الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليـــــم العالي والبحـــث العلمي
جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

نقل الملحـــون المغـــاربي إلى الفرنسية بين الحرفية والتصرف

دراسة مقارنة لترجمتي Les Chansons de la Casbah لأحمد أمين دلاي

وAnthologie de la Poésie du Melhoun Marocain لفؤاد قسوس

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في الترجمة
فرع: دراسات ترجمية حديثة (عربي/ فرنسي/عربي)

إعداد الطَّالبة: إكرام محمد الشريف

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
دليلة خليفي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	رئيسا
إيمان بن محمد	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
سعيدة كحيل	أستاذ التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا
ليلى عالم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	عضوا
فاطمة عليوي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	عضوا
سهيلة مريبعي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	عضوا

2019

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليـــــم العالي والبحـــث العلمي
جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

نقل الملحـــون المغـــاربي إلى الفرنسية بين الحرفية والتصرف

دراسة مقارنة لترجمتي Les Chansons de la Casbah لأحمد أمين دلاي

وAnthologie de la Poésie du Melhoun Marocain لفؤاد قسوس

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في الترجمة
فرع: دراسات ترجمية حديثة (عربي/ فرنسي/عربي)

إعداد الطَّالبة: إكرام محمد الشريف

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
دليلة خليفي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	رئيسا
إيمان بن محمد	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
سعيدة كيحل	أستاذ التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا
ليلى عالم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	عضوا
فاطمة عليوي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	عضوا
سهيلة مريبعي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة الجزائر 2	عضوا

2019

إهـــــــــــداء

أهدي هذا العمل الأكاديمي المتواضع إلى من أنارا لي درب العلم والمعرفة وحرصا عليّ منذ الصغر واجتهدا في تربيتي والاعتناء بي

أمي و أبي الحبيبين القريبين إلى قلبي أتمنى لهما دوام الصحة و العافية

فلا شيء عندي أفخر به أعظم من

دين أؤمن به،

وأب أفخر دائما عندما يختتم اسمي باسمه،

وامرأة عظيمة قامت بتربيتي،

إلى من تطلعوا لنجاحي بنظرات الأمل، إلى رفاق دربي في هذه الحياة، إلى من آثروني على أنفسهم، إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله إخوتي،

إلى من جمعتني به الأقدار و تقاطعت بنا الدروب، فاجتمعت أرواحنا و تشابهت أهدافنا، إلى من آمنت به و أمن بي فتألفت قلوبنا في الله إلى من يدعمني لأكمل طموحي و أصل إلى تطلعاتي خطيبي.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة، جدي وجدتي أطال الله في عمرهما،

إلى القلب الناصع بالبياض خالتي الغالية،

إلى كـــــــــــــافة الأهل و الأقارب

إلى من جعلهم الله إخوتي في الله على مواقفهم النبيلة

إلى من شاركوني الحياة فكانوا سندي وقت الضيق أصدقائي الأعزاء.

شكر و عرفان

أتقدم بجزيل الشكر إلى من أضاءت بعلمها عقل غيرها وهدت بالجواب الصحيح حيرة سائليها فأظهرت بسماحتها تواضع العلماء وبرحابتها سماحة العارفين أستاذتي الفاضل الدكتورة إيمان بن محمد التي لم تبخل علي بتوجيهاتها في موضوع الأطروحة .

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بإثراء هذا العمل الأكاديمي.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ألهمني و ساعدني في مجال البحث العلمي و إلى كل من قدم لي الدعم المعنوي و النصح من أجل إتمام هذه الأطروحة، و إلى من ساهم في وصولي لطريق النهاية،

إلى كل من علمني شيئا جديدا وغذى فكري بالعلم والمعرفة،

إلى كل من وقف بجانبي وساعدني في كل المصاعب، إلى كل من ساهم في مد يد العون والنصيحة ولو بكلمة طيبة ولو بابتسامة متفائلة.

فهرس المحتويات

إهداء	**I**
شكر و عرفان	**II**
فهرس المحتويات	**III**
مقدمة	**1**
الفصل الأول: الشعر الشعبي و الملحون	**10**
تمهيد	**10**
1.I الأدب الشعبي	**12**
1.1.I تعريف الأدب الشعبي	**12**
2.1.I خصائص الأدب الشعبي	**17**
1.2.1.I الشفهية	**17**
2.2.1.I العراقة	**18**
3.2.1.I الشيوع والانتشار	**19**
4.2.1.I مجهولية المؤلف والمتبنى الجماعي	**20**
5.2.1.I المرونة	**21**
3.1.I أنواع الأدب الشعبي	**22**
1.3.1.I الأنواع "النثرية"	**22**
2.3.1.I الأنواع "الشعرية"	**25**
2.I دراسة الشعر الشعبي والملحون	**28**
I. 1.2 مفهوم الشعر الشعبي	**33**
1.1.2.I مقارنة بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح	**34**
2.1.2.I تعريف الشعر الشعبي	**36**
3.1.2.I تاريخ نشأة الشعر الشعبي	**42**
I. 4.1.2 خصائص الشعر الشعبي	**47**
I. 5.1.2 أنواع الشعر الشعبي	**51**
2.2.I مفهوم الملحون	**56**
1.2.2.I تعريف الملحون	**56**
2.2.2.I خصائص الملحون	**67**

I.2.2. 3 موضوعات الملحون	**73**
أ. الغزل	**73**
ب. الدين	**76**
ج. الهجرة و المنفى	**77**
د. الحكمة	**77**
ه. الهزل و الفكاهة	**78**
I.2.1. 4 بدايات الاهتمام بترجمة الملحون	**79**
أ. مراحل الاهتمام ترجمة الملحون	**80**
أ.1 ترجمة الملحون خلال فترة الاستعمار	**80**
أ.2 ترجمة الملحون ما بعد الاستعمار	**84**
ب. أهم مترجمي الملحون	**87**
ب.1 أهم المترجمين الأجانب	**87**
ب.2 أهم المترجمين العرب	**88**
خلاصة الفصل	**90**
الفصل الثاني: إشكالية ترجمة الشعر الشعبي	**91**
تمهيد	**91**
II. 1 الترجمة الأدبية	**93**
II. 1. 1 النص الأدبي	**93**
II. 1. 1.1 تعريف النص الأدبي	**93**
II. 1. 2.1 خصائص النص الأدبي من منظور الترجمة	**95**
II. 1.1.3 أنواع النص الأدبي	**96**
II. 1. 2.1 النص الأدبي والترجمة	**97**

II. 1.2.1 مفهوم الترجمة الأدبية	**97**
II. 2.2.1. صعوبات الترجمة الأدبية	**99**
II. 2 إشكالية ترجمة الشعر الشعبي	**104**
II.1.2 نظرة حول مفهوم التكافؤ و الترادف في الترجمة	**107**
II.2.2 النظريات المعاصرة واستحالة الترجمة	**110**
II.3.2 النظريات المعاصرة و إمكانية ترجمة الشعر	**112**
II.4.2 ترجمة الشعر الشعبي	**119**
II. 3 ترجمة الشعر الشعبي بين الحرفية و التصرف	**122**
II. 3. 1 الاتجاه الحرفي في ترجمة الشعر الشعبي	**124**
II. 1.1.3 تعريف الترجمة الحرفية وأهم نظرياتها	**125**
أ. تعريف الترجمة الحرفية	**125**
ب. أهم نظريات الترجمة الحرفية	**126**
ب.1 الترجمة الحرفية عند هنري ميشونيك	**126**
ب.2 الترجمة الحرفية عند أنطوان برمان	**130**
II.2.1.3 تقنيات الترجمة الحرفية	**133**
II. 2.3 التصرف في ترجمة الشعر الشعبي	**136**
II.1.2.3 تعريف التصرف و أهم نظرياته	**136**
أ. تعريف التصرف في الترجمة	**136**

ب. أهم نظريات التصرف في الترجمة	137
ب.1 التصرف عند مريان لدرير و دانيكا سلسكوفيتش	137
ب.2 التصرف عند كرستين دوريو	139
ب.3 التصرف عند جون روني لادميرال	139
II .2.2.3 تقنيات التصرف	141
II .3.3 التغريب و التوطين في ترجمة للشعر الشعبي	147
II .1.3.3 ماهية استراتيجية التغريب	150
أ. تعريف التغريب لغة	150
ب. مفهوم التغريب في الترجمة	151
ج. أهم مناصري استراتيجية التغريب	155
II .2.3.3 ماهية استراتيجية التوطين	160
أ. تعريف استراتيجية التوطين لغة	160
ب. مفهوم استراتيجية التوطين في الترجمة	162
ج. أهم مناصري استراتيجية التوطين	165
خلاصة الفصل	170
الفصل الثالث: دراسة تحليلية مقارنة لنماذج من المدونة	171

تمهيد	**171**
1.III تعريف المدونة الأصل و الترجمة	**173**
1.1.III تعريف المدونة الأصل	**173**
2.1.III تعريف المدونة ترجمة	**178**
1. 2.1.III التعريف بكتاب أحمد أمين دلاي Les Chansons de la Casbah	**178**
2.2.1.III التعريف بكتاب فؤاد قسوس Anthologie de la poésie du Melhoun marocain.	**180**
2. III التعريف بالمترجمين و أسلوبيهما	**180**
1 .2. III التعريف بالمترجمين	**180**
1.1 .2. III التعريف بأحمد أمين دلاي	**180**
2.1.2.III التعريف بفؤاد قسوس	**181**
2.2.III تحليل أساليب ترجمة كلا المترجمين	**182**
1. 2.2.III تحليل أسلوب ترجمة أحمد أمين دلاي	**183**
2.2.2.III تحليل أسلوب ترجمة فؤاد قسوس	**184**
3.III تحليل النماذج المختارة	**185**
1.3.III الاختلافات الثقافية	**185**
1.1.3.III المعتقدات الدينية	**185**
2.1.3.III المظاهر الثقافية	**204**

2.3.III الاختلافات الأسلوبية	**221**
1.2.3.III بالنسبة لترجمة الغزل	**221**
2.2.3.III بالنسبة لترجمة الهجاء	**232**
4.III تحليل النتائج	**238**
1.4.III النتائج الاحصائية	**238**
1.1.4.III النتائج المتعلقة بالنماذج المختارة	**238**
أ .بالنسبة لترجمة المعتقدات الدينية	**238**
ب. بالنسبة لترجمة المظاهر الثقافية	**240**
ج. بالنسبة لترجمة الاختلافات الاسلوبية	**241**
2.1.4. III النتائج المتعلقة بأسلوب المترجمين	**242**
2.4. III التعليق على النتائج	**242**
1.2.4. III بالنسبة للنماذج المختارة	**243**
2.2.4. III بالنسبة لأسلوب المترجمين	**244**
خلاصة الفصل	**245**
الخاتمة	**247**
قائمة المصادر و المراجع	**253**
الملخص	**.....**

مقدمـــــة

جعل اختلاف اللغات –التي لا تفهم إلا في إطار الناطقين بهـــا– الإنســـان المحـــب للتواصل يستنجد بميادين أخرى تسمح له بنقل هويته بما فيها من شحنات ثقافيـــة إلـــى لغات أخرى، أهم هذه الميادين: الترجمة التي كانت ولا تـــزال جســـرا يـــربط الأمـــم والثقافات بعضها ببعض، من خلال فتح أبواب جديدة للتفاعل الحيوي بـــين الشـــعوب بواسطة تبادل الإنتاجات العلمية و الأدبية.

ولأنّ التقارب بين الأمم في القرن العشرين يتم حاليا تحت راية "العولمـــة"، فقـــد أصبح من الضروري ضبط هذا المفهوم الذي تحول من نافذة تقرب الشعوب إلى فوهة تبتلع الثقافات المغمورة لصالح الثقافات المهيمنة. وهو الأمر الذي لن يتحقق إلا بتنميـــة روح الحوار وتقوية الوعي بغنى الثقافات الكامن في الاختلاف والتعدد الذي يقوم على احترام الأنا والآخر بدلا من الأنا و الأنا الذي يتشبه به. وهو تماما ما يجســـده مفهـــوم "المثاقفة" interculturation باعتباره علامة فارقة في الدفاع عن التنمية البشرية القائمة على احترام الاختلاف الذي ينعكس على الثقافات بكل ما فيها من تاريخ وعلوم وفنـــون وحتى من عادات وتقاليد.

والحديث عن الثقافة يعني الحديث عن أحد أهم أوجهه و هي الأدب بكل أشـــكاله النثرية والشعرية والفصيحة وحتى الشعبية، خاصة أن له مرتبة رفيعة عنـــد الشـــعوب كونه يحمل في طياته كثيرا من تاريخها وهويتها التي تعبر عنه و تمثله.

وهو ما ينطبق على الشعر الشعبي الذي يحظى بمكانة خاصة استمدها مـــن كونـــه إنتاجا أدبيا من جهة، ومن خاصية الطابع الشفهي من جهة أخرى. خاصّيةٌ سمحت لـــه بالتغلغل بسرعة في أوساط العامة لأنّه لا يشترط مستويات تعليمية عاليـــة ولا يعتمـــد على الكتابة وإنّما يقوم على الحفظ الذي ضَمَن انتقاله عن طريق التـــواتر. كمـــا أنّـــا

انسيابية الشعر الشعبي التي عززت مكانته وحافظت على استمراريته، و منحته القدرة على الانتقال من شعرٍ إلى أغان شعبية.

ويعد "الملحون"، بحسبانه أحد أوجه الموروث الثقافي، ركيزة من ركـــائز الشـــعر الشعبي الأكثر رواج. إذ عرفته مختلف ربوع المغرب العربي الكبير سواء من خـــلال ناظميه الذين كانوا ينظمونه و يلقونه في مختلف المجالس والتجمعات الشعبية أو بفضل مغنين أجادوا نقل الشعر إلى أغان كما في الأغنية الشعبية الجزائرية.

وشغل الشعر الشعبي المغاربي الباحثين الذين خصّوه بالدراسة رغم كل الصعوبات التي تكتنف مجال البحث فيه، فالطابع المميز الـــذي يكتســـيه جعلـــه يجـــذب أنظـــار المترجمين الأجانب قبل المغاربة. حيث أنّ بدايات ترجمة الشعر الشـــعبي المغـــاربي عموما والملحون خصوصا، كانت على أيدي المترجمين العسكريين إبـــان الاســـتعمار، حيث بدأوا الترجمة تحت لواء مهامهم العسكرية ومن ثـــم جـــذبتهم الثقافـــة الشـــعبية الجزائرية فدونوا أشعار "القوالين" وترجموها إلى اللغة الفرنسية.

كانت هذه الخطوة أوّل بادرة لاحتكاك الملحون بالترجمة وانفتاحـــه علـــى ثقافـــات أخرى. ثم توالت بعدها الترجمات التي قام بها مترجمون من أصول مغاربية تقاطعـــت أهدافهم و تظافرت جهودهم للتعريف بموروثنا الشعري القيم. خاصة أنّ هذا النوع من الإنتاجات الأدبية الشعبية التي صنفت ضمن التراث اللامادي، قد أصبح مهددا بالزَّوال، بِزَوال حافظيه من الشيوخ والقَوالين والشعراء.

وقد استوقفتنا الجهود القيمة والترجمات التي قدمها مثقفون وباحثون من تخصصات مختلفة– بعيدة عن الترجمة– فاستغلوا قدراتهم اللسانية واللغوية والمعرفيـــة وحـــاولوا تقديم الشعر الشعبي و الملحون للمتلقي الهدف بأحسن الطرق من منظورهم، ونخـــص بالذكر هنا كلا من أحمد أمين دلاي وفؤاد قسوس.

من هنا استنبطنا فكرة بحثنا التي تسعى للوقوف على طبيعة عمليـــة نقـــل قصـــائد الشعر الشعبي من لغتنا وثقافتنا الجزائرية والمغاربية للغة والثقافة الهدف– وهي هنـــا الفرنسية– و ذلك في إطار مقارنتها بين الحرفية والتصرف، وهو ما يمكن صياغته في الإشكالية الرئيسة التالية:

ما هي المقاربة الترجمية الأمثل لترجمة الشعر الشعبي كنص أدبي ذي بعد ثقـــافي وتراثي لتقديمه بالصورة التي تليق به؟ هل الترجمة الحرفية اللصيقة بالأصـــل قصـــد الحفاظ على أصالتها و التعريف بـــالآخر وبتراثـــه و حضـــارته؟ أم التصـــرف فـــي خصوصياته الثقافية وتكييفها بما يتماشى مع خصوصيات ثقافة المتلقي؟

كما سيكون هذا البحث فرصة للإجابة عن التساؤلات الفرعية التالية:

- هل سادت الترجمة الحرفية عملية نقل الشعر الشعبي المغاربي إلـــى اللغـــة الفرنسية ؟ أم غلب عليها التصرف؟
- ما هي الاستراتيجية الترجمية الأفضل لنقل الخصـــائص اللغويـــة والثقافيـــة للشعر الشعبي؟
- هل يمكن للترجمة أن تسيئ للشعر الشعبي وتتســـبب فـــي أضـــرار تمـــس خصائصه الثقافية واللغوية؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات، نصوغ الفرضيات التالية:

- نفترض أن تكون الترجمة الحرفية الحل الأفضل للحفاظ على الخصائص اللغوية والثقافية للنص الشعري الشعبي.
- قد تهيمن المقاربة الحرفية، اللصيقة بالأصل والحريصة على أصالته، على ترجمة الشعر الشعبي و الملحون المغاربي إلى اللغة الفرنسية، بالنظر إلى جنسية المترجمين وثقافتهما.
- من المفترض أن يكون التغريب الاستراتيجية الأصح لنقـــل الملامـــح الثقافيـــة والتعريف بالآخر، خاصة في حالة الشعر الشعبي.

- من المحتمل أن تسيء عمليـــة الترجمـــة للشـــعر الشـــعبي وتشـــوه ملامحـــه وخصوصياته بالمغالاة في التصرف في خصوصياته الثقافية أو في نقلها نقـــلا حرفيا أعمى.

و يرجع اختيارنا لدراسة هذا الموضوع إلى عدة أسباب أهمها:

- ميولنا الشديد لثقافتنا الوطنية وإيماننا القوي بثرائها و تنوعها. حقيقةٌ نعتز بها ونتمنى ألا تبقى حبيسة المحلية وأن تتخطى حدود العالمية لتمثلنا كما نحن بكل مظاهر الهوية التي يحملها هذا المجال الذي يمثل كلا من الماضي، لأنّه من إنتاج الأجداد، والحاضر كونه لا يزال مستمرا بفضل الأبناء.
- قناعتنا الكبيرة وإيماننا بقوة الترجمة في مد جسور التواصل والتعريف بالأنا والآخر. فهذا المجال الذي سمح لعديد الكتاب بولوج العالمية من باب الترجمة قادر على أن يفتح الأعين على روعة ثقافتنا وشدة تنوعها وثراءها.
- رغبتنا الشديدة في دراسة مواضيع جديدة، تسلط الضوء على ميادين مهمة تحتاج لأن تلتف من حولها الدراسات، حتى نتمكن من الخروج بنتائج علمية فعالة. خاصة وأنّ مجال البحث في الترجمة حقق تطورا محسوسا سمح له بتجاوز عديد الإشكاليات التي كان يتخبط فيها.

أمّا عن أهداف الدراسة، فيمكن تلخصيها في نقطتين: أولا، حرصنا علـــى تســـليط الضوء على ثقافتنا وأهميتها والتذكير بواجبنا في الالتفاف حولها. خاصة أنّه جزء مـــن هويتنا وتاريخنا ونقله من لغتنا إلى لغة أخرى ينبغي أن يكون مدروسا و ممنهجا حتـــى لا تنقلب نوايانا إلى جريمة في حق تراثنا.

ثانيا، رغبتنا في إعادة ترجمة الشعر إلى دائرة الدراسات الترجمية، لكي تخرج من النمطية التي سادتها ولا تبقى فكرة صعوبتها عائقا ينفر الباحثين مـــن خـــوض غمـــار البحث فيها، ولتصبح الترجمة الورقة الرابحة التي يستعان بها فـــي جميـــع المجـــالات وخاصة الثقافية منها كالإنتاجات الأدبية الشعبية مثلا.

ولتحقيق هذه الأهداف، اخترنا لبحثنا مدونة متكونة من كتابين يضمان مجموعة من قصائد الملحون تنوعت من حيث الأغراض والمواضيع: الأول بعنوان Les Chansons de La Casbah (أغاني القصبة) لأحمد أمين دلايّ الصادر سنة 2006. والثاني لفؤاد قســـوس الموســـوم ب Anthropologie de La Poésie du Melhoune Marocain (أنثروبولوجيا الشعر الملحون المغربي) الصادر سنة 2008. و لنا في هــذا الاختيــار أغراض عدة من أهمها الوقوف على طريقة تعامل كلٍّ مترجم مع نقل الشعر الشــعبي باعتماد مقاربتي الحرفية والتصرف.

لاشك أن لاختيار المنهج الصحيح دورا مهما في تحقيق مقاصد البحث. ومن ثــم، اعتمدنا المنهج الوصفي المقارن، كونه يمكننا من الوقوف على مدى التباين أو التشــابه في طرائق الترجمة بين المدونتين وبالتالي محاولة تقييم الطرائق الأنجع في نقل الشعر الشعبي. وفيما يتعلق بالتهميش وبتدوين قائمــة المصــادر والمراجــع، فقــد اخترنــا أسلوبAPA الطبعة السادسة.

ولأن المنهج لا يصبح فعالا إلا بخطة تخدم الأهداف المسطرة، ارتأينا تقسيم بحثنــا إلى ثلاثة فصول: نخصص الأول لدراسة الشعر الشعبي و الملحــون، حيــث نســتهله بالتطرق لمفهوم الأدب الشعبي لأنّه الباب الأوسع للولوج للشعر الشعبي، لنتحدث بعدها عن مفهوم الشعر الشعبي و خصائصه قبل الولوج لعالم الملحون و بــدايات ترجمتــه و نقله للغة الفرنسية و كذا المُترجِمين الّذين اهتموا به.

كما نتطرق في الفصل الثاني إلى إشكالية ترجمة الشعر الشعبي، حيث وقفنا علــى الترجمة الأدبية قبل المرور لترجمة الشعر الشعبي بين الحرفية و التصــرف، حيــث تطرقنا لأهم النظريات و التقنيات التي تنتمي لكل مقاربة.

أمّا الفصل الأخير، فقد قدمنا فيه دراسة مقارنة لنماذج من المدونة حيث خصصنا الجزء الأول للتعريف بالمدونة الأصلُ و الترجمة، و من ثم عرضنا الســيرة الذاتيــة

للمترجمين و وضحنا الأسلوب الذي اعتمده كل منهما، قبل دراسة نماذج تطبيقية مـــن المدونة من حيث الاختلافات الثقافية التي قسمناها إلى الظواهر الثقافيـــة و المعتقـــدات الدينية و كذا الاختلافات الأسلوبية، لنختم الفصل بتحليل النتائج التي توصلنا إليها.

وبالنسبة إلى أدبيات الدراسة، فإننا لن نبالغ إن قلنا أنّ الدراسات في موضوع بحثنا نادرة في حدود اطلاعنا، وما استطعنا الوقوف عنده يتقاطع مع موضوع بحثنا فقط في جزئية أو في أخرى.

إذ أن الدراسة الأكاديمية الوحيدة التي وجدناها في نطاق الأبحاث التي قمنا بها، هي أطروحة دكتوراه موسومة بـــ "البعد السوسيولساني في ترجمة قصائد الملحون" للباحثة وسيلة قماش التي تقدمت بها سنة 2011/2010. وتتقاطع هذه الدراسة مع موضـــوع بحثنا في أنّها اهتمت بالشعر الملحون واختارت بدورها مدونة أحمد أمين دلاي. إلاّ أنّ مواضع الاختلاف بين الأطروحتين تكمن في اعتمادنا على دراسة مقارنة للترجمة من خلال مدونة متكونة من كتابين، كما أنّنا ركزنا على الملامح الأسلوبية والثقافية علـــى حد السواء. بيد أنّ الباحثة أسست دراستها على الجانب التحليلي وعالجتها من وجهـــة نظر سوسيولسانية.

أمّا باقي الدراسات التي تشبه نوعا ما موضوع بحثنا من ناحية تطرقها إلى الشـــعر الشعبي وترجمته، فأغلبها أعمال أجنبية عنيت بالتراث الأدبي لشعوبها، كما أن أغلبهـــا صيغ بلغات أجنبية، نذكر من بينها:

- الدراسة التي تقدم بها الباحثان الأردنيان بكري العزام و علاء الدين الخرابشه في 2011 تحت عنوان " Jordanian FolkloricSongs in Translation: Mousa's Song They Have Passed by Without Company as a Case Study". وتعد هذه الدراسة من أهم الدراسات التي لها صلة بموضوع بحثنا، حيث تطرق صـــاحباها إلى ترجمة الشعر الشعبي الأردني وأهم قصائده الشهيرة، من وجهة نظر ترجمية. ما يميز بحثنا هو أنّنا نحاول تسليط الضوء على أهمية الطرائق المستعملة في نقل

الشعر الشعبي باحثين عن الأسلم منها وأكثرها حفاظا على الثقافة المغاربية، بينما يولي الباحثان أهمية للعوامل غير اللسانية كاللحن و طريقة ترجمة العروض مع ضرورة احترام هذه العناصر و إعادة إنتاجها في اللغة الهدف.

- أمّا باللّغة الفرنسية، فقد لاحظنا أن أغلب الدراسات التي اهتمت بالشعر عموما لم تلتفت للشعر الشعبي لأنّ مفهوم هذا الأخير يختلف من مجتمع لآخر وهو ما يفسر قلة الدراسات في هذا السياق. ومع ذلك، فقد وجدنا كِتابا هاما في هذا الصدد للباحث باتريك لاما Patrick Lama الذي قدم فيه مجموعة من القصائد الشعبية الفلسطينية وأرفقها بترجمة وبشروح وأيضا بسلم موسيقي. يجسد كتاب La musique populaire palestinienne فكرة الحفاظ على التراث من خلال ترجمته وتدوينه خاصة وأنّ الكتاب قديم الإصدار، فهو يعود لسنة 1982. ما يجمع بين موضوعنا ومؤلَّف باتريك لاما هو الاهتمام بالشعر الشعبي، إلا أنّ هذا الأخير لم يول أي اهتمام بالترجمة باعتبارها علما و إنّما اكتفى بالنقل اللساني.

أمّا الأبحاث التي اهتمت بالشعر بشكل عام وبترجمته فهي كثيرة ومتعددة، خاصة المقالات العلمية التي تخصصت في البحث في طرائق ترجمة الشعر ونقله من لغة إلى أخرى. نذكر من بينها:

- مقال الباحثة كرستين لمبيز Christine Lombez الذي صدر سنة 2003 بعنوان Traduire en Poète والتي تناولت فيه آراء المنظرين المعاصرين ومواقفهم من ترجمة الشعر، وهي من أبرز الدراسات في هذا الصدد، لأنّها شاملة وتختصر معظم الرؤى في ميدان التنظير. وتختلف هذه الدراسة التي نشرت في مجلة Poétique ،عن موضوع بحثنا في أنّها لم تخصص لدراسة الشعر الشعبي بالتحديد وإنّما تحدثت عن ترجمة الشعر بشكل عام. كما أنّها تحدثت عن النظريات والطرائق التي تبيح وتؤيد ترجمة الشعر والأشكال التي يمكن أنّ يترجم بها، عكس ما قمنا به بالوقوف عند طريقة نقل الشعر الشعبي باعتباره تراثا يجب التنبه

لطريقة التعامل مع خصائصه الثقافية والأسلوبية في إطار مقارنة بـــين الترجمـــة الحرفية والتصرف.

- نجد أيضا مقال روبرت ألرودت Robert Ellrodt المعنون بـــ Remarques sur la traduction de la poésie والتي تناول فيه إعادة الكتابة كأســـلوب لترجمـــة الشعر، كما تحدث عن الطرائق التي يمكن أن يترجم بها الشعر وعن الشروط التي يجب احترامها، وهو بذلك لم يختلف كثيرا عن جل الدراسات التي وجـــدناها فـــي ميدان ترجمة الشعر والتي لم تركز على الشعر الشعبي و إنّما تبنت إشكالية علمية قديمة.

لم تكن مسيرة بحثنا سهلة، فقد واجهنا عديد الصعوبات، منها ما يعود لطبيعة البحث ومنها ما يعود لأسباب خارجية. نذكر منها:

- صعوبة الحصول على مدونة متكونة من كتب تحتوي على نفس القصائد المترجمة. فعلى الرغم من وجود عديد الكتب التي ترجمت الشعر الشعبي، إلاّ أنّ انتقاء القصائد يخضع لذوق المترجم وبالتـــالي اســـتغرقنا الوقـــت الكثيـــر للحصول على مدونة فؤاد قسوس التي ليس لها أي أثر في المكاتب الوطنيـــة. ومع كل الجهود اصطدمنا بواقع أن لا تحتوى سوى على قصيدتين مـــن تلـــك التي ترجمها أحمد أمين دلاي.

- طبيعة الموضوع في حد ذاته. إذ تكاد تنعدم فيه المراجع التي تتحدث عن الشعر الشعبي أو عن الملحون. وحتى تلك الموجودة فقد كان صعبا و مكلفـــا الحصول عليها.

- صعوبة تحديد بعض المفاهيم النظرية، كتعريف الشعر الشعبي و فصله عن الملحون خاصة و أنّها لا تزال محل جدل لدى المنظرين. مما دفعنا إلى الغـــوص فيها والإحاطة بجميع جوانبها لتفادي أي لبس أوغموض .

- لن نخفي أيضا صعوبة فهم وتحليل قصائد الشعبي التي وردت في المدونة. فقد جاءت بلهجة خاصة، لا يفهمها إلا العارفون بها والمتشبعون بفـــن الشـــعبي. وهو الأمر الذي جعلنا نقف عاجزين أمام بعض الكلمات التي لم نجد لها مقابلا في معاجم الشعر الملحون و التي لم يكن هنالك إجماع على معانيها.

في الأخير، نقول إذا كانت الترجمة ضرورة لكل إقلاع حضاري، فإنّهـــا بالمقابـــل تؤدي دورا بارزا في قياس المستوى المعرفي والثقافي الذي بلغته الأمم. فهي وســـيلة تواصل بين الشعوب من خلال الإسهام في ترويج الفكر الإنساني عبر نقله إلى لغـــات مختلفة.

فصل الأول

الشعر الشعبي و الملحون

تمهيد

لطالما احتلت اللغة مكانةً بالغة الأهمية خاصة في الإنتاجات الفكرية التي كان تصنيفها و التمييز بين أنواعها يخضع للطريقة التي كانت توظَّف بها : من هذا المنطلق، ظهر الأدب الشعبي موازيا للأدب الفصيح، فكان الأدب الفصيح وليد عواملٍ عديدةٍ لعلَّ أهمها الاختلاط الذي حدث بين الشعوب المختلفة تحت لواء الدين الإسلامي. و نتج عن اختلاط اللغات و الألسن مزيجٌ خلّاقٌ جعل المجتمع يبتكر لغته الخاصة التي من أهم مميزاتها الابتعاد عن معايير اللغة الفصيحة.

واجه هذا التغيير الجديد عديد المتعنتين للأدب الفصيح أو كما يسميه البعض بالأدب التقليدي، إذ لم يتوانوا عن عدم اعترافهم بهذه اللغة الجديدة و بما قدمته من إنتاجات فكريةٍ و أدبيةٍ. وقد لاقى هذا التصدي صدى في أوساط المجتمعات في الفترات الأولى، فارتفع الأدب التقليدي ليغطي بظله على ما عداه، والتف حوله الناس ليصبح الشكل المفضل الذي اهتم به الملوك و المثقفون، مقارنة بالأدب الشعبي الذي بقي منحصرًا في الأقلية، ينتظر أن يلقى الدعم الذي يسمح له بالانتشار.

ظلّ الأدب الشعبي، بكل أشكاله بما فيها الشعر الشعبي، حبيس الأقلية لفترةٍ طويلةٍ قبل أن يبدأ انتشاره في أوساط العامة بصفته أدب الأغلبية مقارنة بالأدب التقليدي الذي كان أدب البلاط و الطبقات الرفيعة. وتوسعت بعدها رقعة الأدب الشعبي الذي تجاوز الإنتاجات الفردية و أصبح فنًا قائمًا بذاته، تنوعت أشكاله و لاقت رواجًا في أوساط المجتمع متصديةً للرافضين لضروب هذا الفن "غير الفصيح". كما تميزت أشكاله بوقعها و جذبها للمتلقين الذين ساهموا في نشرها و الحفاظ عليها، خاصة أنّ

ارتباط الأدب الشعبي بالشكل الشفهي و عدم اعتماده على الكتابة جعل فئة الأميين تتبناه و تدعمه لسهولته.

و لمّا كان الأدب الشعبي هو البوابة الأوسع للولوج إلى الشعر الشعبي، فإنّنا سنتطرق في هذا الفصل بعنصريه إلى مفهوم الأدب الشعبي ثم سنوضح كلّ ما يخص الشعر الشعبي و الملحون. و لأنّ هنالك ضبابية بين تسميات الشعر الشعبي و أنواعه و على رأسها "الملحون، سنحاول عرض هذا الجزء البالغ الأهمية و الفصل فيه في الجزء الثاني.

1.I الأدب الشعبي

سنستهل هذا الجزء– الذي هو بمثابة مدخل تمهيدي للمفاهيم الأساسية– بتقديم مدخلٍ عامٍ للأدب الشعبي من خلال تعريفه و ذكر أهم خصائصه و أنواعه و من ثم التطرق إلى الشعر الشعبي، و ذلك تكريسا لمبدأ الانطلاق من العام إلى الخاص.

إنّ الأدب الشعبي من أهم موضوعات التراث الشعبي التي ظلّت، لمدةٍ طويلةٍ بعيدة عن الدراسة، ممّا جعل التعتيم هو الصفة التي تُميّز هذا المجال الذي نراه بقي يتخبط طويلًا في مشاكلٍ مفاهيميةٍ ومصطلحيةٍ جمةٍ. و لكن حقيقة أنّ الأدب الشعبي غنيٌ بالرموز التي تكشف عن محيط الإنسان وتجاربه السابقة، لأنّه يقوم أساسًا على تصوير ملامح الحياة الاجتماعية والسياسية، خلقت حاجةً ملحةً لدراسته بغية فهم الحضارات السابقة وتفاصيل المجتمعات في فتراتٍ غابرةٍ.

وتبلورت بعدها فكرة دراسة الأدب الشعبي وبرزت كضرورةً احتاجها النقاد لتفسير النصوص الأدبية وذلك من خلال ربطها بكلٍّ من المعطى الأسطوري والمعطى الشعبي الذي يعد المخرج الوحيد لكشف الغموض والإبهام الذي كان يكتنف تلك النصوص (رشلان، 1989، ص. 18).

إنّ أهم المعطيات التي انطلقت منها الأبحاث التي عنيت بالأدب الشعبي تمحورت أساسًا حول ماهية الأدب الشعبي و أنواعه. وهي التساؤلات نفسها التي سنحاول الإجابة عنها في هذا العنصر الذي نخصّص فرعه الأوّل للتعريج عن تعريف الأدب وذكر خصائصه وأنواعه بينما نتحدث في الفرع الثاني عن الشعر الشعبي.

1.1.I تعريف الأدب الشعبي.

لطالما كان الأدب الشعبي أقرب وسائل التعبير الناطقة بلسان الشعوب والمجتمعات التي تجد فيه ومن خلاله متنفسًا للتعبير عن حاجياتها.

تعبيرٌ يختلف من حيث الشكل والأسلوب إلّا أنّه يجتمع في أنّه يخاطب وجدان الشعوب ويعكس واقعها بطريقةٍ تجعلهم يتبنّوه ليصبح عنوانًا لثقافتهم وبوابةَ تعريف لتراثهم الأدبي. وهذا، يفسّر أنّهم يساهمون في الحفاظ عليه وينقلونه عن طريق التواتر في أحيانٍ كثيرةٍ –في بعض أشكاله–أو عن طريق التدوين في أحيانٍ أخرى.

ولأنّ الأدب الشعبي كان محل الكثير من الجدل من حيث مفهومه، سنأتي في العنصرين المواليين لتعريفه وتوضيح خصائصه.

–تعريف الأدب الشعبي اصطلاحا

اختلف الباحثون في المنطلق الذي اعتمدوه ليعرّفوا به الأدب الشعبي، فمنهم من ذهب بكلّ تجرّد لتعريفه انطلاقًا من ذكر خصائصه وتوضيح مميّزاته وأشكاله، بينما ذهب البعض الآخر لذكر مواطن الاختلاف بينه وبين نظيره الفصيح، كأسلوبٍ مختلفٍ في توضيح مفهوم هذا النوع الأدبي المميّز.

ومن بين الدارسين لهذا المجال الثقافي الهام، جاء محمد تيمور(د. ت) ليوضّح السياقات التي يرد فيها استعمال كلمة "شعبي"، إذ قال:

> جرى الاصطلاح بإطلاق صفة (الشعبي) على الوضيع والرخيص أو ما دون المستوى الرفيع، نقول فكرة شعبية، أي أنها مشوبة بمطاوعة الأهواء والنزوات لا سلامة ولا سداد، ونقول نكتة شعبية، نريد أنها لا تخلو من تبذل وإسفاف، ونقول ثوب شعبي للدلالة على أنه من نسيج غير فاخر ولذلك يرخص ثمنه ... فكل ما هو منسوب إلى الشعب، محمول عليه مجانية السمو، والأصالة والجودة، مفروض فيه الابتذال والتفاهة والهوان (ص. 78).

إنّ ما جاء به تيمور محمود يمثل توضيحا للمعاني التي تصاحب استعمال كلمة "شَعْبِي" ؛ هذه الكلمة التي لا نجد لها مكانًا في بعض قواميس اللغة العربية التراثية

مثل لسان العرب لابن منظور، وهذا الذي يجعل معناها يتحدّد بالاستعمال والتداول، ويجعل من هذه الكلمة التي متى ما اقترنت بأيّ كلمة، لا تنفك تعبّر عن كلّ ما هو بسيطٌ وبعيدٌ عن الفخامة والمستوى الرفيع.

تدفعنا هذه الفكرة التي لا يمكن إنكارها على الرغم من أنّها لا تعكس كلّ معاني كلمة "الشعبي" إلى التساؤل عمّا إذا كانت تحافظ على المعنى نفسه إذا اقترنت بكلمة الأدب؟ وبتعبيرٍ آخر، هل الأدب الشعبي دليل إنتاجٍ فكريٍ مبتذلٍ وعديم الجودة مقارنةً بنظيره الفصيح ؟

يأتي في هذا السياق محمود ذهبي (1992) الذي اهتم بدراسة الفنون الشعبية، ليعرِّف الأدب الشعبي على النحو التالي :

> الأدب الشعبي هو مجمل الفنون القولية التلقائية، وهذه الفنون هي على رأس قائمة فروع التراث، ونقلت هذه الفنون بلهجة دارجة من جيل لجيل وبشكل شفاهي وهي تعبير عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة ومع الإنسان. والأدب الشعبي بهذا المفهوم عبارة عن تتويج لخبرات الإنسان ومعارفه وأحاسيسه ومشاعره، وتشتمل هذه الفنون على الحكاية الشعبية، المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، النادرة والنكتة، نداءات الباعة (ص. 97).

إنّ التمعّن في هذا التعريف يفضي إلى مجموعة استنتاجاتٍ أوّلها أنّ الأدب الشعبي "فنٌّ قولي"، أي أنّ محمود ذهبي لا ينفي عنه جانبه الإبداعي وحسّه الجمالي، وهذا ما يفهم من استعماله لكلمة "فن" حتى وإن أضاف لها صفة "التلقائية" التي تنم من جهةٍ عن نوعٍ من البساطة في الإلقاء والبعد عن التكلّف، حتى إن دلّت بدورها على ملكةٍ فطريةٍ تبدع دون الحاجة إلى التفكير المبالغ فيه. ويقصد بالتلقائية من جهةٍ أخرى الجانب المتعلق بفكرة الشفاهية التي تطرَّق إليها لاحقًا عندما ذكر أحد أهم خصائص الأدب الشعبي ألا وهي التواتر، أي التناقل شفاهة من جيلٍ إلى جيلٍ. كما أضاف الباحث أنّ

هذا النوع من الأدب نتج عن تفاعل الإنسان مع بيئته، وهو ما يفسِّر استعماله "للهجة المحلية" التي هي أقرب وأسهل طرائق التعبير لمنتجي هذا النوع الأدبي المميّز الذي وصفه بتتويجٍ لخبرات الإنسان ومعارفه ومشاعره.

وبالرجوع إلى التساؤلات التي سبق طرحها، فإنّ التعريف السابق الذكر نفى بطريقةٍ واضحةٍ المعاني السلبية التي تصاحب كلمة "الشعبي"، وذلك من خلال استعمال كلمة "فن"، إذْ أنّه لا يمكننا أن نطلق على إنتاجٍ فكريٍّ كلمة "فن" إلّا إذا توفّرت فيه مجموعةُ خصائص إبداعية وجمالية. كما، أنّ كلمة "أدب" في حدّ ذاتها دليلٌ على الرقي، إذ ليس كلّ ما يقال أدبًا إلّا إذا صيغ صياغةً فنيةً وخضع لمعايير فنية، وكانت له ضوابطٌ في التركيب، واتّخذ شكلاً يقرّه الذوق المشترك بين أبناء الجماعات الشعبية الذين يتناقلونه (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 133).

وليس المقصود من كلمة "الشعبي" فقط الأشياء المبتذلة غير الرفيعة، وإنّما يصبُّ معناها أيضا في الفنون الصادرة من الشعب وإليه. إذ لا يكتسب الأدب صفة الشعبي إلّا إذا نبع من أوساط جماعةٍ شعبيةٍ معيّنةٍ، أي أنّه يلقى انتشارًا وقبولًا في البيئة التي قيل فيها كونه يعبّر عن انتماءه للذخيرة الإبداعية المحفوظة لجماعةٍ تتّخذ منه إرثًا تتناقله الأجيال باعتباره ملكًا شرعيًا(الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 133).

وفي الصدد ذاته، يعرّف كمال الدين حسين (2001) الأدب الشعبي على أنّه أشكالٌ فنيةٌ تنتجها العقلية الشعبية وتبدعها للتعبير عن الواقع الذي تعيشه، والأحلام التي تتطلّع إليها، مستعملة الكلمة في نقل موروثها الثقافي وضمان استمراره عبر الأجيال، من أجل الحفاظ على الهوية الثقافية وتماسك الجماعة (ص. 11).

وتَعتبر الموسوعة العربية العالمية (1999) بدورها، أنّ الأدب الشعبي هو فن القول الذي تبتدعه جماعةٌ شعبيةٌ وتتوارثه الأجيال التي تليها باعتباره موروث ثقافي تشترك فيه.

كما أنّه وسيلة تعبيرٍ شعبيةٍ تندرج ضمن إطار التراث أو المأثورات الشعبية (ص. 133).

إنّ اتّفاق التعريفات السابقة حول حقيقة أنّ الأدبَ الشعبيّ فنٌّ، يدفع حسب رأينا عن هذا الأخير كلّ الشبهات التي قد تحملها كلمة "شعبي" وينسبه للشعب باعتباره إنتاجًا فكريًا ثقافيًا ينبع من فردٍ ليعبِّر عن الأغلبية. ومع ذلك، فإنّ هذا لا يعني بالضرورة اتّفاق الباحثين حول الزاوية التي انطلقوا منها لتعريف هذا المفهوم "الحديث" بحسب رأي حسين نصار(1980) الذي يرى أنّ الأدبّ الشعبي مصطلحٌ حديثٌ لا وجود له في العصور الماضية. وهذا ما عبّر عنه لمّا أكّد على أنّ هذا المصطلح العربي الخالص لم يُعرف عند عرب الجاهلية ولا صدر الإسلام و لا عرب الأمويين أو العباسيين، وإنّما هو من ابتكار عربِ العصرِ الحديثِ(ص. 10).

وذهب بعض الباحثين في تعريفهم للأدب الشعبي لذكر خصائصه واللغة التي ورد فيها، فقيل إنّه "الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية" (نصار، 1980، ص. 11).

وعبّرت جماعةٌ أخرى عن الأدب الشعبي انطلاقًا من مدى انتشاره في البيئة التي قيل فيها دون التركيز على خصائصه أو اللغة التي قيل بها، فعرّفوه على أنّه الأدب الذي يعبّر عن مشاعر شعبٍ معيّنٍ باستعمال لغة عامية أو فصحى (نصار، 1980، ص. 11).

كما ذهب البعض الآخر إلى القول بأنّه : "الأدب العامي قديما وحديثا، المسجل كان أو المروي شفاها، مجهول القائل أو معروفه" (نصار، 1980، ص ص. 14-15).

إنّ هذا التأرجح في الرؤى الذي يصل إلى درجة التناقض بين التعريفات السابقة، ينبع من عدم الإجماع على ضبط خصائص الأدب الشعبي، ممّا يجعل البعض يركّز على اللغة العامية كمعيارٍ أساسيٍ، ثم يأتي آخرون ليسقطوها و يؤكّدوا أنّ من الأدب

الشعبي ما يقال باللغة الفصحى ؛ أو أن تركّز جماعةٌ على شفاهية الأدب وانتقاله دون تدوينٍ وبمؤلفٍ مجهولٍ وتأتي جماعةٌ أخرى لتنفي الأولى والثانية معًا.

من هذا المنطلق، وجب التطرق إلى خصائص الأدب الشعبي التي لاقت قبول شريحةٍ واسعةٍ من الباحثين في مجال الأدب الشعبي، خاصةً وأنّ الإجماعَ أمرٌ بعيد المنال.

2.1.I خصائص الأدب الشعبي

على خلاف أشكال الأدب الشعبي وطريقة تصنيفها التي لا تلقى إجماعا، نجد الباحثين يتّفقون حول خصائص الأدب و أهم مميزاته التي سنأتي على ذكر بعضٍ منها فيما يلي .

1.1.2.I الشفهية

تتمحور خاصية الشفاهية التي يمتاز بها الأدب الشعبي حول نقطتين أساسيتين : تتعلق الأولى بطريقة إنتاجه، إذْ تتم عملية إنشاء نصوص هذا النوع من الأدب بمجرد إلقاء منتجها لها شفاهيًا دون الاعتماد على التدوين والكتابة –في أغلبية الأحيان–. فإذا ما أخذنا الأغاني الشعبية على سبيل المثال، سنجد أنّها تنقسم لعدة أنواعٍ بحسب المكان والمناسبة اللّذين يتم فيهما غناؤها، فمنها أغاني الأعراس وأغاني الفلاحين (الحصاد) وأغاني الجهاد والأغاني الدينية...إلخ.

وعليه، تتعلّق فكرة الشفهية في هذا الجانب أساسًا بالتلقائية والعفوية التي يتميز بها من يؤلفون الأدب الشعبي، هم الذين يعتمدون على الحس الإبداعي الفطري الذي يأبى التقيّد بالكتابة التي قد تتسبب في اضطراب تسلسل أفكارهم أو إخضاعهم لقواعدٍ هم في غنى عنها.

ومن جهة أخرى، فإنّ الشفهية، تشير أيضا إلى أسلوب تناقل الأدب الشعبي، فحقيقة أنّ الأدب كان من الشعب وإليه يُخضِع هذا الأخير للمستوى الثقافي لمنتجه ومتلقيه.

وبما أنّ المتعلمين كانوا يمثّلون الفئة القليلة فإنّ الشفهية كانت الأسلوب الذي تبنته المجتمعات لتناقل هذا الإنتاج الأدبي بجميع أنواعه.

دفعت أهمية المشافهة بعض الباحثين للقول بأنّها المقوّم الأساسي- إن لم يكن الوحيد- للأدب الشعبي خاصةً وأنّها تتجاوز بساطة كونها وسيلة لتناقل النصوص أو مجرد قناةٍ تمرُّ من خلالها الإنتاجات الأدبية، لأنّها عاملٌ يلعب دورًا بالغ الأهمية في تشكيل النصوص وصياغتها، إذْ أنّ رواتها يضيفون لها من سماتهم ويسمّونها بخصائصٍ تتعلّق بمحيطهم وبيئتهم الثقافية واللغوية.

من هذه النقطة، برزت خصائصٌ أسلوبيةٌ لنصوص الأدب الشعبي تتوافق مع تناقلها شفهيًا، مثل شيوع التكرار والميل إلى تحوير الكلمات واعتماد منطق التصوير الفني والارتكاز على الإشارات المختزلة سواء التصورات المرجعية أو المظاهر الواقعية (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 134).

2.2.1.I العراقة

المقصود من هذه الخاصية هو أن يكون النص الأدبي قديمًا. وهذا القدم لا يعني فقط إنتاجه في زمنٍ مضى، وإنّما هو أيضًا الوقت الذي يستغرقه النص الأدبي ليصبح شعبيًا بالمعنى الحقيقي ؛ أي حتى تتقبّله الجماعة الشعبية ومن ثم تتبناه وتتداوله وخلال ذلك تضفي عليه لمستها فتصقله وتعدّله وفق معاييرٍ تتماشى مع الثقافة المحلية و ذوق المتلقيين وقيمهم. وبهذا، يتشبع الأدب الشعبي بخبراتٍ ومعارفِ الشعوب ليمثّل في آنٍ واحدٍ الذاكرة الجماعية التي تحمل إشاراتٍ إلى الرصيد الثقافي وأيضًا ما بقي ساريًا من حصيلة هذه الخبرات التي امتدت عبر الأزمنة وهي تواصل استمراريتها إلى الوقت الراهن (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 134) .

ولا تتوقّف العراقة عند مفهوم القدم والاستغراق في الزمن فحسب، وإنّما يجب أن تبقى الجماعات الشعبية تؤمن به وتمارسه حتى الآن، لأنّه على الرغم من صياغته القديمة إلّا أنّه لا يزال يشبع الحاجات الثقافية والاجتماعية للجيل الذي يتلقاه. فالقدم

يوازي ضرورة الاستمرارية والممارسة حتى نكون بصدد الحديث عن "العراقة" في الأدب الشعبي.

دفعت هذه الجزئية بعض المتخصّصين إلى تصنيف التراث الشعبي إلى صنفين رئيسين هما :

- **الموروث الثقافي الشعبي**

يقصد بالموروث الثقافي الشعبي كلّ ما أبدعه الأجداد و لم يعد يمارَس الآن لأنّه لا يواكب العصر الذي وصل إليه ولا يمثّل التوجهات الثقافية الجديدة للمجتمع الذي لم يتقبل اختلافه ووضعه في خانة الموروثات التي تنتمي لثقافة الأجداد (حسين، 2001، ص. 14).

- **المأثور الشعبي**

وهو تلك الابداعات والممارسات المتوارَثة عن الأجداد ولكنها لا تزال تمارَس من باب ضرورة احترامها لأنّها جزءٌ من الهوية الشعبية تمثل عادات وتقاليد عريقة أو لأنّها إبداعات أدبية وفنية يجب الحفاظ عليها لأنّها تعكس ثقافة الأجداد (حسين، 2001، ص ص. 14-15).

3.2.1.I الشيوع و الانتشار

يُراد بهذه الخاصية أن يشغل نص الأدب الشعبي حيزًا واسعًا في أوساط المجتمع الذي أُنتج فيه، ولا نقصد بذلك فئةً محددةً دون أخرى بل يجب أن يصل هذا الإبداع الفكري لكل طبقات المجتمع ليحقق الانتشار الّذي يمثل سمة "الشعبية" التي يعرف بها هذا النوع من الأدب.

فبعض العادات الشعبية ترتبط بالمظاهر الحياتية، وهذا ما يجعلها تحافظ على استمراريتها وتصل كلّ طبقات الأمة مهما كانت درجات الاختلاف بينها، كما هو الحال في الأمثال الشعبية التي يستعملها المتعلمون وغير المتعلمين على حدٍّ سواءٍ والتي تتميّز

بتشبعها بعناصر البيئة الثقافية المحلية، والأمر نفسه بالنسبة للأغاني الشعبية التي تفرض نفسها في جميع المناسبات وبين جميع مختلف الطبقات.

ولا يقصد بالانتشار جانبه المحلي فقط، فلا نجد مجتمعا من المجتمعات إلاّ وله تراثه من الإبداعات الشعبية الأدبية التي تتشابه في كثير من عناصرها، وهذا الانتشار دليل على قوة حضورها ومكانة شعوبها.

4.2.1.I مجهولية المؤلف والمتبنى الجماعي

إنّها خاصية لا تحظى بإجماع جميع الدارسين لتحديد ما إذا كان الأدب شعبيًا أم لا. فاعتمادها كشرط للحكم على انتماء نص ما إلى الأدب الشعبي أم لا، يسقط في الواقع عديد الإنتاجات الأدبية الشعبية من هذه الخانة، وهو تمامًا ما يتّفق معه عبد الحميد يونس (1973) الذي يعتبر أنّ عدد النصوص التي لا يشكك في نسبتها إلى مؤلّفها قليلٌ، ومن هنا، لا يصحّ أن نجعل هذا المقوم أداة للتمييز بين الأدب الشعبي وغير الشعبي (ص. 106).

وعلى الرغم من أنّ هذا الدفع هو حسب رأينا، صحيحٌ بدرجةٍ كبيرةٍ، وهذا ما نستشفه بوضوحٍ في الشعر الشعبي مثلا، أين نجد نصوصًا شعريةً معروفة المؤلِّف، إلّا أنّ هذه الحقيقة تسقط هذا الشرط من دائرة الخصائص المميّزة للأدب الشعبي، والسبب في ذلك هو أنّ النصوص تعبّر عن وجدانٍ جماعيٍّ يحدّد موقفًا نفسيًا واحدًا، وهذا ما يؤكّده عبد الحميد يونس (1973) بقوله :

> إنّ السبب في ذلك هو غلبة الوجدان الجمعي على الوجدان الفردي في هذه الإبداعات، ومن هنا لم تُعن الجماعة أو الشعوب بأسماء المؤلفين، بقدر ما عنيت بالأدب نفسه، من هنا أيضا اختفى الحد الفاصل في الأدب الشعبي بين المبدع من ناحية والمتلقي من ناحية أخرى وهو الشعب أو الجماعة، حتى يستطيع الباحث القول بأن الشعب هو المؤلف وهو المتلقي في آن واحد (ص. 108).

إنّ ما تقدَّم ذكره يعود ليذكّرنا بما سبق الحديث عنه فيما يخص معنى كلمة "شعبي"، إذْ تؤكّد هذه الجزئية الدفع القائل بأنّ المقصود بالأدب الشعبي هي تلك الإبداعات الأدبية التي تعبّر عن الجماعة، أي التي تلاقي شعبية في وسط المجتمع الذي أُنتجت فيه وله. خاصة وأنّ نصوص الأدب الشعبي لا تؤدّى كنشاطٍ مستقل أو كفاعليةٍ فرديةٍ وإنّما يتم إنتاجها وأداؤها خلال ممارسة أبناء المجتمع لمشاغل حياتهم العادية.

وقد أطلق بعض الدارسين على خاصية " المتبنى الجماعي" تسمية " الامتزاج" الذي يراد به ذلك التداخل بين إبداع النص الشعبي وممارسته من قبل الجماعة التي تتبناها، فهو امتزاجٌ يمتد إلى التداخل بين مكوّنات المأثورات الشعبية في حدّ ذاتها وما ينعكس على المظاهر التي تؤدى بها. ومن أهم نماذج هذا الامتزاج أداء الشعر الشعبي ومواكبته للإيقاع الموسيقي الذي يجعل من الغناء الشعبي والشعر وجهين لعملةٍ واحدةٍ ويمتد ذلك حتى إلى بعض المظاهر غير الأدبية كالرقص الشعبي المواكب للأغاني الشعبية (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 134).

5.2.1.I المرونة

يساهم المجتمع الذي يُنتَجُ فيه الأدب الشعبي في الحفاظ عليه من خلال تبنيه وتمريره من جيلٍ إلى جيلٍ، إلّا أنّ العبقرية الشعبية تأبى التعامل مع النصوص الأدبية بنوعٍ من التقديس والصرامة، وهذا ما يجعلها أثناء حفاظها على الموروث الشعبي تتدخل مرارًا، تارةً بالإضافة، وتارةً بالحذف استجابةً للمتغيّرات. فالاحتكاك الحي بالواقع المتقلّب والحاضر المتغيّر بحسب المعطيات المختلفة يجعل الانفتاح الدلالي للأدب الشعبي ضرورة حتمية تساعد فيها طبيعة هذا الأخير التي تمتاز ببنيةٍ مرنةٍ تجعل من التغيير لا يمس بجودة الإنتاج أو تجرده من قوته وتأثيره. و بتعبيرٍ آخر، تقع عملية التفاعل مع المحيط في مجال التواصل المباشر بالحاضر المتطور والماضي الثابت الذي يستمر في تلقيح هذا الإنتاج الجماعي الذي يعكس تجربةً جماعيةً بعيدةً عن الفردية.

I 3.1. أنواع الأدب الشعبي

إنّ حقيقة أنّ للأدب الفصيح أنواعًا مختلفةً من بينها: الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والشعر والأدب غير الخيالي بحسب تقسيم بعض الباحثين، تجعلنا نتساءل عمَّا إذا كان التقسيم نفسه أو بعض منه ينطبق على الأدب الشعبي. إن أهم ما يمكن أن يقال بهذا الخصوص هو أن الفرق بين الاثنين كبير، على الرغم من أن للأدب الشعبي أنواعا إلا أنها تختلف تماما عن نظيرتها في الأدب الفصيح. وهذا ما سنوضحه في العنصرين القادمين، حيث سنعرض في العنصر الأول أنواع الأدب الشعبي النثرية بينما سنخصص العنصر الثاني للإنتاجات الشعبية النثرية.

I 1.3.1. الأنواع "النثرية"

نجد من بين أهم أشكال الأدب الشعبي الحكايات الشعبية والأمثال الشعبية والأسطورة والسيرة الشعبية والتي سنأتي على ذكر مفاهيمها بشكلٍ مقتضبٍ من باب التوضيح لا أكثر، لأنّها تشترك مع الشعر الشعبي في بعض الخصائص.

أ. الحكاية الشعبية:

بما أنّ الأدب الشعبي فنٌّ قوليٌّ لجماعةٍ شعبيةٍ، فإنّ مساحة الإبداع فيه تتجاوز الإنتاجات الفردية وتتبلور في حسٍّ إبداعيٍ جماعيٍ يعّبر عن الذوق الشعبي العام ويمثل الكيان الثقافي لأمةٍ بأكملها. ولأنّ الإنتاجات الفكرية الشعبية تخضع للذوق العام فهي تختلف وتكتسي أشكالًا عدةً من أهمها الحكاية الشعبية التي تشغل مكانةً هامةً في الثقافة الشعبية، خاصة لما تتميز به من بساطةٍ في الأسلوب وثراءٍ وعمقٍ في المحتوى، ولما لها من قوة جذبٍ لمتلقيها الذي يسحره عنصر التشويق فيها. وهذا ما يثمّنه كمال الدين حسين (1991) الذي يرى أنّ جميع المجتمعات على وجه المعمورة لها تراثها الأدبي من الحكي الشعبي أو السرد القصصي الذي يمد بجذوره إلى فجر التاريخ وهو متطوّرٌ تطورًا مستمرًا يواكب تطور الفكر الإنساني (ص. 185).

من المؤكّدّ أن الحكاية الشعبية شاهد عيان على مختلف الأجيال، إذْ أنّ المجتمعات تحرص على أن تتناقلها باعتبارها موروثًا ثقافيا هامًا يجب الحفاظ عليه وهي في ذلك تشبه الغناء الشعبي إلى حدٍّ كبيرٍ، لكنها على عكسه، تتطور بشكلٍ كبيرٍ لدرجة أنّ الحكايات تتغيّر كليًّا مع مرور الوقت.

إنّ أهم ما يمكن أن نستخلصه من هذا التعريف هو الخصائص التي تتميز بها الحكاية في أوساط المجتمع والمتمثلة أساسًا في المرونة والتطور مع الواقع الاجتماعي المتغّير. فعلى الرغم من أنّ التراث الشعبي بجميع أشكاله ومن بينها الحكاية يتضمن الكثير من المعتقدات والتقاليد الموروثة، إلّا أنّها لا تكتسي أشكالًا صارمةً تأبى التأقلم مع المحيط المتغير، أي أنّها لا تنفك تواكب الواقع.

ب. السير الشعبية

إنّ السير الشعبية شكلٌ من أشكال التعبير الأدبي القصصي، إذ يعتبرها الدارسون نوعًا مميزًا بذاته ليس فقط لانتشاره بشكلٍ منفصل وإنّما لتميّزه من ناحية الأسلوب. فقد عرف الأدب الشعبي بحسب كمال الدين حسين (1991) ثلاث أنواع من السير وهي : الملاحم التي تعتمد في صياغاتها على الشعر، وفن السيرة النثرية أو سير الانسياب والذي يعتمد على النثر في طرائق روايته، ونجد في الأخير السير الشعبية والتي تجمع في صياغتها ما بين الشعر الذي يتميز به فن الملحمة، والنثر المميّز لفن السيرة النثرية ويختص بها فن السير العربية (ص. 35).

ويعرّف بعض الدارسين السير الشعبية على أنّها " لون من القصص الطويل الذي يتراوح بين النثر والشعر ويدوره حول البطولات والفروسية" (خالي، 1979، ص. 55).

إنّ تميز السير الشعبية من حيث توظيفها للنثر لأغراض السرد والشعر للتعبير عن مواقف الفخر والهجاء والمناجاة والمسامرة، أكسبها نوعًا من الرقى يرضي جميع أذواق المجتمع ويعاصر جميع الأزمنة. لذلك تُعّبر السير وقت إبداعها عن قضية هامة

تخص الجماعة التي نشأت في أوساطها إلى جانب قضية ذاتية تكون المنطلق للقضية العامة، لذلك فالبطل يعكس دائما تطلعات وآمال الجماعة (حسين، 1991، ص. 37).

ج. الأساطير

تعتبر الأسطورة من أهم أشكال التعبير القولي الشعبي، وإذا كانت السير تعرف في الوطن العربي بالخصوص، فإنّ الأساطير عالمية المنشأ وتعود إلى آلاف السنين. إنّ ما يجعل هذا الفن القولي المميّز يحتل مرتبةً رفيعةً مقارنةً بغيره، هو أنّه يتجاوز بساطة الإلقاء والحكي، وهذا ما عبّر عنه عبد الحميد يونس (1980) باعتباره أنّ الأسطورة بقوامها المتكامل تستوعب توليفة من الأشياء من بينها الكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادة و هي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مراحله البدائية والقديمة (ص. 15).

أمّا نبيلة ابراهيم (1972) فتعتبر الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له أي أنها في جوهرها نتاج الخيال المنطقي لا الخيال الساذج، لأنّها لا تخلو من فلسفة أولية تطورت عنها (ص. 9).

تتمحور أهم النقاط التي تستوقفنا في التعريفين السابقين حول طبيعة المواضيع التي تتناولها الأساطير والتي تعتمد أساسا على عنصر الخيال المنطقي وطريقة الإلقاء التي تتجاوز بساطة الرواية (حسين، 1991، ص. 23).

الأمثال الشعبية:

يُعرف صفوت كمال المثل الشعبي على أنّه ينبوع مجالات استخدامِه وتعدد صياغته، فهو مستمد من مختلف التجارب والأفكار والمشاعر الإنسانية والانفعالية. فهو أصدق تعبيرٍ تبعًا لتعدد مجالات التصور الذهني، وتنوع حالات الإنسان إزاء المتغيرات التي يواجهها في حياته سواء كان منتجًا أم مستقبلًا للحدث، و سواء كان هو موضوع المثل وصاحبه أم شاهد المثل ومردده (ورد في : حسين، 1991، ص. 158).

حاولنا من خلال ما سبق، الوقوف بشكلٍ موجزٍ على مختلف أشكال الأدب الشعبي النثرية، وقد انتقينا الأكثر انتشارًا دون أن ننسى بعض الأشكال القولية النثرية الأخرى مثل: النكت و البوقالات ...إلخ. وذلك لإثبات أن الشعر الشعبي نوعٌ شامل من أنواع الأدب الشعبي، و أنّ له أنواعا من بينها الملحون.

و تجدر الإشارة إلى أنّ الأدب الشعبي لا يقتصر على الأشكال النثرية، بل يوجد نوعٌ آخر سنأتي على دراسته فيما يلي.

2.3.1.I الأنواع "الشعرية"

خلافًا لإنتاجات الأدب الشعبي النثرية التي تتميز بتنوعها وتعدد أشكالها، تنحصر إنتاجات الأدب الشعبي الشعرية في شكلين يبدوان مختلفين إلّا أنّهما في الأصل وجهان لعملةٍ واحدةٍ لا تكون الأولى إلّا بتواجد الثانية. هذان الشكلان هما : الشعر الشعبي والأغاني الشعبية.

يمثل الشعر الشعبي نقطة انطلاق الأغاني الشعبية، إذ لا تكون هذه الأخيرة إلّا بنظم الأولى، وهذا ما يفسّر أنّ الشعراء يأخذون لحن الأغاني بعين الاعتبار عند نظم قصائدهم. ولأنّنا سنتحدث بالتفصيل عن الشعر الشعبي في العنصرين المواليين، سنكتفي بالحديث عن الأغاني الشعبية في هذه الجزئية.

أ. الأغاني الشعبية

ارتبطت الأغاني الشعبية بجميع الأنشطة الإنسانية، منها ما يرتبط بالحياة اليومية من ممارسات حياتية كالعمل مثلا، حيث نجد على سبيل المثال أغاني الفلاحين، أثناء الحصاد أو الزرع، أو أغاني البحارة والملاحيين أو الأغاني التي ترتبط بالمناسبات كالأعياد والزواج وحتى الأغاني التي تواكب الممارسات اليومية كالأغاني التي يغنيها الأطفال أثناء لعبهم.

ولمّا كان للأغنية هذه المكانة الهامة التي جعلتها تستقطب اهتمام الباحثين والدارسين، عرّف البعض الأغنية بشكلٍ عامٍ على أنّها" مقطوعة شعرية تصحبها موسيقى، يغنيها عادة صوت منفرد ويمكن تأديتها بمصاحبة أو بدون مصاحبة. وتتكون كلمات معظم الأغنيات من قصائد قصيرة" (الموسوعة العالمية العربية، 1999، ص. 331).

أمّا الموسيقى الشعبية، فقد عُرّفت على أنّها نوعٌ من الموسيقى تتكوّن من الأغاني والأنغام التقليدية الشائعة التي تستعمل في الرقص الشعبي. وتتكون الأنغام الشعبية خلال فترات زمنية طويلة فتتوارثها الأجيال وتصبح طابعا للمنطقة التي تنتجها (الموسوعة العالمية العربية، 1999، ص. 453).

إنّ ما نستشفه من هذين التعريفين هو أنّ الموسيقى الشعبية تتشكل من عنصرين هما الأغاني والأنغام التقليدية الشائعة. بينما تُعرف الأغنية على أنّها مقطوعة شعرية تصحبها موسيقى. ويدفعنا تداخل المفهومين وقيام الأول على الثاني واعتماد الثاني على الأول للتساؤل عن مفهوم الأغنية الشعبية من كلّ هذا.

عرّف كمال الدين حسين (1991) الأغنية الشعبية قائلا أنّ : "الأغنية الشعبية في إجمالها بسيطة التركيب والمعنى، ذات فقرات قصيرة ومفردات بسيطة، نجد التركيب البسيط والمفردات التي لا تزيد عما يستخدم في الحياة اليومية وإن كان المعنى هذا عميقا فيه حكمة الشعب الذي يرفع الأدنى ويخفض الأعلى"(ص. 155).

وتعتبر الأغاني من أكثر أشكال الأدب الشعبي انتشارًا، إذ أنّها تواكب مختلف المناسبات وترتبط بمختلف الأحداث، وهذا ما يجعلها أداةً للتعبير بأسلوبٍ سلسٍ وملحونٍ يسهل من عملية الحفظ والتناقل بين الأجيال المختلفة.

وتمتاز الأغنية الشعبية بما يلي:

- يضع البعض شرط الشيوع والانتشار في الأغاني حتى تعتبر شعبية ولكنه شرط لا يتفق معه بعض الباحثين، فليست كل أغنية شائعة شعبية.

- تزدهر الأغنية الشعبية دون نصٍّ مدوّنٍ، وذلك لأنّها تنتشر بين الأميين في المجتمعات الشعبية.
- تعتبر المشافهة سمة أخرى من سمات الأغنية الشعبية، إذ أنّها تنتقل من فردٍ إلى آخر ومن جماعةٍ إلى أخرى عن طريق الرواية، ومن هنا، كان لها أكثر من إطارٍ، ممّا يجعلها تعّبر عن معنى واحد ولكن بأشكالٍ مختلفة. و يساعد اللحن على سهولة حفظها وانتشارها، فلا شك أنّ القول المنظوم الذي يخضع للحنٍ معيّنٍ يكون أسهل في الحفظ والنقل من القول المنثور العادي.
- المرونة التي تتسم بها الأغنية الشعبية تتمثل في عدم جمودها وقابليتها للتغيير والتشكل بمواجهة المستجدات في مختلف جوانب الحياة والتعبير عنها، هذه السمة أو الخاصية تساعد على بقاء الأغنية في ذاكرة الناس فيردّدونها كجزء من ثقافتهم العامة.
- الخلود، تساعد الموسيقى على خلود اللحن ، وبالتالي خلود النص، وبما أنّهما يكوّنان معًا الأغنية الشعبية، تخلد الأغنية وتكتسب نوعًا من الوقار والتقديس.
- إنّ مؤلّفي الأغاني الشعبية مجهولون، و لكن لا يقصد بمجهولية المؤلف بأنّه ليس للأغنية الشعبية مؤلِّف- بل على العكس تمامًا، إذّ لا بد أن يكون قد أبدعها فردٌ من الأفراد، ولكنّه ليس محل اعتبارٍ لأنّ الأغنية أصبحت ملك عامة الشعب بعد أن ذابت في التراث الشعبي. ولا يمكن أن يكون إبداع الأغنية من عمل الشعب عامة، ولكنه عمل فردي لاقى من النجاح والرواج بين أفراد الشعب ما جعل العقل الجماعي يتبناه، فيصبح بذلك ملكاً للجميع (المصري، 1984، ص ص. 51-52).

إنّ الحديث عن الأغنية الشعبية يفضي بنا إلى الحديث عن الشعر الشعبي لأنّهما كما سبق الذكر، يتكاملان. ولهذا، فإنّنا سنخصص العنصر القادم من هذا المبحث للحديث عن الشعر الشعبي وماهيته لأنّه جوهر أطروحتنا وصلب موضوعها.

2.I دراسة الشعر الشعبي و الملحون

على الرغم من أنّ الإضاءة على موضوع الشعر الشعبي في تزايد مستمر، إلّا أنّ هذا المجال لا يزال يتخبط في مشاكلٍ مفاهيميةٍ جمة تنبع بشكلٍ أساسيٍ، بحسب رأينا، من إشكالية المصطلح. ذلك أنّ صعوبة توحيد المصطلح واختلاف المهتمين بدراسة الأدب الشعبي في تسمية هذا النوع انعكس على الجانب المفاهيمي، وصعّب من عملية تعريف هذا الفن القولي العريق أو حتى التمييز بين أنواعه.

وتتجلى إشكالية المصطلح بوضوح عند ذكر التسميات المختلفة للشعر الشعبي، إذْ أورد عباس بن عبد الله الجراري (1970) أكثر من 11 اسما من بينهم : الملحون والزجل والعامي والمهوب والسجية والكلام والنظم و الكريحة (القريحة) والقريض والأوزان واللغا والعلم(ص. 47). وقد أتى التلي بن الشيخ (1983) على ذكر التسميات الأكثر شهرةً واستعمالًا في الجزائر كالميزان واللغا والكلام والقول والقصيدة والملحون (ص. 232).

إنّ التسميات السابقة كانت تستعمل بحسب قناعات الشعراء ورؤيتهم الخاصة في انتقاء تسميةً للقصائد التي يقومون بنظيمها، حيث يوضح التلي بن الشيخ (1983) أنّ هذه التسميات تختلف : "... باختلاف الإطلاق الذي شاع استعماله في البيئة المحلية، أو حسب اجتهاد الباحث واختياره لهذا المصطلح أو ذاك"(ص. 365).

ولعلّ التسميات الأكثر شعبية، والتي دار حولها الكثير من الجدل في أوساط الدارسين هي الزجل والشعر الشعبي والملحون. ومع أنّ التسمية الأولى انتشرت بشكلٍ واسعٍ في المشرق، بالإضافة إلى تسمياتٍ أخرى كالحميني والموال والمبيت والموشح،

إلّا أنّها حجزت لنفسها مكانًا في المغرب العربي، حتى أنّ الباحث المغربي عباس بن عبد الله الجراري(1970) اقترح أن يتم تبني هذه التسمية للتعبير عن هذا النوع من الفن في محاولةٍ لتوحيد المصطلح في جميع البلاد العربية، وهو ما عبّر عنه بقوله : "فإّننا نفضل إطلاق الزّجل على كلّ أنواع الشعر المغربي وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أي تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذيوع والانتشار" (ص. 54).

لكن سرعان ما أفل نجم هذه التسمية لأنّ الزجل كمفهوم يحاكي الموشح الذي يصاغ بالفصحى وما الزجل إلّا مزيج بين الفصيح والعامي وهو بذلك لا يتطابق مع جميع أنواع الشعر الشعبي المغاربي عموما و الجزائري خصوصا؛ وهو تماما ما يتفق معه أحمد طاهر الذي يرى أنّ الزجل يتقاطع من حيث شكله وأصوله وأوزانه وخصائصه مع بعض من أشكال الشعر الشعبي. ولكن هذا لا يبرر انتقاء هذه التسمية لتوحيد المصطلح لأنّ في ذلك إجحافا في حق أنواعٍ أخرى ستسقط من دائرة الشعر الشعبي لأنّها لا تحمل خصائص الزجل (ورد في : المرزوقي، 1967، ص. 51). ولأنّ هذا الأخير قد خرج من دائرة المنافسة، فقد بقيت تسميتا "الملحون" و"الشعر الشعبي" محور الجدل بين معظم دارسي الأدب الشعبي.

نجد أنّ الكثير من الباحثين قد ساندوا تسمية "الملحون" واعتبروها الأصح للتعبير عن هذا النوع من الشعر، وعلى رأسهم محمد المرزوقي (1967) الذي يرى بأنّ الشعر الملحون أعمّ من الشعر الشعبي من حيث المفهوم، لأنّه يشمل كل ما نظم بلغة غير فصيحة سواء أكان معلوم المؤلف أم لا، أو روي شفاهية أم كتابة بعيدا عن مكانته في أوساط متلقيه، أي سواء أكان ملكا للشعب فصار جزءا من تراثهم أم شعر خواص لم ينل الانتشار الواسع (ص. 51).

ولم يكن محمد المرزوقي الوحيد في تبني هذا الرأي، إذ جاء عبد الله الركيبي ليفضل استعمال تسمية "الملحون" لأنّها تتماشى بحسب ما يرى مع البيئة المغاربية من

جهة، أمّا من جهة أخرى فإنّ صفة الشعبي تحمل عديد الإيحاءات من بينها أن تكون قصائد للمؤلفين مجهولين وأن تكون نصوصا شعرية ضاربة في القدم متأصلة في وجدان الشعوب التي قيلت فيها والتي تبنتها وعكفت على نقلها جيلا بعد جيل. و بعبارة أخرى، تستثني صفة الشعبي كل الإبداعات المعاصرة غير القديمة ذات المؤلفين المعروفين.

وبالمقابل نجد الباحثين الذين يدعمون تسمية "الشعر الشعبي" وعلى رأسهم التلي بن الشيخ (1983) الذي اعتبر أنّ هذه التسمية هي الأصح للتعبير عن هذا النوع من الفن، وهذا ما عبّر عنه بقوله : "وبالرغم من أنّ الشعراء الشعبيّين قد أطلقوا على الشّعر تسميات مختلفة، فإنّنا نميل إلى الاعتقاد بأنّ تسمية الشعر الشعبي تتطابق مع مفهوم الطبقات الشّعبيّة لهذا اللون من التعبير، أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى، مثل الملحون والعامي والزجل" (ص. 386).

وقد خالف التلي بن الشيخ بذلك كُلّا من محمد المرزوقي وعبد الله ركيبي مؤسسا رأيه على عدة حجج من أهمها أنّ تسمية الشعر الشعبي تتماشى مع مفهوم الطبقات الشعبية، أي أنّه حاول تجاوز كل الخصائص التي وضعها الباحثون للأدب الشعبي كمجهولية المؤلف وعامية اللغة والرواية الشفوية والتوارث جيلا بعد جيل، واقترح أن يتم التركيز على مفهوم الشعبية الذي يشكل جوهر وأساس هذا النوع من الفن الذي هو نتاج شعبي خالص ينطلق من الشعب ويوجه إليه ليتطور في أوساط فئة معينة.

وإنّ لنا في هذا الجدل رأيًا أسّسنا عليه أطروحتنا، إذ أنّنا نتبنى الرأي الأخير الذي يرشّح أن يكون الشعر الشعبي هو تسمية لهذا النوع من الفن. وإنّنا نبني هذا الرأي الذي زكاه باحثون كثر من بينهم، كما سبق الذكر، التلي بن الشيخ على حجج أهمها ما يلي :

- **أولا:** إنّنا نرى أنّ تسمية "الشعر الشعبي"، أعم من غيرها من التسميات إذ أنّها تتماشى وبيئتنا المغاربية عموما والجزائرية خصوصا، فحقيقة أنّ "الملحون" تقليد للقصيدة المعرّبة يجعل الفرق بينه وبينها في كونه يصاغ بلغة أُسقط إعرابها ولم تراع فيها القواعد اللغوية المعروفة (الركيبي، 2009، ص. 361) وهذا ما يجعل اللغة العربية شرطا أساسيا لنظم الشعر الملحون. وبما أنّ الجزائر تزخر بثقافة متنوعة ولهجات مختلفة منها الأمازيغية، فإنّنا نرى أنّه من الإجحاف أن نسقط هذا الشق البالغ الأهمية الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ من الهوية الجزائرية. إذ أنّ القصائد التي تنظم بلهجات أمازيغية كالقبائلية والشاوية والترقية وغيرها من اللهجات الأمازيغية تمثّل تراثا أدبيا لا ماديا لأقليات هم السكان الأصليون لبلاد المغرب.

يحتل الشعر الأمازيغي مكانةٌ هامةٌ، وتعود إرهاصاته الأولى إلى أزمنة بعيدة. فقد وردت تسجيلات لنصوص شعرية قبائلية من قبل باحثين أجانب أمثال الباحث الأمريكي هودغسون W.Hodgson، كما نجد مؤلفات قديمة تحدثت بإسهابٍ عن الشعر الأمازيغي مثل ما نشره هانوطو بالفرنسية سنة 1867 والذي صنف فيه الشعر القبائلي حسب مضمونه مُشِيدا بثراء المادة الشعرية وتنوع مضامينها (ورد في : بورايو، 2007، ص. 38). وهذا دليل على أهمية هذا النوع من الشعر وتواجده بقوة عبر مختلف الحقبات. ولو أردنا أن نضرب مثلا لهذا النوع من الشعر فلن نجد أحسن من قصائد أيت منقلات التي قدّمها ياسين تاسعديت و ترجمها إلى الفرنسية (2017):

A ddunit-iw	Ma vie
Ziy d kem i d-iyi-ittfen	c'est donc toi qui me tiens
I m-yehwan at-txedmed yessi	tu fais de moi ce que tu veux (ص. 96-97)

إنّ التمعن في هذه الأبيات يجعلنا نوقن أنّ الشعر ليس ما قيل باللغة العربية فقط، إذ أنّنا لو تجاهلنا شرط اللغة لوجدناها تتوفر على باقي الشروط، ابتداء من شكلها وطريقة نظمها، فهي متكونة من أبيات تخضع لتقطيع مميز خاص بها وتنتهي بقافية تسمح بتشكل لحن، دون أن ننسى الوزن وتوفر القصد عند نظمها. كما أنّها موجهة للغناء ونجدها متأصلة في البيئة التي قيلت فيها ونالت انتشارا واسعا جعلها تنتقل من جيل لآخر شفاهيا.

إنّ كل هذه المعطيات وغيرها تجعلنا نتساءل عمّا إذا كان بإمكان تسميتي "الملحون" و"الزجل" أن تستوعبا هذه الأنواع من الشعر؟ خاصة أنّ الملحون كما سبقت الإشارة هو ما لم يراع فيه الإعراب والقواعد اللغوية وهذا ما عبّر عنه عبد الله ركيبي (2009) قائلا : "لمّا كان الملحون–في معظمه– تقليدا للقصيدة المعربة، فإن الفرق بينه وبينها هو الإعراب، فهو إذن من "لحن" في الكلام إذ لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة" (ص. 361).

يعزز التعريف السابق فكرة أنّ "الملحون" يصاغ بلغة عربية عامية، وأنّه تقليد للقصيدة المعربة وبذلك فهو يلغي كل ما خرج عن هذا الإطار، كما أنّه بالرجوع إلى نشأة الملحون نجد أنّه امتداد للزجل الذي سبق ووضحنا أنّه محاكاة للموشح الفصيح.

ويعرّف "الزجل" من جهته، على أنّه مصطلح يدل على الدوائر الأدبية والغنائية للنظم العربي. كما أنّ أداته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة وأوزانه مشتقة أساسا من أوزان العروض العربي وإن تعرضت لتعديلات وتنويعات تتلاءم بها مع الأداء الصوتي للهجات الفئة التي تنظمها (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 155).

يجعلنا التمعن في هذا التعريف نستنتج أنّ الزجل و الملحون وجهان لعملةٍ واحدة، إذ أنّهما ينتميان إلى أشكال النظم العربية التي ظهرت في العصر الوسيط، باعتبارها إنتاجات شعرية لا يلتزم الناظم فيها اللغة الفصحى المعيارية و قواعد الإعراب. ومع أنّ هذه الأنواع تعامل على أنّها مختلفة عن النظم في اللغة الفصحى، إلّا أنّها بقيت على صلةٍ وثيقة بالأشكال المعربة وتتبنى تقاليدها الفنية رغم الفوارق الناجمة عن الاختلاف في الأداء.

إنّنا نجد أنّ إسقاط خصائص الأدب الشعبي على الشعر الشعبي بشكل حتمي يقيّد بشكل كبير هذا الأخير، فهذه الخصائص تمثّل جزءًا من مميّزات هذا النوع، قد تتوفر بعضها في الوقت الذي قد يسقط البعض الأخر، إلّا أنّ أهم خاصية لا يمكن أن يختلف حولها اثنان هي خاصية "الشعبي" التي تشير إلى أن يكون ذلك الشعر منتشرا في أوساط الطبقات الشعبية الذي تجده يعبّر عن مواضيع تمسها باستعمال لغتها اليومية.

و يعتبر ما سبق ذكره أهم الحجج التي جعلتنا نجد أنّ تسمية "الشعر الشعبي" أعمّ وأشمل، بل أنّنا نعتبر بأنّ الملحون يمثّل نوعا من أنواع الشعر الشعبي. وعلى هذا الأساس، نقسّم هذا الجزء إلى فرعين يقتصر الأول على ذكر مفهوم الشعر الشعبي بينما نخصّص الفرع الثاني لذكر خصائص الشعر الشعبي وأنواعه.

1.2.I مفهوم الشعر الشعبي

سنحاول من خلال ما يلي الولوج إلى عالم الشعر الشعبي، محاولين توضيح مفهومه، وذلك في عنصرين خصّصنا الأول لتعريفه وذكر تطوره التاريخي، بينما سنتطرق في العنصر الثاني إلى خصائص الشعر الشعبي وأنواعه.

1.1.2.I مقارنة بين الشعر الشعبي و الشعر الفصيح

إنّ تحديد مفهوم الشعر الشعبي يستجدي ضرورة المرور بنظيره الفصيح، فمحاولة تحديد مفهوم الثاني يسمح لنا بالوقوف على خصائص الأول الذي يضم كل النصوص التي لا تتوفر فيها شروط الشعر الفصيح. وهو ما دفع بنا للتطرق إلى تعريف الشعر الفصيح الذي يعتبر أكثر الفنون القولية انتشارا بين الشعوب العربية، خصوصًا في العصور الأولى وذلك لسهولة حفظه وتداوله، وهو ما جعله مهيمنا لعقود طويلة خاصة في غياب التدوين والكتابة. فقد كان العرب في الجاهلية أمة أمية تغلب عليها المشافهة وتندر فيها الكتابة، ممّا وضع الشعر في الصدارة باعتباره الوسيلة الأقرب للتعبير عن مشاعرهم وحياتهم اليومية.

واجه الباحثون صعوبة في تعريف الشعر الفصيح، فقد نال هذا المفهوم قدره من الجدل بين تيارات اختلفت حول إمكانية تعريفه من استحالتها، وحتى في أوساط من نادوا بإمكانية تحديد مفهوم لهذا الفن الأدبي العريق، انقسم الباحثون حول المنظور الذي يرون به الشعر، فعرّفوه من منطلقين : الأول باعتباره ممارسة إنسانية على غرار احسان عباس الذي عرفه قائلا : "الشعر في ماهيته الحقيقية تعبير إنساني فردي يتمدد ظله الوارف في الاتجاهات الأربعة ليشمل الإنسانية بعموميتها" (ورد في : الحديثي، 2017، فق. 14).

أمّا الشاعر السعودي المعاصر عبد الله ادريس، فقد عرّفه بأنّه وليد الشعور، والشعور تأثر وانفعال، رؤى وأحاسيس، عاطفة ووجدان، صور وتعبيرات، ألفاظ تمنح التعبير مزيجا يتماشى مع الموسيقى و النغم معا، فهو سطور لامعة في غياهب العقل الباطن، تمدها بذلك اللمعان ومضات الذهن وإدراك العقل الواعي (ورد في : الحديثي، 2017، فق. 19).

اجتمع التعريفان على أنّ الشعر تعبير عن شعور إنساني، أي أنّه مرتبط بعفوية قائله الذي يلجأ إليه ليعبّر عمّا يختلج صدره بطريقة تلامس المتلقين الذين يتبنونه ليمنحوه انتشارا في أوساط المجتمع الذي قيل فيه، وهو مفهوم يتطابق مع أصل كلمة شعر التي جاءت في لسان العرب لابن منظور (2003) بالمفهوم التالي : "... وقال الأزهري : الشِّعْرُ القَريضُ المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعارٌ، وقائله شاعرٌ لأنَّه يَشعُرُ ما لا يشْعُرُ غيره أي يعلم. وشَعَرَ الرجل يَشعرُ شعْرا وشَعْرا وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أجاد الشِّعْرَ، ورجل شاعرٌ، والجمع شُعراء" (ص. 126).

نستشف من هذا التعريف ما سبق ذكره حول علاقة الشعر بالشعور الذي يكتسي لغويا مفهوم العلم بالشيء، وهو ما يفسّر أنّ المنطلق الإنساني في تعريف الشعر يستمد جذوره بشكل أو بآخر من الأصل اللغوي الذي يحاكي الواقع الذي أتت منه الكلمة ليعكس قاعدة لسانية أصيلة هي العلاقة بين الدال والمدلول التي حتى وإن كانت اعتباطية تبقى واقعية.

أمّا المنطلق الثاني الذي يعرَّف به الشعر، فهو أدبي، أي بوصف مميزات هذه الممارسة اللغوية وخصائصها السائدة التي تجعلها تتفرد عن باقي الفنون الأدبية والتي تمثّل مجموعة شروط يصنف على أساسها نص أدبي ما بأنّه شعر. ومن التعريفات الأكثر شيوعا نجد : " الشِّعْرُ: منظوم القول، لب عليه لشرفه بالوزن والقافية" (ابن منظور، 2003، ص. 126).

كما عرّفه الشريف الجرجاني (1983) كما يلي :

في اللغة : العلم، في الاصطلاح: كلام مقفى موزون على سبيل القصد.

والقيد الأخير يخرج نحو قوله تعالى:" الذي أنقض ظهرك، ورفعنا عنك ذكرك" فإنّه كلام مقفى موزون، لكن ليس بشعر، لأنّ الإتيان به موزونا ليس على سبيل القصد، والشعر في اصلاح المنطقيين: قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير، كقولهم: الخمر ياقوتة سيالة، والعسل مرة مروعة (ص. 98).

لقد جاء تعريف الجرجاني جامعا مانعا، إذ وضح فيه أهم النقاط التي يجب توافرها لوصف نص أدبي بالشعر، فهو لم يكتف بأن يكون كلاما مقفى موزونا، بل ذهب إلى إضافة شرط جوهري ألا وهو المقصدية، أي أنّ كل كلام توفر فيه الشرطان الأولان لا يصبح شعرا إلّا إذا كان القصد من قوله أن ينتج منه شعر بدليل أنّ القرآن والسنة وما جاء فيهما من آيات وأحاديث مقفاه لا يصنفان ضمن هذا النوع.

وبناء على الخصائص السابقة الذكر، اكتسى الشعر شكلا معينا، فصار يصاغ في شكل قصائد تتكون القصائد من أبيات تخضع لأوزان تنتمي لبحور منها : الطويل والوافر والبسيط والكامل والمديد والرجز والهزج والسريع والخفيف...إلخ.

وقد أصبح هذا الشكل لصيقا بالشعر مهما اختلفت أنواعه، ولأنّ تصنيفات الشعر تختلف بحسب اختلاف المعايير التي يختارها الباحثون لرصد أشكاله المختلفة، نميّز من حيث اللغة المستعملة في النظم بين الشعر الفصيح والشعر الشعبي.

2.1.2.I تعريف الشعر الشعبي

لمّا كان الفصيح من الشعر ما سبق ذكره، فإنّ ذلك يدفعنا للتساؤل عن ماهية الشعر الشعبي الذي لم يُتفق على تعريفه و لا حتى على تسميته. ومع أنّ المرزوقي (1967)- كما سبق وأن ذكرنا- قد زكى تسمية "الملحون" أكثر من تسمية "الشعر الشعبي" فعرّف هذا الأخير

مع تبني تسمية الملحون، فإنّنا نجد أنّ تعريفه التالي ذكره شامل مانع :

إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء معروف المؤلف أو مجهولة وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنّه نطق بكلام عاميّ أو بلغة عامية غير معروفة. (ص. 51)

يعد تعريف المرزوقي شاملا لأنّه ارتكز على التعميم، فقد حاول إبعاد الشعر عن خصائص الأدب الشعبي حتى يتسنى له فتح المجال لجميع أنواع الشعر بغض النظر عن توفر بعض الخصائص فيها أو عدمه، كمجهولية المؤلف والانتشار في أوساط المجتمع، وقد أضاف أيضا شرطا آخر بالغ الأهمية هو شرط اللغة العامية، حيث اعتبر أنّه لا يميّز الشعر الشعبي عن نظيره الفصيح غير هذا التفصيل، فلنتأمل المثالين التاليين :

1- نموذج من الشعر الشعبي مأخوذ من قصيدة الشيخ المنداسي في وصف شوقه لمحبوبته سلمى (كما ورد في : بن الشيخ، 1990، ص. 27):

عللني بحديث سلمى ننسى الهم واذكر وصف اعرابها واخبار القوم

رحله من سقط اللوى بضعاين سحم كان سحايب في سما صاحي منعوم

بلعتهم بطن الفضا من ذاك الرسم وأصبح مغناهم اجرد صاعد مرقوم

ردد يا ذا الفضل خبرك لاش تزم تعرفني في حديث من نهوى مغروم

2- نموذج من الشعر الفصيح مأخوذ من قصيدة الشاعر ابن عريف تصف أيضا ولهه لوليفته (ورد في : الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 152):

سلوا عن الشوق من أهوى فإنـــم أدنى إلى النفس من وهمي ومن نفسي

ما زلت -مذ سكنوا قلبي- أصون لهم لحظي وسمعي ونطقي إذ همو أنسي

حلُّوا الفؤاد فما أندى ولو وطـــئـــوا صخرا لجاد بماء منـــــه مُنْـــجسِ

وفي الحشـــا نزلوا والوهم يجرحهم فكيف قرُّوا علـــى أذكى من القبس

لأنهضـــنَّ إلى حشري بحبـــهمُ لا بارك الله فيمن خانهـــم فنســـي

إنّ الناظر لهذه الأبيات دون قراءتها لن يلحظ أي فرق بينها، إذ أنّ شكل القصيدة الشعبية من حيث أنهّا مؤلّفة من أبيات تخضع لأوزان وتنتهي بقافية هو الأمر عينه في الشعر الشعبي، إلّا أنّنا ومع بداية القراءة نتفطن مباشرة إلى وجود اختلاف جوهري في اللغة المستعملة. وهذا ما يدفعنا للبحث حول معنى كلمة " اللغة العامية" التي استعملت في تعريف محمد المرزوقي وغيره من الباحثين في هذا المجال، والتي تعتبر الركيزة الأساسية للشعر الشعبي.

تشتق لغةً كلمة "العامية" من كلمة" عام" المقابل للخاص، إذ جاء في تهذيب اللغة لأبي منصور الأزهري (1967) أنّ الرجل العمي هو العام، وهو يقابل الرجل القُصري، أيْ الخاص (ص. 121).

أمّا مـــن حيـــث الاصـــطلاح، فـــإنّ لفظـــة العاميـــة تقابـــل الفصـــحى، وتُطلَـــق على مـــا شـــاع اســـتعماله لـــدى عامـــة النـــاس. أي أنّهـــا لغـــة فصـــحى فقـــدت بعـــض الخصـــائص النحويـــة والصـــرفية بفعـــل آثـــار التطـــور الصـــوتي و الـــدلالي. وتخلـــص إحـــدى الباحثـــات إلـــى أنّ العاميـــة هـــي لغـــة أنشـــأتها العامـــة لمســـايرة أوضـــاعها المختلفـــة، وهـــي تنقســـم إلـــى لهجـــات (زغـــب، 2012، ص ص. 19-20).

يعتمد هذا التعريف على المقارنة بين اللغة العامية بنظيرتها الفصحى، فيعتبر أنّ العامية وليدة اللغة الفصيحة مع بعض التغيرات التي طالت المستويين النحوي والصرفي بفعل العوامل المختلفة من بينها العامل الصوتي والدلالي اللذان يكرّسهما العامة من الناس للتعبير عن مختلف أوضاعهم الحياتية.

ويجمع جميع الباحثين حول المنطلق الذي تُعرّف من خلاله اللغة العامية، لأنّ مقارنتها باللغة الفصحى تمثل رأي فئة من الباحثين أمثال كمال يوسف. أمّا فئة أخرى، على رأسهم أنيس فريحة، فترفض ربط هذه الأخيرة بالأولى، و تعتبر اللغة العامية لغة قائمة بذاتها تتوفر على جميع الخصائص والسمات التي تجعل منها أداة طبيعية للفهم والإفهام وللتعبير عن دواخل النفس، وأنّ لها قواعدها الخاصة التي يضعها العامة ومن ثم يلتزمون بها (فريحة، 1989، ص ص. 97-98).

و يتقاطع مصطلح اللغة العامية مع مصطلح آخر و هو "اللهجة"، إذ يعتبر البعض أنّ المصطلحين متكاملان، بينما يفرّق البعض الآخر بين كلا المفهومين. فحقيقة أنّهما يشتركان في عدم خضوعهما لقواعد تقنّن استِعْمالَهما و اعتمادُهما على التلقائية التي تتغيّر بحسب الظروف و الأجيال، يجعل المفهومين متداخلين بشكلٍ يستدعي الوقوف عند هذه النقطة للفصل في تطابقهما و تمثيلهما لمفهومٍ واحدٍ. واقتصار المشكل على إشكالية مصطلحية أو اختلافٌ يستجدي الحذر في استعمال المصطلحين وما يترتب عن ذلك من انعكاساتٍ على مفهوم الشعر الشعبي. وعليه، أصبح تعريف اللهجة ضرورة لا مناص منها.

يعرّف بعض الباحثين اللهجة على أنّها مجموعة من الصفات اللغوية يشترك فيها أفراد البيئة التي تنتمي إليها.

حيث تكون هذه البيئة جزء من بيئةٍ تشمل عدة لهجات تشترك في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تسهّل عملية التواصل والفهم بين هؤلاء الأفراد (أنيس، 2003، ص. 16).

يربط هذا التعريف بين اللهجة و البيئة المحيطة، ليقحم بذلك عوامل عدة من بينها الحيز الجغرافي. فاللهجات تتغيّر بحسب المناطق لا بحسب مستوى الناطقين بها سواء أكانوا من عامة الناس أم من ذوي الشأن مثقفين أم أميين. هذا ما يفسّر أنّ اللهجة الواحدة تتكون من عدة لهجات، وأبرز ما يميّز بعضها عن بعض هي الأصوات وطبيعتها وكيفية صدورها. فالذي يفرق بين لهجةٍ وأخرى هو بعض الفوارق الصوتية فقط (أنيس، 2003، ص. 16).

إنّ الربط بين اللهجة والبيئة المستعملة فيها، يجعلنا نستنتج أنّها لغة غير رسمية تستعمل من قبل الناطقين بها للتعبير عن حياتهم اليومية، وبهذا فهي تواكبهم فتتطور بحسب تطوّر العوامل المحيطة بهم. وبما أنّ الربط بين اللهجة والبيئة أصبح أمرًا مسلمًا به، وجب التساؤل عن الأصل الذي تنبثق منه اللهجة ؛ وقد أجاب عن ذلك علي عبد الواحد وافي (2004) قائلًا : "لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية وجرى بها الحديث اليومي وهي الصورة التي وصلت إليها اللغة في الوقت الحاضر في ألسنة الناطقين بها التي تختلف عن الفصحى اختلافا بيننا في كثير من مظاهر أصواتها ومفرداتها ودلالة ألفاظها وأساليبها وقواعدها" (ص. 153).

يُعيدُنا تعريف الباحث علي عبد الواحد وافي إلى نقطة البداية عندما ربط بين اللهجة واللغة الفصحى وهو بذلك وضعها في منزلة واحدة مع اللغة العامية التي تعتبر بحسب رأي البعض وليدة اللغة الفصحى مع بعض التحريف على المستويات الصوتية والدلالية والنحوية والصرفية.

إنّ ما يمكن أن نستنتجه ممّا سبق هو أنّ اللغة العامية واللهجة يمثلان وجهين لعملة واحدة وأنّ الفرق بينهما يكمن في كون اللغة العامية تمثّل مفهوما أوسع تنطوي تحته مفاهيم عدة من بينها اللهجة، أي أنّ هذه الأخيرة جزء من الكل. وبعبارة أخرى، إذا كانت مجموعة من اللهجات تنتمي إلى اللغة الأم نفسها، وكانت هذه اللغة لا تزال مستعملة ولم تنقرض، فإنّ أي واحدة من فروعها غير جديرة بأن تسمى لغة إلى أن تموت اللغة الأم نفسها وحتى يحصل ذلك يسمى كلّ فرع من فروعها لهجة، وخير مثال على ذلك اللهجات العربية، ومنها قديم مات بينما اللغة مازالت حية وهو ما يجعل اللغة العربية مثلا تعايش اللهجات الأخرى (ظاظا، 1990، ص. 122) .

وعليه، فاللغة المستعملة في الشعر الشعبي- كما سبق التوضيح- هي لغة الشاعر التي يستعملها في حياته اليومية فتتماشى مع بيئته وتتطور معه، وتعكس مظاهرها وتتبنى كل مستجداتها. ويأتي تعريف محمود الذهبي "الأدب الشعبي" بمختلف أنواعه ليؤكّد ما سبق ذكره، إذ قال بأنّه ذاكرة الشعب التي تختزن همومه وأشواقه لأنّه يعكس الصورة الحقيقية لواقعه المعيشي الذي يلازمه في أفراحه، فيعبّر عن النشوة و البهجة العارمة، ويواكبه في صراعاته اليومية، وهو يبذر ويحصد ويصارع الصخر في الجبال والعواصف والبحار (ورد في : مقنونيف، 2003، ص. 43).

ويؤدّي الشعر الشعبي عدة وظائف من بينها الوظيفة التعليمية التي تكمن في الدروس التي يكتنزها والتي تعتمد على الرمز في التعليم غير المباشر من خلال تعبيرها عن تجارب إنسانية تنتهي في بعض الأحيان بحكمة أو نصيحة تعزز قيما أخلاقية ومبادئ تربوية. نجد أيضا الوظيفة العاطفية أو النفسية، حيث نجده يشبع مختلف جوانب الحياة الاجتماعية.

بعد توضيح هذا الشق المهم، نأتي لتطرق إلى نشأة الشعر الشعبي و بدايات ظهوره في المجتمع المغاربي.

3.1.2.I تاريخ نشأة الشعر الشعبي

لم تكن صعوبة توحيد المصطلح في الشعر الشعبي المشكل الوحيد في هذا المجال، إذ تعتبر معرفة نشأته وتحديد زمان ظهوره من الأمور الأكثر جدلا أيضا، حيث لا يوجد إجماع على الحيز الزماني لظهور القصيدة الشعبية الجزائرية خصوصا و المغاربية عموما.

الحقيقة أنّ الدراسات التي تطرقت لهذا الموضوع اكتفت بإشارة عابرة دون الغوص في غماره وذلك لأنّه من الصعوبة تحديد نشأة الشعر الشعبي بجميع أنواعه، وهذه الصعوبة ليست حكرا على الثقافة الشعبية الجزائرية، فالأمر نفسه في باقي الأقطار العربية، إذ يؤكّد الرفاعي في هذا الصدد على أنّه لا يمكننا تحديد أصل الشّعر العّامي وكيفية نشأته، لكنه يرجح أنّه نشاط قديم يرجع إلى أواخر القرن الأوّل للهجرة" (ورد في : دحو، 1989، ص. 39).

تذهب أغلب الآراء للحديث عن الشعر قبل الفتوحات وبعدها، في محاولة لمسايرة الركب حول وجود القصيدة قبل مجيء العرب الفاتحين أم لا، رأي لا نشاطره لأنّنا نرى أنّ التقسيم على هذا الأساس يوحي لنا بأنّ الشعر الأمازيغي تطوّر وأصبح عربيا وهو رأي نراه غير سليم، إذ أنّ كلا النوعين مختلفان من جوانب عدة على رأسها اللغة والجماعات التي تنتجها وتنتشر في أوساطها. و لذلك حاولنا التطرق إلى نشأة الشعر معتمدين على تقسيم يتطرق إلى كلّ نوع على حده.

- **الشعر الشعبي بالأمازيغية**

انشطرت الآراء حول وجود الشعر الشعبي الجزائري الأمازيغي قبل الفتح الاسلامي والهجرة الهلالية، أي قبل قدوم العرب الفاتحين ونشأة القصيدة الشعبية العربية. وقد انقسم الباحثون إلى تيارين اثنين:

يرى أصحاب الرأي الأول بأنّ الشعر الشعبي وجد قبل الفتح الإسلامي، معتبرين أصوله منحدرة من الشعر الشعبي الأوروبي والبربري القديم، إذ يجزم الباحث جوزيف ديسبارمي Joseph Desparmet بأنّ :" الشعر المغربي بصفة عامة والشعر الجزائري على وجه الخصوص إنّما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بربرية، وقبل احتلال الرومان الجزائر. و يساند ألبير كامو Albert Camus هذا الرأي مؤكدا أنّ الشعر كان موجودا دائما في الجزائر (ورد في دحو، 1989، ص ص. 32-33).

تبدو هذه الآراء منطقية للغاية، إذ أنّ تعاقب مختلف الحضارات على المغرب العربي عموما والجزائر خصوصا يفسّر انتعاش الجانب الثقافي وتأثره بمختلف المارين به، خاصة أنّ من بين الحقبات التي سبقت قدوم الفاتحين العرب فترة عرفت بفترة المماليك الأمازيغ وبالتحديد مملكة نوميديا التي كان من أشهر ملوكها ماسينيسا الذي قام بتأسيس مملكته محاولا التخلص من الهيمنة القرطاجية والرومانية ومكرسا شعاره الشهير "أفريقيا للأفارقة".

وجد الباحثون إنتاجات أدبية بربرية مكتوبة بالأحرف البربرية. و يؤكّد محمد بن ابراهيم جندلي (2012) أنّ علماء الأثار وجدوا أنّ هناك كتابة ذات حروف تارقية ومنقوشة بحروف بربرية (ص. 103).وهناك أيضا إنتاجات مكتوبة بحروف أجنبية، ولكنها تعود إلى فترات حديثة، حيث تم العثور على حوالي

29 قصة بربرية وحوالي 250 لغز ونكتة باللغة البربرية ولكن بأحرف فرنسية أو عربية (جندلي، 2012، ص. 104).

لكن غياب الحجة القاطعة ووجود أمثلة من الشعر الشعبي الأمازيغي التي تعود لتلك الفترة، جعل الكثيرين يشكّكون في هذا الرأي، وعلى رأسهم محمد دبوز (1964) الذي يؤكّد في كتابه تاريخ الأدب أنّه بالرغم من أنّ النصوص التي تم العثور عليها مكتوبة بلهجة بربرية، إلّا أنّ مضمونها إسلامي (ص. 49).

لقد نزع فريق آخر إلى اعتبار أنّ الشعر الشعبي الأمازيغي قد ظهر بعد الفتوحات الاسلامية، أي أنّه انتعش بعد قدوم العرب الفاتحين. وكما هو معروف، فإنّ أكثر الفنون انتشارًا عند العرب هو الشعر، وبهذا فقد تأثّر الأمازيغ بهذا الفن فحذوا حذوهم في نظمه ولكن بلغته الخاصة، وهذا ما يفسّر أنّ النصوص التي وصلتنا قصائد أمازيغية ولكن بمواضيع ومضامين إسلامية.

بين الرأي الأول ومنطقية دفعه والرأي الثاني وواقعية حججه، يبقى الفصل أو الميول لرأي دون آخر صعبا لحد ما، خاصة مع قلة الدراسات والأبحاث التي تقطع الشك باليقين. لأّن ما يهمنا بهذا الصدد هو وجود الشعر الشعبي الأمازيغي منذ القدم في المجتمعات المغاربية.

- **الشعر الشعبي بالعربية**

تبدو بدايات الشعر الشعبي الجزائري العربي أكثر وضوحا، حيث التف الباحثون حول رأيين لا ثالث لهما : يعتقد الرأي الأول أنّ الشعر قد كان موجودًا مع الفتح الإسلامي، وتراجعت ممارسته من بعد انتشار الإسلام في ربوع المغرب العربي لكنه عاود الانبعاث مع قدوم الهلاليين. وقد تبنى هذا الرأي عبد الله ركيبي (2009) عندما

اعتبر أنّ الشعر كان موجودا مع الفتح الإسلامي ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين (ص. 366).

ويذهب أصحاب الرأي الثاني إلى القول بأنّ الشعر الشعبي العربي ظهر مع بني هلال وسليم في شمال إفريقيا، وقد عبّر الشيخ التلي بن الشيخ (1983) عن ذلك صراحة فرجح بأنّ العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشعر الشعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن 5 هجري، بحيث يمكن القول بأنّ الهلالين–بالإضافة إلى دورهم الكبير في تعريب الجزائر– قد أسهموا في بلورة الشعر الشعبي (ص. 392).

يساند محمد المرزوقي(1967) هذا الرأي، إذْ يعتبر أنّ التاريخ لم يترك لنا أيّ أثرٍ للشعر الشعبي أو أيّ شعرٍ منظوم باللغة الدارجة قبل منتصف القرن الخامس الهجري، أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443 هجرية حيث كان لدخول الهلاليين إلى المغرب العربي أثر كبير في الحياة الثقافية والفكرية (ص. 67). بالإضافة إلى أن قبائل بني هلال كانت خليطا من القبائل العربية ذات لهجات مختلفة لا يشترط لتعلّمها إتقان الكتابة، عكس اللغة العربية التي كانت تمثل بالنسبة للسكان الأصليين صعوبة من حيث الإتقان الشفهي والكتابي، وهذا ما جعلهم يميلون إلى لهجات بني هلال ويتأثرون بممارساتهم الثقافية، فنظموا الأشعار على منوالهم، إذ وصل إلينا أوّل نص من الشعر الشعبي بحسب المرزوقي والذي نذكر مطلعه فيما يلي (ورد في : بن الشيخ، 1990، ص ص. 25–26) :

غربوك لجمال يا حفصة　　من بلد بعيد

من سجلماسة وقفصة　　وبلاد الجريد

وجاء التلي بن الشيخ ليعقب على هذا المثال الذي استشهد به المرزوقي مشيرا إلى أنّ هذه الأبيات تعود إلى العهد الحفصي أي بعد قرنين من دخول الهلاليين لبلاد المغرب.

لم يكن المرزوقي الوحيد المساند لهذا الرأي حتى وإن خانته الحجج والبراهين القطعية إذْ جاء بعده من تبنوا الرأي ذاته، إلّا أنهم انتهجوا في البرهان دربا آخر، فقد اهتموا بالشاعر وبيئته وأقرانه. ولعل أهم الأبيات التي وصلتنا والتي تعزز هذا الدفع ما جاء في قصيدة " السراية" للشاعر مبارك بن بولطباق (ورد في : دحو، 1989، ص. 38):

سلام الله علْى المَشَايخ الحْـبَار منْهُمْ نَلتْ الْمعَاني كِيما نَال قَاري

لخلوفي كان سابق هــذي لقطار مداح المصطفى قريشي المختار

والمغراوي خليفة رئيس الشعراء فلالي صاحب السجاتي عقاري

بوقندورة المجتبي الشيخ النـــــجار علم الموهوب ليه هداه الباري

والأغواطي مع المجدوب البشار في داج الليل هايم الفقرة ساري

والعروسي من أولاد طه بولنوار مجدوب الدراج البايع والشاري

رتب الشاعر في هذه القصيدة أسماء الشعراء الذين تلمذ على أيديهم، وقد راعى في ذلك الترتيب التاريخي لهؤلاء، وبهذا يكون قد عزز الربط بين ظهور القصيدة الشعبية في الجزائر بالحملة الهلالية من جهة والجاليات العربية الإسلامية النازحة من الأندلس بعد اجتياحها من قبل الإسبان (ورد في : دحو، 1989، ص. 39).

وبناء على ما تقدّم، فإنّ القصيدة الشعبية الجزائرية كانت مواكبة للإنسان عبر الأزمنة المختلفة، غير أنّ ملامحها لم تكن واضحة إلّا مع الحملة الهلالية على شمال

إفريقيا، التي حملت معها مزيجا فكريا ولغويا حفّز سكان الجزائر والمغرب العربي للإنتاج الفكري عمومًا والشعري خصوصًا.

4.1.2.I خصائص الشعر الشعبي

إنّ التعرّف على بوادر نشأة الشعر الشعبي الجزائري ليست إلّا بابا للولوج لعالم القصيدة الشعبية، فالتعرف على المحيط الذي تبلور فيه الشعر، يجعل من السهل فهم خصائصه وكذا أنواعه، وهذا ما سنأتي على توضيحه في العناصر القادمة.

أ. الخصائص اللغوية للشعر الشعبي

إنّ الغوص لمعرفة حقيقة أي شيء أو ظاهرة ما، لا يتم إلّا بدراسة خصائص وحداته الأساسية المشكّلة لبنيته. فالتعرّف على العلاقة التي تربط هذه الوحدات من حيث انقسامها إلى وحداتٍ صغيرة تتكاثف وتندمج لتشكّل وحدات كبيرة يسهّل من الوصول إلى تنظيمها الداخلي وبالتالي تحليل شكلها النهائي.

و بما أنّ النص الشعري هو تشكيلٌ لغوي بالدرجة الأولى، فإنّ أحد وحداته الأساسية "الجملة" على اعتبار أنّ النص هو مجموعة أو سلسلة من الجمل، تربط بينها علاقة نصية وتنظمها مستويات دلالية وعروضية (كوهين، 1985، ص. 127). وهذا ما يجعل دراسة خصائص الشعر الشعبي تقوم على دراسة الألفاظ وامتثالها أو عدمه لقواعد النحو و أصوله.

إنّ التمعن في مفهوم اللغة عند بعض الدارسين للشعر الشعبي، يجعلنا ننتبه إلى أنّه يكتسي مفهوم اللهجة سبق توضيحها وهي كما عرّفها إبراهيم أنيس (2003) بأنّها مجموعة الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، يشترك فيها جميع أفراد المجتمع الذين يجتمعون بنفس بيئة مما يوسع دائرة اللغة التي تختلف فيها اللهجات من بيئة إلى

بيئة، فاللغة إذن تشتمل عادة على عدة لهجات، لكلّ منها ما يميّزها، وكلّ هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية والعادات الكلامية (ص. 16).

إذن، واعتمادا على هذا التعريف للهجة واللغة، فإنّ العادات الكلامية التي أثّرت على الصفات اللغوية للشعر الشعبي، جعلت اللغة المستعملة لنظم قصائد الشعبي لغة هجينة. وقد ميّز عبد الله ركيبي (2009) بين ثلاثة أنواع لغوية للقصيدة الشعبية وهي :

- اللغة المتفاصحة التي تقترب من الفصحى.
- العامي الخالص: والمتداول في الحديث العادي بين أفراد المنطقة.
- اللهجة البدوية والمعروفة عند شعراء البدو، وهي مزيج بين المتفاصحة والعامية (ص. 539).

إنّ التقسيمات التي تقدم بها عبد الله ركيبي، تعتمد بالدرجة الأولى على نوع الشعر الشعبي والمحيط الذي ينتج فيه الشاعر قصيدته والجمهور الذي توجه إليه القصيدة. فالشاعر في نظمه لقصائده ينتقي من الألفاظ والكلمات ما يسهّل نقل التصوير والتلميح والتصريح الذي يسعى لإيصاله للمتلقي، أي ما يكون قادرا على نقل أحاسيسه بطريق واضحة تجعل سامعيه يتقبلونه ويتبنونه.

انطلاقا ممّا سبق، نلاحظ أنّ دراسة خصائص القصيدة الشعبية يتمحور أساسا حول اللغة التي تصاغ بها وبالتالي حول أصغر وحداتها وهي الألفاظ. و التمعن في ألفاظ القصيدة الشعبية يجعلنا نميز بين نوعين رئيسين ومهيمنين سنأتي على ذكرهما فيما يلي :

أ-1) الألفاظ ذات الأصل الفصيح

تمتاز بعض الأنواع من قصائد الشعبي باستعمال كلمات سليلة من اللغة العربية الفصحى مع بعض التحريفات على عدة مستويات من بينها المستوى اللفظي. ونذكر

على سبيل المثال قصيدة الخزنة لسيدي لخضر بن خلوف (Dellai، 2006، ص. 24) :

أحسن ما يقال عنـــــدي بسم الله وبــك نبـــــدا

حبكّ في سلطان جسدي ما عزّك يا عين وحـــدة

مثل النّخـــلة الىّ تسدّي تبني شهدة فوق شـــهدة

يا محمـــد هايّ سيـــدي صلّى الله عليك لبـــــــدا

إنّ التمعن في قصيدة الشيخ لخضر بن خلوف تسمح لنـــا بالتمـــاس مـــدى قـــرب كلماتها من اللغة الفصحى حينا وتطابقها حينا آخر كمـــا فـــي كلمـــة "الشـــهدة" التـــي هي نفسها في اللغة الفصـــحى. ومـــن يلحـــظ رســـم الكلمـــات، لا يلاحـــظ أيّ فرق، ومثال ذلك كلمة : سلطان، نبدا، عين، عـــزّك، النخلـــة ...إلـــخ، فلـــو أخـــذنا كلمة "جسدي"، سنجدها استعملت بالشكل الصـــرفي الصـــحيح، إلّـــا أنّ مـــن يســـمع قراءتها يلحظ الفرق في المستوى الصوتي إذ يقـــال فـــي القصـــيد الشـــعبي جَسْـــدِي بتسكين السين بدلا عن جَسَدِي بفتح السين.

إنّ التحريف الذي يطال الكلمات ينبع في الواقع من الشاعر الذي لا يتنكر لبيئته، خاصة و أنّ مهمته تتمحور أساسا حول الإيصال المباشر لأفكاره إلى من يريد من جماهير الشعب، الأمر الذي يضطره إلى تسهيل لغته من خلال تبسيط كلماتها حتى يتمكن المستمع من فهمها وبالتالي حفظها(دحو، 1989، ص. 195).

يعتمد انتقاء الألفاظ والأسلوب الذي يطغى على القصـــيدة أساســـا علـــى الشـــاعر من حيث الجمهور الهدف وما يكرّســـه مـــن ثقافتـــه واتجاهاتـــه الفنيـــة والعقائديـــة، وهذا ما يفسّر أنّ هنالك بعض القصائد التي تطغى عليها الألفاظ العامية.

أ-2) الألفاظ العامية

يعتبر العامي من الألفاظ ما لا يمكن إرجاعه للأصل الفصيح، أي أنّها ألفاظ يصعب تحديد أصولها اللغوية فتتم نسبتها للعامة من الناس. و بعبارة أخرى، هي عامية نسبة للناطقين بها و مستعمليها. تصب العلاقة بين خصائص الألفاظ العامية في سمات اللهجة التي تختلف -بحسب ما سبق توضيحه -من منطقة إلى أخرى باختلاف مخارج بعض الأصوات اللغوية وكيفية النطق وتباين النغمة الموسيقية للكلام، إضافة إلى اختلاف قوانين التفاعل بين الأصوات المتجاورة بتأثر بعضها ببعض (أنس، 2003، ص. 16). ونأخذ على سبيل المثال قصيدة " دامي شرادة " للشاعر سيدي قدور العلمي (Dellai ، 2006، ص . 48) :

دامي شـــرادة لفيت شور الوالي سيدي سعـــيد

بعيون صرادة وراح عقلي منها مفقـــــــــود

بشفار هنـــادة خلخلوني رحت بجرحي جديـــد

وخدود ورادة وحاجبين في تعريقة ســـــود

تختلف كلمات هذه القصيدة عن تلك التي سبق ذكرها، حيث أنّه يصعب فهم أغلب كلماتها، فلو أخذنا مثلا كلمة "دامي" نجد أنّ معناها هو الغزالة ولها مرادفات عديدة في اللغة العامية منها القرهوبة، الدروج، الصيني، الريم، العمهوج.... إلخ، ويصعب تحديد أصول كل هذه الكلمات، ممّا يجعلها تُفهم في إطار الناطقين بها فقط وهو ما يصعّب على غيرهم فهمها مباشرة.

إنّ اختلاف المستويات اللغوية كما سبقت الإشارة يجعلنا أمام أنواع مختلفة وتقسيمات متنوعة للقصيدة الشعبية وهو ما سنأتي على توضيحه.

I .5.1.2 أنواع الشعر الشعبي

إنّ الرجوع إلى الإرث التاريخي الحافل للمغرب العربي عمومًا والجزائري خصوصا، يجعلنا نفهم تنوع موضوعات قصائد الشعبي، فالمناخ المناسب الذي كان يكتنف الشاعر الشعبي جعله يصوّر حياة الشعب في كلّ الظروف.

تأثرت القصيدة الشعبية بمختلف المواضيع التي تتناولها و أيضا بالبيئة التي قيلت فيها، ممّا جعل تغيّرات تطرأ على أشكالها حتى تتماشى مع طبيعة كلّ منها، فلو أخذنا قصائد الغزل التي قيلت في المناطق البدوية سنجدها تختلف عن تلك التي قيلت في المناطق الحضرية. و من ثم قسّم الباحثون القصيدة إلى أنواع مختلفة تختلف بحسب نوع التقسيم الّذي احتكموا إليه. و سنذكر فيما سيأتي تقسيمات اعتمدها مصطفى حركات و باحثون آخرون.

أ. على مستوى الشكل

يميّز بعض الباحثين بين نوعين من القصائد التي تختلف من حيث الشكل، النوع الأول هو:

- **الرباعيات**

استعان العربي دحو بهذه التسمية حتى يميّز بين مختلف أشكال القصيدة الشعبية. يسمي الشعراء والرواة هذا النوع بـــ : "المربوع" أو "الرباعية"، وذلك لأنّ كلّ مقطع يحتوي على أربعة أبيات أو أشْطُر قصيرة، يلتزم فيها الشاعر بقافية الشطر الرابع وينوّع من قوافي الأبيات الثلاث ومن بين النماذج المشهورة في هذا النوع، قصيدة "حيزية" لبن قيطون (ورد في : أمين، 2007، ص. 39) :

عزوني يا مـــلاح في رايس لبـــنات

سكنت تحت لحود ناري مقديـــــــا

يا أخي أنا ضرير بـــيا ما بيـــا

قلبي سافر مـــع الضامر حيزيـــة

أو كقول الشاعر في رثاء الشيخ محمد بلقاسم (ورد في : أمين، 2007، ص. 101) :

غاب الشيخ المذكور في كل أبـــرور

غاب بدر البـــدور عن كـــل بـــلاد

خبر جـــانا بالفور وامـــحاه كـــدور

ضاقت به الصدور حارت لجساد

إنّ التمعن في مثل هذه الأمثلة يوضّح لنا خصائص هـــذا النـــوع. فمـــن ناحيـــة الأبيات، تمتاز بقصرها مقارنـــة بالأبيـــات فـــي القصـــيدة العاديـــة وقلـــة الكلمـــات المستعملة. أمّا من ناحية القافية، فـــنلاحظ التـــزام الشـــاعر –خاصـــة فـــي المثـــال الثاني–بقافية موحدة في الأشْطُر الثلاث، الأولـــى وبقافيـــة موحـــدة فـــي الشـــطرين الأخيرين من كل رباعية.

جعلت الخصائص التي سبق ذكرها عديـــد الشـــعراء يفضّـــلون الرباعيـــات علـــى باقي الأنواع، وربما يعود ذلك لسهولة نظمهـــا وتلحينهـــا وترديـــدها، إضـــافة إلـــى دفع الملل عن متلقيها أثناء الإنشاد، لأنّها في أغلب الأحيـــان لا تقـــرأ وإنّمـــا تغنـــى فقط (دحو، 1989، ص. 96).

إنّ مميزات هذا النوع جعلته ينتشر بقوة خاصة في فترة الثورة التحريرية، لكن ذلك لم يمنع من انتشار القصيدة التي بقيت مستمرة رغم كل الظروف.

- **القصائد**

تختلف القصيدة عن الرباعيات أو المقطوعات، في أنّ لنَاظِمها مستوى ثقافيا معينا وموهبة تفتح له آفاق الكتابة والإبداع، وهذا ما لا نجده في الرباعيات، وهو الأمر الذي أكسبها صفة الجماعية في الملكية والتداول (دحو، 1989، ص. 173).

إنّ نماذج القصيدة الشعبية كثيرة من بينها قصيدة الشاعر سيدي قدور العلمي والمعروفة بـــ " المكناسية" (Dellai ، 2006 ، ص.36) :

كيف ما ينكد قلبي من شفاية النـــــاس وكيف ما نحزن يا وعدي على المراسم

وكيف بعد خروج وكاري نروم لجلاس حوز بوطيب لول ملكـــــت الغـــــنايم

شموس بصري لشراف الطيبين لنفاس جفـــــيتهم لا زال دوازي عليه نـــــــادم

حمايتي وحبابي وهلي وعز لوناس جفاو وكري وجفاهم على القلـــــب شاهم

كيف ينحي من تلاني عقاب لجـــناس وكيف يربح من خلاني تليـــــــف هايم

تبيّن لنا هذه الأبيات مدى متانة أسلوبها وطول نفسها، وهذا ما يسمح لها أن تحمل في ثناياها عديد المواضيع، كما أنّ لغتها مزيج بين الفصيح والعامي.

جعلت كل هـــذه الخصـــائص انتشـــار القصـــائد محـــدودا مقارنـــة بالرباعيـــات، فطولها وصعوبة ألفاظهـــا حالـــت دون توســـع انتشـــارها، لأن طبيعتهـــا تســـتدعي مستوى ثقافيا للإلمام بها وبمعانيهـــا ســـواء مـــن ناظمهـــا أو مـــن متلقيهـــا (دحـــو، 1989، ص. 173).

وقد كان الابتعاد عن القصيدة أو الرباعية يقوم من جهة على عوامل عدة منها ميول الشاعر ومستواه الثقافي أو الجمهور الذي يوجه له قصيدته ومن جهة أخرى على نوع النص الشعري من حيث المضمون، وهو ما سنأتي على توضيحه عند الحديث عن أنواع النص الشعري من حيث مستوى المضمون.

ب. على المستوى المضمون

نميز من ناحية المضمون بين:

- **النص البدوي**

هي نصوص تطغى فيها اللغة البدوية العتيقة التي هي مزيج بين الفصيح و العامي، كما أنّ هذه اللغة التي تصل بها هذه القصائد حكر على الناطقين بها، و هو ما يخلق صعوبة لفهمها من قبل أبناء المناطق البعيدة عن موطنها. ومن نماذج الشعر البدوي قول الشاعر عبد القادر العطوي (Dellai، 2006، ص.36) :

اتوحشت أولاد نايل ذا الخـــــطرة الله لا تـــراس نغـــدا ناويـــــــاه

نسري عل لفجار وانشق البـــكرة نتوكل عن خالقي عظيم الجـــاه

البر لي فيه تطياب الـــعـــشرة توحشنا ذوك المراسم يا حسراه

ما حلالها قعدات في البيت الحمرا ذيك القعدة تزيد للخاطر تـــنزاه

- **النص الحضري:**

يدفع بعض الدارسين بأنّ الأدب الذي يتأثر بـــالفن وبقواعـــده، يمكـــن أن يتـــأثر أيضا باعتبارات ليست فنية ولكنها مؤثرة في الفن وهـــذه الاعتبـــارات تـــدرس فـــي البيئـــة نفسها(ســـلامة، 1952، ص. 243)، أي أنّ الأدب يحمـــل مـــن العوامـــل المحيطة بمنْتجِه سواء البسيطة منها أو المعقّدة. مـــن هنـــا نلـــتمس تحضـــر الشـــعر بمجرد تحضر الشاعر وابتعاده عـــن حيـــاة البـــداوة، أي تغيّـــر الألفـــاظ المســـتعملة بتغيّر المناخ الاجتماعي والبيئة الثقافية وحتى الحيـــز الجغرافـــي والطبيعـــي. ومـــن ذلك ظهر النص الحضري الذي يمثل القصائد المنظومة بعيـــدا عـــن البـــداوة وفـــي اتصال مع الحضر.

ج. على مستوى اللغة و الإعراب

ميّز مصطفى حركات بين نوعين من الشعر الشعبي و هما:

- **الشعر البيني**

أطلق عليه حركات هذه التسمية لأنّه يقع بين الفصيح والعامي من ناحيتي اللغة والوزن، كما أنّ من مميزاته أنّ حركات الإعراب فيه مهملة، لكنه يلتزم بإيقاع الفصحى. ومن أمثلة ذلك قصيدة ابن مسايب بدر الدجى عسعاس التي نذكر منها البيت التالي (ورد في : حركات، 2007، ص. 17) :

بَدْر الدُجَى عَسْعَاس واللّيل رَاحْ

وضّح مصطفى حركات أنّ كلمة الدجى قد جاءت حسب الإيقاع الفصيح لا الإيقاع العامي، والأمثلة التي تضرب في هذا النوع من الشعر عديدة ومن بينها رائعة "يا لطف الله الخافي" للشاعر الشيخ الحاج أحمد الغرابلي والتي جاءت أغلب كلماتها باللغة الفصيحة كما نلاحظه في الأبيات أسفله (Dellai، 2006 ، ص. 68):

ترحمنا يا رحمان* يا قديم الحسان* لو اخذت العصيان* كلنا عاصيين

لولا ضعف الإيمان* ما يجور الزمان* ويوليو الطغيان* بالقهر جايرين

المسكين الهيمان* فالشقا والمحان* يتمنى الموت عيان* ما وجدها في حين

جاءت كلمات هذه القصيدة في أغلبها من المعجم الفصيح محافظة على كل خصائصها تماما كما في : رحمان، الحسان، العصيان، ضعف، الإيمان، يجور، الزمان، الطغيان، المسكين، الهيمان، المحان إلخ. كما ذكر مصطفى حركات نوعا آخر من الشعر الشعبي والذي يعرف بالملحون (حركات، 2007، ص.17).

- **الشعر الملحون**

سنعرج على مفهومه بشكل مختصر لأننا سنتطرق إليه بإسهاب في المبحث القادم. عرف مصطفى حركات الشعر الملحون على أنّه ما جاء على إيقاع العامية ولا يتجاور فيه المتحركان(حركات، 2007، ص.17).

بعد الخوض في غمار الأدب الشعبي والشعر الشعبي والتفصيل في كليهما في محاولةٍ للفصل حينًا في المشاكل المصطلحية التي يعج بها هذا المجال وتوضيح المفاهيم حينًا أخرى ؛ توصّلنا حسب الأبحاث التي قمنا بها لمجموعة استنتاجات حاولنا تكريسها في هذه الأطروحة والتي من أهمها القناعة التي تبنيناها والتي بنينا حولها بحثنا والتي تدفع بأنّ الشعر الشعبي يكتنف الملحون وليس العكس صحيحا، وهذا ما جعلنا نخصّص العنصر الموالي من الفصل الأول للحديث عن الملحون.

2.2.I مفهوم الملحون

بعد أن تطرقنا للشعر الشعبي بجميع تفاصيله، و أثبتنا أنّه المفهوم الأوسع الذي يشمل جميع أنواع الشعر. سنركز في هذا الجزء على الملحون الذي يعد من أكثر الفنون الشعبية الشعرية انتشارا في الجزائر و المغرب العربي. كما أن جل القصائد المترجمة في المدونة التي اخترناها، تنتمي لهذا النوع من الشعر الشعبي و هو ما دفعنا لتخصيص جزء بأكمله للحديث عنه و التفصيل في خصائصه. و حتى نتمكن من تقديم دراسة واضحة، سنخصص العنصر الأول لتوضيح تعريف الملحون بينما نخصص العنصر الثاني لدراسة بدايات ترجمته.

1.2.2.I تعريف الملحون

يشوب الملحون الكثير من الغموض، خاصة فيما يتعلق بمفهومه ومنشأه، وهذا ما دفعنا لتخصيص عنصرٍ نتحدث فيه عن تعريف الملحون وكلّ ما يتعلق به، ومن ثم

نوضّح بدايات دخوله لعالم الترجمة على يد أجانب أو عرب أُعجِبُوا بهذا الفن القولي الفريد من نوعه.

يحتل الملحون مكانة بالغة الأهمية في أوساط فنون الأدب الشعبي، اكتسبها من النظم المميز الذي يتفرد بأنّه ملحن ومغنى. فالعامل التأثيري للموسيقى والإيقاع المرافق يجعل الملحون سهل الحفظ والتواتر بين العامة، خاصة أنّ الشاعر أثناء نظمه لا يتحرّى اختيار القوالب المنمَّقة لكي يستميل عاطفة الناس، ولكنه يقول شعره بطريقةٍ عفوية وتلقائية يلامس بها أبناء بيئته ممن يقاسمونه العوامل الثقافية نفسها بكل جوانبها اللغوية والتاريخية والدينية وحتى الجغرافية.

ممّا لا شك فيه أنّ الملحون فنٌ شعبي وغنائي متميز بالمغرب الكبير، فهو تراث يختزل مقومات الثقافة المغاربية ومظاهر حياتها الأصيلة، ويستعمل لغةً تجمع بين سحر العامية الراقية والفصحى البسيطة مع احترام خصائص القصيدة في المتن و اللحن، حتى وإن تم تجاهل بعض جوانبها كقواعد الإعراب مثلا. هذا تماما ما يؤكّده مصطفى حركات الذي عرّف الشعر الملحون على أنّه يأتي في لغة عامية ولا يتجاور فيه المتحركان إلّا لماما، وتكاد تقصى فيه المقاطع القصيرة كليا، وأنّه يختلف عن الفصحى في الإعراب و الصرف و المعجم (حركات، 2007، ص ص. 17-18).

إنّ التعريف الذي قدّمه مصطفى حركات للملحون هو شاملٌ في نظرنا ، إذ أنّه اعتمد على إيضاح جانبين أساسيين، يتعلق الأول بطريقة نظم الملحون حيث قارن بين النَظم في هذا الأخير و الشعر الفصيح و أوضح ذلك عندما ذكر سمتين أساسيتين هما : أنّ الملحون لا يتجاور فيه متحركان، أي أن يفصل بين المتحركين ساكنٌ وهذا منافٍ تماما للنظم في الشعر الفصيح.

حيث نجد أنّ من أهم مميزات إيقاع الفصحى عدم الابتداء بالساكن وعدم التقاء الساكنين

إلّا في حالاتٍ خاصةٍ وإنهاء الخطاب بساكنٍ بالإضافة إلى منع تجاور أكثر من أربعة متحركات.... إلخ.

ولأنّ المقاطع في اللغة العربية تقاس بالساكن والمتحرك، فقد أشار في المقام الثاني إلى ندرة المقاطع القصيرة التي يقصد بها تجاور متحركين دون ساكن (حركات، 2007، ص. 22-23). ومثال ذلك: " هُوُ " في قول الشاعر ابن الشجاع (زريوخ، 2001، ص. 13) :

فِيْهَا كُلْ مَنْ هُوُ كْثِيرْ***الفُلُوسْ وَلُوُه الكْلامْ والرُتْبَة العَالْيَا

ومن باب التوضيح، فإنّ المقاطع القصيرة هي عكس المقاطع الطويلة التي يقصد بها كل متحرك متبوع بساكن تماما كما هو موضح في كلمة "كُلْ" الواردة في البيت السابق الذكر.

أمّا الجانب الثاني الذي أشار إليه مصطفى حركات في تعريفه فهو الشق اللغوي عندما ذكر أن اللغة المستعملة في الملحون تخالف اللغة المستعملة في الشعر الفصيح في الإعراب والصرف والمعجم. فالاختلاف في الإعراب مثلا يكون في إسقاط حركاته (حركات، 2007، ص ص. 22-23) مثل:

واسْتَفْتَحْ بِصْلاَةْ عْلى الدَّاعي للإِسْلامْ والرْضَا السِنّي المَكْمُولْ.

وهذا ما يظهر في كلمة بَصْلاَةْ التي على الرغم من أنّها اسم مجرور بحرف الجر (الباء) إلّا أنّها لم تتبع حركة إعرابها وانتهت بالسكون بدلا عن الكسرة. أمّا عن الاختلاف في الصرف والمعجم، فسنأتي على توضيحها في عناصر قادمة.

إنّ ما يميز التعريف الذي أتى به مصطفى حركات هو أنّه عرّف الملحون مستندا لمفهومه الاصطلاحي، وقد اختلف في ذلك عن الكثيرين ممن عرّفوا الملحون من

خلال توضيح جانبه اللغوي أو أصل اشتقاق التسمية. ونجد على رأسهم الباحث محمد الفاسي (1986) الذي يقول :

أول ما يتبادر للذهن أنّه شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنه كلام فيه لَحْن. و هذا الاشتقاق باطل من وجوه، لأنّنا لا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون، وإنّما باللهجات العامية، ولم يرد هذا التعبير عند أحد من الكتاب القدماء لا بالمشرق ولا بالمغرب. ولا يُعقل أن يسمى أحد شِعْرهُ بكلمة تنّم عن الجهل. و الذي أراه أنهم اشتقّوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى أنّ الأصل في هذا الشعر الملحون أن يُنظم ليتغنى به قبل كل شيء.(ص. 29)

إنّ أهم المحطات التي تستوقفنا في تعريف أحد أهم الدارسين لفن الملحون محمد الفاسي، تبدأ من نقطة بالغة الأهمية وهي أنّه رفض المقارنة بين الكلام الملحون واللغة الفصيحة واعتبر أنّ الأصح أن نقارن بين الكلام الفصيح واللهجات العامية، وذلك من باب أنّه من المغالطة أن نُعرّف الملحون على أنّه لغة لا إعراب فيها، وشدّد على ذلك من خلال استشهاده بالباحثين القدامى الذين لم يرد على ألسنتهم ما يساند الرأي القائل بأنّ لا إعراب في لغة الملحون. وعلى الرغم من أن محمد الفاسي قد عزز رأيه بقوله إنّه لا يمكن أن تسميَ شعوبٌ ما فنونَها اعتباطا أو عن جهالة، إلّا أنّنا لا نشاطره هذا الرأي، لأنّه لا يمكن أن ننفي عن الملحون اتصاله باللغة الفصيحة فقط لأنّه كلامٌ به لحن، فاستعمال اللغة يطوع بحسب الأغراض المستعملة من أجلها، وهذا ما يجعل اللغة الفصيحة باستعمال السجع، تصبح هي الأخرى لغة بها نوع من اللحن حتى وإن اختلف عن اللحن المستعمل في الملحون الذي ينظم أساسا حتى يتغنى به.

من وجهة نظرٍ أخرى، فإنّه لا يمكن إنكار أنّ اللغة المستعملة في الملحون لغةٌ مميزةٌ، بها من الفصحى الكثير وهذا ما يقره محمد الفاسي (1986) نفسه، بقوله: " و أمَّا من حيث اللغة العامية فإنها ليست لغة طبقة شعبية منحطة، بل هي لغة أرقى من

اللغة التي يتكلم بها حتى المتعلمون، لأنّ شعراء الملحون يُدخلون في كلامهم كثيرا من الكلمات الفصيحة بعد إجرائها على الأسلوب العاميّ" (ص. 31).

يستعمل شعراء الملحون كلمات من اللغة الفصيحة، ولكن مع بعض التطويع للأسلوب العامي وهذا التطويع يكون من خلال مختلف الطرائق ومن بينها، إسقاط حركات الإعراب. ومثال ذلك ما جاء في قصيدة " يوم الجمعة خرجو الرّيام" لمبارك السوسي (Dellai، 2006، ص. 55)

يوم الجمعة خرجو الريّام * من بهجة فاس البالي * سربات يحيرو العقل

نحكيهم غزلان *

إذا ما تمعنّا في كلمات هذه الأبيات، سنجد أنّها واضحة ومفهومة ويسهل فهمها من قبل جميع شرائح المجتمع، وذلك لأنّها تنتمي إلى المستوى الفصيح من اللغة، حتى كلمة "سربات" التي توحي بالغرابة بعض الشيء، فهي الأخرى مستمدة من اللغة الفصيحة من كلمة "سرب". وهو الأمر عينه في كلمة "يومْ" التي هي من ناحية الإعراب مبتدأ، إلّا لأنّها تنتهي بسكون بدلا من الضمة، والحال نفسه لما بقي من الكلمات التي تنتهي في جلها بالسكون. وهذه نقطة توحي أنّ الملحون لغة لا اعراب فيها.

أمّا في المحطة الثانية فقد نوّه إلى أنّ كلمة ملحون مشتقة من "التلحين"، وقد استند في رأيه هذا إلى ما جاء به ابن خلدون(1961) في كتاب المقدمة تحديدا في الفصل الخمسين منها المعنون ب "في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد" والذي ذكر فيها أنّ العرب كانوا ربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على الصناعة الموسيقية (ص. 528).

وهذا ما يفهم بحسب الفاسي على أنّه إشارة صريحة للملحون آنذاك، إذ أنّ عبارة "ألحانا بسيطة لا على الصناعة الموسيقية" تشير إلى أنّهم لا يدخلون أشعارهم في موازين الموسيقى المعروفة، بل ينظّمون نظما له لحن مختلف.

أمّا موسوعة Encyclopédie de l'Islam فقد منحت رأيًا مغايرًا فيما يخصّ أصل تسمية الملحون لمّا اعتبرت أنّ كلمة ملحون تستمد أصولها من كلمة " لَحْنْ " والتي لا يقصد بها التلحين الموسيقي بل اللَحْن الذي ينتج عن الابتعاد عن القواعد اللغوية للعربية الفصحى (Pella، 1991، ص. 232).

يشاطر الأستاذ يحي عبد الرؤوف جبر(2017) الرأي السابق ذكره، حيث أكّد أنّ كلمة الملحون تستمد أصولها من المصدر (ل، ح، ن) والذي يقصد به "التنغيم في الكلام والعدول به عن الصواب"(ص. 1)، إلّا أنّه ذهب غير مذهبهم في تفسير معنى الملحون، عندما أثار نقاط أخرى عبّر عنها في مقالٍ له بعنوان "من فنون الأدب الشعبي المغربي الملحون" الذي جاء فيه ما يلي :

> الملحون في اللغة مفعول من الأصل اللغوي (ل، ح، ن) الذي ينصرف لدلالتين تقع إحداهما على الإصابة في الحديث والأخرى على الخطأ فيه، ممّا جعل اللغويين يعدونه في "الأضداد" وقد اختلف الأنباري وابن قتيبة من قبل في أمره اختلافا كبيرا. غير أنّ أعلى دلالتين للحن، هما التنغيم في الكلام والعدول به عن الصواب، ونعتقد أنّ الملحون المغربي، إنّما سمي به لأنّ الشعراء يعرضون فيه بما يريدون، دون أن يذكروا ذلك صراحة (ص. 4).

يعتبر ما جاء به جبر منهجًا جديدًا في تحليل أصل تسمية الملحون، إذ أنّه خلافًا لما أتى به غيره، فهو لم يكتف بدراسة الكلمة بحسب الزمان و الاستعمال الذي جاءت فيهما، بل عاد إلى الأصل اللغوي الفصيح حتى وإن كان السياق الذي شاع استعماله فيه عاميا، و إنّنا نستحسن ذلك كثيرا، لأنّ شعراء الملحون كانوا على قدرٍ من الثقافة، ممّا لا ينفي إمكانية اعتمادهم على الفصيح في تسمية فن من فنونهم الشعبية الأكثر شهرة آنذاك. هذا دون أن نستبعد إمكانية أنّ من أطلق تسمية الملحون هي فئة المثقفين و العلماء من غير العامة ممن أرادوا تفرقة هذا الفن الجديد عن منتجاتهم الأدبية الفصيحة.

وبالعودة إلى لسان العرب لابن منظور وجدنا أنّ كلمة "لحن" التي تشتق منها كلمة الملحون بحسب بعض الباحثين، تدل على معانٍ مختلفة وعديدة ولكن انتقينا منها ما يوحي لنا بأنّه قد يمت بصلةٍ لسبب تسمية الملحون، ومنها خمسة معانٍ نلخّصها فيما يلي :

المعنى الأول: اللّحْن الذي يراد به الأصوات المصوغة الموضوعة، وجمعه ألْحانٌ ولُحون. ولَحَّنَ في قراءته إذا غرّد وطَرَب فيها بالألحان وأيضا يقال اللّحنُ واللَّحنُ واللّحانية: تركُ الصواب في القراءة والنشيد.

المعنى الثاني: ويقال رجل لاحنٌ ولَحان ولَحّانة ولُحَنَة: يُخطئُ. والتلحين التخطئة. وأَلْحَنَ في الكلام، أي أخطأ. من ذلك قول عمر رضي الله عنه: تعلموا اللَّحَنَ والفرائض، فهو بتسكين الحاء وهو الخطأُ في الكلام.

المعنى الثالث: أَلْحَنهُ القول: أفهمه إيّاه وهو عكس لَحَنَ الرجل يَلْحَنُ لَحْنَا أي تكلم بلغته.

المعنى الرابع: فمن لَحِنَ له يَلحَنُ لَحْنًا، يعني أنّه قال له قولا يفهمه عنه ويَخْفى على غيره لأنّه يُمِيلُه بالتورية عن الواضح المفهوم، ومنه قولهم: لَحِنَ الرجل، فهو لَحِنٌ إذا فَهِم وفَطِنَ لما لا يَفْطنُ له غيره. ولَحِنه هو عنى، بالكسر، يَلْحَنُه لَحْنا أي فَهمَه، وقول الطرماح: وأدَّت إلى القَول عنهُنّ زَوْلَةٌ تُلاحِنُ أو ترنو لقول المُلاحِنِ ويقصد من هذا أي تكلَّمُ بمعنى كلام لا يُفْطنُ له ويخفى على الناس غيري.

المعنى الخامس: يقال فلان لا يعرفُ لَحْنَ هذا الشعر، أي لا يعرف كيف يغنيه. وقد لَحَّنَ في قراءته إذا طَرَّبَ بها(ابن منظور، 2003، ص . 53-54).

إنّ المعاني التي انتقيناها تشير في جلّها إلى معانٍ ترتبط بطريقة أو بأخرى بمفهوم الملحون. فإذا ما أخذنا المعنى الأول فإنّنا نجد أنّ الانحراف عن الصواب في القراءة والنشيد يعدان من سمات الملحون الذي جاء بأوزان موسيقية مختلفة عن الأوزان التي سادت ذاك الزمان، فكانت قراءته وانشاده مختلفين عن الفصيح لدرجة أنّ الخروج عن معايير ذاك الزمان لم تلق استحسان الجميع. أمّا المعنى الثاني والذي يشير إلى الخطأ في الكلام، فإنّنا ندفع بأنّ مفهوم الخطأ الذي يراد به اللحن يتحدد بحسب مفهوم الصواب، فإذا كان الصواب احترام قواعد الإعراب فإن الخطأ هو إسقاطه وتجاهل قواعده، في حين إذا كان الصواب هو التزام المستوى الفصيح دون غيره فإنّ الخطأ هو إدخال كلمات عامية أو أعجمية. و يختلف المعنى الثاني عن الذي يليه إذ يقصد به أن يتحدث المرء بلُغَته، ويُقال أنّ القرآن الكريم نزل بلَحَن قريش أي بلغتهم. وهذا المعنى يشير إلى تحدث قوم بلغتهم وهذا ما يجعل اللحن الذي يقصد به الخطأ يتنافى في مفهومه مع اللحن الذي يقصد به اللغة، تماما كما أشار يحي عبد الرؤوف جبر عندما نوّه بالاعتماد على آراء اللغويين إلى أنّ كلمة "لحن" من الأضداد لأنّها تختلف بحسب السياق لتشير تارة إلى معنى وتارة أخرى لنقيضه.

وبخصوص المعنى الرابع الذي يراد به التورية وإخفاء جوهر الكلام الحقيقي والتعبير عنه بطرائق غير مباشرة، فإنّه يحمل هو الآخر سمة من سمات الملحون، إذ أنّ المرامزة باستعمال المحسنات البديعية والصور البيانية طاغ في جل أبيات قصائد الملحون. ومع أنّ التورية خاصية هامة من خصائص الملحون، إلّا أنّنا نستبعد أن تكون السبب الأساسي في تسميته، إذ أنّ التورية لم تكن حكرا على قصائد الملحون ولا علامة فارقة كما هو الحال بالنسبة لإسقاط علامات الإعراب وإدخال المعجم العامي في النسيج اللغوي للقصيدة. هذا بالإضافة إلى أنّ جميع قصائد الأدب الفصيح وغيرها تميل إلى التلميح لا إلى التصريح وهي دلالة على البلاغة، هذا من جهة. أمّا من جهة أخرى، فإنّ أغلب الأبحاث التي جرت على الملحون، أجمعت في جلّها على تمييزه من

ناحية النظم والإلقاء والمعجم مقارنة بالفنون التي سادت في تلك الحقبة، ولم تركّز بشكلٍ واضح على خاصية التورية كعلامة فارقة.

وفي الأخير، نجد معنى اللحن يتطابق ومعنى الإنشاد والغناء المرتبط بالنصوص الأدبية الشعرية، وهذا ما يميّز الملحون الذي ينظم أساسا حتى يغنى.

وعلى الرغم من أنّ ابن منظور تطرّق بإسهاب في معجمه لمصدر (ل، ح، ن) إلّا أنّه لم يشر إلى كلمة ملحون لا بشكل منفصل ولا حتى في سياق المعاني التي أردفها إلى كلمة "لحن"، وذلك عكس قاموس المعاني الجامع (2017) الذي أورد كلمتي "لحن" و"ملحون" مع شرحيهما كالآتي:

-لحَنَ الشَّخْصُ يعني أنّه أخطأ في الإعراب، أو تكلّم بلغته، أو فهم القول، أو مال نحو الشيء (فق. 7).

-أمّا الملحون فورد أنّه مفعول من لَحَنَ، وأنّه يشير إلى نَصٌّ وُضِعَتْ لَهُ أَلْحَانٌ، وأيضا أنّه فَنٌّ شِعْرِيٌّ شَعْبِيٌّ بِالْمَغْرِبِ العَرَبِيِّ مَكْتُوبٌ بِاللَّهْجَةِ العَامِّيَّةِ، لَهُ أَوْزَانُهُ الْخَاصَّةُ بِهِ (فق. 10).

كما نلاحظ في شرح كلمة لحن، أنّها تتفق في مواطن كثيرة مع ما جاء به معجم لسان العرب لابن منظور. أمّا عن مفهوم كلمة ملحون، فقد اكتفى بشرح مقتضب أشار من خلاله إلى هذا الفن القولي الشعبي والحيز الجغرافي الذي ظهر فيه. وهذا التعريف يتقاطع مع ما جاء في Encyclopédie de l'Islam أين تم تعريف الملحون على أنّه يمثّل : حالة اللغة العربية التي تستعمل في التعبير عن بعض أشكال القصائد اللهجية في المغرب العربي، حتى وإن كانت أبيات هذه القصائد توجه عادة حتى يتم تلحينها وغنائها من قبل هواة أو محترفين مرفقين بجوق موسيقي. (ورد: Pella، 1991، ص.232).

- تاريخ الملحون

لم تشر الأبحاث إلى أنّ الملحون قد سبقه أي نوع من الإنتاجات الشعرية التي كانت تنظم باللغة العامية، عدا الزجل في إسبانيا والموشح في الشرق الأوسط والتي عرفت في فترة العصور الوسطى. ويعود الفضل في معرفة حالة الشعر الشعبي (الملحون) في بلاد المغرب في الأزمنة الأولى من ظهوره إلى ابن خلدون الذي أشار إليه بالحديث عن القصائد الحضرية(المدنية) مستعملا تسمية "عروض البلد"، والتي أرجع سبب ظهورها إلى أحد شعراء الأندلس وهو الشاعر ابن عمير. ويصف ابن خلدون الملحون على أنّه شعر مقاطع مزدوج القافية مشتق من الموشح كانت في البداية قواعد الإعراب تُحتَرم، ثم أسقطها أهل فاس لأنّهم لم يكونوا ميالين لهذا الجانب اللغوي (ورد: Pella ، 1991، ص. 342).

وعلى الرغم من أهمية ما جاء به ابن خلدون، ومساهمته في توضيح الإرهاصات الأولى لفن الملحون، إلّا أنّ ذلك لم يسهم كثيرا في التحديد الدقيق للحقبة الزمنية التي يعود إليها ظهور هذا الفن الشعبي العريق. والأمر نفسه بالنسبة لما جاء به ليون الأفريقي Léon l'Africain (1981) الذي ذكر بدوره أنّ فاس كانت تزخر بكم كبير من قصائد العشق والهوى التي تنظم في اللغة "المبتذلة " la langue vulgaire . واللغة المنحطة التي تحدث عنها قد تشير إلى اللغة العربية الإسبانية أو إلى لغة عروض البلد، كما كانت هنالك تظاهرة سنوية تقام بمناسبة المولد النبوي الشريف، أين تُنْظَمُ عديد القصائد من صنف المدائح الدينية على شرف هذه المناسبة، وهذا ما عبّر عنه ليون قائلا :

ينظم هؤلاء الشعراء بمناسبة الاحتفال بمولد محمد قصيدة لمدح هذا الأخير. يجتمع الشعراء في ساعة مبكرة من صباح يوم الاحتفال في ساحة رئيس القناصل، فيصعد الشعراء على مقعد يستعمل كمنصة أين يلقي كل شاعر قصيدته بحضور جمع غفير من الحضور، على إثر اختيار الشاعر الذي

تختار قصيدته كأفضل وأروع النظم، ليلقي أبيات قصيدته ويتوج بعدها كأمير الشعراء لتلك السنة [1] (ترجمة الباحثة) (فق. 8)

هكذا عبّر ليون في الجزء المتعلق بوصف إفريقيا عن حالة الأدب الشعبي في تلك المنطقة، وعلى الرغم من أهمية شهادته إلّا أنّها لم تأت بالكثير من ناحية التوضيح الدقيق للزمان الذي وردت فيه، عدا أنّ هذا النوع من الممارسات الأدبية كان في القرن السادس عشر.

إلّا أنّ ما جاء به أحمد أمين دلاي يشير بشكلٍ واضح إلى أنّ أقدم نصوص الملحون التي وصلت إلينا تعود إلى سنة 830 م/1427 ه من خلال قصيدة الشاعر مولاي عبد الله بن احساين التي نشرت من قبل عباس الجراري في كتابه الزجل في المغرب، والذي يتحدث فيه عن الشاعر مولاي عبد الله بن احساين ابن منطقة الدرعا الواقعة في الجنوب المغربي بمحاذاة الحدود الجزائرية. ويعد هذا الأخير بحسب بعض الدارسين من مؤسسي الملحون المغربي.

لا شك في أنّ أقدم قصيدتين سواء بالنسبة للملحون في المغرب أو الجزائر، تعودان للقرن 16 وتسردان قصة معركتين تاريخيتين هامتين. تروي القصيدة الأولى المعركة التي دارت بين بني وطاس والسعديين في منطقة التادلا سنة 1536. أمّا القصيدة الثانية فهي من إبداع الشاعر الجزائري لخضر بن خلوف، والتي روى فيها المعركة التي كان جزءا منها والتي دارت أحداثها بين مجموعات الاسبان والمسلمين تحت لواء الباي حسن بن خير الدين.

[1] ورد النص في لغته الأصلية:

« Ces poètes composent chaque année à l'occasion de la fête de la naissance de Mahomet, un poème à la louange de celui-ci. On réunit les poètes le matin de cette fête, de bonne heure, sur la place du chef des consuls… Ils montent sur la banquette qui sert de siège à ce dernier et chacun récite son poème en présence d'une nombreuse assistance. Le poète qui est jugé avoir le mieux et plus agréablement déclamé ses vers est proclamé cette année-là prince des poètes».

إنّ حقيقة كون هذه الأعمال الفنية قد كتبت بلغة تبدو لنا في الوقت الراهن مألوفة ومفهومة، يدل على أنّ الملحون آنذاك قد بلغ مرحلة النضج. ولو حاولنا الرجوع بالأمر إلى الوراء قليلا لوجدنا أن الفترة التي سبقت ظهور الملحون هي فترة عروض البلد، التي تعتبر نوعا من فنون الشعر التي سادت تلك الفترة خاصة كما أنّها فرع من فروع الزجل الأندلسي ومن بين أهم الإنتاجات الشعرية في عروض البلد التي ذكرها ابن خلدون، نجد "الملعبة" للشاعر الكفيف الزّرهوني (Dellai، 2006، ص. 11).

في السياق نفسه، يؤكّد أحمد سهوم أنّ ظهور الملحون ارتبط بمجيء المرابطين إلى المغرب، ويحدّد مرحلة النشأة بالعصر السعدي.

2.2.2.I خصائص الملحون

إنّ ما سبق وأشرنا إليه بخصوص التعريف الذي تقدم به مصطفى حركات للملحون، هو تماما ما يمكن اختصاره للتعبير عن خصائصه من الناحية اللغوية، إذ لا تختلف لغة هذا الأخير عن لغة غيره من أنواع الشعر الشعبي العربي، فجميعها لا تولي أي أهمية للإعراب وقواعده، ولا تراعي الضبط الداخلي للبنية الصرفية للمفردات، وتتأرجح من ناحية المعجم ما بين الفصيح والعامي فتوازي بينهما حينا وتغلب كفة أحدهما أحيانا، وهذا ما سنأتي على توضيحه في السطور القادمة حيث سنلقي الضوء على مستوياتها المختلفة:

أ. المستوى الصوتي

من أهم خصائص الفنون الشعبية هو الشفاهية، وهذا ما يبرر أنّ جانبها الصوتي يخضع بالدرجة الأولى لفروقات صوتية ناتجة عن لهجة ناظمها الذي غالبا ما يقلب بعض الأصوات الفصيحة ويخضعها لطريقة نطقه، ممّا يجعل بعض الألفاظ التي تنتمي للمعجم الفصيح تبدو أعجمية للوهلة الأولى. و غالبا ما تبرز هذه الخاصية في أحرف القاف والذال و الضاد، ومن أمثلتها:

أ-1) قلب الذال دالا أو ضادا

مثال ذلك ما جاء في قول الحاج أحمد سهوم في قصيدته "لطيفة":

وَاهُو يا سِيّدي قُلوُا للاِيمي يَعْدَرْنِي_طَبْعي ارْهيفْ ** مولُوع بالهَوَى
وغْرَام العِفةْ ** والحَيَا والجُود ولُوفا **رَاحْتِي في مصَالَ الرَّشفَة*اَمْعَ
الرَّجفة ** والدّات حين تْدَفّا

فقد استعمل هنا كلمة "يعذرني" التي تندرج ضمن المعجم الفصيح ولكن مع تحريف صوتي طفيف من خلال ابدال الذال دالًا ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى سهولة نطق التي تصاحب نطق الدال مقارنة بالذال. والأمر عينه في كلمة الدات (جبر، 2017، ص. 12) .

كما يمكن أن يتم قلب الذال ضادا وذلك بعد الخاء الذي يعتبر من الأحرف الحلقية فيقولون في الأفخاذ لفخاض إذ لا نجده قلب الذال "أفخاذ" دالًا وما الضاد إلا دالًا مطبقة لتماثل الخاء. وهذا لأنّ العرب يميلون إلى تفخيم الحروف مع الخاء مثال ذلك : خسارة وخْصارة وأيضا الساخن والصخون يقول السي التهامي:

لْخْصر غَايَرْ والْكُعْبَانْ والْبَطَنْ ** والناتك حْجَرْ والوَرك
والنَّهداني**غْلَط ساق وفْخَاض والدُّرعان (ورد في : الفاسي، 1986، ص. 45)

أ-2) قلب الثاء تاء

من ذلك قولهم في الغثيث والتي تستعمل في بلاد المغرب لدلالة على الكثافة التيت مثال قول مولاي الطيب بن على الدباغ في قصيدته "منانة".

غرّة ضوات وقدانه **وجْبين كاضيّامان ** والتّيتْ المديدِ كاتعْبان

أ-3) قلب القاف جيما عدنية

ونرمز لها بالكاف فوقها حركة (كـَـ)، وهي لهجة جلّ الإعراب في مشارق الوطن ومغاربه، قال أحمد الكندوز:

مرّ قُوتي وْحْرام نُومي ولا احْلالي والخْلاك امسات منْ حَوْله

عَلِيلَة(جبر، 2017، ص. 12).

يريد الشاعر بكلمة الخلاك، الأخلاق وذلك في حديثه عن نفسه كما تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر لم يقلب قاف "قوتي" جيما عدنية.

ومن اصطلاحات الملحون "المشركي المشك" أي المشرقي المشقق، وهذا شائع في كلام المغاربة نعني قلب القاف كافا، لكنه لا يطرد في كل حال.

أ-4) قلب الدال تاءً

تقلب الدال تاءً في بعض الكلمات مثل في قولهم أم تيوت بدلا من ديود جمع ديد، وهو الثدي، ويحتمل أن تكون جمع أثيث الذي هو الشعر الكثيف.

قال السلطان سيدي محمد بن عبد الرحمن في قصيدته حليمة:

الناسْ كُلْهَا بَاشْ كْوَاتْ وَاناسِبّ إِعْدَامي كَيَّةْ مِخِلْفَةْ من عِينين أم التّيوت حْلِيمة

أ-5) قلب الصاد سينا

على الرغم من أنّ العرب يميلون إلى تفخيم الحروف، إلّا أن هنالك استثناءات يكون العكـــــــــس فيها، مثال ذلك قلب الصاد سينا، من ذلك قول مولاي الطيب بن على الدباغ:

عَنْد كْعُيون مْكَانه وَسْفارْ كَاسْوارَمْ طَعْنُوني يا ظْرِيْفْتَ الْحُجْبان

(جبر، 2017، ص. 12) .

ب. المستوى الصرفي

كما سبق توضيحه، فإنّ جوهر الملحون يكمن في عدم احترامه لقواعد اللغة الفصيحة فهو يخالف ما جرت به عادة الناظمين باللغة الفصحى، ونورد فيما يلي بعض النماذج التي توضّح ما تطرّق إليه عبد الرؤوف حبر والذي نلخّصه فيما يلي :

-أنّهم لا يسقطون ألف الثلاثي الناقص، إذا أسند لضمير الفاعل مثل: سرى: سروا، فهم يقولون سراوا بتسكين السين. ومن ذلك قول الطيب الدباغ في قصيدته منانة:

نْسعاوْا عَالَم أخْفانا يَمْحِي ازْلالنا وْيَقَبلْنا بالعَفو والغُفْرانْ

والمقصود بنسعاوا نسعى، وما رفعه بضمة إلا توهم ناتج عن غلبة العامي الذي يفضل فيه إسناد الضمة للدلالة على الجماعة، وما الواو إلّا إطالة.

-وزن يفعّال، وهو غريب عن الأوزان العربية التقليدية، ومن ذلك قول الشيخ عبد الفضيل المرنيسي من قصيدته محجوبة:

وْالْخَدّ أكْما الجُلارْ فاق لُونُه عن لُون الباغ والشّفارِ المَهْدُوبَة

وَنْواجِل يَعَدَّالْ كايَجْرَحُوا تَمثِيل اْجْحَابْ

و ربّما تولد هذا المبنى جراء مدّ الفتحة قبل الأخير، ويتضح ذلك من قول الشيخ غانم من قصيدته "عيشة":

والعاشْقِيْنْ ما يَلْقَاوهْ بِنْصَالْ يريد يلاقونه

-وزن تَفعال: عكس الوزن السابق ينحدر وزن تفعال من اللغة العربية الفصحى، ولكنه نادر، ومنه في الملحون قول عثمان الزاكي:

والخَدَّيْنْ تَبْسَامْ صَالُوا بِوْرودَ اْنْسام (جبر، 2007، ص. 13)

ج. المستوى النحوي

لا يختلف المغاربة عن غيرهم من العرب، إذ لا يقيمون أوزان العربية الفصحى في دارجتهم. و عليه، فقد أصبحت الفصحى تقتصر على مواقف بعينها أين تستوجب فيها الفصاحة أو يتعمد فيها صاحبها استعمال المعجم الفصيح. وعلى الرغم من شيوع المعجم العامي في نظم الملحون، إلّا أنّ بعض المصطلحات تأتي من الفصحى ولكن مع بعض التحريفات التي سنذكر بعضًا منها فيما يلي:

- حذف التاء في الاسم الموصول "التي" والذال في "الذي" فتصبح "الى".
- حذف الألف من آخر الفعل المضارع مثل تجيء تصبح تجي، كما يضيفون حرف "الشين" في آخر الفعل المضارع المنفي بـــ "ما" كما في: ما نشربش، ما نشبهش.... إلخ.
- زيادة الألف في بداية بعض الكلمات مثل: (افلان) بدل (فلان).
- الخلط بين صيغتي الفاعل والمفعول في بعض الحالات مثل: مذهول لعقل والصواب ذاهل لعقل (جبر، 2017، ص. 13).

د. المستوى الدلالي

تتأرجح ألفاظ الملحون في مستوياتها الدلالية بين ألفاظ تنتمي للفصحى القديمة وألفاظ تنتمي لدلالات الحديثة المتولدة عنها أو ألفاظ عامية لا يعرف منشؤها، وهي بذلك مزيج من ألفاظ العربية الفصحى والعامية.

إنّ ما يميّز بعض الألفاظ التي ما تزال تستخدم في الملحون أنّها تحتفظ بدلالتها الأصلية، بل نجد من الألفاظ النادرُ الذي قلّ استعماله. ومن الألفاظ ما طالت معانيها تغيراتٍ، وهذا ما يمكن أن نستشفه في أبيات من "قصيدة الزهو" للسي التهامي:

والبَطَنْ في أوْساط هِمْيان يقابَلْ سَتْ طَيَّاتهْ مْنَ الْعْكانْ

فالهميان هو الرباط الذي تشد به السراويل، وقد جاء في لسان العرب أنّه دخيل معرّب يعني التكة، أي ما يشد على الوسط وهي من الفصيح النادر. والعكان هي طيات مراقّ البطن للينها وكلا الكلمتين من النادر استعمالهما اليوم (جبر، 2017، ص. 13).

نجد أيضا من الغريب استخدام "الزخار" التي يراد بها البحر، وهي من الفصيح النادر صفة له على جهة المبالغة يقول البوراشدي في قصيدة "السلوانية" التـــــي يصف فيها مجموعة نسوة قصدن البحر بمدينة سلوان جلسن يتسامرن على حافته:

خَرْجُوا الابْكارْ يومِ الجُمعَة لِسْواحَلْ الْبْحَرْ بالالَةْ وَنْغايْمَ الوتَر

حَافوا لِلزَّخَّارْ شُوفْ مْدِيْنْةَ السَّلْوانْ زَاهْرَة

ومن الغريب اليوم أيضا استعمال لفظة "زند" التي يراد بها الأعواد التي يقتدح بها النار، والصـــــهد للدلالة على الحرارة الداخلية والحمى على نحو ما نجده في قصيدة لطيفة للحاج أحمد سْهوم (جبر، 2017، ص. 14):

الْهَجْرَةْ بَعَدْ ما حَالَت التَّوْليفَةْ

زَنْدَاتْ نارِ امْخِيفَةْ

في قلب قَلْبي وَدْخَالَ الذّاتْ

والْجَوَارَحْ بَالْصَّهَدْ تبات ساخْفَةْ

النماذج في هذا الصدد كثيرة ومتشعبة، لذلك من غير الممكن الحديث عنها جميعا، ونختتمها ببيتين من قصيدة محجوبة للشاعر عبد الفضيل المرنيسي والتي استعمل فيها الشاعر معجما متخصصا ودقيقا في وصفه للسفينة، إذ يقول:

قَدَّكْ نَحْكِي صَارِي على الْجُوجْ امْبَوَّجْ ولّا عْلامْ فُوقَ الرْقُوبَة

وَجْبينك بِضْوِي كَنّْ هْلالْ بْهَ افْجَى كُلِّ سْحَابْ (جبر، 2017، ص. 13).

استخدم الشاعر كلمة صاري بمعنى ساري السفينة ولكن مع تحريف صوتي طفيف من خلال إبدال السين صادا من باب التفخيم. كما نجد أيضا كلمة الجوج المشتقة من جؤجؤ التي يقصد بها صدر السفينة، والكلمة ما تزال حية في لهجة فلسطين وجنوب الحجاز، وربما استخدموا هناك أجهى للغرض نفسه، وهذه المفردات جميعا من الغريب النادر استخدامه اليوم (جبر، 2017، ص. 13).

3.2.2.I موضوعات الملحون

يعتبر الشعر لسان الشعوب الذي يعبّر من خلاله الشعراء عن جميع تفاصيل حياتهم، وهذا ما يفسّر أنّ موضوعات الملحون كباقي أنواع الشعر، تتميّز بالتنوع والشمولية التي تمتد إلى جميع مجالات الحياة لتعبّر عن جميع أغراض ناظميها. ومن هذا المنطلق، سنوضّح موضوعات الملحون.

تعدّدت موضوعات الملحون واختلفت أغراضه، فواكب مستجدات الحياة اليومية ليترجم بذلك ميول الشعب في مختلف المحطات الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية. وسنحاول في هذا الصدد التطرق لأهم الموضوعات التي تناولها شعراء الملحون وسنكتفي بذكر الأكثر شيوعًا.

أ. الغزل

على الرغم من طبيعة المجتمعات المغاربية المحافظة، إلّا أنّ الغزل نال نصيبه في القصائد الشعبية، فكان الحب والتغزل بالمحبوب من المواضيع التي تلهم الشعراء وتقيّد قريحتهم. واتخذ الناظمون من الشعر ملاذا للتعبير عمّا يختلج صدورهم فأجادوا وصف رقة مشاعرهم، كما سجلوا لنا معايير جمال المرأة والبيئة التي كانت تعيش فيها النساء آنذاك، وهذا ما نلتمسه في عديد القصائد. كما أثّر الوازع الديني والأخلاقي المهيمن على المجتمعات في تلك الحقبة على نوع الغزل الذي كان ينظم، إذْ تميّز في أغلبه بالطهر والعفة وشاعت في ثناياه أفكار الحب العذري العفيف.

تميّز الغزل في الملحون بأنّه يشبه قصائد الغزل التي كانت تنظم في العصر الأموي، إذْ أنّ الغزل تميّز فيما سبقه من العصور –خاصة الجاهلي منه– بأنّه يقتصر على مطلع القصيدة فقط، حتى أنّ كعب بن زهير استهل لاميته الشهيرة في مدح الرسول بذكر سعاد والتغزل بها حتى اشتهرت قصيدته باسم: بانت سعاد. أمّا انطلاقًا من العصر الأموي، فقد أصبح الغزل ينظم في قصائد بأكملها وهو الحال بالنسبة لقصائد الملحون التي ينظم الشاعر فيها قصيدة برمتها لوصف المحبوب (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 167) .

و تنقسم قصائد الغزل إلى أنواع منها الغزل العذري والغزل الحسي أو الماجن (كما يسميه البعض)، فبينما يميل الأول إلى حب وليف واحد والهيام بحبه بكل عفة وطهارة، يميل الثاني إلى حب الشهوة والمشاعر العابرة والمجون بعض الشيء.

و لأنّ تواجد هذين النوعين كان عبر الأزمنة المختلفة، فإنّ انتشار الأول على حساب الثاني أو الثاني على الأول يعود بالدرجة الأولى إلى انتشار الوازع الديني والأخلاقي في المجتمعات.

أمّا فيما يتعلق بالملحون، فقد اختلفت الآراء حول طبيعة الغزل الذي كان ينظم فيه، بين من يدفع بأنّه غزل عذري، ومن يرى بأنّه غزل ماجن. ومثال ذلك سهيل ديب الذي يرى أنّ في بادئ الأمر، ازدهر شعر الغزل الماجن بفضل الغناء الموروث مباشرة من غرناطة واشبيليا وقرطبة (ورد: Dib، 1987، ص. 9).

عبّر الباحث بصراحة عن أن نّوع الغزل في الملحون ينتمي للغزل الماجن في بدايته. لكننا – في الحقيقة– لا نشاطر كثيرا هذ الرأي، لأنّنا إذا رجعنا إلى تعريف كلا النوعين، سنستشف بوضوح إلى أيّ نوع ينتمي الملحون. فبينما يعرَّف الغزل العذري على أنّه فن شعري تشيع فيه حرارة العاطفة التي تصوّر خلجات النفس و آهات البعد

و الفراق، ويحفل بوصف جاذبية المحبوبة وسحرها وقوة أسرها، يقتصر فيه الشاعر على محبوبة واحدة، فإنّ الغزل الحسي أو الماجن يعرَّف على أنّه الشعر الذي يصف الملامح الجسدية للمرأة وأساسه حب تجاهر فيه الشهوانية دون حرج، إذ يسرد الشاعر أوصافا مكشوفة يدفعه إليها الشوق للاستمتاع بالمرأة، وهو تصوير لحب مبني على الإعجاب المؤقت الذي ينقضي بمجرد أن يصل الشاعر إلى مبتغاه، فينقلب إلى البحث عن حبٍ جديدٍ. و لا يحفل هذا الفن بالجاذبية الروحية التي يجدها العاشق في المرأة، بقدر احتفاله بأوصافها الجسدية وأنها مخلوقة للاستمتاع (الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 167).

وبالرجوع إلى أغلب قصائد الملحون فإنّنا نجدها تبتعد تمامًا عن مفهوم الغزل الماجن، فعلى الرغم من أنّ الشعراء يقدّمون تلميحات عن أوصافٍ جسدية لمحبوباتهم، إلّا أنّهم لا يجاهرون بشهوتهم أو يعتبرون محبوباتهم حبا عابرا، بل يتسم حبهم بالطهر والعفة والوفاء، وهذا ما دفعنا للقول بأنّ قصائد الغزل في الملحون تنتمي في أغلبها للغزل العذري.

ومن بين قصائد الشعر العذري في الشعر الملحون نماذج كثيرة من بينها "ولفي مريم" للشاعر سيدي قدور بن عاشور، حيث وصف فيها الشاعر محبوبته التي هام بها عندما لمحها من نافذة منزلها(ورد: Dellai، 2006 ، ص. 150):

إي والله عذرا محضرة طلّت من سرجم**عارم زلالة تايهة بقد مخنث

فقوامه**والحسن الفايق يفتخر عن ذرية سام.

تعتبر هذه القصيدة من روائع قصائد الغزل، إذْ هام الشاعر في وصف محبوبته والتغزّل بحسنها، وهو الذي لمحها من نافذة منزلها. والقارئ لأبيات القصيدة يحس بأنّ الشاعر يتأرجح بين وصف جمال محبوبته تارةً وبين وصف ليعته في حـــبها تارة

أخرى والرغبة في قربها و وصلها، لكنه لا يتجاوز ذلك للتعبير جهرًا عن شهوته أو اعتبارها مرحلة عابرة. والأمر عينه بالنسبة لقصائدٍ أخرى من بينها بوسالف مريم للشاعر محمد بن عمار الصحراوي وغيرها الكثير.

ب.الدين

لقد كان لهذا النوع نصيب الأسد من النظم في المحلون، يُعرف تحت اسم "المدح" ويضم مواضيع مختلفة من بينها : النشيد على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أو على ولي صالح أو إرشاد ديني حول مواضيع دنيوية أو روحانيات اسلامية تدور في جلّها بين ثنائيات من المتناقضات منها فكرة الحياة والموت، الدنيا والأخرة، الزهد والمجون، التواضع والتكبر...إلخ.

ويعود سبب انتشار هذا النوع من مواضيع الملحون إلى الشعراء الذين يعكسون البيئة التي ترعرعوا فيها أين كان الدين الإسلامي المنهج الذي يحتكم إليه الناس في حياتهم اليومية، أي أنّهم تشبّعوا بالدين الإسلامي وشيمه ما جعلهم يجيدون النظم فيه. ومن بين الشعراء الذين أجادوا في هذا النوع من الشعر نذكر: عبد الرحمان المجدوب وعبد القادر الوهراني وسيدي محمد بن عودة وسيدي بلحسن وأحمد بن مسايب...إلخ. لكن من أكبر الشعراء الذين اشتهروا بولعهم في النظم في هذا الميدان، الشاعر لخضر بن خلوف الذي لُقِّب بشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن أروع قصائده، قصيدة الشهدة أو الخزنة الصغيرة والتي قال فيها (ورد: Dellai، 2006، ص. 24) :

أحسن ما يقال عنـــدي بسم الله وبك نبـــــــدا

حبك في سلطان جسدي ما عزك يا عين وحـــــدة

مثل النحلة الي تســـدي تبني شهدة فوق شهـــدة

يا محمد هاي سيـــــدي صلى الله عليك لبـــــدا.

يمتاز هذا النوع من الشعر بطابع المناجاة والورع، إذ يعكف فيه الشاعر إلى مناجاة الله سبحانه وتعالى ورسوله خير الأنام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

ج.الهجرة و المنفى

لقد كان للمنفى بصمته في الشعر الملحون، إذْ أنّ أثره على نفسية الشاعر جعله يؤجج قريحة الشعراء الذين جعلوا منه مدرسة في النظم يحاكون من خلالها جمر الغربة ووجع الفراق وحنين العودة للديار وصدى الوطن أو المدينة أو الأهل.

يحاكي الشعراء في قصائدهم الديار بأسلوب تختلط فيه المشاعر بين الحنين الجارف حيناً وبين النقم على الأوضاع الاجتماعية التي أدّت بهم لهجر الديار والترحال. أمّا الناقمون على نفيهم، فلهم في بكاء أحبتهم و وصف لوعتهم وسخطهم على المتسبب في نفيهم.

ومن بين أروع قصائد التي تحكي الهجرة، قصيدة " هاجو لفكار" للشاعر بلقاسم البوراشدي" والتي قال فيها (ورد: Dellai، 2006، ص.89):

هاجو لفكار**الا يمني يبليه بالهجر**من لا ذاق الحب ما عذر

** هايم دون شوار** ما هزَه ريح جمار زافرة** قالو

لحبار** السفر يقطع سناسل الفقر** والجوله تنبه للفكر**

د.الحكمة

من بين الأغراض التي عرفها الملحون في قصائده الحكمة التي كانت تُعبّر عن خلاصة تجارب حياتية للشعراء، الذين ينظمون هذا النوع لإعطاء دروس ونصائح في قالب من الحكمة النابعة من مشاعر إنسانية صادقة ومظاهر من الحياة الواقعية.

وتكتسي قصائد الحكمة في الشعر الملحون شكلين، يأتي الأول في قالب حكائي يعرف باسم "التراجم"، وهو نوع قصصي يغلب عليه الخيال والتصوير المليء بالتلميح الهادف، مثال ذلك قصيدة "القاضي" للشاعر الحاج فاضل المرنيسي، والتي صوّر فيها

الشاعر أنّ هنالك قاض للعشاق، يُرفع إليه المحبون شكواهم ليفصل بينهم بالحق والتي قال فيها الشاعر (ورد: Dellai، 2006، ص. 114):

آ القاضي تحكم بيني وبين خناري **مكمولة البها والزين المسرار**من تركتني نرثى بلا عقل في رسامي مجهور**مالي عنها صبرة .

أمّا النوع الثاني فيأتي في قالبٍ جديّ، وهو نوع يحاكي صاحبه تجارب مرّ بها و يتركها موعظة وهديٌ للقارئين ولكن بأسلوبٍ شديدٍ، من بين أشهر القصائد في هذا النوع قصيدة: "الزغلول" للشاعر مصطفى التومي والتي تحدث فيها عن الحياة وصعوباتها ومغرياتها للشباب (ورد: Dellai، 2006، ص. 140):

زغلول لطيف يا عريف**نحكي لك وفهم**في سنً الورد والزهر باهي لوصاف*مغرور بريشة الظريف**ما جي متخاصم**سلى سيفه قال ليَ عندي خلاف**

ه. الهزل والفكاهة

يعتبر الهزل والفكاهة من المواضيع التي نظمت فيها قصائد الملحون، إذ تتمثل وظيفة القصائد الهزلية والفكاهية في التخفيف من تعب الحياة ومشاقها من جهة والتقويم الاجتماعي من جهة أخرى. إذ يتخذ الشاعر من الضحك سيفا تسلطه الجماعة على رقاب الخارجين عن معايير الجماعة وآدابها العامة (شرف، 1992، ص. 91).

لطالما اعتبر الهزل ضرورة نفسية وعقلية خاصة وأنّ الإنسان بطبعه لا يتحمل الجد المتواصل وهو واقع يتجلى في المجتمعات المغاربية. فانطلاقا من هذا بدأ الشعراء والمهتمون بنقل الفكاهة وحكاياتها إلى أبيات قصائدهم وتؤكد نبيلة ابراهيم في السياق

نفسه أنّ انزياح الشعراء لهذا اللون ينم من إحساس الشعب بضغط الحياة على نفسه فيستعين بالضحك والسخرية للتعبير عن المشاكل التي يعاني منها.

لقد وظّف شعراء الملحون الهزل والفكاهة في قصائدهم ولقي هذا النوع ترحيبا من العامة لما يحمله من خفة مشحونة بالرّمز والأبعاد الاجتماعيّة التي يتم وضعها في قالب فكاهي تهكمي مميز، تتجلى فيه البلاغة في التصوير والتشبيه. ومن بين أشهر القصائد في هذا اللون، قصيدة "القهوة و اللاتاي" للشاعر مداني تركماني، وهي قصيدة ذات طابع حواري هزلي و جمعت بين مشروبين من أشهر المشروبات في المغرب العربي، حيث احتكما إلى قاض تطوع للحكم فيما بينهما(ورد: Dellai ،2006، ص.106):

القهوة واللاتاي يا الفاهم *دخلو مداعيين للقاضي شاو صباح* قالو له يا حاكم القدر* تحكم بيناتنا ولا تعمل حيلة* لأنك قاضي بلا دراهم* ما تقبل رشوة ولا ترضاشي بمزاح*.

لقد بيّنا فيما سبق أهم الخصائص التي تميّز قصائده في أصلها، والتي ولّدت الحاجة لنقله في اللغات الأخرى قصد التعريف بهذا الفن المتميّز الذي يعكس ثقافات بأكملها.

4.2.1.I بدايات الاهتمام بترجمة الملحون

تعود نشأة الملحون إلى فترة بعيدة كما سبقت الإشارة إليه، إلّا أنّه ظل لحقبة كبيرة حبيس التواتر، بعيدا عن الكتابة والتدوين. وهي حقيقة نلمسها بوضوح في المغرب العربي عموما والجزائر خصوصا. فجلّ الدراسات، تشير إلى أنّه لم يُشرع في تدوين ونشر الشعر الشعبي عموما بما فيه الملحون إلّا مع منتصف القرن 19، حيث نجد نصوصًا قد جمعت ونشرت وترجمت إلى اللغة الفرنسية وقد عثر عليها في دوريات مختلفة على رأسها المجلة الأفريقية (بورايو، 2007، ص. 37).

إنّ الرجوع إلى الحقبة السابقة الذكر- أي منتصف القرن 19- يصادف من حيث الحالة الاجتماعية في الجزائر وجود الاستعمار الفرنسي، وهي فترة أججت قرائح الشعراء لنظم شعر عرف بشعر المقاومة. شعرٌ أصبح سلاحا للمقاومة وتسجيل الأحداث التاريخية المختلفة، ولا يمكن في هذا السياق إلّا أن نذكر الشاعر عبد القادر الوهراني الذي بكى سقوط العاصمة الجزائرية بقصيدة تعتبر من روائع القصائد التي قيلت آنذاك، وقد فتحت بادرته الباب لشعراء كثر ليجودوا بأحسن ما لديهم من أشعار جعلتهم عرضة للسجن تارة وللنفي تارة أخرى (أمين، 2007، ص ص. 5-6). و استقطبت هذه الموجة الأدبية انتباه المستعمر الفرنسي الذي أحاط هذا الميدان بنوع من الاهتمام الخاص لأسباب متعددة سنأتي على توضيحها فيما يلي، وهي اللبنة الأولى في ميدان التدوين والترجمة.

من هذا المنطلق، سنتطرق في هذا المطلب إلى بدايات ترجمة الملحون في الجزء الأول، بينما نخصّص الثاني للحديث عن أهم مترجمي الشعر الملحون.

أ . مراحل الاهتمام بترجمة الملحون

تشير الدراسات إلى أنّ بدايات ترجمة الملحون ترتبط بشكلٍ أساسي بالأوضاع السياسية في الجزائر. إذ أنّها تبلورت بشكلٍ واضح وكبيرٍ خلال فترة الاستعمار، ومع أنّ دوافع الفرنسيين في اهتمامهم بهذا الجانب الثقافي للمجتمع الجزائري عديدة، إلّا أنّ شروعهم في تدوين وترجمة الملحون عاد على هذا الميدان بالمنفعة الكبيرة، لأنّه سمح بحفظ القصائد من الاندثار -إلى جانب الأشخاص الذين يحفظونها-ومنحها استمرارية، وكذلك انفتاحا على الآخر من خلال ترجمتها. و لمَّا كانت هذه المرحلة فاصلة، فإنّنا سنتطرق في هذا الفرع إلى ترجمة الشعر الملحون خلال فترة الاستعمار في العنصر الأول، بينما نخصّص العنصر الثاني لدراسة ترجمة الملحون بعد الاستعمار.

أ-1) ترجمة الملحون خلال فترة الاستعمار

تكاد تجمع جل الدراسات حول أنّ القرن 19 هو العصر الذهبي –إن أمكننا القول– لتدوين وترجمة الملحون، إذ تعد هذه الحقبة بمثابة البداية الفعلية للاهتمام بالملحون. ولأنّ أهم ما ميّز هذه الفترة هو التواجد الفرنسي في الجزائر، فلا يمكن أن ننكر أنّ هذه الحركة كانت بمبادرة الفرنسيين، وهي حقيقة تستوقفنا لطرح سؤال جوهري حول سبب اهتمام هذا الأخير بالشعر الشعبي الجزائري بما فيه الملحون، لأنّ نزوع هذا الأخير للتدوين والترجمة كان نابعا في فترة أولى من رغبته في فرض سيطرته والهيمنة على المجتمع الجزائري من خلال التوغل في الحياة الفكرية للناس، خاصة وأنّ الشعر يعد مرآة عاكسة للمجتمع. وهذا ما يجعلنا نميّز بين حقبتين:

- **فترة الضباط أو الجنود**

كانت فترة التدوين والتسجيل بقيادة الجنود والعساكر الذين كانوا يدرجونها في تقاريرهم الميدانية، وكان الاهتمام بالشعر الشعبي نابعا من رغبة المستعمر في معرفة المجتمع الجزائري من خلال فهم توجهه الفكري وهذا ما يفسر أنّ شاعر القبيلة كان دائما تحت أنظار الضباط الذين كانوا يدونون إبداعاته ويترجمونها.

يُرجع البعض بدايات هذه الحركة إلى سنة 1876 وهي السنة التي تصادف نشر إعلان مترجمي جيش أفريقيا La Déclaration des Interprètes de l’armée d’Afrique.

يتميّز هذا العمل بأنّ المترجمين –تحت إمرة الجيش الفرنسي– عكفوا على جمع القصائد التي كانوا يسمعونها من الأهالي وقد شملت هذه الحملة جميع ربوع الوطن، ومختلف اللغات سواء العربية أو الأمازيغية، ممّا منحها شمولية وتنوعا لا يضاهى. إذ حملت في طياتها جميع أنواع القصائد التي كانت تنظم يوميا. ولأنّ لكل جماعة شاعر مخضرما يواكب ما يحدث في محيطه وبين بني جلدته، فقد كان التركيز يقع عليه، فهو من ينظم بنفس الوتيرة قصائد الحب والحرب، الحياة والموت، المجون والزهد، كما يصف الأحداث المهمة في ملحمات شعرية رائعة.

لقد عقبت عملية الجمع، عملية الترجمة التي تميزت بأنّها كانت حرفية أي أمينة مرفقة بشروحات توضيحية. ولم يبق هذا العمل الأدبي الضخم حبيس دفاتر الضباط، إذ سرعان ما تم الانتباه لقيمته الفنية والثقافية فنشر على إثرها في المجلة الأفريقية la Revue Africaine (Féraud، 1876، ص. 401).

لقد كانت القصائد تنتقل شفويا وبتواتر أبًا عن جد، دون أن تدوَّن أو تكت ، وهذا ما عبّر عنه شارل فيرو Charles Féraud (1876) قائلا:

> كان التدوين منعدما أو شبه منعدم: إذ أن كل شيء كان ينتقل شفهيا من الأب للابن. أحسن من أي شخص آخر كنا نقوم بجمع وترجمة هذه الوثائق المذهلة، التي تمنح فكرة دقيقة على تفرد بلد من خلال عفوية في التعبير تنم عن عبقرية شعرية من جهة وتعبر عن أحاسيس أهاليها من جهة أخرى (ص.401).

وبهذا، تكون بداية التدوين والترجمة مع الحملة العسكرية على الجزائر، ومع أنّ الدوافع التي قادت للاهتمام بهذا الجانب لم تكن بريئة، إلّا أنّه لا يمكن إنكار الفائدة التي تجسدت لاحقا في حفاظها على التراث الشعري الجزائري.

ولم تبق هذه الحقبة مهيمنة، إذ سرعان ما لفت الشعر الشعبي عموما والملحون خصوصا اهتمام الدارسين ليغيّر بذلك طبيعة الدراسة وينقلها من الطابع العسكري إلى الطابع العلمي.

- **فترة الدراسة العلمية**

يمكن أن نحدّد بداية هذه الفترة مع مطلع القرن العشرين، وهي فترة تميّزت بأنّ الشعر خرج من حيّز اهتمام العساكر والضباط لينال اهتمام المستوطنين الذين أولوا اهتماما بالشعر الشعبي والفصيح على حد سواء (Dellai، 1996، ص. 21).

من ثم كانت بدايات نشر مدونات حول الملحون سنة 1901 من قبل الباحث فور بيقي Faure Biguet الذي نشر مدونة شعرية للشاعر أبو عثمان بن عبد الله المنداسي تتضمن إحدى روائعه وهي قصيدة "العقيقة" التي نظمها في مدح خير الأنام (بورايو، 2007، ص. 47).

توالت بعدها المنشورات، فبمجيء سنة 1902، التي تعتبر لدى بعض الدارسين والمؤرخين سنة الشعر الشعبي الجزائري، ظهرت عدة مدونات أهمها كتاب الباحث صونك Sonneck الذي يحمل عنوان "Chants arabes du Maghreb".

يحتوي الكتاب على مجموعة قصائد طبعت في باريس، بعضها ينتمي للشعر الجمعي المجهول المؤلف بينما ينتمي بعضها الآخر للشعر الغنائي لشعراء معروفين. ويعتبر هذا المُؤلَف مرجعا لا يعلى عليه وذلك من حيث عدة جوانب أهمها حجم مدونته وتنوعها، حيث يحتوي عمليا على مجموعة الأدب الشفهي المغربي وذلك من خلال اهتمامه بالجوانب المختلفة التي جسدها في الترجمة والشروحات المرفقة. في الحقبة نفسها، أصدر ألفرد بال Alfred Bel دراسة هامة عن قصيدة تتحدث عن حملة بني هلال والتي تم نشرها سنة 1902 في الجريدة الأسيوية Journal AsiaiIque. غير بعيد عن ذلك، قدّم جوزيف ديسبارمي Joseph Desparmet دراسة تحليلية عن الملحون باعتباره ظاهرة أدبية ولسانية جزائرية والتي نشرت سنة (Dellai، 1996، ص. 21).

في السنة نفسها صدر مؤلف "كشف القناع عن آلات السماع" لأبي الغوثي بن محمد اعتنى فيه صاحبه بالشعر الغنائي وميز فيه بين عدة طبوع منها: الحوزي والأندلسي والعروبي(بورايو، 2007، ص. 47).

لم تتوقف المؤسسات الفرنسية عن الاهتمام بالشعر الشعبي الجزائري و الملحون، إذ أصدر الباحث يافيل ناتان إيدمون YafIl Nathan Edmond كتاب "مجموعة الأغاني والألحان من كلام الأندلس" في سنة 1904. أفلت بعدها الإنتاجات الأدبية في هذا المجال وما ظهر منها كان في فترات متفرقة أمثال كتاب "الكنز المكنون في الشعر الملحون" لصاحبه محمد القاضي.

نجم هذا الميدان الذي أصبح مهددا بالاندثار بعد تراجع اهتمام الفرنسين به، مما استدعى تدخل بعض الجهات لتحفيز المثقفين المسلمين آنذاك للاهتمام بهذا الموروث المهم وقد ترجم ذلك في التفاتة بارزة تتمثل في جائزة الترجمة سنة 1942 والتي وجهت للمؤلفات التي تهتم بالأدب الفصيح والشعر الشعبي.[1]

وقد مهدت هذه المبادرة الطريق ليتحرر الملحون من الاهتمام الفرنسي فقط ويجذب اهتمام المثقفين الجزائريين. وفي نهاية أربعينيات القرن العشرين، قام محمد بخوشة بجمع الشعر الشائع في منطقة تلمسان، والذي أنقد الكثير منه من الضياع، ومن بين هذه الأشعار ديوان: بن مسايب، ابن تريكي، المنداسي، لخضر بن خلوف، قدور بن عاشور الزرهوني، بومدين بن سهلة...وغيرهم. (بورايو، 2007، ص. 48) .

كانت هذه الإبداعات الإنتاجات الأخيرة التي سبقت حقبة ما بعد الاستعمار التي سنتطرق إليها فيما يلي.

أ-2) ترجمة الملحون ما بعد الاستعمار

إنّ الإمعان في الحقبة التي سبق الإشارة إليها، يجعلنا نستشف أنّها شهدت موجة من التدوين والترجمة بشكل رئيس إلّا أنّها لم تذهب لأبعد من ذلك. أما فترة ما بعد الاستعمار أو فترة الاستقلال، فقد شهدت في بداياتها بعض الركود نظرا للأوضاع السياسية والاجتماعية. لكن سرعان ما انتعش هذا المجال بفضل الدارسين الذين نقلوا

[1] عن مقال سلم لنا شخصيا من الأستاذ أحمد أمين دلاي يمثل مسودة مداخلة قام بها تحت عنـــوان Un état des recherches sur le Melhoun en Algérie.

هذا الفن إلى الدراسة العلمية الجادة التي جُسدت في كتب وأبحاث مستقلة من أهمها مجلة بروماس la revue Promesses التي خصّصت عددا بأكمله للشعر الشعبي نشر سنة 1969.

جاءت بعدها إنجازات فردية لباحثين مهتمين بهذا المجال أمثال محمد بخوشة الذي نشر سنة 1970 كتابه المعنون "ديوان سعيد المنداسي". وجاء على أثرها حاج صدوق محمد (1973) بلحفاوي محمد (1973)، وطاهر بوبكر (1975)، عزة عبد القادر (1979)، بوبكر حمزة (1977) (Dellai، 1996، ص. 10).

من بين المؤلفات التي سبق ذكرها، ثلاثة كان لها الأثر البالغ على الأجيال اللاحقة، من حيث أنها قدمت دراسات وأبحاثا عن ملحون، أصبحت نقطة انطلاق لجيل جديد من الدارسين. أول هذه الأعمال هو مؤلف بلحلفاوي الذي عنيّ بالشعر الشعبي المغاربي والمعنون ب:La poésie populaire maghrébine d’expression populaire يليه من حيث الأهمية أطروحة أحمد طاهر حول عروض الملحون والتي تطرق فيها لأحد أصعب وأهم جوانب الشعر. ثم أطروحة عبد القادر عزة حول الشاعر مصطفى بن براهم والتي قدمت للمرة الأولى دراسة كاملة حول شاعر شعبي (Dellai، 1996، ص. 11).

على الرغم من أنّ الدراسات التي تعنى بالملحون ظلّت متواصلة في فترة ما بعد الاستقلال، إلّا أنّها لم تتحرر فعليا من التواجد الفرنسي لأنّ أغلب من واصلوا مشوار البحث في هذا المجال تمدرسوا على يد الفرنسيين و كانوا من تكوين فرنكفوني. ولكن في فترة لاحقة، اهتم أكاديميون جزائريون و أجانب بهذا المجال الخصب فانتعش من جديد بعد أن التف حوله باحثون من مختلف بقاع المغرب العربي نذكر منهم:

محمد المرزوقي من تونس (الشعر الشعبي، سنة 1967)، جلول يلس و أمقران الحفناوي (المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، سنة 1974)، التلي بن الشيخ من الجزائر (دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، سنة 1981 و دراسات في الأدب الشعبي، سنة 1983)، عبد الله الركيبي (الشعر الديني الجزائري)، هذا دون أن ننسى العمل الضخم الذي تقدم به الباحث المغربي محمد الفاسي الذي أصدر موسوعة مخصصة للملحون و قد عنى بمختلف جوانب هذا الفن الذي ازدهر كثيرا في المغرب الأقصى وقد تم إصدار جزء من المشروع الذي لم يكتمل بسبب وفاة الباحث سنة 1991.

توجه انتباه الجامعة الجزائرية للاهتمام بمجال البحث في الشعر الشعبي وبالأخص معهد الثقافة الشعبية في تلمسان وتيزي وزو اللذان فتحا المجال للباحثين للغوص من جديد في غمار الشعر الشعبي بكل أنواعه، وهذا ما نتج عنه مذكرات وأطروحات أضاف البعض منها في مسيرة البحث في هذا المجال، مثال ذلك ديوان أبي مدين بن سهلة لشعيب مقنونيف وديوان أحمد بن التريكي لعبد الحق زريوخ، وهي أعمال تخطت حدود الأبحاث الأكاديمية ليتم نشرها لا حقا نظرا لأهميتها(Dellai، 1996، ص. 11).

وتجدر الإشارة إلى أنّ الدراسات التي سبق ذكرها انتهجت طرائقًا مختلفة في التعامل مع الملحون، منها ما اهتم بتطوره ونشأته ومنها ما ذهب للتدوين والتعليق أي بعبارة أخرى لم يولوا أهمية بالترجمة. وبقيت الدراسات التي تعنى بالملحون تنتهج منهج الجمع والتحقيق والتعليق إلى غاية مجيء دارسين اهتموا بنقل نصوص الملحون إلى حضارات أخرى من خلال ترجمته، فظهرت عدة مؤلفات على رأسها كتاب أحمد أمين دلاي الذي يحمل عنوان Les chansons de la Casbah والذي قام فيه الباحث بترجمة مجموعة قصائد لكبار الشعراء عقبها بشرح وتعليق عن سبب نظم القصيدة وعن ناظمها.

ب. أهم مترجمي الملحون

إنّ الحديث عن الترجمة لا يمكن أن يكون بعيدا عن الحديث عن المترجم باعتباره القائم الأول بهذه العملية اللغوية و الثقافية و الإنسانية. فبالرجوع إلى ما سبق ذكره حول بدايات ترجمة الملحون، نلاحظ أن ممن قاموا بترجمة الملحون مترجمين أجانب و عرب و هو ما دفعنا للتطرق لكل مجموعة على حدى.

ب-1) أهم المترجمين الأجانب

- **صوناك Sonneck**

من أبرز المترجمين الأجانب الذين اهتموا بالملحون، ولد سنة 1849م وتوفي سنة 1904 م. و كان احتكاك المترجم الفرنسي و تعرفه على الشعر الشعبي الجزائري ضمن حدود مهامه العسكرية، حيث شغل منصب مترجم عسكري في صفوف الجيش الفرنسي. كما أنّ دور المترجمين العسكريين -كما سبق التوضيح- كان التوغل في أوساط الأهالي و التقاط أحاديثهم و ترجمتها إلى اللغة الفرنسية.

قام المترجم بنشر أحد أهم الأعمال في مجال ترجمة الملحون سنة 1902 والمعنون بـــ Chants arabes du Maghreb: étude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord.

قدّم صونك في هذا العمل أهم القصائد التي أرفقها بترجمة توضيحية فقام بمهمتين في آن واحد إذ دون القصائد وحماها من الزوال بزوال حافظيها و كذلك فتح لها أفقا أدبيا جديدا من خلال ترجمتها للغة الفرنسية.

- **ألفرد بال Alfred Bel**

ولد ألفرد بال بفرنسا في 14 ماي 1837م و توفي في 14 ديسمبر 1928، و أمضى جل مساره المهني و العلمي في شمال أفريقيا بين الجزائر و المغرب

و بالتحديد في تلمسان التي لم يغادرها إلّا نحو المغرب تلبية لدعوة المرشال لوتاي Lyautey خلال حرب 1914 و1918 م، و لقب ألفرد "بأستاذ المدرسة" بمدينة تلمسان التي أصبح لاحقا مديرها.

اهتم الباحث المولع بمدينة تلمسان بجميع جوانب الثقافة المغاربية من التاريخ إلى الهندسة وحتى الحرف اليدوية من صناعة فخار و نحاس إلخ. اهتم أيضا باللهجة المحلية و بالأدب الشعبي إذ بدأت رحلته مع الملحون بنشره لبعض الدراسات والترجمات للغة الفرنسية، لعل أهمها "قصيدة لجازية" التي دوّنها الباحث من قبل أحد السكان الأصليين والتي تحمل في طياتها مظاهر ثقافية عديدة للمنطقة آنذاك و تتحدث عن غزو قبائل بني هلال للشمال الأفريقي، جاء عمله الذي نشر سنة 1903 تحت عنوان La Djazya: chanson arabe, précédée d'observations sur quelques légendes arabes et sur la geste des Beni-Hilâl وقد حمل دراسة مرفقة بترجمة (Lods، 1945، ص ص. 136- 137).

ب-2) أهم المترجمين العرب

اهتمت فئة من المثقفين بترجمة الملحون و نقله إلى اللغة الفرنسية، وهو ما سنأتي على توضيحه في هذا العنصر حيث حاولنا ذكر بعض الأسماء التي انتقيناها حسب ما توفر وما تسنى لنا ايجاده فيما يخص سيرهم الحياتية و إنتاجاتهم العلمية.

- **بلحفاوي محمد**

باحث و أستاذ جامعي جزائري، من مواليد 1912 م بوهران. تنقل بين فرنسا وألمانيا حيث شغل منصب أستاذ جامعي بجامعات أجنبية هي جامعة هامبولت Humbolt الألمانية و بعدها تقلد المنصب ذاته في جامعة باريس 3 الفرنسية.

عرف بحبه للأدب الشعبي و هذا ما جعل يقوم بترجمة بعض قصائد الملحون إلى اللغة الفرنسية التي جمعها في كتابه الشهير La poésie arabe maghrébine d'expression populaire الذي أصدره سنة 1973 والذي يمثل أحد أهم الأعمال الترجمية في مجال الملحون.

كما نكتفي بذكر أحمد أمين دلاي و فؤاد قسوس، لأننا سنأتي للحديث عنهما في الفصل الثالث عند الحديث عن المدونة ترجمةً.

خلاصة الفصل

إنّ أهم ما يمكن استخلاصه هو أنّ الشعر الشعبي المغاربي فن عريق له مكانته في أوساط المجتمعات التي أنتجته و من ثم تبنته. إلّا أنّ تخبط هذا الإنتاج الأدبي الراقي في مشاكل مفاهيمية، أوجد خلطا بين المفهوم العام للشعر الشعبي و بين أنواعه، و هو ما حولنا الفصل فيه في هذا الفصل عندما حدّدنا مفهومه العام و ثم ميّزنا الملحون الذي كان النوع الذي تنتمي إليه مدونتا. و لمّا كان هذا النوع من الفن الشعبي، مُميزًا من حيث لغته ومضمونه وخلفيته، نتساءل الآن عن كيفية ترجمته بأسلوب يتوافق و طبيعته.

الفصل الثاني:

إشكالية ترجمة الشعر الشعبي

تمهيد

تعتبر الترجمة الأدبية من أقدم الممارسات بعد الترجمة الدينية، وذلك للمكانة التي يحتلها الأدب في حياة الشعوب، و هي مكانة انعكست على الفعل الترجمي الذي توارث الأهمية نفسها لتصبح الترجمة الأدبية من أرقي و أصعب أنواع الترجمة. فعملية نقل الرسالة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، لا تقتصر على العوامل اللسانية فقط و إنّما تعتمد على عوامل أخرى تُصعب من مهمة المترجم الذي يشترط فيه الإلمام باللغتين والثقافتين الهدف و المصدر. خاصة أنّ الأدب قد عكس خصائصه على الترجمة، فصارت الترجمة الأدبية موسومة بخصائص النص الأدبي- بنوعيه النثر و الشعر- لتصبح صعوبات الترجمة الأدبية وجها لخصوصيات النص الأدبي الذي تتحد فيه عوامل لسانية وثقافية، لتجعل من تميزه تحديا للمترجم الذي يتعامل معه.

يرى البعض أنّ ترجمة الأدب عموما و الشعر خصوصا حالة في حد ذاتها، إذ يحاول المترجم يحاول أنّ يعكس الرؤية الفنية للمؤلف في أقرب شكل لها. فيجد نفسه أمام معضلة الحيادية و الشفافية التي تشترط فيه ألا يترك ملامح مروره بالنص وينتج عملا أدبيا في مستوى النص الأصل، و لكن في الآن نفسه عليه أنّ يجد حلولا ويتخذ مواقفا للصعوبات التي تتسبب بها الترجمة الأدبية.

تناقضٌ انعكس على المنظرين الذين اهتموا بالترجمة الأدبية، فبين مُسانِدِ للحرفية ومُناصر للتصرف، بقي التنظير في هذا المجال بين قطبين متنافرين يقدس أحدهما اللغة المصدر ويميل الآخر للغة الهدف.

ولأنّ الحديث عن ترجمة الشعر يفضي بطريقة أو بأخرى للحديث عن الـــنص الأدبي و الترجمة الأدبية، سنتطرق أولا إلى الترجمة الأدبيـــة مـــن حيـــث مفهومهـــا و صعوباتها، قبل الحديث عن إشكالية ترجمة الشعر في ضوء أهم نظريات الحرفيـــة و التصرف.

II .1 الترجمة الأدبية

لا يمكن الحديث عن الشعر الشعبي دون التطرق إلى الموضوع الأشمل وهو الأدب ونصوصه، من خلال توضيح الخصائص المشتركة بين النصوص الأدبية أ نثرا كانت أم شعرا، ثم التعامل بشكل أكثر تخصصا مع النص الشعري.

II .1 .1 النص الأدبي

سنحاول الإلمام بأهم ما يميز النص الأدبي من خلال تعريفه وذكر خصائصه و أنواعه من منظورين عام و ترجمي.

II .1 .1 .1 تعريف النص الأدبي

يتميز النص الأدبي بخصائص جعلته يحجز لنفسه مكانة خاصة في مختلف مجالات البحث الأكاديمي عموما و الترجمة خصوصا، فحقيقة أنّ الأدب يعكس بيئة مؤلفه جعلت منه مجالا ثريا ليس فقط لما يحمله من أساليب لغوية تختزل الأساليب الخاصة بالمؤلف الذي ليس إلا مرآة لمجتمعه، و إنّما أيضا للجانب الثقافي المكنون في التوجهات الفكرية والدينية والاجتماعية وحتى الجغرافية التي يعبر عنها الأدباء و الشعراء.

و لأنّ الأدب معيار للفكر والثقافة، فقد كان من أوائل الميادين التي شغلت الترجمة والمترجمين الذين هموا لترجمة النصوص الأدبية بكل أنواعها، أمر جعل المنظرين في علم الترجمة يخصون ترجمة الأدب بعناية فريدة. نجد من بين هؤلاء جون دوليل Jean Delisle (2005) الذي يرى بأن النص الأدبي: عبارة عن كتابة شخصية تتحدث عن أمور جرت مع الكاتب أو الشاعر، حيث يشتمل على رؤية المؤلف الخاصة إلى الكون

و فهمه الخاص للواقع. فهو يتحدث عن نفسه ويصف عواطفه وانفعالاته وتفاعله مع الوجود من حوله (ص. 19).

إنّ ما يجذب انتباهنا في تعريف دوليل هو ربط النص الأدبي بشخصية الكاتب أو الشاعر فهو نتاج تجاربه بكل ما فيها من نجاح و فشل، من فرح و حزن و غيرها من العواطف والانفعالات التي يعبر عنها بطريقته التي يكرس فيها لا شعوريا عديد الوظائف التعبيرية والجمالية التي تحمل عديد الجوانب الضمنية التي لا يعرفها سواه. تعد هذه الجوانب من أهم ما يميز النصوص الأدبية التي يتظافر فيها الشكل والمضمون في تركيبة تجعل من الترجمة أمرا ليس بالهين.

فحقيقة أنّه لا يمكن فصل الجوهر عن الشكل أمر يعود لكون الكاتب لا يكتب اعتباطيا نصه الأدبي أيا كان نوعه، وإنّما ينتقي عن دراية الشكل الذي يعبر فيه عن أفكاره. فالعمل الأدبي فن قولي يملك بُعدا جماليا تماما كباقي الأعمال الفنية التي تسعى لتصوير واقع تركيبي يستعين فيه بالخيال الذي يمتزج بالواقع، فهو نظرة ذاتية لأنّ فيه جانبا من شخصية الكاتب التي يستمدها من واقعه و يعكسها عند تصويره للعالم والإنسان، وهو ما يمنحها طابعا عالميا وأبديا.

و يوظف الكاتب أسلوبا يمزج فيه بين الانفعالات و العواطف و الحقائق التي تختلج نفسه وتعكس قناعاته، هذا لأنّ في الأدب مساحة تعتمد على التصوير والعاطفة التي تجعل الكلمة تتعدى حدود معانيها و دلالاتها لتشحن بمعان ضمنية تعكس في خباياها "أنا" الكاتب (ديداوي، 1992، ص. 276) تلتحم هذه المعطيات لتمنح للنص الأدبي خصائصه التي سنأتي على توضيحها.

II .1. 1. 2.1 خصائص النص الأدبي من منظور الترجمة

يتميز النص الأدبي في سياق الترجمة بعدة خصائص، أهمها ما يلي:

أ-سيطرة الوظيفة التعبيرية و الإيحائية

كما سبق الذكر فالأدب توليفة بين أسلوب تعبيري و مجموعة مشاعر وأفكار خاضعة لرؤى الكاتب الذي يضع في كل جوانبها جزءا من روحه الأدبية والإنسانية على السواء.

يحاول الكاتب من خلال الزخم الذي يتميز به أسلوبه، التأثير في المتلقين وجذبهم للفكر الذي يقدمه. إذ يعمد لتوظيف الكلمات في دلالات هامشية حيث يحاول أن يستغل النسق التعبيري الذي تتخذه الكلمات والجانب الشعري لإيقاعات الجمل والأصوات، بغية خلق الجانب الايحائي والتضميني لأسلوبه الأدبي.

بالعودة إلى الجانب الترجمي و الدراسات التي اعتنت بالنص الأدبي وخصائصه، نجد أن ما سبق ذكره، قد عبر عنه إيفين-زوهار Even-Zohar تحت مفهوم النسق المتعدد Polysystem -ويقصد بالنسق العوامل المتدخلة في الكتابة مثل العصر والاستقرار – أي جميع ضروب الكتابة داخل ثقافة معينة بشكل مبدئي. إنّ ما نلاحظه في فكر إيفين-زوهار هو أنّه نسب الوظيفة التعبيرية التي يمتاز بها النص الأدبي، ليس لشخص الكاتب بمفرده وإنّما لكونه جزءا من ثقافة تتدخل في تشكيل شخصيته الأدبية (غينتسلر، 2007، ص ص. 278-279).

ب-القيمة البلاغية والجمالية

إنّ كانت الوظيفة التعبيرية تقوم على شقين أساسيين: شق مبني على الأفكار

والمشاعر وشق مبني على الأسلوب المستعمل. تكمن البلاغة في الشق الثاني الذي يكرس فيه الكاتب أساليب لغوية تمنح للنص قيمته الجمالية، فترقى به من نص بلاغي إلى نص أدبي.

ج- المعاني المضمرة وقابلية التأويل

تشمل هذه الخاصية جانب القراءة وفهم النص أي أننا نتجاوز مرحلة الكتابة وخصائصها ونقف عند استقبال النص والشروع في التأويل الذاتي أي أن الدلالات الهامشية التي يضمرها الكاتب في نصه، تفتح مجال التأويل الذي يعتمد على المتلقي وبيئته وثقافته وهو ما يعرف عند تينيانوف Tynjanov بربط العمل الأدبي المفرد بالنظام الاجتماعي(غينتسلر،2007، ص. 276).

تناول تينيانوف المتأثر بالشكلانية، تحليل النص الأدبي من خلال منح اهتمام أكبر للبنية الشكلية على حساب المحتوى، ما نتج عنه التراتبية في الطراز النظري الذي يقوم عليه تحليله لعلاقة العناصر البنيوية ببعضها البعض في داخل النص الأدبي. وهو ما صنفه ضمن الوظيفة التركيبية لتحليل النص، كما أضاف بأنّ دراسة النص الأدبي تخضع أيضا للوظيفة الأدبية التي تقوم على تحليل علاقة النص الأدبي بالنظام الأدبي والوظيفة اللفظية التي تقوم على تحليل علاقة النسق الأدبي بالأعراف الاجتماعية(غينتسلر،2007، ص. 276).

3.1.1II أنواع النص الأدبي

تنقسم النصوص الأدبية إلى قسمين رئيسين هما النثر والشعر، اللذان سنحاول ذكرهما بشكل مختصر فقط من باب التوضيح، لأنّ الأول لا يمت بصلة لموضوع بحثنا لكن ذكره يسهم في الوقوف على خصائص الثاني سنسهب في الحديث عنه فيما سيأتي.

-النثر لغة: هو الكلام و الكتابة العاديين وهو أيضا أحد شكلي التعبير الرئيسيين. فالخطابات والصحف والمقالات والمجلات تكتب نثرا، وكذلك سير حياة الناس، والرسائل والتاريخ، والقصص وأكثر المسرحيات. لا يلتزم النثر بوزن، كما أنه يخلو من القافية، وهو ما يتميز به كثير من النظم الشعري وغالبا ما يستخدم كتاب النثر أدوات شعرية كالجناس والطباق(الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 218).

من بين أنواع النثر الأكثر شهرة نذكر: الرواية والقصة الصغيرة والمسرحية والأدب غير الخيالي(الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 378).

-الشعر: على عكس النثر يقوم على الوزن والقافية.

بعد التطرق للنص الأدبي من حيث المفهوم والخصائص وحتى الأنواع، نتوجه للحديث عن هذا الأخير والترجمة.

II 2.1. النص الأدبي و الترجمة

تعد علاقة كلا الميدانين قديمة و متمازجة، إذ تسدل النصوص الأدبية خصائصها على الفعل الترجمي، بينما تقوم الترجمة بمحاولة فتح آفاق جديدة للنص الأدبي ليتجاوز جدران لغته و تطلع عليه ثقافات أخرى بلغات أخرى.

سنحاول في هذا الجزء توضيح كواليس هذه العلاقة من خلال التطرق لمفهوم الترجمة الأدبية و صعوباتها الترجمة عموما قبل أن نركز على إشكالية ترجمة الشعر، لأنها صلب موضوع بحثنا.

II 1.2.1. مفهوم الترجمة الأدبية

إنّ الجمع بين مصطلحي الأدب و الترجمة، يحيلنا مباشرة إلى أشهر أنواع الترجمة

وأكثرها جدلا على الإطلاق وهي "الترجمة الأدبية" أي الترجمة التي تُعنى بالأدب بكل أنواعه و على رأسها الشعر. شغلت هذه الأخيرة الوسط الترجمي ومجال البحث فيه بخلفياتها وصعوباتها، فالخصائص التي سبق ذكرها والتي تصنع جمال النص الأدبي أنثرا كان أم شعرا، تشكل عقبات تصعب من عملية الترجمة، لأنّ المترجم يجد نفسه أمام مشاكلات متنوعة منها: الفلسفية والأنطولوجية واللسانية والمعرفية، وهذا ما عبر عنه محمد عناني (1992)عند حديثه عن الترجمة الأدبية:

> الترجمة الأدبية تتجاوز الفنون إلى مجال الفكر و الثقافة أي أنَ المترجم الأدبي لا ينحصر همه في نقل دلالة الألفاظ أو ما أسميه بالإحالة reference أي إحالة القارئ إلى نفس الشيء الذي يقصده المؤلف أو صاحب النّص الأصلي، بل هو يتجاوز ذلك المغزى significance إلى التأثير effect الذي يفترض أن المؤلف يعتزم إحداثه في نفس القارئ و لذلك فهو لا يتسلح فقط بالمعرفة اللغوية، بل هو يتسلح أيضا بمعرفة أدبية و نقدية لا غنى فيها عن الإحاطة بالثقافة و الفكر(ص. 6).

و قد عقب عبد الحميد يونس قائلا بأنّ الترجمة الأدبية صعبة جدا و لا يستطيع أن يحكم على مدى التوفيق أو الإخفاق إلا رجل كابد الترجمة الأدبية، وأدرك أنّها أعسر بكثير من الترجمة العلمية، ذلك أنَّ المترجم مطالب في مجال الأدب أن ينقل ظلال المعاني إلى جانبه بما يمكن أن نسميه نظام التعبير في اللغتين التي ينقل منها وينقل إليها.

ونحن نسلم في الوقت نفسه، بأنّ لبعض الصور دلالات تختلف من بيئة إلى بيئة، و من شعب إلى شعب، ومن لغة إلى لغة.(ورد في: شحاذة، 2001، ص. 57).

إنّ أول ما نستشفه عند ملاحظة التعريفين، أن كُلا من محمد عناني وعبد الحميد يونس قد انساقا مباشرة لتعريف الترجمة الأدبية من خلال ذكر جوانب الصعوبة فيها والتي يمكن تقسيمها إلى نوعين، كما سنوضحه في العنصر الموالي.

II 2.2.1. صعوبات الترجمة الأدبية

يواجه مترجم النصوص الأدبية عموما، جملة من الصعوبات، نذكر منها:

أ. **صعوبات أسلوبية:** وهي تلك التي تتعلق بأسلوب النص الأدبي من عناصر بلاغية وموسيقية ونحوية وغيرها من أدوات التعبير التي تمتاز بها عبقرية اللغة والتي عبر عنها نيومارك قائلا:

> إن الاختلاف القائم بين الترجمة الترجمة الفنية Artistic translation والترجمة غير الأدبية Non-literary translation يكمن في أن الأولى رمزية Symbolical ومجازية توروية Allegorical والثانية ذات مقصد تقديمي أو عرضي Representational وبالتالي فالفرق في الترجمة هو إعطاء أهمية أكبر للإيحاءات والعواطف في الأدب الخيالي وعلى المترجم أن ينصب نفسه حكمًا على الكتابة إذ عليه أن يُقرر ليس فقط النوعية الأدبية لنص ما بل جديته الأخلاقية أيضا.(في بيوض، 2003، ص. 42).

أثار نيومارك عديد النقاط التي تتعلق بصعوبات ترجمة الأسلوب في الترجمة الأدبية–و هي خصائص تنطبق بشدة على ترجمة الشعر– من بينها الإيحاءات الضمنية والرمزية التي يسعى الكاتب من خلالها للتلميح دون التصريح وذلك لتحقيق أهداف معينة في نصه.

و هذا ما يضع المترجم أمام أحد العقبات الأكثر صعوبة وهي نقل الأسلوب الظاهر أي الشكل أو التصريح بالمعنى الضمني أي ترجمة دلالة الكلمات.

أضاف أندريه فيدوروف André Fedorov بأنّ الترجمة ذات طبعة لغوية أي يجب إدراجها ضمن التخصصات اللغوية وهذا ما ينعكس على أن تعليم الترجمة يتم من خلال علم اللغة ومكانته المميزة، فاللغة التي خارج مداها لا يمكن من خلالها تحقيق أداء للترجمة ولا مقامها الثقافي المعرفي ولا مضمونها الفني، و هنا تظهر وجهة نظر فيدوروف الرابطة بين المضمون والشكل(كحيل، ب.ت، ص ص. 5-6).

و جاء جورج مونان Georges Mounin ليشير إلى أنّ الشعر يتضمن كليات شكلية ترتبط بخصائص اللغة و ظواهرها التي تشترك بها أغلب اللغات تقريبا، فالاستعارة والمجاز والايقاع كليات يمكن ترجمتها، على عكس بعض العناصر التي ترتبط بجوهر كل لغة وتنتمي لعبقريات اللغة التي من الصعب ترجمتها(Mounin ، 1963، ص. 44).

ب. **صعوبات ثقافية:** يعد هذا الشق الأبرز في الدراسات الترجمية، لأنّه يولي أهمية بالبيئة التي أنتج فيها النص الأدبي. فإن كان النص الأدبي يعكس رؤية صاحبه فإنّ صاحبه ابن بيئته التي نجدها بين جنبات كتاباته. ولأنّ لهذا الجانب علاقة بترجمة الشعر بحثنا فسنحاول توضيحه بشكل أوفر.

إنّ الحديث عن إشكالية نقل الثقافة بكل أشكالها، يضعنا أمام حتمية المرور بمفهوم الثقافة قبل دراسة هذه الأخيرة من منظور ترجمي.

-**تعريف الثقافة:** جاء في لسان العرب لابن منظور أن الثقافة لغة هي:

– ثقِفَ الشيءَ ثَقْفاً وثِقافاً و ثُقُوفة : حَذَقَه. ورجل ثَقْفٌ. وثَقِفٌ و ثَقُفٌ: حاذِقٌ و يقصد بالثِّقاف الخِصامَ والجِلادَ. والثِّقافُ: حديدة تكون مع القَوَّاسِ والرَّمّاحِ يُقَوِّمُ بها الشيءَ المُعْوَجَّ.(ابن منطور، 2003، ص. 685).

يدور مفهوم الثقافة من مصدرها ثقف بحسب لسان العرب حول معان من بينها: حذق وفهم و ضبط لما ظفر به أو قام به ، و كذلك تعني فَطن ذَكي ثابت المعرفة وهو أيضا الخصام والجدال. و تهذيب و تقويم الاعوجاج كما تعني العمل بالسيف.

أمّا في الثقافة الغربية فكلمة Culture التي ترجع جذورها للفظ اللاتيني Cultura الذي يعني حرث الأرض وزراعتها، وبقيت هذه الكلمة محافظة على دلالتها طوال العهدين اليوناني والروماني حيث استخدمها شيشرون عندما وصف الفلسفة بأنّها Mentis Culture أي زراعة العقل و تنميته. اكتسبت الثقافة مفهومها الحالي على يد الألمان حيث أصبحت كلمة Kulture الألمانية تدل على مضمون جماعي يشير إلى التقدم الفكري الذي يحصل عليه الفرد والمجموعات الإنسانية بصفة عامة.

إنّ الهدف من إيراد المعنى اللغوي هو توضيح أن كلمة الثقافة موجودة منذ القدم وأن لها أصولها اللغوية القديمة حتى وإنّ كان معناها الاصطلاحي –الذي سنوضحه فيما يلي– لا يتوافق تماما مع معناها اللغوي.

فالثقافة بحسب الموسوعة العربية العالمية (1999):

> مصطلح يستخدمه علماء الاجتماع للإشارة إلى طريقة الحياة الكُلية لشعب من الشعوب. وقد تشير كلمة ثقافة في المحادثات اليومية إلى ضروب النشاط في مختلف الميادين مثل: الفن والأدب والموسيقى.

و لكن بالنسبة إلى علماء الاجتماع، فإن ثقافة شعب من الشعوب تشتمل على كل ما صنعه و ابتدعه من الأفكار والأشياء وطرائق العمل فيما يصنعه ويوجده(ص. 39).

يتجلى في هذا التعريف توضيح مفهوم الثقافة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة اليومية للشعوب، فهي تشمل الفنون والمعتقدات والأعراف و الإختراعات واللغة والتقنية والتقاليد أي كل الطرق التي يتعلمها ويكتسبها الإنسان للعمل والشعور والتفكير(الموسوعة العربية العالمية، 1999، ص. 39).

و يشاطر كلايد كلوكهون هذا الرأي بقوله إنّ الثقافة عبارة عن مجموعة طرائق الحياة لدى شعب معين أي الميراث الاجتماعي الذي يحصل عليه الفرد من مجموعته التي يعيش فيها أو هي الجزء الذي خلقه الإنسان في محيطه وهي التي تحدد الأساليب الحياتية أو هي طريقة في التفكير والشعور والمعتقدات، إنها معلومات الجماعة البشرية مخزونة في ذاكرة أفراد أو في الكتب أو في المواد والأدوات. (ورد في: عارف، 1994، ص. 21).

إنّ ما سبق ذكره يوضح مكانة الثقافة وارتباطها بالشعوب وهو ربط يخلق علاقة تبادلية فالشعوب تضع ملامح الثقافة ثم تَصقل الثقافةُ شخصياتِ الأفراد التي تكتسبها. وهذا ما يجعل الكاتب لا إراديا يعكس ثقافته في كل مظاهرها بما فيها الفكرية والعقائدية وحتى اللغوية وهو ما يشكل عقبات جذبت اهتمام المنظرين والمترجمين في مجال الترجمة.

لقد عبر كازاغراند Casagrande عن ترجمة الثقافة باعتبار أن المترجم لا ينقل لغات بل يترجم ثقافات.

لم يكن الوحيد الذي ربط بين الثقافة واللغة فقد تبنى ألبور Alport نفس الرأي قائلا:

> اللغة تحتفظ بالتراث الثقافي جيلا بعد جيل وتجعل للمعارف والأفكار البشرية قيما اجتماعية، بسبب استخدام المجتمع للغة للدلالة على معارفه وأفكاره وباعتبار اللغة أقوى الوسائل التعليمية فهي تساعد الفرد على تكييف سلوكه وضبطه حتي يتناسب هذا السلوك مع تقاليد المجتمع الذي يعيش فيه (عبد الحميد، 1961، ص. 19).

إنّ أهم ما تقدمت به هذه التعريفات هو أنّ الثقافة واللغة وجهان لعملة واحدة، وهذا ما يصعب من عملية الترجمة الأدبية عموما و ترجمة الشعر خصوصا، ويعيق عملية النقل. وقد عالج نيدا هذه الأشكال عندما صنف أربعة أنماط للإحالات الثقافية وهي:

- الإحالات الثقافية البيئية: وهو كل ما تستقيه اللغة من البيئة والحيز الجغرافي، فمن المؤكد أن تعبير العرب الماكثين في الصحراء يختلف بكثير عن سكان القطب الشمالي القابعين في أجواء الصقيع.
- الإحالات الثقافية المادية: تشتمل على مظاهر مادية ترتبط بأطباق الطعام ووسائل النقل والعمران وكل ما يمكن أن ينتمي للجانب المحسوس المميز للشعوب.
- الإحالات الثقافية الاجتماعية: وهو كل ما يتعلق بالعادات والتقاليد والمعتقدات التي تنعكس في مظاهر الاحتفال والرقص و اللعب.
- الإحالات الثقافية الايديولوجية: هي من أصعب أنواع الإحالات لارتباطها بنقاط شديدة الحساسية و بالتحديد السياسة و الدين و ما لهما من تأثير وتوغل في فكر الشعوب و معتقداتها (Mounin ، 1963، ص. 62).

على الرغم من أن جميع الإنتاجات الأدبية تشترك في الصعوبات نفسها، إلا أنّ ترجمة الشعر الشعبي تكتسي طابعا مميزا جعل من أهل الاختصاص يرفضون ترجمته نهائيا، و هو ما سنأتي على توضيحه في العنصر الموالي.

II .2 إشكالية ترجمة الشعر الشعبي

تمثل ترجمة الشعر –بكل أنواعه– أحد المواضيع الشائكة في ميدان الترجمة حيث أنها استقطبت منذ العصور الأولى اهتمام الباحثين و النقاد الذين لم ينفكوا يعربون عن صعوبة هذا النوع الأدبي المميز. و يرى الكثير من منظري الترجمة أنّ نقل الشعر من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف شيء مستحيل لما فيه من إساءة لهذا النوع من الإنتاجات اللغوية الهامة، إذ أن الفعل الترجمي في مثل هذه النصوص لا يرقى للنص الأصل ويسقط الكثير من العناصر الأساسية المكونة للقصيدة.

لا يزال هذا الرأي مهيمنا حتى في كنف النظريات و المنظرين المعاصرين، إلا أنّه لم يمنع من تنامي آراء أخرى تقر بالصعوبة البالغة التي يواجهها المترجم في ترجمة الشعر إلا أنّها تعتبر أنّ الأمر ليس بالمستحيل وأنّه يُمكن أن يحدث سواء أكان المترجم شاعرا أم لا. الأكيد أنّ الشعر الشعبي يمثل نوعا من أنواع الشعر عموما، لذلك لم يول أهمية خاصة أو يدرس بشكل منعزل، خصوصا و أن مفهومه ليس موحدا في جميع الثقافات. لذلك فإننا سنسقط نفس الإشكالات والآراء التي قيلت في ترجمة الشعر ونقوم بعدها بإثارة النقاط التي تميز الشعر الشعبي و تزيد من صعوبة ترجمته.

لطالما أثارت ترجمة الشعر صخبا كبيرا في ميدان الترجمة، إذ استقطبت اهتماما خاصا مقارنة بباقي أنواع الأدب. فالطبيعة المميزة والصياغة الفذة لأبيات الشعر التي تتفرد بتركيب لغوي تتحد عناصره لتجعل منه وحدة مترابطة، يصعب من عملية نقلها أو إيجاد مكافئ لها دون إسقاط أحد عناصرها الأساسية.

و تعتبر هذه الحقيقة من بين الحجج المتعددة التي يستند إليها مساندو استحالة الترجمة، إذ يجدها البعض الركيزة الأساسية التي يبنون عليها رأيهم المعارض لترجمة الشعر. واكب هذا التيار ظهوره بدايات حركة ترجمة الشعر و كان أهم رواده في القدم كل من هوراس في الثقافة الغربية و الجاحظ (1996) في الثقافة العربية الشرقية. الذي لم يتوان عن التعبير عن رفضه لترجمة الشعر قائلا:

> و فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، و متى حول تقطع نظمه و بطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور.(ص ص. 74-75).

و مع أن الجاحظ بالغ-في رأينا- عندما اعتبر الشعر حكرا على العرب فحسب، إلا أنّه بنى رأيه المنافي لترجمة الشعر على عاملين أساسيين، يتعلق الأول بالجانب اللغوي واللساني، فنظم الشعر يتشرب من خصائص اللغة التي قيل فيها، فينظم على سليقتها ليصبح مرآة عاكسة لمحسناتها البديعية أو صورها البيانية وهذا ما يجعل إيجاد كنف لغوي مكافئ يستوعب تلك الفوارق في اللغة الهدف أمرا بالغ الصعوبة. أمّا من ناحية أخرى فالعامل الثاني الذي

يصعب من عملية الترجمة هو الجانب البنيوي المتعلق بطريقة نظم الشعر أي كل المميزات التي تميزه عن النثر بداية من الوزن والقافية ووصولا إلى القصد والأثر الذي يقع في نفس قارئه.

لقد أصاب الجاحظ في العوامل التي استند إليها لدفعه باستحالة ترجمة الشعر، إذ تعتبر الأسس التي ينطلق منها المنظرون والنقاد وحتى الأدباء المعاصرون ممن لم يتوانوا في إبداء رأيهم بهذا الصدد.

واعتبر كثير من الأدباء أن ترجمة الشعر مستحيلة لدرجة دفعت بهم للرفض الصريح لهذا العمل الترجمي الصعب، نذكر منهم الشاعر الفرنسي بودلار Boudelaire الذي اعتبر ترجمة الشعر مزاحا مقفىsingerie rimée تعبيرا منه عن استحالة نقل الشعر نقلا جديا يرتقي للنص الأصل. جاء بعده الأديب الفرنسي ألبير كامو Albert Camus الحائز على جائزة نوبل للأدب ليرفض هو الآخر ترجمة الشعر على الرغم من أنّه تأسف لعدم استطاعته التعرف على الروائع الشعرية في الثقافات الأخرى التي لا يتقن لغاتها (Sinard، 2017، ص.2).

لم يبن بعض الأدباء أراءهم فيما يخص هذا النوع الذي يتميز عن باقي الإنتاجات الأدبية، على أمور تقنية تتعلق بعلم الترجمة و إنّما اعتمدوا في إصدارهم هذا الحكم على ذائقتهم الفنية و سليقتهم الشعرية، أمثال موريس بلانشو Maurice Blanchot (2008) الذي قال بأن "الأشياء التي تنسجم نتيجة نظم قصيدة لا يمكن لها أن تنتقل من لغتها إلى لغة أخرى دون قطع سلاستها و انسجامها، ولهذا السبب لا يجب أن تنقل قصائد هوميروس من اليونانية للاتينية."(فق. 7).

لذلك نجدهم يركزون على عدم إحداث نفس الأثر الذي ينتجه النص من أجل معانيه الواضحة و الضمنية و علاقتها ببنية القصيدة من حيث وزنها و قافيتها واللحن الداخلي و هذا ما عبر عنه الناقد موريس بلانشو عندما قال، فيما معناه أنّه لا يمكن فصل معنى القصيدة عن كل كلمة أو حركة أو أي تفصيل مكون لها. و ذلك لأنّها لا تكون إلّا بكل هذه التفاصيل وتختفي بمجرد أن نحاول فصلها عن الشكل الذي وردت فيه. فمعنى القصيدة يتقاطع تماما مع شكلها (Mounin ، 1955، ص.28). لقد عبر موريس بلانشو عن رأيه بهذا الصدد و لكن بطريقة مختلفة و من منظور فني محض، إذ أنّه لم يتحدث لا عن اللغة التي يرد فيها النص ولا عن اللغة الهدف و إنّما أثار هذه الإشكالات في قالب واحد واعتبرها وحدة لا يمكن فصلها تتكون من معنى و شكل.

يحملنا رأي موريس إلى التساؤل حول مدى علاقة هذه الفكرة بتمسك الرافضين لترجمة الشعر و رؤيتهم للتكافؤ و الترادف. فإذا كانت القصيدة وحدة من مفهوم و معنى لا تتجزأ فإنه من الاستحالة بما كان فعلا ترجمتها للغة الهدف.

فإذا كانت الكلمات في النصوص الأدبية تتحدد بحسب السياق contexte فإنها في القصيدة تتحدد بواسطة سياقها و الشكل الذي ورد ت عليه بحسب مناصري هذا التيار. و هذا ما يدفعنا للخوض في معنى التكافؤ حتى نتمكن من فهم المنطلق الذي يبنون عليه رفضهم.

1.2.II نظرة حول مفهوم التكافؤ و الترادف في الترجمة

سعت الدراسات الحديثة للتوسيع مفهوم التكافؤ في الترجمة في محاولة

للانقاص من الصعوبات التي تواجه المترجم أثناء العملية الترجمية. لكن الحقيقة هي أنّ هذا المفهوم هو الحلقة الأكبر تحوي حلقة أصغر هي الترادف الذي ينقسم إلى نوعين رئيسيين هما: الترادف الداخلي synonymie intralinguale و الترادف البيني synonymie interlinguale.

على الرغم من أنّ النوع الذي يحوز اهتماما أكبر بالنظر لتلائمه مع مفهوم الترجمة التي هي انتقال بين لغتين هو النوع الثاني، إلا أنّ هذا الأخير لا يمكن أن يكون دقيقا كالرياضيات، إذ أنّ الترادف فيه نسب تتغير بحسب الظروف المحيطة بالنص. ففي جميع الحالات، حتى تلك التي يحاول فيها المترجم إنتاج نص لصيق بالأصل لا يمكن بأي شكل كان أن يكون هنالك ترادف معجمي متطابق حتى لو تم احترام معاني الكلمات و مفهومها.

تجعل الفكرة السابقة الذكر العديدين يقللون من فعالية الترجمة مستندين إلى هذه الحقيقة العلمية التي و إن وجدت فعلا فهي تتوازى مع فكرة أخرى هي صعوبة وجود ترادف تام synonymie totale في اللغة ذاتها. وهذه حقيقة يتغاضى عنها الكثيرون و لكنها تجعل من البديهي أن لا يصل المترجم إلى تطابق تام بين لغتين مختلفتين في الوقت الذي لا يمكن تحقيق الترادف في اللغة ذاتها ، وهذا الرأي الذي يؤيده الباحث ريكور Ricoeur . (Battaglia، 2010، ص. 63).

بالنسبة لدريدا Derrida الوحدة التي يقاس بها الترادف هي "الكلمة" فهي من وجهة نظره الوحدة المعجمية التي يجب الاعتماد عليها في الترجمة

وفي قياس مدى جودتها والتي تمكننا من السعي نحو تكافؤ كمي équivalence quantitative بين النص الأصل والنص الهدف.

يميز البعض أمثال راي–ديبوف Ray-Debove بين نوعين من الكلمات وذلك من حيث مدى وضوحها و أدائها للمعنى بشكل مباشر. تعتبر الباحثة أنّ الكلمات –التي يعبر عنها في اللسانيات بعلامة signe ومتكونة من دال ومدلول – تنقسم إلى أنواع بحسب العلاقة التي تربط الدال بالمدلول. إذ أنّه كلما كانت العلاقة بينهما شفافة و قريبة يسهل تطابقها واستقلاليتها بطريقة تسهل نوعا ما من فهم معناها مباشرة و بالتالي نقلها بطريقة أسهل من لغة إلى أخرى، إلا أنّ هنالك علامات أخرى تكون فيها المسافة بين الدال والمدلول بعيدة بطريقة تضمينية تفتح مجال التأويل و تشترط عوامل أخرى حتى يتحدد معناها و هذا ما يجعل اللجوء إلى التكييف adaptation أحيانا أمرا لا مفر منه. يعتمد النوع الثاني من العلامات أو الكلمات على السياق و بالتالي على النص الذي وردت فيه، و بهذا نفتح مجالا آخر يتعلق أيضا بالنصوص و أنواعها. يدفع البعض بأنّ هنالك تيبولوجيا نصية typologie textuelle تسمح بتصنيف النصوص إلى نوعين نصوص بوظيفة شعرية texte à fonction poétique ونصوص بوظيفة مرجعية texte à fonction référentielle وبالتالي فإنّ لهذه الأنواع تأثيرها على ترجمة الكلمات.

تحيلنا فكرة التكافؤ و ارتباطها بالكلمة كما سبق ذكرها إلى مجموعة أخرى جعلت محور عملية الترجمة التأويل interprétation الذي يتجاوز حدود الكلمة ليعتبرها جزء من مجموعة عوامل من بينها السياق والزمان و وضعية الخطاب التي واكبت استعمال اللغة المنتجة للنص و غيرها من العوامل غير

اللسانية التي لا تقل أهمية عن العوامل اللسانية كالأوضاع الاجتماعية والثقافية. إذ أنّه على ضوئها تتوضح الرسالة التواصلية المراد إرسالها بشكل يحدد التكافؤ بدقة أكبر من تلك التي تعتمد على الكلمة وحدها. تعتبر هذه العوامل بحسبهم بالغة الأهمية لأن الترجمة لا يمكن أن تؤدي دورها إذا ما عاملنا الكلمة بنوع من التقديس بعيدا عن العناصر أخرى.

بعد الخوض في مفهوم الترادف و علاقته بالتكافؤ سيتسنى لنا التعرض لآراء المعارضين لترجمة الشعر و لفهم توجهاتهم و الأسس التي بنو عليها موقفهم.

2.2.II النظريات المعاصرة واستحالة الترجمة

يدفع البعض أنّ ترجمة الشعر مستحيلة لأنه ليس بالإمكان نقل الموسيقى التي تكون في النص الأصل، نشير إلى أنّ المقصود بالموسيقى في القصيدة أمران أولها يتعلق باللغة من جناس وطباق أمّا الثاني فيتعلق بالنظم وما يحمله من أوزان وتقطيعات وقافية والتي تستقي لحنها من خصائص لغوية متعلقة باللغة الأصل فقط ومن الصعب إيجاد مرادف لها في اللغة الهدف. أمر نجده حتى و إنّ كان صائبا من ناحية توفر القصيدة على نوع من اللحن و الموسيقى إلا أنّ ما لا نوافقه هو ربط اللحن والموسيقى بمفهوم التكافؤ إذ أنّ الموسيقى تعتمد على أصوات ليس لها معان وبما أنّ الترادف والتكافؤ يقومان أساسا على المعنى فمن المستحيل الحديث عن التكافؤ وموسيقى القصيدة أي لا يمكن البحث عن مرادف لشيء لا يكتسي بأي شكل من الأشكال أي معنى.

تحولنا نقطة الموسيقى إلى فريق أخر من المعارضين لترجمة الشعر

يرون أنّ الصعوبة التي لا يمكن أن تتجاوزها الترجمة تكمن في ما لم يقل le non-dit أو كما يسميها أندري دي بوشي André du Bouchet السكوت muet الذي يكون بين الأسطر والفراغات و يتمثل في عديد الإشارات المتفرقة في القصيدة وهو تلك المعاني الضمنية التي اكتفى الشاعر بالتلميح عنها دون التصريح بها. أي أن المترجم لا يهتم في ترجمته للشعر بجانبه اللساني و السياقي فقط بل يجب له أن يعنى بالأفكار الضمنية التي لا يُصرح بها في السياق المفاهيمي الظاهر بل تتمركز في الفعل الشعري أين تنشؤ بطريقة تلقائية مواكبة لإنشاء السياق اللساني و المفاهيمي أي لا تتكون الأولى بمعزل عن الثانية وإنّما هما توليفة ظاهرها الكلمة وظلها المعنى المبطن. هذا ما جعل الكثيرين أمثال جاك غارلي Jacques Garelli يعبر عنها قائلا بأن المترجم يحاول ترجمة" ما تحاول الكلمات قوله وما تسكت عنه" يأتي بعدها بول وليامز Paul willems ليقول بأن على المترجم ترجمة العلامات التي يحدثها ولكن لا نراها(Battaglia، 2010، ص. 61).

يأتي تيار أخر أمثال ويتجانسيان Wittgenstein لينافي ما جاء به الفريق الأول ويذهب في اطار فلسفي يعتبر من خلاله أن فكرة اللغز في القصيدة غير موجودة، لأن الهدف من القصيدة ليس فك اللغز و إنّما التركيز حول الحقيقة التي أعتبرها روبرتو جواروز Roberto Juarroz بأنّ جوهر القصيدة le « fond » du poème و الحقيقة لا يمكن إلا أنّ تبقى ضمنية لأنّ شرط و جودها يكمن في عدم البوح بها (Willems، 1989، ص. 35).

كلام حتى و إنّ بدى فلسفة متناقضة إلا أنّ التمعن فيه يحمل في طياته منطقا يفتح المجال حول إمكانية الترجمة من عدمها. لا يمكن لأي أحد أن ينكر أنه من الصعب بل من المستحيل أن يتم ترجمة ما لم يقل و ما قيل

في آن واحد. حيث أنّ الرأي السابق يقول بما مفاده بأنّ جوهر القصد يكمن في الكلمات المنتقاة من الشاعر و في الظاهر الذي أتت به القصيدة، أي أنّ ترجمتها بالشكل الأمثل تنقل بطريقة ما المعاني الضمنية.

3.2.II النظريات المعاصرة و إمكانية ترجمة الشعر

ظلت و لا تزال الآراء المعارضة لترجمة الشعر تنادي باستحالة انتقال النص الشعري من لغة إلى أخرى، لكن هذا لم يمنع من ظهور آراء الباحثين الذين لم ينكروا أن في عملية الترجمة صعوبات جمة إلا أن الحل لتفادي هذه الفكرة التي تُبقى عديد المؤلفات الشعرية القيمة حبيسة لغتها و شعوبها، يكمن في مجموعة نقاط تبناها الباحثون للإشادة بإمكانية ترجمة الشعر و التي سنأتي على ذكرها فيما سيأتي.

أهم نقطة انطلق منها مناصرو هذا الرأي أنهم يتفقون أنّ الترجمة مستحيلة في النصوص الشعرية، لكن ماذا لو تحدثنا عن الترجمة الإبداعية la traduction créatrice ؟.

من أوائل من فتح الباب أمام هذا الطرح الجديد هو رومان جاكبسون Roman Jakobson الذي عبر عن رأيه في هذا الصدد بقوله: " الشعر كمفهومه غير قابل للترجمة. النقل الإبداعي la transposition créatrice هو الحل الوحيد (Henry، 2003، ص. 236). تعتبر هذه المقولة البوابة التي سمحت بشكل واضح بالولوج لعالم ترجمة الشعر و لكن من باب التصرف. إذ أنّ الفكرة التي تقدم بها جاكبسون تجردت من الفكر الضيق للترجمة و فتحت الباب أمام الفكر المنادي بأنّ للترجمة أنواعا تتماشى بحسب الضروريات التي

تمليها عليها المعطيات اللسانية وغير اللسانية وبهذا فقد رفضت قَوْلَبة الترجمة وتنميطها وأعطتها مرونة وانسيابية تتماشى مع جميع الحالات.

استوحى جاكبسون فكرة الترجمة الإبداعية من الدراسات التي قام بها وليام فون هامبولت William Von Humbolt حول لغة الشعر و التي بيّن فيها أن الشعر كلام تنشأ بداخله علاقات سحرية مع اللغة. علاقات تتميز بأنّها رمز يجسد نظرة خاصة للعالم أو كما يسميها weltanschauung(Lombez، 2003، ص. 355).

أكد الباحث اللساني الروسي من خلال هذا المبدأ أنّ سحر العلاقات التي تنشؤ من خلال نظم الشعر تقوم على الدمج المحكم بين العلامات اللسانية والأصوات، دمج يصعب بما كان فصله أو تجزئته (Lombez،2003، ص.355).

حقيقةٌ لسانية تنقلنا إلى واقع ترجمي يصعب فيه، إيجاد مقابل لجميع العناصر المشكلة للهوية الشعرية للقصيدة و هذا ما يجعلنا أمام أمرين أولهما استحالة فصل أو تجزئة عناصر القصيدة و ثانيا انعدام مكافئ في اللغة الهدف يستوعب القصيدة الأصل و خصائصها. من هذين المنطلقين تكون الترجمة الإبداعية الحل الأمثل بحسب المساندين لترجمة الشعر، لأنّها تكون أمينة للأثر من الترجمة ولأنّها تسعى لإحداث الأثر من خلال إبداع نص يتحرر نوعا ما من الالتصاق بالشكل و يميل إلى نقل المعنى في قالب يحدث نفس الأثر.

توالت بعدها الآراء التي مشت على خطى جاكبسون فجاء بعدها نظيره جون ايف ماسون Jean-Yves Masson الذي قال أنّه لا يوجد نوع من أنواع الترجمة بإمكانه استيعاب خصائص الشعر و أن الحل يكمن في إعادة إبداع

re-création نص مواز للأصل. **إنّ** مفهوم الإبداع في هذا السياق يجعلنا نتساءل فعلا عما إذا كنا أمام إعادة الكتابة أم أننا بصدد العودة إلى زمن الجميلات الخائنات الذي عرف بالجنوح و المبالغة الخلاقة التي نتجت عنها إبداعات فنية خالدة.

استرسل ماسون في الحديث عن ترجمة الشعر و ذكر أهم الخصائص التي يجب على المترجم الالتزام بها إذ قال : "أول مهمة يلتزم بها مترجم الشعر هي إنتاج ايقاع حيوي دون أن يسعى من خلاله إلى تقليد أو إعادة إيقاع النص الأجنبي" (Lombez،2003، ص.355).

توالت بعدها الآراء التي تجاوزت حدود ترجمة الشعر وأخذت الدراسات منهاجين أساسيين: الأول يزكي ترجمة الشعر بالشعر و الثاني ترجمة الشعر بالنثر.

فأما المذهب الأول فقد قاده افيم اتكاند Efim Etkind الذي دافع عن ترجمة الشعر بالشعر و هو أمر صعب بما كان. وذهب لاقتراح أنواع لترجمة الشعر من بينها: الترجمة الاعلامية traduction-information الترجمة التقليدية traduction imitation الترجمة التأويلية traduction-interprétation الترجمة الاستشهادية traduction-allusion والترجمة التقريبية traduction-approximation وفي الأخير الترجمة الإبداعية (Lombez،2003، ص.356).

مع أن افيم قد حاول الاحاطة بجوانب العملية الترجمية وجميع خصائصها من خلال ذكر أنواع يقوم كل نوع منها بالتركيز على إبراز جانب معين من خلال جعله محور العملية الترجمية، إلا أنّه حاول من خلال هذا

التقسيم الوصول إلى نتيجة واحدة و هي تبرير إمكانية ترجمة الشعر بالشعر. وقد استطاع أبولينار Apollinaire تجسيد هذا الأمر في ترجماته حيث نجح بحسب أراء النقاد في ترجمة قصيدة Die Lore Lay الألمانية للفرنسية محافظا على الشكل نفسه كما هو موضح في المقطع الأول (Lombez،2003، ص.356) :

DIE LORE LAY

Zu Bacharach am Rheine

Wohnt eine Zauberin

Sie war so schon und feine

Und rib viel Herzen hin

LA LORELEY

A Bachachra il y avait

Une sorcière blonde

Qui laissait mourir d'amour

Tous les hommes à la ronde

إنّ أول ما يمكن ملاحظته من حيث الشكل هو أنّ شكل القصيدة متطابق في كلتا القصيدتين سواء من حيث النظم أو في شكل القصيدة و حتى في عدد الكلمات. وهو ما يدعم دفع افيم بأنّ الشعر يمكن أن يترجم بالشعر.

وذهب بودلار Baudelaire وملارمي Mallarmé في الطريق المعاكس لما دفع به افيم. فمع أنّهم يتفقون معه حول إمكانية ترجمة الشعر إلاّ أنّ لهم منهج مختلف، إذ يرى كلا الباحثين أن ترجمة الشعر تكون بتحويله إلى نثر وهذا ما يبررانه باعتمادهما على مبدأ: " يجب إرضاء المنطق أما الأذن

فتأتي لاحقا"(Lombez،2003، ص.357) منطق يضع في المقدمة المعنى والمقصدية من القصيدة ويجعل الشكل وطريقة النظم في المؤخرة أي أن يتحرر الشاعر من قيود العروض والأوزان.

استقطبت هذه الأخيرة اهتمام باحثين أمثال جيري ليفي Jiri Levy الذي كرس جزء معتبرا من دراساته حول ترجمة الشعر وتحديدا نقل العروض من لغة إلى أخرى. طرح يبدو حساسا و شائكا في الوقت نفسه إذ أنّه يصطدم بعبقرية اللغة الهدف التي تفرض أساليبها في النظم بطريقة لا تستوعب طرق النظم في اللغة المصدر و هو ما يخلق فجوة تجعل من الصعب جدا إيجاد مساحة تشابه تسمح بتبني عروض النص المصدر (Lombez،2003، ص.357).

أمر شد أيضا مصطفى حركات الذي تخصص في دراسة عروض الشعر الشعبي و ذلك من خلال تحليل و تقطيع الأبيات لتحديد أنواع البحور التي ينظم بها الشعر الشعبي. وقد ذهب لأبعد من ذلك من خلال مؤلفاته التي تناول فيها العروض والقافية وحتى الايقاع. وهوما يعد محاولة ثمينة تفتح الطريق لفهم طبيعة الشعر وبالتالي محاولة نقله.

و يفتح موضوع العروض الباب أمام فئة ثالثة من مساندي ترجمة الشعر، وهي الفئة التي ترى أن نقل الشعر ممكن شرط أن يكون المترجم شاعرا. ويرى هؤلاء أن سليقة الشاعر المترجم هي الوحيدة التي تستطيع نقل العروض وإعادة النص الشعري في قالبه السليم الذي يتلاءم مع اللغتين. هذا ما ساندہ صراحة الشاعر فليب جاكوتي Philippe Jaccottet الذي اعتبر أن

شعراء مثل بونفوا Bonnefoy هم القادرون فقط على التعامل مع القصائد الفرنسية من نوع Alexandrin (Lombez،2003، ص.357).

بهذا الشكل وبهذه المذاهب برر بعض الباحثين ترجمة الشعر، حتى وإنّ اختلفت الأساليب في تقديم هذا الفن الانساني العريق الذي تتعدى أهميته الجوانب اللغوية لتختلط بالجوانب الثقافية في قالب يصعب من مهمة المترجم.

اقترح أندريه لوفيفر André lefevere في مقاله ترجمة الشعر: استراتيجيات سبع و خطة عمل: Translation Poetry :Seven Strategies and a Blueprint سبع مناهج لترجمة الشعر و ذلك عقب تجربته في ترجمة الشعر وبالتحديد قصيدة كاتولوس Catullus القصيدة الرابعة والستين التي استقى منها سبعة أنماط مختلفة في الترجمة، تتميز بأنها تفتح إمكانات معينة وتغلق أخرى لأنها تركز على إبراز جانب وإسقاط باقي الجوانب وقد عكف لوفيفر على تعريف هذه الأنماط وذكر نقاط ضعفها في الوقت نفسه(غينتسلر، 2007، ص ص. 235-236):

- الترجمة الصوتيمية Phonemic Translation: تقوم على انتقاء كلمات تتمتع بالجرس الصوتي الموحى Onomatopoeia، من ذلك من خلال إحياء القرابة الاشتقاقية بين الكلمات و لكن يأخذ عنها أنّها تهمش المغنى مما ينتج عنه تعتيم هذا الأخير.
- الترجمة الحرفية Literal Translation: هي ذلك النوع من الترجمة الذي ينقل المحتوى الدلالي و لكنها غالبا ما تلجأ لذلك

عن طريق الاسهاب بالشرح مما يسقط القيمة الأدبية و الجمالية للنص الشعري.

- الترجمة الوزنية Metrical Translation: هي التي ترفع تحدي ترجمة الشعر بالشعر من خلال محاولة إعادة ترجمة نص شعري يوازي الأصل ولكنها غالبا ما تغفل النحو والدلالة.

- الصيغ النثرية Prose Versions: أول ما يجلب الانتباه في هذا النمط هو أن لوفيفر قد أسقط كلمة ترجمة عنه واكتفى بكلمة صيغ وذلك لأنه يعتمد على منح اهتمام أكبر للدلالة وإهمال جميع العناصر الأخرى ولكنه أمر يحرم النص من الجرس الشعري ويحدث تغييرا جذريا في شكل النص.

- الترجمة المقفاة Rythming Translation: هو نمط يعتمد على الانتقائية المبينة على إحداث القافية، مما يجعل عادة اختيار الكلمات يخضع لقيود لا تمنح أهمية للمعنى، كما أن النتيجة النهائية غالبا ما تكون مملة متصنعة.

- الشعر المرسل Blank Verse: من أكثر الأنماط التي تحقق دقة عالية من الأدبية، غير أن الوزن الذي يكرس في الترجمة يفرض على النص مظاهر الالتواء contortion والبسط expansion والقبض contraction، أمر يجعل من الترجمات نسخا فيها حشو.

- التفسير Interpretation: يشمل هذا النمط أشكال المحاكاة التي تعتمد على تفسير النص ليكون أيسر في التلقي، وربّما يفلح في تحقيق الهدف المرجو ولكن على حساب بنية النص ونسجه.

حاول لوفيفر من خلال هذه الدراسة حصر الطرائق التي يمكن من خلالها ترجمة الشعر، وقد ذكر مقدار الربح والخسارة في كل منها، إذ أننا نرى

أنّ ترجمة الشعر أصبحت ضرورة ثقافية وإنسانية تسمح من جهة بانفتاحها على ثقافات أخرى وتحميها من الاندثار مع انقراض اللغة التي صيغت بها.

كما لا يمكن أنّ نتحدث عن ترجمة الشعر دون الحديث عن الشاعر و الناقد الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، الذي يَعتبر أن الشعر عاطفة و متعة و ليس كما يعتبره البعض واجبا و لغزا. انعكست أراء الشاعر الأرجنتيني على قناعاته، فكان ممن ساندوا نقل الشعر من لغته الأصل، للغة و الثقافة الهدف. يرى بورخيس أن أصعب أنواع ترجمة الشعر هي ترجمة الشعر الحر أيّ أنّه خالف جميع الآراء التي كانت تعتبر ترجمة الشعر الكلاسيكي أكثر صعوبة. لقد كان للشاعر ميول للترجمة الإبداعية إلا أنّ موقفه هذا لم يدفه به لازدراء الترجمة الحرفية و هو ما عبر عنه صراحة، عندما قال: " عملياَ، يمكن القول أنّ الترجمات الحرفية لا تؤدي إلى الخشونة و المغالاة في الغرابة فقط، مثلما يقول ماثيو أرنولد، و إنّما هي تؤدي كذلك إلى التجديد و الجمال"(في علماني، 2016، ص.97).

إن التقديس الذي تعامل به القصائد و العزوف الذي ينادي به البعض مبالغ فيه من وجهة نظرنا، فإذا كان بمقدور الترجمة نقل النص الديني المقدس و هو كلام الله، فلماذا نتمسك برفض ترجمة الشعر؟

4.2.II ترجمة الشعر الشعبي

لقد جذبت ترجمة الشعر اهتمام الباحثين الذين تناولت دراساتهم الشعر بشكل عام دون الخوض في أنواعه أو دراستها بشكل منفصل وهذا ما جعل التركيز على الشعر الشعبي نادرا نوعا ما. إن ما سبق ذكره حول صعوبات ترجمة

الشعر تنطبق بشكل كلي على الشعر الشعبي، إذ أنّهما يتشابهان في جميع الخصائص وأن الأمر الوحيد الذي يفرق بينهما يكمن بالنسبة للشعر الشعبي العربي في اللغة المستعملة والوزن (حتى وإن وجدت بعض الآراء التي تدفع أن أوزان الشعبي مشتقة من الأوزان الخليلية) .

هذا ما يمكن أن نستشفه من تعريف الشعر الشعبي الذي قال فيه محمد المرزوقي:

...إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء معروف المؤلف أو مجهوله وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص و عليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنّه نطق بكلام عاميّ أو بلغة عامية غير معروفة (المرزوقي، 1967، ص. 86).

إنّ التعريف الذي تقدم به الباحث محمد المرزوقي يؤكد ما سبق ذكره حول حقيقة أنّ الشعر الشعبي يمتاز عن غيره من حيث لغة نظمه، و هذا ما يجعلنا أمام شكل ترجمي آخر يعتبر حكرا على الشعر الشعبي، ألا و هو الضروب الاستعمالية اللغوية les registres de langue. فإن نظمت القصيدة بكلام عامي بعيد عن الفصحى واللغة الأكاديمية، فما هو المستوى اللغوي الذي يجب أن تنقل به؟

الأكيد أنّ اللهجة لا تدل على الابتذال وإنما هي لغة قائمة بذاتها تعبر عن ثقافة معينة فهي مزيج بين كلمات مولدة وأخرى فصيحة محرفة وحتى دخيلة. وقد عرف اللهجة أندريه مارتينه André Martinet (1997) على أنه: "

يستخدم مصطلح –اللهجة– للدلالة على تنوع لساني يشمل حيزا جغرافيا معينا" (ص. 158).

الجدير بالذكر أنّ اللهجة لا تقلل من شأن المنتوجات الأدبية بدليل أنّها الأداة التي يستعملها المثقفون والعامة على السواء للتعبير عن حاجاتهم لسهولة التواصل بها من جهة ولأنّها تصل لأكبر شريحة من جهة أخرى، بدليل أنّ عددا كبيرا من شعراء الملحون مثقفون مثل أحمد بن التريكي. لكن من بين دواعي الاستعمال وطريقة الترجمة تبقى هنالك فجوة إذ أن احتمال نقل العامي بالعامي تبدو صعبة نوعا ما، وقَلّ ما تم القيام بهذا النوع من الترجمة مقارنة بالترجمة التي تتبنى اللغة الأكاديمية في لغة الوصول. ومع ذلك فقد جذبت ترجمة اللهجة اهتمام بعض المنظرين الذين حاولوا اقتراح طرق لترجمة اللهجة.

نجد من بين أبرز الآراء التي تناولت ترجمة اللهجة بيتر نيومارك Peter Newmark الذي دفع بأنّ الخطية alignement في ترجمة اللهجة أي فكرة ترجمة اللهجة باللهجة ليست إلا تكلفا لا يجب أنّ يقحم المترجم فيه نفسه لأنّه يستلزم اتقان اللهجة الهدف و لكنه يقترح أنّ تتم دراسة الأسباب التي أدّت إلى توظيف اللهجة للتعبير. و قد وضح نيومارك أنّه يمكن التمييز بين ثلاث وظائف أساسية للجوء إلى اللهجة وهي: إبراز استعمال سوقي أو التشديد على الاختلافات بين الطبقات الاجتماعية وفي الأخير التنويه إلى مزايا ثقافية محلية (نيومارك، 2006، ص. 296). إنّ ما تقدم به بيتر نيومارك ينصب حول فكرة الأثر الذي يحدثه استعمال اللهجة عند المتلقي.

يجعلنا هذا الرأي والوظائف الثلاث التي تقدم بها نبحث عن مكانة الشعر الشعبي من تلك الاحتمالات الثلاث، أمر يجعلنا مباشرة نفند الاحتمالين الأولين

ونميل إلى الاحتمال الثالث لأن نظم الشعر الشعبي جزء من الهوية الثقافية للشعراء، فهو محل فخر واعتزاز بدليل المكانة التي كانت يشغلها الشعراء في أوساط المجتمعات.

لا يمكن أن ننكر أن عملية ترجمة الشعر صعبة بقدر بلاغة النظم في القصائد واتحاد العناصر المكونة لها. إلا أن اجتهادات الباحثين المعاصرين فتحت آفاقا جديدة جعلت إمكانية الترجمة ممكنة وبطرق مختلفة تختلف باختلاف الأهداف التي ينبغي الوصول لها أو الجوانب التي يراد التركيز عليها.

3.II ترجمة الشعر الشعبي بين الحرفية و التصرف

يُعتبر هذا العصر عصر الترجمة بامتياز. و مع أنّ الترجمة ليست بالممارسة الحديثة، فجذورها ضاربة في القدم، إلا أنّ العولمة والانفتاح على الآخر أعادها بقوة وجعلها في المقدمة، لا وسيلةً بل ضرورة لا مناص منها في عملية المثاقفة. وذلك لأنّ الترجمة لم تعد مجرد عملية نقل لساني وإنّما أصبحت نشاطا إنسانيا عالميا Une activité humaine universelle(Kasimoglu، 2009، ص. 65).

فالترجمة بحسب كيراني Kirani من أقوى الأدوات التي يحتاجها الإنسان للتعريف ببيئته وبثقافته، وهي حاجة تولدت من طبيعة النفس البشرية تنفر العزلة وتميل إلى حب التواصل مع الآخر، وقد تعززت في ظل انفتاح الثقافات والمجتمعات بعضها على بعض في إطار تعدد اللغات واختلافها، حيث أسهم تظافر هذه العوامل في جعل الترجمة من أنسب طرائق التواصل وأكثرها أمانا(Kasimoglu، 2009، ص. 65).

لم يسهم هذا التغيير، إلا في إقحام الترجمة في عديد الميادين التي لم تكن تمت لها بصلة، كما أنّها وطدت علاقتها بميادين ليست بالغريبة عنها كالترجمة الأدبية، إذ أدت

الترجمة دورا هاما في نقل النصوص الأدبية و الإبداعات الفنية واخراجها من حـــدود لغتها ومجتمعاتها لتنقلها هي ومؤلفيها للعالمية.

ولما كان الأدب واجهة المجتمعات وسفير الثقافات، احتل منذ القدم مكانة مميزة في الدراسات الترجمية، مما جعل أغلب النظريات تهــتم بهــذا الشــق الــذي لا يخلــو من الصعوبات. فلو عدنا ودققنا النظر في جميع النظريات والمناهج والاســتراتيجيات والتقنيات التي تم وضعها منذ القدم وحتى الوقت الراهن، فإنّنا نكاد نجزم بأنّهــا تــدور حول إشكالية الأمانة للمعنى أو لشكل، أمر جعلنا نحاول أنّ نــدرس ترجمــة الشــعر الشعبي من هاذين المنظورين لأنّه بحسب وجهة نظرنا تمثــل جــوهر التنظيــر فــي الترجمة. كما نشير إلى أنّنا عندما حاولنا أنّ نحصر ترجمــة الشــعر بــين الحرفيــة والتصرف، فإنّنا نريد بذلك مقارنة المذهبين الحرفي والحر وكيف يــتم التعامــل مــع النص الشعري في كنفهما. إذ أنّ مشكلة توحيد المصطلح قد اســدلت بســتارها علــى مصطلح التصرف الذي يطلق على التقنية والاستراتيجية والمذهب وإنّنا نقصد به فــي سياق بحثنا، مفهومه الأخير الذي يستوعب كل مظاهر الترجمة الحرة التــي لا تتقيــد بالنص المصدر ولا بأساليبه وإنّما تولي أهمية للمعنى وباللغــة الهــدف وإنّنــا لجأنــا لهذا الاختيار لما فيه من مساحة لدراسة وتحليل مختلف الأساليب التي يمكن استعمالها في ترجمة الشعر، لذلك فإنّنا سنستعمل في بعض الأجزاء مصطلح المذهب الحر بــدل التصرف.

جعلت عديد المفارقات ترجمة النص الأدبي ميدانا مثيرا للجدل، وبــالأخص ترجمــة الشعر الذي استقطب آراءً صارمة لمنظرين متشددين سواء المنادين بإمكانية ترجمتــه أو الرافضين لها. ولهذا فقد حازت ترجمة الشعر علــى اهتمــام خــاص باعتبارهــا من أصعب أنواع الترجمات الأدبية التي دار حولها جدل كبير فاختلفت حولهــا الآراء بين من يرون أنّ الشعر لا يترجم لصعوبة نقل الشحنات الثقافية واللسانية التي يحملها،

عدا عن صعوبة إحداث نفس الأثر لدى المتلقي، وبين من يرون أنّ جمالية الشعر وبلاغته كنز معرفي يجب أنّ تنفتح عليه الثقافات المختلفة. لذا فإنّ ترجمته على الرغم من صعوبتها أمر لابد منه ومن أشهر وأنجح ترجمات الشعر ما قام به Fitzgerald فيتزجيرالد بترجمته لرباعيات الخيام.

من هذا المنطلق تتجلى أهمية توضيح بعض النظريات التي ستساعد في فهم عملية الترجمة وتوضيح النقائص وتبرير بعض الاختيارات وتفهم بعض الهفوات التي يقع فيها المترجم عند تعامله مع هذا النوع من النصوص.

إنّ الوقوف على بعض النظريات ليس بالسهولة التي يبدو عليها، من هنا يمكننا أنّ نقول بأنّ ترجمة الشعر تخضع لاتجاهين أساسين، الأول يعتبر ترجمة الشعر كباقي أنواع الترجمة الأدبية سواء بتيارها الحرفي الذي تترأسه نظرية شعرية الترجمة poétique de traduire لهنري ميشونيك Henri Meschonnic أو بتيارها الحر من خلال النظرية التأويلية la théorie interprétative لماريان لديرير Marianne Lederer والثاني يرى بأنّ ترجمة الشعر يجب أنّ تدرس بنظريات تتماشى وهذا النوع من النصوص الأدبية وإنّنا اخترنا القيام بدراستنا في إطار الرأي الأول، والبقاء في فلك مقارنة المذهب الحرفي والتصرف، وهي من أقدم وأعرق المقارنات التي لا تزال مسيطرة على مجال البحث العلمي في الترجمة، والذي سنحاول تكريسه في الجانب التطبيقي بعد توضيحه في العناصر الآتي ذكرها حيث سنعرف الترجمة الحرفية والتصرف و نبين أهم النظريات التي تنطوي الخاصة بها.

II 1.3. الاتجاه الحرفي في ترجمة الشعر الشعبي

هو من أعرق المذاهب في الترجمة التي سعى فيها دعاة اللغة المصدر إلى وضع كل الاستراتيجيات والتقنيات والمناهج التي تولي أهمية لنص الانطلاق وخصائصه

وثقافته. فيما سيأتي سنحاول تعريف المذهب الحرفي وذكر أهم المنظرين والآراء التي قيلت فيه.

II 1.1.3. تعريف الترجمة الحرفية و أهم نظرياتها

سنتطرق في هذه الجزئية لتعريف الترجمة الحرفية وذكر أهم المنظرين والنظريات التي اعتمدت أسسها.

أ. تعريف الترجمة الحرفية

لا شك أنّ المذهب الحرفي أقدم من نظيره الحر بكثير و ذلك لأنّه كان ملازما للترجمة الدينية التي كانت تقدس كلام الله وتؤمن أنّه لا يمكن بأي شكل من الأشكال التطاول على كلام الله بتغييره أو التعديل فيه، إذ لم يكن واردا أنّ يفتح المجال للغة الهدف، فتقديس النص المصدر بقي غالبا و مسيطرا لعقود.

كانت بدايات الترجمة الحرفية مختلفة عن العصر الحالي إذ عمل المنظرون على أقلمتها واخراجها من المفهوم الضيق و الجامد الذي ساد العصور الأولى، عصور ما قبل شيشرون، والتي عرفت بالتزام الحرفية في كل أشكالها حتى تلك التي قد ينجم عنها غموض وعدم فهم. إلا أنّ الترجمة الحرفية تغيرت وتفادت المبالغة في الالتصاق بالنص الأصل حتى وإنّ بقيت أمينة له بالدرجة الأولى، لذلك نجد بعض الآراء تحبذ استعمال تسمية الترجمة كلمة بكلمة word for word للتعبير عن الترجمة اللصيقة بالأصل و الترجمة الحرفية litera translation للتعبير عن الترجمة الأمينة للنص الأصل.

نجد أنّ الترجمة الحرفية بمفهومها المعاصر –إنّ صح التعبير– تأخذ بعين الاعتبار اختلافات التراكيب بين الأنظمة اللغوية وهذا ما ينعكس على أنّها تسعى لصياغة جمل

مفهومة وواضحة من ناحية المعنى وصحيحة وسلسة من ناحية الأسلوب وكل ذلك في إطار احترام اللغة المصدر التي يسعى المترجم من خلالها إلى إعادة أكبر قدر من أسلوب الكاتب.

من أبرز النظريات و المنظرين الذين استوحوا أفكارهم من المذهب الحرفي في الترجمة نجد مجموعة من أكبر الدارسين ممن سنأتي على ذكرهم.

ب. أهم نظريات الترجمة الحرفية

ب.1 الترجمة الحرفية عند هنري ميشونيك

تعتبر نظرية شعرية الترجمة لصاحبها هنري ميشونيك Henri Meschonnic من النظريات التي تنتمي للتيار الشكلاني الروسي. تيار بنى معتقداته على منهج جديد يتجنب التوليدية والبنيوية التي تركز على التعمق في البنية الداخلية للخطاب وتولى أهمية أقل للبنية الخارجية. إنّ أول خطوة بدأ بها مناصرو الشكلانية هي محاولتهم التركيز على ما أسموه "الأدبية" literariness والتي فصلوا من خلالها بين الصنعة الأدبية وباقي الميادين وبذلك فإنّهم تحدثوا من جهة بالحديث عن سمات "الأدبية" وليس عن النص الأدبي، ومن جهة أخرى منحوا الإنتاجات الأدبية نوعا من الاستقلالية.

لقد كان لهذا المنهج الفكري تأثيره في نظرية الترجمة وذلك لأنّه سمح بالتركيز بدقة على سمات النصوص الأدبية التي تكفل تحسس الاختلاف فيما بينها. فالتركيز بحسب هؤلاء على البنية الباطنية التي تقوم على أفكار غيبية مبنية على طبيعة الأدب والمعنى المضمر تؤدي بشكل أو بآخر إلى تشابه الإنتاجات الأدبية. إذ أنّ الأفكار المجردة تبدو متماثلة في أغلب الأحيان لأنّها تدور حول مواضيع محورية لا تتغير

على مر الزمان، وأنّ جوهر الاختلاف يكمن في البنية الظاهرة أي في الكيفية التي تقدم بها الفكرة والتي يعبر بها عن المفاهيم المختلفة.

و تكمن قوة الشكلانيين في أنّهم قاموا بتحليل النصوص في وضعيات زمانية مختلفة وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في الجانب النظري حيث سنحاول تحليل النصوص بإرجاعها إلى سياقيها الزمني والتاريخي- أي أنّهم قاموا بتحليل النصوص تحليلا آنيا يواكب الوقت الذي يزامن الترجمة وأيضا بالرجوع إلى الزمن التعاقبي من خلال محاولة فهم العلاقة بين النصوص والتراث الأدبي الذي يحكمها و بهذا فإنّ المذهب الشكلاني مزج العوامل الداخلية والخارجية لكي يحدد جوهر التميز في النص الأدبي مقارنة بالنصوص الأخرى.(غينتسلر،2007، ص ص. 207-208).

من بين النظريات التي كرست الشكلانية كما سبقت الاشارة، نجد النظرية الشعرية التي لها مكانة مهمة في ترجمة الأدب عموما وترجمة الشعر خصوصا. انتهج هنري ميشونيك مذهبا متميزا فكان من بين الذين اهتموا بدراسة الترجمة الأدبية ونوهوا لترجمة الشعر وخصوها بالذكر في عديد المواقف، فعني بكل جوانبها من نظم الكلمات إلى المحسنات اللفظية والإيقاع الشعري وقد عرف بتشدده ودفاعه المستمر عن الحفاظ على جمالية اللغة التي تكمن في الوفاء للحرف والابتعاد عن تبني الثقافة الهدف، أي إبقاء الغريب غريبا وهو رأي يشاطره بيرمان Berman. يعد كلا المنظرين يعتبران من رواد المذهب الحرفي في الترجمة.

تحدث رومان جاكبسون في مقاله الشهير "ما هو الشعر؟" "What is Poetry ?" عن المكانة المميزة التي يوليها الشكلانيون للشعرية التي تبناها ميشونيك وذلك بقوله إنّ الوظيفة الشعرية بحسب الشكلانين، عنصر فذ و هي العنصر الذي لا يمكن اختزاله آليا في عناصر أخرى، إذ يمكن فرزها و إضفاء الاستقلال عليها كغيرها من الأدوات الفنية. إنّ الوظيفة الشعرية ليست إلا جزءا من البنية المركبة و لكنها الجزء الذي يقوم

بتحويل العناصر الأخرى بالضرورة، و الذي يحدد بالاشتراك معها طبيعة الكل(غينتسلر، 2007، ص. 21).

تعد باختصار السمات السابقة الذكر الخصائص التي تميز الوظيفة الشعرية التي هي عنصر محرك للكل الذي يراد به البنية الخارجية التي تطفي التميز على أدبيةِ النصوص.

وهو أمر بنى عليه ميشونيك نظريته التي أسقطها على ترجمة الشعر حيث اتخذ موقفا واضحا يرفض من خلاله فكرة كون ترجمة الشعر حكرا على الشعراء ورأى أنّها ترسخ لتقديس الأدب على حساب الترجمة، التي لا تقل أهمية وهو ما عبر عنه الباحث بقوله:

> يعرف مجتمعنا تناقضا غريبا يقدس الأدب وفي الوقت نفسه تعامله على أنّه مجرد لغة وهذا ما يطرح تساؤلا أساسيا على الترجمة الأدبية حول العلاقة التي يفترض وجودها بين الأدب واللغة، فإذا ما طبقنا معيار الكفاءة الذي لطالما ذكرناه دون أنّ نحققه فلا بد أنّ يكون مترجم الرواية روائيا ومترجم الشعر شاعرا (Meschonnic، 1999، ص .83).[1] (ترجمة الباحثة)

إنّ دفاع ميشونيك عن المترجم جاء من قناعته بأنّ الترجمة لا تقل أهمية عن النص الأصل و حثه على أنّ يطلق العنان لإبداعه وألا يتخفى وراء هذا النص الأصل، لأنّه يعتبر أنّه بما أنّ هنالك نص فالترجمة ممكنة. ولكن دفاع هنري عن المترجم لم يمنع من أنّ يردف بعض الشروط من أهمها أنّ يبقى شفافا. ومفهوم الشفافية بالنسبة له هو أنّ يخفي المترجم هويته ولا يبرزها إلا من خلال ترجمته. هذا فيما يخص

[1] ورد النص في لغته الأصل كما يلي:

« Etrange contradiction, qui dans notre société à la fois sacralise la littérature et la traite simplement comme de la langue, et qui pose une question fondamentale à la traduction littéraire, sur la relation qu'elle suppose de la littérature à la langue. Si on y appliquait le même critère de compétence, Qu'on évoque sans toujours le réaliser, il faudrait qu'un traducteur de roman soit romancier، et poète pour des poèmes. »

المترجم ، أما أهم مبدأ في هذا النظرية فيتمثل في ميولها للحرفية وعزوفها عن المغالاة في تقديس المعنى من خلال تكريس اللغة والثقافة الهدف كما في النظريـــة التأويليـــة. وميول ميشونيك (1999) للحرفية في ترجمة الشعر جاءت مـــن قناعتـــه بضـــرورة الحفاظ على ثقافة النص الأصل والتي قلما تحققها النظريات الأخرى. فوحدها الحرفية تحافظ على الإيقاع والطابع الشعري، لأنّها تساهم في إبراز خصائص النص الأجنبـــي وتساهم في احترام الآخـــر وتقبـــل الاخـــتلاف وذلـــك مـــن خـــلال معيـــارين همـــا الشفافية transparence والابتعاد عن المركز décentrement وهو ما وضحه المنِظّر بقوله:

> إنّ كانت الترجمة إبداعا يرتقي إلى مصاف النص الأصل فيتوجب عليها أنّ تحافظ على العلاقة نفسها بين ما هو مميز في النص الأصل وما هو كـــذلك في لغة الوصول (ص.84).[1] (ترجمة الباحثة)

لقد شاطر برمان هنري ميشونيك (1999) تشبثه بالحرفية في الترجمة، بل أضـــاف لمسة تجديد عندما وضح أنّ الترجمة الحرفية ليست بالضرورة ترجمة كلمـــة بكلمـــة، وهو تماما ما وضحه بحديثه عن شعرية الترجمة، حيث أنّ نقل البناء الفنـــي والـــوزن والقافية لا يقل أهمية عن نقل الكلمة، لأنّ الأمر يتعلق بأشكال فوق نصية شعرية إذ لا يجب خلطها مع الترجمات وهذا لأنّ فيه إهمالا للرابط الأساسي الـــذي يـــربط الـــنص المترجم بالنص الأصل ويمنع كل تجاوز لنسيج النص الأصل(ص. 40).

لقد كان اعتراض ميشونيك على ما أطلق عليه تسمية الإلحاق annexion مبنيا على عدة نقاط فأغلب هذه الاتجاهات تميل إلى إضفاء بعد غنائي مبالغ فيه surlyrique وهذا

---

[1] ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Si la traduction est une création au même titre que le texte original, elle doit garder les mêmes rapports entre ce qui est marqué dans l'original et ce qui est marqué dans la langue d'arrivée»

ليس إلا محاولة للتفخيم ennoblissement النص الهدف وهو ما ينم عن تجريد المعنى abstraction أي إبعاده عن الواقع الأدبي الذي ورد فيه.

وبهذا تكون أسس النظرية الشعرية مبنية على احترام النص الأصل دون التقليل من شأن النص المترجم و هو ما يشاطره أنطوان برمان الذي سنأتي على توضيح أهم أفكاره.

ب.2 الترجمة الحرفية عند انطوان برمان

جاء بيرمان كنظيره ميشونيك بأفكاره المساندة للترجمة الحرفية ولكن هذه المرة ليس تأثرا من الوحي الروسي وإنّما بالفكر الرومنسي الألماني الذي سيطر على تلك الفترة وبالتحديد بشلايرماخر. إذ رفض تكريس ثقافة النص الهدف التي تطمس النص المصدر وتمحو خصوصياته وهو ما يعرف بالانثومركزية ethnocentrique التي تكرس الإلحاق الذي لا يطال المعنى فقط بل الفوارق الثقافية أيضا. وهذه الطريقة في الترجمة تقود إلى ما أسماه التفخيمية hypertextuelle والذي يتم فيه تغيير البنية اللغوية بشكل يقدم النص المترجم على أنّه النص الأصل وهو يشوهه النص المصدر وحسب برمان توجد اتجاهات تشويهية عديدة منها:

- الإطالة L’allongement

وهو أنّ يقوم المترجم بتجاوز صرامة الإيقاع بل يتم في أغلب الأحيان تجاهله تماما من خلال الرغبة في التوضيح المفرط وهو ما يتسبب في الإطالة التي قد تخدم المعنى وتخل بالوزن لأنّ عدد الكلمات في النص المترجم تكون أكثر من كلمات النص الأصل الذي تكمن بلاغته في الايجاز. فالإطالة في الغالب لا تزيد إلا في حجم النص الهدف ولا تضفي أي لمسة ترقى بلغة النص أو ببلاغته(Berman، 1995، ص. 56).

- التوضيح La clarification

أي الشرح المسهب أو المقتضب بغرض إفهام ما هو مستتر في الـــنص الأصـــل، وتوضيح ما هو مشفر ومضمر وبالتالي فهي تشوه أسلوب هذا نص لأنّها تخالف مقصد الكاتب والأثر الذي يريد خلقه لدى المتلقي (Berman، 1995، ص. 55).

- الارتقاء L'ennoblissement

ويتمثل في التنميق من خلال محاولة الارتقاء بمستوى اللغـــة المســـتعملة بغيـــة الحصول على ترجمة أكثر جمالا. وهي تلامس نوعا ما إعادة الكتابـــة، لأنّ المتـــرجم يتخذ قرارات تحسينية لا تمت بأي صلة للنص المترجم، لهذا فإنّ اســـتعمال الارتقـــاء يكون بكثرة في الترجمات الأدبية(Berman، 1995، ص. 58).

- الإفقار الكمي L'appauvrissement quantitatif

ويقصد به إبدال كلمة ذات قوة في النص الأصل بكلمة تفتقر لنفس الوقع من ناحيـــة المعنى أو الرمز ونعني بالرمز في هذا السياق، تلك المصطلحات التي تسهم في خلـــق صور فكرية وأدبية تطبع ما هو في فكر الكاتب. هذا النوع مـــن التوجهـــات يتســـبب في عدم إحداث الأثر نفسه واضعاف التعبيرية للنص المتـــرجم(Berman، 1995، ص. 58).

- تدمير الإيقاع La destruction des rythmes

الإيقاع هام جدا في الشعر الذي له شكل خاص يعتمد على الوزن و القافية، لكنـــه لا يقل أهمية في النثر أيضا حيث يتجسد الإيقاع فـــي الجنـــاس والســـجع والأســـاليب التي تمنح سلاسة لترجمة النص، وكل تجاهل لهذه الخصائص يـــؤدي لا محالـــة إلـــى تدمير الايقاع (Berman، 1995، ص. 60).

- طمس تعالي اللغات L’effacement des superpositions des langues

ويقصد به أنّ يكون بالعمل الأدبي استعمال لمستويات لغوية مختلفة من لغة واحدة أو عدة لغات ويتم ترجمتها بإخضاعها المستوى اللغوي نفسه، موضوع بحثنا، خاصة و أنّ الشعر الشعبي يصاغ بلغة عامية مما يضع عائقا آخر يتمثل في اللغة المستقبلة عن إمكانية الترجمة باستعمال نفس المستويات الدلالية نفسها(Berman، 1995، ص. 63).

لا يمكن إنكار دور الترجمة الحرفية في النصوص الشعرية لأنّ فيها ترسيخا للنص الأصل وحفاظا على الاختلاف والغرابة عكس ما تطمح له المذاهب الأخرى.

أثبتت هذه النظرية في الواقع نجاعتها في عديد الأمثلة من بينها ترجمة محمد بلحلفاوي في كتابه La poésie arabe maghrébine d’expression populaire والذي انتقى مجموعة من قصائد الشعر الشعبي ترجمها بالاعتماد على الحرفية، كما في قوله (بلحلفاوي، 1973، ص. 12):

ذكر النبي العربي ما عزو في قلبي

نتمنى يا ربي نشرب من حوضُ

Psalmodier le nom du Prophète arabe, Comme c’est doux à mon cœur !

Je souhaite o mon Dieu Boire un jour à sa source.

كما هو واضح فإنّ محمد بلحلفاوي قام بترجمة حرفية لأبيات القصيدة، كما أنّ الترجمة التي تقدم بها تؤدي المعنى مع الحفاظ مع الشكل نفسه.

لم تكن الترجمة الحرفية خيار الباحث الجزائري فقط، فقد تقدم الفرنسي باتريك لاما Patrick Lama في ترجمته للشعر الغنائي الفلسطيني وهو ما يتجلى في الأبيات التي سنأتي على ذكرها (Lama، د.ت، ص 73):

اسكابا يا دموع العين اسكابا

تعى وحدك ولا تجيبي حدا

وإن جيتي وجبتي حدا معاك

لاهد الدار واجعلها خرابا

Coulent o larmes coulent
Viens seule et n'amène personne avec toi
Si tu viens accompagnée
Je démolirai la maison et la laisserai en ruines

كما يتوضح في المثال السابق فقد أدت الترجمة الحرفية المعنى بوضوح و دون أي إبهام. إلا أنّ هذا لا يعني أنّ مبادئ المذهب الحرفي خالية من المغالاة، خاصة وأنّ التركيز على العوامل اللسانية وإهمال العوامل غير اللسانية فيه من الإجحاف ما قد يتناقض مع فكرة ترسيخ ثقافة الأصل لحساب الحرفية.

2.1.3.II تقنيات الترجمة الحرفية

يرى المنظران فيني و داربلني Vinay et Darbelnet (1958) أنّ الاشارة للتقنيات التي تبني العملية الترجمية، أمر ضروري بمجرد الانتهاء من وضع الأسس النظرية. و ما هذا إلا انعكاس لقناعتهما بأنّ الترجمة علم مستقل بخصائصه ومميزاته وله مشاكله الخاصة والمختلفة التي تستحق الدراسة بقواعد وقوانين مستقلة عن غيرها وخاصة بها. من هذا اقترح الثنائي الشهير مجموعة تقنيات صارت أحد أعمدة النشاط الترجمي التي لا يمكن الاستغناء عنها(ص. 45).

وفي السياق نفسه، يري الباحثان بأنّ المترجم أثناء قيامه بعملية الترجمة يقوم بمقارنة نظامين لسانيين وعلى هذا الأساس قاما بتقسيم التقنيات إلى قسمين: ترجمة مباشرة traduction directe أو ترجمة حرفية traduction littérale وترجمة غير مباشرة traduction indirecte أو حرة traduction oblique ويكمن الفرق بين النوعين في أنّ النوع الأول يتم من النص الأصل إلى النص الهدف دون حواجز أو عراقيل وهو العكس بالنسبة للنوع الثاني الذي يصطدم بحواجز لسانية أو غير لسانية. وهو

ما يدفع المترجم إلى تبني وسائل مكافئة Des moyens équivalents وفيما سيأتي سنعرض تقنيات الترجمة الحرفية.

- الاقتراض L'emprunt

يعتبر الاقتراض أبسط التقنيات– حتى أنّ البعض يجرده من هذه الصفة– التي يقوم من خلالها المترجم باستعارة مفردة أو تعبير من اللغة الأصل واقحامها في النص الهدف. يتم اللجوء إليه لتجاوز بعض الصعوبات، كتلك التي تتسبب بها الثغرات غير اللسانية والمفاهيم الجديدة وغير المعروفة (Vinay et Darbelnet، 1958، ص. 47).

خير مثال على ذلك ما ورد في المثال المقتبس من أحد قصائد بلاد الشام التي جاء في أحد أبياتها(Lama، ب.ت ، ص. 66):

يا عسكري يا **امباشي** o soldat o **'umbasi**

كما هو مبين في البيت، فأنّ المترجم عند تعامله مع كلمة "**أمباشي**" التي تستقي أصولها من اللغة التركية وتعبر عن أحد الرتب في الجيش التركي، لجأ إلى تقنية الاقتراض لأنّها الحل الأنجع لانعدام المكافئ اللساني والثقافي أيضا.

- النسخ le calque

يعتبر النسخ بالنسبة لفيني وداربلني (1958) اقتراضا لكن من نوع خاص، لأنّه يتم اقتراض المركب اللغوي من لغة أجنبية وتترجم العناصر التي تكونه بشكل حرفي(ص. 48).

- الترجمة الحرفية la traduction littérale

تَعني الترجمة الحرفية المرور من لغة المصدر إلى لغة الهدف بطريقة تؤدي إلى نص صحيح واصطلاحي في الوقت نفسه وذلك دون أنّ يقلق المترجم من أشياء أخرى سوى الالتزامات اللسانية .

ومن الأمثلة التي نستشف من خلالها نجاعة الترجمة الحرفية التي لا تنقل المعنى بأمانة تامة فحسب، بل تحافظ على القالب اللساني الذي ورد فيه النص، ما جاء في أبيات قصيدة "دِر العَقار" التي وردت في كتاب بلحلفاوي (1973)

و آجلي العبوس و اسقي ضياء رماقي

بين الغروس في ظل الأوراقي

Dissipe nos peines donne à boire à la lumière de mes yeux

Au milieu du jardin à l'ombre des arbres fleuris (ص ص. 62-63)

تعتبر هذه التقنيات أهم ما تقدم به فيني و داربلني في الترجمة الحرفية.

كما وضعا الترجمة الحرفية وتقنياتها كمرحلة أولى وحددا مجموعة شروط حتى يلجأ المترجم إلى تقنيات الترجمة الحرة و هي:

- أنّ تعطي الترجمة معنى مغايرا.
- ألا تعطي الترجمة معنى.
- أنّ تكون الترجمة مستحيلة لأسباب تركيبية.
- أنّ ترتبط الترجمة بعناصر فوق لسأنّية للغة الوصول.
- أن ترتبط بشيء ما لكن ليس المستوى اللساني نفسه.

عند تحقق أحد هذه الشروط يصير المرور إلى الترجمة الحرة أمرا ضروريا، وقد خصص المنظران لهذا الشق مجموعة تقنيات سنأتي على ذكرها في الجزء المتعلق بالترجمة الحرة.

II .2.3 التصرف في ترجمة الشعر الشعبي

تعددت التسميات إلا أنّ أصله في الترجمة يعود إلى دعاة ومناصري اللغة الهدف، إذ أنّ أغلب ما طرح من نظريات واستراتيجيات وتقنيات يصب في نقطة واحدة وهي التحرر من قيود النص المصدر وتغليب كفة اللغة الهدف من خلال تطويع النص المترجم ليتماشى و جميع الخصائص اللغوية و الثقافية المتعلقة بالمتلقي. اختلفت التسميات التي أطلقت على هذا التيار بين من يسميه التصرف ومن يدعوه بالحر، إلا أنّنا نميل إلى استعمال تسمية "المذهب الحر"، في بعض المواضع، لأنّها من جهة، تسمية أعم وأشمل وتمنع الوقوع في لبس التفريق بين التقنية والاستراتيجية كما سبقت الاشارة لهما، ومن جهة أخرى، تشكل بابا أوسع يشمل التصرف وكل الاستراتيجيات أو التقنيات التي تختلف عن الحرفية.

II .1.2.3 تعريف التصرف و أهم نظرياته

سنعرض في هذا الجزء، تعريف التصرف و أهم النظريات و المنظرين الذين ساندوا هذا التوجه في الترجمة.

أ. تعريف التصرف في الترجمة

يقوم هذا المذهب باختصار على المحافظة على المعنى دوناً عن الشكل. وهو نهج يقضي باستبدال نسق لساني بكل جوانبه الاجتماعية و الثقافية بواقع يتلاءم والمحيط الجديد المستقبل للنص. فينتج بذلك المترجم نصا يتماشى وقواعد اللغة اهدف وعادات التعبير التلقائية التي يعتمدها المتكلمون الأصليون.

ب. أهم نظريات التصرف في الترجمة

من أبر النظريات التي ظهرت في هذا المذهب و أسهبت في الحديث عن جميع التفاصيل التي تخص جميع جوانب الترجمة الحرة التي تُغلب كفة المعنى وتتحرر من سيطرة النص الأصل وأساليبه اللغوية والتعبيرية، نجد النظرية التأويلية.

ب.1 التصرف عند مريان لدرير و دانيكا سلسكوفيتش

تعرف ماريان ليدرير Marianne Lederer ودانيكا سلسكوفتش Danica Seleskovitch بأنّهما من رواد هذه النظرية التي تقوم أساسا على نقل معاني النص الأصل وأفكاره، دون التقيد بالكلمات والبني اللسانية أي أنّ هذا التيار معاكس تماما لما جاء به أصحاب المذهب الحرفي.

يمكن تلخيص مبادئ هذه النظرية في أنّ يقوم المترجم بتحصيل المعنى لا المبنى. ويكون ذلك من خلال الإحاطة بمقصد كاتب النص الأصل وكذا محاولة نقل المعاني دون التقيد بترجمة الكلمات وفي الأخير التأكد على أهمية المعارف غير اللسانية.

ولهذه الجزئية أهمية بالغة في ترجمة النص الشعري وقد عبرت ليدرير(1994)عن هذا بقولها إنّها تفيد كل المعارف غير اللسانية التي نملكها في تأويل مدلولات الكلمات المركبة في جمل حتى يتم استخلاص المعنى وكلما كانت المعلومات واسعة كان معنى الجملة أكثر دقة (ص. 86).

وكما تؤكد لدرير على أنّ إتقان لغتي المصدر والهدف لا يكفي للقيام بالفعل الترجمي، بل إنّ المكتسبات المعرفية في كلا الثقافتين لا تقل أهمية عن المقومات اللسانية وذلك لضمان نقل المعنى دون الاصطدام ببيئة المتلقي الهدف. إذا أردنا أنّ نضرب مثلا في هذا الصدد حيث قد يتسبب إهمال الجانب الثقافي في إنتاج ترجمة

خاطئة فإنّنا سنجد ذلك في ترجمة محمد بلحلفاوي(1973) لقصيدة ابن مسايب التي قالها في مدح رسول الله صلى الله عليه و سلم و جاء في أحد أبياتها:

حبيب القلب ما ظهر لي ما بأنّ خياله، شوشني حاله،

ذي غيبة غاب يا عذابي مسبوغ اللامح

L'**ami** de mon cœur se dérobe à mes yeux, et ne veut plus me donner aucun signe de vie- ce comportement me trouble (ص ص.76-77).

تستوقفنا ترجمة كلمة 'حبيب' التي تقابلها في اللغة الفرنسية كلمة bien-aimé, amour, chéri ومع ذلك فإنّ المترجم قد انتقى ترجمة ami التي تعني صديق والوليف، وله في ذلك دوافع عديدة أهمها أنّه حاول تفادي أنّ يقع المتلقي في لبس، فالشاعر يسترسل في وصف الرسول صلى الله عليه وسلم، بطريقة قد توحي بأنّه يصف محبوبته، وهو ما يستوجب تدخل المترجم الذي يجب أنّ يتوخى الحذر و يترجم المعنى بدل المبنى، لأنّ اختياره للترجمة الحرفية قد يتسبب في ترجمة خاطئة لا توصل المعنى وتحرف موضوع القصيدة وبهذا فالتأويل هو الحل الحتمي.

أثبتت النظرية التأويلية لصاحبتيها مريان ليدرير Mariane Lederer وسلسكوفيتش Seleskovitch على أنّ الطريقة الأسلم للترجمة تقوم على فهم النص الأصل وعزله عن كلماته ومن ثم التعبير عن أفكار بشكل يتماشى مع اللغة المستقبلة وثقافتها، في محاولة لإحداث الأثر نفسه لدى المتلقي.

إنّ فعل الترجمة يضم فهم النص ثم في مرحلة ثانية إعادة التعبير عن هذا النص في لغة أخرى.فالنص بالنسبة للمترجم متكون من معلومات لغوية و غير لغوية تشكل مزيجه الموسوم بعلاقة وطيدة بين الشكل و المعنى. يخضع تحديد المعنى لعديد المعايير من أهمها السياق الذي هو العنصر المميز للترجمة الكتابية، إذ أنّ عدم

الاكتراث له يجعل المترجم إما يترجم ترجمة حرفية مباشرة، لأنّ التأويل مـــزيج مـــن تعدد المعاني و السياق.

تعتقد سلسكوفتش Seleskovitch (1987) بأنّ فهم النص المصدر هو الخطوة الأولى التي تسبق عملية الترجمة و نقله للغة الهدف، فالمترجم يقوم بذلك من خـــلال سلســـلة من الإجراءات التي تعتمد عليها الترجمة التأويلية للوصول لإنتاج نص في اللغة الهدف إذ تتمحور جلها في محاولة الإحاطة بمعنى النص الأول لتوصيل محتـــواه وصـــياغته في لغة أخرى (ص.45).

ب.2 التصرف عند كرستين دوريو

ترى كرستين دوريو Christine Durieux (1998) التي تعد من أنصار هذا المـــذهب في الترجمة بأنّ الترجمة كعملية نقل لساني لا تسعى إلى تحقيق تماثـــل بنيـــوي بـــين النصين المصدر والهدف أي أنّها لا تهدف للأمانة لا للشكل ولا للمعنى و إنّما تســـعى إلى الأمانة للأثر أي تحقيق نفس التأثير على القارئ الهدف و هو أمـــر لا يحـــدث إلا بتكييف ثقافي يحاول ازالة الصدع المتعلق ب"رؤية العالم" بين المجتمع الذي ينتمي إليه النص الأصل وبين المجتمع المستقبل للترجمة(ص. 29).

ب.3 التصرف عند جون روني لادميرال

نجد أيضا من المنظرين الذين ساندوا الترجمـــة الحـــرة جـــون رونـــي لادميـــرال Jean René Ladmiral الذي تميزت أفكاره حول الفعل الترجمي بأنّها وليـــدة تجاربـــه الشخصية في ميدان الترجمة –تماما كليدرير وسلسكوفيتش– وهذا مـــا جعلـــه يعتبـــر أنّ نظريات الترجمة عبارة عن معارف نظرية يمكن استخلاصها مـــن شـــتى العلـــوم كاللسانيات لكن دورها الأساسي يكمن في محاولة استعمالها في فهم وإدراك عـــوارض العملية الترجمي (Durieux، 1998، ص. 29).

لادميرال من أشد مناصري اللغة والثقافة الهدف وتدفع به قناعاته المستقاة من مذهب مناصري اللغة الهدف إلى انتقاد دعاة الحرفية في الترجمة إذ يعتقد أنّ جوهر الترجمة الحرفية مستمد من الدين و الكتاب المقدس وإلا لا يوجد أي منطق يدفع للترجمة الحرفية وأنّ أي تقديس للحرفية ليس إلا رغبة في تنزيل الكلام العادي الذي احدى أهم سماته الاعتباطية منزلة كلام الله المنزه عن الخطأ(Ladmiral، 1981، ص. 75).

يعتبر الباحث أنّ صياغة النص الهدف يجب أنّ تكون بلغة سلسة وأسلوب واضح يسهل على القارئ الهدف أنّ يفهمه وعليه فأنّه يلخص المرحلتين الأساسيتين في الترجمة كما يلي:

- مرحلة القراءة و التأويل و فيهما يتم فهم و فك رموز النص المصدر
- مرحلة إعادة الكتابة و فيها يتم صياغة النص الهدف.

أطلق لادميرال Ladmiral على المترجمين الذين يركزون جل اهتمامهم على النص المصدر ب: أهل المصدر sourciers والمترجمين الذين يركزون دراساتهم وترجماتهم على النص الهدف ب: أهل الهدف ciblistes وذلك خلال ندوة فرنسية بريطانية حول الترجمة في لندن في جوان 1983 و ذلك في قوله فيما معناه:

> أنّ الذين أسميهم أهل المصدر يلتصقون بالدال في اللغة ويمنحون الأولوية للغة المصدر في حين أنّ من أُطلق عليهم اسم أهل الهدف لا يتمحور اهتمامهم لا على الدال ولا على المدلول بل ينصب على المعنى، ولكن ليس ذاك المعنى الذي ينتج عن اللغة بل المعنى المتولد عن الكلام أو الخطاب الذي يقتضي توظيف الوسائل الخاصة بلغة الهدف للترجمة(Ladmiral، 1994، ص. 33).

استمر لادميرال في دراسة أكثر الثنائيات الترجمية جدلا و اقترح طريقتين مختلفتين في الترجمة، تعتمد الأولى على النزعة الرومانسية و تعطي الامتياز للنص المصدر وترمي إلى إنتاج نصوص قريبة من النص الأصل بكل التفاصيل حتى تلك التي فيها اختلافات وفوارق صارخة عن اللغة الهدف، أي تكريس فكر احترام الآخر والابتعاد عن المألوف وعن المعيارية التي وضعتها بعض التوجهات التي كانت تنظر نظرة استعلاء لكل أدب غريب عن ثقافتها. ومن جهة أخرى، نجد النزعة الكلاسيكية التي تعطي الامتياز للنص الهدف وذلك بغية التركيز على جمالية عملية النقل التي تقوم بها الترجمة من خلال محاولة القيام بعملية تجريبية تستند أساسا إلى ضبط دقيق للكلمات التي يفترض فيها إحداث تأثيرات في اللغة الهدف تنبع من منطلقات دلالية وأدبية مكافئة للمعاني الضمنية في النص المصدر(Ladmiral، 1994، ص ص. 26-27).

غير بعيد عن ذلك نجد نيدا Nida ونظريته التي تتحدث عن التكافؤ الديناميكي التي سنتحدث عنها في جزئيات لاحقة و ذلك تفاديا للتكرار.

ولأنّ التصرف في الترجمة لا ينحصر في النظريات فحسب، سنتطرق فيما سيأتي لمختلف التقنيات.

2.2.3.II تقنيات التصرف

يعد فيني ودربلني من أبرز المنظرين الذين قدموا تقنيات تؤطر الترجمة الحرة، نذكر منها:

- الإبدال Transposition

تتمثل في تغيير في شكل الرسالة، بتعويض جزء من الخطاب بجزء آخر دون تغيير معنى الرسالة، كتحويل الفعل إلى اسم والاسم إلى صفة. والابدال نوعان: إجباريّ

تفرضه عبقرية اللغة الهدف واختياري يفسح عدة احتمالات للترجمة(Vinay et Darbelnet، 1958، ص. 48).

- التكييف La modulation

هي تغيير في الرسالة لا في الشكل، ينبع من تغيير في وجهة نظر، يبرر استعمالها عندما نلحظ بأنّ الترجمة الحرفية على الرغم من أنّها تقود إلى نص صحيح نحويا لكنها تصطدم بعبقرية وثقافة لغة الوصول(Vinay et Darbelnet، 1958، ص. 47).

- التكافؤ L'équivalence

إذا كان نصان بصدد التعامل مع الوضعية نفسها لكن باستعمال وسائل أسلوبية وتركيبة مختلفة تماما نكون حينها أمام تكافؤ. تعتمد هذه التقنية على البنية العميقة للنص لا البنية السطحية(Vinay et Darbelnet، 1958، ص. 47). يرى المنظران أنّ المواقف هي التي تفرض على المترجم، ايجاد وضعيات مشابهة في لغة الوصول لأنّ الترجمة الحرفية تكون مستحيلة أو تؤدي إلى معنى خاطئ.

لم يكن فيني وداربلني الوحيدين اللذين اهتما بتقنية التكافؤ، بل تشاطر هذا الاهتمام عديد الباحثين الذين تعمقوا في مفهومها، من أهمهم الباحثة أصلان Aslanالتي اعتبرت أنّ مفهوم التكافؤ لا يجب أنّ يقتصر على المستوى المعجمي بل يجب أنّ يشمل حيزا أكبر كالعبارات والجمل وحتى النص. و ترى الباحثة بأنّ العوامل غير اللسانية والاجتماعية الثقافية وحتى الفردية هامة تماما كالعوامل اللسانية والنصية، لذا فإلمام المترجم بها أمر ضروري.

وترى أصلان كغيرها من المنظرين أنّ الترجمة متعددة الأبعاد pluridimensionnelle وهو ما يعني وجود أنواع عديدة للتكافؤ، تختلف باختلاف

درجات التكافؤ. من ذلك فرقت هذه الأخيرة بين التكافؤ في اتجاهين: يتسم الأول بكونه مباشرا أي تكافؤ بمقابل واحد équivalence une à une، وهنالك ما نطاقه أوسع وهو التكافؤ المثاليéquivalence optimale (Kasimoglu، 2009، ص. 76) ، كما أنّها تبنت الأنواع الخمسة للتكافؤ التي جاء بها كولار Koller وهي:

- التكافؤ بمقابل واحد (كلمة بكلمة) Equivalence une à une

في هذا النوع من التكافؤ يكون للرسالة في النص الأصل مقابل مباشر في النص الهدف.

- عدة مكافئات لمقابل واحد Equivalence plusieurs à une

في هذا النوع من التكافؤ يكون للرسالة في النص الأصل عدة مقابلات في النص الهدف

- مكافئ واحد لعدة مقابلاتEquivalence une à plusieurs

يتميز هذا النوع من التكافؤ بأنّ تكون في لغة الانطلاق مترادفات لا يقابلها في اللغة الهدف إلا مكافئ واحد مثال ذلك كلمة sheep و mutton بالانجليزية والتي تقابلها بالفرنسية كلمة mouton فقط.

- اللاتكافؤ Equivalence zéro à une

هي حالة اللا مكافئ إذا أمكن القول، حيث لا يكون لرسالة ما في النص الأصل مكافئ في النص الهدف. مثال ذلك كلمة ملاية أو قشابية في الثقافة الجزائرية والتي لا تعرف مكافئا في اللغة الفرنسية أو الانجليزية.

- التكافؤ الجزئي Equivalence partielle à une

وهي الحالة التي يوجد فيها مكافئ للرسالة في النص الأصل لكنها لا تغطي المفهوم كاملا بل تعبر فقط عن جزء منه (Kasimoglu، 2009، ص. 87) .

يبقى التكافؤ من أهم التقنيات التي خصت بالبحث فتطرق لها نيدا Nida وباكر Baker و كل تعامل معها بمنظور مختلف حتى أنّ بعضهم قد ضمن مفهوم التكافؤ في تعريفه للترجمة.

ولأنّ تطبيق التقنيات يختلف من حالة لأخرى ومن مترجم لآخر نجد تقنيات أخرى على نفس القدر من الأهمية على رأسها "الإضافة".

- الإضافة Addition

غالبا ما يتم إدراج الإضافات في الهوامش، لأنّها إيضاح يراه المترجم ضروريا ليصبح النص مفهوما (Georges، 2013، ص.20).

ترد الإضافة لتوضيح جزئيات غامضة عادة ما تبدو مألوفة في النص والثقافة المصدر ولكنها غريبة ومبهمة في الثقافة الهدف. لقد تعلقت فكرة الإضافة بالعوامل الثقافية لكن لنيومارك Newmark (1988) رأيا مخالفا فهو لم يتحدث عن الإضافة بل عما اسماه المعلومات الإضافية the additional information التي تكون في ثلاث حالات وهي: عندما تكون هنالك اختلافات ثقافية (عندما تؤخذ الخلفيات الثقافية بين النصين المصدر والهدف بعين الاعتبار) أو تقنية (بناء على الموضوع)، أو لسانية (أين يتم توظيف المتغير للكلمات) ويتم كل ذلك بناء على احتياجات قارئ النص الهدف (ص. 91).

وسع بيتر نيومارك مجال المعلومات الإضافية، فتحدث عن notes، additions، glosses أي أنّه لم يكتف بذكرها بل فصل أنواعها، فأدرج أشكالا أخرى كالتعليقات والحواشي، مبرزا بذلك طرائق استعمالها فميز بين تلك التي تضاف في النص وذكر

أشكالها: منها بديل الكلمة المترجمة أو استعمال الأقواس التي تكون عادة في الترجمة الحرفية وكذلك استعمال المزدوجين وتعتبر بذلك من أطول أنواع الإضافة. كما ذكر الإضافات التي ترد في شكل جمل وصفية.

كما وضع نيومارك(1988) شروطا لاستعمال المعلومات الإضافية، أهمها أنّ تدرج في متن النص شرط ألا تشتت انتباه القارئ. يعاب على هذه الأخيرة أنّها لا تقبل الإطالة وقد تتسبب في طمس التمييز بين النص ومساهمة المترجم، مما يجعل المترجمين يعزفون عن استعمالها. أما عن حواشي المترجم notes أي الإضافات التي ترد بعيدا عن النص المترجم فهي ثلاثة أنواع:

- حواشي في أسفل الصفحة Notes at bottom of page
- ملاحظات نهاية الفصل Notes at end of chapter
- ملاحظات أو قائمة في آخر الكتاب Notes or glossary at end of book (ص. 96)

ومن أبرز أمثلة الهوامش ما أدرجه **باتريك لاما** الذي كان عند ترجمته للشعر الغنائي الفلسطيني يردف كلمات بتهميش يدرج فيه شرحا لبعض ترجماته عادة ما تتمثل في قيامه باقتراض أو شرح ظاهرة ثقافية غير معروفة في النص الهدف مثال ذلك(Lama، د.ت، ص. 70):

شربنا علقم ما بينداق في الخان بنحشد طحين

قام باتريك بإبقاء كلمة خان ووضع شرحا في الهامش فيه أصل الكلمة ووصف لدوره واستعماله وجاء في الشكل التالي(Lama، د. ت، ص. 70):

« Mot d'origine perse qui indique le logis ou descendaient les voyageurs et leurs chevaux. De nos jours ''le khan'' est réservé uniquement aux bestiaux. »

- التصرف L'adaptation

يتم تطبيقها في حالة عدم وجود الوضعية المصدر في لغة الهدف ويجب ابتكارها بالنسبة لوضعية أخرى نراها مكافئة لها(Newmark، 1988، ص ص. 79-80).

لم يكن فيني وداربلني الوحيدين اللذين تطرقا للتصرف باعتباره تقنية، ذلك لأنّ هذه الأخيرة من أكثر ظواهر الترجمة جدلا ولأنّ البعض لا يعتبرها ترجمة بل يرى فيها إعادة كتابة بينما يرى فيها البعض الآخر حلا ناجعا لتجاوز الإشكاليات الثقافية وحالات غياب المقابل واستحالة الترجمة. بين هذا وذاك، توسع هذا المفهوم ليصبح استراتيجية تعرف "باستراتيجية التصرف". يعرفها دوليل، على أنّها ترجمة تعتمد على تمييز موضوع النص الأصل بعيدا أو بشكل مستقل عن الطريقة التي تمت بها معالجته وتحليله(Badea، 2013، ص ص.19-22).

و تسمح تقنية التصرف للمترجم بأنّ يتحرر من كل القيود المتعلقة بالأسلوب والسياق وما إلى ذلك من الصعوبات التي تصاحب أي عمل ترجمي يختار الحرفية منهجا، إذ يلتزم فقط بالخطوط العريضة ويعيدها في قالب يتبنى فيه معطيات تتماشى ولغة الوصول. البعض يراها أقرب إلى إعادة الكتابة منها إلى الترجمة، بينما يرفضها البعض الآخر، جملة وتفصيلا، لأنّ فيها خيانة للنص الأصل.

لا يمكن أنّ ننكر أنّ هذه التقنية، أثبتت نجاعتها في ميدان ترجمة الشعر بدليل أنّ هذا النوع لم يعرف لأمد طويل شكلا آخر عدا التصرف. نذكر من بين أشهر المترجمين الذين كرسوا ترجمة الشعر باستعمال التصرف الشاعر والمترجم البرازيلي هارولدو دي كمبوز Haroldo de Campos، الذي ترجم سنة 1963 ، مجموعة من القصائد للشاعر ازرا بوند Ezra Pound باستعمال التصرف، و قد لفتت ترجماته

اهتمام الدارسين(Faleiros، 2006، ص.55).

كما أنّ من القصائد التي ترجمت باستعمال التقنية نفسها، كلمات "الحياة بلون الزهر La vie en rose " لأحد عمالقة الفن الفرنسي اديت بياف Édith Piaf من بين أبرز نماذج التصرف، في ترجمة الشعر الغنائي. إذ قام عديد الفنانين بإعادة تأديتها في لغتهم. لعل أنجح هذه المحاولات تلك التي قام بها أرمستون لويس Armstrong Louis، عندما استعمل التصرف فاحتفظت النسخة الإنجليزية بموضوع القصيدة وصاغتها بألفاظ تتماشى مع اللحن.

تتفق الترجمة مع النص الأصل، في أنّها حافظت على الموضوع نفسه على الرغم من أنّ كلمات النص الهدف ليست ترجمة للنص الأصل. يمثل هذا النوع من الترجمات منهجا جديدا أشاد به عديد المنظرين ممن أسموه الترجمة الإبداعية.

تقوم الترجمة الإبداعية تماما كالتصرف في أخذ الفكرة و إعادة صياغتها بلغة الثقافة الهدف بطريقة يحاول المترجم من خلالها إحداث الأثر عينه لدى المتلقي. الجيد في هذه النسخة أنّها قد أبقت جملة La vie en rose في النسخة المتصرف بها وفي ذلك هدف ثقافي هام يشجع على المثاقفة والانفتاح على الغير.

بعيدا عن مبادئ التصرف، نجد استراتيجية أخرى بالغة الأهمية، وهما التغريب Foreignization والتوطين اللتان سيتم التطرق إليهما في العناصر الموالية.

II 3.3. التغريب و التوطين في ترجمة الشعر الشعبي

قبل الخوض في الحديث عن هاتين الاستراتيجيتين، يجب الوقوف أولا عند مفهوم الاستراتيجية في الترجمة. لقد شهد القرن التاسع عشر 19 ولادة هذا المصطلح الذي لم ينفك يثير الجدل حول تسميته و مفهومه. لقد ورد تعريف الاستراتيجية في قاموس

key terms in translation studies على أنّ المنظرين في مجال الترجمة استعملوا هذه الكلمة للإشارة لكل منهج عام يهدف لنقل النص في عملية تقوم على بناء لغوي خاص أو عنصر أو فكرة موجودة في النص المصدر، يمكن أنّ ترى الاستراتيجية بمثابة المناهج العامة لنقل النص. من الأمثلة التي يمكن أنّ نضربها في هذا الصدد هو الترجمة بتصرف.

تطرق جون دوليل(1999) بدوره لمفهوم الاستراتيجية التي يعتبرها طريقة متناسقة ينتهجها المترجم الذي يخضعها للهدف من ترجمة نص ما، تسهم الاستراتيجية في توجيه المنهج العام للمترجم الذي يكرسه في ترجمة نص بعينه وبهذا فالاستراتيجية تختلف عن القرارات الدقيقة التي يلجأ لها المترجم كتطبيقه لمختلف تقنيات الترجمة (ص. 77).

يمكننا أنّ نلاحظ أنّ العديد من منظري الترجمة و ممارسيها يستعملون مصطلح الاستراتيجية للدلالة على الإجراءات أو ما يصطلح عليه تسميته بـــ "الاستراتيجيات الموضعية" وليس للدلالة على "المنهج العام" الذي يتبناه المترجم ويوجهه لنقل نص من لغة إلى لغة أخرى أي " الاستراتيجية العامة" . وتتعلق الاستراتيجيات الموضعية بأجزاء النص الصغرى التي تم وصفها بطرائق مختلفة كعمليات النقل أو التغيرات أو التقنيات الترجمية والتي هي موضوع العديد من التصنيفات(Palumbo، 2009، ص. 131).

على ضوء ما تم ذكره، يمكن أنّ نعرف الاستراتيجية باختصار على أنّها المنهج العامة الذي يتبناه المترجم بطريقة واعية و محددة من بداية اختياره للنص الأصل وحتى شروعه في عملية الترجمة، يوجه من خلالها عمله برمته وتحدد طريقة تعامله مع النص والنتيجة التي يبتغي بلوغها من الترجمة. ونميزها عن الإجراءات التقنية في

نقطة هامة تكمن في أنّ استعمال التقنيات يكون على نطاق أضيق ويشمل وحدات لغوية صغيرة كالجمل والعبارات ولا يطال مجمل النص.

لقد أدرج أندرو شسترمان Andrew Chesterman (1997) مجموعة من المميزات التي تتفرد بها الاستراتيجية مقارنة بباقي المفاهيم وذلك في محاولة ليعزل هذا المصطلح عن اللبس الذي كان يدور حوله، فقد اعتبر أنّ الاستراتيجية تتمتع بكونها: ناجعة ويمكن الاعتماد عليها في الجانب العملي، وأنّ تكون محددة الهدف، وأنّ تركز على مشكل ما وأنّ تكون قابلة للتطبيق من قبل أي شخص وليست حكرا على من وظفها (ص. 87).

من المؤكد أنّ الجدل الذي دار حول مصطلح الاستراتيجية ومفهومها لم يكبح ظهور عديد الاستراتيجيات التي وضعها المنظرون بحسب توجهاتهم، إذ تُعَد استراتيجيتا التغريب والتوطين من أشهر هذه الأخيرة، فقد كانت بمثابة نقلة نوعية في مجال الترجمة خاصة في خضم الأجواء السائدة التي ظهرت فيها. فقد أدرج لورانس فينوتي Lawrence Venuti هذين المفهومين خلال المحاضرات التي كان يلقيها في الدراسات الترجمية في سنوات 1991 و1995 و1998 والتي ثار من خلالها على الرتابة التي كانت سائدة آنذاك والتي كانت تقمع المترجم وتحد من مساحة عمله من خلال وضع معايير تُنمط العمل الترجمي ومهد ظهور هاتين الاستراتيجيتين لانفتاح الترجمة على الغريب لما تتحليان به من سلاسة وشفافية تتماشيان مع المعايير الجديدة للعولمة التي انفتحت على الآخر وأصبحت تتقبله بشكل أكبر.

ألهمت محاضرات شلايماخر Schleirmacher التاريخية فنوتي لاستنباط هاذين المفهومين المتناظرين و قد عبر عن ذلك في مقاله المعنون بـ Genealogie of translation theory : Schleiermacher حيث أقر أنّ

الاستراتيجيتين من وحي الباحث شلايماخر وقد اختصر مفهومهما بقوله فيما معنـــاه أنّ تكون الترجمة إما تسفير للكاتب نحو القارئ ويقصد بذلك استراتيجية توطين أو تسفير للقارئ نحو الكاتب و يعني بذلك استراتيجية التغريب.

تتوازى هاتان الاستراتيجيتان مع مفاهيم أخرى لأنواع أخرى من الترجمـــة إذ نجـــد التوطين مقابلا لما يعرف بالترجمة الشفافة transparent translation التي تعتمد تثمين اللغة و الثقافة الهدف من خلال اعطاء أهمية أكبر للنص الأجنبـــي مقارنـــة بنظيـــره المترجم باعتبار الأول دليلا على الأصالة. نجد في مقابل استراتيجية التغريب الترجمة المقاومة resistant translation التي تصون بدورها الاختلاف وتشـــجع علـــى تبنـــي الغيرية المبنية على تقبل الآخر من خلال الانفتاح على ثقافته بما فيها من خصائص.

وهذا ما سنأتي على توضيحه فـــي هـــذا الجانـــب أيـــن ســـنعمد إلـــى التفصـــيل في استراتيجيتي التغريب و التوطين.

II 1.3.3. ماهية استراتيجية التغريب

أ. تعريف التغريب لغة

تستمد كلمة التغريب باللغة العربية معناها من:

–الغَرْبُ والـــمَغْرِبُ: بمعنى واحد. ابن سيده: الغَرْبُ خِلافُ الشَّرْق، وهو الـــمَغْرِبُ والـــمُغَرِّبُ: الذي يأْخُذُ في ناحية الـــمَغْرِبِ وغَرَّبَ القومُ: ذَهَبُـــوا فـــي الـــــمَغْرِبِ؛ وأَغْرَبُوا: أَتَوا الغَرْبَ؛ وتَغَرَّبَ: أَتَى من قِـــبَلِ الغَرْب والغَرْبُ: الذهابُ والتَّنَحِّي عـــن الناسِ. وقد غَرَبَ عنا يَغْرُبُ غَرْباً، و غَرَّبَ، وأَغْـــرَبَ، وغَرَّبَـــه، وأَغْرَبَـــه: نَحَّـــاه. والتغريبُ: النفيُ عن البلد.والغُرْبَةُ والغُرْب: النُّزوحُ عن الوَطَن والاغْتِرابُ. والغَريبُ: الغامِضُ من الكلام؛ وكَلمة غَريبةٌ، وقد غَرُبَتْ، وهو من ذلك. وأَغْرَبَ الرجـــلُ: جـــاءَ

بشيءٍ غَريب. وأَغْرَب عليه، وأَغْرَب به: صَنَع به صُنْعاً قبيحاً. الأَصمعي: أَغْرَب الرجلُ في مَنْطِقِه إِذا لم يُبْقِ شَيْئاً إِلاَّ تكلم به.(ابن منظور، 2003، ص ص. 637-641). لو وقفنا على ما جاء به ابن منظور في تعريفه للتغريب لوجدنا أنّ باقي المعاني التي ذكرها أصبحت مهجورة و أصبح معناها يصب بشكل أساسي في معان ثلاثة: يتعلق الأول بمفهوم الأشياء الوافدة من الغرب أي من الاتجاه المخالف للشرق وهو ليس المعنى المراد به مفهوم الاستراتيجية في الترجمة، و يُقصد بالمعنى الثاني الغربة و الابتعاد عن الوطن و العيش خارجه. أما المعنى الثالث فيراد به الغريب من الأشياء بمعنى الدخيل الذي لا يشبه ما ألفه الناس و هو المعنى الذي يتقاطع مع كلمة foreingnization.

أما عن المصطلح الانجليزي فهو بدوره مشتق من foreing الذي يعني الغريب و غير المألوف، و كل ما يتعلق ببلد أجنبي أو لغة مختلفة أما الفعل foreingnize و يراد به أنّ نجعل الشيء غريبا و غير مألوف (Oxford Dictionaries، 2018، فق. 4).

ب. مفهوم التغريب في الترجمة

من أكبر المشاغل التي اهتم بها المنظرون طريقة التعامل مع الاختلافات –أثقافية كانت أم لسانية– وكيفية نقلها من بيئتها المألوفة إلى بيئة قد ترفضها أو أنّها تمنع أنّ يحدث النص الأثر نفسه لدى المتلقي. وككل الإشكالات، انشطرت الآراء إلى مجموعتين رئيسيتين: بين من يتشبث بالغرابة ويدفع بضرورة الإبقاء على الغريب ونقله بكل ما يحمله من غموض إلى اللغة والثقافة الهدف وهنا ببساطة نكون أمام استراتيجية التغريب، ويبين من يدفع بعكس ذلك تماما، بحجة عدم تنفير المتلقي.

ويرى البعض أنّ التغريب يدور حول صفتين هما الغموض والإبهام، يقصد بالأولى عدم وضوح الفكرة وتشويش الصورة، أما الثاني فهو قريب من الأول إلا أنّه أكثر

وضوحا ولكن بنوع من الضبابية التي تجعل الأمر محل عديد التأويلات التي قد لا تصيب الجوهر.

ولما كانت اللغة هي الأداة التي تستعمل بحسب توَجهات المترجم الذي ينزع إلى ابقاء الغريب غريبا كما وصفه كليطو عبد الفتاح "اخراج القول غير مخرج العادة" (كليطو، 2006، ص.66) أي أنّ يتم تطويع اللغة بما يتماشى مع النص الأصل وانزاله منزلة الغرابة لدى المتلقى لأنّه ورد في غير سياقه المألوف.

ولما كانت الترجمة لعبة لغوية يقودها المترجم الذي يضع خيارات تحكم توجهاته وتنعكس على النص المترجم الذي ينتجه بناء على قراراته، نجد أنّ فينوتي قد عالج هذه النقطة سنة 1995 في كتابه لا مرئية المترجم عندما قال بأنّ النص المترجم يحظي أيا كانت طبيعته، سواء أكان نثرا أم شعرا، روائيا أم غير روائي بقبول معظم الناشرين والمراجعين و القراء عندما يكون متناسقا ومنسجما وفصيحا، وعندما يصبح غياب الخصائص اللغوية والأسلوبية دافعا ليكون المترجم شفافا، مَانِحا بذلك صورة بأنّه يعكس شخصية الكاتب الأجنبي أو نيته أو المعنى الجوهري للنص الأجنبي، أي وبعبارة أخرى، ليس هنالك ترجمة بل هي النص الأصل(غينتسلر، 2007، ص. 117).

وتعتبر استراتيجية التغريب النقيض التام للعبارة الأخيرة التي ذكر فيها بأنّ الترجمة يجب أنّ لا تبدو ترجمة بل يجب أنّ توحي بأنّها النص الأصل، اعتقاد ساد القرن السابع عشر بقيادة المنظرين الأنجلو-أمريكيين الذين وضعوا المترجم في فكرة مفادها الشفافية التي تمحي وتخفي عمله المتمثل في النقل من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، وهو تكريس للفكر الإثنومركزي الذي ينبع من حب الأنا وتبجيل خصائصها على حساب الآخر الذي ينظر إليه عموما نظرة الدخيل.

ظهرت استراتيجية التغريب على يد فنوتي الذي غير التوجه الفكري السائد في تلك الفترة و الذي يقوم على الإنسية التي تُقولب النصوص لتمحو معالم الاختلاف وتـدّعي أنّ هنالك وحدة دلالية تنساق نحوها النصوص، واستحدث منهجا جديدا هـو التحليـل الشخصي symptomatic Analysis والذي يقوم على الفصل فـي دراسـة وتحليـل الترجمات والانطلاق من خصائص النص وليس الخصائص المفترضة أنّ تكون فـي جميع النصوص (غينتسلر، 2007، ص. 117).

تبنى أنطوان بيرمان اقتراحات شلايرماخر في مقاله المشهور "الطرائـق المختلفـة للترجمة"، اختصر الاشكال بقوله إنّ على المترجم الاختيار بين:

- أنّ يترك كاتب النص الأصل في سلام و يقرب القارئ إليه.
- أو أنّ يترك القارئ في سلام و يقرب الكاتب إليه.

منطلقٌ اختصر ما قيل وما يمكن أنّ يقال حول التوطين والتغريب، ومـع أنّ هـذا الأخير قد عبر عن ميوله إلى التغريب الذي تقدم به لـورانس فينـوتي، حيـث قـال بوضوح إنّ المترجم لا ينتقي النص الذي يريد ترجمته ليتماشى مـع الثقافـة واللغـة الهدف أي أنّه لا يقوم على القيم الأخلاقية والاجتماعية السائدة في لغـة الوصـول ولا على محيطها الثقافي لذلك عليه ابتداع طريقة ترجمية تخالف ما هو سائد في لغة وثقافة الوصول.

تقع استراتيجية التغريب التي نادى بها فنـوتي ضـمن دائـرة الفكـر المعيـاري normative الذي نادت به نيرانجانا Niranjana وهو مفهوم يراد به الحلول التي يحاول المترجم ايجادها حتى يمكن للقارئ الغربي أنّ يتفهم و يتقبل الـنص الأصـل بجميـع خصائصه، أي أنّ التغريب استراتيجية تأبى الانصياع للمألوف وتقاوم العـرف مـن خلال مساندة التمرد الذي جوهره الانفتاح على الآخر. فهو يقوم على تقبل الاخـتلاف

الذي يجسد معنى احترام الأنا والآخر المختلف عني، لأنّ محور المثاقفة هو التحرر من قيود الأنا وملامحها المعتادة واستيراد الأخر بكل جزئياته وتفاصيله (غينتسلر، 2007، ص. 419). كلام حتى وأنّ بدا فلسفة تنتمي إلى علم الاجتماع أكثر منها إلى الترجمة، فإنّ ما لا شك فيه أنّه يفرض نفسه عند الحديث عن الغرابة ومعانيها.

بدأ الاهتمام بمفهوم الغرابة-منذ الأزل- في علوم أخرى كعلم النفس الذي عبر فيه العالم فرويد Freud بقوله إنّ الغرابة لا تتصل فقط بالمشاعر الخاصة اتجاه شيء ما يكون غامضا و عجيبا على نحو متميز، و لكنها ترتبط به لكونه مألوفا أيضا على نحو غريب (الناهي و آخرون، د.ت، ص. 160).

وبالعودة إلى الجانب الترجمي نجد أنّ نيرانجانا قد أجادت في التعمق في مفهوم الغرابة والتغريب في الترجمة، وهو ما يعود إلى نزعتها التقويضية التي تعيد النظر في جميع المسلمات الترجمية وتعيد اثارت اشكاليات. نرى أنّ جوهرها تمجيد الفعل الترجمي وليس النص الأصل الذي بحسبهم يكتسي أهمية ويحتل مكانة بمجرد احتكاك المترجم به. وأنّ كل نقل لغوي له "من خلال الترجمة" يمنح تفاصيله أبعادا جديدة: كما ترى وجوب إعادة التأمل الجوانب المحيطة بنشأة النص سواء الجوانب الثقافية أو الاجتماعية و حتى التاريخية وكل ما يشكل هوية النص الأصل، فبالنسبة إليها "ليس الاختلاف إلا موضوع اختيار بين تمثيل مبين أو تمثيل غريب أي كيف للمرء أنّ يمثل الاختلاف دون أنّ يمنح الامتياز للمثقف الغربي؟" (غينتسلر، 2007، ص. 419).

إنّ تركيز نيرانجانا على الترجمة بدل التركيز على النص المترجم في علاقتها مع التغريب لا ينبع من رغبتها في فرض النص الأصل وإحداث صدمة لدى المتلقي وإنّما تحاول استخدام الترجمة لإيضاح الفجوات المفاهيمية والفسيفساء التركيبية التي تميز الأصل.

على الرغم من أنّها قد أخذت منهجا جديدا عند تبنيها المعيار التقويضي واسقاطه في تبرير استراتيجية التغريب، إلا أنّه بالرجوع إلى فنوتي واضع هذه الاستراتيجية سنجد أنّ الباحثة قد أحدث نقلة نوعية في وسط المنظرين الأمريكيين الذين طغى عليهم التنميط المستوحى من النزعة الإنسية التي قدست المعتقدات و الأيديولجيات السائدة في تلك الفترة واعتبرتها معيارا يُقًيم من خلاله المترجم متجاهلين أنّ المترجم ليس إلا وسيطا بين المصدر والهدف والألسنة في جوهرها تميل إلى التغاضي عن تعدد ألوان الخطاب والإشارات الضمنية المتعددة و تفترض أنّ يطفي النص نوعا من الوحدة الدلالية (غلينتسر، 2007، ص. 117).

نتج عن هذه الممارسات ميل المترجمين إلى تغييب ذواتهم وإخفاء ملامح عبورهم بالنص وذلك إما إرضاء للمؤلف أو انصياعا للثقافة المستقبلة.

لقد كانت الرغبة السائدة في إنتاج نص مترجم يخفي ملامح الترجمة معتقدا سائدا فرضه الناشرون و المحررون و تبناه المترجمون أنفسهم وهي أفكار رومانسية بكل ما تعنيه الكلمة عن مفهوم التأليف و تصورات محدثة عن تركيب صورة تعيد إنتاج الأصل (Venuti، 1992، ص ص.1992).

ج . أهم مناصري استراتيجية التغريب

ج-1) لورانس فينوتي Lawrence Venuti

يعد فينوتي[1] المنظر و الباحث الأمريكي من أبرز الأسماء في ميدان الترجمة التي ثارت على المنهج الأنجلو-أمريكي وذلك نتيجة الدراسات التي كرسها في ميدان الأدب الحديث والتقاليد الشعرية الأمريكية والتي جعلته يتوصل إلى أنّ العملية الترجمية

[1] يجدر التنويه إلى أن فنوتي قد قام بدراسة كلا استراتيجي التوطين و التغريب على حد السواء، و لكن توجهه الفعلي يميل إلى التغريب كما قمنا بتوضيحه و هذا ما دفع بنا لإدراجه في الجزئية المتعلقة بالتغريب دون سواها.

في أمريكا تخضع للعديد من العوامل الخارجة عن إطار الترجمة سواء من جانب التنظير أو التطبيق، ولكنها تؤدي دورا جوهريا أكثر من أي ممارسات تتعلق بالترجمة، من بينها عوامل سياسية واقتصاد وحتى جغرافية وغيرها.

فلو تحدثنا عن الترجمة الأدبية لوجدنا أنّ تلك الحقبة عرفت هيمنة الناشرين والمحررين والعملاء الأدبيين وحتى مسؤولي المبيعات والنقاد الذين قولبوا الترجمة ووضعوا المترجم في إطار لا يمكن له تجاوزه، وهو ما كان يتدخل في اختيارات المؤلفات التي يتوجب ترجمتها وتوجه عملية تقييم النص المترجم. لقد تسببت هذه العوامل وغيرها في إلغاء المترجم وتحويله إلى أداة توجه بحسب التعليمات. ولم تكن هذه التوجهات نتيجة العدم، وإنّما هي تكريس للفكر الأمريكي الذي يلغي الآخر ويبجل الأنا.

حاول فنوتي إرجاع الممارسات الترجمية للمترجم من خلال أحد أهم مؤلفاته وهو "اختفاء المترجم، تاريخ للترجمة The Translator's Invisibility : A History Of Translation الذي أصدره سنة 1995 وعالج فيه النظرة التهميشية للترجمة وللمترجم الذي لم يلق المكانة التي يستحقها وإنّما بقي هو والترجمة حبيسي فكرة أنّهما ثانويان مقارنة بالتأليف أي أنّه لا يتم الاعتراف بالترجمة كصورة من صور الدرس الأدبي بأي شكل كان(Venuti، 2004، ص. 1).

عبر فنوتي بوضوح عن أنّ عملية إخفاء المترجم هي أول مظاهر التوطين التي تقوم على مبدأين: أولهما يتعلق بالمترجم الذي يطغى عليه تحكمه واتقانه للغته الأم فيجد نفسه ينساق إلى استعمال لغته وخصائصها وهو ما عبر عنه بالأثر الوهمي للخطاب Illusionistic effect of discourse (Venuti، 2004، ص.1) الذي يهيمن على أسلوب المترجم فيرسخ عبقرية لغته محاولا إنتاج

نص سلس و شفاف لا يثير حفيظة المتلقي. والمبدأ الثاني يخص معايير تقييم الترجمات و قراءتها التي سادت الثقافات الانجليزية عموما سواء الأمريكية أو البريطانية، حيث يعتبر أهم عنصر لتقييم الترجمات الأدبية أيا كان نوعها من النثر والشعر والقصص الخيالية وغيرها ، ويعتمد على مدى سلاستها أي تطابقها مع الملامح اللغوية والأسلوبية للغة الهدف بمعنى أنّ يرتقي النص المترجم لصورة النص الأصل(Venuti، 2004، ص.1).

إنّ وقوف فنوتي على الوضع الذي ساد تلك الحقبة لم يكن إلا تمهيدا لطرح رأيه المعارض والمنافي لهذا التوجه المجحف في حق المترجم من جهة والنص المصدر وثقافته من جهة أخرى، وقد عبر عن وجهة نظر مختلفة تماما، فرد على فكرة إخفاء المترجم ودعا لأنّ يكون هذا الأخير ظاهرا كما نادى بأنّ يتم ابقاء النص الأصل بجميع خصائصه أي أنّ يبدو النص مُتَرجمًا لا نصا أصليا(Venuti، 2004، ص.41). وهنا يكمن جوهر استراتيجية التغريب.

يشير فنوتي إلى أنّ التغريب، الذي هو مستمد من الفكر الألماني، يقوم على الالتصاق بخصوصيات النص الأصل و ذلك باحترام الأشكال الثقافية والأسلوبية الأجنبية التي تمتاز بها النصوص الأصلية، أمر لا توفره سوى الترجمة الحرفية، لأنّها تكرس الالتصاق بالشكل و محاولة نقله دون اخلال بالمعنى. أضف إلى ذلك أنّ التغريب يعزف عن الانتقائية التي عُرفت من قبل والتي يتم فيها اختيار النصوص التي تتماشى مع الثقافة الهدف، أمر لم يسانده فينوتي الذي رفض أنّ يقوم اختيار النصوص على القِّيم الثقافية السائدة في لغة الهدف(Baker، 1992، ص.242).

على الرغم من أنّ الترجمة التي تكرس استراتيجية التغريب تطابق في جميع مزاياها الترجمة الحرفية، إلا أنّ فنوتي منحها اسم آخر وهو الترجمة المقاومة

resistancy translation، و هو يستمد هذه التسمية من حقيقة أنّ في التغريب مُقاومة وتَصدي للاثنومركزية و كل ما ينطو تحتها من مظاهر العنصرية والنرجسية الثقافية التي كرستها الثقافة الامبريالية. من ذلك دعا المنظر الأمريكي لتبني الأمانة لنص الأصل ليستطيع المترجمون توسيع آفاق التعبير ودفع القارئ لتقبل أنماط تعبيرية مختلفة لم يعهدها من قبل(Baker، 1992، ص.242).

إنّ تأييد فنوتي للتغريب ومناداته لتقبل الآخر والانفتاح عليه ما هو إلا بداية تغيير النظرة للترجمة واعتبارها نشاطا إنسانيا بالغ الأهمية، يستحق نيل مكانة مميزة.

ج-2) أنطوان بيرمان Antoine Berman

يعد أنطوان بيرمان، الباحث الفرنسي المتخصص في علم الترجمة ، من أبرز منظري القرن العشرين، خاصة بعد مساهماته العديدة من خلال مختلف المؤلفات والمقالات التي أصبحت مرجعا ضروريا لا يمكن نكران مكانتها في مجال البحث الترجمي.

انتهج هذا الأخير طريقا مخالفا للآراء السائدة آنذاك، إذ رفض الاتجاه الذي هيمن على ميدان الترجمة والذي مفاده تجنيس كل غريب في النص الأجنبي من خلال إخضاعه للغة و الثقافة الهدف توحيد أسلوبه ليستجيب لمتطلبات لغة الهدف وثقافتها.

كان رفض برمان للتوطين يشمل كل أنواع النصوص ولكن شدد على هذه النقطة في النصوص الأدبية بجميع أشكالها بما فيها الشعر، إذ يرى أنّ تجريد هذه النصوص من نزعتها الأجنبية التي جوهرها بناء خاص يتميز بـ " المنطق اللاشكلي المتعدد" الذي يتحرر من أي شكل يمكن أنّ يفرض عليه سواء أكان لغويا أم ثقافيا.

وهو ما حاول توضيحه في بحوثه الأكاديمية من كتب ومقالات. فقد عالج في كتابه محنة الغريب L'épreuve de l'étranger علاقة الثقافة بالترجمة محاولا إسقاط نظريات الرومانسيين الألمان على تحليله. وتجدر الاشارة إلى أنّ بيرمان كان شديد التأثر بالتيار الرومانسي الألماني ونظرياته، أمر يتجلى بشكل أوضح في "الترجمة و الحرف أو مقام البعد" حيث انتقد جميع الترجمات التي تميل إلى طمس الخصوصيات الثقافية للنص الأصل لا سيما الترجمة الغربية ويصنفها بأنّها اثنومركزية، تَعتبر كل ما هو خارج عنها سلبيا فتسعى لإرجاع كل ما يتعلق بالثقافة الأجنبية وقيمها ومعاييرها من خلال الحاقه و تكييفه مع الثقافة المستقبلة(Berman، 1999، ص. 29).

كما يرى بيرمان أنّ الترجمة الاثنومركزية تقوم، برفض كل تغريب فيما يتعلق بالثقافة، وتسعى إلى تحصيل المعنى من النص الأجنبي وأقلمته مع معايير اللغة المستقبلة وخصوصياتها سواء اللغوية الأسلوبية أو الثقافية من أجل جعل النص المترجم كغيره من الإنتاجات المحلية، وبالتالي وضع القارئ المستهدف في الإطار نفسه المألوف بطريقة توحي بأنّ النص المترجم هو الأصل الذي يتمتع بالخصائص ذاتها. أما من جهة أخرى، فهو يرفض كل مظاهر التشويه التي سبق التطرق إليها وبالأخص ما أسماه الترجمة التفخيمية traduction hypertextuelle والتي تتبنى مجموعة مظاهر من بينها التحريف déformation والتكييف adaptaion وغيرها من الطرق التي تقلل من شأن النص الأصل و تهمشها بغية الارتقاء بها لتتماشى مع اللغة الهدف.

يرى أيضا أنّ هذه الأفكار ما هي إلا رجوع للعصور الكلاسيكية ولكن بمسلمات جديدة، فقد عرفت تلك الحقبة هيمنة الفكر الأفلاطوني المنادي بتجميل النصوص والذي نتج عنه "الجميلات الخائنات".

كانت آراء بيرمان المساندة للتغريب واضحة وقد عالج فيها مختلف النقاط التي يكرسها التوطين ومساندوه وما ينتج عنها من مساس بالنص الأصل وثقافته التي ما هي إلا علامات وجود كيان أجنبي يجب التعرف عليه بدل نبذه و محاولة إلغاءه.

II .3.3. 2 ماهية استراتيجية التوطين

لقد كان ظهور التوطين كمصطلح مواكبا لظهور مصطلح التغريب، لأنّهما يمثلان قطبين متوازيين لا يمكن أنّ يلتقيا. و مع أنّ الحديث عن التغريب يجعل من البديهي فهم التوطين باعتباره النقيض التام الذي يجسد الأمور العكسية للتغريب. مع ذلك سنحاول فيما سيأتي مفهوم التوطين و أهم مناصريه.

أ. تعريف استراتيجية التوطين لغة

كلمة التوطين لغة العربية من الفعل وطن التي يراد بها حسب معجم المعاني:

تَوْطين: (اسم)

تَوْطين : مصدر وَطَّنَ

تَوطين: (اسم) مصدر وَطَّنَ

تَوْطِينُ النَّفْسِ عَلَى الصَّبْرِ : حَمْلُهَا عَلَيْهِ

سَاعَدَ عَلَى تَوْطِينِ اللاجِئِينَ وَ الْمُهَاجِرِينَ: سَاعَدَ عَلَى إسْكَانِهِمْ، اقَامَتِهِمْ.

وَطَّنَ: (فعل)

طَّنَ / وطَّنَ بـ يوطِّن، تَوْطينًا، فهو مُوَطِّن، والمفعول مُوَطَّن

وَطَّن فلانًا: أنزله سكنًا يُقيم فيه

وَطَّن البدوَ: نقلهم من حال البداوة والتِّرحال إلى الإقامة الدَّائمة، حضَّرهم

وطَّنَ نباتًا أو حيوانًا: طبَّعه، ألّفه على بيئة جديدة

وطَّن نفسَه على الأمر / وطَّن نفسَه للأمر : حَمَلها عليه وهيَّأها لفعله

وطَّن الشَّخصُ بالبلد: اتّخذه مَحلاً وسكنًا يُقيم فيه.(معجم المعاني، 2003، ص. 231).

تصب كلمة التوطين في معناها الذي تستمده من مصدرها وَطَّنَ، الذي يتم فيه تأصيل الشيء من خلال إعطاءه حيزا و تهيئته لترسيخه في الموطن و الوطن.

ليست التوطين المصطلح الوحيدة التي تم اقتراحها كمقابل ل domiciliation بل نجد كلمة أخرى وهي "التدجين" التي تم تقبلها من قبل العديد من المنظرين والمترجمين مثل الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح، ويراد بالتدجين لغة:

-"دجن: الدَّجنُ: ظلُّ الغيم في اليوم المطِير. ابن سيده: الدِّجن إلباس الغيم الأرض، وقيل: هو إلباسُه أقطار السماء، و الجمع أدجان و دجون و دِجان. الدُّجُنات: جمع دُجُنة، و هي الظلمة. و الدياجي: اليالي المظلمة، و الفعل منه ادْجَوْجَن، وأنشد:

والداجنة: المطَره المطبقة نحو الدِّيمة، و قد جاء في الشعر الدُّجُون، قال:

حتى إذا انجلى دُجى الدُّجونِ. وليلة مِدْجانٌ: مُظلِمة. و دَجَن بالمكان يَدْجُن دُجونًا: أقام به و ألِفه. والمداجنة: حُسْن المخالطة. والدَّجون من الشاء: التي لا تمنع ضرْعها سِخال غيرها، وقد دَجَنتْ على البهم تدجن دُجونا و دِجانا. قال الجوهري: شاة داجن وراجن إذا أَلِفت البيوت واستأنست، قال: ومن العرب

من يقولها بالهاء، وكذلك غير الشاة. و دُجَيْنة: اسم امرأة (ابن منظور، 2003، ص ص. 147-148).

مما سبق نجد الكثير من المعاني الواردة أصبح من الصحيح المهجور، من بينها الدلالة على المطر وغيرها، إلا أن المفهوم الذي تعنيه كلمة التدجين هو تطويع الشيء وتليينه ليصبح أليفا مِطواعا لنظام ما، كما هو الحال بالنسبة للحيوانات. وهو المفهوم الذي استند عليه بعض المنظرين لانتقاء هذه الكلمة كمقابل les domiciliations.

نشير في هذا الصدد إلى أنّ domiciliation في اللغة الفرنسية تستمد أصولها من الكلمة اللاتينية domus التي تعني منزل، و هي مشتقة من الفعل domestiquer، الذي يراد به أنّسَ حيوانا مفترسا أو جعل الشيء قابلا للاستعمال من طرف الإنسان (Dictionnaire de français، 2011، ص. 128).

بين المقابل الأول و الثاني، نميل إلى "التوطين" كمقابل لـِ domestication وذلك لأنّ فيه معنى الوطن الذي نراه يتطابق أكثر مع المفهوم الترجمي للاستراتيجية التي سنأتي على توضيحها.

ب. مفهوم استراتيجية التوطين في الترجمة

على نقيض التغريب، فإنّ التوطين هو تماما كل ما سبق ذكره حول التمسك بخصائص الثقافة الهدف ومميزاتها اللغوية أي جعل ما هو أجنبي مألوفًا وتزويد القُراء بخبرة يتعرفون فيها على ثقافتهم في ما هو أجنبي، أي أنّ يتم تكييف السياق الثقافي واللغوي للنص الأصل مع ثقافة المتلقي.

يوضح فنوتي أنّ هذا المنهج كان مهيمنا على الثقافة الأنجلو أمريكية ذات البعد الامبريالية، إذ سعى للحفاظ على النقاط الثلاث المهمة في كل ثقافة وهي تراتبية الطبقة

الاجتماعية واستمرارية التصورات السياسية والدينية. وتحاول عملية إعادة النظر في الترجمة التي قام بها فنوتي أن تتوصل إلى ما هو حبيس مسكوت عنه، ذلك الكامن وراء الشطر الأكبر من الترجمة الأدبية في الولايات المتحدة.

يضاف إلى ذلك أن مشروع فنوتي يذهب إلى ما هو أبعد، وذلك لأنه مشروع سياسي أيضا. إذ أنه يستخدم قضايا اللغة والخطاب والذاتية ليعبر عن تصوراته عما هو محافظ وما هو تقدمي. وهو يشكك في مفاهيم الأصالة والتأليف الإبداعي التي تضع الترجمة في مرتبة ثانية بالنسبة للنص الأصل، معتقدا- على عكس- أنّ كليهما مشتق من الأصل وفاقد للتجانس (غينتسلر، 2007، ص. 117).

ويعتبر فنوتي أنّ التوطين مفهوم أقدم من التغريب فهو يعود إلى روما القديمة بدليل الترجمات التي قام بها هوراس Horace على النصوص اليونانية والتي وصفها نيتشه Nietzsche بأنّها شكل من أشكال الغزو، لما كان في الترجمة من تغيرات وصلت إلى غاية تغيير أسماء الشعراء واستبدالها بأسماء المترجمين(Baker، 1999، ص. 242).

اعتبر فنوتي أنّ فكرة السلاسة والشفافية قد تم تبنيها بنوع من المغالاة و يعود ذلك إلى الأفكار المتساهلة عن التكافؤ، مُسلما بالفرضية القائلة بأنّ أنواع الخطاب المتعددة والتي ينضوي تحتها أي نص، تقف عائقا دون قبول الأفكار القائلة بالتوافق البسيط بين المتكافئات. وعلى عكس ذلك يرى فنوتي في كل فعل من أفعال الترجمة فعلا تأويليا بل جدالا قائما بذاته.

إنّ الترجمات هي نصوص مركبة مليئة بإيحاءات التناص، والإشارات الضمنية المتعددة التي تنطوي على ألوان الخطاب والمواد اللغوية التي تضع أمام المترجمين اختيارات متنوعة أو تقاوم بها الرؤى الأدبية والأيديولوجية المهيمنة.

ويرى فنوتي أنّ المشكلات التي ترتبط بمثل هذا الموقف ذات طبيعة مزدوجة، فهي أولا تهمش المترجمين الممارسين وتجعلهم خاضعين للمؤلف وتعتبر أنّ ممارستهم ثانوية وتضعها من حيث التصنيف في المرتبة الأدنى بكثير من الكتابة الإبداعية الرفيعة والتحليل الأدبي المعمق. وهي ثانيا تطمس الفروق اللسانية والثقافية في النص الأجنبي والذي يحاول المترجم أنّ ينقله إلى الثقافة المستقبلة.

إنّ المترجمين حين يعيدون كتابة النص وفقا لما هو سائد في الثقافة المستقبلة من أساليب وحين يكيفون الصور والاستعارات في النص الأجنبي طبقا لأنساق المعتقدات التي تفضلها الثقافة المستهدفة، فإنّهم حينئذ لا يلتزمون باختيارات لإنجاز مهمتهم ولكنهم يجدون أنفسهم مضطرين لتحريف النص الأصل لينسجم مع الصيغ والأفكار في الثقافة المستقبلة (غلينتسر، 2007، ص. 115).

يختصر لورانس هذه الاستراتيجية فيما وصفه بأنّه ترجمة تقوم بنقل الكاتب إلى أجواء الثقافة الهدف بطريقة يتم دعوة النص ومؤلفه إلى الثقافة المستقبلة لتصبح بمثابة محل اقامته الجديد. وتأتي هذه الممارسة عكس التغريب الذي ينقل القارئ في رحلة يزور فيها بلدا جديدا من خلال تذوق طعم الاختلاف الممزوج بالغرابة. حيث تتبنى استراتيجية التوطين أسلوبا سلسا يهدف إلى تفادي النفور الذي قد تسببه الغرابة في النص الأجنبي، للقراء في اللغة الهدف.

إنّ التأمل فيما سبق ذكره يجعلنا نستنتج أنّ استراتيجية التوطين ما هي إلا وجه أخر لإعادة الكتابة التي تخضع النص لقيم الجمهور الهدف، فارتكاز إعادة الكتابة على تجميل الترجمة من خلال استخلاص المعنى وتجويد الأسلوب دون التقيد بالمُؤَلِفِ والمُؤَلَفِ بغية الايحاء بأنّها أصلا صيغة باللغة الهدف من خلال تغيير وتبديل جميع الاختلافات الثقافية الموجودة بين اللغتين (غلينتسر، 2007، ص. 115).

ج. أهم مناصري استراتيجية التوطين

من أبرز دعاة استراتيجية التوطين:

ج-1) نيدا يوجين Eugene Nida

حجز نيدا لنفسه مكانة بالغة الأهمية في مجال الترجمة سواء في الجانب النظري أو التطبيقي، فالنظريات التي استخلصها من جوهر ممارسته، جعلته يؤسسه لنظرياته الخاصة التي بناها من منطلقات قديمة ولكن كيفها لتعكس توجهاته وتقدم فكرا أكثر وضوحا.

من بين المنطلقات التي اعتمدها اعتبار علم الترجمة بداية للاهتمام بالطبيعة الوصفية للغة تماما كما في اللسانيات التي بدورها تنتمي للعلوم الوصفية، وبالتالي فإسقاط هذه الحقائق على الترجمة التي هي ممارسة لسانية لغوية بامتياز يقود إلى أنّ للترجمة جانبا وصفيا لا يمكن نكرانه(Nida et Taber، 1969، ص. 3).

أسهمت هذه الرؤيا في التملص من الجدل القائم حول موضوع الأمانة للنص الأصل أو الهدف وإعادة اللسانيات وعلاقتها بالترجمة للواجهة وتكرس هذا في ترجمته للكتاب المقدس-الانجيل-الذي كان يهدف لنشره وتبليغ أحكامه وإيصال معانيه الروحية والروحانية إلى أكبر عددٍ ممكنٍ من الناس أينما وجدوا وأيا كانت اختلافاتهم اللغوية والثقافية.

حاول نيدا أنّ يستفيد من النتائج التي توصل إليها تشومسكي في مجال علم اللسانيات، وتحديدا ما يتعلق بعلم الدلالة واللسانيات التوليدية من خلال نظريته الشهيرة في النحو التوليدي والتحويلي transformational generative grammar ليؤسس لمدخلٍ منهجي في الترجمة مبني على دراسة " علمية" تستفيد من النظرية السابقة الذكر لإنتاج نص مكافئ للنص الأصل.

يفتح المنهج التوليدي، من خلال توضيح الأسس اللغوية الهامة، طريقا لتقنيات كالتعديل permutation والإضافة addition والحذف deletion والاستبدال replacement لتمنح للمترجم مساحة أكبر للنقل اللغوي الذي يطوع من خلال النص الأصل و يسمح له بممارسة مختلف أشكال التوطين التي تنبع من قدرته في تحليل وتفكيك النص المصدر ومن ثم توليد المكافئات المناسبة في لغة المتلقي(Nida et Taber، 1969، ص. 60).

أهم ما يقدمه المنهج التوليدي هو ايجاد "طريقة لحل شفرة decoding النص المصدر و إعادة تشفيره encoding في النص الهدف. فالأسلوب الأمثل من وجهة نظره حتى يتمكن المترجم من بلوغ العناصر الأساسية للبناء العميق ، يكمن في تحليل البناء السطحي للنص المصدر ثم يقوم بنقل تلك العناصر في عملية الترجمة ثم يعيد بناءها دلاليا و أسلوبيا في البناء السطحي للغة المستهدفة(عناني، 1997، ص. 59).

بعبارة أخرى، يقترح نيدا لترجمة أي نص من لغة ما إلى لغة أخرى مسارا ترجميا يبدأ من البنية السطحية للغة المصدر وينتهي بالبنية السطحية للغة الهدف ويتجسد بشكل رئيس في ثلاث مراحل يحلل المترجم في المرحلة الأولى البنية السطحية للنص الأصل ليتحصل على العناصر المهمة للبنية العميقة للغة المصدر ثم ينقل في المرحلة الثانية هذه العناصر المهمة إلى البنية العميقة للغة الهدف ثم يرتب في المرحلة الأخيرة هذه العناصر في البنية السطحية للغة الهدف بكيفية دلالية وأسلوبية تتوافق مع المتلقي في اللغة الهدف (عناني، 1997، ص. 59).

تحليل نيدا لأسلوب الترجمة بشكل عام والحديث عن إعادة التشفير لم تكن النقاط الوحيدة التي جاء بها، فقد اهتم أيضا بدراسة معنى الكلمة، إذ تفادى النظرية القديمة التي تقول بثبات معنى الكلمة المكتوبة واقترح ما أسماه بالتعريف الوظيفي functional

الذي يعطي لسياق دورا بالغ الأهمية في تحديد معنى الكلمة. ويرى أنّ الأثر الذي تخلفه هذه الأخير يتحدد ويختلف باختلاف الثقافة، لذا فهو يحدد ثلاثة أقسام للمعنى:

- **المعنى اللغوي** linguistic meaning : هو المعنى الذي وضعه تشومسكي ويعتمد على تقسيم الجملة.
- **المعنى الاحالي** referentiel meaning: هو المعنى الذي يعتمد على العلاقة الاعتباطية بين الدال و المدلول و الذي يتحدد في المعجم بعيدا عن السياق.
- **المعنى الشعوري** Emotive meaning: أو ظلال المعنى و هو مجموع العوامل غير اللسانية و اللسانية. الخبرة الفردية للقارئ أو الخبرة الإنسانية العامة و كل ما ارتبط بباب الشعور والاحساس الذي لا يبرره المعنى المحدد للكلمة أو حتى السياق(عناني، 1997، ص. 51).

ولأنّ التطابق التام شيء مستحيل بين اللغات كونها تنفرد بعبقرية تتميز عن غيرها، فإنّ دور المترجم يتمحور حول إيجاد أقرب مكافئ للرسالة في اللغة المصدر مراعيا أن يكون الأسلوب المكافئ قريبا من حيث المعنى والأسلوب. وهذا ما جعله يقترح أساليب للتكافؤ في الترجمة:

❖ **التكافؤ الشكلي** Formal equivalence

يوجِه التكافؤ الشكلي بحسب نيدا الاهتمام نحو النص الأصل و لغته من حيث أبنيتها و تراكيبها التي تصبح العامل الذي تُحدد بصفة رئيسية صحَّة الترجمة ودقتها ولعل أوضح الأمثلة في الترجمة التي تُعرف بالترجمة ذات التهاميش أو الحواشي gloss translation أي تلك التي يُلحِق بها المترجم توضيحات أو شروحات في الهامش أو في الملاحق، فعادة ما يتميز هذا النوع من الترجمة بالالتصاق باللغة المصدر، من حيث التركيب والبناء. بعبارة أخرى، يقوم التكافؤ الشكلي على الاهتمام بالرسالة في حد ذاتها

من ناحيتي الشكل والمضمون في آن واحد حتى لو كان ذلك على حساب اللغة الهدف. إذ ينصب الاهتمام في هذا النوع من الترجمات على المقابلات، فالشعر يقابل الشعر والجملة مقابل الجملة والمفهوم مقابل المفهوم. وهذا ما يجعل الرسالة في لغة المتلقي وثيقة الصلة بالعناصر المختلفة في لغة المصدر(Nida et Taber، 1969، ص. 159).

❖ **التكافؤ الدينامي** Dynamic equivalence

يعتقد نيدا أنّ معيار قياس جودة الترجمة تقاس باستطاعة المتلقي ذو المستوى المتوسط من فهم الترجمة فهما صحيحا. وحتى يتمكن المترجم من تصويب ترجمته يجب عليه أنّ يُجيب عن السؤال الأكثر أهمية وهو: لمن نترجم النص؟ أي من هو الجمهور المستقبل للنص. سؤال جوهري يمنح المترجم القدرة على تحقيق أهم هدف الترجمة (Nida et Taber، 1969، ص. 20).

جملة أفكار تلخص مبدأ التكافؤ الدينامي الذي يعد الاتجاه المعاكس للتكافؤ الشكلي، إذ ينص على ضرورة التركيز على أسلوب اللغة والصيغ التعبيرية المستعملة و تقبلها من طرف المتلقي، أي محاولة أقلمة الخطاب وربطه بصيغ السلوك التي تتماشى مع اللغة والثقافة الهدف. بعبارة أخرى، يقوم هذا النوع من التكافؤ بقياس اثر الرسالة المترجمة على مستقبلها الذي يجدر أنّ يحدث النص المترجم لديه الانطباع نفسه الذي يحدثه النص الأصل في اللغة المصدر(Nida ، 1969، ص. 192).

يساند نيدا بشدة التكافؤ الدينامي، بمعنى أنّه يشدد على منهج التوطين، إذ يدعو إلى أنّ يتم نقل الرسالة التي يحتويها النص الأصل وتكييفها بالطريقة الأكثر سلاسة لتبدو في الشكل الأكثر طَبيعيةً في اللغة الهدف متحررا تماما من شكل النص المصدر وأساليبه أي بتبني أساليب التعبير في لغة المتلقي وثقافته بغية إحداث التأثير ذاته يحدثه النص الأصل لدى القارئ الأصل. يستدعي تحقيق التكافؤ الدينامي احترام مجموعة

متطلبات أساسية من شأنها إخراج المذاق الطبيعي للنص المترجم وهي(عناني، 1997، ص. 72):

- أنّ يكون لها معنى.
- أنّ تتمكن من نقل روح نص الأصل و أسلوبه.
- سلاسة التعبير.
- إحداث نفس الأثر.

بشكل عام، نقول أنّ التكافؤ الدينامي هو الوجه الآخر للتغريب،

ج-2) **ماريان ليدرير Marianne Lederer ودانيكا سلسكوفيتش Danica Selescovitche**

تعد كل من مريان ليدرير ودانيكا سلسكوفيتش من أبرز من ساندوا استراتيجية التوطين في الترجمة، فمن لا يعرف الترجمة التأويلية interpretative theory وأسسها التي تقوم على تحصيل المعنى واستقطابه من النص الأصل ثم تجريده من شكله اللغوي والتعبير في لغة أخرى عن الأفكار والأحاسيس المستقاة(Lederer، 1994، ص.15)، تختصر هذه الجملة مجمل النظرية التأويلية وأفكار كل من ليدرير وسلسكوفيتش. ولأنّه قد سبق الحديث عنهما في عناصر سابقة سنكتفي بهذا القدر تفاديا للتكرار.

خلاصة الفصل

من خلال ما سبق، نستخلص بأنّ جل النظريات والاستراتيجيات التي ظهرت ما هي إلا وجه من أوجه انحياز المنظرين للتصرف أو الترجمة الحرفية – تماما كما سبق الذكر– وهذا ما ينعكس على عملية ترجمة النصوص لا سيما الأدبية منها أ نثرا كانت أم شعرا. حيث ينحاز غالبا مناصرو الحرفية إلى الحفاظ على الخصائص الأسلوبية والثقافية للنص الأصل بالإبقاء قدر الإمكان على حرفه وشكله، أي أنّهم يحاولون إخضاع اللغة الهدف للغة الانطلاق بغية حمل القارئ الهدف إلى تذوق التراكيب الأصلية الخاصة بالإنتاجات الأدبية والشعرية المميزة، بما تحتويه من غرابة. لأنّ ذلك يتيح الانفتاح على منظومات لغوية وثقافية جديدة . و بالتالي تدفع إلى تقبل الآخر كما هو دون تحريف ولا تشويه له.

أما المقاربات والمناهج التي تركز جل اهتمامها على النص المترجم وقارئه، فعلى النقيض من المقاربات السابقة، تنادي بالدرجة الأولى لتحصيل المعانى التي يكتنفها النص الأصل ومن ثم تجريده من غشائه اللغوي ومن الأسلوب الذي ورد به وتطويعه ليتماشى مع اللغة المترجم إليها. إذ نجد أنّ المترجم الذي يتبنى المذهب الحر، يصب جل اهتمامه عند نقل النص المصدر إلى النص الهدف على إيجاد الأثر نفسه الذي تركه النص الأصل في القارئ الأصل.

تشغل هذه النظريات حيزا كبيرا في العملية الترجمية، وهذا ما سنحاول توضيحه بإسقاط هذه المبادئ على ترجمة الشعر الشعبي.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية مقارنة لنماذج من المدونة

تمهيد

بعد الولوج إلى عالم الملحون وتحديد سماته بشكل يسمح بالاطلاع عليه، سننتقل إلى جوهر هذا العمل وهو الشق التطبيقي حيث سنحاول تطبيق ما سبق ذكره في الجانب النظري حول الترجمة الأدبية ومميزاتها وما تحمله من خصائص، خاصة عند امتزاج الأسلوب الأدبي بالملامح الثقافية التي تسدل نوعا من الصعوبات التي تجعل المترجم المطالب بالحياد والشفافية يتخذ قرارات تنبع بطريقة أو بأخرى من قناعاته ورؤيته للنص و نظرته الخاصة لنوع الترجمة التي يريد تقديمها.

لقد جذبت ترجمة الملحون عديد الباحثين ممن رأوا فيه ثروة تستحق الاهتمام وإبداعا يليق به الخروج من بوتقة لغته الأصل والانتشار إلى الثقافات الأخرى. وعلى الرغم من أنّ بدايات ترجمة الملحون– كما سبق التوضيح – كانت بقيادة أجنبية من قبل الباحثين الفرنسيين إبّان الاستعمار الفرنسي، إلّا أنّ الأمر لم يمنع من توافد الدارسين المحليين ممن رأوا مسؤولية اتجاه هذا الموروث الثقافي الهام والمميز الذي يختزل ثقافتهم وتاريخهم بل أبعد من ذلك يختزل هويتهم.

ومن ثم وقع اختيارنا في هذا الصدد على عملين هامين من الأعمال الحديثة التي أعادت جس النبض في ترجمة الملحون الذي شهدت لفترة طويلة ركودا محسوسا في الإقبال عليه سواء بالترجمة أو بالدراسة. وقد تحرينا أن يكون الاختيار خاضعا لجملة من المعايير منها أن يكون كلا المترجمين من الشريحة العمرية نفسها، أي أنّهما شهدا الملحون في الحقبة الزمنية. كما أنّ كلا الإصدارين، سواء les chansons de la Casbah لأحمد أمين دلاي أو Anthologie de la poésie du Melhoun marocain لفؤاد قسوس، قد ظهرا في الفترة ذاتها، حيث نشر الأول سنة 2006 بينما الثاني في سنة

2014، كما ركزنا على أن تكون في المدونتين قصائد مشتركة حتى يتبين لنا مقارنتها وتحليلها

سنتطرق في هذا الفصل إلى دراسة مقارنة لبعض النماذج التي اخترناها والتي شترك فيها كتابين، حيث سندرس في الجزء الأول المدونة من خلال التعريف بها أصلا و ترجمة. أمّا الجزء الثاني، فخصصناه للتعريف بالمترجمين و أسلوبيهما في الترجمة، ليكون الجزء الثالث لدراسة النماذج المختارة التي قمنا بتقسيمها إلى نوعين: نماذج ذات اختلافات ثقافية ونماذج ذات اختلافات أسلوبية ثم قمنا بالتعليق على النتائج في الجزء الأخير.

1.III تعريف المدونة الأصل و الترجمة

سنعرض في هذه العناصر تعريف المدونة حيث سنقف على الأصل و الترجمة. كما سنقوم بتقديم المترجمين و كذا الأسلوب الذي اعتمداه في ترجمة قصائد الشعر الشعبي.

1.1.III تعريف المدونة الأصل

انتقينا في دراستنا مدونة مكونة من كتابين الأول لأحمد أمين دلاي والمعنون ب Les chansons de la Casbah و الثاني لفؤاد قسوس تحت عنوان Anthologie de la poésie du Melhoun marocain.

الأصل في المدونة أنّها مجموعة قصائد تنتمي للشعر الشعبي المغاربي، و هي من نظم شعراء من فحول شعراء الملحون الذين سنأتي على ذكر سيرهم.

و يشترك كل كتاب في أنّه من جمع المترجم الذي قدم ترجمة لمجموعة قصائد من اختيارهم.

الأكيد أنّ قائمة الملحون طويلة ومليئة بفحول الشعراء الذين جادوا بأفضل ما لديهم، شعراءٌ جعلوا من الملحون أداة ناطقة باسمهم وبأسماء المجتمعات التي جاءوا منها. و هم في أطروحتنا المؤلفون الأصليون. و لأنّه من الصعب الإحاطة بجميع الشعراء، انتقينا مجموعة من أسماء الشعراء الجزائريين والمغاربة ممن وردت قصائدهم في كلٍّ من كتاب أحمد أمين دلاي و فؤاد قسوس، على أننا سنستهل بالشعراء الجزائريين ثم نأتي على ذكر الشعراء المغاربة.

- **سيدي الأخضر بن خلوف**

حظي الشاعر لكحل بن خلوف المعروف بلخضر بن خلوف بكثير من الاهتمام من قبل شعراء عصره وشعراء العصور اللاحقة، وهذا ما منحه مكانة رفيعة في أوساط مجتمعه. ويرجح البعض إلى أن المكانة التي نالها تعود إلى التوجه الذي تبناه من خلال نظمه للقصائد الدينية، إذ يقول عنه الدكتور حاجيات، إن كل قصائده كانت في مدح

خير الأنام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم إلّا قصيدة واحدة وهي قصيدة مزغران الحماسية (دحو، 2011، ص. 468).

على الرغم من الاهتمام الذي ناله الشاعر إلّا أنه لم يصل لنا ما يحدد مكان ميلاده ولا تاريخ وفاته، وبقي كل ما يدور حول نشأته قائما على التكهنات والترجيحات، فقيل بأنه ولد في القرن السابع هجري، فعاصر بداية العهد التركي وهي حقبة عرفت بمحاولة الأتراك وضع حد للحروب التي كانت تشن على الجزائر من قبل الإسبان. ويعزز هذا الترجيح مشاركة الأخضر بن خلوف في أحد هذه المعارك التي خلدها في قصيدته الشهيرة "قصيدة مزغران" (بن الشيخ، 1990، ص. 48).

وقيل أيضا بأنه ولد بين القرن 10هـ و(16 م) والقرن 11 هـ و(17م). (حركات، 2007، ص. 19) .

أما عن نسبه فهو الآخر لا يختلف كثيرا عن نشأته، إذ قال بعض الباحثين أنه ينحدر من أصل مغربي وقد هاجرت عائلته من المغرب الأقصى إلى الجزائر في القرن السابع هجري ثم استقر في ناحية بني شغران القريبة من مدينة معسكر. أمّا فريق آخر من الباحثين فقد دفعوا بأنّه سليل قبيلة مغراوة وهي قبيلة مغربية وقد استندوا في ذلك للبيت الذي ختم به قصيدة "قصة مزغران" عندما قال :

المشهور اسمه من الفيات مغراوي جده رسول الله

إنّ الروايتين جعلت الكثيرين يرون بأنّ الشاعر مغربي الأصل، رأي لم يتقبله التلي بن الشيخ الذي قال بأنّ الفرق الزمني بين تاريخ ميلاد الشاعر وهجرة أهله كبيرة جدا تعادل مائتي سنة تقريبا. كما أنّ المهاجرين لم يكونوا يحملون جنسية أو هوية معينة تؤكد نسبهم، وعليه فلا يمكن الجزم بانتساب هذه القبيلة إلى ذاك النسب دون غيره (حركات، 2007، ص. 48).

أمّا الباحث المغربي محمد الفاسي، فقد أكد في كتابه معلمة الملحون، أنّ الشاعر جزائري الأصل، بالتحديد من مدينة مستغانم، تتلمذ على يد سيدي مبارك أبو الأطباق الذي لم ينل رضاه في نظم الشعر إلّا عندما نظم في مدح الحبيب المصطفى–الذي رآه في المنام–عندها فقط منحه سيدي المبارك الإجازة في نظم الشعر(الفاسي، 1986، ص. 107).

- **محمد ابن مسايب**

هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن مسايب، ولد بمدينة تلمسان التي استقر بها أهله ذو الأصول الأندلسية الذين قدموا من مدينة فاس المغربية، توفي سنة 1180 هـ. اشتغل في صباه بمهنة النسيج وأحب فتاة إسمها عائشة–قيل إنّها إبنة معلمه–فكانت ملهمته في نظم الشعر الذي أولعت به فحثته على الإكثار من نظمه. اشتهر الشعر من بعده لبراعته التي جعلت له مكانة كبيرة تعدت حدود بلده وصار له ذكر في المغرب الأقصى. نال ابن مسايب من السمعة في الشعر نصيبا من المحن، إذ هامت به امرأة حاكم المدينة القائد الكروغلي إلى درجة أنّها خرجت من دارها وأتت عنده، فسجن على إثرها ولم يطلق سراحه إلّا بعد وساطة لدى الأمير. توجه بعد خروجه من السجن إلى مدينة مكناس حيث نال مكانة رفيعة جعلت الأمراء ورجال البلاط يلتفون من حوله فأقام فيها مدة قبل أن يرجع إلى مسقط رأسه حيث شد الرحال مرة أخرى إلى المشرق لأداء فريضة الحج، ليعود من بعدها إلى مدينة تلمسان حيث وافته المنية. قيل إنّ له من قصائد الجد 3034 قصيدة وله مثلها من العدد من القصائد في الفنون الأخرى (الفاسي، 1986، ص. 38).

من أهم قصائده: رب اكتب عليها، ناري وقريحتي، يا الوشام.(حاجيات، 1982، ص ص. 285–305).

- **سعيد بن عبد الله المنداسي**

هو سعيد بن عبد الله المنداسي المكني بأبي عثمان المنداسي، أصله من تلمسان ولا يعرف تاريخ ميلاده. عرف بقربه من السلاطين، إذ روى الأستاذ محمد بكوشة أن الشاعر عاش بفاس ومراكش مدة طويلة في رعاية العلويين، فكان معلما لمولاي اسماعيل الذي أكرمه ما أن تولى الحكم. وقد جاء عن بعض الباحثين بأن الشاعر قد نال من كرم مولاي اسماعيل الشيء الكثير، فلقد منحه خمسة وعشرين رطلا من الذهب الخالص في بعض قصائد مدحه (بكوشة، 1968، ص. 4).

إلّا أنّ قُربه من مولاي اسماعيل لم يرق للكثيرين مِما أكسبه أعداء من داخل البلاط، و هو ما تسبب في طرده منه بعد أن شكك به شاعر تفوق عليه في مبارزة كان موضوعها وصف جارية مولاي اسماعيل، وقد فاز فيها الشاعر التلمساني بإجماع الحاضرين. لكن الشاعر المغاربي أشعل نار الفتنة بين الملك والشاعر عندما قال إن استرسال المنداسي في وصف الجارية ليس إلّا لأن هذا الأخير قد رآها وهو ما أغضب الملك الذي طرده فعاد إلى دياره (بن الشيخ، 1990، ص ص. 9-10).

ويغلب على شعر المنداسي، الذي عرف بثقافته وسعة علمه، الشعر العربي سواء من حيث أسلوبه أو ألفاظه، كما أنه يتميز حينا بروح صوفية وخاصة منها القصائد التي يصف فيها حبه لسلمى، فيسمو بالحب أحيانا إلى نظرة صوفية.

تناول شعر المنداسي عدة أغراض منها العتاب والحب والمدائح الدينية والشوق إلى الأهل والأصدقاء(بن الشيخ، 1990، ص. 11). و له قصائد عدة لكن أشهرها قصيدة العقيقة التي ترجمت للغة الفرنسية.

تزخر قائمة الشعراء المغاربة بقائمة طويلة من فحول الشعراء الذين أجادوا في الملحون وقد انتقينا بعضا منهم، وهم من سنأتي على ذكرهم:

- **مبارك السوسي**

يعتبر الشيخ مبارك السوسي من أشهر شعراء فاس، كان الشاعر طالبا عندما بدأ في نظم القصائد فوصف تفسح نساء فاس بسيدي علي أبي غالب وبتلك النواحي فكانت قصيدة " يوم الجمعة خرجو الريام " من أجمل ما قيل في الغزل. اتخذ الشاعر من الغزل أهم مواضيعه فصار معروفا بهذا النوع، إذ نظم فيه العديد من القصائد من بينها: "طال تيهانك يا محبوبي" و "قطومة" و "تصلية" و "زهرا" إلخ (الفاسي، 1990، ص ص. 222 -223)

- **سيدي قدور العلمي**

شاعر ذائع الصيت، ولد سنة1154هـ /1742 م وتوفي سنة 1266هـ/1850 م. قال كولان أن أصل العلمي من فخذة حمدانش وينسب بذلك "حمدانش"، كما أن صنعته كانت الحياكة. عايش الشاعر أيام مولاي سليمان ومولاي عبد الرحمن وتتلمذ على يد الفقيه العميري الذي أشاد بموهبته في أحد المبارزات التي توجه فيها بالتبرز وقال لأترابه هذا الرجل دخل الروض وجنى ورده. عرف الشاعر بمهارته في نظم الشعر ولكنه تميز بنظرة متشائمة إلى العالم والإنسان وهو لا يعتقد الخير مطلقا فكانت من روائعه "قصيدة المكناسية أو الدار" التي ذكر فيها وجعه لفقد بيته، وله أيضا قصيدة "مزيان" و "أرفق يا مالكي بعبدك" وله أيضا "من صرخته لحماك قريبا" التي نظمها نزولا عند السلطان مولاي عبد الرحمن هشام.

قال الناصري إن سيدي قدور العلمي توفي سنه 1266 هـ وذلك ليلة السادس والعشرون من رمضان بمكناسة الزيتون ودفن بحومة سيدي أبي الطيب(الفاسي، 1990، ص ص. 191-193).

- **سيدي قدور بن عاشور**

هو الشيخ قدور ابن عاشور الزرهوني، لم يرد عن حياته الشيء الكثير سوى أنه من شرفاء زرهون ونزح جده إلى ندرومة حيث ولد سنة 1860. نشرت ترجمة لأحد أهم أعماله وهي قصيدة "الراس ديال بنادم" في مجلة Revue du Monde Musulman في عدد جوان 1920. من أهم قصائده "ولفي مريم"(الفاسي، 1990، ص. 47).

نكون بهذا قد وضحنا أصل المدونة، نمر فيما يلي لتوضيح الترجمة و المترجمين.

2.1.III تعريف المدونة ترجمة

سنقدم في هذا الجزء كلا من كتاب أحمد أمين دلاي و فؤاد قسوس.

1.2.1.III تعريف كتاب أحمد أمين دلاي Les chansons de la casbah

يعد كتاب أحمد أمين دلاي من روائع الكتب التي اهتمت بجَمع القصائد الشعبية و التراثية التي تنتمي إلى الملحون، خاصة تلك التي لاقت انتشارا واسعا في أوساط جمهور المغرب العربي، حتى أصبحت تعبر عن هوية وذوق المجتمع المغاربي، و هو ما أبرزه في عنوان كتابه أغاني القصبة، مشيرا إلى الأغنية الشعبية الجزائرية التي اتخذت من قصائد الملحون موضوعا لها.

لقد استُهل الكتاب المكون من مئتين وأربعة وستين صفحة، بمقدمة تم فيها التعريف بالغناء الشعبي وبفن الملحون، كما اختتم بقائمة المراجع التي اعتمد عليها المؤلف. يضم الكتاب مجموعة من القصائد المختارة، والتي وقع عليها اختيار مؤلف الكتاب ومترجمه، بحسب رؤيته الخاصة لأهميتها ومدى شهرتها. جاء مجمل ما يحتويه الكتاب ثمان وعشرين قصيدة، مقسمة في بابين الأول يحتوي على ستة عشر قصيدة مرفق بدراسة وترجمة، بينما البقية فقد أوردها المؤلف في ملحق annexe، وعنونه "من جواهر قصائد الشعبي"Autres chants et autres joyaux du répertoire Chaâbi ".

الرائع في القسم الأول من الكتاب هي الشمولية التي تحيط القصائد، حيث أن المؤلف لم يكتف بجمع القصائد وترجمتها، بل ذهب إلى أبعد من ذلك فأردف كل قصيدة بتقديم يتحدث فيه عن الشاعر وعن الخلفية التي جاءت منها القصيدة أي أسباب وظروف نظمها، وهو ما أعطي فكرة أوضح لكلمات القصائد وإيحاءاتها. كما لم يكتف بترجمة القصائد بل جعل في آخر كل منها جدولا يحتوي على أصعب الكلمات وشرحها وكذا معلومات إضافية تسهم في إثراء الجانب المعرفي المتعلق بفن الملحون.

جاءت القصائد المختارة لعدة شعراء، وتتناول عديد المواضيع التي تمس جوانب الحياة المختلفة، فمنها قصائد المدح التي تأتي لوصف خير الأنام سيدنا محمد صلوات الله عليه، كقصيدة الشهدة للشاعر سيدي لخضر بن خلوف، وكل نور من نوار الهاشمي فضل "لمبارك السوسي". ومنها ما جاء في الغزل ووصف لوعات الحب كقصيدة "دامي شرَادة" للعملاق "سيدي قدور العلمي" وكذا "بوسالف مريم" للشاعر" الشيخ محمد بن عمر". ومن المواضيع أيضا ما جاء ليناقش أمور الحياة وهمومها منها قصيدة "المكناسّية" "لسيدي قدور العالمي " وكذا "هاجو لفكار " لـــ "بالقاسم البوراشدي " وغير هذه الروائع الشيء الكثير.

وبالحديث عن روعة الكتاب و قصائده، يستوقفنا عنوانه "أغاني القصبة". أكيد أن اختيار هذا العنوان ليس اعتباطيا حيث تبرز فيه الرغبة في تسليط الضوء على "القصبة " التي تعتبر أحد أهم أحياء العاصمة الجزائرية وكذا منبع الغناء الشعبي ومهده أيضا والمكان الذي أعطى للملحون أبعادا أخرى سمحت بتخليد قصائده بحناجر حافظت عليه من الزوال مع من يحفظونها، فالقصبة ليست مجرد حي أثري وإنّما هي مهد الغناء الشعبي الذي اتخذ من قصائد الملحون نصوصا له. إذ لا يمكن لأحد أن ينكر أنّ قصيدة الدار أو المكناسية لسيدي قدور العلمي، قد ازدادت شهرة بعد غناء الحاج العنقا لها.

III.1.2.2 التعريف بكتاب فؤاد قسوس Anthologie de la poésie du Melhoun marocain

أصدر فؤاد قسوس كتابا موسوما بـــ Anthologie de la poésie du Melhoun marocain بجزئين، أصدر الأول سنة 2008 وقد ضم مجموعة من القصائد وترجمتها ثم أصدر القسم الثاني الذي هو المدونة التي وقع اختيارنا عليها.

تضم المدونة ترجمة لمجموعة من قصائد الملحون التي يقدر عددها ب 45 قصيدة والتي تنوعت من حيث الأغراض و كذا المواضيع. إذ نجد بجانب كل هذا دون الحديث عن الشعراء الذين تنوعوا أيضا بين شعراء قدامى ك: جيلالي مثيرد صاحب قصيدة "الحراز" و "فاطمة" وأيضا سي التهامي المدغري بقصيدة "الباكي" و "الدالية والصبوحي" . كما كان للشعراء المحدثين نصيب من هذه المدونة نذكر منهم مولاي اسماعيل سلسولي العلوي ناظم قصيدتي "خصام الهاتف المحمول و الهاتف الثابت" وأيضا "ظاهرة القراءة الرقمية على الحاسوب".

III. 2 التعريف بالمترجمين و أسلوبيهما

سنحاول في هذا الصدد تسليط الضوء على المترجمين، أين سنلقي الضوء في الجزء الأول على تقديم أحمد أمين دلاي و من ثم نظيره فؤاد قسوس، ثم نعرض أسلوب كل منهما في الترجمة.

III. 2. 1 التعريف بالمترجمين

سنقدم في هذا الجزء كلا من أحمد أمين دلاي و فؤاد قسوس، حيث سنعرض حياتهما و تكوينهما الأكاديمي و حتى مؤلفاتهما.

III. 1.1.2 التعريف بأحمد أمين دلاي

أستاذ وباحث انثروبولوجي بجامعة وهران. من مواليد 20 مارس 1954 بولاية غليزان، ترعرع وكبر في ولاية وهران أين تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي قبل أن

يتحصل على شهادتي بكلوريا سنة 1972، الأولى بكالوريا فرنسية في شعبة الآداب و الفلسفة بتقدير قريب من الجيد والثانية بكالوريا جزائرية في شعبة الآداب واللغات. سافر على أثرها لفرنسا لمتابعة دراسته الجامعية ليتخرج سنة 1982 من جامعة باريس 8 بلسانس في شعبة العلوم الاجتماعية. عاد بعدها إلى الجزائر أين تحصل على ليسانس في نفس التخصص من جامعة السانية وهران سنة 2002. تابع الأستاذ أحمد أمين دلاّي دراساته العليا ليتحصل على شهادة ماجستير من نقس الجامعة سنة 2006 بتقدير جيد جدا.

تقلد الأستاذ أحمد أمين دلاّي عدة مناصب خلال مسيرته الدراسية، منها مترجم وترجمان ب RATP بباريس سنة 1985، كما كان له عمود في الصفحة الثقافية لجريدة La Voix de l'Oranie سنة 2000 و2001، يشغل حاليا منصب أستاذ وباحث جامعي بجامعة السانية وهران، أين يتابع اهتماماته في مجال التراث الشعبي.

اهتم الأستاذ دلايّ بالفن الشعبي، وخاصة الملحون وهو ما نتج عنه عديد المؤلفات من بينها Guide Bibliographique du Melhoun الذي أصدر سنة 1996 بباريس وكتاب أغاني القصبةLes chansons de la casbah سنة 2006 بالجزائر.(CRASC).

III.2.1.2 التعريف بفؤاد قسوس

فؤاد قسوس الباحث المحب للشعر والثقافة الشعبية، بداية نحاول من خلالها تقديم مترجم مارس مهنا بعيدة كل البعد عن الترجمة. قام فؤاد قسوس المترجم المغربي من مواليد الدار البيضاء سنة 1941، بدراسة الحقوق والعلوم السياسية بفرنسا اختصاص قاده للعمل في مجال البنوك طوال مسيرته المهنية. على الرغم من اتجاهه لميدان الحقوق والقوانين إلّا أن لهذا الأخير نزعات أدبية مهمة جعلت يزاول مهنا أخرى كالكتابة والصحافة.

وعلى الرغم من أن احتكاكه بالشعر الملحون وجماله لم يكن إلّا في الآونة الأخيرة عندما تقاطعت اهتماماته بهذا المجال الأدبي الذي جمعته به الصدفة. حينها رأى فؤاد قسوس ضرورة نقل هذا الموروث الثقافي للغة الفرنسية لأنه خير سفير للثقافة المغاربية و الإبداع الفكري الشعبي و قد كان له في ذلك هدفان الأول التعريف بالملحون للمغاربة ممن لا يتقنون اللغة العربية تماما كباقي متحدثي اللغة الفرنسية من جنسيات و ثقافات أخرى أما من ناحية أخرى فقد سعى إلى تمجيد و تخليد الشعراء ومؤلفي هذه الروائع الشعرية التي صيغة ببلاغة شعبية واتقان حسي عالي.

فتح الملحون شهية المترجم فأقبل عليه بالترجمة في إصدارات ومؤلفات عديدة من بينها:Anthologie de la poésie du Melhoun marocain بجزئيه الأول والثاني الصادر سنة 2008 وقد سبقهما كتاب Le Melhoun marocain dans la langue de Molière المتكون من أربعة أجزاء قام فيه بترجمة قصائد لشريحة كبيرة من الشعراء الذين اختلفت انتماءاتهم الثقافية و مستوياتهم التعليمية.

حاول فؤاد قسوس أن يحافظ في ترجماته على أهم مميزات الملحون والتي تتمثل في إمكانية غنائه أي أنه حاول أن يترجم بغرض الإفهام و أيضا حتى يمكن الراغبين في هذا الفن من غناء القصائد في اللغة الفرنسية هذا لأنّه كما لا يخفى علينا أن قصائد الملحون كانت تنظم لتغنى. لم يقف شغف المترجم المغربي عند هذا الحد فقد أسس هذا الأخير فرقة فنية لأداء الغناء الشعبي الذي يعتمد قصائد الملحون بجميع أنواعه وطبوعه.

2.2.III تحليل أساليب ترجمة كلا المترجمين

سنعرض في هذا العنصر النماذج التي انتقيناها من كلا المدونتين أين سنحاول الوقوف عليها بالمقارنة والتحليل. ولكن قبل التطرق إلى هذا الجانب سنعرج على الأسلوب الذي اعتمده كل المترجم في ترجمة مجموعة قصائد من اختيارهم.

كما سبق التوضيح سنحاول تفحص المنهج الذي كرّسه كل مترجم، وذلك من خلال تسليط الضوء على أهم النقاط التي تشترك فيها جميع الترجمات. إذ أنّه بالاعتماد على قراءة استطلاعية خاطفة، أوّل ما سيشد انتباهنا هو أنّ شكل القصيدة في كلتا المدونتين مختلف، فبينما نجد فؤاد قسوس قد حافظ على شكل القصيدة من أبيات وقافية، نجد أنّ أحمد أمين دلاي قد ألغى هذه الأخيرة وأعاد الأبيات في شكل نثر وهو ما سنعقب عليه فيما سيأتي.

III.2.2.1 تحليل أسلوب ترجمة أحمد أمين دلاي

ذهب أحمد أمين دلاي في طريق بودلار Baudelaire و ملارمي Mallarmé اللذان يريان ضرورة أن تكون ترجمة الشعر بتحويله إلى نثر و قد كرسا بذلك مبدأ: "يجب إرضاء المنطق، أمّا الأذن فتأتي لاحقا"، أي أنّهما يضعان في مقدمة تركيزهما المعنى و المقصدية من القصيدة، و يجعلان الشكل و طريقة النظم في المؤخرة، أي أن يتحرّر الشاعر من قيود العروض والأوزان.

بالطريقة ذاتها، اختار أحمد أمين دلاي ترجمة الشعر بالنثر، فجاءت ترجمة القصائد في شكل نثر تظهر فيه الأبيات في شكل جمل مترابطة تفصل بينها علامات الوقف. ويميل هذا النوع من الترجمة إلى إفهام فحوى النص الشعري أكثر منه إلى إنتاج نصٍّ مكافئ في النص الهدف.

لم يكن أحمد أمين دلاي الوحيد الذي مال إلى هذه الطريقة في الترجمة، و إنّما سارع إليها كثير المترجمين الجزائريين أمثال: أحمد طاهر صاحب كتاب: الشعر الملحون الجزائري إيقاعه وبحوره وأشكاله والذي جاء في ترجمة في أحد الأبيات:

مالي طاقة لك نشوفك نسقصي في الناس خيانة

Je ne dispose pas des moyens pour te voir, je m'informe discrètement à ton sujet auprès des gens.(طاهر، 1975، ص. 30)

III .2.2.2 تحليل أسلوب ترجمة فؤاد قسوس

قام فؤاد قسوس بترجمة الشعر بالشعر و قد حاول بذلك تحقيق معادلة صعبة لم يتجرأ عليها الكثيرون، و توجهه يتقاطع مع رأي افيم اتكاند Efim Etkind الذي دافع عن ترجمة الشعر بالشعر وهو أمر صعب بما كان. فقد ذهب هذا الأخير لاقتراح أنواع لترجمة الشعر، ومن بينها: الترجمة الإعلامية traduction-information والترجمة التقليدية traduction imitation والترجمة التأويلية traduction-interprétation والترجمة التلميحية traduction-allusion والترجمة التقريبية traduction-approximation وفي الأخير الترجمة الإبداعية traduction-création.

تميّزت ترجمة فؤاد قسوس بميولها لمراعاة الحتميات التي تقتضيها الضرورة الشعرية وطبيعة النظم. وعلى الرغم من أنّه من القلائل الذين تبنو هذا المنهج، إلّا أنّه ليس الوحيد، فقد سبقه إلى ذلك كل من نذير مروف ومحمد سهيل ديب اللذان قدّما في كتابهما: Anthologie du chant hawzi et ‘arubi، ترجمة تحترم النظم وخصوصيات الشعر، مثل ما نلاحظه في قصيدة الشيخ ابن النشيط "اصابني مرض الهوى":

أصابني مرض الهوى و لم نجدله دواء
إلا فؤادي قد كوى من حب الرّيم المناجي

Le mal d’amour m’a atteint Point trouvé de remède,
Mon cœur est brulé Par mon ardeur pour la gazelle attrayante
(ديب،2003، ص. 34)

يتبنى المترجمون شكل القصيدة الفرنسية في ترجمتهم كما هو واضح و ذلك لأنّ اللغة تفرض طريقة النظم فيها، و هو أمر يساهم بطريقة ما في القرارات التي يتخذها المترجم.

III .3 تحليل النماذج المختارة

خصصنا هذا الجزء لدراسة مجموعة من النماذج التي اشترك الكتابان في ترجمتها، وقد قسمناها إلى نماذج تتعلق بالاختلافات الثقافية وأخرى تتعلق بالاختلافات الأسلوبية.

III .1.3 الاختلافات الثقافية

ممّا لا شك فيه أنّ صعوبات ترجمة الشعر لا تتوقف في النظم والوزن، إذ أنّ ما يزيد من مشقة ترجمته، هي توليفة المشاعر التي تنبع من صدق الشاعر والتي تمتزج بمحيطه لتعكس مقولة" الشاعر ابن بيئته". هذا ما دفعنا لتخصيص الشق الأول من تحليل النماذج المختارة للوقوف على الاختلافات الثقافية التي قسمناها إلى معتقدات دينية و مظاهر ثقافية.

III.1.1.3 بالنسبة للمعتقدات الدينية

أ. 1: فكرة الموت

الشاعر: **سيدي قدور العالمي**

قصيدة : **المكناسية**

النص الأصلي كما ورد في كتاب أحمد أمين دلاي:

كيف تتهدّى يا من يرجاك **سيف عزريل** * **وضيق لقبر** و**الملكين عند السّئال**

وكيف تتعلاّ يا من ما زلت ترجع ذليل * يا الّي قالت له نفسه أنت المفضال

قدّ ما عشتي ترجـــع يا **بنادم** عطيل * فوق لنـــــعاش تتّرفع لو تكون ذومال

أوّ لك من نطفة من ماهطيل نسناس * وخّك للتّـــــــــــربة والدّود يالظّالم

شوف ما تحت ثيابك يا كثير لدناس * من عجب لو لا الثّوب السّاتر الحشايم

❖ **تـــرجمـــة 1: أحمد أمين دلاي**

Comment peux- tu te pavaner toi que l'épée d'Azraél[1] attend, et la tombe étroite, et les deux anges interrogateurs ? Et comment peux-tu être aussi arrogant toi qui, un de ces jours, seras plus bas que terre, o toi qui

[1] Azraél= l'ange de la mort.

te dis en toi-même : « Je suis le meilleur ! » Tu auras beau vivre aussi longtemps que tu voudras, Ô enfant d'Adam, un jour tu deviendras inerte, et tu seras porté sur une civière, même si tu es riche .Tu viens d'un peu de sperme formé d'un liquide qui coule par saccade, et tu vas à la terre et aux vers, o homme injuste ! Regarde ce qu'il y a sous tes vêtements, o homme couvert d'impuretés, comme choses grotesques, heureusement que les habits sont là pour cacher ces parties honteuses !

(Dellai، 2006، ص. 40-44)

النص الأصلي كما ورد في كتاب فؤاد قسوس:

كيف يتهدا من يرجاه **سـيف عزريل** وضيق **القبر** و **الملاكين يوم الساءل**

كيف تعلا يا من مزال ترجـــع دليل يا لي قالتـلو نفـسو أنت المفضـال

شحال ما دمت ترجـع **يا بنادم** عطيل فوق لنـعاش ترفع لو تـكون دومال

أولك من نطفا و مـــا و طين نسناس وأخرك للتـــــــربا و الدوديا لعادم

شوف ما تحت ثيابك يا كثير الدناس العجب لو ما ربي ســـاتر الحشايم

❖ **ترجمة 2: ترجمة فؤاد قسوس**

Comment osent se pavaner les mortels ?
Ont-ils omis la tombe et le jour solennel ?
Vulnérable et tu oses espérer triompher !
Tu as l'audace de te prétendre parfait !
Quoique fortuné tu t'étendras sur la planche !
Tu as beau te purifier d'eau en abondance,
Ton sort est la terre et les vers en conséquence !
As-tu de ton corps les pourritures !
Quoique les vêtements cachent tant de souillures !

(Guessous، 2014، ص ص. 194-195).

❖ **التحليل:**

يجدر التنويه في البداية إلى أنّه تضاف إلى الصعوبات التي سبق الذكر، أنّ طبيعة الشعر الشعبي المبنية على الشفهية، تجعل من وجود نصٍّ مكتوبٍ موحّدٍ أمرا صعبا بدليل الفروق التي وجدناها على مستوى كلا النصين. ومع أنّ الإمعان في الكلمات

محل الاختلاف يجعلنا نستشف بأنّها كلمات تحمل الوزن نفسه تقريبا وتقع لتحدث اللحن ذاته، إلّا أنّ هنالك تحريفات طفيفة لا يمكن إنكار أثرها على المعنى. وهو ما نلاحظه في مثال: والملكين عند السئال والملكين يوم السؤال وبين من نطفة وماهطيل ومن نطفا وماء وطين، وبين يا الظالم ويالعادم. وسنحاول التعامل مع هذه الفوارق وأخذها بعين الاعتبار عند التحليل.

من بين النقاط التي تضع المترجم أمام فجوة ثقافية كبيرة يصعب سدها–كما سبق التوضيح– الخلفيات الدينية، إذّ أنّ تقريب الرؤى بين معتقدين وبين فكرين، وبالتالي بين إيديولوجيتين يمثّل تحديًا كبيرًا جدًا.

ومن بين أهم ما يميز هذه الأبيات من ناحية الفكر الذي تتطرق إليه، هي ارتباطها بمزيج من الأفكار العقائدية والاجتماعية في الآن نفسه، إذ تمتاز بأنّها أفكار إسلامية مغاربية–عربية– محضة يصعب إيجادها في الثقافة الهدف ؛ فعلى الرغم من أنّ فكرة الموت من المسلمات الكونية التي لا تنكرها أية عقيدة، إلّا أنّ طريقة النظر إليها تختلف اختلافا شاسعا، فبينما يعيش الناس في مجتمعاتنا للعمل للدار الآخرة التي هي بالنسبة لهم جنة و نار، يعيش الغرب للاستمتاع بالحياة قبل أن تتوفاهم المنيَة، فالموت بالنسبة لهم راحة أبدية–فغياب دليل عقائدي يبرهن على وجود حياة بعد الموت جعل هذه الفكرة سائدة، و هو ما تؤكده باتريس بارجورن Bergeron Patrice في مقالها الذي تحدثت فيه عن الموت في الإنجيل، حيث أكّدت بأنّ نظرية الثواب La théologie de la rétribution تؤمن بأنّه لا جنة ولا نار ولا يوم حساب، وأنّ الحساب يكون في الدنيا، إذ لم يكن ابراهيم أو داود أو رسل آخرون ينتظرون أي جزاء في السماء، فعلى الرغم من أنّهم كانوا يؤمنون بالله، ولكنهم لم يكونوا يتوقعون أيّ شيء في السماء، فبالنسبة لهم تعاش الحياة في الأرض وكذلك الجزاء يكون في الأرض. أمّا المسيح عيسى فلم

يذكر ما قد يحدث في الحياة الأخرى، وكانت جميع أحاديثه عن الحياة بعد الموت تحمل في طياتها فرحة لقاء الله (Bergeron، 2008، ص ص.3-15).

لا تتوقف الصعوبة هنا، إذ تتفرع من فكرة الموت أفكارٌ جزئية تشكّل فسيفساء فكرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة الأصل، من بينها فكرة ملك الموت "عزرائيل" وملكا السؤال وعذاب القبر، أي أنّ الاختلاف لا يشمل الفكرة في ذاتها بل إنّه يطول حتى تفاصيلها، وهذا ما سنأتي على توضيحه في عدة نقاط.

أ.1.1 فكرة ملك الموت"عزريل"

رغم أنّ الإيمان بأنّ الموت فكرة من المسلمات التي تشترك فيها جميع الأديان –كما سبق الذكر– تبقى مراحله مختلفة باختلاف المعتقدات. فبالنسبة للمسلمين هنالك فكرة واضحة لا نقاش فيها حول الملك الذي أوكل الله له مهمة قبض الأرواح عندما يحين الأجل المكتوب في اللوح المحفوظ. أي أنّ الجانب الفزيولوجي الذي يتمثّل في توقف القلب أو الدماغ عن العمل ليس إلّا نتيجة لعملية قبلية، هي قبض الروح من قبل عزرائيل عليه السلام أو عزريل كما ورد في القصيدة. إنّ هذه الفكرة لا تتماشى مع الثقافة الهدف، حيث تعتبر الأغلبية الموت فكرة دنيوية فزيولوجية تتمثل في التوقف عن الحياة بتوقف الأعضاء الحيوية.

بالنظر إلى الجانب اللغوي لكلمة "عزريل"، فإنّها كلمة مستمدة من مصدرها العربي الفصيح "عزرائيل"، و لكن مع بعض التحريف الذي سببه حذف بعض الحروف كالمد و الهمزة (وهذه من الخصائص الصوتية للشعر الملحون كما سبق وأن أشرنا إليه)، وذلك لتسهيل نطقها في الأوساط الشعبية. كما نشير إلى أنّ المصطلح نفسه يوجد في لهجات أخرى ولكن مع قلب اللام نونا بحيث تصبح "عزرين" بدلا من "عزريل".

تستعمل هذه الكلمات في سياقات مختلفة إذ يُنعت الأشخاص بها فيراد بها معنى الشخص المتسلط الشديد، وقد وردت في هذا السياق في معناها الحقيقي الذي يراد به ملك الموت، وهذا ما نستشفه من خلال قراءة باقي الأبيات.

وبما أن كلمة "عزريل" تستمد أصولها من اللغة الفصيحة و تتطابق من حيث المعنى والاستعمال، يجدر بنا الإطّلاع على معناها في منشئها الأصلي. وتشير الدراسات إلى أنّ كلمة "عزرائيل" التي يراد بها ملك الموت لم ترد بهذا الشكل لا في القرآن ولا في السنة أين نجد تسمية "ملك الموت" كما في الآية 11 من سورة السجدة إذ قال الله تعالى: " **قُلْ** يَتَوَفَّاكُم مَّلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ"(القرآن الكريم، 1417، ص. 486). ومع أنّ القرآن لم يفلت أي تفصيلة – فكان هذا محور الإعجاز فيه– إلّا أنّه لم يرد فيه أية تفصيلة عن هذه التسمية على الرغم من أنّه ذكر أسماء بعض الملائكة كجبريل عليه السلام. وبهذا، لم ترد في القرآن كلمة عزرائيل، وإّنما استعمل كلمة ملك الموت، والأمر سيان في السنة النبوية الشريفة، إذ لم ترد في الأحاديث النبوية هذه التسمية، وهذا ما يسانده كثير الفقهاء أمثال ابن عثيمن والشيخ الألباني وغيرهم ممن اعتبروا بأنّ هذه الكلمة قد تستمد أصولها من الإسرائيليات. ولا يساند البعض الآخر من الباحثين هذا الرأي، ومن بينهم أبو حيان الأندلسي (في النهر الماد) والحافظ البيهقي (في البعث و النشور) والقاضي عياض (في كتاب الشفا بتعريف حقوق المصطفى) والإمام القرطبي في كتابه الجامع في أحكام القرآن أين أورد كلمة عزرائيل صراحة وعرّفه بأنّه عبد الله المسخر لخدمته (دار الفتوى، 2019، ب.ص). بين المد والجزر وكون الإجماع في الشريعة لا يكاد يكون إلّا في الأمور التي جاءت بنص صريح، فإنّه يكفينا أن نتأكّد من أنّ مفهوم كلمة "عزرائيل" في اللغة الفصحى تتطابق مع المفهوم الشعبي في دلالتها على ملك الموت.

أمّا في الثقافة الهدف، فإنّ فكرة ملك الموت موجودة أيضا في بعض الأديان؛ فمع أن الثقافة الهدف في مجال دراستنا هي الفرنسية إلّا أنّنا ندع الحديث عن الديانات عاما ولا نخصّ ديانة دون أخرى وذلك للتنوع الذي تكتسيه هذه الثقافة التي تتوحد لغتها وتختلف معتقداتها، وعلى الرغم من أنّ لها صلة ببعض الكتب والروايات الدينية إلّا أنّها بين أوساط المجتمع ترتبط نوعًا ما بخليط من الأساطير والخرافات الأولية. وعليه سنحاول التطرق إلى الطريقة التي تم التعامل بها مع هذه الجزئية.

❖ **تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي**

ترجم أحمد أمين دلاي كلمة" عزريل" ب "Azraél" وهو بذلك قد استعمل مقابل الكلمة في الثقافة الهدف. وهنا، وجب التوقف عند معنى كلمة "Azraél" في الثقافة الهدف ومدى توافقها مع مفهومها في الثقافة الأصل.

تشير كلمة " Azraél" في اللغة الفرنسية إلى ملك الموت أيضا على الرغم من أنّه لم يرد في التوراة ما يدل على أنّ هنالك ملكا خاصا بقبض الأرواح. فكلّ ما ورد بحسب الروايات أنّ هنالك ملكا قام بقتل 185000 آشوري، و لكن لم يذكر بشكل صريح أنّ مهمة هذا الملك كانت قبض الأرواح. وعلى خلاف المسيحية، جاء في الديانة اليهودية ذكر صريح لملك الموت ولتسمية عزرائيل.

إنّ أهم ما نستنتجه في هذا الموضع، أنّ كلمة " Azraél" تفي بإيصال المعنى، وأنّ لها دلالة ملك الموت فعلا، ولا تحمل أي إيحاءاتٍ أخرى تمنع من وصول الفكرة عينها. فكون الكلمة وردت في ديانات دون أخرى ليس بأهمية كبرى ما دامت الفكرة شائعة في فكر العامة ولم تصبح من الصحيح المهجور.

وبهذا، فقد اعتمد أحمد أمين دلاي الحرفية في هذه الجزئية، فأبقى على نفس الكلمة وبحث عن مقابلها في اللغة الهدف، وأعاد نقل الفكرة نفسها، محاولا الحفاظ على

الأسلوب الذي جاءت به في اللغة الأصل. و حتى من حيث المستوى الدلالي، نجده أبقى على النسق الفكري نفسه وأعاد نقله إلى اللغة الهدف.

كما عكف المترجم على إضافة حاشية للإيضاح، فأدرج توضيحا لكلمة عزرائيل عندما فسّرها بأنّها تعني ملك الموت. وقد اعتمد بذلك أسلوب برمان الذي يفضّل استعمال الهوامش لتوضيح الخصوصيات الثقافية كما عبّر عنها بول بنسيمون Paul Bensimon (1996) الذي أقرّ بأنّ المترجم يقرّر تفسير إيحاءٍ أو خصوصية ثقافية بالنظر إلى النص ككل، سواء في النص ذاته أو أسفل الصفحة أو في آخر الكتاب، لأنّ الغموض قد يسيء إلى وضوح النص (ص ص.12-13).

❖ تحليل ترجمة فؤاد قسوس

إنّ التمعن في ترجمة فؤاد قسوس يجعلنا نستوحي مباشرة أنّه قد اختار التصرف في الترجمة ، إذ أنّ سعيه للحفاظ على شكل القصيدة في اللغة الفرنسية والنزوح عن شكل القصيدة العربية العمودية يجعل من المنطقي ألّا يعيد كلمة "عزرائيل"، وألّا تستوقفه للبحث عن مكافئ لها في اللغة الهدف.

لمّا ننظر في ترجمة قسوس " Comment osent se pavaner les mortels ? "، نلحظ مباشرة أنّ المترجم قد استعمل كلمة les mortels بدلا من عزرائيل، وهو بذلك قد ترجم المعنى و ليس المبنى. فبالرجوع إلى شطر البيت نجد أنّ الشاعر لم يكن يسعى إلى تمجيد كلمة عزرائيل أو جعلها محور الحديث، وإنّما كان مغزاه أن يقول إنّ الإنسان فان وميت مهما طال عمره و في أيّة لحظة. وهذا ما دفع بالمترجم لاستبدال الكلمة الأصل بكلمة les mortels التي تعنى الفانون. و قد استعمل المترجم بذلك تقنية التكييف لأنّه عبّر عن شيء لامادي و هو ملك الموت، بشيء مادي محسوس و هو الإنسان المتوفى.

حرص قسوس على أن يكون أمينًا لعاملين اثنين، أوّلهما الأثر، فلو عدنا إلى النص الأصل سنجد أنّ الشاعر لم يختر كلمة عزريل من باب الصدفة إذ أنّ كلمة "لْمِيْتِين" مثلا في العامية، تصلح لأداء المعنى ذاته و لكن الحقيقة أنّ وقع كلمة عزرائيل في أنفس الناس لها خشية أعظم و رهبة أكبر. أمّا في اللغة الهدف، فكلمة "عزريل" مجردة من ذات الوقع، إذ أنّها لا تتجاوز عند أغلبية الفرنسيين تلك الأقاويل والمعتقدات التي تتردد على ألسن القلة، وإنّما كلمة les mortels لها وقعها، خاصة وأنّ المتلقي في اللغة الهدف يتميّز بتفكيره العقلاني الذي يعزله عن المرجعيات الدينية، وهو على عكس الثقافة الأصل حيث يشغل الدين حيزا هاما في الأنفس.

❖ الاستنتاج

إنّ قيام المترجم الأوّل بإعادة ترجمة كلمة "عزرائيل" و عزوف الثاني عن ذلك، ليس من باب الاعتباطية وإنما هو تجسيد لرؤيتين مختلفتين بين الأول و الثاني، رؤية يمكن أن نستشفها بشكل واضح من مجمل الترجمة. حيث يمكن أن نحس تمسك الأول بالحرفية الوفية للنص الأصل والممزوجة بتغريب ثقافته على عكس الثاني الذي يحاول تقريب الفكر الشعبي المغاربي بتكريس عبقرية اللغة الهدف.

غير أنّ رؤى المترجم يجب أن تأخذ بعين الاعتبار الخصائص الثقافية للنص الأصل وتسعى إلى تقريب الرؤى، مع الحفاظ على الروح الثقافية و لمسة الاختلاف التي هي أساس تميّز الثقافة الأصل عن الثقافة الهدف. وفي نطاق الثقافات الشعبية فإنّ التميّز يكمن في الاختلاف.

نميل نوعًا ما إلى ترجمة أحمد أمين دلاي إذ أنّ وجود مكافئ لكلمة عزرائيل تسهّل من جهة نقل هذه الفكرة، وبالتالي تلغي احتمالية أن تكون هذه الكلمة غامضة وتنقل الخلفية الدينية التي تحملها هذه الكلمة، فملك الموت حقيقة دينية لها وزنها الفكري الذي يرتبط بمفهوم الموت لدى الثقافة الأصل، وهذا ما نلتمسه في البيت الموالي حيث يكمل

الشاعر حديثه عن فكرة عذاب القبر وبعض مراحلها، ومن هنا نفهم أنّ فكرة عزرائيل لها من الأهمية ما يجعل الاحتفاظ بها ضرورة ثقافية تتعلق بالخلفية الدينية وأيضا بالنسق الفكري والصورة الشعرية التي رسم الشاعر تسلسلها المنطقي المقصود. فقبض روح الإنسان من قبل "عزرائيل" أول مراحل الموت التي تليها مراحل أخرى قبل أن يستقر الميت في قبره منتظرا يوم الحساب، وهو ما عبّر عنه الشاعر عندما ذكر سؤال الملكين وعذاب القبر وكذا الدود الذي ينهش الميت بعد دفنه، و هو ما سنأتي لتطرق إليه فيما سيأتي.

أ.1.2 فكرة عذاب القبر و سؤال الملكين

بعيدا عن الاختلافات الفقهية بين من يعترف بوجود عذاب القبر وبين من ينكره، يعد هذا العذاب من الحقائق الدينية التي يؤمن بها المسلمون وتنتشر في أوساط جميع الطبقات بمختلف مستوياتها الثقافية و التعليمية، فحتى غير المتعلمين من العامة يحيطون بها علمًا. فالجميع يؤمن بأنّ الله عزّ وجل قد توعّد بتسليط العذاب على الكافرين بدليل حديث خير الأنام الذي جاء فيه : القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار" أي أنّ الانسان يعذب في القبر أو ينعم فيه، وهذا ما جعل العديد من الفقهاء يرون أنّ الحياة ثلاث مراحل: الحياة الدنيا و الحياة البرزخية والحياة الآخرة، ويقصد بالبرزخ الجزاء الذي يلقاه العبد في قبره وما يعيشه هناك حتى يوم الحساب (الحنفي، 1997، ص. 582).

إنّ المرحلة الأولى في عذاب القبر سؤال الملكين منكر ونكير اللذين كلّفهما الله سبحانه و تعالى باستجواب الميت حول أسئلة ثلاث هي: الله و الدين والرسول محمد صلى الله عليه و سلم، إذ لا يثبت عند السؤال إلّا المؤمنون، أمّا الكفرة ممن لا يجيبون عن أسئلتهم فيضربهم الملكان بمطرقة بين أذنيهم، لو ضربت بها الجبال لذابت (الفوزان، 1999، ص. 255). وقد ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال:

قال رسولُ اللهِ صلّى اللهُ عليْهِ وسلّمَ لعمرَ بنِ الخطابِ رضيَ اللهُ عنهُ: يا عمرُ كيفَ بك إذا متّ، فقاسوا لك ثلاثةَ أذرعٍ وشبرًا في ذراعٍ وشبر، ثم رجعوا إليك وغسّلوكَ وكفّنوك وحنّطوك، ثم احتملوك حتى يضعوكَ فيه، ثم يُهيلوا عليك الترابَ، فإذا انصرفوا عنك أتاك فتّانا القبرِ: منكرٌ ونكيرٌ، أصواتُهما كالرعدِ القاصفِ، وأبصارُهما كالبرقِ الخاطفِ (أيوب، 1983، ص. 210).

يسرد هذا الحديث المراحل التي يمر بها الميت إلى حين سؤاله من قبل الملكين وبهذا الحديث الصحيح نرسخ الفكر الشعبي ونعيده إلى نسقه ونهَجِه الإسلامي الصحيح الذي يستمد قوته الدلالية منه. وقد أكمل الشاعر وصف هذه اللحظات عندما ذكر أحد مظاهر عذاب القبر وهو أن يضيق القبر بمن فيه، فتقترب حافتيه إلى أن يلتصق بعضها ببعض كما يكون موحشا ومظلما وتسلط الحشرات والأفاعي والعقارب لتنهش لحم المتوفى، عقابا له لكفره بالله ورسوله الكريم.

إنّ هذه الأفكار الإسلامية المحضة التي تشربت منها العقلية الشعبية أيا كان مستواها التعليمي تنعكس على جميع طقوس الغسل والدفن وما إلى ذلك، وهي على النقيض تماما في الثقافة الهدف حيث يشيع الميت في حفل يتم فيه إلْباس الميت ألبسة جميلة ويزّين ليراه أقاربه في أحسن حال قبل أن يوارى الثرى، وهذا الواقع المعاش الذي نراه دائما في الجنائز لدى الغرب يؤكّد أنّ فكرة ما بعد الموت تختلف في العقلية الفرنسية. ومن هنا وجب التوقف عندهما لرؤية موقف المترجمين من هذه النقطة.

❖ تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي

أعاد أحمد أمين دلاي التصوير نفسه مع استعمال تقنية الإبدال، حيث استبدل الاسم "ضِيقْ" المشتق من "ضاق" بصفة "ضَيْق" étroite" وذلك تماشيا مع طبيعة اللغة الفرنسية التي تميل إلى تكريس الجمل الاسمية. والأمر عينه بالنسبة les deux anges

interrogateurs عندما أبدل شبه الجملة "عند السؤال" بصفة interrogateurs. إنّ ما يحتسب لدلاي هو حفاظه على مستوى لغوي قريب من الأصل ؛ فالأكيد أنّ لغة الشعبي – التي سبق التطرق إلى خصائصها – لا تنم عن المستوى المبتذل لأنّ بها من الرقي ما يجعلها مزيجًا بين عامي و فصيح، ومع ذلك اختار دلاي المستوى المناسب للترجمة، إذ لم يمل إلى مستوى الأدب الفصيح فيكون قد وقع في فخ التفخيم.

لقد تميّز أسلوب دلاي في هذه الجزئية بالحرفية–على العموم– بالنسبة للأسلوب، وبالتغريب في الأمور المتعلقة بالخلفيات الثقافية، وهو الخط الذي تميّز به في جلّ ترجماته، حيث حاول الحفاظ على اللمسة المغاربية المُسْلمة و نقلها بأقرب شكلٍ ممكنٍ. والأكيد أنّ أسلوب "دلاي" يتقاطع مع كثير من المنظرين ممن سبق التطرق إليهم أمثال هنري ميشونيك وأنطوان برمان اللذان نادوا بتسليط الضوء على النص الأصل والثقافة المصدر من خلال الترجمة الحرفية. لكن أهم ما نوّه به هؤلاء هو ألّا تتسبب الترجمة الحرفية في التعتيم على المعنى و أن تؤدي إلى عدم الفهم. و هنا مربط الفرس، إذ تَدفَعنا الترجمة الحرفية التي تقدّم بها دلاي إلى التساؤل حول ما إذا كان المتلقي سيفهم الفكرة المقصودة ؟

على الأرجح ستكون الإجابة أنّ هنالك نوعا من الغموض المطبق. فكون هذه الأفكار لا تحمل أي نقاط مشتركة مع الثقافة المستقبلة يجعل نسبة فهمها ضئيلة جدا، وهو ما نلاحظه في الجملة التالية : Comment peux- tu te pavaner toi que l’épée d’Azraél attend, et la tombe étroite, et les deux anges interrogateurs ?

إنّ الطريقة التي وردت بها الجمل تدع المتلقي يحس بأنه أمام أحجية تنتظر حلا، خاصة و أنّها جاءت في صيغة الاستفهام. والجدير بالتنويه هو أنّ الصيغة التي وردت بها الجملة الأصلية ليس المراد منها طرح سؤال. فما هي الإجابة التي يمكن قولها في هذا السياق. ويعرف هذا النوع من الاستفهام بالاستفهام البلاغي أو المجازي

Interrogation rhétorique، وهو عكس الاستفهام الحقيقي الذي يهدف إلى الوصول إلى إجابة حقيقية.

يعرف ابن فارس الاستفهام المجازي على أنّه:

> النوع الذي يكون فيه السائل عالما بما يسأل عنه، لكنه يقصد فيه معنى من المعاني المجازية التي يفهمها المتلقي من السياق اللغوي وأن لهذا الأخير أغراضا عديدة من بينها: التفخيم أو التعجب والتوبيخ والتفجيع والتقرير والتسوية والإنكار....إلخ. وقد أقر أبو حيان بأنه بإمكان الاستفهام المجازي أن يجمع بين عديد الأغراض وذلك في تفسيره لقوله تعالى: "لأي يوم أجّلت" (المرسلات 28) التي رأى بأنها تجمع بين التفخيم والتهويل والتقرير والتعجيب (فاعور، د.ت، ص ص.77-85).

كما نجد أنّ الاستفهام المجازي في اللغة الفرنسية يشير إلى المفهوم ذاته مع فارق بسيط يتمثل في أنّه في اللغة العربية لا ينتهي بنقطة استفهام عكس نظيره في اللغة الفرنسية.

بالرجوع إلى البيت الشعري الأصل، نجد أنّ الغرض من الاستفهام المجازي هو التعجب، إذ أنّ الشاعر قد تعجب لحال منْ كانوا أصحابه يختانون تكبرا ومجونا ويتجبّرون عليه في مصيبته الجلل، وقد نسوا أنّ هنالك ربًّا وضع لهم نهاية يؤول إليها الغني والفقير، أين لا ينفع مال ولا بنون إلّا العمل الصالح، الذي ينفع صاحبه حين سؤال الملكين وعذاب القبر.

إنّ التمعن في ترجمة أحمد أمين دلاي تستوقفنا لرؤية مدى احترامه لفكرة الاستفهام المجازي، حيث نرى أنّه لم يوفق كثيرا في نقل الاستفهام المجازي بالطريقة التي جاء بها في اللغة الأصل، لأنّه أورد الفكرة نفسها في شكل سؤال حقيقي.

أمّا ما يتعلق بترجمة عبارة " والملكين عند السؤال" التي ترجمها بـــ les deux anges interrogateurs ، فلاحظنا في إطار الأبحاث التي قمنا بها، أنّ أحمد أمين دلاي قد استعمل الترجمة التي ترجمت بها عديد الجهات الدينية حديث الرسول صلى الله عليه الذي سبق ذكره، وهذا جانب جيّد لأنّه يوحّد هذا المفهوم ويجعل له خلفية متفقا عليها. ومن أمثلة ذلك التعريف الذي أورده موقع مسجد مدينة ليون الفرنسية والذي جاء فيه: Mounker et Nakir : " Ils sont les deux Anges interrogateurs des Hommes dans leurs tombes" أي: منكر و نكير هما ملكان يسألان الإنسان في القبر.

أمّا من الجانب الترجمي، فقد استعمل المترجم في هذه الجزئية أيضا الإبدال عندما استبدل شبه الجملة "عند السؤال" بصفة interrogateurs، كما يتخلل تَرجمته بعض الإضافةaddition التي تفرضها طبيعة اللغة الفرسية بإضافة كلمة "إثنان deux" من باب تحديد العدد، لأنّ الفرنسية لا تملك صيغ المثنى، وإذا لم نضف هذا التحديد لبقي عدد الملكين مجهولا.

كما ترجم دلاي "ضيق القبر" ترجمة حرفية فقال: La tombe étroite ، وبهذا، فقد اختار المكافئ الدلالي المباشر في اللغة الهدف. إنّ كلمة قبر ليست غريبة في الفرنسية ولها المعنى نفسه، بالتالي، فإنّنا نثني على خيار كلمة tombe بدلا من tombeau التي استعملها لويس غاردي Louis Gardet في كتابه les Grands Problèmes de la Théologie Musulmane (Gardet، 1967، ص. 238) عند حديثه عن الملكين "منكر ونكير". فإذا ما عدنا إلى قاموس Larousse، نجد أنّ tombeau تعني كل بناء يشيد فوق القبر، بينما tombe هو القبر ويقصد به الحفرة التي توضع بها رفاة الميت. والأكيد أنّها الجزء المقصود، وذلك لسببين: يعود الأول إلى أنّ أسلوب الدفن عند المسلمين يرفض تفخيم القبور وكثرة البهرجة ويحبذ فقط وضع الشواهد، أمّا السبب الثاني فيعود إلى أنّ سؤال منكر ونكير يكون للميت بعد دفنه والدفن يكون في الأرض وفي الحفرة التي تخصّص للقبر.

الأكيد أنّ هذه الوحدة عندما تقرأ بمعزل عن سابقتها تبدو واضحة ولكن عند إلحاقها بباقي الوحدات ستخلق نوعا من الغموض- كما سبقت لنا الاشارة-. لذا فإنّنا نرى أنّه كان بإمكان المترجم اعتماد النهج نفسه الذي اعتمده في ترجمة عزرائيل و إدراج تعاريف وشروحات بإضافة هوامش توضح هذه الظواهر المتعلقة بالخلفية الدينية للفكر الشعبي المغاربي الاسلامي.

❖ **تحليل ترجمة فؤاد قسوس**

ترجم فؤاد قسوس هذا الشطر مستعملا صيغة الاستفهام، التي تبدأ بإبدال مكاني الفعل والفاعل وتنتهي بعلامة الاستفهام، وهو بذلك قد أتبع هذا الشطر بسابقه وحاول ألّا يجزأ الفكرة والأثر الذي حاول الشـــــاعر إحداثه في النص الأصل.

ونلاحظ في جملة " Ont-ils omis la tombe et le jour solennel ? " أنّ المترجم قد أضاف عبارة Ont-ils omis والتي تعني "هل تم حذف أو إلغاء " وذلك باستعمال تقنية الإظهار explicitation وهي عبارة لا توجد في النص الأصل، لكن يمكن أن نفهمها من السياق والمعاني الضمنية التي ترك الشاعر بعضا من ملامحها في الأسلوب، وإنّما قام المترجم بإضافتها حتى يتمكن من ضبط الوزن الذي استعمله منذ بداية الترجمة، إلّا أنّه قد غيّر نوعا ما من زاوية رؤية البيت الشعري. فبالنظر إلى النص الأصل سنرى أنّ الشاعر قد ألحق فكرة "عزرائيل" وضيق القبر والملكين بالإنسان، بينما قراءة الترجمة توحي بأنّ الفكرة الثانية تأتي للإجابة عن التساؤل الأول من خلال طرح احتمالاتٍ تهدف إلى إثارة تعجبٍ ساخر، يراد به أنّ التعجرف الذي به بعض الناس يوحي وكأنّه لم يعد هنالك قبر ولا يوم حساب، بينما الهدف من النص الأصل هو القول أنّه مهما فعلتَ يا بن آدم فنهايتك هو القبر وعذابه، بدليل البيت الموالي الذي يعزّز فكرتنا عندما استرسل الشاعر في قوله وأضاف:

كيف تعلا يا من مزال ترجع ذليل*** يا لي قالتلو نفسو أنت مفضال.

نذكّر أنّ الشاعر نظّم قصيدته لغرضين اثنين. فهو تارة يحكي حزنه على بيته الذي ضاع منه، وتارة يهجو عزاله ممن شمتوا في محنته، هم من كانوا أصدقاء الأمس.

و بالرجوع إلى فكرة ضيق القبر، نلاحظ أنّ المترجم قد حذف نهائيا كلمة "ضيق"، وبهذا فقد استعمل تقنية الحذف omission، وذلك ما نرجح أنّه يعود للضرورة الشعرية و الإيجاز الذي يفرضه نظم الشعر. كما نرى أنّه قد اعتمد هو الآخر كلمة tombe مقابلاً للقبر تماما كأحمد أمين دلاي، وهو اختيار موفق كما سبق وأن وضحنا.

لم يكتف المترجم بحذف كلمة "ضيق" وإنّما قام بإسقاط كلمة "الملكين" ولم يُعِد ترجمتها نهائيا، وهذا المنحى الذي انتهجه يعود بحسب رؤيتنا إلى التحريف البسيط في النص، إذ ورد النص عند فؤاد قسوس بعبارة "والملاكين يوم الساءل " بدل "والملكين عند السؤال" كما في نص أحمد أمين دلاي.

وقد أثارت هذه الوحدة الدلالية حفيظتنا نوعا ما، وذلك لسببين: الأول لاختلاف النص الشعري عن نظيره كما سبق الذكر والثاني لطريقة الترجمة التي تبنّاها المترجم.

لا نخفي أنّنا نميل إلى النص الشعري الذي قدّمه أحمد أمين دلاي الذي يقول "والملكين عند السؤال"، لأنّه يبدو أكثر منطقية وتماشيا مع تسلسل الأفكار في النص الذي يعكس الفكر الإسلامي ومعتقداته الثابتة في القرآن وصحيح السنة. فلو عدنا إلى الفكرة التي تقدّم بها الشاعر سيدي قدور العلمي، حيث بدأ يتحدث عن الموت ومراحله، سنجدها تبدأ بقبض الروح على يد عزرائيل عليه السلام ثم تذهب إلى دفن الميت ثم قدوم الملكين منكر ونكير للسؤال، كما هو ثابت في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم. فلو تمعنا في "يوم الساءل" التي تقدّم بها فؤاد قسوس وافترضنا أنّه يراد بها يوم البعث أو يوم القيامة، فإنّه لا يوجد في الشريعة الإسلامية أي دليل على وجود ملكين فقط يوم القيامة، وإنّما يكون هذا اليوم العظيم بجميع مراحله بالوقوف بين يدي الله سبحانه وتعالى. كما أنّ المَلَكَ الوحيد الذي جاء ذكره هو إسرافيل الذي ينفخ في الصور

مرتين، لذلك فشبه الجملة "عند السؤال" تبدو أصح. كما أنّ القصيدة بالنسخة نفسها التي تقدّم بها أحمد أمين دلاي قد تقدّم بها الباحث المغربي محمد الفاسي في الجزء الثالث من موسوعة "معلمة الملحون" وبالتحديد في الجزء المخصص لروائع الملحون.

بما أنّ الشق الشفهي من خصائص الشعر الشعبي، فإنّ هذا النوع من الاختلافات يبدو منطقيا في غياب نصٍّ مكتوبٍ من الشاعر شخصيا، ولا يترك البتة مجالا للإجماع أو وحدة النص. وبالعودة للترجمة المقترحة لــ "يوم الساءل" فقد ترجمها ب Le Jour Solennel وهي ترجمة بعيدة تماما عن الأصل ولا تعكس أي جوانب من النص الأصل ولا ثقافته، حتى أنّنا نرى أنّ في هذا الاختيار إفقارا appauvrissement لقوة الكلمة ووقعها في النص الأصل. فكلمة Solennel التي هي صفة يراد بها شيء جَلَلْ أو رسمي أو احتفالي (ادريس و عبد النور، 1983، ص. 962)، لا نرى أنّها تؤدي المعنى المراد في الجملة الأصل. و كتابة الحرف الأول من كلتا الكلمتين بالخط الكبير لا يضيف أيّ امتياز للترجمة، فإذا علمنا أنّ الترجمة الحرفية لــ Le Jour Solennel هي اليوم الجلل أو المهيب، يجعل المتلقي –الذي لا يفترض فيه معرفة جميع تفاصيل الدين الإسلامي– يرجح أنّ هنالك يوما مُهما لكن دون تحديد طبيعته، و هنا يكمن تجريد الترجمة للأصل من قوته التعبيرية و شخصيته الثقافية و الدينية. أضف إلى ذلك أنّه لا يزال الجدل في الثقافة الهدف قائما حول وجود حياة بعد الموت من عدمها. وننوّه هنا، بأنّه كان بإمكان المترجم اللجوء إلى ترجمة "يوم الساءل" بأحد الترجمات الدينية المستعملة في ترجمة القرآن الكريم والسنة مثل: le Jour de Résurrection. فهذا المصطلح الذي يراد به يوم البعث يملك خلفية دينية في الثقافة الهدف، هذا إذا ما افترضنا أنّ المترجم يسعى إلى توطين النص الأصل كما هو واضح في جلّ ترجماته، مع أنّ هنالك ترجمة أخرى نراها الأنسب وهو le Jugement dernier.

❖ **الاستنتاج**

إنّ أهم ما نلاحظه في هذه الجزئية أنّ هنالك نوعا من المبالغة من قبل كلا المترجمين، فمغالاة أحمد أمين دلاي في الالتزام بالحرفية تسببت نوعا ما في الغموض، أمّا فؤاد قسوس فقد بالغ في ترجمة المعنى دون المبنى بطريقة محت ملامح النص الأصل.

أ.3.1 فكرة ابن آدم أو بنادم

يجمع المسلمون كافة أنّهم سليلو سيدنا آدم عليه السلام، وأنّه أوّل إنسان خلقه الله سبحانه وتعالى بدليل الآيات الكريمة التالية:

وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ *. سورة البقرة من الآية [33/30] (القرآن الكريم،1417 هـــ، ص ص. 7-8) .

تختصر هذه الآية بداية البشرية و كيف أنّ سيدنا آدم عليه السلام ليس فقط أول خلق الله سبحانه وتعالى، وإنّما هو من أسّس البشرية جمعاء رفقة سيدتنا حواء. ومن هذه المعطيات الدينية، جاءت فكرة ابن آدم التي ذكرت بوضوح على شكل بني آدم كما في قوله تعالى: "وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا" الآية 70 سورة الاسراء.

أمّا من الناحية اللغوية، فإنّ ابن آدم كناية عن الإنسان، والكناية في اللغة : "أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، وهي مصدر كنيت بكذا إذا تركت التصريح به، وبابه رمي يرمي، وقد ورد: كنوت بكذا عن كذا، من باب دعا يدعو" (الثعالبي، 1998، ص. 21).

وللكناية أغراض عديدة من بينها التفخيم والتعظيم، وهي أغراض ساهمت في ظهور الكنية. والكنية عند الإمام مسلم بن حجاج هي كلّ ما صدر بأب و أم أو ابن أو بنت على الأصح في الأخيرين، و من أغراضها أيضا أن تكون تعظيما للشخص وتوقيرا له (بن الحجاج، 1984، ص. 9). وبذلك فإنّ ابن آدم هي كلّ ما ذكر، فلسيدنا آدم مكانة رفيعة عند الله سبحانه وتعالى وهذا ما يجعل المولى عز وجل يخاطب الإنسان بهذه الكنية التي يريد بها إعلاء شأنه، هو من كرمه بالعقل وجعل الملائكة تسجد له.

إنّ الفكرة السابقة الذكر تصطدم بأفكارٍ غَرْبِية تنشطر بين تيارين، الأول الذي تحكمه معتقدات الدين المسيحي والثاني للنظريات العلمية. فمن بين النظريات العلمية التي لقيت شهرة كبيرة في الغرب والتي تناولت نشأة الإنسان نجد نظريات داروين Darwin أو ما تعرف بنظرية التطور التي "تعتبر أنّ نمو أشكال الحياة المعقدة من أشكال الحياة البسيطة، بينما تطور الإنسان فهو عبارة عن سلسلة مستمرة من تغييرات صغيرة وتدريجية تنتشر عبر الزمن وتتسرب إلى مجاميع من الشعوب المترابطة"(جواد، د.ت، ص. 32).

تعتبر نظرية داروين- على الرغم من الجدل الذي أثارته- من النظريات التي تحدثت عن بداية البشرية وعن أول إنسان حتى أنها نسبت بدايات الإنسان إلى القردة، ولم تتطرق هذه النظرية أو غيرها من النظريات بأيّ شكل من الأشكال لفكرة سيدنا آدم وأنّه أبو البشرية جمعاء.

على عكس التيار العلمي، نجد التيار الديني المسيحي يعرّف سيدنا آدم ويشاطر الديانة الإسلامية في عديد النقاط من أهمها أنّ آدم هو أول خلق الله، وأنّه خلق من تراب وأنّ الله خلق له حواء لتؤنس وحدته. جاء ذكر اسم آدم في الإنجيل حوالي3000 مرة، و يفسر البعض أنّ تسمية آدم لا تشير في بعض مواضع الإنجيل إلى سيدنا آدم، و إنّما إلى الإنسان بشكل عام وذلك لأنّه كان يسبق ذكر التسمية "le" أي يرد الاسم

على شكل le Adam، كما يكتسي هذا الاسم معنى أوّل خلق الله وأيضا معنى عيسى عليه السلام ، إذ جاء في الإنجيل في الفصل 15 الآيات 45 إلى 47 : " Le premier Adam devint une âme vivante. Le dernier Adam est devenu un esprit vivifiant." وهي تعني أنّ آدم أصبح الأول روحا حية بينما صار آدم الأخير روحا مَحْيية .(Pierre-Yves، 2016، ص.7).

وبهذا نؤكد أنّه على الرغم من وجود تسمية آدم في الديانة المسيحية، إلّا أنّها تختلف من حيث المعاني والدلالات، ولهذا يخلق هذا التفصيل نوعا من الصعوبات للمترجم وهو ما سنحاول توضيحه.

❖ تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي

لم يبتعد المترجم عن نهجه الأول و بقي حليف الحرفية، إذ ترجم كلمة "بنادم"، التي هي تحريف صوتي عن كلمة ابن آدم التي تم حذف ألفها وإسكان حرف الباء لتصير كلمة واحدة يسهل نطقها في الوسط الشعبي، بـــ Enfant d'Adam Ô.

تستوقفنا هذه الترجمة لوهلة للنظر في انتقاء الكلمات المقابلة لكلمة "بنادم"، فالأكيد أنّ كلمة "ابن" يعادلها في الفرنسية fils لأنّ كلمة enfant تعني طفل وليس ابن، ومع ذلك فكلا الترجمتين تستعملان في اللغة الهدف، فيقال enfants d'Adam أو fils d'Adam ولكن بصيغة الجمع. إلّا أنّهما لا تستعملان كناية عن الإنسان بشكل عام فحسب للحديث عن أبناء آدم وحواء: قابيل وهابيل. لذلك فإنّ استعمال الترجمة الحرفية سيخلق لبسا بالنسبة للمتلقي الذي قد يظن أنّ الشاعر يتحدث عن أبناء آدم عليه السلام بدل من أن يفهم أنّه يخاطب الإنسان بشكل عام.

❖ تحليل ترجمة فؤاد قسوس

لم يقم المترجم بترجمة هذه الجزئية واكتفى بتعويضيه بالضمير المنفصل tu.

III.2.1.3 بالنسبة للمظاهر الثقافية

خصّصنا هذا الجزء للنماذج المتعلقة بالخلفيات الثقافية، حيث حوالنا بقدر ما سمحت لنا المدونة، أن نعرض بعض المقاطع الشعرية التي تحمل في طياتها ملامحا للثقافة المغاربية.

أ. **البناء و العمران**

الشاعر: **سيدي قدور العلمي.**

قصيدة: **المكناسية**

النص الأصلي كما ورد في كلا الكتابين:

كيف ننسى تلطامي في دروب مكناس* غربتي و مباتي في **دكاكن المدارس*** عياو بيّ **لحوانت في سواق** لبخاس* و **الفنادق و بيوت و ساير المجالس*** نضل هايم و نبات على الخبال عساس* و الصباح نصبح في **باب الدراز** جالس * منين حسّو بيّ تمة سطبت لجلاس* رادفو عنّي بالنهرات و النّقايم* المباتة بالجوع و لا طعام لكناس* و الفقر و الغربة و لا صحبة شاتم*

❖ **ترجمة1 أحمد أمين دلاي** (Dellai، 2006، ص. 43)

Comment puis-je oublier mes vagabondages dans les rues de Meknès ? Ma solitude et les nuits passées sur **les bancs de pierre des écoles** ? J'étais devenu un habitué **des boutiques des marchés aux puces**, **des fondouks**, **des chambres à louer et de toutes les salles de réunion**. Je passe ma journée à errer et la nuit à veiller sur la filasse, et quand le jour se lève, il me trouve assis à **la porte de l'atelier de tissage**. Et quand ils se sont rendu compte que je me sentais bien dans cet endroit, ils se sont mis à m'accabler d'invectives et à me poursuivre de leur hargne. Je préfère passer la nuit le ventre creux que manger les restes, je préfère la misère et la solitude à la compagnie de celui qui n'a que l'insulte à la bouche.

❖ **ترجمة2 فؤاد قسوس**

كيف ننسا تلطامي في دروب مكنـــــاس و غربتي و مباتي فدكاكن المدارس

عياوبيا الحوانث في سوق البخـــــــــاس و فنادق و بيوث و ساير المجـــالس

نضل هايم و نبات على الخـــــبال عسّاس و الصبح نصبح فباب الدراز جالس

منين حسّوبيا تما سطبت الجـــلاس رادفو عنّي بالنهرات و النقايـــــــــــم

المباتا بالجوع و لا طعام الكنـــاس الفقر و الغربا و لا صبحت شـــاتـم

Comment puis-je oublier mon errance à Meknès ?
Les nuits longues passées seul dans la détresse !
Dans **les écoles les boutiques et les coulisses,**
Dans **les fondouks** ou tout autre **lieu propice** !
Et toutes les nuits, je guette les chats qui jasent,
Et je passe mes jours assis à **Bab Draz** !
Dévoilé, et les voici qui vocifèrent !
J'encaissais leurs grognes et leurs colères !
Dormir à jeun ou souper avec crétins ?
Pauvreté, mais non fréquenter menu fretin !

(Guessous ، 2014، ص ص. 190-191).

يجذب انتباهنا أنّ هنالك وحدة من حيث النص في هذا المقطع الشعري، فعلى عكس ما رأينا سابقا، لا يحتوي هذا الجزء أي اختلاف من ناحية الكلمات أو المعاني، وإنّما هنالك اختلاف بسيط في بعض الحروف بين حوانت وحوانث وبيوت وبيوث، إذ جاء في نص فؤاد قسوس قلب التاء ثاء، نرجح أنّ ذلك يعود لاختلاف اللهجات بين المغرب الأقصى والجزائر، وهي اختلافات لا تفسد للود قضية ما دامت لا تمس بالمعنى.

❖ **التحليل**

إنّ العمران من أهم الأوجه الحضارية و الثقافية للأمم، فهو يعكس الخلفيات الحضارية التي تتشبع بها مختلف المجتمعات ويعكس ملامحها ليرسم بذلك رؤية شعوب بأكملها. وهي حقيقة تدعمها المحطات التاريخية التي تشهد أنّ أي حضارة تقوم تسعى في المقدمة إلى التشييد والتعمير كنوعٍ من التعبير عن ازدهارها ولترسيخ

وجودها. ولعل خير دليل على ذلك عجائب الدنيا السبع التي تعتبر أساطير راسخة وعابرة للزمن.

ومن أهم المميزات التي تدل على أنّ الهندسة و العمران مرتبطان بالثقافة هو اختلاف المباني وتنوع أشكالها، فلو تحدثنا على الثقافة الإسلامية لذكرنا مباشرة النقس الاسلامي الذي تزدان به جدران المساجد والقصور. فهو أسلوب فني إسلامي بامتياز يعكس في طياته تبجيل الإسلام للعلم ومزجه مع الدين، ولذلك نرى قباب المساجد تزدان بآيات قرآنية مختلفة. وفي الجانب الآخر نرى الكنائس بارتفاعاتها الكبيرة تعكس نظرتهم لتحسيس الإنسان بضعفه وصغره أمام قوة الرب، كما نجدها تزدان بلوحات فنية رائعة تعبر عن معتقداتهم أين يجسد اليسوع وسيدتنا مريم وقومهم بأشكال مختلفة.

ينطبق ذات الأمر بالنسبة للثقافة المغاربية التي تعرف مزيجا عمرانيا هاما ناتجا عن موقعها الجغرافي الذي جعلها تحتك بمختلف الحضارات التي مرت بها. وبما أنّ العمران يتشبع من ثقافة أهله نجد نفس التسمية لبعض المنشآت العمرانية ولكن مع اختلاف كبير من حيث الشكل وحتى الاستعمال أحيانا.

وهذا ما سنأتي على توضيحه فيما سيلي من خلال التطرق لمختلف أساليب العمران التي وردت في قصائد الشعبي:

أ.1 دكاكن المدارس

تستوقفنا فكرة المدرسة لوهلة للتفصيل فيها لمعرفة ما إذا كان مفهومها يختلف عن المفهوم المعاصر وللوقوف على معالم المدارس في الحقبة التي كانت تنظم فيها قصائد الملحون التي سبق أن أشرنا إليها حيث وضحنا أنها تعود إلى حوالي القرن 16 عشر، وعليه سنحاول الرجوع إلى تلك الفترة واستكشاف مظاهرها في كلتا الثقافتين.

بالرجوع إلى الكتب والمقالات التي تتحدث عن التعليم في المغرب العربي، سنجدها تتحدث عن مفاهيم مختلفة للأماكن التي كانت تخصص للتعليم و التي مهما اختلفت

أشكالها وتسمياتها من كُتَّاب وزوايا ودكاكين ورباط ومساجد ...إلخ إلّا أنها تشترك جميعها في أنّها تسعى بالدرجة الأولى لتعليم القرآن واللغة العربية وهو ما يجعلها لدى العامة تنطوى تحت المدارس القرآنية (دخل الله، 2017، ص ص. 120-123).

إنّ أهم ما كان يميز المدارس القرآنية هو طابعها البسيط و منشآتها المتواضعة، وهذه السِمات واكبتها منذ ظهورها، أي منذ السنة الأولى للهجرة حيث كان النبي صلى الله عليه وسلم يلقن القرآن الكريم في تجمعات ليس لها مكان محدد. وقد أمر صلى الله عليه وسلم بتعميم تدريس القرآن في جميع البلاد التي يصلها الإسلام. وبهذا، فقد وصلت فكرة الكتاتيب والمدارس القرآنية إلى بلاد المغرب عن طريق الفتوحات الاسلامية (أسكان، 2004، ص ص. 53-55).

أمّا من الناحية العمرانية، فلم تكن هنالك مبان مشيدة خصيصا للتعليم بل كانت تابعة أحيانا للمساجد أو الزوايا أو منازل أحد المشايخ وأحيانا في قصور الأمراء-نتحدث هنا عن طبقة الأمراء وليس العامة من الشعب- لذلك لم تكن هذه المباني تحوي أقساما مزودة بتجهيزات، وإنّما كانت الدراسة في قاعة واحدة مفروشة بزربية أو ما شابه، حيث يجلس الطلاب على الأرض أي لم تكن هنالك طاولات و كراسي كما في المدارس الحالية ولا يزال هذا الأسلوب من التدريس موجودا إلى غاية يومنا هذا. أمّا الوسائل، فلم تكن هنالك وسائل تذكر عدا اللوحة والحبر وقلم الحبر(أسكان، 2004، ص. 54).

ننوّه بأنّ كلمة الكُتَابْ تستعمل بشكلٍ أكبر في بلاد المشرق ومصر، بينما كانت كلمة المَدْرْسة في المغرب العربي الكبيري المهيمنة إلى جانب تسميات أخرى كانت تستعمل لدى بعض الأقليات، إذ نجد في الشرق الجزائري مثلا تسمية "لُوحَة" والتي اشتقها السكان من الألواح الخشبية التي كان يكتب عليها الطلاب دروسهم، فيقال: يْرُوحْ للُوحَة أي يذهب للمدرسة القرآنية. و إنّنا نحاول في شرحنا أن نلتمس في الآن عينه المفاهيم

الشعبية و تقاطعاتها مع اللغة العامية و الفصحى حتى نتمكن من الولوج إلى جوهر الكلمة ونتمكن من فهمها و ترجمتها.

أمّا من ناحية الدور، فلهذه الأخيرة أيضا دور مختلف نوعًا ما، إذ أنّ دورها الأول هو تعليم القرآن إلى جانب تعليم الكتابة والقراءة وغيرها من المعارف التي تقضي على الجهل وتنشر العلم ولكنها لا تتفرع لمختلف العلوم الأخرى كما في المدارس الحديثة، وذلك لارتباط المدارس القرآنية بالأئمة ورجال الدين كما كان التدريس بشكل جماعي حيث يتم اعتماد أسلوب التلقين والحفظ، وذلك بتحفيظ الطلبة القرآن بترديده بشكل موحد جماعي.

أمّا المدرسة بمفهومها الحالي فقد بدأت بوادرها في القرن الخامس عشر ميلادي الموافق للقرن السابع هجري بحسب الأستاذ أسكان الذي ذكر بأنّ المغرب الإسلامي عموما والمغرب الأقصى خصوصا قد عرف المدرسة المعاصرة –إذا أمكن القول– في القرن 15م أي بعد قرنين من انتشارها في أنشئت المشرق، وأنّ أول مدرسة بنيت بسبتة من قبل أبي الحسن الشاري سنة 635هـ. وقد تميزت المدارس في تلك الحقبة بثلاث ميزات هي:

- كان يخصص لها مبان مستقلة عن المراكز الدينية كما كان في السابق وكانت وظيفتها الأولى التعليم فقط، على عكس الأشكال الأخرى التي كانت تزاوج بين مهام أخرى كالعبادة و الجهاد و الإطعام.
- تعتمد في تمويلها على الأحباس أي الأموال التي يتم وقفها وتخصيص ريعها للمدرسة ولطلاب المحتاجين الذين يوفر لهم الملبس والمشرب والمأوى وبذلك أهبت هذه المدارس لفكرة مجانية التعليم.

- اتخذت المدرسة المنهج السني في منهجها وحاولت إرساء معالمه لتوحيد الفكر والمنهج التديني بعيدا عن التعددية وما تحدثه من تفرقة (أسكان، 2004، ص ص. 57-59).

من هنا نستنتج أنّ المدرسة بمفهومها المعاصر و الحديثة بدأت في القرن 15 م أي قبل ظهور الشعر الملحون، وهو ما يجعلنا ندفع بأنّ كلمة "مدرسة" التي جاء بها سيدي قدور العلمي في قصيدته هي المدرسة المعاصرة وليست المدرسة القرآنية.

أمّا من ناحية الاستعمال فاستعملت كلمة "مدرسة" بمعنى "الكُتاب" التي سبق أن أشرنا إليها، ولهذا فإنّ التعامل مع هذه الكلمة تستدعي نوعا من الحذر لمعرفة الطريقة التي يجب أن تنقل من خلالها دون أن نسقطها جانبها الثقافي.

لو رجعنا من جهة أخرى لمفهوم المدرسة في الثقافة الهدف في نفس الحقبة الزمنية أي في القرن 16 عشر، لوجدنا أنّ بدايات المدرسة الفرنسية كانت قبل نظيرتها المغاربية، إذ تعود أولى المدارس إلى القرن الثامن، أي في عهد الملك شارلمانيّ الذي أمر بإنشاء مدارس تابعة للمعابد تلقن فيها اللغة والنحو والحساب والأناشيد الدينية. كانت بدايات التعليم في الثقافة الفرنسية تماما كنظيرتها العربية، من منطلق ديني وتحت إشراف ديني أيضا. وكانت أولى المدارس تابعة للكنائس وتنقسم إلى نوعين: مدارس داخلية يقضي فيها التلاميذ جل حياتهم لأنهم أطفال موهوبون للرّب، أمّا النوع الثاني فهي مدارس عادية يغادرها الأطفال بمجرد نهاية تعليمهم (Alexandre-Bidon et al، 1999، ص. 26).

شهد القرن الخامس عشر وهو العصر الذي كانت تنظم فيه قصائد الملحون، انتشارا واسعا للمدرس في فرنسا فأحصيت 100 مدرسة في مدينة باريس فقط. وكانت الكتب في تلك الحقبة غالية و ليست في المتناول، أمّا الأدوات المدرسية فكانت بدائية، إذ

يستعمل الطلبة الألواح الخشبية المغطاة بالشمع أو الكلس، كما يستعملون الجلود للكتابة(Alexandre-Bidon et al.، 1999، ص. 26).

أمّا من ناحية العمران فقد كانت المدارس تابعة للمنشآت الدينية من دير و كنيسة وغيرهما من أماكن التعبد في الديانة المسيحة. وكانت قاعات التدريس بسيطة بدورها حيث كان التلاميذ يفترشون الأرض المغطاة بالقش بينما يعتلي المُدرس كرسيا. تم بعدها ظهور بعض المدارس المنفصلة عن الأماكن السابقة الذكر، وذلك عندما يخصّص بعض الأساتذة منازلهم للتدريس حيث يخصص جزء للنوم وجزء أخر للتدريس. كان يشترط في الأساتذة الحصول على شهادة ليسانس أو التمدرس الجامعي لمدة لا تقل على الثلاث سنوات. كان هؤلاء يستعملون أساليب تربوية لا تخلوا من أساليب العقاب سواء باستعمال العصا أو حتى بعض أقنعة الرعب لإخافة التلاميذ والحفاظ على الهدوء (Alexandre-Bidon et al، 1999، ص. 26).

أمّا عن كلمة " الدْكَاكن " فإنّ هنالك صعوبة في تحديد معناها و ذلك لعدم ادراج شرح لها في معاجم الملحون سواء في معلمة الملحون لمحمد فاسي أو منجد الملحون لبن طوبال. حاولنا في البداية إرجاع الكلمة لسياقها الفصيح في محاولة لتقصي المعنى المكنون في هذه الكلمة. تستمد كلمة دكاكين أصولها من نفس سياق المدرسة القرآنية. إذ يعود ظهورها إلى العصر العباسي حيث كانت تعرف تحت اسم دكاكين الوراقين التي تعادل مفهوم المكاتب في الوقت الراهن، أي قد تم استحداث هذه الأخيرة لبيع الكتب والمنشورات العلمية ولكن سرعان ما تعدى دورها سَبَب انشائها لتصبح مراكز للإشعاع الفكري، فأصبحت مجالس يلتقي بها الأدباء والمفكرون للبحث وتبادل المعارف(أسكان، 2004، ص ص. 53-55).

ولكن على ما يبدو أنّ هذه الكلمة لم تحافظ على المفهوم نفسه بدليل الترجمة التي قدّمها أحمد أمين دلاي فأردف في حاشية يشرح من خلالها أنّ الدكاكن جمع دكانة هو

مقاعد أو بنية من حجر(Dellai، 2006، ص. 46) ولصعوبة الفصل في معنى الكلمة وغياب من يقطع الشك باليقين سنكتفي بشرح أحمد أمين دلاي الذي قدم عملا يدل عن بحث وتقص ودراية بلغة الملحون ومعانيها.

نستنتج ممّا تقدم أنّ فكرة المدرسة في الثقافتين تكاد تتطابق من جميع المعايير سواء من ناحية العمران أو الهدف أو حتى بدايات كل منها ولهذا سنرى كيف تعامل كلا المترجمين مع هذه الجزئية.

❖ **تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي**

ترجم أحمد أمين دلاي كلمة مدرسة ب école والتي تعني باللغة العربية مدرسة، أي أنّه استعمل الترجمة الحرفية باختيار المقابل المباشر والمطابق للأصل في اللغة الهدف.

إنّ نزعة المترجم إلى استعمال المقابل الأقرب والأكثر شيوعا في اللغة الهدف منطقية لأنّ كلمة école تتطابق من ناحية المعنى وأيضا المنحى الثقافي، إذ كما سبق وأن وضحنا، فإنّ وظيفة المدرسة في الثقافتين متقاربة جدا وحتى طريقة نشأتهما وإدارتهما من حيث تبعيتهما–في بداياتها– لرجال الدّين متشابهة حتى مع الاختلافات الاجتماعية، هذا من ناحية تقيم الكلمة وتناسبها مع نظيرتها.

أمّا عن ناحية تلائم الكلمة مع السياق اللغوي والشعري فإنّنا، وإن رأينا أنّ الترجمة جاءت طويلة نوعا ما، إذ أن الشاعر قد استعمل كلمتين "دكاكن المدارس" في الوقت الذي ترجمة المترجم لكلمة دكاكن ب les bancs de pierre أي لجأ إلى الترجمة الشارحة. وتسبب هذا الاختيار في نوع من الإطالة allongement المتمثلة في أنّ المترجم قام بترجمة كلمة بـــ 3 ثلاث كلمات، إلّا أنّنا لا نستغرب ذلك بما أن المترجم قد نزع لترجمة الشعر بالنثر، وإنّنا نرى في إصرار المترجم على توضيح المادة التي تصنع بها تلك الأنواع من المنصات، نوعا من الانزياح للحفاظ على قساوة المعاناة التي مر بها الشاعر.

❖ **تحليل ترجمة فؤاد قسوس**

قام المترجم بترجمة المدارس، تماما كأحمد أمين دلاي من خلال استعمال كلمة école كمقابل لها و هي ترجمة صائبة كما أشرنا سابقا. أما عن كلمة دكاكن فالمترجم أسقطها لم يترجمها.

أ.2 لحوانت في سواق لبخاس

أردف الشاعر في وصفه لحالته وتجواله بعيدا عن منزله، أحد أكثر الأماكن شعبية وهي السوق ودكاكينها. تعد الأسواق من المظاهر الثقافية الهامة للمجتمعات إذ أنّها رمز للتطور والاستقرار، وكذا لانتعاش الجانب الاقتصادي. تعرف السوق على أنّها المكان الذي تعرض فيه البضائع بغرض بيعها، أمّا بالنسبة للغويين، فهي من ساق يسوق إي ما تجلب إليه الأشياء. وقد ورد عن ابن خلدون (1993) تعريفه للأسواق إذ قال: " الأسواق كلها تشتمل على حاجات الناس: فمنها الضروري و هي الأقوات ومنها الحاجي والكمالي مثل: الفواكه والملابس والماعون والمراكب وسائر الصنائع.."(ص. 286).

عرفت بلاد المغرب هذه الظاهرة كغيرها من البلاد باعتبارها من أهم المظاهر الحضارية لكل المجمعات، إذ أنّها دلالة على الاستقرار الذي تمارس من خلاله الشعوب أحد أهم المظاهر الحياتية المتمثلة في تزويد السكان بمختلف الحاجيات، كما توسع من نطاق مبادلاتها التجارية.

كانت الأسواق في المغرب العربي في القرن الخامس عشر شبيهة بالأسواق الإسلامية من حيث التنظيم، وكذا نظام الرقابة الذي يعرف آنذاك بنظام الحسبة، إذ وردت عن عديد الباحثين أنّ هذا النظام كان سائدا في أسواق المغرب العربي خلال القرن الثاني عشر ميلادي واستمرت طوال العصر الوسيط، أي حتى خلال القرن الخامس عشر (العابدي، 1986، ص. 356).

عرفت الأسواق نوعين أساسيين: الأول وهي الأسواق الدورية والتي تنصب في يوم واحد من أيام الأسبوع كسوق الخميس الذي كان يقام بمدينة معسكر والذي تباع فيه كل أنواع المنتوجات (البكري، 2013، ص. 69). أمّا النوع الثاني فهي أسواق يومية دائمة– وهي النوع المقصود في القصيدة– والتي تطور أسلوبها العمراني فانتقلت من شكلها العشوائي إلى دكاكين وحوانيت مبنية ومغطاة باستثناء الباحة التي كانت مكشوفة وامتازت بطابعها العمراني البسيط. ومن أمثلة هذه الأسواق "سوق المعصومة " المشرف على مدينة القصبة بمدينة "تاهرت" وهو سوق يومي ثابت تباع فيه مختلف المنتوجات التي تلبي احتياجات السكان، وقد كان به حوانيت ودكاكين بسيطة التشييد ولكنها مسقفة ولها أبواب (عكس ما كان في السابق)(السعدي، 2007–2008، ص. 7).

كما تميزت بأنّ أمكنتها أصبحت ثابتة حيث خصّصت لها أماكن مسيّجة بأسوار تحيط بالحيّز المكاني الذي كانت تنشط فيه. كما تنوعت الأسواق بتنوع المنتجات التي كانت تعرض فيها فأصبح هنالك أسواق بأسماء المنتجات التي تباع فيها كسوق الغزل والنحاس وغيرها.(Dozy، 1991، ص. 440).

أمّا في الثقافة الفرنسية فلم يكن بالإمكان تحصيل الكثير من المعلومات حول الأسواق في الفترة المرغوبة. غير أنّ هذه الفترة امتازت بتطور تدريجي للنشاط التجاري وذلك يعود إلى عدة عوامل، من بينها تشييد الطرق التي تربط بعض البلدان ببعضها وتتسهّل التواصل وتبادل السلع. تطورت بعدها التجمعات التجارية، فظهرت أسواق غير دائمة كما في المغرب العربي، إلّا أنّ الفرق بينها و بين هذه الأخيرة يكمن في أنّ الأسواق الفرنسية كانت تجمعات سنوية تأتي مرة في كل سنة، إلّا أنها تدوم لمدة طويلة قد تمتد لسبعة أشهر، وتزود الأسواق المحلية بسلع تضمن نشاطها لباقي السنة (Carlier، 1948، ص. 2).

ونجد في بعض المصادر أنّ الأسواق تقسم بدورها بحسب نوع البضاعة التي تعرض فيها وقد عرفت أحد أهم هذه الأسواق، وهي أسواق التحف الفنية التي انتشرت مع الشطر الثاني من القرن الخامس عشر وقد كانت من أشهر المدن التي تقام فيها هذه الأسواق مدينة فلورانس الفرنسية التي اشتهرت ببيعها لقطع فنية ذات أهمية (Carlier، 1948، ص. 3).

❖ **تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي**

استمر الشاعر في ذكر الأماكن التي كان يرتادها بعد أن فقد بيته. من بين الأماكن التي كان يرتادها الأسواق وما فيها من حوانيت. تأتي كلمة "لحَوَانت" من كلمة حوانيت والتي يقصد بها الدكاكين التي تباع بها البضائع في الأسواق، من ثم نجد أن دلاي قد ترجمها بكلمة des boutiques وهي المكافئ المباشر في اللغة الهدف.

أمّا عن عبارة السواق لبخاس، فهي الأخرى تستمد أصولها من اللغة الفصحى، فلسواق هي الأسواق مع حذف الألف لتسهيل النطق بين العامة، أمّا لبخاس فهي من بخس أي كل ما قل ثمنه. ترجم أحمد أمين دلاي لحوانت في السواق لبخاس ب des boutiques des marchés aux puces.

تستوقفنا عبارة des marchés aux puces التي تستعمل في اللغة الفرنسية للدلالة على الأسواق التي تبيع الأشياء المُستعملة. و ظهر هذا النوع من الأسواق في فرنسا في العصور الوسطى، وبقي ينشط على أطراف المدينة بعد أن تم منع الباعة من مزاولة مهنتهم داخل المدينة(Carlier، 1948، ص. 7). والجدير بالذكر أنّ تسميته مستمدة من حشرة البرغوث التي يعرف أنها تعيش في الأشياء القديمة، لذلك فقد تم الربط بين هذه الحشرة والملابس الرثة والمستعملة التي يقوم الباعة بجمعها وإعادة بيعها. أمّا فيما يتعلق بترجمة لسواق لبخاس، فكان بإمكان المترجم الاستغناء عن كلمة des marchés والاكتفاء ب des puces لأنّ هذا المصطلح أصبح يعني ضمنيا أسواق

الأشياء المستعملة دون ذكر كلمة الأسواق. نشيد إذن، باختيار هذه الترجمة لأنّها من حيث المستوى اللغوي تتماشى مع اللغة العامية للغة الملحون.

❖ **تحليل ترجمة فؤاد قسوس**

إنّ أول ما يجذب انتباهنا أنّ قسوس قد جزأ عبارة "الحوانت في لسواق لبخاس" وترجمها بـــ les boutiques et les coulisses ، وبهذا، فقد غيّر في التركيبة النحوية للعبارة السابقة الذكر التي تأخذ من ناحية الترجمة على أنّها وحدة لا تتجزأ، حيث جاء حرف الجر "في" ليربط "الحوانت" بالأسواق. وبذلك، فقد حدّد الإطار المكاني للحوانيت التي كان يرتادها الشاعر. لكن المترجم قد استغنى عن الحرف الجر "في" الذي يقابله في الفرنسية "**en** "، لكن المترجم استعمل "et" التي تفيد العطف في اللغة العربية وتقابل حرف الواو الذي يفيد الربط. هذا من جهة أما من جهة أخرى فقد ترجم فؤاد قسوس "السواق لبخاس" بكلمة les coulisses التي تعني بحسب معجم المنهل:" سوق حُرّة إلى جانب الرسمية في البورصة " (ادريس و عبد النور، 1983، ص. 260) .

إنّنا نجد اختيار فؤاد قسوس بعيدا نوعا ما، فبالعودة للأبحاث التي قمنا بها لم نجد أي ملامح لأسواق بورصة في المغرب الكبير عموما وفي المغرب الأقصى تحديدا –مكان نشأة الشاعر– حتى أنّ كتاب "النشاط التجاري في المغرب الأقصى " للباحثة بان علي محمد البيتاني، والذي قدّمت فيه دراسة دقيقة عن حالة النشاط التجاري في المغرب الأقصى بكلّ تفاصيله، إذ شرحت من خلاله دور الأسواق بجميع أشكالها مع ذكر مواقعها الجغرافية، فذكرت الأسواق الدائمة والأسواق المؤقتة وأسواق المراكز التجارية (الواقعة في الطرق الرابطة بين المدن والقرى) وأسواق الحصون وأسواق المدن والقرى ذات الإنتاج الزراعي والصناعي(البياتي، 2004، ص. 92)؛ غير أنّها لم تذكر أي معلومات عن أسواق البورصة أو حتى أسواق بيع بالمزاد العلني، هذا من جهة. أمّا من جهة أخرى، فإنّنا نرى أنّ نوع الأسواق الذي انتقاه المترجم لا ينتمي للأسواق

الدائمة أي أنّه من الأسواق المؤقتة التي ترتبط مواعيد نشاطها بعامل الوقت، بينما ما ذكره الشاعر يوحي لنا بأنّه يتحدث عن أسواق دائمة في المدينة بدليل أنّه ذكر الدكاكين التي لا تُخصّص إلّا للأسواق الدائمة، كما ذكر بعدها الفنادق، وسنرى فيما سيأتي أنّ الفنادق كانت ترتبط ارتباطا وثيقا بالأسواق والتجارة. من ذلك نجد صعوبة في قبول التصوير الذي تقدم به المترجم لأنّه لا يعكس ما تقدم به الشاعر.

أ.3 الفنادق

استعمل الشاعر كلمة الفُنَادقْ وهي الكلمة عينها في اللغة الفصحى مع تغيير طفيف في النطق. والفندق بحسب معجم المعاني(1991): " نُزُل يُهيَّأُ لإِقامة المسافرين بالأَجر" (ص. 229) وهو المفهوم الذي بقي ملازما للكلمة حتى يومنا الحالي، فلم تطرأ على استعماله في الأوساط الشعبية أي تغيرات لا من حيث الدلالة ولا من حيث طبيعة الكلمة.

تجدر الإشارة إلى أنّ بعض الباحثين أمثال أوليفيا ريمي كونستيل (2002) التي دفعت بأن الكلمة ذات الأصل اللاتيني كانت تعني: الحي الكبير أو المدينة الصغيرة، وأنّ استعمال كلمة فندق قد تغير ليصبح كما هو عليه اليوم مع فرق بسيط يكمن بأن الفنادق كان يقصد بها مكان إقامة التجار المسيحيين (ص ص. 195-196)، ثم توسَّع مفهومها ليقصد به مكان إقامة الغرباء الباحثين عن مبيت بأجرة أيا كانت جنسياتهم ومهما كانت أسباب رحيلهم وترحالهم.

عرفت بلاد المغرب بدورها الفنادق و النزل التي أقيمت لاستضافة الزوار المارين والتجار وكل من قصد مدينةً كان غريباً عن سكانها. ذكرت مختلف الأبحاث أسماء لفنادق كبرى في المغرب الكبير سواء في الجزائر أو المغرب وذلك خلال القرن الخامس عشر.

كان للفنادق وظيفتان هامتان يتمثل الأول: في استقبال المسافرين والمارة ممن يبحثون عن المبيت المؤقت بينما تتعلق الوظيفة الثانية بالجانب التجاري. إذا كانت الفنادق تابعة للأسواق ولتنظيمها، حيث يتم إنشاؤها بغرض استقبال التجار الوافدين من البلاد البعيدة، فقد تم تخصيص فنادق لتجار الجملة حتى يخزنوا فيها بضائعهم وسلعهم التي يقومون باستيرادها من الخارج قبل بيعها إلى تجار التجزئة في نفـــــس السوق.

تميزت الفنادق من الناحية العمرانية بأنّها أبنية ذات طوابق، تخصّص الطوابق العليا للنوم بينما تخصص الأرضية كمخازن و حوانيت. كانت هذه فنادق تسمى بحسب اسم: مالكها أو السلع التي تخزن فيها أو حتى بحسب جنسية التجار الذين يقيمون بها، أو باسم المدينة القادمين منها، حتى أنّه أصبحت الفنادق لا تعرف اختلاط الأجناس لما كان من التجار من تحديد لوجهتهم. لقد انتشرت هذه الفنادق في أهم مدن الجزائر قديما، فعلى سبيل المثال نجد فندقا تابعاً مباشرة لملك في مدينة وهران، وهو فندق الملك آراغون الذي يشرف على تسييره شخصيا (بلعربي، 2005، ص. 215). كما توجد فنادق خاصة بالنزلاء المحليين أو من الغرباء المسلمين، وكان هذا النوع من الفنادق يشبه الأول، غير أنّ الكثير من المحرمات ممنوعة فيه، وكان صاحب السوق أي المحتسب هو الذي يقوم بالإشراف عليه (الونشريسي، 1981، ص. 213).

أمّا في المغرب الأدنى، فقد جاء عن بعض الباحثين أنّ الفنادق لم تختلف كثيرا عن نظيرتها في المغرب الأوسط، وأنّها في غالب الأحيان كانت في أطراف المدينة مجاورة لبعضها البعض كما في مدينة زويلة بالمهدية. بينما في المغرب الأقصى فقد ذكر ابن أبي زرع أنه تم إحصاء في حدود أربعمائة فندق في مدينة فاس معدة لاستقبال التجار والغرباء والمسافرين (Mas-Latrie، 1866، ص. 186).

إنّ التأمل فيما سبق ذكره يجعلنا نكشف بعض ملامح الفنادق في زمن الشاعر وعلاقة هذه الأخيرة بالتجارة و قربها من الأسواق كما سبق التوضيح، يجعنا نفهم

التسلسل الفكري الذي صوره الشاعر و لكن هذا لا يكفي لأننا يجب أن نكشف عما إذا كانت الفنادق موجودة في الثقافة الهدف في تلك الحقبة أم لا وعن الخصوصيات التي كانت تزدان بها.

على عكس الأسواق التي لم ترد حولها العديد من المعلومات، امتازت الفنادق بتغطية أكثر نوعا ما، أمر إن دل على شيء فهو يدل على مكانة هذه الأخيرة. إن فكرة الفندق التي سبق ذكرها والتي كانت رائجة في الثقافة المغاربية تختلف نوعا ما عن نظيرتها في الثقافة الهدف وبالأخص من ناحية العمران والاستعمال، إذ كانت تخصص للفنادق بنايات فخمة و ضخمة تماما كالقصور لتتماشى مع نظام الحكم الذي كان سائدا في أوروبا عموما وفرنسا خصوصا إذ أن الطبقة الحاكمة والبرجوازية كانت تشيد مباني ضخمة تعبر عن مكانتها الاجتماعية. فالفنادق التي كانت تعرف ب hôtel في الفرنسية، لم تكن تبنى لاستقبال المسافرين والباحثين عن مبيت وإنما كانت تبنى بغرض استقبال المالكين (ملوكا كانوا أو نبلاء) وأسرهم وضيوفهم. من بين أشهر الفنادق في فرنسا hôtel de ville وهي مجموعة قصور فندقية تم بناؤها في عدة مدن فرنسية من بينها باريس وليون وغيرها.

عرف هذا المفهوم تطورا وتعديلا ملحوظا إذ أنه أصبح في العصر الحالي يتقاطع مع الفكرة المغاربية حول الفندق الذي هو مكان يوفر المبيت مقابل أجرة.

إنّ التمعن في مفهوم الفندق يستدعي التوقف، إذ أنه بالنظر للسياق الذي ورد فيه استعمال هذه الكلمة و الحقبة الزمنية المشار إليها آنفا، نجد أن الفكرة التي أراد بها الشاعر التعبير عن تشرّده وتجواله بين مختلف الأماكن طلبا المبيت شملت أماكن عدة من بينها الفنادق. فكرة قد تبدو منطقية نظرا للقارئ المعاصر في اللغة الهدف ولكنها عند التمعن فيها وإرجاعها للسياق التاريخي الذي وردت فيه سيتضح أنه ليس من الصواب استعمالها، فالفنادق التي كانت ملكيات للطبقات البرجوازية لا يمكن أن تصبح

ملاذا للباحثين عن المأوى، فمن يرى على سبيل المثال بعضا من الفنادق الفرنسية القديمة لن يتخيل أن يرتادها شاعر حزين ليس له منزل، وهذا ما سنقف عنده فيما سيأتي.

❖ **تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي و فؤاد قسوس**

قام المترجمان باختيار كلمة fondouks كمقابل لكلمة الفنادق، وهو اختيار صائب نتفق معه. فكلمة foundouks أو fondouk أو funduk التي هي نقل من اللغة العربية للفرنسية، نقل مزدوج التقنية إذ كرس تقنية الاقتراض emprunt من جهة و تقنية النقل الصوتي Translittération من جهة أخرى. فعلى الرغم من أن نقل الكلمة لم يكن على يد المترجمين إلّا أنه تم بنفس الآلية التي سبق توضيحها، بدليل أن الكلمة حافظت على مفهومها العربي الدقيق. فكلمة fondouks بحسب قاموس لاروس Larousse: (1998) "Dans les pays arabes, entrepôt et hôtellerie de marchands" (p. 263) أي بما معناه "ما كان في بلاد العرب، مكاناً لتخزين البضائع و استضافة التجار" و هو المفهوم الذي يتطابق مع مفهوم الفندق و دوره في بلاد المغرب.

أ.4 باب الدراز

تميزت بلدان المغرب العربي بتشييد المدن و تحصينها بأسوار تحميها وترك منافذ تسمح للأهالي بمغادرة المدينة المحصنة عند الحاجة. غالبا ما كانت تسمى تلك المنافذ بالأبواب. لا تزال هنالك شواهد على هذا الأسلوب العمراني العريق، إذ نجد في الجزائر العاصمة مثلا أبوابا عدة تنتمي لأقدم جزء في المدينة و هي القصبة، التي قاومت أسوارها التاريخ و الاستعمار و حمت الجزائر البيضاء و سكانها لعقود. توجد بأسوار القصبة أبواب عديدة من بينها: باب الواد و باب الجديد و باب عزون ...إلخ. يشكل هذا النوع من الأبواب طرازا عمرانيا فريدا سواء من ناحية الحجم أو من نوعية الزخارف و الرسوم التي تزين بها.

في البداية يجب التطرق لمعنى كلمة "الدراز" التي يراد بها "الطراز" أي الخياط الذي يمتهن فن التطريز، وقد تم تحريف طريقة النطق بقلب الطاء دالا بحسب اللهجة المغربية أما في الجزائر فالكلمة المشتقة من الفعل "طرز" لا تزال محافظة على حروفها. وبهذا تكون دلالة الكلمة "باب الطراز".

نجد أن مفهوم بوابات الحصون غير غريب عن الثقافة الهدف بدليل أشهر معالم فرنسا " arcs de triomphe" أو قوس النصر و أيضا بوابة القديس دنيس la porte Saint-Denis و بوابة القديس مارتن la porte Saint-Martin وغيرها. تُجسّد هذه الأبواب رموزا تاريخية ومعمارية أصيلة تفتخر بها وتوليها السلطات الفرنسية اهتماما كبيرا.

لقد جذبت هذه الجزئية انتباهنا، نظرا للطريقة التي ترجمها بها كلا المترجمين، وهذا الاختلاف يثير عديد التساؤلات حول طبيعة هذا المكان وعن تجسيده لنوع عمراني بذاته أم أنه مجرد تسمية لمكان كان يرتاده الشاعر.

إنّ صعوبة الرجوع إلى سيرة الشاعر ومعرفة تفاصيل حياته خاصة في خضم تضارب الروايات حول حياته وطريقة فقده لمنزله، تجعل من الصعب الوصول إلى إجابة قطعية لذلك يبقى الحل الأمثل العودة إلى مدينة مكناس والبحث في ثناياها. إن الأبحاث التي قمنا بها كشفت أنه لا يوجد بمكناس باب بهذا الاسم وأن الأبواب الموجودة بهذه المدينة العريقة ستَة هي: باب دردورة وباب البرادعيين وباب بوعماير وباب تيزمي وباب القورجة (أبواب مدينة مكناس، 2017، فق. 1-5). مما يجعل اقتراح محمد أمين دلاي الأسلم، فقد دفع هذا الأخير بأن "باب الدراز" لا تشير إلى معلم وإنما يقصد بها باب الخياط الذي سمح للشاعر بأن يبيت عنده.

❖ تحليل ترجمة أحمد أمين دلاي

اعتمد أحمد أمين دلاي على الترجمة الحرفية للتعامل مع هذه الجزئية، فترجم باب الدراز ب la porte de l'atelier de tissage فترجم الباب بما يقابله في اللغة الهدف، أما

الدراز التي تعني خياط فقد ترجمها باستعمال تقنية التكييف أين غير من وجهة نظر و بدل أن يترجم الخياط أشار إلى محل الخياطة– وهو المعنى المقصود في الحقيقة– و بذلك فقد أعاد من جهة المعنى إلى سياقه الطبيعي.

❖ **تحليل ترجمة فؤاد قسوس**

قام قسوس باستعمال الاقتراض و النقل الصوتي ل"باب الدراز" فترجمها بـــ Bab Draz، وهو أمر لا نوافقه إذ أن اللجوء إلى هذه التقنيات يكون في حالات من أهمها نقل أسماء العلم أو ترجمة ظاهرة من الظواهر الثقافية التي لا توجد في اللغة الهدف، مثال ذلك: ما جاء في قصيدة الحراز عندما أخذ الشاعر بتسمية أطباق شعبية مغاربية لا تتوفر في اللغة الهدف كقوله: دويت قلت لهم درت المسّوس** والبسيسة والزميتة** والتي ترجمها أحمد أمين دلاي باستعمال تقنية الاقتراض messous و bsisa و zommita وقد أردفها بهوامش شرح فيها طبيعتها وخصائصها.

أمّا إذا ما رجعنا إلى العبارة السابقة، فإنّنا لا نجدها تتوفر على هذه الخصائص، إذ لا يعتبر باب الدراز اسما لمكان أو مرجعا ثقافيا لأمر يتعلق باللغة الأصل، من ذلك ليس هنالك مبرر لهذه الترجمة.

III 2.3. الاختلافات الأسلوبية

ترتبط الصورة الشعرية بأسلوب تعبير الشاعر، وهو أسلوب يخضع لعديد العوامل التي تأثر فيه منها اللغوية ومنها الثقافية. فطريقة التعبير عن مشاعر الحب تختلف بين شاعر الشعبي المغاربي ونظيره الفرنسي، وهذا ما سنقف عنده في هذا الجزء.

III 1.2.3. بالنسبة لترجمة الغزل

يعتبر الحب–كما سبق التوضيح– من المواضيع التي أجاد شعراء الشعبي نظمها بكل أغراضه من الغزل والعتاب إلى المناجاة والوله، وهو ما عبر عنه التلي بن الشيخ عندما قال بأنّه من أوسع أغراض الشعر وأكثرها تداولا بين الشعراء، لما له من أثر

في نفوس مختلف الطبقات الاجتماعية، فقد سمحت قصائد الحب لبعض شعراء من أن ينالوا شهرة واسعة بين الناس، لأنهم خَلدوا بالشعر عواطفهم ومشاعرهم نحو الـــــمرأة، وقـــــد بلغ هذا الغرض من الأهمية ما يجعل الشاعر ينعت بالناشئ ما لم يقل شعرا جيدا في هذا الموضوع (بن الشيخ، 1990، ص. 87).

جعلت هذه المكانة التي منحها المجتمع الشعبي بمختلف طبقاته، الشعراء يتنافسون ولا يدخروا أي كلمة للتعبير عن مشاعرهم، ليحجزوا لأنفسهم مكانة بين فحول الشعراء، فقد قال المرزوقي في هذا السياق بأنّ:

> للغزليات مكانها المرموق عند شعراء الملحون، وفيها يعرف فضل الشاعر على غيره، فهذا الباب يشترك فيه الجميع وينظم فيه كل من هب ودب، وطريقتهم في هذا الباب متحدة الأسلوب والاتجاه بحيث لا تستطيع أن تفرق بين شاعر وشاعر، إلّا بما امتاز به كل واحد في التعبير(المرزوقي، 1967، ص. 126),

انقسمت حسب زكي مبارك قصائد الغزل إلى نوعين:

- **الأول:** يصف المحبوب ليعات الحب، في مزيج من المشاعر المتناقضة منها ما يبهج الوجد، ويثير الدمع، كحديث الفراق، والعتاب، والذكرى والحنين.
- أما **الثاني:** فيكون من الشعر الذي يقدم فيه الشاعر أوصافا تتعلق بجمال كوصف العيون والخدود، والثغور والصدور، كما يصف خلقها و حسن طباعها كالحديث عن الوفاء والحنان (مبارك، 1343هـــ، ص. 13).

بين التلميح والتصريح أبدع شعراء الملحون تارة في تقديس المحبوبة ووصف جمالها كما في قصيدة: "بوسالف مريم" للشيخ بن عمور و "ولفي مريم" للشيخ قدور بن عاشور و"دّامي شرادة" لسيدي قدور العلمي دون أن ننسى رائعة بن قيطون" حيزية".

كما اشتكى البعض الآخر لوعات الحب الممزوجة بهجر الحبيبة وغدرها كما في قصيدة ناكر لحسان للشيخ النجار.

سنحاول فيما سيأتي توضيح كلا النوعين على قدر ما منحتنا كلا المدونتين من عناصر مشتركة، حيث سنقف في الحالة الأولى على مقطعين شعريين لا ينتميان لقصيدة واحدة بل مقتطفان من قصيدتين مختلفتين ولكن على قدر كبير من الشبه وذلك في محاولة منا لإثراء البحث والتغلب على أن المدونتين تشتركان في قصيدتين فقط وهما المكناسية وناكر لحسان وهو ما يضيق نطاق بحثنا نوعا ما.

❖ **الحالة 1: الغزل**

الشاعر: سيدي قدور بن عاشور.

قصيدة: السرجم أو ولفي مريم.

النص الأصلي كما ورد في كتاب أحمد أمين دلاي:

عندك غرة زاهرة منوّرة شاحنها عظلم** بين القاب قوسين الحواجب خطّين قلامه تلوين القدير ربّنا الملك العلاّم** و العيون صرادة دعاج والشفر سيف يقسم**الخشم السّايل كنّ طير غاطس كاشف لثامه ** والوجنات النّايرين و الخدود ورود توام ** شفايف من جلّار و الثغر قرمز ولاّ دمّ بينهم زوج خيوط درّ حكّم الله تنظامه و الرّيق حلى من سلسبيل والزّنجبيل ختام.

❖ **ترجمة1 أحمد أمين دلاي**

« Tu as le milieu du front qui resplendit de mille feux, avec lesquels tente de rivaliser un éclair, dans l’espace au-dessous, les deux arcs des sourcils comme deux lignes tracées à l’aide d’une plume, peintes par le Puissant, notre Seigneur, le Souverain, le Très Savant »

« Et tes grands yeux d’un noir profond que protègent les sabres tranchants des cils, le nez fin pareil à un faucon qui fond sur sa

proie, libéré de son chaperon, les pommettes ardentes et les joues comme deux roses jumelles »
« Des lèvres couleur de fleurs de grenadier et la gencive cramoisie ou rouge sang, et au milieu deux rangées de perles que Dieu a impeccablement disposées, la salive est plus douce que l'eau de la source du paradis au parfum de gingembre »

(Dellai، 2006، ص ص. 158-161)

الشاعر: التلمساني بومدين بن سهلة.

قصيدة: يوم الخميس.

النص الأصلي كما ورد في كتاب فؤاد قسوس:

بالزين و البهاء عذبني *** عنده جبين صافي مثل الغرار
والعيون شفرهم سوداني *** وخدود ورد فاتح فات الجلنار
مولاه حارزه سيساني *** عليه دور البيان و الأسوار
يوم الخميس واش أداني *** حتى لقيت فاطمة مصبوغة لشفار
اللي غرامها مضاني
هذا الغزال باهي الصورة *** للورد و الزهر مثلته
الشفر ما أحسنه بالنظرة *** والعين بالكحول واتاته
الثيت كظليم الصحراء *** هاوي على الصدر طلقاته
الفم مدور خاتم فجوة *** وشفوف عكري في أنعاته
ما كان زينها يا حضرة *** في جيلنا و جيل اللي فاتوا

❖ترجمة2 فؤاد قسوس

Sa splendeur m'ensorcelle et m'emballe,
Son front est rayonnant comme cristal,
Et ces yeux aux noirs cils et sourcils,
Ses joues fleurs de grenade au rouge pistil !
Son avisé soupirant la garde sans failles,
Il l'a cernée de grilles et de murailles,

Mais que diable suis-je allé faire ce jeudi,
Ou j'ai trouvé Fatma aux yeux qui incendient.

De son amour je palis et je verdis.

Cette gazelle est d'une beauté, d'un charme,
Si grands que les fleurs et les roses désarment,
Ah comme les cils sont beaux à voir,
Et les yeux de khôl maquillés avec art,
Chevelure, ténèbres emplissant le désert
S'étale sur la poitrine dense et fière.
La bouche, bague ronde et éblouissante,
Les lèvres ocres pétulantes et appétissantes,
Croyez-moi mes chers, jamais pareille grâce
N'a envouté générations qui vivent ou trépassent.

(Guessous، 2014،ص ص.09 -12)

❖ **التحليل:**

كما سبق الذكر شاع الغزل في الشعر الملحون، فعبر الشعراء عن حبهم و ولعهم بطرق اختلفت حينا و تشابهت أحيانا. و في المقطعين الشعريين السابقين للشاعرين سيدي قدور بن عاشور الذي جاء في قصيدة "ناكر لحسان" التي ذكرت في مدونة أحمد أمين دلاي وبومدين بن سهلة الذي ذكرت قصيدته "يوم الخميس" في مدونة فؤاد قسوس، مثل واضح لتقاطع الأساليب سواء في الوصف الجسدي والأعضاء المذكورة من وصف الجبين والعيون والفم والوجنتين والحواجب وكذا نوع التشبيهات والمشبه بهم الذين غالبا ما يكونون حيوانات: كالغزال والطير أو نباتات وزهور: كالجلنار، أي زهر الرمان. وقد عبر الشيخ بن التلي عن ذلك بقوله: " فالطريقة تتكرر في شعر الغزل باستمرار صورة المرأة التي تسكن بعيدا عن الحبيب وارسال الرسل والرسائل بصورة تتشابه في أسلوبها ومعانيها بل حتى الألفاظ تكاد تكون قوالب جاهزة ، مثل اللوعة والبلوى والمحنة والريم..."(بن الشيخ، 1990، ص. 92).

ذكر الشيخ بن التلي أهم المميزات التي اشتركت فيها قصائد الغزل في الملحون، وعبر عن تشابه الأساليب التي تكاد تكون تعابير جاهزة تلهم الشعراء بنفس الوتيرة بدليل المقطعين الشعريين اللذين انتقيناهما وهما لشاعرين مختلفين إلّا أن أوجه الشبه بينهما صارخة.

تجلت بلاغة شعر الغزل في الشعر الشعبي بالإضافة إلى ما سبق ذكره إلى خاصيتين أساسيتين هما:

- **كثافة الصورة الشعرية:** إذ يعتمد الشاعر للتعبير عن حالته النفسية التي يكون غالبا فيها في مركز ضعف أمام محبوبته البعيدة عنه والتي يوهنه بعدها والرغبة في وصلها، على تصوير مكثف من خلال استعمال مكثف للتشبيه والكناية والاستعارة، وبهذا فالشعراء يجدون في الصور البيانية وسيلة بلاغية قوية يضُخون من خلالها زخم مشاعرهم ويوصلونها للمتلقي الذي يتعمق فيها لفك شيفرتها وفهم معانيها.
- **شيوع الطابع السردي على الخطاب الشعري:** وهذا لغرضين الأول لتفسير وشرح وتعليل عمق المشاعر وصدقها، والثاني يكون بغرض سرد الأحداث التي جمعت الشاعر بمحبوبته سواء في أول لقاء بينهما كما في قصيدة ولفي مريم والتي وصف فيها الشاعر كيف رأى وليفته من نافذة بيتها، أو عندما يصف الجلسات التي جمعتهما.(حنى، 2012، ص. 274).

ليس الوقوف على خصائص الغزل في اللغتين والثقافتين المصدر والهدف، إلّا تمهيدا لفهم مدى الفوارق التي ستحدد الأساليب التي يجب أن ينقل بها الشعر الشعبي بأساليبه البيانية والبلاغية الخاصة ومدى امكانية استقبالها من قبل المتلقي في الثقافة الهدف. لأن عديد العوامل والخصائص مشتركة في شعر الغزل وبالأخص البيانية من تشبيه واستعارة وكناية والبديعية من طباق وجناس، سنحاول الوقوف عند بعض النماذج بقدر

ما هو متوفر، حتى نوضح طريقة تعامل المترجمين مع هذا النوع من الخصائص الأسلوبية:

- **التشبيه:** عمد كلا الشاعرين إلى وصف حسي لنفس المناطق من الجسم: كالجبين والعيون والشفتين والوجنتين والرموش والفم والشعر أيضا. ولقد عززا وصفهما بالتشبيه البليغ الذي نجد فيه أداة التشبيه وأوجه الشبه، وقد استعانا بنفس المشبه به في عديد المحطات، كما سنأتي على توضيحه:

- استعملا زهرة الجلنار(أي زهر الرمان) لوصف اللون الأحمر الذي يكون في وجنتي المحبوبة أو شفتيها، و هو وصف مستمد من اللغة الفصحى، فكلمة جلنار– المعربة من كلمة كلنار الفارسية– وردت في القصيدتين مع تغيير صوتي طفيف. وزهر الرمان معروف بلونه الأحمر الزاهي المائل للبرتقالي، وهو وجه الشبه الذي غالبا ما يحذفه الشعراء. أما عن تعامل المترجمين، الذين اتفقا على الإبقاء على نفس التشبية وترجمته ترجمة باستعمال المقابل المباشر لزهرة الرمان، فترجمها أحمد أمين دلاي ب fleurs de grenadier وقد تخللت ترجمة دلاي تقنية التكييف لأنه عبر عن الجزء بالكل فبَدَل ترجمَة الرُّمان بـــgrenade ترجمها بشجرة الرمان grenadier وقد خالف بذلك فؤاد قسوس الذي ترجمة ترجمةً باستعمال تقنية النسخ fleurs de grenade le calque، وهو نقل سليم، لأنه يوطن من جهة معايير الجمال وأسلوب الوصف في البيئة المغاربية، فهم يصفون الجمال عندما ينسبون الحمرة لزهرة من بين أكثر الأشجار المنتشرة في مناخ البحر الأبيض المتوسط، كما أن لفاكهة الرمان خلفية إيجابية في الثقافة المستقبلة، فهي رمز للحب والشغف والخصوبة كما أنه قد ذكر في كتاباتهم المقدسة (Dipage، 2009، ص. 2) هذا ما يجعل النقل صحيحا ولا يتعارض مع أي ايحاءات سلبية قد تعرقل من وصول الرسالة بالشكل الصحيح.

- هذا فيما يتعلق بترجمة كلمة جلنار أما عن طريقة التعامل مع التشبيه فقد قام فؤاد قسوس بترجمة التشبيه البليغ بما يقابله في اللغة الهدف La comparaison أي من خلال حذف أداة التشبيه فترجم: خدود ورد فاتح فات الجلنار ses joues fleures de grenade au rouge pistil, ولكنه أظهر وجه الشبه وهو اللون الأحمر، واستعمل بذلك تقنية التصريح كما أضاف كلمة pistil ليكون مفهومها المدقة الحمراء والتي لم ترد في النص الأصل وإننا ندفع بأن المترجم قد استعان بها لأسباب شعرية تكمن في رغبته في الحفاظ على القافية، ومع أن المترجم حاول المحافظة على نفس الأفكار والتشبيهات إلّا أنه قد استعان استراتيجية إعادة الكتابة réécriture. أما أحمد أمين دلاي فقد ترجم ترجمة حرفية استعان فيها بتقنية الإضافة، عندما أضاف كلمة couleur فجاءت الجملة كالآتي: Des lèvres couleur de fleurs de grenadier وهي ترجمة صحيحة تحافظ على الشكل و المعنى على السواء.
- كما نجد من أضرب البيان التشبيه بالحيوانات من بينهما الغزال والطير. نلاحظ أنّ الشاعر بن سهلة قد وصف محبوبته قائلا: "هذا الغزال باهي الصورة"، وبذلك فقد شاع استعمال تشبيه المحبوبة بالغزالة و هو وصف متأصل في الشعر العربي، خاصة أن هذا الحيوان المعروف بحسنه و رشاقته معروف بأنه يعيش في المناخ الصحراوي. يطلق على الغزال في لغة الملحون تسميات عدة منها: الدامي والقرهوبة والدروج والصيني والرّيم والوسنان...إلخ (Dellai، 2006، ص. 53). وهنا تستوقفنا هذه الفكرة للنظر في مدى تناسبها مع الثقافة الهدف، خاصة إذا علمنا أن وصف جمال المرأة يختلف من ثقافة إلى أخرى. فوصف الغزالة عربي الأصل أي أنه حكر على الثقافة العربية ونظرتها للجمال الذي تستوحيه من بيئتها التي تشتهر بتقديس الحصان والغزال والصقور كرمز من الرموز التي تمثل الهوية العربية، فالأول يرمز للشهامة والشجاعة والثاني لجمال المرأة ودلالها والثالث للحرية والشموخ. وهذا الذي يجعلنا أمام تساؤل

بالغ الأهمية حول مدى توافق وصف الغزالة مع ثقافة الهدف. والاهتمام برموز الحيوانات ودلالات مهمة جدا لأنه قد يوقعنا في الخطأ وتثير تحفظ الآخر واستفزازه، خير مثال على ذلك البومة التي هي نذير شؤم في الثقافة العربية، وجالبة للحظ ومصدر للسرور في الثقافة الغربية.

- تؤكد الدراسات أن كلمة gazelle مستمدة من كلمة عربية غزال gazal قد تم تبنيها في اللغة الفرنسية في عصورها الوسطى، وقد نقلتها هي الأخرى الى الإنجليزية في حوالي 1600 وهذا بحسب قاموس Merriam webster وهو ما يعني أنها دخيلة على ثقافة الآخر، لكن التثاقف الذي جمع الشعوب والثقافات جعلها تصبح جزءا من الثقافة الهدف (الفرنسية) أي أنّ استعمالها في هذا السياق سليم صائب لا يخلق أي غرابة أو ملابسة.

و هو ما يجعل حفاظ فؤاد قسوس على نفس الكلمة من خلال ترجمتها بالمقابل المباشر لها gazelle اختيارا محمودا، و أن التصوير الذي يمنحه الشاعر الشعبي يصل بشكل سليم و آمن للمتلقي الهدف.

أمّا في قصيدة "ولفي مريم" للشاعر سيدي قدور بن عاشور، فقد كان أحمد أمين دلاي على موعد مع تشبيه من نفس النوع، ولكن هذه المرة ليس مع الغزال ولكن مع الصقر، إذ وصف الشاعر أنف حبيبته قائلا: الخشم السّايل كنّ طير غاطس كاشف لثامه والتي أعاد ترجمتها أحمد أمين دلاي ب: le nez fin pareil à un faucon qui fond sur sa proie بالعودة للحديث عن النص الأصل، فإننا نشير إلى أن الشاعر عمد إلى التشبيه المفصل أي أنه ذكر أركان التشبيه الأربعة وهي "الخشم"(أي الأنف) المشبه و الطير: المشبه به و سايل أوجه الشبه و أداة التشبيه "كنّ" و التي هي تحريف لكأن في اللغة الفصحى. و قد أعاد المترجم من خلال الترجمة الحرفية نفس التشبيه le nez fin pareil à un faucon، و مع أن التعبير فيه نوع من الغرابة لأن الصقر من الطيور

الجارحة التي تعرف بقوتها و ليس بجمالها، فإن هذا الوصف قد يبدو غريبا ولكنه حقيقي لأنه يعبر عن بيئة الشاعر و طريقته في وصف حبيبته، وهو أمر لا يخفى على المتلقي الذي يعلم بأنه بصدد قراءة شعر شعبي مغاربي يصف فيه الشاعر مشاعره بأسلوبه.

- **الاستعارة:** استعان الشاعران بالاستعارة أيضا، فجاء وصف سيدي قدور بن عاشور لأنف حبيبته من خلال مجاز قال فيه: الخشم السّايل كنّ طير غاطس كاشف لثامه. تكمن الاستعارة في قوله: طير غاطس كاشف لثامه. وقد صور الشاعر في تعبير مجازي أحد المظاهر الثقافية وهي الصيد باستعمال الصقور، أين يكون الصقر مغطى العينين بلثام، يتم نزعه عند إطلاقه للإمساك بفريسته. وهو ليس المراد بالمعنى وإنما يصف من خلاله محبوبته التي ترتدى غطاء يسمى في بعض المناطق" العجار" وهو قطعة قماش مطرزة غالبا ما تكون مثلثة الشكل تلبس لتغطية الأنف والفم. والاستعارة ليست غريبة عن اللغة الفرنسية فهي تعرف ب La métaphore، إلّا أن المترجم لم يحاول نقلها باستعمال نفس الطريقة، و إنما حاول تقريب نفس التصوير و لكن باستعمال تقنيتين في آن واحد حيث وظف تقنية التصريح و استغنى عن اللثام و التلميحات المصاحبة له وصرح بمشهد انقضاض الصقر على الفريسة، وقد وظف بذلك تقنية أخرى هي التكييف لأن المترجم قد غيّر من وجهة نظر النص الأصل و عبر عن ما هو معنوي في لغة الانطلاق بوصف مادي حقيقي في لغة الوصول.

- **الجناس:** جاء في أبيات قصيدة "ولفي مريم" ضرب من ضروب الجناس الناقص، وذلك في قول الشاعر: "عندك غرة زاهرة منّورة شاحنها عظلم". يكمن الجناس، وهو من المحسنات البديعية- في الكلمات الثلاث غرة زاهرة منورة، وبهذا فقد اشتركت الكلمات في الحرفين الأخيرين مناحة البيت نوعا من الموسيقى الداخلية. يقابل الجناس في اللغة الفرنسية l'homophonie، وهو من المحسّنات التي يصعب نقلها دون إسقاط

المعنى أو التحرر من قيود الشكل، وهذا ما يفسّر أن المترجم لم يركز على هذا الجانب واهتم بترجمة المعنى فجاءت ترجمته Tu as le milieu du front qui resplendit de mille feux، حاد المترجم عمّا ألفناه، إذ أنه لم يترجم ترجمة حرفية وإنما قام باستعمال تقنية التكافؤ équivalence التي عبر من خلالها عن الفكرة بما يقابلها من وضعية في اللغة الهدف.

– **الإقتباس:** لطالما أثّر الوازع الديني على الشعراء الذين لا ينفكون يستشهدون بآيات من القرآن أو بأحاديث أو حتى بحقائق دينية هم يؤمنون بها، وقد تغلغل هذا الجانب في جميع أغراض الشعر حتى طال الغزل والكلام عن الحب. ومن أضرب الاقتباس ما جاء في قول سيدي قدور بن عاشور في حبيبته مريم في موضعين من المقطع المشار إليه أعلاه عندما وصف حاجبيها قائلا: "بين القاب قوسين الحواجب خطين قلامه تلوين القدير ربنا الملك العلاّم" وأيضا عندما ذكر نهر السلسبيل في قوله: "الرّيق حلى من سلسبيل والزنجبيل ختام".

اقتبس الشاعر من سورة النجم الآية التاسعة التي قال تعالى فيها: " فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى" وقد جاءت الآية ، بحسب تفسير ابن كثير، للحديث عن سيدنا جبريل عليه السلام عندما اقترب من الرسول صلى الله عليه وسلم، فقيل أنّه يقصد بقاب قوسين، أنه كان قريبا منه قرب وتر القوس من كبدها وقيل أيضا أنّه يراد بها: بقدرهما إذا مدا (المصحف الالكتروني، فق. 1–2).

اقتبس الشاعر الآية محافظا على المجاز الذي تحمله، و قد أراد بها أن يصف دنو حاجبيها بعضهما من بعض، و هو تصوير إن بدا غريبا في عصرنا، إلّا أن قرب الحاجبين من بعضهما كان قديما من علامات الجمال وهو ما يعرف في لغة الشعبي "لحْواجَبْ مَقْرونِين". قام أحمد أمين دلاي بترجمة هذه العبارة ب: les deux arcs des sourcils comme deux lignes tracées à l’aide d’une plume، و هي ترجمة حرفية

كما عودنا المترجم، و مع أنه حاول احترام الشكل والأمانة للنص المصدر إلّا أنه أسقط المجاز الذي تحمله العبارة المراد منها تصوير قرب الحاجبين، وهو أمر منطقي، فالتزام الحرفية يعنى غلبة الشكل على المعنى.

كما جاء الاقتباس في قول الشاعر: " الرّيق حلى من السلسبيل والزنجبيل ختام"، فقد ورد في القصيدة كلمة "السلسبيل" وهو نهر في الجنة تماما كالكوثر وأيضا ما جاء بعدها عندما تحدث عن " الزنجبيل" وكلاهما ذكرا في القرآن الكريم، تحديدا في سورة الإنسان في الآيتين 17/ 18: " وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنجَبِيلًا (17) عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلًا (18)". ترجم أحمد أمين دلاي هذا الجزء ب La salive est plus douce que l'eau de la source du paradis au parfum de gingembre، وبهذا فقد قدم ترجمة شارحة لكلمة سلسبيل، و هو ما لا نوافقه وما لم نعهده فيه، لأن كلمة "سلسبيل" في هذا المقام اسم علم يشير إلى اسم نهر، والتعامل مع أسماء الأعلام في الترجمة يكون بالنقل الصوتي وهو ما جاء أيضا في ترجمة المصحف الإلكتروني لجامعة الملك سعود التي ترجمت الآية الكريمة ب: "puisé là-dedans à une source qui s'appelle Salsabîl"، كما هو واضح فقد أوردت اسم سلسبيل باستعمال تقنية النقل الصوتي، وهو ما كان يحب أن يلجأ إليه المترجم الذي عودنا على استعمال استراتيجية التغريب في كل التفاصيل المتعلقة بالخلفيات الدينية والثقافية، وأن يرفق هذه التسمية بشرح يوضح ماهية هذا النهر المقدس.

III 2.2.3. بالنسبة لترجمة الهجاء

الشاعر: سيدي قدور العالمي

القصيدة: المكناسيّة.

النص الأصلي كما ورد في كلا الكتابين:

مكثرني بصحاب إلّا نكون فالخير** يظّل وكري و يبات بجمعهم عامر** شحال من صاحب توجد لي و كمن عشير ** إلّا يكون طعامي في كلّ وقت حاضر** براطل الدار حذيرة غير تنقب تطّير** كيف حوت المشرع يجري على السنانر** هكذاك حبابي دارو جميع بالكاس** يوم صبحت فاضي لا مال لا مراسم ** من لقيته من عشراني يهزّ لي الرّاس** تقول عمرهم ما كناوني باسم.

❖ **ترجمة أحمد أمين دلاي**

Nombreux sont mes amis dans les jours fastes, le jour comme la nuit, ma demeure en est pleine. Que d'amis je me découvre, et que d'intimes, quand ; à toute heure, ma table est servie. Les moineaux du logis se tiennent sur leur garde, dès qu'ils finissent de picorer ; ils s'envolent ; comme les poissons du gué qui viennent mordre à l'hameçon. Mes amis se pressaient, de la même façon, autour de la coupe, jusqu'au jour où je me suis retrouvé sans un sou en poche et sans ma maison. Celui d'entre mes amis que je rencontre hoche la tête à ma vue, comme si jamais il ne m'avait appelé par mon nom .

(Dellai، 2006، ص. 42).

❖ **ترجمة فؤاد قسوس**

Pléthore d'amis ! Source de bonheur ! Appuis !
Ma demeure en était emplie jours et nuits !
Que d'amis et d'acolytes étaient dans mon nid
Lorsque ma table et mon couvert étaient garnis !
Tels des oiseaux qui picorent à l'unisson,
Comme des poissons qui poursuivent l'hameçon !
C'est ainsi que mes amis ont réagi
Dès que je me suis trouvé sans sous sans logis !
Plus de hochement de tête plus de salut !
Citer mon nom ne s'étaient-t-ils jamais plus ?

(Guessous، 2014، ص ص. 186-187).

❖ **تحليل:**

من بين الأغراض التي عرفها أيضا الشعر الملحون: الهجاء الذي كان منبرا يذم فيه الشعراء عُزالهم، فينظمون أبياتا يجندون فيها كلماتهم حتى تنصرهم على من عاداهم. عادة ما تكون قصائد الهجاء مزيجا من عدة أغراض، فنجد الشاعر يشحنها بأساليب مختلفة: فيهجو تارة و يفخر بنفسه تارة في قالب ساخر كما في قصيدة "القهوة و تاي" للشاعر مداني التركماني أو يهجو تارة و يصف حاله لا أو أحوال الدنيا من حوله تارة أخرى، كما في قصيدة المكناسية للشيخ سيدي قدور العلمي، التي اخترنا منها مقطعا شعريا لدراسته و الوقوف على طريقة ترجمته. والأصل في الهجاء أنّه لم يكن من الأغراض الشائعة جدا في الشعر الشعبي وإنما أقحم في ميدان النظم بشكل تلقائي فصاحب ما يعرف" بشعر المناسبات" Poésie événementielle dite لذلك يدفع البعض بأنه يصعب تحديد الحادثة التي ارتبط بها نظم القصيدة كما أنّه لا يشترط أن يكون الشاعر جزءا أو طرفا من الهجاء، بل قد يلعب أحيانا دور الناطق باسم الجماعة ليصف موقفا مؤثرا طال شخصا ما أو مجموعة من أبناء مجتمعه. لم يلق الهجاء انتشارا واسعا لأسباب عدة أهمها الوازع الديني: فقد كان ادين الاسلام ينهى عن التنابز وتفشي الذم والقذف والخوض في أعراض الناس سواء بالنميمة أو الغيبة أو أي شكل من أشكال التعدي على الآخر(Dib، 2000، ص ص. 44-45). بها لا يختلف الهجاء عن الغزل في المميزات والخصائص البلاغية والبيانية: إذ يشيع فيه التشبيه والكناية وأفعال الذم والمدح وغيرها من الأساليب التي تضفي قوة على الصورة الشعرية للقصيدة، كما سنأتي على توضيحه.

- **التشبيه:** عمد الشاعر تماما كباقي أترابه، إلى اعتماد التشبيه الذي يستند على الحيوانات، و لكن من المؤكد أن المقام الذي ينظم فيه، و هو الهجاء، جعل

أضرب الحيوانات تتغير والصور الشعرية تخرج من رقتها لقسوتها، فذكر الأسماك والعصافير كما سنأتي على توضيح:

- قال الشاعر في هجاء أصحابه: " براطل الدار حذيرة غير تنقب تطير"، وقد منح من خلال هذا التشبيه صورة شعرية رائعة، وصف من خلالها كيف يلتف أصدقاء المصالح بالشخص عندما يكون في أحسن أحواله التفاف العصافير المارة التي تجد طعاما بأحد المنازل و كيف ينفضّون من حوله بمجرد أن ينتهي طعامهم و يذهبون في حال سبيلهم دون أن يلتفتوا صوب المنزل الذي حاطوا فيه.

تعامل أحمد أمين دلاي مع هذا التشبيه بشكل لصيق بالنص الأصل، فحاول إعادة جميع تفاصيله و بنفس الوتيرة، فجاءت ترجمته بالشكل الآتي les moineaux du logis se tiennent sur leur grade , dès qu'ils finissent de picorer, ils s'envolent، فترجم كلمة البراطل بـ les moineaux وهو نوع من العصافير المنتشرة بشكل كبير في المغرب العربي لتلائم مناخها مع طبيعته، و هو من العصافير التي ترتاد المنازل إذ وجدت بها طعاما. إلّا أن ترجمة الوحدة "براطل الدار" بـــ les moineaux du logis فيه نوع من الحشو، إذ كان بإمكان المترجم أن يكتفى المترجم بكلمة les moineaux فقط لأداة المعنى المطلوب لأن هذا النوع معروف بأنه يَرتاد المدن والقرى وليس من الطيور التي تعتلي الجبال أو الغابات، لذلك فالترجمة الحرفية في هذه الوحدة تقود إلى نوع من الغموض و اللبس. أما الباقي من الترجمة فهو سليم، بما فيه "حذيرة" التي ترجمها بـ tiennent sur leur grade وتعبير الاصطلاحي في اللغة الهدف يؤدي نفس المعنى أي أنه استعان أيضا بتقنية التكافؤ ولكنها وإن أدت المعنى إلّا أنّ فيها نوعا من الإطالة غير المحبذ، إذ ترجم كلمة بأربع كلمات.

أما فؤاد قسوس فقد نزع إلى استراتيجية إعادة الكتابة، عندما حاول الحفاظ على المشبه به وهو "براطل" وغير الباقي فجاءت ترجمته كالآتي: tels des oiseaux qui

picorent à l'unisson، كما هو جلي أسقط المترجم جل الألفاظ وأبقى فقط على oiseaux و picorent أي أنه حاول نقل الأسلوب إلى اللغة الهدف أكثر من حفاظه على ما تقدم به الشاعر و ليس في ذلك حرج كبيرا إذ أن الصورة التي أبقى عليها في ترجمته توصل المعنى حتى و إن لم يكن بطريقة متطابقة فبشكل جزئي، خاصة أنه أعاد التشبيه وحافظ على المشبه به.

وصف الشاعر في أحد الأبيات قائلا: "كيف الحوت المشرع يجري على السنانر" فاستعمل في هذا الصدد التشبيه التمثيلي فشبه حال الأصحاب من حوله عندما كان في أحسن أحواله كحال الأسماك التي تجري وراء الطعم العالق في صنارة، و قد مثل الشاعر هذه الصورة المستنبطة من محيطه، فهو لم يذكر البحر أو أسماكه وإنما استشهد بأسماك السواقي التي يمكن رؤيتها عند الصيد، وهذا لأن ابن مدينة مكناس يقطن بمدينة داخلية بها وديان وسواقي وليس بها بحور. كما تجدر الإشارة إلى أنه استهل البيت بكلمة "كِيفْ" والتي لا يراد بها الاستفهام كما في اللغة الفصحى وإنما حُرِّف معناها وتغيَّر في العامية فأصبحت تستعمل للتشبيه، وهي بمثابة الشقائق الخادعة les faux amis بين اللغة الفصحى والعامية، والأمر عينه بالنسبة لكلمة "الحوت" وهي الأخرى مأخوذة من الفصحى لكن على غير معناها؛ فالحوت يراد به السمك عموما وليس الحوت الذي يراد به baleine في اللغة الفرنسية.

تعامل المترجمان مع هذا المقطع بذات الطريقة، فأعاد نقل نفس التصوير و الحفاظ على التشبيه بأغلب أجزائه، حيث قام أحمد أمين دلاي بترجمته ب comme les poissons du gué qui viennent mordre à l'hameçon، و قد اعتمد في الجزء الأول على الترجمة الحرفية فترجم الكلمات بالمقابل المباشر لها و بنفس الترتيب، وقد وُفّق في انتقاء المقابل الصحيح لكلمتي: "كيف و الحوت" و هو أمر ليس بالغريب لأن المترجم ابن البيئة المغاربية يتقن لغتها و يفهم معانيها. كما عمد لاستعمال تقنيتين من

تقنيات الترجمة الحرة، حيث وظَّف تقنية التعديل في ترجمة السنانر (و هي كلمة مأخوذة من سنارة) ب l'hameçon التي يقصد بها الطُعم، وبهذا فقد ترجم الكل بالجزء كما أنه انتقل من الجمع في النص الأصلي للمفرد في النص الهدف، و ذلك تماشيا مع عبقرية هذه الأخيرة التي تخالف العربية في تفضيل المفرد على الجمع. كما نجده في مقام آخر استعمل تقنية التكافؤ عندما ترجم "يجري على السنانر" ب qui viennent mordre à l'hameçon فلقد أعاد المترجم نفس التصوير و لكن من خلال تبني طريقة اللغة الهدف في التعبير.

أما فؤاد قسوس فقد كان على غير عادته أكثر حرفية في ترجمة هذا التشبيه، إذ أعاد نفس الوصف بكل تجلياته، إذ ترجمه ب: comme des poissons qui poursuivent l'hameçon و بهذا اتفق مع أحمد أمين دلاي في انتقاء جل الكلمات بالأخص hameçon، إلّا أنه استعان بتقنية الإسقاط عندما حذف كلمة الشرع التي يراد بها "الساقية".

وبهذا فقد وفق المترجمان في نقل نفس التصوير على أننا نفضل ترجمة فؤاد قسوس للاختصار والذي يقدم به ترجمته التي يحترم فيها شكل القصيدة وتحبيذ الشعر للاختصار والإيجاز وإبقائه على التشبيه، كما ورد في النص الأصلي، خاصة أن التشبيه ليس فيه غرابة و إنما هي صورة موجودة في كل الثقافات ويسهل فهمها.

– **كناية:** استرسل الشاعر في وصف غدر الأصدقاء بطريقة مليئة بالبلاغة والتصوير الدقيق والواقعي. وقد استعان في أحد الأبيات بالكناية، فقال: "إلا يكون طعامي في كل وقت حاضر" وهي كناية على كثرة الزوار والوافدين إلى دار سيدي قدور العلمي، وكثرة الاجتماعات في بيته. هذا الذي عبر عنه بنوع من المبالغة يراد منها أنه متى دق بابه وفي أي وقت يجد ضيفه الطعام جاهزا. والكناية كأسلوب بلاغي

معروفة أيضا في اللغة الهدف فهيpériphrase ويجعل من النقل الكناية إلى لغة الوصول ممكنا.

قدم أحمد أمين دلاي ترجمة باستعمال تقنية التكافؤ أين عبر عن نفس الفكرة و لكن بتوطين عبقرية اللغة الهدف، إذ أنه أبدل الحديث عن الطعام الجاهز ب ma table est servie و قد غير بذلك عمّا ألفناه و نزع إلى الاستعانة بتقنية الترجمة الحرة، كما أنه استعمل تقنية le chassé-croisé عندما قدم عبارة في كل وقت و استهل بها ترجمته التي جاءت كالآتي: à toute heure, ma table est servie.

أمّا فؤاد قسوس فقد ترجمها ب lorsque ma table et mon couvert étaient garnis !، وبهذا استعمل استراتيجية إعادة الكتابة، فانتهج هو الآخر الترجمة الحرة، وأخذ المعنى وعبر عنه بما يتماشى مع اللغة الهدف وعبقريتها. أي اتفق المترجمان على ترك الترجمة الحرفية في ترجمة الكناية والاستعانة بالترجمة الحرة.

III .4 تحليل النتائج

بعد عرض النماذج المختارة ودراستها سنحاول الوقوف عند النتائج التي توصلنا إليها وذلك في جزئين: نوضح في الأول النتائج الاحصائية والنسب التي تبين نسبة استعمال كل نوع من التقنيات، بينما نقف في الجزء الثاني على النتائج التي خرجنا بها من خلال الدراسة التحليلية المقارنة التي قمنا بها.

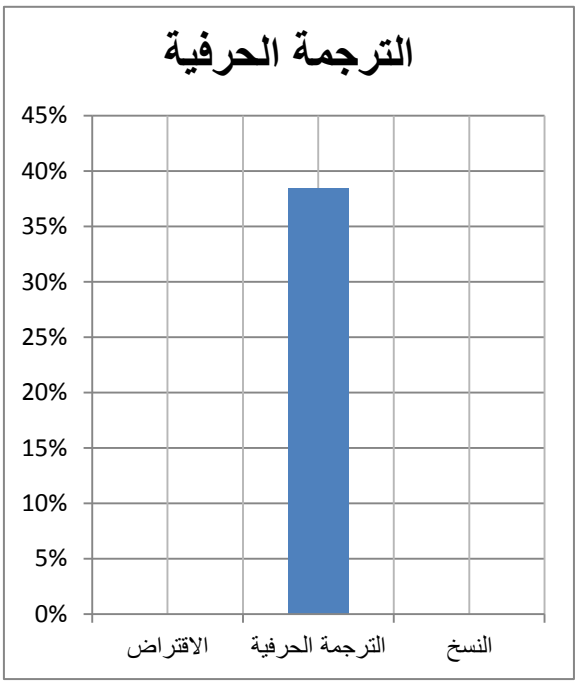
III.4.1 النتائج الإحصائية

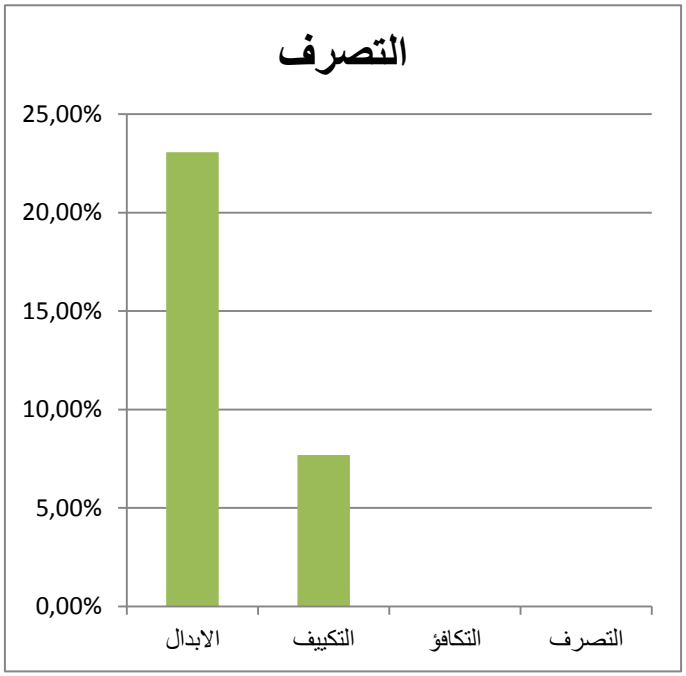
سنعرض في هذا الجزء النتائج المتعلقة بالنماذج المختارة و أيضا بالمترجمين.

III.4.1.1 النتائج المتعلق بالنماذج المختارة

أ. بالنسبة لترجمة المعتقدات الدينية

نوع الترجمة	التقنية	النسبة المئوية[1]
الترجمة الحرفية	الاقتراض	%0
	الترجمة الحرفية	%38,48
	النسخ	%0
المجموع	%38,48	
التصرف	الابدال	%23,07
	التكييف	%7,69
	التكافؤ	%0
	التصرف	%0
المجموع	%30,76	





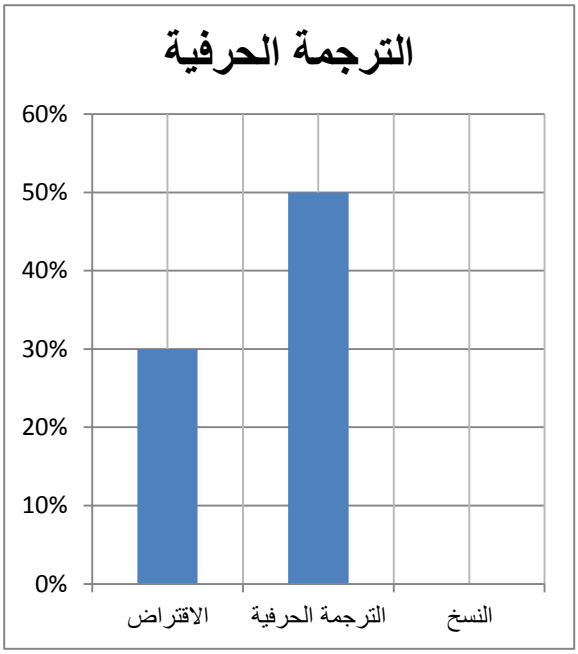
- تشير الاحصائيات الأولية إلى ترجيح كفة الترجمة الحرفية بنسبة 38,48% مقابل بالتصرف بنسبة 30,76%. أما باقي النسب فتعود لاستعمال تقنيات أخرى.

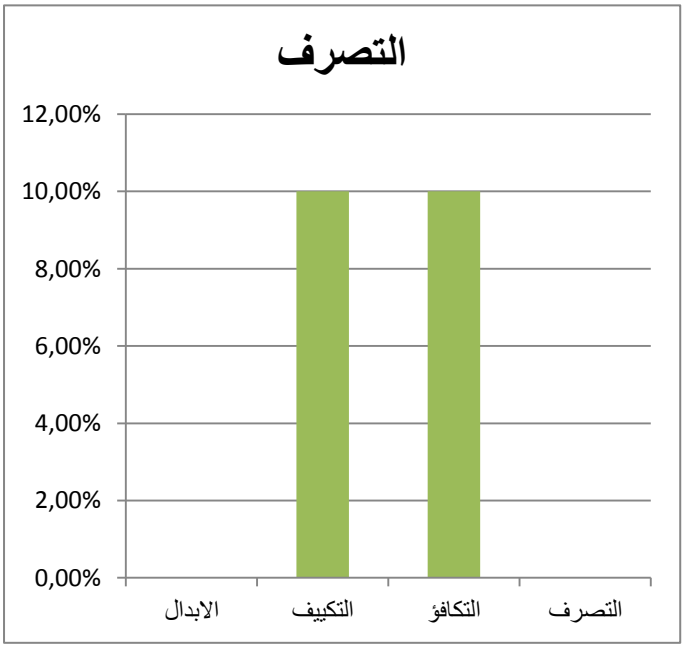
[1] تجدر الاشارة إلى أنّ النسب المئوية التي تحصلنا عليها، تعود لعملية حسابية: قسمنا فيها عدد تكرار التقنية على مجموع التقنيات المستعملة في كل نموذج، و الكل ضرب مئة.

- يمتزج استعمال الترجمة الحرفية و التصرف بالتغريب و التوطين، فهما بمثابة وجهين لعملة واحدة، حيث يؤدي توظيف تقنيات الترجمة الحرفية و التصرف إلى ظهور ملامح التغريب و التوطين بشكل تلقائي و منطقي. و قد سجلنا النسب الآتية: استراتيجية التغريب(62,5%)، استراتيجية التوطين(37,5%).

ب. بالنسبة لترجمة المظاهر الثقافية

نوع الترجمة	التقنية	النسبة المئوية
الترجمة الحرفية	الاقتراض	%30
	الترجمة الحرفية	%50
	النسخ	%0
المجموع	%80	
التصرف	الابدال	%0
	التكييف	%10
	التكافؤ	%10
	التصرف	%0
المجموع	%20	

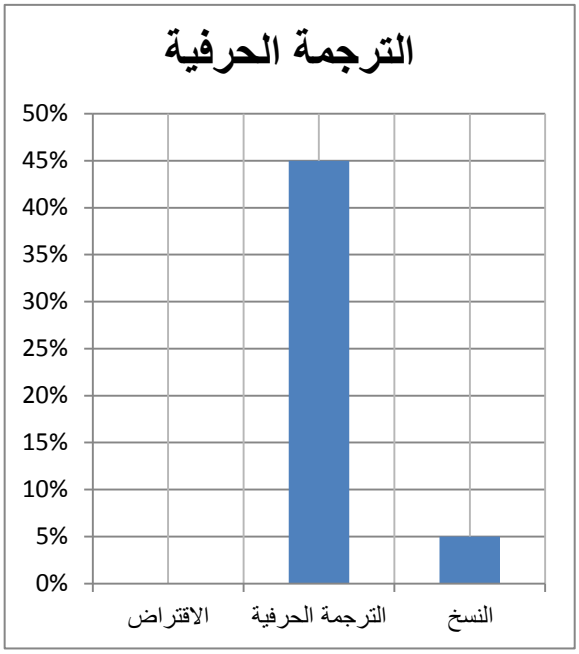


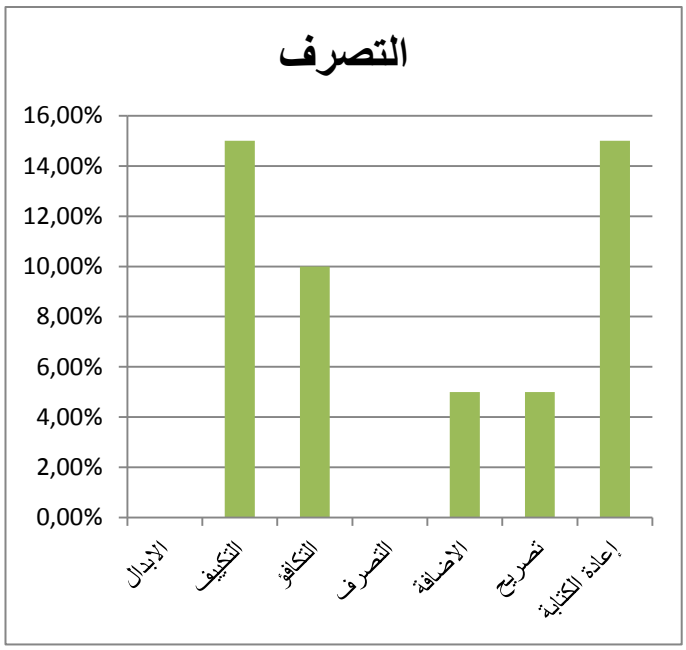


سمحت لنا النماذج التي تمكنا من دراستها بأن نلاحظ بأن الترجمة الحرفية قد تحصلت على حصة الأسد في هذه الجزئية بنسبة 80% مقابل 20% للتصرف. نتائج انعكست على استعمال التغريب و التوطين فقد سجلنا النتائج التالية: استراتيجية التغريب (85,71%) و استراتيجية التوطين (14,29%). و بهذا فقد شهدت ترجمة الخلفيات الثقافية مزيجا من الترجمة الحرفية و التغريب.

ج. بالنسبة لترجمة الاختلافات الاسلوبية

نوع الترجمة	التقنية	النسبة المئوية
الترجمة الحرفية	الاقتراض	%0
	الترجمة الحرفية	%45
	النسخ	%5
المجموع	%50	
التصرف	الابدال	%0
	التكييف	%15
	التكافؤ	%10
	التصرف	%0
	الاضافة	%5
	تصريح	%5
	إعادة الكتابة	%15
المجموع	%50	

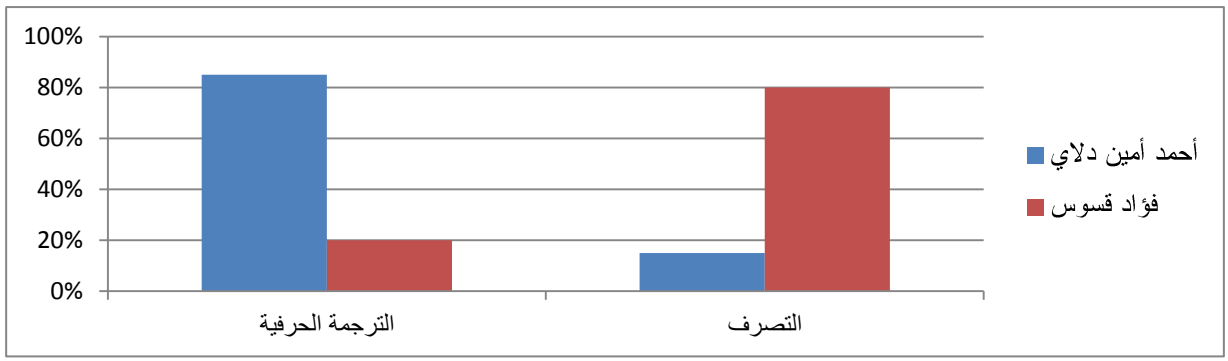




سجلنا في هذه الأمثلة التي درسناها تعادلا بين الترجمة الحرفية بنسبة 50% مقابل 50% للتصرف. نتائج انعكست على استعمال التغريب و التوطين، حيث استعمل التغريب بشكل مكثف بنسبة (80%) مقارنة بالتوطين (20%). و بهذا فقد شهدت ترجمة الاختلافات الأسلوبية، مزيجا بين الترجمة الحرفية و التصرف.

2.1.4.III النتائج المتعلقة بأسلوب المترجمين

المترجم	نوع الترجمة	النسبة المئوية
أحمد أمين دلاي	الترجمة الحرفية	%85
	التصرف	%15
فؤاد قسوس	الترجمة الحرفية	%20
	التصرف	%80



2.4.III التعليق على النتائج

سنقوم في هذا العنصر بتحليل النتائج التي توصلنا إليها في العنصر السابق.

1.2.4.III بالنسبة للنماذج المختارة

الحالات	نوع الترجمة	الإيجابيات والسلبيات	الخلاصة
المعتقدات الدينية	الترجمة الحرفية	-حافظت على روح النص الأصل. ≠لكنها تسببت في بعض الغموض الذي كان يستلزم ادراج بعض الهوامش.	- على الرغم من أن الترجمة الحرفية قد كسرت قيود الوزن والقافية مقارنة بالتصرف الذي ساعد على إعادة هذه العناصر إلّا أن الترجمة الحرفية قد أعادت روح النص الأصل وأبقت على الطابع الاسلامي المغاربي بوضوح. لكن استعمالها استلزم اللجوء إلى الهوامش تفاديا للوقوع في الغموض.
	التصرف	-قدمت شكلا قريبا للقصيدة. ≠لكنها ابتعت عن روح النص الأصل.	
الخلفيات الثقافية	الترجمة الحرفية	-أدت الترجمة الحرفية المعنى المطلوب وكانت مواضع الاقتراض سليمة إلّا فيما يتعلق بباب الدراز أين لم يحسن المترجم اختيار التقنية.	-لقد استوفت الترجمة الحرفية الشروط المطلوبة وقدمت النص بشكل جيد، عدا الجزء الذي استُعملت فيه تقنية الاقتراض وتسببت في ترجمة خاطئة، والتي نرجح أنها تنم عن سوء فهم للنص الأصل أو عدم إلمام بخلفيات القصيدة. أما التصرف الذي لم يبرز إلّا من خلال تقنية التعديل فقد كان استعماله سليما.
	التصرف	-لم يكن لها حضور كبير في النماذج التي انتقيناها.	

الاختلافات الأسلوبية	**الترجمة الحرفية**	-أعادت النص الأصل بشكل مشابه وحافظت على ملامح الثقافة الأصل. - تسبب التقيد الكبير بالنص الأصل في الاطالة و تدمير الايقاع	-لقد تفوقت الترجمة الحرفية من حيث نقلها لتصوير الشعري والحفاظ على الخلفية الثقافية البارزة في الأسلوب إلّا أن المبالغة في الالتصاق بالنص الأصل تسبب في الاطالة. أما التصرف فقد قدم نصا أكثر بلاغة و أكثر ايجازا كما أنه قد حافظ على بعض الملامح الثقافية حتى و إن غير في المنظور الذي قدمها به.
	التصرف	-قدم النص بشكل أجمل وأقرب للنص الأصل ولكنه ابتعد أحيانا عن التصوير المراد.	

2.2.4.III بالنسبة لأسلوب المترجمين

المترجم	نوع الترجمة	الملاحظة
أحمد أمين دلاي	الترجمة الحرفية	تجسدت في كل الترجمة، إذ حاول البقاء قدر الامكان قريبا من النص الاصل.
	التصرف	كانت قليلة جدا، و لم تتجسد سوء في استعمال بعض التقنيات التي تفرضها عبقرية اللغة الهدف، من ذلك شهدنا استعمال الابدال والتكييف.
فؤاد قسوس	الترجمة الحرفية	كان استعمالها نادرا و قد ارتبطت عموما بالحالات القليلة التي أراد فيها المترجم التغريب.
	التصرف	كانت ملامحها طاغية وتجسد في التصرف والتكافؤ وإعادة الكتابة.

خلاصة الفصل:

لقد سمحت لنا دراسة النماذج وتحليلها من الوقوف على الطريقة التي يُنقل بها الشعر الشعبي باستعمال الترجمة الحرفية و التصرف. فبينما تحافظ الترجمة الحرفية على روح النص الأصل و محتواه الثقافي، نجد هذه الأخيرة تضحي بالشكل و لا تعيد القصيدة بالشكل المتعارف عليه، و هو أمر يتداركه التصرف الذي يفسح المجال لترجمة الشعر بالشعر و لكن ترجيحه لكفة المعنى تتخلى نوعا ما عن ملامح الثقافة الأصل.

الخاتـــــــــــــمة

تؤثر الظروف المحيطة بالشاعر، والمتعلقة أساسا ببيئته الثقافية ومـــا تحويـــه مـــن اختلافات اجتماعية وإيديولوجية وحتى جغرافية وتاريخية، في نظم قصائده في قالـــب لغوي مميز لا ينفك هو الآخر يعبر عن انتمائه إلى هوية لسانية وثقافية عادة ما تفرض خصائصها، وترفض استئصالها من جذورها وتتصدى للمترجم الذي يســـعى لتحقيـــق أهداف تواصلية و تعريفية قد تختلف عن أهداف هذا الشاعر.

و تجمع الدراسات التي اتخذت من الأعمال الترجمية موضوعا لها، بـــأنّ أصـــعب أنواع الترجمة ترجمة الشعر، يعود ذلك لتضافر عوامل لسانية وغير لسانية تزيد مـــن صعوبة مهمة المترجم –الذي يفترض فيه الحيادية– في اتخاذ قرارات حاسمة يطبقهـــا على جل ترجمته ويحدد من خلالها شكل النص المترجم الذي يقدمه للجمهور الهـــدف، فإمّا يلتصق بالنص الأصل ويحرص على الحفاظ على أصالته وغرابته، وإمّا يتصرف فيه إرضاء للقارئ الهدف وتكيفا مع ثقافته.

وبالرجوع إلى موضوع بحثنا وإلى مدونتنا، فقد وقفنا عند اختلاف فـــي القـــرارات التي اتخذها كل من المترجمين. فالمترجم الجزائري أحمد أمين دلاي حاول في أغلـــب الأحيان الالتزام بأسلوب تعبير الشاعر الشعبي، ونقل لغتـــه بكـــل أســـاليبها البيانيـــة والمجازية، وإن فضّل ترجمة الشعر بالنثر بغية التحرر من قيـــود الشـــعر وأســـاليبه والتركيز على الإفهام ونقل العقلية المغاربية للمتلقي الهدف. وفي الاتجـــاه المعـــاكس، يتمركز المغربي فؤاد قسوس الذي اختار التصرف باحترام اللغة والثقافة الهدف علـــى حساب الأمانة للنص الأصل، أمرٌ عززه بترجمة الشعر بالشعر وهو تحد نراه صعبا.

وبعد تحليل حوالي أربعة عشر (14) نموذجا مقسما إلى أجـــزاء منهـــا مـــا ينتمـــي للاختلافات الثقافية التي قسمناها إلى معتقدات دينية و مظاهر الثقافية و منها ما ينـــدرج

ضمن الاختلافات الأسلوبية. وبناء على تحليل النتائج الإحصائية التي توصلنا إليها، يمكن أن نستخلص النقاط التالية:

- ✓ بالنسبة إلى المقاربة التي سادت ترجمة الشعر الشعبي في مدونتنا، فقد تراوحت بين الحرفية والتصرف عند كل من دلاي وقسوس، لكن الغلبة كانت للترجمة الحرفية سواء في ترجمة المعتقدات الدينية (38.48% مقابل حوالي76 .30% بالنسبة للتصرف) أو ترجمة الخلفيات الثقافية (80 % مقابل 20 % بالنسبة للتصرف) أو فيما يخص الاختلافات الأسلوبية (50 %)

كما أن نسبة اعتماد كل من الحرفية والتصرف اختلفت من مترجم إلى آخر. ففي حين اعتمد دلاي كثيرا على الترجمة الحرفية بنسبة تجاوزت 85%، فضل قسوس التصرف في أغلب الأحيان بنسبة 80%.

- ✓ إن اختيار إحدى المقاربتين انعكس على اختيار الاستراتيجية الترجمية، حيث كانت استراتيجية التغريب التي تحافظ على المظاهر الثقافية للنص الأصل، حاضرة بقوة في المدونة سواء فيما يتعلق بترجمة المعتقدات الدينية (62%) أو الخلفيات الثقافية (أكثر من 85%) أو الاختلافات الأسلوبية (80%).
- ✓ ترتبط الترجمة الحرفية باستراتيجية التغريب، بينما يمتزج التصرف بالتوطين.
- ✓ نرى، في إطار الإجابة عن إشكالية بحثنا الرئيسة، أن الترجمة الحرفية هي المقاربة الترجمية الأمثل لترجمة الشعر الشعبي كنص أدبي ذي بعد ثقافي وتراثي، لتقديمه بالصورة التي تليق به، ومبررات رأينا ما يلي:

- الترجمة الحرفية أعادت روح النص الأصل وأبقت على الطابع الإسلامي المغاربي بوضوح في أغلب النماذج المتعلقة بالاختلافات

الأسلوبية، التي سمح توظيفها بإنتاج نص قريب من أسلوب شاعر الشعبي المغاربي الذي له طريقته الخاصة في التعبير عن مختلف المواضيع.

- تفوقت الترجمة الحرفية – التي تجسدت بوضوح في كتاب أحمد أمين دلاي كما سبق الذكر– من حيث نقلها للتصوير الشعري و الحفاظ على الخلفيات الثقافية البارزة في الأسلوب.
- إن تغليب كفة الثقافة الهدف يكون في أغلب الأحيان سببا في تهميش الثقافة المصدر، وهو أمر لا نوافقه خاصة في حالة الشعر الشعبي. فبلاغة و واقعيَتُه مستمدتان من هويتنا المغاربية التي يحبذ أن تصل للمتلقي بأقرب شكل ممكن. كما أن مهمة الترجمة في هذا النوع من النصوص تتعدى نقل رسالة من لغة إلى أخرى، إلى نقل الثقافة بكل تفاصيلها حتى تلك التي قد تشكل غرابة بالنسبة للمتلقي قصد التعريف بها والترويج لها.

✓ فيما يخص ترجمة الخلفيات الثقافية بما فيها المعتقدات الدينية و المظاهر الثقافية، نجد أن الترجمة الحرفية امتزجت باستراتيجية التغريب. حيث حافظ أحمد أمين دلاي على جميع الخصائص الثقافية للنص الأصل، كما أردف ترجمته باستعمال التهميش، و قد جسد بذلك آراء نيومارك الذي يزكي إبقاء الغريب غريبا على أن تُشرح المفاهيم الغريبة عن الثقافة المستقبلة في الهوامش لتفادي الغموض و اللبس.

وبالمقابل، امتزج التصرف لدى فؤاد قسوس باستراتيجية التوطين التي طمست في اعتقادنا معالم الدين الإسلامي على حساب الثقافة الهدف.

- ✓ رغم حرص أحمد أمين دلاي على تقديم ترجمات أمينة للنص الأصل، إلا أنه لم يوفق – من وجهة نظرنا – في تحقيق الشفافية التي تحدث عنها ميشونيك في نظرية شعرية الترجمة. فالقارئ يحس مباشرة بأنها ترجمة، خاصة أنه بالغ في ترجمة الشعر بالنثر من جهة، والتصق أحيانا التصاقا شديدا بالنص الأصل من جهة ثانية، مما تسبب في الإطالة التي تنتمي للمذاهب التشويهية التي حذر منها برمان. معادلة استطاع تحقيقها مترجمون آخرون للشعر الشعبي كمحمد بلحلفاوي و أحمد الطاهر اللذين استطاعا تقديم ترجمة حرفية أمينة ومختصرة، أي أن تفادي المغالاة في الحرفية يجعل من الممكن تقديم ترجمة تخدم الشعر الشعبي و خصائصه الأسلوبية و الثقافية.
- ✓ أما التصرف الذي تبناه المترجم فؤاد قسوس، فقد تجسدت مظاهره، بالنسبة إلى الجوانب الأسلوبية، في اللجوء إلى تحصيل المعنى و إعادته في قالب يميل إلى لغة الوصول منه إلى لغة الانطلاق. وقد لامس بذلك أفكار النظرية التأويلية لماريان ليدرير و دانيكا سلسكوفتش، التي تدفع بأنّه من الضروري تكريس كل المعارف من أجل تحصيل المعنى و إعادة التعبير عنه بما يتماشى مع اللغة الهدف.
- ✓ وما يُحسب لقسوس أنه ترجم الشعر بالشعر، فأنتج نصا قريبا من شكل القصيدة، بيد أنّه أفرط بالمقابل في اختزال خصوصياته المغاربية و قدم نصا أقرب ما يكون فرنسيا منه مغاربيا.

إن الشيء إذا زاد عن حده، ينقلب إلى ضده. فكل من المبالغة في تذليل الاختلاف بغية جذب المتلقي الأجنبي – كما فعل قسوس– والمغالاة في الالتصاق بالأصل في سبيل الوفاء للثقافة المصدر – كما فعل دلاي في بعض المواطن – قد يضر بنصوص الشعر الشعبي بطريقة أو بأخرى.

وبالتوصل إلى هذه النتائج، نكون قد أكدنا جميع الفرضيات التي طرحناها في بداية البحث سواء ما تعلق بكون الترجمة الحرفية الحل الأفضل للحفاظ على الخصائص اللغوية والثقافية للنص الشعري الشعبي، أو بهيمنة هذه المقاربة اللصيقة بالأصل والحريصة على أصالته، على ترجمة الشعر الشعبي المغاربي إلى اللغة الفرنسية، أو حتى يكون التغريب الاستراتيجية الأصح لنقل الملامح الثقافية والتعريف بالآخر، خاصة في حالة الشعر الشعبي.

لا يمكن أن ننكر صعوبة ترجمة الشعر عموما و الشعر الشعبي خصوصا، فبلاغة الشعر و تكاثف مختلف العوامل اللسانية و غير اللسانية يصعب من مهمة المترجم. إلا أن هذه الحقيقة لا تجعل ترجمته مستحيلة، فالبعد الثقافي الذي تكرسه ترجمة الشعر من خلال إخراجه من بيئته للتعريف به في ثقافات جديدة، يجعل نقله ضرورة حضارية. و لأنّ الإلمام بترجمة جميع خصائص الشعر أمر صعب المنال، نرى بأنّه يجب تحديد الهدف من وراء ترجمة الشعر لأنّ ذلك سيجعل المترجم يختار المقاربات التي يجب تكريسها لإنتاج ترجمة تخدم الغاية من نقل الشعر إلى اللغة الهدف. أي أنّ المقاربات التي تستخدم لترجمة الشعر الشعبي باعتباره نصا ثقافيا و تراثيا-كما هو الحال في أطروحتنا- ليست نفسها المقاربات التي تسخر لإنتاج نص غنائي كما في الشعر الغنائي.

في الختام، نقول إنّ الكمال في الترجمة صعب المنال مهما كانت كفاءة المترجم الذي يجب أن يبتعد عن المبالغة سواء في خدمة النص والثقافة المصدر أو النص والثقافة الهدف، و أن يأخذ بعين الاعتبار مميزات الرسالة المنقولة وتوظيفها بحسب الغاية من الترجمة الواجب تحديدها مسبقا وفق استراتيجية ترجمية معينة.

حاولنا في هذه الدراسة رسم إطار الغرض منه تسليط الضوء على طريقة ترجمة نصوص الشعر الشعبي لما لها من أهمية بالغة تتعلق بهويتنا وتراثنا، وفتح نافذة

صغيرة في هذا الميدان دون الزعم بالإلمام بجميع جوانبه والتطرق إلى جميع تفاصيله واستخلاص نتائج ثابتة يمكن تطبيقها في جميع حالات الترجمة وبالنسبة إلى جميع النصوص وفي كل اللغات.

فقد تكون هذه الدراسة تمهيدا للبحث في موضوع ترجمة الشعر الشعبي لكن من منظور مقاربات أو تقنيات مختلفة، أو للبحث في مجالات أخرى لم نحط بها في أطروحتنا من بينها مثلا العروض وطريقة نقله من لغة إلى أخرى. إذ يعتبر البحث في عروض الشعر الشعبي بالغ الأهمية لأن لهذا الأخير بحورا وأوزانا خاصة كتلك التي ذكرها الأستاذ مصطفى حركات.

قائمة المصادر و المراجع

أ- المراجع العربية:

- ابن منظور (2003). **لسان العرب (م1)**. مصر: دار الحديث.
- ابن منظور (2003).**لسان العرب (م13)**. مصر: دار الحديث.
- أسكان، الحسين (2004).**تاريخ التعليم بالمغرب خلال العصر الوسيط**. الرباط، المغرب: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- البكري، أبي عبيد (2013).**المغرب في ذكر بلد الافريقية و المغرب**. لبنان: دار الكتاب الاسلامي.
- بلعربي، خالد (2005).**الدولة الزيانية في عهد يمغمراسن: دراسة تاريخية وحضارية (633-686ه / 1235-1282م)**. الجزائر: المكتبة الوطنية.
- بن حجاج، المسلم (1984).**الكنى والأسماء**.المملكة العربية السعودية: الجامعة الإسلامية.
- بن علاء، صدر الدين محمد (1997).**شرح العقيدة الطحاوية (ط 10، ج 2)**. بيروت، لبنان: مؤسسة الرسالة.
- بن فوزان، صالح (1999).**الإرشاد إلى صحيح الاعتقاد والرد على أهل الشرك والإلحاد (ط4، ج 1)**. الرياض،المملكة العربية السعودية: دار ابن الجوزي.

- بوكروح، نعمان (2007-2008). **الامثال والعبارات الشعبية في ترجمة الرواية الجزائرية الى الفرنسية: رواية الاز انموذجا** (مذكرة ماجستير غير منشورة. جامعة، جامعة منتوري قسنطينة). مسحوبة من موقع جامعة منتوري قسنطينة(www.umc.edu.dz)
- البيتاني، بان علي محمد (2004). **النشاط التجاري في المغرب الأقصى خلال القرن 9-11** م. بغداد، العراق: جامعة بغداد.
- بيوض، إنعام (2003).**الترجمة الأدبية مشاكل وحلول**. لبنان: دار الفارابي.
- تأليف جماعي (1999).**الموسوعة العربية العالمية (ج 1)**. المملكة العربية السعودية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع.
- تأليف جماعي (1999).**الموسوعة العربية العالمية (ج 25)**. المملكة العربية السعودية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع.
- تأليف جماعي (1999).**الموسوعة العربية العالمية (ج 8)**. المملكة العربية السعودية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع.
- الثعالبي (1998).**الكناية والتعريض**. مصر: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- جابر، جمال (2005).**منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، النص الروائي نموذجا**، العين، الإمارات العربية المتحدة: دار الكاتب الجامعي.
- الجاحظ (1996). **الحيوان (ج 1)**. بيروت، لبنان: دار الجبل.

- جواد، عبد الجليل (د.ت). **كيف ومتى ظهر الانسان العاقل**.بغداد،العراق: كلية الآداب، جامعة بغداد.
- حسن، محمد أيوب (1983). **تبسيط العقائد الإسلامية (ط5)**. بيروت، لبنان: دار الندوة الجديدة.
- حنى، عبد اللطيف (2012). البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي- ديوان ابن مسايب أنموذجا- *مجلة المخبر، بسكرة، 8*.
- دار الفتوى المجلس الإسلامي الأعلى في أستراليا (ت. ز:07/30/2018) www.darufatwa.org.au/ar/
- الديداوي، محمد (1992).**علم الترجمة بين النظرية والتطبيق**. تونس: دار المعارف.
- زكي، مبارك (1924).**مدامع العشاق (ط 2)**.بيروت، لبنان: المكتبة العصرية.
- السعدي، لعربي (2007-2008) .**الأسواق والحرف في مدينة الجزائر العثمانية على ضوء المصادر المحلية (1520-1830)** (مذكرة ماجستير غير منشورة، جامعة سيدي بلعباس). مسحوبة من موقع جامعة سيدي بلعباس (https://www.univ-sba.dz)
- سهيل، ادريس ؛ جبور، عبد النور (1983).**قاموس المنهل فرنسي-عربي**. لبنان: دار العلم للملايين.

- شحاذة، الخوري (2001).**دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب**. دمشق، سوريا: دار طلاس.
- الطاهر، أحمد(1975). **الشعر الملحون الجزائري إيقاعه و بحوره و أشكاله**. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- العابدي، أحمد مختار (1986).**الحياة الاقتصادية في الدولة الاسلامية**. الكويت: منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع.
- عارف، نصر محمد (1994).**الحضارة-الثقافة-المدينة-سلسلة المفاهيم والمصطلحات**. فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية: المعهد العالي للفكر الإسلامي.
- عبد الحميد، عبد العزيز (1961). **اللغة العربية (ط 3، ج 1)**. لبنان: دار المعارف.
- عناني، محمد (1997). **الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق**.لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
- غينتسلر، ايدوين (2007).**في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة** (سعد عبد العزيز مصلوح، تر). بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة(طبع العمل الأصلي في 2001).

- فاعور،منيرة (2006).**التراث العربي: الاستفهام المجازي**.سوريا: اتحاد الكتاب العرب.
- كحيل، سعيدة (2008). **نظريات الترجمة: بحث في الماهية و الممارسة.** سوريا، دمشق: الآدابالعالمية.
- كليطو، عبد الفتاح (2006). **الأدب والغرابة، دراسات بنوية في الأدب العربي.** الجزائر: دار توبقال.
- كونستيل، اوليفيا ريمي (2002). **التجارة والتجار في الأندلس**(فيصل عبد الله، تر). الرياض، المملكة العربية السعودية: مكتبة العبيكان (طبع العمل الأصلي في 1995).
- الناهي، هيثم؛ وآخرون (د.ت). **مشروع المصطلحات الخاصة بالمنظمة العربية للترجمة**. لبنان:م س.
- الونشريسي، أبو العباس (1981). **المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى أهل إفريقية والأندلس والمغرب (ج 08)**.بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.

ب- المراجع الأجنبية:

- Alexandre-Bidon, D. et al. (1999). *Le Patrimoine de l'Éducation nationale.* France : Flohic.

- Alisonne Sinard. Faut-il traduire la poésie ! (D.V. 23/5/2018). https://www.franceculture.fr/litterature/faut-il-traduire-la-poesie
- American Psychological Association (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington : American Psychological Association.
- André, M. (1997). *Elément de linguistique générale (4eme éd.)*. Paris : Armand Collin.
- Baker, M. (1992). *In Other words : A Coursebook on Translation*. London : Routledge.
- Battaglia,A. (2010).Traduire la poésie : du mot au texte. Italie : *Synergies*, *6*. (https://gerflint.fr/Base/Italie6/bataglia.pdf)
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*.France : Seuil.
- Cavalier. A. (1948). *Le commerce et l'industrie au Moyen Age*. Cannes, Paris : l'imprimerie à l'Ecole.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Amesterdam, USA : John Benjamins.
- Delisle, J et al. (1999). *Terminologie de la Traduction.* Amesterdam, USA : John Benjamins.
- Dellai, A. A. (2006). Les Chansons de la Casbah. Alger : ENAG EDITION.
- Dib, M.(2000). *Anthologie De La Poésie Populaire Algérienne D'expression Arabe*. Paris : L'harmanttan.

- Dipage . J. A.*Fleur et fruit du Grenadier (Punica granatum)* ; (D. V. 12 /01/2019). http://sainte-liberte.over-blog.com/article-33220365.html
- Dozy, R.(1991). *Supplément aux dictionnaires Arabes (T. 2)*. Liban : libraire du Liban.
- Durieux, C. (1998). La traduction : transfert linguistique ou transfert culturel ? *Revue des lettres et de traduction , 4*.
- Gardet, L. (1967). *Les grands problèmes de la théologie musulmane - Essai de théologie comparée - Dieu et la destinée de l'homme.*Paris, France : Varin.
- Guessous, F. (2014). Anthologie de la poesie du Melhoun marocain (T. 2). Paris : L'Harmattan.
- Henry, J. (2003). *la traduction des jeux de mots.* Paris : presses Sorbonne Nouvelle.
- Israél, F. (2007). *La Traduction littéraire en question*. (D.V. 3/4/2018).http://ulim.md/digilib/assets/files/Filologi/2007/III.%20DOCUMENTS%20ANNEXES.pdf
- Jean - Georges, La traduction des référents culturels dans les textes œnotouristiques. (D.V. 2/9/2018). http://www.diva-portal.org/smash
- Kasimoglu, F. N.(2009), thèse de doctorat : *Méthodes, technique et stratégies de la traduction des textes journalistiques et leur place dans l'enseignement de la traduction.*Adana : Universite cukurova.

- Ladmiral , J. R (1994). *Théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard
- Ladmiral, J. R. (1981). Entre les lignes, entre les langues. *Revue d'esthétique, 1 : 67-77.*
- Ladmiral, J. R. (1993). La langue violée? *Palimsestes, 6 : 23-33.*
- Lama, P. (s.d) *La musique populaire palestinienne*. Fance: éditions du témoignage chrétien.
- Larousse, R. (1989). *Théories contemporaines de la traduction (2 eme ed.)*. Québec : presses de l'université du Québec.
- Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui.* Paris : Hachette-livre.
- Lombez, C. (2003). *Traduire en poète* Poétique**,** 135. (D.V. 5/3/2018). https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-355.htm#
- Marouf, N.& Dib, M. S. (2003). *Anthologie du chant hawzi et 'arubi*. Paris : Edition El-Ouns.
- Mas Latrie, M. L.(1866). *Traites de paix et de commerce et documents divers concernant les relations des chrétiens avec les Arabes de l'Afrique* :*Septentrionale au Moyen-âge*. Paris : Henri Plon.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : verdier.
- Mounin, G. (1963). *Les Problèmes théoriques de la Traduction*. Paris : Gallimard.

- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. USA : Prentice Hall.
- Nida, E. & Taber. C.(1969) .*The Theory and practice of translation*. Leiden:Brill.
- Nida, E.(1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden :Brill.
- Nord, N. (2001). *Transtating as purposeful activity; functionalist approaches explained.* Shanghai : Foreign Language Education Press.
- Palumbo, G. (2009). *Key terms in translation studies.* London : Continum International Publishing.
- Pierre-Yves, Adam. (D. V. 12 /01/2019). http://enseignementsbibliques.overblog.com/2016/09/adam.html
- Seleskovitch, D.& Lederer, M. (1987). *La traduction interprétative*. Paris : Palimpsestes.
- Tour-Tourisme Magazine. (D. V. 12 /01/2019). http://www.tourtourisme.com/2017/01/19/%D8%A ،Tour-Tourisme Magazine .
- Venuti, L.(1992). *Rethinking Translation :Discourse, Subjectivity*. New York : Ideology Routledge .
- Venuti, L.(2004). *The Translator's Invisibility : A History of Translation.* London : Routledge.
- Vinay, J. P.& Darbelnet, J. (1958), *La stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.

- Willems, P.(1989). *Un arrière-pays*. Louvain : Université catholique de Louvain.

الملخص باللغة العربية

إنّ اهتمام بعض الدارسين و الباحثين من تخصصات عديدة– لكنّها تخصصات بعيدة عن الترجمة– بالشعر الشعبي و ترجمته للمتلقي الهدف، ألهمنا فكرة أطروحتنا التي تسعى للوقوف على عملية نقل الشعر الشعبي من لغتنا و ثقافتنا العربية للغة و الثقافة الفرنسية. لقد حاولنا أن نخرج هذه الأعمال من بساطة الانتقال من لغة لأخرى و إقحامها في الدراسة الترجمية من خلال مقارنة أسلوبين مختلفين في الترجمة وهما التيار الحرفي و التصرف. من ثم فإن الإشكالية المطروحة في بحثنا، تدور حول كيفية ترجمة الشعر الشعبي، خاصة و أنّ مجرد النقل اللساني لا يكفي لذلك بل يجب الوقوف عند الطرائق المستعملة في نقل مختلف الخصائص الثقافية و اللغوية التي ليست وسيلة تعبير فحسب، و إنّما هي جزء من الهوية الجزائرية و المغاربية، أي أنّه يجب الحرص على ألّا تختزل هذه الخصائص عند عبورها للثقافة المستقبلة، فالترجمة بقدر أهميتها قد تكون سلاح ذو حدين إن لم نجُدّ استعماله.

إنّ الاجابة عن هذه الإشكالية دفعت بنا لدراسة مدونة مكوَّنة من كتابين : الأول "Les chansons de la Casbah" لأحمد أمين دلاي و الثاني " Anthologie de la Poésie du Melhoun Marocain" لفؤاد قسوس، حيث انتقينا مجموعة من النماذج التي درسناها باستعمال المذهب التحليلي المقارن الذي سمح لنا بملاحظة كيفية نقل

الشعر الشعبي باستعمال الترجمة الحرفية مقارنة بالتصرف و من ثم استنتاج مواطن القوة و الضعف في كل الأسلوبين و أيضا مدى تأثيرهما على النص المترجم الذي يجب التعامل معه بكثير من الحذر، لأنّه يمثل هوية المجتمع الذي ينتجه.

الكلمات المفاتيح

الشعر الشعبي، الملحون، الترجمة الحرفية، التصرف، الخلفيات الثقافية و الدينية، الاختلافات الأسلوبية.

Résumé

L'intérêt apporté à la poésie populaire et à la façon de la traduire et la transmettre à un récepteur cible, par certains chercheurs de différentes spécialités autres que la traduction, nous a amené à explorer ce champ d'étude et à en faire l'axe de la présente recherche qui s'intéresse au processus de transmission de la poésie populaire à partir de la langue et la culture arabes, vers la langue et la culture françaises. Nous avons tenté de délocaliser cette problématique de la simple transmission interlinguistique afin de la placer au centre d'une étude traductologique pragmatique visant à investir et comparer les résultats obtenus lors de l'adoption d'une stratégie littéraliste dans la traduction de la poésie populaire avec ceux obtenus avec l'adaptation. Ainsi, notre problématique a pour question principale de savoir comment traduire ce type de poésie qui ne se résume pas à un moyen d'expression comme tout autre, et qui fait partie intégrante de notre identité algérienne et maghrébine. Par conséquent, le fait de transposition ne peut suffire à transmettre les particularités linguistiques et culturelles. Il faut donc rechercher d'autres stratégies et modalités afin que ce type de messages véhiculant de telles particularités ne soit pas réduit à de simples signes linguistiques, car vu l'importance de la traduction, celle-ci peut être une arme à double tranchant si elle n'est pas utilisée à bon escient.

Afin d'apporter les réponses nécessaires à notre problématique, nous avons étudié un corpus composé de deux ouvrages : le premier dont l'auteur est Ahmed Amine Dellai, a pour titre « Les Chansons de la Casbah », et le deuxième qui a pour auteur Foued Guessous est intitulé « Anthologie de la poésie du Melhoun Marocain ». Nous avons entrepris une étude analytique comparative sur un nombre d'exemples soigneusement sélectionnés. Cette méthode nous a permis de constater les différences au niveau des traductions littérales en comparaison avec les

traductions adaptées, et de révéler les points forts et les points faibles de chaque stratégie, ainsi que les effets stylistiques et pragmatiques engendrés par chaque méthode sur le poème d'arrivée qui nécessite un traitement délicat en raison du fait qu'il représente l'identité de la société qui a produit le poème de départ.

Mots clés :

Poésie populaire ; Melhoun ; Traduction littérale ; traduction libre ; Références culturelle et religieuse ; Différences stylistiques.