جـــامعة الجـزائـــــر2

أبـو القــاسم سعـد الله

معهـد التـرجمـة

التنـاص و ترجمته في أعمـال رشيد بوجدرة الروائيـة بين العربيـة والفرنسية: روايتا *Fascination* و معركـة الزقـاق نموذجـا

رسالة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

التخصص: عربي – فرنسي

إعداد الطالب: سيد أحمد طاسيست

إشراف : أ. الدكتورة : باني عميري

السنة الجامعية 2016 – 2017

الإهـــداء

إلـــى روحي فقيـدي التــرجمة ...

الأستــاذ محمد يحيـــاتن

و

الأستاذ مختار محمصاجي

رحمــات ربي و رضوانه عليهما

شكـــــر

عادة ما تكون سطور الشكر في غاية الصعوبة عند صياغتها، و كثيرا ما تقع في نطاق ما لا طعم و لا لون و لا رائحة له ، لأن الباحث يكتبها على عجل في آخر مراحل عمله و قد أنهكه البحث و أقضت مضجعه هموم إنهاء الرسالة و قرب مناقشتها بعد أن سهر و كدّ وبذل الجهد، إلا أن مردّ هذه الصعوبة هو أنها تشعرنا أيضا بقصورها و عدم إيفاء كلماتها و عباراتها حق من توجه إليه.

أتقدم بأسمى عبارات الشكر و العرفان إلى **الأستاذة الدكتورة باني عميري** لإشرافها على إتمام هذا العمل مذ كان الموضوع عنوانا و فكرة إلى أن صار بحثا و رسالة، على الرغم من كثرة انشغالاتها العلمية و البحثية. فقد تتبعت البحث بصرامة و دقة و طيبة قلب مدركةً نبل مهمتها، أنحني لها اليوم احتراما و تقديرا و أحيي فيها نكران الذات وعظيم تضحياتها.

كما يتوجب علي أن أتقدّم بجزيل الشكر إلى **الأستاذة الدكتورة نادية نورة كازي تاني** التي كانت لي خير مؤطرة إلى جانب المغفور له **الأستاذ الدكتور محمد يحياتن**، خلال مرحلة الماجستير، وعلمتني بصبر أبجديات البحث العلمي ثم رافقتني خلال بداياتي في رسم الخطوط العريضة لرسالة الدكتوراه.

و أرفع عبارات الشكر الجزيل إلى أستاذاتي الفضليات أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهن بقبول مناقشة هذه الرسالة و سد خللها و تقويم معوجّها و تهذيبه و الإبانة عن مواطن القصور فيها فلكل عمل إذا ما تمّ نقصان.

إلى كل من أسهم في إنجاز هذا البحث و قدم يد العون و ذلل الصعوبات التي كانت تقف أحيانا في طريقي لأصل إلى ما وصلت إليه، لهم مني كل الشكر.

المقدمـــــة

يُعنى بحثنا هذا بترجمة النصوص الروائية دون غيرها من النصوص الأدبية, فترجمتها ليست بالأمر الهيِّن لما تطرحه من صعوبات و إشكالات تتعلق بطبيعة النص الروائي. فالرواية هي حصيلة أجناس أدبية متعددة أي هي جنس جامع تتعايش فيه أجناس أدبية مختلفة بالإضافة إلى أن العمل الأدبي ليس فكرة فحسب و لا خبرا منقولا بل تجربة إنسانية تحمل أحاسيس الأديب وتصوراته المختلفة و رؤاه و نظرته الخاصة للعالم والواقع الذي يريد تصويره، و صعوبة ترجمة النصوص الأدبية نابعة أيضا من خصوصية البيئة الحضارية و الثقافية التي أنجزت فيها ومن طبيعتها اللغوية و كذا طبيعة اللغة المنقول إليها وبيئتها الحضارية و الثقافية. ثم إن نجاح الترجمة أو إخفاقها متوقف □لى خيارات المترجم الحاسمة أثناء نقل الأثر الأدبي، و هي في الأخير متوقفة أيضا □لى القارئ والمتلقي و ما ينتظره و يتوقعه منها و مدى تفا□له معها بعد قراءتها.

لقد شهدت الدراسات الترجمية مقاربات متعددة لقضايا الترجمة الأدبية، فاهتمام دارس الترجمة لا يقتصر □لى تسهيل □لية التواصل بين الثقافات بل يمتد إلى دراسة □لاقة الترجمة باللغة و اللغة بالثقافة و الكاتب بالقارئ و القارئ بالنص و النص بالسياق. كما شهدت الدراسات الترجمية سجالا كبيرا كلما أثيرت مسألة ترجمة الرواية و القضايا الجمالية فيها و مسألة **الوفاء**[1] و القصدية و التأثير والتأثر بالإضافة إلى مسائل الفهم و المعنى والتأويل و التلقي. و هي بذلك تتقاطع مع أصعب مواضيع اللغة و أ□قدها المتمثلة في الثقافة و الأدب و الأسلوب من جهة و طبيعة النفس البشرية و ذاتيتها من جهة أخرى. و لعل التناص من بين أهم الأوجه الإبدا□ية والجمالية في الرواية الحديثة الذي اهتمت به الدراسات الأدبية و النصية الحديثة. فالنصوص الروائية ترتبط بنصوص سابقة □ليها □بر □لاقات تناصية جلية أو ضمنية تنبئ بحضور ألوان مختلفة من النصوص الغائبة في النص الروائي،

[1] هو ما يعرف بالأمانة في الترجمة

فتدفع بالقارئ إلى قراءات جديدة و تحيله إلى نصوص سابقة يستحضرها من خلال الإشارات التناصية و□لاماتها التي قد يضمرها النص الروائي أو يفصح □نها.

من هنا كان توجهنا نحو ترجمة ظاهرة التناص الذي يفترض وجود تقاليد وتراكمات لسانية و أدبية و ثقافية و توفر جملة من المعارف الثقافية و الحضارية والدينية و السياسية □ند المؤلف و المتلقي معا، ليصبح النص الروائي مسرحا لتفا□ل الكتابة و القراءة لا يفرض □لى المتلقي أن يمتلك مجمل تلك المعارف المسبقة فحسب، بل يدفعه إلى تجاوز حدود النص المادية □بر آليتي الفهم و التأويل و القدرة □لى إ□مال العقل فينفتح النص □لى فضاءات تناصية و آفاق جديدة تكبر أو تصغر، تقل أو تتعدد حسب ثقافته و تجاربه وكفاءاته و قدرته □لى استنطاق النص و تفعيل الذاكرة.

لم تبقَ الترجمة الأدبية بمنأى □ن التحولات الجذرية التي مست الدراسات الأدبية بل تغيرت مناهجها و أسسها في ظل النظريات الحديثة و المقاربات الثقافية والتواصلية للفعل الترجمي التي حررته من نمطية الدراسات اللسانية و ا□تبرته نشاطا لا ينحصر في الأطر اللغوية فحسب، بل يتعداها إلى النظم و الأنساق الاجتما□ية والثقافية و الحضارية و الدينية التي تؤطّر حياة الأفراد و المجتمعات و التي طالما شكلت □وامل تجاذب أو حتى تنافر بين المجمو□ات البشرية □بر تاريخ الإنسانية. كما فتحت المجال واسعا أمام الدراسات الترجمية للبحث في تفا□ل الأثر الأدبي المترجم مع البيئة الثقافية و الأدبية المستقبلة من خلال التأثير فيها و التأثر بها.

من هذا المنطلق كان اختيارنا لموضوع بحثنا الموسوم بـ :" **التناص و ترجمته في أعمال رشيد بوجدرة الروائية بين العربية و الفرنسية: روايتا "معركة الزقاق" و*Fascination* نموذجا**"، أردنا من خلاله البحث في ترجمة التناص بين اللغتين العربية والفرنسية في أ□مال **رشيد بوجدرة** الروائية لما تتميز به كتابته التناصية من تنوع و ثراء، فانفتحت رواياته □لى النص الأسطوري و التاريخي كما انفتحت □لى الذاكرة الأدبية فشملت الخطاب الأدبي القديم

و الحديث و الفنون التعبيرية الأخرى كالرسم و السينما، بالإضافة إلى انفتاحها على القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف. و لم نجد في أعماله الروائية التي سبق أن اشتغلنا على نموذج منها في رسالة الماجستير، أغنى من رواية "**معركة الزقاق**" و ترجمتها إلى الفرنسية *La prise de Gibraltar* التي أنجزها المترجم اللبناني **أنطوان موصلي**، و رواية *Fascination* وترجمتها إلى العربية "**الانبهار**" التي أنجزتها **إنعام بيوض**، لأنهما تضمنتا تلك الأوجه التناصية التي تتميز بها الكتابة الروائية عند **رشيد بوجدرة** فقررنا اعتمادهما مدونة لبحثنا.

و قد انطلقنا في بحثنا من تساؤلات حول قدرة الترجمة على نقل العلاقات التناصية من لغة إلى أخرى دون الإخلال في أغلب الأحيان بالوفاء لمقاصد المؤلف وروح النص. وتساءلنا أيضا حول استحالة نقل التناص إن لم يكن المترجم عليما باللغتين المنقولة والمنقول إليها و ملما بكل ما يحيط بهما من متممات معرفية تخص استعمالات اللغة من قبل الناطقين بها. هل تعامل المترجمان بالطريقة نفسها مع خصوصية البنية التناصية في الروايتين؟ هل نجحا في نقل النصوص الغائبة بين اللغتين ؟ كما انصب اهتمامنا على تقصي مختلف طرائق توظيفهما للتناص في نص الترجمة و كيفية تصرفهما أمام مختلف العقبات الثقافية والعوائق اللغوية التي اعترضت سبيلهما أثناء الترجمة.

و لم يخفَ علينا التساؤل حول كيفية تناولهما لكل ما هو تاريخي في الرواية، فالمترجم يقف حائرا أمام الحدث التاريخي، هل ينظر إليه كوثيقة تاريخية تعكس الحقيقة التاريخية بإسقاطاتها الاجتماعية و الثقافية و الدينية و غيرها ؟ أم ككتابة روائية حديثة لا تقدم صورة حقيقية للمعطى الواقعي، بل صورة ضمنية يكونها القارئ أو المتلقي من خلال فهمه لمضامين النص و تأويلها ؟ و هل يصحح الخبر التاريخي و يعدل ما اكتنفه من تغيير وفق ما تقتضيه المعرفة التاريخية أم يحترم ذلك التداخل بين الحدث التاريخي و عالم الرواية المتخيل؟

لقد فرضت علينا طبيعة الموضوع الخوض فيه وفق منهج وصفي لرصد المقاطع التناصية و ترجمتها في الروايتين. كما اعتمدنا المنهج التحليلي لتفكيك تلك العلاقة القائمة بين النص الغائب و الحاضر و استخلاص المعنى الباطن من المعنى الظاهر و كشف المقاصد من وراء توظيف التناص في الكتابة الروائية. كما فرضت علينا طبيعة بحثنا الترجمية المقارنة بين النص و ترجمته و النظر في مدى قدرتها على إنتاج المعنى والتأثير في متلقي الترجمة مقارنة مع قدرة النص الأصلي على التأثير و إنتاج المعنى. و اعتمدنا في ذلك أهم المقاربات النظرية الحديثة التي اهتمت بترجمة النص الأدبي و هي نظرية المعنى أو النظرية التأويلية في الترجمة عند **دانيكا سيليسكوفيتش و ماريان لودرير** *Danica Seleskovitch* et *Mariane Lederer* و مفهوم التكافؤ الديناميي عند **نايدا و تابير** *Nida* et *Tabert* و تناولنا نقد **أنتوان برمان** *Antoine Berman* و **هنري ميشونيك** *Henri Meschonic* للمقاربتين السابقتين.

تناولنا في الباب الأول البناء النصي و أردناه أرضية للقسم النظري من بحثنا، قسمناه إلى فصلين. تطرقنا في الفصل الأول منه لتعريف النص لغة و اصطلاحا، ثم مفهومه في الثقافتين العربية والغربية لنميز بعد ذلك بين النص و الخطاب و نتطرق إلى النص من منظور اللسانيات الحديثة. و في الفصل الثاني بسطنا الحديث من خلال الدرس النقدي الحديث في موضوع النص و علاقته بالكتابة والقراءة و إنتاج المعنى وقابليته للدلالة، وذلك لارتباط النص بالقارئ و السياق والقصد من جهة، وبالمجتمع و التاريخ والثقافة والحضارة والدين و القيم من جهة أخرى. فقد جعل منه تعدد الأبعاد هذا ظاهرة متشعبة تعددت تعاريفها دون أن تلم بجميع جوانبها. ثم تطرقنا للعلاقة الوطيدة بين القراءة و الكتابة و الترجمة.

أما الباب الثاني فخصصناه للتناص و ماهيته. تناولنا في الفصل الأول منه بدايات التناص في النقد الغربي الحديث و تتبعنا اللفظ في نشأته و بدايات تصوره عند **ميخائيل باختين** *Michael Bakhtine* ثم تبلوره عند الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا** *Julia kristeva*،

و □رّجنا □لى تعدد مفاهيمه و تطوره في الدراسات النقدية الغربية. كما تناولنا جهود الدراسات النقدية العربية في هذا المجال من خلال دراسة المصطلح و توسيع دائرة انتشاره في الساحة النقدية العربية. و ركزنا من منظور ترجمي □لى تعدد الترجمات لمختلف المصطلحات الدالة □لى مفاهيم التناص المتعددة و المتشعبة, ووقفنا □لى فوضى المصطلح و تعدد الترجمات للمصطلح الواحد و أثرها □لى الدراسات النقدية العربية. أما الفصل الثاني فخصصناه لآليات حضور النصوص الغائبة أي التناص في الكتابة الروائية و أشكاله ووظائفه. كما تعرضنا إلى التناص الداخلي و هو تناص خاص يمكن أن نلمسه □ند الكتاب والروائيين الذين يتميزون بغزارة الإنتاج الأدبي. و درسنا فا□لية الظاهرة التناصية في إنتاج المعنى.

تطرقنا في الباب الثالث للكتابة التناصية في أ□مال **رشيد بوجدرة** الروائية التي تشترط الفهم سبيلا للمتعة. فلا ينفتح النص إلا أمام قارئ قادر □لى فك رموز ذلك النسيج التناصي الذي يجعل من روايات **رشيد بوجدرة** فضاء حواريا خصبا متعدد المشارب والقراءات ويكشف □ن نبوغ الروائي و سعة اطلا□ه. و تناولنا في السياق نفسه التناص الداخلي في أ□ماله و هو حضور مقاطع من رواياته في روايات أخرى, و التشابه الكبير بين الشخصيات و الأحداث و تكرار الموضو□ات، و سعينا إلى تبيان تلك العلاقة التناصية بين نصوص **رشيد بوجدرة** من خلال نماذج من نصوص دينية و تاريخية و أدبية و إحالات إلى الفنون غير الأدبية من رسم و نحت و سينما.

أما الباب الرابع و الأخير فخصّصناه لترجمة التناص و □رضنا من خلاله مختلف المجالات التناصية في روايتي *Fascination* و **معركة الزقاق**، فالنص النص الروائي يستلهم جملة من النصوص الغائبة من الحقل الديني، و استحضارها في الخطاب الروائي دليل □لى أن القرآن مصدر ثري من مصادر البلاغة و معين دلالات لا ينضب، نهل منه **رشيد بوجدرة** ما استطاع و وظَّفه من خلال الرمز و الإيحاء و التصريح و التلميح لما له من القدرة □لى التأثير والنفاذ في وجدان القارئ و ذاكرته. كما وقفنا □ند التناص الأدبي

وتوظيف الروائي لشواهد و مقتطفات من نصوص قديمة و أخرى حديثة ليحاورها في نصوصه. و كانت لغة الرواية مجالا خصبا لتقاطعات العامية و الفصحى و لغات مختلفة يحاكي فيها أساليب رواد الرواية الحديثة أمثال **كلود سيمون** *Claude Simon* و **لويس فرديناند سيلين** *Louis Ferdinand Céline* و أدباء آخرين أمثال **وليام فولكنر** *William Faulkner* و**جيمس جويس** *James Joyce* ليستثمر ما فيها من طاقات إيحائية. كما وظّف الروائي الموروث الأدبي الفصيح و الشعبي و استحضر فن الخطابة في رواية **معركة الزقاق** من خلال **خطبة طارق بن زياد** في جنوده ليشحذ هممهم و يحثهم ﷺ الصبر والجَلَد.

أما التناص الفاﷺ في روايتي **رشيد بوجدرة** فهو التناص التاريخي. فقد استحضر نصوصا تاريخية من الموروث العربي الإسلامي و وظف شخصيات تاريخية واقعية تختزن الذاكرة الجماﷺية سِيَرها و بطولاتها. كما احتوت الروايتان ﷺ مشاهد تحكي الثورة التحريرية و كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي.

لم نتناول حضور التناص التاريخي في الروايتين من منظور اجتماﷺي وتاريخي ولم نبحث في مختلف الرؤى النقدية التي تطرحها العلاقة الخاصة والمتميزة التي تجمع بين التاريخ و الكتابة الروائية. ذلك أن بحثنا لم يهتم بكيفيات التقاء الرواية والتاريخ، كما اهتم بمسألة التقاء الرؤى الجمالية و الإيديولوجية و النقدية أو اختلافها بين المؤلف و المتلقي في اللغة المنقولة من جهة و بين المترجم و المتلقي في اللغة المنقول إليها من جهة أخرى. وقد رصدنا كيفيات تصرف المترجمين مع القضايا الشائكة التي طرحها المؤلف كمسألة الهوية وزيف التاريخ.

كما تطرقنا للتناص الثقافي باﷺتبار الترجمة جسرا من جسور التواصل بين الأمم وفعلا حضاريا يعكس تلاحقا ثقافيا بينها و يعكس أيضا الرغبة في الاستفادة و الإفادة من التجارب الإنسانية الأخرى ﷺبر تناقلها بين اللغات و الثقافات. فالترجمة أفصح دليل ﷺى ﷺدم استقلالية الثقافات التي تتفاﷺل فيما بينها فتؤثر و تتأثر.

فالثقافة تشمل مختلف نواحي الحياة □ند الشعوب و الأمم و كل ما هو خاص بها والأمر نفسه ينطبق □لى اللغات المعبرة □ن الثقافات فقد تختلف و قد تتوافق في طرائق التعبير □ن الأشياء و المواقف و المعاني نفسها. و التوافق هنا، ليس التطابق الحرفي بين الكلمات بل التشابه في الصور التي تتشكل في ذهن المتكلم أو المؤلف والمتلقي □ند التعبير □ن تجربة حياتية ما في ثقافتين أو لغتين مختلفتين. فالناس يأكلون و يشربون و يتمتعون ويغضبون و يرضون و يقرؤون و يكتبون و يتكلمون ويصمتون و يحبون و يكرهون ويعملون و يرتاحون...إلخ لكنهم يختلفون في كيفية التعبير □ن الفرح أو الغضب و في كيفيات الأكل أو طرائق ارتداء اللباس. فآداب الأكل أو الحديث، و آداب الطريق أو المعاملة □ندنا ليست هي نفسها بالضرورة □ند باقي الشعوب، و قد نلتقي في بعضها و نختلف في البعض الآخر. لذا تناولنا من خلال الترجمة المفاهيم و العبارات التي يُتَّفَق □لى أنها ثقافية فركزنا □لى كيفية نقل الخصوصيات الثقافية من خلال تحليلنا لترجمة المقاطع التناصية المشبعة بشحنات ثقافية □الية و المعبرة □ن خصوصيات المجتمع الجزائري الثقافية. **فطارق بن زياد** و**موسى بن نصير** و **جحا** و **المؤدِّب** (معلِّم القرآن) و **صالح باي** و**أحمد باي** شخصيات □اكسة لثقافتنا وتاريخنا. و **الخليفة** و **الأمير** و **القائد** و **الوالي** من المفاهيم السياسية المتداولة في ثقافتنا. و**القرآن الكريم** و **السنة النبوية** و**المساجد** و**الكتاتيب** و**المؤذن** و **ماء زمزم** من الثقافة الإسلامية. و **الحايك** و **الملاية** و **الطمينة** و **ماء العطرشية** و **الكسكسي** و **الطماطم المجففة** و **مربيات التوت و المشمش** من الثقافة الاجتما□ية المتعلقة بمظاهر الحياة اليومية للمجتمع الجزائري المحددة لمعالم ثقافته وتقاليده ماضيا و حاضرا، يترتب □لى المترجم "إفهامها" لقارئ الترجمة بطريقة أو بأخرى. لهذا كان التعامل مع الثقافة في الترجمة أمر شائكا و مثيرا للجدل دوما بين مناد بنقل الثقافة الأجنبية إلى اللغة المنقول إليها لإثرائها و الإفادة من ثقافات الأمم الأخرى ومناد بالتقريب بين ثقافتي اللغة المنقولة و المنقول إليها أو ضمها إلى الثقافة المستقبلة فتنتفي في نص الترجمة المقومات الثقافية و الحضارية التي تنتمي إليها لغة النص الأصلي. لهذا قدمنا مقاربات نظرية □نيت بالترجمة الأدبية تراوحت ما بين

التفسيرية و التأويلية و الحرفية و مقاربة التكافؤ الدينامي في الترجمة. ثم انتقلنا للحديث عن ازدواجية اللغة عند رشيد بوجدرة و علاقته بمترجميه ثم التعريف بالمدونة.

كما حاولنا من خلال دراستنا لترجمة التناص في الروايتين بين العربية و الفرنسية اقتفاء أثره خلال ارتحاله من لغة إلى أخرى و التعرف على مختلف التقنيات و "الحيل" التي لجأ إليها المترجمان كي ينقلا تلك العلاقات التناصية التي يزخر بها النصان في اللغتين العربية والفرنسية. كما مكنتنا من طرق موضوع قارئ الترجمة في تلقيه للنص المترجم وأسباب النفور أو القبول المفترضة التي قد يتعرض لها النص المترجم في بيئته اللغوية و الثقافية الجديدة.

و خلصنا في الخاتمة إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها و هي نتائج تؤسس لميلاد أسئلة أخرى في موضوع ترجمة التناص و إشكالاته و كيفية تعامل المترجم معه فهما وتحليلا و تأويلا ثم ترجمة و منطلقا جديدا لإنجاز المزيد من الدراسات.

I. الباب الأول : في البناء النصي

I. 1. الفصل الأول : مفهوم النص

توطئة:

أردنا من خلال هذا الباب الوقوف عند المفاهيم الأساسية في الدراسات اللسانية والأدبية و الترجمية لتحديدها. و أهم هذه المفاهيم هو مفهوم النص باعتباره أحد محاور علوم عديدة منها نظرية النص و اللسانيات النصية و السيميائيات النصية و غيرها. فانطلقنا من الأصول الاشتقاقية اللغوية و أرفقناها بالمعاني الاصطلاحية و ميزنا النص عن الخطاب والكلام، ثم ربطناه بالسياق و القراءة و الكتابة وأشكال إعادة الكتابة دعما لحركيته وتفاعله مع الذوات إنتاجا و تلقيا على خلاف التصور التقليدي الذي يصفه بالانغلاق والجمود. و لعل الحركية التي يتسم بها النص راجعة إلى العلاقة الوثيقة بين النص و الإنسان و بين النص والواقع و بين النص والنصوص الأخرى و ما يمكن أن يقوم بينها من "علاقات التعاون والتعاضد أو الصراع و التنافر". [2]

إن البحث في مفهوم النص ليس غاية في حد ذاته بل مرحلة أولى تمهد لدراسة التناص وترجمته، ذلك أنه يصعب تحديد معنى التناص في غياب تعريف للنص. فمصطلح التناص يفيد التشارك و التحاور بين النصوص. و النص نسيج لغوي يوفر للأثر شروط البقاء و الثبات عن طريق التدوين، و هو قابل للتأويل لارتباطه بمفهومي القراءة و الكتابة و القراءة الوجيهة أو الحصيفة **lecture avertie** على وجه الخصوص التي تنزله ضمن علاقاته بالنصوص الأخرى.

نهتم في هذا الباب بالنص عموما و النص الروائي على الخصوص. فقد تناولته البحوث بالدراسة والتحليل و وقفت على خصوصياته و درست بناءه و فحصت مكوناته وربطته بسياقه العام و أنزلته ضمن النسق الثقافي الذي نشأ فيه.

[1]

[2] محمد مفتاح، **النص: من القراءة إلى التنظير**، المغرب، الدار البيضاء، المدارس للنشر و التوزيع، ط.1، 2000 ، ص. 3.

مفهوم النص من أهم المفاهيم و أكثرها تداولا في الساحة النقدية و هو موضع اهتمام علوم شتى ذات صلة بالتربية و الثقافة و الفلسفة و التاريخ و علم النفس و علم الاجتماع والعلوم القانونية والسياسية...الخ لما له من أبعاد ثقافية و حضارية وتربوية تعليمية وإيديولوجية. و قدانصبَّ اهتمام الباحثين على مختلف جوانبه من حيث الشكل والمضامين ومختلف المراحل الذهنية التي تمر به عمليتا قراءته و فهمه و كذا قدرته على التأثير في متلقيه أو الكشف عن دواخل كاتبه. فاهتم عالم الاجتماع بتلك القدرة العجيبة التي يمتلكها النص في تحريك الجماعات وتوجيه الرأي العام، بينما لجأ عالم النفس إلى تحليل بنيته ومضامينه ليكشف عن الاضطرابات النفسية التي قد تصيب الفرد.

أما على الصعيد اللساني فقد جاء الاهتمام بالنص مباشرة بعد فترة هيمنة الشكلانيين و البنوية على الدراسات اللسانية و تركيزها على الجملة وحدةً منتجة للمعنى و موضوعا للدراسة. و اعتبره علماء اللسان المحدثون أداة للتفاعل و التواصل بين المتكلمين لا يقتصر على جمل أو عبارات معزولة. كما اعتبروه منجزا كلاميا أوسع متجاوزين بذلك حيز الجملة الضيق. وبهذا أزيلت الحدود من أمام الدراسات اللسانية فانفتحت على بقية العلوم التي مكنتها من تناول الظاهرة النصية في جميع تجلياتها اللغوية و النفسية والاجتماعية و التاريخية والدينية و غيرها.

و غالبا ما يتجلى النص في شكل كتابي كما يذكر **بول ريكور** *Paul Ricoeur* :" **تطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، و هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته و مقوم له**" [3] وبهذا تصبح الكتابة عاملا من عوامل استقرار النص ليضطلع بدور

[3]بول، ريكور. "النص و التاويل"، تر. منصف عبد الحق، **مجلة العرب و الفكر العالمي**، بيروت، ع. 3، 1988، ص. 37

هام يمارسه من خلالها و هو نقل الخبرات و التجارب جيلا عن جيل وبين أبناء الجيل الواحد فيسجل وجوده عبر الزمن والعصور.

و النص من وسائل الإقناع الأكثر نجاعة و تأثيرا، وظَّفه رجال السياسة و الدين سلاحا إيديولوجيًا للدعاية و الدفاع عن مذهب أو عقيدة و جعلوا منه وسيلة ضغط لتحقيق أغراض فردية أو أهداف جماعية، و من النصوص ما اكتسب سلطةً فاستعمله المتكلمون للاستشهاد والتدليل كالأقوال المأثورة و الشعر و الحكمة و الأمثال الشعبية. وللنص أبعاده الفنية و الجمالية، فإن كانت النصوص السياسية أو القانونية أو العلمية نفعية في غالبها، فإن النصوص الروائية قادرة على الإمتاع و إنماء الذوق الجمالي وتهذيبه لما تتسم به من جمالية في الأسلوب و ما تحمله من صور فنية جميلة.

و إذا كان التناص في بعض تعريفاته تداخلا بين النصوص أو حلول النص في النص الآخر، فإنه يجب الوقوف عند مفهوم النص لتكوين رؤية واضحة عن مفهوم التناص و تحديد أشكاله وكيفيات هذا التداخل و مميزاته. فقد ارتبط النص في العصر الحديث بجملة من المفاهيم كالكتابة و القراءة و التلقي و إنتاجية النص والدلالة، فهو رديف الخطاب أحيانا و قد يتجاوز حدود الأجناس الأدبية ليصبح عبارة عن علامات غير لسانية. فالنص بالمعنى الثقافي أو الفني و الموسيقي مثلا ليس بالضرورة مؤلفا من علامات لغوية مكتوبة.

I 1.1 النص في القاموس:

لا مناص و نحن نبحث في النص أن نؤصّل للمفهوم في اللغة. فكلمة "**نص**" في القواميس و كتب اللغة دلالات متعددة. و من معاني المادة **(ن،ص،ص)** في **لسان العرب:** "الرفع بنوعيه المادي والمعنوي إذ يقال" **نصَّ الحديث**" أي رفعه إلى قائله الأول وأرجعه إلى أصله. و**نصَّت** الظبية جيدها أي رفعته و أظهرته. و العروس **تُنَص** فوق المنصة لتُرى في أحسن حُلّة. و**نصَّ** المتاع نصا جعل بعضه على بعض و**نصَّ** الدابة رفعها في السير و**النصُّ** و **النصيص** هو السير الشديد و الحث و هو أقصى ما تقدر عليه الدابة. و **نصُّ** الشيء منتهاه. فالنص منتهى الأشياء و مبلغ أقصاها و منه قيل نصَّ الرجلَ إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده".[4] و "النص" في **القاموس المحيط** يفيد "المنتهى و الاكتمال".[5]

فالنص، انطلاقا من هذه المعاني يفيد الحركة و الظهور و التراكم و الوضوح والاكتمال كما يفيد منتهى الأشياء و هو ما يُظهِر المعنى و ما يكشف للقارئ ما تراكم بداخله من عواطف و أفكار. و النص بهذا التصور علامة لغوية ذات وجهين، وجه الدال و وجه المدلول تحكمه ثنائية الظاهر و الباطن و هو تركيب عند البناء و تفكيك عند القراءة. و هو من حيث مبدعُه عملية إنتاج و مكابدة، و ميدان معرفي و مناط لإعمال الفكر من حيث قارئه. و لا معنى لوجود النص من دون قراءة تستقصي ما فيه للوصول إلى منتهاه فتكشف حجبه و تخرج درره.

يقوم مفهوم النص على ثنائيات متعددة. ففي علاقته بين الشفوي و المكتوب، ما تثبته الكتابة هو خطاب كان بإمكاننا قوله. و هو يتراوح بين الموضوعي و الذاتي لأن النص كائن عضوي تفاعلت في خلقه عدة عوامل ناتجة عن تفاعل الذات والموضوع في خيال الكاتب.

---

[4] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور بن مكرم الافريقي المصري، **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، 1968، المادة (ن،ص،ص). مج. 7، ص ص. 97 - 99.

[5] الفيروز أبادي مجد الدين محمد، **القاموس المحيط**، بيروت، دار الرسالة، ط 8، 2005، ص. 632.

أما من حيث الزمن فهو حصيلة الجمع بين ما هو ماض و ما هو حاضر أو آت. فكل نص يجمع بين الماضي و الحاضر و المستقبل عبر الذاكرة واللغة المشتركة و الموروث الجمعي والتجارب الفردية و الجماعية و المخيلة. و في صلته بالمتلقي و ثقافنه عموما هو قراءة سائرة نحو إعادة الكتابة قصد فهم المعنى و تبيُّن تحولاته.

I 2.1 النص في الثقافة العربية :

حصر العرب قديما مفهوم النص في التركيب اللغوي الدال منطوقُه على مفهومِه دلالة مباشرة و واضحة ليس فيها لبس[6]. فالنص في بداية تبلور المفهوم هو الواضح من الكتاب والسنة و منه قول الفقهاء" **نص القرآن**" و "**نص السنة**" أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من أحكام.[7] و هو "الحامل لمعنى واحد لا يحتمل التعدد"[8]. فميزة النص في الحضارة العربية الإسلامية إذن هي الظهور و الوضوح.

و مفهوم النص في الدراسات النقدية العربية الحديثة هو كغيره من المفاهيم النقدية الكثيرة الوافدة علينا، طبَّقها الباحثون العرب على النصوص و المدونات العربية فتحول مفهوم النص من المعاني التي ذهب إليها السلف إلى المفهوم الذي أنضجته الدراسات اللسانية الحديثة. يقول **عبد المالك مرتاض** في هذا الجانب: "**و قد حاولنا أن نعثر على ذكر اللفظ في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث و لم يفض بنا إلى شيء، إلا ما ذكر أبو عثمان الجاحظ في مقدمة كتابه " الحيوان" من أمر الكتابة بمفهوم التسجيل و التقييد، و التدوين والتخليد لا بالمفهوم الحديث للنص**" [9]

---

[6] نصر حامد أبو زيد، **مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن**، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط. 2، 1994، ص. 33.

[7] ابن منظور، المرجع السابق، المادة (ن،ص،ص)، مج 7، ص. 99.

[8] الشريف علي بن محمد الجرجاني، **التعريفات**, القاهرة، دار الفضيلة للنشر و التوزيع، ط.1، 2004م ص. 203.

[9] عن نور الدين الفلاح، **في مفهوم النص، قراءة النص بين النظرية و التطبيق**. تونس، صفاقس، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، 1990 ص. 38 .

وأمام وفرة الوافد المصطلحي و شيوع النص في الدراسات الأدبية و الفلسفية والنقدية الغربية الحديثة التي تناولت النص في نسيجه و معانيه و دلالته و حركيته و وظائفه، نظر إليه النقاد العرب من خلال المقولات والتصورات الغربية و استعملوا المصطلحات الغربية نفسها حجتهم في ذلك أن النص مفهوم لغوي إنساني.

I 3.1 مفهوم النص في الثقافة الغربية:

مفهوم النص في الفكر العربي المعاصر هو مفهوم حديث وافد علينا من الحضارة الغربية التي تعود بجذور هذا المفهوم إلى اللفظ اللاتيني **(textus)**. و معناه بالعربية " نسيج". وتقوم هذه الاستعارة على توضيح مدى تشابك مكونات النص وانسجامها وتضافرها فيما بينها لتخَالِف جوهرها وتحقق وحدة نصية عبر تركيب فريد للألفاظ، كما تتشابك وتتماسك الخيوط لتكوِّن قطعة قماش متينة و متماسكة. فيصعب الحديث عن هذا المكون أو ذاك منفصلا عن الآخر. و "النص مرتبط مجازا بمفهوم النسيج و الحياكة لما يبذله المؤلف من جهد في ضم كلماته وعباراته و جمله بعضا إلى بعض، و لما يبذله من جهد في تنظيم أجزائه و الربط بينها لتكَوِّن كلا منسجما ومترابطا".[10] و النظر للنص من هذا الجانب يجعل الباحث يركز على مكوناته باعتباره مؤلَّفا من ألفاظ و كلمات وجمل تنتظم و تنسجم فيما بينها لتؤلف في وحدتها النص. إلا أنه من الضروري التنبيه إلى إجماع مختلف التعاريف اللسانية الحديثة على أن طول أو قصر النص ليس معيارا محددا للنص فكلمة "**قف**" مثلا تعتبر نصا، لأن الاكتمال ضروري ليتحقق أهم مقوماته و هو المعنى، فلكي يكون النص نصا عليه أن يكوِّن وحدة معنوية مكتملة وبذلك فهو كما يقول **سعيد يقطين:** " **ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلا، أو شبه الجملة، كما أن معيار الكم ليس ضروريا... قد يكون**

[10] محمد الأخضر الصبيحي، **مدخل إلى علم النص و مجالات تطبيقه**، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، 2008. ص. 20.

كلمة أو جملة أو عملا أدبيا. و بتعبير أعمق و أوضح، النص " وحدة دلالية" و هذه الوحدة، ليست وحدة شكل، بل وحدة معنى"[11]

I 4.1 التمييز بين النص و الخطاب:

طرح مفهوم النص إشكاليات عديدة دفعت الباحثين إلى إعادة التفكير في الظاهرة النصية للفصل في التداخل بين مفهومي النص و الخطاب. فهما مفهومان متلازمان يشير أحدهما إلى الآخر، و متقاربان يندرجان في ظاهرة الترادف التي تشهدها الدراسات النصية. وقد وردت كلمة **خطاب** في اللغة العربية بعدة معان يتقاطع بعضها مع دلالتها اللسانية الحديثة، فوردت في **لسان العرب** بمعنى الكلام و ما يتصل به فقال: "**الخطاب و المخاطبة : مراجعة الكلام**"[12]، و منه قوله تعالى: "**وَ آتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَ فَصْلَ الْخِطَابِ**"[13]، و قد يُقصَد بالخطاب توجيه الكلام نحو الغير للإفهام. و مجمل هذه الدلالات يبيّن أن الكلمة متداولة في اللغة العربية قديما، لكن الدلالة الحديثة تختلف عن المعنى التراثي وإن كانت تتقاطع معه. وتوظف كلمة **الخطاب** نقلا إلى العربية عن الكلمة الفرنسية *Discours*، وقد ربطت بعض القواميس بين المفهومين و جعلت الواحد منهما يحيل إلى الآخر. كما أن الخطاب يحتوي النص أحيانا وقد يعني الكلامَ كمصطلح مرادف للقول. أما النص فيشير إلى كل مكتوب أو قول مهما كان حجمه و هو وحدة لغوية. وقد اعتبره **جورج مونان** *Georges Mounin* سلسلة من الأدلّة اللفظية أو الكتابية تنتظم في سياق معين يُبرز تجانسَها. و عليه فإن كلمة "**خطاب**" تتضمن عنصري اللسان و الكلام لأن اللسان منظومة من الأدلَّة تعبِّر بها عما تريد و الكلام إنجاز فردي للسان يوجهه المتكلم إلى مخاطبه. أما اليوم فقد اختلفت المنطلقات النظرية و ارتبط كل من النص والخطاب بمفاهيم متعددة. فقيل إن النصَ خطاب تم تثبيته

[11] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي: النص و السياق**،المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ط.2، 2001، ص. 17.
[12] ابن منظور، المرجع السابق، المادة (خ،ط،ب)، مج. 1 ، ص. 361 .
[13] القرآن الكريم، سورة ص، جزء من الآية 20.

بواسطة الكتابة فيصبح النص المظهر الشكلي للخطاب. و قيل أيضا إن الخطاب يعني الكلام و القول و الرسالة أو المقول.

و قد عرف **إميل بنفينيست** *Emile Benveniste* الخطاب بأنه:

" Toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier une intention d'influencer l'autre en quelque manière."[14]

و مفاد هذا القول أن **الخطاب** هو **كل تلفظ يحتمل وجود مرسل متلقي و تفترض عند الأول نية التأثير على الثاني بطريقة ما.** و بهذا يخرج الخطاب من المجالين اللغوي والنقدي ليشمل مجالات معرفية أوسع حيث طال بالإضافة إلى الأدب المجال الديني و السياسي والفلسفي...إلخ.

I 5.1 النص الأدبي في النظريات اللسانية الحديثة :

تعددت مقاربات التحليل و مناهجه الموظفة في دارسة النص عموما و النص الأدبي على الخصوص، نظرا لتعقده و ثرائه فقيل إن **النص في وجهة النظر السائدة هو ظاهر العمل الأدبي:**

" Pour l'opinion courante, un texte est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire. " [15]

و قد كان **الشكلانيون الروس Les formalistes russes** رواد فكرة عزل النص عما يحيط به من عناصر متعلقة بسيرة الكاتب الذاتية و عناصر أخرى تاريخية وإيديولوجية واجتماعية. كما تعاملوا معه بصفته مُنتَجا تاما منغلقا و مفصولا بعناية عما قبله وبعده،

[14] انظر:
Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, "Tel" 1974, P. 242

[15] انظر:
Roland Barthes, " THEORIE DU TEXTE" Encyclopaedia Universalis (en ligne), consultée le 22 septembre 2016. URL: http:// www.universalis.fr/ encyclopedie/ theorie du texte/

وركزوا عليه ممتنعين عن العودة إلى العناصر الخارجية المحددة لمعالم النص، و عزلوه عن سياقه الاجتماعي الذي كثيرا ما ارتبط به لتكتمل دلالته، فاكتسب بذلك استقلالية جعلته يتحرر و يَنفلت حتى من "سلطة" مؤلفه.

و يرى البنويون أن النص كيان مهيكل يتميز ببنية خاصة تقوم على ما بداخله من علاقات بين جمله و عناصره تجعل معنى عنصر ما من عناصره يعتمد على عنصر آخر فلا يُدرك معنى الواحد منهما إلا بالعودة إلى الآخر. و يلخِّص **عبد السلام المسدي** المنظور البنوي للنص فيقول: "**هو كيان عضوي يحدده انسجام نوعي ناتج عن علاقة التناسب القائمة بين أجزائه. ذلك أن النص إنما هو موجود نعالجه معالجة الموجودات الأخرى، هو موجود تركيبي، بمعنى أنه جملة من العلاقات المكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة**"[16]

لقد تجاوزت البحوث المتأخرة هذا التصور الفاصل بين داخل النص و خارجه واعتبرت أن النظر في علاقاته الداخلية لا يتم بعيدا عن النظر في علاقته بمحيطه. وفي هذا السياق جاء مفهوم التناص ليتعارض مع عزل النص الذي سبق التطرق إليه و يؤسس لتعريف مغاير له.

اعتُبر التوجه إلى دراسة النص منعطفا جديدا في تاريخ الدراسات اللسانية الحديثة والتحول الأساسي الذي حدث في البحوث المتأخرة لأنه أخرجها من مأزق الدراسات البنوية التي عجزت عن الربط بين بعدي الظاهرة اللغوية البنوي و الدلالي. و في هذا الإطار أعيد النظر في النص من حيث خصائصُه و أبعادُه و حدودُه. فقد تعاملت اللسانيات النصية مع النص باعتباره فضاء لغويا جديدا يتجاوز الجملة و ما وضع لها من قواعد و عرَّفته بأنه وحدة لغوية مكوَّنة من أكثر من جملة, و عدَّته وحدةً إجرائيةً تواصليةً شروطها **البنية** و**الإفادة** و **القصدية**. و هكذا اتخذ النص معنى أوسع و أكثر شموليةً إذ يمكنه أن يكون

[16] عبد السلام المسدي. **النقد و الحداثة**, بيروت، دار الطليعة. 1983، ص. 51 .

منطوقا أو مكتوبا، أدبيا أو غير أدبي ليصبح عبارة **عن سلسلة لغوية ملفوظة أو مكتوبة تشكل وحدة تواصلية:**

« Une chaine linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle.»[17]

ثم امتد مفهوم النص إلى مجالات أخرى فاعتُبِرت الموسيقى و الأفلام و الصور نصوصا.

و قد عرفت **جوليا كريستيفا** النص تعريفا متميزا ترى فيه أنه نظام مخترق للّسان يعيد فيه الكاتب توزيع نظام اللسان بإقامة علاقات بين كلام تواصلي يهدف إلى الإبلاغ المباشر، وبين أنماط عديدة من الأقوال السابقة له، والمتزامنة معه إذ تقول:

« Nous définissons le texte comme appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques. » [18]

و بهذا يأخذ النص بعدا أهم و يصبح حاملا لحركيته الخاصة به، ويصطبغ بالطابع الاجتماعي فيصبح مخاطبا لنص آخر.

و قد أخرجت **جوليا كريستيفا** تعريف النص من الإطار الشكلاني إلى المجال أرحب هو التاريخ و المجتمع مؤكدة على علاقة النص بالسابق و المعاصر من النصوص وداعية للنظر إلى النص من خلال بعده التواصلي.

و يعرفه **رولان بارث** Roland Barthes تعريفا مستوحى من تعريف **جوليا كريستيفا** بأنه ليس نَظما لكلمات متتالية تنتج معنى وحيدا بل هو فضاء متعدد الأبعاد تتوافق فيه كتابات مختلفة وتتعارض و لا تعتبر أي منها كتابة أصيلة:

---

[17]- انظر:
Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage, Ed. du Seuil, 1995 pp. 594

[18] - انظر: Encyclopaedia Universalis, op, cit.

« Un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un unique sens (…) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle. » [19]

و يضيف قائلا :

« L'analyse textuelle envisage le texte non comme un produit fini, clôturé mais comme production en train de se faire, branchée sur d'autres textes, d'autres codes, articulé sur la société, l'histoire … »[20]

أي إن التحليل لا يتناول النص بصفته منتجا نهائيا، مغلقا، ولكن بصفته منتجا في طور الإنجاز و متقاطعا مع نصوص أخرى و رموز أخرى و مرتبطا بالمجتمع و بالتاريخ. و من وجهة النظر هذه، يتلخص مفهوم النص عند **رولان بارث** في أنه نشاط كتابي مفتوح ينضوي تحته كل من المؤلف و القارئ في علاقة تواصلية منتجة للمعنى. وقد وسَّع كل من **رولان بارت** و **جوليا كريستيفا** مفهوم النص فجعلاه يشمل إنتاجية النص والمؤلف و القارئ المتلقي معا، و انتهيا إلى اعتباره **ممارسة تناصية** Une pratique intertextuelle .

و يذهب **هاليدى** *Halliday* إلى أن "**النص هو اللغة التي تخدم غرضا وظيفيا أي هو اللغة التي تخدم غرضا في إطار سياق ما**"[21]. كما يعتبر النص و السياق وجهين لعملة واحدة، ذلك أن السياق بالنسبة إليه هو النص الآخر أو النص المصاحب للنص الظاهر، وهو سابق في الواقع للنص الظاهر أو الخطاب المتصل به. و لا يشترط أن يكون النص الآخر قولا بل هو بمثابة البيئة الخارجية للُّغة بأكملها. كما يرى أن السياق هو الجسر الذي يربط التمثل اللغوي ببيئته الخارجية.

[19] انظر Roland, Barthes, *Le bruissement de la langue* , Paris, Seuil, 1984, p.65.

[20] انظر : Ibidem

[21] يوسف نور عوض، **علم النص و نظرية الترجمة**، مكة المكرمة، دار الثقة للنشر و التوزيع، ط.1 ، 1988، ص. 31.

و في الأخير نخلص إلى أن قابلية النص للدلالة مرهونة بجملة من العناصر لا بد من توفرها كالقارئ و السياق و القصد بالإضافة إلى المدلول الثقافي واللغوي. هكذا خرج النص من الإطار الشكلاني المغلق إلى فضاء أرحب، أبعاده المجتمع والتاريخ و الثقافة والحضارة و غيرها من الأبعاد التي من شأنها أن تتدخل فيه، فهو ظاهرة متشعبة يصعب حصر خصائصها و الإحاطة بكافة مقوماتها، و قد تعددت تعاريفها دون أن يتمكن كل تعريف بمفرده من الالمام بجميع جوانب الظاهرة النصية.

I. 2.الفصل الثاني: النص و التلقي

I 1.2 في القراءة و التلقي و إنتاج المعنى:

بعد أن أمعنت الدراسات خلال القرن التاسع عشر في تحليل النص من خلال الدراسات الاجتماعية و التاريخية و النفسيه و بعد أن أمعن النقد النظر في المؤلف وفي خارج النص، جاء النقد البنوي فاهتم بالنص و أقصى المؤلف و المتلقي معا. ثم تحول النقد في اتجاهات ما بعد البنوية إلى مقاربة النص من خلال ذاتية القارئ أو المتلقي. فجاءت نظرية التلقي أو ما عرف **بجمالية التلقي** esthétique de la réception كرد فعل على الانغلاق الذي فرضته البنيوية على النص رافضة "موت المؤلف" وإهمال حركة التاريخ، جاعلة للقراءة أبعادا ثلاثة هي **المؤلف** و **النص** و **المتلقي**. و اهتمت بدور المتلقي في بناء المعنى و إنتاجه و جعلت من فعل التلقي محور اهتماماتها، فكان الاهتمام بالقراءة و القارئ شاغلا كبيرا للعديد من النقاد أمثال **رولان بارت** و **أمبرتو إيكو** *Umberto Eco* وغيرهما فأعادوا الاعتبار للذات المتلقية و جعلوا منها محور النقد الأدبي.

و لفعل القراءة مظهران مختلفان، يتمثل المظهر الأول في طبيعة الفعل و آلياته. وهو حسب القاموس الفرنسي:

> « (…) Reconnaître les signes graphiques d'une langue, former mentalement ou à voix haute les sons que ses signes ou leurs combinaisons représentent. »[22]

أي إن المظهر الأول هو التعرف على الأدلَة الخطية للغة ما و صياغة أصوات أدلَتها أو تركيباتها بصوت عال. و هي "**الانتقال من شفرة المكتوب إلى شفرة المقول مع افتراض معرفة القوانين المتحكمة في عملية الانتقال هذه**".[23] و آلية القراءة هذه تعتمد أساسا على

---

[22] انظر:
Le Petit Robert,(Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue françaisqe), Paris,Editions *Dictionnaires Le Robert, 2012*

[23] حمود محمد، **تدريس الأدب**: استراتيجية القراءة و الإقراء، المغرب، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 1999 ص . 17.

حاسة البصر و القدرة الذهنية على تحويل المرئي أو الخطاب المكتوب إلى قول أو خطاب منطوق أو مسموع.

أما المظهر الثاني و هو الأهم، فهو ما تثيره القراءة من نشاط و تفاعل ذهنيين و ما تتطلبه من عمليات عقلية كثيرة و معقدة تتدخل فيها المهارات الذهنية و اللسانية والقابلية النفسية من إدراك وفهم وتفسير و تأمل وفحص، فهي عملية تتم في مستويات متعددة تهدف إلى الفهم عبر فض غموض النص و الكشف عن مضامينه. و في هذا الصدد يقول **حسين الواد** :

" ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور، و ليست هي أيضا بالقراءة التقبّلية التي نكتفي فيها، عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا ، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا و حدد، فلم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان نية في ذهن الكاتب. إن القراءة عندهم، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلاَّق يقرّب الرمز من الرمز و يضم العلامة إلى العلامة، و يسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات" [24]

و في هذا القول تركيز على ما تشتمل عليه القراءة من تأمل و تَفَحُّص و تفسير من أجل الفهم، يعتمد فيها القارئ على كل إمكاناته الحسية و مهاراته الذهنية وقدرته على توظيف ذاكرته وتجاربه الحياتية.

لهذا يرى أصحاب اتجاه **جمالية التلقي** أن القارئ هو "الخالق الحقيقي للمعنى"[25] و أن الفهم هو عملية بناء له و ليس الكشف عنه و الانتهاء إليه. فاهتموا بآليات إنتاج النصوص وفهمها، كما اهتموا بالذاكرة لأنها تخزن المعارف القديمة في شكل بنيات معطاة تمثل أوضاعا وحالات متكررة يستدعي منها القارئ ما يحتاجه لتفسير ما يعترضه من حالات ومفاهيم جديدة و طارئة في عمليتي القراءة والكتابة على حد سواء. و قد جعل **هانز روبرت ياوس** *Hans Robert Jauss*، أحد أعلام اتجاه **جمالية التلقي**، لمفهومه الجديد "**أفق انتظار القارئ**" Horizon d'attente du lecteur، أنظمة مرجعية يعتمد عليها أهمها **الذاكرة** التي

[24] حسين الواد. **قراءات في مناهج الدراسات الأدبية**، تونس، سراس للنشر. 1985، ص. 70.
[25] فاضل ثامر, "القصيدة و النقد، سلطة النص أو سلطة القارئ"، بغداد، **الأقلام**، ع. 1، 1988، ص. 12.

تتجلّى من خلال تخزين التجارب المسبقة التي اكتسبها القارئ فيما يخص الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص و كذا كافة الأعمال الأدبية السابقة للنص و موضوعاتها التي يفترض من المتلقي معرفتها. و لعل ما يحرك هذا الخزان هو التفاعل بين القديم المُخزَّن والحديث الطارئ، فكثيرا ما يحتاج القارئ إلى مرجعية عند النظر في المعارف الجديدة والحكم عليها. وعندما يقرأ نصا جديدا تمده **الذاكرة** بمرجعية تمكنه من التعامل معه بما يماثله تمهيدا لاستيعابه و يعتمد القارئ في ذلك على تجاربه السابقة و تراكم عاداته في التحليل و الفهم محاولةً منه الربط بين ما هو معطى و ما هو طارئ، فتُسهم تجاربه السابقة في الكشف عن المكونات النصية التي تقود إلى تجلي المعنى. و من أبرز ما يمكن أن تستند إليه **الذاكرة** من وسائل لتأويل النصوص وإنتاج المعنى هو **آلية التشابه**. فكلما كان النص متوقَعا أي منسجما مع النماذج التي يعرفها القارئ، ظهر واضحا و تم قبوله. أما إذا ما ظهرت بعض الدلالات غير المتوقعة فتحدث عملية تصحيح و إعادة صياغة لما تم إدراكه في السابق أو يحدث صد و رفض لما جاء به النص من دلالات غير مألوفة، فتتشابك ذاكرة المتلقي و تجربته الخاصة وذاكرة المبدع و تجربته الخاصة داخل ساحة اللغة باعتبارها موروثا جماعيا بالإضافة إلى معطيات واقعهما ومقومات تراث ضارب في القِدَم يمد القارئ بالنظائر من خلال آلية التداعي فيفتح المجال أمام استحضار الصور و تقريب بعضها إلى بعض، فإما أن يخضع لها أو يواجهها ويقاومها. و قد أشار **ياوس** إلى مفهوم "**تغيير أفق الإنتظار**" حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد. و خيبة الانتظار هذه، وما ينتج عنها من تغيير لأفق الانتظار هي عبارة عن وقفات للمتلقي يغير فيها طبيعة التلقي بتغيّر مرجعياته الأدبية و الجمالية و التاريخية و الاجتماعية و الدينية والأخلاقية وغيرها. إلا أنه "**على القارئ أن يتفطن لذلك التعارض القائم بين العالم التخيلي والواقع اليومي**"[26] لأن القراءة تقتضي تحرير المخيلة من أسر الذاكرة والموروث و كل ما هو متعارف عليه فيبدع القارئ في تفاعله مع النص الذي بين يديه.

[26] أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، نظرية التلقي اشكالات و تطبيقات**، الرباط، منشورات

و هكذا وسَّعت نظرية التلقي مسألة حرية القراءة و ألحَّت على التعامل المثمر بين فعلي القراءة و الكتابة و اعتبرتهما عمليتين متقاربتين لأن القراءة سبب الكتابة. وقد عملت الدراسات الحديثة على إعادة النظر في القراءة و اعتبرتها عملية اكتشاف أوّلي قبل أن تكون تأويلا له. فهي إدراك بالبصر أولا لما هو منجز و مكتوب، وهي إدراك حسّي للحرف و الخط و التعرف عليهما قبل أن تكون تحليلا للمضمون. غير أن القراءة عملية تدريجية يُعَد فيها الاكتشاف مرحلة أولى تليه عملية استنطاق النص وتأويله وتحويل الكلمات إلى عناصر ذات معنى. أما إذا اقتصرت القراءة على الانطباعات الأولى دون أن تؤدي إلى إنتاج المعنى فلا يمكنها أن تكون عملية مثمرة أومؤدّية. وعليه، فإن القراءة قراءات تختلف في مستوياتها باختلاف القراء و تفاوت كفاءاتهم وقدراتهم القرائية.

و يرى **أمبرتو إيكو** أن "**الكشف عن مضامين الروايات و غاياتها الإيديولوجية أو الأخلاقية من مهام القراءة لا الكتابة. فالنص يتجاوز قصديات المؤلف كما يعتبر أن ما يراه القارئ ليس بالضرورة ما يراه صاحبه**"[27] لأن التصور الإبداعي يجعل من النص مساحة معرفية غير منتهية. وبهذا تكون الرواية كما هي حال كل نص إبداعي آلة مولِّدة للتأويلات و لا يمكن أن يكون التأويل من شؤون المبدع و لا مفروضا على القارئ و موجها له من أجل إنتاج قراءة معيّنة.

كما يقول **امبرتو إيكو** بضرورة "**تأهيل المتلقي**" و إمداده بما يمكِّنه من تلقي النص وفهمه. والتأهيل عبارة عن توفر كفايات لغوية و اجتماعية و ثقافية و هي أن يتمكن القارئ من مجموع القواعد النحوية التي ينبني عليها نظام اللغة بالإضافة إلى مجمل المعارف التي كونها القارئ و وظفها من خلال استعماله تلك اللغة. فالقراء يختلفون من حيث السن والمستوى الثقافي و الانتماء الاجتماعي. و ردود أفعالهم متوقفة على آفاقهم المعرفية

كلية الأداب و العلوم الانسانية، 1993، ص. 18 .

[27] أمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر. سعيد بنكراد، سورية، اللاذقية، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط.1 2009 ، ص. 11 – 12.

والإيديولوجية و الثقافية كما يتوقف عليها انفتاح النص أو انغلاقه ليكون رهين نوعية القارئ، **فالقارئ الدلالي** يهتم بمعرفة ما يجري و ما يُروى، هدفه هو التعرف على معاني النص، أما **القارئ الجمالي** فيقرأ النص قراءة مجازية وتناصية، فقدراته على التقاط التلميح والإحالة تجعله يمارس قراءة نقدية يغوص بها في أعماق النص متجاوزا المعاني الحرفية و باحثا عن المقاصد. و منه فإن الفهم مرهون بقدرة المتلقي على استخلاص الناتج على مستويي الشكل والمضمون و التفاعل معه بالرفض أو بالقبول بعد أن تجلى المعنى بالتصريح أو التأويل.

و قد فسَّر **ميخائيل ريفاتير** *Michael Riffaterre* *عملية* التلقي بأنها تفاعل بين التوقع أو أفق الانتظار والمتابعة، غير أن انفتاح النص أو انغلاقه لا يتوقف على المتلقي وحده بل على مبدعه أيضا. و منه يصبح إنتاج المعنى عبارة عن لقاء بين ذاتين أي بين ذات المبدع وذات المتلقي فلكل نص أفق إنتاج وأفق تلق، و معنى هذا أن القراءة قراءات و أنه بتعدد القراءات و تجددها يتجدد ذوق التلقي.

و هكذا يكون للنص مستويان دلاليان الأول سطحي و هو المعنى الأول الذي يفهم من ظاهر النص و هو دلالة لغوية لا تحتاج في الكشف عنها أكثر من الرجوع إلى الأصل اللغوي و لا تتطلب كفاءات لغوية كبيرة، لذلك يستوي فيها كافة أهل اللغة و الناطقين بها. والثاني عميق يثري الأول، و هو المعنى الثاني أو كما سماه الجرجاني " **معنى المعنى**" أو "**المعاني الثواني**"[28]، و السبيل إليه هو التأويل. كما أنه لا يمكن لأي نص أن ينفتح في غياب المتلقي المؤَهَّل لتحرير طاقته الإنتاجية لأنه يمتلك لوازمها المعرفية. وقد لا يصيب المؤلف في تقدير كفاءة المتلقي بسبب تكوينه المعرفي الذي يتجاوز مستوى المتلقي بكثير فيُحَمله ما لا يحتمل. و يؤدي عدم توافق الكفاءات بينهما إلى انغلاق النص. إلا ان انغلاق بعض النصوص ليس سببه عدم كفاءة المتلقي بل سببه عتمة المعنى فيصعب على القارئ تلقيه أو

[28] عن فتحي أحمد عامر، **المعاني الثانية في الأسلوب القرآني**، القاهرة، مطبعة أطلي، ط.1، 1976، ص ص. 6-7.

المشاركة في إنتاجه كما هو حال أغلب نصوص بوجدرة الروائية. ومثل هذه النصوص يكون عصيا على القارئ العادي، يتوجه به مؤلفه إلى قارئ استثنائي يمتلك بالإضافة إلى أدوات الشرح و التفسير والتأويل قدرة غير عادية على فك الرموز و استحضار المرجعيات التاريخية و الأسطورية والفلسفية. و لا يتسنى ذلك إلا للمتلقي الذي مارس الإبداع و كابد مشقة التأليف والكتابة أو المتلقي المطلع و الموسوعي المعرفة. و منه فإن مستويات المتلقين شرط لانفتاح النص و توالد الدلالة و تجددها، فقد كان العرب قديما يفرقون بين من يحفظ الشعر ولا يقوله و بين أهل الصناعة الذين يجمعون بين المعرفة و الذوق الجمالي وبين العامة والخاصة.

هكذا تكون القراءة نشاطا ذهنيا معرفيا يهدف إلى تقصي نص مكتوب، و هي عملية اكتشاف و استنطاق وتحليل و تفكيك و تأويل وتدوين، بل هي دورة معرفية متكاملة تنشئ نوعا من الحوار بين النص و المتلقي لاستخلاص المعنى و تؤدي في نهاية المطاف إلى إنتاج نص هو نص القراءة. و لذلك انشغل رواد نظرية التلقي الأدبية المعاصرة أمثال **ميخائيل ريفاتير** بالقارئ و ثمّنوا دوره في تذوق النصوص انطلاقا من ظاهرها وصولا إلى بُناها العميقة و دلالاتها الخفية. و أكدت نظرية التلقي هذا الدور حين اعتبرت القارئ مشاركا في كتابة النص و صنع المعنى بتحوله من عملية الأخذ و التفسير التقليدي إلى العطاء و إنتاج المعنى[29]. فيتحول المتلقي من الإدراك المباشر للنص من حيث الشكل و المعطيات اللغوية والأسلوبية إلى مرحلة التفاعل مع النص ليكتشف عالما داخليا لم يتفطن إليه في المرحلة الأولى. و يرى روادها أن الفهم الحقيقي للأدب يتوقف على وضع القارئ في موقعه الحقيقي من النص و إعادة الاعتبار له فهو المرسَل إليه و هو متلقي النص و مستهلكه و هو قارئه الحقيقي تلذُّذا و متعة ثم تفاعلا و حوارا و نقدا. بل و تتوثق الصلة بين القارئ والمؤلف ليصبحا وجهين لعملة واحدة. فكل كاتب جديد هو في الحقيقة قارئ قديم وكل نص مكتوب هو متولد عن نص سابق مقروء. فأن نقرأ يعني أن ننتج خطابا جديدا نربطه بنص الكاتب مما

[29] انظر في هذا الموضوع :
عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1998، ص. 9.

يجعل النص مفتوحا دوما على التأويل و تعدد القراءات بتعدد القراء. و عليه، فإن الكتابة متجددة بتجدد فعل القراءة وإعادة الإنتاج عبر الزمن.

I 2.2 القراءة عند رولان بارث:

القراءة هاجس لا ينفك ينشغل به النقد الحديث فهي ليست استنطاقا للنص وتفكيكه فحسب و إنما هي تجسيد لوجود النص و القارئ معا. فالنص لا يتحقق إلا بالقراءة التي تخرجه من الوجود الكامن و الجامد إلى الوجود الفعلي في تفاعله مع القارئ الذي بدوره لا معنى لوجوده من دون النص "مكمن اللذّة". و يعد مفهوم اللذّة عند **رولان بارث** الإطار المفهومي الذي يشمل قراءة القارئ والكتابة معا. و تعد الرغبة الدافع الذي يحرك فعالية القراءة لينتقل فعل القراءة من فعل خارجي آلي إلى فعل نفسي، يرسم العلاقة بالذات عبر الكتاب.

يتعرض **رولان بارث** إلى مفهومي texte clos **أي** "**النص المغلق**" و texte ouvert **أي** "**النص المفتوح**" فالأول معد للقراءة والاستهلاك فقط، أما الثاني فهو معدّ لتعاد كتابته ويعاد إنتاجه. فالقراءة حسب **رولان بارث** هي تلك الطاقة التي لا تنضب و تبقى دوما فعلا ذاتيا مستعصيا على المناهج و خارجا عن التصنيف تتفكك فيه البنية و تضيع من خلاله معالم النص المادية. و تكمن جاذبية القراءة في الأحاسيس التي تثيرها في القارئ، فبالإضافة إلى أنها تُضمِّنه الملكة الفكرية، فإنها تثير فيه العاطفة و الأحاسيس إثارة أكبر. لذلك لا يمكن النظر في ظاهرة القراءة دون النظر في مكوناتها الأساسية أو الأطراف المتفاعلة فيها التي من أهمها **القارئ** و **الكتابة** و**اللّذة.**

I 3.2 القراءة و البحث عن المعنى :

انتقد **أنطوان كومبانيون** *Antoine Compagnon* **مكوّن اللذة** عند **رولان بارث** في مقال عنوانه "L'angoisse de lire" أي **قلق القراءة** و اعتبر اللذّة صعبة المنال فهي لا

تدرك إلا بعد مكابدة تقود إلى الكآبة و يقول في مقاله إن القراءة لذّة، لكنها لذّة قاتلة لذّة يخيم عليها السأم و الضجر، يليها القلق بمجرد الانتهاء من كتاب. [30]

عادة ما يُكتب النص بقرار مسبق و يُعبر عن قصد مسبق. أما لقاء القارئ بالنص فقد يحدث عرضا، كما يحدث ألاّ يجد فيه القارئ ضالته، و لا يجد لما يقرأ معنى يرضيه. و لعل ما يؤرق المرء أمام النصوص عدم احتوائها على حقائق جاهزة يغرف منها القارئ متى شاء و كيفما شاء، فهي في جميع الحالات عبارة عن فرضيات للقراءة. لهذا يتعدد قراء النص الواحد و تتنوع السياقات التي يمكن أن يتنزّل فيها النص حسب الزمان و المكان. و النص لا يعد نصا إلا إذا كان حصيلة معان بعضها من المؤَلِف و بعضها من النص وبعضها الآخر تأتي به الذات التي تقرأ و تؤول. فالنص، بناء على ما سبق، تعطيل للقراءة الأحادية وسعي دؤوب إلى التشارك في توليد المعنى بحيث تصبح الكلمة داخل النص موقع التقاء أصوات متعددة لتعبر عن اتجاهات فكرية أو مواقف أو ثقافات متعدّدة، و تصبح القراءة من وجهة النظر هذه بحثا عن التوافق بين المؤلف والنص و القارئ عبر سلسلة من الأفعال المتشابكة والمتداخلة تبدأ بالوصف فالفهم لتنتهي بالتأويل. فهي إن صحَّ التعبير مغامرة البحث عن معنى النص الذي يتشكل عبر تقاطع بين النص و تأويلات القارئ أو عبر التقاء أفقي انتظار المؤلف والقارئ معا. و لا يكون المعنى بهذا المفهوم معطى جاهزا بل حصيلة تفاعلية بين النص و كاتبه و قارئه.

I 4.2 القراءة و إنتاج المعنى :

تتطلب بلورة المعنى استراتيجيا تأويلية منطلقها النص. و يصير الظفر بالمعنى متزامنا مع التلقي إذ لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قُرئ، و كل قراءة هي خلق جديد للمعنى

[30] انظر :
Antoine Compagnon, " L'angoisse de lire", in *Magazine Littéraire*, Paris, n° 7, juillet – aout 2001. p. 400.

واستحضار لدلالاته الكامنة في أعماقه، لأن كل نص مهما كان نوعه، تسكنه نصوص أخرى عديدة تثري معانيه و تفجر دلالاته عبر فعل القراءة.

و يرى **ميشال فوكو** *Michel Foucault*[31] أن النص عبارة عن فضاء تتخلله فراغات وفواصل بيضاء و مواضع إبهام هي بمثابة محفز لفعل القراءة، تفتح المجال أمام تعدد النص. فعلى القراءة أن تضيف العلاقات المنطقية التي غالبا ما لا تكون جلية و أن تملأ الفراغات لتجعل من النص مجالا خصبا يطرح ثماره مع كل قراءة منتجة تستنطق مواطن الصمت فيه، فوجودها في النص دليل على عدم اكتماله.[32]

إن القراءة المنتجة لا تقف عند المعاني الظاهرة بل تستنطق ما لا يستطيع النص البوح به لاعتبارات سياسية أو دينية أو أخلاقية أو لاعتبارات أخرى. و يمكن اعتبار هذا المسكوت عنه فضاءً يتحرر فيه القارئ من كل قيد أو وصاية لينشئ ما يطيب له من الدلالات، وعليه ألاَّ يهتم بما يود النص قوله لأنه إن فعل يكون قد رضي بالقيد والتوجيه و أهمل ما قاله بالفعل. و نتيجةً لذلك لا يتحدد معنى النص بظاهر اللغة بل يتجاوزه إلى دلالته العميقة. فكيف يمكن استنطاق النص و ملء فراغاته بالرغم من التسليم المبدئي باستعصائه؟ فالنص عصيّ على التفسير و لا يفصح عن مكنوناته بالصورة الساذجة التي يمكن للقارئ البسيط أن يتصوَّرها. و يتوقف تحديد الدلالة فيه على قابلية النص لأن تعاد كتابته بلا نهاية. و بهذا

---

[31] **ميشال فوكو** (1926 – 1984) هو واضع نظرية الفراغات, و هو فيلسوف و مفكر فرنسي يوصف بأنه الفيلسوف الأكثر تأثيرا في فلاسفة ما بعدالحداثة. يكمن جانب التجديد الفكري لديه في أنه منذ الفيلسوف فرانسيس بيكون Francis Picon الذي يوصف بأنه أول من اعتبر السلطة معرفة، لم يعالج فلاسفة الغرب مسألة " المعرفة والسلطة" بالعمق نفسه الذي عالجها به ميشال **فوكو**. لم ينظر فوكو إلى الانسان من حيث تعقله و عافيته و حريته بل من حيث ما يضاد ذاتيته و يقلق دعتها أي الجنون و المرض و العقاب, و تعقب العقل الغربي منذ نشأته (عصر النهضة) إلى القرن التاسع عشر (عصر الحداثة) مرورا بالعصر الكلاسيكي باحثا عن أسس المعرفة فأكد أن عصر النهضة طغى عليه التفكير و أن العصر الكلاسيكي استبد به منهج التحليل أما العصر الحديث فقد تميز بالبعد التاريخي.
ترك **فوكو** مؤلفات عديدة نقل بعضها إلى العربية و من أهمها نذكر **تاريخ الجنون** *L'Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) و **ميلاد العيادة**، *Naissance de la clinique* (1963) و **حفريات المعرفة**، *L'Archéologie du savoir* (1969) و **تاريخ الحياة الجنسية**، *Histoire de la sexualité* (1976 - 1984) و **المراقبة و العقاب** *Surveiller et punir* (1984).

[32] انظر: ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، تر. سالم يفوت، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1987، ط. 2 ، ص. 25 .

المعنى لا يمكن إنتاج المعنى إلا عندما يتدخل القارئ المتلقي بحمولته الثقافية لينشئ حوارا و ينتج قراءات مختلفة.

لقد ساهمت مناهج ما بعد البنوية في ربط معاني النص ومصيره بقراء ينتمون إلى أزمنة مختلفة و لهم ميول متباينة. و قد ركزت جميعها على أهمية التناص في إنتاج الدلالات و تأكيد سلطة القارئ المطلقة في التأويل. ففهم النص لا يبدأ من قراءته و إنما يبدأ من خلفية القارئ و ثقافته و آفاقه المعرفية. و أصبحت القراءة في الدلالة المعاصرة **جهازا فكريا** [33] و **منظومة معرفية** لها آلياتها و قواعدها وشروطها مما جعل بعض الباحثين يدعو إلى تأسيس نظرية في القراءة[34].

لقد نبذت نظرية التلقي شكل المعنى الواحد و النهائي و جعلت الذات المتلقية مصدرا لفهم النص و إعادة إنتاجه فكثرت المعاني و تعددت بتعدد القراء بفعل تلك الحوارية القائمة بين المتلقي و النص و المؤلف. كما أقصت جمالية التلقي الانقياد للنص و جعلت من القراءة فعلا عقليا واعيا يستحضر مرجعيات لا حصر لها. كما تخلت نظرية التلقي عن فكرة المعنى المحدد سلفا و فرقت بين المعنى الجاهز و المعنى الذي يُشيَّد و يُبنَى من خلال فعل القراءة دون أن يتوافق بالضرورة مع مقاصد المؤلف.

I 5.2 القراءة سبيلا للترجمة:

لا يخفى على أحد أنه من بين أسباب صعوبات الترجمة و عثراتها و المآزق التي يقع فيها المترجم قيامه بقراءة متسرعة غير منتظمة و محرِّفة لمعاني النص و مقاصد مؤلفه. فصعوبة الترجمة أو سهولتها مرتبطة ارتباطا وثيقا بفعل القراءة. فهي المحور الأساسي الذي

[33] جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي**، سلسلة قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج. 1 ، 1990، ص. 118.

[34] لا بد من التمييز بين النظرية التي هي بناء متماسك لتصور محدد بمنظومة مفاهيمية خاصة، تحكمها ظروف تاريخية و اجتماعية، و فعل القراءة باعتباره عملا حرا ناتجا عن تفاعل القارئ مع النص.

تنبني عليه العملية الترجمية. لذلك ارتأينا بعد أن تناولنا النص و القراءة والقارئ والمؤلف، أن نتطرق للعلاقة بين القراءة و الترجمة و مدى تأثير الأولى في الثانية و كذا العمليات والآليات الضرورية لاستخراج معاني النصوص من خلالها.

تتدخل القراءة في مراحل عدة من العملية الترجمية، فهي أول مرحلة يلتقي فيها المترجم بالنص و هي سابقة للفعل الترجمي. و هي أيضا آخر مرحلة من العمل الترجمي بما أنها تمكن المترجم من مراجعة الترجمة لتصويبها و تدارك نقائصها. و هي بين المرحلتين الأولى و النهائية، عبارة عن محطات مراجعة جزئية و دورية طيلة عملية الترجمة. و ما الترجمة في حقيقة الأمر إلا فعل تتجاذبه كل من الكتابة و القراءة فكل مرحلة من مراحل الكتابة تسبقها مرحلة قراءة و تليها أخرى. و قد تناولت النظرية التأويلية في الترجمة المراحل الثلاث المكونة للعملية الترجمية من **فهم** و**تأويل** و **إعادة الصياغة** دون أن تتعرض لعملية القراءة لأنها حاضرة في عمليتي الفهم و إعادة الصياغة، و هي بالنسبة للمترجم ذات أهمية إجرائية لأنها تمهد لمرحلة الكتابة.

و منه يمكن القول بما أن الترجمة تتلخص في عمليتي الفهم و إعادة الصياغة فهي في نهاية الأمر نتاج تضافر القراءة و الكتابة، فلا وجود للترجمة دون قراءة مسبقة لنص يؤوله ذلك **القارئ**– **المترجم** ثم يجسد معانيه في كتابة جديدة هي بدورها موجهة لقراءة جديدة وقارئ جديد هو متلقي الترجمة. و بذلك تصبح الترجمة عبارة عن قراءة لنص سابق بهدف إعادة كتابته من قبل مترجم يكون في بادئ الأمر قارئا في لغة ثم كاتبا في لغة أخرى.

و انطلاقا من حضور القراءة في مختلف مراحل الترجمة فقد تناولها الباحثون والمنظرون بالدراسة متسائلين عن طبيعة العلاقة بينهما و عن خصوصية القراءة في علاقتها بالترجمة و مدى تأثيرها في سيرها في مختلف مراحلها. واهتموا بطبيعة تلك العمليات الذهنية التي يفعِّلها القارئ أثناء عملية القراءة، و وضعت لها **دانيكا سيليسكوفينش** *Danica Selescovich* و **ماريان لودرير** *Mariane Lederer* مفاهيم ومصطلحات خاصة بها مثل

المخزون المعرفي **bagage cognitif** و المتممات المعرفية **compléments cognitifs**[35] والسياق المعرفي **contexte cognitif** والذاكرة المعرفية **mémoire cognitive.** و"**المخزون معرفي**" عند أصحاب النظرية التأويلية **عبّر عنه آخرون بالموروث الاجتماعي Héritage social** ، و هو لا ينحصر في الكفايات اللغوية بل يتعداها إلى قدرة القارئ على توظيف مخزونه المعرفي و الثقافي في القراءة. كما طوَّرت النظرية التأويلية مفاهيم جديدة طُرحت للتداول تتحدد من خلالها أنواع القراءة، ففصلت بين **القراءة الهادفة** أي **avertie** و **الذاتية أي subjective** على أساس الفصل بين المنفعة و المتعة في القراءة.

و المترجم قارئ أول الأمر، إلا أنه يختلف كل الاختلاف عن القارئ العادي، فهو قارئ توكل إليه مهمة استنطاق النص و إنتاج معانيه من خلال تفعيل معارفه الاجتماعية والتاريخية و الثقافية و حتى العقدية، و يعالجه بكفاءاته اللغوية و الدلالية. و المترجم بالإضافة إلى كل هذا قارئ دخيل لا ينسجم بالضرورة مع الصورة التي رسمها المؤلف لجمهور قرائه الذي يتوجه إليه. لذلك هو مطالب بنوع من الموضوعية فلا يتعامل تعاملا انفعاليا و ذاتيا مع النص ومضامينه بل عليه أن يحترم توجيهات المؤلف ويكون وفيا في نقل مقاصده. و قد لا تتوفر لديه أيضا الكفاءات اللغوية والمعرفية والمعارف الضمنية التي يقوم عليها فعل القراءة إما بسبب عتمة النص و عدم وضوحه أو لنقصٍ في مخزونه المعرفي في اللغة المنقولة. فالمترجم ليس بالضرورة ذلك القارئ الذي رسم المؤلف معالمه و حدد نوع المعارف والكفاءات الواجب توفرها فيه كي يتمكن من القراءة و الفهم.

و قد تطرقت **العلوم المعرفية Les sciences cognitives** للمعارف الخاصة **بالقارئ – المترجم** ففرق **علم النفس المعرفي La psychologie cognitive** بين مجموعتين من المعارف هي **المعارف المفاهيمية Les connaissances conceptuelles و المعارف**

[35] ترجمها التونسيان الهاشمي العرضاوي و عز الدين الناجح بالمصطلح " **متممات عرفانية**" خلال أشغال الندوة الدولية التكوينية حول المعجم المدرسي، مادته و آلياته، المنعقدة في الجزائر يومي 10 و 11 يناير 2009.
كما يترجمها حسيب إلياس حديد بالمصطلح " **المكملات المعرفية**"، أصول الترجمة ، دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة ، بيروت، دار الكتب العلمية، 2013 ، ص 242

اللسانية **Les connaissances linguistiques** و هو تصنيف شبيه بما ذهبت إليه النظرية التأويلية في الترجمة التي فرقت بين ما هو مفاهيمي **notionnel** و ما هو لفظي و **verbal**. فلغة الذّات الإنسانية ليست سلوكا فحسب كما يذهب إلى ذلك أصحاب النزعة السلوكية، و هي ليست مجرد أداة تواصل كما هي الحال في نظريات التواصل. كما إنها ليست مجرد مظومة أدلَة كما تفترضه النظريات اللسانية بل هي في نظر علم النفس المعرفي شرط لكل علاقة ممكنة بالعالم الذي يسكنه الإنسان، و وسيلة يجسد من خلالها ذاته الاجتماعية و انتماءه لمجموعة لغوية معينة. و انطلاقا من هذه الفكرة نشأ مفهوم جديد هو **Le lexique mental** أي "**المعجم الذهني**" الذي استعارته النظرية التأويلية لتقويض هيمنة النظريات اللسانية على الترجمة، و هو عبارة عن بنك معلومات مخزَّن في ذاكرة المترجم يحتوي على أسماء مُدركاته من العالم المحيط به وجميع الكلمات التي يستعملها للتعبير عنها، و هو معجم يحتوي رسم تلك الكلمات ونطقها و صيغها التركيبية و مختلف معانيها يُمَكِّنُه في مرحلة أولى من إيجاد مقابلات بين اللغة المنقولة و المنقول إليها. غير أن للمعجم الذهني في صورته هذه محدوديته لأن الترجمة ليست عملية بحث عن مقابلات لفظية أو تركيبية ولأن اللغات لا تعبر عن الواقع نفسه بالطريقة نفسها. و قد جاءت النظرية التأويلية **لدانيكا سيليسكوفيتش** و**ماريان لودرير** مكملة لما جاء به علم النفس المعرفي في تقصيه للعملية الذهنية التي يقوم بها المترجم تلقائيا عند ممارسته للفعل الترجمي ففّرقت بين نوعين من الفهم في سياق تمييزها بين اللسان و الخطاب:

> "Il y a deux situations de compréhension : la compréhension de la langue et la compréhension du discours. La première n'est pas une étape pour la seconde. La compréhension ne procède pas par stades discrets, elle est analogique ; le signal linguistique déclenche la compréhension du sens sans arrêt intermédiaire au niveau de sa propre signification. Ce que l'auditeur attribue à la chaine sonore française, ce ne sont pas les signifiés de la langue mais leur sens dans une situation de discours donnée." [36]

[36] ورد لدى: Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 66.

أي إن فهم اللسان غير فهم الخطاب و الفهم الأول ليس مرحلة للثاني لأن عملية الفهم لا تتم عبر مراحل ضمنية بل بالتماثل و القياس، فالدليل اللساني يفَعِّل عملية فهم المعنى دون التوقف عند مدلوله، أما المعنى الذي يشكله المتلقي لسلسلة من المتتاليات اللفظية فلا يمثل جملة مدلولاتها بل معانيها ضمن سياق خطاب بعينه.

يحق لنا حينئذ أن نتساءل عن أهمية المعارف اللغوية في الفهم أولا و الترجمة ثانيا، فالترجمة لا تُعنى باللغة لذاتها و لا بالمعاني الفردية للألفاظ خارج سياقات استعمالها بل تهتم بالخطاب في مجمله، لذلك لا يولي المترجم معاني الألفاظ أهمية لذاتها عند مباشرته للقراءة، بقدر أهمية الرسالة التي تبلغها مجتمعة. فالاعتماد على الأدلة في الترجمة يدخل المترجم في مقارنة بين منظومتين لسانيتين و ينحصر دوره في البحث عن مقابلات لكلمات أو تراكيب أو صيغ لغوية من لغة لأخرى بعيدا عن البعد النفعي والتواصلي للُّغة. إذ لا توجد نصوص للتعبير عن اللسان بل للتعبير بواسطة اللسان عن شيء ما, و اللسان ليس غاية في ذاته بل هو أساسا وسيلة للتأثير.

> « (Aucun texte n'étant fait) pour dire la langue mais pour dire quelque chose par son truchement (...) celle-ci est donc essentiellement un vecteur et un moyen de produire l'effet, jamais une fin en soi. »[37]

و منه فإن حصر المعنى لنقله من لغة إلى أخرى لا يتوقف على اللغة بقدر ما يتوقف على وظيفتها التواصلية و على سياق الخطاب. لذا فإن وظيفة النص أو الخطاب المرجعية هي التي تصنع سياقا للقول يمَكِّن المترجم من فهمه على النحو الصحيح. و لا تخص هذه الو ظيفة المرجعية الألفاظ أو الكلمات بل النص و الخطاب. و منه فإن عمليتي القراءة والفهم عند المترجم تتجاوزان اللغة واللفظ لتشملا النص موضوعا للفهم والتواصل و الترجمة.

[37] انظر :
Israêl fortunato et Marianne Lederer, "La liberté en traduction", *Actes du Colloque International*, ESIT, 7, 8,9 juin 1990," Collection Traductologie" n° 7, Paris, Didier Erudition, 2002, p. 88.

I 6.2 الكتابة و الترجمة :

تعتبر مسألة الكتابة هي الأخرى إلى جانب القراءة من المسائل النقدية التي أثارت إشكالات عديدة. فهي فعل معقد يتداخل فيه ما هو نفسي بما هو اجتماعي و ذو صلة وثيقة بالواقع الإنساني ماضيا وحاضرا و مستقبلا. **وكتابة النصوص تنبني على جملة من المكونات لعل التناص أهمها.** إذ إن الكاتب قبل أن يكتب كان قارئا لغيره مستهلكا لنصوص سابقة وذاكرته وسيلة من وسائل الفهم و الإنتاج. فالتناص لا مفرَّ منه و لا بد للكتابة أن تكون إما محاكية لكتابات و أنساق سابقة أو معاصرة ، مغايرة لها أو حتى متمردة على مقولاتها. و بما أن الكاتب نتاج بيئته و معه يتفاعل محيطه فيؤثر فيه ويتأثر به، لا بد من أن يكتب نصه تحت تأثير رؤيته للعالم. فالنص من هنا هو حصيلة ممارسة اللغة عبر فعل الكتابة ممارسة خاصة و حصيلة تجربة ذاتية لا تقف عند القراءة السطحية للواقع بل تتعداها إلى تقديمه بتصوُّر خاص و متفرد، فتكون تلك التجربة مصدرا لأحكام يطلقها على الواقع أو احتكاما إلى ذاكرة جماعية لا يحيد عنها الكاتب بما أنها تمثل الإطار المستوعب للتجربة الذاتية. و الكتابة في بعض جوانبها تذَكُّرٌ مَثَلُها مَثَل المعرفة. و الذاكرة هي من هذا الباب مجال يتبلور فيه التناص، فيتناص النص المكتوب مع النصوص الأخرى و تتلاشى حدوده المادية فيتماهى مع فضاء أرحب هو فضاء المعرفة الإنسانية.

و قد شكل مفهوم الكتابة عند **رولان بارث** هاجسا كبيرا كما كان حال مفهوم القراءة عنده فأولاه اهتماما كبيرا، و ميَّز في البدايات داخل فعل الكتابة بين اللغة والأسلوب. و يقول عن الكتابة إنها "**تلك العلاقة التي تربط إبداع الفرد بالمجتمع**"[38] و قد اعتبرها في مرحلة لاحقة حيادا وانتفاء لأي شكل من أشكال الهوية، فلا صوتَ يسمع إلا صوت النص بجميع مشاربه ومناهله و نسيج أقواله الوافدة عليه من مختلف الثقافات، ليرفض **رولان بارت** في تصوره للكتابة صورة الكاتب المنشىء للنص و لا يمنحه سوى صفة الجامع لنصوص سابقة

[38] رولان بارث، **الكتابة في درجة الصفر**، تر. نديم خشفة, حلب، مركز الانماء الحضاري، ط.1، 2002، ص. 14.

على الدوام، تداخلت فتقاربت و انسجمت أو اختلفت و تباعدت لتبلور نصا جديدا، لكنه ليس أصليا بل نتاج مزيج من الكتابات السابقة. و لا يكمن إبداع الكاتب إلا في قدرته على الجمع بين تلك الكتابات و دمجها بكيفية تجعل القارئ عاجزا عن الفصل بينها. و منه تتجلى الكتابة هدما لكل هوية فردية للمؤلف. فكل كتابة هي عملية انتقاء من الموروث الأدبي والاجتماعي باعتبارها مجالات مرجعية خارج النص. و في كل لفظة أو عبارة يمكن أن نرى تجاوزا من الكاتب لحدود النص إلى ما هو سائد في محيطه و بيئته الثقافية و الدينية والحضارية من أخلاق وقيم و أفكار، كما يمكن أن نرى فيها حصيلة تلك الترسبات السياقية المختلفة. ومنه، فإن النص ليس ذلك الشئ المادي الملموس الذي يمسكه القارئ بين يديه بل هو مادة متغيرة ونسبية على الدوام، دلالاتها مستقاة من مرجعيات و نصوص و عوالم أخرى.

و بعد أن تم إقصاء المؤلف و إعلان "**موته**" **الذي يرى فيه رولان بارت** "**ضريبة تتطلبها ولادة القارئ**"[39] ، و تجتمع الكتابات و النصوص المتعددة في حيز ذاتية القارئ الذي سيعيد كتابتها و إنتاجها. فتصنع إعادة الكتابة **réécriture** أو **récriture** من النص نصَّيْنِ، نصا قابلا للقراءة و نصا قابلا للكتابة، و يتمثل الأول في ما يتلقاه القارئ من الكاتب، أما الثاني و هو الأهم فيتمثل فيما ينتجه القارئ أثناء القراءة أو بعدها. إنها المشاركة الفعلية بين النص و قارئه لإنتاج المعنى.

و إن إعادة الكتابة لهي نتاج القراءة و مصير النصوص الابداعية. و هي اعتراف بقيمة النص سواء تمت ترجمته أو نقله أو الاقتباس منه أو حتى انتحاله و التصرف فيه بالزيادة أو النقصان. و لعل تعرض النص لتلك العمليات لدليل على التأثير و قدرته على التواصل و الحياة فيعيد قارئه طرحه على قراء آخرين بعد أن ينتهي من قراءته ليلبسه شكلا مغايرا و يحمله تأويلات و تراكمات مختلفة. فالظواهر التناصية تتراوح بين التذكر البسيط والعفوي و إعادة الكتابة المقصودة، و بين الاستشهاد البيّن والتلميح الخفي. و لولا القارئ لما

[39] رولان بارث، **هسهسة اللغة**، تر. منذر العياشي، الإسكندرية، منتدى مكتبة الإسكندرية و مركز الانماء الحضاري، ط. 1 ، 1999 ص. 83 .

كان للنص قيمة تذكر. و ابتعاد المؤلف ضروري كي يُصنَع النص من جديد و تعاد كتابته في فضاء ينشئه القارئ اعتمادا على ذاكرته و تجربته الخاصة و قراءاته السابقة. و لما كانت القراءة ترسُّبا لخبرات قرائية سابقة، فإن القراءة الإبداعية هي القراءة التناصية التي تعيد كتابة المقروء وإنتاج معانيه.

و تعد الترجمة، **أحد أهم أشكال إعادة الكتابة** و هي تتطلب كفاءة عالية حتى لا يظهر النص المترجم في صورة مثيرة للسخرية. و أما وفاء الترجمة فأمر شائك يلقي بظلال الشك على أعمال الكثير من المترجمين كما يرسِّخ فكرة الاختلاف بين النص الأصلي وترجمته، و يرتكز **الوفاء** في الترجمة على **التكافؤ** في المعنى بين النص الأصلي و نص الترجمة و لا يقصد به الترجمة الحرفية، إذ لا يمكن لها أن تضمن ذلك لاعتبارات دلالية وتركيبية و ثقافية. فعلى المستوى الدلالي قد يكتنف الترجمة التباس وغموض فتحيد عن المعنى الأصلي، و قد تضطرب الترجمة على المستوى التركيبي لأنها تتبنى بنية اللغة المنقولة لا بنية اللغة المنقول إليها. أما على المستوى الثقافي فتختلف اللغات في قدراتها التعبيرية لاختلاف الصيغ التعبيرية المعبرة عن الواقع من ثقافة إلى أخرى، و لا تقتصر مهمة المترجم على تحصيل معنى النص بل تتجاوزه إلى معرفة الضوابط التي تحكم إعادة صياغة هذا المعنى في اللغة المنقول إليها. فالانحراف عن الصيغ التعبيرية المتعارف عليها قد يثير إشكالا في فهم النص المترجم و تأويله. أما الكتّاب فلا يكتبون ما يريدون بل إنَّهم مقيدون بجميع أنواع القيود السياسية و الاجتماعية و الدينية و اللغوية والمعجمية و النصية. والمترجم أمام أمرين: إما أن يترجم النص ترجمة حرفية غير مؤدية فيشوه أسلوبه و لغته، و إما أن ينقله نقلا يراعي فيه اختلاف الضوابط النحوية و الأسلوبية، و هذا ما يصطلح عليه **بالتكافؤ الدينامي** القائم على أولوية المعنى على الشكل خلافا **للتكافؤ الصوري**. و قد يكون المترجم أكثر ميلا للذاتية فتصبح ترجمتُه صوتا له لا لكاتب النص سواء ملأ الفجوات أو حل التناقضات وتجاوز عقبات الفهم و ترجم المعنى لأنه يكون قد جعل من قراءته تجربة شخصية تتم وفق أنظمة من القيم لا يستطيع التملص منها و نكرانها بداعي موضوعية الفعل الترجمي.

لذلك من الصعب وجود ترجمة موضوعية قادرة على تجاوز هذا المأزق فتحسم مسألة التأثير و التأثّر بين النص و مترجمه.

I. الباب الثاني: في البناء التناصي

II. 1.الفصل الأول: من النص إلى التناص

توطئة

نتناول في هذا الباب من البحث مسيرة التناص بدءا من ظهوره في الدراسات النقدية الحديثة و مرورا بتعريفاته و شروحه، ثم وصولا إلى صورته في الأدب الغربي واستقراره عند النقاد الغربيين مصطلحا منضبطا على مستويي التصور و الممارسة، ثم تعامل النقاد العرب معه ترجمةً وتوظيفاً. و سنعتمد في المستوى الأول السرد التاريخي لنشأة المبحث السيميائي والعوامل المؤثرة في تبلور مفهوم التناص. ثم نعرّج على طرائق توظيفه رؤيةً و إجراءً سواء في الدراسات الغربية أو العربية، لنقف عند إنتاجية التناص و مختلف تجلياته بصفته مفهوما نقديا.

يقول **جاك بولان** Jacques Poulin:

> « Il ne faut pas juger les livres un par un. (…) il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. »[40]

أي إنه يجب ألاَّ نحكم على الكتب منفصلا بعضها عن بعض. و يجب ألاَّ نعتبرها أشياء مستقلة عن بعضها، فالكتاب لا يكون مكتملا بذاته و بمفرده، و إن أردنا فهمه علينا أن نتناوله بالفهم في علاقته بكتب أخرى ليست فقط تلك التي ألفها المؤلف نفسه، و لكن مع كتب ألفها آخرون.

و لقد شكلت الدراسات السيميائية المظلّة التي ترعرع تحت مبادئها التناص، فأكسبته فاعلية جعلته موضع اهتمام المعاصرين، و اختلفت الآراء في فهمه و تعددت سبل توظيفه مما أغنى الساحة النقدية ببحوث ذات قيمة علمية كبيرة. و بما أنه لا تناص من دون نص فقد ركزت الدراسات النقدية الحديثة على النص لا بصفته منظومة لسانية مغلقة ومستقلة عن العالم المحيط، و إنما باعتبارها سلسلة من الانعكاسات لمعانٍ و دلالات معقدة و متباينة

[40] انظر:
Jacques POULIN, *Volksvagen bleus*, Montréal, Editions Quebec/Amérique, 1984, p.186.

الأشكال و الصور في ظل الظواهر السياسية والدينية و الاجتماعية والقيمية المسيطرة على الوجود البشري. و النص الأدبي هو في حقيقة الأمر تراكمات لمعارف تداولها الإنسان عبر الزمن و أدخل عليها ما استطاع من تغييرات و إضافات و أفكار تبلورت ثم استقرَّت في شكل من أشكال التعبير مادّته وهدفه الإنسان و أداته اللغة.

و لا شك في أن للتناص مكانة محورية في النص عموما و الأثر الأدبي خصوصا لما يشكله من حمولات و شحنات معرفية و علاقات تفاعلية و روابط تواصلية بين نص وآخر أو نصوص أخرى عديدة. و قد تعددت التيارات و المذاهب التي تبنّته، و تباينت تعريفاته و معانيه وأشكاله و آلياته من ناقد لآخر و من مدرسة نقدية لأخرى، واحتل مكانة في الساحة النقدية الحديثة و أصبح من أبرز المفاهيم النقدية لما بعد البنوية بفضل فعاليته في تفكيك النص الأدبي و إعادة تركيبه و التغلغل في أعماقه و فهمه عبر قراءة واعية لا تتسنى إلا من خلال الإحاطة بكامل مكونات النص اللغوية و الحضارية و الثقافية.

I 1.1 التناص لغة و اصطلاحا :

إذا ما تتبعنا مفهوم التناص لغة نجد أن لسان العرب يورد كلمة **(التناص)** بمعنى الاتصال والالتقاء، حيث نقول: "**هذه الفلاة تناص أرض كذا و تواصيها، أي تتصل بها. ونصَّ المتاع جل بعضه فوق بعض، و نصَّ الحديثَ إلى صاحبه: رفعه وأسنده إلى من أحدثه**".[41] إلا أن مفهومي الانقباض و الازدحام يرِدان تحت مادة **(ن،ص،ص)** في **تاج العروس** فنقول "**انتصَّ الرجل بمعنى انقبضو استقام و ارتفع، و تناصَّ القوم بمعنى ازدحموا**" [42] و لعل المعنى الأخير من هذا التعريف يؤكد مفهوم التناص بدلالاته الحديثة. فتشابك النصوص واتصالها معا قريب جدا من فكرة ازدحامها في النص الواحد. و قد جاء في

[41] ابن منظور، **المرجع السابق**، المادة (ن، ص، ص) ، ص ص. 97 – 99.
[42] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح. عبد الكريم العزباوي الكويت، مطبعة حكومة الكويت، 1989 ، مج. 18، المادة (ن، ص، و) ، ص. ص 181- 182 .

المعجم الوسيط " **تناصَّ القوم ازدحموا**".[43] و إن المتتبع لقواميس اللغة العربية ليجد أن التناص بصيغته النقدية لم يظهر في تلك القواميس. غير أن غياب مصطلح التناص في تراثنا اللغوي و عدم احتواء الفعل "تناصّ" المعنى النقدي المتوصل إليه حديثا لا يعني انعدام المفهوم منه انعداما تاما لأن الانسجام حاصل بين صيغة "تناصّ" الدالة على ازدحام القوم وما يحمله مصطلح التناص من دلالات نقدية، فالازدحام يدل على التداخل، كما أن جَعْلَ المتاع بعضُه فوق بعض فيه نوع من الدمج و التركيب و التنوع و التداخل. وقد تم توليد كلمة "تناص" من مادة "نصص" لأنه من صيغة " تفاعل" و فيه دلالة على التفاعل النصّي.

لقد أحدث مصطلح التناص في النقد العربي الحديث حراكا واسعا، فشغل النقَّاد جميعا و أثار بينهم جدلا نقديا عميقا. و اختلف النقاد العرب في إيجاد صيغة لفظية موحدة له. أما مصطلح "التناصّ" فهو ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertextualité الذي ظهر سنة 1967، و تأتي السابقة Inter بالفرنسية لتعني التبادل أو العلاقة القائمة بين النصوص، بينما تعني كلمة texte النص المذكورة دلالاته المختلفة آنفا. فيصبح معنى مصطلح **intertextualité** التبادل النصي أو تفاعل النصوص.

I 2.1 التناص في النقد الغربي الحديث : من الحوارية إلى التناص :

يعود الفضل في ظهور مفهوم **Intertextualité** أي التناص في الدراسات النقدية الغربية الحديثة إلى الباحثة البلغارية ذات الجنسية الفرنسية **جوليا كريستيفا** و تعتبر الأعمال النظرية لمجموعة "**تال كيل Tel Quel** الرحم الذي نشأ فيه التناص في الستينات من القرن الماضي عندما استعملته **جوليا كريستيفا** في مقالها "*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*" أي **باختين، الكلمة، الحوار و الرواية** المنشور في مجلة ***Critiques*** سنة 1967 حيث عرّفت التناص بأنه ترحال النصوص، وتداخلها في النص الواحد. وأعادت نشر

[43] مصطفى ، ابراهيم و آخرون: **المعجم الوسيط**، القاهرة، مجمع اللغة العربية، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (المادة ن،ص،ص)، ص 926.

مقالها فيما بعد في مؤلفها *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*[44] جمعت فيه مقالاتها الصادرة بين سنتي 1966 و 1969. كما برز المصطلح بصفة رسمية من بين المصطلحات النقدية لمجموعة **Tel Quel**، في مقالها التأسيسي *Théorie d'ensembles*[45] وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من **رولان بارت** و**ميشال فوكو** و**جاك ديريدا** *Jacques Dérida* و **جوليا كريستيفا**. إلا أنه من باب الإنصاف أن نذكر أن جهودا كثيرة سبقتها. فقد وجدت الأرضية ممهدة بجهود اللساني الروسي **ميخائيل باختين**[46] الذي عرّف التناص و وضع قواعِده دون أن يذكره بالتسمية المعروف بها حاليا. و قد انطلقت **جوليا كريستيفا** من مفهوم الحوارية عنده فتبنَّت أفكاره و أعماله ثم حورتها لتهتدي لمفهوم التناص و تضع أسسه النظرية. بل إنه من المفيد أن نذكر أن نشأة التناص، مفهوما و دلالة استدعت تضافر جهود تيارات مختلفة. فمن البديهي أن كريستفا لم تنطلق من أعمال اللساني الروسي **ميخائيل باختين** فحسب بل من تراث معرفي إنساني ثري لتؤسس عليه مفهومها الجديد.

إن فكرة البحث في العلاقة بين النصوص كمكونً أساسي لنشأة أي نص لم تكن من ابتكارها و إنما هي إعادة صياغة لمجهودات سبقتها جاء مفهوم التناصِ تكملة لها. فقد قام المفهوم على أنقاض الإرث البنوي **للشكلانيين الروس Les formalistes russes** و **حلقة براغ اللسانية** [47] التي نسفت المناهج الأدبية التقليدية و اهتمت بداخل النص بدل العناية بقصة النشأة فيما كان يسمى **بنقد المصادر Critique des sources** مؤكدة بذلك استقلالية النص. فلم تخلُ الدراسات البنوية من إشارات إلى مكونات ما سوف يسمى بالتناص. وأشار روادها أمثال **رومان** *جاكوبسون Roman Jakobson* و**تزفيتان تودوروف** *Tzvetan*

---

[44] انظر: Julia Kristeva, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

[45] انظر : Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968.

[46] باحث روسي ولد سنة 1895 في **أورال** و توفي في موسكو سنة 1975، نشر دراسات عدّة بأسماء مستعارة في بداية حياته ، و يعد من أكبر المنظرين الماركسيين للأدب في القرن العشرين .

[47] مدرسة براغ: 1882 – 1946 ضمت لسانيين أمثال **أندري مارتيني** و **رومان جاكوبسون**، و كانت تنظر إلى اللغة باعتبارها منظومة من الوحدات الوظيفية المتصلة.

Todorov إلى أن العمل الأدبي يقوم على عنصرين جداليين هما نزعة التقليد و ميول التجديد، و أنه "من الوهم أن نعتقد أن العمل الأدبي له وجود مستقل لأنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي يعج بالأعمال السابقة"[48]

و قد استفادت **جوليا كريستيفا** من إرث مصطلحي ثري تظهر آثاره من خلال مصطلحاتها التي استقتها من علوم كثيرة **كالنحو التوليدي La grammaire générative** الذي استقت منه مفهوم **النص الظاهر Phénotexte** و **النص المولِّد Génotexte** . وعرّفت النص الظاهر بأنه النسيج الذي يتمظهر على الورق و تحكمه قوانين تركيبية وصوتية و بنوية. و هو عبارة عن البنية السطحية المعتمدة مستوىً من مستويات اللغة، و عرفت **النص المولِّد** أو **النص الباطن** بأنه البنية العميقة المنتجة للمعنى. كما استفادت من التحليل النفسي عند **سيغموند** *Sigmund Freud فرويد* و**جاك لاكان** *Jacques Lacan* خاصة فيما يتعلق باللاوعي عند دراساتها كيفية تضمين التحولات الأسطورية والاجتماعية و التاريخية في نسيج اللغة بعد تفكيكها و إعادة بنائها. كما استفادت من النظرية اللسانية عند **جاكوبسون** عندما اهتمت بالخطاب الاجتماعي و الإيديولوجي وآليات إنتاج المعنى[49].

و تجمع الدراسات النقدية الغربية الحديثة على أن اللساني الروسي **ميخائيل باختين** هو أول من أشار إلى مفهوم التناص في كتابه *Le Marxisme et la philosophie du langage* أي **الماركسية و فلسفة اللغة** الصادر سنة 1929، و عرّفه بأنه "**الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص لا سيما في استدادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة عليها** "[50]. فالتناص امتداد لمفهوم "**الحوارية**" **dialogisme** الذي استعمله **باختين** للدلالة على تقاطع النصوص و الأقوال في النص الروائي الواحد و عرّفه بأنه:

---

[48] أنور المرتجي، **سيميائية النص الأدبي**، بيروت، إفريقيا الشرق، ط. 1، 1987، ص.42 .

[49] هادية السالمي، التناص في القرآن، دراسة سيميائية للنص القرآني، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديث، 2014، ص ص 89-90

[50] - بنيس محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها**، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط.1، 1990، ج. 3، ص ص. 183 – 184 .

> « La présence de l'autre dans le discours : le discours, en effet, n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond. »[51]

أي وجود الآخر في الحوار، و لا يتجلى الحوار إلا في إطار تفاعل بين وعي فردي آخر يلهمه و يستجيب له. و التناص ملازم للكتابة، إذ إن كل نص يحيل ببعدِه اللساني على نصوص أخرى. و لا يمكنه أن يكون غير تناصي، فكل لفظ قد وُجد واستُعمل لغرض ما وأدى دورا من قبل. و بعبارة أخرى، لا يستنِد المُؤلف إلى العالم المحيط فقط، و لكن إلى الأدب السابق أيضا، فالكلمات مسكونة بالمقاصد القبلية. ويصبح التناص بذلك عملية احتوائية واستيعابية للنصوص السابقة. و يقول **تزفيتان تودوروف** :

> « L'écrivain ne se réfère pas seulement à la réalité qui l'entoure, mais il se réfère aussi à la littérature antérieure.» [52]

يحمل النص المُتناص بعض صفات الأصول، لا سيما منها تلك المؤثرة والفعالة. فا**لحوارية** و **تعدد الأصوات** هما في الحقيقة مقدمة طبيعية لمفهوم التناص الذي لم يأت بشيء دخيل على النص، و إنما جاء ليميط اللثام عن خاصية مخفية فيه فيجعلها عنصرا فعّالا في الدفع بعمليتي القراءة و الكتابة إلى الأمام. ونظرية الحوارية التي وضع أسسها **ميخائيل باختين ما هي إلا معارضة للشكلانيين الروس في مغالاتهم في استقلالية النص معتبرينه منظومة مغلقة لا يفترض وجود أي شيء خارجها، و لا تحتمل وجود أي قول آخر و لا علاقة لها بكيانات أخرى خارجة عنها كمؤلفها أو قارئها**. و يستند **باختين** في نظريته إلى حضور القائل و المتلقي في عملية التفاعل اللفظي. فالحوار هو فعل من طرفين تنتج عنه علاقة بين المرسل أو القائل والمتلقي. و لا يقصد هنا بالحوار ذلك التواصل اللفظي المباشر أو تبادل أطراف الحديث. فقد عمّم **باختين** مصطلح الحوارية فيما بعد على جميع التفاعلات الأخرى غير اللفظية، إذ أنه يرى أن الحوار من أهم أشكال التفاعل الكلامي

---

[51] انظر :
Myriam Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale*, Littératures hétérolingues, Paris, Editions des archives contemporaines, 2009, p.42

[52] انظر : Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique* , Paris , Seuil, 1981, p. 82

والخطابي **l'interaction verbale, discurssive** و منه، فإن الحوارية، (لم يكن مصطلح التناص موجودا بعد)، تربط النص بسياقه، و بمؤلفه وبسابقيه من المؤلفين، فمصطلح "**الحوارية**" يقع إذا في حقل تفاعلي أوسع ليبرز تلك العلاقات التي تنسجها النصوص فيما بينها. وقد ظهرت حينئذ مصطلحات مثل **التعددية اللسانية plurilinguisme** و **التعدد الصوتي plurivocalité**، و **التعدد اللساني polylinguisme** و هي مصطلحات تشير إلى تعدد الأصوات في النص الواحد، يجمعها **باختين** في مفهوم واحد هو **تعدد الأصوات** « **Polyphonie**» و يعرّفه بأنه تعدد الأصوات و الذوات المستقل بعضها عن بعض في التمثل الروائي. وبناء على ذلك تتحول الرواية إلى فضاء متعدد الأصوات تندمج وتتجاذب فيه عدة مكونات لسانية و أسلوبية و ثقافية.

و في الأخير، يفضل **باختين** مصطلح **dialogisme** أي **الحوارية** الذي يعني ذلك المزيج من الأصوات المتحاورة داخل النص الروائي. فمؤلف أثر أدبي ما (رواية مثلا) ينتج مُنتَجا كلاميا يعتبر قولا فريدا، إلا أنه ينتجه مستعينا بنصوص أخرى متابينة من إنتاج غيره. فالحوارية تفترض و جود الآخر بالنسبة إلى المخاطب أو المتكلم. و يعني "**الكلام**" عند **باختين** تخاطب متحاورَين أو متكلمَين. وهي أيضا الحضور المشترك لعدد من المتخاطبين وأقوالهم في نص واحد أي حضور عدة نصوص في النص الواحد.

لقد حدد **ميخائيل باختين** كافة العلاقات الحوارية الفاعلة في النص، بدءًا بصوت المؤلف الذي يمتزج بصوت الراوي، وأقوال مختلف شخصيات الرواية. فالنص الأدبي مزيج من عدة خطابات اجتماعية، يعارضها الكاتب أو يحاكيها. فضلا عن إمكانية تقاطع أجناس أدبية أو غير أدبية وتداخلها سواء كان ذلك على شكل اقتباس من مؤلفات سابقة، أو إدراج شعر أو رسالة أو خطاب آخر في النص الروائي.

و يقسم **ميخائيل باختين** المبدأ الحواري إلى مفهومين اثنين. فهو يميز بين الحوارية في مفهومها الضيق ويقصد بها **الحوار البسيط** الذي يعني به تبادل أطراف الحديث العفوي كالمحادثة و بين **الحوار المعقد** و يقصد به التناص الذي تتميز به الرواية و المسرح

والخطاب العلمي أو الإيديولوجي...الخ. ويعتبر الرواية أكثر أجناس الخطاب حوارية بما لها من قدرة على إدماج أصناف من الحوار الأول و الثاني معا فيقول:

> « Le roman, par sa capacité à intégrer des genres du discours premier et divers énoncés aux origines sociales multiples, est le genre dialogique par excellence. »[53]

أي إن الرواية بالنظر لقدرتها على إدماج أصناف من الحوارات البسيطة و عدة خطابات من أصول اجتماعية متعددة، هي الجنس الحواري بامتياز.

لقد شكّلت الحوارية و تعدد الأصوات عند **باختين**، مقدمة أساسية لمفهوم التناص الذي لا يضيف شكلا حديثا إلى النص بل يكشف عن خاصية كانت موجودة فيه. و كانت الدعامة الأساسية لبلورته من قبل الباحثين الذين تناولوه بعده، وقد أبرز مفهوم الحوارية الباختينية قدرة النص على المحاكاة و التفاعل الحواري الذي لا يعرف حدودا. إذ لا وجود لخطاب أول و أخير. ولا وجود لقول دون أفق تناصي ولا لخطاب ينأى عن خطابات الآخرين و لا يتفاعل معها. و ما ذهب إليه **باختين** يمكن أن ندركه إذا ما تأملنا واقع حياتنا اليومي إذ إن مقولاتنا لا تخلو من كلام الآخرين، فأحيانا نسوق الأمثال والأشعار و قد نستشهد بالآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية الشريفة و الأمثال الشعبية و الفصيحة، و قد نرمز إلى شخص ما بشخصية أخرى من الموروث الشعبي أو الأدبي. و كذلك الرواية التي ليست إلا تجسيدا لصورة من صور الواقع. و الأديب هو ناقل لتجارب حياتية في قوالب فنية و مُنَطِّق لشخصيات تحاكي البشر. و منه، فإن الخطاب الكتابي لا يختلف عن الخطاب الشفوي لتصبح الحوارية تفاعلا يشمل كل إنتاج لغوي محتمل الوجود حاضرا أو مستقبلا.

[53] ورد لدى Dominique Maingueneau, Patrick Charaudau,"inter discours", *in Dictionnaire d'analyse du discours*, article, Paris, Seuil, 2002

II 3.1 خصوصية الطرح عند جوليا كريستيفا :

اهتمت **جوليا كريستيفا** بدراسة العلاقات بين النصوص، معتبرة التناص موقع اللقاء داخل النص لأقوال مأخوذة من نصوص أخرى و تعدّه سمة من سمات النص الأدبي لأنه يحيل دائما إلى نصوص أخرى سابقة. و تعتبر كل نص لوحة فسيفسائية من الأقوال، و تشرّبا و امتصاصا و تحويلا لنص آخر.

> «...Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.»[54]

و تنفي **جوليا كريستفا** وجود نص مستقل بنفسه منعزل عن غيره من النصوص. فكل نص يحمل بصمات نصوص أخرى يستفيد منها و يتداخل معها و تربطه بها جملة من العلاقات التفاعلية. و تطلق مصطلح Intertextualité أي **التناص** على هذا التداخل النصي الذي ينتج داخل النص الواحد بحيث تستوجب قراءة نص ما استدعاء النصوص الغائبة التي تعمل فيه.

و **تأكيدا على سبق الحوارية على التناص** تتبنى جوليا كريستفا الأوجه الرئيسية للمفهوم الباختيني، و لا تنفي عن الكلمة داخل النص مبدأ الحوارية و حضور الآخر. فهي ترى أن "الكلمة" تتحدد داخل النص في إطار علاقتها بالمؤلف و القارئ أو المتلقي في آن واحد. كما تتحدد في تفاعلها مع المؤلفات الأدبية السابقة لها أو المتزامنة معها. و في خضم هذا التبادل بين المتكلم و المتلقي أو المؤلف و القارئ، تنتفي صورة الكاتب المصدر التي كرّسها النقد القديم و يصبح النص حوارا بين خطابين.

> "…Le statut du mot se définit alors a) horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et du destinataire, et b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique" « …ainsi, dans le va et vient entre le sujet et l'autre, entre l'écrivain et le lecteur,

[54] انظر: Julia KRISTEVA, *Séméotiké*, op, cit. pp. 84 – 85

l'auteur se structure comme signifiant, et le texte comme dialogue de deux discours. »[55]

و تأكيدا على ذلك نورد تعريف **فيليب سوليرس** *Philipe Sollers للتناص* و هو أحد مؤسسي سلسلة **Tel Quel** و نصه:

"Le concept d'intertextualité (Kristeva) est ici essentiel : tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. "[56]

أي إن مفهوم التناص مفهوم أساسي و كل نص يتقاطع مع نصوص أخرى عديدة، فهو إعادة قراءة وفي الوقت نفسه تأكيد و تلخيص لها و أداة انتقالها وتعبير عن عمقها. ومنه، فإن التناص أساسا تفاعل نصي، حيث يلتقي النص الأدبي بنصوص أخرى على اختلافها و يتقاطع معها، فتنصهر فيه وتندمج. و إذا كانت نظرية التناص تتشكل شيئا فشيئا فإن **جوليا كريستيفا** لا تتردد في تكييف التصور مع الإطار الجديد للبنوية الفرنسية فتتجاوز حوارية **باختين** رغم تبنيها المفهوم، و تنزاح عن هذا الاتجاه من خلال إعادتها النظر في دور **القائل** أو **المتكلم sujet locuteur** . فبينما يركز **باختين** على المؤَلِّف، تسعى **جوليا كريستيفا**، إلى الإطاحة بمفهوم الكاتب المصدر لتصبَّ اهتمامها على الكون الداخلي لنص هو نتاج تقاطع كل النصوص الممكنة.

"L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour révéler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)"[57]

إن مفهوم الشخص الفاعل في الكتابة و المؤلف الخالق للنص يتلاشيان و يفسحان المجال لمفهوم آخر هو " **ازدواجية الكتابة**"**.Ambivalence de l'écriture** [58] و يبدو النص من

[55] انظر : Julia Kristeva, op. cit. pp 155 – 156
[56] انظر : Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll.Tel Quel, 1968, p. 75
[57] انظر: Julia Kristeva, Séméiotiké, op. cit p. 145
[58]انظر: Idem, p. 149

هذا المنظور جملة من العلاقات تضم من الأفكار و الإحالات ما قد يتآلف أو يتنافر، لكنها تتضافر لتسهم في تشكيل معالمه الدلالية.

يبدو التناص استراتيجيا وظفتها **جوليا كريستفا** لتطيح بالنقد القديم الذي كرّس البعد النفسي و التاريخي في النقد الأدبي و تركّز على النص باعتباره بنية تجنبا للمغالاة في التحليل على أسس نفسية وتفاديا للتفسير القائم على السير الذاتية. و بذلك تكون **جوليا كريستيفا** قد وضعت مفهوم التناص في إطاره البنوي. و مما لا شك فيه أن التناص ليس عملية تواصل شكلي أو خارجي بين النصوص و إنما هو تشابك و تلاحم بين النصوص التي تهيئ للقارئ فرصة محايثةَ النصوص محايثةً قائمة على إثارة وعيه واستنفار معرفته و خبرته في سبر أغوار النص الوافد و استكناه ما طرأ عليه من تحولات دلالية عندما يذوب في النص الجديد، فيصبح النص المستقبَل جزءا لا يتجزأ من النص المستقبِل.

و تختلف المرحلة المعرفية لنشأة المصطلح عن تلك التي أنتجت حوارية **باختين، فجوليا فكريستفا** تقيم النص على أرضية سيميائية جديدة باعتباره علاقة بين النص و القارئ والثقافة. و بوضعها مفهوم التناص و طرحه للتداول، كشفت عن ظاهرة التقاطع النصي كشفا أكثر وضوحا و نقلت أفكارا سبقتها لكنها أضافت إليها تفاصيل جديدة وأكسبتها دلالات متجددة، **فالنص و الترحال أي migration و التداخل أي interférence و التقاطع أي croisement و التّددية** أي **Pluralité** كلها مصطلحات قادت إلى ما يعرف لديها بالتناص. و قد عبّرت عن التداخل النصي من خلال ما يمكن إضافته من **امتصاص absorption** و **هدم déconstruction** و هي عناصر تشير إلى كيفية انصهار النصوص السابقة في النصوص الجديدة. و قد تناول بعد **جوليا كريستفا** منظرون آخرون التناص بالبحث، و توسع حقل استعماله و تعددت تطبيقاته. فقد تبناه كل من **رولان بارث** و**لوران جيني** *Laurent Jenny* و**ميخائيل ريفاتير** و حاولوا تعريف التناص تعريفا أكثر

تحديدا إلا أنهم لم يبرحوا المسائل الجوهرية التي طرحتها **جوليا كريستيفا** و التي تدور حول إنتاج النص وعلاقته بما سبقه من نصوص.

II 4.1 التناص و التلقي عند رولان بارث :

لقد أسهم **رولان بارت** من بعد **جوليا كريستيفا** في تفسير ظاهرة التناص واتخذ أعمالها في دراسته للنص منطلقا حينما عرّف النصّ بأنه نسيج من الاقتباسات المنحدرة من أصول ثقافية متنوعة. و وظّف بدوره مصطلح التناص فأسهم إسهاما فعّالا في إثراء المفهوم شرحا وتعليقا. و النص حسب **بارث** كائن تناصّي **Intertextuel** منفتح على الزمن في أبعاده، نسيج من الإحالات و الأصداء والنصوص الأخرى التي تتراءى فيه بمستويات مختلفة فيقول عند طرحه لنظرية النص:

> « Texte veut dire tissu ; mais alors que jusqu'ici on a pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait derrière lequel se tient, plus ou moins caché le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel… »[59]

أي إن النص يعني نسيجا لطالما اعتُبر منتجا أو حجابا يحجب المعنى (الحقيقة) نوعا ما. إننا نركز حاليا في هذا النسيج على طابعه التوليدي الذي يجعله نصا صانعا لذاته، مكونا لنفسه من خلال تشابك لا متناه مع نصوص أخرى. فالكلام كلّه بماضيه وحاضره يلتقي في النص وفق طرائق متشعبة تمنحه خاصية الاختلاف، و يتّضح من هذا الكلام أنه لا وجود لنص "بريء" مستقل عن غيره من النصوص. و منه، فإن المصطلح يعبر عن قدرة النصوص على التواصل والتخاطب أو التحاور. و يذهب **رولان بارث** إلى أبعد من ذلك عندما يؤكد أن كل نص هو تناصّ، إذ أن نصوصا أخرى حاضرة فيه بمستويات متفاوتة و أشكال ليست عصية على الفهم، هي نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة. فكل نص ما هو إلا

[59] انظر : Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Points Essais, 1973, p p. 100 - 101 .

نسيج جديد من أقوال سابقة. و حين مرورها في النص يعاد توزيعها على شكل شذرات رموز و صيغ و نماذج إيقاعية، ومقاطع كلامية اجتماعية تواصلية.

> " Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. Tout texte est un nouveau tissu de citations révolues. Passent dans le texte redistribués en lui des morceaux de codes, de formules, de modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux."[60]

و لعل كلمة Tissu أي "نسيج" التي استخدمها **رولان بارث** بمفهومها العميق تحمل دلالات مختلفة، فالنسيج تقاطع و تداخل و بناء و تعدد و امتداد للسابق و تمهيد للآحق. والتناص حسبه هو حقل مشترك لشواهد و صيغ مجهولة الهوية يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائيا. فالنص تشكله "شذرات" نصوص سابقة توظَّف في صور و أشكال جديدة و متنوعة تتفاعل في كافة مستويات النص، تبدو معالم حوارية النص **لباختين** جلية في هذا التعريف إذ ينزِّل النصَّ منزلة إعادة الإنتاج بعودته إلى أفكار سبق التعبير عنها.

و في معرض تفكيره في الأدب، طوَّر **رولان بارت** نظريته حول التناص وجماليته وكذا لذّة النص التي يحدثها الأثر الأدبي عند القارئ. فقد نظر إلى التناص من زاوية التلقي، مشيرا إلى الدور الأساسي الذي يؤديه القارئ رافضا السلطة المطلقة للمؤلف ومقاصده فيقول:

> « L'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers ; cette économie implique évidemment un thème d'autorité, l'auteur, pense-t-on a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain sens de l'œuvre, et ce sens est éternellement le bon, le vrai sens…on cherche à établir ce que l'auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend. »[61]

[60] انظر : Roland BARTHES, Encyclopédia universalis," TEXTE Théorie du", op .cit

[61] انظر : Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p 34.

أي إنه يتم النظر إلى المؤلف بوصفه المالك الخالد لكتابه، و نحن قراؤه مجرد منتفعين. ويتضح جليا أن هذا الاختزال يحمل في طياته نظرة سلطوية: فنحن نضن أن للكاتب سلطة على القارئ، فيوجهه نحو فهم معين للأثر هو بمثابة المعنى المقصود و الحقيقي على الدوام... و هذه النظرة تسعى إلى تكريس ما أراد المؤلف قوله، لا ما فهمه القارئ.

و يرى **رولان بارث** أنه إلى جانب التناص الذي يستدعيه المؤلف و يوظفه، يحضر تناص آخر يقابله و هو التناص الذي يستحضره القارئ ممّا يزيد الظاهرة التناصية تشعبا و غموضا و تعقيدا. فالمبدع يستحضر نصوصا من مخزونه الثقافي والمعرفي أو مقروئه يضمّنها نصّه الجديد. و لكن القارئ أثناء قراءته النص يستحضر في الوقت نفسه نصوصا أخرى من مخزونه الثقافي الذي قد يختلف عموما عمّا لدى الكاتب. و هكذا، فإن التناص خاضع **لكفاءات القارئ الثقافية** و **اللغوية** التي تمكنه من تأويل النص و استكناه معانيه.

و منه يكون التناص وفق ما ذهب إليه **رولان بارث** نتاجَ مخزونين اثنين هما مخزون المؤلف الثقافي و المعرفي الذي يبدع النص و مخزون القارئ الذي قد يختلف عن مخزون المبدع فيعيد إنتاج النص بشكل آخر. و هكذا يُنتج النص قراءات متباينةً و متعددة بتعدد رؤى و مشارب القراء و اختلافها.

II 4.1 التناص عند لوران جيني و ميخائيل ريفاتير

إضافة إلى ما ذهب إليه **رولان بارث** سلط بعض منظري التلقي و القراءة أمثال **ميخائيل ريفاتير** و **لوران جيني** الضوء على مستوى التلقي في العديد من الدراسات و ركزوا على إقامة القارئ لعلاقات بين النصوص غير تلك التي ينشئها مؤلفه. و قد تناول **لوران جيني** مفهوم التناص في جانبه الشكلي وقدَّم تعريفا جديدا له هو الآتي:

> "…Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui (...) c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel."[62]

أي إنه لا تناص إلا إذا أمكن في نص ما تحديد عناصر سابقة له، أي كلما تم اقتراض وحدة نصية مجردة من سياقها، و إدراجها كما هي في مقطع نصي جديد. لقد ركز **لوران جيني** في تعريفه هذا على التحديد المادي في النص للمؤشرات الشكلية الدالة على وجود أجزاء تناصية متأتية من نصوص أخرى. فخاصية التناص بالنسبة إليه هي إحداثه لنمط قراءة جديد يفكك خطية النص. و كل إحالة تناصية هي محل خيار: فإما أن نواصل القراءة كما لو أن الأمر يتعلق بجزء أو بآخر من العلاقات التركيبية للنص، أو نعود إلى النص الأصلي من خلال إجراء نوع من **الاسترجاع الذهني:**

> « Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre ou bien retourner vers le texte d'origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle. »[63]

و قد وسّع **ميخائيل ريفاتير** بدءا من نهاية السبعينيات، مفهوم التناص و درسه ضمن نظرية التلقي حين اعتبر أنه إدراك القارئ للعلاقة القائمة بين نص و نصوص أخرى سابقة أو معاصرة. فالتناص بالنسبة إليه هو تلك النصوص التي نرى أنها قريبة من النص الذي بين أيدينا، وهو أيضا مجمل النصوص التي تستحضرها ذاكرتنا عند

---

[62] انظر :

Laurent JENNY, " La stratégie de la forme", *La revue poétique*, n°. 27, 1976, p. 262

[63] ورد لدى

BELANGER, Danielle-*Claude, Les modalités de réécriture chez Madeleine Ferron*, mémoire de maitrise en langue et littérature française. Montréal, Université McGill, Juin 2002, p. 112.

القراءة. فالتناص إذا مدونة واسعة غير منتهية و هو إدراك القارئ لعلاقات بين أثر أدبي وأعمال أخرى سبقته أو تلته، و يقول في هذا الصدد:

> "L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. "[64]

> "L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie."[65]

و هكذا يصبح النص فضاء التقاء المؤلف بالقارئ الذي يتعامل مع النص وفقا لتجربة القراءة التي تراكمت لديه. فالنص فضاء تفاعل و تبادل لم ينته فيه المؤلف من قول كل ما يجول بباله، كما لم ينته القارئ من فهم كل ما قيل و لم ينته النص من إحداث كامل أثره. و حضور التناص يظهر في أشكال واضحة، و معالم و علامات يضعها المؤلف بهدف ربط الصلة مع قارئه، و ينبغي على القارئ ملاحظتها و اكتشافها لبلوغ فهم النص فهما تاما. فالتناص حسب **ميخائيل ريفاتير** هو نتاج القراءة قبل كل شيء، فتصبح كفاءة القارئ و ذاكرته المعياران الوحيدان لتأكيد وجوده إذ يقول :

> "L'intertexte est avant tout un effet de lecture. La compétence du lecteur et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence."[66]

و قد جعل **ميخائيل ريفاتير** من التناص بعدا أساسيا من أبعاد النص الأدبي، و هو بالنسبة إليه استراتيجيا و آلية خاصة بالقراءة الأدبية. كما يضيف إلى التأويل السياقي لمعاني النص تأويلا تناصيا يحيل إلى نصوص أخرى. فالتناص هو الآلية الخاصة بالقراءة

---

[64] انظر: Michael, Riffaterre, "L'intertexte inconnu", *Littérature* n°41, février 1981, pp. 4-7.

[65] انظر : Michael, Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée* n° 215, octobre 1980, pp. 4-18

[66] ورد لدى : Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, pp 15-16

الأدبية. و هو في الواقع وحدَه الذي ينتج الدلالة، في حين لا تنتج القراءة الخطية غير الأدبية سوى المعنى.

> "L'intertextualité est le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire et non littéraire, ne produit que le sens."[67]

و ينتهي **ميخائيل ريفاتير** إلى تعريف التناص كما يأتي:

> "Je redéfinirai donc ainsi l'intertextualité : il s'agit d'un phénomène qui oriente le texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiance, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens."[68]

أي إن التناص يعرَف بأنه ظاهرة موجِّهة لقراءة النص و تتحّكم في تأويله، و هو عكس القراءة الخطية. فكيفية إدراك النص هي التي تحكم إنتاج الدلالة، في حين لا تحكم القراءة الخطية سوى إنتاج المعنى. و القراءة الخطية أو السياقية تنتج معنى مرجعيا ناتجا عن العلاقات القائمة بين الكلمات و مقابلات غير لسانية. أما "القراءة التناصية" فتتم في إطار العلاقات التي تربط الكلمات ذاتها مع المنظومات اللسانية الخارجة عن النص، أي العلاقات القائمة بين النص و العناصر المتناصة و المتفاعلة معه.

و نستنتج مما سبق أن **ميخائيل ريفاتير** يميز بين نوعين من القراءة: **قراءة سياقية** و**قراءة تناصية**، الأولى محددة بإطار سياق التخيل أو أصلِها التخيلي، حيث يقدِّر القارئ هذا السياق أثناء القراءة و يخمنه، و الثانية تحيل على التناص الذي يتوقف إدراكه على مستوى القارئ الثقافي، كون العلاقات التناصية عادة ما يكون إدراكها متاحا لعدد محدود من القراء، على عكس القراءة السياقية التي تتميز باستقلالية تجعل فهم الأعمال الأدبية متاحا لأي قارئ.

---

[67] انظر : Michael, Riffaterre " La syllepse intertextuelle", *Poétique* n°40, 1979, p 496

[68] انظر : Michael, Riffatrre. "L'intertexte inconnu", op.cit., pp. 5-6

و منه يتضح لنا قصور القراءة السياقية و ضرورة القراءة التناصية، و للقراءتين في الواقع خاصيتان أساسيتان تميزان الواحدة عن الأخرى نلخصهما في أن القراءة السياقية "**أحادية**" تقتصر على السياق التخيلي، بينما القراءة التناصية "**حوارية**" نظرا للتفاعل القائم فيها بين النص و النصوص الأخرى. و القراءة المثلى بالنسبة **لميخائيل لريفاتير** هي تلك التي تجمع بينهما باعتبارهما متكاملتين .

و تتلخص الإضافة التي أتى بها **ميخائيل ريفاتير** في أنه وضع هامشا أكبر من حرية القارئ في إدراكه للتناص فأصبح التناص يتباين و يختلف من قارئ للآخر، فالمقاطع التي يلملمها في ذاكرته و المقاربات التي يقوم بها تمليها عليه معرفته و ثقافته أكثر مما يفرضها عليه النص. و إذا قام القارئ بربط عدة نصوص بعضها بالبعض فإن عنصرا تناصيا مشتركا يكون قد دفعه دون شك إلى ذلك و لا دخل للمؤلف فيه.

تفاديا للإغراق في الذاتية التي يضمرها تعريف كهذا لظاهرة التناص، يقترح **ريفاتير** التمييز بين **التناص العرضي أو الذاتي Intertextualité aléatoire** الذي لا يمكن الوقوف عليه في النص إلا من خلال ذاكرة المتلقي و **التناص الواجب Intertextualité obligatoire** أي المقيَد بالنص الذي يوجه المتلقي نحو مقاصده بواسطة مؤشرات وعلامات ضمنية لا تمّحي و لا يمكن للمتلقي تجاهلها. فهو تناص لا يمكن للمتلقي ألاّ يدركه، لأنه يترك في النص علامة لا تمّحى، ثابتة شكلا، تفرض قراءة ما، و تحكُم فك رسالة النص في عناصره الأدبية. أما التناص العرضي فهو مرتبط ارتباطا مباشرا بكفاءة القارئ. إذ يجمع بين الاقتباسات و التلميحات و المواضيع قاسم مشترك بسيط يتمثل في قابلية التعرف عليها دون بذل جهد و يكون إدراكها عَرَضِيا و متغيرا و متطورا لأنها تتطلب قسطا وافرا من الثقافة وقراءات مسبقة:

> "Citations, allusions et thèmes, toutefois, ont un trait commun simple : ils sont reconnaissables sans plus (…) la perception est

donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture et de lectures préalables. Elle est aussi changeante et progressive."[69]

فإدراك هذا النوع من التناص مرتبط بقدرة القارئ على استيعاب تلك الروابط التناصية من خلال صدى قراءاته السابقة و تواتر بعض الأجزاء النصية المحفورة في ذاكرته.

غير أن هذا التمييز بين تناص **عرضي** و آخر **واجب** لا يستقيم لأن التناص الواجب يتطلب من القارئ العادي كفاءة ثقافية عالية جدا. و يمكن أن نقول إنها أقرب ما تكون إلى المعرفة الموسوعية، في حين أنه يمكن ألا يتفطّن القارئ للتناص و لا لمؤشراته الحاضرة في النص. و اتجاه **ريفاتير** إلى حصر التناص في القارئ يقودنا إلى تصور أكثر ثراء يأخذ بعين الاعتبار كافة منافذ النص إلى النصوص الأخرى، وهو مفهوم "**المتعاليات النصية**" أو "**التعالي النصي**" **la transcendance textuelle** الذي وضعه **جيرار جينيت**.

II 6.1 التناص عند جيرار جينيت:

يأخذ التناص بعدا جديدا مع **جيرار جينيت** الذي أعاد النظر في تعريفه و مجاله النظري. ففي مؤلفه[70] ***Palimpsestes*** " أي **الأطراس**، درس **جيرار جينيت** بالتفصيل كافة أوجه التناص واعتبره الوجود الفعلي لنص في نص آخر و حضور نصوص متعددة في النص الواحد. و لا فرق عنده إن كان هذا الحضور مباشرا أو غير مباشر، جليا أو خفيا كاملا أو ناقصا نسبيا. فالتناص يصيب النص بصرف النّظر عن نوعه أو جنسه أو عصره أو صاحبه. و التناص عنده ليس عنصرا مركزيا بل علاقة من بين خمس علاقات نصية يجمعها ضمن مصطلح "**التعالي النصي**". و يحيل من خلال العنوان الفرعي ***La littérature au second degré*** أي "الأدب من الدرجة الثانية" كما هو الحال بالنسبة **لأنطوان**

[69] انظر: Michael, Riffaterre, " La trace de l'intertexte" op. cit., p.5

[70] انظر :
Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982, p. 574

كومبانيون في مؤلفه" ***La seconde main ou le travail de citation*** " أي **اليد الثانية أو فعل الاقتباس**"، إلى فكرة تعاقب النصوص (النص السابق و النص اللاحق)، و بذلك يقول بموت المؤلف كما هو الحال عند **جوليا كريستيفا و رولان بارث.**

و التعالي النصي **transcendance textuelle** في نظر **جينيت** هو **كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى.**

« Tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »[71]

و قدم تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات التفاعل النصي ضمن ذلك التعالي النصي حيث تتعالق النصوص في ما بينها و تتقاطع من خلال خمسة أنماط نصية هي الآتية:

- **التناصية Intertextualité:**

هي حضور نص ضمن آخر و هي "**التناص**". و التناصية علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة نصوص أي وجود نص في آخر. و يتم ذلك بطريقة استحضارية جلية مبنية على روابط واضحة **كالاستشهاد citation** أو **التلميح والإيحاء allusion** و**الانتحال** (أو **السرقة**) **plagiat** و الفرق بين هذه الممارسات هو تجلي التناص من عدم تجلَيه. فإذا كان الاستشهاد ظاهرا و جليا بين هلالين أو مزدوجتين، أو بتغيير الخط (الحروف المائلة مثلا) مع رفعه إلى صاحبه، مما يجعل مرجعه التناصي واضحا، فإن **التلميح** أو **الإيحاء** يخفي هذه المرجعية و يتطلب من القارئ ثقافة وتأويلا. و قد يشعر القارئ بوجود علاقات قائمة بين نص و نصوص أخرى من خلال الرؤى والأفكار و الأجزاء و المقاطع المشتركة بينها. أما **الانتحال** (أو السرقة)، فإن مرد اختلافه عن الاستشهاد هو أنه غير معلن و لا يسند لصاحبه.

[71] انظر : Gérard Genette, op. Cit., p.16

- **النصّية الموازية Paratextualité :**

هي "**التناصية المرادفة**"، تعني ضواحي النص أو جواره و محيطه. وهي كل ما يحيط بالنص من عناوين رئيسية أو فرعية و مقدمات و توطئة و حواشٍ وهوامش و تعليقات والتنبيهات وذيول و صور و طريقة إخراج العمل الأدبي عموما وغيرها من الرموز والإشارات يضاف إلى ذلك المسودات و المخططات والمشاريع المختلفة التي يمكن تعريفها بأنها "نصوص" محيطة أو محاذية للنص الأصلي:

> « …Relation, généralement moins explicite et distante que dans l'ensemble formé pour une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. notes marginales, infra-paginales, terminales, épigraphes, illustrations prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire. »[72]

- **نصية الوصف اللساني Métatextualité:**

ترجع إلى علاقة التعليق **commentaire** أو النقد التي تربط نصا بآخر و يمكن تعريفها بأنها علاقة بين نص و نص آخر يتحدث عنه دون أن يمثل الموضوع نفسه ودون ذكره أو استحضاره أو حتى تسميته أحيانا. و يضيف **جينيت:** "**إنها العلاقة النقدية بامتياز.**"

> " La relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite sans le nommer (...) C'est par excellence, la relation critique."[73]

[72] انظر: Gérard Genette, op. cit., P.10.
[73] انظر: Gérard Genette, Idem, p. 11

- **النصية الجامعة Architextualité :**

النصية الجامعة هي الصنف الذي يصفه **جينيت** بأنه الأكثر تجريدا والأكثر ضمنية. و هي العلاقة البكماء بين النص و جنسه الأدبي من خلال الإشارة إلى النوع الأدبي الذي ينتمي إليه من شعر و نثر و ملحمة و رواية و سيرة ذاتية، بالإضافة إلى الأسلوب و طبيعة الخطاب. و هذا النوع التناصي يخص القارئ. فعنوان النص المرسوم على الغلاف إشارة واضحة تمكنه من إدراك جنس النص منذ البداية، إذ يحدد موقفه ويؤثر في "**أفق انتظاره**" و يعفيه من الانتظار و الترقب ويلغي عنصر المفاجأة كما يوجه عملية القراءة لديه، و يقول **جينيت** في هذا الصدد:

> "La perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre."[74]

أي إن التعرف على الجنس الأدبي غالبا ما يوجه أفق انتظار القارئ و يحدده، و يؤثر بذلك في تلقيه العمل الأدبي.

- **النصية المتفرعة Hypertextualité:**

يعتبرها **جينيت كل علاقة تجمع النص "ب" (النص اللاحق) بالنص " أ " (النص السابق).**

> "Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A que j'appellerai, bien sûr, hypotexte)."[75]

و النص "ب" ليس تعليقا أو نصا ناقدا كما هو الحال بالنسبة للنصية الواصفة، و لكنه نص أدبي صُنع من نص أدبي آخر و فرع منه. و لا يتعلق الأمر بالتناصية لأن النصية المتفرِّعة أوسع من الاستشهاد، و يحدد **جينيت** أسلوبين للنصية المتفرعة هما **التحويل أو التحريف Travestissement ou transformation** و **المحاكاة Imitation** فيقول :

[74] انظر : Gérard Genette, op. cit., p. 12

[75] انظر: Idem, p. 13

> " J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation simple tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation…Cette opposition schématique (dire la même chose autrement/ dire autre chose semblablement) n'est pas fausse en l'occurrence, mais elle dissimule la différence de complexité qui sépare ces deux types d'opération."[76]

أي إنه يطلق تسمية النص اللاحق على كل نص مشتق من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو عن طريق تحول غير مباشر، و لتكن المحاكاة. و هذا التقابل المتمثل في قول الشيء ذاته بطريقة أخرى أو قول شيء مغاير بطريقة مشابهة ليس خاطئا لكنه يخفي الاختلاف في درجة التعقيد بين هاتين العمليتين

و تعيد عملية **التحويل** أو **التحريف** تناول جزء من النص السابق و تحوله في النص اللاحق دون ذكره. و يقول **جينيت** في هذا الصدد :

> "B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer."[77]

أي إن النص "ب" لا يتحدث عن النص "أ" مطلقا، غير أنه لا وجود له في صورته تلك دون النص "أ"، فهو ناتج عنه بموجب عملية يصفها **جينيت** مؤقتا بأنها تحويل. ومنه فإن النص "ب" يستحضر النص "أ" بصورة جلية إلى حد ما، دون التحدث عنه أو ذكره بالضرورة.

و بينما تبدو عملية **التحويل** عملية بسيطة نوعا ما و سهلة التناول، تفرض **المحاكاة** مهارات التعرف على الأسلوب و الكتابة على منواله. و عليه، فقد اهتمَّ **جينيت** بدراسة **التحريف** و **المحاكاة الساخرة** اللذين يقومان على التقليد لأن كل النصوص و الأعمال الأدبية تتناص فيما بينها إذ لا يوجد عمل أدبي لا يستحضر أعمالا أخرى وفقا لقراءات معينة وبدرجات مختلفة. غير أن التناص يكون في بعضها أكثر وضوحا وحضورا.

---

[76] انظر: Gérard Genette, op. cit,. pp. 15-16

[77] انظر: Idem, p. 13

« Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres. »[78]

و قد يشترك أكثر من نص واحد في محاكاة النص القديم أو الغائب غير أن المحاكاة تكون في أكثر من موقع و تختلف قوة و ضعفا و كثرة و قلةً من نص لآخر ومن فترة لأخرى. و لا تقتصر محاكاة النص اللاحق للنص السابق على النوع أو الجنس الأدبي أو الموضوع و طريقة معالجته و أسلوبها، بل يكون ذلك من خلال العنوان مثل رواية "**ألف وعام من الحنين**" **لرشيد بوجدرة** . كما يمكن لهذا الحضور أن يتم عبر جميع أشكال التفاعل النصي الأخرى. فالنصية المتفرعة لها طبيعة عامة شاملة بينما باقي أنواع التفاعل النصي ذات طبيعة جزئية و محدودة.

لقد استطاع **جيرار جينيت** تطوير نظرية التناص و توسيع أنماطها بتصنيف أشكال التفاعل النصي تصنيفا جديدا مبرزا نقاط تقاطعها و تداخلها. وتوصّل بعد دراسة التناص إلى مفهوم آخر أشمل منه و هو "**التعالي النصي**" **transcendance textuelle** لاعتقاده أنه كفيل بفتح آفاق بحثية و دراسية جديدة في مختلف أشكال التفاعل النصي. فالتناص في نظره حقل معرفي واسع التصور غير أنه محدود التطبيق لأنه يقصي القارئ وكافة أشكال إعادة الكتابة الأخرى. إلا أن المصطلحات التي صاغها لم تلقَ صدى كبيرا و أصبح مصطلح **التعالي النصي** مهجورا.

[78] انظر: Gérard Genette, op.cit., P.18

II 3. التناص في النقد العربي الحديث و فوضى المصطلح:

لم يعرف النقد العربي القديم هذا المصطلح بمفهومه المتعارف عليه حاليا، فقد درسه النقاد العرب القدماء في كتبهم البلاغية[79] و وعته الذاكرة النقدية العربية بتسميات عديدة منها **السرقات**، و**الأخذ** و **الغصب** و **الاصطراع** و **الاهتدام** و **الاسترفاد** و **الاختلاس**[80]. و رصدوا تفاعل النصوص فيما بينها و لاحظوا طرائق توظيف النصوص القديمة في النصوص الجديدة آنذاك. إلا أنهم كانوا يعالجون الظاهرة النصية معالجة جزئية وموضعية كأن يقول الناقد إن الناثر أو الشاعر الفلاني المحدَث قد أخذ معنى بيت الشاعر القديم أو معنى مقطع كتبه الناثر القديم الذي سبقه إليه. فكان التناول من منظور بلاغي بياني صرف حين كان التركيز ينحصر فيما أخذه اللاحق عن السابق. وغالبا ما يفضلون السابق على اللاحق و ينتصرون له. و كانوا ينفرون من السرقات وينظرون إليها من باب الريبة و الشك و الانتقاص والاحتقار. كما عدّ العرب قديما التناص المسمى " **سرقات**" أو " **انتحالا**" فعلا مشينا أدبيا وأخلاقيا و نظروا في جوازه من عدمه و حكموا عليه أحكاما قيمية من باب المدح و القدح، عكس المعنى التناصي المعاصر الذي يعدّه النقد الحديث سمة جمالية و فنية في النصوص.

و يذكر يوسف وغليسي أن "**القاموس البلاغي القديم يزج بمشرات المصطلحات التي تؤدي مفهوم (التناص) مثل: السرقات و الاقتباس و التضمين و التلميح و النقد و الحل والمعارضة و المناقَضة و الاستشهاد و الإغارة و الاستعانة و المُواردة و المسخ و السلخ و النسخ...**"[81] وقد وضع العرب قديما تحديدا لمختلف تلك التسميات. فالاقتباس مثلا يكون من القرآن أو الحديث، و **التضمين** إذا كان النص المقتبس ليس من القرآن أو الحديث بل من غيرهما من المعارف الأخرى كالشعر والأمثال و الحكم و قصص الأولين و أقوال المشهورين

[79] منهم عبد القاهر الجرجاني في كتابه : **أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز** ، و ابن رشيق القيرواني في كتابه: **العمدة في صناعة الشعر و نقده** ج. 2 ، و ابن الأثير في كتابه : **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر** ج. 2 ، و القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه: **الوساطة بين المتنبي و خصومه**.

[80] سعيد سلاّم، **التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا**، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديث، 2010 ، صص 81 – 84 .

[81] يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2009، ص. 400.

في القديم. و استعملوا **الأخذ** إذا اقتبس أحدهم معنى من المعاني لكاتب غيره أو صورة من الصور ثم أدخل عليها التعديلات أو التغييرات التي تخرجها في صورة أحسن من سابقتها فصارت ملكا له و حقا من حقوقه.

و غالبا ما كانت الأحكام التي أطلقها النقاد القدامى ذاتية و انطباعية بعيدة عن الموضوعية كميل بعضهم لشاعر ما أو تعصبهم للآخر. وقدّم **ابن رشيق القيرواني** نظرةً للسرقات مخالفةً لتلك المبنية على الاحتقار و الانتقاص فذكر أن"**السّرِق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم و مستعملة في أمثالهم و محاوراتهم، مما ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه عن غيره**"[82] . كما أضاف أنه ليس كل أخذ عن الغير سرقة فقال:

> "و لستَ تُعد من جهابذة الكلام و لا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، و تحيط علما برتبه و منازله، فتفصل بين السّرق و الغصب و بين الإغارة والاختلاس، و تعرف الإلمام من الملاحظة، و تفرّق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه و المبتذل الذي ليس واحدا أحق به من الآخر و بين المختصّ الذي حازه المبتدي فملكه و اجتباه السابق فاقتطعه."[83]

و قبل **ابن رشيق** رأى **عبد القاهر الجرجاني** أن السرقة تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك حيث قال: "**و أما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن ينظر فيه، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته و كان مستقرا في العقول و العادات، فإن حكم ذلك و إن كان خصوص المعنى، حكم العموم الذي تقدّم ذكره. من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة و بالبحر في السخاء، و بالبدر في النور و البهاء، و بالصبح في الظهور والجلاء و نفي الالتباس عنه و الخفاء**". [84]

---

[82] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر و نقده**، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.1، 2000 ، ج.2، ص. 265 و ما بعدها.
[83] المرجع نفسه، ص. 280.
[84] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، القاهرة، مطبعة المدني، 1980 ص. 294.

و هكذا فإن الأخذ يكون في المعاني المشتركة أو في المعاني الشريفة و السرقة تكون في أخذ معاصر من معاصر و متأخر من متقدّم ما لا يشترك فيه الناس من معان وادعائه بأنه صاحبها.

كما تحدَّث العرب قديما عن مفهوم " **الدُربَة**" في الشعر و يقصد بها الخبرة التي تتكون بتراكم قراءة نصوص عديدة و الاستماع إليها و استيعاب الشاعر لها و تَشَبعه بها وفهمه لها طوال مرحلة الأخذ و التحصيل ثم يبدع نصوصا جديدة. و قدَم **ابن خلدون** في مقدمته نصيحته لمن يروم نظم الشعر أن يعمد إلى حفظ آلاف الأبيات من أشعار السابقين، ثم يعمد إلى نسيانها على الجملة، فإذا ما نسيها نظم شعرا من لا شيء. و لا شك في أن ذلك إشارة صريحة إلى ضرورة حصول الخبرة و الدربة لامتلاك أدوات الإبداع الراقية لأي جنس أدبي، و لا يتسنى ذلك إلاّ "**بحفظ النصوص ثم نسيانها**"[85]. و لعل في ذلك إدراك لجدوى حفظ الشعر الجيد في ترويض الشاعر اللاحق على النظم السليم. و تجدر الإشارة هنا إلى أن نسيان المحفوظ تناوله كبار نقاد الأدب الغربي أمثال **رولان بارت** الذي سماها " تضمينات من غير تنصيص"[86] ومنه يبدو أن حفظ النصوص ثم نسيانها هو أساس الفكرة التناصية الملازمة للإبداع. إذ يستحيل وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون تعامل سابق و مكثف مع نصوص أدبية تمثل ذلك المخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة والمنسية.

و يمكن تلخيص فكرة التناص عند بداياتها **في النقد اللربي القديم** في نوعين من التناص، **تناص لا واعٍ** و هو ذلك التشابه و التماثل في المعاني الذي يحدث بين الشعراء والأدباء دون أن يكون لأحدهم سابق معرفة بشعر غيره، و يعبِّر عنه **ابن الأثير** بـ"**وقوع الحافر على الحافر**".[87] و كان النقاد القدماء لا يرون فيها إنقاصا من قيمة صاحبه أو ضعفا

[85] عبد الرحمن ابن خلدون، **ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر مو من عاشرهم من ذوي الشأن الأكبر، المقدمة**، بيروت ، دار الفكر، 2010، ص ص.598 - 600.

[86] عبد المللك مرتاض، "فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص"، **جسور**، قسنطينة، ع. 2922، 20 أفريل 1989، ص. 10

[87] ضياء الدين نصر الله ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده ، 1939ج. 2، ص 365 - 366

إبداعيا، و **تناص واع** و هو لجوء بعض الشعراء عن وعي و قصد إلى الاستفادة من القدرة التعبيرية للنصوص الغائبة لما لها من طاقة إيحائية من خلال انتشارها بين الناس و تداولهم لها.

أما في **النقد اللربي الحديث** فقد اهتم النقاد العرب المعاصرون بمفهوم التناص كما تمثّلوه و ناقشوه نظريا و تطبيقيا، و درسوا مصادره و أشكاله و طرائق الكشف عنه داخل النص الأدبي و حاولوا التعرف على الأثر الذي يحققه في النص.

و يتلخص اهتمام النقاد العرب بالتناص كظاهرة نقدية في تساؤل **عبد المالك مرتاض: " هل الكتابة انبثاق من صميم الذات ؟ أم هي إبداع متولِّد عن شتات الغير؟ أم هي مزيج من هذا و ذاك؟**" [88] و انقسمت الآراء بين مقارن بين التناص في مفهومه الحديث و ما جاء به النقد القديم و أنتجه من مصطلحات **كالسرقات** و **الاقتباس** و**التضمين** و**المارضة**، لا سيما مفهوم "الأخذ" لشدّة اقترابه من مفهوم التناص الحديث و بين منشغل بأطروحات النقاد الغربيين أمثال **كريستيفا** و **بارث** و **جيني** و**ريفاتير**. فقد عدّ **محمد مفتاح** التناص بالنسبة للكاتب "**بمثابة الهواء و الماء و الزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له من دونهما و لا عيشة له خارجهما**"[89] و اعتبر **عبد المالك مرتاض** أن " **التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم و لا يرى، و مع ذلك لا أحد من اللقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، و أن انلدامه في أيها يلني الاختناق المحتوم. فمَن من الكتّاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخَلَد أحد من قبله، ولا فكَّر فيه، و التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا و أفكارا ؟ إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشلر و لا يريد...**" [90] ولم يخرج النقاد العرب المعاصرون عموما عن إطار تنظير الغربيين للتناص فأجمعوا على أنه نوع من التعالق أو التبادل أو التداخل بين النصوص. و عرّف

[88] مرتاض عبد المالك، "الكتابة أم حوار النصوص؟". **الموقف الأدبي**. دمشق, اتحاد الكتاب العرب. ع. 330، تشرين الأول 1998، ص. 21.

[89] محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط. 3، 1992، ص. 125.

[90] عبد الماك مرتاض: **تحليل الخطاب السردي**، الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص. 278.

محمد مفتاح التناص بأنه " **فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة, ممتصّ لها يجلها منه و منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محوّل لها بتمطيطها و تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تضيدها**" [91] وبالتالي لا يمكن للنص إلا أن يكون متعددا تنعكس فيه قراءات كاتبه السابقة و ثقافته عن قصد وعن غير قصد لأنه لا يكتب من عدم. ثم صنفوه حسب درجة حضور النص و وضوحه في النصوص الأخرى بين " **تناص مباشر أو تام، و تناص ضمني أو ناقص، وتناص عائم أو مذاب و هو لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع**"[92] و في هذه النظرة للتناص رجوع إلى تعريف جوليا كريستفا للنص في ضوء التناص عندما اعتبرته فسيفساء من النصوص .

و قد واجه هذا المصطلح مشكلة التعريف و تعددت دلالاته بتعدد صياغاته فهو "**التناص**" و"**التناصية**" و "**النصوصية**" و" **تفاعل النصوص**" و "**تداخل النصوص**" و"**النصوص المتداخلة**" و" **النصوص المهاجرة**" و " **تضافر النصوص**" و " **النصوص الحالّة**" و"**النصوص المزاحة**". في حين يقترح **محمد بنيس** صياغة جديدة له و يسميه "**النص الغائب**"، في إشارة إلى وجود نصوص غائبة متعددة في النص الجديد مستدلا في ذلك بدراسات **باختين وكريستيفا و بارت و تودوروف**. و هو بذلك يكشف عن رؤية عميقة لمفهوم التناص تشكل محورا أساسيا للدراسات العربية المعاصرة.

و يستخدم **محمد مفتاح** مصطلحا عربيا مرادفا للتناص هو "**الحوارية**" التي تكشف عما بين النصوص من التحاور والتجادل و التجاذب و التنافر. و هو المفهوم نفسه الذي يعبر عنه المصطلح الباختيني **Dialogisme** . كما يشير **محمد مفتاح** إلى أن التناص هو علاقة بين" **نصوص مركزية** "و أخرى "**فرعية**" قد تكون من القرآن الكريم أو الحديث الشريف وأقوال السابقين، و قد تكون من الثقافات الشعبية السائدة زمن التوظيف فيقول: "**إن كل نص مركزي**

[91] مفتاح، محمد، المرجع السابق، ص .121 .
[92] المرجع نفسه، ص. 17

يحتوي بالضرورة على نصوص فرعية تختلف نسب وجودها"[93] و تمثل النصوص الفرعية أي "**النصوص الغائبة**" بالنسبة " للنص الحاضر" أو المركزي مرجعيات متعددة كالثقافة الدينية والأسطورية و الكلام اليومي و الواقع الاجتماعي.

و يستخدم **عبد الله الغذامي** "**التداخل النصي**" مرادفا للتناص و هو يرى أن "**تداخل النصوص يتم بين نص و نصوص أخرى لا تحصى**" [94]. و التداخل يعني التفاعل بين النصوص ضمن علاقات التأثير و التأثّر التي تؤكد التعالق بين النصوص قديمها وحديثها.

يبرز الجدول الآتي الكيفيات المختلفة التي ترجم بها المصطلحان الأجنبيان Intertexte و Intertextualité و قد استقيناها من كتاب يوسف وغليسي الموسوم بـ: "**إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**" [95]

Intertexte	Intertextualité	صاحب الترجمة
تناص	**تناص**	مديني أحمد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد** (ترجمة)، ص. 100. المسدي عبد السلام، **قاموس اللسانيات** ، ص. 212. و **المصطلح النقدي**، ص. 119.
	تناصية	بركات وائل – الرحوتي عبد الرحيم ، **علامات** ، ج. 21، م. 06، سبتمبر 96، ص ص. 141، 235، 308 البقاعي خير محمد، **مجلة الدراسات اللغوية**، م. 01 ، ع. 01، أبريل . يونيو 99، ص. 232.

[93] محمد مفتاح، **دينامية النص، تنظير و إنجاز**، الرباط، ، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1990 ص. 89.
[94] عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التكفير**، جدّة، النادي الثقافي، ط .1، 1985، ص. 90.
[95] يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص ص. 401-403

Intertexte	Intertextualité	صاحب الترجمة
مُتَناص	**تناص**	حسني المختار، **علامات**، ج. 34، م. 10، ديسمبر 99، ص. 248. يقطين سعيد، **انفتاح النص الروائي**، ص ص. 92 ـ 95 . محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، معجم، 46.
مُناص	**تناص**	خمري حسين، **نظرية النص في النقد المعاصر**، ص. 41.
	تناص	مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 119. الماضي شكري عزيز، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ص. 153. عبد المطلب محمد، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ص. 136. علوش سعيد، **معجم المصطلحات** ، ص. 123. زيتوني لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص. 63.
Intertexte	**Intertextualité**	**صاحب الترجمة**
	تناص **تفاعل النصوص**	أحمد توفيق مجدي، **مدخل إلى علم القراءة الأدبية**، ص. 73.
	تناص **تداخل النصوص**	الرويلي ميجان، **قضايا نقدية**، ص. 119.
	تناص – تضمين	عصفور جابر، **عصر البنيوية**، (ترجمة)، ص. 277.
	تناصية	مرتاض عبد المالك، **الكتابة من موقع الهدم**، ص. 399. و **السبع معلقات**، ص. 185. ثامر فاضل، **اللغة الثانية**، ص. 48. محمد جاد عزت، **نظرية المصطلح النقدي**، ص. 298.
	تناصصية	سليمان عشراتي، **تجليات الحداثة**، ع. 03، يونيو 94، ص. 66.
	تضمين نصي	عثمان اعتدال، **إضاءة النص**، ص. 183.
	بين نص	الراجي الهاشمي التهامي، **معجم الدلائلية**، ج. 02 ، ص. 230.

Intertexte	Interetextualité	صاحب الترجمة
	بينصية	حمودة عبد العزيز، **المرايا المحدبة** ، ص. 88، 139، 316 .
	بينصوصية	بركة بسام، **معجم اللسانية**، ص. 114.
	تناسخ النصوص **تناسخ نصي**	وغليسي يوسف، **قوافل**، س.5، م. 05، ع. 09، 1997، ص. 58.
	تداخل نصي	بنيس محمد، **الشعر العربي الحديث**، ص. 181. و **ظاهرة الشعر المعاصر**، ص. 517 . أيوب عبد الرحمان، **مدخل لجامع النص** (ترجمة)"، ص. 97. علوب عبد الوهاب، **الحداثة و ما بعد الحداثة** (ترجمة)، ص. 390. سويدان سامي، **نقد الترجمة**(ترجمة)، ص. 162. و **جدلية الحوار**، ص. 41 . المبخوت شكري، رجاء بن سلامة، **الشعرية** (ترجمة)، ص. 90.
نص متداخل	**تداخل النصوص** **مداخلة نصوصية** **النصوص المتداخلة**	الغذامي عبد الله، الخطيئة و التكفير، ص. 13، 320 و **ثقافة الأسئلة**، ص 113، و **الكتابة ضد الكتابة**، ص 54 .
تقاطعات النص	**نصوص متقاطعة**	مناصرة عز الدين، **جمرة النص**، ص. 224.

يشير **يوسف وغليسي** إلى الخطأ الناجم عن التسوية بين المصطلحين الأجنبيين **Intertexte** و**Intertextualité** و أحيانا مقابلتهما معا بترجمة وحيدة هي (تناص). وأشار إلى أن اختيار مصطلح **التناص** ترجمة للمصطلح الأجنبي **Intertexte** و استعمال مصطلحي **التناسخ النصي** و **تناسخ النصوص** ترجمة للمصطلح الأجنبي **Intertextualité** يمكّن من الحفاظ على الفوارق الطفيفة بين المفهومين. و نظرا إلى عمومية التناص و دلالته الفضفاضة التي كنا قد تعرضنا إليها آنفا و التي لا تشمل الأدب وحده بل تتعدّاه إلى بقية أشكال الإبداع الأخرى، يقترح **عبد المالك مرتاض** مصطلحين بديلين لمصطلحي **منصف وغليسي** هما "**التآدب**" و "**التكاتب**"[96] لحصره في النصوص الأدبية

[96] عبد الماك مرتاض: **الكتابة من موقع العدم**، وهران، دار الغرب، 2003، ص. 291.

المكتوبة دون غيرها. لكننا نرى أن المصطلحين يحملان معنى تبادل النصوص الأدبية أو الرسائل و لا يعبران عن معاني التناص المذكورة آنفا، بالإضافة إلى أن هذا الاقتراح لا يخدم الباحث العربي بل يثقل كاهله و يشتت جهوده، و يجعل البحث في التناص أكثر تعقيدا.

لقد تعددت ترجمات مصطلح **التناص** بكل ما تحمله من معاني التفاعل والتداخل والاشتراك، و قد أحصينا أكثر من عشرة مصطلحات متداولة مع اختلاف درجات تداولها. ويزداد هذا الكم ثقلا إذا ما أحصينا أيضا ترجمات أخرى مثل "**هجرة النص**" **لمحمد بنيس** و "**النصوص اللواقح**" **للطاهر الهمامي**[97]. و بقي **التناص** محاطا بمصطلحات مختلفة، تخلق غموضا مصطلحيا خاصة فيما يتعلّق بأشكال التناص وأنواعه ممّا أربك الدراسات النقدية وجعل بعض مفاهيمها مستعصية على الفهم لاختلاف التسمية من ناقد إلى آخر. و فيما يلي جدول بالمقابلات العربية للمصطلحات النقدية السائدة حول التناص.

المصطلح النقدي الأجنبي	مقابله العربي
Architexte	**جامع النص**
Architextualité	**نصية جامعة** (يوسف وغليسي – محمد بنيس) – **نص شامل** (عبد الحميد بورايو) – **مدار النص** و **مدارية النص** (سعيد يقطين)– **انتماء النص** (لطيف زيتوني) – **نصوص شاملة** (أنور المرتجي) – **جامع النص** (محمد خير البقاعي)– **هندسة النص** (وائل بركات) – **نصية شمولية** (مركز الانماء العربي) – **نصية أولية** (قاسم المقداد) – **كليّة النص** (علي نجيب ابراهيم).
Epitexte	**نص خارجي** (يوسف وغليسي)

[97] الطاهر الهمامي: "النصوص اللواقح في شعر ابن الخطيب"، **مجلة الحياة الثقافية**، تونس، ع. 53، مارس 2004، ص. 85.

المصطلح النقدي الأجنبي	مقابله العربي
Géno-texte **Phéno-texte**	**نص مكوَّن** و **نص ظاهر** (سعيد يقطين) – **نص مولَّد** و **نص ظاهر** (أنور مرتجي و سعيد خمري) – **توليد النص** و **ظاهرة النص** (سعيد علوش) – **بنية النص العميقة** و **النص المنجَز** (بسام بركة) – **ولادة النص** و **اكتمال النص** (التهامي الهاشمي) – **بنية النشوء** و **بنية الأداء** (عبد السلام المسدي) – **نص نوعي** و **نص ظاهر** (لطيف زيتوني) – **نص جيني** و **نص صوتي** (محمد عناني) – **نص في طور الاكتمال** و **نص تام** (أحمد يوسف) – **تخلق النص** و **خِلقة النص** (محمد خير البقاعي) – **جينو نص** و **فينو نص** (رشيد بن مالك) – **نص متكون** و **نص كائن** (يوسف وغليسي)
Hypertexte	**نص فوقي – نص لاحق – نص واسع – نص أعظم – نص متسع – نص متأثر – نص محوَّل إليه**
Hypertextualité	**نصية متفرعة** (يوسف وغليسي – المختار حسني) – **نصية واسعة** (محمد بنيس) – **اتساعية نصية** (محمد خير البقاعي) – **محاكاة النص** (لطيف زيتوني) – **تحويل نصي** (محمد الهادي المطوي) – **نصية فوقية** (محمد معتصم) – **تألق نصي** (عبد الحميد بورايو – سعيد يقطين – علي نجيب ابراهيم) – **نصية شاملة** (مركز الانماء العربي) – **نصية ضامّة** (قاسم المقداد)
Hypotexte	**نص تحتي – نص سابق – نص منحسر – نص مفترض – نص محول – نص مؤثر**
Métatexte	**ميتانص**
Métatextualité	**نصية واصفة** (يوسف وغليسي عن محمد بنيس) – **ميتانصية** (سعيد يقطين) – **ماورائية نصية ، ما وراء نصية** (محمد خير البقاعي) – **نصية بادية** (عبد العزيز شبيل) – **شرح النص** (لطيف زيتوني) – **واصف نصي – حوالية النص** (عبد المالك مرتاض) – **نقدية النص** (علي نجيب ابراهيم) – **علاقة نقدية** (قاسم المقداد).
Paratexte	**نص موازٍ.**

المصطلح النقدي الأجنبي	مقابله العربي
Paratextualité	**نصية مصاحبة** (عبد العزيز شبيل) – **أهداب النص** (محمد عناني) – **عتبات النص** (عبد الرزاق بلال) – **تواز نصي** (مختار حسني) – **شبه نصية** (محمد معتصم) – **مناص خارجي** (عبد الحميد بورايو) – **مواز نصي** (محمد الهادي المطوي) – **لوازم النص** (لطيف زيتوني) – **ملحقات نصية** (محمد خير البقاعي)– **ما بين النصية** (أنور المرتجي) – **مرافقات النص** (وائل بركات) – **مناصصة** (الطاهر روابنية) – **مناصّة** (سعيد يقطين) – **نصية موازية** (يوسف وغليسي محمد بنيس) – **نصية مرادفة** (مركز الانماء العربي) – **ترافق** (قاسم المقداد) – **ملحقات النص** (علي نجيب ابراهيم)
Péritexte	**نص محيط** – **مكملات نصية** (يوسف وغليسي)
Transcendance textuelle	**متعاليات نصية** (سعيد يقطين)
Transtextualité	**تعالي نصي** (يوسف وغليسي– عبد الرحمان أيوب) – **عبر النصوص** و **عبور نصي** (سامي سويدان) – **تجاوز النص** (لطيف زيتوني) – **تعاليات نصية** و **متعاليات نصية** و **تفاعل نصي** (سعيد يقطين) –

نلاحظ مما تقدَم وجود اختلافات كبيرة بين المقابلات العربية لمصطلحات النقد الأجنبي المتعلقة بالتناص. و كما اختلف النقاد العرب المعاصرون في وضع مصطلح النتاص ومختلف المصطلحات الأخرى المتفرعة عنه فقد اختلفوا كذلك في تحديد أشكاله ومستوياته وتقنياته. إذ وضعوه في تقسيمات ثنائية و ثلاثية فعند **محمد بنيس** يقوم تعامل النص مع النصوص الغائبة على **الاجترار** و **الامتصاص** و **الحوار**[98] تماما كما قسمته **كريستيفا** في حديثها عن التناص و إعادة الكتابة. و الاجترار تناص على مستوى الشكل وهو أدنى مستويات التناص. أما الامتصاص فيعيد صياغة النص الغائب و فق متطلبات جديدة وهو مستوى أعلى من الاجترار. و الحوار هو عملية تغيير النص الغائب و هو حوار تفاعلي يعد أعلى مرتبات تواصل النصوص و أرقى مستويات التناص. وما يسميه **محمد بنيس** امتصاصا و

[98]محمد بنيس، **حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة**، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط .1، 1985، ص. 117.

حوارا يسميه **مفيد نجم**[99] "**تناص الخفاء**" و "**تناص التجلي**" على التوالي ويسميه **أحمد مجاهد** "**تناص التآلف**" و "**تناص التخالف**". [100]

و قسم **محمد مفتاح** التناص إلى **تناص داخلي** يقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد يمتص آثاره السابقة و يحاورها أو يتجاوزها، فيفسر بعضها بعضا. و**تناص خارجي** يقع بين نص الكاتب و نصوص غيره. إلا أن ما يسميه **محمد مفتاح** تناصا داخليا، يسميه **لطيف زيتوني** و **عبد المالك مرتاض تناصا ذاتيا** هو بالنسبة إليهما "**يقع في مؤلفات أديب واحد و يقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نص من رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها و ماضيها**".[101] بينما يستعمل **سعيد يقطين** مصطلح التناص الذاتي أو التفاعل النصي الذاتي للدلالة على تداخل نصوص الكاتب الواحد و تفاعل بعضها مع بعض لغويا وأسلوبيا. و يوظف مصطلح "**التناص الداخلي**" أو "**التفاعل النصي الذاتي**" للدلالة على دخول نص الكاتب في تفاعل مع نصوص معاصريه أدبية كانت أو غير أدبية. و"**التفاعل النصي الخارجي**" عند تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

و لا شك في أن هذا الكم الهائل من الترجمات و المقابلات الوافدة على العربية من مناهل مختلفة يربك الباحث العربي إذ يقع في حيرة من أمره ، فأي المصطلحات يعتمد وأي منها يترك؟ كما يعيق هذا التضخم المصطلحي الاستفادة من مختلف النظريات الغربية المهتمة بالنص و التناص. ذلك أن التباين الواضح في ترجمة المصطلح النقدي أو وضعه لم يقتصر على الاختلاف بين الأقطار العربية بل خص التباينُ الأفرادَ من أبناء القطر العربي الواحد فعمّ الترادف و التعدد في المصطلحات مما خلق نوعا من عدم الثقة عند الباحث المستعمل لمصطلح نقدي لا يترجم و لا يحصر المعنى الدقيق للمصطلح الأجنبي. و إذا

[99] مفيد نجم، **التناص و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي**، دمشق، ع. 319 تشرين الثاني 1997 ، ص. 52.
[100] يوسف وغليسي،المرجع السابق، ص. 412.
[101] المرجع نفسه، ص. 410.

كان المصطلح يدرك من خلال مفهومه، و كان الهدف من وضع المصطلح هو تقريب المفهوم للقارئ وتوضيحه، فلا شك في أن المصطلحات المتعلقة بالظاهرة التناصية قد غيبت المفاهيم عن القارئ بسبب تعددها فاصبحت قراءته باللغة الأجنبة أيسر منها باللغة العربية. و إن متأمل واقع المصطلح النقدي العربي عموما ليجد أن كل ناقد يستعمل مصطلحات خاصة به، حيث يضع النقاد مصطلحات مختلفة للدلالة على الشيء نفسه، الأمر الذي يجعلهم عاجزين عن تحقيق أدنى حد من الاتفاق في ظبطه و توحيده . فيصبح اضطراب المصطلح مضللا و عائقا للدراسة و البحث و العمل بالمصطلحات المطروحة للتداول، كما يعطل الإبداع و المساهمة في الانتاج في المجال النقدي و في مختلف حقول المعرفة الإنسانية.

و في الأخير يمكن رد هذا الاختلاف المصطلحي في الخطاب النقدي العربي المعاصر إلى أن المصطلح الأجنبي الواحد ينتمي إلى حقول منهجية مختلفة بحكم انفتاح المناهج النقدية الغربية على بعضها البعض. و يذكر **عبد المالك مرتاض** في هذا الصدد أنه "**من المكابرة الادعاء بأن علما ما بمفرده قادر على الاستقلال بذاته، والاجتزاء بأدواته الإجرائية و جهازه الاصطلاحي و أسسه المنهجية الذاتية وحدها**" [102] غير أن تطور النقد عند الغرب جاء نتيجة توخي النقاد و الفلاسفة و المفكرين الدقة في الملاحظة و الوصف وصحة اللغة و سلامة التفكير. فاختيار الناقد صيغا معينة دون غيرها من الصيغ المحتملة له أثره في فهم مصطلحه و بالتالي في فهم رسالته. وتبقى إشكالية المصطلح و صناعته من أبرز الإشكالات القائمة كلما رمنا نقل العلوم وتطبيقاتها إلى اللغة العربية بالرغم من تعدد الهيئات المهتمة بوضع المصطلح العربي و صدور المعاجم في مختلف التخصصات.

[102] عبد المالك مرتاض : **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، الجزائر، دار الكتاب العربي ، 2001، ص. 12.

II. 2 الفصل الثاني: آليات التناص و أشكاله

II 1.2 حضور النص في النص الآخر:

- **الاستشهاد :La citation**

الاستشهاد من أكثر الممارسات النصّية و الأدبية تكرارا و انتشارا. و هو إدراج نص في نص آخر بصفة واضحة وضوحا تاما. و هو ذكر أقوال شخص ما، أو مقطع نصي لكاتب ما أو أقواله. فالاستشهاد هو إحلال قول الآخر في كلام من استدعاه، أي إدراج مقاطع نصية مغايرة في النص المستقبِل و غير متجانسة معه، حيث يعزل الشاهد عن طريق علامات التنصيص كوضع العبارة المستشهد بها بين قوسين أو معقوفتين أو مزدوجتين بالإضافة إلى استخدام الحروف المائلة أوالكتابة بخط سميك أو مميز وأسماء الأعلام وعناوين الكتب المُتناص معها...الخ

و يعتبر **أنطوان كومبانيون** الاستشهاد أدنى أشكال التناص ويسميه الدرجة الصفر في التناص [103]، لأنه بسيط و بديهي من السهل التعرّف عليه وتحديده في النص المستقبِل، فهو لا يتطلّب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة. لكنه يتطلّب في مقابل ذلك بذل الجهد في كشف دواعي اختياره و المعنى الجديد الذي أضفي عليه بعد إدراجه في السياق الجديد. وليس الاستشهاد في نظره ما يرِد فقط بين علامتي تنصيص بل توظيف أجزاء مقتطعة من نص سابق في النص الجديد. و حتى يكون الاستشهاد فاعلا و ناجعا يجب التعرّف عليه و تحديده أولا، ثم فهمه و إدراك معناه لاحقا، ثم تأويله بعد أن تفاعل مع النص الجديد فأكسبه معنى واكتسب هو الآخر معنى جديدا.

كما لا يمكن اعتبار الشاهد مقطعا محايدا لأن توظيفه لا ينحصر في الزخرف والتنميق بل له تأثيره على الدلالة ليتجاوز حدود القول المنقول إلى البعد الحواري المراد استحداثه. فالشاهد يستحضِر النص الأصلي و اسم مؤلفه و يؤثر بهما في بناء المعنى

[103] انظر:
Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 12

الجديد. و لـ الوظيفة التأثيرية أو السلطة المرجـية **pouvoir référenciel** من وظائف الاستشهاد الرئيسية. فكثيرا ما يوظف الاستشهاد في النصوص النقدية أو الحجاجية ليتجاوز الوظيفة التزيينية و يكتسب سلطة مـنوية أو توثيقية و يصبح حجّة أو تـبيرا عن حكم تقييمي **jugement de valeur** مستقطع من أصله. و الاستشهاد يخضع لتجاذبات المـنى عند إدخاله في سياق مختلف عن سياقه الأصلي أو مناقض له، فيتـرض النص المستقبِل إلى إعادة كتابة ليقول ما يراد له أن يقول. و نذكر في هذا السياق توظيف شواهد من النص القرآني في النصوص الروائية. فالنص القرآني كثيرا ما ينتهج التـميم رغم أن أسباب النزول كانت خاصة فلا تذكر أسماء الأشخاص و الأمكنة و الظروف التي كوّنت المناسبة الفـلية لنزول الآيات والسّور، و ذلك ليرتفع القرآن الكريم عن حيثيات الزمن المحدود باعتباره نصا أبديا. و قد سهَل هذا التـميم من توظيف الشاهد في سياقات غير سياقه إذ يُقطع عن السياق الذي ورد فيه للتـبير عن مقصدٍ غير مقصده في النص القرآني. و الاستشهاد يثري النص المستقبِل فيكسبه دلالة جديدة بالضرورة سواء كان ذلك عن وعي أو عن غير وعي. فكلما أُقتطع شاهد من سياقه ليوظف في سياق مغاير عرَّض النص المستشهِد و النص المستَشهَد به إلى صياغة جديدة تدخلهما بامتياز في عالم التناص.

- **الإحالة و التلميح La référence et l'allusion:**

الإحالة و التلميح حالتان خاصتان من الاستشهاد. و هما بالنسبة **لأنطوان كومبانيون** طريقتان مختلفتان للاستشهاد. و الإحالة أيضا شكل صريح للتناص تحيل على النص السابق أو النص المصدر بذكر الكتاب الذي ورد منه الشاهد أو ذكر مؤلفه[104]. فهي تُكسب الشاهد مصداقية مصدره و تُبـده عن شبهة السرقة. بالإضافة إلى أنها تضفي على النص طابـا توثيقيا و توفر لمستخدمه سلطة مرجـية تضمن الوثوق بالمصدر، فضلا عن دعوة القارئ لتـميق مـارفه وإثرائها.

[104] انظر : Antoine COMPAGNON, op. cit., p. 13

و كثيرا ما تكون **الإحالة** من جهة الكاتب نوعا من التباهي بسعة المعرفة وإظهار المستوى الثقافي و الاطلاع الواسع على الثقافات الأخرى بهدف إبهار القارئ. و قد تكون دعوة القارئ إلى العودة إلى الكتاب أو المُؤَلِف للتحقق من صحّتها فيكتسب النص القدرة على الإقناع بالحجة و الدليل. غير أنه قد يحدث ألاّ ترِد **الإحالة** ضمانا لمصداقية الشاهد بل **آليةً تناصية** من آليات صناعة المعاني من خلال ذكر شواهد بإحالات من وحي خيال الكاتب. إذ يجد كتاب كثيرون متعة خاصة في" نصب فخاخ للقارئ" بغرض تضليل سبيله والزج به في متاهة من الشواهد و الإحالات، بعضها أصلي فعلا والبعض الآخر ليس له أساس من الصحة أو يبقى محتملا إلى حين اكتشاف القارئ أنه خيالي تماما. فيحيد الاستشهاد عن الغاية المرسومة له ليتحول إلى سبر لثقافة القارئ وسعة اطلاعه.

أما **التلميح** فيمثل، على عكس **الإحالة**، تناصا خفيا لا يكاد يبين خطه الأبيض من خطه الأسود و هو ضمني و مضمر و طريقة ذكية في نقل الفكرة دون الحاجة إلى أن تسند إلى المؤلف الذي يكون معروفا و دون أية علامة دالة على النص المأخوذ منه. و هو استنفار مباشر لذاكرة القارئ من خلال التلميح لنص أو قول غائب عبر آخر حاضر. وتجدر الإشارة إلى أن التلميح لا يعني الرجوع إلى نص غائب سابق للنص الحاضر فحسب، بل يمكنه الإحالة إلى التاريخ أو الثقافة أو الأسطورة أو فن من الفنون أو أحداث سياسة وغيرها. و قد لا يتفطن قارئ أقل ثقافة من المؤلف أو منتميا لبيئة ثقافية مختلفة للتناص و يدرك تجلياته وفقا لدلالته في سياقه والمعنى المراد له. ذلك أن وجوده متوقف على ثقافة المتلقي فيتراوح بين الانتباه له والغفلة عنه باعتباره نصا قد طُمِست معالمه كقول قادم من خارج النص المقروء. وهنا يَكمن خطر الانزلاقات الناجمة عن التضمين فيحيد القارئ عن مقاصد النص، على عكس **الإحالة** التي تعد تناصا صريحا وواضحا.

و خلاصة القول إن التلميح إحالة غير مباشرة تتوجه بصفة خاصة إلى ذاكرة القارئ الأدبية و غير الأدبية. و سواء كان الاستشهاد عن طريق الإحالة أو من خلال التلميح فإنه يبقى أكثر الظواهر التناصية حصورا في النص الروائي.

- **الانتحال Plagiat :**

يشكل **الانتحال** [105] وجها من أوجه التناص الرائجة. و هو أخلاقيا استغلال واع لجهد الغير وادعاء امتلاكه. و يتميَز الانتحال بوعي الاستيلاء و محو الأثر، و يعتبر من منظور قانوني سرقة أفكار الآخر و عباراته و نهبا لنصوصه. و هو حقيقة نلمسها في مختلف العصور و الأزمنة. و قد اهتم بالانتحال بعض المحللين النفسيين لانعكاساته السلبية على صورة الذات. فهناك من الكتاب من يعيش هاجس التعرّض للسرقة والخوف المرضي من سرقة أعمالهم إلى حد الهوس، و هناك من يلجأ إلى سرقة أعمال آخرين لعدم ثقتهم بقدراتهم الإبداعية أو لأن فعل الكتابة يمتنّع عنهم فيكتبون أقوال الآخرين ثم يمسحون الآثار و ينسبونها إلى أنفسهم ليعيشوا وهم الإبداع الممزوج بالخوف الدائم من الانكشاف، فالسارق دائم الخوف من الفضيحة. وهناك من يعجبون بسابقيهم فلا يعتبرون الانتحال اعتداء صارخا بل يربطونه بمن يعجبون بهم من الكتاب و بكتاباتهم الناطقة بلسان حالهم معبّرة عما يجيش في صدورهم بأسلوب أجمل و أوفى من كتاباتهم فيلحقونها بما كتبوه ويمتلكونها[106].

نلاحظ بعيدا عن الاعتبارات القانونية و النفسية و الأخلاقية حضورا ملحوظا للإنتحال في الدراسات النقدية الحديثة، فلا يعد استيلاءً موصوفا على إبداع لغوي محمي قانونا و لا يستوجب الاستهجان أو التجريم، بل يعد مجالا من مجالات الإبداع الأدبي توظف فيه الكلمات و العبارات و الأفكار باعتبارها موروثا جماعيا مشتركا بين الناس. كما أصبحت

[105] استعمل النقاد مصطلحي " **الأخذ**" و **الانتحال**" و هما مكافئان للمصطلح الفرنسي **Plagiat** و أكثر تادية من مصطلح " **السرقة**"

[106] سعيد سلاّم، المرجع السابق، ص ص. 56 – 57

بالنسبة للبعض مرادفا للتناص و إعادة الكتابة. و من وجهة النظر هذه ينظر إلى الانتحال بمنظور مختلف إذ ينهل المؤلف من الموروث العالمي المشترك و يُدخل كتاباته في علاقة تفاعلية مع كتابات أخرى من خلال أذواقه و معارفه و قراءاته الشخصية و الذاتية. قد يكون دافع الانتحال هو تأثر كاتب ما بأسلوب مؤلف آخر أو بلون إبداعي أجنبي. فلا تكون في هذه الحالة مجرد علاقة نص بنص آخر، بل علاقة تأثير و تأثر بين مبدع و مبدع آخر، فينشأ النص الجديد من تشرب الأفكار إبداعا أدبيا خالصا لا غبار عليه يثري الموجود بمعنى الإضافة لا الاستيلاء.[107]

و في الأخير، يمكن القول إن السرقات الأدبية أو استلهام النصوص السابقة بشكل خفي لا يبدو من المنظور النقدي جرما أو إشكالا أخلاقيا لأن القارئ الذي يستدعَى بشكل مباشر أو غير مباشر إلى تقفي أثر التناص و جماليته يعيش متعة الاكتشاف والاستمتاع بلذّة النص وأدبيته و لا يهمه إن كان فيه سرقة أم لا. فلا يمكن لأي كان أن يرفع دعوى قضائية ضد **رشيد بوجدرة** مثلا بسبب محاكاته لأسلوب **كلود سيمون** أو توظيفه لشواهد من نصوصه و لا ضد **كلود سيمون** لما أخذه عن **بروست**.

- **المحاكاة L'imitation:**

يميز **جيرار جينيت** بين **Imitation** أي **المحاكاة** و **Transformation** أي **التحويل** لكنه يصنفهما ضمن **النصّية المتفرّعة Hypertextualité**، و قصر التحويل على **المحاكاة الساخرة** بينما خصَّ **المعارضة** بالتقليد. و نرى أن نخصص مصطلح "**المعارضة** " لمحاكاة الأسلوب **Le pastiche** ومصطلح "**المحاكاة الساخرة** " لتحويل النص **La parodie**.

و**المحاكاة الساخرة** ترجمة لمصطلح **parodie** و هو لفظ قديم متعلق بالملاحم يعني حرفيا "بجانب النشيد أو على هامشه" و كأن هناك نشيدا أساسيا و آخر موازيا له أو على نقيضه. و قد تعرضت الملاحم إلى الكثير من المحاكاة الساخرة، وعرفها **جينيت** بقوله :

[107] هادية السالمي، المرجع السابق ، ص ص. 100 – 101 .

> « La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots… »[108]

أي إن **المحاكاة الساخرة**، أو **المحاكاة الدنيا** تتمثل في تناول نص معروف تناولا حرفيا وإنجاز شبيه له لإكسابه دلالة جديدة من خلال التلاعب بالألفاظ عند الاقتضاء. فالمحاكاة الساخرة هي تحويل نص مع الحفاظ على الأسلوب و تغيير الموضوع المعالج و العقدة أو الحبكة، والإطار الذي تدور فيه الأحداث، إضافة إلى الشخصيات مع تغليب الجانب الساخر في سرد الأحداث. و **المحاكاة الساخرة** عمل لا يتمتع بالديمومة كالنص الأصلي بل سرعان ما يكتنفها النسيان و تغيب عن ذاكرة القراء. و لا يتأتى لها النجاح إلا في حدود توفّرها على الأدبية لأنها في كثير من الأحيان تتطفل على عمل سابق بهدف التسلية و الإضحاك. غير أنها قد تنقلب في أقصى تجلياتها إلى سخرية حادة عبر **التحريف الهزلي travestissement burlesque** و تكتسي بذلك طابع التهكم و الهجاء.

أما المعارضة **Le pastiche** فليست تغييرا لنص معين و لا استعادةً حرفية له. ويعتبرها **جينيت محاكاة للأسلوب**، وهي بعبارة أخرى النسج على منوال معيّن في الكتابة أي بالطريقة نفسها وبالأسلوب نفسه دون التقيّد بموضوع النص المحاكَى. وتعادل المعارضة التحليل النقدي و التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص، فمعارضة كاتب ما تسمح بالكشف عن ملامح أسلوبه. لذلك يتميز المعارض بمهارة عالية في إعادة إنتاج أسلوب المؤلف المعجَب به و التلبُّس به بعد أن استطاع أن يدرك جوهره. فهو لا ينتحل شيئا، بل يذكُر المؤلف الذي عارضه. و المعارضة مرتبطة دوما بعمل نال حظوة خاصة لدى المعارِض إذ يمكن اعتبارها آيةَ عرفان بيانية للعمل المعارَض وهي ممارسة نصّية تعتمد على التناص لكنها لا تنتج عملا أدبيا له طابع الديمومة.

---

[108] انظر: Gérard, Genette, op.cit., p.28

و في الأخير يمكن أن نقول إن **المحاكاة** و **المعارضة** يمثلان نشاطا تناصيا وإحالة إرادية إلى نصٍ آخر، كما أن الإحالة قد لا تكون إرادية فالكثير من الأعمال الأدبية يتضمن قدرا من **المحاكاة غير الإرادية** التي تنم عن إعجاب مؤلفيها بأدباء آخرين و تأثرهم بهم، و هي محاكاة تكشف علاقة تأثير و تأثّر بين مؤلفين تقتضي وجود قارئ على علم و دراية بها.

II 2.2 وظائف التناص:

التناص فعل إعادة كتابة و تحويل ثقافي له وظائفه المتعددة التي من خلالها يؤدي دوره الحقيقي الذي يتمثل في تكريس التعدد و الحوار، و من وظائفه **الوظيفة المرجعية** التي يؤديها من خلال **الاحالات المباشرة** و **غير المباشرة** كالإستشهاد أو الإيحاء أو المحاكاة إلى نموذج سابق أو معاصر، أو إلى مجال ثقافي أو معرفي. والرواية التي تحيل القارئ إلى نصوص سابقة معروفة لديه تتضمن مرجعيات ثقافية ومعرفية خارجية مشتركة بين الكاتب والقارئ. **فرشيد بوجدرة** مثلا يعمل دوما على استحضار نصوص، بعضها مألوف لدى القارئ لتكوّن أفقا معرفيا مشتركا وتدخله في عالم مرجعية الكاتب الثقافية و الإيديولوجية، و بعضها غير مألوف يتطلب من القارئ البحث و التنقيب من أجل الفهم.

و من وظائف التناص **الوظيفة الثقافية**، فالتناص انفتاح على ثقافة الآخر و ربط للثقافة الجديدة بالثقافة القديمة و التعريف بها. و التناص يكشف عن عمق الثقافة التي ينهل منها الكاتب و هو دليل على تنوع مصادره و سعة اطلاعه. و يسهم التناص من خلال **الوظيفة الحجاجية** في إبراز سعة معارف المؤلف واطلاعه على إبداعات غيره. و قد يدفع به الإعجاب الشديد ببعض المقاطع أو بعض النصوص إلى توظيفها في كتاباته عن قصد أو غير قصد تقليدا أو محاكاة. و قد يكون اللجوء إلى التناص انتصارا لموقف أو تبريرا لوجهة نظر و دعما عن طريق الاستشهاد بنصوص مرجعية لتوجه أو مذهب ما. فتكشف تلك المرجعية التناصية عن ثقافة المؤلف و تعزز من مصداقيته. كما تسهم في مدّ جسور

التواصل بين المؤلف و القارئ، كونها تحيّن معرفة القارئ و تكوّن مخزونا معرفيا مشتركا بينهما[109].

أما **الوظيفة الأدبية** فتتجلى في سمة الأدبية التي يضفيها على النص تقاطعه مع غيره من المكتوب أو الشفوي. و قد اعتبر النقاد أن هذا التعايش يكسب النص جمالية لأن أجزاء النصوص المخزنة فيه تذكر القارئ بنصوص أخرى قد خبرها، و قد تجعل الكاتب يخرج عن أفق انتظار المتلقي. لأن ثقافة الكاتب ليست بالضرورة نفس ثقافة القارئ. بل إن البحث في القواميس القديمة و النصوص المهجورة تحريك للغة ودافع لتيقُّظ المتلقي الذي يُقبل على النص و يندمج فيه، و قد يكون مدعاة لنفور القارئ وعزوفه عن مواصلة القراءة لتعذر الفهم بسبب غريب اللفظ الموظف عمدا من قِبَل الكاتب. و التناص جمالية في الكتابة و في القراءة معا. فمن أغراض توظيف التناص تحقيق **الوظيفة الجمالية** و التفاعل مع النص. و لما كانت الكتابة و القراءة المحدِدان الجوهريان لإنتاج النص و صناعة المعنى، و كانت جمالية النص فيما ينسجه من علاقات مع بقية النصوص الأخرى نقدا وحوارا و اتصالا و انفصالا، مثَّل التناص أبرز محددات تلك الجمالية من خلال قدرة الكاتب على التوظيف و قدرة القارئ على الاكتشاف و التذوق. فجمالية النص يحكمها تنوع المرجعيات والقدرة على إثارة الذاكرة الأدبية بالتوغل في الذاكرة المشتركة بين الكاتب و القارئ معا ضمانا للفهم والتأويل.[110]

و قد تعددت وظائف التناص حسب آليات التوظيف ودرجات الحضور و نوعية النصوص و القراء. و تتفاوت جمالية النصوص و أدبيتها بتفاوت قدرات القراء على اكتشاف المواقع التناصية و تعيين فعاليَّتها في إنتاج المعنى.

[109] سعيد سلام، المرجع السابق، ص ص. 137 – 138.
[110] هادية السالمي، المرجع السابق، ص. 114.

II 3.2 إنتاجية التناص:

يكفي في أغلب الأحيان أن يربط القارئ بين روايات المؤلف الواحد، أو برواية كتبها مؤلف آخر لكي يشعر بإحساس قوي، فاكتشاف التناص أو جانبا منه يمنح القارئ قدرا مهما من الرضا و كثيرا من المتعة. يشبّه **فرانسوا ريكارد François Ricard** و **جاك بولان Jacques Poulin** حالة القارئ هذه بحالة المسافر الذي يزور أماكن قد زارها من قبل فيقولان :

> « Pourtant, comme à tout voyageur, il nous (lecteurs) arrive d'aimer, autant que le plaisir de la découverte, celui de la reconnaissance : la joie de nous retrouver en territoire connu, nous tant pour reposer que pour éprouver plutôt cette impression que je nommerais, faute d'un terme plus juste, la nouveauté du familier, quand un lieu déjà visité, tout en demeurant le même, nous semble quand nous y revenons, s'être légèrement transformé… » [111]

و مفاد هذا القول إنه يحدث لنا (نحن القراء) كما يحدث لأي مسافر أن نستمتع بلذّة التعرف على شيء ما كنا قد عرفناه سابقا بقدر ما نسعد للذّة الاكتشاف. إننا نفرح لأننا نطأ أرضا نعرفها ليس لأجل الشعور بالراحة فحسب، بل لأجل ذلك الإحساس الذي نسميه في غياب تعبير أكثر دقة الإحساس بالمألوف المتجدد، عندما نحل بمكان زرناه من قبل، فيبدو لنا عند العودة إليه أنه قد تغير بعض الشيء على الرغم من بقائه على حاله.

و علاوة على ذلك، ينتاب القارئ شعور بنوع من الحميمية مع المؤلف لأنه يتقاسم معه رصيدا معرفيا مشتركا و عناصر ثقافية مستترة لا يمكن أن يميط عنها اللثام سوى قارئ مطلع. و كأنَّ القراء الأوفياء يشعرون بأن الكاتب قد فضّلهم عن غيرهم مقابل اجتهادهم في فهم نصوصه من خلال إشارات و تلميحات خاصة دسّها في ثنايا نصه و تتطور هذه العلاقة

[111] انظر:
François Ricard, Jaques Poulin, « De la douceur à la mort », revue *Liberté*, 1974, vol.16, n°54, p 97.

الخاصة عند اكتشاف القارئ علامات تناصية بين روايات المؤلف نفسه إذ ينتابه إحساس بأنه أمام كتابات مألوفة قد قرأها من قبل، فيزيد اهتمامه بأعمال الأديب. كما تدفع هذه العلاقة الخاصة بالقارئ إلى البحث عن أدنى أثر للنص السابق في عملية استكشاف تناصي حتى يؤكد أو يفند أو يلمّق بعض المعارف عن المؤلف و كتاباته، فيتجاوز النص الواحد أو الكتاب الواحد ليصب اهتمامه على عالم المؤلف.

و يمكن للقارئ المطلع أن يتعرف على العلاقات التناصية بين روايات المؤلف الواحد بترصّده للإشارات الصريحة أو الضمنية و المؤشرات و عناصر المعنى الموحية بوجود نص سابق في النص الحاضر. و يمكن أن نقف في رواية **الانبهار** *Fascination* **لرشيد بوجدرة** على أشكال مختلفة من التناص الداخلي ليس على مستوى التعبير فقط بل على مستوى المضمون الروائي أيضا، فقد أعاد فيها كتابة بعض المقاطع من روايته *La pluie* أي **المطر** و هذا ما نبينه في الفقرتين الآتيتين:

> « J'attends la nuit avec impatience, pour faire éclater cette charge affective. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces minuscules que je n'arrive pas à lire, parfois (…) J'eus honte au début d'évoquer toutes ces choses. Il m'avait inculqué l'idée qu'il était honteux de déballer ses affaires internes et intimes. »[112]

> " انتظرت الليل بفارغ الصبر كي أفجّر هذه الشحنة العاطفية . أخبش إذّاك على الورق بقلمي و أترك آثارا صغيرة جدا لا أتوصل أنا بنفسي إلى قراءتها أحيانا (...) كنت أخجل في البداية من ذكر كل تلك الأشياء. لقَّنَني إيلا فكرة أنه من المخجل إفشاء الأمور الداخلية و الحميمية " [113]

> « J'attends la nuit avec impatience pour faire éclater cette charge affective que je porte douloureusement. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces graciles et des écorchures effroyables. […] J'eus honte au début d'évoquer toutes ces

[112] انظر : Boudjedra, Rachid**,** *Fascination*, Paris, éd. Grasset, 2000 p.18

[113] رشيد بوجدرة، **الانبهار**، تر. إنعام بيوض، الجزائر، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الاشهار، 2002، ص. 156 .

choses-là. Mon père m'avait inculqué l'idée qu'il était honteux de déballer ses affaires internes et intimes. »[114]

" في الليل تنفجر عبوة الكلمات و شحنتها و يخدش القلم الورق تخديشا, بل وبأظافري أظفره.(...) عيب أن أتكلّم. التكلم عن مثل تلك الأمور الشخصية عيب." [115]

يرى القارئ تناصا في النص الذي بين يديه، بناء على قراءاته الشخصية، و يتذكر روايات الأديب الأخرى. و نتيجة لذاك يمنح الموضوع الذي تتناوله الرواية الثانية، الأسباب ذاتها، والتجليات نفسها و التجسيد نفسه الذي ورد عليه في الرواية السابقة. كما أنه قد يحاول أيضا أن يتكهن بموقف البطل في الرواية أمام مسألة مطروحة في الرواية الثانية بناء على طرحه في الرواية الأولى. و قد يتساءل: هل يقوم بالخيارات نفسها أم سيخالفها ؟ و من خلال التساؤل حول تصرف الشخصيات في الرواية أو مواقفها، فإنه يزج بنفسه في القصة و يشارك في أحداثها: إذ لم يجد غريبا عن القصة بل أضحى مشاركا في الأحداث. و يمكن أن نضيف أنه حتى في حالة القراءة الإلزامية التي يضطر إليها القارئ اضطرارا، قد تحصل المتعة من خلال مواصلة القراءة و المتابعة والمثابرة وبذل الجهد إلى غاية انفتاح النص ليبوح بأسراره بعد اكتشاف اللامات التناصية اتي يتضمنها:

« Le lecteur studieux est récompensé de cette participation par un supplément de signification, certes, mais aussi et surtout d'émotion (…) reconnaitre l'intertexte, en effet, est une gratification, un brevet de culture générale satisfaisante pour le lecteur. »[116]

أي إن القارئ الحريص يلقى ثواب هاته المشاركة من خلال متممات المعاني بالتأكيد، وبالأخص تتمة عاطفية أيضا (...) فالتعرف على التناص هو بمثابة مكافأة القارئ وشهادة على أنه ذو ثقافة عامة مرضية.

---

[114] انظر:

La pluie (traduit de l'arabe en 1985 par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1987, réédité sous le titre : Journal d'une femme insomniaque, Alger, Dar El Idjtihad, 1990, p.12.

[115] رشيد بوجدرة، **ليليات امرأة آرق**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص. 6 .

[116] انظر :

GENIN Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Editions Champion 1997,

II 4.2 التناص الداخلي:

لقد قلب تميز بعض المنظرين بين "**التناص الخارجي**" و "**التناص الداخلي**" الفكرة السائدة التي تقدم التناص على أنه ينحصر في علاقة النصوص مع غيرها من النصوص السابقة أو المعاصرة لها و تقاطعها و تداخلها فيما بينها. فإما أن يكون التقاطع أو التداخل فيما بين نص الكاتب و نصوص غيره من الكتاب المعاصرين له أو من الناس الذين سبقوه، و هو ما اصطلح عليه النقاد **بالتناص الخارجي**. و إما أن يكون التقاطع أو التداخل فيما بين نص الكاتب ونصوصه الخاصة به ويحدث ذلك حينما يستعمل المؤلف من جديد مقطعا أو جزءا من نص سبق أن كتبه هو، أو حينما يوضع نصه الحاضر في علاقة مع نص أو عدة نصوص سابقة كتبها هو. و **التناص الداخلي** هو نوع خاص من التناص سماه النقاد أيضا **بالتناص الذاتي أو الأحادي**. كما يعرف بعدة تسميات أجنبية منها **Intertextualité restreinte** [117] أي التناص المقتصر على عمل الأديب، و **التقليد الذاتي Autopastiche**[118]، و **النصية الذاتية Auto-textualité**[119] أو "**التناص ذو المرجعية الذاتية autoréférentielle**[120] **Intertextualité**.

و ينشئ **التناص الداخلي** أفقا جديدا للنص يمكنه أن ينتج دلالات أخرى غير تلك التي ينتجها التناص الخارجي. و مع ذلك أهملته نظريات التلقي و مجمل المقاربا ت المنهجية فلم ينل حظه من البحوث و لم يتناوله بالدراسة إلاّ القليل من الباحثين بالرغم من

---

[117] انظر:

Kareen MARTEL " Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception" , *Méta*, vol 33, n°1, 2005 pp 93 – 102.

[118] انظر:

François HARVEY, " Questions d'emprunt littéraire : du pastiche, de la parodie et quelques notions connexes*" in Spirale : art, lettres, sciences humaines*, n° 204, 2006, pp. 39 – 41

[119] انظر:

Monya Belhocine," La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï: entre homogénéité et hétérogénéité" *Synergies, Algérie*, n° 13, 2011, pp. 89-96

[120] انظر:

AlainTrouve, "Barthes et le lexique de la critique*", in Carnets*, Série II, n° 6 , Janvier 2016. Pp. 116 - 129

أنه شكل من أشكال الكتابة. و هذا النوع من التناص لا يُعترف به دوما، إذ إن استدعاء نصوص الآخرين هو ممارسة عادية و مقبولة أما الاستشهاد الذاتي فيعتبر خرقا و انزياحا لغويا أو تكرارا غير ضروري، رغم أنه يدل على حداثة الكتابة.

و **التناص الداخلي** يجعل النص الروائي يتفاعل مع كتابات المؤلف السابقة لتكتمل معانيه، فهو عمل غير مكتمل و غير مستقل بنفسه. و إذا أردنا فهمه فالأفضل إدراك كنه لعبة التداخل هذه التي تتشكل بينه و بين النصوص الأخرى بصفة إرادية أو غير إرادية. و لا أدلَّ على حضور نصوص غائبة كتبت من قبل وأعاد الكاتب توظيفها مجددا في النص الحاضر من التكرار و إعادة الكتابة اللذين يربطان نص الكاتب الواحد بمختلف نصوصه الأخرى فيؤثر فيها و يتأثر بها.

و ما لا يختلف فيه اثنان، أن الكتاب يختلفون في أساليب فهمهم للكتابة وممارستهم لها. فإذا أنتج الكاتب نصا تظهر لنا طريقته التي تميز جميع كتاباته وتطَبُّعها بطابعه الخاص لاعتماده على أسلوب معين و مضامين معينة، يتخصص في معالجتها و يتميز بها دون سائر الكتاب. وكثيرا من الكتاب كتبوا عن مضامين واحدة لكن معالجة كلّ واحد منهم اختلفت عن معالجة الآخر لها من حيث اللغة أو الأسلوب أو الموضوع. و يزداد التناص الداخلي وضوحا و جلاء عندما تشترك روايات الكاتب الواحد في نفس الموروث الثقافي فتخلق الشخصيات و المشاهد ومقاطع الحكاية والعبارات أو الجمل المكررة و العبارات المتجانسة، شعورا بالتواصل و الوحدة والثبات بين نصوص المؤلف الواحد فيصبح التكرار و إعادة الكتابة ميزة من ميزات مجمل أعماله قد تنكشف للقارئ من خلال الإشارات القصدية والعناصر المعلنة، و قد تبقى خفية لا تشير إليها سوى إحالات ضمنية أو عفوية. و منه فإن التناص الداخلي نوعان: **تناص داخلي معلن** يحيل الكاتبُ من خلاله القارئ إلى بعض أعماله. و ليس هذا تكرارا بالضرورة و لكنه تحيين للأفكار التي كتبها بضع سنوات من قبل، و**تناص**

داخلي غير معلن أو **ضمني** يتطلب قارئا يقِظا و مطَّلعا عارفا بالمل المؤلف وقادرا على التعرف على علامات التناص الداخلي المتفرقة في النص.

و قد فرّق الدارسون بين **التناص الخارجي** و **الداخلي** من حيث الإنتاج الواعي أو اللاواعي للمؤلف وتلقي القارئ له و من حيث علاقة التأثير و التأثر بين نصوصه لتشكل بذلك كلا مترابطا وموحدا[121]. و بينما يساعد **التناص الخارجي** على إثراء النص، من خلال إحلال نصوص أخرى في المل الأدبي الحاضر، يحصر **التناص الداخلي** المعنى في نص المؤلف وحده و علاقة التواصل بينه و بين نصوصه السابقة.

من خلال ما سبق يمكن أن نلمس حداثة نشأة التناص ظاهرةً و مصطلحاً و ما أحدثه من حراك في أوساط النقاد العرب و النقاد الغربيين أنفسهم. فالتناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الدراسات النصية الغربية لما بعد البنوية و عدّته نظرية النص من أهم آليات تحليل النصوص لما له من فعالية في تفكيك النص و التغلغل في أعماقه، باعتباره ليس منتجا نهائيا يمكن تحليله في ضوء علاقات وحداته فيما بينها فحسب، بل في علاقته مع باقي النصوص و في حواره مع القارئ و ظروف القراءة. وقد أصبح التناص بمختلف مفاهيمه ظاهرة إبداعية ذات فعالية و تأثير لا يمكن تجاهلها ولا الاستغناء عنها لما لها من نجاعة تحليلية تستبعد فكرة انغلاق النص، فلا قراءة ولا كتابة إلا في ضوء النصوص السابقة الحاضرة فيه حضورا معلنا أو غير معلن مهما اجتهد الكاتب في إخفائه. إذ لا ينشأ نص من العدم يحمل بطريقة أو بأخرى، وبصفة واضحة أو مستترة آثار نصوص غائبة يحاورها ويتفاعل معها. فإما أن يدعمها ويؤكدها و يحاكيها موضوعا أو أسلوبا و إما أن يعارضها وينقدها. والنص الغائب أو المُتناص هو عنصر مكوّن للنص الحاضر. فكل عمل أدبي مبني على التناص مع الاختلاف فقط في درجة التناص. كما تحمل بعض النصوص علامات تناصّية صريحة وأخرى تشير من بعيد إلى علاقات خفية تنسجها مع نصوص أخرى قد

[121] سعيد سلاّم، المرجع السابق، ص ص. 133 - 134

يصـب كشفها أو تحديدها. والنص وحده ميت لا حياة فيه تنبـث فيه الروح مع كل قراءة. فالتناص أثناء القراءة كفيل بإحياء النص من خلال إثبات تناصِّه مع نصوص أخرى.

و مهما كانت طبيـة تلك الـلاقات التفاعلية التي يقيمها النص الحاضر مع النصوص الغائبة، فإنه لا يمكن حصرها في النصوص الأدبية فقط بل تتجاوزها إلى النصوص الثقافية والدينية و الاجتماعية و غيرها من النصوص الأخرى التي تغذي النص الحاضر بالرموز والـبارات الدينية و الاجتماعية و الفلسفية و الأساطير والخرافات و غيرها. فقد جـل الدرس النقدي الحديث من الكتابة بكل أنواعها نصوصا، و ألغى فكرة نقاء الأجناس الأدبية و أثار مسألة التداخل بين الأجناس والنصوص، و حتى بين ما هو مكتوب و ما هو غير مكتوب حتى بات النص وفرة من نصوص مغايرة و كتابة منفتحة على غيرها من أشكال الـتـبير الإنساني من نثر وشـر ومسرح و سينما و الفنون الأخرى من رسم وموسيقى و غيرهما.

III.الباب الثالث: التناص في أعمال رشيد بوجدرة الروائية

III. 1. الفصل الأول: التناص الخارجي

توطئة

لم تنشأ أعمال **رشيد بوجدرة** من العدم، فهي كغيرها من الإبداعات الأدبية تستمد مادتها من مختلف فضاءات المعرفة الإنسانية كالفضاء التاريخي و الثقافي و الأدبي والفضاء الاجتماعي و النفسي و السياسي. و **رشيد بوجدرة** هو أكثر الروائيين من أبناء جيله إنتاجا، فهو يكتب رواية كل سنة تقريبا، و رواياته من بين الكتابات الأدبية القيمة والنوعية، صعبة المراس لا تستسلم بسهولة للقارئ وللقراءة، وإنما تقاومهما بالانغلاق والمراوغة، فكثيرا من الأحيان نشعر بضرورة معاودة الكرة لفك طلاسمها لأن قراءتها تحيل إلى قراءات متعددة وتندرج ضمن نسق تناصي، و يصرح الروائي **رشيد بوجدرة** بأنه كان دائم الاهتمام بالتناص وقد أقرَ على صفحات جريدة **LE Matin** الجزائرية بممارسته عن وعي للكتابة التناصية منذ روايته الأولى **التطليق** *La Répudiation* إذ قال:

> « Cette intertextualité m'intéresse depuis toujours, je l'avais utilisée d'une façon consciente dès mon premier roman. »[122]

و التناص عند **رشيد بوجدرة** هو إلغاء للحدود بين النص الحاضر والنصوص الغائبة أو الوقائع و الشخصيات التي يُضَمِّنُها نصه الجديد، حيث تفتح هذه النصوص آفاقا دينية وأدبية وتاريخية وأسطورية عدّة لفهم النص وتأويله بعيدا عن هيمنة المؤلف. هكذا تكون الكتابة التناصية عنده فريدة ومتعددة، مبنية على حركية إعادة الكتابة و القراءة في آن واحد. فالأدباء الذين يستحضر نصوصهم هم من جنسيات و مشارب و انتماءات مختلفة.

و تناول أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية من زاوية الكتابة التناصية ليس بالأمر الهيّن. إذ لا يتعلق الأمر بقراءة سطحية أقرب ما تكون إلى المطالعة منها إلى القراءة المعمقة والتفاعلية، لأن القارئ العارف برواياته يتفاعل معها وفق قراءاته السابقة لها ليعيد كتابتها من جديد وفق منظور تأويلي خاص به فاتحا أمامها آفاقا تناصية جديدة. فعند قراءتنا **لرشيد بوجدرة** سرعان

---

[122] انظر:

Rachid Boudjedra, " La fascination de la forme", Regards, *Le Matin*, n° 3454, 25 juin 2005

ما يتبين لنا أن أعماله الروائية تشكل فضاء تناصيا خصبا متعدد الاتجاهات والمشارب والأشكال، وسرعان ما تتبين لنا العلاقة وطيدة بين قراءاته وكتاباته سواء أكانت تلك العلاقة ضمنية أم صريحة.

تندرج كتابات **رشيد بوجدرة** ضمن مشروع كتابة خاص به حدد معالمه بنفسه، فجعل من أعماله الروائية الوعاء الذي تجتمع فيه نصوص وخطابات مختلفة و ملتقى لأكثر من زمن و حدث و دلالة ليصبح النص فضاء ثقافيا حافلا بالمعاني و الدلالات. ويوضح الروائي مفهومه للكتابة التناصية فيقول:

> « Le roman contemporain se veut non linéaire et digressif, non pas gratuitement mais parce que tout le travail qu'a fait Freud autour de la conscience et des supports, en même temps que toutes les révolutions politiques, artistiques et scientifiques du XXe siècle, ont permis l'avènement d'une littérature ou la mémoire joue un rôle essentiel, (...) écrire c'est se souvenir ... non seulement de soi-même mais aussi des autres textes. »[123].

و مفاد هذا القول انعدام الخطية في الرواية الحديثة المعاصرة بفضل أعمال **فرويد** حول الوعي واللاوعي و كل الثورات الفكرية و السياسية والفنية و العلمية التي ميزت القرن العشرين التي مكنت من ظهور نوع جديد من الأدب تؤدي فيه الذاكرة دورا محوريا، لأن الكتابة تداعيات وليست استرجاع الكاتب لنصوصه فحسب بل استرجاعه أيضا لنصوص أخرى.

و يتراءى للقارئ من رواية إلى أخرى، أن المؤلف يكتب دوما القصة نفسها و أن كل نص تكرار لنص سبقه، لأن رواياته تسبح في فلك تناصي معقد جدا يدل على نبوغ الروائي و سعة معرفته و اطلاعه، فالتناص لديه ليس حضور نص وحيد بل حضور متعدد

---

[123] انظر :

Rachid Boudjedra, in Hafidh Gafaïfi, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 78

النصوص و الأصوات والخطابات، و نصوصه مشبعة بإحالات صريحة وضمنية لا تقتصر على النصوص الأدبية فحسب بل تتعداها إلى غيرها من النصوص.

1.1III التناص الديني :

سجل النص القرآني حضوره في مساحات واسعة من نصوص **رشيد بوجدرة** الإبداعية وأصبح النص الديني بناءً فنيا مولِّداً كثير الإيحاءات و الأفكار. و لعل سبب ذلك يعود إلى أمرين أحدهما أن الموروث الديني منهل ثري يزود الكتَّاب بالألفاظ و التراكيب، و رافد مهم من روافد التجربة الروائية عند **رشيد بوجدرة**، فقد أكثر من التناصات الدينية و استثمرها لإثراء تجربته في الكتابة، فلا تخلو منها رواية من رواياته.

ينوع الروائي في استثماره النص الديني، إذ تراوحت مظاهر التناص في رواياته بين اقتباس النص كاملا تارة والإشارة إليه تارة أخرى، ونلاحظ أيضا توظيف المفردات الدينية مع التحوير والتبديل بما ينسجم مع سياق النص ويخدم مقصد صاحبه. و سنحاول هنا أن نقدم بعض الأمثلة عن التناص الديني نستقيها من مختلف رواياته للكشف عن مدى حضور النص القرآني الكريم و تأثيره في نفوس المتلقين.

حينما نقرأ **رشيد بوجدرة** نلحظ جليا انبهاره بالنص القرآني واهتمامه به من خلال إحالاته التناصية المتعددة للقرآن الكريم في أعماله الروائية. فالقرآن يبقى معينا غنيا بأسلوبه الفني و بلاغته المعجزة و ألفاظه و تراكيبه العجيبة، اغترف منه الروائي كغيره من الكتاب والروائيين وليس هذا الأمر غريبا عليه لأنه ارتاد منذ نعومة أظافره المدارس القرآنية بل وتربطه به علاقة خاصة جدا لأنه منبع تحصيله الأول. و الأمثلة على حضور النص القرآني في نصه الروائي متعددة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الآية 222 من سورة البقرة

الحاضرة في رواية **معركة الزقاق:**

﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ قُلْ هُوَ أَذًى فَاعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِي الْمَحِيضِ وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّى يَطْهُرْنَ فَإِذَا تَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ ﴾ [222].

« Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez- vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leur purification alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Il est vrai que Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime ceux qui bien se purifient.»[124]

في رواية **معركة الزقاق :**

"أين أمه سيذكر سيد الكلمات يقرئه: **ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين** أين أمه طفولته انتسبت لمحنتها وهو المقصي من عتبات أبيه "[125]

«يقول المؤدب **أكتب ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله.** يقول: (أين أمي؟ أمي طاهرة. أمي عفيفة.) انتسبت طفولتي لمحنتها أنا المقصي من عتبات الأبوة" [126]

و في ترجمتها إلى اللغة الفرنسية في رواية *La Prise de Gibraltar* **:**

"Il dit un jour : écris : ***Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez- vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leur purification alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Il est vrai que Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime ceux qui bien se purifient »*** (sourate de la Vache, verset 222). J'étais effrayé instinctivement par le sens caché, obscur et farfelu d'une telle assertion. Je réagis spontanément : mais ma mère est pure ! Alors que je ne savais même pas de quoi il s'agissait, au juste. J'ai refusé d'écrire. "[127]

[124] عن ترجمة ريجيس بلاشير : sourate de La Vache, verset 222
[125] رشيد بوجدرة، **معركة الزقاق** ص. 23.
[126] رشيد بوجدرة ، المرجع نفسه، ص. 161.
[127] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p, 282

" (...) ***Quand elles ont accompli leurs purifications, alors venez à elles, d'où que Dieu vous l'ordonne***... d'où que Dieu vous l'ordonne ! Voilà une phrase intéressante à analyser vicieusement mais c'est vraiment pas nécessaire laisse-moi, sinon je vais dire des énormités et des obscénités (...)"[128]

يتجاوز التناص القرآني عند الروائي الوظيفة التزيينية و استعراض المعارف الدينية ليتعداها إلى محاولة التأسيس لخطاب ناقد يفضح به مساوئ المجتمع و سلبياته، فيستحضر في خطابه التراكيب و المفردات القرآنية بكل ما تحمله من قداسة و يوردها في نصه الروائي على لسان الراوي أو بعض شخصيات الرواية ليبني استراتيجيا ينتقد من خلالها تلك الممارسات و العادات الاجتماعية السلبية التي تقام تحت غطاء الدين ويفضحها. كما يهدف **رشيد بوجدرة** من خلال هذا النوع من التناص إلى إماطة اللثام عن تلك الذهنيات المتخلفة وإشراك القارئ في مشروعه النقدي مستغلا بذلك مجالا أوسع من التلميحات تُدخِل القارئ الجزائري و حتى العربي في بيئة ليست غريبة عنه، و تحيله بشكل أو بآخر إلى آيات وسور معينة من الذِّكر الحكيم حسب ما يمليه سياق النص الروائي. إلا أن ذلك لم يشفع له عند بعض قرائه بل و أثار حفيظتهم لأن الشواهد القرآنية لم ترد كما هي بل أضفى عليها تغييرات مثّلت في نظرهم تشويها و تحريفا للنص القرآني. غير أننا نرى أن كثيرا من الصيغ الجاهزة و الأمثال العربية قد وظفت مقاطع من القرآن الكريم و نستعملها حتى نحن في حديثنا اليومي و هذا لا يضر النص القرآني في شيئ، وفيما يلي أمثلة عن ذلك من رواية **الرعن** :

"أما هذا المستشفى فما غادرته قط. أقضي الأيام فيه حياة راغدة **راضية مرضية**... " (ص. 222)

- " **فمن ذا الذي** سوف يهتم بمواقفه السياسية..." (ص. 116.)
- "آه يا إله آه **من شر الناس أجمعين ومن شر ذلك الحداد**..." (ص. 47.)
- "لا أتوقف مخربشا على مئات الصفحات والأوراق **آناء الليل وأطراف النهار**" (ص. 26.)
- و ساحرات **حرم عليهن** الحمامات العمومية حيث عثن فيها **فسادا وفجورا**" (ص. 119.)

[128] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit,. pp.114 – 115

و ندرج هذه الأمثلة في الجدول الآتي مع بيان مرجعها في النص القرآني.

الألفاظ والعبارات الموظفة في رواية الرعن	مرجعها في النص القرآني
أقضي الأيام فيه حياة راغدة **راضية مرضية**	" فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية" (سورة القارعة الآيتان 6 – 7) " يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية " (سورة الفجر الآيتان 27 – 28)
فمن ذا الذي سوف يهتم بمواقفه السياسية؟	" الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السماوات والأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه..." (سورة البقرة الآية 255)
آه **من شر الناس أجمعين ومن شر** ذلك الحداد	" قل أعوذ برب الناس (...) من شر الوسواس الخناس" (سورة الناس)
لا أتوقف مخربشا على مئات الصفحات والأوراق **آناء الليل وأطراف النهار** "	" قانت آناء الليل ساجدا ..." (سورة الزمر الآية 9)
و ساحرات **حرم عليهن** الحمامات العمومية حيث **عثن فيها فسادا وفجورا**	" فألهمها فجورها وتقواها " – "فعاثوا في الأرض فسادا "

و في راوية **ليليات امرأة آرق** تثور البطلة وهي طبيبة ضد العقليات السائدة التي تجعل من المرأة مجرد أداة للإنجاب. وتصاب بالخيبة حين ترى أن إحدى النساء تفاخر بخصوبتها بالرغم من الضرر اللاحق بها، ثم تنهار حين تسمع زغردة الممرضة احتفاءً بتلك المرأة الوَلود.

> "عندما أعمل في العيادة أكرر هذا الكلام على النساء اللائي يأتين للمعالجة. الغلطة غلطتكن. جاءت مرة إحداهن، تناهز الأربعين. قالت فخورة: "أنجبت عشرين مرة يا دكتورة ... وكلهم **أحياء يرزقون**" وقهقهت بصوت عال. اعترتني الحيرة. ارتبكت. قلت:"**أحياء عند ربهم يرزقون**" قالت: "بالضبط". لم تفهم المسكينة أنني أسخر منها(...) كانت سمينة.

فخمة. طويلة. زغردت إحدى الممرضات لها، فهمت أن الوقت لم يحن بعد. شعرت بعزلة رهيبة. كيف القضاء على هذا التخلف الذي ينخر العقليات ."[129]

« Cela me rappelait ce jour ou une femme se présenta à ma consultation. La quarantaine à peine. Elle dit fièrement j'ai mis au monde vingt enfants docteur...tous vivants...**Grâce à la bonté divine!** Puis elle éclata d'un rire heureux. Joyeux. J'en fus atterrée. Profondément troublée. Atteinte dans ma dignité de femme. Je dis ironiquement ah ! **bonté divine !** (...) elle ne comprit pas que j'étais folle furieuse. Sardonique. (...) Elle était corpulente. Grande. Impressionnante. Belle. L'une des infirmières poussa des youyous stridents. En hommage à sa prolificité. Je compris que le temps n'était pas encore venu Simple banale et quotidienne illustration de la chronique désespérée désespérante du sous-développement. Je ressentis une horrible solitude s'abattre sur moi. J'étais minoritaire. En dehors du coup. En marge. Que faire pour transformer ces mentalités retardataires ? »[130]

كما ينتقد رشيد بوجدرة أساليب التعليم بالمدارس القرآنية والعقاب الجسدي الذي تنبني عليه قواعد الانضباط فيها، وحيث يتم التحصيل بالعنف وتحت طائلة العقاب ووطأة الألم فيقول على لسان غيره:

« Il dit : écris sinon je te donnerai dix coups de baguette sur la plante des pieds. Je dis frappe ! (...) Il frappa très fort. Je n'ai rien senti tellement j'avais mal. Le sang gicla. Je m'enfuis dès qu'il termina de me punir. »[131]

"قال أكتب وإلا فلقناك. قلت أضرب. فضرب وأدمى القدمين. ثم مشيت على الجرح راكضا..."[132]

إن الغاية من التناص الديني واشتغال الروائي على الحقول الدلالية للنص القرآني هي كشف تلاعب الإنسان بكل ما هو مقدس واستغلاله له و التعبير من خلال التناص عن

[129] رشيد بوجدرة، **ليليات امرأة آرق** ، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985 ، ص ص. 49 – 50.
[130] انظر:
Rachid Boudjedra, *Journal d'une femme insomniaque*, Editions Barzakh, Alger, 2012, pp. 75 – 76.
[131] انظر: *La Prise de Gibraltar*, op.cit., pp. 156-177
[132] انظر **معركة الزقاق** ، المرجع السابق، ص . 83.

بعض مواقفه و قناعاته فيما يخص السلوكات الجماعية والتصرفات الفردية المتعلقة بالدين والتدين. و يصرح **رشيد بوجدرة** في هذا المجال قائلا:

> "Cette façon de réduire la religion à une série de dogmes et de rituels mécaniques était révoltante. Cela avait donné et donne encore une société hypocrite où tout se passe dans les arrière-boutiques, dans les arrière-cours et où le mensonge est érigé en dogme absolu et secrétait une nuisance incroyable." [133]

و مفاد القول إنه من المثير للغضب أن ينحصر الدين في جملة مسلمات لا تحتمل الاجتهاد وطقوس آلية. و قد نتج عن ذلك مجتمع مبني على النفاق، كل ما يتم فيه يكتنفه الكتمان والتستر، مجتمع عقيدته الكذب الذي انجرَّت عنه أضرار لا تحصى.

و تفضح "**لول**" في رواية "**الانبهار**" رياء خالها وتظاهره بالورع عند الوضوء يوميا فتقول :

> « Sa seule distraction consistait à épater les femmes et les enfants de la grande maison *en faisant sa prière à haute voix*, il en rajoutait bien sûr : ***ablutions tonitruantes***, voix de stentor. Il faisait durer le plaisir, jouissait littéralement de voir les tantes admirer sa ***dévotion***, hennissant d'aise ; et ***à la fin de la prière, il se prosternait longuement***, embrassait le sol, bafouillait, bredouillait perdait presque la raison et terminant dans une crise d'épilepsie, feinte ou réelle, pour attirer l'attention sur lui. »[134]

> "كانت تسليته الوحيدة تتمثل في السعي إلى لفت أنظار النساء وأطفال البيت الكبير حين **يقيم الصلاة بصوت مرتفع**. كان يبالغ بالطبع: **وضوء يرعّد وصوت يقعّد**. كان يسهب في إطالة المتعة ، وينتشي فعلا وهو يرى خالاته وكلهن معجبات بتفانيه وتحمحمن غبطة. **وفي نهاية الصلاة يسجد مطولا** ، ويقبل الأراضي ويتلعثم ويتغمغم، ويفقد صوابه تقريبا وينتهي بنوبة صرع، مفتعلة أو حقيقية لكي يجتذب الانتباه إليه."[135]

---

[133] انظر: Rachid, Boudjedra, "La fascination de la forme", op. cit,

[134] انظر : Rachid, Boudjedra, *Fascination*,op, cit., p p. 64-65

[135] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 54.

يبدو **رشيد بوجدرة** متأثرا **بالنص القرآني وبتناغم ألفاظه وتعدد معانيها أيما تأثر.** ولعل ذلك ما يفسر لجوءه إلى السجع في مواطن عديدة من رواياته، فجاءت جمله متساوية في الطول متوافقة فواصلها في أواخرها، و السجع بالنسبة للنثر كالقوافي في الشعر، يعطي جرسا موسيقيا و إيقاعا يجذب انتباة القارئ و يجعل للتعبير قوة و تأثيرا ووضوحا كما يساعد على ترسيخ الفكرة. و هو كثير الورود في القرآن و الحديث و الحكم و الأمثال، و لنا في رواية " **الرعن**" أمثلة عن هذه الكتابة التناصية المحاكية للنص القرآني من ذلك مثلا ما ورد في الفقرتين الآتيتين:

"... ويضحكون **خلسة** ويثورون **عنوة** ... وثكنات العدو **يقتحمون** وأنفسهم بالأسلحة **يدججون** وقد عيل صبرهم وما عادوا احتقار المعمر وأنانيته وعنجهيته **يطيقون** كما لم يعودوا تلاعب المواطنين وخيانتهم **يقبلون** أغنياء كانوا أو ملاكين..."[136]

(من شعراء فقراء, و**مومسات هرمات** طردن من المواخير **البائسات** , وفتيات **هاربات** من عسف أرباب **العائلات**, وثوار **مختفين** وراء نظاراتهم السوداء **مستورين** اتقاء شرطة الناسك الأكبر **اللعين** ذاك الذي راح **يطاردهم** وبلا هوادة **يلاحقهم** , و**عازفين** فاقدي البصر والبصيرة منذ **حين ,** و**متشعوذين** سقطوا في براثن البوليس السري فأرغموا على الوشاية والتجسس **مكرهين** ,(...) وأدباء يعانون من أزمة الإنتاج فلم نعد تختمر أفكارهم بل تجمدت إلهاماتهم فراحوا يسوقون اقدامهم وهلواسهم وكسلهم **مجرجرين ,** فأصبحوا يتقيأون لمجرد النظر إلى ورقة بيضاء تحمل كل كآبة العالم **سائمين** , وشرطيين من فوج الأعضاء السريين وكأنهم في فترة كفارة عند **المشوشين** (...) ولصوص على أهبة الاستعداد لارتكاب سرقة القرن أو دخول السجن للمرة **الألف أو الألفين** (...) وشبان ابرار أتوا من الخدمة العسكرية **هاربين**, ودراويش مرتكبوا المحارم وفي المحرم **واقعين** , وعرافين لمستقبل الآخرين **متعصبين**, ومحتكروا الأموال والأملاك وقد ابهرتهم العقيدة الثورية جاؤوا **متفقدين**, (...) وسحارات حرم عليهن الحمامات العمومية حيث عثن فيها فسادا وفجورا,(...)"[137]

[136] رشيد بوجدرة، **الرعن**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص. 168.
[137] **الرعن**، المرجع نفسه، ص ص. 117 – 119 .

و لنا في الآيات الكريمة الآتية خير دليل على تأثر **رشيد بوجدرة** بالأسلوب القرآني ومحاوله محاكاته في أكثر من مناسبة على مستوى الشكل على الأقل:

" فإنهم عدو لي إلا رب العالمين(77) الذي خلقني فهو يهدين (78) والذي هو يطعمني ويسقين (79) وإذا مرضت فهو يشفين (80) والذي يميتني فيحيين (81) والذي أطمع أن يغفر لي خطيئتي يوم الدين (82) ربي هب لي حكما وألحقني بالصالحين (83) واجعل لي لسان صدق في الآخرين (84) " [138]

قد أفلح المؤمنون (1) الذين هم في صلاتهم خاشعون (2) والذين هم عن اللغو معرضون (3) والذين هم للزكاة فاعلون (4) والذين هم لفروجهم حافظون (5) إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين (6) فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون (7) والذين هم لأماناتهم راعون (8) والذين هم على صلواتهم محافظون (9) أولئك هم الوارثون (10) الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون (11) "[139]

أحدث **رشيد بوجدرة**، وفق تصوراته الإبداعية والجمالية تناغما وتناسقا صوتيا مُمَيزا بانتقائه ألفاظا أواخرها متشابهة ومتقاربة صوتيا، ليصبح النص القرآني بالنسبة إليه نموذجا جماليا يحتذى به في الكتابة لترقى الرواية إلى أعلى مستويات الإبداع.

III 2.1 التناص الثقافي :

تمثل الأغاني الشعبية على العموم حالات تناص متكرّرة تدل على الأهمية التي يوليها **رشيد بوجدرة** للعامية في أعماله الروائية، فهي تمثل تجاوزا للنص ولكل ما هو مكتوب وخلط للحدود بين اللسان الفصيح و اللغة الدارجة. ففي **الرعن** مثلا يوظف الروائي تقليدا شعبيا معروفا ومتداولا في الأوساط الشعبية وهو ما يعرف بالحكايات الشعبية وشخصية القصاص أو "القوّال" فيقول:

« Ecoutez, bonnes gens et croyez-en vos oreilles ! Voilà l'histoire inénarrable de l'ascension d'Amar Bô qui, de simple charbonnier misérable, est devenu un potentat de la république, grâce à sa ruse

[138] القرآن الكريم، **سورة الشعراء**، الآيات: 77-84.
[139] القرآن الكريم، **سورة المؤمنون** ، الآيات : 01 - 11

et son optimisme, à tel point qu'il essaya de renverser le gouvernement et de prendre le pouvoir à lui seul, aidé par quelques comparses. Oyez Bonnes gens, l'histoire d'Amar Bô, ennemi juré de Djoha le simple et de son compagnon l'ex-muezzin, que Dieu le damne et éloigne de vous le malheur, mes frères. Ecoutez ! ... »[140]

" اسمعوا وعوا، يا سادة يا كرام، يا أطيب خلق الله. هذه حكاية ارتقاء عمار بو بسرعة هائلة لا يمكن المرء تصديقها. فمن فحام بسيط أصبح مقلة من مقلات الجمهورية الديمقراطية العظيمة، لما كان عليه من حيلة واسعة وتفاؤل وآمال عالية مما انتهى به الأمر إلى محاولة قلب النظام هو الأحمق للإستيلاء على السلطة والتربع على عرش النفوذ والمال والجاه، وقد ساعده على ذلك بعض الشركاء المجرمين الموهومين .. اسمعوا يا قوم وعوا، كان يا ما كان في هذا الزمان، راجل اسمه عمار بو في الدكان ، يكره بالأخص جحا وصديق ابنه السكير الشهير، ابن الكافر العاهر، اللي كان في قديم الزمان مؤذن .. اسمعوا يا سادة يا كرام، الله يحفظكم طال بقاؤكم ومن البلية يحفظنا أجمعين، آمين اسمعوا ما أصرا وأطرا لعمار بو ..."[141]

يوظف بوجدرة نفس تقنيات "القصَّاص" وأساليبه، فيفتتح حكيه بذكر الرسل والأنبياء ودعوة الجمهور إلى الصلاة عليهم، ويخاطب جمهوره مباشرة، و لا يكل من إعادة التقديم للقصة قصد التشويق. فيجد القارئ في ذلك الأسلوب كل مكونات القصة الشعبية كما يتضح من المقطع الآتي :

« Ecoutez, bonnes gens, et croyez en vos oreilles ! Quel le prophète enlève la lumière de mes yeux, si je mens ! Qu'il me donne la rage et le torticolis ! Qu'il me donne la mort ! Voici l'histoire inénarrable de l'ascension d'Amar Bô qui de simple charbonnier misérable est devenu une notabilité de la République Démocratique, grâce à sa ruse légendaire et à son optimisme éternel, à tel point qu'il essaya de renverser le pouvoir de l'Ascète en chef pour le remplacer et distribuer les charges et les honneurs à ses comparses. »[142]

[140] انظر: Rachid, Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit., p. 180 .

[141] رشيد بوجدرة، **الرعن**، المرجع السابق، ص. 212.

[142] انظر : Rachid, Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit., pp. 180-181

" اسمعوا و عوا يا أطيب ما خلق الله، يا ناس. إذا كان كذبت الله ينحيلي الضو من العينين وإذا كان زدت الله يعطيني الكلب والجرب الآجل والأجل. هاذي حكاية عمار بو و كيفاش وصل لقمة الحكم يا بو، بعدما كان فحام بسيط وهذا بحيلته و ذكائه ودهاء عظيم، فحب يعمل انقلاب على رئيس الجمهورية الديمقراطية الجديدة عمار بو، و بعد يفرق الدراهم والمناصب للصحابو وبنين عمو، عمار بو..." [143]

ينفتح النص الروائي من خلال التناص على خطابات أخرى فتختلط الفصحى بالعامية والخطابات العفيفة بأخرى فاحشة. وقد يعترض القارئ تناص مع الأغاني الشعبية والمعروفة لدى عموم الناس كما هو الحال بالنسبة للمقطع الآتي من أغنية شعبية شهيرة ورد على لسان القصاص:

"آه يا بلارج يا طويل القايمة، سبع سنين ما صليت، وكي جيت نصلي نسيت السورة"[144]

III 3.1 التناص مع الأدب الغربي الحديث:

يستمد **رشيد بوجدرة** مادته من الأدب الحديث و يخلق نوعا من الحوار بين الروائيين المعاصرين في الرواية الواحدة، فتساعد تجارب بعضهم في الكتابة على فهم كتاباته، فهو قارئ نَهِم لكل ما يصدر من حوله، و يكفي أن يكون القارئ ملما بأعماله الروائية و عارفا بالأدب المعاصر حتى يتعرف على المقاطع التناصية في رواياته.

و لا يمكن الحديث عن الإنتاج الأدبي للروائي بمعزل عن **الرواية الحديثة Le Nouveau Roman** التي تمثل بالنسبة إليه مثالا يحتذى به في الكتابة الروائية الحديثة. فنصوص **لويس فرديناند سيلين Louis Ferdinand Céline**، و**كلود سيمون Claude Simon** و**فرانتز كافكا Franz Kafka** و**جيمس جويس James Joyce** و **وليام فولكنر William Faulkner** مرجعية أدبية تربطها بأعمال الروائي علاقات تناصية وثيقة سواء كانت ضمنية أو صريحة. وإعجاب **رشيد بوجدرة بجيمس جويس** جلي جدا في أعماله

[143] انظر : Idem p. 213

[144] **الرعن**، المرجع السابق ص. 183

الروائية فهو من بين الكتاب الأكثر حضورا في رواياته. و لعل مردَّ ذلك الإعجاب استخدامه التراث اليوناني من خلال ملحمة **هوميروس** "**الأوديسة**" في روايته "**Ulysses**" كغيره من الأدباء الغربيين الذين وظفوا الأسطورة و الرمز و الملحمة للتعبير عن واقع أروبي منكسر غابت عنه القيم و المثل، فكشفوا عن الوجه القبيح للإنسان في تناولهم للحرب و الاستعمار و العنصرية. أعجب **رشيد بوجدرة** بطرح **جيمس جويس** لتاريخ إيرلندا المأساوي وتحدثه عن تعلق شعب بأرضه وبطريقة في الحياة خاصة به فيقول عنه:

"لا يقبل على قراءة جويس إلا من اتسم بشيء من الوقاحة، وصاحب النفس الطويل، وعاشق اللغات."[145]

و لا تخلو رواياته من الإحالات المباشرة وغير المباشرة للروائي الإيرلندي، ففي رواية **الانبهار** تقضي **جان Jeanne** وقتها في قراءة **جيمس جويس** ويصل بها الأمر إلى حد التماهي مع شخصية **مولي Molly** فتلقب بـ: **مول Mol .**

«Jeanne passait son temps, entre deux clients, à lire **Ulysse, le roman de Joyce. »**[146]

تروي رواية **الانبهار المغامرة و التيه والمنفى** و هو نفس الموضوع الذي تطرقه رواية **أوليس Ulysse.** إلا أن **جيمس جويس** ليس الكاتب الوحيد الحاضر بكثافة في أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية **فكلود سيمون Claude Simon** حاضر بقوة هو الآخر، و لا يخفي **رشيد بوجدرة** إعجابه به وتأثره به فيقول :

« Je ferai, à la fin, une confession : pour moi, le plus grand écrivain du monde de cette deuxième partie du XXème siècle s'appelle Claude Simon : c'est un français, un méditerranéen (...) c'est un hommage que je rends à mon maître Claude Simon. »[147]

[145] رشيد بوجدرة، **حلزونيات** ، الجزائر، دار الحكمة، 2006، ص. 99 .

[146] انظر : Rachid, Boudjedra, *Fascination,* Alger, éd. ANEP, 2002, p. 21

[147] انظر:

Rachid Boudjedra, "Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité", in *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, n°1, 1989, p. 47.

و مفاد هذا القول إن أكبر كاتب في النصف الثاني من القرن العشرين بالنسبه له هو الروائي الفرنسي و المتوسطي **كلود سيمون** وهو بمثابة القدوة بالنسبة إليه، و من بين الروايات الشهيرة **لكلود سيمون** رواية *La bataille de Pharsale* التي ألهمت بوجدرة روايته **معركة الزقاق** *La Prise de Gibraltar* . فالعنوان وحده إشارة قبلية واضحة إلى العلاقة التناصية الكثيفة بين الروايتين التي تظهر ابتداءً من الصفحات الأولى :

« **Jaune** puis jaunâtre **puis jaune à nouveau**. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant pas d'aller et venir, de parcourir la même distance, telle une **flèche** s'enfonçant dans la matière **bleue** qui compose généralement ce qu'on appelle- communément- un ciel ; (...) Jaune donc. Puis jaunâtre. Puis **jaune à nouveau ! A chaque passage devant le soleil et à chaque passage dans la zone d'ombre.** (...) Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant **le détroit** de Gibraltar (...) **Incapable de dire exactement d'où elle provenait, cette vielle miniature persane**. Ou arabe ? »[148]

« Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et **puis jaune de nouveau** : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil **ténèbres un instant sur le visage (...) puis lumière** ou plutôt remémoration (avertissement ?) Rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité (...) **flèche** fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante **comme dans ce tableau vu où ?** Combat naval entre Vénitiens et Génois sur **une mer bleu-noir.** » [149]

" صفراء فشهباء ثم صفراء: تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي، (...) صفراء فشهباء. صفراء فشهباء. تمر الآلة في ذهاب وإياب متواصلين أمام الشمس المفلطحة فيما عضوها الراسخ يبقى مكبلا (...) صفراء. شهباء. ومن جديد صفراء (...) صفراء على غرار الخيول الواقفة خلف خليج الزقاق وهي تحمل فرسان الطليعة."[150]

[148] انظر: Rachid, Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op.cit,. pp.14-16

[149] انظر: Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p 9

[150] رشيد بوجدرة **معركة الزقاق**، المرجع السابق ، ص ص. 7 - 8

إن التناص واضح بين المقطعين من خلال المفردات وفكرة المواجهة العنيفة. كما تتشابه الروايتان في خاتمتيهما حيث يوظف **رشيد بوجدرة** نفس فكرة **كلود سيمون** دون نسخ العبارة نفسها أو إعادة التقنية نفسها في الكتابة، فالروائي الفرنسي يختم روايته بنسخ الجملة الآتية في الزاوية العليا يسارَ الورقة:

« Jaune et puis noir le temps d'un battement de paupières et puis jaune à nouveau. »[151]

و في ذلك دلالة على أن التاريخ يعيد نفسه دوما. و في خاتمة رواية **معركة الزقاق** يمسك الراوي بوصفة طبية بيضاء خاصة بالمستوصف ويدون عليها العبارة الآتية:

« Mais où donc est l'issue ? »[152]

" أيها الناس: أين المفر؟"[153]

والأمثلة عن التناص بين الروايتين عديدة يمكن أن نذكر من بينها الحسابات الرياضية والمعادلات ومعطيات الحسابية والهندسية في المقاطع الوصفية كما هو مبين في المقطعين الآتيتين:

« Pompée venu de Larissa avec ***110 cohortes (117 d'après César) et 7000 c***avaliers avaient établi son camp à ***l'Est sur les pentes du Karadja Ahmet.*** César venu ***par l'O.*** avec ***87 cohortes et 1000 cavaliers*** **s'était** campé à ***5,5 km à l'O***. et au N. de la pointe du mont ***Krindir*** la Ligne de bataille s'étendit ***du N. au S.*** sur une longueur de ... »[154]

« Tarik Ibn Ziad prit la mer en ***l'an 92 de l'hégire***, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçaïr, en compagnie de ***quelque 300 guerriers arabes et d'environs 10 000 Numides*** qu'il enrôla de force et amena jusqu'au ***Rocher vert*** (…) Roderic le roi des Wisigoths ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée d'environ ***40 000 guerriers*** parmi les francs et les chrétiens. Les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. »[155]

---

[151] انظر: Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, op. cit,. p. 271

[152] انظر *:* Rachid Boudhedra, *La Prise e Gibraltar*, op. cit,. P .311

[153] رشيد بوجدرة، **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 184.

[154] انظر *:* Claude Simon, *La bataille de pharsale*, op, cit,. p 27

[155] انظر: Rachid Boudhedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit,.pp. 21-22

لم يخفِ **رشيد بوجدرة** شغفه بالتناص وممارسته له سواء تعلق الأمر بالتناص الداخلي بين رواياته أو بالتناص مع نصوص غيره،و يعتبر أن الأدب أي أدب، ما هو إلا إعادة كتابة لأدب آخر إذ يقول:

« Toute littérature est la répétition d'une autre littérature. »[156].

و يعرف التناص فيقول :

« L'intertextualité s'articule autour de trois niveaux: le premier niveau dit externe consiste à injecter à l'intérieur de son propre texte et souvent entre parenthèses, en utilisant les lettres italiques, des textes pris dans le patrimoine universel (auteurs latins, textes historiques, textes religieux, etc) qui ont - bien sûr - une corrélation avec le texte romanesque initial et vient un peu comme une démonstration, une relation entre le présent textuel qui fait le roman et le passé - parfois très lointain - qui vient en surcharge à l'œuvre en cours. Le deuxième niveau de l'intertextualité est dit interne. Il s'agit de la reprise de passages pris à l'intérieur du même livre (en train d'être écrit) et qui permet de voir (ou décrire) les mêmes choses, les mêmes objets et les mêmes sensations, mais vus d'un angle différent, avec toujours une variation supplémentaire, ou même un rajout, un enrichissement. Le troisième niveau de l'intertextualité est dit infraterne. C'est - à - dire qu'on va injecter à l "intérieur de l'œuvre (roman dans la plupart des cas) des passages entiers et identiques, pris dans d'autres romans appartenant - bien sûr - à l'écrivain lui-même. Ces trois niveaux d'intervention des textes dans le texte constituent ce qu'on appelle l'intertextualité. » [157]

و مفاد هذا القول إن التناص بالنسبة إليه أنواع: أما النوع الأول فهو **تناص خارجي** و هو أن يُدخل المؤلف على نصه نصوصا أخذها من الموروث العالمي كالنصوص التاريخية و الدينية و غيرها ذات الصلة بالنص الروائي و يكون ذلك بين حاضنتين وبخط مائل. فتثبت العلاقة بين حاضر النص الروائي و الماضي البعيد. أما النوع الثاني فهو **تناص داخلي** و يتمثل في إعادة كتابة مقاطع من نص الرواية نفسها التي لم تكتمل بعد فيصف

[156] انظر: Hafid Gafaïfi, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit p. 78

[157] انظر:
Boudjedra, Rachid, "Regards : textualité, Sexualité et mystique", Quotidien *Le Matin*, n° 3407, 30 avril, 2003

الروائي الأشياء و يعبِّر عن الأحاسيس نفسها بطريقة مختلفة بفضل تغييرات أو إضافات تثريها. و النوع الثالث هو **تناص ما بين روايات المؤلف نفسه** و يتمثل في اقتطاع مقاطع نصية من روايات كتبها و إدراجها كما هي في روايات أخرى. و بالرغم من سطحية التعريف إلا أنه يكشف عن مدى تمكن الروائي من الظاهرة التناصية لأنه كاتب مارس الكتابة التناصية عن وعي.

تعامل رشيد بوجدرة تعاملا خاصا مع عوالم رواية **لويس فرديناند سيلين** *Voyage au bout de la nuit* [158]، وكان التناص بين أعماله الروائية وهذه الرواية أكثر الكتابات التناصية وضوحا، فمنذ رواية **التطليق** تظهر شخصية **سيلين** عشيقة رشيد الأجنبية. وقد أعطى **رشيد بوجدرة** الاسم نفسه لعشيقة البطل في إشارة منه **للويس فرديناند سيلين**. أما عن أوجه الشبه القائمة بين **رشيد** وأبطال روايات **سيلين** فهي كبيرة إلى حد التطابق، بالإضافة إلى أن الروائيين يشتركان في نظرتهما الفريدة والمتميزة للكتابة الأدبية وممارستهما لها. إذ يخاطب الروائيان في روايتيهما القارئ عبر وسيط يستمع لقصة البطل كما هو الحال بالنسبة **لسيلين** التي تدفع **رشيد** إلى الحكي. فيكون خطاب البطل نوعا من الاعترافات أو البوح و المناجاة أي خطابا غير مكتوب أو أقوالا. فيتحول النص الروائي من نص مكتوب إلى حكي شفوي.

يصاب كل من **باردامو Bardamu** و **رشيد** بطلا الروايتين بالهذيان، والهذيان هو عدم التحكم في الكلام وهذا ما يسمح للبطل أن يفلت من أية سلطة كانت وأن يفضح البؤس والشقاء في مجتمعه و محيطه. يفضح **باردامو** و هو عبد مريض طريح الفراش مغلول إلى سريره بالمستشفى الظلم والبؤس الناجمين عن النظام الاجتماعي والسياسي السائد وكذلك يفعل **رشيد** وهو حبيس مستشفى المجانين.

[158] انظر: Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932

يعبِّر الروائي عن الهذيان عبر تقنيات و وسائل تعبيرية مختلفة منها التكرار المستمر لبعض التفاصيل الدقيقة كما هو الحال بالنسبة لوصف رشيد البطل مختلف مشاهد الدم. كما جسّد الروائي حالة الهذيان عبر كتابته لمقاطع وصفية متتالية متقطعة و خالية من الأفعال كما هو الحال في المقطع الآتي:

> « Hôpital. Va et vient. Nuit maussade. Raclement de gorge. Chasse d'eau (...) Vent dans le parc. Chien dans la villa voisine (...) Soupir de pauvres malades.... »[159]

و تتتالى الجمل الاسمية وكأن صاحبها يعيش حالة هذيان، كما تبدو من الوهلة الأولى متتاليات لفظية لا رابط بينها و لا يستقيم المعنى من خلالها، غير أنها في واقع الأمر تعطي القارئ المعلومات الضرورية ليكوِّن صورة دقيقة حول محيط البطل:

> «...boutiques de forgerons, minuscules : bric-à-brac monstrueux et rouillé (...) odeurs acres. Cris. Tintamarre... Viande... Tripe... Disputes...Subterfuges ...Hideur pénétrante des cuisines faméliques ...Viande pour riches, viande pour pauvre..." [160]

تحمل الجمل المذكورة في المثال كل ما يجب أن يعرفه القارئ حول السوق باستعمال عبارات قصيرة متتالية، وهذا من خصائص الحكي الشفوي الذي يعتمد الاقتصاد في الكلام.

كما يظهر تأثر **رشيد بوجدرة** بأسلوب **لويس فرديناند سيلين** في الكتابة عبر وضع العبارات أو الجمل بين قوسين، وهي تقنية غالبا ما يلجأ إليها الكاتب ليقدم معلومات وتوضيحات إضافية تساعد القارئ على فهم فكرة ما أو تكون عبارة عن بوح واعتراف. وهي تقنية في الكتابة توهم القارئ بأنه أمام أحداث واقعية كما يتضح في الفقرة الآتية:

---

[159] انظر: Rachid Boudjedra, *L'Insolation*,op. cit., p 146, op.cit

[160] انظر: *L'Insolation*, op,. cit;.p. 58 .

" بذهاب الهم والهلواس كان النور ينزل **بردا وسلاما** (...) فكنا إذن قد أوقفنا غاراتنا (أأقول لها أن لفظة " ألقاراد" الفرنسية أصلها عربي وهو الغارة وإنه من المؤسف جدا أنها لا تعرف حتى ذلك؟" [161]

و لا يفوتنا أن نعلق في هذا المثال فنقول إن نص الترجمة بالإضافة إلى محافظته على التناص مع **لويس فرديناند سيلين** من حيث أسلوب الكتابة، يحمل تناصا آخر مع النص القرآني من خلال العبارة " **بردا و سلاما**".

تتناص رواية **الانبهار** *Fascination* في كثير من مقاطعها مع رواية *Le bruit et la Fureur* **لوليام فولكنر William Faulkner** إلى درجة إدراج مقطع كامل من الرواية في نص رواية **الانبهار** بنسختيها العربية والفرنسية:

« As-tu jamais eu une sœur? Non mais ce sont toutes des putains ...Caddy est femme aussi. Il ne faut pas oublier. Elle doit donc aussi faire certaines choses pour des raisons de femmes ...Dans le Sud, on a honte d'être vierge. Les jeunes gens. Les hommes. Ils racontent de tas de mensonges à ce sujet. Parce que pour les femmes, c'est moins important m'a dit papa. Il m'a dit que c'étaient les hommes qui avaient inventé la virginité, pas les femmes...Papa dit que c'est comme la mort : un état o ù on laisse les autres tout simplement ; et j'ai dit : Mais à croire que ça ne te fait rien. Et il a dit : C'est pour cela que tout est si triste, pas seulement la virginité. Et j'ai dit : pourquoi faut-il que ce soit elle (Caddy) au lieu de moi qui ne soit plus vierge ? ... J'ai dit : J'ai commis un inceste, père, ai-je dit. »[162]

" هل كانت لك أخت يوما ما ؟ كلا لكن هم جميعا مومسات ... كادي امرأة أيضا. لا يجب أن تنسى. قد تفعل هي أيضا بعض الأشياء لأسباب أنثوية ... في الجنوب ، تخجل الفتاة من عذريتها. الشباب. الرجال. يحكون شتى الأكاذيب حول هذا الموضوع لأنه كما قال لي بابا، بالنسبة إلى النساء، الأمر أقل أهمية. قال لي بأن الرجال هم اللذين اخترعوا العذرية وليس النساء... بابا يقول بأنها مثل الموت: حالة نترك فيها الآخرين بكل بساطة وقلت: وكأن الأمر لا يضيرك. قال لي: لهذا السبب كل شيء

[161] رشيد بوجدرة، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، الجزائر، المؤسسة الجزائرية للطباعة / ديوان المطبوعات الجامعية، ص. 7.

[162] انظر: Racid Boudjedra, *Fascination*, op, cit., pp. 99 – 100

حزين وليس العذرية فقط. وقلت : لماذا ينبغي أن تكون هي (كادي) بدلا مني أنا التي فقدت عذريتها ؟ ... قلت: لقد اقترفت فسقا يا أبتاه، هكذا قلت"[163]

يشكل زنا المحارم في الروايتين أهم عقدة بالنسبة للقصة بأكملها فهو الذي سيعقد الأحداث في الروايتين. إلاّ أن زنا المحارم لم يرتكب فعلا في رواية **فولكنر بين كونتان وكادي** فحبهما المحرم كان مؤلما جدا ولم يستطيعا تحمله وكانت نهايته الانتحار، على عكس رواية **الانبهار** التى ارتكب فيها كل من **لول و لام** الزنا عشية التحاقه بالثوار في الجبال. وقد عانى لام جراء ذلك من تأنيب الضمير والندم وعاش اضطرابا نفسيا. يغادر **لام** مدينة **قسنطينة** هروبا من وقع انجذابه العجيب نحو **لول** و طلبا للنسيان. كما تشترك الروايتان في نقطة أخرى هي الخيانة والسرقة. ففي رواية *Le Bruit et la fureur* هربت **كونتان** مع فنان مسرحي حاملة معها كل ما يملك عمها **جازون** من مال. وفي رواية *Fascination* فإن **عليا** خان **إيلا** من فرط حبه لعشيقته **مول** واختفى حاملا معه المال الذي جمعه من بيع الأحصنة.

يقدم **رشيد بوجدرة** في أعماله الروائية المجتمع في صورة مجتمع اعتقالي يمنع الفرد من إثبات وجوده وممارسة حريته، فالمجتمع الجزائري قبل الاستقلال أو بعده، شأنه شأن المجتمعات العربية الأخرى، يشبه في كثير من جوانبه معتقلا ضخما يقمع الحريات الفردية، وهو أشبه ما يكون بمستشفى المجانين حيث يقيم قسرا لا طواعية بطل رواية **الرعن**. يستلهم بوجدرة تلك الصورة للمجتمع الجزائري من قراءاته **لفرانز كافكا Franz Kafka** الذي يصف في رواية *Le Procès* واقع الحياة في المعتقل بأدق تفاصيلها. يصور **رشيد بوجدرة** الجانب العبثي والقمعي في مجتمع حديث العهد بالاستقلال. والفصل الخامس عشر من رواية **التطليق** يذكرنا **بكافكا** فاستجواب **رشيد** أو استنطاقه يشبه استجواب **جوزيف Joseph** من حيث اعتباطية الاعتقال أو طابعه الفجائي والمدة التي استغرقتها عملية الاعتقال وحتى المكان، فالغرفة التي استجوب فيها **جوزيف** تشبه إلى حد بعيد الغرفة **رشيد** بالمستشفى:

[163] رشيد بوجدرة ، **الانبهار**، ص ص. 85 – 86 .

« l'espace, à cause de ce siège perdu dans l'immensité abstraite à force de blancheur et de propreté , prenait des proportions inquiétantes d'autant plus que malgré mes cris et mes hurlements , il n'y avait pas le moindre échos dans la pièce, pourtant vide et immense ; je craignait par dessus tout ce lieu aseptisé, inodore et incolore ; d'après les témoignages que j'avais lu sur les salles de torture, les lieux étaient exigus, humides et sales avec un plancher couvert de vomi accumulé en couches plus ou moins épaisses (...) Rien de semblable dan cette villa ! Aucune trace de souffrance (...) Cela n'en était que plus terrible, plus inhumain. » [164]

"كان الفضاء يكتسب أبعادا مخيفة مقلقة بسبب ذلك المقعد الضائع في تلك المساحة الشاسعة اللاواقعية لشدة بياضها ونقاوتها لا سيما أنه لم يكن هناك في تلك الغرفة رغم صراخي وعويلي أدنى صدى لخلوها من كل شيء وترامي أطرافها. لقد كان أخشى ما أخشاه ذلك المكان المعقم الذي لا رائحة له ولا لون. لقد علمت مما قرأته من شهادات عن غرف التعذيب أن تلك المحلات ضيقة ورطبة قذرة بأرضها الخشبية المكسوة قيئا قد تراكم طبقات متفاوتة السمك (...) ولكن لم يكن هنالك أي شيء من هذا القبيل في تلك الفيلا. فلا أثر للألم (...) لم يكن ذلك يجعل الوضع إلا أشد هولا وأقل إنسانية. " [165]

يُدان البطل **رشيد**، كما أدين **جوزيف** في رواية **كافكا**، بالرغم من وجود دليل براءته، فيزج به في السجن من دون أن يحاكم:

« Il insistaient surtout pour savoir deux choses : pourquoi j'avais été demander plusieurs fois le journal au marchand, cette fameuse matinée , alors qu'on m'avait bien spécifié à plusieurs reprises qu'il n'avait pas paru et qu'il était inutile d'insister ; ensuite pourquoi j'avais cassé délibérément mon poste de radio de juste le jour où l'ont diffusait sans arrêt l'hymne national et la musique militaire. »[166]

" كانوا يلحون علي في السؤال بالخصوص لمعرفة شيئين اثنين : ما الذي حملني على الذهاب إلى بائع الجرائد عدة مرات لأطلب منه الجريدة في تلك الصبيحة المشهودة بينما قيل لي بالتحديد مرارا وتكرارا إن الجريدة لم تصدر وأنه لا فائدة في الإلحاح ثم

[164] انظر : Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, pp. 222-223

[165] رشيد بوجدرة، **التطليق**، المرجع السابق، ص 231.

[166] انظر: Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op, cit., pp. 223 - 224.

ما السبب الذي حملني على تكسير مذياعي عمدا في ذلك اليوم بالضبط الذي بثوا فيه وبدون انقطاع النشيد الوطني والموسيقى العسكرية"[167]

أما انتصار الجلادين على رشيد فيتمثل في تغيير سلوكه و إذلاله عبر تعذيبه جسديا و نفسيا، و هكذا ينهار تحت و قع الخوف من العنف و الموت فيتعاون معهم. ويصبح إنسانا منهارا حطمه استبداد إدارة المعتقل.

تذكرنا بعض المقاطع من رواية **الرعن** بروايتي *La Chute* و *L'Etranger* **لألبير كامو Albert Camus** إذ يوجد شبه كبير فيما يخص فضاءات الرواية خاصة الشاطئ :

« Nadia Boudait. Parce que, la veille, j'avais à nouveau évoqué cette histoire de jeune fille (noyée sans que je pusse lui porter quelque secours parce que le soleil me martelait les tempes et que l'insolation m'avait emporté dans un labyrinthe sordide où tout geste m'avait paru excessif et saugrenu ... »[168]

" لقد غضبت نادية على تلميحي البارحة إلى تلك الفتاة (التي ابتلعها البحر ولم أتسارع لنجدتها وقد كانت الشمس تضرب على دماغي ضربا والرعن يوغلني في متاهات منغصة حتى إذا ما قمت بأي حركة تبيّنت لي وكأنها مبالغ فيها مثيرة للضحك."[169]

صدرت أولى روايات الروائي المغربي **إدريس شرايبي** *Le Passé simple* قبل رواية *La Répudiation* بخمس عشرة سنة. وقد أحدثت الرواية ضجة كبيرة هي الأخرى عند صدورها إذ شكلت ثورة ضد الظلم الاجتماعي والذهنيات والسلوكات الاجتماعية المتحجرة، وتشكل الصورة التي يرسمها الروائيان للأب منطلقا لنقد تلك الذهنيات والسلوكات. كما يركز بطلا الروايتين **إدريس فردي** و **رشيد** على الصورة التي تحط من قيمة الأم في مقابل صورة الأب التي ترفع إلى أعلى الدرجات، فيكون جسد الأم وأقوالها وأفعالها وحتى صمتها في

[167] **التطليق**، المرجع السابق، ص. 232.
[168] انظر : Rachid, Boudjedra, *L'Insolation*, op, cit., p 54
[169] رشيد بوجدرة، **الرعن**، المرجع السابق ص 66

الروايتين منطلقا للخطاب نفسه الذي يصف خضوع الأم لسيطرة الأب الذي يذلها و يعزلها عن محيطها.

رواية **نجمة لكاتب ياسين** حاضرة هي الأخرى في روايتي **التطليق** و **الرعن** فالتناص بين أعمال **كاتب ياسين** و أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية قائم على المستويين الموضوعاتي والشكلي. فالعبارة الفرنسية " **Le cercle des représailles**" في رواية **الرعن** هي عنوان لمسرحية من تأليف **كاتب ياسين** و تركيبة **" le clan"** "**العصابة**" التي يتكرر ورودها في روايتي **الرعن** و **التطليق** هي من الكلمات المفاتيح في تلك المسرحية. وإذا كانت تلك التركيبة تعني بالنسبة **لكاتب ياسين** القبيلة و الأجداد، فهي تعني بالنسبة **لرشيد بوجدرة** العصابة و قمعا وحشيا:

> « Clan embourgeoisé (...) devenu la cible du peuple qui affluait des campagnes et des montagnes pour prendre d'assaut l'immeuble du gouvernement. » [170]

و تعني تلك العبارة أيضا خصوم **رشيد** و **مهدي** السريين و غير المعروفي الهوية من " أعضاء العصابة السريين" :

« Ces Membres Secrets du Clan. »[171]

أما شخصية **نجمة** فقد ألهمت **رشيد بوجدرة** شخصياته النسوية في رواياته الأولى فنجد جمالها الأخاذ وعزتها وكبرياءها في شخصية **سعيدة** المتمردة وسيدة قراراتها في رواية **التطليق** وفي **ليلى** أخت **رشيد** غير الشقيقة من أم يهودية والتي يُذَكِّرنا أصلها المزدوج بأصل **نجمة** التي ولدت من أب عربي وأم فرنسية من أصول يهودية. و في رواية **الرعن**، تذكرنا معالم حياة **سامية** بشخصية **نجمة**، فهي فتاة منحدرة من عائلة محافظة تعيش في عزلة وراء أسوار المنزل العائلى رفقة مربيتها و تحت حراسة خادم زنجي.

---

[170] انظر: Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op.. cit,. pp. 237, 239

[171] انظر: Rachid Boudjedra, *L'insolation*, op. cit,. p. 6

III 4.1 التناص مع الموروث العربي الإسلامي :

إن الإحالات إلى الرصيد الأدبي عند **رشيد بوجدرة** عديدة ومتكررة، وروايتا **معركة الزقاق** و**الانبهار** تمكنان القارئ من الرجوع إلى قرون عديدة خلت، فيكتشف مقتطفات من مؤلفات **ابن خلدون** حول **تاريخ العرب والبربر** و رحلات **ابن بطوطة** و قصص **ألف ليلة وليلة**. كما تذكر الروايتان القارئ بواقعة فتح الأندلس على يد القائد البربري **طارق بن زياد** و تسمية المضيق باسمه، مبرزا أهمية إسهامات البربر في الفتوحات بل و مركّزا على الدور المصيري الذي لعبوه في وضع أسس الاستقرار الأولى لبلاد الأندلس، وهي أسباب نشأة حضارة يشهد العالم لأهلها بالإبداع و النبوغ في شتى مجالات المعرفة.

إن إقحام مثل هذه النصوص القديمة في النص الروائي يثير فينا عدّة تساؤلات. فهل الغرض من وجود مثل هذه النصوص التاريخية في النص الروائي هو تطعيمه وتزيينه أم استعراض الروائي لمعارفة وسعة اطلاعه على التاريخ العربي الإسلامي؟ هل وظفت تلك النصوص من أجل دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز لدى القارئ العربي والمسلم بماضي أجداده التليد؟ أم توظيفها هو دعوة غير مباشرة لإعادة النظر في أحداث فترة حاسمة من التاريخ العربي الإسلامي والتحقق من صحة ما كتب عن تاريخ العرب والمسلمين؟

طرحت رواية **المرث** *La Macération* بإلحاح التساؤلات نفسها حول الأحداث التاريخية والصور البطولية التي وصلتنا عن أجدادنا. و قدم الكاتب وجهة نظره فيما ورد عنها. كما أشار إلى أن الأولين كانوا أيضا متعطشين للسلطة و المال كما هو الحال اليوم بالنسبة للقوى الاقتصادية و العسكرية الكبرى. فالنص القديم يأتي ليفسر الحاضر تفسيرا منطقيا فيكشف عن طبيعة الإنسان التي لا تتغير وعن التاريخ الذي يعيد نفسه دون أن يتعلم الإنسان من أخطائه ويستخلص الدروس و العبر.

و في رواية **الانبهار** يفضح **إيلا** الزحف "الاستعماري" للجيوش الإسلامية، ويجيب **لام** الذي يسأله عن معركة الزقاق وفتح الأندلس فيقول:

« Tu n'as qu'à lire le texte d'Ibn Khaldoun sur la prise de Gibraltar. Tu sais bien que je déteste toutes les conquêtes, toutes les guerres injustes. Tu sais bien, même les conquêtes musulmanes étaient injustes.»[172]

" ما عليك إلا أن تقرأ نص ابن خلدون حول الاستيلاء على جبل طارق أنت تعرف جيدا بأنني أكره كل الفتوحات وكل الحروب الظالمة. تعرف جيدا بأنه حتى الفتوحات الإسلامية كانت ظالمة، تعرف ذلك جيدا. "[173]

و هكذا تصبح بطولات المسلمين وتضحياتهم في سبيل نشر الإسلام في نظر رشيد بوجدرة مجرد سياسات توسعية جغرافية واقتصادية تشبع حبهم للمال والاستحواذ على مناطق نفوذ جديدة. وفي ذلك قراءة جديدة صادمة للتاريخ العربي الإسلامي.

كما يتطرق في روايته إلى تاريخ الوجود اليهودي في الجزائر قائلا :

« Ils gardaient (les juifs algériens) de l'Andalousie une nostalgie beaucoup plus grande que celle de leurs compatriotes de confession musulmane ; allant jusqu'à conserver comme des reliques les clés des maisons de leurs ancêtres ; escomptant toujours un éventuel retour, gardant une volonté farouche et tenace de perpétuer les traditions de là-bas, ne cessant jamais au détour d'une conversation , même banale, même éloignée de ce sujet brûlant, de revendiquer fièrement leurs origines grenadine, ou sévillane, ou cordouane. »[174]

" بقي هؤلاء (اليهود الجزائريون) يكنون للأندلس حنينا يفوق بكثير حنين مواطنيهم المسلمين، إلى درجة الاحتفاظ بمفاتيح بيوت أسلافهم ، كالبقايا الأثرية الثمينة، مؤملين دوما في رجوع محتمل، تحدوهم عزيمة صلبة ومتعنّتة في البقاء على تقاليد الوطن هناك، لا يفتأون يدّعون بفخر بين ثنايا محادثة ولو عابرة، ولو بعيدة عن هذا الموضوع المتقد، الانتماء لغرناطة أو اشبيلية أو قرطبة."[175]

و للقارئ أن يربط تهجير اليهود من ديارهم بالأندلس و حنينهم الشديد لها وأملهم بالعودة منذ قرون خلت و حالة المهجرين الفلسطينيين من ديارهم و أملهم في العودة أيضا.

---

[172] انظر: Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit. p 191

[173] رشيد بوجدرة ، **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 164 – 165.

[174] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 57 – 58 .

[175] رشيد بوجدرة، **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 48 .

كما تظهر جليا رمزية الاحتفاظ بالمفاتيح عند كل من يهود الجزائر من أصل أندلسي والفلسطينيين الذين يعيشون الشتات. و كأن **رشيد بوجدرة** يقول إن الضحية قد انقلب جلادا.

نشهد في روايتي **معركة الزقاق** و **الانبهار** فيضا من الإحالات إلى **ابن بطوطة** و **المتنبي** و**ابن الرومي** كما يتبين من المقطع الآتي :

« ... (Les meurs des habitants de l'Asie sont très étranges. Au cours de mon voyage en Asie, je me suis rendu compte que les hommes de cette contrée (Paluyati) ne connaissent pas la jalousie et la filiation des enfants se fait par la mère et non par le père. J'ai remarqué aussi que chez ses gens de Paluyati, les femmes n'avaient aucune gêne, ni aucune pudeur vis-à-vis des hommes et qu'elles ne sont pas voilées, alors qu'elles sont musulmanes et respectent les cinq prières d'une façon scrupuleuse. Les femelles dans ce pays ont donc le droit d'avoir des amis, des camarades et des amants sans aucune restriction. Il arrive qu'un époux rentrant chez lui trouve sa femme en compagnie galante, et cela ne le gêne pas du tout, bien au contraire ! Puisqu'il est tenu d'offrir l'hospitalité à l'amant de son épouse et de lui faire honneur...Ibn Batouta, Les Voyages, pp. 677 et 678 »[176]

"(إن عادات سكان آسيا غريبة جدا . أثناء رحلاتي إلى آسيا أدركت بأن رجال هذه المقاطعة (بالوياتي) لا يعرفون الغيرة, ونسب الأطفال يتم عبر الأم وليس الأب . لا حظت أيضا عند أهل بالوياتي بأن النساء لا يتحرجن ولا يحتشمن إزاء الرجال وتخرجن سافرات ، مع كونهن مسلمات تقمن الصلوات الخمس بكل حرص. لإناث هذا البلد إذن الحق في أن يكون لهن أصدقاء وأصحاب وعشاق دون أي مانع, قد يحدث أن يدخل زوج إلى بيته ويجد زوجته بصحبة رجل ولا يزعجه ذلك البتة ، بل على العكس ! لأنه ملزم باستضافة عشيق زوجته وتكريمه. ابن بطوطة. الرحلات)."[177]

و تصور الروايتان للقارئ مجتمعا نقيضا لمجتمعه، لكن الحياة الاجتماعية تبدو فيه منسجمة متناغمة بالرغم من التناقض الصريح بين السلوك الاجتماعي و الالتزام الديني.

[176] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, pp 168-169

[177] رشيد بوجدرة، **الانبهار**، المرجع السابق، ص 146 .

و لا تخلو روايات **رشيد بوجدة** من إشارات واضحة أو ضمنية لقصص **ألف ليلة وليلة، فسيلين** في رواية **الرعن** تذكرنا بشخصية **شهرزاد** التي تحكي كل ليلة قصة لتؤخر إعدامها، **و سيلين** هي التي تحث **رشيد** على السرد و تستمع إليه. فرشيد بوجدرة يستدعي ذاكرة قارئه الأدبية من خلال قصص **ألف ليلة وليلة** التي تعد من أهم النصوص الأدبية وأشهرها في الثقافة العربية الإسلامية. فهذا العمل الفارسي الأصل يضم حوالي ألف قصة تم تحويرها وتغييرها عبر الأزمنة ومن جيل إلى جيل. وقد ترجم إلى العربية وأدخلت عليه تغييرات ليتماشى مع خصوصيات المجتمعات التي ترجم لها ثم أضيفت إليه قصص وحكايات من العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية. و هو حصيلة إبداع جماعي خصب شاركت فيه حضارات مختلفة[178]. كما نجد في رواية **الانبهار** مقطعا من قصص **ألف ليلة وليلة** حيث يكتشف الملك الشاب خيانة زوجه أخيه لزوجها الملك بعد أن خرج للصيد:

> « Il connaissait par cœur ce texte qui était presque le prologue du livre : « Croyant son beau-frère parti et le palais vide, l'épouse de son frère s'avançait en cette compagnie toute de grâce et de beauté. Le cortège parvint à une vasque. On s'assit autour du jet d'eau, tout le monde se déshabilla et il se révéla que les servantes noires étaient des hommes (...) Ils ne cessèrent de se donner des baisers, de s'enlacer, de se prendre et de se reprendre jusqu'à la tombée de la nuit. Lorsqu'il vit tout cela, le jeune roi se dit : "Par ma foi, mon malheur est moins grand que celui de mon frère, j'ai été moins humilié et affligé que lui dont le Harem accueille dix esclaves déguisés en servantes. Ce qui c'est passé là est bien plus terrible que ce que j'ai enduré." Il s'e fut donc boire et se restaurer jusqu'au retour de Shâh-riyâr. »[179]

> " كان يحفظ ذلك النص الذي كان بمثابة مقدمة للكتاب عن ظهر قلب"...فسافر أخوه وحده إلى الصيد، وكان في قصره شبابيك تطل على بستان أخيه، فنظر وإذا باب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا، وامرأة أخيه تمشي بينهم ، وهي في غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع

[178] **ألف ليلة و ليلة**، تح. و تق. مزيان فرحاني، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2005، ص ص 1-6

[179] نظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 24

بعضهم بعضا. (...) ولم يزالوا حتى ولّى النهار، فلما رأى كذلك أخو الملك هان ما عنده من القهر والغم، ولم يزل في أكل وشرب، وبعد هذا جاء أخزه من السفر..." [180]

غير أن الرواية الأكثر تناصا مع قصص **ألف ليلة وليلة** هي رواية **ألف وعام من الحنين** *Les 1001 années de nostalgie* **.** والرواية قراءة جديدة لقصص **ألف ليلة وليلة** بدءًا بالعنوان لأنه إشارة واضحة للكتابة التناصية التي تتضمنها الرواية. و بدل الاهتمام بحياة القصور وما يحيط بها من ترف والغوص في عالم الأساطير العجيب. يتطرق **رشيد بوجدرة** في قراءة لما بين السطور لحياة العامة اليومية ويحاول استخراج المعاني الخفية و استخلاص الدروس و العبر.

و في رواية **التطليق** تذكر **زبيدة،** زوجة الأب الشابة شيئا من شعر الشاعر الفارسي **عمر الخيام** صاحب **الرباعيات:**

"و كانت أحيانا تتناول وجهي بين يديها وتنشدني من شعر عمر قوله: (... يا ربي هل يرضيك هذا الظمأ والماء ينساب أمامي زلالا...)"[181]

و تتناص رواية **تيميمون** هي الأخرى مع أشعار **عمر الخيام**كما يتضح من المقطع الآتي :

" Reinette chante: **Une goutte de vin est un grain de beauté sur la joue de l'intelligence**. C'est un poème d'Omar Khayyam dont nous connaissons par cœur les 27 façons de résoudre une équation du 3e degré... » [182]

" تغني رينيت الوهرانية قصيدة **لعمر الخيام:** " **قطرة الخمر خانة على خد جمالك أنت**" [183]

و في رواية **ليليات امرأة آرق،** *Journal d'une femme insomniaque* تتحدث البطلة عن الغزل و الحب العذري الذي تغنى به الشعراء قديما :

[180] رشيد بوجدرة، **الانبهار،** المرجع السابق، ص. 216.
[181] **التطليق،** المرجع السابق، ص. 118.
[182] انظر: Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Alger, Ed. ANEP, 2002 p 71
[183] رشيد بوجدرة ، **تيميمون،** الجزائر، المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الاشهار، ط. 2 ، ص. 59.

« (...) Je me rappelai un poème courtois (**ibn Hiliza**. Deuxième siècle musulman) (...) Souad apparut et mon cœur se remplit de mélancolie. » [184]

" مهلا سعاد. إغراق في الضحك. قلت (بانت) سعاد \ فقلبي اليوم (متبول) "[185]

و في رواية **التفكك** *Le Démantèlement* نجد الأبيات نفسها الواردة في رواية **ليليات امرأة آرق** على لسان **سلمى** إلا أن الروائي رشيد بوجدرة أدخل عليها تغييرا طفيفا وقد نسبها **لكعب ابن زهير** .

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول \ متيم إثرها لم يفد مكبول

"Souad est apparue et mon cœur s'est effrité / devenu orphelin, il jappe / par la faute de son amour comme un chien entravé ». [186]

و في روايتي **الرعن** و **التفكك** نسجل تناصا مع كتاب **الحيوان للجاحظ** عند وصف **رشيد** لشخصية الختَان، الذي يشبه في تصنُّعه الوقار **القاضي عبد الله بن سوَّار** في حكايته مع الذباب :

« ...avec ses **attitudes d'ascète fasciné par le vol d'une mouche** dont il suivait mélancoliquement les méandres insoupçonnables. »[187]

" رغم ما اتشح به من **وقار وتقشف، وقار الناسك الزاهد تقشفه** وإذا به **ينبهر بطيران ذبابة من الذباب الطائش** فيتميع بالتواءاتها وتعرجاتها البهلوانية" [188]

«Elle prenait le livre de **Djahiz** et essayait d'y retrouver ce morceau choisi de son adolescence que monsieur Bouden savait si bien expliquer dans cette classe de cinquième **du lycée El Maari** où elle poursuivait ses études. Le professeur décrivait **le combat homérique entre une mouche rachitique (الذبابة) et un cadi bedonnant (القاضي) et insistait sur la lettre (ذ), toute grêle et fragile de la mouche et la lettre (ض), toute tonitruante et ventrue du cadi**. Le professeur parlait de **Djahiz,** de son art de conter merveilleux, du sens du mot précis dont la musicalité

[184] انظر: Rachid, Boudjedra, *Journal d'une femme insomniaque*, op. cit. pp. 75 - 76
[185] **ليليات امرأة آرق**، المرجع السابق، ص ص. 60.
[186] انظر Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, p 256
[187] **الرعن**، المرجع السابق، ص. 27.
[188] المرجع نفسه، ص. 34

signifiait plus que ce qu'il recouvrait de sens et d'usage. **D'un côté une petite ne mouche de rien du tout et de l'autre un cadi imbu de son autorité et de lui-même**. Il n'y avait pas à insister, toute la métaphore était non seulement claire, imagée, mais encore, littérale et ramassée. La lettre (ذ) contre la lettre ((ض l'une pointue, effilée, l'autre grandiloquente et prétentieuse. » [189]

" فتقرأ عن **الجاحظ** وتتذكر النص الذي كان يفسره الأستاذ بن عاشور وقد كانت تلميذة في **ثانوية المعري،** يقول : **الذبابة والقاضي ويستطرد ويركز على هزالة حرف الذال وفخفخة حرف الضاد،** والأستاذ يقص عليهن حياة **الجاحظ** ويشرح أسلوبه ويمثل مشهد **القاضي البصري الوقور والذبابة تنغز وجهه.** "[190]

و كذلك هو الحال بالنسبة لحضور **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري** في رواية **الرعن** و **الإمتاع والمؤانسة** للتوحيدي في رواية المرث *La macération* :

« (...) Attaouhidi !

Et elle : Qui est-ce donc ?

Et moi : c'est l'auteur d'un seul ouvrage :Le Livre de la plaisance et de la complaisance .

Et elle : Un livre érotique ?

Et moi : pas du tout ! Un livre sur la langue. Ecoute ce qu'il écrivait déjà au IIIe siècle : La langue est une matière complexe et résistante qui ne répond pas à quiconque veut l'utiliser et n'accompagne pas qui le désire. Ses dangers sont innombrables et ses adeptes sont très orgueilleux. Elle a la pugnacité de la jument rebelle, l'insoumission de la mustang, la soumission des rois, la fulgurance de l'éclair. Elle apparait parfois gracile et d'autres ingrate. La matière de la langue a sa source dans la raison. La raison a souvent la réaction facile, l'apparence trompeuse ; mais sa voie royale emprunte le fantastique le plus débridé. Le fantastique a un débit rapide et sa réalisation passe nécessairement par la langue. La langue est implacable. Elle est composée de mots locutés, de traces écrites et de travail minutieux qui nécessite beaucoup de doigté. Celui qui la perçoit profondément se fonde sur sa mythologie propre. Celui qui la maîtrise fait partie de l'élite élue par Dieu. Celui qui la tisse a besoin de beaucoup de finesse et de sensibilité. »[191]

---

[189] انظر: *Le démantèlement* op. cit., p.207

[190] رشيد بوجدرة **التفكك،** الجزائر ، المؤسسة الوطنية لكتاب، ص ص. 169 – 170 .

[191] انظر: Rachid Boudjedra, Rachid, *La Macératon,* op. cit., p. 280

إن استشهاد رشيد بوجدرة **بالتوحيدي** في هذا المقطع المطول ما هو إلا سعي منه لتبرير مشروع الكتابة لديه من خلال ذلك الماضي الأدبي الخصب و كأنه يخاطب من يعيبون عليه أسلوبه في الكتابة بالحجة، فنظرته للغة والكتابة الأدبية ليست بالغريبة و لا بالجديدة عن التراث النقدي العربي فقد تطرق إليها و خاض فيها كل من **التوحيدي** و **المعري**:

> « Il ya dans l'écriture une passion des mots, dans la mesure où ils sont instables, ils sont fragiles, ils sont poreux, ils nous échappent un peu. Les mots permettent le déplacement de sens, (...) le jeu du mot (...) Ecrire, c'est alors se battre avec les mots. »[192]

و مفاد هذا القول أن في الكتابة حبا للكلمات وشغفا بها لكننا لا نتحكم فيها فتفلت من بين أيدينا لأنها غير ثابتة، قابلة للتأثر بغيرها تسمح بالتصرف في المعاني والتلاعب بها **(...)** فتصبح الكتابة حينها صراعا مع الكلمات.

و قد أظهرت ليالي **الإمتاع و المؤانسة** موسوعية معارف **التوحيدي** من حيث الاستطراد وتنوع مواضيعه و اعتماده على الذاكرة للحديث عن الشخصيات و الوصف لنقل الخبر والحفظ لاستحضار الأقوال الشعرية والنثرية والتصرف لإبداء تعليقاته و آرائه واستخلاص العبر. و قصة تأليف الكتاب أن أبا الوفاء المهندس كان صديقا **لأبي حيان** والوزير **أبي عبد الله العارض** فقرَّب **أبو الوفاء** صديقه من الوزير و مدحه عنده حتى جعله من جلسائه وسماره. ثم طلب **أبو الوفاء** من **أبي حيان** أن يقص عليه كل ما دار بينه و بين الوزير من حديث، و ذكره بنعمته عليه وهدده إن هو لم يفعل أن ينزل به الأذى, فأجاب **أبو حيان** الطلب و كان كتاب **الإمتاع والمؤانسة** الذي دوَّن فيه ما دار بينه و بين الوزير من حوارات شملت الفلسفة و الحكمة واللغة و أصنافا أخرى من العلم و المعرفة. يجول التوحيدي بقارئه في بغداد القرن الرابع هجري بين قصور الخلفاء ومجالس العلماء والمساجد و الكتاتيب والدواوين و يعرض عليه فقه العلماء وعلم الفلاسفة و نحو اللغويين و شعر المبدعين وسياسة الحكام و الأمراء ويثري معارفه بحوار المفكرين و نقاش العلماء. تتسم نصوصه بالزخم

[192] انظر: Hafid Gafaïfi, op. cit., p. 60

المعرفي و القيمي، فهي شديدة التعقيد والعمق، تفتح للقارئ العديد من الحقول المعرفية السائدة في زمنه خاصة مجالي التصوف والفلسفة. كما فتح التوحيدي آفاق النقد و النقض و هدم الثوابت و إعادة النظر في البديهيات والشك في المسلمات عبر طرح السؤال تلو السؤال والتأمل في كل ما يبدو قبيحا و منفرا [193].

أما **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري** فهي رسالة نثرية في قالب روائي نقدي و لسان فلسفي تدور أحداثها في الجنة و النار, كتبها ردّا على رسالة صديق له هو أبو الحسن علي بن منصور المعروف **بابن القارح** الذي جعل منه بطلا لرحلة خيالية أدبية عجيبة يحاور فيها الأدباء و الشعراء و اللغويين في العالم الآخر. فتخيل وصول ابن القارح إلى الجنة ووصف حاله فيها مطعما الوصف بآيات قرآنية و أبيات شعرية يصف فيها نعيم الجنة, من خمرة لا تسكر توزع على ندامى يتمتعون بأشجى الألحان و قد استقى تلك الأوصاف من القرآن الكريم مستفيدا من معجزة الإسراء والمعراج. ، ثم يتنقل بين بعض شعراء الجاهلية ويحاور **زهير بن أبي سلمى** و **عبيد بن الأبرص** و **النابغة الذبياني** و **لبيد بن ربيعة** و**حسان بن ثابت و الأعشى**, ثم يلتقي الشعراء من أهل النار و يسألهم عن شعرهم و روايته و نقده منهم **امرؤ القيس** و **عنترة بن شداد** و **بشار بن برد** و **عمر بن كلثوم** و **طرفة بن العبد** و**الشنفرى و تأبط شرا**.

حملت الرسالة تصور بعض الشعراء الأدبي و الفكري للجنة و النار، و التصورات المادية و الحسية للجنة و البعث و الحشر التي أفقدتها قدسيتها فقد صاغ صورة للجنة استند فيها إلى أذهان العامة و معتقداتهم فإذا بها تصير فضاءً تستباح فيه المحرمات بجميع أنواعها وتقترف فيه الكبائر و الصغائر فدنست المقدسات نتيجة لذلك و صار التمنع عن إرضاء الشهوات في الدنيا مجرد إرجاء قصد إشباعها في الدار الباقية. كما تأثر كما هو الحال بالنسبة **للتوحيدي** بأسلوب الاستطراد عند **الجاحظ** الذي طبع باستطراداته الأدب العربي. وكان

[193] هالة أحمد فؤاد، **التوحيدي، الغفلة.. الانتباه**، بيروت، المدى للإعلام و الثقافة و الفنون، 2015، ص ص. 8-10.

المعري مسرفا في استعمال الغريب كأنه يكتب لخاصته و أنه لم يشأ أن يطلع الناس وعامتهم على آرائه و فكره, و كان واسع الاطلاع على الغريب و النادر في اللغة فأحيا ألفاظا منسية و كان عارفا بقواعد اللغة والشاذ فيها.

تعد محاورات **ابن** القارح مع الشعراء و اللغويين و الأدباء مصدرا مهما من مصادر دراسة النقد الأدبي القديم. فقد خاض في قضايا الأدب و الشعر و السرقات و أبدى موقفه من النقد في عصره و قيامه على اعتبارات غير أدبية و أسس أخلاقية انطباعية و مذهبية وتميزه بالعنف اللفظي و المادي. كما خاض في الحياة و المجتمع و التاريخ و الأماكن والأفراد وفي اللغة وكل ما يتصل بها.

و كان **للمعري** من الدنيا موقف المتأمل و المتحدي, و موقفه من الكون و المجتمع والإنسان، مخلخلا الجاهز من الأفكار الراسخة في أذهان العامة. فخاض في مسألة السلوك الاجتماعي القائم على الطبقية، فكشف ترف رجال الدولة الذين كانوا يعيشون حياة الرخاء والإسراف بينما كان أغلب الناس يعيشون الفقر و الفاقة. كما فضح الترف البالغ الذي ساد في القرن الخامس للهجرة في المطعم و الملبس والمسكن و انتشار اللهو الذي بلغ حد المجون والاستهتار. وانتقد واقع المرأة التي استحالت وعاء للّذة، ملبية رغبات الرجل فهي إما جارية وإما راقصة. و كتب في القضايا الدينية و العقدية و القرآن و الحديث و الفِرَق و الأديان، وفضح النفاق و التلون حسب مقتضيات الحال. و خاض المعري في السياسة من خلال التشهير بتحكم الحاشية في السلطة في ظل غياب السلطان، وفَضَحَ الدسائس والنميمة، كما تميز موقفه من رجال السياسة بالحدّة حيث أدخلهم جميعهم النار[194].

يلتقي **رشيد بوجدرة** مع **أبي حيان** التوحيدي و **أبي العلاء المعري** في جوانب متعددة من شخصيته, فشخصيته متمردة ومتشائمة و التَّلب عنده نوع من التنفيس وتنوع الشخصيات

[194] فيصل حسين غوادرة، " التأثر و التأثير بين رسالة الغفران و الكوميديا الإلهية"، **مؤتمر الأدب العربي و الآداب العالمية بين التأثير و التأثر**، المغرب، فاس، 19 – 20 – 21 أفريل 2011 ، الأردن ، إربد، عالم الكتب الحديث، 2011

نوع من الإسقاط النفسي و أحاديث السلطة تعكس مواقفه السياسية، و قد خاض في مواضيع ليست بالبعيدة عن تلك التي خاض فيها **المعري** من مسائل دينية وأدبية وأخلاقية و فلسفية واجتماعية و سياسية.

صرف رشيد بوجدرة حياته للكتابة كما كان شأن **التوحيدي**. و كما عانى **التوحيدي** في حياته من البؤس والشقاء، وقرر في أواخر حياته حرق كتبه كلها و أرسل يخبر القاضي أبا سهل بهذا في رسالة امتلأت بالإحباط ذم فيها الناس و الدنيا و الواقع الرديء الذي لم يقدر ذات الرجل حق قدرها[195]، فقد عانى **رشيد بوجدرة** من حملات نقدية شرسة اتهمته بضرب المقدسات و انتهاك القيم الاجتماعية و الأخلاقية و الإلحاد والخروج عن الملة وصلت إلى حد إباحة دمه والإفتاء بقتله. نصوصه شبيهة جدا بنصوص التوحيدي ، فهي مرهقة للقارئ لأنها تستدعي إلماما معرفيا و ثقافيا و تاريخيا و اجتماعيا و سياسيا واسعا ، سعى من خلالها إلى استنفار طاقات القارئ الفكرية و استفزاز مهارات المتلقي التأويلية.

يرفض **رشيد بوجدرة** تلك الصورة الخرافية التي تصور الأجداد بأنهم أهل بطولات وحكام عادلون وضعوا أسس الأمة و وحّدوا صفوفها. فهو لا يتفق مع **مالك حداد وكاتب ياسين** اللذان يمجدان **حنبعل** و **المقراني** و **الأمير عبد القادر** و **ابن باديس** و **يوغرطة** ويقدمانهم على أنهم أبطال الأمة و فخرها و هو يصرح في هذا المضمار قائلا :

> « Je me suis insurgé contre le mythe des ancêtres considérés comme des êtres exceptionnels et extraordinaires. Kateb a été le promoteur de ce mythe dangereux et malhonnête parce que chauvin et passéiste. »[196]

يتبين من هنا أن بوجدرة قد ثار ضد ما يحاك من حكايات خرافية عن الأجداد تقدمهم في صورة أسطورية و بطولية خارقة، و يذكر أن **كاتب ياسين** كان أول من شجع مثل هذه

[195] هالة أحمد فؤاد، المرجع السابق، ص. 17.

[196] انظر

Jean Déjeux, *Maghreb, Littérature de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p 160

الحكايات الخرافية الخطيرة و الكاذبة لأنها شوفينية تمجد الماضي. وهذا ما يفسر توظيفه لشخصيات أقل منزلة مستوحاة من التراث الشعبي، تداولتها الحكايات الشعبية، من بينها شخصية جحا التي ظهرت أول مرة في رواية **الرعن** كما هو الحال في المقطع الآتي:

« Personne n'écoutait les prophéties de Djoha. Sauf son âne ! Son âne qui ne lui coutait rien, l'aidait dans son travail et lui rapportait même de l'argent grâce à son crottin-plastic capable de fertiliser le Sahara. Au fond, il n'avait pas à se plaindre ; mais quoiqu'heureux de pouvoir se payer la tête des riches connus pour la pauvreté d'esprit, il demeurait anxieux. Vigilant aussi !car il utilisait sa barbe comme certains animaux leurs antennes pour savoir d'où vient le vent et d'où vient le danger. (...) Quand il fait beau, il emmène son âne à la campagne pour le nourrir en cachette d'herbe fraiche et de fleurs sauvages. Lorsqu'il a trop de chagrin, il lui arrive de prolonger son séjour à la belle étoile. Puis quand son âne s'est gavé d'herbe, il le ramène en ville en le tirant par une corde et fait sensation dans les avenues où circulent les voitures rutilantes et les autobus bondés. » [197]

" لم يكن أحد ليستمع إليه، ما عدا حماره الذي لم يكلفه أي نفقة مالية بل و قد كان يساعده في عمله و يغدق عليه الأموال نتيجة الروث البلاستيكي القادر على حد زعمه، على إخصاب الصحراء, و في الواقع فقد كان راضيا على نفسه مسرورا على قدرته على التلاعب بأذهان الأغنياء البلهاء على أن هذه الإمكانيات كلها لم تقه من أزمة العيش و القلق. اليقظة ثم اليقظة يا رجل. أما لحيته فقد كان يحملها على غرار قرون الحيوانات فيعرف عن كثب من أين تهب الرياح و ما مصدر الخطر(...) و إذا ما تحسن الطقس خرج جحا و حماره للتنزه و إياه و لتغذيته سرا من الحشيش الطري والأزهار البرية. حتى إذا ما أطال الشجن إقامته في قلبه بات في الخلاء تحت القبة المرصعة بالنجوم فلا يعود إلى المدينة إلا بعد أن يكون حماره قد شبع فأكل إلى حد التخمة. وإذاك تهتز الشوارع الحديثة لهذا المشهد وهي ترى الرجل شادا حماره بحبل طويل... و يا له من ازدحام مهول من سيارات فخمة وحافلات مكتظة في شارع سده جحا وحماره" [198]

شخصية **سي سليمان – الحيلة** مستوحاة من شخصية **جحا** الشهيرة التي طالما ذكّت الحكايات الشعبية، لها نفس معالم شخصية **جحا** المعروف بالحيلة والدهاء والمكر. لا أحد يأخذه مأخذ الجد و كلما تكلَّم أثار سخرية الجميع. أما خطاب **سي سليمان** فهو موجه

[197] انظر: Rachid Boudjedra, *L'Insolation*,op. cit., pp 100 - 101

[198] **الرعن**، المرجع السابق، ص ص. 120 –121 .

للأثرياء و المنافقين و الحكام و القضاة و الأئمة و أعوان الضرائب و رموز السلطة الدينية والسياسية. لكنه يحتمي بسلوكه الساذج فهو يعاقر الخمر و لا يصلي صلاة الجمعة و يتلو القرآن بطريقة عكسية. و هو بالإضافة إلى كل ذلك جبان تَستّر على الجريمة بقبوله الزواج من المرأة التي اغتصبها **سي عمار** و أهانها.

III 5.1 التناص مع التاريخ :

يرد الخطاب التاريخي في أعمال **رشيد بوجدرة** في صيغة الخطاب المنقول المباشر. وكتابة التاريخ عنده كما هو الحال بالنسبة **لكلود سيمون** تعتمد كثيرا على الخيال و على الأرشيف. ففي رواية **معركة الزقاق** ينقل نص الفتح التاريخي معلومات و أخبارا متصلة بواقع فتح **طارق بن زياد** للأندلس، بالإضافة إلى أخبار أخرى متفرقة ترد على لسان أستاذ التاريخ و تتصل بسيرة **طارق بن زياد** و أميره **موسى بن نصير** و كل ما يتصل بالخطبة المشهورة و **بمعركة خليج الزقاق**.

يدل حضور النص التاريخي في أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية على نيته في استنطاق التاريخ و إعادة كتابته. ففي روايته الأولى، **التطليق** اشتغل على الذاكرة الفردية والجماعية، أما في رواية **التفكك** *Le Démantèlement* فاهتمَّ بالتاريخ من خلال نظرة شخصية **سلمى** ذات الخمسة والعشرين ربيعا للثورة الجزائرية، و التي ولدت سنة 1954، و هي **سنة الزلازل**، السنة التي شهدت زلزال منطقة شلف المسماة آنذاك **Orléansville** كما شهدت **الزلزال** السياسي الذي أحدثته الثورة التحريرية. تحقق **سلمى** في أدق التفاصيل التاريخية فهي لم تعد تصدق الروايات الرسمية وتنظر إليها نظرة الناقدة المتبصرة، كما تحاول استنطاق أحداث تاريخية مسكوت عنها متعلقة بالحرب التحريرية من خلال سرد واقعة قتل مجموعة من المناضلين من قِبَل رفاقهم في الكفاح من جيش التحرير. علمت سلمى بالواقعة الحقيقية عن طريق **طاهر الغمري**، الناجي الوحيد من المجزرة الذي دوّن الأحداث بتفاصيلها في دفتر يومياته واحتفظ بصورة جماعية مصفرّة للمجموعة.

أما في رواية **معركة الزقاق** فيعيد كتابة قصة فتح الأندلس اعتمادا على نصوص **ابن خلدون** و يُذكِّر المسلمين و العرب بماضيهم و يقدمهم في صورة الغالب بالموازاة مع واقعة قمع المستعمر الفرنسي لمظاهرة قامت بها النساء يوم 20 أوت من سنة 1955. فيتبين للقارئ انقلاب الأوضاع ليصبح الغالب بالأمس مغلوبا اليوم.

> « L'Andalousie, L'occident, ont été conquis par l'empire arabo-musulman, grâce à l'intermédiaire géographique et humain qui était l'Afrique du nord. L'Espagne a été conquise par un chef berbère, Tarik Ibn Ziad qui était à la tête d'une troupe de 10 300 hommes dont 10 000 Berbères et 300 Arabes seulement. »[199]

و مفاد هذا القول إن العرب و المسلمين فتحوا أرض الأندلس و منها الغرب بفضل ذلك الوسيط الجغرافي و البشري المتمثل في شمال إفريقيا. فإسبانيا فتحها قائد بربري يدعى **طارق ابن زياد** على رأس جيش قوامه 10300 مقاتل من بينهم 10000 بربري و300 مقاتل عربي فقط.

تحيل رواية **معركة الزقاق** القارئ إلى مرجع تاريخي يحكي فتح إسبانيا المسيحية من قبل البربري **طارق ابن زياد** الذي فتح بذلك الباب على مصراعيه أمام سلسلة من الفتوحات قامت بها الجيوش العربية والبربرية في مناطق البيريني **Les Pirénées** و ناربون **Narbone** و كاركسون **Carcassone** و بوردو **Bordeaux** إلى غاية معركة بواتي **Poitiers** الشهيرة سنة 732 حيث هزم **شارل مارتيل Charles Martel** جيوش القائد **عبد الرحمان**، يستشهد **رشيد بوجدرة** في ذلك بنصوص من كتاب "**العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**" لابن خلدون فيقول:

> " و أجاز طارق ابن زياد البحر سنة اثنتين و تسعين من الهجرة بإذن أميره موسى ابن نصير في نحو ثلاثمائة من العرب و انتهب معهم من البربر زهاء عشرة آلاف فصيرهم عساكر و نزل بهم جبل الفتح فسمي جبل طارق به، وأداروا الأسوار على

[199] انظر : Hafidh Gafaïfi, op. cit., p. 39

أنفسهم للتحصين. و بلغ الخبر لذريق فنهض إليهم يجر أمم الأعاجم و أهل ملّة النصرانية في زهاء أربعين ألفا فالتقوا بفحص شريس فهزمه إليه و نفلهم أموال أهل الكفر و رقابهم. و كتب طارق إلى موسى ابن نصير بالفتح و بالغنائم فحركته الغيرة ، و كتب إلى طارق يتوعده بأنه يتوغل بغير إذنه، و يأمره أن لا يتجاوز مكانه حتى يلحق به، و استخلف على القيروان ولده عبد الله ، و خرج معه حسين بن أبي عبد الله المهدي الفهري. ونهض من القيروان سنة ثلاث و تسعين من الهجرة في عسكر ضخم من وجوه العرب و الموالي و عرفاء البربر، ووافى خليج الزقاق ما بين طنجة والجزيرة الخضراء فأجاز إلى الأندلس و تلقاه طارق بن زياد و انقاد و اتبع، وتمم موسى الفتح و توغل في الأندلس إلى برشلونة في جهة الشرق، و أربونة في الجوف و صنم قادش في الغرب و دوخ أقطارها و جمع غنائمها و ارتحل طارق إلى الشرق سنة ست بعدها بما كان معه من الغنائم و الذخائر والأموال على العجل و الظهر. يقال أنه كان من جملتها ثلاثون ألف فارس من السبي." [200]

يحاول الروائي من خلال تحديد تاريخ واقعة 20 أوت سنة 711 الموافق لـ 5 رجب من العام92 الهجري أن يضفي على المقطع المذكور طابع النص التاريخي ليكسبه صفة الواقعية. إلا أنه من الصعب التأكد من صحة التاريخ المذكور لفتح الأندلس ولا تفاصيله بالتدقيق. لاختلاف المؤرخين في شأنه.

تعج رواية **معركة الزقاق** بالإحالات الصريحة و الضمنية إلى العلاّمة **ابن خلدون** مؤسس علم الاجتماع و واضع نظرية العصبية وقوانين العمران و بناء الدولة و أسباب سقوطها, من أشهر مؤلفاته كتابه **العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب والعجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر** المشار إليه آنفا، و هو يقع في سبعة مجلدات تشغل منه المقدمة الثلث، و فيها أصَّل **ابن خلدون** لآرائه في الجغرافيا والعمران والفلك و أحوال البشر و طبائعهم و المؤثرات التي تميز بعضهم عن بعض.

أما الواقعة التاريخية الثانية فهي أحداث 20 أوت 1955 . و التاريخ المذكور يوافق البداية الفعلية للثورة التحريرية عن طريق هجومات الشمال القسنطيني التي خطط لها و قادها

[200] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص. 11 – 12.

الشهيد زيغود يوسف و هي الهجومات نفسها التي وصفتها السلطات الاستعمارية آنذاك **بأحداث الشمال القسنطيني Les troubles du Nord-Constantinois** سعيا منها إلى إخفاء حقيقة المجازر و الإبادة الجماعية التي ارتكبها الجيش الفرنسي و مليشيات خاصة في حق الجزائريين العزَّل من سكان القرى والمداشر انتقاما لمقتل معمر **Philippeville** سكيكدة حاليا و معمري القرى المجاورة الواقعة في دوائر **سمندو** و**واد زناتي وعين عبيد والحروش و حمام المسخوطين** و **قسنطينة و عزابة و قالمة و ميلة** و غيرها من قبل فدائيي جيش التحرير الوطني. و كانت أكبر نسبة من التقتيل في مدينة **فيليب فيل Philippeville** حيث استشهد 1273 جزائريا.[201]

لقد جمع الروائي بين حدثين تاريخيين يتميزان بالعنف أحدهما قريب عايشه الروائي ويعد فاجعة وطنية والآخر تاريخي لا يظهر إلا من خلال تمارين الترجمة الواردة في الكتب المدرسية و هي تمارين كان يقوم بها **طارق**. وبالرغم من اختلاف الحدثين فهما متشابهان في نظر بطل الرواية ويحملان الرسالة نفسها:

> " تطاردني رائحة الموت، رائحة موتها هي (أمي) و رائحة الأموات القوطة والفرنجة والجلالقة. و تختلط الروائح و يختلط الأموات" [202]

> « Avec cette odeur de sa mort (ma mère) qui me poursuivait jusque-là, et l'odeur des massacres, des charniers et des génocides. Celle des cadavres des Numides, des Romains, des Arabes, des Wisigoths, des francs et des gaulois, en putréfaction, étalés là sur les pages de ce (...) livre de thème-version. Celle-aussi - des cadavres d'Algériens flottant – à Constantine - sur les eaux bourbeuses et torrentielles du Rummel. » [203]

و هي استرايجيا سردية وضعها **كلود سيمون** في روايته *La Bataille de Pharsale* إذ ينطلق هو الآخر من أحداث تاريخية لبناء نصه الروائي. يتذكر البطل أيضا تمارين

---

[201] انظر : الشافعي درويش، " 20 أوت 1955 يوم تاريخي من أيام ثورة نوفمبر المجيدة"، **مجلة الواحات للبحوث والدراسات**، جامعة غرداية، الجزائر، ع. 2 ، 2014، ص ص. 72-82.

[202] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 11.

[203] انظر: Rachid Boudejedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 220

الترجمة لنص *La Guerre Civile* **للقيصر يوليوس Jules César** الذي يروي أحداث تلك الحرب القديمة بين **روما** و **بومباي Pompée** كما يتذكر حدثا غير بعيد هو تراجع الجيوش الفرنسية وتقهقرها سنة 1940 إبان الحرب العالمية الأولى.

تتضارب الرؤى حول فتوحات **طارق ابن زياد** فبالنسبة للأب الوطني الذي يسكنه الحنين إلى الماضي المجيد تمثل الفتوحات إنجازا عسكريا عظيما وانتصارا للجيوش العربية على الغرب المسيحي. أما الرأي الثاني فهو رأي السيد **عاشور** أستاذ التاريخ، وطني هو الآخر ومتعاطف مع حزب جبهة التحرير الوطني و يرى أنه يجب الحذر والتحري عند رواية الأحداث التاريخية:

> « Méfiez-vous donc, des thèses lénifiantes et chloroformantes ! L'histoire c'est pas n'importe quoi, les enfants... c'est une drôle de dialectique à ressorts qui vous saute à la gueule et vous fauche des millions de vies humaines, mine de rien, les enfants... » [204]

كل منهما يحاول إقناع التلميذ **طارق** بوجهة نظره إلا أن الغلبة كانت للأستاذ **عاشور فطارق** غلَّب لغة العقل والمنطق على لغة العاطفة، لتثور ثائرة الأب:

> "و اكتشف أبي هذا الدرس في التاريخ الذي ألقاه أمامنا الأستاذ ابن عاشور وغضب عليه غضبة كبيرة (...) و لم يجد من سبيل للخروج من هذه الورطة إلا في حجز كراس التاريخ الملعون و لم أسترجعه حتى يومنا هذا. "[205]

و في حجز كراس التاريخ إشارة إلى طمس الحقيقة التاريخية و تغييب العقل و المنهج العلمي في تدوين الأحداث التاريخية.

III 6.1 الشخصيات التاريخية شخصيات تناصية :

إن الشخصيات المذكورة في سياق الخطاب التاريخي التسجيلي و المنقول حرفيا عن المصادر التاريخية هي شخصيات حقيقية عاشت في فترة تاريخية محددة, و هي شخصيات لا

[204] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 220

[205] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 121.

تشارك في الأحداث الروائية و لا تصنعها بل نتعرف عليها و على سِيَرها من خلال ما تقوله عنها الشخصيات الحكائية الأخرى. فهي تؤدي دور الشخصيات المرجعية و تحيل على معنى قار و مثبت في الثقافة العربية الاسلامية وتبقى مقروئيتها مرهونة بمدى اطلاع القارئ.

- **طارق بن زياد و موسى بن نصير:**

يقدم الروائي شخصيته من خلال مقتطفاته من النصوص التاريخية و المدرسية التي تسرد وقائع الفتح و علاقة **طارق بن زياد** الفاتح بقائده **موسى بن نصير**. فبعد أن جهز جيشا من العرب و البربر بلغ سبعة آلاف مقاتل، **نزل طارق بن زياد** به **جبل الفتح**. ولما بلغ الخبر **لذريق** جمع جيشا من حوالي أربعين ألف مقاتل. و التقى الجيشان وكانت الغلبة لجيش **طارق** الذي غنم أموالهم و رقابهم و كتب إلى أميره بالفتح والغنائم فأمره **موسى بن نصير** أن لا يتجاوز مكانه إلى أن يلحق به. و من جهة أصل **طارق** و نسبه تختلف الروايات الإسلامية فبعضها ترجعه إلى أصل بربري من بطن من بطون نفزة بالقرب من **القيروان**، بينما ذكرت روايات أخرى أنه فارسي من **همذان**. أما مسألة إلقائه الخطبة الشهيرة قبل أو بعد نشوب المعركة فيكتنفها الغموض و التشكيك. فلم يذكرها **ابن الحكم** و **البلاذري** و هما أقدم رواة الفتوحات الإسلامية، و لم تشر إليها المصادر الأندلسية الأولى و نقلها **المقري** عن مؤرخ لم يذكر اسمه ثم تناقلتها كتب المؤرخين المتأخرين.

أما من جهة أخلاقه فقد ركزت الرواية على لين **طارق بن زياد** و تسامحه و زهده في المناصب و المسؤوليات من خلال كتاب الصلح حين أمضى معاهدةً مع حليفه **يوليان**. و لم تكن نهايته مأساوية رغم ما حيك ضده من دسائس فقد عاش حياة هادئة و ميسورة بعيدا عن الساسة و الحكام.

أول ما يعرف القارئ عن شخصية **موسى بن نصير** أنه أمر **طارقا** بوقف الفتح بدافع الحسد و الغيرة لأنه لم يكن يتوقع منه تلك الإنتصارات و خشية أن ينسب ذلك الفتح العظيم إلى

طارق بن زياد وحده . و لحقه بعد أن أعدَّ جيشا آخر قوامه عشرة آلاف عربي و ثمانية آلاف بربري.[206] و لعل الصورة الجديدة التي تلحقها الرواية بشخصية **موسى بن نصير** بالإضافة إلى كونه قائدا عظيما و محنكا، هي صورة الحاسد. أما فيما يخص مصير **موسى بن نصير** عند استكماله الفتح و بعد استدعائه من قبل الخليفة الأموي **سليمان بن عبد الملك** إلى دمشق فنقرأ:

" تروي بعض الروايات أن سليمان بن عبد الملك أصر على إهانة موسى بعد رجوعه من الأندلس، و على معاقبته و تغريمه ، حتى كان يطوف احياء العرب مع حراسه ليسأل بعض المال ليفتدي نفسه، و انه لبث على تلك الحال حتى توفي في منتهى البؤس والمذلة في شمال الحجاز و ذلك سنة سبع و تسعين" [207]

- **سليمان بن عبد الملك و مغيث الرومي:**

لا تقدم الرواية عن شخصية **سليمان بن عبد الملك** سوى ما يتعلق بمركزه كخليفة أموي و ما يتصل بفتح الأندلس. فقد كان ينوي تعيين **طارق بن زياد** بعد رجوعه إلى دمشق واليا للأندلس مكان **موسى بن نصير**، و عدل عن ذلك حينما حدثه **مغيث الرومي** بشأن ما كان يتمتع به في الأندلس من الهيبة و النفوذ. فخشي أن تساوره نية الانفصال عن الخلافة بعد ما رآه من إهانة و تغريم **لموسى بن نصير**. أما **مغيث الرومي**، فهو فاتح **قرطبة** و أحد أعوان **طارق بن زياد**, كان يكن الحقد **لطارق** و **لموسى بن نصير** معا ونجح في الإيقاع بهما.

- **لذريق و يوليان:**

وضع **يوليان** القوطي سفنه القليلة تحت تصرف **طارق بن زياد** عند عبوره **خليج الزقاق** انتقاما من **لذريق** فتبدو الخيانة و العداوة و الرغبة في الانتقام هي الأسباب الرئيسية التي عجلت بفتح الأندلس.

[206] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص. 11 – 12.
[207] المرجع نفسه، ص. 169.

- **صالح باي:**

صالح باي شخصية ارتبط اسمها بقسنطينة، يذكرها **طارق** حين استرجاع أحداث مجازر الجيش الفرنسي سنة 1846 و امتلاء **وادي الرمال** بالرؤوس المقطوعة غدرا عند مقاومة صالح باي الغزاة و اعتصامه داخل أسوار مدينة قسنطينة.

و في الأخير يمكن القول إنه بالرغم من أن الشخصيات التاريخية الحاضرة في الأعمال الأدبية غالبا ما تكون شخصيات مرجعية فإن شخصية **طارق بن زياد** في رواية **معركة الزقاق** هي شخصية مثيرة للجدل و غامضة خاضعة لتأويلات المؤرخين فيما يتعلق بأصله و نسبه أو أعماله قبل الفتح و بعده، و علاقته **بموسى بن نصير** و بالخليفة أو خطبته المشكوك في نسبتها إليه. ثم يأتي الدور التأويلي الذي تؤديه شخصية **بن عاشور** أستاذ التاريخ للتأثير في المتلقي المباشر (التلاميذ ، طارق، كمال) و غير المباشر (القارئ) فيظهر تأثيره في **طارق** الذي يعي ملابسات الأحداث التاريخية فيتعامل معها بالعقل من خلال تساؤله مثلا: " لماذا التاريخ هكذا؟ و هل لا بد له أن يكون مزيفا، رهيفا، مغشوشا؟". [208] فقد تطرق **رشيد بوجدرة** للتاريخ من خلال شخصية طارق الحكائية بطريقة نقدية تتمثل في مساءلة الأحداث التاريخية ومحاولة استنطاقها للكشف عن ملابساتها. غير أن هذا المسعى محفوف بالمخاطر إذ يصعب الجمع بين الخطابين التاريخي و الروائي لأن الكتابة الروائية كثيرا ما تعتمد الذاتية بينما كتابة التاريخ يفترض فيها الموضوعية و البعد عن الذاتية و القابلية للتدقيق لأنها كتابة تسجيلية تدوِّن أحداثا واقعية.

[208] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 99.

III. 2. الفصل الثاني: التناص الداخلي

III 2-1تكرار المقاطع السردية ميزة تناصية :

ينسج **تكرار المقاطع السردية** علاقات تناصية واضحة في روايات **رشيد بوجدرة** ويتخذ مستويات و أشكالا متعددة يمكن للقارئ اكتشافها بسهولة ابتداء من أولى رواياته **التطليق**. فالتكرار في رواياته **تناص داخلي** أو **ذاتي**، إذ تتكرر في النص الروائي الواحد مقاطع سردية معينة أخذها المؤلف من رواياته الأخرى. و مثل هذه التقنية في الكتابة التناصية نجدها في روايات **الحلزون العنيد** و**ضربة جزاء** و **معركة الزقاق** و **الرعن** و**الانبهار** و غيرها. فكافة روايات المؤلف عبارة عن مجموعة من النصوص اللاحقة **Hypertextes** تنسج روابط نصية داخلية متعددة مع نص سابق **Hypotexte** وهو نص رواية **التطليق** التي تعد النص المولّد للكتابة التناصية الداخلية في أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية. فقد أعاد الروائي كتابة مقاطع كاملة منها في الروايات التي تلتها. و يكون التكرار إما بإعادة نسخ المقطع كما ورد في الرواية الأصلية أو بإعادة المعنى وسرد الحدث بأسلوب مغاير، فينتج عن هذه الكتابة التناصية كتابة عابرة للروايات تربطها ببعضها و تتواصل بينها عبر مواطن الشبه فيها. يتجلى هذا التشابه على مستوى المضامين والشخصيات والأماكن والمشاهد الوصفية و تقنيات الكتابة. وقد أثارت هذه الطريقة في التأليف ردود أفعال قوية، فقد أدانها بعض النقاد بحجة أنها حيلة تجارية تُمَكِّنُ المؤلف من كتابة أكبر عدد من الروايات لترتفع مبيعاته وتتضاعف أرباحه. كما يتساءل آخرون إذا كانت طريقة التكرار هذه ناتجة عن اختيار مقصود؟ أما المؤلف فيبرر انتهاجه الأسلوب الإعادي في إحدى مقالاته قائلا:

> « Ce concept moderne à, naturellement, ses origines dans les textes anciens. Ce fut d'abord la répétitivité qui apparut dans les textes sacrés. Tout particulièrement dans le coran où Dieu répète, insiste et reprend sous des formes multiples, les préceptes les plus essentiels afin que le récepteur s'en imprègne. » [209]

[209] انظر : Rachid Boudjedra. "Textualité, sexualité et mystique", op, cit.

و معنى ذلك أن التكرار مفهوم حديث له أصوله في النصوص القديمة، فهو السمة المميزة للنصوص المقدسة و القرآن الكريم على وجه الخصوص. ففيه يكرر الله التعاليم الأهم ويؤكدها بأساليب مختلفة من أجل أن ترسخ في ذهن المتلقي.

و قد ورد في رواية **ضربة جزاء**:

"ما أشبه هذا اليوم بذلك اليوم من شهر جوان1956 حين جاؤوا بجثة شقيقه الأكبر ... جرح لا ينسى ... ندب عميق .... التابوت يتأرجح في رافعة الميناء . أبوه مسرور جدا ... عودة الابن الضال... الذي تحدى المحرمات القديمة بعدم عبور البحر... لم يكن يريد سوى أن يزاول الطب... و قبضوا عليه متلبسا بجريمة تقديم العون للمنظمة. كان يقوم بالعمليات الجراحية في أحد الأقبية ويخيط جروح المناضلين، ألقي القبض عليه وعذب ثم قتل.... و وضعت جثته في رصاص التابوت ... الذي ظل يتأرجح في طرف الرافعة. فوق الميناء كأنما يسخر من الشرطة و رجال الجمارك ... و أصيبت الأم بمرض السكر من جراء ذلك." [210]

يستعيد الروائي المقطع نفسه في رواية **ليليات امرأة آرق** دون أن يخرج عن الملامحه العامة فيقول:

"يوم جاؤوا بجثة شقيقي الأكبر: جرح دامل لا يغلق . ندب لا يتوقف . جوان 1956 جاؤوا بجثة أخي محمولة في تابوت مختوم بطابع الجمارك (بالشمع الأحمر) عودة الابن الضال. كان قد قطع البحر لدراسة الطب و التخصص في الجراحة . قبض عليه متلبسا بمساعدة منظمة التحرير. كان يقوم بالعمليات الجراحية في أحد الأقبية بمدينة باريس و يخيط جروح المناضلين. ألقي القبض عليه فكان التعذيب فالقتل في التابوت المرصص. و عند وصوله إلى الميناء راح يتأرجح في طرف الرافعة كأنه يسخر من الشرطة و الجيش الاستعماري على السواء. كانت الحرب تدور رحاها بلا هوادة . صممت آنذاك أن أكون طبيبة مثلما فعل هو. أصيبت أمي بمرض السكر نتيجة الفاجعة هذه" [211]

[210] رشيد بوجدرة، **ضربة جزاء**، الجزائر، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر و الاتصال و الإشهار،ط. 2، 2002، ص.. 43 .

[211] رشيد بوجدرة، **ليليات امرأة آرق**، المرجع السابق، ص ص. 25 – 26 .

و قد تساءل النقاد عن وظيفة التكرار تلك من بينهم **محمد ساري** الذي يقول: "**وتساءلت مع نفسي عن وظيفة هذا التكرار فلم أعثر على جواب مفيد . و سألت بوجدرة نفسه فاكتفى بالقول بأن هذه الطريقة لم يستعملها أحد قبله، وبما أن رواياته في أغلبها رواية واحدة و هي أقرب إلى السيرة الذاتية فما المانع من إدخال نصوص سبق نشرها في النصوص الجديدة**" [212]. لم يقتنع النقاد بجدوى إعادة تلك المقاطع في النص الروائي الواحد واعتبرها الروائي **عبد الرحمان مجيد الربيعي** "زوائد لا خير فيها" و عدها من النقاط التي أخلَّت بنصوصه و يرى من الأفضل تشذيبها قائلا: "**إن إيغال بوجدرة في التفاصيل الشاذة لا يمكن تفسيره أو إرجاعه إلا إلى هذه الملاحظة و هي إرضاء فضول القارئ الأجنبي، وكان بالإمكان تشذيب الكثير منها خاصة ذلك الذي يتكرر بشكل ملح**" [213]

غير أن التكرار قد وظِّف للتأكيد على حدث أو فكرة حتى ترسخ، و في تكرارها على لسان شخصيات مختلفة تغيير لزاوية النظر، يهدف الروائي من خلاله إلى خلخلة عملية التلقي و الحيلولة دون القراءة الواثقة، فقارئ روايات **رشيد بوجدرة** تربكه تلك التكرارات و تثير لديه تساؤلات عديدة من بينها التساؤل حول الرواية التي قرأ فيها المقطع المكرّر و هذا ما يدفعه، كما دفعنا، إلى مراجعة رواياته السابقة بحثا عن المقطع المتناص. فقد أثبتت نصوص **رشيد بوجدرة** الروائية أن الذاكرة بما تختزنه من ذكريات قد تتحول إلى معين من النصوص اللامتناهية يعاد استغلالها كتابةً و تأويلها قراءة.

III 2.2 الشخصيات الروائية علامات تناصية:

تتغير أسماء الشخصيات في روايات **رشيد بوجدرة** منذ رواية **التطليق.** ففي رواية **المرث،** على سبيل المثال، يتحول إسم **زاهر** إلى **عبد الله،** و **قمر** إلى **زبيدة** وتحل **مريم (**

[212] محمد ساري ، "هاجس التمرد و الحداثة عند رشيد بوجدرة"، **مجلة الاختلاف** ، ع.1 ، جوان 2002 ، ص. 32.
[213] ورد لدى كمال الرياحي، "في روائية رشيد بوجدرة" موقع ديوان العرب www. Diwanalarab.com ، 24 جويلية 2008.، تاريخ تصفح الموقع : 15 مارس 2015

***ماريا*)** مكان **سيلين،** ولكن الشخصيات و الأوضاع لا تتغير في واقع الأمر، بل يتغير ترتيب الأحداث و تتغير الصورة التي تظهر عليها الشخصيات.

معظم الشخصيات الرئيسية في روايات **رشيد بوجدرة** أرقة، فهي لا تنام مطلقا، و إن نامت فقليلا، لأنها تعيش على هامش المجتمع و خارج حدوده. شخصية الراوية في **ليليات امرأة آرق** *La Pluie*[214] هي أكثر الشخصيات أرقا، تملأ الكوابيس و الجثث لياليها فأخوها الأكبر مات في الحرب، والعمة **فاطمة** مزقتها قاطرة كهربائية (ترامواي)، و صورة جدتها الفظيعة والبشعة المتوفاة لا تبرح مخيلتها. أما **رشيد** في رواية **المرث** فشخصية أرقة كذلك تعيش حياة يسودها القلق الدائم، تمزقها الأوهام والهواجس والكوابيس والندم بسبب علاقته الآثمة [215] مع زوجة أبيه **قمر**. و **علي** تحيط به هو الآخر الكوابيس و جثث الجدة و العمة وانبهار أصغر إخوته بالتبني، و يسكنه هاجس هويته و غربته التي لا تنتهي. لكن أكثر ما يعذبه هو علاقته الآثمة مع **لول** أخته بالتبني.

يتيح تكرار الشخصيات نفسها في روايات **رشيد بوجدرة** تكوين روابط تناصية قوية بين رواياته. و من بين الشخصيات الأكثر تكرارا في رواياته هي شخصية العمة **فاطمة،** إذ نجدها تقول الكلام نفسه حاملة الاسم ذاته و الجوانب النفسية ذاتها في روايات **المرث** و**ليليات امرأة آرق** و **الانبهار**، و تلاحق شخصيات الروايات بصورتها الفظيعة وصراخها وتهديدها وانفعالاتها و هوسها بمطاردة الطيور.

صورة الأم حاضرة كذلك في روايات **التطليق** و**المرث،** و **الرعن،** و غالبا ما يميزها الخضوع والصمت، وهي شخصية غير بارزة و غير فاعلة لكن الكاتب منحها حضورا رمزيا قويا. و لعل القاسم المشترك بين الشخصيات النسوية في روايات **رشيد بوجدرة** أن الكاتب

---

[214] ننبه إلى أن عنوان الرواية في نسختها الفرنسية قد تغير، حيث تحمل الطبعات الجديدة عنوان *Journal d'une femme insomniaque* عوض عنوان *La Pluie*

[215] زيادة على أن زنى المحارم أثر من آثار التناص مع رواية *Le bruit et la fureur* **لوليام فولكنر Wiliam Folkner** و هو من الموضوعات المتكررة في روايات **بوجدرة**.

صورها بأنها جسد يُبهِر ويُنَفِّر في الآن ذاته، جسد خلق من أجل اللذة والمتعة، يثير الشهوات و يحركها فيُغتصب و يُهان.

تتشابه بعض الشخصيات إلى حد كبير جدا، إذ أنها تكرر التصرفات نفسها وتحمل سمات نفسية متماثلة و تعيش في ظروف اجتماعية متطابقة أو تكاد، دون أن تكون هذه الشخصيات متطابقة تماما. فصورة الأب مثلا، مهمة جدا في نصوص **رشيد بوجدرة**، غيابه أو حضوره يؤثر على مواقف الشخصيات. كما نجد الأب مجسدا في صورتين متضادتين، تعوَّدَ القارئ على إحداهما في روايات **التطليق والرعن و المرث** و **ليليات امرأة آرق**، حيث صوره المؤلف بأنه الأب الغائب (في السجن أو السفر)، المتسلط و المفسد. أمّا ثانيهما فهي صورة ذلك الأب الودود الحامي، و قد تجسدت في شخصية **إيلا** في رواية **الانبهار** وشخصية **سيد أحمد** في رواية **نزل سان جورج** *Hôtel Saint Georges*. و هذا غير مألوف تماما، فهو بمثابة تغيير وتطور في نظرة المؤلف في اتجاهٍ أكثر إنسانية. و يوضح **رشيد بوجدرة** هذه النقطة قائلا:

> « J'ai l'impression de toujours écrire le même roman. Imperceptiblement pourtant, quelque chose se modifie de l'un à l'autre. Jusqu'à présent mes personnages étaient coincés dans le non-dit, le mensonge, et l'hypocrisie sociale. Le père était une figure négative, archaïque, féodale, misogyne, comme mon propre père. Ce n'est plus le cas, ici, En ce sens, c'est le roman de la sérénité. Je me suis souvenu d'hommes de mon enfance, d'une incroyable ouverture d'esprit, raffinés, rejetant la polygamie et respectueux des femmes. J'ai voulu rendre hommage à cette Algérie-là. (…) Il faut travailler à ce nouvel humanisme d'Ila (…) C'est un roman initiatique, un apprentissage de la vie. »[216]

[216] انظر:

Hafid Gafaïfi, "Fascination ou l'exil dans / de l'écriture", in Rachid Boudjedra, *Une poétique de la subversion*, op. cit., page. 276.

و مفاد ما سبق أنه لدى **رشيد بوجدرة** انطباع بوجود شيئ ما يتغير دون وعي منه من رواية إلى أخرى رغم أنه كان يكتب دائما الرواية ذاتها. فانحصرت الشخصيات في المسكوت عنه والأكاذيب والنفاق الاجتماعي، و كان الأب شخصية سلبية و إقطاعية تبغض النساء. لكن الأمر قد تغير في هذه الرواية، فهي رواية السكينة والصفاء، فقد تذكر الروائي رجالا وجدوا زمان طفولته كانوا يتمتعون بانفتاح مبهر وحس مرهف، يرفضون تعدد الزوجات ويحترمون المرأة. فأراد أن يكتب عن ذلك الوجه المشرق للجزائر. ويضيف إنه ينبغي الإشادة بالوجه الانساني الجديد الذي ترمز إليه شخصية **إيلا** والتعريف به، إلى أن ينتهي بالقول إن رواية الانبهار رواية تلقينية تعلِّم الحياة.

لشخصية **سلمى** في **المرث** و **ليليات امرأة آرق** ذكريات مشتركة، و لعل أهمها ذكريات الأخ الأكبر المتوفى الذي يظهر أيضا في روايات **التطليق** و**الرعن** و**تيميمون** و**الانبهار** و*Hôtel Saint Georges*. كانت **لسلمى** علاقة معقدة مع أخيها **عبد الله**، الذي كان لها بمثابة الأب والصديق، وكان لوفاته أثر الصدمة. و الأمر سواء بالنسبة لمثيلتها في رواية **ليليات امرأة آرق** التي كانت شديدة التعلق بأخيها الأكبر و صدمت هي الأخرى بموته.

شخصية العمة **فاطمة** في **المرث** و **ليليات امرأة آرق** مماثلة لشخصية **لول** في رواية **الانبهار**، حيث تسهر **لول**، مثل العمة **فاطمة** تماما، على العناية بالمنزل وتتصف أيضا بالفظاظة والقسوة، وتحارب العصافير وترعب الأطفال الذين يختبئون في الحديقة لخوفهم من انتقامها العنيف. غير أنها شابة و جميلة و حرة و أنيقة و مغرية، بخلاف العمة **فاطمة** التي تتميز بقبحها و غرابة شخصيتها.

الجمال و العزوف عن الزواج قاسم مشترك بين **لول** و بطلة رواية **ليليات امرأة آرق**، كما يبدو أنها تقاسم شخصية **قمر** في رواية **المرث** أصولها التركية النبيلة وثراء جدهما الذي ورَّثهما تسع عشرة ساعة جدارية صقّليّة ثمينة.

« En 1946, il épousa (le père) une deuxième femme dont la famille était d'origine turque et socialement fortunée, faisant

partie des notables de la ville de Bône. La famille de Karsani était réputée, dans toute la région de la côte Est, pour posséder 19 horloges siciliennes du XVIe siècle, que l'un des ancêtres de la nouvelle épouse avait récupérées après que les corsaires eurent attaqué la ville de Palerme. » [217]

"فتزوج سنة 1946 من امرأة ثانية كان أبوها من أصل تركي و من أعيان مدينة عنابة. و كانت عائلة القرصاني هذه مشهورة في كل المنطقة لملكها لتسعة عشر ساعة صقلية كان أحد أسلاف الزوجة الجديدة قد استولى عليها أثناء غارة دارت رحاها بالقرب من ميناء بالرمو "[218]

« Arbre généalogique de Lol qui aboutissait irrémédiablement à cet ancêtre corsaire d'origine turque de surcroît, voire d'origine grecque ou italienne ou albanaise ou... Mais vite converti à l'Islam au XVIIIe siècle, sans aucune vocation ni conviction, par pur opportunisme ; propriétaire, cet ancêtre lointain de Lol, et par la suite légataire de dix-neuf horloges siciliennes en matière précieuse (or, argent ou platine ?) et dont Lol seule allait hériter à douze ou quinze ans.» [219]

" كانت شجرة نسب لول توصلها حتما إلى ذلك السلف القرصان، ذي الأصل التركي فوق ذلك، لا بل من أصل يوناني أو إيطالي أوألباني أو ,,, لكنه سرعان ما اعتنق الإسلام في القرن الثامن عشر، ليس عن رغبة في الهداية أو اقتناع بل من باب الانتهازية الصرف. كان هذا السلف البعيد للول مالكا ثم مورثا لتسعة عشر ساعة صقلية مصنوعة من مادة ثمينة (ذهب أو فضة أو بلاتين) و التي ورثتها لول بمفردها في الثاني عشرة من عمرها ..." [220]

III 3.2 تكرار الموضوعات كتابة تناصية:

يندرج التناص في روايات **رشيد بوجدرة** ضمن مشروع تأليف معد مسبقا، وهي نتيجة لاختيار واع ومسؤول لنمط الكتابة. فأسلوب الكتابة القائم على التكرار مدروس ومعد من قبل المؤلف من أجل إنتاج أدب فريد يطبعه التميّز والذاتية. و لم ينتج طابع الكتابة هذا عن عجز

[217] انظر: Rachid Boudjedra, *La Macération*, op. cit., p.50

[218] رشيد بوجدرة ، **المرث**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ص. 35.

[219] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*,op. cit., p. 49.

[220] **الانبهار** ، المرجع السابق، ص ص. 40 – 41.

في الكتابة أو عوز في الأفكار، بل هو أسلوب فريد يفضل دوران المعنى بين رواياته في حوارية بفضل تكرر الموضوعات من رواية إلى أخرى. ففكرة الموت مثلا، تتردد على امتداد روايات بوجدرة. بداية من **التطليق** إلى **ليليات امرأة آرق** و**المرث** و**الرعن** و**الانبهار**. و موت الأخ هو موضوع تناص بالغ الأهمية بالرغم من اختلاف الأسباب من نص لآخر بين انتحار واغتيال، فتأثيره في الشخصيات الرئيسية هو نفسه. كما أن الروائي يطرق موضوع الموت في مختلف صوره و أوجه تأثيره من خلال وصف موت الأم و الجدة و العمة **فاطمة**.

و في رواية **المرث** كان **رشيد** شابا مقبلا على الحياة و غير مستعد لمواجهة حتفه، لم يتقبل فقدانه لأخيه الأكبر **عبد الله** و هو في سن العشرين. و كان وصف دفن **عبد الله** في **المرث** مشابها لموكب دفن **زاهر** في **التطليق** إلى حد كبير:

بداية الدفن:

" Zahir n'avait jamais eu de père... "[221]

"إن زاهر لم يكن له أب قط" [222]

" Mon frère n'avait jamais pu mettre la main sur la paternité. " [223]

" إن عبد الله هذا لم يكن له أب" [224]

« Dès que le bateau eut accosté, le chef du clan fit une sortie remarquée : habillé d'un des costumes de Zahir réajusté par quelque tailleur virtuose. »[225]

" و ما إن رست الباخرة بجانب الرصيف حتى برز الشيخ برزة مشهودة. كان مرتديا كسوة من كسوات زاهر بعد أن عدل منها بعض مهرة الخياطين"[226]

« Dès que le bateau eut accosté, le chef du clan fit une sortie remarquée, habillé d'un des costumes d'Abdallah réajusté par quelque tailleur italien virtuose. » [227]

[221] انظر: Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 153

[222] **التطليق** ، المرجع السابق، ص 157

[223] انظر : Rachid Boudjedra *La Macération*, op. cit., p. 26.

[224] **المرث**، المرجع السابق، ص. 17.

[225] انظر: Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 160 – 161.

[226] **التطليق**، المرجع السابق، ص. 165.

"و عندما أرست الباخرة التي كانت تقل نعشه بجانب الرصيف برز شيخ العشيرة برزة مشهودة (...) كان مرتديا بدلة جديدة زرقاء اللون كانت ملك عبد الله و لعل الأب قد عدّلها حسب هندامه من قبل أمهر الخياطين الإيطاليين."[228]

نهاية الدفن:

« Le fourgon cahotait sur l'espace noué par la chaleur ; nous restions emmurés dans notre impuissance à tout nier et à partir nous laver dans les criques fabuleuses afin de délivrer nos muscles de ces espaces tavelés par la lumière, et de la chair croupissante d'un mort erratique. »[229]

" و سارت العربة تترجرج على المساحة المعقودة عقدتها الحرارة. و بقينا نحن حبيسي عجزنا عن إنكار تلك الحكاية و عن الذهاب للتطهر في تلك الخليّجات ذات الجمال الأسطوري ، و ذلك لكي نخلص عضلاتنا من هذه الفضاءات المبقعة بالنور، و من اللحم الراكد لحم هذا الميت التائه الهائم"[230]

يتكرر موضوع الموت بموت الجدة العجوز المخيفة و من خلال صورتها المرعبة التي التقطت لها بطلب منها وهي على فراش الموت تعاني سكرات الموت. ترد الصورة نفسها في "**التطليق**" و "**المرث**" و"**الرعن**" و "**ليليات امرأة آرق**" و "**الانبهار**" و يتزامن ظهورها مع فكرة الموت والاحتضار.

« La photographie de ma grand-mère grosse et méchante : elle avait demandé qu'on prenne une photo d'elle, alors qu'elle était à l'agonie pour perpétuer cette occasion solennelle. Elle s'était assise en tailleur sur son lit et avait fait face à l'objectif du photographe, chamarrée dans une très belle robe qu'on lui avait passée à toute vitesse, de peur qu'elle ne mourût. Elle apparait portant sur la tête une coiffe de forme conique et de couleur grenat, à travers laquelle apparaissaient ses belles nattes noires, comme celles que portent les petites filles, et ce malgré sn âge avancé, et les empreintes que la mort avait commencé à déposer sur son visage et qui s'étaient comme infiltrées à l'intérieur de ses yeux quelque peu vitreux. Quant à son corps, il évoquait le voyage entre la décomposition et les vers (...) ; elle avait exigé elle-même

---

[227] انظر:. Rachid Boudjedra *La Macération*, op. cit., p. 26

[228] **المرث**، المرجع السابق، ص ص 17 - 18

[229] انظر: Rachid Boudjedra *La Répudiation*, op. cit., p. 165

[230] **التطليق**، المرجع السابق، ص 170

qu'on amenât le photographe pour perpétuer, un tel instant unique dans la vie de chacun, surtout montrer aux générations suivantes la force de son caractère, afin qu'elle fût un exemple pour les petits enfants (dont je faisais partie. »[231]

" (صورة جدتي السمينة و الشرسة : كانت أمرت أن تؤخذ لها صورة أثناء احتضارها تخليدا لهذا الحدث العظيم، فتربعت فوق السرير و أوجهت عدسة لمصور و هي رافلة في حلل كانوا قد ألبسوها إياها على جناح السرعة مخافة أن تموت قبل التقاط الصورة، فظهرت و على رأسها تصفية مخروطية الشكل عنابية اللون تظهر من خلالها ضفيرتها السوداء مثل ضفيرة صبية صغيرة بالرغم ما هي عليه من كبر السن، و من بصمات الموت التي بدأت تتسرب إلى عينيها الشبه زجاجيتين. أما جسدها فكان يتكلم عن السفر بين التعفن و الدود (...) و طلبت هي بنفسها إحضار المصور تخليدا لرباطة جأشها فتكون مثلا يقتدى به من قبل الأحفاد (و أنا منهم)." [232]

« Ali avait toujours protégé Lol de la méchanceté, de la cupidité et de la cruauté de son horrible grand-mère sardonique, toujours inassouvie et pesant son quintal et demi. (...) Cette grand-mère aussi fut photographiée, à sa demande, sur son lit de mort. L'œil gélatineux et vitreux. Comme vitrifié, plutôt. La tête surmontée d'une coiffe rigide, conique et sacerdotale, en velours rouge garance, incrustée de gros diamants bleus qu'elle avait soutirés à Lol. » [233]

"ظل (علي) يحمي لول من شراسة و جشع و قسوة جدتها المقيتة المتهكمة التي لا تشبع أبدا و تزن قنطارا و نصف (...) هذه الجدة أيضا التي التقطت صورة، بناء على طلبها، على فراش موتها بعينها الهلامية الزجاجية ، أو بالأحرى و كأنها قد تزججت، يعلو رأسها قلنسوة صلبة مخروطية كهنوتية من القطيفة الحمراء المفواة مرصعة بأحجار ماس كبيرة زرقاء كانت قد سلبتها من لول"[234]

تنشئ صورة الدم من رواية لأخرى علاقات تناصية مميزة جدا بين نصوص **رشيد بوجدرة** الروائية. فهي دائمة الحضور و بأشكال مختلفة: في ذبح الخرفان، وطقوس القرابين وحيض النساء والجثث المضرجة والختان...إلخ. و ما ظهور صورة الدم على غلاف آخر

[231] انظر: Rachid Boudjedra, *La Macération*, op. cit., p.26

[232] **المرث**، المرجع السابق، ص ص. 27 – 28 .

[233] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination* , op. cit., pp. 25-26.

[234] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 19 – 20 .

رواياته *Hôtel Saint George*، إلا تأكيد على هوس الروائي بالدم وطغيان صورته الفظيعة و الصادمة على أعماله الروائية كاملة. فقد ارتبط الدم عند الشخصيات النسوية في روايات **رشيد بوجدرة** بالمعاناة و الألم و هو عند **رشيد بوجدرة** مرادف لأنوثة عانت الإقصاء و لم تنعم بالحرية و الحق في الحياة. و رمزية الدم عند الروائي تتمثل في فظاعة الجرم الجماعي الذي ارتكبه مجتمع ذكوري في حق المرأة جراء انغلاقه و احتكامه إلى عقليات بالية.

و حضور صورة الدم المتكرر منذ بدايات **رشيد بوجدرة** الروائية متعلق أيضا بمعاناة الشعب الجزائري من الاحتلال و هو بذلك تذكير بالحروب والإبادات الجماعية التي شَهِدتها الإنسانية على مر العصور.

« Etait-ce le sang bafoué au long d'un siècle de violence ? »[235]

" ترى هل كان سبب ذلك صلة الرحم المهانة طيلة قرن كامل من العنف والنار؟"[236]

> « Voilà maintenant que je me mettait à lui reprocher (Nabil à son père) de n'avoir pas été au-devant de l'histoire; le bousculant, chamboulant ses horaires et ses années, me moquant gentiment de ses pauvres souvenirs où le sang avait joué un grand rôle, devenus des cailloux qui ne cessaient de tourner dans son crâne et lui donner des maux de tête et des migraines qu'il ne voulait pas trop étaler devant moi »[237]

III 4.2 تناص الرواية مع الفنون الأخرى :

من مظاهر التناص، كما ذكرنا آنفا، الإحالة إلى اللوحات الفنية و الرسومات والمقطوعات الموسيقية. و يبدو أنه من المقبول أن نعرف لوحة فنية أو مقطوعة موسيقية أو رقصة أو قطعة منحوتة بأنها "نص". فبالنسبة لبعض النقاد الغربيين على غرار **رولان بارث،**

[235] انظر: Rachid Boudjedra, *La Répudiation,* op. cit., p. 120

[236] **التطليق**، المرجع السابق، ص. 122.

[237] انظر: Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint Georges*, p 137

يمكن اعتبار كل الممارسات المعبرة نصوصا كالرسم و الموسيقى والسينما. و لا يمكننا حصر مفهوم النص في ما هو مكتوب دون غيره من أشكال التعبير الأخرى:

> "Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique …etc. (…) On ne peut restreindre le concept de texte à l'écrit et à la littérature. "[238]

غير أنه يبدو من الصعب أن نرى في لوحة فنية أو مقطوعة موسيقية أو رقص نصا، ومنه الحديث عن التناص عندما يحيل كتاب ما إلى عمل غير كلامي. و في هذه الحالة، يستحسن الحديث عن الدلالة أو الرمزية بدلا من الحديث عن التناص. لكنه من الواجب الإشارة إلى وجود علاقات ضمنية أو معلنة بين أعمال فنية تنتمي إلى أنظمة دلالية مختلفة والكتابة الروائية التي قد تعبر عن تلك الفنون في قالب نصي، أو تكون منطلقا لعمل فني غير مكتوب كما هو الحال بالنسبة للسينما التي استطاعت نقل الأدب من حيز المقروئية إلى فضاء أرحب هو فضاء الصوت و الصورة. و لا يتسع المجال هنا للخوص في العلاقة بين السينما و الأدب، فكثيرة هي الأفلام التي كان الأدب مصدر إلهام لمخرجيها. ولا يمكن نفي العلاقة التفاعلية نفسها بين الكتابة و الموسيقى و الرسم مثلا، فكثيرا ما تصاحب الموسيقى الشعر أو الأعمال المسرحية. و للرسم حضوره في الرواية لا على سبيل الاستشهاد لأننا لا نستشهد إلا بنص و لكن ليكون مرجعية للروائي فيحوله من عمل مرئي إلى نص وصفي كما هو الحال بالنسبة لوصف اللوحة المخلدة للفتح في رواية **معركة الزقاق**.

لم يعتمد **رشيد بوجدرة** في كتاباته الروائية على الآداب العالمية فحسب> بل كان واسع الاطلاع على أفكار كبار الفنانين أمثال **بابلو بيكاسو Pablo Picasso** الذي تظهر بصماته في أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية:

> « Picasso écrivait en 1960 : « quand je peins, j'essaie toujours de donner une image à laquelle les gens ne s'attendent pas et qui soit assez écrasante pour être inacceptable, mythomaniaque. C'est cela qui m'intéresse. Et dans ce sens je veux être subversif c'est - à -

[238] انظر: Roland Barthes, "Théorie du texte", *Encyclopédia Universalis*, p 373.

> dire que je donne aux gens une image de la nature du monde et d'eux-mêmes. Les éléments épars viennent de la manière courante de voir les choses en peinture traditionnelle, mais ils sont rassemblés de façon inattendue, troublante, mythificatrice pour forcer le spectateur à se poser des questions » J'avais vingt-cinq ans à cette époque et je commençais timidement à me frotter à la littérature. La lecture de ce texte de Picasso affiché dans l'exposition m'avait subjugué. Je le retrouvais dans ce qu'il disait (...) C'est ce jour là, à Paris, que je compris que mes tendances mythomaniaques ne pouvaient se déverser nettement et modestement que dans la littérature. Je me mis à fabriquer douloureusement mon propre mythe personnel... »[239]

و مفاد هذا القول أن **بيكاسو** كتب سنة 1960 فقال: عندما أرسم أحاول دوما إعطاء صورة لا يتوقعها الناس و أسعى إلى أن يكون لها وقع شديد و بقدر يجعلها تُرفض وتُكذَّب. إن هذا الوقع هو الذي يهمني وأنا بذلك ثوري, أي إنني أقدم للناس صورة عن الطبيعة والعالم و عن أنفسهم, أجمع شتات أجزائها و مكوناتها من نظرة الرسم التقليدي المتداولة للأشياء لكنها مجمَّعة بطريقة غير منتظرة، مخيفة و أسطورية كي أدفع المتفرج إلى التساؤل. و كان **رشيد بوجدرة** يبلغ من العمر آنذاك خمسا و عشرين سنة وكان في بداياته الأدبية المحتشمة، فكان لقراءة نص **بيكاسو** هذا وقع السحر على نفسه لأنه كان يعبر عما كان يختلج في نفسه. و عادة لا يرسم **بيكاسو** ما يراه بل ما يفكر فيه، وكل أعماله مبنية تقدم نظرة للعالم مختلفة تماما عن الجاهز و المألوف. وقد تأثر **رشيد بوجدرة** بهذا التصور للإبداع و جسده في رواياته:

> « Il y a chez certains de mes personnages le même déséquilibre que Picasso a mis dans les corps de ses modèles »[240]

أما في رواية **ليليات امرأة آرق** تشير البطلة إلى الفن الغربي قائلة:

> « Vases de fleurs impressionnistes. Fleurs follement jaunes arrangées agressivement à la Vangogh par l'une de mes tantes neurasthéniques. (...) Tissus bariolés. Peinturlurés. A la Klimt. Ou plutôt à la Hokusai. (...) Schématisés plutôt. A l'extrême. A la Viera da Silva. Avec les mêmes frises (...).D'une tristesse inondable. Comme ces nus

[239] انظر: Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, Paris, Ed Grasset, 1995, p. 64.
[240] انظر: Hafid Gafaïfi, op. cit., p. 141.

modiglianiens aux yeux atrocement vides (...).Visage lisse donc. Modiglianien. Propre. Délavé. Mort. »[241]

يلاحظ أن خطاب البطلة مشبع بالإحالات إلى الأدب العالمي، مظهرة إعجابها الشديد **بفان غوغ Van Gogh** ولوحة **عباد الشمس Tournessol** الشهيرة و الفنان الياباني **هوكوساي Hokusai** أحد الفنانين الانطباعيين الأوائل. كما تحيل والعبارة الفرنسية " **Les fleurs follement jaunes**" إلى كتابه *Peindre l'Orient* الذي خصصه للرسام **ماتيس Matisse**. كما تذكر بطلة الرواية الرسام النمساوي **غوستاف كليمت Gustave Klimt** المعروف بلوحاته الفنية الإباحية والإيحائية، و الرسامة التجريدية البرتغالية **هلينا فيرا دا سيلفا Helena Viera da Silva** و الرسام **Amedeo Modigliani**

إن التعامل مع الكتابة التناصية في أعمال **رشبد بوجدرة** الروائية محفوف بالمخاطر لأنها أعمال قد لا تتلاءم مع ذوق القارئ العربي الذي ظلَّ، إلى زمن قريب، سجين نمط كتابة تقليدي. قد يمكننا البحث في التناص من دخول عالم الكاتب و إعادة رسم تصور الروائي لمسار كتابة عربية جديدة تحمل إشكالات سردية و تخوض في قضايا جديدة و تطرح أسئلة جديدة لم تتعود الرواية على طرحها. فالتناص يأخذ بيد القارئ ليكتشف المصادر التي نهل منها الروائي لبناء نصه الأدبي من روايات و لوحات فنية و أرشيف وأدب شعبي و موروثات اجتماعية وثقافية و حضارية مختلفة. و قد يحاول القارئ العادي عبثا، و إن كان مطّلِعا ومولعا بالأديب و أعماله، أن يلج عالمه و يقف على خفاياه و ما ولّد الخيال، وألهم الروح، ونحت الأسلوب. إلا أن المترجم يختلف عن القارئ العادي فالبحث في التناص و تحليله آليات عمل ضرورية تضمن عدم خروجه عن النص عند الترجمة و تؤهله للأن يكون فعلا وسيطا بين بيئتين لغويتين وثقافيتين و مرجعيتين مختلفتين.

[241] انظر: Rachid Boudjedra, *La Pluie*, pp. 33 – 34, 85, 56, 47-48.

IV . الباب الرابع: التناص و ترجمته

1.IV الفصل الأول : الترجمة الأدبية

1.1 مقاربات نظرية ذات صلة بالترجمة الأدبية

لا يمكننا الحديث عن ترجمة التناص قبل بسط الحديث عن أهم الدراسات الترجمية و الأدبية التي نستند إليها في دراسة ترجمة التناص، فقد قسمت أغلب تلك الدراسات المترجمين إلى فئتين، فئة تولي الأولوية للّغة المنقولة و أخرى تولي الأولوية للّغة المنقول إليها. و لم تكرس الدراسات الترجمية جهودها كاملة لدراسة مسألة الحرية في الترجمة بل اكتفت بذكرها دون التعمق فيها. غير أنه لا يمكننا دراسة ترجمة أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية دون التطرق لمسالة هامش الحرية و الإبداع الذي يتمتع بهما المترجم. و قد ارتأينا في هذا الصدد أن نتطرق إلى المقاربات التي اهتمت بهذا الجانب قبل الشروع في تحليل مدونة البحث.

منطلق المقاربات النظرية للترجمة هو ثنائية الاختلاف و الائتلاف أو التطابق بين الترجمة و النص الأصلي . و تشدد نظرية المعنى أو النظرية التأويلية في الترجمة عند **دانيكا سيليسكوفيتش و ماريان لودرير Danica Seleskovitch et Mariane Lederer** على ضرورة الفصل بين المبنى و المعنى في الترجمة و تعطي الأولوية للمعنى أو قصدية المؤلف. بينما يقضي مفهوم التكافؤ الدينامي عند **نايدا و تابير Nida et Tabert** بضرورة بحث المترجم عن مكافئات في اللغة المنقول إليها التي من شأنها أن تحدث لدى قارئ الترجمة الأثر نفسه الذي يحدثه النص الأصلي لدى قارئه. أما المقاربة الثالثة فتفضل الترجمة الحرفية و تولي أهمية بالغة للشكل والمبنى. و يرى أصحاب هذه المقاربة أن اللغة تسهم بشكل كبير في تحديد معالم الرسالة و في تحديد معناها، و سنركز على نقد **أنطوان برمان Antoine Berman** للمقاربتين السابقتين.

إن الترجمة بالنسبة **لدانيكا سليسكوفيتش** و **ماريان لودرير** نقل للمعنى على عكس الفكرة السائدة التي مفادها أن الترجمة تتمثل في المقابلة بين لغتين والبحث في اللغة المنقول إليها عن الكلمات و العبارات و البُنى اللغوية المقابلة لكلمات اللغة المنقولة و عباراتها

وبناها, فالترجمة وفق نظرية المعنى ليست تعويضا أو استبدالا لمنظومة لسانية بأخرى أو أدلّة لسانية بأخرى، بل هي إيصال المعنى والتعبير عنه بلغة أخرى. و هي بذلك تحويل نص إلى نص آخر و ليس نقل نص من لغة إلى أخرى وتعتبر الوفاء للكلمة و الشكل اللائق الأكبر أمام حسن الأداء في الترجمة.

و ترى كل من **دانيكا سليسكوفتش و ماريان لودرير** أن الفعل الترجمي ينبثق من الحاجة للتواصل الكامنة في كل لغة. وإذا كانت عملية التواصل هذه لا تحتاج إلى وساطة داخل اللغة الواحدة فإنها تحتاج إلى مترجم يضطلع بها في حال التواصل بين لغتين. و الفهم عند الترجمة سابق للفعل الترجمي إذ تستحيل الترجمة دون فهم النص موضوع الترجمة. وهي متوقفة أساسا على الفهم فالتأويل فإعادة الصياغة أكثر من اعتمادها على المقارنة والمقابلة بين منظومتين لسانيتين. و كي تتحقق مراحل الترجمة الثلاث، على المترجم أن يضطلع بدورين أساسين، فهو قارئ مهمته الفهم ثم مؤلف مهمته إبلاغ مضامين النص الأصلي ومقاصد مؤلفه. و بعبارة أخرى فإن مهمة المترجم هي تلقي الخطاب و محاولة فهمه ثم نقله إلى متلق ثان مع مراعاة متطلبات اللغة المنقول إليها.

و ينتقد **هنري ميشونيك Henri Meschonic** بشدة صورة "**الناقل**" التي يَتَّصف بها المترجم فيقول :

> "Elle réduit la traduction à un moyen d'information. Du coup, toute la littérature est réduite à de l'information : une information sur le contenu des livres. Le traducteur est représenté comme un passeur. On ne voit pas, il me semble, qu'on retire par là sa spécificité à la chose littéraire (…) Passeur est une métaphore complaisante. Ce qui importe ce n'est pas de faire passer, mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté, dans l'autre langue."[242]

و مفاد هذا القول إن صورة الناقل التي تلازم المترجم حسب نظرية المعنى تجعل من الترجمة عملية إبلاغ فقط و عليه يصبح الأدب كله مجرّد إبلاغ عن محتويات الكتب باعتبار

[242] انظر: Henri MESCHONIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, pp 17 - 18 .

المترجم ناقلا للمعنى فحسب، ننزع عن الأدب خصوصيته و تميزه عن باقي أشكال التعبير. والمهم ليس القيام بعملية النقل و إنما المهم هو الصورة التي يصل بها ما تم نقله إلى الجهة الأخرى أي إلى اللغة الأخرى .

و بما أن الترجمة ليست عملية استنساخ أو استبدال منظومة لسانية بأخرى بل عملية تواصل و إعادة صياغة في منظومة لسانية أخرى، فإنه على المترجم أن يكون ممتلكا لناصيتي اللغتين المعنيتين بالترجمة و متحكما فيهما و أن يكون مُلِمًا بموضوع النص لأن الجهل به يؤدي حتما إلى ترجمة خاطئة و رديئة. فالمعارف اللغوية ليست كافية لوحدها كي يقوم المترجم بالمهمة المسندة إليه على أكمل وجه.

إن مرحلة الفهم و التأويل لا مناص منها في حصر المعنى و مقاصد المؤلف. وعلى المترجم أن يستبعد المعاني التي تبدو بديهية و سهلة جدا، و أن يتفطن لتلك المُغرضة أو التي يشوبها نوع من التحيُّز، أو تلك التي من شأنها أن تقَوِّض حياده تجاه ما يترجمه. أما إذا اكتفى بترجمة النص ترجمة لصيقة بالنص أو بالأدلّة اللسانية المكونة له فإن النتيجة ستكون نصا فاقدا للتماسك و الانسجام. و مرد ذلك أن الكلمات والعبارات و الجمل تحمل خارج سياق استعمالها معاني متعددة, و قد لا تحمل المعاني نفسها التي ضمنها إياها المؤلف إذا ما انتزعت من سياقها الذي وردت فيه. و تناولها داخل سياقها يمكّن من فهمها و تبين فحواها.

و القول بأن اللغة لا تحيد عن المعنى و لا وجود لها خارجه هو صلب النظرية التأويلية. و على العموم فإن اللغة في اعتبار هذه النظرية ليست منظومة كلمات تعبر كل كلمة فيها عن شيء واحد أو مفهوم واحد، و ليست عبارة عن مخزون للكلمات نغرف منه كلما استدعت الحاجة ذلك. فاللغة الفرنسية مثلا تعبّر عن **العم** و الخال بكلمة واحدة هي **oncle** و تعبّر عن **العمة** و **الخالة** بكلمة واحدة هي tante و لا يحول ذلك دون الترجمة لأن الأهم هو نقل المعنى، و يمكن إضافة كلمة **maternel** أو **paternel** كي يكتمل المعنى. فالرسالة هي نفسها إنما الاختلاف يكمن في كيفية التعبير عنها بين اللغتين الفرنسية

و الـعربية. و عليه فإن التكافؤ الكمي ليس ضروريا في الترجمة بل وغير مطلوب إذ يمكن ترجمة الكلمة الواحدة بـعدة كلمات و الـعكس صحيح. فلكل لغة أدواتها و وسائلها للتـعبير عمَّا قيل في لغة أخرى، وغياب المقابلات اللغوية لا يـعني استحالة الترجمة. و بناءً على ما ذكرنا فإنه على المترجم التـعبير عن المـعاني تـعبيرا وفيا و بطريقة واضحة و مفهومة بالنسبة لقارئ اللغة المنقول إليها.

و **الوفاء** في الترجمة هو أن يتوصل المترجم إلى جـعل الأخر يفهمه. و لا يكون ذلك إلا بالابتـعاد عن الشكل و القواعد اللغوية في اللغة المنقولة عنها قدر الإمكان والتوجه للقارئ بـعبارات متداولة في لغته. ومن وجهة النظر هذه، لا تكون اللغة سوى وسيلة للتـعبير عن الرسالة وإيصالها إلى المتلقي و لا يكون تأثيرها في المضمون تأثيرا كبيرا فهي خارجة عن الـعملية الترجمية، فالظاهر وحده يتغير أما المضمون فيبقى هو نفسه لا يتغير، بل ننقله من وعاء لغوي لآخر. و اللغات بذلك ما هي إلا أوعية لمـعان يمكن التـعبير عنها في أية لغة كانت.

و يقوم الوفاء في الترجمة على ثلاثة أسس هي **الوفاء لمقاصد المؤلف** في نقل أفكاره و مقاصده دون تغيير سواء بالزيادة أو النقصان أو الحذف. و **الوفاء للغة المنقول إليها** ووسائلها التـعبيرية الخاصة في للتـعبير عن المضامين و المقاصد دون تشويه أو تحريف. ثم **الوفاء لمتلقي الترجمة** الذي يـعيش في بيئة لغوية واجتماعية وثقافية مختلفة عن بيئة متلقي النص الأصلي.

و يلح **نايدا** و **تابير** على ضرورة القيام بترجمات متـعددة للنص الواحد للتمكن من إيصال الرسالة و فهم للمـعنى فهما أفضل. و حسب نظرتهما هذه، تكون علاقة نص الترجمة بالنص الأصلي ليست علاقة نص بنص آخر بل نص بمجموعة من النصوص المتضمنة في النص الأصلي. فالنص الأصلي يحتمل أوجه فهم متـعددة. وما ترجمة النص الواحد من قبل مترجمين مختلفين إلا دليل على ذلك لأن اختلاف الترجمات يكشف عن اختلاف الرؤى.

و يقترح المنظِّران مبدأ "**التكافؤ الديناميي**" **L'équivalence dynamique** و مفاده أنه لكي تكون الترجمة ناجحة عليها أن تجد المكافئات في الثقافة المنقول إليها و أن تحاول الغريب بالمألوف بغرض إحداث الأثر نفسه على قارئ الترجمة. و هذه النظرة للترجمة لا تعني ضرورة الحفاظ على الشكل اللغوي و لا البحث عن مقابلات بين اللغات. فأي نص هو عالم منفتح على قراءات متعددة تفتح بدورها المجال أمام تعدد الترجمات.

لم يلق اقتراح **نايدا** و **تابير** الترحيب و الإجماع و اعتبر لصيقا باللغة المنقول إليها كما أعتُبر أميلَ إلى تكييف النص حسب المتلقي و نزولا بالترجمة إلى مستوى القارئ و قد يؤدي ذلك إلى ترجمة خاطئة أو بعيدة كل البعد عن النص الأصلي.

أما المنادون بالترجمة الحرفية فيركزون على الشكل و يولونه أهمية بالغة. فاللغة بالنسبة إليهم ليست مجرد ناقل للرسالة. و يعتبرون الشكل و المضمون مرتبطين ارتباطا وثيقا. فاللغة تؤطر نظرة المجتمع للعالم و الواقع و توجهها. و بالنسبة **لأنطوان برمان** فقد صُنِّفت أغلبية الترجمات في صنفين هما الترجمة المتمركزة عرقيا [243] **traduction ethnocentriste** و الترجمة التحويلية **traduction hypertextuelle** و أنه بسبب هذا التصنيف نُعتت الترجمة بالخيانة و عدم الوفاء, فالنوع الأول من الترجمات يرتبط بثقافة المترجم و معاييرها و قيمها و يقوم على نفي مميزات النص المترجم وخصائصه و غرابته بحجة نقل المعنى و تعويضها بخصائص الثقافة المستقبلة. أما الثاني كما يراه **أنطوان برمان** فينطلق من نص آخر موجود سلفا ليُدخِل على النص اللاحق (نص الترجمة) مختلف التغييرات من تقليد وتعليق واقتباس وتكييف وانتحال و تقدمه في حلة نص جديد بطريقة تعطي الانطباع بأنه كتب بلغة المترجم و حسب متطلبات الثقافة المستقبلة. هذان النوعان من الترجمات يرفضان كل ما لا يتوافق مع القوالب الثقافية المستقبلة و معاييرها التركيبية والمعجمية ويعتبرانه غريبا فيلفظانه. لذا فهما يسمحان بتعويض كلمات و استبدالها بأخرى

[243] ترجم مصطلح traduction hypertextuelle بـ: " الترجمة المحاكية " أيضا.

وتكييف المفاهيم و حتى حذف مقاطع كاملة أو إدخال إضافات على النصوص المترجمة, وبعبارة أخرى، يسمحان بترجمة تمارس فيها جميع أشكال التغيير و التحوير والرقابة والتصفية من أجل أن يفقد النص كافة خصائصه الثقافية و يتماهى مع الثقافة المستقبلة.

و يعبّر أنطوان برمان صراحة عن عدم موافقته لأصحاب النظرية التأويلية في الترجمة و للمنادين بالتكافؤ الدينامي القائلين بالقطيعة بين الشكل والمضمون، مفضلين بذلك المعنى على الشكل، و ينعت نظرتهم للترجمة بالنظرة **الضامة** و **الإلحاقية anexionniste** و يصف الفعل الترجمي عندهم بالإمبريالية الثقافية **impérialisme culturel**.

يرى كل من **أنطوان برمان** و **هنري ميشونيك Henri Meschonic** أن التأكيد على أفضلية نص الترجمة على النص الأصلي هو " **طمس لغيرية العمل الأجنبي Altérité de l'œuvre étrangère و تقليل من شأنه و إخراس لنغمته**"[244] كما يرى **أنطوان برمان** ضرورة عدم فصل الحرف عن المعنى و الإبقاء على خصوصيات النص الأصلي و عناصره الأجنبية الغريبة للحفاظ على نكهته و نكهة العصر الذي أنتج فيه و الحضارة التي يعبر عنها, كما يصف **انطوان برمان** الترجمة التي تهتم بالمعنى و تسقط المبنى **بالترجمة المتمركزة عرقيا** لأنها تركز على ما هو جامع و مشترك بين الثقافات و تنفي الخصائص المميزة للثقافات. و يرى أن الإهتمام بالمعنى و لا شيء دون المعنى هو في نهاية الأمر تفضيل لغة على أخرى و يقول في هذا الصدد:

> "La captation du sens affirme toujours la primauté d'une langue. Pour qu'il y ait annexion, il faut que le sens de l'œuvre de la langue étrangère se soumette à la langue dite d'arrivée. (…) Telle est l'essence de la traduction ethnocentrique ; fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler. Il s'agit d'introduire le sens étranger de telle manière qu'il soit

[244] ورد لدى سعيدة كحيل، "جمالية التواصل بالترجمة ، **مؤتمر الأدب العربي و الآداب العالمية بين التأثير و التأثر** ، فاس 19.20.21 أبريل 2011، الأردن، إربد عالم الكتب الحديث، 2011، ص. 155.

acclimaté, que l'œuvre étrangère apparaisse comme un "fruit" de la langue propre. "[245]

و مفاد هذا القول إن هيمنة المعنى تعني بالضرورة أفضلية لغة على أخرى. و كي يوجد ضم أو إلحاق لا بد أن يخضع العمل الأدبي الأجنبي للّغة المنقول إليها وهذا هو المبدأ الذي تقوم عليه الترجمة الإلحاقية. فبتركيزها على المعنى تعتبر لغتها أي اللغة المنقول إليها لغةً رفيعة لا يمكن المساس بها. و تصبح الترجمة استقبالا للمعاني الأجنبية بطريقة تجعلها تتكيف مع الثقافة المستقبلة لتقدم الأثر الأدبي في نهاية المطاف كأنه وليد لغتها.

و من المعايير السائدة التي تعودنا العمل بها في نقد الترجمات الحكم على الترجمة بأنها ناجحة عند عدم تفطن القارئ بأن النص مترجم، و هذا يعني بكل بساطة ضرورة طمس كل أثر للُّغة المنقولة كي يكون النص قابلا للتوجيه و الاستهلاك دون عناء، فيجب ألاّ يصدم القارئ بغريب اللفظ أو الأسلوب، و يصف **أنطوان برمان** اللغة المستعملة في مثل هذه الترجمات باللغة الجامعة و المعيارية التي لا تميزها أية خصوصية، فهي مهيأة ومكيفة تماما لتتوافق مع ذوق متلقي الترجمة و زاده الثقافي. وكي تكون الترجمة ناجحة عليها أن تستجيب لمعيار الانطباع أو الأثر الذي تتركه في القارئ، إذ يجب أن تحدث فيه الأثر أو الانطباع نفسه الذي تركه النص الأصلي في قارئه. و في هذا المعيار إجحاف في حق متلقي الترجمة و قدرته على إنتاج المعنى. و بالرغم من انتقاد **أنطوان برمان** الشديد لهذين النوعين من الترجمات و معياري النقد السائدين، إلا أنه يقر بعدم وجود ترجمة يسلم فيها النص الأصلي من أي تغيير:

" Mettre en cause ces deux modes de traduction, ce n'est pas affirmer que la traduction ne comporte aucun élément ethnocentrique ou hypertextuel. " [246]

[245] انظر:
Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p34.

[246] انظر: Idem, pp 39 – 40

أي إن نقد هذين النوعين من الترجمات لا يأتي الجزم بخلو العملية الترجمية من مظاهر الإلحاق و التحويل. و يضيف في شأن الفصل بين الكلمة و المعنى أو الشكل والمضمون قائلا:

> " Car dès que l'on pose l'acte de traduire comme une captation de sens, quelque chose vient nier l'évidence et la légitimité de cette opération : l'adhérence obstinée du sens à sa lettre. Cela, traducteurs, auteurs et lecteurs l'ont toujours ressenti. Cette opération conquérante et exaltante, cette démonstration de l'unité des langues et de l'esprit elle est entachée d'un sentiment de violence, d'insuffisance, de trahison. Steiner parle à bon droit de la tristesse qui accompagne depuis toujours l'acte de traduire. Bien sûr : il y a, dans cette expérience, une souffrance. Non seulement celle du traducteur. Celle, aussi, du texte traduit. Celle du sens privé de sa lettre. La traduction s'en prend à leur intimité. Jacques Derrida l'a superbement énoncé. "[247]

يلقي **أنطوان برمان** الضوء على أهمية الشكل و المعنى واستحالة الفصل بينهما لأنه بمجرد اعتبار الفعل الترجمي فعلا ملتقطا للمعنى ومختصا به دون الشكل فإن شيئا ما ينفي عن الترجمة جوازها و مشروعيتها و هو ذلك التعالق الوطيد بين المعنى والحرف. و منه تصبح الترجمة غزوا أو إغارةً مثيرة يشوبها العنف و القصور والخيانة.

و يستشهد **أنطوان برمان بشتاينر Steiner** حين يذكر أنه كان على حق حينما تحدث عن تلك الكآبة التي تصاحب دوما الفعل الترجمي لأنه أدرك معاناة المترجم والنص المترجم معا و معاناة المعنى المفصول عن الحرف المعبر عنه، فالترجمة **تفتض حميميتهما** على حد تعبير **جاك دريدا Jacques Derida**.

و من جهة أخرى فإن **أنطوان برمان** يرى أن الاهتمام بالمعنى و إهمال اللغة يحرم المتلقي من التعرف على الخصائص الثقافية للغة المنقولة. لأن الهدف و الغاية من وراء كل ترجمة هي احترام خصوصية النص المترجم و غرابته أو أجنبيته إن صح التعبير.

---

[247] انظر: Antoine Berman, op. cit., p. 41 .

و يرى أن مهمة المترجم هي نقل المتلقي إلى لغة النص الأصلي و بيئتها الثقافية والحضارية و ليس العكس.

IV 2.1 ترجمة التناص و مسألة تلقي الترجمة :

بعد البسطة النظرية و التاريخية و الأدبية حول التناص التي مكنتنا من تحديد معالم المفهوم و تطبيقاته و كيفيات تجلي الظاهرة التناصية في أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية يتبين لنا أن التناص وسيلة لا مندوحة عنها للذين يرومون تحليل النصوص وتقييمها و من يهتمون بنقد النصوص الأدبية وتاريخ الأدب و المنظرين له و الباحثين في مجالات تحليل الخطاب. لكن التساؤل الذي يظل قائما هو: هل تكتسي الظاهرة التناصية الأهمية نفسها بالنسبة للمترجم أولا باعتباره قارئا ثم مؤلفا و بالنسبة لمتلقي الترجمة في اللغة المنقول إليها ثانيا ؟ و كيف يتعاملان معها؟

يجمع النقاد و المنظرون كما سبق أن ذكرنا على أن النص، أي نص، متناص بالضرورة. فالتناص يمَكِّن النص من البوح بما لا يمكن التعبير عنه إلا إشارة أو تلميحا أو تضمينا، و الأمثلة المستقاة من أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية تبين أن تلك المقاطع النصية المقتطعة من نصوص أخرى أو المشابهة لها تسهم في رسم معالم الرواية و تصنع شخصية للراوي كما تدفع بالقارئ أو المترجم من خلال تكرار بعض العلامات إلى استرجاع نصوص كان قد قرأها و أحداث و وقائع عايشها أو سمع عنها، و أن يغوص من خلال بعض الأدلة والإحالات والتلميحات و الإشارات في النص و يفهم مقاصد مؤلفه بالرغم من أن المؤلف لا يفصح عنها صراحةً في كثير من الأحيان. فاكتشاف حضور النصوص في النص الواحد يجعل من القارئ أو المترجم شريكا للمؤلف في إنتاج المعنى كما أنه يحكم علاقة النص بقارئه و يحدد معالمها.

والترجمة بما أنها إعادة صياغة نص بلغة أخرى، فإنها تخرج النص الأصلي من سياقه الثقافي والحضاري و الأدبي و تنزله في سياق آخر يحمل قيما ثقافية وحضارية وتقاليد أدبية جديدة فينشئ فيها النص المترجم علاقات تناصية جديدة، إذ غالبا ما يحكم التناص عملية الترجمة كما يتدخل في صنع الأثر و إنتاج المعنى لأن المترجم قد يهتدي إلى المعاني الضمنية و قد يظل السبيل إليها. فهو يتطلب من المترجم امتلاك حس نقدي و معارف أدبية و ثقافية كفيلة بمساعدته على اكتشاف النص الدخيل، واستخراج المعنى المقصود من جهة، واستشراف وقعه على البيئة اللغوية و الأدبية والثقافية المنقول إليها من جهة أخرى.

و هكذا تكون الترجمة شكلا فريدا من أشكال التناص يسمح بتفاعل ثلاث علاقات نصية فيما بينها تتمثل **الأولى** في علاقة النص الأصلي باللغة المنقولة و بالنصوص الأخرى من ذات اللغة أو من لغات أخرى، و تتمثل **الثانية** في علاقة النص الأصلي بالنص المترجم، أما **العلاقة الثالثة** فتتمثل في علاقة النص المترجم بالنصوص الأخرى من اللغة المنقول إليها أو من لغات أخرى. و لكي يتمكن المترجم من نقل التناص الحاضر في النص الأصلي إلى اللغة المنقول إليها عليه أن يستبدله بعلاقة تناصية مكافئة له في النص المترجم، غير أن ذلك يفرض على المترجم محو كل العلامات و الإشارات الدالة على التناص في النص الأصلى و تعويضه بعلامات تناصية مغايرة. فتصبح الترجمة بذلك تأويلا يُعمِّق الهوة بين النص و ترجمته، كما أن العلاقات التناصية الجديدة تضع قارئ الترجمة أمام عقبات لا يمكن للقارئ البسيط تجاوزها بل هي في متناول قارئ مثقف واسع الاطلاع والمعرفة.

و من العلاقات التناصية التي على المترجم وضعها في الحسبان هي تلك القائمة بين النص الأصلي و النصوص الأخرى، و هي علاقات من النادر استعادتها بدقة وبكامل تفاصيلها في النص المترجم بسبب الاختلافات الحاصلة بين اللغات و حتى بين تلك المنتمية لنفس الأسر اللغوية والمتشابهة على مستوى المفردات والتراكيب. و هي مشاكل لغوية تتطلب من المترجم تفكيك العلاقات التناصية في النص المنقول وإعادة صياغتها. غير أنه لا يمكن

للمترجم أن يحيد تكوين العلاقات التناصية المفككة بإيجاد مقابلات للدوال المكونة لها في اللغة المنقول إليها، فترجمة كهذه لا يمكنها إلا أن تحدث تقابلا في المعاني و لا ترقى لأن تحمل تلك الشحنة الثقافية الخاصة التي يحملها التناص في النص الأصلي. و في هذه الحالة، لا مناص للمترجم من اللجوء إلى متممات معرفية مصاحبة للترجمة كالشرح و التهميش أو الحواشي لتعويض النقص الذي يشوب ترجمته. و هذا النوع من المتممات مفيد لإعادة تشكيل السياق الثقافي والتعرف على التناص ومدلولاته الثقافية، دون التخوف من أن تغيّر تلك الإضافات الخارجة عن النص طبيعة الترجمة و تحولها إلى شرح أو تعليق وتعقيب على النص الأصلي. و تظهر أهمية الدور الذي تؤديه الحواشي عند ترجمة نصوص ذات شحنة ثقافية أو حضارية عالية كالنصوص الأدبية مثلا، إذ تقول **جاكلين هنري Jacqueline Henri:**

> " La figure du lecteur n'est pas clairement définie et est à poser par l'auteur, dans un premier temps, puis par le traducteur dans un second (…) il postule un lecteur ayant la meme langue maternelle que lui et partageant avec lui un savoir encyclopédique découlant de la fréquentation du même univers, (…) Le traducteur, dans sa fonction de réécriture, est amené a se projeter un lecteur qui appartient à son univers à lui. " [248]

و مفاد القول هو أن المؤلف و المترجم يكتبان لقارئ لا يعرفانه تماما و عليهما أن يحددا معالمه. فالمؤلف يفترض قارءا يتكلم اللغة الأم نفسها و يشاركه في جملة المعارف المكونة للبيئة الثقافية نفسها، أما المترجم فإليه هو الآخر أن يتصور أثناء الترجمة معالم قارئ ينتمي إلى بيئته الثقافية فهو يكتب لقارئ افتراضي كما يكتب مؤلف النص الأصلي لقارئ افتراضي. غير أن بين المؤلف و قارئه قاسم مشْتَرك هو اللغة و الثقافة، أما المترجم فيكتب لمتلق ينتمي لثقافة مغايرة لثقافة قارئ النص الأصلي فيكون بمثابة الناقل الذي يعبر بالنص

[248] انظر :
Jacqueline Henri, " De l'érudition à l'échec : la note du traducteur", *Méta* vol45, n°2, 2000p 237.

الأصلي من لغته و ثقافته الأصليتين إلى لغة و ثقافة قارئ الترجمة. و إذا كان ممكنا لمتلقي النص الأصلي التعرف على تضمينات النص و تناصاته المختلفة فإنها تمثل بالنسبة إلى متلقي الترجمة إحدى عقبات الفهم فلا تتحقق متعة القراءة عنده لأن النص قد انغلق و لأن الفهم قد استعصى عليه. و لن تتحقق المتعة المنشودة ما لم يزُل الغموض و تتضح تلك الإحالات و التضمينات التي تعوق مهمة الترجمة التواصلية و الدور الذي يؤديه المترجم في التقريب بين الثقافات. لذلك تبدو حواشي المترجم حلا من الحلول الكفيلة بتذليل عقبات الفهم و تقليص الهوة الفاصلة بين ثقافة النص الأصلي و الثقافة المنقول إليها و بين متلقي النص الأصلي و متلقي الترجمة.

و قد تكون تلك الشروح في هوامش النص اعترافا ضمنيا من المترجم بعجزه و فشله في أن يحدث في قارئ الترجمة الأثر نفسه الذي يحدثه النص الأصلي في قارئه فهي "**عار المترجم**" كما تقول دومنيك أوري **Dauminique Aury** عند تقديمها لكتاب جورج مونان " *Problèmes théoriques de la traduction"* :

" La note en bas de page est la honte du traducteur."[249]

و قد تكون أيضا سببا في نفور المتلقي من الترجمة كونه قد يشعر بالغربة لأنه مُحَالٌ إلى شواهد لا يعرفها و لم يدرك يوما أهميتها و لا ذاق متعتها الفنية. إلا أنه من حق المترجم السعي لإفهام قارئه خاصة إذا تعلق الأمر بنصوص متشبعة بالإحالات التي لا يمكن للقارئ فهمها و فك رموزها دون تدخل المترجم كما هو الحال بالنسبة لروايات **رشيد بوجدرة**. و تبقى للمترجم حرية اختيار طريقة التهميش، فإما أن يؤشر على كل علاقة تناصية في النص الأجنبي و إما أن ينتقي منها التناصات الفاعلة في عملية الفهم.

و بناءً على الأوجه اللائقية الثلاث التي تتبنى عليها الترجمة، يخضع النص الأصلي عند ترجمته لمبدأ الربح و الخسارة على على مستوى التضمينات و اللاقات التناصية و هو

[249] ورد لدى : Jacqueline Henri, op, cit. p 240

المبدأ نفسه الذي ينطبق على المستوى المفرداتي و التركيبي والأسلوبي، " فالنص الأجنبي لا يتعرض فقط لتفكيك سياقي **décontextualisation** بل إلى إعادة تسييق **recontextualisation** في قوالب لغوية و بنى و قيم اجتماعية و ثقافية وتقاليد أدبية عن طريق استبدال التراكيب اللغوية المكونة للنص الأصلي بعلامات نصية مؤدية للمعنى في اللغة المنقول إليها و ثقافتها، متجاوزة ذلك التقابل القاموسي البسيط بين مدلولات الكلمات في اللغتين المعنيتين بالترجمة"[250]. فتصبح الترجمة تأويلا متغيرا يختلف من مترجم لآخر حسب العوامل اللغوية و الثقافية والاجتماعية التي تحكم عملية التلقي من معرفة لغوية و اجتماعية وثقافية و دينية و غيرها. و بالتالي تُحدث أشكال التناص التي تبدعها الترجمة تغييرا في النص الأصلي. إذ يمكن للمترجم أن ينشئ علاقة تناصية باستدعاء صريح لنص موجود سلفا في اللغة المنقول إليها عن طريق الاستشهاد. و الحال هنا سواء بين المترجم و مؤلف النص الأصلي، فتعبّر الترجمة بذلك عن التناص في النص الأصلي بتناص آخر في الثقافة المنقول إليها كما تدعو القارئ إلى محاولة فهم النص الأصلي على ضوء نصوص الثقافة المستقبلة. و بالتالي فإن النص المترجم يعوض ما خسره من شحنات اجتماعية و ثقافية في اللغة الأصلية بانفتاحه على آفاق دلالية جديدة تفرضها متطلبات التلقي. فيصبح النص المترجم نقطة حوار بين لغتين و ثقافتين وحضارتين تلتقيان من خلاله فتكسبانه هوية جديدة.

كما يحدث أن ينقل المترجم نصا يخالف فيه المؤلف قواعد الكتابة في اللغة المنقولة ويخرج عن ثوابتها الثقافية وقيمها الأخلاقية. و سعيا منه إلى الوفاء للنص الأصلي، يتعمد المترجم الكتابة بنفس الطريقة ليخالف قواعد الكتابة في اللغة المنقول إليها و يحيد عن قوالبها اللغوية و الثقافية. إلا أنه بلجوئه إلى مثل هذا الأسلوب في الترجمة قد يحيد عن النص الأصلي، بل ويمارس على اللغة المنقول إليها نوعا من التعسف و الإجحاف. كما أنه قد يفرض على نص الترجمة علاقات تناصية جديدة لا وجود لها في النص الأصلي. لأن المترجم يكون قد بذل، جهدا تأويليا إضافيا بالإضافة إلى الترجمة محاكاةً للمؤلف في طريقة

[250] انظر: بلقاسم عيساني، " الترجمة ، النص، التأويل"، **مجلة مقاليد**، الجزائر، جامعة ورقلة، ع. 05، 2013 .

الكتابة عند قيامه بالترجمة. و في هذه الحالة قد نميل إلى اعتبار الترجمة إعادة كتابة للنص الأصلي لأنها تحيد تماما عن متطلبات التكافؤ بين النص و ترجمته و تصبح تكييفا للنص.

يرى **لادميرال** أن الخيارات في الترجمة تحكمها اعتبارات نابعة من الهدف المسطر لها والجمهور الموجهة إليه و مستوى ثقافته و مدى معرفته بالروائي الذي نترجم له وكذا مدى معرفته باللغة والثقافة الأصليتين إذ يقول:

> "(Les) choix de traduction seront orientées par un choix fondamental concernant la finalité de la traduction , concernant le public cible, le niveau de culture et de familiarité qu'on lui suppose avec l'auteur traduit et avec sa culture-langue originale. " [251]

كما يرى **ميخائل ريفاتار Michael Riffaterre** أن الكتابة تستدعي القراءة. وقبل القراءة سابق للفهم و التأويل. فلا تناص من دون قارئ قادر على التعرف على علاماته وكشف العلاقات التناصية التي ينسجها النص الواحد مع النصوص الأخرى. ومنه فإن متلقي الترجمة هو الذي يحدد التناص و دوره في الترجمة و يؤوِّله, و يبقى تمكُّنه من اكتشاف تلك العلاقات التناصية منوط بقدرته على الفهم و التأويل التي تميزه عن غيره من القراء. إنه قارئ كفء يتمتع بمعارف ثقافية وأدبية واسعة و قادر على المقارنة بين النص و ترجمته واكتشاف ما يحمله من تناص. [252]

لكن و بالرغم من أن التناص أصبح تقنية مألوفة في الكتابة الأدبية، فإنه يطرح مسألة تعرف قارئ الترجمة على النصوص السابقة **Hypotextes**. فالقراء لا يتمتعون بنفس القدرات في التعرف على المرجعيات التناصية في اللغة الواحدة و يزداد الإشكال تعقدا عندما يتعلق الأمر بالنصوص المترجمة التي تزج بقارئها في متاهات الثنائيات اللغوية و الثقافية. وما مصير القارئ العادي ذي المستوى المعرفي المتواضع الذي لا يسمح له بالكشف عن

---

[251] انظر :
Jean – René, Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 19.

[252] انظر: Michael RIFFATERRE, " La trace de l'intertexte", *op. cit.*

التناص في نص ترجمة و فهمه؟ هل نحكم عليه بقراءة كافة أعمال **بوجدرة** في لغتها الأصلية أو مترجمة بدعوى أن المؤلف يمارس كتابة تناصية عصيَّة على الفهم و تتجاوز مستواه المعرفي و الفكري و الجمالي و إنه لا يمكن فهمها إلا بقراءة كافة رواياته؟

إن التناص الذي تزخر به أعمال **رشيد بوجدرة** متفرد، قد خلق فضاءً حواريا غنيا يجمع بين كبار الروائيين و الكتاب و المؤرخين كما يجمع خصوصيات ثقافية و لغوية وحضارية أثرت نصوصه الروائية. فالتناص عنده متعدد الأصوات والنصوص والثقافات واللغات و اللهجات. كما أن التناص الذي يطبع أعماله يجعل القارئ في حيرة من أمره فيعجز عن تصنيفه لأنه متعدد الخطابات فهو نص أدبي يحمل خطابات تاريخية و دينية و اجتماعية و حتى فلسفية مستلهمة من الأدب العالمي، و يستدعي فيها **رشيد بوجدرة** تصريحا أو تلميحا **جايمس جويس** و **وليام فولكنر** و**مارسيل بروست** و **كلود سيمون** و**لويس فرديناند سيلين** و غيرهم. يقول **رشيد بوجدرة** :

> "C'était ma façon de rendre hommage, au lieu de mettre sur la première page d'un roman « à Proust » ou «à Faulkner » ou "à Simon" ou "à Céline" comme font certains. Je mettais carrément à l'intérieur de mes textes quelques balises, quelques repères que j'appelle des traces."[253]

و مفاد هذا القول إن التناص عنده هو طريقة خاصة و شخصية للاعتراف بفضل هؤلاء على الإنسانية. فعوض أن يكتب "إلى بروست" أو "إلى فولكنر" أو "إلى سيمون" أو "إلى سيلين" كما يفعل البعض، يضع داخل النص علامات دالة عليهم.

و إن اتسمت الترجمة الأدبية بالصعوبة فإن ترجمة التناص تزيدها تعقدا. ويكمن التعقد في إيجاد الطريقة المثلى لنقله في نص الترجمة و الحفاظ على المرجعيات نفسها التي تحكم التناص في النص الأصلي، و السهر على تماسك الترجمة.

---

[253] انظر :

Rachid Boudhedra," Littérature, quand les textes s'emboitent", Regards, Le *Matin*, n°3412, mercredi 07 mai 2003.

هذا ما نتناوله بالبحث و التحليل في دراستنا لترجمة التناص في روايتي **Fascination الانبهار** من الفرنسية إلى العربية و **معركة الزقاق La prise de Gibraltar** من العربية إلى الفرنسية. ونحاول أن نبحث من خلال أمثلة استخرجناها من النص الأصلي في مظاهر التناص في الرواية الأصلية و كيفية ترجمتها. فنتناول كل مثال وترجمته بالتحليل حتى نكشف عن نوعية التفاعل فيما بينهما وكيفية إنتاج المعنى و التأثير في المتلقي في كل منهما، لأن التناص يتدخل مباشرة في إنتاج المعنى و الأثر و يحكم بذلك عمل المترجم. كما نسعى إلى معرفة كيفية تعامل كل من **إنعام بيوض** و **أنطوان موصلي** مع العلاقات التناصية التي يزخر بها النصّان والاستراتيجيات التي اتبعاها في ترجمتيهما للخروج من المآزق اللسانية والثقافية و الحضارية وحتى التاريخية و الدينية التي قد توقع بأمهر المترجمين و أكثرهم ممارسة.

IV 3.1 الروائي رشيد بوجدرة بين ازدواجية اللغة و الترجمة

ولد رشيد بوجدرة في الخامس من شهر سبتمبر عام 1941 و ترعرع في عائلة موسرة من بيئة محافظة بمدينة عين البيضاء التابعة لولاية قسنطينة بالشرق الجزائري. وخلافا لأغلبية أترابه في تلك الفترة ممن لم يتسنَّ لهم مواصلة دراستهم ما بعد المدارس القرآنية، زاول **رشيد بوجدرة** دراسته الثانوية **بالمعهد الصادقي** بتونس حيث تعلم اللغة العربية إلى جانب اللغة الفرنسية، الشيء الذي يفسر جمعه بين اللغتين العربية و الفرنسية و بين ثقافتيهما، وكان لمكتبة والده الزاخرة بأمهات الكتب، إلى جانب مكتبة معهد الصادقية، دور هام في تكوينه الثقافي وفي تحديد عالمه الروائي الزاخر بالشخصيات التاريخية المستقاة من التراث العربي الإسلامي. وكان عليه أن ينتقل فيما بعد إلى فرنسا كغيره من أبناء جيله لمزاولة دراسته الجامعية. ثم عاد إلى أرض الوطن متحصلا على شهادة الليسانس في الفلسفة ثم تحصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة بجامعة السوربون حول موضوع **الإبداع و الكتارسيس قي**

أعمال لويس فرديناند سيلين. [254] و هو بالإضافة إلى ذلك شاعر و روائي، تناول عدة قضايا أدبية وحضارية من خلال مقالات صدرت في مجلات و صحف منها مجلة "**Révolution Africaine**" و جريدتا « **Le Matin** » و « **El Watan** ».

استهل الأديب مسيرته الأدبية بالشعر و صدر له ديوان **Pour ne plus rêver** سنة 1965 عن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، غير أن الرواية هي التي حققت له الشهرة وفرضت له اسما في عالم الرواية فعرف روائيا فذّا، و قد كتب رواياته باللّغة الفرنسية على غرار روائيين جزائريين منهم **محمد ديب** و **مالك حداد** و **آسيا جبار** و أصدر رواياته الأولى *La Répudiation* و *L'escargot entêté* و *Mille et une année de nostalgie* و *Le vainqueur de coupe* التي كرسته كاتبا روائيا باللغة الفرنسية ليتخلى عنها في بداية الثمانينات من القرن الماضي ويمارس الكتابة باللغة العربية. و كانت رواية **التفكك** (1982)، أولى رواياته التي شكلت نقطة تحول في مسيرته الإبداعية عامة و بداية عشرية كاملة من الكتابة الروائية باللغة العربية. و كان في ذلك الحين لهذا التحول في لغة الكتابة أثره في الأوساط الأدبية فتناوله النقاد بكثير من الاهتمام، بل وتعرض للكثير من النقد ممّن " طلّقهم" من القرّاء والنقاد الفرنسيين و ممّن عاد إلى أحضانهم من القراء و النقاد العرب. فذهب بعضهم إلى وصف قراره بعودة الوعي اللغوي إلى الكاتب أو رجوع الابن الضال للأدب الجزائري وشكك البعض الآخر في حقيقة أن يكتب **رشيد بوجدرة** بالعربية مباشرة، بل و في قدرته على الكتابة بها. لكن **رشيد بوجدرة** واصل الكتابة باللّغة العربية غير عابئ بما قيل وذلك إلى غاية رواية **فوضى الأشياء** الصادرة سنة 1991. و ما روايات **المرث** و **ليليات امرأة آرق** و **معركة الزقاق** إلا شواهد على مسيرة إبداعية حافلة بالإنتاج الأدبي و دليل على

[254] كلفته جبهة التحرير الوطني خلال الثورة التحريرية , سنة 1959 بمهمة في الحدود الشرقية ثم بأخرى في كل من موسكو و الصين و الفيتنام و بعد ذلك في إسبانيا بحثا عن السلاح. و بعد الاستقلال, درّس بوجدرة الفلسفة بإحدى ثانويات العاصمة و تقلد منصب مستشار لدى وزارة الإعلام و الثقافة عام 1977 و منصب الأمين العام للرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان بعد أحداث أكتوبر 1988.

أن الكتابة بلغته الأم لم تكن "نزوة" إبداعية عابرة بل كانت تحولا كاملا في تجربته الروائية. وقد تعرض **رشيد بوجدرة** في أحد تصريحاته إلى الأسباب التي جعلته يعود إلى اللغة العربية فقال:

> "Le choix d'écrire à un moment donné en arabe a été une attitude personnelle, peut être sentimentale vis-à-vis de la langue maternelle." [255]

أي إن خيار الكتابة في فترة ما باللغة العربية عند **رشيد بوجدرة** كان موقفا شخصيا مرده الحنين إلى اللغة الأم. و قال أيضا في الموضوع نفسه:

> "عدت للعربية بالغريزة، كنت منذ عام 1969، عندما بدأت الكتابة بالفرنسية أشعر بعقدة ذنب و حنين للعربية، و كانت علاقة عشق بالمعنى التصوفي باللغة العربية، و كان انتقالي للعربية ناتجا عن ضغوط نفسية (...) كنت عندما أكتب بالفرنيسة أعيش نوعا من العصاب بسبب عدم الكتابة بالعربية ، في بعض الأحيان ، كنت تحت وطأة كوابيس أراني فيها فقدت النطق بالعربية أمام جمع حاشد." [256]

غير أن أسباب هذا الانقلاب على اللغة الفرنسية ليست أسبابا عاطفية أو وجدانية أو حتى انفعالية بل أدبية و سياسية، فاللّغة العربية في تلك الفترة على وجه الخصوص كانت رمزا للهوية و الوحدة الوطنية:

> "Maintenant que je suis revenu dans mon pays, je suis revenu à ma nature fondamentale qui est d'être écrivain algérien qui utilise la langue de son pays, de son peuple, de sa mère. C'est un acte politique que d'écrire en arabe dans la mesure où dans notre pays, la francophonie est devenue hystérique et qu'elle a encore pas mal de défenseurs. L'aliénation c'est d'écrire dans la langue de l'autre et la normalité c'est d'écrire dans la langue de soi. Défendre l'arabe aujourd'hui, c'est défendre son identité son authenticité. Parce que je suis profondément ancré dans la réalité nationale, parce que je suis profondément authentique, parce que j'ai le sens aigu de l'histoire, j'ai choisi d'écrire en arabe."[257]

---

[255] انظر:

Rachid Boudjedra. *Lettres algériennes*, lettre 7, op. cit, p 70

[256] عن محمد ساري، المرجع السابق، ص. 31 .

و معنى هذا القول: الآن و قد عدت إلى وطني، استرجعت طبيعتي الأصلية فأنا كاتب جزائري أكتب بلغة وطني و أهلي، أكتب بلغة أمي. و الكتابة باللغة العربية موقف سياسي باعتبار أن الفرانكفونية في بلدي بلغت حدا جنونيا و المدافعون عنها كثر. إن الكتابة بلغة الآخر جنون و الكتابة بلغتي أمر سوي، و الدفاع اليوم عن اللغة العربية هو دفاع عن الهوية و الأصالة. لقد اخترت الكتابة باللغة العربية لأنني وليد واقع جزائري و مجتمع أصيل أعرف تاريخه حق المعرفة.

إن التحولات السياسية و الاجتماعية في الجزائر آن ذاك هي التي فرضت على **رشيد بوجدرة** الكتابة باللغة العربية. فكان شروعه في تلك الكتابة سنة 1981 دعما صريحا لسياسة التعريب غداة الاستقلال. فقد كان الروائي عند توليه منصب مستشار وزير الإعلام والثقافة سنة 1977 مقتنعا بضرورة التعريب في الجزائر إذ يقول:

> "Pour nous, l'arabe était la langue nationale, relationnelle du peuple algérien. C'était aussi fondamentalement la langue du Texte, la langue du *Coran*, la langue du Sacré. Il était donc important que cette langue retrouvât son rôle. Il me semblait qu'il fallait absolument donner à l'Algérie un moyen de communication national, une langue capable d'exprimer tout particulièrement la politique, l'art, la science, le social. L'arabe avait ces compétences-là."[258]

و مفاد هذا القول إن اللغة العربية كانت بالنسبة إليه اللغة الوطنية و لغة التواصل بين أفراد الشعب الجزائري, و كانت أيضا لغة القرآن أساسا و لغة المقدسات. فكان إذن من الأهمية بمكان أن تستعيد هذه اللغة دورها، و كان يرى أنه من الضروري أن تمتلك الجزائر وسيلة تواصل وطنية، لغة كفيلة بأن تعبر بالخصوص عن السياسة والفن والمجتمع. و قد كانت اللغة العربية قادرة على ذلك. كما أقر **رشيد بوجدرة** بقصور اللغة الفرنسية و عجزها

---

[257] انظر:
Cheniki Ahmed, "Je suis passé à la langue arabe par passion, amour et idéologie" (entretien avec Rachid boudjedra), *Révolution africaine* n°1187, Alger 28:11:1986, p. 52.

[258] انظر: Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*. op. cit., p 73.

عن إيصال أفكاره و التعبير عن موضوعاته التي تمس الإنسان الجزائري و العربي، فاللغة الأجنبية لا يمكنها نقل خصوصية المناخ العربي و تفكير الإنسان الجزائري نقلا أمينا.

غير أن إيمانه الراسخ بضرورة نجاح سياسة التعريب لم يمنعه من انتقاد الأسلوب البيروقراطي الذي نُفِّذت به و أقر في الأخير بفشلها لأنها أوكلت إلى مسؤولين سياسيين فرانكفونيين لا يحسنون اللغة العربية و لا يمكن، حسب رأيه، النجاح في التعريب و تعليم اللغة العربية دون أن يكون الدافع حبنا لتلك اللغة:

> "L'Etat a décidé d'arabiser de manière bureaucratique, systématique. Mais ceux qui ont été en charge de cette tâche étaient francophones, et il me semble qu'on ne pouvait pas mettre en place une arabisation, organiser un enseignement de l'arabe, sans être vraiment de l'intérieur et aimer passionnément cette langue." [259]

لقد مثلت عودة **رشيد بوجدرة** إلى اللغة العربية مكسبا كبيرا للرواية الجزائرية والعربية ، فقد عاد إليها محمّلا بتجربة روائية زاخرة ليزرع بها بذور ثورة على أساليب الكتابة الروائية السائدة ليخرج الروائي العربي من الخمول و المهادنة. فقد أثار **رشيد بوجدرة** منذ بدايته الروائية ولا يزال جدلا صحفيا و أدبيا و أخلاقيا صاخبا، لأنه خاض في موضوعات لم تطرق قبله و بجرأة لا مثيل لها في الأدب العربي الحديث.

صورت أولى رواياته *La Répudiation* الصادرة في فرنسا سنة 1969 بعض سلوكات القمع السياسي و عنف الاستنطاق بعد الاستقلال و التصفيات الجسدية في صفوف قيادة جبهة التحرير و جيش التحرير في أواخر الثورة. و قد كان ذلك سببا في حجب الرواية ومنعها من التوزيع داخل الجزائر، كما منع صاحبها من الدخول إلى أرض الوطن. و قد ترجمت الرواية إلى العربية و نشرت في تونس و لم يسمح بتوزيعها في الجزائر إلا في

[259] انظر: Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes* op. Cit. p 74

الثمانينات. كما تطرق الروائي بكثير من الجرأة إلى موضوع الجنس الذي يعتبر أحد أكبر المواضيع المسكوت عنها و أكثرها إحراجا في الثقافة العربية الإسلامية فقال:

> "En fait, toute vraie littérature est celle de la transgression, elle débusque le non-exprimé dont la sexualité est le type même. Injectée à l'intérieur du texte, la sexualité permet entant que rapport entre le texte et le corps, de déployer un champ romanesque fabuleux." [260]

أي إن الأدب الحقيقي هو أدب ينتهك المحظورات و يكشف المسكوت عنه لعل الجنس أهمها. فإقحامه في النص ضمن علاقة النص بالجسد يفتح المجال واسعا أمام كتابة روائية رائعة. و قد صور السلوك الجنسي لشخصيات الرواية بحرية غير معهودة في الأدب العربي الحديث بينما يتناول كتاب آخرون مثل هذه الظواهر الإنسانية بنوع من التلميح الخفيف و الطواف الحذر حينما تقتضي الحكاية وصف العلاقات الجنسية. و قال في هذا الشأن:

> "Mon professeur de grec m'avait appris que Sophocle, déjà considérait l'efficacité du texte à la mesure de son insolence. Et la littérature arabe contemporaine en a longtemps et cruellement manqué." [261]

و مفاد هذا القول إن أستاذ اللغة الإغريقية قد علمه كيف أن **سوفوكليس** كان يقيس نجاعة النص بمدى جرأته. و لطالما افتقد الأدب العربي المعاصر لمثل تلك الجرأة.

رفع **رشيد بوجدرة** عن اللغة العربية قداستها و حولها إلى لغة معربدة لا يتمثل إعجازها في كونها لغة مقدسات فحسب بل في قدرتها على قول المدنس و تصويره بنفس القدرة والكفاءة. وقد سطر بذلك مسلكا جديدا للإبداع في الكتابة الروائية باللغة العربية قوامها كتابة بلا حدود، تفلت من الرقابة الفنية و الدينية و السياسية فتحرر العمل الابداعي من كل ما يعيقه وتسلح بجرأة كبيرة طالت المقدسات و المحظورات و استحالت نصوصه فضاء تقول المرأة فيه

---

[260] انظر: Rachid Boudjedra, "Regards, Textualité, sexualité et mystique" , op. cit

[261] انظر: Rachid, Boudjedra, *lettres algériennes*, op. cit., p 70

ذاتها فكرا و جسدا، و ساحة وغى يتصدى فيها للسلطة فيفضح ممارساتها و فسادها، وذاكرة تسائل التاريخ العربي و الإسلامي و تفضح "زيفه".

غالبا ما تكون روايات **رشيد بوجدرة** مستعصية على الفهم فلغته مليئة بالألفاظ الغريبة و غير المتداولة في الأدب العربي الحديث, الشيء الذي يجبر القارئ على العودة مرارا إلى القاموس من أجل تبيان معانيها. فقد تعود القارئ العربي على روايات ذات لغة بسيطة واضحة لا تتطلب منه بذل جهد كبير لأن من أهدافها الأساسية تبليغ رسالة اجتماعية إلى أكبر عدد من القراء. أما **رشيد بوجدرة** فإنه لم يضع في الحسبان هذا البعد و بذل جهدا في تعامله مع لغة لم يتعود عليها القارئ و اختار أن يكتب للقارئ الذي يبذل جهدا أثناء القراءة لذلك رأى فيه النقاد كاتبا نخبويا. رواياته و إن بدت منفصلة عن بعضها بعناوينها و تواريخ صدورها فإنها تمثل رواية واحدة من عدة أجزاء تشترك في عالم واحد هو عالم الكاتب وسيرته الذاتية و عالم طفولته على وجه الخصوص, القاسم المشترك بينها هو العلاقة التناصية القائمة بين نصوصه الروائية. فكل رواية تذكرنا بأخرى من خلال ذلك التشابه بين الموضوعات و الشخصيات والأمكنة, بل و يحدث أن تتكرر داخل نص الرواية الواحدة مقاطع أو عبارات أو جمل يعيد الكاتب صياغتها كأن يضفي عليها تغييرات شأنه شأن الفنان الذي يضيف دوما إلى لوحاته لمسات جديدة.

IV 4.1 أهم أعمال رشيد بوجدرة :

صدرت لرشيد بوجدرة عدة أعمال باللغتين الفرنسية و العربية و هي على التوالي:

La répudiation الصادرة سنة 1969 و قد ترجمها إلى العربية المرحوم **صالح قرمادي** ونشرت بعنوان **التطليق**, و هي رواية صور فيها الحياة الاجتماعية التقليدية للمجتمع الجزائري و تعامل فيها الروائي مع الجنس من باب استنطاق المسكوت عنه. و تلتها *L'insolation* الصادرة سنة 1972 و قد ترجمها المؤلف نفسه و نشرت بعنوان **الرعن** سنة

1984، يبحث فيها البطل عن هويته و يحاول إثبات ذاته في الوسط الاعتقالي الذي يمثله مستشفى الأمراض العقلية. أما في روايته *Topographie idéale pour un meurtre caractérisé* الصادرة سنة 1975 و قد ترجمها **جيلالي خلاص** ونشرت الترجمة سنة 1983 بعنوان **الإراثة**، فيصور فيها الكاتب شخصية المهاجر الذي يعيش الضياع في متاهات قطار الأنفاق الباريسي. و قدم فيها الروائي خطابا غير مألوف حول الهجرة. و قد تلتها سنة 1977 رواية *L'escargot entêté* التي قام بترجمتها **هشام القروي** بعنوان **الحلزون العنيد** ونشرت سنة 1981, و هي رواية سياسية ساخرة تناول فيها الكاتب موضوع البيروقراطية من خلال موظف مكلف بتخليص المدينة من الجرذان. لم يُؤَدِّ الموظف المهمة لأنه أحب تلك القوارض لكنه في المقابل أصيب بخوف و رعب كبيرين جراء ملاحقة حلزون عنيد له. و في رواية *Les 1001 années de la nostalgie* الصادرة سنة 1979 و قام بترجمتها إلى العربية **مرزاق بقطاش** بعنوان **ألف و عام من الحنين** ونشرت سنة 1981, نلمس تأثر الكاتب ب**غابريال غارسيا ماركيز Gabriel Garcia Marquez** و كتاب **ألف ليلة و ليلة**، و قد راوح فيها المؤلف بين الحنين والهذيان و الحب و العنف، و أعاد فيها رسم معالم التاريخ من خلال الذاكرة و روايات من عايش الأحداث التاريخية أو من خلال كتب التاريخ. تأتي بعد ذلك رواية *Le vainqueur de coupe* الصادرة سنة 1981 و قد ترجمها إلى العربية **مرزاق بقطاش** بعنوان **الفائز بالكأس** و صدرت الترجمة سنة 1985. و في سنة 1982 صدرت رواية التفكك المكتوبة بالعربية مباشرة. و قد ترجمها إلى الفرنسية الروائي نفسه بعنوان *Le Démentèlement* و صدرت الترجمة سنة 1982 يسائل فيها المؤلف جانبا هاما من تاريخ الجزائر الحديث، و تحاكي أحداث الرواية تاريخ الثورة الجزائرية والصراع القائم بين مختلف التيارات، و قد أوكلت فيها مهمة مساءلة التاريخ **لسلمى** و هي شخصية قطعت مع الصورة التقليدية للمرأة الجزائرية لتفضح عبر أسئلتها الملحّة و الموجهة **لطاهر الغمري** تاريخ الثورة " المظلم". و في سنة 1984 نشرت رواية **المرث** التي ترجمها الروائي نفسه إلى الفرنسية بعنوان *La Macération* و صور فيها البطل و قد التهمته هواجسه

ووساوسه. ثم صدرت سنة 1985 رواية **ليليات امرأة آرق** و حملت ترجمتها إلى اللّغة الفرنسية الله بعنوان *La Pluie* و تلتها سنة 1990 ترجمة أخرى بعنوان *Journal d'une femme insomniaque* و يظهر فيها اهتمام الروائي بالكتابة التناصية حيث تتناص الرواية مع روايتي **المرث** و **الحلزون العنيد** و كذا رواية **التطليق**. و قد صدرت رواية **معركة الزقاق سنة** 1986، و ترجمت إلى اللغة الفرنسية بعنوان *La bataille de Gibraltar* ، و يروي فيها البطل قصة فتح الأندلس على يد **طارق بن زياد** و حملات الإبادة التي قام بها الجيش الفرنسي في حق الجزائريين الله العزّل، و صوّر فيها الحدث التاريخي الثاني على أنه صدى للأول . ثم ظهرت سنة 1997 رواية *La vie à l'endroit* أو **ليلة اغتيال ياماها** ثم تلتها سنة 1990 رواية **فوضى الأشياء** ثم ترجمتها إلى الفرنسية سنة 1991 بعنوان *Le désordre des choses* و *Fils de la heine* سنة 1992 ثم **تيميمون** سنة 1994 ومجموعة نصوص عنوانها **شظايا الصحراء الخمس** *Les cinq fragments du désert* تناول فيها المؤلف ظهور الإرهاب في الجزائر و تفاقم الأوضاع باغتيال المثقفين. و تدور أحداث رواية **تيميمون** في المنطقة التي أقام فيها الروائي هروبا من الإرهاب بعد صدور فتوى بقتله, هناك في الصحراء بعيدا عن الشمال حيث الموت و الدمار.و في سنة 1996 صدرت رواية *Peindre L'orient* و فيها تظهر ميول رشيد **بوجدرة الفنية** حيث يتناول **هنري ماتيس Henri Matisse و أوجين دولاكروا Eugène Delacroix** و **بابلو بيكاسو Pablo Picassoو بول كلي Paul Kelly** و**كيس فاندونغن Kees Van dongen** و **بول غوغان Paul Gauguin** و الرسامين الجزائريين أمثال **عمر راسم** و **محمد خدة** و **رشيد قريشي** و **جون ميشيل أطلان Jean_Michel Atlan** اليهودي ذي الأصول القسنطينية. و في رواية *Fascination* التي صدرت سنة 2001 و ترجمتها **إنعام بيوض** بنوان **الإنبهار** عاد رشيد بوجدرة إلى عوالم الطفولة و التراث. و في سنة 2004 أصدر رواية *Funérailles* و رواية *Hôtel Saint Georges* باللغة الفرنسية سنة 2007 و رواية *Les figuiers de barbarie* سنة 2009. كما أصدر **رشيد بوجدرة** سنة 1971 مؤلفا تناول فيه

تاريخ السينما الجزائرية عنوانه *Naissance du cinéma algérien* و كتب العديد من السيناريوهات أشهرها سناريو فيلم **محمد الأخضر حامينا** *Chronique des années de braise* الذي توّج في مهرجان كان الفرنسي للسينما سنة 1975، كما ألف مسرحية عنوانها *Mines de Rien* و قد صدرت سنة 1995.

إن الحديث عن روايات **رشيد بوجدرة** و أعماله يجرنا لا محالة إلى الحديث عن ترجمة أعماله و مترجميه. فقد ترجمت رواياته إلى عدّة لغات منها الفرنسية والإنجليزية و الألمانية والصينية و غيرها. أما فيما يخص ترجمة أعماله بين الفرنسية والعربية، فقد ترجم الروائي بنفسه روايتي *L'insolation* و *Timimoune* بعنوان **الرعن** و **تيميمون** من الفرنسية إلى العربية كما قام بترجمة رواية التفكك من العربية إلى الفرنسية بعنوان *le démantèlement* . ثم قرر عدم الترجمة مجددا لأنه لاحظ أنه قد أدخل تغييرات عديدة على نصوصه وصلت إلى حد إعادة كتابتها تماما. و يعترف **رشيد بوجدرة** بذلك قائلا:

> " Les traductions que j'ai effectuées moi-même sont en fait des réécritures. Cela donne comme pour l'insolation deux ouvrages différents. C'est pourquoi j'ai décidé de confier la traduction à quelqu'un d'autre. C'est le père Antoine Moussali qui a cette tâche, de me surveiller, de m'empêcher de réécrire. Il y arrive pour un tiers du travail." [262]

و مفاد هذا القول إن الترجمات التي قام بها **رشيد بوجدرة** كانت في حقيقة الأمر إعادة كتابة أنتجت روايات مختلفة تماما كما هو الحال بالنسبة لرواية **الرعن**. لذلك قرر الروائي أن يعهد بالترجمة إلى مترجم آخر هو **أنطوان موصلي Antoine Moussali**

[262] انظر:
Abdelhak Benouniche, " Entretien avec Rachid Boudjedra" Sud/Nord. Folies et cultures. Ordre, désordre, folie, n°1 1994, p. 95.

وعهد إليه بمهمة مراقبته و منعه من إعادة الكتابة. وقدَّر **رشيد بوجدرة** نجاح المترجم في مهمة المراقبة تلك في حدود الثلث.

و قد ترجم له الأب **أنطوان موصلي** و هو رجل دين مسيحي، روايات **المرث** *Macération* **وليليات امرأة آرق** *Journal d'une femme insomniaque* و **معركة الزقاق** *La Bataille de Gibraltar* **وفوضى الأشياء** *Le désordre des choses* و دوانه الشاري **لقاح** Greffe كما ترجم له كل من **صالح القرمادي** و **هشام القروي** و **الجيلالي خلاص** و **مرزاق بقطاش** و **حكيم ميلود وإنعام بيوض**. يحتفظ الروائي لنفسه بحق التدخل في ترجمة نصوصه الروائية وصياغة بعض مقاطعها بل و يتجاوز حدود الاقتراح ليفرض إضافةً أو حذفاً أو إعادة صياغةٍ. ولعل **أنطوان موصلي** هو الأكثر صمودا أمام تقلبات مزاج المؤلف الدالة على قلق الكتابة لديه وهاجس الإبداع الذي يسكنه.

IV .5.1 تقديم المدوَّنة:

تتكون مدونة بحثنا من رواية *Fascination* الصادرة عن منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار **(ANEP)** في طبعتها الثانية سنة 2000 وترجمتها إلى العربية بعنوان **الانبهار** من إنجاز **إنعام بيوض** في طبعتها الثانية الصادرة سنة 2002 عن نفس المؤسسة. كما اخترنا رواية **معركة الزقاق** الصادرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب **(ENAL)** في طبعتها الأولى الصادرة سنة 1986 و ترجمتها إلى الفرنسية بعنوان *La prise de Gibraltar* في طبعتها الأولى سنة 1987 الصادرة عن **دار دونويل للنشر Editions Denoël**.

IV. 1.5.1 رواية *Fascination* :

تندرج رواية الانبهار ضمن مشروع الحداثة في الكتابة الروائية الذي شرع فيه **رشيد بوجدرة** منذ رواياته الأولى مخالفا الحكاية بالمعنى التقليدي. و هي رواية الحل والترحال والمغامرة تحكي بين ثناياها مراحل حياة المؤلف و معاناة شعب تحت نير المستعمر. وهي الشاهد على تاريخ الثورة الجزائرية بما فيها أخطاء الثورة و التصفيات الجسدية في صفوف قيادات حزب جبهة التحرير و جيش التحرير، و هي أيضا نظرة ناقدة و رافضة للوضع المزري السائد في المجتمع. لا تحمل شخصيات الرواية ألقابا بل أسماءً و هي عبارة عن كنى تشترك جميعها في حرف اللام، و هذه الأسماء هي **إيلا** و **علي** و **علي مكرر** و**ليل** و **لول** و**لام** و **إلي** و**مول**.

تروي **الانبهار** قصة **إيلا** رجل عقيم محروم من الفحولة و القدرة على الإنجاب، وهو تاجر غني يمتلك حرائس و خيولا كثيرة أغلبها من الخيول العربية الأصيلة، تبنّى و زوجته **ليل** أطفالا عدة أطلق عليهم أسماء كلها تحتوي على حرف اللام بعضهم يعرف أصوله والبعض الآخر لا يعرفها. ناضل **إيلا** من أجل القضية الوطنية و تحرير الوطن إلا أنه كان دائم الغياب في ترحال مستمر عبر العالم بحثا عن فحل لا يضاهى أو فرس نادرة. و في حبه للخيول التي تعهدها بالعناية و الرعاية تعويض عن الأبناء الذين حرم منهم.

لول البنت الكبرى أول راكبة خيول في الجزائر، و هي فتاة شاذة غريبة الأطوار وذات مزاج متقلب و ميول سحاقية. و لا فرق في الواقع بين **لام** في **الانبهار** و **بوجدرة**، إذ تكشف الرواية من خلال الصبي **لام** عن السيرة الذاتية و المسار الشخصي **لرشيد بوجدرة** المليء بالأسفار. فبعد مغادرته **قسنطينة** نحو تونس للدراسة التحق بالثورة التحريرية و جند في صفوف جيش التحرير الوطني إلى أن جرح في إحدى المعارك ونقل إلى **موسكو** للعلاج. كلاهما كلفته جبهة التحرير الوطني بمهمة البحث عن السلاح فتنقلا بين مدن **آسيا** و **أروبا** من **هانوي** إلى **بيكين** إلى **برشلونة** إلى **باريس**. يشبه **لام** الروائي إلى حد بعيد، فاسمه **لام**

هو حرف "اللام" الجربي الذي يستعمل ممدودا للدلالة على الرفض، و هو بذلك الرافض الثائر أبدا، الثائر على رتابة الكتابة الروائية و الرافض للجاهز و المخالف للسائد. يعيش **لام** ألمًا إنسانيا عميقا فهو يطرح أكثر من تساؤل موجع عن مسألة الهوية التي تثيرها تربية **إيلا** لخيول ليست عربية أصيلة بل هجينة، تحمل أسماء بربرية مثل **ماسينيسا** و **يوبا**. أما **علي** و **علي مكرر** فقد اختفيا منذ بداية الرواية. غادر **علي مكرر** مع عشيقته **مول** نحو فرنسا وحاول **على** اللحاق به لاستعادة الأموال التي سرقها. ينخرط كل منهما في صفوف الجيش الفرنسي ليزج بهما في حروب لا تعنيهما مثل حرب الفيتنام و الحرب العالمية الثانية ثم يعودان إلى الوطن ليلتحقا بصفوف جيش التحرير الوطني.

رواية **الانبهار** هي رواية تلتقي فيها الروايات التي سبقتها, رواية تعيد ترتيب التاريخ من خلال كبريات حروب القرن الماضي و تاريخ الثورة الجزائرية و من خلال أسماء المدن الجزائرية **كقسنطينة** و **عنابة** و **بجاية** و **سكيكدة** و أحداث بعينها كمجازر 8 ماي 1945 و قصاصات الجرائد التي تؤطر الحكاية تاريخيا واجتماعيا و سياسيا لتترك الحرية للقارئ في بناء عالم الحكاية حسب معرفته للتاريخ و قراءاته السابقة و سنِّه و ميولاته الأدبية والفكرية.

IV . 2.5.1 رواية معركة الزقاق :

تتخذ رواية **معركة الزقاق** من النصوص التي كتبت حول معركة خليج الزقاق والنصوص التاريخية التي تناولت الفتح الإسلامي للأندلس، خلفية تاريخية لتبني عالم رواية بطلها **طارق** المحجب بشخصية القائد التاريخي الرمز **طارق بن زياد** فاتح الأندلس. تتراوح أحداث الرواية بين الشخصيتين **فطارق بن زياد** يصنع الحدث التاريخي و **طارق** الراوي يتناول النصوص التي كتبت حول الحدث و يسقطها على أحداث تاريخ الجزائر في الفترة الاستعمارية و بعدها.

يطل **طارق** من مكتبه في الطابق العاشر على ورشة بناء و قد بدأت بها الأشغال، يراقب حركة الرافعة الصفراء التي تذهب في كل الاتجاهات في حركة لاتنقطع ترمز لتنقل البطل بذاكرته بين حاضره و ماضيه القريب المتمثل في فترة الطفولة و الثورة التحريرية، ثم الماضي البعيد الذي يمثله التاريخ العربي الإسلامي و فتح الأندلس.

تبدو المعلومات التي تجمعها ذاكرة الراوي شتاتا لا رابط بينها, **فطارق** الشخصية الروائية مصاب بالسمنة و هو شبيه في ذلك **بموسى بن نصير**. لذا يقرر **طارق** أن يتبع حمية غذائية ليخفف من سمنته و يتقي شر سخرية أترابه و مضايقاتهم. و بخروجه من فترة المراهقة يخف وزنه و يعود إلى حالته العادية. و السمنة هنا سمنة معلوماتية، فقد حشى المراهق ذهنه بمعلومات كثيرة جمعها من كل حدب و صوب ليقوم بعد نضجه بغربلتها وفرزها فيشحذ وعيه و يخلص ذهنه من الشوائب من خلال الانتقال من مرحلة التقبّل إلى مرحلة المساءلة، تتجاذبه سلطة الأب "صاحب القرار" و صورة الأم الطاهرة النقية، و سلطة شيخ الكُتَّاب "صاحب الكلمات" و تأثير أستاذ مادة التاريخ. و تشكل تلك المنمنمة الوسيط بين الحاضر و الماضي البعيد و هي نافذة الراوي على التاريخ. يتناول الروائي المنمنمة وفق تقنية التصوير السينمائي فهي في بداية الرواية عبارة عن منظر عام ثم توصف من مواقع و زوايا نظر مختلفة. لا يقف الراوي عند الوصف بل يتجاوزه لمساءلة التاريخ العربي الإسلامي واستنطاقه مدفوعا بتشكيك الأستاذ **بن عاشور** في حقيقة الخبر التاريخي و مستندا إلى أهم المصادر التاريخية التي نقلت أخبار فتح الأندلس كالعلامة **ابن خلدون** و **ابن الحكيم** و **ابن الأثير** و **المقري** و **ابن عذارى المراكشي**.

قد يخطئ من يرى في رواية **معركة الزقاق** تصويرا حقيقيا للمعارك التي خاضها **طارق بن زياد** من أجل فتح **الأندلس** و تصويرا لفتح العرب المسلمين **لجنوب أروبا** لأن **طارق** الشخصية الروائية يخوض حربا أخرى مغايرة تماما هي معركة الواقع و الحاضر والتاريخ من أجل الوصول إلى الحقيقة. **فمعركة الزقاق** هي معركة **طارق** المراهق و قد نضج

و اكتملت شخصيته في مواجهة محيطه بكل ما يحمله من تناقضات من بينها تناقض المناهج التربوية و التربوية التي تحشو أذهان المتعلمين الصغار بكم هائل من المعلومات بدل أن تشحذ عقولهم و تنمي الحس النقدي لديهم.

IV.2الفصل الثاني:

ترجمة التناص بين العربية و الفرنسية

1.2 ترجمة التناص الديني:

وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني بمختلف مصادره القرآنية والتوراتية والإنجيلية كما وظفت الحديث الشريف. و قد سجل النص الديني حضوره في الرواية العربية المعاصرة على مستويات عدة كالبنية الفنية و استحضار الشخصيات الدينية وتصوير شخصية البطل في ضوئها و بناء الأحداث الروائية في ضوء القصص الديني. و قد أسهم في ذلك التراث الديني نفسه الذي هو تراث قصصي في جانب كبير منه و يشكل جزءا كبيرا من ثقافة المجتمع العربي ويسهم بشكل أو بآخر في معالجة الواقع العربي و قضاياه. فأدخله الروائيون مكونا أساسيا في البناء الروائي.

إن حضور النص الديني في روايات **رشيد بوجدرة** ليس بالجديد، فقد وظّفه في أولى رواياته **التطليق** غير أنه كثيرا ما تعلق بممارسات و سلوكات دينية واجتماعية. وهو بالنسبة إليه وسيلة للثورة على الأوضاع السائدة وفضحها. كما يؤدي التناص الديني عنده دورا إيديولوجيا إذ يحارب من خلاله استغلال الدين لاستغفال الناس خدمة لمصالح فردية و تلبية لأطماع شخصية، كما هو الحال في المثال الآتي الذي تسخر فيه **لول** من طريقة خالها **كال** في الوضوء و أداء الصلاة:

> "Sa seule distraction consistait à épater les femmes et les enfants de la grande maison en faisant sa prière à haute voix ; il en rajoutait, bien sûr : ablutions tonitruantes, voix de stentor. Il faisait durer le plaisir, jouissait littéralement de voir les tantes admirer sa dévotion, hennissait d'aise ; et à la fin de la prière, il se prosternait longuement, embrassait le sol, bafouillait, bredouillait, perdait presque la raison et terminait dans une crise d'épilepsie, feinte ou réelle, pour attirer l'attention sur lui, focaliser l'intérêt de sa maman obèse, perverse et fine cuisinière." [263]

> "كانت تسليته الوحيدة تتمثل في السعي إلى لفت أنظار نساء و أطفال البيت الكبير حين يقيم الصلاة بصوت مرتفع. كان يبالغ بالطبع: **وضوء يرعد و صوت يقعد**. كان يسهب في إطالة المتعة، و ينتشي فعلا و هو يرى خالاته و كلهن معجبات بتفانيه

[263] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit. pp.64 - 65 .

تحمحمن غبطة. و في نهاية الصلاة يسجد مطولا، و يقبل **الأراضي** و يتلعثم يتغمغم، و يفقد صوابه تقريبا و ينتهي بنوبة صرع، مفتعلة أو حقيقية، لكي يجدب الانتباه إليه و يستأثر باهتمام أمه البدينة و **الشريرة** والطباخة الماهرة."[264]

و قد نجحت المترجمة **إنعام بيوض** في نقل الوصف الساخر لعملية الوضوء بعبارة "**وضوء يرعد و صوت يقعد**" التي تحاكي وصف الرعد و البرق و في ذلك استبدال صورة بصورة أخرى لإحداث تأثير مماثل على المتلقي، فمرت الترجمة بصياغة جديدة للنص من دون التغيير في الأثر أو الأسلوب الساخر. إلا أنها خالفت النص الأصلي في ترجمة العبارة " **hennissait d'aise**" إلى " **تحمحمن غبطة**" حيث لجأت إلى أسلوب الإبدال **Transposition**، فأبدلت صيغة المفرد المذكر بجمع التأنيث و نسبت بذلك الغبطة لخالات **كال.**

و كعادته يجمع **رشيد بوجدرة** في رواياته بين الخطاب الديني و الخطاب االماجن على لسان **كمال** صديق **لام** الذي يسرد علاقته بزوجة الحاكم الفرنسي إبان الثورة التحريرية. لكن تعبير نص الترجمة يبدو صادما أكثر من تعبير النص الأصلي، الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن مدى تدخل **رشيد بوجدرة** في الترجمة كي يصدم القارئ الذي لم يتعود على هذا النوع من الخطاب .[265]

و ندرج فيما يأتي مثالا وظف فيه **بوجدرة** شخصية دينية، حيث يتحدث **علي مكرر** في دفتر يومياته عن صديقه **المؤذن** الذي كان حقا مؤذنا ثم انقلب محتالا كبيرا، و قد تعمد **رشيد بوجدرة** تصوير شخصية المؤذن على هذا النحو ليخرجها من صفات الوقار و الاحترام الذين خصّصتهما لها الرواية العربية عامة. و الشخصية مثال عن الذين يضطلعون بمهام أو مسؤوليات دينية من دون اقتناع كبير فيستغلون المكانة الاجتماعية التي تخولها تلك المسؤوليات و يظهرون ما لا يبطنون، يقول رشيد بوجدرة على لسان **علي مكرر**:

(…) **l'ex-muezzin, ex-boxeur, ex-agitateur politique, ex-indicateur de police** (…) n'avait jamais fini de raconter des

[264] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 54.
[265] **الانبهار**، المرجع نفسه، ص. 140 و *Fascination*, op. cit., p 161

histoires, d'autant plus que ses amis n'avaient jamais oublié qu'il avait été un jour muezzin (d'où le surnom dont on l'avait ***affublé*** et qui allait lui **coller** toute la vie malgré ses protestations) dans une mosquée de la ville! Ils se méfiaient de lui et restaient sur leurs gardes. Certains soirs ils insinuaient même qu'il avait inventé cette légende pour mieux se poser en victime de la religion et pouvoir l'attaquer, tout à son aise, avec bonne conscience.[266] "

"(...) **المؤذن السابق** و **الملاكم السابق** و **المحرض السياسي السابق** و **مخبر الشرطة السابق** (...) لم يكف في حياته عن سرد الأكاذيب، علاوة على أن أصدقاءه لم ينسوا أبدا أنه كان ذات يوم مؤذنا (و منها اللقب الذي ***أسبغ عليه*** والذي سيلصق به مدى الحياة رغم احتجاجاته) في مسجد بالمدينة. كانوا يرتابون و يأخذون حذرهم منه. حتى أنهم كانوا أحيانا يلمحون إلى أنه اختلق هذه الأسطورة ليجعل من نفسه ضحيّة للدين فيتمكن من مهاجمته على رسله و بكل راحة ضمير."[267]

يستنكر الروائي على لسان **علي مكرر** السهولة التي توكل بها مثل تلك المهام الدينية الحساسة من دون أن يتم التحري في أهلية صاحبها، كما أن المؤذن قد جُرِّد من وقاره الديني و مركزه الاجتماعي إذ ساوى الراوي بينه و بين ملاكم و محرض و مخبر الشرطة.

و نلاحظ أن المترجمة **إنعام بيوض** لم توفَّق في ترجمة الجملة الواردة بين قوسين. فترجمة كلمة affublé بـ " أسبغ عليه" في الجملة الآتية لا تؤدي المعنى :

(...d' où le surnom dont on l'avait ***affublé*** et qui allait lui **coller** toute la vie malgré ses protestations)

(و منها اللقب الذي ***أسبغ عليه*** و الذي **سيلصق به** مدى الحياة رغم احتجاجاته)

[266] انظر: Rachid, Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p.78.

[267] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 67.

جاء في قاموس المنجد "أسبغ: وسَّع، أسبغ على: أكمل، أتم، أجزل، أغدق " أسبغ الله نعمة على فلان" و أفاض في: "أسبغ عليه بالمديح". [268] و جاء في لسان العرب "أسبغ فلان ثوبه أي وسَّعه، و إسباغ الوضوء المبالغة فيه و إتمامه، و أَسبغ عليه الله النعمة: أكملها وأتمَّها و وسَّعها"[269].

كما يستحسن أن تُستبدل العبارة **سيلصق به** بالعبارة **سيلازمه** تفاديا للترجمة الحرفية. و منه قد يكون أقرب إلى الصواب إن ترجمت الجملة السابقة على النحو الآتي: "و منها اللقب الساخر الذي **أطلق عليه** و الذي **سيلازمه** مدى الحياة رغم احتجاجاته".

يتطرق رشيد بوجدرة بعد ذلك إلى سلوك اجتماعي سلبي لا يمكن للقارئ العربي أن ينكره وهو عدم تلبية النداء للصلاة بعد سماع الأذان فيقول :

> "Le muezzin, d'une voix nonchalante, appelait les fidèles à la prière. Les passants continuaient à cheminer tranquillement à travers la cohorte des charrettes à bras qui embouteillaient les petites rues de la ville basse, sans s'occuper des appels réitérés où perçait cependant une légère menace contre ceux qui resteraient insensibles à l'exhortation de Dieu."[270]

> "ينادي المؤذن بصوت متراخ **المؤمنين** إلى الصلاة. يتابع المارة سيرهم بكل هدوء عبر جلبات العربات اليدوية التي تعج بها الأزقة الصغيرة للمدينة التحتية، دون الاكتراث بالدعوات المتكررة التي ينفذ فيها مع ذلك تهديدا طفيفا ضد أولئك الذين لا يتأثرون بنداء الله الحثيث."[271]

بينما لا يرى المتلقي الفرنسي في هذا المقطع سوى وصفا للحياة اليومية في المدينة العتيقة، يتعرف من خلاله على نمط حياة مغاير لما تعود عليه، يستقبله متلقي الترجمة بطريقة مخالفة تماما، ففيه تناص ديني و آخر اجتماعي. يتمثل الأول في علاقة عامة الناس بركن من أركان الإسلام و هو إقامة الصلاة جماعة في المساجد. فالمارة يتابعون سيرهم و قضاء

---

[268] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص. 644.
[269] ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، مج8.، المادة (س ب غ) ص. 432.
[270] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 42
[271] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 34.

مصالحهم بالرغم من النداء الحثيث للصلاة، لا يغيّرون وجهتهم نحو المساجد ولا يكترثون للأذان. و حتى المؤذن الذي ينادي للصلاة بصوت **متراخ** يبدو غير واثق من جدوى ندائه ووقعه في نفوس سامعيه. و يبدو الأذان هنا نداءً يؤدّى بصفة آلية قبل كل صلاة، يدخل ضمن مشمولات وظيفة المؤذن و قد أفرغ من رمزيته و حمولته الدينية و العقدية .

أما التناص الاجتماعي فيتمثل في التصوير الوفي والصادق لمظاهر الحياة اليومية في المجتمع الجزائري و علاقة الفرد بالصلاة التي تحولت عند الأغلبية من ركن لا يكتمل إسلام الفرد إلا بتمامه، إلى مجرد ممارسة طقوسية مناسباتية يؤديها في المناسبات و الأعياد الدينية فتكتسي طابعا فولكلوريا مفرغا من الجانب الروحي.

و واضح أن المترجمة لم توفق في ترجمة العبارة "Le muezzin, appelait **les** **fidèles** à la prière". و الإشكال يتمثل في ترجمة كلمة "fidèles » فقد اكتفت بالمقابل اللفظي "**المؤمنين**" دون مراعاة السياق الديني للكلمة و دون مراجعة الشحنة الدينية التي تحملها الكلمة في علاقتها بكلمة أخرى قد تستعمل خطأ في الترجمة وهي كلمة **المسلمين**. فالمؤمن أعلى درجة من المسلم و لا يمكن له عدم الاستجابة لنداء الصلاة، ومنه فإن السياق لا يسمح باستعمال لفظ " **المؤمنين**" ترجمة لـ "**fidèles** ". لذا نقترح الترجمة الآتية: "ينادي المؤذن **الناس** للصلاة بصوت متراخ " أو"ينادي المؤذن **المصلّين** للصلاة بصوت متراخ ". فتكون الترجمة بكلمتي الناس أو **المصلّين** أشمل و أعم من **المسلمين** أو **المؤمنين**. و عندها يمكن القول إنه من بين الناس من سيلبي النداء للصلاة و منهم من لا يكترث لسماعه.

- **حضور التناص الديني في الترجمة و غيابه في النص الأصلي:**

نجد في الأمثلة الآتية التناص الديني حاضرا في نص الترجمة بينما غاب كليا في النص الأصلي. كان بإمكان المترجمة إنعام بيوض أن تستغني عنه استغناء تاما دون أن

يضر ذلك بالترجمة، لكنها فضّلت اللجوء إلى مكافئات كرست في الأحاديث اليومية للجزائريين و الناطقين بالعربية، فوفقت في ذلك بل و أضفت على النص العربي جمالا ورونقا.

المثال الأول:

"Il n'y a que Ila qui respecte les femmes, parce qu'il **aime trop** les chevaux…[272]"

"لا يوجد الا ايلا الذي يحترم النساء، لأنه **يحب** الخيل **حبا جما**[273]..." [274]

المثال الثاني:

« C'est pour cela qu'il **aime trop** les chevaux! »[275]

"لهذا السبب **يحب** الأحصنة **حبا جما**".[276]

المثال الثالث:

«Certes, il y avait dans sa façon d'agir une certaine coquetterie et une forme de séduction qui lui permettaient de se faire obéir **en douceur**."[277]

بالتأكيد كان في طريقة تعامله شيء من التأنق و شكل من الإغراء يسمحان له بان يطاع **بالتي هي أحسن.**[278] " [279]

المثال الرابع:

" Ceux qui s'étaient moqués de nous, la veille, avaient changé d'avis : ils se mirent à détecter, sous l'effet de panique, **n'importe quoi**." [280]

---

[272] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 28.

[273] القران الكريم، **سورة الفجر**، الآية 19

[274] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 21

[275] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op,cit., p 183 .

[276] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 157

[277] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p 53 .

[278] القران الكريم، **سورة النحل**، الآية 124

[279] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 44.

[280] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 110 .

أولئك الذين يسخرون منا بالأمس قد غيروا رأيهم: طفقوا يصدرون بتأثير الهلع قرارات **ما أنزل الله بها من سلطان**[281]." [282]

المثال الخامس:

Mon écriture est l'expression de mon désarroi et de mon exil interminable. Rentrerais-je un jour à Constantine ? Reverrais-je Ila un jour et Lil **qui se font vieux ?"** [283]

"كتاباتي هي تعبير عن اضطرابي و عن منفاي السرمدي. هل سأعود يوما إلى قسنطينة؟ هل سأرى إيلا و ليل اللذين **بلغا من الكبر عتيا ؟**" [284]

لقد سمحت المترجمة لنفسها بهامش من الحرية فوظفت المفردات القرآنية، وحولت عبارات عادية "**aime trop - en douceur - n'importe quoi - qui se font vieux"** إلى تناص باقتباسها لعبارات و كلمات من النص القرآني. و لا شك في أن العلاقة التناصية الجديدة التي نشأت من رحم الترجمة ليست بالغريبة عن القارئ لأنها متأتية من بيئته الدينية والثقافية. فالعبارات "**يحب كذا حبا جما – بالتي هي أحسن – بلغ من الكبر عتيا** " أصبحت عبارات متداولة بين الناس، يستعملها العام و الخاص في سياقات مختلفة دون أن توظف بالضرورة في نفس سياقاتها القرآنية. و في مثل هذا التصرف إبداع وحرية في الترجمة أضفى على النص مسحة جمالية في اللغة المنقول إليها. وفي المقابل يمكن أن نذهب إلى اعتبار هذا التناص تناصاً عرضيا حدث بمحض الصدفة و من دون قصد. فوروده كان بحكم التعود على استعمال تلك العبارات التي انتُزعت منها صفتها الدينية و أصبحت عبارات ثقافيةَ يتداولها العام و الخاص حديثا أو كتابةَ.

كما ينطبق ذات الرأي على التناص مع الحديث النبوي الشريف " أطلبوا العلم و لو في الصين " المعروف لدى القارئ العربي المسلم و كثير التداول في حديثه:

---

[281] القران الكريم، **سورة النجم**، الآية 22.
[282] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 94..
[283] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*,op. cit., p. 181.
[284] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 156.

Le prophète n'a-t-il pas dit qu**'il faut chercher le savoir et la science, jusqu'en Chine…** C'est peut-être ce qu'il a voulu faire Ali! Je lui ai trop parlé de Marco Polo et de l'éblouissement qu'il éprouva en découvrant la Chine…c'est ma faute, cette fuite d'Ali! »[285]

"**ألم يقل الرسول أطلبوا العلم و لو كان في الصين**....ربما كان ذلك ما أراد أن يقوم به علي. لقد حدثته كثيرا عن ماركو بولو و عن الانبهار الذي تملَّكه عند اكتشافه للصين... هروب علي ذاك هو غلطتي أنا! "[286]

لقد حافظت المترجمة على العلاقة التناصية و نقلتها إلى اللغة العربية. و لعل مرد ذلك هو أن تحديد مرجعية التناص في نص الترجمة أسهل منه في النص الأصلي لأنه هو دخيل على اللغة الفرنسية و ثقافة المتلقي الدينية و لا يمكن للقارئ فهم فحواه إلا بعد تحمله عناء البحث لأن الروائي لم يرَ ضرورة لتفسير تلك العلاقة التناصية في العبارة :" **Le prophète n'a-t-il pas dit qu'il faut chercher le savoir et la science, jusqu'en Chine…** . فتبدو الترجمة كأنها استرجاع للتناص الديني وتوظيفه في بيئته. وسواء كان التناص بإيراد نص الحديث الشريف كاملا أو بترجمة العبارة الفرنسية فإنه من السهل التعرف عليه بالنسبة لمتلقي الترجمة لأنه من بيئته و لأنه أيضا مشتَرَك معرفي بينه وبين المترجِمة.

و في المثال الآتي تناص يتعلق بما هو محظور في الإسلام:

"Au deuxième jour d'attente, Lam mourant de faim **mangea une rondelle de saucisson qui traînait par terre**, sale et dégoûtante mais qu'il apprécia d'une façon jubilatoire, à la fois parce qu'il avait très faim et aussi parce qu'il brisait le rite, et l'interrompant, s'en débarrassait à jamais. Depuis, **Lam mangeait du porc**, avec délectation, en **néophyte**, en quelque sorte !" [287]

"في اليوم الثاني من الانتظار، أكل لام، الذي كاد أن يموت جوعا، شريحة من النقانق كانت مرمية على الأرض. وسخة و مقرفة. لكنه استلذ بها إلى حد التهلل، أولا لأنه

[285] انظر: Rachid Boudjedra,*Fascination*,op. cit,. p. 149.

[286] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 129 .

[287] انظر: Rachid Boudjedra,*Fascination*, op, cit,. p 195.

كان جائعا جدا، ثم لا نه كسر بذلك طقسا شعائريا، و بكسره تخلص منه نهائيا. منذ ذلك الوقت اخذ لام يأكل الخنزير بتلذذ، **كمعتنق جديد إن صح التعبير**"[288]

لحم الخنزير من المحرمات و قد نهى الإسلام عن أكله صراحة. و العلاقة التناصية المتعلقة بتحريمه غير واضحة في النص الفرنسي الموجه للقارئ الأجنبي الذي قد لا يرى مانعا دينيا أو أخلاقيا من إقدام **لام** على أكل شريحة النقانق المُعَدة من لحم الخنزير إلاّ لأنها مرمية أرضا ومتسخة. و قد يفهم أنه تناولها من شدة الجوع و قلة الحيلة. أما قارئ الترجمة فسيهتدي مباشرة إلى المعنى الباطن و المقصود من وراء ذلك وهو أن دافع الجوع كان أقوى من المحظور و المحرم. و من السهل على هذا القارئ التعرف على التناص لأن نص التحريم واضح و صريح في القرآن الكريم و لأن التحريم يمس العادات الغذائية عند الإنسان المسلم كتحريم شرب الخمر أو أكل الميتة مثلا.

لكننا نرى أن المترجمة قد جا الصوا ب في ترجمة العبارة الفرنسية " en **néophyte**, en quelque sorte" بـ " **كمعتنق جديد إن صح التعبير** " لأن المقصود ليس المعنى الأول لكلمة **néophyte** التي تطلق على من هو حديث التنصر أو على العضو المُنْضم حديثا لمذهب أو حزب، و التشبيه هنا بين من هو حديث العهد بالنصرانية وبعادات أهلها الغذائية و بين **لام** حديث العهد بأكل لحم الخنزير. و بذلك قد يكون من الأفضل ترجمة العبارة على النحو الآتي:. "منذ ذلك الوقت أخذ لام يأكل الخنزير بتلذذ، **كمكتشف له حديثا** "

و في المثال الآتي: يتعرض **رشيد بوجدرة** للثوابت الشرعية التي تحكم الميراث في الإسلام قائلا:

"…propriétaire, cet ancêtre lointain de Lol, et par la suite légataire de dix-neuf horloges siciliennes en matière précieuse (or, argent ou platine ?) et dont Lol seule allait hériter à douze ou quinze ans, grâce à l'intervention d'Ila qui **graissa la patte** à plusieurs **fonctionnaires coloniaux** et à autant de **cadis, muftis et autres notaires musulmans**, puisque Lol n'y avait pas du tout droit car

[288] **الانبهار**،المرجع السابق، ص. 168.

elle était mineure par son âge et mineure par son sexe, selon la loi qui régissait le droit musulman, en matière d'héritage." [289]

"... كان هذا السلف البعيد للول مالكا ثم مورثا "لتسعة عشر ساعة صقلية مصنوعة من مادة ثمينة (ذهب أو فضة أو بلاتين) و التي ورثتها لول بمفردها في الثاني عشرة من عمرها بفضل تدخل إيلا الذي **برطل** العديد من **الموظفين الكولونياليين** و عددا مماثلا من **القضاة ووجهاء مسلمين اخرين**، لان لول لم يكن لها الحق في ذلك إطلاقا، لكونها **كانت قاصرا نظرا لسنها و قاصرا نظرا لجنسها حسب القانون الذي يحكم الشريعة الإسلامية فيما يتعلق بالميراث**."[290]

في هذا المثال الكثير من التجني على التشريع الإسلامي فيما يتعلق بتوريث المرأة. فإن كانت الفتاة قاصرا لسنها و ينطبق عليها حكم القُصَّر فإنها ليست قاصرا لجنسها والاسلام مكَّنها من الميراث و لم يحرمها حقوقها. إلا أن القارئ العربي العادي قد لا يكون ملما بقانون الميراث فلا يركز إلا على قوله تعالى: " و للذكر مثل حظ الأنثيين" و يجهل الحالات الأخرى التي تتساوى فيها المرأة مع الرجل و تلك التي تمنحها أكثر مما تمنح للرجل. أما القارئ الأجنبي فقد يأخذ ما جاء عن التشريع الإسلامي مأخذ الجد و يعتقد أن المرأة محرومة حقا من الميراث في الإسلام فيكوِّن صورة سلبية و مشوَّهة عنه. يبقى أن مسألة المساواة في الميراث بين الرجل والمرأة مسألة اختلاف جوهري بين الإسلام و المسيحية و بين الثقافتين العربية والغربية.

و نلاحظ أن **إنعام بيوض** لم توفق في ترجمتها للعبارة الفرنسية **fonctionnaires coloniaux** بـ **الموظفين الكولونياليين**. فالمعنى المقصود هنا هو الإدارة الاستعمارية أو المحاكم الفرنسية **justice de paix** بالمقارنة مع المحاكم الشرعية **tribunaux musulmans**، و في ذلك إشارة ضمنية للفصل السائد إبان الفترة الاستعمارية بين تسيير

---

[289] انظر: Rachid Boudjedra,*Fascination*,op. cit., p. 49

[290] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 41.
تجدر الإشارة إلى ارتكاب المترجمة خطأ صرفيا في قولها " تسعة عشر ساعة صقلية" و الصحيح هو "تسع عشرة". كما ارتكبت خطأ تركيبيا يتمثل في توظيف التركيبة " و التي ورثتها" دون حاجة إليها . و الصحيح هو القول " مادة ثمينة (ذهب أو فضة أو بلاتين) ورثتها..."

شؤون الأوربيين و شؤون الأهالي **statut de l'indigénat**، أما لفظة "الكولونيالية" فدخيلة على اللغة العربية و تعني المذهب أو النزعة الاستعمارية.

و نرى أن المترجمة عند ترجمتها للعبارة الفرنسية " **cadis, muftis et autres notaires musulmans**" بـ: "**القضاة ووجهاء مسلمين آخرين**" قد جمعت بين "**القاضي**" و"**المفتي**" و "**العدل**" في عبارة واحدة هي " **وجهاء مسلمين**" و في ذلك إخلال بمقاصد المؤلف فقد تعمد **رشيد بوجدرة** ذكرها بالتفصيل لأنها أسماء مناصب حساسة في إدارة شؤون الناس. ولو قمنا بالترجمة العكسية من العربية إلى الفرنسية لكلمة **وجهاء** لترجمنا بـ: **notables** عوض **notaires**.

- **التناص القرآني في رواية معركة الزقاق:**

إن التناص القرآني أكثر حضورا في رواية **معركة الزقاق** منه في رواية *Fascination*. و حضوره في الرواية يتراوح ما بين كلمة واحدة فقط و آيات كاملة. ويرجع هذا الحضور الطاغي للغة القرآن في رواية **معركة الزقاق** إلى لغة الرواية، فقد كتبت باللغة العربية وفتحت المجال واسعا أمام الروائي كي يستغل التراث الديني، ويتجلى ذلك في توظيفه ألفاظا دالة على القيامة منها: "**القيامة**"، "**القارعة**"، "**الطامة الكبرى**" وتراكيب قرآنية كعبارة "**بهت الذي كفر**" و الأمثلة على ذلك متعددة نستهلها باستحضار الأية الكريمة 222 من سورة البقرة:

﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ قُلْ هُوَ أَذًى فَاعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِي الْمَحِيضِ وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّى يَطْهُرْنَ فَإِذَا تَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ ﴾

« Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez- vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leur purification alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne.

Il est vrai que Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime ceux qui bien se purifient. »[291]

المثال الأول:

ترد الأية الكريمة السابقة في نص الرواية الأصلي و نص الترجمة كما يأتي:

"أين أمه سيذكر سيد الكلمات يقرئه: **ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين** أين أمه طفولته انتسبت لمحنتها وهو المقصي من عتبات أبيه. "[292]

" Ou est donc sa mère n'oubliant jamais le maître des mots sacrés en train de lui dicter ***Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis: « c'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leur purification alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Il est vrai que Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime ceux qui bien se purifient »*** **(sourate de la vache, verset 222)** Où est donc sa mère Son enfance s'est enlisée à son propre malheur lui qui a été toujours tenu à l'écart de son père.[293]"

«يقول المؤدب **أكتب ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله.** يقول: (أين أمي؟ أمي طاهرة. أمي عفيفة.) انتسبت طفولتي لمحنتها أنا المقصي من عتبات الأبوة" [294]

"Il dit un jour : écris : ***Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leur purification alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Il est vrai que Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime ceux qui bien se purifient »*** **(sourate de la Vache, verset 222).** J'étais effrayé instinctivement par le sens caché, obscur et farfelu d'une telle assertion. Je réagis

[291] انظر: *Coran, sourate de La Vache*, verset 222, dans la traduction de Régis Blachère.
[292] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 23
[293] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de gibraltar*,op. cit., p. 44
[294] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 161

spontanément : mais ma mère est pure ! Alors que je ne savais même pas de quoi il s'agissait, au juste. J'ai refusé d'écrire.»[295]

وردت الآية الكريمة في المثال الأول من النص الأصلي كاملة دون تغيير بالزيادة أو بالنقصان لكن من دون إشارة إلى السورة التي وردت فيها. كما أنه لم يميزها عن النص الروائي أي لم يفصل بينهما فيتماهى النص القرآني مع نص الرواية. إلا أنه من السهل على القارئ العربي أن يميز بين النصين ويتعرف على الآية الكريمة.

المثال الثاني:

وردت الآية في المثال الثاني منقوصة من جزئها الأخير و قد أقحمها **رشيد بوجدرة** في النص الروائي من دون الإشارة إلى السورة و رقم الآية . أما المترجم فقد أورد الآية كاملة و اعتمد ترجمة رسمية مجازة و هي ترجمة **رجيس بلاشير Régis Blachère** و باعتماده ترجمة مجازة ومعترف بها حافظ المترجم على قداسة النص القرآني بالرغم من أنه كان قادرا على الخوض في ترجمتها تحت غطاء ترجمة النص الروائي. و لم يكتف بذلك بل ميزها عن باقي النص الروائي بخط مائل وأحال إلى السورة و رقم الآية باللغة الفرنسية **(sourate de la Vache, verset 222)** لأن القارئ الأجنبي لا يعرف بالضرورة النص القرآني. و يمكن أن نرجع ذلك إلى أن المترجم رجل دين مسيحي من جهة و بالتالي فهو على دراية بقداسة النصوص الدينية فلم يجرؤ على التصرف في نص الآية و المساس به تحويرا و تغييرا بالإضافة أو بالنقصان، و عالما بأساليب الترجمة و قوانينها من جهة أخرى. أما تصرفه فكان في النص الروائي من خلال إضافته تعقيبا على لسان البطل مباشرة بعد نص الآية الكريمة:

"J'étais effrayé instinctivement par le sens caché, obscur et farfelu d'une telle assertion. Je réagis spontanément ... Alors que je ne

[295] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibralta*r, op. cit., p. 282

savais même pas de quoi il s'agissait, au juste. J'ai refusé d'écrire"

جاءت الإضافة لتعبِّر على رد فعل الطفل الذي لم يفهم معنى الآية و لم يتقبلها. والتأكيد على رد الفعل البريء و التلقائي يخدم الحبك الروائي و يسمح للنص الديني بالخروج عن سياقه و الدخول في سياق آخر هو السياق الاجتماعي و التعليمي الذي يتعلق أساسا بعادة الجزائريين تسجيل أبنائهم في المدارس القرآنية لحفظ القرآن الكريم، فينسجم النص الديني مع النص الروائي و يعرِّف القارئ الأجنبي بجانب من العادات الاجتماعية لا يظهر في النص الأصلي لأنها ليست بالغريبة عن القارئ الجزائري و لم ير الروائي مبررا للتفصيل فيها.

المثال الثالث:

تصرف كل من الروائي و المترجم في الشاهد القرآني:

"... **و يسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله من حيث أمركم الله من حيث أمركم الله.** أعرب هذه الجملة من حيث لا فائدة من ذلك. دعني و إلا تلفظت بما لا يعجبك كلاما فاحشا" [296]

" ***Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leurs purifications, alors venez à elles, d'où que Dieu vous l'ordonne***...d'où que Dieu vous l'ordonne ! **Voilà une phrase intéressante à analyser vicieusement** mais c'est vraiment pas nécessaire laisse-moi, sinon je vais dire des énormités et des obscénités (...)"[297]

و يتمثل تصرف الروائي في النص القرآني في تكرار الجملة " **من حيث أمركم الله**" فيخرج النص الجديد عن النص المرجعي و يستبدل سياقه الأصلي بساق مغاير تماما. وهكذا

[296] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 55
[297] المرجع نفسه ص. 115-114

يتأسس النص اللاحق **الرواية** على النص السابق **القرآن الكريم** ثم يفترق عنه : **دعني و إلا تلفظت بما لا يعجبك كلاما فاحشا.**

أما تصرف المترجم فقد كان بإضافة تعقيب البطل على نص الآية الكريمة:

"D'où que Dieu vous l'ordonne! **Voilà une phrase intéressante à analyser vicieusement"**

نرى أن المترجم قد عمد إلى تأويل التكرار من خلال ترجمة شارحة **Traduction par explicitation** ترمي إلى التركيز على استهتار المتكلم و هتكه لقداسة الآية الكريمة، ظنًّا منه أن الروائي قد أضمره في النص الأصلي و لم يفصح عنه. غير أن تكرار العبارة "**من حيث أمركم الله**" لم يكن للتهكم و السخرية بل للدلالة على توقف المتكلم عن مخاطبة صديقه و التفكير برهة ليطلب منه إعراب الجملة المُكَرَّرة. فجاءت الترجمة مجانبة لقصد المؤلف.

- **التناص م الأية 69 من سورة البقرة:**

ورد في سورة البقرة قوله تعالى:

"وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تَذْبَحُوا بَقَرَةً ۖ قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا ۖ قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ (67) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ ۚ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَّا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَٰلِكَ ۖ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ (68) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا ۚ **قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ** (69)"[298]

و قد وظّف رشيد بوجدرة في **معركة الزقاق** مقاطع من هذه الآية ، إلا أن المؤلف لا يحاكي القصص القرآني و لا ينسخه بل يعيد خلقه من جديد ليبني عليه نصه الروائي و لا يمكن للقارئ أن يربط بينهما إلا إذا اعتمد التأويل. و هذا ما يتبين من الأمثلة الآتية:

[298] **القرآن الكريم**، سورة **البقرة**، الآية. 69 .

المثال الأول:

" **صفراء ثم شهباء ثم صفراء:** تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء" [299]

" **J'aune puis jaunâtre puis jaune à nouveau**. **La grue s'élançant** dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant pas d'aller et venir, de parcourir la même distance, t**elle une flèche s'enfonçant dans** la matière bleue qui compose généralement ce qu'on appelle – communément – un **ciel** »[300]

المثال الثاني:

" **صفراء فشهباء** عند مرورها (الرافعة) أمام قرص الشمس المفلطح تفلطحا أكثر مما اعتادت العين على رؤيته طبيعيا" [301]

"Jaune puis jaunâtre lorsqu'elle (la grue) passé devant le soleil comme aplati plus que de coutume" [302]

المثال الثالث:

" دخل قاعة الفحص دون أن يغلق الباب وراءه. **صفراء. شهباء. فصفراء من جديد**" [303]

"Entra dans son cabinet sans fermer la porte derrière lui. **Jaune. Puis jaunâtre. Puis jaune à nouveau"** [304]

ترد العبارة المتناصة **صفراء ثم شهباء ثم صفراء** في الرواية عند وصف حركة الرافعة في ورشة البناء التي تطل عليها قاعة الفحص و هي حركة سرمدية لا تتغير مع مرور الوقت

[299] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 7
[300] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 11
[301] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص 18
[302] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p 34
[303] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 29
[304] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 57

و هي نفسها منذ بداية الرواية إلى غاية نهايتها إذ تنتهي الرواية و لا تكف الرافعة عن حركتها. و لعل المترجم قد تفطّن للفكرة فأضاف العبارة الآتية لتقريب المعنى للقارئ الأجنبي:

" **ou plutôt son bras ne cessant pas d'aller et venir, de parcourir la même distance** "

تقترن حركة الرافعة بذكريات الطفولة و الكُتَاب (المدرسة القرآنية) و حرب التحرير، فهي حركة منتجة للسرد تتداعى من خلالها ذكريات بطل الرواية.

يغيب التناص القرآني المبني على كلمة "صفراء" من النص الفرنسي إذ تختفي المرجعية الدينية فلا تحمل كلمتا **jaune** و**Jaunâtre** إلا معنى اللونين الأصفر والأشهب.

- **مخالفة الترجمة للنص الأصلي:**

نلاحظ في الأمثلة الآتية اختلافا آخر بين النص الأصلي و ترجمته:

المثال الأول:

وردت كلمة غسق في موضعين و تمت ترجمتها كالآتي:

"كيف يقص عن **غسق اصطحبه** إلى باب الكتاب يكتب **صفراء فشهباء و من ثم صفراء** و تنطلق الرافعة كالسهم لكنها تبدو ثابتة" [305]

" Quels mots utiliser pour décrire cette sauvagerie des **aubes éblouissantes** qui **le poursuivaient** jusqu'à la porte de l'école coranique **Quatre heures du matin solstice d'été Flamboyant** Lui écrivant sur une ordonnance vierge étalée devant lui juste avant l'entrée du premier malade de la journée : **jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau** Totty Botty Boffy Moffy **La grue s'élançant telle une flèche** ou un oiseau **donnant l'impression qu'elle est complètement immobile.** " [306]

[305] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 27

[306] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar* , op. cit,. p. 53.

و كيف أقص عن **غسق** يصاحبني إلى باب الكتاب[307]

"Et comment donc décrire ces **levers du jour**, ces **aubes** immenses modérées, comme marbrurées ?" [308]

جاء في **لسان العرب:** "غَسَقَت عينُه تغسَق غَسْقا و غَسَقانا: دمعت، و قيل: انصبَّت، وقيل: أظلمت. و الغسَقان: الانصِباب. و غسَقَ اللّبن غسْقا: انصبَّ من الضرع. وغسَقت السماء تغسَق غسْقا و غسَقَانا: انصبَّت و أرشَّت. و غسق الجرح غسقا وغسقانا أي سال منه ماء أصفر و ليس من الظلمة في شيء. و غسق الليل ظلمته، و قيل أول ظلمته و قيل غسقه إذا غاب الشّفق. وفي قوله تعالى: إلى غسق الليل، هو أول ظلمته، و قوله تعالى: و من شر غاسق إذا وقب، قيل الغاسق هذا الليل إذا دخل في كل شيء و قيل القمر إذا خسف ويُكسف القمر فيغسِق أي يذهب ضوءُه و يسْوَدُّ و يظِلم والغاسق: البارد و قيل الليل غاسق لأنه أبرد من النهار". [309]

و الأرجح أن **رشيد بوجدرة** يقصد الدمع و لا يعني بالغسق ظلمة الليل. أما إذا اعتبرنا أنه يعني بالغسق أول ظلمة الليل، فإن المترجم قد نأى بترجمته عن المعنى المفترض فالغسق ليس آخر الليل و لا يمكن بأي حال من الأحوال ترجمته بـ: **aube** لأن الروائي لم يستعمل كلمتي "**سَحَر**" أو "**فجر**". و لا يستقيم معنى المقطع إلا إذا نقلنا إلى اللغة الفرنسية معنى **الدم بدل** الظلمة فنقول:

Où s'est donc enfouie son enfance Quels mots utiliser pour **décrire ces larmes** qui l'accompagnaient jusqu'à la porte de l'école coranique Lui écrivant : jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau La grue s'élançant telle une flèche donnant, pourtant, l'impression qu'elle est complètement immobile."

" Comment décrire **ces larmes** qui m'acompagnaient jusqu'à la porte de l'école coranique"

[307] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 82.
[308] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar* , op. cit., p 156.
[309] ابن منظور، المرجع السابق، مج. 10 العاشر ،المادة (غ س ق)، ص. 288.

لا يأخذ اقتراح الترجمة هذا في الحسبان كافة الإضافات الأخرى التي جاء بها المترجم بالرغم من غيابها في النص الأصلي كعبارة **Solstice d'été** و هي ظاهرة فلكية تسمى في اللغة العربية "**الانقلاب الصيفي**".

المثال الثاني:

" رأيت المدينة غاضبة متظاهرة و قد خرجن (النساء) على غير عادتهن ففصلن حدود المساء بملاياتهن السوداء فظن اللفيف الأجنبي أن **الغربان تهاطلت على المدينة وتبجح الخونة و الجبناء بأنها طير أبابيل و المشايخ أيضا و القضاة.**" [310]

«**Cette même ville qui avait été envahie**, aussi, le 20 août 1955 **par les femmes en colère** avec parmi elles ma propre mère. **Une telle manifestation n'était pas seulement imprévisible mais inhabituelle**, avec, malgré cette sorte de dramaturgie qui préside à toute manifestation humaine massive, quelque chose-plutôt-de saugrenu et d'épouvantable. **Les femmes avaient presque caché la ligne de l'horizon par la masse de leurs corps serrés et recouverts de voiles noirs,** d'une façon lugubre. **La légion étrangère convoquée** ne sut comment se dépatouiller dans cette masse féminine, noire, décidée et compacte. **Cela fit rire certains mâles de la ville, les éternels traîtres, quelques chefs religieux** qui virent là un comportement indécent, obscène et impur. » [311]

جاءت الترجمة مليئة بالإضافات التي خصَّ بها المترجمُ القارئَ الأجنبيَ منها تاريخ المظاهرات 20 أوت 1955، و هو متمم معرفي ضروري يمكِّن القارئ من تدارك النقص الحاصل في فهم الحدث ووضعه في إطاره الزماني و المكاني والسياسي. شبَّه **رشيد بوجدرة** النساء من حيث لون ملاياتهن بأسراب الغربان و من حيث عددهن بطيورٍ أبابيلَ نتاصا مع القرآن الكريم و ما جاء في قصة أصحاب الفيل عندما همَّ **أبرهة الحبشي** بهدم

[310] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 48

[311] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 101 - 102.

الكعبة و تخريبها مستعملا فِيَلَتَه، وما فعل الله تعالى بهم من إهلاكهم وصرفهم عن البيت. و جاء ذكر **أبابيل** في سورة **الفيل** حيث قال تعالى:

"أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) **وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ** (3) **تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ** (4) **فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ**(5)"

غير أن المترجم حذف التشبيه و التناص في نص الترجمة و اكتفى بوصف التجمهر الكبير و الأعداد الغفيرة في الجملة الآتية:

"Les femmes avaient presque caché la ligne de l'horizon par la masse de leurs corps serrés et recouverts de voiles noirs, d'une façon lugubre."

وهي ترجمة أفقدت النص الروائي في اللغة الفرنسية جمالية النص الأصلي وقطعت علاقته التناصية مع التراث الديني الإسلامي و حرمت القارئ الأجنبي من اكتشافه والتعرف على الجانب القصصي و القيمي منه على الأقل.

المثال الثالث:

"غصت المدينة بالنساء **كاجنحة الغربان المنقضة من السماء** " [312]

"Les femmes étaient donc sorties dans la ville et s'étaient massées sur le pont suspendu. Leur manifestation fut impressionnante. L'armée n'en revenait pas" [313]

الملاحظة نفسها نسوقها بالنسبة للمثال الثالث فقد اختفى تشبيه جموع النساء المتظاهرات بأسراب الغربان بل و نذهب إلى القول إنه يصعب على القارئ المتمكن من اللغتين أن يقتفي أثر الترجم ليجد المقطع المقابل في النص الأصلي من فرط الإضافات

[312] معركة الزقاق، المرجع السابق، ص. 163.

[313] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de gibraltar*, op cit., p. 286.

والتغييرات التي لحقت به. و لنا أن نحاول الترجمة العكسية إلى العربية كي نلمس الفرق بين النصين:

النص الأصلي	ترجمته إلى الفرنسية	الترجمة العكسية
غصت المدينة بالنساء كأجنحة الغربان المنقضة من السماء.	Les femmes étaient donc sorties dans la ville et s'étaient massées sur le pont suspendu. Leur manifestation fut impressionnante. L'armée n'en revenait pas.	خرجت النساء إلى المدينة إذن، و تجمهرن فوق الجسر المعلَّق في مشهد مؤَثِّر أصاب الجيش الفرنسي بالذهول.

المثال الراب:

" قلتلهم جيبولي علبة طباشير صفراء **(بهت الذي كفر)**! l'effet de surprise " [314]

" Le doute s'installa dans l'esprit de tout le monde. Il y eut un moment d'hésitation générale. Le prisonnier réitéra sa demande d'une autre façon : jaune craie moi voulant. »[315]

نلاحظ في العبارة "**بهت الذي كفر**" تناصّاً مع القصص القرآني الوارد في الآية 258 من سورة البقرة إذ قال الله تعالى:

"أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ **فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ** وَاللَّهُ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ".

و جاء في الآية الكريمة أن بعث الله إبراهيم الخليل عليه السلام إلى قومه يدعوهم إلى توحيد الله وينذرهم الشرك به، وكان في زمانه ملك يقال له **النمرود** يدَّعي أنه الرب وأنه قد مُنح مُلك الأرض. و كان **نمرود** جباراً عنيداً، وكان يدَّعي أنه يحيي ويميت أي أنه يعفو عمّن

[314] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 78.

[315] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, p 131.

يشاء، و يقتل من يشاء. فانتقل معه **إبراهيم** إلى حجة أوضح للناس حتى لا يستطيع أن يقول شيئاً في ذلك، فبين له عليه الصلاة والسلام أن الله يأتي بالشمس من المشرق و طلب منه أن يأتي بها من المغرب إن كان ربّاً. فعجز عن ذلك. فبهت واتضح للناس بطلان كيده.

يغيب التناص مع التراث الديني في الترجمة فلا يشير إليه المترجم مطلقا و كأنه لم يرد في النص الأصلي، فيحرم المتلقي الأجنبي مرة أخرى من الاطلاع على القصص ورمزيته، خاصة أن الديانة المسيحية تتناول شخصية **نمرود** الأسطورية في سفر التكوين. بالإضافة إلى أنه كان بمقدور المترجم أن يستغل هذا الجانب بصفته رجلَ دين مسيحي والبحث في إمكانية نسج العلاقة التناصية نفسها مع النصوص الدينية المسيحية، فينشئ تناصا دينيا مشابها من حيث الواقعة و الشخصية الأسطورية، ومختلفا من حيث المرجعية الدينية في نفس الوقت.

المثال الخامس:

لم ينس معشر الزملاء (...) يرشقونه **بوابل من السخريات**...يوم مشهود كذلك عند حادثة هزت الدنيا تظاهرت النسوة يقذفن في الهواء بقففهن المليئة خضراوات متعفنة يتركنها تنطرح أرضا بعد شق الفضاء مثل سلاحف كبيرة فاترة فوق رؤوس العساكر الأجانب يقول **ذكّر فإن الذكرى تنفع المؤمنين تنفع المؤمن... أينما كانوا.** " [316]

" N'ayant jamais N'ayant jamais oublié non plus **les sarcasmes de ses petits copains le poursuivant hurlant** (...) se souvenant aussi de cette manifestation de femmes jetant des légumes pourris contre les soldats étrangers et des charognes d'animaux dont une vieille tortue qui avait éclaté dans la gueule d'un officier supérieur le maitre coranique disant répétant **rappelle-leur car le rappel est bénéfique pour la mémoire des vrais croyants là où ils se trouvent sur la terre de Dieu."**[317]

[316] **معركة الزقاق**،المرجع السابق، ص. 22

[317] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, p 42

يتناص النص الأصلي مع النص القرآني في موضعين من المثال، يتمثل الأول في كلمة " وابل" و الوابل هو المطر الثقيل، قال تعالى:

"وَمَثَلُ الذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ابْتِغَاءَ مَرْضَاةَ الله وَ تَثْبِيتًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا **وَابِلٌ** فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا **وَابِلٌ** فَطَلٌّ وَ اللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ."[318]

و جاء في **لسان العرب**: "**الوَبْل والوابِل: المطر الشديد الضخم القَطْرِ، والوبال: الشدَّة و الثِّقَل والمكروه الذي يخاف ضرره، وفي التنزيل العزيز: فذاقت وبال أمرها، وأخذناه أخذا وبيلا أي شديداً، و ضربٌ وبيلٌ أي شديدٌ، و عذابٌ وبيلٌ كذلك.**"[319]

أراد الروائي من خلال استعمال كلمة **وابل** التركيز على سخرية الأطفال من **طارق** ومبالغتهم فيها و كذلك شدة وقعها على نفسه. و غياب المكافئ في الترجمة قد لا يسمح بنقل تلك الشحنة الدلالية و النفسية التي تتوفر للقارئ العربي من خلال عبارة **وابل من السخريات.** و لم يهتد المترجم إلى توظيف تناص ديني آخر له مرجعيته في الديانة المسيحية و يؤدي المعنى كاملا و هو كلمة "**déluge**" أي " **الطوفان**" التي تحمل معنى المبالغة و الشدّة كأن يقول مثلا : "...**Le déluge de sarcasmes** que proféraient ses copains... "

أما التناص الثاني فيتمثل في الآية "**وذكِّر فإن الذكرى تنفع المؤمنين**" [320]و هو تناص مباشر مع النص القرآني اكتفى **أنطوان موصلي** بترجمته دون تمييزه عن باقي النص الروائي:

المثال السادس:

"كيف ذبحناهم؟ كيف توصلنا إلى إخراجهم من الحانة؟ نسيت التفاصيل. كان عددهم أربعة أو خمسة. و بعدها **قامت القيامة** و كانت **الطامة الكبرى** (...) لقد قمنا بعمليتنا الشرسة في الساعة الحادية عشرة ليلا، و بعد نصف ساعة **كانت الطامة الكبرى**" [321]

[318] **سورة البقرة**، الآية 265 .
[319] ابن منظور، المرجع السابق، مج. 11، المادة (و ب ل)، ص. 720 .
[320] **سورة البقرة ، الآية 55.**
[321] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 33.

" On a du les égorger vers onze heures du soir, une demi-heure après ça été la **kermesse**"[322]

جاء في التنزيل العزيز قوله تعالى" فَإِذَا جَاءتِ **الطَّامَّةُ الْكُبْرَى** يَوْمَ يَتَذَكَّرُ الإِنْسَانُ مَا سَعَى"[323] والطامة الكبرى: هي الداهية العظمى التي تطم على سائر الطامات. فهي أعظم واقعة: فَإِذَا جَاءتِ الطَّامَّةُ الْكُبْرَى أي إذا جاء يوم القيامة. و سميت القيامة بالطامة لعظم هولها. ووصفت بالكبرى لأن الطامات الأخرى أي الحوادث الكبار تقع للناس، ولكن هذه هي الطامة الكبرى.

استبدل المترجم تناصا دينيا من القرآن الكريم بتناص ديني آخر من المسيحية باستعماله الكلمة **kermesse** الدالة على احتفالات تحييها الكنيسة و تعني أيضا احتفالات شعبية صاخبة تقام في الهواء الطلق. إن عبارة الطامة الكبرى في النص الأصلي تعبر بصدق عن حلول الكارثة بسبب مقتل الجنود الفرنسيين و حملة الانتقام الشرسة التي تلت الحادثة. أما كلمة "**kermesse**" فقد وظفت في النص الفرنسي في قالب ساخر ليصف المترجم إنكسار شوكة الجيش الفرنسي والفوضى التي حلّت به جراء مقتل عدد من جنوده، وركز المترجم من خلال الكلمة نفسها على صخب ولغط الحملة الانتقامية التي شُنَّت ضد الأهالي و عبثيتها، لأنه لم يتم التعرف على "الجناة الحقيقيين" و القبض عليهم. و يمكن القول هنا أن المترجم قد انتهج في ترجمته استراتيجيا التوطين التي جاء بها **فينوتي Venuti** و من قبله **يوجين نيدا وتابير Nida & Taber.** و **التوطين** نهج يتلخص في التقليل من العناصر المميزة للنص الغريب في الترجمة والاتجاه نحو ما يعوضها في اللغة و الثقافة المترجم إليها. و هو كذلك محاولة إنتاج المكافئ الطبيعي الأقرب في اللغة المنقول إليها للمحتوى في اللغة المنقولة، و هو ما يسميه **نيدا** بالتكافؤ الدينامي **équivalence dynamique**

[322] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 64.

[323] **سورة النازعات، الآيتان:** 34 – 35

المثال السابع:

قام المترجم في هذا المثال بترجمة التناص القرآني المتمثل في "**الطامة الكبرى**" بالعبارة "**sonner le glas**" بدل الترجمة بـ "**kermesse**" و أتبعها بإضافة شارحة تسمح للمتلقي بوضع تلك العبارة في سياقها.

"فكانت يومها الطامة الكبرى ... أيها الناس أين المفر..." [324]

"Ce cours d'histoire **sonna le glas** de nos espérances de nos certitudes, de nos fantasmes et de nos chauvinismes…Ecoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats : où est donc la fuite ? …" [325]

في العبارة الفرنسية "**sonna le glas** " إحالة إلى الروائي **أرنست هيمنغواي Ernest Hemingway** و الأدب الأمريكي في رائعته *Pour qui sonne le glas* . وتناص آخر مع عادات المسيحيين المتمثلة في قرع أجراس الكنائس ودور العبادة عندهم لتسيير شؤونها العامة و إعلام الناس في الأحياء المحيطة بها أو القرى عمّا يستجد من أحداث في منطقتهم كالإنذارا بخطرٍ وشيك أو نشوب حريق وغيرها. هذا فضلا عن دقها في سائر الأيام للدلالة على الوقت و قرعها لإعلان بداية قداس الأحد **La messe** . و كلمة **Glas** تعني **دقة حزن** وهي دقة خاصة للأجراس تعلن عن الأحزان و الأحداث المأساوية، وتسمى أيضا بـ: **La cloche des morts** أي **جرس الأموات** أو **دقة الموتى**. و العبارة **sonner le glas** تعني عامة أنذار بنهاية شيء ما أو زواله. و قد استقاها المترجم واستعملها في هذا السياق من صميم بيئته الاجتماعية و الدينية و الثقافية. وفي ذلك تصرف موفق من المترجم إذ أن درس التاريخ للأستاذ **بن عاشور** قد قلب الموازين وقضى على كافة قناعات تلاميذه ومسلماتهم التاريخية فيما يخص خطبة القائد **طارق بن زياد** و واقعة فتح **الأندلس**.

[324] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 98

[325] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 181.

المثال الثامن:

في المثال الآتي يتصرف المترجم مجددا في ترجمة عبارة "**الطامة الكبرى**" و قد سبقها في الجملة العربية نفسها توظيف كلمتي "**الصاعقة**" و "**القيامة**". و الكلمات الثلاث من القرآن الكريم، فالتناص القرآني جلي وواضح.

"أأدركتم أي معضلة تطرحها على المؤرخ خطبة طارق بن زياد، أو على الأصح الخطبة المنسوبة إليه؟ **فتنقض الصاعقة** علينا و **تقوم القيامة** و هناك **الطامة الكبرى**" [326]

" Voilà donc où nous en sommes de la véracité et de la paternité de cette prosopopée extraordinaire. **C'était comme si la foudre était tombée sur nous**." [327]

لخص المترجم عبارات "**فتنقضّ الصاعقة علينا**" و " **تقوم القيامة**" و "**الطامة الكبرى**" في جملة واحدة هي " **C'était comme si la foudre était tombée sur nous**، وكلمة " **Foudre**" هي أيضا من التناص الديني، فهي في الديانة المسيحية تعبير عن الغضب الإلهي و تسليط العقاب، فضلا عن أنها تعني في الثقافة الغربية حلول اللعنة و الهلاك. بذلك يكون المترجم **أنطوان موصلي** قد ترجم العبارة الواحدة "**الطامة الكبرى**" بطرائق مختلفة محافظا بذلك على نوع العلاقة التناصية: كما يبينه الجدول الآتي:

العبارة في النص الأصلي	المكافئ الدلالي الأول	المكافئ الدلالي الثاني	المكافئ الدلالي الثالث
الطامة الكبرى	**Kermesse**	**Sonner le glas**	**La foudre**

تثبت مقارنة هذه العبارات بالعبارة الأصلية أنها من إنتاج المترجم وليست من إنتاج مؤلف النص الأصلي فالعبارة "**الطامة الكبرى**" هي نفسها في جميع الأمثلة المستشهد بها. وباستخدام المترجم لتلك العبارات ذات الحمولة الدينية و الثقافية في اللغة المنقول إليها أضاف بعدا ثقافيا غربيا لا وجود له في النص الأصلي وأكسب النص تناصا جديدا يربط الديانة

[326] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 156.

[327] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 274.

المسيحية و الثقافة الغربية بنص الترجمة لم يكن موجودا في النص الأصلي المكتوب باللغة العربية. و هي علاقة تناصية تبرز تكوين المترجم الديني الذي لم يكن ليظهر لو استخدم كلمات و عبارات أقل عمقا من حيث الخصوصية الثقافية و الدينية. و قد نجح في رأينا في نقل المعاني السياقية للنص الأصلي باستغلال البعدين الثافي و الديني النابعين من صميم بيئة القارئ الثقافية.

- **حذف التناص في الترجمة:**

المثال الأول:

تصرف المترجم في النص الآتي بحذف التناص القرآني الصريح مع سورة " **الناس**":

" قال هذه الأنظمة الغذائية آتية كلها **من شر** الناس **الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس**" [328]

« Se disant ah ces satanés régimes alimentaires et ces satanées diètes quelle engeance ! ne pas trop manger cesser de fumer arrêter de boire quelle connerie je passe mon temps à le dire aux malades mais moi ! [329]

إذا ما عدنا بالترجمة إلى اللغة العربية فسنحصل على نص مغاير للنص الأصلي كما يبينه الجدول الآتي:

النص الأصلي	ترجمته إلى الفرنسية	الترجمة العكسية
"قال هذه الأنظمة الغذائية آتية كلها **من شر** الناس **الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس**"	« Se disant ah ces satanés régimes alimentaires et ces satanées diètes quelle engeance ! ne pas trop manger cesser de fumer arrêter de boire quelle connerie je passe mon temps à le dire aux malades mais moi !	و قد كان يقول في قرارة نفسه آه من تلك الأنظمة الغذائية اللعينة و أنظمة الحمية البغيضة. يا لهم من أوغاد، يجب عدم الإكثار من الأكل و التوقف عن التدخين والشرب...يا لها من سخافة، توصيات أكررها دوما على مسامع مرضاي أما أنا...

[328] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 29

[329] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 55.

من المعلوم أن النصوص المقدسة هي أكثر النصوص عمقا من حيث الخصوصيات الثقافية. و إذا ما استخدمت مقتبسات من هذه النصوص في الكتابة الأدبية فإنها تضفي عليها أبعادا و دلالات ثقافية تنبئ بانتماء الروائي لثقافة النص المقدس المتناص. لذلك قام المترجم بحذف التناص القرآني من نص الترجمة و عوضه بنص من إبداعه. بالإضافة إلى أنه في ما يخص المثال الحالي ستضيع معاني العبارات الأصلية و لا تكون لها دلالة واضحة في لغة الترجمة إذا ما ترجمت حرفيا. وعليه، ليس بإمكان المترجم الاستعانة بترجمة مُجَازة للآيات من سورة **الناس** أو حتى ترجمتها بنفسه لعدم التوافق بين مضامين الآيات و السياق الذي سترد فيه في اللغة الفرنسية، كأن يقول مثلا:

> " Se disant ah ces satanés régimes qui proviennent tous des ravages des hommes **et de l'instigateur sournois, qui chuchote dans les poitrines des hommes."**

و بطبيعة الحال، فإن ترجمة كهذه تحيد عن السياق العام للنص فضلا عن عدم استقامة المعنى وتماسكه.

المثال الثاني:

"...إعلم أن صورتي الذهنية مرتبطة بجبل طارق **وكفى بالله سبيلا** " [330]

يتناص هذا المثال في العبارة "و كفى بالله سبيلا" مع الآية 45 من سورة النساء:

وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ **وَكَفَىٰ بِاللَّهِ وَلِيًّا وَكَفَىٰ بِاللَّهِ نَصِيرًا**[331]

> « ...En un mot, moi, mon phantasme central c'est Gibraltar ! Ça a l'air fou...ou comique ... ridicule **mais c'est comme ça.** » [332]

[330] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 45

[331] **سورة النساء**، الآية 45.

[332] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit,. pp. 92 – 93.

يختفي التناص القرآني في نص الترجمة فقد اكتفى المترجم بالترجمة وفق المعنى أو السياق العام الذي وردت فيه العبارة "**و كفى بالله سبيلا**"، أي بمعنى "فحسب" أو "وكفى". والترجمة في هذه الحالة تعتبر ترجمة مؤدية إذ تفي بالمعنى و إن كانت عاجزة عن نقل جمالية النص الروائي الأصلي عند اقترانه بالنص القرآني أو الديني. يبقى أن نقل العبارة المتناصّة حرفيا كما وردت في إحدى الترجمات المجازة لمعاني القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية كترجمة **محمد حميد الله** مثلا، **Allah suffit comme protecteur. Et Allah suffit comme secoureur**"[333] ، لا يؤدي المعنى تماما فضلا عن عدم استقامته في اللغة المنقول إليها و قد جاءت الترجمة كالآتي:

"...En un mot, moi, mon phantasme central c'est Gibraltar ! Ça a l'air fou...ou comique... ridicule **mais Allah suffit comme protecteur. Et Allah suffit comme secoureur."**

المثال الثالث:

" جاء **بماء زمزم** في قارورة صغيرة قال هذا للبركة، بركة الفقراء" [334]

" Il ramena – gêné – **cette fiole d'eau bénite de son pèlerinage** et l'offrit à sa fille aînée et préférée, presque en s'excusant d'avoir cédé à la métaphysique, gaspillé beaucoup d'argent (tout cet argent économisé sou par sou), trahi en quelque sorte son idéale philosophique et politique. Il dit timidement, c'est juste **pour te porter chance te donner un peu de bonheur** tu sais je n'y crois pas beaucoup à leur paradis de riches ! » [335]

المثال الرابع:

" مات جدي ذلك الشيوعي النزيه و قد **عاد من مكة** حاملا معه قارورة مفلطحة تحوي **ماء زلالا زمزما**"[336]

"**Une fiole toute plate** que son père le vieux cheminot communiste avait ramenée de **La Mecque**, pleine à ras bords **d'eau bénite** " [337]

[333] محمد حميد الله، **القرآن الكريم و ترجمة معانيه إلى اللغة الفرنسية**، دمشق، دار ابن كثير، ط. 1 . 2014، ص. 66.

[334] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 47.

[335] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 98 .

[336] **معركة الزقاق**، المرجع السابق, ص. 55.

المثال الخامس:

"كان جدي قد أتى بقارورة من **ماء زمزم** عند عودته من **الحج** فأهداها إياها" [338]

"Celui là même qui avait cédé à l'envie d'aller à **La Mecque en pèlerinage** comme pour prouver que les rouges n'étaient pas condamnés à brûler dans le feu de l'enfer. J'ai toujours la nostalgie de cette fiole bombée qu'il lui avait offerte pleine à ras bords d'eau puisée à **la source sacrée de Zem-Zem."** [339]

تعامل المترجم مع كلمة " **زمزم**" بطريقتين مختلفتين أولاهما هي أن اكتفى بنسخ كلمة زمزم باللغة الفرنسية فكتب "**Zem-Zem**" كما فعل في المثال الخامس و هي حل من الحلول التي يمكن أن يلجأ إليها المترجم في مثل هذه الحالة التي يحتوي فيها النص الأصلي على كلمات ذات شحنة ثقافية ودينية كبيرة. و تتمثل الطريقة الثانية في استبدال التناص الديني و الثقافي الذي تحمله كلمة "زمزم" بتناص آخر في اللغة المنقول إليها.

و إذا كانت كلمة "**زمزم**" ليست بالغريبة عن القارئ العربي مهما كان مستواه الثقافي أو المعرفي لأنه سيتمكن بسهولة كبيرة من الربط بين الكلمة في الرواية ومرجعيتها الدينية والثقافية لأنها وثيقة الصلة بالحج إلى بيت الله الحرام. و يتداخل التناص الديني مع التناص الاجتماعي المتعلق بالعادات الاحتفالية الشعبية في المجتمع الجزائري. فقد جرت العادة أن يتم الاحتفال بالحجيج قبل ذهابهم إلى البقاع المقدسة ومباشرة بعد رجوعهم منها سالمين. وهذا النوع من الاحتفال يسمى في بعض المناطق من الوطن "**الوعدة**"، يسقي فيها الحاج زائريه جرعات من ماء زمزم للتبرك. وهناك من يشربها طلبا للشفاء أو دفعا للسحر و الحسد.

و قد استبدل المترجم في المثال الرابع كلمة " زمزم" بكلمة "**bénite**" في اللغة المنقول إليها فينقل المرجعية التناصية من الإسلام إلى المسيحية، ليُسَهِّل على المتلقي الأجنبي و غير المسلم خاصة الربط بينها و بين **ماء العماد** "**l'eau bénite**" المستعمل في احتفال ديني

---

[337] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 11.

[338] **معركة الزقاق**, المرجع السابق، ص. 83 .

[339] انظر Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar,op. cit.*, p. 156.

خاص بالمسيحيين هو **العماد** أي تلك الطقوس الاحتفالية التي تعلن دخول شخص ما المسيحية. لكن عندما يضيف المترجم كلمة " **pélérinage**" يرفع اللبس عن الترجمة ويفهم القارئ الأجنبي بأن الروائي لا يتحدث عن ماء العماد بل عن ماء آخر مشابه له وله نفس القداسة عند المسلمين.

المثال السادس:

" كانت تصاحبني عقدة السمنة فأحاول ما بوسعي التخلص من تناول الطعام. أفشل فشلا ذريعا فتزداد الحشورة التي كنت مصابا بها قوة . فأصبحت حياتي إذّاك **رمضانا متعاقبا متواصلا لا يعرف شعبانه أبدا.**" [340]

"Mon hypophyse m'avait donc lâché elle aussi et il avait fallu se mettre au régime; mais que je finissais par abandonner très vite tant j'étais boulimique , névrotique, effrayé par l'ampleur de cette guerre atroce moi qui n'avais jamais pu supporter la vue d'une goutte de sang sans avoir des suées abondantes , chaudes et glacées !" [341]

يشمل التناص الديني في النص الأصلي فريضة الصيام، صيام شهر رمضان من خلال استعمال لفظتي " **رمضان** " و " **شعبان**" و هو الشهر الذي يسبق شهر رمضان. أما التناص الاجتماعي فيتمثل في الاستعداد للشهر الفضيل بتنظيف المنازل وتزيينها وما يتخلله من عبادات و احتفالات و غيرها. و العبارة كلها " **رمضانا متعاقبا متواصلا لا يعرف شعبانه أبدا**" تعني الامتناع المتواصل عن الأكل. إلا أن المترجم قرر حذف التناص جملة وتفصيلا، بل و قرر إعادة كتابة المقطع كاملا بما يخالف النص الأصلي.

[340] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 82

[341] انظر: Rachid *Boudjedra, La prise de Gibraltar*, op. cit,. p 156.

المثال السابع:

تتناص الرواية في المثال الآتي مع القرآن الكريم في موضعين اثنين من خلال كلمتي "**الهاوية**" و " **القارعة**" :

" القَارِعَةُ (1) مَا القَارِعَةُ (2) وَ مَا أَدْرَاكَ مَا القَارِعَةُ (3)" إلى غاية نهاية السورة: "فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ (9) وَ مَا أَدْرَاكَ مَا هِيَه (10) نَارٌ حَامِيَةٌ (11)"[342]

" تمهل طارق في سيره . و فجأة صعد هتاف جماعي نحو السماء... Goal! Goal! أنبهك أننا راكبون سيارة و أننا نسير على طريق غير معبدة، **حذار من الهوة...** خذ بالك من السياقة. و إلا وقعنا **في الهاوية** قال، متهكما، **و ما أدراك ما القارعة.** لكنه أمسك بالمقود بشدة و عدَّل مسير الآلة" [343]

"Tarik regarda la partie pendant quelques secondes, tout en conduisant distraitement. Je lui dis d'une façon agressive mais **fais gaffe aux trous** ! Il se ressaisit et nous réprimes notre route." [344]

يقرر المترجم مرّة أخرى عدم ترجمة التناص و حذفه تماما من نص الترجمة في اللغة المنقول إليها فيستعمل العبارة "**fais gaffe aux trous!**" ترجمة للعبارة العربية "**حذار من الهوة**". لكنه يحذف المقطع " **خذ بالك من السياقة. و إلا وقعنا في الهاوية قال، متهكما، وما أدراك ما القارعة**" كاملا فلا نجد أثرا لترجمة "**الهاوية**" أو "**القارعة**".

المثال الثامن:

" أما شمس الدين فهو سِكّير **سيصلى نارا ضارية.**" [345]

"…Quant à Chems-Eddine alors là **tu devrais t'en méfier et cesser de le fréquenter c'est une véritable vermine et un pauvre alcoolique** …"[346]

[342] **سورة القارعة**، الآيات 1-2-3، 9 – 10- 11
[343] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 114.
[344] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit,. p. 208.
[345] **معركة الزقاق**، المرجع نفسه، ص. 141.

تتناص العبارة مع النص القرآني في الآية الكريمة: "سَيَصلى نارا ذات لهب"[347] ، وفي ذلك بيان للعاقبة السيئة التي تنتظره، فسيدخل نارا يصطلي بحرّها و لفحها كما وعد الله أبا لهب بأنه سيدخل ناراً حامية ذات اشتعال و توقد عظيم، نار شديدة الحرارة تشوي الوجوه والأبدان. تتناص العبارة مع آيات قرآنية عديدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "فَسَوْفَ نُصْلِيهِ نَاراً"[348] و قوله "وَتَصْلِيَةُ جَحِيمٍ"[349]، قوله "إِلاَّ مَنْ هُوَ صَالِ ٱلْجَحِيمِ"[350].

أما من الناحية اللغوية فنجد في **لسان العرب:** "صَلَى اللَّحْمَ وغيرهُ يَصْليهِ صَلْياً: شَواهُ، و رَمَيْتُه رَمْياً بنية الإحْراق أصْلَيْته إصْلاءً. وكذلك صَلَّيْتُه أُصَلِّيه تَصْلِيةً. التهذيب: صَلَيْتُ اللَّحْمَ، بالتَّخفيفِ، على وَجْهِ الصَلاحِ معناه شَوَيْته، فأَمَّا أَصْلَيْتُه وصَلَّيْتُه فَعَلَى وجْهِ الفَسادِ والإحْراق؛ والصِّلاءُ، بالمدِّ والكَسْرِ: الشِّواءُ لأَنَّه يُصْلَى بالنَّارِ. فأَمَّا إذا أَحْرَقْتَه وأَبْقَيْتَه في النارِ قُلْتَ صَلِّيْته، بالتشديد، وأَصْلَيْته. وصَلَى اللحْمَ في النار وأَصْلاه وصَلاَّهُ:أَلْقاهُ لِلإحْراقِ؛ وصَلِيَ بالنارِ وصَلِيهَا صَلْياً وصُلِيّاً وصِلِيّاً وصَلىً وصِلاءً واصْطَلَى بها وتَصَلاَّهَا: قَاسَى حَرَّها، وكذلك الأَمرُ الشَّديدُ" [351]...

و قد غيَّب المترجم التناص القرآني في نص الترجمة بل وغير تماما النص، و اتخذ لنفسه هامشا كبيرا من الحرية إلى حإعادة كتابة المقطع, فبينما نجد **عمي حسين** في النص الأصلي يتحدث عن العقاب الإلهي الذي سينزل على **شمس الدين** لارتكابه معصية شرب الخمر و الإدمان عليه ، نجده في نص الترجة ينصح البطل بضرورة الاحتراز من **شمس الدين** منه بل و قطع علاقته به.

---

[346] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp 249 – 250.

[347] **سورة المسد**، الآية 3

[348] سورة **النساء**، الآية 30

[349] سورة **الواقعة**، الآية 94

[350] سورة **الصافات**، الآية 164

[351] ابن منظور، المرجع السابق، مج.14 المادة (ص، ل، ي) ص. 467.

IV 2.2 ترجمة التناص م الأدب الغربي الحديث

تتناص أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية كما سبق أن ذكرنا مع أعمال العديد من الروائيين والأدباء العالميين **كمارسيل بروست** و **جيمس جويس** و**وليام فولكنر** و **دوس باسوس Dos Pasos** و **كلود سيمون** و **لويس فرديناند سيلين** وغيرهم ممن أثروا الأدب العالمي, و ذلك بمحاكاة أساليبهم و تبني نظرتهم للكتابة الروائية واقتباس مقاطع من رواياتهم فيثري بها نصوصه الروائية و يدفع بقارئه إلى بذل الجهد والبحث من أجل فهمها. و في روايتي **الانبهار** و **معركة الزقاق** دليل قاطع على شغف الروائي بالكتابة التناصية و ممارسته لها و جعله منها قوة إبداعية و منبع إلهام لا ينضب كما يتّضح في المثالين الآتيين:

المثال الأول:

"(Lam pensant : **Mol \ Molly…d'Ulysse**, la cantatrice trop grasse et épouse de **Bloom, le juif** … Et puis cette **Odette, la prostituée du Chat Noir** et dont le muezzin s'était faussement entiché…Elle avait pris ce surnom chipé à **l'Odette de Proust**, paraît-il… "[352]

الترجمة:

"(فكر لام: **مول/ مولي... لعولس**، المغنية الفائضة بالسمنة و زوجة **بلوم**، **اليهودي**... ثم **أوديت تلك، عاهرة القط الأسود** و التي كان المؤذن يتظاهر بالتعلق بها... أخذت هذا اللقب الذي سرقته من **أوديت بطلة بروست** على ما يبدو..." [353]

المثال الثاني:

Et puis ce Muezzin… Vrai ou inventé par Lol… Pas vrai pas faux certainement… Elucubration… **Bloom le juif**… **Swan le pédé**…**Miss Jenny, la négresse de Faulkner** "[354]

الترجمة :

ثم ذلك المؤذن...هل هو حقيقة أم من اختراع لول...ليس صحيحا و ليس خاطئا بالتأكيد... هذيان... **بلوم اليهودي**... **سوان اللواطي**... **الآنسة جيني زنجية فولكنر**" [355]

---

[352] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination,* op. cit., pp 213 - 214 .

[353] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 185 – 186

[354] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op.cit,. p. 126.

و لبوجدرة طريقته في تخليد ذكرى كبار الأدباء العالميين وإسهاماتهم في الأدب العالمي كما سبق أن ذكرنا[356] و ذلك بتضمين نصوصه الروائية إشارات صريحة تدل عليهم كأن يذكر أسماءهم أو أسماء شخصياتهم. و لا تخلو رواية **الانبهار** من الإحالات الصريحة و الضمنية لرواية **Ulysse لجيمس جويس**[357] كما يتبين من المثالين الآتيين:

المثال الأول:

"Rêvée aussi – cette Asie - à travers ses **lectures joyciennes** dont la passion avait été inculquée à Lol par Ali Bis, qui s'était empressé très vite de le contaminer à son tour à force de lui lire des extraits **d'Ulysse.** [358]"

الترجمة:

"آسيا، التي غذت أحلامه أيضا من خلال **قراءاته لجويس** الذي رسخ علي مكرر الشغف به في ذهن لول التي ما لبثت أن نقلت إليه بدورها عدواه لكثرة ما قرأت عليه مقاطع من **عولس**." [359]

المثال الثاني:

"Ali Bis, lui, avait jeté sa gourme sur Jeanne, une française originaire de Bordeaux, (…) Elle passait son temps, entre deux clients, à lire ***Ulysse***, le roman de **Joyce** que lui avait offert Ali Bis pour l'initier à ce genre de littérature. Elle avait fini par s'identifier à **Molly,** le personnage du roman dont elle lisait des passages à qui voulait bien l'écouter. Elle parlait tellement de ce personnage que les autres pensionnaires du Chat Noir finirent par l'appeler **Mol**. Un surnom qui résumait bien la nature langoureuse de Jeanne et sa passion pour la **Molly de Joyce**." [360]

---

[355] **الانبهار**، المرجع السابق ، ص. 187

[356] انظر: ص 173 من بحثنا هذا

[357] انظر رواية:

Ulysse [1re éd. : 1922. Titre original : *Ulysses*] (traduit de l'anglais par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert et entièrement revue par Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard, 1929, éd. renouvelée en 1957; rééd.Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

[358] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 156.

[359] **الانبهار**، المرجع نفسه، ص. 136

[360] *Fascination*, op. cit., pp 21 - 22

الترجمة:

"أما علي مكرر فقد هاج و ماج مع جان، فرنسية، أصلها من مدينة بوردو، (...) تمضي وقتها، بين كل زبونين، في قراءة "**عولس**" **رواية جويس** التي أهداها إياها علي مكرر ليطلعها على هذا النوع من الأدب و انتهى بها الأمر إلى التماهي مع "**مولي**" **شخصية الرواية** التي كانت تقرا مقاطع منها لمن يود الاستماع إليها. كانت لا تكف عن الحديث عن هذه الشخصية حتى أن نزيلات "القط الأسود" أصبحت تناديها "**مول**" و هو لقب يلخص تماما الطبيعة الخاملة، المسترخية لجان وولهها **بمولي بطلة جويس**." [361]

لم يكتف المؤلف بذكر اسم **جيمس جويس** بل عمد إلى تضمين رواية **الانبهار** مقطعين طويلين من رواية **Ulysse**:

المقطع الأول:

يبدأ من "En s'enfuyant avec un butin appréciable " **و ينتهي في** " *Le rite. Tiens.*" [362] و يشغل ستة عشر سطرا كاملا و ستة أسطر جزئية . و قد تمت ترجمة المقطع كله بعدد الأسطر نفسها [363]

المقطع الثاني:

يبدأ من "Il laissa tomber à sa portée le papier taché de sang " و ينتهي في " contre la rondeur du vase de nuit orange (JAMES JOYCE, Ulysse"[364] ويشغل ثمانية عشر سطرا كاملا و سبعة أسطر جزئية. و قد تمت ترجمة المقطع كله بثلاثة عشر سطر كامل و سبعة أسطر جزئية [365]

[361] **الانبهار**، المرجع السابق، ص, 16

[362] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 194 .

[363] **الانبهار**،المرجع نفسه، ص ص 167 – 168

[364] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination* , op. cit., p 195

[365] **الانبهار**، المرجع نفسه، ص ص. 168 – 169

و قد حاولت المترجمة **إنعام بيوض** قدر المستطاع تقريب العلاقة التناصية الموجودة في النص الأصلي للقارئ مع تمام إدراكها أنها تترجم عن الفرنسية التي هي بمثابة اللغة االوسيطة بين اللغة الإنجليزية و اللغة العربية لأن النص الأصلي قد كتب باللغة الإنجليزية ترجم إلى اللغة الفرنسية. تجدر الإشارة في هذا المجال إلى أن النص المقتطع من مؤَلَّف الروائي **جيمس جويس،** لا تربطه علاقة وثيقة بالنص الأصلي *Fascination* و يبدو أن شغف شخصية **علي مكرر** برواية **جويس** قد اتخذه الروائي منفذا لتضمين روايته مقطعين كاملين من رواية *Ulysse*. ويبدو حضوره في الترجمة خرقا لخطِّية النص و كسرا لبنيته السردية. و بالإضافة إلى كل هذا فإن القارئ العربي لن يتمكن من التعرف على التناص ما لم يكن مطلعا على رواية *Ulysses* **لجيمس جويس.**

أدرج **رشيد بوجدرة** مقطعا من رواية **مارسيل بروست** *Un amour de Swann* وألحقه بما دوَّنه **علي مكرر** في دفتر يومياته حول علاقة صديقه المؤذن بعشيقته الملقبة **أوديت Odette** على طريقة **بروست،** و هو تناص مباشر و صريح بين الروايتين، فقد خانت **أوديت** في رواية **الانبهار** عشيقها المؤذن كما فعلت **أوديت** في رواية **مارسيل بروست** مع عشيقها **سوان.** و يتضح هذا من المقطع الذي يبدأ من " **Odette** ,Aussi quand") qui n'était pas mon genre! **MARCEL PROUST**, "و ينتهي بـ cette année – là " Un amour de Swann"[366]. و قد تمت ترجمة المقطع كله[367] .

من شأن هذا التناص أن يثري نص **رشيد بوجدرة** الروائي و يكشف للقارئ تأثره بالروائي الفرنسي **مارسيل بروست** الذي ترك أعمالا روائية شكلت رواية واحدة من أجزاء عدة مشتركة في موضوع واحد هو **سيرة الكاتب** و خصوصا سنوات الطفولة، فقد اعتبر النقاد أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية منذ رواية **التطليق** إلى رواياته الأخيرة عملا روائيا واحدا ترتبط أجزاؤه من خلال تكرار الموضوعات و المواقف و النصوص أو تكرار ملامح

[366] انظر : Rachid Boudjedra, *Facination*, op. cit., p 88.

[367] **الانبهار**، المرجع السابق، ص . 76.

الشخصيات نفسها من رواية إلى أخرى. غير أنه بالرغم من قيام العلاقة التناصية بين رواية *Fascination* **لرشيد بوجدرة** ورواية *Un amour de Swann* **لمارسيل بروست** من خلال الشاهد و محاكاة الأسلوب، فإنه لا ينسجم مع النص العربي لرواية **الانبهار** و يبدو عند قراءته دخيلا فعلا على نص الترجمة. فقد احترمت المترجمة غرابة النص الأصلي و نقلته كما هو دون أن تحاول التصرف فيه بما يلائم ثقافة المتلقي العربي و لم تعتمد استراتيجية **التوطين** في الترجمة كما خاض فيها **أنطوان موصلي**.

يعيد **بوجدرة** الكرة مع الروائي الأمريكي **وليام فولكنر** و الشاهد هذه المرّة مقطع كامل من روايته **الغضب والصخب** *Le bruit et la fureur*. و يتعلق المشهد المقتبس بموضوع زنى المحارم في الروايتين. فزِنا **لام** بأخته بالتبني **لول** يقوده إلى الإلحاد كما أدى حب **كونتان كامبسون Quantin Compson** المحرم **لكادي Caddy** إلى الانتحار. ثم إن **لام** قد أقام في تونس من أجل الدراسة و وجه **كونتان** إلى جامعة هارفارد **Harvard**. أما **ليل** فهي مثل الخادمة الزنجية **دلزي Dilsey** تريد أن يسود الحب والاستقرار والسكينة بين أفراد العلئلة. وحتى **إيلا** الذي فقد إبنته بالتبني **إنبهار** كما فقد بلوم **Bloom** إبنه. و ندرج فيما يلي مقطعا يدور حول الندم الذي يعاني منه **لام** جراء علاقته المحرمة مع **لول**. و يبدأ هذا المقطع من بـ " Puis Lol alla dans sa chambre et revint avec un livre " و ينتهي بـ " dont il avait dévoré toute l'œuvre "[368] . و جاءت ترجمة المقطع كاملة إلى اللغة العربية[369]

و يبدو التناص فيها واضحا مع رواية **وليام فولكنر** لأن اسم الروائي الأمريكي و عنوان الرواية يردان في نهاية المقطع. لكن ما جدوى التناص من خلال الترجمة مع روايات **فولكنر** و **جيمس جويس** و **مارسيل بروست؟** هل سيتمكن القارئ البسيط أو حتى القارئ الذي لا يتقن سوى اللغة العربية من إدراك العلاقة التناصية و يفهم غاية الروائي من ورائها؟ إن هذا أمر مستبعد في رأينا، لأن قيام العلاقة التناصية لا يكون إلا إذا كان القارئ العربي

[368] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 100 .

[369] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 86 - 87

مطلعا على أعمال **جويس** و **فولكنر** و **بروست**. كما أن المترجمة لم تتدارك قصور المتلقى عن إدراك التناص مع الأدب الغربي من خلال وضع شروح على الهوامش و التعريف بتلك الروايات في حواشي النص لعلها تثير فضول القارئ العربي فيحاول الاطلاع عليها.

يُصدِّر المترجم **أنطوان موصلي** فصول الرواية *La prise de Gibraltar* في نسختها الفرنسية بمقاطع من دواوين **سان جون بيرس Saint John Perse** الشعرية هي **Exile, Pluies, Eloges, Anabas** دون أن تَرِدَ تلك المقتطفات الشعرية مترجمة إلى اللغة العربية أو مدونةً باللغة الفرنسية في الرواية الأصلية **معركة الزقاق**. و بما أنه لا يمكن أن تصدر الرواية دون أن يوافق الروائي على مثل هذه الإضافات التي تتصدّر فصولها، نرى أن هذه الإضافة لم تكن من بنات أفكار المترجم بل بوحي من الروائي **رشيد بوجدرة**. و فيما يلي تلك المقاطع كما وردت في النص الروائي الأصلي:

- "… Toujours il eut cette clameur ; toujours il eut cette splendeur,
  Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un dénombrement de peuples en exode, comme une fondation d'empire par tumulte prétorien ha ! Comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands livres,
  Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroit soudain comme une ébriété.
  A la poursuite sur les sables de mon âme numide…"

- "…Plaise au sage d'épier la naissance des schismes !...
  Le ciel est u sahel ou va l'azalaï en quête de sel gemme.
  " Plus d'un siècle de voile aux défaillances de l'histoire."

- Lavez, lavez l'histoire des peuples aux hautes tables : les grandes annales officielles ; les grandes chroniques du Clergé...
  Lavez, lavez Ô Pluies ! Les hautes tables de mémoire »

- " Et debout sur la tranche éclatante du jour, au seuil d'un grand pays plus chaste que la mort,
  Les filles urinaient en écartant la toile peinte de leur robe"

- " Je prendrai ma course de Numidie, longent la mer inaliénable…
  Nulle verveine aux lèvres, mais sur la langue encore, comme un sel, se ferment du vieux monde." [370]

[370] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 12, 77, 125, 167, 215

- " Que ta mère était belle, était pâle
  Lorsque si grande et lasse à se pencher…
  Et que perçant un rêve aux ombres dévoué, l'éclat des mousselines inondant ton sommeil."[371]

يحاكي **رشيد بوجدرة** في رواياته أسلوب رواد الرواية الجديدة **Le Nouveau Roman** [372] فيتعمد العبارات النابية من ثلب و سب و شتم على لسان شخصيات الرواية. فيصف المشاهد الجنسية بأدق تفاصيلها لتَّتسم لغته بالعنف على غرار لغة **لويس فرديناند سيلين** بالإضافة إلى توظيفه العامية إلى جانب الفصحى في الرواية. وبهذا تنسج روايات **رشيد بوجدرة** علاقات تناصية مع روايات **سيلين** من حيث الشكل والأسلوب و تقنيات الكتابة. و الأمثلة على ذلك كثيرة نذكر من بينها تقنية الكتابة بين قوسين، فيعيد كتابة الأسماء التي تحيل إليها الضمائر أو العبارات في اللغة الفرنسية بين قوسين و هي تقنية لم يوظفها كثيرا في رواية *Fascination* :

« … Les persiennes donnant sur le patio où Lil et Lol prenaient toujours leur petit déjeuner. Elles étaient installées à coté du bassin aux faïences bleues et vertes.... qu'on ne pouvait pas séparer d'**elles (Lil et Lol)** .... **Ils** gardaient **(les juifs algériens)** de l'Aldalousie une nostalgie beaucoup plus grande que celle de leurs compatriotes de confession musulmane .... Accompagné jusqu'à cette ville par **les deux femmes (Lil et Lol)** .... Après tout tu ne t'appelle pas SNP ! C'est ce jour-là qu'l découvrit avec effarement ce que **ces trois lettres latines (SNP)** apparemment anodines avaient de monstrueux... »[373]

الترجمة:

"... دفات النافذة التي تطل على صحن الدار، حيث تتناول ليل و لول دائما فطورهما الصباحي . كانتا تجلسان بجانب الحوض ذي الخزف القاشاني الأزرق و الأخضر ... الذي لا يمكن فصله **عنهما (ليل و لول)**.....بقي **هؤلاء (اليهود الجزائريون)** يكنون للأندلس حنينا يفوق بكثير حنين مواطنيهم

[371] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 5.

[372] من أهداف رواد الرواية الجديدة في أروبا تجديد الكتابة الروائية عبر الثورة على الرواية الكلاسيكية القديمة وتحرير الرواية من قيود التقاليد في الكتابة التي تكبلها و تمنع تطورها. و من مظاهر الكتابة الروائية الحديثة لديهم كسر التسلسل الزمني لأحداث الرواية و عدم اكتمال معالم الشخصيات و الاشتغال على الذاكرة.

[373] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 40, 57, 92, 96, 156 .

المسلمين... مصحوبا إلى هذه المدينة **بالمرأتين (ليل و لول)...**على كل حال ليس اسمك **S.N.P** في ذلك اليوم بالذات اكتشف بذعر ما كان لهذه **الحروف اللاتينية الثلاثة** ، التي تبدو عادية، من فظاعة".[374]

نشير في هذا الصدد أنه لم يكن من داع لمجاراة النص الأصلي و إعادة كتابة اسمي **ليل** و **لول** بين قوسين فنص الترجمة واضح ولا يشوبه غموض يستدعى التذكير بالإسمين خاصة في المرحلة الأولى ، لأن الضمير العائد (هما) يغني عن ذلك. و قد جائت تلك الإضافات متكلفة. أضف إلى هذا أن الروائي لجأ في بعض المواقع للكتابة بين قوسين لتقديم بعض المعلومات الإضافية أو التفاصيل وتحديد المقاطع التناصية المباشرة و الدخيلة على نص الرواية, و إدراج المقاطع الحوارية. و اتباع المترجمة الطريقة نفسها في نص الترجمة أضرَّ بالنص العربي و أخرج القارئ العربي من عالم الرواية و أغرقه في فيض من الإضافات التي أثقلت النص في اللغة المنقول إليها.

اتَبَعَ **بوجدرة** تقنية أخرى من بين تقنيات الكتابة التي اشتهر بها **لويس فرديناند سيلين** و**كلود سيمون** هي توظيف الخبر الصحفي في النص الروائي كما يتبين من الأمثلة الآتية:

المثال الأول:

" Les vendeurs de journaux : 200 HORS-LA-LOI ABATTUS À CONSTANTINE. LA REINE D'ANGLETERRE REÇOIT LOLLOBRIGIDA EN GRANDE POMPE… « JE N'AI PAS TUÉ MADAME PERRON ! S'ÉCRIE SYLVIE PAUL » s'égosillaient à annoncer les gros titres des gazettes d'outre-mer. […] " [375]

الترجمة:

"(...) يبحون أصواتهم في إعلان العناوين العريضة لجرائد ما وراء البحر. بائعو الجرائد: قتل مئتي خارج عن القانون في قسنطينة. ملكة انجلترا تستقبل جينا لولوبريجيدا بحفاوة بالغة... سيلفي بول تصيح: "لم أقتل السيدة بيرون."[376]

[374] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 32 ، 48، 79، 83

[375] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 43 .

[376] **الإنبهار**، المرجع نفسه، ص. 34.

المثال الثاني:

« (200 HORS-LA-LOI MIS HORS D'ETAT DE NUIRE DANS LES AURES). »[377]

الترجمة:

(قطع دابر 200 خارج عن القانون في الأوراس)[378]

المثال الثالث:

"Mais il n'avait jamais oublié ces manchettes de la première page de la *Dépêche de Constantine* datée du 20 août 1955, et qu'il avait fini par apprendre par cœur, tellement elle résumait pour lui l'abjection coloniale et la dérision des choses les plus pathétiques et les plus cruelles : JE N'AI PAS TUÉ MADAME PERRON ! S'ÉCRIE SYLVIE PAUL. LA VAGUE TERRORISTE DÉFERLE SUR L'ALGÉRIE. L'INVITÉE DE LA REINED'ANGLETERRE : GINA LOLLOBRIGIDA." [379]

الترجمة:

"لكنه لم ينس العناوين العريضة للصفحة الأولى من جريدة "لاديبش دو قسطنطين" المؤرخة في 20 أوت 1955، و التي حفظها عن ظهر قلب لفرط ما تلخص بالنسبة إليه البشاعة الاستعمارية و سخرية الأشياء الأكثر شجنا و الأكثر قسوة: **لم أقتل السيدة بيرّون ! صرخت سليفي بول. موجة الارهاب تعم الجزائر. ضيفة ملكة انجلترا: جينا لولوبريجيدا.**" [380]

لقد حشد الروائي مجموعة من الأخبار الصحفية المتمثلة في عناوين الصفحات الأولى للجرائد وأدخلها على النص الروائي دون إنسجام مع النص أو تناسق فيما بينها. و هي تؤدي دور الشاهد على حرب التحرير المؤرخة بـ 20 أوت 1955 و ذلك من خلال المعلومات التي تحملها تلك العناوين حول حملات الإبادة التي اقترفها المستعمر في حق الجزائريين. و في هذه الحالة من السهل التعرف على التناص التاريخي فكل من القارئ الأجنبي و الجزائري

[377] انظر:
Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 10.

[378] **الإنبهار**، المرجع السابق، ص.94

[379] انظر:
Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit.,p. 160 .

[380] **الإنبهار**, المرجع نفسه، ص. 139

سيتعرف على الأحداث المذكورة. لكن الأمر سيختلف على مستوى التلقي فبينما يرى المتلقي الأجنبي في ذلك مجرد معلومات توثيقية لفترة ما من تاريخ العالم سادت فيها الحركات التحررية المطالبة بالاستقلال، ستثير المعلومات نفسها لدى المتلقي الجزائري مشاعر السخط تجاه المستعمر و ما اقترفه في حق بلده والفخر بالتاريخ البطولي للثورة التحريرية.

لقد أصبح توظيف القصاصات الصحفية متداولا عند الروائيين الجزائريين والعرب، فقد وظّفه الروائي **واسيني الاعرج** في رواية **حارسة الظلال** مثلا. و يرى النقاد أن لإقحام الخبر الصحفي في الرواية وظيفة جمالية تتمثل في إحداث القطيعة مع خطية النص السردي التقليدي ورتابته فتربك القارئ و تبعث فيه الحذر. كما أن الخبر الصحفي يؤدي دورا في إحكام الخدعة الروائية التي توهم القارئ بواقعية الحدث أو الخبر فتسمح للروائي بالتحكم في السرد و سير الأحداث و التلاعب بزمني السرد والتلقي.

إن هذا النوع من الكتابة و إن كان مقبولا و متعارفا عليه في اللغة الفرنسية فإنه من الصعب أن يتقبله القارئ في اللغة العربية لأنها لغة مختلفة تماما عن اللغة الفرنسية و لها خصائصها التي تميزها عن باقي اللغات. هذا فضلا عن أنه يُنتج ترجمة لصيقة بالنص الأصلي من حيث الشكل كانت نتيجتها أن وضعت المترجمة بين يدي القارئ نصا هجينا لا هو بالنص العربي الصرف و لا هو بالنص الأجنبي. و بالرغم من ترحيبنا بفكرة كسر رتابة القراءة عند القارئ العربي فإننا نرى فيها بعضا من المبالغة و المغالاة، فالقارئ العربي لم يتعود على قراءة نصوص كهذه يسود فيها الانزياح و يكثر فيها الخروج عن قواعد الكتابة السليمة، فيكون رد فعله الطبيعي هو الرفض والاستهجان. لذا نرى أنه من المستحسن أن تسعى المترجِمة إلى أن تضع لنفسها هامشا من الحرية و أسلوبا خاصا بها لا يكون بالضرورة لصيقا بأسلوب الكتابة في النص الأصلي, و لأننا نعرف عن المترجمة قدراتها الإبداعية

وامتلاكها لناصية اللغة العربية فإننا نذهب إلى أن هذا الأسلوب في الترجمة كان وليد تدخل الروائي **رشيد بوجدرة** في عملية الترجمة و هذا هو ديدنه.

IV 3.2 ترجمة التناص م الموروث العربي الاسلامي :

تزخر رواية **رشيد بوجدرة** في نسختها الأصلية بنصوص لمؤلفين و فلاسفة و لغويين ورحالة عرب أمثال **ابن خلدون** و **ابن منظور** و **ابن بطوطة** و **ابن عربي** و **المعري** و**التوحيدي** و**الحلاج**... وغيرهم، لكن خصوصية الكتابة لديه تتمثل في استيعاب نص الرواية لنصوص أخرى أصلية لمشاهير الشعراء والأدباء و الفلاسفة و المفكرين الذين اكتسبوا شهرة و صيتا عالميين و خلدهم التاريخ. و كثيرا ما صرح **بوجدرة** بأنه قارئ نهم قبل أن يكون مؤلفا يستغل قراءاته ليستلهم منها الأسماء و الأفكار والأحداث والقصص، و يكسب نصوصه مرجعية ثقافية و تاريخية تسمح للقارئ أن يعود بضعة قرون إلى الوراء من خلال شواهد تاريخية تروي الفتوحات الكبرى أو أسماء أشهر العلماء والمؤرخين المسلمين. و في المثالين الآتيين يقدم **بوجدرة** معلومة تاريخية و لمحة عن حياة المؤرخ **ابن خلدون** الذي عايش وجود المسلمين بالأندلس و تنبأ بضعفهم و انحطاطهم ثم انكسار شوكتهم:

المثال الأول:

> " Ibn Khaldoun qui fut souvent aussi bien cadi de Grenade, que de Séville, que de Cordoue, et même grand cadi de Tunis, de Tlemcen et du Caire; ce même Ibn Khaldoun – toujours- qui fut le seul historien musulman à faire une analyse critique des conquêtes arabo-berbères et à prédire la décadence musulmane, la débâcle, la…[381]

الترجمة:

> " ابن خلدون ذاك الذي غالبا ما تقلد هو أيضا منصب قاضي غرناطة و إشبيلية وقرطبة وحتى منصب قاضي قضاة تونس و تلمسان و القاهرة. نفس ابن خلدون **ذاك**

[381] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 58.

الذي كان المؤرخ المسلم الوحيد الذي قدم تحليلا نقديا للفتوحات العربية البربرية، والذي تنبأ بالانحطاط الإسلامي، بالانهيار، بال... "[382]

المثال الثاني:

(« Ayant destitué le grand cadi du Caire en la Sainte Année 786, le sultan d'Egypte me fit le privilège de me désigner pour le remplacer. Je m'acquittai dignement de ma tâche, mettant tous mes efforts à l'application fidèle des lois pour la défense et la sauvegarde de la justice, je restai indifférent aux reproches, aux prestiges et à la puissance… Après avoir mis tout mon zèle à extirper le mal de la corruption, attirant sur moi le mécontentement et la haine, je me tournai contre les différents muphtis, je découvris parmi eux les gens les plus méprisables qui donnaient les fatwas avec plus grande légèreté et sans aucun contrôle. Cependant m'appuyant sur le droit, je m'employai à rabattre le caquet aux impotents ET aux ignorants, aux charlatans ET aux corrompus, refusant de me laisser influencer par l'argent, le pouvoir, la puissance ou les intérêts privée. » IBN KHALDOUN : Autobiographie.) [383]

الترجمة:

(" بعد أن خلع سلطان مصر قاضي قضاة القاهرة في السنة المباركة 786، شرفني **بتقليدي منصبه، اضطلعت بمهمتي** بكل نزاهة و بذلت قصارى جهدي **لتطبيق القوانين بحذافيرها** للدفاع عن **العدالة** و صونها غير مبال بلومة لائم و لا بالأبهة و لا بالسلطة... بعد أن كرست كل همتي لاستئصال داء **الرشوة،** ملحقا بنفسي الاستياء و الكراهية، إنقلبت على جملة المفتين، **و اكتشفت من بينهم أناسا من أحقر البشر يصدرون فتاوي باستخفاف شديد و دون أدنى تمحيص...** غير أنني، إستنادا إلى **القانون،** سعيت إلى خفض جناح العجز و الجهل و المشعوذين و المرتشين، ورفضت الإذعان لإغراء المال أو السلطة أو النفوذ أو **المصالح الخاصة.**" ابن خلدون: السيرة الذاتية **(الترجمة).**[384]

تشير المترجمة إلى أن ما يرد في نص الترجمة ليس نصا أصليا لابن خلدون بل ترجمته. فقد اكتفت بالترجمة و لم تبحث في النص الأصلي عن المقطع و تدونه كما ورد.

[382] **الإنبهار**، المرجع السابق، ص. 48 .

[383] انظر:
Rachid Boudjedra, *Fascination*, p 202.

[384] **الانبهار**، المرجع نفسه، ص 176 .

ولعل مرد ذلك هو أن ما كتبه الروائي ليس ترجمة بل تصرفا في النص الأصلي و تكييفا له مع النص السردي، فأدخل عليه معلومات تاريخية كالتواريخ و الأحداث وأسماء المشاهير من القادة و العلماء كي تظهر للقارئ بأنها تروي أحداثا تاريخية حقيقية. ندعم رأينا هذا بأمثلة عن المفردات الواردة في المثال و هي مستقاة من اللغة العربية الحديثة المتداولة بين الناس: "**بتقليدي منصبه، اضطلعت بمهمتي - لتطبيق القوانين بحذافيرها- الرشوة - القانون - المصالح الخاصة**", كما يبدو جليا أن **رشيد بوجدرة** قد وظف التاريخ ليوجه نقدا لاذعا لما يجري في مجتمعه من استغلال للنفوذ و رشوة و محسوبية و ظلم و شعوذة و استخفاف بالدين.

كما أورد المؤلف سيرة **ابن منظور** الذاتية و أعماله على لسان طارق عند إجابته عن سؤال أبيه. فقد كان **ابن منظور** ضالعا في الأدب عالما في الفقه و اللغة عارفا بالنحو والتاريخ و الكتابة عمل في ديوان الإنشاء في مصر و تولى منصب القضاء في طرابلس. كان مغرما باختصار الكتب المطولة السابقة له، لكن أهم و أشهر أعماله وأكبرها كتاب **لسان العرب**، و هو أشمل القواميس العربية جمع فيه ابن منظور من أمهات المعاجم العربية السابقة له أكثر من ثمانين ألف مادة لغوية. و **لسان العرب** غزير يستشهد فيه مؤلفه بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة و أبيات الشعر التي قاربت الثلاثين ألف بيت من جاهلي ومخضرم وإسلامي وأموي و عباسي، بالإضافة إلى آراء اللغويين و النحويين، و روايته للأخبار والآثار التي تعكس جيدا تطور اللغة العربية و مظاهر حياة المجتمع العربي. و لا غرابة في تأثر الروائي **رشيد بوجدرة بابن منظور** و كاتبه لما يزخر به من مادة لغوية و فيرة وثمينة وظفها في كتاباته الروائية. كما اعتمد عليه في إثبات الأصول العربية الفصحى للعديد من العبارات و الكلمات المتداولة في العامية الجزائرية التي تضمنتها رواياته و يتضح ذلك في المثال الآتي:

" يستطرد هو حول المنجد. يقول : هل تعرف من صنَّف لسان العرب؟ أقول : **محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري الافريقي ثم المصري جمال الدين أبو**

الفضل ابن منظور[385] **كان ينسب إلى رويفﻊ بن ثابت الانصاري** ولد سنة 630 هجري في المحرم و سمع من ابن المقير و مرقض بن حاتم و عبد الرحمان بن طفيل و يوسف بن المخيلي و غيرهم **و عمر و كبر و حدث فأكثروا عنه و كان مغرى باختصار كتب الأدب المطولة فاختصر الأغاني والعقد و الذخيرة و نشوان المحاضرة و مفردات ابن البيطار و التواريخ الكبار** ... و قد ترك بخطه خمسمائة مجلد و جمع في اللغة كتابا سماه **لسان العرب جوده ما شاء و رتبه ترتيب الصحاح** و هو كبير وخدم في ديوان الإنشاء طول عمره و ولي قضاء طرابلس المغرب ..." [386]

الترجمة:

" Puis, tout à coup et à brûle-pourpoint, il me lançait une colle, un piège : sais-tu qui a confectionné La langue Des Arabes? Je répondais : **Mohamed ibn Mokra ibn Ali ibn Ahmed al-Amadi al Ifriqî al-Masri Djamel Eddine Abou al-Fadl ibn Mandhour originaire de Rouaka près d'Alexandrie, en Egypte** né en 630 de l'hégire il aurait été l'élève d'Ibn al-Moukair de Morkad ibn Hatem de Abderrahmane ibn Tofail de Youcef ibn el-Moukhail et d'utres sommités encore….Il nous as laissé plus de 500 manuscrits écrits de sa propre main et ***La Langue des Arabes*** **dont l'originalité la rigueur et la richesse ont fait le meilleur dictionnaire arabe de tous les temps** il fut à la tête de l'office de traductions et eut la charge honorifique de cadi de Tripoli et …"[387]

نرى في هذا المثال تذكيرا من قبل الروائي بالموروث العلمي و المعرفي العربي ودعوة منه للقارئ العربي لاكتشافه من جديد و العمل على إحيائه. و قد خص بالذكر **لسان العرب** لما له من أهمية في الحفاظ على التراث اللغوي العربي. و جاءت ترجمة سيرة **ابن منظور** مختلفة اختلافا طفيفا كما هو الحال بالنسبة إلى نسبه **ابن أحمد الأنصاري** التي ينقلها المترجم كما يلي: "**Ibn Ahmed al-Amadi** ، أو مسقط رأسه " **originaire de Rouaka près d'Alexandrie, en Egypte**" الذي لم يذكر بالتحديد في النص الأصلي. و كذلك الشأن بالنسبة إلى وصف الكتاب " **dont l'originalité la rigueur et la richesse ont fait**

[385] هكذا في الأصل و الصحيح هو: أبو الفضل بن منظور
[386] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص. 175 – 176
[387] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp 300 - 301.

le meilleur dictionnaire arabe de tous les temps " الذي لم يرد هو الآخر في النص الأصلي.

أما بالنسبة للمثال الآتي فقد حافظ المترجم على الإطار العام للموضوع كما ورد في النص الأصلي لكنه أدخل عليه تغييرات عديدة:

المثال:

"كانت الحرب. **انكسار المخزن اللغوي كمال الزوخ و الفوخ زاخ يزيخ كلمة عربية قحة ماتت فقط لاستعمالها في اللهجة العامية زاخ يزيخ زيخا و زيخانا جار ظلم تفاخر تبجح إذن الزوخ و الفوخ** قال كمال فضحت خوف كتابة غطت سراءرها بعصف ذابل أنظر لسان العرب و قصة ابن منظور واضعه يؤجر جملا لنقل كل مجلد من الاسكندرية إلى بغداد و الكوفة حمولة جمل كامل لكل مجلد من يعرف هذا قال كمال هتف و رافق رجة **لا ترتاح إلا في هتك البلاغة التافهة و التاريخ المتلبد المتبلد** قل أيضا هذه الكلمة ليست عربية قال كمال لا بد من انكسار المخزن اللغوي **هذا وضعوا الكلمات في القواميس و أهملوها.** "[388]

الترجمة:

"C'était toujours la guerre je m'étais mis à détourner le sens des mots et à casser la langue des vieux dictionnaires **c'est pourquoi je puisais chez Ibn Mandhour l'homme qui révolutionna la langue arabe des expressions qui en avaient disparu mais qu'on retrouvait avec profusion dans les dialectes populaires** Kamel dit **il y a qu' à voir comment ibn mandhour a souffert pour rédiger son dictionnaire de vingt tomes le pauvre il transportait chaque volume manuscrit à dos de chameau entre Alexandrie et Bagdad où les linguistes en cour se gaussaient de ses initiatives et de son travail** je m'y étais attelé à la lecture de ce dictionnaire avec une fougue qui coïncidait quelque part avec ma révolte personnelle mes déceptions mes avatars familiaux au point que **tous les autres dictionnaires m'agaçaient avec leur**

[388] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص. 126 – 127

langue figée leur certitude et leur dogmatisme mon père n'aimait pas Ibn Mandhour parce qu'il en était jaloux…."[389]

أول تغيير أدخل على الرواية في نسختها الفرنسية هو حذف المترجم المثال المتعلق بالكلمة العامية " زوخ" : "**الزوخ و الفوخ زاخ يزيخ كلمة عربية قحة ماتت فقط لاستعمالها في اللهجة العامية زاخ يزيخ زيخا و زيخانا جار ظلم تفاخر تبجح**" الذي جاء به **طارق** يستدل به على فصاحة العامية الجزائرية. و السبب في حذفه هو أن المترجم لم ير فائدة من وراء نسخ الكلمة و مصدرها في اللغة العربية بأحرف لاتينية فسيتعذر على القارئ الأجنبي فهمها، و استبدلها بالعبارة الفرنسية الآتية :

"Des expressions qui en avaient disparu mais qu'on retrouvait avec profusion dans les dialectes populaires."

ثم ركز على معاناة **ابن منظور**، واضع لسان العرب و استخفاف معاصريه من اللغويين والنحويين بمعجمه دون أن يذكر المؤلف ذلك في النص الأصلي فقال:

"Il y a qu' à voir comment ibn mandhour a souffert pour rédiger son dictionnaire de vingt tomes le pauvre il transportait chaque volume manuscrit à dos de chameau entre Alexandrie et Bagdad où les linguistes en cour se gaussaient de ses initiatives et de son travail. "

يتحدث **طارق** عن **هتك البلاغة التافهة و التاريخ المتبلد** و يذكر كيف أنه قرر خلخلة الجاهز و **هتك البلاغة** معتمدا على **لسان العرب لابن منظور**. و في الحقيقة فإن الروائي هو من يتحدث عن مشروعه اللغوي الرامي إلى تفصيح الدارجة وعن الكتابة الحداثية و **لسان العرب** هو دليله على فصاحة اللهجات العربية فأغلب الكلمات الدارجة التي وظفها رشيد بوجدرة في روايته إن لم نقل كلها فصيحة لا غبار عليها، لكنها بقيت حبيسة القواميس وأهملت. و **رشيد بوجدرة** من القائلين بمشروعية المزاوجة بين العامية و الفصحى في الكتابة و من المنادين إلى تحديث اللغة العربية الفصحى و تجديدها من خلال كسر " قيود علمائها

[389] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 231 – 232.

الإرهابية و المتغطرسة و الإفلات من قبضة النحاة الذين يعتبرون النحو فقها ويعتبرون كل تغيير يدخل عليه نوعا من الزندقة"[390]

أما في المثال التالي فيدخل الروائي على الحوار بين **لام** و **ماي** مقطعا من مؤلف "الرحلات" للرحالة **ابن بطوطة** الذي قضى مدة طويلة في آسيا, و المقطع يخص المنزلة التي تحظى بها المرأة الفياتنامية و يقدمه على أنه ضرب من ضروب الاحترام:

المثال:

" Elle (May) répéta avec ferveur mais sans aucun désespoir : « Emyeûauh…Emyeûauh ! Je t'aime » (Les mœurs des habitants de l'Asie sont très étranges. Au cours de mon voyage en Asie, je me suis rendu compte que les hommes de cette contrée (Paluyati) ne connaissaient pas la jalousie et la filiation des enfants se fait par la mère et non par le père. J'ai remarqué, aussi, que chez ces gens de Paluyati, les femmes n'avaient aucune gêne, ni aucune pudeur vis-à-vis des hommes et qu'elles sont musulmanes et respectent les cinq prières d'une façon scrupuleuse. Les femmes dans ce pays ont donc le droit d'avoir des amis, des camarades et des amants sans aucune restriction. Il arrive qu'un époux rentrant chez lui trouve sa femme en compagnie galante, et cela ne le gêne pas du tout, bien au contraire ! Puisqu'il est tenu d'offrir l'hospitalité à l'amant de son épouse et de lui faire honneur. IBN BATOUTA. Les Voyages)." [391]

الترجمة:

رددت بحمية و دون أدنى يأس *"ايم يو اوه... ايم يو اوه ! : احبك" **(إن عادات سكان أسيا غريبة جدا. أثناء رحلاتي إلى أسيا أدركت بان رجال هذه المقاطعة (بالوياتي)** لا يعرفون الغيرة. و نسب الأطفال يتم عبر الأم و ليس الأب. لاحظت أيضا عند أهل بالوياتي أن النساء **لا يتحرجن** و لا يحتشمن إزاء الرجال **و تخرجن سافرات**، مع كونهن مسلمات تقمن **الصلوات الخمس** بكل حرص. **لإناث هذا البلد إذن الحق** في إن يكون لهن أصدقاء و أصحاب و عشاق **دون أي مان. قد يحدث أن يدخل زوج إلى بيته***

[390] رشيد بوجدرة، **حلزونيات**، المرجع السابق، ص. 54

[391] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 169.

ويجد زوجته بصحبة رجل و لا يزعجه ذلك البتة، بل على العكس !لأنه ملزم باستضافة عشيق زوجته و تكريمه. ابن بطوطة. *الرحلات).* "[392]

هذا النص ترجمة لإنعام بيوض و ليس النص العربي الأصلي الذي عثرنا عليه في كتاب "**تحفة النُظَّار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار**" **للأبي عبد الله ابن محمد اللاواتي** المعروف **بابن بطوطة** و هو كالآتي:

"ذكر مسوفة الساكنين بأيوالاتن

و شأن هؤلاء القوم عجيب، و أمرهم غريب، فأما رجالهم فلا غيرة لديهم، و لا ينتسب أحدهم إلى أبيه، بل ينتسب لخاله، و لا يرث الرجل إلا أبناء أخته دون بنيه, و ذلك شيئ ما رأيته في الدنيا إلا عند كفار بلاد المليبار من الهنود, وأما هؤلاء فهم مسلمون محافظون على الصلوات و تعلم الفقه و حفظ القرآن. و أما نساؤهم فلا يحتشمن من الرجال، و لا يتحجبن مع مواظبتهن على الصلوات، **ومن أراد التزوج منهن تزوج، لكنهن لا يسافرن م الزوج، و لو أرادت إحداهن ذلك لمنعها أهلها.** و النساء هنالك يكون لهن الأصدقاء و الأصحاب من الرجال الأجانب، و كذلك للرجال صواحب من النساء الأجنبيات. **و يدخل أحدهم داره ، فيجد امرأته و معها صاحبها فلا ينكر ذلك.** "[393]

إن الفرق واضح بين ما جاء في كتاب **ابن بطوطة** و ما جاء في نص الرواية باللغة الفرنسية من جهة و بين ترجمته إلى اللغة العربية. و برجوعنا إلى النص العربي الأصلي نلاحظ أن الروائي قد تصرف فيه بما يخدم الحكاية و لم يراع في نقله إلى الفرنسية الدقة العلمية أو الوفاء في الترجمة فأضاف و حذف و غير. و الفرق جلي بين استهجان **ابن بطوطة** لتلك العادة عند سكان بأيوالاتن المسلمين لغرابتها و مخالفتها لتعاليم الإسلام وإعجاب الروائي بذلك القدر الغريب من الحرية التي تتمتع به المرأة الفيتنامية. أما المنطقة التي زارها ابن بطوطة و نقل أخبار أهلها فلا تقع في آسيا و لا في بلاد الفيتنام بل بين **السودان ومالي**

[392] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 146.
[393] أبو عبد الله ابن محمد اللاواتي المعروف بابن بطوطة، **تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار**، بيروت، دار إحياء العلوم، 1987، ص. 247.

و على **مشارف الصحراء**. لقد حافظ **رشيد بوجدرة** على اسم الرحالة و عنوان الكتاب كي يُكسب الخبر الذي سينقله مصداقية، لكنه تصرف فيه و غيره تماما بما يخدم الرواية.

و فيما يخص تلقي الرواية فقد لا يتفطن القارئ العربي لذلك التصرف في الخبر المنقول عن **ابن بطوطة**، و قد يكتفي برد فعل انطباعي بخصوص مثل تلك العادات فيستحسنها أو يستهجنها لغرابتها و تنافيها مع التعاليم الدينية. أما القارئ الأجنبي فقد لا يرى في ذلك حرجا أو يرى في المقطع المذكور إخبارا بما كان عليه الناس قديما لا غير.

كما تتناص رواية **بوجدرة** مع **قصص ألف ليلة و ليلة**, و ندرج فيما يلي مثالا على ذلك:

المثال الأول:

هو مثال فيه تناص حفظه **لام** عن ظهر قلب

> "Il connaissait par cœur ce texte qui était presque prologue du livre : **« *Croyant son beau-frère parti et le palais vide, l'épouse de son frère s'avançait en cette compagnie toute de grâce et de beauté.*** *Le cortège parvint à une vasque.On s'assit autour du jet d'eau, tout le monde se déshabilla et il se révéla que les servantes noires étaient des hommes. La reine cria alors un nom : « Mas'ûd ». Un esclave noir sauta du haut d'un arbre et la rejoignit.* ***Il lui mit les jambes en l'air, se glissa entre ses cuisses et la posséda.*** *A ce signal, chaque esclave s'unit à l'une des jeunes filles.* ***Ils ne cessèrent de se donner des baisers, de s'enlacer, de se prendre et de se reprendre jusqu'à la tombée de la nuit.*** *Lorsqu'il vit tout cela, le jeune roi se dit :* ***« Par ma foi, mon malheur est moins grand que celui de mon frère, j'ai été moins humilié et affligé que lui dont le harem accueille dix esclaves déguisés en servantes. Ce qui s'est passé là est bien plus terrible que ce que j'ai enduré ».*** *Il s'en fut donc boire et se restaurer jusqu'au retour de Shâhriyâr."* [394]

[394] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 245 – 24.

الترجمة:

*"كان يحفظ ذلك النص الذي كان بمثابة مقدمة للكتاب عن ظهر قلب "... **فسافر أخوه وحده إلى الصيد، و كان في قصره شبابيك تطل على بستان أخيه، فنظر و إذا باب القصر قد فتح و خرج منه عشرون جارية و عشرون عبدا، و امرأة أخيه تمشي بينهم، و هي في غاية الحسن و الجمال،** حتى وصلوا إلى **فسقية** و خلعوا ثيابهم و جلسوا مع بعضهم بعضا. و إذا بامرأة الملك **تقول:** يا مسعود، **فجاءها عبد اسود فعانقها و عانقته وواقعها،** و كذلك فعل باقي العبيد بالجواري، **و لم يزالوا حتى ولى النهار،** فلما رأى ذلك أخ الملك هان عليه ما **عنده من القهر و الغم، و لم يزل في أكل و شرب، و بعد هذا جاء أخوه من السفر..."*"[395]

لقد بحثنا عن المقطع في كتاب **ألف ليلة و ليلة،** فوجدناه في الصفحات الأولى من الجزء الأول الذي يورد قصة الملك **شهريار** و خيانة زوجته له و هو كما يأتي:

" فسافر أخوه وحده إلى الصيد، و كان في قصره شبابيك تطل على بستان أخيه، فنظر و إذا باب القصر قد فتح و خرج منه عشرون جارية و عشرون عبدا، و امرأة أخيه تمشي بينهم، و هي في غاية الحسن و الجمال، حتى وصلوا إلى فسقية و خلعوا ثيابهم و *جلسوا مع بعضهم* بعضا. و إذا بامرأة الملك تقول: يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها و عانقته وواقعها، و كذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري، و لم يزالوا في بوس و عناق حتى ولى النهار، فلما رأى ذلك أخو الملك قال و الله إن بَلِيتي أخف من هذه البَلية و قد هان ما عنده من القهر و الغم،و قال هذا أعظمم مما جرى لي، و لم يزل في أكل و شرب، و بعد هذا جاء أخوه من السفر فسلما على بعضهما."[396]

يبدو لنا عند مقارنة الرواية بالنص الأصلي ثم نص الترجمة بنص "**ألف ليلة وليلة**" أن المترجمة حرصت على الرجوع إلى كتاب **ألف ليلة و ليلة** فنقلت النص و أضفت عليه بعض التغييرات الطفيفة محافظة على الأسلوب ليكون أقرب إلى النص الأصلي منه إلى ترجمته الفرنسية. و جاءت الترجمة مخالفة تماما للنص الفرنسي فقد تخلَّت المترجمة عن

[395] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 216.
[396] **كتاب ألف ليلة و ليلة**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (**ENAG**) الجزائر، ط. 4، 2005، ص ص. 5 – 6 .

الوصف الدقيق للمشاهد الإباحية و حذفت جملا بأكملها كي لا تصدم المتلقي العربي و تقدم له الترجمة في صورة يقبلها و لا ينفر منها.

أما الأمثلة الآتية فتدل على معرفة الروائي بما تركه كبار الرحالة المسلمين و الغربيين و قد تبين ذلك من خلال شخصيتي "لام" و "إيلا" شغوفتين بالسفر على غرار كبار الرحالة القدامى إذ يقول عنهما **رشيد بوجدرة :**

> "Il (Lam) s'endormait chaque soir avec l'impression qu'il était sur un des bateaux des grands voyageurs, des grands géographes du Moyen Age et des grands découvreurs de continents qu'Ila ne cessait pas de lire et de relire, tels **Marco Polo, Vasco de Gama, Ibn Batouta ou Ibn Khaldoun.** Il avait fini par rattraper cette **passion** des voyageurs qu'Ila n'avait jamais cessé de lui inculquer. Ceux-là mêmes qui avaient propagé la fièvre de l'errance dans l'esprit d'Ila, celle qui avait gagné Ali et Ali Bis, et jusqu'à lui-même qui ne cessait d'arpenter le monde depuis qu'il avait quitté Moscou …." [397]

> "كان يستسلم للنوم كل مساء و يخالجه إحساس بأنه على ظهر إحدى سفن كبار الرحالة وكبار جغرافيي القرون الوسطى و كبار مكتشفي القارات الذين لا يكف إيلا عن قراءة وإعادة قراءة كتبهم أمثال، ماركو بولو أو فاسكو دي جاما أو ابن بطوطة أو ابن خلدون. ووصل به الأمر إلى الإصابة **بهوس الرحلة** الذي ما انفك إيلا يلقنه إياه ! نفس أولئك الذين نشروا حمى التيه في ذهن إيلا، تلك التي أصابت عليا و عليا مكررا و مسته هو بالذات، فطفق يجوب العالم منذ أن غادر موسكو..." [398]

نلاحظ تناصا قد حاولت المترجمة الحفاظ عليه، لكنها اتخذت لنفسها هامشا من الحرية في اختيار المكافئات، فترجمت كلمة **passion بـهوس** بدل **شعف**، لكننا لا نوافقها الاختيار لأن "**الهَوَس بالتحريك طرف من الجنون**"[399] ، كما تستعمل كلمة هَوَس في اللغة العربية المعاصرة للدلالة على الجنون و خفة العقل، كما تدل في الطب و علم النفس على

---

[397] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 151.

[398] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 130

[399] ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، مج. 6، المادة (هـ و س)، ص. 252.

الخوف المرَضي أو الميولات المرضية التي لا تقاوم[400] المقطع يعبر عن حب **لام** و **إيلا** الشديد للسفر لكنه حب لا يبلغ حد **الهوس**.

المثال الثاني:

"Lam découvrait cet Extrême-Orient dont il avait tant rêvés, ***autant à travers*** le personnage joycien de Bloom ***écrasé*** par ses rêves asiatiques et les formes rebondies de Molly ***que par*** les récits fabuleux faits par Ila à son retour de ce continents et par les lectures des livres de **Marco Polo**, **d'Ibn Batouta** et d'autres voyageurs encore et dont il connaissait certains passages par cœur." [401]

الترجمة:

"اكتشف لام هذا الشرق الأقصى الذي لطالما حلم به سواء ***من خلال*** شخصية "بلوم الجويسية" ***المسحوقة*** بأحلامها الأسيوية و بالاستدارات المتوفرة لمولي ***أو من خلال*** القصص الرائعة التي يحكيها إيلا لدى عودته من هذه القارة و من خلال قراءة كتب ماركو بولو و ابن بطوطة و رحالة آخرين أيضا، و التي يحفظ بعضا من مقاطعها عن ظهر قلب." [402]

نلاحظ أن كلمة "**écrasé**" ترجمت بـ "**المسحوقة**" و هي ترجمة حرفية غير مؤدية في رأينا و لا تعبر عن المعنى السياقي في النص الأصلي الذي يعبِّر عن حب **لام** الشديد للسفر و ولَعِه به، بينما تقدم الترجمة شخصية منهكة و محطمة نفسيا و يمكن أن نصوِّب الترجمة باقتراح الخيارات التالية : **الشغوفة** أو **المولعة** أو **الحالمة بـ.** بالإضافة إلى أن ترجمة العبارة "... **autant à travers ...; que par** ..." بـ: "**من خلال...أو من خلال...**"لا تؤدي المعنى تأدية تامة، فالأمر يتعلق بجملة من العوامل جعلت **لام** يحلم بالشرق الأقصى، ويمكن التصويب باستبدال "**أو**" بالواو فنقول: **من خلال .... و من خلال ...**

[400] **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق بيروت، لبنان، ط. 1، ، 2000 ص. 1494.
[401] انظر: Rachid boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 159 .
[402] **الانبهار**، المرجع السابق، ص 139

يدخل بوجدرة نصا للرحالة **ماركو بولو Marco Polo** ليستدل به على شغف **علي مكرر** بالسفر فيقول:

"Il faut goûter à toutes les épices du monde… » (*En l'an mil deux cent cinquante-deux, deux citoyens de Venise décidèrent de s'embarquer vers la Grande Mer pour acheter* **maintes épices** *et joyaux de grande valeur et de beauté, les emportèrent de Constantinople sur une nerf et pénétrèrent sur la Grande Mer. Ils s'en allèrent à Soldanie où se trouve Cobinan qui est une grande cité* ; ***les gens adorent l'abominable Mohamet*** *(…)* MARCO POLO, *Le Devisement du monde.)"* [403]

الترجمة

"يجب أن أتذوق ***كل ملذات العالم..."*** *(في العام خمسين و مائتين و ألف، قرر مواطنان من فينيسيا الإبحار نحو البحر الكبير* ***لشراء توابل متعددة*** *و جواهر نفيسة ورائعة، حملاها من القسطنطينية على متن مركب شراعي و توغلا في البحر الكبير. ووصلا إلى سالادونيا حيث توجد كوبينان التي تعد مدينة كبيرة،* ***كان الناس فيها يعبدون محمد: الممقوت*** *(...) (ماركو بولو تقسيم العالم.)"* [404]

أوضحت المترجمة **إنعام بيوض** القصد من وراء العبارة "**les épices du monde**" عند ترجمتها بعبارة " **ملذات العالم**" و تمت ترجمة العبارة الفرنسية "**maintes épices**" بـ "**توابل متعددة**" و هي ترجمة حرفية. لا يمكن للقارئ العربي في حالة الترجمة الحرفية أن يدرك العلاقة التناصية بين النص الروائي والنص المستدعى بينما يستطيع القارئ الفرنسي إدراك ذلك عن طريق ربط العلاقة بين استعمال العبارتين "**épices du monde** " و "**maintes épices**" في النص الأصلي. و بالتالي يكون النص المنسوب **لماركو بولو** غير منسجم مع نص الرواية في نسختها العربية و لا يتماشى مع السياق العام بالرغم من توظيف المترجمة لمفردات وعبارات عربية منتقاة "**ذات النفا**" و " **النفيسة**" و "**مما لذ و طاب و حسن**" لتقريبه إلى القارئ العربي. و نرى أنه من الضروري إضافة بعض الشروح في حاشية النص كي يمكن للقارئ فهمه.

[403] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 94.

[404] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 81 .

أما بالنسبة للعبارة الفرنسية " **les gens adorent l'abominable Mohamet** " فقد تمت ترجمتها بالجملة .: " ***كان الناس فيها يعبدون محمد: الممقوت***" فقد أثارت لدينا هذه الترجمة التساؤل حول كيفية التصرف حيال هذا النوع من العبارات التي تمس مشاعر المسلم و تضرب الإسلام في الصميم إذ تصف الرسول صلى الله عليه و سلم بالممقوت. فهل للمترجمة أن تتصرف بالحذف مراعاة لمشاعر القارئ أم تبقي عليها من باب الوفاء للنص الأصلي؟ و قد اختارت المترجمة أن تُبقي على الجملة و تترجمها كما هي. وكان بإمكانها، في رأينا، أن تتصرف فيها بالحذف، ثم تشير إلى ذلك في هامش النص بأن تذكر الجملة كاملة و تبرر تصرفها فيها بالحذف عند الترجمة. و نرى أيضا أنها لم تصب في اختيار الفعل "**يعبدون**" ترجمةً للفعل الفرنسي "**adorent**". و قد وجدنا لهذا الفعل مقابلات هي **عبد، هام، افتُتِنَ، أُعْجِبَ، شَغُفَ، عشق، هوى**...إلخ. و جميع هذه المقابلات لا تؤدي المعنى، لذا يستحسن ترجمة ذلك الفعل بـ : "**يتبعون**" أو "**من أتباع** " فنقول : ***كان الناس فيها يتَّبِعون محمدا*** أو ***كان الناس فيها من أتباع محمد***.

IV 4.2 ترجمة التناص التاريخي و الثقافي :

يؤدي التاريخ في روايتي **معركة الزقاق** و *Fascination* و باقي روايات **رشيد بوجدرة** الأخرى دورا أساسيا. فهو موضوع الحديث في الحوار بين الشخصيات، و هو أيضا الإطار العام الذي تدور فيه أحداث الرواية، و تُستحضر الأحداث التاريخية عن طريق تداعيات ذكريات الطفولة. و يتعلق سرد تلك الأحداث التاريخية بالذاكرتين الفردية و الجماعية معا، فيتحدث **رشيد بوجدرة** عن الأحداث التاريخية الكبرى من ثورات و معارك و خُطَب محفزة ومعاهدات أدت دورا مصيريا في تاريخ الانسانية, و غالبا ما كانت مؤلمة بالنسبة للذين عايشوها من العامة و المقاتلين الذين يغفل التاريخ ذكرهم. غير أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخا، كما أن المؤرخ لا يستطيع أن يكون روائيا، فكل واحد منهما مستقل عن الآخر لأن المؤرخ يلتزم "**الحقيقة**" في سرد الأحداث فينقلها كما رويت له، و الروائي يعتمد الخيال

في سردها فيحذف ويضيف ويقدم ويؤخر، بل كل ما يفعله هو تقديم الحدث التاريخي في قالب قصصي فلا يؤرخ بل يتخذ من التاريخ موضوعا للسرد و يُخضِع المادة التاريخية لمتطلبات الفن الروائي من تخييل وحبكة و تشويق. كما يسمح التناص بتداخل الخطابين التاريخي و الروائي ليحيل القارىء إلى عالم قبلي زاخر بالنصوص و الأخبار عن أحداث تاريخة مصيرية، يستدعى و يوظف في نص لاحق و مغاير هو نص الرواية بعد أن يكون قد حُوّل كليا أو جزئيا[405]. و قد وظَّف الروائي رشيد بوجدرة التاريخ في روايتيه *Fascination* و **معركة الزقاق** بما يسمح للقارئ المشاركة و التفاعل مع تلك الأحداث التاريخية الماضية والمنتهية في ذاتها وفي علاقتها مع الحاضر، لأن الرواية تحمل في طياتها أحداثا تاريخية هامة ترمي بظلالها على حاضر المؤلف و القارئ معا.

و فَتحُ جيوش المسلمين الأندلس سنة 710 هـ خلال حكم اللأمويين واحد من تلك الأحداث، و هو ليس حدثا تاريخيا بسيطا بل سبب شغف البطل **بطارق بن زياد** ومحفزه لزيارة مدينة **جبل طارق**. كما أن شخصية **طارق بن زياد** شخصية تاريخية لها مكانتها في التاريخ الإسلامي، فقد اقترن اسمه بفتح الأندلس و هو قائد الجيوش المحنّك والخطيب الفذ. و بما أن الشخصيات التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، لا تتغير و لا تتأثر بالزمن، فإن السرد الروائي قد حافظ على الصورة الوحيدة الراسخة في الأذهان والمميزة **لطارق بن زياد** و هي صورة قائد جيوش الفتح. لكنه لم يلتزم الدقة في تقديمها ورسم معالمها و لم ينسخها من كتب التاريخ بل بنى عليها شخصية روائية تستمد من الماضي لتنير الحاضر و تساعد على فهمه. فالنص الروائي يلتقي مع الأصل التاريخي في ذكر بعض الأحداث و التواريخ لكن **رشيد بوجدرة** لم يتقيد بالتسلسل الزمني بل تعمَّد خلخلته وتحطيمه والخروج عنه.

أول ما شد انتباهنا في ترجمة **أنطوان موصلي** هو ترجمته لعنوان رواية **معركة الزقاق** إلى الفرنسية بـ " *La prise de Gibraltar* ، و لا شك في أن عنوان الرواية العربية "

[405] نجيب أزنار، **رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ** ، الجزائر، منشورات البيت، 2008، ص 7 – 8

معركة الزقاق" يلتقي مع النص التاريخي و يمهد لموضوع السرد الروائي. لكن تلقي العنوانين يختلف بين القارئ الأجنبي و القارئ الجزائري أو العربي كما يختلف باختلاف القراء في اللغتين العربية و الفرنسية من حيث المستوى المعرفي و التذوق الجمالي. فكيف وافق **رشيد بوجدرة** على تغيير عنوان روايته؟ و كيف قبل بـ: *La prise de Gibraltar* بدلا من " **La bataille du détroit** " مثلا؟ أم تراه هو الذي اقترح تغيير العنوان؟

إن العنوان عتبة من عتبات الرواية استحدث لدراسته علم جديد هو " علم العنونة" **Titrologie** , و قد عرفه **ليو هويك Leo HOEK** بأنه " **مجموعة من الدلائل اللسانية التي يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه و الإشارة إلى مضمونه الإجمالي و من أجل جذب الجمهور المقصود**"[406] ، و عنوان الرواية هو من العناوين الفضائية التي " **تحيل على مكان معين هو مسرح لأحداث واقعية ، و الذي غالبا ما يمرر شحنات دلالية مجازية و رمزية يصعب نقلها من لغة إلى أخرى**"[407]. يشترك الروائي و المترجم في التناص التاريخي عبر استحضارهما الواقعة التاريخية نفسها لكنهما يختلفان في توظيفه. وتغيير العنوان يؤثر في عملية التلقي لأن طبيعة التناص و المقاصد الخفية من ورائه لا يدركها قراء النسخة العربية و قراء ترجمتها إلى الفرنسية على النحو نفسه.

يكشف كل من عنوان الرواية الأصلي و ترجمته عن نظرتين مختلفتين للحدث التاريخي نفسه. فالأول أي **معركة الزقاق** يحيل القارئ العربي إلى التاريخ العربي الإسلامي الحافل بالانتصارات والفتوحات و التفوق العلمي الذي حققه المسلمون في مجال الجغرافيا الوصفية **La géographie descriptive** و وضع الخرائط **La cartographie** والإبحار **La navigation**، كما يذكّره بتفوقهم العسكري، ووصولهم من الجزيرة العربية إلى غاية مشارف القارة الأوروبية و المحيط الهادي غربا. أما المنطقة الجغرافية التي يعرفها القارئ بمضيق **جبل طارق** كانت تعرف عند الجغرافيين العرب و المسلمين قديما بمسميات

[406] ورد لدى سعيدة كحيل، "جمالية التواصل بالترجمة" المرجع السابق، ص 150.
[407] المرجع نفسه ، ص 150.

مختلفة هي **بحر الزقاق** و**بحر المجاز** و **الزقاق.** و ترجمة العنوان بالعبارة *La prise de Gibraltar* تذكر القارئ الفرنسي خاصة والغربي عموما بالحدث التاريخي الذي قلب موازين القوى في أروبا و دخول القسم الجنوبي منها تحت سلطة الفاتحين المسلمين بعد سقوط إسبانيا برمتها في يد المسلمين و ضمها إلى الخلافة في بغداد. كما أن كلمة **Gibraltar** أي **جبل طارق** تذكر القارئ بالقائد الفاتح **طارق بن زياد.**

فضَّل المترجم أن يغيِّر زاوية النظر للحدث التاريخي من خلال التكييف في ترجمته كي يحدث في المتلقي الأجنبي تأثيرا بقوة تأثير العنوان الأصلي نفسه راميا إلى التكافؤ الدلالي، فابتعد كل البعد عن التقابل اللفظي، و قد كان بإمكانه أن يترجم العنوان بالعبارة **La Bataille du Détroit** أو العبارة **La bataille de l'Impasse** إلا أن ترجمة كهذه كانت ستوقعه حتما في فخ الترجمة الحرفية. هذا فضلا عن وقع كلمة " **prise**" على القارئ الفرنسي والتي تحمل في اللغة الفرنسية معاني **الاستيلاء** و **الفتح** و **الغنيمة** و **التمكُّن.**

و مع التمعن في العنوان باللغة الفرنسية نكتشف تناصا آخر خفيا لا يحمله العنوان الأصلي، يربط الترجمة الفرنسية بروايتي **La route des Flandres** و **La Bataille de Pharsale لكلود سيمون،** اعتمد فيهما الذاكرة لا التسلسل الزمني للأحداث التاريخية و هو الأسلوب نفسه المتبع عند **رشيد بوجدرة** في توظيف الأحداث التاريخية. إن ترجمة العنوان إذن تحمل في طياتها، تصرفا يتمثل في استبدال تناص بآخر مع تغيير في الأثر على القارئ.

و قد عمد **رشيد بوجدرة** إلى توظيف جملة من أقوال المؤرخين و كتاباتهم بهدف توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي و إقناع القارئ بأن الرواية تستند لأصول تاريخية أو إيهامه بصدق المعلومات التاريخية. و قد يرد نص الشاهد التاريخي أحيانا في شكل بنية سردية مستقلة و مقتطعة من مصدرها، محصورة بين قوسين صغيرتين، فيقطع السردَ الروائي لتستشهد به الشخصية الروائية في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى، لكن **بوجدرة** لا يشير إلى المرجع في النص الأصلي و لا يضع في نهاية الرواية

قائمة بالهوامش و الإحالات و كتب التاريخ التي اعتمدها في الكتابة، بينما تظهر في نص الترجمة الإحالات كاملة عند نهاية كل مقطع. و قد تتفاوت الشواهد التاريخية في الرواية من حيث طول المقاطع فقد تكون فقرة أو تطول لتشغَل صفحة كاملة أو صفحتين و قد تكون جملة واحدة، ثم إن النص التاريخي قد يتداخل مع السرد الروائي بحيث يصعب على القارئ معرفته و الفصل بين الخطابين.

يدرج الروائي مقاطع من "**تاريخ العرب و البربر**" الذي هو مؤلف " **العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**" **لابن خلدون** فيكتسب القارئ معلومات تاريخية تخص فترة زمنية محددة من تاريخ العرب والمسلمين في شمال إفريقيا و جنوب أوروبا، و نتبين ذلك في المقطع الذي يبدأ بـ " *Tarik Ibn Ziad prit la mer*" و ينتهي بـ " ***(Ibn KHALDOUN. Histoire des Arabes et des Berbères.)***"[408], أما الترجمة فتبدأ بـ " ركب طارق بن زياد البحر" و تنتهي بـ " (ابن خلدون ، تاريخ العرب و البرابرة)"[409]

كما نجد تناصا بين روايتي الانبهار و **معركة الزقاق** واشتراكهما في سرد وقائع فتح الأندلس و يتضح ذلك في المقطعين الآتيين:

المقطع الأول:

يبدأ بـ " و أجاز طارق بن زياد البحر سنة اثنتين و تسعين من الهجرة" وينتهي بـ " الغنائم و الذخائر و الأموال على العجل و الظهر[410]. و تبدأ ترجمة هذا المقطع بـ " Tarik ibn ziad prit la mer" و ينتهي بـ " **(Ibn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome VI, p 432)**"[411]

---

[408] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 56 - 57 .

[409] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 47 – 48.

[410] بنظر المقطع كاملا في الملحق ص. 355.

[411] ينظر المثال كاملا في الملحق ص .355 .

المقطع الثاني:

يبدأ من " و في يوم الاثنين الخامس من شهر رجب سنة اثنتين و تسعين " و ينتهي في: بـ بعد أن هزم شرذمة من القوط اتحدت لوقفه" [412], و تبدأ ترجمة المقطع من " Le)" Lundi 5 Radjab de l'an 92 de l'hégire و تنتهي بـ" après avoir défait une petite armée constitué principalement de Goths…)" [413]

تزخر تلك الأمثلة التي قدمناها بالمعلومات التاريخية حول فتح الأندلس, حيث يذكر الروائي أن جيوش الفتح كانت متكونة أساسا من البربر و هم أهالي شمال إفريقيا. و قد ورد النص التاريخي بين قوسين في النسخة الأصلية و في ترجمته لفصله عن نص الرواية. إلا أن **رشيد بوجدرة** لا يلتزم بذلك في جميع الشواهد فلا يمنح القارئ إمكانية التفريق بينهما.

جاء نص **ابن خلدون** في رواية *Fascination* مترجما إلى الفرنسية، ثم ترجمته **إنعام بيوض** إلى العربية. و بما أن النص كتب في الأصل باللغة العربية فقد كان من الأفضل الرجوع إلى الأصل و نقله كما ورد لدى **ابن خلدون** . و لكن قد يكون عزوف المترجمة **إنعام بيوض** عن الرجوع إلى الأصل في اللغة العربية لأن الروائي قد تصرف في النص بالزيادة أو النقصان و أخضعه لمتطلبات الحبكة الروائية. و نقرأ في النص العربي عبارات من اللغة العربية المعاصرة و مثلها "**ألهبت هذا الأخير نار الغيرة**" التي وردت لترجمة العبارة الفرنسية **ce dernier en conçut de la jalousie** ترجمة حرفية، و ترجمة العبارة الفرنسية **Il les amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik – Djebel Tarik = Gibraltar.** بالعبارة **قادهم إلى الصخرة الخضراء التي سماها باسمه بالمناسبة، صخرة طارق= جبرالتار**. فالنص المنسوب **لابن خلدون** باللغة العربية لا يشبه أسلوبه في الكتابة و لا لغة عصره و هو أقرب

[412] ينظر المقطع كاملا في الملحق ص. 356.
[413] ينظر المقطع كاملا في الملحق ص. 356.

إلى اللغة العربية المعاصرة منه إلى اللغة المتداولة أنذاك. لم ترد في كتابات المؤرخ أخبار عن حسد **موسى بن نصير** أو غيرته من **طارق بن زياد**. و الأرجح أنها إضافات متعمدة تخدم متطلبات عنصر التشويق في الكتابة الروائية ليدفع القارئ إلى مواصلة القراءة. بالإضافة إلى أن الترجمة إلى الفرنسية تحمل إضافات تخص عدد الأسرى " **30 000 captifs** " والأسباب التي دفعت **يوليان** إلى التحالف مع **طارق بن زياد** وانتقامه من ملك القوط **لوذريك**، و هي معلومات غابت عن النص الأصلي، قد يكون **بوجدرة** لاحظ النقص وطلب من المترجم تداركه في الترجمة.

و في المثال الآتي من رواية *Fascination* يُتِم **إيلا** قول **ابن خلدون** ثم يعقب عليه ليدلي برأيه في الفتوحات الإسلامية التي يصفها بأنها سياسات توسعية لبسط النفوذ كغيرها من السياسات الاستعمارية فيقول :

> "Le père disant à l'enfant qu'il était alors : « combien de soldats avaient accompagné Tarik Ibn Ziad lors de la prise de Gibraltar en l'an 711 ? » L'enfant répondait sans hésitation : « Il y avait 300 cavaliers arabes et 10 000 Numides-Berbères. » Lam se souvenait, aussi de cette miniature de très grande valeur, peinte par Wasiti (Irak) (734 de l'Hégire) qui avait subjugué et hanté son enfance et son adolescence et qui représentait justement Tarik Ibn Ziad avec un groupe d'officiers devant le rocher du Détroit. Et l'enfant s'était demandé, souvent, combien de soldats avaient combattu sous les ordres de Rodéric le Wisigoth. Ila lui avait répondu en bougonnant : « tu n'as qu'à lire le texte d'Ibn Khaldoun sur la prise de Gibraltar… Tu sais bien que je déteste toutes les conquêtes, toutes les guerres injustes." [414]

> "**يقول الأب للطفل الذي كانه في ذلك الوقت:** " كم من جندي صحب طارق بن زياد إبان الاستيلاء على جبل طارق في العام 711 ؟ " رد الطفل دون تردد: "كان يوجد 300 فارس عربي و 10.000 نوميدي بربري". كان لام يتذكر أيضا تلك المنمنة الثمينة جدا التي رسمها الواسطي (العراق، 734 للهجرة) و **التي فتنت و سكنت طفولته و مراهقته.** كانت بالتحديد تمثل طارق بن زياد مع مجموعة من **الضباط** أمام صخرة المضيق. و غالبا ما تساءل الطفل عن عدد الجنود الذين حاربوا تحت إمرة

[414] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 191.

رودريك الوزيغوثي. أجابه إيلا مدمدما: "**ما عليك إلا أن تقرأ نص ابن خلدون حول الاستيلاء على جبل طارق أنت تعرف جيدا بأني أكره كل الفتوحات و كل الحروب الظالمة.** " [415]

حاولت المترجمة أن تبقى وفية قدر الإمكان للنص الأصلي فلم تتصرف في الترجمة بالزيادة أو النقصان إلا فيما يخص حذفها للنقاط الثلاث بعد كلمة **Gibraltar** و هي تدل في النص الأصلى على توقف **إيلا** عن الحديث لبرهة من الزمن ثم يواصل الحديث و يبدي رأيه في فتح الأندلس. و بالرغم من أن هذا التعليق يرد على لسان شخصية من شخصيات الرواية إلا أننا نرى أنه تعليق الروائي و حكمه على هذا الحدث التاريخي المصيري في التاريخ العربي الإسلامي وتاريخ الإنسانية جمعاء و إعلانه صراحة عن خطاب جديد ينافي تماما الرأي السائد و يخالفه، فيرى في فتح الأندلس مجرد حملة استعمارية توسعية و حربا ظالمة شنّتها الجيوش الإسلامية على جنوب أوروبا. و هو بذالك يناقض الخطاب التاريخي "الرسمي" ويصف الفتوحات بالحروب الظالمة التي قامت حبا في المال و السلطة و النفوذ كما هو حال القوى العظمى في عصرنا هذا, و في ذلك شيء من الحقيقة، فالسبب الأول كان نشر الإسلام أما السبب الخفي هو حب المال و السلطة و التوسع و النفوذ.

كان **رشيد بوجدرة** قد طرح نفس الخطاب و بإلحاح أكبر في رواية **معركة الزقاق** على لسان شخصية الأستاذ **بن عاشور**، أستاذ التاريخ الذي يتدخل في العديد من المرات لينتقد قصة الفتح و الخطبة التي ألقاها **طارق بن زياد** على جنده[416] و يشكك في صِحَّتها و في نسبتها إلى **طارق بن زياد** ويهدم بذلك قناعات تلاميذه و يزرع فيهم الشك معتمدا على المراجع التاريخية ككتب **ابن خلدون** و **البلاذري** و **ابن الأثير** التي لم تذكر الخطبة و لو مرة واحدة و يتبين ذلك من المقطع الذي يبدأ بـ " و يشير صاحب كتاب تحفة الأنفس إلى خطبة طارق بن زياد" و ينتهي بـ" ما يحمل على الشك في نسبتها إلى طارق" [417] و تبدأ

[415] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص.. 164 – 165.
[416] **معركة الزقاق**، ص ص. 72 – 73 .
[417] ينظر المقطع كالملا في الملحق ص. 358.

ترجمة المقطع بـ" Le professeur d'histoire commentant cette harangue dit " وتنتهي بـ" En fait cette exhortation n'est apparue que chez les historiens de la décadence "[418]

نلاحظ أن الترجمة تختلف عن النص الأصلي في إضافة اسم المؤرخ الذي نقل الخطبة المشهورة لأول مرة وهو **المقري** ثم أسماء مؤرخي عصر الانحطاط، أو من سماهم الأستاذ **بن عاشور** في الرواية الأصلية "**الأدباء المتأخرين**" **و** " **المؤرخين المتقدمين**" **و** " **الأدباء والمؤرخين المتأخرين**". كما ركَّز الروائي في النص الأصلي على حجة أخرى يقدمها الأستاذ **بن عاشور** يقوض فيها صحة الخطبة ونسبتها إلى **طارق بن زياد** و هي تخص متانة نصها " **في لغة هذه الخطبة و روعة أسلوبها وعباراتها و عبرتها ما يحمل على الشك في نسبتها إلى طارق**" . وهو حكم يخص به **بوجدرة** قارئه العربي لإدراكه مدى خطورته لأنه يضع كل المسلمات التاريخية على المحك و موضع شك و ريبة. بينما يحرم منها المترجم القارئ الأجنبي لأن العبارة في نظره تخص اللغة العربية التي لا يفقهها.

كما يضيف في المثال الآتي أن **طارق بن زياد** كان بربريا حديث العهد بالإسلام واللغة العربية وأن الخطبة قد صيغت على لسان القائد البربري من قِبَل بعض المؤرخين المتأخرين فيقول:

> " ولكن في لغة هذه الخطبة و روعة أسلوبها و عباراتها ما يحمل على الشك في نسبتها إلى طارق بن زياد، يريد الأستاذ بن عاشور أن يزيد في الطين بلة . لماذا حفظناها عن ظهر قلب شعور بشيء عميق يسيطر على القسم و خارجه تدور الحرب رحاها **لماذا التاريخ هكذا ؟ و هل لا بد له أن يكون مزيفا، رهيفا، مغشوشا ؟ (...)** و يتابع الأستاذ عرضه للأطروحة التي تشك في نسبة **هذه الخطبة إلى فاتح الأندلس:** "... **هو بربري لم يكن عريقا في الإسلام و العروبة . و الظاهر إنها من**

[418] ينظر المقطع كاملا في الملحق ص. 358.

إنشاء بعض المؤرخين المتأخرين، صاغها على لسان طارق م مراعاة ظروف المكان و الزمان. و تشير الرواية الإسلامية في هذا المضمار إلى... " [419]

الترجمة:

" Le professeur d'histoire M Achour qui poursuivait, depuis plusieurs leçons, sa mise en pièces de nos pauvres certitudes et de cette histoire fallacieuse disait donc : "Ziad était un berbère originaire de l'extrême est de la Numidie, récemment islamisé. Il ignorait donc totalement la langue arabe " Nous n'en menions pas large un sentiment de gravité s'est emparé aussitôt de la classe (…) **pourquoi l'histoire est-elle toujours faussée détournée maquillée et déguisée? Pourquoi est-elle si fragile ? Si fantasque si subjective et si futile ?** Nous sentions trahis dans notre berbérité et notre algérianité par ce Numide de Tarik ibn Ziad" [420]

إن الأهم في كل ذلك هو الأثر الذي تركه الأستاذ في نفس تلاميذه فقد جعلهم ينظرون للروايات المنقولة عن الأحداث التاريخية المصيرية و الشهيرة في التاريخ العربي الإسلامي بنظرة الريبة والشك، فيقول البطل "**لماذا التاريخ هكذا؟ و هل لا بد له أن يكون مزيفا، رهيفا، مغشوشا ؟**"

بالرغم من أن المترجم لم يسثن ترجمة حجة الأستاذ بن عاشور الخاصة بعدم تمكن القائد الفاتح من اللغة العربية فإن القارئ الأجنبي لا يدرك أبعادها لأنها موجهة بالأساس لقارئ النص الأصلي الذي يعرف مدى قوة هذه الحجة لمعرفته باللغة العربية و استطاعته حسب كفاءاته اللغوية أن يتذوق روعة الأسلوب و أن يدرك استحالة أن يكون **طارق بن زياد** قد صاغها في تلك الظروف الصعبة. و لنا أن نتصور أن الشك سينال من القارئ العربي الذي سيبحث لا محالة في صحة ما تقدم به الروائي على لسان شخصية أستاذ التاريخ ويقطع الشك باليقين. و لنا أن نتساءل أيضا إن كان ذلك تلبية لمتطلبات الكتابة الروائية و التخييل بعيدا عن الكتابة التاريخية أم تشكيك فعلي في تاريخ الأمة العربية الإسلامية و دفع غير

[419] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص. 89 – 99

[420] انظر: Rachid *Boudjedra, La prise de Gibraltar,* op. cit., pp. 181 - 183

مباشر لإعادة النظر فيه و عدم التسليم بما جاءت به كتب التاريخ قبل إعمال العقل و التمعن فيها و التحقق منها. فجاءت ترجمة المقطع الدال على حيرة البطل كالآتي:

"…Pourquoi l'histoire est-elle toujours **faussée** détournée **maquillée** et **déguisée** ? Pourquoi est-elle si **fragile ?** Si **fantasque** si **subjective** et si **futile ?**"

و هي ترجمة ركز فيها المترجم على وصف التاريخ و صفا سلبيا للغاية فهو محل تحريف و تشويه و تزييف، و هو مجانب للحقيقة، هش تغلب عليه الخرافة و الذاتية والتفاهة. و هي في رأينا ترجمة تفسيرية في جانب منها عمد فيها المترجم إلى تقريب المعنى للقارئ الأجنبي، وهي أيضا ترجمة بالإضافة يصدر فيها المترجم أحكاما لم ترد في النص الأصلي.

الرواية الأصلية " معركة الزقاق "	**ترجمتها " La prise de Gibraltar "**
... مزيفا، مغشوشا	faussée, détournée, maquillée, déguisé
... رهيفا	fragile
∅	fantasque, futile
∅	subjective

و في المثال الآتي يتحدث **كمال** إلى **طارق** بطل الرواية عن **طارق بن زياد** الشخصية التاريخية فيقول:

" و اعلم يا حكيم الحكماء أن طارقك هذا لم يقل قط البحر من ورائكم و العدو أمامكم و لا حتى العدو أمامكم و البحر من ورائكم . خرافة ضحك . أوقفني عند حدي"[421]

" Sachez aussi cher Docteur que **ce fameux conquérant de Tarik Ibn Ziad n'a jamais prononcé sa fameuse adresse aux armées que nous avions apprise par cœur comment pouvait-il ? alors**

[421] انظر **معركة الزقاق** ، المرجع السابق، ص 55.

qu'il ne savait pas un traitre mot d'arabe une histoire grotesque un mythe gros comme une baleine il n'a jamais dit à ses soldats la mer est derrière vous et l'ennemi est devant vous comme il n'a jamais brûlé ses vaisseaux pour la bonne raison qu'il n'en avait pas. Il éclata d'un rire sonore, tonitruant, affecté, nerveux. M'arrêta là" [422]

وردت في الترجمة إضافة في خطبة **طارق بن زياد** الشهيرة. و حديث **كمال** امتداد لدرس **بن عاشور** أستاذ التارخ ليثبت بالحجة و الدليل أن **طارقا** لم يُلقِ خطبته الشهيرة لأنه لم يكن ضليعا في اللغة العربية و لم يقم بحرق سفنه لأنه ببساطة لم يكن يملك سفنا.

كما وظَّف **رشيد بوجدرة** شخصية **موسى بن نصير** التاريخية ليختزل النماذج البشرية الحاكمة، و يظهر للقارئ تصرفاتها مستغلا في ذلك خاصيتي الظاهر والباطن في سلوك البشر و المتمثلة في إظهار الطيبة والعدل و إبطان الغيرة و الحسد. فصوَّر **موسى بن نصير** على لسان الاستاذ **بن عاشور** في صورة الحاسد المتسلط الذي يضمر نيته في الاستئثار بالشهرة التي صنعها جنده و قائدهم **طارق بن زياد** و يتضح ذلك في المقطعين الآتيين:

المقط الأول:

يبدأ بـ :" **(لم يكن موسى بن نصير ليتوق لقائده و مبعوثه طارق بن زياد مثل هذا الفوز والانتصار فلما وقف على مبلغ فوزه و تقدمه تحول إعجابه إلى حسد وغيرة، و خشي أن ينسب هذا الفتح العظيم إليه دونه، و لعله شعر بالاغتياظ أيضا لتسمية جبل الفتح باسمه و ذلك دون استشارته هو موسى بن نصير حاكم القيروان وأمير طارق...**" وينتهي بـ : " **هذا ما قاله الأستاذ بن عاشور فكرهنا التاريخ و فهمنا انه مشحون بالخلفيات و التفاصيل المزيفة** " [423]

[422] انظر : Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit, p. 114.

[423] انظر المقطع كاملا في الملحق ص. 359.

و تبدأ ترجمة المقطع بـ :

"Mais moussa ibn Noçaïr ne s'attendait pas à une victoire aussi rapide de son envoyé en Andalousie. El lorsqu'il fut informé de l'ampleur de cette victoire et de l'importance de la percée de son subordonné à l'intérieur de l'Espagne, son admiration se transforma vite en jalousie, parce qu'il craignait que Tarik ne tirât tout seul le bénéfice d'une conquête aussi cruciale.Certains historiographes vont jusqu'à dire que moussa a été incommodé par le fait que Tarik donna son nom au Rocher du Détroit (Gibraltar) sans même l'en avertir, lui qui était son chef hiérarchique et gouverneur de toute l'Afrique du Nord."

و تنتهي بـ:

"(…) Le ton du professeur ne laissait aucune place au doute. Nous détestâmes l'histoire depuis ce jour et nous comprimes qu'elle était chargée d'arrière-pensées et de falsifications." [424]

المقط الثاني : يبدأ بـ: و نزل بولاية الجزيرة حيث استقبله يوليان و ذلك في رمضان سنة ثلاث وتسعين. و بدأ موسى زحفه بالإستيلاء على مدينة شذونة ... و انتهت بالتسليم في رمضان او شوال سنة أربع و تسعين، **على أن تكون أموال الغائبين والكنائس غنيمة للمسلمين دية لمن قتل منهم.** " **و ينتهي بـ:** "ثم افترق الفاتحان، فسار طارق نحو الشرق ليتم القضاء على فلول الافرنج. فاستولى على قرقشونة و أربونة" [425]

و قد جاءت ترجمة المقطع مبتدئة بـ:

"Le gouvrneur général du Maghreb arriva à Gibraltar au début de l'an 713 où il fut accueilli Julien le prince Wisigoth **ennemi juré du roi Roderic**… **Les biens des fuyards et de l'Eglise furent confisqués pour compenser les dommages subis par les armées musulmanes….**"

و تتخللها الإضافة الأولى الآتية :

" **(Ibn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome VI, p.436)**; "

و تنتهي بالإضافة الثانية الآتية :

[424] انظر المقطع كاملا في الملحق ص ص. 359 .
[425] انظر المقطع كاملا في الملحق ص 360

" Tarik s'engoufra à l'est où il mit en déroute les troupes franques et put prendre Carcassonne et Narbonne…**répétant (le professeur d'histoire), après coup, qu'en pensez –vous les enfants ? Méfiez – vous des thèses lénifiantes et chloroformantes ! L'histoire c'est pas n'importe quoi, les enfants… c'est une drôe de dialectique à ressort qui vous saute à la gueule et vous fauche des millions de vies humaines, mine de rien les enfant…** "[426]

عند مقارنة النص الأصلي الثاني بترجمته نجد أن المترجم قد أضاف مصدر معلوماته عن فتوحات **موسى بن نصير وطارق بن زياد** فذكر **ابن خلدون** و مؤلفه و الجزء والصفحة بينما اختفى الشاهد من النص الأصلي: **(Ibn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome VI, p.436)** فمن أين استمد المعلومة ؟ هل قام بالبحث في كتب التاريخ ؟ أم إستعان بالمؤلف؟ و ما القصد من وراء هذا؟ قد يكون الهدف هو إضفاء شيئ من المصداقية لما يقدمه من أحداث تاريخية حقيقية و إيهام القارئ الأجنبي بأنها واقعية فيقبلها لأنه لن يتعامل مع خبر تاريخي تعاملا وجدانيا وانفعاليا بل يتوخى الدقة وإعمال العقل و التحري في صحته. كما أن المترجم، وهو رجل الدين العارف بأهمية المصطلح الديني ودقته قد ترجم مصطلح " الدية" في المقطع التالي: "على أن تكون أموال الغائبين والكنائس غنيمة للمسلمين **دية لمن قتل منهم**". ترجمة شارحة فقال:

" Les biens des fuyards et de l'Eglise furent confisqués **pour compenser les dommages subis par les armées musulmanes"**

و لو قمنا بالترجمة العكسية أي الترجمة إلى اللغة العربية لحصلنا على الجملة الآتية: **... تعويضا عن الخسائر التي لحقت بجيوش المسلمين.** و منه يتبين لنا عدم الدقة في الترجمة لأنها لا تبين طبيعة الخسائر التي لحقت بجيوش المسلمين، بينما نجدها محددة في النص الأصلي من خلال مصطلح "**الدية**". و الدية هي تعويض مادي عن القتل أو الخسائر في الأرواح **" une compensation ou un dédommagement " و هو ما** يترجم عادة بـ: **Le prix du sang** أو باقتراض المصطلح من اللغة العربية **" Diya" أو "Dyya"**

[426] انظر المقطع كاملا في الملحق ص .361

" باعتباره خاص بالإسلام قياسا بمصطلح " **الزكاة**" الذي ينقل نقلا صوتيا " **Zakat ".** كما يمكن للمترجم التخلي عن المقابل " **Diya**" أو "**Dyya**" لأنه غريب عن القارئ الفرنسي ولا يمكنه فهمه، و استعمال عبارة **« Le prix du sang"** أو بتحديد طبيعة الخسائر التي لحقت بجيوش المسلمين" كأن يقول مثلا **:**

"Les biens des fuyards et de l'Eglise furent confisqués **pour compenser les pertes en vies humaines subies par les armées musulmanes."**

أو :

"Les biens des fuyards et de l'Eglise furent confisqués **selon le prix du sang dans le droit musulman pour dédommager les armées musulmanes."**

أما فيما يخص التحذير الوارد في نص الترجمة فلا وجود له في النص الأصلي وهو عبارة عن إضافة أتى بها المترجم و خص بها القارئ الأجنبي وحده. ليبرز غاية الأستاذ **بن عاشور** من وراء ذلك و هي تقويض المسلمات و دفع تلاميذه إلى إعادة النظر في الوقائع التاريخية فجاء تحذيره صريحا في نص الترجمة " **méfiez–vous**".

كما أضاف أسماء مؤرخين لم يرد ذكرهم في النص الأصلي حيث قال:

> "و أخذ يدحض كل حجة و يقرأ كتب التاريخ على أنواعها و مؤلفيها أمثال البلاذري و ابن عبد الحكم و ابن الأثير و ابن خلدون. لكن كثرة التناقضات من رواية إلى أخرى زادت في هيجانه" [427]

و قد جاءت ترجمة ذلك كالآتي:

> "Il relut donc les livres d'Al-Baladhiri, d'Ibn al-Hakam, d'Ibn al-Athir, de **Mesaoudi, d'Al-Ispahani** et d'IbnKhaldoun. Mais

[427] انظر: *Rachid* Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit,.p. 121 .

les contraductions qu'il relevait entre un historien et un autre, le rendaient fou." [428]

أما في المثال الآتي فتظهر نية المترجم في إمداد القارئ الأجنبي ببعض المتممات المعرفية **des compléménts cognitifs** التي من شأنها أن تسهِّل عملية الفهم لديه لأنه غريب عن التاريخ العربي و الإسلامي و غير ملم بالأحداث التاريخية المصيرية و ملابساتها و ظروف حدوثها فقد جاء النص الأصلي على النحو الآتي :

"و مساعده طريف بن مالك النخعي و قد أغبره التاريخ و طمسه لأنه كان يعيش في ظل **قائدين عظيمين، متطاحنين، متكارهين، متغايرين (...)، أي في ظل طارق بن زياد و موسى بن نصير** الذي لم ينج هو بدوره من إهانة الخليفة الوليد بن عبد الملك (و كتب الوليد بن عبد الملك إلى موسى بن نصير يحذره من التوغل بالمسلمين في دروب مجهولة و يامره بالعودة. فارتد موسى مرغما، آسفا. و لكنه تمهل في العود حتى يتم إخصاع معاقل جليقية التي اعتصمت بها فلول القوط و بينما كان موسى يتأهب لخوض هذه المعركة إذ و صله كتاب آخر من الوليد يستدعيه و طارقا ويأمرهما بتعجيل العودة، لما نمى إليه من خلاف موسى و طارق و من طمع موسى و دهائه في الاستحواذ بذلك الملك الجديد النائي خاصة و أن بلغ الوليد بن عبد الملك عن وفرة الأموال والتحف التي اغتنمها موسى بن نصير من الأندلس)"[429]

و جاءت الترجمة كالآتي:

"…Y compris - aussi - son adjoint **Tarif (qui donna son nom à la ville espagnole de Tarifa)** ibn Malik al-Nakhi que l'histoire allait vite oublier , effacer, réduire à néant , parce qu'il était - certainement – coincé entre **deux stratèges de génie, Tarik et Moussa, dont les personalités, les rivalités et les talents militaires allaient déffrayer les chroniques historiques, diviser les historiographes, confondre les historiens qui ont fini par en faire des mythes dont l'ampleur ne cessa pas de sitôt ;** bien que les deux hommes n'aient pas pu échapper, à leur tour, à la vindicte, l'humiliation et la jalousie, de la part du khalife de l'empire musulman de l'époque Al –Walid ibn Abdelmalek qui *écrivit à mussa ibn Noçaïr le mettant en garde contre les dangers d'une trop grande pénétration à l'intérieur d'un territoire inconnu et d'un terrain dont il ignorait la topographie , le relief et les embûches , et lui ordonnant de revenir immédiatement à ses bases arrière. Il lui envoya des directives selon lesquelles il lui fallait d'abord*

[428] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op, cit., pp. 220 - 221 .

[429] **معركة الزقاق"**، المرجع السابق، ص ص. 135 – 136 .

réduire les places fortes de Guelikia où s'était barricadé le plus gros des armées wisigothes. Moussa obeit à cet ordre et apprêtait à donner l'asaut à ce bastion réputé inexpugnable lorsqu'il reçut une nouvelle missive du khalife lui demandant, ainsi qu'à tarik, de mettre fin à la campagne et de revenir immédiatement à Damas, parce que les échos sur le différend qui opposait les deux hommes, lui étaient parvenus, d'autant plus qu'il se méfiait de moussa dont il n'ignorait pas le sens machiavélique, l'appétit exorbitant et l'ambition inextinguible. il craignait qu'il ne s'emparât de ce nouveau royaume lointain, d'autant plus qu'on avait rapporté au khalife de l'empire musulman les information sur l'incroyable richesse du butin amassé par Moussa ibn Noçaïr ***(Ibn Khaldoun,* L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome IV, p. 544)** [430]

بيَّن المترجم للقارئ الأجنبي أصل التسمية الحالية لمدينة " طريفة" الإسبانية، وقدم له بسطة عن الوزن التاريخي لكل من موسى بن نصير و طارق بن زياد. و نقل العبارة " **قائدين عظيمين، متطاحنين، متكارهين، متغايرين** " على التحو الآتي:

"Deux stratèges de génie, Tarik et Moussa, dont les personnalités, les rivalités et les talents militaires allaient déffrayer les chroniques historiques, diviser les historiographes, confondre les historiens qui ont fini par en faire des mythes dont l'ampleur ne cessa pas de sitôt."

نلاحظ أن المؤلف اكتفى بإيراد النص الخلدوني بين قوسين بيمنا عمد المترجم إلى تمييزه عن نص الرواية بخط مائل و أضاف الإحالة باللغة الفرنسية إلى المصدر: ***Ibn Khaldoun,* L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome IV, p. 544)** للأسباب نفسها المذكورة في المثال السابق. و تصرف المترجم في المقطع الآتي و لم ير ضرورة للترجمة الوفية فحذف وأضاف وغيَّر و قدّم و أخر لينتهي إلى كتابة نص مشابه للنص الأصلي في خطوطه العريضة لكنه يختلف عنه في الطرح و في التفاصيل. و تلك إعادة كتابة تخالف مبدأ الوفاء في الترجمة لما للمقطع من أهمية في إبراز مقاصد المؤلف من خلال العمل الروائي.

[430] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 239 .

النص الأصلي:

"و اكتشف أبي هذا الدريس في التاريخ الذي ألقاه أمامنا الأستاذ بن عاشور وغضب عليه غضبة كبيرة و أخذ بدحض كل حجة و يقرأ كتب التاريخ على أنواعها و مؤلفيها أمثال البلاذري و ابن عبد الحكم و ابن الأثير و ابن خلدون. لكن كثرة التناقضات من رواية إلى أخرى زادت في هيجانه، فأراد مقابلة أستاذ التاريخ ، فرفض هذا. فبات أبي حزينا طيلة أسابيع. و لم يجد من سبيل للخروج من هذه الورطة إلا في حجز كراس التاريخ الملعون ولم أسترجعه حتى يومنا هذا. فيتفاعل أبي بإضاعته كلما طالبته به، حتى الآن وقد صرت كهلا."[431]

" Mon père découvrit **très vite** le cahier dans le quel j'ai transcrit cette terrible leçon de M. Achour et **s'indigna devant de telle thèses qui l'ébranlèrent profondément. Il en voulut à mon professeur d'histoire. Menaça d'aller le voir pour lui dire son désaccord.** Se mit à lire et à relire tous les livres d'histoire **concernant cette periode de la prise de Gibraltar.** Refuta aussi les arguments de M. Achour un à un. **S'acharna sur moi. M'accusa de complicité et d'hérésie.** Il relut donc les livres d'Al-Baladhiri, d'Ibn al-Hakam, d'Ibn al-Athir, de Messaoudi, d'Al-aspahani et d'Ibn Khaldoun. Mais les contradictions qu'il relevait entre un historien et un autre, le rendaient fou. Il finit par demander un rendez-vous à mon professeur. Ce dernier refusa. **Mon père en fut humilié et dépité. Il garda la maison pendant plusieurs jours. Pour se venger,** il me confisqua ce **fameux cahier d'histoire** et ne me le restitua jamais. Encore aujourd'hui, chaque fois que je lui en parle, il prétend l'avoir perdu **ou feint de ne l'avoir jamais pris**" [432]

يحجز الأب "صاحب القرار" و رمز السلطة كراس التاريخ المتضمن درس الأستاذ **ابن عاشور** رمز العلم و العقل و الحقيقة. و حجز كراس التاريخ هو محاولة طمس التاريخ الحقيقي و إخفائه عن الأنظار و الإبقاء على التاريخ الرسمي المزيف رغم كل التناقضات التي ينطوي عليها.

و في المثال الآتي يصف طارق صورة من كتاب الترجمة تعبر عن حالة الهلع والرعب الذي صاحب الفتح الإسلامي للأندلس:

[431] **معركة الزقاق، المرجع السابق،** ص. 121 .

[432] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp 220 – 221 .

" فتحت كتابا. و رأيت صورا كثيرة . **رسخت إحداها في ذهني (...) : تبدو على الصورة أعين النسوة** (و قد بلغكم ما أنشأت الجزيرة من الحور الحسان و بنات اليونان الرافلات في الدر و المرجان و الحلل المنسوجة بالعقيان المقصورات في قصور الملوك ذوي التيجان...) **المتزائغة ، الخارجة من محاجرها المليئة رعبا وهلعا و هن في وضعية من يفر هاربا متسللا بين أجساد المتقاتلين و أحصنتهم و كان بعضهن يجر أطفالا و يحمل رضعا و قد غطى الزبد أفواههم الصغيرة فتضفي على هذا التراكم من الموتى طابعا هزليا مضحكا. و لعل هذا الانطباع ناجم عن غزارة الدماء المتكاثرة و المنبثقة من جروح تنزف دماء حمراء كالفواهات و الشلالات الهائجة المزبدة لا هوادة فيها و لا حد لها**. فمن أين لي هذاالكتاب؟ **إنها نصوص الترجمة، نصوص كنت أترجمها، مختصة بالفتح الاسلامي الاندلسي.**"[433]

و قد جاءت ترجمة هذا المقطع مليئة بالتفاصيل الغائبة عن النص الأصلي إذ لا يوجد توازن بين النص الأصلي و ترجمته:

" Enfant, j'ouvris un jour un livre. J'y vis plusieurs illustrations. **L'une d'elles m'horrifia et se fixa pour toujours dans ma mémoire**. **(…) les yeux des femmes** (vous n'êtes pas sans savoir ce que cette péninsule recèle de femmes superbes , à la beauté sensuelle , toutes filles de rois hellènes , ruisselantes de perles et de coraux , revêtues de somptueuses tuniques en mousseline brodées de fils d'or et d'argent; hantant les demeures des seigneurs les plus prestigieux…) **exorbités, effrayés, épouvantés, révulsés, terrorisés fuyant ou essayant désespérément de fuir; passant entre les pattes de chevaux , les armes des combatants et les jambes des cadavres. Certaines trainaient derrière elles des enfants récalcitrants ou des bébés en catalépsie, écumant une bave blanche, épaisse, gélatineuse ou – putot – comme secotinée, donnant à cette accumulation de charognes, de désastre, d'incendies et de terreurs un aspect – paradoxalement - comique. Peut être que cette réaction, quelque peu hystérique, peureuse et effrayée n'est elle due qu'a une exagération nettement visible et un excès de détails techniques rendant l'ensemble de cette vision d'horreur et d'enfer peu crédible, irréaliste et donc - en fin de compte - très comique. Avec toute cette abondance de sang sourdant à gros jets rouge vif des grosses blessures violacées ; toute cette profusion de viscères sordides en gros plan et, souvent, au premier plan,** toute cette surabondance d'images insupportables telle celle – par exemple – de cette femme ayant entre les dents l'œil de son propre bébé énucléé par un coup de sabre etc.

[433] **معركة الزقاق، المرجع السابق**، ص. 145.

Qu'est ce donc ce livre ? … celui des textes à traduire et dont la plupart étaient consacrés aux conquêtes arabes. "[434]

بمقارنة هذه الترجمة بالنص الأصلي نلاحظ أن المترجم أنطوان موصلي قد ركز في ترجمته على العديد من التفاصيل و ضخّمها فلم يكتفِ مثلا بالعبارة الفرنسية "**l'une d'elle se fixa pour toujours dans ma mémoire**" ترجمة للجملة : "**رسخت إحداها في ذهني**" بل أضاف الفعل " **horrifier** " بمعنى " أرعبتني": "**L'une d'elles m'horrifia et se fixa pour toujours dans ma mémoire** " ليظهر فضاعة المشهد. و بالغ في وصف مشهد القتال كما يبينه الجدول الآتي:

الرواية الأصلية " معركة الزقاق "	ترجمتها " La prise de Gibraltar "
أعين النسوة (…) المتزائغة، الخارجة من محاجرها المليئة رعبا و هلعا	Les yeux des femmes (...) exorbités, effrayés, épouvantés, révulsés, terrorisés.
و هن في وضعية من يفر هاربا متسللا بين أجساد المتقاتلين وأحصنتهم	fuyant ou essayant désespérément de fuir ; passant entre les pattes de chevaux, les armes des combatants et les jambes des cadavres.
و كان بعضهن يجر أطفالا و يحمل رضعا و قد غطى الزبد أفواههم الصغيرة	Certaines trainaient derrière elles des enfants récalcitrants ou des bébés en catalépsie, écumant une bave blanche, épaisse, gélatineuse ou – plutôt – comme secotinée
فتضفي على هذا التراكم من الموتى طابعا هزليا مضحكا	donnant à cette accumulaton de charognes, de désastre, d'incendies et de terreurs un aspect – paradoxalement - comique.
و لعل هذا الانطباع ناجم عن غزارة الدماء المتكاثرة و المنبثقة من جروح تنزف دماء حمراء كالفواهات و الشلالات الهائجة المزبدة لا هوادة فيها و لا حد لها.	Peut être que cette réaction, quelque peu histérique, peureuse et effrayée n'est elle due qu'a une exagération nettement visible et un excès de détails techniques rendant l'ensemble de cette vision d'horreur et d'enfer peu crédible, irréaliste et donc - en fin de compte - très comique. Avec toute cette abondance de sang sourdant à gros jets rouge vif des grosses blessures violacées ; toute cette profusion de viscères sordides en gros plan et, souvent, au premier plan.

وظّف المترجم **الكلمات "éffrayé " و "épouvantés" و "révulsés" و"terrorisés"** و هي كلمات مترادفة تؤدي جميعها معانى **الخوف و الرهبة و الرعب**

[434] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., pp 257 - 258.

والفزع و ما استعمالها معا إلا مبالغة في الوصف، كما أن في ترجمة " **موتى**" بكلمة **"charognes"** التي تعني "**الجِيَف**" وهي درجة متقدمة من التعفن و التحلل، مبالغة في وصف القتلى، و قد كان بإمكانه الاكتفاء بـ: "**morts**" أو "**cadavres**".

كما تعمد المترجم التدقيق في التفاصيل باستعماله عبارات مثل: "**passant entre** ; **les pattes de chevaux, les armes des combatants**" و إضافة أخرى مثل " **bave blanche, épaisse, gélatineuse ou – plutôt –**" و "**jambes des cadavres. accumulation** de **désastre**, **d'incendies** et **de** " و " **comme secotinée terreurs**" و "**toute cette profusion de viscères sordides** " و قد ختم ترجمة المقطع بإضافة جملة كاملة من نسج خياله لا توجد أدنى إشارة إليها في النص الأصلي وهي الجملة الآتية:

"…toute cette surabondance d'images insupportables telle celle – par exemple – de cette femme ayant entre les dents l'œil de son propre bébé énucléé par un coup de sabre"

لم يضع المترجم في الحسبان الوفاء للنص الأصلي بل يبدو أن هدفه هو التأثير في القارئ الأجنبي عبر مبالغته في تصوير فضاعة مشهد القتال. فتبرز نظرتان مختلفتان للحدث التاريخي نفسه إذ ما يراه القارئ العربي المسلم فتحا و تنويرا و نشرا للإسلام يراه القارئ الأجنبي غزوا همجيا و تقتيلا شرسا و نهبا للخيرات و توسيعا لمناطق النفوذ، كما يؤكده المثال الآتي الذي يلخص فيه **رشيد بوجدرة** الغايات والأهداف من وراء حملات الفتح في بلاد الأندلس منذ بدايتها حتى عودة **طارق بن زياد** إلى دمشق:

المثال:

"... فهزمهم إليه و نفلهم أموال أهل الكفر و رقابهم و أثخن في أمم الكفر، فانقرضت أمم القوط. و اجازت عساكر المسلمين ما كان امامها حتى احتلوا بسائطها و توغلوا في بلاد الفرنجة و عصف ريح الاسلام بأمم الكفر من كل جهة و ارتحل طارق بعدها إلى الشرق بما كان معه من الغنائم و الذخائر والأموال على العجل و الظهر، يقال كان من جملتها ثلاثون ألف فارس من السبي. "[435]

الترجمة:

"Il **tailla en pièces** les **hordes wisigothes**, fit des **milliers de prisonniers,** amassa un **butin faramineux** et **dévasta impitoyablement** les territoires de ces **peuples impies**, jusqu'à ce qu'il s'assurât de la **disparition totale de la race gothique**. Les armées musulmanes balayèrent tous les obstacles qui se trouvaient sur leur chemin, **pénétrèrent** profondément à l'intérieur du pays franc et **occupèrent** ses plaines et ses montagnes. **Le vent de l'Islam souffla** sur toutes ces peuplades **hérétiques et païennes**, **telle une tornade de salubrité**. Après quoi Tarik reprit le chemin de l'Orient , avec tout ce qu'il avait pris comme **prisonniers**, saisi comme **butin,** amassé comme **armes et munitions** , portés à dos d'hommes et à dos de cheval. On dit qu'il y avait là plus de **30 000 prisonniers (I-bn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome IV, P. 433) ."[436]**

نلاحظ أن أنطوان موصلي أطنب مرة أخرى في وصف الوقائع و الأحداث و اختار لها من العبارات والأوصاف ما يجعل القارئ الأجنبي يكون فكرة مخالفة تماما لما جاء في النص الأصلي. فبالإضافة إلى وصف اللوحة المبالغ فيه في المثال السابق تعترضنا عبارات مثل "**hordes wisigothes" و "peuples impies " و " peuplades hérétiques et païennes" و " disparition de la race gothique "** و أفعال مثل : **" balayèrent, pénétrèrent, occupèrent , dévaster, tailler en pièces , amasser** " و هي عبارات تجعل متلقي الترجمة يرى أن الإسلام قد انتشر بحد السيف و بالقوة و القهر ويرى في

[435] **الانبهار، المرجع السابق،** ص. 146.

[436] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar,* pp. 260.

الفتوحات الإسلامية مجرد مشاريع توسعية إستعمارية. كما أن الأحداث التاريخية القديمة بما يميزها من عنف و تقتيل تفسر التاريخ الحديث وتعطي لظهور القوى الاستعمارية الكبرى التي بسطت نفوذها بالقوة على مختلف مناطق العالم تبريرا منطقيا. فالتاريخ يعيد نفسه و المغلوب بالأمس يصبح غالبا اليوم و ينقلب العبد سيدا، و في نهاية المطاف يخلص كل من المترجم و المؤلف إلى أن تاريخ الإنسانية عبارة على عنف و دمار و رعب متجدد.

و في الأخير يتطرق **رشيد بوجدرة** إلى نهاية القائدين **موسى بن نصير** و **طارق بن زياد** فيذكر أن كتب التاريخ لا تذكر نهاية حياة القائد الفاتح فقد طمسه التاريخ و طواه الصمت و النسيان، و يبدأ المقطع بـ:" فما كان مصير طارق بن زياد بعد رجوعه إلى دمشق لتلبية أوامر الخليفة؟ هذا ما تمر عليه الرواية الاسلامية بالصمت. "و ينتهي بـ: "أما يوليان القوطي الذي مهد لفتح الندلس فلم تشر إليه الرواية الاسلامية بالمرة رغم وجود وثيقة معاهدة الصلح بين طارق بن زياد و يوليان، الذي لولا سفنه لما تمكن طارق من عبور الزقاق نحو الجزيرة الخضراء" [437]

كما تبدأ الترجمة على النحو الآتي:

> "la plupart des sources musulmanes ne disent pas grand-chose sur la situation de tarik ibn Ziad, après son retour à Damas où il avait été rappelé, ainsi que Moussa ibn Noçaïr d'ailleurs, par le khalife omeyyade Soliman ibn Abdelamlek."

و تنتهي الترجمة على النحو الآتي :

> Les sources musulmanes ignorent donc tout de la personnalité de Julien qui pourtant avait été l'homme qui avait sgné un pacte d'alliance avec Tarik ibn Ziad " [438]

يواصل الأستاذ **بن عاشور** نقد التاريخ الذي لم يذكر نهاية **طارق بن زياد** بينما تناول نهاية **موسى بن نصير** بأدق تفاصيلها. و ينتهي إلى فضح الحسابات السياسية و الصراع

[437] انظر المقطع كاملا في الملحق ص. 361 .
[438] انظر المقطع كاملا في الملحق ص. 362 .

على الحكم و خوف الخليفة الأموي **سليمان بن عبد الملك** من أن يستأثر **موسى بن نصير** أو **طارق بن زياد** بحكم الأندلس و كيف استطاع **مغيث الرومي** أن يبعدهما و يحل محلهما حاكما للأندلس. يتساوى القارئ الأجنبي و العربي في تلقي التناص التاريخي و تأويله, فمثل تلك الحسابات و المؤامرات لا يختص بها العرب دون غيرهم من الأجناس البشرية و لا المسلمون دون المسيحيين إلا أن القارئ العربي قد يقع تحت وقع الصدمة فتنهار الصورة المثالية التي رسمها في مخيلته عن فتح الأندلس و تصبح في آخر المطاف مجرد حملات توسعية استيطانية.

و قد جاء في رواية *Fascination* ذكر مدينة **قسنطينة** لما لها من مكانة في تاريخ شمال إفريقيا كما يتبين من المقطع الآتي الذي يبدأ بـ:

"-D'abord connue sous le nom carthaginois de Marim Batim, elle porta longtemps celui (romain) de Cirta. Capitale des rois numides, elle fut ensuite, une colonie romaine **(IGITUR QUARTO DENIQUE DIE HAUD LONGE AB APPIDO CIRTA UNDIQUE SIMULSPECULATOIRES SITI SE OSTENDUNT. ITA IUGURTHAM SPES FRUSTRATA) (SALLUSTE; Les Guerres de Jugurtha).**"

و ينتهي بـ:

"Le site est celui d'un oppidum romain. Place forte d'abord punique, puis romaine et enfin arabe, elle garde le passage entre les deux barrières naturelles qui l'encadrent – "[439]

و يحتوي الوصف الآتي للنسيج العمراني لقسنطينة:

"Constantine est constituée par un puzzle de quartiers formant un tissu urbain très morcelé qui sont autant de coupures profondes des gorges du Rhumel franchi par quatre ponts vertigineux."

و قد جاءت ترجمة المقطع كالآتي :

– عرفت في البداية بالاسم القارطجني: ماريمباتيم، و حملت اسم سيرتا (الروماني) لمدة طويلة. كانت عاصمة لملوك نوميديا ثم اصبحت فيما بعد مستعمرة رومانية (**I QUARTO DENIQUE DIE HAUD LONGE AB *APPIDO CITRA UNDIQUE SIMULSPECULATORES SITI SE OSTENDUNT. ITA IUGURTHA SPES***

[439] انظر المقطع كاملا في الملحق ص .354.

سالوست. حروب يوغرطة (....) قسنطينة مؤلفة من أحجية قصيصات .(FRUSTRATA.)

تنتهي الترجمة بـ:" الموقع هو موقع مدينة محصنة رومانية. مدينة محصنة قرطاجية، ثم رومانية واخيرا عربية. و بقيت تحتفظ بالممر بين الحاجزين الطبيعيين اللذين يؤطرانها"[440]

ورد هذا المقطع التناصي في النص الأصلي عند و صف مدينة قسنطينة. فقد أراد بوجدرة من خلال تضمين النص الروائي مقطعا من كتاب المؤرخ الروماني **سالوست Saluste** ، أن يؤكد على البعد التاريخي و الثقافي و الاستراتيجي للمدينة. بالإضافة إلى المعلومات التاريخية التي يمكن للقارئ أن يستفيد منها. و قد أبقت إنعام بيوض على المقطع المكتوب باللاتينية كما هو و اكتفت بنسخه. فالتناص هنا يمكن أن يفهمه القارئ في اللغة العربية أو الفرنسية على حد سواء لأنه يخص تاريخ المنطقة القديم و تاريخ الاستعمار الفرنسي للجزائر. غير أنه عندما نكتفي بترجمة التناص ترجمة حرفية قد لا نوفق في نقل كافة معانيه كما هو الحال بالنسبة إلى ترجمة العبارة الآتية:

"Constantine est constituée par un puzzle de quartiers formant un tissu urbain très morcelé."

" **قسنطينة مؤلفة من أحجية قصيصات** تكون أحياء تشكل نسيجا عمرانيا شديد التجزء."

نرى ترجمة عبارة "**puzzle de quartiers**" بـ "**أحجية قصيصات**" ترجمة غير مؤدية لأن القارئ العربي قد لا يربط بين المدينة و النسيج العمراني و الأحجية أو اللعبة. من الأحسن رفع اللبس والغموض بالتصرف في الترجمة كأن نقول مثلا : "**تتكون قسنطينة من أحياء منفصلة مشكلة نسيجا عمرانيا مجزءًا شديد التعقيد**"

تظهر من خلال شخصيتي اليهوديين **كوهين** المصرفي و **ليفي** المحامي في رواية **Fascination** نظرة **رشيد بوجدرة** لليهود الجزائريين إذ يقول :

[440] انظر المقطع كاملا في الملحق ص ص. 354 .

«En fait il (Ila) ne risquait pas grand-chose parce qu'il avait **un banquier juif acquis lui aussi à la cause nationaliste** et grand admirateur de ses haras qu'il citait en exemple. Monsieur Cohen gérait la fortune d'Ila d'une façon qui tenait du prodige, de la virtuosité et de la passion politique.

L'avocat d'Ila, **maître Levy, était juif lui aussi** et **acquis depuis toujours à la cause de l'indépendance algérienne**. Il faisait tout ce qu'il pouvait pour assister Ila lors de ses innombrables procès politiques, mais il était lui-même plus souvent en prison que son client parce que **l'administration coloniale avait la haine de ce qu'elle considérait comme des opportunistes puisque les juifs algériens s'étaient vu attribuer la nationalité française par Isaac Moïse (dit Adolphe) Crémieux, ministre de la justice du gouvernement de la Défense nationale constitué après la chute de l'Empire, en 1870, et qui fut le fondateur, en 1875, de l'Alliance Israélite Universelle.** Un certain nombre de juifs constantinois considérèrent cette décision et ce décret Crémieux comme **une manouvre et une forfaiture discriminatoire par rapport à leurs compatriotes de confession musulmane, une tentative perverse et dangereuse pour attiser le racisme entre les deux communautés jusque-là très soudées, se confondant l'une dans l'autre**. Ou presque ... » [441]

و جاءت ترجمة المقطع كالآتي:

" و في الواقع لم يكن عرضة لخطر ذي بال، فقد كان يعمل لحسابه **مصرفي يهودي معتنق للقضية الوطنية** أيضا ومن أكبر المعجبين بحرائسه التي يضرب بها المثل. كان السيد كوهين يسير ثروة إيلا بطريقة نابغة و ببراعة و شغف سياسي.

كان **محامي إيلا ، الأستاذ ليفي ، يهودي و مساند أيضا منذ الأزل لقصية استقلال الجزائر**، كان يبذل كل ما في وسعه لمساعدة إيلا إبان المحاكمات السياسية التي لا تحصى، لكنه كان يقضي في السجن وقتا أكبر من موكله، لأن **الإدارة الإستعمارية كانت تكن الضغينة لمن كانت تعتبرهم كانتهازيين، لكن اليهود الجزائريين قد منحوا الجنسية الفرنسية من طرف اسحاق مويز(الملقب أدولف) كريميو ، و زير العدل في حكومة الدفاع الوطنية التي شكلت عند سقوط الإمبراطورية عام 1870، و الذي كان مؤسس الرابطة الاسرائيلية العالمية في عام 1875**. كان عدد من يهود قسنطينة يعتبر هذا القرار و هذا المرسوم المشهور باسم كريميو **كمناوة و خيانة عنصرية بالنسبة إبناء بلدهم المسلمين و محاولة مغرضة و خطيرة لتأجيج نار**

[441] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 55 - 56

العنصرية بين الطائفنين اللتين كانتا إلى ذلك الوقت ملتحمتين و لا تتميز الواحدة عن الأخرى،أو تكاد."[442]

هذه هي المرة الأولى التي يقدم فيها الروائي شخصيتين يهوديتين إيجابيتين متعاطفتين مع القضية الجزائرية و منسجمتين مع النسيج الاجتماعي الجزائري فلا يقدمهما بأنهما أجنبيتان عنه بل من "**أبناء البلد**" **des compatriotes** و كأنه يريد أن يذكّر القارئ بالتعايش الذي كان سائدا بين المسلمين و اليهود في الجزائر، فقد كانت أرضا يلجأ إليها المضطهدون ليعيشوا بين أهلها في سلام. أما القارئ الأجنبي فيفهم من خلال هذه الإشارات الصريحة أن الصراع بين اليهود و المسلمين لم يكن صراعا عرقيا أو دينيا يقدر ما هو صراع من أجل استرجاع أرض مقدسة اغتصبها اليهود.

و في المثال الآتي لا يفوّت المؤلف تذكير القارئ بدور اليهود في الحفاظ على الفن الأندلسي و نقله إلى قسنطينة بعد عودة المسيحيين إلى الأندلس فيقول :

« L'avocat juif était, en outre, **mélomane passionné de musique andalouse** constantinoise dont les maîtres souvent de confession israélite, s'étaient installés dans la ville en compagnie des musulmans fuyant l'Andalousie en 1492, après la chute de grenade conquise quelque siècles auparavant par les Berbères **récemment islamisés** d'Afrique du Nord... »[443]

" بالإضافة إلى ذلك، كان المحامي اليهودي **مَهُوسا بالموسيقى، مولعا بالموسيقى الأندلسية القسنطينية** التي كان أعلامها غالبا من ذوي الديانة الإسرائيلية الذين استقروا في المدينة رفقة المسلمين الذين فروا من الأندلس في العام 1492، بعد سقوط غرناطة التي فتحها قبل بضعة قرون برابرة شمال إفريقيا، **الحديثو التأسلم**..." [444]

[442] **الانبهار** المرجع السابق، ص ص. 45 – 46 .
[443] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 56 - 57.
[444] **الانبهار**، المرجع السابق، ص .47 .

ترجمت **إنعام بيوض** العبارة الفرنسية" **mélomane passionné de musique andalouse constantinoise** بـ:"**مَهُوسا بالموسيقى، مولعا بالموسيقى الأندلسية القسنطينية**"، و يمكن توضيح المقابلة التي قامت بها في الجدول الآتي :

mélomane	**مَهُوسا بالموسيقى**
passionné de musique	**مولعا بالموسيقى**

نلاحظ أنها ترجمت **mélomanie** بـ: "هوس" و **passion** بـ: "ولع" و الحال أنه يمكننا أن نجمع بين المعنيين في عبارة واحدة بقولنا: "كان المحامي اليهودي **مولعا بالموسيقى الأندلسية القسنطينية**" **أو** "كان المحامي اليهودي **مولعا بالموسيقى الأندلسية القسنطينية شغوفا بها**".

الولع هو "**الشغف بـ و التعلُّق بـ و الميل الشديد إلى**"[445] و أقصى درجات الولعِ الهَوَسُ، و عادة ما يرتبط "**الهوس**" بالعادات المرضية. فهو في الطب "**طرف من الجنون وخفة العقل**" و **الميل** المفرط و المبالغ فيه أو الدافع المرضي لتصرف ما أو لشيء ما فنقول "**هوس الدقة**" و "**هوس الترتيب**" و "**هوس الكذب**" و "**هوس الشرب**"، وهو أيضا "**الاضطراب والطيش والتهور**". [446] وسياق الجملة لا يشير إلى عادة سلبية أو اضطراب أو حالة مرضية، بل يدل على حب شديد للموسيقى الأندلسية، لهذا يستحسن التخلي تماما عن كلمة "هوس" والاكتفاء بكلمة "ولع" أو "شغف" و لا ضرر في استعمالهما معا.

و قد تطرق **رشيد بوجدرة** إلى حنين اليهود الجزائريين إلى الأندلس و أملهم في العودة يوما إلى الديار فقال:

> "Ils gardaient (les juifs algériens) de l'Andalousie une nostalgie beaucoup plus grande que celle de leurs compatriotes de cofession musulmane , allant jusqu'à conserver comme des reliques les clés des maisons de leurs ancêtres, escomptant toujours un éventuel retour, gardant une volonté farouche et tenace de perpétuer les traditions de là-bas, ne cessant jamais, au détour d'une conversation, même banale, même éloignée de ce

[445] **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** ، بيروت دار المشرق، ط1 2000، ص. 1557.
[446] المرجع نفسه، ص. 1494

sujet brûlant, de revendiquer fièrement leurs origines grenadines, ou sévillane, ou cordouane ou... Enfermant jalousement leur généalogie authentifiée, parfois par ce même Ibn Khaldoune qui fut souvent aussi bien cadi de Grenade, que de Séville, que de Cordoue, et même grand cadi de Tunis, de Tlemcen et du Caire"[447]

و جاءت الترجمة على النحو الآتي :

"**بقي هؤلاء** (اليهود الجزائريون) **يكنّون للأندلس حنينا** يفوق بكثير حنين مواطنيهم المسلمين، **إلى درجة الاحتفاظ بمفاتيح بيوت أسلافهم، كالبقايا الأثرية الثمينة، مؤمِّلين دوما في رجوع محتمل**، تحدوهم عزيمة صلبة و متعنتة في البقاء على تقاليد الوطن هناك. لا يفتأون يدَّعون بفخر بين ثنايا محادثة و لو عابرة، و لو بعيدة عن هذا الموضوع المتقد، الانتماء لغرناطة أو إشبيلية أو قرطبة أو... صائنين بحرص شديد شجرة نشبهم الموثقة من طرف نفس ابن خلدون ذاك الذي غالبا ما تقلَّد هو أيضا منصب قاضي غرناطة و إشبيلية وقرطبة و حتى منصب قاضي قضاة تونس وتلمسان و القاهرة."[448]

يشير المؤلف من خلال حنين اليهود القديم و المتوارث للديار بالأندلس إلى قضية أخرى معاصرة و شائكة و هي قضية الفلسطينيين الذين هُجِّروا من ديارهم والذين يعيشون على أمل العودة يوما إلى الديار رغم ما يعيشونه من شتات عبر العالم و قد حافظوا على مفاتيح ديارهم رمزا للانتماء إلى أرضهم التي اغتصبها اليهود. و كأن **بوجدرة** ينبِّه القارئ العربي و الأجنبي على حد سواء إلى أن اليهود يمارسون ضد الفلسطينيين سياسات القمع والاضطهاد و التهجير و النهب نفسها التي عانوا منها قديما هم أنفسهم . و هذا التناص مع القضية الفلسطينية القديمة المتجددة دوما لا يدرك رمزيته سوى القارئ العربي و الجزائري خاصة المنتصر للقضية الفلسطينية. أما عن القارئ الأجنبي فقد يمر عليه مرور الكرام دون التفطن للعلاقة بين التاريخ القديم و المعاصر.

[447] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 57 - 58.

[448] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 48 .

أحب **لام** مدينة باريس بالرغم من أنها "قذرة" و "مقرفة" و "عنصرية" لأنها مكنت العرب و اليهود من التعايش من جديد في نوع من الحنين للماضي:

« Ville fastueuse, ville fastidieuse. Et Lam a le coup de foudre définitif qui le décide à partager dorénavant sa vie entre cette ville et Alger, au grand désaroi de Lol qui avait compris pourquoi il avait décidé de rompre avec Constantine. Paris raciste mais capable de faire cohabiter Juifs et Arabes à Belleville... aux terrasses pavoisées de ces vielles femmes qui refont la goulette et Bab-el-Oued où chantent Bob Azzam, et Raoul Journot, Reinette l'Oranaise et la même Remiti des bordels bônois d'antan fréquentés par Ali et Ali Bis »[449]

و جاءت الترجمة على النحو الآتي :

"مدينة مترفة. مدينة مقرفة. و لام وقع في غرامها من النظرة الأولى بشكل نهائي جعله يقرر أن يقتسم حياته بين هذه المدينة و الجزائر، أمام جزع لول التي فهمت سبب قراره بقطع الجسور مع قسنطينة. باريس عنصرية لكنها قادرة أن تعايش العرب و اليهود في بلفيل ... ذات الشرفات المزدانة بالنساء الهرمات اللواتي تعدن سرد حلق الواد و باب الواد حيث يغني بوب عزام و راوول جورنو، و رينيت الوهرانية و الشيخة الريميتي ذاتها التي كانت تزهي المواخير العنابية في الماضي التي كان يرتادها علي و علي مكرر"[450]

ينقل الروائي في هذا المقطع الظروف المعيشية في فرنسا لليهود و المسلمين الآتين من الجزائر و تونس و يصور يومياتهم. إذ لم يستطيعوا التأقلم مع المجتمع الفرنسي و لم يدخلوا باريس بل فضلوا العيش معا على مشارفها و في أحوازها. باريس نفسها التي تعرض فيها لاستجواب شرطي فرنسي يهودي من أصول تلمسانية يتكلم بلكنة الأقدام السوداء **Les pieds-noirs** فيقول:

« Toi alors, si tu te noies, ta mère elle te tue ! Parce que tu n'aurais jamais du moucharder les Arabes au profit des Français ... après tout c'est grâce aux Arabes que tes ancêtres sont venus en

[449] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 237.

[450] **الانبهار** ، المرجع السابق، ص. 208 .

Andalousie ... » El l'officier de répondre : «c'est vrai que je me suis noyé et que la mère m'a tué...mais que veux-tu, fiston, c'est la vie (...) » [451]

"أنت إذن لو غرقت فإن أمك ستقتلك لأنه ما كان عليك أبدا أن تبيع العرب لحساب الفرنسيين... فمهما كان الأمر يجب أن لا تنسى أنه بفضل العرب فقط جاء أسلافك إلى الأندلس..." و هنا قال الضابط بشيء من الحرج: "صحيح أنني غرقت و أن الأم قتلتني ... لكن ما العمل يا بني إنها الدنيا..." [452]

الأم التي يتحدث عنها كل من **لام** و الضابط هي فرنسا التي لم تعتن باليهود الذين تبنتهم و الذين رحلوا من الجزائر مع سائر أبنائها الفرنسيين. و في ذلك عتاب لليهود الذين خانوا من احتضنهم و آواهم و دافع عنهم و سمح لهم بممارسة شعائرهم بكل أمان، لكن من وراء هذا العتاب تظهر بوادر صلح ممكن. فالحرب قد وضعت أوزارها منذ أمد بعيد، كما يظهر البعد الإنساني لرواية **الانبهار** من خلال التلاطف الحاصل بين **لام** الجزائري العربي والضابط الفرنسي اليهودي، فالشخصيتان تختزلان إمكانية الصلح و التقارب بين اليهود والمسلمين و التعايش مجددا كما كان الحال عليه فيما مضى و هذا يتضح من المقطع الآتي :

« Au bout de quarante-huit heures de garde à vue et d'interrogations loufoques, Lam quitta le siège de la DST presque en larmes devant l'attitude du flic dont il était devenu l'ami et qui était effondré de le voir [453]partir, disait : « Tu as tout dit ! Tu es honnête ! T'en as même trop dit, peut-être...? Non...?» Et Lam : «Non, j'en ai pas trop dit... parce que je sais que la guerre est finie ! » [454]

و قد وردت الترجمة على النحو الآتي :

"بعد ثمان و أربعين ساعة من الحجز المؤقت و الاستنطاقات المضحكة غادر لام مقر مديرية الأمن الاقليمي و الدموع تكاد تطفر من عينيه أمام موقف الشرطي الذي أصبح صديقه و الذي كان منهارا و هو يراه يغادر المقر و قال: "لقد قلت كل شيئ!

[451]انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*,op. cit., p 242.

[452] **الانبهار**، المرجع السابق، ص، 213.

[454]انظر : Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., pp. 243 – 244.

أنت رجل شريف! لقد قلت أكثر مما ينبغي...ربما؟ أليس كذلك...؟" و رد لام: "كلا لم أقل أكثر مما ينبغي...لأنني أعرف أن الحرب قد انتهت !" [455]

جاءت رواية الانبهار مغايرة تماما لروايات **بوجدرة** السابقة مثل **التطليق** و**التفكك** و**الرعن** معلنة عن تحول جذري في كتابات الروائي و مواقفه تجاه التاريخ المأساوي الذي ربط الجزائر بفرنسا طيلة قرابة قرن و نصف من الزمن و امتدت آثاره إلى ما بعد الاستقلال. يستدعي هذا التحول نوعا جديدا من القراء يكون قادرا على تقبل إمكانية الصلح بين من شاركوا سلبا أو إيجابا في تاريخ الجزائر من جزائريين و فرنسيين وعرب و يهود و بربر، و قد يكون هذا النوع من الخطاب موجه لأجيال ما بعد الاستقلال من البلدين ممن لم يشهدوا الحرب و الاستعمار، كما يتزامن هذا التحول في خطاب الروائي مع الجدل القائم في بداية هذا القرن حول إمكانية طي صفحة الماضي وظهور أصوات منادية بالصلح بين فرنسا والجزائر و أخرى رافضة له و أصوات جعلته مشروطا باعتذار فرنسا الرسمي و العلني للشعب الجزائري لما اقترفته من جرائم في حقه، كما طفت أيضا قضية تعويض أهالي المناطق الصحراوية **بعين الصفراء ورقّان** و غيرها عن الأضرار التي لحقت بهم جراء التجارب النووية التي أجراها الجيش الفرنسي في نهاية الخمسينات و بداية الستينات من القرن الماضي.

تطرق العديد من الروائيين الجزائريين إلى معاناة الأجيال الأولى من المغتربين الجزائريين في فرنسا جراء التهميش و العنصرية و الاستغلال. كما طرحوا قضية اغترابهم وعدم تأقلمهم مع المجتمع الفرنسي. لكن **رشيد بوجدرة** تطرق بالإضافة إلى ذلك لمعاناة اليهود الذين أجبروا على مغادرة الجزائر قبيل الاستقلال و بعده، لتتبناهم أرض غير التي ولدوا فيها و مجتمع ليس مجتمعهم فأغلقوا على أنفسهم، مثل أم الشرطي الفرنسي اليهودية التي تعيش حبيسة شقتها الباريسية و التي لا تتكلم و لا حتى كلمة باللغة الفرنسية. وهذا طرح جديد لم يتعود عليه لا القارئ الفرنسي و لا الجزائري و قد يثير ردود أفعال متباية بين متعاطف

[455] **الانبهار**، المرجع السابق، ص 214.

ورافض خصوصا مع ظهور جمعيات يهودية في فرنسا تطالب الجزائر بتعويضات لليهود عن أملاكهم التي تركوها بعد أن أجبروا على مغادرة الجزائر.

لم تستثن رواية *Fascination* مشاركة الجزائريين في الحربين العالميتين تحت اللواء الفرنسي، فيروي كل من **لام** و **علي** و **علي مكرر** مختلف أحداث الحرب العالمية الثانية في تذكير بالدماء الجزائرية التي أريقت و الأرواح التي أزهقت من أجل أن تتحرر فرنسا ليعود من كتبت له الحياة و ينخرط في صفوف المقاومة من أجل تحرير بلده الجزائر، فقد جاء في الرواية :

> « A l'image d'Ali parti à la poursuite d'Ali Bis toujours introuvable; se retrouvant **engagé dans la Seconde Guerre Mondiale**; traversant la **débâcle française**; s'évadant d'Allemagne; **rejoignant un maquis dans la région parisienne, libérant** en juin 1944 la mairie **des Lilas** occupée par l'armée allemande, à la tête de ses hommes, des **Nord-Africains,** pour la plupart, accompagnés de **quelques Africains** et de **rares Vietnamiens** qu'il combattra dès 1946 lorsqu'il ira s'embourber dans le delta du Mékong, pour être fait prisonnier puis très vite libéré et partir dans un maquis algérien » [456]

و وردت الترجمة كالآتي :

> "على غرار علي الذي ذهب لملاحقة علي مكرر المفقود لحد الآن، و الذي **تطوع في الحرب العالمية الثانية،** و **عاش الهزيمة الفرنسية** و هرب إلى ألمانيا، و**التحق بالمقاومة في منطقة باريس،** و **حرر** في جوان 1944 بلدية **ديليلا** التي احتلها الجيش الألماني، على رأس رجاله الذين يتألفون من **شمال إفريقيين** في الغالب مصحوبين **ببعض الإفريقيين** و ندرة من **الفيتناميين** الذين حاربهم منذ 1946 عندما ذهب ليتورط في دلتا الميكونغ و يقع أسيرا ثم يطلق سراحه بسرعة و يذهب للانضمام إلى صفوف المقاومة المسلحة الجزائرية" [457]

[456] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, pp. 155 - 156 .

[457] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 135 .

يذكر النص الأصلي و ترجمته أحداث الحرب العالمية الثانية التي انخرط فيها الجزائريون رغما عنهم و شاركوا في حرب لا ناقة لهم فيها و لا جمل. و لعل في ترجمة العبارة **traversant la débâcle française**"" بالعبارة العربية "**عاش الهزيمة الفرنسية**" تعبير وفي لمقاصد الروائي، فالجزائريون لم يمروا مرور الكرام على تلك الأحداث بل شاركوا فيها و عاشوها بأدق تفاصيلها وانخرطوا في المقاومة لأن فرنسا كانت قد وعدتهم بمنحهم الاستقلال إن هي استقلت و نالت حريتها.

نلاحظ في هذا المثال أن الرواية تتناص مع أحداث تاريخية أليمة جمعت بين الفرنسيين و الجزائريين، ويبين المثال الدور المصيري الذي أداه الأجانب من أبناء المستعمرات في تحرير فرنسا، فلا يذكر الروائي من بينهم مقاوما فرنسيا واحدا و ركز على مجموعة من القادمين من شمال إفريقيا "**شمال إفريقيين**" و يعني بها أبناء تونس و الجزائر والمغرب، و الأفارقة "**الافريقيين**" و "**الفيتناميين**"، في رسالة موجهة للقارئ الفرنسي تذكره بفضل المستضعفين في تحرر بلاده، و في مقابل ذلك يرى فيها القارئ الجزائري تذكيرا بمكر المستعمر الفرنسي الذي وعَدَ و لم يفِ بوعوده، و حملات القمع الوحشي و الدموي الذي واجه به مطالب الجزائريين لنيل استقلالهم وأشهرها مجازر 8 ماي 1945 التي حدثت في سطيف و قالمة و خراطة أو ما يسميه الفرنسيون بأحداث الشمال القسنطيني التي تعرض فيها الشعب الجزائري الأعزل إلى الإبادة عند خروجه لمطالبة فرنسا بالوفاء بوعودها و هذا ما تعبّر عنه الرواية في المقطع الآتي :

> "C'était le 8 mai 1945: jour de la libération de la France de l'occupation allemande, fêtée par les nationalistes algériens qui en avaient profités pour lancer quelques slogans autonomistes, déployer quelques banderoles revendicatives, quelques drapeaux algériens; ce qui allait attiser la colère des **gros colons**, qui se mirent à tirer hystériquement et aveuglement sur la foule désarmée, pacifique et attaquée de plein fouet." [458]

[458] انظر: Rachid Budjedra, *Fascination*, op. cit., p. 36 .

و قد جاءت ترجمة المقطع على النحو الآتي :

"كان ذلك في 8 ماي 1945: يوم تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، و الذي احتفل به الوطنيون الجزائريون و انتهزوا الفرصة لإطلاق بعض الشعارات الاستقلالية، و رفع بعض الرايات المطالبية و بعض الأعلام الجزائرية، الأمر الذي أدى إلى تأجيج غضب **المعمرين الكبار** الذين أخذوا يطلقون النار بطريقة هستيرية و عمياء على الجماهير العزل، المسالمين، و هجموا عليهم شر هجمة." [459]

نلاحظ أن الترجمة حافظت على المعنى العام. أما التغيرات الطفيفة الطارئة على المعنى فهي في أغلبها شكلية لا تغير من جوهره ما عدا ترجمة عبارة **gros colons** بـ" المعمرين الكبار" فالعبارة الفرنسية هي عبارة ساخرة فيها معنيان الأول هو وصف المعمرين بالبدانة و الثاني هو الدلالة على القوة و الغنى و النفوذ. والترجمة بهذه الطريقة لا تسمح بنقل المعنَيَين معا. و منه فإن القارئ العربي و القارئ الفرنسي لا يتلقَيان النص بالطريقة نفسها، فيغيب عن القارئ العربي جانب السخرية إلا أنه يلمس الجانب المأساوي للأحداث على خلاف مثيله الفرنسي الذي يرى في مجازر الثامن ماي 1945 حدثا تاريخيا موثقا ليس إلا. لذا كان الأفضل الإبقاء على الوصف الساخر بالتركيز على بدانة المعمّرين و الفرنسيين وضخامتهم.

يربط **بوجدرة** في رواية *Fascination* أحداث 08 ماي 1945 بأحداث دموية أخرى وقعت سنة 1846 ليظهر وحشية الحرب و همجية الجيش الفرنسي منذ أن وطأ أرض الجزائر فيقول:

C'était une vieille histoire, ***déjà en 1846***, le Rhumel avait regorgé de cadavres lorsque Constantine avait résisté à l'armée française. C'était alors le règne de Salah (ou d'Ahmed Bey ? La mémoire populaire n'était pas très précise à ce sujet.) Bey qui finit par ***être*** vaincu. Les français avaient coupé des têtes et en avaient orné les **murailles** qui protégeaient la ville."[460]

[459] **الانبهار**، المرجع السابق، ص، 29.

[460] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 190.

و ترجم المقطع كالآتي :

"كانت القصة قديمة فقد فاض الرومل بالجثث من قبل في عام 1846، عندما قاومت قسنطينة الجيش الفرنسي. كان ذلك تحت حكم صالح (او احمد باي ؟ الذاكرة الشعبية غير دقيقة حول هذا الموضوع) باي الذي انتهى به الأمر إلى الانهزام. قطع الفرنسيون رؤوسا و زينوا بها **الجدران** التي تحمي المدينة."[461]

يستعيد الروائي في هذا المقطع الحصار الذي ضربه الجيش الفرنسي على **قسنطينة** في السنوات الأولى من الاحتلال، **قسنطينة** التي لم تستسلم و لم تهزم بسهولة بفضل التفاف أهلها حول الباي و الذود عنها إلى أن استولى عليها الجيش الفرنسي ونكل بجثث القتلى وعلق رؤوسهم على أسوار المدينة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ترجمة كلمة **murailles** بـ: "أسوار" بدل "**جدران**" قد يكون أنسب للسياق.

تتناص رواية **الانبهار** مع رواية **معركة الزقاق** بذكر الأحداث التاريخية نفسها كما هي الحال بالنسبة للحصار الذي ضربه الجيش الفرنسي على مدينة **قسنطينة** و قد جاء في رواية **معركة الزقاق** :

"كانت الحرب تفور ضفاف الرمال **بالرؤوس التي قطعت غدرة أيام صالح باي وإعتصامه و راء أسوار المدينة** " [462]

و جاءت الترجمة كالآتي:

"La guerre alors battant son plein et **les rives du Rhumel débordant de cadavres enflés Décomposés Bleuâtres** c'était une vielle histoire déjà **en 1846** aussi **le Rhumel déborda de cadvres lorsque Constantine résista à l'armée française C'était alors le règne de salah (ou Ahmed) Bey** …"[463]

[461] **الانبهار**،المرجع السابق، ص. 164.
[462] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 24 .
[463] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, p. 45 .

و ورد في رواية **معركة الزقاق** :

" **كانت الحرب تفور ضفاف الرمال بالرؤوس التي قطعت غدرة أيام صالح باي الذي اعتصم وراء أسوار المدينة** (,,,) و قد حاصرها (المدينة) عشرون ألف جندي في عهد مقاومة **صالح باي** و لم تسقط **إلا عام 1856** "[464]

و جاءت الترجمة على النحو الآتي :

"A l'époque de la résistance dirigée par Salah et Ahmed Bey (**1840 – 1846)**, l'armée française avait fait déjà des siennes. **Le siège qu'elle imposa à la ville avait duré plus d'un an**. **Des centaines d'habitants moururent de faim et des milliers de soif** Le général d'Aumale ayant fini par couper l'eau à la source qui se trouvait à l'extérieur des remparts, le bey de constantine fut contraint de se rendre "[465]

تذكر المصادر التاريخية أن الجيش الفرنسي دخل مدينة **قسنطينة** سنة 1837 وعلى رأسه الجنرال كلوزال **Clauzel** أما الجنرال **دومال** فلم يصل **قسنطينة** إلا سنة 1843. و منه فإن التواريخ المذكورة في الرواية غير صحيحة و توهم القارئ بدقة المعلومة التاريخية، بالإضافة إلى أن نص الترجمة إلى اللغة الفرنسية يخالف بعض الشيء النص الأصلي، فبينما يذكر الروائي حصار مدينة قسنطينة عموما و يركز على نهايته المروعة في النص العربي، يركز المترجم في النص الفرنسي على الوصف الدقيق للجثث و عواقب الحصار من موت ودمار و على موت المئات من سكان المدينة جوعا و عطشا. و الخطاب موجه للقارئ الأجنبي كي يعلم همجية الجيش الفرنسي و وحشيته و سياسات الإبادة الجماعية التي انتهجها للقضاء على أية مقاومة. و نصرب لذلك المثال الآتي :

" فأقوم بهذه الترجمة الحرفية ، مكبا على **نصوص المعارك و المواق و الوقائ** ورائحة الموتى تطاردني فأحاول إرضاء نزواته. و تلاحقني على وجه الخصوص رائحة موتها (أمي) و **رائحة الجثث الافرنجية و الجلالقية و القوطية**, فتختلط الروائح الفاترة، المقززة ، القارصة ، بعضها ببعض و أي علاقة لها (أمي) بهؤلاء **المقاتلين**

[464] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص، 162-163

[465] أ انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p 284.

الصرعى و هذه السبايا المذبوحة و العزل المطعونين ؟ لا أجرأ على طرح السؤال [466]"

الترجمة :

"J'obtempérais en faisant du mot à mot à **travers ces batailles, ces guerres et ses désastres humains**, depuis Jugurtha et sa résistance numide contre les armées romaines jusqu'à la guerre de Salah Bey et de son frère Ahmed Bey contre le général et duc d'Aumale ; avec ce siège de constantine qui **dura en 1846, plusieurs semaines ou plusieurs mois ou plusieurs années** ou que sais-je "[467]

في هذا المثال يتحدث المترجم عن الحصار عامة بينما يركز الروائي في النص الأصلي على مخلفات فتح الأندلس من جثث و موت و دمار "و **رائحة الجثث الافرنجية والجلالقية و القوطية**" و **المقاتلين الصرعى و هذه السبايا المذبوحة والعزل المطعونين**" كأنه يخص القارئ العربي بمعلومة مفادها أن الفتوحات الإسلامية في بلاد الأندلس قد كانت هي الأخرى دموية و خلفت جثثا و دمارا و راح ضحيتها الكثير من الأبرياء. و قد حذفت الجملتان من الترجمة الفرنسية و اكتفى المترجم بترجمتها بعبارة عامة "**desastres humains**" و هي ترجمة تحرم القارئ الفرنسي من تفاصيل هامة. لكنه في مقابل ذلك يزوده بمعلومة تاريخية حرم منها القارئ العربي تخص مقاومة **يوغرطة** لجيوش الروم، فالجزائر كانت منذ القديم منطقة تثير الأطماع.

و لم يغيِّب الروائي دور المرأة و مشاركتها الفاعلة و الحثيثة في الثورة التحريرية فقال :

Un an plus tard, à son retour à Alger, Lol qui ne l'attendait pas de sitôt, lui raconta, devant une tasse de café, les péripéties d'une manifestation qui s'était déroulée à Constantine en 1960 et à laquelle elle avait participé avec Lil et des milliers d'autres femmes. ***La soldatesque*** avait été ***bombardée*** de légumes pourris

[466] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 146.

[467] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 259 .

et d'animaux en décomposition dont une vieille tortue presque centenaire" [468]

ووردت الترجمة على النحو الآتي :

"بعد عام، لدى عودته إلى الجزائر قصت عليه لول التي لم تكن تتوقع حضوره بهذه السرعة، أمام فنجان القهوة، وقائع مسيرة جرت في قسنطينة عام 1960 والتي شاركت فيها مع ليل و آلاف النساء الأخريات. حيث راحت النسوة ترشقن **العساكر الأجلاف** بوابل من الخضر الفاسدة و الحيوانات المتحللة و من بينها سلحفاة هرمة ناهزت المائة عام" [469]

نلاحظ أن الترجمة في هذا المثال تمّت بالزيادة فقد أضافت المترجمة لفظة "**وابل**" وفي ذلك تناص قرآني بالإضافة للتناص التاريخي. بينما ترجمة كلمة **soldatesque** بـ " العساكر الأجلاف" لا تؤدي المعنى. فالكلمة الفرنسية تحمل معنيين. فهي تطلق على الجنود أو العساكر غير المنضبطين و غير المنتظمين، و وصف يطلق على من يتصرف بفضاضة كما يفعل العساكر أو الجنود. و في رأينا أن المترجمة لم تصب المعنى المقصود كاملا. فالروائي قصد الفوضى و الارتباك الذي خلفته مظاهرات الثامن من ماي 1945 في صفوف الجيش الفرنسي. يبقى أن نشير إلى أن المترجمة قد تصرفت في المقطع مستعملة أسلوب التحوير فغيرت زاوية النظر للحدث، فبينما لا يذكر الروائي صراحة من قام بمهاجمة الجنود الفرنسيين، ذكرت المترجمة بأن النسوة هن من رشقن الجنود بالخضر الفاسدة و الجيف المتحللة. و في ذلك إشارة لدور المرأة في مقاومة الاحتلال الفرنسي.

و لا يكتفي **رشيد بوجدرة** بالتناص التاريخي مع الأحداث التاريخية الجزائرية بل يستعرض أحداثا تاريخية أخرى فيستشهد في رواية *Fascination* بنص للكلونيل **وينكوب** يصف فيها حدثا وحشيا للغاية و هو قتل طفل صغير أعزل من الهنود الحمر إبان الإبادة التي تعرض لها السكان الأصليون لأمريكا من قبل الجيش الأمريكي إذ ورد في النص :

[468] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*,op. cit., p. 189.

[469] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 163 .

Entre autres choses, il (ila) aimait citer le colonel major Winkoop, chef de la première compagnie de cavalerie américaine du Colorado qui écrivait en 1864 : « femmes et enfants tués et scalpés, les bébés tués au sein de leur mère, et tous les cadavres furent mutilés de la manière la plus horrible. Les cadavres des femmes furent profanés de telle manière que le récit que j'en fais me rend encore malade ; et pendant tout ce temps le général Chivington incitait ses troupes à perpétrer leurs outrages indécents, obscènes et diaboliques. Il y avait un petit enfant probablement âgé de trois ans, tout juste assez grand pour marcher dans le sable. Les Indiens s'étaient enfuis et ce petit enfant tentait de les rejoindre. Il était absolument nu et titubait sur le sable péniblement. Je vis un homme démonter à environ 80 mètres, lever son fusil et faire feu. Il manqua l'enfant. Un autre soldat s'esclaffa et dit : « laisse-moi tirer cet enfant de pute je veux l'avoir ». Il descendit de cheval, se mit à genoux et tira, mais il le manqua. Un troisième homme fit une remarque semblable, puis tira. L'enfant tomba. » [470]

و جاءت الترجمة على النحو الآتي :

ومن بين أشياء أخرى، كان يحب ذكر العقيد وينكوب قائد فرقة الفرسان الأمريكية الأولى للكولورادو الذي كتب في العام1864: "تم قتل و سلخ شواة النساء، و الأطفال الرضع قتلوا في حضن أمهاتهم، و تم التمثيل بكل الجثث بأفظع الطرق. التنكيل بجثث النساء تم بطريقة تجعلني اشعر بالغثيان مرة أخرى و أنا اروي هذه الوقائع، و خلال كل هذا الوقت، كان الجنرال شيفينغتون يحث قواته على اقتراف انتهاكاتهم الشنيعة والفاحشة و الشيطانية. كان هناك طفل صغير، قد لا يتجاوز عمره الثلاث سنوات. كبير بالقدر الذي يمكنه من السير على الرمال. تمكن الهنود من الهرب و كان هذا الطفل يحاول اللحاق بهم. كان عاريا تماما و يتعثر فوق الرمال بكل عناء. رأيت رجلا يبرز على نحو 80 مترا، يشهر بندقيته و يطلق النار، فلم يصب الطفل. جندي آخر استغرب ضاحكا وقال:" دعني أطلق النار على ابن القحبة هذا أود أن اقضي عليه" وترجل عن جواده و جثا ثم أطلق، لكنه لم يصبه أيضا. أبدى رجل ثالث ملاحظة مشابهة ثم أطلق، فخر الطفل صريعا." [471]

[470] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 31 .

[471] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 24.

إعتمدت المترجمة كلمات و عبارات قادرة على نقل تلك الصورة الوحشية التي يرد بها سرد الحدث في اللغة المنقولة. و كان اختيارها صائبا كما تدل علية الأمثلة الآتية: "**تجعلني أشعر بالغثيان، خر صريعا، سلخ شواة النساء، قتل الرض في أحضان أمهاتهم...**"

يساوي النص الأصلي و ترجمته بين القارئ الجزائري و الأجنبي من حيث التلقي لأنهما أمام نص يسرد تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية المظلم فيتعاملان معه تعامل المكتشف أولا ثم يأتي رد الفعل بخصوص تاريخ الولايات المتحدة الدموي التي تسعى إلى تلميع صورتها في المحافل الدولية و تنصب نفسها مدافعة عن الأقليات في العالم والحريات و حقوق الإنسان، إذ لا يخفى على القارئ أن الرواية صدرت سنة 2000 أي في فترة شهدت تدخل الولايات المتحدة الأمريكية في كل من أفغانستان و العراق ومختلف مناطق العالم بداعي محاربة الإرهاب و حماية الأقليات و الحريات و الديمقراطيات النائشة.

تتناص الرواية مع الحياة اليومية للروائي و القارئ فتصور العديد من الجوانب المعيشية للمجتمع الجزائري و تحيل على أهم ما ميَّز فترة الثمانينات من القرن الماضي كما يتبين من المقطع الآتي :

> "ينزل إلى الشارع، بعد أن استقل المصعد، ليشتري علبة سجائر، **و قد تعود إقتناءها من أحد الباعة المتجولين، و جلهم من المراهقين العاطلين.** (...) هل عندك علبة كبريت؟ بحث المراهق داخل جيب سرواله الأيمن و أخرج علبة قذرة قدمها له. **أخذ طارق العلبة، ففتحها، فأخرج منها عودا، فأشعل سيجارته. فأغلق العلبة، فأعادها للبائ المتنقل.** فقال الشاب: احتفظ بها ... **لدي غيرها.** فأراد طارق أن يلح عليه حتى يسترجع العلبة، فعدل في نهاية الأمر. **شكرا لك**" [472]

و قد جاءت الترجمة على النحو الآتي:

> "Il descendit dans la rue par l'ascenseur pour acheter un paquet de sigarettes. **Il avait pris l'habitude de se les procurer chez un petit revendeur qui se débrouillait de la sorte depuis qu'il avait été renvoyé de l'école** (…) Il demanda au vendeur est-ce que tu as une boite d'allumettes ? Le jeune garçon farfouilla dans ses poches

[472] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص, 28 .

crasseuses et finit par en extirper une vielle tout écrasée qu'il luit tendit. **Il la prit et s'empressa d'allumer sa cigartte**. Puis il la rendit à son propriétaire. Celui-ci insista pour qu'il l'a gardât, disant garde-la **je dois en avoir une autre quelque part**. Il esaya de refuser et finit par se résigner à la mettre dans sa poche, disant merci beaucoup **mon bonhomme je te revaudrai ça comment vas l'asthme de ta mère ? Ciao**" [473]

يتضمن هذا المثال رصيدا معرفيا اجتماعيا و اقتصاديا مشتركا بين الروائي والقارئ الجزائري على وجه الخصوص. أما الرصيد المعرفي الاجتماعي فيتمثل في ظهور فئة من باعة السجائر المتجولين من الشباب العاطل عن العمل في فترة الثمانينات أو ما يعبَّر عنه بالعامية الجزائرية بـ "تجار الطاولة" و هم باعة يعرضون بضاعتهم من السجائر المحلية والأجنبية فوق طاولة صغيرة على أرصفة الشوارع وأمام أبواب المقاهي و مداخل محطات النقل. و المشترك المعرفي الاقتصادي يتمثل في الأزمة الاقتصادية التي حلت بالبلاد وتداعياتها من تفشي البطالة و ضعف القدرة الشرائية وندرة في المواد الغذائية و مختلف السلع، من بينها السجائر التي كانت تهرب من البلدان المجاورة و تباع في السوق السوداء. وبطبيعة الحال، يختفي هذا المشترك المعرفي في اللغة المنقول إليها حيث يعوض المترجم هذا النقص بالتأكيد على تلك العلاقة التي تربط الطبيب **طارق** ببائع السجائر من خلال سؤاله عن أحوال أمه الصحية.

و قد جاء في رواية معركة الزقاق :

" و قد خرجن على غير عادتهن ففصلن حدود المساء بملاياتهن السوداء"[474]

" Les femmes avaient presque caché la ligne de l'horizon par la mase de leurs corps serrés et recouverts de **voiles noirs**, **d'une façon lugubre**"[475]

[473] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., pp 53 - 55.

[474] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 75.

[475] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 102.

ظهور "الملاية"، ذاك اللباس النسوي القسنطيني، مرتبط ارتباطا وثيقا بنهاية **صالح باي** المأساوية الذي حكم قسنطينة طوال إحدى و عشرين سنة من أواخر القرن الثامن عشر ميلادي، تحتفظ الذاكرة الشعبية لسكان **قسنطينة** بحكاية الملاية و **صالح باي** و مفادها أنه انتهى إلى مسامع الداي حسين، بالجزائر أخبارا عن أطماع باي قسنطينة السياسية و نواياه الانفصالية و قد خشي على حكمه، فعزله و عين مكانه **إبراهيم بوصبع** حاكما لقسنطينة. وبعد مضي أربعة أيام من وصوله إلى **قسنطينة** إستعاد **صالح باي** مقاليد الحكم بعد أن قُتل الحاكم الجديد، ثم أعلن إنشقاقه عن الحكم في الجزائر. فشن **الداي** حربا على **صالح باي** لم تضع أوزارها إلا بعد القضاء على العصيان بمقتل الباي في شهر سبتمبر من سنة 1792. وأمام الفاجعة و هولها ارتدت نساء قسنطينة الملاية السوداء حزنا على **صالح باي**. إلا أن ترجمة كلمة "ملاية" بعبارة "**voiles noirs**" لا تبرز من اللباس التقليدي القسنطيني سوى اللون و تنزع عن النص الروائي الشحنة الثقافية و العاطفية اللتين خُصَّ بهما القارئ الجزائري.

أما في رواية *Fascination* فقد ترجمت إنعام بيوض الكلمة الفرنسية voiles بطريقة تنم عن دراية ببيئة القارئ الإجتماعية ، كما يتبين في المثال الآتي :

> "Toute la ville était donc dehors, après une longue hibernation, une longue attente et une terrible léthargie, débridée, déshabillée, dévoilée (Lam avait vu plusieurs femmes de tout âge et de toutes conditions sociales déchirer **et même bruler leurs voiles**)." [476]

> "خرجت المدينة برمتها، إذن، إلى الهواء الطلق بعد اكتئان شتوي طويل و إنتظار طويل وسبات فظيع، جامحة، عارية، سافرة (رأى لام عدة نساء من كل الأعمار ومن مختلف الطبقات الاجتماعية يمزقن أو **حتى يحرقن "حوائكهن"**)."[477]

[476] انظر: Rachid Boudjeda, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p. 203.

[477] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 176.

فقد نسجت الترجمة تناصا بين النص و بيئة القارئ الاجتماعية و تقاليده وعاداته من خلال ترجمة "**voiles**" بـ: "**حوائكهن**" و هي جمع "**حائك**" أو "**حايك**"، أي ذلك اللباس النسوي التقليدي الذي ترتديه النسوة عند الخروج من منازلهن. وهو عبارة عن قطعة قماش تغطي رأس المرأة و سائر جسدها و كان شائع الاستعمال في المغرب والجزائر و تونس، يختلف شكله ولونه و اسمه من بلد لآخر فيسميه أهل المغرب والغرب الجزائري "**الكساء**" أو "**الكسا**" بحذف الهمزة للتخفيف، ويسمى في الجزائر "**الحائك**" أو "**الحايك**"، و في تونس و الشرق الجزائري يعرف بـ: "**الملحفة**" أو "**السفساري**".

و ترجع تسمية الحايك إلى الجذر اللغوي (ح ا ك) و منه الفعل حاك، يحيك، حياكة بمعنى نسج فالحايك هو الثوب المحيك و المنسوج. و الحايك أنواع يدل كل نوع منها على منطقة مرتديته ووضعيتها الاجتماعية. فحايك "المرَمَّى" هو أجود أنواع الحايك، خالص البياض، يقتصر إرتداؤه على نساء الطبقة الميسورة و تختص به نساء العاصمة و المدن المجاورة لها و هو شائع في جيجل أيضا و بعض الحواضر الداخلية، و ينسج من الحرير الخالص و تتخلله أحيانا خيوط من الذهب و الفضة. و هناك نوعية أقل جودة منه تسمى نصف مرَمَّى حيث يمزج الحرير بالكتان أو الصوف تلبسه نساء الطبقة المتوسطة. و لم يكن هذا النوع ينسج بالجزائر بل في تونس. أما حايك "العشعاشي" فكان ينسج في تلمسان و ترتديه العامة من النساء وكان في الغالب أزرق اللون تتخلله تطاريز صفراء. و "السفساري" نوع محصور على نساء الشرق الجزائري و هو لباس نساء الأندلس إنتقل إلى شمال إفريقيا خلال هجرة الأندلسيين. يصنع السفساري من الحرير أو القطن و له ثلاثة ألوان هي الأبيض والأصفر و الأسود و هو اللون الغالب فيه.

كان الحايك لباس نساء الحواضر كتونس و القيروان و قسنطينة و الجزائر وتلمسان و غيرها و تقليدا ضاربا في عمق التاريخ و رمزا للعفة و الحشمة و الوقار، وقد كان شائع الاستعمال إلى غاية بداية الثمانينات من القرن الماضي وبعدها إنقرض من الحياة العامة ولم يعد له أثر لا في المدن و لا في القرى و أصبح لباسا مناسباتيا ترتدى خاصة

في الأعراس فقد استبدل بمختلِف أنواع الحجاب و غيره من الألبسة الغريبة عن بيئتنا الاجتماعية، فتركته النساء مجاراة للموضة أو مراعاة لضرورات الحياة اليومية و الطابع العملي للّباس الجديد المحبذ من قبل المرأة الجزائرية التي خرجت للعمل و دخلت معترك الحياة العملية. و بالرغم من اختفائئه عن الأنظار يبقى الحايك رمزا من رموز ثقافتنا وأصالتنا و جزءاً من موروثنا الشعبي.

و إذا ما رجعنا إلى ترجمة الكلمة الفرنسية "**voile** " إلى العربية فنجد المقابل "**ستار**" أو "**غطاء**" كما نجد مقابلات أخرى مثل "**حجاب**" و "**خمار**" و "**نقاب**" و "**برقﻉ**". و الترجمة بـأحد تلك المقابلات كالقول : " رأى لام عدة نساء من كل الأعمار و من مختلف الطبقات الاجتماعية يمزقن أو حتى يحرقن **(سُتُرَهن، حُجُبَهن، خُمُرَهن ، نُقُبَهن، بَرَاقِعَهن)**" هي ترجمة غير دقيقة بالرّغم من صحتها لغويا لأنها لا تراعي السياق الاحتفالي الذي وردت فيه كلمة "**voiles**" في النص الأصلي و هو استقلال الجزائر في بداية الستينات (1962) و قد كان اللباس النسوي السائد آنذاك هو الحايك الجزائري دون غيره من الألبسة لمعروفة اليوم. ومنه فقد أصابت المترجمة في رأينا عند اختيارها التصرف و استعمال اسم اللباس المحلي الشائع في تلك الفترة و هو من المسميات المتداولة في بيئة متلقي الترجمة، لتنسجم الترجمة مع السياق و البيئة الاجتماعية معا.

وردت كلمة " **منعة**" في النص الأصلي على النحو الآتي:

" شمس الدين ابن عمي ... قبضوا عليه في **قرية منعة** "[478]

و جاءت الترجمة كالآتي:

" Chems-Eddine qui avait fini par prendre le maquis et se faire prendre –bêtement – **dans un petit village des Aurès** (Menâa) **où poussent les meilleurs abricots du monde joufflus juteux rosés**." [479]

[478] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 122

[479] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p. 223

و منعة هي القرية التي ألقي فيها القبض على **شمس الدين** و قد وردت في النص الأصلي من دون إضافات أو شروح لأن الروائي **رشيد بوجدرة** لم ير ضرورة لذلك، فالقارئ الجزائري قد يتعرف على المنطقة المذكورة دون عناء كبير. أما المترجم فقد أضاف شروحا خصَّ بها قارئ الترجمة ليزوده بمتممات معرفية عن موقع القرية الجغرافي و هو منطقة الأوراس بالشرق الجزائري و مصدر الرزق الأهم فيها و هو زراعة أشجار المشمش، و في ذلك اجتهاد مرحب به من قبل المترجم في سبيل تذليل عقبات الفهم لدى قارئ الترجمة الأجنبي.

و قد ورد في رواية **معركة الزقاق** بعض المعلومات المتعلقة بفترة الثمانينات من القرن الماضي، و نمثل ذلك بالمقطع الآتي:

" كانت الآلات الجديدة الحمراء من صنع أحد المعامل المغاير عن الرافعات الصفراء ، ذلك أن اسم المنجز كان مطبوعا فوق كل آلة ، على إحدى الصفائح الجانبية للعضو المتحرك أو العضو الحامل أو الرافع , تتجلى الكتابة بشكل بارز ذي الحروف اللاتينية **(Bouighes)** مطلية بالأزرق (...) و في الأيام القليلة التي تلت تركيب الرافعات الحمراء الجديدة من نوع **(Bouighes)** فهم أن العمل في الورشة أصبح يتميز ليس فقط بتنظيمه المحكم و تنسيقه المدقق بل أيضا بصمته و سكونه المطلقين."[480]

و قد جاءت الترجمة على النحو الآتي:

"Les grues de couleur rouge étaient fabriquées par une entreprise concurrente de celle qui produisait les grues de couleur jaune. Le nom du constructeur s'étailait, comme ostentatoirement en **grosses lettres bleus** sur les côtés de la partie mobile de chaque engin **(BOUYGUES)** nouvellement arrivé sur le chantier et dont il venait de découvrir l'existence. (…) Quelques jours après que l'on eut finit de monter les grues rouges **(BOUYGUES)** il comprit que l'organisation méticuleuse et la coordination rigoureuse avaient –à nouveau- réaparu sur le gigantesque chantier."[481]

[480] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص، 52 – 53

[481] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit, pp 109 - 110 .

و نشير هنا إلى أن رواية **معركة الزقاق** في نسختها العربية قد صدرت سنة 1986 ثم في نسختها الفرنسية *La prise de Gibraltar* سنة 1987, و تحمل الرواية بعض المعلومات التي ميزت فترة الثمانينات من القرن الماضي كما أشرنا. و الاسم **(Bouighes)** الوارد في النسخة العربية هو في الحقيقة إلاَّ اسم الشركة الفرنسية **(Bouygues) بتغيير بسيط ، و قد ورد صحيحا** و غير معدل في النسخة الفرنسية. إن كانت هذه التسمية لا تعني للقارئ الفرنسي إلا إشارة للمجمع الصناعي الفرنسي المختلف التخصصات **Bouygues** الذي اختص في أشغال البناء الكبرى منذ إنشائه سنة 1952 و كان يحمل اسم **Bouygues Construction**، فإنها تعني الكثير بالنسبة للمتلقي الجزائري. بالنسبة لقارئ الرواية في تلك الفترة فهي تعبير عن واقعه الاجتماعي وحاضره الاقتصادي. بينما تمكن قارئ الرواية الشاب اليوم من التعرف على فترة الثمانينات من القرن الماضي من خلال ما تحمله الرواية من معلومات. أما بالنسبة للقارئ الذي عايش تلك الفترة بظروفها الحرجة و تعقيداتها فالرواية تُفَعِّل ذاكرته و تثير لديه ذكريات تخص فترة من ماضيه.

سجلت الشركة الفرنسية حضورها في الفضاء الحضري الجزائري و أسهمت في بناء العديد من المدن الجزائرية الجديدة و توسيع القديمة منها. و مجرد ذكر اسمها يذكِّر القارئ بفترة الثمانينات و أزمة السكن الخانقة اتتي أطبقت على الجزائريين وتسببت في كوارث اجتماعية عديدة, كما تذَكِّره ورشات البناء الضخمة الواعدة بمستقبل أفضل عبر تنفيذ المخططات السكنية الكبيرة و تحقيقها على أرض الواقع. و اسم الشركة يذكر القارئ بفرص العمل العديدة على المدى المتوسط والطويل في ورشات البناء العملاقة بالنسبة للمهندسين والتقنيين و العمال البسطاء الذين كانوا يعانون البطالة. كما يذكر القارئ الجزائري بتلك المآسي التي عاشها بعض الجزائريين الذين انتزعت منهم أراضيهم بالقوة في إطار قوانين نزع الملكية للمنفعة العامة.

كما ورد في الرواية نقد للذهنيات السائدة في أوساط عمال الشركات الوطنية الكبرى التي أثرت على الأداء و الجودة مقارنة بالشركة الأجنبية، و نمثل ذلك بالمثالين الآتيين:

المثال الأول:

" خط **أحمر فوردي** عند مرور **الآلات الجديدة** أمام قرص الشمس هي أيضا، **فأحمر** من جديد"[482]

و قد جاءت الترجمة كالآتي :

"Un trait **rouge** puis **rosâtre** lors du passage de la grue devant le soleil (**BOUYGUES**). Puis **rouge** à nouveau" [483]

المثال الثاني:

على إحدى الصفائح الجانبية للعضو المتحرك أو العضو الحامل أو الرافع, تتجلى الكتابة بشكل بارز ذي **الحروف اللاتينية** (Bouighes) **مطلية بالأزرق**[484]

و قد جاءت الترجمة كالآتي:

Le nom du constructeur s'étailait, comme ostentatoirement en **grosses lettres bleus** sur les côtés de la partie mobile de chaque engin **(BOUYGUES)**[485]

جاء توظيف الألوان الأحمر و الأزرق عن قصد ليمرر الروائي رسالة مشفرة. والقارئ الجزائري هو الوحيد القادر على فك شفرات الرسالة في غياب معطيات معرفية إضافية تساعد القارئ الأجنبي على الفهم. عوَّض اللونان الأحمر و الأزرق اللون الأصفر في وصف حركة الرافعات في ورشة البناء التي يطل عليها طارق و اللون الأصفر هو لون عتاد الشركات الوطنية الكبرى. في استبدال الألوان دلالة على حلول الشركة الفرنسية محل الشركة الوطنية المكلفة بأشغال البناء. و كانه يقول عوضت الشركة الفرنسية الشركات الوطنية في بناء الوطن للدلالة على تدني مستويات الأشغال وغياب الجودة و الاحترافية في العمل. و لعل ما يعزز هذه الفكرة المقطع الآتي:

---

[482] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 53.

[483] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p 111 .

[484] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص 61.

[485] انظر : Rachid Boudjedra, *La prise de gibraltar*, op. cit., p. 109.

"رأى عددا من العمال **الأجانب يراقبون عملية التركيب و كأنهم يخافون سوء تصرف العمال المحليين.** (...) لم يكن هؤلاء عمالا عاديين في الواقع بل مراقبون اختصاصيون في وضع الآلات الدقيقة. و لعله استنبط لوحده كل هذه الافتراصات التي قد يكون مبالغا فيها بعض الشيء، خاصة و أنه نفث في معطيات هذه القضية التقنية بعض العوامل السياسية مثل التبعية اللاقتصادية و الاكتفاء الذاتي و التخلف الصناعي و قضية تشغيل الأجانب في الورشات الكبرى و الانجازات الضخمة من سدود و طرقات مزدوجة و سدود و تحويل مجاري الوديان الخ..." [486]

و قد وردت الترجمة على النحو الآتي:

"**Il avait remarque que les ouvriers chargés de ce montage dirigeaient l'opération avec une certaine prudence, comme s'ils craignaient une mauvaise manipulation de la part des conducteurs** (…) ce n'était d'ailleurs pas des ouvriers mais plutôt des techniciens habiles dans la pause de tels engins plus ou moins spécialisés. Peut être que toutes ces conclusions n'étaient d'ailleurs que des hypothèses auxquelles il était parvenu lui-même, en exagérant quelque peu les données extérieures et objectives; d'autant plus qu'il mêlait à tout cela une vision politique des choses qui le rendait – en quelque sorte- partisan, susceptible et suspecté de mauvaise foi. D'autant plus –aussi- qu'il avait remarqué la présence de ces grues, aux marques étangères différentes sur les chantiers des grands travaux tels que la construction d'autoroutes, l'édification des grands barrages, l'éléctrification du pays etc. " [487]

في هذا المثال، لا يمكن للمترجم أن يقتصر على الترجمة لنقل تداعيات الذاكرة والأحاسيس عند قارئ النص الأصلي و حتى بعدها الاجتماعي. و قد فضل المترجم عدم توفير بعض المعطيات اللازمة لفهم النص في اللغة المنقول إليها و هو إختيار يعيق فهم

[486] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 52.

[487] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op; cit., p. 109 .

النص فيقتصر فهم القارئ الأجنبي على المعاني السطحية و تنحصر معارفه على الاقتصاد و أشغال البناء فقط.

نأخذ أمثلة أخرى من رواية معركة الزقاق:

المثال الأول:

"الحذاء... يقول : إنه هدية من السيدة المحترمة زوجة الحاكم العام ، اقول : هل جننت ؟ أتصرح بأنك اقتنصتها ؟ قال: طبعا، لقذ سقطت في شراكي، يا مغفل ...إنه هدية من السيدة و لم لا. **إنها لبقرة حلوب**" [488]

ترد العبارة "**إنها لبقرة حلوب**" مرة واحدة في النص الأصلي عندما قص **كمال** على **طارق** كيفية إيقاعه **بجاكلين** زوجة الحاكم االعام الفرنسي **لقسنطينة** بناء على طلب حزب جبهة التحرير الوطني. و قد تجاهلها المترجم تماما بل و أدخل تغييرات كبيرة على المقطع الذي وردت فيه إلى درجة أنه يصعب أن نجد الموقع الذي يجب أن ترد فيه العبارة إن ترجمت. و في العبارة وحدها إحالة ساخرة إلى فترة الثمانينات و العبارة الشهيرة للرئيس السابق الراحل **الشاذلي بن جديد:** "**الجزائر ماهيش بقرة حلوب**" و قد قالها باللسان الدارج نقلا عن الفرنسية ليعلق على الوضع الاقتصادي الصعب الذي كانت تتخبط فيه البلاد آنذاك : **l'Algérie n'est pas une vache à lait** [489] وقد حرم بذلك القارئ الأجنبي من التعرف على مختلف المعطيات الاجتماعية و السياسية والاقتصادية التي كنت تصنع واقع الجزائريين في تلك الفترة.

[488] **معركة الزقاق** ، المرجع السابق، ص. 179.

[489] Vache à lait : se dit d'une personne que l'on peut exploiter à volonté pour obtenir des avantages, surtout financiers. Il s'agit tout simplement d'une image faisant référence à toute une époque de l'histoire de l'Algérie indépendante.

المثال الثاني :

" **تحت أمرك، تؤمر يا بك...** قلت يا خسارة كل هذه **المسلسلات المصرية الرديئة** سوف تحز عقل هذه العانس المسكينة... قال الزبون لعلها **تحضر دورا في الأفلام المصرية**"[490]

يعطي هذا المقطع معلومات قيمة عن الفضاء السمعي البصري في فترة الثمانينات من القرن الماضي، فلم تكن هناك قناة تلفزية أخرى غير القناة الوطنية. الكل كان يشاهد البرامج التلفزية نفسها، و كانت الأفلام و المسلسلات المصرية تستحوذ على قسم هام من البرمجة وكان لها جمهورها من النساء خاصة. و كان حضور السنما المصرية كبيرا في الأوساط الاجتماعية الجزائرية إلى درجة أن الجزائريين أصبحوا لا يجدون صعوبة في فهم مختلف اللهجات المصرية، و أن يكونوا على دراية بخصوصيات المجتمع المصري. و بناء على هذه المعطيات، لا يمكن للقارئ الجزائري أن يمر مرور الكرام أمام هذه الإحالة إلى تلك الفترة، لكن القارئ الأجنبي لا يمكنه أن يلتقط هذه الاشارة التناصية لذلك فضَّل المترجم التخلي عن ترجمتها فحرم القارئ مرة أخرى من معلومات اجتماعية و ثقافية هامة.

المثال الثالث:

" ما زلت أذكرها تلك المدينة التي هيأت أمي يومها فيها فجاءت من الجهة الأخرى صلصلة ماذا يقرأ هؤلاء الرجال على الميتة في حفرتها يتدلى الضوء فوق الحفرة من هذه الميتة التي رموها في جب القبر كما يرمى الدلو فظهرت على سطح الماء و أوراق الورد ما زلت أذكرها ضفاف الرمال تلك المتعرجة من خلال المسالك و المواعر ما زلت أذكرها إذن في متم الصبا و توالى الشهور لقد ضاقت هي اليوم بأجدائها و أضغاطها و ترامت كوابيسها تتجول دارا فدارا ..." [491]

الترجمة:

" Je n'arrivais pas à oublier **cette ville – Constantine -** où ma mère décéda brusquement et où je percevais chaque fois que j'y allais, comme un écho prolongé des bruits de toutes sortes qui

[490] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص ص. 30 – 31.
[491] المرجع نفسه، ص ص. 47 – 48 .

accompagnent toute guerre, comme surtout une sorte de hennissement sauvage interminable et effrayant dont l'écho se répercutait contre **le rocher sur lequel la ville était juchée** (…) je savais que ce n'était qu'une vision et que ce n'était rien par rapport à tous ces cadavres que charriaient **les gorges grondantes, sinueuses, escarpées et très appréciées des suicidaires, des alcooliques et des fumeurs e kif , du Rhumel**. (…) Cauchemars hantant – encore aujourd'hui toutes les maisons, **toutes les rues, toutes les places et tous les jardins publics de Constantine où les envahisseurs avaient imposé en 1846 un siège impitoyable qui allait durer plusieurs mois à l'époque de sallah (ou Ahmed ?) Bey. Cette même ville qui avait été envahie, aussi, le 20 août 1955 par les femmes en colère.**" [492]

أدخل المترجم إضافات على نص الترجمة تتمثل في معلومات موجهة للقارئ الأجنبي تتعلق بالموقع الجغرافي لمدينة قسنطينة و الأحدث التاريخية التي كانت مسرحا لها. كما يقدم معلومات حول واقع المدينة في تلك الفترة ما تزال ماثلة إلى يومنا هذا و هي ظاهرة الانتحار من على جسور المدينة المعلقة. و هي معلومات تغيب عن النص الأصلي.

IV 5.2 ترجمة التناص م الفنون الأخرى

لا يخفي رشيد بوجدرة شغفه بفن الرسم و كانت لوحات العديد من الفنانين مصدر إلهام له كما هو الحال بالنسبة **لبابلو لبيكاسو** الذي يعتبره مرجعه في رسمه لملامح شخصياته الروائية فيقول:

Il y a chez certains de mes personnages le même déséquilibre que Picasso a mis dans les corps de ses modèles. [493]

إن الإحالات إلى الفنانين المشهورين وأعمالهم الفنية من لوحات ومنحونات هي إحالات مقتضبة لكنها كافية لتبيّن مدى اطلاع الروائي على مختلف التيارات والمدارس الفنية

[492] انظر: Rachid *Boudjedra, La prise de Gibraltar*,op. cit., p. 101 .
[493] انظر: Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité,* op. cit, p14.

العالمية وسعة معرفته وتكشف عن شغفه بالفنانين الغربيين، و يؤكد ذلك المقطع الآتي من رواية *Fascination*:

> « Il y avait cet incroyable baobab avec ses racines violacées et noueuses fusant à travers le sol comme une lave abondante et sur lequel des chauves-souris froufroutaient à traves les branches calcinées, filiformes, comme s'il ne s'agissait que d'une sculpture de Giacometti, posée là, par hasard. » [494]

الترجمة:

"كان يوجد أيضا شجرة الباوباو الخارقة تلك، بجذورها القرمزية المعقودة تمتزج مع التربة كالحمم المتدفقة، تخشخش فوقها خفافيش عبر الأغصان المحترقة الأملودية، وكأنها ليست سوى منحوتة لجياكوميتي وضعت هناك بمحض الصدفة."[495]

يشبه الروائي في هذا المقطع المساحات التي أتت عليها النيران في **هانوي Hanoi** بأرض منصهرة عليها أشجار قبيحة المظهر والأشكال كالمنحوتات الجامدة والمذعورة للنحات **ألبرتو جياكوميتي Alberto Giacometti** ، و هو أشهر نحّات في القرن العشرين تقلب بين المدارس الفنية فجرب الانطباعية في بداياته ثم التكعيبية حيث اعتمد كثيرا على الذاكرة في أعماله النحتية المغرقة في الرمزية ثم انتقل إلى السريالية في فترة الثلاثينات من القرن الماضي، و عاد بعد الحرب العالمية الثانية إلى الساحة الفنية بمنحوتات سلكية نحيلة ومجردة من أجسادها و أوزانها ركّز فيها على هشاشة الكائن البشري و قلقه الوجودي.

و كان تأثر **رشيد بوجدرة بيحيى بن محمود الواسطي** كبيرا فقد خصه بجانب لا بأس به في روايته فوصف منمنمته المسماة **Les Cavaliers avant le défilé** التي تحتفظ بها المكتبة الوطنية بباريس ضمن مخطوط **مقامات الحريري** وصفا دقيقا. و **يحي بن محمود الواسطي** رسام عراقي ولد ببلدة **واسط** جنوبي العراق في بداية القرن الثالث عشر ميلادي. و هو مؤسس مدرسة بغداد للمنمنمات، كان مثقفا واسع الاطلاع قام بترجمة الصور

---

[494] انظر Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 171 .

[495] **الانبهار**، المرجع السابق، ص، 148..

الذهنية إلى واقع و زيّن **مقامات الحريري** عام 1237 م بتسع وتسعين منمنمة من رسومه تعبر عن خمسين مقامة. لم يخضع الواسطي لقواعد الفن التقليدي وأصوله، إلا أنه تأثر ببعض المؤثرات الإيرانية من خلال الشخصيات ذات الرؤوس الكبيرة و زخرفة الثياب والتوظيف الزخرفي للأشجار و النبات، فجمع بين التقليدي و المنقول و المبتكر. يرى **بوجدرة** أن الواسطي أحدث ثورة في فن الرسم قبل تلك التي شهدتها النهضة الإيطالية فكان "أول من تجاوز تحريم تمثيل الأجساد والوجوه" [496]. و قدكشفت لوحات الواسطي عن مظاهر الحياة في مدن الخلافة و كثيرا ما قسم لوحاته إلى قسمين أو أكثر لبيان الفوارق الاجتماعية أو ازدواجية المواقف، و أولى للعمارة نصيبا من رسومه فاتسمت الخلفيات المعمارية التي رسمها بالواقعية والتعبيرية، و كشف عن الهندسة المنزلية و الأسطح المتحركة التي كنت تؤمن تهوية أفضل في أوقات الحر. و قد تنوعت الموضوعات التي تناولها **الواسطي** في لوحاته فصور مجالس القضاة و قوافل الحج و المساجد و الأسواق، كما صور مجالس الخمر و الأنس والطرب و فئات المجتمع في عصره و المرأة في نواح عديدة من حياتها، و قد أثارت رسوم **الواسطي** إعجاب الكثيرين، و تركت أثَّرا جليا في الكثير من الفنانين المعاصرين وعُدَّت أعماله من أروع الأعمال الفنية في تاريخ الفن العالمي الموجودة اليوم.

و قد إرتأينا إدراج المقطعين اللذين يوضحان تأثر رشيد بوجدرة بالواسطي و كذا نسخ ترجمتي المقطعين في جدول مقارن لكي نتبيَّن حجم الإضافات التي لحقت بنصي الترجمة ونعقب عليهما.

يخص المثال الأول نظرة شاملة للمنمنمة و يبدأ بـ: "كانت المنمنمة تحتوي على عشرة فرسان" و ينتهي بـ: " فبرز القائد العظيم بمظهر آلي، متخشب، جامد، فاقدا لكل خصال الإنسانية و لأدنى سمات البشرية"[497]، و تبدأ ترجمته بـ: " La miniature

[496] **حلزونيات**، المرجع السابق، ص. 105.

représentait **une dizaine de cavaliers** " و تنتهي بـ: **à tout ce qui n'était pas** "

les cavaliers eux-mêmes"[498]

النص الأصلي	نص الترجمة
كانت المنمنمة تحتوي على **عشرة فرسان**	La miniature représentait **une dizaine de cavaliers**
ورد العدد في النص الأصلي دقيقا بينما جاء في الترجمة تقريبيا.	

النص الأصلي	نص الترجمة
فلا **راية** يحمل و لا طبلا و لا بوقا	Ni **bannière**, ni **étendard**, ni **drapeau**, ni tambour, ni trompette
ترجمت كلمة راية بثلاث كلمات هي (**bannière – étendard - drapeau**) و هي تشترك جميعها في معنى الراية، لكن كل منها يختص في اللغة الفرنسية بنوع معين من الرايات[499] و كان بإمكان المترجم الاكتفاء بكلمة واحدة دون الخوض في تفاصيل لم يأت بها النص الأصلي فيقول مثلا : ni "**étendards**, ni tambour, ni trompette" .	

النص الأصلي	نص الترجمة
علامة خاصة تدل على مقامه و ما يتمتع به من وجاهة. لقد كان يتوسط المجموعة ليس إلا.	Aucun signe distinctif
جاءت الترجمة في هذا المثال موجزة عكس ما تعودنا على ملاحظته في ترجمة رواية **معركة الزقاق** فقد اختزل المترجم الجملة الأولى في عبارة " aucun signe distinctif" و أغفل ترجمة الجملة التي تليها.	

[498] انظر المقطع كاملا في الملحق، ص 363

[499] **Bannière :** Enseigne sous laquelle se rangeaient les vaisseaux d'un seigneur pour aller à la guerre.
Etendard : drapeau de régiments de cavalerie et d'artillerie
Drapeau : pièce d'étoffe adaptée à un manche, un mât, et portant généralement les couleurs et les emblèmes d'une nation, d'une unité militaire, d'une organisation etc.
*Le Petit Robert***,** Paris, Dicionnaires Le Robert, 2012

النص الأصلي	نص الترجمة
و كأن الرسام أراد تسليط الأضواء على التفاصيل والجزئيات و الحيوانات والرايات.	L'ensemble de la miniature donnait l'impression que le peintre avait noyé son espace de détails et d'éléments secondaires (les chevaux, les étendards, **les instruments de musique, etc.)**
تكمن الإضافة في العبارة "**les instruments de musique**" و قد كان بإمكان المترجم الاستغناء عنها كي يكون قريبا من النص الأصلي قدر الإمكان دون أن تكون ترجمته حرفية لصيقة به .	

النص الأصلي	نص الترجمة
Ó	حتى أنه راح يرسم بعض الخيول المفقودة فرسانها فكأنه (الرسام الفارسي المجهول)
تخلى المترجم عن ترجمة هذه الجملة لأنها تحمل عبارة " الرسام الفارسي المجهول" و هي تتعارض مع الصورة التي يقدم فيها **الواسطي** في النص الفرنسي : irakien - (Wasity 1210 – 1278) فهو رسام غير مجهول الهوية عكس ما ورد في النص الأصلي.	

النص الأصلي	نص الترجمة
إنما شغفا بالخيل	Mais parce que les chevaux constituaient un élément pictural infiniment plus riche que les personnages.
إذا ما قمنا بالترجمة العكسية فسنحصل على الجملة الآتية: "و إنما لأن الخيول كانت تشكل عنصرا تصويريا أكثر تعبيرا من الشخصيات. و نصبح بذلك أمام نص مغاير تماما لما كتبه الروائي **رشيد بوجدرة.** أما ترجمة العبارة الأصلية إلى اللغة الفرنسية فهي كالتالي: Mais parce qu'il était passionné par les chevaux أو Mais parce qu'il éprouvait une grande passion pour les chevaux و منه يمكن لنا أن نلمس الفارق بين المقطع الأصلي و ترجمته و نرى أن المترجم قد اتخذ لنفسه هامشا هاما من الحرية إلى درجة إعادة كتابة المقطع من جديد.	

النص الأصلي	نص الترجمة
التي صورها بدقة عجيبة بقوائمها ورؤوسها و ذيولها وألوانها و سروجها وخاصة ما فيها من حركة تحولها في عين الناظر إلى منظومة كوريغرافية، راقصة، مترنمة، مكدفة، متطاولة، متشنجة، متشامخة، متطاربة، متعازفة، متصارعة، متغالية، متفاوتة، متسابقة.	"Les chevaux apparaissaient avec une précision étonnante et donnaient l'impression qu'ils allaient quitter la toile pour se ruer dans la bataille, dans la guerre et dans le monde même. Avec leurs pattes, leurs naseaux, leurs queues, leurs muscles, leurs couleurs, leurs œillères et leurs harnais, ils créeraient une fantastique idée de mouvement perpétuel ou plutôt une sorte de chorégraphie d'une plasticité époustouflante"

إذا ما قمنا بالترجمة العكسية فسنحصل على الجملة الآتية:

"صور الخيول بدقة عجيبة **كأنها على وشك الخروج من اللوحة لتندفﻫ نحو المعركة أو الحرب وتغوص في العالم نفسه. و قد صنعت** بقوائمها و **مناخرها** و ذيولها و **عضلاتها** و ألوانها و**غمائمها** و سروجها، **حركة صرمدية خارقة** أو كأنها تؤدي نوعا من الرقصات الفنية **برشاقة مذهلة**".

محاولتنا هذه لترجمة المقطع الفرنسي إلى اللغة العربية تسمح لنا بالوقوف على مدى تجاوز المترجم للنص الأصلي. فقد أثرى وصفَ الخيول بتفاصيل جديدة فذكر **الغمائم و العضلات و المناخر**. كما تصرف في وصف حركتها، فاختزل وصف "المنظومة الكوريغرافية" **(راقصة، مترنمة، مكدفة، متطاولة، متشنجة، متشامخة، متطاربة، متعازفة، متصارعة، متغالية، متفاوتة، متسابقة.)** في عبارة " **d'une plasticité époustouflante** " و هو ما ترجمناه بـ" رشاقة مذهلة",

النص الأصلي	نص الترجمة
أي أنها على أهبة الاستعداد للسباق والركض و الجري و النط و القفز والتعجرف... أي **كأني بها لا تبالي بالخطر و لا بأي شيء آخر يماثله.**	alors que – paradoxalement- les cavaliers étaient d'une rigidité et d'une staticité fabuleuse comme un exemple même du concept d'immobilité. Comme aussi - les chevaux – s'ils étaient non pas arrêtés mais sur le point de s'élancer dans la bataille toute proche, piaffants, hennissants, nerveux caracolants, dansants, énervés, excessifs, bondissants , fébriles, etc., **prêts à courir , à sauter et à bondir sauvagement,** plus excités que leurs cavaliers, plus rapides que leurs propres ombres, plus sauvages et plus meurtriers que les armes les plus meurtrières; mais – au contraire – comme s'ils n'avaient jamais cessé leur mouvement, jamais arrêté et le poursuivant même

	d'une façon entêtée et atavique. Mouvement foudroyant compliqué et incompréhensibles ; sous cette forme atroce, effroyable, foudroyante et perfide de l'apparente immobilité, l'apparente bestialité à l'état générique, brut et abrupt. C'est – à – dire que les chevaux qui apparaissaient totalement immobiles, sur la miniature, donnaient l'impression qu'ils représentaient et concentrait l'idée abstraite, le concept même de vitesse potentielle, retenue, sauvage et foudroyante. **Comme s'ils étaient conscients du danger,** indomptables et insoumettables, enivrés déjà ! par l'odeur du sang, de la poussière et du crottin.
نلاحظ أن المترجم قد تخلى عن الترجمة ليحل محل الروائي و يعيد كتابة النص و يوغل في الوصف و المقارنة بين جمود كوكبة الفرسان و حركية الخيول الجامحة. و قد كان النص في غاية الروعة والجمال يبرز قدرا ت المترجم الإبداعية في اللغة الفرنسية. إلا أنه من المنظور الترجمي قد تجاوز حدود الترجمة.	

النص الأصلي	نص الترجمة
و لذا فقد ظهر أفراد الكوكبة متكلفين بعض الشيء، متجمدين، متحجرين، متحذرين،	Ce qui faisait apparaitre les cavaliers quelque peu affectés, sclérosés, figés, prudents, **ralentis**, **hésitants, fuyants, impersonnels, voire inexistants**
أضاف المترجم أوصافا للفرسان لم ترد في النص الأصلي و هي الأوصاف الآتية: ralentis, hésitants, fuyants, impersonnels, voire inexistants	

النص الأصلي	نص الترجمة
أي عباد لعبوا ليس فقط الأدوار الأولى في التاريخ و أروقته ومجازاته، أيضا كانوا أبطالا أساسيين	Comme déshumanisés donc ; privés de leurs prérogatives de grands conquérants **qui n'ont pas seulement joué un grand rôle dans l'histoire, ses dédales,** ses labyrinthes , ses arrières – boutiques, ses guet-apens, ses (comment dit-on déjà cette façon de changer le monde sans même s'en rendre compte , sans même le faire exprès, non pas par hasard ou hasardeusement non! Mais … Comment dit-on cela déjà?) embuscades ; **mais qu'ils étaient eux-mêmes de véritables héros essentiels** à

	toute survie des peuples, de leurs imaginaires et de leurs conceptions hiérarchiques, tranchées et manichéennes du monde.

إذا ما قمنا بالترجمة العكسية فسنحصل على الجملة الآتية:

"و كأنهم جردوا من إنسانيتهم و من ميزة الفاتحين الذين لم يكتفوا تأدية الأدوار الأولى في التاريخ ومتاهاته و دسائسه و مكائده و (كيف نسمي تلك الطريقة في تغيير العالم عن غير قصد أو وعي بذلك لكن ليس بمحض الصدفة أو على سبيل المغامرة، لكن ... كيف نسمي ذلك؟) كمائنه، لكنهم كانوا أنفسهم أبطالا ضروريين لبقاء الشعوب و عوالمها الخرافية و تصوراتها الصارمة لعالم مبني على التباين بين الخير و الشر"

جاءت الترجمة مخالفة تماما للنص الأصلي.

النص الأصلي	نص الترجمة
فلولاهم لما تمكنت البشرية من السير قدما، من خلال **التقلبات التاريخية** والاختراعات العلمية والاكتشافات الجغرافية.	Parce que sans eux l'humanité n'aurait pas connu tous **ces bouleversements, ces dépassements, ces déplacements, ces transformations, ces révolutions,** ces inventions scientifiques et ces découvertes géographiques.

ترجمت العبارة " التقلبات التاريخية" ترجمة شارحة فصل فيها الترجم أشكال تلك التقلبات فهي: (تجاوزات dépassements) و (نزوح – تهجير déplacements) و (تحولات transformations) و(ثورات révolutions).

النص الأصلي	نص الترجمة
و لعل الرسام الذي **لابد أن يكون فارسيا**، علما **بأن فن المنمنمات تترسخ أصوله في بلاد الفرس، لم يكن يعلم** هو أيضا أن بعض المؤرخين زعموا أن طارق بن زياد هو من أصل فارسي و بالضبط من نواحي همدان(...)، **لولا جهله** لما جاءت صورة طارق هذه و أصحابه متكلفة، فاترة، تنقصها الحيوية و حتى الصبغة البشرية	Peut être le peintre **(Wasity 1210 – 1278) irakien était au courant** de cette filiation persane qu'on avait voulu trouver à Tarik ibn Ziad, **et que vu l'antagonisme séculaire qui a de tout temps opposé les Arabes et les Perses, avant et après l'avènement de l'Islam**, il aurait peint ce conquérant prodigieux d'une façon quelque peu péjorative, rabaissante, voire humiliante même ! **D'autant plus que l'antagonisme qui opposait Tarik le Numide au gouverneur général du**

فبرز القائد العظيم بمظهر آلي، متخشب، جامد، فاقدا لكل خصال الإنسانية و لأدنى سمات البشرية.	**Maghreb Moussa ibn Noçaïr (…) le rendait suspect aux yeux de beaucoup d'auteurs et d'artistes originaires de la partie est de l'empire musulman ; dont peut être cet Irakien génial qu'est Wasity.**

لم نحاول في هذا المثال أن نقوم بالترجمة العكسية بل حاولنا إعادة ترجمة المقطع من العربية إلى الفرنسية فتحصلنا على ترجمة الآتية:

"Peut être,le peintre, qui devait être persan (sachant que l'art de la miniature nous vient de Perse) nétait pas au courant lui aussi de cette filiation persane que les historiens ont voulu trouver à Tarik ibn Ziad allant jusqu'à dire qu'il était plus exactement originaire de la région de Hamadhan (…) , autrement il n'aurait pas donné de Tarik et de ses compagnons cette image, figée, indifférente et dépourvue de vivacité, d'humanité même. Ce chef prodigieux apparait donc sclérosé, sans vie, déshumanisé."

و هي ترجمة مختلفة تماما عن ترجمة **أنطوان موصلي**. فالنص الأصلي يقدم **الواسطي** رساما من أصول فارسية. و قدم نبذة عن الأصول الفارسية لفن المنمنمات بينما تقدم الترجمة الرسام بأصول عربية عراقية و لم تعط للقارئ الأجنبي فكرة عن الأصول الفارسية للمنمنمات. كما يوجد قلب للمحتوى فبينما جائت صورة **طارق بن زياد** و أصحابه على تلك الصورة المتكلفة في النص الأصلي لجهل الرسام الفارسي بأصول القائد الفارسية، رُسم القائد في نص الترجمة بذلك الشكل لعِلم **الواسطي** و هو عراقي الأصل بأصول **طارق بن زياد** الفارسية.

النص الأصلي	نص الترجمة
فيضرب الشك في ذهن المشاهد و تداخله الشكوك، فيظن أن طارقا راح ضحية الطائفية و العصبية، إذ أن الرسام الذي وضع المنمنمة لم يعطه صفة لأنه من أصل بربري	N'empêche que ce dernier distille un certain doute par le parti pris, certes audacieux mais gênant dans l'esprit de ceux qui regardent cette miniature représentant Tarik ibn Ziad et ses officiers devant le Rocher du Détroit devenant en quelques jours le Détroit de Gibraltar, tellement il a donné de l'importance à tout ce qui n'était pas les cavaliers eux-même

تاتي الترجمة مرة أخرى بنص مخالف تماما للنص الأصلي بالرغم من أنه يتناول صورة القائد **طارق بن زياد**. ففي النص الأصلي أهمل الرسام شخصية **طارق بن زياد** لأنه بربري أما في نص الترجمة فيركز الرسام على كل ما يحيط بالفرسان إلا الفرسان أنفسهم.

يتطرق الروائي في المثال الثاني إلى تفاصيل المنمنمة و يبدأ بـ: " أما بقية الأحصنة فكانت عنابية اللون و بنيته" و ينتهي بـ: " إن لكل راية من الرايات التسع شرابة، أي نوع من خصلة خيوط قطنية ، كثيفة، مخروطية الشكل ، وردية اللون . و لعلها هي التي تشد." و تبدأ الترجمة بـ : "Jaunes donc certains des chevaux amassés devant le Rocher du Détroit" و تنتهي بـ: " une sorte de pelote en fil de coton, de **forme losangée** ou conique, **de couleur rosâtre ou violacée**."[500]

النص الأصلي	نص الترجمة
ما عدا فرس أحد قارعي الطبول المزدوجة	**l'un d'entre eux qui était placé à un ou deux pas, en avant.** Il s'agissait du porteur du tambour à deux bosses
يضيف المترجم تفاصيل عن اللوحة لم ترد في النص الأصلي: A l'exception de la monture du porteur du tombour à deux bosses.	

النص الأصلي	نص الترجمة
الله الصمد لم يكن له كفؤا أحد	*est l'absolu. Il n'a jamais engendré n'a pas été engendré non plus. Et nul n'est égal à lui*) **(sourate 112).**
جاءت ترجمة بقية سورة الإخلاص كاملة إلى اللغة الفرنسية مع الإشارة إلى رقم السورة " **sourate 112**" بالرغم من أن الروائي لم يأت بها كاملة في النص الأصلي بل منقوصة من الآية الكريمة : " **لم يلد و لم يولد**" . نرى في مثل هذا التصرف في الترجمة حرص المترجم على أن يميز قارئ الترجمة بين النص الروائي و النص القرآني من خلال إكمال السورة و الإشارة إلى رقمها في القرآن الكريم. و للقارئ حينئذ حرية الاختيار فإما أن يواصل قراءة الترجمة أو يعود إلى النص القرآني ليتحقق من الترجمة . و هذه إضافة يخص بها المترجم قارئ الترجمة فيمكنه من الوقوف على بعض أوصاف الخالق فهو الواحد ، الأحد ، الذي لا مثيل له ، و الذي لم يولد و لم يلد. و لعل أهمية سورة " الإخلاص" بالنسبة للقارئ الأجنبي تكمن في وقوفها على الفوارق الجوهرية بين الاسلام و المسيحية في تعريف الذات الالهية .	

[500] انظر المقطع كاملا و ترجمته في الملحق ص . 365 .

النص الأصلي	نص الترجمة
قد نسجت عليها هاتان الكلمتان: الله. وتحتها كلمة: أكبر	sur lequel on a tissé **ces trois mots: (Allah est grand)**
الاختلاف هنا بين النص الأصلي و ترجمته هو اختلاف من ناحية الشكل فعبارة الله أكبر المتكونة من كلمتين تترجم إلى اللغة الفرنسية في بثلاث كلمات لذلك وجب ترجمة العبارة "**هاتان الكلمتان**" بـ:" ces trois mots" خضوعا لإكراهات لغوية لا دخل للمترجم فيها.	

النص الأصلي	نص الترجمة
و ما يفرق بين الكلمتين إلا رسم هو عبارة عن **شبه نجمة مربعة الأطراف (أو مقوسة؟)**	et entre les mots on voit **des dessins géométriques d'un rouge plus terne**
جاءت الترجمة مخالفة تماما للنص الأصلي من حيث التركيز على الرسومات ، فبينما فصل النص الأصلي في شكلها و أهمل لونها " شبه نجمة مربعة الأطراف (أو مقوسة؟)" اكتفت الترجمة بذكر نوع الرسومات **dessins géométriques** و ذكرت اللون " **rouge plus terne"**	

النص الأصلي	نص الترجمة
ثالثا: راية شهباء تحمل عدة كلمات **مكتوبة بالأبيض لا يمكن قراءتها لتشابه اللونين (أي لون الخلفية و هو أشهب فاتر اللون و لون الحروف نفسها و هو أبيض بارد). و لكن يمكن لمن أراد التمحيص مليا في الصورة أن يكتشف كلمة (الله) في الجزء الثالث و السفلي من الراية و على جهتها** العربية. رابعا : راية منسوجة من كتان أسود طرزت عليها هذه الكلمات : لا إله إلا الله . أما بقية الجملة فلعلها: (محمد رسول الله)، لكنها غير ظاهرة على كل حال. و ذلك بسبب رأس قارع الطبل **ذي الحصان المتقدم . فهو يخفي الربع الأخير من هذه الراية**	**3)** Un étendard jaune pâle portant des **inscriptions de couleur noire** sur lequel on a brodé ces mots : (il n' ya pas d'autre Dieu qu'Allah…). Quant au reste de la phrase (et *d'autre prophète que Mahomet)* il est aussi invisible, ou plutôt caché par la tête **d'un des porteurs de tambours**
ترجم **أنطوان موصلي** المقطع المتعلق بالراية الرابعة و حذف ترجمة وصف الراية الثالثة. و في آخر المثال احتوت كوكبة الفرسان على قارع طبول واحد بينما توحي الترجمة بالعبارة **L'un des porteurs de tombours** بأنهم أكثر من قارع طبول واحد.	

النص الأصلي	نص الترجمة
أما بقية الجملة فهي أيضا مغطاة برأس أحد الضباط الذين يرافقون **طارق بن زياد (الليثي؟) الزناتي**	le reste de la phrase se trouvant caché par la tête d'un des compagnons de Tarik ibn Ziad dit le Berbère dit le Numide dit le Zénète.
ركز المترجم على أصل **طارق بن زياد** البربري و قد تجاهل الإشارة إلى أصله العربي من خلال حذفه لنقل كلمة " الليثي".	

النص الأصلي	نص الترجمة
لكنه يمكن المتفرج أن يكملها **ذهنيا وبسهولة كلية،** كالتالي: (رسول الله)	Cependant il est facile au spectateur de la compléter presque **machinalement ou automatiquement ou mentalement,** comme ceci (est son unique prophète).
كان بإمكان المترجم الاكتفاء بترجمة الجملة كما وردت: Cependant il est facile au spectateur de la compléter mentalement comme ceci (est son unique prophète). فترجمته تضمنت إضافات حولت عملية الترجمة إلى إعادة كتابة.	

النص الأصلي	نص الترجمة
سادسا: **<u>على شمال المنمنمة</u>** عدة رايات مختلفة الألوان و الأشكال.	6) **<u>sur la droite</u>** il y plusieurs drapeaux
يوجد اختلاف واضح و جذري بين النص الأصلي و ترجمته في تحديد موقع الرايات من اللوحة: "شمال المنمنمة" في النص الأصلي و يمينها في نص الترجمة.	

النص الأصلي	نص الترجمة
فلا يمكن قراءة الشعارات و الآيات	Ce qui fait qu'il est impossible de lire les slogans **<u>ou noms de régiments</u>** ou les inscriptions coraniques ou religieuses
كان بإمكان المترجم الاكتفاء بترجمة الجملة كما وردت و تفادي تحويل الترجمة إلى إعادة كتابة كأن يقول مثلا: Ce qui fait qu'il est impossible de lire les slogans et les inscriptions coraniques أو : Ce qui fait qu'il est impossible de lire les slogans et les versets.	

النص الأصلي	نص الترجمة
و غيرها من العبارات التي امتلأت بها **هذه الخطبة الرائعة فأصبحت تلعب في أذهاننا أدوار النماذج اللغوية و المعايير الأخلاقية المتفانية**	et d'autres extraits de **ce modèle d'éloquence guerrière, de rhétorique politique et de dialectique théologique, qui avait fait tant de dégâts dans nos pauvres têtes d'adolescents passionnés par la politique et par l'histoire nationale jusqu'au jour où nous comprimes qu'il ne s'agissait, ni plus ni moins, que d'une stupide mascarade, de quelque chose comme un théâtre boursouflé, sorte d'énorme falsification impardonnable.**
تختلف الترجمة عن المقطع الأصلي و لا يلتقيان إلا في الفكرة العامة أو الموضوع و هي خطبة **طارق بن زياد**، لكنهما يختلفان في المضامين. فقد حملت الترجمة إضافات هامة على لسان الرواوي فيبدي رأيه في نص الخطبة و ينتقد من خلال ذلك التاريخ.	

كما يمكن أن نضيف لهذا التناص، تناصا آخر كنا قد أشرنا إليه في القسم النظري وهو التناص مع الأفلام السينمائية **intertexte filmique** فالروائي يضمن نصه إحالات إلى السينما الأمريكية التي صاحبت طفولته وشبابه فيقول مثلا:

> « C'est pourquoi il décida de ne plus aller voir de **films burlesques** pour ne plus assister, impuissant, à ce désastre causé par Ali Bis, travaillé par ses émois et ses démons. Ali Bis s'y rendait donc tout seul, pleurer toutes ses larmes en regardant les **films de Charlot, de Keaton, des Marx Brothers** (...) »[501]

و قد نقلت المترجمة هذا المقطع على النحو الآتي:

> " لهذا قرر ألا يذهب لرؤية **أفلام هزلية** كي لا يشهد، دون حول أو قوة، تلك الكارثة التي يسببها علي مكرر، تحركها عواطفه الجياشة وشياطينه. كان علي مكرر يذهب إذن بمفرده، يذرف كل دموعه **وهو يشاهد أفلام شارلو وكيتون وماكس برازرز...**" [502]

[501] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p p. 31 - 32.

[502] **الإنبهار**، المرجع السابق، ص ص 24 – 25

تكتفي المترجمة بنقل الإحالات كما هي من النص الفرنسي إلى النص العربي: (الأفلام الهزلية – **films burlesques**) و (**أفلام شارلو وكيتون وماكس برازرز** – les **films de Charlot, de Keaton, des Marx Brothers**) فيتساوى القارئ الأجنبي مع القارئ الجزائري من حيث الكفاءات في تلقي التناص و فهمه، خاصة أن الروائي قد ذكر مشاهير هذا النوع من الفنون التعبيرية، بالأخص شخصية **شارلي شابلن** الذائعة الصيت.

أو عندما يتذكر **لام** حينما كان يمتطي انبهار2 مشاهد المتابعة الجنونية على أظهر الأحصنة في الأفلام الأمريكية:

> « Il aurait préféré mourir à l'époque où il montait fascination II et traversait tout Constantine, **allant jusqu'à faire la course aux tramways** qui sillonnaient le centre-ville et qui auraient pu le broyer sous leurs roues gigantesques. (...) Il aimait ce vertige-là quand il se pavanait, **trottait ou cavalait sous le nez des tramways** comme pour juger de ses capacités de frôler la mort. Monté sur fascination II dont les naseaux largement ouverts disaient à eux seuls la passion du mouvement et de la vitesse, il s'abandonnait au plaisir charnel et physique de **défier les engins électriques, de sauter sur leurs plates-formes en marche, comme il l'avait vu faire dans les films de western**. »[503]

> " كان يود لو مات في الفترة التي كان يمتطي فيها انبهار 2 ويعبر كل قسنطينة ، **إلى حد مسابقة عربات الترام** التي تشق وسط المدينة والتي كادت أن تسحقه تحت عجلاتها الضخمة (...) كان يحب ذلك الدوار عندما يتبختر ويخبو **ويتسابق في وجه عربات الترام** وكأنه يريد أن يمتحن قدراته في أن يتمسّح بالموت. كان حين يمتطي صهوة انبهار 2 بمنخريها المفتوحين على وسعهما والذين يحدثان لوحدهما عن ولع الحركة والسرعة ، يستسلم للذّة الشهوانية والجسدية **لتحدي الآلات الكهربائية والقفز على أرصفتها أثناء سيرها كما رأى ذلك في أفلام الوسترن.**"[504]

تركت أفلام **الوسترن Western** و رعاة البقر الأمريكية بصماتها في السينما العالمية قبل الحرب العالمية الثانية و بعدها, و قد كانت في جزائر السبعينات والثمانينات من القرن الماضي إلى جانب الأفلام الهندية و المصرية من أكثر أنواع الأفلام مشاهدة، وبإمكان

---

503 انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibralrta op. cit.*, p 121.

504 **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 104.

كل من قارئ رواية الانبهار و ترجمتها أن يلتقط الصورة التناصية بينهما و بين تلك الأفلام، خاصة و أن الوصف قد تم بدقة كبيرة إلى درجة أنه يمكن تخيل مشهد مسابقة **لام** لعربات التراماواي ممتطيا صهوة انبهار2.

لا يستسيغ **إيلا** الأفلام الأمريكية التي تحط من قيمة الآخر لا سيما تلك الصورة التي تروجها عن الهنود الحمر فتصورهم متوحشين ومتعطشين لإراقة الدماء والتقتيل و هذا ما نتبينه من المقطع الآتي: :

« Ils allaient en (les westerns américains) voir, en cachette **d'Ila qui avait une dent contre les Yankees** parce **qu'ils avaient exterminé les indiens** qu'il appelait « Nos frères les peaux rouges ». Comme ils dénonçait **les Australiens et les Néo-Zélandais pour avoir exterminé les aborigènes** » [505]

و قد جاءت ترجمة المقطع على النحو الآتي:

"كان يذهب لمشاهدتها في غفلة عن إيلا الذي كان يكن ضغينة لليانكيين لأنهم أبادوا الهنود الحمر إبادة جماعية ، وهو الذي يسميهم " إخواننا ذوي البشرة الحمراء" كما كان يندد أيضا **بالأستراليين والنيوزيلنديين بسبب إبادتهم للسكان الأصليين.**"[506]

و السينما الأمريكية حاضرة أيضا في رواية **معركة الزقاق** فقد جاء فيها:

" لم ينس معشر الزملاء – والحشورة تتوغل في خلاياه يوما بعد يوم– يرشقونه بوابل من السخريات يتهكمون هاتفين بابا سمينة بابا عجينة **بوطي (Bud Abbot) طوطي يحرفون أسم الممثل الهزلي الأمريكي**" [507]

و تمت الترجمة كالآتي:

« N'ayant jamais oublié non plus les sarcasmes de ses petits copains le poursuivant hurlant **Botty Totty (Bud Abbot)** déformant le nom de **l'acteur de burlesque américain le gros Bud Abbot**. » [508]

[505] انظر: . Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 30

[506] **الانبهار** المرجع السابق، ص. 23.

[507] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 22.

[508] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit;, p p 41 - 42 .

يحيل الروائي من خلال توظيف اسم الممثل الهزلي الأمريكي **بود أبوط Bud Abbot** إلى الفترة الممتدة بين سنتي 1940 و 1950، و قد اشتهر الثنائي الهزلي **Bud Abbut ولو كوستيلو Lou Costello** بسلسلتهما الهزلية الإذاعية **The Abbot and Costello Schow** التي تحولت منذ بداية الخمسينات إلى سلسلة تلفزية. ثم أعيد بث السلسلة في القنوات التلفزية الفرنسية و الأمريكية سنتي 1960 و 1990 و تحصلت على لقب أحسن سلسلة هزلية للقرن العشرين. و قد لا يتساوى هنا المتلقي العربي والأجنبي في تلقي التناص، فقد لا يعني اسم الممثل الأمريكي شيئا بالنسبة للقارئ العربي، بينما يكون معروفا بالنسبة للقارئ الأجنبي في فترة الثمانينات.

IV 6.2 ترجمة التناص بين العامية العربية و الفرنسية :

إن "اللغة استجابة ضرورية لحاجة الاتصال بين الناس جميعا"[509] و هي مرتبطة بالمجتمع ارتباطا وثيقا تعكس مظاهر التغير و التحول فيه، و هي من بين أهم الروابط المتينة التي تربط أفراد الجماعة اللغوية الواحدة بعضها ببعض. و إذا نظرنا إلى المجتمع الجزائري وسائر مجتمعات المغرب العربي نجدها تتكلم مزيجا من الفرنسية والعربية و العامية المتمثلة في اللهجات المحلية على اختلاف المناطق في كل قطر.

و تذكر **خولة طالب الابراهيمي** في كتابها **الجزائريون و المسألة اللغوية** نقلا عن **ويليام مارسي William Marçais** أن العربية تتراءى في مظهرين مختلفين:

> لغة أدبية توسم باللغة المكتوبة، ذات نظام منتظم مطّرد أو بالكلاسيكية، و هي الوحيدة التي اعتمدت دوما و في كل زمان و مكان في الكتابة قديما و التي تعتمد اليوم وحدها في تدوين المؤلفات الأدبية أو العلمية و المقالات الصحفية و العقود القضائية و الرسائل الشخصية، و تدوين كل ما يكتب و لكنها لم تعتمد أبدا في المشافهة، و لهجات منطوقة لم تعتمد أية واحدة منها في الكتابة، ولكنها اللغة الوحيدة،

[509] عبد السلام المسدي، **اللسانيات من خلال النصوص** ، تونس، الدار التونسية للنشر، 1984، ص. 172.

و ربما كان ذلك من زمن بعيد، التي تعتمد في الحديث في جميع الأوساط الشعبية أو المتعلمة والمثقفة" [510]

يشترك في ثنائية اللغة هذه العام و الخاص، المثقف و غير المثقف، المتعلم وغير المتعلم يستعملهما بالتناوب وفق متطلبات التواصل و الخطاب، فقد نجد في العائلة الواحدة من يحسن العربية و من يتقن الفرنسية و من يجمع بين الاثنين و من لا يحسن لا الفصحى ولا الفرنسية. و بينما خصت العربية الفصحى الخطب الدينية والسياسية و المحاضرات الجامعية و وسائل الإعلام و الاتصال المكتوبة منها والمسموعة و مجالات الكتابة الابداعية من أدب و شعر و غيرها، خصصت اللهجات العامية للتخاطب بين الناس و الاصدقاء والزملاء في مختلف حالات التواصل وقضاء الحاجات اليومية. و بالرغم من أن الموروث اللغوي في التراث النقدي والأدبي القديم يكرس هذه الثنائية اللغوية من خلال التمييز بين "**لغة الخاصة**" أي لغة النخبة المثقفة و" **لغة العامة**"، فإن الواقع القائم يبين تمازجهما و تناوب استعمالهما عند الشخص الواحد، فقد تعايشت العامية والفصحى منذ قرون في المجتمع الجزائري و تمازجت وتداخلت إلى درجة تلاشي الحدود بينهما واستعمالهما معا في الخطاب الواحد. و لعل أبلغ مثال على ذلك الخطب الدينية في المساجد التي يطعِّم فيها اللإمام الخطيب خطبه و دروسه الفصيحة بالألفاظ العامية كي يفهمه من لا يحسنون اللغة من عامة الناس فيكون هذا المستوى اللغوي العامي المتسم بالعفوية وسيلة للتواصل و التبليغ، و هناك مجالات أخرى لا يتحرج فيها المتكلم من المزاوجة بين العامية والفصحى كالتعليم في مختلف مراحله و الخطب السياسية حيث تظطلع العامية بوظيفة تواصلية أساسا بين التلميذ أو الطالب و أستاذه و بين الرئيس و مرؤوسه أو الخطيب و سامعه.

لم تشذ أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية عن هذه الوضعية اللغوية في الجزائر، فهو يرى أن العامية الجزائرية تتميز بعبقرية و دقة مذهلتين و جمالية بالغة، لذلك لم يتردد في

[510] خولة طالب الابراهيمي، **الجزائريون و المسألة اللغوية**، تر. محمد يحياتن، الجزائر، دار الحكمة، 2007 ص.37.

استعمالها في نصوصه الروائية منذ أن شرع في الكتابة باللغة العربية بيمنا لم يكن ذلك ممكنا لما كان يكتب بالفرنسية، و يقول في هذا الصدد:

> "En Algérie, l'argot arabe est impressionnant d'ingéniosité, de finesse et de poésie. Les parlers arabes et berbères régionaux, aussi. Cette pratique de l'injection des parlers arabes, berbères et argotique, je l'ai davantage développée lorsque je me suis mis à écrire en arabe. Lorsque j'écrivais auparavant en français, cette langue parlée algérienne ne pouvait pas trouver sa place dans un texte écrit en français." [511]

مفاد القول أن الدارجة الجزائرية مثيرة للإعجاب بعبقريتها و دقتها و شاعريتها بما فيها من لهجات محلية عربية و بربرية على اختلافها. و قد جعل الروائي من العامية وسيلة للتعبير عن مظاهر الحياة اليومية من جنائز و أفراح وأعياد دينية و زواج و ختان و غيرها.

فلا تخلو رواية **الانبهار** من العامية و يبدو أن **إنعام بيوض** قد واصلت في التوجه نفسه وأدخلت اللسان الدارج في ترجمتها بالرغم من أنها كانت قادرة على تجنب ذلك في الكثير من الأحيان كما هو الحال في الأمثلة الآتية و ترجمتها:

المثال الأول:

> « Lil, sa mère adoptive qui devinait confusément la véritable nature de Lol, alla même jusqu'à l'encourager d'une façon discrète, à rester célibataire et à favoriser ses relations amoureuses avec les femmes : « on ne sait jamais avec les hommes ! **Va savoir sur qui tu peux tomber** ...Il n' ya que ila qui respecte les femmes... » [512]

الترجمة:

"و ذهبت ليل، أمها بالتبني، التي خمنت بشكل غامض الطبيعة الحقيقية للول، إلى حد تشجيعها بشكل مراوغ على البقاء عزباء و تفضيل علاقتها الغرامية مع النساء: "لا شيئ مضمون مع الرجال، **ما تعرفيش م من تطيحي**...لا يوجد إلاّ إيلا الذي يحترم النساء" [513]

---

[511] انظر:

Afifa, BERERHI, *L'ambiguité de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*,.Doctorat de 3ème cycle, Paris III, 1988. p.31

[512] انظر: *Rachid* Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p 28.

[513] **الانبهار**،المرجع السابق، ص. 21

لقد تصرفت المترجمة بذكاء بالغ فاستغلت الحوار بين شخصيتي **ليل** و **لول** لتدرج عبارة عامية متداولة بكثرة و مفهومة من قبل القارئ الجزائري "**ما تعرفيش مالّ من تطيحي**" و لو ترجمت العبارة باللغة العربية الفصحى كما هو الحال بالنسبة لبقية الحوار لكانت الترجمة الحرفية ركيكة بل محرِّفة للمعنى و خارجة عن سياق الحوار، خاصة في توظيف مقابل الفعل الفرنسي "**tomber** " كأن تقول : فأنت لا تدرين مع من **تسقطين / تقعين**. و لا يخفى على أحد أن سياق استعمال الفعل " **tomber** " لا يفيد "**السقوط**" بل "**اللقاء و المصادفة**". وقد كان بإمكان المترجمة أن تميل نحو ترجمة عربية فصيحة بتصرف طفيف كأن تقول: " **فأنت لا تدرين من تصادفين من الرجال**" أو" **فأنت لا تدرين بمن تلتقين من الرجال**" أو تجنح نحو التصرف و الترجمة الحرة فتسهب في الترجمة و تقول : " **فأنت لا تدرين في أحضان من مِن الرجال ستلقي بك الأقدار** ".

المثال الثاني:

"...l'oncle kal, qui ne quittait pas le giron de cette même grand-mère terrifiante et horible , disant, répétant, **mort de jalousie** et pour être dans les bonnes grâces de sa maman et la flatter : « Ma pauvre nièce, elle n'a pas eu de chance avec les hommes, le cousin Ila non plus, trop naïf avec les femmes qui sont toutes des vipères , toujours à adopter des bâtards , à élever des chevaux de pure race arabe qu'il dit ! Toujours à voyager chez les nègres sauvages, les gaunes chinetoques, les apaches rouges... **A moi il me donne le tournis n'est-ce pas maman !** » [514]

الترجمة:

" الخال كال الذي لا يفارق حضن نفس هذه الجدة المخيفة و الفظيعة، لا يفتأ يقول ويكرر **و هو ميت من الغيرة** و لكي يحظى برضى أمه و يطريها: "إبنة أختي المسكينة لم يكن لها حظ مع الرجال، و حتى ابن العم إيلا، ساذج جذا مع النساء اللواتي كلهن أفاعي، لا يكف عن تبني اللقطاء و تربية الخيول العربية الأصيلة على حد قوله. دائم

[514] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 35.

السفر عند الزنوج المتوحشين، و الصينيين الصفر، و الهنود الحمر... **أنا يجيبلي الدوخة** أليس كذلك يا أمي؟" [515]

لعل سبب لجوء المترجمة للعبارتين الدارجتين "**ميت من الغيرة**" و "**أنا يجيبلي الدوخة**" **ترجمةً** لعبارتي "**mort de jalousie**" و " **à moi il me donne le tournis** " هو حرصها على احترام السجل أو المستوى اللغوي الذي اختاره المؤلف في النص الأصلي ، فالعبارتان الفرنسيتان هما من اللغة الفرنسية الدارجة **registre familier** . إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن العبارتين تذوبان في سياق النص الأصلي و تنسجمان مع سياق الحوار بالرغم من مخالفتهما لمستوى اللغة المستعملة في باقي الحوار فتحدثان انزياحا لغويا من حيث مستوى اللغة الموظفة في الحوار. و لو اختارت المترجمة عبارات أقرب إلى الفصحى لما لوحظ الفرق كأن تقول: "**و قد فعلت فيه الغيرة فعلتها**" و" **تصرفاته تلك تصيبني بالدوار**".

المثال لثالث:

" Ali et Ali bis toujours en fuite (...) lui écrivaient, chacun de son coté, une lettre très laconique qui arrivait ponctuellement le premier du mois accompagnée d'un mandat généreux. Ils en profitaient pour lui parler du passsé , des chevaux à l'époque où ils travaillaient tous les deux dans les haras d'Ila, **de leurs frasques** dans les bordels de Bône , tout en lui donnant l'ordre de ne jamais mettre les pieds dans ceux de Tunis » [516]

الترجمة:

"... علي و علي مكرر، اللذين كانا لا يزالان في حالة هرب (...) كانا يكتبان إليه، كل من جهته، رسالة مقتضبة جدا تصل بتوقيت مضبوط في أول كل شهر مصحوبة بحوالة كريمة، كانا يغتنمان الفرصة ليحدثاه عن الماضي، عن الخيول في الفترة التي كانا يعملان فيها معا في حريسة إيلا. و **عن طوائشهما** في مواخير عنابة. و يأمرانه في نفس الوقت أن لا تطأ قدماه واحدا منها في تونس" [517]

[515] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص 27-28

[516] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p p. 68 - 69.

[517] **الانبهار**،المرجع السابق، ص. 58 .

كلمة **طوائش** كلمة متداولة كثيرا في العامية الجزائرية و تنطق عادة **طوايش** ومفردها **طيش**. و أصل الكلمة فصيح إذ ورد في لسان العرب أن "الطيش خفة العقل وفي الصحاح: النزق و الخفة، و قد طاش يطيش طيشا، و طاش الرجل بعد رزانته. وطيش العقل ذهابه، وطيش الحِلم خِفّته و طيش السهم جوْره عن سَنَنِه. الطَيْشُ: الخفَّة. و رجل طائش من قوم طاشةٍ، و طياش من قوم طَيَّاشةٍ: خفاف العقول." [518]

و جاء في **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** : "طاش طيشا و طيَشانا: أخطأ الهدف. و طاش الفتى: خف و نزق، و طاش صوابه: طاش عقله، و طاش عقله: خفَّ وتشتت و جهل أو أخطأ. سهم طائش: منحرف، و عمل طائش: لا تفكير فيه ولا تبصر، غير مُتمعَّن فيه، رصاصة طائشة: رصاصة أطلقت صدفة بدون قصد أو هدف. و فتًى طائش: أهوج خفيف العقل، أحمق متسرِّع، يتصرف بدون تفكير و إنتباه. طيَّاش: أرعن متسرِّع، والطياشة: علة الرزانة و عدم الرصانة. والطيش: الشطط والجهالة والنزق و الخفة والاستهتار، و الطيشان: التهور و الغَفَل و عدم المبالاة والخفَّة والعبث. [519]و تورد مختلف القواميس الثنائية اللغة المقابلات الآتية في اللغة العربية لكلمة **frasques** :

- المنهل: **طيش**، مَجانة[520]
- المنجد الكبير: **طيش**، نزوة، إنحراف[521]
- قاموس لاروس المحيط : نزوة، **طيش**، شطط[522]

[518] ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق مج.6 ص ص. 312 – 313

[519] **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق، 2000، ص.932

[520] انظر:

Idris Souheil & Abdelnour Jabbour, *Al-Manhal, Dictionnaire Français – Arabe*, Beyrouth, Dar-Al-Adab, 1999.

[521] انظر:

Jean. M, Jabbour, *Grand Mounged Français – Arabe*, Beyrouth, Librairie Orientale, 2008.

[522] انظر :

Bassam Baraké, *Dictionnaire Larousse Al-Muhît Français – Arabe*, Beyrouth, Edition Académia 2007.

و قد استعملت المترجمة لفظة "طيش" مقابلا للكلمة الفرنسية و جمعتها "**طوائش**" على صيغة الجمع المتداولة في اللسان الدارج "**طوايش**" جريا على عادة الجزائريين بتسهيل الهمزة فزاوجت بين المعنى الفصيح و اللفظ الدارج.

المثال الراب:

"Lorsque j'avais connu le Muezzin sur les bancs de la Medersa Ben Badis, il était un pacifiste acharné . il ne buvait pas. Il ne fumait pas. **Il chiquait seulement. Avec modération** " [523]

الترجمة:

" عندما تعرفت على المؤذن على مقاعد مدرسة ابن باديس، كان مسالما متحمسا, لم يكن يشرب، لم يكن يدخن, **كان يضرب الشمة فقط**. باعتدال." [524]

جاءت العبارة الدارجة "**كان يضرب الشمة**" للدلالة على استهلاك نوع من التبغ عن طريق الاستنشاق أي "الشم" و منه اشتقت التسمية الدارجة "**الشمة**" و يسمى في بعض المناطق الأخرى وفي البلاد التونسية "**النفَّة**". و لا نجد مبررا واضحا لتوظيف العبارة الدارجة في جملة فصيحة إلا إنضمام المترجمة لمشروع رشيد بوجدرة في الكتابة المتمثل في تفصيح الدارجة و استعمالها في الكتابة الروائية مثله مثل العديد من الروائيين كالطاهر وطار والتونسي صالح القرمادي، أو نزولا منها عند رغبته في إعادة صياغة ترجمتها و قد كانت ترجمت الجملة كاملة باللغة العربية الفصحى. و الأكيد أن القارئ الجزائري سيتفطن لهذا الانزياح في الكتابة و قد يستطرفه أو يستهجنه.

[523] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 82

[524] **الانبهار**، المرجع السابق ص. 71

المثال الخامس:

"Sa foudroyante vitese potentielle parmi l'inextricable enchevêtrement des objets accumulés, jetés pêle-mêle et formant un fatras d'éléments comme une quintessence du désordre, de l'anarchie et du laisser-aller." [525]

الترجمة:

" و سرعته الكامنة الصاعقة بين التشابك المعقد " **المشربك**" للأشياء المتراكمة ، المرمية كيفما اتفق. و المكونة لأكوام من العناصر و كانه جوهر الفوضى، وانعدام الترتيب و الاهمال" [526]

كلمة "مشربك من اللغة العربية الفصحى, و يعني الفعل "شربك" التشابك والتعقيد. شربك خيوطا: شابكها و شربك أمورا عقَّدها[527]. و الكلمة كثيرة الاستعمال في الشرق الجزائري و تونس و تستعمل عادة لتفيد التعقيد. أما عن استعمالها مضافة إلى العبارة "**التشابك المعقد**" ترجمةً للعبارة الفرنسية « **l'inextricable enchevêtrement**» فلا داعي له. و كان بإمكان المترجمة أن تكتفي بالعبارة "التشابك المعقد".

المثال السادس:

" و لهجة الشعب يقول **ازرف ازرف**... أجري وراء القواميس و استنجد بابن منظور الافريقي أجد كلمة **زرف يزرف زرفا بمعنى قفز و دنا و تسلل و في الكلام زاد فيه** ، تقول أمي **ازرف** لقد جاء العساكر يا **كبدي**" [528]

[525] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit.., p. 180.
[526] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 155 – 156 .
[527] المنجد في اللغة العربية المعاصرة. المرجع السابق، ص. 756.
[528] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 122.

الترجمة:

"…maman sur la terrasse en train de nous dire caltez-**vous ! Caltez-vous !** C'était un mot du dialecte populaire juste bon pour les voyous = l**es zoufris (du français les ouvriers devenu zoufris en arabe parlé)**…maman disant donc **caltez-vous ! Caltez-vous** les mômes voilà les soldats"[529]

جاء في **لسان العرب** زرف : قَرُب و دنا، و ناقة زَروف : طويلة الرجلين واسعة الخطو، و ناقة زروف أو مِزراف أي سريعة و الزَّرَف الإسراع و الزَّرَاف : السريع وأزرف في المشي : أسرع[530]

لم نجد في **لسان العرب** معنى القفز أو التسلل و قد يكون الروائي قد أضافهما لأن السياق يستدعي ذلك فالأمر يتعلق بالهروب عبر سطوح المنازل. و يبدو أن في استعمال الروائي لفظا دارجا و محاولة البحث في معانيه في **لسان العرب،** أكبر القواميس اللغوية العربية و من أقدمها، إشارة إلى أن أكثر الكلمات المتداولة في العامية من أصل فصيح. وهو تبرير لاستعماله الدارجة في رواياته, و قد ترجم المترجم الفعل "زرف" بـ **se calter** و هو من اللغة الفرنسية المتداولة أو الدارجة **familier** بمعنى **(fuir, partir rapidement).** و يمكن أن نلاحظ الفرق بين المقطع الأصلي وترجمته، فتصبح عبارة "**caltez-vous** من الألفاظ المتداولة عند العامة ثم يعطي لكلمة "**voyou**" مقابلا في العامية الجزائرية " **en arabe parlé**" ويشرحه و هو (زوفري – **Zoufri**) فالكلمة في العامية الجزائرية قد حملت معنى جديدا و لا تعبر عن معنى "**ouvrier**" في اللغة الفرنسية، بل هي عكس ذلك تماما تحط من قيمة من يوصف بها. و قد أحسن المترجم ترجمة عبارة " يا كبدي" بـ " **les mômes"** لأن الترجمة الحرفية في هذه الحالة ستكون غير مؤدية و غريبة جدا. كان بالإمكان ترجمة المثال السادس على النحو الآتي:

---

[529] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p. 22.

[530] ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، مج. 9، حرف الفاء، المادة، (ز،ر،ف)، ص. 133.

"…maman sur la terrasse en train de nous dire **Ezref, Ezref ! …** C'était un mot du dialecte populaire qui signifiait **sauter**, **s'approcher, se faufiler** …maman disant donc **ezref, ezref !** les mômes voilà les soldats"

و هي ترجمة وسط في رأينا تحافظ على خصوصية الرواية و لا تطمس البيئة الاجتماعية واللغوية التي تصورها و تنتمي إليها.

المثال السابع:

"Les femmes, lançant leurs progectiles nauséabonds, avaient semé l'éffroi et le désarroi dans les rangs des militaires écrabouillés sus la pourriture pestilentielle Alors que le **marchand de beignets tunisien** son huile dont les manifestantes s'étaient emparées pour la leur déverser sur la tête" [531]

الترجمة:

" أدخلت النساء، برميهن لقذائفهن النتنة، الهلع و الاصطراب في صفوف العساكر المدهوسين تحت القذارة العطنة في حين كان **بائع الخفاف التونسي** يبكي على زيته الذي استحوذت عليه المتظاهرات لتهرقه على رؤوسهم" [532]

دأب بائعو الفطائر التونسيين من سكان **غمراسن** و **تطاوين** بالجنوب التونسي والمناطق الحدودية الشمالية **كباجة** و **الكاف** و **سليانة** على ممارسة التجارة في الجزائر و اشتهروا في مختلف المدن الجزائرية خاصة الشرقية منها ببيع الحلويات الرمضانية والفطائر. أما بائع الفطائر في تونس فيسمى " فطايري"، و يعرف في الجزائر ثلاث تسميات: "لخفافجي" أو "السفانجي" أو " لفطايري" أما الفطائر فتسمى "لخفاف" أو "سفنج" أو " لفطاير" بتسهيل الهمزة.

[531] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op., cit., p. 189.

[532] **الانبهار**، المرجع السابق، ص. 163.

نسجت المترجمة علاقة تناصية جديدة بين نص الترجمة و بيئة القارئ الاجتماعية وعاداته، لا يمكن للقارئ الأجنبي أن يتفطن إليها في النص الأصلي من خلال عبارة" **le marchand de beignets tunisien**"، لأنها نابعة من عالم المتلقي الجزائري و بيئته وهو بذالك ينفرد بفهم هذا النوع من التناص و التفاعل معه.

و قد وردت في الرواية عبارات ساخرة كان الأطفال يطلقونها على **طارق** لسمنته المفرطة، شكلت عند ترجمتها إلى الفرنسية عقبة أمام المترجم نبيّنها في المثال الآتي:

" لم ينس معشر الزملاء ...يرشقونه بوابل من السخريات و يتهكمون هاتفين **بابا سمينة بابا عجينة ... بابا عجينة بابا سمينة ...** زملاؤه لا يرحمونه **بابا عجينة معمر بالطمينة...** قال الطبيب أن حشور يا ولد **بابا عجبنة و كال الطمينة ... بابا سمينة وكال الروينة** عراك طويل مع الجسم إلى مدى عتبة الشباب و تتمة المراهقة"

" N'ayant jamais oublié non plus les sarcasmes de ses petits copains le poursuivant…**Bouffeur de macaroni et de gelati**… Les enfants sont impitoyables **Baba Patata plein de farine jusqu'aux narines**…il devint obèse. Dérèglement glandulaire doublé d'une boulimie tenace avait diagnostiqué le médecin…**Baba patata plein de farine jusqu'aux narines, plein de graisse jusqu'aux fesses**."

نستخرج العبارات الساخرة في النص الأصلي و مقابلاتها في نص الترجمة و هي الآتية:

" بابا عجينة ، بابا سمينة" [533]
" **Bouffeur de macaroni et de gelati**" [534]

" بابا عجينة معمر بالطمينة " [535]
" Plein de **farine** jusqu'aux **narines**" [536]

" بابا عجينة وكال الطمينة " [537]
" Plein de **farine** jusqu'aux **narines,** plein de **graisse** jusqu'aux **fesses**" [538]

[533] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 23.
[534] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op, cit, p. 43.
[535] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 23.
[536] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p. 44.
[537] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 25.
[538] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 47.

نلاحظ أن المترجم استغل المشترك المعرفي و الثقافي الموجود بينه و بين القارئ الفرنسي فلجأ إلى توظيف تلك الصورة الكاريكاتورية و المبالغ فيها التي يرسمها الفرنسيون للشخصية الإيطالية و هي صورة الأكول و البدين الذي يحب أكل العجائن و المثلجات ويتفنن في تحضيرها. أما في المثال الثاني فقد قام المترجم بالتلاعب بالألفاظ ليحدث بينها التناغم اللفظي نفسه، فالثنائيات (وكال الروينة / وكال الطمينة) و(عجينة / طمينة) و(عجينة / سمينة) تقابلها ثنائيتان في اللغة الفرنسية هما **(farine / narine)** و**(graisse / fesses)**. وفي كلتا الحالتين لم يختر المترجم الترجمة الحرفية اللصيقة وغير المؤدية، فكيف له مثلا أن يجد مكافئا لكلمة (طمينة) في اللغة الفرنسية و هي نوع من الحلوى التقليدية التي تصنع وتوزع فرحا بالمولود الجديد. و هي تسمية مشتقة من الفعل الفصيح "طمأن" و "طمأنةً وطمأنينة، والطمينة في العامية هي تلك الحلوى التي تقدم للناس لطمأنتهم على صحة المولود الجديد وأمه.

و في المثال الآتي يرد حوار بين **طارق** و ظابط الشرطة اليهودي ذي الأصول التلمسانية و تترجمه **إنعام بيوض** بمزيج من الفصحى و العامية الجزائرية.

" « ... Les armes, c'est à Barcelone que je les achetais... Mais comment tu as eu cette ***Tchoufa ?*** ... et à Amsterdam tu te souviens de cette jolie Eurasienne qui t'a dragué ? » Et Lam : « Oui, elle voulait que je lui **passe** un cendrier qui était plutôt de son coté ... ! Mais de toute façon **j'avais un avion à prendre** Et l'officier rigolard : « Tu croyais qu'elle te draguait pour tes beaux yeux... ***Makache***, c'était un agent à nous... Oh , et dis-moi ça a été dur à l'hôpital à moscou…Mais qu'est-ce que je suis déçu que toi ***manger cochon*** ..." [539]"

"... السلاح كنت أشتريه من برشلونة... **لكن من أين جاءتك هذه الشوفة؟** "... و في أمستردام هل تذكر تلك الأورازية الحسناء التي غازلتك؟ " فأجاب لام: "نعم، **كانت تريد مني أن أفوت لها منفضة السجائر** التي كانت موجودة من

[539] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 243.

جهتها... لكن على أي حال، **كان علي أن آخذ الطائرة في ذلك الوقت** " و قهقه الضابط و هو يقول: " كنت تظن أنها تغازلك لسواد عينيك... **ماكاش**... كانت من جواسيسنا... **أيوه، على فكرة**، كان الأمر صعبا في المستشفى بموسكو،... لكن كم أنا متأسف لأن **أنت يأكل حلوف** ... هات أرني الندبة"[540]

حافظت المترجمة على كلمتي "**Tchoufa**" و "**makache** " لأنهما كلمتان عاميتان في الأصل و قد اقترضهما المؤلف و وظّفهما في روايته باللغة الفرنسية مما أضفى على النص نوعا من الغرابة **exotisation** ، إلاّ أن المترجمة قد استعادتهما و وظفتهما في بيئتهما اللغوية الأصلية و هي العامية الجزائرية، فاختفت تلك الغرابة بالنسبة إلى متلقي الترجمة.

و واصلت المترجمة العمل على " **تفصيح الدارجة**" فاستعملت الكلمة العامية "أفوت" ترجمةً للفعل الفرنسي **" passer"** و قد مزجت في ذلك بين صيغة المتكلم في العربية الفصحى " أكتب، أرسل، أضحك" و الفعل الدارج " فوَّت"، لأن الصيغة المستعملة في العامية تقتضي تعويض "الألف" بحرف " النون": "نفوَّت، نكتب، نرسل، نضحك" . كما ترجمت العبارة " **j'avais un avion à prendre** بالجملة الآتية "**كان علي أن آخذ الطائرة**" و هي استنساخ للجملة الفرنسية و تدل على التداخل الكبير بين اللغة الفرنسية و العامية المتداولة بين الناس. و لو ترجمتها المترجمة إلى اللغة العربية الفصحى لقالت: " **كان علي أن أستقل الطائرة / أركب الطائرة** ". و في الأخيريمكن القول إن المترجمة نجحت في نقل تلك الحميمية في الحوار بين **لام** و الضابط الفرنسي من خلال محاكاتها لطريقة اليهود و الأقدام السوداء في الكلام "**أنت يأكل حلوف**" ترجمةً للجملة الفرنسية "toi ***manger cochon ...***"

ورد في رواية **معركة الزقاق** المقطع الآتي:

[540] **الانبهار**، المرجع السابق، ص 213.

"حوايج داري دورو بي، كانت العمة فاطمة تسمي الانس و الجان: مالي الدار، أهل البيت "[541]

و قد أغفل المترجم نقله بالرغم من أهميته من حيث التعريف بالتراث الشعبي الذي يزخر به المجتمع الجزائري و من حيث التناص أيضا مع حكاية "**Le petit poucet" لشارل بيرو Charles Perraut** من خلال العبارة " **جوايج داري دورو بي**". كما يسمح للقارئ بالتعرف على المعتقدات الشعبية و الدينية القائلة بأن الدنيا آهلة بالإنس و الجن و لكل منهما عالمه الخاص به، و دأب الناس على تسمية الجن بـ "**مالي الدار**" لتفادي غضبهم وماقد يُلحقونه بالإنسان من ضرر، و الأصل هو العبارة " موالين الدار"، جمع "مولى". ويمكن الحفاظ على هذه الشحنة المعرفية بمحاولة ترجمة المقطع و إن اتسمت بالغرابة، كأن نقول:

"Ô meubles de ma demeure, venez vous mettre autour de moi. Tante Fatma appelait les djins "Mali Dar" littéralement maitres des lieux."

أما المثال الذي يلي فيجسد تماما ميل الروائي لتوظيف الألفاظ النابية:

« C'est beau, ta **putain** de **religion !** »[542]

و قد جاءت الترجمة على النحو الآتي:

"ما أحلاه هذا الدين المقوّد انتاعك" [543]

لقد رأت المترجمة أنه من الممكن اتباع الأسلوب نفسه في الكتابة امتثالا لما تتطلبه الترجمة من وفاء للنص الأصلي أو ربما نزولا عند إلحاح الروائي نفسه الذي يسمح لنفسه بالنظر في ترجمات رواياته. و بالرغم من أن الترجمة إلى العربية لرواية *Fascination* لم تتم على يدي **رشيد بوجدرة** فإنها لا تخلو من العبارات الفظة والجنسية.[544] يحق لنا أن

[541] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 75.
[542] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, op. cit., p. 65.
[543] **الإنبهار**، المرجع السابق، ص. 55.
[544] **الانبهار**، المرجع السابق، ص ص. 8-9-24-77- 183

نتساءل إذاً عن وقع مثل تلك العبارات على المتلقي الجزائري و حتى العربي فهل يتقبل هذا النوع من الكتابة بصدر رحب بحجة الحداثة و حرية الإبداع، أم يعتبره مساسا بقداسة اللغة العربية ؟ كما يحق لنا أن نتساءل حول تعامل المترجمة مع الروائي و إلى أي مدى يمكنه أن يتدخل في عملها ؟ و هل يمكن أن نتكلم عن تعاون بينهما أم عن فرض لإرادة الواحد منهما على الآخر؟ و لا شك في أن **لرشيد بوجدرة** يد في هذه الترجمة و الصورة التي ظهرت بها روايته مترجمة إلى العربية لِمعرفتنا بنظرته إلى الكتابة و عمله على تجاوز قواعد اللغة العربية و خلخلتها من أجل تحديثها ليجعلها تعبر عن بيئتها، و يقول في هذا الصدد:

"عندما انتقلت للكتابة بالعربية كثفت موضوع الجنس أو (الفضيحة) بقوة حتى اتهمت بالمبالغة و عندما كنت أكتب بالفرنسية لم تكن القضية مطروحة عندي بنفس الحدة فقد كان الأمر بديهيا للغاية، إن اللغة العربية لغة مقدسات، فكان علينا أن نجعل منها لغة مدنسات"[545]

و يتأكد مسعى رشيد بوجدرة في الأمثلة الآتية :

المثال الأوّل:

الفرمول المتصاعد من ***الحمام العربي*** الكائن تحت المنزل[546]

« Des solutions à base de phormol et de phénol parvenant du ***bain maure*** familial, installé sous les fondations de la maison » [547]

تطلق لفظة "العربي" في الشرق الجزائري و في تونس للتمييز بين كل ما هو محلي وأوربي أو للتمييز بين كل ما هو تقليدي الصنع و ما هو مصنّع وفق طرائق التصنيع الحديثة. فيقال "**الخبز العَرْبي**" أي التقليدي بالمقارنة مع " **الخبز السوري**" (دارجة تونسية تعني الأوروبي) أو " **خبز البلاد**" أي خبز المدينة أو الخبز العصري، المطهو في الأفران العصرية. و يقال أيضا "**الهريسة العَرْبي**" و هي من التوابل لتمييزها عن تلك المعلَّبة، كما

[545] مفتي بشير و بن بوغزيز وحيد، "حوار مع رشيد بوجدرة"، **مجلة الاختلاف** ، ع 1 جوان، 2002 ، ص، 27

[546] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 10.

[547] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 18 .

يقال "**المدينة العَرْبي**" أي المدينة العتيقة التي تحيط بها الأسوار أو ما يعرف في الجزائر بالقصبة، و تقابلها المدينة الأوروبية. أما عبارة "**الحمَّام العَرْبي**" فهو الحمام التقليدي المبني على الطراز الموريسكي و تسمى بهذه التسمية الحمامات التقليدية بالمقارنة مع الحمامات العصرية الحديثة. و لم يقم المترجم بترجمة حرفية كأن يقول مثلا "**Le bain arabe** " أو حسب المعنى: **"Le bain traditionnel** " بل استعمل التسمية المتداولة في اللغة الفرنسية و قد أصاب في اختياره.

المثال الثاني:

> " أما التاريخ و **كيف فتحوا المسلمين الأندلس ما شي سوقك. سبة و لقات حدورة الله الله عليك يا سيدي الطول و الخسارة كسلوم النصارى... زيد** تابع اقرأ بقية النص."[548]

> «... quant à l'histoire et comment **les numides, les berbères** comme vous dites ce qui est inadéquat parce que ce sont les Romains qui ont inventé ce mot de Berbères = barbares et une poignée d'Arabes ont conquis **l'Espagne ça ça n'a pas l'air de t'interresser beaucoup** tu ne fais que chercher des prestextes pour rien foutre **tu ne fais que suivre la mauvaise pente qui te ménera à coup sûr ah ça j'en suis certain vers la catastrophe irrésistiblement pierre qui roule n'amasse pas mousse** ; continuant à lire la suite du texte. »[549]

كان بإمكان المترجم أن يكتفي بكلمة "**musulmans**" ترجمة للكلمة العربية "مسلمين" لكنه تعمد الإضافة و التفصيل بتوظيف "**numides**" و "**berbère**" و " **une poignée d'arabes**" و هذه التفاصيل لم تعط من باب الصدفة بل المقصد من ورائها واضح و هو التأكيد على أن الفاتحين الحقيقيين هم السكان الأصليون لشمال إفريقيا من البربر و ليس العرب. و ترجم تسمية "الأندلس" بـ: "**Espagne**" بدل تسميات أخرى كـ " **peninsule**

[548] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 12.

[549] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit, p. 23.

ibérique" أو "**Andalousie** " للتركيز على الموقع الجغرافي الحالي للمناطق التي دخلها المسلمون فاتحين في الماضي.

ترجم **أنطوان موصلي** المثل الشعبي "**سبة و لقات حدورة**" ترجمة شارحة في محاولة منه تقريب المعنى للقارئ الأجنبي:

> "tu ne fais que chercher des prestextes pour rien foutre tu ne fais que suivre la mauvaise pente qui te ménera à coup sûr ah ça j'en suis certain vers la catastrophe irrésistiblement. "

التي حافظت على المعنى بالرغم من أن المترجم لم يأت بمثل شعبي مكافئ. لكنه عند ترجمة المثل الشعبي" **الطول و الخسارة كي سلوم النصارى**" وظف المثل الفرنسي التالي: **pierre qui roule n'amasse pas mousse**[550] . و كلاهما يقدمان البطل طارق في صورة الولد الذي لا فائدة ترجى من ورائه و يعبران عن خيبة أمل والده في تعليمه.

المثال الثالث:

> " ثم يستدرك الأمر فيفهم أني أتماطل: **تتمسخر بي** آه **لا اتضحك و لا اتبكي كزير المتكي**."[551]

> « ... puis se rendant compte brusquement que je suis en train de le berner ***tu te fous de ma gueule*** non mais est-ce que tu réalises **petit vaurien nul et non avenu tu es nul ignare craseux et non avenu tu ne me fais même pas rire ni pleurer** (...)»[552]

بعد أن ترجم المترجم المثل الشعبي "**لا اتضحك و لا اتبكي كزير المتكي**" ترجمة شارحة باستعمال العبارة التالية: Petit vaurien nul et non avenu tu es nul ignare

[550] معنى المثل الفرنسي الذي وظفه المترجم:
Ce proverbe signifie qu'une vie aventureuse ne permet pas d'amasser des biens ou des richesses. La persévérance et la stabilité sont des éléménts de conservation tandis que l'agitation et l'inconstance ruinent et déconsidèrent les individus. Les individus inconstants qui quittent une occupation pour courir après une autre, non seulement n'acquièrent aucune expérience, mais encore perdent la faculté d'appliquer leur esprit à n'importe quel travail.

[551] **معركة الزقاق**، المرجع السابقن ص، 12.

[552] انظر: Rachid Boudjdera, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p. 24.

"crasseux et non avenu ، ألحقها بترجمة حرفية أخرى هي : tu ne me fais même pas rire ni pleurer. إلا أن الترجمة الأولى قد تجاوزت حدود المعنى و عبرت عن غضب الوالد الذي فقد أعصابه أمام عدم مبالاة **طارق**, و في رأينا أنه كان بإمكان المترجم أن يكتفي بكلمة "**Vaurien**"[553] التي تؤدي المعنى من دون المبالغة في الترجمة كأن نقول:

…tu te fous de ma gueule non mais est-ce que tu réalises, **petit vaurien**, tu ne me fais même pas rire ni pleurer.

المثال الراب:

" و أنا ما أرد عليه **خليه يعوم في زيتو سلوم النصارى** أنا؟ ...يعوم في زيتو كيف يترجم أبي هذه الجملة؟ لا يمكن حتى اللهجات لها عبقريتها **يعوم في زيتو دائما متقلب الأطوار، حوتة مطلية بالصابون...يعوم في زيتو** حوتة مطلية بالصابون حوتة مقلية بالزيت **عوم في زيتك و خليني انعوم بحري** هنا أيضا الترجمة صعبة **واش دخلو في أموري المدريسة**"[554]

"Et moi me disant pas la peine de lui répondre **laisse le frire dans son huile** moi **un vaurien** je t'en donnerai du vaurien pauvre con de nabot de mes deux de mon soi-disant papa…et lui avec sa manie du mot à mot de quoi je me mêle **d'ailleurs le laisser frire dans son huile comme un merlan frit** comment il traduira une telle phrase le con? Ça c'est de l'argot français il n'aime pas ça monsieur est distingué mais les dialectes ont leur génie propre… **il change d'avis papa comme de chemise ou de femme un vrai poisson enduit d'huile d'olive et enrobé de savon impossible de le saisir ça glisse** ! Comment traduire un tel arabisme passons passons de quoi je me mêle pourquoi il se mêle de mes affaires scolaires ? "[555]

تعني العبارتان الدارجتان "**خليه يعوم في زيتو**" و "**خليه يعوم بحرو**" المعنى نفسه تقريبا وهو عدم التدخل في شؤون الغير مع فارق طفيف في معنى العبارة الأولى التي تعني

---

[553] انظر:
« vieilli, Enfant malicieux et indiscipliné, Adolescent effronté, jeune voyou », *Le Petit Robert* op. cit.

[554] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 13.

[555] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 24 .

أيضا " دعه يعبِّر عن غضبه إلى أن يهدأ" فالغليان يعني مجازا "الغضب" و قد نقلها المترجم بالعبارتين:

- **Laisse-le frire dans son huile**
- **Le laisser frire dans son huile comme un merlan frit**

أما العبارة " **حتى اللهجات لها عبقريتها** " فقد نقلها على النحو الآتي:

" Ça c'est de l'argot français, il n'aime pas ça monsieur est distingué mais les dialectes ont leur génie propre"

و نلاحظ ان المترجم قام بإضافات لتكييف الترجمة مع متطلبات اللغة المنقول إليها والثقافة المستقبلة و هو ما يعبر عنه المنظرون **بالتوطين localisation** أو التجنيس **naturalisation** و يتبع المترجم الأسلوب نفسه في ترجمة الجملة "**يعوم في زيتو دائما متقلب الأطوار، حوتة مطلية بالصابون...**" بالجملة الفرنسية الآتية :

"**Il change d'avis papa comme de chemise ou de femme un vrai poisson enduit d'huile d'olive et enrobé de savon impossible de le saisir"**

و المعنى العام هو أنه يستحيل الإمساك بالأب لأنه كثير الترحال و التنقل، كما أنه يستحيل أن يَثبُت على رأي أو مبدء، و هذا المعنى مخالف لمعنى العبارة الدارجة المتداول .

المثال الخامس:

"أقول أستأذنك عمي الحسين...**خلينا انشفوك** و يبقى هو وحده فاغرا فمه الأدرد..."[556]

الترجمة:

[556] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 17.

" Disant…**au revoir oncle Hocine** excuse-moi j'ai trop tardé j'ai beaucoup à faire il faut que je te laisse."[557]

" خلينا انشفوك" عبارة كثيرا ما تقال في العامية الجزائرية وهي تدل على حرص المتكلم على لقاء مخاطبه مرة أخرى. و قد تقال مجاملة في ختام محادثة أو لقاء. و قد ترجمها **أنطوان موصلي** بالعبارة الفرنسية "**Au revoir**" و هي عبارة تؤدي المعنى. لكنه ألحقها بإضافة لا توجد في النص الأصلي: " **j'ai trop tardé j'ai beaucoup à faire il faut que je te laisse** و أهمل ترجمة الجملة الموالية: "**و يبقى هو وحده فاغرا فمه الأدرد**". و يمكننا أن نقف على الاختلاف بين الأصل و ترجمته إذا ما قمنا بالترجمة العكسية من الفرنسية إلى العربية و قارناها بترجمتها إلى اللغة الفرنسية:

" Au revoir oncle Hocine, excuse – moi. Je le laisse seul, sa bouche édentée grande ouverte."

أستأذنك عمي حسين، إلى اللقاء، لقد تأخرت كثيرا و لدي أشغال كثيرة، عليَ أن أذهب."

المثال السادس:

" يوم اقتحم الجند المنزل العائلي بغتة، **طلعوا إلى السطح**...قرأو الشعارات المكتوبة بالطباشير الصفراء... الآخرون؟ اختبأوا تحت الأسرة. أما أمي فقد كانت شجاعة. قالت **وامبعد يقصونا روسنا، شمس الدين تفل على الضابط** ... " [558]

الترجمة:

"Le jour où nous fûmes surpris par les soldats venus perquisitionner…lorsqu'ils **montèrent sur la terrasse** ils découvrirent les inscriptions à la craie jaune … la plupart des autres membres de la famille s'étaient cachés …ma mère se montra courageuse et pu dominer sa peur elle dit en arabe devant les soldats qui ne pouvaient pas la comprendre et après, **la morts c'est quand même pas pour les chiens ! Chems-Eddine**

[557] انظر : Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 33 .

[558] **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص. 31.

encouragé par cette réaction inattendue cracha sur le visage du capitaine."[559]

جاء في لسان العرب : طلِع الجبل، بالكسر و طلَعَه يَطلَعه طُلوعا : رقيه وعلاه[560] وتفَلَ، يتفُل و يَتفِل تَفلاً : بَصَقَ. و منه تَفلُ الراقي و التُّفل و التُّفال: البصاق و الزَّبَد ونحوهما[561] . و منه فإن الكلمتين "طلع" و "تفل " فصيحتان و قد ترجمهما المترجم بما يقابلهما في اللغة الفرنسية " **monter**" و "**cracher**" و لكنه بدل أن يترجم العبارة الدارجة " **وامبعد يقصونا روسنا**" بما يقابلها كأن يقول مثلا: " **Et après, ils vont nous couper la tête!** وظف جملة فرنسية مكافئة : " **la mort c'est quand même pas pour les chiens !** " . و اتضحت العلاقة بين ما قالته الأم وما قام به شمس الدين بالنسبة إلى القارئ الأجنبي عندما أضاف المترجم العبارة "**encouragé par cette réaction inattendue**.

المثال السابع:

"و إذا به يقول مزايدة: **دخلنا التبرنة متاع عسكر فرانسا و اعملنا رواحنا نسكرو ونشربو وكانت الطاولة متاعنا بالقرب من بيت الماء لأن التبرنة كانت معمرة بالخلق و ما لقينا غير هذه المائدة بقينا هكذا أكثر من خمسة سواي و احنا نسناو كاش واحد يجي يهدر معانا احنا وحدنا اللي قررنا العملية ما كوناش نعرف المساهيل متاع الجبهة الحرب غير كيف بدات ساعة ساعة كنت اروح لميحاض نتقي الشرب الي شربت باش ما يحكمش في و ما نسكرش كان امسخ بزاف و الحفرة متاعو تركية لكن الناس والفو يبولو حاشاك على الحيوط المعمرة بالكتيبة خذيت ستيلوبيك و كتبت W.FLN وزدت W.MOC كنت آنذاك من انصار المولودية وقتها متاع قسنطينة تشفى عليها يا حصرة!** هل تتذكر يا طارق؟ " [562]

"Lui continuant donc à dire toutes ces horreurs sur un ton monocorde : nous sommes entrés dans ce **bar à légionnaires** et nous avons fait semblant de nous **pinter** notre table était située à côté des **W-C** car le bar était plein à craquer nous avons attendu

[559] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op. cit., p 61.
[560] ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، مج. 8 ، مادة (ط،ل،ع) ، ص. 236.
[561] المرجع نفسه، مج. 11، مادة (ت،ف،ل)، ص. 77.
[562] انظر: **معركة الزقاق**، المرجع السابق، ص 59.

quelque cinq heures que quelque **salopard** vienne nous parler nous n'avons demandé l'avis de parsonne et avons décidé de **zigouiller** quelques **légionnaires** pour faire un exemple c'était au tout début de la guerre nous n'avions aucun contact à Constantine de temps en temps j'allais **me soulager** dans les toilettes afin que la **mauvaise bière ingurgitée** ne me fasse pas trop d'effet les W-C étaient d'une saleté incroyable ça sentait l'urine ou plus quelque chose de phénolisé une sorte de mélange de **houblon** pourri et d'entre-jambe putrescent je pris mon stylo Bic bleu et écrivis sur l'un des murs à moitié moisi: W.F.L.N! W.M.O.C ! J'étais alors un des partisans du mouloudia Club de Constantine (M.O.C) est-ce que tu te souviens qu'elle belle équipe c'était ? tu y as longtemps joué d'ailleurs c'était quoi ton poste au juste ailier je crois non ?" [563]

جاء هذا المقطع من رواية **معركة الزقاق** بالعامية الجزائرية و حاول المترجم محاكاة الأسلوب كي تكون الترجمة قريبة قدر الامكان من النص الأصلي فطعَّمَ نصه بكلمات من العامية الفرنسية هي الآتية:

" bar à légionnaires - pinter WC - salopard - zigouiller - légionnaires - me soulager dans les toilettes - mauvaise bière - ingurgitée - houblon"

و لا يحتوي المقطع على علامات الترقيم من فواصل و نقاط تفصل بين الجمل بين وتنظم القراءة ما عدا علامات التعجب و الاستفهام و في ذالك محاولة محاكاة شفوية الحوار الذي دار بين **طارق** و **شمس الدين** و عفويته.

و قد وردت في معركة الزقاق العبارة:

" و آلة راقنة **من عهد الطوفان** و هي من نوع Remington "[564]

و جاءت ترجمتها على النحو التالي:

"et **la vieille machine** à écrire de marque Remington …"[565]

تعني التركيبة "**من عهد الطوفان**" المتداولة في العامية الجزائرية "**قديمة جدا**" وقد فضل المترجم نقل المعنى عوض الترجمة الحرفية التي لو تمت لكانت غير مؤدية.

[563] أنظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, op. cit, p 122

[564] **معركة الزقاق** ، المرجع السابق، ص. 64.

[565] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,op; cit;, p p 129 – 130 .

و في المثال التالي نورد مقطع بـ : " إذن ما كناش نعرف كيفاش نتصل بالجبهة فقررنا أن نذبح بعض الجنود من اللفيف الأجنبي" و ينتهي بـ " كيفاش خلاوني ندخل للتبرنة؟ مكتوب و ربي كبير. خليني نسكت و الا نبقى نحكي حتى لصباح" و تبدأ ترجمته بـ:

"Nous ne savions pas comment contacter le F.L.N et avions donc décidé d'égorger **quelques fripouilles** de **légionnaires"**

و تنتهي بـ:

"Kamel avec ses chaussures alors quelle classe ah ces **putains de souvenirs"**[566].

كانت فكرة تفصيح الدارجة و الكتابة بها من أهم الأفكار التي تبناها رشيد بوجدرة و دافع عنها. و بما أنه من غير الممكن نسخ المقطع أو ترجمته إلى الفرنسية كما هو فقد اعتمد المترجم أسلوب الحوار ليبّن أن المقطع عبارة عن حوار بين **طارق** و **شمس الدين** لكي يتسنى له إقحام العديد من الألفاظ و العبارات من العامية الفرنسية و هي الآتية :

Fripouilles - légionnaires - bar à soldats - de nous cuiter à la 33 Lux - le bar était bourré - W.C qui puaient - cran d'arrêt - salauds de légionnaires ne se foutrons pas de nou - ça t'en bouche un trou - beau gosse - femelle - elle tombait dans les pommes - ses putains d'yeux - trouillard - on est foutus- la mort c'est la mort fiston ! Faut pas blaguer avec - beurré, la trouillarrhée, sa tignasse de cheveux, je n'en menais pas large, une connerie - sur son trente et un - chacun se débrouille comme il peut - sauve qui peut - j'arrête pas de jacasser - après quoi - ces putains de souvenirs.

تلك أهم المثلة التي أثارت انتباهنا في روايتي رشيد بوجدرة **معركة الزقاق** و **الانبهار** و قد قمنا بتحليلها وفق المحاور التي حددناها.

[566] انظر المقطع و ترجمته في الملحق ص ص .367 - 370

الخلاصة:

لفقد سمحت لنا دراستنا للتناص و ترجمته من العربية و إليها في روايتي **معركة الزقاق** و **الانبهار لرشيد بوجدرة** بأن نلقي الضوء على جوانب متعددة من شخصيته و أن نكشف عن توجهاته الأدبية و الفكرية. يلتقي الروائي مع كل شخصية من الشخصيات التاريخية والأدبية التي تضمنتها أعماله أمثال **أبي حيان التوحيدي وأبي العلاء المعري** و **الجاحظ** و **الحلاج** في جوانب متعددة من شخصيته, فهو الثائر والمتمرد دوما و صاحب المواقف الفكرية و السياسية الجريئة، صرف حياته للكتابة وعانى من الحملات النقدية الشرسة مثله مثل **التوحيدي** الذي عانى في حياته من البؤس والشقاء. لكنه لم يُقتَل و لم تقطع أوصاله و لم تحرق مؤلفاته. وقد خاض في مواضيع ليست بالبعيدة عن تلك التي خاض فيها **المعري** من مسائل دينية و أدبية وأخلاقية و فلسفية و اجتماعية و سياسية.

كان حضور **التوحيدي** و **ابن منظور** و **المعري** في رواية معركة الزقاق حجة على مناوئيه من النقاد و من يعيبون عليه أسلوبه في الكتابة كالتكرار و الاستطراد وتبريرا لنظرته لّلغة خاصة فيما يتعلق باستعمال الكلمات المتروكة و الغريبة عن اللغة العربية المعاصرة ودعوته إلى إحياء التراث اللغوي القديم و تفصيح العامية و إدراجها في الكتابة الروائية. ليثبت من خلال ذلك الماضي الأدبي و الفكري الخصب، أن توجهاته اللغوية و الأسلوبية قد خاض فيها السابقون و ليست بالغريبة و لا بالجديدة عن التراث النقدي العربي. فقد طبع **الجاحظ** الأدب العربي باستطراداته، و أسرف المعري في استعمال غريب اللفظ و إحياء الألفاظ المنسية. كما انتهج **رشيد بوجدرة** منهج **المعري** نفسه فكشف و فضح ما خفي من الحياة الاجتماعية و السياسية و الدينية مبرزا تصوره للمجتمع و الإنسان، مخلخلا الجاهز من الأفكار الراسخة في أذهان أبناء مجتمعه. وخاض في القضايا الدينية فانتقد التطرف والتعصب الديني و بعض السلوكات التي أفقدت الدين جانبه الروحي و قدسيته.

تناصت روايتا مدوّنة البحث مع نصوص تاريخية **لابن خلدون وابن بطوطة وماركو بولو** و المؤرخ الروماني **سالوست** من خلال مقاطع نصية أدخلت على النص الروائي ووظفت في الكتابة الروائية لاستنطاق التاريخ و خلخلة مسلماته. أما التناص الديني فقد تعلق بحضور النص القرآني في النص الروائي استشهادا ومحاكاة و تضمينا و من خلال توظيف الشخصيات و المناسبات الدينية في الكتابة الروائية.

كما أبرز الروائي ذلك المشترك المعرفي الذي يجمعه بالقارئ الجزائري خصوصا على الصعيدين الثقافي و الاجتماعي. فكان توظيف العامية الجزائرية و الأمثال الشعبية و الإحالة إلى ظواهر اجتماعية و ظروف اقتصادية ميَّزت فترة الثمانينات من القرن الماضي منفذا لنا لنرى كيف تعامل المترجمان مع الخصوصيات الثقافية و الاجتماعية و اللهجية عند نقلها إلى الثقافة المستقبلة. أما بحثنا في التناص الأدبي ببعديه العربي والعالمي فقد جعلنا نقف عند كتابة روائية إبداعية جمعت بين روايات **ولوليام فولكنر** و**جايمس جويس** و كتاب **ألف ليلة و ليلة** تعمّد الروائي إقحامها دون حذف أو تحوير في بعضها أو مع تغيير طفيف في البعض الآخر. وقد ذهب الروائي في كتابته التناصية إلى أبعد حدودها فغابت معالم التناص الرابط بين النص السابق و النص اللاحق إذ لم يكتفِ **رشيد بوجدرة** بالاستشهاد و التضمين بل وصل إلى حد محاكاة أسلوب **بروست** و **كلود سيمون** و **لويس فرديناند سيلين**.

و قد تبين لنا عند تناولنا لترجمة رواية *Fascination* من الفرنسية إلى العربية أن المترجمة قد سمحت لنفسها بهامش من الحرية في التعامل مع التناص في النص الأصلي وترجمته. فكانت الترجمة بالحذف أو النقصان أو الإضافة، و كان التصرف في النص و في العلاقة التناصية التي يتضمنها في أكثر من موضع بما يتلاءم مع متلقي الترجمة في اللغة العربية، فشذَّبت و هذَّبت ونقَّحت من خلال الترجمة تلك المقاطع الروائية الأصلية التي تميزت بالجرأة لتنقص من حدتها. كما أنها أثرت التناص الديني، فأضافت علاقات تناصية لم تكن موجودة في النص الأصلي، إلا أنها لم تغير المعنى و لم تخرج عن مقاصد النص لأن

العبارات والكلمات الموظفة قد فقدت شحنتها الدينية و اكتسبت حمولة لغوية و ثقافية من خلال شيوعها بين الناطقين باللغة العربية و تعودهم على استعمالها، فلم تكن غريبة عن متلقي الترجمة. أما من حيث الشكل فلم تحاول المترجمة الخروج على قواعد الكتابة في اللغة العربية، و لم تنتهج نهج **رشيد بوجدرة** و أسلوبه الذي كثيرا ما يتعمد الكتابة بما يخالف قواعد اللغتين العربية و الفرنسية على حد السواء، فيخرج عن المألوف و المتعارف عليه, متأثرا في ذلك برواد الرواية الجديدة أمثال **كلود سيمون** و **لويس فرديناند سيلين** و**ويليام فولكنر**. وكان **فولكنر** كلما سئل عن أخطائه اللغوية و تشويهاته الأسلوبية يرد على تلك الإدعاءات بأنه "**من واجب الكاتب المبدع أن يحطم بعض القواعد النحوية واللغوية، فيخلق هكذا تقليدا جديدا ويطور اللغة التي لا بد عليها أن ترضخ أمام الفكرة أو الصورة**"[567]. و قد تكون المترجمة تعارضت مع الروائي **رشيد بوجدرة** في نظرتها للكتابة الروائية و تحاشت تدخله في عملية الترجمة في أكثر من مناسبة. فلم تخدم عن قصد أو عن غير قصد نظرة الروائي للكتابة الروائية العربية الرامية إلى التجديد من خلال خلخلة الجاهز ومخالفة المألوف. غير أن **إنعام بيوض** لم تتدارك قصور المتلقي العربي فيما يخص معرفته للروائيين الغربيين و أعمالهم الأدبية. فقد حافظت المترجمة على التناص الأصلي بالرغم من غرابته أو جهل القارئ به في اللغة المنقول إليها من دون محاولة منها لملء فجوات النص أو تذليل عقبات الفهم عبر شروح في هوامش النص و حواشيه قد ينجر عنه نفور القارئ منه لأنه دخيل على الثقافة المستقبلة من جهة و يحيله من جهة أخرى على شواهد نصية لا يعرفها و لم يدرك يوما أهميتها و لا تذوق متعتها الفنية والجمالية، إلا أنه على المترجم عموما ألا يسرف في الشروح و التوضيحات في حواشي النص و هوامشه كي لا تنقلب الترجمة تعليقا على النص الأصلي فتغيب حينها أدبية النص و جمالية ترجمته.

أما فيما يخص ترجمة رواية **معركة الزقاق** إلى الفرنسية، فقد كانت عبارة عن جملة من التعديلات طالت المقاطع و العبارات التناصية بالحذف أو بالإضافة و تغيير في زاوية

[567] **حلزونيات** ، المرجع السابق، ص. 9 .

النظر عند تعلق الأمر ببعض القضايا المصيرية التي تهم الثورة الجزائرية أو التاريخ العربي الإسلامي. فدفعنا ذلك إلى النظر في كيفية تعامل القارئ مع الترجمة بصفته متلقيا ثانيا للتناص في حلته الجديدة.

كان **أنطوان موصلي** أكثر جرأة من **إنعام بيوض**، و لعل ذلك راجع لتدخل **رشيد بوجدرة** في الترجمة الذي كان واضحا جدا، إلى درجة الشك في حياده و عدم مشاركته فيها. وبالرغم من إشارة الناشر في غلاف الرواية في نسختها الفرنسية إلى التعاون الحاصل بين المؤلف و المترجم بالعبارة " **traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur** فإن تدخل صاحب النص الأصلي كان بالقدر الذي يجعلنا نخال أن **بوجدرة** هو الذي يكتب و هو الذي يعبِّر عن رؤاه وتصوراته خاصة عندما تعلق الأمر بمسألة الكتابة بالعامية أو مساءلة التاريخ و فضح زيفه.

إن خيارات **أنطوان موصلي** في الترجمة نابعة من كفاءاته اللغوية و الثقافية في اللغتين العربية والفرنسية. و لكي يحفاظ على التكافؤ الدلالي بين النص الأصلي وترجمته، لجأ إلى رصيده المعرفي في اللغة المنقول إليها بمختلف جوانبه الثقافية واللغوية و الأدبية لبناء علائق تناصية جديدة في نص الترجمة لم يأت بها النص الأصلي لأنها مستمدة من الثقافة المستقبلة. فألبس النص مقومات الثقافة التي انتقل إليها. و بذلك خاطر المترجم بالابتعاد عن دلالات النص الأولى التي تختفي لا محالة باختفاء العالم التناصي و البيئة الثقافية الذي تكونت فيهما. فلا يدرك قارئ الترجمة الآفاق الدلالية التي أدركها قارئ النص الأصلي.

كما لجأ المترجم إلى حلول و حيل ليتغلب على العقبات العديدة التي تضعها أمامه ترجمة النص الروائي, فترجم بالإضافة أو بالحذف أو بالتعديل كما لجأ إلى الترجمة الشارحة لإفهام المتلقي، و لئن راعى المترجم متطلبات التلقي في اللغة المنقول إليها و تصرف في النص لتقريب المعنى للقارئ، فإنه أنتج نصا مغايرا للنص الأصلي قد يحمل من الدلالات

والمعاني ما لم يكن قد خطر على بال المؤلف نفسه، و الأرجح أن ذلك التصرف قد تم بموافقة المؤلف نفسه.

صادفت المترجم علائق تناصية تعذّر عليه ترجمتها، فبذل جهدا في إحداث الأثر نفسه عند متلقي الترجمة حين أوجد تناظرات دلالية هو صاحبها و أنشأ صورا تناصية جديدة بناء على فهمه التأويلي للنص، فكان الوفاء للنص الأصلي عبر الإخلاص للأثر الذي يصل إلى المتلقي، لكنه تجاهل بعضها تماما و حذفها فلم يعط النص حقه و حرمه من وظيفته التعبيرية لأن العبارات و الكلمات و المقاطع المتناصة التي يحملها النص الأصلي قد اكتسبت هويات خاصة و تثير ردود أفعال و مشاعر معينة لدى المتلقي. كل هذا التفاعل بين النص و قارئه قد يضيع عند الترجمة فتصبح تلك العبارات أو المقاطع التناصية المشبعة بالدلالات و الإحالات محايدة لا تنقل من المعاني إلا ظاهرها دون عمق دلالي و لا مرجعيات.

و بناءً على ما ذكرنا تتحول الترجمة إلى إعادة كتابة لأن المترجم يعيد خلق العبارة وصياغتها من صلب الثقافة المستقبلة. و هذا ما قام به مترجم رواية معركة الزقاق عندما تعلق الأمر بنقل بعض المقطع التناصية الدينية أو ترجمة بعض العبارات العامية الساخرة والأمثال الشعبية إلى الفرنسية.

الخـــاتمة

لم تعد الدراسات الحديثة تتطلع إلى نتائج نهائية بل أصبحت أميل إلى إثارة التساؤل الباعث على التأمل ثم البحث من جديد طالما أن هناك إمكانيات لا متناهية للكشف والتقصي. فالسؤال يبلور فكر الباحث و يوجهه إلى مواصلة البحث بما يشفي فضوله وطموحه المعرفي.

و من هذا المنظور كان بحثنا طرحا لمجموعة من الأسئلة المتنوعة بتنوع الفصول والمواضيع المطروقة من النص إلى القراءة و إنتاج المعنى. فانطلقنا من نشأة مفهوم التناص و تطوره في الدراسات النقدية الغربية و العربية إلى العلاقات التناصية الظاهرة منها و الخفية التي تربط بين النصوص و جملة الشروط الواجب توفرها في القارئ كي يتمكن من اكتشافها و بناء المعنى من خلالها. ثم تناولنا بالتحليل كيفية تعامل المترجم مع التناص في العمل الروائي، و مدى تدخل العوامل الثقافية واللغوية والدينية والتاريخية في بلورة الصيغة النهائية للنص المترجم، ليكون بحثنا منطلقا للباحثين فيعمقون البحث في الموضوع نفسه ليتداركوا نقائصه أو يفتحوا آفاقا بحثية جديدة بدراسة جانب من جوانبه.

و إذا كان بحثنا قد تضمن إشكالية ترجمة التناص في الرواية بين العربية والفرنسية فإن وراء هذه الإشكالية أسئلة مازالت لم تنل حظها من البحث. إذ أن ترجمة النصوص الأدبية تبقى غير مستقرة و لا تحتكم لنموذج ترجمي تتعامل به مع النص الأصلي في لغته المنقولة و النص المترجم في اللغة المنقول إليها. فإما أن تراعي الثقافة المنقولة أو تكون أميل إلى الثقافة المستقبلة، وإما أن تحافظ على خصوصيات اللغة المنقولة أو تخضع لمتطلبات اللغة المنقول إليها، و إما أن تكون إبداعية خلاقة أو وظيفية لا إبداع فيها. و لا توجد ضوابط علمية أو عملية تحسم الأمر لصالح جهة دون أخرى. و يبقى السجال نفسه قائما كما تبقى المسائل نفسها مطروحة كمسألة الوفاء والمقصدية و تلقي الترجمة و التأثير والتأثر بالإضافة إلى مسائل الفهم والمعنى والتأويل و هي جميعها محاور بحثية و دراسية تشترك فيها كل من الدراسات الترجمية والدراسات النقدية و الأدبية، لذلك حرصنا في تناولنا

للتناص ألاّ نخوض فيه من منظور أدبي صرف وفضلنا أن ننظر فيه و في تجلياته العملية من منظور ترجمي. فهو من أكثر الحقول الأدبية تعقدا و تشعبا في الدراسات الأدبية والنصية الحديثة على صعيد مسائل الاختلاف و الائتلاف بين المصطلحات الخاصة به والمعبرة على مفاهيمه في الدراسات النقدية العربية الحديثة و الجدل الذي ساد حول كيفية تجلي التناص و وظيفة كل نوع من أنواعه. و تبين لنا أن "**التناص**" مصطلح يسوده التذبذب و غموض الأداء النقدي، مما يجعل الباحث في حيرة من أمره أمام ذلك الكم الكبير من المصطلحات. ثم حللنا الظاهرة التناصية في أعمال **رشيد بوجدرة** الروائية في ضوء علاقتها بالترجمة الأدبية للنظر في كيفية تعامل المترجم مع مختلف العلاقات التناصية قارئا و متلقيا أولا ثم مترجما يعيد كتابة النص و تأليفه من جديد في لغة أخرى.

و قد انطلق بحثنا من فرضية قدرة الترجمة على نقل العلاقات التناصية من لغة إلى أخرى دون الإخلال، في أغلب الأحيان، بالوفاء لمقاصد المؤلف و لروح النص. وافترضنا أيضا استحالة نقل التناص إن لم يكن المترجم ضليعا في اللغتين المنقولة والمنقول إليها وملما بكل ما يحيط بهما من متممات معرفية تخص عوالم استعمالات اللغة من قبل الناطقين بها.

تقتضي الترجمة تفكيك النص و فهم المعنى ثم إعادة إنتاجه و لا يمكن ذلك إلا بإدراك العلاقات التناصية الموجودة سلفا في النص الأصلي وفهمها في السياق الذي وردت فيه، ليُشرَع في ترجمتها ترجمة يتوقف نجاحها أو فشلها على قدرة المترجم التأويلية و كفاءاته اللغوية التي تسمح له بالتصرف في اللغة و النص لنقل المعنى. إلا أنه نادرا ما يتم نقل التناص كاملا عبر النص المترجم. و قد لا يدرك المترجم تلك العلاقات التناصية فيحرم متلقي الترجمة منها. و قد نستثني القارئ الثنائي اللغة الذي يمكنه قراءة النص الأصلي وترجمته و التعامل مع التناص بمنطق مقارن بين سياقيه السابق و الجديد الذي دخل فيه، فيكتشف مواطن الاختلاف و يتفطن لما لحق بالنص الأصلي من تغييرات مبنية على متطلبات التلقي.

و تخضع الترجمة النص لمبدء الربح و الخسارة فيخسر تلك الجوانب الدلالية أو المعرفية التي تعذر نقلها إلى الثقافة المستقبلة لكنه يربح آفاق دلالية و علاقات تناصية جديدة. و بهذا تصبح الترجمة عملا لا يتسم بالحياد و لا تؤمن مطبَّاته، فقارئ الترجمة لا يعلم خلفيات النص الأصلي في اللغة المنقولة و لا يتعامل إلا مع القوالب اللغوية الخاضعة لمتطلبات الوسط اللساني المنقولة إليه.

و بناء على ما ذكرنا تتحول الترجمة إلى عملية إعادة كتابة في قوالب لغوية يفهمها المتلقي وقِيَم ثقافية و اجتماعية و تقاليد أدبية مختلفة عن الأصول لأن المترجم قد أعاد صياغة النص في اللغة المنقول إليها ليبني القارئ بعد ذلك احتمالات متعددة للفهم بفضل غنى الذات الناقلة و الذات المتلقية التي ستستوعبه و تمنحه بدورها دلالات جديدة. لكن يجب الحذر من جعل النص المترجم الوسيلة الوحيدة لفهم النص الأصلي بل هو مجرد اجتهاد و تأويل للنص الأول و زاوية من زوايا النظر المختلفة التي تطرأ على معاني النص و دلالاته. لهذا قد تتعدد الترجمات بالنسبة للنص الواحد بتعدد المترجمين و تختلف باختلاف تكوينهم و انتماءاتهم الفكرية و الثقافية و الإيديولوجية واختلاف الفترات الزمنية التي تمت فيها الترجمة.

إن قراء الروايات و الأعمال الأدبية المترجمة لا يهمهم كثيرا الوفاء في الترجمة كما يهتم بها منظر الترجمة أو ممارسها. و قد لا يهتمون بمواطن الاختلاف والائتلاف بين الأصل و ترجمته و لا بهامش الحرية و التصرف الذي استأثر به المترجم بقدر اهتمامهم بالنصوص التي بين أيديهم فيتفاعلون معها سلبا أو إيجابا، بالرفض أو القبول، بعيدا عن النص الأصلي الذي قد لا يعرفونه. و من هذا المنظور يكون النص المترجم نصا جديداً بالرغم من ارتباطه الوثيق بالنص الأصلي، له منطق خاص وهوية جديدة. فروايات **رشيد بوجدرة** قد ترجمت إلى عدة لغات، و القارئ الذي استقبل أعماله الروائية في اللغة الفرنسية ليس هو نفسه الذي استقبلها في اللغة العربية. و لا تخاطب رواياته الجمهور نفسه في كل

لغة من اللغات التي ترجمت إليها. و منه فإنها لا تحدث التأثير نفسه في جميع تلك اللغات وفي جميع الفترات الزمنية التي تمت فيها الترجمة على اختلافها و تباعدها.

إن الترجمة وثيقة الصلة بالتلقي الذي يعتبر عملية شديدة التعقيد لارتباطه بعوامل ثقافية و معرفية و حضارية و أخرى ذاتية كالذائقة الجمالية. و الوفاء للنص الأصلي ليس المقياس الوحيد الذي يجب التركيز عليه لدراسة الترجمة أو الحكم لها أو عليها بل هو جانب من جوانب دراسة الفعل الترجمي بالإضافة إلى جوانب أخرى كالانزياح أو العدول في النص المترجم و الخروج عن القياس في اللغة المنقول إليها و تفاعل النص المترجم مع البيئة الثقافية المستقبلة ضمن علاقة التأثير و التأثر، و كذا تفاعل جمهور القراء معه عند قراءته من خلال رصد القراءات الجمالية والفكرية التي يثيرها في البيئة المستقبلة. و عليه فإنه لا يمكن دراسة الترجمة بمنأى عن التلقي، خاصة إذا علمنا يقينا أن المترجم لا يعمل بمعزل عن الوسط اللغوي و الثقافي الذي يترجم منه و إليه. فهو يعلم مسبقا أن الجمهور الذي يترجم له سيحكم على الثقافة التي جاء منها النص أدبيا و جماليا و أخلاقيا وفق مقاييسه و معاييره هو.

و لا أحد ينكر أن معرفة لغة أجنبية و إتقان اللغة الأم لا يصنعان مترجما بارعا. فالخبرة بحدود وسائل التعبير الخاصة بكل لغة و إمكانياتها و فهم الدلالات المختلفة للألفاظ عندما تتغير السياقات لا تكفي ليبدع المترجم بالرغم من أنه ينتج نصا جديدا. لأن المترجم المبدع هو من يعطي لما يترجمه شيئا من ذاتيته و حدسه وإبداعه و يضفي عليه لمساته الشخصية، فالترجمة الأدبية من خلال ذاتيتها تأليف جديد في اللغة المنقول إليها وتأويل شخصي مرتبط بالمترجم لا بغيره، يتأثر بما يتلقاه ويؤثر بدوره في محيطه و يترك بصماته في الأثر الأدبي. إلا أن المغالاة في التحريف و الخروج عن النص يخلّ ببنيته ونظمه الدلالية و قصديات كاتبه الذي ينطق بلسان عصره و يعبر بشكل أو بآخر عن الجو الفكري و الثقافي السائد فيه. فضلا عن حرمانه القارئ من الاطلاع على مادة فكرية و ثقافية

غزيرة فينصّب نفسه وصيا عليه يمدّه بما يراه مناسبا له و يمنع عنه ما يراه مخالفا للأعراف و الذوق العام. و إن كان أمر حفاظ الترجمة على جميع خصائص النص الأصلي من المستحيلات، فإن الوسيلة الوحيدة في التعامل مع الغريب عند الترجمة هي قبوله وليس ترويضه.

و عموما تبقى ترجمة التناص عاملا هاما من عوامل إثراء اللغة المنقول إليها لاتساع الموروث الثقافي و خصوصيته في كل لسان. و سواء انحصرت الترجمة في التأويل وإعادة الكتابة عبر بناء علاقات تناصية جديدة بحيث تظهر الترجمة مقبولة في الوعاء اللغوي الجديد و البيئة الثقافية المنقول إليها بعد أن يكون المترجم قد أزال العناصر التي تجعل القارئ يشعر بغرابة النص الذي بين يديه، أو التزمت نقل العلاقات التناصية التي يتضمنها النص الأصلي نقلا وفيا بما يصحبها من رموز ثقافية و لغوية غريبة عن قارئ الترجمة، فإنه يصعب على المترجم أن ينقل المعنى بجميع تجلياته لأنه ناقل لثقافة لا يعرف القارئ تفاصيلها و جزئياتها و لأن العمق التناصي لا يكون في متناوله. بل ويزداد الأمر تعقدا بالنسبة للقارئ ذي الآفاق المعرفية و الثقافية المحدودة الذي لا يتوفر على أدنى مقومات الثقافة التي تتم الترجمة منها.

نخلص إلى القول إنه لا يمكن لترجمة التناص في النصوص الروائية أن تكون ترجمة لصيقة بالنص الأصلي خاضعة له بل حرة إبداعية على أن ترسم لها حدودا وخطوطا حمراء لا تتجاوزها. و بعبارة أخرى فإنه على المترجم أن يكون واسع الخيال خلاقا و مبدعا لكن مع العلم أن الترجمة ليست عملا اعتباطيا و ارتجاليا. و من هنا تتجلى أهمية الدور الذي يضطلع به المترجم. فنجاح الترجمة أو فشلها منوط بفهم المترجم الخطاب في مختلف سياقاته فهما دقيقا. و كلما كانت الإحاطة بتلك السياقات دقيقة و متجذرة كلما كان الفعل الترجمي أقرب منالا و أدعى إلى تمثيل النص تمثيلا صادقا . و هكذا تفتح الترجمة آفاقا جديدة أمام النص الأدبي فتسمح له أن يبعث من جديد زمانا ومكانا ولغةً.

و يمكن القول إن الروايتين **معركة الزقاق** و **الانبهار** تقدمان نصين مشبعين بكل ذلك الزخم اللغوي لأن روح الكاتب مشبعة هي الأخرى بالمعرفة العلمية و العمق الفلسفي. فالنص الأدبي عند **رشيد بوجدرة** يطرح الفهم شرطا أساسيا للتذوق، بل يستحيل أن يتحقق الثاني في غياب الأول. و المتعة التي تحصل عند تحقق الفهم والتذوق معا ليست متعة آنية أو عابرة، بل هي متعة متجددة كلما تجددت القراءة و هي متعة مختلفة في درجاتها باختلاف القراء. ولعل اختلاف الآراء و الرؤى حول نصوص **رشيد بوجدرة** الروائية بنسخها الأصلية أو المترجمة بين متقبل و رافض هو جوهر الإبداع و سر النجاح. فقد أنتج الروائي طيلة مسيرته الأدبية نصوصا خصبة فنيا، مشبعة معرفيا، تضع القارئ أمام أفق مفتوح يتحدى الانغلاق و الآنية من خلال تلك الشبكة من العلاقات التناصية الصريحة و الضمنية التي تربطها بنصوص و خطابات لا نهاية لها. و ما الترجمة بتعقيدها و تعدد مشاربها إلا وجها من أوجه تلك الامتدادات التناصية و إحدى قراءاتها الخصبة التي تضمن إعادة انتاج المعنى في لغة أخرى . عندها يصبح النص الروائي فعلا متجددا بفضل الترجمة و يُبعث من جديد في عوالم الثقافة المستقبلة ليواصل حركة انفتاحه على نصوص جديدة.

ملحـق

المقاطع الكاملة موضوع التحليل

I. رواية *Fascination* :

المقطع الأول:

(…) En s'enfuyant avec un butin appréciable et cette prostituée bordelaise qu'il surnomma Mol parce qu'il trouvait qu'elle ressemblait à la Molly de Joyce dont il lui lisait les passages les plus significatifs : (« *Dépêchez-vous pour le thé, dit Molly.*
L'eau bout, répondit-il.
*Mais il s'attarda à débarrasser la chaise : son **jupon rayé**, du linge **froissé** et Sali et en une brassée il posa le tout sur le pied du lit.*
Comme il descendit à la cuisine, elle appela :
Poldy !
Quoi ?
Ebouillantez la théière !
*Ça bouillait, pas d'erreur : une vapeur légère, plume sortant du **bec**. Il échauda, vida la théière, y mit quatre cuillerées de thé combles, et pencha la bouilloire pour verser l'eau. Laissant infuser, il ôta la bouilloire, plaqua la poêle sur les charbons ardents, et regarda le morceau de beurre glisser et fondre. Pendant qu'il déballait le* rognon*, la chatte eut tout contre lui un miaulement de faim. Si on lui donne trop de viande elle ne chassera plus. On prétend qu'ils ne mangent pas le porc. Le rite. Tiens. "*[568]

الترجمة :

"(...) بهروبه بالغنيمة المعتبرة مع تلك المومس البوردولية التي تلقب بمول لأنه كان يرى بأنها تشبه مولي بطلة جويس الذي كان يقرا لها مقاطع من أهم ما كتبه: (قالت مولي: أسرع في إحضار الشاي.

يجيبها: الماء يغلي.

لكنه يتباطأ في نزع الأشياء عن الكرسي: تنورتها التحتية المخططة، ملابس مكمشة و متسخة: وبغمرة من ذراعه وضع الكل أسفل السرير.

بينما كان ينزل إلى المطبخ نادته:

بولدي

ماذا؟

إغسل الإبريق بالماء الغالي !

[568] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, p. 194.

كان يغلي، لا مجال للخطأ: بخار خفيف ريشي يخرج من البلبل. سلق ثم افرغ الإبريق ووضع فيه أربعة معالق طافحة من الشاي و أمال الغلاية لسكب الماء. بينما كان ينتقع، انزل الغلاية ووضع المقلاة فوق الجمر المتأجج و اخذ ينظر إلى قطعة الزبدة تنزلق وتذوب. و بينما كان يفرد الكلى تمسحت به القطة بمواء ينبئ عن جوع. إذا أعطيت لحما كثيرا فستكف عن الاصطياد. يزعم بأنها لا تأكل الخنزير. شعائر هراء ! طر[569]

المقطع الثاني:

"Il laissa tomber à sa portée le papier taché de sang et envoya le rognon dans le beurre qui grésillait. Poivre. Puisant une pincée au coquetier ébréché, il saupoudra en rond. Avec une fourchette il piqua le rognon et le fit claquer en le retournant ; puis il plaça la théière sur le plateau. En la soulevant il fit vibrer sa bosse. Tout y est ? Tartines beurrées, sucre, cuiller, sa crème. Oui.
Comme vous avez été long, dit-elle.
Elle fit cliqueter les cuivres en se soulevant avec vivacité, un coude à l'oreiller. Il considérait sans troubles ses formes rebondies et l'intervalle entre les nénés volumineux et doux, fléchis dans sa chemise de nuit comme les mamelles d'une chèvre. La chaleur de sa chair montait du lit et se mêlait à l'arôme du thé qu'elle versait. Qu'allez-vous chanter ? Suivant l'indication de son doigt il prit sur le lit sa culotte sale par jambe. Non ? Alors une jarretière grise enroulée sur elle-même et recroquevillée autour d'un bas. Semelle déformée, luisante.
Non, ce livre.
Un autre bas. Son jupon.
Il a peut-être tombé, dit-elle.
Il tâtait çà et là. Voglio e non vorrei. Me demande si elle prononce bien ce mot voglio. Pas sur le lit. A sans doute glissé. Il se baissa et souleva la draperie. Le livre s'étalait à terre contre la rondeur du vase de nuit orange. **(JAMES JOYCE, Ulysse)**. " [570]

الترجمة:

"ترك الورقة الملطخة بالدم تسقط في متناولها وزج بالكلية في الزبدة التي كانت تنشنش. فلفل. نهل قرصة من حقة البيض المثلومة و ذرذر بشكل دائري. بشوكة غز الكلية و جعلها تصطفق و هو يقلبها، ثم وضع الابريق فوق الصينية. و برفعه جعل حدبته تهتز. كل شيء موجود. شطائر مطلية بالزبدة، سكر، ملعقة، قشدتها. نعم.
قالت: كم كنت بطيئا.

[569] **الانبهار**، ص ص 167 – 168
[570] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, p. 195.

جعلت النحاس يطقطق و هي تعتدل بحيوية بكوع على الوسادة. كان يستشف دون عناء استداراتها الناتئة و المجال بين نهديها المكتنزين و الناعمين، المتهدلين تحت قميص نومها كضرعي معزاة. كان دفء لحمها يتصاعد من السرير و يختلط بنكهة الشاي الذي تسكبه. ماذا تود ان تقول؟

تبعا لإشارة اصبعها اخذ من فوق السرير سروالها التحتي الوسخ بإحدى رجليه. كلا ؟

إذن مشد الجوارب الرمادي الملفوف على نفسه و المنكمش حول فردة جورب. نعل معوج، براق.

لا، ذلك الكتاب.

جورب أخر. تنورتها التحتنية.

قالت: ربما سقط.

تلمس هنا و هناك Voglio e non vorrei أتساءل إن كانت تلفظ كلمة Voglio جيدا. ليس فوق السرير. قد انزلق دون شك. انحنى و رفع الملاءات. كان الكتاب مفرودا على الأرض و مستندا على القصرية البرتقالية (**جيمس جويس**. عولس) " [571]

المقطع الثالث:

Odette (« *Aussi quand, cette année-là, demi-mondaine (Odette) raconta à M. Verdurin qu'elle avait fait la connaissance d'un homme charmant, M. Swann, et insinua qu'il serait très heureux d'être reçu chez eux, M. Verdurin transit-il séance tenante la requête à sa femme… Odette retourna voir Swann, puis rapprocha ses visites ; et sans doute chacune d'elles renouvelait-elle pour lui la déception qu'il éprouvait à se retrouver devant ce visage dont il avait un peu oublié les particularités dans l'intervalle, et qu'il ne s'était rappelé ni si expressif ni, malgré sa jeunesse, si fané… Il avait cessé de remarquer depuis les premiers temps de leur liaison dans lesquels sans doute, pendant qu'il dormait, sa mémoire en avait été chercher la sensation exacte. Et avec cette muflerie intermittente qui reparaissait chez lui dès qu'il n'était plus malheureux et que baissait du même coup le niveau de sa moralité, il s'écriait en lui-même : Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre !* » MARCEL PROUST, *Un amour de Swann*)[572]

الترجمة:

أوديت ("أيضا حين، قصت (أوديت) نصف سيدة المجتمع، في تلك السنة، على السيد فيردوران بأنها تعرفت على رجل ظريف، هو السيد سوان، و ألحت على أنه سوف يكون سعيدا جدا بان

[571] **الانبهار**، ص ص. 168 – 169

[572] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, p 88

يضيفه عندهم، نقل السيد فيردوران في حال الطلب إلى زوجته... أوديت عادت لزيارة سوان مرة أخرى ثم قاربت بين زيارتها، وبالتأكيد أن كل واحدة منها كانت تجدد بالنسبة إليه الخيبة التي يحس بها عندما يجد نفسه أمام هذا الوجه الذي نسي بعض الشيء خصوصيته بين فترات و أنه لم يتذكر لا شدة تعبيره و لا شدة ذبوله رغم شبابه. كان قد كف عن الملاحظة منذ البدايات الأولى لعلاقتهما التي قامت خلالها ذاكرته دون شك، أثناء نومه، بالبحث عن أي إحساس دقيق لها و بتلك الفظاظة المتناوبة التي تبرز لديه ثانية حالما لا يكون تعيسا و ينخفض في الوقت نفسه مستوى أخلاقياته. يهتف في قرارة نفسه: اقنط عندما أفكر بأنني ضيعت سنوات من حياتي و بأني أردت أن أموت. باني عشت اكبر حب في حياتي مع امرأة لا تعجبني و لم تكن على هواي. **مارسيل بروست، حب لسوان)**[573]

المقطع الرابع:

Puis Lol alla dans sa chambre et revint avec un livre : « *As-tu jamais eu une sœur? Non mais ce sont toutes des putains… Caddy est femme aussi. Il ne faut pas oublier. Elle doit donc aussi faire certaines choses pour des raisons de femme… Dans le Sud, on a honte d'être vierge. Les jeunes gens. Les hommes. Ils racontent des tas de mensonges à ce sujet. Parce que pour les femmes, c'est moins important m'a dit papa. Il m'a dit que c'étaient les hommes qui avaient inventé la virginité, pas les femmes… Papa dit que c'est comme la mort : un état où on laisse les autres tout simplement ; et j'ai dit : Mais à croire que ça ne te fait rien. Et il a dit : C'est pour cela que tout est si triste, pas seulement la virginité. Et j'ai dit : pourquoi faut-il que ce soit elle (Caddy) au lieu de moi qui ne soit plus vierge ?... J'ai dit : J'ai commis un inceste, Père, ai-je dit.* » Lam, dès que Lol s'arrêta de lire, comprit qu'il s'agissait d'un extrait de : *Le Bruit et la Fureur* de William Faulkner dont il avait dévoré toute l'œuvre,"[574]

الترجمة:

ثم ذهبت لول إلى غرفتها و عادت بكتاب: *"هل كانت لك أخت يوما ما؟ كلا لكنهن جميعا مومسات... كادي إمرأة أيضا. لا يجب أن تنسى، قد تفعل هي بعض الأشياء لأسباب أنثوية... في الجنوب، تخجل الفتاة من عذريتها. الشباب. الرجال. يحكون شتى الأكاذيب حول هذا الموضوع لأنه كما قال لي بابا، بالنسبة إلى النساء، الأمر أقل أهمية. قال لي بأن الرجال هم الذين اخترعوا العذرية و ليس النساء... بابا يقول بأنها مثل الموت: حالة نترك فيها الآخرين بكل بساطة و قالت و كأن*

[573] **الانبهار**، ص 76

[574] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, p100

الأمر ***لا يضيرك****. قال لي: لهذا السبب كل شيء حزين و ليس العذرية فقط. و قالت: لماذا ينبغي أن تكون هي (كادي) بدلا مني أنا التي فقدت عذريتها ؟... قالت: لقد اقترفت فسقا يا أبتاه، هكذا قلت."*فهم لام، بمجرد أن توقفت لول عن القراءة فهم لام **بأن الأمر يتعلق بمقطع عن الصخب والهيجان لوليام فولكنر** الذي كان قد التهم كل أعماله."[575]

المقطع الخامس:

(« Tarik Ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire - 711 de l'ère chrétienne -, avec l'assentiment de son chef Moussa Ibn Noçaïr résident à Damas, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 ***Numides qu'il islamisa et enrôla de force****. Il les amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik –* ***Djebel Tarik*** *= Gibraltar. Ils y installèrent leur campement et construisirent des fortifications. Rodéric, le roi des Wisigoths, ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée de 40 000 guerriers parmi les Francs et les Chrétiens. Les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. Tarik les tailla en pièce, ramassa un énorme butin et fit des milliers de prisonniers* ***parmi les infidèles****. Il envoya aussitôt une missive à son chef Moussa Ibn Noçaïr lui annonçant la conquête de Gibraltar et la prise d'un énorme butin de guerre.* ***Ce dernier en conçut de la jalousie*** *et lui écrivait une lettre dans laquelle il lui reprochait d'avoir outrepassé ses prérogatives et lui donnait l'ordre de ne pas poursuivre son avance et de ne pas bouger jusqu'à ce qu'il le rejoignît.* ***(Ibn KHALDOUN. Histoire des Arabes et des Berbères.)*** [576]

الترجمة :

"(ركب طارق بن زياد البحر في العام 92 للهجرة 711 للميلاد_ بموافقة قائده موسى ابن نصير المقيم في دمشق، برفقة بضع 300 محارب عربي و حوالي 10.000 **نوميدي أسلمهم و أدخلهم في الجيش قسرا**، قادهم إلى الصخرة الخضراء التي سماها باسمه بالمناسبة، صخرة طارق= جبرالتار. نصبوا فيها خيامهم و بنوا حصونهم و حين تناهى الخبر إلى أسماع رودريك ملك الوزيغوتيين، حمل عليهم بجيش تعداده 40.000 مقاتل من الفرنجة والمسيحيين. التقى الجيشان في سهل جيريز. و قطعهم طارق إربا إربا، و جمع غنيمة كبيرة وآلاف الأسرى **في صفوف الكفار**. وأرسل في الحال مبعوثا إلى قائده موسى ابن نصير يعلمه بفتح جبل طارق و أخذ غنيمة حرب

[575] **الانبهار**، ص ص 86 –87

[576] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, pp 56 – 5

هائلة. ألهبت هذا الأخير نار الغيرة، فبعث كتابا يلومه فيه على تجاوز صلاحياته و يأمره بعدم التحرك إلى أن يلحق به. **(ابن خلدون، تاريخ العرب و البرابرة)** [577]

المقطع السادس :

"-D'abord connue sous le nom carthaginois de Marim Batim, elle porta longtemps celui (romain) de Cirta. Capitale des rois numides, elle fut ensuite, une colonie romaine **(IGITUR QUARTO DENIQUE DIE HAUD LONGE AB APPIDO CIRTA UNDIQUE SIMULSPECULATOIRES SITI SE OSTENDUNT. ITA IUGURTHAM SPES FRUSTRATA) (SALLUSTE; Les Guerres de Jugurtha).**" Ruinée par une insurrection en 311, elle est reconstruite par Constantin dont elle prend le no. Saccagée par les vandales plusieurs fois et occupée par les différents rois musulmans dès le premier siècle de l'Hégire, elle est lors de la conquête française en 1836, le siège d'u beylicat indépendant. Attaquée en vain en 1836, par Clauzel, elle est prise le 13 octobre 1937 par le général Valée. L'aménagement urbain de la ville, d'un type d'habitat spontané et millénaire, a de quoi laisser perplexe. **Constantine est constituée par un puzzle de quartiers** formant un tissu urbain très morcelé qui sont autant de coupures profondes des gorges du Rhumel franchi par quatre ponts vertigineux. Le site est celui d'un oppidum romain. Place forte d'abord punique, puis romaine et enfin arabe, elle garde le passage entre les deux barrières naturelles qui l'encadrent – "[578]

الترجمة :

– عرفت في البداية بالاسم القارطجني: ماريمباتيم، و حملت اسم سيرتا (الروماني) لمدة طويلة. كانت عاصمة لملوك نوميديا ثم اصبحت فيما بعد مستعمرة رومانية (**I QUARTO DENIQUE DIE HAUD LONGE AB *APPIDO CITRA UNDIQUE SIMULSPECULATORES SITI SE OSTENDUNT. ITA IUGURTHA SPES FRUSTRATA.)** ***(سالوست. حروب يوغرطة)*** *هدمها العصيان المسلح الذي نشب عام 311. و اعاد بناءها قسطنطين الذي اعطاها اسمه. دمرها الوندال عدة مرات و احتلها عدة ملوك مسلمين منذ القرن الأول للهجرة. و كانت ابان الحملة الفرنسية في العام 1836 مقر بيلك مستقل. هاجمها كلوزيل عام 1836 دون جدوى، الى ان سقطت في 13 اكتوبر 1837 على يد الجنرال فاليه). في التهيئة العمرانية للمدينة ذات النمط العفوي و الأزلي، ما يثير الدهشة. **قسنطينة مؤلفة من أحجية قصيصات** تكون أحياء تشكل نسيجا عمرانيا شديد التجزء. بقدر ما تشكل مسايل عميقة لمضائق جبل رومل التي تعبره أربعة جسور مهيقة. الموقع هو موقع مدينة محصنة رومانية. مدينة*

[577] **الانبهار** ص ص 47 – 48

[578] انظر: Rachid Boudjedra, *Fascination*, p 16

محصنة قرطاجية، ثم رومانية و اخيرا عربية. و بقيت تحتفظ بالممر بين الحاجزين الطبيعيين اللذين يؤطرانها" [579]

II. رواية معركة الزقاق *La prise de Gibraltar* :

المقطع الأول:

"و أجاز طارق بن زياد البحر سنة اثنتين و تسعين من الهجرة بإذن أميره موسى بن نصير في نحو ثلاثمائة من العرب و انتهب معهم من البربر زهاء عشرة آلاف فصيرهم عساكر و نزل بهم جبل الفتح فسمي جبل طارق به، وأداروا الأسوار على أنفسهم للتحصين. و بلغ الخبر لذريق فنهض إليهم يجر أمم الأعاجم و أهل ملة النصرانية في زهاء أربعين ألفا فالتقوا بفحص شريس فهزمه إليه ونفلهم أموال أهل الكفر و رقابهم. و كتب طارق إلى موسى بن نصير بالفتح و بالغنائم فحركته الغيرة ، و كتب إلى طارق يتوعده بأنه يتوغل بغير إذنه، و يأمره أن لا يتجاوز مكانه حتى يلحق به، و استخلف على القيروان ولده عبد الله، و خرج معه حسين بن أبي عبد الله المهدي الفهري. و نهض من القيروان سنة ثلاث و تسعين من الهجرة في عسكر ضخم من وجوه العرب والموالي و عرفاء البربر، و وافى خليج الزقاق ما بين طنجة و الجزيرة الخضراء، فأجاز إلى الأندلس و تلقاه طارق بن زياد و انقاد و اتبع، و تمم موسى الفتح وتوغل في الأندلس إلى برشلونة في جهة الشرق، و أربونة في الجوف و صنم قادش في الغرب و دوخ أقطارها و جمع غنائمها و ارتحل طارق إلى الشرق سنة ست بعدها بما كان معه من الغنائم و الذخائر و الأموال على العجل و الظهر" [580]

الترجمة:

« Tarik ibn ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçaîr, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla de force et amena jusqu'au Rocher vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar). Ils installèrent leur campement et construisirent des fortifications. Roderic le roi des wisigoths ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée d'environ 40 000 guerriers parmi les Francs et les Chrétiens. les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. Tarik les tailla en pièces, ramassa un énorme butin et fit des milliers de prisonniers parmi les infidèles. Il envoya aussitôt une missive à son chef Moussa ibn Noçaîr lui annonçant la conquête de Gibraltar et la prise d'un énorme butin de guerre. Ce dernier en conçut de la jalousie et lui écrivit une lettre

[579] **الانبهار**، ص 11
[580] **معركة الزقاق** ص ص 47 - 48

dans laquelle il lui reprochait d'avoir outrepassé ses prérogatives et lui donnait l'ordre de ne pas poursuivre son avance et de ne pas bouger jusqu'à ce qu'il le rejoignît. Il nomma son fils Abdallah à la tête de l'émirat du Kairouan, se fit accompagner par hussein ibn Abdallah el-Mehdi el Fahri et quitta cette ville à la tête d'une énorme armée composée de dignitaires arabes, de Numides notables et de riches affranchis et ce en l'an 93 de l'hégire. Moussa ibn Noçaîr arriva au Rocher du Détroit, situé entre Tanger et la péninsule verte et passa directement en Andalousie. Il fut accueilli par Tarik ibn Ziad qui lui fit allégeance et lui promit obeissance. Moussa paracheva alors, en sa compagnie, la conquête de l'Andalousie jusqu'à Barcelone à l'est, Narbonne et Carcasonne au nord et Cadix à l'ouest. Il dérouta ses ennemis, dévasta ses contrées et amassa un butin énorme. Tarik revint en Orient six années plus tard, chargé d'un fabuleux butin porté à dos d'hommes et sur le dos des animaux, **accompagné, à ce que l'on dit, par quelque 30 000 captifs** (**Ibn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome VI, p 432)** »[581]

المقطع الثاني :

" ... و في يوم الاثنين الخامس من شهر رجب سنة اثنتين و تسعين جهز موسى جيشا و ذلك بقيادة طارق بن زياد و كان يومئذ حاكما لطنجة و من الغريب أن الرواية الإسلامية لا تحدثنا عن طارق بشئ قبل ولايته لطنجة، بل إنها لتختلف في أصله و نسبته، فقيل هو فارسي من همدان، كان مولى لموسي بن نصير، و قيل عنه من سبي البربر، و قيل أخيرا إنه بربري من بطن من بطون نفزة (راجع بيان المغرب لابن البلاذري)، و هذه أرجح رواية و قد تم إيرادها في هذا الكتاب بطريقة مفصلة (و هو طارق بن زياد بن عبد الله بن وفرحوم بن نيرغاس بن ولهاص بن يطومش بن نفزا) و يبدو منها أن طارقا تلقى الإسلام عن أبيه زياد عن جده عبد الله و هو أول اسم عربي إسلامي في نسبته، ثم ينحدر مساق النسبة بعد ذلك خلال أسماء بربرية محضة حتى ينتهي إلى نفزة، و هي القبيلة التي ينتمي إليها وكان طارق جنديا عظيما ظهر في غزوات المغرب بفائق براعة ثم اختاره موسى بن نصير لفتح الأندلس فعبر البحر من سبتة بجيشه تباعا في سفن يوليان حليفه النصراني و العدو اللدود للقوط وقائدهم لذريك. و نزل طارق بالبقعة الصخرية و ذلك يوم الاثنين الخامس من رجب سنة اثنتين و تسعين. واخترق طارق المنطقة المجاورة غربا و زحف عليها احتل قلاعها، بعد أن هزم شرذمة من القوط اتحدت لوقفه..."[582]

الترجمة:

"(Le Lundi 5 Radjab de l'an 92 de l'hégire, moussa Ibn Noçaïr mit sur pied une armée forte de 7000 Arabes et Berbères dont il confia dont il confia la conduite à

[581] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp 22 – 23

[582] **معركة الزقاق**، ص 67

tarek Ibn Ziad qui était alors son gouverneur militaire à Tanger. Mais il semble étrange que les chroniqueurs musulmans n'évoquent pas du tout la vie de tarik avant sa nomination à la tête de la ville de tanger. Bien au contraire puisque ces livres ne s'accordent pas sur ses origines. D'aucuns veulent qu'il ait été un Persan originaire de la ville de Hamadan, et qu'il aurait fait allégeance à Moussa Ibn Noçaïr. D'autres prétendent qu'il fut un Numide fait prisonnier par les arabes. D'autres enfin assurent qu'il aurait été un Berbère originaire de la tribu de Nefza située dans l'extrémité est de l'Afrique du Nord ; c'est-à-dire en Numidie. Il s'agit là certainement de l'hypothèse la plus plausible et la plus sérieuse que l'on trouve explicitée d'une façon détaillée dans le livre d'El-Baladhiri : **Le Manifeste du Maghreb** il s'agit donc selon cette source de tarik ibn Ziad ibn Abdallah ibn Ouarfahom ibn Nighas ibn Oualhas ibn Yatoumith ibn Nafza. Il ressort donc que Tarik ibn Ziad le conquérant Numide de l'Andalousie a été converti à l'Islam par son propre père Ziad et qu'il s'agit là du premier nom arabe introduit dans son arbre généalogique. Sinon tous les autres noms de cet arbre sont numides. Tarik était un guerrier doué d'un sens stratégique et militaire rare dont il fit preuve lors de la conquête de l'Afrique du Nord. Il fut ensuite désigné par Moussa Ibn Noçaïr pour la conquête de l'Andalousie. Il traversa la mer à partir de Ceuta avec une armée, en utilisant les vaisseaux de **Julien, l'un des princes wisigoths qui s'était allié à lui, parce qu'il était opposé à Rodéric le roi des Wisigoths qui régnait depuis peu sur l'Andalousie ; pour avoir déshonoré sa fille dans son palais, selon la pratique en vigueur chez ces rois. Julien en avait donc conçu une immense colère. Il fit alors irruption chez Rodéric et reprit sa fille. Puis il s'en alla à la rencontre de Tarik, le renseigna sur le cap des Goths, lui dévoila un passage souterrain.** Tarik comprit le parti qu'il pourrait en tirer. Sans plus tarder, il s'embarqua sur les navires de son allié et cingla droit vers le coté nord du roche. Il débarqua le lundi 5 Radjab de l'an 92 musulman, occupa aussitôt l'ouest de cette zone et s'enfonça à l'intérieur des terres, après avoir défait une petite armée constitué principalement de Goths…)"[583]

المقطع الثالث :

" و يشير صاحب كتاب تحفة الأنفس إلى خطبة طارق بن زياد في قوله: لما التقى العرب و القوط و اقتتلوا ثلاثة أيام أشد قتال، فرأى طارق ما الناس فيه من الشدة فقام يعظهم ويحضهم على الصبر و يرغبهم في الشهادة و يبسط في آمالهم ثم يورد نص الخطبة : أيها الناس : أين المفر؟ ... و يستأنف أستاذنا قائلا: و تنوه الرواية الإسلامية بما كان لهذا الخطاب من أثر فعّال من إذكاء همم المسلمين و شجاعتهم و ثقتهم و دفعهم إلى طريق النصر و الظفر. **لكنه علينا أن نرتاب أولا في نسبة هذه الخطبة إلى طارق بن زياد، وثانيا في مناسبة إلقاء هذه الخطبة من قبل طارق.** إذن النسبة و المناسبة يا أولاد ! ويستطرد الأستاذ، و قد بدأ الشك يداخلنا و القلق يشق طريقه إلى

[583] انظر: Rachid Boudjedra,*La prise* de *Gibraltar*, pp132 – 134.

أنفسنا، قائلا: " إن معظم المؤرخين المسلمين لا سيما المتقدمين منهم لا يشير إليها، و لم يذكرها **ابن عبد الحكم** ولا **البلاذري**، و هما أقدم رواة الفتوحات الاسلامية، و لم تشر إليها أيضا المصادر الأندلسية الأولى التي تحدثت عن واقعة الزقاق بإسهاب و عن سيرة طارق بن زياد ببلاغة. لكنها لم تشر إلى هذه الخطبة المزعومة . أرأيتم يا أولاد؟ ".... يستانف الأستاذ و يمضي متكلما غير مبال بالصاعقة التي انقضت على رؤوسنا : " إذن لم تشر إلى هذه الخطبة المصادر الأندلسية كما سبق و قلت، و لم يشر إليها ابن الأثير و ابن خلدون و نقلها المقرى عن مؤرخ لم يذكر اسمه و هي على العموم اكثر ظهورا في كتب المؤرخين و الأدباء المتأخرين ... **تابع شيخنا كلامه، قال:" و ليس بعيدا أن يكون طارق قد خطب جنده قبل الموقعة، فنحن نعرف أن كثيرا من قادة الغزوات الاسلامية الأولين كانوا يخطبون جندهم في الميدان. و لكن في لغة هذه الخطبة وروعة اسلوبها وعباراتها و عبرتها ما يحمل على الشك في نسبتها إلى طارق ...**"[584]

الترجمة:

" Le professeur d'histoire commentant cette harangue dit : Al-Baladhiri, l'auteur du Joyau des Ames fais allusion à cette fameuse harangue de Tarik Ibn Ziad en écrivant ce qui suit : lorsque les arabo-numides rencontrèrent les Goths la bataille fit rage pendant trois jours. Lorsque Tarik vit la mauvaise situation dans laquelle se trouvaient ses troupes, il se leva pour leur donner du courage, flatter leur orgueil, les exhorter à la patience, les rappeler aux valeurs musulmanes et accroître leurs espoirs. C'est à ce moment qu'il prononça son célèbre exorde. Ecoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats : où donc fuir ? Monsieur achour disant donc : les sources musulmanes ont mis en exergue la valeur de cette adresse et son impact extraordinaire sur le moral des troupes arabo-numides. Elle renforça leur fierté, décupla leur courage, grandit leur confiance et les propulsa vers la victoire et le triomphe. Mais il nouds faudrait tout **d'abord douter de la véracité et de l'authenticité de cette prosopopée**, **ensuite émettre des reserves quant à son attribution à Tarik ; enfin bien vérifier les circonstances dans lesquelles elle aurait été prononcée.** Depuis cette leçon le doute c'était installé en nous. Nous étions désarçonnés. Déboussolés. Paumés. Trahis. Au cours d'une autre leçon, le professeur ajouta ceci " la plupart des historiens arabes et surtout les contemporains de cette période n'évoquent jamais cette philippique géniale. Aussi ni Ibn el Hakam, ni El-Baladhiri n'y firent allusion alors qu'ils étaient les premiers historiographes des conquêtes arabes. Les sources andalouses, elles non plus, ne la citent pas, alors qu'elles ont conscré des milliers de pages à la prise de Gibraltar et à la bataille du Détroit. Comme elles se sont penchées longtemps sur la vie de Tarik ibn Ziad. Mais il n'y a aucune trace de cette oraison dans aucun document de l'époque ou des trois ou quatre siècles qui ont suivi. Vous voyez bien qu'il y a un problème de taille …" Nous en étions éberlués. Frappés par la berlue. Fous de

[584] **معركة الزقاق**، ص ص. 92 – 93.

colère. (…) Le professeur d'histoire, M. Achour continuant à déblaterer, profitant de cet effet de surprise, disant donc : " les sources andalouses n'ont donc pas évoqué cette fameuse harangue et les historiographes les plus rigoureux tels Ibn el-Athir ou Ibn Khaldoun n'y font pas la moindre allusion. **C'est Al-Mokari qui la cita le premier, sans dire ses sources. En fait cette exhortation n'est *apparue que chez les historiens de la décadence*"** [585]

المقطع الرابع :

(لم يكن موسى بن نصير ليتوقع لقائده و مبعوثه طارق بن زياد مثل هذا الفوز والانتصار فلما وقف على مبلغ فوزه و تقدمه تحول إعجابه إلى حسد و غيرة، و خشي أن ينسب هذا الفتح العظيم إليه دونه، و لعله شعر بالاغتياظ أيضا لتسمية جبل الفتح باسمه و ذلك دون استشارته هو موسى بن نصير حاكم القيروان و أمير طارق. فكتب إليه ألا يتقدم حتى يلحق به، و يتوعده بالعقاب إذا ما توغل أكثر من ذلك بدون إذنه. و لكن البعض يعلل غضب موسى بن نصير في وجه طارق بن زياد و لحاقه به يكون طارقا قد خالف الأوامر الصادرة إليه بألا يتعدى قرطبة أو المكان حيث تقع فيه هزيمة القوط و هذا تعليل حسن يتفق و ما أثر عن موسى من الحيطة و الحذر و الحيلة والدهاء، فقد ينكب المسلمون إذا هم توغلوا في أراض و مسالك مجهولة. على أن ذلك لا يمنع أن يكون للعزة و الغرور و الغيرة و الحسد أثرها في نفس أمير القيروان و تصرفاته. و سرعان ما عبر مويس بن نصير البحر إلى بلاد الأندلس في سفن صنعها خصيصا لذلك يحفزه شغف الفتح بالرغم من شيخوخته و بدانته التي كانت تكلفه الكثير حتى أنه كان يستعين بحراسه و جنده للانتقال من مكان إلى آخر) هذا ما قاله الأستاذ بن عاشور فكرهنا التاريخ و فهمنا انه مشحون بالخلفيات والتفاصيل المزيفة " [586]

الترجمة:

"Mais moussa ibn Noçaïr ne s'attendait pas à une victoire aussi rapide de son envoyé en Andalousie. El lorsqu'il fut informé de l'ampleur de cette victoire et de l'importance de la percée de son subordonné à l'intérieur de l'Espagne, son admiration se transforma vite en jalousie, parce qu'il craignait que Tarik ne tirât tout seul le bénéfice d'une conquête aussi cruciale.Certains historiographes vont jusqu'à dire que moussa a été incommodé par le fait que Tarik donna son nom au Rocher du Détroit (Gibraltar) sans même l'en avertir, lui qui était son chef hiérarchique et gouverneur de toute l'Afrique du Nord. Il lui écrivit donc pour lui intimer l'ordre de stopper son avance jusqu'à ce qu'il le rejoignit, et le menacer de sanctions les plus graves s'il n'obéissait pas à son adjuration. D'autres historiens expliquent la colère de Moussa par le non respect de la part deTarik des consignes

[585] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp. 170 - 172.

[586] **معركة الزقاق**، ص ص. 103 – 104.

de son supérieur selon lesquelles il ne devait pas dépasser Cordoue, et même le lieu où il aurait vaincu les Goths. Cette thèse est d'autant plus plausible que Moussa ibn Noçaïr était connu par son génie stratégique, son sens de la manœuvre et sa grande prudence. Il aurait donc pensé qu'une profonde incursion des Musulmans à l'intérieur du pays conquis, trop loin de leurs bases, pourrait constituer un grand danger. ce qui n'empêche pas de faire la part des choses et donner son importance à la thèse psychologiste qui met en avant la personnalité compliquée de Moussa connu pour être un homme cupide, envieux, jaloux, méfiant, rancunier et manœuvrier. Très vite moussa ibn Noçaïr traversa la mer et rejoignit son subordonné Tarik ibn Ziad qui était jusque-là gouverneur militaire de Tanger ; poussé par son orgueil et sa jalousie, bien qu'il fût très âgé et qu'il souffrît d'une obésité monstrueuse qui l'empêchait de se déplacer à pied, et, dans ce cas, il fallait que ses officiers le portassent pour aller d'un point à un autre " (…) le ton du professeur ne laissait aucune place au doute. Nous détestâmes l'histoire depuis ce jour et nous comprimes qu'elle était chargée d'arrière-pensées et de falsifications."[587]

المقطع الخامس:

"و نزل بولاية الجزيرة حيث استقبله يوليان و ذلك في رمضان سنة ثلاث وتسعين. و بدأ موسى زحفه بالإستيلاء على مدينة شذونة، ثم سار إلى قرمونة و هي يومئذ من أمنع معاقل الأندلس. فافتتحها بعد أن حاصرها شهرا كاملا بمعاونة يوليان و أصحابه، و قصد بعدئذ إلى إشبيلية أعظم قواعد الاندلس. فاستولى عليها بيسر كبير. ثم سار إلى ماردة و حاصرها مدة، و قتل تحت أسوارها جماعة كبيرة من المسلمين في كمين دبره النصارى، و انتهت بالتسليم في رمضان او شوال سنة أربع و تسعين، **على أن تكون أموال الغائبين والكنائس غنيمة للمسلمين دية لمن قتل منهم.** وقصد موسى بعدئذ إلى طليطلة فالتقى بطارق بن زياد على مقربة منها و كان قد سار إلى استقباله (... و تلقى طارق بن زياد موسى بن نصير، و انقاد و اتبع، فتمم موسى الفتح وتوغل في الندلس إلى برشلونة من جهة الشرق ، و ألربونة في الجوف الافرنجي و صنم قادس في الغرب ، و دوخ أقطارها و جمع غنائمها...) فأنبه وبالغ في إهانته ، وزجه مصفدا إلى ظلام السجن يتهمة الخروج والعصيان. وقيل كذلك بل إن موسى هم بقتل طارق. و لكن ما لبث أن عفا عنه و رده إلى منصبه و وضع الاثنان خطة لإفتتاح ما بقي من الأندلس ثم زحفا و افتتحا برشلونة و غيرها من المدن والمعاقل. ثم افترق الفاتحان، فسار طارق نحو الشرق ليتم القضاء على فلول الافرنج. فاستولى على قرقشونة و أربونة"[588]

[587] انظر: . Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp. 191 - 193.

[588] **معركة الزقاق**، ص ص. 120 – 121 .

الترجمة:

"Le gouverneur général du Maghreb arriva à Gibraltar au début de l'an 713 où il fut accueilli Julien le prince Wisigoth ennemi juré du roi roderic. Moussa s'empara aussitôt de Chadona et fit le siège de Carmona pendant un mois, avec l'aide de Julien. Ensuite il se dirrigea vers Séville qu'il prit sans coup férir. Puis il voulu prendre Merida où une forte résistnce l'attendait et où les Chrétiens montèrent une ambuscade meurtrière pour les Musulmans. Mais la ville finit par céder devant les assauts répétés des Numides et des Arabes et se rendit au mois d'avril 713. **Les biens des fuyards et de l'Eglise furent confisqués pour compenser les dommages subis par les armées musulmanes.** Ensuite Moussa se dirigea vers Tolède où il rejoignit Tarik qui bivouaquait à proximité Tarik ibn Ziad alla au-devant de son chef moussa ibn Noçaïr, l'accueillit avec ferveur, se conforma a ses ordres et lui fit allégeance. Les deux hommes continuèrent leur avancée et pénétrèrent profondément en Espagne et en Gaule ; à l'est en direction de Narbonne et de carcassonne, à l'ouest en direction de Cadix **(Ibn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome VI, p.436)**; les deux hommes scellèrent leur accord et poursuivirent leur avance en territoires ennemi. Ils imposèrent partout leur loi et leur volonté, semèrent la panique dans les rangs des hérétiques et des mécréants et se saisirent d'un gigantesque butin. Après cette victoire retentissante Moussa aurait humilié tarik et l'aurait enfermé dans un cachot sous l'accusation de félonie. D'autres sources allèrent jusqu'à affirmer que Moussa voulut exécuter Tarik. Mais très vite il lui aurait pardonné sa prétendue désobéissance et l'aurait gracié. Les deux hommes continuèrent alors ensemble leur conquête et mirent au point une stratégie militaire commune qui allait porter ses fruits. C'est ainsi qu'ils prirent Barcelone et d'autres grandes villes, Carmona et d'autres places forte. Tarik s'engouffra à l'est où il mit en déroute les troupes franques et put prendre Carcassonne et Narbonne…**répétant (le professeur d'histoire), après coup, qu'en pensez –vous les enfants ? Méfiez –vous des thèses lénifiantes et chloroformantes ! L'histoire c'est pas n'importe quoi, les enfants… c'est une drôle de dialectique à ressort qui vous saute à la gueule et vous fauche des millions de vies humaines, mine de rien les enfant…**
"[589]

المقطع السادس:

" فما كان مصير طارق بن زياد بعد رجوعه إلى دمشق لتلبية أوامر الخليفة؟ هذا ما تمر عليه الرواية الإسلامية بالصمت. و كل ما هناك أنها تشير إلى ما كان من نية سليمان بن عبد الملك الخليفة الأموي من تعيينه واليا للأندلس مكان موسى بن نصير و كيف عدل عن ذلك حينما وقف من مغيث الرومي فاتح قرطبة على ما كان يتمتع به طارق بن زياد في الأندلس من عظيم الهيبة والنفوذ، و ذلك توجسا مما قد يجيش من أطماع ومشارع نحو ذلك القطر النائي من اقطار الخلافة. و قد كان

[589] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp. 219-220.

مغيث يحقد على موسى بن نصير و طارق بن زياد منذ الفتح و يسعى إلى منافستهما و الايقاع بهما. و إذا كانت هذه الرواية لا تلقي ضوءا كافيا على مصير طارق، فإنها تسمح لنا مع ذلك بأن نعتقد بأن طارقا لم يلق مثل المصير المحزن الذي لقيه موسى، و قد رأينا في الدرس السابق كيف أن هذا الفاتح العظيم قد أهانه سليمان بن عبد الملك الذي خلف أخاه الوليد بن عبد الملك بعد عودته إلى دمشق. فتروي بعض الروايات أن سليمان بن عبد الملك أص على إهانة موسى عند رجوعه من الاندلس، و على متابعته و تغريمه حتى كان يطوف أحياء العرب مع حراسه ليسأل بعض المال ليفتدي نفسه و أنه لبث على تلك الحال حتى توفي في منتهى البؤس و المذلة، في شمال الحجاز سنة سبع و تسعين... و الرواية الاسلامية لا تحدثنا عن مصير طارق بن زياد بشيء و لا تذكر لنا أين و متى و كيف توفي، بل تسدل على نهايته حجابا عميقا من الصمت. أما يوليان القوطي الذي مهد لفتح الندلس فلم تشر إليه الرواية الاسلامية بالمرة رغم وجود وثيقة معاهدة الصلح بين طارق بن زياد و يوليان، الذي لولا سفنه لما تمكن طارق من عبور الزقاق نحو الجزيرة الخضراء" [590]

الترجمة:

"la plupart des sources musulmanes ne disent pas grand-chose sur la situation de tarik ibn Ziad, après son retour à Damas où il avait été rappelé, ainsi que Moussa ibn Noçaïr d'ailleurs, par le khalife omeyyade Soliman ibn Abdelamlek. Par contre elles abondent de détails concernant son hypothétique maintien par ce même khalife comme gouverneur de l'Andalousie. Mais cette nomination ne se réalisa jamais parce que le roi préféra en dernier lieu Moughith Er-Roumi, le conquérant de Cordoue, à tarik ibn Ziad qui était trop populaire en Andalousie et parmi l'armée chargée des conquêtes musulmanes. Le Khalife eut peur de le nommer à ce poste à la fois stratégique et névralgique. Moughith qui était un officier aux ordres de Tarik, fut donc nommé gouverneur de l'Andalousie. Ce qui peina beaucoup le Numide parce que le nouveau gouverneur était son ennemi juré. Mais Tarik eut un sort enviable en comparaison à celui de Moussa ibn Noçaïr, qui dès son retour du Maghreb à Damas, fut humilié par le Kahalife omeyyade qui le condamna à payer une amende extravagante et disproportionnée sous prétexte qu'il avait gardé une partie du butin amassé en Espagne. Comme il n'avait pas cette somme, il passa le restant de sa vie à mendier de l(or auprès de ses soldats pour pouvoir honorer sa dette qui avait été échelonnée sur plusieurs années. Moussa ibn Noçaïr mourut dans une misère affreuse et dans un oubli insupportable, en l'an 716. Ces mêmes sources musulmanes ne disent rien sur le sort définitif de Tarik mais on pense généralement qu'il est mort dans une certaine aisance. Cependant personne ne sait quand ni où il décéda. Il en va de même de julien le prince wisigoth qui fut l'allié et le complice de Tarik et sans qui la conquête de l'Aldalousie par les musulmans n'aurait probablement pas réussi. Puisque c'est lui qui lui avait prêté ses vaisseaux qui lui permirent de traverser la mer entre Tanger et le Rocher du Détroit devenu

[590] **معركة الزقاق**، ص ص. 168 – 169.

aujourd'hui Gibraltar. Les sources musulmanes ignorent donc tout de la personnalité de Julien qui pourtant avait été l'homme qui avait signé un pacte d'alliance avec Tarik ibn Ziad " [591]

المقطع السابع:

"كانت المنمنمة تحتوي على **عشرة فرسان**. أما طارق فكان يظهر راكبا فرسه في الصف الرابع. و هو الوحيد الذي كانت يداه شاغرتين. فلا راية يحمل و لا طبلا و لا بوقا، على غرار الآخرين. لكن وباستثناء ذلك لم يكن القائد المظفر يحمل علامة خاصة تدل على مقامه و ما يتمتع به من وجاهة. لقد كان يتوسط المجموعة ليس إلا. فيحيط به ثلاثة جنود إلى يمينه و ثلاثة إلى شماله . أما الثلاثة الباقون فلا شكل لهم في الصورة و إنها خيولهم هي التي توحي لوحدها بوجودهم. و كأن الرسام أراد تسليط الأضواء على التفاصيل والجزئيات و الحيوانات و الرايات و ترك جانبا طارق بن زياد وصحبه، حتى أنه راح يرسم بعض الخيول المفقودة فرسانها فكأنه (الرسام الفارسي المجهول) تعمد ذلك ليس نكاية بطارق و **إنما شغفا بالخيل** التي صورها بدقة عجيبة بقوائمها و رؤوسها و ذيولها وألوانها وسروجها و خاصة ما فيها من حركة تحولها في عين الناظر إلى منظومة كوريغرافية ، راقصة، مترنمة، مكدفة، متطاولة، متشنجة، متشامخة متطاربة، متعازفة، متصارعة ، متغالية متفاوتة ، متسايقة الخ ... أي أنها على أهبة الاستعداد للسباق والركض و الجري و النط و القفز والتعجرف... أي كأني بها لا تبالي بالخطر و لا بأي شيء آخر يماثله. و لذا فقد ظهر أفراد الكوكبة متكلفين بعض الشيء، متجمدين، متحجرين، متحذرين، و قد فقدوا كل حيوية و حركة بل إنهم فقدوا أيضا حتى بشريتهم أو بالأحرى، تلك السمات المعتادة التي تعلو كل سحنة إنسانية، فتوحي لمن يشاهدها بأن هذه الأشكال المرسومة ، المخطوطة والمنحوتة إنما تمثل أشخاصا ذوي هبة و أبهة ، أي عباد لعبوا ليس فقط الأدوار الأولى في التاريخ و أروقته و مجازاته، أيضا كانوا أبطالا أساسيين فلولاهم لما تمكنت البشرية من السير قدما ، من خلال التقلبات التاريخية و الاختراعات العلمية والاكتشافات الجغرافية . و لعل الرسام الذي لابد أن يكون فارسيا، علما بأن فن المنمنمات تترسخ أصوله في بلاد الفرس، لم يكن يعلم هو أيضا أن بعض المؤرخين زعموا أن طارق بن زياد هو من أصل فارسي و بالضبط من نواحي همدان(...)، لولا جهله لما جاءت صورة طارق هذه وأصحابه كتكلفة، فاترة، تنقصها الحيوية و حتى الصبغة البشرية فبرز القائد العظيم بمظهر آلي، متخشب، جامد، فاقدا لكل خصال الإنسانية و لأدنى سمات البشرية، (...)" [592]

---

[591] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp 291 – 293.

[592] **معركة الزقاق** ، ص ص. 105 – 107.

الترجمة :

"La miniature représentait **une dizaine de cavaliers**. Tarik ibn Ziad occupait la quatrième position. C'était le seule personnage à avoir les mains libres. Il ne portait contrairement aux autres officiers**, ni bannière, ni étendard, ni drapeau, ni tambour, ni trompette.** Le grand vainqueur **des 40 000Wisigoths** ne portait aucun signe distinctif. Il était entouré de trois cavaliers, à sa droite, et de trois autres, à sa gauche. Quant aux trois derniers, on ne pouvait pas les voir mais on les devinait grâce à leurs montures. L'ensemble de la miniature donnait l'impression que le peintre avait noyé son espace de détails et d'éléments secondaires **(les chevaux, les étendards, les instruments de musique, etc.)** comme pour éviter de trop insister sur le chef musulman et ses compagnons, ou plutôt , comme s'il avait choisi cette façon de représenter le groupe non pas par une volonté délibérée de réduire l'importance de Tarik mais parce que **les chevaux constituaient un élément pictural infiniment plus riche que les personnages**. En effet, les chevaux apparaissaient avec une précision étonnante et **donnaient l'impression qu'ils allaient quitter la toile pour se ruer dans la bataille, dans la guerre et dans le monde même.** Avec **leurs pattes, leurs naseaux, leurs queues, leurs muscles, leurs couleurs, leurs œillères et leurs harnais ***, ils créeraient une fantastique idée de mouvement perpétuel, ou plutôt **une sorte de chorégraphie d'une plasticité époustouflante**, **alors que – paradoxalement- les cavaliers étaient d'une rigidité et d'une staticité fabuleuse comme un exemple même du concept d'immobilité. Comme aussi - les chevaux – s'ils étaient non pas arrêtés mais sur le point de s'élancer dans la bataille toute proche, piaffants, hennissants, nerveux caracolants, dansants, énervés, excessifs, bondissants, fébriles, etc., prêts à courir, à sauter et à bondir sauvagement, plus excités que leurs cavaliers, plus rapides que leurs propres ombres, plus sauvages et plus meurtriers que les armes les plus meurtrières; mais – au contraire – comme s'ils n'avaient jamais cessé leur mouvement, jamais arrêté et le poursuivant même d'une façon entêtée et atavique. Mouvement foudroyant compliqué et incompréhensibles ; sous cette forme atroce, effroyable, foudroyante et perfide de l'apparente immobilité, l'apparente bestialité à l'état générique, brut et abrupt. C'est – à – dire que les chevaux qui apparaissaient totalement immobiles, sur la miniature, donnaient l'impression qu'ils représentaient et concentrait l'idée abstraite, le concept même de vitesse potentielle, retenue, sauvage et foudroyante. Comme s'ils étaient conscients du danger, indomptables et insoumettables, enivrés déjà ! Par l'odeur du sang, de la poussière et du crottin. Comme s'ils**. Ce qui faisait apparaitre les cavaliers quelque peu **affectés, sclérosés, figés, prudents, ralentis, hésitants, fuyants, impersonnels, voire inexistants** ! Ils donnaient l'impression, donc, qu'ils étaient démunis de la moindre vivacité ou mobilité ou même humanité parce qu'ils étaient – aussi – démunis de tout caractère humain. Comme déshumanisés donc ; **privés de leurs prérogatives de grands conquérants** qui n'ont pas seulement joué un grand rôle dans l'histoire, **ses dédales, ses labyrinthes , ses arrières – boutiques, ses guet-apens, ses**

(comment dit-on déjà cette façon de changer le monde sans même s'en rendre compte , sans même le faire exprès, non pas par hasard ou hasardeusement non! Mais … Comment dit-on cela déjà ?) Embuscades ; mais qu'ils étaient eux-mêmes de véritables héros essentiels **à toute survie des peuples, de leurs imaginaires et de leurs conceptions hiérarchiques, tranchées et manichéennes du monde**. Parce que sans eux l'humanité n'aurait pas connu tous ces **bouleversements, ces dépassements, ces déplacements, ces transformations, ces révolutions, ces inventions scientifiques et ces découvertes géographiques. Peut être le peintre (Wasity 1210 – 1278) irakien était au courant de cette filiation persane qu'on avait voulu trouver à Tarik ibn Ziad, et que vu l'antagonisme séculaire qui a de tout temps opposé les Arabes et les Perses, avant et après l'avènement de l'Islam, il aurait peint ce conquérant prodigieux d'une façon quelque peu péjorative, rabaissante, voire humiliante même ! D'autant plus que l'antagonisme qui opposait Tarik le Numide au gouverneur général du Maghreb Moussa ibn Noçaïr (…) le rendait suspect aux yeux de beaucoup d'auteurs et d'artistes originaires de la partie est de l'empire musulman ; dont peut être cet Irakien génial qu'est Wasity. N'empêche que ce dernier distille un certain doute par le parti pris, certes audacieux mais gênant dans l'esprit de ceux qui regardent cette miniature représentant Tarik ibn Ziad et ses officiers devant le Rocher du Détroit devenant en quelques jours le Détroit de Gibraltar, tellement il a donné de l'importance à tout ce qui n'était pas les cavaliers eux-mêmes"**[593]

المقطع الثامن:

"أما بقية الأحصنة فكانت عنابية اللون و بنيته. و كان عددها عشرة أيضا. مصطفة كلها على خط واحد. ما عدا فرس أحد قارعي الطبول المزدوجة كانت تظهر وراء المجموعة العسكرية خمس رايات. أولا: راية رمادية القماش و قد كتب عليها بحروف كوفية بيضاء اللون هذه الآية: (قل هو الله أحد). أما الكلمات التالية للسورة ، فقد كانت مخفية , لكن يصبح من اليسير على المشاهد أن يكملها: (الله الصمد لم يكن له كفوء أحد). راية حمراء قد نسجت عليها هاتان الكلمتان: الله. و تحتها كلمة: أكبر. و ما يفرق بين الكلمتين إلا رسم هو عبارة عن شبه نجمة مربعة الأطراف (أو مقوسة؟) ثالثا: راية شهباء تحمل عدة كلمات مكتوبة بالأبيض لا يمكن قراءتها لتشابه اللونين (أي لون الخلفية و هو أشهب فاتر اللون و لون الحروف نفسها و هو أبيض بارد). و لكن يمكن لمن أراد التمحيص مليا في الصورة أن يكتشف كلمة (الله) في الجزء الثالث و السفلي من الراية و على جهتها العربية. رابعا : راية منسوجة من كتان أسود طرزت عليها هذه الكلمات : لا إله إلا الله . أما بقية الجملة فلعلها: (محمد رسول الله)، لكنها غير ظاهرة على كل حال. و ذلك بسبب رأس قارع الطبل ذي الحصان المتقدم . فهو يخفي الربع الأخير من هذه الراية. خامسا راية عنابية النسيج تحمل هذه الكلمات: لا إله إلا الله

[593] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise* de *Gibraltar*,p p. 194 - 198 .

محمد . أما بقية الجملة فهي أيضا مغطاة برأس أحد الضباط الدين يرافقون طارق بن زياد (الليثي؟) الزناتي. لكنه يمكن المتفرج أن يكملها ذهنيا و بسهولة كلية، كالتالي: (رسول الله). سادسا على شمال المنمنمة عدة رايات مختلفة الألوان و الأشكال، مطوية الأقمشة و كأنه بسبب هبوب رياح عاتية، فلا يمكن قراءة الشعارات و الآيات أو بعض مقتطفات الخطبة (من يدري؟) أو جملها فتلعب دور الحافز النموذجي ، فتكون كالتالي: (أين المفر؟) + (و إن لم تنجزوا لكم أمرا ، ذهبت ريحكم) + (و إني لم أحاذركم أمرا أنا عنه بنجوة) + (أبدأ بنفسي) و غيرها من العبارات التي امتلأت بها هذه الخطبة الرائعة فأصبحت تلعب في أذهاننا أدوار النماذج اللغوية و المعايير الأخلاقية المتفانية. سابعا: إن لكل راية من الرايات التسع شرابة، أي نوع من خصلة خيوط قطنية ، كثيفة، مخروطية الشكل ، وردية اللون . "[594]

الترجمة:

" Jaunes donc certains des chevaux amassés devant le Rocher du Détroit tandis que certains autres étaient de couleur marron ou grenat quelque peu passé. Alignés. Comme tirés au cordeau. A l'exception de **l'un d'entre eux qui était placé à un ou deux pas, en avant.** Il s'agissait du porteur du tambour à deux bosses. Derrière le groupe on voyait apparaitre cinq étendards 1) Un étendard grisé et sur lequel on avait écrit ceci : (*Dis que Dieu est unique et qu'Allah* …) Quant au reste de la sourate il n'était pas visible mais il était facile de la compléter de la sorte (… *est l'absolu. Il n'a jamais engendré n'a pas été engendré non plus. Et nul n'est égal à lui*) **(sourate 112).** 2) Un étendard rouge sur lequel on a tissé **ces trois mots: (Allah est grand)**; et entre les mots on voit des dessins géométriques d'un rouge plus terne. 3) **Un étendard jaune pâle portant des inscriptions de couleur noire sur lequel on a brodé ces mots : (il n' ya pas d'autre Dieu qu'Allah …). Quant au reste de la phrase (et *d'autre prophète que Mahomet)* il est aussi invisible, ou plutôt caché par la tête d'un des porteurs de tambours.**** 5) Un étendard rouge grenat portant cette inscription : (il n y a pas d'autres Dieu qu'Allah Mahomet…) le reste de la phrase se trouvant caché par la tête d'un des compagnons de **Tarik ibn Ziad dit le Berbère dit le Numide dit le Zénète.** Cependant il est facile au spectateur de la compléter presque **machinalement ou automatiquement ou mentalement,** comme ceci (est son unique prophète). 6) **sur la droite** il y plusieurs drapeaux dont l'étoffe est enroulée autour des hampes sous l'effet du vent, certainement. Ce qui fait qu'il est impossible de lire les slogans **ou noms de régiments** ou les inscriptions coraniques **ou religieuses ou même sait-on jamais ?** Certains extraits de la fameuse oraison militaire de Tarik Ibn Ziad (où donc est l'issue ?) + (Et si vous n'accomplissez pas un miracle vous serez réduits en poussière que le vent dispersera aussitôt) + (je ne vous entraînerai pas dans une aventure dangereuse pour me mettre moi-même à l'abri du moindre risque) + (**J'irai jusqu'au bout de mon propre vertige**) **+ (Imitez-moi, donc!) et d'autres extraits de ce modèle**

[594] **معركة الزقاق**، ص ص. 108 – 109.

d'éloquence guerrière, de rhétorique politique et de dialectique théologique , qui avait fait tant de dégâts dans nos pauvres têtes d'adolescents passionnés par la politique et par l'histoire nationale jusqu'au jour où nous comprimes qu'il ne s'agissait , ni plus ni moins, que d'une stupide mascarade, de quelque chose comme un théâtre boursouflé, sorte d'énorme falsification impardonnable. 7) Chacun de ces **cinq étendards, des trois drapeaux et l'unique bannière** portent une houppe ; c'est-à-dire une sorte de pelote en fil de coton, de **forme losangée** ou conique, **de couleur rosâtre ou violacée**."[595]

المقطع التاسع:

" إذن ما كناش نعرف كيفاش نتصل بالجبهة فقررنا أن نذبح بعض الجنود من اللفيف الأجنبي ودخلنا التبرنة نتفاعل السكر و قد كنا قاعدين بجانب بيت الماء، مرة مرة و واحد منا يمشي يطير الما ويولي يحكيلنا عن الوسخ و النجاسة و العفن و الدنس . و المرحاض تركي النمط و كنا خايفين ما عدنا غير موس واحد قلنا ماعليش ما يستاهلو غير الذبح. و اطلبني كمال قلم و دخل للمرحاض وبعد عاد و قال في ودني: كتبت W. L'ALGERIE قتلو انت موش كيحالتي انت تعرف تكتب بلا غلاط فروح اكتب F.L.N VAINCRA احنا ميتين ميتين. و حتى لذركة ما زال عندي قلم الرصاص الي كتب بيه كمال ن تشفى عليه صاحبك كمال ؟ كان شباب و ما تفوتش عليه حية غير تشوفو و تطيح في الفخ...بصح وحد العينين عندو كمال شوية خواف قتلو ميتين و ربي كبير. عاد يضحك و يبكي ما عرفناش كان سكران و الا خايف لثنين(ربما) كيما كان يقول الشيخ بابا ...موس واحد و هوما خمسة كيفاش راح انديرو؟ خمس حلالف و كمال هو اللي عرف كيفاش يجلبهم لينا، يا خوية. يالسيف شعره أشقر و عينيه أرزق و كرافات حمرة تضرب تعيط يا خوية ...تعرف لذرك نشوف في قراعي البيرة LUXE 33 الي كانو محطوطين على الطاولة . جاء الخنزير الأول و قال A VOTRE SANTE قتلو في قلبي ابكي على يماك الي ما تعودش تشوفك، قرب قرب . موس واحد وحافي شكون كان يقول؟ شكون يصدق و الله يا طارق خوية. كمال صحيبك كان حط الحطة كرافات حمرة و سباط شبكوني تشفى عليه أصفر و أكحل ... كنت ديما تتمسخر عليه و ين حيو ذركة ؟ راك تشوفو؟ سلملي عليه، كاش نهر نزدمو عليه HAUT LES MAINS نخلعوه بصح وقت اللي يلزم توليلو الشجاعة... كذبحنا الول في الظلام وسط المرجة عادلي يزهر كالصيد سي كمال بصح يا خوية راجل و قت الشدة تلقاه... كان يرعش بصح اعطاه. (سقط و خر ميتا على الأرض) كيما كان يقول عمك الحسين الله يرحمو ... بعد واحد منهم غاضني : سبنيولي مسكين عاد يقاقي كالدجاجة : VIVA F.L.N بصح منافق حب يسلك راسو ... و امبعد كل واحد منا راح من جهة. قلتلهم غير الهربة تسلك. أنا هربت عند خالتي بية امك . و كمال تعرف وين بات هذاك اليلة؟ عند

[595] انظر: Rachid Boudjedra,*La prise de Gibraltar*,pp. 199 – 201.

جاكلين زوجة القبطان تشفى عليها (رائعة الجمال) كيما كان يقول بابا . (و في عقر دارهم) بصح فحل! فرنسا عمرها ما حكمتو كمال ... موش كيما أنا بصح عامين و هي عقابي. حبسوني في وحد المدرسة جوايه منعة في جبل اوراس، قمجة و سروال خوك و مكتف بالحبل. بصح البرد قتلني قالولي قر قلتلهم جيبولي علبة طباشير (بهت الذي كفر). L'effet de surprise هاو املا كيفاش ؟ نلعبو و الا بصح . كمال كان ما يعرف غير يمشط شعرو. كنا نقولولو حرقص يرقص يا كمال بصح حاسبنا يالجلد ... افحل و الله افحل ... بصح فين حيو ؟ قلولي دايمن معاك ما يخطيكش ... كاش نهر نزدمو عليه !haut les mains كما كان يقول هو !L'effet de surprise و الا بلاش . سباطو شبكوني. .. تعرف خيط راكب على خيط نص أصفر و نص أكحل... خالتي بية الله يرحمها في الأول أعطتني كف و قاتلي يا مجنون يا بو دباير روح شوف صحابك يسلكوك ذركة ... أنا ما نخبيكش. تحب نباصيو كلنا؟ قلتلها ما عليش ندبر راسي و جيت خارج ...عند ذاك تلاحت علي عنقتني و ابدات تبكي ...كيفاش يا كبدي ، وين تروح ؟ كيفاش يا كبدي ...كان تخرج منا باصيت، اقعد... بصح كان يسمع باباك... قلتلها : هذاك خاين و خواف... كان يبيعنا نقتلو حتى هو ... زادت اعطاتني كف آخر . كيفاش مهبول تقتل باباك؟ قلتلها بصح تعرفيه يا خالتي باية خبيث. قاتلي اسكت ، باباك تحبو ولو بخنونتو ، بصح وين راح انخبيك يا كبدي و طارق غبر هاذ ليمات ، انت وياه ما تعرفو غير الزبايل . عينيها تعمرو بالدموع و فاضوا و لحمها شوك. ندمت اللي جيت عندها و قلت مسكينة حصلت في و ما عرفت كيفاش تعمل ... قلتلها خليتك بالسلامة خالتي باية معليش نسلك روحي . زادت عطتني كف آخر. .. ولات كالمهبولة ما تعرف وين ادور. بصح امرأة عظيمة. (رهيفة الشعور) كيما يقول بابا الله يرحمو. و تعرف وين خباتني ؟ بصح حكيتلك هاذه الحكاية ألف مرة وأانت عامل روحك ما علابالكش ...قلي أسكت و براكة من الهدرة ... و الا ذرك ننسى روحي و نعود نزيد و نكبر و ننفخ و نكذب حتى يقتلني الزوخ يا خو و الفوخ! بصح الحكية متاع السطح نهر جاو العسكر (يوم جاءت الطامة الكبرى) كيما كان يقول الوالد ...تشفى أطارق خويا ... كنت سمين و احنا نسميوك بابا عجينة وكال الطنينة و بوطي BUD ABBOT كصربني القبطان شفت عينيك ...كان لقيت تاكلو كان كليتو . بصح وعلاش كنا نستعملو الطباشير الأصفر ؟ كبصقت عليه؟ آه تشفى... كيفاش تقول هذيك الكلمة متاعك الحلوة ...(بهت الذي كفر) آه ...رائع... بصح الكفوف متاع امك ما زالو يحرقو في الذركة ... و امبعد يحكموني هوما يضربو و يعذبو و انا ناكل فالطباشير الأصفر ؟؟؟ يعني نتخيل... كله خيال... كله خيال... واحد النهار صفعني واحد حركي خبيث كان يقودلهم... قتلو شوف ما خفتش من الكفوف متاع خالتي بية و من الضرب متاع بابا الحسين و الفلاقة متع المدب سيدي صالح ، تشفى عليه أطارق خوية ؟ أمالا قتلو ما خفتش الكفوف متاع خالتي بية حتى نخاف (و كيف يصاب المرء بمرض الخوف هذا يا ترى؟ أريد أن أصاب به فاتخلص من هذه الشجاعة العظيمة، نهائيا ...يا ريت...) من الكفوف متاع واحد خبيث كيفك. طز

و الف طز. بقى يشوف كالمعتوه و بعد خلاني و راح ما زدتش شفتو من هذاك النهار... عمتي فاطمة كانت فحلة هي ثاني هذاك النهار (الطامة الكبرى) جاو يفتشو على باباك بصح (رجعو بخفي حنين) كيما كان يقول أبوي ... آه عمتي فاطمة Champion و الله امرة عظيمة هي ثاني... كنت أخاف من نابها هذاك المزنجر ... يا لطيف. واعرة بصح وقت المصايب تقول : شدة و تزول ...صبورة . كانو يسميوك بابا سمينة . بوطي. طوطي . واحد النهار جاء واحد يسأل عليك قالي زاول دراسته معاك و مانساش اسمك (المستعار) هذا : البوطي (BUD ABBOT) حبيت نصرعو بدماغ. تفكرت كيفاش كنت تبكي كيف لولاد يتمسخرو عليك و يجريو وراك: بابا عجينة وكال الطمينة بابا سمينة وكال القنينة. ايه ذكريات داعبت فكري وظني لست أدري... آه كيما تقول العجوز. سلملي كثير على كمال ... قلو شمس الدين يسلم عليك ال Fiston ذرك يفهم ... كنت اصغرهم ... تعرف ثلطاش سنة و ما كملوش نهار الي ذبحنا فيه العسكر متاع فرنسا ... و كمال بصباطو شبكوني وكرافاتو الحمراء ... كيفاش خلاوني ندخل للتبرنة؟ مكتوب و ربي كبير. خليني نسكت و الا نبقى نحكي حتى لصباح."[596]

الترجمة:

" … nous ne savions pas comment contacter le F.L.N et avions donc décidé d'égorger **quelques fripouilles** de **légionnaires** sadiques dont les actes barbares ne cessaient pas de nous bouleverser tous les jours et qui s'étalaient à la première page des journaux quotidiens nous sommes donc entrés dans ce **bar à soldats** et avions fait semblant **de nous cuiter** à la 33 Lux mais comme le bar **était bourré** nous n'avions trouvé qu'une seule table libre installée juste à coté des **W.C** qui **puaient** de très loin une odeur nauséabonde alcaline comme squameuse à la fois et liquide quelque peu nous n'avions qu'un seul **cran d'arrêt** et nous nous étions dit qu'ils ne méritaient même pas une balle qu'on n'avaient de toute manière pas Kamel me demanda brusquement un crayon et disparut dans les toilettes puis il revint et me chuchota dans l'oreille j'ai écrit : W. L'ALGERIE ! et moi lui disant toi au moins tu ne fais pas de fautes d'orthographe va écrire F.L.N VAINCRA ! Comme ça au moins ces **salauds** de légionnaires **ne se foutrons pas de nous** de toutes les façons foutu pour foutu qu'est-ce qu'on a à craindre ou à perdre ? Jusqu'à maintenant j'ai gardé ce crayon utilisé par Kamel (Kamel dit Kamel-court-circuit à cause de sa virtuosité mathématique $x^{3+}3\,x^2 - 3x - 1 = 0$ Kamel ayant cette manie ridicule de dire ça t'en bouche un trou anus sinus cosinus !) on m'a même dit que vous êtes toujours inséparables c'est vrai ça? Il était **beau gosse** Kamel vraiment superbe dès qu'une **femelle** le voyait elle tombait dans les pommes ou dans l'hystérie ou dans le roman-fleuve ou dans la nymphomanie un vrai danger à l'époque ton copain Kamel avec ses **putains d'yeux** quelle couleur déjà ? Même pas bleus non mais quelque chose d'indéfinissable il était un peu **trouillard** quand même je lui dis on est foutu de toutes les façons et tu ne ferais même pas un beau

[596] **معركة الزقاق** ، ص ص. 76 – 80.

cadavre tout beau gosse que tu es la mort c'est la mort fiston ! Faut pas blaguer avec il se mit alors à rire et à pleurer hystériquement on ne savait pas s'il était beurré ou si c'était la trouillarrhée comme disait ta mère la pauvre ! Et moi qui me demandais comment on allait faire avec ces **cinq salauds** qui avaient fini par tomber dans notre piège c'est Kamel d'ailleurs qui les avait attirés il était très distingué il faut le reconnaitre c'était la distinction même Kamel !mais un peu trouillard c'est normal ! Beau gosse comme il était avec sa tignasse de cheveux si noirs qu'on aurait dit qu'ils étaient bleu pétrole et ses yeux si clairs pas bleus pas violets mais … enfin et sa cravate ça alors ! sa cravate rouge criard c'est comme si c'était hier je vois encore les bouteilles de bière 33 LUX sur la table à votre santé qu'il dit le Kamel à l'un des légionnaires et il rajouta en arabe tu peux dire à ta mère qu'elle pourra jamais plus sécher ses larmes alors il était devenu brusquement courageux je ne sais pas si c'était l'alcool ou autre chose il ne se sentait plus moi je te l'avoue je n'en menais pas large j'avais peur qu'on rate notre coup pour une **connerie** franchement Tarik tu sais ton **copain** Kamel **il était sur son trente et un** avec son costume bien coupé sa cravate rouge écarlate et ses chaussures tu t'en souviens c'était la mode à l'époque jaune et noir tu t'en moquais souvent de sa coquetterie et de son élégance où est-ce qu'il est ? Qu'est ce qu'il devient ? Si tu le vois dis lui que je l'aime beaucoup on m'a dit que tu continues à le fréquenter si tu le vois tu lui passes le bonjour de ma part dis-lui de la part du fiston il comprendra, un jour on ira le voir on m'a dit qu'il était devenu un grand architecte on ira dans son bureau on le surprendra : haut les mains ! Il sera content Kamel après les avoir égorgés je ne sais pas comment on a fait je leur ai dit **chacun se débrouille comme il peut** sauve **qui peut** ! moi je me suis caché chez ta pauvre mère dis-moi de me taire j'arrête pas de **jacasser** j'ai du te raconter la même chose au moins un millier de fois j'avais à peine quatorze ans tu sais c'est dur maintenant de penser à ça j'ai encore l'odeur de leur sang sur le bout de mes doigts on était dans une sorte d'extase d'état de grâce ou de folie peut-être et l'autre con de ton copain qui restait digne **après coup** resserrant le nœud de sa cravate impeccable Kamel avec ses chaussures alors quelle classe ah **ces putains de souvenirs** …"[597]

[597] انظر: Rachid Boudjedra, *La prise de Gibraltar*,p p. 151 – 153 .

قائمة المصادر و المراجع

المدونة:

- بوجدرة رشيد، **الانبهار**، تر. إنعام بيوض، الجزائر، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار (ANEP)، 2002
- **معركة الزقاق**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب،1986.

- BOUDJEDRA Rachid, *Fascination*, Alger, Editions Anep, 2002.
- *La prise de Gibraltar*, Paris, Editions Denoël, 1987.

القرآن الكريم :

- **القرآن الكريم**. بالرسم العثماني , رواية ورش عن نافع. دمشق، دار المعرفة 1420ه
- محمد حميد الله، **القرآن الكريم و ترجمة معانيه إلى اللغة الفرنسية**، دمشق، دار ابن الكثير، 2014.
- *Le Coran*, Traduit de l'arabe par Régis Blachère, Paris, G.P. Maisonneuve & LAROSE, Editeurs, 1966

أعمال رشيد بوجدرة:

- **التطليق**، تر. صالح القرمادي، الجزائر، المؤسسة الجزائرية للطباعة ـ ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.
- **التفكك**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.
- **تيميمون**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الاشهار، ط 2 ،2002
- **حلزونيات**، الجزائر، دار الحكمة، 2006.
- **الرعن**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984 .
- **ضربة جزاء**، الجزائر، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر و الاتصال و الاشهار، ط 2 2002.
- **ليليات امرأة آرق**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.
- **المرث**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب،1984.

الكتب:

- ابن الأثير ضياء الدين نصر الله، **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، 1939ج. 2.
- ابن خلدون، عبد الرحمن، **ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر**، بيروت، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، 2010.
- أبو حسن، أحمد، **نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، الرباط، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 1993 .
- أبو زيد نصر حامد، **مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن**، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط. 2، .1994.
- أبو عبد الله ابن محمد اللاواتي المعروف بابن بطوطة، **تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار**، بيروت، دار إحياء العلوم، 1987.
- أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر و نقده**، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2000 .
- أحمد عامر فتحي، **المعاني الثانية في الأسلوب القرآني**، القاهرة، مطبعة أطلي، ط.1، 1976،
- أحمد فؤاد هالة، **التوحيدي، الغفلة.. الانتباه**، بيروت، المدى للإعلام و الثقافة و الفنون، 2015.
- أزنار نجيب، **رشيد بوجدرة، السرد ضد التاريخ**، الجزائر، منشورات البيت للثقافة والفنون، 2008
- **ألف ليلة و ليلة**، تحقيق و تقديم مزيان فرحاني، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط.4، 2005،
- إيكو أمبرتو، **آليات الكتابة السردية**، تر. سعيد بن كراد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط.1 2009.
- بارت رولان، – **الكتابة في الدرجة الصفر**، تر. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط.1، 2002.

- **هسهسة اللغة**، تر. منذر العياشي، الاسكندرية، منتدى مكتبة

الإسكندرية ومركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الأولى 1999.

- بنيس محمد، – **حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة،** دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1985.

- **الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها،** المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، 1990، ج 3.

- الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة،** القاهرة، مطبعة المدني، 1980.
- حديد حسيب إلياس، أصول الترجمة، دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة، بيروت، دار الكتب العلمية، 2013
- حمودة عبد العزيز، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،** الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1998
- حمود محمد، **تدريس الأدب: استراتيجية القراءة و الاقراء،** المغرب، الدار البيضاء مطبعة النجاح الجديدة، 1999 .
- الربيعي عبد الرحمان مجيد، **رؤى و ظلال، نقوش عربية،** تونس، 2010
- رضوان ياسر عبد الحسيب، **التناص عند شعراء صنعة البديع العباسيين،** القاهرة مكتبة الآداب الطبعة الأولى ، 2010
- السالمي هادية، **التناص في القرآن، دراسة سيميائية للنص القرآني** إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، 2014 .
- سلاّم سعيد، **التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا،** الأردن، إربد، عالم الكتب الحديث، 2010 .
- الشافعي درويش، " 20 أوت 1955 يوم تاريخي من أيام ثورة نوفمبر المجيدة"، **مجلة الواحات للبحوث و الدراسات،** جامعة غرداية، الجزائر، ع 2 ، 2014، ص ص 72-82
- الصبيحي محمد الأخضر، **مدخل إلى علم النص و مجالات تطبيقه،** الجزائر، منشورات الاختلاف، القاهرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1995.
- طالب الابراهيمي خولة، **الجزائريون و المسألة اللغوية، عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري،** تر. محمد يحياتن، الجزائر، دار الحكمة، 2007
- عصفور جابر، **قراءة التراث النقدي،** سلسلة قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1990.

- عوض يوسف نور، **علم النص و نظرية الترجمة**، مكة المكرمة، دار الثقة للنشر والتوزيع، 1988.
- الغذامي عبد الله، **الخطيئة و التكفير**، جدّة، النادي الثقافي، 1985.
- غينتسلر أدوين، **في نظرية الترجمة، اتجاهات معاصرة**، تر. سعد عبد العزيز مصلوح، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2007 .
- فوكو ميشال، **حفريات المعرفة**، تر. سالم يفوت، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1987.
- الفلاح نور الدين، **في مفهوم النص، قراءة النص بين النظرية و التطبيق**، تونس، صفاقس، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، 1988.
- فيدوح، ياسمين، **إشكالية الترجمة في الأدب المقارن**، دمشق، دار صفحات للدراسات و النشر، 2009.
- لودرير ماريان، **الترجمة، النموذج التأويلي**، تر. فايزة القاسم، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2012 .
- لودرير ماريان، دانيكا سيليسكوفيتش، **التأويل سبيلا إلى الترجمة**، تر. فايزة القاسم، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2009 .
- لوفيفر أندريه، **الترجمة و إعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية**، تر. فلاح رحيم، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2011.
- مرتاض عبد المالك، – **تحليل الخطاب السردي**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.
  - **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، الجزائر، دار الكتاب العربي، 2001.
  - **الكتابة من موقع العدم**، وهران، دار الغرب، 2003.
- المرتجي أنور، سيميائية النص الأدبي، بيروت، إفريقيا الشرق، 1987
- المسدي عبد السلام, – **النقد و الحداثة**، بيروت، دار الطليعة، 1983.

  - **اللسانيات من خلال النصوص** ، النشرة الولى، تونس، الدار التونسية للنشر، 1984.
- مفتاح محمد، – **النص: من القراءة إلى التنظير**، المغرب، الرباط، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 2000.

- **دينامية النص تنظير و انجاز**، الرباط، مركز الثقافي العربي، 1990.
- **تحليل الخطاب الشعري**، بيروت، المغرب. الدر البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992

- الواد حسين، **قراءات في مناهج الدراسات الأدبية**، تونس، سراس للنشر. 1985.
- وغليسي يوسف، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2009.
- يقطين سعيد، **انفتاح النص الروائي: النص و السياق**، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2001.

المقالات و المداخلات:

- ريكور بول، "النص و التاويل"، تر. منصف عبد الحق، بيروت، **مجلة العرب و الفكر العالمي**، ع. 3، 1988، ص ص 36 – 52
- الزاوي أمين, "من الترجمة إلى عودة النص: سؤال في ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية"، **مجلة المترجم**, ع.1, يناير – جوان، 2001، ص ص. 55– 62 .
- ساري محمد، "هاجس التمرد و الحداثة عند رشيد بوجدرة"، **مجلة الاختلاف**، ع.1, جوان 2002، ص ص 30 – 34
- عيساني بلقاسم، " الترجمة، النص، التأويل" **مجلة مقاليد**، الجزائر، جامعة ورقلة، ع5، 2013 ص ص 77– 89.
- غوادرة فيصل حسين، " التأثر و التأثير بين رسالة الغفران و الكوميديا الإلهية"، **مؤتمر الأدب العربي و الآداب العالمية بين التأثير و التأثر**، المغرب، فاس، 19 – 20 – 21 أفريل 2011 ، ص ص 425– 444
- فاضل ثامر, "القصيدة و النقد، سلطة النص أو سلطة القارئ"، بغداد، الأقلام، ع .1، 1988، ص ص 9 – 22
- كحيل سعيدة، "جمالية التواصل بالترجمة"، **مؤتمر الأدب العربي و الآداب العالمية بين التأثير و التأثر**، المغرب، فاس، أيام 19 و20 و21 أفريل 2011، ص ص

157 – 147

- مفتي بشير و بن بوعزيز وحيد، " حوار مع رشيد بوجدرة"، **مجلة الاختلاف**، الجزائر، ع. 1، جوان 2002، ص ص. 25–29.
- نجم مفيد، "التناص و مفهوم التحو+يل في شعر محمد عمران"، **الموقف الأدبي**، دمشق، ع. 319، تشرين الثاني 1997.
- الهمامي طاهر، "النصوص اللواقح في شعر ابن الخطيب"، **مجلة الحياة الثقافية**، تونس، ع. 53، مارس 2004

المراجع باللغة الفرنسية

<u>الكتب:</u>

- BAKHTINE Mikhaïl, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
  - *Le plaisir du texte*, Paris, Points Essais, 1973
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- BELHOCINE Monya," La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï: entre homogénéité et hétérogénéité" *Synergies, Algérie*, n° 13, 2011 pp 89-96
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Hôtel Saint Georges*,Alger, Editions Barzakh, 2011.
  - *Journal d'une femme insomniaque*, Alger, Editions Barzakh, 2012,
  - *La pluie* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1987.

- *Le démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.
- *Lettres algériennes*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1995. *L'insolation*, Editions Denoël, Paris, 1972.
- *Timimoun*, Alger, Editions, ANEP, 2002.

- CELINE, Louis – Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932.
- COMPAGNON Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979.
- DEJEUX, Jean, Maghreb, Littératures de langue française, Arcantère Editions, 1993,
- FOLKNER, William, *Ulysse* [Titre original : *Ulysses*], Paris, Gallimard, 1929, rééd. 1957 et 1996, coll. « Folio ».
- GAFAIFI Hafidh, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982.
- GENIN Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Editions Champion 1997.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris Seuil, 1969.

- *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968

- LADMIRAL Jean – René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris , Payot, 1979
- LEDERER Mariane, *La traduction aujourd'hui,Paris,* Hachette F.L.Z, 1974.
- MESCHONIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999
- PLASSARD Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- PIEGAY - GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, Paris, 1996.

- POULIN Jacques, *Volksvagen bleus*, Montréal, Editions Quebec/Amérique, 1984.
- SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.
- SOLLERS Philippe, *Théorie d'ensemble,* Paris, Seuil, coll.Tel Quel, 1968.
- SUCHET, Miryam, Outils pour une traduction postcoloniale, Littératures hétérogènes, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2009.

المقالات و المداخلات:

- BOUDJEDRA, Rachid, « La fascination de la forme. » Regards. *Le Matin*, n° 3454, mercredi 25 juin 2003.
  - « Les limites de l'art. » Regards. *Le Matin*, n° 3353, mercredi 26 février 2003.
  - "Littérature. quand les textes s 'emboîtent" Regards. *Le Matin*, n° 3412, mercredi 07 mai 2003.
  - "Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité", *in Cahiers d'Etudes Maghrébines*, n°1, 1989
  - "Textualité, sexualité et mystique" Regards. *Le Matin*, n° 3407, mercredi 30 avril 2003.
- CHENIKI Ahmed. « Je suis passé à la langue arabe par amour, passion et idéologie (Entretien avec Rachid Boudjedra). » *Révolution Africaine*, n°1187, 28 novembre 1986, pp. 52 — 53.
- CORDONNIER Jean — Louis, "Aspects culturels de la traduction : quelques notions clé", *Méta*, XLV II, 1, 2002.
- FORTUNATO Israêl et LEDERER Marianne, "La liberté en traduction", *Actes du Colloque International*, ESIT, 7, 8,9 juin

1990," Collection Traductologie" n° 7, Paris, Didier Erudition, 2002,

- GAFAÏFI, Hafidh, "Fascination ou l'exil dans / de l'écriture", in *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion*, L'Harmatan, 2000.
- HARVEY François, " Questions d'emprunt littéraire : du pastiche, de la parodie et quelques notions connexes" in Spirale : art, lettres, sciences humaines, n° 204, 2006, pp. 39 – 41
- HENRI Jacqueline, "De l'érudition à l'échec : La note du traducteur", *Méta*, vol 45, n°2, 2000, pp. 228-240
- IDJER Yacine. « Les limites de la traduction », *Liberté*, 22 janvier 2003.
- JENNY, Laurent, "la stratégie de la forme", Poétique n°27, 1976
- KHADRAOUI Saïd, "L'activité traduisante entre l'acte de lire et l'acte d'écrire". *Al MUTARGÎM* n°l, janvier - juin 2001. pp 37- 49.

- LEDERER Mariane et ISRAEL Fortunato "La liberté en traduction*", Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T* les 7 — 8 — et 9 juin 1990,Paris, DIDIER Erudition, 1991.
- MARTEL Kareen, " Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception" , *Méta*, vol 33, n°1, 2005 pp 93 – 102.
- MEJRI Salah, " L'écriture littéraire bilingue : traduction ou réécriture ? Le cas de Salah GUERMADI*", Méta* XLV32000.
- RICARD François et POULIN Jacques, « la douceur à la mort », revue *Liberté*, 1974, vol.16, n°54, pp 97-105

- RIFFATERRE Michael, "L'intertexte inconnu", Littérature n° 41, février 1981.

  - "la syllepse intertextuelle", *Poétique*, n°40, 1979,
  - "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.

- TROUVE Alain, "Barthes et le lexique de la critique*", in Carnets*, Série II, n° 6 , Janvier 2016, pp 116 – 129.

الرسائل الجامعية:

- BELANGER Danielle-Claude "*Les modalités de réécriture chez Madeleine Ferron*", mémoire de maitrise en langue et littérature française. Montréal, Université McGill, Juin 2002.
- BERERHI Afifa. *L'ambiguité de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra.*Doctorat de 3ème cycle, Paris III, 1988. p.31.

القواميس الأحادية:

قواميس اللغة العربية:

- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب،** 15 مجلدا, بيروت، دار صادر للطباعة والنشر, بيروت 1968
- الجرجاني علي محمد الشريف، **التعريفات**, القاهرة، دار الفضيلة للنشر و التوزيع، 2004
- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس،** تح. عبد الكريم العزباوي، الكويت، مطبعة حكومة الكويت 1984 .
- **الفيروز أبادي مجد الدين محمد، القاموس المحيط،** بيروت، دار الرسالة، ط8،2000
- مصطفي ابراهيم و آخرون، **المعجم الوسيط،** بيروت، دار إحياء التراث العربي،**1977**
- **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**, بيروت، دار المشرق, 2000.

قواميس اللغة الفرنسية:

- DUCROT Oswald et SHAEFFER Jean-marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil 1995.
- *Grand Larousse de la langue française,* en VII volumes, Paris Larousse, 1989.
- *LE PETIT ROBERT*, (*dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*), Paris, édition DICTIONNAIRES LE ROBERT, 2012.

- MAINGUENEAU Dominique, CHARAUDAU Patrick, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Seuil, 2002.

القواميس الثنائية :

- Baraké Bassam, *Dictionnaire Larousse Al-Muhît Français – Arabe*, Beyrouth, Edition Académia, 2007.
- JABBOUR, Jean M, *Grand Mounged Français – Arabe*, Beyrouth, Librairie Orientale, 2008.
- SOUHEIL Idris & JABBOUR Abdelnour, *AL – MANHAL, Dictionnaire Français – Arabe*. Beyrouth, Dar-Al-ADAB, 1999.

مواقع الإنترنت :

- Encyclopaedia Universalis (en ligne), URL : http:// www.universalis.fr

الفهرس

المقدمة..... 6

الباب الأول: في البناء النصي

الفصل الأول: مفهوم النص

توطئة 15

I. 1.1 النص في القاموس..... 18

I. 2.1 النص في الثقافة العربية 19

I. 3.1 مفهوم النص في الثقافة الغربية..... 20

I. 4.1 التمييز بين النص و الخطاب..... 21

I-1. 5 النص الأدبي في النظريات اللسانية الحديثة..... 22

الفصل الثاني: النص و التلقي

I. 1.2 في القراءة و التلقي و إنتاج المعنى..... 28

I. 2.2 القراءة عند بارت..... 34

I. 3.2 القراءة و البحث عن المعنى 34

I. 4.2 القراءة و إنتاج المعنى..... 35

I. 5.2 القراءة سبيلا للترجمة 37

I. 6.2 الكتابة و الترجمة..... 42

الباب الثاني: في البناء التناصي

الفصل الأول: من النص إلى التناص

توطئة..... 47

II. 1.1التناص لغة و اصطلاحا..... 48

II. 2.1 التناص في النقد الغربي الحديث: من الحوارية إلى التناص..... 49

II 3.1 خصوصية الطرح عند جوليا كريستيفا 55

II. 4.1 التناص و التلقي عند رولان بارث..... 58

II.5.1 التناص عند لوران جيني و ميخائيل ريفاتير..... 60

II6.1 التناص عند جرار جينيت 65

- التناصية Intertextualité 66
- النصية الموازية Paratextualité..... 67
- نصية الوصف اللساني Métatextualité 67
- النصية الجامعة Architextualité..... 68
- النصية المتفرعة Hypertextualité 68

II .3 التناص في النقد العربي الحديث و فوضى المصطلح..... 71

الفصل الثاني : آليات التناص و أشكاله.

1.2.II حضور النص في النص الآخر..... 85
- الاستشهاد Citation 85
- الإحالة و التلميح Référence – Allusion..... 86
- الانتحال Plagiat..... 88
- المحاكاة L'imitation..... 89

2.2.II وظائف التناص 91
3.2.II إنتاجية التناص 93
II 4.2 التناص الداخلي..... 96

الباب الثالث: التناص في أعمال رشيد بوجدرة الروائية
الفصل الأول: التناص الخارجي
توطئة 101
III. 1.1 التناص الديني..... 103
2.1.III التناص الثقافي..... 110
III. 3.1 التناص مع الأدب الغربي الحديث..... 112
4.1.III التناص مع الموروث العربي الإسلامي..... 123
III. 5.1 التناص مع التاريخ..... 136
III 6.1 الشخصيات التاريخية شخصيات تناصية..... 141
- طارق بن زياد و موسى بن نصير..... 141
- سليمان بن عبد الملك و مغيث الرومي..... 142
- لذريق و يوليان..... 143
- صالح باي..... 143

الفصل الثاني: التناص الداخلي
III.2-1 تكرار المقاطع السردية ميزة تناصية 145
III 2.2 الشخصيات الروائية علامات تناصية..... 147
III 3.2 تكرار الموضوعات كتابة تناصية..... 151
4.2III تناص الرواية مع الفنون الأخرى 155

الباب الرابع : التناص و ترجمته
الفصل الأول: الترجمة الأدبية

IV. 1.1 مقاربات نظرية ذات صلة بالترجمة الأدبية..... 160
IV. 2.1 ترجمة التناص و مسألة تلقي الترجمة 168
IV. 3.1 الروائي رشيد بوجدرة بين ازدواجية اللغة و الترجمة..... 175
IV. 4.1 أهم أعمال رشيد بوجدرة 181

IV. 5.1 تقديم المدونة **185**
IV. 1.5.1 رواية *Fascination* و ترجمتها **186**
IV. 2.5.1 رواية **معركة الزقاق** و ترجمتها **187**

الفصل الثاني: ترجمة التناص عند رشيد بوجدرة بين العربية و الفرنسية.

IV 1.2 ترجمة التناص الديني **191**
- حضور التناص الديني في الترجمة و غيابه في النص الأصلي..... **195**
- التناص القرآني في رواية معركة الزقاق..... **201**
- التناص مع الآية 69 من سورة البقرة **205**
- مخالفة الترجمة للنص الأصلي..... **207**
- حذف التناص في الترجمة **217**

IV 2.2 ترجمة التناص مع الأدب الغربي الحديث **224**
IV 3.2 ترجمة التناص مع الموروث العربي الإسلامي..... **234**
IV 4.2 ترجمة التناص التاريخي و الثقافي 247
IV 5.2 ترجمة التناص مع الفنون الأخرى..... 298
IV 6.2 ترجمة التناص بين العامية العربية و الفرنسية..... 313

الخاتمة 342
الملحق 349
المصادر و المراجع..... 372

ملخص البحث باللغة العربية

إن ترجمة الكتابة الروائية غالبا ما لا تكون طيعة لما تطرحه من صعوبات و إشكالات تتعلق بطبيعة النص الروائي اللغوية و البيئة الحضارية و الثقافية التي أنجز فيها كما تتعلق بطبيعة اللغة المنقول إليها و بيئتها الحضارية و الثقافية. و هي متوقفة أيضا على خيارات المترجم و على ما ينتظره القارئ منها و مدى تفاعله معها بعد قراءتها. بالإضافة إلى أن الكتابة الروائية عمل إبداعي وفكري مفعم بالذاتية يعبّر عن تجارب الأديب الشخصية وتجربته في ممارسته للكتابة نفسها. ولعل التناصَ من أهم الأوجه الإبداعية و الجمالية في الرواية الحديثة تتقاطع فيه التراكمات اللسانية والأدبية و المعارف الثقافية و الحضارية والدينية و الاجتماعية و السياسية بطبيعة النفس البشرية و ذاتيتها عند المؤلف و المتلقي معا، فتدفع العلاقات التناصية القارئ إلى قراءات جديدة و تحيله إلى نصوص سابقة يضمرها النص الروائي أو يفصح عنها.

يتناول البحث ترجمة ظاهرة التناص في أعمال رشيد بوجدرة الروائية لما تتميز به كتابته التناصية من تنوع و ثراء و انفتاح على النص الديني و التاريخي و الأدب قديمه وحديثه و مختلف الفنون التعبيرية الأخرى. فرضت طبيعة البحث الخوض فيه وفق منهج وصفي تحليلي لرصد المقاطع التناصية وترجمتها، ثم تحليلها لتفكيك العلاقات التناصية واستخلاص معانيها و كشف المقاصد من وراء توظيفها في النص الروائي. كما تطلبت طبيعة البحث الترجمية المقارنة بين النص الأصلي وترجمته و النظر في مدى قدرتها على إنتاج المعنى و التأثير في المتلقي مقارنة بالنص الأصلي. و من هذا المنظور تنوعت فرضيات البحث بتنوع الفصول والمواضيع المطروقة التي خصّت النص والقراءة و إنتاج المعنى، ثم نشأة مفهوم التناص و تطوره في الدراسات النقدية الغربية والعربية و مختلف العلاقات التناصية الظاهرة منها و الخفية و الشروط الواجب توفرها في القارئ كي يتمكن من اكتشافها و بناء المعنى من خلالها. فقد تناولنا كيفية تعامل المترجم مع التناص في العمل الروائي و قدرته على نقل العلاقات التناصية من لغة إلى أخرى دون الإخلال، في أغلب الأحيان، بالوفاء لمقاصد المؤلف و لروح النص. وافترضنا أيضا استحالة نقل التناص إن لم يكن المترجم ضليعا في اللغتين المنقولة والمنقول إليها وملما بكل ما يحيط بهما من متممات معرفية تخص عوالم استعمالات اللغة من قبل الناطقين بها. و تساءلنا حول مدى تدخل العوامل الثقافية واللغوية والدينية والتاريخية في بلورة الصيغة النهائية للنص المترجم.

تبين لنا أن التناص هو من أكثر الحقول الأدبية تعقدا و تشعبا في الدراسات الأدبية والنصية الحديثة من حيث مسائل الاختلاف و الائتلاف بين مصطلحاته و مفاهيمه في الدراسات

النقدية العربية الحديثة و الجدل السائد حول كيفية تجليه و وظيفة كل نوع من أنوا□ه. فمصطلح "**التناص**" يسوده التذبذب و غموض الأداء النقدي.

كما مكننا بحثنا من الوقوف □ند □دم استقرار الترجمة الأدبية فهي لا تحتكم لنموذج ترجمي تتعامل به مع النص الأصلي و نص الترجمة، فإما أن ترا□ي الثقافة المنقولة أو تكون أميل إلى الثقافة المستقبلة، وإما أن تحافظ □لى خصوصيات اللغة المنقولة أو تخضع لمتطلبات اللغة المنقول إليها، و إما أن تكون إبدا□ية خلاقة أو وظيفية لا إبداع فيها. و تبقى المسائل نفسها مطروحة كمسألة الوفاء و المقصدية و تلقي الترجمة و التأثير والتأثر بالإضافة إلى مسائل الفهم والمعنى والتأويل.

تقتضي ترجمة التناص إدراك العلاقات التناصية الموجودة سلفا في النص الأصلي وفهمها في السياق الذي وردت فيه، ليُشرَع في ترجمتها ترجمةَ يتوقف نجاحها أو فشلها □لى قدرة المترجم التأويلية و كفاءاته اللغوية. إلا أنه نادرا ما يتم نقل التناص كاملا، فقد لا يهتدي المترجم إلى تلك العلاقات التناصية فيحرم متلقي الترجمة منها. كما تخضع الترجمة النصَّ لقانون الربح و الخسارة فيخسر تلك الجوانب الدلالية أو المعرفية التي تعذّر نقلها إلى الثقافة المستقبلة لكنه يربح آفاق دلالية و □لاقات تناصية جديدة. و بهذا تصبح الترجمة □ملا لا يتسم بالحياد و لا تؤمن مطبَّاته، فقارئ الترجمة لا يعلم خلفيات النص الأصلي في اللغة المنقولة و لا يتعامل إلا مع القوالب اللغوية الخاضعة لمتطلبات الوسط اللساني المنقولة إليه. فتتحوّل الترجمة إلى □ملية إ□ادة كتابة في قوالب لغوية وقِيَم ثقافية و اجتما□ية و تقاليد أدبية مختلفة □ن الأصول لأن المترجم قد أ□اد صياغة النص في اللغة المنقول إليها ليبني القارئ بعد ذلك احتمالات متعددة للفهم بفضل غنى الذات الناقلة والذات المتلقية التي ستستو□به و تمنحه بدورها دلالات جديدة. لكن يجب الحذر من جعل النص المترجم الوسيلة الوحيدة لفهم النص الأصلي لأنه مجرد اجتهاد و تأويل للنص الأول و زاوية من زوايا النظر المختلفة التي تطرأ □لى معاني النص و دلالاته.

إن قراء الروايات و الأ□مال الأدبية المترجمة لا يهمهم كثيرا الوفاء في الترجمة كما يهتم بها منظر الترجمة أو ممارسها. و قد لا يهتمون بمواطن الاختلاف والائتلاف بين الأصل و ترجمته ولا بهامش الحرية و التصرف الذي استأثر به المترجم بقدر اهتمامهم بالنصوص التي بين أيديهم فيتفا□لون معها سلبا أو إيجابا، بالرفض أو القبول، بعيدا □ن النص الأصلي الذي قد لا يعرفونه. ومن هذا المنظور يكون النص المترجم نصا جديداً بالرغم من ارتباطه الوثيق بالنص الأصلي، له منطق خاص وهوية جديدة. و منه فإنه قد لا يحدث التأثير نفسه الذي يحدثه النص الأصلي. فالترجمة وثيقة الصلة بعملية التلقي المعقدة لارتباطها بعوامل ثقافية و معرفية و حضارية و جمالية. و منه يصبح الوفاء للنص الأصلي ليس المعيار الوحيد للحكم □لى الترجمة بل جانبا من جوانب دراسة الفعل الترجمي بالإضافة إلى جوانب أخرى كالانزياح أو العدول □ن النص الأصلي و الخروج

□ن القياس في اللغة المنقول إليها و تفا□ل النص المترجم مع البيئة الثقافية المستقبلة ضمن □لاقة التأثير و التأثر، و تفا□ل جمهور القراء معه.

و لا أحد ينكر أن معرفة لغة أجنبية و إتقان اللغة الأم لا يصنعان مترجما بار□ا لأن المترجم المبدع هو من يعطي لما يترجمه شيئا من ذاتيته و إبدا□ه و يضفي □ليه لمساته الشخصية، فالترجمة الأدبية من خلال ذاتيتها تأليف جديد في اللغة المنقول إليها وتأويل شخصي مرتبط بالمترجم لا بغيره، يتأثر بما يتلقاه ويؤثر بدوره في محيطه و يترك بصماته في الأثر الأدبي. إلا أن المغالاة في الخروج □ن النص يخلّ ببنيته ونظمه الدلالية و مقاصد كاتبه، فضلا □ن حرمانه القارئ من الاطلاع □لى مادة فكرية و ثقافية غزيرة فينصّب نفسه وصيا □ليه يمدّه بما يراه مناسبا لـه و يمنع □نه ما يراه مخالفا للأ□راف و الذوق العام. و بالرغم من استحالة حفاظ الترجمة □لى جميع خصائص النص الأصلي فإن الوسيلة الوحيدة في التعامل مع الغريب □ند الترجمة هي قبوله وليس ترويضه. و تبقى ترجمة التناص □موما □املا هاما من □وامل إثراء اللغة المنقول إليها سواء أزال المترجم العناصر التي تجعل القارئ يشعر بغرابة النص أو التزم بنقلها نقلا وفيا، فإنه يصعب □لى المترجم أن ينقل المعنى بجميع تجلياته لأنه ناقل لثقافة لا يعرف القارئ تفاصيلها و جزئياتها ولا □مق التناص فيها.

و نخلص إلى القول إنه لا يمكن لترجمة التناص أن تكون ترجمة لصيقة بالنص الأصلي بل حرة إبدا□ية. فعلى المترجم أن يكون واسع الخيال خلاقا و مبدعا و مدركا في الوقت نفسه لضرورة فهم الخطاب في مختلف سياقاته فهما دقيقا. و كلما أحاط المترجم بالسياقات التناصية كلما كان الفعل الترجمي أقرب منالا و أد□ى إلى تمثيل النص تمثيلا صادقا لتفتح الترجمة آفاقا جديدة أمام النص الأدبي فتسمح له أن يبعث من جديد زمانا ومكانا ولغةً. لتتحقق المتعة □ند تحقق الفهم والتذوق معا. والترجمة في نهاية وجه من أوجه التناص و إحدى قراءاته الخصبة، □ندها يصبح النص الروائي فعلا متجددا بفضل الترجمة، يُبعث من جديد في □والم الثقافة المستقبلة ليواصل حركة انفتاحه □لى نصوص جديدة.

الكلمات المفتاحية :

الرواية – التناص – النص – القراءة – الفهم – السياق – التلقي – الترجمة – الوفاء – المقصدية – إ□ادة الكتابة – الانزياح – التأثير – التأثر

ملخص البحث باللغة الفرنسية

L'écriture romanesque est une écriture créative où s'exprime toute la subjectivité de son auteur, où l'intertextualité forme un vaste champ d'interaction entre langues cultures et civilisations, les connaissances de l'auteur et de son lecteur ainsi que de leurs subjectivités respectives pour donner naissance à de nouvelles lectures du roman. De ce point de vue, la traduction littéraire n'est pas de tout repos car soumise à de nombreuses contraintes relatives à la nature du texte romanesque, à son environnement civilisationel et socioculturel qui l'a vu naitre, aux exigences des deux langues en action, ainsi qu'aux choix du traducteur et des attentes du lecteur.

L'œuvre de **Rachid Boudjedra** est essentiellement intertextuelle, son originalité vient de sa richesse référentielle et de sa capacité à se reconvertir en espace de dialogue entre les civilisations arabo-musulmane et occidentale à travers diverses cultures et diverses langues par le moyen de textes de grands auteurs.

Notre travail de recherche aborde cette œuvre polyphonique et sa traduction sous l'angle du transfert intertextuel et suscite en nous des interrogations quant à la possibilité de traduire l'intertexte, sachant qu'il représente chez l'auteur un ancrage historique, littéraire, religieux, social et artistique pour ne citer que ces aspects. La traduction peut se transformer en récriture à cause des liens intertextuels qui peuvent intervenir au cours de la traduction. A ce moment quelle est la part de subjectivité et celle de l'objectivité, quelles les influences que la traduction pourrait subir ? Quelles démarches adopter pour palier aux difficultés que peut causer l'écriture intertextuelle lors de la traduction ?

Nous évoquons à l'aide de nombreux exemples les traces, explicites ou implicites, de l'intertextualité tant sur le plan de la forme, du style que de la thématique. Ce qui permet de relever des passages intertextuels, modifiés, fragmentés, retravaillés, des extraits entiers réécrits ou insérés dans un processus intertextuel, de les analyser et de les confronter, dans un esprit comparatif à leur traduction. Ainsi, "texte"," lecture", "lecteur", 'production du sens", "intertextualité" sont autant de notions clés à expliciter avant de répondre aux interrogations posées plus haut.

Force est de constater, au terme de cette recherche que la notion d'intertextualité telle qu'abordées dans les études et critiques littéraires arabes est d'une grande complexité engendrant un flou terminologique et notionnel indéniable.

En outre, la traduction littéraire se caractérise par une relative instabilité en l'absence d'un model de traduction. En effet, elle oscille entre

culture de départ et culture d'accueil, entre les exigences et les spécificités de la langue source et celles de la langue cible. Elle est soit libre et créative, soit servile et sans attrait, les questions de fidélité, d'intentionnalité, de la compréhension du sens et de son interprétation y sont toujours d'actualité. Et enfin, elle dépend toujours des capacités interprétatives du traducteur et de ses compétences linguistiques. S'il est possible de rendre certains renvois intertextuels sans grande modification, il est pratiquement impossible, selon le principe de gain et de perte en traduction, de les rendre tous et d'une manière intégrale. Des stratégies de substitution sont, alors, mises en œuvre dont l'ajout, la suppression ou même la substitution. Cette dernière préserve le jeu intertextuel tout en l'adaptant à l'horizon d'accueil, tirant profit les richesses de la langue cible et inventant, ainsi, de nouvelles relations intertextuelles.

Pour conclure, la traduction inscrit les romans de **Rachid Boudjedra** dans une autre sphère intertextuelle. Le texte issu de la traduction est un texte vivant libre et autonome à même de tracer les contours d'un champ intertextuel nouveau et de tisser ses propres liens intertextuels. Il s'inscrit dans une nouvelle dimension intertextuelle plus large et manifestement nourrie par le palimpseste de ses traducteurs et de ses lecteurs potentiels.

Mots clés :

Ecriture romanesque – créativité – fidélité – compréhension – interprétation - intentionnalité – subjectivité – lecteur – récepteur – intertextualité - palimpseste – traduction - intertexte – récriture