إشكالية النص المفتوح في الترجمة الأدبية

The Challenges of Open Text in Literary Translation

العربي بوكعبان [*1] Larbi BOUKABENE، مختارية بوزريبة [2] Mokhtaria BOUZRIBA

مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن

معهد الترجمة، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، الجزائر

larbiboukabene213@gmail.com

[2] *مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن*

معهد الترجمة، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، الجزائر

zaoui31@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2025/09/03 تاريخ القبول: 2026/09/29 تاريخ النشر: 2026/10/01

ملخص:

ليست الترجمة الأدبية في أعمق تجلياتها مجرد نقل آلي من لغة إلى لغة أخرى، بل هي نسج جديد للأصل في نول مختلف، بخيوط ذات طبيعة لغوية وثقافية أخرى، كما ينسج الحائك بسدى ولحمة نسيجا أو قماشا، يلتقط المترجم خيوط المعنى من لغة المصدر، ليعيد ترتيبها، بمهارة وصبر، في نول اللغة المستهدفة، محافظا ما أمكن على الرسوم نفسها، دون أن يفقد القماش روحه وملمسه الأصلي. فالمترجم ليس ناسخًا، بل ناسجًا؛ لا يستنسخ النص، بل يبدعه من جديد في نول آخر، محاولا أن يستبقي إيقاعه، وظلاله، وحرارته، وقد قال الفيلسوف الفرنسي بول ريكور إن "الترجمة هي التمرين الأخلاقي الأكبر على حسن الضيافة" أي على استقبال المعنى الغريب في بيت لغوي جديد، دون أن تفقده ملامحه الأولى. بهذا المعنى تصبح الترجمة الأدبية تحديا مزدوجًا: وفاء للأصل وولاء للغة المستهدفة، ومن هنا، لا يقاس نجاح الترجمة بمدى التطابق الحرفي، بل بالقدرة على إعادة خلق النص بالشعرية نفسها، والعمق، والانزياح؛ إنها فن الإصغاء العميق والقول المتجدد.

الكلمات المفاتيح: الترجمة الأدبية؛ النص المفتوح؛ النص الأصل؛ النص المستهدف، إعادة إبداع النص.

[*] **المؤلف المرسل:** العربي بوكعبان، larbiboukabene213@gmail.com

Abstract:

Literary translation, in its deepest sense, is not merely an automatic transfer from one language to another, but rather a new weaving of the original on a different loom with threads of a different linguistic and cultural nature, just as a weaver weaves a fabric or cloth, the translator picks up the threads of meaning from the source language and rearranges them, with skill and patience, on the loom of the target language, preserving as much as possible the same patterns, without losing the spirit and original texture of the fabric. The translator is not a copyist, but a weaver; he does not reproduce the text, but recreates it on another loom, trying to preserve its rhythm, nuances, and warmth. French philosopher Paul Ricoeur said that "translation is the greatest ethical exercise in hospitality" that is, in welcoming a foreign meaning into a new linguistic home without losing its original features. In this sense, literary translation becomes a double challenge: fidelity to the original and loyalty to the target language. Hence, the success of a translation is not measured by the degree of literal correspondence, but by the ability to recreate the text with the same poetry, depth, and nuance. It is the art of deep listening and renewed expression.

Keywords: Literary Translation; Open Text; Source Text; Target Text; Recreating the Text.

1- مقدمة:

منذ أن وُجد الإنسان على الأرض، وُجدت الحاجة إلى الترجمة بوصفها فعلًا ملازمًا للتواصل بين الثقافات، ومحرّكًا جوهريًا في بناء الحضارات وتلاقحها. غير أن الترجمة لم تقتصر على كونها مجرد أداة للتفاهم اللغوي، بل تحوّلت مع مرور الزمن إلى نشاط ثقافي وفلسفي يتجاوز أفق "النقل" إلى أفق "التأويل".

وإذا كانت الترجمة في بداياتها الأولى قد ارتبطت بفكرة "الأمانة" للنص الأصلي، سواء على مستوى اللفظ أو المعنى، فإن الترجمة الأدبية ظلت دومًا تمثّل التحدي الأكبر في هذا السياق، لأنها تتعامل مع نصوص مشبعة بالدلالة، مشحونة بالانزياح، قائمة على خلفيات ثقافية وتاريخية ورمزية يصعب اختزالها في مقابلات لغوية مباشرة.

لقد رافق التنظير للترجمة الأدبية منذ القدم توتّرٌ مستمر بين قطبين :الترجمة الحرفية التي تتوخى الدقة اللفظية، والترجمة المعنوية التي تُراهن على نقل روح النص، وتُجسّد هذه

الثنائية ما يمكن تسميته بـ"البراديغم القديم" في الترجمة، الذي ساد منذ شروح شيشرون والقديس جيروم، ومرورًا بالتراث العربي الوسيط، ووصولًا إلى نماذج الترجمة الكلاسيكية في أوروبا، إلا أن التطورات الجمالية والفلسفية التي عرفها النص الأدبي، خصوصًا في ظل التحولات الحداثية وما بعدها، دفعت العديد من الدارسين إلى مساءلة صلاحية هذا النموذج التقليدي، والبحث عن تصوّر جديد للترجمة يتناسب مع الطبيعة المفتوحة والمتعددة للنصوص الأدبية الحديثة.

في هذا الإطار، تبرز الحاجة إلى طرح ترجمي جديد، لا يقوم على الانقسام الثنائي بين اللفظ والمعنى، بل يتأسس على فهم أعمق لماهية النص الأدبي بوصفه كيانًا مفتوحًا على التأويلات، ومجالًا رحبًا للتعدد الدلالي والانزياح الأسلوبي والتداخل النصي والثقافي.

ينطلق هذا الطرح الجديد من الإقرار بأن النصوص الأدبية، لا سيما الروايات والشعر والنصوص المجازية، لا تُترجم بل تُعاد كتابتها بلغة أخرى، مع الحفاظ على منطقها الداخلي وروحها الجمالية والثقافية.

من هنا، تأتي أهمية هذا المقال في مساءلة المقولات القديمة، واقتراح بدائل حديثة تنسجم مع تحولات الفكر النقدي المعاصر، كما تبلورت لدى مفكرين مثل أمبرتو إيكو، رولان بارث، وجاك دريدا، وأنطوان برمان، وغيرهم من أعلام دراسات الترجمة الحديثة.

تسعى هذه الورقة البحثية إلى مقاربة إشكالية ترجمة النص الأدبي المفتوح، في ضوء ما أفرزته النظرية الترجمية المعاصرة من تصورات بديلة، تتجاوز ثنائية الترجمة الحرفية Literal Translation والترجمة المعنوية Sense-for-Sense Translation، التي هيمنت طويلاً على دراسات الترجمة التقليدية منذ ما قبل العصر الوسيط وحتى مطلع القرن العشرين، فالنص الأدبي المفتوح، بتعدديته الدلالية، وكثافته الشعرية، وانزياحاته الأسلوبية، وتناصاته العلنية والمضمَرة، يرفض الانضواء تحت نماذج ترجمة مغلقة تُحيل النص إلى مجرد مقابلات لغوية أو مكافئات دلالية.

في هذا السياق، تأتي هذه الدراسة لتعيد النظر في الأدوات التداولية والآليات المفهومية التي درجت عليها الترجمة الأدبية، محاولةً بلورة بديل معرفي ومهني يستوعب تعقيد النصوص الأدبية المفتوحة، إذ لا يعدو نظر المشتغلين في هذا الحقل إلى الترجمة على أنها مهنة، أو حرفة، أو

فن قائم على علم تصقل بالممارسة، وتتحسن وتتطور بالخبرة والتجربة، فالترجمة الأدبية تتطلب حسا جماليا، ومرونة عملية، وتجريبا وابتكارا دائما يطوع اللغة ويثري أدوات المترجم، فهي كما صاغ مفهومها كلٌّ من أمبرتو إيكو (Umberto Eco, 1989) في أطروحته عن "العمل المفتوح"، ورولان بارث (Roland Barthes, 1973) في تصوره للنص بوصفه شبكة لا متناهية من العلاقات، لا بنية مغلقة.

ولا يدّعي هذا البديل المقترح في هذه الورقة القطيعة مع التراث الترجمي المتراكم، بل يستحضره وينهل منه كلما دعت الحاجة، بقدر ما يسعى إلى تجاوزه عبر الانفتاح على المفاهيم الحديثة مثل الشعرية (la poétique)، والانزياح (l'écart stylistique)، والتناص (l'intertextualité)، بوصفها عناصر بنائية في كل نص أدبي حقيقي.

من هذا المنطلق، نطرح هنا نموذجًا ترجميا جديدًا. يمكن نعته بالترجمة الإبداعية، أو الترجمة الانزياحية، أو الترجمة المتداخلة نصيًا . يتوخى الإنصات إلى نبض النص لا إلى ظاهره فقط، ويحتفي بما يحمله من تراكيب غير مألوفة، وصور مجازية، وأبعاد ثقافية لا يمكن تذويبها في معادلات لفظية جاهزة.

إننا نروم، إذن، الانتقال من فعل الترجمة بوصفه "نقلًا" إلى الترجمة بوصفها "إعادة توليد" أو "إعادة كتابة"، ومن "المعنى" بوصفه معطى جاهزًا إلى "المعنى" بوصفه أفقًا مفتوحًا على التأويل.

ولعل هذه المقاربة تجد مشروعيتها في ما بات يُعرف بـ"التحول التأويلي في الترجمة " (Hermeneutic turn in translation studies)، كما عبّر عنه بول ريكور(Paul Ricœur, 2004) في كتابه "عن الترجمة"، وكما استثمره لاحقًا كلٌّ من أنطوان برمن (Antoine Berman) في حديثه عن "تجربة الغيرية"، ولورنس فينوتي (Lawrence Venuti, 1995) في دفاعه عن الترجمة الأجنبية واللاشفافية في مقابل التذويب المحلي للنص، من خلال تحليل تحوّلات النظرة إلى الترجمة، واستعراض النماذج النظرية التي بلورت هذا التحول، تمهيدًا لتأسيس رؤية جديدة للترجمة الأدبية، تتجاوز النزعة التبسيطية نحو أفق إبداعي تأويلي يُعيد الاعتبار لجمالية النصوص وفرادتها.

جذور التنظير الترجمي: من الوفاء إلى التكافؤ

لقد نشأت الترجمة بوصفها نشاطًا إنسانيًا ضروريًا لعبور المعاني بين اللغات والثقافات، لكن مسار تنظيرها اصطدم منذ البداية بثنائية مركزية شكلت نواتها الأولى: الإخلاص للّفظ مقابل الإخلاص للمعنى، ولم تكن هذه الثنائية مجرد قضية تقنية، بل حملت معها أسئلة فلسفية وثقافية تتعلّق بالسلطة اللغوية، ومرجعية النص الأصلي، وهوية القارئ المفترض.

إن فهم أي طرح تجديدي في مجال الترجمة لا يكتمل دون العودة إلى الجذور الأولى للتنظير الترجمي، حيث تشكلت بدايات التفكير في العلاقة بين النص الأصلي ونص الترجمة في إطار نزاع جوهري حول "الوفاء": هل يجب أن يكون المترجم أمينًا للفظ أم للمعنى؟ وقد ظلت هذه الثنائية، التي تعود أصولها إلى العصور الكلاسيكية، تؤطر النقاش الترجمي لقرون طويلة، مؤسِسةً بذلك ما يمكن تسميته بـ"البراديغم التقليدي" في الترجمة، وهي الرؤية التي تعتبر النص الأصلي الحجر الأساس، وتفرض على المترجم الحياد التام، والوفاء الكامل للمعنى الحرفي، غير أن هذه النظرة لم تعد كافية لفهم تحديات الترجمة الأدبية التي تتطلب وعيا بالانزياح، والسياق، والاختلافات الثقافية، والحضور الفعال لذات المترجم، يتحدث أمبرتو إيكو عن التأويل في الترجمة، فيقول:

« Traduire, c’est interpréter un texte en essayant de produire le même effet qu’il produisait dans la langue source »

"الترجمة هي تأويل النص، تحاول من خلاله إنتاج الأثر نفسه الذي كان يحدثه النص في لغته الأصلية"

يرى إيكو أن الترجمة ليست نقلا حرفيا بل عملية تأويلية معقدة تسعى لإعادة إنتاج الأثر لا استعادة للكلمات فقط، وهو ما يتناسب مع النصوص الأدبية المفتوحة. وكذلك التكافؤ، الذي يعتبر أحد أعمدة النظرية التقليدية في الترجمة، والذي أضحى محط مساءلة في الترجمة الأدبية الحديثة، لا سيما عند التعامل مع النصوص المفتوحة التي تخفي طبقات من المعاني والانزياحات، حيث بات المترجم مطالبا بتحقيق معادل تأويلي يحافظ على شعرية النص الأصلي ويضمن انفتاحه داخل اللغة الهدف بدل السعي وراء تطابق حرفي أو لغوي، حيث ذهب أوجين نايدا - Eugene Nida- في حديثة عن التكافؤ الديناميكي

« A dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture ».

"يسعى التكافؤ الديناميكي إلى تحقيق تعادل طبيعي تام في التعبير، ويحاول ربط المتلقي بأنماط سلوكية ذات صلة في إطار ثقافته الخاصة"

فنايدا في هذا المقام، ينتقد مفهوم التطابق الحرفي ويقترح بدلا عنه مبدأ "الأثر المعادل" أي أن يشعر القارئ الهدف بما يشعر به القارئ الأصلي، ولو تطلب الأمر تعديلات بنيوية أو ثقافية.

شيشرون والقديس جيروم: من الحرف إلى المعنى- تأصيل جدلية الترجمة-

يعد كل من ماركوس توليوس شيشرون (Marcus Talluis Cicéron) والقديس جيروم (Saint Jérôme) من أبرز الأسماء التي أرست البدايات الفكرية لمفهوم الترجمة في الغرب، وذلك من خلال مواقفهما من مسألة الترجمة الحرفية مقابل ترجمة المعنى، فقد كان لكل منهما دور تأسيسي في بلورة هذا الجدل الذي استمر قرونا، وشكل الخلفية التي انطلقت منها العديد من النظريات الترجمية الحديثة.

شيشرون: المعنى قبل اللفظ

في كتابه De optimo genere oratorum عبر شيشرون بوضوح عن رفضه للترجمة الحرفية، معتبرا أن الترجمة الجيدة يجب أن تنقل الأسلوب والقوة البلاغية للنص، لا الكلمات المفردة فقط، يقول:

« I did not translate word to word, but I preserve the general style and force of the language » Cicero. De optimo genere oratorum, §14

جعل هذا التصور من الترجمة عملا بلاغيا وأدبيا هدفه الحفاظ على أثر النص لا بنيته الحرفية، وهو موقف يتقاطع مع الرؤى الحديثة التي تعتبر الترجمة الأدبية شكلا من أشكال إعادة الكتابة (rewriting)

القديس جيروم (Saint Jérôme): **التوازن بين قداسة النص وبلاغة اللغة:**

أما القديس جيروم، مترجم الكتاب المقدس إلى اللاتينية (Vulgate) فقد سعى إلى التوفيق بين حرمة النص المقدس وضرورة نقله بلغة مفهومة وبلاغية. وفي رسالته الشهيرة إلى باماخيوس Letter to Pammachius (395م)، كتب:

« If I translate word for word; it sounds absurd; If I change anything in the order or form, I am accused of altering the sacred text ». Saint Jérôme, Letter to Pammachius, §5

وانتهى به الأمر إلى تأييد الترجمة بالمعنى لا بالحرف، ما دام ذلك يحفظ الروح والرسالة. وإجمالا، يشكل هذان التصوران التأسيسيان نموذجين متكاملين لفهم طبيعة الترجمة في بعدها الثقافي والبلاغي، ففي حين أسس شيشرون لفكرة "الترجمة كإعادة كتابة"، مهد القديس جيروم لفكرة "الترجمة التأويلية التي تحترم قدسية النص" وكلاهما أسس لمسار طويل من الجدل حول العلاقة بين الأمانة النصية، والحرية التأويلية، وهو جدل لا يزال حيًّا إلى اليوم، خاصة في الترجمة الأدبية المفتوحة.

التراث العربي الوسيط: التنوع في النظر إلى اللفظ والمعنى

نجد في التراث العربي الوسيط نقاشًا مماثلًا لدى مفكرين مثل الجاحظ الذي رأى أن الترجمة الأدبية ينبغي أن تراعي خصوصية الأسلوب والمعنى معًا، معتبرًا أن المترجم "إذا لم يكن له علم باللغتين، لم يقدر على تأدية النصوص"، ويمكن رصد ملامح هذا الجدل في مناقشته لمسألة الترجمة بوصفها فعلا يحتاج إلى معرفة دقيقة بثقافة الأصل وثقافة الهدف محذرًا من أن الترجمة الحرفية تفسد بلاغة النص وتشوش معناه، "والترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم على حقيقته ومعناه، ولا يقدر أن يوفيه حقه من التفسير" (الجاحظ، 1998: 75). وتعد أفكار الجاحظ نواة مبكرة لما يعرف اليوم بالنظرية الوظيفية في الترجمة التي تركز على وظيفة النص المترجم وملاءمته للقارئ.

كما يشير حنين بن إسحاق، رائد حركة الترجمة في العصر العباسي، إلى صعوبات الترجمة من اليونانية إلى العربية، مركّزًا على ضرورة الفهم العميق للنص قبل نقله، مع الحرص على وضوح الأسلوب واستقامته، معتمدا في ذلك على القراءة التأويلية للنص اليوناني، ثم إعادة صياغته بلغة عربية فصيحة تحافظ على المعنى، وتلائم الذائقة العلمية، والبلاغة العربية (راجع: رسائل حنين، تحقيق عثمان أمين، القاهرة، معهد المخطوطات، 1955). ويبين هذا الفهم التأويلي للترجمة في التراث العربي أنه لم يكن محصورا في ثنائية النقل الحرفي أو التصرف الكامل، بل قام على تقدير فني وثقافي لمستويات المعنى وبلاغة التعبير.

وعلى الرغم من كثرة الآراء والملاحظات العميقة حول الترجمة إلا أنها لم تتبلور في نظرية مكتملة بأدواتها ومفاهيمها ومصطلحاتها الخاصة بل ظلت مشتتة لا يشدها خيط واحد أو نسق نظري ممنهج.

الترجمة في أوروبا الكلاسيكية: تطابق المعنى وتوحيد الأسلوب

تكرّس خلال عصر النهضة، وبخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، نموذج الترجمة الذي يسعى إلى "التطابق"بين النص الأصل والنص الهدف، لا على مستوى المعنى فقط، بل أحيانًا على مستوى البنية الأسلوبية أيضا، خصوصًا في ترجمة الشعر، وقد اشتهر جون درايدن (John Dryden) بتصنيفه للترجمة إلى ثلاثة مستويات: الترجمة الحرفية (Metaphrase) ، الترجمة الحرة (Paraphrase) ، والترجمة التفسيرية (Imitation) ، وفضل النموذج الأوسط الذي يحافظ على روح الأصل دون التقيّد الحرفي.

وعلى الرغم من تنوّع هذه المواقف، فإنها تشترك جميعًا في افتراض وجود "جوهر" قابل للنقل :إما جوهر لفظي أو جوهر معنوي، غير أن هذه الرؤية، التي تفترض وجود معنى ثابت ومستقر في النص الأصلي، أصبحت محل نقد عميق لاحقًا، خاصة مع بروز الاتجاهات البنيوية وما بعد البنيوية، التي رأت في النص الأدبي بنية مفتوحة على تعدد التأويلات لا وحدة الدلالة.

كانت هذه النماذج تعتمد على وجود "جوهر" ثابت في النص، يمكن التقاطه وإعادة صياغته، لكنها لم تكن مستعدة للاعتراف بتعدد المعاني أو بانفتاح النصوص، مما يجعلها غير كافية لفهم النص الأدبي المعاصر. إن هذه العودة إلى جذور التنظير الترجمي لا تهدف إلى تقويض ما سبق، بل إلى إبراز كيف تم اختزال الترجمة ضمن معايير ثنائية تُقصي الجمالية والانزياح والتعدد التأويلي، وهي خصائص جوهرية في النص الأدبي، وتحديدًا النص المفتوح كما سنبين لاحقًا.

الترجمة الحديثة: بين المفاهيم اللغوية والوظيفية

شهد النصف الثاني من القرن العشرين تحولات نوعية في نظريات الترجمة، تزامنت مع الثورة اللسانية التي أحدثها فرديناند دي سوسير، والانتقال إلى اعتبار اللغة نظامًا من العلامات تتحدد من خلال العلاقات الداخلية. أدى هذا التحول إلى بروز تصورات جديدة في الترجمة، انتقلت من الرؤية التقليدية التي ترى المعنى كجوهر ثابت في النص، إلى فهم أكثر دينامية ونسقية

للغة والمعنى. وضمن هذا الإطار، تبلورت مدرستان بارزتان أثّرتا في الممارسة الترجمية المعاصرة: المدرسة اللغوية البنيوية، والمدرسة الوظيفية السوسيولوجية.

المنظور اللساني: الترجمة كتحويل شفرة لغوية

كان من أبرز روّاد هذا التصور رومان ياكوبسون (Roman Jakobson)، الذي قسّم الترجمة إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

- الترجمة داخل اللغة (Intralingual translation)
- الترجمة بين اللغات (Interlingual translation)
- الترجمة بين الأنظمة الدلالية (Intersemiotic translation)

وقد ركّز في مقاله المرجعي (1959) "On Linguistic Aspects of Translation" على فكرة أن الترجمة هي، في جوهرها، إعادة صياغة للرسالة داخل نظام علامي آخر، مشيرًا إلى أن "لا توجد مكافآت تامة بين اللغات، لأن الترجمات تتطلب دائمًا تفسيرًا لمعنى الإشارة." كان لهذا التصور أثر كبير في التأكيد على البعد اللغوي البنيوي في الترجمة، لكنه تعرّض لاحقًا للنقد بسبب إغفاله للسياقات الثقافية والاجتماعية التي تحتكم إليها النصوص، خاصة الأدبية منها، والتي تتجاوز مستوى البنية اللغوية إلى شبكة من الإحالات الثقافية المتداخلة.

المقاربة الوظيفية: من الوفاء للنص إلى الوفاء للغرض

جاءت نظرية الهدف (Skopos Theory) لتشكّل نقطة تحول حاسمة في التنظير الترجمي، خاصة من خلال أعمال كاتارينا رايس (Katharina Reiss) وهانس فيرمير (Hans Vermeer) انطلقت هذه النظرية من رفض التقديس المفرط للنص الأصلي، مؤكدة أن الغاية التواصلية من الترجمة هي ما ينبغي أن يُحدّد طبيعة النص الهدف، لا مجرد وفائه للنسق اللغوي للمصدر. في كتابهما المشترك Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (1984)، طرحا تصورًا مفاده أن "كل فعل ترجمي هو فعل تواصلي موجه نحو غاية محددة"، وأن على المترجم أن يراعي السياق، والجمهور المستهدف، ووظيفة النص، أكثر من مراعاة التطابق الحرفي أو المعنوي.

وفي هذا الإطار، ميّزت رايس بين ثلاثة أنواع رئيسية للنصوص، هي:

- النصوص التعبيرية ⟵ (Expressive) تُترجم مع الحفاظ على الأسلوب الفردي للمؤلف.
- النصوص الإعلامية ⟵ (Informative) تُترجم بدقة مفهومية.
- النصوص الإيعازية ⟵ (Operative) تُترجم مع مراعاة التأثير المقصود على المتلقي.

وعلى الرغم من أهمية هذا التصنيف في ضبط الوظائف الترجمية، إلا أن تصنيف النص الأدبي المفتوح تحت خانة "التعبير الفردي" يظل اختزاليًا، إذ يغفل طبيعته المتعدّدة، وتداخله مع الوظائف الأخرى (الإيحائية، الرمزية، الثقافية...). وعلى الرغم مما قدّمته المقاربة الوظيفية من مرونة نظرية ومهنية في التعامل مع النصوص التقنية أو القانونية أو الإعلانية، فإن تطبيقها الحرفي على النصوص الأدبية يُعدّ إشكاليًا، فالنص الأدبي ليس خطابًا ذا وظيفة واحدة يمكن ضبطها مسبقًا، بل هو نسيج من المعاني المحتملة والانزياحات الجمالية التي تقاوم الاختزال. ومن ثم، فإن محاولة ترويض هذا النوع من النصوص ضمن منطق "الغاية" قد تؤدي إلى تبسيط مخلّ، أو إلى استبعاد الطبقات الخفية التي تُشكّل جوهر الإبداع الأدبي. كما أن النص الأدبي - بخلاف النص الإعلامي أو الإيعازي - لا يُنتج دائمًا بغرض وظيفي محدد، بل بوصفه تعبيرًا عن تجربة جمالية وثقافية مركبة، يُضمر أكثر مما يصرّح، ويُومئ أكثر مما يُفصح.

أزمة الترجمة الأدبية في ظل الحداثة وما بعدها

شكّلت التحولات الكبرى في الفكر الغربي خلال القرن العشرين، ولا سيما مع صعود التيارات البنيوية وما بعد البنيوية نقطة انعطاف حاسمة في تصورنا للغة، والنص، والمعنى، ومن ثم للترجمة ذاتها، فقد انتهى عصر "المعنى الواحد" الذي يفترض وجود جوهر دلالي مستقر يمكن نقله بين اللغات، وبرزت مفاهيم جديدة مثل تعدد القراءة، انفتاح النص، وغياب المرجع الثابت، مما زعزع أُسس النظريات الترجمية الكلاسيكية والوظيفية على حد سواء، وجعل الترجمة الأدبية تواجه تحديات غير مسبوقة.

رولان بارث: من مركزية المؤلف إلى تعددية القارئ

يظل النص الأدبي المفتوح حين يترجم نصا غير مكتمل بطبيعته، لا لقصور في الترجمة، بل لأن اكتماله يتعارض مع جوهره، فكل ترجمة هي تأويل جزئي، وإعادة إنتاج غير نهائية، لمعنى

يتبدل مع كل قارئ، وكل لغة، وكل سياق. في مقاله الشهير موت المؤلف (La mort de l'auteur, 1968)، أعلن رولان بارث (Roland Barthes) قطيعة معرفية مع التصور التقليدي للنص بوصفه وعاءً لمقاصد المؤلف. وبدلًا من ذلك، رأى أن "ولادة القارئ" يجب أن تكون على حساب موت المؤلف"، لأن المعنى لا يُستمد من نية سابقة، بل من تفاعل النص مع أفق المتلقي.

وفي كتابه S/Z (1970)، ميّز بين نوعين من النصوص:

- النص المغلق :(Texte lisible) نص يُقرأ من سطحه ويُسلّم بمعانيه.
- النص المفتوح :(Texte scriptible) نص يُعاد إنتاجه بالتأويل ويقاوم القراءة الأحادية.

عمّق بارث في هذا الكتاب فكرة "موت المؤلف"، بعد أن نزع سلطة المعنى المطلق من المؤلف، وحول النص إلى "فضاء لعب دلالي" مفتوح، ومجّد دور القارئ كمنتج للمعنى، لا مجرد مستهلك سلبي. وبالتالي فإن هذه المفاهيم تُربك التصور التقليدي للترجمة، لأنها تجعل المعنى غير مكتمل إلا بفعل القارئ/المترجم، وتضعه في موقع تأويلي لا تقني.

أمبرتو إيكو: العمل المفتوح والقراءة الموسّعة

طوّر أمبرتو إيكو(Umberto Eco) في كتابه المرجعي L'œuvre ouverte (1962)، مفهوم "النص المفتوح"، معتبرًا أن بعض الأعمال الأدبية والفنية لا تكتمل إلا بمساهمة القارئ في إنتاج معناها، فهي قابلة للتعدد، ولا تسير نحو مقصد محدّد مسبقًا، وهو مفهوم ثوري للنص الأدبي والفني كبنية مفتوحة قابلة لتأويلات متعددة، تُكمّل عبر تفاعل القارئ أو المتلقي ، ويتقاطع هذا المفهوم مع أفكار رولان بارث عن "موت المؤلف" غير أنه يضيف أبعادا فلسفية وجمالية خاصة، فهو يرى أن الانفتاح لا يعني الفوضى التأويلية، ولا يلغي المؤلف، فالقارئ يكمل النص ، لكنه لا يحل محل كاتبه، أي أن القارئ ليس حرا بلا حدود، بل حر ضمن بنية، وهذه نقطة خلاف جوهرية بينه وبين بارث، وخلاصة القول عند إيكو إن كل ترجمة لنص مفتوح هي نسخة غير مكتملة لأن الأصل نفسه غير مكتمل

طبّق إيكو في خطوة تالية في كتابه Dire presque la même chose (2003) هذه الرؤية على الترجمة، مؤكدًا أن "الترجمة ليست تكرارًا للنص بل إعادة خلق لتأثيره الجمالي في لغة أخرى"، وأن المترجم لا يبحث عن التطابق، بل عن أثر تعادلي (Effet équivalent) في بنية مغايرة.

جاك دريدا: الترجمة كأثر لا كمطابقة

يُعد جاك دريدا (Jacques Derrida) من أكثر المفكرين الذين زعزعوا مفهوم "الأصل" في الترجمة، انطلاقًا من تفكيكه لفكرة "المعنى الحاضر والمركزي". في نصه Des Tours de Babel (1985)، رفض دريدا الفكرة القائلة بإمكانية "استعادة النص في لغته الأصلية"، مؤكدًا أن الترجمة ليست استعادة بل إعادة إنتاج تأجيل مستمر للمعنى.

وهو يرى أن كل ترجمة هي شكل من "الكتابة الثانية"، وأنه لا يمكن بلوغ معنى نهائي، لأن كل نص هو في ذاته "ترجمة ضمنية" لما سبقه من نصوص (Intertextualité) .وبالتالي، فإن الترجمة ليست "مرآة"، بل "أثر"، يشتغل في زمنيّة التأويل الدائم، وهكذا يصبح النص الأدبي المترجم امتداد حيًّا للأصل، لا استنساخا جامدا له، بمعنى نص جديد يحمل في طياته أثر الأصل وصداه، لكنه يتوجه إلى قارئ جديد بلغة جديدة، وينتج معنى لا نهائيا، دائم التأويل.

لماذا تفشل النماذج التقليدية أمام النص الأدبي المفتوح؟

تكشف هذه التحولات أن الترجمة الأدبية لم تعد تُمارس في فضاء لغوي مغلق، بل داخل فضاء تأويلي مفتوح، حيث يتحول المترجم من ناقل إلى مؤوّل، ومن مفسر للنص إلى منتج ثانٍ له . وبالتالي، فإن محاولة ترويض النصوص الأدبية ضمن نماذج "الوفاء" أو "الوظيفة" تبدو قاصرة عن إدراك طبيعتها التركيبية، وانفتاحها على تعدد المعاني والانزياح البلاغي والرمزي. وهذا ما يُمهّد لضرورة طرح ترجمي جديد لا يُخضع النصوص الأدبية لمعيار التطابق، بل يحتفي باختلافها وتعدّدها، ويبحث عن تكافؤ تأويلي جمالي بدل التكافؤ الصوري أو الوظيفي.

من أزمة المفهوم إلى ضرورة التجديد:

يُبرز كل ما سبق بشكل لا لبس فيه أن الترجمة الأدبية، لا سيما حين يتعلق الأمر بالنصوص المفتوحة والمنفلتة من قبضة المعنى الأحادي، لم تعد تستقيم داخل الإطار التقليدي الذي يُعلي من شأن التماثل اللفظي أو الوفاء الحرفي. فالنماذج السائدة - سواء كانت لغوية أو وظيفية - عاجزة في كثير من الأحيان عن استيعاب المكونات الشعرية، والانزياحية، والتناصية التي يتوسلها النص الأدبي الحديث، وهو ما يفتح الباب أمام مقاربة جديدة في الترجمة، لا تدّعي بلوغ المعنى الثابت، بل تنخرط في عملية تأويلية خلاقة تستعيد من النص لا صورته الظاهرة، بل فاعليته الجمالية والسيميائية في الثقافة الهدف.

هكذا يتضح أن الحاجة اليوم باتت ماسّة إلى طرح ترجمي جديد لا يُعالج النص الأدبي كجسم لغوي مغلق، بل ككائن حيّ متشظٍّ، لا يُترجم إلا بانخراط المترجم في حقل دلالي مفتوح، تفاعلي، ومتعدد.

من النقل إلى التأويل: ملامح الطرح الترجمي الجديد

استعادة مكانة المترجم بوصفه قارئًا مبدعًا.

لم تعد الترجمة اليوم تفسيرا للنص أو شرحه، بل إعادة إنتاج لأثره الجمالي والتأويلي، إنها نص مواز للأصل، مكتوب بلغة أخرى، وفي زمن آخر، لكنه يسعى لاستحضار الشحنة الجمالية والوجدانية ذاتها، وبهذا المعنى تتحول الترجمة إلى فعل ثقافي وإبداعي بامتياز، لا مجرد ممارسة لغوية، ولم يعد المترجم في الطرح الجديد مجرد وسيط لغوي، بل صار قارئًا تأويليًا ذا أفق جمالي ومعرفي، يتقاطع مع النص ليعيد كتابته في اللغة الأخرى، لا عبر النقل الحرفي، بل عبر إنتاج مماثل جماليًا وتأويليًا، و يستلزم هذا الدور كفاءة تأويلية وثقافية عالية، تسمح للمترجم بفك البنية الشعرية، واستيعاب الخلفية التناصية، وتقدير الإيحاء الرمزي في الخطاب الأصلي، ولم تعد الكلمات بيتا للمعنى يمكن حمله من لغة إلى أخرى، بعد أن صار منزاحا متعددا يتولد من الإيحاء والتناص والصورة حينا ، ومن الاستعارة والإيقاع حينا آخر ، تقول سوزان باسنت "المعنى في الأدب لا يسكن في الكلمات، بل فيما تفعل الكلمات بالقارئ".

كما يقول أمبرتو إيكو: "الترجمة ليست تكرارًا للنص، بل تجربة تأويلية تُبقي على أثر النص في سياق جديد.(Eco, Dire presque la même chose, 2003) ".

من التكافؤ اللغوي إلى التأثير الجمالي:

كان الطرح التقليدي للترجمة، خصوصًا في شكله "الوفائي" يركّز على مبدأ التكافؤ (Équivalence)من حيث المعنى أو الوظيفة، أما الطرح الجديد، فيفترض أن الترجمة لا تنقل المعنى فقط، بل تنقل أثر المعنى(Effet esthétique et interprétatif)، ما يجعلها أقرب إلى إعادة الكتابة منها إلى الترجمة الصرفة، فهي اليوم جسر بين الذاتي والموضوعي، توفق بين نوايا المؤلف، وتوقعات القارئ الجديد، وتأويل لا ينتهي ، فكل ترجمة هي قراءة جديدة، وكل قراءة تفتح الباب أمام قراءة أخرى، يقول امبرتو إيكو" الترجمة هي أقرب قراءة ممكنة للنص"والمترجم يخون الكلمات أحيانا، ليخلص للمعنى الجمالي. ومن هنا، يبرز مفهوما:

- الترجمة الانزياحية :(Traduction déviante) التي تحتفي بالابتعاد عن حرفية النص قصد الإبقاء على روح الشعرية أو الرمز.
- الترجمة الإبداعية :(Traduction créative) التي تسمح بتدخل ذاتي للمترجم في نطاق لا يُفسد انتماء النص إلى أصله الجمالي.

الانزياح، التناص، الرمزية: عناصر مفصلية في الترجمة الجديدة

لا يقوم النص الأدبي، كما يرى بارت ودريدا وريتشارد باوميستر على اللغة وحدها، فالمعنى في النصوص الأدبية بخلاف النصوص التقريرية، ليس محصورا في اللفظ ذاته، بل غالبا ما يتجاوزه وينزاح عنه، وهذا ما يجعل العبارة كثيفة ومفتوحة، تحمل شحنات إيحائية وتأويلية لا تختزلها الكلمات، فتتوسل ب:

الانزياح :أي خروج اللغة عن معهودها، وخلق توتر بلاغي يقتضي تأويلاً خلاقًا.

التناص :أي حضور نصوص أخرى داخل النص، سواء ضمنًا أو صراحة.

الرمزية :التي تتطلب ترجمة على مستوى المرجعية الثقافية لا اللفظية فقط.

وفي ظل هذا التفلت، لا يبقى للمترجم سوى أن يتحسس الأثر، لا الظل، وأن يلاحق انزياح المعنى لا قاموسه، يلتقط أثر المعنى لا صورته الظاهرة، وينقل التجربة لا الكلمة، ويعمل بوصفه ناقدًا أدبيًا، لا مجرد ناقل. كما تقول سوزان باسنت" :(Bassnett, 2002)الترجمة الأدبية هي أرق أشكال الترجمة لأنها تُخضع اللغة لسلطة الجمال والتأويل لا النحو فقط".

نحو مفهوم مقترح: الترجمة التأويلية الإبداعية

انطلاقًا من كل ما سبق، يمكن نحت مفهوم مركب يُعبر عن هذا التوجه الجديد: الترجمة التأويلية الإبداعية **(**Traduction herméneutique créative**)** وهي ترجمة تحتفي بالمعنى كأفق، لا كنقطة وصول، وتعيد إنتاج النص بوصفه تجربة جمالية/ثقافية قابلة للتأويل .إنها ترجمة تخرق معيار الوفاء لتخدم معيار الإيحاء، وتفضّل الانخراط على الانضباط.

نحو وعي ترجمي يتجاوز الحرف والمعنى من الركود إلى الزلزال: عند ما يركل المفهوم الثوري خلية الترجمة المغلقة.

لقد ظلت الترجمة قرونا طويلة،حبيسة تصورات معيارية تحكمها ثنائيات متقابلة: الأصل/الترجمة، الأمانة/ الخيانة، اللفظ/ المعنى، إلى أن جاءت المفاهيم الثورية في الفكر الترجمي المعاصر لتحدث ما يشبه الزلزال النظري، فالمفاهيم التي التي بشر بها مفكرون أمثال فالتر بنيامين(Benjamin, 1923)، وجاك دريدا(Derrida, 1985) وأنطوان برمان(Berman,1984) ولورنس فينوتي لم تكن مجرد إضافات تكميلية، بل ركلة واعية لخلية مفهومية قديمة التصقت بجدار الفهم التقليدي للترجمة، وكانت - هذه الركلة التي قد تحدث ذعرا أو مقاومة - تهدف إلى زحزحة النسق المغلق، لا تدميره، بل تفكيكه وإعادة تركيبه بمنطق جديد.

لم تعد تلك التصورات ترى الترجمة مجرد مرآة تعكس الأصل، بل اعتبرتها "أثرا" (Trace) ينتمي إلى زمنية التأويل المتجدد، لا إلى جوهر ثابت (Derrida, Des Tours de Babel)، وبهذا المعني صار المترجم فاعلا تأويليا ومؤلفا موازيا، لا مجرد ناقل، فالمعنى ما عاد جوهرا ثابتا، بل مسارا انزياحيا، يتفلت من القبض، ويعاد انتاجه عند كل قراءة وترجمة، كما يرى إمبرتو إيكو (Eco, 2003) في حديثه عن "الانفتاح التأويلي" للنصوص.

وبقدر ما تزعج هذه التصورات حراس المعبد القديم، فإنها تفتح أبوابا جديدة للفهم النصوص، وللنظر إلى الترجمة بوصفها فعلا حيويا، يؤسس للقاء ثقافات، لا لنسخ معاني، وبهذا المنظور، يصبح المفهوم الثوري في الترجمة ضرورة، لا ترفا، فهو يوقظ النحل الراقد، ويعيد الروح إلى جسد الحقل الترجمي.

هكذا، يكشف هذا الطرح الترجمي الجديد عن تحوّل عميق في تصور وظيفة الترجمة ومكانة المترجم، حيث لم يعد النقل اللغوي هدفًا في ذاته، ولا التكافؤ الشكلي معيارًا كافيًا لقياس جودة الترجمة، بل بات المترجم مطالبًا بالدخول في حوار تأويلي مع النص، يستنفر فيه رصيده الجمالي والمعرفي والثقافي، ليعيد تشكيل الأثر الفني في اللغة الهدف. فالنص الأدبي المفتوح، بما يتسم به من تعددية دلالية، وتوترات أسلوبية، وتداخلات نصية، لا يُترجم بآلية لغوية مغلقة، بل بفعل إبداعي مشروط بالانفتاح والتأويل وإعادة التخييل.

ولعلّ ما يميّز هذا التصور الجديد، ليس فقط إعلاءه لقيمة الشعرية والانزياح والتناص كعناصر بنائية، بل أيضًا تجاوزه للثنائيات المألوفة: بين الحرفي والحر، بين الشكل والمعنى، بين الأصل والفرع... وذلك لصالح مقاربة أكثر مرونة تُعلي من شأن التفاعل لا التماثل، ومن الاستجابة الجمالية لا الوفاء الظاهري.

هذا ما يُمهّد الطريق، في القسم اللاحق، نحو بسط الأسس النظرية والعملية لترجمة النص الأدبي المفتوح، واستكشاف الآفاق التي يتيحها هذا النمط من الترجمة، بوصفه اختبارًا فعليًا لقدرات المترجم، ولمدى قدرة الترجمة على نقل الأدب بما هو تجربة لغوية وثقافية وجمالية متشظية.

نحو أفق جديد لترجمة النص الأدبي المفتوح: من الانغلاق الدلالي إلى الانفتاح التأويلي

لم يعد النص الأدبي المعاصر يُبنى على المعنى الصريح أو الخطاب الخطيّ المتماسك، بل بات يتأسس على انفتاح دلالي يجعل القارئ، والمترجم على وجه الخصوص، جزءًا من إنتاج المعنى. فكما يُشير "رولان بارت"، فإن "نص الكاتب" قد فسح المجال لـ"نص القارئ"، وهو ما يعني أن فعل القراءة والترجمة صار تأويليًا بامتياز .الترجمة هنا لا تُفهم بوصفها تكرارًا للنص في لغة أخرى، بل باعتبارها مغامرة*herméneutique* تنفتح على احتمالات المعنى أكثر مما تنغلق على مقاصده. كما عبّر "بول ريكور" عن ذلك بقوله: "الترجمة ليست استعادة للهوية، بل بناء للاختلاف عبر التأويل ". Ricoeur, P. (*Sur la traduction*, 2004)

الترجمة بوصفها كتابة ثانية:

يقتضي المنعطف التأويلي في الترجمة من المترجم أن لا يكتفي بدور الوسيط، بل أن يتحول إلى كاتب ثانٍ للنص، يعيد تأليفه داخل سياق جديد. وهذا ما يسميه بعض الدارسين بالكتابة الثانية(l'écriture seconde)، حيث تُغدو الترجمة عملاً إبداعيًا يقترب من التأليف، ولا يقل عنه في صعوبته أو رهاناته الجمالية.

إن الترجمة، بهذا المعنى، ليست فقط ترجمة للنص، بل لتركيبته، ونبرته، وسخريته، وصمته، والمترجم، وثقافته، ولغته، وقارئه المفترض وهذا ما يجعل ترجمة النص الأدبي المفتوح تختلف جوهريًا عن النصوص المغلقة أو التقريرية، لأن الأولى تطلب من المترجم إعادة تأليف مفتوحة، تقبل التعدد والاختلاف، وتُراهن على استنبات النص في تربة لغوية وثقافية مغايرة.

يقول "أنطوان برمن" في هذا السياق: "الترجمة الأدبية هي ترجمة للغياب، لما لا يُقال، لما بين الكلمات".

إعادة الاعتبار لجمالية النص في اللغة الهدف:

من أكبر التحديات التي تطرحها ترجمة النص الأدبي المفتوح الحفاظ على جماليته الأصلية في اللغة الهدف. وهنا، لا يُقاس النجاح بمدى الوفاء للمصدر، بل بمدى القدرة على خلق أثر جمالي موازٍ(Effet esthétique équivalent)، ولو تطلب ذلك كسر البنية أو إعادة ترتيب المجازات أو توليد صور بديلة ذات وظيفة مماثلة.

تغدو الترجمة في ظل هذا الطرح أقرب إلى محاكاة جمالية، حيث يضع المترجم نُصب عينيه ليس فقط معنى النص، بل أثره ووقعه وانزياحاته الرمزية. وهذا لا يستدعي تمكنًا لغويًا وحسب، بل ذائقة أسلوبية وثقافية عالية.

الأدوات النقدية المصاحبة للترجمة:

لا يمكن إنجاز ترجمة للنص الأدبي المفتوح دون تأطير نقدي يضيء الخلفيات الأسلوبية والتناصية والثقافية. ولهذا، يُقترح اليوم إرفاق الترجمة بمقدمة أو هوامش تشرح الخيارات التأويلية، وتبرر الانزياحات المقصودة، وتفتح حوارًا نقديًا مع النص، فالترجمة، ضمن هذا الأفق، ليست نصًا نهائيًا بل مقترحًا تأويليًا، يخضع للتفاوض والمراجعة، وقد يُثري حتى النص الأصلي عبر تأويلات غير متوقعة. هذا ما يدعو إليه الباحثون مثل لورنس فينوتي وسوزان باسنت حين يتحدثون عن الترجمة المرئية (Visible translation)التي تكشف ذات المترجم ولا تُخفيها، وتضع التأويل في صميم العملية الترجمية.

ملامح الأفق الجديد: من النص إلى الترجمة كفعل ثقافي

وفي المجمل، يقودنا هذا التصور إلى اعتبار الترجمة الأدبية، خاصة في انفتاحها التأويلي، فعلًا ثقافيًا بامتياز، يتجاوز نقل المعاني إلى إعادة إنتاج الرموز والهويات والأساليب .فالنص الأدبي المفتوح لا يُقرأ إلا من داخل أفق ثقافي معين، ومن ثمّ لا يُترجم إلا بعملية تفاعل معقدة بين النص.،. هذا هو الأفق الجديد لترجمة النص الأدبي المفتوح: ترجمة تُنهي الهيمنة الثنائية بين الأصل والنسخة، وتفتح المجال لترجمات متعددة، متوازية، ومشروعة، لكل منها تأويلها، وجماليتها، وأسلوبها الخاص.

وفي ضوء ما سبق، يصبح من الضروري الانتقال من المستوى التنظيري إلى مستوى الممارسة التطبيقية، لاختبار مدى قابلية هذا النموذج الترجمي البديل للتجسيد العملي في مواجهة نصوص أدبية مفتوحة، تنتمي إلى فضاء تعبيري معقد تتداخل فيه الأصوات والرؤى واللغات، كما هو الحال في عالم الرواية، بما تحمله من شحنة شعرية كثيفة، وانزياحات أسلوبية لافتة، وتشابكات ثقافية وتاريخية شديدة الغنى، تُعد مثالًا حيًّا على النص الأدبي الذي يتحدى النماذج الترجمية التقليدية، ويفرض على المترجم أن يعيد النظر في موقعه، وأدواته، ومرجعياته الجمالية والثقافية.

وعليه، سيُخصص المقال قسمًا تطبيقيًا يتناول بالتحليل عيّنة مختارة من المقاطع الروائية التي تكشف عن طابع النص المفتوح، سواء من حيث البناء البلاغي، أو البنية التناصية، أو الحضور الثقافي والتاريخي المركب، مع تقديم ترجمتين لكل مقطع: إحداهما ترجمة قريبة من الخطاب المعياري المعتمد في الترجمات الأدبية السائدة، والأخرى ترجمة "إبداعية" أو "انزياحية"، تسعى إلى الحفاظ على روح النص، لا على بنيته الظاهرة فقط. وسيتبع ذلك تحليل نقدي مقارن يُعنى بتفكيك القرارات الترجمية، وتحليل أثر كل خيار في تمثيل الشعرية الأصلية، والانفتاح الدلالي، والبنية الإيحائية التي يتسم بها النص المصدر.

لا تهدف الدراسة بهذه المقاربة إلى إصدار أحكام قطعية بشأن "الصواب" أو "الخطأ" في الترجمة، بقدر ما تنشد الكشف عن دينامية الترجمة بوصفها فعلًا تأويليًا مشروطًا بسياق التلقي، ووعي المترجم، وأفق النص الأصلي. فكما يقرّ إمبرتو إيكو: "الترجمة ليست قول ما يقوله النص بلغتنا، بل قول ما يفعله النص، كيف يشتغل علينا، بلغتنا" (Eco, Dire presque la même chose, 2003). ومن هنا، سيكون هذا الفصل ميدانًا لتجريب ترجمي واعٍ، يحتفي بالاختلاف، ويتعامل مع الترجمة باعتبارها حوارًا مفتوحًا بين النصوص لا مجرد إعادة إنتاج حرفي لها.

ومن هنا تأتي أهمية الانتقال إلى تحليل تطبيقي، نلامس من خلاله الكيفية التي تجلّت بها هذه الرهانات النظرية في ترجمة مقاطع مختارة من رواية *"الغريب"* لألبير كامو، حيث سنحاول اختبار مدى تحقق مفاهيم الانزياح، والتأويل، والتناص، في الترجمة العربية للمقطع، مع تقديم ترجمة بديلة تأخذ بعين الاعتبار رهانات الترجمة الأدبية المفتوحة كما عُرضت في هذا المقال.

وقد أشرنا من قبل أن المعنى في النص الأدبي لا يسكن اللفظ سكونا تاما، بل ينفلت منه وينزاح عنه، بما يجعل مهمة المترجم أقرب إلى التقاط شذرات الأثر وتأويل الانفلات، منها إلى نقل

المعنى الظاهري، ومن ثم تتجاوز الترجمة الأدبية النقل الحرفي إلى فعل تأويلي خلاق، يعيد إنتاج الأثر الجمالي والانزياحي للنص بلغته الجديدة.

لا تكتمل القيمة الحقيقية للتنظير إلا حين تختبر في ضوء الممارسة الفعلية، حيث لا تقتصر الترجمة الأدبية على نقل المعنى الظاهر، ولا على تطبيق قواعد لغوية ومقابلات معجمية جاهزة، بل هي فعل تأويلي وإبداعي يقتضي من المترجم أن يتعامل مع النص بوصفه بنية متعددة الدلالات قابلة لأكثر من قراءة، ومن خلال التحليل تتبين كيفية انتقال المفاهيم النظرية من حيز التجريد إلى حيز التحقق الفعلي في الممارسة الترجمية.

الغريب لألبيركامو

ألبير كامو كاتب فرنسي ولد في 7 من نوفمبر سنة 1913 بمدينة الذرعان ـ موندوفي ـ بولاية الطارف، الجزائر، وتوفي في 4 جانفي سنة 1960 في حادث سيارة قرب مدينة فيلبلافل الفرنسية في إقليم يون، وهو فيلسوف عبثي، وكاتب مسرحي، وروائي فرنسي، ولد في بيئة فقيرة بالجزائر لأب فرنسي قتل في الحرب العالمية الأولى وأم إسبانية. درس الفلسفة في جامعة الجزائر، وعمل بالصحافة، ثم انتقل إلى فرنسا وعمل في حركة المقاومة الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية، نال جائزة نوبل في الأدب عام 1957. من أشهر مؤلفاته: الغريب 1942، الطاعون 1947، السقوط 1956.وتعد رواية الغريب من أشهر أعمال ألبير كامو، تدور أحداثها في الجزائر، وبطلها هو ميرسو، رجل فرنسي يعيش في الجزائر، ويتميز ببرودة مشاعره ولامبالاته تجاه المجتمع.

تبدأ الرواية بجملة شهيرة: "اليوم ماتت أمي. أو ربما أمس، لا أدري". تكشف هذه الجملة منذ البادية شخصية ميرسو، فهو لا يظهر حزنًا تقليديًا على وفاة أمه، مما يجعله يبدو"غريبًا" عن الناس، وعن القيم الاجتماعية المعتادة. بعد ذلك يعيش ميرسو حياته بشكل عادي، ثم يرتكب جريمة قتل رجل عربي على الشاطئ. وفي المحاكمة لا يحاكم فقط على الجريمة، بل يحاكم أيضا على شخصيته، وعلى عدم بكائه على أمه، وعلى عدم احترامه لما ينتظره المجتمع من مشاعر وتصرفات.

أهم أفكار الرواية:

تعالج الرواية عدة قضايا فكرية وأدبية، منها:

- العبث: الحياة لا تقدم دائما معنى واضحًا، والإنسان يحاول أن يجد معنى في عالم صامت

- الغربة: ميرسو غريب عن المجتمع، لأنه لا يتظاهر بمشاعر لا يحس بها.
- رفض النفاق الاجتماعي: لا يعاقب المجتمع ميرسو فقد لأنه قتل، بل لأنه لم يتصرف كما يريد الناس
- الموت: تطرح الرواية علاقة الإنسان بالموت بوصفه حقيقة نهائية لا مفر منها.
- الحرية الفردية: يرفض ميرسو الكذب والتظاهر، حتى ولو أدى ذلك إلى إدانته.

علاقة النص بالانفتاح الأدبي:

يمكن ربط رواية الغريب بمفهوم الانفتاح الأدبي من عدة جوانب:

أولا: الرواية لا تقدم معنى واحدًا مغلقًا، بل تترك للقارئ حرية التأويل. فشخصية ميرسو يمكن فهمها بطرائق مختلفة هل هو إنسان صادق؟ أم عديم الإحساس؟ هل هو ضحية المجتمع؟ أم مجرم يستحق العقاب؟ هذا التعدد في التفسير يجعل النص منفتحًا على قراءات متعددة.

ثانيا: تنفتح الرواية على الفلسفة، خاصة فلسفة العبث. فهي ليست مجرد حكاية عن جريمة ومحاكمة، بل نص أدبي يطرح أسئلة وجودية عميقة حول معنى الحياة، والموت، والحقيقة، والحرية.

ثالثا: تنفتح الرواية على الواقع التاريخي والاجتماعي، لأنها كتبت في سياق الجزائر المستعمرة، فوجود "العربي" في الرواية دون اسم يفتح بابا للنقد ما بعد الاستعماري، حيث يرى بعض النقاد أن الرواية تكشف نظرة استعمارية تهمش الإنسان الجزائري.

رابعا: تتميز الرواية من الناحية الفنية بأسلوب بسيط ومباشر، لكنه يحمل دلالات عميقة، مما يضفي على النص طابع الانفتاح، لأن بساطة اللغة تخفي وراءها أسئلة معقدة عن الإنسان والمجتمع.

إن رواية الغريب ليست مجرد رواية عن رجل ارتكب جريمة، بل هي عمل أدبي وفلسفي يكشف أزمة الإنسان في عالم لا يمنحه أجوبة واضحة. ومن خلال شخصية ميرسو، يطرح كامو سؤالا مهما: هل يجب على الإنسان أن يكذب ويتظاهر حتى يقبله المجتمع؟

تظهر علاقة الرواية بالانفتاح الأدبي في تعدد معانيها، وانفتاحها على الفلسفة والتاريخ والنقد الاجتماعي مما يجعلها نصا قابلا للقراءة من زوايا مختلفة. وتكاد رواية الغريب لألبير كامو

أن تكون نموذجا نادرا للنص المفتوح؛ فهي من عنوانها إلى جملتها الأولى، ومن صمت بطلها إلى نهايتها، لا تمنح القارئ معني مطمئنا، بل تدفعه إلى حافة السؤال، صدرت الرواية عام 1942، وغالبا ما تقرأ ضمن أفق العبث الكاموي، حيث لا يعود العالم قابلا للفهم عبر المعاني الجاهزة، ولا يعود الإنسان قادرا على الاحتماء بتفسيرات موروثة.

إن العنوان: "الغريب" وحده باب واسع للانفتاح، فمن هو الغريب؟ أهو مورسو الغريب عن المجتمع؟ أم الغريب عن العاطفة؟ أم الغريب عن اللغة الأخلاقية التي يحاكمه بها الآخرون؟ أم أن الغريب هو الإنسان نفسه حين يجد ذاته في عالم لا يجيبه؟ العنوان لا يعرف، بل يعلق، لا يقول: "المذنب"، ولا 'القاتل"، ولا "العبثي"، بل يقول: الغريب؛ أي الكائن الذي لا يستوعب بسهولة داخل قوالب الجماعة.

ثم تأتي الجملة الأولى في الأصل الفرنسي: Aujourd'hui, maman est morte وهي من أشهر افتتاحيات الرواية الحديثة، قوتها ليست في الخبر وحده، بل في برودها الظاهر، وفي ترتيبها، وفي كلمة maman تحديدا، التي تقع بين الحميمية والغرابة، وقد نوقش أن ترجمتها ليست مسألة معجمية بسيطة؛ فاختيار "أمي" أو "ماما"، أو "والدتي"، أو "الأم" لا يغير اللفظ فقط، بل يغير صورة مورسو في عين القارئ.

وهنا يصبح حضور مترجمين اثنين: عايدة مطرجي إدريس، ومحمد آيت حنا، - على سبيل المثال، لا الحصر، دليلا إضافيا على خصوبة النص، فالنص لا ينفتح في لغته فحسب، بل يتضاعف انفتاحه حين يدخل الترجمة، كل مترجم يقف أمام العنوان والجملة الأولى والمقطع المختار كما تقف القابلة أمام ولادة دقيقة، لا يخلق النص من عدم، لكنه يهيئ له جسدا لغويا آخر.

تُعدّ رواية "الغريب" لألبير كامو نصًّا مفتوحًا، تتجلّى آفاق انفتاحه الدلالي منذ عتبته الأولى وتمتدّ إلى آخر سطر فيه. ويتيح ذلك استكشاف بعض أبعادها التأويلية انطلاقًا من عنوانها وجملتها الاستهلالية، فضلًا عن تحليل مقطع قصير منها في ترجمتين أنجزهما مترجمان اثنان، هما: عايدة مطرجي إدريس، ومحمد آيت حنا، لإبراز أن الانفتاح لا يقيم في النص الأصلي وحده، بل يتجدد في كل عبور ترجمي، فالعنوان يفتح سؤال الهوية والاغتراب، والجملة الأولى تفتح سؤال العاطفة والبرود واللغة، أما اختلاف الترجمات فيكشف أن النص لا يُنقل كما هو، بل يولد من جديد في كل لغة.

أجمعت الترجمات على كثرتها بترجمة العنوان « L'étranger » ب "الغريب"، وهي صفة لا تحدد لنا منذ البداية، غريب عمن؟ وغريب لماذا؟ وهل الغربة هنا اجتماعية، أم نفسية، أم وجودية؟ أم أخلاقية؟ لذلك لا يعمل العنوان بوصفه شرحا للرواية، بل بوصفه سؤالا مفتوحا يرافق القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها.

ينفتح عنوان الرواية منذ الوهلة الأولى على أكثر من دلالة، لأنه لا يحدد طبيعة الغرابة المقصودة، فالغريب قد يكون هو ميرسو، لأنه لا يشبه الآخرين في ردود أفعاله، ولا يستجيب للحدث كما ينتظر المجتمع منه، وقد تكون الغربة، غربة اجتماعية، لأنه يبدو منفصلا عن القيم والأعراف السائدة، خصوصا في طريقة تعامله مع موت أمه، وقد تكون الغربة وجودية، لأن ميرسو يعيش في عالم لا يمنحه معنى جاهزا، ولا يحاول هو أن يختلق لنفسه معنى "زائفا" يرضي به الآخرين، ومن هنا لا يكون العنوان مجرد اسم يطلق على بطل الرواية، بل مفتاحا تأويلا مفتوحا يوجه القراءة من مجراها إلى مرساها دون أن يغلقها على معنى واحد.

اللافت للنظر في رواية الغريب، أنه ألبير كامو يقف في منطقة وسطى بين الفيلسوف والروائي، فهو لا يكتب الفلسفة في صورة نسق نظري مغلق، بل يجسدها في العمل الروائي، فلا غرابة إذا بدت شخصية مورسو بطل الرواية، شخصية روائية غير مكتملة الأبعاد النفسية والاجتماعية بقدر ما تبدو حاملا فنيا لفكرة فلسفية، هي فكرة العبث، ومواجهة الإنسان لعالم صامت ، لا يقدم له معنى جاهزًا، ومن ثم فإن بعض شخصيات كامو تؤدي دورا فكريا ورمزيا داخل البناء الفلسفي للرواية ، أكثر مما تبنى بوصفها شخصيات ثلاثية الأبعاد بالمعنى الروائي التقليدي.

1./ خبر وفاة الأم: الانفتاح يبدأ من الجملة الأولى:

الجملة الفرنسية:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.

هذه الجملة مفتوحة لأنها لا تقول بوضوح: هل مورسو بارد، مصدوم، دقيق، أم عاجز عن ترتيب الزمن؟ المشكلة الترجمية هنا ليست في "ماتت" فقط، بل في:

Aujourd'hui/ maman / je ne sais pas.

يفتتح محمد آيت حنا ترجمته ب: "اليوم ماتت أمي. أو لعلها ماتت أمس. لست أدري" ثم يضيف في الهامش توضيحًا لفرق Maman/Mère فيشير إلى أن Maman لفظ حميم على لسان مورسو، بينما Mère أكثر رسمية، ولذلك اختار "أمي" لا "ماما".

من حيث الأثر التأويلي، تحافظ هذه الترجمة على الجفاف التركيبي للجملة، لكنها لا تترك المسألة معلقة تماما، لأن الهامش يفتح طبقة تفسيرية حول الحميمية بالهامش هنا لا يغلق النص، بل يكشف منطقة التردد بين'الأم بوصفها علاقة حميمة" و"الأم بوصفها ملفا إداريا". إذن، يحافظ آيت حنا على الانفتاح، لكنه يميل به قليلا نحو التأمل والاحتمال اللغوي الجميل، لا نحو البرود الخام وحده.

تتباين ترجمات رواية الغريب بين المترجمين العرب من حيث اللغة والأسلوب والرؤية التأويلية، لأن كل مترجم يقترب من نص ألبير كامو وفق خلفيته الثقافية والتصور الذي يحمله عن فلسفة العبث ولغة كامو المقتضبة. ومن بين الترجمات التي أثارت اهتمام القرّاء والنقاد ترجمة محمد آيت حنا، وترجمة عايدة مطرجي إدريس.

أولا: ترجمة محمد آيت حنا

تمتاز ترجمة محمد آيت حنا بأنها أقرب إلى المحافظة على "جملة كامو" كما صرّح هو نفسه، إذ يرى أن بعض الترجمات العربية لم تحافظ على روح الأسلوب الكاموي القائم على البساطة والاقتصاد اللغوي. ومن أهم خصائص ترجمته:

1. المحافظة على الجفاف الأسلوبي حيث حاول نقل البرودة الشعورية التي تميز شخصية ميرسو دون تزيين بلاغي. لذلك جاءت لغته مقتضبة ومباشرة وقليلة الانفعال؛ وهذا ينسجم مع فلسفة العبث عند كامو، حيث يبدو العالم خاليًا من المعنى العاطفي التقليدي.

2. القرب من الإيقاع الفرنسي حيث تميل ترجمته إلى الحفاظ على تركيب الجملة الفرنسية، أحيانًا على حساب السلاسة العربية الكلاسيكية، لكنه بذلك يحافظ على إيقاع الصمت والتوتر الداخلي والحياد السردي.

3. نزعة فلسفية واضحة حيث بسبب خلفيته الفكرية والفلسفية، تبدو الترجمة واعية بالأبعاد الوجودية للنص، فلا تسعى إلى "شرح" كامو بل إلى ترك النص مفتوحًا أمام القارئ. وقد لاقت هذه الترجمة تقديرًا لدى بعض القراء العرب الذين اعتبروها من أفضل الترجمات الحديثة للرواية.

ثانيا: ترجمة عايدة مطرجي إدريس

تُعد ترجمة عايدة مطرجي إدريس من أشهر الترجمات العربية للرواية وأكثرها انتشارًا عبر دار الآداب. وتتصف ترجمتها بما يلي:

1. اللغة العربية السلسة حيث تميل إلى تقديم نص عربي أدبي واضح ومتماسك، يشعر القارئ أنه يقرأ نصًا عربيًا طبيعيًا. ولهذا تبدو أكثر انسيابًا وأكثر بلاغة وأقرب إلى الذائقة العربية.

2. التخفيف من حدة الجفاف حيث تضيف الترجمة في بعض المواضع مسحة وجدانية أو إيقاعًا لغويًا لا يظهر بنفس القوة في الأصل الفرنسي، مما يجعل ميرسو أقل "برودة" مقارنة بترجمة آيت حنا.

3. توطين نسبي للنص حيث يمكن القول إن ترجمتها تتجه نسبيًا نحو "التوطين"، لأنها تسهّل استقبال النص لدى القارئ العربي، بينما ترجمة آيت حنا تميل أكثر إلى "التغريب" والمحافظة على غرابة النص الأصلي. ولهذا فضّلها كثير من القراء بسبب سلاستها اللغوية وجماليتها العربية.

تأتي الصياغة: " اليوم، ماتت أمي، أو ربما ماتت أمس، لست أدري." ثم: " لقد تلقيت برقية من المأوى تقول"الوالدة توفيت"

من حيث الأثر التأويلي، إن إدخال "الوالدة" في نص البرقية يمنحها طابعًا رسميا ومؤسساتيا، هنا تتضح ازدواجية الرواية: ميرسو يقول "أمي" لكن المؤسسة تقول "الوالدة" الترجمة تحافظ على انقسام النص بين اللغة الحميمة، واللغة الإدارية. ظهر ميرسو عند مطرجي باردا، مباشرا وقريبا من إيقاع البرقية.

فقرة من النص الأصلي:

Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux, alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.

المقطع الأول:

Il m’a semblé que le ciel s’ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu.

ت 1: ترجمة عايدة مطرجي إدريس: وخيل إلى أن السماء كانت تنفتح على اتساعها لكي تمطر النار.

"السماء كانت تنفتح بكل اتساعها". اختارت فعل "الانفتاح" وهي أقرب إلى صورة أقل كونية. أما pour laisser pleuvoir du feu "لكي تمطرا النار"، فهي قريبة جدا من الأصل وتحافظ على مفارقة المطر/ النار.

ت2: ترجمة محمد آيت حنا: وخيل إلى أن الشمس قد انفتحت على مصراعيها، لترسل مطرا من نار.

يحافظ على "الانفتاح" لكنه يقويه بعبارة "على مصراعيها" أما pour laisser pleuvoir du feu "لترسل مطرا من نار"، فهي ترجمة موفقة وتحافظ على مفارقة المطر/ النار.

المقطع الثاني:

Tout mon être s’est tendu et j’ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé

ت 1: ترجمة عايدة مطرجي إدريس: تمدد كياني كله وتشنجت يدي على المسدس، فاستجاب نابض المسدس.

"تمدد كياني كله. اختيار لافت "تمدد" قد يوحي بالامتداد أكثر من التوتر، لكنه يبقي الجسد في المركز. أما j’ai crispé ma main sur le revolver عند مطرجي إدريس "تشنجت يدي على المسدس"، تنقل الفعل من إرادة واعية إلى رد فعل عصبي/ جسدي. أما La gâchette a cédé "فاستجاب نابض المسدس" تخفف الفاعلية المباشرة لميرسو. الأهمية هنا أن الفعل لا يأتي بصيغة مباشرة، مثل: "الزناد هو الذي استجاب". من شأنه أن يوسّع آفاق تحمّل المسؤولية: هل ميرسو هو الفاعل الكامل؟ أم أن السلاح، والشمس، والجسد، والتوتر، اشتركوا في إنتاج الفعل؟ أم أن السرد يموّه المسؤولية عمدا؟

ت2: ترجمة محمد آيت حنا

le ciel s’ouvrait sur toute son étendue السماء قد انفتحت على مصراعيها

يحافظ على "الانفتاح" لكنه يقويه بعبارة "على مصراعيها". أما pour laisser pleuvoir du feu "لترسل مطرا من نار" فهي ترجمة موفقة وتحافظ على مفارقة المطر/ النار.

Tout mon être s'est tendu "توتر كياني كله" (محمد آيت حنا) أدق من "تمدد كياني كله" (مطرجي)، لأنها تحفظ معنى التوتر والانشداد.

j'ai crispé ma main sur le revolver شدّت يدي على المسدس (محمد آيت حنا). الذي يشد ليس "أنا" ميرسو مباشرة، بل "يدي" كأنها تتصرف باستقلال نسبي عن الجسد، وتجعل لحظة القتل تتوزع بين توتر الكيان، وانقباض اليد، وانفلات الزناد، إلا أن الرصاصات الأربعة تنقل الجريمة من حادث انفلات أولى إلى مسؤولية أكيدة بعد ذلك.

La gâchette a cédé انفلت الزناد (محمد آيت حنا)، اختيار مهم، يجعل الرصاصة تبدو كأنها خرجت من انزلاق أو انفلات، لا من قرار مباشر. تمثل هذه العبارة موضعا دقيقا من مواضع انفتاح النص، لأنها لا تنقل حركة جسدية صرفة، ولا حالة نفسية واضحة، بل تضع ميرسو في منطقة وسطى بين التوتر العضلي، والانفعال الوجودي، فالعبارة تأتي بعد صورة السماء المنفتحة والممطرة نارا، مما يجعل تمدد الكيان استجابة داخلية لاتساع كوني خارجي، وبذلك لا يبدو إطلاق النار نتيجة قرار عقلي مباشر، أو عن سبق إصرار وترصد كما يحلو للشرطة أن تعلق، بل نتيجة تداخل بين الجسد والعالم: السماء تنفتح، والكيان يتمدد، واليد تتشنج، والزناد يستجيب، غير أن هذا الالتباس لا يلغي مسؤولية ميرسو، لأن النص يعود لاحقا إلى فعل صريح: "أطلقت أيضا أربع مرات" ومن ثم فإن الترجمة تحفظ انفتاح النص، إذ تجعل الجريمة معلقة بين الإرادة والضغط النفسي، والعبث الوجودي.

تفهم الترجمة الأدبية المعاصرة بوصفها فعلا تأويليا مفتوحا حيث يجب ويلزم، لا تدعي امتلاك المعنى الصحيح، بل تقترح إعادة صياغة جزئية ومتغيرة للنص، وهو ما يجعلها دوما قابلة لإعادة الترجمة ،وإعادة القراءة، وإعادة التفاوض وفق الشروط المتغيرة للفهم والزمن واللغة ، إنها ليست استنساخا ،بل اقترابا مفتوحًا من الأصل، تنتج نصا جديدا لا يتطابق مع الأصل، لكنه يحاوره ويعيد تأويله في لغة جديدة، وزمن جديد، ولدى قارئ مختلف، أو بعبارة أخرى أكثر دقة، الترجمة الأدبية المعاصرة ليست مرآة تعكس الأصل، بل أثرا يلمح إليه، وولادة جديدة تجدد المعنى في كل قراءة، إنها تفاعل حي بين لغتين وثقافتين، حيث لا يترجم النص، بل يعاد تأليفه ضمن أفق مغاير.

وفي الأخير، نخرج من توصيف الإشكالية، إلى اقتراح الحل الذي نراه في إشراف أساتذة يجمعون بين التكوين اللساني والتذوق الأدبي، والخبرة العلمية على تدريس هذا النوع من الترجمة، إذ يطلب من الطالب في أقسامهم ألا يترجم نصا شعريا أو سرديا ترجمة حرفية أو معنوية وحسب، بل يطلب منه أن يعيد كتابته بلغة أخرى شرط أن يظل أمينا لروحه لا لحرفه، وعلى نقل الرمز لا الكلمة، فيعطي هؤلاء الأساتذة بسعة إطلاعهم، وخبرتهم، الطالب هامشا للخيال، ويشجعونه على الخطأ المحسوب.

يوصى بتعزيز التكوين الجامعي في مجال الترجمة، بما يضمن تقليص الفجوة بين المضامين النظرية والتطبيقية المقدمة في مؤسسات التعليم العالي، من جهة، والمتطلبات الإبداعية والتأويلية التي تفرضها النصوص الأدبية المفتوحة. فبينما تركز المناهج التقليدية على الترجمة الحرفية أو المعنوية ، يتجاهل الكثير منها ما تفرضه الأعمال الأدبية من تحديات تتعلق بالانزياح، والشعرية، والتناص، والانفتاح الدلالي، تحاول هذه الورقة البحثية تشخيص هذا القصور البنيوي في تدريس الترجمة، وتقترح تصورا منهجيا لتكوين المترجم الأدبي على نحو يمكنه من التعامل مع النصوص الأدبية المفتوحة باعتبارها فضاء للتأويل، ويرتكز هذا التصور على إدماج مهارات تحليل النص الأدبي، وإقامة ورش تفاعلية للترجمة الإبداعية، وربط التكوين بمفاهيم من البلاغة ، والسيميائيات، والنقد الحديث قصد جسر الفجوة بين تعليم الترجمة والإبداع الأدبي.

خاتمة: الترجمة بوصفها أفقًا مفتوحًا للتأويل

لقد حاول هذا المقال أن يضيء الأفق الجديد الذي تفتحه ترجمة النص الأدبي المفتوح، بوصفها ممارسة تتجاوز الأطر التقليدية للترجمة الحرفية أو المعنوية، نحو مقاربة تدمج البعد التأويلي، والجمالي، والثقافي، في عملية معقدة تُعيد من خلالها الترجمة صياغة النص الأصلي ضمن أفق جديد، لا يخلو من الإبداع وإعادة الخلق، فالمترجم، في هذا التصور، ليس مجرد ناقل سلبي، بل *فاعل ثقافي* و*مؤوّل جمالي* ينخرط في النص وينتجه من جديد في ضوء أدواته المعرفية والرمزية.

وإذا كانت الترجمة الأدبية المفتوحة تتيح هذا الانزياح في المفهوم والممارسة، فإنها تفرض في المقابل مسؤولية عالية على المترجم، من حيث الوعي بأساليب النص، وتقاطعاته النصية، وديناميته اللغوية، وما يحمله من أثر شعري وثقافي.

قائمة المصادر والمراجع:

أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري المعروف بالجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 75، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، 1998

كامو، ألبير. الغريب وقصص أخرى، ترجمة: عايدة مطرجي إدريس، القاهرة: دار الهلال، 1979

كامو، ألبير. الغريب، ترجمة: محمد آيت حنا، الطبعة الأولى. بغداد- بيروت: منشورات الجمل، 2014

Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. In Le Bruissement de la langue.

Barthes, R. (1970). S/Z. Paris : Éditions du Seuil.

Bassnett, S. (2002). Translation Studies. Routledge.

Benjamin, W. (1923) Die Aufgabe des Ubersetzers (The Task of the Translator).

Berman, A. (1984) L'Épreuve de l'Étranger. Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique. Paris : Gallimard.

Berman, A. (1999). La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain, Éditions du Seuil.

Camus, A. (1942). L'étranger. Paris : Editions Gallimard, Collection Blanche.

Cicero. (1949). De optimo genere oratorum, in: Loeb Classical Library n° 349, Havard University Press

Derrida, J. (1985). Des Tours de Babel. In Difference in Translation, ed. Joseph F. Graham.

Eco, U. (1962). L'œuvre ouverte. Milano : Bompiani.

Eco. U. (2003). Mouse or Rat ? Translation as Negotiation. London : Weidenfeld & Nicolson.

Eco. U. (2007). Dire presque la même chose. Expérience de traduction. Paris : Grasset.

Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. In Brower, R. (Ed.), *On Translation*. Harvard University Press.

Nida, E. A. (1964). Toward a Science of Translating. Leiden : Brill.

Saint Jérôme. (1893). Letter to Pammachius, in: Nicene and Post- Nicene Fathers, Second Series, Vol.6, translated by W.H. Fremantle, ed. Philip Schaff and Henry Wace, Christian Literature Publishing Co.

Venuti, L. (1995). The Translator's Invisibility : A History of Translation. London : Routledge.

Vermeer, H. J., & Reiss, K. (1984). Grundlegung einer allgemeinen Translations theorie. Tübingen : Niemeyer.