الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري - قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم الترجمة
مدرسة الدكتوراه

رقم التسجيل:.....
الرقم التسلسلي:.....

إشكالية ترجمة صيغ التعجب و الهتاف في رواية "آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام" للأديب فيكتور هوغو
ترجمة فاطمة الطبال
دراسة تحليلية نقدية

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالبة:
فيروز سعيداني

إشراف الأستاذ الدكتور:
رشيد قريبع

لجنة المناقشة:

1- الأستاذ الدكتور: عمار ويس	رئيسا
2- الأستاذ الدكتور: رشيد قريبع	مشرفا و مقررا
3- الأستاذ الدكتور: صالح خديش	عضوا مناقشا
4- الأستاذ الدكتور: رابح دوب	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: **2011/2010**

مقدمة

مقدمة

جاءت اللغة كأداة للتواصل و التعامل و التبادل، و الترجمة لتكون عتبة نعبر بها نحو الآخر على اختلاف حضارته و ثقافته لتصبح بدورها أداة استيراد بقدر ما هي حرفة للتصدير. و ليست هذه الأداة وليدة اليوم أو حتى مئات السنين، بل هي صنعة ولدت مع التاريخ أو الكتابة أو حتى قبل ذلك عندما كان المرء يترجم أفكاره برموز تسهل التواصل.

و الحقيقة أن هذه الرموز لم تختف و لم يستغن عنها الإنسان حتى بعد وجود الكتابة، فقد بقي دائما في حاجة لما يعبر به عن ما يختلج في نفسه من فرح و حزن و غيرهما.

و لطالما أرادت الترجمة أن تنقل هذا الإنسان الذي هو بحاجة دائمة للتواصل. إنها تنقل الإنسان لأن الترجمة لا تقتصر على نقل فكرة أو مفهوم حضاري من لغة لأخرى. فهي بشكل عام، و الترجمة الأدبية بشكل خاص، تعنى بنقل تأثير الفكرة المصدر و الإنطباع الذي تعطيه من لغة إلى أخرى. أي أن الشعور الذي يولد بعد قراءة النص المصدر يجب أن يكون هو ذاته الشعور الذي يولد بعد قراءة النص الهدف. و إن قلنا أن الترجمة الأدبية تتنبه بشكل خاص إلى هذه الناحية، فلأن الجهة الجمالية تأخذ حيزا كبيرا فيها. فالنص الأدبي عادة يكون مليئا بالصور الجمالية و الأساليب البلاغية. و يكون للنصوص الأدبية دون سواها وقع خاص على قارئها.

و الحرص على نقل هذا الواقع أدى بنا إلى التنبه إلى وظيفة يمكن أن ترتبط بالترجمة، ألا و هي إيجاد علاقة بين رنين (صوت) الكلمة و معناها، و أحرفها و تأثيرها في القاريء أو المستمع. أي بعبارة أخرى إيجاد العلاقة بين الشكل الصوتي للكلمة و معناها، و الأهم من ذلك هو الإبقاء على هذه العلاقة أثناء عملية الترجمة.

و لا شك أن صيغ التعجب هي أمر ينطبق عليه ما سبق، خاصة و أن وجودها في النصوص الأدبية لا إجحاف فيه. لأننا نحس أن الأدب قد جاء ليخرج مجموعة من المشاعر الحبيسة التي أحسسنا أن بعضها موجود في صيغ التعجب أو interjections.

و من هنا جاءت فكرة بحثنا هذا الذي جاء بعنوان "**إشكالية ترجمة صيغ التعجب و الهتاف في رواية 'آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام' للأديب فيكتور هوغو**"، و ذلك للرد عن تساؤلات أولها و أهمها: كيف يمكن أن نتعامل مع صيغ التعجب التي تجسد حوار الإنسان مع ذاته في نص أدبي؟

و تبحث هذه الدراسة في موضوع إمكانية ترجمة صيغ التعجب بأنواعها في النص الآدبي وبالتحديد في رواية "آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام" للأديب فيكتور هوغو.

وتهدف الدراسة إلى البحث عن كيفية التعامل مع صيغ التعجب في الترجمة قيد الدراسة. و قد اخترنا رواية "Le dernier jour d'un condamné" للأديب الفرنسي Victor Hugo كنموذج لمعالجة و تحليل الظاهرة لسببين رئيسيين أولهما كان أثناء القراءة، حيث لاحظنا طغيان الترجمة الحرفية بشكل كبير، و خاصة بالنسبة لصيغ التعجب، فأردنا أن نعرف

الأسباب التي أدت بالمترجمة للجوء إلى هذا الحل في ترجمتها للرواية. و بغض النظر عن هذه الأخيرة، يظهر أثر الترجمة الحرفية في عنوان الرواية "آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام"، الذي وجدنا من خلال بحثنا أنه ترجم كذلك بـ "آخر أيام مدان"[1].

أما السبب الثاني فيكمن في كون الرواية نصا أدبيا، و من أشهر الأعمال الأدبية لكاتب ترك بصمته في الأدب الفرنسي، لذا نرى بأن "آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام" هي رواية تستحق الإهتمام، و أن أقل شيء يمكن تقديمه لها هو بحث كالذي نقوم به.

و قد قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة و أربعة فصول تليها خاتمة، و يأتي كل من الفصلين الأول و الثاني بنقاط تكمل بعضها في الفصل الرابع أي النقد و التحليل.

فأما عن الفصل الأول فقد جاء للتمهيد و الكلام حول صيغ التعجب كظاهرة لغوية، و البحث عن العلاقة التي تربطها باللغة. بدءا بتعريف اللغة و التطرق لأهم شكلين يمكن أن تتخذهما هذه الأخيرة، و هما الشكل الشفهي و الشكل الكتابي.

كما أردنا التعرف على خصائص اللغة الشفهية و أهم ما يميزها عن اللغة الكتابية، و نقصد بذلك الصوت الذي باختفائه يعجز النص الكتابي عن نقل العديد من الأشياء إلى القاريء. و لكننا لم نتوقف هنا، فقد تحدثنا عما يمكن أن يعوض الفراغ الذي يتركه انتقال الشفهية للكتابة، و هي عناصر أطلقنا عليها اسم "وسائل الكتابة" كعلامات الترقيم التي تعد المحرك الأساسي للنص، و يكفي أن نتخيل النص بدونها لكي نتمكن من فهم أهميتها

[1] http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A2%D8%AE%D8%B1_%D8%A3%D9%8A%D8%A7%D9%85_%D9%85%D8%AF%D8%A7%D9%86

و ضرورة وجودها فيه حتى و لو كان جملة. و أشرنا أنه بما أن صيغ التعجب تضم علامة التعجب (عموما)، فهي تدخل ضمن العناصر التي تحيي الصوت في النص الصامت.

و بعد ذلك تطرقنا إلى لمحة تاريخية عن صيغ التعجب و ذلك منذ الحقبة الإغريقية إلى يومنا هذا، حيث أنها حظت باهتمام كبير من علماء اللغة الذين اعتبروها أول الكلمات التي نطق بها الإنسان و أصل اللغة البشرية الأولى. عكس النحو الذي لم يوليها اهتماما فيما بعد، حتى أنه أخرجها تماما من دائرة بحثه.

ثم تطرقنا إلى الفرق في التسمية بين اللغتين الفرنسية و العربية، و أنها تدعى interjection في الفرنسية، و أن لا علاقة لها بما يسمى onomatopée ، لذا تم استبعاد الأخيرة عن دائرة البحث. أما في اللغة العربية فهي صيغة تعجب سماعية، و لكننا لم نسمها كذلك لكي لا نستبعد صيغ التعجب القياسية عن دائرة البحث. لذا فقد ارتأينا أن ترد في العنوان بصفة عامة و ذلك لأن بعض صيغ التعجب الفرنسية تترجم إلى العربية بالقياسية، و أثناء قراءتي عن صيغ التعجب، وجدت أنها تنعت الهتاف[2] أيضا، فأضفناها للعنوان و ذلك حتي نضفي عليها نوعا من الشمولية و نخرجها من دائرة التعجب المغلقة، لأنها – و كما سنرى فيما يلي – لا تدل على التعجب فحسب، بل لها العديد من الدلالات.

و بعد أن أشرنا إلى أن تصنيف صيغ التعجب لم يحظ بحقه في علم النحو الذي لم يخرجه من دائرة الظروف و الحروف و الأسماء. و كذا بالنسبة لعلم اللسانيات الذي لم يتفق

[2] Traité de Traduction, Joseph N Hajjar, Dar El-Machreq, Liban, 1986 , p 247

أصحابه على تصنيف نهائي لها، و نعني بالتصنيف هنا تقسيم صيغ التعجب إلى فئات أو مجموعات تسهل على دارسها و خاصة مترجمها أن يجد لها آلية يتعامل بها معها أثناء الترجمة، أو – إن صح القول – ترجمة تقريبية.

و من أجل هذا فقد ربطناها بعلمين تكاد لا تنفصل عنهما إذا ما تعلق الأمر باللسانيات و هما علم الأصوات و علم الدلالة. و هذا ما مكننا من الخروج في النهاية بتقسيم لصيغ التعجب إلى ثلاثة أنواع مثلناها في مخطط ختمنا به الفصل الأول. فبالنسبة لعلم الأصوات، حصلنا على صيغ التعجب السمعية أو interjections accoustiques ، و هي تلك التي تعتبر مجرد أصوات نحو « ah ! » . أما بالنسبة لعلم الدلالة فقد تحصلنا على نوعين و هما: صيغ التعجب أحادية الدلالة أي interjections dénotatives ، و هي تلك التي ليس لها غير مدلول واحد نحو ! hélas و ! bravo . و النوع الثالث هو صيغ التعجب متعددة الدلالات أي interjections connotatives ، و هي تلك التي تملك عدة دلالات أو دلالة إيحائية نحو ! diable و ! ciel و غيرها...

أما فيما يخص الفصل الثاني، فقد خصصناه للكلام عن النص الأدبي و الترجمة الأدبية أو إن صح القول نظرية الترجمة الأدبية و صعوباتها. و قد بدأنا بتعريف للنص ثم النص الأدبي و خصائصه و مميزاته عما هو غير أدبي.

ثم يليه ملخص عن نظرية الترجمة و ما قدمته للترجمة الأدبية، مع الإشارة إلى أن النظريات التي تنتمي الى الفرع السوسيولساني هي تلك التي اهتمت بشكل بارز بالترجمة الأدبية. كما

توجبت الإشارة إلى أن ما شد انتباه منظري الترجمة الأدبية هو مفهوم التكافؤ l'équivalence .

ثم عرجنا على ملخص لأهم صعوبات الترجمة الأدبية، و التي لخصناها في ثلاث نقاط مهمة و هي: الصعوبات التي تتعلق باللغة كالتركيب اللغوي و الصوت و غيرهما، و الصعوبات التي تتعلق بما وراء اللغة، و ركزنا على الثقافة و الإيحاء كعنصرين مهمين في النص الأدبي و الترجمة الأدبية على وجه الخصوص.

و أخيرا الصعوبات التي تتعلق بما هو غير لغوي، و نقصد بذلك الثلاثي المتألف من القاريء و الكاتب و المترجم، و كيف أن الترجمة ترتبط بهؤلاء بشكل مباشر أو غير مباشر في آن واحد.

أما عن الفصل الثالث و الرابع فقد خصصناهما للجزء التطبيقي، و يمكن أن نعتبرالفصل الثالث كجانب نظري للجزء التطبيقي، و تم فيه التعريف بالمؤلف و المترجم و الرواية، مع إدراج ملخص لفصولها بترجمتها. و يختم هذا الفصل بأهم مميزات كتابات فيكتور هوغو، و هو الحوار الداخلي le monologue interieur ، و هذا لكي نصل في النهاية إلى أن وجود صيغ التعجب في روايته هذه و غيرها، و بكثرة ليس بالأمر العشوائي، و إنما يمكن قراءتها في الرواية على أنها تجسيد للحوار الداخلي. ذلك الحوار الذي – بعد أن كان يجول في الذات – أصبح حقيقة يتقاسمها المؤلف و القاريء، و كذا المترجم.

أما الفصل الرابع فهو المرحلة التي خصصت بشكل كلي للتحليل و النقد، و قد تم التركيز على مخطط الفصل الأول، و لذلك فقد قسمنا التحليل إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى التي تم فيها تحليل و نقد صيغ التعجب الصوتية interjections phonétiques . و تلتها صيغ التعجب أحادية الدلالة interjections dénotatives ، و بعدها صيغ التعجب الإيحائية interjections connotatives و التي هي في معظم الأحوال ثقافية و ذات بعد ديني، و هذا ما جعلنا في كل مرة نعود إلى مفهوم التكافؤ لدى يوجين نايدا

الفصل الأول

اللغة بين المنطوق و المخطوط

تقديم الفصل الأول:

لا يتضمن هذا الفصل من المعلومات أكثر مما يتضمن من التوضيحات لبعض النقاط التي يمكن اعتبارها في غاية الأهمية و التي سترافقنا في بقية الفصول.

و ينشطر هذا الفصل إلى قسمين أساسيين:

خصص القسم الأول للعلاقة و الفروق الموجودة بين اللغتين الشفهية و الكتابية، و النقائص التي تتخلل اللغة المخطوطة مقارنة بالمنطوقة، و ما يمكن أن يعوضها في نفس اللغة من وسائل للكتابة كعلامات الترقيم التي من خلالها – و بالضبط علامة التعجب – يتم ربط الموضوع بصيغ التعجب.

أما الشطر الثاني فهو توضيحي، و سبب كتابته يكمن في الإختلاف القائم في تسمية صيغ التعجب بين اللغتين الفرنسية و العربية. و هو أيضا تبرير لاستعمال "صيغ التعجب و الهتاف" كعبارة للتعبير عن الظاهرة في هذا البحث.

و نظرا لقلة اهتمام النحو بهذه الظاهرة، و ذلك تقريبا في معظم اللغات، فلابد من البحث عن العلاقة بين صيغ التعجب السماعية و العلوم الأخرى و ذلك لاكتشاف أهميتها و توسيع حقل البحث فيها. و يتم بذلك التوصل إلى أنه لاثنين من مستويات اللغة علاقة وطيدة بها، و هما المستوى الصوتي و المستوى الدلالي.

و يختم الفصل بمخطط نهائي يتضمن تقسيم صيغ التعجب السماعية حسب علم الأصوات و علم الدلالة، و يلعب المخطط دور تمهيد لما سيأتي ذكره في الفصول اللاحقة.

أولا . صيغ التعجب: نقطة التقاء المنطوق و المخطوط

1. اللغة بين المنطوق و المخطوط:

اللغة أداة تواصل بين الناس، فهي توجد حيثما كان هناك أناس يعيشون في مجتمع، كما أنه لا يمكن لها أن توجد دون أن يكون هدفها التواصل البشري. حتى تلك التي تعد ميتة الآن، فقد كانت في القديم وسيلة للتواصل.

و اللغة متعددة في تجلياتها، فهي تتحقق في أشكال جد متنوعة يطلق عليها في الفرنسية langues[3] (لغات) أو dialectes (لهجات) أو patois (باتوا) أو argot (مجموعة من الكلمات الشفهية غير التقنية تستعملها مجموعة معينة).

غير أنها تبقى واحدة تقوم أساسا على الجمع بين مضامين فكر و أصوات ناتجة عن طريق الكلام.

و اللغة تمس كل حواسنا، فكل حاسة يمكن أن يقابلها نوع لغوي: إذ تكون سمعية إن كانت موجهة للأذن و بصرية إن كانت موجهة للعين الخ...

و لكل لغة من اللغات شكلان متمايزان هما الشكل المنطوق و الشكل المكتوب. و على عكس ما يعتقد البعض فإن هناك اختلافا كبيرا بين الإثنين، إذ يصعب القول أن

---

[3]، مباديء في اللساتيات العامة، دار الأفاق، الجزائر، 1999، ص 12 أندريه مارتيني

اللغة المكتوبة ليست إلا مجرد تجسيد للغة المنطوقة، ذلك لأن ذلك حتما سيولد خلطا بين الثنائية السابقة و الثنائية لغة / كتابة.

حسب معجم لاروس للسانيات و علوم اللغة :

[4]« L'écriture est une représentation de la langue parlée au moyen de signes graphiques »

"الكتابة هي تجسيد للغة المنطوقة بواسطة علامات كتابية"

يبين هذا التعريف أن لا مجال للخلط بين اللغة المكتوبة و الكتابة، فاللغة تبقى لغة مهما اختلفت طريقة تجسيدها، و المكتوبة هي نفسها الشفهية، إنما يكمن وجه الإختلاف الوحيد بينهما في طريقة تواصل كل منهما و التي نتج عنها تفاوت في استعمالات كل منهما و ذلك باختلاف نوع الخطاب و السياق و كذا الهدف الذي أنشيء من خلاله الخطاب.

و تجدر الإشارة هنا إلى وظائف اللغة التي درسها عديد اللسانيين أمثال رومان جاكوبسون و كارل بوهلر، و ذلك بغض النظر عن الوظيفة الأساسية لهذه الأداة و هي التبليغ. فهناك ما يقتضي استعمال اللغة الشفهية و هناك ما يقتضي استعمال الكتابية.

[4] Larousse de linguistique et des sciences du langage, édition Larousse, 1996, p 266

من جهة أخرى، فالإنسان غالبا ما يستعمل اللغة للتعبير عن نفسه، أي أنه يحلل ما يختلج قي صدره دون أن يكترث بوجود مستمع. و هذا حال بعض النصوص المكتوبة كالشعر و الأدب و ما إلى ذلك من نصوص يعبر فيها الإنسان عن مشاعره.

أما الخطاب السياسي – مثلا – فإنه نوع يهدف إلى إيصال الرسالة بشكل مباشر إلى السامع (أو المتلقي بصفة عامة)، لذا يعمد صاحبه في كثير من الأحيان إلى الشفهية (كونها عنصر تأثير و تأثر)، و في هذا المجال يوضح هتلر الزعيم الألماني المشهور: "الناس يتأثرون بالكلمة المنطوقة أكثر مما يتأثرون بالكلمة المكتوبة"[5].

إضافة إلى ذلك فإن المجتمعات البشرية قد توسعت أكثر في اللغة الشفهية، و يعود ذلك إلى اعتماد الأخيرة على الأصوات [التي ينتجها الإنسان عن طريق اهتزازات كتلة الهواء التي يحولها في عملية التنفس].

و من ثم يمكن القول أن هته اللغة السمعية المؤسسة على الكلام قد استدعت لغة بصرية ما هي في الحقيقة سوى اللغة المكتوبة.

« On apprend à parler avant d'apprendre à lire : la lecture vient doubler la parole, jamais l'inverse »[6]

---

[5] علم اللغة بين التراث و المعاصرة: د. عاطف مذكور، دار الثقافة للنشر و التوزيع، جامعة القاهرة، سنة 1987، ص16.

[6] Andret Martinet, éléments de linguistique générale, Armand Collin, 1980, p 8

"إننا نتعلم الكلام قبل القراءة، و تلك تأتي لتضاعف الكلام و ليس العكس" .

إن العناصر التي ذكرت سابقا (الصورة و الصوت و الإيماءات و التنغيم و النبر) لا يمكن لها إلا أن تكون قنوات تمر عبرها الرسالة من الباث إلى المتلقي.

إذن فوجود هذه الأخيرة في اللغة الشفهية و انعدامها في المكتوبة يعني أن اللغة الأولى تفوق الثانية في خاصية تعدد القنوات، لذا يمكن القول إن الجانب المنطوق من اللغة يمارس بحرية أكبر من الجانب المكتوب.

و إذا كانت الطبيعة الصوتية هي الأساس في اللغة فهذا يفسر السبب الذي أصبحت من أجله المدارس الحديثة توحي بضرورة اعتناد الشكل الشفوي في تعليم اللغات.

إذن فاللغة سلوك لفظي (أي يتمثل في الأصوات) يقوم به الإنسان لاتصال والتفاهم. واللغة بهذا المفهوم تضم الشكل والمضمون. وتعتبر من الميزات الأساسية للسلوك البشري.

و ربما تمتلك بعض الحيوانات لغة لكن لغة الإنسان تتميز بقدرتها التوليدية أي أن الإنسان باستطاعته أن يتكلم مستعملا جملا جديدة لم يسمعها من قبل أما الحيوان فلغته نمطية غريزية.

وإذا كان الإنسان والحيوان يشتركان في هذا السلوك اللفظي، فإن الإنسان يفوق الحيوان في جانب آخر من السلوك اللغوي وهو الترجمة . فهذه العملية غير معروفة عند الحيوان لأنها خاصة بالإنسان وحده.

" الكتابة هي تجسيد للغة المنطوقة بواسطة علامات كتابية"

يؤكد لنا هذا التعريف أن لا مجال للخلط بين اللغة المكتوبة والكتابة، فاللغة تبقى لغة مهما كانت طريقة تجسيدها، والمكتوبة هي نفسها الشفهية انما يمكن وجه الاختلاف الوحيد بينهما في طريقته التي يعبر بها عن كل منهما.

و توسعت المجتمعات أكثر في اللغة الشفهية ويرجع هذا لكون اللغة صوتية في أصلها (هذا الصوت الذي لا وجود له في اللغة المكتوبة).

-خصائص اللغة الصوتية:

للغة خاصية تجعل من الشفهية أكثر تعبيرا من الكتابة ألا وهي الصوت.

يرتبط الصوت إرتباطا وثيقا باللغة والدليل على ذلك نشأة او وجودما يسمى بعلم الأصوات وهو علم لا يكتفي فقط بدراسة طريقة النطق بالنسبة للغة ما، بل حتى الأثر النفسي الذي تتركه مختلف الأصوات ومخارج الحروف في نفسية السامع.

ثم إن للغة الشفهية دعامة أخرى تمكنها من إيصال الرسالة بشكل أكثر وضوحا وفعالية وهي مايعرف بالإيماءات وهي مجموعة من الحركات الجسدية (تضم حركات الوجه) التي يقوم بها الإنسان أثناء الكلام والتي تمكن المتلقي من إدراك حالته النفسية وذلك حتى ولو لم يتكلم (في بعض الأحيان) .

وإذا كان العنصر الأول أي الصوت سمعيا، فان الثاني سيدخل لا محالة ضمن الصورة (وهي تنتمي لوظائف اللغة بالنسبة لرومان جاكوبسون). مقابل ذلك فإن اللغة لا تملك إلا قناة واحدة وهي الكتابة. ويتضح فيها جليا غياب الصوت والصورة التي يقصد بها الحركات الجسدية ويمكن القول أن هذه نقطة الإختلاف بين اللغة المنطوقة اللغة المكتوبة.

و للغة الشفهية ميزة تجعل منها تتفوق على اللغة الكتابية و هي الصوت. أي أن فصمت اللغة (أو الكتابة) يزيد من صعوبة وظيفتها (التبليغ) ويصبح القارىء في حاجة إلى جهد أكبر للوصول إلى فحوى الرسالة.

أما في اللغة الشفهية، يتعرف السامع بسهولة على الحالة النفسية للمتكلم الذي إن غضب ثار وإن حزن بكى وإن فرح بدت الفرحة على وجهه حتى دون كلام.

إن وجود العناصر السابقة في اللغة المنطوقة و انعدامهافي المكتوبة يعني أن الأولى تفوق الثانية في عنصر التبليغ . و هذا ما يجعل الجانب المنطوق يمارس بحرية أكبر من الجانب .وقد يصح القول أن هته اللغة السمعية المؤسسة على الكلام قد استدعت اللغة البصرية أي (المكتوبة) والتي تكمن شفهيتها في القراءة.

2. من الصوت إلى الصمت: (الإنتقال من الشفهي إلى الكتابي)

لا شك من أن اللغة الشفهية هي أكثر و أسهل استعمالا مقارنة باللغة المكتوبة، و ذلك لكونها تضم العديد من القنوات، و لكن لكل استعمالها الذي يتفاوت باختلاف أنواع الخطاب و أشكاله.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن جل التصنيفات التي يمكن التطرق إليها مرتكزة ضمنيا على وظائف اللغة التي أتى **كارل بوهلر** Karl Bühler بها في بداية الأمر، و تلاه اللساني **رومان جاكوبسون** Roman Jakobson . فنجد الجانب المكتوب من اللغة في الشعر و الأدب و ما إلى ذلك من نصوص يعبر فيها الإنسان عن وجوده و يتعايش فيها مع ذاته.

و نجد الجانب المنطوق منها في الخطابات السياسية التي تهدف لإيصال الرسالة بشكل مباشر إلى السامع (أو المتلقي بصفة عامة)، لذا يعمد صاحبها في الكثير من الأحيان إلى الشفهية ، و هذا ما يفسر قول **أدولف هتلر** Adolf Hitler الذي سبق ذكره.

و لكن، لم يكن أي نوع من النصوص حكرا على أي شكل من أشكال اللغة، فليس ثمة قانون يجبر رجال السياسة على نقل خطاباتهم شفهيا، أو يمنع أصحاب الشعر الشفهي (كالشعر الملحون) من كتابة مقطوعاتهم بدل إلقائها على مسامع الجمهور.

فالنص ينتقل من و إلى أية هيئة، و يمكن للخطاب أن ينتقل من الشفهية إلى الكتابة بكل سهولة.

و لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل سينتقل كل الخطاب أو جزء منه؟ و هل سيترك الشكل الجديد نفس الأثر الذي تركه السابق في نفس المتلقي؟

قد تكون الإجابة على هذا السؤال بالإثبات أو النفي، لأن كلاهما صحيح إلى حد ما.

صحيح أن اللغة المكتوبة تنحصر في قناة واحدة و هي الكتابة و لا يمكن لها أن تعبر عما تعبر عنه اللغة المنطوقة التي تشمل النواحي اللفظية و الصوتية و الإيمائية. و تفترض التبادلات الشفهية وجود الآخر في حين تتوجه التبادلات الكتابية إلى شخص غائب.

لذا فإن الإشارات الحركية و الإيماءات التي تستخدم في الحالة الأولى غير قابلة لأن تستخدم في الحالة الثانية.

لكن ما يجدر بنا قوله هنا هو أن الكتابة، و رغم نقص القنوات التي تخدم بها اللغة (من المنظور الجاكوبسوني)، فهي لا تخلو من الوسائل التي تجعل النص يتمتع بميزة صوتية حتى ولو كان صامتا.

و يمكن أن نسميها نقاط التقاء للّغتين الشفهية و المكتوبة.

إذن تملك الكتابة وسائل و تلجأ إلى مجموعة من التقسيمات التي تنظم الصوت الغائب، و ذلك حتى تخلق نفس الأثر الذي تخلقه اللغة المنطوقة.

و من بين هذه النقاط وسائل الكتابة البسيطة التي قد لا ينتبه إلبها أي قاريء أثناء معاينته النص، و هي علامات الترقيم.

فمن بديهيات النص أن يمتلك القاريء القدرة الفنية على استخدام علامات الترقيم، تلك التي من شأنها أن تساهم في إيضاح الرسالة (المضمون) و إيصالها للقاريء (أو المتلقي) بيسر و سهولة، ليتحقق الهدف من النص ابتداءًا.

علامات الترقيم

يعرف الترقيم بأنه وضع العلامات بين أجزاء الكلام المكتوب. و تستخدم علامات الترقيم بشكل منتظم لكي تخدم العديد من الجوانب، منها الجانب الأسلوبي و الدلالي و النحوي. إذن فهي لا تستعمل عشوائيا و لكل منها دوره و دلالته في الجملة. و يتفاوت استعمالها باختلاف أنواع النصوص.

و ربما تجدر الإشارة إلى اختلاف استعمالها في اللغتين الفرنسية و العربية، فهي تكثر في الأولى و تقل في الثانية، مما يخلق بعض الفجوات و المعاني الضائعة أثناء الترجمة، و التي لابد من تعويضها بالكلمات و الحروف.

« Punctuation marks[7]… are graphological ; grammatical and stylistic tools used to perform particular functions and convey meanings in writting. They are then, indispensable to any written text, a part of text, or even sentence. They are used to achieve organization, clarity, ease of reading and of comprehension; and to avoid possible ambiguity of structure and meaning.

[7] Essays in translation and stylistics. Professor Hassan Ghazalah. Dar al Ilm lil Malayin. 2004. Page 253

These are functions or implicit meanings. Some punctuation marks have explicit meanings which cannot be expressed if they are omitted"

"علامات الترقيم هي أدوات كتابية، ونحوية و أسلوبية تستخدم لأداء وظائف خاصة بإبلاغ المعنى في الكتابة. و هي ضرورية لكتابة أي نص، أو فقرة أو حتى جملة... و تستعمل من أجل نظام ووضوح و سهولة القراءة و الفهم و الكتابة، و كذا تجنبا لوقوع أي لبس في البنية و الدلالة. و هذه هي الوظائف أو الدلالات الخفية لعلامات الترقيم. و لبعضها وظائف ظاهرة يتغير المعنى كليا باختفائها".

و لا شك أن أهمية علامات الترقيم تظهر في الفرق بين نص بعلامات ترقيم و نص خال منها، سواء أكان ذلك متعمدا أو بدافع التقصير. و نأخذ على سبيل المثال قول الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة":

"فأما[8] إذا كان الإسم مبندأ بنفسه أو فاعلا أو مفعولا به أو مضافا إليه فأنت واضع كلامك لإثبات أمر آخر غير ماهو معنى الإسم".

هنا نلاحظ استغناءا عن بعض علامات الترقيم، و قد يكون المعنى أوضح بالنسبة لمن يقرأ العربية كلغة أجنبية أو حتى بالنسبة لمن يترجم. لذا يمكن إعادة كتابة هذه الجملة بعلامات وقف تتناسب و اللغات الأخرى كالفرنسية و الإنجليزية.

"فأما إذا كان الإسم مبتدأ بنفسه، أو فاعلا، أو مفعولا به، أو مضافا إليه، فأنت واضع كلامك لإثبات أمر آخر غير ما هو معنى الإسم."

[8] Ibid.

قد يلاحظ الفرق الأساسي بين الجملة الأولى و الثانية من خلال المعنى الذي لم يتغير بتغير الكتابة، إنما يكمن في اختلاف قراءة الجملتين. فالثانية تقرأ بشكل أصح و ذلك لإسهام علامات الوقف في إثراء الجانب الصوتي من اللغة، حتى و إن تعلق الأمر بنص مكتوب.

و هنا تكمن أهمية علامات الوقف، كيف لا و قد قيل فيما سبق أنها من أحد الوسائل التي تجسد الجانب الشفهي في اللغة.

و لا بد أن تتضح علاقتها بصيغ التعجب أكثر إن تحدثنا عن الوظائف الدلالية التي تؤديها هذه العلامات كما ذكر سابقا.

تتحكم بعض علامات الوقف في دلالة الرسالة المرغوب إيصالها، فتكون الجملة محايدة أو بالأحرى مجرد فكرة، و سرعان ماتتحول إلى سؤال إذا أضفنا علامة استفهام في اللغة الفرنسية على سبيل المثال، نحو:

هل أمطرت اليوم؟ = ? Il a plu aujourd'hui

أو في الإنجليزية، نحو:

أتصغي إلي؟ = ? You are listening to me

أما عن علامة التعجب، فتشكل في معظم الأحيان أساسا لدلالة الكلمة إن كان الأمر يتعلق بصيغ التعجب. فقد تعني كلمة **attention** الحذر[9] و الحيطة و الإنتباه و كل مرادفات هذه الكلمات. و لكن عبارة أو صيغة **attention !** بإضافة علامة التعجب فهي

[9] Antoine C.Mattar, Exercices d'application de la traduction pratique, Dar El-Machreq, Liban, 2003, p 54.

حتما تعني شيئا آخر غير كل الذي ذكر، و هي تتحول عند الترجمة لفعل الأمر "**إحذر !**".

و كذلك الحال بالنسبة لكلمة **diable** التي تعني الشيطان، و ذلك دون علامة تعجب بطبيعة الحال، لأن إضافتها تغير معناها إلى "**تبا !**"، و هي أحد عبارات السخط و التذمر التي يكثر استعمالها في اللغة العربية.

و بالتالي يمكن القول أن علامات الترقيم هي المحرك الأساسي للنص المكتوب، و الذي يساهم بشكل كبير في تنظيمه و تزويده بما يعوض الأصوات و الحركات و الإيماءات التي يتمتع بها المنطوق، كما يمكن اعتبارها أحد العوامل الأساسية في تحديد دلالات الكلمات و العبارات، مثلما هو الحال بالنسبة لصيغ التعجب التي لا تستغني عن علامة التعجب في بعض اللغات حتى لا نقول كلها، لأن هناك استثناءات.

ثانيا: صيغ التعجب و العلوم الأخرى

1. صيغ التعجب ظاهرة متواجدة في جميع اللغات:

-لمحة تاريخية

لا شك و أن صيغ التعجب أو interjections هي ظاهرة موجودة بشكل طبيعي في كل اللغات، بل و هي قديمة قدم اللغة، حتى إن بعضا من الباحثين في اللغة قد اعتقدوا أنها قديمة قدم الحضارة و الإنسان، ذلك لأن اللغة ذات أساس صوتي.

و قد شكلت صيغ التعجب منذ القدم موضوع بحث شائك، و ذلك لكون تصنيفها اللساني لطالما اعتبر إشكالا. فمنذ القدم تساءل علماء اللغة عم إذا كانت تشكل جزءا من الخطاب أو أنها فئة نحوية مستقلة.

و قد اعتبرها الإغريق فئة نحوية تدخل في إطار الظروف، كما أشار إليه Appollonius Dyscocle[10] . و كان الرومان أول من بدأ يعتبرها جزءا من الخطاب فأطلقوا عليها إسم **Particula interjecta**[11] . و ظهرت هذه العبارة لأول مرة عند Varron[12] الذي عرفها على أنها مجموعة مورفيمات ذات نبرة صوتية متميزة « des morphèmes qui génèrent une forte émotion » . و سماها فارون **Interiectio** و **Interiecta** للتعبير عن الطريقة التي يتميز بها نطق هذه العبارات أو الصيغ.

---

[10] Apollonius ou Apollonios Dyscole (en grec Απολλώνιος ὁ δύσκολος / *Apollónios o dúskolos*) fut un grammairien grec d'Alexandrie, in (http://fr.wikipedia.org/wiki/Apollonius_Dyscole)

[11] Revue Langages , numéro 161, Didier –Larousse , 2006 , P :3

[12] Varron (*Marcus Terentius Varro*), écrivain et savant romain de rang équestre, né à *Reate* (auj. Rieti) en 116 et mort en 27 av. J.-C. In http://fr.wikipedia.org/wiki/Varron_%28%C3%A9crivain%29

ثم عاد إليها الإغريق من جديد، و ذلك لكي يدرجوها ضمن دائرة الأفعال. و لكن هذا لا يعني أن علماء اللغة قد توقفوا عن تصنيف صيغ التعجب، فقد عادوا لها في نظريات العصر الوسيط théories médiévales[13] ليدرجوها ضمن ما يسمى **préposition** أي أنهم اعتبروها حرفا.

و بقيت صيغ التعجب تتراوح بين جزء من الخطاب و فعل و ظرف طوال العصر الوسيط.

و ليس التصنيف بالشيء الوحيد الذي استهوى علماء اللغة، بل إن إشكالات عديدة كانت تطرح أصل هذه الصيغ، و هذا ما شكل موضوع بحث في القرن السادس عشر أثناء عصر النهضة la renaissance . و قد قام J.Pinborg بدراستها من العصور القديمة إلى غاية القرن السادس عشر، أين دخلت لأول مرة في الأبحاث المتعلقة بأصول اللغات problèmes des origines du langage[14] .

ثم إن هناك من وجد فيها الوسيلة الكفيلة بالتعبير عن الصوت، و أعني بذلك الإغريق القدامى الذين استخدموها في نقل المسرح اليوناني من الشفهية إلى الكتابية.

كما أن اللاتينيين لم يستغنوا عنها هم أيضا، حيث نجد فصلا مخصصا لها في كل كتبهم التي تعلم اللغة اللاتينية و خاصة القديمة منها، و كذا قائمة لصيغ التعجب

[13] Revue Langages, numéro 161, Didier –Larousse , 2006 , P :4

الأكثر شيوعا و استعمالا، نحو: **o** و **pro** للتعجب[15] بمعنى "عجبا"، و **heu** و **eheu** للحسرة بمعنى "وا أسفاه **!**"، و **en** و **ecce** للنداء بمعنى "انتبه" و "أنظر **!**".

أما عن عصرنا هذا، فحتى و إن لم يعتبر النصف الأول من القرن العشرين العصر الذهبي لدراسات صيغ التعجب السماعية، فإن القرن الثامن عشر قد شكل مرحلة بالنظريات التي تبحث في أصول اللغات، و التي تفاعل علماء اللغة فيها بشكل كبير مع صيغ التعجب السماعية و اعتبروها الكلمات البدائية، بل و أكثر من ذلك، فقد اعتبروها علامات ظهور اللغة البشرية، و هذا ما جعل دراستها تاريخية أي diachronique .

و من أهم المجهودات التي ذاع صيتها بالنسبة للدراسة التاريخية لصيغ التعجب السماعية الدراسة التي قدمها اللساني فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure في كتابه « Cours de linguistique générale »[16] .

و قد تحدث دي سوسير معتبرا إياها ذات أهمية ثانوية بالنسبة للغة، و ذلك نظرا للأسباب التالية:

---

[15] La deuxième grammaire latine (programme de 1902), Riemann & Goelzer. Librairie Armand Colin. 1915, page 255

[16] Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Volume 1, Deutschen Bibliotek, 1989

ـ لا تدخل في النظام اللغوي، أي لا مكان لها بين عناصر اللغة

ـ عددها قليل جدا، أو على الأقل أقل مما نضن

ـ العلاقة بين الصوت الصادر و الشكل هي علاقة اعتباطية لا تستدعي الحاجة للتوغل في دراستها

و لعل اللساني قد أصاب في حكمه هذا عليها، إلا أن ارتباط الظاهرة بالترجمة قد تجعل منها أمرا ذا أهمية قصوى و يستدعي الدراسة و البحث.

-صيغ التعجب في الفرنسية و العربية

في العربية:

هي تعبير كلامي يدل على الدهشة والاستغراب[17] ، عن الشعور الداخلي للإنسان عند انفعاله حين يستعظم أمرا نادرا ، أو صفة في شيء ما قد خفي سببها .

نحو : ما أعظم التضحية ، وأعظم بالفضيلة .

وما أجمل السماء ، وأجمل بالسماء .

ومنه قوله تعالى : "فما أصبرهم على النار".

وقول الشاعر :

[17] http://www.drmosad.com/index70.htm

فما أكثر الإخوان حين تعدهم ولكنهم في النائبات قليل

أنواع الأساليب التعجبية :

للتعجب صيغ كثيرة منها السماعي ، ومنها القياسي :

أ_ أساليب التعجب السماعية :

هي الأساليب التي وضعت في الأصل لغير التعجب ، والتي لا وزن ، أو قاعدة قياسية لها ، ولكنها تدل عليه بالاستعمال المجازي ، ولا علاقة لها أصلا به ، وألفاظها لا تدل عليه صراحة ، وإنما دلت عليه دلالة عارضة عن طريق النطق بها مجازا .

ومن تلك الأساليب الآتي :

1 . استعمال المصدر " سبحان " مضافا إلى لفظ الجلالة لإظهار التعجب والدهشة .

نحو : سبحان الله .

فسبحان الله بلفظها ومعناها وضعت أصلا للدعاء والعبادة ، تم استخدمت في التعجب على غير الأصل .

ومنه قول الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ : " سبحان الله !

إن المؤمن لا ينجس حيا ، ولا ميتا " .

ومنه قولهم : لله دره فارسا . أو : لله دره من فارس .

ومنه قول عمرو بن العاص عن عمر بن الخطاب :

" لله در ابن حنتمة أيَّ رجل كان ! " .

و ما ورد عن العرب قولهم : " لله أنت من رجل " .

فالنسبة المخاطب لله لا تدل على التعجب ، ولكن لورود هذا الأسلوب غالبا في مواقف الإعجاب والدهشة أفاد معنى التعجب .

و هناك الاستفهام الذي تضمن معنى التعجب .

نحو قوله تعالى : "كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم" .

فكلمة " **كيف** " بلفظها ومعناها تفيد في الأصل الاستفهام ، ولكنها في هذا المقام دلت على التعجب دلالة عارضة على سبيل المجاز .

و يمكن استعمال صيغة النداء للدلالة على التعجب، وهو ما يعرف **بالنداء التعجبي**،

كقول الشاعر :

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل

و يجوز استعمال اسم فعل الأمر أيضا، كقول الشاعر :

واها لسلمى ثم واها واها !

ب_ صيغ التعجب القياسية :

ويقصد بصيغ التعجب القياسية تلك الصيغ التي وضعها الصرفيون لتدل بلفظها ومعناها على التعجب والدهشة ، وهما صيغتان :

1 . ما أفعله . نحو : ما أكرم العرب ، وما أعظم الإسلام .

2 . أفعل به . نحو : أكرم بالعرب ، وأعظم بالإسلام .

تركيبها في العربية:

ما أفعله : تتركب هذه الصيغة من مكونات ثلاثة هي :

ما التعجبية ، وفعل التعجب ، والمتعجب منه .

أ ـ ما : نكرة تامة بمعنى " شيء " ، ولكنه شيء عظيم ، فهي في قوة الموصوفة ، لذلك صح الابتداء بها .

ب ـ فعل التعجب : فعل ماض جامد لا يتصرف ، مثله مثل بقية الأفعال الجامدة " ليس ، وعسى ، ونعم ، وبئس " ، وغيرها .

فإذا دخلت عليه نون الوقاية تقول : ما أكرمني ، وما أحوجني إلى المساعدة .

وما أفقرني إلى عفو الله . وما إلى ذلك .

وفيه ضمير يعود على " ما " التي هي أداة التعجب ، والجملة كلها بعد " ما " في محل رفع خبر .

ج ـ المتعجب منه : وهو الاسم المنصوب الواقع مفعولا به بعد فعل التعجب .

نحو : ما أعذب الشعر . وما أروعه . وما أجبن العدو ، وما أقبح النفاق .

فالشعر ، وضمير هاء الغائب ، والعدو ، والنفاق كلها ألفاظ متعجب منها ، وقد جاء مكملة للجملة الفعلية ، وحكمها النصب دائما على أنها مفاعيل بها .

أفعل به : وتتكون هذه الصيغة أيضا من مكونات ثلاثة هي :

فعل التعجب ، والباء ، والمتعجب منه .

أ . فعل التعجب : هو فعل ماض مبني على السكون ، جاء على صيغة الأمر .

ومن خلال التعريف السابق يلاحظ أن لفعل التعجب " أفعل " صورتين هما :

1 . أن يعرب هو نفسه على أنه فعل أمر مبني على السكون .

2 . أن يعرب ما بعده على تقدير أنه فعل ماض .

ب . الباء : حرف جر زائد ، والاسم المتصل بها مجرور لفظا مرفوع محلا على لأنه فاعل .

ج . المتعجب من : وهو الاسم المتصل بحرف الجر الزائد لذلك يعرب مجرورا لفظا ، مرفوعا على المحل لأنه فاعل لفعل التعجب باعتباره فعلا ماضيا .

ويقال إن الهمزة في الأفعال الماضية تقديرا للصيرورة ، فإذا قلنا :

أعذبْ بالقرآن أدبا وتهذيبا . كان أصلها تقديرا :

أعذبَ القرانُ أدبا وتهذيبا . ومعناها : صار القرآن ذا عذب أدبا وتهذيبا .

ونحو : أجملْ بالطبيعة ماءً وخضرة . كان أصلها : أجملَ الطبيعةُ ماءً وخضرة .

ومعناها : صارت الطبيعة ذا جمالٍ ماءً وخضرة .

ج_ النداء التعجبي

من أساليب التعجب ما يعرف في اللغة بالنداء التعجبي وهو يجري مجرى أسلوب الاستغاثة مع فارق في المعنى .

يتكون النداء التعجبي من " **يا** " التي هي حرف نداء وتعجب ، ولا يستعمل غيرها من أحرف النداء لهذه الغاية ، ومن المنادى المتعجب منه على أن يكون مجرورا باللام المفتوحة ، وقد تحذف تلك اللام أحيانا ، وله ما للمنادى من أحكام إعرابية .

نحو : يا لَهدوء البحر ، ويا لصفاء السماء ، ويا لرقة الهواء .

ومنه قولهم : يا للهول ، ويا للفاجعة .

ونحو : يا جمال الطبية ، ويا عبق أنسامها .

إذن، ما يمكن فهمه هنا هو أن مفهوم صيغ التعجب بالنسبة للغة العربية يتراوح بين صيغ التعجب القياسية و صيغ التعجب السماعية و كذا النداء التعجبي.

و لطالما اعتبرت صيغ التعجب في اللغة العربية أصواتا أي **sons** أو **voix** ، و هي تنتمي غالبا إلى صنف أسماء الأفعال مثل "آخ" و "آه" و "أف" الخ...

و يدرج بعض علماء اللغة العرب ضمن ذلك بعض الأصوات التي تقل أهميتها عن سابقتها، مثل أصوات الحيوانات و خطواتها.

و تكون صيغتها في العربية "وا + الإسم" كصيغة وا زيدا hélas Zayd و التي تعني: أنا أبكي حظ زيد[18] je pleure le sort de Zayd .

أو: وا من حفر بئر زمزم، أنا أبكيك hélas ! toi qui a creusé le puits de Zemzem, je te pleure .

إلا أن علماء اللغة يعودون دائما إلى فكرة أنه لا يمكن دراسة صيغ التعجب بشكل مطول في المجال النحوي، و قد لفتت انتباهي العبارة التي ذكرت في كتاب "التحفة السنية في علم العربية"[19]:

« Les interjections, n'appartenant pas à la grammaire, je n'en dirai pas davantage »

"و نظرا لكون صيغ التعجب لا تنتمي إلى النحو، فلن أزيد عما قلته شيئا".

و هي العبارة التي ختم بها الفصل الذي خصص للكلام عن صيغ التعجب في اللغة العربية.

[18] Antoine Isaac Silvestre de Sacy,كتاب التحفة السنية في علم العربية Grammaire Arabe, L'imprimerie impériale, Paris, 1829, p 405 – 406

[19] Ibid

في الفرنسية:

تعرف اللغة الفرنسية صيغ التعجب على أنها كلمات ثابتة تهدف إلى التعبير عن المشاعر و الأحاسيس، كالحيرة و الدهشة و الألم و الإعجاب و غيرها...

و هي لا تملك وظيفة لغوية في الجملة، لأن عزلها – إن أثر في المعنى – لا يعرقل الجملة عن أداء وظيفتها النحوية. و في اللغة الشفهية فإن ارتفاع الطبقات الصوتية أو intonation هو الذي يحدد معناها و وظيفتها في الخطاب.

شكلها:

يمكن أن تكون صيغ التعجب **بسيطة** interjection أو **مركبة**[20] locution interjective، فهي بسيطة لما تكون كلمة واحدة مثل ! ha ، ! oh ، ! ouf الخ... و مركبة إذا اركبت من كلمتين أو أكثر، و تسمى باللغة الفرنسية locution interjective كما أشرنا سابقا، نحو: ! ma parole ، ! ma foi ، ! mon Dieu ، و غيرها...

و يمكن باختصار أن نلخص أهم ما جاء به علماء النحو فيما يخص تصنيف صيغ التعجب في المخطط الموالي[21]:

---

[13] http://www.aidenet.eu/grammaire28.htm

[21] « Sur le statut linguistique de l'interjection », article de Miguel Gonçalves, Universidade Católica Portuguesa – Braga, Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p 3

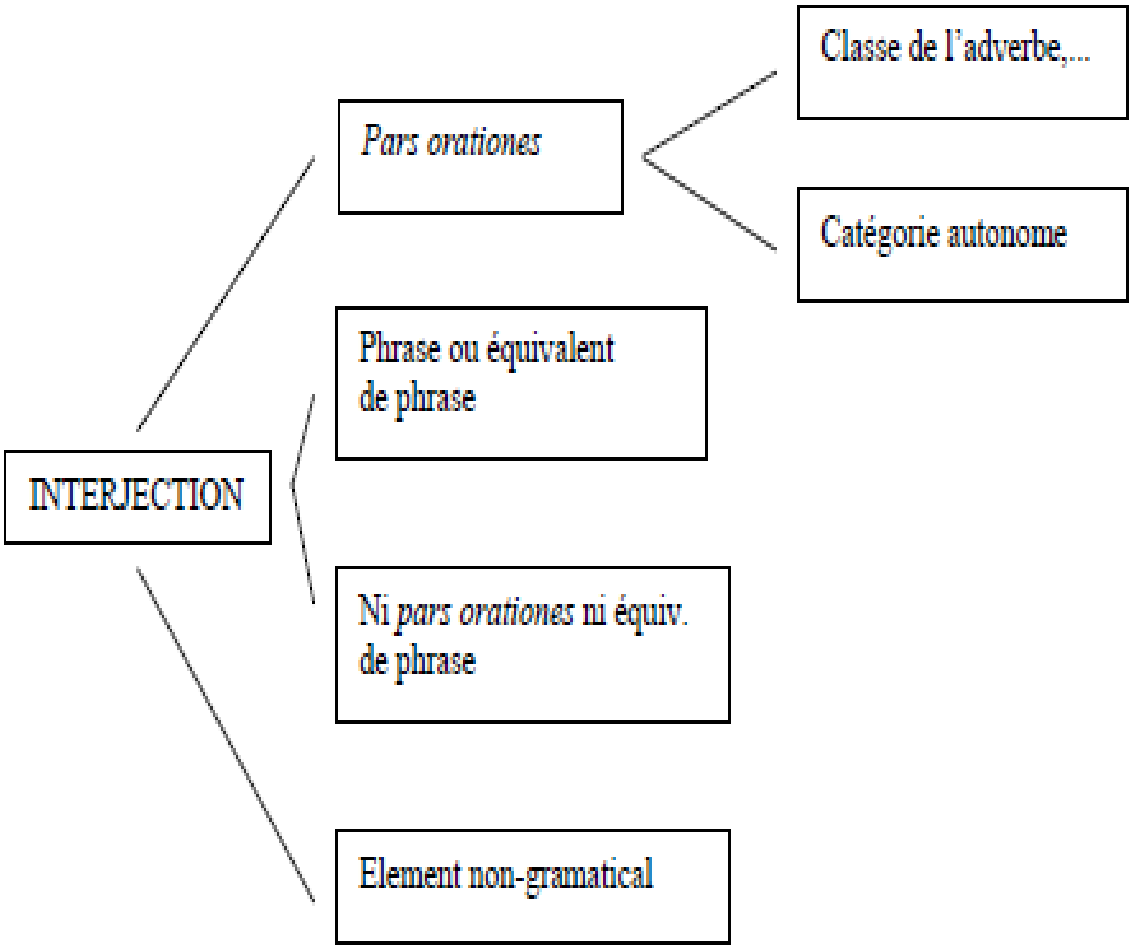


Figure 1

Le statut de l'interjection dans la théorie grammatical (Gonçalves 2000)

أما بالنسبة لرأي علماء اللغة الفرنسيين في صيغ التعجب فإنه لا يختلف عن رأي علماء اللغة العرب، لأن وزن هذه الأخيرة يبقى خفيفا في نظرهم و ذلك إذا تم تناولها من وجهة

نظر علم النحو، كما أنه لا بد من دراستها في المجالات الأخرى من علم اللسانيات. و الهدف من ما قيل هو وضع عبارة ثابتة تصف صيغ التعجب في اللغتين الفرنسية و العربية على حد سواء، أو بالأحرى البحث عن العبارة الدقيقة التي تقابل كلمة interjection .

و هنا نجد أنفسنا بين أربع عبارات، و هي interjection و onomatopée بالنسبة للفرنسية، و صيغ التعجب القياسية و السماعية بالنسبة للعربية.

نستغني عن onomatopée[22] لأن لا علاقة لها بـ interjection ، فهي أصوات لا علاقة لها بالتعجب يصدرها الإنسان كالعطس و السعال، أو الحيوان كمواء القطط و نباح الكلاب، أو الأشياء كصوت قطرات المياه المتساقطة على سطح ما و مختلف الأصوات التي تصدرها الطبيعة بشتى عناصرها

أما في اللغة العربية، فإن صيغ التعجب القياسية هي التي لا تتوافق مع interjection في اللغة الفرنسية، فهي تخص النحو العربي (صيغ ما أفعل و أفعل به).

[22] Une **onomatopée** (du grec ancien *ὀνοματοποιία* (onomatopoiía), « création de mots ») est une catégorie d'interjection émise pour simuler un bruit particulier associé à un être, un animal ou un objet, par l'imitation des sons que ceux-ci produisent.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Onomatop%C3%A9e

و بذا فإن صيغ التعجب السماعية هي المقابل الصحيح لكلمة interjection بأنواعها التي سبق ذكرها (سواء أكانت كلمة واحدة، أو أكثر من كلمة، أوكلمات لم تكن للتعجب و أضيفت لها العلامة...)

2. من أجل تصنيف لصيغ التعجب

من المنظور اللساني و من بين المشاكل التي تطرحها صيغ التعجب السماعية كظاهرة، تكمن الإشكالية الأساسية في تصنيف هذه الأخيرة.

في الواقع، إذا لم تكن صيغ التعجب جديرة باهتمام علم النحو و ذلك إلى جانب الفعل و الإسم و الصفة، فإنه لابد من أن لها مكانا و مكانة مهمين في علم اللسانيات الذي حاول بنظرياته و منظريه تناول هذه الفكرة أكثر من مرة.

"Of all the problems put foward by interjective phenomena, the most important one is that of its own characterization and classification"[23]

[23] « Sur le statut linguistique de l'interjection », article de Miguel Gonçalves, Universidade Católica Portuguesa – Braga, Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p 2

و لهذا فإن هذا التصنيف هو ما سأتوقف عنده في هذه المرحلة من البحث، لما في ذلك من فائدة، و خاصة بالنسبة لترجمة صيغ التعجب السماعية.

إذا كانت كل ظاهرة لسانية تستحق اهتمام الباحث، فإن صيغ التعجب هي حتما أحد الظواهر الأكثر جدلية رغم قلة تناول اللسانيين لها، و لكن ليست هذه القلة إهمالا، إنما لكونها تعد نقطة تقاطع و كذا اتحاد اغلب فروع اللسانيات، حيث يمكن دراستها من جميع الجوانب. و يعتبر هذا نقطة إيجابية بالنسبة لها، لأن الدراسة بهذا الشكل ستكون عميقة و مثمرة.

و قد تناولها العديد من الباحثين في المواضيع المتعلقة بالبحث في أصول اللغات le problème de l'origine du langage ، و لم يخش العديد من هؤلاء من ترشيحها لأن تكون اللغة البدائية التي أراد الإنسان بها تأسيس أحرف و كلمات.

"le trait principal d'un état du langage primitif"

كما اتخذها آخرون على أنها بمثابة شيء او فكرة تنفي العلاقة الإعتباطية المتواجدة بين الدال signifiant و المدلول signifié .

«… ils présentent l'interjection comme la négation même de l'arbitraire qui caractérise le signe linguistique… »

إضافة إلى ذلك فإنه لا يمكن أن نتجاهل الدراسات التي قام بها Sapir سابير سنة 1980 و التي تخلص إلى الفرق الشاسع بين الأصوات أي onomatopées و صيغ التعجب السماعية أي interjections و الذي لخصه فيما يلي:

« Seules les interjections intègrent le système de communication des idées, c'est-à-dire la parole… »[24]

إن مجمل هذا القول يلخص الفكرة القائلة بأنه حتى و إن كانت صيغة التعجب مجرد صوت فإنها تنتمي لا محالة إلى الكلام، و ذلك عكس العطس الذي هو صوت و لا يدخل في دائرته حتى و لو أصدره إنسان. لذا فإننا نصنفه ضمن ما يسمى في الفرنسية بـ onomatopée .

لذلك يمكن القول بأن الدراسات التي أجرتها فروع اللسانيات فيما يخص صيغ التعجب السماعية لا يستهان بها حتى و إن كانت قليلة.

و من أجل أن لا نحصر صيغ التعجب السماعية في المجال أو المستوى النحوي، سنتحدث عن علاقتها بالمستويات الأخرى، أو بالأحرى ما يمكن أن يكون له علاقة بها من مستويات.

[24] Ibid

و لعله من الواضح وجودها في المستويين الصوتي و الدلالي وليس للمستوى الصرفي و المعجمي الأهمية التي يملكها ما سبق ذكره. لذا فإن تصنيفها سوف لن ينفصل عن هذين الفرعين من اللسانيات أي علم الأصوات و علم الدلالة.

_ علاقة صيغ التعجب بعلم الأصوات

من أجل التوصل إلى العلاقة المباشرة الكائنة بين علم الأصوات و صيغ التعجب السماعية لابد من التطرق إلى هذا العلم بالتفصيل.

يعرف معجم لاروس للسانيات و علوم اللغة[25] علم الأصوات كالتالي:

« C'est la science qui étudie les sons du langage du point de vue de leurs fonctions dans la système de communication linguistique. Elle étudie les éléments phoniques qui distinguent, dans une même langue, deux messages de sens différent »

"علم الأصوات هو علم يدرس أصوات اللغات من وجهة النظر التي تحدد لنا وظيفتها في النظام التواصلي اللغوي. و هو يدرس العناصر الصوتية التي تحدد لنا رسالتين مختلفتين في لغة واحدة، و العناصر التي تسمح لنا بالتعرف على رسالة واحدة عن طريق مصادر مختلفة..."

[25] Larousse de linguistique et des sciences du langage, édition Larousse, 1996, p. 362

و يقتضي المستوى الصوتي التحدث عن العلم الذي يرتبط بشكل مباشر به و هو علم الأصوات أو « phonologie » .

و يبدو الفرق بين phonétique و phonologie واضحا، و لكن هذا لا يمنع من المزيد من الإيضاح و ذلك نظرا للخلط الذي يقع بين الإثنين في معظم الحالات.

الفونولوجبا أو علم الأصوات الوظيفي phonologie كما هو شائع، هو أحد مستويات اللغة، و هو مكمل لنظام تركيب الجملة أو المورفولوجيا morphologie ، و علم الدلالة sémantique ، و غيرها من المستويات. و يعني هذا العلم البحث في وظيفة الصوت اللغوي ووضع الأسس العامة التي تحكم هذه الأصوات في لغة من اللغات، فالفونولوجيا العربية لها أسسها العامة التي تميزها عن الفونولوجيا الإنجليزية أو الفرنسية أو غير ذلك. و لكل لغة نمط صوتي خاص يتمثل في التراكيب المسموح بها لهذه الأصوات (الأصوات الممكنة في لغة ما)، و هي مجموعة الأصوات التي تكون لغة ما.

و الفونولوجيا –كما أسلفنا– علم يختص بدراسة النظم و الأنماط الصوتية التي تميز كل لغة عن غيرها[26] (و النظام الصوتي هو جميع الأصوات اللغوية المتمايزة عن بعضها البعض في لغة ما". و لكل لغة أنماطها الصوتية الخاصة بها، إضافة إلى اشتراكها مع لغات أخرى في لأنماط موحدة".

[26] http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=03b2fcbc46ccbfac

أما الصوتيات فهو العلم الذي يدرس الأصوات اللغوية وصفا و تصنيفا بمعزل عن وظيقتها الفونولوجية، أي أن الصوتيات تدرس الجانب الطبيعي أو الفيزيائي البحت للأصوات اللغوية، و هذا يعني أنها تهتم بدراسة آلية إنشاء الأصوات التي تستعمل للكلام من طرف النظام الصوتي، بغض النظر عن اللغة (أي بشكل عام)، و معرفة الأعضاء التي تسمح بالنطق، و تشكل الأمواج الصوتية. بينما تدرس الفونولوجيا وظيفة تلك الأصوات في اللغة، و القواعد التي تضبطها لكي تعطي تركيبات ذات معنى.

و تسهل ملاحظة العلاقة الموجودة بين صيغ التعجب و علم الأصوات، فهناك من الصيغ تلك التي تعتمد في التعبير عن دلالتها عن الصوت، و لا شيء غير الصوت. فالصيغة « AH ! » مثلا لا دلالة لها إذا ما حاولنا رؤيتها ككلمة عادية لا تمت بصلة لصيغ التعجب. أما ياعتبارها كذلك فإنها تملك دلالة و لكن هذه الأخيرة صوتية، أي متعلقة بالصوت أو مستخرجة منه، فهي ليست إلا ترجمة للصوت الذي نصدره حين نكون في حالة دهشة، أو حالة أخرى تتوافق و الصوت الذي تصدره الصيغة.

و نفس الشيء بالنسبة للغة العربية، التي – هي أيضا و على غرار باقي اللغات– تملك صيغا تستمد معناها من الصوت وحده، كصيفة التعجب "آه ! " مثلا.

و انطلاقا من هذه النقطة بالذات، فإنه يمكن لصيغ التعجب – و من هذا المنظور – أن تشكل موضوع بحث مهم بالنسبة لعلم الأصوات.

_ علاقة صيغ التعجب بعلم الدلالة

يفرض علم الدلالة اليوم نفسه في الحقل اللساني بصفته مجالا لدراسة اللغات، و قد أصبح يعد بعدا في غاية الأهمية بانسبة للثقافة اللسانية.

لم يعد علم الدلالة الآن في حاجة إلى من يدافع عن وجوده، أو يبرر الإهتمام به. فقد تخطى هذه المرحلة منذ نصف قرن أو يزيد، و صار الآن يلقى من الإهتمام و الدراسة في كل أنحاء العالم ما يلقاه سائر فروع علم اللغة.

و لكن هذا لا يمنع من التطرق للمحة تاريخية سريعة عن هذا العلم، و ذلك نظرا للأهمية التي سيكتسيها في موضوع بحثنا هذا.

علم الدلالة[27] هو اصطلاح حديث لكلمة sémantique الفرنسية أو Semantics الإنجليزية. وأصل الكلمة الفرنسية هو اصطلاح وضعه اللغوي الفرنسي Michel Bréal (ميشيل بريال) سنة 1897 وورد في كتابه Essai de sémantique (مقالات في علم الدلالة) والكلمة تعود إلى الكلمة اليونانية *sema* التي تعني "علامة". ومما يجدر ذكره هنا أن كلمة *sema* المؤلفة من الأصلين الحرفين s، m قريبة الشبه من الجذر العربي المؤلف من الأصلين س ، م اللذين يرافقهما حرف لين، فهناك:

– سمة "علامة" المشتقة من الأصل، و السمة هي العلامة.

---

[27] Abel Hovelacque, Julien Gerard de Rialle, Emile Picot, Julien Vinson, Revue de linguistique et de philologie comparée, Volumes 33 à 34, Page 321

وقد اختلف المؤلفون العرب في مقابلة المصطلح، فبعضهم يقابله **بعلم المعنى** وبعضهم يقابله باصطلاح **دلالة الألفاظ** ولكن المقابل الأكثر شيوعا الآن هو **علم الدلالة**.

موضوع علم الدلالة:

أ – معاني المفردات:

لقد تطور موضوع علم الدلالة عبر تاريخه الحديث. ففي بدايته كان محط اهتمامه هو البحث في أصل معاني الكلمات وطرق تطور تلك المعاني. وهذا المفهوم التصق بتعريف هذا العلم عند عدد من الدارسين:

– يبيّن بيير جيرو[28] في كتابه « La sémantique » موضوع هذا العلم بأنه "يُعنى بدراسة معنى الكلمات".

و يعرف أولمان semantics بأنها "دراسة معاني الكلمات"

و مما لا شك فيه هو أن الظواهر التي ذكرت سابقا لا تعني أن موضوع علم الدلالة هو الكلمة فقط ، بل إنه يتعدى ذلك إلى التراكيب و الجمل .

[28] Pierre Guiraud, La sémantique, Que Sais-je, 1975, p 5

ب – معاني المفردات والتراكيب:

و مع تطور العلم أصبح واضحا أن حل مشكلة معاني المفردات ما هو إلا خطوة بداية من سلسلة طويلة من الخطوات التي تؤدي إلى كشف المعنى. وإذا كان الهدف من علم الدلالة الوصول إلى المعنى فعليه أن يعالج مستويات أخرى من اللغة بجانب المستوى المعجمي، ومن أهم هذه المستويات هي التراكيب والجمل.

و هنا، أي بالنسبة للجمل، لا يختلف دور علم الدلالة في اللغة العربية عنه في الفرنسية، لأن الجملة في كلتا اللغتين – و في اللغات الأخرى – هي عرضة للإشكالات التي تتعرض لها الكلمات.

و مثالنا على ذلك في اللغة العربية الجمل التالية:

– أطعمت عشرين رجلا وامرأة، التي أصلها "أطعمت عشرين رجلا وأطعمت امرأة"

– أطعمت عشرين رجلا وامرأة، التي قد يكون أصلها مثلا "أطعمت خمسة عشر رجلا، وأطعمت خمس نساء".

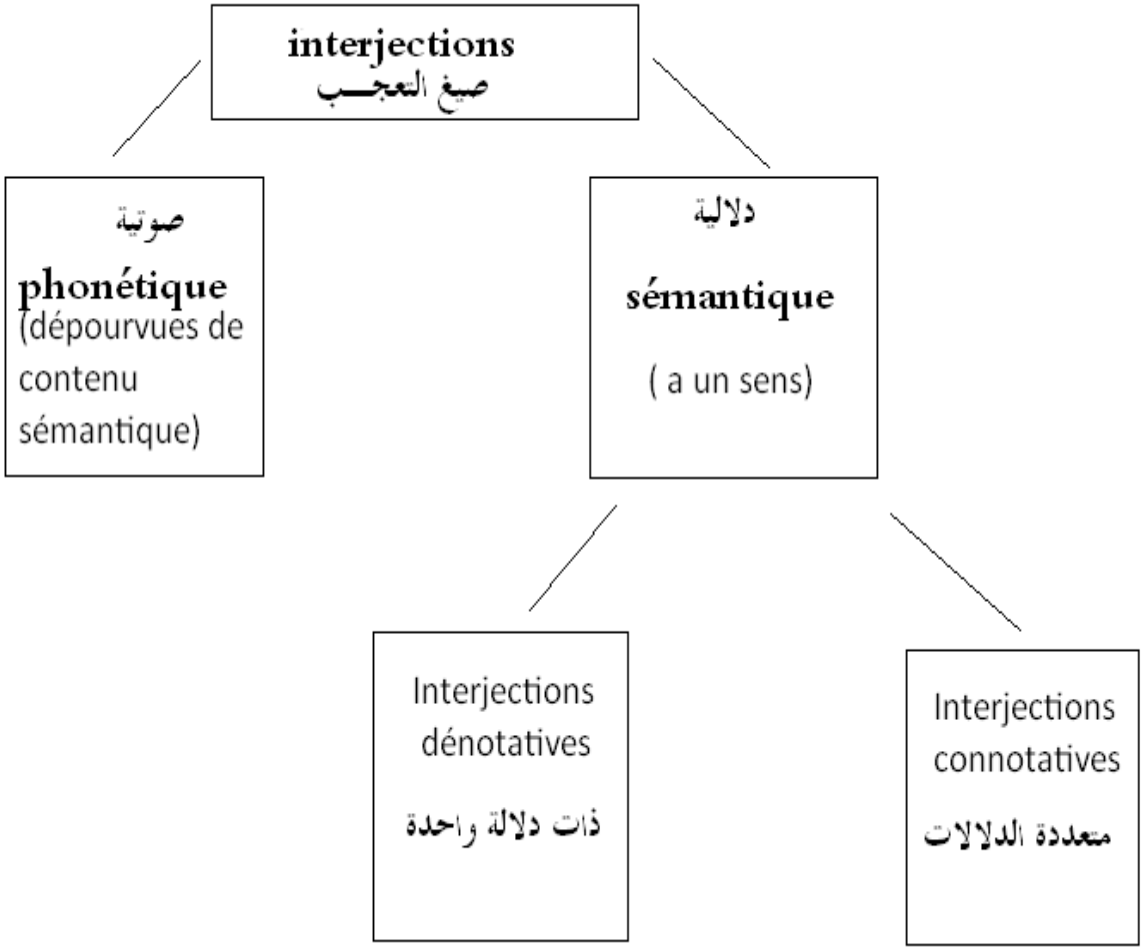
– أطعمت عشرين رجلا وامرأة، التي قد يكون أصلها مثلا "أطعمت عشرين رجلا، وأطعمت عشرين امرأة".

أما عن علاقة علم الدلالة بصيغ التعجب السماعية فإنه من البديهي أن نقول أنه إذا كان تصنيف صيغ التعجب هدفا من أهداف اللسانيات ، فإن لعلم الدلالة – و الذي هو فرع من علم اللساتيات – دورا كبيرا في هذا ، فهو يدرس اختلاف دلالات الكلمات التي

تصبح صيغ تعجب حين تضاف إليها علامة تعجب مثلا . كـ diable و damnation و غيرها من الكلمات الفرنسية التي هي ليست صيغ تعجب في الأصل. و كذلك الحال بالنسبة للغة العربية في كلمات نحو تلك التي ذكرت في الأمثلة السابقة، و نذكر منها: سبحان الله و الحمد لله.

و كخاتمة لهذه الدراسة البسيطة، لا يمكن إلا القول أنه بفضل علمي الأصوات و الدلالة فإن صيغ التعجب يمكن أن تكتسب تصنيفا و بالتالي نظرة أخرى تخرج بها من كونها مجرد جملة لا وزن لها نحويا.

و يمكن توضيح ذلك في المخطط التالي:



مخطط تصنيفي لصيغ التعجب حسب علمي الأصوات و الدلالة

خاتمة الفصل الأول

إن التطرق للغة الكتابية و الشفهية في بداية المطاف ما هو إلا مقدمة لنستخلص في النهاية أنه لا يمكن فصل صيغ التعجب عن الصوت، و أنه يمكن لدراستها – و كذا لترجمتها– أن تعتمد على علم الأصوات.

يمكن إذن أن نجزم بأن دراسة علاقة صيغ التعجب السماعية بعلمي الأصوات و الدلالة قد سمح لنا بتصنيفها بطريقة أخرى تختلف عن الطريقة التي صنفت بها في العناوين السابقة (مع التركيز على اللغة الفرنسية، لأن صيغ التعجب التي سندرسها في الجانب التطبيقي هي فرنسية).

فبالنظر إلى علم الأصوات نستطيع أن نستخلص صيغ تعجب سماعية، أي أن دلالتها تكمن في صوتها **interjections d'ordre phonétique** (مع ضرورة الإشارة أن ليس لـ phonétique هنا صلة البتة بالعلم، إنما هي مجرد صفة)، أو interjection dépourvue de contenu sémantique ، نحو ah ! و أف .

أما بالنظر إلى علم الدلالة فإننا نجد صيغ تعجب تحمل دلالة لغوية **interjections d'ordre sémantique** مثل hélas ! و grace ! .

و لكن فيما يخص النقطة الأخيرة، يبقى هنالك فرق بين هتين الكلمتين، فـ hélas ! قد جاءت أساسا لغرض التعجب، أما grace ! فهي لم تأت لذلك، و إنما اكسبتها علامة

التعجب هذه الوظيفة. لذا فإن صيغ التعجب التي تملك دلالة هي في حد ذاتها نوعان: تلك التي دلالاتها عادية و واحدة **dénotatives** تفهم من سياق الكلام، و تلك التي دلالاتها إيحائية أي **connotatives** ، وتختلف هذه الأخيرة من لغة إلى أخرى، كما تتحكم في دلالاتها مجموعة من العوامل سنتطرق لها في الفصول اللاحقة.

الفصل الثاني

صيغ التعجب و النص الأدبي

تقديم الفصل الثاني:

يعتبر هذا الفصل جسرا رابطا بين الفصلين الأول (الذي يتناول صيغ التعجب كظاهرة لغوية) و الثالث (الذي يتناول تحليل و نقد صيغ التعجب في المدونة). و القاسم المشترك بين الإثنين هو النص الأدبي.

ثم إن موضوع هذا البحث بتمحور أساسا حول الترجمة الأدبية، لكن الشروع في الكلام عن الترجمة مباشرة يعد نوعا من الإجحاف في حق النص الأدبي الذي بدوره يحتاج إلي صفحات للكلام عنه بمعزل عن الترجمة. لذا يظهر أنه من الضروري الكلام عن النص الأدبي و إظهار أهميته و سبب تخصيص فصل كامل لدراسته، و ذلك بالنسبة إلى نقطتين أساسيتين:

الأولى هي نوع المدونة، التي هي نص أدبي محض و الذي يقتضي دراسة خاصة.

أما الثانية فهي أن هذه الدراسة ستتحول إلى عملية استقصاء لصيغ التعجب السماعية، و ذلك بهدف إثبات وجودها بكثرة في النص الأدبي. و هذا ما يزيد من أهميته بالنسبة للبحث.

و من أجل هذا و ذاك، فإن الفصل الثاني قد قسم إلى ثلاثة مباحث

يدرس المبحث الأول خصائص النص الأدبي و الفرق بينه و بين ما هو غير أدبي، و كذا مؤشرات النمط الأدبي (صيغ التعجب السماعية) و ذلك بعرض بعض تعريفات النص و الخطاب و مميزات النص الأدبي عن غيره من النصوص.

ثم يأتي شق آخر للحديث حول علاقة صيغ التعجب بالنص الأدبي و نتوغل بذلك في الوظيفة التعبيرية كونها الوظيفة الأساسية للنص الأدبي.

ثم نصل إلى أن صيغ التعجب هي أحد المؤشرات الأساسية لهذه الوظيفة..

و الهدف من هذه النقطة بالتحديد هو إيضاح نوعية الصيغ التي ستتم دراستها في الجانب التطبيقي للمذكرة.

ثم يأتي شق ثالث ليبين وظائف صيغ التعجب في النص الأدبي مع إجراء مقارنة صغيرة بينها ووظائف اللغة. ثم التطرق إلى علاقتها بمستويات اللغة الثلاث التي يختلف استعمال و دلالة صيغ التعجب في كل منها على حد سواء.

أما المبحث الثاني فيأتي ليظهر علاقة النص الأدبي بالترجمة، و يمكن اعتبار العلاقة بينهما هي الترجمة الأدبية (أو أن الترجمة الأدبية هي نتاج العلاقة بين النص الأدبي و الترجمة)، مع ذكر أهم نظريات الترجمة التي تتعلق بهذا النوع من النصوص.

و يسرد المبحث الثالث صعوبات الترجمة الأدبية بما يمس و يعني صيغ التعجب.

و يظهر في الأخير أن الغوص في ترجمتها فيه شيء من الصعوبة بالنسبة للمترجم، و أنه لابد من تدخل بعض العوامل اللغوية و غير اللغوية في إيجاد ترجمة مناسبة و التي سترد في شكل حلول فيما يلي من الجانب التطبيقي.

أولا: النص الأدبي: خصائصه و الفرق بينه و بين النص غير الأدبي

1.بين النص والخطاب

- **تعريف النص**

عندما نقرأ بعض الدراسات نجد كثيرا منها قد استعملت مصطلح النص texte وهي تقصد الخطاب discours، ونجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب وهي تقصد النص. ولذلك نتساءل ما الفرق بين النص والخطاب ؟ أين يلتقيان وأين يفترقان ؟

إن مصطلح الخطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية، ناتجة عن مخاطب معين وموجهة إلى مخاطب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما يسمى الآن بـ "لسانيات الخطاب" "discours Linguistique de".

وهو على رأي "بيار شارودو[29] P. Chareaudeau " ما تكوّن من ملفوظ ومقام تخاطبي وأن الملفوظ énoncé يستلزم استعمالا لغويا عليه إجماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة وأن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة.

ويمكن أن نبين الفرق بين الخطاب وبين النص كما يلي:

[29] http://www.nokiagate.com/vb/showthread.php?t=354929

1 – يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص الى متلق غائب يتلقاه عن طريق عينيه قراءة أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس – أولا وقبل كل شيء – على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة مكتوبة.

2– الخطاب لا يتجاوز سامعه الى غيره، أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه، بينما النص له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كل زمان ومكان..

3– الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النصوص تنتجها الكتابة، أو كما قال "روبير اسكاربيت Escarpit .R[30] "اللغة الشفوية تنتج خطابات des discours بينما الكتابة تنتج نصوصا textes ، وكل منهما يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاما خطيا وعليه فإن ديمومته رئيسية في الزمان والمكان.

إن الخطاب عن رأي ليتش وزميله شورت[31] – تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب، أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. أما النص فهو أيضا تواصل لساني مكتوب. وتبعا لهذا فإن الخطاب يتصل بالجانب التركيبي والنص بالجانب الخطي كما يتجلى لنا على الورق

ولكن على الرغم من هذه الفروق فإنه يوجد من لا يفرق بين الخطاب وبين النص

[30] Robert Escarpit, Le littéraire et le social, Flamarion, 1970, p 13
[31] http://www.nokiagate.com/vb/showthread.php?t=354929

ويستعملهما بالمعنى نفسه، السرديون: "جينيت " و"تودوروف " و"فاينريش" لا يميزون بينهما

2.أنواع النصوص

تتعدد النصوص بتعدد المعارف الإنسانية في العلوم والآداب والفنون وليس من السهولة أن نقرأها كلها، بل ليس في الإمكان ذلك وإنما نتواصل معها تبعا لتخصصاتنا ويمكن أن نقدم الأنواع التالية:

– النص العلمي:

ويتميز بكونه يقدم حقيقة لا يوجد فيها اختلاف مثل: زوايا المثلث تساوي قائمتين أو أن مدينة عنابة تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وهي تبعد عن مدينة قسنطينة بـ 150 كم. فالخطاب العلمي يقدم حقائق علمية يتفق عليها الناس ويستعينون في ذلك باختيار نتائجها بوسائل مادية محددة، ومعايير الحكم على هذه الحقائق لا يترك مجالا للجوانب الخاصة التي تميز هذا الفرد عن ذلك وإنما لها واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية.

– النص الأدبي:

هو نقيض للنص العلمي، لأنه غير ثابت ولا يقدم حقيقة علمية دقيقة وإنما يقدم حقيقة فنية تنبع من الذات.

إن النص الأدبي "هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن على العلم، عند النقاد وعلماء الجمال هي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص...

فعندما نقرأ جملة "فرانز كافكا" "جئت إلى العالم بجرح فاغر وذلك كل متاعي" أو جملة: "لو كنت موسيقارا لعزفت اللحن الذي لم يعزف بعد".

فإن قراءتنا تكون بناء على خصوصياتنا النفسية والاجتماعية والمعرفية، وكل منا سيتلقى الجملتين بشكل خاص يختلف عن الآخرين، وقد يحدث تشابه ولكن لن يكون أبدا صورة طبق الأصل. فالنص الأدبي بما فيه من حساسية فنية وطاقة جمالية خلاقة يخاطب الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا ويعمل على إيقاظه وربما لذلك قال "الدوس هكسلي": "إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما، ولكنني لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي"[32].

[32] محمد زكي العشماوي – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، 1979، ص5

أما فيما يخص لفظة نص ، تجدر الإشارة إلى أنها تعني هنا النص الأدبي كما يدل على ذلك عنوان البحث ذاته. و ذلك خلافا للنصوص الإخبارية أي العلمية، و الإقتصادية، و القانونية وما إلى ذلك من مجالات متخصصة، حيث يتحد ظاهر المعنى بمضمونه، فالأمر لجد مختلف بالنسبة للعمل الأدبي. و من أجل ذلك فإنه لابد من استعراض بعض تعاريف النص الأدبي و ما يميزه عن غيره من النصوص التي يمكن الإشارة إليها بعبارة "اللا أدبي". تذهب جوليا كريستيفا إلى أن النص بصفة عامة هو[33] "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة".

أما "رولان بارت "R. Barthes" فقد عد النص نسيجا[34] ، ولكن لطالما تم اعتبار هذا النسيج على أنه منتج وحجاب جاهز يكمن وراءه، – نوعا ما – المعنى الحقيقي مختفيا.. فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت.

أما النص الأدبي– و بصياغة أخرى غير تلك التي قدمناها سابقا – فهو نص معرفي تتلاقى

---

[33] سعيد يقطين – انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي – ط (1). 1989 – ص 19

34– رولان بارث – لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي العدد 10. سنة 1990 – ص 35

فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك فإن قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية ومعرفته بالنص هي أيضا غير كافية. لذا عليه أن ينزع إلى معارف أخرى لأننا قد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية وغير ذلك من المعارف الإنسانية وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها. و المترجم معني بالأمر هنا.

إن ما يجعل من هذا الشق من البحث شبه إجباري هو جل الأسئلة التي تطرح حول سبب اختيار نص أدبي كمدونة لدراسة هذا النوع من الجمل و هي صيغ العجب السماعية. و من أجل إيضاح ذلك فقد فكرت في ربط صيغ التعجب بالنص الأدبي و ذلك باليحث عنها فيه. و بالتالي فإنه يمكن دراستها بالنظر إلى وظائف اللغة عند رومان جاكوبسون Roman Jakobson

3. صيغ التعجب و وظائف اللغة

قدم العالم اللغوي الألماني كارل بوهلر **Karl Buhler** نموذجا أطلق عليه نموذج الأجهزة Organonmodell، و ربما يكون المقصود هنا أجهزة النطق

حيث إن هذا العالم يشبه اللغة نفسها بالجهاز، ويعتبرها إحدى أجهزة الحياة .
وقد أشار في بحوثه إلى ثلاثة مكونات أساسية تظهر على الأقل عند الحديث عن أي رمز من رموز اللغة وهي الشخص المرسل و الشخص المرْسَل إليه والموضوع الذي يجري الحديث عنه .
وإنطلاقا من الطريقة التي يتم بواسطتها الكلام، أي إيصال الخبر، يتم تحديد وظيفة اللغة.

أما العالم اللغوي والناقد الأدبي الروسي الأصل رومان جاكبسون **Roman Ossipowitsch Jakobson** ، فقد كان أحد أعضاء الحملة العلمية السوفيتية إلى براغ عام 1920 وأحد مؤسسي مدرسة براغ اللغوية عام 1933. غادر براغ عشية الحملة الفاشية الألمانية على تشيكوسلوفاكيا إلى الدانمارك ومنها إلى النرويج ثم إلى السويد، وفي عام 1941 توجه إلى أمريكا للعمل في مجال علوم اللغات في الجامعة الفرنسية في المهجر، وفي أمريكا نفسها عمل في العديد من الجامعات أيضاً بما فيها هارفارد ونيويورك، بالإضافة إلى مساهماته اللغوية الكبيرة في مختلف الجوانب، وإليه يعود الفضل في إكتشاف القوانين التي تعمل بموجبها اللغات البشرية.

النموذج الذي قدمه جاكبسون عام 1960 والذي سمي بإسمه، يرى فيه بأن للغة وظائف أخرى غير تلك الوظاف التي تطرق إليها بوهلر، وأن وظائف اللغة بنظره تتوزع بين الوظائف الداخلية للغة نفسها من جهة وبين المتكلّم والمخاطَب وأجزاء الرّسالة اللّغوية من جهة أخرى، وهو بذلك يضيف إلى العلاقة بين المرسل والمستقبل التي أتى عليها بوهلر

وظائف إجتماعية جديدة بالإضافة إلى الوظائف الجمالية التي تشع بها اللغة عند الإستخدام المبدع لمفرداتها.

و من أجل الغوص في وظائف اللغة و ايجاد علاقتها بصيغ التعجب، لابد أن نعود إلى مخطط التواصل الذي يوضح لنا ما يمكن فعله إذا ما اعتمدنا على الكلام[35] « la parole »

« à chaque terme constitutif du procès linguistique est attachée une fonction » [36]

_ وظائف اللغة : أصناف النصوص و أنماطها

حسب رأي بوهلرفإن وظائف اللغة الرئيسية الثلاثة هي: الوظيفة التعبيرية و الوظيفة الخطابية (أو المناشدة). و هذه هي الأغراض الرئيسية لاستعمال اللغة. و سآخذ نظرية بوهلر هذه كما اقتبسها جاكوبسون باعتبارها النظرية المطبقة بشكل يحقق الفائدة القصوى في التعامل مع أي نص.

[35] Christian Baylon & Paul Fabre, Initiation à la linguistique (cours et applications corrigés), Arman Colin, 2005, p 64

[36] Ibid

و سيكون ذكرها باختصار ما عدا التعبيرية التي نركز عليها، خاصة بعد أن أثبتنا أن النص الأدبي هو نص تعبيري، لذا سيكون التركيز هنا على الوظيفة التعبيرية

1_ الوظيفة المرجعية La fonction référentielle

تدور النصوص الإعلامية حول أي موضوع في مجال المعرفة متعلق بموضوعات أدبية لأنها غالبا ما تعبر عن أحكام القيمة، و قابل للإنحدار باتجاه التعبيرية، أما صيغة النص الإعلامي فهي غالبا معيارية: المقرر الدراسي أو التقرير الفني أو مقالة صحفية أو دورية أو ورقة بحث علمي أو أطروحة أو محضر جلسة أو جدول أعمال اجتماع...
و يكون الأسلوب حديثا و غير إقليمي أو طبقي و لا يحمل طابع اللهجة الشخصية.

2_ الوظيفة الخطابية La fonction impressive

إن جوهر الوظيفة الخطابية للغة جمهور القراء أي المخاطب، و الخطاب يعني النداء على جمهور القراء من أجل أن يفعلوا شيئا أو يفكروا بشيء أو يحسوا به. أي أن يظهروا ردة فعل كما يريد النص. و في أغلب الأحيان فإن النصوص الخطبية تكون موجهة إلى جمهور قراء عوض قاريء واحد. و جوهرها العلاقة بين الكاتب و جمهور القراء، و تتحقق من خلال أنواع عديدة من العلاقات القواعدية، أو ضيغ المخاطبة نحو: أنت، أنتم... أو Tu,

Vous, Votre . و مثالنا على ذلك: "كن فخورا بدينك" و « gardez-vous d'une blessure narcissique »

3_ الوظيفة الشعرية La fonction poétique

هذه الوظيفة إشارة إلى اللغة المخصصة لإمتاع الحواس، أولا من خلال وقعها الفعلي الخيالي، و ثانيا من خلال استعاراتها. هذا و يلعب الإيقاع و التوازن المفارقات بين الجمل و العبارات الفعلية و دورها أيضا. و تتألف التأثيرات الصوتية من التوافق بين اللفظ و المعنى onomatopée ، و السجع و الجناس و القافية و البحر و التنغيم و التفعيلة. و هي جوهرية في الشعر و بعض أنماط الإعلان (كالأغاني المقفاة و إعلانات الإذاعة المرئية التجارية)

4_ الوظيفة التنبيهية La fonction phatique

تستعمل الوظيفة الإجتماعية للحفاظ على العلاقة الودية مع المخاطب، أكثر مما هي إفصاح عن معلومات. و ترد هذه الوظيفة – باستثناء النغمة الصوتية- في شكل "عبارات معيارية" أو "اجتماعيات"

مثال: في اللغة المحكية أو الحوار "كيف حالك؟"، "كما تعلم"، "الجو حار هنا، أليس كذلك؟"

« Tu sais ? Il a fait vilain toute la semaine »

5_ الوظيفة الذاتية La fonction métalinguistique

تشير هذه الوظيفة إلى قدرة اللغة على شرح مظاهرها الخاصة بها، و ذلك من خلال كل ما يؤدي و يهدف إلى شرح اللغة في حد ذاتها، نحو: "يعني" و "لأن"... أما بالنسبة للفرنسية نذكر العبارات التالية: « c'est-à-dire » و « ce qui explique » و « parce que » و غيرها...

6_ الوظيفة التعبيرية La fonction expressive

وتسمى كذلك الوظيفة الانفعالية وتتأسس على المخاطب فتبدي عواطفه ومواقفه تجاه قضية ما ويتجلى ذلك مثلا في طريقة النطق وفي بعض الأدوات اللغوية التي تدل على الاستفهام أو التعجب أو الانفعال.

و قد تعمدنا ترك هذه الوظيفة أخيرا، و هذا من أجل أن نتكلم عن العلاقة بينها و بين صيغ التعجب التي تظهر جلية ما إن حاولنا ربط هذه الأخيرة بوظائف اللغة، فصيغ التعجب في نهاية المطاف ما هي إلا وسائل شخصية يعبر بها الإنسان عن نفسه هو، و وجوده هو وجده في الخطاب.

ثانيا: نظريات الترجمة الأدبية

1_ الترجمة **الأدبية**

ويقصد بها ترجمة الآثار والمؤلفات الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية والشعر والمقالات والدراسات ذات الطابع الفني الأدبي. أما كتب النقد الأدبي فهي تقع في الوسط، أي بين الآداب من جهة والعلوم الاجتماعية والإنسانية من جهة أخرى، سواء من حيث الأسلوب أو الموضوع. و الحقيقة، أن الترجمة الأدبية تجمع تحت سقفها كل مايكتب بأسلوب أدبي أو يحمل طابع الأدب على أي نحو من الأنحاء، فالتاريخ مثلا هو علم حتى يأتي به القلم في هيئة أدب. ومن ذلك، فإن تاريخ الطبري المعروف[37]، فهو تاريخ أي علم من ناحية بحكم مادته، وهو أدب من ناحية أخرى بحكم أسلوبه. وقد ينطبق ذلك على النص المترجم والنص المترجم عنه أداء وأسلوبا وتناولا. ويعتقد أكثر الملمين بمشكلات الترجمة أن الترجمة الأدبية أصعب من الترجمة العلمية، ذلك أن النص الأدبي ليس فكرة أو جملة أفكار فقط بل هو ينطوي على إحساسات المؤلف الأديب وعواطفه وتخيلاته، كونه نصا حاكه شاعر أو مثقف موهوب قصد أن يكون مثيراً للأحاسيس حاوياً على مجمل من الصورالبديعة الأخّاذة. و من أجل هذا يتوجب على المترجم أن يأتي بنص مقابل يتوفر فيه، إلى جانب الأمانة في النقل، مايبرز النص الأصلي ولا يضعف أثره أو ينتقص من روعته.

---

[37] سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999 ، ص102

إن أول شرط يخطر إلى أذهاننا أن المترجم الذي يعمل بإنتاج ذات أثر أدبي، أن يحاكي الأثر المترجم وأن يكون هو نفسه أديباً متمكناً[38] وراسخ القدم في التأليف الأدبي. ولا يكفي أن يكون ملمّاً أفضل إلمام باللغتين، لأن الأدب استعداد وسليقة تستند إلى تأصل في النفس، ولا تكتسب بالدراسة والحفظ فقط، وبهذا يتطلب ممن يترجم كتاباً في الطب أن يكون طبيباً، وممن يترجم الأدب والشعر أن يكون شاعراً، وهذا مما لا يمكن اشتراطه أو أن تجعله دستوراً علمياً ثابتاً نظراً لتشابك المصالح والأفكار بين الناس. ولكن لا يصح أن تجرد الأثر الأدبي من صفته الأدبية وتحوله إلى كلام عادي بعيداً عن كنه تسميته، بل ينبغي أن تبقى عليه رونقه وجماله وسحره وتأثيره، وذلك لتكسب اللغة العربية المنقول إليها أثرا أدبيا يزيد في ثراء اللغة، زيادة تستحق التقدير.

و تتفرع دراسات الترجمة وتتشعب والهدف منها جميعًا الخروج بنص مقروء أقرب ما يكون إلى النص الأصلي. وقد يكون هذا من خلال اعتماد الترجمة الحرفية أو
الترجمة الحرة، أو مزيج من الاثنين، إذا ما اضطر المترجم إلى هذا الأسلوب أو ذاك للمحافظة على المعنى أو على الشكل. وسنتناول في هذا الفصل النظريات الرئيسية حول الترجمة الأدبية والأغراض التي تخدمها، كما سنتناول قضايا ومفاهيم شائكة تنبع من نظرية الترجمة الأدبية كالمعنى والمكافئ والثقافة.

[38] Ibid

2_ الترجمة الأدبية و الترجمة غير الأدبية

و ينجم الفرق بين الترجمة الأدبية و الترجمة العلمية عن سببين أساسيين : الأول هو الإختلاف بين النصوص الأدبية و النصوص العلمية ، و الثاني هو الإختلاف بين طبيعة عمل مترجم النصوص الأدبية و غايته و طبيعة عمل مترجم النصوص العلمية و غايته .

فالمترجم الأدبي غايته جمالية أما المترجم العلمي فهو يسعى دائما إلى الموضوعية و التزام الدقة و الأمانة ، مع مراعاة ترتيب عناصر النص بالطريقة التي رتب بها في الاصل حتى لو تنافى ذلك مع جمال الأسلوب و منطق اللغة التي يترجم بها . و من الواضح أن هذا السعي يقيد إلى حد كبير حرية المترجم في التعامل مع النص ، و يطمس كل مايدل على شخصيته . غير أن التزام الدقة و الأمانة شرط من شروط الترجمة العلمية . و يكفي التدليل على ذلك أن نشير إلى الآثار التي قد تترتب على الترجمة الخاطئة لطريقة تركيب دواء ما أو طريقة تشغيل جهاز كهربائي ما .

أما مترجم النص الأدبي فيتمتع بقدر كبير من الحرية في التعامل مع النص الذي يترجمه . و هو إن كان يراعي الدقة في التعامل مع النص الذي يترجمه فيحذف شيئا هنا و يضيف شيئا هناك بل إنه يستطيع أن يرتب الكلام و فقا للغة وقواعدها .

أما مترجم النصوص العلمية المطالب بالدقة و الأمانة في الترجمة فيحتاج إلى أن يكتب يوميا كما هائلا من المصطلحات ، و إلى إيجاد مقابل لها في اللغة التي يترجم إليها ، بل في

بعض الأحيان هو في حاجة إلى خلق ما يقابلها و مع ذلك فإن مترجم النصوص الأدبية يستطيع أن يحسد مترجم النصوص العلمية لأن هذا الأخير لا يواجه غير مصاعب تتعلق بمفردات اللغة ، في حين أن الأول يحتاج إلى معرفة اللغة التي يترجم إليها معرفة عميقة، و هو يحتاج أيضا إلى خيال خصب يمكنه من تصور نتائج الترجمة. فالنص الأدبي ليس بالنص الموضوعي بل هو نتاج وحدة الذاتي و الموضوعي المجسدة بحسب قوانين الجمالية . و هذا ما يتطلب من المترجم حسا عاليا .

إن ترجمة النص الأدبي مدعوة إلى أن تكون أمينة و وفية للنص الأصلي . أي أن تكون نصا يشبهه بقدر الإمكان ، بحيث يتوهم قارئ هذه الترجمة أنه أمام النص الأصلي لا أمام مترجمه . و لكنا هنا لا نطالب بترجمة كاملة و نهائية للنص الأدبي ، فمثل هذه الترجمة ، المطلوبة نظريا ، مستحيلة من الناحية العلمية و هذا ما يتيح إمكانية ترجمة نص واحد إلى اللغة نفسها مرات عديدة . من هنا نصل إلى تعدد ترجمة النص الواحد .

و من النصوص الأدبية نصطدم بأصعب اللنصوص للترجمة و هي النصوص الشعرية. و نطرح سؤالا: هل على المترجم أن يكون شاعرا كي يتمكن من ترجمة نص شعري؟ و في هذا الصدد يقول الجاحظ في كتابه الحيوان[39] و تحت عنوان صعوبة ترجمة الشعر العربي :

" وقد نقلت كتب الهند ، و ترجمت حكم اليونانية و حولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، و بعضها ما انتقص شيئا ، و لو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم، التي

[39] الجاحظ، كتاب الجيوان، المجلد الأول، منشورات محمد الداية، بيروت،1969

وضعت لمعاشهم و فطنهم و حكمهم . و قد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة و من قرن إلى قرن و من لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا و كنا آخر من ورثها و نظر فيها . فقد صح أن الكتب أبلغ في تقييد المآثر من البيان و الشعر " .

من هنا نرى أن هنالك اشكاليات رئيسية تخص ترجمة الشعر تتخلص أولا في أن الترجمة الشعر " أشبه بالمخاطرة في أرض حرام ، في منطقة تقع على الحدود الغامضة أيضا بين الإنشاء و الإبداع الخالص بين النقل الحرفي الدقيق و الأمين "[40] إنها محاولة إبداع عمل سبق إبداعه فلا عجب أن يكون قد وقع في دائرة "الإستحالة" التي أكدها الكثيرون من الجاحظ إلى شيللي و غيره من الشعراء الرومنسيين و انتهاء بالعديد من النقاد و علماء الترجمة في عصرنا الحديث . ثم ما يتصل بفعالية الترجمة ضمن المعطيات الحضارية الراهنة للتواصل الإنساني و الحواري بين الشعوب و الثقافات . فالشعر عتبة حوار بين الواقعي و المتخيل لدى الشعوب و الحضارات. لذا ، نقول كيف يمكن أن يهاجر الشعر إلى جهات و لغات أخرى من العالم في الشكل و المضمون ؟

كما راينا سابقا و نقلا عن لسان العرب إن الترجمان في اللغة العربية هو المفسر و ترجمة الكلام هو تفسيره بلسان آخر . أما في الفرنسية مثلا فكلمة ترجمة تتسم بمعنى أشمل بمعنى أشمل و أوسع .

---

[40] عبد الغفار مكاوي، عن ترجمتي للشعر، مجلة الآداب، العدد 7 & 8 ، 1999 ، ص93

3_ النص الأدبي و نظرية الترجمة (أو نظرية الترجمة الأدبية)

- **مفهوم نظرية الترجمة**

تعتبر نظرية الترجمة سوء تسمية و اصطلاحا عاما، بل ربما هي نفسها ترجمة، و من ثم جاءت تسمية ترجمة من التعبير الألماني[41] Übersetzungwissenschaft . فنظرية الترجمة هي في الواقع ليست بنظرية و لا علم، بل هي مجموعة من المعلومات التي لدينا، و سنظل نحتاج إليها، عن عملية الترجمة. فهي واحدة من فروع المعرفة التي تضاف إليها logie ، فقد أسماها هاريس Harris « transtology » ، و فاسكيز Vasquez « traductology » .

و رغم اختلاف التسميات يبقى اهتمام نظرية الترجمة ينصب بشكل رئيسي على طرائق التترجمة المناسبة لأكبر عدد من أنواع نصوص الترجمة و فئاتها. كما تقدم لنا هذه النظرية إطار عمل من المبادئء و القواعد المحدودة و التلميحات لترجمة النصوص نقد الترجمات، اي أنها تعطينا خلفية لحل المشكلات المتعلقة بالترجمة. و في هذه المجالات تبين لنا مختلف النظريات أساليب الترجمة الممكنة و تقدم لنا الحجج المؤيدة لاستخدام ترجمة بدلا من أخرى في سياق معين.

[41] بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة، جوانب من نظرية الترجمة، دار المريخ 1982 ، ص43

و جدير بالملاحظة أيضا أن تعنى بالخيارات و القرارات، و ليس بآليات أي من اللغتين المصدر و الهدف.

و أخيرا، تحاول نظرية الترجمة أن تقدم لنا افكارا مفيدة حول العلاقة بين الفكرة و المعنى و اللغة، و حول المظاهر أو الجوانب العالمية و الثقافية و الفردية للغة و السلوك، أي فهم الثقافات. كما تقدم لنا نظرية الترجمة أفكارا مفيدة حول تفسير النصوص التي يمكننا توضيحها بل و حتى استكمالها أو الإضافة إليها عن طريق الترجمة.

و هكذا تغطي نظرية الترجمة مدى واسعا من المجالات و تحاول دائما أن تثبت فائدتها، و أن تعين المترجم بحفزه على الكتابة بصورة افضل، و على اقتراح النقاط المتفق عليها حول مشكلات الترجمة العامة، فالإفتراضات و الأفكار حول الترجمة لا تنبع عادة إلا من الممارسة. كما يجب ألا تطرح هذه الأمثلة و المقترحات دون أمثلة من نصوص أصلية مع ترجمتها.

- **نظريات الترجمة الأدبية: بين الترجمة الحرة و الترجمة الحرفية**

تقسم الترجمة في مختلف الأدبيات التي تتناول نظرية الترجمة إلى نوعين رئيسيين هما الترجمة الحرفية traduction littérale و الترجمة الحرة traduction libre ، و يذكر في بعض

الدراسات نوع ثالث وهو المحاكاة[42] أو imitation، و هي الترجمة التي تنطوي على درجة كبيرة من التصرف بحيث لا يبقى من النص الأصلي إلا فكرته الرئيسية.

و لكن كثيرًا ما تخلص دراسات الترجمة إلى أنه لا مفر من استخدام مزيج من نوعين لإنتاج ترجمة تفي بالغرض الأساسي وهو نقل النص الأدبي من لغة إلى أخرى بأقل قدر من الخسارة و أكبر قدر من الأمانة، سواء أكان ذلك في المعنى أو الشكل.

وبالطبع فإن آراء المنظرين و أفكارهم و وجهات نظرهم تختلف، ففي نفس الوقت الذي

يؤكد فيه بنجامين على أن وظيفة المترجم هي التماس الأثر المقصود[43] من العمل الأدبي وإظهار صداه في الترجمة، و كذا على أهمية إبراز الاختلاف اللغوي بين النص الأصلي والنص المترجم، يأتي منظر آخر برأي يخالف سابقه.

"Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own"[44]

---

[42] عهد شوكت سبول، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، بيروت ، 2005 ، ص8

[43] Walter Benjamin. "The Task of the Translator" In: Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000, p. 18

[44] Ibid, p. 19

أما شتاينر فهو يصف عملية الترجمة بأنها فهم النص و تفسيره باتباع الحركة التفسيرية أو الهرمنوطيقا l'herméneutique التي تتألف من أربعة مراحل: الأولى الثقة بأن هناك في النص ما يمكن فهمه و ترجمته، وتتوقف هذه المرحلة على ثقة المترجم في الكاتب وتعاطفه معه، والمرحلة الثانية هي العدوان، لأن أي تفسير للنص الأصلي هو هجوم عليه، و يذكر هذا بالصورة القديمة لعملية الترجمة والتي نقلت عن القديس جيروم[45] ، إذ يصور شتاينر المترجم بعامل في المنجم يستخرج منه المعنى. و المرحلة الثالثة هي استيراد المعنى و إدخال النص الأصلي في ثقافة و لغة النص المترجم إليها و تجنيسه بحيث يصبح جزءا منها. أما المرحلة الخيرة فهي مرحلة التعويض، و هي مرحلة هامة جدا في رأي

شتاينر، لأنها المرحلة التي يعيد فيها المترجم التوازن بين النص الأصلي و النص المترجم، بعد ان تدخل المترجم في النص الأصلي بهدف ترجمته.

4_ صعوبات الترجمة الأدبية

[45] عهد شوكت سبول، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، بيروت، 2005، ص14

لا شك و أن الترجمة هي علم و فن في آن واحد، له أصوله و تقنياته الخاصة به. فهي، مذ كانت، وسيلة مهمة من وسائل الإتصال بين الأفراد و الشعوب و الأمم في ضروب المعرفة كافة، و وسيط حضاري و معرفي لا مندوحة منه. إذ تفتح مجال الحوار بين الحضارات، و تثري الآداب المختلفة بعناصرها الحداثة و التجديد، و تفتح الآفاق الثقافية على مصراعيها للأدباء و المفكرين حتى يطلعوا على ثقافات الشعوب و عبقريات الأمم. و لقد كانت و مازالت تبحث عن الإجابة لعدد من الأسئلة الأبدية التي تطرحها بعض القضايا عمل ترجم و يترجم و كيفية الترجمة و حقيقتها و كذا صعوباتها و عوائقها.

و مما لا شك فيه هو أن الترجمة، أيا كان نوعها، لا تخلو من المشاكل و الصعوبات، إلا أنه بحكم ما يتطلبه هذا العمل الذي هو معروض هنا، فإن موضوعنا يعنى بمشكلات الترجمة الأدبية عامة، و ذلك حتى نستطيع أن نربط بينها و بين صيغ التعجب السماعية في الجانب التطبيقي. و قد حرصت على أهم مشكلات الترجمة الأدبية عامة مثل خصوصيات اللغة في الترجمة و فوضى الترجمة و السياق، و كذا المترجم بما يلعبه من دور أساسي في الترجمة، وذلك بأدائه لدورين مهمين و هما القاريء و الكاتب في آن واحد.

و سأدعم ما قلته بنقطة أشار إليها بيتر نيومارك في كتابه "**اتجاهات في الترجمة**"[46] ، و التي تقسم محاور الترجمة إلى ثلاثة أقسام، حيث يقول: "الترجمة مبنية على ثلاثة اقسام على الأقل: الثقافتين الأجنبية و الأصلية، و اللغتين، ثم الكاتب و المترجم على التوالي، مع ظل

---

[46] بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة: جوانب من نظرية الترجمة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1986.ص38.

قراءة الترجمة الذي يخيم على العملية بأكملها". و تتطابق هذه النقاط كليا مع ما سبق. و بناء على هذا يمكن دراسة صعوبات الترجمة من هذا المنظور.

أ_ صعوبات تتعلق باللغة difficultés linguistiques

لا شك في أن كل ما قيل عن الترجمة فيما سبق صحيح و متفق عليه. لكن، كيف تكون للترجمة كل تلك الأهمية و المكانة لو انعدمت اللغة؟ تلك التي تتغير بتغير الزمن و المكان، و تختلف باختلاف التخصص من سياسية و اقتصادية و قانونية و صحفية... حتى أنها تجعل من الترجمة أمرا دقيقا و شبه رياضي.

إلا أن اتساعها في النوع الأدبي يجعل منها اكثر صعوبة منها في الأنواع الأخرى. فالترجمة الأدبية كما وصفها أنطوان المقدسي هي "حوار[47] و صراع لإقحام حضارة في حضارة اخرى".

ثم إنه لا يمكن اعتبار اللغة ككل مشكلا يعيق الترجمة الأدبية أو المترجم أو بلاغ و تبليغ للمعنى في اللغة الهدف، بل يجب تحديد ما يجعل منها – حقا – إشكالا. و نقصد بالنقطة الأخيرة أن نقر بأن "نقل خصائص اللغة المصدر إلى اللغة الهدف" هو ما يعد إشكالا في هذا النوع من الترجمة.

---

[47] الترجمة الأدبية إشكاليات و مزالق، د.يوسف حسن بكار، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، 2001 ص 11

و يمكن أن نعرف خصوصية لغة ما على انها مجموعة الخصائص التي تميزها عن غيرها من اللغات و تصنع عبقريتها و خصوصيتها، من ترتيب نحوي للجمل، و طرق في التعبير، و تلاعب بالألفاظ jeux de mots ، و تعابير اصطلاحية expressions idiomatiques و غيرها...

و يحتار المترجم في اختيار الطريقة المثلى التي يمكن أن تنقل النصوص الأدبية بطريقة أمينة، و ذلك امام هذا الكم مما تزخر به اللغات. فنيومارك مثلا يشير إلى أن النظرية العالمية تقول أنه لا يجب على الناس أن يجدوا صعوبة في الإتصال ببعضهم البعض، مهما كانت اللغة التي يتكلمونها، لأن لديهم أفكارا و أحاسيس مشتركة. أما النظرية النسبية فتقول بإن أفكار الناس و أحاسيسهم تحددها اللغات المختلفة، و من ثم الثقافات المختلفة التي ينشأؤون فيها، و نتيجة لذلك فإن الإتصال بينهم ليس ممكنا. إلا أننا إذا نظرنا إلى الأمر من الجهتين، فإننا نجد أن اللغة ليست عائقا بشكل تام، كما أنها لا تتطابق بشكل تام مع اللغات الأخرى، و إنما هناك من الإختلافات بين اللغات ما يجعل منها عائقا أثناء الترجمة و خاصة الأدبية منها، لما لكل لغة من ميزات و خصوصيات لطالما اختصر جلها فيما يسمونه عبقرية اللغة أو le génie de la langue.

و يشرح تشومسكي Chomsky في كتابه "جوانب من نظرية النحو" 1965 Aspects of » the theory of syntax « ، يشرح ذلك باعتبار الترجمة المعقولة تعتمد على كفاية عالميات المحتوى substantive universal .

و في الواقع، و على الرغم من أن هنالك الكثير مما يدعونا إلى الإعتقاد بأن اللغات إلى حد كبير مصبوبة في نفس القالب[48] ، فليس ذلك مبررا لافتراضنا أن إجراءات الترجمة المعقولة ممكنة بصورة عامة. و السبب الرئيسي الذي يقدمه تشومسكي هو ذلك الإختلاف بين اللغات الذي يكمن في عدم وجود تقابل « correspondance » نقطة بنقطة بين اللغات. و هي ملاحظة جديرة بالإهتمام تدعونا للتفكير في أن الترجمة الأدبية – بطبيعة الحال – لا تتوقف على معرفة المترجم لقواعد اللغتين المصدر و الهدف فحسب، بل تتعدى ذلك إلى ضرورة المعرفة بخصوصيات اللغتين و الدلالة ، أي دلالة العبارات و الألفاظ التي تمكن المترجم من أن يكون أمينا في ترجمته، و أن عدم الإلمام بخصوصيات اللغتين هو ما يشكل أحد صعوبات الترجمة الأدبية.

ففي بعض الأحيان عندما نقرأ نصا عربيا في صحيفة ما، فإننا نتصور أنفسنا و كأننا نقرأ لغة أجنبية بكلمات و أحرف عربية، و ما اكثر هذا في النصوص الأدبية.

و لكن نفس الملاحظة السابقة قد توحي بأن تشومسكي يضن أن الترجمة يجب أن تكون حرفية one to one translation ، و هو إذن يعني بعبارة **"إجراء معقول"** ذلك الإجراء الذي لا يتطلب معلومات وراء اللغة، غير مدرك –كما يبدو – بأن إجراءات الترجمة اللغوية يجب أن تكون مدعومة بالسياق. و هو محور اهتمامنا في النقطة اللاحقة من صعوبات الترجمة الأدبية.

---

[48] بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة: جوانب من نظرية الترجمة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1986.ص133.

ب_ صعوبات تتعلق بما وراء اللغة dificultés métalinguistiques

إن عبارة "ما وراء اللغة" أو **métalangue** تكاد – أو أصبحت – لا تنفصل عن وظائف اللغة التي أسسها رومان جاكوبسون سنة 1963 ، حتى أنها أصبحت تنتمي إليه و توحي إليه في كل مرة نذكرها فيها، رغم أنها لا تمت بصلة له إن وضعت في سياق آخر، أو دلت على شيئ آخر لم يشر إليه جاكوبسون (أي عدا وظيفة ما وراء اللغة، أو اللغة الشرحية la fonction métalinguistique).

ففي معناها العام تعرف ما وراء اللغة أو métalangue على أنها:

« La métalangue[49] est le langage dont on se sert pour décrire le fonctionnement de la langue : c'est la langue dont l'auteur de dictionnaire se sert pour les définitions des mots »

"اللغة الشرحية هي اللغة التي نستخدمها لوصف الآلية التي تعمل اللغة بها، بمعنى أنها اللغة التي يستخدمها كاتب القواميس لتعريف الكلمات"

أي هي قدرة اللغة على شرح نفسها، أو هي عناصر في اللغة تهدف إلى شرح اللغة نفسها.

و يعرفها قاموس Hachette كالآتي:

[49] Larousse de linguistique et des sciences du langage, édition Larousse, 1996, p 301

« La métalangue[50] ou métalangage est un langage utilisé pour décrire un autre langage ».

إذن كما ذكر سابقا فإن وظيفة ما وراء اللغة هي قدرة اللغة على شرح واحدة أو اكثر من خصائصها، أو هي قدرتها على التمثيل لتلك الخصائص، و يشمل ذلك كل ما هدفه التفسير explication أو السؤال question لغرض الحصول على معلومات، لا لغرض السؤال عن احوال شخص ما (و هو ما يدخل في إطار الوظيفة الإنتباهية أو fonction phatique).

لكن ليس هذا هو المراد من **"ما وراء اللغة"** في هذا البحث، إذ أنه يمكن أن يكون لهذه العبارة معان و وظائف اخرى. و قد صادفت إحداها (التي فكرت فيها من قبل) في كتاب « stylistiques comparée du français et de l'anglais » لـ "فيناي" و "داربلني"، في فصل يتحدثان فيه عن ما وراء اللغة كوظيفة لا تمت بصلة إلى ما اشار إليه جاكوبسون.

فهي إذن يمكن أن تكون مجموعة من العوامل و العناصر غير اللغوية و
التي تتعلق باللغة و تتصل بها بشكل غير مباشر، و ذلك لكونها غير ظاهرة فيها، و التي يمكن للمترجم ان يهملها لنفس السبب، و هو عدم ظهورها أو كونها خفية. فهي – أي

[50] Mini dictionnaire Hachette de la langue française, Hachette livre, 2003, p 466

هذه العناصر – تختفي وراء اللغة رغم أنها تساهم بشكل كبير في بناء الأفكار و الدلالات التي تحملها الكلمات و العبارات.

و يمكن القول أن دراسة هذه الظاهرة لن تكون مثمرة في النصوص المتخصصة و العلمية، ذلك لأن لغتها مباشرة و واضحة لا مضمر فيها. و هي ليست حتى بحاجة إلى تقصي المعاني الحقة، لأن كل شيء يفهم من سياق الكلام. على عكس النصوص الأدبية التي فيها من الإتساع و الشمولية ما يجعل للجملة أو العبارة الواحدة – حتى و إن كانت قصيرة – العديد من التأويلات plusieurs interprétations .

و لا يمكن أن تقتصر دراسة ما وراء اللغة كصعوبة للترجمة الأدبية، على عنصر واحد، بل هي مجموعة من العناصر سنتطرق لأهمها فيما يلي

_ العنصر الثقافي:

من غير اللائق فهم كلمة "ثقافة" من منظورها السطحي و الذي تعني من خلاله "التمتع بمخزون معرفي لغوي و غير لغوي". فالعنصر الثقافي المتناول هنا قد أشير إليه في كتاب « Essays in transaltion and stylistics » كالآتي:

« It should be pointed out first that culture[51] here is not meant to be understood in the narrower sens of man's general intelectual background, but the broder… sens to refer to all socially conditional aspects of human life… It does not consist of things, people, behaviour, or emotions. It's rather an organization of these things… it's the form of things that people have in mind, their models of perceiving, relating, and otherwise interpreting them"

إذن فالثقافة مفردة مركبة منتشرة قلما يعطيها مستعملوها معنى مركزا واضحا و مقصودا. إنها عند علماء الإنثروبولوجيا "تشكيلة ملقنة[52] من الأفكار و الأفعال التي ينم عنها أفراد جماعة ما. فهي إذن نظام منسق من المعاني و الرموز التي يجري التفاعل الإجتماعي بها. و الترجمة ظاهرة ثقافية، ولكونها كذاك فهي تمتلك ماضيا، وعلى من ينوي امتهانها الغوص فيه وفحصه ووصفه ودراسته. ويعلمنا تاريخ الترجمة ليس فحسب تنوع الطرق العملية المتعايشة أو التي توالت بل أيضا لأن المترجمين ما فتئوا يكتبون ويفكرون في نشاطهم. و يعد كل من اختلاف الثقافات واختلاف استخدامات الكلمات تبعا للهجة العقبة الكبرى التي تواجه المترجم أثناء الترجمة الأدبية. وأدرك العلماء ذلك من قديم الزمان و خرجوا بأقوال ونظريات تفتح الباب لنا لنناقش المشكلات وحلولها التي تساعد المترجم لينتقي الأفضل ويترك لدى قراءه نفس الانطباع الذي تركه الأصلي وهذه هي مهمة المترجم الأدبي الأولى.

[51] Essays In Translation and stylistics, Hassan Ghazala, dar al Ilm Lil Malayin, 2004, p 52

[52] محمد الديداوي ص 278

_ الإيحاء connotation:

حسب علم اللسانيات فإن كلمة connotation تأتي كمقابل لكلمة dénotation ، و يعرف الإثنان كالتالي:

« Le sens ou signifié dénotatif, la **dénotation**, s'oppose au sens ou signifié connotatif, la **connotation**. La *dénotation* désigne ce à quoi le signe fait référence et que l'on peut trouver dans le dictionnaire. La *connotation* désigne tous les éléments de sens qui peuvent s'ajouter à cette référence »[53].

من الصعب تحديد الدلالة المقصودة إن كانت الكلمة إيحائية، و خاصة في النصوص التي تتسم يالإتساع و الشمولية، و نقصد هنا الأدبية منها بطبيعة الحال. لأن الإيحاء يشمل العديد من الدلالات غير المباشرة، كالثقافية مثلا ، وغيرها.

و لا شك أن هذه النقطة يمكن أن تعتبر بسهولة مشكلا أو عائقا في وجه المترجم عليه أن يواجهه بدءا بأخذ السياق بعين الإعتبار، ثم باحترام خصوصية كل لغة، و خاصة الثقافية منها. فالكلمة الواحدة يمكن أن تشير إلى معنيين مختلفين إن تعلق الأمر بلغتين بعيدتين عن بعضهما بشكل يسمح للثقافة و نمط التفكير بالإختلاف، كما هو الحال بالنسبة للفرنسية و العربية.

[53] http://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9notation_et_connotation#cite_ref-0

لذا يجب الأخذ بعين الإعتبار أن كل لغة تحمل في طياتها العديد من المرادفات التي تختلف في معانيها اختلافا طفيفا عن بعضها البعض، ويقول الكثيرون بأنه لو لم يختلف المرادف أ عن المرادف ب لما وجد الاختلاف في شكل الكلمة ولا هيئتها.

ثم إن كل لغة لا بد وأنها تنتمي إلى ثقافة معينة، وبالتالي فإن المترجم قد ينقل الكلمة إلى لغة أخرى ولكنه لن يستطيع أن ينقل ثقافة هذه الكلمة بشكل فعال بحيث ينقل تصور صاحب الكلمة الأصلية إلى اللغة المستهدفة في الترجمة. وقد تؤدي تلك الاختلافات اللغوية (أو حتي اللهجية) على مستوى المفردة إلى إشكاليات كبيرة، التي لن يتفاداها المترجم إلا إذا عرف ثقافة كل من اللغتين، زيادة على القواعد النحوية التي لا تكفي وحدها. فكلمة "حمار" مثلا لا ينطبق الإيحاء الذي تملكه في اللغة العربية غلى بعض اللغات. لأن طريقة النظر إليه و التفكير به تختلف من لغة إلى أخرى، أو بالأحرى من ثقافة إلى أخرى.

ج_ صعوبات تتعلق بغير اللغة difficultés extralinguistiques

- **المترجم بين كاتب النص و قارئه**

ولدت قضية ملكية النص الأدبي – إن صح القول– منذ زمن بعيد مع ولادة النقد الأدبي. و كانت محسومة لصالح الكاتب الذي كان يعد المالك الأوحد للنص، و أن القارىء لا ينبغي أن يقرأ إلا ما يراه الكاتب و يقصده و يعنيه و يرمي إليه. عليه أن يقرأ النص لا كما يحلو له، بل كما يحلو للكاتب ، و عليه أن يسير أغوار الكاتب و مقاصده و تجربته الخاصة و معاناته الشخصية في النص بكل شاردة وواردة تخص الكاتب، بحيث لا يقرأ شيئا إلا من خلال وجهة نظره و منظوره المهيمن على النص و ما فيه. و بعبارة أخرى، يبدأ القاريء حيث ينتهي، و ينهي حيث يبدأ: بالكاتب و من الكاتب و إلى الكاتب، و داخل الكاتب و بين دهاليز أغوار الكاتب.

و لكن تربع هذا الأخير على عرش النص منذ الأزل و من أيام أرسطو حى عهد قريب لا يعني بقاء النظرة القديمة على حالها، فسرعان ما بدأ هذا العرش يهتز شيئا فشيئا مع مطلع القرن العشرين، و ذلك بظهور أول الحركات ألا و هي الحركة الشكلانية[54] في روسيا و مدرسة براغ في تشيكوسلوفاكيا. ثم تلتها حركة النقد التطبيقي في انجلترا في العقد الثالث. أما الحركة الأكثر أهمية ووزنا فيما يخص هذه القضية بالذات، فهي حركة النقد الجديد في أمريكا، و هي التي قضت تماما على هذا الفكرة القديمة، أي ملكية الكاتب المطلقة للنص. و اعتبرت الأخير – أي النص– كائنا قائما بذاته. و جاءت البنيوية و من ثم الأسلوبية فالتفكيكية لتؤكد ما أتت به حركة النقد الجديد.

---

[54] مقالات في الترجمة و الأسلوبية للدكتور حسن غزالة، دار العلم للملايين، ص 153

و من أجل فهم ذلك، لا بد من استعراض جل ما قامت به كل من هتة المدارس و الهدف من ذلك.

اخترق الشكلانيون[55] جدار الطرق التقليدية في قراءة النص الأدبي (الشعر على وحه التحديد)، و نسفوها من أسسها، من خلال تناولهم للغة المتميزة من اللغة العادية اليومية المألوفة، وليس من خلال مؤلفه أو خلفيته التاريخية و الإجتماعية و السياسية. لا مكان للمؤلف في منهجهم، و لا دور له في قراءتهم للنص، لأن دوره هذا قد انتهى بانتهائه من كتابة النص. و بما أن النص مصنوع من مادة واحدة هي اللغة، فلا أهمية لأي شيء آخر سواها. و لذلك صبوا اهتمامهم كله على تحليلها و دراستها، و قراءة النص من خلالها، باعتبارها منحرفة عن لغة الحديث اليومية و مختلفة عنها و تفوقها مكانة من حيث تميزها و سموها مقارنة معها. أي بعبارة أخرى، لا دخل للكاتب بشيء على الإطلاق.

و وجه النقاد التطبيقيون أنظارهم إلى القراءة اللصيقة للنص، و التركيز على كلماته، لكنهم لم يتخلوا تماما عن مكانة الكاتب، إذ يعتبرونه امتدادا للنقاد التقليديين، مع بعض الفروق في التركيز على قراءة النص و اعتمادا على لغته، أكثر من الإتكال على الإنطباعات الشخصية الهزيلة.

---

[55] Le **structuralisme** est un courant des sciences humaines qui s'inspire du modèle linguistique et appréhende la réalité sociale comme un ensemble formel de relations. (de Wikipédia) http://fr.wikipedia.org/wiki/Structuralisme

و أما الحركة النقدية التي ظهر في أمريكا تحت اسم "النقد الأمريكي الجديد"، فقد اتخذت من النص منطلقها و أساسها و مرجعها، إلى درجة أنها جعلت منه هالة لها خصوصيتها و قدسيتها المستقلة بذاتها، ليس للكاتب و لا للعمق التاريخي أو الإجتماعي أي دخل في فهمه و قراءته لا من قريب و لا من بعيد. إنها قراءة النص بوصفه كيانا قائما بذاته، يثبت ذاته ووجوده و قيمته و معانيه و أبعاده من داخله دون حاجة لأي شيء من خارجه. لذا تحدث النقاد الجدد بإسهاب عن ما أسموه بالمغالطة المقصدية، مشيرين بذلك إلى المغالطة القائلة بالأخذ بمقاصد الكاتب عند قراءة النص. و ما هذه المقاصد إلا هراء و سراب لا ينبغي السعي وراءه.

ثم أتت البنيوية لتجهز على أي أثر للكاتب في قراءة النص إذ أعلن روادها و على رأسهم رولان بارت موت المؤلف. و حسب هؤلاء لا وجود إلا لنص له بنيته و هيكليته النابعة من ذاته و التي تتحدث عن نفسها بنفسها، و تنطق بإسمه. و لا دخل للكاتب في قراءتنا له. فالنص نظام مغلق مسقل، كما هي حاله عند الشكلانيين و النقاد الجدد.

ثم انشقت عن البنيوية حركة ما بعد البنيوية التي ابتدأت في فرنسا كردة فعل على نقائصها. و مع أنها وسعت آفاق البنيوية لتشمل السياق الإجتماعي و التاريخي للنص الذي يتغير بتغير هذه المعطيات، فإنها لم تلق بالا للمؤلف.

لكن التفكيكية أو التقويضية و التي لا تختلف كثيرا عن ما بعد البنيوية، فقد نسفت أسس النص و كاتبه من جذورها. إذ اعتبرت النص غير ثابت، و يخضع لمتغيرات دائمة غير مستقرة. و ترى أن قراءة النص تكمن في تفجير مكنوناته و مكبوتاته و معانيه المحتملة التي

لا نهاية لها، و التي تتحرك في فضاء واسع حر طليق، دونما استقرار و لا ثبات. و رغم أنها تفسح المجال لما اصطلح عليه في العربية "بالتناص" (أي قراءة النص من خلال علاقته بالنصوص الأخرى المماثلة له)، فإنها تكاد تلغي لا المؤلف فحسب، بل النص أيضا، و قراءته و سياقه و قراءه و كل ما يحيط به، إلى درجة أن تسميها بالإنحلالية أو التحللية ربما أدق من التفكيكية. فهي قائمة غلى حل كل شيء و انحلاله و عدم استقراره أو ثباته عند نقطة محددة.

أما الأسلوبية، فمنهج قائم برمته على اللغة، مادة النص الوحيدة التي يتم تحليلها و تأويلها و دراستها و قراءة وظائفها و مضامينها و معطياتها الكامنة فيها. من جهة أخرى ركزت بعض المناهج الأسلوبية، و على رأسها "الأسلوبية التأثيرية"، على القاريء و تجربته الآنية في القراءة، و تفاعلاته مع النص و طرق استجابته له و معالجته له، و عملياته العقلية أثناء سير القراءة، و المؤثرات التي يتعرض لها من النص، و ردود أفعاله على أسلوب النص من خلال كلماته و لغته و سماته الشكلية من وجهة نظر أسلوبية. لا أثر للكاتب في مثل هذا المنهج على الإطلاق. فقد سلطت الأضواء بشكل كلي على القاريء باعتباره العامل الأهم في عملية القراءة. فلا الكاتب و لا النص ذاته و تأويله و سير معانيه يحضى بالإهتمام. القاريء و ما يفعله و يحس به و يتفاعل معه و يدور في ذهنه، هو المهم و لا شيء سواه مهم. و على الرغم من تعديل دعاة هذا المنهج لمنهجهم و حصره لقراءة النص و تأويله بمعايير اجتماعية و ثقافية يحددها المجتمع الذي ينتمي إليه، فإن الكاتب بقي مهمشا تماما، و تم استبدال القاريء به.

إن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها فمنها[56]:

– "القراءة: فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام تعقبها يقظات..".

– "القراءة: جزء من النص، فهي منطبعة فيه محفورة عليه، تعيد كتابته".

– وهي من منظور اجتماعي: "ظاهرة اجتماعية وأيديولوجية بمعنى أنها ترتبط أساسا بسلم القيم الجماعية وعلى أن الجمهور ليس كتلة متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية أو الطبقية المتعارضة غالبا، لتتمفصل على مستوى القراءة" لن نستمر في تعداد التعريفات الخاصة بالقراءة لأنها كثيرة، كما سبقت الإشارة بل يمكن أن نورد تعريفا ظهر لنا من عدة قراءات وهو: أن القراءة فعل متشابك ومعقد يعمل على إخراج العمل الأدبي من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز يخرجه من نطاق الكمون الى نطاق التحقق، أي انتقاله من الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل على رأي علمائنا العرب القدماء وهي تلاقي القارئ بالنص في مستوى ما.

إن القراءة قراءات ولكل قراءة خصوصياتها وأهم ما يميز القراءة الأدبية أنها تحاول البحث في

[56] http://www.startimes.com/f.aspx?t=15980814

المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول وتعمل على فك أسرار التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي إنها – إن صح التعبير – ارتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم وهذا كاف وحده بجعلها تتعدد وتتجدد باستمرار.

- **لماذا تتعدد قراءة النص الأدبي؟**

هل يعود ذلك إلى كون بعض النصوص يفرض على المتلقي نوعا معينا من القراءة ؟ أم يعود إلى تعدد القراء واختلاف معارفهم وثقافتهم ؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات؟ أم يعود إلى تعدد المناهج النقدية التي يستثمرها النقاد في قراءة الأدب وتحليله ؟

توجد لبعض النصوص قدرة على توجيه القارئ إلى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى، فللنص سلطة يمارسها على القارئ إن صح التعبير وهو موضوع مستقل بذاته.

إن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا عن قارئ آخر، ولذلك تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء ، ثم إن القارئ الواحد سيقرأ النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر إلى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة للنص نفسه تبعا للمقولة

الشائعة: "أنا الآن لست أنا بعد لحظات "[57].

إن القراءة مستويات كما أن القراء أنفسهم مستويات فعلى رأي "إسكاربيت R. Escarpil " توجد:

– القراءة العارفة والقراءة المستهلكة، فالأولى تتجاوز العمل الأدبي لتدرك الظروف المحيطة بإنتاجيته وتفهم نواياه. وتحلل أدواته وتعيد تشكيل نظام الإحالات الذي يعطي العمل بعده الجمالي... إنها قراءة حكيمة محفزة. والثانية قراءة تذوقية تنبني على الإعجاب (أو عدمه) بالعمل ولا غرو أن يتقرر المصير التجاري للكتاب بمدى إقبال الجمهور عليه".

- **تتعدد القراءة بتعدد المناهج المتبعة في ذلك**

مثال: قراءة النص طبقا لوظائف اللغة الست:

1 – الوظيفة المرجعية:

[57] http://www.nokiagate.com/vb/showthread.php?t=354929

وتتأسس على المخاطب ومن خلالها يمكننا معرفة المرجعيات المعرفية والثقافية التي ينطلق منها والتي تبديها اللغة في النص، فتبحث في حالات المصطلحات والأفكار التي تعود إلى إطار مرجعي واحد، فنعرفها ما إذا كانت مرجعيات

نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو تاريخية..

فمثلا عندما نقرأ الفقرة التالية من رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، نلاحظ بوضوح أن مرجعيتها تاريخية حضارية.

"... إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة وقعقعة سنابك خيل النبي وهي تكلأ أرض القدس، البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود وقد أنشئوا المدارس ليعلمونا كيف نقول "نعم" بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام. نعم يا سادتي إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ... ".

2- الوظيفة التعبيرية:

وتسمى كذلك الوظيفة الانفعالية وتتأسس على المخاطب فتبدي عواطفه ومواقفه تجاه قضية ما ويتجلى ذلك مثلا في طريقة النطق وفي بعض الأدوات اللغوية التي تدل على الاستفهام أو التعجب أو الانفعال.

3- الوظيفة الافهامية:

وتتعلق بالمتلقي، فالنص يكمله على أحسن وجه، فهو يخضع لتأثير حرية القاريء بأقصى ما في هذه الحرية من شفافية. إن للقارئ قدرة مشروطة وهو في ذلك لا يختلف عن الكاتب.

4- الوظيفة الانتباهية:

وتتعلق بقناة التخاطب وتتجلى كثيرا في المحاورات الشفافية، ولذلك يمكن أن ندرج فيها كل ما من شأنه أن يثير انتباه المتلقي من تكرارات وتأكيدات أو إطناب..

5- الوظيفة ما وراء لغوية :

وتتأسس على الوضع " code" وتعمل على التأكد من أن طرفي الخطاب ينطلقان من الأوضاع نفسها. فهناك علاقات وثيقة بينهما ويمكن أن تراعى في القراءة وهي:

- **وحدة اللغة:** فالكاتب يستثمر في إبداعه الكلمات والجمل التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه المختلفة.

- **وحدة الثقافة:** أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية العامة المشتركة.

● **وحدة البداهة**: أي مجموع الأفكار والمعتقدات وأحكام القيمة التي يفرزها الوسط، فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال.

6- الوظيفة الشعرية:

وهي الوظيفة التي يكون فيها النص / الخطاب غاية في ذاته فيصبح الخطاب بذلك هو المعني بالدراسة.

ثم إن هذه القراءات لا تختلف إلا لتأتلف، وتتداخل وتتنوع لتتكامل وذلك ما يميز قراءة الأدب عن غيرها من القراءات، فهي تبحث دائما في تعدد الدلالات المختلفة التي يحملها النص، لأنه لا يمكن أن يقدم المعنى هكذا جاهزا ونهائيا. فالنص لا يتحقق إلا بالقراءة وكلما كان النص كانت القراءة وكلما كانت القراءة كان النص.

تعقيب:

يطرح الإستعراض السابق لمكانة كل من الكاتب و القاريء في النص الأدبي في أهم الحركات و المناهج الأدبية و النقدية عددا من التساؤلات منها:

ما هو دور الكاتب في النص و ما موقعه منه؟

هل اللغة هي مادة النص الوحيدة؟ و هل قراءة النص من خلال كتابته تستلزم إغفال الكاتب؟

إذا قلنا أو اعتبرنا أنه لا دور للكاتب في النص فإننا نكون قد أسسنا نظرية جديدة تفضي إلى أن اللغة هي مادة النص الوحيدة، مع أنه قد سبقت الإشارة إلى أن النص الأدبي هو مجموعة من العوامل اللغوية و غير اللغوية (البيئة، و الثقافة، و الدين...)

لماذا لا يكون التركيز على القاريء في النص إلا بمعزل عن الكاتب؟

إذا اعتبرنا أن هذا القول صحيح فإن ذلك يفضي إلى أن الكاتب و القاريء لا يمكن أن يلتقيان. و لكن، أليس في هذا تناقض؟ فلمن يكتب الكاتب إذن؟ و لمن يقرأ القاريء؟

و استنادا على هذا و ذاك، يمكن الإجابة على هذه الأسئلة من خلال النقاط التالية:

لا أحد يستطيع أن ينكر الدور الأول و الأساسي للكاتب في وجود النص. و هذا بديهي، إذ لا وجود لنص من دون كاتب يكتبه.

و صحيح أن الكاتب هو موجد النص و منتجه و مصممه و مبدعه، غير أن هذا ليس مبررا كافيا لكي يعتبر محتكرا له، و لو كان كذلك لبقي النص حبيس أدراج كاتبه و لمات بموته.

و قبل أن يكتب الكاتب نصه يفترض أصلا أنه يوجهه إلى جمهور قراء مفترض، ليس للكاتب أن يملي شروطه عليه في قراءته، و إلا لرفض هذا الجمهور النص من أساسه (و يحدث هذا في بعض الأحيان). و إذا ما جاز لنا أن نضرب مثلا ماديا لذلك، فإننا نختار

منتجا أو مصنعا لإحدى السيارات، فمن حقه أن يصمم سيارة و سصنعها كما يشاء، و لكن ليس من حقه أن يرغم أحدا على شرائها أو استعمالها بشكل معين، أو لغرض معين، أو في وضع أو حالة نفسية و صحية معينة.

خاتمة الفصل الثاني

أن التركيز على النص الأدبي بشكل عام في الفصل الثاني هو بمثابة تعريف أولي للمدونة التي هي في حد ذاتها نص أدبي، و بالتالي فإن استعراض خصائصه ما هو إلا استعراض لخصائصها.

ثم إن التطرق لصعوبات الترجمة الأدبية بهذا الشكل، أي بفصلها نوعا ما عن صيغ التعجب سيجعل من الدراسة في المرحلة التطبيقية تعتمد على مقارنة الصعوبات التي سنجدها في المدونة بتلك التي تم تناولها من قبل.

كما أن اختيار صعوبات كاللغة و ما وراء اللغة بالمفهوم الذي تطرقنا له، و ما لا علاقة له باللغة يكون قد غطى جميع أشكال صعوبات الترجمة. و ذلك لأن التركيز على اللغة وحدها لا يكفي و لا يفي بالغرض، كون الثقافة أيضا جزءا لا يتجزأ من الترجمة و خاصة الأدبية منها.

أما بالنسبة للمترجم و القاريء و الكاتب الذين يشكلون ثالوثا مهما في الترجمة الأدبية، فقد و صلنا في النهاية، و رغم اختلاف النظريات، إلى أن كلا منهم مهم، و لكل لكل واحد دوره في عملية الترجمة. و على المترجم الذي يجمع بين القاريء و الكاتب، أن لا يكون قارئا أو كاتبا فحسب، بل عليه أن يؤدي دور الإثنين في آن واحد، و أن هذا الدور المزدوج الذي يلعبه المترجم هو ما سيمكنه من الحصول على ترجمة أقل ما يقال عنها هو أنها لا تبتعد عن الصحة.

إذن من الضروري أن نشير إلى أن أهم فكرة في هذا الفصل هي أنه لا يجب على المترجم أن يهمل القاريء و لا الكاتب، و إنما أن يفي كلاهما حقه، لأن الترجمة الأدبية تعني نقل النص بروحه.

القسم التطبيقي

الفصل الثالث

تمهيد الدراسة

و تقديم المدونة

تقديم الفصل الثالث

الترجمة من الفرنسية إلى العربية ليست انتقالا من لغة إلى أخرى فحسب، و إنما هي تحول إبداعي من حضارة إلى أخرى. و هذه الحقيقة العامية تكشف عن نفسها لكل ذي عينين بشكل أكثر وضوحا عندما يتعلق الأمر بالحضارة الغربية و الحضارة العربية، و ذلك في مجال الأدب على وجه الخصوص.

إن ترجمة رواية فرنسية إلى العربية لا تتطلب إتقانا للغتين المعنيتين بالترجمة فحسب، و إنما معرفة مقبولة بالمفاهيم الأولية التي تسمح للمترجم بالغوص في أعماق الكتاب المترجم. فالمترجم يجد أمامه كلمات و مصطلحات متعددة مقترحة في مقابل الكلمة الأصلية الفرنسية. لذا عليه أن يمتلك منهجية خاصة قي هذه العملية الإنتقائية، و أبسط مبادئها في نظرنا هي الإختيار الأبسط مبنى و الأقرب معنى. و في حالة التعارض بين الخيارين، على المترجم أن يتعامل مع كل حالة وفق سياقاتها و خصوصياتها.

و ما هذه إلا مقدمة سيبين ما يأتي بعدها أن صيغ التعجب معنية كذلك بهذه الأقوال، و أن الترجمة الأدبية ككل، هي كل متكامل لا طغيان لنظرية فيها على الأخرى، و لا يمكن أن تقنن ترجمة أي نوع من الكلمات فيها باي حال من الأحوال، ذلك لأن الأدب و اللغة الأدبية هما في تغير مستمر.

و قبل أن ندخل في صميم الموضوع، لا بد من التطرق إلى المدونة و أهم ما يحيط بها من معلومات، لأن تحليلها يرتبط بمدى فهمها، أو معرفتها إن صح القول.

1. التعريف بالكاتب

ولد فيكتور هوغو يوم 26 فبراير من عام 1802 في Presançon ، و هو ابن ليوبولد هوغو Léopold Hugo و صوفي تريبوشي Sophie Trébuchet . كان والده جنرالا أثناء إبان الثورة و الإمبراطورية.

سافر فيكتور هوغو كثيرا في صغره[58]، فقد زار إيطاليا و عمره خمس سنوات و إسبانيا و عمره سبعة، و كان والداه كثيرا الخلاف فقد عانى الصبي كثيرا إلى أن انفصل أبواه سنة 1818 .

و كان منذ نعومة أظافره ذا طموح أدبي، فقد كان يشارك في المسابقات الشعرية و غيرها من النشاطات. و بعد مشوار دراسي حافل بالنجاحات، تزوج سنة 1882 من آديل فوشي Adèle Fouchet ، صديقة طفولته، و واكب ذلك نشره لأول مرة المجموعة الشعرية Les odes التي أصبحت فيما بعد Odes et ballades سنة 1826 . و لكن في تلك الفترة

كما لم يكن فيكتور هوغو أديبا فحسب، بل كان شاعرا ورساما في الحقبة الرومانسية،

أثّر فيكتور هوجو في العصر الفرنسي الذي عاش فيه وقال: "أنا الذي ألبست الأدب الفرنسي القبعة الحمراء"، أي قبعة الجمال

[58] Victor Hugo, le dernier jour d'un condamné, Maxi-Livres, 2001, p7

عاش في المنفى خمسة عشر عاما، خلال حكم نابليون الثالث، من عام 1855 حتى عام 1870

أسس ثم أصبح رئيساً فخرياُ لجمعية الأدباء والفنانين العالمية عام 1878 . توفي في باريس في 22 مايو 1885 .

كان يتحدث عن طفولته كثيرا قائلا "قضيت طفولتي مشدود الوثاق إلى الكتب". و كانت الحرية من أهم ما يهتم به الأديب، فهي تتكرر في كتاب "أحدب نوتردام" الشهير كثيرا: "إذا حدث وأعقت مجرى الدم في شريان فستكون النتيجة أن يصاب الإنسان بالمرض، وإذا أعقت مجرى الماء في نهر فالنتيجة هي الفيضان، وإذا أعقت الطريق أمام المستقبل فالنتيجة هي الثورة".

مثّل هوجو الرومانسية الفرنسية بعيونه المفتوحة على التغيرات الاجتماعية مثل نشوء البروليتاريا الجديدة في المدن وظهور قراء من الطبقة الوسطى والثورة الصناعية والحاجة إلى إصلاحات اجتماعية، فدفعته هذه التغيرات إلى التحول من نائب محافظ بالبرلمان الفرنسي مؤيد للملكية إلى مفكر اشتراكي ونموذج للسياسي الإشتراكي الذي سيجيء في القرن العشرين، بل أصبح رمزا للتمرد على الأوضاع القائمة.

تم نشر أكثر من خمسين رواية ومسرحية خلال حياته. من أهم أعماله: أحدب نوتردام، البوساء، رجل نبيل، عمال البحر، وآخر يوم في حياة رجل محكوم عليه بالإعدام.

الأعمال الضخمة

إن أعمال هوغو واسعة و متنوعة، تناول فيها كل الأنواع و الفنون الأدبية. نجد فيها: الشعر و الرواية و المسرح و أدب الرحلات و غيرها. كما أنه عالج فيها كل المواضيع و على جميع الأصعدة و المستويات.

يقول أحد النقاد الفرنسيين: "إن وعي هذا الشاعر وعي لا يمكن تحديده بالضبط. و هذا يعني أنه لا يمكن أن نعد فكرة وحدة متناسقة، بل هو يتخذ كل الأشكال و يظهر في كل الأنواع. و أول ما يدل على ذلك هو ضخامة أعماله التي يبدو شاسعة و متعددة في الداخل كما في الخارج. فهي تتضمن كل شيء و لا يحدها أي شيء. و بين غياب التحديد و غياب الشكل الواحد، ينتصب ظل الشاعر ليخيم على كل ما يراه أو يحلم به، و كأنه يوجد في كل مكان و يندمج في الآفاق الواسعة لكل تأملاته"[59].

الشاعر

إذا طرحنا مسألة مكان الشعر في أعمال هوغو، لتبين لنا أنه بدأ في كتابة الشعر في فترة متأخرة نسبيا، فبعد أن كتب بعض القصائد التي يطمس فيها الإهتمام بالأسلوب و الصور المجازية، بدأ الشعر الحقيقي يظهر عنده ببطيء، و ذلك بحركة بطيئة انبثقت معها أعمال كيانه و تبدت العناصر الخلاقة العظيمة التي جلبت له المجد و الخلود.

و الواقع أن قصائد هوغو لا تزال مشهورة حتى الآن، أكثر من أي فن من فنونه الأدبية الأخرى. فهو يعالج فيها مواضيع مختلفة و متنوعة، مثل الحب و الموت، و الطبيعة و

59

المدينة، و التاريخ و الأساطير، و غيرها كثير... فهي تستقي مادتها من كل جوانب الحياة، و تجد تعابيرها في أشكال غنائية، أو هجائية، أو ملحمية، أو حتى هزلية. هكذا، نجد أن قصائده تتناول كل الوان الشعر في دواوينه التي زاد عددها عن الثلاثين.

الكاتب المسرحي

إن فيكتور هوغو هو كاتب مسرحي أيضا. و هو يعد رائد الثورة الرومانسية في مجال المسرح الفرنسي. و إذا كان الفن المسرحي الجديد قد ولد مع ظهور أعمال رائعة لكتاب مثل "ألفريد دي فينيي" و "ألفريد دي موسيه"، فإن هوغو هو الذي يعد منظر المسرح و ممثله. فهو ينتقد المسرح الكلاسيكي في مقدمة كتابه "كرمويل"، و يقدم في الوقت نفسه النظرية الخاصة بالمسرح الرومانسي. و من أهم اهدافه في هذا المجال تحرير الكتابة المسرحية من القواعد الكلاسيكية الجامدة كي تصبح قريبة من الطبيعة و مفعمة بالحياة.

لذلك نجد أنه يدمج المأساة بالهزل، و يوسع إطار الزمان و المكان، و يقدم على خشبة المسرح شخصيات عادية و ليس أبطالا، و مواضيع تنتمي إلى عصره و بلاده. و بكلمة مختصرة، هو يريد مسرحا يسطع بالبساطة و التماسك الداخلي و التلقائية في معالجة نفسية الشخصيات و أعمالهم.

و من أهم أعمال هوغو المسرحية، "روي بلا" Rui Blas و "هرناني". و نجد فيهما النفحة الغنائية بشكل واضح، كما نجد العناصر الأساسية التي تميز كل أعماله المسرحية و غير

المسرحية، مثل النفي الملحمي الممزوج بالمواضيع الدرامية، التي يصاحبها الهزل و الضحك، و المأساة التي تتخللها العناصر الكوميدية.

الروائي

لقد شاعت شهرة هوغو في عصره بفضل رواياته. فقد استطاع في هذا النوع من النصوص الأدبية أن يصور كل مظاهر الحياة البشرية، فدمج فيها كل الألوان و المواضيع، كما هي الحال في حياة الناس العادية وواقعهم. و إذا كان قد استطاع ان يكسب عددا كبيرا من القراء بفضل رواياته التاريخية، مثل "أحدب نوتر دام"، فإنه أبدع كذلك في تصوير بؤس الحياة، و عذابات الأشخاص المنبوذين، و تعسف أصحاب السلطة، و ظلم القواعد الإجتماعية، كما هي الحال في "البؤساء" و "اليوم الخير في حياة محكوم عليه بالإعدام". و هكذا، انخرط هوغو في معركة الدفاع عن حقوق إنسان الإجتماعية و السياسية، فكان يصارع من أجل ثلاث قضايا أساسية شغلت عصره و هي: عزة الإنسان و ظروف المرأة و حقوق الطفل.

لذلك، نجد معظم النقاد الذين تناولوا أعماله بالنقد و التحليل يؤكدون على "حداثة" هوغو، أو هم يركزون بالأحرى على "خلود" أدبه. و يقول أحد النقاد إن أعمال هوغو قديمة قدم العالم و فتية مثله، و هي تحمل في طياتها بذور مستقبلها. إذ تتغذى من الزمن الذي يمر و تتجدد بتجدد المجتمع البشري.

و الواقع أن موضوع مصير الإنسان و قدره يكون المحور الأساسي في روايات هوغو كما في شعره. فهو عاش شخصيا في السعادة و الأحزان، و تعذب قلبه في أهواء الحب و بكاء الأموات، كما شهد أحداث عصره و انخرط في صراعاتها و ثوراتها. و استطاع من خلال كل ذلك أن يستخلص الظواهر الأساسية التي تميز حياة الكائن البشري. و استطاع أن ينقل في كتاباته كل هذه الأفكار، و كل تلك الرؤى، من موقع الشاعر، و الروائي المبدع، و كذا من موقع المفكر و الفيلسوف.

المفكر

إن فكر فيكتور هوغو ينبع من عواطف متأججة تصب في رؤية فلسفسة واحدة، و هذه الفلسفة ليست نظاما فكريا مجردا، بل هي فكر فلسفي لشاعر كبير.

لقد عالج هوغو موضوع الموت المحتم. فالموت ليس مصير الإنسان و حسب، بل هو يعمل في كل شيء في الوجود و في كل لحظة من لحظات الزمن، لأن كل شيء يمر و يتغير، و يصبح بذلك معنى الحياة أنها تؤدي إلى الموت في النهاية. لقد أصيب هوغو بفاجعة كبيرة عندما ماتت ابنته ليوبولدين Léopoldine . و بقي يتعذب طيلة حياته بهذة الذكرى الأليمة. كان يؤمن بالحياة الآخرة و بأن الإنسان لابد و أن يلتقي في نهاية الأمر بمن خطفهم الموت من بين يديه. و لكن فكرة أن يدفن المرء في التراب أو يوضع في نعش خشبي كانت تلازمه على الدوام، و كانت تصيبه دائما رعشة تهز كيانه كلما خطر بذهنه الظلام الدامس الذي يلف أرجاء القبور.

و لكن في نهاية الأمر، كان هوغو يؤمن بالله، بعيدا عن الدين و تشعباته. و كان يرى أن الله سيد القدر و أن الإنسان يجب ان يسعى للقائه بأحسن ما لديه، أي أعماله الحسنة و نيته الخالصة.

2. تقديم الرواية

هذه الرواية هي قصة رجل حكم عليه بالإعدام، يروي لنا الأديب فيها ما عاشه البطل خلال الأسابيع الأخيرة من حياته. لم يذكر الكاتب شيئا عن اسم الرجل و لا عن الجريمة التي ارتكبها لينتهي به الأمر في آخر المطاف إلى الإعدام. و لكن الأديب بفضل عبقريته، قد جعلنا نتعايش مع البطل و نفهم و إياه ما تعنيه كلمة "**إعدام**" بكل ما تحمله من معان.

يروي لنا السجين حياته في السجن و يعبر لنا عما يحس و يشعر من مخاوف و آمال، كما أنه يذكر عائلته التي تتألف من أمه و زوجته و ابنته.

و يعرج البطل على ماضيه في أكثر من مرة، مقارنا بذلك حياته السابقة بحياته في الزنزانة و التي يصفها بالتعيسة.

و لا يتوقف هذا الرجل عن كتابة مذكراته إلا عندما يحين موعد تنفيذ الحكم فيه، و نلحظ ذلك من خلال الطريقة التي تنتهي بها الرواية: "**إنها الساعة الرابعة...**".

تدور أحداث الرواية في ثلاث أمكنة هي: سجن بيستر و لاكونسييرجري و L'Hotel De Ville . و هي لا تختلف عن بعضها لأنها في النهاية جميعها سجون بباريس. و ينتقل السجين في البداية إلى بيستر، أين يحاكم و يسجن لفترة، ثم ينقل إلى لاكونسييرجري، و من ثم إلى لوتال دو فيل.

أما الشخصيات التي نصادفها في الرواية فهي قليلة، و نادرا ما تظهر (لأن هذه الرواية هي في الأساس حوار داخلي monologue intérieur) . و الشخصيات في مجملها هي: المحكوم عليه بالإعدام، و السجانون، و رؤساء السجون، و ابنة السجين، و القسيس، و حشود الناس التي تظهر بين الفينة و الأخرى للتعليق على ما يجري في ساحات الإعدام.

أما عن المدة التي مكث فيها البطل في السجن، فهي لم تتجاوز الستة أسابيع منذ إصدار الحكم و إلى غاية تنفيذه.

3. ملخصات فصول الرواية

تتألف هذه الرواية من 49 فصلا، و جاءت فيها كما يلي:

الفصل 1:

Depuis cinq semaines, un jeune prisonnier vit constamment avec l'idée de la mort. Il est doublement enfermé. Physiquement, il est captif dans une cellule

à Bicêtre. Moralement, il est prisonnier d'une seule idée : condamné à mort. Il se trouve dans l'impossibilité de penser à autre chose.

منذ خمسة أسابيع، شاب يعيش في السجين باستمرار مع فكرة الموت. وهو أسير في زنزانة في . Bicêtre ، حبيس فكرة واحدة: حكم عليه بالإعدام. فهو غير قادر على التفكير في أي شيء آخر

الفصل 2:

De sa cellule, le narrateur se souvient de son procès et de sa condamnation à mort. Il relate les circonstances de son procès et sa réaction au verdict fatal.

من زنزانته ، يتذكر الراوي جملة محاكمته وفاته. وهو يسرد ظروف محاكمته وله رد فعل على قرار الوفاة.

الفصل3:

Le condamné semble accepter ce verdict. Il ne regrette pas trop de choses dans cette vie où tous les hommes sont des condamnés en sursis. Peu importe ce qui lui arrive.

قبل المدان القرار. و هو لم يندم على عديد الأشياء في هذه الحياة، حتى أنه أصبح لا يكترث لما يصيبه.

الفصل4:

Le condamné est transféré à Bicêtre. Il décrit brièvement cette hideuse prison.

نقل المدان إلى Bicêtre وهويصف هذا السجن القبيح.

الفصل5:

Le narrateur nous parle de son arrivée à la prison. Il a réussi à améliorer ses conditions de prisonnier grâce à sa docilité et à quelques mots de latin. Il nous parle ensuite de l'argot pratiqué en prison.

يخبرنا الراوي عن وصوله إلى السجن. قائلا أنه نجح في تحسين أوضاعه كأسير بفضل الهدوء وبضع كلمات لاتينية. وبعد ذلك قام بوصف اللغة العامية التي يتحدثها السجناء.

الفصل6:

Dans un monologue intérieur, le prisonnier nous dévoile sa décision de se mettre à écrire. D'abord, pour lui-même pour se distraire et oublier ses angoisses. Ensuite pour ceux qui jugent pour que leurs mains soient moins légères quand il s'agit de condamner quelqu'un à mort. C'est sa contribution à lui pour abolir la peine capitale.

في المناجاة الداخلية، يكشف السجين كيف قرر أن يبدأ الكتابة. أولا، لنفسه، كي يتغلب على القلق. ثم لأولئك الذين يشعرون بأنهم لا يكترثون إن تعلق الأمر بإدانة شخص ما. و هي بمثابه مساهمته له في إلغاء عقوبة الإعدام.

الفصل7:

Le narrateur se demande quel intérêt peut-il tirer en sauvant d'autres têtes alors qu'il ne peut sauver la sienne.

إقرار الراوي بعجزه المطلق عن إنقاذ نفسه.

الفصل8:

Le jeune condamné compte le temps qui lui reste à vivre. Six semaines dont il a déjà passé cinq ou même six. Il ne lui reste presque rien.

قيام المدان بحساب ما تبقى له من وقت. و هي ستة أسابيع انقضت منها خمسة. لم يتبق شيء تقريبا.

الفصل9:

Notre prisonnier vient de faire son testament. Il pense aux personnes qu'il laisse derrière lui : sa mère, se femme et sa petite fille. C'est pour cette dernière qu'il s'inquiète le plus.

كتابة السجين وصيته. و بذلك فقد فكر في الأشخاص الأكثر قربا منه و هم: والدته، وزوجته وابنته.

الفصل10:

Le condamné nous décrit son cachot qui n'a même pas de fenêtres. Il décrit aussi le long corridor longé par des cachots réservés aux forçats alors que les trois premiers cabanons sont réservés aux condamnés à la peine capitale.

يصف المدان الزنزانة، والتي لا تتوفر حتى على نافذة. كما يصف الممر الطويل للزنزانات، و خصصت الثلاث الأولى للمحكومين عليهم بالإعدام.

الفصل11:

Pour passer sa longue nuit, il se lève pour nous décrire les murs de sa cellule pleins d'inscriptions, traces laissées par d'autres prisonniers. L'image de l'échafaud crayonnée sur le mur le perturbe.

و لأنه أحس أن الليلة ستكون جد طويلة، قام السجين بوصف جدران زنزانته كاملة، و كذا الكتابات التي كانت على الجدران، و هي آثار السجناء السابقين. و أثناء ذلك، لفتت انتباهه صورة المقصلة على الجدار.

الفصل12:

Le prisonnier reprend sa lecture des inscriptions murales. Il découvre les noms de criminels qui ont déjà séjourné dans cette triste cellule.

يقوم السجين بقراءة ما على الجدران من أسماء المجرمين الذين سبق لهم أن نزلوا في تلك الزنزانة المخيفة.

الفصل13:

Le narrateur- personnage se rappelle d'un événement particulier qui a eu lieu il y a quelques jours dans la cour de la prison : le départ des forçats au bagne de Toulon. Il nous rapporte cet événement comme un vrai spectacle en trois actes : la visite médicale, la visite des geôliers et le ferrage. Il nous parle du traitement inhumain réservé à ces condamnés. A la fin du spectacle, il tombe évanoui.

يتذكر الراوي حادثة معينة وقعت قبل بضعة أيام في باحة السجن : نقل المحكومين إلى مستعمرة العقوبات " تولون". كما يخبرنا عن المعاملة اللاإنسانية للمدانين. وفي النهاية، يسقط مغمى عليه.

الفصل14:

Quand il revient à lui, il se trouve dans l'infirmerie. D'une fenêtre, il peut observer les forçats partir tristement sous la pluie au bagne de Toulon. Il préfère plutôt la mort que les travaux forcés.

عندما يستيقظ السجين يجد نفسه في المستوصف. وكان بإمكانه مشاهدة المحكومين من النافذة. و كان يفضل الموت على العمل الشاق.

الفصل15:

Le prisonnier est dans sa cellule. Il avait senti un peu de liberté dans l'infirmerie mais voilà qu'il est repris par l'idée de la mort qu'il pense à s'évader.

عاد السجين لزنزانته. بعد أن شعر بقليل من الحرية في المستشفى ولكن سرعان ما عاودته فكرة الموت.

الفصل16:

Le narrateur se rappelle de ces quelques heures de liberté à l'infirmerie. Il se souvient de cette jeune fille qu'il a entendu chanter de sa vois pure, veloutée une chanson en argot.

يتذكر الراوي تلك الساعات القليلة من الحرية في المستشفى.

الفصل17:

Il pense encore à s'évader. Il s'imagine déjà en dehors de la prison dans le port pour s'embarquer vers l'Angleterre mais voilà qu'un gendarme vient demander son passeport : le rêve est brisé

لا يزال الراوي يريد الهرب. و قد تخيل انه خارج السجن في الميناء و أنه يستعد للذهاب إلى انجلترا ولكن الشرطي طلب منه جواز سفره : فتحطم حلمه.

الفصل18:

Il est six heures du matin. Le guichetier entre dans le cachot. Il demande à notre condamné ce qu'il désire à manger.

الساعة السادسة صباحا. دخل حارس الشباك الزنزانة وسأل المدان ماذا يريد أن يأكل.

الفصل19:

Le directeur de la prison vient en personne voir le condamné. Il se montre doux et gentil. Le jeune comprend que son heure est arrivée.

أتى مأمور السجن مع شخص، نظر إلى المدان وقال انه لطيف و ظريف. ففهم الشاب أن وقته قد حان.

الفصل20:

Terrifié, le narrateur imagine la prison comme une sorte de monstre à moitié humain, à moitié objet qui le torture, le boire et le tue.

يعبر الكاتب عن ذعره واصفا السجن و مشبها إياه بالوحش.

الفصل21:

Le condamné reçoit deux visites. D'abord celle du prêtre et puis celle de l'huissier. Ce dernier vient lui annoncer que le pourvoi est rejeté et que son exécution aura lieu le jour même place de Grève. Il reviendra le chercher dans une heure.

يتلقى المدان زيارتان. أولاهما زيارة الكاهن ثم المأمور. ويأتي هذا الأخير لكي يعلن أن الطعن قدرفض وأن إعدامه سيتم في اليوم نفسه بدلا من الإضراب. وقال أنه سيعود ليأخذه خلال ساعة.

الفصل22:

Le prisonnier est transféré à la Conciergerie. Il nous conte le voyage et sa discussion avec le prêtre et l'huissier pendant le trajet. Il se montre peu bavard et parait plutôt pensif. A huit heures trente, la carriole est déjà devant la Cour.

نقل السجين إلى لاكونسيارجري، وهنا يخبرنا عن الرحلة وحواره مع الكاهن والمأمور إثناء ذلك. كانت الساعة الثامنة والنصف، لما توقفت العربة أمام المحكمة.

الفصل23:

L'huissier remet le condamné aux mains du directeur. Dans un cabinet voisin, il fait une rencontre curieuse avec un le condamné à mort qui séjournera dans la même cellule à Bicêtre. Ce dernier, fils d'un ancien condamné à mort lui raconte son histoire et s'empare de sa redingote.

يلتقي المحكوم عليه بالإعدام بأشباهه الذين ممن سبقوه في الزنزانة ذاتها في بيستر.

الفصل24:

Le narrateur est enragé parce que l'autre condamné lui a pris sa redingote.

غضب الراوي لأن المدان الآخر قد أخد له سترته.

الفصل25:

Le condamné est transféré dans une autre cellule. On lui rapporte, sur sa demande une chaise, une table, ce qu'il faut pour écrire et un lit.

تم نقل المدان إلى زنزانة أخرى. وقد أكد على طلبه، حيث طلب كرسيا ، و طاولة، ولوازم كتابة من ورق و أقلام، و كذا سريرا.

الفصل26:

Il est dix heures. Le condamné plaint sa petite fille qui restera sans père. Elle sera peut être repoussée, haie à cause de lui.

إنها الساعة العاشرة. يصف المدان حزنه على ابنته التي ستبقى دون أب.

الفصل27:

Le narrateur se demande comment on pouvait mourir sur l'échafaud.

يتساءل الراوي كيف يمكن لشخص أن يتقبل فكرة أن تنتهي حياته تحت مقصلة.

الفصل28:

Il se rappelle avoir déjà vu une fois monter une guillotine sur la place de Grève.

يتذكر الراوي أنه قد رأى من قبل مشهدا لمقصلة على ساحة الإضراب.

الفصل29:

Le jeune détenu pense à cette grâce qui ne vient toujours pas. Il estime maintenant que les galères seraient la meilleure solution en attendant qu'un jour la grâce arrive.

يفكر الشاب السجين في النعمة التي لن تأتي أبدا. أل و هي نعمة الحرية و النجاة.

الفصل30:

Le prêtre revient voir le condamné. Celui-ci est loin d'apprécier sa présence. Ce prêtre parle machinalement et semble peu touché par la souffrance du prisonnier. Ensuite, et bien que la table soit délicate et bien garnie, il ne peut manger.

يأتي الكاهن لكي يرى السجين الذي لم يرد حتى رؤيته. يكلم ميكانيكيا. تأثر الكاهن قليلا بمعاناة السجين.

الفصل31:

Le narrateur est surpris de voir un monsieur prendre les mesures de la cellule. Ironie du sort : la prison va être rénovée dans six mois.

فوجئ الراوي برؤيته رجلا يأخذ قياسات الزنزانة. فالسجن يجدد كل ستة اشهر.

الفصل32:

Un autre gendarme vient prendre la relève. Il est un peu brusque. Il demande au prisonnier de venir chez lui après son exécution pour lui révéler les trois bons numéros gagnants à la loterie. Le condamné veut profiter de cette demande bizarre : il lui propose de changer ses vêtements avec lui. Le gendarme refuse ; il a compris que le prisonnier veut s'évader.

يكشف شرطي محاولة الهرب التي كان السجين يخطط لها في إحدى المحادثات التي دارت بينهما.

الفصل33:

Pour oublier son présent, le narrateur passe en revue ses souvenirs d'enfance et de jeunesse .Il s'arrête longuement sur le souvenir de Pepa, cette jeune andalouse dont il était amoureux et avec qui il a passé une belle soirée d'été.

لكي يتمكن الراوي من نسيان الحالة التي يمر بها، يحاول – و ككل مرة – أن يستعرض ذكريات طفولته وشبابه واصفا هذه المرة بيبا، الفتاة الأندلسية و صديقة طفولته.

الفصل34:

Au milieu de ses souvenirs de jeunesse, le condamné pense à son crime. Entre son passé et son présent, il y a une rivière de sang : le sang de l'autre (sa victime) et le sien (le coupable)

وسط كل ذكريات الشباب ، يتذكر المدان جريمته. و بين ماضيه وحاضره يقبع مشهد رهيب لنهر من دماء ضحيته.

الفصل35:

Le narrateur pense à toutes ces personnes qui continuent toujours à mener leur vie le plus normalement au monde.

يفكر الراوي في كل هؤلاء الناس الذين ما زالوا يعيشون حياتهم بصورة طبيعية في العالم.

الفصل36:

Il se rappelle ensuite du jour où il est allé voir la grande cloche (le bourdon) de Notre-Dame (cathédrale à Paris)

وقال انه يتذكر يوم ذهب إلى رؤية الجرس العظيم في كاتدرائية نوتردام بباريس.

Le narrateur décrit brièvement l'hôtel de ville.

ثم يصف الراوي قاعة المدينة.

الفصل37:

Le narrateur revoit l’Hôtel de Ville dont l’aspect triste lui rappelle la Grève au moment des exécutions avec les rassemblements des spectateurs.

يرى الراوي مجددا لوتيل دو فيل، و يذكره مظهره الحزين بالإضراب و تجمعات الحشود و غيرها من الأشياء المضجرة.

الفصل38:

Il est une heure le quart. Le condamné éprouve une violente douleur. Il a mal partout. Il lui reste deux heures quarante cinq à vivre.

الساعة الواحدة و الربع. شعر المحكوم عليه بآلام عنيفة. كان يرى وجه الشر في كل مكان. بقيت ساعتان وخمس وأربعون دقيقة على تنفيذ الحكم.

الفصل39:

On dit que sous la guillotine, on ne souffre pas, que cela passe vite. Le narrateur se demande comment on peut savoir une telle chose puisque aucun condamné déjà exécuté ne peut l'affirmer.

يقال أن المرء لا يتعذب و لا يشعر بآلامه و هو تحت المقصلة، وأنه لا يتنفس. كل شيء يمر بسرعة.

الفصل40:

Le jeune détenu pense au roi. C'est de lui que viendrait la grâce tant attendue. Sa vie dépend d'une signature. Il espère toujours.

يفكر الشاب السجين في الملك وقدرته على مساعدته و إصدار العفو في حقه.

الفصل41:

Le condamné se met dans la tête l'idée qu'il va bientôt mourir. Il demande un prêtre pour se confesser, un crucifix à baiser.

يطلب المدان صليبا.

الفصل42:

Il se laisse dormir un moment. C'est son dernier sommeil. Il fait un cauchemar et se réveille frémissant, baigné d'une sueur froide.

يغفو المدان لبعض الوقت، بل لآخر مرة. ثم يستيقظ مذعورا.

الفصل43:

La petite Marie vient rendre visite à son père. Ce dernier est choqué devant la fraîche et la belle petite fille qui ne le reconnaît pas. Elle croit que son père est mort. Le jeune condamné perd tout espoir.

تأتي ماري لزيارة والدها الذي صدم لما رآها. لم تتعرف حتى عليه، فهي تعتقد أنه قد توفي.

الفصل44:

Le détenu a une heure devant lui pour s'habituer à la mort. La visite de sa fille l'a poussé dans le désespoir.

بقيت ساعة على تنفيذ الحكم.

الفصل45:

Il pense au peuple qui viendra assister au « spectacle » de son exécution. Il se dit que parmi ce public enthousiaste, il y a des têtes qui le suivront, sans le savoir, dans sa fatale destination.

تراود المدان فكرة أنه من بين الجماهير المتحمسة ،هناك رؤوس ستلقى نفس المصير دون أن تعلم ذلك.

الفصل46:

La petite Marie vient de partir. Le père se demande s'il a le temps de lui écrire quelques pages. Il cherche à se justifiez devant les yeux de sa fille.

ستذهب ماري، و يتساءل الأب عما إذا كان يملك الوقت لكتابة بضع صفحات.

الفصل47:

Ce chapitre comporte une note de l'éditeur ; les feuillets qui se rattachent à celui-ci sont perdus ou peut être que le condamné n'a pas eu le temps de les écrire.

يتضمن هذا الفصل ملاحظة للناشر يقول فيها أنه لم يتم العثور على ما كتب في هذا الفصل.

الفصل48:

Le condamné est dans une chambre de l'hôtel de ville. A trois heures, on vient l'avertir qu'il était temps. Le bourreau et ses deux valets, lui coupent les cheveux et le collet avant de lier ses mains. Le convoi se dirige ensuite vers la place de Grève devant une foule de curieux qui attendent l'exécution.

أنها الساعة الثالثة، و الوقت قد حان. جاء الجلاد بصحبة اثنين من الخدم، وقص شعرالمدان قبل ربط يديه. اتجهوا نحو مكان الإضراب أمام حشد من المتفرجين الذين كانوا بدورهم ينتظرون تنفيذ حكم الإعدام.

الفصل49:

Le condamné demande sa grâce à cette personne qu'il croyait juge, commissaire ou magistrat. Il demande, par pitié, qu'on lui donne cinq minutes pour attendre la grâce. Mais le juge et le bourreau sortent de la cellule. Il reste seul avec le gendarme. Il espère encore mais voilà qu'on vient le chercher...

أخذ المدان يطلب العفو، مستنحدا بالقاضي، و القاضي المفوض. وسأل الشفقة ، ولكن بقيت خمس دقائق... و فات الأوان.

4. الحوار الداخلي كخاصية أسلوبية في روايات فيكتور هوغو و علاقته بصيغ التعجب

يتعرض الإنسان بشكل يومي إلى حالات عاطفية مختلفة من غضب وتوتر وفرح وحماسة. وهذه الحالات العاطفية يتأثر بها الإنسان من الأشخاص الذين من حوله ومن خلال البيئة التي يعيش فيها. ويحب الإنسان من وقت لآخر اللجوء للطبيعة للاستفراد بذاته بعيدا عن الضوضاء للتقليل من الشحنات السالبة التي يمكن أن يشحن بها نفسه من خلال تعامله مع الآخرين. وكثيرا ما نضطر إلى إخفاء مشاعرنا حتى لا يترتب على إظهارها عواقب سلبية، نندم عليها لاحقا، ومثال على ذلك التصرف بأسلوب عدائي في ساعات الغضب، أو التعبير بأريحية عن مشاعرنا أمام الناس، فيسيئون الحكم علينا .فالإنسان بطبيعته يشعر

بارتياح عند إخفاء مشاعره الخاصة، وبخاصة مشاعر الانتقاد والكراهية، والحب والإعجاب التي يكنها إلى شخص ما.

إن كل ما يختلج في كيان الإنسان ما هو إلا حوار أو صراع مع الذات.

و حاول الأدب و الأدباء أن يخرجوا ما في الإنسان من أحاسيس و صراعات و اضطرابات مع نفسه و نفسيته، فلجأوا إلى ما يسمى بالحوار الداخلي أو –كما يسميه البعض– المناجاة الداخلية.

و تعرفه قواميس الفرنسية على أنه:

Scène à un personnage qui se parle à lui-même[60]

أي أنه متعلق بمشهد، ففيه صورة و صوت حتى و لو كان مكتوبا في شكل أدب.

و يرتبط الحوار الداخلي غالبا بكلية حدث القصة، مؤديا إلى جعل هذا الأسلوب عنصر انتماء وانبثاق في داخل النص[61] على نحو شمولي

و يمكن أن نجد حواراً داخليًّا جزئياً يرتبط بحدث طارئ ليس له تأثير جوهري وعارم في سياق النص كله. فضلا عن أن علاقة ممكنة و واضحة من الممكن تشخصيها بين الحوار

60

http://dictionnaire.reverso.net/francaisdefinition/monologue%20int%C3%A9rieur

[61] http://www.study4uae.com/vb/study4uae72/article9568/ 02.03.2011

الخارجى الظاهر، والحوار الداخلي المرتبط بالعالم الداخلي للشخصية وهنا تبرز علاقة الداخل بالخارج جلية من خلال التعبير المشهدي في جزء زمني وحركي للشخصية داخل النص.

أما عن فيكنور هوغو، فقد عرف بالحوار الداخلي و ركز عليه في كتاباته، و ذلك حتي يسلط الضوء أكثر على الشخصيات المهمة بالنسبه إليه.

و لعل أنسب طريفة لإبراز الحوار الداخلي هي أن نخرج للعلن ما تشعر به الشخصية. بل و أن نجعل القاريء يحس و يتأثر به.

و إن تأملنا الرواية لوجدنا أنه في كل مرة يريد الشخص أن يعبر عن نفسه، أو بالأحرى في كل مرة يريد الكاتب من القاريء أن يحس بشخصيته، نجده يلجأ لصيغ التعجب و الهتاف. و يمكن أن نستنجد بالأمثلة التالية:

Hélas ! Qu'est ce que la mort fait de notre âme ?
Ah ! Mes cheveux blanchiront avant que ma tête ne tombe !

أذن يمكن القول أن صيغ التعجب هي تجسيد للحوار الداخلي في النص الأدبي بطبيعة الحال، و بمكن أن نتأكد من ذلك أكثر في الفصل الرابع، أي النقد و التحليل.

الفصل الرابع

دراسة المدونة

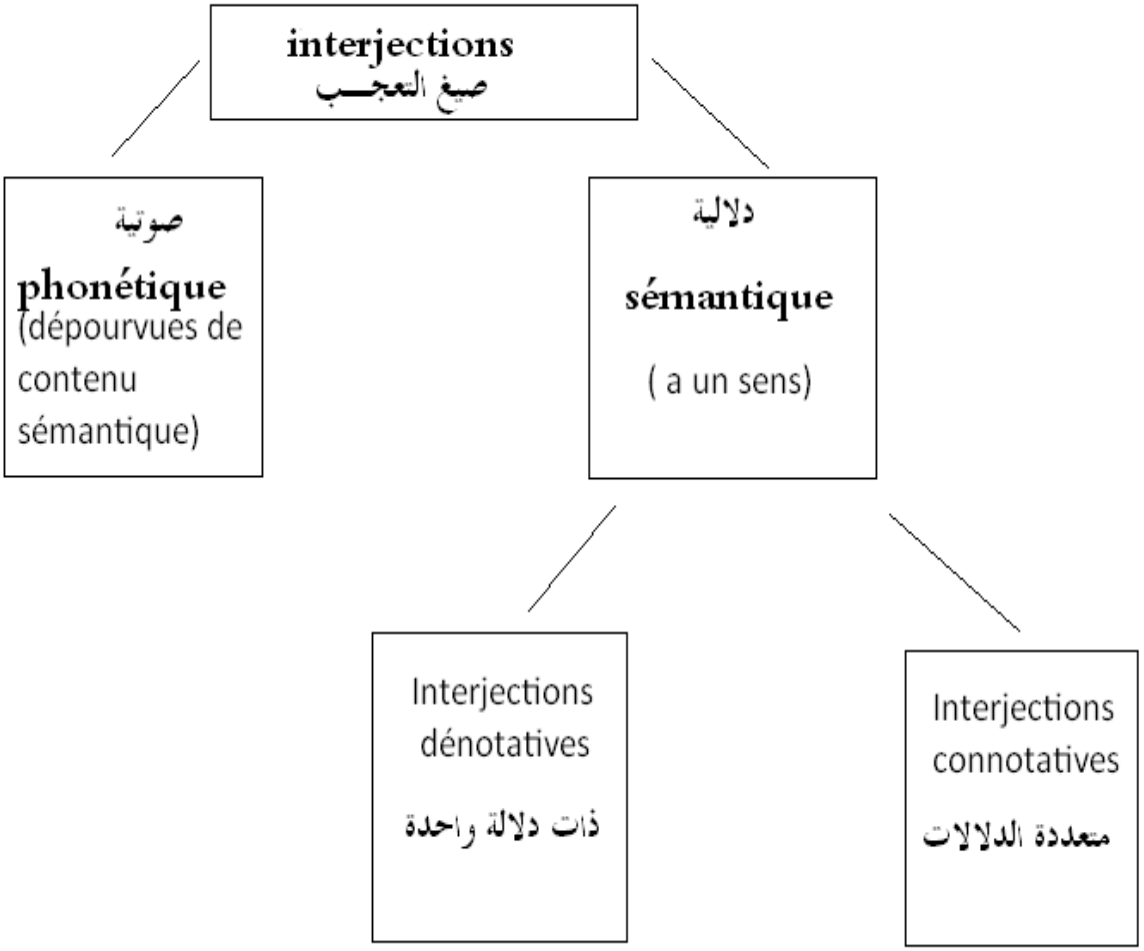
تقديم الفصل الرابع

في هذه المرحلة الثانية من الجانب التطبيقي نتناول التحليل و النقد بالنسبة للصيغ التي سيتم انتقاؤها من المدونة، و لابد من ملخص قصير يتم فيه شرح طريقة التحليل و آليات العمل التي اعتمدت عليها.

بما أن الفصل الرابع هو جزء لا يتجزأ من الأول و الثاني، فإن التحليل سيعتمد عليهما. و يفيدنا الفصل الأول بالمخطط التصنيفي الذي وصلنا إليه و ذلك بالبحث عن علاقة صيغ التعجب بعلم الأصوات و علم الدلالة.

أما الفصل الثاني فإنه يفيدنا من خلال صعوبات الترجمة الأدبية التي تطرقنا لها فيه، و الثي لن نخرج عن نطاقها أثناء التحليل.

و لا شك أنه من المهم التذكير بالمخطط السابق هنا:



المخطط التصنيفي لصيغ التعجب حسب علمي الأصوات و الدلالة:

النقد والتحليل

لا يزال العديد من الناس يعتقدون أن المشكل الأساسي الذي يواجه المترجم يكمن في المفردات ، مع أن المترجم إن جهل القواعد النحوية للغة فإنه لن يتمكن من الترجمة، و سيقع حتما في مشكلتين، أولاهما الترجمة الحرفية، والثانية إمكانية تغيير المعنى بشكل كلي.

و إن كان النص بسيطا و الكلمات سهلة، فإن المشكل يبقى مطروحا. و حتى في حالة ما إذا كان المترجم متمكنا من اللغتين المصدر و الهدف فإن المشكل يبقى دائما، ذلك لأن الإختلاف بين اللغتين المصدر و الهدف يعد أساسا أحد صعوبات الترجمة الأدبية.

و بناءا على هذا يمكن أن نقول أن الصعوبات التي تخص الترجمة الأدبية بشكل عام هي ذات صلة باللغة و السياق و المترجم لا المفردات فقط.

و يعد الصوت أحد إشكاليات ترجمة صيغ التعجب، و هذا لا ينطبق عليها فقط، و لا على اللغتين الفرنسية و العربية فقط، بل على كلمات كل اللغات.

فليس بين الأصوات و المعاني التي تدل عليها تلك الأصوات صلة طبيعية و لا صلة عقلية البتة، فالألماني يقول شبايت spät للدلالة على التأخر[62]، بينما يأتي الألباني من بلاد البلقان بالصوت نفسه للحث على السرعة، و الإنجيزي يأتي بالحرف of علامة على الإضافة، بينما يعني قريبه الهولندي بذلك الحرف o . و يستخدم العرب الصوت "**نور**" للدلالة على المصدر الأصلي للضياء، و يعني اللفظ نفسه في الألمانية "**فقط**".

---

[62] عبقرية اللغة العربية، الدكنور عمر الفروخ، دار الكتاب العربي، 1981 ، ص 37

فالأصوات والألفاظ تكتسب في الواقع دلالاتها من قرائن اجتماعية تختلف باختلاف الجماعات البشرية و باختلاف حاجات تلك الجماعات.

و بالتالي فإن الصوت يشكل عائقا في وجه المترجم يدفعه في معظم الأحيان للنسخ الصوتي، و يمكن تلخيص هذه الإشكالية في العبارة القائلة أن "نفس ترتيب الفونيمات في لغتين مختلفتين لا يعطينا نفس الدلالة"، و إن حدث ذلك فإن الكلمة مشتركة تتداولها اللغات.

و هذا ما سنلاحظه في المرحلة الأولى من النقد و التي تتألف من جدولين:

1. العينة الأولى:

الجدول الأول:

يضم الجدول الأول العبارات التي وردت فيها صيغة التعجب « ah ! » . و قد ارتأينا دراستها على حدى نظرا لكثرتها في المدونة.

الصفحة	العبارة التي تضم الصيغة في الفرنسية	الترجمة إلى العربية

آه !إنه ليس إلا حلما	Ah ! ce n’est qu’un rêve	27
آه ! مهما يكن هذا أمر فضيع	Ah ! n’importe, c’est horrible	47
آه ! نعم، الموت عندي خير ألف مرة	Ah ! oui, plutôt mille fois la mort	107
آه !كم أن السجن مقزز !	Ah ! que la prison est quelque chose d’infâme !	115
آه ! أيها الحالم البائس !	Ah ! malheureux rêveur !	119
آه ! يالي من بائس !	Ah ! misérable !	123
آه ! أيها البائس !	Ah ! misérable !	127
آه ! هل تعرف الخبر الكبير في باريس اليوم؟	Ah ! savez-vous la grande nouvelle de Paris aujourd’hui ?	139
آه ! آه ! إنك ماركيز !	Ah ! Ah ! monsieur vousailles êtes un marquis !	161
آه يا هؤلاء ! لا تخلطوا بيننا	Ah ça ! ne vous trompez pas	165
آه ! يا إلهي العظيم	Ah ! grand Dieu !	169

آه ! إن شعري سيشيب قبل أن يسقط رأسي	Ah ! mes cheveux blanchiront avant que ma tête ne tombe !	173
آه ! يالي من بائس !	Ah ! cette fois malheureux !	175
آه ! هذا ! هذا ليس لتخرج من هنا؟	Ah ça ! ce n’est pas pour sortir d’ici ?	195
آه ! كلا إسمع !	Ah bien non ! tiens !	195
آه ! أخيرا، هل ستجيبين ايتها العجوز الساحرة؟	Ah ! enfin ! répondras-tu vieille sorcière ?	227
آه ! حقا لا !	Ah bien non !	233
آه ! ألا تعلم إذن؟	Ah ! vous ne savez donc pas ?	235
آه ! ياللتعساء ! يبدو لي انهم يصعدون السلم...	Ah ! les misérables ! Il me semble qu’on monte l’escalier…	265

لا يوضح لنا الجدول السابق كثرة استعمال صيغة التعجب الفرنسية « Ah ! » فحسب، بل إنه يبين لنا تعدد السياقات التي استعملت فيها نفس الصيغة.

و حسب الجدول فقد وردت في السياق الدال على التعجب نحو:

Ah ! N'importe ce n'est qu'un rêve __ page 27
Ah ! Savez-vous la grande nouvelle de Paris aujourd'hui ? _ Page 139

و وردت في السياق الدال على الحسرة و الألم نحو:

Ah ! Que la prison est quelque chose d'infâme ! – page 115
Ah ! Mes cheveux blanchiront avant que ma tête ne tombe ! – page 173

كما وردت مرة واحدة في السياق الدال على الضحك أو السخرية في المثال الموالي:

Ah ! Ah ! Monsieur vousailles êtes un marquis ! – page 161

إلا أن ما يلفت الإنتباه هنا هو أنه رغم تعدد الحالات التي وجدت عليها « ah ! » ، إلا أن الترجمة كانت نفسها في كل مرة و هي "آه !".

الإشكالية هنا هي أن "آه" لا تحمل إلا معنى واحدا من المعاني الثلاثة التي توجد في « ah ! » و هي الحسرة و الألم.

و تعرف « ah ! » في اللغة الفرنسية كالتالي:

Ah[63] : /interj/ et /n.m inv/ : 1. Exprime une vive émotion morale ou physique ; ah ! quel bonheur, ! ah ! que je souffre. 2. Redoublée ; exprime la raillerie, l'ironie ; ah ! ah ! je vous y prends !

و يعرف القاموس المنجد في اللغة و الأعلام[64] الصيغة "آه **!** " كالآتي:

آه: أوها و أوه و تأوه، أي شكا و توجع.

إذن في كل الأحوال فإنه يمكن القول أن صيغة التعجب العربية "آه **!** " هي بعيدة نوعا ما عن الصيغة الفرنسية، كونها لا تشترك معها إلا في دلالة واحدة و هي الحسرة و الألم، و قلما ترد الصيغة الفرنسية في هذا السياق، فالفرنسية تستغني عنها لوجود بديل أكثر استعمالا، أي « hélas ! » .

إذا ربطنا التحليل بما ورد سابقا من صعوبات الترجمة، فإننا نجد هذا النوع من الصعوبات ضمن تلك المتعلقة باللغة difficultés d'ordre linguistique ، لأن الصوت هو جزء من اللغة (الفصل الأول)، و قد أشار إلى ذلك "جان كلود مارغو" [65] Jean Claude Margot، و ذلك في دراسة له حول الإختلافات بين اللغتين المصدر و الهدف كصعوبة للترجمة « les différences d'ordre phonétique »

---

[63] Dictionnaire Hachette de français, édition Hachette, 1993, p

[64] قاموس المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق بيروت، 2002، ص 22

[65] Traduire sans trahir, Jean Claude Margot, éditions l'Age d'homme, 1979, page 58

« Certes, on ne peut exiger du traducteur qu'il soit au courant de tous les aspects de la Phonologie, dont nous avons fait qu'esquisser certains. Mais il doit être conscient de l'existence du problème et de la façon dont il se pose ; il doit se rendre compte que chaque langue présente dans son code un nombre limité et restreint de phonèmes qui se combinent succesivement, le long de la chaine parlée, pour constituer les signifiants des messages »

"بطبيعة الحال فإنه لا يمكن أن نفرض على المترجم أن يكون على دراية بكل جوانب علم الأصوات، الذي تطرقنا له بشكل عام، و لكنه مجبور أن يكون على وعي بوجود الإشكالية، و كذا كيفية التعامل معها. إذ عليه أن يعلم أنه لكل نظام لغوي عدد متناه و محدود من الفونيمات التي باتحادها تعطينا في كل مرة مدلولات مختلفة للرسائل و الكلمات".

انطلاقا من المقولة السابقة، نجد أن المشكل الذي جعل المترجمة تلجأ إلى استخدام "آه" كترجمة في كل مرة هو اعتمادها ما يسمى النسخ الصوتي أو calque ، فقد كانت تترجم الصوت، أي الصورة السمعية l'image acoustique، و لكن المفهوم le concept لم يكن موجودا في أغلب صيغ التعجب المترجمة.

و السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكن أن نعبر عن الدهشة و الإستغراب بعلامة تدل على الحسرة و الألم؟ فهذا يبعدنا كليا عن معنى الجملة في اللغة المصدر، أي الفرنسية، فضلا عن كونه يضر بالجانب الجمالي للغة العربية. إذ في كل مرة نجد جملا

عربية متقطعة تتخللها العديد من علامات التعجب، الأمر الذي لا تحتمله لغة كالعربية. ثم إننا نعلم أن اللغة العربية يمكن أن تستغني عن علامة التعجب، هذا ما يبين أن الترجمة هنا هي حرفية بأتم معنى الكلمة.

زيادة على ذلك فإن صيغة التعجب « ah ! » هي صيغة فرنسية محضة:

"Thus the presence of the typically french 'Ah!' in the dialect of Henri Poirot in Agatha Christie's novels is a constant reminder…" [66]

"إن وجود « ah ! » ، صيغة التعجب الفرنسية البحتة لهجة هنري بوارو في روايات آغاثا كريستي، هو بمثابة عامل ثابت ينعش ذاكرة القارىء".

و قد اقتطفت هذا المثال كي أوضح أن الصيغة « ah ! » في نصوص غير فرنسية ما هي إلا عامل للتذكير بالوجود الفرنسي فيما هو غير فرنسي la présence du français dans le non-français .

كيف ذلك؟ يقصد بإنعاش ذاكرة القارىء هنا بأن صيغة التعجب ah ! لن تذوب في اللغة الهدف بمجرد نسخ صوتي، بل في كل مرة يراها القارىء فإنه يحس بوجود اللغة الفرنسية فيما هو قارىء له. لذا فإنه لا جدوى من الترجمة الحرفية و النسخ الصوتي هنا،

[66] Routledge encyclopedia of translation studies, Mona Baker & Gabriela Saldanha, Taylor & Francis library, 1998, p 82

بل إنه علينا البحث عما يقابلها حقا في اللغة العربية، و الإهتمام بالمعنى بدلا من نقل مجرد أصوات لا دلالة لها.

إذن فالمشكل الحقيقي الذي يواجه المترجم هو كون بعض صيغ التعجب الصوتية تحمل العديد من الدلالات، أي أن صوتا واحدا يمكن أن يعبر عن العديد من الأشياء. كما هو الحال بالنسبة لـ « ah ! » التي لا يمكن أن نترجمها بـ "آه ! " في كل مرة، بل إن ذلك يمكن فقط في حال توفر سياق يسمح بتطابق في العربية و الفرنسية على حد سواء.

لذا نلاحظ أن جميع الحالات التي ترجمت فيها بشكل لائق في الجدول هي فقط الحالات التي دلت فيها « ah ! » على الحسرة نحو:

Ah ! Que la prison est quelque chose d'infâme ! – page 115

آه ! كم إن السجن شيء مقزز !

و:

Ah ! Malheureux rêveur ! – page 119

آه ! أيها الحالم البائس !

و:

Ah ! Grand Dieu ! – page 169

آه ! يا إلهي العظيم !

و:

Ah ! Mes cheveux blanchiront avant que ma tête ne tombe ! – page 173

آه ! إن شعري سيشيب قبل أن يسقط رأسي !

ففي كل الأمثلة السابقة نلمس شيئا من الحسرة التي عبر عنها الأديب بصيغ التعجب حين لم يكن فرحا لما اكتشف أنه حالم بحرية مستحيلة، و لم يكن كذلك لما عبر عن المشاكل التي يواجهها بشيب رأسه.

أما الحالات الأخرى فيمكن أن نتعامل معها بأشكال أخرى، فبالنسبة للتعجب مثلا، لسنا مجبرين على ترجمته، خاصة في الحالات التي يكون فيها مضمرا implicite ، فعدم الترجمة لن يؤثر على المعنى، نحو:

Ah ! Ce n'est qu'un rêve ! – page 27

و التي يمكن ترجمتها بـ:

و لكن ذلك مجرد حلم !

كما يمكن ترجمة التعجب –إن كان ظاهرا explicite – بصيغ عربية أخرى تؤدي نفس المعنى، نحو:

Ah ! N'importe, c'est horrible ! – page 47

عجبا ! إنه لأمر فضيع !

و:

Ah ! Vous ne savez donc pas ? – page 235

عجبا ! أولا تعلم ذلك؟

أما في الحالة التي تدل فيها على السخرية و الضحك (و هي واحدة في الرواية)، فيمكن أن تترجم على النحو التالي:

Ah !ah ! Monsieur vousailles êtes un marquis !

فانفجر ضاحكا و قال: و لكنك ماركيز يا سيدي !

أو بعبارة بسيطة دالة على الضحك كالتي نستعملها في بعض الأحبان، أي "هاها".

الجدول الثاني:

الصفحة	العبارة التي تضم الصيغة في الفرنسية	الترجمة إلى العربية
109	On eût dit qu'ils me	لقد بدا لي أنهم يرثون لحالي

لكثرة ما كانوا يهرعون إلي. آه ! مجرد فضول !	plaignaient, tant ils étaient empressés autour de mon chevet. Bah ! curiosité !	
قل لي إذن ! أفلا تريد الصداقة؟	Hein ! dis, veux-tu d'amitié ?	161
آه لو كان هؤلاء المحلفون قد رأوها على الأقل ابنتي الصغيرة الجميلة ماري	Oh ! si ces jurés l'avaient vue, au moins, ma jolie petite marie.	169
آه ! هل حقا سأموت قبل نهاية هذا اليوم؟	Oh ! il est bien vrai que je vais mourir avant la fin du jour ?	171
آه ! إذن ما هذا الإحتضار الذي يدوم ستة أسابيع؟ و هذه الحشرجة التي تدوم يوما بكامله؟	Eh ! qu'est-ce donc cette agonie de six semaines et ce râle de tout un jour ?	213
أوه ! يا لهذا الجمهور الرهيب بصياحه الذي هو عواء الضباع !	Oh ! l'horrible peiple avec ses cris d'hyène !	265

لم تختلف ترجمة هذه الصيغ عن سابقتها، إذ أن المترجمة قد عمدت إلى "آه **!**" في جميع الحالات.

لكن ما نلاحظه هنا هو أن كل الصيغ الواردة في هذا الجدول تعبر عن التعجب و الدهشة رغم أنها مختلفة **bah !** ، **hein !** ، **oh !** ، **Eh !** ، و التي يمكن أن تترجم بـ **عجبا** أو **يال**، نحو:

Eh ! Qu'est-ce donc cette agonie de six semaines ?

عجبا من احتضار يدوم ستة أسابيع !

رأينا في الجدول الأول أن صوتا واحدا يمكن أن يملك العديد من الدلالات، أما الجدول الثاني فإنه يبين لنا أن دلالة واحدة يمكن أن تملك عدة أصوات، و أنه لا يمكن تحديد العلاقة بين الصوت و الدلالة إذا أهملنا السياق الذي تتواجد فيه صيغ التعجب الصوتية.

كما لا يمكن الحصول على الترجمة الأقرب إلى الأصل باعتماد النسخ الصوتي، لأن الصيغ تتغير بتغير السياق، كما في المثال الذي ورد في المدونة:

Oh ! Mourir dans quelques heures. – page 205

و الذي ترجم بـ:

آه ! سأموت خلال بضع ساعات

و الذي كان من الممكن ترجمته أيضا بـ:

تبا ! سأموت خلال بضع ساعات

و ذلك حتى نفهم أنها إن دلت في بعض الأحيان على التعجب، فهذا لا يعني أنها لا تدل على شيء آخر، و أن كل دلالة تتعلق بالسياق.

2. العينة الثانية

الصفحة	العبارة التي تضم الصيغة في الفرنسية	الترجمة إلى العربية
27	Hé bien ! avant même que mes yeux lourds aient le temps de s'entrouvrir	لم تترجم
45	Eh bien ! pourqoui non ?	حسنا ! و لم لا !
71	Vive l'empreur !	يحيا الإمبراطور !
99	Bonjour ! Bonsoir ! me crient-ils avec leur ricanement atroce	صباح الخير ! مساء

الخير ! صرخوا بسخريتهم الشرسة		
وداعا أيها الرفيق !	Adieu camarade !	99
ويلاه ! هو و آخرون معه !	Hélas ! lui et d'autres !	131
إلى اللقاء !	Au revoir !	131
إذن يا سيدي القسيس ! ماذا لديك من جديد؟	Eh bien ! monsieur l'abbé, qu'est ce que vous avez de nouveau ?	139
حسنا ! فيم تفكر إذن؟	Eh bien ! à quoi pensez vous donc ?	143
حسن ! أولست سيء الحظ؟	Eh bien ! ne suis-je pas malheureux ?	145
لا يهم ! قضيت مدة العقوبة هناك	N'importe ! j'ai fait mon temps	155
يا للأسف ! الذنب ليس ذنبي	Hélas ! ce n'est pas ma faute	185

حسنا ! لقد حاولت أن آكل	Eh bien ! j’ai essayé de manger	185
حسنا ! يبدو لي الآن أنني لا أزال في برج الجرس	Eh bien ! il me semble que je suis encore dans la tour de bourdon	209
ياللفظاعة !	Horreur !	215
ياللأسف ! ماذا يفعل الموت بأرواحنا	Hélas ! qu’est ce que la mort fait de notre âme ?	221
يا إلهي! دائما القسيس نفسه !	Mon Dieu ! toujours le même	221
أحسنت يا ماردي !	Bravo, Mardi !	253

لا يظهر لدى الإطلاع على الجدول و قراءة الترجمات أن هذا النوع من صيغ التعجب صعب الفهم و الإدراك، و نظرا لكون الترجمة واضحة بشكل عام و ليس بها العديد من الأخطاء، فقد تقررت دراسة الصيغ من النواحي الصوتية و المعجمية و الدلالية.

و التحليل بدوره سوف يكون عبارة عن دراسة لطبيعة هذه الكلمات أو الصيغ، و ذلك

من ثلاثة نواح: الناحية الصوتية، و الناحية الدلالية، و الناحية المعجمية.

أ -الناحية الصوتية

نلاحظ أنه رغم أن هذه الصيغ ليست ذات طابع صوتي محض (مثل التي صادفناها في الجدول السابق)، فإننا نلاحظ قوة الهتاف و التشجيع une forte intonation ، سواء للدلالة على التشجيع أو الإستياء، نحو: ! encore ، ! chapeau bas ، و ! bravo .

كل هذه الألفاظ تتطلب أن تنقل معها الهتافات إلى اللغة العربية، لذا فإنه يظهر أن صيغ النداء التي تم التطرق إليها في الفصل الأول....

! Vive l'empreur و ! hélas و ! adieu camarade و ! horreur و ! bravo mardi و غيرها... فسواء أكانت هذه الأخيرة تدل على الفرحة أو الحزن، ففي كلتا الحالتين نلاحظ أنها لابد و أن ترفق بمبالغة في وقع الصوت، و ذلك لأنها تعابير تنبع من الأعماق و تحتاج إلى الإنفعال للتعبير عنها

ب- من الناحية الدلالية:

ليست دلالة هذه الكلمات في الصوت فقط، بل إن الكلمة في حد ذاتها تحمل معنى واحدا و واضحا و ليس بحاجة إلى تأويل، كما نلاحظ في الجدول

فلا يمكن لكلمة hélas مثلا أن تعني شيئا آخر عدى الحسرة و الأسف. و هوالحال بالنسبة لبقية الصيغ.

« Un seul signifié explicite qui n'exige pas une interprétation au dela du sens réel »

إلا أنه لا بد من الإشارة أنه في بعض الأحيان — و هي نادرة- نجد بعض الكلمات تستعمل للدلالة غلى عكس معناها، كصيغة Bravo مثلا، و التي يستعملها الفرنسيون أحيانا للتعبير عن استيائهم من فشل شخص ما. لذا على المترجم أن يجذر من مثل هذه العبارات، التي قد تبعده تماما عن المعنى.

ج ــ من الناحية المعجمية:

الألفاظ سهلة الفهم و بالتالي فهي سهلة الترجمة و لا تحتاج إلى تأويل. و لكن ما نلاحظه في الجدول السابق هو أنه يمكن أن ترد بعض الكلمات ذات الأصول الأجنبية، أي أنها ليست فرنسية إنما جاءت و انتقلت عن طريق الإقتراض l'emprunt، نحو: bravo التي هي

ذات أصل إيطالي، و التي وردت في موسوعة ويكيبيديا كالتالي:

‘**Bravo**[67], en français, est une exclamation d'origine italienne marquant l'enthousiasme et utilisée pour féliciter une personne ou applaudir un spectacle ’.

'في الفرنسية، هي صيغة تعجبية ذات أصل إيطالي تعبر عن الحماس، و تستعمل لغرض تهنئة شخص ما أو تشجيع مجموعة من الأشخاص'[68]

و هناك العديد من الصيغ التي حتى و إن لم نرها في المدونة فإنها تدل على نفس الشيء، أي التشجيع و الهتاف.

قد يدفعنا هذا المثال للإشارة إلى أمثلة أخرى ذات أصول أجنبية، حتى و إن لم ترد هذه الأخيرة في المدونة، نحو: « basta ! », « Bravissimo ! », « Ciao ! », « Euréka ! », « halte ! » و غيرها...

3. العينة الثالثة

[67] http://fr.wikipedia.org/wiki/Bravo 24.02.2001

[68] و قد أشرنا إلى استثناء في الصفحة نفسها (ب- من الناحية الدلالية)

الصفحة	العبارة التي تضم الصيغة في الفرنسية	الترجمة إلى العربية
107	Les galères ! juste ciel !	آه ! الأشغال الشاقة المؤبدة، أيتها السماء العادلة !
129	O rage ! démons ! malédictions !	ياللغضب ! ياللشياطين ! ياللعنة !
141	Où diable avez-vous pu apprendre ces nouvelles ?	و أنى بحق الشيطان أن تعرف أخبارا؟
165	Diable ! cela ne m'arrangerait pas maintenant que j'ai de quoi avoir du tabac !	ياللشيطان ! هذا لم يعد يلائمني، الآن و قد أصبح معي ما أستطيع أن أحصل به على النشوق !
175	O ma grace ! ma grace !	العفو عني ! العفو عني !
221	Mon dieu ! toujours le même !	يا إلهي ! دائما القسيس نفسه !
255	Chapeaux bas ! chapeaux bas !	انزعوا قبعاتكم ! انزعوا قبعاتكم !

265	Ma grace ! ma grace !	أعف عني ! أعف عني !
265	Eh, par pitié ; une minute pour attendre ma grace !	آه ! الرحمة ! دقيقة واحدة لأنتظر وصول العفو !

إن الكلمات التي تؤلف الجدول الثالث هي عبارات لا تربطها بصيغ التعجب الحقيقية إلا علامة التعجب، فهي من دونها عبارة عن كلمات ذات أبعاد ثقافية، و هي في معظمها تميل إلى الجانب الديني أو الروحي من اللغة، و يلعب الإيحاء فيها دورا مهما و أساسيا. و ذلك على عكس الصيغ السابقة التي أتت خصيصا ل لغرض التعجب، فإن هته لم تكن في الأصل صيغا تعجبية، بل إن لها من الدلالات ما يجعلها تؤدي عدة وظائف، فكلمة bravo مثلا لا يمكن أن تعني شيئا آخر بخلاف التشجيع و الهتاف.

فلنمعن في الصيغ التي وردت في الجدول: ! ciel و ! rage و ! démons و ! malédiction و ! diable و ! grace و ! dieu و ! pitié .

إن معظم هذه الألفاظ، بل تقريبا كلها باستثناء ! chapeau pas هي عبارات ذات بعد ثقافي ديني، و يمكن أن ندرجها ضمن الكلمات ذات الدلالة الثقافية. ثم إنه لكل من هذه الكلمات أسطورة في اللغة المصدر تحملها معها أثناء الترجمة للغة العربية، إلا أن هذه الأساطير التي ترافق الكلمات السابقة ليست نفسها الأساطير التي عهدتها اللغة العربية، و

هنا يكمن المشكل الذي يستدعي حله النفي المطلق للترجمة الحرفية. إلا أن الترجمة الحرفية هي الحل الوحيد الذي شهدناه طوال قراءة النسخة العربية للمدونة.

و لا بد من البحث في معاني هذه الكلمات و الكيفية التي اكتسبتها بها، أي تتبع التاريخ الثقافي لهذه الصيغ. و هذا ما سيؤكد لنا أن إيجاد مقابلات لهذه الكلمات ليس بالأمر السهل، و بالرغم من وجود المقابل في اللغة العربية (لأن كل اللغات تملك نفس الأفكار و تبقى التعابير التي تختلف) فإنه ليس من السهل إيجاده. و هنا يمكننا أن نستدل بعبارة استخدمتها المترجمة إنعام بيوض في ترجمة كتاب l'écrivain للأديب ياسمينة خضراء، أين وردت صيغة التعجب O blaspheme ! [69] و ترجمت بـ "واستغفر الله **!** ". و تعني كلمة blasphème سب الدين الحنيف، أما الترجمة الحرفية للعبارة الأصلية فتعني باللشتيمة. و قد كتب خضرة هذه العبارة عقب قول نسبه عن حهل للنبي صلى الله عليه و سلم، و لأن في ذلك خطأ ينافي تعاليم الإسلام فقد استعملت المترجمة لفظ الإستغفار. و تعبيرا عن أسف الكاتب لما تلفظ به و بما أنه مسلم و عربي فقد جاءت هذه الترجمة مناسبة تماما لمقتضى الحال و مؤدية لمقاصد الكاتب.

و أضن أن هذا ما يجب أن يتخطاه المترجم أثناء نقل النص، أي تجاوز الحواجز الثقافية التي يمكن أن تؤدي به للإنحراف عن المعنى.

---

[69] مذكرة "منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض، ترجمة رواية الكاتب لياسمينة خضراء"، إعداد الطالبة رجمة زقادة، ص 153

إن هذا القوس الذي فتحناه يقودنا مباشرة للتفكير في مشكل المكافيء في الترجمة الذي – كما رأينا سابقا– تطرق له كافة المهتمين بالترجمة الأدبية على وجه الخصوص كـ نايدا و كاتفورد. و بالنسبة لنايدا فإن هذا الموضوع ينطبق و دراساته التي اتجهت بشكل مباشر نحو الثقافة و الدين على صيغ التعجب.

لذا تسهل ملاحظة أن نظرية يوجين نايدا قد تكون الحل الأمثل لهذا النوع من الترجمات، و ذلك لما لها من فعالية في ترجمة هذا الصنف من صيغ التعجب، لأن كل ترجمة غير هذه ستقودنا حتما إلى الحرفية و بالتالي الإبتعاد عن النص الأصلي تماما كما سنلاحظ في التعليق الموالي على الجدول.

ففي الصفحة 129 (أنظر الجدول)، ترجمت عبارة ô rage ! démons ! malédiction ! بـ "يالللغضب ! يالللشياطين ! يالللعنة ! "، و هي ترجمة حرفية بأتم معنى الكلمة، أين لم تكترث المترجمة لعدم وجود عبارة "يالللغضب" في اللغة العربية. و بالنسبة للعبارة، فحتى و إن كانت تتألف من ثلاث صيغ، فإن المعنى واحد، لأنها تعبر عن شيء واحد و هو الغضب و السخط، و بالتالي فإنه يمكن ترجمتها بـ "تبا ! " أو "اللعنة ! " أو غيرها من عبارات السخط التي تدخل في سجل اللغة العربية و تؤدي نفس معنى العبارة السابقة.

و يتكرر ذلك في الصفحة 141 أين تترجم où diable ? بـ "بحق الشيطان". و أضن أنه من غير الممكن أن يتجاوب القاريء العربي مع هذه العبارة في أي حال من الأحوال، فزيادة

على أن لا وجود لها في اللغة العربية بحكمها ترجمة حرفية، فهي – إن فسرت كما جاءت – تعني القسم بالشيطان، و هذا ما يتنافى تماما و المنطق العربي. و تنتمي الصيغة السابقة إلى الثقافة الغربية، و هي أحد العبارات التي لها قصة ترتبط بالتقاليد و تعود إلى ماض بعيد أين كانت الأرواح و الشياطين تثير خوف البشر و تسيطر على عقولهم و أرواحهم.

و للنظرية التأويلية حظور في هذا السياق، أين لن يستطيع المترجم أن يحصل على المقابل الصحيح إن لم يقم بتأويل العبارة في اللغة الأصلية، و ذلك بالبحث عن دلالتها الحقة، أو استخلاص فحواها من بين عديد المعاني التي يمكن أن تؤديها العبارة عينها. فإذا حاولنا تأويل الصيغة السابقة في اللغة المصدر، وجدنا أنها تعني je vous supplie de me dire où avez-vous appri ces nouvelles . و كأنه يحلفه بالله أن يقول له من أين حصل على تلك الأخبار. و بالتالي فإن ترجمة العبارة يمكن أن تكون كالتالي:

أستحلفك بالله أن تقول لي كيف حصلت على هذه الأخبار

أو:

كيف حصلت على هذه الأخبار بحق السماء؟

و تتكرر صيغة ! diable في الصفحة 165 مع نفس الترجمة التي يمكن تعويضها بالعبارات **تبا ! أو اللعنة ! أو سحقا !** ...

و وردت الصيغة chapeaux bas ! في الصفحة 265 و التي ترجمت حرفيا بـ "انزعوا قبعاتكم ! " ، رغم أنه كان من الممكن أن تترجم بـ:

"انحنوا ! " أو "احنوا رؤوسكم ! "

لأن المشار إليه هنا (أي نزع القبعة) هو حركة تدل على الإحترام و الإعتراف بالوقار révérence لشخص ما في الثقافة الغربية، و تقابلها حركة الإنحناء في ثقافات أخرى منها الثقافة الهدف.

و هنا يظهر المكافيء الديناميكي – الذي أشار إليه نايدا – بوضوح. و سأرفق هذه الملاحظة بمثال[70] قرأته و نال إعجابي لأنه يتطابق و هذا السياق:

«L'interjection ne prend ni l'inflexion du genre, ni celle du nombre. Elle est donc invariable. Cependant, fait observer Domergue, quand elle s'annonce par un substantif, elle subit la loi des substantifs, et prend le nombre qu'indique la pensée. Une personne, par exemple, ne reconnaissant qu'un Dieu, écrira toujours ***grand Dieu !*** au singulier ; mais dans le système de la religion païenne, où l'on reconnaissait plusieurs dieux, on écrit au pluriel, ***grands dieux ! »***

فلنتخيل إذن كيف يكون وقع الترجمة الحرفية لـ grands dieux ! التي لا تعنى الآلهة العظيمة لدي الإغريق أو المصريين القدامى على سبيل المثال، إنما هي ليست إلا مجرد عبارة

[70] http://www.espacefrancais.com/mots-invariables/interjections-definition-emploi.html 26.02.2011

للدلالة على الدهشة و الإستغراب، لذا، لا مجال لترجمتها حرفيا، إنما يتوجب البحث عما تعنيه حقيقة في النص الأصلي لنتوصل في النهاية إلى أنها يمكن أن تترجم بـ "يا إلهي ! " و بكل بساطة.

4. تعقيب على نقد الترجمة:

إن ما يمكن قوله كملاحظة أخيرة و إجمالية عن طريقة و نوعية ترجمة صيغ التعجب التي عمدت لها المترجمة في هذه الرواية، هو أنه مهما اختلفت صيغ التعجب بأنواعها الثلاثة، فإننا نلاحظ أن الترجمة الحرفية هي أسوأ أو آخر حل يمكن أن يلجأ إليه المترجم في جميع الحالات، و أعني بذلك كل الصيغ، لأن الترجمة الحرفية للصيغ ذات الطابع الصوتي، أو ما أسميناه "نسخا صوتيا" هو أيضا يعد ترجمة حرفية. فهي ترجمة حرفية للصوت بطبيعة الحال. ولأن ترجمة صوت في لغة ما بنفس الصوت في لغة أخرى هو ضرب من الترجمة الحرفية، و النسخ الصوتي ما هو إلا نقل حرفي للصوت، بحكم الدلالة مضمرة و مستترة داخل الصوت عينه.

أما بالنسبة لصيغ التعجب ذات الطبيعة الثقافية/الإيحائية، فقد لاحظنا أن اشتراك النظرية التأويلية و نظرية المكافيء الديناميكي جدير بأن يعطي نتيجة لا بأس بها مبدئيا، لأن معاني تلك الصيغ مخفية وراء دلالات أخرى أكثر سطحية، و نفس الدلالات مقرونة بأفكار و

معتقدات قديمة كما رأينا بالنسبة لـ ! diable .

أما النوع الوحيد الذي يمكن أن تعتمد فيه الترجمة الحرفية كأسوأ حل هو الصنف الثاني للصيغ، أي الصيغ ذات الدلالة الواحدة، أين لا يحتاج المترجم لبذل مجهود كبير لكي يستخرج الدلالة و يجد لها مقابلا في اللغة الهدف. فهي ألفاظ سهلة و متداولة. إلا أنه لا يجب أن نتخذ من الترجمة الحرفية قاعدة رياضية، لأنه حتى و أن لم تتغير الترجمة فهناك شيء يتغير من حين لآخر و هو السياق.

خاتمة

الخاتمة

تتجسد أهمية الترجمة الأدبية في الدور الذي تلعبه في أي مشروع تنويري، فالثقافة الإنسانية مختزنة في الآداب، لذا فإن الإهتمام بها لا يكون فقط عن طريق ممارستها، بل يتعدى الأمر ذلك إلى الإهتمام بتحليلها و نقدها. والترجمة الأدبية ليست مجرد أداة للتعبير عن الفنون الأدبية بل هي فن في حد ذاتها .

إن الترجمة الأدبية تساهم في ترسيخ ثقافة الأمة ولها دور هام في تحقيق التكامل وتجسيد الحوار بين الثقافات، وهي أداة يمكن من خلالها فهم ثقافة الآخر، وهذه هي بعض الأسباب التي جعلت الترجمة الأدبية تزدهر ويتزايد الاهتمام بها.

لذا فقد حاولنا أن لا تبتعد دراستنا عن هذا الإطار، نظرا للأهمية التي ذكرت سابقا،

فقد أتت هذه الدراسة الموسومة بـ "إشكالية ترجمة صيغ التعجب في رواية 'آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام' و التي تعد محاولة أردت من خلالها تقصي المنهجية التي اتبعتها مترجمة الرواية في التعامل مع صيغ التعجب.

و يعود اختيار المدونة لكونها عملا أدبيا بالغ الأهمية، بل و لا يقل أهمية عن الأديب في حد ذاته.

و من أجل الوصول إلى منهجية مثلى للترجمة، قمت في القسم النظري بدراسة مفهوم صيغ التعجب و الفرق الذي يظهر في التسمية و الوظيفة بين اللغتين المعنيتين و هما الفرنسية و

العربية. و قد أتى ذلك بعد لمحة تاريخية أكدنا فيها قدم و كذا أهمية الظاهرة و الطرق التي نظر إليها بها على مر العصور. ثم تحدثنا عن علاقتها باللغتين المنطوقة و المخطوطة، ذلك لأنها لا تنتهمي لا لهذه و لا لتلك، فهي تظم الإثنين و تشكل نقطة تقاطع بالنسبة للإثنين.

لذا فإن ما يمكن قوله في هذا الفصل كاستنتاج فيما يخص صيغ التعجب هو أنها لا تنتمي كليا لأي من أوجه اللغة التي رأيناها من قبل، أي أنها ليست شفهية و لا كتابية، بل هي بين البينين. فهي تجسد الجانب الشفهي في اللغة المكتوبة، و هذا ما يجعلها تنتمي للإثنين.

أما عن ما استفدناه من هذا الفصل ككل و بغض النظر عن التعاريف، هو التوصل إلى طريقة لتصنيف صيغ التعجب، و ذلك من خلال المخطط الذي اقترحناه، و الذي استطعنا من خلاله أن نعرف الفرق بين مختلف صيغ التعجب، و نقصد بذلك تلك التي ذكرناها، أي صيغ التعجب الصوتية، و صيغ التعجب ذات الدلالة الواحدة، و صيغ التعجب ذات الدلالة الإيحائية، وهي على التوالي:

Interjections phonétiques, interjections dénotatives, interjections connotatives.

أما فيما يخص الفصل الثاني فإننا تمكننا من خلاله من التعرف على أهم ما تتسم به الترجمة و الترجمة الأدبية ونظرياتها على وجه الخصوص. و من خلال ذلك استنتجنا أن الترجمة الأدبية لا يمكن أن تبتعد عن مفهوم المكافيء، و ذلك لأنها تتسم بمجموعة من العناصر

لخصناها في نقطتين مهمتين و هما العنصر الثقافي و الإيحاء. و هذا حتى نذكر أو نلفت الإنتباه إلى أنه للنص الأدبي القدرة على التأثير في المنهجية التي يسلكها المترجم. لذا فقد قمنا بعرض ملخص لأبرز النظريات في هذا المجال.

ثم إن صعوبات الترجمة التي لخصناها في ثلاث نقاط (صعوبات تتعلق باللغة، و صعوبات تتعلق بما وراء اللغة، و صعوبات تتعلق بما هو غير لغوي) كفيلة بأن تذكر المترجم أنه في هذا النوع من الترجمة على وجه الخصوص، أي الترجمة الأدبية، لا يمكن أن نعتمد على العنصر اللغوي فقط، أي أن معرفة المترجم للغتين المصدر و الهدف و خصائص كل منهما (و التي ينعتها البعض بعبقرية اللغة le génie de la langue) ، ليس بالأمر الكافي، لأن اللغة – أي النص– لا يمكن أن يتواجد دون الظروف التي تحيط به، و كذا العنصر الثقافي الذي يتعلق بالقاريء و الكاتب. لذا أشرنا إلى أحد العوامل المتحكمة في معنى النص الأدبي: القراءة.

و قد استعرضنا عاملا مهما يتحكم في قراءة النص الأدبي و هو وظائف اللغة الست التي جاء بها رومان جاكوبسون Roman Jakobson . بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى التي لم تذكر في البحث.

و قبل أن نستعرض أهم ما استخلصناه من الفصلين المتبقيين، أي القسم التطبيقي، لابد من أن نشير إلى أن الدراسة في الفصل الرابع قد اعتمدت على مخطط الفصل الأول و كذا صعوبات الترجمة التي تم استعراضها في الفصل الثاني.

و فيما يخص الجانب التطبيقي من هذا البحث، فقد قمنا في مقام أول بجمع كل المعلومات الواردة حول المدونة في الفصل الثالث، أين عرفنا الأديب Victor Hugo و أعماله و سيرته و كذا المدونة التي هي من أهم ما كتب، و التي تعتبر نقطة تحول كبيرة في مسيرته الأدبية.

كما أن هذا لم يمنعنا من إضافة نقطتين مهمتين و هما ترجمة الرواية الفرنسية للعربية التي كانت و لا زالت محل نقاش في السنوات الأخيرة نظرا لانتشار هذا النوع من الترجمة. و خصصنا شقا تحدثنا فيه عن أهم ما يميز كتابات فيكتور هوغو و هو الحوار الداخلي le monologue interieur الذي أصبح عنصرا مهمة دراسته بعد وفاة الكاتب بسنوات، و خاصة بالنسبة للأدب البريطاني الذي سماه stream of consciousness .

ثم إن إدراج هذه النقطة بالذات في البحث لم يكن صدفة، إنما أردنا من خلالها أن نلفت انتباه القاريء إلى أن صيغ التعجب هي وجه من أوجه الحوار الداخلي، إن تعلق الأمر بالنص الأدبي بطبيعة الحال.

أما الفصل الثاني من الجانب التطبيقي فقد خصصناه لتحليل و نقد ترجمة صيغ التعجب في المدونة. و هنا لابد أن نشير إلى نقطة مهمة تجلب انتباه أي قاريء للترجمة ، وهي الترجمة الحرفية التي اعتمدتها المترجمة في الأنواع الثلاثة لصيغ التعجب.

و انطلاقا من الدراسة الواردة في هذا البحث، استخلصنا مجموعة من النتائج تتلخص فيما يلي:

1. إن التطرق للغة الشفهية و الكتابية، و البحث عن علاقتها بصيغ التعجب يجعل من الدراسة تتجه بشكل آلي لعلمي الأصوات و الدلالة، بحكم اللغة الشفهية تتعلق بعلم الأصوات، و الكتابية بعلم الدلالة.
2. إن تصنيف صيغ التعجب إلى ثلاثة أنواع قد مكننا من التفطن إلى أنها لا تحظى جميعها بنوع واحد أو طريقة واحدة للترجمة، بل إنه لكل نوع ترجمة خاصة به. هذا و لا يمكن أن ننسى أن صيغة التعجب الواحدة يمكن أن تتغير بتغير مجموعة من العوامل أهمها السياق le contexte .
3. انطلاقا من التطرق للحوار الداخلي، استنتجنا أن صيغ التعجب في روايات فيكتور هوغو ما هي إلا تجسيد له.
4. أما عن التحليل و النقد من منظور نظريات الترجمة فهو يقودنا إلى استخلاص أن الترجمة الحرفية هي حل مستبعد إن لم نقل مستحيلا، أولا لأن النص أدبي، أي أن اتساعة يجعل من وجود المقابل الثابت أمرا مستحيلا.

و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نفكر في منهجية لترجمة صيغ التعجب دون التفكير في الإلمام بجميع جوانب نظريات الترجمة التي تلتزم الأمانة و جماليات النص الأدبي و القاريء و الكاتب. و أنه لا يمكن الإنحياز لأية نظرية على حساب الأخرى لأن النص الأدبي هو نص واسع و شامل و متكامل، و لابد من أن تلم ترجمته بجميع

جوانب الأدب و جميع جوانب الحياة. فالأدب هو سرد لحياة البشر و ليس مجرد لغة فحسب.

و في الأخير فإنني لن أدعي انني قدمت عملا كاملا، و لا أعتقد أن دراستي قد ألمت بجميع جوانب الترجمة الأدبية فيما يتعلق بصيغ التعجب، و لكنني أتمنى أن أكون قد أسهمت و لو بالقليل في طرح بعض النقاط و إضافة بعض الإستنتاجات إلى ما قد قيل من قبل في هذا الموضوع. كما أتمنى أن أكون قد شاركت في إضافة بعض الأفكار إلى مكتبة الترجمة، هذه المكتبة الفتية التي هي بحاجة لآرائنا و أفكارنا، و التي لن تكبر إلا بكبرها و زيادة اهتمامنا بها.

و كالمعهود، علينا أن لا ننسى أن هذا الفرع، أي الترجمة، هو بوابة مفتوحة على العالم و سيبقى دائما لنا فيها ما يقال.

و صلى الله على سيدنا محمد و آله و صحبه و سلم، و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملحق

ملحق

في الأخير أردنا في هذا الملحق أن نقوم بعرض مبسط لجدولين يصنفان أهم صيغ التعجب، الأول حسب علم النحو الفرنسي، و الثاني حسب المخطط الذي اقترحناه في الفصل الأول

1. الجدول الأول[71]

Interjections	Locutions interjectives
Ah !	Bon sang !
Adieu !	Bonté de dieu !
Alerte !	Ça suffit !
Allez !	Dis donc !
Allo !	Enfer et damnation !
Arrière !	Fouette cocher !
Attention !	Juste ciel !
Au secours !	Chapeau bas !
Bah !	La ferme !
Basta !	Ma foi !

[71] http://www.espacefrancais.com/mots-invariables/interjections-definition-emploi.html

Bravissime !	Ma parole !
Bravo !	Tant pis !
Ciao !	Tonnerre de dieu !
Ciel	Vogue la galère !
Damnation !	
Diable !	
Dommage !	
Eh !	
Eh bien !	
Enfin !	
Euréka !	
Grâce !	
Ha !	
Hein !	
Hélas !	
ô !	
oh !	
pardieu !	
sacredieu !	
salut !	
tonnerre !	
vive !	

2 . الجدول الثاني

يضم هذا الجدول نفس صيغ التعجب السابقة، بنظرة علمي الأصوات و الدلالة

Interjections d'ordre Phonétique	Interjections dénotatives	Interjections connotatives
Ah! Allo! Bah! Eh! Ha! Hein! Ô! Oh!	Alerte ! Allez ! Arrière ! Attention ! Au secour ! Basta ! Bravissimo ! Bravo ! Ça suffit ! Ciao ! Dis donc ! Dommage ! Eh bien ! Euréka ! Hélas ! La ferme ! Salut ! Tant pis ! Vive !	Bon sang ! Bonté de Dieu ! Chapeau bas ! Ciel ! Damnation ! Diable ! Enfer et damnation ! Fouette cocher ! Grace ! Juste ciel ! Ma foi ! Ma parole ! Pardieu ! Sacredieu ! Tonerre ! Tonerre de Dieu ! Vogue la galère !

قائمة المصادر و المراجع

المصادر و المراجع باللغة العربية

1 _ البرازي محمد الباكير و المصري محمد الغني ، تحليل النص الأدبي بين النظرية و التطبيق

2 _ يوسف حسن بكار، الترجمة الأدبية إشكاليات و مزالق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2001

3 _ عبد السلام بن عبد العالي، في الترجمة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، 2001

4 _ الجاحظ، كتاب الحيوان: المجلد الأول، منشورات محمد الداية، بيروت، 1969

5 _ عبد السّلام السيد منسي وعبد الله عبد الرزاق إبراهيم، التّرجمة: أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار المريخ للنّشر، الرّياض، 1988.

6 _ سيلفستر دو ساسي، التحفة السنية في علم العربية، المطبعة الملكية، باريس، 1831

7 _ ابراهيم السامراني ، معجم و دراسة في العربية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون

8 _ حنا سامي عياد، معجم اللسانيات الحديثة انجليزي / عربي، مكتبة لبنان ناشرون

9 _ محمد العناني، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2004

10 _ عبده عبود، هجرة النصوص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995

11 _ عمر الفروخ، عبقرية اللغة العربية، دار الكتاب العربي، لبنان، 1981

12 _ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، 1979

13 _ الطريفي يوسف عطا، الموسوعة المختارة في النحو و الصرف و البلاغة و العروض، دار الإسراء للنشر و التوزيع

14 _ محمّد عناني، فنّ التّرجمة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر-لونجمان، القاهرة، 1994.

15 _ محمّد عنّاني، نظريّة التّرجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات التّرجمة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 2003.

16 _ سالم العيسى، التّرجمة في خدمة الثّقافة الجماهيريّة، تاريخها-تطوّرها، إتحّاد الكتاّب العرب، دمشق، 1999.

17 _ بشير العيوي، الترجمة إلى العربية قضايا و آراء، دار الفكر العربي، 1996

18 _ جورج ماتوسيان & هازار أحمد راتب، المتقن في الترجمة، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2007

19 _ عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث و المعاصرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1987

20 _ أندريه مارتيني ، مباديء في اللسانيات العامة، دار الآفاق، الجزائر، 1999

21 _ عبد الغفار مكاوي، عن ترجمتي للشعر، مجل الآداب العدد 7 & 8 ، 1999

22 _ جورج مونان، اللسانيات و الترجمة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000

23 _ جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، دار المنتخب العربي، 1994

24 _ بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة: جوانب من نظرية الترجمة، دار المريخ للنشر، 1981

25 _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، 1989

المصادر و المراجع باللغات الأجنبية

Christian Baylon & Paul Fabre, Initiation à la linguistique (cours et applications corrigés), Arman Collin, 2005

Antoine Berman, Pour une critique des traductions, Gallimard 1994

Jacques Boveresse, *Herméneutique et linguistique*, Imprimerie France Ouercy- Cahors, 1991.

Michel Ballard et Ahmed El Kaladi, *Traductologie, Linguistique et Traduction*, Artois Presses Université, France, 2003.

Meschonnic Henri , poétique du traduire, Verdier 2003

Ricoeur Paul, Sur la traduction, Bayard 2006

Golaszewski Mireille, Méthodologie de l'analyse de la traduction littéraire, Ellipse 1998

Martinet Andret, Eléments de linguistique générale

Joseph Hajjar, Traité de traduction, Dar el machreq, Liban, 1986

Andret Martinet, Eléments de linguistique générale, Armand Collin, 1980

Hassan Ghazalah, Essays in translation and stylistics, Dar al Ilm lil Malayin, 2004

Antoine Choukri Mattar, exercices d'application de la traduction pratique, dar el machreq, liban, 2003

Riemann & Goelzer, la deuxième grammaire latine, Arman Collin, 1915

Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, volume I, Deutschen bibliotek, 1989

Pierre Guiraud, La sémantique, que sais-je, 1975

Robert Escarpit, le littéraire et le social, Flammarion, 1970

Eugene A. Nida et Charles R. Taber, *The Theory and Practise of Translation* (Les Pays bas: E. J. Brill) 1982.

George Steiner, After *Babel. Aspects of Language and Translation*, Second Edition, Oxford University Press 1991

Goerge Steiner, *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*, Oxford University Press, Oxford, 3ème Edition, 1998

Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui*, Paris Hachette, 1994

Yasir Suleiman, *The Arabic Language and National Identity: A Study in Ideology*, Edinburg University Press, Royaume-Uni, 2003.

Victor hugo, le dernier jour d'un condamné, Maxi-livres, Paris, 2001

Traduire sans trahir, Jean Claude Margot, éditions l'Age d'homme, 1979, page

القواميس و المعاجم

1 _ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، 2008.

2 _ المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، 2002

3 _ معجم عبد النور الحديث عربي-فرنسي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 2001

4 _ Dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage, Larousse, 1994

5 _ Mini dictionnaire Hachette de langue française, Hachette livre, 2003

6 _ Oxford University Press, Oxford wordpower: English-English-Arabic

2004.

7 _ Routledge encyclopedia of translation studies, Mona Baker & Gabriela

Saldanha, Taylor & Francis library, 1998,

المقالات و المجلات

1_ Miguel Gonçalves, Sur le statut linguistique de l'interjection, universidad

Catolica Portuguesa, 2000

2 _ Revue « Langages », numéro 161, Didier-Larousse, 2006

3 _ D. Ferhat Mameri, Traduire l'altérité : Le cas des noms propres dans la traduction du Coran, juin 2006

الويبوغرافيا

http://www.wikipédia .com

http://www.Nokiagate.com

http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=30558

http://www.startimes.com/f.aspx?t=15980814

www.espacefrancais.com

البحوث

1 _ رحمة زقادة، منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض، ترجمة رواية l'écrivain لياسمينة خضراء أنموذجا، 2009

2 _ سمية معزوز، نقل الخيال الرمزي في ترجمة رواية أمير الذباب، 2010

3 _ D. Ferhat Mameri, Le Concept de Littéralité dans la traduction du Coran (thèse de doctorat), 2006

الملخصات باللغات الثلاث

(عربية، فرنسية، إنجليزية)

ملخص باللغة العربية

ملخص البحث

يقوم موضوع بحثنا الذي نقدمه لنيل شهادة الماجستير حول الموضوع التالي:

"إشكالية ترجمة صيغ التعجب و الهتاف في رواية 'آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام' للأديب فيكتور هوغو".

حيث تكمن إشكالية البحث في صعوبة ترجمة صيغ التعجب في النص الأدبي، و يعود ذلك لأسباب عديدة أهمها الإعتماد على النسخ الصوتي calque الذي هو نوع من الترجمة الحرفية و التي تتم على مستوى الصوت. كما أن إشكالية صيغ التعجب هي من أحد الإشكاليات التي لم يتم التطرق لها بشكل كبير، فالدراسات قليلة، أما تلك التي تهتم بها في الفرنسية و العربية فهي شبه منعدمة.

و قد اخترنا رواية « le dernier jour d'un condamné » لما فيها من أمور تتعلق بموضوع بحثنا، فهي ككل كتابات Victor Hugo غنية بصيغ التعجب، لأنها مبنية على الحوار الداخلي، و هذا ما يبرر وجودها بكثرة في الرواية. كما أنها نص أدبي، و النص الأدبي لا يمكن في أي حال من الأحوال، و مهما كان نوعه، أن يخلو مما يعبر عما يختلج في صدر الكاتب من مشاعر و أحاسيس، و يعتبر هذا بمثابة تبرير ثان لوجود صيغ التعجب. كما لا يخفى أن الترجمة الحرفية لصيغ التعجب قد جلبت انتباهنا إلى ضرورة البحث في هذه

الظاهرة، و كذا أسباب صعوبة ترجمتها.

و عليه فقد قسمنا بحثنا هذا إلى أربعة فصول: فصلان للجانب النظري و فصلان آخران للجانب التطبيقي.

الفصل الأول: "اللغة بين المنطوق و المخطوط"

الهدف من هذا الفصل هو توضيح بعض النقاط التي يمكن اعتبارها في غاية الأهمية و التي و التي تعتبر بمثابة تمهيد للفهول الموالية.

و ينشطر هذا الفصل إلى قسمين أساسيين:

قسم أول خصص للعلاقة و الفروق الموجودة بين اللغتين الشفهية و الكتابية، و النقائص التي تتخلل اللغة المخطوطة مقارنة بالمنطوقة، و ما يمكن أن يعوضها في نفس اللغة من وسائل للكتابة كعلامات الترقيم التي من خلالها – و بالضبط علامة التعجب – يتم ربط الموضوع بصيغ التعجب.

و قسم ثان توضيحي، و سبب كتابته يكمن في الإختلاف القائم في تسمية صيغ التعجب بين اللغتين الفرنسية و العربية. و هو أيضا تبرير لاستعمال "صيغ التعجب" كعبارة موحدة في هذا البحث. حيث تختلف صيغ التعجب في اللغتين بين قياسية و سماعية في العربية، و interjection و onomatopée في الفرنسية. و ما خلصنا إليه هو أن ما يقابل

interjection هو صيغ التعجب السماعية، إلا أننا قررنا الإحتفاظ بصيغ التعجب من المنظور العام، و ذلك لأن ترجمة بعض الصيغ الفرنسية لا تكون إلا بصيغ تعجب قياسية. كما خصص جزء من هذا البحث لعرض دراسة صيغ التعجب و الإهتمام بها عبر التاريخ و العصور، و وجدنا أن لها من الأهمية ما جعل من بعض علماء اللغة يعتبرونها أحد مقومات اللغة الأولى أو البدائية la langue originelle .

ثم بحثنا عن العلاقة بين صيغ التعجب السماعية و العلوم الأخرى و ذلك لاكتشاف أهميتها و توسيع حقل البحث فيها. و توصلنا بذلك إلى أنه لاثنين من مستويات اللغة علاقة وطيدة بها، و هما المستوى الصوتي و المستوى الدلالي.

و يختم الفصل بمخطط نهائي يتضمن تقسيم صيغ التعجب السماعية حسب علم الأصوات و علم الدلالة و الذي خلصنا من خلاله إلى تصنيف صيغ التعجب إلى ثلاث فئات: صيغ التعجب الصوتية، و صيغ التعجب ذات الدلالة الواحدة، و صيغ التعجب متعددة الدلالات.

و استخلصنا من هذا الفصل في النهاية أنه لا يمكن فصل صيغ التعجب عن الصوت، و أنه يمكن لدراستها – و كذا لترجمتها- أن تعتمد على علم الأصوات.

ثم إن دراسة علاقة صيغ التعجب السماعية بعلمي الأصوات و الدلالة قد سمح لنا بتصنيفها بطريقة أخرى تختلف عن الطريقة التي صنفت بها سابقا (و نقصد بذلك علم اللغة).

فبالنظر إلى علم الأصوات نستخلص صيغ تعجب سماعية، أي أن دلالتها تكمن في صوتها interjections d'ordre phonétique (مع ضرورة الإشارة أن ليس لـ phonétique هنا صلة البتة بالعلم، إنما هي مجرد صفة)، أو interjection dépourvue de contenu sémantique ، نحو ! ah و أف .

أما بالنظر إلى علم الدلالة فإننا نجد صيغ تعجب تحمل دلالة لغوية interjections d'ordre sémantique .

الفصل الثاني: "صيغ التعجب و الترجمة الأدبية"

يهتم هذا الفصل بالترجمة الأدبية و كذا علاقة صيغ التعجب بها. لذا فقد كان من الضروري الكلام عن النص الأدبي و إظهار أهميته و ذلك بمجموعة من التعاريف للنص و النص الأدبي و الترجمة الأدبية و ما يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، أو ما هو غير أدبي.

و قسم الفصل الثاني إلى ثلاثة مباحث

يدرس المبحث الأول خصائص النص الأدبي و الفرق بينه و بين ما هو غير أدبي، و كذا مؤشرات النمط الأدبي (أي صيغ التعجب) و ذلك بعرض بعض تعريفات النص و الخطاب و مميزات النص الأدبي عن غيره من النصوص.

ثم يأتي شق آخر للحديث حول علاقة صيغ التعجب بالنص الأدبي و نتوغل بذلك في الوظيفة التعبيرية كونها الوظيفة الأساسية للنص الأدبي. كما تجدر الإشارة إلى القسم الذي تحدثنا فيه حول وظائف صيغ التعجب في النص الأدبي، أين أشرنا إلى الوظيفة الإتصالية بشكل عام، و الوظيفة التعبيرية بشكل خاص.

و الهدف من هذه النقطة بالتحديد هو إيضاح نوعية الصيغ التي ستتم دراستها في الجانب التطبيقي للمذكرة.

و بالنسبة لوظائف صيغ التعجب في النص الأدبي، فقد أجرينا مقارنة صغيرة بينها ووظائف اللغة. ثم تطرقنا إلى علاقتها بمستويات اللغة الثلاث التي يختلف استعمال و دلالة صيغ التعجب في كل منها على حد سواء.

أما المبحث الثاني فيدرس علاقة النص الأدبي بالترجمة، و يمكن اعتبار العلاقة بينهما هي الترجمة الأدبية، فقلنا أن الترجمة الأدبية هي نتاج العلاقة بين النص الأدبي و الترجمة. كما ذكرنا فيه أهم نظريات الترجمة التي تتعلق بهذا النوع من النصوص.

و يسرد المبحث الثالث صعوبات الترجمة الأدبية بما يمس و يعني صيغ التعجب، و يظهر في الأخير أن الغوص في ترجمتها فيه شيء من الصعوبة بالنسبة للمترجم، و أنه لابد من تدخل بعض العوامل اللغوية و غير اللغوية في إيجاد ترجمة مناسبة و التي وردت في شكل حلول في الجانب التطبيقي.

و ما يمكن قوله عن النقاط المستخلصة من هذا الفصل هو كون التركيز على النص الأدبي لم يكن إلا تعريفا أوليا للمدونة التي هي في حد ذاتها نص أدبي، و بالتالي فإن استعراض خصائصه ما هو إلا استعراض لخصائصها.

أما التطرق لصعوبات الترجمة الأدبية، فقد مكننا من تحديد النقاط المدروسة في الجانب التطبيقي من البحث.

أما اختيار صعوبات كاللغة و ما وراء اللغة فقد غطى جميع أشكال صعوبات الترجمة. و ذلك لأننا أردنا من الأول أن لا يكون التركيز على اللغة وحدها، بما أن الثقافة جزء لا يتجزأ من الأدب و بالتالي الترجمة الأدبية.

أما بالنسبة للمترجم و القاريء و الكاتب، فقد و صلنا في النهاية إلى أن كلا منهم مهم، و لكل دوره في عملية الترجمة. و على المترجم الذي يجمع بين القاريء و الكاتب، أن لا يكون قارئا أو كاتبا فحسب، بل عليه أن يؤدي دور الإثنين في آن واحد، و أن هذا الدور المزدوج الذي يلعبه المترجم هو ما سيمكنه من الحصول على ترجمة أقل ما يقال عنها هو أنها لا تبتعد عن الصحة.

و أهم فكرة في هذا الفصل هي أنه لا يجب على المترجم أن يهمل القاريء و لا الكاتب، و إنما أن يفي كلاهما حقه، لأن الترجمة الأدبية تعني نقل النص بروحه.

أما عن الفصل الثالث و الرابع فقد خصصناهما للجزء التطبيقي

الفصل الثالث: "تقديم المدونة"

يمكن أن نعتبرالفصل الثالث كجانب نظري للجزء التطبيقي، و تم فيه التعريف بالمؤلف و المترجم و الرواية، مع إدراج ملخص لفصولها بترجمتها. و يختم هذا الفصل بأهم مميزات كتابات فيكتور هوغو، و هو الحوار الداخلي le monologue interieur ، و هذا لكي نصل في النهاية إلى أن وجود صيغ التعجب في روايته هذه و غيرها، و بكثرة ليس بالأمر العشوائي، و إنما يمكن قراءتها في الرواية على أنها تجسيد للحوار الداخلي. ذلك الحوار الذي – بعد أن كان يجول في الذات – أصبح حقيقة يتقاسمها المؤلف و القاريء، و كذا المترجم.

الفصل الرابع: النقد و التحليل

أما الفصل الرابع فهو المرحلة التي خصصت بشكل كلي للتحليل و النقد، و قد تم التركيز على مخطط الفصل الأول، و لذلك فقد قسمنا التحليل إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى التي تم فيها تحليل و نقد صيغ التعجب الصوتية interjections phonétiques . و تلتها صيغ التعجب أحادية الدلالة interjections dénotatives ، و بعدها صيغ التعجب الإيحائية interjections connotatives و التي هي في معظم الأحوال ثقافية و ذات بعد ديني.

إن ما يمكن قوله كملاحظة أخيرة و إجمالية عن طريقة و نوعية ترجمة صيغ التعجب التي عمدت لها المترجمة في هذه الرواية، هو مجموعة من النقاط يمكن أن نوجزها فبما يلي:

1. إن الترجمة الحرفية للصيغ ذات الطابع الصوتي، أو ما أسميناه "نسخا صوتيا" تعد أيضا ترجمة حرفية. فهي ترجمة حرفية للصوت بطبيعة الحال. ولأن ترجمة صوت في لغة ما بنفس الصوت في لغة أخرى هو ضرب من الترجمة الحرفية، و النسخ الصوتي ما هو إلا نقل حرفي للصوت، بحكم الدلالة مضمرة و مستترة داخل الصوت عينه.

2. أما بالنسبة لصيغ التعجب ذات الطبيعة الثقافية/الإيحائية، فقد لاحظنا أن اشتراك النظرية التأويلية و نظرية المكافيء الديناميكي جدير بأن يعطي نتيجة لا بأس بها مبدئيا، لأن معاني تلك الصيغ مخفية وراء دلالات أخرى أكثر سطحية، و نفس الدلالات مقرونة بأفكار و معتقدات قديمة كما رأينا بالنسبة لـ ! diable .

3. أما النوع الوحيد الذي يمكن أن تعتمد فيه الترجمة الحرفية كأسوأ حل هو الصنف

الثاني للصيغ، أي الصيغ ذات الدلالة الواحدة، أين لا يحتاج المترجم لبذل مجهود كبير لكي يستخرج الدلالة و يجد لها مقابلا في اللغة الهدف. فهي ألفاظ سهلة و متداولة.

و في الأخير يمكن القول أنه لا جدوى من البحث عن الطريقة المثلى أو النظرية الأصح للترجمة، ذلك لأن الترجمة الوفية هي اتحاد لكافة نظريات الترجمة و ليست تقاطعها. لأنه في الأخير، لكل نظرية أهميتها و لكل منها مساهماتها في حقل الترجمة بأنواعها.

ملخص باللغة الفرنسية

Résumé

Le sujet du présent mémoire de Magister en Traduction s'intitule :

« Problématique de traduction des interjections dans le roman 'Le dernier jour d'un condamné' de Victor Hugo. Traduit par Fatmé Al Tabbal »

"إشكالية ترجمة صيغ التعجب و الهتاف في رواية 'آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام' للأديب فيكتور هوغو. ترجمة فاطمة الطبال"

Ce présent mémoire est une exploration générale du phénomène interjectif, étrange et paradoxal, qui –déjà compliqué du point de vue grammatical- se complique davantage du point de vue traductif. Etrange, parce que l'interjection elle-même, par son statut marginal que lui donne un consensus grammatical, entre véritable cri et improbable langage, n'est pas un objet d'étude clairement définit par les linguistes, ni une réalité langagière manipulée de manière consciente par le traducteur.

Avant que le problème de ce phénomène ne soit résolu par les traducteurs, nous croyons qu'il aurait pu être réglé par les linguistes. Un

classement ou une division des interjections en catégorie, loin des efforts mince qu'a faits la grammaire vis-à-vis du même sujet, pourrait être considérable ou plutôt fructueux. Quand le traducteur arrive à repérer le type de l'interjection à laquelle il a affaire, ou, qui lui pose problème, il arrive de ce fait à restreindre les champs vastes dans lesquels se perd l'interjection. Et ce, en suivant un prototype approximatif de traduction pour chaque catégorie.

L'étude que nous menons ici est à la fois plus limitée et plus ouverte.

Le présent travail se compose donc d'une introduction, quatre chapitres (deux consacrés à la théorie et deux à la pratique), une conclusion, et trois résumés.

En appendis, nous avons ajouté deux glossaires, des interjections françaises classées différemment. Le premier selon la grammaire, et le deuxième selon la linguistique (sémantique et phonologie). Et ce dans le but de permettre au lecteur d'apercevoir –de près- la différence entre les deux.

Chapitre I : La langue entre l'oral et l'écrit

Dans ce chapitre nous avons essayé de définir la langue, de trouver le point commun, ou plutôt le pont qui relie l'interjection à la langue. D'abord parce que la première est incluse dans la deuxième, sinon parce que toutes les deux tournent autour du même axe qui est l'homme, être différent de l'animal par le phénomène langagier. Contrairement à l'onomatopée, qui s'occupe des sons non-linguistiques produits soit par l'homme ou par un objet…

Beaucoup de ceux qui ont étudié l'origine des langues croient que l'interjection est le premier essai que l'homme a fait pour s'exprimer.

Sans oublier que dans ce chapitre, nous avons essayé de mentionner la différence entre la langue écrite à travers le passage de la langue orale à la langue écrite, où on remarque le manque d'un élément très important qui est le son, chose qui se récupère automatiquement par d'autres éléments tels que les Signes de ponctuation et les interjections.

A la fin de ce point, nous arrivons à confirmer que l'interjection est le moteur qui gère le son dans un texte écrit, dépourvu de la voix dont dispose le discours oral.

Dans un texte écrit ou silencieux, l'interjection, les signes de ponctuation sont les éléments restaurateurs du son.

Le troisième point traité dans ce premier chapitre s'agit des différentes approches adoptées pour aboutir à une catégorisation des interjections. Nous avons parlé des minces efforts qu'a fourni la grammaire, qui a terminé par écarter l'interjection de du champ de ces études, chose qui à laissé cette dernière en marge.
Quand à la linguistique, elle n'a pas fourni des efforts considérables, mais cela n'empêche que certains linguistes se sont interessés à ce phénomène dans les dernières années, comme Ferdianand De Saussure.

De ce fait, nous avons essayé de chercher l'interjection dans les différentes branches de la linguistique. Elle s'est manifestée dans la phonologie et la sémantique.

Du point de vue linguistique, parmi tous les problèmes posés par le phénomène interjectif, le principal, est sans doute celui de sa catégorisation et de son classement. En effet, si l'interjection ne peut mériter un traitement grammatical (morphologique, syntaxique, et sémantique) identique à celui du substantif, de l'adjectif, du verbe, voire

même de la préposition, quelle doit être la ligne de recherche la plus adaptée à son analyse? De l'ensemble des différents apports que la linguistique actuelle essaie de présenter pour l'élucidation d'une telle problématique, nous verrons, et cela indépendamment du cadre théorique adopté, de quelle manière le point de départ pour la délimitation et la définition du concept d'interjection conséquente semble passer, obligatoirement, par la propre notion de phrase.

A la fin de ce chapitre, nous sommes parvenus à un schéma (différent de celui des grammériens) de catégorisation des interjections en fesant le rapport entre phonologie et sémantique. Ce qui nous a donné trois catégories d'interjections :

1. <u>Interjections d'ordre phonétique :</u>

C'est l'ensemble des interjections dont la signification se trouve dans le son, c'est-à-dire celles dépourvues de contenu sémantique. « Ah ! » est un cri qui ne manifeste aucun contenu sémantique. Premièrement parce que ça peut signifier plusieurs choses (selon le contexte), et deuxièmement parce que tous les sens qu'elle peut signifier se basent uniquement sur l'intonation, ou la tonalité de sa prononciation. Sur le

plan linguistique on peut définir ce cas par ce qui suit : « l'interjection phonétique est celle dont le signifié tire son sens du signifiant ». C'est donc un cas qui peut nier l'arbitraire du signe, puisque là il y a une relation entre image acoustique et concept. Contrairement à ce que l'on a l'habitude d'entendre en ce sujet.

2. <u>Interjections d'ordre dénotatif :</u>

Nous avons hésité entre monosémique et dénotatif pour garder les deux à la fin, car l'une est incluse dans l'autre, sinon les deux construisent un yin/yang (dans ce contexte) et se complètent.

Les interjections faisant partie de cette catégorie sont celles qui n'ont qu'un seul signifié, c'est-à-dire un sens dénotatif, clair, explicite, et qui ne demande pas une interprétation au dela du sens réel. « Eh bien ! » ne veut pas dire autre chose que حسن en arabe. D'ailleurs dans l'analyse, nous avons constaté que c'est le seul genre –parmi les trois- qui a été traduit comme il se doit.

3. <u>Interjections d'ordre connotatif :</u>

Pour qu'un mot soit polysémique, il est nécessaire qu'il ait plusieurs sens, c'est-à-dire plusieurs connotations : c'est le cas de cette catégorie.

Ceci dit qu'une interjection connotative doit d'abbord etre interprétée dans le texte source (en prenant le contexte en considération), pour que son sens soit élucidé puis traduit dans la langue cible.

Une charge culturelle (parfois religieuse) est à remarquer dans cette catégorie. La traductrice Inaam Bayoudh[72] nous a donné une bonne illustration dans la version arabe du roman « l'écrivain » de Yassmina Khadra. Elle a traduit l'interjection «Ô blasphème ! » par « وا أستغفر الله! ». Deux expressions qui formeraient un paradoxe s'ils ne se terminaient pas par un point d'exclamation. Pourtant la traduction est juste dans le contexte du roman.

Il est à noter que ce genre d'interjections est d'origine non-interjective : ceux sont des mots et expressions qui sont devenues interjections avec l'ajout d'un point d'exclamation. Dans certains livres de grammaires on les appelle « interjections accidentelles » ; car « Diable », « ciel », « tonerre », « grace », et d'autres se sont transformées en interjection par usage…

---

[72]_ رحمة زقادة، منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض، ترجمة رواية l'écrivain لياسمينة خضراء أنموذجا، 2009، ص 153

Chapitre II

Sans doute, il n'est pas judicieux de mener une recherche sur le phénomène interjectif sans avoir recours à quelques généralités concernant le texte littéraire, ses caractéristiques, ce qui le diffère du non-littéraire, et les problèmes de sa traduction.

La littéralité est donc ce qui caractérise ce genre de textes…

Nous avons consacré la premère partie à la différence entre le texte et le discours en mettant la lumière sur le texte littéraire et ses caractéristiques résumés dans ce qu'on appelle **littéralité.**

Ensuite nous avons mis l'accent sur les théories de traduction qui ont une relation avec le texte littéraire, et ce en considérant que l'opération traductive se divise en deux : traduction libre et traduction littérale. Pour arriver à la fin a la déduction suivante : les théories sociolinguistiques sont celles qui se sont interessées le plus à la traduction littéraire.

Chapitre III: présentation du corpus

Le troisième chapitre porte sur le corpus, un espace dans lequel il est indisponsable de faire une de présentations du roman, de l'écrivain, et des caractéristiques de son style.

Mais avant tout cela, nous avons préféré de consacrer quelques lignes pour traiter la littérature française du IX eme siècle, et sa traduction en arabe, le mouvement romantique, auquel on doit la mondialisation de la littérature française.

L'œuvre de Victor Hugo est immense, elle touche à tous les genres littéraires. C'est pourquoi il faut mentionner qu'il est possible de rencontrer tous le genre dans un roman comme « le dernier jour d'un condamné ». La principale caractéristique de ce roman et ce qu'on appelle monologue intérieur. D'ailleurs c'est la caractéristique qui marque la plupart des écrits de Victor Hugo.

Ce monologue intérieur y est présent. une preuve frappe aux yeux … On ouvre « le dernier jour d'un condamné à la premiére page : un roman qui commence par l'expression « condamné a mort ! ». Cette expression n'est pas seulement interjective. C'est l'incarnation du monologue interieur, chose qui se répete plusieurs fois dans le roman.

Chapitre IV : l'analyse

Un schéma de catégorisation des interjections dans le premier chapitre (avec trois catégories) ; plus trois difficultés de la traduction littéraire, ont servi d'éléments sur lesquels nous nous sommes basés dans l'analyse des interjections qui figurent dans « le dernier jour d'un condamné ».

De ce fait, nous avons travaillé sur trois tableaux ; le premier s'agit des interjections d'ordre phonétique ou émotionnel[73], et nous avon précisément choisi l'interjection « ah ! » car c'est celle dont la présence frappe aux yeux.

Après une petite méditation du tableau qui porte les expressions et leurs traductions, nous avons remarqué que « Ah ! » a été traduite -dans tous les contexte- par l'interjection arabe « آه! » ; pourtant cette dernière ne peut exprimer qu'un des trois sens (la peine) que rend l'interjection française (exclamation, peine, et marque de rire quand elle est doublée : ah !ah !).
Il n'est donc pas faux de dire que la traductrice a fait une sorte de calque ou ce que nous avons appelé en arabe النسخ الصوتي , et ce en traduisant « Ah ! » dans tous les contextes par « آه! », interjection qui ne marque que la peine.

[73] http://fr.wikipedia.org/wiki/Interjection

Nous avons pris trois contextes, le rire, l'exclamation, et la peine, trois sens qui ont tous été traduits par une même signification. Et nous remarquons que le seul exemple qui peut accidentellement être considéré comme une traduction juste est le deuxième, celui dans lequel l'interjection française exprime la peine.

Nous avons fait exprès de séparer les autres interjections d'ordre phonétique –et qui ne sont pas nombreuse- de l'interjection « Ah ! », et ce dans le but d'aboutir à la conclusion suivante : **un seul son peut avoir plusieurs significations (la cas de l'interjection « Ah ! »), en même temps une seul signification peut être exprimée par plusieurs sons (le cas des interjections « Oh !, Eh !, Bah ! »…)**

« Ah ! » est un son qui exprime trois choses, en même temps l'exclamation est un sentiment qui peut être exprimé par plusieurs interjections ou sons.

La deuxième partie du chapitre a été consacrée à l'étude des interjections d'ordre monosémique/dénotatif, là où l'interjection n'a qu'une seule signification explicite qui n'exige pas une interprétation au-delà du sens réel. C'est pourquoi la traduction n'était pas compliquée.

En même temps beaucoup d'expressions interjectives dans le tableau ont été traduites comme il se doit.
Aucune critique ne s'y est imposée, c'est pourquoi nous avons proposé d'étudié la nature des interjections formant cette catégorie. L'étude a été faite sur trois plans : phonologique, lexical (étymologique), et sémantique.

Sur le plan phonologique, nous avons remarqué que les mots dans cette catégorie portent une forte intonation d'encouragement et d'enthousiasme dans la plus part des cas tels que : « Bravo ! », « courage ! », « chapeau bas ! »… Et même dans le cas de …. (Tel que « hélas ! ») , une forte intonation est toujours remarquable.

Sur le plan lexical/étymologique, nous avons remarqué qu'il pourrait y figurer des interjections d'origine non française telles que l'interjection « Bravo ! ». Le mot est d'origine italienne et signifie « courageux » ou « brave ». En tant qu'interjection il exprime l'encouragement, le remerciement, ou la félicitation ; et a été traduit par « أحسنت ! ». Nous nous permettons de citer d'autres exemples d'interjections non françaises[74] du même genre, et qui ne figurent pas dans le tableau tels

74

que : « basta ! », « Bravissimo ! », « Ciao ! » d'origine italienne, « Euréka ! » d'origine grecque, « halte ! » d'origine allemande…
En ce qui est du plan sémantique, nous avons essayé d'étudier le nombre de signifiés que porte chacune des interjections précédentes, chose qui nous a permise de constater que chacune des expressions ne peut avoir qu'un seul sens, même dans le cas des mots d'origine non française tels que « Bravo ! » qui ne peut signifier autre chose à part l'encouragement.

Néanmoins, nous avons fait quelques remarques sur la traduction – toujours littérale- de cette catégorie, et qui a pu se cacher derrière le signifié unique qui n'a pas d'alternatif.
Donc, la traduction littérale n'est pas un choix, c'est plutôt un réflexe automatique qu'impose l'unicité du signifié. En plus, il y a une forte conformité entre les signifiés arabes et français, c'est ce qui assure une traduction acceptable a priori.

Quand à la troisième partie de l'analyse, qui porte sur la troisième catégorie : interjections d'ordre polysémique/connotatif, une petite observation du troisième tableau nous a permise de constater que toutes les interjections citées dans le tableau sont d'ordre culturel, et ont un

penchant vers la religion, telles que juste ciel ! , démons ! , malédiction !, ô ma grace !, mon Dieu ! Et d'autres…

Même l'interjection « chapeaux bas ! » -qui n'a rien à voir avec la culture ni avec la religion- porte en elle une histoire culturelle et traditionnelle de tout un peuple, car tirer son chapeau est –dans le monde occidental- un geste que l'on fait pour saluer quelqu'un. C'est un geste de respect, tout à fait comme le fait de s'incliner devant quelqu'un qui est digne de respect.

On constate –encore- l'impossibilité d'adopter la traduction littérale comme démarche pour ce genre d'interjections. Ceux sont des expressions interjectives qu'il faut d'abord interpréter dans la langue source, histoire de se rendre compte que prononcer le mot « diable ! » -par exemple- dans une telle situation ne veut pas dire que le diable est concerné par se qui se produit comme message ; cela exprime l'indignation et se rend tout simplement par « تبا ! » ; et non « ياللشيطان ! » comme nous l'avons vu dans la traduction du corpus.

Conclusion

Enfin, nous constatons que nous ne pouvons traiter toutes les interjections de la même sorte, et que dans la plupart des cas, la

traduction littérale reste à écarter des solutions, sauf en ce qui concerne la deuxième catégorie d'ordre monosémique/dénotatif, et ce non pas parce que la traduction littérale est la solution, mais plutôt parce qu'il n'y a qu'un seul choix.

Quand à la première catégorie, chercher la signification du son dans la langue source, et traduire par l'équivalent de la signification, et non du son, car un seul son peut avoir plusieurs significations tels que « Ah ! » qui exprime douleur, rire et exclamation. Et plusieurs sons peuvent avoir une seule signification telles que « Eh ! » et « Oh ! » qui expriment l'exclamation.

Une catégorie délicate comme la troisième nous pousse à réfléchir à la théorie interprétative. En même temps il ne serait pas possible d'écarter la théorie de l'équivalence de cette réflexion, car ici, tout se base sur l'effet que produit l'interjection française. Un effet attaché à une culture, à une spiritualité qui doit certainement avoir un autre équivalent -en langue arabe- loin de la traduction littérale.

De ce fait, nous ne pouvons dire qu'une telle traduction est la solution, car dans la traduction il n'y a qu'une seule démarche à suivre. Une démarche qui change de forme, de nom, selon le contexte et le genre de texte, sous forme de différentes théories. Cette théorie ou démarche ne serait pas le croisement de l'ensemble des théories précédentes, mais

plutôt leur union, car il ne peut y avoir un point commun entre toutes les théories, mais la tâche est toujours la même. C’est le fait de rendre le texte le plus fidèlement possible, et cela ne se pourra que lorsque chaque théorie exprime sa présence dans une même traduction.

ملخص باللغة الإنجليزية

Summary

The present work is entitled:

"The problem of interjection translation in Victor Hugo's novel 'Le dernier jour d'un condamné'. Translated by Fatmé Al Tabbal"

It's an exploration of the interjective phenomenon, strange and paradoxical, also complicated both in the grammar point of view, and in translation one.

Before treating the problem of this phenomenon by the translators, we think that it could have been solved by linguists. A classification or division of interjections in class, far from the few efforts made by grammar, is necessary, to allow the translator to identify the type of interjection he deals with. This can be only if we try to find an ideal translation for each kind of interjection, through the classification.

The present work therefore consists of an introduction, four chapters (two for the theory and two for practice), a conclusion, and three abstracts.

we added un appendix: two glossaries of French interjections classified

differently. The first, according to the grammar, and second according to linguistics (semantics and phonology). This in order to allow readers to note the difference between the two kinds.

Chapter I: interjections between oral and written language:

In this chapter we have tried to find the common points between the interjection and the language. First, because the first is included in the second, if not because both revolve around the same axis which is the human being, different from the animal by the phenomenon of language. Not like onomatopoeia, which deals with non-linguistic sounds produced either by man or by things…

Many of those who have studied the origin of language believe that the interjection is the first effort towards a spoken language.

Concerning interjections, linguics has not made considerable efforts. Nevertheless, some linguists studied this phenomenon in recent years, as Ferdianand De Saussure.

We tried to find the interjection in the various branches of linguistics. It appeared in phonology and semantics.

At the end of this chapter, we have achieved a schema of the different interjections kinds as a result of the relationship between phonology and semantics. That provided us three categories of interjections: Phonetic, denotative, and connotative interjections.

Chapter II: interjections and literary translation

undoubtly, it is unwise to do a research in the phenomenon interjective without speaking of few ideas about the literary text, its characteristics, and the differences between the literary translationand the non-literary one.
Literalism is what characterizes this type of text.

In the first part, we treated the difference between text and discourse , the literary text. We also summerized it's caracteristics.

Then we focused on theories of translation that have a relationship with the literary text, and this considering that the translative operation is divided into two: free translation and literal one.

In the end of this chapter, we prefered to speak about the fact of reading a literary text, and it's contribution in providing a meaning to it. Because the meaning of the text is different from reader to reader, why not if each reader has it's own way to understand the message. That's why understanding the text is one of the most important elements which determine the meaning of a literary text.

Chapter III : Before The critical Analysis

This chapter presents an introduction to the critical analysis of "آخر يوم في حياة محكوم عليه بالإعدام" , the arabic translation of Hugo's novel, done by Fatmé Al Tabbal. The introduction opens with a short remark on novels translation from French into Arabic and its importance.
After that, we provided a useful biography of the writer with details conserning his origin, academic career, and works. We also

added the other domains in which we can always find Victor Hugo, like poertry, philosophy and even politics, without forgetting a short biography of the translator fatmé Al Tabbal.
In addition, we provided a short summary of the novel, and the 49 chapters, in French and Arabic.
In the end of this chapter we chose to speak of internal monologue or "stream of consciousness" (as It's known in the british literature) as a characteristic of Hugo's writing, and its relashionship with interjections. We finally deduced that "in a literary text, interjection can be the incarnation of the stram of consciousness", especially when there is only one character who soliloquizes alone in the whole novel from the beginning to the end.

Chapter IV: the critical analysis

The fourth chapter is the critical analysis.
We have devided it into three parts, each one is devoted to a kind of interjection. The examples containing interjections has been listed in tables.

The first table has been devoted to the interjection “ah!” which has been translatd in all the cases –and without exception- into “آه!”.
The ‘typically french’ “ah!”, as they point it out in the translation Encyclopedias, has three meanings in french (pain, exclamation and laughing). At the same time we find one meaning of « آه ! » has one meaning of the the three which is pain.

According to this, we can say that the translator had not to use the same translation of “ah!” using what we call in arabic النسخ الصوتي , the literal translation of sound in the source language by the same sound in the target language.

The second part of the chapter is the study of denotative interjections, where the interjection has only one meaning which does not express an interpretation beyond the real meaning. That is why the translation was not complicated. At the same time many interjections in the table have been translated as it should be.

We proposed to study the nature of interjections forming this category. The study was done on three levels: phonological, lexical (etymology),

and semantics.

Phonological terms, we noticed that the words in this category are a high intonation of encouragement and enthusiasm in most cases such as: "Bravo! "" Courage! "," chapeaux bas! "... there is a strong intonation.

On the lexical / etymological level, we noticed that interjections might include non-French such as the interjection "Bravo! . The word is Italian and means "brave" or "courageous", and has been translated by "أحسنت! . in french there are many other non-French interjections like that, not listed in the table such as: "basta! "" Bravissimo! "" Ciao! ", " Eureka! " " Halte! ".

In regard to the semantic level, we tried to study the number of meanings carried by each of the previous interjections. This allowed us to note that each expression can have only one meaning, even in the case of non-French words such as "Bravo!

So the literal translation here was not a choice but rather an automatic reflex imposed by the "one meaning" of each interjection. In addition,

there is a certain compatibility between the French and Arabic meaning. That's why the literal translation was good.

The third part of the analysis concerns the third category: connotative interjections. An observation of the third table has allowed us to see that all interjections listed in the table has a relationship with culture, and have a religious tendency, just like rage! Démons! , diable!, mon Dieu ! And so forth…

and here, it's strictly impossible to use literal translation as an approach for these interjections. First, we should find the real meaning in the source language, and then the cultural meaning in both source and target language. So we can find the dynamic equivalent (according to Eugène Nida).

Conclusion:

Finally, we find that we can not treat all the interjections in the same way, and that in most cases, the literal translation is not the best solution, except in the second category: denotative interjections. This is

not because the literal translation is the solution, but rather because there is only one choice.

In the first category, searching for the meaning of sound in the source language and translated into the equivalent of the meaning, end not the sound, because a single sound can have several meanings, such as "Ah! "which expresses sorrow, laughting and exclamation. At the same time, many sounds can have one meaning such as "Hey! "And" Oh! «which both mean exclamation.

The third category leads us to think of the interpretive theory. It's based on the effect produced by the french interjection. An effect which expresses a culture, a spirituality that surely must have an equivalent in Arabic-near-literal translation.

the best translation approach of interjection is a method which is not one of all the previous theories, but rather their union, because there can be a common point between all the theories, and the task remains the same. A theory which guarantees a faithful translation and this is the most important thing.

الفهرس

مقدمة.....2
الفصل الأول: اللغة بين المنطوق و المخطوط.....9
تقديم الفصلا الأول.....10
أولا: صيغ التعجب نقطة التقاء المنطوق و المخطوط.....11

1. اللغة بين المنطوق و المخطوط.....11
_ خصائص اللغة الصوتية.....15
2. من الصوت إلى الصمت.....16
_ علامات الترقيم.....19

ثانيا: صيغ التعجب و العلوم الأخرى.....22

1. صيغ التعجب كظاهرة متواجدة في جميع اللغات.....22
_ لمحة تاريخية.....22
_ صيغ التعجب في الفرنسية و العربية.....26
- في العربية.....26
أ _ صيغ التعجب السماعية.....27
ب _ صيغ التعجب القياسية.....29
ج _ النداء التعجبي.....31
- في الفرنسية.....34

2. من أجل تصنيف لصيغ التعجب.....38
_ علاقة صيغ التعجب بعلم الأصوات.....41
_ علاقة صيغ التعجب بعلم الدلالة.....43
• موضوع علم الدلالة.....45
أ _ معاني المفردات.....45
ب _ معاني المفردات و التراكيب.....46
3. مخطط تصنيفي لصيغ التعجب حسب علمي الأصوات و الدلالة.....48

خاتمة الفصل الأول.....49

الفصل الثاني.....51

تقديم الفصل الثاني.....52

أولا: النص الأدبي، خصائصة و الفرق بينه و بين النص غير الأدبي.....54

1. بين النص و الخطاب.....54
_ تعريف النص.....54

2. أنواع النصوص.....56

ـ النص العلمي.....56
ـ النص الأدبي.....56

3. صيغ التعجب و وظائف اللغة.....59
ـ وظائف اللغة: أصناف النصوص و أنماطها.....61
أـ الوظيفة الإعلامية.....62
بـ الوظيفة الخطابية.....62
جـ الوظيفة الجمالية.....63
دـ الوظيفة الإجتماعية.....63
هـ ـ الوظيفة الذاتية.....64
وـ الوظيفة التعبيرية.....64

ثانيا: نظريات الترجمة الأدبية.....65
1. الترجمة الأدبية.....65
2. الترجمة الأدبية و الترجمة غير الأدبية.....67
3. النص الأدبي و نظرية الترجمة.....70
- مفهوم نظرية الترجمة.....70
- نطريات الترجمة الأدبية: بين الترجمة الحرة و الترجمة الحرفية.....71
4. صعوبات الترجمة الأدبية.....73
أـ صعوبات تتعلق باللغة.....75

ب_ صعوبات تتعلق بما وراء اللغة..... 78
- العنصر الثقافي.....80
- الإيحاء.....82

جـ_ صعوبات تتعلق بغير اللغة.....83
- المترجم بين قاريء النص و كاتبه.....83
- لماذا تتعدد قراءة النص الأدبي.....89
- تعقيب.....93

خاتمة الفصل الثاني.....96

الفصل الثالث.....99

تقديم الفصل الثالث.....100

1. التعريف بالكاتب.....101

2. تقديم الرواية.....107

3. ملخصات فصول الرواية.....108

4. الحوار الداخلي كخاصية أسلوبية في روايات فيكتور هوغو و علاقتها بصيغ التعجب.....129

الفصل الرابع.....132

تقديم الفصل الرابع.....133

النقد و التحليل.....135

1. العينة الأولى.....136

2. العينة الثانية.....148

3. العينة الثالثة.....153

4. تعقيب على نقد الترجمة.....160

خاتمة.....161

ملحق.....168

قائمة المصادر و المراجع.....172

ملخص باللغة العربية.....181
ملخص باللغة الفرنسية.....191
ملخص باللغة الإنجليزية.....208

الفهرس.....218