الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنـــة –

كليـــــة الآداب واللغـــــات

قســـــم التـــرجمـــــة

تجليات التَّأويل في ترجمة المتخَيَّل الرّوائي
رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي
بترجمة محمّد مقدم أنموذجا
دراسة تحليلية نقدية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

تخصص: ترجمة وأدب

إعداد الطالبة:

فايزة رملي

إشراف الأستاذ الدكتور:

السعيد خضراوي

لجنة المناقشة:

أ.د الطيب بودربالة	رئيـــســـــا	جامعة الحاج لخضر–باتنة
أ.د السعيد خضراوي	مشرفا ومقررا	جامعة الحاج لخضر– باتنة
د. ليلى بوطمين	عضوا مناقشا	جامعة الحاج لخضر–باتنة

السنة الجامعية 2014–2015 م / 1435–1436 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

" تُظْهِرنا الترجمة على حقيقة كبرى هي أن اللغة ذاتها تنطوي على تأويل شامل للعالم. وعلى المترجم أن يكون حساساً لهذا التأويل الشامل حتى وهو يترجم التعبير الفرد؛ وليس كالترجمة شيءٌ يخبرنا كيف تقوم الكلمات فعلاً بتشكيل نظرتنا للعالم، بل في تشكيل إدراكنا ذاته. إنما اللغة مستودع للخبرة الثقافية؛ ونحن نوجد في هذا الوسيط وخلاله... نحن نعيش في اللغة ونرى بعينها! "

عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخَل إلى الهرمنيُوطيقا
(نظريَّة التأويْل منْ أفلاطون إلى جَادامارْ)، ص55.

إِهـــــداء

إلـــى... أمّـــــــــي

وإلى روح الأستاذ عبد الواحد شريفي
رحمه الله

أُهـدِي هـَذا البـَحـث

شُكْر وَعِرفَان

الحمد لله الذي شرح صدري ويسّر أمري وحلل عقدة من لساني

وأشـــــــكـــــــر:

بـــــــدءا ...

أستاذي المشرف، رئيس مشروع الماجستير، الأستاذ الدكتور "السعيد خضرواي".

الأستاذ "عمّار زرقين"، رئيس قسم الترجمة بجامعة باتنة، الذي جدّد همّتي، وساندني في محنتي.

ودومـــــــا ...

كل أساتذتي في مرحلتي التدرج وما بعد التدرج بقسم الترجمة بجامعة باتنة

أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة حمّه لخضر - الوادي

الأديب والناقد المغربي، الدكتور محمد أنقار (المغرب)

وطـــبـــعـــا...

الأساتذة أعضاء لجنة مناقشة البحث

وحـــتـــمـــا ...

صديقتي "أسـمـاء بـونـصـر"

والشاعرة "يسرى علي لكحل"

وكل من ساندني في إنجاز هذا البحث من الأهل والأصدقاء والزّملاء

مقدّمة

مـقـــدّمـــة:

لا تكمن الصعوبة في الترجمة الأدبية في ضبط وتحديد مفهومها، فمن البديهي أنّها تتمثل في ترجمة مختلف الأجناس الأدبية مثل: الشعر والرواية والقصة والمسرح والملحمة ... من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى ثقافة ثانية كأبسط تعريف يمكن تقديمه للوهلة الأولى. وعموما، فإنّ النّص الأدبي يتميز، من منظور ترُجمي، بما يأتي:

- ✓ نقل القيم الانسانية؛
- ✓ سيطرة الوظيفة التعبيرية؛
- ✓ امتداده بين الخيال والواقع؛
- ✓ أهمية الشّكل؛
- ✓ غناه بالصّور الأدبية الفنية؛
- ✓ القدرة الإيحائية؛
- ✓ تعدد المعاني وبالتالي قابلية تعدد التأويلات.

ولكن تعدد المعاني في المتخيل الأدبي يضع مترجم الأدب في حرج وحيرة كبيرين بين اختيار المعنى الذي فهمه، استنادا إلى السياق اللغوي والمعرفي والظرفي وزاده الفكري، والخوف من الابتعاد عن المعنى الذي يقصده كاتب النص الأصلي.

ومن بين تطبيقات الترجمة الأدبية التي يواجه فيها المترجم مثل هذا "المأزق"، ترجمة المتخيل الروائي، حيث تُعتبر الرواية «جنسا أدبيا نثريا يصور حياة عدد غير محدد من الشخصيات، تتفاعل جميعها ضمن عالم متخيل وممكن الحدوث، ولا توجد حدود للزمن فيها ولا قيود حول الموضوعات التي تعالجها»[1].

[1] جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق: النص الروائي، نموذجا، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2005، ص. 55.

وقد ساهمت فترة "العشرية السّوداء" التي مرت بها الجزائر في ميلاد "رواية الأزمة" التي كانت بمثابة المرآة العاكسة لواقع المجتمع الجزائري آنذاك، بكل التطورات والانقلابات والتحولات التي عرفها. ولذلك، تميّز مُتَخَيَّلُهَا باختلاف مواضيعه، والخروج عن قاعدة المتخيّل المتماثل، الذي لم يكن يغادر مواضيع الثورة التحريرية ببطولاتها وأحداثها وأمجادها. كما اتسم – على غرار المتخيل في الرواية الحديثة – بقدرته الإيحائية الكبيرة وكثرة المعاني الضمنية المستترة بين السطور، وغناه بالصور الفنية وتداخله مع الأجناس الأدبية الأخرى لاسيما الشعر، مما يتطلب من القارئ – بصفة عامة – و المترجم – بصفة خاصة – بذل جهد فكري لتأويل هذا المتخيل الذي أصبح مقترنا بأشياء عجيبة.

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين يندرجون ضمن هذا السياق "أحلام مستغانمي"، مؤلّفة رواية "ذاكرة الجسد" التي اخترناها وترجَمَتها إلى اللغة الفرنسية من قِبل الروائي "محمد مقدّم" بـ "Mémoires de la chair" مدوّنة لبحثنا المعنون بـ: "تجليات التأويل في ترجمة المتخيل الروائي".

تُشكل هذه الرواية إحدى أجزاء ثلاثية "ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سرير". ونظرا لشعريتها الطافحة، فإنها قد تلقي بالمترجم – بوصفه قارئا نموذجيا – في متاهة يصعب فيها تصنيف ما يقرأه على أنه متخيل روائي ينزاح نحو الشعر أو شعر ينزاح نحو الرواية.

غير أن الروائية تفترض ردود أفعال القرّاء على روايتها وتعترض عليها من خلال قول "خالد بن طوبال" (بطل الرواية):

«سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إن هذا الكتاب ليس رواية، وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب، أؤكد لهم مسبقا جهلي واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن

أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب»[1].

وبناء عل ما تقدم، فقد اخترنا رواية "ذاكرة الجسد" نظرا لأنها تجسد التحول النوعي الذي عرفه المتخيّل في الرواية الجزائرية بانتقاله من التماثل إلى الاختلاف. كما أنها كانت ولا زالت محط اهتمام الملايين عبر العالم قراءة وترجمة وتحليلا ونقدا، وحازت عدة جوائز منها: جائزة نجيب محفوظ التي قدمتها لها الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 1998. وقد اعتمِدت في المناهج الدراسية لجامعات عالمية وعربية (جامعة السوربون بباريس، وجامعة ليون وجامعة مريلاند بواشنطن والجامعة الأمريكية ببيروت والقاهرة وجامعة عمّان وجامعة الجزائر وجامعة القديس يوسف ببيروت)، كما كانت موضوعا للعديد من أطروحات الدكتوراه ومذكرات الماجستير.

وبما أن أغلب مترجمي الرواية يلجؤون إلى الترجمة التأويلية دوت التصريح بذلك في مقدمات أو هوامش ترجماتهم، فإننا نهدف من خلال هذا البحث إلى إقامة الحجة على ذلك بتقفي آثار التأويل والكشف عنه في متخيل رواية "ذاكرة الجسد"، الثري بالصور الفنية والإيحاءات مما يدخل القارئ في عملية تأويلية لا متناهية عند قراءته للرواية الأصلية.

ولكن المترجم المؤوِّل ليس كبقية القراء، فهو يتنقل من القراءة والفهم إلى الإفهام مرورا بالتأويل، أي أنه لا يتوقف عند حدود لغة وثقافة النص الأصلي فحسب، وإنما يتعداهما إلى لغة وثقافة أخرى، وبالتالي فإن تأويله محكوم بخصائص تلك اللغة وثقافتها وعبقريتها ورؤية قرّائها للعالم وطرق تعبيرها عن الشيء ذاته. مما قد يضاعف احتمال الابتعاد عن مقاصد المؤلف بتأويل المترجم وتأويل تأويله من قِبل قارئ الترجمة، مما يدفعنا إلى طرح الإشكالية الآتية:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الطبعة السابعة والعشرون، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2011، ص. 386

إذا كانت المناهج التأويلية تستند إلى مرجعيات معرفية مختلفة، فما هو المنهج التأويلي الأنسب لترجمة المتخيل الروائي والذي من شأنه أن يكشف مقاصد المؤلف ويقلل من احتمالات الابتعاد عنها؟

للإجابة عن هذا التساؤل، نقترح الفرضيات الآتية:

ف1: النظرية التأويلية للترجمة التي وُضِعت أسسها بالمدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس قابلة للتطبيق – **مبدئيا** – في ترجمة المتخيل الروائي.

ف2: النظرية التأويلية للترجمة قابلة للتعديل حتى تتناسب مع ترجمة المتخيل الروائي.

ف3: طبّق المترجم "محمد مقدّم" النظرية التأويلية للترجمة لترجمة متخيل رواية "ذاكرة الجسد".

ف4: نجح المترجم "محمد مقدّم" في تطبيق النظرية التأويلية للترجمة في ترجمة متخيل رواية "ذاكرة الجسد".

وفي هذا السياق، لم نعثر على أي دراسة سابقة حول قابلية تطبيق النظرية التأويلية للترجمة في ترجمة المتخيل الروائي عدا دراسة واحدة أنجزها الباحث "سو-وي يان" (Su-wei YAN)، طالب بالمدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس، بإشراف الأستاذة مريان لوديرار (Marianne LEDERER)، بعنوان:

"Les éléments nécessitant une interprétation dans la traduction des textes littéraires narratifs: application à une traduction en chinois du Père Goriot de Balzac"

«**العناصر التي تتطلب التأويل في ترجمة النصوص الأدبية السردية: تطبيق على الترجمة الصينية للأب غوريو لبلزاك**» (**ترجمتنا**).

لقد قسّمنا هذا البحث إلى فصلين، أوّلهما نظري اعتمدنا فيه على منهج الوصفي التقابلي، والآخر تطبيقي تبنينا فيه منهجا تحليليا ونقديا؛ ينقسم الفصل الأول إلى أربعة مباحث، في حين ينقسم الفصل الثاني إلى بابين اثنين.

خصصنا المبحث الأول المعنون بـ"مدخل إل التأويل والتأويلية" للحديث عن مفهوم التأويل لغة واصطلاحا، وركزنا فيه على بعض المطارحات النظرية حول التأويلية الأدبية من جهة، والتأويلية الترجمية من جهة أخرى، استنادا إلى آراء المنظّر "أنطوان بيرمان" (Antoine BERMAN) في سياق حديثه عن المشروع الترجمي؛ والمنظّر "جورج ستينر" (Georges STEINER) الذي تطرّق إلى الحركة التأويلية في الفصل الخامس من كتابه " *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*".

وخصصنا المبحث الثاني المعنون بـ"الخيال الأدبي والمتخيل الروائي" لمفهوم الخيال بين الفلسفة والأدب؛ فانطلقنا من المفهوم الفلسفي للخيال لدى أشهر الفلاسفة اليونانيين والمسلمين، ثم انتقلنا إلى نظرية الخيال في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، وصولا إلى مفهومه في النقد الأدبي الحديث لدى الكلاسيكيين والرومانسيين، لنلج بعد ذلك باب المتخيل الروائي تعريفا ومقاربات.

أما المبحث الثالث المعنون بـ"التجليات الفنية للمتخيل الروائي (الصورة الفنية)" فقد خصصناه للإحاطة بالصورة الفنية؛ فتطرقنا إلى مفهومها في اصطلاح البلاغيين والنقاد القدامى مثل: الجاحظ وقدامة بن جعفر وأبو الحسن الرماني وأبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني. بالإضافة إلى المذاهب الأدبية الحديثة لدى الغرب وبعض النقاد العرب المحدثين. كما تطرقنا في آخر مطلب من هذا المبحث إلى دلالات الصورة ووظائف الصورة الفنية مثل: التحسين والتقبيح والمبالغة والوصف والمحاكاة إلخ.

في حين خصصنا المبحث الأخير من الفصل الأول المعنون بـ" قابلية تطبيق النظرية التأويلية للترجمة في ترجمة المتخيل الروائي" لطرح إشكالية قابلية تطبيق النظرية التأويلية للترجمة التي وضعت أسسَها المدرسةُ العليا للتراجمة والمترجمين بباريس انطلاقا من الملاحظات العملية للترجمة الشفوية الفورية والمتعاقبة، مما جعل الكثير من المنظرين يرون أنها غير قابلة للتطبيق في مجال الترجمة الأدبية، وذهب البعض

منهم إلى القول أنها ليست نظرية أصلا. ولكننا انطلقنا من المسلّمة المعاكسة لهذه الأخيرة، وحللنا وعرضنا مراحل هذه النظرية وأسقطناها على ترجمة المتخيل الروائي، مع بعض التعديلات التي تتلاءم وخصوصية هذا الأخير. كما لم يفتنا في هذا المبحث، أن نعرض بعض المفاهيم-المفاتيح التي تمثل لبنة أساسية في الترجمة التأويلية مثل: المعنى، والسياق، والمعارف اللغوية وغير اللغوية والزاد المعرفي والتكافؤ والتطابق إلخ.

ينقسم الفصل الثاني من هذا البحث إلى بابين؛ أولهما يحمل عنوان "تقديم الكاتبة والمترجم والمدونة"، حيث تطرقنا فيه إلى التعريف بالأديبة "أحلام مستغانمي"، وتقديم رواية "ذاكرة الجسد" وشخصياتها الرئيسة (المدورة) والثانوية(المسطحة)، كما قدمنا ملخصا للراوية وبينا أسلوب الأديبة، وقدمنا الأديب والمترجم "محمدمقدم" والترجمة "Mémoires de la chair".

أما الباب الثاني المعنون بـ " دراسة تحليلية ونقدية لرواية "ذاكرة الجسد" وترجمتها إلى اللغة الفرنسية بـ "Mémoires de la chair"، فقد بدأناه بتقديم عدد من نماذج المتخيلات الروائية وصورها الفنية، ثم انتقلنا إلى تحليل ونقد الترجمات التأويلية التي اقترحها المترجم "محمد مقدم". لنختم هذا الفصل الثاني بخلاصة تتضمن مناقشة النتائج التي توصلنا إليها.

وكما تقتضيه منهجية البحث العلمي، فقد أتبعنا آخر فصلي هذا البحث بخاتمة عامة، تلاها ملخصان أحدهما باللغة الفرنسية والآخر باللغة الانجليزية، كما ألحقنا بحثنا بمسرد لبعض المصطلحات العربية ذات الصلة بموضوع البحث مع ترجمتها إلى اللغة الفرنسية فضلا عن قائمة المصادر والمراجع وفهرس الجداول والأشكال البيانية ومكتبة البحث.

وتجدر الإشارة إلى أننا قد اعتمدنا في هذا البحث، لا سيما في الفصل الثاني منه، على منهج نقد الترجمات الذي خطه المنظر "أنطوان بيرمان" في كتابه المعنون بـ:

Pour une critique des traductions: John Donne

وتتمثل خطوات هذا المنهج في:

- ✓ قراءة الترجمة عدة مرات دون العودة إلى النص الأصلي.
- ✓ قراءة النص الأصلي دون العودة إلى الترجمة.
- ✓ الإجابة عن السؤال: من هو المترجم؟
- ✓ دراسة العلاقة الخاصة بين المترجم ونشاطه أي تصوراته حول الترجمة.
- ✓ دراسة مشروع الترجمة.
- ✓ دراسة أفق الترجمة.
- ✓ تحليل الترجمة.
- ✓ مقابلة النص الأصلي مع ترجمته.
- ✓ تقييم الترجمة.
- ✓ تلقي الترجمة.

ملاحظة: لا يكتفي منهج نقد الترجمات لـ"أنطوان بيرمان" بتحليل الجوانب السلبية فقط بل يتعداها إلى الجوانب الإيجابية في الترجمات الناجحة. وسنستغل هذا المنهج في دراستنا بالتركيز على نقد وتقييم الترجمة التأويلية انطلاقا من الوصف الظاهري إلى الغوص في البنية العميقة للمتخيل الروائي.

الفصل الأول

المبحث الأول:

مدخل إلى التّأويل والتّأويلية

تمهيد:

لا يتأتى فهم وإدراك المتخيل الروائي إلا بشدة البحث والمطالعة وتعمق أغواره من خلال فعل القراءة. ولا شك أن الغموض الذي يكتنف بعض المتخيلات الروائية وصورها الفنية واستغلاق آفاقها على مترجمي الرواية يدفعهم إلى كد الذهن وإعمال الفكر حتى يتمكنوا – بقدر ما – من اكتشاف قصد المؤلف واستخلاص جوهر متخيله وتوضيح بعض الصور الفنية التي قد تكون غامضة لقارئي الترجمة من خلال تأويلها حسب مقتضيات اللغة والثقافة المنقول إليها.

المطلب الأول: مفهوم التأويل لغة واصطلاحا

1. المفهوم اللغوي للتأويل في قاموس اللغة العربية:

من مطالعاتنا لقواميس اللغة العربية، وجدنا أنها تكاد تجمع على أنّ للتأويل معانٍ عديدة أهمها : الرجوع والمآل والعاقبة والتفسير والوضوح والتدبر. ومنها ما جاء في القاموس المحيط:

«أوّلَ الكلام تأويلا، وتأوَّله: دبّره وقدّره وفسره. والتّأويل: عبارة الرؤيا»[1].

ولما ألفينا أن كلمة التفسير غالبا ما ترافق كلمة التأويل في قواميس اللغة العربية، فقد رأينا أنه من الضروري أن نقف – ولو وقفة وجيزة – عند توضيح الفروق وحدود التجاور بينهما.

2. الفرق بين التأويل والتفسير:

يقول "الراغب الأصفهاني" (ت. 967 هـ):

«أكثر ما يُستعمل التفسير في الألفاظ والتأويل في المعاني، كتأويل الرؤيا، والتأويل يُستعمل أكثره في الكتب الإلهية، والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها. والتفسير يستعمل في مفردات الألفاظ، والتأويل يستعمل في الجمل»[2].

نتبين من هذا الرأي أن التفسير يختص بمعرفة الألفاظ ودلالاتها، في حين أن التأويل يرتبط بمعاني الجمل والعبارات، أي أنه يشمل النسق الكلي لا جزءا منه.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، 2012، ص. 963.

[2] الراغب الأصفهاني، التعريفات، طبعة محمد سعيد الراضي، 1329 هـ، ص. 402، نقلا عن : محمد بازي، التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص. 22.

كما أن التفسير هو «**الإخبار عن آحاد الجمل، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام، وقيل التفسير أفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل والتأويل الإخبار بغرض المتكلم**»[1].

يتميز التأويل – وفق هذا الفهم – عن التفسير، بكونه يهدف إلى الكشف عن قصد المتكلم ويحدد أغراضه من الكلام، بخلاف التفسير الذي يقتصر على ما هو ظاهر من الخطاب. وبذلك فإن التفسير لا يتعدى كونه مرحلة أولى للفهم تسبق التأويل أي أنه جزء لا يتجزأ ولا ينفصل عن هذا الأخير.

والجدول الآتي يبين الفرق بين التأويل والتفسير:

الجدول رقم 1 : الفرق بين التفسير والتأويل

التفسير	التأويل
هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة (الألفاظ)	الإخبار بمعنى الكلام
أفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل (لغة النص)	الإخبار بغرض المتكلم بكلام
مقصور على الاتباع والسماع	استخراج معنى الكلام، لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة
لا يحتمل الاجتهاد أو الاستنباط	متعلق بالاستنباط
بيان معنى لفظ لا يحتمل إلا معنى واحدا مع قيام الدليل القاطع	يقوم على المعرفة، الحذق، التماس الترابط، الاهتمام بالسياق العام

المصدر: حبيب مونسي، الواحد المتعدد: النص الأدبي بين الترجمة والتعريب – دراسة – د.ط.، دار الغرب، الجزائر، د.س.، ص.ص 87-89-90.

3. مفهوم التأويل في قاموس الأدب (Le Dictionnaire du Littéraire)

[1] أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، الطبعة الثانية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1983، ص. 48.

يحيلنا هذا القاموس عند بحثنا عن كلمة "Interprétation" إلى كلمة "Herméneutique":

"On peut définir l'herméneutique – du nom du dieu Hermès[1]– comme « l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens » (Michel Foucault, 1966). L'herméneutique engage un travail d'interprétation ; elle suppose que les signes et les discours ne sont pas transparents, et que derrière un sens patent reste à découvrir un sens latent, plus profond ou plus élevé, c'est-à-dire, dans notre culture de plus grande valeur"[2].

«يمكن تعريف الهرمنيوطيقا [التأويلية] – المشتقة من اسم الإله هرمس – بأنها مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق العلامات اللغوية وكشف معانيها (ميشال فوكو، 1966). وتقتضي الهرمنيوطيقا جهدا تأويليا لأنها تفترض أن العلامات اللغوية والخطابات ليست شفافة، وأن كل معنى جلي يختزن معنى آخر أعمق وأرفع منه مستترا بين ثناياه ينبغي الكشف عنه. أي أنه – في ثقافتنا – ذو قيمة أكبر».

(ترجمتنا)

[1] «الإله "هرمس" Hermès رسول آلهة الأولمب الرشيق الخطو الذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة، ثم يترجم مقاصدهم وينقلها إلى أهل الفناء من البشر». يُنظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص. 24.

[2] Alain Viala, Denis Saint-Jacques et Paul Aron, Le dictionnaire du Littéraire, 1ère édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, P. 260.

4. التأويل في اصطلاح العرب:

لقد اقترن الحديث عن التأويل بالحديث عن التراث الإنساني بشكل عام. وبحكم أن النصوص الدينية أعظم وأقدم ما ورثته البشرية منذ آدم – عليه السلام – إلى خاتم الأنبياء محمد – صلى الله عليه وسلم – فقد عُدَّ النص الديني من أعظم وأرقى منابع التراث والتاريخ معا.

ارتبطت التأويلية في بداياتها بالتوراة القديمة ثم انتقلت بعد تأويلها للنصوص الدينية إلى دراسة أهم المستويات الخطابية المتعلقة أساسا بالروايات التاريخية، ثم عنت بتأويل نصوص العهد الجديد ثم دراسة الجوانب الأنثروبولوجية* التي ترتبط بمجموع الأنشطة الإنسانية، وبعد ذلك عملت على دراسة الآثار الحضارية للممالك القديمة[1].

أما في تراث الثقافة العربية الإسلامية، فلا يخفى على أي باحث في هذا المجال ما لمصطلح التأويل من قيمة وحمولة معرفية عالية، حيث بوأته الأقلام مكانة الذروة في شتى الدروب المعرفية بالشرح والتأليف والبحث والتمحيص لتوسيع ممارسته واستكشاف حدوده من خلال النصوص سواء أكانت دينية أم أدبية.

1.4 المعنى القرآني للتأويل:

تأسس التأويل في الثقافة العربية الإسلامية بشكل "ممنهج"[2] منذ نزول القرآن الكريم. وقد ورد لفظ التأويل في القرآن الكريم في العديد من المواضع منها:

---

* «الأنثروبولوجيا هي عِلمُ الإنسان. أي الدراسة العلمية للإنسان، في الماضي والحاضر، الذي يرسم ويبني على المعرفة من العلوم الاجتماعية، وعلوم الحياة، والعلوم الإنسانية. وقد نُحتت الكلمة من كلمتين يونانيتين هما Anthropos ومعناها "الإنسان" وLogos ومعناها "عِلم". وعليه فإن المعنى اللفظي لاصطلاح الأنثروبولوجيا (Anthropologie) هو علمُ الإنسان». (بتصرف). ينظر الرابط الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org تاريخ الاطلاع: (26 جوان 2013).

[1] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص. 97.

[2] المرجع نفسه، ص. 22.

- قول الله تعالى:

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللهَ وأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الأَمْرِ مِنكم فإِنْ تَنازعتُم في شيءٍ فردُّوهُ إِلَى اللهِ والرَّسولِ إِنْ كُنتُم تُؤمِنُونَ باللهِ واليَومِ الآخِرِ ذلكَ خيرٌ وأحسنُ تأوِيلاً﴾[1].

فالتأويل هنا بمعنى الإرجاع إلى ما يحفظ عليهم الوفاق، ولا يحتمل أن يكون المراد به هنا التفسير، أو صرف الكلام عن ظاهره[2].

- قال الله تعالى في سورة الأعراف:

﴿هلْ يَنظرونَ إِلاَّ تَأويلَه يومَ يأْتي تَأْويلُه يقولُ الَّذينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قدْ جاءتْ رُسُلُ ربِّنا بالحقِّ فَهَلْ لَنَا مِنْ شُفَعَاءَ فَيَشْفَعُوا لَنَا أَوْ نُرَدُّ فَنَعْمَلَ غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ، قَدْ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ وَضَلَّ عَنْهُمْ مَا كَانُوا يَفْتَرُونَ﴾[3].

ويراد بالتأويل هنا الحوادث التي تقع مطابقة لما أخبر به الكتاب[4].

- كما وردت كلمة التأويل في ثمانية مواضع من سورة يوسف – عليه السلام – وهي الآيات : 6 و21 و36 و37 و44 و45 و100 و101 والمقصود به تعبير الرؤيا أي : ما تؤول إليه من الحوادث الواقعية التي كان يمثلها ما رئي في تلك الرؤى المنامية [5].

وعلى العموم، تعني كلمة التأويل في الاستعمال القرآني : المآل أو المرجع أو المصير ولا تعني الشرح والتفسير.

---

[1] سورة النساء، الآية 59.

[2] حسب تفسير الآية في المصحف الشريف.

[3] سورة الأعراف، الآية 53.

[4] حسب تفسير الآية في المصحف الشريف.

[5] سامي عطا حسن، كلمة التأويل: دلالتها وأطوارها، مجلة دراسات، علوم الشريعة والقانون، المجلد 33، العدد 1، 2006، ص.ص 225-226.

2.4 التأويل لدى الفلاسفة العرب:

لقد نال المفهوم الاصطلاحي لكلمة التأويل اهتمام أغلب المفسرين والفقهاء والمتكلمين والفلاسفة وصولا إلى الأدباء والنقاد خاصة في القرن الثاني والثالث والرابع هجري.

التأويل لدى "ابن حزم الظاهري" (ت. 456 هـ):

يعرّف "ابن حزم الظاهري" التأويل بأنه:

« نقل اللفظ عمّا اقتضاه ظاهره، وعما وضع له في اللغة إلى معنى آخر، فإن كان نقله قد صح ببرهان وكان ناقله واجب الطاعة فهو حق، وإن كان ناقله بخلاف ذلك أطرح ولم يلتفت إليه وحكم لذلك أنه باطل»[1].

نتبين من هذا التعريف أن "ابن حزم الظاهري" قد وضع شروطا لقبول التأويل – في السياق الديني– للتصدي لبعض الفرق العقائدية التي تؤول القرآن حسب ما يخدم أفكارها وأهواءها.

التأويل لدى "ابن رشد" (ت 1198 م):

يرى "ابن رشد" أن التأويل هو:

«إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز، ومن تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقة أو مقارنة، أو غير

[1] ابن حزم الأندلسي، الأحكام في أصول الأحكام، الجزء الأول، د.د، القاهرة، 1345 هـ، ص. 42.

ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي»[1].

ومعنى هذا القول أن التأويل يخرج اللفظ من دلالته الحقيقية إلى الدلالة المجازية مع ضرورة مراعاة العلم بالوضع اللساني العربي.

وإذا كان هذا المصطلح قد اكتسب ثراء على مستوى العلوم الإسلامية، إلا أن مجال البحث يحتم علينا التعامل مع هذا المصطلح بشيء من الخصوصية التي تفرض انتهاج مقاربة معرفية تعمل على إبراز صورة المصطلح في التراث العربي في مجال الأدب والنقد.

ارتبط مصطلح التأويل في التراث الأدبي العربي بـ (فعل القراءة / التلقي) للنص بغرض فهمه ومعرفة مضمونه. فكان الاعتقاد السائد في البداية هو وجود مضامين ثابتة وحقائق نهائية بخصوص المعاني المطروحة في النص، وسار فعل القراءة محتفظا بهذا المفهوم لفترة طويلة من الزمن، حتى ظهرت المدارس النقدية الحديثة ووضعت مفهوما جديدا للقراءة ربطته بفعل التأويل في محاولة منها لإعادة النظر في علاقة القارئ بالنص الأدبي، وتحدي عناصر المعادلة التفاعلية التي تجمعهما معا، والتغلب على الفكرة القديمة التي ظلت فترة طويلة تسيطر على فعل القراءة[2]. وفي هذا السياق يرى الدكتور "لطفي فكري محمد الجودي" أنه:

«عندما نتوقف بشيء من التركيز عند تناول موضوع التأويل وتلقي النص في التراث النقدي والبلاغي العربي، نجد أن القراءة بالمفهوم القديم لم تكن تفرق بين النصوص في طريقة

---

[1] أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد، فصل المقال بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عمارة، د.ط.، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972، ص. 43.

[2] لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا: قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" نموذجا، الطبعة الأولى، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2011، ص. 18.

قراءتها، فكل النصوص تقرأ بطريقة واحدة، والغرض من فعل القراءة أيضا واحد، وهو الحصول على المضمون الكامل في هذا النص أو ذاك»[1].

ولكن هذا لا يعني انتفاء الممارسات التأويلية تماما خارج سياق النص الديني في العصر الإسلامي، بل كانت موجودة ولو أنها قليلة وكانت تسعى لتجنب القراءات السطحية التي لا تمكّن من تحصيل المعنى الذي يقصده المتكلم[2].

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ومثال ذلك موقف سيدنا عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – مع حذيفة بن اليمان – رضي الله عنه– ؛ دخل عمر بن الخطاب – رضي الله عنه يوما على حذيفة ابن السمان – رضي الله عنه – فسأله كيف أصبحتَ يا حذيفة ؟ قال : «أصبحتُ أحبّ الفتنة، وأكره الحق، وأصلي من غير وضوء، ولي في الأرض ما ليس لله في السماء». فتعجب عمر ابن الخطاب – رضي الله عنه– من هذه الإجابة وذهب إلى علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – وقص عليه هذا الحوار، فقال له علي – رضي الله عنه – إن حذيفة صادق فيما حدثك به، قال: وكيف ذلك يا علي ؟ قال : يقول لك : إنه يحب الفتنة، يعني يحب المال والمال فتنة، أما قرأت قوله تعالى : ﴿**إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ**﴾. ويكره الحق أي الموت، والموت حق، ويصلي من غير وضوء، أي يصلي على رسول الله، وهل الصلاة على رسول الله تحتاج إلى وضوء ؟ وله في الأرض ما ليس لله في السماء، أي له في الأرض زوجة وولد وليس لله زوجة ولا ولد. يُنظر المرجع نفسه، ص. 19.

المطلب الثاني: التأويل في الفكر الحديث

يقوم جوهر عملية التأويل في الفكر الحديث على الكشف عما يكمن وراء الأشياء الظاهرة من دلالات ومعانٍ، ومحاولة كشف الغموض البادي في ظاهر النصوص بتعمق بنيتها الداخلية والوصفية ومعرفة وظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن الحقائق المضمرة في النصوص. وهو في ذلك يتراوح بين جدلية قصد المؤلف وقصد النص وقصد القارئ، مع تفاوت ملحوظ في تغليب إحدى هذه المقاصد على حساب الأخريين حسب المدارس التي قاربت التأويل واشتغلت بالتأويلية بداية من إسهامات المدرسة الألمانية.

1. النظرة التأويلية لـ "فيلهلم دلتاي" (Wilhlem Dilthey) و"مارتن هيدجر" (Martin Heidegger)

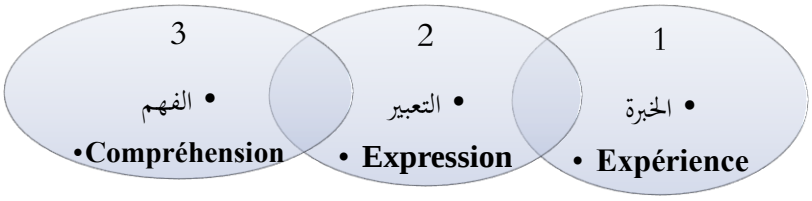
تميزت النظرة التأويلية لـ "فيلهم دلتاي" حسب الدكتور "لطفي فكري محمد الجودي" بـ:

> **«انجذابها نحو النوايا والتقمص العاطفي والذاكرة وخبرة القراءة، منطلقة من مقولة أن فهم (التعبيرات الثقافية/ النصوص) التي تجود بها قرائح الكائنات البشرية يكون بالتقمص العاطفي لهذه (التعبيرات / النصوص) (...) فمجمل نظرية فيلهلم دلتاي هي أن (الهرمنيوطيقا) لا تعني عملية الفهم لشيء معطى ومحدد سلفا، وله وجود خارجي محايد عن التلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص. إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة»[1].**

[1] المرجع نفسه، ص.ص 22-23.

وعليه، يمكننا تلخيص الصيغة التأويلية حسب "فيلهلم دلتاي" في الشكل الآتي:

الشكل رقم 1 : الصيغة التأويلية حسب "فيلهلم دلتاي"



المصدر: من إعداد الطالبة اعتمادا على المعطيات السابقة.

وبعده، ارتبطت التأويلية بالظاهراتية بفضل إسهامات "مارتن هيدجر"[*]، حيث صارت تحمل توجهات متعلقة أساسا بالجانب الوجودي، مع ارتباطها بشكل مباشر بالموضوع الذي يقتضي التأويل[1]. و«**الفهم عنده هو قدرة إدراك الذات للوجود في سياق حياة الشخص، ووجوده في العالم** (...) **والتأويل هو عبارة**

[*] «تطرق هيدجر إلى مصطلح الهرمنيوطيقا لأول مرة عام 1923 من خلال محاضرة ألقاها بعنوان "هرمنيوطيقا الوقائع" (L'herméneutique de la facticité) في الفترة التي بدأ يكتب فيها أولى صفحات "الوجود والزمن". وتعود اهتمامات هيدجر بالهرمنيوطيقا في البدايات الأولى إلى مصدرين أساسين:

الأول : اهتمامه بالدراسات الدينية المقدسة والمتمثلة في آراء رودولف بوتلمان (Rodolf Butlman) التي تعالج مشكل الكتابة المقدسة (L'écriture sainte) والفكر اللاهوتي التأملي، وهي علاقة شبيهة بالتي نجدها في قلب أنطولوجيا اللغة (L'ontologie de la langue) بين "الكائن واللغة". غير أن هذه الأخيرة بقيت كامنة ولم تظهر إلا بعد مرور مدة معينة كما يؤكد ذلك هيدجر.

الثاني : وهو "ولهلم دلتاي" الذي ألهم هيدجر في فلسفته الهرمنيوطيقية من خلال نظريته : نوعية وخصوصية العلوم التاريخية (Spécificités des sciences historiques).

هذا المصدر الثاني يلتقي بالمصدر الأول، لأن دلتاي نفسه تعرض لمشكل الهرمنيوطيقا عندما درس "علم اللاهوت" وخاصة ما يسمى "بالتقاليد الرومانسية للهرمنيوطيقا" التي تعرّف عليها من خلال أعمال "فريدريك شلايرماخر"». يُنظر: مليكة دحامنية، فصول في القراءة والتأويل من خلال نماذج غربية معاصرة، أطروحة= =مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، غير منشورة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، السنة الجامعية 2011/2010، ص. 62.

[1] فتحي بوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص. 97.

عن إضفاء الصراحة على الفهم، لأن الفهم متقد على التأويل فيكون التأويل مبنيا على أصل الفهم»[1].

2. التأويلية الأدبية:

كانت بدايات الإسهامات الأدبية المرتبطة بالتأويلية مع "هانس جورج جادامر" (Hans Georg Gadamer) حيث تطرق إلى آفاق التلقي، في حين عمل "إيريك إيرش" (Eric.d.Hirsch) على تطوير نظرياته في مجال التأويلية الأدبية[2]. فقد تحدث "جورج هانس جادامر" عن أهمية الأفق في عملية التلقي، أو استقبال النص أو إنتاج المعنى، «**وبحكم أنّ الأفق يتميز بالتغير والاستمرارية يعني ذلك ألا وجود لقراءة صحيحة أو نهائية. من هذا المنطلق فإن دور السياق هو تحديد خصوصية معينة لخلفية القارئ»**[3].

وهو ما يؤكده الدكتور "عبد العزيز حمودة" بقوله:

> «**التاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة، وفي نفس الوقت فإن معنى النص، وهو لا نهائي، مفتوح يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات Timeless لأن تفسير النص وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارئ للنص»**[4].

إذا فمعنى النص يتعلق بأفق المتلقي الذي تتحدد درجته حسب ثقافته واطلاعه، ونحن في جميع الأحوال لا نقصد سوى المتلقي النموذجي

---

[1] فكري محمد الجودي، مرجع سبق ذِكره ، ص. 32.

[2] فتحي يوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص. 98.

[3] فكري محمد الجودي، مرجع سبق ذِكره، ص. 36.

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، د.ط.، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص. 325.

الـذي يسـبر أغـوار الـنص، ويزيـل الحجـاب عـن خبايـاه وأسـراره، ولـيس المتلقـي العادي الذي يعبر النص كسحابة صيف تمر دون أن تمطر.

"بول ريكور" (Paul Ricoeur): نحو مفهوم جديد للتأويل

بغـض النظـر عـن مجمـل الآراء المتعلقـة بـالمنهج التـأويلي، ذي الجـذور الفلسـفية، فـإن الإسـهامات الموضـوعية لهـذا المـنهج في مجـال الأدب كانـت مـع مطلـع السـتينات لاسـيما مـع إسـهامات "بـول ريكـور"[1] الـذي حـاول التوفيـق بـين مجمـل المواجهـات الـتي تعـرض لهـا المـنهج خـلال الفـترة السـابقة، وتحديـد المكـان المنـوط بهـذا المـنهج ضـمن المقاربات والدراسات الأدبية المعاصرة[2].

يحتـل التأويـل عنـد "بـول ريكـور" مركـزا وسـطا بـين "تفسـير" و"فهـم" الرمـز اللـذين تربطهمـا علاقـة طرديـة، فكلمـا زاد التفسـير زاد الفهـم[3]. والتأويـل عنـده حاصـل هـذين النشاطين معا، ويعرِّفه "بول ريكور" بقوله :

«التأويل هو عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي.

---

[1] «وُلِـد بـول ريكـور في فـالينس (Valence) بفرنسـا عـام 1913، وهـو أسـتاذ مسـاعد بمركـز البحـث في الفلسـفة والآداب ودارس لتـاريخ الفلسـفة وعضـو في هيئـة "الـروح" (Esprit)، مجلـة اليسـار الكـاثوليكي. درس علـم اللاهـوت في جامعـة شـيكاغو وجامعـة بـاريس. تحصـل علـى الـدكتوراه في الفلسـفة عـام 1950، وقـد جعـل مـن هوسـرل أسـاس فكـره الخـاص منـذ أن قـام بترجمـة الجـزء الأول مـن كتابـه "أفكـار" إلى اللغـة الفرنسـية. وقـد شـغل لعـدة سـنين منصـب عميـد كليـة الآداب والعلـوم الاجتماعيـة في جامعـة بـاريس (نـانتير). ترجمـت أعمالـه إلى كافـة اللغـات الحيـة ومـنح العديـد مـن الشـهادات الفخريـة. لـه إصـدارات عديـدة أهمهـا : الاسـتعارة الحيـة، فرويـد والفلسـفة – مقـال في التأويـل –، صـراع التـأويلات (1969)، الوجـود والزمـان والسـرد، محاضـرات في الإيـديولوجيا واليوتوبيـا. تـوفي عـام (2005)». يُنظـر: ملكيـة دحامنيـة، فصـول في القـراءة والتأويـل مـن خـلال نمـاذج غربيـة معاصـرة، أطروحـة مقدمـة لنيـل درجـة الـدكتوراه في الأدب العـربي، غـير منشـورة، جامعـة الجزائـر 2، الجزائر، 2011، ص. 93.

[2] فتحي بوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص. 98.

[3] بـول ريكـور، صـراع التـأويلات: دراسـات هيرمينوطيقيـة، ترجمـة: منـذر عياشـي، مراجعـة: جـورج زينـاتي، الطبعـة الأولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2005، ص. 15.

وإني إذ أقول هذا فإني أحتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة. وهكذا يصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين. إذ ثمة تأويل، هنا حيث يوجد معنى متعدد. ذلك لأن تعددية المعنى تصبح بادية في التأويل»[1].

والمقصود بالرمز في هذه الحالة – حسب "بول ريكور" – :

«العبارات ذات المعنى المزدوج التي زرعتها الثقافات التقليدية فوق تسمية "عناصر" الكون (النار، الماء، الريح، الأرض، إلخ.)،وتسمية "أبعاده" (ارتفاع، عمق، إلخ.)، و"مظاهره" (ضوء، ظلمة، إلخ.). فهذه العبارات المزدوجة المعنى تتنضد وتتخلل هي نفسها الرموزَ الأكثر كونية، وتلك الخاصة بثقافة واحدة، وتلك التي هي من إبداع مفكر خاص، بل والمتعلقة بعمل متفرد. وفي هذه الحالة الأخيرة، يختلط الرمز بالاستعارة الحية[*2].

[1] المرجع نفسه، ص. 44.

[*] ورد النص الأصلي كما يأتي:

"Les expressions à double sens que les cultures traditionnelles ont greffées sur la nomination des « éléments » du cosmos (feu, eau, vent, terre, etc.), de ses « dimensions » (hauteur et profondeur, etc.), de ses « aspects » (lumière et= =ténèbres, etc.). Ces expressions à double sens s'étagent elles-mêmes entre les symboles les plus universels, ceux qui ne sont propres qu'à une culture, ceux enfin qui sont la création d'un penseur particulier, voire d'une œuvre singulière. Dans ce dernier cas, le symbole se confond avec la métaphore vive". Cf. : Paul Ricœur, Du texte à l'action : essais d'herméneutique II, Editions du Seuil, Paris, France, Novembre 1986, P. 29-30.

[2] بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، 2001، ص. 23.

لقد كان تأويل الاستعارة الحية – باعتبارها جوهر المتخيل الأدبي – محور اهتمامات "بول ريكور" التأويلية ودعا إلى تدمير معناها الحرفي حتى يتسنى الظهور لمعنى جديد من تحت أنقاض المعنى الظاهر[1].

وخلاصة القول أن "بول ريكور" قد أفاد مما توصل إليه "مارتن هيدجر" في مشروعه الظاهراتي وسعى إلى تأسيس مفهوم سيميائي[2] جديد للتأويل من خلال:

- نقد المشروع البنيوي الذي يفرض انغلاق النص على ذاته.
- تثمين الرؤية التأويلية للنص التي تنظر إلى النص بوصفه أفقا تأويليا مفتوحا، قوامه التوجه نحو الخارج وربط النص بالعالم المحيط به بواسطة اللغة[3].
- النظر إلى النص على أنه يختزن طاقة دلالية جبارة لا يمكن تحديدها إلا من خلال انتقاء سياقات معينة تتحدد وفق ما تشتهيه فرضية التأويل التي يتبناها القارئ[4].

"أمبرتو إيكو" (Umberto Eco): تكافؤ القصد

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع، ، القاهرة، مصر، 2007، ص. 458.

[2] «السيميائية (Sémiologie) معناها – اصطلاحا – علم الإشارات أو علم الدلالات وذلك انطلاقا من الخلفية الابستمولوجية الدالة حسب تعبير غريماس على أن كل شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات. فالمعاني (والمعاني محصلة للإشارات المجتمعة) لصيقة بكل شيء ... وهي عالقة بكل الموجودات حيها وجامدها، عاقلها وغير عاقلها، وما علينا نحن المتلقين سوى إبداء النية في التلقي لكي يشرع العقل في عملية معقدة مفادها تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا». يُنظر: فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الأوطان، سيدي موسى، الجزائر، 2009، ص. 6.

[3] يُنظر الفصل الرابع من: سعيد بنكراد، سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات، الطبعة الأولى، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2012، ص. 193.

[4] المرجع نفسه، ص. 328.

يراعي أمبرتو إيكو – في عملية التأويل – نوعا من التكافؤ بين قصد[1]المؤلف ومعطيات النص ودور القارئ وهو يرى أن قصد الكاتب الفعلي للنص لا يساوي شيئا أمام قصد القارئ وقصد النص. وهو يرى أن:

«هناك حالة يستحب فيها استحضار قصدية المؤلف. إنها تلك التي يكون فيها المؤلف ما يزال على قيد الحياة، حيث يقوم النقاد بتأويل نصه. في هذه الحالة سيكون مفيدا جدا مساءلة المؤلف إلى أي مدى كان واعيا، باعتباره مؤلفا محسوسا، بمجمل التأويلات التي تعطى لنصه، وذلك من أجل تبيين الاختلافات بين قصدية المؤلف وقصدية النص»[2].

وفي سياق الحديث عن مقاصد النص والمؤلف والقارئ، يؤكد "رتشارد رورتي" (Richard Rorty) أن هناك نموذجان من النصانية (Textualisme):

"Le premier regroupent ceux qui négligent l'intention de l'auteur et traitent le texte comme s'il contenait un principe privilégié de cohérence interne, cause suffisante des effets qu'il provoque chez son présumé lecteur idéal. Le second rassemble ces critiques qui considèrent tout « reading » comme un « misreading » et qui ne s'adressent ni à l'auteur ni au texte pour s'interroger sur leurs intentions, mais « frappe le texte afin de l'adapter à leurs propos »"[3].

«تضم المجموعة الأولى أولئك الذين يهملون قصد المؤلف ويعاملون النص كما لو كان يتضمن مبدأ امتيازيًا للانسجام الداخلي باعتباره سببا

[1] «قصد ترجمة للكلمة الفرنسية Intention التي تعني الغايات الدلالية في النص وعند المؤلف والقارئ على حد سواء. وقد ترجمناها بقصد لنميز بينها وبين القصدية Intentionnalité التي هي مفهوم فينومينولوجي يعني أن الوعي هو كذلك في حدود كونه وعيا لشيء آخر». يُنظر المرجع نفسه، ص. 327.

[2] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2000، ص. 92.

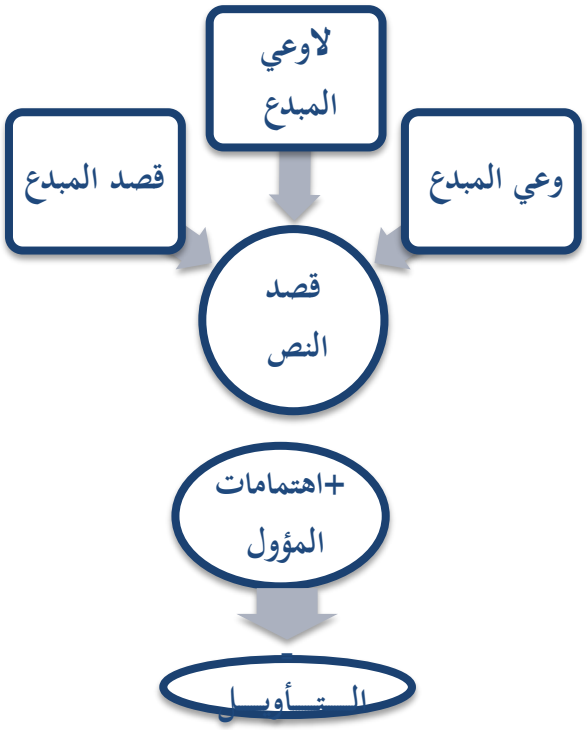
[3] Richard Rorty cité par Umberto Eco in : Les limites de l'interprétation, Traduit de l'italien par : Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, Paris, France, 1994, P. 37.

كافيا للتأثيرات التي يحدثها في قارئه النموذجي المفترض. أما المجموعة الثانية فتجمع هؤلاء النقاد الذين يعتبرون كل "قراءة" "قراءة سيئة" لا تتعلق لا بالمؤلف ولا بالنص للتساؤل حول قصديهما ولكنها "تطرق النص حتى تكيفه مع مقاصدهم الخاصة"».

(ترجمتنا)

إذن، نحن بصدد موقفين مختلفين: فريق يرى أن في النّص سرّا يجب الوصول إليه، وآخر يبحث عن سر المعنى خارج النص، ولكن باستعمال النص نفسه بغية الوصول إلى معنى أو حقيقة ما، بوضع التكهنات والتخمينات الناتجة عن فعل القراءة العميقة والمتأملة التي ترتكز – بالدرجة الأولى – على ثقافة القارئ وزاده اللغوي وغير اللغوي.

الشكل رقم 2: العملية التأويلية عند "أمبرتو إيكو"



المصدر: من إعداد الطالبة اعتمادا على المعطيات السابقة.

واستنادا إلى هذا المخطط، يمكننا تلخيص العملية التأويلية لدى "أمبرتو إيكو" كما يأتي:

- يتجاذب النصَّ وعيُ صاحبه ولا وعيه في الوقت نفسه.
- يجري التأويل في الحقيقة على لا وعي المؤلف / المبدع لا على وعيه.
- يكون في لا وعي المبدع الحقائق النسبية، وانعدام اليقين والإطلاق.
- يتجاذب التأويل الأثر النفسي واهتمامات المؤول.
- يخضع التأويل لنظام المؤوِّل وانتمائه الفكري[1].

"جاك دريدا" (Jacques Derida): المفهوم التفكيكي للتأويل

لقد بدأت مرحلة "ما بعد البنيوية" أو ما يسمى "التفكيكية" على يد "جاك دريدا" و"فيليب سولير" (Philippe Sollers) و"جوليا كرستيفا" (Julia Kristeva) الذين عنوا بالبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية بغية كشف المعنى، كما يوضحه الدكتور أحمد مداس:

«تتبنى التفكيكية إلى جانب فكرة الكتابة، فكرة الانتشار[2] التي ركز عليها جاك دريدا في فكر أفلاطون خاصة فيما يتعلق بالكتابة من منظور

[1] أحمد مداس، مفهوم التأويل عند المحدثين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الرابع، جانفي 2009، د.ص. يُنظر الرابط الإلكتروني:
univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/.../medasse.pdf. تاريخ الاطلاع: (14 جانفي 2014).

[2] «الانتشار أو التشتيت وأصله الانجليزي "Dissemination" كانت ترجمته هو الآخر موضوع اختلاف بين النقاد العرب، فبينما اختار الرويلي والبازعي ترجمته "الانتشار والتشتيت" اختار المسيري ترجمته "تناثر المعنى"، والكلمة يستخدمها جاك دريدا في مقام كلمة دلالة وهي من فعل "Disseminate" بمعنى يبث أو ينثر الحبوب، وللكلمة معان أهما: أن معنى النص منتشر فيه ومبعثر فيه كبذور تنثر في كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمساك به. ومن معانيه أيضا: تشتيت المعنى – لعب حر لا متناه لأكبر عدد من الدوال، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أي أنها تحدث أثر الدلالة وحسب. ويأخذ مصطلح تناثر

المحاكاة. ويعني المصطلح توسع آفاق المعنى وامتداداتها بشكل يصعب ضبطه والتحكم فيه وهذا تبعا لتعدد قراءات النص بصفته دالا وتعدد المدلولات حوله، حيث تكون القراءة في هذه الحال حركة مستمرة تؤكد الرؤية المتحولة وعدم الاستقرار والثبات على مفهوم واحد»[1].

من الواضح أن النص – حسب التفكيكية – يحتمل كل تأويل على عكس التصور السابق الذي يرى أن التأويل هو الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، وعليه يصبح التأويل تفاعلا مع عالم النص لإنتاج عدد لا متناه من النصوص الأخرى.

3. التأويلية الترجمية (Herméneutique du traduire)

كان التأويل في الاستخدام اليوناني القديم يتضمن ثلاث دلالات – كما أشرنا إليه أعلاه – أولاها التأويل بوصفه تِلاوة، وثانيها بوصفه تفسيرا، أما آخرها فبوصفه ترجمة. فإذا كان النص من لغة القارئ نفسها، فقد يقل الفارق بين عالم النص وعالم القارئ ويخفى على الملاحظة، أمّا إذا كان النص بلغة أجنبية عن القارئ فلن يخفى التعارض بينهما في المنظور وفي أفق الرؤية. وفي هذا السياق يقول الدكتور مصطفى عادل:

«لا تعدو الترجمة أن تكون شكلا من أشكال التأويل، وصورة من صور الإفهام. فالعملية التأويلية الأساسية قائمة بتمامها في عملية الترجمة. فالمرء، في عملية التأويل، يأتي بشيء أجنبي

المعنى بعدا خاصا عند جاك دريدا الذي يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة». ينظر: ممدوح الشيخ، التفكيكية: من الفلسفة إلى النقد الأدبي، على الرابط الإلكتروني www.arabworldbooks.com تاريخ الاطلاع : (14 جانفي 2014).

[1] فتحي بوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص. 89.

أو غريب غير مفهوم ويَسْلُكُهُ في وسيط لغته الخاصة، والمترجم شأنه شأن الإله هرمس، يتوسط بين عالم وآخر»[1].

إن الترجمة بهذا المعنى ليست فعلا بسيطا يقتصر على إيجاد المرادفات، بل هي عملية وسيطة بين عالمين مختلفين لا عالمين مترادفين تسعى إلى تحويل ما هو غريب وملغز وغير مألوف إلى شيء مفهوم شيء "منّا" شيء "يتحدث لغتنا"[2].

وبذلك تجعلنا الترجمة على وعي بالتعارض القائم بين عالم فهمنا الخاص وبين عالم الفهم الذي يمضي فيه العمل حيث أن لكل عالم منهما ثقافته ورؤيته الخاصة به، فـ «**في الترجمة يواجه المرء الموقف التأويلي الأساسي الخاص بتجميع معنى النص والتعامل بالوسائل النحوية والتاريخية وغيرها من أدوات فك رموز النص**»[3].

وفي هذا السياق يرى "هانس جورج غادامير" أن كلّ مترجم هو مؤوِّل وأنّه:

«يجب على المترجم أن يترجم المعنى ليُفهم في السياق الذي يحيا فيه المتكلم الآخر. وهذا لا يعني بطبيعة الحال، أنه حر في تحريف معنى ما يقوله الآخر. بالأحرى، يجب أن يصان المعنى، ولكن ما دام يجب أن يكون مفهوما ضمن عالم لغة جديدة، فيجب أن يؤسس شرعيته ضمنها بطريقة جديدة. وهكذا، كل ترجمة هي، في الوقت نفسه، تأويل. حتى أننا

[1] عادل مصطفى، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 55-54.

[2] المرجع نفسه، ص. 59.

[3] المرجع نفسه، ص. 62.

يمكـــن أن نقـــول إن الترجمـــة هـــي ذروة التأويـــل الـــذي يكونـــه المترجم للكلمات»[1].

مـــن الواضـــح أن "هـــانس جـــورج غـــادامير" يضـــع حـــدودا للتأويـــل في الترجمـــة، ويشـــترط فيـــه المحافظـــة علـــى المعـــنى الـــذي أراده مؤلـــف الـــنص الأصـــلي، ولكـــن وفـــق مقتضـــيات و"عبقريـــة" اللغـــة المنقـــول إليهـــا حـــتى يســـهل الفهـــم علـــى قـــارئي الترجمـــة بواســـطة اللغـــة، مـــع الأخـــذ بعـــين الاعتبـــار الفجـــوةَ القائمـــة بـــين روح كلمـــات اللغـــة المنقول منها وإعادة إنتاجها في اللغة المنقول إليها.

الحركة التأويلية في الترجمة (Mouvement herméneutique)

ابتكـــر "جـــروج ســـتينر" (Georges STEINER) مصـــطلح "الحركـــة التأويليـــة" حيـــث يتصـــور فعـــل الترجمـــة التـــأويلي بوصـــفه حركـــة أو فعـــلا يتطـــور خـــلال أربـــع مراحـــل: الثقة والعدوان والاندماج والتعويض.

أ. مرحلة الثقة (Confiance):

في هـــذه المرحلـــة، يخضـــع المـــترجم للـــنص الأصـــلي ويثـــق في أنـــه يرمـــي إلى معـــنى معين رغم الغرابة البادية عليه.

> *"Toute Compréhension, et a fortirio la compréhension qui se démontre avec assurance dans la traduction, toute compréhension donc débute par un élan de confiance. Confiance qui est en général, immédiate et spontanée"*[2].

[1] هـانز جـورج غـادامير، الحقيقـة والمـنهج : الخطـوط الأساسـية لتأويليـة فلسـفية، ترجمـة : حسـن نـاظم وعلـي حـاكم صـالح، مراجعـة : جـورج كتـوره، الطبعـة الأولى، دار أويـا للطباعـة والنشـر والتوزيـع والتنميـة الثقافيـة، طـرابلس، ليبيـا، 2007، ص. 506.

[2] Georges Steiner, Après Babel : une poétique du dire et de la traduction, Traduit par : Lucienne Lotringer, Pierre-Emmanuel Dauzat, Albin Michel, Paris, France, 1998, P.403.

«كل فهم وبالأحرى الفهم الذي يتضح بثقة في الترجمة، وبالتالي فإن كل فهم يبدأ بزخم من الثقة. ثقة فورية وتلقائية عموما».

(ترجمتنا)

إن القارئ الذي يتوقف في هذه المرحلة لا يمكنه الترجمة لأنه يرى النص الأصلي رائعا وممتازا لدرجة لا يمكن معها ترجمته، كما أنه لا ينتج سوى ترجمات حرفية رديئة لأنه يرى أن ألفاظ النص الأصلي في تسلسلها الأصلي رائعة جدا لدرجة لا يمكن معها ترتيبها في النص المترجم[1].

ب.مرحلة العدوان (Agression)

"L'agression succède à l'élan. Le traducteur aborde une étape d'incursion et d'extraction (...) dans les cas de traduction d'une langue à une autre, cette stratégie est invasion et exploitation jusqu'à l'épuisement".[2]

«يلي العدوانُ هذا الزخم. وبالتالي ينتهج المترجم مرحلة الاجتياح والانتزاع (...) وفي حالة الترجمة من لغة إلى أخرى، تعتبَر هذه الاستراتيجية غزوا واستغلالا حتى الاستنفاد».

(ترجمتنا)

وهنا يعتمد "جورج ستينر" على نظريات "جورج فيلهلم فريدريش هيجل" "ومارتن هيدجر" في استكشاف الطبيعة العدوانية لجميع أشكال الفهم والترجمة والتأويل. فالمترجم يذهب للخارج ويغزو النص الأصلي ليس بدافع الثقة السلبية ولكن بدافع العزم الإيجابي على انتزاع شيء ما منه ؛ العزم على خطف ما تطاله يداه من المعنى والإسراع به بعيدا.

[1] Ibid., P.404.
[2] Ibid., 404-405.

ج. مرحلة الاندماج (Incorporation)

"La troisième phase est incorporation au sens fort du terme. Importation d'une signification et d'une forme, le passage au concret ne se font pas dans le vide"[1] .

«تتمثل المرحلة الثالثة في الاندماج بالمعنى القوي لهذا المصطلح. فالحصول على الدلالة والشكل، الانتقال إلى الملموس لا يتمان من فراغ».

(ترجمتنا)

يهدف الاندماج الذي لا يحدث إلا بعد فك شفرة النص الأصلي والحصول على شيء ما منه إلى إنتاج ترجمات تمثيلية (Assimilations) ؛ وهي ترجمات تلتزم بشكل كامل بمعايير اللغة المنقول إليها لدرجة أنه لا يتبقى في النص أي أثر لأصوله في اللغة المنقول منها.

د. التعويض (Compensation):

"Le parcours herméneutique est dangereusement incomplet, et dangereux parce que incomplet, tant que lui manque la quatrième étape, le retour du piston si l'on peut dire, qui complète le cycle (...) Il faut que l'acte herméneutique établisse une compensation" [2].

«إن مسار التأويل غير مكتمل بشكل خطير، وخطير لأنه غير مكتمل، ما دامت تعوزه المرحلة الرابعة، عودة المكبس إن صح القول، التي تكمل الدروة (...) ينبغي أن يُنشِأ فعل التأويل تعويضا».

(ترجمتنا)

[1] Ibid., P. 406.
[2] Ibid., 407-408.

وعليه، فإن الهدف من هذه المرحلة هو إعادة التوازن ؛ لأن المترجم بعد غزو اللغة الأصلية والاستيلاء منها على بعض ممتلكاتها، ملزم بإعادة ما أخذه مرة أخرى من خلال تحويل النص الأصلي إلى نص مترجم تتوازن فيه الأجزاء المتباعدة في سياقات اللغتين المنقول منها والمنقول إليها.

المبحث الثاني:

الخيال الأدبي والمتخيل الرّوائي

تـمـهـيـد:

إنّ أيّ حديث عن المتخيل الروائي لا يمكن أن يتم بمنأى عن الخيال باعتباره "ملكة ذهنية" ضرورية في عملية الكتابة الروائية وتشكيل الصور الفنية. وقبل ذلك، فمن البديهي أن نقول أن الخيال ضروري للإنسان ولا استغناء له عنه لإرواء النفس البشرية التواقة إلى كل ما هو جميل وشاعري، وحث العقل على التأمل والتأويل لفهم مظاهر الكون وتعابير الحياة. وأيضا، لإظهار ما يجول في خلجاتها من معانٍ لا يفصح عنها الكلام العادي المألوف ؛ فكانت الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز عموما صورا فنية مُسخَّرة لهذه الغاية البشرية. ومع أن الحقل التطبيقي الأول لنظرية "الخيال الأدبي" هو الشعر؛ حيث كانت مجمل الدراسات تتمحور حول "الخيال الشعري" و"الصورة الشعرية"، إلا أنّ هذا المصطلح لم يلبث أن انتقل إلى الرواية، وأصبحت الدراسات عن "الخيال الروائي" و"المتخيل الروائي" "والصورة الروائية" لا تقل كمّا ولا كيفا عن "الخيال الشعري"، خاصة بعد أن تلاشت الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

وأيًّا يكن المجال التطبيقي "للخيال الأدبي"، فإن المقاربة الفلسفية لمصطلح الخيال مدخل لا بد منه لولوج مفاهيمه ووظائفه في المجال الأدبي. وذلك بعرض مختلف الآراء الفلسفية اليونانية والعربية منها التي اتخذت الخيال محورا لها فأطالت في دراسته وبيان مختلف جوانبه وعلائقه وصلاته. وقد واجهنا في هذه المقاربة ترسانة من المصطلحات الاشتقاقية كالتخييل والتخيل والمخيلة بالإضافة إلى مصطلحات مرادفة لها كالوهم والتوهم وغيرهما مما سيأتي بيانه لاحقا.

المطلب الأول: مفهوم الخيال (Imagination) في التراث الفلسفي والأدبي

1. "الخيال" لغة:

"الخيال" في القاموس العربي:

وردت كلمة "خيال" في القاموس المحيط في باب اللام وفصل الخاء، وعنها يقول الفيروزابادي (ت. 817 هـ):

«خالَ الشيءَ يخالُ خَيْلاً وخَيْلَةً، ويُكسرانِ، وخالاً وخيلاناً، محرَّكةً، ومَخيلةً ومَخالةً وخَيْلولةً ظَنَّه، وتقولُ في مُسْتَقْبَلِهِ: إخالُ، بكسر الهمزةِ، وتُفتَحُ في لُغَيَّةٍ. (...) و– فيه الخير: تفرسه كتخيله. والسحابة المخيلة والمخيل والمخيلة والمختالة: التي تحسبها ماطرة. وأخيلنا وأخلنا: شمنا سحابة مخيلة. وأخيلت السماء وتخيلت وخيلت: تهيأت للمطر. والخال: سحاب لا يخلف مطره، أو لا مطر فيه، والبرق، والكبر، والثوب الناعم، وبرد يمني، وشامة في البدن، ج: خيلان، وهو أخيل ومخيل ومخيول، وهي خيلاء، والجبل الضخم، والبعير الضخم، واللواء يعقد للأمير (...)، والظن والتوهم، (...) وتخيل الشيء له: تشبّه. وأبو الأخيل: خالد بن عمرو السلفي، وإسحاق بن أخيل الحلبي: محدثان. والخيال والخيالة : ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، ج: أخيلة، وشخص الرجل، وطلعته، وخيل للناقة، وأخيل: وضع لولدها خيالا ليفزع منه الذئب، و– عن القوم: كع عنهم. والخيال: كساء أسود ينصب على عود، يخيل به للبهائم والطير، فتظنه إنسانا (...) وفلان لا تساير خيلاه، أو لا تواقف، أي لا يطاق نميمة وكذبا. و«الخيل أعلم

من فرسانها»: يضرب لمن ظننت به ظنا فتجده على ما ظننت. والخيل، بالكسر: السذاب*، والحلتيت»**[1].

يتبيّن لنا من التعريف السابق أنّ كلمة الخيال قد وردت في اللغة العربية – حسبما يشغلنا في هذا البحث- بمعنى الظن والوهم أو التوهم والتشبه. ولكن من الممكن العثور على دلالات جديدة لهذه الكلمة في بعض القواميس العربية الحديثة، ومن الممكن أن تكون قد اكتسبتها بفعل التطور اللغوي الذي عرفته هذه الكلمة توازيا مع تطور معانيها السياقية من الفلسفة إلى النقد البلاغي، أو بفعل الترجمات –وهو الأرجح– من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية. ولهذا سنقف هنا عند التعريف اللغوي لكلمة "Imagination" في القاموس الفرنسي.

"الخيال" (Imagination) في القاموس الفرنسي:

"IMAGINATION n.f. I. l'imagination 1.Faculté que possède l'esprit de se représenter des images (imagination constructrice, créatrice) ou d'évoquer les images d'objets déjà perçus. Cette histoire a frappé mon imagination. 2. Faculté de former des images d'objets qu'on n'a pas perçus ou de faire des combinaisons nouvelles d'images ou d'idées, de se représenter des situations possibles. Avoir de l'imagination. Une imagination débordante, vagabonde. Cela n'existe que dans votre imagination, dans l'imaginaire. II. Une, des imaginations littér. Ce que qqn imagine ; chose imaginaire ou imaginée. Chimère, rêve. C'est une pure imagination ! Fable, invention "[2].

«خيال ا.م I. الخيال 1. قدرة يملكها الذهن لتمثل الصور (خيال بنّاء، مبدع) أو لاستحضار صور الأشياء المحسوسة سابقا. أذهلت هذه القصة خيالي. 2. القدرة على تشكيل صور أشياءَ غير محسوسة أو القيام

* جنس من النباتات الطبية.

** صمغ يستعمل في الطب.

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، ص. 996.

[2] Le Robert illustré d'aujourd'hui, P. 727-728.

بترتيبات جديدة للصور أو للأفكار، وتَمَثُّلِ وضعيات ممكنة. التمتع بالخيال. خيال طافح، تائه. هذا غير موجود إلاّ في خيالك، في المتخَيَّل. II. خيال، أخيلة أدبية. ما يُتَخَيَّل؛ شيء متخيَّل وهم، حلم. هذا خيال محض! خرافة، إبداع».

(ترجمتنا)

يتجلى لنا من هذا التعريف وجود علاقة وطيدة بين الخيال –كمَلَكة إنسانية– والإبداع باعتبار الأول أداة إجرائية ووسيلة ضرورية لتحقق الثاني في جميع الميادين من رسم وموسيقى وأدب ... ويتم ذلك بتمثل واستحضار الصور، سواء أكانت محسوسة من قبل أو لم تكن. وحينها تُجسَّد تلك الصور فتغدو إمّا لوحة تشكيلية بريشة فنّان، أو قطعة موسيقية بأنامل ملحّن بارع، أو شعرا أو نثرا بقلم أديب فذ ...ولما كانت الفلسفة أمّ العلوم ومهدها الأول، فلابد أن تكون الفلسفة اليونانية منطلقا لهذا المبحث قبل التوقف عند الدرس البلاغي وذلك رصدا للتحولات التي عرفها المصطلح في بنيته الدلالية وخصائصه الوظيفية بفعل انتقاله من حقل معرفي لآخر عبر التاريخ[1].

2. مفهوم الخيال في الفلسفة اليونانية:

مفهوم الخيال عند "أفلاطون" (Platon) (ت 347 ق.م):

لا نجد مفهوما واضحا للخيال –كمصطلح مستقل– عند "أفلاطون"، ولكن يمكننا استنتاجه من نظرته العامة للشعر والشعراء؛ فهو يرى أنّ الشِّعر ضربان؛ أحدهما مذموم ويعنى به شعراء التراجيديا الذين يثيرون عاطفة الجماهير[2]، ووصف هذا النوع

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1433 هـ-2012 م، ص. 29.

[2] أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص.ص 48- 49.

بأنه شعر المحاكاة. في حين أنه كان معجبا بالشعر الغنائي والملحمي والتعليمي لأن هذه الأساليب البسيطة التي لا تستعمل المحاكاة أو التمثيل كفيلة بالتعبير عما يجول في ذات الشاعر من حقائق ومثل سامية[1].

وهو يرجع ازدراءه لشعر المحاكاة إلى أنه لا يجسد الحقائق الخالصة نظرا لانغماسه في بحر المحاكاة والتصوير والتمثيل[2]، لأن العالم الخيالي – الشعر- ما هو إلا محاكاة للعالم الحسي الذي يعد بدوره محاكاة لعالم المثل والصور العقلية الخالصة والأصلية الذي شيده في جمهوريته. ويبقى الشاعر - في نظره- عاجزا عن إبداع أو قول شعر ذا بال ما لم تلهمه "ربّة الشعر" ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله[3].

لكن فقدان الإحساس والعقل لا يؤدي –حسب رأيه- إلى فقدان ما ينبثق عنهما من قدرات وملكات ذهنية كالخيال – الذي يبقى مصدر الوهم وأساس الخطأ- إنما يجعل الشاعر في حالة الجنون العلوي أو القوة اللاعقلانية، وحينها يصبح الخيال-بالمعنى الأفلاطوني- نوعا من الجنون. وفي هذا السياق يقول الدكتور "يوسف الإدريسي":

> **«وعنى ذلك أنّ طريق الشعر مفارق لطريق العقل، وأنّ الشاعر ملزم، حتى يوشح كلامه بصفات الأدبية، أن يكون «لاعقلانيا» وأن يمتح من معين «الخيال» ويهتدي بنوره، لأن قيمة شعره تتحدد في خرقه قواعد العقل وعوالمه المعتادة، وتشكيله بدلها قواعد جديدة وعوالم مغايرة تخضع لمنطق الهوس والجنون،**

[1] المرجع نفسه، ص. 50.

[2] يوسف الإدريسي، مرجع سبق ذِكره، ص. 42.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، الطبعة السادسة، نهضة مصر، الجيزة، مصر، 2005، ص. 28.

ولعل هذا ما يقصده [أفلاطون] حين اعتبر «الخيال» ملكة لا عقلية تشتغل خارج مدار الحقيقة والصدق»[1].

نلاحظ أن "أفلاطون" قد عمد إلى الإنقاص من قيمة الخيال حيث جعله بعيدا عن مدار الصدق والحقيقة، بل جعله مصدرا للوهم وأساسا للخطأ، ووسيلة الشعراء لاستعباد عواطف الناس رغم جمال وسحر ما كانوا يقولونه. ولكنه لم يبق مصرا على رأيه هذا حيث اعترف للخيال بقدرته العجيبة على الاستعادة والاسترجاع في محاورته "ثيتيتوس" (Theaetetus) قائلا:

«التَّخيُّل والتَّذكُّر وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا للحس، وأنّ أعضاء الحسِّ لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحسِّ، وإنما يُدرِك ذلك العقلُ، كما يقول بوظائف الذِّكر والتَّذكُّر من حيث هو قوة بها تستعيد النفس تجاربها الماضية بدون البدن، والتخيُّل عنده يرسم في النفس أشباه الأشياء المدرَكة بالحسِّ، ويأخذ من الحسِّ موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخيُّل وظيفتين؛ استعادة صور المحسوسات، واستخدام الصُّور المحسوسة في التفكير»[2].

يؤكد "أفلاطون" هنا أن الخيال ينتسب إلى العقل وليس إلى الحس وأن وظائفه تقتصر على استعادة الصور واستخدامها في التفكير. وحتى إن كان يبدو أن عملية الاستعادة والاسترجاع خالية من أي إبداع فإنّ ما يحسب لـ "فلاطون" أنه أقر وجود علاقة سببية بين الخيال والإبداع وأخرى تفاعلية بين الإبداع والمحاكاة.

مفهوم الخيال عند "أرسطو" (Aristote) (ت 322 ق.م):

[1] يوسف الإدريسي، مرجع سبق ذِكره، ص. 46.

[2] عاطف جوده نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الجيزة، مصر، 1998، ص. 8.

قارب أرسطو الخيال في كتابه "في النفس" مقاربة سيكولوجية مخالفة لنظرية معلمه أفلاطون التي تعتمد على ثنائية المحاكاة والخيال. لقد بيّن في هذا الكتاب العلائق الموجودة بين الخيال والإحساس من جهة، وبين الخيال والفكر من جهة أخرى إذ يقول:

«أما التخيل فهو شيء متميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس وأنه بدون التخيل لا يحصل الاعتقاد»[1].

وبذلك فإن الخيال يلعب دور الوسيط بينهما – الإحساس والفكر- لإنتاج الصور التي تصاحب عملية التفكير انطلاقا من أن النفس والجسم عنصران غير قابلين للانفصال عن بعضهما البعض. وقد وصف عملية التخيل بأنها:

«الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل. ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل "فانطاسيا" Phantasia اسمه من النور "فاوس" Phaos إذ بدون النور لا يمكن أن نرى»[2].

وبذلك، فإن المعطيات البصرية – دون إهمال بقية الحواس الخمس- هي شرط الخيال وأصله، وإن كانت مشتركة بين الإنسان وبعض الحيوانات فإن الفكر يميزه عنها.

ورغم مقاربة "أرسطو" للخيال بوجه جديد، فإننا لا نجد عنده مفهوما واضحا أو محددا للخيال الشعري إذ أنه م يستخدم كلمة دالة على ملكة التخيل «فنطاسيا»، ولم يشر إليها بطريقة أو بأخرى، بحيث يوضح الدور الذي تلعبه مَلكَة التخيل في

[1] أحمد فؤاد الأهواني، كتاب النفس لأرسطوطاليس، مراجعة: جورج شحاتة قنواتي، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص. 103.

[2] المرجع نفسه، ص. 107.

الإبداع الأدبي وتلقيه[1]. ورغم هذا النقص الذي شاب نظرية الخيال في الفلسفة اليونانية، إلا أنها ستكون بمثابة المفتاح للفلاسفة المسلمين الذين اطلعوا عليها وترجموها إلى اللغة العربية مرورا باللغة السريالية، فعمدوا إلى التدقيق والتمحيص والتصحيح والإضافة.

3. مفهوم الخيال في التراث الفلسفي العربي:

كان الشعراء العرب يربطون بين قول الشعر والقوى الخفية مثل الجن والشياطين التي تعينهم على الإبداع*. وقد استمرت هذه الفكرة إلى العصر العباسي، غير أنها بدأت تتضاءل شيئا فشيئا نظرا لرقي الحياة العقلية الذي انتشر في تلك الحقبة. ومع ذلك فقد بقيت هذه الغيبيات —ولو بشكل ضئيل رمزا للإبداع الفني.

وفي لحظة احتكاك الثقافتين اليونانية والعربية، فتحت هذه الأخيرة أبوابها واسعة للتراث الفلسفي اليوناني بفعل ازدهار الترجمة التي تعد جسرا تواصليا بين الثقافات والشعوب. وقد استعمل الفلاسفة المسلمون من "الكندي" حتى "ابن رشد" ثلاث مصطلحات بارزة هي التخيل والمحاكاة والتخييل على حد قول "ألفت محمد كمال عبد العزيز":

> **«إذا كانت هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها لأن كل منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيلا من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتخييلا من زاوية المتلقي، فإنه ليس في الإمكان وضع حدود فاصلة بينها بحيث يصبح كلا منها مقتصرا على دلالة لا**

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص. 22.

* كان صاحب امرئ القيس، لافظ بن لاحظ، وصاحب عبيد بن الأبرص، هبيد بن الصلادم، وصاحب الأعشى، مسحل السكران بن جندل. يُنظر: أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، د.ط.، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 2013، ص.ص 22-23 .

يتعداها إلى غيرها، ذلك لأن هذه المصطلحات تكاد تقترب من بعضها، فتتداخل معانيها ومفاهيمها فيما بينها»[1].

ومن ثم فإن الخيال ضروري لقول الشعر والأدب بصفة عامة، ووسيلة المبدع في ذلك مخيلته بما فيها من ملكات متقاربة ومتداخلة المفاهيم. كما أنه ضروري لتلقي العمل الأدبي وتوليد أثره الفني والجمالي، وبدونه لا تكتمل حلقة الإبداع الأدبي.

اهتم بعض الفلاسفة المسلمين بنظرية الخيال بعد أن شرحوا ونقلوا وعلّقوا على مؤلفات "أفلاطون" و"أرسطو" على وجه الخصوص، ولعل أهم أثرين بارزين في هذا المجال كتب "الخطابة" و"فن الشعر" و"النفس" ؛ حيث نقل "أبو بشر متّى ابن يونس"* (ت 328 هـ) كتاب "الشعر" لـ"أرسطو" إلى اللغة العربية، ولكن النّقلة والشرّاح خلطوا في فهم كتاب "الشعر" بين مصطلحي "الخيال" و"الوهم".

لقد جعل "الكندي" (ت 252 هـ) "التخيل" مرادفا "للتوهم" مقابل الكلمة اليونانية "فنطاسيا"، إذ يقول:

«التوهم هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[2].

---

[1] ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر لدى الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، د.ط.، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 15.

* أبو بشر متى بن يونس القنائي، مترجم وفيلسوف نسطوري (النسطورية معتقد ديني مسيحي رافض لمجمع أفسس) نصراني عاش في بغداد فيزمن الخليفة الراضي بالله، تلقى علومه على أيدي عدة أساتذة من رهبان وقرأ المنطق على يد أبي إسحاق ابراهيم القويري. أجاد متى ابن يونس كلا من اللغة اليونانية والسريانية والعربية ونقل الكثير من تصاريف أ رسطو وثامسطيوس والاسكندر الأفروديسي وشرحها. وترجم لإسحاق بن حنين كتابه البرهان من السريانية إلى العربية. يُنظر الرابط الإلكتروني: https://ar.wekipdia.org

[2] أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، الجزء الأول، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1950، ص. 167.

ليس في هذا التعريف ما يدل على أنّ "الكندي" قد اعترف للخيال بأي علاقة تربطه بالعملية الإبداعية وحصره في الاستعادة والاسترجاع على غرار المذهب الأرسطي.

أما "الفارابي" (ت 339 هـ)، فقد وحّد بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، وبيّن فعل "التخييل" الذي يحصل للمتلقي، أي أنه حاول الكشف عن فهم نسبي لملكة التخيل عند الأديب، وفهم كلي لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الأدب في المتلقي،[1] رغم أنه لم يحدد معنى "التخييل" بوضوح.

ويشترك "ابن سينا" (ت 428 هـ) مع "الفارابي" في فهم المحاكاة بوصفها ضربا من التخيل. غير أنه اعتبر الخيال "حيلة صناعية" ونوعا من الفطنة والذكاء المحدود والمهارة اللغوية. وقد ربط بين التخييل وإثارة التعجب[2]. وبذلك، فإن التخييل فعل مخيِّلة المبدع المرسل الذي يمارسه على مخيِّلة المتلقي قصد تطهيره وتوجيه سلوكه، بتصوير المعاني للمخيِّلة التي تعتبر مستودع الصور الحسية ومخزنا لها، ليتكفل بها الفكر بعد ذلك إما تركيبا أو تحليلا.

أمّا "ابن رشد" (ت 595 هـ)، فقد لخّص كتاب "أرسطو" في الشعر، وأضاف إليه بعض الشروح. لكنه التزم بما تصوره الفلاسفة المسلمون في القرن الرابع خصوصا حول فهم المحاكاة بوصفها مرادفة للتخييل وقد أضاف إلى المحاكاة التشبيه، سواء ما احتفظ بأداته أو ما استغنى عنها مثل الاستعارة أو الكناية[3].

لقد ربط الفلاسفة المسلمون الخيال بالقوى النفسية وجعلوا بينها علائق متداخلة مثل: الحس المشترك، والمتخيلة، والمتوهمة، والحافظة وغيرها. وبذلك فإن الخيال

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 21.

[2] ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق: محمد سليم السالم، النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص. 15، نقلا عن المرجع نفسه، ص 65.

[3] عاطف جوده نصر مرجع سبق ذِكره، ص. 189.

–عندهم– جزء لا يتجزأ ولا يحيد عن العقل، وهو عنصر مرتبط بالواقع من حيث أنه محاكاة له ومرآة عاكسة ومؤثرة في سلوك الإنسان في نفس الوقت.

مفهوم الخيال في الفكر الصوفي:

تختلف نظرة المتصوفة للخيال عن الفلاسفة ؛ فإذا كان هؤلاء قد أنقصوا من شأنه، وربطوه بالمغالطة والإيهام – في سياق التخييل- فإنّ أولئك قد منحوه أسمى درجات القداسة عبر تاريخ الفكر العربي. واستعانوا به لخوض تجربتهم الصوفية التي تتجاوز حدود العالم المادي الأرضي لترتقي إلى عالم السماء، باحثةً عن الأسرار الإلهية الكامنة في الموت والحياة، والنفس والروح، والعقل والقلب.

فهذا "ابن عربي"* قد أعطى للخيال أهمية كبرى، حتى أنه لم ينشغل بأي مفهوم آخر قدر انشغاله بمفهوم الخيال، ويرى أنه من خيال له فلا معرفة له أصلا وأنه:

لولا الخيال لكنا اليوم في عدم ولا انقضى غرض فينا ولا وطر[1]

وقد سمّاه "البرزخ" وأحاطه بجميع معاني الوسطية؛ فهو لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول، ولا منفي ولا مثبت[2]. وهو علم البرزخ الذي يراه الناس في النوم، وعلم الصور، وفيه تظهر الصور المرئيات في الأجسام الصقيلة كالمرآة، كما أنه واسطة العقد

* هو أبو بكر محمد بن علي، من قبيلة حاتم الطائي، والمعروف باسم "ابن عربي" وبألقاب "محي الدين"، و"الشيخ الأكبر"، و"ابن أفلاطون"، ولد في مدينة مرسية في 17 رمضان سنة 560 هـ. تعلم بإشبيلية ثم ارتحل إلى المشرق وأقام بالحجاز وهو من كبار الصوفية الناشرين لفكرة وحدة الوجود، من بين مؤلفاته: الفتوحات المكية، وترجمان الأشواق الذي ألفه بمكة المكرمة أثناء إقامته في ضيافة أحد فقهائها. توفي بدمشق سنة 638هـ. يُنظر: أسين بلاثيوس، ابن عربي: حياته ومذهبه، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1965.

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، تحقيق وتقديم عثمان يحي، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، دار الفكر، لبنان ، ص 304. نقلا عن: عبد المجيد عطار، الخيال عند الصوفية: الرؤية والفن، دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، العدد 12، نوفمبر 2011، ص. 97.

[2] ابن عربي، فصوص الحكم: فص حكمة إلهية في كلمة آدمية، الحلبي، القاهرة، 1966، نقلا عن: عاطف جوده نصر، مرجع سبق ذِكره، ص. 105.

إليه تعرج الحواس وإليه تنزل المعاني[1]. وهكذا جعل "ابن عربي" الخيال برزخا بين الحس والعقل، وبين الممكن والمستحيل، إذ يقول:

«الخيال من حقيقته أن يجسّد ويصوّر ما ليس بجسد ولا صورة (...) فهو حس باطن بين المعقول والمحسوس»[2].

واعتبر ابن عربي الخيال أعظم قوة خلقها الله، وأنه لولاه لما أمر النبي أحدا بأن يعبد الله كأنه يراه[3]. وهذه القوة إحدى القوى الأربع التي منّ الله بها على الإنسان وهي قوة الخيال، وقوة الوهم، وقوة الحفظ، وقوة الذِّكر.

ويقول الدكتور "عاطف جودت نصر" معلّقا على نظرية الخيال عند "ابن عربي" للخيال أنّ:

«جانبا غير قليل من نظرية الخيال عند ابن عربي يبدو منصبغا بأفكار وتصورات ثيولوجية* تتَّسق مع مقدّمات نزعته العرفانية، والنقص الأساسي في نظريته يتمثل في إهمال التَّعرُّف على الإبداع التَّخيُّلي في مجال الفن. صحيح أن العرفانية الصوفية أعلت من الوظيفة الإبداعية التي ينطوي عليها الخيال، ولكنها في تأكيد هذه الوظيفة راغت إلى مستوى التجربة الصوفية وما ترتبط به من شهود وتجلٍّ خيالي فيما وسموه بالخلق الجديد»[4].

---

[1] يُنظر : سعاد الحكيم ،المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، الطبعة الأولى، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص. 448.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص. 449.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 49.

* تصورات متعلقة بالدين والروحانيات والآلهة.

[4] عاطف جوده نصر، مرجع سبق ذِكره، ص. 129.

انحصر اهتمام المتصوفة بالخيال في مجال تجربتهم الصوفية التي تعتمد على الحدس وتسعى إلى اكتشاف الحقائق الروحية، ولكنهم سعوا في ذلك إلى إعلاء مكانته إلى أسمى الدرجات وإخراجه من دائرة العقل التي وضعه فيها الفلاسفة، ولم يكن ينقصهم سوى أن يبينوا العلائق الموجودة بين الخيال والإبداع الفني.

4. نظرية الخيال في التراث البلاغي والنقدي عند العرب:

امتد تأثير الفلسفة اليونانية – وحتى الفارسية والهندية – إلى البلاغيين والنقاد العرب، بعد أن مرّ – طبعا – بين يدي الفلاسفة "كالكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد". وفي العصر العباسي استجاب الأدب العربي لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الإسلامية[1]. وقد شمل هذا التجديد الأدب الشعري والنثري معا؛ ويتجلى ذلك في شعر "أبي نواس" و"المتنبي" وغيرهما من شعراء ذاك العصر، بالإضافة إلى نثر "ابن المقفع" و"الجاحظ" و"بديع الزمان الهمذاني". ورغم أن النثر قد خطا خطوات هامة في هذا العصر بظهور المقامات، والنوادر، والأمثال والحِكم، إلا أن البلاغيين والنقاد بنوا نظرية الخيال حول الشعر والشعراء، باعتبار الشعر عملية فنية ابتكارية لا يقوم بها إلا من كان يتمتع بقدرة خاصة تُعمِل الخيال لصناعة الأدب. ومن البلاغيين والنقاد العرب الذين أولوا اهتماما خاصا بمبحث الخيال "عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجني".

"فعبد القاهر الجرجاني" اهتم بالخيال والتخييل من خلال دراسته لعلاقة الألفاظ بالمعاني في إطار "نظرية النظم"، وقسم المعاني إلى قسمين ؛ معانٍ عقلية وأخرى تخييلية، إذ يقول:

«القسم التخييلي، هو الذي لا يمكن أنه يقال إنه صِدقٌ، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي. وهو مفتنٌّ المذاهب، كثير

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 153.

المسالك، لا يكاد يحصَر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا»[1].

وقد اعتبر التخييل وجها من الأوجه البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية، وجعل له أنواعا عديدة فصّلها في كتابه "أسرار البلاغة". وفي النهاية، خلُص "عبد القاهر الجرجاني" إلى أنّ التخييل هو:

«ما يُثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[2].

وهنا نلاحظ أن التخييل مرتبط ارتباطا وثيقا بالإيهام والتحايل على المتلقي، وأن وسيلته في ذلك تركيب العناصر المتباينة والمتباعدة وتقريبها من بعضها وجعلها مؤتلفة باستعمال القوى النفسية والإدراكية.

أما "حازم القرطاجني"، فيعرّف التخييل بـ:

«أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[3].

نتبيّن من التعريف وجود علاقة وطيدة بين الألفاظ والمعاني لما لها من أثر في تكوين الصورة الفنية لدى المتلقي. كما يرى "حازم القرطاجني" أن التخييل لا يقع في الشعر إلا باجتماع أربعة عناصرَ متكاملة تتمثل في المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، د.ط.، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، 1991، ص. 267.

[2] المرجع نفسه، ص. 275.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص. 79.

والـوزن[1]. وقـد أشـار إلى ضـرورة تحـري المعـاني المناسـبة لكـل غـرض مـن منطلـق أن لكـل مقـام مقـال كتخييـل الأمـور السـارّة في التهـاني، والأمـور المفجعـة في المراثـي[2]. وقـد ربـط أيضـا بـين التخييـل وإثـارة التعجـب لـدى المتلقـي والـذي لا يتـأتى إلا باسـتبداع مـا يثـيره الشاعر من لطائف الكلم[3].

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المطلب الثاني: الخيال في النقد الأدبي الحديث *

سنكتفي بلمحة وجيزة حول الخيال في المذاهب الأدبية الغربية لدى الكلاسيكية والرومانتيكية باعتبارهما يمثلان طرفين متباعدين من حيث نظرتيهما للخيال، كما أن المذاهب الأدبية التي تلتهما على غرار البرناسية والرمزية والسريالية قد نهلت إما من المنابع الفكرية للمذهب الأول أو أنها تأثرت أبلغ تأثير بالمذهب الثاني ؛ فمنها من أفرط في تعظيم الخيال وتبجيله، ومنها من نأى عنه ونفل منه، ولكل في ذلك وجهة نظره التي حاول التأسيس لها والدفاع عنها.

1. الخيال عند الكلاسيكيين:

بدأت الحركة الكلاسيكية مع النهضة الأوربية وكان لها فضل كبير في التخلص من جهل القرون الوسطى بفضل النشاط الفكري والنهوض الأدبي والفني الذي عرفته. ولكن ما يعاب عليها المبالغة في روح التقليد، فاستحالت كما سنرى إلى قوالب جامدة وقيود ثقيلة ميتة[1]. فقد بالغت في تقديس القدماء، وعملت على وضع قوالب يجب أن يُصَبّ فيها الأدب وضيقت على الأدباء، وحدَّت من استعمال الخيال طيلة عقود طويلة. وكان مقياس الأديب هو مقدار قربه من "هومير" و"فرجيل" و"هوراس" وسائر كتّاب اليونان والرومان[2]. ولذلك فإن الخيال عند الكلاسيكيين متسم بطابع المحافظة لأنهم يرونه الجانب الخادع في النفس الذي يقودها إلى الخطأ والزلل[3]، في حين أن الأدب الكلاسيكي أدب تقليد واحتذاء بالآداب القديمة، ولا مكان فيه للوحي

* تبدأ العصور الحديثة بالقرن السادس عشر. أما العصور الوسطى فتنتهي بالقرن الثاني عشر. وأما ما بينهما وهي القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر فهي الفترة التي توسطت بين العصرين الأوسط والحديث والتي سارت فيها أوربا سيرا تدريجيا نحو التخلص من نظم القرون الوسطى وتقاليدها. يُنظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967.

[1] المرجع نفسه، ص. 318.

[2] المرجع نفسه، ص. 320.

[3] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، د.ط.، نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ت، ص. 11.

والإلهام، ويعتمد على القوالب واللياقة والبراعة. وكان منصبا على الحياة الواقعية، فيجسّد الحياة اليومية للناس، ولا يتطرق إلى الأمور الروحية والأجواء الخيالية. وكان أدبا مرتبطا – أساسا- بالمدينة ولا يهتم بالطبيعة والأرياف. وكان مثقلا باستعمال المحسنات البديعية والبلاغية إلى درجة أنها فقدت ما كان لها من جمال بسبب الإفراط في استعمالها، مما جعله يتميز بالتصنع والتكلف الظاهرين[1]. ولكن ما إن بلغت الكلاسيكية أوجّها حتى بدأت قواعدها تتزعزع معلنة عن بداية التقهقر والذبول والانحلال، رغم أن الناس كانوا مفتونين بها وبصورها الأنيقة زمنا طويلا.

2. الخيال عند الرومانسيين:

ما لبث المذهب الرومانتيكي أن صدّع هذه المبادئ الكلاسيكية وتمرّد عليها، معلنا الإعلاء من شأن الخيال وقيمته، ومعترفا بما ينطوي عليه من حرية لا حدود لها، وحينها بدأ هذا المذهب بتحطيم قيود الكلاسيكية وتمزيق قوالبها وشعاره في ذلك «**فليقل الأديب كما يشاء، وليـنظم الشاعر كما يجب، وليجدد ما حلا له التجديد وليبتكر ما وسعه الابتكار**»[2]. وبدأ الأدباء يعبّرون عن شوقهم إلى عالم لا متناهٍ يسمو فوق هذا العالم المادّي، ويتطلعون لاكتشاف الطبيعة والأرياف، بعد أن غيبها الأدب الكلاسيكي. ولكن سرّ عظمة الرومانتيكية أنها اجتهدت في تحليل العالم والحياة أصدق تحليل بما أضافته عليهما من حلل الخيال وألوان الصور.[3] لكن هيمنة الخيال على المذهب الرومانتيكي –وإن كان جامحا- لم يجعله بمنأى عن الحياة الواقعية باعتبارها مصدر إلهام للأدباء ومرجعا لهم.

[1] أحمد أمين، مرجع سبق ذِكره، ص. 321.

[2] المرجع نفسه، ص. 328.

[3] المرجع نفسه، ص. 329.

لقد اعتد الرومانتيكيون بالخيال وكان مصدرا لصورهم الفنية، فاتسمت بكونها شعورية تصويرية لا عقلية فكرية[1]. كما أنهم عنوا بالتنظير له فوقفوا عند ماهيته وضروبه وحدّدوا مكانته بين مصادر الصورة والعوامل المؤثرة في تشكيلها.

3. الخيال عند الأدباء والنقاد العرب: جماعة الديوان أنموذجا

في مطلع عصر النهضة الحديثة، احتك الأدباء والنقاد العرب بروافد الفكر الأوربي، سواء عن طريق البعثات الدراسية، أو بواسطة القراءات والترجمات التي تمت -حينها- إلى اللغة العربية. وسنورد – هنا- مدرسة أو جماعة الديوان* التي يمثلها "إبراهيم عبد القادر المازني" و"عباس محمود العقاد" و"عبد الرحمن شكري" مثالا عن هذا التواصل الذي أثمر بآراء شملت كل عناصر الأدب ومنها عنصر الخيال.

يرى "إبراهيم المازني" – وهو أحد روّاد جماعة الديوان- أنّ:

«الخيال ليس ملَكة يفهم بها الشاعر ما وراء الواقع فحسب، وإنما هي قوة يدرك بها التفاصيل المميزة لهذا الواقع».[2]

أي أنّ الخيال لا يعني الابتعاد عن الحقيقة والإتيان بما لا يمكن تصوّره لأن الإنسان عاجز عن تخيل ما لم ير وما لم يعرف. لذلك فقد انتقد فهم بعض الناس للخيال لأنهم فهموا أنّ كلمة خيال تعني «**مجافاة الحقيقة وتنكب التجارب**

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص. 44.

* ظهرت جماعة الديوان في أوائل القرن العشرين، وتأثرت بالرومانسية الإنجليزية في الروح، وفي نظرتها إلى الحياة، وفي موقفها من شعراء الجيل السابق عليها مباشرة. وهذه حقيقة يمكن التأكد منها بالنظر في الكتب التي بحثت في مذهب جماعة الديوان في الشعر والنقد. يُنظر: محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد: دراسة جامعية في مفهوم النقد والشعر عند شكري والعقاد والمازني، الطبعة الثانية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

[2] المرجع نفسه، ص. 255.

واقتناص شوارد الأوهام والمحالات»[1]. وهم بذلك يعزلون الخيال عن الواقع والمحسوس. وتتركز قوة الخيال عند "إبراهيم المازني" في ضم التفاصيل والجزئيات البسيطة والعادية التي يشاهدها الإنسان العادي يوميا دون أن يوليها قدرا من الاهتمام، ولكن الذهن المبدع المتوقد يجمع بينها وينتفع بمشاهدتها ليكوّن بذلك صورة من أشتات صور.

ولا تختلف هذه النظرة كثيرا عما يراه "عباس محمود العقاد" من أنّ «**الخيال ليس تلفيقا لتشبيهات بعيدة، وتصورات مفتعلة ولا أناقة كلامية تتخذ من المحسنات البديعية حلية**»[2]. إنما هو «**فهم يتعدى الواقع المشاهد، فهم لما وراء الواقع**»[3]. كما يربط "عباس محمود العقاد" بين الخيال والعاطفة ويجعلهما شرطان متلازمان لأن يكون المرء شاعرا.

ويتفق "عبد الرحمن شكري" مع "إبراهيم المازني" و"عباس محمود العقاد" في نظرته للخيال، ولكنه يتميز عنهما بالتفريق بين الخيال والوهم أو بين التخيل والوهم: فالتخيل عنده هو:

> «**هو أن يُظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويُشترط في هذا النوع أن يعبّر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار**»[4].

---

[1] فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989، ص. 17.

[2] المرجع نفسه، ص. 18.

[3] محمد مصايف، مرجع سبق ذِكره، ص. 254.

[4] عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، الاسكندرية، مصر، 1960، ص.ص 364-365، نقلا عن: محمد مصايف، المرجع نفسه، ص.ص 256-257.

نلاحظ أن "عبد الرحمن شكري" قد تكلم بدوره عن "الأشياء والحقائق" التي تقابل "الواقع" عند العقاد والمازني، وهو يرى أن الخيال الحق لا يناقض الواقع، بل يجري بحثه على الصلات والعلائق الموجودة بين مكوناته.

لقد اعتبرت جماعة الديوان الخيال «**وسيلة فعالة لإدراك الحقائق، وترى أنّ الشعر تعبير عن الحقيقة، لا تمويه لها**»[1]، على عكس ما يظنه عامة الناس من أن وظيفة الخيال هي قلب الحقائق ومجافاتها –كما قلنا سابقا- وهكذا كانت هذه بعض اتجاهات العصر الحديث في تحديد مفهوم الخيال ووظائفه –حسب القدر الذي يقتضيه هذا البحث- ونشير إلى وجود العديد من الدراسات الأخرى التي لم نتطرق إليها في هذا المجال، بعضها قد يلتقي مع ما سبق، والبعض قد يختلف عنه قليلا أو كثيرا.*

[1] محمد مصايف، مرجع سبق ذِكره، ص. 258.

* يُنظر : أبو القاسم الشابي، مرجع سبق ذِكره، وأحمد أمين، مرجع سبق ذِكره، وعاطف جوده نصر، مرجع سبق ذِكره.

المطلب الثالث : المتخيل الروائي

من المعروف أن الإبداع الأدبي مرتبط بالخيال باعتباره ملكة ذهنية إنسانية، ومن العسير فصله عنه، ومن ثم فإن المتخيل (Imaginaire) حاضر في جميع الأجناس الأدبية، ويشكل مادة صالحة للخيال والتخييل وتوليد الصور الفنية التي يقوم عليها.

1. تعريف المتخيل الروائي:

ليس من السهل تقديم تعريف جامع مانع لمصطلح المتخيل في مجال النقد الأدبي، إلاّ أنّ العودة إلى التعريفات المختلفة التي تطرقنا إليها في المطلب السابق، والتي شكّلت – دون شك – ما قبل تاريخه لخاص، مثل الخيال والمصوّرة والمخيلة والمفكرة.. والوهم والوهمية والتوهم[1] قد تزيل عنه بعض الغموض واللبس لأنه يقع في نقطة تماس يتقاطع فيها مع هذه المفاهيم –خاصة الخيال– مع احتفاظ كلّ ومنها بخصوصياته. لقد جعل "غاستون باشلار" [*] (Gaston BACHELARD) المتخيل مرادفا حميما للخيال:

"Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination ce n'est pas image, c'est imaginaire"[2].

«إن اللفظ الأساس التي يقابل الخيال ليست الصورة وإنما المتخيل».

(ترجمتنا)

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل. يُنظر الرابط الإلكتروني: http://www.aljabriabed.net/n33_08mahfud.(2).htm، تاريخ الاطلاع: (2013/10/11).

[*] يُعد غاستون باشلار (1884–1962) من كبار أساتذة فلسفة العلوم المعاصرين في فرنسا، وكانت له، في الوقت نفسه، اهتمامات كبيرة بالشعر والشعراء جعلته يكرّس لموضوع الخيال والصور الشعرية عددا لا بأس به من الكتب المتنوعة. يُنظر: محمد علي الكردي، من الوجودية إلى التفكيكية: دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998.

[2] Gaston BACHLARD, L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement, 17ème réimpression, P.11. Cf. : classiques.uqac.ca/…/air_et_les_songes_2.pdf.

ولكن المتخيل يعدو كونه مجرد مرادف للخيال – على حد قول "غاستون باشلار"– إلى أن يجعل من هذا الأخير –باعتباره ملَكة إبداعية– أداته الفعالة لصنع الصور الأدبية التي تشكل جوهر الأعمال الأدبية وذلك بواسطة اللغة. ومن ثم فإن «**المتخيل هو الكتابة والخيال والنص والفضاء، والتأرجح بين الواقع والممكن، والمراوحة بين الواقعي والمفترض، والانتقال من عالم الحلم إلى عالم اليقظة، والتأرجح بين الشعور واللاشعور**».[1]

وبناء على ما سبق، يبدو أن المتخيل الروائي– أو الأدبي عموما – تصوير إبداعي يستمد نسغه ووجوده من خيال الأديب، ويتمظهر دلاليا عبر الصور الفنية والجمالية المتأرجحة بين البلاغة والأسلوبية بمختلف أنماطها وأنواعها. ولفهم طبيعة المتخيل الروائي ووظيفته الأدبية، سنقاربه بمجموعة من الثنائيات والعلائق من أهمها: المتخيل الروائي / الواقع، والمتخيل الروائي / الشعرية، والمتخيل الروائي/ الموضوع الجمالي.

2. مقاربات المتخيل الروائي:

المتخيل الروائي / الواقع:

إذا كان المتخيل «**بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي**»[2]، فهنا تبرز علاقة تعارضية بين المتخيل الروائي والواقع. ولكن إذا كان «**المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل على ذاته**»[3]، فبذلك يغدو التعارض

[1] جميل حمداوي، شعرية الصورة والمتخيل في مجموعة "أزعم أن ..." لمحمد صوف، ينظر الرابط الإلكتروني: Almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/59915/html ، تاريخ الاطلاع: (2013/10/11).

[2] حسين خمري، فضاء المتخيل: مقاربات في الرواية، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2002، ص. 43.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الموجود بين ثنايا التعريف الأول ظاهريا فقط لأن الواقع متواتر في المتخيل الروائي، وهذا الأخير يستلهم مادته من الأول فيعيد إنتاجه أو يرتب علاقاته أو يشكله من جديد. وهذا ما يجسد الرؤية القائلة بأن الرواية مرآة المجتمع التي تعكس واقع تاريخه أو ثقافته أو أي مرحلة من مراحل تطوره الاقتصادي حتى أصبح الحديث عن تاريخية الرواية و اجتماعيتها يطغى على الجانب الإبداعي فيها بل ويهمشه في كثير من الأحيان.

من جهة أخرى، نجد المدرسة القائلة بانتفاء وجود أي علاقة بين المتخيل الأدبي والواقع، ومن أبزر ممثليها "تزفيتان تودوروف"* (Tzevetan Todorov) الذي يرى أن العلاقة بين المتخيل الأدبي والواقع كانت تجيب قديما عن هذا السؤال: عن ماذا نكتب ؟ مما أدى إلى طرح موضوع الصدق والكذب الذي يعتبر موضوعا فلسفيا لا يمكن أن يجيب عنه سوى عالم المنطق، في حين أنه يجب دراسة الأدب دراسة داخلية دون الاعتماد على أي مرجعية خارجية ليصبح السؤال المطروح وفق هذا المنهج هو: كيف نكتب؟[1]

وخلاصة القول أن الرواية عمل تخييلي يستعمل الصور الفنية[2]. ولا تتحدد علاقة المتخيل الروائي بالواقع بشكل عام، وإنما يجب تخصيص زاوية نظر معينة لمقاربتها حسب وجهات النظر المتعددة للأدب بحد ذاته، غير أن هذه المقاربات —وإن اختلفت– من شأنها أن تزيل — ولو نسبيا– بعض الغموض الذي يكتنف مفهوم المتخيل الروائي.

---

* يُعتبر تودوروف الوريث الشرعي والابن البار للمدرسة الشكلانية الروسية (1915-1930) ولا عجب في ذلك فقد اهتمت الشكلانية بحدود النص المغلق دون ربطه بالسياقات التاريخية أو الاجتماعية أو الحضارية. ينظر المرجع نفسه، ص. 61.

[1] المرجع نفسه، ص.ص 62-63.

[2] نصيرة عشي، المتخيل: مقاربة فلسفية، دورية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وز، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006، ص. 222.

المتخيل الروائي / الشعرية:

يختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق للشعرية كاختلافهم حول تحديد أغلب المفاهيم النقدية، ولكنهم يتفقون على وجود صلة مباشرة بينها وبين المتخيل الأدبي –شعره ونثره– وإذا كان مجال البحث لا يتسع لخوض غمار كل مفاهيم هذا لمصطلح في التراث النقدي القديم حسب مقاربات "أرسطو" و"عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجني"، فإننا سنكتفي ببعض الآراء التي قاربت المتخيل الأدبي من خلال تعريفها وإحاطتها بمصطلح الشعرية.

فـ"تزفيتان تودودروف" يرى أنّ:

«العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[1].

وبذلك فإن الشعرية التي يقصدها "تزفيتان تودوروف" هنا هي البحث عن أدبية الخطاب الأدبي في مقابل الخطابات الأخرى المختلفة عنه. كما يرى أنّ الشعرية لا تعنى بالأدب الحقيقي كمعطى موجود، بل بالأدب الممكن أو المتوقع، ومجالها عنده لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن أن يوجد[2].

أما القضية الأساس في شعرية "رومان ياكبسون" فهي قضية الأدبية، وذلك حين قرر منذ عام 1921 أنّ موضوع الدراسة الأدبية ليس هو الأدب كله ولكن الأدبية (La littérarité, Liteaturnost) أي ما يجعل منه إبداعا أدبيا[3]. ولكن

---

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية،، دار توبقال، المغرب، 1990، ص. 23.

[2] المرجع نفسه، ص. 19.

[3] Michel Arrivée, La sémiotique littéraire, in Sémiotique : l'Ecole de Paris, P. 134 ; Cf. aussi Courtés et Greimas, Op.cit., littérarité, P. 214

"رومان ياكبسون" لم يحدد العناصر أو المقاييس المستعلمة في الحكم على أدبية العمل الأدبي أو انتفائها عنه، ولذلك بقي هذا المفهوم "زئبقيا"[1]على حد قول الدكتور عبد المالك مرتاض[2].

والأكيد أن "رومان ياكبسون" قد وقف على ملامح الشعرية التي حصرها في القافية والسجع والجناس، والمقابلة ... إضافة إلى الصورة الشعرية، التي تركز على الجانب الشكلي الذي يترك أثرا محسوسا في ذهن المتلقي[3]. ومن ثم فإن للشعرية أدواتها الخاصة التي تتحقق بها باعتبارها علما قائما بحد ذاته في حقل اللسانيات. ووظيفة هذه الأدوات – ومن بينها الصورة الفنية التي تعد اللبنة الأساس في بناء المتخيل الروائي- هي إثارة التعجب لدى المتلقي الذي يترجمه باستجابة سلوكية أو سيكولوجية بفعل الصور التي تبدعها مخيلة الأديب، وتدفعه إلى التساؤل والتأويل، مما يعني أن المتلقي يعد عنصرا مهما في إدراك المتخيل الروائي وفي عملية بنائه أيضا[4].

المتخيل الروائي / الموضوع الجمالي والتلقي:

إن الموضوع الجمالي لدى "جان بول سارتر" (Jean Paul Sartre) موضوع متخيل أي لا واقعي، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس الوعي التخييلي. ولكن ذلك لا يعني أن كل موضوع لا واقعي هو موضوع جمالي، بل يشترط أن يكون هذا الموضوع مرتبطا بالفن. كما أنه يوجد لكل موضوع جمالي، تخيلي، معادل حسي

نقلا عن: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، الطبعة الثانية، دار هومه، الجزائر العاصمة، 2010، ص. 58.

[1] المرجع نفسه، ص. 59.

[2] انظر : فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية، الجزء الثاني، الطبعة الأول، دار الأوطان، سيدي موسى ، الجزائر، 2009، ص. 510-518.

[3] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013، ص.371.

[4] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية: من المتماثل إلى المختلف، الطبعة الثانية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص. 27.

مدرك هو الذي يحدث الإثارة في ذهن المتلقي[1]. ومثال هذه المعادلات الحسية الألوان في اللوحات الفنية، والصوت في الموسيقى، والكلمات في الأدب.

كما أن الفكرة الرئيسة لعلاقة المتخيل بالموضوع الجمالي متعلقة بقضية فهم وإدراك المتخيل الأدبي باعتباره موضوعا جماليا، وليس باعتباره تلاعبا حرا بالخيال[2]، وكوسيط لفعل القراءة والتأويل الذي يقوم به قارئ العمل الأدبي وهو في حالة وعي تام لفهم قصد الكاتب من جهة وقصد النص من جهة أخرى كما رأينا في المبحث الأول.

[1] رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، د.ط، د.د، 1994، ص. 100. (موقع مكتبة المصطفى: www.al-mostafa.com).

[2] آمنة بلعلى، مرجع سبق ذِكره، ص. 27.

خـــلاصـــة:

لقـد كـان فعـل المتخيـل مقترنـا بأشـياء عجيبـة، ثم أصـبح بتعبـير "أنـدري مـالرو" (André MALRAUX) متخيـل الحقيقـة، لكنـه يبقـى مشـدودا إلى العجيـب لأنـه متخيـل ولأن الروايـة هـي مكـان الممكـن ونهائيـة الممكنـات[1]؛ فإمـا أن يكـون عالمهـا واقعيـا مطابقـا لمرجـع معـين، أو ممكنـا وقائمـا علـى نسـب مـن الافـتراض والاحتمـال، أو مسـتحيلا مبنيـا علـى العجـائبي والغرابـة النـافيين لكـل واقـع، ولكـن هـذه العـوالم كلهـا تصـب في عـالم المتخيـل، والفاصـل الوحيـد بينهـا هـو تفـاوت درجـات الخيـال فيهـا زيـادة أو نقصانا.

وعليه، يُنظَر إلى المتخيل الروائي من زاويتين اثنتين على الأقل:

المتخيل باعتباره موضوعا:

يمكـن دراسـة المتخيـل الروائـي مـن حيـث الموضـوع العـام الـذي يغلـب علـى روايـة مـا أو العديـد مـن الروايـات في حقبـة زمنيـة معينـة، مـع إمكانيـة وجـود العديـد مـن الموضـوعات الفرعيـة، ومثـال ذلـك المتخيـل التـاريخي الـذي يسـتند إلى وقـائع التـاريخ ويطنـب في تشـخيص أحداثـه، والمتخيـل الرومانسـي الـذي يستحضـر فيـه الـراوي خلجـات المشـاعر الإنسـانية وأسـرارها العاطفيـة، والمتخيـل العجـائبي الـذي قـد يطـرق عـوالم السـحر والجـن، والمتخيـل الأسـطوري الـذي يرتكـز علـى الملاحـم والبطولات...وقـد تعتـبر هـذه المقاربـة "سـاذجة" لأنهـا تركـز علـى الموضـوع المباشـر وعـرض أحـداث الروايـة ومحاولـة ربـط موضوعها بالواقع، ولا تهتم بالقصة المحكية وهي القراءة الصحفية أو القريبة منها[2].

المتخيل بوصفه تصويرا فنيا:

تهـدف القـراءة التأويليـة للمتخيـل الروائـي إلى استكشـاف الصـور الفنيـة الـتي تعـد وسـيلته الرئيسـة لتحقيـق الهـدف الانفعـالي في المتلقـي وحثـه علـى التسـاؤل والتأويـل، وفي

[1] المرجع نفسه، ص. 31.

[2] المرجع نفسه، ص.ص 32-33.

هـذا السـياق يعقـد الـدكتور "جـابر عصـفور" صـلة وثيقـة بـين المتخيـل والصـورة الفنيـة ويقول أن المتخيل الأدبي هو:

«عمليـة إيهـام موجهـة تهـدف إلـى إثـارة المتلقـي إثـارة مقصـودة سـلفا والعمليـة تبـدأ بالصـورة المخيلـة التـي تنطـوي عليهـا القصـدية والتـي تنطـوي فـي ذاتهـا علـى معطيـات بينهـا وبـين الإشـارة المـوجزة علاقـة الإثـارة الموحيـة، وتحـدث العمليـة فعلهـا عنـدما تسـتدعي خبـرات المتلقـي المختزنـة، والمتجانسـة مـع معطيـات الصـورة المخيلـة، فيـتم الـربط علـى مسـتوى اللاوعـي مـن المتلقـي بـين الخبـرات المختزنـة والصـور المخيلـة، فتحـدث الإثـارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام المرجو»[1].

[1] جـابر عصـفور، مفهـوم الشـعر: دراسـة في الـتراث النقـدي، المركـز العـربي للثقافـة والعلـوم، القاهـرة، مصـر، 1982، ص.ص 296-297. نقلا عن: آمنة بلعلى، مرجع سبق ذِكره، ص. 58.

المبحث الثالث:

التجليات الفنية للمتخيل الرّوائـــي

(الصورة الفنية)

تمهيد:

تُعتبر الصورة الفنية المحور الأساس الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أسرار الأعمال الإبداعية في الأدب من شعر ورواية وقصة وأقصوصة ومسرحية، وكل جنس أدبي من هذه الأجناس دون صورة فنية وتصوير لا يعدو أن يندرج في نطاق الكلام العادي الذي اعتاد الناس قوله أو سماعه في علاقاتهم التواصلية مع بعضهم البعض. ولما كان الخيال أساس الأدب فإن الصورة الفنية وسيلة الخيال وأداته التي لا يمكن للروائي الاستغناء عنها. ولكن كثافة استعمال الصورة الأدبية تتفاوت من جنس أدبي إلى آخر ؛ إذ يعد الشعر صاحب النصيب الأكبر والقدر الأوفر من الصور الفنية التي تسمى في هذا السياق بالذات صورا شعرية. وقد انتقلت عدوى الصور الفنية إلى الرواية – خاصة المعاصرة منها – وازداد اهتمام الروائيين بتوظيفها واستخدامها في أعمالهم الروائية التي أصبحت تتميز بتداخلها مع أجناس أدبية أخرى لاسيما الشعر، فأصبحنا اليوم نتكلم عن الرواية الشعرية التي خلعت عنها ثوب الصور التقريرية التقليدية وارتدت حلة زاهية من الصور الفنية.

المطلب الأول: مفهوم الصورة لغة واصطلاحا

1. "الصورة" لغة:

ورد المفهوم اللغوي للصورة في لسان العرب كما يأتي:

تعني الصورة في تاج العروس:

«الشكل والهيئة والحقيقة، والصفة، جمع صُوَر وصِوَر كعنب (...) قال الفراء يقال: صيِّر، شيِّر، أي حسن الصورة والشارة، وقد صوره صورة حسنة فتصور: تشكل، وتستعمل الصورة بمعنى النوع الوصفة وقال المصنف في البصائر: الصورة ما ينتق شبه الإنسان ويتميز به عن غيره، وذلك ضربان: ضرب محسوس يدركه الإنسان وكثير من الحيوان، كصورة الإنسان والفرس والحمار، والثاني معقول : يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والرويضة والمعاني التي مُيز بها. وإلى الصورتين أشار تعالى بقوله: ﴿وصَوَّرَكم فأحْسَنَ صُوَرَكُم﴾* ﴿في أيّ صُورةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَك﴾ »[1].**

والصورة (Image) في "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية" هي «**خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء، ماهيته المجردة**»[2].

---

* سورة التغابن، الآية 3.

** سورة الانفطار، الآية 8.

[1] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جوامع القاموس، تحقيق : مصطفى حجازي، راجعه عبد الستار أحمد فراج، الجزء 12، مطبعة حكومة الكويت، 1393 هـ/1973 م، ص.ص 357-359.

[2] إميل يعقوب، بسام حركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: عربي/إنجليزي/فرنسي، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، فبراير 1987، ص. 247.

أما مفهوم الصورة الفنية في القاموس ذاته فهي :

«ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرا أو نثرا، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس، والأخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وإما معادلا فنيا جماليا يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية»[1].

وبناء على التعريفات السابقة، يمكننا القول أن الصورة:

- إما تقريرية لا تحتوي تشبيها أو مجازا أي أنها عملية حضور لتجسيم المعنى.
- أو أنها تشبيهية يتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين شيئين.
- أو أنها رمز أيقوني يدل على صورة مادية لها معنى وبينهما علاقة تشابه، أو رمز غير أيقوني يجسم التصور في مادة دون أن يكون في المادة علاقة تشبيهية أو استعارية.
- أو أنها إيمائية أو عبارة عن كناية تستعمل للإشارة إلى شيء ما.

كما نتبين من التعريف الأخير وجود علاقة بين الخيال والصورة الفنية على حد قول الدكتور "جابر عصفور":

«فعلاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و (Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح – بشكل ضمني – أن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الأدبي

[1] المرجع نفسه، ص. 247.

الشعري نفسه ؛ فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه»[1].

نلاحظ أن جابر عصفور قد آثر كلمة "Imagery" مقابلا لمصطلح "الصورة الفنية" وفضله على مصطلح "Image" قاصدا بذلك الإشارة إلى أن دراسة الصورة الفنية لا تقتصر على الشعر بل تتعداه إلى المسرحية والرواية[2]. كما كانت الصور الفنية التسمية الجديدة لمصطلح "علم البيان" [*] في البلاغة العربية[3].

2. الصورة الفنية في اصطلاح البلاغيين والنقاد القدامى:

لا نجد مفهوما محددا للصورة الفنية عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى، ولكن هذا لا يعني أنهم لم ينتبهوا لأهمية الصورة الفنية ولم يولوها اهتماما، بل إن اهتمامهم بها يتجلى ممن خلال التحليل البلاغي للصور القرآنية، ومن خلال حديثهم عن الشعر والشعراء. وقد كانت الصورة من القضايا الأولى التي دُرِست في التراث البلاغي والنقدي العربي وانصب الاهتمام على الوسائل التي تؤدى والغاية من استعمالها. ومن النقاد والبلاغيين العرب الذين عنوا بدراسة الصورة الفنية نذكر:

"الجاحظ" (ت 255 هـ):

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 14.

[2] بشرى موسى صالح، مرجع سبق ذِكره، ص. 27.

[*] «رأى نقاد أن في مصطلح الصورة يسرا يجنبهم مشكلة التنويع والتقسيم التي "يواجهها السائر في دروب البلاغة القديمة الملتزم بظواهرها الأسلوبية ما بين تشبيه بأقسامه المتعددة، ومجاز مرسل بعلاقاته الكثيرة، واستعارة بأنواعها، وكناية بأقسامها ووسائلها، وما ينجم عن ذلك كله من انصراف الناقد عن استجلاء أسرار الجمال في التعبير اللغوي وتبديد طاقته في البحث عن نوع التعبير هل هو تشبيه أو استعارة أو كناية، وما إذا كان وجه الشبه – في التشبيه مفردا أو مركبا أو مقيدا"». ينظر: بشرى موسى صالح، مرجع سبق ذِكره ، ص. 26، ونعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1982، ص. 47.

[3] بشرى موسى صالح، مرجع سبق ذِكره، ص. 26.

استعمل "الجاحظ" مادة الصورة في مجال الأدب بهيئة أخرى في معرض حديثه عن الشعر الذي عرّفه بأنه: «**ضرب من النسج ، وجنس من التصوير**»[1]، تعليقا على هذين البيتين الشعريين اللذين استحسنهما "أبو عمر الشيباني" لمعناهما رغم خلوهما من جمال الصياغة وحسن العبارة:

لا تحسبّن الموتَ موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت، ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال[2]

إن الاطلاع العميق على كتب الجاحظ خاصة "الحيوان" و"البيان والتبيين" يجعلنا نكتشف الدلالات العامة التي يستخدم بها الجاحظ كلمة "التصوير" ومشتقاتها، فهو – في أحيان كثيرة – يستخدم هذه الكلمة ليشير بها إلى «**مجرد الصياغة والتشكيل، وهنا يصبح "التصوير" مرادفا للصنع**»[3]، ويستخدمها في مرات أخرى ليشير بها إلى «**عملية المخادعة أو التشكيل المخادع، حيث يقدم الشيء على أنه آخر أو يتشكل في هيئات متنوعة غير حقيقية. وهو هنا يترادف "التصوير" مع "التخييل"**»[4]، ليصبح دالا على العملية الذهنية المتبادلة بين الشاعر من جهة، والمتلقي من جهة أخرى.

ويرى كثير من النقاد – بل أغلبهم – أن الجاحظ أول من أشعل فتيل معركة اللفظ (الصياغة) والمعنى، وكان في هذه المعركة مناصرا للفظ وهو يرى أن المعاني ممتدة واسعة «**مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي، والبدوي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع**

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الجزء الثالث، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1938، ص. 132.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 256.

[3] المرجع نفسه، ص. 257.

[4] المرجع نفسه، ص. 258.

وجودة السبك »[1]؛ فمكمن البلاغة والفصاحة عنده راجع إلى اللفظ لأن المعنى قد يكون واحدا، ولكنه يُعرض في صور مشددة، وصياغات مختلفة لا يتمكن منها إلا من آتاه الله من فضله قدرة وموهبة.

وقد تردد هذا الرأي بألسنة وأقلام الكثيرين ممن أتوا بعده من أنصار اللفظ، بينما اهتم آخرون بالمعنى على حساب اللفظ حتى جاء بعد ذلك من انتصر لهما معا ورأى أن الصورة الفنية إنما تكون في النظم لا في اللفظ المفرد، ولا في المعنى المفرد، وهذا بيان الفرقاء الأربعة:

1) فريق اللفظ: ويمثله "الجاحظ" (ت 255 هـ) و"أبو هلال العسكري" (ت 395 هـ)؛
2) فريق اللفظ والمعنى: ويمثله "ابن قتيبة" (ت 276 هـ) و"قدامة بن جعفر" (ت 337 هـ)؛
3) فريق لم يفصل بين اللفظ والمعنى: ويمثله "ابن رشيق" (ت 414 هـ) و"ابن الأثير"(ت 637 هـ)؛
4) فريق جرد اللفظ والمعنى: وقال بالعلاقة القائمة بينهما، ويمثله "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ).

"قدامة بن جعفر" (ت 337 هـ):

استعمل "قدامة بن جعفر" كلمة الصورة نصّاً، واعترف بها عنصرا من عناصر الشّعر بقوله:

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 131-132.

« معاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور»[1].

ووجه الاختلاف بينه وبين الجاحظ أنه جعل للشعر مادة وهي المعاني، وصورة وهي الصناعة اللفظية، وجودة الصياغة، ويظهر "مبدؤه الصناعي" جليا في حديثه عن الفضائل النفسية وتقسيم الشعر وفقها وصلته بها، وقد حاول أن يظهر الوجه الذي يتحقق فيه سبيل الصياغة المتميزة والبراعة الحاذقة[2].

"أبو الحسن الرماني" (ت 384هـ):

بعد أن طرح الجاحظ فكرة التصوير ولم يحاول تطويرها والتعمق في بحثها، تلقف "أبو الحسن علي بن عيسى الرماني" خيطها وحاول تطويرها وتطبيقها على آيات القرآن الكريم رغم أنه لم يلح على استعمال مصطلح "التصوير". فكان يرجع قدرة التأثير وبلاغة التعبير في التشبيهات والاستعارات القرآنية إلى تقديم المعنى إلى حواس المتلقي، كما لاحظ أن النقلة في الاستعارة القرآنية تبدأ من "المعنوي العقلي" وتنتهي "إلى الحسي العيني"[3]. وهو يرى أن قوله الله تعالى: ﴿**فَجَعَلْنَاه هَبَاءً مَنْثُورًا**﴾[4] أبلغ من أي تعبير آخر، لأنه يخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة[5].

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط.، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص. 65.

[2] بشرى موسى صالح، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 21-22.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 261.

[4] سورة الفرقان، الآية 23.

[5] أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1968، ص.ص 86-87

"أبو هلال العسكري" (ت 395 هـ):

أشار "أبو هلال العسكري" إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حد البلاغة بقوله:

«والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضة خلقا لم يسمّ بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[1].

نستشف من هذا النص توافقا كبيرا بين رأي "أبي هلال العسكري" و"الجاحظ" بخصوص أهمية الصورة الأدبية وتأثيرها على المتلقي، بالإضافة إلى تأييده لموقف "الجاحظ" حول تغلب اللفظ (الصياغة) على المعنى لأن «**المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج**»[2] على حد قول الجاحظ.

كما يأخذ "أبو هلال العسكري" فكرة " أبي الحسن الرماني" أخذا حرفيا ويتوقف عند كثير من الآيات القرآنية التي تطرق لها هذا الأخير ليحلل التعابير الاستعارية والتشبيهات الواردة فيها، غير أن "أبا هلال العسكري" يصر على أفعال الرؤية والمشاهدة، عند وصفه الطبيعة الحسية للتعبيرات الاستعارية التي تخرج "ما لا يُرى إلى ما يُرى" أو تعبرّ عمّا "لا يُشاهد بما هو مشاهَد"[3].

"عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ): نظرية النظم

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط.، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، مصر، د.ت، ص. 19.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 131-132.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 264.

لقد حدد "عبد القاهر الجرجاني" معنى "النظم" ليصل عن طريقه إلى الصورة بناء على الآراء النظرية لسابقيه، فأخرج "نظرية النظم" التي تنصب على حسن تأليف الكلام البليغ، والتي حطم بها الخلاف الشهير في تراثنا النقدي والبلاغي بين ثنائية "اللفظ والمعنى"، فألغى أفضلية أحدهما على الآخر بإقامة الأدلة والبراهين عبر الوقوف على مصادر العظمة وموارد البلاغة في كتاب الله تعالى، وتحليل النصوص الأدبية وإيراد النماذج القوية من الصور الفنية، والتعرف على طبيعتها وخصائص الجمال والجلال فيها، إذ يقول:

«واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك (...) ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"»[1].

من الواضح هنا أن مفهوم الصورة عند "عبد القاهر الجرجاني" لا يشير إلى التقديم الحسي للمعنى بواسطة الاستعارة والتشبيه والتمثيل، وإنما يدل على طريقة الصياغة أو النظم التي تتمايز وتتحدد بها قيمة النص الأدبي مع وجود العلائق

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر، 1321 هـ، ص. 365.

والصلات إذ «**لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضهما ببعض ويبنى بعضهما على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك**»[1].

يمكن إيجاز بعض جوانب نظرية النظم فيما يأتي:

- أعطى "عبد القاهر الجرجاني" للفظ حقه، كما أعطى للمعنى حقه أيضا، واللفظ عنده تابع للمعنى، وأنكر إتيان جمال الصورة الفنية من اللفظ وحده، أو إرجاعه إلى المعنى فقط، وإنما أساس الجمال عنده راجع إلى النظم والصياغة والتصوير،
- تتشكل الصورة الفنية الحقة من العلاقات بين الألفاظ، وتتألف من خيوط النظم الجيد، ولهذا لا بد أن تأخذ كل كلمة في النظم أو الصورة الفنية مكانها بين أخواتها؛
- يؤدي النظم إلى تحقق الوحدة الفنية والترابط الوثيق بين أجزاء النظم والصور والتلاؤم بين عناصرها؛
- للصورة صلة وثيقة بالمضمون، وتوحي بمعانٍ جديدة لتأكيد المعنى الأول فيزداد جلاء ووضوحا، وهو ما سماه "عبد القاهر الجرجاني "معنى المعنى"؛
- لا تعدو قيمة الخيال في الصورة الفنية أن تكون رافدا واحدا من الروافد العديدة فيها، وإن وقع الخيال في نظم زاد الصورة جمالا على جمال النظم المحكم الذي يعد أهم روافد الصورة؛
- ركز اهتمامه على نقد الصور الجزئية خاصة الاستعارة والتشبيه، والتعرف على خصائصها وتحليلها إلا القليل من الصور الكلية حيث كان يكتفي ببيت واحد أو بيتين ولم يجاوز هذا إلى القصيدة الكاملة على خطى سابقيه من النقاد القدامى؛

[1] المرجع نفسه، ص. 97.

- استطاع أن يربط بين النظم وصوره في الشعر وبين الفنون الأخرى، مما يصح فيه التصوير، كالنقش والصياغة للمعادن وأصباغها[1].
- أقام تحليله العميق للخلق والإبداع الأدبيين على الذوق الفني المرهف للأديب، وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية محكمة النظم من استجابة فنية في نفس متلقيها[2].

[1] يُنظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، مرجعان سبق ذِكرهما.

[2] بشرى موسى صالح، مرجع سبق ذِكره، ص. 24.

المطلب الثاني: الصورة الفنية في النقد الحديث

1. الصورة الفنية في المذاهب الأدبية الحديثة:

المذهب الرومانتيكي:

يستعين الأديب في المذهب الرومانتيكي على جلاء الصور التي يستعملها بالطبيعة ومناظرها الخلابة، مع مراعاة صنوف التشابه التي تربط بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، ولا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية. وتمثل هذه الصور – عند الرومانتكيين – مشاعر وأفكار ذاتية، إذا يخلطون مشاعرهم بالصور الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتآسي وتشاركهم عواطفهم، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم. وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم[1].

المذهب البرناسي[2]:

يعنى هذا المذهب بالصور الفنية وصياغتها، ولكنه يحتم الموضوعية في هذه الصور، ذلك أنه قام على أنقاض الرومانتيكية التي كانت تحفل كثيرا بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية. لهذا دعا هذا المذهب إلى الوصف الموضوعي، والابتعاد عن الذاتية قدر المستطاع[3].وبذلك تصبح الصورة الفنية امتزاجا فنيا بين طرفين هما الحقيقة والمجاز، من دون استبداد طرف بآخر. فالصورة «تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 392.

[2] البرناسية هي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة والمسرحية. يُنظر: غنيمي محمد هلال، المرجع نفسه، ص. 393.

[3] المرجع نفسه، ص. 393.

تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر».[1]

المذهب الرمزي:

يرى الرمزيون أنه يجب على الأديب اللجوء إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية حتى تتوافر الصفات الإيحائية للصور الفنية، فتقوى حينها على التعبير عما يستعصى التعبير عنه؛ ومن هذه الوسائل "تراسل الحواس" أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة ... كما يميل أصحاب هذا المذهب إلى إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصور الفنية ويعمدون إلى إبقاء بعض معالمها ظليلة موحية وباعثة على التأمل ولكن دون تعقيد[2].

المذهب الوجودي:

الصورة الفنية لدى الوجوديين وليدة الخيال، ويمكن أن تكون كلية شاملة للعمل الأدبي كاملا، سواء أكان قصة كان أم مسرحية أم قصيدة. كما يطلق مصطلح "الصورة" على جزئيات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته. والصورة – في كلتا الحالتين– لها نموذجها الخارجي الذي هو مصدر دلالتها. والصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة هي الصورة الكلية. وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة في الفن، لأنه لا وجود لها في مجموعها في الطبيعة، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هي.

والصورة الجزئية في الشعر والأدب بعامة –كالألوان والخطوط في الرسم – لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها، وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي. وتأمل القارئ فنيا فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التي قصد

[1] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1984، ص. 149، نقلا عن: بشرى موسى صالح، المرجع نفسه، ص. 38.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص.ص 395-396.

المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم، على أن المدلول أدبي – وهو ما اتخذت الصورة الفنية نموذجا له – جديد كل الجدة في الطبيعة– لأنه ليس مجرد تصوير لها.[1]

2. الصورة الفنية عند بعض النقاد العرب المحدثين:

يرى الدكتور "أحمد الشايب" أن الصورة الفنية هي «**الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه**»[2] ثم يذكر أن لها معنيين:

الأول : ما يقابل المادة الأدبية، ويظهر في الخيال والعبارة.

الثاني : ما يقابل الأسلوب، ويتحقق بالوحدة، وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب.[3]

ويقول الدكتور "داود سلوم":

«إن امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها هو الذي يسمى بالصورة الأدبية، ومن ترابطها وتلاؤمها والنظر إليها مرة واحدة عند نقد النص يقوم التقدير الأدبي السليم»[4].

فمقياس الصورة عند الدكتور "داود سلوم" يقوم على أساس تجسيد الفكرة العامة للعلاقات الجزئية في النص الأدبي لتشكل كلاً فنياً واحداً.

وتقول الدكتورة "روز غريب":

« الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة. هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير

[1] يُنظر: المرجع نفسه، ص.ص 416-420.

[2] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، 1968، ص. 242.

[3] المرجع نفسه، ص. 259

[4] داود سلوم، النقد الأدبي، الجزء الأول، مطبعة الزهراء، بغداد، العراق، 1967، ص. 81.

الشعري توحي بأكثر من الظاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة»[1].

تشير الناقدة ضمنيا إلى البعد الرمزي في الصورة الفنية باعتبارها تعبيراً يوحي بأكثر من ظاهره، وترى فيه قوة تفوق الإيقاع والنغم وصنوف المحسنات البيانية، ولكنها في مقام غير بعيد ترى أن «**الصورة الشعرية لا تنحصر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز ، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر، ولو جاءت منقولة عن الواقع**»[2]، وهو ما يتعارض مع كافة الآراء السابقة.

ويرى الدكتور "جابر عصفور" أن الصورة الفنية هي:

«طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»[3].

فالصورة عنده غرض أسلوبي يهدف إلى التأثير في المتلقي لتوجيه سلوكه نحو فعل معين، أو تحقيق متعة ذهنية أو تصور تخييلي لديه دون تغيير طبيعة المعنى.

---

[1] روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، لبنان، 1971، ص. 190.

[2] المرجع نفسه، ص. 203.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 323.

المطلب الثالث: دلالات الصورة ووظائف الصورة الفنية

1. دلالات "الصورة":

يستعمل مصطلح "صورة" في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية، وتتخذ في كل منها مفهوما خاصا وسمات محددة، وقد حصرها الدكتور "نعيم اليافي" في خمس دلالات:

1- الدلالة اللغوية: وتُعد من أقدم الدلالات التي كانت تستعمل في جميع الميادين منذ عهد الإغريق دون تخصص، ثم انحصرت في الدراسات الحديثة في نطاق اللغة وفقهها وعلم المعاني وأصبحت تعني تمثيلا مباشرا أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري مهما كان، ثم انتقلت إلى مجال الشعر وأُطلقت على القصيدة للإشارة إلى شكلها الخارجي فقط باعتباره عنصرا واحدا من عناصر الصورة الجمالية دون أن يكون المكون الحقيقي الأصيل له.

2- الدلالة الذهنية: تستعمل هذه الدلالة في ميدان الفلسفة وتشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة للتعرف على الأشياء. وقد كانت الصورة في الفلسفة القديمة مقابلة للمادة، في حين أن الفلسفة الحديثة الوضعية ترى أن الصورة هي المادة والعكس صحيح ولا مجال للفصل بينهما.

3- الدلالة النفسية: تقترب الدلالة الذهنية للصورة من الدلالة النفسية إلا أنها تستعمل في مجال علم النفس لتدل على انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية، أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية.

4- الدلالة الرمزية: تستعمل هذه الدلالة في الدراسات الأنثروبولوجية بالذات وفي البحوث التي تعتمد نتائج هذه الدراسات، والصورة لديها هي

القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزا حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة في حياة الفنان وطبيعة ذهنه.

5- الدلالة البلاغية: تستعمل هذه الدلالة في مجال البحوث التي درست طبيعة لغة الأجناس الأدبية وأصل اللغة، وإذا اعتبرنا أن التصوير مرادف للتعبير المجازي فإن الصورة المفردة هي أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين[1]

كما أن لمصطلح "صورة"، دلالة أخرى هي الدلالة النقدية، وتعنى في مجال المتخيل الأدبي أن شرط الإبداع ضروري ولا غنى عنه للحكم على فنية الصور الأدبية؛ فكما أنه ليست كل صورة فنية، أدبية، فليست كل صورة أدبية، فنية، أيضا. وعليه ينبغي للدراسات التي تختار مصطلح الصورة الأدبية الفنية أن تلتزم بالهدف النقدي من الدراسة لتنتقي من الصور ما تتحقق فيه سمة الفنية طبقا للمقاييس و المعايير النقدية[2].

من الضروري إذن التفريق بين الصور العادية التقريرية التي تنقل صورا واقعية خالية من أي شحنة جمالية من شأنها إثارة أحاسيس المتلقي وحثه على التأويل، وبين الصور المجازية الفنية التي تنسج علاقات خيالية بين المتناقضات والمتضادات في قالب استعاري جزئي أو كلي يمثل أساس العمل الروائي.

بما أن الأمر يتعلق هنا بدلالات المصطلح ذاته، فإن تأثر المشتغلين بكل مجال من المجالات المذكورة آنفا ببعضهم البعض وارد؛ فقدْ تأثر النقاد الغربيون بما توصل إليه علماء النفس بخصوص الدلالة النفسية، ووجدوا في نتائج التجارب التي أجراها هؤلاء العلماء ضالتهم فيما يتصل بالقدرة على توليد الصور[3].

[1] يُنظر نعيم اليافي، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 41-46.

[2] بشرى موسى صالح، مرجع سبق ذِكره، ص. 30.

[3] المرجع نفسه، ص. 28.

كما استُخدمت الدلالة البلاغية للصورة مرادفة للدلالة الفنية وبذلك أصبحت الصورة «**أيّ شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبَّين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي**»[1].

2. وظائف الصورة الفنية في المتخيل الروائي:

تنبع أهمية الصورة الفنية في المتخيل الروائي من طريقتها الخاصة في تقديم معنى من المعاني، ومدى تأثيرها في المتلقي، ودرجة حثه وتنشيطه على فعل القراءة والتأويل، مع إحداث المتعة الذهنية الخالصة، فيعجب القارئ من براعة الروائي في تشكيل وبناء صور متخيله[2]. وللصورة الفنية وظائف عامة يمكن تطبيقها أيضا على الصور الجزئية من استعارة وتشبيه وكناية ... وهي:

1) الشرح والتوضيح:

الشرح والتوضيح وسيلتان مهمتان للإقناع، ولا يفترق الشرح والتوضيح المقصودان هنا عما قصده القدماء "بالإبانة"[3] التي تتم عندما نقرن المعنى الذي نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحا منه، كما يبينه الدكتور جابر عصفور:

> «**إذا كان مفهوم الشرح والتوضيح يؤدي إلى ضرورة الانتقال من الواضح أو الأقل وضوحا إلى الأوضح، فمن الطبيعي أن تفضل الصورة التي تنقلنا من الأفكار المجردة إلى الأشياء الحسية، أو توضح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسيات، وبالضرورة تستقبح الصورة التي تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات، أو توضح الحسي عن طريق تمثيله أو تشبيهه بالمعنوي. وما دام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من**

[1] نعيم اليافي، مرجع سبق ذِكره، ص. 46.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 328.

[3] المرجع نفسه، ص. 333.

المعنوي إلى الحسي تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم. والحسي أوضح من المعنوي لألفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم»[1].

وهذا يعني – بالمقابل – أن الانتقال من الحسي إلى المعنوي بمثابة الانتقال من المعلوم إلى المجهول، مما يخالف المبدأ العام للإبانة والتوضيح.

2) المبالغة:

لا يختلف الهدف من المبالغة عن الهدف من الشرح والتوضيح، بل يكاد يكون واحدا ولا يحيد عن إقناع المتلقي، والتأثير فيه. لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة في حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة، وقد «**تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الأسلوب القرآني في التصوير، فقد لوحظ أن القرآن يعنف في خطاب الجاهلين تهويلا وترغيبا، فيلجأ إلى طريقة خاصة في تقديم المعنى، تعتمد على المبالغة في الوصف اعتمادا ملحوظا، لتضخيم وقعه في نفوس السامعين**»[2].

3) التحسين والتقبيح:

الهدف من وظيفة التحسين والتقبيح التي تختص بها الصورة الفنية الترغيب في الشيء أو التنفير منه[3]. وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه. و«**تتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها**

[1] المرجع نفسه، ص. 339

[2] المرجع نفسه، ص. 343

[3] المرجع نفسه، ص. 353

أشد قبحا أو حسنا، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصيلة، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها»[1].

وفي هذا السياق يرى "حازم القرطاجني" أن الأديب قد يلجأ إلى الكذب حيث يعوزه الصدق، «**فقدْ يريد تقبيح حسن، وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة**»[2].

ونلاحظ أن المراد من هذه الوظائف الثلاث التي تختص بها الصور الفنية يتمثل تحقيق النفع المباشر، وتوجيه سلوك المتلقي ومواقفه إلى أفعال مقصودة أو اتجاهات بعينها تتوافق، أو تتناسب، مع الغاية الاجتماعية المباشرة للعمل الأدبي. ولكن ينبغي ألا نتغاضى عن الوجه الآخر للصورة الفنية، والذي لا يهدف إلى نفع مباشر، ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي ومواقفه، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر، عن طريق الإبداع في الوصف والمحاكاة.

4) الوصف والمحاكاة:

من المعروف أن الوصف مقترن بنقل جزئيات العالم الخارجي وأن «**الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة، إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعاينه**»[3]. ولكن الوظيفة الوصفية لا تتحقق تماما إلا إذا حصّل الأديب جميع معاني الشيء الموصوف واستقصى عناصره، ورتب عناصر المحاكاة تبعا لترتيبها في العالم الخارجي.

---

[1] المرجع نفسه، ص. 353

[2] حازم القرطاجني، مرجع سبق ذِكره، ص. 64.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 366.

خـلاصـــــة :

مـن الصـعب الإحاطـة بجميـع جوانـب الصـورة الفنيـة في الأدب، أو حـتى تقـديم تعريـف جـامع مـانع لهـا – علـى حـد تعبـير الـدكتور عبـد المالـك مرتـاض – فهـي كحبـات الرمـل مـا إن نمسـك بهـا بـين أيـدينا حـتى تنسـاب خـلال أصـابعنا. ولكننـا حاولنـا ممـا سـبق وبنـاء علـى القـراءات المتعـددة الـتي أجريناهـا حـول هـذا الموضـوع أن نقـدم بعـض الجوانـب المتعلقة بها:

أولا : الصـورة الفنيـة وسـيلة جوهريـة لنقـل التجربـة الإنسـانية وهـي وسـيلة تعبيريـة خاصـة لا تنفصـل طريقـة اسـتخدامها أو كيفيـة تشـكيلها، عـن مقتضـى الحـال الخـارجي الـذي يحكـم الأديـب، و يوجـه مسـار قصـيدته أو روايتـه، إمـا إلى جانـب النفـع المباشـر، أو جانب المتعة الشكلية[1].

ثانيـا : علـى الـرغم مـن وظيفـة الصـور الفنيـة هـي التمثيـل الحسـي للتجربـة الأدبيـة الكليـة بمـا تحتويـه مـن أحاسـيس وعواطـف وأفكـار جزئيـة، فإنـه لا يصـح بحـال الوقـوف عنـد التشـابه الحسـي بـين الأشـياء مـن مرئيـات أو مسـموعات أو غيرهمـا دون ربـط التشابه بالشعور المسيطر على الأديب في نقل تجربته.

ثالثـا: الصـور التعبيريـة الإيحائيـة أقـوى فنيـا مـن الصـور الوصـفية التقريريـة المباشـرة. ويمكـن تعريـف الإيحـاء هنـا بأنـه «**كـل مـا يثيـره فينـا العمـل الفنـي، ذو الغايـة الجماليـة مـن عواطـف وخيـالات وأحاسـيس ومعـانٍ، لا تكـون نتيجـة التعبيـرات والإشـارات الواضـحة المحـددة للعمـل الفنـي بـل هـي – فـي الغالـب – وليـدة التلمـيح دون التصريح، والإيماء دون التوضيح**»[2].

[1] المرجع نفسه، ص. 332.

[2] مسـعود بودوخـة، الأسـلوبية والبلاغـة العربيـة: مقاربـة جماليـة، الطبعـة الأولى، بيـت الحكمـة، سـطيف، الجزائـر، 2015، ص. 24.

رابعا : لا تعتمد الصورة الفنية على أسلوبي الحقيقة والمجاز – فحسب- بل تعتمد كذلك على وسائل أخرى من بينها – مثلا – جرس الألفاظ وتشكيلها الصوتي.[1] ومثال ذلك قول الله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللهِ ثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ**﴾[2] فهذه الآية الكريمة جاءت في سياق التعنيف على التباطؤ عن الجهاد والنفرة في سبيل الله، ولفظة "**اثَّاقَلْتُم**" تقدّم بتشكيلها الصوتي الخاص صورة لذلك التباطؤ بواسطة تشديد الثاء وصعوبة النطق بها[3].

خامسا: للصورة الفنية وظائف عديدة من بينها الشرح والتوضيح، والمبالغة، والتحسين والتقبيح، والوصف والمحاكاة.

[1] حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، الطبعة الأولى، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، 2005، ص 24.

[2] سورة التوبة، الآية 38.

[3] حسن طبل، مرجع سبق ذِكره، ص. 24.

المبحث الرابع :

قابلية تطبيق النظرية التأويلية للترجمة

في ترجمة المتخيل الروائي

تـــمـــهـــيـــد:

تعتمد ترجمة المتخيل الروائي على فهم النّص الأصلي فهما عميقا لا يمكن أن يتأتى إلا بالقراءة التأويلية –كما رأينا في الفصل الأول – والتي يتسلح فيها المترجم بترسانة من المعارف اللغوية وغير اللغوية، حتى يتمكن من تأويل المتخيل في اللغة المنقول منها للإحاطة بمعانيه في اللغة المنقول إليها. فمتى فهم المترجم هذا المتخيل أو ذاك بصوره الفنية وإيحاءاته ورموزه، وكشف عن مضمراته، زاد إبداعه في اللغة المنقول إليها. و في كل الأحوال فإننا نؤكد منذ البداية على أن الترجمة لا يجب أن تكون حرفية، بل يجب أن تسعى إلى نقل جوهر المعنى بعد أن يتشرّب المترجم معاني النص الأصلي ومقاصد مؤلفه.

إننا ننطلق من فكرة أن كل مترجِم للمتخيّل الروائي هو قارئ نموذجي مُؤَوِّل للصور الفنية التي يحملها هذا المتخيل. وأنّ التأويل كفيل بإزالة الغموض والإبهام اللذين يكتنفان النص الأصلي، وبنقل الأفكار من لغة إلى أخرى، بعيدا عن ضفاف الترجمة الحرفية.

سنرى في هذا المبحث كيف أن النظرية التأويلية للترجمة (Théorie interprétative de la traduction) المعروفة اختصارا بـ (TIT) التي وُضعت أُسُسُهَا ولبناتها من قِبل المدرسة العليا التراجمة والمترجمين بباريس (Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs)* قابلة للتطبيق في ترجمة المتخيل الروائي، كما سنؤكد هذه القابلية من خلال النماذج التي سنقدمها في الفصل الثاني من هذا البحث. إذ نرى أنه ما من شيء يعارض تطبيق مفاهيم النظرية التأويلية للترجمة على الترجمة الأدبية عموما، وترجمة المتخيل الروائي خصوصا.

* المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس معروفة بالمختصر "ESIT"

المطلب الأول: المفاهيم الأساسية للنظرية التأويلية للترجمة

تُعدّ النظرية التأويلية للترجمة التي تسمى أيضا "نظرية المعنى" نتيجة للبحث والملاحظات التي أجرتها مجموعة من الباحثين والمشتغلين في مجال الترجمة الشفوية بالمدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس لاسيما الأستاذة "دانيكا سيلسكوفيتش" (Danica SELESKOVITCH)، ترجمانة مؤتمرات ومختصة في الترجمة الشفوية. كما أن المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس قد اشتهرت بتكوينها للمترجمين والتراجمة التقنيين والعلميين. أي أن النظرية التأويلية للترجمة قد جاءت في سياق الترجمة الشفوية التي لها خصوصياتها المختلفة تماما عن الترجمة الكتابية البراغماتية أو الأدبية، مما أثار جدلا وحتى عدم قبول لتطبيق هذه النظرية في حقل الترجمة الأدبية.

تنص النظرية التأويلية للترجمة على أن الترجمة ليست مجرد جسر بين لغتين ؛ فليست الترجمة تحويل كافة كلمات اللغة المنقول منها إلى كلمات مطابقة في اللغة المنقول إليها، ولكنها عملية نقل رسالة من لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى. ومهما كانت طبيعة الرسالة، فإن كاتبها يقصد أن يقول دائما شيئا ما[1].

وقبل التطرق إلى مراحل المنهج التأويلي حسب هذه النظرية، سنقوم بتوضيح بعض المفاهيم المفتاحية المتعلقة بها:

1. القصد / النية (Vouloir-dire / Intention):

تفرّق النظرية التأويلية للترجمة بين قصد المؤلف ونيته:

> *"Le vouloir-dire est exprimé sous forme linguistique (avec son double aspect explicite /implicite). L'intention est la motivation qui pousse l'auteur à s'exprimer ; elle n'a pas de lien avec la formulation linguistique"*[2].

[1] Marianne LEDERER, Défense et illustration de la théorie interprétative de la traduction, in : Fortunato ISRAËL, Marianne LEDERER, La théorie interprétative de la Traduction: genèse et développement, Tome 1, Lettres Modernes Minard, Fleury-sur-Orne, France, 2005, P. 117.

[2] Idem.

«يُجسَّد القصد في شكل لغوي مزدوج (صريح / مضمر). أما النية فهي الحافز الذي يدفع المؤلف إلى التعبير، وليس بها صلة بالتعبير اللغوي».

(ترجمتنا)

2. المعنى (Sens):

في كتابها الموسوم بـ"الترجمة اليوم والنموذج التأويلي"[1] (La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif)، تنقل "ماريان لوديرار" (Marianne LEDERER) قول "جان بول سارتر" (Jan Paul SARTRE):

"Ainsi dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage (...) aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse; le sens n'est pas la sommes des mots, il en est la totalité organique "[2].

«هكذا المعنى فهو، منذ البداية، غير محتوى في الكلمات لأنه يسمح، عكس ذلك، بفهم دلالة كل واحدة منها، والموضوع الأدبي مهما تحقق من خلال الكلام، فإنه غير مقدم أبدا في الكلام (...)، وعليه يمكن قراءة مئات آلاف الكلمات المصفوفة في كتاب ما واحدة بواحدة دون أن ينبثق معنى المؤلَّف ؟ ليس المعنى مجموعة كلمات وإنما هو الكل العضوي»[*]. (ترجمتنا)

[1] Marianne LEDERER, la Traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif, Hachette, Paris, France, 1994, P. 23.

[2] Jean Paul SARTRE, Qu'est-ce que la littérature ? Gallimard, Paris, 1985, P. 50-51.

[*] ترجمة أخرى: «هكذا المعنى فهو غير موضوع من البداية موضع الكلمات لأنه يسمح عكس ذلك، بفهم المدلول لكل واحد منهما، والموضوع الأدبي مهما تحقق خلال الكلام، لم يردّ [...] وهكذا تقرأ واحدة واحدة، مئات آلاف الكلمات الموصوفة في كتاب بدون أن ينبثق معنى المؤلَّف ؟ ما المعنى مجموعة كلمات

نتبين من رأي "جان بول سارتر" أن الكلمات تنقل المعنى، وأنه يمكن التعبير عن المعنى ذاته بتشكيلات مختلفة من الكلمات؛ يمكن أن يكون اختيار الكلمات عشوائيا – على غرار المداخلات الشفوية في الحياة اليومية التي تتعرض لضغط الوقت- حيث يُسعى إلى الفهم قبل السعي إلى الاعتناء بالكلام ؛ ويمكن حسابه (المعنى) – في بعض مناسبات الخطابات الشفوية على غرار الخطابات الدبلوماسية وخطابات رجال السياسة – حيث يكون مختارا بعناية.

أما في حالة الكتابة - بصفة عامة- وكتابة المتخيل الروائي -بصفة خاصة - فإن المؤلف يولي عناية أكبر لاختيار الكلمات ونظمِها، إذ يؤدي هذا الاختيار دورا جوهريا في المتخيل الروائي وفي المتخيل الشعري بدرجة أكبر. وفضلا عن وظيفة نقل المعاني، فللكلمات وظائف جمالية وعاطفية، وفي جميع الحالات، لا يتجلى المعنى من خلال قراءة واحدة للصور الفنية التي يزخر بها المتخيل الروائي وإنما عبر القراءات المتعددة والعميقة – كما سنرى لاحقا - إن "الكل العضوي" للكلمات الذي يتحدث عنه "جان بول سارتر" لا يظهر إلا عندما يضيف المترجم المؤوِّل معارف غير لغوية إلى معارفه اللغوية. ولتحصيل المعنى لا بد من تكميل قراءة المتخيل الروائي بمعرفة السياق والموضوع والمجال والمؤلّف والمتلقي، بالإضافة إلى الثقافة العامة التي تعتبر عناصر الزاد المعرفي للمترجم المؤوِّل.

وبذلك فإن المعنى، سواء أتعلق بالنصوص النفعية (Textes pragmatiques) أو الخطابات الشفوية أو النصوص الأدبية فإنه يمثل «**الرغبة في القول [المقصدية] خارجة عن اللغة، سابقة تعبير المتكلم، ولاحقة تلقي الخطاب عند الفاعل المتلقي**».[1] أي أن المعنى يشكل جسرا واصلا بين المتصلين. وفي حالة الترجمة الأدبية، يمثل المترجم المؤوِّل الفاعل المتلقي من جهة

وإنما هو الكل العضوي». يُنظر: ماريان لوديرار، الترجمة اليوم والنموذج التأويلي، ترجمة: نادية حفيز، د.ط.، دار هومه، 2008، ص. 24.

[1] المرجع نفسه، ص. 25.

(في عمليـة القـراءة التأويليـة)، والفاعـل المؤلِّـف مـن جهـة أخـرى (في عمليـة تحريـر الترجمـة)، حيـث يسـعى علـى امتـداد عمليـة الترجمـة إلى تحقيـق المواءمـة[1] بـين المعـنى وقصـد المؤلف.

3. السياق اللغوي (Contexte verbal)

"Le contexte verbal est constitué par les mots et les phrases autour des mots ou de la phrase en question, de sorte que chacun des mots est à la fois élément constitutif et contexte pour les autres (...) Ainsi, c'est le contexte verbal qui, de toutes les significations qu'un mot peut avoir hors contexte, en actualise une (la signification actualisée)"[2].

«يتشـكل السـياق اللغـوي مـن الكلمـات والجمـل أو الجملـة التـي يتعلـق بهـا الأمـر، بحيـث تكـون كـل كلمـة مـن الكلمـات عنصـرا مشـكِّلا وسـياقا للأخريـات (...) وهكـذا، فـإن السـياق اللغـوي هـو الـذي يُحَـيّن دلالـة واحـدة مـن بـين الـدلالات التـي تكـون لكلمة خارج السياق (دلالة محيّنة)». (ترجمتنا)

إن إمكانيـات دلالـة كلمـة أو جملـة تحـدد في لحظـة أولى بواسـطة دلالات الكلمـات والجمـل المحيطـة (السـياق اللغـوي) وهـذا مـا يسـمح باختيـار دلالـة محـددة للفـظ متعدد الوجوه، ولكنه لن يسمح وحده بتحصيل المعنى المكافئ ككل.

4. السياق المعرفي (Contexte cognitif)

"*Quant au contexte cognitif, il est constitué par les informations reçues depuis le début de la réception du discours"*[3].

[1] Marianne LEDERER, Défense et illustration de la théorie interprétative de la traduction, in : Fortunato ISRAEL, Marianne LEDERER, Op.Cit., P. 120.
[2] Amparo HURTADO ALBIR, La théorie interprétative de la traduction: Sa place en traductologie in : Fortunato ISRAEL, Marianne LEDERER, Op.Cit., P. 169.
[3] Idem.

«أما السياق المعرفي، فإن يتشكل من المعلومات المتحصَّل عليها منذ بداية تلقي الخطاب». (ترجمتنا)

ونعني به مجموع الأفكار التي تنشأ في ذهن المتلقي وهو يقوم بعملية قراءة نص يرغب في ترجمته. إن تأويل الخطاب يقتضي مقابلة بين العالم الذهني للقارئ وعالم النص المراد فهمه. فكل عملية للفهم تستلزم إذن حوصلة لتجارب قبلية يخزنها المتلقي-المترجم على شكل تمثلات مجردة تلعب دور جهاز استقبال للمعلومات الجديدة التي يتضمنها النص الذي بين يديه.

5. السياق الظرفي (Contexte situationnel)

" Le contexte situationnel est le cadre dans lequel le texte est produit et englobe les éléments de la situation : le lieu, les objets, les personnes, etc" [1].

«يمثل السياق الظرفي الإطار الذي أُنتِج فيه النص، ويحتوي على العناصر الظرفية: المكان، الأشياء، الأشخاص، إلخ».

(ترجمتنا)

نعني به إذن مجموع العناصر غير اللغوية المصاحبة لإنتاج نص ما، أي الإطار الذي أنتج فيه النص (الظرف الجغرافي، التاريخي، السوسيو-سياسي، الاقتصادي والثقافي...). وعليه، فإننا نكوّن المعنى انطلاقا من النص وكل العناصر المصاحبة له، أي ظروف وشروط إنتاجه المعرفية، والاجتماعية، والتاريخية والثقافية إلخ. وعليه، فإنّ بناء المعنى يخضع لدلالات الكلمات في سياقاتها وكذا لمعلومات غير اللغوية المصاحبة للنص. ومن ثم، فإن تحصيل المعنى وفهم النص يستلزمان تكميل التحليل اللغوي بمعطيات غير لغوية تُكوّن السياق العام للنص المراد ترجمته. ويمكن الجزم بأن كل

[1] Idem.

عملية للفهم تقصي السياق العام للنص تبقى غير كاملة وتسقط لا محالة في التشويه. يسمح السياق العام إذن برفع الغموض، بتقليص التأويلات الشخصية الخاطئة وباختيار واحدة من بين إمكانيات متعددة للمعنى قبل التفكير في إعادة صياغته في اللغة المنقول إليها.

أهمية المعارف غير اللغوية :

إن الفهم عملية معقدة، ولذلك فإن المعارف اللغوية وحدها غير كافية لتحقيق الفهم، ولا بد من استحضار نوع آخر من المعارف التي تسمى الملحقات المعرفية (Compléments cognitifs) التي تجعل – بتظافرها مع المعارف اللغوية فهم النص أمرا ممكنا. إن هذه الملحقات المعرفية هي التي تُسمى في النظرية التأويلية للترجمة "الزاد المعرفي" (Bagage Cognitif) الذي ينبغي أن يتمتع به المترجم المؤوِّل، ويتمثل في المعرفة العامة بموضوع النص، والسياق المعرفي. وفي هذا الصدد، تُعرّف "مريان لوديرار" الملحقات المعرفية بأنها:

"Les éléments pertinents, notionnels et émotionnels, du bagage cognitif et du contexte cognitif qui s'associent aux significations linguistiques des discours et des textes pour constituer des sens. Ils sont aussi indispensables à l'interprétation de la chaine sonore ou graphique que la connaissance linguistique"[1].

«العناصر الموائمة، المفهومية والعاطفية، للزاد المعرفي والسياق المعرفي التي تصاحب الدلالات اللغوية للخطاب وللنصوص لتشكيل المعاني. كما أنها لا تقل أهمية عن المعرفة اللغوية لتأويل السلسلة الصوتية أو الكتابية». (ترجمتنا)

[1] Marianne LEDERER, La traduction aujourd'hui : Le modèle interprétatif, P. 212.

يتشكل الزاد المعرفي إذن من مجموع معارف المترجم المخزنة في ذاكرته والمكتسبة عن طريق الخبرة الشخصية (معرفة تجريبية) (Savoir empirique) والكلام والتفكير، حيث يتشكل أساسا من المعرفة الموسوعية (معرفة العالم)، ويتضمن كافة المعارف اللغوية وغير اللغوية المخزنة في الذاكرة، والتي يمكن أن تنشط في أي لحظة بتحفيز من فعل القراءة والتلقي وعليه، فإن قراءة المتخيل الروائي تضيف معرفة معيّنة إلى المترجم ،تثري تلك التي يختزنها في ذاكرته على شكل زاد فكري. وبإضافة جميع هذه العناصر إلى بعضها البعض، يتمكن المترجم المؤول من فهم النص جيدا.

وبذلك، فإن ترجمة المتخيل الروائي تستدعي اختراق حاجز الكلمات والجمل المعزولة عن سياقها للوصول إلى المعنى، سواء أتعلق الأمر بالسياق اللغوي أو السياق المعرفي أو السياق الظرفي.

المطلب الثاني:

ترجمة المتخيل الروائي استنادا إلى النظرية التأويلية

لم تتوقف النظرية التأويلية للترجمة عند تنظير الممارسة، بل تعدته إلى وضع منهج توجيهي للمترجمين في نشاطهم الترجمي؛ ويتكون هذا المناهج من ثلاث مراحل هي: الفهم، والانعتاق من اللفظ، وإعادة التعبير أو إعادة الصياغة بواسطة المكافئات. أما في حالة ترجمة المتخيل الروائي – الذي يمثل موضع بحثنا – فقد ارتأينا تكييف هذا المنهج وفق متطلبات الترجمة الأدبية، فأضفنا إليه مرحلتين هامتين في الترجمة الكتابية وهما: القراءة التأويلية والمراجعة النهائية، على أن نضع القراءة والفهم في خانة واحدة كونهما جزأين لا يتجزآن عن بعضهما البعض، وثنائية غير قابلة للانفصال.

1. مراحل ترجمة المتخيل الروائي استنادا إلى النظرية التأويلية للترجمة

المرحلة الأولى: القراءة التأويلية / الفهم

أ) **القراءة التأويلية (Lecture interprétative)**

لقد بدأ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي يتنامى بشكل متزايد، ويشغل حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة، وقد اختلفت نظرة هذه المدارس إلى القارئ باختلاف منطلقاتها وتوجهاتها. فالقارئ لم يعد مجرد مستهلك، ولم يعد النص وحده هو الذي يمارس السلطة على القارئ، وإنما يقوم هذا الأخير بممارسة سلطته على النص حتى يستطيع الدخول إلى عالمه، ويشارك في البحث عن "النص الغائب".

ارتكزت نظرية القراءة وجماليات التلقي منذ الثلاثينيات إلى غاية الثمانينات من القرن الماضي على آفاق التوقع التي يصنعها القارئ لدى تلقيه النصوص الأدبية. حيث يتجسد التلقي – في هذه الحالة – من خلال ثقافة القارئ والإمكانات اللغوية

والفكرية والذوقية التي يتمتع بها عند تلقيه النص الأدبي أو العمل الفني بصورة عامة، دون إهمال السياق ودوره في قراءة النص وتأويله[1].

ومن الدارسين والمنظرين الغربيين لهذه النظرية: "فلفغانغ إيزر" (Wolfgang ISER) و"هانز روبرت ياوس" (Hans Robert JAUSS) اللذان أسسا مدرسة "كونستانس" (Constance) الألمانية، بالإضافة إلى المفكر السيميائي "رولان بارت" (BARTHE Roland)، و"مايكل ريفاتير" (Michel RIFFATERRE)، و"أمبرتو إيكو" (Umberto ECCO).

يؤكد "فولفغانغ إيزر" على حرية القارئ في التفسير والتأويل ولكنه يتراجع أحيانا عن هذا الموقف على حد تعبير الدكتور "عبد العزيز حمودة":

> **«إلا أن كتاباته تؤكد أن هذه الحرية أو الذاتية ليست مطلقة بالصورة التي يدعيها إيزر، فالقراءة عنده أيضا نشاط ديلكتيكي بين النص والقارئ، نشاط يعتمد على التفاعل المتبادل. بل إن محاولات إثبات قدرة القارئ في التأثير في النص تنتهي عادة إلى تأكيد قوة النص ورجاحة كفة تأثيره على القارئ وليس العكس»**[2].

نتبين من هذا الرأي أن حرية القراءة قد تكون مشروطة بمدى قوة النص وإمكانات حضوره، مما قد ينشئ معادلة غير متوازية[3] بين القارئ والنص تؤول نتيجتها لصالح هذا الأخير.

ويرى "فولفغانغ إيزر" أنّ أي نص إبداعي لا يمكنه أن يتضمن معنى إلا إذا احتك بالقراءة، وتؤلف العلمية الأدبية عنده محورين أحدهما فني، والآخر جمالي.

---

[1] فتحي بوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص. 33.

[2] عبد العزيز حمودة، مرجع سبق ذِكره، ص. 330.

[3] فتحي بوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص 101.

أما المحور الفني فإنه يرتكز على النص الذي أبدعه الكاتب، في حين أن المحور الجمالي يتجسد في انغماس القارئ في النص وتلمسه مختلف جوانبه[1].

بينما يستفيد "هانس روبرت ياوس" من تيارات معرفية مختلفة في فهم عملية القراءة لتطوير وتعديل مفاهيم سابقيه من خلال نظرية جمالية التلقي حيث جاء بمفهوم أفق الانتظار (Horizon d'attente) الذي يعني:

«الأثر الذي ينتظره القارئ من النص والقابل للتحوير والتعديل وحتى النسف مع تقدم عملية القراءة وهو مرتبط بالوعي الجمالي للقارئ المتكون من قراءته السابقة للنوع بما يحمله من إشارات وعلامات واستعدادات مسبقة تسبق التلقي، والذي كثيرا ما يُمنى بالخيبة»[2].

لقد وضع "هانس روبرت ياوس" مجموعة من المبادئ نوجزها فيما يأتي:

1- ليس للعمل الأدبي أي أهمية في حد ذاته، وتبدأ أهميته في اللحظة التي يلتقي فيها بالقارئ المثقف ليخرج إلى الوجود بفعل القراءة ونسج علاقات مختلفة مع النص من بينها جدلية السؤال والجواب.

2- لا يأتي العمل من فراغ، وظهور عمل أدبي لا يعني جدته المطلقة، بل إنه يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة بين أسطره. ويحمل القارئ أثناء فعل القراءة مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات، ويتغير هذا الانتظار حسب معطيات النص.

3- تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة.

---

[1] محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث: مقاربة تنظيرية / تطبيقية، دار هومه، الجزائر، 2015، ص. 20.

[2] المرجع نفسه، ص. 17.

4- تحديد وضعية العمل الأدبي من خلال السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها، إذ تفترض جمالية التلقي إدراج كل أثر أدبي داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءا منها[1].

أمّا "رولان بارت" فيرى أن القراءة «**ليست عملا طفيليا مكمِّلا للكتابة** (...) **لأن القراءة تؤسس لمشروعيتها من نسيان المعاني المتوصل إليها أو على الأقل نقد ما تم التوصل إليه، لأن النسيان في عمومه يبرر استمرارية القراءة**»[2].

لقد طرح "رولان بارت" فكرة "موت المؤلف" فهو «**لا يعتبر المؤلف أصلا للنص ومصدرا لمعناه وكسلطة وحيدة قادرة على تفسيره**»[3]. أي أن العمل الأدبي يتميز – حسبه – بالاستقلالية واكتفائه بنفسه بعيدا عن عوامل نشأته وظروف مؤلِّفه. والقرّاء «**أحرار في إنتاج العملية الدلالية للنص، كما أنهم أحرار في الاستمرار مع الدال دون أي اعتبار للمدلول وفق هذه الرؤية يمكن أن تتحقق لذة النص**»[4].

أما "مايكل ريفاتير" فقد ألح على ثنائية الصلة بين النص والمتلقي قائلا :

> «**لا تقتصر الظاهرة الأدبية على النص، فحسب، بل تتشكل كذلك من القارئ أو ردود الأفعال الممكنة التي يبديها حيال النص – الملفوظ والتلفظ**»[5].

وينفي أن يكون للمؤلف علاقة بالنص (موت المؤلف على حد تعبير "رولان بارت")، ففي الظاهرة الأدبية «**تكمن العلاقات بين النص والقارئ وليس بين**

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 1997، ص.ص 144-145.

[2] فتحي بوخالفة، مرجع سبق ذِكره، ص. 128.

[3] المرجع نفسه، ص. 130.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، د.ط.، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص. 279.

النص والمؤلف أو بين النص والواقع»[1]. وتتضاعف أهمية المتلقي في نقد "مايكل ريفاتير" حينما يربط بين جماليات النص ومتلقيه فيقول :

«لا يكون النص أثرا فنيا، إلا إذا فرض نفسه على القارئ، واستثار وجوبا رد الفعل، وضبط بشكل ما سلوك من يتولى فك رموزه»[2].

كما يرى "أمبرتو إيكو" أنّ فعل القراءة يقوم على أساس تنشيط النص وذلك بتشغيل الكفاءة الموسوعية ومراقبة أمكنة التعثرات الحدسية في القراءة الخطية، وبناء سلسلة المرجعيات الممكنة حسب شبكة العلاقات العالمة الموجهة لحدس القارئ وتخميناته في حركة دائبة بين معطيات الكتابة وإمكانيات القراءة.[3]وعليه، يكون دور القارئ – بهذا المعنى – عند قراءة النص الأدبي هو إكمال المنقوصات وملء الفراغات واستكشاف مُعميات النص ومغمضاته.[4]

أي أن القراءة التأويلية التي يقوم بها القارئ النموذجي – عموما – أو المترجم – خصوصا – ليست مجرد اطلاع على النص للإحاطة بفكرته العامّة وأفكاره الجزئية لإعادة صياغتها حسب اللغة والثقافة المنقول إليهما، ولكنها تحقيق لإحدى اقتراحات المعنى التي يقدمها لكل قارئ على حدة، ومن ثمّ يستحيل وضع تأويل نهائي للنص الأدبي. وفي هذا السياق يقول الدكتور "جمال محمد جابر":

«والقراءة يجب أن تكون استيعابية وبتأنّ، حتى تكون قراءة صحيحة للنص وأساسا لتأويله، لأن سوء القراءة يضر بالترجمة، كأن تساء دلالة ألفاظ النص، أو تُفهم دلالة النص العامة

[1] المرجع نفسه، ص. 280.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] لطفي فكري محمد الجودي، مرجع سبق ذِكره، ص. 36.

[4] محمد مرتاض، مرجع سبق ذِكره، ص. 23.

بطريقة معاكسة لما قصد المؤلف عن طريق توهم المترجم ما لا يعنيه النص بسبب فساد قراءته إياه»[1].

وتتمثل نقطة الاشتراك بين جميع القرّاء المترجمين المؤوِّلين في أن الدور المفترض للمؤوِّل هو إزالة الغموض والإيضاح وفتح طريق النص أمام قراء اللغة المنقول إليها[2].

إن أول تعريف يتبادر إلى الذهن عند التطرق إلى الإيضاح في الترجمة هو ذاك الذي قدمه "ج.ب.فيني" و"ج. داربلني" (J. P. Vinay et J. Darblnet) بأنه:

"Procédé qui consiste à introduire dans LA des précisions qui restent implicites dans LD, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation"[3].

«أسلوب إدراج معلومات في اللغة المنقول إليها، هذه المعلومات موجودة ضمنيا في اللغة المنقول منها، ولكن يمكن أن يستنبطها المترجم من خلال السياق أو المقام».

(ترجمتنا بتصرف)

يمكن أن نقول أن هذا التعريف الذي يقدمه "ج.ب. فيني" و "ج. داربلني" يتطرق إلى مفهوم الإيضاح بمعنى التصريح، أي إظهار الضمني، وذلك من خلال إدخال دقائق دلالية غير مصّح بها في النص الأصلي، وإنما هي موجودة فيه ضمنيا ويمكن أن يهتدي إليها المترجم على ضوء السياق المعرفي والظرفي أو المقام.

وفي سياق الحديث عن التأويل باعتباره إيضاحا، تطرح "شوشانا بلوم كولكا" (Shoshana Blum-Kulka) فرضيتها حول هذا الموضوع بقولها:

"The process of interpretation performed by the translator on the source text might lead to a TL text which is more redundant than the SL text. This redundancy can be expressed by a rise in the level of cohesive explicitness in the TL text. This argument may be

[1] جمال محمد جابر، مرجع سبق ذِكره، ص. 110 .

[2] لطفي فكري محمد الجودي، مرجع سبق ذِكره، ص. 53.

[3] J.P. VINAY et J. DARBELNET, Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction, Didier, Paris, France, 1972, P. 9.

tasted as "the explicitation hypothesis", which postulates an observed cohesive explicitness from SL to TL texts regardless of the increase traceable to differences between the two linguistic and textual systems involved. It follows that explicitation is viewed here as inherent in the process of translation"[1].

«إن عملية التأويل التي يؤديها المترجم على النص المصدر يمكن أن تؤدي إلى إنتاج نص في اللغة المنقول إليها يتضمن درجة من الإطناب تفوق النص الأصلي. ويمكن إرجاع هذا الإطناب إلى زيادة عدد أدوات الاتساق في نص اللغة المنقول إليها. ويمكن اعتبار هذه الحجة "فرضية للإيضاح"، تسلِّم بوجود زيادة في عدد أدوات الاتساق من لغة النص المنقول منها إلى لغة النص المنقول إليها، و هذا بغض النظر عن الاختلافات بين الأنظمة اللغوية والأنظمة النصية. وبذلك يمكن اعتبار الإيضاح في هذه الحالة خاصية ملازمة لعملية الترجمة». (ترجمتنا)

وعليه، ترتكز "فرضية الإيضاح" في الترجمة التأويلية التي طرحتها "شوشانا بلوم-كولكا" على أدوات الاتساق التي ينبغي على المترجم إعادة بثها في نص اللغة المنقول إليها بما يتوافق وهذه الأخيرة. ويمكن للمترجم أن يغير نوع الاتساق الموجود في النص الأصلي إما عن طريق قولبته ونقله إلى النص الهدف، وإما بإعادة صياغته من جديد.

[1] Shoshana Blum-Kulka, Shifts of cohesion and coherence in Translation. In: Interlingual and intercultural communication: Discourse and Cognition in translation and second language acquisition, Ed. Julian House and Shoshana, Gunter Narr Verlag Tubingen, Germany, 1986, P. 19.

ب) **أفق المترجم:**

تطرق أنطوان بيرمان (Antoine BERMAN) إلى التأويلية الترجمية في سياق حديثه عن المشروع الترجمي والدفاع عن أهمية دور المترجم في الترجمة الأدبية، بعد أن كانت الدراسات السابقة قد همشته ولم توله إلا قليل اهتمام بوصفه ناقلا من لغة إلى لغة أخرى أو مجرّد جسر لعبور النصوص بين الثقافات. واقتبس مصطلح "الأفق" من التأويلية الحديثة، وعرّفه كما يأتي:

> *"On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur"*[1].
>
> **«يُعرَّف الأفق، في مقاربة أولى، بمجموع المعايير اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التي "تحدد" شعور وسلوك وتفكير المترجم».**
>
> (ترجمتنا)

غير أنه يجب الانتباه إلى أن مفهوم الأفق في الترجمة ليس واحدا، بل هو متعدد؛ فمن جهة أولى، يوجد "أفق الاختيار" الذي يتعلق بالمترجم في اختياره للنصوص التي يميل لترجمها (بغض النظر عن الاختيارات التي تفرضها عليه دور النشر والمصالح التجارية)؛ فعملية الاختيار ليست اعتباطية، إنما تتحكم فيها مجموعة من العوامل المتداخلة التي تفضي بالمترجم إلى اختيار نص دون آخر. ومن جهة ثانية، يوجد "أفق الإنجاز" أي "أفق انتظار المترجم" الذي يفترض قارئا ضمنيا يمكن أن يؤثر – بطريقة واعية أو غير واعية – على طريقة مقاربته للنص الأصلي وكيفية ترجمته. ومن جهة أخيرة، يوجد " أفق انتظار القارئ الفعلي" الذي هو

[1] Antoine BERMAN, Pour une Critique des Traductions : John Donne, Editions Gallimard, France, 1995, P. 79.

سياج تأويلي سابق عن النص المتلقى. وعليه، يجب أخذ تعدد الآفاق ضمن الأفق الواحد وتعدد خلفيات الانتظار وإجراءات التلقي بعين الاعتبار[1].

ج) الفهم (Compréhension)

يعتمد الفهم أساسا في عملية الترجمة – حسب النظرية التأويلية – على تأويل الخطاب في اللغة المنقول منها للإحاطة بالمعنى في اللغة نفسها، وقد يعني التأويل هنا إظهار المضمَر من المعاني –كما رأينا في المبحث الأول – وإيضاح المبهم من المقاصد. وبالتالي فإن الفهم هو:

«التوصل إلى مقصد الكاتب أو المتكلم، ويتسنى ذلك عند تحصيل المعنى من الشكل اللفظي الذي عبّر من خلاله الكاتب أو المتكلم عن أفكاره. العملية تتطلب استحضار شتى المعارف اللغوية وغير اللغوية من خلال تعبئة كل أنواع الذاكرة أي الذاكرة قصيرة المدى، المرتبطة بالسياق اللفظي والمعرفي للنص، ومتوسطة المدى المرتبطة بتكوين مخزون معرفي، وبعيدة المدى المرتبطة بتراكم المعارف اللغوية وغير اللغوية»[2].

إن الفهم في النظرية التأويلية للترجمة هو المفتاح الأول لولوج العالم. وقد ركزت "دانيكا سيلسكوفيتش" و"مريان لوديرار" على عدة جوانب تتعلق بعملية الفهم من بينها أهمية المعارف غير اللغوية والسياقات والطابع التأويلي لعملية الفهم. حيث تصرّ "دانيكا سيلسكوفيتش" و"مريان لوديرار" على الطابع التأويلي الملازم لكل عملية فهم وترى أن المترجم المتلقي ما هو إلا مترجم مؤوّل وأنّ:

---

[1] ياسمينة بن بريني‌س، منهج أنطوان برمان في نقد الترجمة، المترجم، دار الغرب، وهران، الجزائر، العدد 11، 2005، ص. 179.

[2] ماريان لودورير، دانيكا سيليسكوفيتش، التأويل سبيلا إلى الترجمة، ترجمة: فايزة القاسم، مراجعة: حسن حمزة، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2001، ص. 262.

"L'information fournie par le dire est nécessairement interprétée par celui à qui s'adresse le discours, qui en est ainsi toutes circonstances l'exégète"[1].

«يتم حتما تأويل المعلومات التي يتضمنها القول من قِبل متلقي الخطاب، الذي يكون بذلك مؤوِّلا في جميع الظروف».

(ترجمتنا)

وعليه، إذا كانت كل عملية فهم تقتضي التأويل، فإن التأويل سبيل كل ترجمة. ويتعلق الأمر بالنسبة للمترجم المؤوّل بـ:

"Un acte délibéré de compréhension, une analyse dont l'objectif est la saisie du sens dans sa totalité et qui doit correspondre au vouloir-dire de l'émetteur du texte original"[2].

«فعل تداولي للفهم وتحليل يهدف إلى تحصيل المعنى الكلي الذي يجب أن يتطابق مع قصد مؤلف النص الأصلي».

(ترجمتنا)

وتُعرَّف التداولية في الغالب بأنها:

«مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية (...)، وهي كذلك الدراسة التي تعنى باستعمال اللغة، وتهتم بقضية التلاؤم بين

[1] Danica SELESCOVITCH, Traduire : de l'expérience aux concepts, Etudes de linguistique appliquée, n° 24 : « Traduire : les idées et les mots », 1976, PP. 64-91 in : Fortunato ISRAEL, Marianne LEDERER, Op.Cit., P. 169.

[2] Amparo HURTADO ALBIR, La théorie interprétative de la traduction : sa place en traductologie, in : Fortunato ISRAEL, Marianne LEDERER, Op.Cit., P.170.

التعـــابير الرمزيـــة والســـياقات المرجعيـــة والمقاميـــة والحدثيـــة والبشرية»[1].

المرحلة الثانية: الانعتاق من اللفظ (*Déverbalisation):

يحدث الانعتاق من اللفظ بين فهم النص وإعادة التعبير عنه[2] ،وهو عبارة عن نشاط ذهني[3]، يحدث في الترجمة الشفوية الفورية أو المتعاقبة بسرعة كبيرة. ولكن في حالة الترجمة الأدبية الكتابية، يأخذ المترجم الوقت الكافي ليتحرر من بنيات اللغة المنقول منها، ويبحث عن بنيات لغوية جديدة في اللغة المنقول إليها لتفادي التداخل بين اللغتين خلال مرحلة إعادة التعبير التي تمثل آخر مرحلة في هذا المنهج. وتضطلع عملية الانعتاق من اللفظ بمكانة مهمة داخل النظرية التأويلية للترجمة، بحكم أنها تبني تصورها للترجمة على ضرورة نقل المعنى في سياقه العام لا على تحويل العناصر اللغوية.

وقد خلص "جان دوليل" في هذا السياق إلى أنّه:

"Une fois le sens saisi, sa restitution se fait en fonction des idées et non des fonctions des mots"[4].

«بمجرد تحصيل المعنى، تتم إعادته بواسطة الأفكار وليس الكلمات».

(ترجمتنا)

---

[1] فيليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2007، ص. 19

[*] ألفينا في المراجع التي استعنا بها عدة ترجمات لكلمة (Déverbalisation) من بينها: فك الشكل الشفوي التي اقترحتها "نادية حفيز" في ترجمة كتاب ماريان لوديرار "الترجمة اليوم والنموذج التأويلي"، بالإضافة إلى "الانسلاخ اللغوي" و"تحصيل المعنى" و"الانعتاق من اللفظ"، وقد فضلنا استعمال الترجمة الأخيرة.

[2] ماريان لودورير، دانيكا سيليسكوفيتش، مرجع سبق ذِكره، ص. 256.

[3] Amparo HURTADO ALBIR, Op.Cit., P. 173.

[4] Idem.

المرحلة الثالثة: إعادة التعبير (Réexpression):

تُعتبر الترجمة عموما إعادة صياغة من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى، وهي تأليف غير مباشر. وينبغي للمترجم خلال عملية إعادة التعبير أن يحافظ على مضمون النص الأصلي، وأن يخضع ترجمته لقدر كبير من الدقة والوضوح، محترما ضوابط "وعبقرية" اللغة المنقول إليها. ولهذا فإن مرحلة إعادة التعبير مثلها مثل مرحلة الفهم:

"Mobilise l'ensemble de l'appareil cognitif du sujet et il se produit d'une association du savoir linguistique (connaissance de la langue en question) et du savoir extralinguistique"[1] .

«تجنّد مجموع الجهاز المعرفي للمترجم وتَنتُج باشتراك بمعرفة اللغة المنقول إليها والمعرفة غير اللسانية لهذه الأخيرة».

(ترجمتنا بتصرّف)

والسؤال الذي يُطرح هنا: كيف تتم إعادة التعبير حسب النظرية التأويلية للترجمة؟

يقول "جان دوليل" (Jean Delisle):

"La recherche de la formulation la plus pertinente s'opère plus ou moins à tâtons par les mécanismes conscients et subconscients de la pensée. Les informations sont convoquées ou évoquées par la mémoire encyclopédique. Au cours de cette exploration, les solutions intermédiaires que les traducteurs rejette comme insatisfaisantes sont autant de jugements sur l'inadéquation d'un contenu et d'une forme (...).Il arrive que la découverte d'une équivalence se produise plus ou moins spontanément. Dans ce moments d' « inspiration »[on trouve] une compréhension parfaite des idées à rendre, alliée à une disponibilité totale des

[1] Ibid., P. 174.

moyens linguistiques pour les exprimer, (...) Dans d'autres cas, par contre, le cheminement de la reformulation est plus laborieux" [1].

«يتم البحث عن الصياغة الأكثر ملاءمة بحذر نوعا ما بواسطة الآليات الواعية وشبه الواعية للفكر، حيث تستدعي الذاكرة الموسوعية المعلومات أو تستحضرها. وخلال هذا الاستقصاء، تكون الحلول الوسيطة التي يرفضها المترجم لأنها غير مقنعة، أحكاما لعدم توافق المحتوى والشكل (...).يحدث أن اكتشاف تعادل ما يظهر أكثر أو أقل عفوية. ونجد في أوقات "الإلهام" هذه، فهما تاما للأفكار الواجب تأديتها وهي حليفة تهيئة تامة للوسائل اللغوية للتعبير عنها، (...) وفي حالات أخرى، على العكس من ذلك، فإن سبيل إعادة الصياغة شاق». (ترجمتنا)

تتم إعادة التعبير (أو إعادة الصياغة) – حسب "جان دوليل" – بواسطة المكافئات (Equivalences) بين اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها، وهي مختزنة في فكر المترجم وزاده المعرفي؛ فإذا كان ملّما باللغتين والثقافتين المنقول منها والمنقول إليها إلماما جيدا، فإنه لن يجد عناء في إعادة صياغة النص الذي يترجمه، ولكن هذه المهمة قد تزداد صعوبة كلما قل زاده اللغوي والمعرفي المتعلق باللغة والثقافة المنقول إليها، ولكنها غير مستحيلة ما دام حليف البحث والمثابرة.

المرحلة الرابعة: المراجعة (Révision)

تعد مرحلة مراجعة ترجمة المتخيل الروائي مرحلة هامة، لأنها غالبا ما تكون قابلة للتحسين والتنقيح، فما من ترجمة كاملة أو مثالية في حقل الأدب.

[1] Jean DELISLE, L'analyse du discours comme méthode de traduction, Presse de l'Université d'Ottawa, 1984, PP. 81-84, in : Marianne LEDERERE, La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif, P. 43.

هـذا يعـني أن مراجعـة الترجمـة الأدبيـة والتأكـد منهـا أمـر مهـم وجـزء جـوهري في عمـل المـترجم، حـتى لا تضـيع الجهـود الـتي بـذلها مـن قبـل في مراحـل القـراءة والفهـم والانعتـاق مـن اللفـظ وإعـادة التعبـير أدراج الريـاح. وفي هـذا السـياق يقـول الـدكتور "جمـال محمد جابر":

«يُفضَّـل أن تكـون المراجعـة بعـد فتـرة زمنيـة معينـة، كـأن تكـون يومـا أو يـومين، حتـى يـتمكن مـن العـودة إلـى الـنص بموضـوعية وتجـرّد، ويجـب أن تكـون المراجعـة مدقّقـة بحيـث يـتخلص المتـرجم ممـا هـو زائـد عـن الـنص مـن كلمـات أو وحـدات معجميـة ويُجـري التعـديل الـذي يـراه ضـروريا فـي ضـوء معـاني الـنص الأصلي»[1].

ثم يضيف في مقام آخر:

«كمـا يجـب علـى المتـرجم أن ينتبـه أثنـاء المراجعـة، إلـى سـوء اسـتعماله علامـات التـرقيم والأخطـاء الإملائيـة والنحويـة ومـا قـد يبـدو غريبـا مستعصـيا عـن الفهـم. فضـلا عـن ذلـك، عليـه أن يتأكـد مـن جـانبي المجـاز والـدلالات الهامشـية فـي الترجمـة لأنهمـا أهـم جـانبين فـي الـنص الأدبـي (...) ذلـك لأن "ترجمـة الأثـر الأدبـي" لا يصـح أن تجـرّده مـن صـفته الأدبيـة وتحوّلـه إلـى كـلام عـادي لا حيـاة فيـه، بـل ينبغـي أن تبقـي عليـه رونقه وجماله وسحره وتأثيره»[2].

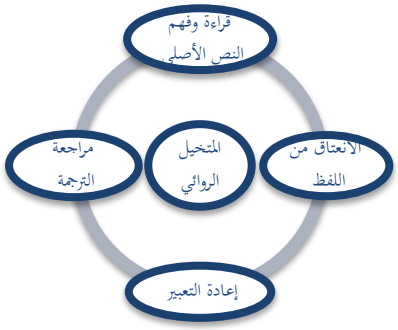
وهكـذا، إذا تمكّـن المـترجم مـن الـتحكم في جميـع هـذه العناصـر، فسـيكون في مقـدوره أن ينـتج ترجمـة مقبولـة، ولا نقـول جيـدة لأن الأحكـام القيميـة في الترجمـة الأدبيـة

[1] جمال محمد جابر، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 241-242.

[2] المرجع نفسه، ص. 243.

نسبية، وقابلة للمراجعة وإعادة النظر[1]. ويبين الشكل الآتي مراحل ترجمة المتخيل الروائي استنادا إلى المراحل التي وضعتها النظرية التأويلية، مع إضافة مرحلتي القراءة والمراجعة حتى تتناسب هذه النظرية مع الترجمة الكتابية للرواية.

الشكل رقم 3: حلقة الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي



المصدر: من إعداد الطالبة اعتمادا على المعطيات السابقة

المطلب الثالث:

التطابق والتكافؤ في النظرية التأويلية للترجمة

تستند الترجمة التأويلية إلى التكافؤ، في حين تعتمد الترجمة الحَرفية (Littérale) أو اللغوية (Linguistique) –كما تسمى في النظرية التأويلية للترجمة – على التطابق بين اللغات، حيث يمثل هذا الأخير المستوى الأول للترجمة، ويصلح لتعليم اللغات الأجنبية للمبتدئين.

1. التطابق (Correspondance):

لجميع الكلمات – تقريبا – في لغة ما تطابقات في لغة أخرى، أي أنها تحيل على الواقع ذاته في سياقات معينة. وهو ما يطلق عليه "جورج مونان"

[1] حسين خمري، الترجمة الأدبية: المسار والتجربة، دراسات ترجمية، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران السانية، دار الغرب، 2013، ص. 28.

(Georges Mounin) "كلّيات اللغة" (Les universaux du langage) التي ترتبط بجوانب لغوية متواجدة في جميع اللغات على مستوى النحو و الصرف مثلا ؛ و"كليات الثقافة" (Les universaux de la culture) التي ترتبط بحياة الإنسان في المجتمع.[1] وفي هذا السياق، يقدم "جورج مونان" مثالا عن الألوان فيقول :

«قد يكفي أن نعيد درس مسألة تسمية الألوان التقليدية، مع ربطها بالكليات التكنولوجية، لكي نبدل وجهة نظرنا، ونعدل بعمق الاستنتاجات التي نستخلصها عادة بشأن شدة اختلاف "رؤى العالم" المعبر عنها باختلاف أنظمة تسمية الألوان. سنتحقق في الواقع من أن هناك قسما على الأقل، من الألوان في جميع اللغات المدروسة، مسمى بالرجوع إلى تكنولوجيات الصباغة أو الدهان أو الوسم أو التلوين، أو بالرجوع إلى المادة الأصلية، أو المستحضرات الملونة، أو الطرقية، أو الفرق الدقيق المحدد بالمقارنة بشيء ما ذي لون نموذجي»[2].

وتُعرّف "ماريان لوديرار" التطابق بأنه:

"La relation qui s'établi entre les significations [des mots] de langues différentes"[3].

«العلاقة التي تنشأ بين دلالات كلمات اللغات المختلفة عن بعضها البعض»

(ترجمتنا)

[1] جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ترجمة : لطيف زيتوني، الطبعة الأولى، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 250.

[2] المرجع نفسه، ص 251.

[3] Marianne LEDERERE, La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif, P. 213.

وبالتالي فإن استعمال التطابق لا يصلح سوى في الترجمة اللغوية لنقل الأرقام وأسماء الأعلام والمصطلحات التقنية، خاصة بين اللغات ذات الجذور المتقاربة، كما تؤكده "ماريان لوديرار" مرة أخرى:

"La traduction linguistique, que nous nommons aussi transcodage, cherche à établir des correspondances d'une langue à l'autre. Elle ne prend en principe en ligne de compte que les significations préassignées à la langue de départ et les règles grammaticales de la langue d'arrivée. Ce type de traduction ne serait réalisable de façon généralisée que si les langues étaient des codes dont les unités pouvaient se substituer les unes aux autres"[1] .

«تبحث الترجمة اللغوية، التي نسميها أيضا مرامَزة، عن التطابقات بمن لغة إلى أخرى. ولا تأخذ – مبدئيا – بالحسبان سوى الدلالات المعيّنة سلفا للغة المنقول منها والقواعد النحوية للغة المنقول إليها. وقد لا يكون هذا النوع من الترجمة قابلا للتطبيق بصفة معمّمة إلا إذا كانت اللغات رموزا ذات وحدات يمكن استبدال إحداها بالأخرى».

(ترجمتنا)

لا يبتعد التطابق المقصود في النظرية التأويلية للترجمة عن مصطلح "التكافؤ الشكلي" (Equivalence formelle) الذي لا يجري تكييفات في التعابير اللغوية، وإنما يسعى لاستخراج مثل هذه التعابير حرفيا تقريبا[2]. ويعرّفه "ألبرت يوجين نيدا (Eugene Albert NIDA) بأنه ترجمة ذات تعادل شكلي تتجه أساسا نحو النص الأصلي، أي أن الهدف الذي تتوخاه ينحصر في الكشف – بأكبر قدر ممكن – عن شكل ومحتوى الرسالة الأصلية، أي أنها تسعى إلى إعادة تشكيل عدد من العناصر

[1] Ibid., P. 217.

[2] ألبرت يوجين نيدا، نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976، ص. 319.

الشكلية التي تشمل الوحدات النحوية والشحنة أو الكثافة التي ينطوي عليها استعمال الكلمة والمعاني كما جاءت في السياق الأصلي؛ كأن تُترجم الأسماء بالأسماء والأفعال بالأفعال، ويُحتفظ بشكل العبارات والجمل وعلامات التنقيط[1].

غير أن معرفة التطابقات وحدها لا تكفي لنجاح عملية الترجمة. لأن معنى النص ليس إضافة دلالة كل الكلمات ؛ فنحن لا نقرأ كلمات القاموس – على حد قول فاليري لاربو (Valéry Larbaud)- وإنما كلمات المؤلف التي تتميز بكونها:

"Imprégnés et chargés de son esprit, presque imperceptiblement mais très profondément modifiés "[2] . « **مخصبة ومشحونة بروحه، ومعدلة بشكل خفي تقريبا لكنه عميق جدا».**

(ترجمتنا)

2. التكافؤ (Equivalence):

تُعرّف "ماريان لوديرار" مكافئات الخطابات أو النصوص بأنها:

"Des segments des discours ou des textes lorsqu'ils présentent une identité de sens, quelles que soient les divergences grammaticales ou de choix lexicaux"[3].

«أجزاء من الخطابات أو من النصوص عندما تبدي تطابقا في المعنى، مهما كانت الفروق في البنى النحوية أو في الاختيارات المعجمية».

(ترجمتنا)

[1] إنعام بيوض، الترجمة الأدبية: مشاكل وحلول، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003، ص. 109.

[2] Valéry LARBAUD, Sous l'invocation de Saint Jérôme, Gallimard, Paris, 1946, P. 77.

[3] Marianne LEDERERE, La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif, P. 214.

ينطلق التعادل من زاوية التعرف الشامل الذي يرتكز على المعرفة المحكمة للغتين والثقافتين المنقول منهما والمنقول إليهما، ويتم على مستوى وحدات الترجمة التي تعرّفها "ماريان لوديرار" بأنها:

"La plus petite parcelle de texte pour laquelle on peut établir une équivalence dans une autre langue "[1].

«الجزء الأصغر من النص الذي يمكننا أن نخصص له مكافئا في اللغة المنقول إليها».

(ترجمتنا)

إن هذه الأخيرة ليست – حسب النظرية التأويلية للترجمة – الكلمة ولا التركيب التعبيري ولا العبارة الجاهزة، ولكنها التركيب التعبيري في النص الذي يمكننا أن نحرر منه معنى معينا، إنها وحدة المعنى[2].

"Dès que le traducteur perçoit un sens qui s'intègre de façon cohérente dans le suivi du texte, il est en possession d'une unité de traduction ; mélange d'explicite et de cognitif, elle est unité de sens "[3].

«بمجرد أن يحس المترجم بالمعنى الذي يندمج اندماجا منسجما في متابعة النص، فإنه يحوز وحدة ترجمة؛ مزيج من الصريح والإدراكي، إنها وحدة المعنى».

(ترجمتنا)

أما في حالة المتخيل الروائي المكتوب، فمن الصعوبة تحديد اللحظة التي ينبني فيها فهم المترجم، لأنه غالبا ما يأخذ الوقت الكافي لإجراء قراءات متعددة للنص كاملا قبل أن يباشر عملية الترجمة ؛ وعلى العكس من الترجمة الشفوية، فإن الفهم

[1] Ibid., P. 56.
[2] Ibid., P.117.
[3] Ibid., P.118.

يتم على التراكيب التعبيرية للنص كجزء من الجملة أو جملة كاملة أو مجموعة من الجمل.

وبذلك يستعيد المترجم الأدبي المؤول المعنى بواسطة الوحدات. وبإعادة ترتيب الصريح / المضمر، فإننا نعيد صياغة الجمل أو مجموعة الجمل. وهذه الأخيرة مشكَّلة من كلمات تنتظم وفق نحو آخر وترقيم جديد، يختاره المترجم حسب مقتضيات اللغة المنقول إليها، مع أخذ قارئه بعين الاعتبار. حينها تبدأ الترجمة بالتعادلات على حد وصف فاليري لاربو (Valéry LARBAUD):

"Traduire c'est mettre deux plateaux d'une balance dans un plateau, ce sont des mots vivants de l'auteur chargés de pensé, et dans l'autre, nous devons chercher dans notre mémoire, par un itinéraire intellectuel, et grâce à une compréhension intime, un contrepoids équivalents »[1].

«الترجمة هي وضع كفتي ميزان في وضعية متوازية ؛ على إحداهما كلمات المؤلف الحية المشحونة بالفكر، وعلى الأخرى، يجب علينا البحث في ذاكرتنا، عبر خط سيري فكري، وبفضل الفهم الحميم، عن ثقالة مكافئة»

(ترجمتنا)

الترجمة إذن هي تحقيق التكافؤ بين نصين. في حين أن الترجمة التي تبحث بانتظام عن إرساء التطابق الشكلي، لن تُنتج سوى نصا مطابقا – على العموم – للقواعد والتراكيب النحوية للغة المنقول إليها، ولكن غالبا ما يكون هذا المنتَج صعب القراءة والفهم لأن الترجمة لم تأخذ المكملات غير اللغوية بعين الاعتبار. والدليل على ذلك ترجمة الأمثال التي ترتكز على الاستعارات التمثيلية فاستبدال مثل بمثل آخر في اللغة المنقول إليها يكرس مقولة الترجمة بالتكافؤ.

[1] Valéry LARBAUD, Op.Cit., P. 82.

ولكن السؤال الذي نطرحه بعد كل هذه التعريفات والتحليلات: ما نوع التكافؤ الذي يدور في فلك النظرية التأويلية للترجمة ؟ وبصيغة أدق: ما نوع التكافؤ في النظرية التأويلية للترجمة عند ترجمة المتخيل الروائي؟

إن الإجابة عن هذا السؤال الأخير، نابعة من كل المطارحات النظرية السابقة على مدار مباحث هذه الدراسة ؛ بما أن مؤلف المتخيل الروائي يسعى من خلال الصور الفنية التي يتفنن في إبداعها ونسجها في روايته إلى إثارة إعجاب وتعجب قراء النص الأصلي، فلابد ألا يحيد المترجم عن هذا المسار، وأن ينتج ترجمة مكافئة للمتخيل الروائي الأصلي وأن يحدث في نفوس قراء اللغة المنقول إليها نفس التأثير تعجبا وإعجابا أو ما يسميه "ألبرت يوجين نيدا" "مبدأ التأثير المكافئ". ومنه، يمكننا القول أن التكافؤ الدينامي هو الأسلوب الأنسب لترجمة المتخيل الروائي على ضوء النظرية التأويلية للترجمة.

التكافؤ الدينامي (Equivalence dynamique):

يُعرّف "ألبرت يوجين نيدا" الترجمة ذات التكافؤ الدينامي بأنها أقرب مرادف طبيعي في اللغة المنقول إليها لرسالة اللغة المنقول منها [1]، ويرى أنّ :

"[the] quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors. Frequently the form of the original text is changed; but as long as the change follows the rules (...) of the contextual consistency in the transfer (...), the message is preserved and the translation is faithful" [2] .

« نوع من الترجمة يتم فيه نقل رسالة النص الأصلي إلى اللغة المنقول إليه بطريقة تكون استجابة المتلقي جوهريا كاستجابة المتلقين الأصليين. وغالبا ما يتغير شكل النص الأصلي، ولكن ما دام هذا التغير يحترم لقواعد (...)

[1] ألبرت يوجين نيدا، مرجع سبق ذِكره، ص. 321.

[2] Eugene Nida, Charles TABER, The theory and practice of translation, Brill, Leiden, South Holland, 1969, P. 200.

الاتساق السياقي في عملية النقل (...)، فإن الرسالة محفوظة والمترجم أمين». (ترجمتنا)

وبالتالي، فإن المترجم يبتعد بواسطة المكافئ الدينامي عن بنى النص الأصلي، لينتج نصا مترجما ببنى بسيطة وعبارات واضحة وصريحة وطبيعية، فتكون ردود أفعال المتلقين مكافئة لتلك التي أبداها متلقو النص الأصلي.

خلاصة:

تطرقنا في هذا المبحث إلى أهم مبادئ وأسس النظرية التأويلية للترجمة التي وُلدت من رحم المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس في سياق الترجمة الشفوية الفورية والمتعاقبة، ومن الملاحظات التي جمعها الباحثون أثناء تدريسهم وتكوينهم لمترجمي النصوص البراغماتية (العلمية والتقنية). وحاولنا من خلال عرضنا للمنهج الذي تعتمد عليه هذه النظرية في مقاربة عملية الترجمة أن نحدث مجموعة من الإسقاطات على ترجمة المتخيل الروائي الذي هو موضوع بحثنا، وبالتالي على المتخيل الأدبي عموما. فتطرقنا إلى مراحل الفهم والانعتاق من اللفظ في اللغة المنقول إليها، وأضفنا إليها مرحلتي القراءة والمراجعة نظرا لأهميتهما البالغة في الترجمة؛ حتى أن بعض المترجمين قد اختصوا بمراجعة ترجمات غيرهم تنقيحا وتصحيحا. كما ركزنا على ثنائية التطابق الشكلي / التكافؤ الدينامي باعتبار هذا الأخير اللبنة الأساسية للمنهج التأويلي.

الفصل الثاني

تمهيد:

إن الباب الأول من هذا الفصل مخصص لتقديم الشق الأول من مدونة البحث، والمتمثل في الرواية الأصلية المكتوبة باللغة العربية "ذاكرة الجسد"، وذلك من خلال التعريف بالكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي"، ثم تقديم الرواية في إطارها الزماني والمكاني، والأسباب التي دعت الكاتبة إلى كتابتها، يليه بعد ذلك تقديم لأهم شخصيات الرواية، وتلخيص أبرز أحداثها، والتطرق إلى أسلوب الكاتبة والذي ربما يكون المترجم قد سلك وفقه منهجية معينة من شأنها أن توفيه خصوصياته إلى حد كبير. وأخيرا سنقوم بعرض بعض المتخيلات الروائية البارزة مرتبة حسب المواضيع التي تناولتها الكاتبة، دون أن ننسى التعريف بالمترجم "محمد مقدم" وتقديم ترجمته.

أما الباب الثاني فإنه مخصص لتحليل ونقد ترجمة نماذج من الصور الفنية المشكلة لمتخيلات رواية "ذاكرة الجسد" باحثين عن تجليات التأويل في ترجماتها استنادا إلى النظرية التأويلية للترجمة وحسب منهج "أنطوان بيرمان" في نقد الترجمات.

المبحث الأول: تقديم الكاتبة والمترجم والمدونة

1. التعريف بالكاتبة أحلام مستغانمي[1]:

وُلـــدت الكاتبـــة الجزائريـــة "أحـــلام مســـتغانمي" بمدينـــة تـــونس بتـــاريخ 13 أفريـــل 1953، فقـــد كـــان والـــدها أحـــد المقـــاومين للاحـــتلال الفرنســـي (ولكونـــه مطلوبـــا لـــدى الســـلطات الفرنســـية لمشـــاركته في أعمـــال المقاومـــة فـــرّ مـــع أســـرته إلى تـــونس حيـــث عمـــل بهـــا مدرّســـا للغـــة الفرنســـية وقـــد قُـــدّر أن تولـــد ابنتـــه الأولى "أحـــلام" في بيئـــة مشحونة بالعمل السياسي وذلك قبل اندلا ع ثورة عام 1954 بسنوات قليلة).

وربمـــا كـــان لميلادهـــا، ومـــن ثم نشـــأتها خـــارج وطنهـــا، أثـــر في هـــذا الحنـــين والشـــجن المبثوث بين سطور رواياتها خاصة الرواية الأولى "ذاكرة الجسد".

نشـــأت "أحـــلام مســـتغانمي" في أســـرة تتنازعهـــا هـــواجس الحنـــين إلى الـــوطن والخـــوف عليـــه، وإن تُـــرجم لا شـــعوريا بـــين ســـطور رواياتهـــا، فإنـــه يُلمَـــس حقيقـــةً تـــتردد مـــع أنفـــاس شخصـــياتها، فـــالأمّ والأب والجـــدة الـــذين يعيشـــون في تـــونس بعيـــدا عـــن وطـــنهم ومـــدينتهم وأهلهـــم وأحبـــائهم، لا يكفّـــون عـــن فـــتح ملفـــات ذكريـــاتهم ومتابعـــة كـــل جديـــد يحـــدث علـــى أرض الـــوطن، فكـــان الشـــوق والحنـــين والخـــوف والقلـــق والحـــزن والأ لم والأمـــل، يصـــل إلى "أحـــلام" مـــع حليـــب الأم وقبلـــة الأب وحضـــن الجـــدة وحكاياتهـــا الـــتي تربـــت عليهـــا ولهـــذا لم تكـــن طفلـــة عاديـــة، بـــل نشـــأت وتربـــت علـــى ذلـــك الحلـــم الـــذي ينـــام أهلهـــا عليـــه ويســـتيقظون أمـــلا في انتظـــاره ألا وهـــو الجزائـــر الحـــرة، وقـــد زاد مـــن شـــعلة حماســـها لـــذلك الحلـــم أن منـــزل والـــدها كـــان محطـــة لكثـــير مـــن الرفـــاق المجاهـــدين الـــذين يـــأتون إلى تـــونس للاتصـــال بقيـــاداتهم وأخـــذ التعليمـــات عـــن كيفيـــة ســـير المعـــارك والتحركـــات لـــبعض

[1] اعتمـدنا في تقـديم الكاتبـة أحـلام مسـتغانمي علـى: رئيسـة موسـى كريـزم، عـالم أحـلام مسـتغانمي الروائـي، الطبعـة الأولى، دار زهـــران للنشـــر والتوزيـــع، عمّـــان، الأردن، 2011، ص-ص 37-56. والـــرابط الإلكـــتروني: www.mosteghanemi.com

الفرق المقاتلة، وكذلك للمصابين في المعارك والقادمين إلى تونس للعلاج من إصاباتهم أثناء الحرب.

ونظرا لكونها الابنة البكر فقد كانت "أحلام مستغانمي" تحظى باهتمام كبير من والديها، وقد كانت مقرّبة من أبيها كثيرا ويعتمد عليها في كثير من الأعمال البسيطة الخاصة بعمله حتى وهي في سن صغيرة، الأمر الذي أعطاها ثقة كبيرة بنفسها.

أما بالنسبة لتعليمها فإن والدها بعد عودته من تونس وتعبيرا عن فرحته باستقلال الجزائر اختار لابنته إحدى المدارس التي تُعلِّم باللغة العربية فتابعت تعليمها في مدرسة الثعالبية، ثم انتقلت منها إلى ثانوية "عائشة أم المؤمنين" بالعاصمة، ثم دخلت الجامعة، كلية الآداب، فحصلت على شهادة ليسانس أدب عربي سنة 1975 (ضمن أول دفعة معرَّبة تخرجت في جامعة الجزائر).

كان والد أحلام مستغانمي مصدرا مهما لمعلوماتها التاريخية ومحرّضا لها على الكتابة، وكانت تسعى لإسعاده وإرضائه حتى بعد موته ولهذا كانت تهدي إليه كل رواية تصدرها.

أصيب والدها بانهيار عصبي منعه من مواصلة حياته العملية مما اضطرها للعمل وهي لم تكمل الثامنة عشرة من عمرها، حيث سمح لها بالعمل في مجال الإذاعة المسموعة تعاطفا مع ظروفها الأُسرية فكانت تُعِدّ وتقدِّم برنامجا يوميا في الإذاعة الجزائرية بعنوان "همسات" وقد كان لهذا العمل تأثير كبير على شخصيتها بناءً وثقافة.

وبعد زواجها وانتقالها إلى باريس مع زوجها انقطعت عن الدراسة وكرّست وقتها لرعاية أبنائها، ثم واصلت دراستها فتحصلت سنة 1982 على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في باريس بدرجة ممتاز بإشراف المستشرق الراحل "جاك بيرك".

ومن أهم المحطات في حياتها الأدبية ما يأتي:

- اختارتها مجلة "Forbes" الأمريكية سنة 2006 الكاتبة الأكثر انتشارا بتجاوز مبيعاتها المليون ونصف المليون نسخة.
- تُعد من بين النساء العشر الأكثر تأثيرا في العالم العربي والأولى في مجال الأدب.
- اختارتها مجلة "Arabian Business" من بين أقوى 100 شخصية عربية لسنة 2007.
- حاصلة على عدة أوسمة وتقديرات عربية.
- تُرجمت أعمالها الأدبية من اللغة العربية إلى عدة لغات أجنبية.
- من بين أهم الأعمال الروائية التي كتبتها "أحلام مستغانمي" نذكر ما يأتي:

ذاكرة الجسد:

إنّ هذه الرواية هي الشق الأول من مدونتنا، ولذلك سنقدمها في العنوان الآتي "تقديم الرواية".

فوضى الحواس:

هي الجزء الثاني لرواية "ذاكرة الجسد"، تبدأ حيث انتهت الأولى. كُتبت بلغة شعرية عالية؛ تقوم فيها الكاتبة بمحاولة تهريب التاريخ، وتوثيقه خلف واجهة عاطفية عبر قصة في تسعينيات القرن الماضي، على لسان بطلة "ذاكرة الجسد"، المتزوجة من عسكري، وتُعايش الأحداث التي عرفتها الجزائر في هذه الفترة في صراع مع زوجها الضابط العسكري وأخيها الإسلامي، هاربةً منهما إلى قصة حب خيالية مع بطل خارج من روايتها، تواعده خارج كتابها، مأخوذة بجمالية تلك العلاقة الغريبة والمستحيلة، وبذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق، يلتقيان في تلك المنطقة المتلبسة بين الكتابة والحياة، ليكتبا معا، كتابا خارجا من الحياة وعليها في آن واحد.

عابر سرير:

هي الرواية الثالثة والأخيرة من ثلاثية "ذاكرة الجسد"، تبدأ حيت انتهت "فوضى الحواس". تدور أحداثها على لسان مصوّر حرب، صُحفي يجمعه القدر بأبطال الروايات السابقة "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" في المدينة نفسها التي شهدت بداية الأحداث؛ تمزج الرواية بين الفلسفة والعشق و السياسة بلغة شعرية، وظّفتها الكاتبة في تحليل جريء للحياة العامة، والأحداث التاريخية البارزة، حيث تعتبرها عملها الأكثر عمقا وتأملاً.

تشهد الرواية في الأخير موت البطل الأول في "ذاكرة الجسد" "خالد بن طوبال" والعودة بجثمانه إلى "قسنطينة"، المدينة التي لطالما أحبها.

نسيان com:

هي عبارة عن تأمّلات حميميّة، وفضفضة أنيقة عن الحبّ وخسائره. بين التهكم والجديّة، تقدّم فيها الكاتبة وصفات واقعية للمرأة للتخفيف من الأوجاع العاطفية والإقبال على الحياة واستعادة بهجتها. إنه كتاب مليء بالطرافة والدفء، من كاتبة تتحدث بقلب المرأة و عقلها في آن واحد، مما جعل منه أحد الكتب الأكثر مبيعا في العالم العربي، خاصة لدى النساء. صدر في جوان 2009 وطُبع منه حتى 2012 عشر طبعات.

الأسود يليق بكِ:

هو آخر إصدار للروائيّة، صدر في 09 نوفمبر 2012، بعد انتظار طويل، وحقق حال صدوره نجاحاً كبيرا، بيع من الرواية مائة ألف نسخة خلال شهرين، و هو أول عمل بعد الثلاثية (ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابر سرير). تُواصل فيه الكاتبة خارج الثلاثيّة مواكبة تاريخ الجزائر، موثّقة لمرحلة "المصالحة الوطنيّة" وقانون "الوئام المدني"، بعد السنوات العشر للإرهاب الذي عاشته البلاد. تدور أحداث الرواية بين امرأة من أنغام ورجل من أرقام، في قصة حب يعبر بمحاذاتها تاريخ عدة أوطان عربية، هو لقاء

بين فتاة ترتدي حداد الحياة، ورجل عقد قرانه عليها، طاعن في الحكمة والمكر العاطفي. الرواية هي أيضا تمجيد لأبناء جبال الأوراس معقل الثورة الجزائرية، من خلال مدينة "مروانة" التي تنتمي إليها البطلة، وتمجيد القيم النبيلة: الكرم والأنفة والانتماء للأرض والذود عن الشرف.

2. تقديم رواية "ذاكرة الجسد":

تُعتبر رواية "ذاكرة الجسد" أول عمل روائي للكاتبة، كتبته أثناء غُربتها في باريس على مدى أربع سنوات بين 1984 و 1988 وهو ما يُفسّر الكَمّ الهائل من مشاعر الحنين إلى الوطن الأم "الجزائر"، التي فاض بها الكتاب. حين صُدورها سنة 1993، شكّلت حدثاً أدبيّا، واعتبرها النقّاد أهمّ عمل روائي صدر في العالم العربي على مدى عشر سنوات، وبسبب نجاحاتها أثيرت حولها الكثير من الزوابع مما جعلها الرواية الأشهر والأكثر إثارة للجدل.

على مدى أكثر من عقدين من الزمن، ظلّت "ذاكرة الجسد"، من بين الروايات الأعلى مبيعاً حسب إحصائيات معارض الكتاب العربية.

حصلت رواية "ذاكرة الجسد" على جائزة "نجيب محفوظ للرواية سنة 1997. وهي جائزة تمنحها الجامعة الأمريكية بالقاهرة لأهم عمل روائي باللّغة العربية. نالت أيضاً جائزة "نور" عن مؤسسة "نور" للإبداع النسائي بالقاهرة سنة 1996، وجائزة "جورج طربيه للثقافة والإبداع" سنة 1999 لأهم إنتاج إبداعي (بيروت).

تُرجِمت إلى عدّة لغات عالمية منها: الفرنسية والإنجليزية. وصدرت الطبعة الثانية سنة 2003. والطبعة الفرنسية سنة 2003 عن دار "ألبين ميشال" (Albin Michel).

يراها النقاد رواية رائعة ثائرة متجددة في صورها الشاعرية وتاريخيتها السردية وزخم أحداثها المتواصل، ويعتبرها من أفضل روايات القرن بفضل لغتها الشاعرية وسردها الحكائي البصري وصورها المتجددة. وقد أبدعت في الكتابة التي تجمع بين الواقع والخيال الأدبي[1].

[1] http://www.mosteghanemi.com

وتجدر الإشارة إلى أن أحداث رواية "ذاكرة الجسد" قد ترجمت إلى مسلسل تلفزيوني شارك فيه العديد من الممثلين العرب (سوريا، لبنان، الجزائر، تونس ...)، غير أن النقاد أجمعوا على فشل المسلسل، كما اعترفت الكاتبة بذلك شخصيا[1].

وقد اعتمدنا في هذا البحث على الطبعة السابعة والعشرين المنشورة عام 2011 ببيروت (لبنان) من قبل دار الآداب للنشر والتوزيع في 404 صفحات.

إن رواية "ذاكرة الجسد" «**منضبطة فنيا وفكريا، وليس فيها أي نوع من الإثارة الجنسية أو السياسية، وليس فيها خروج على الذوق العام أو اصطدام به، فليس فيها لفظ واحد بذيء، أو مشهد واحد خارج على المألوف، وليس فيها اقتحام جارح من أي نوع للمحرّمات المعروفة في المجتمعات العربية**»[2].

وقد قال الشاعر "نِزار قبّاني" عن رواية "ذاكرة الجسد":

> «**روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأتُه يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني .. وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة...(...) الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور..**»[3].

[1] ينظر الرابط الإلكتروني: http://syria-news.com/

[2] رجاء النقاش، قصة روايتين، د.ط.، دار الهلال، د.ت، ص 28، نقلا عن: رئيسة موسى كريزم، مرجع سبق ذِكره، ص. 508.

[3] ينظر الغلاف الخارجي لـ: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد.

3. شخصيات الرواية*:

تُعتبر الشخصية[1] من أهم العناصر وأقواها حضورا في أي متخيل روائي، لكونها تضطلع بمختلف الوظائف داخل الرواية، من القيام بالحدث إلى وصفه، ومن إنتاج اللغة وغيرها لذلك نلاحظ أن الروائية قد أولتها عناية خاصة وأعادت لها بريقها ودورها الفعال في رواية "ذاكرة الجسد" سواء أكانت شخصيات رئيسة (مدوَّرة) أو ثانوية (مسطَّحة)**.

1) الشخصيات الرئيسة (المدوّرة):

خالد بن طوبال:

الوصف المورفولوجي:

يتميز البطل "خالد بن طوبال" من الناحية المورفولوجية كونه مبتور الذراع، وإن كان هذا التشوه مصدر فخر وعزة له خلال ثورة التحرير الجزائرية والسنوات الأولى من الاستقلال، إلا أن تلك الدلالة الإيحائية للذراع المبتورة ما فتئت تتلاشى شيئا فشيئا، إلى أن تحولت من الفخر إلى الضياع، ومن القوة إلى الضعف والإحساس

* «إن مترجم النص الروائي مطالب بدراسة شخصيات الرواية دراسة تحليلية حتى يتمكن من تصور كل شخصية وفهم دلالتها في ضوء مغزى النص ونغمته، ليكون قادرا بعد ذلك على ترجمة ما تقوله كل شخصية ترجمة دقيقة تنقل نفس المعاني التي قصدها المؤلف والسمات التي أضافها على تلك الشخصية، بما في ذلك اسمها، الذي قد يتطلب توضيحا في الهامش أو المقدمة لبيان معناه ودلالته ضمن النص». ينظر: جمال محمد جابر، مرجع سبق ذِكره، ص. 116.

1 ينظر: سامية حامدي، شعرية النص الروائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008.

** يمكن تقسيم شخصيات الرواية إلى شخصيات "مدورة" وأخرى "مسطحة"؛ إذ الأولى «يشكل، كل منها، عالما كليا ومعقدا، في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض. في حين أن الشخصيات المسطحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل. ومع ذلك، فإن هذا الوضع ل يحظُر عليها، في بعض الأطوار، أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي». يُنظر عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د.ط.، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص. 131.

بالعجز. وهذا ما توضحه صرخات "خالد" الراوي المجاهد الرسام من حين لآخر، كأن يقول:

«كنت أفضّل لو بقيت رجلا عاديا بذراعين اثنتين، لأقوم بأشياء عادية يومية، ولا أتحول إلى عبقري بذراع واحدة»[1].

وفي موضع آخر أكثر إيلاما وجرحا، حينما لا يثمن الآخر علامة الذاكرة ووشم الفخر والبطولة المطبوع على جسد "خالد"، بل الأدهى والأمرّ أن يقرأه قراءة خاطئة، وكأنه بذلك يطلق رصاصته على هذا الجسد المنهك، لكنها هذه المرة رصاصة تصيب روح وقلب البطل فتقتله قتلا نفسيا كما يقول "خالد":

«يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي .. فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغني، وأننا نهرّب دائما شيئا في حقائب غربتنا ..بماذا تصرّح أنت؟ كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه .. ولكنه لم يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أمّيا. كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشرفية بحقائب أنيقة دبلوماسية. وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق .. فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيبه لحظتها : أصرح بالذاكرة .. يا ابني .. ».[2]

ويبدو أن الروائية "أحلام مستغانمي" كانت تهدف من وراء هذا التشويه المقصود إلى محاولة تحقيق المساواة بين الرجل "خالد" والمرأة "حياة/أحلام"، من ناحية الضعف والجراح الخفية القابعة في قلبيهما والمعكوسة في عيونهما. يقول "خالد":

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.ص 105-106.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 404.

«كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق. لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك. اقتلعوا من جسدي عضوا .. وأخذوا من أحضانك أبا .. كنا أشلاء حرب .. وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير»[1].

كما تزداد جراحه عندما تتفوق عليه المرأة بأدبها وكتابتها النسوية[2] التي وُلدت من رحم معاناتها ورغبتها في تبوأ مكانة عليا في مجال الكتابة*، وحينها يعترف أنه لم يعد سوى موضوعا للكتابة:

«ولا بد أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب. أنا الذي لم أختر تلك القصة»[3].

وظيفة الشخصية:

إن شخصية "خالد" الراوي والبطل هي الشخصية الأكثر حضورا على الحيز السردي في رواية "ذاكرة الجسد"، وتتمثل وظيفتها في بعث الذاكرة المطموسة من

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 102.

[2] «تتجلى الفاعلية المذهلة للكتابة، عند المرأة، في البوح الذي يغلب عليه التماوج اللاشعوري مع الحركة النفسية للذات الساردة، مما يجعل الظواهر الحسّية، من حركة، ولون، وصوت، ومذاق، تتداعى بإحساس انفعالي يستثير الحركة الوجدانية التي تفجر في خيال الساردة تلك الصور الشعرية المخصبة للطاقة الخيالية. كما تأتي متحررة عما قبلها وعما بعدها». يُنظر الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة: دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، د.ط.، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص. 70 وما بعدها.

* "ذاكرة الجسد" روح أنثوية ، لكنها رواية نسائية بلغة رجالية، وقد تعمدت فيها الروائية السرد على لسان البطل "خالد بن طوبال". يُنظر: بنور عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية (رؤى وانطباعات)، الطبعة الثانية، منشورات الحبر، الجزائر، 2007، ص.ص 90-94.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 9.

جديد، والانطلاق منها لتصحيح الأوضاع السياسية والاجتماعية في المجتمع الجزائري. إنها الجسر الذي يربط الحاضر بالماضي.

ويمكننا تلخيص وظائف شخصية البطل "خالد" في: الوظيفة المرجعية[1] باعتباره رجل التاريخ والثورة الذي يحمل دلالات الماضي وتصوراته. إضافة الى ذلك فهو يؤدي وظيفة إشارية/ واصلة[2] تحمل علامات تنبئ بوجود الكتابة وبحضورها. فهذه الشخصية المدورة تجسد بجلاء أفكار وتوجهات وإيديولوجية الكاتبة "أحلام مستغانمي" ذاتها، وموقفها من الماضي المشرق الذي تقدسه، وثورتها على هذا الحاضر المتعفن الذي ترفضه وتسعى لتشريحه وتغييره. أما الوظيفة الأخرى التي تؤديها شخصية البطل "خالد"، فهي الوظيفة التكرارية/الاستذكارية[3] التي تتجسد في بعث ذكرى الماضي واسترجاعه، بل واستدعائه كشاهد يفضح السلوكات والمعاملات المشبوهة في الحاضر.

سيمائية اسم "خالد":

حسب "القاموس المحيط" فإن اسم "خالد" اسم فاعل مشتق من الفعل« **خَلد خلودا: دام و– خَلْدا وخُلود: أبطأ عنه الشي، وقد أسن، و–**

---

[1] «المرجعية هي العودة إلى الجانب التاريخي والاجتماعي "فهي الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني سواء كان واقعيا أم خياليا وبذلك تحيل الشخصية المرجعية (Personnage référentiel) على الواقع غير النصي (Extra-textuel) الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي». يُنظر: آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية "الذئب الأسود" للكاتب: حنا مينة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010، د.ص. على الرابط الإلكتروني: univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue6/djriwi.pdf تاريخ الاطلاع: (15 ديسمبر 2014).

[2] «إنها دليل حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنها في النص شخصيات ناطقة باسمه جوقة». ينظر: المرجع السابق.

[3] «"وهنا تكون الإحالة ضرورية للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطعَ من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا». ينظر: المرجع السابق.

بالمكان، و–اليه: أقام، كأخلد وخلدا فيهما. والخلود: الأثافي، الجبال والحجارة»[1].

أمّا تاريخيا، نجد أن "خالد" اسم عربي، عُرف قبل الاسلام واستمرت هذه التسمية بعد مجيئه إلى يومنا هذا. وإن كانت التسمية قد لازمت أكثر شخصية "خالد بن الوليد"، التي تُستدعى إلى الذاكرة بقوة كلما ذُكِر اسم "خالد". مما سبق ندرك أنّ تسمية الشخصية الرئيسة (المدورة) في رواية "ذاكرة الجسد" بـ "خالد" لا تخلو من مقصدية واضحة؛ فاختيار أسماء الشخصيات في الرواية الحديثة لم يعد اعتباطيا؛ فنظرة متفحصة لهذا الاسم في علاقته بمعناه المعجمي وبدلالته التاريخية، تنبئ بوجود علاقة وطيدة بينهما، وعلى ما يبدو أن "خالد" يمثل المعادل الموضوعي للدوام والتمسك بالمبادئ التي تعلّمها من ثورة الفاتح نوفمبر، والإصرار على مواصلة الدرب بنفس الموقف ورفض المساومة. هذا العناد الذي كلفه الكثير، كدخول السجن عقب الاستقلال، ورفض البقاء في منصب هام بوزارة الثقافة بصفته مسؤولا عن قسم المنشورات. وكي لا يبيع مبادئه، قرر الهجرة، وحتى في بلاد الغربة بقي شامخا رغم محاولات بعض الجزائريين الممتصين لدماء وطنهم، جره إلى بؤرة الفساد السياسي المتعفنة، إلا أنه ظل صامدا. لهذه الدلالات كلها علاقة وطيدة مع الصخر والجبال وبطول صمودها. وما هذه الصخور والجبال إلا رمز لقسنطينة، وما "خالد" إلا ابن قسنطينة البار والوفي.

إضافة إلى ما يحمله اسم "خالد بن" من تناص خفي مع الشخصية التاريخية "خالد ابن الوليد"، وما اكتسبه من دلالات ثرية، نلاحظ أن هذه التسمية تحمل تناصا آخر مع شخصية روائية هي شخصية "خالد بن طوبال"، صحفي وكاتب جزائري منفي إلى فرنسا في رواية

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، مرجع سبق ذكره، ص.280.

(Le Quai aux fleurs ne répond plus)[1] لمالك حداد[2]؛ هذه القصدية في اختيار اسم "خالد" تعود أساسا إلى الإحساس بمعاناة الكاتب "مالك حداد" وموته مقهورا بأزمته اللغوية (اللغة الفرنسية) التي قضت عليه، وعدم مقدرته على التعبير بلغته الأم (العربية) وما عتبة الاهداء في رواية "ذاكرة الجسد" إلا دليل واضح على ذلك:

«إلى مالك حداد .. ابن قسنطينة الذي أقْسم بعد استقلال الجزائر ألّا يكتب بلغة ليست لغته .. فاغتالته الصفحة البيضاء .. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية»[3].

"حياة / أحلام عبد المولى":

الوصف المورفولوجي:

[1] هي إحدى أشهر روايات الكاتب الجزائري مالك حداد التي ترجمها المترجم الجزائري الدكتور حنفي ابن عيسى بعنوان "رصيف الأزهار لا يجيب". كما ترجمها المترجم اللبناني أحمد نظير نشوقي بعنوان "رصيف الزهور".

[2] مالك حداد (1927-1978) شاعر وكاتب وروائي جزائري أصله من منطقة القبائل. ولد بمدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري وفيها تعلم. ثم سافر إلى فرنسا ونال الإجازة في الحقوق ولما عاد أصدر مجلة " التقدم" وشارك في الثورة الجزائرية. تميز إنتاجه بنفحة فلسفية. من« رصيف الأزهار لم يعد ي لا يجيب» إلى« سأهبك غزالة» إلى« الشقاء في خطر» ظل مالك حداد يحمل مأساته المزدوجة، وربما بحس يختلف عن الآخرين، هذا الهم المزدوج« الاستعمار واللغة» هو الذي حدد مسار كل أعماله. فبالرغم من مأساة اللغة ظل هذا الأديب نقياً، يعبر عن هموم وطنية وقومية وإنسانية، برؤية تقدمية في شكلها العام، بعيدة عن كل روح شوفينية، الأمر الذي ساعده على عدم السقوط في التعميم والغموض، مثل بعض الكتاب الفرنسيين المتواجدين في الجزائر، الذين أفرزتهم الثقافة الاستعمارية. تتمثل الرؤية الأكثر عاطفية تجاه ثورة التحرير في أعمال« حداد» فهي تعتبر مجموعة من العواطف والأحاسيس أكثر منها مجموعة للأفكار والآراء. تشكل رواياته قصائد تأثيرية، تظهر فيها من حين لآخر تصريحات وطنية وحماسية، وهو ينظر إلى الحدث كشاعر بقلبه قبل فكره. ينظر الرابط الإلكتروني:
https://ar.wikipedia.org/wiki/مالك_حداد

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 5.

هي شخصية مشاركة لشخصية "خالد بن طوبال" في البطولة. إنها تضطلع بمهمة تفجير الذاكرة، حينما تلتقي بالبطل. يقول "خالد":

«أيتها الصغيرة التي كبرت في غفلة مني .. كيف أنت أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني. يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي؟»[1]

وقد أوردت الروائية وصفا مورفولوجيا لـ "حياة/أحلام"، وسلط الراوي من خلاله الضوء على الوصف الخارجي الجسدي لهذه الشخصية وراح ينقشها في صور فنية خيالية تورات عليها الأزمنة، حتى ترسخت وكأنها هي الشيء الطبيعي. إنّ "حياة/أحلام" امرأة تحمل التفاصيل الآتية:

«كنتِ فتاة عادية ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك .. ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية. وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة. أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب»[2].

غير أنّنا نجد الراوي -في بعض الأحيان- يجرد هذه المرأة من صفاتها الإنسانية ليلبسها ثوب الوطن: «**يا امرأة على شاكلة وطن**»[3]. ولإثبات الوجود وإرغام الطرف الآخر على الاعتراف بها، ظهر الصراع بين "حياة/أحلام" و"خالد"، فتجلّت مظاهره في تناقض العواطف وتقلّبها.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 66.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 54.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 281.

وظيفة شخصية "حياة /أحلام":

لهذه الشخصية وظائف شتّى؛ إذ نجدها تارة تمثل شخصية المرسل إليه، وتارة أخرى تتخذ شخصية المساعد، ولا تكتفي بذلك بل تفاجئنا في بعض الأحيان بكونها شخصية معارضة.

سيمائية اسم "حياة/أحلام":

أوّل ما يجلب انتباهنا ازدواجية الاسم "حياة/أحلام"؛ فكان الاسم الأول، اسم الطفولة وهو "حياة" الذي يقول عنه "خالد":

«الاسم الذي مُنِحته لتعيشي وليمنحك الله الحياة، والذي قتلته أنا ذات يوم».[1]

أمّا "أحلام" فهو جمع حلم، هكذا وقف البطل حائرا بين مفارقتين، يجمع بينهما قاسم مشترك: بين "حياة" التي تشير إلى الواقع بحُلوِهِ ومرّه، وبين "أحلام" التي تشير إلى السراب والضبابية وانعدام الأمان. في البداية ينحاز "خالد" إلى الاسم الأوّل، مبرّرا ذلك بقوله:

«وبرغمِ ذلك أحب أن أسميك "حياة" لأنني قد أكون الوحيد مع والدتك الذي يعرف اليوم هذا الاسم. أريد أن يكون بيننا ككلمة سر»[2].

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل نجده يعشق حروف الاسم، فنجده يفكّ الحروف المكونة لاسم "حياة" حرفًا حرفًا، حتى النقاط لم يغفل عنها، فيقول:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 42.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 110.

«رحتُ أنحاز للحروف التي تشبهك .. لتاء الأنوثة .. لحاء الحرقة .. لهاء النشوة .. لألف الكبرياء .. للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر ..»[1].

وقد تم التصريح بالاسم الأول، الاسم الطفولي للشخصية "حياة"، رغم كونه يدخل في طي النسيان، ولا أحد يتذكره سوى "خالد" ووالدة "حياة" نفسها. وبالمقابل لمحت الرواية إلى الاسم الثاني للبطلة وهو "أحلام"، وغيبته طيلة السّرد إلّا حين قال الرّاوي:

«بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك. تشطره هاء الحرقة .. ولام التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي وُلد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معا. كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد – الجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء الجمع خلق دائما ليُقتسم!»[2]

أمّا الدلالة الأهم التي تلقي بضلالها على الرواية، فتتصل بالروائية "أحلام مستغانمي" بحد ذاتها؛ إذ توحدت الوظيفة السردية لـ "أحلام" (الشخصية الورقية) مع "أحلام" (الروائية)، وانكسرت بذلك مقولة "موت المؤلف"[3].

---

[1] أحلام مستغانمي، ص. 219.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 37.

[3] «كانت النظرة الكلاسيكية السائدة إلى العمل الأدبي أنه ابن شرعي لمؤلفه وانعكاس لحياته وثقافته ونفسيته، وأن إضاءة النص بهذه المعطيات يساعد القارئ على التماهي مع أفكار المؤلف ومقاربة تجربته الشعورية، ثم ظهر اتجاه نقدي متزامن مع ظهور البنيوية يدعو إلى التركيز على لغة النص وعزل مؤلفه الذي لم يعد سلطة تهيمن على معاني النص ودلالاته.

زيـــــــاد:

الوصف المورفولوجي :

هـو شـاعر فلسـطيني يصـغر "خالـد بـن طوبـال" بـاثني عشـر سـنة، شـجاع وحاسـم في قراراته ولا يعرف الرجوع إلى الوراء:

«كـان زيـاد يكـره أنصـاف الحلـول فـي كـل شـيء، كـان متطرفـا كـأي رجـل يحمـل بندقيـة. ولـذا كـان يكـره أيضـا مـا كـان يسـميه سـابقا "أنصـاف الملـذات" أو "أنصـاف العقوبـات" ! كـان رجـل الاختيارات الحاسمة»[1].

أمّـا مـن الناحيـة المورفولوجيـة فإنّـه شـخص يقـارب مـن العمـر ثمـان وثلاثـين عامًـا، حسبما يصرّح به "خالد" البالغ من العمر خمسين عامًا:

«كيف يمكن أن أضع أمامك رجلا يصغرني باثنتي عشرة سنة، و يفوقُني حضورا وإغراء»[2].

إنـه طويـل القامـة وممتلـئ الجسـم ويبـدو أكثـر رجولـة مـع العمـر، ذو شـعر مرتـب بفوضـويّة مهذّبـة، وصـوت مميّـز دفئـا وحزنـا، ويحمـل نـبرة خاصـة في صـوته. إنّهـا الوسـامة الغامضة التي لا تفسَّر. إضافة إلى ذلك فـ "زياد" شاعر ساحر:

وترتـد فكـرة مـوت المؤلـف إلى جـذور فلسـفية وفكريـة تـرتبط بـالظروف الموضـوعية الـتي عاشـتها أوروبـا بعـد ثورتهـا علـى الكنيسـة، فقـد أعلـن الفيلسـوف الوجـودي "نيتشـه" مقولـة "مـوت الإلـه" ووجـدت هـذه المقولـة صـدى واسـعاً في أوسـاط النقـاد الأوروبيـين الـذين يتوقـون إلى تـدمير الاتجـاه الغيـبي في تفسـير النصـوص، وإفسـاح الطريـق أمـام ظهور الإنسان بكل مقدراته البشرية التي يدركها العقل وما عدا ذلك فهو ميت». ينظر الرابط الإلكتروني:
بحث-**موت-المؤلف**-معدلdoc. /.../site.iugaza.edu.ps/aelaff

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 226

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 203.

«فيه شيء من بوشكين، من السياب.. من الحلاّج، من ميشيما ..من غَسان كَنفاني ..من لوركا و تيودوراكيس»[1].

وهو إلى ذلك شبيه بصديقه "خالد" في كونه محمّلا بذاكرة الشعب الفلسطيني. وقد كانت هذه الشخصية استثنائية حتى في موتها:

«مات شاعرا كما أراد .. ذات صيف كما أراد ..مقاتلا في معركة كما أراد أيضا»[2].

وظيفة الشخصية:

رغم هذا الحضور المكثف لـ "زياد" على مستوى الدلالة، إلاّ أنّ حضوره على الحيز السّردي كان ضئيلا قياسا بوظيفته، فنجده يختفي أحيانا كثيرة ثم يظهر في ومضات قصيرة ليغادر مخلّفا وراءه ألغازا وأحجيات جمّة. ولو تأملنا شخصية "زياد" على مستوى الوظائف لألفيناها تشبه شخصية "حياة/أحلام"؛ تارة نراها شخصية مساعدة وتارة أخرى نراها شخصية معاكسة/معارضة.

سيمائية الاسم العربي "زياد":

إنّه اسم يحمل دلالة الزيادة المستمرة وكذا الامتلاء، وذلك ينطبق على شخصية "زياد" التي تملك فائضا في الصرامة وحسم الأمور، وتمتلئ ثقة بالنّفس وامتلاء لا حدّ له.

"سي الطاهر":

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 195.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 248.

"سي" اختصار لكلمة "سيد" وتستعمل لمخاطبة من هو أعلى شأنًا وأرفع منزلة، وذلك ينطبق على شخصية "الطاهر عبد المولى"، رجل الثورة الذي لم يكن مجاهدا عاديا، بل كان ما وصفه "خالد" لـ "حياة/أحلام":

«كان والدك رفيقا فوق العادة .. وقائدا فوق العادة. كان استثنائيا في حياته وفي موته. فهل أنسى ذلك؟ لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة، ليضمنوا مستقبلهم، مجاهدي (62) وأبطال المعارك الأخيرة. ولا كان من شهداء المصادفة، الذين فاجأهم الموت في قصف عشوائي، أو في رصاصة خاطئة. كان من طينة ديدوش مراد، ومن عجينة العربي بن مهيدي، ومصطفى بن بولعيد، الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم. فهل أنسى أنه والدك .. وسؤالك الدائم يعيد لاسمه هيبته حيا وشهيدا؟»[1]

ظل لاسم "سي الطاهر" هيبة حتّى بعد موته، فاسمه مشتق من الطهر، وبعكس خصوصية هذه الشخصية التي حافظت على نقائها وطهرها، وهذا ما يتناسب مع طبيعة وظيفتها في السّرد. إنه نموذج للشّهيد الذي وقف ضد الاستعمار الذي سلب أرض وحرية الشعب الجزائري لزمن طويل.

«هناك شيء اسمه "سلطة الاسم". وهناك أسماء عندما تذكرها، تكاد تصلح من جلستك، وتطفئ سيجارتك، تكاد تتحدث عنها وكأنك تتحدث إليها بنفس تلك الهيبة وذلك الانبهار الأول»[2].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 44.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 28

2) الشخصيات الثانوية (المسطحة):

الشخصيات الثّانوية الرّجالية:

"ناصـــــــر":

هـو ابـن "سـي الطـاهر"، ورث مـن أبيـه بعـض صـفاته كالإبـاء والطهـر والنقـاء والإصرار. ولكنه كبر في مقام مختلف عنه، تتجاذبه فيه الحيرة بين ماضي والده المجيد، والحاضر المخيّب لكل الآمال.

«لقد أعطوه بصفته ابن شهيد محلاّ تجاريا وشاحنة يعودان عليه بدخلٍ كبير. ولكنه مازال ضائعا مترددا، يفكر أحيانا في مواصلة دراسته، ثم أحيانا أخرى في التفرغ للتجارة»[1].

هـذه الحـيرة الحـادة الـتي جثمـت علـى أفكـاره، جعلتـه يبحـث عـن حـل للخـروج منها ولم يجد أمامه غير الصلاة، ليختفي بعدها، تقول "أحلام/حياة":

«أن يكون أبي أورثني اسما كبيرا، هذا لا يعني شيئا. لقد أورثني مأساة في ثقل اسمه، وأورث أخي الخوف الدائم من السقوط، والعيش مسكونا بهاجس الفشل، وهو الابن الوحيد للطاهر عبد المولى الذي ليس من حّقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة، لأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم. والنتيجة أنه تخّلى عن دراسته الجامعية، وهو يكتشف عبثية تكديس الشهادات، في زمن يكدس فيه الآخرون الملايين»[2].

"حـسّـــان":

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 304.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 104.

اسم "حسّان" مشتق من الحُسن والإحسان، إنّها شخصية بسيطة، ساذجة التفكير، بعيدة عن إشكال التأويل الثقافي. إنّها مرآة لطبقات المجتمع البسيطة ومعاناتها التي لا تنتهي؛ لا يملك وعيا كافيا للتّغيير.

«وهل كان حسّان غير تلك المدينة نفسها. غير حجارتها .. قرميدها .. وجسورها ومدارسها .. وأزقتها وذاكرتها؟ هنا ولد، وهنا تربى ودرس، وهنا أصبح مدرّسا، لم يغادرها إلا نادرا في زيارات قصيرة إلى تونس أو إلى باريس»[1].

إنّه مدرس أنهكته متاعب الحياة وهمومها، فشلّت قدراته على التفكير والابداع:

«فبم يمكن أن يحلم أستاذ للعربية يقضي يومه في شرح النصوص الأدبية، وسرد سيرة الكتّاب والشعراء القدامى على تلاميذه .. وتصحيح أخطائهم النحوية والإنشائية، ولا يجد متسعا من الوقت – أو الجرأة – لشرح ما كان يحدث أمامه، وتصحيح أخطاء أكبر ترتكب على مرأى منه باسم كلمات خرجت فجأة من اللغة، لتدخل قاموس الشعارات والمزايدات؟»[2]

سي الشريف، سي مصطفى:

الاسمان مصدّران بهذا اللقب التقديري "سي". إضافة إلى أن الاسمين في حد ذاتهما يحملان دلالة الشّرف والعلو والاصطفاء والنّقاء. وإن كانت التّسمية تنسجم مع ما كانت عليه الشخصيتان في الماضي، من نقاء وطهر وانتماء إلى نوعية نادرة من الرجال أثناء الثورة. فإن هذه التسمية لم تعد تلائم الشّخصيتين بعد الاستقلال؛ إذ

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 285.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.ص 300-301.

استسلمتا لإغراء الكرسي ولسلطة المال والجاه. وبهذا تكون المهمة السّردية لشخصيتي "الشريف" و"مصطفى" قد وردت على عكس الدّلالة البارزة للاسمين.

الشّخصيات الثانوية النّسائية:

"أمّا الزّهرة" – أمّ خالد– أمّ أحلام– "عتيقة":

إنّهن شخصيات الأمهات في رواية "ذاكرة الجسد"، وقد صرّحت الرّواية باسمين هما "أما الزّهرة" و"عتيقة" وأحجمت عن ذكر اسمي الشخصيتين الأخريين وهما "أم خالد" و "أم أحلام"، واكتفت بوصفهما بدور الأمومة.

وحتى الشّخصيتان اللّتان صُرّح باسميهما "الزهرة" و "عتيقة"، فقد التصق بهما دور الأمومة بما تصدّرهما من مؤشّر دالّ على ذلك. فوُصفت "عتيقة" بأم الأولاد الستة و"الزهرة" بـ "أمّا الزهرة".

شخصية الأنثى الغربيّة "كاترين":

هي المرأة الفرنسية التي تربطها علاقة عاطفية بالبطل "خالد بن طوبال". وقد كان من الطبيعي أن تسترعي تلك المرأة الشّقراء[1] انتباه "خالد"، والشّقرة علامة دالّة تحيل على الذاكرة الغربيّة المعاكسة للذاكرة العربيّة. وهكذا كانت "كاترين" شقراء ذات جسد نحيل[2] وشعر قصير[3] وذات شفاه كثيرة الحمرة[4]. ولكن مشاعره نحوها أصبحت باردة حينما قابل "حياة/أحلام". ومن هذا المنطلق أصبحت التجربة الجسدية محورا فنيّا، يوضح بجلاء استمرار تصادم (الذّاكرة العربية) المعبّر عنها فنيّا بجسد "حياة/أحلام" مع (الذاكرة الغربيّة) المجسّدة في جسد "كاترين".

شخصيّة الحاكم:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 167.

[2] أحلام مستغانمي، المصدر نفسه، ص. 238

[3] أحلام مستغانمي، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أحلام مستغانمي، المصدر نفسه، ص. 93.

الحاكم في رواية "ذاكرة الجسد" ليس واحدا، إنّما حكام متعدّدون، أسقط عليهم "خالد" جملة من النّعوت السّلبية، فهم:

«أصحاب البطون المنتفخة .. والسجائر الكوبية .. والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه. أصحاب كل عهد وكل زمن .. أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول. ها هم هنا .. وزراء سابقون .. ومشاريع وزراء. سراق سابقون .. ومشاريع سراق. مديرون وصوليون .. ووصوليون يبحثون عن إدارة. مخبرون سابقون .. وعسكر متنكرون في ثياب وزارية.. ها هم هنا .. أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع. أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها الفرد بصيغة الجمع. ها هم هنا .. مجتمعون دائما كأسماك القرش. ملتفون دائما حول الولائم المشبوهة»[1].

وقد أسقطت الرواية ذكر أسماء في الجيش، بل مالت إلى وصف مظهرهم وزيّهم وما يتّصل بحدود مهنتهم. ولا شكّ أنّ الرّوائية تشير من طرف خفيّ إلى فقدان هذه الطّائفة من السلطويّين لقيمتهم خارج حدود وظيفتهم، ومن ثم فقد فضلت الرواية السّكوت عن أسماء الشّخصيات العسكرية، من بينها زوج "حياة/أحلام" "سي (...)"،الذي جرّدته الكاتبة من أي دلالة تبين ماهيته ماعدا لفظة "سي" متبوعة بنقاط ثلاث مرسومة على بياض فضاء النص، يقول "خالد" في حفل زفاف "حياة/أحلام":

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.ص 354-355.

«أ لأني أدري أن مباركتي قضية شكلية، لن تقدم ولن تؤخر في شيء، وأنه لو لم يزوجك من (سي ....) لكنت من نصيب (سي ....) آخر من السادة الجدد. فماذا يهم في النهاية، أي اسم من أسماء الأربعين لصا ستحملين!»[1]

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 273

4. ملخص الرواية:

بطلا رواية "ذاكرة الجسد" هما "خالد" الراوي و"حياة/أحلام" التي من أجلها كُتبت الرواية حيث يقرر "خالد" أن يخطّ قصته مع الوطن ومع بلدته قسنطينة اللذين جسّدتهما "أحلام/حياة" في ملامحها وطباعها.

بعد ثلاثة أسابيع من عودة "خالد" من باريس إلى أرض الجزائر وبالذات إلى قسنطينة ليواري أخاه "حسّان" الثّرى، والذي توفي برصاصة طائشة في أحداث أكتوبر 1988. يستيقظ "خالد" ذات صباح على مرج و هرج قسنطينة وجسورها المعلقة ليقرر أن يكتب حكايته مع " حياة/أحلام" التي تماها عروسا له فكانت لغيره. ولأنه تذّكر قول " حياة/أحلام" أننا عندما نكتب عمّن نحبّهم فإننا في الحقيقة نقتلهم ونمحوهم من ذاكرتنا إلى الأبد[1]، قرّر "خالد" أن يقتل " حياة/أحلام" وإلى الأبد عن طريق الكتابة عنها!

يعود الراوي بذكرياته إلى مراهقته الأولى عندما دخل سجن "الكدية" لأول مرة وهو في السادسة عشر من عمره، وهناك تعرف على أحد قادة المقاومة الجزائرية وهو "سي الطاهر" الذي سيصبح قائده ومعلمه عندما يلتحق بالجبهة إثر موت أمه وهو في الخامسة والعشرين من عمره.

لقد وجد "سي الطاهر" الذي علّمه النضال هو القائد وما لبث خالد أن كسب ثقة رئيسه فأصبحت تُسند إليه العمليات الخاصة و الصعبة. وفي إحدى المعارك أصيب "خالد" في ذراعه، فاقتضت الضرورة أن تُبتر، وبالتالي أن يحال "خالد" إلى الحياة المدنية، فكانت تونس ملجأه وملجأ المعطوبين من جيش التحرير الوطني. وعند مغادرته الجبل يأتيه "سي الطاهر" ليطمئن عليه ويودعه وفي الوقت نفسه يحمله أمانة إلى أمه وورقة فيها اسم المولودة منذ شهور ليكلفه بتسجيلها في دار البلدية، كان ذلك في سنة 1956. لقد تغير مجرى حياته كليا فلجأ إلى الريشة بديلا للبندقية

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 18.

استجابة لنصيحة الطبيب المعالج له. وبعد أربع سنوات من هذا التاريخ يسقط "سي الطاهر عبد المولى" شهيدا في ساحة الفداء تاركا وراءه أمّاً و زوجة ثكلى تجرّ معها، عند الاستقلال، " حياة/أحلام" التي أصبح عمرها ست سنوات و"ناصر" ذو العامين.

بعد الاستقلال انفصل "خالد" عن عائلة "سي الطاهر" ليواجه كل طرف قدره؛ فـ"خالد" هاجر إلى فرنسا وذهب إلى ذلك العدو في عقر داره هربا من ذلك الأخ الجزائري الذي كان يدافع عنه ويتعرض للموت في كل لحظة من أجله، لأنّه رأى نفسه في نظام يخالف قناعته والمبادئ التي قامت من أجلها ثورة التحرير. ثم تمرّ السنين مرّ السحاب، فهاهي خمسة وعشرون سنة منذ تلك المعركة التي أفقدت "خالد" ذراعه، وهاهو اليوم في باريس يعرض لوحاته على الجمهور بعد أن اختار فن الرسم طريقا له بعد أن فقد ذراعه. ولم يكن يعلم أنّ القدر سيجعله في اختبار على المحك، هو الذي طالما اتهم من حمل معه السلاح ذات يوم بخيانة الوطن فهل سيكون هو وفّياً لذكرى "سي الطاهر".

كان المعرض الفني قائما و الزوار يتكاثرون و إذ به يلمح فتاتين تدخلان المعرض؛ ملامحهما جزائرية بل قسنطينية. وبدون مقدمات حرّكت إحداهما أحاسيسه كأنّه يعرفها منذ أمد بعيد. وأحس برغبة شديدة تدفعه كي يقترب منهما، فيفعل ويسأل والمفاجأة أنّها هي تلك الصغيرة التي طالما لعبت على حجره. هاهي قد أصبحت امرأة كاملة الأنوثة إنّها "أحلام" أو "حياة" الاسم الثاني الذي اختار "خالد" أن يسميها به في سياق روايته. منذ ذلك اللقاء يروي خالد تطورات علاقته مع " حياة/أحلام" التي جاءت إلى المعرض لتلتقي برجل لازم أباها ليحكي لها عنه كإنسان بمساوئه وحسناته، لا كما يحكون عنه كبطل خارق لا يتألّم، ولا يشكو، لتتطور العلاقة إلى رغبة وعشق وحلم وغيرة وخيبة وحقد وبين هذا وذاك يدخل طرف ثالث المنافسة إنّه "زياد" ذاك الشاعر الثوري الفلسطيني الذي قضى نحبه في

الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1982 حيت كانت تربطه علاقة صداقة متينة مع "خالد" من أيام كان هدا الأخير مسؤولا عن دار نشر في الجزائر؛ فقد حدّث "حياة/أحلام" عن شخصية "زياد"، فأُعجبت به وهو أحبّها بعد أن التقى بها في باريس .فاشتعل قلب "خالد" غيرة من "زياد" ظنّاَ منه أنه ظفر بقلب "حياة/أحلام" لكن الوقت أثبت لـ"خالد" سوء ظنه بعد أن رحل زياد عن هذه الدنيا شهيدا.

وبين موت "زياد" و زواج " حياة/أحلام" المفاجئ من أحد المسؤولين العسكريين الجزائريين الذي يعرفه "خالد" والذي تلوكه الألسنة بالفساد واستغلال النفوذ أحداث وأحداث من بينها عودة "خالد" إلى قسنطينة لحضور عرس " حياة/أحلام" أين تحدث عن أخيه "حسّان" الذي انقلب حاله من سكّير إلى إنسان مواظب على صلواته وعن مشاكله اليومية، وتحدث عن سجناء الثورة وعن أحياء قسنطينة وجسورها وعادات أهلها إبان الحقبة الاستعمارية و تذّكّر أنّه ظلم "زياد" وكتكفير عن ذلك قرر أن يطبع الأشعار التي تركها له قبل موته.

و هكذا أنهى "خالد" روايته عن " حياة/أحلام" في كتاب خطّته الروائية "أحلام مستغانمي" بعنوان "ذاكرة الجسد".

5. أسلوب الكاتبة "أحلام مستغانمي" في رواية "ذاكرة الجسد":

يتميز أسلوب الكاتبة "أحلام مستغانمي" عموما في رواية "ذاكرة الجسد" بعبقرية في اختيار الألفاظ وجمعها في جمل ومقاطع فتبدو وكأنها لغة جديدة عن لغة معاصريها من الأدباء الجزائريين والعرب. مما يشجع القارئ على تأويل الصور الفنية الإيحائية التي يزخر بها متخليها الروائي، «**فلغة أحلام في رواياتها ليست نثرا صافيا ولا شعرا خالصا بل أسلوب يجمع قوة النثر الفكرية وكثافة وإيقاع الشعر الوجداني، فهي تلعب على ثنائية العقل والعاطفة، المنطق والشعور**»[1] .

إنّ شعرية المتخيل الروائي في "ذاكرة الجسد" لا ينبثق من طرائق التشكيل والصياغة ولا تتولد عن المعاني وإنما تشع من تظافرهما وتفاعلهما الدينامي الفني. فقد عملت "أحلام مستغانمي" على انتشال اللغة من وهدة التحجر وخرجت بها من أغلال المعيارية الجامدة حيث إنّ العذوبة والوجدانية والحلم والتمرّد والجنون كانت سبلها إلى متلقيها لدفعه إلى تأويل المتخيل فيها. وقد أطلقت الروائية العنان لمخيلتها مما جعل لغة الثلاثية تفيض بالمشاعر والانفعالات ورؤى التمرد والحلم والجنون والحواس... بعيدا عن التكلّف والتنميق.

حفل متخيل "ذاكرة الجسد" بمستوياته السردية الشعرية المتعددة، بلغة متوترة تفيض عاطفة وجموحا ونزوعا نحو الخرق والانزياح. بتوظيف طرائق انزياحية في القول، وتشكيل التلفظ، وانفلاته من عقال العادة وكسره لأطواقها، مندفعا بعيدا في رحاب لغوية/دلالية، ما إن يلامس تخومها، حتى تتلبس به سمات الشعرية، ليتحوّل من خطاب نثري سردي إلى خطاب سردي نثري/شعري، يفعل فعل الشعر.

وظفت الروائية تقنية التلاعب باللغة وبالتالي دلالة الكلمات، فلغتها مغرقة في المجازية، حيث يتحوّل كل شيء إلى ضده، فالموت والخراب أصبحا مرادفين للجمال

[1] رئيسة موسى كريزم، مرجع سبق ذِكره، ص. 52.

والطرب والرقص. كما أقامت الروائية نوعا من المحاورة بين الأشياء والذوات، فراحت لغتها تسائل الأماكن (قسنطينة/الجسور)، والأزمنة (التاريخ/الثورة/الواقع...)، ولم يكن ذلك عبر لغة الإبانة والتصريح، وإنّما بلغة الإيحاء والتلميح، فهي لا تنقل الوقائع وإنّما تلامسها تاركة لطاقاتها اللغوية حرية الانطلاق الخيالي، فكانت الهوة بين اللغة والأشياء وبين الواقع والمتخيل.

أولت الروائية اهتماما كبيرا للأسلوب والألفاظ والعبارات وإيقاع الكلمات والتيمات والتناغم الموسيقي الداخلي بين الجمل والفقرات ومستويات الخطاب السردية/الدلالية، حتى إنّ الروائية وصلت في بعض مقاطع "ذاكرة الجسد" حدّ كتابة عبارات شعرية خالصة، مما يؤكد هيمنة الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف في متخيل "ذاكرة الجسد".

أمّا الصور الفنية في "ذاكرة الجسد"، فقد نسج الخيال خيوطها وارتقى بها إلى ذرى تجريدية، فجاءت مكثفة انزياحية تفيض شعرية. ومن جملة اللوازم التعبيرية والإيقاعية التي تتجلى في رواية "ذاكرة الجسد" نذكر ما يأتي:

1) تكرار الصيغ:

مثل قول الراوي:

«ستعودين .. مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية، ستعودين .. مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيارات، مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها. مع الحزن الغامض .. مع المطر. مع بدايات الشتاء .. مع نهايات الجنون. ستعودين لي .. يا

معطفي الشتوي .. يا طمأنينة العمر المتعب. يا أحطاب الليالي الثلجية».[1]

2) الارتكاز على الجمل الانفعالية في المتخيل الروائي:

كان التعجب والاستنكار والسخرية والاستفهام من أكثر الجمل استعمالا في الأسلوب اللغوي لراوية "ذاكرة الجسد". والهدف منها جذب القارئ وإثارة مشاعر مختلفة في نفسه، كما نلاحظه في هذا المثال الذي تكاد تجتمع فيه كل هذه الأساليب:

«يا التفاحة .. يا التفاحة .. خبريني وعلاش الناس والعة بيك. تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها. تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريسَ حلما خرافيا. هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي. وماذا لو كنتِ تفاحة؟ لا لم تكوني تفاحة. كنتِ المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!»[2].

3) سيطرة المجاز على الوصف:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 193. وينظر أيضا: ص. 13، ص. 29، ص. 48، ص. 99، ص. 194، ص. 183، ص. 216، ص. 248، ص. 257، ص. 361.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.ص 11-12.

من المعروف أن المجاز يعبّر عن قوة الخيال لدى المؤلف، ويزيد من قوة التخييل لدى القارئ. لذلك، أولت الروائية اهتماما كبيرا في انتقائها للغتها المجازية ومواضيعها مركزة على ما يحدثه النص من أثر إيحائي في ذهن المتلقي ينتج عنه أن تقوم في ذهن المتلقي صور ينفعل لتخيلها، تتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط والانقباض.

على الرغم من أنّ الروائية وظفت فضاء خياليا واسعا، إلاّ أنّها تخلت في بعض المقاطع عن لغتها الشعرية وكأنّ معين الخيال نضب، فجاءت بعض المشاهد خالية من الشعرية والجنون والحلم...فنقلت الصور والوقائع بشكل آلي محاك للواقع، مما أخلّ ببناء الخطاب، فحينما يتوقّف سيل الخيال، تخبو الطاقة الشعرية للغة ويتحوّل النص إلى مجرد ترجيع آلي لما هو كائن[1].

[1] رئيسة موسى كريزم، مرجع سبق ذِكره ، ص.ص 462-474.

6. التعريف بالكاتب المترجم "محمد مقدم":

"Mohamed Mokeddem est né en 1958 à Mascara (Algérie). Diplômé de l'école de journalisme de France, il a occupé des postes d'enseignant, de journaliste, de travailleur de cinéaste et de producteur de film. Actuellement il est auteur-éditeur au RMI. Il est l'auteur de Fils de ta mère (1999), Nuit afgane (2002), La mémoires de la chair (2002), Salut compagnons! (2007), Paris, l'autre désert"[1] .

«ولد محمد مقدم خلال عام 1958 بولاية معسكر (الجزائر). مجاز من مدرسة الصحافة بفرنسا، وقد عمل أستاذا وصحفيا ومخرجا ومنتجا للأفلام. وهو حاليا مؤلف وناشر بـ RMI. من مؤلفاته:

Fils de ta mère عام 1999؛

Nuit afgane عام 2002؛

Salut compagnons! عام 2007؛

Paris, l'autre désert، [التي كانت من بين الروايات العشر في التصفيات النهائية لجائزة القارات الخمس للفرنكوفونية].

كما ترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى اللغة الفرنسية عام 2002».

(ترجمتنا بتصرف)

[1] www.francophonie.org

7. تقديم الترجمة:

تُرجمت رواية "ذاكرة الجسد" من لغتها الأصلية (اللغة العربية) الى اللغة الفرنسية تحت عنوان "Mémoires de la chair" على يد الكاتب والمترجم "محمد مقدم". وقد تم إصدار هذه الترجمة عام 2002 عن منشورات "ألبين ميشال"، كما أعيد نشرها من قبل منشورات "سيديا" بالجزائر عام 2010، بدعم من "Culturesfrance"، متعامل الوزارة الفرنسية للشؤون الأجنبية والأوروبية والوزارة الفرنسية للثقافة والاتصال، وقد بلغ عدد صفحات الترجمة 382 أي أنها تقل عن الأصل بـ22 صفحة، وربما يكون ذلك راجعا إلى لجوء المترجم إلى حذف عدة مقاطع من الرواية الأصلية كما لاحظناه عبر قراءاتنا لها.

أما بخصوص القراءة الشخصية للترجمة، فقد أعجبتني الترجمة التي قام بها "محمد مقدم" وأسلوبه في إعادة الكتابة والصياغة، وليس ذلك بغريب عليه باعتباره مؤلفا روائيا قبل أن يكون مترجما. وقد اتبعت الطريقة التي ينصح بها "أنطوان بيرمان" أي قراءة الترجمة أولا قبل الرواية الأصلية تجنبا للانحياز الذي قد ينجر عن تسبيق الأصل عن الترجمة.

المبحث الثاني: دراسة تحليلية ونقدية لرواية "ذاكرة الجسد" وترجمتها إلى اللغة الفرنسية بـ "Mémoires de la chair"

1. منهجية التحليل والنقد:

لقد قدمنا في المباحث الأربعة للفصل الأول من هذا البحث مطارحات نظرية حول التأويل والمتخيل الروائي والصور الفنية معتمدين في ذلك على المنهج التقابلي بين العرب والغرب في كثير من الأحيان، ثم حاولنا أن نبين أن النظرية التأويلية التي جاءت في سياق الترجمة الشفوية قابلة لأن تُطبَّق أيضا في ترجمة المتخيل الروائي. لذلك سنسعى إلى تحري تجليات هذا التأويل في ترجمة المتخيل الروائي بنماذج تطبيقية مستقاة من رواية "ذاكرة الجسد" عبر المراحل الآتية:

أولا: سنحدد أهم المتخيلات الروائية التي وظفتها الكاتبة "أحلام مستغانمي" في رواية ذاكرة الجسد"، وسنصنفها حسب المواضيع التي تطرقت إليها عبر تقديم عدة نماذج عن كل متخيل روائي وتحديد صوره الفنية.

ثانيا: تعد المرحلة السابقة نقطة انطلاق نحو المرحلة الثانية التي سنتحرى فيها تجليات التأويل في ترجمة المتخيل الروائي بإعطاء مجموعة من النماذج التي اخترناها من بين المتخيلات الروائية مع ترجماتها التأويلية التي اقترحها المترجم "محمد مقدم".

ثالثا: سنقوم في هذه المرحلة بتحليل الترجمة التأويلية التي اقترحها المترجم "محمد مقدم" لكل نموذج منتقى محاولين تحديد الأسلوب الذي قد يكون اتبعه من حيث أنه تكافؤ دينامي يهدف بواسطته إلى إحداث التأثير ذاته في متلقي الترجمة، أو أنه مجرد أسلوب إيضاحي بسيط يحاول من خلاله تأويل وتوضيح معنى قد يستغلق فهمه على المتلقي.

رابعا: سنقيّم في هذه المرحلة الترجمة التأويلية التي اقترحها المترجم "محمد مقدم" من حيث المقبولية أو عدم المقبولية مستعملين عبارة "ترجمة تأويلية مقبولة" أو "ترجمة تأويلية غير مقبولة" حسب الحالة.

وقد اعتمدنا – عموما – على منهج نقد الترجمات الذي اقترحه المنظر "أنطوان بيرمان" في كتابه المعنون بـ:

Pour une critique des traductions: John Donne

ويتمحور هذا المنهج حول:

- ✓ قراءة الترجمة عدة مرات دون العودة إلى النص الأصلي؛
- ✓ قراءة النص الأصلي دون العودة إلى الترجمة؛
- ✓ الإجابة عن السؤال: من هو المترجم؟
- ✓ دراسة العلاقة الخاصة بين المترجم ونشاطه أي تصوراته حول الترجمة؛
- ✓ دراسة مشروع الترجمة؛
- ✓ دراسة أفق الترجمة؛
- ✓ تحليل الترجمة؛
- ✓ مقابلة النص الأصلي مع ترجمته؛
- ✓ تقييم الترجمة؛
- ✓ تلقي الترجمة؛

كما نشير هنا أن منهج نقد الترجمات لأنطوان بيرمان لا يكتفي بتحليل الجوانب السلبية فقط، بل يتعداها إلى الجوانب الإيجابية في الترجمات الناجحة. وسنستغل هذا المنهج في دراستنا بالتركيز على نقد وتقييم الترجمة التأويلية انطلاقا من الوصف الظاهري إلى الغوص في البنية العميقة للمتخيل الروائي.

2. نماذج عن المتخيلات الروائية في "ذاكرة الجسد" وصورها الفنية:

ليس في رواية "ذاكرة الجسد" متخيل واحد، بل هي مجموعة من المتخيلات المتداخلة مع بعضها البعض أحيانا، والمتناقضة فيما بينها أحيانا أخرى. ولكن ما يميزها – بصفة عامة – ثراؤها بالصور الفنية التي طغى عليها استعمال الصور الاستعارية. ولهذا كانت رواية "ذاكرة الجسد" «**تكوينا معرفيا يتسع لكل ما في الحياة من علاقات تبدأ بالميلاد وتنتهي بالموت**»[1].

1. متخيل الذاكرة: متخيل الذاكرة[2] طاغ على رواية "ذاكرة الجسد" بدءا من العنوان إلى آخر صفحة من الرواية، حيث تبدأ هذه الأخيرة بعنوان مشكل من كلمتين أولاهما "ذاكرة"، وتنتهي أيضا بمقطع تحضر فيه كلمة "ذاكرة"، إذ يقول "خالد" في آخر صفحة من الرواية – وهو في مطار قسنطينة عائدا من مطار باريس لحضور جنازة أخيه "حسّان" – للجمركي الذي يفتش حقائبه:

> «**وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق .. فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيبه لحظتها: أصرح بالذاكرة .. يا ابني ..ولكنني أصمت .. وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام .. ورؤوس أحلام**»[3].

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل الذاكرة مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

---

[1] المرجع نفسه، ص. 202.

2 ينظر : نادية ويدير، الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي، ذاكرة الجسد أنموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص: نقد وبلاغة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 404.

النموذج الأول:

«نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
لا نشفى من ذاكرتنا	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	مرض (محذوف)	الشفاء

النموذج الثاني:

«وتمطر الذاكرة فجأة. فأبتلع قهوتي على عجل. وأشرّع نافذتي لأهرب منك إلى السماء الخريفية .. إلى الشجر والجسور والمارّة»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
تمطر الذاكرة	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	السماء (محذوف)	المطر

النموذج الثالث:

«كنت أتصرف بحدس مسبق، وكأن هذا التاريخ سيكون منعطفا للذاكرة»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
منعطف للذاكرة	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	طريق (محذوف)	الانعطاف

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 7.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 11.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 65.

النموذج الرابع:

«وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء .. تلك التي عرفتك طفلة تحبو»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
تجهش الذاكرة بالبكاء	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	إنسان (محذوف)	البكاء

النموذج الخامس:

«يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي؟»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
طفلة تلبس ذاكرتي	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	ثياب (محذوف)	اللِّبس

النموذج السادس:

«ارتوي من ذاكرتي سيدتي .. فكل هذا الحنين لك .. ودعي لي مكانا هنا مقابلا لك ..»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
ارتوي من ذاكرتي	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	ماء الشرب (محذوف)	الارتواء

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 66.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الصفحة نفسها.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 85.

النموذج السابع:

«وكيف أقنعه هو الذي ربما لم يُشف بعد من حبه الجزائري السابق، ألاّ يحبك أنت التي جئت لتوقظي الذاكرة، وتشرعي نوافذ النسيان؟»[1]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
توقظي الذاكرة	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	إنسان نائم (محذوف)	الإيقاظ
نوافذ النسيان	استعارة مكنية	النسيان (مذكور)	منزل (محذوف)	التشريع

النموذج الثامن:

«إنها طريقته في قطع جذور الذاكرة .. كالعادة»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
جذور الذاكرة	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	نبات (محذوف)	الجذور

النموذج التاسع:

«كنت سأحجز لي مكانا في الدرجة الأولى مثلا. فيحدث للذاكرة في مثل هذه المناسبات، أن ترفض الجلوس في الكراسي الخلفية»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الذاكرة ترفض الجلوس	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	إنسان (محذوف)	رفض الجلوس

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 203.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 254.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 282.

النموذج العاشر:

«تُشرِّع مضيفة باب الطائرة، ولا تتنبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه. فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن؟»[1]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
نزيف الذاكرة	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	جرح (محذوف)	النزيف

النموذج 11:

«على من أعلن الحرب ولا شيء حولي سوى الحدود الإقليمية للذاكرة؟»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الحدود الإقليمية للذاكرة	استعارة مكنية	الذاكرة (مذكور)	بلد (محذوف)	الحدود الإقليمية

2. **متخيل الجسد:** للجسد لغة خاصة تعبر عن أفكار الشخص ونواياه ورغباته وأحياناً شخصيته، والإنسان الذي يستطيع أن يفهم تلك اللغة يفك شفرة شخصيات عديدة، ويرجع ذلك لأن لكل حركة معانٍ تكون أعمق من الكلمات أحياناً، ومن تلك الحركات أو الإشارات التي تمثل لغة الجسد. يتمحور متخيل الجسد في رواية "ذاكرة الجسد" حول جسدين؛ أولهما جسد ذكوري يتمثل في الرسام "خالد بن طوبال" بكل ما يحمله من ثقل السنوات والهموم، والذي يتميز بذراعه المبتورة التي لم تثنه عن الإبداع والمضي قدما في عالم الرسم، بل زادته حماسا وعزة، وإن كان أحيانا يشعر أنها عبء عليه

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 284.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 402.

ويتمنى لو أنه كان رجلا عاديا بذراعين على أن يكون رجلا عظيما بذراع واحدة. أما الجسد الأنثوي، فيتمثل – خصوصا – في جسد "حياة / أحلام عبد المولى"، البطلة الثانية لرواية "ذاكرة الجسد"، وقد أطنب الراوي في وصفه والإشادة به منذ بداية الرواية إلى نهايتها.

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل الجسد مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«وكنت سعيدا أن تكون قسنطينة، هي اللوحة التي بكى لها جسدي»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
اللوحة التي بكى لها جسدي	استعارة مكنية	الجسد (مذكور)	إنسان (محذوف)	البكاء

النموذج الثاني :

«الجسد يختار لمن يعرق»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الجسد يختار	استعارة مكنية	الجسد (مذكور)	إنسان (محذوف)	الاختيار

النموذج الثالث:

«أريد أن أحبك هنا. في بيت كجسدك، مرسوم على طراز أندلسي»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 191.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الصفحة نفسها.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 218.

		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
بيت كجسدك	تشبيه	البيت (مذكور)	الجسد (مذكور)	الجمال

النموذج الرابع:

«كان نحولها يذكرني بامتلائك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسدك»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
تضاريس جسدك	استعارة مكنية	الجسد (مذكور)	الطبيعة (محذوف)	التضاريس

النموذج الخامس:

«كم من الأيام قضيتها في تلك الغيبوبة الدينية. بين الرهبة والذهول .. أحاول بترويض جسدي على الجوع أن أروضه على الحرمان منك أيضا»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
ترويض جسدي	استعارة مكنية	الجسد (مذكور)	حيوان متوحش (محذوف)	الترويض

النموذج السادس:

«وعندما تمرين بي .. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 238.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 241.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 360.

تمشين على جسدي	استعارة مكنية	الجسد (مذكور)	أرض (محذوف)	المشي

النموذج السابع:

«نسي هذا الجسد شوقه لك»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
نسي هذا الجسد	استعارة مكنية	الجسد (مذكور)	إنسان (محذوف)	النسيان

3. **متخيل الوطن والثورة:** يتمحور متخيل الوطن والثورة حول تعلق بطل الرواية "خالد بن طوبال" بوطنه الجزائر، وحنينه إلى ماضيه المجيد، وإلى أيام ثورة التحرير المجيدة، حيث كانت الجبال ملجأه، والمعارك الليلية مهربه، والرغبة في القضاء شهيدا مطلبه. ولكن بعد الاستقلال تغيرت صورة الوطن ولم تتحقق أحلام "خالد"؛ فلم يعد للشرفاء أصحاب المبادئ الثورية مكان في وطنهم، مما أجبره على التوجه إلى وطن عدو الأمس، إلى فرنسا، باحثا عن الطمأنينة النفسية وراحة الضمير.

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل الوطن والثورة مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«تُراني أنا الذي أدخل الشيخوخة .. أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 385.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 22.

الوطن يدخل سن اليأس الجماعي	استعارة مكنية	الوطن (مذكور)	امرأة (محذوف)	سن اليأس

النموذج الثاني:

«اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق!»[1]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الوطن أصبح لا يخجل	استعارة مكنية	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الخجل

النموذج الثالث:

«وهكذا، جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة التي استشهد بعد ذلك من أجلها الكثير منهم»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
عدوى الثورة	استعارة مكنية	الثورة (مذكور)	مرض معدٍ (محذوف)	العدوى
غسل شرفهم	استعارة مكنية	الشرف (مذكور)	الملابس (محذوف)	الغسل

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 23.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 31.

النموذج الرابع:

«مات "سي طاهر" طاهرا على عتبات الاستقلال. لا شيء في يده غير سلاحه. لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها .. لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
عتبات الاستقلال	استعارة مكنية	الاستقلال (مذكور)	منزل (محذوف)	العتبات

النموذج الخامس

«مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل : عندك كأس ماء .. يعيشك؟»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
جلس الوطن وقال بخجل	استعارة مكنية	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الجلوس والكلام

النموذج السادس:

«كان يصالحني مع الوطن، ويحرضني ضد هذه المدينة التي تسرق مني كل يوم مساحة صغيرة من الإيمان .. ومن الذاكرة»[3].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 45

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 85.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 240

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
كان [كلامكِ] يصالحني مع الوطن	استعارة مكنية	الوطن (مذكور)	خصم (محذوف)	المصالحة

النموذج السابع:

«ولكن لا يهم سيدتي .. كانت كل الكراسي الأمامية محجوزة مسبَّقا، لأولئك الذين حجزوا كراسي الوطن أيضا بأمر ..»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
كراسي الوطن	استعارة مكنية	الوطن (مذكور)	مكاتب (محذوف)	الكراسي

النموذج الثامن:

«عار أن نشتري الوطن ونبيعه حلما في السوق السوداء. هنالك إهانات أصعب على الشهداء من ألف عملة صعبة!»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
نشتري الوطن ونبيعه	استعارة مكنية	الوطن (مذكور)	سلعة (محذوف)	البيع والشراء

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 282.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 283.

النموذج التاسع: «**اليوم .. بعد كل هذا العمر، بعد أكثر من صدمة وأكثر من جرح، أدري .. أن هناك يتم الأوطان أيضا. هنالك مذلة الأوطان، ظلمها وقسوتها، هنالك جبروتها وأنانيتها**»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
يتم الأوطان	استعارة مكنية	الأوطان (مذكور)	والدان (محذوف)	اليتم
ظلم وقسوة [الأوطان]	استعارة مكنية	الأوطان	إنسان (محذوف)	الظلم والقسوة
جبروت وأنانية [الأوطان]	استعارة مكنية	الأوطان	إنسان (محذوف)	الجبروت والأنانية

النموذج العاشر:

«**يحدث للوطن أن يصبح أميا**»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
يحدث للوطن أن يصبح أميا	استعارة مكنية	الوطن	إنسان (محذوف)	الأمية

4. **متخيل المدينة "قسنطينة"**: يتجلى متخيل المدينة في هوس البطل "خالد بن طوبال" بمدينته الأم "قسنطينة" التي يعشقها بكل أحجارها وأشجارها وجسورها وممراتها. والدليل على ذلك، أن هذه المدينة هي الموضوع الوحيد – تقريبا – للرسم عند "خالد"، فكانت لوحات "قسنطينة" مؤنسه ورفيقه في

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 289.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 404.

غربته، ومهربه حين توتره، وشفاءه حين سقمه، ولكن الآخرين كانوا يرون أنه مريض بهذه المدينة ويستحيل أن يُشفى منها.

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل قسنطينة مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«ها هي ذي قسنطينة .. باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
قسنطينة باردة الأطراف والأقدام	استعارة مكنية	قسنطينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	برودة الأطراف والأقدام
[قسنطينة] محمومة الشفاه	استعارة مكنية	قسنطينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	الحمى
[قسنطينة] مجنونة الأطوار	استعارة مكنية	قسنطينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	الجنون

النموذج الثاني:

«ولأن المدن كالنساء، يحدث لبعضهن أن يجعلننا نستعجل قدوم الصباح»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	وجه الشبه
المدن كالنساء	تشبيه	المدن (مذكور)	النساء (مذكور)	النفور

النموذج الثالث:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 13.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 22.

«وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي تحيط بهذه المدينة كحزام أمان»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
تزحف قسنطينة	استعارة مكنية	قسنطينة (مذكور)	أفعى (محذوف)	الزحف
الأدغال والجروف والممرات السرية تحيط بهذه المدينة كحزام أمان	تشبيه	الأدغال والجروف والممرات السرية (مذكور)	حزام الأمان (مذكور)	**وجه الشبه:** الإحاطة

النموذج الرابع:

«ثم وجهت كلامك إلي: متى تشفى أنت من هذه المدينة؟»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
متى تشفى أنت من هذه المدينة؟	استعارة مكنية	المدينة (مذكور)	المرض (محذوف)	الشفاء

النموذج الخامس:

«لماذا قبلتُ السفر .. ألكل هذا أم لأنني استسلمت لإغراء قسنطينة، ولندائها السري الذي كان يلاحقني ويطاردني من الأزل»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 25.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 200.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 273.

		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
إغراء قسنطينة	استعارة مكنية	قسنطينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	الإغراء

النموذج السادس:

«في ذلك الصباح، وفي أول لقاء لي مع تلك المدينة، فقدت لغتي. شعرت أن قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
قسنطينة هزمتني	استعارة مكنية	قسنطينة (مذكور)	خصم (محذوف)	الهزيمة

النموذج السابع:

«ها هي مدينة تتربص بكل فاتح .. تلف نفسها بملاءتها السوداء وتخفي سرها عن كل سائح»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
مدينة تتربص بكل فاتح	استعارة مكنية	المدينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	التربص
مدينة تلف نفسها بملاءتها السوداء	استعارة مكنية	المدينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	اللف بملاءة سوداء
مدينة تخفي سرها	استعارة مكنية	المدينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	إخفاء السر

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 290.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 292.

النموذج الثامن:

«لقد أصبحت في بضعة أيام رجلا مزدوجا كهذه المدينة، وبدأت أعي أن ليس في هذا العالم المسكون بالأضداد من مدن بريئة. ومدن فاجرة. هنالك مدن منافقة، وأخرى أقل نفاقا فقط .. وليس هناك من مدن بوجه واحد .. وحرفة واحدة. وقسنطينة أكثر المدن وجوها.. وتناقضا. ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة. ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
رجل مزدوج كهذه المدينة	تشبيه	الرجل (مذكور)	المدينة (مذكور)	**وجه الشبه:** الازدواجية
مدن بريئة	استعارة مكنية	المدن (مذكور)	طفل (محذوف)	البراءة
مدن فاجرة	استعارة مكنية	المدن (مذكور)	امرأة (محذوف)	الفجور
مدن منافقة	استعارة مكنية	المدن (مذكور)	إنسان (محذوف)	النفاق
مدينة تستدرجك إلى الخطيئة	استعارة مكنية	المدينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	الاستدراج إلى الخطيئة

النموذج التاسع:

«مدينة تواطأت معنا في التطرف والجنون. مدينة "سادية" تتلذذ بتعذيب أولادها»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 315.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 344.

مدينة "سادية" تتلذذ بتعذيب أولادها	استعارة مكنية	المدينة (مذكور)	أم سادية (محذوف)	التلذذ بتعذيب الأولاد

5. **متخيل الحب**: ليس موضوع الحب جديدا في الكتابة الشعرية أو النثرية، وللحب في رواية "ذاكرة الجسد" ضروب عديدة، كالذي جمع بين الرسام "خالد بن طوبال" والروائية "حياة / أحلام عبد المولى" التي أعادت الحياة إلى قلبه الذي كاد يتحجر، وجعلته يسافر في بحر من الأحلام الوردية، قبل أن يستيقظ من هذا الحلم على حقيقة ضياع حبه الذي لم يكن سوى سرابا منذ البداية. كما نلفي بين طيات رواية "ذاكرة الجسد" حب الوطن، لكنه حب بوجهين؛ أحدهما حب في الله دون انتظار درهم ولا دينار منه، وحب مصلحة وتطلع إلى الكراسي الأمامية والمناصب الحلوب.

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل الحب مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«كيف عدت .. بعدما كاد الجرح أن يلتئم. وكاد القلب المؤثث بذكراك أن يفرغ منك شيئا فشيئا وأنت تجمعين حقائب الحب، وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
القلب المؤثث بذكراك	استعارة مكنية	القلب (مذكور)	منزل (محذوف)	الأثاث
تجمعين حقائب الحب	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	السفر (محذوف)	الحقائب
تسكني قلبا آخر	استعارة مكنية	القلب (مذكور)	منزل (محذوف)	السكنى

النموذج الثاني:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 16.

«كان حبك يجرفني بشبابه وعنفوانه، وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق .. تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، في آخر المطاف، الجنون أو الموت»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
حبكِ يجرفني	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	السيل (محذوف)	الجرف

النموذج الثالث:

«ولكنه لم يكن يعي جذور ذلك الحب ومداه. ولذا كان ينساق إلى حبك دون تفكير ودون شعور بالذنب»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
جذور الحب	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	نبات (محذوف)	الجذور

النموذج الرابع:

«كم هو الحب عقيم، إنه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الحب عقيم	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	العقم
الحب خصب	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	أرض (محذوف)	الخصوبة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 101.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 212.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 237.

النموذج الخامس:

«ولكن .. كنت أخاف حبك. كنت أخاف أن يشتعل حبك من رماده مرة أخرى. فالحب الكبير، يظل مخيفا في لحظات موته .. يظل خطرا حتى وهو يحتضر»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
يشتعل حبك من رماده	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	النار (محذوف)	الاشتعال من الرماد

النموذج السادس:

«الذين قالوا الحب وحده لا يموت، أخطأوا..»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الحب وحده لا يموت	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	شيء خالد (محذوف)	عدم الموت

النموذج السابع:

«فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا. فللحب بعد الموت، رائحة كريهة أيضا، خاصة عندما يأخذ بعد الجريمة»[3].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
للحب بعد الموت، رائحة كريهة	استعارة مكنية	الحب (مذكور)	جثة (محذوف)	الرائحة الكريهة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 372.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 379.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 386.

6. **متخيل الموت:** متخيل الموت حاضر في رواية "ذاكرة الجسد" بشكل ملفت للانتباه، على شكل تأملات في جدلية الحياة / الموت التي بدأت منذ أن قتل قابيل ابن ادم – عليه السلام- أخاه هابيل مدشنا أول جريمة قتل في تاريخ البشرية، ولن تنتهي هذه الجدلية إلى أن يرث الله الأرض وما عليها. وتبدو رواية "ذاكرة الجسد" مفعمة بالموت في أغلب أجزائها؛ إذ تبدأ بعودة البطل "خالد بن طوبال" إلى قسنطينة إثر وفاة أخيه "حسّان"، ليبدأ بسرد موت أمه، وقائده "سي الطاهر عبد المولى" وكل الشهداء الذين قدموا أرواحهم فداء للجزائر، وصديقه الشاعر الفلسطيني "زياد"؛ حتى أصبح «**بين كل موت وموت .. موت**».[1]

وهذه بعض النماذج التي تمثل "متخيل الموت" مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«كان الموت يمشي إلى جوارنا، وينام ويأخذ كسرته معنا على عجل. تماما مثل الشوق والصبر والإيمان .. والسعادة المبهمة التي لا تفارقنا. كان الموت يمشي ويتنفس معنا»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الموت يمشي إلى جوارنا	استعارة مكنية	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	المشي
الموت ينام	استعارة مكنية	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	النوم
الموت يأخذ كسرته	استعارة مكنية	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	الأكل

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 250.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 26.

الموت مثل الشوق والصبر والإيمان	تشبيه	الموت (مذكور)	الشوق والصبر والإيمان (مذكور)	**وجه الشبه:** الملازمة
الموت يتنفس	استعارة مكنية	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	التنفس

النموذج الثاني :

«كنت ألقي بنفسي على الموت في كل مرة، وكأنني أتحداه أو كأنني أريد بذلك أن يأخذني بدل رفاقي الذين تركوا خلفهم أولادهم وأهلهم ينتظرون عودتهم. وكنت كل مرة أعود أنا ويسقط آخرون، وكأن الموت قرر أن يرفضني ..»[1].

الصورة الفنية	**نوعها**	**عناصرها**		
		المشبه	**المشبه به**	**لازمة المشبه به**
الموت قرر	استعارة مكنية	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	التقرير

النموذج الثالث:

«كان يفضل أن يهزمه الموت ولا تهزمه امرأة. قضية كبرياء .. مراوغة شخصية.. "أميرة موتي" ..تعالي ..».[2]

الصورة الفنية	**نوعها**	**عناصرها**		
		المشبه	**المشبه به**	**لازمة المشبه به**
يهزمه الموت	استعارة مكنية	الموت (مذكور)	خصم (محذوف)	الهزيمة

7. **متخيل القَدر:** يلعب القدر دورا سلبيا في حياة البطل "خالد بن طوبال"، حيث سبب له الكثير من الآلام والمعاناة النفسية والجسدية، مما جعله ينعته بصفات سلبية كالبخل والحماقة والظلم والعناد، إلى أن جعله عدوا يرتبص به في كل خطوة نحو المستقبل ليرجعه مائة خطوة نحو الخلف، وما إن يبتسم له

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 34.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 260.

لحظة حتى يكشر له عن أنيابه مرة أخرى ويذكّره أنه حرمه من الأم والذراع والقائد والصديق والحبيبة والأخ وتركه مرميا على حافة طريق الأحزان.

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل القدر مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«كشيء خارق، كهدية من كوكب، لم يتوقع وجوده الفلكيون. أو زلزال لم تتنبأ به أية أجهزة للهزات الأرضية. أكنت زلة قدم .. أم زلة قدر؟»[1]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
زلة قدر	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	قَدم (محذوف)	الزلة

النموذج الثاني:

«كيف يمكن لي أن أقرأه بحياد، وهو فصل من قصة مدهشة كتبتها الصدفة، وكتبها قدرنا الذي تقاطع يوما؟»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
كتبها قدرنا	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	الكتابة

النموذج الثالث:

«لم أكن أعي وقتها أن طموحاتي لا علاقة لها بالمكتوب وأن القدر كان يتربص بي في ذلك الوقت الذي كنت أعتقد فيه أن لا شيء بعد اليوم يمكن أن يعيدني إلى حزني السابق»[3].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 14.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 21.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 34.

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
القدر كان يتربص بي	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	التربص

النموذج الرابع:

«هـا هـو ذا القـدر يطردنـي مـن ملجـأي الوحيـد، مـن الحيـاة والمعـارك الليليـة، ويخرجنـي مـن السـرية إلـى الضـوء، ليضـعني أمـام سـاحة أخـرى، ليسـت للمـوت وليسـت للحيـاة. سـاحة للألـم فقط..»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
القدر يطردني	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	الطرد

النموذج الخامس:

«ولكنـه هـذه المـرة كـان يـدري أنـه يُعـدّني لتحمـل معركتـي مـع القدر»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
معركتي مع القدر	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	عدو (محذوف)	المعركة

النموذج السادس:

«انتهى بعد ذلك كرم القدر البخيل»[3].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 35.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الصفحة نفسها.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 46.

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	وجه الشبه
القدر البخيل	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	البخل

النموذج السابع:

«كنتُ طرفا فقط في تلك الجلسة الغريبة للقدر»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الجلسة الغريبة للقدر	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	الجلسة الغريبة

النموذج الثامن:

«كنت أدري الكثير عن حماقة القدر، الكثير عن ظلمه وعن عناده، عندما يصر على ملاحقة أحد»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه به	المشبه	لازمة المشبه به
حماقة القدر	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	الحماقة
ظلم [القدر]	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	الظلم
عناد [القدر]	استعارة مكنية	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	العناد

8. **متخيل الكتابة:** تحضر تقنية الميتاروائي[3] في رواية "ذاكرة الجسد" بشكل ملفت للانتباه. وقد استعملتها الكاتبة للتعبير عن آرائها النقدية حول الكتابة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 201.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 388.

[3] «استنادا على المصطلحين اللسانيين (Méta-récit) و (Méta-littérature) اللذين طرحهما "جيرار جينيت" وعلى وعلى مصطلح (Méta-langage) المستعمل عند "رومان ياكبسون" لدى حديثه عن وظائف اللغة، وعند "بارث" لدى حديثه عن وظائف النقد، تولدت مصطلحات أخرى من قبيل (Méta-linguistique)، (Métat-critique)، (Méta-discours)، (Méta-roman) ...الخ مما دفع النقاد ولغويو العرب إلى محاولة للإرساء على مصطلح جامع وموحد يختزل كل هذه المصطلحات الأجنبية، لكنهم

والكتّاب عموما، وحول كتابة الرواية خصوصا. ويذلك «يطرح الخطاب الميتاروائي في ذاكرة الجسد إشكالية الكتابة ومن خلالها يثير أسئلة المرجعية والوظيفة والأداة».[1]

وهذه بعض النماذج التي تمثل متخيل الكتابة مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«شعرتُ أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة».[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
سيجارة عصبية	استعارة مكنية	السيجارة (مذكور)	إنسان (محذوف)	العصبية
دخان الكلمات التي أحرقتني	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	النار (محذوف)	الدخان والاحتراق

حاولوا دون بلوغ الهدف، فراح البعض يترجم مباشرة (Méta-langage) بـ"اللغة الواصفة" على أساس وصف اللغة لنظامها اللغوي، وراح البعض الآخر، يترجمه بـ"لغة اللغة" أو "ما فوق اللغة". من الدارسين من اكتفى بتعريب السابقة "Méta" وترجم الجزء المتبقي من المصطلح على نحو: ميتاخطاب، ميتالغة، ميتاحكي، ميتا سرد، ميتارواية. ومنهم من استحدث كلمات أخرى كالحكاية التالية للحكاية. والحق أن كل هذه التسميات مرتبطة بمصطلح واحد، ذي وظيفة محددة ودقيقة فالميتاروائي "هو سرد واصف Méta-récit على حد تعبير جيرار جينيت، أي مرويفي الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية، أو الحكاية عن الحكاية كما استعمل من قبل رولان بارث في استعماله لمصطلح ميتا-أدب Méta-littérature أي حديث الأدب عن= =الأدب"». ينظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، 2012، ص.ص 16-17.

[1] آمنة بلعلى، مرجع سبق ذِكره، ص. 162.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 9.

النموذج الثاني:

«وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
غادرتني الحروف	استعارة مكنية	الحروف (مذكور)	إنسان (محذوف)	المغادرة

النموذج الثالث:

«هـا هـو ذا القلـم إذن .. الأكثـر بوحـا والأكثـر جرحـاً. هـا هـو ذا الـذي لا يـتقن المراوغـة، ولا يعـرف كيـف توضـع الظـلال علـى الأشـياء. ولا كيـف تـرش الألـوان علـى الجـرح المعـروض للفرجـة. وهـا هـي الكلمـات التـي حرمـت منهـا، عاريـة كمـا أردتهـا، موجعـة كمـا أردتهـا. فلـم رعشـة الخـوف تشـل يـدي، وتمنعنـي مـن الكتابـة؟ ترانـي أعـي فـي هـذه اللحظـة فقـط ، أننـي اسـتبدلت بفرشاتي سكينا. وأن الكتابة إليك قاتلة .. كحبك».[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
القلم الأكثر بوحا	استعارة مكنية	القلم (مذكور)	إنسان (محذوف)	البوح
القلم الأكثر جرحا	استعارة مكنية	القلم (مذكور)	سكين (محذوف)	الجرح
الكلمات عارية	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	امرأة (محذوف)	العري
الكلمات موجعة	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	جرح (محذوف)	الوجع

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الصفحة نفسها.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 10.

الكتابة إليك قاتلة	استعارة مكنية	الكتابة (مذكور)	سلاح (محذوف)	القتل
الكتابة إليك قاتلة كحبك	تشبيه	الكتابة (مذكور)	الحب (مذكور)	وجه الشبه: القتل

النموذج الرابع:

«في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه ..»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الكلمة الرصاصة	استعارة تصريحية	الكلمة (مذكور)	الرصاصة (مذكور)	القتل

النموذج الخامس:

«فربما كنت أنا ضحية روايتك هذه، التي حكمت عليها بالخلود، وقررت أن تحنطيها بالكلمات .. كالعادة»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
تحنطي [الضحية] بالكلمات	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	مادة التحنيط (محذوف)	التحنيط

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 18.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 19.

النموذج السادس:

«هـا هـو ذا كتابـك أمـامي .. لـم يعـد بإمكـاني اليـوم أن أقـرأه. فتركتـه هنـا علـى طـاولتي مغلقـا كلغـز، يتـربص بـي كقنبلـة موقوتـة، أستعين بحضوره الصامت لتفجير منجم الكلمات داخلي»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه	لازمة المشبه به
كتابك مغلق كلغز	تشبيه	الكتاب (مذكور)	اللغز (مذكور)	**وجه الشبه:** الإبهام
كتابك يتربص	استعارة مكنية	الكتاب (مذكور)	إنسان (محذوف)	التربص
كتابك يتربص بي كقنبلة موقوتة	تشبيه	الكتاب (مذكور)	قنبلة موقوتة (مذكور)	**وجه الشبه** التربص
تفجير منجم الكلمات	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	طاقة (محذوف)	التفجير

النموذج السابع:

«دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لا بد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضا. دعيني أجرّب أسلحتك ..»[2].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 20-21.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 48.

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
أكتب هذا الكتاب لأقتلك به	استعارة مكنية	الكتاب (مذكور)	سلاح (محذوف)	القتل

النموذج الثامن:

«أرهقني كتابك ذاك، كان ممتعا ومتعبا مثلك .. اعترفت لك في ما بعد، أن علاقتي بك قد تغيرت منذ قرأتك وأنني أشك في أن أكون قادرا على الصمود بعد اليوم .. فأنا لم أكن مهيّأً لسلاح الكلمات»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
أرهقني كتابك	استعارة مكنية	الكتاب (مذكور)	عمل (محذوف)	الإرهاق
سلاح الكلمات	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	حرب (محذوف)	السلاح

النموذج التاسع:

«كم من الرسائل كتبت لك .. هل يمكن لكاتبة أن تقاوم الكلمات؟ كنت أريد أن أطوقك بالحروف، أن أستعيدك بها، أن أدخل معكما حلقة الكلمات المغلقة في وجهي بتهمة الرسم فقط، فرحت أخترع من أجلك رسائل لم تكتب قبلك لامرأة. رسائل انفجرت في ذهني فجأة بعد خمسين سنة من الصمت»[2].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 127.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 218.

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
أطوقك بالحروف	استعارة مكنية	الحروف (مذكور)	أسلاك (محذوف)	التطويق
رسائل انفجرت في ذهني	استعارة مكنية	الرسائل (مذكور)	قنابل (محذوفة)	الانفجار

النموذج العاشر:

«فتجرفني الكلمات .. إلى حيث أنا!»[1]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
تجرفني الكلمات	استعارة مكنية	الكلمات (مذكور)	سيول (محذوف)	الجرف

النموذج 11:

«ستقولين: لماذا كتبتَ لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير»[2]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
أدفنك في كتاب	استعارة مكنية	الكتاب (مذكور)	قبر (محذوف)	الدفن

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 265.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 386.

النموذج 12:

«من الجرح وحده يولد الأدب. فليذهب إلى الجحيم كل الذين أحبوك بتعقل، دون أن ينزفوا .. دون أن يفقدوا وزنهم ولا اتزانهم ..»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
من الجرح وحده يولد الأدب	استعارة مكنية	الأدب (مذكور)	إنسان (محذوف)	الولادة

9. **متخيل الرسم:** يتجلى "متخيل الرسم" في رواية "ذاكرة الجسد" في أدوات الرسم، كاللوحات والفرشاة والألوان التي احتلت مساحة 161 صفحة من الرواية التي يبلغ عدد صفحاتها 404 صفحة، أي بنسبة 40 بالمائة، توزعت بين لوحة "حنين"[2] ولوحة "اعتذار"[3] ولوحة "أحلام"، ولوحات الجسور الأحد عشر التي رسمها الفنان "خالد بن طوبال".

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 387.

[2] «وهي قنطرة الحبال، ذلك الجسر المعلق الذي يرمز إلى مصير الجزائر بعد الاستقلال كيف ستتغير، وماذا سيتغير فيها، وما استمرار عرضها بعد ربع قرن من الزمان إلا دليل على عدم التغير فظل الحنين إلى الوطن الحر المستقل، إلى الأمان والسلام إلى التآخي والتسامح، إلى الوحدة والتماسك، إلى زمن الأحلام الجماعية والموت من أجل هدف واحد حلما فهي لا تعني البكاء على الأطلال، وإنما تعني استحضارا للقيم والمبادئ التي جعلت ذلك الزمن زمنا للكرامة والكبرياء والتفاؤل». ينظر: رئيسة موسى كريزم، مرجع سبق ذِكره، ص.ص 122-123.

[3] «لوحة وحيدة لوجه نسائي مع أنّ الرسام لا يرسم وجوها، بل يرسم ما يعلق في ذاكرته بعد مفارقتها ولهذا كان (يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون آخر سوى حُمرة شفتيها غير البريئتين) (...) "كاترين أوفرانسواز" ذلك النموذج النسائي العاري، إحدى طالبات مدرسة الفنون الجميلة في فرنسا، تعاتب الرسام لأنه رسم وجهها فقط من الزاوية التي يجلس فيها، فرأت في ذلك إهانة لأنوثتها، هذا على مستوى

وهذه بعض النماذج التي تمثل "متخيل الرسم" مع تبيين الصور الفنية المشكِّلة لها:

النموذج الأول:

«وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان. وتحول العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبث الصور بالأسود والأبيض فقط؟»[1]

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
غادرتني الألوان	استعارة مكنية	الألوان (مذكور)	إنسان (محذوف)	المغادرة

النموذج الثاني:

«إن للوحات مزاجها وعواطفها أيضا .. إنها تماما مثل الأشخاص. إنهم يتغيرون أول ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء!»[2]

الواقع الروائي أما على مستوى الرمز الفني فهذه اللوحة هي الوجه الآخر لفرنسا، الوجه الحضاري الذي لم يأخذ منه الجزائري شيئا لأنه لم ير إلا الوجه الاستعماري، فالاعتذار هنا ليس اعتذار الندم، بل اعتذار الاعتراف بوجود نوع من النفاق لهذا الشكل الحضاري الذي يطفو على السطح بينما الحقيقة الداخلية عكس ذلك، فهو يعتذر لأنه لم يستطع تغيير هويته، عروبته، دينه لإرضائها (....)». ينظر: رئيسة موسى كريزم، مرجع سبق ذِكره ، ص. 126.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 9.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 74.

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
للوحات مزاجها وعواطفها	استعارة مكنية	اللوحات (مذكور)	إنسان (محذوف)	المزاج والعواطف

النموذج الثالث:

«هـا هـي لوحـاتي تسـتيقظ كـامرأة، بتلـك الحقيقـة الصـباحية العارية دون زينة ولا مساحيق ولا "رتوش"»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
لوحاتي تستيقظ	استعارة مكنية	اللوحات (مذكور)	إنسان (محذوف)	الاستيقاظ
لوحاتي تستيقظ كامرأة	تشبيه	اللوحات (مذكور)	امرأة (مذكور)	**وجه الشبه:** الجمال الطبيعي

النموذج الرابع:

«ردت علـي اللوحـة بصـمتها المعتـاد، ولكـن بغمـزة صـغيرة هـذه المرة. فابتسمت لها بتواطؤ»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
ردت علي اللوحة	استعارة مكنية	اللوحة (مذكور)	امرأة (محذوف)	الرد

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 78.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 79.

النموذج الخامس:

«هنالك علاقة عشقية ما بين أي رسام ولوحته الأخيرة. هنالك تواطؤ عاطفي صامت، لن يكسره سوى دخول لوحة عذراء أخرى إلى دائرة الضوء»[1].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
لوحة عذراء	استعارة مكنية	اللوحة (مذكور)	امرأة (محذوف)	العذرية

النموذج السادس:

«لم أكن أتوقع يومها، وأنا أبدأها، أنني أبدأ أغرب تجربة رسم في حياتي، وأنها ستكون البداية لعشر لوحات أخرى، سأرسمها في شهر ونصف دون توقف، إلا لسرقة ساعات قليلة من النوم، أنهض منها غالبا مخطوفا بشهية جنونية للرسم»[2].

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
شهية جنونية للرسم	استعارة مكنية	الرسم (مذكور)	الأكل (محذوف)	الشهية

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 163.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 190.

3. تحليل ونقد الترجمات:

النموذج الأول:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
قبل اليوم، كنت أعتقد أننا لا يمكن أن **نكتب عن حياتنا** إلا عندما نشفى منها. (ص. 7)	*Bien avant ce jour, je pensais qu'il était impossible de **consigner le passé** sans être guéri. (P. 9)*

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الذاكرة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل –خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"نكتب عن حياتنا"

التي ترجمها "محمد مقدم" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"Consigner*le passé"

أي: **"الكتابة عن الماضي"**

تبنى المترجم – إذن – في هذه الترجمة **أسلوب الإيضاح**، موضحا أن الحياة التي يقصدها الراوي هنا ما هي إلا الماضي الذي بقي يسكن ذاكرته ويطارد أفكاره. وعليه، فإن هذه الترجمة التأويلية **مقبولة** ولم تخرج عن السياق الذي جاءت فيه الوحدة المذكورة. كما أن تتناسب مع مقتضيات التعبير عن هذه الوضعية في اللغة المنقول إليها.

* Consigner : Rapporter, mentionner dans un écrit. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 244.

النموذج الثاني:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
وتمطر الذاكرة فجأة. فأبتلع قهوتي على عجل. (ص. 11)	***Et coule tout à coup la mémoire à flots.*** *J'avale mon café d'un trait.* (P. 12-13)

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الذاكرة أيضا ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل – خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"وتمطر الذاكرة فجأة"

وهي صورة فنية تصف بداية كتابة بطل الرواية "خالد" لمذكراته، حيث شبهت الكاتبة حالة نزول الكلمات والجمل على الأوراق البيضاء الجافة، بحالة نزول المطر المفاجئ، وهي صورة فنية استعارية شُبِّهت فيها الذاكرة بالسماء والكلمات بالمطر.

وقد ترجم "محمد مقدّم" هذه الصورة الفنية التي تشكل "وحدة معنى" وأعاد صياغتها بالوحدة الآتية:

"Et coule*tout à coup la mémoire à flots"**

أي: **"وتدفقت الذاكرة فجأة بغزارة"**

وهي بدورها صورة فنية استعارية شُبِّهت فيها الذاكرة بالسيل الذي يتدفق فجأة بغزارة ويجرف كل ما يعترض سبيله، وكذلك الذاكرة التي تهجم على صاحبها فجأة، فتعرض أمام عينيه شريط الذكريات وأحداث الأمس. كما أن عبارة "Couler à flots" متداولة الاستعمال لدى الفرنسيين في عدة سياقات إذ نجدهم يقولون مثلا:

L'eau coule à flots, L'argent coule à flots, Le sang coule à flots, la bière coule à flots …

* Couler : aller d'un endroit à un autre, en parlant d'un liquide, d'un cours d'eaux. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 262.

**A flots : loc. adv. Abondamment. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 244.

لقد تبنى المترجم في هذه الوحدة **أسلوب التكافؤ الديناميي**، الذي يعد لبنة النظرية التأويلية للترجمة، فقدم صورة فنية مكافئة يستسيغها القارئ الفرنسي، بهدف إحداث التأثير نفسه في قارئ الترجمة، وتأدية المعنى الذي تقصده المؤلفة في الصورة الأصلية. وعليه، فإن هذه **الترجمة مقبولة** ويمكنها أن تحقق الهدف ذاته الذي سعت إليه الكاتبة من خلال الصورة الفنية العربية.

النموذج الثالث:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
أستعين بحضوره الصامت **لتفجير منجم الكلمات** داخلي .. واستفزاز الذاكرة. (ص. 21)	*Mais cette présence mutique m'aide quand même à **faire exploser l'Etna des mots** en moi ... aiguillonne ma mémoire.* *(P. 21-22).*

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الكتابة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل – خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"تفجير منجم الكلمات"

وهي صورة فنية تصف الرغبة الجامحة لتفجير الطاقة الإبداعية التي يشعر بها "خالد"، حيث شبّهت الكاتبة احتدام وازدحام الكلمات المكبوتة في مخيلته بالطاقة المتفجرة التي تستعمل في المناجم للكشف عن معادنها ومخزوناتها، وهي صورة فنية استعارية.

وقد ترجم "محمد مقدّم" هذه الصورة الفنية التي تشكل "وحدة معنى" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"Faire exploser l'Etna*des mots"

أي: **"لتفجير إيتنا الكلمات"**

* L'Etna est le volcan le plus actif d'Europe, et l'un des plus actifs au monde. Cf. : www.futura-sciences.com/magazines/terre/.../d/volcanologie-etna-4487/

أو: **"لتفجير بركان الكلمات"**

وهي بدورها صورة فنية استعارية شُبِّهت فيها حالة الغليان التي يعانيها بطل الرواية "خالد" بسبب رغبته في الكتابة، بغليان الحمم البركانية وتطايرها من الفوهة؛ لدرجة أن المترجم اختار اسم البركان الأكثر نشاطا في أوروبا للتعبير عن هذه الحالة. مما يثير مخيلة القارئ الفرنسي إلى أبعد الحدود، خاصة وأن استعمال هذه الكلمة "Etna" في السياق الأدبي، يستدعي إلى الذاكرة رواية "Le feu de l'Etna" للكاتب الفرنسي "هنري كاستيلو" (Henri CASTILLOU) التي نالت الجائزة الكبرى للرواية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية*.

وقد تبنى المترجم في هذه الترجمة **أسلوب التكافؤ الديناميي**، فقدم صورة فنية مكافئة جديدة للقارئ الفرنسي. وعليه، فإن هذه **الترجمة مقبولة** ويمكنها أن تحقق الهدف ذاته الذي سعت إليه الكاتبة من خلال الصورة الفنية العربية وهو التأثير في المتلقي وإضفاء جمالية لغوية على متخيلها الروائي.

النموذج الرابع:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء .. (ص. 66)	***La mémoire comprime ses sanglots***. *(P. 64)*

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الذاكرة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل – خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء"

وهي صورة فنية استعارية أدبية محضة مواتية للسياق العام للرواية، مليئة بالإيحاءات الباعثة على التأويل؛ إنها تعكس حالة المكابرة التي تميز الذاكرة الرجولية الراغبة في

*Cf.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Feu_de_l'Etna

البكاء ضعفا، أو حنينا أو شوقا إلى كل ما ضاع أو انتُزع أو بُتر من "خالد" ولكن الدموع تأبى الانهمار، والعبرات ترفض الاستسلام مهما كانت درجة الألم الذي يشعر به، أو الماضي الذي يحنّ له. وقد ترجم "محمد مقدّم" هذه الصورة الفنية التي تشكل "وحدة معنى" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"La mémoire comprime ses sanglots*"

أي: **"تحبس الذاكرة آهاتها"**

وهي بدورها صورة فنية استعارية شُبِّهت فيها الذاكرة بشخص يعاني ألما نفسيا حادا، ولكنه عاجز عن التعبير عنه تماما، حتى أنه يكبس ويكبح جماح الآهات المختزنة في صدره. وقد انتهج المترجم في هذه الترجمة **أسلوب التكافؤ الدينامي**، فقدم صورة فنية مكافئة جميلة للقارئ الفرنسي. فكان موفقا إلى حد كبير في تأويله للصورة الأصلية وفي اختيار مكافئها، فجاءت **ترجمته مقبولة** ولم تخرج عن السياق الذي وردت فيه.

النموذج الخامس:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
لم أكن أعرف أن للذاكرة عطرا أيضا .. هو عطر الوطن (...) **ارتوي من ذاكرتي سيدتي** .. فكل هذا الحنين لك. (المدونة ص. 85)	*J'ignorais que la mémoire avait elle aussi sa senteur : l'extrait du pays(...)toute cette tendresse est pour toi, **ô Constantine**…* *(P. 85)*

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الذاكرة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل –خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"ارتوي من ذاكرتي سيدتي"

* Sanglot : contraction spasmodique du diaphragme par l'effet de la douleur, physique ou moral, suivie de l'émission brusque de l'air contenu dans la poitrine. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 923

التي ترجمها "محمد مقدم" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"**Ô* Constantine**"

أي: **"آهٍ يا قسنطينة"**

وقد انتهج في هذه الترجمة **أسلوب الإيضاح**، ساعيا بواسطته إلى ذكر المضمر الذي لم تصرّح به الروائية "أحلام مستغانمي" في الأصل. ولكن عبر القراءة التأويلية للرواية، يتبين أن الكاتبة قد جردت – في كثر من الأحيان – بطلتها "حياة / أحلام" من طابعها الإنساني، وألبستها تارة ثوب الوطن، وتارة أخرى ثوب المدينة (قسنطينة)، وبالتالي فإن حنين "خالد" لحبيبته "حياة / أحلام" ما هو إلا ترجمة صادقة لحنينه إلى مدينته "قسنطينة".

وبناء عليه، فإن **هذه الترجمة التأويلية مقبولة**، وتجسد مدى فهم واستيعاب المترجم للرموز الواردة في رواية "ذاكرة الجسد".

النموذج السادس:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
وكيف أقنعه هو الذي ربما **لم يُشف بعد من حبه الجزائري** السابق، ألاّ يحبك **أنت التي جئت لتوقظي الذاكرة، وتشرعي نوافذ النسيان؟** (ص. 203).	*Comment convaincre **cet amoureux de l'Algérie** de se détourner de toi, toi qui étais venue **ranimer sa nostalgie** et **rouvrir les portes de l'oubli** ?* (P. 198)

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيلي الحب والذاكرة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل – خصوصا – على مستوى وحدات ثلاث؛ أُولاَها:

* Ô : est une interjection qui marque l'admiration, l'étonnement, la joie, la douleur, la prière. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 704.

"لم يشف بعد من حبّه الجزائري"

وهي صورة فنية استعارية، شُبّه فيها الحب بالمرض، وحُذِف المشبّه به واحتُفِظ بلازمة من لوازمه وهي الشفاء؛ فالحب كالمرض يملأ القلب همّا وسقما، لا يشفى منه المحب إلا بعد معاناة كبيرة، وقد ترجم "محمد مقدّم" هذه الصورة الفنية التي تشكل "وحدة معنى" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"**Cet amoureux de l'Algérie**"

أي: **"هذا العاشق للجزائر"**

لقد أوّل المترجم "الحب الجزائري" الذي عاشه الشاعر الفلسطيني "زياد" في الجزائر، بأنه حب لأرض الجزائر التي يرى فيها هذا المناضل الفلسطيني تحقق حلم الاستقلال الذي تحلم به كل الشعوب المستعمرة والمضطهدة.

غير أننا نرى أن هذه الترجمة التأويلية التي اقترحها "محمد مقدم" **غير مقبولة**، لأنها انحرفت عن السياق الذي وردت فيه الوحدة الأصلية وعن قصد المؤلّفة، التي أرادت أن تقول أن "زياد" قد تخلى عن حبه للمرأة الجزائرية التي كان على وشك الزواج منها، ولكنه ضحى بها من أجل الدفاع عن قضيته الوطنية التي أدمن الإيمان بها.

أما الوحدة الثانية من هذا النموذج التي تُرجمت ترجمة تأويلية فهي:

"أنتِ التي جئتِ لتوقظي الذاكرة"

تنتمي هذه الوحدة إلى متخيل الذاكرة، وهي عبارة عن صورة فنية استعارية، شبِّهت فيها الذاكرة بإنسان نائم، وحذف المشبه به واحتُفِظ بلازمة من لوازمه وهي الإيقاظ. وتعبّر هذه الصورة عن حالة القطيعة التي يعيشها "زياد" مع الحياة ما عدا ساحة المعارك ضد العدو الصهيوني، إلى أن وضع القدر "حياة / أحلام" في طريقه فزعزعت

عرش ذاكرته، وجعلته يتحرق شوقا إلى ولوج الحياة من جديد. وقد اقترح المترجم هذه الوحدة ترجمة للوحدة الأصلية:

" Toi qui étais venue ranimer*sa nostalgie"**

أي: **"أنتِ التي جئتِ لتنعشي تحرّقه"**

وقد انتهج المترجم في هذه الترجمة **أسلوب التكافؤ الدينامي**، فقدم صورة فنية مكافئة جميلة للقارئ الفرنسي. فكان موفقا إلى حد كبير في تأويله للصورة الأصلية وفي اختيار معادلها، فجاءت **ترجمته مقبولة** ولم تخرج عن السياق الذي وردت فيه.

وهي **ترجمة مقبولة** إلى حد كبير، لأن الهدف من الإنعاش عموما هو محاولة إيقاظ الشخص الذي دخل حالة غيبوبة بكل الوسائل الطبية الممكنة، كما أن التحرق والشوق المعبّر عنهما في الترجمة لا يخرجان عن السياق العام لرواية "ذاكرة الجسد".

كما يتجلى التأويل على مستوى هذه الوحدة في إضافة ضمير التملك "Sa" إلى كلمة "Nostalgie" حتى يوضح أن التحرق والشوق المقصودين هنا يخصان "زياد" وليس "خالد"، وبذلك فقد سعى المترجم بهذه **الترجمة التأويلية الإيضاحية** إلى إزالة الغموض والإبهام الذي يكتنف كلمة "الذاكرة" في هذه الوحدة. وبناء عليه فإن **هذه الترجمة مقبولة** ولم تخرج عن قصد المؤلفة.

وفي مقام ثالث، يتجلى التأويل في هذا النموذج على مستوى الوحدة الآتية:

"تُشرّعي نوافذ النسيان"

وهي صورة فنية استعارية، شُبّه فيها النسيان بالبيت، وحُذِف المشبّه به واحتُفِظ بلازمة من لوازمه وهي النوافذ؛ فللنسيان كما للبيت نوافذ ومنافذ يلج منها الإنسان

* Ranimer : Rendre à quelqu'un ses forces. Cf. Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 859.

** Nostalgie : Mélancolie ; tristesse causée par l'éloignement de son pays. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 699.

إلى ماضيه، فإن شاء شرّعها وأطل منها على ماضيه وذكرياته، وإن شاء أبقاها مغلقة على أسرارها وألغازها.

وقد ترجم "محمد مقدّم" هذه الصورة الفنية التي تشكل "وحدة معنى" وأعاد صياغتها بصورة فنية **تكافئها تكافؤا ديناميا** في اللغة الفرنسية كما يأتي:

"**Rouvrir les portes de l'oubli**"

أي: **"تشرعي أبواب النسيان من جديد"**

إن **هذه الترجمة مقبولة** إلى حد كبير، لأن الصورة الفنية الفرنسية متداولة الاستعمال في الأدب الفرنسي، كما أنها ذات جمالية لغوية يستسيغها القارئ الفرنسي، حيث استعملت هذه العبارة عنوانا لعدة روايات فرنسية مثل تلك التي ألّفها "André LAY".

النموذج السابع:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كنت سأحجز لي مكانا في الدرجة الأولى مثلا. **فيحدث للذاكرة** في مثل هذه المناسبات، **أن ترفض الجلوس** في الكراسي الخلفية. (ص. 282)	*J'aurais aimé revenir en première. Il est des fois où **la mémoire refuse de voyager** en deuxième classe.* (P. 273)

تتجلى الترجمة التأويلية في هذا النموذج الذي ينتمي – بدوره – إلى متخيل الذاكرة في الوحدة الآتية:

"فيحدث للذاكرة أن ترفض الجلوس"

وهي صورة فنية استعارية شُبّهت فيها الذاكرة بالإنسان، وحذِف المشبه به واحتُفِظ بلازمة من لوازمه أي الجلوس مي مثل هذا الحالة.

وقد ترجمها "محمد مقدم" **ترجمة تأويلية إيضاحية** بالوحدة الآتية:

"La mémoire refuse de voyager"

"ترفض الذاكرة السفر"

إن **هذه الترجمة مقبولة** من الناحية السياقية حيث كان بطل الرواية "خالد" مسافرا من باريس إلى قسنطينة على متن الطائرة لحضور جنازة أخيه، ولا بد أنه أثناء رحلته كان سيسافر بذاكرته إلى الأيام التي قضاها مع أخيه "حسّان" في طفولته وشبابه قبل أن يهاجر إلى فرنسا.

النموذج الثامن:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
تُشرِّع مضيفة باب الطائرة، ولا تتنبه إلى أنها **تُشرِّع معه القلب على مصراعيه**. فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن؟ (ص. 284)	*L'hôtesse ouvre le sas. **C'est mon cœur qu'elle ouvre en grand**. Elle l'ignore. Qui peut arrêter l'hémorragie de la mémoire maintenant ?* (P. 275)

ترجمة هذا النموذج ترجمة تأويلية حيث يتجلى فيها التأويل على مستوى الوحدة الآتية:

"**تُشرِّع معه القلب على مصراعيه**"

وقد اقترح المترجم الوحدة الآتية **ترجمة إيضاحية** لها إلى اللغة الفرنسية:

"C'est mon cœur qu'elle ouvre"

أي: "تشرع معه قلبي على مصراعيه"

ويتمثل الإيضاح المقصود هنا في إضافة ضمير التملك "Mon" إلى الكلمة الفرنسة "Cœur" لإزالة اللبس الذي قد يقع فيه القارئ لأن دلالة كلمة "القلب" في الوحدة العربية عامة وغير محددة.

وعليه، فإن **هذه الترجمة مقبولة** ولا تحيد عن السياق الذي وردت فيه الوحدة الأصلية.

النموذج التاسع:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
ولا شيء وراء البحر سوى الوطن .. ولا شيء أمامي سوى زورق الغربة .. ولا شيء بينهما سواي .. على من أعلن الحرب ولا شيء حولي سوى الحدود الإقليمية للذاكرة؟ (ص .402).	***Au-delà de la mer, il n'y a rien d'autre que mon pays****, devant moi rien sauf la barque de l'exil, rien entre les deux que moi-même, et autour de moi rien que les limites territoriales de la mémoire.* (P. 380)

ترجمة هذا النموذج ترجمة تأويلية إيضاحية حيث يتجلى فيها التأويل على مستوى الوحدة الآتية:

"لا شيء ورائي سوى الوطن"

وقد اقترح المترجم الوحدة الآتية **ترجمة إيضاحية** لها إلى اللغة الفرنسية:

" Au-delà de la mer, il n'y a rien d'autre que mon pays"

أي: "لا شيء ورائي سوى وطني"

ويتمثل التوضيح المقصود هنا في إضافة ضمير التملك "Mon" إلى الكلمة الفرنسة "Pays" لإزالة اللبس الذي قد يقع فيه القارئ لأن دلالة كلمة "الوطن" عامة في الوحدة العربية.

وعليه، فإن **هذه الترجمة مقبولة** ولا تحيد عن السياق الذي وردت فيه الوحدة الأصلية.

النموذج العاشر:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة، **الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق!** (ص. 23)	*Rien, plus rien ne mérite élégance et galanterie quand* ***le pays lui-même n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état!*** (P. 24)

يتجلى التأويل في هذا النموذج الذي يندرج ضمن متخيل الوطن في ترجمة الوحدة الآتية:

"الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"

هذه الوحدة عبارة عن صورة فنية استعارية شُبّه فيها الوطن بإنسان، وتم حذف المشبه به والاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الخجل. وتعبّر هذه الصورة عن الوضع الذي آل إليه الوطن بعد الاستقلال وخيبة آمال أبنائه الذين جاهدوا من أجل حريته بكل صدق ونزاهة، دون أن ينتظر جزاء ولا شكرا من أي أحد.

وقد ترجم "محمد مقدم" هذه الصورة الفنية بالوحدة الآتية:

« Le pays n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état"[*]

أي: **"الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمام أبنائه في وضع يستجدي العطف والرحمة"**

إن هذه **الترجمة التأويلية إيضاحية**، وتبين المضمر الذي لم تقله الكاتبة صراحة، فالوضع غير اللائق الذي آل إليه الوطن، قد آثار أحاسيس العطف والرحمة والشفقة لدى أبنائه المخلصين البارين، ولذلك – ومن أجل الإيضاح أكثر، نلاحظ أن المترجم

[*] Piteux : Propre à exciter la pitié, la compassion. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française) , P. 785.

قد أضاف إلى الوحدة الفرنسية عبارة "Ses enfants". ولهذا فإن **ترجمته التأويلية مقبولة** إلى حد كبير.

كما يتجلى التأويل أيضا على مستوى الوحدة الآتية:

" وضع غير لائق"

التي ترجمها محمد مقدم **بوحدة مكافئة** متداولة الاستعمال في اللغة المنقول إليها:

" Piteux état"

أي: "وضع يستجدي العطف والرحمة"

وقد تبنى المترجم في هذه الترجمة **أسلوب التكافؤ الدينامي**، فقدم وحدة مكافئة للقارئ الفرنسي. فجاءت **ترجمته مقبولة** ولم تخرج عن السياق الذي وردت فيه وحدة المعنى الأصلية.

النموذج 11:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
وهكذا، جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، **ولغسل شرفهم**. (ص. 31)	*Ils favorisèrent la contagion révolutionnaire, et une prise de conscience nationale. Les prisonniers de droit commun trouvèrent là l'occasion de* ***réhabiliter leur honneur perdu.*** (P. 31)

يتجلى التأويل على مستوى هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الثورة في الوحدة:

"غسل شرفهم"

إن هذه الوحدة عبارة عن صورة فنية استعارية، شبِّه فيها الشرف بالملابس المتسخة وتم حذف المشبه به والاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الغسل. وتعبّر هذه الصورة عن رغبة مساجين الحق العام في تبييض سجل سوابقهم العدلية بالانضمام إلى الثورة بعد انتقال عدوى الوعي السياسي إليهم من المساجين السياسيين الذين كانوا يقبعون

معهم في السجون. وقد ترجم "محمد مقدم" هذه الوحدة **بوحدة مكافئة** لها في اللغة المنقول.

كما عمد إلى إضافة كلمة "Perdu" في اللغة المنقول إليها **لإيضاح المعنى المقصود** أكثر، فجاءت ترجمته كما يأتي:

"Réhabiliter* leur honneur perdu "

أي: **"رد الاعتبار إلى شرفهم الضائع"**

وبناء عليه، فإن هذه الترجمة التي اعتمدت على **التكافؤ والإيضاح** في الوقت ذاته **مقبولة**.

النموذج 12:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
مات "سي طاهر" طاهرا على عتبات الاستقلال (...) **دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره** (ص. 45)	*Il est mort au seuil de l'indépendance(...)* ***spolié de sa victoire.*** (P. 43)

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الوطن والثورة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل – خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره"

إن وحدة "**قطف ثمار النصر**" صورة فنية استعارية شبهت فيها الكاتبة النصر الذي حازه الشعب الجزائري بعد قرن وربع من الاستعمار بشجرة مثمرة، ثم حذفت المشبه به واحتفظت بلازمة من لوازمه وهي القطف، للتعبير عن الغنائم التي حازها البعض بعد الاستقلال، في حين حُرِم منها البعض الآخر؛ إما لأنه استشهد أو أبى اقتسام

* Réhabiliter : Rétablir une personne dans des droits, une capacité, une situation juridique qu'elle avait perdus. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 875.

الوليمة، ومن بينهم "سي الطاهر عبد المولى" الذي قضى شهيدا، و"خالد بن طوبال" الذي هاجر بعيدا.

وقد ترجم "محمد مقدّم" هذه الصورة الفنية التي تشكل "وحدة معنى" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"**Spolié *de sa victoire**"

أي: **"نُهِب منه نصره"**

تمت الترجمة بواسطة صورة فنية شائعة الاستعمال في اللغة المنقول إليها (الفرنسية) وكثيرا ما تردد في السياق الرياضي في حالة انهزام فريق ما في آخر لحظات اللعب. ونلاحظ وجود تأويل مضاعف على مستوى هذه الوحدة إذ عمد المترجم إلى **التكافؤ الدينامي** – من جهة –، وإلى **الإيضاح** – من جهة أخرى – بإضافة ضمير التملك "Sa" إلى كلمة "Victoire" ليبين أن النصر نصر "سي الطاهر" بوصفه رمزا لكل المناضلين الشرفاء، رغم أن هذا المعنى مضمر بين السطور في الرواية الأصلية. وعليه، فإن هذه **الترجمة مقبولة** إلى حد كبير.

النموذج 13:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
عار أن نشتري الوطن ونبيعه حلما في السوق السوداء. **هنالك إهانات أصعب على الشهداء من ألف عملة صعبة!** (ص. 283)	*Honte à ceux qui achètent et revendent le pays au marché noir. **Il est des humiliations pour les martyrs qui pèsent plus lourd que le franc français**!* (P. 274)

* Spolier : Déposséder par fraude ou par violence. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 967.

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الوطن والثورة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل –خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"إهانات أصعب من ألف عملة صعبة"

التي ترجمها "محمد مقدم" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"**Des humiliations qui pèsent plus lourd que le franc français**"

أي: **"إهانات أثقل من الفرنك الفرنسي"**

وقد انتهج في هذه الترجمة **أسلوب الإيضاح**، مبيّنا أن العملة الصعبة التي تقصدها الكاتبة وعمدت إلى إضمارها بين السطور ما هي إلا العملة الفرنسية، التي كان البعض من أمثال "سي ..." و"سي ..." – على حد تعبير "أحلام مستغانمي"– يقبضها من فرنسا. إن هذه الترجمة التأويلية **مقبولة** ولم تخرج عن السياق الذي جاءت فيه الوحدة المذكورة.

النموذج 14:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
ها هي ذي قسنطينة .. باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، **مجنونة الأطوار**. (ص. 13)	*Et voilà Constantine ... les membres froids, les lèvres fiévreuses, et **le comportement imprévisible**.* (P. 14)

يتجلى التأويل على مستوى هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل المدينة في الوحدة الآتية:

"ها هي ذي قسنطينة مجنونة الأطوار"

إن هذه الوحدة عبارة عن صورة فنية استعارية، شبِّهت فيها قسنطينة بإنسان، وتم حذف المشبه به والاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الجنون. وتعبرّ هذه الصورة عن

الحالة الجنونية التي آلت إليها مدينة قسنطينة بعد ربع قرن من الاستقلال، مما جعل "خالد" يتفاجأ ويتعجب من هذه الوضعية التي لم يكن يتوقعها يوما.

وقد ترجم "محمد مقدم" هذه الوحدة معتمدا على **أسلوب الإيضاح** في اللغة المنقول إليها بقوله:

"Et voilà Constantine .. le comportement imprévisible"

أي: **"ها هي ذي قسنطينة ..بسلوك غير متوقع"**

هذه الترجمة مقبولة لكونها توضح سلوك المدينة الذي فاجأ الراوي والذي ما هو إلا سلوك أبنائها المتميز بالجنون والمغامرة. ولكننا نرى أن هذه الترجمة جعلت الوحدة الأصلية تفقد الكثير من شحنتها الدلالية والجمالية، وإن كانت قد نجحت في غرض الإيضاح.

النموذج 15:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي **تحيط بهذه المدينة كحزام أمان.** (ص. 25)	*Avec ses grottes et ses falaises,* ***solide ceinture de chasteté.*** (P. 25)

في هذا النموذج الذي يندرج ضمن متخيل المدينة، تتجلى الترجمة التأويلية على مستوى الوحدة الآتية:

"الأدغال والجروف والممرات السرية تحيط بهذا المدينة كحزام أمان"

والتي تعد صورة فنية تشبيهية حيث شبهت الأدغال والجروف والممرات السرية المحيطة بمدينة قسنطينة كحزام أمان يحيط بها لحمايتها من الغرباء، وصونها من الدخلاء. وقد ترجمها "محمد مقدم" كما يأتي:

"Avec ses grottes et ses falaises, solide ceinture de chasteté*"

أي: **"بأدغالها وجروفها المتينة كحزام العفة"**

لقد اقترح المترجم الوحدة "Ceinture de chasteté" **ترجمة مكافئة تكافؤا ديناميا** للوحدة العربية "حزام الأمان"، وقد وُفّق في هذا التأويل كونه على قدر وإلمام كبيرين باللغة والثقافة الفرنسية رغم أنها ليست لغته الأم، ولهذا فإن ترجمته لهذه الوحدة **مقبولة** إلى حد كبير.

النموذج 16:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجرا .. حجرا، جسرا .. جسرا .. حيا .. حيا.(ص. 191)	***Je voulais embrasser Constantine*** *pierre par pierre, un pont après l'autre, un quartier après l'autre.* (P. 185)

ينتمي هذا النموذج إلى متخيل المدينة أيضا، وقد نقله المترجم إلى اللغة العربية معتمدا على القراءة التأويلية التي تتجلى في ترجمة الوحدة الآتية:

"كنت أريد أن أرضي قسنطينة"

والتي تعتبر صورة فنية استعارية حيث تم تشبيه مدينة قسنطينة بامرأة وحذف المشبه له واحتُفظ بلازمة من لوازمه وهي الإرضاء. وقد ترجمها "محمد مقدم" بالوحدة الآتية:

" Je voulais embrasser *Constantine"

أي: **"كنت أريد أن أحضن قسنطينة"**

* Une ceinture de chasteté est un dispositif putatif conçu pour empêcher les relations sexuelles et la masturbation qui serait apparu à la fin du Moyen Âge mais dont la réalité est mise en cause les historiens au XXIe siècle. Cf. : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ceinture_de_chasteté.

* Embrasser : Serrer entre ses bras. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 360.

وهي صورة فنية **مكافئة تكافؤا ديناميا** للمعنى الذي أرادته الكاتبة، ولكن المترجم عبّر عنه بحرّية أكبر حسبما يتوافق وذهنية القارئ الفرنسي الذي لا يجد أي حرج في قراءة أو استعمال بعض العبارات. وعليه فإن هذه **الترجمة مقبولة**.

النموذج 17:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
لماذا قبلتُ السفر .. ألكل هذا أم لأنني استسلمت لإغراء قسنطينة، ولندائها السري الذي كان يلاحقني ويطاردني **منذ الأزل**. (ص. 273)	*Etait-ce à cause de tout cela ou parce que j'avais cédé à l'attrait de Constantine, à son appel secret qui me poursuivait **depuis mon enfance**.* (P. 265)

يتجلى التأويل على مستوى هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل المدينة في الوحدة الآتية:

"منذ الأزل"

وقد ترجم "محمد مقدم" هذه الوحدة **بوحدة إيضاحية** في اللغة المنقول إليها وأضاف إليها ضمير التملك "Mon"، فقال:

"Depuis mon enfance "

أي: **"منذ طفولتي"**

هذه الترجمة مقبولة لكونها أزالت الغموض الذي يكتنف الوحدة المذكورة في اللغة المنقول منها.

النموذج 18:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
في ذلك الصباح، وفي أول لقاء لي مع تلك المدينة، فقدت لغتي. شعرت أن **قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي**. (ص. 290)	*J'avais perdu ma langue au premier contact avec la ville. **J'étais déjà défait, avant même de fouler son sol.*** (P. 281)

يتجلى التأويل على مستوى هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل المدينة في الوحدة الآتية:

"قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي"

إن هذه الوحدة عبارة عن صورة فنية استعارية، شبِّهت فيها قسنطينة بالخصم، وتم حذف المشبه به والاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الهزيمة، للتعبير عن قوة تأثير هذه المدينة على أبنائها الذين يهربون منها إليها لأنها مدينة تسكن الذاكرة الراوي الذي استسلم لها حتى قبل أن يلتقيها.

وقد ترجم "محمد مقدم" هذه الوحدة **بأسلوب الإيضاح** في اللغة المنقول إليها وأعاد صياغتها معبّرا عن اللقاء الذي سيجمع "خالد" مع هذه المدينة بكما يأتي:

" J'étais déjà défait, avant mêmes de fouler son sol"

أي: "**هزمتني، حتى قبل أن أدوس ترابها**"

هذه الترجمة مقبولة لكونها توضح طبيعة اللقاء الذي سيحدث بين "خالد" ومدينته. ولكننا نرى أن هذه الترجمة جعلت الوحدة الأصلية تفقد الكثير من شحنتها الدلالية والجمالية، وإن كانت قد نجحت في غرض الإيضاح.

النموذج 19:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كاد **القلب المؤثث بذكراك** أن يفرغ منك شيئا فشيئا وأنت تجمعين حقائب الحب، وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر. (ص. 16)	***Le cœur si longtemps hanté par ton ombre*** *se vidait peu à peu du souvenir de ce jour où tu avais rangé l'amour dans tes valises pour partir habiter un autre cœur ?* (P. 17)

في هذا النموذج الذي يندرج ضمن متخيل الحب، تتجلى الترجمة التأويلية على مستوى الوحدة الآتية:

"القلب المؤثث بذكراك"

والتي تعد صورة فنية استعارية مضاعفة شبّه فيها القلب بالبيت، وحذف المشبه به مع الاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الأثاث، للتعبير عن الحيز الكبير الذي تشغله "حياة / أحلام" في قلب البطل "خالد بن طوبال" الذي بقي يصارع ذكراها ويحاول أن يفرغ منها بعدما تركته في مفترق الذاكرة حائرا في اختيار الطريق الذي يجب أن يسلكه.

وقد اقترح "محمد مقدم" الوحدة الآتية ترجمة لهذه الصورة الفنية:

" Le cœur si longtemps hanté *par ton ombre "

أي: "**القلب الذي يطارده ظلك**"

لقد اقترح المترجم ترجمة مكافئة **تكافؤا ديناميا** للوحدة العربية بوحدة فرنسية متداولة الاستعمال. وقد وُفّق في هذا التأويل كونه على قدر وإلمام كبيرين باللغة والثقافة الفرنسية، ولهذا فإن ترجمته لهذه الوحدة **مقبولة** إلى حد كبير.

النموذج 20:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كم هو الحب عقيم، إنه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها. (ص. 237)	*Victor Hugo exprimait dans une lettre à Juliette Drouet **l'inanité de ce sentiment d'amour,** et la fécondité du mot en soi, parce qu'il y a mille façons de le dire.*(P. 231)

يتجلى التأويل على مستوى هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الحب في الوحدة الآتية:

"الحب عقيم"

* Hanter : Obséder, poursuivre : malade que hantent des idées noires. Cf. : : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 498.

إن هذه الوحدة عبارة عن صورة فنية استعارية، شبِّه فيها الحب بإنسان، وتم حذف المشبه به مع الاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي العقم الذي يودي بصاحبه إلى العجز عن الإنجاب، وكذلك الحب في رواية "ذاكرة الجسد"؛ فقد جعل "خالد" عاجزا، محطم الفؤاد، مصاحب السهاد. لذا فهو يرى أن الحب الذي عاشه لم يكن مجديا.

ولهذا، ترجم "محمد مقدم" هذه الوحدة **بأسلوب الإيضاح** في اللغة المنقول إليها، فقال:

"L'inanité *de ce sentiment d'amour"

أي: **"عدم جدوى هذا الإحساس .. الحب"**

هذه الترجمة التأويلية **مقبولة**. ولكننا نرى أن هذه الترجمة جعلت الوحدة الأصلية تفقد الكثير من شحنتها الدلالية والجمالية، وإن كانت قد نجحت في غرض الإيضاح.

النموذج 21:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
ولكن .. كنت أخاف حبك. كنت أخاف أن **يشتعل حبك من رماده مرة أخرى**. فالحب الكبير، يظل مخيفا في لحظات موته .. يظل خطرا حتى وهو يحتضر. (ص. 372)	*Mais j'avais peur que **la passion ne renaisse de ses cendres.** Même mort, le grand amour est effrayant et menaçant.* (P. 353)

يتجلى التأويل على مستوى هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الحب أيضا في الوحدة الآتية:

"يشتعل الحب من رماده"

* Inanité : Etat de ce qui est vain, inutile : l'inanité de certains efforts. (Syn. : inutilité, néant, vanité). Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P.533.

وهي صورة فنية استعارية شُبه فيها الحب بالنار، وتم حذف المشبه به مع الاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الاشتعال، للتعبير عن قوة هذا الإحساس الذي كان يكنه "خالد" لـ"حياة" والذي لم يكن سهلا عليه أن يخمد لهيبه، وظل يخشى أن يولد من جديد.

ولهذا، ترجم "محمد مقدم" هذه الوحدة **بأسلوب التكافؤ الدينامي** في اللغة المنقول إليها:

"Renaitre de ses cendres"

أي: **"يولد من رماده"**

وتحيلنا هذه الصورة الفنية الفرنسية إلى الأسطورة الإغريقية لطائر العنقاء الذي يشبه مالك الحزين. وهو رمز للخلود والبعث، حيث يموت ثم يعود إلى الحياة من الرماد. وهذه الصورة متداولة الاستعمال لدى الخاصة والعامة من الفرنسيين. ولهذا، فقد وُفق المترجم إلى حد كبير في هذا التأويل وأخرج **ترجمة مقبولة**.

النموذج 22:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا. فللحب بعد الموت، رائحة كريهة أيضا، خاصة عندما **يأخذ بعد الجريمة**. (ص. 386)	*Il y a des cadavres qu'on doit évacuer de nos cœurs. Un amour mort pue aussi, surtout **quand il s'agit d'un assassinat***. (P. 365)

يندرج هذا النموذج ضمن متخيل الحب كذلك، وتتجلى فيه الترجمة التأويلية على مستوى الوحدة الآتية:

"يأخذ بعد الجريمة"

وقد اعتمد المترجم على **إيضاح المعنى المضمر** في هذه الوحدة، دون أن يبتعد عن قصد المؤلّفة:

"Quand il s'agit d'un assassinat"

أي: **"عندما يتعلق الأمر بجريمة قتل"**

وبالتالي فإن المترجم قد أوضح أن الجريمة المقصودة هنا ما هي إلا جريمة قتل الحب، وأفصح عن المعنى المضمر الذي لم تصرّح به الكاتبة. وبناء عليه، يمكننا القول أن هذه الترجمة التأويلية الإيضاحية **مقبولة**.

النموذج 23:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كان الموت يمشي إلى جوارنا، وينام ويأخذ كسرته معنا على عجل. تماما مثل الشوق والصبر والإيمان .. والسعادة المبهمة التي لا تفارقنا. **كان الموت يمشي ويتنفس معنا.** (ص. 26)	*La mort ? Elle marchait de nos côtés, dormait, prenait son pain avec nous à la hâte, tout à fait comme le désir, l'endurance, la foi ... et un vague bonheur inséparable.* ***Elle nous emboîtait le pas, respirait notre air.*** (P. 26)

ينتمي هذا النموذج إلى متخيل الموت، وقد نقله المترجم إلى اللغة العربية معتمدا على القراءة التأويلية التي تتجلى خصوصا في ترجمة الوحدة الآتية:

"كان الموت يمشي ويتنفس معنا"

والتي تعتبر صورة فنية استعارية حيث شبهت الكاتبة الموت بإنسان وحذف المشبه به واحتُفظ بلازمتين من لوازمه وهما المشي والتنفس. وقد اقترح "محمد مقدم" ترجمتها بالوحدة الآتية:

" La mort nous emboîtait les pas*"

* Emboîter le pas : marcher juste derrière quelqu'un. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 360

أي: "**كان الموت يلاحقنا**"

وقد استعمل المترجم هنا أسلوب **التكافؤ الدينامي** بما يتلاءم ومقتضيات التعبير عن هذا المقام في اللغة الفرنسية، بهدف إحداث التأثير ذاته في قارئ الترجمة وترسيخ صورة الموت الذي يلاحق الإنسان في ذهنه بالطريقة التي اعتاد عليها. ولهذا فإن هذه الترجمة التأويلية **مقبولة**.

النموذج 24:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كشيء خارق، **كهدية من كوكب**، لم يتوقع وجوده الفلكيون. أو زلزال لم تتنبأ به أية أجهزة للهزات الأرضية. أكنت زلة قدم .. أم زلة قدر؟ (ص. 14)	*Comme quelque chose de merveilleux, **un don du ciel**, une étoile que n'avaient pas prévue les astronomes ou ... comme un séisme que nul appareil ne peut détecter ? entorse de la cheville ... ou entorse du destin ?* (P. 15)

يندرج هذا النموذج ضمن متخيل القدر، وتتجلى فيه الترجمة التأويلية على مستوى الوحدة الآتية:

"كهدية من كوكب"

وهي صورة تشبيهية، حيث شبهت "أحلام مستغانمي" بطلة روايتها "حياة / أحلام" بهدية غير متوقعة مرسَلة من كوكب آخر غير كوكب الأرض، لأنه لم يُر لها مثيل من قبل. وقد ترجم "محمد مقدم" هذه الصورة بصورة فرنسية مكافئة لها **تكافؤا دينامية** وكثيرة الاستعمال والتداول في اللغة الفرنسية:

"Un don du ciel"

أي: **"كهدية من السماء"**

وهذه الترجمة مقبولة إلى حد كبير، ولم تخرج عن قصد الكاتبة ولا عن سياق المتخيل الروائي المذكور.

النموذج 25:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
كنت طرفا فقط في تلك **الجلسة الغريبة للقدر**. (ص. 201)	*J'étais devenu l'angle superflu du **trio que nous formions**.* (P. 195)

ينتمي هذا النموذج إلى متخيل القدر أيضا، وقد نقله المترجم إلى اللغة العربية معتمدا على القراءة التأويلية التي تتجلى في ترجمة الوحدة الآتية:

"الجلسة الغريبة للقدر"

والتي تعتبر صورة فنية استعارية حيث تم تشبيه القدر بإنسان وحُذف المشبه به واحتُفظ بلازمة من لوازمه وهي الجلوس. وقد ترجمها "محمد مقدم" بالوحدة الآتية:

" Trio *que nous formions"

أي: **"الثلاثي الذي كنا نشكله"**

فالمقصود "بالجلسة الغريبة للقدر" تلك الجلسة التي جمعت الثلاثة معا: "خالد" و"حياة / أحلام" و"زياد" في صدفة غريبة رسمها القدر، وذلك واضح تماما من السياق الذي وردت فيه هذه الوحدة:

«وقبل أن أفكّر في تعريفكما ببعض، كنتِ قد قدمت نفسك لزياد، وهو بدوره كان على وشك أن يعرّفك بنفسه»[1].

* Trio : Réunion de trois personnes ou de trois chose. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 1043.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 199.

وهي **وحدة إيضاحية** للمعنى الذي قصدته، ولكنها فقدت الكثير من الإيحاءات التي تنبعث من الوحدة الأصلية. ورغم ذلك، فهذه الترجمة التأويلية **مقبولة**.

النموذج 26:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
في الحقيقة **كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما.** (ص. 18)	*En réalité **un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation d'une mémoire.*** (P. 19)

يندرج هذا النموذج ضمن متخيل الكتابة (الميتاروايـة)، وتتجلى فيها الترجمة التأويلية على مستوى الوحدة الآتية:

"كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما"

وقد اعتمد المترجم على **إيضاح المعنى المضمر** في هذه الوحدة، دون أن يبتعد عن قصد المؤلفة أو يقوّلها ما لم تقل – وهذا مبدأ أساسي في النظرية التأويلية للترجمة – فجاءت ترجمته كما يأتي:

"**Un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation *d'une mémoire "**

أي: "**كل رواية ناجحة ما هي إلا تصفية لذاكرة ما"**

تحمل كلمة "تصفية" في اللغة العربية دلالة "جريمة القتل" التي يرتكبها شخص ما تجاه آخر. وبالتالي فإن المترجم قد أوضح أن الجريمة المقصودة هنا ما هي إلا جريمة قتل

* Liquidation : Action de se débarrasser de quelqu'un ou de quelque chose. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 598.

الذاكرة بواسطة الكتابة، وأفصح عن المضمر الذي لم تصرّح به الكاتبة. وبناء عليه، يمكننا القول أن هذه الترجمة التأويلية الإيضاحية **مقبولة**.

النموذج 27:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
رُحتُ أخترع من أجلك رسائل لم تكتب قبلك لامرأة. **رسائل انفجرت في ذهني** فجأة بعد خمسين سنة من الصمت. (ص. 218)	*Je m'évertuais à dessiner pour toi des mots, à t'écrire les plus belles lettres que femme ait jamais reçues,* ***des lettres, oui des lettres à profusion*** *après cinquante années de silence.* (P. 213)

ترجمة هذا النموذج الذي ينتمي إلى متخيل الكتابة ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل –خصوصا – على مستوى الوحدة الآتية:

"رسائل انفجرت في ذهني"

وهي صورة فنية استعارية شبّهت فيها الرسائل التي كتبها "خالد لـ"حياة / أحلام" بقنبلة، وتم حذف المشبّه به والاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الانفجار، للتعبير عن ازدحام الكلمات التي كانت تدور بفلك الراوي، والتي ترجمها إلى رسائل تناثرت عليها الكلمات كما تتناثر الشظايا من القنبلة حال تفجرها.

وقد ترجمها "محمد مقدم" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"**Des lettres, oui des à profusion**[*]"

[*] Profusion : Abondance excessive. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 827

أي: **"رسائل ..نعم رسائل غزيرة"**

وقد تبنى في هذه الترجمة **أسلوب التكافؤ الدينامي**، فجاءت ترجمته **مقبولة** ولم تخرج عن السياق الذي جاءت فيه الوحدة المذكورة، ومن شأنها أن تحدث التأثير المطلوب في قارئ الترجمة.

نماذج أخرى[*]:

النموذج 28:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
يخذلني صوتي فجأة. أجيب بإشارة من رأسي فقط. (ص. 8)	***Frappé d'aphasie soudaine***. *Je réponds par un signe de tête.* (P. 10)

يتجلى التأويل في ترجمة هذا النموذج على مستوى وحدة المعنى الآتية:

"يخذلني صوتي فجأة"

وهي صورة فنية استعارية متداولة في اللغة العربية، وقد تُرجمت بالوحدة الفرنسية:

"Frappé d'aphasie [*]soudaine"

أي: **"أصاب بحُبسة مفاجئة"**

[*] لا تندرج هذه النماذج ضمن أي من المتخيلات التي حللناها في الباب الأول من هذا الفصل. وقد انتقينها من المدونة من سياقات مختلفة نظرا لاحتواء ترجماتها على عنصر التأويل.

[*] Aphasie : Perte de la parole ou de la compréhension du langage à la suite d'une lésion de l'hémisphère cérébral gauche. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 56.

وقـد انـتهج في هـذه الترجمـة **أسـلوب التكـافؤ الـدينامي**، فجـاءت ترجمتـه **مقبولـة** ولم تخـرج عـن السـياق الـذي جـاءت فيـه الوحـدة المـذكورة، ولكنهـا بدرجـة أقـل مـن الإيحـاء والدلالـة الفنية الجمالية.

النموذج 29:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
ولـذا أجملهـا، تلـك الـتي تبـدأ بجملـة لم يتوقعهـا مـن عـايش طقسـنا وطقوسـنا. وربمـا كان يوما سببا في كل **تقلباتنا الجوية**. (ص.11)	*Et les plus beaux ne sont-ils pas ceux qui commencent par une phrase inattendue révélant un brusque changement dans **notre humeur ?*** (P. 12)

يتجلى التأويل في ترجمة هذا النموذج في وحدة المعنى الآتية:

"تقلباتنا الجوية"

وقد ترجمها "محمد مقدم" وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"**Notre humeur**"

أي: **"مزاجنا"**

وقـد تبـنى المـترجم هنـا **أسـلوب التكـافؤ الـدينامي**، فجـاءت ترجمتـه **مقبولـة**، لأن المـزاج يتميـز عمومـا بالتقلـب مـن حالـة إلى أخـرى؛ ومـزاج شخصـيات "روايـة الجسـد" مـزيج بـين الفرح والحزن، والهم والسعادة، والاضطراب والاستقرار.

النموذج 30:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
هل **التغزل بالفواكه** ظاهرة عربية؟ (ص. 11)	***Célébrer la gloire de la pomme*** *serait-il un phénomène exclusivement arabe ?* (P. 13)

تشكل عبارة "التغزل بالفواكه" وحدة معنى، وتمثل صورة فنية استعارية، شُبّهت فيها الفواكه بالمرأة، وتم حذف المشبه به مع الاحتفاظ بإحدى لوازمه وهي التغزل. إن قراءة هذه الوحدة ضمن السياق الذي وردت فيه تجعلنا نستنتج أن الفواكه المقصودة هنا هي التفاح فقط، إذ يقول الراوي:

«أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى،

شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي»[1]

ولهذا، اقترح المترجم وحدة المعنى الفرنسية:

"Célébrer la gloire *de la pomme"

أي: **"إحياء مجد التفاح"**

وهي، من جهة **ترجمة تأويلية إيضاحية مقبولة**، تهدف إلى التصريح بالمعنى المضمر المقصود في النص الأصلي.

ومن جهة أخرى، فهي **ترجمة مكافئة** على مستوى الوحدة "Célébrer la gloire" التي اقترحها **مكافئا ديناميا**، في هذا السياق، لكلمة "**التغزل**" التي وردت في الوحدة الأصلية.

وعليه، فإن هذه الترجمة مقبولة ومتوافقة مع مقتضيات التعبير عن هذه الوضعية في اللغة الفرنسية.

النموذج 31:

[1] احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 11-12

* Glorifier : Honorer, rendre gloire de quelque chose, en tirer vanité : se glorifier de ses richesses. Cf. : Larousse (Dictionnaire de la langue française), P. 473

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
فهنالك **واحدة تترك حبرها عليك .. وأخرى أكثر تألقا تنقل عفونتها إليك.** (ص. 14)	***Les uns salissent les doigts, les autres, plus luxueux, salissent l'esprit.*** (P. 16)

يتجلى التأويل في ترجمة هذا النموذج على مستوى وحدة المعنى الآتية التي جاءت في سياق حديث الراوي عن بعض الصحف الجزائرية:

"واحدة تترك حبرها علين وأخرى تنقل عفونتها إليك"

وقد ترجمها "محمد مقدم" كما يأتي:

"Les uns salissent les doigts, les autres salissent l'esprit »

أي: **"واحدة تلوّث الأصابع، وأخرى تلوّث السرائر"**

وقد وُفق المترجم إلى حد كبير في **هذه الترجمة التأويلية الإيضاحية**، لأنه حصّل المعنى المضمر الذي قصدته المؤلفة، وأزال اللبس والغموض الذي فجاءت ترجمته التأويلية مقبولة متوافقة مع السياق وأكثر وضوحا من الوحدة الأصلية.

النموذج 32:

ذاكرة الجسد	Mémoires de la chair
مثله مثل من سبقوه إلى تلك **المناصب الحلوب** التي تناوب عليها البعض بتقسيم مدروس للوليمة. (ص. 81)	*Lui aussi était devenu un de ceux qui, après un partage savant de la galette, s'étaient relayé aux* ***postes les plus lucratifs.*** (P. 79-80)

ترجمة هذا النموذج ترجمة تأويلية، حيث يتجلى فيها التأويل – خصوصا – على مستوى وحدتي المعنى الآتيتين:

"المناصب الحلوب"

وهي صورة فنية استعارية متداولة في اللغة العربية خاصة في سياق السياسة، مليئة بالإيحاءات الباعثة على التأويل؛ لقد شُبّهت المناصب السياسية التي يتهافت عليها البعض تشريفا لا تكليفا بالبقرة، وتم حذف المشبه به والاحتفاظ بلازمة من لوازمه وهي الحلب، دلالة على ما تدرّه هذه المناصب من أرباح على شاغليها. وهذا ذات المعنى الذي فهمه المترجم فأوّل هذه الوحدة وأعاد صياغتها بالوحدة الفرنسية:

"Les postes les plus lucratifs*"

أي: **"المناصب المدرّة للأرباح"**

وقد انتهج المترجم في هذه الترجمة **أسلوب التكافؤ الدينامي**، وقد كان موفقا إلى حد كبير في تأويله للصورة الأصلية، فجاءت **ترجمته مقبولة** ولم تخرج عن قصد المؤلّفة ولا عن السياق الذي وردت فيه، كما أن هذه الوحدة متداولة وشائعة الاستعمال لدى الفرنسيين.

* Lucratif : Qui apporte du gain ; bien rémunéré : emploi lucratif. Cf. : Larousse, P. 606.

خلاصة الفصل ومناقشة النتائج

أولا:

لقد انتقينا في المرحلة الأولى من الدراسة التحليلية والنقدية 106 نماذج تجسد أهم المتخيلات الروائية في "ذاكرة الجسد"، وقد لاحظنا أن تلك النماذج كانت تتراوح بين الصور الفنية الاستعارية والصور الفنية التشبيهية كما نبينه في الجدول الآتي الذي نتبعه بشكل بياني توضيحي:

الجدول رقم 2: نوع الصور الفنية في المتخيل الروائي لـ"ذاكرة الجسد"

عدد نماذج الصور الفنية المنتقاة	عدد الصور الفنية الاستعارية	النسبة المئوية	عدد الصور الفنية التشبيهية	النسبة المئوية
106	100	**%94**	06	**%6**

يتضح من خلال الجدول رقم **2** والشكل رقم **4** أعلاه أن الصور الفنية الاستعارية أكثر بكثير من الصور الفنية التشبيهية في المتخيل الروائي لـ"ذاكرة الجسد"، وليس هذا بغريب عن الرواية الحديثة التي تعد استعارة كبرى في حد ذاتها. كما أن معظم الصور الفنية الاستعارية هي عبارة عن استعارات مكنية حذف فيها المشبه به مع الاحتفاظ بلازمة من لوازمه الدالة عليه. في حين أن الاستعارة التصريحية تكاد تكون غائبة باستثناء هذا النموذج:

الصورة الفنية	نوعها	عناصرها		
		المشبه	المشبه به	لازمة المشبه به
الكلمة الرصاصة	استعارة تصريحية	الكلمة (مذكور)	الرصاصة (مذكور)	القتل

ثانيا:

في المرحلة الثانية، تحرينا تجليات التأويل في ترجمة المتخيل الروائي بإعطاء عدة نماذج منتقاة من بين المتخيلات الروائية مع ترجماتها التأويلية إلى اللغة الفرنسية التي اقترحها المترجم "محمد مقدم"، ومما لا شك فيه أن الترجمة التأويلية قد مرت بجميع المراحل التي تطرقنا إليها في المبحث الرابع من الفصل الأول كما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم 3: مراحل الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي في "ذاكرة الجسد"

وحدات المعنى	الترجمة	المراحل المفترضة للترجمة حسب النظرية التأويلية للترجمة				
		القراءة	الفهم	الانعتاق من اللفظ	إعادة الصياغة	المراجعة
"نكتب عن حياتنا"	**"Consigner le passé"**	+	+	+	+	+
"وتمطر الذاكرة فجأة"	**"Et coule tout à coup la mémoire à flots"**	+	+	+	+	+
"تفجير منجم الكلمات"	**"Faire exploser l'Etna des mots"**	+	+	+	+	+
"وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء"	**"La mémoire comprime ses sanglots"**	+	+	+	+	+
"ارتوي من ذاكرتي سيدتي"	**"Ô Constantine"**	+	+	+	+	+
"لم يشف بعد من حبّه الجزائري"	**"Cet amoureux de l'Algérie"**	+	+	+	+	+
"أنتِ التي جئتِ لتوقظي الذاكرة"	**"Toi qui étais venue ranimer sa nostalgie"**	+	+	+	+	+
"تُشرّعي نوافذ النسيان"	**"Rouvrir les portes de l'oubli"**	+	+	+	+	+
"فيحدث للذاكرة أن ترفض الجلوس"	**"La mémoire refuse de voyager"**	+	+	+	+	+

"تُشرّع معه القلب على مصراعيه"	**"C'est mon cœur qu'elle ouvre"**	+	+	+	+	+
"لا شيء ورائي سوى الوطن"	**" Au-delà de la mer, il n'y a rien d'autre que mon pays"**	+	+	+	+	+
"الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"	**"Le pays n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état"**	+	+	+	+	+
"غسل شرفهم"	**"Réhabiliter leur honneur perdu"**	+	+	+	+	+
"دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره"	**"Spolié de sa victoire"**	+	+	+	+	+
"إهانات أصعب من ألف عملة صعبة"	**"Des humiliations qui pèsent plus lourd que le franc français"**	+	+	+	+	+
"ها هي ذي قسنطينة مجنونة الأطوار"	**"Et voilà Constantine .. le comportement imprévisible"**	+	+	+	+	+
"الأدغال والجروف والممرات السرية تحيط بهذا المدينة كحزام أمان"	**"Avec ses grottes et ses falaises, solide ceinture de chasteté"**	+	+	+	+	+
"كنت أريد أن أرضي قسنطينة"	**" Je voulais embrasser Constantine"**	+	+	+	+	+
"منذ الأزل"	**"Depuis mon enfance "**	+	+	+	+	+
"قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي"	**" J'étais déjà défait, avant même de fouler son sol"**	+	+	+	+	+
"القلب المؤثث بذكراك"	**" Le cœur si longtemps hanté par ton ombre"**	+	+	+	+	+
"الحب عقيم"	**"L'inanité de ce sentiment d'amour"**	+	+	+	+	+
"يشتعل الحب من رماده"	**"Renaitre de ses cendres"**	+	+	+	+	+
"يأخذ بعد الجريمة"	**"Quand il s'agit d'un assassinat"**	+	+	+	+	+
"كان الموت يمشي ويتنفس معنا"	**" La mort nous emboîtait les pas"**	+	+	+	+	+

"كهدية من كوكب"	**"Un don du ciel"**	+	+	+	+	+
"الجلسة الغريبة للقدر"	**" Trio que nous formions"**	+	+	+	+	+
"كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما"	**"Un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation d'une mémoire"**	+	+	+	+	+
"رسائل انفجرت في ذهني"	**"Des lettres, oui des à profusion"**	+	+	+	+	+
"يخذلني صوتي فجأة"	**"Frappé d'aphasie soudaine"**	+	+	+	+	+
"تقلباتنا الجوية"	**"Notre humeur"**	+	+	+	+	+
"التغزل بالفواكه"	**"Célébrer la gloire de la pomme"**	+	+	+	+	+
"واحدة تترك حبرها عليك وأخرى تنقل عفونتها إليك"	**"Les uns salissent les doigts, les autres salissent l'esprit"**	+	+	+	+	+
"المناصب الحلوب"	**"Les postes les plus lucratifs"**	+	+	+	+	+

وبناء عليه، يتضح لنا من خلال هذا الجدول وما سبقه من المطارحات النظرية في المبحث الرابع من الفصل الأول أن النظرية التأويلية للترجمة قابلة للتطبيق في ترجمة المتخيل الروائي مع بعض التكييف والتعديلات بما يتناسب مع النصوص الأدبية المكتوبة كضرورة القراءة والمراجعة كما رأينا سابقا.

ثالثا:

تبين لنا من خلال تحليل النماذج التي استقيناها من المدونة أن المترجم "محمد مقدم" قد اعتمد على أسلوبين اثنين في الترجمة التأويلية وهما "أسلوب التكافؤ الدينامي" الذي ترتكز إليه النظرية التأويلية للترجمة، بالإضافة إلى "أسلوب الإيضاح" الذي يهدف من خلاله إلى توضيح بعض المعاني الغامضة أو الإفصاح عن بعض المضمرات التي تختزنها متخيلات رواية "ذاكرة الجسد"، وهو ما نوضحه في الجدول الآتي:

الجدول رقم 4: الأساليب المستعملة في الترجمة التأويلية لمتخيلات

رواية "ذاكرة الجسد"

وحدات المعنى	الترجمة (إعادة الصياغة)	أسلوب الترجمة التأويلية
"نكتب عن حياتنا"	**"Consigner le passé"**	**إيضاح**
"وتمطر الذاكرة فجأة"	**"Et coule tout à coup la mémoire à flots"**	**تكافؤ دينامي**
"تفجير منجم الكلمات"	**"Faire exploser l'Etna des mots"**	**تكافؤ دينامي**
"وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء"	**"La mémoire comprime ses sanglots"**	**تكافؤ دينامي**
"ارتوي من ذاكرتي سيدتي"	**"Ô Constantine"**	**إيضاح**
"لم يشف بعد من حبّه الجزائري"	**"Cet amoureux de l'Algérie"**	**إيضاح**
"أنتِ التي جئتِ لتوقظي الذاكرة"	**"Toi qui étais venue ranimer sa nostalgie"**	**تكافؤ دينامي**
"أنتِ التي جئتِ لتوقظي الذاكرة"	**"Toi qui étais venue ranimer sa nostalgie"**	**إيضاح**
"تُشرّعي نوافذ النسيان"	**"Rouvrir les portes de l'oubli"**	**تكافؤ دينامي**
"فيحدث للذاكرة أن ترفض الجلوس"	**"La mémoire refuse de voyager"**	**إيضاح**
"تُشرِّع معه القلب على مصراعيه"	**"C'est mon cœur qu'elle ouvre"**	**إيضاح**
"لا شيء ورائي سوى الوطن"	**" Au-delà de la mer, il n'y a rien d'autre que mon pays"**	**إيضاح**
"الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"	**"Le pays n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état"**	**إيضاح**
"الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"	**"Le pays n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état"**	**تكافؤ دينامي**
"غسل شرفهم"	**"Réhabiliter leur honneur perdu"**	**تكافؤ دينامي**

"غسل شرفهم"	"Réhabiliter leur honneur perdu"	إيضاح
"دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره"	"Spolié de sa victoire"	تكافؤ دينامي
"دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره"	"Spolié de sa victoire"	إيضاح
"إهانات أصعب من ألف عملة صعبة"	"Des humiliations qui pèsent plus lourd que le franc français"	إيضاح
"ها هي ذي قسنطينة مجنونة الأطوار"	"Et voilà Constantine .. le comportement imprévisible"	إيضاح
"الأدغال والجروف والممرات السرية تحيط بهذا المدينة كحزام أمان"	"Avec ses grottes et ses falaises, solide ceinture de chasteté"	تكافؤ دينامي
"كنت أريد أن أرضي قسنطينة"	" Je voulais embrasser Constantine"	تكافؤ دينامي
"منذ الأزل"	"Depuis mon enfance "	إيضاح
"قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي"	" J'étais déjà défait, avant même de fouler son sol"	إيضاح
"القلب المؤثث بذكراك"	" Le cœur si longtemps hanté par ton ombre"	تكافؤ دينامي
"الحب عقيم"	"L'inanité de ce sentiment d'amour"	إيضاح
"يشتعل الحب من رماده"	"Renaitre de ses cendres"	تكافؤ دينامي
"يأخذ بعد الجريمة"	"Quand il s'agit d'un assassinat"	إيضاح
"كان الموت يمشي ويتنفس معنا"	" La mort nous emboîtait les pas"	تكافؤ دينامي
"كهدية من كوكب"	"Un don du ciel"	تكافؤ دينامي

"الجلسة الغريبة للقدر"	" Trio que nous formions"	إيضاح
"كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما"	"Un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation d'une mémoire"	إيضاح
"رسائل انفجرت في ذهني"	"Des lettres, oui des à profusion"	تكافؤ دينامي
"يخذلني صوتي فجأة"	"Frappé d'aphasie soudaine"	تكافؤ دينامي
"تقلباتنا الجوية"	"Notre humeur"	تكافؤ دينامي
"التغزل بالفواكه"	"Célébrer la gloire de la pomme"	تكافؤ دينامي
"التغزل بالفواكه"	"Célébrer la gloire de la pomme"	إيضاح
"واحدة تترك حبرها علين وأخرى تنقل عفونتها إليك"	"Les uns salissent les doigts, les autres salissent l'esprit"	إيضاح
"المناصب الحلوب"	"Les postes les plus lucratifs"	تكافؤ دينامي

يمكننا ترجمة هذا الجدول إلى الشكل البياني الآتي:

الشكل رقم 5: أساليب الترجمة التأويلية لمتخيلات رواية "ذاكرة الجسد"

يتضح من خلال الجدول رقم **4** والشكل رقم **5** أن أسلوبي الإيضاح والتكافؤ الدينامي يكادان يكونان متساويين من حيث تواتر استعمالهما من قبل المترجم "محمد مقدم" في الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي لرواية "ذاكرة الجسد"، حيث نجد أنه استعمل أسلوب الإيضاح بنسبة (51%)، في حين أنه لجأ إلى التكافؤ الدينامي في ترجمة (49%) من النماذج التي انتقيناها.

خامسا:

لاحظنا من خلال تحليلنا للنماذج التي استقيناها من مدونة البحث أن جميع الترجمات التأويلية التي اقترحها المترجم "محمد مقدم" مقبولة، باستثناء نموذج واحد كما هو موضح في هذا الجدول:

الجدول رقم 5: مقبولية الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي لرواية "ذاكرة الجسد"

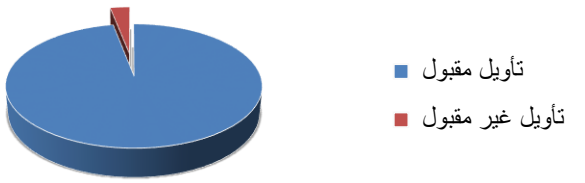
وحدات المعنى	الترجمة (إعادة الصياغة)	مقبولية الترجمة التأويلية
"نكتب عن حياتنا"	**"Consigner le passé"**	**ترجمة مقبولة**
"وتمطر الذاكرة فجأة"	**"Et coule tout à coup la mémoire à flots"**	**ترجمة مقبولة**
"تفجير منجم الكلمات"	**"Faire exploser l'Etna des mots"**	**ترجمة مقبولة**
"وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء"	**"La mémoire comprime ses sanglots"**	**ترجمة مقبولة**
"ارتوي من ذاكرتي سيدتي"	**"Ô Constantine"**	**ترجمة مقبولة**
"لم يشف بعد من حبّه الجزائري"	**"Cet amoureux de l'Algérie"**	**ترجمة غير مقبولة**
"أنتِ التي جئتِ لتوقظي الذاكرة"	**"Toi qui étais venue ranimer sa nostalgie"**	**ترجمة مقبولة**
"تُشرّعي نوافذ النسيان"	**"Rouvrir les portes de l'oubli"**	**ترجمة مقبولة**
"فيحدث للذاكرة أن ترفض الجلوس"	**"La mémoire refuse de voyager"**	**ترجمة مقبولة**
"تُشرِّع معه القلب على مصراعيه"	**"C'est mon cœur qu'elle ouvre"**	**ترجمة مقبولة**
"لا شيء ورائي سوى الوطن"	**" Au-delà de la mer, il n'y a rien d'autre que mon pays"**	**ترجمة مقبولة**
"الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"	**"Le pays n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état"**	**ترجمة مقبولة**
"غسل شرفهم"	**"Réhabiliter leur honneur perdu"**	**ترجمة مقبولة**
"دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره"	**"Spolié de sa victoire"**	**ترجمة مقبولة**

"إهانات أصعب من ألف عملة صعبة"	**"Des humiliations qui pèsent plus lourd que le franc français"**	**ترجمة مقبولة**
"ها هي ذي قسنطينة مجنونة الأطوار"	**"Et voilà Constantine .. le comportement imprévisible"**	**ترجمة مقبولة**
"الأدغال والجروف والممرات السرية تحيط بهذا المدينة كحزام أمان"	**"Avec ses grottes et ses falaises, solide ceinture de chasteté"**	**ترجمة مقبولة**
"كنت أريد أن أرضي قسنطينة"	**" Je voulais embrasser Constantine"**	**ترجمة مقبولة**
"منذ الأزل"	**"Depuis mon enfance "**	**ترجمة مقبولة**
"قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي"	**" J'étais déjà défait, avant même de fouler son sol"**	**ترجمة مقبولة**
"القلب المؤثث بذكراك"	**" Le cœur si longtemps hanté par ton ombre"**	**ترجمة مقبولة**
"الحب عقيم"	**"L'inanité de ce sentiment d'amour"**	**ترجمة مقبولة**
"يشتعل الحب من رماده"	**"Renaitre de ses cendres"**	**ترجمة مقبولة**
"يأخذ بعد الجريمة"	**"Quand il s'agit d'un assassinat"**	**ترجمة مقبولة**
"كان الموت يمشي ويتنفس معنا"	**" La mort nous emboîtait les pas"**	**ترجمة مقبولة**
"كهدية من كوكب"	**"Un don du ciel"**	**ترجمة مقبولة**
"الجلسة الغريبة للقدر"	**" Trio que nous formions"**	**ترجمة مقبولة**
"كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما"	**"Un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation d'une mémoire"**	**ترجمة مقبولة**
"رسائل انفجرت في ذهني"	**"Des lettres, oui des à profusion"**	**ترجمة مقبولة**
"يخذلني صوتي فجأة"	**"Frappé d'aphasie soudaine"**	**ترجمة مقبولة**
"تقلباتنا الجوية"	**"Notre humeur"**	**ترجمة مقبولة**
"التغزل بالفواكه"	**"Célébrer la gloire de la pomme"**	**ترجمة مقبولة**
"واحدة تترك حبرها علين وأخرى تنقل عفونتها إليك"	**"Les uns salissent les doigts, les autres salissent l'esprit"**	**ترجمة مقبولة**

"المناصب الحلوب"	**"Les postes les plus lucratifs"**	**ترجمة مقبولة**

يتضح لنا من خلال الجدول رقم **5** أن 33 ترجمة تأويلية من بين 34 مقبولة، أي ما يمثل نسبة 97%،في حين أن نسبة الترجمات غير المقبولة لم تتعد عتبة 3%. مما يدل على نجاح وتوفيق المترجم "محمد مقدم" في الترجمة التأويلية للنماذج التي انتقيناها من مدونة البحث. كونه متمكنا من اللغتين والثقافتين العربية والفرنسية، كما أنه كاتب أديب قبل أن يكون مترجما.

الشكل رقم 6: مقبولية الترجمة التأويلية لمتخيل رواية "ذاكرة الجسد"



خـــاتـــمـــة

خـــاتـــمـــــة:

نـــأتي هنـــا إلى خاتمـــة هـــذا البحـــث الـــذي كابـــدنا خلالـــه تجربـــة ذات منحنيـــات صـعبة لم نألفهـا قبـل الآن نظـرا لتشـعب مواضـيعه بـين التأويـل والمتخيـل والصـورة الفنيـة والنظريـة التأويليـة للترجمـة، الـتي كانـت كحبـات الرمـل؛ مـا إن نحـاول الإمسـاك بهـا حـتى تفلـت مـن بـين أصـابعنا، ولكـن سـرعان مـا تبـددت هـذه الصـعوبات وانجلـت غيـوم المشقات، ومضت متعة البحث العلمي تذيب كل العقبات.

رغـــم أن مترجمـــي الأدب لا يصـــرحون – غالبـــا – بـــالمنهج الـــذي يتبعونـــه في ترجمـاتهم، إلا أن اقتفـاء آثـاره لـيس بـالأمر الصـعب، إذ تمكّننـا قـراءة المتخيـل الروائـي وترجمتـه مـن تحديـد وضـبط معـالم المـنهج العـام الـذي اتبعـه مـترجم مـا، فـنحكم علـى ترجمتـه بأنهـا حرفيـة أو تأويليـة أو مـزيج بـين الاثنتـين، وهـو مـا لاحظنـاه في ترجمـة "محمـد مقـدم" لروايـة "ذاكـرة الجسـد" لـ"أحلام مسـتغانمي"، حيـث مـزج فيهـا بـين الترجمـة الحرفيـة والترجمـة التأويليـة، وإن كانـت الأولى طاغيـة فهـذا لم يثننـا عـن تحـري تجليـات التأويـل في ترجمتـه لهـذه الروايـة الزاخـرة بـأنواع شـتى مـن الصـور الفنيـة الـتي لم تعـد حكـرا على المتخيل الشعري وحده.

مـن البـديهي أن يختلـف فهـم المتخيـل الروائـي مـن شـخص إلى آخـر بـاختلاف الـزاد اللغـوي والمعـرفي الـذي يملكـه كـل واحـد منـا، وبالتـالي تختلـف التـأويلات الـتي يـدلي بها كل مترجم ومن ثم يستحيل أن تتطابق ترجمتا متخيل روائي واحد.

لقـد ارتـبط التأويـل في الـتراث الأدبي العـربي بـفعل القراءة/التلقـي، كمـا كـان في البدايـة وثيـق الصـلة بسـياق الـنص الـديني في العصـر الإسـلامي. أمـا في الفكـر الحـديث فقـد ارتكـز التأويـل بـين البنيويـة والتفكيكيـة ومـا سـبقهما وتلاهمـا مـن المـدارس علـى الكشـف عمـا يكمـن وراء الأشـياء الظـاهرة مـن دلالات ومعـان حسـب نظـام المؤول وانتمائه الفكري.

أمـــا التأويـــل في مجـــال الترجمـــة، أو مـــا يصـــطلح علـــى تســـميته بالتأويليـــة الترجميـــة، فإنـــه يهـــدف إلى المحافظـــة علـــى المعـــنى الـــذي أراده مؤلـــف الـــنص الأصـــلي، ولكـــن وفـــق مقتضيات وعبقرية اللغة المنقول إليها حتى يسهل الفهم على قارئ الترجمة.

وتختلـــف صـــعوبة التأويـــل بـــين النصـــوص البراغماتيـــة والنصـــوص الأدبيـــة ؛ فهـــذه الأخـــيرة مرتبطـــة بالخيـــال الـــذي يُعـــد ملَكـــة ضـــرورية لا غـــنى للإنســـان عنهـــا لإرواء الـــنفس البشرية التواقة إلى كل ما هو جميل.

ولـــذلك، لم يعـــد الحـــديث عـــن المتخيـــل الأدبي حكـــرا علـــى النصـــوص الشـــعرية، بـــل قفـــز إلى النصـــوص الروائيـــة، فأصـــبح الحـــديث عـــن المتخيـــل الروائـــي لا يقـــل أهميـــة عـــن الحـــديث عـــن المتخيـــل الشـــعري. وفي هـــذا الســـياق، يمكـــن مقاربـــة المتخيـــل الروائـــي إمـــا باعتبـــاره موضـــوعا، فيُـــدرس مـــن حيـــث التيمـــة العامـــة الغالبـــة علـــى الروايـــة مـــع إمكانيـــة طـــرح العديـــد مـــن التيمـــات الفرعيـــة. وقـــد زخـــرت روايـــة "ذاكـــرة الجســـد" بالعديـــد مـــن المتخـــيلات مـــن بينهـــا: متخيـــل الـــذاكرة ومتخيـــل الجســـد ومتخيـــل الـــوطن والثـــورة ومتخيـــل الحـــب ومتخيل الموت ومتخيل القدر إلخ.

كمـــا يمكـــن مقاربـــة المتخيـــل الروائـــي بوصـــفه تصـــويرا فنيـــا لموضـــوع مـــا، وبالتـــالي فـــإن القـــراءة التأويليـــة لـــه تهـــدف إلى كشـــف واستكشـــاف الصـــور الفنيـــة الـــتي تعـــد وســـيلته الرئيسة لتحقيق الهدف الانفعالي لدى المتلقي.

وإذا كـــان مـــن الصـــعب تقـــديم تعريـــف جـــامع مـــانع لمصـــطلح الصـــورة الفنيـــة، فهـــذا لـــن يثنينا عن تقديم بعض الجوانب المتعلقة بها:

- ✓ الصـــورة الفنيـــة في المتخيـــل الروائـــي وســـيلة جوهريـــة لنقـــل التجربـــة الإنســـانية وهي وسيلة تعبيرية خاصة؛
- ✓ لا يجـــب الوقـــوف في الصـــورة الفنيـــة عنـــد التشـــابه الحســـي بـــين الأشـــياء من مرئيات أو مسموعات دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الأديب؛
- ✓ الصـــور التعبيريـــة الإيحائيـــة أقـــوى فنيـــا مـــن الصـــور التقريريـــة المباشـــرة وأكثـــر بعثـــا على التفكير والتأويل؛

- ✓ لا تعتمد الصورة الفنية على الاستعارة والتشبيه فقط بل تعتمد كذلك على وسائل أخرى من بينها جرس الألفاظ وتشكيلها الصوتي؛
- ✓ للصورة الفنية عدة وظائف من بينها: الشرح والتوضيح والمبالغة والتحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة.

ومن بين أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث الإجابة عن الإشكالية المطروحة في مقدمته كما يأتي:

إذا كانت المناهج التأويلية تستند إلى مرجعيات معرفية مختلفة، فما هو المنهج التأويلي الأنسب لترجمة المتخيل الروائي والذي من شأنه أن يكشف مقاصد المؤلف ويقلل من احتمالات الابتعاد عنها؟

إن المنهج التأويلي الذي تقترحه المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس والذي يعتمد على الفهم والانعتاق من اللفظ وإعادة الصياغة -كما رأينا سابقا- هو المنهج الأنسب لترجمة المتخيل الروائي؛ إنه قابل للتطبيق في الترجمة الأدبية بصفة عامة بشرط أن يتم تعديله بما يتوافق مع مقتضيات هذه الترجمة بإضافة القراءة كمرحلة أولى لهذا المنهج والمراجعة كمرحلة أخيره له.

يعتمد المنهج التأويلي للترجمة على أسلوب التكافؤ الدينامي الذي يقترحه "ألبرت يوجين نيدا" من أجل إحداث تأثير مكافئ في قارئ النص المترجم. بالإضافة إلى أسلوب الإيضاح الذي تقترحه "شوشانا بلوم كولكا" لإزالة اللبس والغموض عن معاني النص والتصريح بالمضمر واللذين تم التطرق إليهما في منهج الترجمة الذي اقترحه منظرو المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس من وجهة نظر مماثلة.

مما سبق واستنادا إلى النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث يمكننا تأكيد صحة الفرضيات التي وضعناها في المقدمة كما يأتي:

ف1: النظريــة التأويليــة للترجمــة الــتي وُضِــعت أسســها بالمدرســة العليــا للتراجمــة والمترجمــين بببـــــاريس قابلـــــة للتطبيـــــق – **مبـــــــــدئيا** – في ترجمـــــــة المتخيـــــل الروائي.....**فرضية صحيحة**.

ف2: النظريـــة التأويليـــة للترجمـــة قابلـــة للتعـــديل حـــتى تتناســـب مـــع ترجمـــة المتخيـــل الروائي.....**فرضية صحيحة**.

ف3: طبّـق المـترجم "محمـد مقـدّم" النظريـة التأويليـة للترجمـة لترجمـة متخيـل روايـة "ذاكـرة الجسد".....**فرضية صحيحة**.

ف4: نجـح المـترجم "محمـد مقـدّم" في تطبيـق النظريـة التأويليـة للترجمـة في ترجمـة متخيـل رواية "ذاكرة الجسد".....**فرضية صحيحة**.

ملخص باللغة الفرنسية

Manifestations de l'Interprétation dans la Traduction de l'Imaginaire Romancier

« Mémoires de la chair » de Ahlam MOSTAGHANEMI traduit en français par Mohammed MOKEDDEM

-Etude analytique et critique-

Les difficultés de la traduction des textes littéraires ne résident pas dans la définition de la traduction littéraire en elle-même ; il est évident qu'il s'agit de la traduction de divers genres littéraires : poésie, roman, histoire, théâtre, épopée…d'une langue à une autre. Dans l'ensemble, le texte littéraire se caractérise, du point de vue de la traduction, par:

- Le transfert de valeurs humaines;
- La dominance de la fonction expressive;
- L'extension entre la fiction et la réalité;
- L'importance de la forme;
- La richesse en figures de rhétorique;
- La capacité d'allusion littéraire;
- La multiplicité de significations et donc la possibilité de multiplicité d'interprétations.

Mais, la multiplicité de significations dans l'imaginaire littéraire pourrait mettre le traducteur de la littérature dans un trouble et une confusion entre le choix du sens qu'il comprend sur la base du contexte linguistique, cognitif et situationnel, et son bagage cognitif, et entre la peur de s'éloigner du vouloir-dire de l'auteur du texte original.

Parmi les applications de la traduction littéraire dans lesquelles le traducteur est confronté à une telle «impasse», on trouve la traduction de l'imaginaire romancier.

Certes, la période de « la décennie noire » vécue par l'Algérie a participé à la naissance du «roman de la crise» qui a servi comme un miroir de la réalité de la société algérienne à l'époque, avec tous les développements, renversements et transformations qu'elle avait connu. Par conséquent, l'imaginaire romancier de cette époque se caractérisait par ses différents thèmes, et il est sorti de la règle dominante de l'imaginaire symétrique qui traitait des thèmes liés à la Révolution Algérienne avec ses prouesses, événements et gloires. Il se caractérise également par sa grande capacité d'allusion littéraire et la multiplicité de significations implicites cachées, ainsi que sa richesse en figures de rhétorique et son interférence avec d'autres genres littéraires, notamment la poésie, ce qui nécessite du lecteur - en général - et du traducteur - en particulier - de faire un effort intellectuel pour interpréter cet imaginaire qui est devenu associé à des choses merveilleuses.

Parmi les romanciers algériens rentrant dans ce contexte, «Ahlam MOSTAGHANEMI », auteur du roman « Mémoires de la chair » que nous avons choisi avec sa traduction en français par le traducteur «Mohammed MOKEDDEM » comme un corpus de notre recherche intitulée: « Manifestations de l'interprétation dans la traduction de l'imaginaire romancier».

Ce roman est l'une des trois parties de la trilogie "Mémoires de la chair », « Chaos des sens » et « Lit de transition ». En raison de sa poétique débordante, il peut jeter le traducteur – en sa qualité de lecteur modèle - dans un labyrinthe où il est difficile de classer ce qu'il lit entre

un imaginaire romancier en déviation vers la poésie ou une poésie en déviation vers le roman.

Toutefois, la romancière assume les réactions des lecteurs sur son roman et elle les objecte à travers les mots de son héros «Khaled BENTOUBAL » :

> **«Des critiques diront que ce n'est pas un roman mais le délire d'un homme qui ignore les critères de l'écriture littéraire. Je revendique cette ignorance et méprise leurs critères. Je n'en ai qu'un seul, celui de la douleur, et nulle autre ambition que de t'impressionner, te faire pleurer en fin de lecture… »[1].**

Basé sur ce qui précède, nous avons choisi le roman «Mémoires de la chair» parce qu'il incarne un changement qualitatif dans l'imaginaire du roman algérien moderne par le déplacement de la parité à la différence. En outre, ce roman était et est encore un centre d'attention de millions de personnes à travers le monde par la lecture, la traduction, l'analyse et la critique. Il a remporté également plusieurs prix dont: le Prix Nadjib Mahfoud lui présenté par l'Université Américaine au Caire en 1998. Il est aussi adopté dans des programmes d'universités internationales et arabes (Université de Sorbonne, Université de Lyon, Université de Maryland à Washington, Université Américaine à Beyrouth et au Caire, Université d'Amman, Université d'Alger et Université Saint-Joseph à Beyrouth). Il est aussi objet de nombreuses thèses de doctorat et plusieurs mémoires de Magister à travers le monde.

[1] Ahlam MOSTAGHANEMI, Mémoires de la chair, traduit par : Mohammed MOKEDDEM, Editions Sédia, Alger, 2010, P.366.

Comme la plupart des traducteurs de l'imaginaire romancier refugient à la traduction interprétative sans le déclarer dans les introductions ou les marges de leurs traductions, nous visons à travers cette recherche à prouver l'existence de l'interprétation dans la traduction de l'imaginaire romancier du roman « Mémoires de la chair » qui est très riche en figures de rhétorique et en allusions, ce qui mène le lecteur à un processus indéterminé d'interprétation lors de sa lecture du roman original.

Mais le traducteur-interprète n'est pas comme les autres lecteurs ; il se déplace de la lecture et la compréhension à faire les autres comprendre le vouloir-dire de l'auteur à travers l'interprétation. Il ne s'arrête pas seulement aux frontières de la langue et culture du texte original, mais il passe à une autre langue et culture, de sorte que l'interprétation est régie par les caractéristiques de cette langue et sa culture, génie, vision de ses lecteurs au monde et les méthodes d'expression, ce qui pourrait doubler la possibilité de s'éloigner du vouloir-dire de l'auteur par le fait de l'interprétation du traducteur, et par le fait de la deuxième interprétation de cette dernière par le lecteur de la traduction. En l'occurrence, nous avons posé la problématique suivante:

Si les méthodes herméneutiques sont fondées sur de différentes références intellectuelles, qu'elle la méthode herméneutique la mieux appropriée pour traduire l'imaginaire romancier aux fins de révéler le vouloir-dire de l'auteur et de réduire la probabilité d'en s'éloigner?

Pour répondre à cette question, nous avons proposé les hypothèses suivantes:

H_1: La théorie interprétative de la traduction dont les fondements sont mis en place par les théoriciens de l'Ecole Supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris (ESIT) est- en principe – applicable dans la traduction de l'imaginaire romancier.

H_2: La théorie interprétative de la traduction est modifiable pour qu'elle soit en rapport avec la traduction de l'imaginaire romancier.

H_3 : Le traducteur « Mohammed MOKEDDEM » a appliqué la théorie interprétative de traduction pour traduire l'imaginaire romancier du roman « Mémoires de la chair ».

H_4 : Le traducteur « Mohammed MOKEDDEM » a réussi dans l'application de la théorie interprétative de la traduction dans la traduction de l'imaginaire romancier du roman «Mémoires de la chair ».

Dans ce contexte, nous n'avons pas trouvé aucune étude précédente sur l'applicabilité de la théorie interprétative de la traduction dans la traduction de l'imaginaire romancier à l'exception d'une étude non-publiée menée par l'étudiant « Su-Wei Yan », diplômé de l'Ecole Supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris, sous la supervision de « Marianne LEDERERE », intitulée:

"Les éléments nécessitant une interprétation dans la traduction des textes littéraires narratifs: application à une traduction en chinois du Père Goriot de Balzac"

Afin de traiter cette problématique et confirmer ou infirmer nos hypothèses, nous avons divisé cette recherche en deux sections ; l'une est théorique où nous avons adopté une méthode descriptive et contrastive. L'autre est pratique où nous avons adopté une méthode

analytique et critique. La première section est répartie en quatre chapitres tandis que l'autre section est divisée en deux chapitres.

Nous avons consacré le premier chapitre intitulé «Introduction à l'interprétation et l'herméneutique », aux concepts de l'interprétation, et nous avons également concentré sur certaines théories de l'herméneutique littéraire d'une part, et de l'herméneutique de traduire d'autre part, en se basant sur les points de vue du théoricien « Antoine BERMAN » dans le cadre de son projet de traduction, et le théoricien « Georges STEINER » qui a parlé du mouvement herméneutique dans le cinquième chapitre de son livre «Après Babel: une poétique du dire et de la traduction».

Nous avons consacré le deuxième chapitre intitulé «Imagination littéraire et imaginaire romancier » au concept de l'imagination entre la philosophie et la littérature; nous avons commencé par le concept philosophique de l'imagination chez les célèbres philosophes grecs et musulmans, puis nous avons abordé la théorie de l'imagination dans le patrimoine rhétorique et critique chez les arabes, pour arriver à son concept dans la critique littéraire moderne chez les classiques et les romantiques, ensuite nous avons entamé le concept de l'imaginaire romancier en donnant ses définitions et approches.

Le troisième chapitre intitulé «Manifestations rhétoriques de l'imaginaire romancier (Figure de rhétorique)» est dédié aux figures de rhétorique, où nous avons abordé leurs concepts chez les anciens rhétoriciens et critiques arabes, en plus des doctrines littéraires modernes de l'Occident et de certains critiques arabes modernistes. Comme nous avons discuté dans la dernière partie de ce chapitre les

significations de l'image et les fonctions de la figure de rhétorique tel que: l'optimisation, l'exagération, la description, la simulation, etc.

Le quatrième et dernier chapitre de la première section intitulé « Applicabilité de la théorie interprétative dans la traduction de l'imaginaire romancier» est réservé à la mise au point de la problématique de l'applicabilité de la théorie interprétative de la traduction, qui a été fondée par l'Ecole Supérieure d'interprètes et de Traducteurs de Paris (ESIT) à partir de l'observation du processus de l'interprétation simultanée et consécutive, ce qui a fait beaucoup de théoriciens croire qu'elle est inapplicable dans le domaine de la traduction littéraire, et certains d'entre eux ont dit qu'elle ne constitue guère une théorie. Mais nous somme parties d'un postulat contraire à ce dernier point de vue pour analyser, exposer les étapes de cette théorie et la projeter sur la traduction de l'imaginaire romancier, avec quelques modifications qui correspondent à la spécificité de celui-ci. Nous n'avons pas manqué dans ce chapitre d'aborder certains des concepts-clés qui représentent un élément essentiel dans la traduction interprétative tel que: sens, contexte, connaissances linguistiques et extralinguistiques, bagage cognitif, équivalence, correspondance …

La deuxième section de la présente recherche est divisée en deux chapitres; l'un est intitulé « Présentation de l'auteur, du traducteur et du corpus», et l'autre « Etude analytique et critique du roman Mémoires de la chair et sa traduction en français » où nous avons donné plusieurs exemples concernant les différents imaginaires de ce roman tout en précisant les figures de rhétorique. Puis nous avons entamé l'analyse et la critique des traductions interprétatives proposées par le traducteur.

Ce chapitre est conclu par une récapitulation contenant une discussion sur les résultats obtenus.

Il convient de noter ici que nous avons adopté dans cette recherche, en particulier dans la deuxième section dite « Pratique » la méthode de la critique des traductions mise en place par le théoricien « Antoine BERMAN » dans son livre intitulé «Pour une critique des traductions : John Donne».

Les étapes de cette méthode sont :

- Lire la traduction plusieurs fois sans retour au texte original.
- Lire le texte original sans revenir à la traduction.
- Répondre à la question: Qui est le traducteur?
- Etudier la relation spéciale entre le traducteur et son activité c'est-à-dire ses perceptions sur la traduction.
- Etudier le projet de traduction.
- Etudier l'horizon de traduction.
- Analyser la traduction.
- Confronter le texte original avec sa traduction.
- Evaluer la traduction.
- Recevoir la traduction.

La méthode de critique du théoricien « Antoine BERMAN » ne se contente pas à analyser les aspects négatifs seulement, mais elle traite aussi les aspects positifs dans les traductions réussies. Nous avons utilisé cette méthode dans notre étude pour critiquer et évaluer la traduction interprétative à partir de la description superficielle jusqu'à l'exploration de la structure profonde de l'imaginaire romancier du roman « Mémoires de la chair ».

A travers ce travail de recherche, nous sommes enfin arrivées aux résultats suivants:

1) Les figures de rhétorique dites « métaphores » sont plus largement utilisées que les figures de rhétorique dites «comparaison » dans l'imaginaire romancier du roman « Mémoires de la chair ». Cela est ordinaire pour le roman moderne qui est en lui-même une grande métaphore se caractérisant par l'utilisation d'une grande masse d'expressions allusives et par l'éloignement des figures déclaratives directes, ce qui incite le lecteur à activer la pensée, la méditation et l'interprétation pour découvrir les significations implicites et cachées entre les lignes.
2) La méthode interprétative mise en place par les théoriciens de l'Ecole Supérieure d'Interprètes et Traducteurs de Paris (ESIT) est applicable dans la traduction de l'imaginaire romancier, avec quelques modifications et adaptations pour qu'elle soit en rapport avec la traduction littéraire en général. Ainsi, nous pouvons dire que la traduction de l'imaginaire romancier nécessite, suivant la théorie interprétative de la traduction, les étapes suivantes :

- Lecture interprétative afin d'arriver à la bonne compréhension du vouloir-dire de l'auteur.
- Déverbalisation pour se débarrasser des modèles linguistiques de la langue de départ.
- Réexpression en fonction des règles et du génie de la langue d'arrivée.

- Révision de la traduction de l'imaginaire romancier. Cette étape est très importante et elle une partie intégrante dans le travail du traducteur.

3) Le traducteur « Mohammed MOKEDDEM » a utilisé, dans sa traduction interprétative de l'imaginaire romancier du roman « Mémoires de la chair », l'équivalence dynamique qui est conçu, selon le théoricien « Albert Eugene Nida », pour provoquer le même effet chez le lecteur de de la traduction, et il n'a pas négligé l'utilisation de l'explicitation qui vise à clarifier certaines des significations implicites.
4) Le traducteur «Mohammed MOKEDDEM » a largement réussi dans les traductions interprétatives proposées ; Presque, toutes ses traductions sont acceptables et conformes au contexte général du roman et au vouloir-dire de l'auteur. Cette réussite peut être due à sa compétence linguistique et culturelle arabe et française sachant que le traducteur « Mohammed MOKEDDEM » est lui-même auteur et écrivain francophone.

Mots-clés : traduction, interprétation, imaginaire romancier, images de rhétorique, théorie interprétative de la traduction.

ملخص باللغة الانجليزية

Manifestations of Interpretation in the translation of Novelist Imagination

"Memory in the flesh" of Ahlam MOSTAGHANEMI translated into French by Mohammed MOKEDDEM

- Analytical and critical study-

The difficulties relating to the literary texts translation do not reside in the definition and development of literary translation itself; it is obvious that it is, in this case, the translation of the various literary genres: poetry, novel, history, theater, epic ... from one language to another or from one culture to another. Overall, the literary text is characterized, from the translation point of view, by:

- The transfer of human values;
- The dominance of the expressive function;
- The extension between fiction and reality;
- The importance of the form;
- The use of literary images;
- Literary allusion;
- The plurality of meanings and thus the possibility of the plurality of interpretations.

But, the multiplicity of meanings in the literary imagination could put the translator of literature in disorder and confusion between the choice of the meaning that he understands based on his linguistic, extra-linguistic and situational contexts as well as his cognitive baggage, and

between the fear to move away from the intended meaning of the original text's author.

Among the applications of the literary translation in which the translator is confronted with such a "dead end" we find the translation of the novelist imagination.

Indeed, the "black decade" period experienced by Algeria has participated in the birth of the "crisis novel" which has served as a mirror of the Algerian society reality at the time, with all the developments, reversals and transformations it had known. Therefore, the novelist imagination of that time was characterized by its different themes, and it was out of the dominant rule of the symmetric imagination which has dealt with a huge number of topics on the Liberation Revolution with its prowess, events and glories. It is also characterized by its great capacity for literary allusion and multiple implicit significations hidden between the lines, as well as its wealth of literary images and interference with other genres, including poetry, which requires the reader - in general - and the translator - in particular - to make an intellectual effort to interpret this novelist imagination that has become associated with wonderful things.

Among the Algerian novelists who fall into this context, we find "Ahlam MOSTAGHANEMI", author of the novel "Memory in the flesh" that we chose with its French translation by the translator "Mohammed MOKEDDEM" as a corpus for our research entitled "Manifestations of interpretation in the translation of novelist imagination".

This novel is first part of the trilogy "Memory in the flesh" "Chaos of the senses" and "transitional bed". And because of its overflowing poetics, it can throw the translator -in his capacity of model reader - in a maze where it is difficult to classify what he reads between a novelist imagination in diversion to poetry or poetry in diversion to novel.

However, the writer has assumed feedback from readers on her novel and objected it through the words of her hero "Khaled BENTOUBAL":

"Critics will say that this is not a novel but the delirium of a man who ignores the criteria of literary writing. I claim that ignorance and despise their criteria. I have only one, that of pain, and no other ambition than to impress you, make you cry ... at the end of reading".

Based on the above, we have chosen the novel "Memory in the flesh" because it embodies a qualitative change in the imagination of the modern Algerian novel by moving from parity to difference. In addition, this novel was and is still liked by millions of people throughout the world by reading, translation, analysis and criticism. It also won several awards including: the Prize of Najeeb Mahfoud presented to the “AhlamMOSTAGHANEMI” by the American University in Cairo in 1998. It has also adopted in many programs of the following international and Arab universities (University of Sorbonne, University of Lyon, University of Maryland Washington, American University in Beirut and Cairo, Amman University, University of Algiers and St. Joseph University in Beirut). It is also

subject of many theses of doctorate and several dissertations of Magister worldwide.

Because most of translators of novelist imagination refuge in the interpretive translation without declaring this fact in the introductions or the margins of their translations, we aim through this research to prove the existence of interpretation in the translation of the novelist imagination of the novel "Memory in the flesh" that is very rich in literary images and allusions, which leads the reader to an indefinite process of interpretation when reading or translating the original novel.

But the interpreter-translator is not like the other readers; he moves from reading and understanding to make the other people understand the intended meaning of the author through interpretation. He does not stop only at the borders of language and culture of the original text, but he goes to another language and culture, so that the interpretation is governed by the characteristics of that language, its genius, culture, the vision of the readers to the world and the methods of expression, which could double the opportunity to move away from the intended meaning of the author by the fact of the interpretation made by the translator, and the fact of the second interpretation made by the readers of the translation. In this case, we ask the following question:

If hermeneutic methods are based on different intellectual references, what is the hermeneutic method the most appropriate to translate the novelist imagination to reveal the intended meaning of the author, and reduce the likelihood of getting away from it?

To answer this question, we have proposed the following hypotheses:

H_1: The interpretive theory of translation whose foundations are set up by the theorists of the Higher School of Interpreters and Translators in Paris (HSIT) is, in principle, applicable in the translation of the novelist imagination.

H_2: The interpretive theory of translation can be modified so that it appropriates the translation of the novelist imagination.

H_3: The translator "Mohammed MOKEDDEM" has applied the interpretive theory of translation to translate the novelist imagination of the novel "Memory in the flesh".

H_4: The translator "Mohammed MOKEDDEM" has succeeded in applying the interpretive theory of translation in the translation of the novelist imagination of the novel "Memory in the flesh".

In this context, we have not found any previous study on the applicability of the interpretative theory of translation in the translation of the novelist imagination except an unpublished study done by the student "Su Wei Yan", a graduate of the Higher School of Interpreters and Translators in Paris, under the supervision of «Marianne LEDERER", entitled:

"The elements that require interpretation in translating narrative literary texts: application to a Chinese translation of Father Goriot of Balzac".

In order to treat this problem and prove or disprove our hypotheses, we have divided this research into two sections; the first one is theoretical, in which we have adopted a descriptive and contrastive method. The the other one is practical where we have

adopted an analytical and critical method. The first section is divided into four chapters, while the other section is divided into two chapters.

We have devoted the first chapter entitled "Introduction to interpretation and hermeneutics" to the concepts of interpretation, and we have also concentrated on some theories of literary hermeneutics on one hand, and the hermeneutics of translation on the other hand, based on many views of the theorist "Antoine BERMAN" as part of his translation project, and the theorist "George Steiner" who has spoken about of the hermeneutic movement in the fifth chapter of his book "After Babel: aspects of language and translation".

We have devoted the second chapter entitled "Literary and novelist Imagination" to the concept of imagination between philosophy and literature; we have begun with the philosophical concept of imagination among the famous Greek and Muslim philosophers, and we have discussed the theory of imagination in the Arab rhetoric and critical heritage to reach its concept in the modern literary criticism. Then, we have dealt with the concept of novelist imagination giving its definitions and approaches.

The third chapter entitled "Rhetoric manifestations of the novelist imagination (literary images)" is dedicated to the literary images, where we have discussed their concepts among the ancient Arab rhetoricians and critics, in addition to the modern literary doctrines and some modernist Arab critics. As we have discussed in the last section of this chapter the meanings of the image and the functions of the literary images as: optimization, exaggeration, description, simulation, etc.

The fourth and final chapter of the first section entitled "Applicability of the interpretative theory in the translation of the novelist imagination" is reserved for the development of the issue of the applicability of the interpretative theory of translation, which has been founded by the Higher School of Interpreters and Translators of Paris (HSIT) from the observations of the simultaneous and consecutive interpretation process, which has made many theorists believe that it is inapplicable in the field of literary translation, and some of them said that it hardly constitutes a theory. But we have started from a contrary postulate to the latter point of view to analyze and describe the stages of this theory and we have projected it on the translation of the novelist imagination with some changes that match up its specificities. We have not failed in this chapter to address some of the key concepts that are essential elements in the interpretive theory of translation as: meaning, linguistic and extra-linguistic context, cognitive baggage, equivalence, correspondence ...

The second section of this research is divided into two chapters; one of them is entitled "Presentation of the author, the translator and the corpus," and the other one: "Analytical and critical study of the novel *Memory in the flesh* and its French translation" where we have given several examples relating to the imagination of this novel while specifying their literary images. Then we have begun the analysis and criticism of the interpretive translations offered by the translator. This chapter is concluded with a summary containing the discussion of the obtained results.

It should be noted here that we have adopted in this research, especially in the second section called "Practical", the method of the translations criticism introduced by the theorist "Antoine BERMAN" in his book entitled "Translation criticism: John Donne".

The steps of this method are:

- Read the translation several times without returning to the original text.
- Read the original text without returning to the translation.
- Answer the question: Who is the translator?
- Study the special relationship between the translator and his activity that is to say, his perceptions about translation.
- Study the translation project.
- Study the translator's horizon.
- Analyze the translation.
- Confront the original text with its translation.
- Evaluate the translation.
- The translation receiving.

The critical method of the theorist "Antoine BERMAN" does not just analyze negative aspects, but it also addresses the positive aspects in successful translations. We have used this method in our study to evaluate and criticize the interpretive translation starting with the superficial description until the exploration of the deep structure of the novelist imagination of the novel "Memory in the flesh".

Through this research, we have finally reached the following results:

1. Metaphoric literary images are more widely used than comparison literary images in the novelist imagination of the novel "Memory in the flesh." This feature is common in the modern novel that is in itself a great metaphor characterized by the use of a large mass of allusive expressions and not the direct reporting literary images, prompting the reader to activate his mind, meditation and interpretation to discover the implicit meanings hidden between the lines.
2. The interpretative method introduced by the theorists of the Higher School of Interpreters and Translators of Paris is applicable in the translation of the novelist imagination, with some modifications and adaptations so that it appropriates the literary translation in general.
3. Thus, we can say that the translation of the novelist imagination requires, according to the interpretative theory of translation, the following steps:
    - Interpretative Reading in order to arrive at a proper understanding of the intended meaning of the author.
    - Deverbalization to get rid of linguistic models of the source language.
    - Re-expression based on the rules and the genius of the target language.
    - Revision of the novelist imagination translation. This step is very important and it is an integral part in the work of the translator.
4. The translator "Mohammed MOKEDDEM" has applied, in his interpretive translation of the novelist imagination of the novel

"Memory in the flesh" dynamic equivalence that is designed, according to the theorist "Albert Eugene Nida", to cause the same effect at the readers of the target text, as well as he has not neglected the use of the explicitation that aims to clarify some implicit meanings.

5. The translator "Mohammed MOKEDDEM" has been largely successful in the proposed interpretive translations; Almost, all translations are acceptable and consistent with the general context of the novel and the intended meaning of the author. This success may be due to his Arabic and French linguistic and cultural competence knowing that the translator "Mohammed MOKEDDEM" is himself a Francophone writer and author.

Keywords: translation, interpretation, novelist imagination, literary images, interpretive theory of translation.

ملاحق البحث

مسرد مصطلحات

عربي – فرنسي

مـسـرد مصطلحات

عـربي – فـرنـسي

(أ)	
Maitriser les connaissances linguistiques	اتقان المعارف اللغوية
Effet de style	أثر الأسلوب
Trace mnésique	أثر تذكيري
Trace non verbal	أثر غير لفظي
Trace cognitive	أثر معرفي
Univocité du sens	أحادية المعنى
Création du sens	إحداث المعنى
Choix lexical	اختيار الكلمات
Performance	أداء
Saisir le sens	إدراك /تلمس المعنى
Saisie les idées	إدراك الأفكار
Perception visuelle	إدراك بصري
Perception mentale	إدراك ذهني
Perception linguistique et non linguistique	إدراك لغوي وغير لغوي
Perception du sens/ Appréhension	إدراك معنى
Saisir le vouloir dire	إدراك المقصد
Anticipation des mots de la langue	استباق كلمات اللغة
Anticipation du sens	استباق المعنى
Faire appel de manière consciente	استحضار عن عمد
Métaphore	استعارة
Utilisation instinctive de la langue	استعمال حدسي للغة
Stylistique	أسلوبية
Stylistique comparée	أسلوبية مقارنة
Hyperonyme	اسم شامل
Générique	اسم الكل

Cadre interprétatif	اطار تأويلي
Reformulation/ Réexpression	إعادة التعبير
Réorganisation grammatical	إعادة تنظيم نحوي
Redistribution des sémantèmes	اعادة توزيع الوحدات المعنوية الصغرى
Elaboration cognitive	إعداد معرفي
Opérer une équivalence	إقامة معادلة
Acquisition d'une langue	اكتساب اللغة
Perception des informations	التماس المعلومات
Linguistique	ألسنية
Linguistique structuraliste	ألسنية بنيوية
Linguistique transformationnelle	ألسنية تحويلية
Linguistique générative	ألسنية توليدية
Linguistique psychologique	ألسنية نفسية
Mécanismes	آليات
Mécanismes psychologiques	آليا سيكولوجية
Mécanismes de la parole	آليات الكلام
Mécanismes linguistique	الآليات اللغوية
Mécanismes (mentaux) du traduction	آليات المترجم الذهنية
Mécanismes cognitifs	آليات معرفية
Mécanismes d'interprétation du discours	آليات استيعاب الخطاب
Mécanismes de fonctionnement de la traduction	آليات عمل الترجمة
Mécanismes fonctionnement de la parole/ du langage	آليات عمل الكلام
Mécanismes fonctionnement de la langue	آليات عمل اللغة
Fédélité	أمانة
Incomplétude	انتقاص/ بتر
Glissement phonétique	انزلاق صوتي
Humaniser les langue	"أنسنة" اللغات
Humaniser la théorie de la traduction	أنسنة نظرية الترجمة
Fusion du perçu et du mnésique	انصهار بين المدرك والتذكيري

Déverbaliser/ Se libérer des significations	انعتاق من الدلائل تحصيل المعنى
Rythme normal de la parole	ايقاع الكلام الطبيعي
(ب)	
Construction du message	بناء المرسلة
Construire une connaissance temporaire	بناء معرفة مؤقتة
Organisation/ construction grammatical	بناء نحوي
Infrastructures linguistiques	بنى تحتية لغوية
Structure phonétique	بنى صوتية
(ت)	
Effet, impact notionnel	تأثير تصوري
Interprétation	تأويل
Herméneutique	تأويلية
Extraire le sens de la forme verbale	تجريد المعنى من كسوة الالفاظ
Manifestation inconsciente	تجلي لا واعي
Déverbalisation	انسلاخ لغوي
Mobiliser les idées consciemment	تجنيد الأفكار عن وعي
Alignement	تراصف
Articulations du discours	تراكيب الخطاب
Syntagme/ structures syntagmatiques	تراكيب نظمية
Interprète	ترجمان
Traduction automatique	ترجمة آلية
Traduction humaine	ترجمة بشرية
Traduction écrit	ترجمة تحريرية
Traduction consécutive	ترجمة تعاقبية
Traduction littérale	ترجمة حرفية
Traduction oral	ترجمة شفهية
Interprétation (Opération)	ترجمة فورية (عملية)
Traduction dévoilant le sens	ترجمة كاشفة للمعنى
Traduction linguistique	ترجمة لغوية
Traduction spécialisée	ترجمة متخصصة

Traduction acceptable	ترجمة مستغاسة
Traduction fonctionnelle	ترجمة وظيفية
Traductologie	علم الترجمة
Construction du sens	تركيب المعنى
Correction	تصويب
Equivalence	تعادل
Equivalence approximative	تعادل تقريبي
Exprimer spontanément	تعبير عفوي عن المعنى
Expression verbal	تعبير لفظي
Opacification	تعتيم
Polysémie	تعدد المعاني/ اشتراك لفظي
Reconnaissance des mots	تعرف على الكلمات
Apprentissage d’une langue	تعلم اللغة
Didactique des langues	تعليم اللغات
Echange verbal	تفاعل لفظي
Expliquer/ expliciter	تفسير
Correspondance	تقابل
Correspondance automatique	تقابل آلي
Contraction et dilatation du discours	تكثف وتمدد الخطاب
Adaptation	تكييف
Evanescence de l’expression originale	تلاشي التعبير الأصلي
Jeu de mots	تلاعب بالألفاظ
Réception du discours	تلقف/ تلقي الخطاب
Identité	تماثل
Identité ou équivalence des effets	تماثل أو تعادل التأثيرات
Prosodique	النغمية
Identité sémantique	تماثل دلالي
Faire passer/ Transmettre le sens	تمريري المعنى
Intraduisibilité	تمنع عن الترجمة
Communication	تواصل
Communication unilingue	تواصل أحادي اللغة
Composition	توليف
Agencement des mots	توليف اللفظ

(ج)	
Communauté linguistique	جماعة لغوية
(ح)	
Stimulus sonore	حافز سمعي
Etat de perception/ Situation de perception	حالة ادراكية
Situation de communication	حالة تواصلية
Etat mental de passager	حالة ذهنية عابرة
Instinct de la langue	حدس عميق للغة
Sens de la langue	حس لغوي
(خ)	
Discours	خطاب
Discours original	خطاب أصلي
Discours traduit	خطاب الترجمة/ خطاب مترجم
Discours oral	خطاب شفهي
Faux sens	خطل
Imagination	خيال
Science fiction	خيال علمي
(د)	
Motivation du dire	دافع القول
Signifiant	دال
Significations linguistiques	دلالات لغوية
Signification/ Sens	دلالة/ معنى
Signification de la phrase	دلالة الجملة
Signification pertinente	دلالة سديدة
Signification implicite	دلالة ضمنية
Signification non pertinente	دلالة غير سديدة
Signification linguistique	دلالة لغوية
Signification linguistique des énoncés	دلالة لغوية للأقوال
Signification des mots	دلالة لفظية
Signification de l'énoncé	دلالية القول
(ذ)	

Mémoire	ذاكرة
Mémoire évocatrice	ذاكرة استحضاريه
Mémoire sonore	ذاكرة سمعية
Mémoire non verbal de longue durée	ذاكرة غير لفظية بعيدة المدى
Mémoire direct/ Mémoire courte	ذاكرة مباشرة/ ذاكرة قصيرة المدى
Mémoire cognitive	ذاكرة معرفية
Mémoire à moyen terme	ذاكرة متوسطة الأجل
(ر)	
Connecteur logique	رابط منطقي
Réaction cognitive	رد فعل معرفي
Alignement des mots	رصف الألفاظ
(ز)	
Bagage cognitif	زاد معرفي/ مخزون معرفي
(س)	
Débit de la parole	سرعة الكلام
Chaîne des mots	سلسلة الكلمات
Chaîne discursive	سلسلة خطابية
Chaîne phonique	سلسلة صوتية
Comportement linguistique	سلوك لغوي
Comportement verbal	سلوك لفظي
Sème caractéristique	سمات بارزة
Sème	سمة
Traits sémantique de l'original	سمة الأصل الدلالية
Sème actualisé	سمة دلالية محققة
Sème pertinent	سمة سديدة
Trait formel	سمة شكلية
Sème dénominateur	سمة قاسمة
Sème prosodique	سمة نغمية
Sème phonique (phonétique) des signifiants	سمة نغمية أو الشكل الصوتي للدوال
Contexte	سياق
Contexte verbal	سياق لفظي
Contexte cognitif	سياق معرفي

(ش)	
Conscient	شعوري
(ص)	
Phonème	صوتم/ فونيم
Métaphore	صورة استعارية
Image mythique	صورة أسطورية
Image simple	صورة بسيطة
Image visuelle	صورة بصرية
Image focale	صورة بؤرية
Comparaison	صورة تشبيهية
Image empathique	صورة تقمصيه
Image exubérant	صورة ثرية
Image thématique	صورة ثيمية
Image libre	صورة حرة أو طليقة
Image dynamique	صورة دينامية
Image symbolique	صورة رمزية
Image décorative	صورة زخرفية
Image acoustique	صورة سمعية
Image erratique	صورة شاردة
Image métaphysique	صورة غيبية أو ميتافيزيقية
Image archétypal	صورة فطرية أو أنموذجية
Image métonymique	صورة كنائية
Image tactile	صورة لمسية
Image motrice	صورة متحركة
Image eidétique	صورة مثلية (القدرة على توليد الصور)
Image abstraite	صورة مجردة
Image concrète	صورة مجسدة
Image complexe	صورة مركبة
Image concentrée	صورة مركزة
Image compliquée	صورة معقدة
Image intensive	صورة معمقة أو مركزة
Image singulière	صورة مفردة
Image condensée	صورة مكثفة
Image étendue	صورة ممتدة أو مطولة
Image expansive	صورة منتشرة
Image illustrative	صورة موضحة أو شارحة

Image morte	صورة ميتة
Image claire	صورة واضحة
Formule	صيغة لغوية
(ض)	
Conjonction cognitive	ضم معرفي
(ط)	
Caractéristique émotionnelle de l'original	طابع الأصل الانفعالي
Méthode opératoire de la traduction	الطريقة الاجرائية للترجمة
(ظ)	
Explicite	ظاهر القول
Phénomène de «la partie pour le tout »	ظاهرة "الجزء للكل"
(ع)	
Expression figée	عبارة جاهزة
Génie de la langue	عبقرية اللغة
Opérations actives	عمليات فعالة
Opération traduisante	عملية ترجمة
Opération de communication	عملية التواصل
Opération de communication unilingue/ Monolingue	عملية تواصلية/ أحادية اللغة
Opération mental	عملية ذهنية
Eléments extratextuels	عناصر خراجة عن النص
Eléments extralinguistique/ non linguistique	عناصر غير لغوية
Elément sémantique	عنصر دلالي
Elément linguistique	عنصر لغوي
Elément cognitif	عنصر معرفي
(غ)	
Ambiguïté	غموض الجمل
(ف)	
Acteur/ Sujet	فاعل
Sujet parlant	فاعل متكلم

Sujet percevant	فاعل مدرك
Distinguer le sens et les significations linguistiques	فاعل المعنى والدلالات اللغوية
Espace visuel	فضاء بصري
Acte du communication	فعل تواصل
Acte de parole	فعل الكلام
Fait de langue	فعل لغوي
Déchiffrer/ Décoder les significations linguistiques	فك رموز الدلالات اللغوية
Idée non verbale	فكرة غير لفظية
Compréhension	فهم
Compréhension immédiate	فهم فوري
Phonologie	فونولوجيا
(ق)	
Dictionnaire bilingue	قاموس مزدوج اللغة
Intention	قصدية
Règles grammaticales- règles de la langue	قواعد اللغة
Règles prosodiques	قواعد النغم
Enoncé	قول
Enoncé linguistique	قول لغوي
Dicton	قول مأثور
(ك)	
Compétence	كفاءة
Compétence linguistique	كفاءة لغوية
Métonymie	كناية
(ل)	
Non conscient/ inconscient	لا شعوري، لا تصوري
Linguistique du texte	لسانية النص
Langue	لغة
Langue outil	لغة الأداة
Langue mère/langue maternelle	لغة الأم
Langue spontanée	لغة تلقائية، غير ذهنية
Langue active et en action	لغة فاعلة، ومتفاعلة
Langue Universelle	لغة كونية

Langue de départ/ Langue source	لغة المصدر
Langue d'arrivée/ Langue cible	لغة الهدف/ الوصول
(م)	
Motivation des mots	مبرر الكلمات/ الألفاظ
Motivation	مبرر اللفظ
Interlocuteur/ Locuteur	متحاور
Imaginaire	متخيل
Imaginaire romanesque	متخيل روائي
Récepteur	متلق
Synecdoque	مجاز مرسل
Ensemble cognitif	مجموعات معرفية
Interlocuteur	محاور
Composante, Contenu notionnel(le) et émotionnel(le)	محتوى تصوري وانفعالي
Contresens	مخالفة
Stock mnésique lexical et grammatical ou idéique	مخزون تذكري معجمي ونحوي أو فكري
Bagage cognitif non linguistique- extralinguistique	مخزون معرفي غير غوي
Signifié	مدلول
Signification univoque	مدلول أحادي المعنى
Empan visuel ou sonore	مدى بصري أو سمعي
Empan mnésique direct	مدى الذاكرة المباشرة
Transcodage	مرامزة
Transcodage des significations	مرامزة الدلالات
Récepteur réel	مرسل إليه فعلي
Message	مرسلة
Auditeur	مستمع
Niveau de traduction requis	مستوى الترجمة المطلوب
Niveau sémantique	مستوى دلالي
Niveau de la compréhension	مستوى الفهم
Niveau de la langue	مستوى اللغة
Niveau du sens	مستوى "المعنى"
Niveau du texte ou discours	مستوى النص أو الخطاب
Implicite	مضمر

Implicite/ non dite	المضمر/ اللامنطوق
Implicite notionnel	مضمر تصوري
Implicite cognitive	مضمر معرفي
Contenu	مضمون
Contenu sémantique	مضمون دلالي
Contenu implicite	مضمون مضمر
Equivalent	معادل
Connaissance linguistiques	المعارف اللغوية
Traitement cognitif des textes	معالجة معرفية للنصوص
Appréhender le texte original et le comprendre	معاينة النص الأصلي وفهمه
Connaissance	معرفة
Connaissance (évoquée) par la forme linguistique	معرفة تستحضرها الصيغة اللغوية
Connaissance instinctive	معرفة حدسية
Connaissance préexistante	معرفة سابقة للوجود
Connaissance pertinente	معرفة سديدة
Connaissance non linguistique/ extralinguistique	معرفة غير لغوية
Connaître la langue/ Connaissance linguistique	معرفة اللغة
Connaissance stockée dans la mémoire non verbale	معرفة مخزونة في الذاكرة غير اللفظية
Connaissance partagée	معرفة مشتركة
Connaissance temporaire	معرفة مؤقتة
Sens	معنى
Sens probable	معنى محتمل
Concept	مفهوم
Correspondant	مقابل
Correspondant linguistique préétabli	مقابل لغوي مقرر سلفا
Correspondant préexistant entre deux langues	مقابل موجود مسبقا بين لغتين
Correspondant préétabli	مقابلة مقررة سلفا
Approche un texte/ Appréhender	مقاربة نص
Comparaison des langues	مقارنة بين اللغات

Comparaison linguistique	مقارنة لغوية
Lisibilité des textes	مقروؤية النصوص
Vouloir-dire	مقصد (قصد)
Complément sémantique	مكمل دلالي
Complément cognitif	مكمل معرفي
Composante émotionnelle	مكون انفعالي
Composante notionnelle	مكون تصوري
Compétence/ Savoir faire des traducteurs	مهارة المترجمين
Objectivité du sens	موضوعية المعنى
(ن)	
Grammaire générative	نحو توليدي
Grammaire comparée/ Contrastive	نحو مقارن
Version	نسخة
Texte cible	نص الهدف
Système phonique	نظام صوتمي
Théorie interprétative de la traduction	النظرية التأويلية في الترجمة
Théorie du discours	نظرية الخطاب
Théorie du sens	نظرية المعنى
(و)	
Unités traduction	وحدات الترجمة
Unités de compréhension/ de sens	وحدات فهم/ وحدات معنى
Unité minimal de compréhension	وحدة أدنى للفهم
Unité du sens	وحدة المعنى
Unité grammatical	وحدة نحوية
Clarté du discours	وضوح الخطاب
Fonction interprétative	وظيفة استيعابية

ثبت المصادر والمراجع

ثبت مصادر ومراجع البحث

مصادر البحث

1. القرآن الكريم
2. المدونة:

الرواية الأصلية باللغة العربية:

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الطبعة السابعة والعشرون، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2011.

الترجمة باللغة الفرنسية:

Ahlam MOSTAGHANEMI, Mémoires de la chair, traduit par : Mohammed MOKEDDEM, Editions Sédia, Alger, 2010.

مراجع البحث

❖ **الكتب باللغة العربية:**

1. ابن حزم الأندلسي، الإحكام في أصول الأحكام، الجزء الأول، د.د، القاهرة، 1345 هـ.
2. ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق: محمد سليم السالم، النهضة المصرية، القاهرة، 1950.
3. ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، تحقيق وتقديم عثمان يحي، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، دار الفكر، لبنان ، د.ت.
4. ابن عربي، فصوص الحكم: فص حكمة إلهية في كلمة آدمية، الحلبي، القاهرة، 1966.
5. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008.
6. أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1968.
7. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط.، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
8. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، د.ط.، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 2013.

9. أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد، فصل المقال بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عمارة، د.ط.، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.
10. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، د.ط.، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، 1991.
11. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الجزء الثالث، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1938.
12. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، الطبعة الثانية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1983.
13. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط.، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، مصر، د.ت.
14. أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، الجزء الأول، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1950.
15. أحمد أمين، النقد الأدبي، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967.
16. أحمد فؤاد الأهواني، كتاب النفس لأرسطوطاليس، مراجعة: جورج شحاتة قنواتي، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د.ت.
17. الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة: دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، د.ط.، دار التنوير، الجزائر، 2012.
18. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر لدى الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، د.ط.، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
19. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية: من المتماثل إلى المختلف، الطبعة الثانية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2011.
20. أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.
21. إنعام بيوض، الترجمة الأدبية: مشاكل وحلول، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003.
22. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

23. بنور عائشة بنت المعمورة، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية (رؤى وانطباعات)، الطبعة الثانية، منشورات الحبر، الجزائر، 2007.

24. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.

25. جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 1982.

26. جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق: النص الروائي، نموذجا، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2005.

27. حبيب مونسي، الواحد المتعدد: النص الأدبي بين الترجمة والتعريب – دراسة – د.ط.، دار الغرب، الجزائر، د.س.

28. حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، الطبعة الأولى، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، 2005.

29. حسين خمري، الترجمة الأدبية: المسار والتجربة، دراسات ترجمية، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران السانية، دار الغرب، 2013.

30. حسين خمري، فضاء المتخيل: مقاربات في الرواية، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2002.

31. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، 2012.

32. الراغب الأصفهاني، التعريفات، طبعة محمد سعيد الراضي، 1329 هـ.

33. رجاء النقاش، قصة روايتين، د.ط.، دار الهلال، المكان ****، د.ت.

34. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، الطبعة الأولى، دار زهران للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2011.

35. سعاد الحكيم ،المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، الطبعة الأولى، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

36. سعيد بنكراد، سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات، الطبعة الأولى، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2012.

37. عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع، ، القاهرة، مصر، 2007.

38. عاطف جوده نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الجيزة، مصر، 1998.

39. عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، الاسكندرية، مصر، 1960.

40. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، د.ط.، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

41. فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

42. فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الأوطان، سيدي موسى، الجزائر، 2009.

43. فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية، الجزء الثاني، الطبعة الأول، دار الأوطان، سيدي موسى ، الجزائر، 2009.

44. لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا: قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" نموذجا، الطبعة الأولى، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2011.

45. محمد بازي، التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

46. محمد علي الكردي، من الوجودية إلى التفكيكية: دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998.

47. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، د.ط.، نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ت.

48. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، الطبعة السادسة، نهضة مصر، الجيزة، مصر، 2005.

49. محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث: مقاربة تنظيرية / تطبيقية، دار هومه، الجزائر، 2015.

50. محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد: دراسة جامعية في مفهوم النقد والشعر عند شكري والعقاد والمازني، الطبعة الثانية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
51. مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية: مقاربة جمالية، الطبعة الأولى، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، 2015.
52. مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، د.ط.، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
53. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 1997.
54. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1982.
55. يوسف الإدريسي، التخييل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1433 هـ-2012 م.

❖ **الكتب الإلكترونية باللغة العربية:**

رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، د.ط، د.د، 1994، http://www.al.mostafa.com

❖ **الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:**

1. ألبرت يوجين نيدا، نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976.
2. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2000.
3. بول ريكور، صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2005.
4. بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، 2001.

5. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية،، دار توبقال، المغرب، 1990.
6. جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ترجمة : لطيف زيتوني، الطبعة الأولى، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1994.
7. دانيكا سيليسكوفيتش، ماريان لودورير ، التأويل سبيلا إلى الترجمة، ترجمة: فايزة القاسم، مراجعة: حسن حمزة، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2001.
8. فيليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2007.
9. ماريان لوديرار، الترجمة اليوم والنموذج التأويلي، ترجمة: نادية حفيز، د.ط.، دار هومه، 2008.
10. هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج : الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة : جورج كتوره، الطبعة الأولى، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، ليبيا، 2007.

❖ **الكتب باللغة الفرنسية**

1. Antoine BERMAN, Pour une Critique des Traductions : John Donne, Editions Gallimard, France, 1995.
2. Danica SELESKOVITCH, Marianne LEDERER, Interpréter pour traduire, 4ème édiction, Didier Erudition, Paris, France, 2001.
3. Fortunato ISRAËL, Marianne LEDERERE, La théorie interprétative de la Traduction: genèse et développement, Tome 1, Lettres Modernes Minard, Fleury-sur-Orne, France, 2005.
4. Georges MOUNIN, Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, Paris, 1963.
5. Georges Steiner, Après Babel : une poétique du dire et de la traduction, Traduit par : Lucienne Lotringer, Pierre-Emmanuel Dauzat, Albin Michel, Paris, France, 1998
6. J. DARBELNET, J.P. VINAY, Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction, Didier, Paris, France, 1972.

7. Jean DELISLE, L'analyse du discours comme méthode de traduction, Presse de l'Université d'Ottawa, 1984.
8. Jean Paul SARTRE, Qu'est-ce que la littérature ? Gallimard, Paris, 1985.
9. Marianne LEDERERE, la Traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif, Hachette, Paris, France, 1994.
10. Paul Ricœur, Du texte à l'action : essais d'herméneutique II, Editions du Seuil, Paris, France, Novembre 1986.
11. Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, Traduit de l'italien par : Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, Paris, France, 1994.
12. Valéry LARBAUD, Sous l'invocation de Saint Jérôme, Gallimard, Paris, 1946.

❖ **الكتب الإلكترونية باللغة الفرنسية:**

Gaston BACHLARD, L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement, 17ème réimpression.
classiques.uqac.ca/…/air_et_les_songes_2.pdf.

❖ **الكتب باللغة الانجليزية:**

1. Charles TABER, Eugene Nida, The theory and practice of translation, Brill, Leiden, South Holland, 1969.
2. Malmkjaer KIRSTEN, Mona BAKER, The Routledge encyclopedia of translation studies, Illustrated, 1998.
3. Shoshana Blum-Kulka, Shifts of cohesion and coherence in Translation. In: Interlingual and intercultural communication: Discourse and Cognition in translation and second language acquisition, Ed. Julian House and Shoshana, Gunter Narr Verlag Tubingen, Germany, 1986.

❖ **الرسائل والمخطوطات باللغة العربية:**

1. سامية حامدي، شعرية النص الروائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008.

2. عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1984.
3. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989.
4. ملكية دحامنية، فصول في القراءة والتأويل من خلال نماذج غربية معاصرة، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، غير منشورة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2011.
5. نادية ويدير، الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي، ذاكرة الجسد أنموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص: نقد وبلاغة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011.

❖ المجلات والدوريات باللغة العربية:

1. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013، ص.371.
2. سامي عطا حسن، كلمة التأويل: دلالتها وأطوارها، مجلة دراسات، علوم الشريعة والقانون، المجلد 33، العدد 1، 2006.
3. عبد المجيد عطار، الخيال عند الصوفية: الرؤية والفن، دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، العدد 12، نوفمبر 2011.
4. نصيرة عشي، المتخيل: مقاربة فلسفية، دورية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وز، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006.
5. ياسمينة بن برينيس، منهج أنطوان بارمان في نقد الترجمة، المترجم، دار الغرب، وهران، الجزائر، العدد 11، 2005.

❖ المقالات الإلكترونية باللغة العربية:

1. أحمد مداس، مفهوم التأويل عند المحدثين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الرابع، جانفي 2009، د.ص.
univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/.../medasse.pdf

2. آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية "الذئب الأسود" للكاتب: حنا مينة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010، د.ص.
univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue6/djriwi.pdf
3. جميل حمداوي، شعرية الصورة والمتخيل في مجموعة "أزعم أن ..." لمحمد صوف،
almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/59915/html
4. عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل
http://www.aljabriabed.net/n33_08mahfud.(2).htm

❖ المعاجم والقواميس:

1. إيميل يعقوب، بسام حركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: عربي/إنجليزي/فرنسي، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، فبراير 1987.
2. سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، الطبعة الخامسة والأربعون، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2013.
3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، 2012.
4. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جوامع القاموس، تحقيق : مصطفى حجازي، راجعه عبد الستار أحمد فراج، الجزء 12، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1393 هـ/1973 م.
5. Alain Viala, Denis Saint-Jacques et Paul Aron, Le dictionnaire du Littéraire, 1ère édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
6. Larousse (Dictionnaire de la langue française).
7. Le Robert illustré d'aujourd'hui.

❖ المعاجم والقواميس الإلكترونية:

1. http://www.almaany.com
2. http://www.larousse.com

❖ المواقع الإلكترونية:

1. https://ar.wikipedia.org
2. www.arabworldbooks.com
3. معدل-المؤلف-موت-بحث.doc site.iugaza.edu.ps/aelaff/.../

4. http://www.francophonie.org
5. http://syria-news.com/
6. www.mosteghanemi.com
7. www.futura-sciences.com/magazines/terre/.../d/volcanologie-etna-4487/
8. http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Feu_de_l'Etna
9. www.erudit.org

فهـــرس الجداول والأشكال

فـــهـــرس الجداول والأشكال البيانية

❖ الجداول

الجدول رقم 1 : الفرق بين التفسير والتأويل	12
الجدول رقم 2: نوع الصور الفنية في المتخيل الروائي لـ"ذاكرة الجسد"	226
الجدول رقم 3: مراحل الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي في "ذاكرة الجسد"	227
الجـــدول رقـــم 4: الأســـاليب المســـتعملة في الترجمـــة التأويليـــة لمتخـــيلات روايـــة "ذاكرة الجسد"	230
الجدول رقم 5: مقبولية الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي لرواية "ذاكرة الجسد"	233

❖ الأشكال البيانية:

الشكل رقم 1 : الصيغة التأويلية حسب "فيلهلم دلتاي"	20
الشكل رقم 2: العملية التأويلية عند "أمبرتو إيكو"	27
الشكل رقم 3: حلقة الترجمة التأويلية للمتخيل الروائي	112
الشكل رقم 4: نوع الصور الفنية في المتخيل الروائي لـ"ذاكرة الجسد"	226
الشكل رقم 5: أساليب الترجمة التأويلية لمتخيلات رواية "ذاكرة الجسد"	233
الشكل رقم 6: مقبولية الترجمة التأويلية لمتخيل رواية "ذاكرة الجسد"	235

فهرس البحث

فـــهـــرس الـــبحـــث

إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ – ز
الفصل الأول	
المبحث الأول: مدخل إلى التأويل والتأويلية	
المطلب الأول: مفهوم التأويل لغة واصطلاحا	11
5. المفهوم اللغوي للتأويل في قاموس اللغة العربية	11
6. الفرق بين التأويل والتفسير	11
7. مفهوم التأويل في قاموس الأدب (Le Dictionnaire du Littéraire)	13
8. التأويل في اصطلاح العرب	14
1.4 المعنى القرآني للتأويل	14
2.4 التأويل لدى الفلاسفة العرب	16
المطلب الثاني: التأويل في الفكر الحديث	19
1. النظرة التأويلية لـ "فيلهلم دلتاي" و"مارتن هيدجر"	19
2. التأويلية الأدبية	21
3. التأويلية الترجمية	29
المبحث الثاني: الخيال الأدبي والمتخيل الروائي	
تمهيد	35
المطلب الأول: مفهوم الخيال في التراث الفلسفي والأدبي	36

5. "الخيال" لغة	36
6. مفهوم الخيال في الفلسفة اليونانية	39
7. مفهوم الخيال في التراث الفلسفي العربي	42
8. نظرية الخيال في التراث البلاغي والنقدي عند العرب	48
المطلب الثاني: الخيال في النقد الأدبي الحديث	51
4. الخيال عند الكلاسيكيين	51
5. الخيال عند الرومانسيين	52
6. الخيال عند الأدباء والنقاد العرب: جماعة الديوان أنموذجا	53
المطلب الثالث : المتخيل الروائي	56
1. تعريف المتخيل الروائي	56
2. مقاربات المتخيل الروائي	57
خلاصة	62
المبحث الثالث: التجليات الفنية للمتخيل الروائي (الصورة الفنية)	
تمهيد	65
المطلب الأول: مفهوم الصورة لغة واصطلاحا	66
1. الصورة لغة	66
2. الصورة الفنية في اصطلاح البلاغيين والنقاد القدامى	68
المطلب الثاني: الصورة الفنية في النقد الحديث	76
1. الصورة الفنية في المذاهب الأدبية الحديثة	76
2. الصورة الفنية عند بعض النقاد العرب المحدثين	78

المطلب الثالث: دلالات الصورة ووظائف الصورة الفنية	81
1. دلالات الصورة	81
2. وظائف الصورة الفنية في المتخيل الروائي	83
خلاصة	87
المبحث الرابع: قابلية تطبيق النظرية التأويلية للترجمة في ترجمة المتخيل الروائي	
تمهيد	90
المطلب الأول: المفاهيم الأساسية للنظرية التأويلية للترجمة	91
1. القصد / النية	91
2. المعنى	92
3. السياق اللغوي	94
4. السياق المعرفي	95
5. السياق الظرفي	95
المطلب الثاني: ترجمة المتخيل الروائي استنادا إلى النظرية التأويلية	98
المطلب الثالث: التطابق والتكافؤ في النظرية التأويلية للترجمة	113
خلاصة	120
الفصل الثاني	
تمهيد	122
المبحث الأول: تقديم الكاتبة والمترجم والمدونة	123
1. التعريف بالكاتبة أحلام مستغانمي	123
2. تقديم رواية "ذاكرة الجسد"	128
3. شخصيات الرواية	130
4. ملخص الرواية	147

5. أسلوب الكاتبة "أحلام مستغانمي" في رواية "ذاكرة الجسد"	150
6. التعريف بالكاتب المترجم "محمد مقدم"	154
7. تقديم الترجمة	155
المبحث الثاني: دراسة تحليلية ونقدية لرواية "ذاكرة الجسد" وترجمتها إلى اللغة الفرنسية بـ "Mémoires de la chair"	156
1. منهجية التحليل والنقد	156
2. نماذج عن المتخيلات الروائية في "ذاكرة الجسد" وصورها الفنية	158
3. تحليل ونقد الترجمات	191
خلاصة الفصل ومناقشة النتائج	226
خـــاتـــمـــة	237
ملخص باللغة الفرنسية	242
ملخص باللغة الانجليزية	253
مسرد مصطلحات: عربي-فرنسي	266
ثبت المصادر والمراجع	279
فهرس الجداول والأشكال	289
فهرس البحث	291