أنقاض النّظرية الأرسطية، فأتت لدحض كلّ المسلّمات النّظرية التّي ركزت على الطّبيعة اللّغويّة للاستعارة واعتنت ببعدها الجماليّ، والتّي نعتها اللّسانيّ والفيلسوف الأمريكي "جورج لايكوف" بالتّقليدية؛ وهي نظرة قديمة تعود جذورها – على أقلّ تقدير– إلى المفكّر الإغريقي "أرسطو" وقد هيمنت على الفكر لعدة قرون. فما هي الأسس التّقليدية التّي ترسخت في

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السّلسلة الأدبيّة للأنيس، موفم للطبع والنّشر، الجزائر، 1991، ص 253.

[2]– سعيد جبر أبو خضر، المرجع السابق، ص 07.

دراسة الاستعارة؟ وما هي الانتقادات التّي طالتها كي تستوجب تحوّلا معرفيّا لمقاربة الاستعارة (والمجاز من ورائها)؟

يتحدّث اللّساني المعرفيّ "كوفيتش" Kövecses في كتابه METAPHOR: A Practical Introduction عن المفهوم الشّائع للاستعارة، وهو التّعريف الأكثر تداولا فقال:

> *"For most of us, metaphor is a figure of speech in which one thing is compared to another by saying that one is the other, as in He is a lion. Or, as the Encyclopaedia Britannica puts it: "Metaphor is a figure of speech that implies comparison between two unlike entities, as distinguished from simile, an explicit comparison signaled by the words 'like' or 'as'."*[1]
>
> *"بالنّسبة لأغلبنا، الاستعارة هي صورة بيانية يشبّه فيها شيء بشيء آخر بالقول بأنّ هذا الشّيء هو ذاك، نحو: هو أسد. أو، كما جاء في موسوعة بريطانيكا: الاستعارة هي صورة بيانية تقوم على أساس التّشبيه بين شيئين غير متشابهين، وهي تختلف عن صورة التّشبيه، والتّي تستعمل فيها أدوات التّشبيه نحو: مثل والكاف." (ترجمتنا)*

وهنا أيضا يؤكّد لنا "كوفتش" مدى تطابق البلاغتين الغربية والعربيّة في وضع حدّ للاستعارة؛ ففي البلاغة الغربية تحدّد الاستعارة على أنّها صورة من صور البيان تبنى على أساس المشابهة، بل هي تشبيه حذفت أداة التّشبيه فيه. وكذلك الأمر في البلاغة العربيّة أين يعرّف التّشبيه "على أنه مماثلة الشيء لشيء آخر نظرا لاشتراكهما في صفة معينة أو أكثر، حيث يدل على هذه المشابهة أداة. وللتّشبيه أربعة أركان: المشبّه والمشبّه به وهذان يسميان طرفا التّشبيه، ووجه الشّبه وهو الصّفة المشتركة بين الطّرفين،

[1]- Kövecses ZOLTÁN- METAPHOR: A Practical Introduction- Oxford University Press- 2002. P viii preface

وأداة التّشبيه التّي قد تكون حرفا مثل الكاف أو كأنّ، أو اسما نحو مثل وشبه ومماثل وما رادفها، أو فعلا نحو يشبه ويماثل ويضارع ويحاكي ويشابه وغيرها".[1]

في حين تعرّف الاستعارة على أنّها: "الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التّشبيه وتريد به الطّرف الآخر مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به."[2] (تعريف السكّاكي في كتابه "مفتاح العلوم") وقد جعلت لعرب للاستعارة ثلاثة أركان ألا وهي:المستعار منه، وهو المشبّه به، والمستعار له، وهو المشبّه، والمستعار، وهو الاسم المنقول.[3]

من الملاحظ أنّ "الاستعارة" في البلاغة العربيّة والبلاغة الغربيّة على حدّ السّواء تشبيه بالأساس؛ فهي تشبيه حذف أحد أطرافه، أو هي صورة بيانية تصف شيئا على أنّه شيء آخر على أن يجمع بين الشّيئين علاقة مشابهة. فإذا ما تمّعنا في التّعاريف التّي أسلفنا ذكرها فلن نجد بين الصّورتين إلاّ اختلافا في الشّكل.

يرى أتباع التّيار المعرفي وعلى رأسهم "جورج لايكوف" وزملاؤه أنّ هذا الإدعّاء باطل، فالاستعارة لا تؤسس على المشابهة بل هي من تخلق المشابهة، وهي تبنى على التّشكيل. وكان هذا أحد الانتقادات اللاّذعة التّي وجهها اللّسانيون المعرفيون للنّظرة البلاغية للاستعارة والتّي نعتوها بالتّقليدية، وأمّا عن باقي الانتقادات فيلخصها الباحث "عبد الله حراصي"[4] في كتابه "الاستعارة المفهومية" ، حيث يجمل الأسس الثّابتة التّي حكمت الاستعارة تقليديا في النّقاط التّالية:

[1]– علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة ودليل البلاغة الواضحة، دار المعارف، 2005 ، ص 19.

[2]– مختار الأحمدي نويوات، البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة، بين البلاغتين الفرنسيّة والعربيّة، دار هومة للنشر والطباعة والتّوزيع، الجزائر 2013، ص 64.

[3]– المرجع نفسه، ص64–65.

[4]– عبد الله حراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، كتاب نزوى، الإصدار الثّالث، عمّان ، 2002 ، ص 18.

- الاستعارة هي أمر من أمور اللّغة: بمعنى أنّ الاستعارة هي ظاهرة لغويّة يتمّ فيها استخدام لفظ (أو معناه) عوضا عن لفظ آخر (أو معناه) على أساس التّشابه بين طرفيها.

- تنقسم الاستعارة عموما إلى قسمين: أولهما الاستعارة المبدعة وهي التّي نجدها في الأدب شعرا ونثرا، وثانيهما ما اصطلح عليه باسم: الاستعارة الميّتة وهي الاستعارة التّي لا يحسّ الإنسان بوجودها أو بكونها عبارة مجازية، نحو: غرق أحمد في التّفكير.

- كلّ استعارة تحتوي على تناقض منطقيّ بوجه من الوجوه؛ وذلك بسبب عدم مباشرتها وهو عكس الكلام غير الاستعاريّ (الحرفي) والّذي يمكن قبوله منطقيا (...) ولحلّ التّناقض المنطقيّ لا بدّ من ردّ الاستعارة إلى أصلها بالبحث عن التّشبيه المتخفي وراءها.

وقد أشار " تيرنس هوكس" في كتابه الموسوم بـ: "الاستعارة" وعنوانه الأصلي: Metaphor إلى أنّ الاستعارة تقليديا كانت تختزل في البعد الجماليّ؛ فجاء على لسانه: " (...) أنّ الاستعارة ينظر إليها باعتبارها إضافية وزخرفيّة للغة، كي تستخدم بطرق محدّدة وفي أوقات وأماكن محدّدة. وسيكون من الملاحظ أيضا أنّه من المسلّم به أنّ الوضوح يقبع في اللّغة العاديّة التّي لا تكون استعاريّة: فالاستعارة ضرب من التّبجيل ومقوّم مفعم بالحيوية، وهي سلسلة من الاستخدامات غير المألوفة التّي تستطيع، من خلال حقيقة عدم كونها لغة عاديّة، أن ترتفع بالأسلوب فوق مستوى ما هو مألوف.[1]

يوضّح " تيرنس هاكس" أنّ الاستعارة كانت تعدّ في المقاربات البلاغية، ضربا من أضرب المجاز، فهي انزياح عن اللّغة العاديّة لأنّها ترد في سياقات مخصوصة (في الخطاب الشّعريّ مثلا)،

[1]– تيرنس هوكس، الاستعارة، تر. عمرو زكريا عبد الله، مر. محمّد بريري، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر2016 ، ص20. ،

وهي حليّة لفظية تستعمل من أجل تنميق الأسلوب إذ تضفي على النّص جمالا وسحرا، وبهذا فهي ترتقي به لمستوى أعلى.

كما حرص المنّظر التّرجمي المعرفيّ "زولطان كوفيتش" – المهتم بقضايا الاستعارة وترجمتها– على تلخيص مبادئ النّظرة التّقليدية للاستعارة فأوجزها في النّقاط الخمسة التّالية:

"This traditional concept can be briefly characterized by pointing out five of its most commonly accepted features. First, metaphor is a property of words; it's a linguistic phenomenon. Second, metaphor is used for some artistic and rhetorical purpose, such as when Shakespeare writes "All the world's a stage". Third, metaphor is based on a resemblance between two entities that are compared and identified. Fourth, metaphor is a conscious and deliberate use of words, and you must have a special talent to be able to do it and do it well. Only great poets or eloquent speakers, such as, say, Shakespeare and Churchill can be its masters. For instance, Aristotle makes the following statement to this effect: "the greatest thing by far is to have command of metaphor. This alone cannot be imparted by another; It's the mark of genius." Fifth, it's also commonly held that metaphor is a figure of speech that we can do without; we use it for special effects, and it is not an inevitable part of everyday human thought and reasoning."[1]

"هذا التّصور التّقليدي للاستعارة يمكن تلخيصه في:
*أوّلا، الاستعارة خاصة بالكلمات، إنّها ظاهرة لغوية. ثانيا، تستعمل الاستعارة لأغراض فنية وبلاغية، فمثلا يكتب شكسبير: "**العالم كلّه خشبة مسرح**". ثالثا، تقوم الاستعارة على أساس التّشابه بين شيئين تمّ مقارنتهما ببعض وتحديدهما. رابعا، الاستعارة هي استعمال واع*

[1]- Kövecses ZOLTÁN, METAPHOR, A Practical Introduction, op.cit , P viii preface.

ومقصود للكلمات، وينبغي أن تكون موهوبا كي تتمكن من إنتاج استعارات وعلى نحو جيّد. وحدهم الشّعراء العظماء أو الخطباء الفصحاء، مثل، شكسبير و تشرشل، من يمكنهم إتقان الاستعارة. وفي هذا الصّدد ، أفاد أرسطو بهذا القول: " إنّ أعظم شيء على الإطلاق هو أن يجيد المرء الاستعارة، فهذا وحده ما لا يمكن أن تتقاسمه مع شخص آخر، إنّه علامة العبقريّة"، وخامسا، أنّه صار معتمدا الآن على نطاق واسع أنّ الاستعارة محسّن كلامي يمكّننا التّواصل من دونه، فنحن نستعمله لأغراض خاصة، وهي ليست جزء لا يتجزأ من عمليّة التّواصل البشريّ اليوميّ، ولا جزء من التّفكير والاستدلال البشريين اليوميين" (ترجمتنا بتصرف)

مما سلف ذكره، نستنتج أنّ التّصوّر الأرسطي قد طبع مجمل الدّراسات والأبحاث التّي تناولت الاستعارة والمسائل المنوطة بها؛ فالاستعارة حسب النّظرة التّقليدية مقوّم أساسي من مقوّمات الإبداع في النّص الأدبي، فضلا عن كونها ظاهرة لغوية تتخذّ من التّصوير أداة لها، وتمتاز بسحرها وقدرتها التّأثيرية في المتلقي، كما تضطلع بوظائف جوهرية تعدّ الوظيفة الجمالية أهمّها على الإطلاق. وأنّه بالرّغم من الاختلافات الطّفيفة التّي طبعت السّجال حول الاستعارة، وتباين آراء المنظرين فيما يتعلّق بكنهها، استقرّ الأمر على النّظر إلى الاستعارة من منظور لسانيّ، فعدّت لحقبة طويلة من الزّمن الظّاهرة اللّغوية والبلاغيّة التّي يقتصر ورودها على النّصوص الإبداعيّة، وهي ملكة مني بها عدد من الأدباء والشّعراء دون غيرهم، تستعمل لتزويق الأسلوب وتزيد في إيضاحه. كان ينبغي علينا إعطاء لمحة عن النّظرة التّقليدية للاستعارة، كيف نستكشف مواطن قصورها والتّي جعلتها محلّ انتقادات لاذعة من أتباع التّصوّر المعرفي لكي نستوعب، فيما يأتي، نظرية الاستعارة التّصوريّة وما جاءت به من جديد فيما يخصّ الصّورة البيانية: بنيتها، وآليات اشتغالها، ووظائفها المعرفيّة.

4-1 الصّورة البيانية في المقاربات المعرفية:

1-4-1 نظرية الاستعارة التّصوريّة Conceptual Metaphor Theory لصاحبيها جورج لايكوف ومارك جونسون:

لاحظنا من خلال ما سبق التّطرق إليه أنّ البحث في الاستعارة عدّ لوقت طويل مسألة محورية في الدّرس البلاغي، فالخوض في هذه الظّاهرة والبحث في أغوارها هو بحث في الأشكال البلاغية ككلّ، باعتبارها الشّكل البلاغي الأمّ الّذي تتفرّع عنه باقي الصّور البيانية وتقاس عليه. وقد اتخذّ التّنظير للاستعارة وتحليلاتها الإجرائية منحا جديدا بظهور اللّسانيات المعرفية؛ حيث انبثقت عن هذه الأبحاث والدّراسات مقاربات ونظريات جديدة فتّتت مجمل المسلّمات التّي طبعت الدّرس البلاغي القديم، وأعادت النّظر في طبيعة الاستعارة، وراجعت تقييم وجودها في النّصوص الإبداعية بل أكثر من ذلك فهي تنظر لعلاقة الاستعارة بالأدب من منظور مخالف، مغاير لذلك الذي ألفناه منذ عقود أو قرون خلت، ولعلّ أهمّ تلك النّظريات المعرفيّة "نظرية الاستعارة التّصوريّة" والتّي جاء بها اللّغويان والفيلسوفان "جورج لايكوف" و"مارك جونسون" وشرحاها بالتّفصيل في كتابهما الرّائد: Metaphors We Live By الصّادر عام 1980م ، فكانت بمثابة ثورة معرفيّة غيّرت مجرى الأبحاث اللّغوية عموما ودراسات الاستعارة بشكل خاصّ. كان للغويان الأمريكيان السّبق في ربط الاستعارة بالذّهن، فالاستعارة في التّصوّر الجديد هي آلية ذهنية تنشأ عن نسج علاقات بين مجالين مفهوميين، فتقابل المفاهيم المراد فهمها "المجال الهدف" بالمفاهيم القارّة في الذّهن البشريّ "المجال المصدر"، ثمّ تقام مجموعة من الإسقاطات من أجل تحصيل المعنى وبالتّالي تكوين مفهوم جديد.

يتحدث العالم اللّغوي "زولطان كوفيتش" عن نظرية الاستعارة التّصوريّة في كتابه الموسوم بـ: الاستعارة : مقدمة تطبيقية، وعنوانه الأصليّ : METAPHOR: A Practical Introduction، والّذي عمد من خلاله شرح كلّ المبادئ النّظريّة التّي أتت بها "نظرية الاستعارة التّصوريّة" بالتّفصيل و التّبسيط

والتّمثيل ، واصفا هذه النّظرية بالتّحدي؛ بحيث تشكّل المفاهيم المعرفية للاستعارة رؤية جديدة وانقلابا على أفكار ترسّخت لسنوات طويلة في الفكر البشريّ، كما يؤكد (كوفتش) في معرض حديثه عن نظرية الاستعارة التّصوريّة أنّها "رؤية جديدة للاستعارة تحدت كلّ مظاهر النّظرية التّقليدية المهيمنة بطريقة منسجمة ومتماسكة، كان ذلك مع صدور كتابهما "الاستعارات التّي نحيا بها" سنة 1980م، وقد أصبح مفهومها هذا معروفا باسم (الرّؤية اللّسانية المعرفيّة للاستعارة)، وعدّد الأطروحات النّظرية لرؤية "لايكوف " وزملائه، ولخصها فيما يلي:

1- Metaphor is a property of concepts, and not of words;

2- The function of metaphor is to better understand certain concepts, and not just some artistic or esthetic purpose;

3- Metaphor is often not based on similarity;

4- Metaphor is used effortlessly in everyday life by ordinary people, not just by special talented people; and

5- Metaphor, far from being a superfluous though pleasing linguistic ornament, is an inevitable process of human thought and reasoning.[1]

1-الاستعارة خاصية للتصورات، وليس للكلمات

2- وظيفة الاستعارة هو فهم أفضل لبعض التّصورات، وليس فقط لأغراض فنيّة وجمالية معيّنة.

3-لا تتأسس الاستعارة في الغالب على المشابهة.

4-يستخدم عامة النّاس الاستعارة دون جهد في حياتهم اليومية، فالأمر لا يتعلق بالموهوبين موهبة خاصة وفقط.

[1]- Kövecses ZOLTÁN, METAPHOR, A Practical Introduction, op.cit , P 30.

5-الاستعارة بعيدا عن كونها شيئا زائدا، برغم الزّخرفة اللّغوية التّي تمنحها، هي عمليّة حتمية للتفكير والتّعقّل البشريين. (ترجمتنا)

وعليه، فنظرية الاستعارة التّصوريّة هي تسمية لجملة من الأفكار والمبادئ تأسست في إطار اللّسانيات المعرفيّة، وانبثقت عن اهتمام روّادها بدراسة الفكر عامّة والاستعارة والمجاز خاصة، وأكدت على مركزية الاستعارة في حياتنا اليوميّة؛ فهي جزء من الفكر تتيح للإنسان تصوّر العالم وإدراك الأشياء المجرّدة، شأنها شأن الحوّاس الخمسة ولهذا صحّ القول" "الاستعارات التّي نحيا بها".

وهنا السّؤال الّذي يطرح نفسه: ما المقصود بالاستعارة التّصوريّة؟ كيف تبنى؟ وما هي مكوّناتها؟

1-4-2 الاستعارة التّصوريّة Conceptual Metaphor ومكوّناتها:

1-2-4-1 تعريف الاستعارة التّصورية:

عرّف روّاد النّظرة المعرفية: لايكوف وجونسون، في كتابهما المشهور "الاستعارات التّي نحيا بها" **-1980م-** الاستعارة التّصورية، على أنّها:

« The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another »[1]

" جوهر الاستعارة هو فهم شيء وممارسته على ضوء شيء آخر" (ترجمتنا)

يكمن جوهر الاستعارة لدى "لايكوف وجونسون" في كونها تتيح فهم شيء ما (وتجربته) انطلاقا من شيء آخر؛ فهي آلية فكرية يتمّ من خلالها فهم شيء ما بإسقاطه على شيء آخر، وهي بهذا ظاهرة ذهنية وليست ظاهرة لغوية، وهذا ما يؤكده قولهما:

[1]- George, LAKOFF, and Mark, Johnson, Metaphors We Live By, The University of Chicago Press, London, 2003., p5.

« Metaphor is primarily a matter of thought and action and only derivatively a matter of language »[1]

"ترتبط الاستعارة في الأساس بالذّهن والسّلوك وما اللّغة إلاّ تجلّ لها"

(ترجمتنا)

ولنورد تعريفا شاملا للاستعارة التّصوريّة، سننقل ما كتب الدّكتور عمر بن دحمان في كتابه الموسوم بـ: نظرية الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي، في تفصيله لمفهوم الاستعارة التّصوريّة حيث قال:" أن يفهم مجال تصوّري من خلال مجال تصوّري آخر، تكون هنا استعارة تصوّرية. يتحقق هذا الفهم بملاحظة مجموعة من التّوافقات أو التّرابطات النّسقية بين المجالين."[2] ولكي يفهم مبدأ تشكّل الصّورة الاستعارية في الذّهن، لابدّ من فهم ما يقصد بالمجال التّصوري Conceptual Domain ، والّذي جاء في حدّه: " المجال التّصوري Conceptual Domain هو تمثيلنا التّصوري، أو معارفنا الخاصة بأيّ قسم منسجم من التّجربة. كثيرا ما تسمى هذه التّمثيلات "تصورات". والمعارف هذه تتضمن كلا من المعارف بالعناصر الأساسية التّي تشكّل مجالا ما، والمعارف التّي تكون ثرية بالتّفاصيل حول مجال ما، والتّي غالبا ما تخدم الاقتضاءات الاستعارية." [3] إذ تتكوّن "الاستعارة التّصوريّة" من مجالين تصوّريين وهما: المجال المصدر والمجال الهدف.

1-4-2-2 المجالات التّصوريّة:

" فأمّا المجال المصدر (Source Domain) فهو المجال التّصوري الّذي نستخدمه لفهم المجال التّصوري الآخر (المجال الهدف) حيث تكون مجالاته نمطيا أقلّ تجريدا من المجالات الهدف. مثلا، في الاستعارة التّصورية الحياة سفر، ينظر إلى المجال التّصوريّ للسفر بصفة نمطية أقلّ تجريدا من المجال

[1]- George, LAKOFF, and Mark, Johnson, p 154.

[2]- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، الطبعة 01، 2015، ص186.

[3]- المرجع نفسه، ص186.

التّصوريّ للحياة." [1] وأمّا عن المجال الهدف (Target Domain) فهو مجال يفهم بمساعدة مجال تصوريّ آخر (المجال المصدر) وتكون المجالات الهدف بصفة نمطية أكثر تجريدا وذاتية من المجالات المصدر. [2]

وفي هذا السّياق يشير الدّكتور عطية سليمان في كتابه القيّم: الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية إلى أهميّة إبداع المشابهة في بناء الاستعارة؛ وهو عمليّة نسج خرائط ذهنية بين مجالين مفهوميين، وهو ما اصطلح عليه هو بالإسقاط فقال: " تقوم الاستعارة من حيث بنيتها على الإسقاط بين المجالات، والإسقاط هو جملة من التّناسبات الثّابتة ما بين الوحدات في المجال المصدر والوحدات في المجال الهدف.[3] ويرى د. عطيّة سليمان بأنّ بناء الاستعارة يمرّ بمرحلتين، فجاء على لسانه: " تبدأ الاستعارة بعمليّة تصويرية عقليّة، ثمّ عمليّة لغوية يتمّ فيها النّطق بهذه الاستعارة، أي خروجها في قالب لغويّ."[4]، وهنا وجب التّنويه بأهميّة التّمييز بين عمليّة التّفكير في إبداع المشابهة بين الأشياء المختلفة أو ما أسماه أصحاب نظرية الاستعارة التّصورية بـ: "الاستعارة التّصوريّة"، وبين الثّوب اللّغوي الّذي تظهر فيه الاستعارة، وهو ما يصطلح عليه بـ: "التّعبير الاستعاريّ".

الاستعارة التّصوريّة والاستعارة اللّغويّة:

لقد قصد لايكوف وجونسون بعبارة: "الاستعارة اللّغوية" الإمساك بتلك الفئة من التّعبيرات اللّغوية المكتوبة أو المنطوقة التّي يمكن أن تتعلّق بالاستعارة المفهوميّة كما اعتنينا بها من قبل. فمعيار الاستعارة اللّغوية هو "فهم شيء على ضوء شيء آخر"، إذا فالتّعبيرات اللّغوية التّي يمكن فهمها مباشرة دون اللّجوء

[1]– عمر بن دحمان المرجع السّابق، ص187.

[2]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية، المكتبة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، 2013. ص 63.

[4]– المرجع نفسه، ص 63.

إلى حقل معرفيّ آخر ليست استعارية، بينما تكون الأخرى استعارية (أو بالأحرى مجازية)؛ فالتّمييز البلاغي بين الاستعارة، والقياس غير الحرفي، والتّشبيه، والتّشبيه التّمثيلي، لم يوضع في الاعتبار في هذه النّظرية. [1]

يشير الباحث "جيرارد ستين" في كتابه " فهم الاستعارة في الأدب" على أهميّة التّمييز بين "الاستعارة المفهومية" و"الاستعارة اللّغويّة"، فإذا كان المصطلح الأوّل يحيل إلى الرّبط بين المجالات في النّسق التّصوريّ، بينما يحيل المصطلح الثّاني إلى التّعبير اللّغوي بوصفه تحققا للتصور العقلي أو الرّبط بين المجالات. كما أكّد على المعنى الشّمولي للاستعارة من منظور الاتجاه المعرفي؛ فلم يفرّق "لايكوف" وزملاؤه بين أنواع التّعابير المجازية، بل يشمل تعريفهم للاستعارة كلّ تعبير مجازي يلجأ فيه لمجال من أجل فهم مجال آخر، وبالتّالي فالاستعارة، في نظرية الاستعارة المفهوميّة تشمل الاستعارة بأنواعها والتّشبيه بأنواعه، وأضرب مجاز أخرى كالكناية و المجاز المرسل مثلا.

وفي السّياق ذاته، يقول "جيرارد ستين" : " الاستعارات اللّغوية يمكن دراستها بوصفها المستودع الشّفهي لمخزون ثقافي من الاستعارات المفهومية، ولكن تحققها المعرفي في الخطاب بواسطة أفراد يظلّ ممكنا بالطّرائق المبيّنة سابقا (...) وبناء عليه، فإنّ الاستعارات اللّغويّة هي تلك التّعبيرات التّي يمكن تحليلها على أسس شكليّة بوصفها شاملة لحقلين دلاليين ومن ثمّ فإنّ معيار الاستعارة اللّغوية يشمل: تعدّد المعاني، الاستعارات، الاستعارة الميتة، والاستعارة عالية التّقليدية، والتّشبيهات وغيرها.[2]

[1]– جيرارد ستين، تر. محمد أحمد حمد، فهم الاستعارة في الأدب (مقاربة تجريبية تطبيقية)، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، الطبعة 01، 2005، ص 48.

[2]– جيرارد ستين، المرجع السّابق، ص 52.

يرى جورج لايكوف ومارك تورنر أنّ الاستعارة والتّشبيه نسخ من الظّاهرة نفسها، فكلاهما يوّظف الاستعارة المفهومية Conceptual Metaphor، كما يظهر هذا النّظر في أعمال لايكوف وجونسون 1980.[1]

يمثّل ربط أصحاب النّظرة المعرفية الاستعارة بالذّهن نقلة نوعية في دراسات الاستعارة؛ إذ برهنوا تجريبيا على علاقتها بالإدراك وعلى فاعليتها في تحقيق الفهم، وهي التّي كانت تحصر في اللّغة ووظيفتها في الزّخرف اللّفظي، وهذا ما يفتت المسلّمة القائلة بحضور الاستعارة في الخطابات الأدبيّة دون غيرها، وتلك التّي تجعلها حكرا على فئة معيّنة من الشّعراء والمبدعين، بل أثبتوا شيوعها في لغتنا اليومية وحتّى في سلوكاتنا وتصرفاتنا. وفي هذا الصّدد يوضّح اللّغويان:

> *" Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish- matter of extraordinary rather than ordinary language…It is viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action… We have found; on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system in terms of which we both think and act is fundamentally metaphorical in nature"*[2]
>
> *"تمثّل الاستعارة بالنّسبة لأغلبية النّاس أمرا مرتبطا بالخيال الشّعريّ والزّخرف البلاغي، فهي تتعلّق في نظرهم بالاستعمالات اللّغوية غير العاديّة عوضا عن اللّغة العاديّة...فتؤخذ على أنّها خاصية لغوية بحتة منوطة بالألفاظ بدلا من التّفكير أو الفعل. وعلى نقيض كلّ ذلك، فقد توّصلنا إلى أنّ الاستعارة حاضرة في جميع مجالات حياتنا اليومية، ولا يقتصر وجودها على اللّغة فحسب، بل في تفكيرنا*

[1]– سعيد جبر أبو خضر، المرجع السّابق ، ص 7.

[2]- G. Lakoff , M. Johnson, Metaphors we live by, op.cit, p 8.

وتصرفاتنا أيضا. إنّ نسقنا التّصوريّ العاديّ الّذي يحكم تفكيرنا
وسلوكنا ذو طبيعة استعارية بالأساس" (ترجمتنا)

وبناء على كل ما تقدم، واستنادا لما تمّ عرضه من المفاهيم المفتاحية للنظرية التّصورية للاستعارة، نستنتج أنّ الاستعارة بمفهومها المعرفي هي رسم خريطة قياسية غير حرفية بين مجالين مفهوميين، الغرض منها إدراكي معرفي. كما يعطي لايكوف و زملاؤه شرحا أوفر لظاهرة الاستعارة التّصوريّة فيعرفانها على أنّها: "رسم لخرائط قياسية بين مجالين مفهوميين (المجال المصدر *Source Domain* والمجال الهدف *Target Domain* باستخدام اللّغة؛ بافتراض وجود مخزون كامل من الاستعارات المفهومية الجاهزة التّي مقرّها الذّهن أو ما يصطلح على تسميته بالقياسات غير الحرفية." [1]

ولقد برهن روّاد نظرية الاستعارة التّصورية على اكتساح الاستعارة للغتنا اليومية، وعلى مدى تأثيرها في سلوكاتنا وفي طريقة تفكيرنا وفي فهم العالم من حولنا بسوق أمثلة لغوية لشرح وجهة نظرهم، ولعلّ أشهر مثال استعمله "لايكوف" وزملاؤه لتفسير الاستعارة التّصورية هو مثال: **ARGUMENT IS WAR الجدال حرب:**

[1]- عمر بن دحمان، المرجع السّابق، ص 188.

ARGUMENT IS WAR[1]	الجدال حرب
Your claims are indefensible	لا يمكنك أن تدافع عن ادعاءاتك.
He attacked every weak point in my argument	لقد هاجم كلّ نقاط القوّة في استدلالي.
His criticisms were right on target	أصابت انتقاداته الهدف.
I demolished his argument	لقد هدمت حجته.
I've never won an argument with him.	لم أنتصر عليه يوما في جدال.
If you use this strategy, he'll wipe you out. He shot down all of my arguments	إذا اتخذت هذه الاستيراتيجية، ستباد.

تمثّل عبارة: الجدال حرب: الاستعارة التّصوريّة، بينما تحيل العبارات: لا يمكنك أن تدافع عن ادعاءاتك، لقد هاجم كلّ نقاط القوّة في استدلالي، أصابت انتقاداته الهدف، لقد هدمت حجته، لم أنتصر عليه يوما في جدال، إذا اتخذت هذه الاستيراتيجية، ستباد، إلى: الاستعارات اللّغويّة؛ فلفهم تجربة "الجدال" تسقط على تجربة"الحرب"، وهو ما يبرّر شيوع بعض الألفاظ المرتبطة بالحرب عند الحديث عن الجدال، نحو: صراع، هزم، انتصر، هجوم، دفاع،...وهذا المثال دليل على العمليّة الذّهنيّة التّي يقوم بها العقل البشريّ ذو الطّبيعة الاستعارية ليمكن الإنسان من فهم التّجارب أو المفاهيم غير المدركة بإسقاطها على المفاهيم المدركة؛ فالعقل يدرك تجربة "الجدال" (المجال الهدف)، في ضوء تجربة "الحرب" (المجال المصدر)، ويصوّر المعركة الكلاميّة بكلّ ما فيها من مشاحنات وخلافات قد تصل إلى النّزاع اللّفظي أو العنف الجسديّ على أنّها حرب.

مثال آخر ذكره الباحثان المعرفيّان لتوضيح الفرق بين الاستعارة التّصوريّة وتجليّاتها بإيراد بعض الاستعارات اللّغويّة، وكيف أنّ الاستعارات لا تبثّ فقط في النّصوص الإبداعية، وأنّ الغرض منها ليس جماليّ، بل تشيع في عبارات نكرّرها يوميا وفي سياقات مختلفة:

[1]- G.Lakoff and Johnson, op.cit, p5.

THEORIES ARE BUILDINGS	**النّظريات والاستدلالات بنايات**
Is that the foundation for your theory?	هل هذا هو أساس نظريتك؟
The theory needs more support.	تحتاج النّظرية إلى مرتكزات إضافية.
We need to construct a strong argument for that.	نحتاج إلى بناء استدلال متين لهذه الفكرة.
We need to buttress the theory with strong arguments.	نحتاج إلى تدعيم النّظرية بحجج متينة.
The theory will stand or fall on the strength of that argument.	ستصمد النّظرية أو تهوي بحسب قوّة استدلالنا.
So far we have put together only the framework of the theory.	ما فعلناه لحدّ الآن هو وضع الإطار العامّ لهذه النّظريّة.

نتخذّ من "البنايات" مجالا معرفيا مصدرا لأجل تصوّر مفهوم "النّظريات" المجال الهدف، فلشرح تصوّر مجرّد اعتمدنا على شيء يمكن أن تدركه الحواس؛ فيجب أن يكون للنظرية أساس (قاعدة)، مثلها مثل البناية التّي تهوي دون أسس متينة، ويجب أن تدعمّ بحجج قويّة، كي تصمد.

مثال آخر يشيع في اللّغة اليومية، اعتمده اللّغويان "مارك جونسون" وزميله لشرح مفهوم "الاستعارة التّصورية" وبرهنا به على مدى شيوع الاستعارة في تفكيرنا بل كيف تشكّل نسقنا التّصوريّ:

IDEAS ARE FOOD	الأفكار أغذية
All this paper has in it are raw facts, half-baked ideas, and warmed-over theories.	كلّ ما يتضمنه هذا المقال هو عبارة عن وقائع نيئة، وأفكار غير تامة النّضوج، ونظريات مسخنة.
There are too many facts here for me to digest them all.	هناك الكثير من الحقائق هنا كي أستطيع هضمها كلّها.
I just can't swallow that claim.	لا يمكنّني أن أبتلع ما يدعيه.
Let me stew over that for a while.	دعوني أفكّر في الأمر لوهلة.
That's food for thought.	هذا غذاء للفكر.
She devoured the book.	لقد التهمت الكتاب.
Let's let that idea simmer on the back burner for a while.	لندع الفكرة تطهى على نار هادئة قليلا.

هذه الأمثلة وكثيرة غيرها كانت حججا متينة استعملها موالو النّظرة المعرفيّة للتدليل على اكتساح الاستعارة لحياتنا اليومية، وشيوعها في لغتنا العاديّة، ليس هذا فحسب، فالاستعارة التّصوريّة تشكّل رؤيتنا للعالم وتوّجه الكثير من سلوكاتنا، وخير مثال هو استعارة "الوقت مال" التّي من خلالها نستطيع تمثّل المفهوم المجرّد للوقت وندرك قيمته، ونتعامل معه على ذلك الأساس، وهذا ما شرحه الباحثان في كتابهما وأوجزنا شرحه في المثال الموالي.

الاستعارة التّصوريّة الوقت مال TIME IS MONEY يتوارد استعمالها في الكثير من اللّغات وتشترك في التّصوّر العديد من الثّقافات عبر العالم وهي تتحقق في التّعابير اللّغوية التّالية:

TIME IS MONEY [1]	**الوقت مال.**
You're wasting my time.	إنّك تجعلني أضيّع وقتي.
This gadget will save you hours.	هذه العمليّة ستجعلك تربح ساعات وساعات.
I don't have the time to give you.	ليس لديّ وقت أمنحك إيّاه.
How do you spend your time these days?	كيف تدبّر رصيدك الزّمنيّ هذه الأيّام.
That flat tire cost me an hour.	كلّفني إصلاح العجلة ساعة كاملة.
I've invested a lot of time in her.	لقد أخذت منّي وقتا طويلا.
I don't have enough time to spare for that	ليس لديّ وقت أخسره.
You're running out of time.	لم يتبق وقت كثير.
You need to budget your time.	عليك أن توفر وقتك.
Put aside some time for ping pong.	اترك بعض الوقت جانبا لتتمكن من مزاولة كرة الطّاولة.
Is that worth your while?	وهل كان الأمر جديرا بأن ترصد له وقتك.
You don't use your time profitably.	إنّك لا تستغل وقتك.
Thank you for your time.	أشكر لك الوقت الّذي منحتني إيّاه.[2]

نلاحظ أنّ التّعابير الاستعاريّة التّي تنتج عن تصوّر "الوقت مال" هي تعابير نستخدمها في لغتنا اليومية، بعيدا عن أيّ استعمال شعريّ، ولكنّ هذا التّصوّر يبنيّن إدراكنا لهذا المفهوم المجرد ويؤثر على سلوكاتنا في الواقع؛ إنّ "الوقت"/"الزّمن" في ثقافتنا عبارة عن شيء ثمين، فهو مورد محدود من حيث كمّه، ونستعمله لقضاء مآرب معيّنة، كما أنّه غالبا ما يربط العمل بالزّمن الّذي يستغرقه انجازه (وهذا الوقت محسوب بدقّة)، ولذلك أصبح أداء الأجور للناس يحتسب عن السّاعة أو اليوم أو الأسبوع، ليس هذا فحسب، فالتّصوّر الاستعاريّ للزمن على أنّه مال يتجلّى في حياتنا اليومية بطرق متعددة: في

[1]- G. Lakoff and M. Johnson, Metaphors we live by, op.cit, p12.

[2]– جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التّي نحيا بها، تر، ع.ا. جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، 2009، ص25، 26.

التّسعيرات التّلفونية، أجور السّاعات، ومدّة تسديد القرض...ومن هنا يتضح لنا كيف للتصوّر الاستعاريّ أن يوّجه سلوكاتنا؛ فلأنّنا نتصوّر بأنّ الوقت شيء نفيس ومورد محدود، كما لو كان مالا، فإنّنا نفهم الوقت على أنّه يستهلك، ويصرف، ويستثمر، ويبذر، ويوّفر، ويعطى نظيره مالا.[1]

لهذا يؤكّد لايكوف على أنّ " الاستعارة التّصورية" هي جزء من الجهاز المفهومي العامّ الّذي يشترك فيه أعضاء ثقافة ما.

خلاصة القول هو أنّ مفهوم الاستعارة الذي جاء في كتاب "الاستعارات التّي نحيا بها" هو مفهوم مغاير تماما للمفهوم الّذي عمّر طويلا في الدّراسات البلاغية واللّغوية الغربية منها والعربيّة؛ حيث طرح الكتاب رؤية مفادها أنّ الاستعارة هي عمليّة ذهنية وليست لغوية، ولا تقوم الاستعارة على التّشبيه، وإنّما على التّشكيل. كما أوضحت المقاربات اللّسانية المعاصرة أنّ الاستعارة ليست حكرا على الأدب، بل هي حاضرة في حياتنا اليومية وهي تحكم سلوكاتنا وتشكّل رؤيتنا للعالم وتسهم في إدراكنا للأشياء التّي من حولنا.

1-4-2-3 أنواع الاستعارات التّصورية:

صنّف الباحثان "لايكوف" و"جونسون" الاستعارات التّصورية على أساس الوظائف المعرفية التّي تضطلع بها، فقسّماها إلى استعارات وضعية conventional metaphors ، وميّزا فيها بين ثلاثة أنواع: الاستعارات الاتجاهية، الاستعارات البنيوية، والاستعارات الأنطولوجية، واستعارات إبداعية وخيالية وفيما يلي شرح مقتضب لكلّ نوع:

أوّلا: الاستعارات الوضعية Conventional Metaphors: وقد جاء على لسان "لايكوف" و"جونسون" في تعريفهما للاستعارات الوضعية:

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون، المرجع السّابق، ص 26.

"Conventional Metaphors are metaphors that structure the ordinary conceptual system of our culture, which is reflected in our everyday language."[1]

" الاستعارات الوضعية هي الاستعارات التّي تبنيّن النّسق التّصوري العاديّ لثقافتنا والّذي تعكسه لغتنا اليومية" (ترجمتنا)

ويقصد بها تلك الاستعارات الشّائعة أو المتداولة بين النّاس في ثقافة ما، والتّي تحكم رؤيتهم لما حولهم؛ وهي ثلاثة أشكال:

أ- **الاستعارات الاتجاهية Orientational Metaphor :**

وقد ورد لها الشّرح التّالي في كتاب " الاستعارات التّي نحيا بها" لصاحبيه "لايكوف" و"جونسون":

" ...One that does not structure one concept in terms of another but instead organizes a whole system of concepts with respect to one another…We will call these Orientational Metaphors, since most of them have to do with spatial orientation: up-down, in-out, front-back, deep- shallow, central-peripheral"[2]

"...(نوع آخر من الاستعارات) غير ذلك الّذي من خلاله يبني مفهوم على ضوء مفهوم آخر، فهو ينظّم نسقا كاملا من التّصورات على أساس نسق تصوّري آخر...سنسمّيه بـ: " الاستعارات الاتجاهية"، باعتبار أنّ أغلبها مرتبط بالاتجاه الفضائي: فوق- تحت، داخل- خارج، أمام-وراء، عميق-سطحي، مركزي-هامشي" (ترجمتنا)

"Orientational metaphors give a concept a spatial orientation; for example, HAPPY IS UP. The fact that the

[1]- George, Lakoff, and Mark, Johnson, Metaphors We Live By, op. cit, P 140.
[2]- Ibid , p15.

concept happy is oriented up leads to English expression like "I'm felling up today[1]"

"تعطي الاستعارات الاتجاهية توجها فضائيا للتّصوّر؛ فعلى سبيل المثال: السّعادة فوق: إنّ ربط مفهوم السّعادة وتوجيهه فضائيا إلى "الأعلى" نتج عنه في اللّغة الإنجليزية العبارة " أشعر أنّني في القمّة اليوم"." (ترجمتنا)

"Such metaphorical orientations are not arbitrary. They have a basis in our physical and cultural experience."[2]

"إنّ هذه الاتجاهات الاستعارية ليست عشوائية، بل هي مؤسسة على تجربتنا الفيزيائية والثّقافية" (ترجمتنا)

وفي لغتنا الكثير من التّعابير الاستعارية التّي تبنين فهمنا لمفاهيم مجردة ارتكازا على الاتجاهات الفضائية:

[1]- G.Lakoff and Johnson, op.cit, p15.
[2]- Ibidem .

HAPPY IS UP; SAD IS DOWN	**السّعادة فوق، والشّقاء تحت.**
I’m feeling up today.	إنّني في قمة السّعادة اليوم.
That boosted my spirits.	لقد رفع معنوياتي.
My spirits rose.	سقطت معنوياتي.
You’re in high spirits.	لديك معنويات مرتفعة.
Thinking about her always gives me a lift.	التّفكير بها يرمي بي للهاوية.
I’m feeling down.	أحسّ وكأنّني أهوي.
I’m depressed.	إنّني منهار
He’s really low these days.	إنّه في الحضيض هذه الأيّام
I fell into a depression.	أمر بانهيار عصبي
My spirits sank.[1]	إنّه يغوص في الشّقاء.

ب- **الاستعارات البنيوية** Structural Metaphor :

وهي التّي تتأسس على ترابطات وتوافقات نسقية داخل تجربتنا[2] وتنطلق من نسق تصوريّ معيّن لنعيد بناءه في نسق مغاير جزئي، ومثال ذلك ما جاء به لايكوف " الجدال حرب"، فتجربة الجدال تحيل على نسق الحرب من حيث أنّنا نستعمل ألفاظ الحرب للتعبير عن الجدال نحو:

[1]- G.Lakoff and Johnson, Metaphors we live by, op.cit, p16.

[2]- لايكوف و جونسون، المرجع السّابق ، ص 22.

Argument is war[1]	**الجدال حرب**
Your claims are indefensible	لا يمكنك أن تدافع عن ادعاءاتك.
He attacked every weak point in my argument	لقد هاجم كلّ نقاط القوّة في استدلالي.
His criticisms were right on target	أصابت انتقاداته الهدف.
I demolished his argument	لقد هدمت حجته.
I've never won an argument with him.	لم أنتصر عليه يوما في جدال.
If you use this strategy, he'll wipe you out. He shot down all of my arguments	إذا اتخذت هذه الاستيراتيجية، ستباد.

ج- الاستعارات الأنطولوجية Ontological Metaphor:

وهي استعارات الكيان والمادّة الدّالة على التّشخيص؛ فمن خلال الاستعارات الأنطولوجية تكتسب الأشياء أو الأحداث صفات بشرية، والمفاهيم المجرّدة تحوّل إلى أشياء ملموسة. وقد أورد صاحبا كتاب " الاستعارات التّي نحيا بها" مجموعة من الاستعارات الأنطولوجية لتمثيل كلّ من تجلياتها، وفي الجدول[2] التّالي ملّخص أهمّ مفاهيمها:

[1]- G.Lakoff and Johnson, Metaphors we live by, op.cit, p5.

[2]- عمر بن دحمان، المرجع السّابق، ص 209.

	فروعها	أمثلة توضيحية
استعارات الكيان والمادة	أن نحيل	إنّنا نعمل من أجل السّلام.
	أن نكمّم	لمسنا عندكم ترحابا كبيرا.
	أن نعيّن المظاهر	لقد تدهوّر الجانب النّفسي في صحتّه.
	أن نعيّن الأسباب	ثقل مسؤولياته سبب انهياره.
	أن نحدّد الأهداف و نحفّز الأنشطة.	إنّني أغيّر نمط حياتي كي أعثر على السّعادة الحقيقية.
استعارات الوعاء	الأقاليم الأرضية	دخلنا فجوة في الغابة.
	مجال الرّؤية	دخلت السّفينة مجال رؤيتي الآن.
	الأحداث و الأنشطة والأعمال والحالات.	هل ستكون في السّباق؟ لقد اكتسبت تجربة كبيرة في التّدريس. إنّه في سعادة لا توصف لأنّه وقع في الحبّ. لقد خرج من الغيبوبة/حالة اليأس.
التّشخيص	-استعارات التّشخيص التّصويرية تتضمن فهم كيانات غير بشرية، أو أشياء من خلال الكائن البشري. وبالتّالي تنسب خصائص بشرية للأشياء.	لقد خدعتني الحياة. هدّم التّضخم أسس الاقتصاد.

ومن أمثلة التّشخيص أورد "لايكوف" وزملاؤه الاستعارة التّصوريّة: التّضخم كيان، وانبثقت عنها التّعابير اللّغوية:

1-إنّ التّضخم يخفض مستوى عيشنا.

2- إذا تفاقم التّضخم لن نتمكن من العيش.

3-يجب محاربة التّضخم.

4-يضطرنا التّضخم إلى التّضخم إلى اتخاذ بعض الإجراءات.

5-يلتهم التّضخم جزءا كبيرا من عائداتنا.

6-شراء قطعة أرض هو الطّريقة الوحيدة للاحتماء من التّضخم.

7-يقلقني التّضخم كثيرا.

ثانيا: الاستعارات الخيالية أو الإبداعية Imaginative and Creative Metaphors

وهي في مفهوم "لايكوف وجونسون" تلك الاستعارات التّي توجد خارج النّسق التّصوريّ المتواضع عليه؛ أو بتعبير آخر: هي استعارات مبتكرة، غير تلك المألوفة أو الشّائعة في ثقافة ما، ويكون لها الفضل في تمكيننا من إدراك الواقع بطريقة جديدة؛ وفي هذا المضمار يقول المنظران:

> *"Imaginative and Creative Metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience. Thus, they can give new meaning to our pasts, to our daily activity, and to what we know and believe"* [1]
>
> *تتيح لنا الاستعارات الخيالية والإبداعية فهم تجاربنا بطريقة جديدة؛ فهي قادرة إذن على أن تعطي معنا جديدا لماضينا، لنشاطنا اليومي، ولمعارفنا ولمعتقداتنا.* (ترجمتنا)

بعد التّمعن جيّدا في كنه الاستعارة من منظور اللّسانيات المعرفية: مكوّناتها، وظيفتها الإدراكية، أنواعها، واكتساحها لحياتنا اليومية يسعنا أن نفهم ماذا قصد المعرفيّون بـ: "الاستعارات التّي نحيا بها"، فالاستعارات هي نتاج تفاعلنا مع المحيط الّذي نعيش فيه، وهي نابعة من تجاربنا، وهي حاضرة في جميع مجالات حياتنا.

[1]- George, LAKOFF, Mark, Johnson, op.cit . p 140.

II-2 الصّورة في الخطاب الرّوائي:

2-1 الصّورة البيانية في الأدب:

لقد كان ينظر دائما إلى العلاقة بين الاستعارة والأدب على أنّها علاقة حميمة؛[1] فكانت الصّورة البيانية بالنّسبة للأدب بمثابة الرّوح للجسد، ولطالما ارتبط التّصوير البياني تقليدا بالخطاب الأدبيّ، فكان خاصيته المميّزة ومكمن سحره وسرّ الجاذبية فيه، وكثيرا ما ربطت أدبيّة الخطاب بلغته المجازية، حيث تقاس قيمة النّص الإبداعي بمدى توظيف الصّور والمجازات فيه، فيلاحظ استعمالها بشكل لافت في النّص الرّوائي مثلا على عكس الخطابات الأخرى. وكانت كثرة الصّور وتنوّعها في المتن الرّوائي – مدوّنة البحث– أوّل ما شدّنا وجعلنا نفكّر فيمن سيقدم على ترجمة هذه الأعمال الرّوائيّة؛ إذ يشهد للكاتب الجزائريّ ذو الصّيت العالميّ "ياسمينة خضرا" ببراعة تركيب الصّور البيانية التّي تزيّن كتاباته الرّوائية، فكيف لمترجم أدب خضرا أن يتجاوز معضلة ترجمة الصّور البيانية إلى اللّغة العربيّة؟ فهل تختلف الصّورة البيانية باختلاف اللّغات؟ وما الّذي قد يؤثر في فهم "الصّورة البيانية"؟ وبالرّجوع إلى النّظرة المعرفيّة للاستعارة والتّي أسندت للصور وظيفة إدراكية أو معرفية بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التّي تميّزها، والتّي تقرّ بأنّ ظاهرة التّصوير البياني هي التّي تشكل نسقنا؛ أي أنّ الصّور البيانية حاضرة بل تشيع في لغتنا العاديّة اليومية وحتّى في سلوكاتنا فهي ليست حكرا على ميدان الأدب، فهل سيؤثّر هذا سلبا على علاقتها بالأدب؟ أو بالأحرى هل ستضعف علاقة الصّورة بالرّواية، كونها الجنس الأدبي الّذي سيتناوله البحث بالدّراسة، هل تحتفظ الصّورة البيانية بالمكانة المرموقة التّي طالما تبوأتها في النّص الرّوائي؟ وما هي مختلف الوظائف الجوهرية التّي تتقلدها الصّورة في الخطاب الرّوائي؟

---

[1]–جيرارد ستين، المرجع السابق، ص53.

2-1-1 علاقة الصّورة بالأدب:

إنّ الأدب هو نتاج عمل فكري وحسيّ وفنيّ ينبع من عقل واعي وقلب حيّ، فيأتي الأدب بكلّ أنواعه من رواية وشعر ونثر وأقاصيص من أجل تهذيب النّفس البشرية والارتقاء بها، بل وتعليمها بعض التّجارب والخبرات وإن لم تكن على أرض الواقع بل من وحي خيال الكاتب، فنتعاطف مع الشّخصيات وتستهوينا الأحداث وتبكينا الخواتيم. وعليه، فإنّه من البديهي أن يتسوّل الأدب بالتّصوير البياني والّذي يقحم من خلاله القارئ للعالم الرّوائي ويجبره على أن يصول ويجول بخياله في عوالم رسمها الكاتب وأن يتأثر بأشخاص لم يلتق بها قطّ، ويأخذ العبرة من تجارب شخوص الرّواية؛ فالصّور البيانية هي ما يبقى عالقا في ذهن المتلقي بعد أن ينتهي من قراءة رواية ما؛ لأنّها قطع فنيّة نحتت بعناية كي تؤدي معنى عميق: "فالأدب يعدّ وسيلة من الوسائل التّي ينقل من خلالها الكتّاب آراءهم وأفكارهم ومشاعرهم المختلفة (...) وبالتالي فإنّ الاستعارات في الأدب لها تأثير لا يمكن إنكاره على إبداع وتأويل المعنى، ذلك لأنّها تجعل الأدب مثيرا وجالبا للاهتمام لأن يقرأ" [1]

يتحدّث الباحث "فيليز دور" عن توارد الاستعارات (والعبارات المجازية عموما) في حياتنا اليومية، ويؤكّد على أهميّتها في الخطاب الرّوائي، حيث جاء على لسانه:

> *"Metaphors are everywhere. They are in our descriptions, our labels and thoughts. And literature is a means through which authors convey their ideas, thoughts and feelings by using metaphors. They also reach and touch the reader's minds and feelings. (...) It just comes to show that metaphors are the basic building blocks of language and contribute much to literary world"* [2]

[1]– عمر بن دحمان، المرجع السّابق، ص239.

[2]- Filiz DUR: Understanding Metaphor: A Cognitive Approach Focusing On Identification And Interpretation Of Metaphors In Poetry. Thesis of the degree of Master in Arts, The institute of Social Sciences, Çukurova University, Adana 2006. P 3.

" الاستعارات في كلّ مكان؛ نجدهم في وصفنا، في لافتاتنا وفي أفكارنا. ويعدّ الأدب وسيلة ينقل الكتّاب من خلالها أفكارهم، وآراءهم، ومشاعرهم عبر الاستعارات. وهم يؤثرون من خلالها في آراء القرّاء ويحرّكون مشاعرهم (...) وقد ثبت بأنّ الاستعارات هي اللّبنات الأساسية للغة وأنّها تساهم في العمار الأدبي". (ترجمتنا)

إذن، من الواضح أنّ هناك اتفاق على أنّ العلاقة بين الأدب والعبارات المجازية هي علاقة وطيدة، فمن النّادر أن نعثر على نصّ أدبيّ يخلو من صور البيان، وذلك لأهميّتها في تشكيل المعنى وإيضاحه فأضحت إحدى السّمات المميّزة للخطاب الأدبيّ التّي تجعله جديرا بأن يقرأ.

2-1-2 اختلاف الصّور البيانية بين اللّغات:

وللإجابة على التّساؤل المتعلّق باختلاف الصّور البيانية باختلاف اللّغات التّي تنشأ فيها، اعتمدنا على الدّراسة المعمّقة التّي قام بها الباحث الأكاديمي مختار نويوات وعرضها في كتابه الموسوم بـ: "البلاغة العربيّة في ضوء البلاغات المعاصرة (بين البلاغتين الفرنسيّة والعربيّة)"، وهو يرى بأنّه إذا كانت الصّور البيانية قاسما مشتركا بين لغات العالم جميعا، فإنّ الأمر لا يخلو من وجود فروقات في استخدام التّعابير المجازية وتصنيفاتها وأقسامها ومسميّاتها والتي قد تصل لحد التّناقض، فبعد قيام الأستاذ الدّكتور نويوات بموازنة البلاغتين توّصل للقول بأنّهما مختلفتين من حيث الأصل؛ منطلقا من مسلّمة علميّة وتاريخيّة تقول بأنّ البلاغة الغربيّة غرفت من الموروث البلاغي اليونانيّ والرّوماني، أي الأساطير والملاحم التّي ابتدعها هوميروس وفرجيل وغيرهما...بينما تنطلق البلاغة العربيّة من روح القرآن والشّعر بصفته ديوان العرب.

لكن هذه المفارقة التي تستدعي منطقيا التّباعد التّام بين البلاغتين نظرا لتباعد الأصل قد تتلاشى وتضمحل أسسها، عندما يطلع المرء على أدب كلا الحضارتين فينبهر ويندهش من سحره رحلة أوليس المفعمة بالمغامرة ومكابدة الأهوال، كما يهتز فؤاده عند قراءة معلّقات الجاهليين ومن جاء بعدهم من سحرة الكلام من شعراء وأدباء، وصولا إلى جزالة القرآن الكريم.[1]

إذا يقرّ "مختار نويوات" في كتابه القيّم، أنّ اختلاف العوالم اللّغوية والبنى اللّسانية وكذا الخلفيات الحضارية والثّقافية للأممّ لا ينف تشارك اللّغات في تلك الصّفة الفنية والإبداعية للكلام والتّي تعرف باسم "الصّور البيانية"، وإنما قد يكمن الاختلاف في أغراض هذه الظّاهرة اللّغوية وكيفية تقديمها وتأخيرها ونظمها في الأدب. حيث يقول في هذا السّياق أنّه: "من الطّبيعي أن يختلف محتوى البلاغتين باختلاف اللّغة والأدب والثّقافة والتّصور والأهداف. ففي البلاغة الفرنسية أبواب لا تعرفها البلاغة العربيّة والعكس صحيح. ومنها ما يرجع إلى اختلاف في العرض والتّرتيب؛ وهو مجموع هنا وموّزع هناك. ومنها الأصليّ في العربيّة الفرعيّ في الفرنسية إلى غير ذلك من وجوه الاعتبار.[2]

نستشف من خلال موازنة الأستاذ : "مختار الأحمدي نويوات" بين البلاغتين العربيّة والفرنسيّة بأنّهما تختلفان لاختلاف المصدر أو بعبارة أدقّ لاختلاف السّياق الّذي أنتجتا فيه؛ فتستنبط الصّور في البلاغة الغربيّة من الميثولوجيا الإغريقية واللاتينية، بينما ينهل العرب من آي القرآن الكريم المعجز ومن الشّعر العربيّ القديم. والاختلاف الثّاني الّذي أشار إليه هو الغرض من البلاغتين؛ فإذا كان الهدف من استعمال التّصوير البلاغي عند الغرب هو الإقناع، فالعرب ينزعون إلى استعماله من أجل الإمتاع، أو كما يصطلحون على تسميته:" الفنّ من أجل الفنّ". ناهيك عن الاختلافات التّصنيفية لمجمل الصّور البيانية، والتّي سنتجنب إثارتها في بحثنا المتواضع، إذ لن يسعنا أن نتطرق إليها جميعها. بالمختصر، لا

[1]– مختار الأحمدي نويوات، المرجع السّابق، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

تتشارك البلاغتان العربيّة والفرنسيّة إلاّ في الجانبين الجماليّ والدّلالي، فتتسمّ الصّور البيانية في اللّغتين بجمال المبنى وتسهم في بناء المعنى، وفيما عدا ذلك فهما مختلفتان.

والجدير بالذّكر أنّ الإشارة إلى اختلاف الصّور البيانية بين العربيّة والفرنسيّة مسألة جوهرية في بحثنا؛ فاختلافها نابع من اختلاف السّياق الّذي وردا فيه ممّا جعلها متباينة من ناحية المبنى ولذلك بالغ الأثر في العمليّة التّرجمية. وعليه ينبغي على المترجم أن يكون مطلّعا على هذه الاختلافات وأن يأخذ بعين الاعتبار الخصائص الثّقافية للّغات أثناء الفعل التّرجمي، فإتقانه للغة المستهدفة لن يكون كافيا لوحده بل عليه أن يكتسب اللّغة برمتها أي بكل مقوماتها الثّقافية والاجتماعية والنّفسية والحضارية.

إنّ الحديث عن مقوّمات اللّغة غير اللّسانية –سالفة الذكر– يقودنا للحديث عن إشكال آخر لطالما أثير في دراسات أدبية وترجمية على حد سواء ألا وهو: مسألة انتماء الصّور البيانية في الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية؛ أتنتمي إلى البلاغة الفرنسية أم إلى البلاغة العربيّة؟ هل تتحلّى بسمات الصّور البيانية الفرنسية وتخضع لتصنيفاتها أم هي عربيّة المبنى؟ أم هي هجينة خليط بين هذا وذاك مثلها مثل الأدب الجزائريّ؛ فهو بمثابة بوتقة تنصهر فيه ثقافتان مختلفتان، فمن خلاله يتمّ التّعبير على واقع جزائري بعادات شرقية ومعتقدات إسلامية في قالب فرنسي. فهل الكاتب الجزائري" ياسمينة خضرا" المعروف بأسلوبه الأدبيّ المعقّد، الذّي يزخر بالصّور البيانية والتّعابير البلاغية، تصنّف كتاباته على أنّها عربيّة أم فرنسية؟ سنحاول إيجاد إجابات على كلّ هذه الأسئلة بعد تحليلنا لصور المدونة، ولكنّ الأكيد هو أنّ من يترجم الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية إلى لغة الضّاد سيصادف صعوبات متفرّدة بتفرّد الأدب الجزائري، لاسيّما فيما يتعلّق بالصّور البيانية لأنّها على صلة وثيقة بالثّقافة بل هي خاصيّة من خصائصها.

ليس السّياق الثّقافيّ المرتبط باللّغة التّي تنشأ فيها الصّورة البيانية هو العامل الوحيد الّذي يحدّد معنى الصّورة وتأويلها وليس وحده ما يؤثر في فهمها، فمصطلح "السّياق" قد تكون له مدلولات أخرى في

هذا المضمار؛ فالسّياق الّذي حدّده "جيرارد ستين" للبحث في مسألة فهم الصّور البيانية هو: الأدب، وقد تطرّق الباحث إلى أهميّة السّياق في فهم الاستعارة، حين قام بدراسة تجريبية تطبيقية لفهم الاستعارة في الأدب ناقش فيها التّطوّرات الحديثة التّي طالت مجالي اللّسانيات وعلم النّفس وأفاد من النّظريّة الأدبيّة في كتاب وسمه بـ: Understanding Metaphor In Literature، توّصل فيها للقول بأنّ معالجة الاستعارة تتأثّر بعدّة عوامل أهمّها: القارئ، والنّص، والسّياق.

فهو يزعم أنّ الاستعارة (بالمعنى الحداثي الواسع) هي مركز الإبداع فهي تساهم في بناء المعاني، وأنّها فهمها له علاقة وطيدة بالسّياق فهي تخلق منه ثم تصنع توّجهه. وفي هذا الصّدد يقول: "للسياق أثر في بناء النّص، وعلى الاستعارات التّي يحتوي عليها خلال مرحلة إنتاج النّص. ومن ثمّ، فإنّ الاستعارات في النّصوص الأدبية قد يكون لها خصائص مناسبة سياقيا تميّزها عن غيرها من الاستعارات التّي قد يكون لها تأثير على طبيعة فهمها، ولهذا سيتعيّن علينا اعتبار طبيعة الأدب عاملا سياقيا يمكن أن يؤثّر في عمليّة فهم الاستعارة" [1]

2-1-3 آثار التّحول المعرفي على دراسات الاستعارة في الأدب:

تندرج دراسة الباحث اللّغويّ "جيرارد ستين" في دراسات الاستعارة المعرفيّة، فنتائج بحثه تنمّ عن وعيه بآثار التّحوّل المعرفيّ على البحث في الصّورة البيانية وفهمها في الأدب، حيث حدثنا عن نتائج بارزة لمقاربة الاستعارة معرفيا[2] سنوجزها فيما يلي: أوّلها هو تخلص "الاستعارة من وصمة الشّذوذ والانحراف سيئة السّمعة" على حدّ تعبيره، واستدلّ "جيرارد" على ذلك بأحدث العناوين المشهورة التّي وسم بها بعض اللّغويين المعرفيين مؤلفاتهم عن الاستعارة نذكر على سبيل المثال: "قاعدة الاستعارة" لبول ريكور 1979، و"الاستعارات التّي نحيا بها" 1980م للايكوف وجونسون، لقد أصبحت الاستعارة أساس

[1]- جيرارد ستين، المرجع السّابق، ص 52.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

المعرفة بينما كانت الشّيء الّذي يحسن تجنبه في اللّغة، "وهي أقلّ كثيرا من أن تعدّ علامة أرسطية على العبقرية الأدبيّة أو العلمية، وأكثر كثيرا من ملكية مشتركة بين الجميع رجالا ونساء وأطفالا، وهذا يجعل من الاستعارة موضوعا جذابا للبحث بين المعرفيّ، أي في العلاقة بين اللّغة والفكر والموضوعات المتعلّقة بهما مثل البناء الاجتماعيّ للواقع".[1]

أمّا النّتيجة الثّانية للتوجه المعرفي المعاصر في دراسة الاستعارة، كما جاء في كتاب "ستين" "فهم الاستعارة في الأدب" فهي فقدان الاستعارة لشخصيتها الواضحة المريحة بوصفها ظاهرة لغوية واضحة المعالم يقتصر وجودها على الأدب وتحتكر دراستها البلاغة والشّعريّة؛ فهي الآن تغزو جميع ميادين العلوم الإنسانية.

أمّا عن النّتيجة الثّالثة والتّي تخصّ تقييم الاستعارة، فجاء على لسان "جيرارد ستين" في كتابه المذكور آنفا: "إذا كان استخدام النّاس للاستعارة قد صار جزء لا يتجزأ من وجهة نظرنا المعرفية، وعلاقتها بالأدب قد ضعفت مكانتها، فما العلاقة بين الاستعارة والأدب؟ أمازال في مقدورنا أن نتحدث عن شيء كهذا بوصفه "استعارة أدبيّة"؟ وهل تملك الاستعارات في الأدب وظيفة معرفية يمكن التّمييز بينها وبين الوظيفة المعرفية للاستعارات في مكان آخر؟ أين يمكننا أن ننظر لنجد الإجابة عن هذه الأسئلة؟ في اللّغة؟ في المعرفة؟ أم تظل في مناطق أخرى تتعلّق بالأدبيّة؟" [2]

وقد أجاب "ستين" في كتابه عن جميع تلك الأسئلة، والتّي تدور كلّها حول إشكال جوهريّ؛ أو على الأقلّ نحن نراه كذلك كون بحثنا المتواضع يندرج ضمن تخصص دراسات التّرجمة، وهو مسألة تأوّل معنى الاستعارة في الأدب؛ يحدّد الباحث "جيرارد ستين" أنّ المقصود من "فهم الاستعارة في الأدب" هو المعالجة الذّهنية التّي يقوم بها القارئ للاستعارات اللّغوية (وهي التّمظهرات أو التّجليات اللّغوية

[1]– جيرارد ستين، المرجع السّابق، ص23

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

للاستعارات المفهومية) المبثوثة في النّصوص الأدبيّة، وهو لا يعني الاستعارات الشّعريّة أو الأدبيّة المزعومة، بل كلّ الاستعارات التّي ترد في نصوص أدبيّة.[1] وقد توصّل "جيرارد ستين" للقول بأنّ "فهم الاستعارة في الأدب هو عمليّة عقليّة وهي جزء من التّلقي الأدبي"[2]؛ فهو يرى بأنّ هناك عوامل عديدة تؤثر في عمليّة فهم الاستعارة في الأدب وهي: معرفة القارئ، وبنية النّص، والسّياق؛ فهو يزعم أنّ قرّاء النّص الأدبيّ، خلافا لغيرهم، يحرّكون استراتيجيات قرائيّة خاصة ومعرفة حول الخطاب الأدبي ترشد عمليّة التّلقي عندهم وبالتّالي تأويل معاني الصّور البيانية. كما حدّد ستين الملامح النّمطيّة للخطاب الأدبي، وهي: الذّاتية، والخيالية، وتعدّد القوى، وتوجيه الشّكل، وهو يؤكد على أهميّة كلّ مظهر من هذه المظاهر في عمليّة التّلقي وبالتّالي فهم الاستعارة (وكلّ التّعابير المجازية من ورائها).[3] وخلاصة القول هو أنّ فهم الاستعارة في الأدب – حسب ما يراه جيرارد ستين– يختلف عن فهمها في النّصوص غير الأدبيّة.

وهذا مخالف لما يراه العالمان المعرفيان "جورج لايكوف" و"مارك ترنر"، فلهما رأي آخر؛ الاستعارة الأدبيّة من وجهة نظر معرفية معاصرة هي امتداد "للاستعارات التّي نحيا بها"، أيّ الاستعارات التّي تؤثث فضاء لغتنا اليومية، وبالرّغم من أنّها تحافظ على الأساس المعرفيّ العامّ فهي تمتاز بجاذبيّتها الأدبيّة المعهودة، كما حدّد اللّغويان الأساليب التّي يوّظفها الأدباء في إنتاج الاستعارات الأدبيّة بـ: التّوسع Extending ، التّدقيق Elaboration، التّساؤل Questioning، التّأليف أو التّركيب Combining ، شرح جورج لايكوف ومارك ترنر مختلف الأساليب في كتابهما المشترك More Than Cool Reason: A Field Guide Poetic Metaphor[4] ، الّذي أصدر سنة 1989م، والّذي قام المؤلفان فيه بتحليل دور الاستعارة

[1]– جيرارد ستين، المرجع السّابق ص 64.

[2]– المرجع نفسه، ص82.

[3]– المرجع نفسه، ص81.

[4]- George LAKOFF and Mark TURNER, More Than Cool Reason: A Field Guide Poetic Metaphors, CHICAGO: University of Chicago Press, 1989.

في الأدب (الاستعارة في الخطاب الشّعريّ) وأعادا طرح الأسئلة العامّة التّي تثيرها نظرية الاستعارة التّصوريّة، مرجعا قيّما للباحثين والدّارسين للأدب، واللّسانيات، والفلسفة، وعلم النّفس، والأنتروبولوجيا، وعلوم المعرفة. كتب الكتاب في أربع فصول؛ وسم الفصل الأوّل منه بـ: "الحياة، والموت، والزّمن"، تمّ فيه التّطرق إلى مجموعة من المفاهيم الأساسية من خلال التّصورات الذّهنيّة، بإعطاء أمثلة وبتحليل مقتطفات من قصائد كثيرة تنتمي إلى حقب زمنية مختلفة، في حين عنوّن الفصل الثّاني بـ: " قوّة الاستعارة الشّعريّة"، وهذا لبّ الكتاب أين تمّ فيه شرح النّظرية بالتّفصيل الممّل، نظرية حول الاستعارة الشّعريّة بموازنتها بمقاربات ونظريات أخرى، فيما كان عنوان الفصل الثّالث: البنية الاستعارية للقصيدة الشّعريّة، وتناول فيه الباحثان على المعالجة الاستعارية لقصيدة: The Jasmin's Lightness Of The Moon بينما خصص الفصل الرّابع لدراسة الاستعارة الشّعريّ في قصيدة:The Great Chain Of Being .

يمكنّنا إيجاز الإدعاءات التّي كرّرها اللّغويان: جورج لايكوف ومارك ترنر على مدار صفحات كتابهما، والتّي لا تخرج عن الأطر الأساسية التّي أتت بها النّظرة المعرفية للاستعارة فيما يلي:

1- الاستعارة ليست "صورة بيانية"، أي أداة لغويّة، بل هي بالأحرى تنظيم مفهومي أو معرفي يعبّر عنه بواسطة تعبير لغويّ. لذا فقد تحيل الكثير من التّعابير اللّغويّة إلى الاستعارة التّصوريّة ذاتها فما التّعابير الاستعارية في الحقيقية إلاّ مجرّد انعكاس أو تجلّ لاستعارات ذهنيّة مندرجة خلفها.

2- تكتسح التّعابير الاستعارية اللّغة العاديّة، فهي لا تستعمل فقط لأغراض جمالية أو فنيّة؛ فالاستعارات التّصورية تكشف عن تصورات ثقافية ومعرفية تستعمل في تشكيل الفرد "لرؤيته للعالم".

3- الاستعارة في الشّعر (وفي الأدب عامّة) لا تختلف عن الاستعارة التّصوريّة في اللّغة العاديّة؛ تستغل الاستعارة الأدبيّة الاستعارات العاديّة وتساهم في إثرائها.

4- فعل القراءة هي عمليّة ذهنية يتمّ من خلالها إضافة المعلومات التّي يحملها النّص الأدبي في طيّاته للتصورات القارّة في ذهن القارئ كي يتشكّل بذلك فهم المضمون.

إذن، يؤكد الباحثان "لايكوف" و"ترنر" من خلال مؤلفهما المشترك على الطّبيعة الذّهنية للاستعارة وعلى تواردها في لغتنا اليومية وعلى شيوعها في خطاباتنا وسلوكاتنا، وبالرّغم من ذلك فهي لم تفقد من أهميّتها شيئا ومكانتها في الأدب محفوظة؛ فصحيح أنّ الاستعارة الأدبيّة ما هي إلاّ استعارة عاديّة بالأساس، وهي–حسبهما– ليست حلية لغوية فحسب بل أكثر من ذلك فهي تعبير عن تصورات ثقافية ومعرفية تعكس "رؤية العالم" وتسهم في فهمه وإدراكه، وهما يشركان القارئ في عمليّة الفهم؛ ففي عمليّة القراءة يفعّل القارئ معلومات سابقة ليتأتّى له فهم نص أدبيّ ما.

وعاد اللّسانيّ المعرفي "جورج لايكوف" للحديث عن الفكرة ذاتها في كتابه: "النّظرية المعاصرة للاستعارة" عن دراسة الاستعارة الأدبية فيقول أنّها لا تختلف عن الاستعارة في اللّغة العاديّة، محاولا إثبات ما جاء به في نظرية الاستعارة التّصوريّة حين قال أنّ الاستعارة (بمفهومها المعرفي الواسع) ليست مسألة لغوية، بل هي آلية ذهنية ترتبط بالتّصورات، وتأكيد لرأيه جاء على لسانه: "دراسة الاستعارة الأدبيّة هي امتداد لدراسة الاستعارة اليومية، ذلك أنّ الاستعارة اليومية مميّزة بنسق هائل من آلاف التّرسيمات العابرة للمجالات، وتتمّ الاستفادة من هذا النّسق في الاستعارة الجديدة"[1]

2-2 الصّورة البيانية في الرّواية:

لم يكلّف اللّغويّون المعرفيّون أنفسهم عناء دراسة الصّورة الرّوائيّة في ضوء سياقها النّوعي والجنسي والذّهني، بل اقتصر اهتمامهم على الصّورة الشّعريّة كممثل للصورة الأدبيّة مقابل "الاستعارة العاديّة"، وهي – في نظرهم– امتداد لها كما سبق الإشارة إلى ذلك، بالرّغم من إصرار بعض الدّارسين، سواء أكانوا غربيين أم عربا، على اختلاف الصّورة في الرّواية عن الصّورة الشّعريّة، هذا، وقد أشاروا في مؤلفاتهم إلى أهمية الصّورة السّردية أو الرّوائية، مثل: بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الرّواية) ، وميخائيل

[1]– جورج لايكوف، النّظرية المعاصرة للاستعارة، تر. طارق النّعمان، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2014، ص8.

باختين في كتابه (شعرية دويستفسكي)، وستيفان أولمان في كتابه (الصّورة في الرواية)، وجابر عصفور في كتابه (الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب) ، وحميد لحمداني في كتابه (أسلوبية الرّواية).

ويعدّ النّاقد الإنجليزيّ "ستيفن أولمان" Stephen ULLMAN أوّل من تنبّه إلى أهميّة دراسة الصّورة في سياقها الرّوائيّ، وكان كتابه الرّائد " الصّورة في الرّواية" والّذي ترجم إلى العربيّة على يد الباحثين : رضوان العيادي ومحمّد مشبال، أوّل مؤلّف عني بمقاربة النّصوص الرّوائيّة في نطاق مكوّناتها السّردية حيث اتخذ الباحث من الصّورة مدخلا للتحليل الرّوائيّ. حلّل الباحث الانجليزي في كتابه الشّهير أعمال روائيّة لأربعة من أشهر الرّوائيين الفرنسيين وهم: أندريه جيد، وألبير كامو، وآلان فورنييه، ومارسيل بروست، واعتمد في تحليله على الصّورة النّثرية من أجل فحص النّصوص الرّوائيّة والكشف عن أبعادها الجمالية ومستوياتها البنائيّة وسجلاتها السّرديّة.

يرى "ستيفن أولمان" أنّ تحديد السّياق ضروريّ في التّحليل الأسلوبيّ، وأنّ دراسة الصّور لا تتمّ إلاّ بربطها بالمظاهر الأخرى للعمل الفنيّ، وجاء على لسانه: " أقصد بالسّياق الرّوائيّ مقاربة النّصوص في نطاق مكوّناتها السّرديّة الكفيلة بأن تجعل من نص أدبيّ ما "رواية""[1]، وهو" السّياق الّذي شيّده الكاتب نفسه؛ إنّه العمل الفنيّ في كليّته، وخير ما يمثّل هذا المفهوم هو الجنس الرّوائي".[2]

وفي السّياق ذاته يؤكد "ستيفن أولمان" في مقدمة كتابه على ضرورة أن تقدّر الصّورة في سياق المتن الرّوائي الّذي وردت فيه – لأنّ "كلّ رواية هي عالم أسلوبي في ذاته"– حتّى يمكن تثبيت وظيفتها في البنية الكليّة للعمل وتأثيره. وهو يرى بأنّ دراسة الصّورة البيانية من تشبيهات واستعارات وتعابير مجازية عموما لكافية بأن تفضي بالدّارس إلى جوهر العمل الرّوائيّ، فجاء على لسانه:

[1]– ستيفن أولمان، المرجع السّابق، ص8.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

"يحدث غالبا أن يعتمد كاتب ما على التّشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرّئيسية لروايته بأقصى ما يمكنه من الدّقة والتّماسك والقدرة التّعبيرية، ونتيجة لذلك فإنّ الصّورة تفضي بالنّاقد مباشرة إلى جوهر العمل الفنيّ، ويمكن للاستعارات الملتفة حول الموضوعات المركزية أن تتطوّر إلى رموز كبرى" [1]

لقد كان لدراسة "ستيفن أولمان" صدى كبير في الدّراسات النّقديّة الأدبيّة العربيّة، وإن كان الحديث عن الصّورة في الأدب عند العرب قد اقترن طويلا بالخطاب الشّعريّ؛ حيث انشغل الدّارسون بمقاربة الصّورة في النّص الشّعريّ بدراسة بيت أو أبيات اجتثت من سياقها، فإنّها امتدت الآن إلى النّصوص النّثرية الرّوائيّة، وقد نتج عن احتفاء الباحثين العرب بالصّورة في الرّواية مجموعة من الدّراسات والأبحاث القيّمة، نسوق على سبيل المثال دراسة الباحث المغربي "محمّد أنقار" والّذي نحت مصطلح : "الصورة الرّوائية"، وهو يعتبرها:

"نقلا لغويا لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرّسم والحفر والتّصوير الشّمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرّموز والصّور النّفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل شيء، هي إفراز خيالي [2]*."*

يمكنّنا القول بأنّ الدّارس المغربيّ يعرّف الصّورة الرّوائيّة على أنّها نقل فنيّ للواقع بواسطة التّصوير اللّغويّ أيّ أنّها تتحقّق لغويا لتنضم إلى النّسيج النّصيّ وتتفاعل مع مكوّنات الرّواية الأخرى لتشكّل وحدة، كما تضطلع بوظيفة تمثيلية بارزة؛ فهي نتاج عملية تخييلية، ولها ميزات جماليّة شأنها في

[1] – المرجع نفسه ، (مقدمة المؤلف).

[2] – محمّد أنقار: بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي للنشر والتّوزيع، تطوان، المغرب، 1994، ص15.

ذلك شأن الصّورة الفنيّة عموما. تعريف "محمّد أنقار" للصورة الرّوائيّة أشمل من تعريف "ستيفن أولمان"، فهو يرى في الصّورة تلك المرآة التّي تعكس الواقع، تتكوّن من عناصر عديدة لتتحدّ وتشكّل وحدة كبرى ؛ وهي الرّواية، كما يرى بأنّ الصّورة هي من وحي الخيال وتضطلع بوظيفة تمثيلية، وأنّ لها وظيفة جمالية تمثّلها الصّور البيانية. سنسير في بحثنا على خطى "ستيفن أولمان" ونكتفي، في الجزء التّطبيقي، بدراسة الصّور البيانية "الاستعارة والتّشبيه" في ثلاث روايات للكاتب الجزائريّ "ياسمينة خضرا" فنحاول فهم معناها لنرى بعد ذلك إلى أيّ مدى وفّق المترجمان في نقلها إلى اللّغة العربيّة، فالصّورة في الرّواية تتبوأ مكانة رفيعة، وتكتسي أهميّة بالغة لأسباب كثيرة ذكر بعضها الباحث "محمّد الورياغلي"[1] في كتابه القيّم :

الصّورة الرّوائية[2]، سنلّخصها في النّقاط التّالية:

- تعدّ الصّورة في الرّواية جزء لا يتجزأ من المتخيّل الإنسانيّ فهي لون تفكير وإدراك للواقع؛ فدراسة الرّواية من خلال الصّور هي ردّ اعتبار للبعد التّخييلي للصورة والتّصوير.

- مقاربة الصّورة في الرّواية باعتبارها جنسا أدبيّا قائما بذاته، يحدّد تشكيله اللّغويّ سياقاته الجنسيّة والنّصيّة والتّداولية ممّا من شأنه تشكيل وعي بخصوصية ظاهرة التّصوير في الرّواية وتميّز الصّورة الرّوائية عن الصّور الأدبيّة الأخرى.

[1] – يعتبر **مصطفى الورياغلي** من أهم الباحثين المغاربة في مجال الصورة الروائية أو ما يسمى كذلك بالبلاغة النوعية أو بلاغة الصورة السردية. فقد استقصى الدارس، في كتابه (الصورة الروائية) ، مجموعة من الأبحاث النقدية والدراسات الأدبية المغربية بحثا عن مفهومي الصورة والتصوير، والتثبت من مدى تلاؤمهما مع مفهوم الصورة الروائية في البلاغة السردية الجديدة، متتبعا إياها بالدراسة والنقد والمقارنة والفحص والتمحيص. وبذلك، يكون كتابه هذا من الدراسات النقدية الرائدة في مجال الصورة الروائية إلى جانب كتابات محمد أنقار، وحميد لحمداني، ومحمد مشبال، وشرف الدين ماجدولين، وعبد الرحيم الإدريسي، ومحمد العناز، والبشير البقالي، وجميل حمداوي، وشعيب حليفي...

[2] – مصطفى الورياغلي: الصورة الروائية، مكتبة دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2012م.

- التّوسل بالصّورة البيانية كمعيار لتحليل الرّواية، يساعد النّاقد على سبر أغوار المتن الرّوائي والإحاطة بأبعاده الإنسانيّة، وكشف أسراره التّركيبية والجمالية.

- توّفر الصّورة أداة تحليلية تجمع بين أبعاد العمل الرّوائيّ الإيديولوجية والاجتماعية والسّيكولوجيّة، وبين أبعاده التّشكيلية والجمالية والإنسانيّة.

خاتمة:

في الأخير، يمكننا القول أنّ الصّورة البيانية في الرّواية هي جزء هامّ من الصّورة الرّوائية وتلعب دورا مركزيا في البناء الرّوائي؛ فمن خلالها يحدّد الروائي ملامح شخصياته، ويصف عوالم الرّواية من خلال رسم الأماكن التّي تدور فيها الأحداث، فالرّواية هي عبارة عن استعارة كبرى ومجموعة من الصّور تتضافر وتتلاحم لبناء النّسيج الرّوائي.

ومن الواضح أنّه بفضل إعادة النّظر في طبيعة الاستعارة ومكوّناتها ووظيفتها من منظور معرفي، قد ابتعدنا عن الفكر الأرسطي الّذي هيمن على الدّرس البلاغي عامّة، وعلى دراسة الاستعارة بشكل خاص؛ وقد تمخضّ عن هذا التّحوّل المعرفي في اعتبار الاستعارة نتائج بارزة نوجزها فيما يلي:

- لم تعد الاستعارة علامة للعبقريّة الأدبيّة، كما كان شائعا في التّصوّر الأرسطي، وأداة زخرفية يتوّسل بها المضطلعون بالأدب في خطاباتهم الإبداعية من أجل الإمتاع قبل الإقناع؛ فهي، في التّصوّر المعرفي، ملكة ذهنية وخاصية بشرية تستعمل في الحياة اليومية من أجل إدراك المفاهيم المجرّدة على ضوء التّجارب المعاشة.

- أضحت الاستعارة في النّظريات الحديثة لازمة من لوازم الحياة (الاستعارات التّي نحيا بها)، فبواسطتها ندرك الأشياء من حولنا، بعد أن كانت انزياحا لغويا من شأنه تضليل الفهم، يستحسن تجنّب استعماله، فالرّؤية الجديدة للاستعارة قد دفعت صفة الشّذوذ والانحراف التّي لزمتها طويلا.

- تحديد السّياق الّذي ترد فيه الصّور البيانية، وهو النّص الرّوائي الجزائري باللّسان الفرنسي، في هذه الدّراسة لمن الأهمية بمكان، ففهم المعنى الّذي تحمله العبارات التّصويرية لمنوط

بالسّياق الّذي تنبثق فيه؛ فهناك علاقة تفاعلية بين النّص الرّوائي ومختلف الأساليب البلاغية وتجليّاتها في البنى اللّغوية المستخدمة في التّعبير والبنى المعرفية المستخدمة صناعة المعنى.

- أسندت اللّسانيات المعرفية للاستعارة وظيفة إدراكية، وسعت للبحث في بنية اللّغة الاستعارية وفي استخداماتها الفعلية، بينما اقتصرت الدّراسات البلاغية القديمة على تبيان العلاقة بين المستعار والمستعار منه بالتّركيز على الوظيفة الجمالية للاستعارة بشكل خاص

الفصل الثّالث

دراسات ترجمة الصّور البيانية بين المقاربات التّقليدية والنّظريات المعرفية

مقدمة الفصل:

لمسنا من خلال ما تمّ عرضه في الفصل الثّاني مركزية الصّور البيانية في حياتنا؛ فهي تكتسح لغتنا اليوميّة وتشكّل نسقنا التّصوريّ حتّى أنّ العلماء المعرفيين برهنوا على أنّها تحدّد رؤيتنا للعالم وتحكم إدراكنا للأشياء بل وتتحكم حتّى في سلوكياتنا، كما تطرقنا للمكانة الرّفيعة التّي تتبوؤها في الخطاب الرّوائي، ولعلّ هذا ما جعل ظاهرة التّصوير البياني تستقطب اهتمام الدّارسين من حقول معرفية عديدة كالفلسفة، والبلاغة، واللّسانيات، وعلم النّفس وعلوم المعرفة في السّنوات الأخيرة، كما كان لها نصيب من لدن المشتغلين بالتّرجمة، من منظرّين وممارسين، والّذين أدلوا بدلوهم في البحث في كنه هذه الظّاهرة الذّهنيّة من خلال تمظهراتها اللّغوية، ودأبوا على اكتشاف أنجع طرائق انتقالها بين الألسن والثّقافات المختلفة بأكبر قدر من الأمانة.

سنسعى من خلال هذا الفصل من الأطروحة أن نتبيّن كيف استفادت دراسات التّرجمة من التّحوّل المعرفيّ المعاصر في استجلاء إشكالية ترجمة الصّور البيانية، وكيف أثّر المفهوم الحداثيّ للصورة البيانية في انتقال دلالاتها بين اللّغات والثّقافات المختلفة، لكن قبل تسليط الضّوء على الآراء والنّماذج المعرفيّة التّي عنيت بمسألة الاستعارة وترجمتها من منظور معرفيّ، سنتطرق أوّلا لسؤالين طبعا السّجال المثار حول قضية ترجمة الصّور البيانية، وهما: – ما الّذي يجعل من ترجمة الصّور البيانية، لا سيّما في النّصوص الأدبيّة، معضلة بالنّسبة لناقلها، أو بعبارة أخرى؛ ما هي الرّهانات التّي تفرضها ترجمة الصّور البيانية ؟ والسّؤال الثّاني: ما هي أنجع طريقة لضمان انتقال الدّلالات المجازية بين اللّغات بأكبر قدر من الأمانة؟ للإجابة عن هذين السّؤالين حاولنا تحديد ماهيّة الصّورة البيانية كما جاءت في أدبيّات التّرجمة، وعرّجنا على وظائفها وتصنيفاتها، ثمّ توّقفنا للحديث عن مختلف الرّهانات التّي تعترض سبيل المترجم إذا احتوت النّصوص التّي سيترجمها صورا بيانية، لنصل في الأخير للحديث عن مختلف

المقاربات والنّظريات التّي خصصت لترجمة الصّور البيانية، إلاّ أنّنا أولينا المقاربات المعرفيّة اهتماما خاصّا كونها تندرج ضمن التّوجه اللّساني المعاصر الّذي أخذ على عاتقه إعادة النّظر في مفهوم الصّورة البيانية وفي ترجمتها بل غيّر مفهوم التّرجمة ككلّ، وقد اقتصرنا على عرض بعض الدّراسات التّرجميّة التّي تمحورت حول إشكالية نقل التّعابير الاستعارية، ويعكس هذا الانتقاء حرصنا على إبراز الخلفيّة النّظريّة للموضوع، وهذا لارتباط الدّراسات الحديثة بما سبقها ارتباطا وثيقا، فكانت الدّراسات السّابقة بمثابة قاعدة تأسيسية لما تلاها.

III-1 دراسات ترجمة الصّور البيانية :

1-1 ترجمة الصّور البيانية بين الإمكانية والاستحالة:

غنيّ عن القول أنّ قضية ترجمة الصّور البيانية لمن الأهميّة بمكان في حقل التّرجمة، ممارسة وتنظيرا، وتنبع أهميّتها، من وجهة نظرنا، من سببين رئيسين: أوّلهما استعصاؤها على التّرجمة أحيانا؛ فنقل هذه الوسائل البلاغية من سياق ثقافيّ إلى سياق ثقافيّ آخر يفرض على المترجم جملة من الرّهانات (سنفصّل فيها فيما يلي)، وثانيها ارتباطها الوثيق بالمعنى وهو جوهر التّرجمة؛ فالصّور البيانيّة هي تجليّات للمعنى، لذا يتوجب على المقدم على ترجمتها فهم المعنى الّذي تحمله أوّلا، وهو غالبا غير ذاك الّذي تحيل إليه الكلمات؛ أو ما نسمّيه بالمعنى الحرفيّ، ثمّ البحث عن المقابل المناسب في اللّغة والثّقافة الهدف، وغالبا ما يعترض طريق المترجم أثناء نقله للمعنى اختلافات لغويّة وثقافيّة تزيد من صعوبة مهمته الشّاقة أصلا.

وبالرّغم من محوريّة إشكالية ترجمة الصّور البيانيّة، فإنّها لم تلق الاهتمام الّذي يليق بها من طرف منظّري التّرجمة، وهذا استنادا لعتب الباحث "ريموند فان دان بروك"[1] Raymond Van Den, BROECK في دراسته الشّهيرة: Metaphor The Limits of Translatability Exemplified by Translation, أين تحدّث عن تقصير نظرية التّرجمة إزاء مسألة نقل الصّور البيانية من لغة إلى لغة أخرى، حيث جاء على لسانه:

> *« Although in view of its importance and frequency in language use metaphor indubitably constitutes a pivotal issue*

[1]- ريموند فان دان بروك (1935-2018م) أحد أعلام دراسات التّرجمة وهو من أشهر مؤسسيها، درس فيلولوجيا جرمانية، ناقش أطروحة الدّكتوراة والموسومة بـ: إشكالية التّرجمة الأدبيّة، سنة1970 م. ثمّ درس التّرجمة وعلومها لسنوات عديدة في المدرسة الكاثوليكية العليا الفلمنكية، بأنتريب ببلجيكا. نشر فان دان بروك العديد من المقالات والكتب في دراسات التّرجمة باللّغتين الإنجليزية والهولندية وكانت اللّغة الأقرب إلى قلبه لأنّها لغته الأمّ، ولأنّم كان على قناعة تامّة بأنّ بين الفكر واللّغة علاقة وطيدة، فكان يفكّر في التّرجمة مستعملا اللّغة الهولندية.

in translation, it has hitherto received only random attention on the part of translation theorists" [1]

" بالرغم من أهميّة الاستعارة و شيوع استعمالها في اللّغة، باعتبارها بلا شكّ مسألة محوريّة في التّرجمة، فإنّها لم تنل إلاّ ندرا قليلا من اهتمام منظري دراسات التّرجمة" (ترجمتنا بتصرف)

تمحورت جهود الدّارسين الّذين بحثوا في إشكالية انتقال الدّلالات المجازية بين اللّغات والثّقافات المختلفة من خلال ترجمة الصّور البيانية حول أمرين: – إمكانية ترجمة الصّور البيانية من عدمها، – والبحث عن مختلف الطّرائق والمقاربات التّرجميّة التّي تتيح للمترجم نقل الصّور البيانية من لغة إلى أخرى بكلّ أمانة.

وقد أخذ الحديث عن إمكانيّة ترجمة الصّور البيانية واستعصائها حيّزا كبيرا من النّقاش المثار في الموضوع، حتّى قرن نقل الصّور البيانية باستحالة التّرجمة، وهذا ما تؤكده "ماريفون بواسو"[2] Maryvonne BOISSEAU:

« Il est cependant difficile de ne pas poser le problème de la traductibilité de la figure »[3]

" إلاّ أنّه من الصّعب عدم إثارة إشكالية قابلية ترجمة الصّور البيانية" (ترجمتنا)

ليست الباحثة الفرنسيّة "ماريفون بواسو" Maryvonne BOISSEAU الوحيدة التّي ترى بأنّ ترجمة الصّور البيانية ليست بالأمر الهيّن، ما قد يفضي بالمترجم أن يسلّم بتعذّر انتقالها بين الألسن

[1]- Raymond Vanden, Broeck, The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation, Poetics Today, vol. 2, N°4, Translation Theory and Intercultural Relations, Summer – Autumn 1981.pp73-87- Duke University Press. P73.

[2]– ماريفون بواسو: من مواليد 1952م بفرنسا، أستاذة فخرية مختصة في التّرجمة واللّسانيات والشّعر (الإيرلندي بصفة خاصة) بكلية اللّغات والثّقافات الأجنبية، بقسم الدّراسات الإنجليزية والأمريكية الشّمالية ، تحصلت على دكتوراة في اللّسانيات والشّعر من جامعة باريس 7– دوني ديدرو سنة 2000.

[3] - Maryvonne BOISSEAU, "Présentations, Palimpsests, Presses Sorbonne Nouvelle, Septembre 2015.

المختلفة، بل غيرها كثيرون؛ ولعلّ أوّل من أثار إشكاليّة قابلية ترجمة الاستعارة هو "مناحيم داجوت" Menachem DAGUT في مقاله المشهور: هل يمكن ترجمة الاستعارة؟ عن عنوانه الأصلي: Can Metaphor be translated ? سنة 1976م والصّادر عن مجلة بابل Babel التّي تعنى بقضايا التّرجمة، إذ يعكس العنوان الّذي وسم به دراسته إحدى أعقد المعضلات التّي قد تواجه المقدم على التّرجمة؛ وفي ردّه عن السّؤال الّذي طرحه يقول "داجوت" Dagut أنّه في ترجمة الاستعارة يجب أن يتوخى المترجم خلق الأثر النّفسي ذاته لدى قارئ النّص الهدف بالحفاظ على السّمات الجمالية و المعنوية للاستعارة، وهذا لن يتّأتى إلاّ في حال ما إذا كان بين اللّغة المصدر واللّغة الهدف جوانب دلالية وثقافيّة مشتركة؛ أمّا في حال ما استعصت الاستعارة على النّقل الحرفي، وهذا لاختلاف اللّغات وتباعد الثّقافات، فإنّنا هنا أمام حالة "عدم قابلية التّرجمة" Untranslability ، فعلى حد رأيه، ما الاستعارة إلاّ أداة أدبيّة الغرض منها إبهار القارئ و إثارة مشاعره وأنّ نجاح ترجمة الاستعارة هو نجاحها في خلق أثر مماثل في اللّغة المترجم، لكن هناك احتمال تعذّر الأمر لاعتبارات لغوية أو ثقافية. ولا يخرج ما جاء به "داجوت" Dagut عن حدود مبدأ "التّكافؤ الدّيناميكي" الّذي وضعه يوجين نيدا E. NIDA.

وتلى دراسة "داجوت" التّي أسسّت لبداية البحث في هذا الموضوع، مقال ريموند فاندان بروك Raymond Van Den BROECK(1981) والّذي وسمه بـ: حدود قابلية التّرجمة: ترجمة الاستعارة أنموذجا" ترجمة لعنوانه الأصليThe Limits Of Translability Exemplified By Metaphor ، وفي العنوان إيحاء لتعذّر التّرجمة وإشارة إلى أنّ نقل الاستعارة (الصّور البيانية عموما)، قد يكون حدّا تقف عنده إمكانية التّرجمة.

وقد جاء في هذا المقال تأكيد" فان دان بروك " Van Den BROECK على حريّة المترجم في اختيار المنهج الّذي يراه مناسبا عند نقله للاستعارة، على أن تحقق هذه الأخيرة تلك الغايات التي جاءت من أجلها في النّص الأصلي .فهو إمّا أن يكون تابعا لكاتب النّص الأصلي، لصيقا بأسلوبه وثقافته، وهنا

تكون النّتيجة ترجمة حرفية مباشرة؛ أو أنّه يعمد إلى البحث عن أفضل السّبل من أجل بلوغ أفق انتظار قارئ النّص المترجم ، وهذا لا يتّأتى إلاّ من خلال استبدال استعارات النّص المصدر بما يقابلها من استعارات أخرى مكافئة لها في اللغة المترجم إليها.[1]

وتمخّض عن مختلف إسهامات الباحثين في هذا المضمار انشطار آراءهم حول إمكانية ترجمة الصّور وعدمها، يمكن أن نجملها في ثلاثة اتجاهات:

1 استحالة ترجمة الصور البيانية (بزعامة: يوجين نيدا 1964، مناحيم داجوت 1976)

2 إمكانية ترجمة الصور البيانية، شأنها شأن التّرجمة عموما. (ومن روّاد هذا الإتجاه: كاثرينا رايس1971، كريستينا ماسون 1982)

3 إمكانية ترجمة الصور البيانية لكنّها تطرح إشكالا كبيرا فيما يتعلّق بتحقيق التّكافؤ بين اللّغات (ويمثّل هذا الرّأي كلّ من: ريموند فان دان بروك 1981، بيتر نيومارك 1988).[2]

يمكنّنا القول بأنّ النّزاع قد حسم لصالح من يقول بإمكانيّة ترجمة الصّور البيانيّة، ونحن ننتصر للرأي الثّالث؛ فنقل الصّور البيانيّة ليس بالأمر المستحيل بالنّسبة للمترجم الفحل الّذي يتقن مهنته، والّذي يعي أنّه ترجمة الصّور البيانية تحفّها الكثير من المصاعب، وأنّ مهمتّه هي تخطيها، سيأتي فيما يلي تفصيل لمجمل الرّهانات التّي تواجه مترجم الخطابات التّي تبثّ فيها الصّور البيانية، وكذا الطّرائق والسّبل التّي يمكن للمترجم سلكها من أجل تحقيق ترجمة ناجحة.

[1]- Raymond Vanden, Broeck, The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation, Poetics Today, vol. 2, N°4, Translation Theory and Intercultural Relations, Summer – Autumn 1981.pp73-87- Duke University Press. P85.

[2]- Elena A.BURMAKOVA, Nadezda I.MARUGINA, Cognitive Approach to Metaphor Translation in Literary Discourse. Article in PROCEDIA 154 (October 2014) 527-533 . p528.

قبل الحديث عن التّساؤل الأكثر تواردا في إشكاليّة ترجمة الصّور البيانية، بعد ذلك الّذي يخصّ إمكانية ترجمتها من عدمها، وهو التّساؤل عن أنجع طريقة تضمن للمترجم نقل الدّلالات المجازية بأكبر قدر من الأمانة، سنحاول أن نتبيّن كيف عرّفت دراسات التّرجمة" الصّور البيانية"؟

2-1 تعريف الصّورة البيانيّة في دراسات التّرجمة:

يبدو أنّ وضع تعريف للصورة البيانية لم يكن ضمن أولويّات نظرية التّرجمة؛ إذ يقرّ "ريموند فان دان بروك" R.BROECK أنّ تعدّد تعاريف الصّور البيانية واختلافها ليس أمرا مهما من منظور التّرجمة، فالمهمّ، حسبه، هو وضع تعريف للمعنى الذي تنقله الصّورة، كما يرى أنّ تحديد أنواع الصّور واستعمالاتها ووظائفها لمن الأهميّة بما كان من أجل ضمان نجاح نقلها بين اللّغات، وقد أكّد "بروك" BROECK على عدم أهميّة وضع حدّ للصورة البيانية في عمليّة التّرجمة، فقال:

"Whether metaphor is defined (...), is not important for our purpose" [1]

" أيّا كان التّعريف الّذي يوضع للاستعارة،...فهذا غير مهمّ في التّرجمة" (ترجمتنا بتصرف)

و يضيف مسترسلا في موضع آخر، متحدّثا عن الأمر ذاته يقول:

" ... To define metaphor does not belong to the proper task of translation theory, what we need however is an operational definition of "transferred meaning" which says in which forms it manifests itself, which purposes it serves and how it is effective" [2]

" إنّ تعريف (وضع حدّ) للاستعارة ليس من اختصاص نظرية التّرجمة. وأنّ ما نحتاجه هو بالأحرى تعريف إجرائي لما نقصده "

[1]- Raymond Vanden, Broeck, op.cit , p 74.

[2]- Ibidem.

المعنى المنقول" بتحديد الأشكال التّي يتمظهر بها، وما الأغراض التّي يخدمها، و إلى مدى يؤثر/ هو مؤثر" (ترجمتنا)

يزعم الباحث "فان دان بروك" بأنّ تحديد مفهوم الصّورة البيانية خارج عن نطاق التّنظير التّرجمي؛ فالأولى هو تعريف: "المعنى المنقول" بتحديد التّجليات اللّغوية التّي يتخذها (المعنى)، وتحديد الأغراض التّي وضع لها، ومدى تأثيره في الخطاب الّذي ورد فيه، وهو يرى أنّه يجب أن نولي اهتماما بتصنيف الاستعارات وتحديد وظائفها واستعمالاتها، لأنّ هذا ما يهمّ المترجم، حيث جاء على لسانه:

"From the point of view of translation it therefore seems appropriate to distinguish between categories of metaphor, uses of metaphor and functions of metaphor"[1]

" من المناسب التّمييز بين أصناف الاستعارات، واستعمالاتها ووظائفها، من منظور التّرجمة. " (ترجمتنا).

لكنّنا عثرنا لدى البروفيسور"بيتر نيومارك"[2] Peter NEWMARK ، أحد أبرز أعلام حقل التّرجمة في كتابه A Textbook Of Translation ، على تعريف للاستعارة ، جاء على لسانه:

"أعني بالاستعارة: أيّ تعبير مجازيّ: المعنى المحوّل لكلمة محسوسة (naitre) ، تستعمل بمعنى (تولد/ تنشأ)، كمعناها الأكثر شيوعا، وتشخيص المجرّد (الكياسة تمنعني) Modesty forbids me) En toute modestie je ne peux pas :، بكلّ تواضع لا أستطيع) ، وتطبيق معنى كلمة أو تلازم لفظي على ما لا يشير إليه حرفيا، أي وصف شيء بشيء آخر" [1]

[1]- Raymond Vanden, Broeck, op.cit , p 74.

[2]– بيتر نيومارك (1916–2011م) هو أحد الآباء المؤسسين لدراسات التّرجمة في القرن العشرين ومن أكثر المنظرين باللّغة الإنجليزية والإسبانيّة تأثيرا في العالم، اشتغل طويلا بالتّدريس فكان أستاذ ترجمة باللّغة الإنجليزية بجامعة سري، إحدى الجامعات البريطانية في مدينة سري في غلدفورد جنوب لندن، وكان مؤسس مركز دراسات التّرجمة بالمدينة، لديه الكثير من المؤلفات القيّمة في التّرجمة وعلومها.

قدّم "بيتر نيومارك" Peter NEWMARK تعريفا فضفاضا للاستعارة، جعلها تشمل أشكالا عدّة من الصّور البيانية؛ فهو يرى في الاستعارة تجليّات للتّعبير المجازي، بحيث تندرج الكثير من الظّواهر اللّغوية في فئة الاستعارة: كالعبارات الاصطلاحية، والأمثال والحكم وغيرها.

لا يوجد تعريف دقيق للصورة البيانية في دراسات التّرجمة، لأنّ المعنى هو الشّغل الشّاغل لمنظري التّرجمة، فلا يهمّ في أيّ حلّة يقدّم، لذا فحدّ الصّورة البيانية الّذي سنعتمده في بحثنا هذا سيكون مزيجا من تعريف "الاستعارة التّصوريّة" الّذي أورده اللّغويان: جورج لايكوف G. LAKOFF، ومارك جونسون M. JOHNSON في كتابهما : الاستعارات التّي نحيا بها Metaphors We Live By ، وتعريف النّاقد البريطاني " أولمان" ULMMAN للصورة في الرّواية؛ فنقصد بالصّورة البيانية في دراستنا: العمليّة الذّهنيّة التّي يفهم من خلالها شيء ما على ضوء شيء آخر (المجال الهدف نفهمه من خلال المجال المصدر)، والتّي تتجلّى لغويّا من خلال الاستعارة أو التّشبيه، وهما الصّورتان اللّتان سيعتني البحث بتحليل ترجمتهما من منظور معرفيّ كما سبق التّنويه بذلك في الفصول السّابقة.

انصبّ مجمل تركيز المنظّرين في التّرجمة على تصنيف الصّور البيانية، وتحديد أنواعها المختلفة، وقد كانت لهم اجتهادات كثيرة ورؤى متباينة، فلم يتفقوا على تصنيف واحد، بل كان لكلّ منهم وجهة نظر خاصّة، سنحاول التّطرّق إلى بعض منها لما لها من أهميّة في اختيار منهجية ترجمة الصّور البيانية، فلكلّ نوع من الصّور طريقة خاصّة لنقله من لغة إلى أخرى، حسب ما يراه المختصون في التّرجمة وعلومها. فما هي مختلف التّصنيفات التّي اعتمدها دارسو التّرجمة وما هي أسسها وتأثيرها في العمليّة التّرجمية؟

[1]– بيتر نيومارك، الجامع في التّرجمة، تر. حسن غزالة، دار و مكتبة الهلال بيروت، ط1– 2006، ص 167.

3-1 أنواع الصّور البيانية من منظور ترجمي:

لم يتفقّ المهتمّون بالتّرجمة وعلومها في تصنيفهم للصور البيانية، فقد رصدنا لها أنواعا مختلفة اختلاف منطلقات الدّارسين وتوّجهاتهم، ومتنوّعة تنوّع مشاربهم ولغاتهم؛ سنتطرق بإيجاز لبعض منها:

1-3-1 تصنيف "ريموند فان دان بروك":

يقسّم " ريموند فان دان بروك" R. Van Den Broeck الاستعارات[1] إلى ثلاثة أنواع، وهي:

> *1- Lexicalized metaphors: this category comprises those that have gradually lost their uniqueness and have become part of the established semantic stock (or "lexicon") of the language.*
> *2-Conventional metaphors: A second category is constituted by the large group of traditional, which are more or less "institutionalized" in that they're common to a literary school or generation.*
> *3-Private metaphors: the so-called bold, innovating creations of individual poets."*[2]
>
> *" 1- الاستعارات المقومسة: وتشمل هذه الفئة الاستعارات التّي فقدت تفرّدها تدريجيا والتّي أصبحت جزء من الموروث (المخزون) الدّلالي المؤسس للغة.*
> *2-الاستعارات الوضعية: يضمّ الصّنف الثّاني من الاستعارات مجموعة كبيرة من الصّور الاستعارية التّقليدية، والتّي تكون نوعا ما "حاضرة في الكتب والقواميس" حيث تكون مألوفة لدى مدرسة أدبية أو لدى جيل ما.*
> *3-الاستعارات الخاصة: أو " الاستعارات الجريئة وهي الصّور المبتكرة المنبثقة من وحي شعراء." (ترجمتنا بتصرف)*

[1]- يحيل مصطلح Metaphor بالإنجليزية إلى الصّورة البيانية بالمعنى الواسع، وليس إلى الاستعارة بالمعنى البلاغي في اللّغة العربيّة.

[2]- Raymond Van den, Broeck, op.cit, p 74, 75.

1-3-2 تصنيف جون دوليل:

عندما ندقّق في تصنيف "فان دان بروك" للاستعارات وفي تعاريفها نلاحظ أنّه يتقاطع مع تصنيفات منظرين آخرين، إلاّ أنّهم صكّوا مصطلحات أخرى للدلالة على المفاهيم ذاتها؛ نرى مثلا رأي "جون دوليل" Jean DELISLE في هذا الصّدد، والّذي ذكر نوعين للاستعارة في كتابه L'analyse Du Discours Comme Méthode De Traduction ؛ وهما:

> *"Les métaphores usées : admises par l'usage, sont entrées dans la langue et en composent le fond de clichés. Nous employons de métaphores sans nous en rendre compte quand nous disons : the leg of a table : le pied de la table, the root of the evil : la racine du mal, a stream of abuse : un torrent d'injures.*
>
> *Les métaphores vivantes : sont celles qui renouvellent l'expression par une formulation originale ; elles sont le fruit de l'imagination créatrice d'un rédacteur ou d'un écrivain.*[1]
>
> *"الاستعارات البالية (العتيقة): وهي تلك التّي شاع تداولها في اللغة وتشكّل الكليشيهات. إذ كثيرا ما نستخدم هذه الاستعارات دون أن ندرك ذلك عندما نقول: رجل الطاولة، جذر الشر: أصل الشّر، وابل من الشّتائم، والاستعارات الحية: هي تلك التي تجدد التعبير من خلال صياغة أصلية؛ وهي نتاج الخيال الإبداعي للمحرر أو الكاتب."*
> *(ترجمتنا بتصرف)*

يجمع "جون دوليل" Jean DELISLE بين ما اصطلح عليه "فان دان بروك" R. Van Den Broeck بالاستعارات المقومسة والاستعارات الوضعية تحت مسمى: الاستعارات البالية؛ وهي الاستعارات التّي فقدت تفرّدها من كثر شيوعها، وهي تشكّل المخزون اللّغويّ والثّقافيّ لمتحدثي اللّغة،كما نجدها في

[1]- Jean DELISLE, Op.cit, P 189.

القواميس والكتب، أمّا الاستعارات الحيّة فكان المصطلح الّذي اختاره مقابل الاستعارات الخاصّة أو الاستعارات الجريئة لدى "فان دان بروك" R. Van Den Broeck.

3-3-1 تصنيف بيتر نيومارك للصّور البيانية:

لكن كان لبيتر نيومارك Peter NEWMARK رأي مخالف، فميّز في كتابه A Textbook Of Translation "الجامع في التّرجمة"، والّذي توّج عنه بجائزة الجمعية البريطانية للسانيات التّطبيقية عام 1988، بين ستّة أنواع للاستعارات و هي: الميتة، والمبتذلة، والرّائجة/ المعيارية، والمقتبسة، والمحدثة، والأصيلة ، وهو تصنيف مخالف للتصنيفات التّي ذكرناها سابقا، من حيث أنّ نيومارك ناقش علاقة الاستعارات بالسّياقات التّي أنتجت فيها، وتطرّق إلى إجراءات ترجمتها، سنحاول ذكرها بإيجاز فيما يلي:

1- الاستعارات الميتة Dead Metaphor: ويعرّفها بيتر نيومارك بما يلي:

> *"...Metaphors where one is hardly conscious of the image, frequently relate to universal terms of space and time, the main part of the body, general ecological features and the main human activities."*[1]
>
> *"...وهي تلك الاستعارات التّي لا نكاد نشعر بصورتها، وهي غالبا ما ترتبط بمصطلحات عالمية تحيل إلى المكان والزّمان، وإلى أعضاء من الجسم، و إلى المظاهر البيئية العامّة، وإلى نشاطات الإنسان الرّئيسية." (ترجمتنا)*

فالاستعارات الميتة إذن هي تلك التّي فقدت شاعريتها من كثر تدوالها في اللّغة اليومية، فلا يكاد يشعر بالصّورة التّي تحملها، بل يصعب حتّى التّخمين أنّها تنتمي إلى اللّغة المجازية من فرط شيوعها.

2- الاستعارات المبتذلة Cliché Metaphor:

[1]- Peter Newmark, A text book of translation, op, cit. P107.

جاء على لسان "بيتر نيومارك" Peter NEWMARK في تعريفه للاستعارات المبتذلة: " أعرّف الاستعارات المبتذلة على أنّها استعارات عمّرت مؤقتا أطول مما يجب، و التّي تستعمل كبدائل لأفكار واضحة على نحو عاطفي على الأغلب، ولكن دونما تجانس مع حقائق الأمور"[1]

3- الاستعارات الرّائجة/ المعيارية Stock Or Standard Metaphor: وأمّا عن حدّ الاستعارة المعيارية، فيقول "نيومارك" :

« I define a stock metaphor as an established metaphor which in an informal context is an efficient and concise method of covering a physical and/or mental situation both referentially and pragmatically »[2]

" أعرّف الاستعارة المعيارية بأنّها استعارة متمكنة، كونها تعدّ طريقة فعّالة و مقتضبة، في سياق غير فصيح، لتغطية وضعية ماديّة أو/و عقلية إشاريا أو ذرائعيا على حدّ السّواء." (ترجمتنا)

وهو يرى أنّ فيها دفء خاصّ، و الّذي يستمر بالرّغم من كثرة استعمالها؛ ويقرّ بأنّها هي التّي تحافظ على استمرارية العالم و المجتمع.[3]

4- الاستعارات المقتبسة Adapted Metaphor: وتسمى أيضا: "الاستعارة المعيارية المقتبسة"، وهي تمثّل صنفا من أصناف الاستعارة المعيارية، شأنها شأن الاستعارة المعيارية الثّقافية، وبذلك فهي تحوز سمات الخصائص المعيارية. وأمّا ما يميّزها عن الاستعارات الأخرى فهو أنّها تعكس بعض العادات والتّقاليد والسّلوكات الثّقافية الشّائعة بين أفراد البلد الواحد.

أمثلة[1] وردت في كتاب الجامع في التّرجمة A textbook of translation لبيتر نيومارك Peter NEWMARK:

---

[1]- بيتر نيومارك، الجامع في التّرجمة، تر. حسن غزالة، دار و مكتبة الهلال بيروت، ط1، 2006، ص 172.

[2]- Peter Newmark, A textbook of translation, op.cit, P108.

[3]- بيتر نيومارك، المرجع السابق، ص 174.

كحامل التّمر إلى هجر / البصرة يبيع الماء في حارّة السّقايين	Presque porter de l'eau à la rivière	Almost carring coals to Newcastle

5- الاستعارات المحدثة Recent Metaphor: وقد عرّفها "بيتر نيومارك" كما يلي:

"By recent metaphor, I mean a metaphorical neologism, often "anonymously" coined, which has spread rapidly in the SL, when this designates a recently current object or process, It is a metonym." [2]

"أقصد بالاستعارة المحدثة، الاستعارة المستحدثة مجهولة المصدر، والتّي شاع استعمالها بسرعة في اللّغة المصدر، وهي تشير إلى شيء أو عمليّة حديثة، فهي كناية" (ترجمتنا)

6- الاستعارات الأصيلة Original Metaphor ويعرّفها "نيومارك" كما يلي:

" Original metaphors : contain the core of an important writer's message, his personality, his comment on life, and though may have a more or less cultural element, these have to be transferred neat; Such metaphors are a source of enrichment for the target language."[3]

" تتضمن الاستعارات الأصلية جوهر رسالة الكاتب، وتعكس شخصيته ونظرته للحياة، وبالرّغم من أنّها قد تحمل في طياتها عنصرا ثقافيا، فيجب نقلها كما هي، وتعدّ هذه الأخيرة وسيلة لإثراء اللّغة الهدف." (ترجمتنا).

ويصطلح عليها أيضا بـ: " الاستعارات المبتكرة"، وهي من أجمل التّعابير الاستعارية و أكثرها قيمة؛ لأنّها تثري معجم اللّغة المصدر ومعجم اللّغة الهدف بدلالات جديدة ممثّلة بتعابير جمالية مبتكرة.

---

[1]- بيتر نيومارك، الجامع في التّرجمة، مرجع سابق، ص 180 .

[2]- Peter Newmark, A textbook of translation, op.cit, p 111.

[3]- Ibid , P112.

انتقد الباحث الفرنسي " دوني جامت" Denis JAMET تصنيف "بيتر نيومارك" Peter NEWMARK للاستعارات، معللا بأنّه من الصّعب على المترجم أن يفصل في درجة قومسة الاستعارة، ويرى أنّه من الأفضل تقسيم الاستعارات إلى ثلاث أقسام، وهي حسبه:

La catachrèse : qui n'est pas perçue comme une figure, car imposée par la langue ; son rôle consiste justement à suppléer un manque, pour nommer une réalité pour laquelle aucun terme n'existe ; feuille (de papier), bras (de mer), pied (de table) ect. L'image n'est plus perçue.[1]

والتّي لا ينظر إليها على أنّها صورة، لأنّ اللّغة تفرضها؛ إذ يتمثّل دورها على وجه التحديد في توفير نقص، من أجل تسمية حقيقة لا يوجد لها مصطلح: ورقة (من الورق)، رجل (الطاولة)... إلخ. ففي هذه الأمثلة لا نشعر بوجود صورة. (ترجمتنا)

La métaphore morte, usée, figée, qui peut devenir un cliché : la métaphore est alors lexicalisée ou en voie de lexicalisation, car entérinée par l'usage fréquent qui en est fait ; elle n'est souvent plus perçue comme une image, et s'apparente alors au cliché, au fur et à mesure de sa lexicalisation.[2]

الاستعارة الميتة، البالية، الجاهزة، والقريبة من الكليشيهات:وهي الاستعارة المقومسة أو تلك التّي هي على وشك أن تضاف للمعجم، لشيوعها وكثرة تداولها؛ فكثيرا ما لا نستشعر الصّورة الفنيّة التّي تحملها،وهي بذلك قريبة من الكليشيهات، لاقترابها من دخول المعجم شيئا فشيئا." (ترجمتنا)

La métaphore d'invention, originale ou « vive » : qui est un phénomène de parole, vu comme original, déroutant, ect . Elle sert à jeter un jour nouveau sur les choses, à établir de

[1]- Denis JAMET - La Métaphore : ébauche de méthode. Traductologie, linguistique et traduction. Actes du colloque international de traductologie, Artois Presses – 2003. P 1-2.
[2]- Ibidem.

nouvelles relations entre l'objet et un autre objet avec lequel elle n'avait pas-théoriquement- vocation à être liée par un lien analogique. Ce type recourt grandement à l'imagination, voire à l'imaginaire.[1]

الاستعارة المبتكرة، الأصلية أو "الحيّة": وهي ظاهرة كلامية، ينظر على أنّها أصلية ومربكة... والغرض منها هو إلقاء ضوء جديد على الأشياء، وإقامة علاقات جديدة بين شيئين ليس من المفترض نظريّا أن يكون بينهما تشابه/تماثل، يعتمد هذا النّوع بشكل كبير على التّخيّل أو بالأحرى على الخيال. (ترجمتنا).

4-1 وظائف الصّور البيانية من منظور الترجمة:

يزعم "دوني جامت" Denis JAMET أنّ للوظيفة التّي تتقلدها الصّورة البيانية في النّص دورا في ترجمته، ويؤكد على أهميّتها في العمليّة التّرجمية وهو بهذا يوافق رأي "فان دان بروك"، حيث كتب في مقاله الشّهير عن دراسات ترجمة الاستعارة والموسوم بـ: *La Métaphore : Ebauche De Méthode.:*

"*La fonction jouée par la métaphore dans le texte particulier dans lequel elle apparait va donc jouer un rôle lors de sa traduction.*[2]

" تلعب وظيفة الاستعارة التّي ترد في نص ما دورا في ترجمته" (ترجمتنا)

ويحصر "جامت" استعمال الصّورة في غرضين أساسيين هما:

-*Le but référentiel ou cognitif : la métaphore sert alors à décrire une personne, un objet, un concept de manière plus*

[1]- Denis JAMET, op.cit, P2.
[2]- Ibidem.

compréhensible et plus concise que ne le ferait le langage littéral.

-Un but pragmatique ou esthétique : la métaphore fonctionne comme un appel aux sens, pour intéresser, pour plaire, pour surprendre ; la métaphore peut être alors renforcée par l'euphonie (assonance ou allitération). [1]

"غرض مرجعي أو معرفي: حين تستعمل الاستعارة لوصف شخص، شيء أو مفهوم بطريقة أوضح وأوجز من الوصف العادي (أي الاستعمال اللغة العادي)

غرض براغماتي/ جمالي: تستعمل الاستعارة لإثارة الحواس، لإثارة الاهتمام، إثارة الإعجاب أو الإبهار، قد تدعم الاستعارة بالإيقاع الصّوتي (سجع/ جناس)"- (ترجمتنا)

نلاحظ تقاربا كبيرا في وجهات النّظر، فيما يتعلّق بوظائف الاستعارات، لدى "دوني جامت" Denis JAMET و"بيتر نيومارك"Peter NEWMARK ، والّذي يتحدث عن وظائف الاستعارة فيما يلي:

" الغرض من الاستعارة مزدوج أساسا: غرض إشاري؛ لوصف عمليّة ما أو حالة عقلية، أو مفهوم، أو شخص، أو شيء، أو خصلة، أو فعل بشمولية ودقّة أكثر ممّا هو ممكن في اللّغة الحرفية أو المادية؛ وغرض ذرائعي (براغماتي)؛ متزامن مع الغرض الإشاري، يحاكي الأحاسيس، ويثير الاهتمام، ويوضّح، أو يمتع، أو يبهج أو يدهش"[2]

بينما تختلف رؤية "فان دان بروك" Van Den BROECK للوظائف التّي تضطلع بها التّرجمة، فهي ترى بأنّ الغرض من استعمال التّعابير الاستعارية عموما هو تواصلي بالدّرجة الأولى، وأنّ هناك نوعان من الاستعارات بتصنيفهما على أساس الوظيفة:

[1]- Denis JAMET , op.cit. P2.

[2]– بيتر نيومارك، الجامع في التّرجمة،مرجع سابق، ص 167.

1- Creative metaphor 2- Decorative metaphor: instances of merely decorative metaphors can be found in a good deal of contemporary prose journalism.[1]

تنقسم الاستعارات حسب فان دان بروك، بحسب الوظيفة، إلى استعارة مبتكرة Creative metaphor، واستعارة زخرفية Decorative metaphor ؛ وأمثلتها كثيرة في النّثر الصّحفي، فغالبا ما تستعمل عبارات استعارية في المقالات الصّحفية، لا سيّما في العناوين، بغرض إثارة القارئ وجذب انتباهه، فيكون الغرض منها زخرفيا لا غير.

إذا تمعنّا جيّدا في أنواع الصّور البيانية التّي أوردها منظرو التّرجمة على تنوّعها، فنجدها مختلفة لكنّها تصب في المنحى ذاته، وهي تشترك مع التّوجه المعرفي المعاصر في تصنيفه : صور بيانية وضعية، وصور بيانية إبداعية، لكن تختلف تماما من حيث الوظائف، ففي "نظرية الاستعارة التّصورية" تضطلع الاستعارة التّصورية بوظائف معرفية، وهي بذلك ثلاث أنواع: استعارات اتجاهية، واستعارات بنيوية، واستعارات أنطولوجية، تطرقنا إليها بالتّفصيل في الفصل الثّاني، وهنا نريد التّنويه بأنّنا سنعتمد على ما جاء في نظرية لايكوف وجونسون من تعريفات وتصنيفات ووظائف في دراستنا للصورة البيانية.

بعد أن عرّجنا على مفهوم الصّورة البيانية في الحقل التّرجمي، وتطرقنا لأصنافها ووظائفها، ننتقل للحديث عن الرّهانات التّي تفرضها ترجمتها.

[1]- Raymond Vanden, Broeck, op.cit .p 76.

2-ترجمة الصّور البيانية ورهاناتها:

2-1 رهانات ترجمة الصّور البيانية:

سلّط الباحث المتمرس في التّرجمة "دوني جامت" Denis JAMET الضّوء على جملة من العوائق التّي تحف ترجمة الاستعارة من لغة إلى لغة أخرى حيث أكدّ أنّه تكاد لا تخلو أيّ لغة أو لغة اختصاص من الاستعارات، ووضحّ أنّه حاول من خلال مقاله المذكور آنفا الإجابة على سؤالين مهمين، على حدّ تعبيره: ما الّذي يجعل ترجمة الاستعارة (الصّورة البيانية) أمرا عسيرا أو إشكالا؟ كيف للمترجم أن يقيّم ترجمته إذا ما تعلّق الأمر بالاستعارة هل أصاب أم أخطأ؟ أو بالأحرى، كيف للسانيات ولدراسات التّرجمة أن يساهما في إيجاد طرائق ناجعة وفعّالة / ومضمونة لترجمة الاستعارة في نص معيّن؟

وقد تطرّق في دراسته إلى جملة الإشكالات التّي تطرحها ترجمة الاستعارة:

1- المعنى الحرفي/ المعنى المجازي: أوّل مشكل يواجه المترجم هو إن كانت العبارة التّي سيقوم بترجمتها يجب أن تأخذ في معناها الحرفي أو المعنى المجازي.

" *La détection de la métaphore n'est pas toujours aisée*"[1]

"لا يعدّ العثور على الاستعارة سهلا دوما" (ترجمتنا)

2- الارتباط بالسّياق النّصي: يجب أن يؤخذ السّياق الثّقافي الذي أنتج فيه النّص، من أنتج النّص، لمن هو موّجه، ما هي ظروف إنتاجه؟ يرتبط تحديد الاستعارة بسياق ثقافي معيّن، و هو السّياق النّصي الذي وردت فيه الاستعارة. لذا على المترجم الغوص في النّص كما عليه التّشبع بالسياق الثّقافي (السّياق الما فوق لساني) الذي أنتج فيه النّص.

3- المعنى مضمر/ لايوصف (غير قابل للوصف)/ له جرس موسيقي (إيقاع صوتي متعدد):

من المتعارف عليه أنّ الصّورة البيانية عموما تحيل إلى أكثر ما قد تحيل إليه الكلمات التّي تكوّنها؛ فهي

[1]- Denis JAMET, op.cit, P3.

تكون محمّلة بالإيحاءات ومشحونة بالمعاني، كما قد تركّب نحويّا بشكل مخصوص كأن تحدث جرسا موسيقيا مثلا، كلّ ذلك يعزّز عنصر الغموض فيها، ولهذا غالبا ما تفهم التّعابير المجازية بطرق مختلفة، حدّثنا عن هذه الخاصيّة التّي تميّز التّعابير الاستعارية والتّي تشكّل إحدى الرّهانات بالنّسبة للمقدم على ترجمتها "دوني جامت"، فقال:

« Une métaphore en dit toujours plus qu'un énoncé littéral qui lui serait synonyme, car sinon, un énoncé non métaphorique aurait été utilisé ; le sens de la métaphore réside justement dans cet implicite, cet indicible »[1]

"يتجاوز ما تقوله الاستعارة دوما المعنى الحرفي للملفوظ، و إلاّ لما كانت، فجوهر الاستعارة يكمن في المضمر، في الّذي لا يوصف."

(ترجمتنا)

يرى "دوني جامت" أنّ محاولة الحفاظ على عنصر الغموض أثناء نقل الصّورة البيانية من لغة إلى أخرى هو ما يشكّل إشكالا بالنّسبة للمترجم، ويؤكّد ذلك قوله:

« Le problème consiste à tenter de garder cet indicible dans la traduction, et c'est pour cette raison que la traduction d'une métaphore par une autre métaphore demeure la meilleure solution, car les effets sont alors préservés. »

" إنّ الإشكال الذي تطرحه ترجمة الاستعارة هو الإبقاء "على ما لا يمكن وصفه" في التّرجمة، لهذا السّبب تبقى التّرجمة الاستعارة باستعارة أخرى هي أنجع حلّ من أجل المحافظة على التّأثير. هذا ويرى أنّ عوامل كثيرة تتدخل في إنجاح عمليّة نقل الصّورة من لغة إلى لغة أخرى." (ترجمتنا)

[1]- Denis JAMET, op.cit, P3.

استنادا لما سلف عرضه من النّقاط المهمة التّي تطرّق لها "دوني جامت" Denis JAMET ، نلاحظ أنّ ما جاء على لسانه من رهانات تفرضها ترجمة الصّورة البيانية من لغة إلى أخرى هو مسح شامل لكلّ الصّعوبات التّي قد تعترض سبيل المقدم على ترجمة الصّور البيانية وهي: الرّهان الأوّل هو صعوبة التّمييز بين العبارات العاديّة والتّعابير الاستعارية في النّص الأصل؛ ففي بعض الأحيان يمكن أن تحمّل عبارة عاديّة بإيحاءات وتشحن بدلالات مجازية، والرّهان الثّاني هو ارتباط معنى الصّورة البيانية بالسّياق، وهنا يشرح المنظّر الفرنسيّ أنّه يقصد السّياق بمفهومه الواسع؛ فمعنى الصّورة البيانية منوط بالسّياق الثّقافيّ الّذي أنتجت فيه، والسّياق النّصيّ الّذي وردت فيه، كما يرتبط بالجمهور المتلقي، فـ: "دوني جامت" Denis JAMET يرى بأنّه يستحيل فهم الاستعارة والتّعابير المجازية من ورائها إذا اجتثت من السّياق الّذي انبثقت فيه، أمّا الرّهان الأخير حسبه، فيتعلّق بالجانب الشّكلي للصورة البيانية؛ قد تركب الصّورة البيانية بشكل مخصوص لخلق أثر معيّن؛ كالتّلاعب بالكلمات مثلا من أجل إحداث رنّة موسيقية، في هذه الحالة كثيرا ما يعجز المترجم على الحفاظ على المعنى والمبنى للصورة الأصل بنقلها إلى اللّغة الهدف، كما يتعمّد كاتب الأعمال الأدبيّة استعمال صور بيانية للتّعبير عن فكرة ما، فغالبا ما تقول العبارات المجازية أكثر ممّا تحيله إليه الكلمات بمعناها الحرفيّ، بحيث يشوبها الغموض، والحفاظ على ذلك الغموض سيشكّل رهانا بالنّسبة للمترجم باعتبار الغموض خاصية مميّزة في التّعابير المجازية، وهي سرّ جاذبيتها وتأثيرها في النّفوس، وتشغل سمة الغموض ذهن المترجم لأنّها تفتح الباب لتأويلات عديدة للصورة، وهذا سيكون رهانا للمترجم. ولذلك ينبغي على المترجم ترجمة الصّورة البيانية بصورة بيانية أخرى مكافئة تقابله في اللّغة الهدف لحفظ الأثر.

بينما تلخص "ماري سنال هورنبي" المترجمة البريطانية– النّمساوية رهانات انتقال الدّلالات المجازية بين اللّغات في "الثّقافة"؛ فهي تجزم بأنّ المعضلة الأساس في ترجمة الاستعارة هي ثقافية بالدّرجة الأولى، حيث قالت:

« The essential problem posed by metaphor in translation is that different cultures, hence different languages, conceptualize and create symbols in varying ways, and therefore the sense of the metaphor is frequently culture-specific »[1]

" أهمّ إشكال تطرحه ترجمة الاستعارة هو أنّ الثّقافات المختلفة وبالتّالي اللّغات المختلفة تبني المفاهيم وتنتج الرّموز بطرق مختلفة، لذا فمعنى الاستعارة غالبا ما يكون منوطا بثقافة معيّنة." (ترجمتنا)

يذهب اللّغويّ المعرفيّ "زهير المعالج" إلى ما ذهبت إليه "سنال هورنبي" حين يؤكد أنّ الارتباط الوثيق للصورة البيانية بالثّقافة هو رهان بالنّسبة للمترجم؛ كونها عمليّة مركّبة ومعقّدة تتطلّب منه تفكيك الصّورة في اللّغة والثّقافة المصدر وإعادة تركيبها في اللّغة والثّقافة الهدف، بيد أنّ احتمال استعصائها على التّرجمة غير وارد، فجاء على لسانه:

"However, culture specific, metaphor is not a case of untranslability, but a challenging phenomenon in terms of unpacking its complexity in a source language (SL) and culture (SC) and re-packing it in a target language (TL) and culture (TC). For all these, a separate model of translating is required for metaphor"[2]

" كون الاستعارة خاصيّة ثقافية لا يجعل منها حالة تستعصي على التّرجمة، بل هي ظاهرة تشكّل رهانا للمترجم لما تقتضيه من تفكيك لبنيتها المركبة في اللّغة والثّقافة المصدر، ومن إعادة تركيبها في اللّغة

[1]- Mortaza TAHERI-ARDALI , Mohamed BAGHERI, Reza EIDY , towards a new model of metaphor translation, A cognitive approach, January 2013. P6
[2]- Zouhair.A.MAALEJ, op.cit, p61.

والثّقافة الهدف، ولهذه الأسباب جميعا: وجب وضع نموذج خاصّ

بترجمة الاستعارة" (ترجمتنا)

يعدّ الاختلاف الثّقافي من أهمّ العوائق التّي تجعل من ترجمة الصّور البيانية من لغة إلى أخرى رهانا بالنّسبة للمترجم، وقد استقطب اهتماما كبيرا من قبل موالي التّيار المعرفي المعاصر في ترجمة الاستعارة، لذا فسنخصّص له عنصرا للتفصيل فيه، لكن قبل ذلك سنحاول أن نعرض بإيجاز كيف تعامل أهل الاختصاص في التّرجمة، من منظرين وممارسين، مع الصّور البيانية في مجابهة رهانات ترجمتها.

2-2 دراسات ترجمة الصّور البيانية:

يمكن القول بأنّ إشكاليّة "ترجمة الصّور البيانية" هي قضية تؤرق منظري التّرجمة، وتثير حفيظة المقدمين على ترجمة النّصوص خاصة الإبداعية منها، فإن أجمع أهل العلم من مختلف التّخصصات على مركزية التّصوير البياني وعلى تعقيده في اللّغة الواحدة، فإنّ الظّاهرة ستطرح إشكالات مضاعفة في مجال التّرجمة؛ أين يتعلّق الأمر بلغتين مختلفتين وبثقافتين متمايزتين، لهذا احتلت الاستعارة الصّدارة في قائمة انشغالات بعض دراسي التّرجمي، وانبثق عن الدّراسات والأبحاث القيّمة التّي تناولت هذه الظّاهرة اللّغوية نظريات وطرائق ترجمية مختلفة؛ كان توجّهها قبل التّسعينيات من القرن الماضي توجها لغويّا بالدّرجة الأولى، كلّل بظهور مقاربات لسانيّة، نذكر تلك التّي جاءت على يد: يوجين نيدا E. NIDA (1964) ، مناحيم داجوت M.DAGUT (1976)، بيتر نيومارك Peter NEWMARK (1981)، ثمّ تلاها ظهور مقاربات نصيّة على يد ثلّة من منظري التّرجمة نذكر : فان دان بروك Van DEN BROECK(1981)، ماسون MASON (1982)، سنال هورنبي Snell HORNBY (1995)، أحمد مناصير .MENACER A (1992) : تشكّل هذه المقاربات في مجملها مقاربات تقليدية على اعتبار أنّها أسّست على النّظرة الأرسطية للصورة البيانية أين كانت تعامل على أنّها مجرّد حليّة لغوية

تزيّن النّصوص الإبداعية دون سواها، وأنّها آية للعبقرية مني بها بعض الشّعراء والخطباء دون غيرهم، إلاّ أنّه وخلال العقدين الأخيرين عرفت دراسات ترجمة الصّور البيانية توجها جديدا، قلب كلّ الموازين في دراسة الاستعارة وما وراءها من تعابير مجازية وترجمتها؛ وهو توّجه فرضه التّحوّل المعرفيّ[1] في دراسة الاستعارة والّذي شهد ميلاده مجال اللّسانيات على يد العالمين المعرفيين والفيلسوفين: جورج لايكوف G. LAKOFF ومارك جونسون M.JOHNSON بظهور كتابهما المؤسس: Metaphors We Live By والّذي ترجم إلى : الاستعارات التيّ نحيا بها.

2-3 المقاربات التّرجمية في نقل الصّور البيانية:

يمكنّنا حصر المقاربات التّرجمية التّي اختصت بدراسة آليات نقل الصّور البيانية و طرائق ترجمتها في ثلاث اتجاهات رئيسة، استنادا للتصنيف الّذي اعتمدته "كرستينا شافنر" Christina Schäffner [2] في مقالها: Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. مقاربات وصفية، ومقاربات معيارية، ومقاربات معرفية.

2-3-1 المقاربات الوصفية:

يعدّ الباحث والمنظّر التّرجمي "فان دان بروك" من رواد المنهج الوصفي، والّذي وضع في دراسته الموسومة بـ: Metaphor the Limits of Translatability Exemplified by Translation, : الأساليب والطّرق المتّبعة في ترجمة الاستعارة، كما حدّد الخطوات التّمهيدية التّي

[1]– ينظر الفصل الثّاني من الأطروحة للمزيد من التّفاصيل.

[2]- Christina Schäffner. Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. Journal of pragmatics 36 (2004)- 1253-1269, p 1254.

ينبغي أن تسبق أيّ تعميم في نظرية التّرجمة، فيما يخصّ نقل الصّور الاستعارية، وعن تبنيه المنهج الوصفي يقول:

"... The task of a theory is not to prescribe, but to describe and to explain, the theory of translation cannot be expected to specify how metaphors should be translated" [1]

" ...أنّ مهمة النّظرية هي الوصف و الشّرح، و ليس سنّ القواعد التّي يجب إتباعها من أجل ترجمة الاستعارة، فلا ينتظر من دراسات التّرجمة تحديد كيفية نقل العبارات الاستعارية" (ترجمتنا بتصرف)

يرى "فان دان بروك" أنّ الدّور الّذي تضطلع به دراسات التّرجمة لا يتعدّى وصفها للطريقة التّي نقلت بها الصّور البيانية من لغة إلى لغة أخرى، إذ لا يخوّل للمنظرين المنشغلين بالحقل التّرجمي سنّ القواعد التّي "يجب" على المترجم تطبيقها، حين تصادفه عبارة استعارية في نص يترجمه.

ويضيف أنّ أيّ تعميم للنّتائج فيما يخصّ ترجمة الاستعارات يسبقه عمل تمهيدي، يلّخصه "بروك" في مجموعة من الخطوات المبدئية التّي يجب القيام بها قبل الشّروع في ترجمة الاستعارة وهي:

In order that a phenomenon such as metaphor may be adequately dealt with in translation theory, it is obvious that some preliminary work have to be done.

1- A suitable, i.e. operational definition of metaphor;

2- A specification of what can actually be meant by "transferring a metaphor from an SL to a TL, i.e., of possible modes of translating metaphors;

3- A specification of distinct contexts in which metaphors can occur, i.e., of the various structural relationships into which metaphors in texts can enter, and of the particular constraints which, according to their occurrences, are imposed on them;

[1]- Van Den BROECK , op.cit, p 77.

4- A specification of the constraints which can be imposed on the treatment of metaphors by translation itself as a rule governed activity, i.e., of the "norms" that are operative in the translation process.[1]

1/ *وضع تعريف إجرائي للاستعارة، ويتمّ ذلك من خلال تحديد الأشكال والصيغ التّي يمكن أن تتخذها الاستعارة والغايات التّي ترمي إليها وكذا دورها واستعمالاتها ومدى قوّتها وفاعليتها في النّص وتأثير غيابها عنه.*

2/ *البحث فيما تعنيه فعلا عبارة نقل أو تحويل استعارة من لغة مصدر إلى لغة هدف، وهذا يعني محاولة إيجاد "صيغ" وأساليب معينة لترجمة الاستعارة.*

3/ *تحديد مختلف السّياقات (النّصية) التّي يمكن أن تتمظهر فيها الاستعارة.*

4/ *البحث في مختلف القيود والضّوابط التّي يمكن أن تفرضها عملية التّرجمة، باعتبارها في الأساس نشاطا علميا مضبوطا بقواعد، على شكل ومضمون الاستعارة. (ترجمتنا)*

ولتكتمل عناصر دراسة "فان دان بروك" لمسألة ترجمة الاستعارة؛ الّذي تطرّق لمختلف الشّروط التّي يجب التّقيّد بها والخطوات المتّبعة في تحليل الاستعارة وتحديدها، وانتقل إلى تحديد أنواعها والتّمييز بين استعمالاتها ووظائفها في النّصوص، فقد عمد في الأخير إلى اقتراح طرائق ترجمتها، سنوجزها فيما يلي:

1. ترجمة سانسو–ستريكتو Sensu– stricto[2] : وفيها يقوم المترجم بنقل الاستعارة بركنيها: المستعار والمستعار له، نقلا حرفيا إلى اللّغة الهدف، وهي نوع من التّرجمة الحرفيّة والمباشرة؛ وما ينتج عنها هو إمّا:

[1]- Raymond Vanden, Broeck, P74.

[2]-Ibid , P77.

أ- عبارة اصطلاحية: في الحالات التّي يتطابق فيها كلّ من المستعار والمستعار له في اللّغة الأصل مع نظيريهما في اللّغة الهدف.

ب-استعارة جديدة ومبتكرة أو عبارة غامضة ومشوّهة دلاليا: في الحالات التّي يكون فيها لتوظيف اللّفظ المستعار دلالات غريبة وغير مفهومة لدى المتلقي الجديد في اللّغة الهدف، والّذي قد يعزى للاختلاف الوظيفي للفظة المستعارة بين الثّقافتين الأولى والثّانية.

2. الاستبدال Substitution : وهو استبدال الصّورة الاستعارية في اللّغة الأصل بصورة مغايرة في اللّغة الهدف، وذلك بالإبقاء إلى حدّ ما على الموضوع نفسه.

3. إعادة الصّياغة Paraphrase : وتقوم هذه الطّريقة على استبدال العبارة الاستعارية في اللّغة الأصل بما يقابلها من عبارة أخرى في معناها الحرفي في اللّغة المنقول إليها؛ وتعتبر هذه الطّريقة في التّعامل مع الاستعارة، كما يتجلّى من خلال المصطلح، مجرّد تفسير وإعادة تشكيل للاستعارة الأصلية في صيغة الأخرى أكثر منه ترجمة لها، ولهذا السّبب تمّ نقدها من طرف كثير من الدّارسين في هذا الحقل اللّغوي.

على عكس "فان دان بروك" Van Den Broeck ، حاول المنّظر والمترجم "بيتر نيومارك" Peter NEWMARK وضع أسس وسنّ قواعد محكمة لتكون بمثابة دليل للمترجم الذي سيقدم على ترجمة الصّور البيانية؛ في مقاربة معيارية لاقت قبولا وانتشارا كبيرين في الأوساط التّرجمية.

2-3-2 المقاربات المعيارية:

يعدّ البروفسيور"بيتر نيومارك" Peter NEWMARK ، وهو أحد أبرز أعلام حقل التّرجمة، مؤسس هذا الاتجاه في ترجمة الصّور البيانية، حيث كان من أكثر الباحثين اهتماما بنقل الاستعارة بين

اللّغات، فحاول طرح المشاكل التّي تصاحب ترجمة الاستعارة نظريا، وتبيينها ومعالجتها تطبيقيا من خلال أمثلة حيّة في أكثر من لغة.

ضمّن الباحث "بيتر نيومارك" Peter NEWMARK كتابيه: الجامع في التّرجمة – وعنوانه الأصلي A Textbook In Translation، ومقاربات في التّرجمة– وعنوانه الأصلي: Approaches To Translation، تعريفا للاستعارة وميّز فيها ستّة أقسام، وناقشها من خلال علاقتها مع عواملها السّياقية وإجراءاتها التّرجمية. ولعلّ السّر الّذي جعل الاستعارة تستحوذ على كلّ هذا الاهتمام من قبل الباحث والمنّظر الضّليع باللّغات " بيتر نيومارك" هو اقتناعه بأنّ ترجمة الاستعارة هي أهمّ وأصعب ما قد يواجه المقدم على التّرجمة، وذلك لتداخل عناصر مختلفة كالسّياق والثّقافة في نقلها.

يرى "نيومارك" Peter NEWMARK أنّ طرائق التّرجمة تختلف باختلاف نوع الاستعارة، وهذا راجع –حسب رأيه– لتباين المشاكل المنوطة بكلّ صنف؛ فمثلا: "ليس من الصّعب عموما ترجمة الاستعارات الميتة، لكنّها غالبا ما تستعصي على التّرجمة الحرفية"[1]، وعلى النّقيض من ذلك، يرى أنّ التّرجمة الحرفية هي الأنسب في حالة الاستعارات الأصيلة؛ ويقول في هذا الصّدد: "ينبغي من حيث المبدأ ترجمة الاستعارات الأصيلة في النّصوص التّعبيرية والرّسمية حرفيا، سواء أكانت عالمية أم ثقافية أم شخصية...وأضع هذا كمبدأ"[2]

أمّا فيما يخصّ الاستعارات المعيارية، فهي – في نظر بيتر نيومارك Peter NEWMARK – "عويصة التّرجمة أحيانا"[3]، ويضع لترجمتها سبع استراتيجيات مرتبة بحسب الأولوية كما يلي:

[1]– بيتر نيومارك، تر. حسن غزالة، مرجع سابق، ص171.

[2]– المرجع نفسه، ص 181.

[3]– المرجع نفسه ، ص174.

1. الإتيان بالصّورة البيانية نفسها في اللّغة الهدف Reproducing the same image in TL: شرط أن يكون للصّورة رواج و تدوال مشابهان في اللّغة الهدف.

أمثلة[1]:

Keep the pot boiling	faire bouillir la marmite	دع الأمور تتأزم لا تطفئ النّار المتّأججة
Throw a new light on	Jeter un jour nouveau sur	يلقي ضوء جديدا على

2. استبدال الصورة البيانية في اللّغة المصدر بصورة شائعة تكافئها في اللّغة الهدف the translator may replace the image in the SL with the standard TL image:

يلجأ المترجم لنقل الصّورة البيانية بالإتيان بصورة تخالفها في اللّفظ وتطابقها في المعنى، على أن تكون هذه الأخيرة مألوفة ولا تتعارض مع ثقافة اللّغة الهدف. كما هو الحال بالنسبة للحكم و بعض التّعابير الإصطلاحية:

D’autres chats à fouetter	Other fish to fry	لديه أمور أخرى تستحق الاهتمام.
Il faut hurler avec les loups	When in Rome, do as the Romans do	دارهم ما دمت في دارهم.

[1]– بيتر نيومارك، المرجع السّابق ، ص174.

كما يدرج بيتر نيومارك التّسميل أو التّلطيف اللّغوي ضمن هذه التّقنية، حيث يمكن للمترجم اللّجوء إليها لاستبدال عبارات صادمة أو خادشة للحياء بأخرى أقلّ حدّة وأنسب لثقافة المتلقي في اللّغة الهدف.[1]

3. ترجمة الاستعارة في النّص الأصل بتشبيه في النّص الهدف translation of Metaphor by simile: وتعدّ هذه الطّريقة الأنجع للتخفيف من الأثر الصادم للاستعارة مع الإبقاء على مضمون الصورة الأصلية، إن لم يكن في النّص ما يستوجب الإثارة، فالتشبيه أكثر وضوحا من الاستعارة.

4. ترجمة الاستعارة بتشبيه مع شرح معناها (أو ترجمتها أحيانا باستعارة مع شرحها)translation of metaphor (or simile) by simile plus sense.

5. تحويل الاستعارة إلى مضمونها conversion of metaphor sense: وفيه تتم عملية تحويل الصورة البيانية إلى مضمونها من خلال تفكيك مكوناتها وتحليل أبعادها.

6. الحذف Deletion : يلجأ إلى الحذف أو الاستغناء عن الصّورة البيانية كليّا إذا رأى المترجم أنّ غيابها لا يؤثر في معنى النّص بتّاتا.

7. الإتيان بالاستعارة ذاتها مع إضافة شرحها same metaphor combined with sense: فتترجم الاستعارة باستعارة تماثلها في اللّغة الهدف وتضاف لها شروحا تفسيرية، ولو كان ذلك على حساب جمالية الصورة وقوّتها الإيحائية والرّمزية.

[1]- Peter NEWMARK, op.cit , p 89.

Sa vie ne tient qu'à un fil	His life hangs on threads	حياته في خطر.

2-3-3 المقاربات المعرفية في ترجمة الصّور البيانية :

أثار التّطوّر الّذي أحدثته اللّسانيات المعرفية في تغيير تصوّر الاستعارة، والّذي بدأ بوضع أسسه "لايكوف و"جونسون" في كتابهما الرّائد "الاستعارات التّي نحيا بها"، فضول المنشغلين بالدّرس التّرجمي، ودفعهم للبحث عن كيفية توظيف مفهوم الاستعارة الجديد في فهم هذه الظّاهرة اللّغوية، بل أكثر من ذلك، حاولوا تطبيق مبادئ النّظرية المعرفية للاستعارة في ترجمتها وتناقلها بين اللّغات والثّقافات المختلفة.

تعدّ " الفرضية المعرفية للترجمة" THE COGNITIVE TRANSLATION HYPOTHESIS التّي وضعت أسسها الباحثة الأمريكية " نيلي ماندلبليت" عام 1995، أوّل نموذج معرفي لمقاربة ترجمة الصّور، تمّ من خلاله توظيف التّصوّر الذّهني للاستعارة ؛ فكلّ صورة ما هي إلاّ ربط عقلي بين مجالين : المجال الهدف والمجال الأصل ربط تحكمه تجربة المتحدث والخصائص الثّقافية للغة، وبالتّالي البحث في طرائق نقل الصّور البيانية يتجاوز البحث عن المقابلات اللّغوية في اللّغة الهدف، أو يمكنّنا القول بأنّ مقاربة ترجمة الصّور البيانية من منظور العلوم العرفانية يتجاوز اللّغة ويعلو عليها، فالنّقل في هذه الحالة عمليّة ذهنية يقوم فيها المترجم بالربط بين مجالين مفهوميين من أجل إيصال الفكرة دون الاهتمام بالصّيغة اللّغوية.

وفي هذا السّياق، يجدر التّدقيق في نص "ماندبليت" لفائدته وأهميّته إذ يبدو أنّ الباحثة لخصّت فيه مبادئ النّموذج المعرفي لمقاربة ترجمة الاستعارة، حيث جاء فيه تنويه بالدّور الّذي يضطلع به المترجم؛ وهو من وجهة نظره تحديد للمجالين المفهوميين " المجال المصدر" و"المجال الهدف" وإيجاد العلاقات التّي تربط بينهما في اللّغة المصدر كمرحلة أولى في التّرجمة، ثمّ الانتقال إلى نسج خرائط ذهنية بين مجالين مفهوميين في اللّغة الهدف بأخذ العوامل الثّقافية لها بعين الاعتبار. وقد جاء على لسانها:

« The translator's role in this regard is to identify the different conceptual systems of the source and the target languages. They must first realize the conceptual mapping employed in each language, and switch from the SL way of conceptualization to the one employed in the target language"[1]

" ومن هذا المنطلق توكل للمترجم مهمة تحديد الأنسقة المفهومية المختلفة في اللّغتين الأصل والهدف؛ فينبغي عليه أوّلا استيعاب النّسق التّصوري في تشكيل الإدراك الخاص بكلّ لغة، ثمّ القيام بتحويل النّسق التّصوري في اللّغة المصدر إلى النّسق التّصوري المستعمل في اللّغة الهدف" (ترجمتنا)

كلّ ما أوردنا سابقا يوّضح أنّ ما جاءت به الفرضية المعرفية للترجمة (أعمال ماندلبليت 1995) لهو دليل على التّحوّل الّذي ألقت بظلاله اللّسانيات العرفانية على التّرجمة عموما وعلى ترجمة الصّور بشكل خاص؛ فالرّهان الّذي تطرحه التّرجمة ليس له أساس لغويّ، بل هو ناتج عن الاختلاف بين الأنسقة التّصورية بين اللّغات؛ حيث تستعمل كلّ لغة مجالات مفاهيمية مختلفة للتّعبير عن تصوّر ذهني ما؛ كلّما تقاربت اللّغات واشتركت في تشكيلها لرؤية العالم، كانت التّرجمة أسهل، والعكس صحيح.

[1]- Mandelblit, N, The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory, Translation and Meaning 3. Maastricht: UniversitairePress, 1995, (pp.483-495). P487.

أشارت "ماندبليت" إلى أنّ جوهر نقل الاستعارة التّصورية هو تحويل طريقة إدراك الأشياء والمفاهيم المجرّدة بربطها بتجارب إنسانية بإسقاطها على الثّقافة الهدف؛ والتّرجمة بذلك هي أكبر من أن تكون مشكلة لغوية سطحية نحاول من خلالها البحث عن المكافئ الأنسب في اللّغة الهدف بل هي مشكلة إدراك ورؤية للعالم. والمترجم هنا هو صانع للمعنى وليس مجرّد ناقل له.

نظرة "ماندلبليت" الجديدة للاستعارة والتّرجمة، والتّي أطلقت عليها اسم: "الفرضية المعرفية للترجمة" أفضت إلى وضع نموذج معرفي خاصّ بترجمة "الاستعارات" يتلخص في مخططين:

1- استعارات ذات أنساق تصويرية متشابهة (Metaphors with the same mapping conditions) : وتشترط "ماندلبليت" في هذه الحالة أن تكون اللّغتان متقاربتان ولهما قواسم ثقافية مشتركة؛ فكلما تشابهت الأنسقة التّصورية – بربط المجال المفهومي المصدر بالمجال المفهومي الهدف– بين اللّغة المنقول منها واللّغة المنقول إليها، سهل على المترجم إيجاد مقابل الصّورة في اللّغة الهدف حتّى أنّ احتمال العثور على مكافئ حرفي شيء وارد.

2- استعارات ذات أنساق تصويرية مختلفة (Metaphors with different mapping conditions) في هذه الحالة تختلف الأنسقة التّصوريّة بين اللّغتين المصدر والهدف، ويتطلّب إيجاد المكافئ جهدا ووقتا مضاعفين، وهو الحال عندما يتعلّق الأمر بلغتين مختلفتين معجميا وتطبعهما فوارق ثقافية عديدة.

لا بدّ أن نورد في ختام الحديث عن الفرضية المعرفية للترجمة مختلف الشّروط التّي يجب أن تتوفر في مترجم الصّور كما جاءت على لسان الباحث: علي الحسناوي في مقاله الشّهير : A

Cognitive Approach To Translation Metaphors[1] لا يكفي أن يكون مترجم الاستعارة متقنا للغتين – اللّغة المصدر واللّغة الهدف– بل يجب أن يكون مطلّعا على الثّقافة المستهدفة، وعلى أنساقها التّصويرية.

ويرى "الحسناوي" بأنّ صعوبة ترجمة الاستعارة متفاوتة: ففي حال ما تعلّق الأمر باستعارات عالمية كتلك التّي يستعمل فيها جسم الإنسان، أو التّي تعبّر عن تجارب إنسانية مشتركة، فترجمتها غالبا لا تطرح أيّ إشكال (استعارات ذات أنساق تصويرية متشابهة Metaphors With The Same Mapping Conditions) ، بينما تتعقّد مهمة المترجم إذا كانت الاستعارة راسخة في ثقافة لغة ما دون أخرى (استعارات ذات أنساق تصويرية مختلفة Metaphors With Different Mapping Conditions) ومثال ذلك الاستعارات التّي وردت في آي القرآن الكريم، فلترجمتها يقول الحسناوي يمكن اللّجوء لتفسيرها أو إضافة تهميش يرفق تأويلها كي يتأتى لقارئ النّص المستهدف فهمها.

على غرار "علي الحسناوي" ، نسج عدد من الباحثين المهتّمين بالتّرجمة نماذج معرفية لترجمة الصّور البيانية بالرّجوع إلى المخططات التّي وضعتها "ماندلبليت" في " الفرضية المعرفية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: زلطان كوفتش، أحمد زهير المعالج، كريستينا تشافنر، وثلة من الباحثين الإيرانيين المهتمين بحقل التّرجمة و علومها.

تشترك أعمال هؤلاء الدّارسين من حيث أنّهم يميّزون بين " استعارات ذات أنساق تصويرية متشابهة": عندما تستعمل اللّغة المصدر واللّغة الهدف الصّورة ذاتها للدلالة على مفهوم معيّن. أمّا في حالة الأنساق التّصويرية غير المتشابهة: فيتمّ التّعبير عن الفكرة ذاتها باستعمال صورة تختلف في اللّغة الهدف عنها في اللّغة المصدر؛ أي يتمّ تصوّر المفهوم ذاته بطريقتين مختلفتين.

[1]- Al-Hasnawi, Ali, A cognitive approach to translating metaphors". Translation Journal. Volume 11, No. 3. . 2007, Retrieved from http://www.translationjournal.net/journal/41metaphor.htm

كما يجمع الباحثون، الّذين برز تأثرهم بآراء "نيلي ماندلبليت" N. MANDELBLIT في أعمالهم، بأنّه كلّما زاد تقارب اللّغات وثقافات المتحدين بها، كان تصوّر المفاهيم المجردة و التّعبير عنها متشابها حدّ التّطابق، فتسهل عملية ترجمة الصّور ويكون نموذج الأنساق التّصويرية المتشابهة هو المهيمن، والعكس إذا ما تمّت التّرجمة بين لغتين تختلف ثقافتا المتحدّثين بها.

وقد أكّدت "نيلي ماندلبليت" N. MANDELBLIT على أنّ تقارب اللّغات لعامل يجعل من ترجمة الصّور أمرا يسيرا، و هنا نورد ما جاء على لسانها في هذا المضمار:

"The more analogous the two systems are, the easier the translation becomes"[1]

" كلّما تشابه النّظامان (اللّغتان)، كلّما كانت التّرجمة أيسر" (ترجمتنا)

وممّا تقدّم عرضه، نستنتج أنّ المقاربات المعرفية قد نقلت دراسات ترجمة الصّورة البيانية من المستوى اللّغوي إلى المستوى الذّهني، كما اهتمت بالصّورة البيانية بمكونيها: التّمثل العقلي (الاستعارة التّصورية)، والتّمظهر اللّغويّ (الاستعارة اللّغوية)، وكذا بالخرائط الذّهنية التّي تنسج بين المجالين المفهوميين المصدر والهدف من أجل بناء المعنى، ولأنّنا اخترنا أن نقارب الصّور البيانية في القسم التّطبيقي من منظور معرفيّ معاصر، سنحاول أن نجمل فيما يلي آثار التّحوّل المعرفي على دراسات التّرجمة وبعض تطبيقاته في العمليّة التّرجمية.

3- آثار التّحوّل المعرفي على دراسات ترجمة الصّورة البيانية:

فرض التّحوّل المعرفي في دراسة الاستعارة تغييرا في مسار البحث في دراسات ترجمة الاستعارة والتّعابير المجازية من ورائها، بل تغييرا في مفهوم التّرجمة في حدّ ذاتها. ولعلّ أبرز إفرازات التّوجه المعرفي المعاصر هو الفصل بين الاستعارة التّصورية وتمظهراتها اللّغوية؛ إذ تميّز "نظرية الاستعارة

[1]- Mandelblit, N, op.cit, p483

التّصورية" بين: الاستعارة الذّهنية والاستعارة اللّغوية؛ فالاستعارة هي الصّورة الذّهنية التّي تنبثق عن إسقاط مجال مفهومي (المجال الهدف) على مجال مفهومي آخر (المجال المصدر)، يتمّ من خلاله رسم خرائط ذهنية للعلاقات التّي تربط المجالين؛ فعلى سبيل المثال: **الجدال حرب argument is war** هي الاستعارة، إذ يتصوّر المتحدث أنّه بدخوله في نقاش مع شخص آخر بأنّه في حالة حرب ضدّ خصم، وأنّ في هذه الحرب منتصر (من كان له الحجج القويّة واستطاع إقناع الآخر)، وخاسر (من كانت حججه ضعيفة واهية).

أمّا الاستعارة اللّغوية فهي: التّمظهر اللّغوي، أو بعبارة أخرى هي مجموعة العبارات اللّغوية التّي تثيرها الصّورة الذّهنية. وأمثلتها بالنّسبة لاستعارة "**الجدال حرب**" نذكر: لا يمكن أن تدافع على ادعاءتك، لقد هاجم كلّ نقاط القوّة في استدلالي، أصابت انتقاداته الهدف، لقد هدمت حجته، لم أنتصر يوما في الجدال، إنّه يسقط جميع براهيني. [1]

ويبدو أنّ التّمييز الّذي قدمته النّظرية المعرفية للاستعارة التّصورية قد أحدث الفارق في مقاربة الاستعارة في دراسات التّرجمة؛ وهذا ما تذهب إليه الباحثتان الأكاديميتان: Caroline Rossi, كارولين روسي –Wenjie Hong وينجي هونغ، في مقالهما الموسوم بـ: التّحوّل المعرفي في دراسات ترجمة الاستعارة: لمحة نقدية ، وعنوانه الأصلي: The cognitive turn in Metaphor translation Studies : A critical overview– جاء فيه:

> *"The distinction is of vital importance to metaphor translation studies (...) linguistic approaches have indeed provided important insights and prepared the ground for subsequent research, but they have been carried out on linguistic realizations of metaphors and fail to take into account their conceptual layer. What is traditionally referred*

[1]– للمزيد من التّفاصيل ينظر الفصل الثّاني.

to as metaphors would be more properly called metaphorical expressions or linguistic metaphors" [1]

إنّ التّمييز بين الاستعارة الذّهنية والاستعارة اللّغوية لذو أهميّة بالغة في دراسات ترجمة الاستعارة ... فلا سبيل لإنكار ما قدمته المقاربات اللّسانية من آراء مهمة، وأنّها وضعت لبنة البحوث التّي تلت في الموضوع؛ إلاّ أنّها اقتصرت على التّجليات اللّغوية للاستعارات وأهملت الجانب المفاهيمي في الاستعارة؛ ما يشار إليه تقليديا باسم الاستعارات يمكن تسميته بشكل أكثر ملاءمة بالتّعبيرات المجازية أو الاستعارات اللّغويّة. (ترجمتنا)

كما تنبّه المعرفيّون إلى أهميّة العامل الثّقافي في العمليّة التّرجمية واعتبروا أنّ "الاختلاف الثّقافي" هو الرّهان الحقيقي الّذي قد يقف حجر عثرة في طريق المترجم المقدم على نقل الصّور البيانية خاصة إذا كانت اللّغتان المصدر والهدف مختلفتان وثقافاتهما متباعدتان. لم يكن للدارسين المعرفيين السّبق في التّنبه لمركزية العنصر الثّقافي في العمليّة التّرجمية عموما، بل تطرّق إليه ثلّة من منظري التّرجمة، أبرزهم: يوجين نايدا وسوزان باسنيت وأندريه لوفيفر، فأجمعوا– على الرّغم من تنوّع منطلقاتهم في مقاربة التّرجمة واختلاف رؤاهم في جلّ المسائل التّرجمية– على الأهميّة البالغة التّي تكتسيها الثّقافة ومدى تأثيرها في بلوغ الأمانة المنشودة من كلّ فعل ترجمي، لكنّ الدّراسات المعرفية المعاصرة ربطت فهم الصّورة البيانية وترجمتها بالثّقافة، وخصّتها بعناية فائقة.

يطول الكلام لو أردنا التّفصيل في مكانة العامل الثّقافي في انتقال دلالات الصّور البيانية بين اللّغات، لذا سيجتزئ بالإشارة إلى أهميّته من منظور معرفي.

جاء في ردّ "ماري سنال هورنبي" M. Snell– Hornby عن مسألة ترجمة العبارات المجازية في لقاء[1] أجرته مع مجلة: Scientia Traductionis ،عام 2011، أنّها تتفقّ مع الباحثة "سوزان باسنيت"

[1]- Caroline Rossi, Wenjie Hong- The cognitive turn in Metaphor translation Studies : A critical overview- Journal of translation studies 5(2), 202series), 83-115 p 8

Susan Bassnett في ضرورة دراسة نقل الصّور المجازية في الحقل التّرجمي، وهي شخصيا تجد في البحث في نقل العبارات المجازية بين اللّغات والثّقافات متعة كبيرة؛ فظاهرة المجاز والمشاكل التّي تنطوي عليها في التّرجمة موضوع متشعّب ومتعدّد الأبعاد، ممّا دفعها لأن تفرد له مبحثا كاملا في كتابها الموسوم بـ: " دراسات التّرجمة: مقاربة متكاملة" **1988** وعنوانه الأصلي: Translation Studies : An Intergrated Approach ، كما ناقشت الموضوع ذاته في محاضرة معنونة بـ: " الصّورة غير المألوفة: المجاز كمشكلة في التّرجمة" وعنوانها الأصلي: The Un-familiar Image : Metaphor As A translation Problem. (1987).

وتطرقت من خلال المحاضرة للخاصية الثّقافية للعبارات المجازية، مشيرة إلى أنّها هي من قد يقف حجر عثرة في طريق المترجم، ولاحظت أنّ المجازات المبتكرة في الأدب هي أيسر على التّرجمة من تلك المقومسة، بسبب مجموعة الإيحاءات التّي تثيرها والتّي غالبا ما تكون غير مألوفة في اللّغة والثّقافة الهدف.

ومن النّصوص التّي تؤكّد رأي "ماري سنال هورنبي" في جوهريّة العامل الثّقافي في التّرجمة، يرد في كتابها TRANSLATION STUDIES: An integrated approach:

> *"The concept of culture as a totality of knowledge, proficiency and perception is fundamental in our approach to translation. If language is an integral part of culture, the translator needs not only proficiency in two languages; he must also be at home in two cultures. In other words, he must be bilingual and bicultural"*[2]

[1]- Interview with Mary Snell-Hornby – interviewed by : Gustavo ALTHOFF & Alice LEAL- Scientia traductionis, N 9,2011.

[2]- Mary Snell-Hornby- TRANSLATION STUDIES: An integrated approach- revised edition- John BENJAMINS PUBLISHING COMPANY- Amesterdam-Philadelphia-1988/1995. P 42.

إنّ مفهوم الثّقافة كمبلغ المعرفة والكفاءة والإدراك أمر أساسي في مقاربتنا للترجمة. إذا كانت اللّغة جزء لا يتجزأ من الثّقافة، فإنّ المترجم لا يحتاج فقط إلى إتقان لغتين؛ بل عليه أن يكون ملّما بالثّقافتين المصدر والهدف؛ بمعنى آخر، يجب أن يكون ثنائي اللّغة وثنائي الثّقافة. (ترجمتنا)

مجمل القول أنّ "سنال هورنبي" تصرّ على جوهرية العامل الثّقافي في تحقيق الفهم والإفهام في العمليّة التّرجميّة؛ فهي ترى بأنّ الإلمام بالثّقافة المصدر سيمكن المترجم من فهم النّص المراد ترجمته، وأنّ الإلمام بالثّقافة الهدف سيمكنه من وجود المقابل المناسب؛ فالاطلاع على الثّقافتين لا يقلّ أهميّة عن إتقانه للغتين المنقول منها و المنقول إليها.

من الملاحظ أنّه بإقحام المترجم في دراسة ترجمة الاستعارة من منظور معرفي من خلال إلقاء الضّوء على الجانب الثّقافي في العبارات المجازية، لاعتراف ضمني بمكانته في صناعة المعنى ونقله بكلّ أمانة، فعلى نقيض الدّراسات التّقليدية التّي تهتّم بالنّص المترجم كمنتوج، تتعمّق الدّراسات المعرفية في تحليل الفعل التّرجمي بوصفه عمليّة ذهنية مركبّة يلعب فيها المترجم الدّور الرّئيس.

تجدر الإشارة أنّ التّوجه في دراسات ترجمة الصّور البيانية، في العقدين الأخيرين، هو معرفي بامتياز، ولكن بسبب حداثة النّظريات اللّسانية المعرفية، ولتعقيد موضوع انتقال دلالات التّعابير المجازية كونها نابعة عن آليات فكرية وترتبط بأسس ثقافية، فإنّ الدّراسات التّي تعنى بتطبيقات المقاربة المعرفية في التّرجمة قليلة، وهي تكاد تكون منعدمة في اللّغة العربيّة، إذا ما استثنينا بعض المقالات والفصول المتناثرة بين طيّات مجلات متخصصة في التّرجمة، ولعلّ أبرز اللّغويين العرب الّذي لمع نجمه في دراسات ترجمة الصّور البيانية من منظور معرفي هو السّيميائي والمعرفي التّونسي: زهير أحمد المعالج، وقد اخترنا أن نعتمد على النّموذج المعرفي الّذي اقترحه في تحليل العيّنات المقتطفة من مدوّنة بحثنا، سنشرح النّموذج بإيجاز فيما يلي.

4- النّموذج المعرفيّ لزهير أحمد المعالج لترجمة الصّورة البيانية:

يقرّ "زهير أحمد المعالج[1]" Zouhair.A.MAALEJ ، المنشغل بالقضايا التّرجمية والسّيميائيات واللّسانيات المعرفية، في مقالة الشّهير: Translating Metaphor Between Unrelated Cultures : A Cognitive– Pragmatic Perspective.، أنّ نقل الاستعارة من لغة إلى أخرى يتطلب وضع نموذج خاص بها:

> *« I believe that metaphor needs a special model for its translation »*[2]

وأورد في المقال ذاته شرحا لنموذج معرفي اقترحه من أجل ترجمة الاستعارة، وقد اختار أن تشمل الدّراسة اللّغتين العربيّة والإنجليزية، وهما، حسبه، لغتان مختلفتان تتباعد ثقافتيهما أيّما تباعد. اعتمد السّيميائي التّونسي على: الفرضية المعرفية للترجمة (أعمال ماندلبليت 1995)، و نظرية " الثّقافات المقارنة (أعمال هيراقا 1991[3])، ونظرية " التّنوّع الثّقافي" (أعمال كوفتش 2000، 2003)، متخذّا من المفاهيم المفتاحية للنظرية المعرفية للاستعارة، لصاحبيها لايكوف وجونسون، منطلقا له.[4]

---

[1]– زهير أحمد المعالج: هو أستاذ في اللّسانيات المعرفية بجامعة الملك سعود بالمملكة العربية السّعودية حاليا، وهو تونسي الأصل تخرّج من جامعة منوبة بتونس، لديه الكثير من الإصدارات؛ منها العديد من المقالات في أشهر المجلات، وفصول مؤلفات، كما شارك بالكثير من المداخلات في ملتقيات عالمية، نشر مؤلفا عن "الاستعارة والثّقافة والمعرفة" بتونس ، جامعة منوبة، سنة 2005، ونشر بمعية الباحث نيغ يو مؤلفا آخر عن دور أعضاء الجسم في الجسدنة.

[2]- Zouhair.A.MAALEJ, Translating Metaphor Between Unrelated Cultures: A cognit ،ive- pragmatic perspective- Sayyed translation Journal (STJ), volume 1, 2008. PP 60-81.p 61.

[3]– تحصر هيراقا (1991)، جميع التّوليفات اللّغوية والتّصورية في أربع احتمالات: 1. المفاهيم التّصورية ذاتها والتّعابير الاستعارية ذاتها، 2. المفاهيم التّصورية ذاتها مع تعابير استعارية مختلفة، 3. مفاهيم تصورية مختلفة مع التّعابير الاستعرية ذاتها، 4. مفاهيم تصورية مختلفة مع تعابير استعارية مختلفة. see: Mohamed Ibrahim Alghbban and zouheir Maalej, op.cit, p77

[4] Zouhair.A.MAALEJ, op.cit, .p 61.

تتمّ عمليّة نقل الاستعارة في نموذج زهير المعالج بثلاث مراحل معرفية، جاء في تفصيلها ما يلي:

The model of metaphor translating offered here will be claimed to consist of three cognitive steps:

1. Unpacking the SL/SC linguistic metaphor into their conceptual counter-parts;

2. Comparing cultures by determining whether linguistic and conceptual metaphors across-cultures show a ''similar mapping condition'' or ''a different mapping condition''.

3. Repacking TL/TC conceptual and linguistic counterparts according to the experiential practices of the TL/TC.[1]

تتمّ ترجمة الاستعارة – حسب النّموذج المعرفي المقترح هنا – بثلاث خطوات، هي:

1- تفكيك الاستعارة اللّغوية في اللّغة والثّقافة المصدر إلى عناصرها المفهومية المقابلة.

2- مقارنة الثّقافتين؛ وذلك بتحديد إذا ما كانت الاستعارة اللّغوية والاستعارة المفهومية بين الثّقافتين المختلفتين هي "استعارات ذات أنساق تصورية متشابهة"، أو " استعارات ذات أنساق تصوّرية مختلفة".

3- إعادة تركيب أجزاء الاستعارة اللّغوية والاستعارة المفهومية، في اللّغة والثّقافة الهدف، استنادا للممارسات وللتجارب في اللّغة والثّقافة الهدف. (ترجمتنا)

لا مراء في أنّ النّموذج المعرفي لترجمة "الاستعارة" الّذي وضعه "زهير أحمد المعالج" صورة مصغّرة للتحوّلات الّذي طالت الدّراسات التّرجمية جرّاء التّحوّل المعرفي الّذي طبع حقل اللّسانيات في

[1]- Zouhair.A.MAALEJ, op.cit, p 65-66-67.

السّنوات الأخيرة؛ وهو نموذج متكامل يصوّر العمليّة التّرجمية على أنّها عمليّة عقلية تتضافر فيها عدّة عوامل من أجل ضمان نقل المعنى بأمانة، ويلعب المترجم فيها الدّور الأساس؛ فالمترجم من منظور العلوم العرفانية هو صانع للمعنى في اللّغة الهدف لا ناقل لرموز لغوية من لغة إلى أخرى. ولهذه الأسباب، سيكون النّموذج المعرفي الّذي اقترحه "أحمد زهير المعالج" هو الأساس النّظري لتحليل ترجمة الاستعارات لدى ياسمينة خضرا من اللّغة الفرنسية إلى اللّغة العربيّة.

خاتمة الفصل:

ختاما، وبعد أن عرضنا في هذا الفصل بعض النّقاط التّي نخالها مهمّة في البحث في إشكاليّة ترجمة الصّور البيانية؛ بدء بالتّطرق إلى مسألة إمكانيّة ترجمتها من عدمها والتّي يتكرّر طرحها كلّما أثير السّجال حول نقل الصّور البيانية، حاولنا بعد ذلك تحديد ما يقصد بالصّورة البيانية من منظور نظرية التّرجمة، عدّدنا أنواعها وحصرنا وظائفها كما جاء في أعمال بعض الباحثين المهتمّين بالدّرس التّرجميّ، ثمّ انتقلنا إلى الحديث عن الرّهانات التّي قد يشكلّها نقل الصّور البيانية من لغة إلى لغة أخرى، لنصل في الأخير إلى تسليط الضّوء على بعض المقاربات والنّظريات التّي اقترحت حلولا عملية لتذليل صعوبة انتقال الدّلالات المجازية بين اللّغات والثّقافات المختلفة. أولينا اهتماما خاصّا بالمقاربات المعرفيّة والتّي انبثقت عن التّحوّل اللّسانيّ المعرفيّ، لأنّها رسمت لترجمة الصّور البيانيّة منحا جديدا، تقارب الصّورة فيه ضمن السّياق الّذي وردت فيه، وتتضافر عدّة عوامل لفهم المعنى المراد ومن ثمّ تأويله ونقله.

وما يمكن قوله في الأخير، بخصوص التّوجه المعرفيّ المعاصر في مقاربة الصّور البيانيّة وترجمتها هو أنّه يمثّل نقلة نوعيّة في مجال دراسات التّرجمة؛ فلم تعدّ الصّور البيانية تلك الوسائل البلاغيّة التّي تزيّن النّصوص الأدبيّة الإبداعيّة، بل هي بالمفهوم الجديد تمظهرات لغويّة تنتج عن عمليّات ذهنيّة بهدف تشكيل الإدراك وتحقيق الفهم، ولم يعد دور المترجم يقتصر على نقله للمعنى بل أصبح يضطلع بدور فاعل في بناء المعنى والتّعبير عنه في اللّغة الهدف.

وعليه، فالرّهان الأكبر الّذي تطرحه ترجمة الصّور البيانية هو رهان الانتقال من نظام مفهوميّ إلى نظام مفهوميّ آخر، على أن يمثّل النّظام المفهوميّ الأوّل اللّغة المصدر في حين يمثّل الثّاني اللّغة الهدف؛ وهو أكبر بكثير من أن يكون مجرّد رهان لغويّ.

القسم التّطبيقي

الفصل الرّابع

قراءة في ثلاثية ياسمينة خضرا عن

الصّراع بين الشّرق والغرب.

مقدمة الفصل:

بعد أن حاولنا على مدار الفصول الثّلاثة السّابقة، والتّي تشكّل القسم النّظريّ للأطروحة، الإحاطة بالموضوع نظريّا؛ فكانت البداية بتحديد السّياق العامّ بالحديث عن الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ وإثارة بعض المسائل وثيقة الصّلة بترجمتها، انتقلنا لتسليط الضّوء على إشكاليّة ترجمة الصّور البيانيّة واخترنا تبني التّوجه المعرفي المعاصر في مقاربتها، ثمّ تحدثنا بعد ذلك عن مكانة الاستعارة والتّعابير المجازية من ورائها في دراسات التّرجمة، فإنّنا سنخصّص الفصل الرّابع وهو الجزء الأوّل من القسم التّطبيقيّ للتّطرّق إلى الجوانب السّياقية والثّقافيّة للنّص الأصلي (مدوّنة البحث)، فسيكون خلاصة البحث التّوثيقي وهو مهاد لتحليل استراتيجيات ترجمة الصّور البيانية "عيّنات الدّراسة" في الفصل الموالي، وعيا منّا بأهميّة السّياق النّصي في تأويل معنى الخطاب.

سنستهل هذا الفصل بنبذة موجزة عن حياة الكاتب الجزائريّ: ياسمينة خضرا، نعرض فيها أصوله وعلاقتها بالشّعر ونتحدث عن طفولته التّي قضاها في مدرسة أشبال الأمّة وتأثيرها في تشكيل شخصيته الأدبيّة، ومحطات أخرى مهمة في حياته، ثمّ ننتقل للتعريف بمدونة بحثنا؛ ثلاثية الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب، وهي مجموعة تشكّلها ثلاث روايات اتخذت من العنف والعداء النّاتج عن حوار الطّرشان بين الشّرق والغرب موضوعا لها، ثمّ حاولنا إعطاء لمحة عن محتوى الرّوايات فأدرجنا ملخصات لكلّ رواية على حدا. ونظرا لأهميّة الأعمال الإبداعية مدار البحث أدبيّا فقد جلبت أنظار مترجمين من أكفئ ما أنجبت ساحة التّرجمة الأدبيّة، وهما: الرّوائي الجزائريّ محمّد ساري، والدّكتورة اللّبنانية: نهلة بيضون، حاولنا التّعريف بهما باختصار، ثمّ قمنا بقراءة تحليلية للمدونة حددنا من خلالها: خصائص أسلوب "خضرا"، فانصب اهتمامنا على: الوصف والتّكرار والتّصوير البلاغي، أمّا دراستنا للخصائص السّيميائية للرّوائي، فقد اقتصرت على تحليل عتبات النّصوص سيميائيا، وعلى اكتشاف النّصوص الغائبة التّي

تتقاطع مع نصوص "ياسمينة خضرا" من خلال دراسة التّناص، والغرض من هذا كلّه هو ربط الصّور البيانية المستخدمة في روايات المدوّنة بالسّياق الّذي انبثقت فيه، وفهم المشارب التّي نهل منها الرّوائي الشّهير التّعابير المجازية التّي تزيّن فضاؤه الرّوائيّ وتمثّل قوّة الجذب فيه.

IV-1 قراءة في المدونة:

1-1 التّعريف بالرّوائي ياسمينة خضرا:

"ياسمينة خضرا" روائيّ جزائريّ أسالت كتاباته الكثير من الحبر كما أثارت مواضيع رواياته الكثير الجدل، فهو مناضل تخلّى عن زيّه العسكريّ من أجل أن يرتدي حلّة الأدب، واختار مواصلة مشواره النّضالي مستبدلا السّلاح بالقلم: اسمه الحقيقي " محمّد مولسهول" ولد بتاريخ: العاشر من جانفي 1955م، بالقنادسة في ولاية بشار، لأب ممرض وأمّ بدوية. وتنتمي عائلة "مولسهول" إلى قبيلة مشهورة بالشّعر هي قبيلة دوي "مينيا"، فقد عرّف بنسبه في روايته " الكاتب" وهي سيرة ذاتية، قائلا:

" أنتمي إلى قبيلة دوي مينيا، وهي ملّة من شعراء الكلام الجامع والفرسان المهرة والعشّاق الّذين يتعاطون الحرف والسّيف كما ينجبون الأطفال" [1]

غادر " ياسمينة خضرا" الصّحراء وعائلته ليستقرّوا في مدينة وهران غداة الاستقلال، وعند بلوغه سنّ التّاسعة التحق بمدرسة أشبال الثّورة العسكرية بالمشور بتلمسان – مدفوعا برغبة أبيه الّذي كان حريصا على مستقبله. وأثّر دخول "ياسمينة خضرا" إلى "مدرسة أشبال الثّورة" فيه كثيرا؛ كونه حرم من دفء العائلة في سنّ مبكرّة جدّا، وهذا ما دفعه ليصبح قارئا نهما ومبدعا متميّزا؛ فاتخذّ من الأدب ملاذه.

[1]– ياسمينة خضرا، الكاتب، تر.إنعام بيوض، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص 158.

بدأ "ياسمينة خضرا" رحلته مع الأدب في مدرسة أشبال الثّورة، حيث شغف بالكتابة التّي كانت متنفسا لهمومه وآلامه، وكانت أوّل محاولاته محاكاة رواية " Le petit poucet لشارل بيرو Charles PERRAULT وقد منحت له جائزة كانت مكافأة من إدارة المدرسة العسكرية.

لطالما كان الأديب الجزائري "ياسمينة خضرا" كاتبا نشيطا، فبالرغم من التزاماته العسكرية كان حاضرا في السّاحة الأدبيّة بإصداراته الغزيرة كمّا والثّرية كيفا؛ بدأ النّشر باسمه الحقيقي" محمّد مولسهول" سنة 1984 لدى ENAL: ديوان بعنوان : آمين! Amen، ثمّ نشر له لدى النّاشر ذاته : فتاة الجسر، وعنوانها الأصليّ: La Fille Du Pont (1985م)، والقاهرة وعنوانها الأصليّ: El Kahira (1986 م)، والضّفة الأخرى للمدينة وعنوانها الأصليّ: L'autre Côté De La Ville (1988 م)، بالإضافة إلى امتيازات الفينق وعنوانها الأصليّ: Le Privilège Du Phénix(1989).

كما اشتهر الرّوائي بمجموعة قصص بوليسية، فنشر مستعيرا اسم شخصية مفوّض الشّرطة " إبراهيم لوب" روايتي: الأحمق والسّكين Bistouri Le Dingue Au(1990 م)، ثمّ رواية معرض الأوباش La Foire Aux Enfoirés (1993 م).

وكانت بداية استعماله للاسم المستعار " ياسمينة خضرا" بنشره لثلاثية المفتش لوب الشّهيرة (1997) والمتكوّنة من: موريتوري Morituri ، خريف الأوهام l'automne Des Chimères، والأبيض المزدوج Double Blanc: ولاقت هذه الرّوايات البوليسية صدى واسعا وتعدّ إلى اليوم مرجعا في الكتابة السّوداء؛ فقد أبدع "ياسمينة خضرا" من خلالها في وصف واقع الجزائر في التّسعينيات مقدّما بذلك نقدا اجتماعيا بتحليل ضابط محنّك. ثمّ نشر بعد ذلك: خرفان المولى Seigneur Du Les Agneaux (1998 م)، واتبعها بـ: بم تحلم الذّئاب à quoi rêvent les loups (1999 م): وهما روايتان عن التّطرف الدّيني والإرهاب.

تقاعد "ياسمينة خضرا" سنة 2000م، برتبة رائد، بعد أن قضى ستّا وثلاثين سنة في الخدمة العسكرية. قرّر بعدها التّوجه للمكسيك مع زوجته وأبنائه الثّلاثة، لكنّ مدّة إقامته هناك كانت قصيرة، ليحطّ الرّحال في فرنسا (اكس أون بروفنس تحديدا) سنة 2001، أين لا يزال يقيم إلى يومنا هذا.

تطرّق "ياسمينة خضرا" إلى حياته الشّخصية بالتّفصيل في سيرته الذّاتية " الكاتب " L'écrivain سنة 2001م؛ كشف فيها عن هويته الحقيقية، وأتبعها برواية مكر الكلمات L'imposture Des Mots 2002م، ردّا على منتقديه وعلى الاتهامات التّي شكّكت في هويته.

توالت نجاحات الرّوائي الجزائري وحصدت أعماله جوائز أدبيّة عالمية، وذاع صيته في العالم لتحقّق رواياته أكبر المبيعات وتستقطب مواضيعه قرّاء من جميع أرجاء المعمورة، خاصّة بترجمتها لأكثر من أربعين لغة.

ولعلّ ثلاثيته عن الصّراع بين الشّرق والغرب – مدوّنة بحثنا – لمثال حيّ على نجاحه المبهر وعبقريته التّي فاقت الحدود،والمتكوّنة من: سنونوات كابول Les Hirondelles De Kaboul ، نشرت سنة 2002، بدار النّشر جوليار؛ أمّا الرّواية الثّانية فوسمت بـ: الصّدمة وعنوانها الأصلي: L'attentat والتّي تكفلت دار النّشر ذاتها بنشرها سنة 2005، والجزء الأخير من الثّلاثية هي رواية: les Bagdad Sirènes de (2006– للناشر نفسه).

لم تكن ثلاثية الأديب آخر عهد له بالتّألق، بل تلتها أعمال أدبيّة تضاهيها جودة وجمالا، ولم يفتأ ياسمينة خضرا يغدق على قرائه –حول العالم– بروائعه الأدبية، نذكر أهمها:

- فضل اللّيل على النّهار، وعنوانها الأصلي Ce Que Le Jour Doit A La Nuit (2008)،
- المعادلة الإفريقية، وعنوانها الأصلي L'équation Africaine(2011)
- الملائكة تموت من جراحنا، وعنوانها الأصليLes Anges De Nos Blessures(2013)

- ماذا تنتظر القردة، وعنوانها الأصلي Qu'attendent les singes(2014)
- الليلة الأخيرة للرّايس، وعنوانها الأصليLa Dernière Nuit Du Rais (2015)
- ليس لهافانا ربّ يحميها، وعنوانها الأصلي Dieu n'habite pas la Havane (2016)
- خليل، وعنوانها الأصلي Khalil (2017)
- ملح كلّ المنسيات، و عنوانها الأصلي Le Sel De Tous Les Oublis(2020).
- وآخر إصدارته رواية : الفضلاء Les Vertueux (2022).

ذاع صيت الكاتب الجزائري وترجمت أعماله إلى أكثر من 53 لغة، وحققت رواياته أكبر المبيعات، وحصدت كتبه أهمّ الجوائز الأدبية العالمية، كما حوّلت الكثير من روائعه إلى أعمال سينمائية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- 2007: "موريتوري"، إخراج: أوكاشا تويتا.
- 2012: "فضل اللّيل على النّهار"، إخراج: ألكسندر أركادي.
- 2012: "الهجوم"، إخراج: زياد الدّويري.
- 2019: "طائر السّنونو في كابول" إخراج: زابو بريتمان.

2-1 التّعريف بمدونة البحث ثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب:

حاول الرّوائي الجزائري "ياسمينة خضرا" تقمّص دور الإنسان الباحث عن الحقيقة من خلال كتابته لثلاثيته الشّهيرة حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب. فببراعة تحسب له، تمّكن الكاتب- وهو ضابط متقاعد من الجيش الجزائري-كما سبق وأن أشرنا- شارك في محاربة الإرهاب إبّان العشرية السّوداء في الجزائر والتّي راح ضحيّتها الكثير من الأرواح ناهيك عن الخسائر الماديّة المعتبرة- من سلك

جميع الدّروب المؤدية إلى جهنّم بتطرّقه إلى مواضيع عامّة: الهويّة، الدّين، التّطرف، الإرهاب، الصّراع بين الشّرق والغرب، المرأة، ...

يتضمّن عمل ياسمينة خضرا في ثلاثيته حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب ثلاث روايات هي: الصّدمة وأشباح الجحيم وسنونوات كابول. وتعتبر رواية "سنونوات كابول" (LES HIRONDELLES DE KABOUL) هي أوّل أعماله المنشورة في سلسلة تلك الرّوايات عام 2002 بدار النّشر جوليار. ويصف فيها ياسمينة خضرا الحياة في " كابول" في ظلّ حكم "طالبان" المتطرّف، ويصوّر البؤس والكآبة الطّاغيان على المشهد بسبب التّشدّد الدّيني وما ينجر عنه من قمع للحريّات؛ فيقص علينا قصة أشخاص يقطنون هذه المدينة التّي أضحت خرابا جرّاء الحروب والصّراعات، تتشابك الأحداث وتتسارع لتجمع بينهم، وتجعلهم يشتركون في يأسهم بين ضياع أحلامهم ومرارة عيشهم.

وأمّا عن روايته الثّانية ضمن هذه السلسة فقد جاءت تحت عنوان "الصدمة" وعنوانها الأصلي هو: L'ATTENTAT والتّي تكفلت دار النّشر جوليار بنشرها سنة 2005. يدخل ياسمينة خضرا القارئ من خلال هذه الرّواية إلى قلب الصّراع بين فلسطين المحتلة والكيان الصّهيوني (إسرائيل) من خلال شخصيتين رئيسيتين وهما: أمين جعفريّ وزوجته سهام التّي حضرت ميّتة في المتن الرّوائي.

وقد عرف هذا العمل الرّوائي نجاحا منقطع النّظير، وانتشارا واسعا في جميع ربوع الأرض، كما حصد جوائز أدبيّة كثيرة: جائزة المكتبات PRIX DES LIBRAIRES 2006 ، وجائزة مدارات PRIX TROPIQUE 2006، والجائزة الكبرى لقارئات مجلة Côté Femme، والجائزة الأدبية لتلامذة بورغونيا، بالإضافة إلى جائزة قرّاء صحيفة Télégramme.كما قد تمّ تحضير عمل سنيمائي في الولايات المتحدة الأمريكية مستوحى من الرّواية. هذا لا يمنع أنّ هذا العمل الرّوائي قد كان عرضة لانتقادات لاذعة ولردود فعل قاسية من طرف بعض الدّوائر اليهودية الصّهيونية وبعض العرب.

وأمّا عن آخر رواية ضمن تلك السّلسلة والّتي تمثّل الجزء الأخير من الثّلاثية فهي رواية: أشباح الجحيم وعنوانها الأصلي (LES SIRÈNES DE BAGDAD). وقد نشرتها للكاتب ياسمينة خضرا سنة 2006 دار النّشر نفسها. وهي التّي تروي المأساة العراقية بعد الغزو الأمريكي وسقوط صدام، من خلال قصّة شاب بدويّ عراقيّ في ريعان شبابه تحوّله الظّروف إلى آلة حرب.

3-1 تلخيص الرّوايات المشكّلة لثلاثية الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب:

1-3-1 ملّخص رواية "سنونوات كابول" (Les Hirondelles De Kaboul) :

تحكي الرّواية رحلة البحث عن الكرامة الإنسانيّة، وتصوّر عذاب الأفغانيين في مدينة "كابول" التّي تحوّلت إلى جحيم بسبب استبداد طالبان: هي قصة الزّوجين "عتيق" و"مسرّة"، حيث يعمل الزّوج حارسا في سجن تابع للمليشيات "طالبان" في حين كانت تعمل زوجته ممرضة قبل أن تصاب بمرض عضال نهش جسمها الضّعيف و أقعدها الفراش، وقصّة حياة "محسن" وهو شاب ينحدر من عائلة ميسورة الحال كان يطمح لتقلّد منصب دبلوماسي، وزوجته "زنيرة" وهي محامية منعت من ممارسة مهنتها، تخرّج كلاهما من الجامعة كي يصدمهما الواقع المرّ لمستقبل مظلم بعد تقلّد "طالبان" الحكم في أفغانستان؛ حيث أفقدتهما الحرب مالهما ووظائفهما والكثير من مبادئهما أيضا. يشاء القدر أن تسجن "زنيرة" بعد أن تسببت في مقتل زوجها "محسن" بالخطأ إثر نقاش دار بينهما، في السّجن الّذي يتولّى " عتيق" الحراسة فيه؛ ليقع السّجان في حبّ سجينته "زنيرة" بعد أن وقعت عليها عيناه عندما كشفت وجهها في زنزانتها، أين كانت تنتظر تنفيذ حكمها بالإعدام، فهام بحبّها، ودبّت الحياة فيه من جديد حتّى أنّ زوجته المريضة "مسّرة" لاحظت تغيّره وأقنعته أن تحلّ محلّ "زنيرة" وتعدم مكانها لأنّها مصابة بمرض عضال لن تشفى منه أبدا. وكان لها ذلك، وبعد أن تمّ تنفيذ حكم الإعدام على عدد من السّجينات الأفغانيات أمام الملأ، من بينهم "مسرّة" التّي أعدمت بدلا من "زنيرة"، حصل ما لم يكن في الحسبان؛ فبعد تفرّق حشود الجماهير

التّي حضرت تنفيذ حكم الإعدام، اختفت "زنيرة" في جحافل النّسوة التّي يستحيل أن تميّز بينهنّ بسبب تدثرهم بلباس التّشادور، فجنّ جنون " عتيق" وراح يكشف على وجوه النّساء الحاضرات في ساحة الإعدام واحدة واحدة، في حالة هستيرية، كي يلقى هو الآخر حتفه رجما من طرف الجموع.

بالرّغم من الجانب المظلم الذي يطغى على النّص الرّوائي، أين تفنّن ياسمينة خضرا في وصف حالة الدّمار في "كابول" وكذا قسوة الحياة بالنّسبة لامرأتين لا تملكان أدنى حقّ في ظلّ الظّروف الرّاهنة، حياة كئيبة يخيّم عليها شبح الموت، القهر والقمع، فإنّ للقصة جانب منير؛ فعتمة المشهد يتخللها بصيص أمل، حيث نرى تعنّت الأمل وعناده من خلال مشاعر الحب التّي يكنّها شخوص الرّواية لبعضهم البعض.

كرّس الكاتب ياسمينة خضرا مبدأ العبثية في روايته هذه، حيث نلمس تقاربا بين كتابات وكتابات " ألبير كامو".

1-3-2 ملّخص رواية "الصّدمة" L'attentat:

تحكي الرّواية قصّة "أمين جعفريّ" وهو جرّاح ناجح إسرائيلي الجنسيّة من أصل فلسطيني؛ يعيش "أمين " في " تل أبيب" مع زوجته "سهام" حياة رغد، عمل جاهدا من أجل أن يحقّق ذاته واختار أن يلتزم الحياد حيال "القضية الفلسطينية"، فلم يكن يعنيه الكفاح الّذي يتبنّاه أبناء وطنه الأمّ ضدّ البلد الّذي يحتضنه ؛ ففي "تل أبيب" كان يعيش أجمل أيّام حياته فخورا بإنجازاته ونجاحاته في مجال الطّب، رفقة زوجته "سهام" التّي كان متيّما بها، لكن شاءت الأقدار أن تنقلب حياته رأسا على عقب عمليّة انتحاريّة اهتزّت لها تل أبيب وراح ضحيّتها العديد من المدنيين منهم أطفال مدارس كانوا يحتفلون في مطعم في المدينة، أجرى "أمين" العديد من العمليّات الجراحية وسعى بكلّ ما أوتي من قوّة لإنقاذ أرواح المتضرّرين من الاعتداء، ليغادر بعدها المستشفى منهكا، خائر القوى، متجها إلى بيته، بحثا عن الرّاحة وعن مواساة

زوجته سهام التّي لم يجدها في البيت، بعد يوم عمل مضن. بعد سويعات من وصوله للبيت، يتلقى "أمين" مكالمة هاتفية يستدعى فيها للمستشفى على جناح السّرعة ، ليطلب منه عند وصوله التعرّف على جثّة ممزّقة يشتبه أن تكون جثّة زوجته، والأدهى من ذلك، هو أنّها هي المتّهم الرّئيس في العملية الانتحارية؛ تداعت الأرض تحت قدمي "أمين" فرفض بادئ الأمر تصديق عينيه بعد رؤية "سهام" جثّة ممزّقة، ليصطدم بعد ذلك بأقسى حقيقة بعد أن عثر على رسالة تركتها له زوجته، قالت فيها:

" ما نفع السّعادة إذا لم يتقاسمها المرء يا حبيبي أمين؟ كانت أفراحي تخمد كلّما كانت أفراحك لا تجاريها. كنت تريد أطفالا، كنت أريد أن أستحقهم، ما من طفل بمأمن تماما دون وطن... لا تنقم علي"

كانت صدمة "أمين" أكبر من أن يكمل حياته دون أن يدخل إلى قلب الصّراع الفلسطيني الإسرائيلي، إذ قرّر البحث عن الحقيقة بمفرده ليدخل في دوامة من الصّراعات النّفسية في محاولة لفكّ الألغاز و كشف المستور. "فكيف للمرء أن يسلّم بالمستحيل، و يستوعب ما لا يدركه عقل أو خيال، ويكتشف بأنّه تقاسم لسنوات طويلة حياة وحميمية شخص يجهل عنه الأهم؟ للإجابة عن هذا السّؤال، لا بدّ من الدّخول إلى قلب الحقد والدّم والنّضال اليائس للشعب الفلسطيني..."[1]

لكن، قبل أن يعثر "أمين" على إجابات لكلّ أسئلته، عثر عليه صاروخ إسرائيلي استهدف الشّيخ "مروان" ومدنيين فلسطنيين، فغادر مع الكثير من علامات الاستفهام.

أثبت الرّوائي مرّة أخرى قدرته الكبيرة على الإلمام بموضوع حسّاس وتقديمه للقارئ بجميع تفاصيله وبمفارقاته الدّقيقة، فعلى حدّ تعبير محمّد عيساوي – من صحيفة لوفيغارو الفرنسية– يبرز ياسمينة خضرا، المتخصص في الرّوايات على خلفية إرهابية، موهبته السّرديّة لرسم لوحة مذهلة عن بلد ينهشه الرّعب".

[1]- مقتطف مما كتب على غلاف الرّواية.

1-3-3 ملّخص رواية "أشباح الجحيم" وعنوانها الأصليّ LES SIRÈNES DE BAGDAD:

عاش الشّاب البدويّ (الّذي لا يحمل اسما في الرّواية) في قريته النّائية "كفر كرم" حياة بسيطة بساطة أهل البادية، وكان مسالما كارها للعنف. تتوالى الصّدمات وتتعدّد مشاهد الظّلم والقهر؛ فبعد مقتل "سليمان"- وهو شاب مختّل عقليا- بطريقة وحشية من طرف العساكر الأمريكيين لأنّه لم يمتثل لأوامرهم بالتّوقف عند مروره بلجنة تفتيش صادفها وهو في طريقه إلى المستشفى بعد أن قطع إصبعه بآلة حادّة، لم تشفع توسلات أبيه ولا صراخ مرافقيه في إيقاف السّلاح الّذي صوّب نحو رأس المسكين ليفجرّه ويرديه جثّة هامدة؛ وتأتي الحادثة الثّانية عندما تقرّر إقامة حفل زفاف في القريّة، ليتحوّل هو الآخر إلى مأتم، بعد أنّ قصفت القوّات الأمريكية بيت العرس، ليتمّ بعده جمع أشلاء العريسين وكلّ من أتى يقاسمهما فرحتهما. ليغيّر الحادث الأخير قدر "البدويّ" وحياته؛ وهو اقتحام وحشي للقوات الأمريكية لبيته، وإهانتهم لوالده المعاق في عقر داره في مشهد يندى له الجبين، مشهدا آثر الشّاب العشريني إثره الهروب إلى بغداد ومنها إلى بيروت للثأر لأبيه، حيث لن يمحي وصمة العار التّي ألحقه "الأمريكان" بوالده سوى إراقة دمائهم.

وجد الشّاب العراقي نفسه في مدينة دمّرت بسبب الحرب الأهلية، ليصبح لقمة صائغة للإسلاميين المتطرفين الذي اقترح عليهم أن ينضمّ إليهم ويصبح انتحاريا، وكان له ذلك؛ بحيث كلّف بحمل "فيروس قاتل" يكون سلاحه الفتّاك وأداته في الانتقام والأخذ بثأر أبيه. جهزّ الشّاب نفسه لتنفيذ العمليّة إلاّ أنّه تراجع في آخر لحظة حين أقرّ بأحقيّة الإنسان في الحياة، فلم يدفع البعض ثمن ذنب لم يقترفوه؟ تراجع بالرّغم من أنّه متأكّد أنّه سيموت لا محال. وقد أبدع الرّوائي، من خلال روايته، في وصف لوعة اليأس، وهشاشة إنسان مسّت كرامته بل انداس عليها بالنّعال، فمضى مسرعا إلى ملاقاة حتفه، محاولا بذلك تخذير الألم: ألم تدمير نفسه.

4-1 التّعريف بمترجمي ثلاثية الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب:

1-4-1 التّعريف بالمترجم محمّد ساري:

محمّد ساري هو مترجم روايتي (Les Sirènes De Bagdad, Les Hirondelles De Kaboul) من ثلاثية الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب، وهو روائي وناقد ومترجم أدبيّ جزائريّ، من مواليد: 1 فيفري 1958 بمدينة شرشال. تخرّج من جامعتي "الجزائر" و"السّوربون" في باريس، وأستاذ النّقد الحديث ونظرية الأدب والسّيميولوجيا في جامعة "الجزائر 2". يكتب باللّغتين: الفرنسية والعربيّة، وله مجموعة من الإصدارات في الرّواية و النّقد، كما ترجم ونشر زهاء عشرين رواية من الفرنسية إلى العربيّة، إلى جانب ترجمات أخرى في مجالات النّقد والفكر والفنّ والتّاريخ والسّياسة. وعن الطّريقة التّي يترجم بها يقول:

" أنا لا أترجم إلاّ النّصوص التّي تعجبني عند قراءتها، تعجبني أدبيّا، أستفيد منها لغويا وأسلوبيا، أتعامل مع النّص المترجم كما لو أنّه نصي الّذي ألّفته، وأحرص على جمال أسلوبه وثراء لغته، كما أحرص على الوفاء للنص الأصلي، وأتحرى طويلا في معاني نصه وألفاظه، وأعمل على أن يكون النّص المترجم في مستوى النّص الأصلي، وإن أمكن أفضل منه في بعض فقراته حتّى لا يحسّ القارئ بثقل أسلوب التّرجمة، وغموض معانيها كما يحدث في الكثير من التّرجمات إلى العربيّة، سواء في الجزائر أو في العالم العربيّ" [1]

[1]– ينظر في مقال صحفي عنوانه: القارئ العربيّ سلفي و خلوق يحب البساطة و الرّومانسية. للصحفي: أبو بكر زمال– نشر في صحيفة "العرب"– صفحة ثقافة ص15– ليوم: الأربعاء 27 نوفمبر 2019.

1-4-2 التّعريف بالمترجمة نهلة بيضون:

نهلة بيضون مترجمة رواية (L'attentat)، هي مترجمة وباحثة في التّرجمة وعلومها من مواليد **1966**م بلبنان، أستاذة بجامعة بلمند، طرابلس بلبنان. متحصّلة على شهادة الدّكتوراة في اللّغات والحضارات الشّرقية، ناقشتها في جامعة السّوربون الجديدة- باريس عام **2005**. برزت في مجال التّرجمة الأدبيّة، واشتهرت بترجمتها للعديد من الأعمال الرّوائية، نحو:

- التّائهون (2013)، غرق الحضارات (2019)، صخرة طانيوس (2001) : روايات لأمين معلوف.
- الملك سعود: الشّرق في زمن التّحوّلات (2010) لجاك بونوا ميشان.
- الصّدمة لياسمينة خضرا.

2- دراسة أسلوبية تحليلية لثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع بين الشّرق والغرب:

إنّ الخائض في أدب "ياسمينة خضرا" والقارئ لأعماله كلّها أو حتّى بعضها، سيلاحظ حتما تميّز كتاباته بسمات مخصوصة تجعلها تنفرد بلون وطابع لا يضارع أعمال أديب غيره. وبما أنّ البحث يهتمّ بترجمة الصّور البيانية لدى هذا الكاتب فمن الضّروريّ تحديد الخصائص الأسلوبية لخطابه الرّوائي كي يتأتّى لنا رصد المصادر التّي استلهم منها الصّور البيانية التّي يزخر بها نصه ومن ثمّ فهم فحواها ونقد ترجمتها. وأمّا عن استخلاص الخصائص العامّة للّغة السّرديّة لدى الكاتب، فلا يحدث إلاّ بعد قراءة كاملة ومتأنيّة لآثاره.

من أجل ذلك، قمنا في بحر دراستنا المتواضعة بقراءة عميقة وتحليلية لنصوص الثّلاثيّة، حيث سمحت لنا باستنباط جملة من الخصائص الأسلوبية والسيميائية التّي من شأنها تمهيد الطّريق لتحليل ترجمة الصّور المبثوثة في المتن إلى اللغة العربية ونقدها. فكل النّظريات التّرجمية سواء التّي اخترنا

التّطرق إليها أم التي أغفلنا ذكرها، تتفق بالإجماع على ضرورة الاطلاع على السّياق الّذي انبثقت فيه الصّور البيانية، ومن أجل أن تكتمل الصّورة لدينا سنحاول استنباط خصائص أسلوب الكاتب قبل الشّروع في نقد التّرجمة لأنّ ذلك من شأنه تسهيل عمليّة تأويل النص وفهم نية الكاتب وغرضه من الكتابة؛ فيقترب المترجم إذا ما ألمّ بكل تلك العناصر من المعنى الأصل وبالتّالي يبقى أمينا إلى حد بعيد أثناء عملية التّرجمة، وهذه قمة الحرفية والإبداع في مهنة المترجم.

2-1 خصائص أسلوبية:

2-1-1 الوصف:

يعتبر الوصف من أهمّ الخصائص السّردية التي من شأنها تصوير الحيّز المكاني والفضاء الزّمانيّ الّذي تدور فيه أحداث الرّواية؛ ففيه دعوة للقارئ ليصول ويجول من خلال خياله في أمكنة لم تطأها رجلاه يوما وليسافر عبر الأزمنة والعصور. كما قد ينسج المتلّقي علاقات مع شخوص الرّواية من خلال التّأثّر بها.

وقد لاحظنا من خلال تحليلنا أنّ ياسمينة خضرا يتقن فنّ الوصف، حيث أجاد توزيعه في المتن بما يخدم النّص بطريقة عبقريّة تشرك القارئ في الأحداث وتتيح له التّعايش مع شخوص الرّواية وزيارة الأماكن، فـ" الوصف في السّرد حتمية لا مناص منها له؛ إذ يمكن، كما هو معروف، أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف"[1]

يجيب الكاتب بوصفه للأشخاص (شخوص الرّواية) على أسئلة كثيرة قد تخطر في بال القارئ الّذي يجتهد في جمع الوصوف المبثوثة في ثنايا النّص الرّوائي لتكون له رؤية واضحة للمشهد في النّهاية. سنسوق فيما يلي بعض الأمثلة لوصف الأشخاص:

[1]- عبد الملك مرتاض- خصائص الخطاب السّردي لدى نجيب محفوظ- دراسة في زقاق المدق- ص ص 207- 220. د-ت- ص208

مقتطف من رواية أشباح الجحيم وعنوانها الأصلي: ***les Sirènes de Bagdad***

" وقف زوج من جنس أروبي، يتعانقان، خصلات شعرهما على الوجه. الفتى طويل القامة، يرتدي تيشرت برتقالي اللّون لامعا وسروال جينز ضيّقا. الفتاة شقراء كسنبلة قمح جافة."[1]

« Un jeune couple de type européen s'enlace, l'or de leurs cheveux sur la figure. Le garçon est grand, il porte un T-shirt d'un orange fluorescent et un jean étriqué. La fille, blonde comme une botte de foin. »[2]

- كما عمد الرّوائي إلى وصف الأماكن بذكر تفاصيل ترسم في مخيال المتلقي صورة واضحة عن المكان الّذي تدور فيه الأحداث المروية فمثلا: يصف ياسمينة خضرا على لسان البدويّ غرفة "عمر" في بغداد:

"كانت الغرفة صغيرة، ومؤثثة بتقطير كما مغارة الكهوف. على الأرض مطرح ذات المكانيين، وإلى جانبه صندوق خشبي عليه جهاز تلفزيون صغير، وبقرب الجدار كرسيّ من نوع طابوري. مقابل النّافذة المطلة على السّاحة خزانة بقفل."[3]

« La pièce était petite, aussi chichement meublée qu'une grotte de troglodyte. Il y avait un matelas à deux places étalé à même le sol, un caisson en bois sur lequel reposait une petite télé et, contre le mur, un tabouret. Un placard cadenassé faisait face à la fenêtre qui donnait sur la cour.»[4]

هذا، وأبدع صاحب رواية "الصّدمة" L'attentat في وصف الحالة النّفسية للجرّاح أمين جعفري في مواطن متفرقة من المتن الرّوائي، ومثل ذلك وصفه لحالة أمين عند عثوره على رسالة من بيت لحم:

"ارتعشت أصابعي؛ وهلعت تفاحة آدم في حلقي الّذي جف. لوهلة، خطر ببالي أن

« Mes doigts tremblent ; ma pomme d'Adam s'affole dans ma gorge asséchée. Un moment, j'ai pensé

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، تر. محمّد ساري، سيديا، ط1، الجزائر 2007، ص373 .

[2]- Yasmina khadra, Les Hirondelles de Kaboul, éditions Sédia, Alger, 2007, p 312.

[3]– ياسمينة خضرا، تر. محمّد ساري، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 195.

[4]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 166.

أرجئ فتحها إلى وقت لاحق. لا أشعر بأنّني أستطيع أن أدير خدّي الأيسر، وأن أتحمّل مسؤولية تعسف المصيبة التّي تقتفي أثري منذ التّفجير. أصابني الإعصار الذي شتت دعائمي بهشاشة شديدة؛ لن أقوى على النّجاة أمام إساءة أخرى...وفي الوقت ذاته، لا أشعر بنفسي قادرا على الانتظار ثانية مرّة أخرى. أليافي كلّها مشدودة تكاد تتقطع؛ أعصابي رهيفة على قاب قوسين من أن تقطع التّيار عن جسدي....

يزرب عرق قارص على طول ظهري. تتسارع نبضات قلبي، يتردد صداها الأصمّ في صدغي، فتمتلىء الغرفة بأصداء تدوّخني.[1]

remettre à plus tard de l'ouvrir. Je ne me sens pas en mesure de tendre l'autre joue, de prendre sur moi les abus du malheur qui me colle aux trousses depuis l'attentat. La tornade qui a dispersé mes appuis m'a sévèrement fragilisé ; je n'aurai pas la force de survivre à une autre vacherie…(...) Toutes mes fibres sont tendues à rompre ; mes nerfs à fleur de peau sont à deux doigts de me court- circuiter.(...) Une sueur urticante dégouline dans mon dos. Mon cœur bat de plus en plus vite ; il résonne sourdement à mes tempes, remplissant la chambre d'échos vertigineux. » [2]

–لقد تفنن "ياسمينة خضرا" أيضا في رسم المناظر الطبيعية بكلماته الوصفية، وإتقانه لخاصية الوصف أثناء عملية السّرد ممّا يعطي الانطباع بأنّه يأخذ بيد القارئ ويقوده لزيارة تلك الأمكنة. نورد مثالا وصف فيه الطّبيعة القاحلة في الأراضي الأفغانية التّي سلبت منها الحرب كلّ مؤشرات الحياة.

في أقاصي الدّنيا، تبسط زوبعة فستانها بأذياله المزركشة في رقصة عجيبة مرعبة لساحرة هائجة؛ لم تتمكن هيستيرياها حتّى من نفض الغبار عن النّخلتين المكلّستين

« Au diable vauvert, une tornade déploie sa robe à falbalas dans la danse grand- guignolesque d'une sorcière en transe ; son hystérie ne parvient même pas à épousseter les deux palmiers

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، تر. نهلة بيضون، سيديا، ط1، الجزائر 2007، ص 84.

[2]- Yasmina khadra, L'attentat, éditions Sédia, Alger, 2006, p 80.

المنتصبتين في السّماء كما ذراعي معذّب. في حين أنّ الرّمضاء امتصت نفحات الهواء المفترضة التّي يكون اللّيل، في فوضى انسحابه، قد نسي أخذها معه.
ومنذ نهاية الصّبيحة، لم يجمع طائر كاسر واحد الحوافز الكافية ليحلق فوق فرائسه. اختفى الرّعاة الّذين تعوّدوا على دفع قطعانهم الهزيلة إلى غاية سفح التّلال. لكن على بعد أميال، وباستثناء الحرّاس القليلين القابعين بداخل مراقبهم الهشّة، لا أثر لحياة تذكر. لكن على مدى البصر، يرافق الصّمت القاتل هذه القفار التّي يبدو أنّ الآلهة تخلت عنها."[1]

calcifiés dressés dans le ciel comme les bras d'un supplicié. Une chaleur caniculaire a résorbé les hypothétiques bouffées d'air que la nuit, dans la débâcle de sa retraite, avait omis d'emporter. Depuis la fin de la matinée, pas un rapace n'a rassemblé assez de motivation pour survoler ses proies. Les bergers, qui, d'habitude, poussaient leurs maigres troupeaux jusqu'au pied des collines, ont disparu. A des lieues à la ronde, hormis les quelques sentinelles tapies dans leurs miradors rudimentaires, pas âme qui vive. Un silence mortel accompagne la déréliction à perte de vue. »[2]

2-1-2 التّكرار:

يعد التّكرار من أبرز السّمات الأسلوبيّة في المتن الرّوائي لياسمينة خضرا؛ والتّكرار من الخصائص الألسنية المحتوم لزومها للأعمال الأدبيّة، سردية كانت أو غير سردية، فقد ألفينا التّكرار سمة من سمات الأعمال الأدبيّة الخالدة"[3]

ومن جهابذة الأدب العربيّ القديم، يؤكّد الجاحظ على أنّ التّكرار ضرورة أدبيّة وليس عيّا و لا عيبا ينمّ عن تقصير في اللّغة ولا قلّة بلاغة وفصاحة؛ بل يرى "أنّ التّكرار ليس عيّا ما دام لحكمة كتقرير

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، تر. محمّد ساري، سيديا، ط1، الجزائر 2007، ص7.
[2]- Yasmina khadra, Les Hirondelles de Kaboul, éditions Sédia, Alger, 2007, p 7.
[3]-عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص209.

المعنى أو خطاب غبي أو ساهٍ، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث. وهذا القرآن الكريم قد ردّد قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود كما ²ردّد ذكر الحيّة والنّار و غيرهما لأنه خاطب جميع الأممّ من العرب وأصناف العجم وأكثرهم غافل أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب."[1]

وأمّا عن مختلف الأسباب التّي تدفع الكاتب إلى تكرار بعض الألفاظ، أو بعض العبارات وحتّى بعض الأفكار يحدثنا النّاقد "عبد الملك مرتاض" في مقاله الموسوم بـ: خصائص الخطاب السّردي لدى نجيب محفوظ– دراسة في زقاق المدق– نذكر بإيجاز أهمّها:

أ– أنّ اللّغة لا تسعف الكاتب بالسّعة والتّبحرّ فيها، والتّمكّن من كلّ معجم ألفاظها؛ فيقع التّكرار الّذي ما منه بدّ (...).

ب– أنّ طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها، لتوّظف فنيّا، و تقنيا، في مواقف سردية معيّنة.

ج– لكلّ كاتب معجمه اللّغوي، وأنّ الكاتب حين يدمن الكتابة، ويحترف تنميق الكلام و تزوير المعاني، تتمكن من قريحته عبارات بعينها.[2]

وعليه – بناء على كل ما سبق– يستبعد أن يكون سبب تكرار بعض الكلمات بل تكرار جمل بحذافيرها في روايات "ياسمينة خضرا" مردّه قصور لغة موليير، أو عجز الكاتب في أن ينهل منها وهو المعروف بإتقانه للغة الفرنسيّة وتبحرّه فيها، فمعجمه اللّغوي ثريّ جدّا، حيث أنه يلعب بمفردات اللّغة

[1]– أبي عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، كتاب الحيوان، الجزء الأوّل، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1965، ص91.

[2]– عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص209–210.

بسلاسة ويبرع في استعمال الغريب من اللّفظ والعبارات المجازية الأدبية والكثير من العبارات الاصطلاحية. ونذكر فيما يلي – على سبيل العد لا الحصر– بعض المفردات والعبارات التي كرّر الكاتب ياسمينة خضراء استعمالها في ثلاثيته (موضوع بحثنا): عبارة تكرّر استعمالها في رواية "أشباح الجحيم":

مثال1:

Il reçut le ciel sur la tête. [1]

Le ciel m'était tombé sur la tête. [2]

Cette nuit où le ciel m'était tombé dessus.[3]

et une nuit, de nouveau le ciel me tomba sur la tête. [4]

Il déglutit et attendit de recevoir le ciel sur le monde. [5]

مثال2:

« La boite de Pandore ouverte, la bête immonde se surpassait »[6]

« C'était comme si j'avais ouvert la boite de Pandore »[7]

[1] Yasmina khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit,48
[2] Ibid, p 108.
[3] Ibid, p 189.
[4] Ibid, p110.
[5] Ibid, p52.
[6]-Ibid , p160.
[7]- Ibid , p243.

مقطع تكرّر في رواية الصّدمة:

" أو يقع ذلك على رأسك كطوبة، أو يعشش في داخلك كالدّودة الوحيدة. بعدها، لن تنظر إلى العالم النّظرة نفسها."[1]

« Ça peut arriver à n'importe qui, ou ça te tombe sur la tête comme une tuile, ou ça s'ancre en toi tel un ver solitaire. Après, tu ne regardes plus le monde de la même manière. »[2]

2-1-3 التّصوير البلاغي:

إنّ المتأمّل في أعمال ياسمينة خضرا سيلاحظ لا محالة الجهد المبذول في عملية التّصوير الفنيّ، والّذي له بالغ الأثر في بناء النّص الرّوائي بصفة عامّة، وكذا في تشكيل الإدراك لدى القارئ بشكل خاص. يعدّ ياسمينة خضرا من أكثر الأدباء استعمالا للصور البيانية في رواياته، فاختيارنا للمدونة لم يكن اعتباطيا، فجوهر الإبداع في كتابات ياسمينة خضرا مزدوج: ففي الجانب الموضوعاتي؛ تعالج نصوصه الأحداث الرّاهنة والقضايا الشّائكة التّي غالبا ما يتجنب الكُتّاب الخوض فيها خوفا من سطوة النظم السياسية أو نظرة المجتمع الساخرة، لكن ياسمينة خضراء كسر القيود وأثار تلك المواضيع في أدبه بل وذهب إلى تحليلها والتّعمّق في معالجتها، و أمّا عن الجانب الفنيّ؛ فيتمتّع الرّوائي بمهارة عالية في ابتكار الصّور البيانية الّذي تضفي على أسلوبه رونقا وجمالا؛ وأكثر الصّور البيانية تواردا في المتن الرّوائي محلّ الدّراسة : التّشبيه و الاستعارة.

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص111.

[2]- Yasmina Khadra, l'attentat, op.cit, p 108- p 255.

أوّلا: التّشبيهات:

رصدنا من خلال بحثنا هذا الكثير من التّشبيهات في النّصوص الرّوائية لياسمينة خضرا المشكّلة للمدونة محلّ الدّراسة، ولعلّ ما يلفت الانتباه أكثر هو استعمال الكاتب لأدوات تشبيه متنوعة. فاستعمال الكاتب للكم الهائل من التشبيهات لم يكن مملا ولا مضجرا للقارئ بالرّغم من أنّ جلّ فقرات النّص لا تكاد تخلو من التّشبيه. وأمّا عن أدوات التشبيه التّي توسّل الكاتب بها فنذكر:

(Comme, tel, ressembler à, pareil à, autant …que, à l'image de, semblable à, plus…que, on dirait …)

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدّل على حرص الرّوائي على إيصال الفكرة واضحة لقارئه، فمن خلال التّشبيهات يتاح للقارئ أن يصوّر في خياله الأمكنة التّي تدور فيها أحداث الرّواية، وله أيضا أن يرسم ملامح شخوصها وأن يستشف مشاعرهم وأحاسيسهم.

سنذكر يما يلي بعض التّشبيهات التي استعملها الكاتب في روايته **LES SIRENES DE BAGDAD**

مثال1:

"أدرك الحلاّق وزبونه مدى فظاظة سلوكهما، فوضع كلّ واحد يده على فمه، على طريقة طفل ضبط متلبسا بلفظ البذاءات، وانكمشا صامتين" [1]

*« Réalisant leur muflerie, le barbier et son client portèrent la main à leur bouche, **à la manière d**'un enfant surpris en train de débiter des grossièretés, et se firent tout petits »*[2]

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 53.

[2]- Yasmina khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p46.

مثال2:

"رنّ صوت الابتلاع في الصّالون كما سقوط الأحجار داخل بئر" [1]

« Le bruit de l'ingurgitation résonna dans le salon comme des pierres tombant dans un puits »[2]

بعض التّشبيهات التي استعملها الكاتب في روايته L'attentat

"أستحضر هيئتها، بذراعيها المبسوطين، تدور حول نفسها في الصّالون، شبيهة براقصة باليه منتشية بأدائها."[3]

« Je la revois, les bras déployés, tournoyer au milieu du salon, semblable à une ballerine ivre de son art. »[4]

بعض التّشبيهات التي استعملها الكاتب في روايته Les hirondelles de Kaboul

مثال1:

Mohsen a peur. On dirait un artificier désamorçant une bombe.[5]

مثال2:

Ce visage limpide et beau comme une eau de source.[6]

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 51.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad,, op.cit, p44.

[3]-ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص82 .

[4]- Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p78.79.

[5] Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul , op.cit, p123.

6- Ibid , p144.

ثانيا: الاستعارات التّصويرية:

حظيت الاستعارة بحصة الأسد في كتابات " ياسمينة خضرا"، ومرّد ذلك هو وعي الأديب بالدّور الهامّ الّذي تلعبه الاستعارة في إيضاح المعنى؛ فبفضلها يتمكّن القارئ من نسج علاقات نصية تساعده على تشكيل المعنى الّذي يضمره الكاتب، كما أنّ الاستعارة مرآة تنعكس من خلالها ثقافة النّص المصدر.

أمثلة عن الاستعارات التّصوّرية بأنواعها مقتبسة من المدوّنة – مدار البحث–:

1-استعارات وضعية:

أ- استعارات بنيوية:

" أنا الّذي لم أتذكر أنّني حقدت على شخص في حياتي، أجد نفسي مستعدا للعض، و إن كانت اليد التّي تواسيني"[1]

«Moi qui ne me souvenais pas d'avoir eu une dent contre qui que ce soit, voilà je me sentais prêt à mordre, y compris la main qui aurait tenté de me consoler »[2]

هذا المثال عبارة عن استعارة بنيوية؛ صوّر الكاتب من خلالها الإنسان على أنّه حيوان يعضّ. فالحيوان هو المجال المصدر، والإنسان السّاخط الّذي يكّن الحقد لغيره هو المصدر الهدف. يصوّر لنا المثال ما قد يفعله الحقد بالإنسان؛ ففي العض إشارة إلى العنف الّذي يصدر عن شخص و ناقم على عدوّه، و إشارة أيضا إلى فقدان العقل. (العض هنا هو إلحاق الأذى)

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص127.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 108.

ب- استعارات أنطولوجية:

" إذا كانت بغداد قد واصلت العيش بالرّغم من الحصار الأمّمي، هكذا لتسخر من الغرب و اتجاره بالنّفوذ، فإنّها سوف لن تصمد بالتّأكيد للإهانة التّي سلّطها عليها أبناؤها."[1]

« Si Bagdad avait survécu à l'embargo onusien juste pour narguer l'Occident et ses trafics d'influence, elle ne survivrait assurément pas à l'affront que lui infligeaient ses propres avortons. »[2]

استعارة تصورية نوعها استعارة أنطولوجية: بغداد أمّ، صوّر "ياسمينة خضرا" على أنّها أمّ للعراقيين باستخدامه للفظ " أبناؤها"، كما نسب لها صفات إنسانية كالصّمود و التّعرض للإهانة.

مثال آخر لاستعارة أنطولوجية أداتها التّشخيص، صوّر بها الكاتب اللّيل الّذي يغشى بإنسان يحزم أمتعته ليرحل:

"في الخارج، كان اللّيل يحزم أمتعته"[3]

« Dehors, la nuit plie bagage »[4]

ج- استعارات اتجاهية:

" وجرجرت كرامتنا في الوحل والدّم"[5]

« Notre dignité trainée dans la boue et dans le sang » [6]

تجمع الصّورة بين نوعين من الاستعارة التّصورية: الأولى استعارة أنطولوجية؛ و هي تصوير الكرامة التّي هي مفهوم مجرّد وتحديدها بعناصر ماديّة محسوسة مستوحاة من العالم الواقعي وموجودة في البيئة التّي نعيش بها، والثّانية استعارة اتجاهية هي أن ترمى الكرامة أرضا، ففي كلمة وحل إشارة إلى

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 171.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad , op.cit, p 145.

[3]- ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص93.

[4]- Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p 88.

[5]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص22 .

[6]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad , op.cit, p 19.

الاتجاه إلى الأسفل، فالكرامة قيمة إنسانية، من الشّمائل والفضائل التّي تسمو بصاحبها، وبفضلها يعلو مقامه، فالكرامة علو: الكرامة فوق.

"كانوا جميعهم يحلمون بعمل يسمح لهم برفع رؤوسهم" [1]

« Tous rêvaient de décrocher un boulot qui leur permettrait de relever la tête »[2]

صوّر الرّوائي ياسمينة خضرا الشّعور بالفخر برفع الرّأس إلى الأعلى؛ وهي استعارة اتجاهية: رفع الرّأس إلى الأعلى في إشارة إلى العيش بكرامة.

"ولو حصل أن بلغنا القعر، فيتوقف علينا، وعلينا وحدنا، أن نبقى فيه أو أن نطفو على السّطح"[3]

« Il nous arrive d'atteindre le fond, il dépendra de nous, et de nous seuls, d'y rester ou de remonter à la surface »[4]

في المثال أعلاه، يستعمل الكاتب استعارة اتجاهية للتعبير عن مفهومي التّعاسة و السّعادة؛ فالتّعاسة فيها توّجه إلى الأسفل، وقد عبّر ياسمينة خضرا عنها بالنّزول لبلوغ القعر، في إشارة إلى بلوغ أشدّ درجات البؤس و التّعاسة. بينما عبّر عن السّعادة بالصّعود إلى الأعلى.

د- استعارات إبداعية:

" إنّ الّذي يمشي باتجاه النّور، لا يكون معزولا أبدا...
-نور ضميري. لا يحجبه أيّ ظلّ.[1]

« N'est jamais seul celui qui marche vers la lumière...
-Celle de la conscience. Aucune ombre ne

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، ص 28.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad , op.cit, p 26.

[3]- ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص168.

[4]- Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p 165.

la voile »[2]

صوّر الرّوائي "ياسمينة خضرا" السّلام على أنّه نور والسّعي من أجل تحقيقه هو السّير في اتجاه النّور، وهو عكس الظّلام الّذي يمثّله التّطرف والإرهاب والعنف بجميع أشكاله.

2-2 خصائص سيميائية:

2-2-1 سيمياء العناوين:

يتبارى الكتّاب بالاهتمام بجماليات عتبات نصوصهم الرّوائية على أساس أنّ العنوان هو بطاقة هوية للمتن الرّوائي وباعتباره حجر الزّاوية في عمارة النّص. وبتأملنا للعناوين التّي وسم بها الرّوائي "ياسمينة خضرا" روايات ثلاثيته الشّهيرة عن الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب، لمسنا اجتهادا من لدنه في انتقائه لعناوين تنضح بالشّعرية، وتحمل من الألغاز ما يثير حفيظة المتلقي بما يدفعه لقراءة العمل كاملا كي يتأتى له فك شفراتها.

واستكمالا لمعالم دراستنا التّحليلية السّردية لروايات مدونة البحث، والتّي نعدّها مهادا لتحليل الصّور البيانية التّي وردت في المتن ونقد ترجمتها إلى العربيّة، سندرج فيما يلي تحليلا سيميائيا لعناوين روايات الثلاثية، على مدار البحث، وذلك لعلاقة العنوان بفحوى النّص ولأهميّته أثناء عملية الترجمة؛ فالعنوان جزء لا يتجزأ من النّص فهو "المفتاح الضّروري لسبر أغوار النّص، والتّعمّق في شعابه التّائهة، والسّفر في دهاليزه الممتدة"[3]، وعن أهميّة العنوان ومكانته في النّص، يحدّثنا "كلود دوشيه":

> *"Le titre est un élément du texte global qui anticipe et mémorise, à la fois présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il*

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 349.

[2]- Yasmina Khadra, les Sirènes de Bagdad , op.cit, P292.

[3]– فوزي هادي الهنداوي، سيمياء العنوان في النّص الرّوائي

actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique. »[1]

"العنوان عنصر من عناصر النّص الّذي يتيح التّكهن بمضمونه ويساعد على تذكره، فهو حاضر في بداية المتن الّذي يسمه، وفي ثناياه. يضطلع العنوان بتوجيه قراءة النّص وتعديلها؛ ويعدّ مجازا مرسلا أو استعارة للنص بحسب ما إذا كان يفعّل عنصرا من التّوصيف أو تمثيلا رمزيا للرواية"[2] *(ترجمتنا)*

إذا يرى "كلود دوشيه" أنّ العنوان يضطلع بوظيفة إيحائية فهو بمثابة استعارة أو مجاز مرسل للنص الرّوائي؛ فعنوان النّص يوحي بمضمونه وغالبا ما يعدّ مكافئا رمزيا لما جاء فيه.

في حين يحصر "ليو هوك" أهمّ وظائف العنوان في: الإثارة، والاختصار، والتّمييز، فيقول:

« Une fonction apéritive : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.

- *Une fonction abréviative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.*
- *Une fonction distinctive : le titre singularise le texte, qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit »*[3]

- *" وظيفة إثارية (فتح للشّهية): يجب أن يجذب العنوان القارئ ويسترعي اهتمامه ؛*
- *وظيفة تلخيصية: يجب أن يلّخص العنوان محتوى النّص الرّوائي دون الكشف عنه بالكامل،*
- *وظيفة تمييزية: يميّز العنوان المتن الّذي يعلن عنه، ويجعله متفرّدا بالنّسبة للسلسلة العامّة للأعمال التّي يندرج ضمنها."(ترجمتنا)*

[1]- Claude DUCHET, « La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque » in : Littérature n°12, décembre 1973, p 52.

[2]– ترجمتنا بتصرف.

[3]- Léo Huib HOEK, La marque du titre : dispositifs d'une pratique textuelle. Paris- 1981- cité par : Jean-Pierre GOLDENSTEIN in : Entrées en littérature, Paris, Hachette, 1990. P68.

وهي كلها وظائف تتوّفر عليها العناوين التّي جعل منها "ياسمينة خضرا" عتبات لنصوص ثلاثيته، والتّي سنحلّلها سيميائيا بترتيب ظهورها الزّمني:

1.1.2.2.تحليل عنوان رواية "سنونوات كابول" عن عنوانها الأصلي: Les Hirondelles de Kaboul

انتخب الرّوائي "ياسمينة خضرا" عنوانا لنصه الرّوائي مكتنزا بالدّلالات والرّموز، ولعلّ أوّل ما استوقفنا في عنوان الرّواية Les Hirondelles de Kaboul هو لفظ : **hirondelle**، فكان لزاما علينا البدء بالبحث عن معنى الكلمة في القاموس كي نستطيع استكشاف كنه العنوان؛ فجاء في النّسخة الالكترونية لكنز اللّغة الفرنسية التّعريف التّالي:

> ***Hirondelle :*** *subst.fém. 1- Oiseau migrateur au dos généralement noir bleuté, au ventre blanc, à longues ailes effilées, à queue fourchue.*[1]
>
> *سنونو هو طائر مهاجر، يملك غالبا ظهرا أسودا مزرقا، وبطنا أبيضا، له جناحان طويلان ونحيلان، وذيلا متقصفا.* [2]

ثمّ تقفينا أثره في قاموس الرّموز، حيث ورد فيه:

> *« L'hirondelle est le symbole du renoncement et de la bonne compagnie dans l'Islam. Chez les persans, le gazouillement de l'hirondelle sépare les voisins et les camarades »*[3]
>
> *"السّنونو رمز للرفض وللرفقة الحسنة في الإسلام. عند الفرس، زقزقة السّنونو يفرّق بين الجيران والرّفقاء" (ترجمتنا)*

---

[1]- www.atilf.fr

[2]– ترجمتنا.

[3]- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT- Dictionnaire des symboles, Paris, éd.Laffront.1997.

وبتمعن الحدّ اللّغوي لـ: hirondelle ودلالاته الرّمزية في الرّواية، نستطيع القول أنّ طيور السّنونو ترمز في رواية ياسمينة خضرا إلى النّساء الأفغانيات لتشابههما؛ من ناحية الشّكل أوّلا، فقد فرض حكم طالبان أن تتشابه جميع النّسوة في أفغانستان، إذ يجبرن على ارتداء التّشادور ذو اللّون الأزرق الغامق، شأنها شأن السّنونوات التّي هي من فصيلة الطّيور التّي لها شكل و لون واحد، فلباس المرأة الأفغانية فيه طمس لكلّ معالم الأنوثة لديها، وهو الحال بالنّسبة لطمس شخصيتها وكبح طموحها و تجريدها من الحريّة في أبسط أشكالها فهي محظورة من أن تمارس أيّ نشاط. فالنّساء الأفغانيات تتشابه شكلا من حيث أنّنا لا نستطيع التّمييز بينهن ولا أن نرى ملامحهن، ومن حيث مكانتها في المجتمع؛ إذ تعامل المرأة على أنّها خلقت لإنجاب الأطفال وخدمة الرّجل. سنورد فيما يلي مقتطفا من رواية "سنونوات كابول" يبيّن بأنّ السّنونوات في العنوان هي النّساء الأفغانيات:

" لا توجد إلاّ الأشباح، بلا صوت ولا جاذبية، تعبر الشّوارع دون أن تثير النّفوس، أسراب من السّنونوات الآيلة على الهلاك، زرقاء أو صفراء، حائلة ألوانها في الغالب، متأخرة بمواسم عديدة، والتّي تطلق صوتا كئيبا عندما تمرّ بقرب الرّجال."[1]

« Il n'y a que des fantômes, sans voix et sans attraits, qui traversent les rues sans effleurer les esprits ; des nuées d'hirondelles en décrépitude, bleues ou jaunâtres, souvent décolorées, en retard de plusieurs saisons, et qui rendent un son morne lorsqu'elles passent à proximité des hommes. » [2]

ومن جهة أخرى، يرمز طائر السّنونو إلى حلول الرّبيع، وهو فصل بداية موسم التّزاوج لدى الطّيور وما يحيل إليه من دلالات الحياة، وهو الفترة التّي تزهر فيها البساتين وتكسو الطّبيعة ألوان زاهية؛ فتحليق السّنونوات في سماء أفغانستان قد يكون تباشير بربيع قادم، فبالرغم من الظّلم والاستبداد السّائدين هناك مشاعر نبيلة تختلج نفوس شخوص الرّواية، فالسّنونو طائر مهاجر لكنه رمز للحنين، فهو يصنع

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص148 –149.

[2]- Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 141.

عشّه بتراب الأرض التّي يعيش فيها و بلعابه و يعود ليبحث عنه في العام الموالي، ويقال أنّه يموت لو يجد بيته قد هدّم، في هذا أيضا تلميح لمدى ارتباط الأفغان ببلدهم و حبهم له.

2-2-1-2 تحليل عنوان رواية L'attentat:

يختلف عنوان هذه الرّواية عن العنوانين اللّذين وسم بهما ياسمينة خضرا الجزئين الآخرين المشكّلين للثلاثية؛ فخلافا لـ: Les Hirondelles de Kaboul, Les Sirènes de Bagdad – واللّذين يتشابهان من حيث البناء، إذ كلاهما مركب اسمي، يشتمل كلّ منهما أيضا على اسم المكان الّذي تدور في كنفه أحداث الرّواية– يتكوّن L'attentat من اسم ومن أداة تعريف (l'article défini l').

يبدو لأوّل وهلة أنّ العنوان بسيط ولا يطرح تأويله أيّ إشكال، فكلمة Attentat تعني:

> *« Attentat : entreprise criminelle perpétrée contre une personne ou contre une communauté, et particulièrement dans un contexte politique. »*[1]
>
> *"عمل إجرامي ينفذّ ضدّ شخص أو جماعة من الأشخاص، وخاصة في سياق سياسي" (ترجمتنا)*

لكن بقراءتنا للمتن الرّوائي، صادفنا الحديث عن اعتداءين؛ الاعتداء الأوّل استهل به الكاتب روايته وختمها به وهو الاعتداء الإسرائيلي على مدنيين فلسطنيين اجتمعوا في مسجد كي يستمعوا لخطبة الشّيخ "مروان"، فراح الشّيخ ضحية الغارّة الظّالمة ومعه "أمين جعفري" بطل الرّواية، أمّا الاعتداء الثّاني وهو العملية الاستشهادية التّي نفذّتها "سهام" زوجة الجرّاح الفلسطيني "أمين" في مطعم في تل أبيب وكان من ضحاياه أطفال ومدنيون إسرائيليون؛ وقد كان هذا الاعتداء الحدث الرّئيس في الرّواية.

ولقد ذهب الدّكتور الباحث "محمّد بوجاجة" إلى ما ذهبنا إليه، فطرح في دراسته التّساؤل التّالي:

> *« L'attentat, comme une béance sans aucune justification n'est pas clarifié, à quoi doit s'attendre le lecteur ? De quel attentat s'agit-il en fait ? De celui israélien qui borne le récit*

[1] www.atilf.fr consulté le : 15/09/2022.

ou de celui arabe qui se raconte à l'intérieur ? Dès le départ, on annonce un cataclysme »[1]

" يحيل لفظ "الاعتداء" إلى فجوة إن ترك دون أي تبرير وهو غير واضح، فما الّذي يتوقعه القارئ؟ وعن أيّ اعتداء نتحدث؟ عن الاعتداء الإسرائيلي الّذي يحدّ المتن أم الاعتداء العربيّ الّذي يروى في قلب الرّواية؟ هناك إعلان عن كارثة منذ البداية." (ترجمتنا)

واستنادا لما سبق، لا نستطيع الجزم أيّ اعتداء يقصد ياسمينة خضرا في عنوانه، الشّيء الوحيد المؤكد هنا هو إحالة العنوان للعنف، والموت وأنّ هناك معتد ومعتد عليه (ظالم وضحية). لكن أغلب الظّن، يحيل العنوان إلى قضية أكبر من الحدثين المشار إليهما في الرّواية، نعتقد أنّ "الاعتداء" هو اغتصاب "فلسطين" الأرض الطّاهرة من طرف الصّهاينة، ونرجح هذا الرّأي لاستعمال أداة التّعريف (l'article défini) ، لأنّ القضية الفلسطينية وحكاية الأرض المغتصبة والاعتداء على المدنيين العزل معروف لدى العام والخاص، والصّراع الصّهيوني– الفلسطيني هو أكبر تجسيد لظلم و اضطهاد الغرب للشرق.

3-1-2-2 تحليل عنوان رواية "أشباح الجحيم" عن عنوانها الأصلي: Les Sirènes de Bagdad:

استرعى عنوان رواية Les Sirènes de Bagdad اهتمامنا، كما أثار استعمال لفظ Sirène تساؤلات كثيرة في أذهاننا؛ فمن المعروف أنّ الكلمة مشترك لفظي تحيل إلى معاني متعددة، فأيّ المعنى قصده الكاتب. فقد جاء في معجم اللّغة الفرنسية في شكله الالكتروني Le Trésor De La Langue Française Informatise في تعريف لفظ Sirène ما يلي:

Sirène : subst.fém.

A - Mythologie :

1. être fabuleux, dont le haut du corps est celui d'une femme et le bas à partir de la taille est celui d'un poisson, qui

[1] Mohamed BOUDJADJA, op.cit, p 125.

selon les légendes attirait les marins par son chant mélodieux, les retenait prisonniers ou les faisait périr sur les écueils.[1]

جاء في الأساطير اليونانية ليدلّ على كائن خرافيّ؛ القسم العلويّ من جسمه لامرأة، بينما الجزء السّفلي هو جسم سمكة. تجذب حوريات البحر أو عرائس البحر البحّارة بغنائها الشّذيّ، وتحتجزهم أو تقتلهم فوق الصّخور. (ترجمتنا)

أمّا المعنى الثّاني الّذي ورد في القاموس ذاته:

2. (Dans l'Odyssée d'Homère) être fabuleux mi-femme, mi-oiseau appartenant aux divinités de la Mort, auquel Ulysse et ses compagnons résistèrent en se bouchant les oreilles avec de la cire.

(في الأوديسا لهوميروس) كائن خرافيّ ؛ نصفه امرأة و نصفه الثّاني طير ينتمي إلى آلهة الموت، تمكن أوليس من النّجاة هو ورفاقه بسدّ آذانهم بالشّمع. (ترجمتنا)

- P.anal. Personne qui par son discours habile charme, séduit ou endoctrine quelqu'un.

الشّخص الّذي يسحر الآخرين بكلامه المعسول، ويغويهم أو يقنعهم بشيء ما. (ترجمتنا)

B- TECHNOL. Appareil servant à produire un signal sonore très puissant le plus souvent au moyen d'air comprimé, de vapeur ou par l'électricité, utilisé comme un moyen d'appel ou d'alerte.

هو جهاز يستخدم لإصدار شارات صوتية قوية جدّا، عن طريق الهواء المضغوط غالبا، أو بواسطة البخار أو الكهرباء. ويستخدم كوسيلة نداء أو إنذار. (ترجمتنا)

[1] www.atilf.fr consulté le : 15/ 09/ 2022

بعد الاطلاع على المعاني التّي يظلّها لفظ Sirène ، لم نتوصل إلى الجزم إلى أيّ معنى يشير "ياسمينة خضرا" في عنوان روايته، فبقراءتنا المتأنيّة للرواية اكتشفنا بأنّ اختياره كان متعمّدا؛ فالغرض من العنوان هو تشويش ذهن القارئ، والدّليل ما جاء في روايته:

"أسميته أجراس بغداد.
-هل تقصد أجراس الجنيات أم صفارات الإنذار؟-
على كلّ واحد أن يفهمه على هواه."[1]

*« je l'ai intitulé Les **Sirènes** de Bagdad.*
- Celles qui chantent ou bien celles des ambulances ?
- C'est à chacun de voir ».[2]

-وهنا تأكدنا من أنّ الرّوائي قصد أن يكون العنوان الّذي وسم به روايته ملفتا للنظر ومثار تساؤلات؛ مكرّسا بذلك مبدأ أمبرتو إيكو القائل بأنّ "يجب أن يكون العنوان مشوّشا": [3] « le titre doit embrouiller»

- ولقد لمسنا تعمّد الرّوائي في استعماله للمشترك اللّفظي بكلّ معانيه، حيث رصدنا في الرّواية معنى "صفارات الإنذار":

"ارتفعت صفارات الإنذار في صمت اللّيل؛ طفقت العمارات تتحوّل إلى دخان، وبين عشية وضحاها ، ذابت الغزليات الأكثر جنونا وسط الدّموع والدّماء"[4]

« Les sirènes retentirent dans le silence de la nuit ; les immeubles se mirent à partir en fumée et, du jour au lendemain, les idylles les plus folles fondirent en larmes et en sang »[5]

-وأشار "ياسمينة خضرا "أيضا في روايته إلى معنى "حوريات البحر" التّي تجلب ألحانها العذبة البّحارة ليلاقوا حتفهم؛

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 96.
[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p82.
[3]- Umberto Eco, Apostille au nom de la rose, Paris, Grasset, 1988, p 12.
[4]- ياسمينة خضرا، المرجع نفسه، ص30.
[5]- Yasmina Khadra, ibid, p27.

"إنّ الغرب ليس إلاّ أكذوبة حامضة، انحرافا مقطرا بعناية، نشيد جنية البحر للذين غرقت هويتهم. يقول عن نفسه أرض استقبال وترحيب؛ في الحقيقة، ليس إلاّ نقطة سقوط حيث لن نخرج منها سالمين أبدا..." [1]

« L'occident n'est qu'un mensonge acidulé, une perversité savamment dosée, un chant de ***sirènes*** *pour naufragés identitaires.il se dit terre d'accueil ; en réalité, il n'est qu'un point de chute d'où l'on ne se lève jamais en entier… »* [2]

نستنتج ممّا تقدّم أنّ الغموض الّذي يشوب عنوان الرّواية كان الغرض منه أدبيّا محضّا، لذا حاولنا أن نجتهد في تأوّل معناه بناء على قراءتنا الشّخصية، واستنادا للمعلومات التّي تراكمت في أذهاننا بربط الرّموز التّي يحيل إليها اللّفظ وأحداث الرّواية، وتوّصلنا إلى:

"البدويّ" في الرّواية يجسّد دور "أوليس" في الأوديسا؛ فقد جاء في الأسطورة بأنّ "أوليس" قد جذبه غناء عرائس البحر هو ورفاقه، وكذلك الحال بالنّسبة للبدويّ؛ الّذي انساق وراء كلام "سيّد" ورجاله والّذين أقنعوه بأن يحقن بفيروس قاتل ليذهب وهو يحمله لينفثه في "لندن" انتقاما من الغرب الغاشم. لكن تفطّن "أوليس" لحيلة ينجو بها هو و أصدقاؤه من قبضة حوريات البحر؛ فأمرهم بسدّ آذانهم بالشّمع، أمّا البدويّ فقد تراجع في آخر دقيقة، وغلّب صوت العقل وأصله الطّيب على صوت سيّد وأتباعه، فاختار أن يموت هو على أن يسلب الحياة لأبرياء لا ذنب لهم فيما حصل له: يمكن تلخيص الإيحاءات التّي جاءت في العنوان بأنّ في غناء حوريات البحر إيحاء لخطب الجماعات المتطرفة المسلّحة وكلامهم المعسول الّذي يقنعون به الشّباب العراقي على التّجند في صفوفهم، والقيام بعمليات انتحارية، بينما ترمز "صفارات الإنذار" إلى الحرب، وتنذر بوقوع اعتداءات وانفجارات يروح جراءها أبرياء عراقيون ممّا يحوّل بغداد إلى ساحة حرب، ومقابر ومجازر في الهواء الطّلق.

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 20.

[2] -Yasmina Khadra, Les sirènes de Bagdad, op.cit, p17.

3-2 التّناص:

مثّلت استيراتيجية "التّناص" أحد الخصائص المميّزة لكتابة "ياسمينة خضرا"، وقد شدّ انتباهنا تنوّع المشارب التّي نهل منها، وبدا لنا جليّا تأثرّه بالثّقافة الإسلامية العربية من خلال التّناص القرآني الّذي ألفيناه حاضرا بقوّة في المتن الرّوائي مدار البحث، بينما يتجلّى تأثرّه بالثّقافة الغربية من خلال اقتباسه من الأساطير اليونانية مثلا. أضف إلى ذلك رصدنا تمظهرات للثّقافة الجزائريّة في استنباطه لمفردات وأقوال مأثورة وصور من الموروث الشّعبي الجزائريّ، وقد كان للتناص الفضل في تنوّع الصّور البيانيّة التّي أثثت فضاء روايات خضرا وجعلتها تفوح شعرية؛ ومن أمثلة ذلك:

أ- التّناص الدّيني:

استحضر الرّوائي "ياسمينة خضرا" في روايته : Les Sirènes de Bagdad آيات من سورة الفيل، في نقله لحوار دار بين سكان "كفر كرم":

" إنّ هؤلاء الأمريكان الكفرة لن يدخلوا الجنة. سيسقط الله السّماء على رؤوسهم. سوف لن يغادر أحدهم العراق سالما. يمكنهم مواصلة التّعجرف، ستكون نهايتهم كمثل جيوش المشركين التّي أرادت تدمير مكة، أرسل الله عليهم طيرا أبابيل، ترميهم بحجارة من سجّيل، فجعلهم كعصف مأكول."[1]

« Ces mécréants d'Américains n l'emporteront pas au paradis. Die renversera le ciel sur leurs têtes. Pas un C ne quittera l'Irak en entier. Ils peuver toujours plastronner, ils finiront comme ce armées impies de naguère qui furer réduites en chair à saucisse par les oiseau d'Ababill. Dieu leur enverra les oiseau d'Ababill »[2]

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 101.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p86.

حاول الرّوائي "ياسمينة خضرا" البحث عن عبارات تصف سخط العراقيين على الأمريكان الّذين غزوا بلادهم ونهبوا خيراتها، فاستناص من سورة الفيل: الطّير الأبابيل؛ التّي بعثها الله أسرابا لتقضي على أبرهة وجنوده الممتطين الفيلة إذ أرادوا تهديم الكعبة. والواضح أنّ الاقتباس لم يكن مباشرا؛ فلم يأخذ "ياسمينة خضرا" الآيات كما وردت في القرآن، بل تصرّف في توظيف ألفاظها بما يخدم نصه من أجل الحفاظ على لحمة نصه السّردي.

–ولا يزال الكاتب يستخدم التّناص القرآني، لكن في رواية "سنونوات كابول"، أعاد "ياسمينة خضرا" كتابة النّص القرآني الغائب في نصه الحاضر بحذافيره، فكان تناصا مباشرا:

" ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياء عند ربّهم يرزقون..."[1]

« ne croyez guère que ceux qui se sont sacrifiés pour la cause du Seigneur sont morts ; ils sont bel et bien vivants auprès de leur Maître qui les comble de bienfaits…[2]

–العبارة مستنصة من قوله تعالى:" " ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياء عند ربّهم يرزقون"[3]، هي آيات محكمات من سورة آل عمران، وهي عبارات جاءت في خطاب الملاّ "بشير" ألقاه في مسجد بكابول، يحثّ فيه على الجهاد ويقنعهم بقيمة الاستشهاد في سبيل الله.

–لم يقتصر التّناص الدّيني في أعمال خضرا على القرآن والحديث الشّريف؛ ففي رواية "الصّدمة"، أورد "ياسمينة خضرا" مقطعا من سفر أشعيا، من التّوراة، في سرده لحوار دار بين "أمين جعفري" وناسك يهودي في بيت لحم، جاء في حوارهما عن الجدار العازل:

" – ما فائدتي من كثرة ذبائحكم، يقول

« Tous ces sacrifices pour moi, à quoi

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص101.

[2]- Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul,op.cit, p 94.

[3]– القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 169.

الرّب؟

- قلت له: سفر أشعيا، 1، 11

- (...) فتلوت على مسامعه:

bon ? dit Yhwh, ils m'écœurent.

-Isaïe, 1, 11, dis-je. (...)

– كيف صارت المدينة الأمينة زانية؟ لقد كانت مملوءة عدلا وفيها كان المبيت البّر أمّا الآن فإنّما فيها قتلة.

-Comment a-t-elle fini putain la ville indéfectible où le droit fleurissait ? je lui récite. La justice va loger à l'enseigne des assassins.

–يا شعبي، إنّ مرشديك يضلونك وقد أفسدوا سبيل طرقك.

- فكان الشّعب مثل وقود النّار لا يشفق واحد على أخيه فيقطع عن اليمين ولا يزال جائعا ويلتهم عن الشّمال ولا يشبع يلتهم كلّ واحد لحم مساعده.

-Mon peuple mis au pas par les déboussolés qui brouillent le sens de ton projet.

- Le brasier se nourrit du peuple. Nul n'épargne son frère. Ça taille à droite et ça réclame ; ça mord la chair de sa semence.

- ويكون، بعد استكمال السّيد عمله كلّه في جبل صهيون وفي أوشليم، أني أعاقب ثمرة قلب ملك أشور المتكبّر، وافتخار عينيه الطّامحتين.[1]

-Et lorsque le Maître en aura terminé avec la montagne de Sion et Jérusalem, je m'occuperai des fruits du cœur enflé du roi d'Assour, et de son beau regard hautain. [2]

في هذا المقطع السّردي، يتجاذب "أمين" أطراف الحديث مع "شلومي هيرش"والمدعو بـ: "زيف" النّاسك، وقد كان "الجدار العازل" محور حديثهما؛ إذ يتفقا بأنّه أكبر من أن يكون بنية تحتية، بل هو يرمز للعداوة بين الفلسطينيين واليهود، إذ لا يقسم فقط أرض فلسطين الطّاهرة جغرافيا بل يجسّد القطيعة والضّغينة التّي يكنّها كلّ طرف للآخر. استظهار بطل الرّواية لجزء من التّوراة فيه بكاء على أطلال فلسطين، وحنين إلى عودة السّلم والأمان فيها.

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 277.

[2] -Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p270.

أعاد النّص الرّوائي لياسمينة خضرا النّص الدّيني الغائب في نصه الحاضر باستخدام ألفاظ وعبارات مستوحاة من المعجم الدّيني: mécréants، Dieu، impies، blasphémateur، Prophète، telle « est la sunna de l'existence ».

ب- التّناص التّراثي:

- شدّتنا روايات خضرا التّي يطبعها التّناص، ولفت نظرنا انفتاح ثلاثيته على الموروث الشّعبي الجزائريّ؛ سنورد مثالا فيما يلي:

" البدويّ لا يتراجع عن وعوده أبدا. كلمته كما الرّصاصة، عندما تخرج، لا تعرف العودة إلى الوراء أبدا."[1]

" Un bédouin ne se dégonfle pas. Sa parole est un coup de fusil. Quand ça sort, ça ne revient jamais »[2]

-حاول "ياسمينة خضرا" من خلال توظيف القول المأثور ("كلمتنا بارود، لكان خرجت ما توليش": العبارة باللّهجة الجزائريّة): وهو تعبير شائع في اللّهجة الجزائرية، ويعني أنّ من يقطع وعدا يلتزم بالوفاء به. التّعبير عن مدى تمسّك البدويّ بفكرة الثّار لأبيه الّذي مسح بها الأمريكان الأرض؛ وقد جاءت هذه العبارة في ردّه على سيّد حين قال له بأنّه يمكن التّراجع عن قراره والإحجام عن القيام بالعملية الاستشهادية.

- من تجليّات التّناص من الموروث الشّعبي العربي، استعمال عبارة:

" من لا يملك لا يعطي"[3]

« qui ne possède ne donne » [4]

-نهل الرّوائي ياسمينة خضرا من الحكم العربيّة؛ فاستعمل ترجمة حرفية (باستعمال تقنية النّحل) لعبارة: "فاقد الشّيء لا يعطيه" إلى الفرنسية، وحافظ على معناها بإدراجها في السّياق؛ فجاءت في رواية Les Sirènes De Bagdad في حديث دار بين الدّكتور جلال و البدويّ عن "الغرب" الّذي اكتشف جلال

[1] ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، 280.

2Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad- p 276.

[3] ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 20.

[4] Yasmina Khadra, Les sirènes de Bagdad, op.cit, p17.

بأنّه فخّ للمثقف، فتقدير العلم و العلماء من القيّم التّي يفتقدها الغرب، وفاقد الشّيء لا يعطيه. فكما جاء في معجم المعاني الجامع في معنى "فاقد الشّيء لا يعطيه": من لا يملك علما أو خلقا لا ينتظر منه أن يعلّمه للآخرين.[1]

–وفي السّياق ذاته، استعمل الرّوائي حكمة اقتبسها من الموروث العالمي:

« Tout ce qui brille n'est pas or »[3] *" ليس كلّ ما يلمع ذهبا"*[2]

يعود أصل هذا المثل الإنجليزي[4] إلى الكاتب الشّهير وليام شكسبير، فهو أوّل من استخدم هذه العبارة في مسرحيته الشّهيرة "تاجر البندقية" والتّي نشرها عامّ 1605م، وكانت الجملة الأصلية لشكسبير في مسرحيته:« All the gliters is not gold » ؛ وتعني أنّه لا ينبغي أن ننخدع بالمظاهر ففي كثير من الأحيان تخفي المظاهر البرّاقة معدنا رخيصا. شاع استعمال العبارة وأصبحت من الأقوال المأثورة المختزنة في الموروث الشّعبي.

وقد وظفّها "ياسمينة خضرا" في روايته للحديث عن الغرب الّذي نظن، نحن العرب، أنّه الأرض الموعودة خاصة بالنّسبة للمثقف، فيقول خضرا أنّ ذلك ترّهات وأنّ العرب يتعرضون للعنصرية في المجال العلمي؛ لذا، فلا يجب أن ننغر بما يقال عن الغرب ولا بشعاراته عن المساواة و حقوق الإنسان...

---

[1] www.almaany.com consulté le : 16 septembre 2022.

[2]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 20.

[3]- Yasmina Khadra, Les sirènes de Bagdad, op.cit, p17.

[4]– يعود أصل هذا المثل الإنجليزي إلى الكاتب الشّهير وليام شكسبير، فهو أوّل من استخدم هذه العبارة في مسرحيته الشّهيرة "تاجر البندقية" والتّي نشرها عامّ **1605**م، على لسان شخصية ملك المغرب حيث تقدم هو واثنين لخطبة فتاة، وقد قدم والد الفتاة للخطاب ثلاث نعوش الأوّل مصنوع من الذّهب، والثّاني من الفضة، والثّالث من الرّصاص، وكان على كلّ واحد منهم أن يختار نعشا، ومن يقع اختياره على النّعش الذي يحتوي على صورة الفتاة يتزوج منها، وقد اختار ملك المغرب النّعش الذّهبي ولكنّه وجد بداخله جمجمة بدلا من ذلك، وفي الحقيقة كانت صورة الفتاة في النّعش المصنوع من الرّصاص، فقال ملك المغرب المقولة الشّهيرة : "ليس كلّ ما يلمع ذهبا".

ج- تناص أسطوري:

أدّى توظيف الأساطير والخرافات في نصوص "خضرا" الرّوائية إلى إضفاء عنصر التّشويق عليها؛ فلم يكتف الرّوائيّ باستحضار عبارات مستوحاة من الميثولوجيا فحسب، بل راح أبعد من ذلك حين جاءت روايته " أشباح الجحيم" Les Sirènes de Bagdad محاكاة لأسطورة "أوليس" Ulysseفي "الأوديسا" Odyssée لهوميروس Homère . فكانت شخصية البدويّ تجسيدا لشخصية "أوليس" الّذي لا يخشى خوض المغامرات ومجابهة الصّعاب، فيما تمثّل الجماعات المتطرفة في بغداد "حوريات البحر" في الأسطورة؛ فكما سحرت ألحان الحوريات "أوليس" ورفقاؤه انخدع "البدويّ" بكلام سيّد وجماعته المعسول عن نشوة الانتقام وحسن المصير بعد الاستشهاد، وفي النّهاية، استطاع "أوليس" النّفاذ بجلده بعد أن تفطّن لحيلة وضع الشّمع في أذنيه، هو ومن رافقه من البحارة، فنجوا بأعجوبة من حوريات البحر، وكان ذلك حال البدويّ الّذي تراجع في آخر لحظة عن القيام بالعملية الاستشهاديّة، بسدّ أذنيه بسماع صوت العقل الّذي يضع الحياة فوق كلّ اعتبار.

ألفينا حضورا قويّا للتناص الأسطوريّ في المتن الرّوائي، مدار الدّراسة، وسنكتفي بذكر أمثلة لتوضيح تجليّ الظّاهرة وسنغض النّظر عن الكثير منها لضيق المقام.

-في المثال التّالي، عمد الكاتب إلى ذكر "أسطورة سيزيف" **le mythe de Sisyphe**

"إنّ الرّجال ليسوا إلاّ مهارات خفية، عذابات طويلة، يقومون غريزيا بدور سيزيف، إنّهم عاطفيون وبلداء؛ من طبيعتهم التّحمّل إلى غاية الموت." [1]

*« Les hommes ne sont que de furtives prouesses, de longanimes supplices, des **Sisyphe** innés, pathétiques et bornés ; ils ont la vocation de subir jusqu'à ce que la mort s'ensuive »* [2]

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 97.

[2] Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p83.

نعتقد أنّ استحضار "ياسمينة خضرا" لأسطورة "سيزيف" فيه تجليّ لتناص أسطوري بإحالته للخرافة اليونانية والتّي تروي قصة "سيزيف" رجل قويّ وماكر جدّا؛ استطاع أن يخدع إله الموت "ثانتوس" حين طلب منه أن يجرب الأصفاد والأقفال، انصاع " ثانتوس" لطلب سيزيف والّذي كبّله، بمكره، مانعا بذلك النّاس بأن تموت. أثار تصرّف سيزيف الماكر سخط الآلهة الأولمبية، وحكموا عليه العيش أبدا على أن يقضي حياته الأزلية في دحرجة صخرة صعودا إلى قمة جبل، وكلّما وصل إلى القمة تعود الصّخرة للتدحرج نزولا مرارا وتكرارا، وبلا نهاية.

إلاّ أنّنا نرجح أن يكون تناصا أدبيّا أكثر منه أسطوريا؛ فياسمينة خضرا يحيل إلى أعمال الكاتب الجزائري ذو الأصول الفرنسية ألبير كامو Albert CAMUS والّذي نشرت له رواية تحمل عنوان Le Mythe de Sisyphe عام 1942م ناقش فيها مفهوم "العبثية"[1] l'absurde وهو نظرة فلسفية للوجود الإنساني، وقد لاحظنا تكريس هذا المفهوم الفلسفي في نصوص ياسمينة الرّوائية خاصة "سنونوات كابول" و "أشباح الجحيم"؛ حيث عشنا مع شخوص الرّواية قصة نضالهم ضدّ الهزيمة، ومبدأ تشبثهم بالحياة بالرّغم من قسوتها.

– وهناك أمثلة كثيرة للتناص الأسطوريّ الّذي طبع أسلوب ياسمينة خضرا في رواياته المشكّلة لمدونة بحثنا، نذكر:

أساطير من الميثولوجيا اليونانية:

- la boite de Pandore, le fil d'Ariane, la tunique de Nessus

شخصيات خرافية: Hercule, Sisyphe

حيوانات ووحوش خرافية: le sphinx, la hydre, la sirène

[1]– يرى "ألبير كامو" أنّ أسطورة سيزيف لا تعكس مأساة الإنسان في عبثية الحياة بقدر ما تصوّر تحديه وكفاحه المستمر. كان باستطاعة سيزيف أن يضع حدّا لحياته وأن ينهي العقاب الأبدي، لكنّه بشجاعة قرّر أن يتحدّى قدره وأن يمضي قدما في مواجهة مصيره.

د- التّناص الأدبي:

حرص "ياسمينة خضرا" على البحث عن عبارات غير مستهلكة، وثقافته الموسوعية مكناه من استحضار تعابير من الأدب وتحوير معانيها بما يخدم نصه الرّوائي؛ ففي رواية: سنونوات كابول مثلا عثرنا على تناص أدبيّ:

"واصل عتيق انتظار 'امرأته'. تقلّص حوله التّجمهر بشكل ملحوظ"[1]

« Atiq continue d'attendre la sienne. Autour de lui, l'attroupement rétrécit comme peau de chagrin »[2]

-وصف الرّوائي "ياسمينة خضرا" انفضاض الحشود التّي حضرت إعدام السّجينات الأفغانيات من حول "عتيق"، والّذي كان ينتظر خروج "زنيرة"؛ فشبّه تقلص عدد المتجمهرين تدريجيا بتقلّص "الجلد السّحرية أو جلد الحمار". أصل العبارة Peau De Chagrin : وهو عنوان رواية للكاتب الفرنسيّ "أونوريه دي بلزاك" Honoré De BALZAC ، نشرت عام 1831م، تروي قصة شاب يعثر على قطعة سحرية من جلد خشن في متجر لبيع التّحف؛ أخبره البائع بأنّ لقطعة الجلد قوى سحرية فهي تلبي له كلّ رغباته لكن حذره كلّما تحقق له رغبة سيتقلص حجمها، وأنّ ذلك يستنزف جزء من طاقته الجسدية وبالتّالي من عمره.

من الواضح أنّ "ياسمينة خضرا" باستعماله لهذا التّعبير ضرب عصفورين بحجر واحد؛ ففيه إشارة لتقلص عدد المتفرجين الّذين اجتمعوا في السّاحة العمومية لحضور تنفيذ الحكم بالإعدام، وفيه أيضا تلميح بالخوف والحزن الّذي كان يعتري "عتيق" والّذي كان يكبر تدريجيا لأنّه لم ير "زنيرة" تقبل عليه.

[1]- ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص 188

[2]- Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 180.

خاتمة الفصل:

حاولنا من خلال هذا الفصل تحديد السّياق الّذي وردت فيه الصّور البيانية وذلك لما له من أهميّة في فهم المعاني المجازية والإيحاءات التّي تحوزها ، فكانت البداية بالتّعريف بمنتج النّص الرّوائي: ياسمينة خضرا، ثمّ بالتّعريف بالمدوّنة وبمترجميها، عمدنا بعد ذلك إلى تحديد خصائص كتابة خضرا الأسلوبية والسّيميائية. وتبيّن لنا من كل ما سبق عرضه من التّداخلات التّناصية و السّيميائية في المتن الرّوائي، أنّ نصوص ياسمينة خضرا قد تشابكت مع نصوص كثيرة أخرى، وقد استطاع الرّوائي بذلك تحوير النّصوص لاستخدامها في تكثيف المعنى دون إهمال الجانب الفنّي. كما لا يسعنا غير الاعتراف بعبقرية الكاتب الروائي ياسمينة خضراء في استخدامه للتصوير الذي تجلى بكثرة في الاستعارات التي تنوعت أصنافها من: وضعية بأنواعها؛ البنيوية والأنطولوجية والإتجاهية، وإبداعية، وقد كانت مشحونة بالإيحاءات والرّموز التي أبدع الكاتب في توظيفيها من أجل تصوير ذلك الصّراع الأزلي بين الشّرق والغرب بنقل وقائع حقبة تاريخية عصيبة تمرّ على الأمّة العربية ؛ العراق في حربه ضدّ أمريكا وفلسطين في مقاومتها الأزلية للكيان الصهيوني، وكابول في ظلّ حكم "طالبان" المستبّد".

الفصل الخامس

تحليل الاستعارات التّصورية في ثلاثية خضرا ونقد ترجمتها.

مقدمة الفصل:

يتضمن هذا الفصل تحليل الاستعارات التّصورية (من استعارات وتشبيهات) التّي تؤثث فضاء روايات الثّلاثية المشكّلة للمدوّنة ونقدها. ولأنّ المتن الرّوائي مدار الدّراسة يعجّ بالصّور البيانية، فقد تعذّر علينا تناولها كلّها بالتّحليل، لذلك اخترنا استعارات كبرى تكرّر تواردها في روايات ياسمينة الثّلاث حول الصّراع بين الشّرق والغرب واستعملناها من أجل تتبع الفكر الاستعاريّ لدى الكاتب. اقتصر تحليلنا على عيّنات؛ بدء بعتبات النّصوص التّي هي مفتاح الولوج لقلب الصّراع، ثمّ توّقفنا عند الاستعارة الحيوانية، لنتناول بعدها استعارة الغضب. سنقوم بتحليل التّعابير الاستعارية المنتقاة ونقد ترجمتها وفق النّموذج المعرفي الّذي اقترحه اللّغوي المعرفيّ: زهير أحمد المعالج والّذي تمّر فيه ترجمة الصّورة البيانية بثلاث مراحل: التفكيك، مقارنة الثّقافتين، وإعادة التّركيب. وقد حاولنا أن تتنوّع العيّنات مدار الدّراسة بين استعارات وضعية بكلّ أنواعها واستعارات إبداعية، الخطوة الأولى سنقوم فيها بتفكيك الصّورة البيانية في اللّغة الأصل؛ باستنباط عناصر الاستعارة التّصورية المكوّنة من المجال الهدف والمجال المصدر وفق النّظرية التّصورية للاستعارة والتّي أرسى معالمها الباحثان: لايكوف وجونسون، والغرض من تشريحنا للتعبير اللّغوي المجازي هو محاولة فهم التّصوّر الذّهني الّذي انبثقت عنه (الاستعارة التّصورية)، ثمّ سنحاول المقارنة بين الثّقافتين، فكلّما تقاربت الثّقافة الأصل والثّقافة الهدف سهلت مهمة المترجم الّذي قد يعثر على الاستعارة التّصورية ذاتها بل وحتّى على الاستعارة اللّغوية ذاتها، ثمّ سنعمد إلى نقد التّرجمة بفحص الطّريقة التّي ركبّ بها المترجمان "محمّد ساري" و"نهلة بيضون" الاستعارات التّصوريّة في اللّغة العربيّة، ونختم باقتراح بديل للترجمة إن تطلّب الأمر ذلك.

1- تحليل ترجمات العناوين ونقدها:

سنستهل نقدنا للفعل التّرجمي لدى "محمّد ساري" و"نهلة بيضون" بالوقوف على العتبات التّي وسم بها الرّوائي نصوصه والتّي صاغها على شكل استعارات إبداعية لنرى إلى أيّ مدى وفّق المترجمان في نقلهما للعناوين وكلّ ما تحمله من إيحاءات ورموز وشعرية، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الفصل الرّابع، أين عمدنا في الجزء الموسوم بـ:سيمياء العنوان إلى تحليل عناوين النّصوص الرّوائية، مدار البحث، تحليلا سيميائيا مفصّلا، والّذي سيلهمنا في تحليلها استعاريا. وينبع اهتمامنا بالعتبات النّصية كونها طرف الخيط الّذي سيتيح لنا تتبع الفكر الاستعاري المؤثر في تكوين تجربة الكاتب "ياسمينة خضرا" في رواياته المشكّلة للثلاثية.

1-1 تحليل ترجمة عنوان رواية سنونوات كابول:

ينطلق البحث من عنوان " سنونوات كابول" وهي التّرجمة التّي اقترحها "محمّد ساري" لعنوان الرّواية الأصليّ: Les Hirondelles de Kaboul، وبتفكيكيه استعاريا إلى عناصره المفهومية المكوّنة نجد أنّ "سنونوات" هي عبارة مجازية كنائية عن الاستعارة الإبداعية: النّساء الأفغانيات طيور سنونو.

وقد استغل الرّوائي المبدع الدّلالات السّيميائية والإيحاءات الرّمزية لكلمة Hirondelle[1]، والتّي تمّ التّفصيل في شرحها في الفصل الرّابع من البحث، في خلق نسق تصوريّ جديد مغاير: فبنى تصوّره للمرأة الأفغانية (المجال الهدف) – التّي تعيش القهر والاضطهاد في كابول بسبب نظام الحكم التّعسفي– على صورة طائر السّنونو (المجال المصدر)؛ وقام برسم خرائط ذهنية لتصوّره بإسقاط المجال الهدف على المجال المصدر؛ فكان ما يلي:

[1]– ينظر في الفصل الرّابع من الرّسالة، في الجزء الموسوم بسيمياء العنوان.

المرأة الأفغانية (المجال الهدف)	طيور السّنونو (المجال المصدر)
- ترتدي المرأة في كابول لباس التّشادور أو البرقع الأفغاني[1] ذو اللّون الأزرق. - كلّ النّساء في كابول تتشابه؛ فهي براقع متحركة. - يقتصر دور المرأة في كابول على الإنجاب وخدمة الرجل والقيام بالمهام المنزلية.	- يغطي جسد السّنونو ريش أزرق داكن، ولها قناع أسود رقيق حول العينين. - كلّ طيور السّنونو لها الشّكل ذاته بحيث يصعب التّمييز بينها. - السّنونوات طيور تعيش وفق الغريزة الحيوانية.

وعليه يمكنّنا القول أنّ غرض الكاتب "ياسمينة خضرا" من استعماله للاستعارة التّصورية "النّساء الأفغانيات سنونوات كابول" هي تصوير وضعية الاستعباد الّذي تعاني منها المرأة في أفغانستان من خلال فضح تجاوزات طالبان في قمع الحريات؛ فلم ترغم المرأة الأفغانية على التّدثر بالتّشادور الّذي يخفي ملامح وجهها ويطمس كلّ علامات أنوثتها فحسب، بل أكثر من ذلك، فوفقا لتعاليم طالبان التّعسفية، تحظر المرأة من العمل والخروج من بيتها دون محرم لأيّ سبب من الأسباب.

كما في الاستعارة نداء لتحرير المرأة؛ فالمرأة الأفغانية تتوق للحرية ولحلول السّلام، كطير السّنونو الّذي يهاجر محلّقا من بلد لآخر بحثا عن الدّفء ويعود لبلده حاملا تباشير حلول الرّبيع.

نقد التّرجمة: اختار المترجم "محمّد ساري" الحفاظ على الصّورة الإبداعية كما وردت في النّص الأصل بترجمتها حرفيا؛ حيث عمد على إعادة خلق الأنساق التّصورية ذاتها التّي استعملها الرّوائي

[1]– البرقع الأفغاني هو نوع محليّ من البراقع ترتديه الأفغانيات لتغطية وجوههن وأجسامهن، بهدف اتباع التّعاليم الإسلامية، يمتاز بوجود شبكة ضيّقة الفتحات على الوجه لتتمكن النّساء من الرّؤية من خلالها، وغالبية البراقع في أفغانستان زرقاء اللّون، ولا أحد يعرف على وجه الدّقة لماذا اختير اللّون الأزرق بالذّات، ولكن يوجد أيضا ألوان أخرى بنسبة قليلة جدّا كالأبيض و الأخضر والأصفر. (المصدر: ويكيبيديا 2022/09/30)

ياسمينة خضرا، وقد نجح في نقل الغموض الّذي ينضوي عليه العنوان بالفرنسيّة، وكان في ترجمته للعنوان إلى العربيّة بـ: "سنونوات كابول" من الغرابة ما أضفى من الشّعرية على العتبة النّصية.

2-1 ترجمة عنوان رواية Les Sirènes de Bagdad:

لم يكن الأمر باليسر ذاته بالنّسبة للمترجم "محمّد ساري" عندما ترجم عنوان رواية Les Sirènes de Bagdad ، فكما سبق وأن فصّلنا في الفصل السّابق من الرّسالة عندما عرضنا تحليلا سيميائيا للعنوان الّذي وسم به ياسمينة خضرا الرّواية المشكّلة للجزء الأخير لثلاثيته، تعمّد الكاتب أن يستعمل عبارة استعارية مثيرة يشوبها الغموض بسبب المشترك اللّفظي Sirènes الّذي يحيل إلى جهاز لإصدار شارات صوتية قوية جدّا، ويستخدم في حالات الحرب مثلا كوسيلة نداء أو إنذار؛ فهي صفارات الإنذار. كما جاء في القواميس والمعاجم أنّ لفظ **Sirènes** يعني أيضا مخلوق خرافي ورد ذكره في الأساطير اليونانية، النّصف العلوي منه جسم امرأة، بينما النّصف الثّاني جسم سمكة؛ وتروي الأساطير أنّ حوريات البحر تفتن البحارة الّذين يركبون الأمواج بجمالهنّ الأخاذ وصوتهنّ الشّذيّ، فيجذبه إليهن سحر ألحانهنّ، وتكون تلك نهاية البحارة المأساوية. ممّا تقدّم نرى أنّ الغموض الّذي أثاره لفظ **Sirènes** والّذي توسّل به الرّوائيّ لغاية أدبيّة قد صعّب مهمة المترجم كثيرا، والّذي كان حريا به أن يفكّك العنوان استعاريا كي يتمكّن من استنباط كنه العنوان.

المجال الهدف	المجال المصدر **Sirène**
- صوت صفارات الإنذار التّي تدوّي في سماء بغداد ممتزجة بصراخ وعويل النّسوة والأطفال. - الجماعات المتطرّفة في بغداد التّي تجنّد الشّباب العراقي، وتعدهم جنّات الخلد بعد استشهادهم. - الخطابات الدّينية والوعود الكاذبة والكلام المعسول عن انجاز مبهر وانتقام مدمّر وحياة أزلية بعد الاستشهاد هي آليات استقطاب الشّباب وجذبه لتجنيده في الجماعات الإرهابية.	-الأصوات الصّادرة عن جهاز الإنذار. -حوريات البحر الوحوش الخرافية التّي تجذب البحارة. - غناء حوريات البحر الّذي يسلب ألباب البحّارة، ويجذبهم بسحره لحتفهم.

يتضّح لنا من خلال تحليل الاستعارة في ضوء النّظرية المعرفيّة، تعدّد الأنساق التّصوريّة وتشابك خيوطها لمناسبة كلا الإسقاطين على السّياق الرّاهن للأحداث في بغداد.

وقد ترجمّ "محمّد ساري" العنوان إلى العربيّة بـ: أشباح الجحيم، وقال في هذا الصّدد في دراسة له موسومة بـ: تجربتي في ترجمة الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية إلى العربيّة " أمّا فيما يخصّ عنوان رواية Les Sirènes de Bagdad فلأنّ كلمة **Sirène** بالفرنسية تحمل معنيين؛ عروس البحر التّي ذكرها هوميروس في الأوديسا والتّي تعني النّشيد الجميل المغري الّذي يؤدي إلى التّهلكة والهاوية، أي ظاهره

جميل وباطنه قبيح، ضارّ، وتعني أيضا صفارات سيارات الإسعاف والإنذار المستخدمة في الحروب. لذلك ارتأيت بموافقة الكاتب والنّاشر، تغيير العنوان ليصبح: أشباح الجحيم"[1]

ونحن نرى بأنّها ترجمة جانبت الصّواب ولنا عليها عدد من المآخذ: أوّلا لا ترقى التّرجمة التّي اقترحها "محمّد ساري" إلى مستوى الاستعارة الأصل؛ فهي تفتقد لعنصر الغرابة التّي نشأ عن تعدّد المعاني، كما أنّ العنوان المقترح باللّغة العربيّة لا يحيل لا إلى صوت صفارات الإنذار التّي تعلو في سماء العراق التّي تقبع تحت القصف والتّفجيرات، ولا إلى خطابات الجماعات المتطرّفة التّي استطاعت التّلاعب بعقل البدويّ وأقنعته بحمل فيروس قاتل ومعدّ ليكون سلاحه ووسيلته في ردّ الاعتبار لوالده المعاق، والّذي أهين على مرأى من أولاده وزوجته. ونحن نرّجح كما قلنا في الفصل السّابق كفّة الإحالات الميثولوجية، فبعد تقصي أثر "البدويّ" في الرّواية وجدنا أنّه قد نجا من الفخ في آخر لحظة؛ بتراجعه عن السّفر وفضّل الموت وحده على أن يتسبب في موت الكثير من الأبرياء حول العالم، شأنه في ذلك شأن أوليس بطل الأوديسا الّذي سدّ بالشّمع أذنيه كي يفلت من قبضة حوريات البحر اللاّتي جذبنه وأصدقاؤه بغنائهن.

والمأخذ الثّاني هو حذف كلمة "بغداد"؛ في حين أنّ الكاتب "ياسمينة خضرا" قد عنّون روايته الأصل باسم المكان واعتبره عنصرا قصصيا يتفاعل فيه شخوص روايته فيتأثرون به ويؤثرون فيه، وفضاء تتنزّل فيه الأحداث. كما لا نظنّ أنّ اختيار "بغداد" بالذّات كان اختيارا اعتباطيا من لدن المبدع "ياسمينة خضرا"؛ فبغداد عاصمة بلاد الرّافدين، ومهد الحضارة الإسلامية المعروفة بحدائق بابل المعلّقة؛ عاش العرب فيها عصرهم الذّهبي بازدهار العلوم والتّرجمة والمعمار، فبغداد ترمز للشرق، وقد تحوّلت مؤخرا إلى بؤرة توتر سياسي، وهي تعيش عدم استقرار أمني أحال العيش فيها إلى جحيم.

[1]– محمّد ساري، تجربتي في ترجمة الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية إلى العربيّة، المجلة الجزائرية لعلوم اللّسان، الحجم 2، العدد 1، ص ص 118–133 ، جامعة الجزائر، 2017. ص124.

يتضح ممّا تقدّم أنّ ترجمة الاستعارة الإبداعية التّي اختارها الرّوائي عنوانا لروايته لرهان بالنّسبة للمترجم، وأنّ "محمّد ساري" الضّليع بالأدب كونه أديبا يتقن اللّغتين العربية والفرنسيّة قد أخفق في نقل العبارة بجميع شحناتها وفي الحفاظ على سمة الغموض فيها، ولا ندّعي أنّنا بأقدر منه على رفع التّحدي وكسب الرّهان، لكن اقترحنا كبديل لترجمته: "**حوريات بغداد تعزف لحن الموت**" للأصل الفرنسيّ: Les Sirènes de Bagdad ، ففي ترجمتنا إحالة للأسطورة الإغريقية التّي اتخذ منها الرّوائي أرضية بنى عليها تصوّره الاستعاريّ، وفيه أيضا إشارة للجانب الصّوتي سواء أكان صوت صفارات الإنذار أو أصوات عناصر الجماعات الإرهابية في خطبهم السّاعية لاستقطاب الشّباب، أضف إلى ذلك ذكرنا الموت الّذي تنذر به الصّفارات وهو النّهاية الحتمية لمن ينساق وراء وعود الإرهاب الكاذبة وكلامهم المعسول. حاولنا أيضا أن يكون في العنوان المقترح شيئا من الشّعرية دون أن نطمح في أن تكون بالقدر ذاته الّذي جاء عليه العنوان الأصل.

3-1 ترجمة عنوان رواية L'attentat :

بالتّمعن في التّرجمة التّي اقترحتها الدّكتورة "نهلة بيضون" لعنوان الرّواية بـ: الصّدمة، وبالرّجوع إلى التّحليل السّيميائي للعنوان الأصل L'attentat (الوارد في الفصل الرّابع من البحث)، ونظرا للجدل الّذي أثارته الرّواية في حدّ ذاتها من خلال ردود فعل من الطّرف الصّهيوني وكذا بعض العرب، نرى أنّ العنوان يستحقّ وقفة متأنية وقراءة تفكيكية في ضوء النّظرية المعرفية.

إنّ أوّل ما يلحظه قارئ العنوان هو أداة التّعريف في العنوان الأصل (**L'** : qui est un déterminant ; un article défini) ، الّذي يسبق كلمة: **Attentat** والتّي يقابلها في العربيّة : اعتداء أو فعل إجرامي، فاستعمال ياسمينة خضرا لأداة التّعريف يوحي بأنّ القارئ على دراية عن أيّ اعتداء تتحدث روايته، لكن عند قراءة المتن يجد القارئ أنّ الرّوائي قد بدأ روايته بالحديث عن اعتداء صهيوني على مسجد يعجّ بالمدنيين الفلسطنيين العزل، فكان مشهد القصف الّذي اغتيل فيه " أمين جعفري " بطل الرّواية

أوّل ما افتتح به ياسمينة خضرا روايته وآخر مشهد ختمه بها؛ إلاّ أنّ الحدث الأبرز في الرّواية كان "العملية الاستشهاديّة" التّي فجرّت من خلالها "سهام" زوجة "أمين جعفري" نفسها في مطعم في تل أبيب، وكانت العنصر المحرّك لأحداث الرّواية. فأيّ الاعتداءين يقصد ياسمينة خضرا بعنوانه؟ تطرح ترجمة هذا العنوان رهانات من نوع آخر، قد تفضي بالمترجم إلى متاهات هو في غنى عنها؛ وهذا ما لاحظناه في ترجمة "نهلة بيضون" التّي تفادت الوقوع في فخّ الانحياز لطرف من أطراف النّزاع (الصّراع الفلسطيني– الصّهيوني)، فهل كانت لتترجم العنوان بـ: العملية الانتحارية، أم العملية الاستشهادية؟ هل هو إرهاب أم استرداد حقوق؟ هذا، وقد ركّزت المترجمة في ترجمتها للعنوان على "الصّدمة" التّي تلقاها "أمين" إثر العملية التّفجيرية التّي نفذتها زوجته"سهام"، ولم يكن مصدوما مما رآه من مخلفاتها؛ من موتى، وأشلاء ودم، وخراب ولا حقيقة أنّ زوجته هي "الانتحاريّ" بقدر ما صدمته المأساة التّي يعيشها شعبه خلف الجدار. وقد وفقّت، على حدّ رأينا المتواضع، في ترجمتها إذ التزمت الحياد كما فعل الرّوائيّ في اختياره للعنوان؛ فتعمّد هنا أيضا أن تكون سمة الغموض خاصية في عنوانه الّذي تطبعه الحيادية؛ ممّا يجعله مفتوحا لتأويلات عديدة، فقد قال ياسمينة خضرا أنّه لا يريد الدّخول في جدل الموقف السّياسي والإيديولوجي، حيث جاء على لسانه:

> *« En écrivant « L'attentat » j'ai essayé d'aller au-delà du mal, d'occuper un plateau où le tort et la raison se rejoignent pour dire l'étendue du malentendu. L'écrivain n'a pas un rôle d'arbitre ; il est montreur de faille, le sismographe du facteur humain. »*[1]
>
> *" عندما كتبت رواية "الاعتداء" حاولت أن أذهب أبعد من الشّر، إلى أن أحلّ في منزلة يتفقّ فيها الصّواب والخطأ على عمق سوء التّفاهم.*

[1]- Thomas, REGNIER. « Algérie des ténèbres » Le nouvel observateur-2005- p100-102.

فليس على الكاتب أن يكون حكما؛ بل يضطلع بإظهار الثّغرات،

وقياس شدّة الزّلازل التّي يتسبب فيها الإنسان. " (ترجمتنا)

استطاع "ياسمينة خضرا" من خلال العتبة النّصية التّي وسم بها روايته– الجزء الثّاني من ثلاثيته حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب، أن يثير حفيظة القارئ حتّى قبل أن يقرأ الرّواية، وإن كانت قراءتنا التّحليلية للرواية قد جعلتنا نميل إلى تفسير العنوان بأنّه عبارة كنائية تنضوي تحتها الكثير من الإيحاءات السّلبية من: إجرام، دم، قتل، ضحية، مجرم، حرب... توسل بها الرّوائي الجزائريّ لتسليط الضّوء على القضية الفلسطينية، وأنّ الاعتداء (المعرّف بالألف والياء) هو اغتصاب أرض فلسطين الطّاهرة وهتك عرض شعبها الأبيّ.

وفي الختام، تبقى ترجمة "نهلة بيضون"، والتّي تعمدت ألاّ تكون حرفيّة، مقبولة إلى حدّ كبير لما فيها من حيادية ومن تفعيل لعنصر الإثارة كما تقتضيه الضّرورة الأدبيّة واستجابة لمقاصد الكاتب.

2– تحليل الاستعارة الحيوانية ونقد ترجمتها في ثلاثية ياسمينة خضرا:

لطالما ارتبط الحيوان بالفنّ؛ فكان حاضرا في النّحت، والرّسم وحتّى في الأدب. بدء من الرّسومات والطّلاسم التّي تركها الإنسان البدائيّ على جدران الكهوف والمغارات التّي كان يتخذّ منها بيتا له، ووصولا إلى بعض الأعمال الأدبيّة الخالدة لعلّ أشهرها عند العرب " كليلة ودمنة" لابن المقفع، وكتاب "ألف ليلة وليلة"، وفي الفرنسية كتاب: الخرافات (les Fables) لجون دو لافونتين Jean de la Fontaine.

إنّ وجود الحيوان في حياة الإنسان (سواء أكانت الحيوانات أليفة أي التّي تألف رفقة الإنسان وتشاركه مسكنه ومأكله، أم تلك المتوحشة التّي يصعب ترويضها) جعل من الطّبيعي وجود علاقة ملموسة بينهما، والدّليل على ذلك أنّ جزء كبيرا من الموروث الثّقافي الإنساني منوط بالحيوانات؛ فلا تكاد تخلو أيّ

لغة من عبارات اصطلاحية، وأمثال وحكم، وتشبيهات واستعارات فيها توظيف للحيوان، إذ تساعد الحيوانات الإنسان على التّفكير في نفسه وعلى إدراك العالم من حوله.

وظّف الرّوائيّ الجزائريّ "ياسمينة خضرا" الاستعارة الحيوانية، وقد كانت الصّورة الأكثر حضورا في ثلاثيته مدار البحث، محاولا من خلالها تصوير بشاعة الصّراع بين الشّرق والغرب الّذي حوّل العالم إلى غابة يأكل القويّ فيها الضّعيف، والّذي حوّل الإنسان إلى حيوان مجرّد من إنسانيته. وقد أتاح توظيف الحيوان للروائي مقاربة المضامين الإيديولوجية في الرّواية و إيصال إيديولوجيته للقارئ دون أن ينحاز لأيّ طرف من النّزاع. فضلا عن ذلك، تنوّع الرّمز الحيواني في روايات خضرا؛ بين ما استلهمه من التّراث الأدبي العربيّ القديم، ومن الموروث الشّعبي الجزائريّ ومن الأدب الغربي وحتّى من الميثولوجيا، الأساطير اليونانية أساسا، فيه انعكاس لثقافته الواسعة ممّا يعطي لعمله الرّوائي بعدا عالميا.

فيما يلي سنتناول بالتّحليل استعارات حيوانية كثيرة وردت في مدوّنة البحث، وقد غضّت الدّراسة الطّرف عن أخرى بسبب ضيق المقام ولتفادي الوقوع في التّكرار، حيث انصبّ اهتمامنا أكثر على الاستعارات الحيوانية التّي صورّت الصّراع الأزلي بين الشّرق والغرب وكيف جرّد البشر من إنسانيتهم ليصيروا وحوشا تنهش لحم بعضها البعض، وتلك التّي صوّرت الصّدام الحضاريّ، واستعمل ياسمينة خضرا الحيوان أيضا لتصوير علاقة الفرد بالسّلطة، وكذا علاقة الذّات بالآخر.

وقد أفرز استقراؤنا لمختلف الاستعارات التّصوريّة التّي توظف الحيوان في المتن، مدوّنة البحث، نتائج واضحة. فتتبع هذه الاستعارات يمكنّنا من فكّ شفرات الرّسالة التّي تحملها الرّوايات فالشّبكة الاستعارية التّي نسج خيوطها الكاتب تجعل من الرّواية نسيجا متماسكا وبناء فنيّا متراصا؛ فمن لم يفهم الصّور البيانية لم يفهم النّص.

2-1 استعارة "الإنسان حيوان" :

تعتمد الاستعارة البنيوية " الإنسان حيوان" على بناء تصوّر الإنسان (المجال الهدف) في ضوء تصوّر الحيوان (المجال المصدر)، فتقوم الاستعارة على إبداع المشابهة بين الإنسان والحيوان.

تكرّر في المتن استعمال الاستعارة التّصوريّة (**الغرب حيوان مفترس والشّرق فريسة**): وتبدو أولى صفات المشابهة في صفة استغلال القوّة؛ فمن المعلوم أنّ الصّراع الأزلي بين الشّرق والغرب يحكمه قانون "الغاب"؛ ويأكل القويّ فيه الضّعيف دون رحمة أو شفقة، في تكريس لمبدأ حيواني غريزي "البقاء للأقوى"، صوّر الكاتب ياسمينة خضرا الإنسان الغربي بطمعه وجشعه على أنّه حيوان مفترس يتحيّن الفرص لكي ينقض على فريسته (الإنسان الشّرقي)، و لا يضيّع أيّ فرصة لسلبه ما يملك.

قسّم الرّوائيّ "ياسمينة خضرا" الأشخاص في رواياته إلى "حيوانات مفترسة وفرائس" Prédateurs et proies" ، فيصوّر "القوّات الأمريكية" مثلا في رواية "أشباح الجحيم" و عنوانها الأصلي Les Sirènes de Bagdad على أنّها "حيوانات متوحشة":

مثال1:

"إنّهم نهابون مخيفون، هذه هي صفاتهم الحقيقية"[1]

*« Des **prédateurs** redoutables, voilà ce qu'ils sont »*[2]

تحليل: وظّف "ياسمينة خضرا" الاستعارة البنيوية: القوّات المسلّحة الأمريكية حيوانات مفترسة؛ للدلالة على خطورة الغرب على الشّرق، وهي استعارة تصوريّة مشحونة بالإيحاءات؛ فوصف الإنسان الغربي (المجال الهدف) على أنّه حيوان مفترس (المجال المصدر) فيه إشارة إلى وحشيته وانعدام إنسانيته، وسقوط ملكة العقل التّي تميّز الإنسان عن الحيوان. أضف إلى ذلك، يعدّ "الغرب" في الحرب

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 220.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p188.

التّي يشنّها على "العرب" الأقوى، وذلك لامتلاكه أحدث الأسلحة وأفتكها، على نقيض "الشّرق" التّي يفتقد للأسلحة النّووية وأسلحة الدّمار الشّامل ممّا يجعله في وضع الفريسة.

نقد التّرجمة: عمد "محمّد ساري" إلى ترجمة الصّورة البيانية إلى معناها، مستغنيا تماما عن الاستعارة التّصورية التّي وردت في النّص الأصل. وبالرّغم من أنّ نقله للمعنى كان موفقّا إلاّ أنّ الكثير من الإيحاءات التّي شحنت بها العبارة الأصل قد سقطت، وبذلك هناك قصور معنوي في ترجمة "محمّد ساري".

بديل التّرجمة: هم وحوش ضارة مثيرة للرّعب، تلك هي حقيقتهم.

وظّف الرّوائي الاستعارة التّصورية ذاتها (الحيوان المفترس والفريسة)، عندما وصف في روايته "الصّدمة" وعنوانها الأصليّ L'attentat، كيف تعامل القائد "موشيه" من قوات الأمن الإسرائيلية، الجرّاح "أمين جعفري" ذو الأصول الفلسطينية، عندما اكتشفوا بأنّ زوجته سهام هي من نفذّ العملية الاستشهادية في "تل أبيب":

مثال2:

" إنّه وحش ضار واثق من مناورته، بعد أن حوصرت الفريسة مثل الهرّ الّذي يلهو مع الفأر، ويدع المتعة تدوم قبل أن يلتهمه."[1]

« Ce n'est qu'un prédateur sûr de sa tactique maintenant que la proie est isolée. Un peu comme le chat jouant avec la souris, il fait perdurer le plaisir avant de passer à table. »[2]

تحليل: جاء استعمال الاستعارة التّصورية (قوات الأمن الإسرائيلية والتّي تمثّل الغرب (المجال الهدف) : حيوان مفترس (المجال المصدر)، وأمين الفلسطيني والّذي يمثّل الشّرق (المجال الهدف) :

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص46.

[2] - Yasmina Khadra, l'attentat, op.cit, P43

فريسة (المجال المصدر))، وهي استعارات بنيوية، للتعبير عن اختلال موازين القوى بين الشّرق والغرب، فالغرب أقوى لأنّه الأغنى شأنه شأن الحيوانات المفترسة عموما؛ فهي التّي تملك الأجسام الضّخمة والأنياب القاطعة والمخالب الحادّة. كما أنّ الكاتب من خلال هذه الاستعارة البنيوية يريد تسليط الضّوء على "المكر" واستغلال النّفوذ والقوّة التّي يتميّز بها الغرب في معاملته للشّرق، فهو لا يرحم ضعفه بل يتلذّذ برؤيته مذلولا.

نقد التّرجمة: من الملاحظ أنّ المترجمة "نهلة بيضون" قد قامت بتفكيك الصّورة الاستعارية إلى مكوّناتها في اللّغة الأصل، ثمّ قامت بمقارنة بين الثّقافتين الفرنسية والعربيّة فوجدت بأنّ الصّورة شائعة و متداولة لأنّها من الموروث البشري، فنقلها "استعارة ذات أنساق تصويرية مشابهة" بالحفاظ على بنيتها اللّغوية هو الأنسب، وقد وفقت تماما في نقل الاستعارة بحذافيرها، فالاعتماد على تقنية "الاستعارات ذات الأنساق التّصورية المتشابهة" مكّن المترجمة من نقل المعنى بأمانة.

بديل التّرجمة: ما هو إلاّ وحش مفترس يعي جيّدا ما سيفعل بفريسته بعد أن تمّ عزلها؛ سيفعل بي ما يفعله القطّ بالفأر؛ فهو يتلذذ باللّعب به قبل أن يلتهمه.

- تكرّر تصوير "أمين" على أنّ فريسة وقعت بين مخالب "الأجهزة الأمنية الإسرائيلية"، حيث ورد في رواية "الصّدمة":

مثال3:

" يلوحون مثل زمرة من الذّئاب تراقب الفريسة التّي ظنت أنّها اصطادتها تبتعد"[1]	*« Ils ont l'air d'une horde de loups regardant s'éloigner la proie qu'ils croyaient avoir piégée »*[1]

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 62.

تحليل: شبّه الكاتب "ياسمينة خضرا" الجرّاح الفلسطيني "أمين" بعد أن أفرج عنه– عقب أن تأكدت الأجهزة الأمنية الإسرائيلية عدم تورطه في العمليّة الانتحارية التّي نفذتها "سهام" في مطعم في "تل أبيب"– بالفريسة التّي نفذت بجلدها من فخّ نصبه لها مجموعة من الذّئاب، وهي الحيوانات المفترسة. فعلاوة على الوظيفة التّمثيلية التّي تصوّر لنا "أمين" في موقف ضعف مقابل مجموعة من عناصر الأمن الإسرائيلي، لأنّه في قفص الاتهام، تضطلع الصّورة التّشبيهية هنا بوظيفة رمزية؛ فالذّئب في الثّقافة العربيّة رمز الظّلم والغدر، والبأس والتّوحّش، والجوع المستمر، فيقال: أظلم من ذئب، و"من استرعى الذّئب فقد ظلم"، و"أغدر من الذّئب".

نقد التّرجمة: ارتأت المترجمة "نهلة بيضون" اللّجوء إلى ترجمة التّشبيه ترجمة حرفية فاعتمدت على "الأنساق التّصورية المتشابهة"، لأنّ الصّورة البيانية هنا مستوحاة من الموروث الثّقافيّ العربيّ، وترجمتها حرفيّا هي بمثابة عودة للأصل، وبذلك نستطيع القول بأنّ "نهلة بيضون" قد انتهجت الطّريق الأنسب بالحفاظ على أركان الاستعارة التّصوريّة ذاتها؛ المجال الهدف: قوات الأمن الإسرائيلية، والمجال الهدف: حزمة الذّئاب، وقد وفقّت في ترجمتها.

- وأمّا في رواية "سنونوات كابول" و عنوانها الأصليّ LES HIRONDELLES DE KABOUL

فقد صوّر الرّوائي " الغرب" و الّذي يمثّله "الرّوس" بالخنازير:

[1]- Yasmina Khadra, l'attentat, op.cit, P59

مثال 4:

"لا يمكن أن تنبعث إلاّ من الرّوس الكفرة. هؤلاء الخنازير نتنون حتّى وهم يخرجون من الحمّام"[1]	*« Alors, ça ne pouvait être que l'odeur des chouravis. Ces porcs pueraient au sortir d'un bain. »*[2]

تحليل: في المثال أعلاه، تمّ توصيف "الرّوس" على أنّهم "خنازير" قذرة، وهي استعارة تصورية بنيوية حاول الكاتب من خلالها إيصال نظرة الأفغان للروس. ولقد تمّ اختيار الصّورة الحيوانية بعناية وكان الغرض منها التّعبير عن النّظرة الدّونية التّي يرى بها الأفغان (الشّرق) عدوهم (الغرب)؛ فالخنزير في الثّقافة الإسلامية حيوان محرّم أكله، و يعدّ من أكثر الحيوانات قذارة لأنّه يعيش في الوحل الرّطب ويتغذى على فضلاته.

نقد التّرجمة: حافظ "محمّد ساري" على الاستعارة التّصورية التّي وردت في النّص الأصل، لأنّ رمزية "الخنزير" في الثّقافة العربية معروفة لدى القاصي والدّاني، وبما أنّ التّرجمة بـ: الأنساق التّصورية المتشابهة فيها نقل أمين للمعنى المراد وإيحاءاته، فهي الأنسب في هذا المقام.

بديل التّرجمة: إنّها رائحة الرّوس الخونة، إذ تنبعث من هؤلاء الخنازير الرّوائح الكريهة حتّى وإن استحمّوا لتوّهم.

-مهما تعددت الاستعارات اللّغوية التّي تتمظهر من خلالها الاستعارة التّصورية " الإنسان حيوان مفترس"، حيث رصدها البحث في مواطن عديدة من المتن الرّوائي، قيد الدّراسة، فالغرض من استعمالها هو تصوير الهمجية والعنف الّذي فرضه الصّراع بين الشّرق والغرب، فبسبب الحروب تحوّل العالم إلى

[1]- ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص 50.

[2]- Yasmina Khadra, Les hirondelles de Kaboul, op.cit, P 46.

غابة، تتقاتل فيها حيوانات ويأكل فيها القويّ الضّعيف. جرّدت الحرب الإنسان من إنسانيته وحوّلته إلى حيوان.

- تجدر الإشارة أنّ تصوير الأشخاص على أنّهم حيوانات مفترسة، في الثّلاثية مدار البحث، لم يقتصر على "الغرب" فقط؛ فنجد مثلا في رواية "سنونوات كابول" الكاتب يصف "مسرّة" زوجة السّجان "عتيق" على أنّها "أنثى ذئب"، فيقول:

مثال5:

" أنت دائما متأهبة للدّفاع، كما الذّئبة أمام الخطر"[1]

« Mussarat. Tu es constamment sur la défensive, comme une louve en danger »[2]

تحليل: صوّر الرّوائي "ياسمينة خضرا" زوجة السّجان عتيق "مسرّة" على أنّها "ذئبة" ولكن فعّل سمات معيّنة في تصويره عندما حدّد أنّه يقصد أنّها تتصرف بعدوانية مثلها مثل "السّرحانة" عندما تشعر بالخطر وتتأهبّ لدفع الأذى. استعمل الرّوائيّ الاستعارة البنيوية: "مسّرة ذئبة تشعر بالخطر" ليصف لنا ردودها العنيفة في نقاشها مع زوجها وذعرها وانفعالها الدّائمين لأتفه الأسباب، ممثلا عن ذلك بذكر "أنثى الذّئب" التّي لا تنفك تنقض بشراسة ووحشية على كلّ من تسوّل له نفسه الاقتراب من عرينها أو من صغارها، حتّى ولو كان حيوانا مفترسا يكبرها حجما أضعافا مضاعفة، وهي في هذا أشدّ خطورة من الذّكر.

نقد التّرجمة: اختار "محمّد ساري" هنا الإبقاء على الاستعارة التّصورية حيث عمد في نقلها على نموذج: " الأنساق التّصورية المتشابهة"؛ وذلك لأنّ الصّورة مستقاة من الطّبيعة، وسلوك أنثى الذّئب في

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص 62.

[2]- Yasmina Khadra, Les hirondelles de Kaboul, op.cit, P58.

حالة الخطر شيء يعرفه البشر عامّة باختلاف ألسنتهم وثقافاتهم؛ فسلوك بعض الحيوانات من الموروث الشّعبي العالمي، وبذلك يكون المترجم قد اختار الأنسب.

بديل التّرجمة: مسرّة، لم تتصرفين كذئبة تشعر بخطر محقّق يحدق بها؛ فأنت دائما متأهبّة للدفاع عن نفسك.

- وظّف "ياسمينة خضرا" الاستعارة التّصورية "المرأة نمرة مجروحة" لوصف حالة الغضب لدى "زنيرة" زوجة محسن، حينما أجبرها "قوّات طالبان" على الانتظار تحت شمس حارقة لمدّة تفوق السّاعتين، زوجها الّذي قادوه بالسّوط كي يحضر خطبة المولى "بشير":

مثال6:

"حيث انكمشت صلابتها كما النّمرة المجروحة المجبرة على الهجوم..."[1]	*« Zunaira lui en veut. Sa roideur est ramassée comme celle d'une tigresse contrainte de passer à l'attaque ... »*[2]

تحليل: " زنيرة نمرة مجروحة" هي استعارة بنيوية، توسل بها الكاتب "ياسمينة خضرا" للتّعبير عن مدى غضب "زنيرة" بعد تعرضها للتّعنيف من طرف "طالبان" هي وزوجها محسن، فهي لم تتقبّل لا الاضطهاد ولا العنف اللّذان طالهما، وبلغ منها السّخط مبلغه حيث كانت قادرة على التّهجم على زوجها الّذي لم يحرك ساكنا لردّ الإهانة. تشبيه "ياسمينة خضرا" زنيرة بالنّمرة فيه إيحاء لتحوّل الإنسان المضطهد إلى حيوان مفترس له القدرة أن ينقض على أيّ كان إن كان مجروحا، ومن المعروف بأنّ أنثى النّمر هي أشدّ خطورة من الذّكر وهي من أكثر الحيوانات وحشية خاصة إن أحست بالخطر كأن تكون مجروحة مثلا.

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص 105.

[2]- Yasmina Khadra, Les hirondelles de Kaboul, op.cit , P 98.

نقد التّرجمة: اعتمد "محمّد ساري" على النّموذج " أنساق تصورية متشابهة" كي ينقل الاستعارة التّصوريّة (وكما كان الحال في المثال السّابق). استعار الصّورة المستعملة من المملكة الحيوانية، فكانت ترجمتها حرفيّا هي السّبيل الأنجع لتحقيق الأمانة، لأنّ الصّورة المختارة لها الإيحاءات نفسها في الثّقافتين: الفرنسية والعربيّة.

- إذا أمعنّا النّظر في المثالين الأخيرين نلاحظ أنّ غرض الكاتب من استعمال الاستعارة التّصورية " المرأة الأفغانية حيوان مفترس" هو أنّ الإنسان لا يولد عنيفا بالفطرة، بل العنف هو تحصيل حاصل، وما هو إلاّ نتيجة منطقية لعنف يتعرّض له الإنسان وردّ فعل لاضطهاد أو إهانة أو ضغط بصفة عامّة، فالمرأة الكائن الحسّاس "الجنس اللّطيف" قد تتحوّل إلى وحش ضار إن شعرت بالخطر كي تدافع على نفسها.

- كانت لصورة "الكلب" حظا وافرا في روايات خضرا الثّلاث، فذكر في التّشبيهات والاستعارات وحتّى في الحوارات بين شخوص الرّواية، ومن أمثلة ذلك:

ففي رواية "أشباح الجحيم" نعت الرّئيس العراقي المخلوع "صدام حسين" بالكلب:

مثال7:

" ليس صدام، وإنّما جبننا. لو أظهرنا حدا أدنى من الشّجاعة والتّضامن، أبدا لم يكن هذا الكلب ليذهب أبعد ممّا ذهب إليه في ممارسة طغيانه علينا" [1]

*« ce n'était pas Saddam, mais notre peur. Si nous avions fait montre d'un minimum de courage et de solidarité, jamais **ce chien** ne se serait permis d'aller aussi loin dans l'exercice de la tyrannie*[2]

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 47.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p41.

تحليل: يحمل لفظ "كلب" الكثير من الدّلالات السّلبية في اللّغتين العربيّة و الفرنسيّة؛ فغالبا ما يقرن في اللّغة الفرنسية بأشياء سلبية مثل: Un mal de chien, Un temps de chien, Une vie de chien، كما يستعمل في عبارات الشّتم، نحو: espèce de chien، وكذلك الحال في اللّغة العربيّة؛ ففي نعت الرّئيس العراقي المخلوع "صدام حسين" بالكلب تفعيل لكلّ الإيحاءات السّلبية التّي يحيل إليها "الكلب" من: جبن وذل.

نقد التّرجمة: التّقنية التّي استخدمها المترجم "محمّد ساري" هي "الاستعارات ذات الأنساق التّصويرية المتشابهة"، فتصوير الإنسان على أنّه كلب لذمه وشتمه والإنقاص من قيمته شائع في اللّغتين العربيّة والفرنسية، لذا فلا ضير من نقلها بحذافيرها.

- وهنا نسوق مثالا آخر، أين شبّه الرّوائي الأطفال في أفغانستان بالكلاب:

مثال8:

" يحسّ عتيق دوما بضيق عميق حينما يراهم يغزون المدينة، بلا رحمة، أشبه بأسراب الكلاب التّي تتوافد ولا يعرف أحد من أين، منتقلة من مزبلة إلى مفرغة، لينتهي بها الأمر إلى احتلال الحاضرة وإيقاف السّكان حدّهم"[1]

« Atiq ressent toujours un profond malaise lorsqu'il les voit envahir inexorablement la ville, pareils à ces meutes de chiens qui rappliquent d'on ne sait où et qui, de poubelles en décharges, finissent par coloniser la cité et tenir en respect la population »[2]

[1] ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص87.

[2] Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 82.

تحليل: شبّه الرّوائي" ياسمينة خضرا" الأطفال في أفغانستان بالكلاب الضّالة التّي تقتات من المزابل في المدينة، في تلميح إلى حالة الفقر والبؤس التّي يعيشها الأطفال في كابول متشردين. وينتقل الأطفال الأفغان في جماعة مثلهم كمثل الكلاب الضّالة و يكتسحون الأحياء ليفرضوا قوانينهم، كما تحظر الكلاب التّجوال في الأماكن التّي تنتشر بها.

نقد التّرجمة: لم يكن المترجم "محمّد ساري" ليجد أفضل من ترجمة التّشبيه بتشبيه يماثله، و قد استعمل أداة التّشبيه " أشبه بـ" ليربط بين المشبّه (الأطفال) والمشبّه به (الكلاب). أدّت التّرجمة الحرفية للعبارة التّشبيهية المعنى المقصود وهي الأنسب في هذا المثال.

- يمكنّنا الخلوص إلى أنّ استعمال "الكلب" في الدّلالة عن انحطاط قيمة شخص ما أساسها الاعتقاد الشّعبي لهذه الاستعارة، والمقصود هنا هو كلب الشّوارع، الّذي من صفاته الجبن والتّشرد، وليس الكلب صديق الإنسان ورفيقه الّذي يرمز للوفاء.

وتحدّث أيضا عن الدّكتور جابر :

مثال 9:

" لاحقت عيناه الكشّافتان النّظرات المترددة، فلم يعثر على واحدة؛ حينئذ، رضي بشرح عمق تفكيره" [1]

« Dr Jabir(...) ses yeux de ***furet*** *traquèrent le regard réticent, n'en* ***dénichèrent*** *aucun ; il consentit à développer le fond de sa pensées »* [2]

تحليل: نلاحظ أنّ الكاتب "ياسمينة خضرا" قد استعمل ألفاظ تنتمي إلى الحقل اللّغوي للحيوان: **furet** وهو حيوان النّمس المعروف بفضوله، ففي الثّقافة العربيّة يطلق هذا الاسم على الرّجل شديد المراقبة

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص49.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p42.

لغيره، فلا تخفى عليه خافية، واستعمل أيضا الفعل: traquer ويحيل المعنى الأوّل له لمطاردة الحيوان لفريسته، وأيضا الفعل: dénicher، وهو مشتّق من كلمة: nid وتعني عشّ، بينما يحمل الفعل معنى نزع بيض الطّير من عشّه، أمّا المعنى المراد في السّياق فهو العثور على شيء ما، وقد كان يتلاعب بالألفاظ بغرض خلق أثر جماليّ، ونتج عن ذلك استعارة بنيوية "الدّكتور جابر نمس".

نقد التّرجمة: اختار "محمّد ساري" أن يحذف الصّورة البيانية في النّص الهدف نهائيا، فاستبدل كلمة "النّمس" ووضع "عينان كشّافتان" عوض "عينا النّمس"، كما عمد إلى ترجمة الجملة ترجمة حرفية أدّت المعنى لكنّها أفرغت من الأثر الجمالي الّذي ضمّنه الكاتب لرسالته في النّص الأصل.

بديل التّرجمة: دقّق الدّكتور جبير النّظر في عيون الحاضرين متقفيا التّردد فيهم ، فلم يعثر له على أثر؛ ليوافق بعدها على شرح ما في قرارة نفسه.

–و شبّه سكان كابول حين يركبون وسائل النقل الجماعي بالسّردين:

مثال 10 :

" أمّا الثّانية فكانت غاصة بالمسافرين المكوّمين الواحد فوق الآخر كما السّردين"[1]

« Les seconds des passagers entassés les uns sur les autres tels des anchois »[2]

تحليل: يتحدث "ياسمينة خضرا" عن شاحنة تعجّ بالرّكاب، فاستعمل صورة استقاها من الموروث الثّقافي الجزائريّ، وهي صورة سمك السّردين للتعبير عن الاكتظاظ في الشّاحنة، لم نجد للعبارة جذورا لا

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص 86.

[2]- Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 81.

في اللّغة الفرنسية ولا في اللّغة العربيّة الفصحى، فالاستعارة البنيوية " ركاب الشّاحنة سمك الأنشوفة" هي نحل للعبارة الشّائعة في اللّهجة الجزائريّة ترجمها ياسمينة خضرا إلى الفرنسيّة فكانت صورة إبداعية.

نقد التّرجمة: ترجم "محمّد ساري" التّشبيه بتشبيه مماثل، فحافظ على الاستعارة التّصورية بركنيها؛ المجال الهدف: الشّاحنة المكتظة بالرّكاب، والمجال المصدر: علبة السّردين المعلّب، تجدر الإشارة أنّه في النّص الأصل ذكر سمك الأنشوفة وليس السّردين، لكنّ كلاهما سمك أزرق ويتشابهان شكلا، إلاّ أنّ سمك الأنشوفة أصغر حجما وأنفذ رائحة. أدّت ترجمته المعنى المراد وكانت موّفقة.

- و تحدّث عن عبث حلاّق كفر كرم وهو يحلق لحية زبونه.

مثال 11:

" ثمّ عاد (الحلاّق) إلى جزّ زبونه بتكاسل جسئي يقضم باقة حشيش"[1]

« Le barbier, il se remit à tondre son client avec l'indolence d'un ***pachyderme*** *broutant une touffe d'herbe »*[2]

تحليل: استعار الكاتب "ياسمينة خضرا" من عالم الحيوان صورة أخرى ليصف لنا تكاسل الحلاّق فشبّهه بالفيل باستعارة بنيوية: "الحلاّق فيل"في كسله، وصوّر لنا من خلال استعارة بنيوية ثانية: "شعر الزّبون على أنّه باقة من الحشيش".

نقد التّرجمة: لجأ المترجم إلى طريقة "الأنساق التّصورية المتشابهة" وهي أنجع سبيل لنقل هذه الصّورة البيانية، إذ لا يمثّل نقلها حرفيّا أيّ غرابة، لأنّها مستوحاة من الطّبيعة، ولها الرّمزية ذاتها في اللّغتين العربيّة والفرنسية.

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، ص50.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p44.

بديل التّرجمة: عاد الحلاّق لجزّ شعر زبونه بتراخ وكأنّه فيل يأكل كومة من الحشيش.

2-2 استعارة الجماد (الأشياء) حيوان:

- لم يتمّ توظيف الاستعارة الحيوانية للحديث عن الإنسان فحسب، بل تعداه للتعبير عن مفاهيم مجرّدة أو ملموسة، كما توّضحه الأمثلة التّالية:

مثال12:

" تمّر الأسابيع عليّ كما قطيع الثّيران"[1]

« Les semaines me passaient dessus comme un troupeau de buffles »[2]

تحليل: "الأيّام ثيران وحشية" هي استعارة أنطولوجية: هنا أيضا استعان الرّوائي بالصّور الحيوانية للتعبير عن ثقل الأيّام التّي تمرّ على "البدويّ" في بغداد وهو ينتظر من "سيّد" إشارة من أجل تنفيذ العملية الاستشهادية التّي وعده بها، بقطيع الثّيران البريّة عليه، ثقيلة ومرورها يثير حالة من الرّعب والصّخب، وكثيرا ما يخلّف تدميرا.

نقد التّرجمة: ترجم "محمّد ساري" لفظ buffles والتّي تعني: الثّيران البريّة أو الجواميس بالثيّران، والتّي هي مقابل لكلمة: taureaux، قد يتشابه الحيوانان من حيث الشّكل قليلا لأنّهما ينتميان إلى نفس الفصيلة الحيوانية، إلاّ أنّ "الثّور البريّ" حيوان متوحش على عكس الثّور الّذي هو حيوان أليف، كما أنّه أضخم منه وأكثر وحشية، وهو يعيش في الطّبيعة في قطعان، وله القدرة على التّغلب على الكثير من الحيوانات المفترسة كالأسد و النّمر. تعمّد المترجم هنا تغيير الصّورة ولم يكن اختياره موفقا، فمرور الثّيران لا يضاهيه مرور قطيع من الجواميس في حالة هيجان.

بديل التّرجمة: تمرّ عليّ الأيّام كمرور قطيع من الجواميس البريّة.

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 249.

[2]- Yasmina Khadra, les sirènes de Bagdad, P 210.

- في موضع آخر من رواية: سنونوات كابول، استعمل الرّوائيّ ياسمينة خضرا استعارة حيوانية للحديث عن الأمراض:

مثال 13:

" ... والجفاف الّذي يسود البلد منذ سنوات، والأمراض التّي تتساقط على العائلات كما الغربان المجنونة"[1].

« ...de la sécheresse qui sévit depuis des années en Afghanistan, et des maladies qui s'abattent comme des faucons sur les familles »[2].

تحليل: شبّه ياسمينة خضرا الأمراض التّي تفتك بالعائلات الأفغانية بالنّسور الجارحة التّي تنقض على فريستها و تزهق روحها دون شفقة مستعملا استعارة أنطولوجية: "الأمراض طيور جارحة"، صوّر من خلالها "الأمراض" وهي مفهوم مجرّد على أنّها ذوات لها كيان ووجود ماديّ.

نقد التّرجمة: استبدل "محمّد ساري" كلمة faucon الفرنسية بـ: الغربان، مضيفا صفة "الجنون"، بيد أنّ المقابل العربيّ " النّسور" هو الأنسب لما يحمله "الطّير الجارح" من دلالات على سرعة الانقضاض على الفريسة، وعلى هلاك من يقع بين مخالبه، فمصيره الموت لا محال. قد يكون اختيار المترجم للفظ "الغربان" مبني على أساس شحنته الرّمزية، فالغراب يرمز للموت في الثّقافة العربيّة، إلاّ أنّنا لا نجد مبررا لاستعماله نعت "المجنون"، نحن نرى بأنّ لجوء المترجم لاستعارة ذات نسق تصويري مغاير لم ينقل المعنى المراد من الصّورة.

بديل التّرجمة: تعاني أفغانستان من القحط منذ سنوات، وتنقض على أرواح الأفغانيين الأمراض انقضاض الجوارح على فرائسها.

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، مرجع سابق، ص 80.

[2]- Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 74.

- مثال آخر مقتبس من رواية "الصّدمة" أين يصوّر لنا الرّوائي القشعريرة التّي غمرت أمين عندما احتجزته قوات المقاومة الفلسطينية، جاء فيه:

مثال14 :

" لوهلة، خدشت ظهري قشعريرة، أصابني الهلع فجأة، وشعرت بأنّه قضي عليّ [1]

" un moment, un frisson épineux me griffe dans le dos, j'ai soudain peur et me sens fait comme un rat. »[2]

تحليل: للتعبير عن درجة الإنهاك الجسدي والمعنوي الّذي وصل إليها أمين جعفري، بعد أن توالت عليه الصّدمات بدء بموت زوجته موتة شنيعة إثر تفجيرها لنفسها بحزام ناسف ومرورا بحبسه من طرف القوات الأمنية الإسرائيلية والآن هو في وكر للجماعات الفدائية الفلسطينية، استعمل الكاتب "ياسمينة خضرا" استعارة أنطولوجية صوّر فيها القشعريرة التّي أحسّ بها "أمين" على أنّها حيوان أنشب مخالبه في ظهره، فهو لأنّه خائر القوى يتألم كثيرا ولأيّ سبب، واستعمل العبارة الاصطلاحية: être fait comme un rat والتّي تعني بالفرنسية: être pris au piège أي وقع في الفخ، وقد كان تلاعبا لفظيا تعمّد استغلاله في المتن لخلق أثر جمالي.

نقد التّرجمة: أبقت المترجمة اللّبنانية "نهلة بيضون" على الاستعارة التّصورية ذاتها، بركنيها؛ إذ نجد صفة "الخدش" والتّي تنسب للكائن الحيّ الإنسان أو الحيوان، وهي خاصية تعرف بها القطط لأنّ لها مخالب، وهي ترجمة سليمة بيد أنّه نفضّل لو استعملت عبارات من القاموس الحيواني اقتداء بالكاتب في نصّه الأصل، لاسيّما وأنّ صورة القط هي ذاتها في الثقافتين المنقول منها والمنقول إليها.

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 178.

[2]- Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p 238.

بديل التّرجمة: أحسست لوهلة أن قشعريرة قد أنشبت مخالبها في ظهري، وانتابني فجأة الخوف وشعرت أنّني لن أفلت من قبضتهم.

3-2 استعارة الحيوان الخرافي:

مثال 15:

"غادرت مدينة أنيقة، وعند عودتي، عثرت على أفعى متجعّدة، تتشبّث ضدّ شقوقها" [1]

*« J'avais quitté une ville coquette. Je retrouve une **hydre** ratatinée, arc-boutée contre ses fêlures »* [2]

تحليل: قبل الحرب كانت بغداد كالمرأة الجذّابة (بما كلّ ما تحمله الكلمة من معنى)، بيد أنّها تحوّلت إلى أفعوان بسبب مآسي الحرب التّي دمرتها.

"بغداد أفعوان" هي استعارة بنيوية: المجال الهدف هو بغداد بعد اندلاع الحرب، و المجال المصدر هو الأفعوان: وهو حيوان خرافي (من الخرافات اليونانية) يقال أنّه وحش على شكل أفعى بتسع رؤوس، كلّما قطعت رؤوسه عادت للظهور من جديد. نقاط التّشابه بين بغداد والأفعوان هو البشاعة والوحشية وكذا القدرة على الاستمرار بالرّغم من الضّربات القوية التّي تتلقاها من جبهات متعددة.

نقد التّرجمة: جانب "محمّد ساري" الصّواب عندما اتخذ من " الاستعارات ذات الأنساق التّصويرية المختلفة" تقنية لنقل الصّورة الاستعارية. لعلّ اختيار المترجم كان نابعا من حرصه على إيصال الفكرة للقارئ العربيّ و الّذي يجهل رمزية الأفعوان؛ لكنّ تسقط من صورة "الأفعى" التّي وضعها مقابلا لـ: hydre بالفرنسية الكثير من الإيحاءات، كان حريّا به أن يضيف ملاحظة تفسيرية يشرح فيها ماهية "الأفعوان" وإلى ما يرمز في الأسطورة اليونانية.

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 188.

[2]- Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 159.

- كان استعمال استعارات الحيوانات الخرافية، والمستقاة من الأساطير اليونانية القديمة، في رواية "الصّدمة" محدودا جدّا، على عكس ما لاحظناه في رواية " أشباح الجحيم"، نذكر على سبيل المثال،

مثال 16:

" يدوي هدير شاحنة عبر الشّارع مثل صوت خيمر ناعس تقلقل نومه"[1]

*« Le vrombissement d'un camion retentit à travers la rue tel le cri d'une **chimère** ensommeillée que l'on dérange »*[2]

تحليل: الصّورة البيانية في هذا المثال تشبيه؛ شبّه "ياسمينة خضرا" الصّوت الّذي يصدر من الشّاحنة بصوت حيوان خرافي (الخيمر): وهو وحش في الأساطير اليونانية، له رأس أسد ورأس عنزة ويمتاز بصراخه المدويّ.

نقد التّرجمة: ارتأت "نهلة بيضون" أن تترجم التّشبيه ترجمة حرفيّة محافظة على الاستعارة التّصورية بركنيها متبعة بذلك تقنية: الأنساق التّصورية المتشابهة، فأبقت على صورة "الخيمر" وهي صورة مجهولة لدى القارئ العربيّ لانتماء الصّورة للثقافة الغربية فهي مستقاة من الميثولوجيا الإغريقية، فهي تدفعه بذلك للقيام ببحث توثيقي كي يفهم الصّورة، فكان الأولى أن تضيف شرحا على الهامش.

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 44.

[2]- Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p 40-41.

3- تحليل استعارات الغضب ونقد ترجمتها في ثلاثية ياسمينة خضرا:

بعد تحليلنا للاستعارة الحيوانية، وهي إحدى الاستعارات الكبرى في ثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع بين الشّرق والغرب، والتّي لمسنا من خلالها تداعيّات هذا الصّراع والّذي تحوّل العالم إثره إلى غابة يأكل فيها القويّ الضّعيف، سنتناول بالتّحليل استعارة كبرى أخرى، طغى حضورها في أجزاء الثّلاثية كلّها، وهي: استعارة "الغضب"؛ وهذا طبيعي كون العلاقة بين الشّرق والغرب قديمة وشائكة، وهي ناتجة عن تراكمات وصدامات متخمة بالتّوتر والغضب والسّوداوية.

تجدر الإشارة إلى أنّ "الغضب" من أكثر المفاهيم الانفعالية التّي حظيت باهتمام الباحثين المعرفيين؛ فنجده في أعمال "ج. لايكوف" G. Lakoff و"زلطان كوفتش" Zoltán Kövecses 1983[1]، ثمّ عمل كوفيتش 1986[2]، باللّغة الإنجليزية، وأمّا بالنّسبة للدراسات المعرفية لتصوّر الغضب في اللّغة العربيّة، فنذكر الإسهامات القيّمة للباحث التّونسي: زهير المعالج[3]، وكذا مقال الدّكتور السّعودي: سالم سليمان الخمّاش[4]، 2016.

ركّزت الدّراسات المعرفيّة آنفة الذّكر جميعها على الطّبيعة الاستعارية للغة؛ "فمعظم كلامنا مبني على مفاهيم تصوريّة كبرى، ويغصّ باستعارات منبثقة من تلك المفاهيم والتّصورات."[5] كما اعتبرت جلّ الأبحاث الحديثة أنّ "الغضب" نموذج للجسدنة embodiment؛ وهو أحد المفاهيم الأساسية التّي ترتكز

[1]- G. Lakoff, Zoltàn Kövecses, The cognitive model of Anger inherent in American English, 1983.

[2]- Zoltàn Kövecses, Metaphors of Anger, Pride and love - A lexical approach to the structure of concepts, 1986.

[3] - Mohammed S. Al-Hadlaq, Zouheir A. Maalej , conceptualization of Anger in Saudi and Tunisian Arabic dialects, 2012. (in book: Dynamicity in emotion concepts, publisher: Peter Lang. editors: P. Wilson) , pp 205- 231.

[4]– سالم سليمان الخمّاش، التّعبيرات اللّغوية عن الغضب في العربيّة: دراسة في الاستعارات التّصوّرية– مجلة الصّوتيات، العدد17، جامعة البليدة، الجزائر 2016. ص ص 53–94.

[5]– المرجع نفسه، ص 54.

عليها نظريات علم النّفس المعرفيّ وعلوم الأعصاب واللّسانيات المعرفية، حيث يمنح للجسد دورا محوريّا في بناء المعاني الاستعارية.

وبما أنّ الغضب حالة انفعالية قويّة الحضور والتّأثير في ذهن الفرد وكيانه النّفسي يستلزم التّعبير عنه استعمال لغة توازي وجوده؛ لذا لجأ الإنسان إلى التّعبير عنه باستعارات تصوريّة مؤسسة على عناصر قويّة الحضور في عالمه، ومناسبة لطبيعة هذه الحالة النّفسية.[1]

3-1 مفهوم الغضب:

قبل التّطرّق إلى التّعابير المجازية التّي تصوّر "الغضب"، عمدنا – اقتداء بعمل الباحث سالم الخمّاش في مقاله المذكور أعلاه- إلى وضع الحدّ اللّغوي للغضب، ثمّ إلى التّمييز بين ألفاظ متقاربة استعملت في ترجمة المتن الرّوائي كمرادفات للفظ: "الغضب".

3-1-1 الغضب في اللّغة العربية:

غضب: غضِبَ- غَضَبًا ومَغْضَبَةً عليه: أبغضه وأحبّ الانتقام منه"[2] "، و"مشتقات (غضب) تشير إلى أنّ الأصل الحسيّ كان "الصّلابة"، و"الغلظ" لأنّه يوجد بين هذه المشتقات: الغضْبة: وهي الصّخرة الصّلبة."[3] كما نجد أنّ اللّغة العربية تزدحم فيها مصطلحات عدّة للتّعبير عن الغضب نذكر منها:

*** الحنق:** " حنِقَ- حَنَقًا منه وعليه: اغتاظ فهو حنِق وحنيق ج. حُنُقٌ. أحنقه: أغضبه، والرّجل: حقد حقدا لا ينحلّ. الحَنَقُ: شدّة الاغتياظ."[4]

*** الغيظ:**" هو الغضب أو أشدّه، وقيل سورته وأوّله"[1]

---

[1]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2]- قاموس المنجد، المطبعة الكاثوليكية – بيروت- 1965م، ص 553.

[3]- ينظر: طلال خليفة سلمان- الغضب و الغيظ و السّخط في القرآن الكريم- دراسة سيميائية- مجلة الأستاذ- العدد 216- المجلد الأوّل لسنة 2016م. ص55.

[4]- قاموس المنجد، المرجع السّابق، ص 158.

السّخط: " سخِطَ– سخَطًا الرّجلَ وعليه: غضب عليه. والشّيء كرهه."[2]

وسنورد لمقابله بالفرنسيّة (Colère) تعريفا، وكذا لبعض مرادفات الكلمة التّي استعملها ياسمينة خضرا في المتن الرّوائي.

3-1-2 الغضب في اللّغة الفرنسية:

تحظى كلمة **(Colère)** في اللغة الفرنسية بمرادفات كثيرة، سندرج فيما يلي أصل الكلمة اللّاتيني، وتعريفها في بعض المعاجم الفرنسية، ليتمّ بعد ذلك تعريف المرادفين الأكثر استعمالا في النّصوص الأصل من مدونة البحث:

> 1. *« Colère : **subst.fém.** (En parlant d'une pers.) Vive émotion de l'âme se traduisant par une violente réaction physique et psychique. Une grande, grosse, juste, sainte, terrible, violente colère. »*[3] *« lat. cholera, maladie de la bile. Violent mécontentement mouvement agressif à l'égard de qqn, de qqch ; il est en colère : il est très irrité ».*[4]
> 2. *« Rage : état affectif pouvant se manifester par une grande violence verbale ou physique ou par un silence hargneux fait de colère, de ressentiment ou de haine, qui est généralement causé par un sentiment d'impuissance devant une situation frustrante. Synon. Colère, fureur, furie. »*[5] *«*
> 3. *« Furie : colère intense aux effets souvent démesurés. Entrer, être, se mettre en furie. »* [6] *« lat. Furia,sing. De*

---

[1]– المرجع نفسه، ص 264.

[2]– قاموس المنجد، المرجع السّابق ، ص 325.

[3] - www.atilf.fr consulté le 5 septembre 2022.

[4] - Dictionnaire Encyclopédique- Larousse- France- 2001. (Larousse 1993 pour la première édition) – p 333.

[5] - www.atilf.fr consulté le 5 septembre 2022.

[6] - www.atilf.fr consulté le 5 septembre 2022.

Furiae « Les Furies », déesses de la vengeance). 1. Violente colère (syn. Fureur, rage) »[1]

3-2 استعارات الغضب في ثلاثية ياسمينة خضرا: تحليلها ونقد ترجمتها

ومن بين الاستعارات التّي شاع استعمالها في التّعبير عن انفعال الغضب، استعارة "الغضب حرارة"؛

3-2-1 الغضب حرارة:

هي من أكثر الاستعارات شيوعا في اللّغات والثّقافات المختلفة، لأنّه غالبا ما يربط بين "الغضب" والحرارة التّي تنتج عنه في جسم الإنسان، وتتفرع عنها استعارتان تصوريتان: "الغضب نار"، و"الغضب سائل يغلي في وعاء".

3-2-1-1 الغضب نار:

في رواية L'attentat، شبّه الرّوائي خضرا غضب أمين بالجمرة:

مثال 1:

" كيف أخمد تلك الجمرة التّي تحفر في أحشائي"[2]

« Seulement, comment éteindre cette braise qui me perfore les tripes »[3]

تحليل: وصف ياسمينة خضرا غضب أمين على فقدان زوجته، إثر العمليّة الاستشهاديّة التّي نفذّتها، بالجمرة التّي تخرق أحشاءه تعبيرا عن مدى لوعته وشدّة ألمه لما ألّم به، فاستعمل الاستعارة الأنطولوجية: الغضب جمرة؛ وفيها استعان خضرا بالمادي (الجمرة المشتعلة) للدّلالة على شيء حسيّ (انفعال الغضب). فمن منظور معرفيّ، يلجأ الإنسان للتعبير عن مكنوناته، كبعض الانفعالات مثلا، باستعمال

[1] - Dictionnaire Encyclopédique- Larousse- France- 2001. (Larousse 1993 pour la première édition) – p 666.

[2] – ياسمينة خضرا، الصّدمة، المرجع السّابق، ص 142.

[3]- Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p 144.

النّار / الجمر، لأنّ النّار جزء من المحيط الّذي يعيش فيه، فبالرغم من استعمالات النّار الكثيرة في حياة الإنسان وفوائدها، إلاّ أنّها غالبا ما توحي بالخطر، فعند ذكر النّار أوّل ما يتبادر إلى الذّهن هو الألم الّذي قد يصيبنا من لفحة نار، أو الأضرار والخسائر التّي تنتج عن الحريق، فلهذا فاستعمال الكاتب للنار للتعبير عن شدّة غضب "أمين" من موت زوجته أو بالأحرى من زوجته التّي فجرّت نفسها في مطعم بتل أبيب، فيه تفعيل لكلّ الإيحاءات السّلبية التّي قد تشير إليها لفظة "الجمر".

نقد التّرجمة: وفقّت المترجمة "نهلة بيضون" في ترجمتها للاستعارة حين اختارت طريقة : الأنساق التّصورية المتشابهة، فحافظت على المجالين المفهوميين؛ الغضب مجال هدف، والجمرة مجال مصدر، حتّى أنّها حافظت على التّعبير الاستعاري ذاته، وذلك لأنّ الثّقافة العربيّة والثّقافة الفرنسيّة يتشاركان في تصوّرهما للغضب على أنّه نار.

– رصد البحث استعمال الاستعارة التّصورية "الغضب جمرة" في رواية "أشباح الجحيم" Les Sirènes de Bagdad أيضا، حين جاء على لسان البدويّ في وصف الغضب الّذي يعتريه:

مثال 2 :

" والجمر الّذي يشتعل بأحشائي يدربني على تحمّل الجحيم الّذي ينتظرني"[1]

« La braise en train de me bouffer les tripes en m'initiant déjà à l'enfer qui m'attendait »[2]

تحليل: الصّورة في النّص الأصل مركبّة من استعارتين تصوريتين أنطولوجيتين؛ الأولى: "الغضب جمرة مشتعلة"، والثّانية: "الغضب وحش يلتهم أحشاء البدويّ". في كلتا الاستعارتين كرّس الرّوائي ياسمينة

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، المرجع السّابق، ص 133.

[2] - Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 114.

خضرا مبدأ "كيان المادة" للحديث عن شعور الغضب، فصوّر شيئا حسيا اعتمادا على أشياء ماديّة يستعملها الإنسان ويراها في حياته اليومية (الجمر)، واستعار للدّلالة على المفهوم ذاته صفات الحيوان المفترس الّذي يلتهم فريسته.

نقد التّرجمة: عمد محمّد ساري إلى "استعارة ذات أنساق تصويرية متشابهة" لينقل لنا تصوير ياسمينة خضرا للغضب على أنّه جمرة، وقد كان الخيار الأنسب، إلاّ أنّه قام بحذف الاستعارة الأنطولوجية الثّانية: الغضب وحش يمزّق أحشاء البدويّ، وقد وردت في الأصل، ممّا أفقد النّص الشّحنة الإيحائية التّي تحملها العبارة المجازية في الأصل.

بديل التّرجمة: أحسست بجمرة تنهش أحشائي، كانت تهيئني للجحيم الّذي أنا مقبل عليه.

3-2-1-2 الغضب سائل يغلي في وعاء:

في رواية Les Sirènes de Bagdad، في وصفه للحالة المزرية "للبدويّ" غاضبا، قال خضرا:

مثال3:

" رأسي في غليان...أحسست أنّ خيط حكايتي الخاصة قد أفلت من أصابعي، وأنّني أذوب رويدا رويدا في غيظي السّاخط"[1]

« La tête en éruption… je sentais que je perdais le fil de ma propre histoire, que je diluais dans mes questions »[2]

تحليل: صوّر "ياسمينة خضرا" حالة الغضب التّي تجتاح البدويّ بالبركان في حالة ثوران؛ فاستعمل استعارة أنطولوجية هي استعارة الوعاء، جعل الكاتب من الرّأس وعاء، ومن الغضب مادّة سائلة حارقة كالصّهارة التّي تتدفق من البركان عند انفجاره، ثمّ أضاف استعارة بنيوية واستعارة أنطولوجية؛ الأولى

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، المرجع السّابق، ص 249.

[2] - Yasmina khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 211.

"البدويّ مادّة تذوب"، والثّانية: "تساؤلاته مادة سائلة". يلاحظ أنّ الرّوائيّ قد تعمّد استعمال مزيج مركبّ من مجموعة من الاستعارات نتج عنه كثافة استعاريّة ورفع من الدّرجة البلاغية للتعبير الاستعاريّ.

نقد التّرجمة: تصرّف "محمّد ساري" في ترجمته لاستعارة "الغضب"؛ فتحدث عن الغليان في رأس البدويّ بسبب غضبه الشّديد عوض أن يتقيّد بالنّص الأصل الّذي صوّر الرّأس بالبركان أثناء ثورانه. إذا كان من وراء ذكر الغليان تلميح للحرارة التّي تصاحب شعور الغضب، ففي ثوران البركان إشارة للدم الّذي يتدفق إلى الرّأس بسبب ارتفاع ضغط الدّم جرّاء الانفعال، كما تتشابه الحمم البركانية والدّم في حمرتهما، أضف إلى ذلك القوّة والدّمار الّذي يوحي إليها البركان؛ فصورة البركان أبلغ. ومنه، نرى أنّ استعمال "استعارة ذات أنساق تصويرية مختلفة" لم يكن صائبا.

بديل التّرجمة: كان رأسي كبركان أثناء ثورانه... أحسست وكأنّني أفقد طرف خيط حكايتي ، وأنّي أضيع في أسئلتي.

–في رواية " سنونوات كابول" Les Hirondelles de Kaboul، تعرّضت "زنيرة" وزوجها "محسن رمّات" إلى موقف مخز، جعلها تثور غضبا:

مثال4:

" طفقت تمشي مترنّحة، بصرها زائغ، ورأسها يغلي"[1]

« Elle se met à marcher en chancelant, le regard incertain, la tête en ébullition »[2]

تحليل: توّسل الرّوائيّ باستعارة أنطولوجية؛ استعارة الوعاء؛ حيث صوّر رأس "زنيرة" بالوعاء وبأنّ فوران دمها بسبب ارتفاع ضغطها ، جرّاء اضطهاد رجال "طالبان"، بالسّائل السّاخن الّذي بلغ حدّ الغليان، كما أشار كنائيا إلى شدّة غضبها بذكر تشوّش نظرها، وهو أحد أعراض اشتداد الغيظ.

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، المرجع السّابق، ص106.

[2] - Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 99.

نقد التّرجمة: نقل المترجم "محمّد ساري" استعارة الغضب باستعارة ذات أنساق تصويرية متشابهة، وقد أصاب في ذلك.

تعقيبا على نقد ترجمة الأمثلة 1، 2، 3، و4، يمكنّنا القول بأنّ اللّجوء إلى نموذج "الأنساق التّصويرية المتشابهة" في ترجمة استعارة " الغضب حرارة" يفسّره الباحثون المعرفيّون بأنّه راجع لكونها "استعارة عالمية"؛ وذلك لأنّ تصوّر" الغضب حرارة" فيه تكريس لمبدأ الذّهن المتجسّد أو الجسدنة Embodiment؛ وهي أن يستعمل الجسم في بناء بعض المفاهيم وفهمها؛ فمثلا يعتمد الإنسان في تصويره للغضب على الأعراض الفيسيولوجية التّي تظهر على جسده أثناء الغضب؛ ويلّخصها لايكوف Lakoff فيما يلي:

> *« Increased body heat, increased internal pressure (blood pressure, muscular pressure), agitation, and interference with accurate perception »*[1]

> *" ارتفاع درجة حرارة الجسم، ارتفاع الضّغط الدّاخلي (ضغط الدّم، وشدّ عضلي)، اضطراب، وتشوّش الإدراك"* (ترجمتنا)

وهي آثار تدفع الإنسان للتفكير بالنّار، وكلّما اشتدّ الغضب زادت النّار اشتعالا لتصير جمرا. وفي تفصيل استعارة "الغضب نار"، شرح كوفتش Kövecses ولايكوف Lakoff الخرائط الذّهنية التّي تنسج في الذّهن للربط بين المجالين المفهوميين[2]:

[1] - George, LAKOFF, Women, fire, and dangerous things, op.cit . P381.

[2] - George, LAKOFF, Kövecses ZOLTÀN - The cognitive model of Anger inherent in American English- university of California at Berkeley- 1983. P 11.

ANGER IS FIRE	الغضب نار
The thing burning is the angry person.	الشّيء الّذي يحترق هو الإنسان الغاضب.
The cause of the fire is the cause of the anger.	السّبب في إشعال النّار هو سبب الغضب.
The intensity of the fire is the intensity of the anger.	قوّة النّار هي شدّة الغضب.
The physical damage to the thing burning is mental damage to the angry person.	الضّرر المادي الّذي يلحق بالشّيء المحترق هو الضّرر المعنوي للشخص الغاضب.
The capacity of the thing burning to serve its normal function is the capacity of the angry person to function normally.	قدرة الشّيء المحروق على الحفاظ على وظيفته المعتادة هو قدرة الشّخص الغاضب على التّعامل بطريقة عادية.
An object at the point of being consumed by fire corresponds to a person whose anger is at the limit.	حالة الشّيء الّذي التهمته النّار كحالة الشّخص الّذي يشتاط غيظا.
The danger of the fire to things nearby is danger of the anger to other people.	خطر النّار على الأشياء القريبة منها هو الخطر الّذي يمثّله الغاضب بالنّسبة للناس من حوله.

كما يشيع في اللّغة العربيّة تعابير لغويّة كثيرة للاستعارة التّصوريّة : "الغضب نار"، ممّا يؤكّد عالمية هذه الاستعارة، فمثلا نجد في الموروث اللّغويّ العربيّ من الحديث النّبويّ : حديث عطية بن عروة السّعدي: "إنّ الغضب من الشّيطان، وإنّ الشّيطان خلق من النّار، وإنّما تطفأ النّار بالماء، فإذا غضب أحدكم فليتوضأ"[1]

[1]– الرّاوي: عطية بن عروة السّعدي، المحدّث: الألباني، المصدر: هداية الرّواة، ص5040.

أمّا عن التّعبير "الغضب جمرة"؛ سنورد مثالا – وهو فيض من غيض– فيه الاستعارة باللّفظ الصّريح:

عن أبي سعيد الخذري– رضي الله عنه– أنّ النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم– قال في خطبته : " ألاّ وإنّ الغضب جمرة في قلب ابن آدم تتوقد، أما رأيتم إلى حمرة عينيه وانتفاخ أوداجه، فمن أحسّ بشيء من ذلك فليلصق بالأرض"[1] (رواه أحمد).

كما يسند تصوّر "الغضب سائل يغلي في وعاء" إلى النّظرية الفلكلورية التّي تمّ التّطرق إلاليها في الأمثلة أعلاه، ففي الدّراسات المعرفية، يعدّ التّصور الذّهني " الغضب حرارة" أساس التّعابير الاستعارية اللّغوية الأخرى، وهذا مصداقا لقول لايكوف وكوفتش:

> *"...The ANGER IS HEAT metaphor is based on the folk theory of the physiological effects of anger, according to which increased body heat is a major effect of anger"*[2]

> *"...ترتكز استعارة "الغضب حرارة" على النّظرية الفلكلورية التّي تتخذّ من الآثار الفيسيولوجية للغضب أساسا لها، والتّي يعدّ فيها الحرارة أهمّ أثر للغضب"* (ترجمتنا)

فتصوّر الغضب على أنّه سائل يغلي في وعاء؛ السّائل المقصود هما هو الدّم، والوعاء هو الجسم، أو القلب، أو الرّأس، ومصدر الحرارة التّي تسخن السّائل كي يرتفع في الوعاء هو : الغضب، وهو

[1]– كتاب موسوعة الأخلاق والزّهد والرّقائق، ومن الوسائل النّبوية لعلاج الغضب، المكتبة الشّاملة، ص 348.

[2] - LAKOFF, G. and Zoltàn Kövecses- The cognitive model of Anger inherent in American English- university of California at Berkeley- 1983. p

تصوّر شائع عند العرب، فجاء في رسائل الجاحظ: "والغضبان يشعله الغضب، ويغلي به الغيظ، وتستفرغه الحركة، ويمتلئ بدنه رعدة، وتتزايل أخلاطه، وتنحل عقده". [1]

3-2-2 الغضب مرض:

من المعلوم أنّ الغضب حالة نفسية محضة، تنتج عن محفزات خارجة عن الإنسان لكنّها تفعل به الكثير: قلق وانزعاج وغيظ واحتقان وغيرها من الشّحنات السّلبية التي يترجمها جسم الإنسان من خلال عوارض جسمانية كاحمرار الوجه، ورجفة اليدين، كما تتعداها إلى حدّ التّسبّب في أمراض عضوية أو حتّى عصبية كالجنون مثلا، كما سنرى في تصوير الغضب في الأمثلة التّالية:

3-2-2-1 الغضب جنون Anger Is Insanity :

في رواية : "سنونوات كابول" صوّر خضرا إحساس "محسن رمات" بالضّعف إزاء عجزه أفقده عقله.

مثال5:

"أحيانا، تجرفه رغبة جنونية في الاستيلاء على قضيب حديديّ وتخريب كلّ ما يحيط به؛ أمّا الغريب في الأمر فكان أنّه كلّما شدّ رأسه بين يديه، يتحوّل غضبه إلى رغبة لا تقهر في الانفجار بكاء، فيستسلم هكذا لخوره، ضاغطا على أسنانه ومغمضّ العينين. لقد كان يحسّ

« Par moment, une folle envie de s'emparer d'une barre de fer et de dévaster tout autour de lui déferle à travers son être (...) sa fureur se mue en un irrésistible besoin d'éclater en sanglots et il s'abandonne ainsi à la prostration, les dents serrées, les paupières scellées. Il se sent devenir fou »[2]

[1]- عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1964، 302/4.

بأنّ الجنون يعصف بألياف مخه.[1]

تحليل: تعمّد "ياسمينة خضرا" استعمال استعارة بنيوية : " الغضب جنون"، كي يشرح لنا إلى أيّ مدى تمكّن الغضب من "محسن رمات"؛ فاستعمال الجنون (مجال مصدر) من أجل التّعبير عن انفعال الغضب (المجال الهدف)، كان الغرض منه إيصال الفكرة للقارئ؛ فعادّة ما يفقد "الإنسان المجنون" السّيطرة على تصرفاته، وغالبا ما تصدر عنه سلوكات عنيفة قد يؤدي بها نفسه أو غيره، وذلك كان حال محسن؛ الّذي كان يريد تحطيم كلّ ما حوله بقضيب حديديّ، ثمّ رغبته الشّديدة في النّحيب بسبب نوبة الغضب التّي كان يمرّ بها.

نقد التّرجمة: هنا أيضا اختار "محمّد ساري" أن يترجم الاستعارة باستعارة ذات أنساق تصويرية متشابهة، وقد فعل الصّواب، كون الاستعارة التّصوريّة " الغضب جنون" يشيع تواردها في اللّغة العربيّة فهي مألوفة لدى القارئ العربيّ.

مثال6:

سخط "زنيرة" على الظّروف المعاشة في "كابول" في ظلّ حكم طالبان، ورفضها للاضطهاد الّذي يطال المرأة والرّجل سواء، يفقدها صوابها؛ إلاّ أنّ تعرّضها للإهانة هي وزوجها كانت القطرة التّي أفاضت الكأس.

"العينان غاضبتان تحت القناع المسيّج حيث انتفض صدرها في ارتداد

« Ne trouvant pas de mots assez virulents pour traduire son fiel et son affliction, elle s'est enfermée dans une pièce et s'est mise à hurler à la manière

[2] - Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, p 119.

[1] – ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، المرجع السّابق، ص 127.

ساخط...وعندما لم تعثر على الكلمات

الأكثر حدّة لتعبّر عن مرارتها وأشجانها،

غلقت على نفسها في غرفة وبدأت تصرخ

كما المجانين"[1]

des forcenés »[2]

تحليل: مثّل لنا "ياسمينة خضرا" الحالة التّي آلت إليها زنيرة بالجنون، ووصف لنا سلوكاتها اللاّعقلانية (الصّراخ) التّي عبّرت عنها عن غيظها وسخطها. فجاء الحديث عن غضبها كنائيا بذكر أعراضه على بدنها: النّظرة، وانتفاض الصدر ممّا قد ينم عن عسر في التّنفس، وآثاره على تصرفاتها: صراخها كالمجانين.

نقد التّرجمة: ترجمت الاستعارة التّصورية " الغضب جنون" باستعارة ذات أنساق تصويرية متشابهة"؛ أي أنّ المترجم قد تقيّد بالمجالين المفهوميين؛ المصدر: الجنون، والهدف: الغضب. وكان الخيار الأنسب لأنّ هذه الاستعارة البنيوية تنتمي لجملة الاستعارات العالمية؛ وهذا ما شرحه لايكوف وكوفتش، حين تطرقا بالتّفصيل لاستعارة الغضب في فصل من كتابهما عن التّصور الذّهني للغضب، حيث جاء تفصيلا:

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، المرجع السّابق، ص 128.

[2] - Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 120.

الغضب جنون	**THE ANGER IS INSANITY**
المجال الهدف: **الغضب**	المجال المصدر: **الجنون**
سبب الجنون هو سبب الغضب	The cause of insanity is the cause of anger ”
الإصابة بالجنون هي تخطي حدود الغضب.	“ Becoming insane is passing the limit point on the anger scale”
السّلوك الجنونيّ هو سلوك الغضب.	“ Insane behavior is angry behavior ”

– ويبدو أنّ التّصوّر الذّهني "للغضب" على أنّه علّة عقلية ويعبّر عنها على أنّها فقدان للعقل مرتبط بالسلوكيات والتّصرفات التّي قد تصدر من بعض الأشخاص عندما يجتاحهم الغضب؛ من عنف لفظي: السّب والشّتم، وعنف بدني: كالضّرب، والتّهجم، وقد يصل الأمر إلى القتل كما حصل مع زنيرة (حين تسببت في لحظة غضب في مقتل زوجها). ليس هذا فحسب، فقد أثبت طبيّا بأنّ انفعال الغضب له تأثير على صحة الإنسان عضويّا وعقليا.

3-2-2-2 <u>الغضب مرض عضال (علة جسمية):</u>

إنّ تصوّر الغضب على أنّه مسبّب للجنون ولمعظم الأمراض النّفسية هو في حدّ ذاته قد يكون سببا في علّة جسدية أو مرضا عضالا يفتك بصاحبه. .

في رواية "الصّدمة" L’attentat، جاء على لسان الجرّاح أمين جعفري:

مثال7:

" *لعلّ دموعي أغرقت القليل من حزني، ولكنّ الغضب حاضر، مثل ورم يخنقني في أعماقي، أو وحش أعماق رابض في عتمة مغارته، متحيّنا اللّحظة المؤاتية ليطفو على السّطح، و يروّع عالمه*" [1]

« Mes larmes ont peut-être noyé mon chagrin, mais la colère est toujours là, telle une tumeur enfouie au tréfonds de moi, ou un monstre abyssal tapi dans les ténèbres de son repaire, guettant le moment propice de remonter à la surface terrifier son monde » [2]

تحليل: استعمل خضرا استعارة أنطولوجية صوّر من خلالها غضب "أمين" على أنّه ورم ينخر جسده، وغالبا ما تلحق بالأورام صفة الخبث (فيقال ورم خبيث) للخطر الّذي يمثّله بالنّسبة للجسد الّذي يمدّ جذوره فيه، وللنهاية المحتومة للشخص الّذي يعاني منه، وتلك حال "أمين" فغضبه ينهش أحشاءه كما ينهش الورم الجسد. وأمّا في تصويره لحالة "كظمه لغيظه" ورد على لسان الجرّاح الفلسطيني استعارة أنطولوجية أخرى تصوّر غضبه على أنّه وحش قابع في أعماقه والّذي يتحيّن الفرصة للخروج وإثارة الرّعب فيمن حوله.

نقد التّرجمة: ترجمت الدّكتورة "نهلة بيضون" التّشبيه المرّكب (مشبّه واحد: الغضب، بمشبهين بهما: الورم والوحش)، ترجمة حرفيّة؛ حيث قابلت التّشبيه الأصل بتشبيه في اللّغة العربيّة دون أن تحذف عنصرا من عناصره، فنجد أداة التّشبيه حاضرة (مثل) مثلا، وما فعلته كان عين الصّواب؛ بما أنّ ترجمة التّشبيه حرفيا فيه نقل للمعنى المراد فالصّورة مألوفة يمكن للقارئ الهدف أن يفهمها بسهولة، فلا ضير من التّقيّد بالنّص الأصل.

[1] – ياسمينة خضرا، الصّدمة، المرجع السّابق، ص 105.

[2] - Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p102.

هناك تصوّر شائع في الثّقافة العربيّة ينظر إلى الغضب على أنّه نوع من العلل الجسمانية؛ جاء في حلية الأولياء من كلام سهل بن عبد الله:"الغضب أشدّ في البدن من المرض، إذا غضب دخل عليه الإثم أكثر ممّا يدخل عليه في المرض" [1]

3-2-3 الغضب ظاهرة طبيعية:

رصدنا في المدوّنة استعارات تصوّرية تمّ فيها التّعبير عن الغضب باستحضار الظّواهر الطّبيعيّة؛ فاستعان الكاتب بالرّعود والعواصف والبراكين مثلا لتوصيف حالة شخص مغتاظ، وهي صور مستوحاة من البيئة التّي يعيش فيها الإنسان، وأشياء مألوفة يخبرها بحكم أنّها يعيش في الطّبيعة، وسنلاحظ أمثلة عن ذلك:

3-2-3-1 <u>الغضب نهر:</u>

<u>مثال 8:</u>

" وحيدا داخل غضبي الّذي يحفر مجراه في شراييني، ليذوب مع ألياف كياني" [2]	*« seul dans ma colère en train de creuse son lit dans mes veines, de se confondr avec les fibres de mon être »* [3]

<u>تحليل:</u> هنا أيضا عمد الكاتب "ياسمينة خضرا" إلى استخدام استعارة تصورية مركبة من استعارة اتجاهية: "البدويّ داخل الغضب"؛ وكأنّ الغضب فضاء / مكان يتواجد به البدويّ، وهي دلالة على أنّ البدويّ منغمس في غيظه وأحقاده، ولا يفكر بأيّ شيء آخر. كما استعمل استعارتين أنطولوجيتين؛ الأولى: "الغضب نهر يحفر مجراه في عروق البدويّ"؛ وهي صورة استقاها الرّوائي من الطّبيعة، وفيها إيحاء لقوّة تدفقّ دمه من شدّة الغضب كما يتدفقّ تيار النّهر بسرعة كي يشقّ مجراه، فمياه النّهر هي من

[1] ينظر: سالم الخماش، مرجع سابق، ص 276.

[2] – ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، المرجع السّابق، ص 180.

[3] - Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 153

تحفر مجراه، ثمّ استعمل استعارة ثانية: "الغضب دم يجري في عروق البدويّ"؛ وخضرا هنا يتمّ عمليته التّصويرية بالقول بأنّ الدّماء التّي تسري في عروقة ما هي إلاّ غضبه الجارف.

نقد التّرجمة: إبداع الكاتب الجزائريّ وإتقانه للتصوير البلاغي من خلال الصّور المركبة المشحونة بالإيحاءات صعّب من مهمة المترجم، والّذي اختار أن ينقل حرفيّا ما جاء في النّص الأصل. محمّد ساري لم يوفق في ترجمته لهذا المقطع لأنّه لم يفكك الصّور البيانية الواردة فيه.

بديل التّرجمة: كنت وحيدا منغمسا في غضبي الّذي يحفر مجراه في عروقي كي يسري فيها مختلطا بدمي.

3-2-3-2 الغضب عاصفة:

مثال 9:

" كان صمتها مثقلا بالعواصف"[1]

« Mohsen ne l'a jamais vue dans un état pareil. Son mutisme est chargé d'orages »[2]

تحليل: استند "ياسمينة خضرا" في تصويره لصمت "زنيرة" الدّال على كبحها لغضبها على الطّبيعة؛ فقال بأنّ "صمتها كان مشحونا بالعواصف". وقد جاء في قواميس اللّغة الفرنسية في تعريف كلمة: Orage [3] ، والتّي يقابلها في اللّغة العربية كلمة: عاصفة، بأنّه اضطراب جويّ يرفقه رعود وبرق. وبإسقاط المجال الهدف: موجة الغضب على المجال المصدر: العواصف، بتحليل النّقاط التّي اتخذ منها ياسمينة مرتكزات لاستعارته التّصورية نفهم بأنّ صمت زنيرة سيتبعه تنفيس عن الغضب الّذي تكبح جماحه، فصمتها تمهيد

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، المرجع السّابق، ص 131.

[2] - Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p 123.

[3] - Orage: perturbation atmosphérique accompagnée d'éclairs et de tonnerres. www.linternaute.fr consulté le:13/09/2022.

لردّة فعل عنيفة؛ كما يسبق الهدوء العاصفة. ثمّ سيكون التّعبير عن الغضب بالصّراخ والبكاء والنّحيب والتّكسير... مما فيه محاكاة لأصوات الطّبيعة؛ صوت الرّعد مثلا.

نقد التّرجمة: لم تطرح ترجمة التّعبير الاستعاريّ أي إشكال بالنّسبة للمترجم الّذي نقله عبر "استعارة ذات أنساق تصويرية متشابهة"، لأنّ الصّورة مألوفة في الثّقافة الهدف.

3-2-3-3 الغضب عين حمئة:

مثال 10:

" وخلف موقفها الشّبيه بموقف أبي الهول، يشعر بها تغلي، كما لو حمأة جرافية تتخمّر في أعماقها، منتظرة أن تنفجر دون سابق إنذار، أعنف من بركان."[1]

« Derrière son attitude de Sphinx, il sent sourdre, comme si une lave fermentait au tréfonds d'elle en attendant de jaillir sans crier gare, aussi violente qu'un geyser »[2]

تحليل: سعيا منه لشحن نصه بلاغيا، وحرصا منه على إيصال فكرته للقارئ، يبدع "ياسمينة خضرا" في هذا المقطع من خلال تركيبه الاستعاري؛ فاستعان باستعارة بنيوية: "زنيرة تمثال أبو الهول" كي يصوّر لنا التزام زنيرة الصّمت ورفضها القاطع للتواصل مع زوجها بأيّ شكل من الأشكال، فكانت تتجنب حتّى أن تنظر لوجهه أو أن تردّ على كلامه، ولكن كان "محسن" يعلم أنّ زوجته "زنيرة بركان يتهيّأ للثوران": وهي استعارة أنطولوجية صوّر خضرا من خلالها احتقان زنيرة ببركان على وشك الثّوران؛ فمن المعروف أنّ انفجار البركان يصاحبه تطاير صخور منصهرة وانبثاق غازات سامّة ودخان وتدفق للحمم، وينتج عنه دمار، وكذلك حال زوجته الّذي ينتظر أن تكون ردّة فعلها أقوى من عين حمئة، فالتّعبير "

[1]– ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، المرجع السّابق، ص 131.

[2] -Yasmina Khadra, Les Hirondelles de Kaboul, op.cit, p123.

غضب زنيرة هو عين حمئة" استعارة أنطولوجية مستوحاة من الموروث الشّعبي أو النّظرية الفلكلورية (والتّي شرحناها في الأمثلة أعلاه)؛ والتّي تحلّ فيها الأعراض الفيسيولوجية للانفعال محلّ الانفعال ذاته، فالعين الحمئة هي ينبوع يتدفق من الأرض، تخرج منه مياه شديدة الحرارة وغزيرة التّدفق، تلميحا لتدفق الدّم إلى رأس زنيرة بسبب غضبها والحرارة النّاتجة عن ارتفاع ضغطها.

نقد التّرجمة: نلاحظ أنّ ترجمة محمّد ساري كانت لصيقة بالنّص الأصل، فقد حاول نقل كلّ ما جاء فيه حرفيّا، كان الأحرى به تفكيك الصّور البيانية في اللّغة المنقول منها، ثمّ إعادة تركيبها بالحفاظ على عناصرها المفهومية في اللّغة المستقبلة دون التّقيّد بها كلمة بكلمة.

بديل التّرجمة: كان يخفي تصرف زنيرة كالصّنم بركانا يتهيّأ للانفجار، كي يأتي في لحظة، ودون سابق إنذار، على الأخضر واليابس.

3-2-4 الغضب إنسان:

أطلق الكاتب 'ياسمينة خضراء' العنان لخياله وأبدع في تصوير الغضب، حيث أنه لم يكتف فقط بتصوير الغضب على أنّه جزء من الظّواهر الطّبيعية العنيفة، ولا على أنّه مرض عضال فتّاك بعقل الإنسان قبل جسده، بل ذهب إلى شخصنة هذه الحالة النّفسية المعقّدة وجعلها ظاهرة حية كالإنسان.

- نسوق مثالا من رواية " أشباح الجحيم" Les sirènes de Bagdad:

مثال 11:

" لكن في كفر كرم، أعلن الغضب الحرب"[1] *"Mais à Kafr Karam, la colère a déterré la hache de la guerre. »*[2]

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، المرجع السّابق، ص 128.

[2] - Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 109

تحليل: استعارة أنطولوجية: وأداتها التّشخيص؛ تحدّث "ياسمينة خضرا" عن الغضب الّذي اتقدّ في قلوب سكان "كفر كرم" بعد أن انقلب عرس بني هيثم إلى مأتم، بسبب غارة ظالمة. بعد هذه الحادثة الأليمة قرّر شباب من كفر كرم الانتقام وتوعدوا بردّ الصّاع صاعين؛ فصوّر الكاتب الشّباب الغاضب على أنّه الغضب بعينه، تمّ تشخيص شعور الغضب وجعله إنسان له القدرة على نبش الأرض من أجل استخراج السّلاح والذّهاب إلى الحرب. أمّا الاستعارة الثّانية الرّوائي فقد استنبطها الرّوائي عن العبارة الاستعارية:

Enterrer la hache de la guerre*[1]

يعود أصل العبارة، كما جاء في القاموس الالكتروني الفرنسي لانترنوت، إلى هنود أمريكا اللّذين يقومون بدفن أسلحتهم والمكوّنة أساسا من الفؤوس، إعلانا عن وقف المواجهات و نهاية الحرب، فدفن الفأس هو إفشاء السّلام. وعليه نستنتج ممّا سبق، أنّ "نبش الأرض و استخراج الفأس" بسبب الغضب لهو إعلان سكان كفر كرم الحرب على أعدائهم.

نقد التّرجمة: من الواضح أنّ الصّورة المفاهيمية (التّصوّر الذّهني) لقوّة الغضب التّي حولت سكان القرية إلى ماكنة حرب بين اللّغتين الفرنسية و العربيّة تتطابق؛ فقوّة الغضب جعلت من النّاس يريدون أذية غيرهم وأذية أنفسهم، بيد أنّ " نبش الأرض لاستخراج الفأس" هي استعارة لا وجود لمقابل لها في اللّغة العربية، لذا ارتأى المترجم أن يحذف الصّورة وأن يعوّضها بعبارة فضفاضة مختزلا المعنى في إعلان الحرب. لقد وفّق "محمّد ساري" في نقل المعنى، لكنّه أنقص من جمالية النّص الأصل وهذا بمثابة "خسارة" على حدّ تعبير " سوزان باسنت، فكان جديرا به استعمال تعبير لغويّ أكثر شيوعا في الثّقافة العربيّة.

[1] - Enterrer la hache de la guerre : faire la paix (origine de l'expression : cette expression prend ses origines chez les indiens d'Amérique. A l'époque, ils avaient pour coutume d'enterrer leurs armes constituées essentiellement de haches pour symboliser la fin des rivalités et de la guerre. Elle est utilisée pour dire que l'on fait la paix). Source : www.linternaute.fr, consulté le 20/08/2022.

بديل التّرجمة: لكن في كفر كرم، سلّ الغضب سيفه معلنا الحرب.

3-2-5 استعارة الإنسان الغاضب حيوان:

إنّ الحالة النّفسية التّي تعتري الإنسان خلال الغضب، تخرجه عن طوره ووقاره وقد خلقت تصوّرا مؤداه أنّ طبيعة حيوانية ما قد استولت على نفسه وجسمه. لقد أنتجت هذه الخلفية التّصورية الثّقافية عددا من التّعبيرات المتعلّقة بالغضب التّي تصوّره حيوانا شرسا هائجا يفتك بالبشر، ونجدها في الثّلاثية:

في رواية "أشباح الجحيم" Les sirènes de Bagdad:

مثال 12:

"كانت تزعزع أحشائي حنقا مثل جمل أصابه السّعار"[1]

« Ça me foutait en rogne comme un chameau qui chope la rage »[2]

تحليل: نهل ياسمينة خضرا من بيئته الصّحراويّة، فاستعار صورة "الجمل" ليعبّر عن غضب البدويّ. الاستعارة التّصورية البنيوية: "البدويّ جمل هائج" تحمل ملامح الثّقافة العربيّة، فهي ذات صبغة ثقافية؛ فالمعروف لدى البدو أنّ الجمل هو أحقد حيوان على وجه الأرض، وبإمكانه أن يكتم غيظه لعدّة سنوات حتّى تأتيه فرصة للانتقام ممن أذاه. ويتحوّل الجمل من الحالة الطّبيعية إلى حالة هستيرية إذا تعرّض إلى

[1]- ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 17.

[2] - Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p15

سوء المعاملة، أو الضّرب بقوّة، فيصبح هدفه الوحيد الانتقام. لذا قال العرب: "لا غدر مثل غدر البحر، ولا حقد مثل حقد الجمل".

نقد التّرجمة: حافظ المترجم محمّد ساري على الاستعارة التّصوريّة بمكوّنيها؛ المجال الهدف: البدويّ الّذي يشتاط غيظا، والمجال المصدر: الجمل الهائج، بالاعتماد على نموذج الأنساق التّصويرية المتشابهة، وقد كان نقله أمينا موّفقّا، حيث تعدّ ترجمة هذه الصّورة البيانية بمثابة رجوع للأصل؛ فهي مستوحاة من الموروث العربيّ.

بديل التّرجمة: ما سمعته جعلني أشتاط غضبا أشبه بجمل هائج.

مثال 13:

" رنّت صيحات جلال عبر خلايا جمجمتي، أكثر صراخا من أفعى مجروحة." [1]

« Les cris du Dr Jalal résonnent à travers les douves de mon crâne, aussi tonitruants que ceux d'une hydre blessée. » [2]

تحليل: صوّر خضرا صرخات الدّكتور جلال أثناء آخر نقاش دار بينهما، حين كان الأخير يحاول أن يثني البدويّ على القيام بالمهمة التّي كلّفه سيّد القيام بها، بالأفعوان أو أفعى الهدرة، وهي وحش خرافي على هيئة أفعى ضخمة لها تسع رؤوس، كلّما قطع واحد ظهر مكانه رأس آخر، وتمتاز بصريخها القويّ والمخيف.

[1] – ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 371.

[2] - Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p310.

نقد التّرجمة: لم يصب المترجم "محمّد ساري" عندما اختار أن ينقل الاستعارة التّصورية بتغيير المجال المصدر؛ فعوض "الأفعوان" وضع "أفعى"، وليس الأمر سيّان؛ فللأفعى فحيح تصدره عند الشّعور بالخطر، ولا تصرخ عندما تكون مجروحة، عكس الكائن الخرافي "الأفعوان" والمعروف بصوته المدويّ والمرعب. إنّ الصّورة التّي استعملها خضرا للتعبير على قوّة صراخ الدّكتور جلال استقاها من الموروث الغربي، لأنّها من الأساطير الإغريقية القديمة، وقد تكون غريبة بالنّسبة للقارئ العربيّ، لعلّ ذلك ما جعل المترجم يتجنب استعمالها، وهنا نقترح حلين: إمّا أن نورد المقابل العربيّ ونترك المجال للقارئ بالبحث عن معناه، أو نوّفر عليه المجهود بشرحه في الهامش كملاحظة للمترجم.

بديل التّرجمة: كنت أسمع صدى صرخات الدّكتور جلال تتردّد في قحف جمجمتي، وكأنّها صرخات أفعوان مجروح"

3-2-6 الغضب كائن حيّ يربض في الأعماق:

صوّر خضرا الإنسان الغاضب على أنّه حيوان أو وحش كاسر، فشدّة الغضب قد تجرّد الإنسان من صفة العقل فيفقد السّيطرة على تصرفاته، واستعار أيضا من المملكة الحيوانية صورا ليعبّر بها عن انفعال الغضب في حدّ ذاته، فجاء في رواية "الصّدمة" L'attentat :

مثال 14 :

" مازال الغضب حاضرا، ولكنّه لا يتحرّك في أحشائي مثل جسم غريب يترقب ردّ فعل غثياني لينفرّ إلى الهواء الطّلق"[1]

« La colère est toujours là, mais elle ne remue plus dans mes tripes tel un corps étranger à l'affût d'un réflexe nauséeux pour gicler à l'air libre »[1]

[1]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 117.

تحليل: استعمل الرّوائي "ياسمينة خضرا" استعارة تصوريّة أنطولوجية: "الغضب كائن غريب يقبع في أحشاء "أمين" والّذي يترقب إشارة كي يظهر من مخبأه، في إشارة لكمية الغضب الّذي يكتمه الشّاب الفلسطيني ومدى غلّه على الجماعات المسلّحة الفلسطينية التّي أقنعت زوجته بتفجير نفسها في مطعم إسرائيلي، كما عبّر عن استيائه واشمئزازه ونفوره كنائيا بالشّعور بالغثيان.

نقد التّرجمة: ارتأت المترجمة "نهلة بيضون" أنّ التّرجمة الحرفية للتشبيه الوارد في الأصل هو أنسب خيار، لأنّه يحفظ التّصوير البلاغي الّذي استخدمه الرّوائي في متنه الرّوائي من جهة، ولأنّه يضمن الأمانة في نقل المعنى من جهة أخرى.

مثال 15:

" أشعر بالغضب، وغضبي قد يلتهمني حيّا إذا ما بقيت مكتوف اليدين"[2]

« j'ai de la colère et elle me boufferait cru si je croisais les bras »[3]

تحليل: غضب "أمين" تحوّل إلى وحش قد يأكله في حال إذا ما استسلم للأمر الواقع، وبقي مكتوف الأيدي؛ هكذا توّسل الكاتب "ياسمينة خضرا" بالاستعارة الأنطولوجية: " الغضب وحش" كي يصوّر لنا شعور الطّبيب الشّاب الّذي لم يتقبّل موت زوجته، ولا اقتنع بالدّوافع التّي جعلت منها تنفّذ عمليّة "استشهادية".

نقد التّرجمة: النّموذج الّذي اعتمدته "نهلة بيضون" في نقلها للصّورة البيانية هو: "استعارات ذات أنساق تصورية متشابهة"، ومرّد ذلك أنّ الصّورة "الغضب حيوان متوّحش" دارجة في اللّغتين الفرنسية والعربيّة.

---

[1] Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p115.

[2] – ياسمينة خضرا، الصّدمة، المرجع السّابق، ص 165.

[3] Yasmina Khadra, L'attentat, op.cit, p 162.

3-2-7 استعارات الغضب تطبيق الكترونيّ:

إذا كان الكاتب قد صال بخيال القارئ وجال؛ فجعل من الغضب إنسانا وحيوانا ووحشا مفترسا، فإن إبداعية الكاتب جعلته يتفنن أكثر فأكثر في عملية التّصوير ودفعته إلى تحديث مفهوم الغضب وتحويله من حالة إلى آلة. حيث نجد ياسمينة خضرا يشبّه البدويّ بآلة حاسوب تشحن وتنزل عليها شحنات الغضب لتنشرها على كل مصدر لغضبه. وهنا يمكن القول بأن هذه الاستعارات هي استعارات إبداعية نظرا لتفرد الكاتب بتصويرها على عكس تلك الاستعارات الوضعية التي تشترك فيها كل الثّقافات وتمّ رصدها في كتب الأدباء وكذا لدى عامة النّاس. وبالتّالي، هذا دليل آخر على إبداعية أسلوب الكاتب ياسمينة خضرا في التّصوير ومواكبة الحداثة حتى في وصفه لحالة نفسية إنسانية ظهرت مع خلق الكائنات الحية (إنسان وحيوان على حد سواء) وتحويلها إلى عالم التّكنولوجيا عالم الجماد.

مثال 16:

"...شاهدت مجموعة من التّسجيلات دون ارتباك. كأنّها تملأ كياني بجميع الأعذار الممكنة والمتخيّلة لتفجير العالم دون رحمة"[1]

« J'avais visionné l'ensemble des DVD sans ciller. C'était comme on téléchargeait en moi toutes les raisons possibles et imaginables de foutre en l'air le monde »[2]

تحليل: استعمل الكاتب ياسمينة خضرا استعارة إبداعية تتكوّن من استعارتين: الأولى؛ استعارة أنطولوجية: الغضب تطبيق آلي – سوفت وير- (برنامج تحمّل من خلاله معطيات على جهاز الكمبيوتر) والثّانية؛ استعارة بنيوية: البدويّ جهاز كمبيوتر. تعمّد "سيّد" شحن البدويّ غضبا، من خلال جعله يشاهد مجموعة من الأشرطة الوثائقية والأفلام التّي تصوّر همجية قوّات الغزو الأمريكي واضطهادهم للعراقيين في عقر دارهم؛ فسيّد يشحن البدويّ كما نحمّل معطيات برنامج على جهاز

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، المرجع السّابق، ص 247.

[2] -Yasmina Khadra, Les Sirènes de Bagdad, op.cit, p 209-210.

الحاسوب. أمّا الاستعارة الثّانية فلها معنيين؛ أوّلا البدويّ آلة (جهاز حاسوب)، أي أنّه فاقد لصفة العقل التّي هي خاصية إنسانية، وهذا دليل لفقدانه القدرة على التّحكم بنفسه، و الثّانية أنّ الغضب صار متأصلا فيه وليس حالة عابرة، فهو قارّ كما التّطبيق الّذي نحمّله على الجهاز الكتروني.

نقد التّرجمة: استعار الرّوائي "ياسمينة خضرا" مصطلحات الإعلام الآلي للتعبير عن كميّة الغضب التّي اعترت البدويّ بعد مشاهدته مجموعة التّسجيلات، فكان الغضب لدى البدويّ (المجال الهدف) هو تطبيق الّذي هو عبارة عن مجموعة من المعطيات تسجّل على جهاز الكتروني (المجال المصدر)، وصوّر البدويّ على أنّه جهاز. اختار المترجم محمّد ساري الاستغناء على الاستعارة التّصورية التّي استخدمها الكاتب، بالرّغم من أنّ التّصوير إبداعي و المجالين التّصوريين مشتركين لدى ثقافات العالم جميعا؛ لقد اكتفى بذكر فعل الملء لكنّه أغفل الإشارة إلى أنّ البدويّ كان بمثابة جهاز حاسوب، كان من الأنسب أن يحافظ على الصّورة لأنّها أبلغ.

بديل التّرجمة: فكان الأمر بالنّسبة لي شبيها بتحميل كلّ الأسباب الممكنة، تلك التّي تخطر على البال، من أجل تفجير العالم.

استعارات تصوريّة متنوّعة:

استعارة اتجاهية:

مثال1:

ينقل لنا "ياسمينة خضرا" مناجاة أمين جعفري نفسه بعد الصّدمة التّي تسبب فيها موت زوجته البشع:

« Je dois remonter la pente. Le fond ne sied à personne. Dans ce genre d'enlisement,

عليّ أن أتسلق المنحدر، فالبقاء في الأسفل لا يلائم أيّ إنسان. في هذا النّوع من التّخبط، إذا لم يستجب

الإنسان بسرعة، يفقد السّيطرة على كلّ شيء، ويصبح متفرجا على انهياره، لا يعي الهاوية التّي تنغلق عليه إلى الأبد...[1]

on n'est plus maitre de quoi que ce soit. On devient spectateur de sa propre dérive, et on ne se rend pas compte du gouffre en train de se refermer sur soi pour toujours » [2]

تحليل: يميل الكاتب "ياسمينة خضرا" لاستعمال استعارات تصوريّة مركبّة، ممّا من شأنه شحن عباراته بالدّلالات المجازية المعبّرة، ففي المثال هنا استعارات اتجاهية: الحزن سقوط، اتجاه إلى الأسفل، والخروج منه صعود؛ اتجاه إلى الأعلى؛ للتعبير عن الحالة التّي يعيشها أمين بعد أن قضى الحزن وطره منه؛ صوّر خضرا الحزن بالهوة العميقة باستعماله للفظين: gouffre, fond، فالحزن هو سقوط أو اتجاه إلى الأسفل، أمّا الخروج منه فهو صعود إلى الأعلى، وقد استعمل للدلالة على الصّعود الفعل: remonter في العبارة الاصطلاحية remonter la pente والتّي تعني تجاوز العقبات والتّغلب على الشّدائد.

نقد التّرجمة: اختارت المترجمة "نهلة بيضون" التّرجمة الحرفيّة في نقلها للاستعارات التّصوريّة الواردة في المثال أعلاه، فترجمت remonter la pente بتسلّق المنحدر، في حين أنّ العبارة تعني الخروج من محنة أو تجاوز عقبة ما، وقد أخفقت بذلك في نقل المعنى المقصود، كما أخلّت بالجانب الجمالي الّذي حرص الرّوائيّ على صقله من خلال تلاعبه بالكلمات. والأمر ذاته في ترجمتها le fond ne sied à personne حين قالت بأنّ الأسفل لا يلائم أيّ إنسان، وهي ترجمة خاطئة إذ لا تمت للمعنى المقصود بصلة؛ إذ حاول الكاتب من خلال هذه الصّورة أن يصوّر لنا الحزن على أنّه سقوط في هوّة عميقة، والاستسلام له هو أن تقبع في قعرها، أم الصّعود ففيه إشارة للتغلّب على الألم.

[1]- ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 78.

[2] - Yasmina KHADRA, l'attentat, op.cit, p73.

بديل التّرجمة: عليّ الخروج من هذه المحنة، فليس من المناسب البقاء في قاع هوة اليأس. إنّ الوقوف مكتوف اليدين في مثل هذا الوضع المربك، قد يفقد صاحبه التّحكم في زمام أموره، وسيضيع غير مدرك أنّه بذلك سيعيش منغلقا في قوقعة أحزانه إلى الأبد.

استعارات إبداعية:

لفتت انتباهنا استعارة إبداعيّة استعملها الكاتب في روايتين من ثلاثيته مدوّنة البحث:

مثال أ :

" لا نصلح فرننا في أرض ملتهبة دون أن نحرق الأصابع أو الأرجل"[1]

« on n'entretient pas son barbecue sur une terre brulée sans se cramer les doigts ou les pieds »[2]

مثال ب:

" تحتفل بنجاحاتك كمن يقيم حفلة شواء فوق أرض محروقة " [3]

« c'était comme si tu entretenais un barbecue sur une terre brûlée » [4]

تحليل: استعمل الرّوائي "ياسمينة خضرا" في المثالين "أ" و"ب" استعارة تصوريّة مركبّة من استعارتين بنيويتين، والاستعارة إبداعية رصدنا ورودها في روايتين من ثلاثيته: الصّدمة وأشباح الجحيم، المجال الهدف للاستعارة الأولى هو: التّمتّع بالحياة، والمجال المصدر هو: إقامة حفل شواء، وفي الاستعارة الثّانية يصوّر بغداد في المثال "أ"، و"فلسطين" في المثال "ب" (المجال المصدر) على أنّها

[1]– ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، مرجع سابق، ص 127.

[2] - Yasmina Khadra, les Sirènes de Bagdad, op.cit, p108

[3]– ياسمينة خضرا، الصّدمة، مرجع سابق، ص 262.

[4] - Yasmina Khadra, l'attentat, op.cit, p 254.

أرض محروقة (المجال الهدف)، في إشارة للحرب. يقصد الرّوائي بهذه الاستعارة أنّه لا يمكن لأيّ عربيّ أن يعيش بمنأى عن مشاكل وطنه؛ فمن غير المعقول أن يتمتّع الإنسان بحياة الرّفاهية؛ في المثال "أ" عرس بني هيثم وهي عائلة من أشراف كفر كرم وأغنيائها، الّذي تحوّل إلى مأتم بسبب غارة أمريكية على المكان، وفي المثال "ب" الاحتفال بنجاحات الجرّاح الفلسطيني "أمين جعفري" في تل أبيب في حين أنّ أهله يعانون الأمرّين في الجانب الآخر من الجدار، وكأنّه يحضر على الإنسان العربيّ "الشّرق" أن يفرح أو أن يعيش، لأنّ نار الحرب التّي تحرق أرضه ستحرقه لا محال.

نقد التّرجمة مثال أ: لم يوفقّ المترجم "محمّد ساري" في نقله للاستعارة الإبداعية، والأرجح أنّه لم يفهم المقصود منها، عندما عوّض كلمة entretenir بـ: يصلح، و barbecue بـ: الفرن، بينما المقصود هو إقامة حفل شواء، وهي مظهر من مظاهر الاحتفال.

بديل التّرجمة عن المثال أ: من يقيم حفلة شواء فوق أرض محروقة فإنّ نارها ستحرقه.

نقد ترجمة المثال ب: اختارت "نهلة بيضون" أن تبقي على الاستعارة التّصورية كما هي بترجمتها حرفيّا، وذلك بالحفاظ على عنصر الغرابة فيها، وقد كان اختيارها موّفقا.

مناقشة النّتائج:

تجدر الإشارة أنّ ما تمّ عرضه من الصّور البيانية ماهو إلاّ غيض من فيض، ولقد اكتفينا بتحليل الصّور البيانية الكبرى والمتمثّلة في عناوين روايات المدوّنة؛ باعتبارها مداخل للولوج إلى قلب المتن وطرف الخيط الّذي مكّننا من تتبّع تطوّر الأحداث، كما تناولنا بالتّحليل الاستعارة الحيوانية واستعارة الغضب؛ وهما أكثر صورتين تواردا في أجزاء الثّلاثية جميعها. بتحليلنا للتعابير الاستعارية وفي محاولة منّا لربط خيوط الشّبكة الاستعارية التّي نسجها الرّوائي بدقّة من خلال الصّور التّي زيّنت رواياته، نستطيع القول بأنّ الصّراع بين الشّرق والغرب سببه أطماع الغرب وجشعه؛ فهو من فرض منطق القوّة وجعل من قانون الغاب مذهبه، فلأنّه الأقوى يريد سلب "الشّرق" خيراته دون رحمة أو شفقة، ودون وجه حقّ، وهذا ما جرّد العالم من إنسانيته وجعل البقاء فيه للأقوى وهي طبيعة الحيوان، وهذا ما يفسّر حالة "الغضب" التّي تجتاح الشّرق، ولأنّه لا يرضى أن تمس أرضه ولا أن يدنس عرضه وشرفه، يشتعل الشّرقي غضبا ويشعلها نارا في كلّ ما حوله.

بتحليلنا لاستعارة الحيوان في ثلاثية ياسمينة خضرا عن الصّراع بين الشّرق والغرب، لاحظنا تنوّع الاستعارات التّصوريّة التّي اتخذت من الحيوان مجالا مصدرا؛ فمثلا صوّر ياسمينة خضرا الإنسان على أنّه حيوان؛ فاستعمل الحيوان الأليف مثل: الكلب، والعصفور، والحيوان المتوحش مثل: النّمر، والثّور الوحشي، والذّئب. والحيوان الأسطوري نحو: حوريات البحر، الخيمر، الأفعوان.

- تنوّعت وظائف الاستعارة الحيوانية في روايات ثلاثية خضرا؛ بين **الوظيفة الإيحائية:** حيث تحمل بعض الحيوانات دلالات إيجابية فيما يحمل البعض الآخر دلالات سلبية، نحو: الكلب الّذي يرمز لتدني قيمة الإنسان الّذي يحمل صفاته. **والوظيفة الرّمزية:** ونجدها في الحيوانات الخرافية مثل: حوريات البحر و التّي ترمز لخطاب الجماعات المسلّحة الّذي يجلب شباب كفر كرم كما يجلب لحن الحوريات البحارة ليلاقوا حتفهم. **والوظيفة الوصفية:** استغل " ياسمينة_خضرا" الحيوان لوصف الأشخاص؛ أشكالهم

وصفاتهم وسلوكاتهم وصراعاتهم الدّاخلية منها والخارجية، كما استعملت صورة "الحيوان" في وصف الأماكن والأشياء.

- حضور الحيوان الطّاغي في حياة الإنسان، وفي المحيط الّذي يعيش فيه، جعل منه عنصرا مكوّنا للاعتقاد الشّعبي، فشاع استخدام بعض الاستعارات التّصورية في ثقافات الشّعوب، منها ما تتشاركه ومنها ما تختلف فيه؛ كأن نسم بالأسد شخصا شجاعا، وبالحمار شخصا عنيدا، وبالدّيك شخصا مختالا فخورا، وبالأفعى شخصا سليط اللّسان.

استطاع ياسمينة خضرا بتوظيفه للاستعارة الحيوانية أنّ يفعّل عنصر الخيال في رواياته، الّذي يعدّ جوهر الإبداع الأدبي، ممّا أعطى ثلاثيته بعدا جماليا و فنيا. لكن لم يكن ذلك هدفه الوحيد، فبفضل إتقانه لفن التّصوير الاستعاريّ، أتاح للقارئ فهم الكثير من الأمور؛ فصوّر له الواقع المرير الّذي يعيشه شعوب "الشّرق" و الضّغوطات النّفسية و الآلام التّي تفرضها الحرب عليهم، وصوّر له شخوص الرّوايات.

وأمّا بتحليلنا لاستعارة الغضب، فقد استطعنا أن نفهم أنّ له دوافع قويّة؛ فغضب سهام في رواية "الصّدمة" سببه الضّغينة التّي تكنّها لليهود وللنّظام الصّهيوني بسبب ما يعيشه أهلها في فلسطين من ويلات الحرب والحصار، أمّا غضب "البدويّ" في رواية "أشباح الجحيم، فقد كان نتيجة تراكمات؛ كانت الصّدمة الأولى حين شهد مقتل سليمان، وهو شاب مختل ذهنيا، قتل برصاص رجال أمن عراقيين لأنّه لم يمتثل لأوامرهم في مركز عبور بينما كان في طريقه للمستشفى، والصّدمة الثّانيّة كانت عندما تحوّل عرس آل هيثم إلى مأتم بسبب غارة استهدفت مكان الفرح، فتحولت أهازيج الفرح وزغاريت النّسوة إلى عويل ونحيب، أمّا الصّدمة الثّالثة أو الضّربة القاضية فكانت عندما اقتحمت قوّات الجيش الأمريكي بيت البدويّ، ونكلوا بأفراد عائلته، وقد كان منظر أبيه المعاق حركيا عاريّا مرميا أرضا أكثر ما حزّ في نفسه، وكانت تلك نقطة تحوّل في حياة البدويّ؛ من إنسان خزفي إلى وحش ضار. أمّا في رواية "سنونوات

كابول" فكان سبب غضب زنيرة وسخطها هو رفضها القاطع للقمع الّذي يفرضه نظام "طالبان" على الشّعب الأفغاني وعلى النّساء بشكل خاص.

اعتمد ياسمينة خضرا في تصويره للغضب على مجالات مصدر متنوّعة؛ فصوّره على أنّه حرارة وجعل منه نارا وجمرة الحارقة، وصوّره على أنّه سّائل يغلي في وعاء، وهي استعارات تصوريّة ناتجة عن مبدأ العقل المتجسّد؛ أي أنّها صور استقاها الكاتب من الأعراض الفيسيولوجية التّي تصاحب انفعال الغضب وتظهر على جسد الإنسان ومنها: ارتفاع درجة حرارة الجسم، وارتفاع الضّغط الشّرياني، واحمرار الوجه.... صوّر خضرا الغضب أيضا على أنّه حيوان، كما صوّر الإنسان الغاضب أنّه حيوان مفترس أو وحش ضار؛ فالإنسان في لحظة الغضب يفقد السّيطرة على نفسه وكأنّه فاقد لعقله، وصور غيرها كثيرة رصدناها في المدوّنة ولم نذكرها لكثرتها وخوفا من الوقوع في التّكرار.

كان الغضب الانفعال الّذي خيّم على الوضع في الرّوايات الثّلاث، وقد كانت عواقبه وخيمة على شخوصها؛ فبسبب غضبها تحوّلت سهام، زوجة الجرّاح أمين جعفري المحبوبة والتّي كانت تنعم بحياة رغد، إلى انتحارية فجرّت نفسها في مطعم في تل أبيب، وقد لاقى زوجها الشّاب النّاجح المصير ذاته في رحلة بحثه عن الحقيقة. أمّا البدويّ ولكي يثأر لأبيه، قرّر أن يلتحق بصفوف الجماعات المسلّحة، فكلّف بحمل فيروس قاتل وشديد العدوى لينقله إلى الغرب بسفره إلى لندن، وقد كانت نهايته مأساوية. وكذا الحال بالنّسبة لبطلة رواية "سنونوات كابول"، فقد تسببت في مقتل زوجها "محسن" بسبب غضبها أيضا، فحكم عليها بالإعدام رجما.

وعليه نستخلص أنّ روايات ثلاثية خضرا عن جدليّة العلاقة بين الشّرق والغرب هي عبارة عن شبكات استعاريّة نسجها الرّوائيّ ببراعة، من أجل أن يغوص بالقارئ في قلب الصّراع ويمكنّه من كشف الحقيقة بنفسه. ولقد أتاح لنا تحليل بعض من الاستعارات التّصوريّة الكبرى في المتن الرّوائي من فكّ

شفرات رسالته؛ فكانت قراءتنا التّحليلية، بمثابة بحث توثيقي، أداتنا في تأويل الصّور البيانية التّي جاءت مشحونة ثقافيا ودلاليا وإيحائيا، وهذا دليل على أهميّة السّياق في فهم التّعابير الاستعارية وترجمتها.

خاتمة

خاتمة:

لقد قام بحثنا هذا المقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة والموسوم بـ:

رهانات ترجمة الصّور البيانية (الاستعارة والتّشبيه) من الفرنسية إلى العربيّة في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية

– دراسة تحليلية نقدية لثلاثية ياسمينة خضرا –حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب– أنموذجا؛

Les Hirondelles de Kaboul- L'attentat- Les Sirènes de Bagdad

على إشكاليات محدّدة في هذا المجال حاولنا الإجابة عنها بالإفادة من أدبيّات دراسات التّرجمة وبالاستناد إلى ما جاءت به العلوم المعرفيّة الحديثة، فاتخذنا من ثلاثية ياسمينة خضراء حول"الصّراع المحتدم بين الشرق والغرب" أنموذجا، وطبّقنا عليها دراسة تحليلية نقدية.كما حرصنا على التّطرق إلى جميع النّقاط المهمّة التّي لها علاقة بموضوع بحثنا؛ فكانت البداية بالحديث عن الأدب الجزائريّ بالحرف الفرنسي وترجمته، فبعد أن تناولنا حيثيات نشأة هذا الأدب، وعرضنا أهمّ خصائصه الأدبيّة وتعرضنا لملامح الهويّة الجزائريّة التّي تبرز في الرّواية المكتوبة بالفرنسيّة ، توصلنا إلى القول بأنّ النّص الرّوائي الجزائريّ هو انعكاس لحالة الانشطار التّي يعيشها كاتبه؛ فالرّوائي الجزائريّ الّذي يكتب بالفرنسيّة ستختلف لغة الإبداع لديه عن لغة الإلهام، فسيعبّر بالفرنسيّة عما يفكّر به بالعربيّة، وبالتّالي سيتجاذب نصه نصّان، على حدّ قول أمين الزّاوي، نصّ يعوم في تقاليد اللّغة الفرنسيّة لكنّه يلتحم بواقع سوسيولوجي وأنتربولوجي وسياسي جزائري، تضرب جذوره في عمق الذّاكرة بكلّ انتماءاتها التّي لا تظهر جليّا إلاّ من خلال الإبداع الأدبي. وبالتّالي فكتابة الرّواية الجزائريّة بالحرف الفرنسي هي ترجمة لنص مستتر، وما ترجمتها إلى العربيّة إلاّ عودة للأصل.

انتقلنا بعد ذلك إلى تسليط الضّوء على الصّورة البيانية نظرا للمكانة المرموقة التّي تتبوؤها في الرّواية، وللدور الهام الّذي تضطلع به في تشكيل لحمة النّص الرّوائي وبالتّالي في فكّ شفراته. وقد اخترنا لمقاربة الصّور البيانية التّوجه اللّساني المعاصر، فاعتمدنا على ما جاء به اللّسانيان المعرفيان: جورج لايكوف ومارك جونسون، في إطار ما أسموه بالنّظرية التّصورية للاستعارة، ومن أهمّ إفرازاته:

- الصّورة البيانية هي مسألة ذهنية وليست مسألة لغوية؛ فالتّصور البياني أو الاستعارة التّصورية هي آلية يقوم من خلالها العقل بفهم شيء ما (المجال الهدف) على ضوء شيء آخر (المجال المصدر)، بنسج خرائط ذهنية بين المجالين، ولهذا التّمثّل الذّهني تجلي لغوي أو ما يسمى بالاستعارة اللّغوية، وقد تكون استعارة بالمعنى البلاغي التّقليدي أو تشبيها أو كناية أوغيرها.

- الصّورة البيانية ليست مجرّد حلية لغوية لها وظيفة جمالية في الخطاب الأدبي، بل هي أدوات ذهنيّة يستنبطها العقل من علاقته بالجسد أو بالمحيط الّذي يعيش فيه الإنسان، الغرض منها هو تشكيل الإدراك وفهم العالم.

وكتتمة لبناء قاعدة نظرية لبحثنا، كان حريّا بنا الاطلاع على دراسات ترجمة الصّور البيانيّة؛ فكان اهتمامنا منصبا على مختلف الرّهانات التّي تجعل من ترجمة الصّور البيانية معضلة، وعلى أنسب الطّرائق التّي تتيح للمترجم تخطي هذه العقبة. ولأنّ التّحوّل المعرفيّ في الدّراسات اللّسانية ألقى بظلاله على التّرجمة وعلومها، فقد عرفت ترجمة الصّورة البيانية فجرا جديدا بفضل العلوم المعرفيّة، وأهمّ آثار هذا التّحوّل هي: – لم يعد المترجم مجرّد ناقل للمعنى، بل هو صانع له، كون التّرجمة عمليّة ذهنيّة تتمّ عبر مراحل عديدة، وتتدخل فيها معرفة المترجم الموسوعية، وإتقانه للغتين المنقول منها والمنقول إليها، وكذا درجة اطلاعه على الثّقافتين.

–رهان ترجمة الصّور البيانية ليس رهانا لغويا، وليس جمال الصّورة من يشكّل حجر عثرة في سبيل المقدم على مترجم الأدب، فالمشكل أعمق من ذلك، لأنّه رهان تصوريّ معرفيّ سببه الاختلاف بين الأنظمة التّصورية لكلّ لغة، والحلّ الّذي تقترحه المقاربات المعرفيّة هو أخذ التّنوّع الثّقافيّ بين اللّغات بعين الاعتبار، لأنّه أهمّ عامل لتحقيق الفهم والإفهام؛ فترجمة الصّور البيانية ليس مجرّد نقل لغويّ بل هو تفاوض بين ثقافتين مختلفتين لكلّ منها نسق تصويري ترى العالم من خلاله.

ولقد توصل البحث إلى مجموعة نتائج نوجزها فيما يلي:

–إنّ تنشئة " ياسمينة خضرا" الدّينية ومسلكه الدّراسي المتنوّع ومتعدّد المشارب الفكرية والمعرفية أثرّت في توجيه مساره الفكريّ و الأدبيّ، فضلا عن تأثّره بروائيين عالميين من كتّاب روس وفرنسيين وشعراء عرب؛ فتدخلت هذه المؤثرات في بناء شخصيته الأدبيّة ممّا أدّى إلى إثراء إفرازاته الفكرية المتنوّعة والمتلوّنة بتجاربه في الحياة وهذا ما لاحظناه من خلال الصّور الإبداعية التّي تزخر بها رواياته، فجاءت متنوّعة حيث نجد: ما نهله الرّوائي من الموروث الشّعبي الجزائريّ، وهناك ما استوحاها من القرآن الكريم و الحديث النّبويّ الشّريف، كما لاحظنا حضورا طاغيا للصّور الميثولوجية والتّي تعدّ إرثا بشريا بالرّغم من أنّها غربية الأصل، كما لم يخل المتن الرّوائي من صور بلاغية فرنسية.

–تمثّل ثلاثية ياسمينة خضرا حول الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب إرثا إنسانيا، ونتاجا فكريا أدبيا إبداعيا بلغ صيته العالمية، وقد كان ثريا بالصّور البيانية، وخاصّة الاستعارات التّصوريّة بأنواعها، والتّي ساهمت في تشكيل الإدراك في ذهن المتلّقي.

–لم يكن الهدف من كثرة الصّور البيانية في روايات ياسمينة خضرا، مدار البحث، التّنميق الشّكلي ولا التّزويق اللّفظي باستعمال التّشكيلات المجازية والاستعارية، بل استعان الرّوائي بهذه الأدوات الفكرية ليساعد القارئ في أن يتعمّق معه في بحثه عن الحقيقة، بحيث أخذه عبر خياله في رحلته

الإنسانية للكشف عن حقيقة ظاهرة الإرهاب، من المتسبّب فيها؛ أهي خاصيّة إنسانية تطبع الإنسان الشّرقي؟ أم هي تحصيل حاصل؛ فهي نتيجة حتمية وردّ فعل للاضطهاد والقمع والظّلم الّذي يمارسه الغرب على الشّرق؟

يستنبط من الأنساق التّصويرية التّي بنى عليها ياسمينة خضرا ثلاثيته، أنّ تفكير الرّوائي يتجلّى في التّعابير الإيحائية والاستعارية والمجازية عموما والتّي استطاع من خلالها أن يصل إلى هدفه المنشود من كتابة رواياته؛ وهو تصويره للصّراع الّذي يشتّد وطيسه بين الشّرق والغرب؛ والّذي يتجاذبه الطّرفان: الغرب المستبّد الّذي يركض وراء أطماعه من جهة، والشّرق الرّافض للإهانة والثّائر على الاستغلال، وفهم طبيعته.

توّفرت في الثّلاثية كلّ عناصر الإمتاع والإقناع – فالرّوايات جاءت عبارة عن استعارة كبرى ومجموعة من الصّور تتضافر وتتلاحم لبناء النّسيج الرّوائي– والتّي تجسّدت في الصّور البيانية المبثوثة فيها، والتّي لاحظنا أنّ المترجمين قد أصابوا في ترجمتها أحيانا كثيرة، ولم يوفقوا في بعض الأحيان، وقد تنوعت أساليب ترجمة الصّور البيانية بين نموذجين: استعارات ذات أنساق تصورية متشابهة؛ وقد لجأ إليه المترجمان في نقلهما للاستعارات العالمية (وهي الصّور البيانية التّي تتشارك فيها اللّغات والثّقافات مثل بعض الاستعارات الحيوانية واستعارة الغضب)، وللاستعارات التّي غرفها الكاتب من الموروث الشّعبي الجزائريّ أو الثّقافة العربيّة الإسلامية فكان نقلها بمثابة رجوع للأصل، لأنّ الصّورة وردت أصلا في بيئة عربية أو جزائريّة فكانت ترجمتها بإعادتها إلى أصلها. أمّا استعمال تقنية: استعارات ذات أنساق تصورية مختلفة، فقد اقتصر استعمالها على الاستعارات الإبداعية التّي ترتبط بخلفيات ثقافية، فقد تطلّب نقلها البحث عن المكافئ الثّقافيّ في اللّغة المستهدفة.

بعد كل ما سبق ذكره من نتائج وبعد إعطائنا لبعض النّتائج والمقترحات التي يمكن اللّجوء إليها من أجل تذليل رهانات ترجمة الصّور البيانية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، يمكننا الآن أن نجيب على الإشكالية الرئيسة والإشكالات الفرعية التي ذكرناها في المقدمة والتي قام عليها بحثنا بأكمله.

فأمّا عن كيفية تأثير البعد الحداثي في الدّراسات الترجمية على جودة ترجمة الصّور البيانية، فقد أجبنا عنه من خلال التّطرق إلى المنهج المعرفي ودراساته الحديثة التي غيّرت الفكرة النّمطية عن الاستعارة بأنّها زينة للنص الأدبي وأعطتها وظيفة أسمى تتمثل في تشكيل الإدراك لدى القارئ فالصّور البيانية ليست وسائل زخرفية بل هي أدوات تتيح الفهم. ولهذا، فحتّى العمليّة التّرجمية لم تعدّ عمليّة لغوية يتمّ فيها استبدال رموز لسانية بمقابلاتها في لغة أخرى، بل هي عمليّة عقلية تتضافر فيها عدّة عوامل من أجل ضمان نقل المعنى بأمانة، ويلعب المترجم فيها الدّور الأساس؛ فالمترجم من منظور العلوم العرفانية هو صانع للمعنى في اللّغة الهدف لا ناقل لرموز لغوية من لغة إلى أخرى.

وأما عن إشكالية ارتباط صعوبة ترجمة الصّور البيانية بالعامل الثّقافي، فقد خرجنا بأنّ العامل الثّقافي هو حقاّ أهمّ المعوقات التي تواجه المترجم عند نقله للصور البيانية؛ حيث أنّ الاختلافات الثّقافية بين اللّغات تفرض على المترجم توّخي الدّقة والقيام بأبحاث توثيقية، وأن يكون مطلّعا على الثّقافة المستهدفة كي ينقل الصّور بجميع إيحاءاتها وشحناتها.

وختاما يسعنا القول بأنّ ياسمينة خضرا قد استطاع من خلال الصّور البيانية التّي وظّفها في ثلاثيته أن يميط النّقاب عن حقيقة الصّراع المحتدم بين الشّرق والغرب، وأن يسهم في تشكيل فهم القارئ لأعماله لما يدور من أحداث راهنة من وجهة نظره. كما أنّ الرّهان الحقيقي الّذي واجه مترجما النّصوص الرّوائية مدار البحث، باعتبارها نصوصا إبداعية، في نقلهما للصور البيانيّة لم يكن رهانا لغويا؛ ولم يكن

الأثر الجماليّ بقدر من الأهميّة، بل فرضت ترجمتها الانتقال من عالم مفهومي إلى آخر بأخذ الخصائص السّوسيوثقافية بعين الاعتبار.

ملخص باللّغة العربية

ملخص :

تهدف هذه الدّراسة إلى استكناه إشكالية انتقال الدّلالات المجازية من الفرنسيّة إلى العربيّة في الرّواية الجزائريّة باللّسان الفرنسيّ، وفي محاولة لمقاربة إشكال مركزيّ في التّرجمة من منظور معرفي معاصر، ستجيب الدّراسة على الأسئلة التّالية: – لماذا ترتبط الاستعارة وما وراءها من تعابير مجازية بنحو وثيق بما يصعب ترجمته؟ أو بتعبير آخر ما هي الرّهانات التّي تفرضها ترجمة الصّور البيانية في النّص الرّوائي؟ وما هي الحلول التّي تقدمها النّظريات المعرفية الحديثة للمترجم كي ينقل الصّور البيانية من لغة إلى أخرى بأكبر قدر من الأمانة؟

من أجل بلوغ أهداف الدّراسة، قمنا بدراسة تحليلية نقدية للاستعارات الكبرى في ثلاثية الرّوائي الجزائري ياسمينة خضرا عن الصّراع بين الشّرق والغرب ، والمكوّنة من الرّوايات: سنونوات كابول (2002)، الصّدمة (2005)، و أشباح الجحيم (2006)، في ضوء المقاربات المعرفيّة؛ فاعتمدنا في تحليلنا للاستعارات اللّغوية على "النّظرية التّصورية للاستعارة" لصاحبيها جورج لايكوف ومارك جونسون، بينما نقدنا الفعل التّرجمي لدى محمّد ساري ونهلة بيضون، مترجما روايات المدوّنة، استنادا للنموذج المعرفي لترجمة الاستعارة التّصورية الّذي اقترحه السّيميائي المعرفي: أحمد زهير المعالج.

وقد توصلت الدّراسة إلى النّتائج التّالية:

تباين الصّور البيانية؛ أي اختلاف استعاراتها الذّهنية واللّغوية من لغة إلى أخرى، راجع لكون هذه الأخيرة ترتبط بالخلفيات الثّقافية لكلّ لغة، وبرؤيتها للعالم وبالنّظام الذّهني الّذي تنتج داخله معانيها الضّمنية وإيحاءاتها وهذا ما يجعل من ترجمتها رهانا حقيقيّا يواجه المترجم.

– ترجمة الصّور البيانية من منظور التّوجه المعرفيّ المعاصر، هي عمليّة معرفيّة أكثر منها لسانية؛ والنّقل الأمين للدلالات المجازية يفرض تفاوضا بين الثّقافتين، المصدر والهدف، لذلك كان السّياق

أهمّ عنصر يستوجب أخذه بعين الاعتبار في فهم وإنتاج الصّور البيانية. وقد أتاح النّموذج المعرفي للمترجم حلّين: فتستعمل "استعارات ذات أنساق تصورية متشابهة" في حالة الصّور البيانية العالمية، ذات الطّابع الكوني، بينما يلجأ إلى : "استعارات ذات أنساق تصورية مختلفة" في حالة الصّور البيانية الإبداعيّة والتّي لها جذور تضرب في عمق الثّقافة المصدر.

ملخص باللّغة الانجليزية

Abstract:

Our rationale is perused to dive deeper into the problem of transferring the metaphorical connotations from French into Arabic within the Algerian novel written in French language. The study aims to solve a central issue in the translation area from a contemporary cognitive perspective, and then answer the following questions: Why are metaphors tightly related to untranslatability? In other words, what are the stakes levied by the translation of figures of speech in novels? What are the solutions proposed by the modern cognitive theories to transfer the figures of speech from one language into another as faithful as possible?

In order to achieve the key purpose of the study, we have conducted an analytical and critical study of the major metaphors in the Algerian novelist Yasmina Khadra's trilogy about the conflict between East and West, consisting of the novels: 'les Hirondelles de Kaboul' (Kabul Swallows) (2002), ' L'attentat ' (The Shock) (2005), and 'Les Sirènes de Bagdad' (Sirens Of Bagdad) (2006), in the light of cognitive approaches. Consequently, we have analyzed the linguistic metaphors using the "conceptual theory of metaphor" established by George Lakoff and Mark Johnson. Whereas, we have used The Cognitive Model proposed by the cognitive semiotician: Ahmed Zuhair al-Maalij as a tool to criticize the translated novel-subject of our study- realized by Muhammad Sari and Nahla Baydoun.

The findings of the research show that the divergence in figures of speech; i.e., the difference of its conceptual and linguistic metaphors from one language to another, is related to the different cultural backgrounds of each language, the different visions of the world and the different mental systems within which the languages generate their implicit meanings and connotations. This is what makes translating the figures of speech a real challenge to translators.

The findings demonstrate also that translating figures of speech via the contemporary cognitive approach is a cognitive process more than it is a linguistic one. The faithful transfer of metaphorical connotations imposes a negotiation between the source culture and the target one. Therefore, the context was the outstanding element to be taken into account in understanding and reproducing the figures of speech. The cognitive model provided the translator with two solutions: using "metaphors with similar mapping conditions" in the case of global figures of speech, which have a universal nature, while resorting to "metaphors with different mapping conditions" in the case of creative figures that have roots which run deep in the source culture.

ملخص باللّغة الفرنسية

Résumé de la thèse :

Notre thèse s'intitule :

Les enjeux de la traduction des figures de style (la métaphore et la comparaison) du français vers l'arabe dans le roman algérien d'expression française –

Etude analytique- critique de la trilogie de Yasmina KHADRA sur le malentendu qui oppose l'Orient à l'Occident.

Les Hirondelles de Kaboul, L'attentat, et Les sirènes de Bagdad.

Inscrite dans une approche cognitive de la traduction, cette thèse entreprend d'examiner les différents enjeux qu'implique l'activité traduisante dans le cas de la traduction des figures de style dans le roman algérien d'expression française vers l'arabe ; et se propose de répondre aux questions suivantes : - pourquoi transférer les figures de style d'une langue à une autre pourrait- il donner du fil à retordre au traducteur ? Autrement dit, qu'est ce qui fait que la traduction du langage métaphorique constitue un véritable défi pour le traducteur ? – et Quel est l'apport de l'approche cognitive dans la traduction des expressions métaphoriques ?

Sur le plan méthodologique, nous avons choisi d'analyser quelques figures de styles relevées dans les romans constituant la trilogie de Yasmina Khadra sur le malentendu qui oppose l'orient à l'occident; en l'occurrence, Les Hirondelles de Kaboul (2002), L'attentat (2005), Les Sirènes de Bagdad (2006), et traduits par : Mohamed Sari et Nehla Baydoun. Notre étude critique combine des méthodes d'analyse inspirées des travaux de George Lakoff et Mark Johnson : la théorie de la métaphore conceptuelle, et des travaux du cognitiviste tunisien Ahmed Zouheir Maaledj.

Les résultats de notre étude nous permettent d'affirmer que : les figures de style demeurent spécifiques à la culture et à la langue qui les adopte, à la vision du monde qu'elle présente, ainsi qu'au système prégnant de

conceptualisation dans lequel se constituent les sous-entendus de ces expressions métaphoriques et ses connotations ; c'est pourquoi, les métaphores conceptuelles et les métaphores linguistiques diffèrent d'une langue à une autre, d'où leur traduction présente un véritable défi pour le traducteur. Parce qu'il amené à faire des négociations entre deux cultures et deux systèmes conceptuels différents.

Z.Maaledj distingue deux sénarios pour traduire les figures de style : 1- conditions de correspondance similaires (Similar Mapping Conditions) pour les métaphores conceptuelles universelles, et Conditions de correspondance différentes (different Mapping Conditions) pour les métaphores conceptuelles créatives à connotations culturelles.

En somme, malgré la différence de conceptualisation, une approche cognitive dans le processus traductionnel est capable d'établir des passerelles entre les cultures.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

أوّلا: المدوّنة في الأصل والتّرجمة

*Yasmina khadra, L'attentat, éditions Sédia, Alger, 2006.

*Yasmina khadra, Les Hirondelles de Kaboul, éditions Sédia, Alger, 2007.

*Yasmina khadra, Les Sirènes de Bagdad, éditions Julliard, Paris, 2006.

*ياسمينة خضرا، أشباح الجحيم، تر. محمّد ساري، سيديا، ط1، الجزائر 2007م.

*ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، تر. محمّد ساري، سيديا، ط1، الجزائر 2007م.

*ياسمينة خضرا، الصّدمة، تر. نهلة بيضون، سيديا، ط1، الجزائر 2007 م.

ثانيا: المصادر والمراجع بالعربيّة

الكتب:

1. أبي عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، كتاب الحيوان، الجزء الأوّل، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1965
2. أحمد منور– الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسي– نشأته وتطوّره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007 م.
3. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التّي نحيا بها، تر، ع.ا. جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، 2009 م.
4. جورج لايكوف، النّظرية المعاصرة للاستعارة، تر. طارق النّعمان، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2014م.

5. جيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب (مقاربة تجريبية تطبيقية)**، تر. محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2005 م.

6. حفناوي بعلي- التّرجمة و جماليّات التّلقي المبادلات الفكريّة الثّقافية- دروب للنّشر والتّوزيع- الجزائر 2017 م.

7. حمودة جلال- خروب محند أويحي، التّرجمة وسيطا لتناقضات الهويّة اللّغويّة في الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية-

8. الخطيب، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.

9. صلاح عبد الفتّاح الخالدي: نظرية التّصوير الفنّي عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988 م.

10. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدنى للطباعة والنّشر، جدة، 1991م.

11. عبد الله، الحراصي، دراسات في في الاستعارة المفهومية، كتاب نزوى، الإصدار 3، مؤسسة عمان للصحافة و الأنباء والنّشر و الإعلان، مسقط، سلطنة عمان، 2002.

12. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)،ط1، دار الفكر العربي، مصر، 2005م.

13. علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة ودليل البلاغة الواضحة، دار المعارف، 2005م.

14. علي، الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، 1966 م.

15. عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي ، ط1، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2015،

16. محمّد الأخضر صبيحي، مدخل إلى علم النّص- ومجالات تطبيقه- ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، لبنان، 2008م.

17. محمّد أنقار: بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي للنشر والتّوزيع، تطوان، المغرب، 1994،

18. محمد عناني، التّرجمة الأدبيّة بين النّظرية و التّطبيق، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ، 2003 م.

19. محمّد، الدّيداوي- **منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف**، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2005م.

20. مختار الأحمدي نويوات، البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة، بين البلاغتين الفرنسيّة والعربيّة، دار هومة للنشر والطباعة والتّوزيع، الجزائر 2013.

21. مصطفى الورياغلي: الصورة الرّوائية، ط1، مكتبة دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012م.

22. ياسمينة خضرا، الكاتب، تر.إنعام بيوض، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007م.

23. يوسف، أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، منشورات الأهلية، عمان، الأردن، 1997.

المقالات :

1. أمين الزّاوي، من التّرجمة إلى عودة النّص، سؤال في ترجمة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة إلى العربيّة، مجلة المترجم، العدد1، الجزائر، 2001.

2. بوعلي كحال، ترجمة الرّواية المغاربية النّاطقة بالفرنسية بين الرّهانات السّوسيوثقافية وإشكالات التّرجمة الأدبيّة، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلّد 8، عدد 2، المركز الجامعي تمنغانست 2019،.

3. سالم سليمان الخمّاش، التّعبيرات اللّغوية عن الغضب في العربية: دراسة في الاستعارات التّصوّرية، مجلة الصّوتيات، العدد17، جامعة البليدة، الجزائر، 2016 م.

4. طلال خليفة سلمان- الغضب و الغيظ و السّخط في القرآن الكريم- دراسة سيميائية- مجلة الأستاذ- العدد 216، المجلد الأوّل، السعودية، 2016م.

5. عامر رضا ونسيمة كريبع: رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة وإشكالية التّرجمة، مجلة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، المجلّد 1، العدد 1، ص ص 238- 252، الجزائر، 2009.

6. عبد الملك مرتاض- خصائص الخطاب السّردي لدى نجيب محفوظ- دراسة في زقاق المدق، ص ص 207- 220، د.ت.

7. محمّد حسين علي الصّغير وجنان تكليف على النّصراوي، التّعبير بالاستعارة التّصوّرية عن التّقابلات الوجدانية في القرآن الكريم، المجلة الدّولية للعلوم الإنسانيّة والاجتماعية، العدد 13، يونيو 2020، ص ص 36-52.

8. محمّد ساري، تجربتي في ترجمة الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية إلى العربيّة، المجلة الجزائرية لعلوم اللّسان، الحجم 2، العدد 1، ص ص 118-133 ، جامعة الجزائر، 2017م.

9. منى سعيد عبده أبو الوفا، الاستعارة التّصورية، إعادة تشكيل إدراكي للواقع دراسة في نماذج من قصص الأطفال العربية، المجلة العربية مداد، المجلد الرابع، العدد 10، مصر، 2020.

10.نورة بعيو، الرّوائي الجزائري المعاصر بين مطرقة العولمة وسندان الهويّة، أعمال اليوم الدّراسي: " الرّواية بين ضفتّي المتوسط" ، أعمال اليوم الدّراسي: " الرّواية بين ضفتّي المتوسط" (11 ماي 2011) ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، ص ص 133-154، الجزائر، 2011.

ثالثا: المصادر والمراجع باللغات الأجنبيّة

1. Charles, BONN, Farida, BOUALIT, Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie?, n°14, Paris, L'Harmattan, 1999.
2. Charles, BONN. Le roman algérien de langue française-L' Harmattan-Paris- 1985.
3. George LAKOFF, Mark TURNER, More Than Cool Reason: A Field Guide Poetic Metaphors, CHICAGO: University of Chicago Press, 1989.
4. George, LAKOFF, Kövecses ZOLTÀN - The cognitive model of Anger inherent in American English- university of California at Berkeley- 1983.
5. George, LAKOFF, and Mark, Johnson, Metaphors We Live By, The University of Chicago Press, London, 2003.
6. Jean DELISLE, L'analyse du discours comme méthode de traduction, initiation à la traduction française de textes en anglais, théorie et pratique, préface de Danica SELESKOVITCH, éditions de l'université d'Ottawa, Canada, 1984.
7. Kövecses ZOLTÁN - Metaphors of Anger, Pride and love.a lexical approach to the structure of concepts- John BENJAMINS Publishing Company- Amesterdam/ Philadalphia, 1986.
8. Kövecses ZOLTÁN- METAPHOR: A Practical Introduction, Oxford University Press, 2002.
9. Kövecses ZOLTÁN, Conceptual Metaphor Theory And The Nature Of Difficulties In Metaphor Translation, Tradurre figure/ translating

figurative language, Quanderni Centro Di Studi linguistic-culturali, Bologna, 2014.

10. Léo Huib HOEK, La marque du titre : dispositifs d'une pratique textuelle. Paris- 1981- cité par : Jean-Pierre GOLDENSTEIN in : Entrées en littérature, Paris, Hachette, 1990.
11. Mary Snell-Hornby- TRANSLATION STUDIES: An integrated approach, revised edition, John BENJAMINS PUBLISHING COMPANY, Amesterdam, Philadelphia, 1988/1995.
12. Maryvonne BOISSEAU, traduire la figure de style, "présentations, Palimpsestes, Presses Sorbonne Nouvelle, France, septembre 2015.
13. Mildred L, Larson. Meaning-Based Translation: A guide to cross-language equivalence. New York/ London: University Press of America, 1984.
14. Peter Newmark, A textbook of translation, Longman, London, ed 11, 2006.
15. Peter Newmark, Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press, 1982.
16. Thomas, REGNIER. « Algérie des ténèbres » in Le nouvel observateur, 25.08.2005.
17. Umberto Eco, Apostille au nom de la rose, Paris, Grasset, 1988.
18. Youcef, ABOUALI- la trilogie de Yasmina KHADRA. Une œuvre limite-Sciences Humaines combinées, N°5,1.3.2010. version internet consultée le 23.09.2022

Articles:

1. Abdul Sahib, MEHDI ALI, On the Translation of Metaphor: Notions and pedagogical Implications, International Journal of Arabic- English Studies (IJAES), Vol.7, 2006, pp121-136.
2. Ali, Al-Hasnawi. 2007. "A cognitive approach to translating metaphors". Translation Journal.Volume 11, No. 3. Retrieved from

3. Charles, BONN et Xavier, GARNIER- « Le roman maghrébin » - éd. Littérature francophone. Tome 1 : le roman.Paris : Hatier, pp.179.184 - 1997.
4. Christina Schäffner. Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. Journal of pragmatics 36 (2004)- 1253-1269
5. Denis JAMET - La Métaphore : ébauche de méthode. Traductologie, linguistique et traduction. Actes du colloque international de traductologie, Artois Presses – 2003.
6. Doha Omar Mohamed, A Descriptive Study of the Translation of Metaphor from Arabic into English with Reference to Naguib Mahfouz's Palace of Desire and Ibrahim Nasrallah's Time of White Horses, مجلة كلية التّربية، جامعة عين شمس، العدد الرّابع و العشرون، الجزء الثّالث، 2018، ص ص 61-84.
7. Elaheh FADAEE, Translation techniques of figures of speech: A case study of George ORNWELL's1984 and Animal Farm. Journal of English and Literature Vol. 2 (8) . pp 174-181- 2011.
8. Elena A.BURMAKOVA, Nadezda I.MARUGINA, Cognitive Approach to Metaphor Translation in Literary Discourse. Article in PROCEDIA 154 (October 2014) 527-533
9. Fatemeh SAFARNEJAD, Imran HO-ABDULLAH, Norsimah MAT AWAL, Cultural Basis Of Metaphors Translation, Case of emotions in Persian and English, Asian Social Science, vol.10, n°7; 2014.
10. M.B. DAGUT, "Can Metaphor be translated?", Babel, XXII, (1), pp. 21-33.
11. Mandelblit, N. 1995. "The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory" Translation and Meaning 3. Maastricht: UniversitairePrss, (pp.483-495).
12. Mohamed Ibrahim Alghbban and zouheir Maalej, Cultural Filtering of Metaphor translating: A cognitive science perspective, AWEJ for translation and Literary Studies vol 7, N°1, 2023, pp70-100

13. Mohammed S. Al-Hadlaq, Zouheir A. Maalej , conceptualization of Anger in Saudi and Tunisian Arabic dialects, 2012. (in book: Dynamicity in emotion concepts, publisher: Peter Lang. editors: P. Wilson) , pp 205-231

14. Mortaza TAHERI-ARDALI, Mohammed BAGHERI, Reza EIDY. Towards a new model of metaphor translation: A cognitive approach, (January 2013)

15. Raymond Vanden, Broeck, The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation, Poetics Today, vol. 2, N°4, Translation Theory and Intercultural Relations, Summer – Autumn 1981.pp73-87- Duke University Press.

16. Source : BALLARD Michel et EL KADI Ahmed. Traductologie, linguistique et traduction. Actes du colloque international de traductologie, Artois Presses – 2003.

17. Zouhair.A.MAALEJ- translating metaphor between unrelated cultures: A cognitive- pragmatic perspective- Sayyed translation Journal (STJ), volume 1, 2008.

18. Zouheir A. Maalej, figurative language in Anger expressions in Tunisian Arabic: An extended view of embodiment, Metaphor and Symbol, vol 19, pp 51-75, 2004 (published online 2009).

الرّسائل والأعمال البحثية الأكاديمية:

1. Elisabet AKERMARK, Le Problème de la traduction des métaphores, Linnaeus University, School language and literature, 2011.
2. Filiz DUR: Understanding Metaphor: A Cognitive Approach Focusing On Identification And Interpretation Of Metaphors In Poetry. Thesis of the degree of Master in Arts, The institute of Social Sciences, Çukurova University, Adana 2006

3. Karl ÅGERUP, l'esthétique didactique de Yasmina KHADRA, Université de STOCKOLM, Suède, 2011.
4. Mohamed BOUDJADJA, Poétique du politique dans l'œuvre de Yasmina KHADRA, thèse de doctorat ès sciences en littérature, faculté des lettres et des sciences sociales, département des langues étrangères, Université Ferhat Abas Sétif, Algérie, 2009.

القواميس والمعاجم والموسوعات:

النّسخة الالكترونية لكنز اللّغة الفرنسية: www.atilf.fr

معجم المعاني الجامع: www.almaany.com consulté le : 16 septembre 2022.

قاموس المنجد، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، 1965م.

1. Dictionnaire Encyclopédique- Larousse- France- 2001. (Larousse 1993 pour la première édition)
2. Mona BAKER, Kristen Malmkjaer, Routldge Encyclopedia Of Translation Studies, Psychology Press 1998.
3. Vyvyan EVANS , A Glossary of Cognitive linguistics, Edingburgh University Press, Edinburgh , Scotland, 2007.