جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

ترجمة محمد ساري لقصة مايسة باي *Entendez-vous dans les montagnes…* في الميزان

مقاربة تحليلية نقدية في ضوء مؤلف أنطوان برمان *Pour une critique des traductions : John Donne*

مذكرة لنيل درجة الماجستير في الترجمة

الفرع عربي– فرنسي

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذتين:

راضية تومي أ.د. باني عميري

أ.د. شابحة هني

السنة الجامعية

2016/2015

جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

ترجمة محمد ساري لقصة مايسة باي *Entendez-vous dans les montagnes…* في الميزان

مقاربة تحليلية نقدية في ضوء مؤلف أنطوان برمان *Pour une critique des traductions : John Donne*

مذكرة لنيل درجة الماجستير في الترجمة

الفرع عربي– فرنسي

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذتين:

راضية تومي أ.د. باني عميري

أ.د. شابحة هني

السنة الجامعية

2016/2015

إهداء

إلى أمي

و إلى روح أبي الطاهرة

و إلى روح عبد الله الطاهرة

شكر و عرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى عائلتي على تفانيها في مساعدتي من بداية مشوار هذا البحث

أشكر من أعماق قلبي أُستاذتي المشرفتين الدكتورة باني عميري و الدكتورة شابحة هني على قبولهما الإشراف على بحثي و على صبرهما معي و مساندتهما لي

أتقدم بشكر خاص إلى الأستاذ الفاضل الدكتور سليم بابا عمر على كل ما قدّمه لنا من نصائح و معلومات و توجيهات و أدعو الله أن يشفيه و أن يديم له الصحة و العافية

أشكر كل أساتذتي في معهد الترجمة بجامعة الجزائر 2 على مجهـــوداتهم في تعليمـنـــا و تنويرنا.

و شكري الخالص لأساتذتي بقسم الترجمة بجامعة باتنة على دعمهم الدائم لي

و الشكر موصول إلى جميع الأصدقاء

مقدمة

يمتاز الإنسان بكونه كائنا اجتماعيا يسعى إلى التواصل مع غيره من البشر لأسباب متعددة منها ميله إلى الاطلاع المعرفي الذي يدفعه إلى السعي للتعرف على الآخر المشابه أو المغاير له. و بما أن المجموعات البشرية تتمايز فيما بينها بلغاتها و ثقافاتها فإن الترجمة كانت منذ القديم و لا تزال الوسيلة الناجعة للوصول إلى فكر الآخر المختلف و إلى أحاسيسه و تطلعاته و استكشاف أسلوب حياته و مقومات فلسفته و دينه.

هكذا أدت الترجمة من لغة إلى أخرى دورا حاسما لا يستغنى عنه فى الانفتاح على حضارات أخرى و الاغتراف من معينها و دورا حتى في بحث أسباب قوتها و نقاط ضعفها من أجل تحطيمها أو الهيمنة عليها. و من بين الميادين الهامة التى نهلت منها الترجمة ميدان الأدب الذي يشكل ميراث كل أمة و مرآة حالها و فكرها، فقد انشغل المترجمون على مر الأزمان بنقل آداب الأمم المختلفة لأن أدب الآخر هو انعكاس لروحه و هويته و مدى رقيّه. و إن الانفتاح على آداب الأمم الأخرى لَإثراء للذات و للأمة الناقلة لهذا الأدب نحو لغتها، و إن كانت الترجمة سبيلا للتعرف على الآخر فإنها مع التأمل العميق سبيل لفهم الذات و التعرف عليها.

يُعدّ تاريخ الجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي حقبة غنية بالأحداث الهامة و المصيرية و الحاسمة. و هو تاريخ استعمار فرنسا للجزائر و كذا تاريخ حرب الجزائر ضد فرنسا. وقد تم التأريخ لهذه الحقبة بفتراتها المختلفة في مؤلفات لا تعد و لا تحصى من قبل باحثين فرنسيين و آخرين جزائريين و غيرهم. كما استوحى الأدباء من وقائع الاستعمار الفرنسي للجزائر مواضيع لروايات و قصص يغذيها الخيال و الإبداع. و من بين هؤلاء الأديبة الجزائرية **مايسة باي** التي ألّفت قصة هامة تستلهم أهم أحداثها من فترة الحرب التحريرية الجزائرية. و هي قصة من نوع التخييل الذاتي « Auto fiction » وَسَمَتها بالعنوان: *Entendez-vous dans les montagnes...* . و تبدأ أحداثها من خلال

لقاء وقع في مقصورة قطار في رحلة في فرنسا. كان اللقاء بين ثلاثة مسافرين: امرأة جزائرية و رجل فرنسي مسن و فتاة فرنسية شابة اسمها **ماري**. و بعد تجاذب المسافرين أطراف الحديث بدأت بعض الأمور التي تنتمي إلى الماضي تعود إلى الحاضر فتطفو على سطحه. فكانت المرأة الجزائرية و كذا الرجل الفرنسي يغرقان من وقت إلى آخر في بحر ذكرياتهما: إعدام والد السيدة الجزائرية خلال حرب التحرير الجزائرية من قبل العساكر الفرنسيين و فترة التجنيد في الجيش الفرنسي التي قضاها الرجل الفرنسي في الجزائر عندما كان شابا. في النهاية تبيّن للسيدة الجزائرية أن الرجل الفرنسي قد عرف والدها و يمكن أن يكون واحدا ممن أعدموه.

ما شدّنا إلى هذه القصة هو سردها أحداثاً متعلقة بفترة حاسمة في تاريخ الجزائر هي الحرب التحريرية و كذا طريقة معالجتها للمواجهة التي تمّت بين سيدة جزائرية و مجنّد (un appelé) فرنسي سابق دون أن ننسى أن تلك المواجهة أو ذاك اللقاء حدث لأن السيدة الجزائرية التي كانت على متن القطار قد فرّت من وطنها الجزائر الذي يتخبط في فتنة الإرهاب الدموي. تناولت **مايسة باي** موضوعا (un thème) جد حساس هو موضوع الجلاد باعتباره إنسانا. و كيف يمكن لإنسان أن يُعذِّب أو يَقتُل الآخرين فقط لأنه يُنفِّذ أوامر صدرت عن جهة عليا.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذه القصة هي عربون محبة و وفاء من **مايسة باي** إلى والدها الذي قُتِل أثناء حرب التحرير، و هي محاولة منها للتحرر من هاجس الماضي و بشاعته. و كان أسلوب **مايسة باي** مناسبا لقساوة ما تطرحه من تساؤلات فلسفية و نفسية عميقة و صادقة، فجاءت كلماتها عموما بسيطة، و تميز أسلوبها بشاعرية تتراوح من حين لآخر مع تقشف لغوي مقصود.

و لحسن الصدفة عثرنا في إحدى المكتبات على نسخة مزدوجة للقصة، تجمع بين النص الأصلي الفرنسي و ترجمته بالعربية.

كانت صورة الغلاف الخارجي التي يغزوها اللون الرمادي حاسمة في تأثيرها علينا، إذ وضعتنا في أجواء الماضي غير البعيد، و كان عنوان الترجمة العربية مؤثرا بكيفية ما و هو "أتسمعون...صوت الأحرار؟"[1] و الترجمة من إنجاز المترجم **محمد ساري**.

عند ذلك قررنا أن تكون هذه المدوّنة أساس موضوع بحثنا. و كُنا قد قرأنا ترجمة لكتاب المُنظِّر الفرنسي الكبير **أنطوان برمان** Antoine Berman الموسوم بـِ *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* و جاء عنوان الترجمة على النحو الآتي: **الترجمة والحرف أو مقام البعد** و هي من إنجاز **عز الدين الخطابي**، و قد تأثرنا من خلال تلك الترجمة بأفكار **أنطوان برمان** و قررنا قراءة كتب أخرى له فكانت قراءتنا لكتابه *Pour une critique des traductions : John Donne* موجها حاسما في اختيار منهج تحليل الترجمة ونقدها إذ اكتشفنا جانبا من جوانب شخصية **برمان** تتمثل في رغبته في احترام اختلاف الآخر من خلال الترجمة و تركيزه على أخلاقية الفعل الترجمي و اهتمامه بشعرية النص المترجم. كما أنه يولي أهمية كبيرة لطريقة التحليل و كذا لإبراز الجوانب الناجحة في الترجمة. و مقارنة بما قرأناه في السابق من مقاربات و مناهج في نقد الترجمات رغبنا في تطبيق **المنهج البرماني** في نقد ترجمة قصة **مايسة باي** لنعايِن مدى صلاحيته و نجاعته بما أن **برمان** كان قد طبّقه على ترجمات لقصيدة شعرية هي مرثية الشاعر **جون دون** John Donne.

و انطلاقا من المدونة التي اخترناها و من منهج **برمان** التحليلي، وسمنا بحثنا بالعنوان الآتي:

[1] انظر تحليل العنوان ص.132.

ترجمة محمد ساري لقصة مايسة باي *Entendez-vous dans les montagnes…*

في الميزان

مقاربة تحليلية نقدية في ضوء مؤلف أنطوان برمان : *Pour une critique des traductions : John Donne*

و في ضوء قراءاتنا الأساسية الثلاث أي كتاب **برمان** الذي ذكرناه للتو و نص ترجمة **محمد ساري** و النص الأصلي **لمايسة باي**، تبادرت إلى أذهاننا بعض التساؤلات هي موضوع إشكالية البحث وتنقسم إلى سؤال رئيسي هو:

- هل يمكن تطبيق منهج **برمان** في نقد الترجمات الذي اقترحه في كتابه *Pour une critique des traduction : John Donne* على ترجمة قصة **مايسة باي** *Entendez-vous dans les montagnes...* أي على نوع القصة و ماهي شروط نجاح ذلك؟

و منه تفرع التساؤل الآتي:

- هل يمكن تطبيق **المنهج النقدي البرماني** على ترجمة أولى و واحدة؟

وسعيا إلى الإجابة عن الإشكالية الرئيسة طرحنا الفرضية الرئيسة الآتية:

- يمكن تطبيق **منهج برمان النقدي** لتحليل ترجمة قصة **مايسة باي** و نقدها و يرتبط نجاح ذلك بدراسة مسبقة لأسلوب النص الأصلي و البحث عن عمليات التناص التي تميّزه و الاهتمام بغيرها من الخصائص.

و نفترض كذلك أن هذا المنهج صالح للتطبيق على ترجمة وحيدة و أولى، إذ انطلاقا من هذا النقد يمكن أن نحقق ترجمات أخرى أفضل.

و لتحقيق مرادنا و الكشف عن مدى سلامة ما افترضناه إجابة عن الإشكالية فإننا اخترنا أن نتبع المنهج النقدي **لبرمان** الذي نظّر له و شرحه في كتابه الهام المذكور آنفا و الذي يشكل جزءاً من مدونة البحث، فقد بيَّن فيه مفهوم النقد ثم شرح مساره النقدي. و قد رأينا أن نتبع هذا المنهج دون غيره لأن **برمان** يمتاز بمفهومه عن أخلاقية الترجمة و كذا باحترامه لغرابة الأجنبي و رفضه للترجمة المتمركزة عرقيا (La traduction ethnocentrique[2]). كما أن منهجه النقدي يمتاز بالشرح و التعليق و التأمل الفلسفي حينما يقتضي الأمر ذلك. و لأن **برمان** يؤمن بأن النقد ليس النقد السلبي فقط بل يجب أن يتولد عنه نقد إيجابي اخترنا منهجه بدل غيره من المناهج.

و قد رسمنا مسارا للبحث لكي نحقق الأهداف المرجوة منه و أدى بنا هذا المسار إلى تقسيم البحث إلى أربعة فصول، ابتدأناها بمدخل نظري يتناول الأدب و الترجمة و تعريفا للقصة. و قد ارتأينا التركيز على الفصل التطبيقي الخاص بدراسة المدونة و ذلك لمقتضيات البحث و رغبة منا في جعل النظرية في خدمة البحث العلمي العملي و الفعلي و ليس العكس. فالآراء النظرية في النقد أو المنهج المتبع فيه لا يكونان مجديين إذا لم يفتحا آفاقا للاشتغال و التطبيق على مدونة ما. و هذا ما حاولنا القيام به من خلال تحليل الترجمة ونقدها.

[2] نشأت الترجمة المتمركزة عرقيا في روما و هي ترجمة تُرجع كل شيء إلى ثقافة اللغة المترجم إليها و إلى معاييرها و قيمها باعتبار أن الغريب أي الآخر الذي يمثل الثقافة الأخرى سلبيا يجب إلحاقه و إخضاعه. انظر: أنطوان برمان، **الترجمة و الحرف أو مقام البُعد**، تر.عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2010، ص ص 47، 48 و ص. 50.

و قد تناولنا في الفصل الأول مفهوم النقد في الترجمة و تطرقنا إلى منهج **برمان** النقدي و آراء بعض الباحثين فيه. و في الفصل الثاني عرفنا بأصحاب المدونة و هم الثلاثي: **أنطوان برمان** و **مايسة باي** و **محمد ساري** وعرضنا مجموعة من الأسئلة وجّهناها إلى المترجم **محمد ساري** الذي أفادنا بإجاباته عنها مشكورا. أما الفصل الثالث فعرفنا فيه بالمدونة، فعرضنا ملخصا لكتاب **برمان** المتبع في منهج النقد و ملخصا آخر لقصة **مايسة باي** يليه إبرازاً لأسلوب الكاتبة في قصتها، ثم قدمنا المدونة (أصلاً وترجمةً) و درسنا عتباتها و عرضنا قراءة لبعض منها ثم عرّجنا على طرح لمفاهيم عامة حول الصورة (L'image) ثم قمنا بقراءة لصورة الغلاف الخارجي، و كان آخر عنصر تطرقنا إليه هو الأفق الترجمي لترجمة **محمد ساري** "**أتسمعون...صوت الأحرار؟**". و في الفصل الرابع و الأخير قمنا بتحليل المدونة فتطرقنا إلى القراءات الإضافية التي فتحت أمامنا آفاقا لفهم مسار **برمان** النقدي و كذا أسلوب **مايسة باي** و اهتمامات و كتابات المترجم المختلفة و غيرها من المفاهيم من خلال قراءات أخرى و اتبعنا منهج **برمان** النقدي فقمنا بنقد ترجمة العنوان و بعد ذلك تناولنا بالشرح و التحليل و التعليق و النقد واحدا و عشرين مثالا من المدونة، مُبيِّنين محاسن الترجمة و مزالقها. ثم قمنا بتقييم الترجمة وفقا لمبدأين حددهما **أنطوان برمان** و هما الشعرية (La poéticité) و الخُلْقية (L'éthicité) [3]، بعد ذلك تحدثنا عن تلقي الترجمة ثم وصلنا إلى النقد المنتِج. و في الأخير، ختمنا بخاتمة أدرجنا فيها نتائج البحث.

[3] "الخُلْقية" هي ترجمة الأستاذة باني عميري للكلمة الفرنسية L'éthicité .

مدخل نظري:

الأدب و الترجمة

توطئة:

يتميّز الإنسان برغبته في الاطلاع على آداب أمته و الأمم الأخرى. و لأنه من العسير إتقان لغات عديدة بالنسبة إلى كل الناس فإن الترجمة كانت و لا تزال النافذة التي يطل منها القارئ النهم على آداب شعوب العالم و ثقافاتها. و فيما يلي أتحدث عن الأدب و الأهمية التي أولاها إياه المترجمون عبر العصور، و كذا عن بعض خصائص النص الأدبي و التحديات التي يضعها أمام عملية الترجمة.

1. الأدب و أهمية ترجمته:

يُعدّ الأدب مجالا من مجالات الإبداع الإنساني يتميّز بالتنوع و الثراء و التفرد أو بالطرافة و الغرابة. فقد عرفت الإنسانية على مدى تاريخها الطويل حضارات و ثقافات صنعتها أمم عديدة اختلفت عن بعضها البعض في نواح عديدة، بدءا من الاختلاف اللغوي و مرورا بالاختلاف في العادات و التقاليد و الديانة و درجة تطور العلوم و كذا مدى قوتها الاقتصادية و السياسية. و قد أفرزت الكثير من الثقافات في العالم إبداعاً في ميدان الأدب، فرُوِيت الأساطير و الخرافات و الحكايات الشعبية و ظهر الروائيون و القصّاصون و اتسع مجال الإبداع الشعري فنال مزيدا من الحرية، فقد صنعت كل أمّة من الأمم ميراثها الأدبي ووضعت فيه جموح خيال أُدبائها و ابتكاراتهم.

و بفضل الترجمة انتقل العديد من تلك الدُّرَر و الآثار الأدبية من شعب إلى آخر، فكان الأدب المُترجَم نافذة تُطل منها أمّة على أمّة أخرى فحدث التلاقح و انتقلت المعرفة و اتسعت حدود الخيال الإنساني. و تشهد على ذلك ترجمة "**ألف ليلة و ليلة**" في الغرب لأول مرة و مدى التأثير العظيم الذي صنعته تلك الترجمة في نفوس القراء الغربيين الذين اكتشفوا عن طريقها سحر الشرق و جماله. و في هذا الصدد تقول **ياسمين فيدوح** : " و لقد أظهر القارئ الأوروبي ترحيبا لا مثيل له بـ' ألف ليلة و ليلة'،

حيث وصلت إلى كـل الطبقــات، و تغـلـغلت في أذهــان معظم الكتــاب و الروائييــن و الشعراء، و باعتراف هؤلاء أنفسهم جرى الاهتمام بـ'ألف ليلة و ليلة' أكاديميا، و ثقافيا، و فضوليا، و استمر تأثيرها أجيالا متلاحقة، و لا تزال تثير عنها التساؤلات إلى يومنا هذا."[1]

و قد ظهرت ترجمة **أنطوان غالان** (Antoine Galland) لـ "ألف ليلة و ليلة" إلى اللغة الفرنسية بين عامي 1704 و 1717 م. و بهذا الإنجاز نقل **غالان** أثرا من أهم آثار الشرق إلى الغرب الذي استغرق باندهاش و ولع في أحلام ليالي شهرزاد.[2]

و الشيء نفسه حدث مع باقي النصوص التي سافرت إلى ثقافات أخرى فتلقتها بفضـول و تطلع، و وجدت النصوص الأدبية فيها بيئات جديدة تحط فيها رحالها و تمد فيها جذورها.

فالنص الأدبي يتجدد و يحيا عند انتقاله بفضل الترجمة إلى فضاءات أخرى. إنها رحلات للنصوص تتحدى بها الزمان و المكان، حيث تهاجر هذه الأخيرة بهدف الإقامة داخل ثقافة محددة الملامح كي تصنع لنفسها حضورا متميزا و تمارس من ثمة تأثيرها على تقاليد الكتابة في الثقافة المُستقبِلة.[3]

---

[1] ياسمين فيدوح، **فنّ الترجمة بين النقل و الإبداع في سرد شهرزاد**، دمشق، دار صفحات للدراسات و النشر، 2012 ، ص. 31.

[2] المرجع نفسه، ص ص. 46،47.

[3] حسين خمري، **جوهر الترجمة**، وهران، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ت، ص. 277.

2. النص الأدبي و تحديات ترجمته:

يمتاز النص الأدبي بمجموعة من الخصائص تجعل ترجمته في كثير من الأحيان مهمّة عسيرة إن لم تكن شاقة أو شبه مستحيلة أحيانا. و لكي نفهم طبيعة التحديات التي يواجهها المُترجِم حينما يتصدى لترجمة نصوص أدبية، ارتأيت أن أستعرض بعض مميّزاتها و هي الآتية:

- يقترن النص الأدبي بـ**عنصر التخييل** فـ"هو أساس كل كتابة أدبية و بخاصة الروائية منها، بل هو سمتها المميزة، بحكم أن الأدب هو في حقيقة أمره و بالدرجة الأولى تركيب لغوي يملك وظيفة جمالية و فكرية، و لكي يكون أثره كبيرا في نفسية القارئ المتلقي لنصوصه لا بد له أن يملك مرجعية واقعية و أدبية، بمعنى قد يبدع الأديب قصصا جديدة أو يعيد إنتاج قصص موجودة أو مبتكرة قبل اليوم لينقلها للقارئ. و لكي تحظى هذه النصوص السردية برضى القارئ و تجعله يشعر باللذة و المتعة، و تلبي لديه رغبة التملص من الرتابة و القلق و تدخله في عوالم فاتنة و سحرية، لا بد لها أن تتميز بما يسمى لدى علماء الشعرية بالأدبية، التي ترتبط بشكل وثيق بالتخييل."[4] فالكثير من النصوص الأدبية تستلهم مادتها من الواقع لكنها مع ذلك ليست كل الحقيقة فهي من إلهام خيال الكاتب الذي يصوغها بلغة ذات صبغة جمالية و فنية تحقق لدى المتلقى متعة القراءة.
- تُسيطر **الوظيفة التعبيرية** على النص الأدبي فهو الفضاء الذي يبث فيه المؤلِف ذاته و انفعالاته و يُضمِّنه رؤيته الخاصة إلى العالم، و الأدب شعرا و نثرا تربة خصبة لتوظيف الصور البيانية و لاستغلال الدلالات الهامشية و من ذلك يستمد النص قدرته الإيحائية. أما اللغة في الأدب فليست مجرد أداة تبليغ بل إنها

---

[4] محمد داود، **الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها – مقاربة سوسيونقدية**، الجزائر، ابن النديم للنشر و التوزيع، بيروت، دار الروافد الثقافية– ناشرون، 2013، ط.1، ص. 185 .

تصبح غاية الأديب و لذلك لا سبيل إلى الفصل بين شكل النص الأدبي و مضمونه. ثم إنّ الحقيقة الشعرية التي ينضح بها النص الأدبي يُبرزها شكله، إذ إن الكاتب يبني نصه بناء لغويا مقصودا و ينظم كلامه و جمله وفق بنية معينة تحقق وقعا موسيقيا بذاته و توقظ لدى المتلقي بفضل المجاز إدراكا حِسّيا حيّا فكأنه يسمع و يتذوّق و يلمس و يشم و يرى.

- يتميز النص الأدبي ب**تعددية التأويل**، فهو لا يخضع لعملية فهم أو تأويل واحدة، كما أنّ النقاد يختلفون فيما بينهم حول تأويل نص و تقييمه، فالقرّاء أيضا تتعدد تأويلاتهم للنص الأدبي و كلّ يؤوّله حسب رؤيته الخاصة. و بمرور الزمان و تغير المكان، قد تختلف كذلك تأويلات النص الأدبي الواحد نظرا لتبدل الأحوال و الظروف المحيطة بالقارئ أو المُترجِم. و من هنا جاز تعدّد ترجمات العمل الإبداعي الواحد.
- **الأثر الأدبي ذو قيمة لا تتأثر كثيرا بتغيّر الزمان و المكان** و يعود السبب في ذلك إلى كون رسالة النص الأدبي رسالة موجهة إلى قراء لا يمكن تحديدهم بحيّز زمني أو بمكان جغرافي محددين و هي ذات مضمون يخاطب كلّ البشر و ما يحملونه في صدورهم من قيم إنسانية. و إلى يومنا هذا، نجد المهتمين بالشعر الجاهلي و بالملاحم ك**الإلياذة** (*Iliade*) و **الأوديسة** (*Odyssée*) ل**هوميروس** (Homère) و مسرحيات **شكسبير** (Shakespeare) و غيرها من الآثار الخالدة.
- **نَقْلُ النص الأدبي القيم الإنسانية** العامة يُوفر له سببا من أسباب الخلود. فالحب و الخير و القلق الوجودي و الكفاح و الحرية و الحياة و الموت...كلها قيَم يشترك

فيها جميع البشر و هي موضوعات تتعلق بجوهر الإنسان و لا تبلى مع الزمن. و لذلك نولي الأدب هذه الأهمية.[5]

لقد استعرضت مجموعة من أهم خصائص النصوص الأدبية التي تميّزها عن بقية النصوص. و هذه الطبيعة الخاصة بالنص الأدبي تضع أمام المُترجم عموما عددا من المسائل الشائكة تتعلق بإمكانية الترجمة و بتعذرها.

أول هذه العوائق قراءة النص الأدبي في حد ذاته و تأويله. كيف يقرأ المُترجم النص و ما هي المعاني التي سيستخرجها من معدنه؟ هل ما أراد المؤلِّف قوله يتطابق مع ما فهمه المترجم؟

كما أنّ عالم الإبــداع لا يخضع للعقل الواعــي فقط، إذ إنّ الكثيـر من الأفكار و الصور تتداعى من لا وعي الكاتب أو الشاعر مما يلفّ النص أحيانا بغموض من الصعب جدا سبر أغواره. فهل يتمكن المترجم من فكّ رموز اللاّوعي التي صنعت العمل الإبداعي؟ و فَرَضا أنّه استطاع ذلك، هل سيجد في اللغة و الثقافة المُستقبِلتين تلك العبارات و التعابير و الكلمات التي ستحوي معاني النص الأصلي و تعبِّر عن جمالياته؟ الأدب إبداع و خيال و فن و صنعة. هذه الصفات منحته صبغة الذاتية التي تجعل منه عملا متفرّدا لدى كل مبدع. و هذا التفرّد هو الذي يخلق صعوبة سكب العمل الإبداعي الأصلي في قالب آخر دون حدوث خسارة من نوع ما.

تتسم كل لغة بديناميتين: الدينامية الدلالية (sémantique) و الدينامية السيميائية (sémiotique). و ما تقوم به الترجمة هو نوع من تحطيم الأصل، و بذلك فإن العلاقة الخاصة بين الديناميتين المذكورتين تُفكّ، أي أنه يتم تدمير أهمّ ما يصنع أصلية النص

[5] انظر تفاصيل تلك المميزات لدى: جمال محمد جابر، **منــهجية الترجــمة الأدبيــة بين النـظريــة و التطبيق. النص الروائي، نموذجا**، الإمارات العربية المتحدة، دار الكتاب الجامعي، 2005، ص ص.19 -21 و 23-26.

الأصلي. و في الوقت نفسه، تنحل الرابطة الضرورية بين المحور التركيبي (axe syntagmatique) و المحور الاستبدالي (axe paradigmatique) لأنه لا يمكن أبدا نقلها إلى الضفة الأخرى. و حتى لو كان نحوُ اللغة المصدر و نحوُ اللغة الهدف متقاربين جدا، فإنّ سلسلة المترادفات و المتضادات و التوقعات تكون مختلفة من لغة إلى أخرى. كما أن لكل من هاتين اللغتين تاريخها الخاص.

و على هذا الأساس، ندرك بسرعة، أنه لا يمكن أن توجد ترجمة للبيت الشعري **لمالارمي** Mallarmé: « Aboli bibelot d'inanité sonore » ترجمة تكون ناجحة في أيّ لغة كانت، ففي معظم الأحيان تكون الترجمة مجحفة باحتفاظها بطبقة المعنى فقط، عازلة إياها عن غيرها من الخصائص مما يؤدي إلى الحصول على مكافئات قد تثير الضحك، من نوع:

« Objet décoratif évacué produisant des sons absurdes » أو « Ornement absent, cause de bruits illusoires »[6].

و لإعطاء فكرة عما نقول، نترجم الجملتين الأخيرتين: "شيء يستخدم للتزيين تمّ التخلص منه و هو يصدر أصواتا بلا معنى" و"شيء للتزيين غائب يُسبب ضجيجا وهميا".

[6] انظر:

Marc de Launay, « L'identité de l'original », *traduction(s) confrontations, négociations, création*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, pp. 11, 12.

و من بيـن أجنـاس النـصوص الأدبية نجد جنس "القصة" الذي كتبت فيه **مايسة باي،** و هو جنس مدونتنا الأصلية .

3. ما هي القصة (le récit)؟ :

يُحدد le récit أي القصة في اللغة الفرنسية على النحو الآتي:

Le récit : nom masc. – Toute forme de présentation – orale ou écrite – d'une histoire, véritable ou fictive.

ÉTYM. : du latin *recitare* = « lire à haute voix ».[7]

و مفاد هذا التعريف أن القصة هي كل نوع من أنواع تقديم حكاية حقيقية أو خيالية، سواء أكان شفهيا أو كتابيا. و يعود أصل كلمة récit إلى الكلمة اللاتينية recitare و معناها "القراءة بصوت مرتفع".

و يوجد تعريف آخر لكلمة récit هو الآتي:

« Le récit […] est un **énoncé**, c'est-à-dire un produit de langage, rapportant une suite d'actions ou d'événements. »[8]

أي إن: القصة هي "**قول**" بمعنى أنها مُنتَج لغوي ينقل متتالية من الأفعال أو الأحداث.

و خلاصة القول إن الأدب رافد من روافد الانفتاح على الآخر و يتيسّر ذلك بفضل الترجمة، غير أن خصوصيته الثقافية و اللغوية تضع أمام المترجم تحديات جمة تفرض عليه التعامل معها. ترجع صعوبات ترجمة النص الأدبي إلى السمات التي تُميّزه

---

[7] انظر :

Philippe Forest, Gérard Conio, *Dictionnaire Fondamental du Français Littéraire*, France, Maxi-Livres, 2004.

[8] انظر : Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p.73.

عن غيره من النصوص فهو مثلا متعدد التأويلات. و تُعد القصة جنسا من الأجناس الأدبية و بذلك فهي تنطوي على مجموعة من الإشكاليات الترجمية.

I. الفصل الأول:

مفهوم النقد في الترجمة

توطئة:

يؤدي نقد الترجمات دورا هاما في ميدان الترجمة و تتجلى أهميته في كونه العملية التي تبيّن مدى قوة أو ضعف ترجمة ما، فالقارئ بحاجة إلى من يهديه بملاحظاته و تقييمه إلى ترجمة جديرة بالقراءة و هو الدور الذي يضطلع به الناقد الترجمي. كما أن المترجم بحاجة ماسة إلى نقد ترجمته كي يتبين المزالق التي وقع فيها و يدرك ما هي في حاجة إليه من تعديل و تنقيح كي تغدو أكثر إقناعا. و من هنا يكون نقد الترجمات عاملا هاما بل و حاسما للارتقاء بالترجمات المنجزة. و إن دَرَجَ النقد في السابق و بصفة عامة على لفت النظر إلى الجوانب السلبية في ترجمة ما، غير أن **برمان** يرى أن النقد الحقيقي هو ذلك الذي يبرز أيضا الجانب الإيجابي في الترجمة إذ لا يمكن التركيز فقط على ما هو سلبي فيها. و فيما يأتي عرض لمفهوم نقد الترجمات لدى **برمان**.

I. 1. مفهوم نقد الترجمات عند أنطوان برمان :

يقول **أنطوان برمان** إن العبارة « critique de traductions » أي " نقد الترجمات" تبدو كأنها تعني فقط تقييما لسلبيات ترجمة ما و بذلك فقد تؤدي إلى فهم خاطئ. و مثال ذلك تحليل **ميشونيك** (Meschonnic) لترجمة الكتاب المقدس (la Bible) التي قام بها **شوراكي** (Chouraqui).

و يعود هذا الأمر إلى ثنائية قطبية موجودة داخل بنية الفعل النقدي ذاتها. و لن نستطيع أبدا أن نخلص هذا الفعل من كل السلبية. فالنقد مهما تعددت ميادين تطبيقاته ومنذ عصر الأنوار يشتغل على ما هو سلبي. لكن يجب ألاّ ننسى أن الوجه الآخر للاشتغال على ما هو سلبي هو الاشتغال على ما هو إيجابي. إن جوهر النقد إيجابي سواء كان نقدا للإنتاجات اللغوية أو الفنية أو غيرها. ثم يؤكد **برمان** أن الإيجابية هي حقيقة النقد. فالنقد السلبي الصرف ليس نقدا حقيقيا.

هذا ما جعل مؤسس النقد الحديث **فريدريك شلغل** (Friedrich Schlegel) يضع تسمية "نقد" « critique » لتحليل الأعمال "القيّمة" و يستعمل كلمة « caractéristique » أي "خاصية" لتقييم الأعمال الرديئة[1].

نجد **برمان** هنا يركز على الطبيعة الإيجابية للنقد و ربما يكون تأكيده هذا جوابا عن السؤال: لِمَ ننقد ؟ هل ننقد من أجل تحطيم ما تم إنجازه (مهما كانت عيوبه) ليس إلا؟ أم أن النقد ينظر إلى ما ينقده بطريقة تهدف إلى إظهار تلك الجوانب التي تنم عن جهد و عمل إيجابيين؟

يعد نقد المؤلفات اللغوية « œuvres langagières » ضرورة حيوية بالنسبة إلى هذه المؤلفات وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الوجود الإنساني الذي يحيا فيـها و بفضلـها. و بالطبع فإن هذه المهمة الصعبة المنوطة بالنقد ليست بالهينة على الاطلاق و على الناقد أن يتوخى الحذر حين ممارسته لوظيفته بصفته ناقدا.[2]

يقول **أنطوان برمان** :

« Parmi les formes multiples de la critique des œuvres langagières, il y a celle de ces œuvres qui ‘ résultent’ du transfert, de la translation d’une œuvre d’une langue à une autre : ce qu’on appelle, depuis Leonardo Bruni, les *traductions* »[3].

و مفاد هذا القول أنه:

---

[1] انظر :

Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Editions Gallimard, 1995, p. 38

[2] انظر: Id., pp.39-40

[3] انظر :Id., p.40.

يوجد من بين الأشكال المختلفة لنقد المؤلفات اللغوية ذلك النقد المطبق على المؤلفات 'الناتجة' عن التحويل و انتقال مؤلَف من لسان إلى آخر : و هو ما يسمى منذ **ليوناردو برونـي** بالترجمات.

يضيف **برمان** أن المؤلفات في حاجة الى الترجمة كما هي في حاجة الى النقد. ويلاحظ أن بين النقد و الترجمة قرابة بنوية. و سواء أستفاد المترجم من قراءاته كتب النقد أم لا بهدف ترجمة كتاب أجنبي بعينه فإنه يتصرف كناقد إزاء النص الذي سيترجمه و هذا على كل المستويات. و تعد الترجمة المعادة « re-traduction » (و المقصود بها كل ترجمة تأتي بعد ترجمة أولى لمؤلف ما) " نقدا" « critique » للترجمات السابقة لها وهذا بمعنيين اثنين : إنها كاشفة لها أي إنها تبرز كل ما يميز هذه الترجمات في حقبها الزمنية و كذلك فهي تبين أنها اخفقت أو أنها أصبحت قديمة.[4]

من خلال هذه الفقرة يمكن أن نستخلص فكرتين هامتين :

الأولى : يتصرف المترجم إزاء النص الذي سيترجمه بصفته ناقدا؛

الثانية : تعدّ الترجمة المعادة نقدا للترجمات السابقة.

إذن يوجد في السلوك الترجمي للمترجم بعد نقدي كما أن الترجمة المعادة تكتسي ميزة أخرى و هي الميزة النقدية.

و يستطرد **برمان** قائلا :

« *La critique d'une traduction est donc celle d'un texte, qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique*. Opération délicate, qui ne s'est développée sous

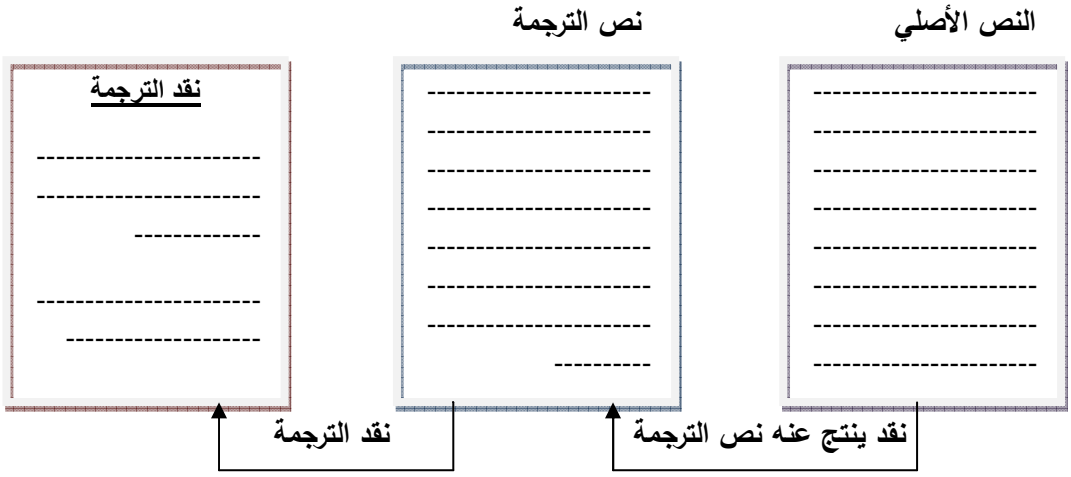
[4] انظر : Antoine Berman, Op.cit., p.40.

sa forme ‘ moderne’, c’est-à-dire comparable à celle de la critique directe des œuvres, que très récemment »[5].

أي إن **نقد ترجمة** إذن في نظر **برمان هو نقد نص ناتج في حد ذاته عن عمل ذي طابع نقدي**. و هو عملية دقيقة لم تتطور إلى صورتها 'الحديثة' أي صورتها المماثلة للنقد المباشر للأعمال الإبداعية إلا منذ عهد قريب جدا.

لقد لفتت انتباهنا الجملة الأولى في الاستشهاد الأخير حيث يتحدث **برمان** عن نقدين و ليس عن نقد واحد فقط. و هما نقد الترجمة و نقد ينتج عنه نص الترجمة. ذلك أن كلمة « texte » أي "نص" الواردة في الاستشهاد ذاته تعود إلى كلمة « traduction » أي « ترجمة" ، لأن الترجمة كإنتاج هي في النهاية عبارة عن نص.

و يمكن توضيح هذه الفكرة بالمخطط الآتي :



المخطط رقم -1-

و تبدو أهمية هذه الفكرة حينما ندرك أن نقد ترجمة ما، لاحق لنقد آخر ذي طبيعة معينة. كما أن المخطط السابق يوضح العـلاقة بين النقدين و العلاقة بين ثلاثة نصوص

[5] الخط المائل (italique) موجود في النص الأصلي. Antoine Berman, Op.cit., p.41

مختلفة و لكنها مترابطة وتتبع في ظهورها ترتيبا منطقيا. ويمكن إضافة أن كلا النقدين يتسم بالتحليل و الاشتغال على دقائق كل نص.

و يردف **برمان** قائلا :

« Si la critique des traductions existe depuis longtemps (depuis au moins le XVII siècle) sous forme de jugements, elle n'a jamais été aussi développée que celle des originaux »[6].

و معنى هذا أن نقد الترجمات و إن ظهر منذ زمن بعيد(منذ القرن 17 عل الأقل) في شكل إصدار أحكام فإنه لم يعرف أبدا التطور الذي عرفه نقد النصوص الأصلية.

كان تطور نقد الترجمات محتشما و حينما ظهر حقا اتخذ منحى البحث عن عيوب الترجمة، أما النقد الإيجابي فقد كان نادرا جدا إلى عهد قريب. و في كل الأحوال غالبا ما يتحرك هذان الشكلان من النقد في فضاء واحد و هو فضاء إصدار الأحكام، بينما يتطور نقد الأعمال الإبداعية في اتجاهات متعددة صنعت قوته و تنوعه الغني بالإضافة الى أنه يصدر الأحكام.[7]

و يحدثنا **برمان** عن النزعة التي لا تريد سوى محاكمة النص المترجم و ما تعنيه فيقول :

« Cette tendance à vouloir 'juger' une traduction, *et à ne vouloir faire que cela*, renvoie fondamentalement à deux traits fondamentaux de tout texte traduit, l'un étant que ce texte 'second' est censé correspondre au texte 'premier', est censé être véridique, vrai, l'autre étant ce que je propose d'appeler la *défectivité*, néologisme qui cherche à rassembler toutes les

[6] انظر : Antoine Berman, Op.cit., p.41.

[7] انظر : Id., p.41.

formes possibles de défaut, de défaillance, d'erreur dont est affectée *toute* traduction ».[8]

أي إن الرغبة في 'محاكمة' الترجمة وعدم الرغبة في فعل غير ذلك تعكس أساسا خاصيتين أساسيتين في كل نص مترجم، تتمثل الخاصية الأولى منهما في أنه من المفترض على هذا النص 'الثاني' أن يكافئ النص 'الأول' و أن يكون حقيقيا و خالصا، أما الخاصية الثانية فهي ما يقترح **برمان** تسميتها défectivité أي 'العيبية"[9] و هي كلمة مولدة ترمي إلى جمع كل الأشكال الممكنة للعيوب و الإخلالات و الأخطاء التي تعاني منها كل ترجمة.

و نكتشف في الفقرة السابقة مجموعة من الاعتبارات المتعلقة بالنزعة التي تحكم على الترجمات منها الاعتباران الآتيان:

الاعتبار الأول:

إن النص المترجم هو نص ثان أما النص الأصلي فهو نص أول. إذن فهناك سلمية (hiérarchie) بين النصين و كل سلمية تفترض وجود نوع من التفضيل أو من السلطة أو من القوة أو من التقديس تُسبغ على ما تم وضعه في الرتبة الأولى. و يمكن إعطاء أمثلة على ذلك لتوضيح الفكرة. إن التقديس الوارد في الشروحات التي كتبت عن النصين المقدسين القرآن الكريم و الإنجيل مثلا هو تقديس للكتابين المذكورين و ليس لما كتبه عنهما العلماء و الباحثون المتبحرون فيهما. و النص القانوني يكتسي كقرار محكمة مثلا في قضية ما سلطة لا يكتسيها نص كتبه صحفي في جريدة إخبارية يومية عن موضوع القضية نفسها مستعملا أسلوبه الخاص. و يفضل الكثير من محبي الأدب أن يقرأوا رواية لكاتب ما على أن يقرأوا مقالات تتحدث عنها حتى لو كانت مستفيضة أو

[8] انظر : Antoine Berman, Op. cit., p.41.

[9] "العيبية" كلمة من اقتراحنا لترجمة « défectivité »

كتبها مختصون في الأدب. و بذلك يمكن أن نحدث سلسلة من التفضيلات: النص الأصلي أفضل من النص المترجم أو أحسن منه أو أكثر تأثيرا منه أو أبلغ منه أو أصدق منه... و غيرها من أفعال التفضيل التي يمكن استعمالها حسب الحالة. و هنا يحسن بنا أن نتساءل، لماذا؟

الاعتبار الثاني:

للنص المترجم خاصيتان هما : الحقيقة و العيبية فمن المفترض أن يكون هذا النص حقيقيا أي هذا هو المنتظر منه كما أنه عرضة لكل أشكال العيوب و الأخطاء الممكنة. إذن أمـام النـص المترجم مهمة عليـه أن يحققها و هي مهمـة طموحـة جدا و مثالية. ذلك أنه ينتظر منه أن يكون مكافئا للنص الأصلي و حقيقيا و خالصا و إن في النعتين "حقيقي" و "خالص" نـوع من المطلق إن لم يكن المـطلق بذاتـه. و "حقيقي" و "خالص" يستدعيان كلمة "حقيقة". فما هي الحقيقة التي يُطالب بها النص المترجم؟

يرى **برتراند أوجيلفي** Bertrand Ogilvie أن الفكر الغربي قد جعل "منذ نشأة الفلسفة عند الإغريق، من الحقيقة القطب الرئيسي لنشاطه، على حساب أي نشاط اخر. و هناك ملاحظة تنسب الى أرسطو قالها بصدد أفلاطون، مليئة بالدلالة و هي: 'إن أفلاطون صديق عزيز علينا، و لكن الحقيقة أعز منه'. و عندما أخضع هذا الفيلسوف شخص أفلاطون إلى مسألة الحقيقة، فهو قد جرده من كل نفوذ تقليـدي: سلطة الأسـرة و القرابة، و تأثير العلاقة الودية. و أيضا نزع عنه السلطة السياسية و الدينية و أخيرا التأثير العقلي ذاته"[10].

[10] عن علي بنمخلوف و آخرون، **الحقيقة**، تر.عبد القادر قنيني، المغرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005، ص. 45.

إن ملاحظة **أرسطو** Aristote على **أفلاطون** Platon في غاية الأهمية، إذ ندرك من خلالها أن **أرسطو** حرر ذاته من كل أنواع الضغوط التي بإمكانها أن تؤثر على علاقته بالحقيقة و بالتالي قوله الحقيقة. و بالنسبة إلى النص المترجم فالأمر يتعلق بقول الحقيقة التي يقولها النص الأصلي.

فمن ناحية أولى، يكون النص المترجم حقيقيا حينما يكشف عن ذاته كنص أي عندما يحقق معايير النصية.

و من ناحية أخرى، فالنص المترجم منبنٍ على حقيقة نص آخر هو النص الأصلي. و بالعودة إلى ملاحظة **أرسطو** و شرح **أوجيلفي** لها يمكن أن نسقط هذه الرؤية على الترجمة باعتبار أنها رحلة بحث عن حقيقة النص الأصلي. فـ**أرسطو** يبتغي الحقيقة (كما هو مفترض من كل مترجم أن يفعل أثناء قيامه بالفعل الترجمي) و قد أدرك وجود مجموعة من العوامل قد تؤثر على قول الحقيقة. و نحصرها في العوامل الآتية:

سلطة العائلة و العاطفة و السلطة السياسية و السلطة الدينية و التأثير العقلي.

و يمكن إعادة تقسيم هذه العوامل ضمن عوامل أكثر شمولا هي الآتية:

تأثير العقل و العواطف و السلطة الإيديولوجية.

و كذلك الأمر بالنسبة إلى المترجم، فهو باعتباره فردا ينتمي إلى مجتمع معين ذي لغة و ثقافة معينتين لابد أنه يحمل في أعماقه جذور هذا الانتماء، كما أنه قد يكون معجبا بثقافة ما غير ثقافته الأم أو مقتنعا بإيديولوجيا ما، و بذلك فقد يتأثر بالعوامل التي تم ذكرها و تكون النتيجة أنه ينأى عن الحقيقة التي يتوجب عليه الالتزام بها.

و على هذا الأساس فإن النص المترجم بتأثير من العوامل السابقة يسقط في "العيبية"، و معنى ذلك إمكانية العثور على عيوب أو عثرات أو أخطاء في هذا النص.

هذه الإمكانية موجودة و قد تنعدم عندما يتعلق الأمر بالترجمات العظيمة و الخالدة. و لكن لا يتحقق هذا الأمر دوما و لم يتحقق. هناك إذن مقابلة بين ما يجب أن يكون عليه كل نص مترجم و هو أن يطابق أكثر صوره إشراقا و ما يكون عليه في عموم الأحوال و هي صورة قليلة الإشراق. و نتساءل هنا : هل بإمكان النص المترجم أن يكون حقيقيا؟ وهل بإمكانه أن يبلغ هذه المرتبة السامية باعتبار الحقيقة قيمة سامية؟ و "الحقيقة" هنا تعني **أسمى صورة** للنص المترجم أو **أكمل صورة متاحة له.**

إن النص المترجم يثير سؤالا حول "**حقيقيته**" « véridicité » sa، كما أنه يشكو دوما من عيب ما، وهما الأمران اللذان يدفعان إلى الحكم عليه. و بعيدا عن الأحكام المسبقة الجازمة، بالإمكان القول إن معظم الترجمات تتراوح بين عدم الكفاية من ناحية الجودة إلى الرداءة التامة، و هذا لا يعني التشكيك في مهنية المترجمين. و يحتل النص المترجم في الظاهر "المرتبة الثانية" و هي نقيصته الأصلية. لقد اتُهِم النص المترجم منذ القدم بكونه ليس الأصل و أنه أقل قيمة منه و هي تهمة تسببت في عقدة الذنب التي عانت منها روح الترجمة[11].

و بذلك فإن النص المترجم أكان حقيقيا أم لا، مسألة متعلقة بعدم أصليته. و هو هنا يعامل كما تعامل نسخة عن لوحة لرسام كبير **كفان غوخ** Van Gokh مثلا. فمهما بلغت درجة إتقان النسخة تبقى اللوحة الأصلية أهم. إنها العمل الفني الذي صنعه الفنان **غوخ** و ليست نسخة ما أنجزها رسام آخر.

و يرى **برمان**، أنه إلى جانب الخطاب السلبي عن عيوب الترجمات قد وجد دوما خطاب إيجابي حول الترجمة، أبرز ضرورتها من أجل الانفتاح و التواصل مع الآخر و دورها في إثراء الثقافة المستقبِلة لغة و أدبا. و لكن هيمن على هذا الخطاب الإيجابي

[11] انظر : Antoine Berman, Op.cit., pp 41,42.

خطاب سلبي دعا إلى نفي العلاقة الأنطولوجية ontologique التي تربــط بين الأصــل و ترجماته. ذلك أن الخطاب الإيجابي لم يعر اهتماما هذه العلاقة بل كان يعزف فقط على أوتــار المديــح لفـوائد الترجمــة حتى مجئ **غـوت** Goethe و **هامبـولت** Humboldt و **شلايرماخر** Schleiermacher [12].

و يقودنا **برمان** بكل سلاسة نحو رؤية مختلفة للترجمات تجعلها تحتل مكانة جديرة بالاهتمام، إذ يقول :

« Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à ‘rendre’ l’original, à en être le ‘double’ (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? Paradoxalement, cette dernière visée, atteindre l’autonomie, la durabilité d’une œuvre, ne contredit pas la première, elle la renforce. Lorsqu’elle atteint cette double visée, une traduction devient un ‘nouvel original’ »[13].

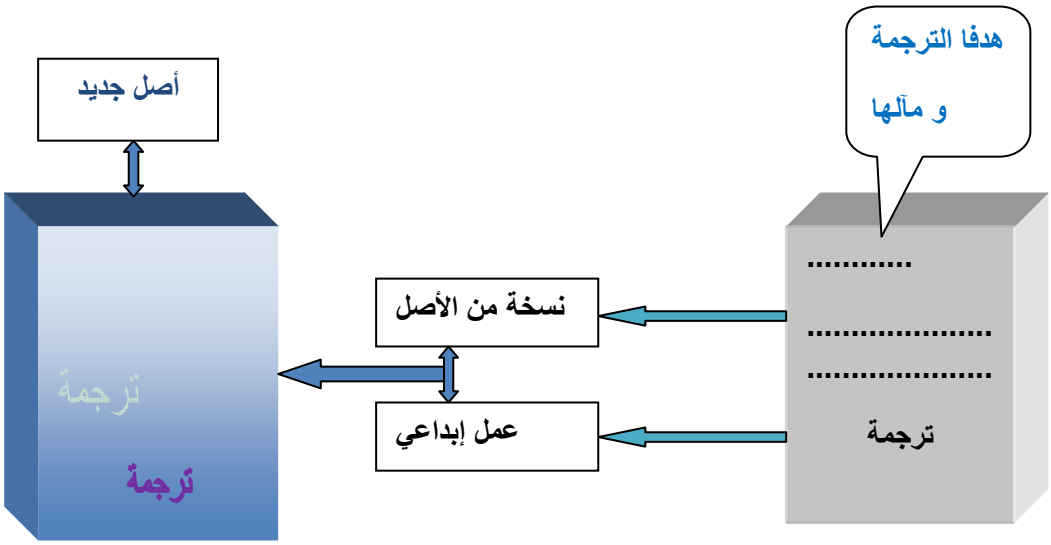
يتساءل **برمان** هنا: ألا تهدف الترجمة إضافة إلى 'نقل الأصل بأمانة' و إلى أن تكون 'نسخة منه' (مؤكدة بذلك أنها تأتي في المرتبة الثانية)، أن تصير و أن تكون أيضا عملا إبداعيا؟ و أن تكونه عن استحقاق؟ و العجيب أن الهدف الأخير المتمثل في تحقيق الترجمة لاستقلاليتها و لاستمراريتها كعمل إبداعي لا يتناقض مع الهدف الأول بل يدعِّمه. و عندما تحقق الترجمة هذا الهدف المزدوج تصبح 'أصلا جديدا'.

من خلال هذه الفقرة ندرك أن **برمان** يرى أن للترجمة نظرة طموحة أو بعبارة أخرى، إنه مقتنع بأنها تستطيع أن تحقق ذاك الطموح. فالترجمة لها هدفان و رؤية يمكن توضيحهما بواسطة المخطط الآتي:

---

[12] انظر : Antoine Berman, Op.cit., p 42.

[13] انظر : Ibid.



المخطط رقم-2-

و بذلك فالترجمة تولِّد انطلاقا من العمل الإبداعي الأصلي أصلا جديدا، ونوضح ذلك كما يأتي:

الترجمـــــة

الأصل ←أصل جديد

و يؤكد **برمان** أن عـددا قليلا فقط من الترجـمات يستطيع أن يتبوأ هذه المكانــة و تمثله الترجمات العظيمة التي تتحول إلى درر تثري الثقافة المستقبلة. و هكذا فنقد الترجمات يشتغل على نصوص تمثل إما انعكاسا باهتا لنور النصوص الأصلية و إما أعمالا ذات قيمة إبداعية لا يمكن بأي حال من الأحوال نكرانها، لكن عدد هذه الأعمال قليل جدا. و بناء على ما سبق فإن نقد الترجمات له أهمية نقد الأعمال الإبداعية نفسها بالنسبة إلى استمرارية هذه الأعمال. و لكن ما ينقص هذا النوع من النقد أي نقد الترجمات و ما ينقص الترجمة ذاتها هو مكانة رمزية و تقدير خفي « dignification secrète » يمنحهما حق الوجود و التعبير. و تعد المشاركة في تحقيق هذا التقدير الذي

حظي به نقد الأعمال الإبداعية في القرن التاسع عشر طموحا من طموحات علم الترجمة.

2.I. منهج برمان النقدي:

في المبحث المعنون « Esquisse d'une méthode» من الفصل الأول لكتابه الذي نهتدي به في دراسة مدونتنا، يذكر **برمان** أنه لن يقدم نموذجا و لكن مسارا تحليليا ممكنا[14]. و يعود ذلك إلى إدراكه للاحتمالات الأخرى التي يمكن أن تُرسم انطلاقا منها مسارات أخرى أو ربما نموذج ما. و يؤكد **برمان** أن هذا الشكل الذي يقترحه يمكن أن يتخذ الصورة التي تحقق الأهداف الخاصة لكل محلل. و قد قسَّم هذا المسار إلى مراحل متتابعة، و هذا ما جعله يختار كلمة منهج « méthode ».[15]

1.2.I. قراءة الترجمة و إعادة قراءتها: Lecture et relecture de la traduction

يتخذ النقد موقفا قاعديا يتمثل في الابتعاد عن إلقاء الأحكام المتسرعة، و في الانخراط في مهمة قراءة الترجمة أو الترجمات و إعادة قراءتها و هي مهمة تحتاج إلى الصبر و الوقت. و بالموازاة مع ذلك، يوضع النص الأصلي جانبا. تكون القراءة الأولى قراءة "عمل إبداعي أجنبي" مكتوب باللغة الفرنسية. أما القراءة الثانية فهي قراءة النص بصفته ترجمة مما يؤدي إلى تغير في النظرة. و يجب مقاومة الرغبة المغرية التي تدعو إلى مقارنتها مع النص الأصلي. ذلك أن هذه القراءة أي قراءة الترجمة تسمح بمعرفة ما إذا كان النص المترجم "مقنِعا"[16].

---

[14] انظر : Antoine Berman,Op.cit., p. 64.

[15] انظر: Ibid.

[16] انظر: Id., p. 65. . استعمل **برمان** هنا التعبير « (il) tient »و عبرنا عنه بفكرة الإقناع: يقنِع، مقنعٌ.

و يضيف **أنطوان برمان** قائلا:

« *Tenir* a ici un double sens : tenir comme *un écrit* dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des 'normes' de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable *texte* (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants) »[17].

و مفاد قول **برمان** أن النص بصفته نصا **مقنعا**، يحمل معنى مزدوجا: أن يكون مقنعا **كمكتوب** في اللغة المستقبِلة، و هذا يعني أساسا ألاّ يكون مجانبا لِـ'معايير' نوعية كتابية لهذه اللغة و نمطيتها. و أن يكون بالتالي مقنعا، زيادة على هذا الشرط الأساسي، **كنصّ** حقيقي تتوفر فيه نسقية كل مكوناته و ترابطيتها و نظاميتها .

و ما قد تكشف عنه إعادة القراءة هذه هي درجة التماسك الماثل في النص المترجم بعيدا عن النص الأصلي و كذا قوة توهج الحياة فيه.

و تكشف إعادة القراءة النقاب عن "مناطق نصية" « zones textuelles » تثير إشكاليات problématiques، و هي تلك المناطق التي تشوبها العيوب كأن يبدو على حين غرّة ضعف في النص المترجم أو فقدانه الإيقاع أو كأن يبدو جد "فرنسي" بشكل يفتقد معه البصمة الشخصية، لأنه يستعمل كلمات وتعابير تبدو نشازا بالنسبة إلى البقية أو أن يكون مصابا بظاهرة العدوى اللغوية من لغة النص الأصلي أو يظهر فيه التداخل اللغوي. و بالمقابل، فإنها أيضا تميط اللثام أحيانا عن "مناطق نصّية" مثيرة للعجب

miraculeuses « zones textuelles » و المقصود بذلك أن نجد أنفسنا أمام فقرات لا ينقصها شيء، و تتميز زيادة على ذلك بطريقة كتابة لا يمكن أن يبدعها أي كاتب فرنسي: إنها كتابة أجنبي مقولبة بتناغم في اللغة الفرنسية. إن هذه المناطق النصية التي أنتج فيها المترجم فرنسية جديدة هي مناطق غنى النص المترجم و بهجته. و البهجة هنا

[17] انظر: Antoine Berman, Op. cit., p .65

مصدرها تَحَقُّق النص المترجم بذاك الشكل ووصوله إلى مرفأ اللغة المستقبِلة سالما غانما. و هذه "الانطباعات" هامــة جدا فهــي التي أسيـر على هديـها للقيــام بعملي التحليــلي و النقدي[18].

إن المرحلة الأولى من هذا المسار مهمة جدا نظرا لأنها تصنع العلاقة المباشرة مع النص المترجم دون المرور مسبقا بالنص الأصلي، و هنا تبدو أهمية الفكرة التي يطرحها **برمان**. فدلالة هذا الاقتراب كخطوة أولى قبل غيرها من الخطوات هي تلمّس خصائص النص المترجم و الشعور به كنص أوْ عدم الشعور به كذلك. و هي النقطة التي عبّر عنها **برمان** بالإقناع.

لقد دعا **برمان** إلى وضع النص الأصلي جانبا خلال هذه القراءة و ذلك لتفادي كل تأثير قد يصنعه الأصل في الذهن الذي قد يفسد من التفاعل مع النص المترجم. فالنص الأصلي و ترجمته يصنعان ثنائية و لطالما أُحيط الأصل في هذه الثنائية بهالة التبجيل مقارنة بالترجمة. و من أجل ذلك يجب البدء بها كي نكوّن رؤيتنا حولها من خلال ما تقدمه لنا هي نفسها. و خلال هذه المقاربة يتم اكتشاف المناطق النصية التي يُلحظ فيها إخفاق النص و تلك التي تدهشنا بنجاحها.

I. 2. 2. قراءات النص الأصلي:Les lectures de l’original

يتم في هذه المرحلة توجيه الاهتمام نحو النص الأصلي. و قبل الشروع في عرض ما يقترحه **برمان** في هذا الصدد، قد يكون مناسبا الإشارة إلى أنّه، بترتيب هاتين

[18] انظر : Antoine Berman, Op.cit., p. 65,66.

المرحلتين ذلك الترتيب ، قد كسر نوعا ما تلك التراتبية التي كانت مفروضة على النص المترجم باعتباره نصّا يأتي في المرتبة الثانية.

يوصى **برمان** هنا أيضا بأن توضع الترجمة جانبا. وألا تغفل أثناء القراءة تلك المناطق النصية حيث بدت الترجمة إمّا أنّها تطرح إشكاليات و إمّا أنّها موفّقة. فتُقرأ مرات عديدة و يتم تسطير بعض عناصرها من أجل المقارنة المستقبلية. و من قراءة سريعة تتحول إلى "تحليل نصّي مسبق" (pré-analyse textuelle) بمعنى القيام بتعيين كل الملامـح الأسلوبية التي تصبـغ طريقـة كتابة النص الأصلي و كذا لغته بصبـغة التفرّد و تجعل منه شبكة من العلاقات النّسقية المتبادلة. و ليس المطلوب هنا إيراد كل الحالات، فأثناء القراءة يتم تعيين نوع ما من أنواع الجمل، و كذلك تعيين بعض توظيفات الصفة و الظرف و زمن الأفعال و حروف الإضافة...إلخ. و تستخرج أيضا الكلمات المتواترة و المفتاحية. و كما هو معلوم، يقوم المترجم بعمل القراءة (travail de lecture) قبل الترجمة و أثناءها (أو هذا هو المفترض) و على الناقد أن يقوم بعمل القراءة هذا نفسه. لكن من الضروري إضافة أنّ القراءتين متشابهتان إلى حدّ ما و ليستا متماثلتين. فالمترجم يمتلك هدفا محددا من وراء قراءته و هو هدف الترجمة، و من هنا فنظرة المترجم الناقدة هي نظرته الخاصة. ويجب أن ينبني نقد المترجم على قراءاته الإضافية المتنوعة كأن يقرأ مؤلفات الكاتب الأخرى و كذا ما كُتب عنه و عن عصـره. و يتطلّب فعل الترجمة عموما قراءات واسعة و متعددة، و المترجم الذي لا يقوم بذلك ينقصه الكثير. ويشير **برمان** إلى أن القراءات التي يقوم بها المترجم لدعم الفعل الترجمي هي قراءات حرة و ليست مترابطة. ثم يطلق **برمان** تسمية " « pré-analyse » أي تحليل مسبق" على قراءة ناقد الترجمة، ذلك أنه يقوم بها بغرض التحضير للمواجهة بين النصين الأصلي و المترجَم. و تخضع هذه القراءة أيضا لدورة القراءات المذكورة، كما يحصل مع "قراءة المترجِم". غير أنّ ما يميزها عن هذه الأخيرة هو ترابطها و نسقيّتها. و انطلاقا

من التحليل المسبق و القراءات المرافقة له تبدأ عملية اختيار أمثلة أسلوبية (بالمعنى الواسع) من النص الأصلي تكون ملائمة و ذات دلالة. و استخراج هذه الأمثلة أمر هام و يحتاج إلى تفكّر و تدبر و تؤدة لأنها ستخدم لاحقا مرحلة المواجهة.

ثم انطلاقا من التأويل الذي يُعطى للعمل الإبداعي، يتم كذلك اختيار مقاطع من النص الأصلي حيث يتكاثف هذا العمل و تتجلى دلالته و رمزيته أو يعكس ذاته. هذه المقاطع هي المناطق الدّالة « les zones signifiantes » حيث يحقق العمل الإبداعي هدفه الخاص و حيث يصيب بسهامه مركز ثقله. و ليس من السهل الكشف عن هذه المناطق بقراءة بسيطة بل يجب الاعتماد على التأويل. و يمدّنا **برمان** بعدة أمثلة لتوضيح هذه الفكرة عن المناطق الدّالة و من بينها ذكره أنّ المنطقة الدّالة في مجموعة القصص القصيرة التي ألّفها **ج.جويس** و المعنونة بـ: **دبلنيون**[19] (*Dubliners* de J.Joyce) هي الجملة الأخيرة من القصة القصيرة الأخيرة. و عموما، في هذه المناطق الدالة، تتميّز الكتابة **بضرورة قصوى**. فما المقصود بذلك؟ تتجلى في هذه المقاطع دلالة العمل الإبداعي، و المناطق الدالّة تتصف بضرورة كتابية مطلقة أي بطريقة كتابة و بكتابة لا بديل عنها، فهي إذن ضرورية حتما.

فقبل تحليل النص المترجم تحليلا حقيقيا، يجب القيام بما تمّ تلخيصه في ما يأتي:

- تحليل نصّي مسبق، يتم فيه اختيار بعض الملامح الأسلوبية الأساسية للنص الأصلي؛
- تأويل العمل الإبداعي تأويلا يتيح استخراج المقاطع الدّالة.[20]

---

[19] يرى **كولن ولسون** أن " كتاب (دبلنيون) كئيب و رتيب و يبدو أن غرضه الأساس هو التأكيد على صبغة دبلن المحلية الوضيعة و الهزيلة الروح، [...]". انظر: كولن ولسون، **فن الرواية**، تر.محمد درويش، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ط1، 131.

[20] انظر: Antoine Berman, Op.cit., pp.67-72

يقول **الجلالي الكدية:**" [...] أصبح تأويل النص مركز اهتمام النقد الأدبي في القرن العشرين من حيث التنظير و التطبيق. و رغم الاختلافات العديدة بين منظري التأويل حول طرق و كيفية تأويل النص، فإنهم يجمعون على أهميته و استمراريته."[21]

إذن، يعد تأويل النص الأصلي خطوة هامة جدا يقوم بها ناقد الترجمة باعتباره قارئا مضطلعا بمهمة نقد ترجمة هذا النص، و انطلاقا من هذا التأويل يتمكن الناقد من تحديد المقاطع التي تكمن فيها دلالة العمل الإبداعي.

بعد كل ما تم القيام به إلى حد الآن، يتساءل **برمان** عما إذا أصبحنا مستعدين لمرحلة المواجهة، و يجيب عن هذا التساؤل بنفي قاطع. ذلك أنه إذا كنّا نعرف نسق النص الأصلي الأسلوبي فالحال ليست كذلك مع النص المترجم الذي لا نملك أدنى فكرة عن نسقه. و لكي نفهم منطق النص المترجم يجب علينا أن نتّجه صوب **العمل الترجمي** *travail traductif* ذاته، و معنى ذلك أنه يجب أن نهتم **بالمترجم.**[22]

I.2 .3.البحث عن المترجم: A la recherche du traducteur

ننتقل الآن إلى العامل الإنساني الذي ترى الترجمة النور بفضله و هو المترجم. إنه ذلك المارّ بين الثقافات، و هو الذي يتعامل مع لغتين أو أكثر. أي أنه يمتلك تلك القدرة أو في بعض الأحيان تلك الموهبة التي تجعله يتراوح بين فضاءين، فضاء اللغة المصدر و فضاء اللغة الهدف. و في تنقله الفكري الدائم بينهما يبذل الكثير من الجهد. فالعمل على نقل ما يقوله نصّ ما من نظام لغوي إلى آخر يتطلب الكثير من المهارات و من الصبر أيضا. فالمترجم يصنع نصّا جديدا يضعه داخل الفضاء المستقبل. و من أجل ذلك وجب البحث عن المترجم و معرفة ما يتميّز به، فما يمتلكه من مواهب

---

[21] الجلالي الكدية، "الترجمة بين التأويل و التلقي"، **الترجمة و التأويل**، الرباط، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سلسلة ندوات و مناظرات رقم 47، 1995، ص.53.

[22] انظر: Antoine Berman,Op.cit.,pp.72,73

و مؤهلات يترك أثرا واضحا في ترجمته. و ما يقوله عن ترجمته قد يلقي بالضوء على مسار الترجمة.

تضع هرمينوطيقا الترجمة الاهتمام بالذات المترجمة « sujet traduisant » (و يُقصد به المترجم) واحدا من مهامّها، و لذا من الضروري أن نتساءل:"**من هو المترجم** ؟" (لترجمة ما). و لا نسعى بتساؤلنا هذا إلى الحصول على معلومات تتعلق بحياة المترجم، فهي مسألة لا تعنينا و لكن هناك هدف محدد من وراء ذلك. فهل من المعقول أن يبقى المترجم إلى حد الآن ذلك الشخص الذي لا نعرف عنه شيئا؟ هناك إذن مجموعة من الأسئلة التي تتمحور حول المترجم و من المهم الحصول على إجابات عنها و منها: من أيّ بلد هو؟ و هل يقوم بمهمة الترجمة فقط أم له وظيفة أخرى؟ هل هو مؤلف و ما هي أعماله؟ ثم فيما يتعلق بالمترجم واللغة، نتساءل: انطلاقا من أيّ لغة أو لغات يترجم؟ و ماهي طبيعة العلاقة أو العلاقات التي تربطه بتلك اللغة أو تلك اللغات؟ و إذا كان مزدوج اللغة، ماهو نوع هذه الازدواجية ؟ ثم ماهي أجناس الأعمال الإبداعية التي يترجمها في العادة و ماذا ترجم غير ذلك؟ و هل هو مترجم متعدد (polytraducteur) أو أحادي (monotraducteur) ؟ و أيضا، ماهي الميادين اللغوية و الأدبية التي تستحوذ على اهتمامه؟ و يهمنا أن نعرف إذا كان قد أنجز ترجمة هي بمثابة عمل إبداعي كما تحدثنا عن ذلك فيما سبق، و ماهي ترجماته الأكثر أهمية؟ هل كتب مقالات أو دراسات أو رسائل أو كتبا عن الأعمال التي ترجمها؟ و نتساءل عن ممارسته الترجمية و عن المبادئ التي يتبعها في هذه الممارسة و ماذا كتب عنهما و عن ترجماته و عن الترجمة عموما؟[23] و يوضح **برمان** في ملاحظة في هامش الصفحة نفسها أن قائمة الأسئلة هذه هي قائمة مفتوحة لأسئلة ممكنة أخرى[24]. نضيف إليها مثلا: هل ترجمته لأعمال كاتب

[23] انظر : Antoine Berman, Op.cit., pp. 73,74.

[24] انظر : Antoine Berman,Id., p.74, voir note de bas de page n°82.

ما نابعة من رغبة شخصية أم أنه يستجيب لطلب صادر عن جهة معينة تسعى إلى المشاركة في تظاهرة ثقافية ما[25] أم أنّه يلبّي طلب دار نشر تسعى إلى ترجمة الكتّاب الذين تنشر أعمالهم؟

بالإضافة إلى ذلك كله، يجب تحديد الموقف الترجمي للمترجم و مشروعه للترجمة و أفقه الترجمي[26]. وهذا ما سنراه في ما يأتي:

- **الموقف الترجمي** La position traductive :

لكل مترجم تصوره الخاص عن فعل الترجمة و أهدافه و أشكاله غير أنه ليس تصورا شخصيا بحتا، فالمترجم ابن بيئته و هو فرد من أفراد المجتمع و لذلك فتأثره بالخطاب التاريخي و الاجتماعي و الفكري الذي يتناول الترجمة شئ واقع لا محالة. و الموقف الترجمي هو تسوية أو توافق « compromis » بين الطريقة التي يرى بها المترجم – باعتباره ذاتا تحت تأثير **الرغبة الجامحة في الترجمة** *« pulsion de traduire »* la – مهمّة الترجمة و بين الطريقة التي استوعب بها الخطاب السائد عن معايير فعل الترجمة. ليس من اليسير الإعلان عن الموقف الترجمي و لكن من الممـكن أن يتم التعبيـر عنه و أن يتحول إلى تمثُلات. فالمترجم في مقدماته لترجماته أو في المحادثات و المحاورات التي يشارك فيها ، يميل إلى التحدث بأفكار الرأي السائد عن الترجمة و حينما تبرز التمثلات هنا فهي لا تبوح دوما بحقيقة الموقف الترجمي.

و يؤكد **برمان** أنّ كل مترجم يمتلك موقفا ترجميا، و بالإمكان إعادة تشكيل كل موقف و الكشف عنه انطلاقا من الترجمة نفسها التي تعبّر عنه ضمنيا، و كذلك بالعودة إلى ما قاله المترجم عن ترجماته و عن فعل الترجمة. و يرتبط الموقف الترجمي بالموقف

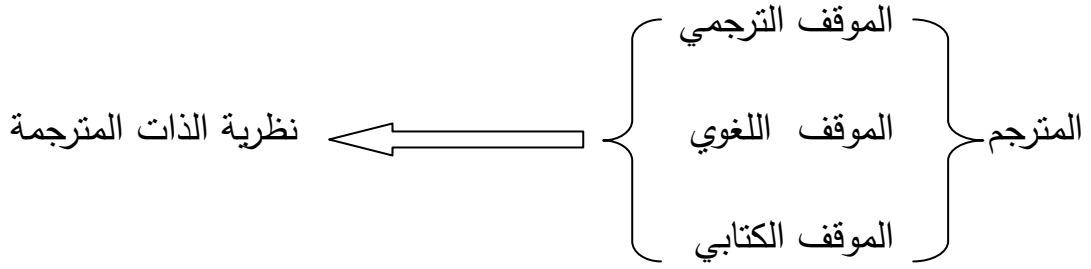
[25] يمكن أن نعطي مثالا عن ذلك في الجزائر: تظاهرة "قسنطينة عاصمة الثقافة العربية".

[26] انظر: Antoine Berman,Op.cit., p.74.

اللغوي (la position langagière) و بالموقف الكتابي (la position scripturaire) للمترجم.

و يعرّف **برمان** الموقف اللغوي للمترجم بأنّه يتمثل في علاقة المترجم باللغـات الأجنبية و باللغة الأم و في كينونته داخل اللغات. أمّا الموقف الكتابي فهو علاقة المترجم بالكتابة و بالأعمال الإبداعية.

و يضيف أنه حينما نهتم في الوقت نفسه ، بالموقف الترجمي و الموقف اللغوي و الموقف الكتابي لدى المترجم، يكون بالإمكان في ذلك الأوان الحديث عن "نظرية الذات المترجمة".[27] و يمكن تمثيل ذلك بالمخطط الآتي:



المخطط -3-

- **مشروع الترجمة:** Le projet de traduction

إن كل عمل إبداعي يفرض على المترجم حين تصديه لترجمته مجموعة من المقتضيات الخاصة تختلف باختلاف نوع العمل المترجم. و تحدد هذه المقتضيات بالإضافة إلى الموقف الترجمي مشروع الترجمة. يسمي **برمان** المشروع أيضا la « visée » أي الهدف. و يتمثل المشروع في نقطتين: أولا، كيفية قيام المترجم بالنقل الأدبي و ثانيا، كيفية تحمّله أعباء الترجمة و إختياره طريقة للترجمة. فالمترجمون لديهم عدّة خيارات. بإمكانهم إذا كان المترجَم له شاعرا أن يعد الواحد منهم مختارات شعرية (ترجمة)

[27] انظر : Antoine Berman, Op.cit., pp.74,75.

منطلقا من مصنفات الشاعر الشعرية المتعددة و كذلك قد ينقل إلى اللغة المستقبلة كل المصنفات الشعرية أو أجزاء منها. أمّا إذا تعلق الأمر بروائي فقد يختار المترجم مثلا أن يترجم له رواية واحدة فقط أو كل أعماله الروائية. و حين طباعة الترجمة، قد يختار المترجم صدورها في طبعة بلغة واحدة فقط أي اللغة المنقول إليها أو في طبعة مزدوجة تجمع بين اللغة المنقولة و اللغة المنقول إليها. و أخيرا قد يقدّم طبعة خالية من النصوص الموازية (paratextes) أو مدعّمة بها. تمثل هذه الخيارات بعد تحديدها مشروع النقل الأدبي. و من ناحية أخرى، تسمح دراسة الترجمة بالكشف عن الوجه الآخر لمشروع الترجمة و هو الكيفية التي اختارها المترجم ليترجم وفقا لها النص الأصلي. و تتم الاستعانة بالترجمة حينما لا يتحدث المترجم عن عمله الترجمي في مقدمته أو في نص موازي آخر. و هنا يجد الناقد نفسه بين مسألتين كل واحدة منهما تدفعه إلى الثانية كي يتمكّن من الإلمام بها، فحقيقة مشروع الترجمة كامنة في الترجمة ذاتها و هذه الأخيرة لا تقرأ إلاّ انطلاقا من مشروعها. و يوضح **برمان** هذا بذكره أن المترجم قد يكتب أو يتحدث عن مشروعه للترجمة، و لكن هذه التصريحات لا يعتدّ بها إلاّ حينما تتجسّد من خلال الترجمة نفسها. غير أنّ الترجمة هي التحقيق الفعلي للمشروع، و تكشف عنه فقط بتمكيننا من معرفة كيف تمّ إنجازه و معرفة نتائجه. فالارتباط وثيق بين مشروع الترجمة و نتائجه، و بالتالي بينه و بين الترجمة التي هي ناتجة عنه.

و إذا كان مفهوم "مشروع الترجمة" يحمل في طياته فكرة الخطوات المسطّرة مسبقا و التي سيتم اتباعها، فهذا لا ينفي الطابع الحدسي و الآني للفعل الترجمي الذي يعتمد على التفكير و التأمل في ما يعرض عليه من حالات مختلفة أو متشابهة أثناء الترجمة.[28]

[28] انظر : Antoine Berman, Op.cit., pp.76-78

- **أفق المترجم:** L’horizon du traducteur

يرى **برمان** أن الموقف الترجمي و مشروع الترجمة متموضعان داخل "أفق" « horizon » ، و قــد طُــوّر هذا المصطلح في الفلســفة علي يـدي **هسرل** Husserl و **هايدجر** Heidegger ثم تناوله بشكل معرفي **جادامير** Gadamer و **بول ريكور** Paul Ricœur و بعد ذلك اشتغل عليه **هانز روبرت ياوس** Hans Robert Jauss في ميدان هيرمينوطيقا الأدب فكان لاشتغاله ذاك نتائج ثرية.

و انطلاقا من ذلك، يقتبس **برمان** مصطلح « horizon » أي "أفق" من ميدان الهيرمينوطيقا الحديثة إلى ميدان هيرمينوطيقا ترجمية.

يعرّف **برمان** مبدئيا الأفـق بأنّه مجمـوع العوامـل اللغويـة و الأدبيـة و الثقافيـة و التاريخية التي تحدّد شعور المترجم و فعله و فكره.

و يشرح **برمان** فكرة الأفق بمثال هو إعادة ترجمة أشعار **صافو** (Sappho)[29] من قبل **فيليب برونـي** (Philippe Brunet) سنة 1991. فأفق إعادة الترجمة الذي انطلق منه **برونـي** للقيام بترجمته هو بالأحرى آفاق متعددة و مترابطة بنسب قد تزيد أو تقلّ. و أفق هنا يعني: ما ينطلق منه المترجم لكي ينجز الترجمة. و تمثّلت هذه الآفاق في حالة

---

[29] « Sappho ou Sapho- Femme poète de la Grèce antique, née à Eresos ou Mytilène, dans l’ile de Lesbos. Ses œuvres se placent entre 630 et 570 av. J-C. Elle vécut à Lesbos, se réfugia en Sicile durant une époque de troubles et revint à Mytilène où elle assembla un cercle de jeunes femmes à qui elle enseignait la poésie ; […] ».
http://www.cosmovisions.com/Sappho.htm
تم تصفح الرابط بتاريخ 2016/05/08.
صافو شاعرة يونانية ولدت في جزيرة ليسبوس . حُددت فترة إنتاجها الأدبي بين 630 و 570 قبل ميلاد المسيح. عاشت في ليسبوس. التجأت إلى صقلية خلال فترة شابَتها الفوضى و الصراعات ثم عادت إلى ميتيلان (في ليسبوس) حيث كوّنت حلقة من فتيات شابات كانت تدرس الشعر لهن.

الشعر الغنائي الفرنسي المعاصر، و أيضا هناك المعارف المتعلقة بالشعر الغنائي اليوناني و الثقافة اليونانية. و يلاحظ **برمان** أن إعادة الترجمة هذه أتت في فترة زمنية في فرنسا تميّزت بتعدد أعمال المؤرخين حول الشعراء اليونانيين و الرومانيين و بتضاعف الترجمات و إعادة الترجمة لشعراء اليونان و روما. و كذلك بظهور سلسلة خاصة تضم نصوص أكبر شعراء العصور القديمة و أعظمهم. إلى جانب ما تمّ ذكره، توجد طبيعة العلاقة التي تربط بين الغنائية الفرنسية المعاصرة و تراثها. و يذكر **برمان** زيادة على ذلك وجود مجموع ترجمات **صافو** في فرنسا منذ القرن السادس عشر. هذا ما يجعل من كل من يترجم بعد الترجمة الأولى **لصافو** معيدا للترجمة ضمن سلسلة طويلة من الذين أعادوا الترجمة، و هو أمر خليق بأن يضعه المترجم في الحسبان. و في فرنسا و الغرب كله نجد تلك المناقشات المعاصرة التي تتمحور حول ترجمة الشعر و الترجمة عمومـا، و هذه النقطة كذلك تضاف إلى ما سبق ذكره. **من الواضح** أن كلّ هذه العوامل تشكّل الأفق المتعدد الذي يجب على المترجم أن يعتمده ليترجم **صافو**.

إنّ مفهوم الأفق ذو طبيعة مزدوجة : **مفتوحة** و **مغلقة**. فمن ناحية أولى يستند فعل المترجم إلى ما يعطيه معنى و ينطلق بعد ذلك نحو فضاء مفتوح و رحب. و من ناحية أخرى تشير طبيعة الأفق إلى ما يسجن المترجم داخل حيّز من الإمكانات المحدودة.[30]

و يمكن أيضا أن يوحي الأفق بفكرتي" الحد و اللا حد" [31].

---

[30] انظر : Antoine Berman, Op.cit., pp.79-81.

[31] رحمة زقادة، "منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض، ترجمة رواية *L'écrivain* لياسمينة خضرة نموذجا. دراسة تحليلية نقدية"، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2009/2008، ص. 27.

و يعد لجوء **برمان** إلى مفهوم الأفق محاولة منه للهروب من البنوية. ذلك أن الأمر يتعلق **بالأفق** و **التجربة** و **العالم** و **السلوك** كما يقول **ريكور** و **ياوس** و هي مفاهيم أساسية في الهرمينوطيقا الحديثة مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا.

و يعلّل **برمان** الاستعانة بالهرمينوطيقا الحديثة و التي تعد تفكيرا معمّقا يتناول في الوقت ذاتــه الشعريـــة le Poétique و الخُلق l'Ethique و التاريــخيــة l'Historique و السياسية[32] le Politique بحجّة تتمثل في كون علم الترجمة يتمحور أساسا حول الشعرية و الأخلاقية و التاريخ. فالتطور المستقل لأبحاث علم الترجمة يتقاطع في نقطة ما من مساره مع الهرمينوطيقا التي لم تتطرق إلى مسائل الترجمة.

هكذا عرّف **برمان** المرحلة الثالثــة التي تتنـــاول كما رأينا ثلاث خطوات فرعيــة. و تجدر الإشــارة إلى أن الخطوات الثلاث و هي: **الموقف الترجمي** و **مشروع الترجمة** و **أفق الترجمة** لا تتتابع بهذا الترتيب. فبشكل عام، يُدرس الأفق أوّلا و من الصعب الفصل بين تحليل الموقف الترجمي و تحليل مشروع الترجمة.[33]

I.2. 4. تحليل الترجمة L'analyse de la traduction :

يقول **برمان** عن تحليل الترجمة إنه المرحلة الحاسمة في نقد الترجمات و فيه تتم المواجهة بين النص الأصلي و النص المترجم. و هنا كذلك تُراعى مجموعة من النقاط أو الخطوات:

- أشكال التحليل:

يأخذ التحليل أشكالا مختلفة و ذلك تبعًا لما يأتي:

---

[32] السياسية هنا هو مصطلح (اسم) نقترحه لترجمة الاسم Le politique .

[33] انظر: Antoine Berman, Op.cit., pp.81-83

- الترجمة التي بين أيدي الناقد هي ترجمة لقصيدة مثلا، أو هي ترجمة لمجموعة ما كمجموعة قصائد شعرية...إلخ، أو أعمال المترجم الكاملة (و المقصود بها هنا الترجمات)؛
- الترجمة التي تخضع للتحليل هي ترجمة واحدة فقط قام بها مترجم واحد أو أنه ستتم مقارنة عدة ترجمات لعمل إبداعي ما و إخضاعها للدراسة؛
- الجنس الأدبي للأعمال المُتَرجَمة.[34]

- المقابلة بين النص الأصلي و ترجمته:

تهدف المقابلة عموما و هي ما يسميها **برمان** « la confrontation » أي المواجهة، في عالم البشر، إلى التحدي أو إلى إبراز قوة الخصمين أو الشخصين المتواجهين أو هي الرغبة في إظهار حقيقة مخفية. و ربما استَعمل **برمان** كلمة confrontation عند مقابلة النص الأصلي بالترجمة لِما في هذه المرحلة من رغبة في إبراز حقيقة الترجمة و إلى أيّ مدى نجحت في مهمتها. كما أن النصين يمثلان من أنتجهما : المؤلف و المترجِم. و المواجهة أو المقابلة بين الأصل و الترجمة تستند إلى خطوات متظافرة من أجل إلقاء الضوء على الإنجاز الترجمي.

تتناول المقابلة بين النصين أربع نقاط هي الآتية:

أوّلا، تتم المقابلة على مستوى العناصر و المقاطع المختارة من النص الأصلي مع العناصر و المقاطع الموافقة لها في نص الترجمة؛

ثم تأتي بعد ذلك مقابلة معاكسة أي الانطلاق من الترجمة إلى الأصل حيث تقابل المناطق النّصية التي تثير إشكاليات أو تلك الموفّقة من نص الترجمة مع المناطق النصية الموافقة لها في الأصل؛

[34] انظر: Antoine Berman,Op.cit., pp.83-85.

و في حالة وجود ترجمات متعددة للنص الأصلي، تتم المواجهة ضمن المقابلتين المذكورتين مع الترجمات؛

و نصل في نهاية المطاف إلى مواجهة الترجمة مع مشروعها، و ذلك للكشف عن الكيفية التي تم بها إنجاز الترجمة في ظل مشروع يستند إلى خيارات ذاتية قام بها المترجم و أيضا لإلقاء الضوء على نتائج المشروع.[35]

أسلوب المواجهة:

يتم تحرير المواجهة بين النصين الأصلي و ترجمته و كتابتها. و هنا تكمن عقبات و مخاطر إنشائية قد تعيق مقروئية هذا التحليل و تجعله عصيّا على الفهم. من بينها: استعمال مصطلحات تقنية غير مشروحة و ظهور لغة النص الأصلي من وقت إلى آخر و الدقة الخانقة للتحليل و الاكتفاء بالمقارنة بين النّصين فقط دون فتح آفاق للتساؤل.

فالإغراق في التقنية في نص التحليل قد يبعده عن الهدف الأساسي للنقد و هو أن يكون في متناول جمهور متنوع المشارب. وعلى الناقد أن يفترض دوما أنّ قارئه الأوّل هو ذاك الذي لايتقن اللغة المصدر، لذا من الضروري أن يرفق المقاطع و الكلمات الأساسية المقتطعة من النص الأصلي للاستشهاد بشروحات تسهل القراءة و بالتالي الفهم.

يجب أن يتميّز التحليل بقدرة على جذب القارئ و ذلك من خلال حركية نص التحليل التي من الضروري أن تتصف بالشفافية و الغنى و الانفتاح المستمر على آفاق متعددة.

[35] انظر: Antoine Berman, Op.cit., pp.85-86.

و لتحقيق ذلك، ينصح **برمان** كل ناقد يسعى إلى النجاح في كتابة تحليله بما يأتي:

وضوح العرض (و هي عبارة لِ**هولدرلين**)، و الانعكاسية (la réflexivité) الدائمة بمعنى سؤال خطاب التحليل ذاته باستمرار، و الاستطرادية (la digressivité) بمعنى الاستطراد بالقدر المـلائم (عندما يدرس مثال ما من النص يستدعي ذلك) في التسـاؤل و في طرح أفكار تأمّلية. و يمنح الاستطراد أيضا صفة "التعليق" للتحليل.[36]

أساس التقييم Le fondement de l'évaluation :

لكي يكون التحليل نقدا حقيقيا عليه أن يُقيّم ما أنجزه المترجم أي الترجمة. بالتأكيد فإن الناقد في تقييمه هذا سوف يقدّم الحجج تلو الأخرى لدعم آرائه و اقتراحاته و لكن قد ينجرف بعيدا وراء رؤيته الخاصة مُفضِّلا تصورا مُحدَّدا حول الفعل الترجمي. و تفاديا لذلك، يقترح **برمان** أن يتأسّس التقييم على شرط مزدوج يتمثل في الشعرية و الخُلقية:

- **الشِّـعرية** (la poéticité): يشـترط **برمان** أن يتميّز النص المُترجَـم بالشّعريـة، و نلمس ذلك حينما ينجز المترجِم نصّا حقيقيا يتوافق بصورة قريبة مع نصّية الأصل. إذًا على المترجِم أن تكون لديه الرغبة الدائمة في أن ينجز عملا أدبيا.
- **الخُـلقية** (L'éthicité): و تكمن في التعامل مع النص الأصلي بنوع من الاحترام. و يستشهد **برمان** هنا بتعريف للخلقية لِ**جون إيف ماسون** Jean-Yves Masson الذي يقول إنّه بالإمكان تطبيق مفاهيم الخلقية على الترجمة و ذلك بفضل تأمّل مفهوم الاحترام. فالترجمة تحترم الأصل حينما تحاوره و تواجهه وتُحْسِن مقاومته. و لا يعنى الاحترام تلاشي ذلك الذي يُقدّمه أو يُعبِّر عنه.

[36] انظر: Antoine Berman, Op.cit., p.91.

و يشرح **برمان** الفكرة الأخيرة لِ**ماسون** بذكره أنّ البعض يعتقد أن الترجمة تستلزم اختفاء المترجم اختفاء تاما أي تلاشيه أمام الأصل و هو الأمر الذي يرفضه. و بالمقابل يوجد سلوك آخر يعد انتهاكا لأخلاقيات الفعل الترجمي و هو الخداع الذي يكون نتيجة لسلوكيات ينتهجها المترجم و هي سلوكات لا تحترم إطلاقا النص الأصلي و بالتالي القراء. و لكن لا يُعدّ المترجم مُخِلاّ بمعيار الصّدق إلا عندما يسكت عمدًا عن هذه السلوكيات.[37]

I.2. 5. تلقي الترجمة: La réception de la traduction

هي مرحلة أخرى من مسار النقد و يمكن دراستها على حدة أو ضمّها إلى مرحلة أخرى. و على الرغم من أهميتها فإن دراستها غير ممكنة أحيانا في حالة الترجمات، حيث إنّ الاهتمـام ينصب أكثر على تـلقي الأعمـال الإبـداعية الأجنبيـة في الصحف و المجلات الأدبية و من قبل النقاد مقارنة بالترجمات باعتبارها "ترجمات".

ما يجب معرفته أوّلا هو إذا تمت ملاحظة الترجمة و اسم المترجم و كيف تلقّاها النقاد أي كيف كان تقييمها و تحليلها و الحكم عليها من قبلهم ثم كيف قُدِّمت لجمهور القرّاء.

و عموما فإنّه لا يُكتب الكثير عن الترجمات رغم التطور النسبي الذي أظهرته الصحافة مؤخرا في هذا المجال.

يتجنب النقاد الحديث عن إنجازات المترجمين. و إذا فعلوا، فإنهم لا يترددون غالبا في مهاجمتهم و جَلدهم. و أمّا مديحهم للمترجمين فهو قليل و غير مُؤسَّس بصفة عامّة تماما مثل ذمّهم لهم.[38]

---

[37] انظر : Antoine Berman, Op.cit., pp.91-93.

[38] انظر : Id., pp.95, 96

I.2. 6. النقد المنتِج: La critique productive

يقول **برمان** إنها المرحلة الأخيرة من المسار، و تصبح ذات أهمية حينما يتناول التحليل ترجمة تستدعي "إعادة الترجمة" بسبب إخفاقها أو لأنّها قد عفا عليها الزمن. في هذه الحالة يجب أن يكون النقد "مُنتِجًا" بطريقة إيجابية بالمعنى الذي أراده **فريدريك شلغل** أي « critique positive « productive .

فما هو دور النقد المُنتِج في ميدان الأدب المُترجَم؟

يُطبَّق النقد المُنتِج أو المُثمِر على الأدب المُترجَم بهدف وضع الخطوط العريضة للترجمة المعادة للعمل الأدبي و رسم مبادئ لها. و ليس المطلوب اقتراح مشروع ترجمة جديد، ذلك أنّ هذا الأمر يقع على عاتق المترجِم و لا إسداء النصائح و لكن المطلوب هو إعداد أرضيّة رصينة تتضمن عرضا عاما و متفتح الآفاق للمبادئ المقترحة لإعادة الترجمة، ذلك أن الترجمة تحيا و تستمر بفضل تعددية الرؤى و القراءات في فترة معيّنة أو على مرّ الزمن.

إن هذه المرحلة النهائية تمنح لتحليل الترجمة صفته النقدية الجوهرية، بمعنى أن التحليل يسعى من خلالها إلى أن يكون فعلا مُثمِرا و إيجابيا ومُخصِبا.[39]

نستخلص بتتبع هذا المسار النقدي أنّ المرحلة الأخيرة منه تؤكد رغبة **برمان** في إضفاء الصفة الإيجابية على الفعل النقدي للترجمات و هذا ما يُميّز عمله. فكأنه يريد بناء جسور تنطلق من الترجمات التي تعاني من عيب ما أو الترجمات القديمة لِتصل إلى الترجمات المستقبلية. و نرى كذلك أن **برمان** يؤمن بتعددية القراءات التي تسمح بولادة ترجمات جديدة فهو ذو أفق فكري متفتح على الإمكانيات الموجودة أو الكامنة. كما أن النقد المنتج هو نقد يؤمن بتضافر المجهودات بين النقاد و المترجمين لوضعها في خدمة

[39] انظر: Antoine Berman, Op. cit., pp. 96-97.

الأعمال الإبداعية و ترجماتها و القراء بهدف الارتقاء بالنصوص المترجَمة و بالذوق الأدبي.

I. 3. آراء حول الفكر النقدي لِبرمان:

ترى **شيري سيمون** Sherry Simon أن تحتذي بِ**فيليب لاكو لابارت** Philippe Lacoue-Labarthe و **جون لوك نانسي** Jean-Luc Nancy اللذين يسميان المشروع الرومانسي " مطلقا أدبيا" « absolu littéraire » فتنعت هي الأخرى مشروع **أنطوان برمان** بِـ " المطلق النقدي" « absolu critique » . و تعتقد **سيمون** أن فكر **برمان** يتميّز بالطموح و الجُرأة. و لقد كان **برمان** شغوفا بالأدب ومهتما بالنقد مثل الرومانسيين و كان يصبو إلى منح النشاط النقدي أهمية و مسؤولية كُبْرَيين .[40]

في مقالة حول كتاب **أنطوان برمان** *Pour une critique des traductions : John Donne* يتساءل كاتب المقالة **غي لو قوفي** Guy Le Gaufey لماذا يترك هذا الكتاب انطباعا قويا بأنّه مُؤَلَّف ضروري ؟

يعتقد **لو غوفي** Le Gaufey أنّ الجِدّة و الأصالة اللتين جاء بهما **برمان** تتمثلان في اهتمامه بِجعل النقد قرينا للترجمة، و في اعتباره أنّه من دون التقليد النقدي للأعمال الإبداعية الذي دشّنه **فريدريك شلغل** ، لا يمكن للترجمة أن تُحقق عظمتها.

---

[40] انظر :

Sherry Simon, « Antoine Berman ou l'absolu critique », TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 14, n° 2, 2001, p. 19-29.
http://id.erudit.org/iderudit/000567ar

تمت زيارة الرابط بتاريخ: 2012/10/15

و يُوضِّـح كاتـب المقالة أنّـه ليس المقصـود بالنقـد هنا النقـد بمعنــاه الصحـفي و المعاصر و الذي يكتفي بإلقاء الأحكام السلبية على الإنتاج الأدبي الجديد، و لكن المقصود به هو النقد المُتروّي و الرصين الذي يحتاج إلى أن يَخُطّ على صفحات كتاب كامــل أو ربّما عــدّة كتب آراءه و تحليــله، حتى يتمــكن من اختراق العمــل الأصلــي و استكشاف بعض مناطقه الغامضة و عدم التوغل في أخرى ، و شقّ طرق فيها.[41]

و نتناول في الأخير رأيا لا يتفق مع ما يراه **برمان** في نقد الترجمات و هو رأي **آنّي بريسي** Annie Brisset التي كتبت مقالا مطلعه:

« Il s'agira ici d'attirer l'attention sur ce qui structure le rapport entre le sujet et l'objet de la traduction ou plutôt, sur ce qui le structure culturellement. Les considérations qui vont suivre amorcent donc une réponse au ''Projet de critique 'productive''' par lequel s'ouvre de façon programmatique le dernier ouvrage d'Antoine Berman *Pour une critique des traductions : John Donne*. »[42]

أي: ننبّه هنا إلى ما يبني العلاقة بين الذات و موضوع الترجمة أو ما يبنيها ثقافيا، فما سيلي يعطي بداية لجواب على "مشروع 'النقد المنتج'" الذي يُفتتح به كتاب **أنطوان برمان من أجل نقد الترجمات: جون دون.**"

---

[41] انظر: Guy le Gaufey, « Après dissipation des brumes matinales », pp.1-3
http://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Flegaufey.fr%2FLe_Gaufey%2FTextes_1973-2009_files%2F72.rtf&ei=ccD_Uf2sCsa24ASB7oGACg&usg=AFQjCNFw0o1lc1n52Qf7-eF2icjtLlYj5Q&bvm=bv.50165853,d.bGE

تمت زيارة الرابط بتاريخ : 2013/08/05

[42] انظر: Annie Brisset, « L'identité culturelle de la traduction en réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes. Traduire la culture*, France, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, N°11, p.31.

و ترى **آنّي بريسي** أن موقف **أنطوان برمان** يبدو غامضا و متناقضا بالنسبة إليها. و التناقض الأول تجده بين موقفه المسبق ذي الطابع التاريخي- الوظيفي historico-fonctionnel في مساءلة 'أفق' المترجم و بين التأكيد على ذاتية مُترجِمة subjectivité traduisante لا تتحكم فيها 'الحتمية' أو يحدث ذلك بـ 'قرار' حرّ منها. و يتأرجح برنامج **برمان** النقدي باستمرار بين هذين القطبين المتضادين اللذين يتبادلان أدوار الهيمنة بالحدة ذاتها. أما التناقض الثاني فتراه بين الموقف ذي التوجه التاريخي- الوظيفي و الافتراضات ذات الطابع الجوهري essentialistes للمنهج التي يضع **برمان** خطوطها الأولى كي ينجز نقدا للترجمات، حيث يكمن التناقض في عدم أخذ هذا المنهج بعين الاعتبار ما يبني ثقافيا هوية النص أصلا كان أو ترجمة[43].

[43] انظر: Annie Brisset, Op. cit., p.41

II. الفصل الثاني:

التعريف بأصحاب المدونة

II.1. المُنظِّر أنطوان برمان Antoine Berman:

وُلد **أنطوان برمان** في فرنسا سنة 1942. و هو معروف أولا بصفته مُنظِّرا للترجمة و ثانيا بصفته مترجما، و تعود ترجماته الأدبية الأولى إلى نهايات السبعينيات. فقد ترجم من الإسبانية الى الفرنسية *Moi, le suprême* (1977) لِـ Augusto Roa Bastos، و كذلك *Le cavalier insomniaque* (1979) لِـ Manuel Scorza، ثم *Crépitant tropique* (1978) لِـ Flor Romero de Nohra.

كما ترجم من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية *Les positions du sommeil* (1977) لِـ Samuel Dunkell و عملا ينتمي إلى ميدان العلوم الاجتماعية موسوما بـ: *Les tyrannies de l'intimité* (1979) لِمُؤَلِّفه Richard Sennett. و ترجم من الألمانية *Oma* (1979) و هي رواية لِـ Peter Härtling.

تابع **برمان** ترجمة الأعمال الإبداعية بغزارة في بداية الثمانينيات ثم توجّه في نهاية هذه العشرية إلى التعليم، مُبتعدا تدريجيا عن الترجمة.

تمكّن القُرّاء الفرانكوفونيون، بفضل جهود **برمان** الترجمية من اكتشاف Roberto Arlt فقد صـدَر *Les sept fous* سنـة 1981 ، ثم *Le jouet enragé* سنـة 1984 ، و انطلاقا دوما من الإسبانية *Le chant d'Agapito Roblès* (1982) لِصاحبه Manuel Scorza. و من الترجمات التي أنجزها من الإنجليزية إلى الفرنسية خلال الفترة الممتدة بين عامي 1980 و 1984، نذكر: *Les faits et la fiction : essais de littérature et d'histoire* لِمؤلّفِه Gore Vidal و *Les Borgia* لِـ Frederic Rolfe.

التحق **برمان** بالمَجمَع الدولي للفلسفة Le Collège international de philosophie منذ تأسيسه سنة 1983، حيث كان يُلقي محاضرات في شكل حلقات دراسية عن علم الترجمة من سنة 1984 إلى سنة 1989. و قد طُبع مجموع هذه

الحلقات الدراسية في كتاب صدر بعد وفاته سنة 2008، موسوما بـ: *L'âge de la traduction* .

في سنة 1984 صدر كتابه: *L'épreuve de l'étranger* و هو دراسة عن ألمانيا الرومانسية، يُبيّن أهمية الدراسات الترجمية في الميدان الثقافي، و لقِيَ هذا الكتاب حفاوة كبيرة من قِبل المهتمين بالترجمة.

و صدر له أيضا سنة 1985: *Les tours de Babel : essais sur la traduction* و *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* ، و في بعض فصول كتابه الأخير هذا، يعرِض **برمان** الترجمة كنشاط فلسفي قائم على الحرف « la lettre ».

و قد أثــارت آراؤه مناقشات حادة أحيـت الصراعات القديــمة بين أهل المصدر و أهل الهدف « les sourciers et les ciblistes » . ثم أنشأ **برمان** مركز **جاك آميوت** le Centre Jacques Amyot سنة 1987 و أصبح مديرا له.

لَقِيَ **برمان** تقديرا و احتراما من قبل نظرائه خلال حياته، و لكن للأسف لم يُقدَّر له أن يعيش طويلا كي يرى بنفسه ما قدّمته إنجازاته الفكرية من خدمات لعلم الترجمة. فقد تُوفي هذا المفكر الكبير في 22 نوفمبر 1991 ، ولم يتجاوز التاسعة و الأربعين من عمره، وقد كان بصدد كتابة واحد من أهمّ عطاءاته و هو كتابه الأخير: *Pour une critique des traductions : John Donne* الذي نُشِر بعد وفاته بأربع سنوات أي سنة 1995.

كان **برمان** من أشدّ المدافعين عن احترام النص المصدر عند التصدي لترجمته، و نبع موقفه هذا من الرومانسية الألمانية، فقد كان متأثرا جدا بِ**فريدريك شلايرماخر** Friedrich Schleiermacher و **والتر بنيامين** Walter Benjamin [1].

[1] انظر :

Marina Villarroel, *De la pratique à la théorie : Analyse de la traduction de El Juguete rabioso, de Roberto Arlt par Antoine Berman*, mémoire de Maitre ès arts (M.A.) en traduction, université de Montréal, décembre 2010.
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5152/Marina_Villarroel_2010_memoire.pdf?sequence=2

تمت زيارة الرابط بتاريخ: 2013/08/05.

II.2. الكاتبة مايسة باي Maïssa Bey:

بزغ نجم **مايسة باي** منذ عدة سنوات في مجال الأدب الجزائري. و هي كاتبة تتميز بالقوة الهادئة التي مكنتها من فرض ذاتها من خلال كتابة ثرية و صارمة و بسيطة. و منذ صدور روايتها الأولى *Au commencement était la mer* أي **في البدء كان البحر**، لم تتوقف عن الكتابة، فقد تناولت موضوعات تعكس همومها المشتركة مع كاتبات جزائريات أخريات و تتمثل في: المرأة و احتجازها داخل الجدران المُغلقة و الظلم و المطالب الاجتماعية.

مايسة باي هو الاسم المستعار لِ**سامية بن عامر** المولودة بقصر البخاري بمدينة المدية في سنة 1950. و لقد كان والدها معلّما توفي خلال حرب التحرير. دَرَسَت الأدب الفرنسي و شغلت منصب أستاذة في ثانوية بسيدي بلعباس.

أسَّست مع نساء أخريات جمعية ثقافية تحمل اسم: « Paroles et écritures »[2] و شاركت أيضا في تأسيس دار نشر شافرفوي إيتوالي (éditions Chèvrefeuille étoilé) و مجلة *Etoiles d'Encre* أي "نجوم من حبر".[3]

تقول **مايسة باي** عن هويتها:

« Algérienne par ma nationalité. Issue d'une famille profondément attachée à l'islam, donc musulmane. Et femme, avec toutes les représentations que ce mot peut faire surgir quand il est associé aux précédents. »[4]

---

[2] أي "**كلام و كتابات**".

[3] انظر:

Nassira Belloula, *Les belles Algériennes Confidences d'écrivaines*, Constantine, éditions Média-Plus, 2006, pp.41-42.

[4] انظر: Maissa Bey, *L'une et l'autre* suivi de *Mes pairs*, Alger, éditions barzakh, 2010, p.13.

بمعنى: " أنا جزائرية الجنسية و سليلة عائلة مرتبطة أشد الارتباط بالإسلام و بذلك فأنا مسلمة. و أنا امرأة بكل ما تعنيه التمثلات التي تنبثق عن هذه الكلمة حينما يتم ضمُّها إلى سابقاتها."

نشرت **مايسة باي** روايتها الأولى في دار النشر مرسى Marsa و ذلك سنة 1996. و واصلت مشوارها المتميّز في كتابة الرواية و القصة القصيرة الذي توّجته عدة جوائز مثل: Grand prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres (أي: الجائزة الكبرى في القصة القصيرة للأدباء) و prix Marguerite Audoux (جائزة **مارغريت أودو**).[5]

كتبت **باي** في أجناس أدبية متنوعة و تحتل القصة القصيرة بينها مركز الصدارة. و لقد كتبت *Nouvelles d'Algérie* (أي: قصص من الجزائر) و *Sous le jasmin la nuit* (أي: ليل تحت الياسمين) في فترة استدعت أن يتم تحريـر الأصوات الثائـرة التي لم يُسمَح لها بالكـلام . و نُشرت لها قصص قصيـرة و مقالات نقدية أخرى بين سنتي 1998 و 2003 في العديد من المجلات الأدبية و في مؤلفات جماعية. كما أن الكاتبة شاركت في إنجاز

Journal intime et politique, Algérie 40 ans après بمقال عنوانه:

« *Faut-il aller chercher les rêves ailleurs que dans la nuit ?* »

أي: "أيجب البحث عن الأحلام في وقت آخر غير الليل؟".

[5] انظر: Nassira Belloula, Op.cit., p 42.

و في سنة 2001، أصدرت **مايسة باي** رواية عنوانها: *Cette fille-là* أي: تلك الفتاة و قد صدرت في فرنسا عن منشورات لوب l'Aube. و في سنة 2002 صدرت قصتها *Entendez-vous dans les montagnes...*[6].

و من بين ما كتبت كذلك كتابان أولهما: *L'ombre d'un homme qui marchait au soleil* أي: ظل رجل مشى تحت الشمس وقد صدر سنة 2004 و ثانيهما *Sahara, mon amour* أي: صحراء يا حبيبتي و قد صدر عن منشورات لوب l'Aube سنة 2005. و لها من الروايات أيضا رواية: *Surtout ne te retourne pas* أي: إيّاك أن تستديري (2005) و رواية *Bleu blanc vert* أي: أزرق أبيض أخضر (2006) و *Pierre Sang Papier ou Cendre* أي: حجر..دم..ورق أو رماد (2008).[7]

و رواية *Puisque mon cœur est mort* أي: لأن قلبي مات الصادرة عن منشورات برزخ سنة 2010، و صدر لها كذلك عن دار النشر نفسها *L'une et l'autre* suivi de *Mes pairs* أي: **هي و الآخر** متبوعة بـ**أترابي**.

---

[6] انظر:

Safia Latifa Mezali, « Cette fille-là, une œuvre conjuguée au pluriel », *Paroles de Femmes et Ecritures Formatrices*, Actes des journées d'études organisées en juin 2007 et en mars 2008, Alger, Hibr Editions, 2008, p.58.

[7] انظر: صفحة Du même auteur

Maissa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, Alger, éditions barzakh, 2010, p.4.

II.3. المترجِم محمد ساري Mohamed Sari :

سيرة علمية و أدبية:

محمد ســاري هو أستاذ السيميولوجيا والنقد الحديث بقسم اللغة العربية و آدابها التابع لكلية الآداب واللغات بجامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله. و هو من مواليد 01/ 02/ 1958 بشرشال ، ولاية تيبازة، الجزائر[8].

درس في ثانوية مصطفى فروخي بمليانة أين اكتشف الأدب العربي عندما قرأ "الأرواح المتمردة" لـ**جبران خليل جبران** و "**ريح الجنوب**" لـ**عبد الحميد بن هدوقة**. و قد أُطلق عليه لقب "موح الشاعر" لأنه نشر أول قصيدة له في مجلة[9].

حصل على الشهادات الآتية:

- شهادة **البكالوريا** في دورة جوان 1976.
- شهادة **الليسانس** في جوان 1980، من معهد اللغة العربية و آدابها التابع لجامعة الجزائر.
- شهادة **دبلوم الدراسات المعمقة** بجامعة السوربون بباريس (فرنسا) في جوان 1981.
- شهادة **الماجستر** سنة 1992 من جامعة الجزائر بمذكرة عنوانها (المنهج النقدي عند محمد مصايف).

[8] حصلنا على هذه المعلومات من الأستاذ **محمد ساري** الذي تفضل بإرسالها إلينا عن طريق البريد الإلكتروني بتاريخ: 31 مارس سنة 2013.

[9] انظر:

Achour Cheurfi, *Ecrivains Algériens Dictionnaire biographique*, Alger, Editions Casbah, p.306.

له في النقد الأدبي:

- **البحث عن النقد الأبي الجديد**، بيروت، دار الحداثة، 1984.

- **محنة الكتابة: دراسات نقدية**، الجزائر، دار البرزخ، 2007.

- **في معرفة النص الروائي (دراسات نقدية بين النظري والتطبيقي)**، الجزائر، دار أسامة، 2009.

- **الأدب والمجتمع**، الجزائر، دار الأمل، 2009.

و له في الابداع الروائي:

بالعربية:

- **السعير**، الجزائر، لافوميك، 1986.

- **على جبال الظهرة**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

و قد نالت هذه الرواية الجائزة الثالثة في المسابقة الأدبية للرواية التي نظمتها وزارة الثقافة بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال سنة 1982، ونشرت ضمن نصوص المسابقة في عدد خاص بمجلة **أمال** سنة 1983.

- **البطاقة السحرية**، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1997.

وقد سبق نشرها على حلقات في جريدة الخبر في صائفة 93، (42 حلقة).

أعيد نشرها في الجزائر عن منشورات الجاحظية، أكتوبر 2000.

- **الورَم**، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2002.

- **الغيث**، الجزائر، منشورات البرزخ، 2007.

بالفرنسية:

- **Le labyrinthe** (Roman) **,** Paris, éd. Marsa, 2000. Alger, Edition de poche, 2002 ;

- **Le naufrage** (Nouvelles), Alger, ed . Alpha, 2010.[10]

و له في الترجمة من الفرنسية إلى العربية[11]:

– أنور بن مالك، **العاشقان المنفصلان** (رواية)، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات مرسى 2002.

Anouar Benmalek, *Les amants désunis*,Paris, Ed. Calmann-lévy, 1998.

– مليكة مقدّم، **الممنوعة** (رواية)، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات الاختلاف مارس 2003. بيروت، العربية للعلوم، ناشرون، ط.2، 2007.

Malika Mokaddem, *L'interdite*, Paris, Grasset,1993, Paris.

– بوعلام صنصال، **قسم البرابرة**، (رواية) تر، محمد ساري. نشر مشترك (باريس، عدن، الجزائر، الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم–ناشرون) 2006.

Boualem Sansal, *Le serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999.

– عيسى خلادي، **بوتفليقة: الرجل ومنافسوه**، تر، محمد ساري/بوجادي علاوى، الجزائر، منشورات مرسى، 2004.

Aissa Khelladi, *Bouteflika, l'homme… et ses rivaux*, Alger Ed. Marsa, 2004.

– عيسى خلادي، **الديمقراطية على الطريقة الجزائرية**، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات مرسى، 2004.

Aissa Khelladi, *La démocratie à l'algérienne*, Alger, Ed. Marsa, 2004.

– سليم باشي، **أقتلوهم جميعا**، (رواية)، تر، محمد ساري، الجزائر، البرزخ، 2007.

---

[10] حصلنا على هذه المعلومات من الأستاذ **محمد ساري** الذي تفضل بإرسالها إلينا عن طريق البريد الإلكتروني بتاريخ: 31 مارس سنة 2013.

[11] حصلنا على قائمة هذه الكتب المترجمة من الفرنسية إلى العربية من الأستاذ **محمد ساري** ضمن إجاباته عن الأسئلة التي أرسلناها له عبر البريد الإلكتروني بتاريخ 23 نوفمبر 2013.

Salim Bachi, *Tuez-les tous*, Gallimard, 2006, Paris.

– مايسة باي، **أتسمعون... صوت الأحرار؟** تر، محمد ساري، الجزائر، البرزخ، 2007.

Maissa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes…* Alger, Ed. Barzakh, 2007.

– حميد سكيف، **سيدي الرئيس**، تر، محمد ساري، الجزائر، دار الحكمة، 2007.

Hamid Skif , *Monsieur le président*. Alger, Ed : Dar El Hikma , 2005.

– ياسمينة خضرا، **سنونوات كابول**، تر، محمد ساري، الجزائر، سيديا، بيروت، دار الفرابي، 2007.

Yasmina Khadra, *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Ed. Julliard,2004.

– ياسمينة خضرا، **أشباح الجحيم**، تر، محمد ساري، الجزائر، الفرابي، بيروت، سيديا، 2007.

Yasmina Khadra , *Les sirènes de Baghdad*. Paris, Ed. Julliard, 2005.

– جمال سويدي، **أمستان الصنهاجي**، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات التل، 2010.

Djamal Souidi , *Amastan Sanhadji*, Alger, Ed : Casbah, 2002.

– ياسمينة خضرا، **خرفان المولى**، تر، محمد ساري، الجزائر، سيديا، 2009.

Yasmina Khadra , Paris, *Les agneaux du seigneur, Paris*, Ed. Julliard, 1998.

– رشيد بوجدرة، **رسائل جزائرية**، تر، محمد ساري، الجزائر، دار أسامة، 2009.

Rachid Boudjedra , *Lettres algériennes*, Paris, Grasset, 1994.

– مالك حدّاد، **سأهديك غزالة**، تر، محمد ساري، قسنطينة، منشورات ميديا ببلوس، 2010.

Malek Haddad , *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Ed. Julliard, 1959.

– أنطوان دي سانت إكسيبيري، **أرض البشر**، تر، محمد ساري، بجاية، دار تلانتيكيت، 2010.

Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Bejaïa, Ed. Talantikit, 2004.

– أنطوان دي سانت إكسيبيري، **الأمير الصغير**، تر، محمد ساري، بجاية، دار تلانتيكيت، 2010.

Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, Bejaïa , Ed. Talantikit, 2004.

– ياسمينة خضرا: **فضل الليل على النهار**، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات سيديا، 2014.

Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Ed. Julliard, 2008.

– صوفي غيقال قولار، **مَحَوْت المعلّمة**، (قصة للأطفال)، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات سيديا. 2008.

Sophie Guikal Kolar, *J'ai effacé la maîtresse*, Alger, Ed. Sédia, 2006.

– محمد ديب، **سطوح أُرْسول**، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات الشهاب، 2012.
Mohamed Dib, *Terrasses d'Orsol*, Alger, Ed : Chihab, Alger, 2011.

– محمد ديب، **غفوة حوّاء**، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات الشهاب، 2012.
Mohamed Dib : *Le sommeil d'Eve*. Ed : Chihab. Alger. 2011.

– محمد ديب، **ثلوج من رخام**، تر، محمد ساري، الجزائر، منشورات الشهاب، 2012.
Mohamed Dib, *Neiges de marbre*, Alger, Ed. Chihab, 2011.

– العلوم الإنسانية و الاجتماعية: انتقاء لعناوين فرنسية، تر، محمد ساري، باريس، المكتب العالمي للنشر الفرنسي، 2011.
Sciences humaines et sociales, *Une sélection de titres français*, Paris, BIEF, 1Ed, 2011.

و إضافة إلى ما سبق ترجم قصصاً قصـيرة لكـل من **رشـيد ميموني** و **لوكليزيو** و **روبير إسكاربيت** منشورة في الجرائد اليومية والمجلات.

و أما الدراسات التي أنجزها:

– "ملحمة التيه بين الواحة و الغرباء" دراسة في "مدن الملح" ج1 لعبد الرحمن منيف"، **أوراق:** مجلة ثقافية تصدر بلندن، ع. 18 ديسمبر، 1984.

– "في طبيعة الصراع و الرؤية للعالم في أدب مبارك ربيع"، **آفاق:** مجلة اتحاد كتاب المغرب، ع.1، 1990، ص. 114-117

- "السلطة الكليانية و جرائمها: دراسة سوسيونقدية لرواية (عزوز الكبران) لبقطاش مرزاق"، **المساءلة:** مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، ع. 1، 1991، ص.145-154

- "ظاهرة الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"، **التبيين:** مجلة جمعية الجاحظية. ع. 3/2، 1990.

- "نقد الرواية عند محمد مصايف"، **المنتدى:** تصدر بالامارات العربية، ع. 136 نوفمبر، 1994.

- "النقد الأدبي عند محمد مصايف"، **الثقافة:** تصدرها وزارة الثقافة الجزائرية، ع. 109، 1995، ص. 97-128.

- "نقد القصة القصيرة عند محمد مصايف"، **آمال:** مجلة تصدرها وزارة الثقافة الجزائرية، ع. 64، 1996، ص. 11-44.

- "منهج السوسيو -نقدية في دراسة النصوص الأدبية"، **اللغة و الأدب:** يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة الجزائر، ع. 8، 1996، ص 241-248.

- "النص، علم النص: إشكالية التعريف"، **اللغة و الأدب:** يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر. ع. 12، 1997، ص. 136-155.

- "محنة الكاتب العربي"، **المدى:** فصلية ثقافية حرة تصدر بدمشق، سوريا، ع. 16، 1997، ص. 26-38.

- "رشيد بوجدرة و هاجس الحداثة"، **المدى:** فصلية ثقافية حرة تصدر بدمشق، سوريا، ع. 21، 1998، ص. 48-53.

- "دراسة الأصوات الساردة في رواية الطاهر بن جلون 'موحا المعتوه، موحا الحكيم'"، **الخطاب:** يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة تيزي وزو، ع. 1، 1996، ص. 23-27.

- "رواية الرومانسية المتشائمة عند أحلام مستغانمي"، **روافد:** مجلة فصلية ثقافية متنوعة، الجزائر، ع. 1، 1998.

- "ملامح الرواية المعاصرة في تونس"، **الحياة الثقافية:** وزارة الثقافة تونس، جانفي، 1998، ص. 56-64.

- "التجربة الواقعية في الإبداع القصصي عند الأديب الجزائري أحمد منور" **المنتدى:** مجلة ثقافية شهرية تصدر بالإمارات العربية، ع. 189 أفريل، 1999، ص. 34-37.

- "التحليل البنيوي للسرد"، **المبرز:** مجلة فكرية أدبية، تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، ع. 11 أكتوبر-ديسمبر، 1998، ص.11-26.

- "أي منهج لأي نقد"، **التبيين:** مجلة ثقافية تصدر عن الجاحظية، ع. 14، 1999، ص. 116- 120.

- "المثقف والسلطة في الجزائر: هل يشكّل المثقفون نخبة تابعة للسلطة أم طليعة تخدم الشعب؟"، **الخبر الأسبوعي،** ع. 32، 13 - 19 أكتوبر، 1999. ص. 12-19.

- "المثقف الإسلاموي والسلطة في الجزائر"، **الحياة:** جريدة يومية صادرة بلندن، ع. 1330، الاربعاء 11 أغسطس، ص. 16، 1999.

- "ذاتية متشائمة وتعاطف إنساني مع المظلومين الأبرياء"، **مقدمة:** لمجموعة قصصية 'التوغل في أعماق المتاهة' لغزالة الزهرة، منشورات الجاحظية، 1999، ص. 4-7.

– "ترجمة لقصة 'الشوط' لروبير إسكاربيت"، **القصة:** ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة، ع. 1، 1996، ص 21–25.

– "دراسة لرواية 'المضطهدون' لهاشمي سعيداني"، **القصة:** ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة، ع. 2، 1999، ص. 69–70.

– "التحليل السيميائي للسرد: رواية "المعجزة" نموذجا"، **اللغة والأدب:** مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع. 14 ديسمبر، 1999م. ص 131–160.

– "بين لغة الكتابة ولغة المشافهة"، **المنتدى:** مجلة ثقافية شهرية تصدر بالإمارات العربية المتحدة، ع. 207، أكتوبر 2000، ص. 24–25.

25– "الأديب بين الحرية والالتزام"، **التبيين:** مجلة ثقافية محكمة تصدر عن جمعية الجاحظية الجزائر، ع.15. 2000، ص. 87–97 [12].

II.4.أسئلة إلى المترجم محمد ساري:

قمنا بمراسلة الأستاذ **محمد ساري** عبر البريد الإلكتروني، و طرحنا عليه عدة أسئلة و يندرج فيما يأتي نص المراسلة و الأسئلة مرفوقة بإجاباته[13]:

[12] حصلنا على هذه السيرة و الببليوغرافيا من الأستاذ **محمد ساري** الذي تفضل بإرسالها إلينا عن طريق البريد الإلكتروني بتاريخ: 31 مارس سنة 2013.

[13] وجّهنا نص ما يأتي من أسئلة إلى الأستاذ **محمد ساري** عبر البريد الإلكتروني و أجابنا كما هو مدون ضمن العنصر: "أسئلة إلى المترجم الأستاذ **محمد ساري**" عن طريق رسالة إلكترونية بتاريخ 23 نوفمبر 2013.

سيدي المحترم، تجدون في ما يلي مجموعة من الأسئلة التي تندرج ضمن إطار بحثنا (إعداد مذكرة ماجستير– جامعة الجزائر2) و سيكون تفضلكم علينا بالإجابة ذي خدمة كبيرة للبحث.

اسمحوا لي سيدي بالتذكير بموضوع بحثي:

ترجمة **محمد ساري** لقصة **مايسة باي**

Entendez-vous dans les montagnes… في الميزان

مقاربة تحليلية نقدية على ضوء مؤلف **أنطوان برمان**

Pour une critique des traductions :John Donne

قائمة الأسئلة:

الأسئلة المرقمة من 1 إلى 9 مأخوذة من كتاب أنطوان برمان Antoine Berman

« *Pour une critique des traductions : John Donne* »

السؤال الأول:

سيدي، هل تقوم بمهمة الترجمة فقط أم لك وظيفة أخرى؟ و ما هي؟

الإجابة:

الترجمة عندي هواية أمارسها في أوقات فراغي. وظيفتي الأساسية أستاذ جامعي مختص في النقد الحديث ونظرية الأدب.

السؤال الثاني:

نعلم أنك مؤلف، فما هي مؤلّفاتك؟

الإجابة:

زوّدنا المترجم **محمد ساري** بالإجابة ولتفادي التكرار انظر الصفحتين 59-60 من هذا الفصل.

السؤال الثالث:

انطلاقا من أيّ لغة أو أيّ لغات تترجم وماهي طبيعة العلاقة أو العلاقات التي تربطك بتلك اللغة أو تلك اللغات؟

الإجابة:

في الغالب، أترجم من الفرنسية إلى العربية، وفي حالات قليلة أترجم من العربية إلى الفرنسية. علاقتي مع اللغة علاقة شغف وهوى. أحب العربية لجمال أساليبها ولقدرتها التعبيرية عن دواخل الحياة، وأحب اللغة الفرنسية لقدرتها التعبيرية على وصف الحياة المادية التي تحيط بالإنسان، يجد الكتاب الأدوات المعجمية الكثيرة لوصف المحيط المادي، الشيء الذي ينقص كثيرا في العربية، خاصة ما تعلّق بالحياة المعاصرة.

السؤال الرابع:

هل أنت مترجم مزدوج اللغة[14]؟ ماهو نوع هذه الإزدواجية؟

الإجابة:

أنا مزدوج اللغة لأنني أتعامل مع اللغتين بسهولة تامة، أي يمكنني استخدام العربية و الفرنسية كتابة وحديثا، و الانتقال بينهما بلا عناء.

السؤال الخامس:

ماهي أجناس الأعمال الإبداعية التي تترجمها في العادة وماذا ترجمت غير ذلك؟

الإجابة:

أغلب الكتب التي ترجمتها روايات لكتاب جزائريين يكتبون بالفرنسية، واستثناء بعض الكتب الإعلامية. ها هي القائمة[15].

السؤال السادس:

هل أنت مترجم متعدد (polytraducteur) أو أحادي (monotraducteur) ؟ و المقصود بمتعدد هو تعدد اللغات.

---

[14] في هذه الحالة يكون "هناك 'مخزونان لغويان منفصلان' و 'مخزون مشترك' في دماغ المترجم، أي مخزون لكل من اللغتين و مخزون مفاهيمي أعم له قنوات رابطة مباشرة قويّة تصل بين ذينك المخزونين اللغويين من أجل الترابط و نظم الترجمة. و فضلا عن ذلك، تلعب الصور المشتركة في المخزون المفاهيمي دور الوسيط." انظر:
محمد الديداوي، **الكتابة في الترجمة الترجمة العربية الدولية نموذجا**، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2012، ط1، ص، 16.

[15] زوّدنا المترجم **محمد ساري** بقائمة ترجماته ولتفادي التكرار انظر الصفحات 60-63.

الإجابة:

أنا مترجم أحادي اللغة (فرنسية عربية/عربية فرنسية) .

السؤال السابع:

ماهي إذن ميادينك اللغوية والأدبية؛ وماهي ترجماتك الأكثر أهمية؟

الإجابة:

ميداني الأدبي هو الرواية.

السؤال الثامن:

هل كتبت مقالات أو دراسات أو رسائل أو كتبا عن الأعمال التي ترجمتها؟

الإجابة:

لا لم أنشر أي مقال ولا كتاب حول ترجماتي.

السؤال التاسع:

هل كتبت عن ممارستك الترجمية وعن المبادئ التي تتبعها في هذه الممارسة وعن ترجماتك وعن الترجمة عموما؟

الإجابة:

قدّمت مداخلات حول تجربتي الترجمية في ميدان الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. مداخلة حول تجربتي في ترجمة روايات ياسمينة خضرا في جامعة بشار، وأخرى حول ترجمتي لمالك حداد في ملتقى مالك حداد بقسنطينة، وأخرى حول تجربتي

العامية في جامعة خنشلة، ولي أيضا مداخلة مبرمجة في 2014 في مخبر الـCRASC بوهران.

السؤال العاشر:

هل كان اختيار ترجمة قصة **مايسة باي** « *Entendez-vous dans les montagnes...* » اختيارا شخصيا أم أنه تم بناء على طلب من جهة أخرى كدار النشر البرزخ مثلا؟

الإجابة:

قمت بالترجمة بناء على طلب من منشورات البرزخ.

السؤال الحادي عشر:

هل ترجمت أعمالا أخرى لـ**مايسة باي** وهل تنوي ترجمة أعمال أخرى لها؟

الإجابة:

لا، ولا أظن أنني سأفعل.

السؤال الثاني عشر:

هل زودتكم دار البرزخ بتوجيهات معينة، تخص طريقة الترجمة ،بهدف اتباعها أثناء قيامكم بترجمة قصة **مايسة باي** *Entendez-vous dans les montagnes...* ؟

الإجابة:

لا، قمت بالترجمة وفق قدراتي واختياراتي الخاصة. تشاورت مع صاحبة النص **(مايسة باي)** حول العنوان، واتفقنا على تغييره، لأنّ عنوانها مستمد من النشيد الوطني

الفرنسي (**لمارسييز**)، فاخترنا عبارة (صوت الأحرار) المستمد من النشيد الوطني (من جبالنا، طلع صوت الأحرار ينادينا...).

- نشكركم سيدي على كرمكم وصبركم وألف شكر.

الطالبة **راضية تومي**.

- العفو. تحياتي.

المترجم **محمد ساري**

III. الفصل الثالث:

التعريف بالمدونة

III.1. عرض مختصر لمحتويات الكتاب *Pour une critique des traductions : John Donne*

رأى كتاب **أنطوان برمان** *Pour une critique des traductions : John Donne* النور في ظروف خاصة، و تشرح زوجته **إيزابيل برمان** Isabelle Berman، في كلمة الناشر، للقراء طبيعة تلك الظروف، فخِلال الثلاثة أشهر الأخيرة قبل وفاته، انكبّ على كتابة هذا المُؤلَّف ليل نهار رغم حالته المرضية العسيرة. و أهدى كتابه إلى **إيزابيل** زوجته و إلى **نيكولا** Nicolas و **ألكسندر** Alexandre.

يحتوي الكتاب على مقدمة و ثلاثة أقسام. و يشرح **برمان** في المقدمة الظروف التي أدّت إلى ظهور هذا العمل و يعرض محتوياته.

يتناول **برمان** في القسم الأول نقد الترجمات مُعتبرا إيّاه جنسا من أجناس النقد. و بالنسبة إليه، فإنّ النقد هو مؤسسة مفهومية حقيقية. و يرسم في هذا القسم ملامح نقد الترجمات مرتكزا بالخصوص على أعمال **شلغل** (Schlegel) و **بنيامين** (Benjamin) ، محاولا أن يبيّن الغرض منه و ضرورته و إيجابيته. و عنوَن هذا القسم بِـ: critique productive أي مشروع نقد مُنتِج .

تندرج ضمن هذا القسم ستة فصول. عالج **برمان** في الفصل الأوّل منها مفهوم نقد الترجمات، و في الفصل الذي يليه عرَض الأنواع المختلفة لتحليل الترجمات حيث تطرّق إلى التحليل الملتزِم لِـ**هنري ميشونيك** Henri Meschonnic و كذا إلى التحليلات الوصفية ذات التوجه النقدي– الاجتماعي (sociocritique) لِـ**توري** Gideon Toury و **بريسيي** Annie Brisset .

و شرح **برمان** في الفصل الثالث المراحل الثلاث التي تنضوي تحت منهجه المقترح و هي:

قراءة الترجمة و إعادة قراءتها ثم قراءات النص الأصلي و تليها مرحلة هامة جدا تتمثل في البحث عن المترجم.

و في الفصل المخصص لتحليل الترجمة يتناول **برمان** بالشرح النقاط الآتية: أشكال التحليل و المقابلة (المواجهة) بين الأصل و الترجمة ثم يُبيّن أسلوب المقابلة و أساس التقييم.

و يختتم هذا القسم بالحديث عن تلقي الترجمة و عن النقد المُنتِج في الفصلين المتبقيين.

يُعدّ القسم الثاني من الكتاب تطبيقا للقسم الأول، و يتمحور حول الشاعر الإنجليزي **جون دون** و ترجماته. و تُمثّل المرثاة (élégie) 19 الموسومة بـ *Going to bed* » مركز ثقل المسار التحليلي و تتم مقابلتها مع أربع ترجمات لها.

يتطرق في الفصل الأوّل إلى المترجمين أمّا في الفصل الثاني فيتناول بالدراسة المؤَلَّف (الترجمة) و أفقه الترجمي، بعد ذلك يتحدث **برمان** عن مشروع الترجمة، و في فصل تال يُحلّل المشروع و ينقده ثم يُحلّل ترجمة **أوكتافيو باز** Octavio Paz الموسومة بـ : *Antes De Acostarse* و كذلك ترجمة **أوغوست موريل** Auguste Morel الموسومة بـ: *De sa maistresse allant au lict.* . و في الفصل التالي، يقترح **برمان** من خلال مجموعة من التأملات نقلا « translation » جديدا **لجون دون** إلى الفرنسية، ثم ينقلنا إلى موضوع إعادة ترجمة (retraductions) **دون**، و ينهي هذا القسم بالحديث عن النثر و الشعر.

و يحتوي القسم الأخير من الكتاب على تحليل لِتلقي ترجمة **دوني** Denis و **فوزيي** Fuzier، سنة 1962. و يتحدث في الفصل الأول عن استقبالها الذي اتسم بالإيجابية عموما، ثم يعرّج على الأفق الترجمي في الستينيات، و يختتم هذا القسم

بمنــاقشة حول **ملارمي** Mallarmé و **فاليري** Valéry و الأفـق الشعري في الستينيات. و في آخر الكتاب نجد البيبليوغرافيا و الرجيع (index) .

III.2. 1. ملخص المدونة " أتسمعون... صوت الأحرار؟":

تروي القصة لقاء حدث في فرنسا بين ثلاثة مسافرين في رحلة على متن قطار. هم امرأة جزائرية و رجل فرنسي مسنّ و فتاة فرنسية شابة تدعى **ماري**. تجمع رحلة السفر هؤلاء الأشخاص داخل المقصورة ذاتها. تتخذ المرأة مكانا لها داخل المقصورة و تخرج من حقيبتها كتابا لتواصل قراءته بينما يجلس قبالتها الرجل الذي يبلغ حوالي الستين من العمر. و في نفس اللحظة التي أُعلن فيها انطلاق القطار، فُتح الباب لتلتحق بهما فتاة شقراء في مقتبل العمر، نزعت عن ظهرها حقيبتها و جلست إلى جانب الرجل.

انطلق القطار بينما كانت المرأة تتأمل المناظر من خلال النافذة. ثم أغمضت عينيها لترى مناظر أخرى...غابات بلدها و جبالها و سماءها. نظر الرجل إلى المرأة الغائبة عما حولها و سأل نفسه في حيرة لماذا يذكره وجهها بتلك الأصوات. أصوات أولئك الرجال التي تعود من جديد لتدوي بقوة في سمعه؟

و تذكر فجأة ليال من الماضي البعيد يملؤها صراخ و توسلات رجال فقدوا كل أمل في الإنسانية. و تذكر بحدة حرارة الشمس هناك. و عادت إليه ذكرياته في التجنيد و وقع خطى الجنود المنتظمة و أناشيدهم الجهورية و رائحة الدم و القيء و اللحم المحترق.

أحست المرأة بأنها ليست بخير. ربما بسبب ما قرأته في الكتاب، و هو رواية اشترتها عندما شدّت انتباهها، و هي تتصفحها، الأسئلة التي طرحتها إحدى الشخصيات و هو رجل يسائل والده ليفهم الماضي.

و دار في خلدها سؤال يتكرر دوما كالهاجس كلما قابلت رجالا في نفس عمر الرجل الذي يجلس قبالتها: "كم عمره؟". و فكرت في والدها الذي لا تعرف عن شكله إلا ما رأته في الصور الفوتوغرافية و تذكرته عندما كان في يوم من الأيام يقف أمام باب قسم المدرسة، مرتديا مئزر المعلم ذي اللون الرمادي. و شعرت بالخوف، و هو خوف يلاحقها منذ سنوات. و سألت نفسها : لماذا تشعر بالخوف في هذا القطار المتجه نحو مدينة **لو فيو بور** le Vieux-Port ؟

و فجأة، استيقظت من غفوتها على صوت صراخ و صياح. و توقف القطار كابحا سرعته، حينها انتبه الرجل أيضا. و انفتح باب المقصورة و دخلت امرأة مذعورة أخبرتهم أن لصوصا قد صعدوا إلى القطار و حاولوا مهاجمة بعض المسافرين النائمين. و أضافت لاهثة أن اللصـوص الذين هربوا هم عرب و لابد من توقيفهم. ثم تلفتت يمنة و يسرة باتجاه الرواق و صرخت قائلة إنها نسيت حقيبتها و أخذت تجري في الرواق.

نظر الرجل إلى المرأة الجالسة قبالته و ابتسم كأنه يريد الاعتذار مما قيل للتو. ثم قالت الفتاة للمرأة بأنها أسقطت كتابها فالتقطه الرجل و أعطاها إياه و قد ألقى نظرة على العنوان " القارئ" *Le liseur* لِ**شلينك** Schlink.

شعرت المرأة بالانزعاج من الاتهامات الموجهة إلى العرب كلما تعلق الأمر بالسرقة أو العراك في هذا البلد. لم تعد تحتمل أي تلميح إلى العنف و لاحظ الرجل أنها تعاني من ألم ما، فاقترح مساعدتها نظرا لكونه طبيبا. فرفضت مساعدته بلطف و انطلق القطار من جديد.

و قالت السيدة في نفسها إنها جاءت إلى هذا البلد هاربة لتنضم إلى الذين جاؤوا إليه منذ بضع سنوات قبلها و تساءلت كيف استطاعوا أن يتدبروا أمرهم. و بدأ الرجل

يحدثها مخبرا إياها أنه طبيب و أنه يعرف جيدا بلدها. لقد قرأ اسمها و عنوانها من البطاقة الملصقة بحقيبتها.

و حدّثت نفسها بأنه هكذا تنطلق الأحاديث مع الناس هنا حينما يعرفون أنها جزائرية. بالإضافة إلى ذلك تجد نفسها أمام فضول أولئك الذين يتعاطفون مع ما يحصل في الجزائر أو ينشغلون بأزمتها الجديدة.

في هذا البلد الذي فرت إليه تدرك أنها غريبة و لكنها كانت تشعر بالغربة في بلدها أيضا لأنها رفضت أن تستسلم لموجة التطرف العاتية التي غمرت كثيرا من الرجال و النساء. و لا ترغب في الكلام عما تركته خلفها في وطنها، و مع ذلك فقد ردت على سؤال الرجل مجيبة أنها تعيش هنا الآن. و بدأ الحديث حينما قال إنه لا يستطيع تخيل الأحداث الدامية هناك. و أضاف بحرقة أن الجزائر بلد جميل و أن ذكرياته تعود إلى زمن بعيد جدا. ثم أضاف أنه أمضى هناك ثمانية عشر شهرا بصفة المُجنّد في الجيش.

و تذكر...**برنار** الذي فر من الجيش ليلتحق بالفلاّقة أما هو **جان** Jean فقد بقي في المعسكر. و تساءلت لماذا يرغب في الحديث عن الجزائر فليس لديها رغبة في الكلام. حينها احتمت وراء صفحات كتابها. لقد فرت من وطنها الذي حلت عليه اللعنة كي تلتجئ إلى هذا البلد. و يا لسخرية القدر، هي ابنة شهيد الثورة المجيدة، ابنة الرجل الذي قُتل لأنه أراد طرد فرنسا من الوطن، تطلب الحماية من الذين حاربهم المعلم البطل!

مضى الرجل يضيف أنه قضى عدة أشهر في معسكر خاص بصفته مساعدا طبيا في عيادة تمريض. و تذكر صراخ القائد **فلوري** Fleury فيهم و هو يحذرهم من الرجال الذين يأتون بهم إلى المعسكر و يصفهم بأنهم إرهابيون يجب إرغامهم على الكلام مهما كلف الأمر.

ثم سألها الرجل إن كانت تسكن في الجزائر العاصمة؟ فأومأت بالإيجاب و أردف هل تعرفين قرية **بوغاري** Boghari الواقعة قريبا من العاصمة؟ و فاجأها سؤاله هذا فقد ولدت في **بوغاري** و عاشت هناك إلى غاية موت والدها. كان السيد يرغب في الكلام فأخبرها أنه أكمل دراسة الطب بعد الحرب. و في المعسكر كان يعمل في عيادة التمريض حيث اعتقد أنهم حقا في حاجة إلى ممرضين لعلاج الرجال. ثم غرق من جديد في ذكرياته.

شعرت المرأة ببرد شديد فقد تذكرت المشهد فجأة.. كيف عذّب رجال والدها و قتلوه ثم رموه في حفرة المقبرة الجماعية. لقد حاولت منذ صغرها أن تتخيل وجوه هؤلاء الرجال و لكنها لم تفلح في أن تتخيلهم بوجوه بشر بل بوجوه وحوش، تماما مثل هؤلاء الذين يذبحون اليوم، و لأسباب أخرى، الأطفال و النساء و الرجال. وحوش في جلد إنسان يرتدون اللون الأسود كالجلادين المذكورين في كتب التاريخ و لا وجوه لهم.

و أرادت الفتاة المشاركة في الحديث فأخبرتهم أن جدّها وُلِد في الجزائر و هو دائم الكلام عنها. و شعرت المرأة بغرابة الموقف الذي جمع حفيدة رجل من الأقدام السود و محارب قديم و ابنة فلاق هاربة رغما عنها من التطرف الذي ضرب بلدها. و أضاف الطبيب أنه أمضى هناك كامل فترة التدريب حيث كانت توجد ثُكنة كبيرة بالقرب من قرية اسمها **بوغار** و كان ذلك في نهاية سنة 1956 و بداية سنة 1957 أي خلال الأحداث. أحست السيدة بقلبها يخفق بسرعة عندما ذكر تلك التواريخ. ثم راح يصف جمال المكان و برده الشديد خلال الشتاء في ذاك الزمن. و سألها إن كانت تعرف جيدا المنطقة، فأجابته بصوت مرتجف بأنها تعرفها شيئا ما بفضل الرحلات التي قامت بها مع والدها.

أصبح الماضي المؤلم قريبا جدا في تلك اللحظات. و سألت المرأة الفتاة هل سبق لها أن زارت الجزائر؟ فردت بالنفي و لكنها عبرت عن رغبتها في زيارتها، فقاطعها الرجل محذرا بأن الظروف الحالية لا تسمح بذلك. و وجهت **ماري** سؤالا له: هل شارك في

الحرب هناك ؟ فأجابها بأنه كان آنذاك شابا و في عمر يسمح له بالخدمة. و حدثته الفتاة أن جدها الذي كان معلما هناك لم تصادفه أية مشاكل مع... العرب. لكنها لم تنطق بالكلمة الأخيرة خوفا من أن يُعدّ ذلك تمييزا عنصريا. و فكرت المرأة أن ديدن البشر هو التقسيمات حسب الدين أو العرق أو غيرهما. لم ينجُ الجزائريون أيام الاحتلال الفرنسي من ذلك، فقد ألصقت بهم عدة تسميات عنصرية. و أخبرتهم السيدة أن والدها كان هو أيضا معلما. فتعجبت الفتاة و لمّحت إلى إمكانية أن يكون قد التقى بجدها.

أضافت المرأة أن والدها قد مات، فجالت في خاطر **جان** ذكرى الرجل الذي قاوم حتى الموت. و سألتهما الفتاة حينها إن كانت تلك الحرب حربا حقيقة. سرح الطبيب هنيهة بأفكاره عن الحرب التي خاضها ضد من سُمّيَ عدوا و قُوتل ثم أجاب أنها كانت مليئة بالألم و الظلم و أنه كان هناك من يصدر الأوامر و أولئك الذين ينفذونها، فسألته المرأة إن كانت الطاعة واجبة في الحرب و كان رده أنهم كانوا يقومون بواجبهم فقط.

تساءلت **ماري** حينذاك، لماذا لا يرغب أحد من حولها في الكلام عن موضوع حرب الجزائر، فقال الطبيب إنه لا يمكن نسيان ما حدث و لكن من حقهم أن يلتزموا الصمت، وواصلت المرأة أن الجميع يمارس ثقافة الصمت ليحموا أنفسهم من ذكريات الماضي الأليم.

توالت الذكريات و تواصلت الرحلة. و أكدت السيدة للطبيب بعد سؤاله لها أنّ والدها كان معلما ب**بوغاري** و أنه مات خلال الحرب، و أخبرت رفيقي السفر أنه عُذِّب خلال ليلة كاملة ثم أُطلق عليه الرصاص.

وصل القطار إلى محطته الأخيرة و قال لها السيد و هما على الرصيف إنها تشبه والدها كثيرا.

III.2.2. أسلوب مايسة باي في القصة:

يتميز أسلوب **باي** في قصتها *Entendez-vous dans les montagnes...* من جهة أولى بالسلاسة و بالتدفق الهادئ تدفق مياه غدير، و من جهة ثانية، لاحظنا تأثرها بأسلوب الكاتب الكبير **ألبير كامو** Albert Camus في روايته الشهيرة *L'étranger*[1] **(الغريب)**. فمن بين مميزات أسلوب **كامو** في هذه الرواية هو التراوح بين التقشف و البساطة في استعماله للغة. بالإضافة إلى ذلك، جاءت كتابته في روايته هذه شبيهة بالكتابة التلغرافية التي تتميز باقتصادها اللغوي و بتقطع الجُمل بعضها عن بعض و بقصَرها. و غلب هذا الطابع في رواية **كامو** على مجمل النص. و قد سميت كتابته في *L'étranger* بالكتابة البيضاء « écriture blanche » و يعد **رولان بارت** Roland Barthes هو أول من أطلق هذه التسمية على أدب ما بعد الحرب الذي تميّز بزهد أسلوبي[2]. أما بالنسبة إلى **مايسة باي** في قصتها محل الدراسة فإن هذا الأسلوب قد ميّز بعض المواطن و جاءت مواطن أخرى متميزة بالشعرية و الانسيابية و كأن الكاتبة تكتب و هي تحت تأثير هاتين الميزتين اللتين أحسنت المزاوجة بينهما بكيفية جعلت نصها لا يخلو من شاعرية جميلة و أحيانا أخرى من بعض الزهد اللغوي ذي التدفق الخاطف و النَّفَس المتلاحق.

و رغم الأحداث الأليمة التي ترويها الكاتبة من خلال أشخاص القصة و التي تمثلت في ذكرى إعدام والد الساردة **(أو هو والد مايسة باي؟)** من قِبل العساكر الفرنسيين خلال حرب التحرير الجزائرية و بأحداث معاصرة لهذه الساردة الفارّة من بلدها و المتمثلة

---

[1] انظر:

Albert Camus, *L'étranger*, Béjaïa, Editions Talantikit, 2014.

[2] انظر:

Mohamed Ali Tadjine, « *Pour un équivalent dynamique en langue arabe de l'écriture blanche dans l'Étranger d'Albert Camus* », mémoire de Magistère, Université Mentouri Constantine, 2009/2010, p.9.

في الإرهاب في بلدها الجزائر و الذي انطلق في بداية التسعينيات من القرن العشرين، إلا أن طريقة عرضها للأحداث و سردها لها على خلفية من "**الفلاش باك**" المتقطع الذي يتناوب من وقت إلى آخر مع زمن السرد يجعل القارئ الجزائري في اعتقادنا يشعر بأنه في حالة من الاطمئنان الذي تولده العودة إلى ماض يعرف عنه الشيء الكثير بفضل ما درسه في المدرسة و ما سمعه من العائلة و من وسائل الإعلام و ما شاهده من أفلام ثورية. إن هذا الاطمئنان لا يعني عدم التفاعل مع أحداث القصة و لكنه نوع من التوقع الذي لا يتجاوز أفق الانتظار. و هو ليس اطمئنانا بمعناه الاعتيادي فهو ذلك الشعور الذي يتولد لديه حينما يبدأ بالتعرف على أحداث القصة المرتبطة بخبراته المعرفية عن حرب التحرير.

و "الفلاش باك"، الذي يقابله مصطلح "الاسترجاع" باللغة العربية، هو من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النصوص الروائية لأنه بمثابة ذاكرة النص و عن طريقه يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، حيث ينقطع زمن السرد الحاضر و يستدعي الماضي بكل مراحله و يستثمره في الحاضر السردي[3]. و للاسترجاع علاقة وطيدة بفحص الإنسان لمكنوناته و تكمن أهميته في أنه "تقنية تتمحور حول تجربة الذات، و تعادل وفقا للمصطلح النفسي ما يسمى بالاستبطان أو التأمل الباطني"[4]. و لا يستعاد الزمن الماضي في الحاضر السردي فقط للتلاعب بالزمن، و إنما تكشف هذه الاستعادة في لُبّها عن وعي الذات بالزمن في ضوء ما تعيشه من تجارب جديدة في

[3] مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر، 2004، ط.1، ص. 192.

[4] المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

الحاضر، حيث تتخذ الأحداث الماضية أبعادا و مدلولات جديدة بفعل مرور الزمن و تعاقبه[5].

و نعتقد أن طريقة السرد و الكلمات و الصور التي اختارتها الكاتبة لتروي قصتها تنبض بالحزن الهادئ تارة و تارة أخرى بالتساؤل عن طبيعة الإنسان المحيّرة. تلك الطبيعة المتناقضة التي تتقلب بين الخير و الشر بحيث يستحيل فهم ما يحدث في الحروب من أفعال بشعة. و قد عبّرت الكاتبة بذكاء و بحكمة عن تساؤلاتها الإنسانية من خلال اختيار الشخصيات التي تمثل في الواقع أطراف الصراع أو المواجهة بين من كانوا أعداء في الماضي غير البعيد، أعداء بحكم الأحداث التاريخية و السياسية التي تترجَم باحتلال فرنسا للجزائر و ثورة الجزائريين ضدها.

كانت المواجهة في مقصورة القطار بين السيدة الجزائرية و الرجل الفرنسي المسن تمثل إسقاطا رمزيا للمواجهة بين تاريخين التحما في فترة زمنية تنيف عن القرن، هما تاريخ فرنسا و تاريخ الجزائر بين عامي 1830 و 1962. و هذه المواجهة التي لم يُخطط لها، حتمية و لا سبيل إلى الهروب منها. فكان فضاء المقصورة هو ذلك الحيز الذي أجبر كلا الطرفين على النظر في عيني الآخر، هذا ما تؤكده الباحثة **ديزيريه شينز** Désirée Schyns بقولها:

« Bey a construit sa narration autour du visage et du regard, autour de l'acte de faire face. Les deux voyageurs se sont regardés dans les yeux, et Jean a vu le regard de l'instituteur avant sa mort. »[6]

---

[5] مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص. 193.

[6] انظر:

Désirée Victorine Léonie Schyns, *Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003)*, thèse de Doctorat, Université d'Amsterdam, 2007, p.395.
http://dare.uva.nl/document/52141

تمت زيارة الرابط بتاريخ: 2014/04/15.

فالكاتبة **باي** بَنَت السرد في قصتها حول "الوجه" و "النظرة" و حول أن يكون الواحد "وجها لوجه" مع الآخر. فقد نظر كل من المسافريْن في عيني الآخر و رأى **جان** حينها نظرة المعلم قبل أن يموت.

و كان ذلك الفضاء الضيق الذي جمع المسافريْن مكانا لاستحضار الماضي المشترك و الأليم. و هنا برزت إلى السطح تلك التساؤلات ذات الطبيعة الفلسفية التي كانت معظمها تُطرح من قبل السيدة الجزائرية ابنة الشهيد و موضوعها: كيف يمكن لإنسان أن يعذب إنسانا آخر ثم يقتله باسم طاعة الأوامر؟ و كيف يكون الإنسان قادرا على أن يحب بعمق و على أن يقوم في الوقت نفسه إزاء بشر آخرين بأفعال غير إنسانية؟

و قد وظفت الكاتبة تقنيتين اثنتين هما: تقنية المشهد الحواري و تقنية المونولوج، و ذلك من أجل إبراز ذلك التفاعل الذي وقع بين الشخصيتين و التعبير عمّا يدور في خلد كل واحدة منهما من تساؤلات و انشغالات و ذكريات.

يعمل المشهد الحواري على إبطاء زمن السرد و يكشف عن ذات الشخصية و رؤيتها من خلال حوارها مع الآخر حيث نتعرف على وجهة نظرها تجاه القضايا و المسائل المختلفة[7]، أما المونولوج فهو "حوار داخلي يحدث بين الشخصية و ذاتها"[8].

و مع المونولوج "تتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة."[9] و من وظائفه أنه يسمح بِـ"الغوص في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة"[10].

---

[7] مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص ص. 239،240.

[8] المرجع نفسه، ص. 244.

[9] المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

و عن مواضيع القصة (المدوّنة)، نعتقد أن القراء الفرنسيين أو الفرانكفونيين من جنسيات أخرى سيجدون في موضوعي "الحرب" و "الجلاد ذو الوجه البشري"[11] قاسمين مشتركين مع القراء الجزائريين. فموضوع الحرب له بعد عالمي و كذلك موضوع الجلاد الذي يقتل لأنه ينفذ الأوامر و مع ذلك فهذا القاتل هو "إنسان". أما الإرهاب في الجزائر فهو و إن كان ظاهرة لم تكن تعاني منها كل الدول و بالخصوص في الفترة التي صدرت فيها القصة أي سنة 2002 لكن يمكن إدراك حجم وحشيته و لا إنسانيته خصوصا مع ما كُتب و قيل عنه في الداخل و الخارج و ما صورته عنه وسائل الإعلام الأجنبية.

و استعملت **مايسة باي** التناص بأشكال مختلفة و كان حضوره ملفتا للانتباه في بعض الأحايين مثلا، من خلال الفقرات التي استشهدت بها و المأخوذة من الرواية الشهيرة *Le Liseur* (القارئ) للكاتب **شلينك** Schlink و تشير **دزيري شينز** إلى هذا بقولها:

« Dans *Entendez-vous dans les montagnes…*, Maïssa Bey a inséré un 'sous-texte' en italiques sur une gardienne de camp, en Allemagne, pendant la deuxième guerre mondiale. Ce texte évoque la persécution des Juifs et en même temps la notion du 'bourreau au visage humain'.[…]. Bey nous présente un texte dans lequel le lecteur peut voir le conflit d'une perspective à la fois française et algérienne. En même temps, elle insère un deuxième texte sur la *Vergangenheitsbewältigung* (le retraitement du passé nazi en Allemagne) en citant des passages du roman de Bernhard Schlink, *Der Vorleser* (*Le liseur*). »[12]

و مفاد هذا القول أن **مايسة باي** أضافت إلى نصها **أتسمعون...صوت الأحرار؟** نصا تحتيا مكتوب بخط مائل يتعلق بحارسة في محتشد في ألمانيا، خلال الحرب العالمية

---

[10] مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص. 245.

[11] هذه العبارة هي ترجمتنا لعنوان الفصل التاسع Le bourreau au visage humain لرسالة دكتوراه، انظر : Désirée Victorine Léonie Schyns, Op.cit., p.376.

[12] انظر: Id., p.377.

الثانية، حيث يشير هذا النص إلى اضطهاد اليهود و في الوقت نفسه إلى مفهوم "الجلاد ذي الوجه البشري". قدمت **باي** نصها مبرزة وجهة النظر الفرنسية و وجهة النظر الجزائرية حول الصراع بين البلدين فرنسا و الجزائر. كما ضمّنت نصها نصا ثان حول التعامل مع ماضي النازية في ألمانيا مستشهدة بفقرات من رواية برنارد **شلينك القارئ**.

و من مظاهر التناص الأخرى عند **باي** إيرادها لأبيات من أناشيد فرنسية مثل **لَمارسييز** *la Marseillaise* .

كما نلاحظ تأثر الكاتبة بالشاعر و الكاتب الفرنسي الكبير **فيكتور هيجو** Victor Hugo.

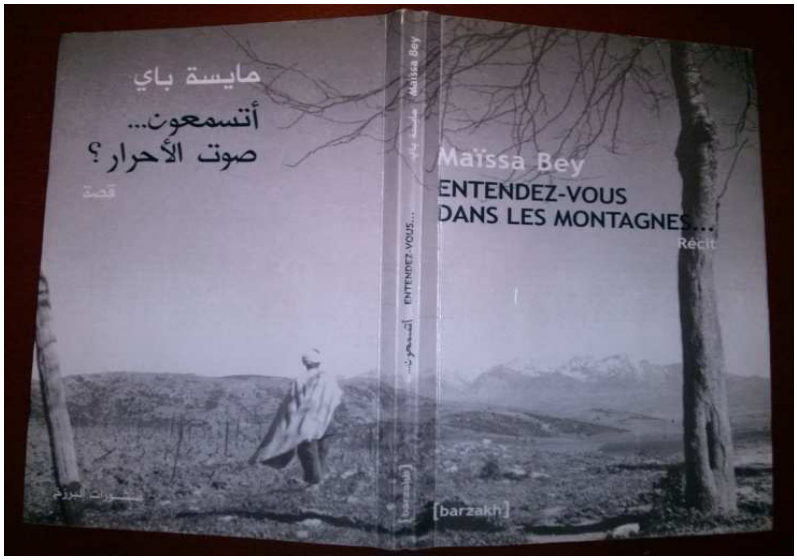
و لجأت **باي** إلى استعمال علامة من علامات الترقيم بكثرة و هي النقط الثلاث (...) التي أضفت على النص مسحة شاعرية و أكسبته نوعا من البطء السردي و جعلت القارئ يتحول إلى متلق فاعل فيشعر بتردد أشخاص القصة حينما يترددون في الكلام و يحاول أن يكمل عنهم الإجابات و الجمل الناقصة.

III.3. تقديم المدوَّنة (الأصل و الترجمة) :

تتكون المدونة من الأصل و ترجمته اللذين تجمعهما دفتا كتاب واحد. فقد وُضِع النص الأصلي جنبا إلى جنب مع الترجمة. فهو كتاب ذو طبعة مزدوجة اللغة، فالنص الأصلي مكتوب باللغة الفرنسية و مُؤَلِّفته هي الكاتبة **مايسة باي**. أما نص الترجمة العربية فهو من إنجاز المترجم **محمد ساري**. و للتوضيح، فإن النص الأصلي كله جاء منفصلا عن نص الترجمة بمعنى إنّه غير متداخل معه.

و بذلك نلاحظ أن الغلاف الخارجي للكتاب ذو وجهين، وجه "عربي"، أي أن ما كُتِب عليه نجده مكتوبا باللغة العربية و من هنا نبدأ بقراءة الترجمة العربية، ووجه

"فرنسي" بمعنى أن ما كتب عليه نجده باللغة الفرنسية و من هنا نبدأ بقراءة القصة الأصلية.



الصورة رقم (1): تُوضِّح الغلاف الخارجي للمدوّنة

III.3. 1. عتبات المدوَّنة:

لمفهوم العتبات بالنسبة إلى النص أهمية كبرى. و لقد ارتأينا أن نتحدث عنه لأهميته من حيث علاقتُه بتلقي النص وبتأويله.

يقول **يوسف الإدريسي** في كتابه الموسوم **عتبات النص:**"بدأت عناية النقد الغربي الحديث تنصب على دراسة عتبات النص و تحليل عناصرها و بنياتها مع بداية النصف الثاني من القـرن العشـرين، إذ ظهرت مجمـوعة من المقـاربات التي اهتمت بدراسـتها و تتبعها. و لئن كانت جميعها اتفقت على التمييز بين مستويين من الخطاب في أي مؤلف، هما النص و عتباته، فقد أبرزت أنهما مكونان يختلفان في الدرجة و الطبيعة

أيضا، لأن كلا منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة، و شكل اشتغاله، و طبيعة تمظهره و موقعه في فضاء النص، و نوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها."[13]

اهتم **جيرار جينيت** Gérard Genette بأنواع العتبات و خصص لها كتابه القيّم *Seuils* **(عتبات)**. و لقد اصطُلِح عليها بتسمية le paratexte "النص الموازي" حيث يشير إليها بما يأتي:" يرتبط النَّص، بهذا المعنى، بما أسميه نصه الموازي و يمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات، التذييلات، التنبيهات، التصدير(...)، الرسوم، نوع الغلاف و أنواع أخرى من إشارات الملاحق و المخطوطات الذاتية و الغيرية (...)".[14]

و بشكل من الأشكال، يعد النص الموازي سياجا يحيط بالنص فيحدّ من جموح تأويله و يوجِّه قراءته، من خلال مساهمته في رسم آفاق انتظار محددة في ذهن المتلقي.[15] و من هنا تتبدى لنا أهمية الحديث عن العتبات التي تسلّمنا بدورها إلى نص المدوّنة. و بما أن المدونة تضم النص الأصلي و إلى جانبه نص الترجمة، فسنبدأ بالحديث عن عتبات النص المُترجَم، مستلهمين في ذلك الرؤية البرمانية (نسبة إلى **برمان** Berman).

---

[13] يوسف الإدريسي، **عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، المغرب، منشورات مقاربات، 2008، ط. 1، ص. 41.

[14] Gérard Genette, Palimpsestes, coll « poétique », Ed. Du Seuil, 1982, p.9 عن نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، المغرب، دار توبقال للنشر،2007، ط1، ص. 22.

[15] المرجع نفسه، ص. 21.

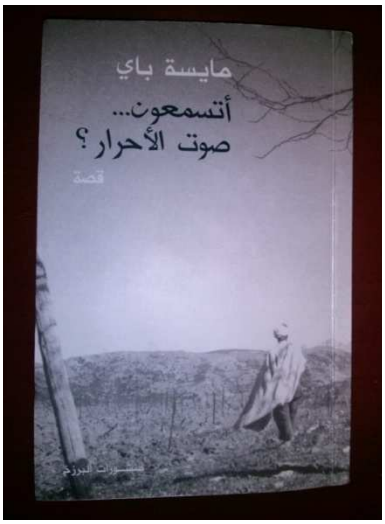
III.3. 1. 1. عتبات نص الترجَمة:

- ✓ اسم الكاتبة: ورد اسم مؤلِّفة القصة **مايسة باي** في أعلى النصف العلوي من صفحة الغلاف الأولى التي تمثل في الوقت نفسه "وجه المدونة العربي " للمدوّنة. و هو اسم مستعار كُتِب بخط واضح و بلون أبيض.
- ✓ العنوان: هو مفتاح تأويلي هام جدا بالنسبة إلى النصوص الأدبية التي يُعنــوِنها. و في ما يتعلق بنصِّنا، فقد جاء العنوان تحت اسم الكاتبة مباشرة، و دائما داخل حيّز النصف الأعلى من الغلاف، مكتوبا بخط واضح ذي لون أسود. و قد جاء من حيث ترتيبُ الكلمات بهذا الشكل:

أتسمعون...

صوت الأحرار؟

- ✓ المؤشر الجنسي (indication générique): وَرَدَ مباشرة تحت العنوان و إلى أقصى يسار الغلاف الخارجي، مكتوبا بخط أصغر حجما من العنوان و بلــون أبـيض. و جنس هذا العمل الأدبي هو: قصة.
- ✓ دار النشر: نجد اسم دار النشر " منشورات البرزخ" مكتوبة بخط أصغر حجما مما سبق و بلون أبيض. و قد احتلت الزاوية السفلى الموجودة على يسار صفحة الغلاف الخارجي الأولى.



الصورة رقم (2) : توضح الوجه العربي للمدونة

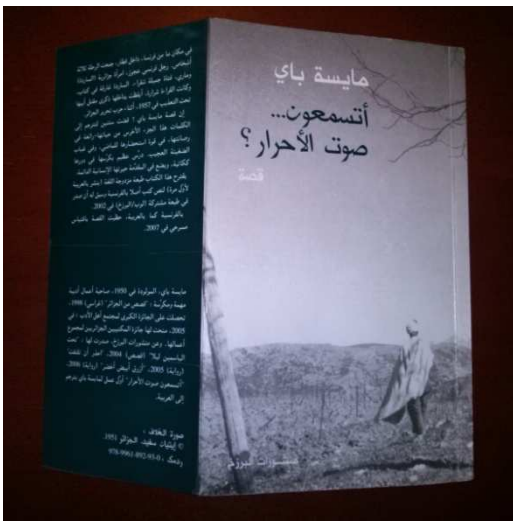
- ✓ كلمة الناشر: و نجدها في الجناح الداخلي[16] للصفحة الأولى للغلاف الخارجي (وهو تابع للغلاف الخارجي و مطوي نحو الداخل. عرضه أقل بقليل من عرض الصفحة الأولى للغلاف و لكن له نفس الطول). كُتِبت كلمة الناشر في قسمه العلوي بخط دقيق ذي لون أبيض، و ابتُدِئت بمدخل قصير جدا إلى القصة، حيث ذُكِر باقتضاب مكان الحدث (فرنسا، داخل قطار) و الأشخاص الذين جمعتهم هذه الرحلة، و هم رجل فرنسي مسن و امرأة جزائرية و فتاة اسمها ماري. و أُشير كذلك إلى طبعتها المزدوجة اللغة.

أما في النصف السفلي من هذا الجناح، فنجد تعريفا مختصرا بالكاتبة و أعمالها الأدبية و ما صدر لها عن منشورات البرزخ. و في الأسفل، وردت معلومات عن

---

[16] تكلم **جيرار جينيت** Gérard Genette عن هذه الجزئية في كتابه *Seuils* (عتبات) حيث يقول:
« La couverture peut enfin comporter des rabats, ou volets, […]. »
انظر: Gérard Genette, *Seuils*, France, Éditions du Seuil, 1987, p.30.
بمعنى أنه يمكن أن يحتوي الغلاف الخارجي على طيّات أو أجنحة...و قد أخذنا عنه تسمية "جناح" المترجمة من الفرنسية و أضفنا لها صفة "داخلي" لمزيد من التوضيح.

صورة الغلاف و هي: إيتيان سفيد، الجزائر 1951، و تحته، الرقم "ردمك". و نلاحظ أن لون الواجهة العلوية للجناح هو الأخضر القاتم.



الصورة رقم(3): توضح الجناح الداخلي للوجه العربي للمدونة

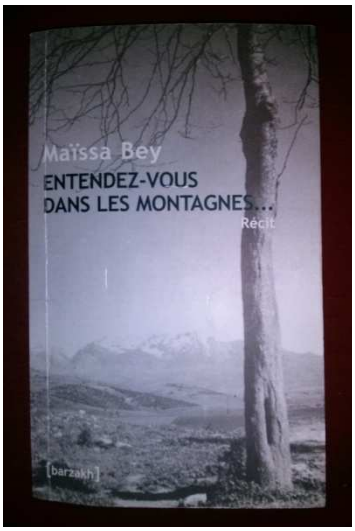
III.3. 1. 2. عتبات النص الأصلي:

- ✓ اسم الكاتبة: جاء اسم الكاتبة و هو في الواقع، اسمها المستعار، مخطوطا باللغة الفرنسية، بلون أبيض و بخط كبير الحجم « Maïssa Bey ».
- ✓ العنوان: ورد العنوان الأصلي مكتوبا بخط كبير ذي لون أسود و بحروف تاجية، مباشرة تحت اسم الكاتبة. و ما نلاحظه هو أنه كتب في سطرين، بمعنى أنه تم تقسيمه إلى جزئين:

ENTENDEZ-VOUS

DANS LES MONTAGNES…

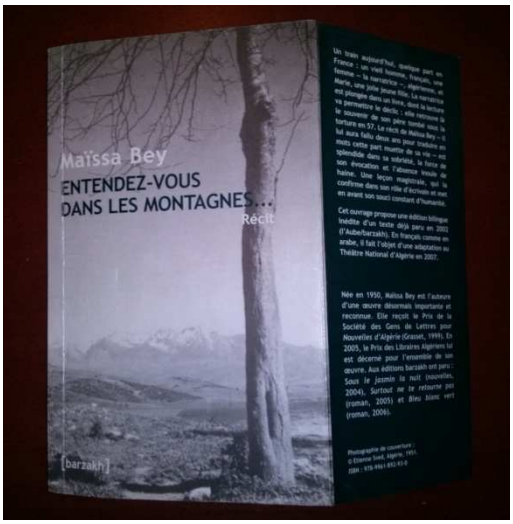
- ✓ المؤشر الجنسي: Récit ، و كُتبت هذه الكلمة الدالة على جنس العمل بخط أصغر حجما و ذي لون أبيض تحت النقاط الثلاث التي تلي العنوان.
- ✓ دار النشر: في الزاوية اليسرى، أسفل الصفحة الأولى للغلاف الخارجي (أي الوجه الفرنسي) كتب اسم دار النشر بين حاصرتين [barzakh].



الصورة رقم (04): توضح الوجه الفرنسي للمدونة

- ✓ كلمة الناشر: نجدها في الجناح الداخلي الأيسر، للغلاف الخارجي (الوجه الفرنسي للمدونة)، مماثلا في أبعاده و لونه للجناح المرتبط بالوجه العربي للكتاب. و كلمة الناشر محررة هنا باللغة الفرنسية و قد جاءت مكتوبة بخط دقيق ذي لون أبيض، و فيها مدخل مختصر جدا إلى القصة و إشارة إلى الطبعة المزدوجة للنص.

و في الجزء السفلي من الجناح الأيسر، نقرأ تعريفا مقتضبا بـ**مايسة باي** و فيه إشارة إلى جائزتين حصلت عليهما و بعض ما صدر لها عن منشورات البرزخ. يلي ذلك معلومات عن الصورة الفوتوغرافية الموجودة على الغلاف: Etienne Sved, Algérie, 1951. وورد أسفل ذلك الرقم ISBN .



الصورة رقم (5) : توضح الجناح الداخلي
للوجه الفرنسي للمدونة

- ✓ الإهداء: نلاحظ أن لا أثر للإهداء في عتبات نص الترجمة، أي أنّ المترجم لم يقم بترجمته. أما في النص الأصلي، فقد ورد في سطرين و هما: « A celui qui ne pourra jamais lire ces lignes. » ، و نقترح ترجمة هذه الجملة على النحو الآتي: " إلى ذلك الذي لن يقرأ أبدا هذه السطور." و كذلك « A mes fils. » و نقترح الترجمة " إلى أبنائي." و بذلك نلاحظ أن الكاتبة قد كتبت إهدائين و ليس إهداء واحدا.
- ✓ التصدير(épigraphe): صدّرت الكاتبة لقصتها بما يأتي:

« Ô soldats dont l'Afrique avait hâlé la joue

N'avez-vous donc pas vu que c'était de la boue

Qui vous éclaboussait ? »

Victor Hugo,

À l'obéissance passive, 1853.

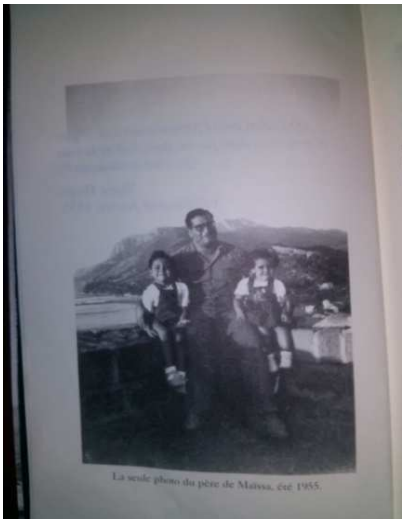
هذا التصدير غاب عن النسخة المُتَرجَمة و لذلك نقترح الترجمة الآتية:

"أيّها الجنود الذين لفحت إفريقيا وجوههم

ألم تروا بعد أنّ الوحل هو الذي كان يلطّخكم؟"

فيكتور هيجو، **إلى الطاعة العمياء**، 1853.

- ✓ صورة فوتوغرافية عائلية: تحتل الصورة مساحة كبيرة من الصفحة المقابلة لأول صفحة من نص القصة الأصلي. و هي صورة بالأبيض و الأسود، كُتب تحتها بخط أسود دقيق « La seule photo du père de Maïssa, été 1955. » . و بذلك ندرك أن الرجل الذي نراه في وسط الصورة هو والد **مايسة باي** و أنه تم التقاطها في صيف 1955. يجلس الوالد على حافة زاوية شرفة حجرية و يحيط بكلا ذراعيه طفلين يجلس كل واحد منهما إلى أحد جانبيه. و هما طفل و طفلة لم ترد معلومات أخرى تبين من هما و لكننا نخمن أنهما طفلاه. يلبس الوالد نظارة ذات إطار أسود و هو رجل قوي البنية لا يزال شابا. و يرتدي قميصا و سروالا بنفس اللون و تبدو على وجهه ابتسامة هادئة. أما الطفلان فهما في غاية الأناقة، و يبدوان سعيدين. نرى كذلك في خلفية الصورة منظرا طبيعيا يمتد خلف الأشخاص الثلاثة. و ما يبدو بوضوح هي الجبال و السماء التي تعلوها و التي تحتل معظم مساحة النصف العلوي من الصورة. يضيء نور الشمس مواقع من الصورة الفوتوغرافية و نرى أشعتها و قد حطت على الطفلين و قسم من جسد الوالد و جزء صغير من سور الشرفة. و قد غابت هذه الصورة من نسخة الترجمة.

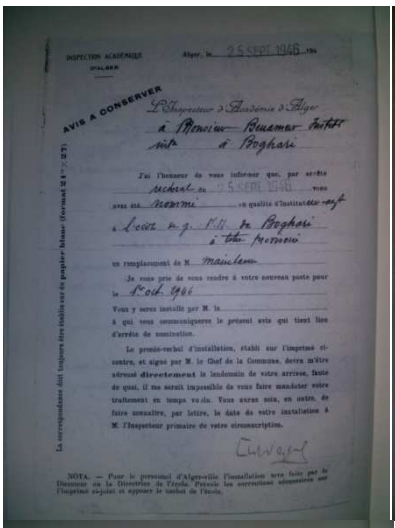


الصورة رقم (6): الصورة الفوتوغرافية الوحيدة لوالد **مايسة**، صيف 1955.

✓ ملحق (Annexes) : جاء الملحق في آخر النص الأصلي و هو عبارة عن نسخ الوثائق الآتية:

- شهادة الجنسية certificat de nationalité للسيد بن عامر يعقوب Benamer Yagoub.
- شهادة حسن السيرة و السلوك certificat de bonnes vie et mœurs للسيد بن عامر يعقوب.
- إشعار (avis) من مفتشية أكاديمية الجزائر العاصمة (Inspection Académique d'Alger) بتاريخ 25 سبتمبر 1946 مرسل إلى السيد بن عامر. و هو إشعار بتعيينه معلما في مدرسة ببخاري (Boghari).
- بطاقة بريدية تم نسخ وجهيها و وضع وجهها الأمامي في أعلى الصفحة و يمثل صورة لميناء مدينة نانت (NANTES) . و نجد الوجه الخلفي للبطاقة أسفل الوجه الأمامي و فيه كتب بخط اليد اسم المرسل إليها mlle Anissa Benameur و العنوان. وتحت هذا الوجه نجد التعليق الآتي المكتوب بخط دقيق La jolie écriture du maitre d'école و نترجمه على النحو الآتي:" الخط الجميل لمعلم المدرسة". و هي آخر وثيقة في الملحق. و تطل أيضا على هذا الملحق النسخة العربية للنص الفرنسي. فقد أضيفت في آخر النص العربي ورقة كتب عليها "ملحق" و إذا ما قمنا بقلب هذه الورقة نعثر على الصفحتين الأخيرتين من كلا النصين و هما فارغتان و متقابلتان. و بقلب الصفحة الأخيرة مباشرة من النص الأصلي نعثر على ملحقه. أي أن المترجم احتفظ بالملحق الموجود في آخر النص الفرنسي و جعله نفس الملحق لنص الترجمة.

(8) (7)



INSPECTION ACADEMIQUE Alger, le 25 SEPT 1946 194

AVIS A CONSERVER

L'Inspecteur d'Académie d'Alger

à Monsieur Bouamar Instituteur à Boghari

J'ai l'honneur de vous informer que, par arrêté rectoral du 25 SEPT 1946 vous avez été nommé en qualité d'Instituteur à l'école de garçons de Boghari à titre provisoire

en remplacement de M. Mauclerc

Je vous prie de vous rendre à votre nouveau poste pour le 1er Oct. 1946

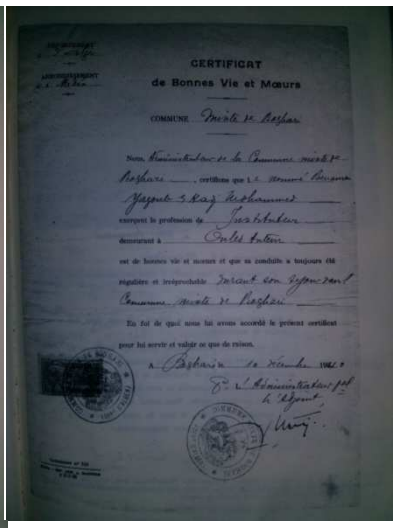
Vous y serez installé par M. le

à qui vous communiquerez le présent avis qui tient lieu d'arrêté de nomination.

Le procès-verbal d'installation, établi sur l'imprimé ci-contre, et signé par M. le Chef de la Commune, devra m'être adressé directement le lendemain de votre arrivée, faute de quoi, il me serait impossible de vous faire mandater votre traitement en temps voulu. Vous aurez soin, en outre, de faire connaître, par lettre, la date de votre installation à M. l'Inspecteur primaire de votre circonscription.

La correspondance doit toujours être établie sur papier bleu (format 21 × 27)

NOTA. — Pour le personnel d'Alger-ville l'installation sera faite par le Directeur ou la Directrice de l'école. Prévoir les corrections nécessaires sur l'imprimé ci-joint et apposer le cachet de l'école.



CERTIFICAT
de Bonnes Vie et Mœurs

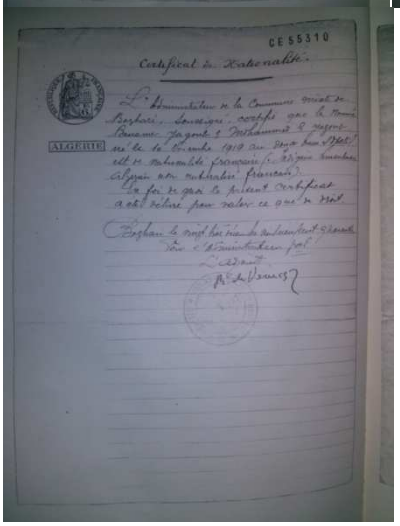
COMMUNE Mixte de Boghari

Nous, Administrateur de la Commune mixte de Boghari, certifions que le Nommé Bouamar Yagoub ben Hadj Mohammed exerçant la profession de Instituteur demeurant à Ecole Indigène est de bonnes vie et mœurs et que sa conduite a toujours été régulière et irréprochable. Délivré pour légaliser la signature de l'Instituteur de la Commune mixte de Boghari

En foi de quoi nous lui avons accordé le présent certificat pour lui servir et valoir ce que de raison.

A Boghari le 14 Décembre 1946

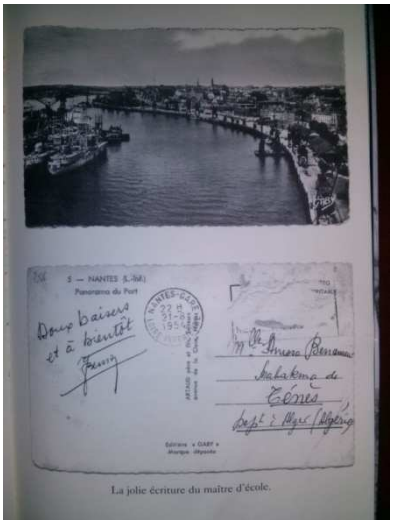
P. l'Administrateur p.d.
L'Adjoint



CE 55310

Certificat de Nationalité

ALGERIE



Dans baisers et à bientôt

Mr Ch. Amara Bouamar
Instituteur à
Ecnes

La jolie écriture du maître d'école.

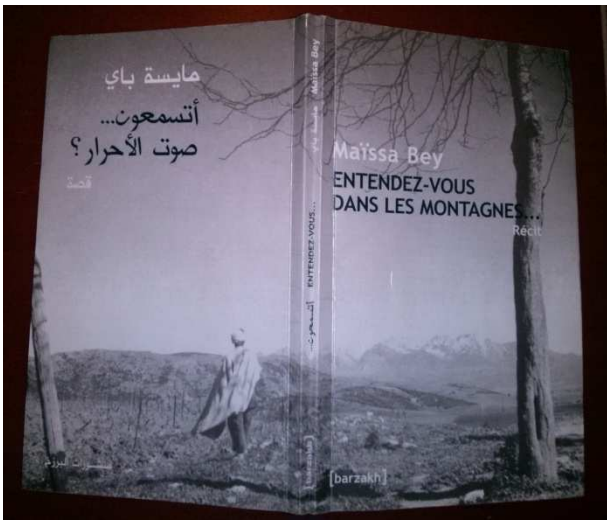
الصور(7) و (8) و (9):

نسخ عن الوثائق الموجودة في ملاحق المدوّنة (9)

الصورة (10):

نسخة عن البطاقة البريدية الموجودة في ملاحق المدوّنة

- الصورة الفوتوغرافية على الغلاف الخارجي: لم نتحدث عن هذه الصورة الفوتوغرافية عندما ذكرنا عتبات النص المترجم لسبب بسيط هو أنها صورة واحدة تمتد على كامل مساحة الغلاف الخارجي للمدونة (بما فيها ظهر الكتاب). و الصورة ملتقطة بالأبيض و الأسود و نرى في مقدمتها رجلا يمشي نحو أعماق الصورة. لا نرى الرجل من الأمام بل من الخلف و هو يضع على رأسه عمامة بيضاء و يرتدي بذلة ذات لون قاتم، غطى البرنس الأبيض الذي يلتحفه قسمها العلوي. و بقية الصورة عبارة عن منظر طبيعي. فالرجل يمشي على أرض واسعة، و غير بعيد خلفه و على جانبيه نرى شجرتين: إحداهما (على اليمين)، نرى معظم جذعها الممتد من قاعدته إلى غاية الأغصان العارية التي لا يظهر جزؤها العلوي. و لا نلمح من الشجرة الموجودة على اليسار إلا قسما من جذعها المائل. و في مقدمة الصورة ووسطها نرى حجارة بيضاء مرمية على الأرض القليلة الأعشاب. و أمام الرجل و على بعد مسافة معينة توجد هضاب. و على يمين الصورة، و عند الأفق، نرى جبالا بعيدة تغطيها الثلوج. و انطلاقا من خط الأفق الذي ترسمه الجبال و الهضاب، تحتل السماء مساحة كبيرة من الصورة حيث تشغل أكثر من نصفها العلوي الذي تتخلله الشجرة الموجودة على اليمين و جزءا صغيرا من جذع الشجرة الموجودة في أقصى اليسار. و من خلال ملاحظتنا لعناصر الصورة، يمكن الاستنتاج أن الفصل الذي التقطت خلاله هو فصل الشتاء. و كما أسلفنا من قبل، فقد وردت معلومات عن الصورة. فالمصور هو **إتيان سفيد** (Etienne Sved) و اسم الصورة الجزائر، 1951، مما يدل على مكان و زمان التقاطها. و بذلك، فإن النصين الأصلي و ترجمته، يشتركان في صورة الغلاف.



الصورة رقم (11): توضِّح الصورة الفوتوغرافية على الغلاف الخارجي

III.3. 2. قراءة في بعض العتبات:

اخترنا عددا من النصوص الموازية لقراءتها اعتقادا منا بأنها أهم العناصر التي لها علاقة مباشرة بتحليل الترجمة الذي سنقوم به.

و نبدأ بقراءة في صورة الغلاف ثم قراءة في العنوان. و قد ارتأينا إرجاء القراءة في العنوان إلى الفصل الرابع.

تتجلى أهمية هذه القراءة في أنها تقربنا من النص و من معانيه و تفتح أمامنا آفاق التأويل كي نتمكن من المقابلة بين النص الموازي الأصلي و النص الموازي المُترجَم.

قراءة في صورة الغلاف الخارجي:

أول شيء نلحظه هو احتلال الصورة كامل مساحتي الصفحتين الأولى و الرابعة للغلاف. و هي صورة فوتوغرافية لصاحبها **إيتيان سفيد** Etienne Sved و اسمها: (Algérie, 1951) أي: الجزائر، 1951.

سبق أن أشرنا إلى أنّ المدونة هي عبارة عن طبعة مزدوجة اللغة فهي تضم النص الأصلي و نص الترجمة جنبا إلى جنب. حينما نفتح دفتي الكتاب لتأمل الصورة الفوتوغرافية برمتها، نلاحظ أن نصف الصورة الأيمن يغطي مساحة الصفحة الأولى لغلاف النص الفرنسي أما نصفها الأيسر فيحتل مساحة الصفحة الأولى لغلاف النص العربي. و بذلك فالصورة بجانبيها الأيسر و الأيمن تجمع بين النصين الأصلي و المُتَرجَم. هذه الفكرة اللافتة للنظر التي تم بها تصميم غلاف المدونة تحمل في طياتها _ حسب اعتقادنا _ إيحاءات بعيدة و عميقة تستدعي النظر و التفكر.

إنها صورة مشتركة بين نصين مكتوبين بلغتين مختلفتين هما الفرنسية و العربية تجمعهما ظروف خاصة و سياقات محددة أهمها ظروف حرب التحرير و السياق المكاني و هو الجزائر. و حتى إن كان أحد النصين ناتجا عن النص الآخر فإنّ إبداعه في لغة أخرى عن طريق الترجمة منحه سمات خاصة. و سيوجد نوع من الرمزية المقصودة حينما يواجه النص الفرنسي النص العربي بفعل الجمع بينهما في طبعة مزدوجة ذات غلاف خارجي تغطيه صورة فوتوغرافية مشتركة تم اختيارها بعناية.

فهل المقصود من وراء ذلك هو الحث على تأمل تاريخ هذه الفترة الحاسمة و المؤلمة من وجهتي نظر مختلفتين و هما وجهة النظر الفرنسية و وجهة النظر الجزائرية أثناء فترة الحرب التحريرية؟ و هنا نودّ التأكيد على أننا لا نقحم الكاتبة التي تبدع باللغة الفرنسية في النقاشات الإيديولوجية المتعلقة بالجزائر إبّان الاحتلال، بل نتعامل فقط مع رمزية الإخراج المطبعي للمدونة، كما أننا نفصل بين مسألتين هما: استعمال الكاتب الجزائري اللغة الفرنسية كأداة تعبير و بين اللغة الفرنسية باعتبارها مثّلت في فترة تاريخية محددة لغة المستعمِر.

و إذا كان المقصود هو ما أشرنا إليه، فإلى ما يهدف؟ و هل له علاقة برؤية الكاتبة التي أودعتها صفحات كتابها؟

III.3.3. الصورة، مفاهيم عامة:

يرتبط مفهوم الصـورة في ميـدان الفـن بالتمثيـل البصـري، فاللوحـات و الرسـم و النِقاشة (gravure) و الأفلام و الفيديو و الصورة الفوتوغرافية و غيرها هي أنواع منه[17]. فما هي علاقة الصورة (l'image) بالوجود الانساني؟

وُجدت الصورة (الرسم مثلا) منذ بدء الكتابة و الأديان و الفن و شعائر الأموات كما أنها محور الفكر الفلسفي منذ العصور القديمة. و الصورة وسيلة للاتصال فهي تشابه ما تمثله أو قد تلتبس به. و إذا نشطنا ذاكرتنا قليلا فإننا سنستحضر الميادين التي ترتبط بها كلمة "صورة" و هي : **المقدس** و **الموت** و **الحياة الآخرة** و **العلم** و **الحقيقة** و **الفن**. فتاريخ الصورة متشابك مع تاريخ الإنسانية و يدعونا إلى مقاربة الصورة مقاربة تتسم بالتعقيد و إلى منحها قدرات سحرية نظرا لارتباطها العميق بأهم أساطيرنا[18].

و يمكن أن نعطي أمثلة عديدة عن وجود الصورة في حياتنا و في تاريخنا البشري، كالرسومات الموجودة على الصخور في الطاسيلي و قد رسمها منذ القدم سكان المنطقة الأوائل، أو الرسومات التي نشاهدها على جدران المعابد الفرعونية في مصر.

و في عصرنا الحديث، أولى الفن و العلم اهتماما كبيرا و شغوفا بالصورة إلى درجة جعلتها تحيط بنا في كل مكان. و لعل حقول السينما و الإشهار و التكنولوجيا الرقمية هي من أبرز الحقول التي تشتغل على الصورة كمنتج هدفه الإغراء و جذب الانتباه و الإقناع لترويج أفكار معينة أو سلعة ما. و الصور الفوتوغرافية من بين الصور التي استأثرت باهتمام الإنسان سواء من أجل أهداف فنية أو علمية، أو ببساطة لاستعمالها في الحياة اليومية. ففي ميدان فن التصوير الفوتوغرافي، برز العديد من

---

[17] انظر :

Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, éditions Nathan, 1993, p.12.

[18] انظر : Id., p.13

المصورين الذين تخصصوا في صور معينة تعكس انشغالاتهم و تُبـرز أسلوبــهم الفنــي و ذوقهم الجمالي. فهناك من نجده مولعا بتصوير الطبيعة و من يحبذ تصوير المدن كاشفا عن تناقضاتها و من يختص في التقاط صور للأشخاص الذين يلتقي بهم أثناء رحلاته إلى بلدان مختلفة بهدف الكشف عما يجمع الإنسانية من معاناة و فرح و حــزن و غير ذلك من المشاعر و الأحاسيس، و هي صور سجّلت خلال لحظة فريدة ذلك الشيء المشترك الذي يدعو المتفرج عليها إلى التأمل، و قد تركز الصور على ما يبرز خصائص ثقافات مختلفة و ما يُميّز الواحدة عن الأخرى.

و الواقع أن المتطلع إلى هذا المجال يجد أن المصورين الفنانين و المحترفين يهتمون بحقول مختلفة تُمثِّل الموضوعات التي يصورونها و هو مجال خصب أبدع فيه الكثير منهم.

III.3.3. 1. الصورة و الألوان:

تتميّز كلّ صورة بمجموعة من الخصائص من بينها ألوانها، فالناظر إلى الصورة الفوتوغرافية ينظر إلى كل محتواها و يتأمل جميع عناصر موضوعها. و تتميز جميع تلك العناصر أشخاصا كانت أو فضاء أو مناظر طبيعية أو حيوانات أو أشياء بميـزة اللّـون و هي ميزة تميزها عن أمور كثيرة. و سواء أكانت الصورة بالألوان الطبيعية أم بألوان تم التلاعب بها لأغراض فنية أم كانت بالأبيض و الأسود، فإن تلك الألوان حينما تظهر على الصورة تكون ذات دور أساسي. ذلك أن تأمل الصورة يعني أيضا النظر إلى ألوانها و قد يتفاعل معها المتفرّج تفاعلا بيّنا فتؤثر فيه ألوان دون أخرى كأن يتذكر شيئا ما أو يخالجه شعور بالفرح أو بالحزن أو بالانزعاج، و قد لا يتفاعل مع الصورة و ألوانها تفاعلا واضحا. فما هو يا ترى دور اللون في حياة الإنسان؟

نظرة عامة عن الألوان:

تقول **كلود عبيد**، نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان:" لا يخفى على أحد الدور الذي يمثله اللون في حياة الإنسان، فالألوان من أهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباه الإنسان، و نتيجة لذلك اكتسبت مع الأيام، و في مختلف الحضارات، دلالات ثقافية، و فنية، و دينية، و نفسية، و اجتماعية، و رمزية، و أسطورية، و توطدت علاقتها بالعلوم الطبيعية و علم النفس، و شكلت المادة الأساس للعديد من الفنون، و الفن التشكيلي على وجه الخصوص.[19]"

و تحيط الألوان بالإنسان منذ وجوده على الأرض، و تاريخ الحضارات يشهد على استعمالات محددة لألوان بعينها في مواقف و مناسبات مختلفة عاشتها هذه الحضارة أو تلك. و في عصرنا الحالي، تحاصرنا الألوان في كل مكان نظرا لما تحمله من دلالة ثقافية و اجتماعية يتم توظيفها للتأثير في المتفرج أو لإقناعه بفكرة معينة. وقد ارتبطت الألوان بعلوم مختلفة كعلم النفس مثلا. و في ميدان الفن التشكيلي، يبدع الفنانون في استعمال الألوان في رسوماتهم لأن اللون يحمل في طياته رسائل موضّعة يتلقاها المتفرج و يقوم بفكها وفقا لما يمتلكه من خلفية ثقافية و معرفية أو يتفاعل مع تلك الإنجازات الإبداعية دون أن يملك تفسيرا لذلك.

و ينبني علم النفس اللوني و الرمزية اللونية ثقافيا على علاقات تختلف باختلاف الزمان و المكان و ثقافات الشعوب، و قد يعبّر اللون الواحد في فضاء جغرافي واحد عن رموز مختلفة جدا، و بالإضافة إلى ذلك يثير هذا اللون استجابات نفسية متعددة؛ فاللون الأبيض يرمز إلى شيئين متناقضين لدى شعوب مختلفة، ففي أمريكا الشمالية، يعتبر

---

[19] كلود عبيد، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)**، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 2013، ص. 9.

الثوب الأبيض لباس الزفاف أما في مناطق من اليابان و الصين فهو يلبس في الجنازات. و يخصص اللون الأسود في بعض الثقافات للحداد[20].

و يطلعنا أقدم كتاب في علم الجمال في الهند أن الأشياء يجب أن تحاكي الطبيعة في ألوانها، فيكون لون الحب أزرق قاتما و يكون الضحك أبيض، أما الشفقة فرمادية اللون و الغضب أحمر و تكون الشجاعة بلون أبيض ذهبي و الخوف أسود...[21]

و عن علاقة الألوان بالسياسة، تضيف **كلود عبيد:**" و قد اختلفت ألوان الأعلام الإسلامية في كل خلافة، فقد كان علم الدولة الإسلامية أبيض زمن الرسول و الخلافة الراشدة، و أخضر زمن ملوك بني أمية، و أسود زمن العباسيين، و أحمر مع الدولة العثمانية.[22]"

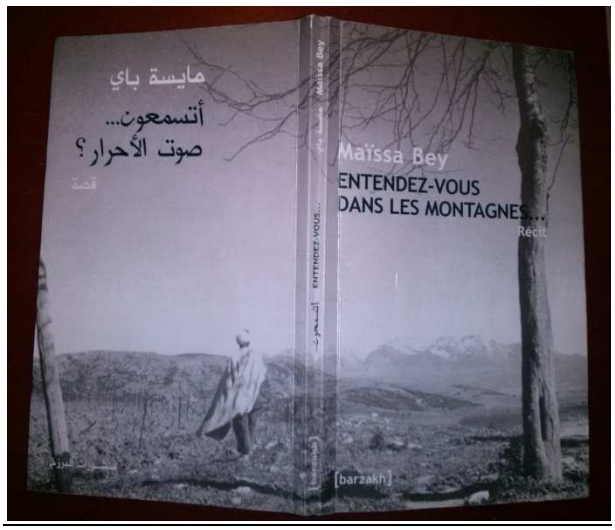
هذا غيض من فيض عن تواجد الألوان و رمزيتها في حياة الإنسان. فكيف تتوزع الألوان يا ترى في الصورة الفوتوغرافية التي تغطي الغلاف الخارجي لمدونتنا؟

[20] كلود عبيد، المرجع السابق، ص. 42.

[21] المرجع نفسه، ص. 43.

[22] المرجع نفسه، ص. 51.

III.3.3. 2. قراءة في الصورة الفوتوغرافية للغلاف الخارجي:



نلاحظ أن الصورة التي بين أيدينا مصورة بالأسود و الأبيض.

و يغلب على الصورة اللون الرمادي. كما نلاحظ وجود اللون الأبيض و شيئا من اللون الأسود. فالرمادي يلون السماء و يخفت بالتدريج وصولا إلى وسط الصورة ليحل محله اللون الأبيض عند الأفق و يشغل شريطا من السماء، ذلك المتواجد فوق خط الأفق. يلون الأبيض كذلك عمامة الرجل و برنسه، و نجده في لون الثلوج التي تغطي أعالي الجبال في القسم الأيمن من الصورة. يلون الرمادي أيضا المنطقة السفلى من الصورة و هي تلك الأراضي الشاسعة الجرداء نوعا ما. و هنا نلاحظ تدرجات في اللون الرمادي إذ يزداد قتامة بعض الشيء حينما يتعلق الأمر بالأعشاب و الشجيرات التي تغطي الهضاب قبالة الرجل. و بالنسبة إلى اللون الأسود نجده في لون ذلك الظل القاتم الذي يغطي الجانب الأيسر من ساق الشجرة الموجودة على يمين الصورة، و كذا في ظلها المنعكس على الأرض و أيضا في بعض المواضع الأخرى.

يظهر إذن إلى جانب اللونين الأسود و الأبيض في **الصور الفوتوغرافية** "بالأسود و الأبيض" اللون الرمادي. و هذا ما نلاحظه في هذه الصورة، فهي خالية من الألوان الأخرى التي تدل على التلوّن. فبماذا يوحي التصوير بالأسود و الأبيض ؟

« Le noir et blanc est enveloppé d'une certaine nostalgie ; il rappelle à la fois les anciennes photographies mais aussi les débuts de la télévision. En réalité, le noir et blanc est très efficace pour mettre en valeur les formes et l'éclairage du sujet. Le noir et blanc peut donner une image très forte d'un sujet qui manque de couleur.[23] »

إنه يوحي بنوع من الحنين، فهو يذكّر بالصور الفوتوغرافية القديمة و ببدايات التلفزيون في الوقت نفسه. و الواقع أن هذا النوع من التصوير ينجح نجاحا تاما في إبراز أشكال الموضوع و إضاءته. و بإمكان التصوير بالأسود و الأبيض أن يعطي صورة معبرة جدا لموضوع تنقصه الألوان.

توحي صورة **إتيان سفيد** بالحنين إلى الماضي. و الحنين يكون عموما لفترات زمنية بذاتها عاشها في الماضي شخص ما وحده أو مجتمع ما. قد يكون حنينا يشوبه نوع من المشاعر المختلطة و غير المفهومة، كما قد يكون حنينا لمواقف برزت فيها صفات بطولية كالشجاعة و التضحية. و تُمكِّن الثنائية "أبيض/أسود" في الصورة التي ندرسها من إبعاد ألوان أخرى قد تشتت النظر. فقلّة وجود الألوان هنا التي انحصرت في الأبيض و الأسود و الرمادي تمنح العين فرصة التجوال في تفاصيل الصورة من أشكال و مناظر و ظلال و ضوء و حركة توحي بها وضعية رِجْليْ الرجل الذي يمشي نحو أعماق الصورة، و يوحي بها كذلك برنسه المائل. فالصورة ثابتة، لكن النظر إلى الرجل يجعلنا ندرك أنه في حالة حركة و هي ثنائية أخرى "ثبات/حركة" تميّز هذه الصورة رغم ما قد يبدو في هذا الأمر من تناقض.

---

[23] تصفح :

http://www.canon.fr/youconnect_newsletter/tutorials/black_white_photography/

تمت زيارة الرابط بتاريخ: 2014/06/27.

هناك ثنائية أخرى نودّ الإشارة إليها، فمن خلال تأمل الصورة، نرى فيها ظلالا، على ساقي الشجرتين و منعكسة على الأرض و فوق ملابس الرجل. و وجود الظل في هذا المكان الطبيعي المفتوح دليل على وجود نور الشمس. و بالفعل، يمكننا ملاحظة نور الشمس المتضاد في بعض المناطق من الصورة مع الظلال. إذن؛ فالثنائية التي نود إضافتها هي "النور/الظل". و يربط بين عنصري كل واحدة من الثنائيات التي لدينا **التضاد** أو نوع منه: إذ إن العلاقة التي تربط بين الظل و النور هي التضاد و التكامل في الوقت نفسه، فحينما يُحجب النور، نحصل على الظل. و ربما يكون من بين ما ترمي إليه الصورة هو الجمع بين الأضداد أو الأمور المتناقضة، فمثلا من الغريب أن تجتمع الحركة و الثبات في شئ واحد و في الوقت نفسه، حتى و إن تعلق الأمر بمجرد الإيحاء من خلال الصورة. و تحيل الثنائية "النور/الظل" هنا إلى جدلية الصراع بين ما هو ظاهر و ما هو مختف. و يمكن القول كما سبقت الإشارة إليه في الفصل الأول، إن الحقيقة ليست مختفية بل ظاهرة. و بذلك يمكن أن نقترح نوعا من الإسقاط الذي سيربط بين هذه الثنائية الحاملة لشكل ما من أشكال الصراع و بين الترجمة بصفتها نشاطا فكريا موضوعه نص يحمل بين جنباته معاني ظاهرة و أخرى خفية. و يكون دور المُترجِم هو البحث عن الحقيقة الكامنة في النص الأصلي و بثِّها في نص الترجمة. فالترجمة تشتغل على مفهومين أساسين هما الظاهر و الخفي و تتراوح بينهما كما تتراوح ريشة الرسّام بين النور و الظل على لوحته الفنية.

و نورد في ما يأتي بعضا مما ترمز إليه الألوان الثلاثة (الأبيض و الأسود و الرمادي) و ما تدل عليه في حياة البشر:

نبدأ باللون الأبيض، فهو كاللون الأسود يقع في طرفي السلم اللوني، و يتميز بكونه تاما و مكتملا، و يتدرج من الكامد أي البارد إلى اللامع. أحيانا، يعني الضباب و أحيانا هو حصيلة الألوان. و الأبيض معاكس للأسود[24].

تقول **كلود عبيد:**" معظم الشعوب التي لونت الجهات الأربع، اعتبرت الأبيض لون الشرق و الغرب، نقطتي الطرفين النقيضين و الغامضين حيث الشمس، [...] تشرق و تغرب كل يوم. الأبيض في الحالتين هو قيمة نهائية كما طرفي خط الأفق اللانهائي. هو لون العبور. أبيض الغرب هو الأبيض البارد للموت، الذي يمتص الإنسان و يدخله إلى العالم القمري البارد [...]. أبيض الشرق هو لون العودة، لون الفجر، حيث القبة الزرقاء تعاود الظهور بدون ألوان، و لكنها غنية بالتجليات الكامنة التي تشحن العالم الكبير و العالم الصغير....ينزل أحدهما من اللامع الساطع، و يصعد الآخر من البارد إلى اللامع، هاتان اللحظتان، و هذان البياضان هما الفراغ المعلق بين الحضور و الغياب، بين القمر و الشمس، بين وجهي ووجهتي المقدس. و كل رمزية اللون الأبيض، و استعماله الطقوسي، ينحدر من هذه التأملات للطبيعة التي بنيت منها جميع الثقافات الإنسانية الفلسفية و الدينية.[25] "

و يرمز اللون الأبيض إلى صفاء النفس و النقاء. و في ثقافتنا العربية يقال عن الشخص الطيب القلب الذي لا يحمل أحقادا للناس إنه "ذو قلب أبيض". و هذا اللون علامة على النظافة كما أنه يعدّ أيضا رمزا للطّهارة. و في الثقافة الإسلامية هو لون لباس إحرام الحجيج و كذلك هو لون الكفن.

ننتقل الآن إلى اللّون الأسود. أول ما نستحضره ذهنيا عند النظر إليه هو الظلام و العتمة لأنه لون ظلمة الليل. و يقترن الظلام رمزيا في الثقافة الإسلامية بالجهل، حيث

---

[24] كلود عبيد، **الألوان**، المرجع السابق، ص. 53.

[25] المرجع نفسه، ص. 54 .

يقال : "العلم نور و الجهل ظلام". و بذلك يمكن قراءة اللون الأسود في بعض السياقات على أنه دالّ على الجهل. و " الأسود هو اللون المضاد للأبيض، و المعادل له كقيمة مطلقة [26]"

و تقول **كلود عبيد:**" لون الحداد في الشرق هو الأسود، و هو في الأصل رمز الإخصاب كما في مصر القديمة، و في أفريقيا الشمالية: لون الأرض الخصبة و الغيوم الممتلئة بالمطر[...].[27]". و بذلك ندرك أن رمزية هذا اللون تتعدد باختلاف الثقافات. و يرتبط الأسود بالرموز المقدسة في الإسلام، فهو لون ستار الكعبة الشريفة و الحجر الأسود.

و تضيف **كلود عبيد:**"كما يعبر الأسود أيضا عن المرجعية و القوة، غالبا ما يكون لباس رجال الدين أسود اللون، و يضع علماء الشيعة الأمامية[28] على رؤوسهم عمامة سوداء اللون.[29]"

و ترمز ثنائية الأسود و الأبيض في الشرق الأقصى إلى النهار و الليل و النور و الظل و المعرفة و الجهل و الأرض و السماء و الين و اليانغ[30]. إذن فرمزية كل لون لا تُقرأ على حدة فقط و لكن تقرأ كذلك من خلال ثنائية التضاد التي انعكست في فلسفة الشرق الأقصى في مظاهر الطبيعة و كذا في مدى استثمار الإنسان لقدراته العقلية. فالنهار لا بد أن يأتي بعده الليل، و الأرض تعلوها السماء، و يولد العلم من رحم الجهل...

---

[26] كلود عبيد، **الألوان**، المرجع السابق، ص. 63.

[27] المرجع نفسه، ص. 65.

[28] هكذا ورد في المرجع و نعتقد أنه خطأ مطبعي و الأصح هو "الشيعة الإمامية".

[29] المرجع نفسه، ص. 66.

[30] المرجع نفسه، ص. 68.

فهذه الثنائيات التي تقول إن أحد طرفيها لا يوجد بدون الآخر من خلال علاقة تضاد أو تكامل أو كليهما، توحي بعلاقة تداول بين الأبيض و الأسود و ذلك حينما يقترب أحدهما من الفناء تاركا المجال لظهور نقيضه. و نلاحظ هذا الأمر بفضل ظاهرة طبيعية تتمثل في وقت انبلاج الفجر، حيث تلوح خيوط الفجر الأولى في جسد الليل الآيل إلى التبدد و الامّحاء. يقول الله سبحانه و تعالى: ﴿ و كلوا و اشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر﴾[31].

و يقترن الأسود بفكرة الشر من خلال بعض التعابير المتداولة في المجتمع، حيث يقال:"فلان ذو قلب أسود" و المقصود، أنه حاقد على الناس و لا يتمنى الخير للآخرين. و يقال أيضا "نهار أسود" ("نهار اكْحل" بالدارجة الجزائرية) بمعنى أنه يوم عصيب، مليء بالمشاكل أو واجه فيه الشخص المصائب.

اللون الثالث الذي نتطرق إلى رمزيته، بصورة عامة دائما، هو اللون الرمادي و هو لون يقترن بفصل الخريف المتميز في بعض المناطق من العالم بطقس مكفهر و سماء تغطيها السحب الرمادية و جوّ ماطر. و يدفع هذا الطقس "الرمادي" الكثير من الناس إلى الإحساس بالكآبة و الانزعاج.

تقول **كلود عبيد**:"الرمادي مزيج تتساوى فيه نسبة اللونين الأبيض و الأسود. يرمز هذا اللون في المسيحية إلى يوم البعث(قيامة الموتى) [...]"[32].

و تضيف بأنه لون الضباب و الرماد. و قد كان العبريون يغطون أنفسهم بالرماد دلالة على ما أصابهم من هم و غم. و يعد الرمادي في الغرب لون النصف حداد[33].

---

[31] سورة البقرة، الآية 187.

[32] كلود عبيد، **الألوان**، المرجع السابق، ص. 115.

[33] المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

و الرماد هو ما يتبقى من الأشياء المحترقة، و بمجرد النفخ فيه، يتبعثر هنا و هناك و يتلاشى. فكأن اللون الرمادي الذي هو لون الرماد، يدل على الأشياء التي فنت. إنها أشياء مضت و لم تعد موجودة. فهو أثر لماض ولّى. و هذا الماضي قد يجمع بين طياته الأشخاص و المساكن و الممتلكات المختلفة. كل هذا يمكن أن يصبح كالرماد عندما ينسحب عليه غطاء الزمن الثقيل.

و على ضوء ما اطلعنا عليه في ما يتعلق برمزية الألوان الثلاثة السابقة الذكر، نحاول في ما يلي أن نقرأ هذه الرمزية و أبعادها في صورة **إيتيان سفيد** التي بين أيدينا.

لاحظنا في ما سبق أنه يغلب على صورة الغلاف الخارجي اللون الرمادي و هو اللون الثالث المتواجد في الصور الفوتوغرافية بالأبيض و الأسود. و هذه الألوان الثلاثة هي أيضا ما يميّز الأفلام السينمائية القديمة. و يشعر مشاهدو اليوم بمسحة الماضي و بنفح الذكريات حينما يشاهدون فيلما بالأسود و الأبيض.

هكذا تذكرنا صورة **إيتيان سفيد** (الجزائر 1951) بأفلام الثورة الجزائرية المفعمة بالروح الوطنية و التي تتحدث عن كفاح الشعب الجزائري و معاناته تحت نير الاستعمار الفرنسي. و لعل من أشهرها فيلم "معركة الجزائر" (La bataille d'Alger).

تمتلك هذه الصورة إذن القدرة على استحضار الماضي في الوقت الحاضر. و كل صورة فوتوغرافية تفعل ذلك في الواقع. فاللحظة التي يتم فيها التقاط الصورة تصبح من الماضي بعد اللحظة التالية. و الصورة التي بين أيدينا تعود إلى سنة 1951، و هي فترة سبقت اندلاع حرب التحرير الجزائرية التي انطلقت شرارتها سنة 1954 و انتهت باستقلال الجزائر سنة 1962 بعد كفاح مرير ضد المستعمِر الفرنسي. لذلك توجد ثنائية أخرى تميز الصور الفوتوغرافية و هي حضور الماضي في الحاضر، و نقصد بالحاضر هنا حاضر تأمل الصورة. فهي ثنائية (الماضي/الحاضر) التي تؤكد على ثقل الماضي

بأحداثه و حيثياته في مقابل حاضر له ما يميّزه هو الآخر. و الحاضر هنا هو تاريخ صدور هذه المدونة عن منشورات البرزخ و هو: شهر فيفري سنة 2007. فمنذ هذا التاريخ، يقوم كل قارئ لهذه القصة في طبعتها هذه بتأمل صورة تعود إلى سنة 1951. و هي صورة تختزن ملامح و ذكريات هامة عن فترة تاريخية تخص ماضي الجزائر.

و هي صورة واقعية تؤكّد عند النظر إليها أن ما تراه العين قد وُجِد بالفعل على تلك الحال في ذلك الزمن. هذه الفكرة تحدث عنها **رولان بارت** Roland Barthes في كتابه *La chambre claire* حيث يقول:

« (…), dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là.* Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. (…). Le nom du noème de la Photographie sera donc : *« Ça-a-été »*, (…) cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (…) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. »[34]

و مفاد هذا القول إنه عند مشاهدة **رولان بارت** الصورة الفوتوغرافية، لا يمكنه أبدا أن ينفيَ أنّ **الشيء كان موجودا.** فهناك وضعية مزدوجة يقترن فيها الواقع بالماضي و سيكون إذن اسم جوهر (noème) الصورة الفوتوغرافية هو: **' كان هذا'**، ذلك الذي يراه كان موجودا هنا، في هذا المكان الممتد بين اللامتناهي و الذات. كان هنا، و مع ذلك انفصل مذ تلك اللحظة، كان حاضرا بصورة أكيدة و لا يُعترَض عليها و مع ذلك تم إبعاده في الحال.

و معنى ذلك أن الصورة الفوتوغرافية التي لابد تحتوي على شيء ما (شخص أو منظر طبيعي أو غير ذلك) تؤكد أن ما تعرضه قد وُجد بالفعل في زمن ما و في مكان

---

[34] انظر :

Roland Barthes, *La chambre claire Note sur la photographie*, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp 120-121.

محدد. فما نراه على الصورة "وُجِد حقا". و من هنا جاءت علاقتها بالواقع الذي مضى. لكن ما يميّز الشيء الذي تم تصويره هو أنه بعد مرور بعض الوقت لن يصبح مُطابقا تماما لِما هو عليه في الصورة، فلحظة التقاط الصورة لحظة فريدة يعيشها المصوِّر و موضوع الصورة. أما الذي يُشاهدها، فإنه يدرك أن الشيء (موضوع الصورة) قد كان بالفعل حاضرا في ذلك الوقت و لكن بعد التقاط الصورة مباشرة يمكن أن يغيّر من مكانه أو يتغير شيئا ما أو يختفي.

و بذلك يمكن أن نطرح التساؤلات الآتية حينما ننظر إلى صورة **إيتيان سفيد**:

- ماذا حدث للرجل الموجود في الصورة بعد ذلك؟ هل مات خلال الثورة أم بعد الاستقلال؟ هل عاش طويلا (بعد سنة 1951)؟
- تُرى كيف هي اليوم تلك الأراضي الشاسعة و التضاريس التي نراها على الصورة ؟ هل بقيت على حالها أم تم استغلالها و بناء مساكن فيها؟
- ألا تزال الشجرتان اللتان نراهما في مقدمة الصورة موجودتين إلى يومنا هذا؟

نتساءل الآن عن الوضعية التي صُوّر بها الرجل، حيث إننا لا نراه سوى من الخلف و هو ماض إلى أعماق الصورة و متجه نحو الأفق. نحن لا نرى وجهه و بذلك لا يمكننا أن نتعرف عليه أو نستنتج شيئا ما عنه بخلاف لو أننا رأينا ملامح وجهه. فكأنه ماض إلى قدره و لا يمنحنا أية فرصة لمعرفة من هو. لكن الأفق الأبيض يوحي _رغم أنه يعلوه الرمادي (الرماد)_ بأن الأمل بتغير الظروف القاسية موجود لأن الأبيض يدل على الفجر و هو لون العبور: عبور من حال بؤس و استعمار إلى حال تحرر و استرجاع للحقوق المهضومة. أما الرمادي الذي هو مزيج من الأسود و الأبيض فإنه يوحي بحضور و غياب هذين اللونين في الوقت نفسه. و بما أن اللونين متناقضان فإن ذلك قد يشير رمزيا إلى امتزاج **استعاري** بين خصمين و يمكن إسقاطه على الصراع أو المواجهة الدموية بين المستعمِر الفرنسي و الشعب الجزائري المطالب بِحُرية أرضه أو قد

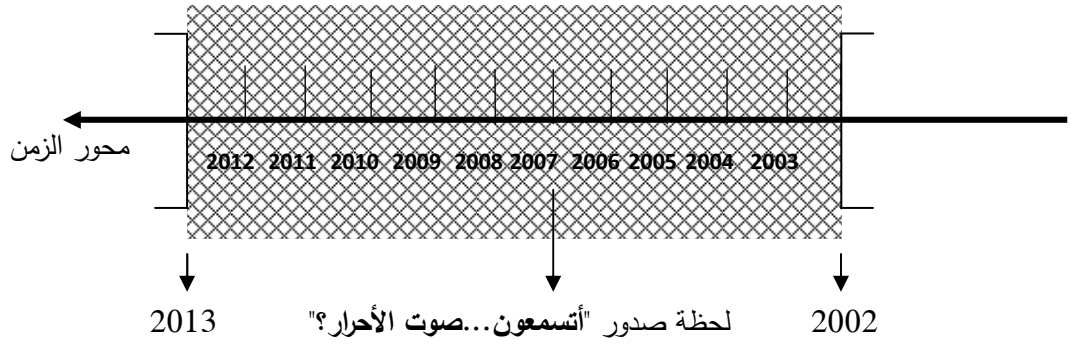
يشير إلى تقابل بين موقف جزائري و آخر فرنسي حول قضية استقلال الجزائر. هذا التقابل الذي تحدثت عنه الكاتبة في قصتها من خلال شخصياتها و أحداثها نجده منعكسا بصورة خفية حسب رأينا في اللون الرمادي الذي يحتوي على الأسود و الأبيض. فقد نقرأ الأبيض على أنه الجزائر و الأسود على أنه الاستعمار الغاشم، غير أن أحداث القصة تمنحنا فرصة لتأمل طبيعة "الجلاد" و إدراكها من خلال منظور أوسع بعيدا عن المواجهة الصارمة بين محورين متناقضين هما محورا الخير و الشر.

III.4. الأفق الترجمي:L'horizon traductif

رأينا فيما سبق أهمية تحديد أفق المترجم بالنسبة إلى **برمان** أي ممّا ينطلق المترجم لإنجاز ترجمته باعتبار هذا التحديد خطوة من خطوات مسار تحليل و نقد الترجمة.

و الأفق الترجمي لِـ **أتسمعون...صوت الأحرار؟** هو مجال زمني يحوي لحظة صدور الترجمة أي في فيفري 2007. سنذكر إذن بعض الترجمات لأعمال أدبية أخرى صدرت قبل هذا التاريخ بقليل و بعده، بالإضافة إلى بعض المقالات و الكتب التي تناولت الترجمة الأدبية نظريا أو تطبيقيا.

يمكن أن نوضح ذلك من خلال المخطط الآتي:



المخطط رقم -4- : المجال الزمني للأفق الترجمي

ونضع من أجل ذلك جدولا محتذين بالجدول الذي رسمه **أنطوان برمان** في كتابه[35]، يكون كما يأتي:

السنة	العمل المُترجَم	المترجِم	كتب/مجلات عن الترجمة	المؤلِف
2002			**لن تتكلّمَ لغتي**[36]	عبد الفتاح كيليطو
2003			**الترجمة الأدبية: مشاكل و حلول**[37]	إنعام بيوض
2004	**المتمردة**[38] لمليكة مقدّم العنوان الأصلي: *La transe des insoumis*	محمد المزديوي		
2005			**المترجم**[39]،العدد 11،" منهج أنطوان بارمان في نقد الترجمة"	ابن برينيس ياسمينة
2005			**منهاج المترجم بين الكتابة و الإصطلاح و الهواية و الاحتراف**[40]	محمد الديداوي

[35] انظر : Antoine Berman, Op. cit., pp.244, 245.

[36] عبد الفتاح كيليطو، **لن تتكلّم لغتي**، بيروت، دار الطليعة للطباعة و النشر، ط.1، 2002.

[37] إنعام بيوض، **الترجمة الأدبية: مشاكل و حلول**، بيروت، دار الفارابي، ط.1، 2003.

[38] مليكة مقدّم، **المتمردة**، تر، محمد المزديوي ، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2004.

[39] **المترجم**، هي مجلة محكمة تعنى بقضايا الترجمة يصدرها "مخبر تعليمية الترجمة و تعدد الألسن"، جامعة وهران– السانية.

[40] محمد الديداوي، **منهاج المترجم بين الكتابة و الإصطلاح و الهواية و الاحتراف**، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2005.

2006			**ترجميات**[41]، الأعداد :1، 2، 3، 4. *Traductologie Littérature Comparée études et essais*[42]	مجموعة من المؤلفين Lantri Elfoul
2007 فيفري	**أتسمعون... صوت الأحرار؟** لمايسة باي	محمد ساري		
2007 جوان			**في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة**[43]	إدوين غينتسلر ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح
2007 أوت	**الكاتب**[44] لياسمينة خضرة	إنعام بيوض		
2008			**عن الترجمة**[45]	بول ريكور Paul Ricoeur تر، حسين خمري

[41] **ترجميات** هي مجلة فصلية محكمة تصدر عن دار جذور للنشر، بالرباط، و تعنى بقضايا الترجمة و التواصل.

[42] انظر:

Lantri Elfoul, *Traductologie. Littérature Comparée. Etudes et essais*, Alger, Casbah Editions, 2006.

[43] إدوين غينتسلر، **في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة**، تر، سعد عبد العزيز مصلوح، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2007.

[44] ياسمينة خضرة، **الكاتب**، تر، إنعام بيوض، الجزائر، منشورات البرزخ، أوت 2007.

[45] بول ريكور، **عن الترجمة**، تر، حسين خمري، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008 .

2009	**تنشئة جزائرية من الثورة إلى العشرية السوداء**[46] لوسيلة تامزالي	أحمد بن محمد بكلّي		
2010			**الترجمة و الحرف أو مقام البعد.**	أنطوان برمان ترجمة عز الدين الخطابي
2011				
2012			**الكتابة في الترجمة الترجمة العربية الدولية نموذجا**[47]	محمد الديداوي
2013			**في الترجمة الأدبية دراسة تطبيقية**[48]	قادة مبروك

يتضمن هذا الجدول كما نرى مجموعة من الإصدارات التي نُشرت في الفترة ما بين 2002 و 2013 و هي الفترة التي اخترناها (و يمكن اختيار فترة أخرى يكون مجالها الزمني أطول نوعا ما) وفقا لمعطيات محددة تتمثل في بعض ما نُشر من أعمال أدبية مُترجمة و دراسات و أبحاث حول الترجمة أسهمت في تشكيل الرؤية أو الرُؤى

[46] وسيلة تامزالي، **تنشئة جزائرية من الثورة إلى العشرية السوداء**، تر، أحمد بن محمد بكلّي، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2009. و العنوان الأصلي هو: *Une éducation algérienne. De la révolution à la revanche des tribus.*

[47] محمد الديداوي، **الكتابة في الترجمة الترجمة العربية الدولية نموذجا**، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2012.

[48] قادة مبروك، **في الترجمة الأدبية دراسة تطبيقية**، الجزائر، ابن النديم للنشر و التوزيع، بيروت، دار الروافد الثقافية ناشرون، 2013.

الترجمية في تلك الفترة و يُطلق عليها **برمان** اسم Horizon traductif أي الأفق الترجمي.

و هذه القائمة ليست شاملة و لكنها ذات دلالة باعتبار أن الأعمال الروائية المُترجمة التي ذكرناها هي سِير ذاتية إحداها تخييلية تتناول كل منها بضع مواضيع تناولتها السيرة التخييلية **أتسمعون...صوت الأحرار؟** ف**المتمرّدة** للكاتبة المتمردة **مليكة مقدم** هي رواية من نوع السيرة التخييلية و تتقاطع الرواية الأصلية في نقطتين مع قصة **مايسة باي** موضوع دراستنا و هما: العلاقة مع الوالد و الإرهاب في الجزائر. أما رواية **الكاتب لياسمينة خضرة** فهي ترجمة لسيرته الذاتية يروي فيها **خضرة** التحاقه بالمدرسة العسكرية للأشبال و يتحدث أيضا عن علاقته بوالده. و نجد كذلك في السيرة الذاتية المترجمة **تنشئة جزائرية** مواضيع مشتركة مع مدونتنا تتمثل في اغتيال الأب و الثورة الجزائرية و العنف الأعمى بسبب الإرهاب خلال العشرية السوداء.

و تكمن أهمية الترجمات الثلاث في كونها ترجمات لسِير ذاتية تتقاسم مع *Entendez-vous dans les montagnes...* مواضيع أساسية و بالتالي فإن اللغة و الاستراتيجيات التي تمت بها ترجمة السير الذاتية الثلاث ستكون مصدرا للتفكر و التأمل حول الترجمة، و مادة ثرية يمكن أن يستأنس بها المترجمون الذين يتطلعون إلى ترجمة سيرة ذاتية تتناول المواضيع ذاتها و هي أيضا أرضية خصبة يمكن أن يستفيد منها الباحثون في ميدان الترجمة.

و بالنسبة إلى المجلات و الكتب التي ذكرناها في القائمة فقد تناولت مواضيع و إشكاليات ترجمية عكست اهتمام المختصين و الباحثين و ما كان يشغلهم معرفيا حول موضوع الترجمة و بالتالي فهذه الإنتاجات العلمية قد ساهمت في رسم ملامح الأفق الترجمي بمعنى مجال التفكير حول مسألة الترجمة في الجزائر خصوصا و في بلدان عربية عموما خلال الفترة الزمنية 2002-2013. فمثلا، تُعدّ الدراسة التي قامت بها

الباحثة **ابن برينيس ياسمينة** من جامعة تلمسان و الموسومة بـ"**منهج أنطوان برمان في نقد الترجمة**"[49] هامة لأنها تُعرّف بهذا المنهج و تُقدّمه بإيجاز من خلال قراءتها لكتاب **برمان** *Pour une critique des traductions* و هي دعوة صريحة لجمهور المترجمين و الباحثين للاطلاع دون تأخير على هذا الإنجاز الهام للمفكر الكبير **أنطوان برمان.**

أما عن الكتب، فلدينا كتابان هامان عن الترجمة لـ**محمد الديداوي**، و كتاب ثري لـ**إدوين غينتسلر** يتناول تطور نظرية الترجمة انطلاقا من جذورها، وصولا إلى ما عرفته من مقاربات عديدة و متعددة مؤخرا و من بين المقاربات التي تناولها بالبحث "**نظرية النسق المتعدد**" و "**التقويضية**". و تعد ترجمة الكتاب إلى العربية مكسبا هاما للثقافة العربية و لكل المختصين بعلمي الترجمة و اللسانيات. و لقد وجدنا ترجمته رصينة و جادة.

و صدر باللغة الفرنسية كتاب الأستاذ **لعنتري الفول** الموسوم بـ *Traductologie Littérature comparée Études et essais* و يحتوي على سبع دراسات منها ما يتناول وضعية الترجمة في الجزائر و تدريسها و إشكالية ترجمة القرآن الكريم و غيرها...

و نجد كذلك كتاب **إنعام بيوض** الذي يحاول أن يعطي حلولا لمشاكل الترجمة الأدبية، و كتاب **برمان** المُترجَم "**الترجمة و الحرف أو مقام البعد**" و قد تناول فيه **برمان** مفهوم ترجمة "الحرف" و الميولات التحريفية في الترجمات و أخلاقية الترجمة...

و تعرّض **قادة مبروك** في كتابه "**في الترجمة الأدبية**" إلى معايير نقد الترجمات عند **أنطوان برمان** و في القسم الثاني من الكتاب قابَل بين ترجمات عربية لعدد من القصائد للشاعر **بودلير** Baudelaire مُحلّلا ذلك.

---

[49] ياسمينة ابن برينيس ،"منهج أنطوان برمان في نقد الترجمة"، **المترجم**، وهران، دار الغرب للنشر و التوزيع، العدد11، جانفي–جوان،2005، ص ص. 171–184.

و الواقع أن قائمة الكتب و المجلات هذه ليست إلا لمحة بسيطة جدا عمّا يمكن إحصاؤه من مراجع باللغة العربية (سواء كانت مكتوبة بها مباشرة أو مترجمة إليها) أو مراجع باللغة الفرنسية تتناول موضوع الترجمة من جوانب مختلفة، ذلك أن الحقبة الأخيرة شهدت اهتماما متزايدا بهذا الميدان من قبل باحثين و مترجمين من المشرق أو المغرب العربيين. و لا ننسى الدور الكبير و الحضاري الذي تقوم به بعض الهيئات العربية التي اضطلعت بمهمة الترجمة إلى اللغة العربية مثل **المنظمة العربية للترجمة** و مشروع "**كلمة**" للترجمة، التابع لهيئة "**أبو ظبي للسياحة و الثقافة**"[50].

و تدل الملتقيات العديدة التي تنظم على المستوى الوطني أو الدولي في العالم العربي على اهتمام حقيقي بالترجمة و نظرياتها و التحديات التي تفرضها على العالم العربي باعتبار أن العالم العربي لا يترجم بما فيه الكفاية مقارنة بالعالم الغربي.

و رغم تبادل الآراء و الأفكار حول الترجمة في بلادنا، لا تزال بعض الترجمات إلى اللغة العربية بحاجة إلى اعتناق رؤية مُؤسَّسَة أو لِنقُل محترفة لعملية الترجمة. ذلك أنه إذا تحدثت عن ترجمة **محمد ساري** لقصة **مايسة باي** موضوع مدونتي فسنلاحظ أنه متأثر بقواعد اللغة الفرنسية و تراكيبها وواقع تحت تأثيرها عندما يترجم إلى اللغة العربية. و ربما يعود ذلك إلى كونه مزدوج اللغة بحاجة إلى اختيار اتجاه ترجمي مـدعّم بـأدوات و استراتيجيات تمكّنه من الإحاطة بالنص الأصلي قبل ترجمته، و التخلص من هيمنة لغته شرط أن يحافظ على حرف هذا النص (بالمفهوم البرماني) أي ما يجعل منه نصا أجنبيا.

[50] لمزيد من المعلومات، زُر الموقع www.kalima.ae

IV. الفصل الرابع:

تحليل المدونة

توطئة:

يتناول هذا الفصل تحليل المدوّنة و تتدرج فيه مجموعة من الخطوات الهامة تتمحور حول نقد ترجمة *Entendez-vous dans les montagnes...* . من بينها مثلا أنه يحتاج ناقد الترجمة، كما يرى **أنطوان برمان**، إلى قراءات إضافية إثرائية تمنحه رؤية موسّعة لما سيقوم به و تجعله قادرا على فهم تمفصلات النص المُترجم و هذا من أجل القيام بنقد يستند إلى معلومات كثيرة و متنوعة تضيء للناقد طريق النقد كي يتمكّن من كشف هِنات الترجمة و كذا مواطن القوة و الإجادة فيها.

IV.1. القراءات الإضافية:

من أجل الحصول على معلومات أخرى حول موضوع بحثنا و للتعرف بصفة أفضل على الكاتبة **مايسة باي** و أسلوبها و موضوعاتها و كذا القضايا التي تكتب عنها عموما و للتعرف بكيفية أحسن على المترجم **محمد ساري** كاتبا و ناقدا و مترجما قمنا بعدة قراءات وذلك عملا بنصيحة برمان و هي القيام بقراءات إضافية و يقصد بذلك أنه بعد إتمام قراءات الترجمة و الأصل يقوم ناقد الترجمة بقراءات أخرى تكون عونا له في القيام بعمله النقدي و من بين هذه القراءات: قراءة أعمال أخرى للكاتب و قراءة ترجمات أخرى للمترجم و قراءات نقدية و مرجعية و غيرها[1].

و القراءات التي قمنا بها هي الآتية:

[1] انظر: Antoine Berman, Op. cit., p. 67. Voir note de bas de page n° 62.

قراءة بعض أعمال **مايسة باي:**

- ✓ رواية *Pierre sang papier ou cendre*[2] أي: حجر..دم..ورق أو رماد؛
- ✓ رواية *Bleu blanc vert*[3] أي: أزرق أبيض أخضر؛
- ✓ رواية *Puisque mon cœur est mort*[4] أي: لأن قلبي مات؛
- ✓ رواية *Au commencement était la mer…*[5] أي: في البدء كان البحر؛
- ✓ رواية *L'Une et l'autre* suivi de *Mes pairs*[6] أي: **هي و الآخر** متبوع بِـ **أترابي؛**

و أهم ما تناولته **مايسة باي** من موضوعات في رواياتها هذه هو: احتلال فرنسا للجزائر باسم نشر الحضارة و ما تبع ذلك من دمار و تشويه الهوية و الثقافة الجزائريتين، و جزائر ما بعد الاستقلال من خلال حياة شاب و شابة ارتبطا بعد قصة حب، و ظاهرة الإرهاب في الجزائر التي عالجتها من خلال فقدان سيدة لابنها الذي اغتالته يد الإرهاب العمياء، و الحب الممنوع في سنوات العنف و الظلامية، و عنها و عن النساء الجزائريات و عن والدها و عن الكتابة.

أما ما لاحظناه عموما عن أسلوب الكاتبة **باي** في ما قرأناه فهو يتراوح ما بين البساطة في استعمال اللغة و جمال التصوير. و تتميز بعض أعمالها بشعرية متدفقة كما أن **باي** تملك تلك الميزة المتمثلة في اختيار الكلمات المناسبة في نصوصها الإبداعية و يظهر من أعمال أخرى لها أنها قارئة نهمة منها مثلا رواية *Pierre sang papier ou*

---

[2] انظر: Maissa Bey, *Pierre sang papier ou cendre*, Alger, éditions barzakh, 2008.

[3] انظر: Maissa Bey, *Bleu blanc vert*, France, éditions de l'Aube, 2006.

[4] انظر: Maissa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, Alger, éditions barzakh, 2010.

[5] انظر: Maissa Bey, *Au commencement était la mer…*, Alger, éditions barzakh, 2012.

[6] انظر: Maissa Bey, *L'Une et l'autre* suivi de *Mes pairs*, Alger, éditions barzakh, 2010.

cendre و أنها ملاحِظة دقيقة لِما يُميِّز المجتمع الجزائري و هذا نستشفه من رواية *Bleu blanc vert* مثلا.

قراءتنا للمترجم **محمد ساري:**

محمد ساري ليس مترجما فحسب بل هو روائي و ناقد أيضا. و نذكر فيما يأتي الروايات التي قرأناها له.

- رواية **القلاع المتآكلة**[7]؛
- رواية **الغيث**[8]؛
- رواية **البطاقة السحرية**[9]؛

و باللغة الفرنسية، قرأنا له:

- *Le Naufrage*[10] وهو عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة (Nouvelles) .

و مما كتب في النقد و الأدب، قرأنا له:

- **محنة الكتابة دراسات نقدية**[11]. و هي مجموعة مقالات؛
- **وقفات في الفكر و الأدب و النقد**[12]. و هي أيضا مجموعة مقالات؛
- **في النقد الأدبي الحديث**[13].

---

[7] محمد ساري، **القلاع المتآكلة**، الجزائر،منشورات البرزخ، 2013.

[8] محمد ساري، **الغيث**، الجزائر، منشورات البرزخ، 2007.

[9] محمد ساري، **البطاقة السحرية**، الجزائر، منشورات التبيين/الجاحظية، 2000.

[10] انظر: Mohamed Sari, *Le Naufrage*, Alger, éditions Alpha, 2010.

[11] محمد ساري، **محنة الكتابة دراسات نقدية**، الجزائر، منشورات البرزخ، 2007.

[12] محمد ساري، **وقفات في الفكر و الأدب و النقد**، الجزائر، دار التنوير، 2013.

[13] محمد ساري، **في النقد الأدبي الحديث**، الجزائر، مقامات للنشر و التوزيع، 2013.

أما عن قراءاتنا الإثرائية الأخرى فهي الآتية:

باللغة العربية:

- **علم اللغة لـمحمود السّعران**[14].
- **ملامح أدبية لـأحمد منور**[15].
- **التحليل النصي لـرولان بارت**[16].
- **مقاييس الجودة في الترجمة لـحافظ البريني**[17].
- **مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، (ج1) و (ج2) لـبن جمعة بوشوشة**[18].

و يحتوي هذان الجزءان على مقتطفات قصيرة من روايات لأدباء مغاربة يكتبون باللغة العربية و قد سمحت لنا قراءتهما بتكوين فكرة عامة عن أساليب أولئك الكُتّاب المختلفة و عن بعض موضوعاتهم و كيف يعبّرون عنها في اللغة العربية.

باللغة الفرنسية:

- Umberto Eco et autres, *Dixième assises de la traduction littéraire* (Arles 1993)[19] ;

---

[14] محمود السعران، **علم اللغة مُقدمة للقارئ العربيّ**، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، د ت.

[15] أحمد منور، **ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية**، دون بلد، دار الساحل، 2008.

[16] رولان بارت، **التحليل النصي تطبيقات على نصوص من التوراة و الإنجيل و القصة القصيرة**، تر، عبد الكبير الشرقاوي، الرباط، منشورات الزمن، 2001.

[17] حافظ البريني، **مقاييس الجودة في الترجمة دراسة مطبقة على اللغات العربية و الفرنسية و الإنجليزية**، تونس، مركز النشر الجامعي، 2010.

[18] بن جمعة بوشوشة، **مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة**، (ج1) و (ج2)، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة و التحقيق و الدراسات "بيت الحكمة"، 1992.

[19] انظر: Umberto Eco et al., *Dixième assises de la traduction littéraire (Arles 1993)*, France, Actes Sud, 1994.

- Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*[20].
- « Éloge de la trahison »[21], d'Alexis Nouss.

و هو عبارة عن مقال.

و قد سمحت لنا القراءات الإثرائية التي قمنا بها بتوسيع مداركنا المعرفية نوعا ما، حول موضوع البحث و بعض ما يتصل به.

IV. 2. مقاربة نقد الترجمة:

تعتبر هذه القصة مرحلة هامة في مسيرة الكاتبة الروائية باعتبار أنها تروي بطريقة « l'auto-fiction » حدثا بارزا و محوريا في حياة الكاتبة الشخصية و يتمثل في إعدام والدها على يد العساكر الفرنسيين إبان ثورة التحرير الجزائرية. ذلك أن العودة إلى ماض أليم و إلى ذكرى مفجعة هي فقدان الأب الحنون و قتله ظلما و غدرا ليس بالأمر الهين، و كل استعادة لتفاصيل ما حدث و روايته حتى لو كان ممزوجا بعنصر التخييل هي بمثابة إعادة فتح لجراح لم تُلملم. ففي اعتقادنا أن الفقدان المبكر للأب في حياة الطفلة هو خسارة كبرى تلقي برواسبها و نيرانها على الكثير من الجوانب في حياتها.

و في هذا الصدد، تقول **مايسة باي** عن فقدان والدها:

« Le père n'est pas là. Il ne sera plus jamais là. C'est comme une amputation, une douleur qu'on ne peut vraiment situer. C'est dans la tête. Dans le corps. Des larmes ? Bien sûr. Pas celles du deuil, parce que ça non plus on ne sait

---

[20] انظر: Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique Herder Goethe Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin*, France, Éditions Gallimard, 1984.

[21] انظر: Alexis Nouss, « Éloge de la trahison », http://id.erudit.org/iderudit/000574ar, تمت زيارة الرابط بتاريخ: 2012/10/15

pas. Mais celles qu'on essaie de cacher aux autres quand tout autour de soi semble vous acculer à la solitude, à la certitude d'une différence. »[22]

و معنى ما تقوله الكاتبة هو أن الأب لم يعد هنا و لن يكون أبدا هنا. فالأمر كأنه بتر أو ألم لا تعرف مصدره تشعر به في جسدها. و قد ذرفت الدموع و لكنها لم تكن دموع الحداد الذي لا تعرف أيضا ما هو بل هي دموع الوحدة.

من أجل ذلك، و نظرا أيضا لحساسية الموضوع المتمثل في الاحتلال و ما يصاحبه من فضائع تعاني من ويلاتها الشعوب المستَعمَرة فإن الكاتبة قد قررت مقاربة الموضوع من وجهة نظر إنسانية و هذا من خلال محاولة إلقاء الضوء على الطبيعة الإنسانية للظالم و بالخصوص الجلاد. ووجهة النظر هذه في اعتقادنا تحاول أن تخرج من دائرة التفسيرات الضيقة و المحدودة كي تنفتح على فهم أوسع أو بالأحرى إدراك أوسع لطبيعة الإنسان المتناقضة. فتخيلت الكاتبة ذلك اللقاء الذي امتد لساعات و كان بين امرأة جزائرية فقدت والدها في حرب التحرير و رجل فرنسي هو واحد ممن شاركوا في مقتل والدها.

هذا اللقاء في الزمن الحاضر فتح لدى كل منهما صناديق الماضي المغلقة لتتسرب منها مقاطع من الذكريات المتنوعة و من بينها ذكرى مقتل الوالد.

إنه لقاء/مواجهة تسعى الكاتبة من خلاله أن تفهم ما حدث و كيف حدث مستعينة بشخصياتها الخيالية.

إن استرجاع الذكريات طبع أسلوب **باي** بأشكال مختلفة وواضحة في نص القصة الأصلي، فقد رأينا أنها استعملت بكثرة النقط الثلاث **(...)** و كانت مفرداتها أحيانا بسيطة، مما جعل النص يتميز في مواضع منه بانسيابية و سلاسة يمكن الشعور بهما.

---

[22] انظر:

Maissa Bey, *L'une et L'autre* suivi de *Mes pairs*, Alger, éditions barzakh, 2010, pp.72,73.

و رأينا كذلك عندما تناولنا أسلوب الكاتبة، أنها متأثرة بأسلوب Albert Camus **ألبير كامو** في روايته *L'étranger* (الغريب) و بدا هذا التأثر من خلال "الكتابة التلغرافية" المتميزة ببساطة اللغة و استعمال الجمل القصيرة.

و نعتقد أنه كي ينجح المترجم في إبراز خصائص أسلوب **باي**، عليه أن يكتب نصا بالعربية يحتوي هو الآخر على هذه المميزات. و ربما ستكون أمامه بعض التحديات عندما يواجه تلك المناطق النصية التي صبغتها الكتابة التلغرافية و "نعني بالكتابة التلغرافية أو الأسلوب التلغرافي تلك الكتابة المفارقة التي تشبه البرقيات والرسائل المكثفة الخاطفة والموجزة، حيث تغيب فيها الروابط، وتستقل فيها الجمل، وتتجاور بطريقة منفصلة إلى درجة التفكك اللغوي، مع وجود نوع من الاتساق والانسجام الدلالين[23] اللذين يبنيان بفعل القراءة والتأويل"[24] و هي بذلك لا تعكس إحدى سمات اللغة العربية من ميل إلى الربـط بيـن الجمـل باستعمـال أدوات الربـط مثـل "واو العطـف" و "ثم" و "الفـاء" و غيرها...

كمثال عن ذلك، نستشهد بالفقرة الآتية:

(M. Bey)[25] : « Elle referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage. Elle ôte son manteau, le plie soigneusement, le pose près d'elle. Elle s'assoit près de la fenêtre. Elle tire de son sac le livre commencé la veille, l'ouvre et se met à lire. Le train est presque vide, il n'y[26] pas d'affluence sur les quais. » p 9.

---

[23] "الدلالين" هكذا في الأصل و الصحيح هو "الدلاليين".

[24] جميل حمداوي، "مكونات القصة القصيرة جدا وسماتها عند الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي"، 2014، www.alukah.net/literature_language/0/65091

تمت زيارة الرابط بتاريخ 2016/04/23.

[25] ابتداء من الآن نشير إلى نص **مايسة باي** بـ(M. Bey) .

[26] هكذا في النص الأصلي و الصحيح هو:« il n'y a pas » .

تصف الكاتبة في هذه الفقرة مجموعة من الأفعال المتوالية التي تقوم بها السيدة الجزائرية ما إن تدخل إلى مقصورة القطار، فينتابنا شعور بأن من ينظر إلى السيدة و يصف في الوقت نفسه ما تقوم به، يتميز بالميل الشديد إلى البساطة في الوصف و إلى الملاحظة التي تكاد تكون خالية من المشاعر.

و نود أيضا أن نشير إلى ضرورة الانتباه إلى الكيفية التي وُضعت بها علامات الوقف و التعبير في هذه الفقرة حيث نجد أن طريقة وضع تلك العلامات في النصوص الأدبية عند بعض الكُتّاب، تعكس رؤية شخصية و مقاصد أسلوبية بعينها. يقول **فاليري لاربو** Valery Larbaud :

« Il doit ou il devrait y avoir des traités spéciaux de ponctuation. Ils sont peu connus. Les grammaires en disent l'essentiel, indiquent la valeur du point, du point et virgule, des deux points […] Mais en poésie et en prose littéraire ces signes, tout aussi bien que les mots, sont soumis à l'arbitraire de l'écrivain, et il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante comme il y a une langue littéraire à côté du langage écrit courant. »[27]

أي إنه لا بد من وجود كتب خاصة بكيفية وضع علامات الوقف و التعبير و تدلنا القواعد على معنى النقطة والفاصلة المنقوطة و النقطتين و غيرها. بينما نجد أن استعمال هذه العلامات في الشعر و النثر الأدبي يكون مثله مثل استعمال الكلمات خاضعا لاختيار الكاتب و ميوله. فهناك كيفية لوضع علامات الوقف و التعبير تتميز بالأدبية إلى جانب الكيفية الشائعة و الاعتيادية. و يضيف **فاليري لاربو** في الموضوع:

[27] انظر:

Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, renouvelé en 1973, p.243.

« La ponctuation d'un écrivain doué d'une forte personnalité sera personnelle et s'écartera plus ou moins des règles fixées par l'usage courant et les grammaires. »[28]

أي إن الكاتب المتميز بالجرأة و بقوة الشخصية يضع علامات الوقف و التعبير في نصوصه بالكيفية التي يراها هو و قد تكون بعيدة نوعا ما عما تنص عليه قواعد الاستعمال الاعتيادية المعروفة.

لذلك من المهم أن نتأمل الكيفية التي وضعت بها **مايسة باي** علامات الوقف و التعبير في نصها لندرك البعد الأسلوبي لتلك العلامات، محاولين تصور كيفية إعادة خلق هذه الرؤية في نصّ الترجمة، بهدف تحليل رؤية **ساري** الترجمية في هذا الشأن.

ترجمة الفقرة السابقة (ص. 125):

(م. ساري)[29]: "أغلقت باب المقصورة خلفها آملة أن تسافر بمفردها، أن لا يزعجها أحد. نزعت معطفها، طوته بعناية و حطته بقربها. جلست بمحاذاة النافذة. أخرجت من جرابها الكتاب الذي باشرت قراءته بالأمس ، فتحته و بدأت تقرأ. كان القطار فارغا تقريبا، لا توجد حشود على الأرصفة." ص.5.

نلاحظ أن المترجم قد وضع علامات الوقف و التعبير نفسها المستعملة في النص الفرنسي و في الأمكنة ذاتها، باستثناء موضع واحد هو الذي قمنا بتلوينه باللون الرمادي في السطر الثاني من الاستشهاد. و سنرى من خلال التحليل و النقد فيما بعد مدى نجاح المترجم في وضع علامات الوقف و التعبير.

---

[28] انظر: Valery Larbaud, Op.cit. , p.243.

[29] ابتداء من الآن تتم الإشارة إلى الاستشهادات المقتطعة من ترجمة **محمد ساري** بـ: (م. ساري).

كانت هذه لمحة وجيزة عن بعض ما يُميز النص و ما يجب أخذه بعين الاعتبار حين التصدي لترجمته و سنرى فيما يأتي نقدا مدعما بالأمثلة لترجمة القصة، و نبدأ بالعنوان.

IV. 3. نقد الترجمة:

IV. 3. 1. نقد ترجمة العنوان:

نص عنوان القصة "الأصل" موضوع بحثنا *Entendez-vous dans les montagnes...* هو إشارات مختزلة إلى نص القصة بكامله و هو يصنع تلك العلاقة الأولية بين القارئ و بين القصة من خلال مجهود تأويلي ينبني على علامات و إيحاءات مختلفة. و تنطبق عليه أوصاف العنوان التي يحددها **محمد بازي** قائلا:

"العنوان بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص)، و لذلك فإن وظائفه لا تقتصر فقط على المستوى الإنتاجي من حيث هو تحديد لهوية نص، و تمييز لها، أو اختزال لمضمون موسع أو إيحاء به. و إنما يلعب أدوارا هامة في إيضاح الغوامض، و خلق الانسجام المطلوب بين المادة المعنونة و بين مؤلفها و سياق التأليف و القراءة معا. و من هنا تنبع الأهمية القصوى للمقاربة التأويلية لكثير من العناوين، من حيث هي نصوص مصغرة تحيل على نصوص موسعة، أو باعتبارها مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القراء لترى تفاصيل النص."[30]

نشرع الآن في تحليل ترجمة العنوان و نتتبع في ذلك رؤية **برمان** في نقد الترجمات مهتدين بمنهجه التحليلي، و أول ما نفعله هو قراءة العنوان المُترجم الموجود على وجه المدونة باللغة العربية.

---

[30] محمد بازي، **العُنوانُ في الثقافَة العَرَبية. التّشكيل و مسالكُ التّأويل**، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012، ص.21.

جاءت ترجمة العنوان مكتوبة كالآتي:

أتسمعون...

صوت الأحرار؟

عند قراءة هذا العنوان نلحظ طابعه التساؤلي فهو سؤال موجه إلى مجموعة من الأشخاص أو إلى أناس محددين و قد يكون كذلك سؤالا موجها بصفة مباشرة إلى القارئ.

و نقترح في البداية أن نحلّل هذا العنوان تحليلا لغويا.

بُني العنوان في صيغة جملة استفهامية مرتكزة على همزة الاستفهام (أ)، و جاءت هذه الجملةُ جملة فعلية متكونة من: "تسمعون" و هو فعل مضارع يحيل على حاسة من الحواس و هي السمع، و الفاعل فيها يمثله ضمير جماعة المخاطَبين (أنتم)، فمن المقصود بهم؟

أما المفعول به فجاء متعالقا مع معنى السماع (صوت الأحرار)، مبنيا على علاقة الإضافة (صوت: مفعول به و هو مضاف و الأحرار: مضاف إليه).

و بذلك يمكن أن نكتب هذه الجملة كما يأتي:

أتسمعون...صوت الأحرار؟

و نتساءل بعد تأمل هذا العنوان "السؤال" عن جدوى النقاط الثلاث و سرّ وضعها في ذلك الموقع، متوسطة تركيبيا الفعل و الفاعل من جهة و المفعول به و المضاف إليه من جهة ثانية. تشكل النقاط الثلاث (...) في الواقع فاصلا زمنيا.

و لكن ما غرض الاستفهام؟ هل هو غرض حقيقي أم هنالك غرض بلاغي آخر من ورائه؟

إن تركيب جملة الاستفهام على هذه الشاكلة مع وجود النقاط الثلاث (...) و التوجه إلى القراء لسؤالهم إن كانوا يسمعون صوت الأحرار يجعلنا ندرك أننا أمام تساؤل لا يُشكل استفهاما حقيقيا بل هو سؤال مُنبه لهم.

إن الكاتبة لا تنتظر جوابا بل تريد أن تلفت انتباه القُراء لموضوع رئيس في قصتها إلى جانب مواضيع أخرى تتشابك معه و هو "الأحرار" الذين ثاروا من أجل حرية الجزائر. و هذا التساؤل يحث القارئ على التفكير و التفكر و يجعله منتبها لما سيأتي في القصة.

نستعيد الآن العنوان كما ورد في النص العربي:

أتسمعون...

صوت الأحرار؟

كي نشتغل على المستوى الدلالي للكلمات التي تكونه و ذلك لنرصد المقومات الجوهرية فيها. فماذا نجد:

أتسمعون: فعل مضارع جاء بصيغة السؤال لاقترانه بهمزة الاستفهام. و الفعل يدل على فعل السمع. و هو سؤال موجه إلى مخاطَبين و ذلك إذا كانوا يسمعون...ماذا؟

صوت: قد يكون الصوت صوت إنسان أو حيوان أو تصدره ظاهرة طبيعية ما كالرعد أو البرق أو الريح و غير ذلك. و قد تم تحديد صاحب الصوت و هذا عن طريق الإضافة: فهو صوت الأحرار. فيكون السؤال عما إذا كان قد سُمع صوت بشري هو صوت الأحرار.

الأحرار: وردت الكلمة جمعا و معرفة بـ "أل" التعريف، و يفيد التعريف هنا: التحديد. فالأحرار المقصودون معروفون و مُحدَّدون. و إذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أن المخاطِب يفترض أن المخاطَبين يعرفون من هم هؤلاء الأحرار. و بالاستعانة بما توحي

به الصورة الفوتوغرافية التي تحقق بشكل من الأشكال علاقة يعكس فيها العنوان الصورة و تعكس فيها الصورة العنوان أو علاقة تحقق تردد صدى الواحد مع الأخرى أي تردد صدى الصورة بقراءة العنوان فإن هذين النصين الموازيين و المتداخلين يحيلان على أحرار الجزائر. و قبل أن نكمل لنشرح كلمة "حر".

الحر في الجاهلية هو سيد نفسه و من هو ليس بعبد لشخص آخر.

و الحر في العصر الحالي هو شخص يتمتع بالمواطنة الكاملة الحقوق في بلد ما. و سياق المدونة يُلقي الضوء على معنى أكثر تحديدا، فالرجل الحر هو من ليس في وضعية الإنسان المستعمَر في وطنه من قِبل قوة استعمارية معتدية.

و بالعودة إلى السياق الذي يمنحه لنا العنوان و صورة الغلاف الخارجي و كذا كلمة الناشر (أثناء حرب تحرير الجزائر) يتجسد أمام القارئ العربي و بالخصوص القارئ الجزائري المعنَى المقصود، فالأحرار هم من دافعوا عن حرية الجزائر و قدموا الغالي و النفيس من أجل تحريرها من ربقة الاستعمار. و لقد وردت هذه الكلمة في الأنشودة الوطنية "من جبالنا" و مطلعها:

من جبالنا طلع صوت الأحرار...ينادينا للاستقلال

فكلمة "الأحرار" في عنوان ترجمة القصة هي كلمة محورية تحيل على هذا النشيد و على مرحلة تاريخية حاسمة من تاريخ الجزائر و هي فترة الكفاح المسلح من أجل الاستقلال. إننا نلاحظ إذن بقراءتنا للعنوان أنه يحيل على نص آخر هو نشيد "من جبالنا" محققا صدى معه. و يسمى هذا بالتناص.

في العنوان "أتسمعون...صوت الأحرار؟" يوجه مخاطِب سؤالا إلى مخاطَبين. فيبدأ بـِ "أتسمعون" ثم يتوقف عن الكلام لحظات و ذلك ليصرف المخاطَبين إلى دلالات بعينها. يُعوَّض زمن التوقف في التدوين بنقاط (...) يقوم القارئ بملء فضائها بالمعنى الذي

يستلهمه من الفهم الكلي. و تدل النقاط (...) في هذا الموضع على نوع من الحذف هو الحذف المخبر به[31].

يتوجه العنوان بكل تأكيد إلى قراء القصة الذين حينما يقرأونه يقومون بفهمه بطريقة ما و لكن العنوان في حد ذاته يجعلنا نتخيل وضعية أخرى تم فيها طرح السؤال "أتسمعون...صوت الأحرار؟". و هي وضعية كان فيها مخاطِب ما في مكان ما (في الجبل أو قريبا منه ؟) إلى جانب مجموعة من الناس (المخاطَبين) أو على مسافة منهم. كان أول من سمع صوت الرجال الأحرار يتردد في الجبل هو المخاطِب، و هنا لدينا احتمالان: إما أن المخاطِب متأكد تماما أن الصوت الذي سمعه هو صوت الأحرار أو أن شكا طفيفا يراوده في ذلك. في الحالة الأولى، يكون توقفه بعد قوله "أتسمعون" لكي يطلب من رفاقه (المخاطَبين) الصمت و إمعان السمع ليتعرفوا هم بدورهم على أصحاب الصوت. و في حالة شكه، فإن زمن التوقف زمنا يعبر به عن شكه و رغبته في التحقق من مصدر الصوت الذي يُخيّل إليه أنه عرفه و لكنه يطلب العون من رفاقه كي يستمعوا هم كذلك إلى ذاك الصوت. و في الواقع، فإن هذه الوضعية القرائية تعتمد بالكامل على تأويل القارئ، لأننا لم نسمع صوت المخاطِب الذي طرح السؤال و بالتالي لا نعرف بالتأكيد كيف كانت نبرة صوته و قوته بل و حركة رأسه و طريقة إصغائه و غير ذلك مما يسمح بمعرفة ما إذا كان متأكدا مما سمع أو هو في حالة شك.

لقد قمنا للتو بصفتنا قارئة بإعطاء دلالة للفضاء الذي تحتله النقاط الثلاث. و نعتقد أن المخاطِب في كلتا الحالتين ينتظر جوابا بنعم أو لا من رفاقه. و هناك ملاحظة نود إضافتها بخصوص المخاطِب، و تتعلق باستعماله صفة "الأحرار": إن استعماله صفة تتميز بالإيجابية يعني أنه إلى جانب هؤلاء الأحرار، و المقصود بذلك أنه

---

[31] أحمد مداس، **لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، عمان، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديث، 2007، ص. 256.

يؤيدهم بشكل من الأشكال. فقد كان من الممكن أن يتساءل عن مصدر الصوت قائلا مثلا: "أتسمعون...ما أسمع؟" أو "أتسمعون...أصوات رجال؟". و لكن اختياره لكلمة "الأحرار" تدل على موقفه الإيديولوجي أو السياسي إزاء هؤلاء الرجال. بل قد يكون فرحا لأنه سمع صوتهم في الجبل. و بالموازاة، سيكون من المنطقي أن الناس الذين طرح عليهم السؤال يشاطرونه الرأي أو أنه يثق بهم و يظن أن لهم رأيا يتفق مع رأيه.

قراءة في العنوان الأصلي:

العنوان الأصلي للقصة هو: *Entendez-vous dans les montagnes...*

هو عبارة عن سؤال و يدل عليه قلب (inversion) موضع الفاعل vous الذي جاء بعد الفعل entendez . و نلاحظ عدم وجود علامة الاستفهام (?) في آخر الجملة رغم ضرورتها ضرورية. و نتساءل لماذا؟ و تأتي الاجابة عن ذلك لاحقا.

إن الترجمة الحرفية نحو اللغة العربية للعنوان في نظري يجب أن تكون على النحو الآتي:

"**أتسمعون في الجبال...**" حيث إن الفعل entendre يعني في سياق العنوان الفرنسي "يسمع"، و كلمة les montagnes هي جمع كلمة montagne و هي الجبل.

جاءت جملة العنوان مُصرّفة في الزمن الحاضر (le présent de l'indicatif) . و المخاطِب هنا يسأل مجموعة المخاطَبين إذا كانوا يسمعون (الفعل entendre) في الجبال أي les montagnes و لكنه لا يحدد ماذا يسمعون بالضبط. غير أننا نجد في نهاية السؤال ثلاث نقط أفقية متلاحقة، فماذا تعني؟

في اللغة الفرنسية، يجب وضع علامة استفهام في نهاية الجملة ذات الاستفهام المباشر، و لكننا نلاحظ غياب هذه العلامة في نهاية السؤال كما أشرنا إليه سابقا.

و يُفسّر هذا الأمر بالعودة إلى أحد ميادين تطبيق علامات الوقف و التعبير و هو الميدان الأسلوبي (La ponctuation stylistique): حينما لا يستعمل الكاتب علامة وقف أو تعبير في موضع ما من نصّه، رغم أن وضعها في ذلك المكان إجباري فهذا يدفعنا إلى إعادة النظر في وظيفة هذه العلامة المحذوفة. فهل تكون الجملة الاستفهامية ذات التركيب الاستفهامي التي لا تنتهي مع ذلك بعلامة الاستفهام ، حقا استفهامية ؟ [32]

إن عدم وجود علامة الاستفهام في نهاية جملة العنوان رغم مجيئها في صيغة السؤال يدفعنا إلى اعتبار هذه الجملة جملة غير استفهامية رغم ما قد يبدو في الأمر من تناقض. و في اعتقادنا، ترمي الكاتبة من خلال "العنوان" الذي تخاطب به القارئ إلى شيء آخر بعيد عن توجيه سؤال له. كما أن استعمالها لنقاط التتابع (...) يساند هذه القراءة التي ذهبنا إليها.

تستعمل نقاط التتابع (...)points de suspension للدلالة على أن الجملة غير تامة و ذلك عن قصد أو بسبب مقاطعة تعود إلى علّة خارجية[33].

و أحيانا تقوم نقاط التتابع مقام الأفكار المتواصلة التي لم يُعبَّر عنها[34].

نعود إلى العنوان الفرنسي، و نعيد قراءته مرة أخرى. و استنادا إلى ما قلناه، فإننا نرى أن الكاتبة بهذا العنوان تدعو القارئ إلى التذكر. فالقصة تعود بنا إلى مرحلة كانت فيها الجزائر ترزح تحت نير الاستعمار الفرنسي و من خلال الشخصيتين المحوريتين:

---

[32] انظر: Jacques Popin, *La ponctuation*, Paris, Editions Nathan, 1998, pp. 68,69.

[33] انظر:

Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire Française*, DeBoeck, Duculot, 13ème édition, 2005, p.165.

[34] انظر: Id., p.166.

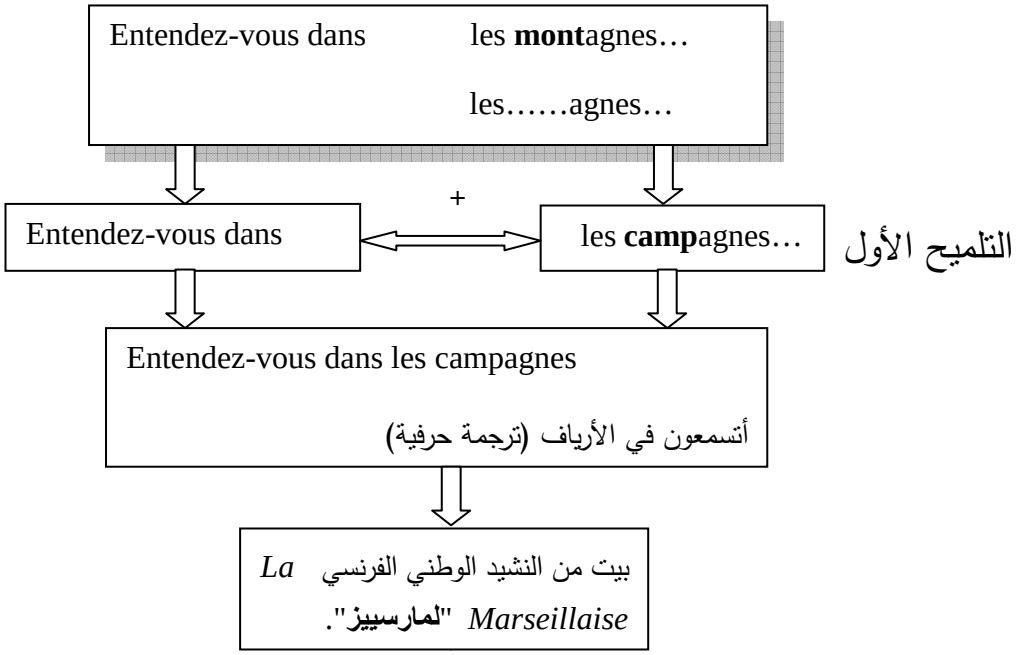
المرأة الجزائرية و الرجل الفرنسي المسنّ، يتم استرجاع أحداث أليمة و ذكريات من الماضي المشترك بين البلدين.

و نطرح الآن السؤال الآتي: لأيّ شيء يلمّح العنوان الأصلي أو بعبارة أخرى: ماهي الأفكار التي تتوارد إلى ذهننا عند قراءته؟

Entendez-vous dans les montagnes…

ماذا نسمع في الجبال ؟ نسمع أصواتا و لكن أصوات من أو ماذا؟ و هنا نتساءل: من يعيش في الجبال؟ أو ماذا نجد في الجبال؟ أناس يعيشون في عزلة مثلا...حيوانات متوحشة كالذئاب...الرعاة مع الماشية التي ترعى...و في ما يتعلق بالصوت الذي نسمعه، قد يكون صوت الراعي و هو يغني أو الموسيقى المنبعثة من الناي الذي يعزف عليه، أو عواء الذئاب، أو صوت شخص أو أشخاص آخرين...

و يمدنا العنوان الأصلي بتلميحين يساعداننا على أن نكون أكثر تحديدا في الإجابة. من خلال المخطط الآتي نرى إلى أين يأخذنا هذان التلميحان.

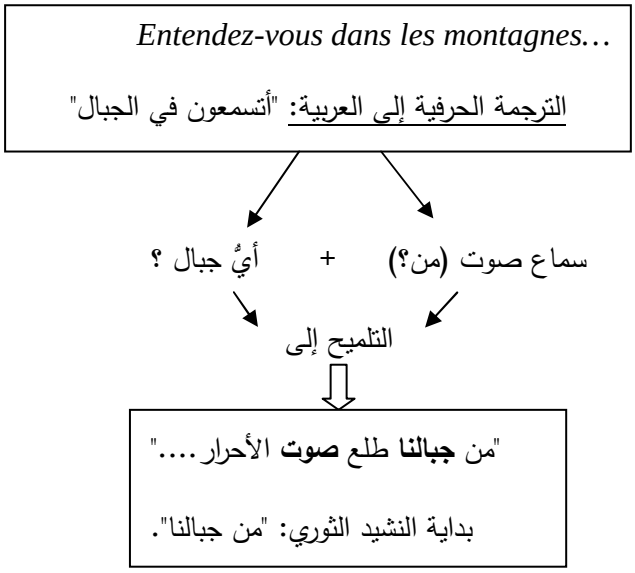


المخطط رقم –5–

حاولنا من خلال هذا المخطط المُبسَّط أن نبين كيف يقود التلميح في العنوان الأصلي القارئَ المطّلعَ إلى نص آخر قرأه من قبل. فالتلميح الأول يربط في ذهن القارئ بين النص الذي تحت ناظريه و نص آخر يوجد بين ثنايا ذاكرته. و النص الثاني موجود بالفعل و هو جزء من نشيد **لمارسييز**. و نظرا لتطابق الكلمات الأولى من النصين فيما بينهما: « Entendez-vous dans les » و التشابه الصوتي الجزئي بين « mont » و« camp » في الكلمتين « montagnes » و « campagnes » و تطابق المقطعين « agnes » فيهما، يمكن للقارئ المطلع أن يدرك وجود علاقة أو تناصا بين العنوانين.

نعالج الآن التلميح الثاني الذي لاحظناه في العنوان الأصلي للمدونة:

نقرأ العنوان من جديد: *Entendez-vous dans les montagnes* و نقوم ذهنيا بترجمة العنوان نحو العربية ترجمة تجعلنا نستحضر كلمة "أتسمعون" مقابلا للكلمة الفرنسية « Entendez » و كلمة "الجبال" مقابلا للكلمة « les montagnes ». و بنوع من تداعي الأفكار و الخبرات المعرفية، يتم الانتقال من "أتسمعون" إلى "نسمع ماذا" إلى "صوت" أو "أصوات". و بذلك فحضور الكلمات: الجبال، صوت، أصوات...يحيل على معلومة لدينا. نقوم الآن بتمثيل هذا الشرح بمخطط توضيحي:



المخطط رقم –6–

هكذا رأينا أن التلميح الثاني يقودنا إلى نشيد "من جبالنا". و بذلك، فإن العنوان الأصلي يُلمِّح في اعتقادنا إلى نصين مشهورين هما نص "**لمارسييز**" و نشيد من أناشيد الكفاح التي رددها الجزائريون و هو النشيد "من جبالنا"[35].

هناك إذا حضور لنصين في نص العنوان الأصلي، و يندرج هذا المثال الذي نحن بصدد تحليله ضمن ما يُسمّى: التناص، و نورد فيما يلي تعريفا له حسب **جيرار جينيت** Gérard Genette :"...أما أنا، فأعرّفه بطريقة لاشك مكثفة، بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار، و في غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر، بشكلها الأكثر جلاء و حرفية، و هي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد citation أو بشكل أقل وضوحا و أقل شرعية (السرقة الأدبية). و هو اقتراض غير مصرح به و لكنه حرفي أيضا (plagiat) ، أو بشكل أقل وضوحا و أقل حرفية، في حالة التلميح (l'allusion) ، أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه و بين ملفوظ آخر، لما يلاحظه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال[36]".

و في اعتقادنا أن قراء النص الأصلي هم نوعان من القراء إذا صنفناهم بحسب لغتهم الأم: القراء الفرنسيون و القراء الجزائريون الفرانكوفونيون و ندرج مع هؤلاء باقي الفرانكوفونيين مهما كانت بلدانهم الأصلية.

من المهم بالنسبة إلينا أن نشير إلى أن الكاتبة قد أبدعت عنوانا قصدت من خلاله أن تتوجه إلى قرائها "الجزائريين و الفرنسيين" بالتحديد و يشكل ذلك في رأينا هدفا من الأهداف التي تريد أن تصيبها من خلال القصة التي كتبتها. و لذلك، نعتقد أن ترجمة

---

[35] دلّنا الأستاذ سليم بابا عمر مشكورا على هذا التناص، عندما اخترنا المدونة و أريناه إياها.

[36] انظر: Gérard Genette, *Palimpsestes*, coll « poétique », Paris, ed. Du Seuil, 1982, p.8. عن نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2007، ص. 21.

هذا العنوان ستواجه تحديًا هو: إيجاد عنوان في الثقافة الجزائرية و بلغتها يعكس بدوره التداخل النصي الذي نسجته الكاتبة في عنوانها.

كيف سيتمكن المترجم من خلال عنوان عربي أن يلمح إلى النصين السابقي الذكر أي يلمح إلى الأول و هو نشيد "من جبالنا" و يلمح إلى الثاني و هو نشيد "لمارسييز"؟ و هل هو مطالب بذلك حينما يتوجه إلى القارئ العربي و بالخصوص "القارئ الجزائري الذي يقرأ بالعربية"؟ بمعنى، هل يتوجب على المترجم أن يلمح أيضا إلى النشيد الوطني الفرنسي بكيفية ما في العنوان المُترجم؟

هذه الأسئلة و غيرها من المهم طرحها قبل أن يشرع المترجم في البحث عن حلول لإشكالية ترجمة العنوان، فهي ستحدد بالضبط نحو أي مسار يجب التوجه معرفيا و ثقافيا من أجل تعيين التلميحات الواجب تحقيقها. بالإضافة إلى ذلك، فإن تغيّر جمهور المتلقين من شأنه أن يُغيّر في طريقة معالجة ترجمة العنوان.

مهما يكن من أمر، نعتقد أنها مهمة صعبة تلك التي تواجه المترجم، فجمالية أسلوب الكاتبة و مرامها يحيطان به عندما يتصدى لترجمة العنوان.

لقد رأينا فيما سبق الترجمة الحرفية للعنوان و هي: "أتسمعون في الجبال؟" و ما تستطيع تحقيقه هذه الترجمة هو التلميح من بعيد إلى نص "من جبالنا"، بينما حينما نتأمل ترجمة **محمد ساري** عنوان القصة بِ: " أتسمعون... صوت الأحرار؟" نجد أنه نجح في استحضار نص "من جبالنا" من خلال استعماله للكلمتين "أتسمعون" و "الأحرار". و بالتالي فإنه يتوجه إلى القارئ الجزائري بعنوان يحتوي تناصاً مع "من جبالنا".

و لكن، هل قام باستحضار "**لمارسييز**"؟

نعتقد أنه لم يفعل ذلك. و العنوان العربي لا يلمح إلى "**لمارسييز**"، فمن الصعب جدا أن نفكر أنّ "أتسمعون" تلمح إلى « Entendez-vous » الموجودة في المقطع الآتي من نشيد **لمارسييز**:

Entendez-vous dans les campagnes

Mugir ces féroces soldats ?

Ils viennent jusque dans vos bras

Egorger vos fils, vos compagnes

و معنى المقطع:

أتسمعون في الحقول

زئير أولئك المتوحشين من الجنود؟

إلى مخادعكم يأتون

أبناءكم و نساءكم يذبحون

و السبب في رأينا هو وجود الكلمة المحورية "الأحرار" أو الكلمتين المحوريتن "صوت الأحرار" اللتين تحيلان مباشرة إلى نشيد "من جبالنا".

و لكن عدم استحضار نص "**لمارسييز**" في العنوان العربي لا يعني إخفاق المترجم في نقل التناص بمجمله و لكنه يعبر عن رؤية، على أساس أن النص العربي يتوجه إلى القارئ الجزائري الذي يقرأ باللغة العربية أولا و القارئ العربي عموما. و نعتقد أن المترجم قد وُفِّق في ترجمة العنوان.

ننتقل الآن إلى نص المدونة و نختار بعض الأمثلة لتحليلها و نقدها.

IV. 3. 2 .تحليل الأمثلة و نقدها:

المثال الأول:

(M. Bey) : « **Elle** referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage. **Elle** ôte son manteau, le plie soigneusement, le pose près d'**elle**. **Elle** s'assoit près de la fenêtre. **Elle** tire de son sac le livre commencé la veille, l'ouvre et se met à lire. Le train est presque vide, il n'y[37] pas d'affluence sur les quais. » p 9.

يبدو هذا النص الأصلي جافا و مقتضبا. و يتميّز بالبساطة اللغوية، و خلق تكرار ضمير الغائب المؤنث **elle** نوعا من الرتابة و التكرار الآلي الذي جعلنا نشعر بآلية الواصِف و برودته.

و من المهم بمكان الانتباه إلى الكيفية التي تم بها وضع علامات الوقف و التعبير في هذه الفقرة كما قلنا لأن لها تأثيرا على إيقاع النص الذي بدا إيقاعا متلاحقا و فيه شيء من التقطع.

لنقارن ذلك بالترجمة:

(م. ساري): "**أغلقت باب المقصورة خلفها آملة أن تسافر بمفردها، أن لا يزعجها أحد. نزعت معطفها، طوته بعناية و حطته بقربها. جلست بمحاذاة النافذة. أخرجت من جرابها الكتاب الذي باشرت قراءته بالأمس ، فتحته و بدأت تقرأ. كان القطار فارغا تقريبا، لا توجد حشود على الأرصفة.**" ص.5.

استعـمل المترجـم هنا علامـات الوقـف نفسـها المستعمـلة في النص الفرنـسي و وضعها في الأمكنة نفسها، باستثناء موضع واحد هو الذي قمنا بتلوينه باللون الرمادي.

[37] هكذا في النص الأصلي و الصحيح هو:« il n'y a pas » .

و عندما نقرأ النص المترجم المستشـهد به، نشـعر في بعـض مواضـع الفاصـلة و النقطة بذلك التقطع و التلاحق الجاف الذي ميّز الفقرة باللغة الفرنسية.

و في نظري، أن المتـرجم وُفّق في متابـعة ما تميّز به النـص في هذا المثـال و بإعطاء القارئ ذلك الانطباع الذي تولده قراءة الرسائل التلغرافية.

لدينا مع ذلك اقتراحٌ بتعويض الفاصلة في الجملة الأخيرة بنقطة للتأكيد على ما قلناه فيما يخص الإيقاع.

و نرى أن لفظة "جراب" غير مناسبة لترجمة « sac » و من الأفضل ترجمة الكلمة الفرنسية بِـ "حقيبة اليد" و نناقش ذلك في المثال الثاني من أجل توضيح السبب.

و بناء على ما قدمناه من ملاحظات نقترح أن تكون الترجمة على النحو الآتي:

"**أغلقت باب المقصورة خلفها آملة ألا يُزعجها أحد، أن تسافر بمفردها. خلعت معطفها، طوته بعناية و وضعته بقربها. جلست بمحاذاة النافذة. أخرجت من حقيبة اليد الكتاب الذي باشرت مطالعته بالأمس ، فتحته و بدأت تقرأ. كان القطار فارغا تقريبا. لا توجد حشود على الأرصفة.**"

المثال الثاني:

وردت الكلمات الآتية في نص **باي** و جاءت ترجمتها كما سيأتي عند **ساري**، نضعها متقابلة في الجدول الآتي لمناقشتها.

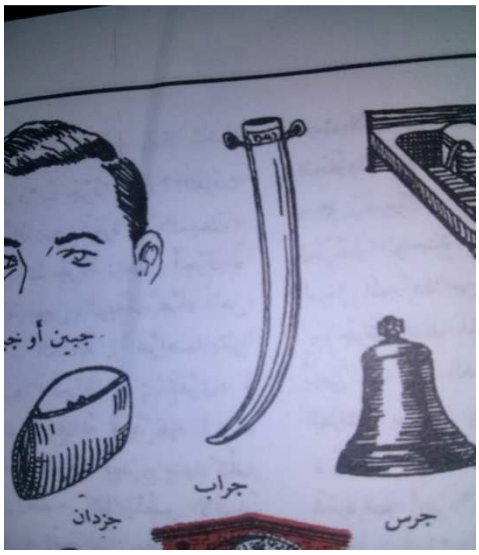
الكلمة عند باي	ترجمة ساري	ملاحظات
« sac », p.9.	"جراب"، ص.5.	نلاحظ أن المترجم استعمل كلمة جراب وحدها أو مع صفة مقابلا لـ sac و cabas و sac à dos . فهل يكفي ذلك لترجمة هذه الكلمات التي تختلف بينها في بعض الأمور و الخصائص؟
« Il n'a qu'un petit cabas de cuir noir… » P.11.	"لا يملك إلا جرابا صغيرا من الجلد الأسود..." ص.7.	
« Elle se défait de son sac à dos... » P.11.	"تخلّصت من جِرابها الظهري..." ص.8.	

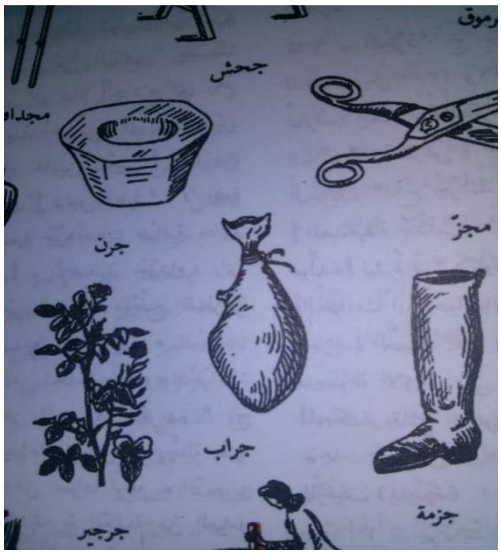
الجدول رقم (1): يوضح ترجمة لثلاث كلمات من قبل **ساري**

يعرّف قاموس **المنجد** كلمة **الجِراب** كما يأتي:

"الجِرَاب ج أَجْرِبة و جُرُب و جُرْب: قراب السيف، وعاء من جلد، جوف البئر"[38].

[38] **المنجد في اللغة و الأعلام**، بيروت، دار المشرق، ط. 43، 2008، ص. 84.





الصورتان (11) و (12) عن نوعين من الجراب[39]

و في سبيل العثور على ترجمة مناسبة لكلمة cabas نورد تعريفين لها:

Cabas : nm inv sac à provisions en paille tressée ou en toile.

Cabas : nm inv couffin, panier, jupe, hotte, crinoline, banneton, corbeille, cloyère, panière, paneton.[40]

في التعريف الأول: إن معنى هذه الكلمة هو حقيبة لحمل الأشياء مصنوعة من القش المظفور أو من الكتان. أما الثاني فيورد سلسلة من المرادفات و من بينها قفة و سلة...

و بالعودة إلى سياق المشهد، فإن cabas التي يحملها الرجل الفرنسي هي نوع من الحقائب الرجالية الرائجة في عصرنا الحالي و تشبه إلى حد ما النموذج الذي اخترناه من أحد مواقع الأنترنت:

---

[39] **المنجد في اللغة و الأعلام**، المرجع السابق، ص.85.

[40] انظر:
http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/cabas
تمت زيارة الرابط بتاريخ 2016/04/21.

الصورة رقم (13)

Cabas en cuir homme[41] (حقيبة رجالية من الجلد)

و جدير بالذكر أن هذا الاختيار من بين النماذج العديدة الموجودة ليس إلا اختيارا ذاتيا مبنيا على تأويل شخصي.

و نتساءل بعد هذا إذا لم تكن كلمة جراب غير مناسبة لتسمية الأشياء الثلاثة (sac و sac à dos و cabas) المذكورة في الجدول و المستعملة في عصرنا الراهن لحمل الوثائق أو اللباس أو غيرها.

من خلال قراءاتنا الأدبية، اعتدنا على إيجاد "حقيبة يد" مقابلا عربيا لِـ sac و حقيبة اليد هي ما تحمله عموما المرأة في يدها لتضع فيها وثائق هويتها و مفاتيحها و نقودها و غيرها من الأشياء الصغيرة التي تحتاج إليها عند الخروج من المنزل.

أما كلمة cabas فهي تدل أحيانا (حسب الاستعمال) على حقيبة من نوع آخر قد نضع فيها اللباس و الكتب و هي تصلح للسفر.

---

[41] انظر:

http://www.videdressing.com/cabas/gaspard-yurkievich/p-2278977.html

تمت زيارة الصفحة بتاريخ 2016/04/21.

بينما يستعمل الشبـاب sac à dos في الخرجـات الخفيفـة و الرياضيـة عمـوما و هناك أيضا نوع منها للاستعمال المدرسي مخصص للتلاميذ لحمل كراريسهم و كتبهم.

و نقارن بين صورتي الجراب و صورة cabas الرائجة حاليا و أيضا منذ التسعينيات، فنرى الاختلاف واضحا بينهما. مما يجعلنا نتساءل عن ملاءمة التسمية بكلمة "جراب" للتسميات الفرنسية الثلاث مع أن مفردة "جراب" قد تم اللجوء إليها في أيامنا هذه لتسمية حافظة و حاملة الهاتف المحمول[42].

أهم ملاحظاتنا بعد هذا العرض هي تنوع في تسمية هذه الأشياء في اللغة الفرنسية و ملاءمة واقعية بينها و بين ما نجده متوفرا حاليا في الأسواق. أما في اللغة العربية، فلدينا كلمة تناسب عموما sac و sac à dos و cabas هي حقيبة مع صفات تلحق بها لتحديد نوع هذه الحقيبة. فنقول: حقيبة يد، حقيبة الظهر أو حقيبة صغيرة (بدلا من قفة في هذا السياق) و إن كنا لا نعترض على استعمال "جراب الظهر" لترجمة sac à dos نظرا للتشابه في الدلالة بين الدال العربي و الدال الفرنسي، لكننا مع ذلك لا نوافق **ساري** في ترجمته لـ sac و cabas باستعماله كلمة "جراب".

و نلاحظ هنا مسألة افتقار اللغة العربية إلى مصطلحات و تسميات بعينها للدلالة على الكثير من الأشياء المستعملة بين الناس حاليا. و يعود الأمر في نظرنا إلى كون اللغة العربية لم تعد منذ قرون لغة الاختراع و الاكتشاف و الابتكار. فالأمم التي

---

[42] "جراب الهاتف المحمول هو أداة تستخدم لحمل و حماية الهاتف المحمول عادة، يتيح هذا الجراب لصاحب الهاتف تعليقه بحزام بنطلونه حيث يوضع الهاتف المحمول بأمان داخله. و يكون الجراب مناسبا لحجم الهاتف و مقاسه، كما يكون له غطاء أعلاه ليغلق على الهاتف بأمان. و بهذا الشكل لن يقلق المستخدم من وقوع هاتفه المحمول من الجراب بالخطأ لأي سبب من الأسباب." انظر:
www.egytips.com/؟ما-هو-جراب-الهاتف-المحمول.html
تمت زيارة الرابط بتاريخ 2016/04/22.

تستحدث المفاهيم الجديدة و تبتكر الأشياء الجديدة تخترع لها تسميات في لغتها كما يحصل مع اللغة الانجليزية و اللغة الفرنسية مثلا. و لذلك نتساءل عما يجب فعله لإيجاد تسميات بالعربية لكل الاختراعات الحديثة التي تحمل أسماء بلغات أجنبية.

و لقد تحدث **محمد ساري** عن هذا الأمر فقال:"إننا ما زلنا مرتبطين بقواعد اللغة العربية مثلما دونتها مدرستي البصرة و الكوفة، بكل اختلافاتها، و بلسان العرب كقاموس أول و أخير. ماذا نفعل اليوم بمئات الكلمات الخاصة بالنوق و أنواعها، و بالفرس و خصائصها و بالأسد الذي اندثر من الطبيعة العربية اندثار الديناصورات. و في المقابل لا نجد مقابلا لغويا لآلاف الأشياء التي نستخدمها يوميا مثل السيارات و الأدوات الإلكترونية و الكهرومنزلية. الشارع يستخدم الكلمات الأصلية سواء كانت فرنسية أو إسبانية أو إنجليزية، بقليل أو كثير من التحريف. فيدخلها ضمن لغته حتى تصبح منسجمة موسيقيا، و دلاليا. فيما مكثت أكاديميات اللغة العربية تنحت لنا كلمات غريبة، تبقى حبيسة المعاجم و المجلات المتخصصة، لا يستخدمها أحد. اللغة استعمال قبل كل شيء. تتميز بطابع الحيوية. و حتى اللغة العربية التي ما زلنا نسميها بالفصحى، كانت في الأصل لغة المشافهة و الحياة اليومية لقبيلة قريش و ضواحيها قبل أن تُدوّن و تُعتمد كلغة صحيحة لا نملك حرية التصرف فيها. اندثرت قبيلة قريش و معها القبائل العربية الأخرى، تغيرت الحياة رأسا على عقب، و لكننا ما زلنا نعود إلى كلام الأعراب لنصحح لغتنا."[43]

يرى **ساري** أن اللغة تتميز بطابع الحيوية و أن اللغة العربية في عصر قبيلة قريش تميزت بهذه الحيوية باعتبار أنها كانت نتاج تفاعل و احتكاك مع الحياة اليومية و متطلباتها. بينما ما يحدث اليوم هو الركون إلى قواعد مغلقة و جامدة ترفض التغيير في سبيل ما يمكن أن نسميه اللغة الصحيحة. و تبقى اللغة العربية بعد ذلك بعيدة عن

[43] محمد ساري، **محنة الكتابة دراسات نقدية**، الجزائر، منشورات البرزخ، 2007، ص ص.36،37.

الهدف من كونها لغة، إذ أننا لا نجد تسميات للعديد و العديد من الأشياء المستخدمة في العصر الراهن.

إن قراءتنا لرأي **ساري** تجعلنا نعتقد برؤية حداثية يعتنقها تجاه اللغة العربية. و لكن حينما نرى ترجمته لمفردتي sac و cabas بـ "جراب" نتساءل إذا كان حقا يؤمن بأن اللغة هي "استعمال" و ليست عودة عمياء إلى ما وضعه الأسلاف دونما لجوء إلى النقد و التفكير؟ فالكلمة الأكثر رواجا اليوم هي "حقيبة" فلماذا لم يقل كما هو دارج "حقيبة يد"؟ و هي لغة عربية فصحى و مواكبة للعصر. و كذلك الأمر بالنسبة إلى قول "حقيبة" مقابلا لـ cabas حتى لو كان في ذلك تكرار للكلمة نفسها، في غياب تسميات أخرى معاصرة. لماذا الإصرار على مفردة "جراب" التي توحي في هذا السياق بانتمائها إلى الماضي و أيضا بنموذج معين لا يصلح لتسمية كل أنواع الحقائب؟ إذ كما رأينا، يوجد استعمال لغوي حديث لـ "جراب" هو"جراب الهاتف المحمول" و لكن لا تستعمل هذه الكلمة بدلا من "حقيبة يد" التي هي أكثر تداولا بين القراء و مستعملي اللغة العربية الفصحى اليوم. أليس ذلك نوعا من التناقض بين الرؤية و التطبيق لدى **محمد ساري؟**

و مهما يكن من أمر، فإعادة إحياء معجم اللغة العربية و جعله مناسبا للعصر و معبّرا عنه ليست مهمة فرد واحد بل هو مشروع يجب أن يضطلع به اللغويون و المختصون في العديد من المجالات بصورة مدروسة و مخطط لها.

المثال الثالث:

قرأنا الفقرة القصيرة الآتية من النص الأصلي و تساءلنا كيف ترجمها المترجم:

(M.Bey) : « Un homme vient d’entrer. Il jette à peine un regard sur elle. Il ne la salue pas. Il referme la porte derrière lui. Il s’assoit sur le siège en face d’elle, près de la fenêtre. » P.9.

تصف هذه الفقرة في بداية القصة مشهد التحاق المسافر الثاني بمقصورة القطار التي كانت السيدة قد احتلت مكانا فيها و جلوسه قبالتها. و قد جاءت ترجمتها على النحو الآتي:

(م. ساري):" **دخل رجل. لم يكد يلقي نظرة باتجاهها. لم يحييها**[44]**. أغلق الباب خلفه. جلس على المقعد المقابل لها، قرب النافذة.**" ص.5.

أول ما نلاحظه في هذه الترجمة هو محاكاة المترجم الكيفية التي تم وفقها اختيار و وضع علامات التنقيط في الفقرة الفرنسية. و هذا باعتقادنا ما يجب القيام به للحفاظ على الإيقاع التلغرافي للمثال المستشهد به.

و يمكن اقتراح ترجمة أخرى للمثال هي الآتية:

"**دخل رجل للتوّ، ألقى بالكاد نظرة عليها. لم يحيها. أوصد الباب خلفه. جلس على المقعد المواجه لها، قرب النافذة.**"

المثال الرابع:

(M. Bey) : « C'est un homme d'une soixantaine d'années, costume de lainage sombre, chemise grise au col entrouvert, cheveux blancs soigneusement coupés et séparés par une raie, yeux très clairs, visage aux traits marqués, parcouru d'un réseau de fines craquelures, gestes encore vifs cependant. » p9,10.

لم تشر الكاتبة هنا إلى خيبة ما مرسومة على وجه الرجل بل إنها أشارت إلى الزمن الذي ترك آثاره عليه و لم تصرح بذلك تصريحا في بقية الفقرة بل لجأت إلى وصف هذا الوجه.

لنقرأ الآن نص الترجمة:

[44] هكذا في الأصل و الصحيح هو: لم يحيها. بياء واحدة بعد الحاء لأن الفعل مجزوم.

(م ساري):"**إنه رجل في الستين من عمره، يرتدي بدلة من الصوف الداكن، مع قميص رمادي ذي طوق مفتوح، شعره أبيض، حليق بعناية و مفرّق بخط، عيناه زرقاوان، وجهه تكسوه ملامح خائبة، به شبكة من التشققات الرقيقة، و مع ذلك لا تزال حركاته يقظة.**" ص.6.

بعد قراءة هذه الفقرة، لاحظنا استعمال المترجم تعابير غريبة بعض الشيء عما ألفنا قراءته و سماعه من نصوص أدبية و غيرها.

- فهل من المألوف أن نقول عن شَعر رجل ما أنه "مفرّق بخط"؟ و ما المقصود بذلك؟
- ماذا يعني المترجم بـِ"وجهه تكسوه ملامح خائبة"؟ و هل تؤدي "شبكة التشققات الرقيقة" المعنى المراد؟

بالإضافة إلى ذلك فإن الكلمة الفرنسية la raie تكافئ في العربية التركيبة بـ "مفرق الشعر" و نرى استعمال هذه التسمية أصوب. و نقترح ترجمة بديلة هي الآتية:

" **إنه رجل في الستين من العمر، بدلته صوفية داكنة اللون و قميصه رمادي ذو ياقة منفرجة، شعره الأبيض مقصوص بعناية و مُسوّى بمفرق، لون عينيه فاتح، وجهه مغضن الملامح، تتخلله شبكة من التجاعيد الرقيقة، و مع ذلك مازالت حركات الرجل تشع بالحيوية.**"

المثال الخامس:

يتميز نص **باي** في بعض المواطن بشعرية عالية يجب محاولة الإحاطة بها كي يتسنى للمترجم بعثها من جديد في النص العربي. نتحدث هنا عن لغة شعرية ذات دلالات كثيفة يغرف منها نص القصة أحيانا مما يجعلها سمة من سماته.

و هذا ما يتبين من المثال الآتي:

(M. Bey) : « Cuirassée de défenses, elle porte sa différence comme une armure. Elle n’est pas d’ici. » p 30.

في هذا المقطع وصف لسلوك السيدة الجزائرية التي وجدت نفسها بحكم الظروف تهرب إلى فرنسا. فهي فريسة غُربتين، الأولى هي الغربة في الوطن و ذلك حينما رفضت أن تذعن للموجة الإيديولوجية التي رضخ لها الكثير من النساء و الرجال، و تلمح الكاتبة إلى الفكر الرجعي و الظلامي الذي انتشر في بداية التسعينيات على يد بعض الناشطين السياسيين أو غير السياسيين الذين استغلوا ظروف البلد الصعبة، و عدم اطلاع الكثير من الناس و بالخصوص العامة منهم على حقيقة روح الدين الإسلامي فسيَّسُوه من أجل تعبئة الجماهير ضد النظام. و المؤسف في الأمر أن الصورة التي أعطيت عن الإسلام هي صورة فيها الكثير من الرجعية و التشدد، إذ إن معظم الأبواق التي استحوذت على الخطابة و الدعوة في ذلك الوقت كرّست مفاهيم مغلوطة تستند إلى شروح دينية تزعم القدسية و مالها في الحقيقة أية قدسية و تزعم الصدق و ما فيها أيّ صدق. و تتحدث **مايسة باي** بالدرجة الأولى عن الغربة الفكرية التي شعر بها المثقف العقلاني والجزائري المسالم حينما اجتاحت الجزائر موجة من الفكر الجاهل الذي يدّعي الإسلام وانتشر التشدد في فهم الدين و تطبيقه، فاختلف الأصحاب و الأحباب و الإخوة في فهمهم للدين، و سادت الفرقة و عمّ الجفاء بين الكثير من الناس و اختلطت المفاهيم عند البعض الآخر، فكانت الفتنة.

و قد حاولت بعض العقول المستنيرة أن تقول كلمتها و أن تكشف زيف الدعوة الدينية لبعضهم لكنها جوبهت برد عنيف و برفض تام، حتى إن بعض مثقفي الجزائر قد تمت تصفيتهم جسديا في فترة العشرية السوداء و من بينهم الممثل المسرحي **عبد القادر علولة**.

أما الغربة الثانية التي تعيشها السيدة في القصة فهي الغربة عن الوطن حينما هربت من جحيم الفتنة في الجزائر إلى فرنسا. و هي الغربة التي يشعر بها الإنسان حينما يجد نفسه في بيئة يواجه فيها سكان البلد الأجنبي الذين يعاملونه كل بطريقته، و هي بيئة مختلفة ثقافيا و سياسيا عن بيئته التي ألفها.

في مثل هذه الظروف القاسية و الصعبة تعيش الشخصية في القصة و هي ظروف مستوحاة من واقع الإرهاب في الجزائر، و واقع محاولة العثور على الأمان في بلد آخر و نسيان الأهل و ذكريات الوطن و آلامه.

أما المترجم فقد عبّر عن ذلك على النحو الآتي:

(م ساري):"**إنها محصّنة بوسائل الدفاع، و تحمل اختلافها مثل الدرع الواقي. إنها ليست من هنا.**" ص. 29.

نعتقد أن الجزء الأول من الجملة الأولى في الترجمة يفتقد إلى الشاعرية، فالكاتبة عبّرت عن طريقة مواجهة السيدة للأحداث الصعبة بصورة شعرية. فكأن الشخصية تضع درعا ليحميها و الدرع يمثّل ما تملكه من صفات معنوية. فكلمة « défenses » لا يُقصد بها شيئا ملموسا قد يؤدي إليه التعبير " وسائل الدفاع" الذي هو أقرب إلى المصطلح العسكري، و قراءتنا المجازية لِ "ترتدي درعا واقيا" لا تمنع في الواقع استعمال التعبير "وسائل الدفاع" و لكن شعرية الصورة تغدو عندئذ باهتة و بعيدة عن الحس الجمالي.

بالإضافة إلى ذلك، نرى ضرورة تعريف "الاختلاف" الذي تمثله السيدة، ففي الثقافة الفرنسية، تستعمل كلمة différence دون مزيد من التحديد لتعني اختلاف شخص عن مجموعة من الناس بسبب ما يحمله من صفات تُميّزه مثل ديانته أو أصوله العرقية أو ميوله الجنسية أو غير ذلك. أما في خلفيتنا الثقافية، فإن استعمال الكلمة العربية "اختلاف" وحدها يفتح الأبواب على معان مختلفة و قد يبدو المعنى غير واضح.

و لذلك نقترح الترجمة الآتية:

" **إنها محصّنة بكل ما يُمكّنها من الذود عن نفسها و هي ترتدي كالدرع الواقي اختلافها عن الآخرين، فهي ليست من هذا المكان.**"

المثال السادس:

(M. Bey) : « Pourquoi a-t-il envie de parler de l'Algérie ? Simplement parce qu'elle est algérienne ? Ce n'est pourtant pas une espèce rare ici. » p.34

تقصد الكاتبة من قولها على لسان السيدة الجزائرية « une espèce rare ici » أن الجزائريين الذين هاجروا إلى فرنسا كثيرون و قد وفدوا إليها لأسباب مختلفة و من تلك الأسباب، الهرب من الإرهاب و من تهديد الجماعات الإرهابية التي ظهرت في الجزائر في التسعينيات، و أن الفرنسيين يعرفون ذلك و هم على علم بتواجد جالية جزائرية كبيرة في بلدهم. و بذلك فكونها جزائرية لا يعد أمرا نادر الحدوث، بل هو منطقي جدا و من السهل الالتقاء بجزائريين على الأراضي الفرنسية. من أجل ذلك استغربت رغبته في الحديث عن الجزائر فتساءلت في نفسها إن كان اهتمامه يعود إلى كونها جزائرية. و لكن حتى هذا الاهتمام بأصولها ليس له ما يبرّره لأن فرنسا تأوي الكثير جدا من الجزائريين و منذ سنوات طويلة.

و قد جاءت ترجمة **ساري** للمثال على النحو الآتي:

(م. ساري):"**لماذا يرغب في الحديث عن الجزائر؟ ألأنها جزائرية فقط؟ إنها ليست عملة نادرة هنا.**" ص.33.

ما يهمنا في هذا المثال بالدرجة الأولى هو الجملة الثالثة التي جاءت بعد سؤالين طرحتهما السيدة الجزائرية على نفسها.

في "إنها" يعود الضمير عليها هي. لكن ماذا يقصد المترجم بهذا التعبير؟

ما يقصده المترجم هو أنه يوجد الكثير من الجزائريين في فرنسا و بالتالي كون السيدة "جزائرية" ليس أمرا غريبا.

و نعتقد أن المترجم قد أحسن عموما ترجمة هذا المقتطف، لكننا كنا نحبّذ لو أنه احتفظ بترجمة « Pourtant » التي تعني "مع أنّ"، و لذلك نقترح تعديلا على ترجمته هو:

"لماذا يرغب في الحديث عن الجزائر؟ ألأنها جزائرية فحسب؟ مع أنها ليست صنفا نادرا هنا."

المثال السابع:

(M Bey) : « - Oui. Algérienne, c'est ça. » p.31

و هو رد السيدة الجزائرية على الرجل الفرنسي، و قد جاءت الترجمة كالآتي:

(م. ساري):"– **نعم. جزائرية، هذا هو.**" ص.29.

في اعتقادنا أن الجملة الاسمية "هذا هو" لا تبدو مناسبة لما سبقها. فعندما يؤكد شخص ما جوابه في سياق كهذا، لا يقول "هذا هو" بل توجد طرائق أخرى تتماشى مع هندسة اللغة[45] العربية. و لكي نعرف ما يجدر بنا اختياره، نعود إلى النص الأصلي، حيث نجد أن في العبارة « c'est ça » ذلك التأكيد الذي كنا نتحدث عنه و لكن اللغة العربية تفضل تعبيرا آخر غير الترجمة الحرفية التي آثرها المترجم حينما قال: "هذا هو". هذه الحرفية اللصيقة بالنص الفرنسي جعلت الترجمة تفقد روح اللغة العربية في هذا المثال و في أمثلة أخرى سنشير إليها فيما بعد. ففي موضع كهذا كان من الأفضل أن تكون إجابة السيدة على النحو الآتي:

[45] هندسة اللغة، مصطلح للأستاذ سليم بابا عمر، و قد وضعه ترجمة للتركيب الفرنسي Le génie de la langue .

"– **نعم. جزائرية، هو كذلك.**" أو يمكن الاستغناء عن الجزء الأخير فنقول:

"– **نعم، أنا جزائرية.** " و هنا يتم التأكيد بإدخالنا للضمير المنفصل "أنا".

المثال الثامن:

(M. Bey) : « Dans un dédoublement étrange, elle s'entend dire :

- Je…je connais bien Boghari. J'y suis née… » p.40

تشعر السيدة بغرابة الموقف و هي تجيب. و الغرابة مصدرها إحساسها بوجود شخص ثان يتحدث على لسانها. فكأنها في تلك اللحظة شخصان في جسد واحد و قامت الشخصية الثانية بتولي الحديث و هي شخصية ربما لم تملك السيدةُ السلطةَ لتُسكتَها، فقالت للرجل(نيابة عنها) إنها تعرف جيدا **بخاري** لأنها ولدت هناك. أو قد يكون نوعا من عمليات الوعي الباطن حيث اختُزِنت رغبات السيدة بفعل الإكراه و الآلام ثم قفزت في تلك اللحظة رغبة دفينة إلى السطح دفعت السيدة إلى التكلم دون أن تنوي ذلك فعلا.

و نعتقد أن المترجم لم يتح لنا فهم هذه الحالة كما عاشتها السيدة. فقد جاءت ترجمته على النحو الآتي:

(م. ساري**)**:" **في ازدواج غريب سمعت نفسها تقول:**

- **أنا...أنا أعرف جيدا قصر البخاري. ولدت هناك...**" ص. 40.

نلاحظ أن المترجم لجأ إلى أسلوب الترجمة "كلمة بكلمة" و هو أسلوب انتهجه في كثير من المواضع. و عندما بادرت السيدة بالكلام راودها شعور وصفه المترجم بِـ" ازدواج غريب" و قد بدا لنا أن هذا الوصف لا يوصل الفكرة المعبرة عما تشعر به السيدة، كما بيّنا أعلاه.

و بناء على ما تقدم نقترح ترجمة بديلة هي الآتية:

" **شعرت السيدة بالغرابة و هي تسمع نفسها تقول و كأنها تتحدث بلسان شخص آخر:**

– أنا ...أنا أعرف بوخاري جيدا. لقد ولدت هناك..."

المثال التاسع:

(M. Bey) : « C’est donc cela la France.

Ces hommes et ces femmes libres, si libres, si différents… » p.20.

تصف الكاتبة هنا الرجل و المرأة الفرنسيين، حيث إن ما جاء بعد هذا المقطع يتحدث عن الثقة في النفس التي تتمتع بها الفرنسيات و عن العلاقات الغرامية المباحة التي تتيح للرجل و حبيبته بأن يحتضن أحدهما الآخر في الشارع و أن يتبادلا القبل.

هذا السياق هام جدا لتحديد معنى الصفة « libres » في المثال. نلاحظ قبل ذلك، أن الكلمة تحتل مكانة محورية في نص **باي**، باعتبار أنها تناقش من بين موضوعات أخرى موضوع الحرية التي هي قيمة من القيم الإنسانية. فهل أعطاها المترجم حقها من العناية. لنتمعن في الترجمة:

(م. ساري**)**:"**هذه هي فرنسا إذَن.**

هؤلاء الرجال و النساء الأحرار، أحرار جدا، مختلفون جدا..." ص.17.

نلاحظ أن المترجم لم ينتبه إلى المعنى الذي تشتمل عليه الصفة « libres »، فالسياق كما قلنا يتحدث عن عادات تميّز الشعب الفرنسي هذا الذي قام بثورته في سنة 1789م و سنَّ العلمانية سنة 1905 و قام شبابه الجامعي بثورة أخرى في شهر ماي من سنة 1968 كان من بين نتائجها و مكتسباتها الثورة الجنسية التي حررت المرأة من الفكر التقليدي. و لهذا، عند التحدث هنا عن الحرية فإنما يُقصد بها "التحرر" و هي الكلمة التي تناسب من ناحية الثقافة العربية الإسلامية السلوك الذي يرمي إلى التخلي عن العادات و النواهي و الأوامر الدينية المتعلقة بالسلوك الجنسي، أو السلوك العام في المجتمع و خصوصا بالنسبة إلى المرأة. فهذه الأخيرة، تمثل مدى تحررها في الواقع من

خلال مكانتها في المجتمع أو من خلال سلوكها، دون أن نحدد نوعية هذا التحرر إن كان سلبيا أو إيجابيا.

أما كلمة "أحرار" فنعتقد أنها تحيل أكثر على سياق الحرية التي يحارب الإنسان من أجل انتزاعها عندما يكون تحت ربقة الاستعمار. و صحيح أنه حينما يقول شخص ما: "أنا حر، أفعل ما أريد، و ألبس ما أريد..." مثلا، فإن هذه الجملة تعبّر كذلك عن "رغبة في التحرر" و لكنها في المجتمع العربي و المسلم لا تؤدي المعنى نفسه الذي تدل عليه كلمة "تحرر" التي تحمل في طياتها معنى التمرد و الثورة على العادات المتوارثة في المجتمع.

و بناء على الملاحظات السابقة نقترح ترجمة بديلة هي الآتية:

"**هذه هي فرنسا إذن.**

هؤلاء الرجال و النساء المتحررون، المتحررون جدا، و المختلفون جدا..."

المثال العاشر:

(M. Bey) : « Marie secoue la tête :

- Non, non. Mes parents sont nés ici. Mon grand-père…c'est mon grand-père maternel… » p.44

(م. ساري):" **حركت ماري رأسها:**

- **لا، لا. والداي ولدا هنا. جدي...إنه جدي من أمي...[...]**" ص.44 .

تتحدث **ماري** في النص الأصلي عن جدها و تقول إنه « grand-père maternel » بمعنى أن هذا الجد هو والد أمّها. و ما شدّ انتباهنا هو قول المترجم "جدي من أمي" الذي بدا لنا مبهما بل غير معقول و يوحي بأن الجد انحدر من الأم هذا أمر غير معقول

و قد فَهِمنا هذا المعنى لاستعماله حرف الجر "مِن" الذي أفاد أن الأول وُجد أو انحدر من الثانيــة. ذلك أنّ من بين معاني حرف الجر **مِن**، ابتــداء الغايــة الزمانيـة و السببيــة و التعليل[46]. فزَمانيا، والد الأم يسبق وجودُه وجودَ الأم و من ناحية أخرى، علة أو سبب وجود أمّ **ماري** هو والد أمّ **ماري** أي الجدّ.

و لذلك نقترح القول:

"**إنه جدي لأمي**". فاللام تفيد شبه التملك[47] بمعنى أننا نحدد القرابة هنا بالاعتماد على فكرة شبه التملك باعتبار أن رابطة القرابة بين الأب و ابنته تشبه الملكية، فهي ليست ملكية حقيقية بل توضّح علاقة الأبوة.

المثال الحادي عشر:

(M. Bey) : « L'homme répond avec un calme impressionnant. » p.59

(م. ساري):"**أجاب الرجل بهدوء مثير**." ص.61.

الرجل هنا هو والد الساردة (المرأة الجزائرية) الذي تم القبض عليه و احتجازه من قبل العساكر الفرنسيين لاستجوابه. و ملاحظتنا متعلقة بالصفة "مثير" التي تبدو لنا أنها توحي بمعنى غير مناسب تماما للموقف.

---

[46] محمد ألتونجي، **الجامع لقواعد النحو و الإعراب**، حلب، دار النهج للدراسات و التوزيع، 2006، ص.282.

[47] المرجع نفسه، ص.286.

فالرجل واثق من نفسه كثيرا و هذا هو سبب هدوئه. و حينما نصف الهدوء بـ"مثير" فقط فكأننا نتحدث عن إثارة يحدثها هذا الهدوء دون أن نعرف بالضبط ماهي طبيعة هذه الإثارة و ما هو الإحساس الذي يصاحبها.

و بعد قراءة المقابل الفرنسي، ندرك أن ترجمة الصفة الفرنسية « impressionnant » بالصفة العربية "مثير" ترجمة غير كافية لأن المقصود هو أن الرجل أثار إعجاب **جان** بهدوئه و هو الذي سيتم استجوابه بقسوة. و لذلك نقترح أن نحدد المعنى أكثر من خلال ترجمتنا الآتية:

"**أجاب الرجل بهدوء مثير للإعجاب**".

المثال الثاني عشر:

نبقى في السياق نفسه و نتأمل الفقرة الموالية للمثال السابق في النص الأصلي:

(M. Bey) : « Il s'exprime dans un français parfait, presque sans accent. Etonnant pour un Arabe ! C'est un homme robuste, trapu, au visage replet, avec des lunettes rondes cerclées de noir derrière lesquelles les yeux semblent tout petits. Toute l'apparence d'un père de famille, tranquille et débonnaire. »p.59

لقد سطّرنا تحت بعض العناصر التي نخال أنها تثير عددا من التساؤلات عند الشروع في ترجمتها: كيف يمكن أن نصِف باللغة المنقول إليها أي العربية مدى تحكم الرجل (المُعتقَل) في اللغة الفرنسية و المُعبَّر عنها بِـ « un français parfait »؟ و كيف نعبّر عن حيرة **جان** عندما سمعه يتكلم بتلك الطريقة؟ ثم كيف نترجم اللفظين au و avec في هذا السياق؟ و نطرح أيضا تساؤلا آخر عن كيفية ترجمة الصفة « toute ».

نرى الآن كيف تعامل المترجم مع هذه العناصر.

(م. ساري):"**تكلّم بفرنسية جيدة، تقريبا بلا نبرة. هذا محيّر بالنسبة لعربي! إنه رجل ذو بنية قوية، قصير و سمين، بوجه ممتلئ، و نظارتين دائريتين، بمحيط أسود، و خلفها بدت العينان صغيرتين جدا. كله يوحي بمظهر ربّ عائلة، هادئ و طيب القلب.**" ص. 61 .

من جملة ما نلاحظه في هذه الترجمة ما يأتي:

- ترجمة مدى تحكم الرجل باللغة الفرنسية ليست دقيقة لأن الرجل يتحدث بطريقة ممتازة كما ورد في الأصل و ليس فقط بطريقة جيدة و الفرق واضح بين شخص ممتاز في اللغة الفرنسية و آخر جيد فيها و بذلك فالصفة "جيدة" لم تنصف الرجل من هذه الناحية و أضرت بباقي النص، ذلك أن امتياز الرجل العربي في تكلمه الفرنسية أثار حيرة **جان**.
- نرى أن ندخل تعديلات أخرى على ترجمة الفقرة كلها و خصوصا على الجملة التي تحوي وصفا خارجيا لمظهر الرجل بما يتلاءم و هندسة اللغة العربية.
- نعتقد أن "كله يوحي بمظهر رب عائلة" لا تتوافق تماما مع « Toute l'apparence d'un père de famille » فالمقصود أن المظهر كله يعكس صورة رب عائلة ذي صفات معينة، أما ابتداء المترجم ب"كله" قبل "مظهر" فهو غير مناسب لأن "كله" تأتي بعد "مظهر" باعتبار أنها توكيد معنوي لكلمة "مظهر".

و لذلك نقترح الترجمة الآتية:

"**تكلم بفرنسية ممتازة تكاد تخلو من كل نبر. و هو أمر محيّر بالنسبة لعربي! إنه رجل قوي البنية، بدين و قصير، ذو وجه ممتلئ و نظارتين دائريتين ذاتي إطار أسود تبدو عيناه من خلفهما في غاية الصغر. مظهره كله مظهر رب عائلة مسالم طيب القلب.**"

المثال الثالث عشر:

لازلنا دائما في سياق المثالين السابقين نفسه.

(M. Bey) : « Il n'a pas pu le tutoyer, comme il le fait tout naturellement avec les autres. » p.59

(م. ساري): "**لم يستطع أن يخاطبه بالكاف، مثلما يفعل مع الآخرين بشكل طبيعي.**" ص62.

في هذا الموقف، كان **جان** يراقب الرجل المعتقل فلاحظ أنه واثق جدا من نفسه و أنه مختلف عن المعتقلين الآخرين الذين يصلون و هم يرتجفون من الخوف حتى قبل بدء الاستجواب. و هنا يقول المترجم : " لم يستطع أن يخاطبه بالكاف...". أي أن **جان** لم يستطع أن يخاطب الرجل "بالكاف"، و هو المعلم المثقف الذي حذره زملاؤه منه.

عند قراءتنا لهذا الجزء من الجملة بدا لنا التعبير "يخاطبه بالكاف" و كأنه شيفرة من الشيفرات المستعملة في لغة سرية. و لفهم ما يقصده المترجم من ذلك، نقوم بقراءة المقابل الفرنسي.

المسألة كما هو واضح تتعلق بترجمة الفعل « tutoyer » و لذلك سنشرح ما يعنيه في الثقافة الفرنسية. يستعمل الفعل « tutoyer » في عدد من الحالات من بينها:

- تخاطب شخصين تربط بينهما علاقة صداقة أو قرابة لا تستلزم الحفاظ على الكلفة؛
- التوجه بالخطاب و الحديث إلى الأطفال. و كذلك في الحالات التي تكون فيها ألفة بين الأشخاص المتخاطِبين.

و على العكس من ذلك فإن اللجوء إلى « le vouvoiement» يعني وجود الكلفة بين المتحادثين. و يستخدم للدلالة على أن الشخص الذي نخاطبه بِـ « vous » نُظهر

له الاحترام لكبر سنه أو لمكانتــه الرفيعــة أو لقيمتــه. و يتخاطب الناس عموما فيما بينهم مستعملين الضمير « vous » عندما لا تكون بينهم سابق معرفة أو حينما تكون هذه المعرفة سطحية.

و بالقيام بجولة قرائية سريعة في قاموس **المنهل** وجدنا ما يأتي:

رفع الكُلفة (خاطب بصيغة المفرد، أي بالكاف، دلالة على انتفاء .Tutoyer : vt الرسميات بين المخاطِب و المخاطَب)[48].

بالعودة إلى ترجمة **محمد ساري** لهذا المثال رأينا أنه ترجم بما يلي: " لم يستطع أن يخاطبه بالكاف" و بالمقارنة مع ما وجدناه في قاموس **المنهل**، نلاحظ أن المترجم قد تبع إحدى مقترحات القاموس. و الترجمة الأدبية ليست ترجمة نجدها دوما في القاموس بل يجب البحث عن حلول أخرى، في كثير من الأحيان، غير موجودة في أي قاموس ثنائي اللغة أو متعدد اللغات. و في مثالنا هذا نحتاج إلى قراءة متعمقة و فهم للموقف لكي نُؤول النص الأصلي بطريقة سليمة.

فما معنى "يخاطبه بالكاف"؟ المقصود هو أن يخاطبه باعتباره مفردا و ليس جمعا. و بعد؟ ماذا يعني ذلك؟ ماذا يعني سلوك الذي يخاطب شخصا ما بصيغة المفرد أو يخاطبه بصيغة الجمع في الثقافة العربية؟

نستعمل الجمع في المخاطبة (في اللغة و الثقافة العربيتين) و نحن نكلم شخصا واحدا للدلالة على تبجيلنا له و تعظيمنا أو احترامنا. و لكن استعمال التعبير الذي اختاره المترجم يجعل القارئ يصطدم بنوع من التعقيد و الغرابة.

---

[48] انظر:

Souheil Idriss, *Al-Manhal, Dictionnaire Français – Arabe*, Beirut, Dar aladab, 2007.

نلاحظ أنه ليس هناك تكافؤا تاما بين معنيي le tutoiement و le vouvoiement في اللغة الفرنسية من جهة و المخاطبة بصيغة المفرد و بصيغة الجمع في اللغة العربية، من جهة ثانية.

حيث إن الضمير vous تقابله في العربية الضمائر:أنتم، أنتن و أنتِ، أنتَ في حالة (le vouvoiement).

و يقابل الضمير tu الضميران: أنتِ و أنتَ.

و بالنسبة إلى حالة مخاطبة **جان** للمعلم، نعتقد أن ترجمة مثل "لم يستطع أن يخاطبه بصيغة المفرد" غير ملائمة لأنه في كل الحالات لا يمكن أن يخاطب **جان** المعلمَ في النص العربي للقصة قائلا له: "أنتم" بقصد الاحترام مثلا. إذ لا داعي لأن تُستعمل في هذا السياق صيغة "أنتم" التي تستعمل في حالات أخرى في العربية تبجيلا و احتراما كمخاطبة رئيس الدولة أو وزير أو رئيس جلسة رسمية أو عالم و غيره.

و في النص الأصلي، يدل الفعل « tutoyer » في هذا المقام على تحقير العساكر الفرنسيين للمعتَقلين و عدم احترامهم لهم، لأن هؤلاء المعتقلين من الأهالي « les indigènes » الذين يعدّون مواطنين من درجة سفلى مقارنة بالفرنسيين المحتلين بالإضافة إلى كونهم مشبوهين بمحاولة التمرد على فرنسا. و لذلك نرى أن نتفادى أيضا الترجمة "لم يستطع رفع الكلفة" التي نعتقد أنها لا تناسب هذا الوضع حيث أن **جان** يعامل المعتقَلين على أنهم أقل قيمة منهم هم العساكر الفرنسيون، و استعمال هذه الترجمة سيوحي بوجود "كلفة" تُحفظ مع المعتقَل، بينما نرى أن الكلفة قد فُقِدت حينما أصبح المعلم معتقَلا بين أيدي المستعمِر.

لذا نقترح ترجمة أخرى تبين كيف كان أسلوب مخاطبة **جان** للمعلم تكون قريبة من « le vouvoiement »:

"لم يستطع أن يخاطبه بالأسلوب الخالي من عبارات الاحترام، الذي كان يستعمله مع الآخرين و بصفة طبيعية تماما."

المثال الرابع عشر:

(M. Bey) : « Il a fallu qu'elle promette de transmettre un numéro de téléphone à l'un de ses voisins qui se trouvait être le camarade de classe du douanier intarissable, à la mémoire si vive, tout ému à l'idée d'avoir des nouvelles du pays. Il l'avait assommée de questions sur tout : les rues, les maisons, la place du village, le kiosque, l'école…et sur tous : de l'ancienne femme de ménage, une petite bonne qui devait être bien vieille à présent , à l'épicier mozabite du coin, avant de la laisser partir, à contrecœur visiblement. »p. 29

يتعلق الأمر بلقاء تذكرته السيدة الجزائرية و كان قد حدث صدفة منذ بضع سنوات. عندما سافرت لأول مرة إلى فرنسا و قام بمراقبتها جمركي فرنسي وُلد في قريتها. و هو الأمر الذي أدهشها، و قد أخبرها الجمركي ببعض أسماء زملائه في مرحلة الدراسة الثانوية و هي أسماء بدت لها مألوفة. و طلب منها أن توصل رقما هاتفيا إلى زميل قديم له هو أحد جيرانها. و طرح عليها الجمركي العديد من الأسئلة متلهفا لمعرفة أخبار البلد.

و قد قدم **محمد ساري** الترجمة الآتية:

" كان عليها أن تعده بإيصال رقم هاتفي لأحد جيرانها الذي صادف أنه كان زميل قسم الجمركي الغزير، صاحب الذاكرة الحية، كله شوق لأن يعرف الأخبار عن البلد. لقد أرهقها بالأسئلة عن كل شيء: الأزقة، المنازل، ساحة القرية، الكشك، المدرسة...عن كل شيء: عن المنظفة القديمة، امرأة صغيرة طيّبة قد تكون عجوزا الآن، عن متجر المزابي الموجود في الزاوية، قبل أن يتركها تذهب و على مضض." ص27.

هذا الجزء من النص المترجم أثار اهتمامنا في المواقع المسطر تحتها(و قد سطرنا تحت مواقع أخرى من بينها بعد المقارنة بالأصل).

و فيما يلي ملاحظاتنا على الترجمة:

الملاحظة الأولى:

– وردت في نص الترجمة الجملة الآتية " **كان عليها أن تعده بإيصال رقم هاتفي لأحد جيرانها**" .الإشكال في هذه الترجمة هو الحرف "ل" الذي غيّر المعنى. فالأصح أن نقول "**إيصال إلى**" و قد تحققنا من ذلك في **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** و في **المنجد في اللغة و الأعلام**. و ما يؤيد رأينا زيادة على ذلك، هو أن المترجم حين يترجم بـ " بإيصال رقم هاتفي لأحد جيرانها" يجعلنا نتصور أن الرقم الهاتفي هو رقم هذا الجار بينما هو رقم الجمركي أعطاه للسيدة كي توصله إلى جارها الذي كان زميله في الدراسة و ذلك حتى يتمكن من الاتصال به.

الملاحظة الثانية:

– ورد في نص الترجمة العبارة "**الجمركي الغزير**". نعتقد أن اختيار هذه الصفة دون مزيد من التوضيح خلق نوعا من الابهام و ركاكة التعبير. و المقابل الفرنسي لهذه العبارة هو « le douanier intarissable » و هنا يبدو الاختلاف ذلك أن هندسة اللغة العربية تتطلب شيئا آخر بخلاف هذه الترجمة و لأن كلمة "غزير" لا يوصف بها الانسان أو الحيوان و إنما توصف بها الأشياء المادية أو المعنوية فيقال مثلا: مطر غزير و علم غزير و رجل غزير المعرفة و طائر غزير الريش، و على المنوال عينه، تحتاج "غزير" في نص الترجمة إلى مضاف إليه. و بما أن الجمركي أرهق السيدة بالأسئلة، نقترح الترجمة الآتية:

"**الجمركي ذو الأسئلة الغزيرة**".

الملاحظة الثالثة:

– ورد في نص الترجمة الجملة الاسمية الآتية "**كله شوق**" ترجمة لما سطرنا تحته في ما يلي:« tout ému à l'idée d'avoir des nouvelles du pays. »

عند قراءة الفقرة الفرنسية كلها يتضح لنا أنه يجب ربط "كله شوق" بما قبلها كي يستقيم المعنى. كالقول مثلا "**الذي بدا كله شوقا**".

الملاحظة الرابعة:

– وردت في نص الترجمة التركيبتان الآتيتان "**عن كل شيء: عن المنظفة القديمة**"

و قد وردتا ترجمة للعبارة الآتية:

« et sur tous : de l'ancienne femme de ménage »

من مقارنة الترجمة بالأصل نلاحظ أن المترجم قد ترجم بطريقة خاطئة الجزء « et sur tous » و نعتقد أنه أخطأ سهوا. فالمقصود هنا هو:" و عن الجميع"، كما غيّر المترجم المعنى عندما قال:" عن المنظفة..." ، لأن المقصود في النص الأصلي هو:" بدءا بالمنظفة...".

لذا نقترح أن تكون الترجمة على النحو الآتي:

"**و عن الجميع: بدءا بالمنظفة**"

الملاحظة الخامسة:

– جاءت الجملة الآتية "**امرأة صغيرة طيّبة قد تكون عجوزا الآن**" هذه ترجمة للجملة الفرنسية:

« une petite bonne qui devait être bien vieille à présent »

ما نلاحظه هو وجود منطقتين نصيتين في الأصل شكلتا إشكالية ترجمية بالنسبة إلى المترجم و قد سطرنا تحتهما.

و نشرح الآن ملاحظتنا: لقد وقع المترجم في فخ كلمة « bonne » التي عدّها صفة adjectif بينما الأمر غير ذلك. فكلمة « bonne » في هذا السياق هي اسم و مقابلها العربي هو: "خادمة"[49]. و بالنسبة إلى العبارة: « qui devait être bien vieille… » فالإشكال هنا هو في ترجمة الفعل « devait » إذ المقصود منه هو أنه **لابد أنها** صارت عجوزا و ليس ما فهمه المترجم و هو: "قد تكون عجوزا الآن"، فهذه الترجمة تجعل مسألة أن تكون الخادمة صارت عجوزا في الوقت الحاضر أمرا غير أكيد، و كأنه احتمال و هذا الاحتمال غير مقبول في نظرنا.

و نقترح ترجمة هذا الجزء كما يأتي:

"**خادمة صغيرة لا بد أنها صارت عجوزا جدا الآن.**"

و كما نلاحظ فقد أسقط المترجم « bien » الموجودة في الأصل، من ترجمته.

<u>الملاحظة السادسة:</u>

– تتعلق ملاحظتنا في الجزء المسطر في الترجمة الآتية و قد أوردنا ما سبقه و تم التعليق عليه، و ذلك لإدراك التعليق "**عن كل شيء: عن المنظفة القديمة، امرأة صغيرة طيّبة قد تكون عجوزا الآن، <u>عن متجر المزابي الموجود في الزاوية</u>**"

و يقابل هذا الجزء في النص الأصلي، الجزء الذي سطرناه فيما يأتي:

« et sur tous : de l'ancienne femme de ménage, une petite bonne qui devait être bien vieille à présent , <u>à l'épicier mozabite du coin</u>, »

[49] انظر: *Al-Manhal, Dictionnaire Français – Arabe*, Op. cit.,

في نص الترجمة، يسأل الجمركي عن متجر المزابي، بينما نجده في النص الأصلي يسأل عن البقّال المزابي (l'épicier mozabite). إذا، قام المترجم هنا بتغيير زاوية الرؤية، و لكنه أوقع نفسه في مشكلة و ربما نجد مصدر المشكلة من البداية في الخطأ الذي ارتكبه عند ترجمته لِـ et sur tous بِـ "عن كل شيء" كما سبق أن وضحنا ذلك.

ففي النص الأصلي، و في هذا الجزء، نجد الجمركي يسأل عن الجميع و يبدأ بالسؤال عن أحوال المنظفة القديمة وصولا إلى البقّال المزابي. و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعتبر المنظفة القديمة شيئا من الأشياء كما فعل المترجم حينما قال :" عن كل شيء: عن المنظفة القديمة". و لذلك نرى أن نقترح ترجمة أخرى للجزء الأخير حيث يسأل الجمركي عن المزابي و هي الترجمة الآتية:

" **وصولا إلى بقّال الحي المزابي** ".

و الآن، بعد التفصيل في ملاحظاتنا، نقترح الترجمة الكاملة للفقرة:

"**كان عليها أن تعده بإيصال رقم هاتفي إلى أحد جيرانها الذي صادف أنه كان زميلا في الدراسة للجمركي ذي الأسئلة الغزيرة، و الذاكرة الوقادة، الذي بدا كله شوقا لأن يعرف الأخبار عن البلد. لقد أرهقها بالأسئلة عن كل شيء: الأزقة، المنازل، ساحة القرية، الكشك، المدرسة...و عن الجميع: بدءا بالمنظفة القديمة، و هي خادمة صغيرة لابد أنها صارت عجوزا جدا الآن، وصولا إلى بقّال الحي المزابي، قبل أن يسمح لها بالانصراف، و هو على مضض ظاهر.**"

المثال الخامس عشر:

(M. Bey) : « Dans l'éblouissement d'une lumière d'hiver incomparable, le détachement s'aligne sur le quai. » p.54.

اقترح **محمد ساري** الترجمة الآتية:

(م. ساري):"تحت انبهار ضوء شتائي لا نظير له، تتراصف المفرزة على الرصيف." ص 56.

و لفت انتباهنا قول المترجم "انبهار ضوء شتائي" و بدا لنا أن هذا التعبير غريب عن روح اللغة العربية. فالمترجم هنا لم يوصل إلى القارئ الفكرة واضحة عن الضوء الشتائي.

و بمقارنة الترجمة بالنص الأصلي، يتبين لنا أن المترجم تتبع (تقريبا) كلمة بكلمة الجزء الأول من الجملة و كان لصيقا به إلى درجة أفقدته المعنى المقصود. فالكاتبة تصف الضوء في هذا الفصل من تلك السنة و هو الشتاء، و كان الضوء في ذلك اليوم باهرا.

لكن المترجم بالتصاقه بالنص الفرنسي وقع في ركاكة أفقدت النص العربي خاصية التعبير عن الأشياء بكيفية محسوسة.

فاللغة العربية، مثلها مثل سائر اللغات السامية، واقعية وصريحة و تعبّر بطريقة محسوسة (concrète) أما اللغة الفرنسية فهي لغة عقلية و مجردة (abstraite) [50].

و من أجل ذلك، نقترح أن تكون الترجمة على النحو الآتي:

---

[50] انظر:

Camille I. Hechaïmé, **الترجمة بالنصوص** *La traduction par les textes*, Beyrouth, Dar el-Machreq Editeurs, 2007, introduction p.3.

"**تحت ضوء شتوي باهر لا نظير له، تتراصف المفرزة على الرصيف.**"

المثال السادس عشر:

لقد لاحظنا بعد قراءات متعددة و تأملية لنص **مايسة باي** أنه يحتوي كلمات تواترت عددا من المرات و هي كلمات تُعدّ في نظرنا كلمات محورية، من بينها كلمتي: nuit (ليل) و jour (نهار).

يمتد معنى الكلمتين ليمسّ الكثير من الجوانب و يصل إلى معان عميقة قصدتها الكاتبة قصدا أو عبّر عنها الجانب اللا واعي في عملية الإبداع لديها. و الكلمة التي نقوم بدراسة دلالتها بغرض تأويلها هي الكلمة « jour » و فيما يلي إحدى الفقرات التي وردت فيها الكلمة.

(M. Bey) : « Bien sûr, les jours sont toujours baignés de soleil, mais les nuits sont hantées à présent par des ténèbres de plus en plus profondes, comme pour permettre aux hommes de donner libre cours aux démons qui sont en eux. Et, jour et nuit, les portes sont fermées, […] » pp 34,35.

و قد جاءت ترجمة هذه الفقرة بالآتي:

(م. ساري):"**طبعا، الأيام عائمة دوما تحت الشمس، و لكن الليالي حاليا تسكنها عتمة شديدة الحلكة، كما لو أنها وجدت لتسمح للرجال بإطلاق العنان للعفاريت التي بداخلهم. الأبواب مغلقة ليلا و نهارا [...]**" ص34.

تتحدث **مايسة باي** في الفقرة المجتزأة من النص الأصـلي عن نُهُر (جمع نهار) و ليالي الجزائر في زمن الإرهاب. و قبل ذلك مباشرة تحدثت على لسان الساردة التي تحاور نفسها: هذا الوطن الجميل أضحى منزوفا و كأن لعنات الآلهة التي تسكنه في كل الفصول أصابته.

و في هذا تلميح إلى نص للكاتب **ألبير كامو** الذي تحترمه **باي**، ورد في كتابه « *Noces* suivi de *L'été* » أي "**أعراس** متبوعة بِـ **الصيف**". يقول **كامو** في مستهل الفصل الموسوم بـ *Noces à Tipasa* أي **أعراس في تيبازة:**

« Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. [51]»

و يتحدث **كامو** في هذه الفقرة عن تيبازة في فصل الربيع حيث يقول إنها مسكونة بالآلهة في هذا الفصل و آيات وجود هذه الآلهة هي الشمس و رائحة الأفسنتين، و البحر الفضي و السماء الزرقاء و الآثار المغطاة بالزهور و النور المتدفق فوق الحجارة.

عُرف **كامو** بارتباطه بأرض الجزائر و حبه لها، فكتب عنها و عن شمسها و ضوئها و بحرها. و قد وجدت **مايسة باي** في هذه الموضوعات قواسم مشتركة مع **كامو** و نراها هنا تكتب عن الوطن الجميل الذي أصابته لعنة الآلهة و هي لعنة الإرهاب. و كأن الجزائر الجميلة و الساحرة ملعونة فهي و منذ القديم قبلة للمستعمِرين و الغازين. فعاشت الأمرّين تحت سلطة كل تلك الحضارات التي بسطت نفوذها عليها. و لكن الجزائر لم تدخر جهدها لتتمرد و تدافع عن نفسها كي تتحرر من كل سلطة خارجية. و قد تحررت من الاستعمار الفرنسي و لكنها ما فتئت أن سقطت بين فكي الإرهاب الغادر.

و كلمة « jour » كلمة محورية كما قلنا في نص **باي** لذا من المهم أن ندرك و نفهم ما تعنيه الكاتبة من خلالها و بالخصوص في المقطع الذي نشتغل عليه. تقرن **باي** في فقرتها كلمة « jour » بالشمس فتقول إن النُهُر دوما مغمورة بالشمس.

[51] انظر: Albert Camus, *Noces* suivi de *L'été*, France, éditions Gallimard, 1959, p11.

اختارت **باي** كلمة « jour » و هي تريد بها المعنى الحقيقي كما أنه يمكن زيادة على ذلك أن نقرأها بدلالات مجازية. فماذا تريد الكاتبة أن تقول من خلال هذه الفقرة؟

تصف **باي** الظروف التي ترزح تحتها الجزائر في زمن الإرهاب و تؤكد، صحيح أن الجزائر بلد الشمس، فنُهُرها مضيئة و مشمسة كما كان **كامو** يقول و لكن ليلها لم يعد آمنا لأن هناك من البشر من يطلق العنان لشياطينه تحت ظلام الليل ليمـارس الترهيـب و التقتيل ضد أناس أبرياء. و هناك أيضا شياطين الخوف التي توسوس للناس بما يمكن أن يحدث لهم من أمور مريعة ليلا على يد الجماعات الإرهابية. فيوصد الناس أبوابهم في الليل كما في النهار من الخوف، و يحبسون أنفسهم مع صمتهم الذي يطوقهم بالهلع.

فأين هي أعراس الجزائر؟ إنه خطاب تحت خطاب. في هذه الفقرة، توجه إلينا **باي**، على لسان الساردة، خطابا تحتيا و هو خطاب الحنين إلى الجزائر الجميلة. فكان وصف **كامو** لِمَا في تيبازة من جمال كأنه الصوت الذي انضم إلى كل ما يدفع الساردة إلى أن تتذكر بحسرة جمال هذا الوطن، فتحنّ إلى زمن عاشته دون خوف في وطنها حيث كانت تتنزه نهارا و هي مطمئنة و تستمتع في تجوالها بضوء الشمس و أشعتها العسجدية التي توشّح كل شيء حولها من مناظر طبيعية و أحياء و بنايات. لكن، لم يعد ممكنا في زمن الرعب و الإرهاب أن يخرج المرء و لو نهارا و هو مطمئن. أصبح يخاف من أن تغتاله يد خائنة أو تصيبه رصاصة طائشة أو يروّعه شخص ما أو منظر ما.

و يعود ارتباط مفهومي « le jour » أي "النهار" و "النور" ببعضهما البعض إلى الميثولوجيا الإغريقية حيث إن "النهار" هو قرين النور. و هذا ما تعبر عنه الفقرة الآتية لـ**إديث هاميلتون** Edith Hamilton:

« Bien avant l'apparition des dieux, dans un passé brumeux d'âges immémoriaux, rien n'existait que le désordre confus et vague du Chaos sur lequel planait l'obscurité éternelle […] enfin deux enfants naquirent de ce néant informe. La nuit est fille du Chaos, ainsi qu'Erèbe, le gouffre

insondable où demeure la mort. Dans tout l'univers, il n'existait rien d'autre ; tout était sombre, vide, silencieux, éternel. Alors survint la merveille des merveilles […]. De la nuit et de la mort naquit l'Amour et dès sa naissance l'ordre et la beauté remplacèrent la confusion aveugle. L'Amour créait la Lumière, et avec elle son compagnon obligé, le Jour radieux. »[52]

و مفاد هذا القول إنه لم يكن موجودا قبل ظهور الآلهة بزمن طويل، سوى الفوضى العارمة لـ**كاوس** العائمة في الظلام الأبدي. ثم وُلد طفلان من هذا العدم: الليل و **إيريب** و لم يكن موجودا في الكون غير ذلك. و حدثت بعد ذلك أعجوبة العجائب، فقد وُلد الحب من الليل و الموت و منذ تلك اللحظة ساد الجمال و النظام بدلا من الفوضى. و خَلَق الحبُّ النورَ و رفيقَه الملازم له و هو النهار المضيء.

و بعد مجيء الحب و النور كان من الطبيعي أن تظهر الأرض بدورها.[53]

من أجل هذا، حينما قارنّا الأصل بالترجمة، اكتشفنا أن **ساري** ترجم التركيبة « les jours » الواردة في بداية الفقرة بـ "أيام"[54] و كلمة « jour » الواردة في نهاية الفقرة بـ "نهار"، و قد أصاب في ذلك لأن اللغة العربية تستعمل كلمة "أيام" بمعنى « jours ». و « jour » يترجم في العربية بـ "نهار" و "يوم" تماشيا مع السياق، فالعربية لها كلمتان و الفرنسية لها كلمة واحدة للتعبير عن المعنى نفسه.

و نرى أن نترجم التركيبة « les jours » بـ "النُهُر" التي تحيل على المفرد "النهار" لأن:

---

[52] انظر:

Edith Hamilton, *La mythologie Ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. Abeth de Beughem, Belgique, Marabout, 1978, 1997, pp.76, 77.

[53] المرجع نفسه، ص.77.

[54] لم يلجأ المترجم إلى الجمع "أنهر" و "نُهُر" لأنه نادر الاستعمال و مشترك مع جمع "نهر" الذي يُجمع على "أنهُر" و "أنهار" و "نُهُر". أما جمع "نهار" على "نهارات" فهو من العامية. انظر: **المنجد في اللغة و الأعلام**، المرجع السابق، ص.841.

- كلمة "نهار" هي النقيض التام لكلمة "ليل" (أو ليلة) و الليل هو الفترة التي تمتد من غروب الشمس إلى طلوع الفجر، و في هذا السياق تعد كلمة "نهار" هي الأنسب في رأينا لأنها تحقق التضاد التام ليل/نهار و هو طباق إيجاب و يعدّ من المحسنات البديعية المعنوية[55] و الذي أكّد المعنى من خلال الإتيان باللفظ و نقيضه. أما كلمة "يوم" فتدلّ على معنيين أساسيين، الأول: هو مدة دوران الأرض على محورها و هي أربع و عشرون ساعة أي "نهار و ليلة" و الثاني: زمن مقداره من طلوع الشمس إلى غروبها[56]. و لهذا لا يمكن لكلمة "يوم" أو جمعها "أيام" أن يدلا على الدلالات نفسها التي تدل عليها كلمة "نهار" أو "نُهُر".
- ورد في القرآن الكريم استعمال الطباق بين لفظتي "ليل" و "نهار" في بعض الآيات منها:

﴿وَهُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ وَلَهُ اخْتِلَافُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾[57] . نلمس في هذه الآية بلاغة القرآن الكريم من خلال الطباق بين "يحي" و "يميت" و بين "الليل" و "النهار".

﴿لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾[58]. ورد في تفسير **الطبري:** "حُدثت عن الحسين، قال: سمعت أبا معاذ يقول: أخبرنا عبيد، قال: سمعت الضحاك يقول، في قوله (لا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ) وهذا في ضوء القمر وضوء الشمس، إذا طلعت الشمس لم يكن للقمر

---

[55] يوسف أبو العدوس، **البلاغة و الأسلوبية مقدمات عامة**، عمّان، الأهلية للنشر و التوزيع، 1999، ص130 و ص 132.

[56] للمزيد من التفاصيل انظر: **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق، ط. 3، 2008، ص. 1573.

[57] سورة المؤمنون ، الآية 80.

[58] سورة يس، الآية 40.

ضوء، وإذا طلع القمر بضوئه لم يكن للشمس ضوء (وَلا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ) قال: في قضاء الله وعلمه أن لا يفوت الليل النهار حتى يدركه، فيذهب ظلمته، وفي قضاء الله أن لا يفوت النهار الليل حتى يدركه، فيذهب بضوئه."[59] و هنا نلمس الاختلاف بين ظاهرتي الليل و النهار، و يتضح لنا أن "النهار" هو الضد التام لِـ "الليل".

- النهار ضياء يكون ما بين طلـوع الفجـر إلى غروب الشمـس و هو مرادف الضــوء و النور و هو وقـت الســعي و الحركة و النشاط. و يرمز النهـار بذلك إلى الانطــلاق و نهاية الكوابيـس و الأحـزان و إلى بداية عهد جديد و حياة جديدة ملؤها الأمل.

و بناء على ما سبق نرى أن المترجم لو استعمل « les jours » في صيغة الجمع "النُهُر" لكانت الترجمة أدق. و نقترح إلى جانب ترجمته الترجمة الآتية:

"**طبعا، تغمر الشمس النُهُر دوما، لكن الليالي حاليا تسكنها ظلمات تزداد حُلكة على حُلكة، كما لو أنها كذلك كي يتمكن الناس من إطلاق العنان للشياطين التي تسكنـهم. و تبقى الأبواب مغلقة ليلَ نهار [...]**".

المثال السابع عشر:

تقول **مايسة باي:**

(M. Bey) : « Il se lève, s'approche d'elle, se penche :

- […].

Elle secoue la tête.

[59] انظر: http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura36-aya40.html
تم زيارة الرابط يوم 2016/08/27.

- […]. » p.25

ما يهمنا في هذا المثال هو تحليل ترجمة زمن الأفعال المسطر تحتها. لذلك أغفلنا ما قاله **جان** و رد السيدة عليه.

نلاحظ أن الأفعال الفرنسية مصرّفة في صيغة le présent de l'indicatif أي في الزمن الحاضر.

فكيف ترجم **محمد ساري** الصيغة الزمنية للأفعال الآتية: (il) se lève ، (il) s'approche، (il) se penche ، (elle) secoue؟

ذلك ما نتبينه من نص ترجمته و هو الآتي:

(م. ساري): "**ينهض، يقترب منها، ينحني:**

- **[…]**

تحرك رأسها.

- **[…].**" ص23.

نلاحظ أن **ساري** نقل صيغة الزمن الماضي في النص الاصلي بصيغة الزمن المضارع:

ينهض (se lève) ، يقترب (s'approche) ، ينحني (se penche) ، تُحرك (secoue).

مع أن للغة العربية هندستها التي تجعلها تتعامل مع الزمن في هذا المثال بطريقة مغايرة: حيث إن صيغة الماضي ترد عادة في سرد القصة، و في اللغة الفرنسية يُستعاض عنها بصيغة الحاضر السردي (le présent de narration) لزيادة التعبير و الأسلوب

حيوية و بلاغة[60]. لذا نرى أنه من الأفضل أن تُنقل تلك الأفعال الفرنسية بأفعال عربية في صيغة الماضي السردي و ذلك على النحو الآتي:

"**نهض، اقترب منها، انحنى:**

- **[...]**

حرّكت رأسها.

- **[...]**."

المثال الثامن عشر:

تقول الكاتبة:

(M. Bey) : « Il reste cependant en lui le goût du soleil. Un flamboiement, comme une insoutenable acuité qui donne aux hommes, à tous les hommes, un regard sombre. Oui c'est cela. Obsession du soleil qui bat dans cette veine à ses tempes. Qui obscurcit aujourd'hui les contours de ses souvenirs. Même sous les yeux fermés. Même dans le néant illusoire du sommeil. Même dans les vains égarements et les divagations de l'ivresse. Même dans les échos lancinants du silence. » p 14.

قرأنا هذه الفقرة فأحسسنا بشاعرية كبيرة تتدفق منها و تتوثب من ألفاظ و صور منتقاة بكيفية بديعة، كما شعرنا بإيقاعات منتظمة في النص تحققت من خلال تكرار كلمات بعينها مثل: « hommes » التي تكررت مرتين و « soleil » التي تكررت مرتين أيضا و « même » التي جاءت مرة واحدة منفردة ثم أخذت تتكرر مقترنة

[60] انظر:

Joseph N. Hajjar, ***دراسة في أصول الترجمة*** *Traité de traduction*, Beyrouth, Dar El-Machreq, 1977, p 40.

بوحدات أخرى « même dans le » و « même dans les » و قد تكررت هذه الأخيرة مرتين.

فالكلمات التي تكررت و هي: « hommes » و معناها الحرفي "الرجال" أو "البشر"، و « soleil » أي "شمس" و « même » أي "حتى"، و كذلك « même dans le... » بمعنى "حتى في ال..."منحت الفقرة موسيقى نجدها بالخصوص في النصوص الشعرية. و نلاحظ كذلك التشابه الصوتي بين « soleil » و « sommeil » (أي "نوم") اللتين تعدان في اللغة الفرنسية des homophones partiels و يكافئ هذه الظاهرة في اللغة العربية الجناس الناقص. و قد ساعد كل ذلك على تكرر إيقاعات محددة في سمع المتلقي و في الوقت نفسه على تخيّل تلك الصور الشعرية الجميلة و المؤثرة التي تمسّ الأحاسيس.

و السؤال المطروح: عمّن تتحدث الكاتبة في هذه الفقرة؟ يتعلق الأمر بالرجل الفرنسي الذي تذكر فجأة لياليَ من الماضي البعيد. و لكنّ الذي بقي حيّا فيه هو الاحساس بالشمس التي لفحته في تلك الأرض البعيدة حيث أمضى فترة الخدمة بصفته مجندا في الجيش الفرنسي. بل إنه هوس بالشمس يكاد يمحي الحيّز المحيط بذكرياته.

تتميز لغة هذه الفقرة بشعرية عالية، انبنت على بعض الخصائص منها الاستعارات و التشبيه و الألفاظ الشعرية الموحية و التكرار الذي صنع إيقاعا موسيقيا منتظما.

و أفاد التكرارُ الربطَ، حيث "يعدّ التكرار عند **الجرجاني** من معاني النحو التي تبث في النظم (الكلام) الانسجام و الاتساق و التناسق"[61].

[61] إبراهيم خليل، **في نظرية الأدب و علم النص بحوث و قراءات**، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص. 239 .

و من هنا ترتسم أمامنا النقاط التي يجب على المترجم اتباعها لينجح في ترجمة هذه الفقرة. فالمطلوب منه هو نقل شعرية اللغة؛ بمعنى أن تكون الفقرة العربية ذات شعرية عالية، كما يجب البحث عن ألفاظ عربية مشحونة بالمعاني تقابل الألفاظ الشعرية التي اختارتها الكاتبة. و لا ننسى الإيقاع الموسيقي الذي أحدثه التكرار مما يعني أنه يجب أن نكرر بعض الكلمات داخل الفقرة لتحقيق هذا الهدف بالإضافة إلى هدف الربط بين الجُمل.

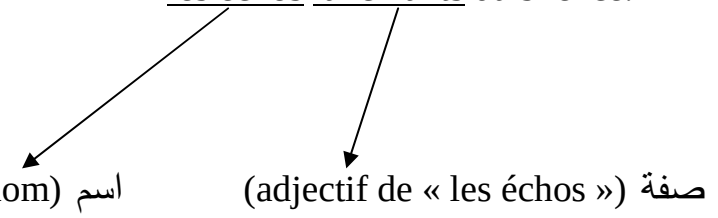
نورد الآن الترجمة:

(م. ساري): "**و رغم ذلك، بقي بداخله طعم الشمس. توهج بحدّة عصية الاحتمال، و الذي يمنح للرجال، لكل الرجال، نظرة داكنة. نعم هو ذاك. هوس الشمس التي تخفق داخل هذا الوريد و في صدغيه. و التي تعتم اليوم أطراف ذكرياته. حتى تحت عينيه المغمضتين. حتى في الفراغ الوهمي للنوم. حتى في التيه العبثي و هذيان السكر. حتى داخل أصداء السكون المؤلم.**" ص 11.

ماذا نلاحظ في هذه الترجمة؟

- أتى باستعارة لترجمة التشبيه، نلاحظ جملة « Un flamboiement, comme une insoutenable acuité qui donne aux hommes… »
- حافظ المترجم على تكرار كلمة « hommes » التي ترجمها بِـ "الرجال" و كذا كلمة "شمس"/soleil.
- فقدنا التكرار الثالث و الحرفي لِـ « même dans » و لكنه استعمل مرادفا لمعنى الحرف « dans » وهو "داخل".
- فقدنا التناغم الموسيقي بين soleil/sommeil حيث ترجم هذا الثنائي هكذا: "الشمس/النوم"، و لكن المترجم، و من قبيل الصدف السعيدة ربما، أكسب الفقرة جناسا ناقصا بين "اليوم/النوم" الذي عوّض ما خسره من تناغم في الثنائية السابقة.

- تحولت « lancinants » من صفة للكلمة « échos » (أصداء) إلى صفة للكلمة « silence » (سكون). و بالنسبة إلى تغيير موقع الصفة، نرى أنه سيُلحق تغيرا بالصورة الشعرية التي تخيلتها الكاتبة حيث تقول في هذا الموضع: « Même dans les échos lancinants du silence. »



و حسب قاموس **الليتري الجديد** *Le Nouveau Littré* فالمعنى المجازي للفعل lanciner هو:

Lanciner, v. tr. Fig. Tourmenter de façon obsédante, persistante.[62]

أي: يعذّب بصورة لحوحة و مستمرة.

و نشرح الصورة الشعرية التي أشرنا إليها، فالكاتبة تصور الصمت « le silence »، و تشخصه و كأنه شيء له أصداء لحوحة تؤلم من تخترق سمعه لقوتها. و قد فضلنا استعمال الكلمة "الصمت" ترجمة لكلمة « le silence» بدلا من "السكون" التي استعملها المترجم لإعتقادنا أن لفظ "الصمت" هو المقابل الأمثل للفظ « silence » و هو كلمة محورية أخرى في نص **باي** نشير إليها. ألم يتحدث المسافران (المرأة الجزائرية و الرجل الفرنسي) عن الصمت؟ الصمت الذي مارسه الجميع لكي لا يخوضوا في الحديث عمّا يؤلم و يفضح. و جرائم الاستعمار عمل شنيع يصعب شرحه للأجيال الجديدة هذه التي لم تعش زمن الحرب. إذا، الصمت هنا ذو أصداء تتردد باستمرار و بإلحاح و تعذب من يمارسه لأنه يعرف أنه سكت عن حقائق و عن فضائع

---

[62] انظر:

Le Nouveau Littré, Paris, Édition Garnier, 2007.

و أنه شارك في استعمار أرض ليست له و في تعذيب أناس أرادوا الدفاع عن أرضهم. هذا هو صمت الرجل الفرنسي الذي قرر في وقت ما أن يمحي و لو قليلا آثار ماضيه أي عندما جُنِّد في الجـزائر، بأن يكمـل دراستـه بعد ذلك ليصبـح طبيبا يعالـج المرضى و يساعدهم. و لقد كان يتساءل عندما كان مجندا، هل هو على حق؟ و لكنّ تساؤلاته ما تلبث أن تتلاشى تحت دعوى الطاعة و تنفيذ الأوامر. لكن "صمته" الذي يدرك في أعماقه أنه "خطأ" و "خطيئة" يلاحقه باستمرار كالهاجس و يتردد في سمعه كالصدى فيثير آلام نفسه التي تشعره بتأنيب الضمير. و كم هي جميلة هذه الصورة الشعرية التي رسمتها الكاتبة حينما تخيلت صمتا له صدى. فالصمت هنا يتحدث و له صوت و ما يقوله للطبيب الفرنسي فيه تأنيب له على ما فعل في شبابه و اتهام متواصل بتعاونه مع الظلم.

أما **ساري** فقد ترجم هذه الصورة على النحو الآتي: "**حتى داخل أصداء السكون المؤلم.**"

غير أنّ الأصداء هي "المؤلمة"، و صحيح أيضـا أن الصمـت عن الحق "مؤلـم" و هنا نستعمل الصفة التي استعملها **ساري**، لكن الصورة الشعرية الأكثر بلاغة في رأينا هي التي عبرت عنها **مايسة باي**، فأصداء الصمت تتردد باستمرار و كأنها تلح عن سابق قصد لتعذيب الرجل الفرنسي. إنها أصداء لحوحة و مُعذِّبة لمن تتـردد في سمـعه. و هكذا نحافظ كما قال **برمان** على "حَرْف" النص الأصلي الذي نحاول أن نحسن ضيافته.

نُفضل كذلك استعمال كلمة "العدَم" لترجمة « le néant » الموجودة في الفقرة الفرنسية لاعتقادنا أنها أكثر شعرية و جمالا من كلمة "الفراغ" التي وظفها المترجم.

و إن كانت ترجمة **ساري** لهذه الفقرة مقبولة عموما غير أنه يمكن اقتراح ترجمة ثانية هي الآتية:

"**رغم ذلك بقي بداخله طعم الشمس. توهج كأنه وطأة غير محتمَلة تمنح للرجال، لكل الرجال، نظرة داكنة. نعم، هو ذاك. هوس بالشمس يخفق في وريديْ صدغيه. يعتم اليوم ملامح ذكرياته. حتى تحت عينيه المغمضتين. حتى في العدم الوهمي للنوم. حتى في التيه العبثي و هذَر السُكْر. حتى داخل الصدى الملحاح و المُعذِّب، صدى الصمت.**"

المثال التاسع عشر:

(M Bey) : «… Novembre 1956. L'arrivée au port d'Alger. Le « Ville d'Alger » est à quai. » p.54.

(م ساري):" **نوفمبر 1956. الوصول إلى ميناء الجزائر. مدينة الجزائر على الرصيف.**" ص55.

سنسلّط الضوء على ترجمة الباخرة الفرنسية Le Ville d'Alger التي سافر على متنها المجندون الفرنسيون القادمون من فرنسا و المتجهون إلى الجزائر المحتلة. هذه الباخرة وُجدت حقا و نقدم فيما يأتي معلومات عنها:

« Le ***Ville d'Alger*** est un paquebot français, ayant navigué de 1935 à 1968.
À l'époque, c'est le plus gros paquebot français construit pour les lignes d'Afrique du Nord. Sa vitesse lui permettait de relier Marseille à Alger en moins de 20 heures. Souvent présenté comme le *Normandie* de la Méditerranée. Il a pour *sister-ship* le *Ville d'Oran* (1936). »[63]

و مفـاد هذا القـول إن Ville d'Alger هي باخـرة فرنسيـة أبحــرت بين عامي 1935 و 1968. و قد كانت في ذلك الوقت أكبر باخرة فرنسية صُنعت للإبحار ضمن خطوط

[63] انظر:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Ville_d'Alger_%28paquebot%29
تمت زيارة الرابط بتاريخ 2016/04/22.

شمال إفريقيا. و كانت سرعتها تسمح لها بربط مدينة **مارسيليا** بمدينة **الجزائر** العاصمة في أقل من عشرين ساعة. و تُشَبَّه أحيانا **بنورماندي** البحر الأبيض المتوسط، و هناك باخرة شقيقة لها هي الباخرة المسماة Ville d'Oran .

و ندرج فيما يأتي صورة للباخرة:

الصورة (13): صورة الباخرة Ville d'Alger[64]

نشرع الآن في التعليق على الترجمة و نقدم عليها ملاحظتين:

- أولا: غياب نقاط الحذف (...) من الترجمة في بداية الجملة.
- ثانيا: لجوء المترجم إلى أسلوب الترجمة الحرفية كلمة بكلمة لاسم الباخرة Ville d'Alger فقد نقلها بالتركيبة "مدينة الجزائر". بالإضافة إلى ذلك لم يقم بتمييز الاسم العربي عن بقية النص فالتبس المعنى، إذ كان لابد بالنسبة لخياره الترجمي

[64] انظر:
http://esmma.free.fr/mde4/images/paq11b.jpg
تمت زيارة الرابط بتاريخ 2016/04/22.

هذا من إضافة كلمة الباخرة و القول: الباخرة "مدينة الجزائر" على الرصيف، بالإضافة إلى كتابة الاسم بين هلالين مزدوجين أو كتابته بالخط السميك.

نعتقد أنه لابد من الحفاظ على نقط الحذف التي لم تضعها الكاتبة جزافا بل وضعتها لأن لها دورا في بناء المعنى فهي تفيد في هذا الموضع انتقالا من مشهد حواري بين السيدة و الرجل الفرنسي إلى حالة تذكر لسنوات شبابه و بالخصوص عند وصوله إلى الجزائر و قد تم تجنيده للقضاء مع بقية العساكر الفرنسيين على الثورة. و قد عادت إليه هذه الذكريات بسبب الحديث الذي دار بينه و بين تلك المرأة. كما أن هذه النقاط تنوب عن ذكريات أخرى ربما لم يتم الإفصاح عنها و هي كذلك نقاط تحقق الاسترسال في عالم الذكريات الذي ولجه الطبيب منذ لقائه مع السيدة و الانقطاع عن الحوار الصريح.

ثم بالنسبة لاسم الباخرة Ville d'Alger فنرى وجوب القيام بنسخ صوتي لتلك التسمية باعتبارها تسمية لوسيلة نقل عُرفت كذلك في تلك الفترة التي كانت فيها الجزائر تحت سيطرة فرنسا و تحت حكمها. و طريقة الترجمة هذه في رأينا أكثر وفاء للواقع بدلا من الترجمة كلمة بكلمة التي اتبعها المترجم حينما سمى الباخرة "مدينة الجزائر". فالسياق التاريخي (1956) يدلنا على أن الجزائر كانت تحت هيمنة الثقافة الفرنسية. و تعدّ وسيلة النقل "الباخرة" من بين العناصر الثقافية الفرنسية المادية في ذلك الوقت. فالأجدر إذن هو الحفاظ على سمات تلك الفترة أي الاحتلال الفرنسي للجزائر و بالأخص فترة الثورة التحريرية كي لا تضيع حقيقة النص الفرنسي و كذا رغبة الكاتبة في جعلنا كقراء نعيش سنوات الاحتلال تلك و كأنها حية حقا. و ما نميل إليه في كيفية ترجمة اسم الباخرة بِـ "ڤيل دالجي" مع استعمال الحرف "ڤ" للدلالة على الحرف الفرنسي « V »، يتفق في نظرنا مع فلسفة **برمان** الترجمية المتمثلة في استقبال الغريب بغرابته، في مقام البعد و هذا المقام هنا هو اللغة العربية.

و نقترح الترجمة الآتية:

"...**نوفمبر 1956. الوصول إلى ميناء الجزائر. الباخرة "ڤيل دالجي" على الرصيف.**"

مع إحالة إلى الهامش و كتابة اسمها الأصلي بالفرنسية.

المثال العشرون:

(M. Bey) : « La jeune fille a légèrement rougi. Pour lui venir en aide, la femme termine la phrase en souriant :

- Avec les Arabes vous voulez dire…

Elle continue de la même façon détachée :

- Mon père était instituteur, lui aussi. » p.50.

يقترح **ساري** الترجمة الآتية لهذا المثال:

"**احمرت الفتاة قليلا. و لنجدتها، أنهت المرأة الجملة مبتسمة:**

- **مع العرب، تريدين القول...**

أكملت بنفس الكيفية المنفصلة:

- **كان أبي معلما، هو أيضا.**" ص50،51.

ما سنركز عليه في هذه الترجمة هو الجملة "أكملت بنفس الكيفية المنفصلة" لأن هذه الجملة تبدو غريبة المعنى و نتساءل ماذا يقصد المترجم بالكيفية المنفصلة؟

نقابل النصين لأن النص الأصلي يعيننا بصفتنا محللين و ناقدين للترجمة على الإجابة عن تلك الأسئلة العالقة و التي لا يجيب عنها النص الهدف. و هكذا يمكن لنا أن

نتخيل حيرة القارئ الذي لا يملك النص الأصلي أو ذاك الذي حتى لو عثر عليه لا يستطيع إشباع فضوله لأنه لا يحسن اللغة الفرنسية.

نُمعن في قراءة نـص الترجمة فيتبين لنا الخـلل في ترجـمة « de la même façon détachée ».

فالمعنى المقصود من الصفة « détachée » هو لامبالاة المرأة الجزائرية و عدم اكتراثها بما كانت **ماري** على وشك قوله و هو كلمة « les arabes » عندما تطرقت إلى علاقة جدها الجيدة في الماضي بـ "عرب الجزائر". فهذه الكلمة قد يتلفظ بها بعض الفرنسيين بأسلوب عنصري، هذا ما شرعت السيدة تفكر فيه، و لكنها تظن أيضا أن الإنسان لجأ دوما إلى التصنيف: تصنيف البشر و الحيوانات كذلك، فلماذا لا يُصنَّف البشر حسب عرقهم أو دينهم؟ و قد أُلصِقت بالجزائريين وقت الاحتلال تسميات عدة من بينها: الأهالي، فرنسيو الجزائر المسلمون، بونيول...

فالمرأة الجزائرية في القصة تعلم جيدا أن كلمة "العرب" مشحونة في بعض السياقـات، على الأراضي الفرنسيـة، بمعـان سلبيـة، غير أن **ماري** لم تكن تعنـي ذلـك، و السيدة الجزائرية فهمت قصدها. و هي لا تبالي بأمر هذه التسمية حينما يقولها بعض العنصريين و لا تحاسب **ماري** عليها، لذلك تواصل الحديث و هي غير مكترثة بما يمكن أن تعنيه لديها كلمة "العرب". و نقرّ أنه حينما طالعنا هذا المثال في نص الترجمة شعرنا بإحساس القارئة العربية، بغرابة التركيبة "كيفية منفصلة" في ذلك السياق. و بعد الفراغ من قراءة نص الترجمة، عدنا إلى النص الأصلي في هذا الموضـع بالتحديـد لنجـد إجابـة عن سؤالنـا و حينها تبددت حيرتنا.

فقد وقع المترجم في ظاهرة التلوث السلبي بين الفرنسية و العربية حينما ترجم « façon détachée » بِـ "كيفية منفصلة".

و نعتقد أنه علينا أن نترجم هذا المثال بصورة تعيد قدر الامكان إنتاج المنطق المتحكم في تنظيم النص الأصلي دون أن نسقط في شباك ظاهرة التلوث السلبي الذي يحدث في الغالب عندما تلتقي اللغات فيما بينها[65].

من أجل ذلك، نقترح الترجمة الآتية التي نجري عليها تعديلات أخرى تُضاف إلى ما ركّزنا عليه في تحليل المثال.

"**عَلَت حمرة خفيفة وجه الفتاة. و لكي تغيثها المرأة، أكملت الجملة و هي تبتسم:**

- **مع العرب، هذا ما تريدين قوله...**

و أردفت بالطريقة غير المكترثة ذاتها:

- **والدي هو الآخر كان معلما.**"

[65] أنطوان برمان، **الترجمة و الحرف أو مقام البُعد**، تر، عز الدين الخطابي، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2010، ص184.

المثال الواحد و العشرون:

(M. Bey) :

« Je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasées, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais. » p.10.

« Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail. Il ne hait pas ceux qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents. » p.17.

« Lorsqu'il parla, il me fit un exposé sur la personne, la liberté et la dignité, sur l'être humain comme sujet et sur le fait qu'on n'avait pas le droit de le traiter en objet. » p.34.

هذا المثال هو نموذج لترجمة التناص الموجود في النص الأصلي (الفقرات الثلاث أعلاه) و نسعى من خلاله إلى معرفة كيفية تعامل المترجم **محمد ساري** معه و لكي نعرض بعض الأفكار التي من شأنها أن تنير دربنا فيما يتعلق بترجمة نص له صاحبه، تم الاستشهاد به في نص آخر هو نصّ **باي**.

تعرضت الكاتبة في قصتها إلى موضوع أساسي هو موضوع الحرب و من خلالها موضوع الجلاد الإنسان. فهي حاولت أن تلقي الضوء على جانب آخر من شخصية الجلاد و الذي قد يكون **جان** نفسه، هو الجانب الإنساني و المتجلي من خلال مهنته باعتباره طبيبا و كذا في تعامله معها خلال رحلة السفر.

من الصعب علينا أن نتخيل أن شخصا قام بتعذيب شخص آخر ثم أعدمه يمكن أن يمتلك مشاعر إنسانية كالحب و العطف و الشفقة و احترام الآخر. فالجلاد كما قالت

الكاتبة يخفي دوما وجهه لأنه شخص مكروه و قاس في أذهان الناس. هذا ما دأبنا عموما على رؤيته أو معرفته من خلال الأفلام أو الكتب التاريخية.

تتساءل **باي** كيف يمكن أن يكون الجلاد إنسانا بما أنه يعيش حقا حياته كإنسان سواء بالموازاة مع مهنته أو حينما يتوقف تماما عن مزاولتها. كيف يمكن أن نفسر جرائم الحروب التي يرتكبها بشر ضد بشر آخرين؟

لكي تمنح **باي** السند و الحجة لتساؤلاتها المشروعة و لملاحظاتها الواقعية و الموضوعية استدعت نصا آخر يشاركها الموضوع نفسه هو موضوع "الجلاد الإنسان" و لكن هذا الموضوع له ظروف أخرى مختلفة. استشهدت **باي** في غير ما موضع بفقرات تعود إلى رواية ألمانية عنوانها *Der vorleser* قام بتأليفها **برنارد شلينك** Bernhard Schlink[66] و ترجمها نحو الفرنسية **برنار لورتولاري** Bernard Lortholary بعنوان *Le liseur*[67] أي "القارئ".

تتحدث الرواية المترجمة عن قصة حب وقعت بين صبي في سن الخامسة عشرة اسمه **ميكائيل** Michaël و امرأة ناضجة في الخامسة و الثلاثين اسمها **هانّه** Hanna . و كان الفتى العشيق يقوم بقراءة القصص و الكتب لعشيقته كلما زارها و قضى معها بعض الوقت. ثم حدث أن اختفت فجأة من حياته ليلتقي بها بعد بضع سنوات في جلسة محاكمة بالمحكمة بعدما أصبح طالبا في الحقوق. كانت **هانّه** يومذاك واحدة من بين مجموعة من النساء المتهمات بارتكاب جرائم قُمن بها عندما كنّ سجّانات ينتمين إلى القوّات النازية. و قد حُكم على **هانّه** بالسجن المؤبد، ثم بعد فترة بدأ **ميكائيل** يرسل إلى

---

[66] وُلد **برنارد شلينك** سنة 1944 و هو قاض. يقضي وقته بين مدينتي بون و برلين. و قد ألّف العديد من الروايات البوليسية تُوجت بجوائز كبيرة.

انظر: Bernard Schlink, *Le liseur*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.7

[67] انظر: Bernard Schlink, *Le liseur*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

السجينة أشرطة صوتية سجّل عليها بصوته كتبا و ذلك كي تستمع إليها. و قد تقرر بعد سنوات تسريح **هانّه** من السجن و كان **ميكائيل** سسيلتقيها يوم خروجها و لكنها شنقت نفسها في صبيحة ذلك اليوم.

و من بين الموضوعات التي تتناولها الرواية أيضا، ما ارتكبته النازية خلال الحرب العالمية الثانية من جرائم في حق السجينات و السجناء في المحتشدات (camps de concentration)، و عن **الهولوكست** (أو محرقة اليهود) و كذا عن فترة ما بعد 1945 و تساؤلات جيل ما بعد 1945 في ألمانيا عما ارتكبه آباؤهم أو ما سكتوا عنه مما حدث خلال الحرب أو عما فعلوه خلاها و كيف كانت مواقفهم إزاء النازية وعن رغبة هؤلاء الأبناء في الكشف عن حقيقة الماضي.

يمنح لنا ملخص رواية **شلينك** رؤية توضح العلاقة بين نص **باي** و نص **شلينك**. و لقد استشهدت **باي** بفقرات من هذه الرواية.

و تقول **ديزيري شينز** Désirée Schyns:

« Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, Maïssa Bey a introduit […] un texte allemand sur la Shoah. »[68].

أي إن **مايسة باي** أدخلت في **أتسمعون صوت الأحرار** نصا ألمانيا عن "الشُواه" « Shoah »[69] مما يجعل منه نصا منفتحا على نص أو نصوص أخرى تستدعي منا التأمل و التأويل. بعبارة أخرى، وجود هذا التناص في القصة يشير بقوة إلى رواية **شلينك** الألمانية بكل ما حوته من أحداث و أفكـار و موضوعـات و أسلـوب كتابـة و صـور

[68] انظر: Désirée Victorine Léonie Schyns, Op.cit., p.384.

[69] « la Shoah »: كلمة عبرية تعني أيضا الهولوكست أي محرقة اليهود. انظر:
Larousse du Collège, Paris, Éditions Larousse, 2006.

و تساؤلات بل إنه قد يحيل أيضا إلى كل ما يرتبط بهذه الرواية من مرجعيات تاريخيـة و فلسفية و أخلاقية، و كل هذه الأمور تُطرح بين يدي المتلقي لتأويلها.

تشكل ترجمة التناص بالعربية إشكاليتين لأن التناص بالعربية يحيل على نصين آخرين، نص فرنسي هو نص **مايسة باي** الأصلي و نص **شلينك** الأصلي بالألمانية.

نوضح هذا الأمر كما يأتي:

أولا: يحيل التناص في قصة **مايسة باي** الأصلية على كتاب *Le liseur* و هو ترجمة الرواية الألمانية *Der vorleser*.

ثانيا: أصل ترجمة التناص في الترجمة العربية التي أنجزها **محمد ساري** "أتسمعون...صوت الأحرار؟" هو الفقرات الموجودة في نص **مايسة باي** الأصلي *Entendez-vous dans les montagnes…*.

و في صدد ترجمة التناص تقول **جنفييف روفوكار** Geneviève Roux-Faucard:

« Si l'intertextualité intervient pour conditionner différents aspects du sens et de l'effet communiqués par le texte, on peut facilement imaginer que, dans le cas d'une lecture différée et, plus encore, dans celui d'une traduction, la réception du texte par un lecteur réel éloigné des caractéristiques du lecteur implicite va changer notablement les conditions du jeu intertextuel. Est-il possible de traduire un texte sachant qu'une partie du sens et de l'effet se construit en fonction d'autres textes ? »[70].

ترى **جنفييف روفوكار** أن التناص يتحكم في جوانب مختلفة من المعنى و التأثير الذين يبلّغهما النص و بذلك من السهل علينا أن نتخيل ما يحدث في حالة الترجمة، إذ

---

[70] انظر:

Geneviève Roux-Faucard, « Intertextualité et traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Jounal* [En ligne], vol.51, n°1, 2006, p.98-118
http://id.erudit.org/iderudit/012996ar

تمت زيارة الرابط بتاريخ: 2014/04/15.

أن تلقي النص من قبل قارئ حقيقي لا يملك خصائص القارئ الضمني نفسها سوف يغير بشكل ملحوظ ظروف اللعبة التناصية. و تتساءل فيما إذا كان من الممكن ترجمة نص ينبني جزء من معانيه و تأثيره على نصوص أخرى؟

و نلمس الدور المؤثر الذي يضطلع به التناص عندما نكون إزاء ترجمته. فهو سيقوم بانتقال أو سفر إلى قارئ آخر قد لا يكون مطلعا على ما يرمي إليه التناص في لغته المصدر.

يشتمل مثالنا الواحد و العشرون على ما يأتي:

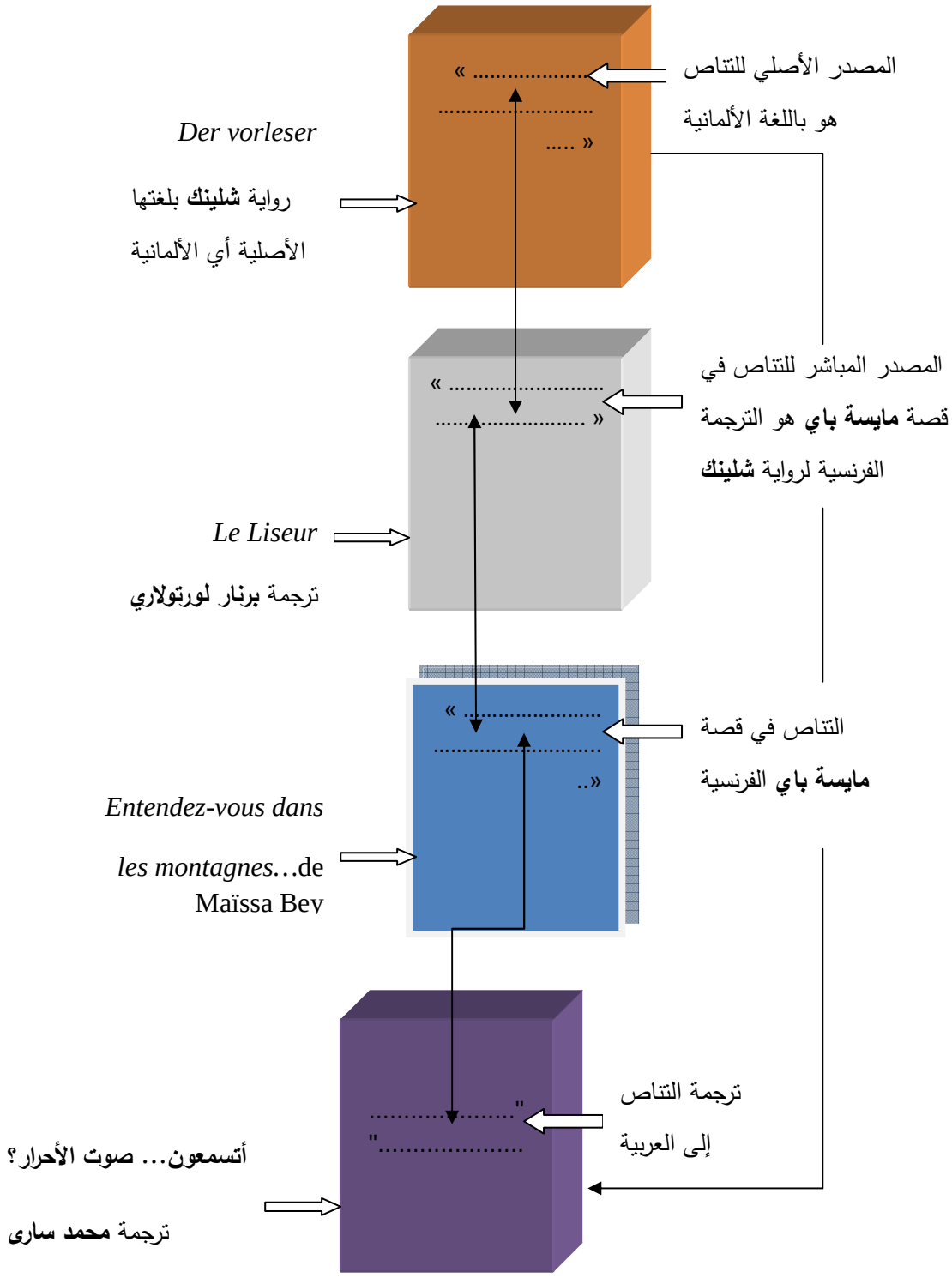
1/ النص الأصلي و هو نص **مايسة باي** المكتوب باللغة الفرنسية و يتناص مع ترجمة رواية شلينك *Le liseur*.

2/ نص الترجمة و هو ترجمة **محمد ساري** المكتوبة باللغة العربية.

عند القيام بعملية الترجمة سيتم نقل التناص من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. لكن ماذا عن ثقافة النص المصدر؟ **مايسة باي** كاتبة جزائرية اختارت أن تعبر باللغة الفرنسية و تكتب بها و بذلك فهذه اللغة أصبحت أداة في يد كاتبة مشبعة بالثقافة الجزائرية مما يعني أن لغتها تحمل مكونات ثقافية جزائرية و أخرى فرنسية تحملها اللغة الفرنسية. و قد وظفت الكاتبة استشهاداتها من رواية **شلينك** في مواضع متباينة من قصتها و ترجمة هذه الاستشهادات إلى اللغة العربية ستجعلها تنتقل إلى بيئة ثقافية جزائرية. و نرى وجود منطقة مشتركة بين اللغة المنقولة و اللغة المنقول إليها تتمثل في الثقافة الجزائرية و بإمكان هذا القاسم المشترك أن يكون عونا للمترجم في تذليل بعض عقبات الترجمة و مع ذلك فإن هناك عائقا آخر يتمثل في التباين بين متلق يقرأ بالفرنسية فقط أي فرانكوفوني و متلق يقرأ بالعربية فقط. فالمراجع القرائية لكليهما ستكون مختلفة عموما. و نعتقد هنا أن رواية **شلينك** المترجمة نحو الفرنسية *Le liseur* لم يطّلع عليها

الكثير من القراء الذين يقرأون بالعربية أساسا، خصوصا في غياب ترجمة عربية للنص الأصلي[71]. و ما يدعم هذا الافتراض هو النقطة الأخرى المتعلقة بهذا التناص و تتمثل في كون النص الذي اقتطعت منه **مايسة باي** استشهاداتها هو نص مترجم نحو الفرنسية، ذلك أن رواية **شلينك** الأصلية كما رأينا مكتوبة بالألمانية. و لكي نفهم ما يتصدى إليه المترجم **محمد ساري** أو أيّ مترجم آخر عند ترجمته للتناص في قصة **مايسة باي** رأينا أن نوضح ذلك بالمخطط الآتي:

[71] قمنا بالبحث على الأنترنت عن ترجمة عربية لرواية **شلينك** *Der vorleser* فلم نعثر على ترجمة، في حدود ما وجدناه من معلومات.



المخطط رقم – 7 – يُمثل رحلة التناص من لغة إلى أخرى.

من خلال هذا المخطط نرى كيف تنقل التناص من لغة إلى لغة أخرى. و نرى أن مصدر التناص الأول أو ما يحيل إليه هو النص الألماني أي أن مجموع الأفكار و الرموز و الوقائع و الجماليات الأدبية تنتقل من نص ألماني، عن طريق ترجمة فرنسية له، أي تنتقل من بيئة ثقافية ألمانية إلى نص مكتوب بالعربية هو نص الترجمة "أتسمعون...صوت الأحرار" الذي أنجزه **محمد ساري** و صدر بالجزائر أي البيئة الثقافية الجزائرية بكل مكوناتها.

هكذا نلحظ في كل مرة كيف تتنقل الإحالات من بيئة ثقافية إلى أخرى و إلى متلق آخر. و لذلك فإن القارئ الجزائري باللغة العربية و القارئ العربي عموما سيكون بعيدا عن أجواء التناص التي ترمي إليها **مايسة باي**. و نعتقد أنه سيكون من الصعب عليه أن يتعرف على نص **شلينك** ما لم يكن قرأ الأصل أو ترجمته الفرنسية إذا كان مزدوج اللغة.

و تقول **ديزيري شينز** عن دور فقرات التناص الثلاث في نص **باي**:

« Les trois citations du texte allemand donnent ‘une couleur’ au récit de Bey. Avec ce sous-texte, l’auteur établit délibérément un lien entre la Shoah et la guerre d’Algérie, mais surtout entre le bourreau et la génération d’après guerre. Les bourreaux (comme Hanna, le chauffeur de taxi dans le *Liseur* et l’ancien appelé dans *Entendez-vous dans les montagnes…*) sont parmi nous et peuvent avoir un visage très humain. »[72].

بمعنى أن الاستشهادات الثلاثة المأخوذة من النص الألماني تضفي صبغة على قصة **باي**. فالكاتبة تقيم عمدا علاقة بين "الشُواه" و حرب الجزائر بلجوئها إلى هذا النص التحتي، و خاصة بين الجلاد و جيل ما بعد الحرب. فالجلادون (مثل **هانّة** و سائق السيارة في **القارئ** و المُجنّد القديم في **أتسمعون... صوت الأحرار؟...**) هم بين ظهرانينا و وجوههم وجوه بشرية حقا.

[72] انظر: Désirée Victorine Léonie Schyns, Op.cit., p.389.

هذه رؤية **شينز** عن سبب وجود التناص مع **القارئ** حيث إنها تعتقد أن **باي** تستشهد بجلادين من أفق تاريخي آخر (ألمانيا) كي تدعم طرحها الفلسفي و الإنساني الشائك: كل هؤلاء الجلادين بشر.

و نورد في ما يأتي الفقرات الثلاث للتناص في نص **مايسة باي** مع الترجمة الفرنسية *Le liseur* للنص الألماني و نضع ما يقابلها في الترجمة العربية لنص **باي** التي أنجزها **محمد ساري**. و نهدف من خلال ذلك إلى توضيح مثالنا المقترح و ما طرحناه من أفكار.

الفقرة الأولى:

(M. Bey) : « Je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasées, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais. » p.10.

(Bernard Schlink, traduction de Bernard Lortholary) : « Je l'observais, avec ses cheveux gris, ses joues comme toujours mal rasées, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais. » p.160.

(م.ساري): " **كنتُ أترقّبه بشعره الرمادي، و خديه ذي الحلاقة السيئة دوما، و التجاعيد العميقة بين حاجبيه و التي تمتد من جناحي الأنف إلى غابة[73] حافتي الفم. انتظرْتُ.**" ص.6.

التعليق:

نقارن بين الفقرتين باللغة الفرنسية، فنلاحظ ما يلي:

[73] هكذا في النص الأصلي و الصحيح هو "غاية" (خطأ مطبعي).

- لا توجد فاصلة بعد Je l'observais لدى **مايسة باي** بينما نجدها في الترجمة الفرنسية لرواية **برنارد شلينك**.
- لا نجد في نص **باي**، كلمة comme التي بيناها بلون رمادي بعد ses joues .
- نجد في تناص **باي** إضافة هي العبارة qui couraient التي بيناها بلون رمادي و هي غير موجودة في نص **شلينك**.

و نتساءل لماذا هذه الفروقات؟ و قد تكون الإجابة بسيطة جدا و هي احتمال اعتماد مايسة باي على ترجمة أخرى لرواية شلينك أو لتصرفها في ترجمة **برنارد لورتولاري**. لكن إذا صحت هذه الحالة الأخيرة، هل يحق لها إحداث تغييرات في تناص هو من نوع الاستشهاد؟

أما عن ترجمة **محمد ساري**، فلدينا ملاحظتان:

أولا: نعتقد أن قوله "أترقبه" كمقابل للجملة الفرنسية « Je l'observais » قول غير سليم، لأن ما يناسب هذا الفعل هو "أرقبه". و بالعودة إلى **قاموس المنجد في اللغة و الأعلام** نجد ما يأتي: ترقّب هُ: انتظره[74] و في **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** نجد من معاني الفعل "رقب": انتظر، رصد، وقف ينتظر و يلحظ بانتباه و يقظة متابعا كل حركة، حرس و حفظ، لاحظ وراعى[75]. و من المُلاحَظ أن من معاني "أرقب" ما نجده الأنسب لترجمة « Je l'observais » لما يحتويه الفعل من معاني الانتباه و الملاحظة المتمعنة اليقِظة، بينما نجد أن "ترقّب" غير مناسبة في هذا السياق لأنها تعني "انتظر".

ثانيا: ترجمته للتركيبة « ailes du nez » بـ"جناحي الأنف" فتبدو لنا غريبة، و الأفضل في نظرنا أن يقول: "جانبي الأنف".

---

[74] انظر: **المنجد في اللغة و الأعلام**، المرجع السابق، ص.274.

[75] **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، المرجع السابق، ص.573.

و أما عن ترجمة التناص في هذه الفقرة، فسنتحدث عن ذلك لاحقا بعد استعراض الفقرتين الثانية والثالثة.

الفقرة الثانية:

(M. Bey) : « Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail. Il ne hait pas ceux qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents. » p.17.

(Bernard Schlink, traduction de Bernard Lortholary) : « Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail, il ne hait pas ceux qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents. » p.171.

(م.ساري): "**لا، أنا لا أتكلم عن أوامر تلقيتها و عن الطاعة. إن الجلاد لا يخضع للأوامر. يقوم بعمله. لا يكره الذين ينفذ فيهم الإعدام، لا ينتقم منهم، لا يقتلهم لأنهم يزعجونه أو يهددونه أو يعتدون عليه. إنه لا يبالي بهم إطلاقا**". ص.14.

التعليق:

هناك شبه تطابق تام بين الفقرتين الفرنسيتين باستثناء فرق واحد بين نقطة و فاصلة. و نقول في هذا المقام الملاحظة ذاتها المذكورة في تعليقنا على الفقرة الأولى.

نرى أن ترجمة **ساري** هنا موفقة لاختياره المقابل العربي المناسب و لحفاظه على علامات الوقف و التعبير ذاتها التي لم يغيّر مواقعها باستثناء نقطة نهاية الفقرة التي وضعها خارج الهلالين المزدوجين.

الفقرة الثالثة:

(M. Bey): « Lorsqu'il parla, il me fit un exposé sur la personne, la liberté et la dignité, sur l'être humain comme sujet et sur le fait qu'on n'avait pas le droit de le traiter en objet. » p.34.

(Bernard Schlink, traduction de Bernard Lortholary) : « Lorsqu'il parla, il remonta très loin. Il me fit un exposé sur la personne, la liberté et la dignité, sur l'être humain comme sujet et sur le fait qu'on n'avait pas le droit de le traiter en objet. » p.160.

(م.ساري): "**عندما تكلّم، ألقى عليّ عرضا عن الكائن البشري و الحرية و الكرامة، عن الإنسان كفاعل، و عن فكرة أنه لا يحق لنا أن نعامله كشيء**".ص.33.

التعليق:

الفرق الوحيد بين تناص **مايسة باي** مع مصدره في رواية **شلينك** هو الجملة il remonta très loin.

و نتساءل دوما إذا كانت **مايسة باي** قد اعتمدت على ترجمة ثانية بخلاف ترجمة **برنار لورتولاري** أم أنها تصرفت فيما استعملته كتناص؟

و لدينا ملاحظة حول ترجمة **ساري** لـ « en objet » بِـ "كشيء" التي تبدو غير مكتملة لأننا نعتقد أن اللغة العربية "في هذا الموضع" تتطلب مزيدا من التحديد، فنقول "كشيء من الأشياء" أو "كأحد الأشياء".

و عموما تُعد ترجمة **ساري** لهذه الفقرة مقبولة.

إذن، من أجل الحفاظ على أكبر قدر ممكن من أثر التناص في الترجمة، نقترح أن يلجأ المترجم إلى استعمال حاشية في أسفل الصفحة كلما تعلق الأمر بالفقرات المقتطعة من نص *Le liseur* تصرّح أن هذه الفقرة استشهاد من رواية **شلينك** المترجمة نحو الفرنسية و تشير في الوقت نفسه إلى ملخص عن الرواية الألمانية يوضع في آخر الترجمة العربية لقصة **مايسة باي**.

و رغم ما يقال عن حاشية المترجم من أنها معابة المترجم[76] و لدينا رأي آخر في هذه الحالة بالذات. فكل إشكالية ترجمية تفرض حلولها الخاصة و هذا الحل في رأينا سيقـرّب نص **شلينك** من القـارئ العربــي كي يتـاح له فهم مقاصد الكاتبـة **مايسـة باي** و أهمية التساؤلات التي طرحتها و هي تساؤلات تكتسي طابعا عالميا.

لم يلجأ **محمد ساري** إلى حل الحاشية الذي اقترحناه ربما لأن الكاتبة صرحت في نص قصتها بعنوان الرواية **القارئ** و كذا اسم كاتبها "**شلينك**" و لكن في رأينا لا يعد هذا كافيا بالنسبة إلى الترجمة. و نفضل استعمال حواش تصاحب فقرات التنـاص كما سبق أن ذكرنا.

IV .3 .3. تقييم الترجمة:

يرى **برمان** أنه يجب إخضاع الترجمة إلى تقييم يكون مستندا إلى شرط مزدوج: الشعرية (La poéticité) و الخُلقية (L'éthicité) :

- **الشعرية:** المطلوب هنا هو أن تتحقق شعرية الترجمة و بعبارة أخرى أن ينجز المترجم نصا بكل ما تحمله كلمة "نص" من معنى يكون بينه و بين نصية الأصل توافقا كبيرا قد يزيد أو يقلّ[77].

لا نشك بعد قراءاتنا لترجمة **ساري** و بعد مواجهة ترجمته بالأصل في أن المترجم قد بذل جهدا معتبرا لإنجاز ترجمة تتميز بنصية مُحكَمَة و مع ذلك لا تخلو ترجمته من بعض الانزلاقات التي ذكرنا معظم أنواعها في الأمثلة التي درسناها. فمثلا، لاحظنا أنه حينما يترجم يحتفظ أحيانا بالتراكيب الفرنسية نفسها مما يخلق نوعا من التشوه و الغرابة في ترجمته كما يتضح من الأمثلة الآتية:

---

[76] "معابة المترجم" ترجمة الأستاذة باني عميري للعبارة الفرنسية « La honte du traducteur »

[77] أنظر : Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Op, cit., p.92.

أجاب الرجل بهدوء مثير مقابلا لـ L’homme répond avec un calme impressionnant

الجمركي الغزير مقابلا لـ du douanier intarissable

انبهار ضوء شتائي مقابلا لـ l’éblouissement d’une lumière d’hiver

من خلال الأمثلة الثلاثة نلاحظ أن المترجم يقوم بعملية الترجمة و هو واقع تحت سيطرة منطق اللغة الفرنسية الأمر الذي أوقعه مرات عديدة في مزالق، إذ إن اللغة العربية تحتاج أحيانا إلى شبه جملة أو مضاف إليه لزيادة التوضيح و التحديد، فعندما قال مثلا: هدوء مثير...(؟) مثير لأي شيء؟ أو قوله: الجمركي الغزير، نتساءل: كيف يكون غزيرا؟ و هل يمكن أن نترجم في السياق الموافق للعبارة الثالثة بـ "انبهار ضوء شتائي"؟ فلكي يكتمل المعنى و الفكرة في ذهن القارئ من الأفضل أن نقول:

هدوء مثير للإعجاب، للجمركي ذي الأسئلة الغزيرة ، ضوء شتوي باهر.

نعتقد أن هذه الاقتراحات تحقق للنص المترجَم بعضا من التلاحم و الاتساق و تؤدي المعنى تأدية كاملة.

كما لاحظنا في مثال آخر أوردناه في التحليل أنّ المترجم لم يُدقق أحيانا في مسألة اختيار صيغة الزمن التي يجب أن يستعملها لترجمة الزمن الحاضر الفرنسي le présent de l’indicatif فقد استعمل صيغة المضارع بينما كان الأصح استعمال الزمن الماضي الملائم للسرد في القصة.

و لا ننسى كذلك ظاهرة التلوث اللغوي السلبي التي لم ينجُ منها **ساري** عندما قال: "أكملت بنفس الكيفية المنفصلة" ترجمة لـ Elle continue de la même façon détachée ، فظاهرة التلوث تدل على سيطرة منطق الكتابة الفرنسي على المترجم و قد تُفسَّر كذلك بعدم تعمقه في البحث عن المعنى السليم للعبارة. هذا ما أدى إلى إحساسنا بنوع من

المفاجأة و الاستغراب عند قراءتنا لهذه الجملة في النص العربي و لا بد أن يكون هو إحساس الكثير من القراء بالعربية كذلك.

و لقد انتبهنا إلى أن **مايسة باي** استعملت بعض الكلمات التي أدت دورا محوريا في نصها و على كل مترجم أن يتنبه لذلك مثل كلمتي : « jour(s) » و « libres » فالأولى من الأحرى أن تترجم بـ "النُّهر" لأنه في رأينا، تعد هذه الكلمة و مفردها "النهار" الأكثر ملاءمة للتعبير عن الشمس و الضوء و النور و الأمل و الانطلاقة الجديدة و لتحقيق التضاد التام مع كلمة "الليالي" بدلا من ترجمتها من قِبل **ساري** و ذلك في سياق المثال(16) بـ "الأيام" و هي ترجمة أحدثت في نظرنا خللا في وحدة الرؤية و نعتقد أن هذا مردّه إلى عدم التعمق في دراسة قصة **مايسة باي** من جوانب عدة و عدم الانتباه إلى تأثرها بالكاتب **ألبير كامو**. أما اللفظ « libres » فقصد الكاتبة منه يتبدى في رأينا من خلال المقابل العربي "متحررون" و ليس من خلال اللفظة "أحرار" التي استعملها **ساري** فالكاتبة بصدد وصف أخلاق المجتمع الفرنسي و عاداته فهو عندما يُقارَن بالمجتمع الجزائري نجده مجتمعا يتصف بالتحرر.

و توجد الكثير من الملاحظات الأخرى التي تطرقنا إليها في الأمثلة المدروسة و تتعلق ببعض الهنات التي شابت ترجمة **ساري** لقصة **مايسة باي**. و انتقص هذا الأمر إجمالا من شعرية النص المترجَم رغم أن **ساري** قد وُفّق أحيانا في الاحتفاظ بمسحة منها.

و من ناحية أخرى فإن اختيار **ساري** عنوانا للترجمة الجملة: **أتسمعون...صوت الأحرار؟** يُعدّ في رأينا اختيارا ناجحا لأنه نقل ببراعة التناصَ مع نشيد "من جبالنا" الذي أودعته الكاتبة في عنوانها: *...Entendez-vous dans les montagnes* .

- الخُلقية: اهتم **أنطوان برمان** بمفهوم **أخلاقية الترجمة** كثيرا في أبحاثه و نتناول الآن منظوره إلى المبدأ الثاني وهو "الخُلقية" الذي تُقيَّم الترجمة على أساسه.

تكمن الخُلقية في احترام النص الأصلي. و لكن من العسير على المترجم أن يلتزم بهذا "الاحترام". و ما يهدد خُلقية الترجمة شيئان اثنان: اللاحقيقية (la non-véridicité) و الخداع (la tromperie) و يتمثلان في كل أنواع التلاعب بالأصل الذي يعكس سلوكا يتصف باللا احترام الذي يسلكه المترجم إزاء النص الأصلي و بالتالي إزاء القراء. و لكن، لا يمكن أن نتحدث عن سلوك يتصف باللاحقيقية إلا إذا تم ذلك دون الإعلان عنه أي في صمت مطبق. كأن لا يُصرّح المترجم بأنه بدلا من الترجمة قام بتكييف للعمل الإبداعي أو أن يقوم بشيء مخالف لِما أعلن عنه. و يرى **برمان** أنه يتوجّب على الناقد في هذه الحالة أن يكشف عن هذا السلوك.[78]

انطلاقا من هذه الرؤية نرى أن المترجم **محمد ساري** قد تعامل مع النص الأصلي بشكل لم يحترم فيه أصليّته، و قد تكون لذلك أسباب شخصية أو قرار من دار النشر. و يمكن إثبات ذلك بما يأتي:

- عدم ترجمته الإهداء و التصدير، إذ كيف يمكن أن نفصل نص القصة عن عتباته و هي المنافذ و الأبواب التي تقود إليه؟ و هي أيضا إشارات موجزة إلى ما يحمله النص من معان و صور و أفكار و غيرها...فالترجمة مثل النص الأصلي تحتاج إلى عتباتها المترجَمة كي تواجه الأصلَ بجدارة و بشيء من العدل و إلا يُعد ذلك إجحافا في حقها و في حق القراء باللغة العربية.
- عدم ترجمته الوثائق الواردة في الملحق الموجود في آخر النص الفرنسي، و هي وثائق محررة باللغة الفرنسية: Certificat de nationalité (شهادة الجنسية)، و Certificat de bonnes vie et moeurs (شهادة حسن السيرة و السلوك) و Avis de l'inspection académique d'Alger (إشعار من قبل المفتشية

[78] انظر: Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Op. cit., pp.92, 93.

الأكاديمية لولاية الجزائر) و بطاقة بريدية. و قد يكون المترجم أهمل كل ذلك لسببين، و لا يخرج ما نقوله عن دائرة التخمين: إما أنّ الناشر هو من قرر ذلك و لم ير أهمية ترجمة هذه الوثائق نظرا لوجودها في آخر النص الأصلي، و بالتالي في آخر النص المترجَم لأن القصة صدرت في طبعة مزدوجة، خصوصا و قد كُتب على الصفحة التي تجيء مباشرة بعد صفحة نهاية القصة المترجمة (صفحة 77) الكلمة العربية "ملحق"، و إما أن الرأيَ رأيُ المترجم و قد عملت دار النشر به.

و في كلتا الحالتين، نرى أن ذلك السلوك سلوك لا يحترم النص الأصلي و بالتالي يمس خُلقية الترجمة. فهل وجود النص الأصلي و النص المترجَم جنبا لجنب (طبعة مزدوجة) يشفع لهذا الإغفال؟ لا نظن ذلك لأن نص الترجمة يتوجه أساسا إلى قراء يُفترض أنهم لا يحسنون اللغة الفرنسية. و كون هذه الوثائق حقيقية (ما نجده في الملحق عبارة عن نسخ لها) يزيد من أهمية ترجمتها لأن الكاتبة **مايسة باي** أرادت أن ترفقها مع نصها الذي هو عبارة عن تخييل ذاتي (autofiction) و لهذا الأمر دلالته الكبيرة و العميقة.

- لم تُدرج في بداية نص الترجمة الصورة الفوتوغرافية التي نجدها في الصفحة (8) التي تسبق صفحة بداية نص القصة الأصلية و هي صورة لرجل شاب يجلس إلى جانبيه طفلان، و كُتب تحتها: La seule photo du père de Maïssa, été 1955. أي: الصورة الوحيدة لوالد مايسة، صيف 1955.

و ما نقترحه كحلّ هو أن يُخَصَّص ملحق خاص بالترجمة العربية يأتي في آخرها يكون وفقا لأحد الاقتراحين الآتيين:

إما أن يقدّم المترجم ملخصا بالعربية عن كل وثيقة بالفرنسية مع إدراج نسخة عنها توضع إلى جانب هذا الملخص. وفي حالة البطاقة البريدية المدرجة في الملحق، يُترجم ما كُتب على ظهرها بخط اليد و كذلك الجملة تحتها و هي: La jolie écriture du maître d'école أي:"الخط الجميل لمعلم المدرسة". و يُكتَب ذلك مع البطاقة البريديــة. و إما أن يُترجم الوثائق بالاستعانة مثلا بخدمات مترجم رسمي و يضعها مترجَمة بشكل كامل كما لو أنها تُرجمت من قبل مترجم رسمي و لكن دون ختم. و هنا يستغني عن نُسخ الوثائق الفرنسية. باستثناء البطاقة البريدية حيث نتَّبع معها الحل نفسه الذي ذكرناه قبلا في حالتها.

أما بالنسبة إلى الصورة الفوتوغرافية للرجل مع الطفلين فيجب إدراجها في الصفحة المقابلة لصفحة بداية نص الترجمة، و تُكتب تحتها الترجمة: "الصورة الوحيدة لوالد مايسة، صيف 1955."

و بهذا الشكل يحقق المترجم احترامه للنص الأصلي و يلتزم بخُلقية الفعل الترجمي إذ حينما يحتفظ بعتبات نص القصة يمنح القارئ بالعربية كل المعطيات التي مُنِحها القارئ بالفرنسية، و ذلك حتى يتمكن من تأويل نص **مايسة باي** التخييلي الذاتي (autofictionnel) الذي ترافقه وثائق حقيقية أي من الواقع.

باعتماد هذين المبدأين لتقييم الترجمة نكون قد حققنا نوعا ما نقدها نقـدا حقيقيــا و نعتقد أن المبدئين متداخلان: فتحقق الشعرية فيه تحقق للخُلقية و تحقق الخلقية فيه تحقق للشعرية. و نرى ذلك مثلا من خلال غياب ترجمة التصدير في هذه المدونة الذي هو مساس بالخُلقية و مساس في الوقت نفسه بشعرية التصدير و قد أضر غيابه عن القصة المترجمة بشعريتها.

IV. 4. تلقي الترجمة:

اهتداء بخطوات **برمان** النقدية، نصل إلى تلقي الترجمة، و نتحدث هنا عن تلقي الترجمة العربية لمدونتنا من قبل قراء آخرين. قمنا إذن بالبحث على شبكة الأنترنت عن مقالات تناولت بالنقد ترجمة **محمد ساري** لقصة **مايسة باي**. و لم نعثر على قراءة نقدية متخصصة (في حدود ما وجدناه من نتائج على محرك البحث) و إنما عثرنا على قراءة سريعة و خاطفة لا يمكن أن نَعُدَّها بِمستوى النقد الذي يدعو إليه **برمان**. و قد جاءت في مقال كتبه **بلقاسم أحسن جاب الله** و يقول فيه:

« ENTENDEZ-VOUS DANS LES MONTAGNES. Récit de Maissa Bey. Editions Barzakh, 71 pages en français et 76 pages en arabe (traduction de Mohamed Sari), 500 dinars, Alger 2007 (Editions de l'Aube, 2002).

Tout d'abord, il faut relever l'originalité. De gauche à droite, en français et de droite à gauche en arabe. Une belle initiative à saluer car elle règle (en bonne partie) le problème de la traduction. Très utile si la traduction est bonne (surtout pour les lecteurs moyens en arabe ou en français… une occasion pour se perfectionner) : claire, fluide, lisible. »[79]

و مفاد هذا القول أن **لمايسة باي** قصة عنوانها *Entendez-vous dans les montagnes* من منشورات البرزخ سنة 2007. عدد صفحاتها 71 صفحة بالفرنسية و 76 صفحة ترجمة إلى العربية أنجزها **محمد ساري**.

---

[79] انظر:

Belkacem Ahcene-Djaballah, « Voies de femmes », 2 octobre 2014,

http://nadorculture.unblog.fr/2014/10/02/voies-de-femmes-par-belkacem-ahcene-djaballah/

تمت زيارة الرابط بتاريخ 2016/04/24.

ثم يُلفت **أحسن جاب الله** الانتباه إلى الطبعة المزدوجة للإصدار معتبرا إياه فكـرة لامعـة و مبادرة تستحق التقدير لأنها تحل بصفة جزئية مشكلة الترجمة. و هي خطوة ذات فائدة جمة حينما تكون الترجمة جيدة، خصوصا للقراء المتوسطي المستوى في اللغتين العربية و الفرنسية .

و يضيف صاحب المقال: "واضحة، انسيابية، مفهومة." و لا ندري إن كان ذلك تقييمه الشخصي للترجمة العربية أم أنه مواصلة شرح جملته "حينما تكون الترجمة جيدة". و مهما يكن من أمر، حتى لو كانت الصفات الثلاث تمثل تقييمه الشخصي لترجمة **محمد ساري** فهذا التقييم غير كاف ليُعتدّ به لأنه لا يخرج من دائرة التقييمات الإجماليـة و الخاطفة.

أمّا عن رأينا الشخصي، فبعد قراءتنا ترجمة **محمد ساري** أولا متتبعين المسار البرماني، ثم قراءتنا الأصل *Entendez-vous dans les montagnes...* تبين لنا أن المترجم قد أخلّ في الكثير من المواطن بواجبه الترجمي. فبين الترجمة الحرفية اللصيقة بالنص التي جاءت نتيجة لعدم تخلص المترجم من تأثير اللغة الفرنسية عليه أو عدم البحث بصورة كافية عن معاني بعض التعابير الفرنسيـة و بين إلغائـه لترجمـة الإهـداء و التصدير و إغفاله أمورا أخرى أشرنا إليها، حدث نوع من التذبذب في التلقي المنسجم و المتناغم للترجمة. و لا ننكر بالتأكيد أن المترجم قد بذل جهدا من أجل إنجاز ترجمة وفية للنص و لكن الوفاء لا يعني الترجمة اللصيقة به.

و من ناحية أخرى فقد وُفِّق المترجم في بعض المواضع بنقلـه الموفـق لشاعريـة و شعرية أسلوب **مايسة باي** الذي كما رأينا لا يستحوذ على كامل قصتها بل على أجزاء منها فقط. بالإضافة إلى ذلك، اختار عنوانا بالعربية في مستوى تطلع و انتظار القارئ الجزائري و العربي حينما نجح كما رأينا في نقل التناص مع نشيد **من جبالنا**.

IV . 5. النقد المنتج:

النقد المنتج هو المرحلة الأخيرة من المسار التحليلي و النقدي و لا يُلجأ إليه إلا حينما تكون الترجمة التي تم تحليلها في حاجة ماسة إلى إعادة ترجمة[80].

نعتقد بعد تحليلنا ترجمة **محمد ساري** أنها ترجمة تستدعي إعادة ترجمة بسبب الهنات التي شابتها و التقصير الذي طال ترجمة الإهداء و التصدير و الملاحق.

و يرى **برمان** أن دور النقد المنتِج هو إعطاء مبادئ إعادة ترجمة العمل الإبداعي المعني بقدر الإمكان و بمعنى آخر مشروع (أو مشاريع) ترجمة جديد[81].

و يساعدنا في رسم ملامح هذه المبادئ و تصورها، التحليل و النقد اللذان قمنا بهما لكل من العنوان و الأمثلة المختارة من نصي الترجمة و الأصل. و أيضا دراستنا للعتبات و قراءتنا للعنوان.

و ليس دورنا هنا أن نقترح مشروعا جديدا، فهي مهمة منوطة بالمترجم، و لا أن نقوم بدور الناصح و لكن مهمتنا هي أن نحضّر الفضاء الذي ستولد فيه الترجمة المعادة[82].

و فيما يلي نُملي المبادئ التي نرى أنها تُحضّر لإنجاز ترجمة ثانية و هي:

- ✓ ضرورة قيام المترجم بقراءة الكثير من أعمال **مايسة باي** و نود أن نشير إلى العلاقة الموضوعاتية بين نص قصتها *Entendez-vous dans les montagnes…*

---

[80] انظر: Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Op. cit., p.96.

[81] انظر: Id., 97.

[82] انظر: Ibid.

و كتابها *L'une et l'autre* suivi de *mes pairs* الذي يقول الكثير عن علاقتها بوالدها.

- ✓ على المترجم الاطلاع على كتب أو مقالات تتناول مفهوم العتبات لكي يدرك أهميتها و دورها بالنسبة إلى أي جنس أدبي و خصوصا بالنسبة إلى قصة **مايسة باي** كي يمتلك بعد ذلك الأدوات اللازمة لقراءة تلك العتبات و تأويلها و بالتالي يستطيع أن يترجمها بما يتوافق مع رؤية شاملة للفعل الترجمي.
- ✓ على المترجم أن يبحث عن الكلمات المحورية المتواترة في نص القصة و يؤولها بما يتناسب مع تأويل النص برمته ثم يترجمها مستخدما اللفظ ذاته لكل كلمة كي يحافظ على ثقل الكلمات المحورية في النص المترجم و تأثيرها في المتلقي.
- ✓ من خلال دراستنا تبين لنا أن **مايسة باي** كتبت نص قصتها في الكثير من المواضع بالأسلوب الذي اتبعه **ألبير كامو** في روايته *L'étranger* و هو ما يسمى بالأسلوب التلغرافي و يتميز بالبساطة و الاقتصاد في استعمال اللغة. و تبعا لذلك نظن أنه من واجب المترجم أن يطالع بعض الدراسات التي كتبت عن أسلوب **ألبير كامو** في روايته هذه التي نالت شهرة عالمية و لا تزال محط اهتمام الباحثين و القراء إلى يومنا هذا نظرا لأسلوبها المتميز.
- ✓ الصبغة الثانية التي تميز أسلوب **باي** هي الشعرية و لكي يحيط بها المترجم عليه أن يقرأ نص القصة مرات عديدة محاولا النفاذ إلى عمق الصور الشعرية و انسيابية النص.
- ✓ نظرا للعلاقة التناصية الوطيدة الموجودة بين قصة **باي** (مدونتنا) و رواية **شلينك** *Le liseur* نرى أنه من الضروري قراءة هذه الرواية و هذا ما فعلناه نحن و اطّلعنا على بعض ما كُتب حولها، و ذلك لاستطلاع أبعاد هذا التناص و مبرراته و لإيجاد النقاط التي يشترك فيها العملان الإبداعيان و لقراءة رؤية **باي** و تأويلها.

بالإضافة إلى ذلك، من المهم بمكان أن يطلع المترجم قدر الإمكان على مفهوم التناص و أنواعه و أن يبحث في قصة **باي** عن عمليات التناص الأخرى.

- ✓ و نرى أن المترجم في حاجة مستمرة إلى الاطلاع الواسع على الأعمال الأدبية و ترجماتها و خصوصا ما يتعلق بكُتابنا الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية كي تتوسع لديه نظرته لهذا الأدب و لكي يكون على علم بالترجمات المنجزة و استراتيجياتها.
- ✓ إلى جانب ذلك، نرى أن القراءات الإثرائية في ميادين الترجمة و الأدب و النقد الأدبي و الترجمي جد هامة و مفيدة للمترجم بصفة عامة.

و نأمل أن تُسهِم هذه المبادئ و غيرها في تشكيل تصور حول مشروع ترجمي للمترجم الذي ينوي إعادة ترجمة قصة **مايسة باي**، مدونة هذه الدراسة. و قد حاولنا أن نخط المبادئ التي من شأنها أن تجعل من هذه الخطوة الأخيرة "نقدا منتجا و مخصبا"[83].

[83] انظر : Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Op. cit., p.97.

الخاتمة

لقد سرنا مع بحثنا هذا الذي تناولنا فيه بالتحليل و النقد ترجمة **محمد ساري** لقصة **مايسة باي** *Entendez-vous dans les montagnes...* و ما شدنا إلى هذه القصة هو أنها تروي أحداثا من ثورة التحرير الجزائرية من خلال شخص والد الساردة الذي هو نفسه والد **مايسة باي** و من خلال رجل فرنسي جُنّد في الجزائر إبان الاحتلال و قد يكون واحدا ممن شاركوا في إعدام الوالد. إن ترجمة النص الأدبي تثير في الواقع مشكلات جمة و تعد القصة نوعا أدبيا يثير هو الآخر إشكاليات حين التصدي لترجمته، و لقد اطلعنا على بعض النظريات و المقاربات في تحليل الترجمات و ارتأينا اختيار المنهج البرماني النقدي الذي وضعه في كتابه *Pour une critique des traductions : John Donne* و هو منهج للتحليل و النقد يعتمد على التأمل العميق في حقيقة النقد فهو ذاك النقد الايجابي و ليس السلبي.

و قد تبين لنا أن منهج **برمان** النقدي صالح للتطبيق بدرجة كبيرة على نوع القصة إذ سمح لنا بكشف الهفوات لدى المترجم و كذا بعض الانحرافات في مسار الترجمة. و لتحقيق ذلك بنجاح لابد من الاطلاع إجمالا على نوع القصة و خصائصها و كذلك من المهم دراسة أسلوب النص الأصلي و البحث عن عمليات التناص الواردة في هذا النص (استخراج معظمها بقدر الإمكان) لمعاينة ما إذا تمكّن المترجم من إدراج آثارها في النص المترجَم. و بالتأكيد فإن النقد الإيجابي و المنتِج هو المطلوب كي نتمكن من إنجاز ترجمة ثانية بعد الترجمة الأولى و الوحيدة لقصة **مايسة باي**.

و بفضل منهج **برمان** تمكنا من اكتشاف المبادئ التي تساعد على التحضير لإعادة ترجمة قصة **مايسة باي** و قد ذكرناها قبل هذه الخاتمة كما ساعدنا منهج **برمان** على الإجابة عن تساؤلاتنا التي كانت مدار إشكالية بحثنا و وصلنا إلى النتائج الآتية:

- كان **محمد ساري** لصيقا بالنص الأصلي في ترجمته.

- لاحظنا تداخلا لغويا بين الفرنسية و العربية عند المترجم و هذا يعود إلى عدم تحرره من الفرنسية حينما تصدى للترجمة.
- يتبع المترجم في الغالب ترجمة حرفية أشبه بكلمة بكلمة أخلّت في بعض المواطن بروح النص العربي.
- وُفق المترجم في نقل شعرية بعض الفقرات من النص الأصلي.
- كانت **مايسة باي** متأثرة في كتابة نصها هذا بأسلوب الكتابة البيضاء التي ميزت رواية "الغريب" **لكامو**. و بدا هذا التأثر في بعض المواطن، و نعتقد أن المترجم لم ينتبه تماما لذلك بسبب بعض الهفوات التي ارتكبها حين الترجمة.
- وجدنا عمليات تناص في النص الأصلي و رأينا أهمية إدراج حلول ترجمية في النص المُترجَم كي يبدو أثر التناص فيه، مثل الإشارة إلى نص **شلينك** بواسطة حاشية المترجِم.
- تُعدّ عتبات القصة جزءا لا ينفصل عنها فهي المدخل الذي يؤدي إليها و هي التي تُهيّئ القارئ لتلقيها و لذا من المهم أن تُترجَم عندما تكون عبارة عن نصوص، و أن ترافق نص القصة المُترجَم سواء كانت العتبة نصّا أم صورة.
- اكتشفنا من خلال بحثنا أن المدونة بطبعتها المزدوجة و من خلال مواضيعها تدور حول فكرة الثنائيات و هي: الأصل/الترجمة، الأبيض/الأسود، النور/الظل، الثبات/الحركة، الماضي/الحاضر، الضحية/الجلاد. و بدا لنا أن هذا التقابل بين تلك الثنائيات قد عزّز من قوة المواجهة بين نص الترجمة و النص الأصلي و جعلنا كمُتلقين للنص المُترجَم نلمس تلك القوة.
- ليست الكلمات وحدها هي أساس لغة التواصل مع القارئ و لكن الصور و الألوان أيضا تقوم بذلك و قد لمسنا أهمية حضور الألوان الثلاثة: الأبيض و الأسود و الرمادي في الصورتين الفوتوغرافيتين في مدونتنا، فَبِها تم التركيز على موضوع "الماضي". و حقق التقابل بين الأبيض و الأسود المواجهة الرمزية بين

الجزائر عندما كانت مستعمَرة و فرنسا عندما كانت بلدا محتَلا لـها و كذا بين فكرتي الضحيــة و الجلاد. من أجل ذلك، يتوجب على المترجـم التنبــه للغــة الصــورة و لغة الألــوان و لدورهما في التأثير على متلقي الترجمة.

هذه نتائج البحث باختصار و لا نزعم أننا نستطيع الإجابة عن كل الأسئلة التي دارت بخلدنا و نحن نقبل على هذا البحث و منها:

- هل يمكن تطبيق المسار النقدي البرماني على بقية الأجناس الأدبية الأخرى؟

بهذا السؤال نفتح آفاقا أخرى للبحث من أجل استكمال هذا الجهد البسيط الذي قدمناه و ربما تأتي الإجابة على شكل بحث آخر في الدكتوراه و قد يكون هذا السؤال دافعا ليبحث فيه بعض زملائنا.

الملخص باللغة الفرنسية

Cette étude se donne comme objectif de travailler d'une manière pratique sur le concept et la méthode de « Critique des traductions » tels qu'ils sont définis et élaborés par le penseur et traductologue éminent Antoine Berman.

L'intitulé du thème de cette recherche est : « La traduction de Mohamed Sari du récit de Maïssa Bey *Entendez-vous dans les montagnes…*en questionnement. Une approche analytique et critique dans la lumière de : *Pour une critique des traductions : John Donne*, ouvrage d'Antoine Berman. »

Notre ambition donc était de réaliser une critique d'une traduction littéraire à savoir du genre « le récit » en se fondant sur la méthode élaborée avec passion par Antoine Berman dans son ouvrage cité ci-dessus. Berman avait dessiné l'esquisse théorique de sa méthode qui se décline sous plusieurs étapes. Il a fait l'analyse et critique concrète d'un poème « élégie 19 » du poète anglais John Donne.

Nous avons choisi le récit de Maïssa Bey *Entendez-vous dans les montagnes…*comme corpus de notre recherche pour l'importance de son thème traité. L'auteure, dans cette auto-fiction, confronte avec brio deux personnages : une dame algérienne qui fuit le terrorisme dans son pays et un ancien appelé français. La confrontation se passe dans un lieu exigu, le compartiment d'un train en France. Cette rencontre inattendue fait surgir pour les deux personnages beaucoup de souvenirs et des questionnements surtout chez la femme qui se demande si les bourreaux ont un visage humain. Ce thème important, en plus des thèmes : guerre d'Algérie, perte du père exécuté par l'armée française, et la confrontation de deux personnages appartenants à deux pays qui se sont combattus dans le passé, m'avaient beaucoup motivée et attirée.

Notre choix d'analyser notre corpus selon la méthode de Berman fut dicté par ce qui la distingue : son apport philosophique et son apport de « critique positive ». Cette dernière notion précise que la 'critique' ne juge pas une traduction seulement pour montrer ses défauts et sa *défectivité* mais elle le fait dans la perspective de montrer ce qui est réussi et d'ouvrir des horizons de questionnements et de donner ou proposer des réponses possibles pour ses lacunes.

Ce regard positif porté sur la critique des traductions m'a amenée à choisir l'approche bermanienne pour analyser la traduction arabe du récit de Bey réalisée par Mohamed Sari.

Nous avons formulé notre problématique relative à l'aboutissement de cette recherche comme suit: est-il possible d'appliquer la méthode de Berman sur le genre « le récit » vu qu'il l'avait appliquée sur un genre noble et difficile à savoir « la poésie » ? Et quelles sont les conditions de sa réussite ? Un autre questionnement : peut-on appliquer la méthode bermanienne sur une première et une seule traduction ?

Afin de trouver des réponses à nos questionnements, nous avons élaboré un plan pour notre travail de recherche. Ce dernier a été divisé en une introduction, un préambule qui traite théoriquement de la littérature et de la traduction et qui donne une brève définition du récit, quatre chapitres et une conclusion.

Le premier chapitre traite de la notion de critique des traductions et décrit par étapes la méthode de Berman de la critique des traductions. Le deuxième chapitre présente le trio Berman, Bey et Sari et vers sa fin, nous y avons inséré des réponses à un questionnaire que nous avons adressé préalablement au traducteur Mohamed Sari. Quant au troisième chapitre, il a été consacré à la présentation détaillée de notre corpus, à savoir : bref exposé du contenu de l'ouvrage d'Antoine Berman *Pour une critique des traductions*, résumé du récit de Maïssa Bey *Entendez-vous dans les montagnes…*, style de l'écrivaine Bey, présentation de l'original et de la traduction du récit, définition de la notion « paratexte » qui a été exploitée afin de présenter le paratexte de notre corpus (traduction et original du récit), définition de la notion très importante « la photo » vu que le corpus contient deux photographies en noir et blanc, et c'est la photo de couverture qui a été décrite et interprétée en fonction surtout des trois couleurs : le noir, le blanc et le gris. Le quatrième chapitre c'est la pièce maitresse entre tous car c'est là que nous avons concrétisé le parcours théorique de la méthode critique de Berman. Nous avons donc fait une lecture interprétative du titre qui a été suivie par la critique de sa traduction dans laquelle nous avons relevé une remarquable intertextualité tissée par l'écrivaine dans son titre *Entendez-vous dans les montagnes…*où nous avons remarqué l'existence de deux allusions : au chant patriotique *Min Djibalina* et à *La Marseillaise*. Sari s'est trouvé en face d'un grand défi d'où il est ressorti plus ou moins vainqueur car il a réussi à garder

une seule allusion dans son titre arabe **أتسمعون... صوت الأحرار؟**. A été rédigée ensuite, l'analyse critique de vingt et un exemples tirés du corpus (original et traduction) selon la notion de Berman : « zones textuelles signifiantes ». Nous avons consacré la plus détaillée et longues des analyses au dernier exemple qui traite de la traduction de l'intertextualité. En fait, le texte de Bey contient trois citations tirées du roman célèbre *Le liseur* de Schlink. Ce qui nous a incitée à étudier la traduction dans un tel cas, en exposant les liens idéologiques et philosophiques entre les deux livres. Après l'analyse, nous avons procédé à son évaluation selon deux principes chers à Berman : la poéticité et l'éthicité. La réception de la traduction de Sari a été discutée par la suite. Nous avons conclu ce chapitre par la « critique productive ». L'analyse productive appliquée sur la traduction nous a amenée à déduire qu'il faudrait retraduire *Entendez-vous dans les montagnes…*vers l'arabe, vu les lacunes dont souffre la traduction de Mohamed Sari. Ainsi, nous avons formulé quelques principes afin de préparer l'espace de jeu de la nouvelle traduction.

Nous avons abouti à la fin de notre recherche au résultat qu'il est possible d'appliquer la méthode de Berman sur le genre « le récit », et que la réussite de cette entreprise est inhérente à une étude préalable et approfondie du texte original. Cette étude consiste à connaitre le style du récit et à faire un dépistage des intertextualités existantes les plus marquantes afin de voir si le traducteur a réussi leur translation.

De plus, cette méthode nous a permis de confirmer que la traduction de Mohamed Sari en appelle une autre, c'est-à-dire une retraduction.

المراجع

- **القرآن الكريم.**

المدونة:

- Bey Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes…*, Alger, éditions barzakh, 2007.

باي مايسة، **أتسمعون...صوت الأحرار؟**، تر، ساري محمد، الجزائر، منشورات البرزخ، 2007. (طبعة مزدوجة).

- Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, France, Éditions Gallimard, 1995.

1- المراجع باللغة العربية:

- **الكتب:**

- أبو العدوس يوسف، **البلاغة و الأسلوبية مقدّمات عامّة**، الأردن، الأهلية للنشر و التوزيع، 1999.
- الإدريسي يوسف، **عتبات النص بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر**، المملكة المغربية، منشورات مقاربات، 2008.
- ألتونجي محمد، **الجامع لقواعد النحو و الإعــراب**، حلب، دار النهـج للدراسـات و التوزيع، 2006.

- بارت رولان، **التحليـل النصي تطبيقـات على نصوص من التـوراة و الإنجيل و القصة القصيرة**، تر، عبد الكبير الشرقاوي، الرباط، منشورات الزمن، 2001.
- بازي محمد، **العنوان في الثقافة العربية التشكيل و مسالك التأويل**، الرباط، دار الأمان، الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012.
- برمان أنطوان، **الترجمة و الحرف أو مقام البُعد**، تر، الخطابي عز الدين، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2010.
- البريني حافظ ، **مقاييس الجودة في الترجمـة دراسـة مطبقة على اللغـات العربيـة و الفرنسيـة و الإنجليزية**، تونس، مركز النشر الجامعي، 2010.
- بلعابد عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)**، الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.
- بنمخلوف علي و آخرون، **الحقيقة**، تر،عبد القادر قنيني، المغرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005.
- بوشوشة بن جمعة، **مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة**، (ج 1)، (ج 2)، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة و التحقيق و الدراسات "بيت الحكمة"، 1992.
- بيوض إنعام، **الترجمة الأدبية: مشاكل و حلول**، بيروت، دار الفارابي، ط.1، 2003.

- تامزالي وسيلة، **تنشئة جزائرية من الثورة إلى العشرية السوداء**، تر، أحمد بن محمد بكلّي، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2009.
- جابر جمال محمد، **منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق النص الروائي**، نموذجا، الإمارات العربية المتحدة، دار الكتاب الجامعي، 2005.
- حسن القصراوي مها، **الزمن في الرواية العربية**، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النشر، 2004.
- خضرة ياسمينة، **الكاتب**، تر، إنعام بيوض، الجزائر، منشورات البرزخ، أوت 2007.
- خليل إبراهيم، **في نظرية الأدب و علم النص بحوث و قراءات**، الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.
- خمري حسين، **جوهر الترجمة**، وهران، دار الغرب للنشر و التوزيع، (ب ت).
- داود محمد، **الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها – مقاربة سوسيونقدية**، الجزائر، ابن النديم للنشر و التوزيع، بيروت، دار الروافد الثقافية– ناشرون، 2013، ط.1.
- الديداوي محمد، **الكتابة في الترجمة الترجمة العربية الدولية نموذجا**، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2012، ط1.

- ———— ، **منهاج المترجم بين الكتابة و الإصطلاح و الهواية و الاحتراف،** المغرب، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2005.
- ريكور بول، **عن الترجمة،** تر، خمري حسين، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.
- ساري محمد، **البطاقة السحرية،** الجزائر، منشورات التبيين/الجاحظية، 2000.
- ———— ، **الغيث،** الجزائر، منشورات البرزخ، 2007.
- ———— ، **في النقد الأدبي الحديث،** الجزائر، مقامات للنشر و التوزيع، 2013.
- ———— ، **القلاع المتآكلة،** الجزائر، منشورات البرزخ، 2013.
- ———— ، **محنة الكتابة دراسات نقدية،** الجزائر، منشورات البرزخ، 2007.
- ———— ، **وقفات في الفكر و الأدب و النقد،** الجزائر، دار التنوير، 2013.
- السّعران محمود، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي،** بيروت، دار النهضة العربية، (ب ت).
- عبيد كلود، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)،** بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 2013.
- غينتسلر إدوين، **في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة،** تر، مصلوح سعد عبد العزيز، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2007.

- فيدوح ياسمين، **فنّ الترجمة بين النقل و الإبداع في سرد شهرزاد**، دمشق، دار صفحات للدراسات و النشر، 2012.
- قادة مبروك، **في الترجمـــة الأدبية دراسـة تطبيقية**، الجزائر، ابن النديـم للنشـر و التوزيع، بيروت، دار الروافد الثقافية– ناشرون، 2013.
- كيليطو عبد الفتاح ، **لن تتكلّم لغتي**، بيروت، دار الطليعة للطباعة و النشر، ط.1، 2002.
- مداس أحمد، **لسانيات النّص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، 2007.
- مقدّم مليكة، **المتمردة**، تر، محمد المزديوي ، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2004.
- منصر نبيل، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، المغرب، دار توبقال للنشر، 2007.
- منور أحمد، **ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية**، دون بلد، دار الساحل، 2008.
- ولسون كولن، **فن الرواية**، تر.محمد درويش، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ط1.

- **المجلات:**

- **ترجميات** هي مجلة فصلية محكمة تصدر عن دار جذور للنشر، بالرباط، و تعنى بقضايا الترجمة و التواصل.
- **المترجم**، هي مجلة محكمة تعنى بقضايا الترجمة يصدرها "مخبر تعليمية الترجمة و تعدد الألسن"، جامعة وهران- السانية.

- **المقالات:**

- ابن برينيس ياسمينة،"منهج أنطوان بارمان في نقد الترجمة"، **المترجم**، ، وهران، دار الغرب للنشـر و التوزيع، العدد11، جانفي-جوان ،2005، ص ص. 171-184.
- الكدية الجلالي، "الترجمة بين التأويل و التلقي"، **الترجمة و التأويل**، الرباط، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سلسلة ندوات و مناظرات رقم 47، 1995. ص ص.51-62.

- **المذكرات:**

- زقادة رحمة، "منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض، ترجمة رواية *L'écrivain* لياسمينة خضرة نموذجا. دراسة تحليلية نقدية"، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2009/2008.

- **القواميس:**

الأحادية اللغة:

- **المُنجد في اللغة العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق، ط. 3، 2008.
- **المُنجد في اللغة و الأعلام**، بيروت، دار المشرق، ط. 43، 2008.

القواميس المزدوجة:

- **القاموس المزدوج** عربي- فرنسي فرنسي- عربي. قاموس عام لغوي- علمي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط. 3، 2006.

- **المراجع الإلكترونية:**

المقالات:

- جميل حمداوي، "مكونات القصة القصيرة جدا وسماتها عند الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي"، 2014، www.alukah.net/literature_language/0/65091

المواقع:

- www.egytips.com/؟ما-هو-جراب-الهاتف-المحمول.html
- www.kalima.ae
- http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura36-aya40.html

2- المراجع باللغة الأجنبية:

- **الكتب:**

- Barthes Roland, *La chambre claire Note sur la photographie*, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Belloula Nassira, *Les belles Algériennes Confidences d'écrivaines*, Constantine, éditions Média-Plus, 2006.
- Berman Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, France, Éditions Gallimard, 1984.
- ————, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Bey Maïssa, *Au commencement était la mer…*, Alger, Éditions barzakh, 2012.
- ————, *Bleu blanc vert*, France, Éditions de l'Aube, 2006.
- ————, *Pierre sang papier ou cendre*, Alger, éditions barzakh, 2008.
- ———— , *Puisque mon cœur est mort*, Alger, éditions barzakh, 2010.
- ———— , *L'une et l'autre* suivi de *Mes pairs*, Alger, éditions barzakh, 2010.
- Camus Albert, *L'étranger*, Béjaïa, Editions Talantikit, 2014.
- ————, *Noces* suivi de *L'été*, France, Éditions Gallimard, 1959.
- Cheurfi Achour, *Ecrivains Algériens Dictionnaire biographique*, Alger, Editions Casbah.

- Eco Umberto et al., *Dixième assises de la traduction littéraire (Arles 1993)*, France, Actes Sud, 1994.
- Elfoul Lantri, *Traductologie Littérature Comparée. Etudes et essais*, Alger, Casbah Editions, 2006.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, coll « poétique », Paris, ed. Du Seuil, 1982.
- ————, *Seuils*, France, Éditions du Seuil, 1987.
- Grevisse Maurice, *Le bon usage. Grammaire Française*, DeBoeck, Duculot, 13ème édition, 2005.
- Hajjar Joseph N., **دراسة في أصول الترجمة** *Traité de traduction*, Beyrouth, Dar El-Machreq, 1977.
- Hamilton Edith, *La mythologie Ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. Abeth de Beughem, Belgique, Marabout, 1978, 1997.
- Hechaïmé Camille I., **الترجمة بالنصوص** *La traduction par les textes*, Beyrouth, Dar el-Machreq Editeurs, 2007.
- Joly Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Éditions Nathan, 1993.
- Larbaud Valery, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, renouvelé en 1973.
- Milly Jean, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 1992.
- Popin Jacques, *La ponctuation*, Paris, Éditions Nathan, 1998.
- Sari Mohamed, *Le naufrage*, Alger, Éditions Alpha, 2010.
- Schlink Bernhard, *Le liseur*, traduction de Lortholary Bernard, Éditions Gallimard, 1996.

- **المقالات:**

- Brisset Annie, « L'identité culturelle de la traduction en réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes. Traduire la culture*, France, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, N°11, pp.31-51.
- de Launay Marc, « L'identité de l'original », *traduction(s) confrontations, négociations, création*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, pp. 9-27.
- Mezali Safia Latifa, « Cette fille-là, une œuvre conjuguée au pluriel », *Paroles de Femmes et Ecritures Formatrices*, Actes des journées d'études organisées en juin 2007 et en mars 2008, Alger, Hibr Editions, 2008, pp. 56-69.

- **الأطروحات و الرسائل:**

- Schyns Désirée Victorine Léonie, *Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003)*, thèse de Doctorat, Université d'Amsterdam, 2007, p.395.
  http://dare.uva.nl/document/52141
- Tadjine Mohamed Ali , « *Pour un équivalent dynamique en langue arabe de l'écriture blanche dans l'Étranger d'Albert Camus* », mémoire de Magistère, Université Mentouri Constantine, 2009/2010.
- Villarroel Marina, *De la pratique à la théorie : Analyse de la traduction de El Juguete rabioso, de Roberto Arlt par Antoine Berman*, mémoire de Maitre ès arts (M.A.) en traduction, université de Montréal,

décembre 2010. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5152/Marina_Villarroel_2010_memoire.pdf?sequence=2.

- **القواميس:**

الأحادية اللغة:

- Forest Philippe, Conio Gérard, *Dictionnaire Fondamental du Français Littéraire*, France, Maxi-Livres, 2004.
- Larousse du Collège, Paris, Éditions Larousse, 2006
- *Le nouveau Littré*, Paris, Éditions Garnier, 2007.

القواميس الثنائية:

- Idriss Souheil, *Al-Manhal, Dictionnaire Français – Arabe*, Beirut, Dar aladab, 2007.

- **المراجع الإلكترونية:**

المقالات:

- Ahcene-Djaballah Belkacem , « Voies de femmes », 2 octobre 2014, http://nadorculture.unblog.fr/2014/10/02/voies-de-femmes-par-belkacem-ahcene-djaballah/

- Le Gaufey Guy, « Après dissipation des brumes matinales »,

  http://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Flegaufey.fr%2FLe_Gaufey%2FTextes_1973-2009_files%2F72.rtf&ei=ccD_Uf2sCsa24ASB7oGACg&usg=AFQjCNFw0o1lc1n52Qf7-eF2icjtLlYj5Q&bvm=bv.50165853,d.bGE

- Nouss Alexis, « Éloge de la trahison », http://id.erudit.org/iderudit/000574ar
- Roux-Faucard Geneviève, « Intertextualité et traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Jounal* [En ligne], vol.51, n°1, 2006, p.98-118 http://id.erudit.org/iderudit/012996ar
- Simon Sherry, « Antoine Berman ou l'absolu critique », TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 14, n° 2, 2001. http://id.erudit.org/iderudit/000567ar

- **المواقع:**

- http://www.canon.fr/youconnect_newsletter/tutorials/black_white_photography/
- http://www.cosmovisions.com/Sappho.htm
- http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/cabas
- http://esmma.free.fr/mde4/images/paq11b.jpg
- http://www.videdressing.com/cabas/gaspard-yurkievich/p-2278977.html
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Ville_d'Alger_%28paquebot%29

الفهرس

العنـــــوان	الصفحة
مقدمة:.....	5
مدخل نظري : الأدب و الترجمة.....	12
1. الأدب و أهمية ترجمته:.....	13
2. النص الأدبي و تحديات ترجمته:.....	15
3. ما هي القصة (le récit) :.....	19
I. الفصل الأول: مفهوم النقد في الترجمة	21
I. 1. مفهوم نقد الترجمات عند **أنطوان برمان**:.....	22
I.2. منهج **برمان** النقدي:.....	33
I.1.2. قراءة الترجمة و إعادة قراءتها: Lecture et relecture de la traduction	33
I. 2. 2. قراءات النص الأصلي: Les lectures de l'original	35
I.2 .3. البحث عن المترجم: A la recherche du traducteur	38
I.2. 4. تحليل الترجمة: L'analyse de la traduction	45
I.2. 5. تلقي الترجمة: La réception de la traduction	49
I.2. 6. النقد المنتِج: La critique productive	50
I. 3. آراء حول الفكر النقدي لـ**برمان**:.....	51
II. الفصل الثاني: التعريف بأصحاب المدونة	54
II.1. المنظّر **أنطوان برمان** Antoine Berman :.....	55
II.2. الكاتبة **مايسة باي** Maissa Bey :.....	58
II.3. المترجِم **محمد ساري** Mohamed Sari :	61
II.4. أسئلة إلى المترجِم **محمد ساري**:.....	68
III. الفصل الثالث: التعريف بالمدونة:	75
III.1. عرض مختصر لمحتويات الكتاب: *Pour une critique des traductions : John Donne*	76

III.2. 1. ملخص المدونة "**أتسمعون...صوت الأحرار؟**":.....	78
III.2 .2. أسلوب **مايسة باي** في القصة:.....	83
III.3. تقديم المدوَّنة (الأصل و الترجمة):.....	88
III.3. 1. عتبات المدوَّنة:.....	89
III.3. 1. 1. عتبات نص الترجَمة:.....	91
III.3. 1. 2. عتبات النص الأصلي:.....	93
III.3. 2. قراءة في بعض العتبات:.....	100
III.3.3. الصورة، مفاهيم عامة:.....	102
III.3.3. 1. الصورة و الألوان:.....	103
III.3.3. 2. قراءة في الصورة الفوتوغرافية للغلاف الخارجي:.....	106
III.4. الأفق الترجمي: L'horizon traductif	115
IV. الفصل الرابع : تحليل المدونة	122
IV.1. القراءات الإضافية:.....	123
IV. 2. مقاربة نقد الترجمة:.....	127
IV. 3. نقد الترجمة:.....	132
IV. 3. 1. نقد ترجمة العنوان:.....	132
IV. 3. 2.تحليل الأمثلة و نقدها:.....	144
IV. 3. 3. تقييم الترجمة:.....	203
IV.4. تلقي الترجمة:.....	209
IV.5. النقد المنتِج:.....	211
الخاتمة:.....	214
الملخص بالفرنسية.....	218
المراجع.....	222
الفهرس.....	235