جامعة الجزائر 2 - أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

التلاقح الثقافي بين الهوية والغيرية في ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من خلال La Trilogie nordique لمحمد ديب

دراسة تحليلية نقدية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الترجمة
تخصص: دراسات ترجمية حديثة
الفرع: عربي- فرنسي- عربي

إعداد الطالبة
أسماء سليماني

إشراف الدكتور
محمد الشريف بن دالي حسين

السنة الجامعية

2019

جامعة الجزائر 2 ـ أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

التلاقح الثقافي بين الهوية والغيرية في ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من خلال La Trilogie nordique لمحمد ديب

دراسة تحليلية نقدية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الترجمة
تخصص : دراسات ترجمية حديثة
الفرع : عربي- فرنسي- عربي

إعداد الطالبة
أسماء سليماني

إشراف الدكتور
محمد الشريف بن دالي حسين

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د. دليلة خليفي	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ.د. محمد الشريف بن دالي حسين	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
أ.د. حلومة التيجاني	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د. سهيلة مريبعي	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د. فاطمة عليوي	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د. عبد القادر رسول	جامعة المدية	عضوا مناقشا
أ.د. رشيدة سعدوني	جامعة البليدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
2019

إهـــــداء

اللهمّ لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضى حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه.

إلى **والدي** الذي أنار دربي ولا يزال يحثني على طلب العلم رضي الله عنه وأرضاه،

إلى **والدتي** الحنون التي خففت عني ثقل الأيام وغمرتني بالدعوات رضي الله عنها وأرضاها،

إلى أختي الأميرة **سارة** التي بسطت لي ذراعيها مساعدة ومؤازرة وفقها الله وسدّد خطاها،

إلى أختي الجميلة **سمية**، سعادة المنزل التي أشدّ بها أزري ونبع العطاء في السّراء والضّراء،

إلى روح **جدتي مسعودة** الطاهرة التي أعمل على خطى وصاياها،

إلى **جدّي** الحبيب الذي علمني أن أصبر في وجه المحن أطال الله عمره،

إلى أرواح **جدي سليمان وجدتي الزهراء وجدتي ربيعة** حضن الدعم والأمان أسكنهم الله فسيح جناته،

إلى عمّي **عبد القادر** الذي فتح لي أبواب قصره واسعة.

امتنان وعـــرفان

الشكر موصول للمشرف الدكتور **محمد الشريف بن مالي حسين** الذي كان نعم الموجه والمعين. فقد شملني بعظم حلمه، وأفدت من توجيهاته المسددة، جزاه الله عني كل خير وأطال عمره رافلا في ثوب من الصحة والعافية.

أشكر أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث وتقييمه.

عاجز الامتنان وجزيل العرفان إلى أختي الدكتورة آمة الله سمية التي مكنتني من المراجع بعيدة المنال حيث تكبدّت مشقة السفر مرارا لتضعها بين يدي، وظلّ عطاؤها الممدود يغمرني إلى غاية رؤية هذه الأطروحة النّور.

والشكر الجزيل أيضا لكل من ساندني، وأخصّ بالذكر أساتذتي المشرفين على **تخصص دراسات ترجمية حديثة** وزميلاتي، لاسيما نسرين لولي بوخالفة.

قائـــمة المحتـــويات

إهــداء

امـــتنان وعرفـــان

قائـــمة المحتويات.....أ-ه

مقدمـــة 11

الفصل الأول: جدل الهوية والغيرية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

0.I. تقديم الفصل 20

1.I. الهوية والغيرية في رحاب الرواية.....21

1.1.I. الرواية.....22

1.1.1.I. مفهوم الرواية.....22

2.1.1.I. بنية الرواية وأشكالها.....25

3.1.1.I. الجنس الروائي بين الغرب والشرق.....29

2.1.I. الهوية ومقوماتها.....38

1.2.1.I. مفهوم الهوية.....39

2.2.1.I. مقومات الهوية.....44

3.1.I. الغيرية وأشكالها 49

1.3.1.I. مفهوم الغيرية.....49

2.3.1.I. أشكال الغيرية.....53

4.1.I. صورة الذّات والآخر في المرآة الروائية.....56

2.I. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....63

1.2.I. ميلادها وتطورها.....63

2.2.I. خصائصها المائزة.....79

3.2.I. من المحلية إلى العالمية.....85

3.I. خلاصة الفصل.....93

الفصل الثاني : الإشكالات الثقـــافية للترجمة الروائـــية

0.II. تقديم الفصل 96

II.1. الترجمة الروائية والتلاقح الثقافي.....97
II.1.1. خصوصية الترجمة الروائيــة.....97
II.1.2. التــّلاقح الثقــافي..... 113
II.1.2.1. مفهوم الثــقافة..... 113
II.1.2.2. مفهوم التــلاقح الثقــافي..... 120
II.1.2.3. تجليات التــلاقح الثقــافي..... 122
II.1.3.2.1. مفــهوم الوحدات الثقافية (Culturèmes)..... 123
II.1.3.2.2. خصــائص الوحدات الثقافية 129
II.1.3.2.3. أنواع الوحدات الثقافية..... 129
II.1.2.4. آليــات التلاقح الثقافي 136
II.1.4.2.1. التباين اللغوي (Hétérolinguisme)، طِرْس الأدب المهاجر..... 136
II.1.4.2.2. أدوات التبــاين اللغوي.....143
II.2. رهــان ترجمة التــلاقح الثقافي..... 148
II.2.1 ترجمة الوحدات الثقافية بين الذات والآخر..... 152
II.2.1.1 ثنائية لدميرال (Ladmiral): أنصار المصدر أو أنصار الهدف..... 158
II.2.2.2 الصبغة الأجنبية والصبغة المحلية لدى بــالار (Ballard) 168
II.2.2.2.1 منهج سيادة الطابع الأجنبي..... 169
II.2.2.2.2.1. النــقل (Report)..... 170
II.2.2.2.2.2. الحــاشية (Note du traducteur) 172
II.2.2.2.2.3. الترجمة المزيدة (Incrémentialisation).....173
II.2.2.2.2.3.1. الترجمة المزيدة والنقــل.....174
II.2.2.2.2.3.2. الترجمة المزيدة والترجمة الحرفية (Traduction littérale).....174
II.2.2.2.2.4. التقييــس (Standardisation) 175
II.2.2.2.2. منهج إضفاء الطــابع المحلي 176
II.2.2.2.2.1. الإسقاط (Omission) والإضافة (Ajout).....176
II.2.2.2.2.2. الاستبدال (Substitution)..... 177

II.2.2.2.2.3. الاشتمال (Hyperonymisation) 178
II.2.2.2.2.4. التكافؤ الثقافي (Equivalence culturelle) 178
II.2.2. مـــآل التباين الثقـــافي في الترجمة 184
II.3. خلاصة الفصل 193

الفصل الثالث: عرض المدونـــة وتحليلها

III.0. تقديم الفصل 197
III.1. قراءة في ثلاثية الشمال لمحمد ديب 198
III.1.1. التعريف بالأديب محمد ديب 199
III.1.2. الكتابة الروائية وتحولاتها لدى محمد ديب 203
III.1.3. تقديم ثلاثـــية الشمـــال 209
III.1.3.1. سطوح أُرسول 210
III.1.3.2. غفـــوة حواء 211
III.1.3.3. ثلـــوج من رخـــام 212
III.1.4. جمـــالية وشعـــرية ثلاثية الشمال 213
III.1.4.1. متاهة الاغتراب ورحلة البحث عن الذات 214
III.1.4.2. تداخل الأجناس الأدبية 217
III.1.4.3. البنية النصـــية والتنـــاصية 220
III.1.4.4. حوار اللّغـــات وتلاقـــح الثقافات 224
III.2. قراءة في ترجمة ثلاثية الشمال 232
III.2.1. التعريف بالمترجم محمد ساري 232
III.2.2. تقديم الترجـــمة العـــربية 234
III.2.2.1. ترجمة الغلاف الخارجي 234
III.2.2.2. ترجمة العناوين 234
III.2.2.3. مقدمـــة المترجم 235
III.2.2.4. تقســـيم الفصـــول 236
III.2.3. تقييـــم الترجمة 236

3.III. خلاصة الفصل.....240

الفصل الرابع : نقــد الترجمة العربية لثــلاثية الشمال

0.IV. تقديم الفصل.....244
1.IV. منهجية التحليل.....245
2.IV. تحليل ونقد النماذج المستقاة من الثلاثية.....246
1.2.IV. تجليات التــلاقح التاريخـــي والأسطوري.....247
1.1.2.IV. النموذج الأول.....247
2.1.2.IV. النموذج الثاني.....250
3.1.2.IV. النموذج الثالث.....252
2.2.IV. تجليــات التــلاقح البيئـــي.....254
1.2.2.IV. النموذج الأول.....254
2.2.2.IV. النموذج الثاني.....256
3.2.IV. تجليــات التــلاقح المــادي.....259
1.3.2.IV. النموذج الأول.....259
2.3.2.IV. النموذج الثاني.....261
3.3.2.IV. النموذج الثالث.....264
4.2.IV. تجليــات التــلاقح الاجتمــاعي.....267
1.4.2.IV. النموذج الأول.....267
2.4.2.IV. النموذج الثاني.....270
3.4.2.IV. النموذج الثالث.....272
5.2.IV. تجليــات التــلاقح الفكــري والفنـــي.....275
1.5.2.IV. النمــوذج الأول.....275
2.5.2.IV. النمــوذج الثاني.....280
3.5.2.IV. النمــوذج الثالث.....286
6.2.IV. تجليات التــلاقح العقــائدي.....291
1.6.2.IV. النموذج الأول.....291

2.6.2.IV. النموذج الثاني.....294
3.6.2.IV. النموذج الثالث.....297
4.6.2.IV. النموذج الرابع.....301
5.6.2.IV. النموذج الخامس.....305
3.IV. خلاصة الفصل 312
خاتـــمة.....318
الملاحق.....323
الملحق أ: مسرد عربي–فرنسي.....324
الملحق ب: مسرد فرنسي –عربي.....332
ملخص باللغة العربية.....341
ملخص باللغة بالفرنسية 345
ثُبت المصادر والمراجع.....349

مقـــدمـــــة

الترجمة وليدة اختلاف الألسن، فهو يسوّغ وجودها على أن ترعى بدورها استمراريته بأن تضمن لكل فرد التعبير والاستماع والقراءة بلسانه الخاص دون سواه. ولا ممحاكة في أنّ تمايز الثقافات من تباين الألسن باعتبار اللّسان الوعاء الأكبر للثقافة، إلا أنه تمايز لا امتياز فيه، بل يُعدّ خصوصية تسعى الترجمة باعتبارها لغة التعدد الثقافي، لتكريسها لصالح التواصل، ليس بغية توحيد اللغات والثقافات بل من أجل الربط بينها وصبّها في مرجل الابداعات البشرية.

ولا غرو أن الأدب أكثر ملكات الانسان تقريبا بين البشر. فهو على تنوع ألوانه، مظهر من مظاهر الثقافة، ومرآة تعكس خصوصيتها. فلا يكاد يخلو أي خطاب أدبي من السمات الثقافية التي تضرب بجذورها في المجتمع والتاريخ بحيث لا نجد لها نظيرا في خطاب آخر. والأثر الأدبي أول ما يُصقل من أجل تحقيق المتعة الذاتية تأليفا ومطالعة، فهو من الذات ومن أجل الذات. فيُضمّن الأديب خوالج الجوارح وجنبات الروح بين ثنايا التعبيرات، التي تتجاوز ألفاظها دلالاتها المعجمية، فيشحنها بفيض من الصّور والأخيلة.

ولطالما حظيت الآثار الأدبية باهتمام المترجمين الذين لم يدّخروا في نقلها جهدا، فسارت بهم تلك الترجمات نحو العالمية دون أن تمسّ بخصوصيتها التي لم تكن لتحظى بنفس الصيت في لغتها، كما اضطلعت الترجمة بدور هام في إثراء الأدب العربي بألوان جديدة غابت عن الأدب التقليدي كالمسرح والرواية.

وعلاقة المترجم بالمؤلف وطيدة يرسخها عقد ضمني، يتنازل فيه الأول عن لغته والثاني عن أفكاره. وتغيب على إثره في النص المترجم، لغة المؤلف وأفكار المترجم. هذا المترجم الذي يعمل هو نفسه على عزلها عن اللغة المنقول إليها، تضحية منه في سبيل نقل أفكار غيره، ويلتزم الصمت ليتحدث الأثر الأدبي، فاتحا المجال لتجلي الآخر في الذات، ومحاورته في ظل التعددية اللغوية والثقافية، ذلك الآخر الغائب، كثير الحضور في الذات.

وليست ترجمة الآثار الروائية مثل غيرها. فالنص الروائي منظومة تواصلية لها نسقها الخاص وموضوعها المحدد وآلياتها المتميزة، تحيط بها هالة من الإيحاءات والصور الشعرية، ناهيك عن البيان الذي يستدعي أن يكون المترجم على جانب كبير من الرهافة الحسية والأدبية الخاصة والفريدة لنقله إلى اللغات الأخرى. فتأبى بصفتها ظاهرة لغوية، البساطة والسهولة وتحبذ العصيان والتمرد. وهي ظاهرة ثقافية كذلك، ترمي بظلالها المستوحاة من التجربة الانسانية وواقعها المعيش على الأثر، فتميزه عمّن سواه، لتلتحم فيه اللغة بالثقافة، ليتشكل عالم قد يتيه المترجم في دهاليزه. فإذا عكف على نقل المعنى المراد، ذهب ببلاغة الكلام ورونقه، وإذا ركزّ على نقل الألفاظ أخلّ بالمعنى.

تتجلى في ظلّ هذا التحدي مهمة المترجم عسيرة، بصفته سفيرا لغويا وثقافيا، مثله مثل الجسر الذي يربط بين الضفتين، لا يستقر في أي منها، وإلا صار مجرد

نصب أو عمارة. فتنافس الباحثون والمفكرون، وعكف اللغويون والمترجمون على تدارس الظاهرة الروائية وإشكالاتها الثقافية في ظلّ جدلية الذات والآخر. فسُخرت الجهود حثيثة، وتوالت الأبحاث عديدة من كل حدب وصوب، مما تمخض عنها مقاربات ونظريات لغوية وثقافية وفلسفية وترجمية، اختلفت إلى حدّ التناقض وتقاربت إلى حدّ التوافق.

والأدب الجزائري حافل بنماذج روائية من هذا القبيل، لا سيما تلك التي كُتبت باللغة الفرنسية لقامات فكرية على غرار **محمد ديب** الذي جاءت أعماله تعبيرا عن المأساة الوطنية إبّان الاستعمار الغاشم، لتغدو عقب الاستقلال قناةً رافدةً للثقافة الوطنية. فتفتحت الهويةُ المحلية بخصوصيتها على الغيريةَ الأجنبية باختلافاتها للتّعبير عن الذات الإنسانية.

وساهمت هذه الفلسفة الديبية بوضوح في إبراز جمالية **ثلاثية الشمال؛ سطوح أُرسول** (1985) و**غفوة حواء** (1989) و**ثلوج من رخام** (1990). وتجسّدت هذه النظرة التأملية العميقة عبر التّفاعل الثقافي مما أتاح إقحام الذات في الآخر، والآخر في الذات. وهو تفاعل وظّف في سبيله محمد ديب لغات متباينة العوائل، استدعى من خلالها أطيافا ثقافية متنوعةً أضفت على الألفاظ والعبارات فيضاً من الدلالات والإيحاءات، تدور بانتظام وتصطف بانسجام في مدار التلاقح الثقافي وفق نظام محكم له أساليبه وأدواته الخاصّة. فتمخض عن كلّ ذلك لغة متعددة الأوجه، كخلاصة تجارب هذا

الأديب الجزائري في المهجر، وتفيض بالمعاني، حيث تنساب غزيرة من أبسط وحدة ثقافية إلى أعقدها تركيبا، دون أن تستثني أسماء الأعلام التي تحظى برمزية فريدة في هذه الثلاثية.

إنّ ما يُحفزنا على سبر أغوار هذه الظاهرة الثقافية في الرواية الديبية، هو إيماننا العميق بالمسؤولية الملقاة على عاتقنا في ما يتعلق بإيفاء أحد أعمدة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية حقّه من الدراسة من أجل تبليغ ما تميزت به جمالية لغته الفريدة إلى بني وطنه من جهة، وندرة البحوث الترجمية من جهة أخرى، التي تناولت ديب بالدراسة والتحليل والتي لم تتجاوز ثلاثيته الأولى، "ثلاثية الجزائر"، وكأنه لم يؤلّف سواها.

ولفت انتباهنا فضلا عن ذلك، انعدام الدراسات الترجمية في أرض الواقع التي تتطرق إلى بنية وآليات التلاقح الثقافي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية عموما، وفي الرواية الديبية على وجه الخصوص، وذلك بناء على ما اطلعنا عليه من الكمّ الهائل من البحوث والرسائل والمراجع العربية والأجنبية، ما يجعلنا من بين الأوائل الذين يسلكون درب **ترجمة التلاقح الثقافي والتباين اللغوي وفق منظور تكامل المقاربات الثقافية.**

واستأنسنا بمراجع ثرية تناولت خصوصية الكتابة الديبية، أهمها مؤلفات "جون ديجو" (Jean Déjeux) على غرار « Mohammed Dib, écrivain algérien » (1977)

ودراسة "بشير أجيل" الذي تطرق فيها إلى شعرية "ثلاثية الشمال" في كتابه الموسوم : « Espace et écriture chez Mohammed DIB : la trilogie nordique » (1995) والعمل الجماعي الذي رأى النور سنة 2017 تحت إشراف يحيى بلعسكري بعنوان: « Mohammed Dib, un écrivain de lumière ».

ويدفعنا هذا الالتزام إلى التساؤل عن مآل التلاقح الثقافي في ترجمة رواية تنبثق منها أكثر من لغة وتُحيل إلى أكثر من ثقافة في ظلّ نظرية الثنائيات السائدة في علم الترجمة (الأصل والترجمة، المصدر والهدف). وتنبثق من هذه الإشكالية التساؤلات التالية:

- هل بوسع المترجم إعادة تشكيل ملامح التلاقح الثقافي في النص المترجم كاملة دون أن يضطر إلى إلغاء أحدها؟ وإذا كان الأمر ممكنا، كيف يتسنى له ذلك؟
- ما مصير الوحدات الثقافية المكتوبة بأكثر من لغة في الترجمة؟ وما السبيل إلى نقل تأثير التعدد اللغوي الخاصّ بها؟
- ما حيلة المترجم إزّاء رمزية اسم العلم الروائي؟ هل يكتفي باقتراضه دون نقل إدلاله الثقافي أم أنه يمنح القارئ متعة اكتشاف الاختلافات الثقافية ومحاورتها؟

ونروم عبر طرح هذه الأسئلة ما يلي:

- معاينة إمكانية إعادة تشكيل التلاقح الثقافي بجميع جوانبه احتراما لمقاصد المؤلف.

- إلقاء الضوء على العوامل التي توجّه اختيارات المترجم لأساليب معيّنة في ترجمة الوحدات الثقافية.

- استنباط الأساليب الملائمة لنقل التباين اللغوي الذي يحفل به النص الروائي المكتوب باللغة الفرنسية بعيدا عن نظرية الثنائيات.

ومن جملة ما نفترضه تعقيبا على هذه التساؤلات أن الترجمة الروائية قد توحي باستعمال أساليب تعبيرية جديدة تجعلها تكشف عن ثراء غير موجود في اللغة المحلية، فتمنحها مزيدا من المرونة من أجل استيعاب عناصر لغوية وثقافية أجنبية مما يخوّلها الاتصال مباشرة بالروح الانسانية لتسير معها جنبا إلى جنب. ولعلّ في ذلك عدم احترام المتلقي ولسانه وثقافته، وانتهاك حرمة ما يألفه، وتحميله مشقّة البحث عن كل ما هو أجنبي غريب، إلا أن كلّ ذلك يخدم الغرض التواصلي للترجمة. ولا طائل من تبني نزعة ترجمية واحدة دون غيرها، لأن في ذلك بتر لأحد جوانب التلاقح الثقافي، فيتمخض عن ذلك نص أحادي الثقافة بعد أن كان ينعم بالتعددية التي يستمد منها خصوصيته. وبالتالي، ما توصّل إليه علم الترجمة من نظريات ومقاربات غير كفيل بحلّ إشكال التلاقح الثقافي في الرواية المكتوبة باللغة الأجنبية.

وفي سبيل وضع هذه الفرضيات قيد الدراسة، سنتخذ "**ثلاثية الشمال**" للكاتب الجزائري محمد ديب مدونة لبحثنا. وهو اختيار نابع من كون أجزاء الثلاثية تشكّل عملا فنيّا امتزجت فيه مختلف الثقافات وتعددت فيه اللغات لتبلغ المتعة والخبرة الإنسانية ذروتها، بغض النظر عن شغفنا بالمجال الأدبي. كما وقد تلمسنا أنّه لم يُنفض الغبار عن الكثير من آثار محمد ديب، لاسيما تلك التي ألّفها عقب الاستقلال .

وسنعتمد في دراستنا بغية الإجابة عن إشكالية البحث على عدّة نظريات ومقاربات ترجمية اهتمت بالنقل الثقافي، أهمها: (Ladmiral,1998, 2006, 2015) وأيضا (Ballard, 1993, 2001, 2006) و (Lungu-Badea, 2004, 2009, 2012)؛ وسنستند علاوة على ذلك على الدراسات والأبحاث التي عالجت التباين اللغوي، على غرار: (Grutman, 1992, 1997, 2012) و(Lawson-Hellu, 2003, 2004, 2011) وكذلك (Suchet, 2009a, 2009b, 2014).

سنتبنى في الشق النظري من هذه الدراسة المنهج الوصفي والتاريخي للإلمام بمختلف جوانب الموضوع، في حين أننا سنتبع المنهج التحليلي النقدي في الشقّ التطبيقي منها، وفقا لما تقتضيه المادة العلمية المعالجة. وسنرسم بناء على ذلك خطة لموضوع بحثنا تنقسم فيها الدراسة، فضلا عن المقدمة والخاتمة إلى أربعة فصول. يتفرع الفصل الأول إلى مبحثين، حيث سنلقي الضوء على السّجال الثقافي بين الهوية والغيرية في رحاب الرواية ونركز على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

كنموذج شاهد على احتكاك الذات بالآخر. وسنتطرق في الفصل الثاني إلى منهجية الترجمة الروائية وإشكالاتها الثقافية. وسنعالج ظاهرة التلاقح الثقافي، ونفصّل في بنيتها وآلياتها، لنعرّج على إمكانية ترجمتها في ظلّ ما توصلت إليه المقاربات الترجمية الحديثة. وسنتناول في الفصل الثالث، تقديم مدونة البحث من خلال قراءة ثلاثية الشمال لمحمد ديب وترجمتها العربية بإبراز خصوصياتها وسماتها المائزة. ونخصص الفصل الرابع والأخير لتحليل ترجمة نماذج من التلاقح الثقافي على تباين مرجعياته والمستقاة من الثلاثية، لنعرض النتائج التي توصلنا إليها بعد نقد وتمحيص.

الفصـــــل الأول:

"جـــدل الهـــوية والغيرية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية"

0.I. تقديم الفصل

لا تخلو لحظات الكيان البشري عبر محطاتها التاريخية من استحضار تقنية السرد لتوثيق وجودها وإثرائه. وبالرغم من التطور المتسارع الذي تشهده البشرية اليوم، يظل الفعل السردي حاضرا. ورغم تنوع أنماط الفكر والقول، لا تزال الرواية أكثر الأجناس الأدبية مقروئية لاستمراريتها في جذب الذائقة الأدبية، والدليل على ذلك تطور أشكالها، وقدرتها على الإنصات إلى الكينونة الإنسانية والتعبير عنها تعبيرا دقيقا.

وقد وجد المبدعون في الفن الروائي ما يتلاءم و معطيات الحاضر، حيث اكتسى الاحتكاك الحضاري بالآخر خصوصية تجلت في جدل القيم الاجتماعية والثقافية والتاريخية والدينية. فحاول الآخر بسط بدائل أخرى لما هو متأصل في الهوية ، مما زاد من احتدام الصراع بين الذات والآخر.

وتكتسي بناء على ذلك مسألة الهوية أهمية بالغة نتيجة اكتساح العولمة الخصوصيات الثقافية والحضارية للأمم ومن جرّاء تعاقب المتغيرات الدولية التي تطال الأفكار والتصورات التي تعبر عنها الثقافات وتختزلها الحضارات على تباين مشاربها، لاسيما في عصرنا الحالي، عصرٌ يهدد فيه التلاشي والذوبان في الآخر الهوية القومية، ويتعرض فيه التراث الإنساني لحملات المسخ والتشويه، على غرار ما تجرعه الشّعب الجزائري من ويلات الاستراتيجيات الاستدمارية الفرنسية التي استهدفت أسس الهوية

القومية، بيد أنه لم يرضخ لتلك المناورات، واستثمر لغة الاستعمار لتأليف روائع الآثار الروائية المناهضة للاستعباد اخترقت الحدود الجزائرية نحو الآخر. فأضحت الرواية الجزائرية نموذجا راقيا من نماذج التفاعل الاجتماعي والثقافي وقناة رافدة للهوية والأصالة.

سنسلط في هذا الفصل من الدراسة الضوء على جوانب هذه المسألة في ظلّ تطور هذا الجنس الأدبي مع توضيح العوامل التي واكبت نشأته في الشرق والغرب، وإبراز السّمات التي تميزه عن سائر الأجناس الأدبية. ونروم عرض الأشكال التي يتخذها احتكاك الأنا بالآخر في الخطاب الروائي في ظلّ السجال الثقافي بين الهوية والغيرية. وسنتتبع من جهة أخرى، الظّروف التي أحاطت بميلاد وتطور الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لنعرّج على خصوصيتها مبرزين دورها في الحراك الأدبي الثقافي على الصعيد الوطني والعالمي.

1.I. الهوية والغيرية في رحاب الروايـــة

شهد الأدب الإنساني نشأة لون جديد من الأجناس الأدبية انضاف إلى ألوان نثرية أخرى، ألا وهو الرواية. ووُلدت الرواية من رحم زمن تقاطعت فيه المسافات وتعددت فيه المظان والمعتقدات دليلا على تطور الفكر وسمو الإبداع من أجل استيعاب أسئلة الذات وإدراك ماهية الآخر. ويعود الفضل في ذلك إلى الغرب الذي أبهرت

حضارتها الذات العربية بعد أن كان يتلمس بالأمس سبيل نهضته من عطاء الشرق وإنجازاته.

I.1.1. الرّوايـــة

تعدّ الرواية شكلا أدبيا حديثا ومهيمنا. وهي نتاج إبداعي يقوم على عناصر فنية فعالة قادرة على الاستيعاب والتفاعل مع مرجعيات اجتماعية ثقافية وحضارية متعددة، تمخّضت عنها أنماط مختلفة من الروايات.

I.1.1.1. مفهوم الرواية

اختلف النقاد ومنظرو السرد في تحديد ماهية الرواية، إلاّ أنهم اتفقوا على حراكها وتَغَيُّر بنيتها. وإذا كان من العسير تحديد مفهوم لهذا اللون الأدبي، فإننا نرتكز بداية على المدخل المعجمي وفق التقليد في مباحث التعريف.

إن لفظ « الرواية » في المعجم العربي مشتق من روى، يروي ريّا، بمعنى سقى، يسقي. ويقول صاحب جمهرة اللغة العربية: ورويت للقوم، أروي لهم، إذا استسقيت لهم. وسموا المَزادة رواية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها (بن دريد، 1987: 88) .

ثم جاء العرب إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر، فقالوا رواية، لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من تلذذ سماع الشعر أو استظهاره بالإنشاء، والارتواء المادي الذي

هو اللعب في الماء العذب البارد، الذي يسكّن الظمأ، ويقمع الصدى. فالارتواء إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة. وقد لاحظ العرب العلاقة بين الماء والشعر لأن أعز شيء في صحراءهم كان الماء ثم الشعر. والواضح أن أصل معنى الرواية في العربية القديمة إنما هو الاستظهار (ابن منظور، 2003: 348). وجاء في قاموس المحيط "عين ريّة: كثيرة الماء، والرواية هي الإبل التي تحمل الماء. والرواة: المستقون"(بن عباد، 1994: 449).

والعجيب أن المدلول اللغوي السقي للفظ « روى » هو المدار الذي لا تزال المعاجم العربية المعاصرة تقبع داخله، إلا أن الكتابات التنظيرية لم تكن لتقنع بتكرار المدلول اللغوي. فحاولت مقاربة المفهوم خارج الاشتقاق، غير أنها خلصت إلى"قصة خيالية نثرية طويلة، وهي من أشهر أنواع النثر الأدبي"(الموسوعة العربية العالمية، 1999: 304). وتقابل لفظة « رواية » في اللغة الفرنسية «Roman» نقلا عن اللاتينية كما ورد عن "بيكر" (Becker, 2000 :11):

« Roman vient du latin romanice (en langue romane) et désigne initialement un texte littéraire transposé du latin au français ».

وتضيف كريستيفا (Kristeva, 1970 :15-16) في تحديدها لمفهوم الرواية قائلة:

« Tout récit qui sort des cadres de l’épopée ou du conte populaire a pu être appelé roman, pourvu qu’il soit suffisamment long (…). Nous considérons comme roman le récit post-épique qui finit de se constituer en Europe vers la fin du moyen-âge. »

"بوسع كل سرد ينبثق من الملحمة أو الحكاية الشعبية أن يكون رواية، شريطة أن يكون طويلا بما فيه الكفاية(...). ونعتبر رواية كل سرد يأتي في أعقاب الملحمة والذي تشكل في أوروبا عند نهاية القرون الوسطى". (ترجمتنا)

والغريب أن المفهوم الأول للفظ «Roman» في اللغة الفرنسية كان يدل على كل عمل سردي خيالي وشعري، واستحال في القرن السادس عشر إلى إبداع خيالي نثري، طويل نسبيا، قائم على رسم شخصيات يتمّ تحليل نفسياتها وأهوائها كما يتمّ وتقصّي مصيرها ووصف مغامراتها.

وبناء عليه، لا توجد للرواية قواعد قارة، إذ هي متجددة ومتغيرة باستمرار. وقد بلغ الأمر بالنقاد في هذا الشأن حدّ السخرية من محاولة تحديد مفهوم الرواية، فيعتبر "أبرامز" (Abrams, 1971 :110) أن الرواية عمل أدبي ذو طول معين، فيه خط من نوع معين.

ويرى "روجر ألن" (Roger Allen) (1997: 6) أن الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال. وفي السياق ذاته، يصف "ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtine) الرواية بأنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار. ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك لامتداد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل مباشرة بمواقع ولادة الواقع.

والرواية على حد قول حسين خمري (2002: 155): "سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات و لعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكوّن عالم الرواية. ولا يمكن اللجوء إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، رموز غير مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين ؛ هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن أيديولوجية النص و كيفية تواصله مع الواقع".

ونستنتج بناء على ما سبق، أن الرواية جنس أدبي يساهم في تكوين الوعي بالذات واكتشاف الآخر كما يشكل أسلوب ادراكنا للعالم، فهي رسالة ذات مضمون خاص يكون فيها المؤلف مرسلا والقارئ مستقبلا ضمن سياق خاص هو السياق الأدبي وسياق أعم هو السياق الاجتماعي الثقافي. وقد تعددت المفاهيم التي وضعها المنظرون بغية تحديد بنيتها وحصر خصائصها، نتيجةً لما لحقها من تطور في العصر الحديث.

I.1.1.2. بنية وأشكال الرواية

تشترك الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها وأشكالها. فلا يجب للرواية أن تتصف بمادتها فحسب، بل وجب أن تنفرد بخصوصية فنية تجعل منها لونا أدبيا فريدا، قائما على بداية ووسط ونهاية. فكل رواية ناجحة تجعلنا نؤمن بوجود مُؤلف نعتبره ضربا من الأنا الثاني (Le second Moi). وكثيرا ما يُقدّم إلينا هذا « الأنا الثاني » صورة بالغة الصفاء والطهر والرقة للإنسان، بل أشد احتراما من الحقيقة نفسها. فالحقيقة أن الروائي وهو يكتب روايته، يحرص على أن

يتكلم فيها عن جزء من ذاته لتسجيل حياته وفق قصة، وذاك ما دفع بول ريكور (Ricoeur, 1990:171) إلى أن يقول : " Je suis ce que je me raconte. ". فالرواية ليست مجرد سرد لسلسة من الأحداث، بل ترجمة للذات.

ويعتبر "طه وادي" (1994: 19) أن الرواية جنس أدبي نثري يرسم حياة عدد من الشخصيات، تتفاعل كلها في إطار عالم متخيل، ممكن الحدوث. والزمن في الرواية لا حدود له وهو ما يجعل حجم الرواية يتسع لتكون أطول الأجناس الأدبية

ويعدّ هذا الشكل الأدبي أخصب الألوان الأدبية التي تتصدى لمعالجة كل الموضوعات، انطلاقا من واقع عن مختلف القضايا الفكرية الراهنة وشخصياتها الإنسانية، فنجد الرواية الاجتماعية كرواية « Pride and prejudice » (كبرياء وتحامل) لجين أوستين (Jane Austen) والتاريخية كرواية « The white boar» (الخنزير الأبيض) لماريون بالمر (Marion Palmer) والنفسية والفلسفية على غرار رواية « Tess of the d'Urbervilles » (سليلة دربرفيل) لتوماس هاردي (Tomas Hardy) والخيال العلمي مثل: رواية « 20000 leagues under the sea» (20000 ألف فرسخ تحت الماء) لجول فيرن (Jules verne). وتشترك كل الروايات حسب مجدي وهبه (1974: 354) في عناصر الحدث والتحليل النفسي وتصوير المجتمع وتصوير العالم الخارجي والأفكار والعنصر الشاعري بحسب عناية المؤلف بالوظيفة الجمالية. .

ويتباين أسلوب الرواية باختلاف مؤلفها والبيئة الزمنية والمكانية، فمنهم من ينزع نحو الإفاضة والتفصيل في التعبير نحو: **مارسال بروست** (Marcel Proust) ، ومنهم من يفضل التركيز والبلورة مثل: **أرنست هيمنجواي** (Ernest Hemingway). وفي السياق ذاته يقول "متيرون" (Mitterand, 1980:201):

« L'espace est l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (…) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales ».

"يعد الفضاء أحد عوامل إنشاء الحدث (...) لا وجود للانتهاك التوليدي إلا وفق طبيعة المكان وموقعه في نظام تحديد المكان الذي يربط العلامات الجغرافية بالعلامات الاجتماعية." (ترجمتنا)

وبالفعل، إن كل رواية مرتبطة بفضاء معين؛ حتى وإن لم يصفه الروائي بوضوح؛ فالحيز المكاني يطلعنا على المرحلة والوسط الاجتماعي ونفسية الشخصيات وكذا ديكور الأحداث.

ويشير نبيل راغب (1990: 55) إلى أنه من سمات الرواية سيطرة الوظيفة التعبيرية والقدرة الإيحائية وأهمية الشكل ونقلها القيم الإنسانية وتعدد المعاني مع القابلية لتعددية التأويل والانفلات من حدود الزمان والمكان. وتكتسي اللغة المستعملة فيها حلة متجددة تبعث على التشويق والإثارة. فاللغة في غير الأدب تستعمل لغرض إبلاغي، غير أنها في الرواية تُقصد لذاتها، عبر اتحاد التشكيل الفني والإبلاغ.

ويؤكد "البعلبكي" (1999: 276) في ذات السياق أن الرواية كلّ متكامل غير قابل للتجزئة، ويكون الموضوع العام مركزها أحداث وشخصيات وعقدة وحل، تنتظم في أسلوب يعكس شخصية الروائي، من خلال انتقاء ما يتناسب وأفكاره من ذخيرة لغوية وقد يكون أسلوبا شفافا، فيمكن إعادة الصياغة مع الحفاظ على المعنى، أو يكون معتما فيتعذر ذلك.

ويضيف "باختين" (1987: 38-68) أن النص الروائي يحتوي على وحدات أسلوبية عديدة تبدو أول وهلة غير متجانسة، إلا أنها تتمازج كلها داخل النص الروائي لتشكل نسقا أدبيا متناسقا، تتمثل في السرد الأدبي المباشر والسرد الشفهي التقليدي أو المحكي المباشر والسرد شبه الأدبي، كالرسائل والمذكرات الخاصة وكذلك الأشكال الأدبية المتنوعة من خطاب الكاتب كالاستطرادات والكتابات الأخلاقية والفلسفية، وخطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوبيا. وتخضع كل هذه الوحدات لوحدة عامة تسيطر على الكل. لذا كان الأسلوب الروائي تجميعا للأساليب ولغتها نسقا من اللغات. وما تلك الوحدات الأسلوبية سوى تنوع اجتماعي للغات والأصوات الفردية التي تنتظم داخل النص الروائي معبرة عن الوضعية الاجتماعية والعقائدية المميزة للكاتب في نسق أسلوبي متجانس وفي إطار التعدد اللساني لعصره.

نتيجة لذلك، يمنح التغيير الدائم في بنيات الرواية وأشكال انتظام كيانها مرونة وقابلية لاستيعاب الكثير من الأنظمة السردية فللرواية القدرة على استيعاب كل اللغات،

وعلى القيام على أي بنية من بنيات الواقع الاجتماعي أو النفسي. لذا ينظر إليها بوصفها جنسا أدبيا يستحيل تعريفه دلاليا وجماليا، الأمر الذي من شأنه تفسير كون النص الروائي وحدة متكاملة يتزاوج فيها المبنى بالمعنى مع إبراز قيمة المبنى، فهو أساس المتعة الفنية ونغمة النص الأسلوبية، يتحقق من خلال تبليغ معنى النص.

وتعتبر الرواية وفق هذا المنظور أكثر الأجناس الأدبية رواجا لدى القراء. فتعمل على توسيع نطاق تفاعلهم الوجداني، وتخاطب حسهم المرهف لتحركه نحو القيم الإنسانية السامية، فضلا عن أنها تحفز خيالهم وتصقل ملكاتهم.

وعليه، تتجلى الرواية بفضل تركيبها الفريد في صورة عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. وهي شكل أدبي جميل، اللغة مادته الأولى والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة، فتنمو وتربو وتخصب.

3.1.1.I. الجنس الروائي بين الغرب والشرق

أمسى جنس الرواية موضة التعبير الأولى في ساحات الأدب المعاصرة ونواديه الكبرى المشهورة شرقا وغربا. ويعتبر في الغرب ثمرة تطور عن أشكال السرد المتنوعة، ليصبح شكلا معبرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة. الأمر الذي يؤكده "جورج لوكاش" (Lukacs, 1987:15) الذي يعتبر الرواية أكثر شكل

أدبي دلالة على المجتمع الأوروبي، لم يبرز للوجود إلا بعد أن صار الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي.

ويشير "الطيب بوعزة" (2016: 79-81) إلى الصعوبة التاريخية للإمساك بتلابيب أول رواية ظهرت في الثقافة الغربية واستقرارها كجنس أدبي مستقل، حيث تختلف القراءات، وبالتالي التأويلات في هذا الشأن تبعا لتعدد النزعات النقدية.

ويتجلى من تقفي آثار تطور السرد في الأدب الغربي، أن اللبنة الأولى كانت بظهور الأسطورة. فالملحمة عند قدماء الإغريق والرومان، ثم تطور إلى فن قصص الفروسية الذي اكتسح القرون الوسطى واستمر إلى القرن السادس عشر، غير أن تقنيات هذا السرد وبنيته لا تسمح بإدراجه ضمن جنس الرواية. ويرى "باختين" (مرجع سابق: 16) أن الرواية غير الملحمة، وأن كليهما جنس أدبي مستقل عن الآخر لانفراد كليهما بسمات مائزة. فالملحمة نظام تعبيري وفني ثابت غير أن الرواية متطورة ومفتوحة على التغير في بنيتها وأشكالها التعبيرية، كما أن للملحمة صورة أحادية عن العالم، إلا أن للرواية أكثر من صورة عنه. فضلا عن ذلك، تتميز شخصيات الرواية بحراك دائم، في حين أن شخصيات الملحمة تبدأ وتنتهي على وتيرة واحدة دون تحول.

ويعتبر "إدوارد سعيد" (2004: 58) في كتابه الموسوم "بالثقافة والامبريالية" أن نشأة الامبراطورية الاستعمارية وتوسعها مرتبط بنشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية. فالرواية في نظره السردية الروائية بالتوازي مع تطور

الاستعمار. ولعلّ أنسب مثال نسوقه في هذا المقام هي من أكثر الأجناس الأدبية التي لم تعبر عن التوسع الاستعماري فحسب، بل متعلقة به، حيث تطورت الظاهرة السردية بالتوازي مع تطور الاستعمار. ولعل أنسب مثال نسوقه في هذا المقام هو رواية (Robinson Crusoé) "**روبنسن كروزو**" (1719) "لدانيال ديفو" (Daniel Defoe) التي اعتبرت أحد النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة، إلا أن النقاد قد اختلفوا في تحديد لحظة ولادة الرواية. فاعتقد البعض أن الرواية لم تستو كجنس أدبي إلا في القرن الثامن عشر بظهور هذه الرواية، في حين نسب البعض الآخر بدايتها إلى رواية الإسباني "ثربانتس" (Cervantes) الموسومة: « Don Quijote de la Mancha » "دون كيخوت دي لامنشا" (1605-1615) وآخرون إلى "جين أوستن" (Jane Austen)، ومنهم من توغّل في التاريخ ناسباً إيّاها إلى "هوميروس" (Homeros).

ويضيف "بوعزة" (مرجع سابق: 80-81) أن ما من شيء في نص "ديفو" يميزه عن النصوص السردية القديمة مقارنة بمتن "ابن طفيل" وقصة "حي بن يقظان" الذي ينتمي إلى القرن الثاني عشر أو بنص "**الحمار الذهبي**" للوقيوس أبوليوس (Lucius Apuleius) في القرن الثاني ميلادي، لأنه لا ينمق عنهما لا في الحبكة ولا في السرد. ويتفق مع من يعتقد بأن ظهور رواية الكاتب الاسباني "ثربانتيس" (Cervantes) يمثّل لحظة ميلاد الرواية الغربية، لأنها خرقت التمحور حول الشخصية عالية القدر، باستنزال لسان السرد إلى حكي المعيش، بل وأكثر من ذلك فقد سَفَّهَ المؤلف الحكي

المتعالي، واستهزأ من النظام السردي الفروسي المهيمن ردحا من الزمن. وتفطن من اطّلع على الرواية إلى إمكان حكي لا يتطاول إلى المتعالي، بل يمكن أن يبدع ويتزين بسرد شخصيات عادية، وفي ذلك مكمن الممارسة الروائية.

ومن المؤكد أن الرواية التي عاصرت الاستعمار قد جعلت هوة سحيقة بين الذات الغربية والآخر، يتمتع بموجبها الطرف الغربي بحق اختراق الآخر، مع التمركز على الذات. فنجد أن رواية "روبنسن كروزو" تدافع عن فكرة نفوق الإنسان المتحضر في العالم المتخلف، لتمنح الشرعية الكلية للاستعمار. أما رواية "دون كيخوت"، فقد انطوت على سرد مفعم بالآمال في شكل صورة ساخرة، فالتابع "سانشوبنثا" يتحمس لمساندة الفارس الموهوم دون كيخوت الذي وُعد بأن يكون حاكما على مستعمرة في ما وراء البحار.

وبرزت معالم التجديد حسب مرتاض (1998: 47).في الرواية التقليدية منذ الحرب العالمية الأولى في كل من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على يد أعلام الأدب من أمثال: "أندري جيد" (André Gide) و"مرسيل بروست" (Marcel Proust) و"ارنست همنغواي" (Ernest Hemingway). وعقب نهاية الحرب العالمية الثانية، برزت الحاجة إلى أساليب تعبيرية جديدة لتجسيد الكارثة الإنسانية التي شهدها العالم بع أن وضعت الحرب أوزارها. فتغير الشكل الروائي ليسجل تقنيات حديثة في منتصف القرن العشرين على يد طائفة من الكتاب الفرنسيين من أمثال: "كلود سيمون" (Claude

Simon) و"ميشال بطور" (Michel Butor) وتغيّر شكل الشّعر بظهور قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر.

وبرزت الرواية مثما يضيف مرتاض (المرجع نفسه، 48) في حلة جديدة متنكرة لكل قيم وجماليات وأصول السرد التقليدية، فلا شيء مما كان متعارفا عليه غدا مقبولا لدى الروائيين المعاصرين. فبعد أن كان التقليد يقضي بأن تركز الرواية على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها، أضحت لا تاريخية الشخصية الروائية أسمى ما يصبو إليه الروائيون، مثلها مثل أي كائن من ورق كاللغة والحدث والزمان والحيز. أما اللغة فقد أصبحت مضطربة البنية في صورة فنية كاملة. وحلت محل تقنية الرؤية من الخلف السائدة في الآثار الرواية السابقة، تقنية الرؤية المصاحبة أو الرؤية من الخارج.

ويعتبر هذا التحول الجذري في بنية وأشكال الرواية طبيعيا نتيجة عدم استساغ الذوق الأدبي المعاصر للتقنيات الروائية التقليدية، التي غاب فيها السرد ليهيمن عليها الوصف الاستطرادي المضجر، واللغة الشاعرية المتميزة بالعبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة التي تحتاج إلى الطراوة والجدة الدلالية، فضلا عن سيطرة الشخصية المتعالية وغطرستها وغلوائها.

ومن بين ما نسوقه من أمثلة عن الروايات التي ضمت بين دفتيها رياح التجديد، رواية « les faux-monnayeurs » (مزيفو العملة) "لأندري جيد" عام 1926 والتي

أحدث خللا في بناء الرواية وأصلا من أصول الرواية الجديدة، بفضل الأشكال الجديدة التي لحقت بالكتابة، ورواية "أوليس" « Ulysses » لجيمس جويس (James Joyce) الايرلندي التي كان لها أثر بالغ في مسار التحولات التي طرأت على الرواية العالمية، إلى جانب "مارسيل بروست" وعمله الروائي: « A la recherche du temps perdu» "بحثا عن الزمن الضائع".

ولا نمرّ على محطات تاريخ التّجدد والتطور الذي لحق بالرواية الحديثة دون ذكر المدرسة السلوكية الأمريكية (Béhaviorisme) التي ساهمت في إضافة تقنيات سينمائية تهتم بوصف العواطف والسلوك والمواقف، وهي تقنيات موضوعية كالمناجاة (Monologue intérieur) التي تتيح للقارئ أن يلاحظ تطور الظاهرة داخل وعي الشخصية، من روادها: **جون دوسباسوس** (John Dospassos) و**ارنست همنغواي**. وبذلك تحررت الرواية من القيود البلاغية والديباجة الأسلوبية المبالغ فيها.

أما في الشرق، فقد ظهرت الرواية العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع حملات الاستعمار ورياح ثقافة التجديد الغربية. فاحتك العرب بالغرب ووجدوا ضالتهم في الرواية كوسيلة حضارية يجسدون بها واقعهم. وكانت الريادة لمصر مع بروز حركة النهضة والبعثات الطلابية إلى الخارج.

وعليه، فإن ميلاد الرواية العربية يعدّ في جوهره استجابة لعهد جديد في تاريخ الأدب العربي بصرف النظر عن الفئات المهيمنة على الحكم، وهو جنس أدبي ظهر

نتيجة للتوغل في الماضي العريق ومسايرة الحاضر الحديث، ونهل من التجربة الإنسانية وتميز بالهوية القومية.

ونادى العديد من مناصري الثقافة الغربية إلى النهل من علوم الغرب وآدابهم من أمثال "لطفي السيد" و"قاسم أمين" و"فتحي زغلول" المصريين وحذا حذوهم أدباء من لبنان وسوريا "سليم البستاني" و"فرح أنطون" وغيرهما. وشرع صنف آخر من الأدباء في المغالاة في تقديم التراث القصصي العربي على أن كامل بحكم وجود الرواية أصلا فيه من خلال تنقيبهم في تاريخ القصة العربية، وهذا بالضبط ما يشير إليه "علي عبد الحميد محمود" (1975: 15) في معرض حديثه عن الرواية قائلا :" الرواية في الأدب العربي نستطيع التعرف إليها منذ قصة عنترة أواخر أيام العرب وأخبارهم قبل الإسلام، تلك التي تناقلوها بعد الإسلام، ونضم إلى الرواية العربية قصة البراق لمعمر بن شبه ضمن مجموعته القصصية سماها الجمهرة ".

فالرواية بمفهومها الحديث غير المفهوم الذي يحصر القص في الراوي الناقل للأخبار والحوادث. وعلى هذه الشاكلة كان حال الفريقين، فانكب أنصار التراث العربي على ايجاد ما يستدلون به على وجود الرواية في القصة العربية القديمة وسعى أنصار الفكر الحديث والمتغربون إلى طلب الراحة الفكرية بالاطمئنان إلى ما وفد إليهم دونما تجشم عناء التطلع إلى الإبداع، انطلاقا مما حققه أوائل الأدباء العرب على سبيل الاستمرارية.

ويعتبر المفكر "طه عبد المحسن بدر" (1977: 58) كتاب "**تخليص الإبريز في تاريخ باريز**" لرائد النهضة، "رفاعة رافع الطهطاوي" (1834) نقطة بداية انتاج هذا اللون الأدبي عند العرب، واعتبر الطهطاوي أول من وضع البذور الأولى لنشأة الرواية التعليمية. وفي ذات السياق، قدم علي مبارك كتابه "علم الدين" كرواية تعليمية. وشهدت مرحلة النضج القومي في مصر ظهور أول رواية مصرية متكاملة هي « زينب » لمحمد حسين هيكل (1914)، التي جسدت أهمية الانتقال من الإرث الثقافي العتيق إلى مراحل نضج فني. فانتقلت الرواية العربية من الرومنسية إلى الواقعية ثم إلى التشكيلية فالعبثية عبر روافدها المختلفة لمبدعيها منذ بواكيرها. وكذلك على سبيل الذكر لا الحصر رواية « الأيام » "لطه حسين" (1929) التي جمع فيها خصائص الفنّ الروائي والسيرة الذاتية، هذا الفن الذي واصل فيه مشروعه التنويري وروايته الموسومة «أديب» التي ترك فيها البطل مصر ليهاجر لأوروبا. وسجلت الروايات التاريخية حضورها في تاريخ الرواية العربية واستمرارها تزامنا مع النزعة القومية الرامية للاستقلال، ومنها أعمال "جورجي زيدان" المتأثر بالكاتب البريطاني "والتر سكوت" (Walter Scott) و"ألكسندر دوما" (Alexander Dumas) في فرنسا. وفضلا عن ذلك ظهرت رواية « الباب المفتوح » (1942) للروائية "لطيفة الزيات وروايتي «عذراء المنشاوي » و« غادة رشيد » (1944) للروائي "علي الجارم". وكان "لنجيب محفوظ" الفضل أيضا في نضج الرواية وتطورها نتيجة انفتاحه مع معاصريه على

الأشكال الروائية الأوروبية من خلال نظرته الشاملة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ، وذلك من خلال رواياته التاريخية والاجتماعية التي اتسمت بالتحليل العميق كروايتي « **كفاح طيبة** » (1944) و« **الكرنك** » (1974).

وتتسم رواية النهضة بهيمنة الوصف الإنشائي المفرط والمنفصل عن تركيب الرواية الفني، حيث تسيطر عليه المواعظ الأخلاقية والخطابة والمواقف الذاتية والفاجعة المفتعلة حرصا من الروائيين على تصوير الواقع. وساد علاوة على ذلك، الخطاب الروائي التسلسل الزمني الذي يتطابق مع الزمن الموضوعي في الحياة وتغليب الحوار وغياب التحليل الداخلي للشخصيات. وتتراكم كل هذه التقنيات في صفحات زائدة من اللغو والهذر بعيدا عن التكثيف والبلاغة الأسلوبية المشحونة بالرمز والمجاز(حيدر،1981: 88) .

ونجد أيضا أن تاريخ الأدب العربي حافل بروائع الأعمال الأدبية المؤلفة بلغة أجنبية لكتاب عرب، إما طواعية منهم أو أنهم كانوا مضطرين لذلك لأسباب سياسية في بلادهم. فكتب بعضهم بالفرنسية وآخرون بالإنجليزية ولم يعتبروا نتيجة لذلك فرنسيين أو إنجليزيين، ومن بين هؤلاء اللبناني "جبران خليل جبران" صاحب المجموعة الشعرية « The prophet » (النبي) الصادرة سنة 1923 و « Sand and foam» (رمل وزبد) سنة 1926، والشاعر والمسرحي البناني "جورج شحادة"، مؤلف قصيدة « Etincelles » (شرارات) الصادرة سنة 1982، ومسرحية « les violettes » (البنفسج)

التي نُشرت سنة 1960، وجبرا إبراهيم جبرا من فلسطين صاحب رواية «Sleepers in the Silent Night» (صراخ في ليل طويل) سنة 1955، ورواية «Hunters in a Narrow Street» (صيادون في شارع ضيق) سنة 1960، وأندريه شديد من مصر مؤلفة رواية « le sommeil délivré » (النوم الخاطف) سنة 1952، ورواية « l'Autre » (الآخر) سنة 1969 وغيرهم. ولم يكن المغرب العربي أقل حظا في التعرف على هذا الجنس الأدبي الجديد، الذي بدأت طلائعه في عشرينيات القرن الماضي من خلال الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي شكلت ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة وتطور على يد "محمد ديب" و"مولود فرعون" و"كاتب ياسين" و"آسيا جبار".

ولنا أن نقول إن كل تلك الروايات قد صورت بطريقة ما ثنائية الأنا والآخر عبر مجموعة من الرؤى والأنماط والصور ايجابية كانت أو سلبية، تترجم لنا ثنائية الشرق والغرب، والأنوثة والذكورة والتقدم والتخلف والمادة والروح، ومنها ما ورد بلغة غير العربية لتجسيد الصراع والتفاعل بين مقومات الهوية وغرابة الغيرية.

I.2.1. الهوية ومقوماتها

حظي مفهوم الهوية باهتمام بالغ، حيث أخذ حيزا كبيرا من تفكير الباحثين والمفكرين. وقد ازداد هذا الاهتمام مع العصر الحديث، حيث وقفت عنده جل العلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع والإناسة (anthropologie)، فاحتل بذلك

مساحة كبيرة من خطاب هذه العلوم. والواقع أن الهوية مفهوم غاية في التعقيد لأنه يتداخل مع عدة مفاهيم تساهم في جلاء المعنى أحيانا، وفي تعقيده أحيانا أخرى.

1.2.1.I. مفهوم الهويـــة

لا يوجد أثر يُذكر للفظ « الهويـــة » في كل من المصباح المنير والقاموس المحيط ولسان العرب وهي أهم مظان اللغة العربية، إلا أنه ورد في التعريفات (الجرجاني، 1988: 257) بأنها "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق". وهذا التعريف يدل على أن الهوية مرادف للحقيقة المطلقة في عالم الغيب، وهو يختلف عن المعنى المتداول لها.

وعليه، فقد ذهب المترجمون العرب القدامى لتوظيف علم الاشتقاق لمقاربة مفهوم الهوية، فاشتقوا كلمة الهوية من (الهو)، فالمعنى الفلسفي للهوية هو ما يكون الشيء هو نفسه، ويقول "الفارابي" في هذا الشأن: "هوية الشيء وعينيته وتشخصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له، كل واحد، وقولنا إنه هو إشارة إلى هويته وخصوصيته ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك." (صليبا، 1979: 529). وهذا ما ذهب إليه أيضا "محمد عابد الجابري" بقوله :" إن معنى الهوية في الفكر الفلسفي العربي قد استقر ليدل على ما به الشيء هو هو بوصفه وجودا منفردا متميزا عن غيره." (زيادة، 1986: 821).

وبالتالي، يتضح لنا أن الهوية مفهوم دخيل على اللغة العربية وهو على صلة وثيقة بالمنطق الأرسطوطالسي، هذا ما يؤكده ابن رشد في كتابه "تفسير ما بعد الطبيعة"، حيث يقول:" لقد اضطر إليه بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الحرف الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف (هو) في قولهم، زيد هو إنسان. " (صليبا، مرجع سابق: 530)

وبالتالي، لا تتطرق المعاجم القديمة إلى تحديد معنى شامل للهوية. فوردت في الوجيز (1997: 654) بمعنى الذات، وتدلّ في المعجم الوسيط (1989: 998) على حقيقة الشيء أو الشخص، التي تميزه عن غيره.

ويوضح "أبي البقاء الكفوي" (1995 :96) قائلا :" أنّ ما به الشيء هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتا، وباعتبار تشخصه يسمى هوية، وإذا أخذ أعم من هذا الاعتبار يسمى ماهية." وورد أيضا عنه أن "الأمر المتعقل من حيث إنه مقول في جواب (ما هو) يسمى ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار يسمى هوية."

وتشير الهوية إلى ما يكون به الشيء، هو هو، أي من حيث تشخصه وتحققه في ذاته وتمييزه عن غيره، فهو وعاء الضمير الجمعي لأي تكتل بشري، ومحتوى لهذا الضمير في الآن نفسه، بما يشمله من قيم وعادات ومقومات تكيف وعي الجماعة وإرادتها في الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها (الجراري، 1988: 22).

وهكذا يتضح جليا أن الهوية امتياز وتمايز عن الأغيار من كافة النواحي، الذاتية من خلال الأنا وشكلها والتي يرى "امانويل لفيناس" (Emmanuel Lévinas) أنها ليست الكائن الذي يبقى في وجوده هو عينه، بل الكائن الذي يتركز وجوده على التماهي وعلى البحث عن هويته من خلال كل ما يحدث، والجماعية من خلال الجماعة التي تشترك في جملة من السمات الأساسية كاللّغة (Lévinas, 1996 :25).

ولا تتحقق الهوية خارج الفعل الإنساني، فدلالاتها تتمحور حول الذات والحقيقة والماهية، وهي مع هذه المفردات –على الرغم من بعض الفروق التي تقوم على اعتبارات متباينة – منحدرة من علم الفلسفة. فقد عالج مفهوم الهوية الفلاسفة المثاليون من المنظور الميتافيزيقي وتوصلوا إلى ما يسمى بقانون الهوية، وتناوله الوجوديون من المنظور النفسي منعا لانقسام الذات على نفسها ومن ثم إنكار الوجود الإنساني.

وفي ذات الصدد، فإنه لجدير بالذكر أن نؤكد على التداخل بين مفهوم الهوية والماهية. فالهوية أن يكون الشيء هو هو وليس غيره، قائم على التطابق أو الاتساق في المنطق. أما الماهية أن يكون الشيء ماهو، والمعنى سواء، لكن لكل من اللفظين في اللغات الأجنبية مقابل. ففي اللغة الفرنسية مقابل اللفظ "ماهية" هو « Essence » من اللاتينية « Esse » وهو فعل الكينونة. ويُقابل لفظ "الهوية" في اللغة الفرنسية «Identité» من الضمير «ID» أي هو. وتقتضي فلسفة الهوية عند "شلنج" (Chelling)

أن يكون الوجود مطابقا لنفسه دون فصام أو ازدواجية أفلاطونية، تطابق الروح والطبيعة (حنفي، 2013: 13)، ويقول "بول ريكور" (Paul Ricoeur) (1999: 38):

«L'identité est une unité paradoxale, formée de "mêmeté" et "d'ipséité"».

"الهوية وحدة متناقضة من العينية والذاتية." (ترجمتنا)

وبهذا المعنى، تضمن العينية الاستمرار الزمني للفرد وتعمل على ابقائه هو عينه، مماثلا لنفسه عبر الزمن، أما الذاتية فتحدد وحدة تلاحم الفرد خلافا للآخرين، وبالتالي تميزه.

كما تشمل الهوية وفق المنظور الفلسفي الحديث، الامتياز عن الغير والمطابقة للنفس، أي خصوصية الذات، وما يتسم به الفرد أو المجتمع عن الغير من خصائص وقيم ومقومات.

أما في علم النفس، فالهوية "وحدة ذات الشخص في مراحله المختلفة، طفلا وشابا وكهلا، وشيخا" (بدوي، 1984: 234). كما تعتبر مشكلة نفسية وتجربة شعورية، فالإنسان ينقسم إلى هوية وغيرية حين يشعر بالاغتراب نتيجة انحراف الهوية الى غيرها. فالهوية أن يكون الانسان هو نفسه متطابقا مع ذاته، في حين أن الاغتراب هو أن يكون غير نفسه بعد أن ينقسم إلى هوية باقية وغيرية تجذبها (حنفي، مرجع سابق:12).

أما في علم الاجتماع، فالهوية هي السمات الشخصية لدى الإنسان منذ تلك اللحظة التي يعي فيها الطفل كونه مخلوقا منفصلا عن أمه (خليل، 1996: 134). وجاء في معجم العلوم الاجتماعية أن: "الهوية تحديد المميزات الشخصية للفرد من خلال مقارنة حالته بالخصائص الاجتماعية العامة" (معلوف، 1998: 109).

ومجمل القول إن هوية أمة من الأمم هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة المائزة التي تضفي طابعا خاصا على الشخصية القومية دون سائر الشخصيات، وهي الإحساس بالانتماء والتعلق بمجموعة. وعليه، فالقدرة على إثبات الهوية مرتبطة بالوضعية التي تحتلها الجماعة في المنظومة الاجتماعية ونسق العلاقات فيها (ولد خليفة، 2003: 92).

والهوية وعي بالذات (Sujet)، التي تعد الصورة المعرفية للنفس البشرية والمرتبطة بالشعور والتفكير، فهي تؤثر في توجه الفرد انطلاقا من نزواتها وهواجسها، وكذا تقلباتها في فلك الأسئلة و البحث عن أجوبة، والتي لا يمكن لها أن تعيش بمعزل عن الجماعة خصوصا وأن التطور الحضاري الحاصل قد أدخل الذات في زوايا و خلايا متشعبة ؛ أفقدها توازنها وعنوانها ؛ بفقدان الطاقة و البوصلة تفتح أبواب التيه و تدق طبول الضياع. وهي ليست ثابتة وإنما تتحول وتتغير تبعا لتحول الواقع الاجتماعي لكل مجتمع، فهي ليست معطى قبليا، بل الإنسان هو الذي يخلقها وفق صيرورة التحول.

وما يلفت الانتباه من خلال التعريفات المتعددة المذكورة آنفا، أن وجهات نظر تختلف بشأن مسألة الهوية، الأمر الذي يجعل الباحث في هذا الحقل يخال أنه في مواجهة هويات عديدة تشكل كل منها فضاء قائما بذاته، في معزل عن غيره. فهي الذاتية والخصوصية وهي القيم والمثل والمبادئ التي تشكل الأساس لبناء الشخصية الفردية أو الجماعية، وهوية الفرد هي عقيدته ولغته وثقافته وحضارته وتاريخه، وهوية المجتمع هي الروح المعنوية والجوهر الأصيل للكيان والأمّة.

ويبدو أن التوصل لتعريف واحد موّحد للهوية أمر مستعص كونها مفهوما متغيرا، وفي حالة تشكل دائم من خلال الوضعيات التي يكون فيها الأفراد والجماعات ونوعية العلاقات الناشئة بينهم، حيث يقوم شعور الانتماء بوظيفة هامة في تأكيد الهوية ورسم معالمها من خلال مقوماتها.

I.2.2.1. مقومـــات الهويـــة

لا تتشكل الهوية من العدم، بل تتبلور من خلال مخاض تعيشه الأمة عبر فترات تاريخية بالصورة التي تكون فيها هذه المميزات مستوحاة، وفي الوقت ذاته تعبر عن تراثها الابداعي وثقافتها ونمط عيشها. فهي تتكون في أعماق الذات، حيث تتجسد عبر انتماءات ومكونات تتعلق بالجنس والعمر والطبقة الاجتماعية والموروث الثقافي، وكل الثوابت التي تشكل الروح والوعي.

وتتكون هوية كل فرد من جملة من العناصر، لا تقتصر على تلك المدونة في السجلات الرسمية، بل من الشعور بالانتماء إلى عقيدة وجنسية معينة وأحيانا جنسيتين، وإلى مجموعة عرقية أو لغوية، وإلى مهنة ومؤسسة ووسط اجتماعي (معلوف، 1999: 14).

ويظهر جليّا أن هذه العناصر المشكلة للهوية الشخصية أشبه بالمورثات، غير أنها ليست فطرية، فهي أقرب إلى المفهوم الاجتماعي، لذلك حين يتهدد خطر خارجي أحد عناصر الهوية كالدين أو اللغة، فإنها تُختزل في هذا العنصر. ولا يمكن لجماعة أو فرد في سائر الظروف أن يكون حبيس هوية ذات بعد واحد، فهي تتميز بطابعها المتغير، الذي يمكن أن يخضع لتأملات مختلفة لاستخدامات عدة، تتأثر بتجاربها مع الآخر.

ويقول عبد الله الشامي (1997 :7) في معرض حديثه عن الهوية: "إنها شفرة تتجمع عناصرها العرقية على مدار التاريخ من خلال تراثها الابداعي وطابع حياتها الاجتماعية، تتجلى من خلال الرموز والعادات، التي تبرز قيمتها للجماعات الأخرى. بيد أن الملامح الفعلية للهوية تنتقل بالوراثة داخل الجماعة، وتحتفظ بحيويتها بينهم، كالأساطير والقيم والتراث الثقافي".

ومعنى هذا أن الهوية تحيل إلى الميزة المنغرسة في الذات والتي تميزها عن الغير، وعند الانتقال بالمفهوم من نطاق الفرد إلى الجماعة، فإنه يصير دالا على السمة

العامة لثقافة من الثقافات، وهي سمة غير ثابتة أو نهائية. وما نتلمسه في ثنايا هذا القول، أن الهوية ثلاث مستويات: فردية وجماعية ووطنية، تتحدد العلاقة بينها وفق الآخر الذي تواجهه.

ثم إن مسألة ثبوت الهوية أو تغيرها قد طُرحت على محك النقاش، وأثبتت المجالات العلمية أن هوية أي مجتمع ليست ثابتة وسرمدية، بل ترتبط بالمؤثرات الخارجية وبالتداول العلمي للأفكار. والثقافات كما ترتبط بالصراع على السلطة، ذاك الصّراع الذي تشحذه المؤثرات الخارجية ولعبة التوازنات.

والجدير بالذكر أنّ تغير الهوية خاضع لقانون التوازن بين الثوابت المميزة لها والعناصر المتغيرة، ولولا ذلك لكانت الهوية عرضة للاضمحلال والتلاشي. فالدّين واللغة من الثوابت الراسخة، بينما تكون المكونات الأخرى من عادات وقيم وطرق التفكير قابلة للتغيير في الشكل الايجابي الذي تحدده حركية المجتمع، إضافة إلى تفاعله مع محيطه الخارجي. ويقول "زكي نجيب محمود" (1993: 310) في هذا الصدد: " الهوية الخاصة لا تُصان إلا بأن يتمسك الشعب بها وبثقافته التي ورثها عن أسلافه، أي في العقيدة واللغة والفن والأدب وفي كثير من النظم الاجتماعية." وهذا معناه أن الهوية ما يصمد من الإنسان عبر الزمن فتلازمه مكونة شخصيته ومحددة معالمه بشكل ثابت، مما يمنح إبداعه طابعا خاصا، فلا يكون مسخا للآخرين. وهي بذلك تحقّق حسب

حسن شحاتة (2008: 44-47) شعورا غريزيا بالانتماء إلى الجماعة. فالدّين والقومية مكونان أساسيان للهوية وأساس حماية الذات وتحصينها.

والأصل والانتماء أساسان آخران لتحديد هوية أي أمة، وهما مبرزان لخصوصيتها، وعاملان محركان للتاريخ البشري. والمجتمع العربي له أصوله التاريخية المشرفة وانتماؤه القوي ببعضه البعض، والمتمثلة في تمسكه بدينه وقيمه وتقاليده المائزة. فالانتماء يتجلى في كافة الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وهو يحدد أهمية الأفكار والقيم والأعراف التي تُستمد من نفسية وشخصية الفرد، وهو يشكل حدود الهوية وتميزها عن غيرها.

ولا تتشكل هذه الهوية بمعزل عن الفاعلية اللغوية لأي مجتمع كان وفق رولان بارت (Roland Barthes) (1985 :33). فاللّغة هي ما يميز الشعوب وحضارتها، فاللغة العربية مثلا، هي مادة الشعر العربي، التي حملت ديوانه إلى أقصى مدى الوجود الإنساني. وفي ظل التلاحم بين الهوية واللغة، نبحث عن الثقافة بوصفها معطى وُلد داخل اللغة، الأمر الذي يتجلى في لغة الضاد التي تنجز وجودها بين الخاصية والتعدد. فالخاصية هي هوية الانسان العربي والتعددية هي الأساس الأول الذي نهضت عليه القصيدة العربية. فاللغة بمفهومها المعاصر ليست زادا من المواد بقدر ما هي أفق، أي أنها حد ومحطة في آن واحد.

ويعني ذلك أن اللغة تعكس وجهة نظر معينة عن العالم، وهي إرث حضاري يفرض وجوده زمنيا ومكانيا، واستخدامها هو الذي يضع هذا التحديد في سياقه الصحيح، لذلك تظل فاعليتها مرتهنة بفاعلية المجتمع الذي يمارس وجوده فيها وبها، باعتبارها نظاما اجتماعيا يحمل بصمات أفراده.

وفضلا عن العناصر المبينة آنفا، يضيف "محمد زغو" (2010: 95) عناصر أخرى أساسية. فالتاريخ أو الماضي المشترك للأفراد أو للأمة، عنصر يعبر عن كيانها وهويتها، فهو يسرد حقيقة الاستعمار ويقف على الحقائق السابقة للتطلع إلى بناء حاضر ومستقبل واعد، كما يعدّ العقد الاجتماعي المستنبط من مبادئ وثوابت المجتمع، وما يوازيه من تصور وطموح سياسي عنصرا هاما للهوية. فالدولة تعبر عن هويتها الثقافية في المجتمع الدولي من خلال دستور له الوجه الاجتماعي والسياسي، حيث الارادة الثقافية للأفراد مكفولة في الوجه السياسي الذي يعبر عنها.

ويتضح جليا مما سبق ذكره أنه ثمة نوع من التوافق العام بأن الهوية تكتنه جملة من العناصر التي يُفترض بأنها تسمح بالتعرف على الانتماء الثقافي لشخص ما، أو جماعة بشرية معينة، تعيش في مجال جغرافي محدد، وتشترك في تاريخ وتراث ثقافي، تعتبر اللغة أحد مكوناته الأساسية. وإذا كانت اللغة عنصرا مستمرا وقاسما مشتركا بين أفراد الأمة يحمل ثقافتها، فإن الثقافة بتجلياتها المختلفة هي المكون الأساس لهويتها، تبرز قيمتها حين مواجهة غيرية الآخر.

I.3.1. الغيرية وأشكالها

إن كثرة تداول بعض الكلمات اليوم مثل الآخر والغيرية لا يعني أن معانيها واضحة ومستقرة، وأن المشتغلين بها على بيّنة من حقيقتها ويدركون التربة التي نبتت فيها وترعرعت، بل يجب القول بأن هذه الكلمات ظلت ملتبسة وتحولت إلى مصطلحات فضفاضة يقذف بها في حقول شتى من أجل استعمالها لأغراض معينة، ما يجعل نحت معنى أصيل للغيرية أمرا عسيرا، التي تطرح التساؤل حول ماهية الآخر المغاير لنا وعن الصور والأشكال التي يتخذها.

I.3.1.1. مفهوم الغيرية

الغيرية لفظة مشتقة من الغير التي تُستعمل غالبا بمعنى الاستثناء، كقولنا غير هذا، أي سوى هذا. فيُراد بالغير ما سوى الشيء مما هو مختلف أو متغير منه، ويقابل الأنا، ومعرفة الغير تعين على معرفة النفس (المعجم الفلسفي، 1979: 133). ومنه، يدل معنى الغير على الاختلاف والتميز.

وغير في لسان العرب من حروف المعاني، تكون نعتًا وتكون بمعنى لا، وقيل: غير بمعنى سوى، والجمع أغيار، وهي كلمة يوصف بها ويُستثنى، فإن وصفتَ بها أتبعتها إعراب ما قبلها، وإن استثنيتَ بها أعربتها بالإعراب الذي يجب للاسم الواقع بعد إلا، وذلك أن أصل (غير) صفة والاستثناء عارض (ابن منظور، 2003: 108).

وفي معجم مقاييس اللغة (بن زكريا، 1999: 404):" قولنا : هذا الشيء غير ذاك، أي هو سواه وخلافه. ومن الباب: الاستثناء بغير، تقول : عشرة غير واحد، ليس هو من العشرة. ومنه قوله تعالى:﴿صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين﴾ (الفاتحة:7) ". ويقول "ابن رشد" (1998: 108):" إن الذي يقابل الواحد من جهة ماهو هو هي الغيرية."

وقد ورد عن "جميل صليبا" في معجمه الفلسفي (1982: 130-131) أن "الغيرية " مشتقة من "الغير"، وهو كون كل من الشيئين خلاف الآخر. وقيل كون الشيئين بحيث يتصور وجود أحدهما مع عدم الآخر. ويقابلها الهوية والعينية، وهي كون المفهوم من الشيء عين المفهوم من الآخر. ولفظ الغير في علم النفس مقابل للفظ الأنا، فكل ما كان موجودا خارج الذات المدركة أو مستقلا عنها، كان غيرها. ونطلق على الشيء الموجود خارج الأنا اسم اللاأنا أو الآخر. فالأنا إذن هو الذات المفكرة، والموضوع الخارجي هو الآخر". وهو ما يؤكده الفيلسوف "لالاند" بقوله:

« L'altérité est le caractère de ce qui est autre ». (Lalande, 1926:39)

" الغيرية هي صفة ما هو آخر" (ترجمتنا).

ومعنى ذلك أنه ينبغي المرور أولا بالآخر للوصول إلى الذات وهذا أمر محتوم بغية استيعاب الآخر في أصوله. ويقول "جيل فريول" (Gilles Ferréol) و"غي جوكوا" (Guy Jucquois) (2003 :4) في مجالات استعمال مصطلح الغيرية ما يأتي بيانه:

« L'altérité s'emploi davantage, en philosophie et en anthropologie, pour désigner un sentiment, une entreprise, un régime : il y a des autres, ils sont différents, suis-je leur semblable ? ».

"يُستعمل مصطلح الغيرية أكثر في الفلسفة وعلم الإناسة للدلالة على شعور أو مؤسسة أو نظام: فهناك آخرون مختلفون، فهل أنا واحد منهم ؟" (ترجمتنا)

وورد أيضا في المعجم الفلسفي الجديد للعلوم الإنسانية تعريف **الغيرية** على النحو التالي:

« L'altérité est un concept philosophique ; qui tire ses origines du latin scolastique «alterare » qui veut dire « changer » dérivé de alter qui veut dire autre » (Brachet, 1872 :57)

"الغيرية مفهوم فلسفي تعود جذوره إلى اللغة اللاتينية القديمة ولفظ (Alterare) الذي يدلّ على التغيير، مشتق من (Alter) الذي يعنى آخر".(ترجمتنا).

وفي هذا القول إشارة إلى أنه أمر من شأنه أن يميز الأنا عن الآخر، وهو اعتراف إلى حد ما بالآخر واختلافه العرقي أو الاجتماعي أو الثقافي أو الديني.

وتحمل **الغيرية** في المعنى الفلسفي الشائع دلالة الاختلاف البسيط بين التحديدات المعروضة من خلال ما هو مختلف وما هو خارج عنها، ويحظى بتبادل مستقل. وبهذا المعنى تصبح الغيرية حسب "أورو" (Auroux, 1990 :66) كل اختلاف ظاهري غير مبال بمفهوم المميز.

والجدير بالتنويه أنه ثمة تفاوت دلالي بين لفظتي « الغير» (Autrui) و«الآخر» (Autre) حيث يتخذ مفهوم الآخر معنى أوسع يفيد كل ما يختلف عن الموضوع والذات، ويشمل الأشياء. أما مفهوم الغير، فهو تضييق لمعنى الآخر، يحصره في مجال الإنسان لا غير (Canto-Sperber,1996 :124-125) .

ونستخلص ممّا سبق ذكره أن «الآخر» و«الغير» مفهومان متداخلان ومتباعدان في آن واحد، وقد شغلا حيزا كبيرا من النقاش لدى المهتمين بالحقل الفلسفي والحقول المفاهيمية الأخرى.

أما في الدلالة المعجمية العربية (ابن منظور،1990: 15) :" الآخر هو اسم خاص لمغاير بشخص. أو بعبارة أخرى لمغاير بالعدد. وقد يطلق على المغاير في الماهية. والآخر بمعنى الغير، كقولك: رجل آخر وثوب آخر". وورد في **منجد اللغة والأعلام** لفظ الآخر بمعنى غير، وجمعه أُخر وأخريات. ومن الكناية (أبعد الله الآخر) أي من غاب عنا وليس منا (معلوف،1997: 5). ويشير عبد الرحمان بدوي (1984 :13) إلى أن الآخر يأتي بمعنى صفة كل ما هو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة ابستيمولوجية، ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة، أي كينونات موضوعية.

وتبعا لما ذُكر آنفا فإنه بوسعنا استنتاج أربع أبعاد دلالية لمصطلح الغيرية:

- **البعد اللغوي:** تفيد كلمة غير في لغة الضاد سوى وليس، أي الاستثناء والتميز والاختلاف وهي متماثلة مع كلمة «آخر» وتحيل إلى ما لا يكون أنا. وفي اللاتينية نجد

(Alter) وتفيد الآخر وتقابل الهوية، أما في الفرنسية فنلاحظ وجود فرق بين آخر (Autre) الذي يدل على كل ما يختلف عن الذات بالمعنى الواسع، وغير(Autrui) الذي ينحصر في مجال الإنسان بالمعنى الضيق المقتصر على الإنسان الآخر.

– **البعد الأنطولوجي:** مبدأ الغير يقابل مبدأ الهو هو، ويعني أن الشيء لا يستمر هو هو بل يمكن أن يكون هوهو ويمكن أن يكون مخالفا له لاسيما وأن في البدء يكون الغير والتطابق أمر عارض.

– **البعد التاريخي:** الانطلاق من الوجود التاريخي للغير يعني أن الذات منخرطة في الحياة وموجودة في العالم وأن إثباتها لعينيتها (Mêmeté) عملية جدلية ومسار تاريخي من أجل انتزاع الاعتراف المتبادل مع الآخر.

– **البعد الثقافي:** الغير ليس فقط الشخص الانساني الآخر، بل والمجتمع الآخر والثقافة المتباينة، بحيث ينبغي للعلاقة أن تتم في إطار احترام الخصوصية والمشاركة المتساوية في صناعة الكونية والاحترام المتبادل في إطار حوار وتحالف الحضارات دون تصادم أو تمركز.

I.1.3.1.2. أشكال الغيرية

تتخذ الغيرية أشكالا حددها "جوزيف دو فينونس" (Joseph De Finance) (1993: 3-18) فيما يأتي بيانه:

- **الغيرية المتصورة أو بين موضوعين** (Altérité objet-objet):

تظهر هذه الغيرية بين المواضيع (objets) كتعيين أساسي لها إزاء الآخرين. فالقول إن (أ) غير (ب) معناه أن (أ) ليس (ب)، مما يدل على أن للنفي في الغيرية دور هام.

- **الغيرية المعيشة أو بين الذات وموضوعها** (Altérité sujet-objet):

يتجلى هذا النوع من الغيرية في الموضوع كآخر للذات، أي بين الذات وغيرها، ليس بالأنا بل الغريب والملفت للنظر والمُقلق. ومن شأنه أن يكون كذلك محل عداء ولامبالاة ورغبة ومحبة وما إلى ذلك. وهو آخر يكتنف جانبا سلبيا وإيجابيا. وذاك ما أفاد به بدوي (1980: 85-86) نقلا عن "مارتن هايدغر" (Martin Heidegger) فبالنسبة له «الآخر» مرتبط بالسقوط، فهذا الآخر قُذف به في هذا العالم غير أنه لا يملك سوى التسليم به. ويُفهم هذا السقوط على معنيين، أحدهما إيجابي والآخر سلبي. فالمعنى الإيجابي هو أنه بغيره ما كان يمكن وجودي أن يكشف لنفسه، ولولاه لظل وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي أن سقوطي هو الذي حددني، وبتحديدي تحقق وجودي العيني. ويعني "هايدغر" بالسقوط تواجده في هذا العالم مع الآخر الذي أدى إلى تحقيق كينونته ومعرفتها التي لا تتم بمعزل عن الآخر. فالآخر يدخل عنصرا مقوما في صميم وجود الأنا وماهيتها. والأنا بذلك لا يكون إلا من خلال توقفها على الآخر، واستقلالها عنه في وقت واحد، غير أن ذلك

الوجود هو وجود مع الآخر الذي قد يقلّل من فرصها في ممارسة حياته. كما قد يحصر دائرة التميز الفردي للأنا، ومن ثم يفهم السقوط من جانبه السلبي. فإذا كان الآخر ضرورة حتمية فإنه في الوقت ذاته يمثل الخطر الذي يهدده، بل والموت المستور لإمكاناتي.

- **الغيرية الداخلية أو بين الذات ونفسها** (Altérité intérieure au sujet):

إنّ الآخر قابع في ذاتنا وغيريته تتحكم في فهمنا للآخر الخارج عنا. والغيرية الداخلية متعددة الأشكال، أكثرها تجليا تلك التي تقابل الداخل بالخارج. فنحن غير الذي كنا عليه في الماضي، نهرب من حال إلى آخر. وهو أمر يؤكده في هذا الشأن عالم الاجتماع والفيلسوف "ادغار موران" (Morin Edgar) في قوله:

« Chacun porte en lui un ego alter (moi- autre), à la fois étranger et identique à soi. C'est parce que nous portons en nous cette dualité où « Je est un autre» que nous pouvons, dans la sympathie, l'amitié, l'amour, introduire et intégrer l'autre en notre Je ».(2001 :69)

"إن كل واحد منا يحمل داخله أنا–آخر يكون في نفس الوقت غريبا ومطابقا لذاته، لأننا نحمل في ذواتنا هذه الثنائية حيث «أنا» هو «آخر»، وبوسعنا تقديم وإدماج هذا الآخر في أنا الخاص بنا بودّ وحب وصداقة". (ترجمتنا)

ونستنتج أن الغيرية ليست قانونا متنقلا بذاته مغايرا، بل هي نفي للهوية، أي اللاأنا. ويكون القانون الجدلي الموضوع: الأنا، نقيض موضوع اللاأنا، مركب الموضوع الأنا المطلق على حدّ قول حسن حنفي (2012: 11). والآخر هو المختلف

في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي، وتتضح إشكالية الأنا العربية والإسلامية والآخر الغربي بسبب سوء التفاهم والمواجهة السياسية والعسكرية. وقد حدّد "تودوروف" (Todorov,1982 :226) ثلاث أبعاد للعلاقة مع الآخر، تتمثل فيما يلي:

- **البعد التقييمي:** يتم على هذا المستوى الحكم على الآخر ايجابا أو سلبا، فإما أن استلطافه وإما استهجانه.

- **البعد العلائقي:** يتمثل هذا البعد في تصور العلاقة مع الآخر، كتبني قيمه والذّوبان فيها، أو مقاومتها.

- **البعد المعرفي:** يتضح وفق هذا المستوى مدى معرفة معالم هوية الآخر.

فيبدو جليا أن دلالة مفهوم الغيرية تنحصر في الآخر المتميز عن الأنا الفردية أو الجماعية. وتُعزى أسباب التميز إلى مادية جسمية أو عرقية أو حضارية أو فروق اجتماعية أو طبقية، وهي بصورها المختلفة ومستوياتها المتباينة تطرح إشكالية آليات التعامل مع الآخر. فبين مد وجزر تتأرجح العلاقة بين الذات والآخر مثيرة سجالا ثقافيا لا يُرى آخره.

I.4.1.صورة الذّات والآخر في المرآة الروائية

يصبّ الأدب في باب الفكر والفن الراقي الذي لا ينضب معينه، يُولد من رحم الحاجة إلى التعبير عن الأفكار التي تتزاحم في باحة العقل وخوالج السرائر والأفئدة.

وهو ميناؤها الذي ترسو فيه السّفن العابرة نحو الإنسانية. وهو ظاهرة لغوية محضة ونتاج ثقافة معينة و يكتسب من المجتمع سمات فريدة لا نجد لها نظيرا في مجتمع آخر، ذلك أن لكل أمّة لغتها وثقافتها اللتان تحددان بنية النص الأدبي ومضمونه.

وعليه، يحمل الخطاب الأدبي في طيّاته بعدا ثقافيا ينعكس في الأفكار والمشاعر والصور التي يعبئ بها المؤلف نصّه، والذي يعتبره "سعيد يقطين" (44:1997) شكلا من أشكال التفاعل الاجتماعي تبعا للمقام الذي أنتج فيه. كما يشمل الأدب كل ما كُتب عن الخبرات البشرية المتنوعة على وجه العموم وتصور الكاتب للكون وإدراكه الشخصي له في ألوان وأجناس أدبية متباينة، من معلقات، وملاحم، وروايات وأشعار وقصص وسير الذاتية ومسرحيات ومقامات وهلم جرّا.

ويكتسي النص الأدبي أسلوبا يمزج على حد تعبير "محمد الديداوي" (1992 :276) بين الانفعالات و العواطف و الحقائق و الأفكار و يطبعه الكاتب بنفسيته ذلك أن الآداب تعتمد على التصوير و العاطفة و التأثير و الانفعال إلى جانب ما يمكن أن تشمل عليه من أفكار. ولا يكون الأدب أدبا إلا بخروج الكلمات عن دلالاتها اللغوية و شحنها بفيض من الصّور و الأخيلة.

وساهمت ألوان الأدب النثرية والشعرية في إظهار خصوصية الذات واختلافها عن الآخر، دون إنكار القواسم المشتركة التي تجمع الضدين في الثقافة الإنسانية والوجود البشري. وعكف الأدباء العرب على تمرير رسائلهم المعبرة عن توجهاتهم

الفكرية من خلال أعمالهم الفاضحة للتصادم الحضاري مع الغرب الذي فرض نفسه عبر الاستيطان والاستلاب الفكري والإنهاك الاقتصادي. وهذا ما جاء على لسان محمد عابد الجابري الذي يرى بأن نقد الآخر شرط لوعي الذات بنفسها، ولكن وعي الذات هو نفسه شرط لاكتساب القدرة على التعامل النقدي الواعي مع الآخر (التلاوي، 1998: 15).

وشُغف الأدباء لاسيما الروائيون بتصوير الذات والآخر، فكانت الرّواية تتويجا لما قام به الشرق في رحلة التدارك الحضاري من خلال قيامه بإرسال البعثات العلمية إلى أوروبا للنهل من مختلف علومهم بغية بعث الحركة الفكرية والحضارية من جديد بعد ركود تقادم عهده، ومن بينهم رفاعة رافع الطهطاوي وما رسخه في كتابه «**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**» (1834). وقد كانت خطوة ضرورية لمعرفة الآخر في عقر داره، على غرار ما فعله المستشرقون بنهلهم من الحضارة العربية. ونجم عن اتصال الشرق بالغرب تفاوت في التأثر والتأثير، فنجد من الروائيين من حافظ على روح شرقه وأصالته وهويته العربية الإسلامية، بغية نشر الوعي. وتُتيح رؤية الآخر الغربي بأشكاله للمرء فرصة الاكتشاف والمقارنة بين عالمين متناقضين في الشكل والمضمون ومتوحدين في الطبعة البشرية، وبين مادية الغرب وروحانية الشرق بذات معالم الصراع الحضاري، وبدأت معالم الاحتواء والاستلاب تأخذ منعطفات جديدة ألقت بظلالها على العالم الرّوائي.

وكان نهر الرواية العربية الحضارية يصب في منحنى الثنائي الجنساني (الذكورة والأنوثة) وظهور القيمة الجنسانية في الرواية العربية التي برزت في مرحلة مبكرة من الاتصال مع الثقافة الغربية، ليعكس ما كان يواجهه الوعي الروائي العربي من اشكالية قوية على مستوى هذه العلاقة، وما ولّدته من رغبة التأكيد على هوية الذات وما عليها، وهكذا تم نقل العلاقة بين الرجل والمرأة من طابعها الثنائي إلى العلاقة مع الغرب بمفهومه الجمعي (مفيد، 2004: 60).

وقد عكست الأنا الأدبية العربية رؤية أصحابها وشهاداتهم على ثنايا الحروف التي لا تزال تحفظ مآثرهم، وما خلفوه من إبداع روائي وفني يتضمن المتعة ومكامن الإتباع المحفوف بالكمائن.

وعجّت الرواية العربية بالتساؤل والإجابات والإيديولوجيات، فتناولت الذات العربية في فضاء الآخر الغربي من قبيل «Le sommeil d'Eve» (غفوة حواء) لمحمد ديب، كما استدعت الآخر إلى فضاء الذات على غرار ما جاء في رواية «si diable le veut» (إذا شاء الشيطان) للكاتب ذاته. فجابت الرواية كل الفضاءات، وألغت الحدود وقربت المسافات، فهي تعد من ثمار التلاقح الثقافي بين الشرق والغرب، وبين الذات والآخر، قد صورت تصويرا جديا صدمة اكتشاف الآخر الأوروبي منذ وقت مبكر، وطغت على اتصال الأنا بالآخر ثنائية التخلف والتطور. فالذات العربية على قناعة بالمسافة الكبيرة التي تفصلها عن تطور الآخر وتقنياته المتسارعة. والواقع أن الصراع

داخلي في أعماق الذات التي تقر بالتفوق للآخر الغربي (التلاوي، مرجع سابق : 92) مع الإقرار بالعجز والوهن بالنسبة للذات في قرارة نفسها.

وظلّت معظم الأعمال الأدبية تتأرجح على هذه الوتيرة في تصويرها للذات العربية، وعلاقتها بالآخر في فلك علاقة قطبية تجابه ثنائيات المفارقة التي من بينها: الشرق والغرب/ المادية والروحية/ الرجولة والأنوثة، وغيرها كثير من ضروب السجال الناجمة عن بزوغ الفروق وتجسدها على أرض الواقع الروائي العربي، حيث تناغمت الأضداد وتجلت ماهية الذات العربية والآخر الغربي، بأشكال مائزة.

وقد ضمت الأعمال الروائية الانتساب للهوية العربية في صورة اللقاء ولوعة الفراق والاشتياق، كما نفست عن ما يختلج الوجدان العربي إزاء الآخر. هي روايات بينت جانبا آخر من التصادم مع الآخر، يلين تارة ويتصلب تارة أخرى بين الحضارتين الشرقية والغربية، محاولة فهم واستيعاب الآخر دون الانسلاخ عن الانتماء إلى الشرق، عبر فهم ضمني للصراع بين الشرق والغرب، في مرحلة تسجل تفوقا حضاريا لصالح الغرب. الأمر الذي كان وراء تباين مواقف أبطال هذه الروايات وتذبذبها من جراء الاحتكاك مع الإنسان الغربي (كاظم،2007 :72).

وعلى النقيض من ذلك، برزت للوجود طائفة من الروائيين العرب الذين أخذتهم المواجهة الحضارية في متاهات ودهاليز، فانسجمت الرواية مع تطلعاتهم الفكرية

وغاياتهم الاديولوجية وتمخضت عنها أفكار، بعضها معتدل وآخر تحرري، والبعض الآخر اشتراكي استعلائي.

والمتمّعن في مضامين الروايات العربية يلمس توحدها في معادلة الذات والآخر الغربي، علاقة تلازمية ثنائية قطبية، شكلت النسيج الأهم وحجر الأساس في بناء أهرامات فكرية غذتها القراءات وأطعمتها المناقشات مذاقات متنوعة، على غرار أعمال بطرس البستاني الذي تأثر بالمبشر الأمريكي "كورنيليوس فان دياك" (Cornelius Van Dyck) وساعد في ترجمة الإنجيل إلى العربية وألف قاموس المحيط، والجزء الأكبر من الموسوعة المعروفة بدائرة المعارف.

وحملت روايات المشرق العربي دلالات مختلفة عن الآخر، مثل ما هو الحال في رواية «عصفور» من الشرق لتوفيق الحكيم الصادرة سنة 1938 والذي كابد عناء السفر إلى باريس ليعرف حجمه وحجم الآخر. فطرح من خلالها المؤلف رؤية نقدية وهجائية للغرب حملها البطل منذ أن وضع قدمه في قلب عاصمة فرنسا، غير متأثر بالغرب بل مرتبط بأصوله الشرقية (شريف بموسى، 2004: 227).

ولرواية « قنديل أم هاشم» لصاحبها يحي حقي (1944) نصيب في تصوير صراع الذات مع نفسها من جهة، وصراعها مع لآخر من جهة أخرى، حيث أفضى هذا الصدام إلى وضع البطل في خانة الضياع، حيث قضى حياته هنا وهناك ولقنته الحضارة الغربية عادات وتقاليد وقيم جديدة، جعلته لا يستطيع الانسجام مع بيئته

الشرقية من جديد، فنتجت عن ذلك غربة داخل وطنه واغترابا عن أهله ومجتمعه. فتجلى الغرب في رواية قنديل لأم هاشم بمثابة خلفية هدفها وضع شخصية إسماعيل في موقع الاختيار بين الموقف المضاد للشرق أو موقف الالتحام به. وعانى البطل من ويلات الاختيار إلى أن اكتشف الحل التوفيقي (المرجع نفسه :283–284).

وبرزت في المغرب العربي روايات من قبيل « أرخبيل الرعب » (1994) للتونسي ظافر ناجي الذي صوّر الذات العربية المهزومة، وفلسفة الرعب، المطبقة على من يحب. فجسدت الرواية الحقبة التاريخية قبل وبعد حروب الخليج وموقف العرب آنذاك، حيث بيّن الكاتب ذهنية الذات العربية المهزومة، ومظاهر الجبن والخوف العربي، الذي غذى صراع الذات العربية مع الغربية.

وسطع نجم أعمال روائية عربية أخرى في الجزائر لكن بلسان أجنبي، لتميط اللثام عن أشكال الصراع مع الآخر. فقد شكلت رواية « ريح الجنوب » لعبد الحميد بن هدوقة (1970) بداية عهد الكتابة الروائية العربية بالجزائر، وعكست دهاء الاستعمار الفرنسي في إحكام سيطرته العسكرية على المنطقة، وكذا الفكرية بفرض التبعية الثقافية وطمس الهوية الوطنية، وجسدت فكرة الفوقية والدونية الحضارية، فضلا عن الكثير من الأعمال الأدبية التي جسدت هيمنة الآخر الاستعماري في المنطقة.

وصفوة القول إنّ كل سرد هو بالضرورة سرد للآخر، والسرد الروائي العربي حافل بالشحنات العاطفية التي تصنع حالات الاجتذاب الفني، واللذة الجمالية المستديمة.

لذا نجد جل الروايات العربية المعاصرة تتناول المواضع الأكثر توترا في العلاقة مع الآخر الغربي، تلك المواضع التي يلتبس فيها مفهوم الذات العربية بالآخر، أو يهددها أو يسعى لطمس هويتها، فتميز تناولها بالعمق وثراء الدلالات.

2.I. الروايـــة الجـــزائرية المكتوبة بالفرنسية

تعد الرّواية ثمرة اتصال الشرق بالغرب، وهي من أكثر الألوان الأدبية تناولا لمسألة الغرب الذي جسد حضوره في نصوصها صورا من الصّراع والنّفور من جهة والإعجاب والولع من جهة أخرى.

والرواية الجزائرية من أبرز التعبيرات الفنية التي جسدت نضج الإحساس بالشخصية الوطنية، وأحد الأجناس الأدبية التي عبرت عن كفاح شعب استمات دفاعا عن الروح القومية. وقد نشأ هذا الجنس الروائي في ظلّ ظروف خاصّة في الجزائر أدّت إلى استعارة اللّسان الفرنسي المستعمر كما تطوّر على فترات متباينة، ليتبوأ مكانة مميزة وطنيا وعالميا.

1.2.I. ميلادها وتطورها

منذ أن وطئت أقدام المحتلين الفرنسيين أرض الجزائر لم تفتر محاولات طمس الهوية الجزائرية من خلال ضرب المقومات الأساسية للشعب الجزائري وحرب الإبادة، ونهب الخيرات، وتعمير البلاد بالأقليات الأوروبية. وفضلا عن معاول الهدم،

امتد البطش الفرنسي ليشمل جميع مناحي الحياة في كل أنحاء البلاد لإحكام السيطرة على الأهالي. وانتهجت السلطات الاستعمارية الفرنسية سياسات شنيعة على غرار الأرض المحروقة والسياسة المكيافيلية التي قادها أشرس الجنرالات الذين لازال التاريخ شاهدا على جرائمهم.

وقد لقيت هذه السياسات التعسفية في فرنسا أنصارا ممن أباحوا سفك دماء الجزائريين المسلمين كوسيلة لتحقيق أغراضهم الاستعمارية، أسفرت عن كوارث إنسانية كالمجاعات التي هتكت بجسد الشعب الجزائري المضطهد والأوبئة الفتاكة والجفاف إضافة إلى التخطيط لتهجير السكان الأصليين إلى أبعد نقطة في العالم كما حدث لمنفيي كاليدونيا الجديدة حتى تغدو الجزائر مستوطنة أوروبية. واعتمدت فرنسا غداة الحرب العالمية الأولى الهجرة القسرية للفلاحين للالتحاق بالطبقة الكادحة في فرنسا. ولم تسلم المعالم الدينية والأضرحة والقبور من انتهاكات المستعمر الغاشم. وقد بادرت السلطات الفرنسية بعد أن استتبت لها الأوضاع إلى تغيير التنظيمات الإدارية والقانونية والتعليمية، فدمرت الزوايا ومنعت اللغة العربية من التدريس لتحل محلها اللغة الفرنسية لتجريد أبناء الجزائر من وطنيتهم. وكان "الدوق دو روفيغو" (Duc de Rovigo) يرى أن نشر اللغة الفرنسية هي الوسيلة الأكثر فعالية لفرض الهيمنة في هذا البلد. فحُولت المساجد إلى كنائس وشُنت حملات التبشير المسيحي واسعة. وعكف

الاستعمار على تشويه تاريخ الجزائر، وصدوا الشعب عن الثقافة العربية الإسلامية (الطمار، 2006 :370-387).

وتمضي سنون طوال ليتغلغل الفرنسيون خلالها شيئا فشيئا في المجتمع الجزائري، وقد وجد الجزائريون أنفسهم مجبرين على تعلم لغة المستعمر إلا أن عنصرية المعمرين وسياسة التجهيل والتفقير، كل ذلك لم يكن ليمنح فرصة التعلم والتفتح على الحضارة الغربية الحديثة لأبناء الجزائر، فكان عدد الذين يرتادون المدرسة قليلا جدا. وظهرت كما يسرد لنا عبد المجيد حنون (1986 :38) إلى الوجود مدارس فرنسية عربية تروم إدماج اللغة الفرنسية في المناهج التعليمية لتكوين النخبة المثقفة للتواصل مع عامة الجزائريين وتوظيفهم في القضاء والترجمة العسكرية والقانونية والتدريس باللغة العربية. فلم تكن نية السلطة الاستعمارية تلبية نداء الشعب الجزائري التوّاق للعلوم والمعارف، وإنما استمالتهم بواسطة اللغة الفرنسية حتى يتسنى إدماجهم. فلم تكتف أبدا باستغلال وامتصاص العرق والدم ولكنها عملت على طمس هوية الأمة.

وفي ظلّ هذه الظروف العصيبة من تاريخ الجزائر، ظهرت كوكبة من الأدباء المتمكنين من ناصية اللسان الفرنسي والذين تولّدت لديهم رغبة جامحة للكتابة، فعبّروا به اضطرارا لا اختيارا ليصيحوا في وجه المستعمر الذي نفى وجودهم بأنهم لم يتلاشوا بعد (حنون، المرجع نفسه:54).

وفي خضم هذه المرحلة التي لم تعد فيها الأساليب التقليدية ذات جدوى التعبير عن الهموم والانشغالات المستجدة، بحيث ازداد الواقع تعقيدا وتأزما، تعرّف الأديب الجزائري على الجنس الروائي بفضل انفتاحه على الثقافة الفرنسية والإطّلاع على الرّواية الفرنسية في أصولها واحتكاكه المباشر بالروائي الفرنسي الذي تجمعه به علاقات إنسانية على المستوى الثقافي والأدبي. فقد اطلع على الزخم الكبير من الروايات الفرنسية التي تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الصادرة في فرنسا والتي أعيد طبعها في دور النشر بالجزائر، منها روايات "جول أسكيرول" (Jules Esquirol) (1877-1941) و"أدموند شرلو" (Edmond Charlot) (1915-2004) و"بيير شاراس" (Pierre Charras) (1945-2014) وغيرهم كثير.

فضلا عن ذلك، كانت إبداعات المستوطنين الزاد الذي تغذى منه بعض الجزائريين مطلع القرن العشرين، بعدما فرضت عليهم السلطات الفرنسية التعليم باللغة الفرنسية، وحظرته باللغة العربية. وفي غياب التواصل مع الشعوب العربية المجاورة لم يجد يضيف واسيني الأعرج (1986 :364) المثقفون الجزائريون إلا تقليد الأدب الفرنسي، سواء في أشعاره أو كتاباته النثرية.

وعليه، كانت علاقة الكاتب الجزائري بفن الرّواية علاقة حديثة العهد، فهو لم ينتج شيئا ذا بال إلا في فترة متأخرة مقارنة بالغرب والمشرق العربي، وبدأت طلائع الرواية الجزائرية مع الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، فهي نقطة انطلاق هذا الجنس الأدبي في

الجزائر، وتحديدا سنة 1891 مع الكاتب "محمد بن رحال" وعمله «La vengeance du Cheikh» (انتقام الشيخ) وفق ما أروده أحمد منور (2007 :91) عن الباحث "جان ديجو" (Jean Déjeux) الذي لم يقف في بحثه على أي نص أدبي مكتوب باللغة الفرنسية لأدباء جزائريين منذ سنة 1891 وحتى سنة 1920، تاريخ البداية الفعلية للكتابة الروائية باللغة الفرنسية بصدور رواية «أحمد بن مصطفى القومي» للكاتب "القايد بن شريف". فلم تظهر أي محاولات روائية منذ الاجتياح الفرنسي للجزائر حتى ذلك التاريخ، ما يدل على الفراغ الأدبي الهائل الذي يُعزى إلى الهوة السحيقة بين المجتمعين الفرنسي والجزائري، نتيجة انتهاج الاستعمار سياسة عدائية مسعورة ضد الأهالي، تصدرتها استراتيجية التجهيل والتعتيم، وبالرغم من أنه لا يوجد بين فرنسا والجزائر سوى ألف كيلومتر من ماء البحر، إلا أنه كان يوجد بين أحياء الأوروبيين في المدينة وأحياء الأهالي مسافة فلكية هي تلك التي صنعها الاستعمار.

غير أنه وبعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، حدث نوع من الاحتكاك بالآخر جراء سياسة "الإصلاح" التي تبنتها الحكومة الاستعمارية عشية الاحتفال بمئوية احتلال الجزائر، لكسب الرأي العام العالمي، فظهرت إثره أعمال أدبية جزائرية مكتوبة بالفرنسية تخللتها عيوب لم تلق ذما ولا قدحا بل ترحيبا من الاستعمار، أشهرها ما صدر في الفترة ما بين 1920-1930 وهي: مجموعة "سالم القبي" الشعرية والسيرة الذاتية "للقايد بن الشريف" ورواية «Zohra, la femme du mineur»

(زهرة، زوجة عامل المنجم) "لعبد القادر حاج حمو" وروايتي "شكري خوجة" الموسومتان «Mamoun, l'ébauche d'un idéal » (مأمون، بدايات مثل أعلى) و« El Euldj, captif des Barbaresques » (العلج، أسير البربر).

والجدير بالذكر أن كل أولئك على حد قول منور(المرجع نفسه:94-95) كانوا خريجي المدرسة الفرنسية ومن عائلات مقربة من الإدارة الاستعمارية، تؤمن بفكرة الاندماج والتعايش مع الاستعمار، إلا أنها أعمال قليلة ما يدل على فشل التعليم الفرنسي الممنوح للأهالي. وتناولت فضلا عن ذلك، مؤلفات تلك الفترة عادات المجتمع الغربي المنحرفة وتقاليدهم التي قضت على الأسرة الجزائرية المسلمة. وفي ظل ذلك، يبرز التساؤل عن ملامح الهوية الجزائرية وما يميزها عن غيرها.

ومع ظهور قضية حصول الجزائريين على "المواطنة الفرنسية" كثر التساؤل لدى الكتّاب عن ماهية الهوية الجزائرية ومآلها، وشكل ذلك موضوع معظم روايات الفترة ما بين 1929 و1950، مثلما يطلعنا عليه منور(المرجع نفسه :97-99) ومن بين هذه الروايات: «Myriem dans les palmes » (مريم بين النخيل) "لمحمد ولد الشيخ". وفي أثناء ذلك، كان لأفكار "فرحات عباس" صدى لدى الروائيين الذين تأثروا بدورهم بقضية المساواة بين المواطنين الفرنسيين والجزائريين وقضية هجرة الفلاحين والرّد على الادّعاءات الضّالة التي كان يهاجم بها المستوطنون الفرنسيون الجزائريين، نذكر

من بينهم: مولود فرعون وروايته «Le fils du pauvre » (نجل الفقير) التي اتسمت بطابع السيرة الذاتية والتعريف بالثقافة القبائلية.

ويؤكد منور (المرجع نفسه :97 -100) على الدفاع المستميت عن الإسلام وإبراز تعاليمه السمحة لدى كتّاب فترة ما قبل 1952. فعجّت أعمالهم بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية إلا أنهم لم يتخلصوا من شوائب كتابات المستوطنين، ويظهر ذلك جليا في كتاباتهم عن الزواج المختلط وبعض القضايا السياسية التي غالبا ما ينتهي المطاف بالبطل صريع تلك المواضيع.

وفي مطلع سنة 1948 تغيرت اديولوجية الكتابة الروائية، فصارت بمنأى عن الفكر الاندماجي مع صدور روايتي « ادريس » " لعلي الحمامي" و« لبيك » " لمالك بن نبي"، حيث كانت الرواية الأولى الرائدة في طرح الفكر الثوري وفي الثانية ركز "مالك بن نبي" على العودة إلى الإسلام بعد تيه وعصيان باعتباره مقوما من مقومات الهوية الوطنية الجزائرية.

وعرفت الرواية الجزائرية منعرجا جديدا بتغير مضمونها، مع ظهور ثلاثية "محمد ديب" التي تضمّ: « الدار الكبيرة » (1952) و« الحريق » (1954) و« النول » (1957)، والتي تناول الكاتب من خلالها معاناة الشعب الجزائري المحروم والمقهور، وحركة النضال السياسي الجزائري كما طرح مسألة الهوية الوطنية، وحذت حذوها العديد من الروايات الأخرى، كتلك التي كتبها "مولود معمري" و"كاتب ياسين" والتي

وصفت الأوضاع الرهيبة التي عانى من ويلاتها سكان القرى والمداشر. وقد تم نشر هذه الروايات من قبل دور نشر فرنسية وفق ما ذكره منور (المرجع نفسه: 106-109) ولقيت ترحيبا لدى القراء الفرنسيين. ولحق التطور الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، فطغت عليها اللهجة الثورية تماشيا مع الأحداث آنذاك، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال رواية «La dernière impression» (الانطباع الأخير) لمالك حداد (1958) ورواية «Qui se souvient de la mer » (من يتذكر البحر) لمحمد ديب (1962).

وظهرت باستقلال الجزائر، مسألة مستقبل الأدب والثقافة التي فصّل في حيثياتها "مالك حداد" في كتابه الموسوم:« Les Zéros tournent en rond » (الأصفار تدور في فراغ) (1961)، وحذا حذوه "محمد الصديق بن يحيى" الذي تداول نفس الموضوع في ندوة تم نشر ما جاء فيها في جريدة المجاهد الفرنسية بعنوان: « قضية التعريب واللغة الفرنسية» إلى جانب كبار الأدباء الجزائريين، على غرار: "جون سيناك" و"محمد الشريف ساحلي" و"محمد بوديا" وغيرهم، بحيث تباينت آراؤهم ولم يُفْض النقاش إلى أي نتيجة تُذكر.

ومع تغيّر الأوضاع السياسية في البلد، مطلع سنة 1965 يذكرنا منور(المرجع نفسه: 120-125) بهجرة معظم الأدباء إلى فرنسا لضيق الطوق السياسي ونقص الديمقراطية. وظهرت نزعة جديدة احتجاجية لدى المؤلفين، دفعت بهم لكتابة روايات مناهضة للنظام السياسي السائد آنذاك وتدهور الأوضاع الإجتماعية، ونذكر من بين تلك

الأعمال: «(Dieu en Barbarie» إله في أرض البربر)"لمحمد ديب" (1970) ورواية «Le Muezzin»(المؤذن) "لمراد بوربون" (1968) و«L'insolation» (ضربة شمس) "لرشيد بوجدرة" (1972) و كل من رواية «Le fleuve détourné» (النهر المحوّل) "لرشيد ميموني" (1982) ورواية «Les chercheurs d'os» (الباحثون عن العظام) "للطاهر جاووت" (1984). وطفت مسألة "الهويـــة" من جديد وعرفت الساحة الروائية تضاربا في تناولها بالترميز والتلميح، كرواية "مولود معمري" « La traversée » (العبور) (1982) والأعمال الروائية "لنبيل فارس" مثل « Mémoire de l’Absent » (ذاكرة الغائب) (1974) و« L’exil et le désarroi » (المنفى والحيرة) (1976) التي تناولت هوية الجزائر المسلوبة واللغة الأصلية. وثمّة أيضا روايات تطرّقت أواخر السبعينيات إلى موضوع الثورة والمقاومة الجزائرية على غرار: «La grotte éclatée» (المغارة المتفجرة) "ليمينة مشاكرة" (1989) و«L'Atlas en feu » (الأطلس يحترق) "لعز الدين بونمور" (1987)، ولم تخل الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من السير الذاتية، كما يتجلى على سبيل الذكر لا الحصر في رواية «Le Soleil sous le Tamis»(الشمس تحت الغربال) "لرابح بلعمري" (1983). وواكبت الأعمال الأدبية فترة العشرية السوداء التي شهدتها الجزائر، وتجلى ذلك في أعمال "رشيد ميموني" عموما وفي مجموعته القصصية « La ceinture de l‘Ogresse » (حزام الغولة) (1990) وروايته الموسومة « La malédiction» (اللعنة) (1993) خصوصا.

ثم إنّ طائفة من الكتاب من أبناء الجيل الثاني من المهاجرين الجزائريين في فرنسا تحدثوا عن وطنهم إلى جانب حياتهم في أرض المهجر، وظلت إنتاجاتهم أجود ما أُلّف منذ نشأة هذا الشّكل الأدبي في الجزائر. وبهذا، وعلى هذه الوتيرة تطور هذا الجنس بعد أن بدأ فتيا ضئيل الإنتاج إلى أن اشتد عوده وتبوأ مكانة مرموقة.

ويتطلب سبر أغوار قضية هوية هذا الأدب، الغوص في الأحداث التاريخية السياسية وتحديد الأطر الجغرافية والإلمام بالسمات اللغوية والثقافية لكل بلد مع معرفة نوع الاستعمار التي خضعت له وتبعاته على البلدان ذات اللغة المشتركة الواحدة، حيث ولّد فتنة طائفية وصراعا ثقافيا واجتماعيا، في حين أنه ساهم بلغته في إحداث التفاهم وتطوير اللّهجات المحلية في تلك البلدان المتعددة اللغات، والبلدان الأخرى الناطق أهلها باللهجات فقط. تلك جملة من الإشكالات التي تدخل حيز دراسة الأدب المقارن، الذي نبغ فيه الفرنسيون الذين اقتصرت أبحاثهم على الآداب الأوروبية دون أدب المستعمرات باعتبار أدبائه فرنسيين على حد زعمهم.

وتعود جذور مسألة الهوية والانتماء وفق ما يذكره منور (المرجع نفسه :143) إلى القرن التاسع عشر حيث حاول المستوطنون ادماج كتاباتهم في الأدب الجزائري مع التمسك بأطروحاتهم الاستعمارية في ميلاد إفريقيا اللاتينية. وتعاطفت فئة منهم مع الأهالي فشكّلوا ما سُمي "بجمعية الكتّاب الجزائريين" التي راحت تكتب عن حياة المستوطنين وعن عاداتهم وتقاليدهم. ومن القضايا التي أُفْرد لها حيز واسعٌ في

رواياتهم وقصصهم "قضية الزواج المختلط" ودوره في إرساء التفاهم بين الشعبين. وتميزت كتابات هؤلاء باستعمال اللغتين: الفرنسية والعربية، لأغراض متفاوتة كما عجّت بالألفاظ والأمثال العربية وشمل ذلك عناوين الروايات، على غرار أعمال "لويس لوكوك" (Louis Lecoq) من « Sidi Ghorab » (سيدي غراب) (1923) و «Cinq dans ton œil » (خمسة في عينك) (1925) و « Caïn » (كاين) (1930).

وظهرت، فيما بعد، "مدرسة الجزائر الأدبية" بقيادة "غابريال أوديسو" (Gabriel Audisio) و"ألبير كامو" (Albert Camus) وغيرهما. واتجه الاهتمام صوب الطبيعة الخلاّبة للبحر الأبيض المتوسط التي تحكي تاريخ الحضارة اللاتينية والرومانية، استنطقها الروائيون من أمثال ألبير كامو في « L'Etranger» (الغريب) (1942) و «La Peste» (الطاعون) (1947) كنماذج فنية لامعة انطوت على تصوراته النظرية. وبالرغم من توجهاته التحررية إلا أنه وقف موقف العداء إزاء الثورة الجزائرية. وبذلك انتهجت هذه المدرسة نهج سابقتها ومضت نحو تأكيد جزائريتها في ظل الطابع الاستعماري، إلا أن فئة من هؤلاء ساندوا الثورة الجزائرية ودافعوا عنها بالقلم من أمثال "جون سيناك" (Jean Sénac) و"هنري كريا" (Henri Kréa) . ولاقت أفكار أسطورة الأدب المتوسطي رواجا لدى الكتاب المغاربة الفركفونيين الذين وجدوا في الحضارة الغربية ملاذا لهم من الانحطاط والبؤس كما هو شأن "طه حسين" وغيره في المشرق (المرجع نفسه: 144-151).

أما المؤلفون الأهالي، فقد حذوا حذو المستوطنين في تبني الأطروحات الفكرية لمدرسة الجزائر على غرار "عبد القادر حاج حمو" الذي ينتمي إلى جمعية الكتاب الجزائريين والذي أصبح فيما بعد نائبا لرئيسها، وذهب آخرون من جيلهم من أمثال "مولود فرعون" و"جميلة دباش" و"محمد مرزوق" و"رابح زناتي" إلى كتابة "الرواية الاثنوغرافية"، مستلهمينها من التراث المحلّي في قالب تقليدي، وظلّوا على تلك الحال على حد تعبير منور (المرجع نفسه: 153-154)حتى بعد بزوغ فجر الثورة، حيث ضمّنوها أفكارهم وآراءهم، إلا أنها لم تخرج عن النموذج المألوف. ولطالما احتك الكتاب الجزائريون بغيرهم من المستوطنين في العديد من المناسبات لمناقشة كتاباتهم ونشر أعمالهم سويا.

وفي ظلّ التداخل بين التوجهات الفكرية لكل تلك المدارس الأدبية، كثر التساؤل عن أحقية اكتساب صفة الجزائرية لأدب هؤلاء الكتاب وأولئك، ليصل الأمر بالمجلات والصحف المتخصصة لنشر استفتاء حول مدى لبس عبارة "الكتاب الجزائريين" عام 1960، إذ كانت آنذاك تجمع عددا من الكتاب الجزائريين من أمثال "محمد ديب" و"مالك حداد"، والمستوطنين على غرار "جول رْوا" (Jules Roy) و"جان بيليغري" (Jean Pélégri) وغيرهما وفق ما أورده "ألبير ميميه" (Mémmi, 1965 :12).

وممّا أفضى إليه هذا الاستفتاء نقلا عن مالك حداد (Haddad, 1961b:26) هو أن البعض أقرّ بوجود هذا اللبس مع اختلاف في تعليله. فنفى المستوطنون أن يكون لكل

من الأحداث الأخيرة (اندلاع الثورة) على حد وصفهم، وتنوع الأصول التي ينحدر منها الجزائريون دخل في بروز هذه المسألة، غير أن الكتّاب الجزائريين لاسيما "مالك حداد" رد بلهجة لم تخل من حدّة على هؤلاء بوصفه إياهم أنهم بشرذمة من المعمّرين وليسوا بأصحاب الأرض، واتهم الجريدة الناشرة بالانحياز وتضليل الرأي العام.

ولنا أن ننوه إلى أن موقف "مالك حداد" كان واضحا من الإشكال المطروح، فقد شدّد على أن «الجزائرية» صفة لا تكتسب بالاختيار وإنما يحددها الانتماء إلى الجغرافيا والتاريخ المشترك على حد سواء. ويضيف مستفيضا في مسألة الاختلاف في الاستفتاء أن ما يميز الكتاب الأهالي عن غيرهم هو الحنين إلى اللغة الأم (أي العربية) والديانة الإسلامية والأخلاق، مما يشكل خصوصية الهوية الجزائرية، بالرغم من استعمال لغة الاستعمار. ويُعزى حسب مالك حداد (*ibid.*:70-79) ظهور مثل هذه التساؤلات إلى الاستعمار وستزول بزواله. وكانت له كذلك نظرة استشرافية يؤكد من خلالها أن تسترجع اللغة العربية مكانتها، ويختفي شيئا فشيئا كُتّاب الجيل الانتقالي على حد تسميته لجيل المؤلفين باللغة الفرنسية.

وبناء عليه، فإن الأدب المكتوب باللغة الفرنسية جزائري يضم بين صفحاته كل تلك القيم والعادات الجزائرية، إلا أن "مالك حداد" لا يعتبره قوميا بل ظرفيا انتقاليا ولد من رحم حقبة معينة من التاريخ الجزائري، ومآله الترجمة إلى اللغة العربية لا محالة، ولا مناص لأمثال "محمد ديب" و"كاتب ياسين" من التواري أو التكيف مع ما تحمله

نسائم الاستقلال، كما يرفض رفضا قاطعا تسميته **بالأدب الجزائري ذي التعبير الفرنسي** «Littérature Algérienne d'Expression Française»، بل نعته "بالأدب الفرنسي ذي التعبير الجزائري" مؤكدا بذلك على مضمونه المقتبس من رحم الواقع الجزائري، وهو رأي خالفه فيه كثيرون "كمحمد ديب" الذي لا يعتبر الفرنسية منفاه، بل نعمة جنّبت الجزائر الجهوية، بيد أنه في سنة 1993، أدلى بتصريح مفاده أن المأساة حين لا يدرك المرء لأي مجتمع ينتمي ويعيش غربته وحيدا.

ويرى "مولود معمري" أن التحدث أو الكتابة باللغة الفرنسية ليس مبعثا على الحزن والتحسّر بل الأهم هو أنها مطيّة للتعبير عن خوالج المؤلف ومكنوناته، وهذا يثري الثقافة الجزائرية. وشاطره في ذلك كاتب ياسين الذي يشدد على أن اللغة الفرنسية جزائرية والثقافة الفرنسية رمز الحرية والأصالة (محمد خضر، 1967: 90).

واصطدم هؤلاء الكتّاب عقب استقلال الجزائر بواقع يشوبه الغموض والارتياب، فلم يروا سببا لمواصلة الكتابة باللغة الفرنسية إذ كان جمهورهم الأول والوحيد يتكون من الفرنسيين، فلم يصدر أي عمل أدبي آنذاك عن "مالك حداد". وعمد "محمد ديب" إلى التأليف التجريدي والرمزي بعيدا عن وطنه واكتسبت أعماله الطابع الإنساني. وبعد غياب ثلاث عشر سنة عن السّاحة الأدبية عكف "كاتب ياسين" على الكتابة المسرحية بالعامية بعد أن عانى الأمرّين بسبب تعلم الفرنسية وعدم اتقان العربية، الأمر الذي كلّفه فقدان التواصل مع والدته. واضمحلت أعمال"مولود معمري"، لتنحصر في روايتيه

الموسومتين على التوالي: «L'Opium et le Bâton» (الأفيون والعصا) (1965) وكذا « La traversée» (العبور) (1982) إلى جانب بعض القصص القصيرة. وقد عاين بدقة الوضعية اللغوية لأبناء الجزائر غداة الاستقلال، فاعتبر أن العربية هي اللغة الأولى في البلاد بالرغم من عدم اتقان أهلها لها، ويرى أن الفرنسية تأتي في المقام الثاني كلغة التعامل اليومي مع الدارجة الجزائرية والأمازيغية. وانصرف "معمري"، يضيف منور (2007: 166-170) للتدريس والبحث في التراث القبائلي كما ترجم أشعارا وقصصا منه إلى الفرنسية. و"لآسيا جبار" نفس المصير حيث تعتبر اللغة الفرنسية منفاها، وتعتبر الازدواجية اللغوية عائقا، وقد وجدت لنفسها نهجا في الكتابة بحيث زاوجت بين الثقافة العربية والقواعد الفرنسية في صيغ جديدة تعبر بها عن أفكارها وأحاسيسها. وخاضت غمار الكتابة في ألوان أدبية أخرى غير الرواية، كالشعر والمسرحية والسينما

والأمر سيّان بالنسبة للنقاد والباحثين في هذا المجال، فلم يتفقوا على رأي واحد بشأن هذا الأدب بل تضاربت آراؤهم. فيعتبر الفرنسيون ويتقدمهم "جون ديجو" أن هذا الجنس أدب جزائري مدوّن بلسان فرنسي. ويشاطرهم الرأي المغاربة الذين تدارسوه ونشروا أبحاثهم حول خصائصه، من أمثال "غني مراد" و"عبد الكبير الخطيبي"، وتكرّست بذلك عبارة "**الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية**". أمّا الباحثون العرب فانقسموا إلى فئتين: الأولى تستبعد أن يكون هذا الأدب جزائريا بسبب اللغة الفرنسية، فاعتبروه جزءا من التراث الفرنسي استنادا إلى مدرسة الأدب المقارن، في حين ضمّت

الثانية الباحثين والمترجمين العرب الذين اشتغلوا على هذا الأدب، وقد جزمت بجزائريته وانتمائه إلى التّراث القومي الجزائري لاسيما إذا ترجم إلى اللغة العربية.

ونستشف مما تناولناه آنفا أن كلتا الفئتين بالغت في موقفها. وإضافة إلى كل ما تقدم، هناك رأي وسط لكبار المؤرخين الجزائريين "كمحمد المليلي" الذي يقرّ بالروح الجزائرية لهذا الأدب، هذه الروح التي تمكّن بفضلها الكتاب الجزائريون من التخلّص من آثار الثقافة الفرنسية. ويؤكد "أبو القاسم سعد الله" (1983: 176) أن هذا الأدب جزائري نشأ على الأرض الجزائرية إلا أنه غير قومي وغير وطني لأن اللغة العربية أساس للقومية الجزائرية. ولعلّ هذا ما حاول عبد الجليل مرتاض توضيحه، وهو في ذلك يأمل التماس الاعتدال والموضوعية في رؤيته التي ضمّنها في تقديمه لكتاب محمد الطمار"تاريخ الأدب الجزائري" والذي أعلن فيه بوضوح عن أهمية هذه التجربة الروائية قائلا :" إذا أردنا أن نكون منصفين بعيدا عن كل مزايدة إيديولوجية فإنّ الأدب المحرّر بالفرنسية أسهم إسهاما ربما كان أكثر فعالية من الأدب العربي" (الطمار، 2006 :47).

ويميّز عبد الله ركيبي (2010: 89) بين أدب الفترة الاستعمارية وأدب الاستقلال، فاعتبر الأول جزائريا كما اعتبر الثاني تحدٍ للتاريخ والثوابت بسبب تشبّث أصحابه باللغة الفرنسية. فالأدب المكتوب بالفرنسية جزائري من حيث الولادة والمحتوى

والنسب، غير أنه لم يحظ مؤلفوه لاسيما في المراحل الأولى لظهوره باطلاع بني جلدتهم على أعمالهم بفعل عامل اللغة.

ويتخذ البعض اليوم الطابع النضالي لهذا الأدب كذريعة للدفاع عن الفرنسية في الجزائر والاستمرار بالكتابة بها ومحاولة جعلها لغة وطنية والمطالبة بالمساواة بين الأدب المكتوب بالعربية والفرنسية. ومما لا مراء فيه أنّه لا يمكن فصل هذا الأدب عن ظروف نشأته، وهو بالرغم من انطوائه على مزايا وعيوب إلا أنه يظل جزائريا.

I.2.2. خصائصها المائزة

تُعدّ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللسان الفرنسي ثمرة تلاقح بين ثقافة الآخر التي تتوارى خلف اللسان المستعار، وثقافة الذات التي تنبجس منها مواضيعها، حيث يؤكد في هذا الشأن الفيلسوف المغربي محمد نور الدين أفاية قائلا:

« Ce qui spécifie, de plus en plus, les écrits maghrébins de langue française par rapport aux autres champs de création, c'est, d'abord, leur vocation, voire leur identité interculturelle. Plusieurs références travaillent dans ces textes » (Affaya, 1997:146)

"إن ما يميز الكتابات المغربية باللسان الفرنسي عن باقي مجالات الإبداع أكثر فأكثر، يكمن أولا وقبل كل شيء في موهبتها، بل في هويتها المتلاقحة ثقافيا، حيث تتفاعل عدّة مرجعيات داخل هذه النصوص." (ترجمتنا)

ونشأت هذه الرواية في صيرورة تاريخية خاصة، انفتحت فيها على الغيرية الفرنسية دون أن تتنكّر لهويتها العربية الإسلامية، لتنصهر في بوتقة من الأشكال التعبيرية المختلفة في لغة الآخر المستعمر، تلك اللغة التي ما نطقت بها هذه الرواية إلا اضطرارا لا اختيارا، حالها حال العديد من الآداب العالمية المكتوبة بلسان مستعار، على غرار أعمال جبران خليل جبران، وجورج شحاتة وإدوارد سعيد وجبرا إبراهيم جبرا.

وفي هذا الصدد يرى "محمد ديب" أن الأدب الجزائري قد اضطر إلى استعارة اللغة الفرنسية، ويؤكد أن « ثلاثية الجزائر» أدب قومي ظهر في المغرب عامة، وفي الجزائر خاصة، ثلاثية لها دلالة بليغة على اعتبار أنها كُتبت باللغة الفرنسية في بلاد التّراث الإسلامي، فلا مجال للإعراض عنها آنذاك إذا أراد الأدباء أن تدور ألسنتهم بكلام أو تجري أقلامهم بكتابة. هذا ما يؤكده مترجم الثلاثية، سامي الدروبي قائلا:"(...) فلا عجب والأمر كذلك، أن يكون أبرز وجوه المأساة التي يحسّها أدباء الجزائر أنهم محمولون على الكتابة بلغة ليست هي اللغة التي خُلقت لتعبر عنهم، وليس يعزيهم عن ذلك أن يكونوا قد ملكوا ناصية اللغة الفرنسية، فهي بين أيديهم طيّعة طواعية تكاد أن تكون طواعية المذلة" (ديب، 1985: 6).

وكانت تلك اللغة بمثابة عجز وسلاح في آن واحد. فبالنسبة لمحمد ديب كل قوى الحكي والإبداع لكتّاب وفناني الجزائر في تلك الفترة مسخّرة لخدمة إخوانهم

المظلومين. فيقتصر همّه أن يضمّ صوته إلى صوت الجموع الثائرة (محمد خضر، 1967: 205).

وبذلك تكون هذه الرّواية سجّلا شاهدا بحبر من دم على جرائم الاستعمار ضد الجزائريين، نسج أصحابها مواضيعهم من سداة المقاومة الشعبية والثورة الوطنية. وكان هذا اللسان الفرنسي المستعار والمميز للرواية الجزائرية سببا لبروز سؤال الهوية، الذي استقطب الصّراع الثقافي والبؤرة التي دار حولها الجدال، وتضاربت الآراء في الساحة النقدية (عامر، 2000: 13). فاعتبرت هذه الرواية ظاهرة أدبية خاصة على قدر كبير من الأهمية، قد أمّنت لخطابها شروطه الفنية، وجسدت نزوعه التحرري، وحققت نسقها الخاص المنبثق عن توظيف وتطويع اللغة الفرنسية من حيث البناء الجمالي والكتابة بالذهنية الجزائرية، والانطباع الثقافي الخاص والتلون بمعتقداته وأنماط تفكيره ومعارفه وطرائق تعبيره المميزة.

وقد شكّل هذا اللّون الروائي ظاهرة ثقافية ولغوية لا مثيل لها، ضمّنها الكاتب المواجهة المستديمة بين الأنا والآخر ليصبح الفضاء الروائي مسرحا لهذا الصراع المتجذّر في اللاشعور الجماعي، ولتتجلى أشكاله في الصّور الاثنوغرافية والرحلة إلى عالم الأسطورة والخرافة في كثير من الأحيان.

لذا نجد أنفسنا إزّاء تجربة روائية فريدة مفعمة بالأفكار القومية والإنسانية. فبالرغم من لجوء الروائي الجزائري إلى اللسان الفرنسي، لم يقلد ولم يصبّ أفكاره في

قالب الرواية الفرنسية، ولم يتشاطر نفس القضايا ولا المبادئ مع الرّوائي الفرنسي، بل جسدت قناعته الفكرية القومية مستجيبة للتحولات الواعدة التي كان يعيشها أبناء جلدته. وسجّلت صفحات كل تلك الآثار الروائية لحظات الثورة المظفرة الخالدة وحوتها إبداعيا، واستلمت بدورها مشعل الدفاع عن الهوية الوطنية، ولم يكن اللسان المستعار قط حجابا يواري واقع المعاناة التي تكبدها الشعب الجزائري من جراء الاستعمار الغاشم، ولا حجر عثرة يثني أصحاب تلك الأقلام الذهبية عن مساندة القضية القومية، وتمرير رسالتها النبيلة للعالم أجمع كخطوة أولى هامة في تأسيس حركة أدبية مستقلة في كيانها عن الحركة الأدبية الفرنسية، تستلزمها الحركة الوطنية في نضالها بوصفها بعدا هاما تمثلها على الصعيد الأدبي والثقافي، مثلها مثل كل أمة قائمة بذاتها، وترفع من طموح بروز الذات الجزائرية والكشف عن عالمها الذي تنكّر له الاستعمار وأوهم نفسه باندثاره (الأعرج، 1986: 68-75).

وقد أقرّ بتلك الخصوصية كثير من النقاد الغربيين، لاسيما الروسيين، كما هو الشأن عند "إيرينا نيكيفوروفا" (Irina Nikiforova) و"غالينا جوغاشفيلي" (Galina Djougachvili) وغيرهما ممن اشتهر في مجال التأسيس للدراسة الشاملة للأدب الجزائري، ومحاورة أسلوب تفاعل اللسان المستعار مع المضامين الفكرية والاجتماعية ذات الصلة بواقع الجزائر المحتلة، وما نتج عنه من اتصال بالآخر والانفصال عنه في آن واحد (الزاوي، 2005: 28). ويؤكد فرونس فانون (Frantz Fanon) في السياق ذاته

على أهمية هذا الجنس الأدبي الفريد وعلى الإرادة الخاصة والمستقلة عن الاستعمار التي تعكس اتجاه الإنتاج الأدبي القومي والتي تميزه عن سائر الآداب الغربية (فانون، 1979: 207).

وبذلك تمكّن الروائي الجزائري من إنتاج خطاب مغاير عن خطاب الآخر، بلسان الآخر، وأضفى عليه سمات فكرية خاصة لا تمت إلى الثقافة الفرنسية بصلة، واستحدث وسائل تعبيرية مغايرة لاستيعاب المجتمع الجزائري وتصوراته وآماله بشكل لا يتيه فيه القارئ عن المنبع الأصلي لكل تلك الابداعات.

ولقارئ هذه الأعمال الروائية أن يلاحظ أن هناك غرابة وسوء جوار بين الأسلوب وبين حوادث القصة أو عاطفة القصيدة لأن هذه الأخيلة خلقت لكي يعبر عنها باللغة العربية، وإبرازها بمنطق فرنسي يجعل اللفظ متضاربا مع صميم القصة خاصة إذا كانت مرتبطة بالمجتمع العربي الجزائري (الطمار، 2006: 496). فهذه الروايات هي نتاج تفاعل الثقافة االجزائرية بروحها الشرقية والثقافة الفرنسية الغربية، ما صقل فكر ومتخيل الكتّاب الجزائريين، فبات يشكل مزيجا من العقلانية والشاعرية والمنطق أيضا. ولا يمكن لهذه العناصر المتناقضة بأي شكل من الأشكال أن تكون ذات مرجعية ثقافة واحدة (بامية، 1982 :55).

ويقرّ في هذا الشأن، كاتب ياسين أن معظم ذكرياته وأحاسيسه وأحلامه ومناجاته الداخلية مرتبطة ببلده الجزائر. فمن الطبيعي أن يشعر بها في قالبها الأصلي بلغته الأم العربية لكن لم يتسن له التعبير عنها إلاّ باللغة الفرنسية (المرجع نفسه، 274).

وبذلك يكون كاتب ياسين مثله مثل باقي روائيي عصره، يكتب بذهنية جزائرية وانطباع ثقافي محلي، مبرزا دور اللغة الأم وفاعليتها في التجربة الانفعالية للسان المستعار وفي أدائها الفني، وتتجلى فيها خوالجه في شكل أنساق رمزية وفنية نابعة من ثقافته. ويقول أبو القاسم سعد الله (2007: 104) في شأن هذا الروائي ما يلي: " إنه يتميز بأسلوب ذو طبيعة متدفقة برقة، وهي نوعية تُعزى إلى الأصل العربي للكاتب، حيث أنها ناجمة عن موهبة العرب في سرد الحكايات." وهو بلا ريب السبيل الذي مكّنه من تجاوز الأساليب والنماذج الفرنسية في لغته المحكية، فأضحت لغة الآخر الغربي امتدادا للغة الذات العربية الجزائرية.

والأمر سواء بالنسبة لمحمد ديب، الذي نفخ الحياة من الروح العربية في جلّ أعماله، لتخترق ومضات لغته الأم، بتراكيبها وأساليبها، اللسان المستعار. فلجأ إلى الاقتراض من اللغة العربية والترجمة الحرفية لبض العبارات الاصطلاحية والتّناص باقتباسات من القرآن الكريم والحديث النبوي. فأخلّت كل تلك الاسقاطات العربية توازن اللغة الفرنسية، وخربت أساليبها الفنية دون اخلال بلغة السرد. فأضحى القارئ الفرنسي غريبا عن لغته (بامية، مرجع سابق: 256)

وسلكت آسيا جبار نفس النهج، واستقت مضمون رواياتها من الحضارة العربية الإسلامية. فسعت جاهدة إلى حياكة حلّة لغوية فرنسية تتناسب والموروث الثقافي المحلي. فعمدت إلى تقديم الفعل على الفاعل والموصوف على الصفة وتأخير المفعول به ليتلاءم حسبها مع ذهنية المغاربة واستيعابهم الخاطف للأشياء (منور، 2007: 169).

وقصارى القول إنّ هذا الجنس الأدبي وُلد نتيجة الصراع والتفاعل مع الآخر، وأثمرت في النهاية أدبا «جزائرياً»، وإن نطق بالفرنسية، نسج أحداثه وشخوصه من عبقرية الأرض والعروبة، وبناء على هذا التركيب المتفرد، توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان الجزائري، في صورة تعجّ بالتعقيد و التنوع على حد سواء، تولّد عنها الأدب الجزائري المعاصر، الذي تعددت مواضيعه وتباينت مظانه، لكنها تؤول كلها إلى مصبّ أشمل، يتسع لكل الروافد، تمثله الثورة الجزائرية، التي انصهرت فيها كل التيارات الفكرية واللغوية والثقافية.

3.2.I. من المحلية إلى العالمية

كانت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية أهّم حدث أدبي ثقافي يتحقق للجزائر لسدّ الفجوة الأدبية الثقافية التي عانت منها أثناء الاحتلال وإبّان الثورة التحريرية وما بعدها. وتمكّن بذلك الرّعيل الأول من الرّوائيين الجزائريين من أمثال : **محمد ديب، ومولود فرعون، ومولود معمري، وآسيا جبار، وكاتب ياسين** وغيرهم من تحقيق تجربة كتابية ذات أفق فني خاص ووعي إبداعي مغاير عن التجربة الروائية الفرنسية ومستقلة

عنها. فلابدّ من التأكيد على الخصوصية الإبداعية الجزائرية، التي كانت على قدر كبير من النّضج الأدبي والجمالي، بل وبلغت مستويات عالية خولتها أن تقف في مصاف الروايات العالمية من حيث مستواها الأدبي الفني، ولفتت بذلك أنظار العالم إلى القضية الوطنية.

فكانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وسيلة نضال وكفاح ضد الاستعمار، أمعنت في الحديث عن حالات البؤس والفقر والجهل التي ألمت بالبلاد إبان الاستعمار الفرنسي في محاولة للإجابة عن سؤال مهم من المسؤول عن كل هذا البؤس والفقر، ووجهت أصابع الاتهام للمستعمر وأدانته وعملت على فضح جبروته ووحشيته، وظروف الاحتلال اللاإنسانية التي عاشتها الجزائر وعانت منها ردحا من الزمن (محمود إبراهيم، 2003:36).

وخلّدها التاريخ الجزائري على ذلك الأساس، فقد كانت السند القوي لمسيرة التوعية وبلورة الوعي الوطني الناضج وتكريس الحس الثوري الذي يدعوا إلى التحرير ومناهضة الاستعمار، وكان من واجب هذه الرواية آنذاك أن تبادر إلي عكس رؤية واضحة عن واقع الجزائر وفق منظور أوسع يشمل اللحظة التاريخية ويجسدها. كما واجهت الفرنسيين بحقيقتهم، وأضحت صوت الجزائري التحرري الموجه للفرنسيين والعالم كافة على حد سواء.

وقابل ذلك الزّخم الهائل من الآثار الروائية غياب النقد المؤسس والموضوعي، الذي من شأنه متابعة وتوجيه الحركة الروائية والأدبية ككل، و لم تنل هذه التجربة الروائية بدورها نصيبها من المتابعة، ولم تعرف جهدا نقديا يوازي ما قدمته من أعمال ذات قيمة فنية، ويضاهي ما قطعته من أشواط كبيرة وحققته من إنجازات فنية ضخمة لا على المستوى المحلي وحده، ولكن على المستوى العالمي كذلك (الأعرج، 1986 :86).

ولم تلق اهتماما لائقا بها كتجربة أدبية ثقافية بالمعنى العميق، بالرغم من أنها حققت الكثير للتراث الأدبي الجزائري، وظلّت تصريحات الكتّاب ولقاءاتهم في بعض المناسبات مع الصحافة والجمهور هي المرجع الرئيسي لرصد توجهات الأدب. وتكفّل بالمتابعة النقدية التي توفرت لها والدراسة المتخصصة التي حظيت بها مؤرخون وباحثون فرنسيون أمثال : **جون ديجو** (Jean Déjeux) و**شارل بون** (Charles Bonn) و**جاكلين أرنو** (Jacqueline Arnaud) **وكريستيان عاشور** (Christiane Achour). لتجد فيما بعد بعض الاهتمام في عدد من الدراسات التي ظهرت في الجزائر وخارجها، ولاسيما في العقود الأخيرة في معاهد الأدب العربي (منور، 2007: 115-116).

وبوسعنا القول بالنظر إلى أن هذه الرواية تنتمي إلى الأدب القومي الذي تنبأ بميلاده محمد ديب، إنّ محمد ديب ورفاقه مهّدوا السبيل لبداية حركة أدبية طليعية عرفت التّطور لاحقا مع استقلال الجزائر، فاستطاعوا بأعمالهم أن يضيفوا لونا جديدا إلى الأدب الجزائري الحديث، اسمه" الرواية" بكل فنياته التي أتقنها هؤلاء اتقانا ما لبث أن فرض

نفسه عالميا. وأسهمت هذه الحركة بقوة في بناء ودعم مسيرة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، التي كان لها الفضل في إرساء دعائم نشأة الرواية الجزائرية العربية (الأعرج، مرجع سابق:367).

فقد كان الأدب العربي في الجزائر لا يزال فقيرا من جنس الرواية الحديثة بعناصرها الفنية المعقدة، وظل عاجزا عن الوصول إلى الذروة الفنية والعالمية التي وصلت إليها الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بأقلام محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد وغيرهم من الذين جادوا بثروة أدبية لا تقلّ شأنا عن روائع الآداب الأجنبية (الطمار، 2006 :542).

وفضلا عن ذلك، كان حظّ هذه الرواية من الترجمة ضئيلا. فإذا كانت الظروف السياسية التاريخية مانعا من ترجمة الإبداعات الأدبية إلى اللغة العربية في عهد الاستعمار، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال كانت مليئة بتباشير التغيير والارتقاء. بيد أن الحركة الأدبية أخذت منحى جديدا، ركيزته السعي للفصل بين التأليف باللغة الفرنسية واللغة العربية. وهكذا سار الإبداع في مسارين مختلفين: الأول ينهل من الآداب الفرنسية وينسج على منوالها محاولا إثبات تميزه بمواضيعه وإن ظلّ حبيس اللغة الفرنسية، أما الثاني فيحاول الإسهام بأسلوبه الخاص في تطوير الرواية العربية.

وكان من الممكن أن تساهم الرواية المكتوبة بالفرنسية في تطوير الرواية المكتوبة بالعربية، بترجمة إبداعات الروائيين الرّواد أمثال مولود فرعون ومحمد ديب

ومولود معمري ومالك حداد وأسيا جبار إلى اللغة العربية. فلم يكن بوسعنا الاطّلاع على مغامرات "دون كيشوت" للإسباني سرفنتاس بلغته الأصلية، وأعمال الروائيين الروس أمثال "فيودور دوستويوفسكي" (Fiodor Dostoïevski) ولا "نكولاس غوغول" (Nicolas Gogol) ولا "ماكسيم غوركي" (Maxime Gorki) أو "ألكسندر سوليتسين" (Alexandre Soljenitsyne) بلغتهم الأصلية، ولكن بفضل الترجمات الفرنسية تعرفنا على الأدب الروسي والأدب الأنجليزي كروايات "ولتر سكوت" (Walter Scott) التاريخية أو "شارل ديكنز" (Charles Dickens) الواقعية. وحضر الأدب الأمريكي أيضا مترجما، مع روايات "فيتزجيرالد" (Fitzgerald) و"جون شتنبك" (John Steinbeck) و"إرنست همنغواي" (Ernest Hemingway)، وتفقدنا الأدب الإيطالي برفقة "جيوفاني فيرجا" (Giovanni Verga) و"ألبرتو مورافيا" (Alberto Moravia)، والأمر ذاته مع الأدب الألماني من خلال مطالعة أعمال "غوته" (Goethe) و"فرانز كافكا" (Franz Kafka).

وبناء على ما ذُكر آنفا، فإن الإصرار على تداول إبداعات الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية جعل الهوة تتسع بين المبدعين الجزائريين، فتأخرت الرواية العربية الجزائرية في الظهور إلى غاية السبعينيات من القرن العشرين لتبرز أول رواية ذات حبكٍ فنيٍ محكم متمثلة في "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة (1970). وراهن الكثير من مؤرخي الأدب على "محمد ديب" و"مولود فرعون" و"مولود معمري" على

أنهم رواد الرواية الجزائرية، وحددوا سنة 1950 على أنها البداية الحقيقية للرّواية في الجزائر، غير أن الكتابة الروائية سبقت ذلك التاريخ بأزيد من نصف قرن.

وعليه، ظلّت جلّ تلك الإبداعات حبيسة رفوف المكتبات العتيقة، لا يتداولها إلا ثلّة من الدارسين، ولم تُطبع من جديد، في حين أننا نصادف نصوصا من الأدب الفرنسي والإنجليزي تعود إلى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر يعاد طبعها في حلل أنيقة، بالرغم من كونها ضعيفة السبك، ركيكة الأسلوب.

ومن بين الحالات النادرة المسجلة والشاهدة على ترجمة الروايات الأولى الجزائرية المكتوبة بالفرنسية رواية «El-Euldj, captif des Barbaresques» (العلج أسير البرابرة) لشكري خوجة المطبوعة سنة 1929 بدار أراس للنشر بباريس والتي ترجمتها إلى العربية سنة 2007 "سامية سعيد عمار" من إصدار الوكالة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار(ANEP)، حيث منحت المؤلف وروايته حياة جديدة. فهذه الترجمة تتيح لنا فرصة التعرف عن قرب على نص روائي يعود إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، بغض النظر عن قيمته الأدبية، وبالنظر إلى أهميته في التأريخ للرواية الجزائرية في حين تنتظر روايات كل من ابن رحال وسليمان بن براهيم ونصر الدين دينه أو أحمد بوري والقايد بن شريف وعبد القادر الحاج حمو ومحمد ولد الشيخ وغيرهم من يميط اللثام عنها ويعيد نشرها كي تترجم إلى العربية وباقي اللغات.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن فئة من النقاد المغاربة والفرنسيين عكفت على قراءة الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية كوثيقة تاريخية مُهَمّشين شعريته وأبنيته العميقة التي ضمنت له العالمية، واهتموا به كأداة تعبيرية، ما سوّل لأنفسهم الطعن في أصالته، على غرار أعمال "جان ديجو" الذي لا يشق له غبار في إلمامه بالتراث الأدبي المغاربي، إلا أنه أجحف في حق الروائيين الجزائريين، بحيث جرّد آثارهم من المزايا الفكرية والجمالية، واعتبرهم تلاميذ أساتذتهم الفرنسيين. والواقع أن فئة من الباحثين الجزائريين تبنوا أفكاره وآراءه دون بحث ولا استدلال.

ومن الأدباء العرب الذين اهتموا بهذا النوع الروائي الجزائري على خلفية ما حققته الثورة الجزائرية من انتصارات، نذكر من بينهم طه حسين الذي أنجز دراسة نقدية مطولة عن رواية « La colline oubliée » (الربوة المنسية) " لمولود معمري" التي ضمتها دفتي كتابه « نقد وإصلاح » (1967) كما عكف أعلام النقد الأدبي المشارقة من أمثال: "غالي شكري" و"شكري عياد" و"يحي حقي" على تحليل الرواية الجزائرية ودراستها. وشكّلت علاوة على ذلك، « Nedjma » (نجمة) "لكاتب ياسين" نبعا لا ينضب للأدباء المشارقة من مناصري الحداثة.

وما يسترعي الانتباه أن المشرق العربي قد انفتح على الرواية الجزائرية في غمرة نضوج الفكر القومي، حيث تبوأت الثورة الجزائرية مكانة هامة في قلوب كل العرب. ومن الروايات التي حظيت بالترجمة إلى اللغة العربية في هذا السياق «نجمة»

من قبل ملك أبيض المتأثرة بالاديولوجية الجزائرية عام 1962 ومسرحية «الأجداد يزدادون وحشية» سنة 1979. وترجم السوري سامي الدروبي « ثلاثية الجزائر» "لمحمد ديب" سنة 1968، وترجم جورج أبيض روائع "مولود فرعون" إلى العربية. ومن المترجمين التونسيين الذين أثروا بترجماتهم التراث الأدبي الجزائري، صالح القرمادي الذي ترجم "لرشيد بوجدرة" روايته «La répudiation» (الإنكار) ومحمد قوبعة الذي بدوره ترجم لكاتب ياسين «نجمة» أيضا.

ونذّكر بأن جلّ هذه الترجمات اهتمت أساسا بالأعمال التي نشرت في الخمسينيات، وبمرور الوقت أخذ الاهتمام بها يفتر ويتضاءل، في حين اقتنع الجزائريون بضرورة ترجمة الروايات المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، ومن بينهم: حنفي عيسى الذي ترجم "لمولود فرعون"، و"مرزاق بقطاش" و"جيلالي خلاص" و"عمار بلحسن"، إلا أن بعض الأعمال الروائية مثل أعمال "ابن هدوقة" و"وطار" و"واسيني لعرج" و"أحلام مستغانمي" حظيت بالترجمة إلى اللغات الأوروبية كالانجليزية والإسبانية، لتصبح جزءا لا يتجزأ من روائع الآثار العالمية. ويضع بذلك المترجم بين يدي المتلقي فرصة الولوج إلى جماليات هذا اللّون الروائي، ويساهم في شيوعه ليتجاوز حدود الفردية والإقليمية إلى الحدود العالمية أو الإنسانية عامة.

3.I. خلاصة الفصل

تحمل رسالة الرواية أعمالا متكاملة وذخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد ذاته، باعتبارها خطابا تكتنفه التأويلات ما يدفع بالقارئ إلى انتفاضة مستمرة على التخلف والهيمنة والجهل من خلال تناولها الرسالة الإديولوجية والسياسية والاجتماعية التي تستمد من الإنسان والطبيعة والتاريخ محاور موضوعاتها، لتوهج الواقع ببنى جديدة ورؤى جديدة. ولقد ترسخت مكانة الرواية في العصر الحديث بعد أن أصبح لها تأثير أكبر ونطاق أوسع في حياة الأفراد باعتبار أنها أقدر على استيعاب الواقع والتعبير عنه.

ولم يلبث أن خطف هذا الإبداع الروائي منذ انبلاج أنواره في الغرب الأنظار في الشرق إثر صور التحول التي طرأت على جماليات النص الأدبي. واستطاعت الرواية أن تحقق الكثير من توجهاتها وأن تحوي البعد الإنساني بكل قضاياه من خلال المردود الطيب من أقلام الروائيين من الشرق والغرب، فأضحت ديوان الأدب العالمي الجديد المتجدد.

وللإجابة عن جدلية الاتصال والانفصال بين الهوية والغيرية في الفضاء الروائي وجب معاينة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية كنموذج خصب للتلاقح الثقافي بين الذات والآخر، هذا الآخر الذي استعارت الهوية الجزائرية لسانه للانتفاضة ضد بطشه وطغيانه ومواجهة كل محاولة لمسخها أو المساس بمقوماتها.

والكتابة الروائية الجزائرية باللغة الفرنسية نموذج من روايات البحث عن الذات وإثبات الشخصية القومية. وتتبادر في شأنها أسئلة كثيرة مختلفة ومعقدة متشعبة، حيث كل سؤال يطرح سؤالا آخر، وكل مساءلة تفضي إلى مساءلة أخرى، ومن بين ما تُثار بشدة مسائل متعلقة بالشكل والمضمون والفكر واللغة والبنيات الأنتربولوجية العميقة وعلاقتها بالسطحية وعلاقة المتخيل الجزائري بالفرنسي، والهوية والغيرية. وهي مسائل تستوجب للإجابة عنها مطالعة عدد جمّ من الروايات ومرافقة شخصياتها المتباينة في جنسها ولغتها وأهوائها وإيديولوجيتها وجبلتها وسلوكياتها وعواطفها وهواجسها. وعلينا فضلا عن ذلك، استنطاق العدد الدثر من الكتب النقدية التي ظهرت منذ بلوج الطلائع الأولى لهذا الجنس الأدبي في الجزائر.

وصفوة القول إنّ هذا الجنس الروائي أدب جزائري، فهو ينطوي على الخصوصية المحلية العربية والإسلامية، قد بلغ بفضلها شأوا عظيما في تراث الآداب العالمية. وإذا كانت الاشكالية الجوهرية للكتابة الروائية الجزائرية باللغة الفرنسية تتعلق أساسا ببناء الهوية، فإن ما عرضناه في هذا الفصل أرشدنا إلى أن هذا النوع الروائي هو نتاج تجارب الاغتراب، سواء تعلق الأمر بالغربة داخل الوطن إبّان الاستعمار ومنها، غربة اللغة، أو غربة المهجر بعد الاستقلال وتعسّر الاندماج في المجتمع الأدبي الحديث، حيث تتغير الموازين وتنعكس الأدوار، فيصبح الأنا آخر والآخر أنا.

الفصـــــل الثانـي:

"الإشكالات الثقافية للترجمة الروائية"

0.II. تقديم الفصل

لا ريب في أن الترجمة قد اضطلعت بدور جوهري عبر مختلف محطات التاريخ الانساني المتعاقبة بتطوير حقول المعرفة والعلوم، كما حقّقت تلاقحا ثقافيا بين الحضارات على تباينها، فاستفادت اللاّحقة من السّابقة في مجال الفلسفة والعلوم والآداب، التي كان للترجمة كلّ الفضل في انتشال العديد منها من براثين النسيان والضياع.

والثّقافة معالم ترتسم على تنوعها في اللوحة الروائية ليتمخض عنها أثرٌ يشّع إنسانية لا يأفل وميضها. فهيهات أن يحيا جسد الرواية دون روح الثقافة، فلا يكاد يخلو نص روائي مهما كانت لغته من السّمات الثقافية التي تضرب بجذورها عميقا في المجتمع لتميزه عن غيره.

ويتكبّد المترجم في سبيل نقل الآثار الروائية، لاسيما المكتوبة باللغة الأجنبية مشقّة الإبحار بين عدة ضفاف لغوية ثقافية، ولكنها مشقة فيها الكثير من المتعة والاكتشاف والإبداع. فيتجاوز العقبات التي تنتصب أمامه ساعيا لتوسّط المسافة الفاصلة بين الثقافات لتتحول محنته إلى منحة استيعاب وإدماج وقبول.

وعليه، سنعالج في الفصل الثاني من الشقّ النظري خصوصية البعد الثقافي للعمل الروائي من خلال سبر أغوار الترجمة الروائية وتحدياتها ومنهجيتها، لنميط

اللّثام عقب ذلك عن تجليات التّلاقح الثقافي وآلياته في الآثار الرّوائية، ومن ثمّ نعرض أهمّ أوجه نقل الوحدات الثقافية من خلال معاينة مختلف النظريات والمقاربات الترجمية التي تناولت النقل الثقافي، وأثرها على متلقي الترجمة، لنختم أخيرا الفصل بخلاصة.

1.II. الترجمة الروائية والتلاقح الثقافي

إنّ للترجمة الروائية في حوار الثقافات أكبر نصيب وأعزّ فضل. فهي تلغي الحدود الثقافية الضيقة، وتمضي بالقارئ في رحلة متاهة لا متناهية، لتغدو الترجمة عملية تلاقح ثقافي، تدخل ثقافة القارئ في حوار جدلي مع ثقافة الآخر، فتحثّه على المغامرة في متاهات المعرفة من أجل الإسهام في الإنجازات الثقافية والفكرية الإنسانية.

1.1.II. خصوصية الترجمة الروائيـــة

إن ترجمة الآثار الرّوائية ظاهرة ثقافية على قدر كبير من الأهمية تنطوي على مشكلات ذات أبعاد لا يشتمل عليها غيرها من الميادين. ويكمن سبب تلك المشكلات في تداخل العوامل اللغوية والاجتماعية والثقافية أثناء نقل الكاتب الأفكار والتعبيرات الوجدانية والجمالية من ذاته إلى قلمه، والتي من شأنها أن تضفي على النّص الروائي خصوصية لا نظير لها بحيث يستعصي نقلها إلى باقي اللغات. ويستوجب هذا الأمر

انتهاج سبيل واضح المعالم بغية إتاحة الفرصة لقارئ الترجمة بالاستمتاع، مثله مثل قارئ الأصل بروائع الآثار الروائية.

وتتجلى أهمية ترجمة الروايات من وجهة نظر "محمد جمال جابر" (2005: 53) في تقديم رؤية جديدة تحقن أسلوبا أدبيا مختلفا في ثقافة اللغة المنقول إليها بغية تحقيق أهداف ثلاثة: هدف شخصي يكون محوره المترجم، وهدف قومي يكون محوره الأدب القومي لشعب معين أو أمة محددة، وهدف إنساني عام يكون محوره الإنسانية وما يتعلق بها من قيم.

والترجمة الروائية وفق هذا المنظور سبيل للانفتاح على الآخر في تعدده، واحترام الثقافة الكونية، باعتبار أن كل الثقافات متداخلة إحداها في الأخرى، فليست بينها ثقافة متفردة ونقية وفق "إدوارد سعيد" (2004: 24) بل كلها هجينة مولدة، متخالطة متمايزة إلى درجة فائقة. وهو أمر لا يلغي خصوصيتها بأي شكل من الأشكال، خصوصية تتوارى خلف النصوص الروائية وتتجلى بفضل الترجمة. والجدير بالذكر أنه عندما تمارس الترجمة على أصولها فإنها تنتج أشكالا وتعابير جديدة تثري اللغة المنقول إليها، وتوسع مدارك المتلقي، وتفتح باب التواصل واسعة للثقافة المحلية مع الروح الانسانية الكونية.

وقد تبدو الرواية سلسة ومرنة ومفهومة، فينطلي ذلك على القارئ العادي. فقد يسهم في انهيار هيكل الرواية بأكملها، نظراً لعدم تمكنه من استيعاب اللغة الخيالية

المحبوكة بدقة متناهية، لكن بوسع القارئ النموذجي، على حد تعبير "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) فك شفرات أسلوب الروائي. فالرواية في أطروحات "إيكو" النظرية، رحلة داخل المتاهة، يقوم بها القارئ داخل عالم الرّاوي باعتبارها استكشافا فكريا، أو استنارة للماضي البعيد أو رجوعا للذاكرة. ومفهوم الرحلة في النص الروائي يصبح منهجا قرائيا وتأويليا على غرار مؤلف « ستّ نزهات في غابات السرد » (Sei passeggiate nei boschi narrativi) "لأمبرتو إيكو"، سلسلة محاضرات ألقاها في جامعة "هارفرد" (Harvard) (1993). وقد شبّه عملية قراءة الرواية بجولة لا تخلو من المجازفة تتطلب تمرينا وجهدا وعبئا يتكبدها لتتناسب ووعورة الدرب. فهي جبل شامخ صعب التسلق أو غاب يسهل التيه فيه من خلال كل تلك الصفحات المليئة بنقاشات فلسفية، وجدالات عقائدية، وإشارات تاريخية. فمن الواجب أن يكون القارئ–المترجم ذا نفس طويل، واثق وثابت الخطى. وفي ذات الصدد يشير "إيكو" (2005 :7) إلى أن الغاب هو استعارة للنص السردي، ولا يعني الحكايات فحسب، بل يعني كل نص سردي. فالغاب استعارة لحديقة ذات دروب متفرعة. وحتى إذا لم تكن الحديقة دروبا مرسومة، فبإمكان كل قارئ أن يرسم دربه الخاص به، وأن يختار السير يمينا أو شمالا عند كل مفترق يعترضه، وكذلك الأمر في النص السردي فهو يستوجب على القارئ في كل لحظة أن يقوم باختيار ما. تعريف نوسعه ليشمل القارئ المترجم، كما يمكن أن

تكون هذه المتاهات أكثر تعقيدا وتشابكا بحسب الثقافة الموسوعية للقارئ، وأكثر تلونا وتنوعا بحسب الموروث الثقافي، مراعاة للهوية وعلاقتها مع الآخر.

ويضيف الباحث السويسري في دراسات الترجمة "أرنو رنكن" (Arno Renken) في السياق ذاته عن موضوع الترجمة الأدبية قائلا:

« La traduction littéraire, son objet par excellence serait l'Autre ». (Renken, 2002 : 7)

"يكمن موضوع الترجمة الأدبية بامتياز في الآخر" (ترجمتنا).

إذن، تُعدّ ترجمة الرّواية بمثابة توتر مستمر بين قطبين مختلفين، مبدأه الظهور والاختباء فيما يُعرف بجدلية الخفاء والتجلي. فالمترجم يتنازعه عاملان: الرغبة في حجب نفسه وراء النص الذي يتعامل معه، بحيث يكون المؤلف وحده هو الذي يشغل مقدمة الصورة وربما قلبها، والرغبة في أن ينتج نصه الخاص الذي يسير موازيا للنص الأصل والذي يكون غير متكافئ له في مواضع معينة، أو يساويه، أو قد يفوقه في مواضع أخرى. ونذكر من أنصار الاختفاء ونكران الذات: غنيمي هلال وزكي نجيب محمود، ومجدي وهبة، ونظمي لوقا، وجابر عصفور، ويبرز من أنصار التجلي: المنفلوطي، وأحمد حسن الزيات، ومحمد السباعي.

ويمكن القول إن ترجمة الرّوايات بمثابة فعل مسرحي يرتدي فيه المترجم عدة أقنعة، حسب تركيبته ونفسيته وخلفيته الثقافية والدينية، ومدى تمكنه أيضا من ناصية

اللغتين المنقولة والمنقول إليها. فمن المترجمين من يؤمن بالجزالة، ويعود بنا في ترجماته إلى أزهى عصور النثر والشعر العربي كحافظ إبراهيم مترجم البؤساء "لفيكتور هيغو" (Victor Hugo). ومنهم من يحرص على الجزالة مع اللجوء إلى استعمال المصطلحات العصرية، على غرار المصري إبراهيم المازني، مترجم رواية « سانين أو ابن الطبيعة » للروسي "آرتزيباتشيف" (Artsybachev). وهناك من يميل إلى التعريب مثل مطران في ترجمته لشكسبير (Shakespear) والذي ترجم "Othello" "**بعطا الله**". ويوجد من المترجمين من يقتبس من آي القرآن الكريم كعلي حافظ في ترجمته لتراجيديات "إسخيلوس" (Aeschylus) و"يوربيدس" (Euripides). وكأنه يرمي في ترجمته إلى نقل مؤلفيه من الوثنية إلى الإيمان والتوحيد، ومن المترجمين كذلك من يرتدي قناع الشمول قصد تمثيل كافة المدارس الأدبية كلويس عوض في ترجمته مختارات من النقد اليوناني القديم.

والملاحظ أن جدلية الخفاء والتجلي أدت دورها على مسرح الترجمة بما فيه الكفاية، وآن الأوان أن تحل محلها **جدلية الذات والآخر** (المترجم والمؤلف) حيث يكون النص نقطة لقائهما، وساحة مصالحة بعد قتال. باعتبار الترجمة فعلا يُستهل بالتحدي، ويُختم بالتراضي مرورا بالتفاوض والاستجابة. والذات المترجمة تستجيشها هذه المغايرة في الثقافة والاعتقاد، وتدفع بها إلى تحدي الآخر ومناجزته والسعي نحو إثبات قدرتها في صنع شيء في لغتها قريب مما صنعه الآخر (أي المؤلف) في لغته.

والجدير بالتنويه أن العلاقة القائمة بينهما ليست علاقة عداوة وإن اشتملت على فترات من الصراع والاختلاف في المعتقد والمزاج والتفكير، وإنما هي علاقة تآزر ومحبة. فيتبين من خلال محاورة المترجم نص المؤلف أنهما شريكان في مغامرة روحية ونفسية ولغوية واحدة، وإن اختلفت الأدوات، تماما مثلما كان الحال بين طه حسين وبين "سوفوكليس" (Sophocles) و"فولتير" (Voltaire) حين قام بترجمة بعض أعمالهما.

وعليه، إن الترجمة الروائية قراءة وتأويل، تقحم ثقافة المترجم في حوار جدلي مع ثقافة المؤلف، وهو حوار يندرج في إطار أشمل مع القراءات والترجمات الأخرى، ليصبح جزءا منها وليبقى في نفس الوقت قائم الخصوصية. فالترجمة العربية لعمل روائي تختلف حتما عن ترجمته إلى الفرنسية أو إلى الإنجليزية، بل وتختلف عن ترجمة عربية أخرى له. والمترجم بصفته قارئا نموذجيا لا يفعّل تلك الدلالات والإيحاءات التي تتطابق وثقافته فحسب، بل بوسعه أن يكتشف داخل تلك الشبكة المتاهية للنص الروائي خاصة نقاط التقاء وروابط جديدة غابت عن موسوعة باقي القراء الذين ينتمون إلى ثقافة مغايرة. فالقارئ–المترجم يقيّم روابط وعلاقات لم تكن موجودة قطّ في مقاصد المؤلف ولكنها كذلك في مقاصد العمل الترجمي، لأن النص يسمح بها ويتماشى معها.

ويتصدى مترجم الرواية على خلفية هذه الروابط المعقدة إلى عدة إشكالات، بفعل تداخل عدة عوامل في عملية الترجمة، على غرار الخلفية الاديولوجية والدينية للمترجم والغرض من الترجمة والمستوى الاجتماعي والثقافي للمتلقي. فتتحول الترجمة من مجرد نقل لغوي إلى أحد أكثر عمليات الهوية الثقافية تعقيدا.

وترى في نفس السياق، "ماريان لودرير" (Lederer,1994 :122-126) أن السبب وراء الإشكالات الثقافية في الترجمة يكمن في لجوء اللغات بطريقة مختلفة إلى علاقة المرجع والاستنتاج في سبيل التعبير عن المعنى ذاته. وبالتالي فالأمر متعلق بكيفية إيصال العالم الضمني الذي تنطوي عليه اللغة الأجنبية بأقصى قدر ممكن، كما تؤكد أيضا أن الإيضاح (Explicitation) أسلوب لابد منه في الترجمة. فيحرص المترجم الحاذق على تغيير علاقة الضمني والمصرح به في الأصل لتحقيق توازن جديد بين الضمني والمصرح به في لغته.

وبالرغم من أن الاختلافات الثقافية من أشدّ ما يستعصي على مترجم الرواية نقله، إلا أنه بوسعه الانفلات منها كما يشير إلى ذلك "جون ليون" (Lyons,1984:324) بتحرّي التداخل الثقافي (Chevauchement culturel) بين اللغة المنقولة و اللغة المنقول إليها، مما يعينه على فهم أوصاف البُنى الدّلالية للغة المنقولة، مع اعتبار أن الاستيعاب الكامل لمعاني تلك اللغة المعجمية والنحوية لا يتأتى إلا باستيعاب قدر كبير من ثقافتها.

ويستدلّ نيومارك (1988 :149) في هذا الباب ببعض الأمثلة على غرار« monsoon » (ريح موسمية هندية) و« datcha » (كوخ ريفي روسي) و« tagliatelle » (نوع من معكرونة الباستا الإيطالية) التي تشكّل عقبة في الترجمة إذا ما كان حظّ اللغة المنقولة والمنقول إليها من التّداخل الثقافي ضئيلا أو منعدما.

ويرى "نيدا" (1976 :311) أنه إذا مثّلت المسافات اللغوية والثقافية بين مجموعتي الرموز اللغوية في اللغة المنقولة واللغة المنقول إليها أدنى حدّ لها كاللغة العربية والتركية أو العربية والفارسية وكذا التداخل بين الروسية والبولندية، فسيواجه المترجم أقل عدد من المشاكل. فتمدّه أوجه الشبه الثقافية في مثل هذه الحالات بسلسلة من المتوازيات في المحتوى بحيث تجعل درجة صعوبة الترجمة أقل بكثير نسبيا من صعوبة الترجمة حين تكون كلتا اللغتين والثقافتين متباعدتين. وبالتالي تسبب الاختلافات بين الثقافات في الواقع مضاعفات للمترجم تفوق كثيرا ما تسببه الاختلافات اللغوية، ولكن إذا تناسبت اللغات فيما بينها تناسبا وثيقا جدا، فمن المرجح أن تخدعه أوجه التشابه السطحية إلى أبعد حد، ويذكر في هذا الصدد أشباه النظائر (Faux amis)، ونتيجة لذلك تكون الترجمة هزيلة في أغلب الأحيان.

والحديث عن إشكالات الترجمة الروائية يقودنا إلى الإقرار بأنّها عمل ممكن، وحدودها متوقفة على المنهجية التي يتبناها المترجم من أجل تحقيق التواصل بين اللغات والثقافات. ويشير في هذا السياق "نيومارك" (1988 :36-47) إلى منهج الترجمة

الدّلالية التي من شأنها نقل رسالة النص الروائي التي يتوخى منها المؤلف الإبلاغ والتأثير. وهو منهج يُعنى بنقل المعنى السياقي الحقيقي للنص بالقدر الذي تسمح به البُنى الدلالية والتركيبية للغة المنقول إليها. فالنص الروائي مجازي ذو غرض إبلاغي محدد، ينبغي نقله إلى مجاز اللغة المنقول إليها وثقافتها حتى تكون لغته المجازية ذات معنى. وبالتالي، تحافظ الترجمة الدلالية على نغمة النص الأصل وسماته الخاصة، باعتبار أن ألفاظ النص الروائي ذات أهمية بالغة في التحام شكل النص ومضمونه.

ويلجأ المترجم في مواجهة هذه الرمزية إلى انتقاء المفردات بحكمة في اللغة المنقول إليها، وقد يكون الاختيار الواحد في اللغة المنقولة يوازي عدة خيارات في اللغة المنقول إليها، تختلف وفقا للمترجم والزمان والمكان. وكلما كانت لغة النص الروائي رمزية أكثر، ازداد اهتمام المترجم بالسياق اللفظي أكثر. غير أنه يمكن أن تكون المفردات مهجورة أو ذات دلالة محلية إقليمية، كما قد تكون مقتبسة من الكتب المقدسة أو الآثار الأدبية أو الفلسفية، أو مقترضة من لغة ثالثة لا تتضح إلا بالتنقيب في القواميس والموسوعات شرط أن لا يكون اعتماده عليها اعتمادا آليا دون تمحيص أو تدقيق. فتترجم مثل هذه الألفاظ في ضوء مغزى النص وموضوعه مع الإشارة في الهامش، إذا استدعى الأمر ذلك، إلى دلالة استخدامها في الرواية دون إغفال سمة العصر في اختيار المقابل لهذه المفردات، فلا ينتقي الألفاظ الغامضة والقديمة كما يفيدنا في هذا السياق "محمد مصطفى رضوان" (1976: 443) إلا إذا كان ذلك أسلوب الكاتب

في الرواية. فقد تتطور حسب دلالات اللفظة بمرور الزمن وظروف الاستعمال لتحل محلها ألفاظ أخرى أو تكتسي دلالات جديدة، فتترك المجال الذي تم تداولها فيه إلى آخر سواه.

والواقع أنّ إشكالية دلالات الألفاظ في ترجمة النص الروائي نابعة من التّصور الخاص للعالم. فهناك ارتباط وثيق بين اللغة والثقافة، وهو ما يؤكده "كوش" (Cuche, 2001 : 43) بقوله:

« Langue et culture sont dans un rapport étroit d'interdépendance : la langue a entre autres fonctions, celle de transmettre la culture, mais elle est elle-même marquée par la culture. »

"إنّ اللغة والثقافة على صلة وثيقة من الاعتماد المتبادل: نقل الثقافة هو من بين ما تؤديه اللغة من وظائف، إلاّ أنها تتميز في حدّ ذاتها بالثقافة." (ترجمتنا)

وهو رابط قد تطرق إليه "نيومارك" (94: 1988) فيعتبر الثقافة أسلوب حياة ومظاهر خاصة بمجتمع ما، والذي يستخدم لغة معينة للتعبير على وجه الخصوص. وهو يميز بين لغة ثقافية وشخصية وعالمية . فنعتبر تبعا لذلك أن هذا التّفاعل بين اللّغة والثقافة هو سرّ حياتهما.

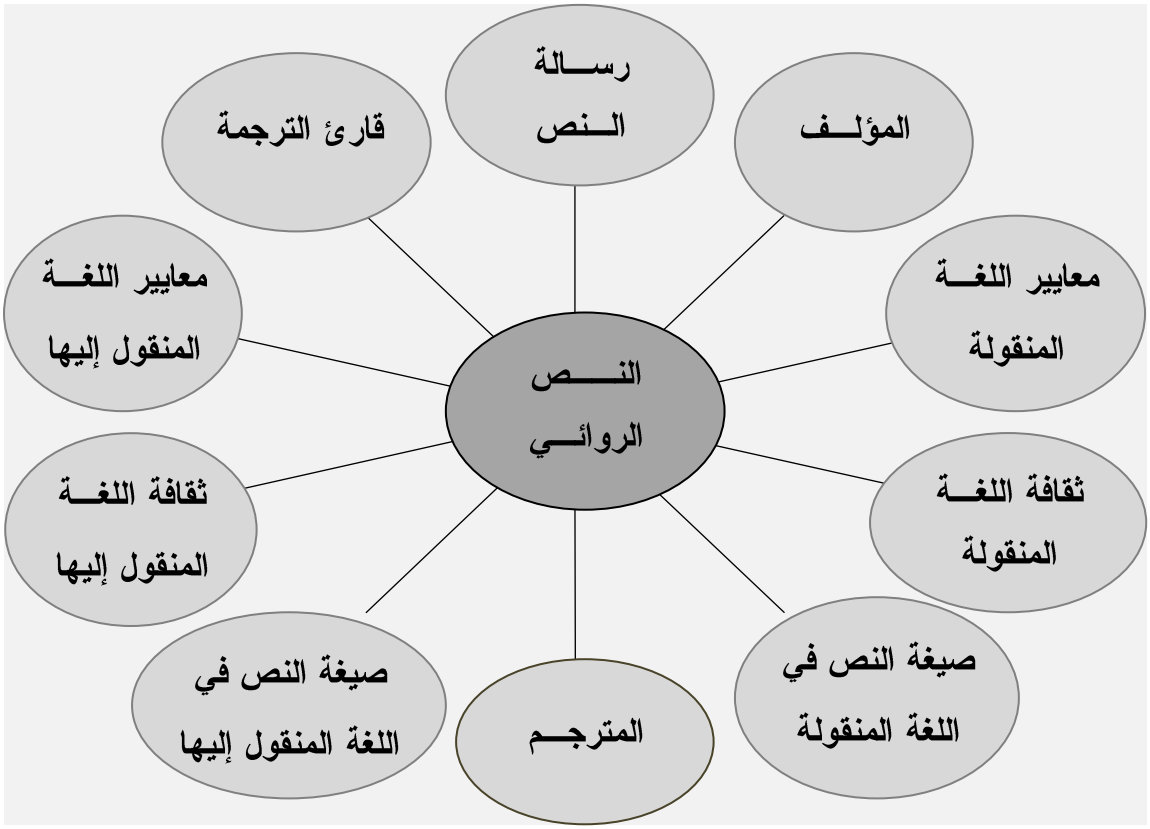
ولنا أن نؤكد في هذا الصدد أن الثقافة ذات صلة ولا ريب بالرواية، حتى وإن لم تقتصر الثقافة على الإنتاج الروائي، ومثاله المرجعية الثقافية التاريخية التي يستلهم الروائي منها مادته منذ عصر الحكايات والخرافات والأساطير والملاحم، كرواية

« سيمورغ » (Simorgh) لمحمد ديب (2003)، وأعمال نجيب محفوظ "كملحمة الحرافيش" و"الشحاذ واللص" و"الكلاب" و"قلب الليل"، وكذلك مرجعية العلاقة بين الرواية والفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والفنون التشكيلية والمعارف الإنسانية والفلسفية، على غرار أعمال "أمبرتو إيكو" الروائية مثل «اسم الوردة » Il nome della (rosa) (1980) .

ومما يميّز الرواية من المنظور الترجمي حسب "نيومارك" (2006: 279-280) هو إيلاء أهمية بالغة للثقافة الأصل والغرض الأخلاقي الذي يتجه به المؤلف نحو القارئ، الذي قد يتمثل في ترجمة أسماء الأعلام ولهجة المؤلف الخاصة وترجمة ألفاظ اللهجة اللغوية ومعايير اللغة الأصل، على أن تتم معالجة كل ذلك عند ترجمة كل نص روائي.

وتزداد صعوبة النقل الثقافي في الرواية كلما اقترب المترجم من البؤرة الثقافية (Foyer culturel) التي تمثل موضوع الثقافة الذي يتركز فيه اهتمام أهل اللغة ويستخدمون في التعبير عنه أدق المفردات (Nida and Taber, 1982 :199). فتتمحور البؤرة الثقافية للفرنسيين مثلا حول الجبن، وترتكز البؤرة الإسبانية على مصارعة الثيران، وتتمحور بؤرة العرب حول الخيل والصحراء. فيتمخض عن معاينة هذه البؤرة الثقافية من الناحية الترجمية عقبة الفجوة الثقافية (fossé culturel) التي تنتج عن التفاوت الثقافي بين اللغة المنقولة واللغة المنقول إليها. ونشير في هذا المقام إلى مؤلف

"أمبرتو إيكو" «Dire quasi la stessa cosa » (أن تقول نفس الشيء تقريبا) (2001) الذي يؤكد فيه على إمكانية الترجمة التقريبية واستحالة التطابق بين اللغات والثقافات. لذا، ينبغي أن يتفاوض المترجم مع النص باستدعاء عبقرية لغته، ونسج كوكبة من الألفاظ من خيوط ثقافته تدنو من الهالة الثقافية المحيطة بالرواية التي يتأثر وفق "نيومارك" (2006: 5) أثناء الترجمة بعشر عوامل مختلفة نلخصها في المخطط التالي بيانه:



شكل (1) قوى جذب الترجمة

ويبادر المترجم على هذا الأساس بتقمص دور الروائي بغية بلوغ دلالة النص الروائي من جهة ومن أجل تحقيق الغاية المرجوة منه لدى متلقي الترجمة من جهة

أخرى. ويعدّ منهج الترجمة الدلالية منهجا من شأنه ضمان نقل ثقافة النص الرّوائي التي تشكّل جزءا لا يتجزأ منها.

ويدلي "عمر فروخ" (1981: 291) بدلوه في هذا الباب قائلا:" إن منهج الترجمة الدلالية كفيل بوضع حدّ للفوضى في نقل الروايات؛ كأن يغفل المترجم، عن قصد أو عن غير قصد، حقيقة أنه ينقل نصّا روائيا عن لغة أجنبية لها معاييرها الخاصّة وثقافتها التي تعكس حضارة أصحابها وعاداتهم ومنحى تفكيرهم وعقائدهم، ويلجأ بدلا من ذلك إلى إطلاق العنان لخياله، ليقدّم ما ظنّ أنه منقول عن تلك اللغة".

ويهدف منهج الترجمة الدلالية في جوهره، وفق نيومارك (65 :1988) إلى تناول النص الروائي من حيث أنه كلّ متكامل يتحدّ فيه الشكل بالمضمون، ولا يتسنى للمترجم أن ينقل معنى ذلك الكلّ إلا إذا التزم المترجم بالحفاظ على خاصيتي الاستقلالية والإبلاغية للنص الروائي. ويتمثل ذلك في تحرّي المترجم الدّقة المتناهية في نقل المعاني التي ليست حبيسة التراكيب اللغوية الظاهرة فحسب، بل تتوارى خلف العناصر التي تمثل القيمة الجمالية للنص، كالمجاز والصّور البيانية والجناس والسّجع والإيقاع والمحاكاة الصوتية.

وبناء عليه، يُعنى منهج الترجمة الدلالية بنقل المعنى السياقي الحقيقي للنص الرّوائي بالقدر الذي تسمح به البنى الدّلالية والتركيبية للغة المنقول إليها. فالتركيب ونظم الكلام والإيقاع والمحسنات اللفظية كلها ذات قيمة دلالية، وحين يواجه المترجم

بعض الإيحاءات والإشارات الثقافية، يقترح نيومارك (2006 : 16-21) أن يتمّ توضيحها في حواشي الصفحة، مع إيراد مقدمة تبرز أهمية النص الروائي وتعرّف بمؤلفه وما يتصل بالنص من خصوصيات تؤثر في فهم النص وانتقاله إلى ثقافة اللغة المنقول إليها، وذلك استنادا إلى الوظيفة الإبلاغية لتلك الحواشي.

فيتبيّن لنا من خلال ما تقدم، أن مهمة المترجم لا تخلو من المسؤوليات لاسيما إزّاء المتلقي، مسؤوليات تنبع من سلطة الترجمة وفعاليتها. ونؤكد في هذا المقام أن مردّ الصعوبة في الترجمة الروائية ليس تحقيق التوازي بين لسانين، فذلك دليل على قصور الترجمة، وإنما هو تصور المعنى الواحد بين عبارتين حتى في اللسان الواحد؛ أي إن اختلاف الدال شرط ضروري في الترجمة الداخلية، فضلا عنه في الترجمة الخارجية. وبمعنى آخر، لا تقلّ الترجمة في اللغة ذاتها صعوبة عن الترجمة بين لسانين، وأن مشكل الترجمة أعمّ من مشكل العلاقة بين ضروب الإفادة في لسانين مختلفين لأنها تنسب إلى مشكل المحافظة على وحدة المدلول خلال تنويع الدال، سواء كان ذلك في اللغة ذاتها أو بين لغات متباينة. وتباين اللغات وعدم توافقها في العوائل والتطور والتداول يؤدي إلى اختلاف أساليب تعبير الناطقين بها عن شؤونهم وحياتهم ورؤيتهم للكون.

وليس من سبيل في فن القول سوى أن نؤكد أن ترجمة الرواية تنطوي على مفارقة باطنة تجعلها تبدو أيسر من سائر أنواع الترجمة، لكنها في واقع الأمر غير

ذلك، لأن المؤلف طليق بين معانيه، والمترجم أسير معاني غيره، مقيّد بها، مضطر إلى إيرادها كما هي، وعلى علاّتها. ويتطلب هذا الأمر استيعاب الخلفية الحضارية والتاريخية والثقافية للنص الروائي، كما تتطلب فطنة إلى الفروق الطفيفة بين معاني الكلمات، وقدرة فائقة على التعامل مع المستويات اللغوية المختلفة: تقليدية كانت أو فصحى جزلة، متينة العضل، وثيقة التركيب، أو عامية أو رطانة خاصة بجماعة ما، مما يدل على وجوب نقل الأفكار مع مراعاة السجل اللغوي ونقلات النغمة، ومواضع التوكيد، والتطعيم الحاذق للغة الأجنبية.

فحرص المترجم على الأمانة يجعله أقرب إلى العجمة وإلى التراكيب الأجنبية منه إلى عبقرية اللغة العربية. فالأكيد أن لكل مترجم رأيه الخاص وفلسفته في العمل الترجمي، بخاصة في الأعمال الأدبية الحديثة، ولكن لا نتفق تماماً مع من يتخذ من الترجمة الحَرْفية منهجا له، لأنها تنتج نصاً مهلهلاً، وتقتل الإبداع فيه، فينتج عنها نص لا حياة فيه على غرار ما قام به المترجم الجزائري عبد الرزاق عبيد في مواجهته للإحالات الثقافية في ترجمة رواية محمد ديب: « غريبة الثلج والرمال » (L'Infante maure)، ومن الهفوات ترجمته: (Le petit poucet) بالإبهام الأصغر، ويكون بذلك قد أخلّ بالإيحاء المرجو من ذكر قصة شارل بيرو (Charles Perrault)، كما أن إسراف المترجم في التّصرف على طريقة محمد السباعي في ترجمته "تشكوف" (Tchekhov)

و"موباسان" (Maupassant) بأبيات ابن الرومي، تعطي انطباعا بطمس هوية النص الأصل وتجريده من غيريته.

والأجدر إذن، أن يتعامل "المترجم" مع خصوصية الرواية بالموازاة مع السمات اللغوية والثقافية لمتلقي الترجمة، لينتج نصاً يحوم حول الأصل أحيانا ويقترب منه أحيانا أخرى ليجترح نصه الخاص. فالابتعاد كلياً عن الأصل يُعدّ عملية مسخ للمؤلف. ونحن لا نؤيد النزعة التقليدية في الترجمة الأدبية، التي تشدد على أن تكون الترجمة مطابقة للأصل، ومجرّدة من أي إشارة توحي بأنها ترجمة، بل يجب أن تكون الترجمة ترجمة وأن تبدو كذلك، بحيث يتجلي فيها النص الأصل، وتشكّل نصا واحدا بلغتين مغايرتين. فكلّ من النص الأصل والنص المترجم يقولان نفس الشيء لكن في ظروف خطابية مختلفة. ونحيل في هذا الشأن إلى ما قاله الفيلسوف والروائي والناقد "موريس بلونشو":

« Pas question, ici, de ressemblance : si l'on veut que l'œuvre traduite ressemble à l'œuvre à traduire, il n'ya pas de traduction littéraire possible. » (Blanchot, 1971 :72)

" لا مجال في هذا المقام للتناظر؛ فإذا أردنا أن يكون العمل المترجم شبيها بالعمل المعروض للترجمة، فلن تكون هناك ترجمة أدبية ". (ترجمتنا)

II.2.1. التّــلاقح الثقــافي

تتعارض عاداتنا وتقاليدنا وتصوراتنا للمفاهيم والقيم أحيانا مع مبادئ الآخر، ولكن تتفق في أحيان كثيرة أيضا، على اعتبار أن كل الاتفاقات والاختلافات الثقافية تدور في فلك عملية التفاعل والتلاقح الثقافي، التي يتمخض عنها حضارة كونية واحدة، هي الحضارة الإنسانية. وتُشكّل الوحدات الثقافية سواء ارتبطت بالهوية أو بالغيرية اللَبِنَة الأساسية لظاهرة التّلاقح الحضاري، الذي يُعدّ التباين اللغوي الروائي محركها الفعّال.

II.1.2.1. مفهوم الثــقافة

يدلّ التعريف المعجمي للفظة "ثقافــة" على التعليم والفنون والآداب والموسيقى. تعريف أطلقت عليه جوليان هاوس "المفهوم الإنساني" في مقالتها عن العالمية والخصوصية الثقافية في الترجمة (House, 2008 :93)

وقد حظي مفهوم الثقافة بعدة تعريفات، فقد أحصى كل من عالمي الإنسان الأمريكيين "كروبر" (Kroeber) و"كلوكهون" (Kluckhon) (308: 1960) أكثر من 164 تعريفا ما بين سنة 1871 و1950. وبعد تمحيصها والتدقيق فيها، توصلا إلى أن الثقافة هي منتوج تاريخي ينطوي على الأفكار والعادات والقيم، وأنها انتقائية، مكتسبة ومبنية على رموز.

ويُعزى الاختلاف القائم بين مختلف الباحثين إلى اختلاف وجهت نظرهم في المسألة، باعتبار أن الثقافة تركيب فكري، عبّر عنها بوضوح "كوردونييه" (Cordonnier, 2002 : 40) بقوله:

« [C'est l'ensemble de] Modes de vie et de pensée communs à une communauté donnée et qui conduisent les individus appartenant à cette communauté à agir dans certaines situations sociales d'une façon commune »

"[هي عبارة عن مجموع] أنماط حياة وتفكير مشتركة وخاصة بجماعة معينة، والتي تؤدي بالأفراد المنتسبين لهذه الجماعة إلى التصرف بطريقة مشتركة في بعض الحالات الإجتماعية." (ترجمتنا)

ونذكر ما أورده "كوميساروف" (Komissarov,1991: 33) مبينا العناصر المشكلة لهذه البنية الفكرية بين أفراد الجماعة الواحدة، حيث يقول:

> « Les gens qui appartiennent à la même communauté linguistique sont membres d'un certain type de culture. Ils partagent beaucoup de traditions, habitudes, modalités de faire et de dire les choses. Ils ont en commun la connaissance sur leur pays, sa géographie, son histoire, son climat, ses institutions politiques, économiques, sociales et culturelles, son éthique et ses tabous et beaucoup d'autres choses. »

"ينتسب الأفراد المنتمون إلى نفس الجماعة اللغوية إلى نمط معين من الثقافة. فيتشاركون الكثير من التقاليد والعادات وأساليب التصرف والتعبير عن الأشياء. ويكمن قاسمهم المشترك في معرفتهم ببلدهم وجغرافيته وتاريخه ومناخه ومؤسساته السياسية

والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وأخلاقياته ومحظوراته وأشياء أخرى عديدة." (ترجمتنا).

فالثــقافة نابعة من الظروف الاجتماعية والبيئة الجغرافية والتطور التاريخي والحضاري للأمم، ومن اللغة على وجه الخصوص بصفتها عنصرا مستمرا وقاسما مشتركا ناقلا للتراث. هذا ما تم استخلاصه من التوجهات الحالية في علم الإنسان، وتم اعتماده من طرف المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية عام 1982 في مكسيكو الذي يعتبر الثقافة بمعناها الواسع مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية المتميزة، التي يختص بها مجتمع بشري معين، وهي مركب يشتمل على الآداب والفنون وأنماط العيش والحقوق الأساسية للإنسان ومنظومات القيم والمعتقدات والتقاليد (الدواي، 2013: 229)

وفي سياق متصل، يعبّر "إبراهيم أبراش" (http://www.palnation.org) عن مفهوم الثقافة التي يربطها بالهوية فيقول:" يصعب مقاربة ظاهرة العولمة وانعكاساتها على العالم العربي دون ربط الموضوع بالثقافة سواء بمفهومها الضيق الذي يتماهي مع مفهوم الهوية."

إن هذا الأمر من شأنه تأكيد أن الثقافة هي الخلية–النواة التي تنسج منها الهوية، والمرآة التي يتعرف فيها كل شعب إلى ذاته، ومن خلال انعكاسها تكتشفه سائر الثقافات الأخرى.

ولعل أقدم تعريف لمفهوم الثقافة يعود "لتايلور" (Taylor) الذي رأى في كتابه عن الثقافة البدائية أواخر القرن التاسع عشر أن الثقافة هي كلّ مركب يشمل المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الانسان باعتباره عضوا في المجتمع (Tylor,1871:1).

ويرى "كريم زكي حسام الدين" (11:2001) أن الثقافة مثلها مثل اللغة حيث تمثل مجموعة من القواعد والمعايير التي يُصنَف وفقها مجتمع ما. لهذا اعتبرها المشتغلون بالدراسات الأنثربولوجية من أهم المقومات التي تحدد هوية المجتمعات الانسانية.

ولعل أكثر التعريفات ذيوعا ما جاء على لسان "ليفي ستروس" (Lévi-Strauss) (1983 :XIX) :

> « La culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale, et plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres.»

« يمكن اعتبار الثقافة مجموعة من الأنظمة الرمزية تحتل مرتبتها الأولى اللغة والقواعد الزوجية والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين. وتهدف هذه الأنظمة كلها إلى التعبير عن جوانب من الواقع الفيزيائي والواقع الاجتماعي والعلاقات القائمة بينهما، إضافة إلى علاقات الأنظمة الرمزية بعضها ببعض » (ترجمتنا).

ويختلف بالمثل مفهوم الثــقافة باختلاف الشعوب، فتشير لودرير (Lederer, 1994 :122) إلى ذلك في سياق حديثها قائلة :

« Pour des Français, la culture sous-entend l'art, la littérature, la musique, (...) ; le mot anglais culture en revanche renvoie à des éléments aussi divers que coutumes, nourriture, vêtements, logement, mœurs, traditions. »

" تضمر الثقافة بالنسبة للفرنسيين الفن والأدب والموسيقى (...) أما اللفظة الانجليزية "ثقافة" فتحيل عوضا عن ذلك إلى عناصر متنوعة تنوع الأعراف والغذاء واللباس والمسكن والعادات والتقاليد." (ترجمتنا).

ويضيف "بيومي قنديل" (2004 :213) قائلا: إن الثقافة هي "ذلك السلوك الذي ينفرد به الانسان العاقل (Homos Sapiens)، إلى جانب الأشياء المادية التي يستخدمها الانسان كجزء من هذا السلوك، وعلى نحو أكثر تحديدا تتكون الثقافة من اللغة والأفكار والمعتقدات والعادات والشرائع القانونية والمؤسسات والأدوات والأواني والتقنيات والأعمال الفنية والشعائر والأعياد."

وذكرت "سعيدة كحيل" (2009 :142) في كتابها الموسوم "بتعليمية الترجمة" أن الثقافة هي:" الكلّ المعقد الذي يشمل المعارف والمعتقدات والفنون والقوانين والعادات والمعايير الأخلاقية وكل المهارات التي حصل عليها الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع".

وبناء عليه، فإننا حين نلقي نظرة على جلّ تعاريف الثقافة في ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية، يتجلى لنا أن التعريف المحال إليه أكثر من غيره هو ذلك الذي يحددها على أنها وسيلة ضرورية لاكتساب صفة الانتماء الفعلي إلى كيان اجتماعي متميز ومحدد، ومؤسسة رمزية للحفاظ على تراث هذا المجتمع وتقاليده قصد نقلها إلى الأجيال الجديدة.

وتعد هذه الدلالة حديثة نسبيا إذ تعتبر الثقافة على أنها عنصر أساس في تحديد الهوية، يتضمن رؤية خاصة للحياة، ونمط مائز في العيش والسلوك والتفكير، يتسم به مجتمع معين في ما يملكه من أصالة عريقة ومتجذرة في تاريخه (الدواي، 2013: 228-229).

ونستنتج من عرض مختلف التّعريفات أن الثقافة لا تقتصر على المعاني والقيم فقط، بل تشمل أيضا السلوك وكافة النشاطات الفكرية والاجتماعية والممارسات اليومية من تربية وتعليم وتنمية وحضارة ومأكل وملبس وآداب وفنون. ولا يتأتى ذلك دون التفاعل مع باقي الحضارات الفاعلة، وذلك لن يتأتى دون عرض طبيعة العلاقة بين الذات والآخر كأحد الموضوعات المشتقة من الرؤية الكلية للعالم لأنّ موضوع الغيرية أصبح جزءا من المنظومة العالمية للثقافة، فلا يمكن تصور الذات بدون تصور الآخر في إطار التلاقح الثقافي الذي أفرزته العولمة.

ومن نافلة القول إن الشعوب غير متطابقة ثقافيا ولكل منها خصوصيتها التي تميزها عن غيرها، وتعمل اللغة على الحفاظ عليها باعتبارها الوعاء الأكبر لها. فالعلاقة بين اللغة والثقافة وطيدة ولا تزال تتنوع وتتلون كطيف قوس قزح. ولا مراء في أن لغة كل قوم تزخر حسب احتياجات أهلها بفيض من المفردات والعبارات والضمنيات والتعابير الخاصة، مما ليس له دوما نظير في سائر اللغات، إذ تتصل بالأسس المادية الطبيعية لحياة الأفراد أو تتصل بالرصيد الرمزي المختلف من مجموعة بشرية إلى أخرى، ومن الأمثلة على ذلك أن التشبيه بالحمار والكلب يعد مدحا في اللغتين اليونانية والانجليزية ولكن يعد التشبيه بالكلبة والجحش ذما في اللغة الانجليزية، والبوم في ذهن العربي نذير شؤم وخراب حتى قيل في ذلك أشأم من البوم، لكنها في ذهن الألماني مصدر فأل وخير، لذا تجده يعلق صورتها عند مدخل بيته (شمسي، 2000 :302).

وورد في ذات السياق عن اللغوي "يلمسلف" (Hjelmslev, 1971: 60) ما يلي :

> « Le "chien" recevra une description sémantique tout à fait différente chez les Eskimos, où il est surtout un animal de trait, chez les Parses, où il est animal sacré, dans telle société hindoue, où il est reprouvé comme paria, et dans nos sociétés occidentales dans lesquelles il est surtout l'animal domestique, dressé pour la chasse ou la vigilance . »

" **للكلب** وصف دلالي مغاير تماما عند الاسكيمو حيث يعد رفيق التنقل بصفة خاصة، ويُعدّ بالنسبة لشعب البارسي حيوانا مقدسا، إلا أنه يُعامل في المجتمع الهندي كمنبوذ،

وهو يُعتبر في مجتمعاتنا الغربية الحيوان الأليف المدرب للصيد أو الحراسة."

(ترجمتنا)

II.2.2.1. مفهوم التـــلاقح الثقـــافي

ظهر لفظ (Interculturalité) في سنوات السبعينيات في أوروبا للتعبير بداية عن إدماج المهاجرين (Yuste Frias, 2014 :104). ويوضح "كلود كلانيه" (Claude Clanet) (1993 :21) هذا المصطلح قائلا :

« Le terme *interculturel* introduit les notions de réciprocité dans les échanges et de complexité dans les relations entre cultures » .

"يحمل مصطلح **التـــلاقح الثقـــافي** مفاهيم التناظر في المبادلات ومفاهيم التعقيد في العلاقات بين الثقافات" . (ترجمتنا)

ويدل مصطلح "*interculturel*" كذلك في معجم اللغة الفرنسية ما يلي:

> « Qui dit *interculturel* dit, (…) : reconnaissance des valeurs des représentations symboliques, des modes de vie auxquels se réfèrent les autres (individus, groupes, sociétés), dans leur relation avec autrui et dans leur appréhension du monde ; reconnaissance des interactions et interrelations qui interviennent entre multiples registres d'une culture et entre les différentes cultures ». (Weber, 1989 :10)

« القول **بالتلاقح الثقافي** اعتراف بقيم التمثلات الرمزية، وأنماط حياة الآخرين (سواء كانوا أفرادا أو جماعات أو مجتمعات) في علاقتهم بالغير وفي تصورهم للعالم؛

واعترافٌ أيضا بالتفاعلات والعلاقات البينية التي تحدث بين سجلات الثقافة على تعددها وبين الثقافات على تباينها." (ترجمتنا)

وتشير السابقة (inter-) في لفظة *Interculturalité* إلى سماح الهويات بالاقتراب من بعضها البعض دون أن تذوب إحداها في غيرية الأخرى، بل يحافظ التلاقح الثقافي على الخصوصية الثقافية لكل منها، ويسعى إلى تحديد حركيات اللقاء والتبادل التي تحدث عند احتكاك الجماعات أو الأمم. وهو الأمر الذي يؤكده القول التالي:

> « Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le «nous» problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers […]. » (Kristeva, 1988 :9)

" يسكننا الغريب بطريقة غريبة: إنه الوجه الخفي لهويتنا، والفضاء الذي يهدم سكنانا، والزمن حيث يُتلف الانسجام والودّ. سنتفادى أن نكرهه في حد ذاته باعترافنا له. هي ظاهرة جعلت من "نحن" بالتحديد إشكالا، وربما مستحيلا، فيبدأ الغريب عندما يبرز الوعي باختلافي وينتهي عندما نعترف بأننا كلنا غرباء [....]" (ترجمتنا)

والواضح مما سبق ذكره أن احتكاك الذات بالآخر أمر لا بد منه، فمعالم الهوية لا تتضح من دون لقاء الآخر، والعزلة عنه، تجعلها ذات بعد واحد، فينهشها العطب. أما التلاقح بينهما فيمنحهما أبعادا مركبة تتفتح على أكثر من عالم. فلا يمكن للأنا أن

ينأى بذاته عن كل ذلك. ولذلك نجد رشيد أمينة (2005: 105) يؤكد لنا أن الهوية تتشكل لدى اتصالها بالغيرية. كما يعتبر "فريدرن رينر" (Fridrun Rinner) (2006 :232) أن الهوية لا تقوم لها قائمة دون الإحالة إلى الغيرية التي هي نقيضها ومكملها الضروري في آن واحد. وعلاوة على ذلك فإن الغيرية شرط لبروز الهوية، فالتفكير في الغيرية يسبق ويسمح بتحديد الهوية. والفرد حسب صلاح صالح (2003: 10) يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة إلى نفسه، و يمكن أن يتحول إلى آخر بعد مدة قصيرة أيضا".

ولا يسعنا في نهاية المطاف إلا التأكيد على أن التلاقح الثقافي يتأسس انطلاقا من الاختلاف الثقافي ليحقق ثقافة الاختلاف، فلا يرمي إلى إلغاء التفرد وتذويب الأنا، وإنما يهدف إلى أن يغدو التفرد ضعيفا أمام قوة التعدد، والتوحد ضيقا أمام شساعة التنوع والاقتصار على الأنا فقرا أمام غنى الآخر، والانطواء على الذات سدّا أمام انفتاح الآفاق والانغلاق على النفس حدا أمام لانهائية الأبعاد الممكنة. فمستقبل هوية الذات في الواقع لا يكون إلا بجوار غيرية الآخر.

3.2.1.II. تجليات التـــلاقح الثقـــافي

يظهر التلاقح الثقافي في صورة وحدات ثقافية تثبت وجود الذات والآخر وتعايشهما داخل النص الواحد، لاسيما في نصوص الروايات المكتوبة باللغة الأجنبية والتي تعجّ بها، ونستشف ذلك مما قاله "دريف" (Derive):

"Parler d'interculturalité suppose la possibilité de définir des unités culturelles ". (Derive, 2008 :1)

"يقودنا الحديث عن التلاقح الثقافي إلى إمكانية تحديد ماهية الوحدات الثقافية" (ترجمتنا).

ومن المظاهر اللغوية التي تتميز بالخصوصية الثقافية: المصطلحات، وأسماء الأعلام، والمجاز من استعارة وتشبيه والتعبيرات الاصطلاحية والحكم والأمثال، مما يُطلق عليه بالوحدات الثقافية Culturèmes، فما دلالتها، ومميزاتها التي تسمح بتحديدها في النصوص الروائية، وما تصنيفها؟

II.1.3.2.1. مفـــهوم الوحدات الثقافية (Culturèmes)

إن الثقافات تعبير يعكس أساليب الشعوب المختلفة في الحياة بكل ما تتضمنه من تفاصيل تتصل بتنظيم المجتمع وعلاقة أفراده ببعضهم البعض وعلاقتهم بغيرهم، كما تتعلق بالطعام والشراب واللباس والمسكن والأثاث والمعتقدات والعادات والأقاصيص والأمثال والحكم. كل تلك العناصر تعد سمات تتجلى من خلالها هوية الفرد وشخصيته وكيان المجتمع وخصوصيته. وترتسم تلك السمات الثقافية المحددة لهوية أمة معينة في شكل وحدات مائزة، تسمى وحدات ثقافية (Culturèmes).

غير أننا وأثناء تقصينا عن هذا اللفظ في المعاجم والقواميس، لم نجد له أثرا واضحا في المعاجم الفرنسية ولا الأجنبية، إلا ما أدرجه المجلس الدولي للغة الفرنسية في قاموس المصطلحات الإلكتروني:

« Elément constituant d'une culture ». (www.granddictionnaire.com)

"هو عنصر مكوّن للثقافة ". (ترجمتنا)

ويجدر بنا أن نشير إلى أن هذا المصطلح ليس موحدا بين اللغويين والمترجمين، حيث تباينت التسميات وفقا لتعدد المقاربات التي تناولت إشكالية الثقافة، فنجد الألفاظ التالية : *realia* لدى "فيودورف" (Fiodorov, 1940) و*allusion culturelle* لدى كل من "فينيه وداربلنيه" (Vinay ; darbelnet, 1958) واللغوية الفرنسية "كيربرات أُريشيوني" (Kerbrat-Orecchioni, 1977) و"نيومارك" (Newmark, 1977) والألفاظ *ethnonyme* و*culturème* و*référence culturelle* و *folklorème* لدى "فرنكور" (Francoeur, 2017).

وتعددت تبعا لذلك المقابلات العربية، فنجد الرمز الثقافي والمدلول الثقافي والوحدات الثقافية والمحددات الثقافية وغيرها كثير، ما ينم عن إشكالية توحيد المصطلح. ويكمن السبب في تقديرنا، في وجود ثغرة مصطلحاتية نتيجة غياب قاموس خاص بعلم الترجمة أو معجم جامع لمصطلحات نظرية وتطبيق الترجمة يضم بين

دفتيه الأبعاد الاجتماعية الثقافية للترجمة على حد سواء بالرغم من تناوله في العديد من المصادر والمراجع.

ونلاحظ لدى رجوعنا إلى أصل لفظة *culturème* أنها تشكلت وفقا للنموذج المتداول في علوم اللغة، باعتماد جذر الكلمة: *culture* واللاحقة: *ème*، على شاكلة *phonème* (وحدة صوتية) و *morphème* (وحدة صرفية) و *lexème* (وحدة معجمية). وتشمل هذه اللفظة كل الوحدات المحمّلة بالمعلومات الثقافية، بمعنى آخر كل الوحدات الموسومة ثقافيا.

« Atomes de culture dont l'agrégation aléatoire contribue à former la culture (…), les culturèmes sont les contenus latents plus que de messages définis et sont donc susceptibles dans l'esprit de chaque récepteur, de transformation avant répétition, en fonction d'une structure de pensée de chacun de ceux-ci » (Moles, 1967 : 154).

" تعد الوحدات الثقافية باعتبارها ذرات الثقافة والتي يساهم تكتلها العشوائي في تشكيل الثقافة، مضامين مستترة أكثر منها رسائل محددة، فهي معرّضة إذن، إلى التحول قبل التكرار في ذهن كل متلقي وفقا للبنية الفكرية لكل واحد منهم".(ترجمتنا)

وهي أيضا تلك الوحدات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة وتشكل بنيتها الأساسية، كما ورد عن بالار (Ballard) (2003 :149) في قوله:

« Les désignateurs culturels, ou les culturèmes, sont des signes renvoyant à des référents culturels, c'est à dire des éléments ou des traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture ».

" تعتبر الإشارات الثقافية، أو الوحدات الثقافية، إشارات تحيل إلى مرجعيات ثقافية، أي عناصر أو علامات تشكّل مجتمعة حضارة أو ثقافة. " (ترجمتنا)

وليس هذا اللفظ حديث النشأة، فقد ظهر بظهور الدراسات المهتمة بالاختلافات الثقافية والنقل الثقافي والتلاقح الثقافي منذ سنة 1967 بريادة اللساني مول (Moles) في كتابه الموسوم : «Sociodynamique de la culture»، وتكرّس استعماله بفضل"مول" و"تسلتمان" (Zeltmann) (1971) و"فرمير" (1983) و"أُكسار" (Oksaar) (1988) صاحبة المقاربة الإدماجية و"فرمييير" (Vermeer) و"فيت" (Witte) (1990) و"نورد" (Nord, 1997) وفي مجال المقاربة المقارنة الثقافية بفضل اللغوية "جورجيانا لونغو–باديه" (Georgiana Lungu -Badea) (2004).

وتمّ دراسة هذا المصطلح أولّ مرّة بالارتباط مع العلامات الثقافية للفعل اللفظي (verbal) (المفردات، العلامات شبه اللغوية، الصيغ اللغوية)، والفعل غير اللفظي (non-verbal) (الإيماءات، الحركات، لغة الجسد)، والفعل خارج اللفظ (extra-verbal) (الزمن، المكان، والوضعة الموقعية [posture proxématique]) من قبل "ألس أُكسار" في بحثها الذي يعدّ مرجعا في دراسة النقل الثقافي، والذي نُشر سنة 1988 الموسوم:

«Kulturemtheorie : Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung» (نظرية الوحدات الثقافية: إسهام في البحث حول استعمال اللغة).

أما في حقل الترجمة، فيرى كل من "فرمير" و"قيت" (137: 1990) أن نظرية الترجمة تحدد ماهية الوحدة الثقافية على أنها وحدة تمثل ظاهرة اجتماعية ذات بعد ثقافي خاص بالنسبة لأفراد مجتمع معين.

ونخلص من عرض هذه التعريفات إلى أن الوحدة الثقافية تشير إلى:

- كلّ وحدة دالة على ثقافة معينة، وهي علامة معقدة؛ حيث يُعزى تعقيدها إلى تعدد الحقائق التي تحيل إليها. ويحقق هذا المصطلح غرضا نظريا بإعادة تقييم بعض الأوجه التي حللها مبدئيا علم اللغة، مثل: التضمينات (connotation) والحقل الدلالي، بغية تكوين جهاز نقدي يتلاءم وعلم الترجمة وتعليمية الترجمة. وتوحي هذه الوحدة الثقافية فضلا عن ذلك، بسياق لغوي خارجي، بمعنى فضاء تاريخي أو أدبي أو اجتماعي حسب طبيعتها.
- جملة الظواهر الثقافية المتعلقة بمجالات خاصة ومتفاوتة: كالأدب، والسيمائيات وعلم اللغة وعلم الترجمة وعلم الإجتماع وغيرها.

وتسلط "نورد" (Nord, 1997:34) الضوء على سمة انفراد كل لغة بوحدات ثقافية خاصة في قولها:

« Cultural features have been termed "culturemes". A cultureme is a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture "X" ».

""تدعى الخصوصيات الثقافية "بالوحدات الثقافية". والوحدة الثقافية ظاهرة اجتماعية خاصة بالثقافة « أ » ذو معنى للأفراد المنتمين إليها مقارنة مع الظاهرة الاجتماعية المقابلة له في الثقافة « ب » ". (ترجمتنا)

ويتضح من ذلك أن الوحدة الثقافية تدل في اللغة المنقولة على واقع غير الذي يتواجد في اللغة المنقول إليها نظرا لغياب لفظ مكافئ لها. والواقع أن المجتمعات الإنسانية لم تعرف الثقافة إلا عندما عرف الإنسان كيف يشير إلى الأشياء والعلاقات، أي أن ظهور الثقافة قد ارتبط بظهور الرموز أو العلاقات التي تكون نظام اللغة (كريم زكي، 2001 :89)

وبناء عليه، يعدّ الترميز أساس وجود الثقافة بما أن الإنسان قادر على إعطاء معان ودلالات معينة للظواهر المحيطة به. فاللون الأحمر رمز للخطر أو لحزب سياسي أو غير ذلك، والأمر سيان بالنسبة لرموز الديانات إذ يفرق الفرد بين الكنيسة والمسجد وغيرها من الأماكن التي يشترك في فهم دلالاتها مجتمع بأكمله. فتتضمن

الوحدات الثقافية ملامح دلالية من شأنها أن تميزها من عمق بنية الرسالة. وهي تحيل إلى كل واقع ثقافي، مؤلفات، ومقالات، ومحاضرات أو أي فعل تواصل ثقافي.

II.1.1.2.3.2. خصـــائص الوحدات الثقافية

تنفرد الوحدات الثقافية بثلاث خصائص مائزة، تتمثل حسب "لونغو–باديه" (Lungu-badea, 2012, 290) فيما يلي:

- **أحادية الثقافة** (monoculturalité): بمعنى أن الوحدة الثقافية تنتمي إلى ثقافة واحدة لا غير، وهي تؤثر على أهل الثقافة الأصل بحكم نطاقها الثقافي وإيحاءاتها.
- **النسبية** (relativité): تُعزى هذه الخاصية إلى عملية الاتصال المعقدة، حيث أن كل فرد متواصل يختلف عن الآخر بزادها المعرفي، وأفق تطلعاته، وذاتيته في تأويل معاني الخطاب.
- **استقلالية الوجود** (autonomie existentielle): لا تتعلق الوحدات الثقافية بعملية الترجمة، بل توجد خارج نطاقها.

II.1.1.3.3.2. أنواع الوحدات الثقافية

تعددت أقسام الوحدات الثقافية بتعدد المعايير التي يتبعها المنظرون والدارسون لعملية النقل الثقافي. وارتأينا اعتماد التصنيفات التي جاء بها كل من اللغوية "لونغو–

باديه" والمتخصص في الترجمة "ميشال بالار" نظرا إلى إسهاماتهما في تطور الدراسات المنهجية العديدة والمستفيضة حيث قطعا شوطا كبيرا في مجال الدراسات المتعلقة بالترجمة الثقافية.

تصنف اللغوية "لونغو–باديه" (Lungu-Badea, 2009 :54) الوحدات الثقافية بناء على معياري الشكل والوظيفة كالآتي:

- **معيار الشـــكل:** تميز "لونغو–باديه" وفقا لهذا المعيار الوحدات الثقافية التالية:

- **الوحدات البسيطة:** تلك التي ترد في صورة ألفاظ بسيطة مفردة على شكل اسم جنس(nom commun) كالبُردة، وهي كساء كانت العرب تلتحف به أو اسم علم (nom propre)، مثاله: حُباحِب، وهو رجل من العرب كان لا يوقد نارا لئلا يتضيف ولا يقتبس منها، وإن أوقدها وأحسّ بأحد أطفأها، لذا قيل فيه المثل: **أبخل من حُباحب** .

وسبق أن أشار إلى هذا التصنيف بالار (Ballard, 2005: 126) في قوله:

« Ces désignateurs (culturels) peuvent être des noms propres *(The Wild West)* ou des noms communs *(porridge)*.»

"قد تتمثّل هذه الإشارات (الثقافية) في أسماء أعلام (حقبة الغرب المتوحش) أو أسماء جنس (العصيدة)." (ترجمتنا)

ويميّز في هذا الصدد بالار (2001 :17) بين اسم الجنس واسم العلم، حيث يتضمن اسم الجنس فئة الأشياء التي يُمثل مفهومها (concept)، غير أن اسم العلم لا يمثل المفهوم بل يحيل إلى مرجع خارج اللغة (extralinguistique).

واسم العلم أنواع وأشكال، تتباين تبعا لتضارب الآراء واختلاف النظريات، ولعلّ أشملها ما جاء به "سرامك " (Šrámek, 1999:163-165) الذي حصر أسماء الأعلام وفق معيار المرجع في ثلاث أصناف كبرى:

أ. **الأسماء الجغرافية (Géonymes):** تدل هذه الأسماء على الأشياء التي توجد في الطبيعة والتي تظهر في الخريطة الجغرافية، وهي نوعان: أسماء الأماكن (Toponymes) والأسماء الفلكية (Astronymes).

ب. **أسماء الكائنات الحية (Bionymes):** يشمل هذا الصنف: أسماء الأشخاص (Anthroponymes) والأسماء الإلهية (Théonymes) كأسماء الله الحسنى، والأسماء المتكونة من أسماء الله (Théophores) مثل عبد الله، عبد الرحمان عند المسلمين، وأسماء الأشخاص المقدسة (Hagionymes) كالقديسين والأنبياء، وكذا أسماء الحيوانات (Zoonymes) وأسماء النباتات (Fytonymes).

ج. أسماء المنتجات (**Chrématonymes**): يدلّ هذا الصنف على أسماء المؤسسات والسلع والمنظمات والظواهر الاجتماعية ووسائل الاتصال والمواصلات وغيرها.

أما من ناحية الشكل، فنذكر تصنيف "سارة لوروا" (Sarah Leroy) (2004:36) التي تحدد بدورها ثلاث أنواع من اسم العلم، تدل إما على أشخاص أو على أماكن: الاسم المحض (pur) مثل: **ابن سينا**، والاسم الوصفي (descriptif)، المركب من اسم جنس وصفة ويعكس مدلوله على غرار **الفِردوس الأعلى**، والاسم المزيج (mixte) الذي يجمع بين الصنفين السابقين. فيتركب من اسم محض مرفق بصفة أو اسم جنس مثل: **حدائق بابل**.

- **الوحدات المركبة:** وهي رموز على شكل وحدات أسلوبية تعمل كوحدات معنى. وفي هذه الحال، تفقد الألفاظ معناها الأحادي المستقل كما هي الحال في الأمثال والحكم والعبارات المسكوكة والجاهزة، مثال ذلك: رجع بخفي حنين، ضرب أخماسه في أسداسه، أبلغ من قسّ.

- **معيار الوظـــيفة :** تنقسم الوحدات الثقافية من حيث الوظيفة إلى نوعين :

- **الوحدات التاريخية والأسطورية:** تتعلق هذه الرموز بعامل الزمن، فتعكس حقبة تاريخية معينة، أو خرافة أسطورية ومن أمثلة ذلك: "**الفتح الإسلامي**"

أو"**الحروب الصليبية**"؛ أسطورة "**النداهة**" المصرية، تلك الفتاة الحسناء التي تؤدي بالمزارعين للجنون ثم الموت، أو أسطورة "**تيسليت**" الجزائرية، عروس إله المطر وغيرها.

- **الوحدات الحالية:** هي رموز تعكس التصورات والأفكار والمنتجات والاختراعات المعاصرة للفرد، نحو: الأجهزة الذكية، القمر الصناعي، الربيع العربي وغيرها.

ويتضّح جليا مما عُرض سابقا، أنه لا يمكن الإحاطة بالثقافة وعناصرها دون التنقيب عن ماضيها واستيعاب حاضرها. فكلما قلّ ذكر الفترات التاريخية التي تستقي منها الإشارات الثقافية وجودها، كلما كانت قراءتنا لهذه الإشارات سطحية ويشوبها الغموض (Ballard, 2005 :26).

ويصنف "ميشال بالار" (*Ibid*.:126) من جهته الإشارات الثقافية وفق الحقل الدلالي الذي تحيل إليه، وذلك في قوله:

« On peut classer ces désignateurs par champs : vie quotidienne (habitat, unités de mesure, etc.), organisation sociale (institutions, religion, fêtes, enseignement, etc.). Tous ces éléments constituent un donné à partir duquel il faut opérer en traduction. »

"يمكن تصنيف هذه الإشارات وفقاً للمجال الذي تحيل إليه: حياة يوميّة (السكن، وحدة القياس،...إلخ)، تنظيم اجتماعي (مؤسسات، ديانة، حفلات، تعليم،...إلخ) وتكوّن هذه العناصر مجتمعةً مُعطى ينبغي من خلاله الخوض في الترجمة."(ترجمتنا)

وبالتالي، وبناء على ما جاء ذكره آنفا، تتنوع المجالات التي تتعلق بها هذه الإشارات الثقافية لتشمل ما يلي:

- **الوحدات البيئية:** تدل هذه الرموز على خصائص محيط المتحدث بها، وتتجلى في الألفاظ التي تشير إلى المناخ والنبات والحيوان، فتكتسي اللغة ثوبا ذا ألوان محلية، وتتأثر بالطبيعة التي نشأت فيها، ومثال ذلك اللغة العربية التي نشأت بين أحضان قسوة شبه الجزيرة العربية حيث عملت القبائل على تطوير لغة شعرية مليئة بالصور والاستعارات وغنية بالمفردات التي تصف الطبيعة الصحراوية. فنجد عددا وفيرا من الألفاظ التي تصف مسمى واحدا أو موضوعا واحدا. فللجمل مثلا العشرات من الأسماء منها: **الفحل والمطية والبعير والخلفة والخلوج**. ونكتفي في باب الأمثال والحكم بما يلي: **لكل جواد كبوة، الفرس من خيّالها**.

- **الوحدات المادية:** تمثل الوحدات المادية المباني والأماكن والمدن والآثار ووسائل النقل الخاصة بمجتمع ما، نحو: المسجد، تمقاد، الكاليش (Carrosse).

- **الوحدات الاجتماعية:** تتمثل الوحدات الاجتماعية في الأعراف والتقاليد الخاصة بمجتمع ما، كطريقة اللباس أو أنواع الأكلات كالخبز على اختلاف تحضيره، وتنوع طرق التعامل والكلام مع الغير من بلد لآخر، مثل التحية التي تختلف من مجتمع لآخر. ففي كوريا مثلا يحني الأشخاص الرؤوس لبعضهم، وفي بعض المجتمعات العربية يسلمون على الأنف.

- **الوحدات الفكرية والفنية:** تعبّر هذه الوحدات عن نمط تفكير مجتمع ما من الناحية السياسية أو الاقتصادية أو الفلسفية. فالمجتمعات تختلف في فهمها للألفاظ السياسية الشائعة على غرار لفظة **ثورة** التي يختلف مفهومها بين الغرب والعرب نتيجة اختلاف الأنظمة السياسية. والأمر سيّان بالنسبة للوحدات المعبرة عن التوجهات الاقتصادية الخاصة ببلد معين. وتشتمل هذه الفئة أيضا على الوحدات التي تدلّ على التراث الأدبي والفني لأمة ما، نحو: كتاب **ألف ليلة وليلة**، والفنانة التشكيلية الجزائرية "**باية محي الدين**"، وهلم جرّا.

- **الوحدات العقائدية:** تتباين هذه الوحدات بتباين المعتقدات والممارسات الرّوحانية والطقوس الدينية، كالصلاة والصيام والعلاقة مع الخالق. فكلمة "الله" عند المسلمين تنزّه الخالق عن أي شريك وتدلّ على الوحدانية في حين أن كلمة "Dieu" الفرنسية هي ذات مدلول مغاير، تُذكّر وتؤنث وتجمع: (Déesse) و(Dieux) و(Déesses) ، مما يوحي بتعدد الآلهة.

II.4.2.1.1. آليـــات التلاقح الثقافي

يرعى التباين اللغوي على اختلاف صوره وتنوع أدواته التداخل والتفاعل الثقافي، لاسيما داخل النصوص الأدبية. وهو مطيّة لعبور الذات نحو الآخر أو العكس رغم تباين العوائل اللغوية.

> « L'altérité procède pour une large part d'une réflexion sur les notions de différence et d'interculturalité ; cette interculturalité enverrait à cette zone de l'entre-deux que nombre de chercheurs aiment de plus en plus à fréquenter ; les interrogations portent sur les phénomènes de métissage, d'hybridation linguistique ou culturelle, d'hétérolinguisme, de nomadisme, de migrations ou d'immigrations, sur des littératures, des textes qui traversent les langues. » (Pageaux, 2007 :227)

"تتشكل الغيرية بجزء كبير من التفكّر في مفاهيم الاختلاف والتلاقح الثقافي؛ هذا التلاقح الثقافي الذي يحيل إلى منطقة "ما بين اثنين" والتي يحبّذ عدد من الباحثين أن يسلكها؛ حيث تتراوح الأسئلة حول ظواهر التمازج والتهجين اللغوي أو الثقافي والتباين اللغوي والترحال والهجرة وكذا حول الآداب والنصوص التي تعبر اللغات". (ترجمتنا)

II.4.2.1.1.1. التباين اللغوي (Hétérolinguisme)، طِرْس الأدب المهاجر

يتألف لفظ (Hétérolinguisme) من السابقة (préfixe) الاغريقية «hetero-» والتي تعني آخر أو مختلف، والمصدر اللاتيني «lingua-» الذي يعني اللغة، واللاحقة (suffixe). «isme–»، وهو مصطلح استحدثه الأستاذ المختص في تدريس اللغة الفرنسية والدراسات الترجمية في جامعة "أوتاوا" الكندية "رينييه غروتمان" (Rainier

(Grutman ليظهر لأول مرة في دراسته الموسومة: *«Norme, répertoire, système :les avatars du premier roman québécois »* سنة 1992. وتبنى هذا المصطلح الحديث الباحثون في ميدان تحليل الآداب الفرنكفونية الأمريكية، من أمثال "ليز غوفان" (Lise Gauvin, 1999) و"تانيا ماكنال" (Tanya MacNeil, 2003) و"شانتال ريشارد" (Chantal Richard, 2004). وشكل أيضا موضوع الدراسات ما بعد الاستعمارية للغة الفرنسية لدى كل من: "جون مارك مورا" (Jean-Marc Moura, 1999) و"لاتيه لاوسن-هيلو" (Laté Lawson-Hellu, 2003)، ومؤخرا في حقل الدراسات الترجمية لدى كل من راينو ميلايرتس (Reine Meylaerts, 2008) و"مريم سوشيه" (Myriam Suchet, 2009) و"بريان باير" (Brian Baer, 2011). ويعني "غروتمان" بهذا المصطلح الآثار التي تخلفها اللغة الأولى (الأمّ أو غيرها) التي يوظفها في صورة معينة الكاتب في نص مكتوب بلغة ثانية.

« Par *hétérolinguisme*, j'entendrai la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. » (Grutman, 1997:37)

"أعني **بالتباين اللغوي** حضور لغات أجنبية في نص في أي صورة كانت، تماما بالموازاة مع حضور أصناف (اجتماعية وجهوية ومتسلسلة تاريخيا) للغة الأساسية" (ترجمتنا)

والجدير بالذكر أن هذا المصطلح يذكرنا بمفهوم "التنوع اللغوي" (raznojazychie) (Hétéroglossie) الخاص باللغوي الروسي"باختين" (Bakhtine) الذي استعمله في بحثه الموسوم: «الخطاب في الرواية » (Discourse in the novel) (1981)، لوصف طريقة إنتاج المعنى في الخطاب، الذي هو خطاب الآخر في لغة الآخر. واعتمد "تودوروف" في ترجمته لكتاب ,,باختين'' إلى اللغة الفرنسية السابقة «hétéro-» للإشارة إلى الاختلاف والتفاوت، وتجنب (poly-) التي توحي بالتعدد (Todorov, 2002 :89).

ويختلف هذا المصطلح عن مصطلح "الازدواجية اللغوية" (Bilinguisme) الذي يدلّ على علاقة الأفراد باللغات، وعن مصطلح "التفاوت اللغوي" بين اللغة العليا واللغة السفلى (Diglossie)، حين تستعمل جماعة معينة لغة على حساب باقي اللغات، فيوحي المفهومين السابقين بالجانب العددي والتراكمي؛ في حين يوحي التباين اللغوي بالتنوع اللذي يخلفه التقاطع بين اللغات داخل النص الأدبي (Grutman, *op.cit*.:37).

وبناء عليه، يستدعي الأديب لغته الأصل ومن خلالها ثقافته لاعتبارات تاريخية واجتماعية ليؤكد رفضه للخضوع لهيمنة اللغة–الثقافة الهدف. فيلفت انتباه القارئ إلى خيوط مختلفة الألوان، نسج منها نصه، لولاها لملأت سطحه الفجوات. بمعنى آخر، لا ينحصر الغرض من توظيف عناصر لغة أخرى على الجانب الأسلوبي بإدخال لغة غريبة داخل لغة النص الأساسية، بل يتعداه إلى الجانب الدلالي، حيث تساهم هذه

العناصر في تشكيل المعنى الإجمالي للنص. فروائع المؤلفات هي تلك التي تُكتب بنوع من اللغة الأجنبية على حدّ قول "بروست" (Proust,1971 :305).

وهو أسلوب شائع لدى كتاب أدب الهجرة، حيث يؤكد "جون مارك مورا" (Maura,1999: 78) على تبني الكتاب الفركفونيين، لاسيما كتاب فترة ما بعد الاستعمار (postcoloniale) التباين اللغوي في كتاباتهم الأدبية، فأضحوا ناقلين للغة الأم، حيث تؤرخ أعمالهم الإبداعية صراع اللغات الأصلية مع لغة الاستعمار، كشكل من أشكال المقاومة ورفض الرضوخ وإيذانا بالتحرر.

ولم يقتصر استعمال التباين اللغوي على كتاب الفترة ما بعد الاستعمارية (Postcolonialisme)، بل انتشر قبل تلك الفترة بكثير. فنجد العديد من الأدباء الجزائريين ممن استعاروا لغة الاستعمار للتعبير عن الهوية الوطنية، من أمثال "مولود معمري" و"كاتب ياسين" و"آسيا جبار"، ويوضّح الأديب الجزائري "محمد ديب" ذلك قائلا:

> « Le français est devenu ma langue adoptive. Mais écrivant et parlant, je sens mon français manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable par la langue maternelle […]. Pour un écrivain, ça me semble un atout supplémentaire, si tant est qu'il parvienne à faire sonner les deux idiomes en sympathie. » (Dib,1998 :48)

"أصبحت الفرنسية لغتي بالتبني. ولكن ينتابني إحساس حين أكتب وأتكلم، بأن اللغة الأم تسيّر وتتحكم بطريقة ما في لغتي الفرنسية (...). يبدو الأمر بالنسبة لي بصفتي كاتبا بمثابة امتياز، مادام يُحقق التناغم بين اللغتين." (ترجمتنا)

فاللغة الأساسية تحمل بين طياتها تجارب وعادات وإيديولوجيات شعوب أخرى، تجسدها لغاتهم التي تحاور القارئ الأجنبي، فتأبى أن تلوذ بالصمت في ضيافة الآخر.

« L'écriture française nous "livre" à l'autre, mais on se défendra par l'arabesque, la subversion, le dédale, le labyrinthe, le décentrage incessant de la phrase et du langage, de manière que l'autre se perde comme dans les ruelles de la casbah » (Déjeux, 1982 :103-104)

"ترمي بنا الكتابة الفرنسية في أحضان الآخر، إلا أننا ندافع عن ذواتنا بالزخرفة العربية، وبالانقلاب والضياع والمتاهة و الإزاحة اللامنتهية للجمل واللغة، بطريقة تجعل الآخر يضيع كما لو أنه في أزقة القصبة."(ترجمتنا)

وحتى لو استغلق على القارئ الأجنبي فهم دلالات هذه المرجعيات، فإنه يحظى بفرصة اكتشاف ثقافة الآخر المتوارية خلف لغته.

> « Du fait qu'ils [les livres des auteurs maghrébins] sont écrits en français, le lecteur français ne devrait (…) avoir aucune peine à en aborder la lecture, à y entrer. Et pourtant dans la pratique, il n'apparaît pas moins évident qu'il éprouve quelque mal à en percevoir tout l'implicite. (…) les livres des auteurs maghrébins se fondent et fonctionnent sur des références autres que françaises et, plus généralement, qu'européennes.» (Dib, *op.cit.* :15-16)

" بما أن مؤلفات (الكتاب المغاربة) مكتوبة بالفرنسية، فلا يمكن أن يتكبّد القارئ الفرنسي أي عناءٍ في قراءتها والولوج إلى مضمونها. بالرغم من أنه على المستوى التطبيقي، سيواجه بعض الصعوبة في إدراك كل ما هو ضمني. (...) تتأسس مؤلفات الكتاب المغاربة على مرجعيات غير المرجعيات الفرنسية أو بصفة عامة الأوروبية." (ترجمتنا)

فيشبه التّباين اللغوي إلى حد بعيد في حراكه الدائم داخل الكتابة الأدبية التي ميزت فترة ما بعد الاستعمار الطِّرْس. تلك الصحيفة التي مُحيت ثم كُتب عليها من جديد، وبقي عليها آثار الكتابة الأولى. مما يؤكد أنه لابد من وجود طيف لغة أخرى مغايرة يلقي بظلاله على لغة الكتابة الأساسية، ونجد في القول التالي ما يشير إلى ذلك:

« L'autre langue peut à l'inverse contribuer à la genèse d'un style particulier. L'empreinte laissée par l'autre langue pourra être d'autant plus forte qu'elle aura été la première langue d'écriture » (Oustinoff, 2001 :45)

" وعلى العكس، بوسع اللغة الأخرى أن تساهم في نشأة أسلوب خاص. وبوسع الأثر الذي تتركه اللغة الأخرى أن يكون بالغا لأنها لغة الكتابة الأولى." (ترجمتنا)

وما فتئت تلك السّمات الضاربة جذورها في ثقافة الأم للكاتب تحاور وتتفاوض مع باقي الثقافات داخل العمل الروائي الواحد، لتشكل نبعا لا ينضب من الدلالات الجديدة التي تولد في سياق استعمال لغة متعددة الأوجه:

« Tel un *passeport culturel*, la richesse de la production romanesque africaine est certainement liée à la cohabitation dans le champ culturel de langues qui se mêlent au français dans le creuset de l'écriture, selon le style propre à chaque écrivain ». (Barry, 2007 : 22-23)

" ترتبط ثروة الانتاج الروائي الإفريقي كجواز سفر ثقافي ارتباطا وثيقا بالتعايش الثقافي بين اللغات التي تمتزج بالفرنسية في مرجل الكتابة، وفق أسلوب خاص بكل كاتب." (ترجمتنا)

فالكتابة باللغة الأجنبية رمز للحرية الإبداعية، فلا يسعى المؤلف الذي يوظّف التباين اللغوي إلى احترام الفواصل بين اللغات والثقافات، بل يعمل جاهدا لإلغاء الحدود وإرساء جسور الحوار بينها.

ومن هذا المنظور، تتجلى الأعمال الأدبية لفترة ما بعد الاستعمار على شاكلة كتابات ترجمية، شعارها تحدي الحدود الجغرافية اللغوية والتاريخية، إعلاء صوت اللغة الأم الذي فُرض عليه الصمت المطبق، وكذا إعادة التأريخ لعلاقات لغوية وثقافية جديدة تخل بتوازن القوى التقليدية الاستعمارية، مما يؤدي إلى تصور وتطبيق التلاقح الثقافي.

فتكتسي الترجمة بناء على ما ذكرناه آنفا، شكل الاستعارة المثلى للتعبير عن الموقف التاريخي والسياسي والمعرفي (épistémologique) لفترة ما بعد الاستعمار. فهي المرآة العاكسة للظروف الزمانية والمكانية التي تأسست على مبدأ نقد الاستعمار،

واختراق العلوم والثقافات، حرصا على العثور على صوت الإنسان الآخر، وإعطائه صوت هويتها من جهة أخرى. فيعتبرها "هومي بهابها" (Homi Bhabha) (355: 1994) منطقة وُسطى بين اثنين، تُصوّرُ الاختلاف الثقافي وتطرح إمكانية التفاوض بين الثقافات. فتساهم الترجمة بهذا المعنى في التواصل الثقافي بين اللغات .

فالترجمة لغة الكاتب التي تجمع بين عدة لغات، حيث تبثّ اللغة الأم في أوعية لغة الكتابة مجموعة الصور والأحاسيس والدلالات. وعاينت الأديبة واللغوية البلغارية "جوليا كريستفا" (Julia Kristeva) (392-391: 1998) عن قرب هذه اللغة التي ينفرد بها الكاتب المترجم. فهو ذلك الكاتب الذي ينقل في لغة الآخر لغة ذاكرته ومشاعره، فهي ليست لغة رموز، بل شفرات تتضمن سيلا من الآلام والمعاناة والفوضى. فهذه اللغة هي الغرابة الحقيقية، وأغرب من أي لغة أخرى، والتي تقلق مضجع الكاتب على أمل تشكيلها.

II.1.2.4.2. أدوات التبـــاين اللّـــغوي

يرى "غروتمان" (50-49: 2012) أن اللغة الأساسية تتصدر السرد في النص الأدبي المتباين لغويا (hétérolingue) وتحفّ بها اللغات الأخرى من كل جانب في صورة متناسقة ومتجانسة، بدرجة تقل أو تكثر تبعا لقصدية (Intentionalité) المؤلف. وتبرز تلك اللغات انطلاقا من عدد محدّد من العينات المعجمية إولى اقتباسات لكُتّاب أجانب، والحوارات ذات الأحاديث الخيالية، من خلال اقتراض و/ أو ترجمة عدد من

الألفاظ الأجنبية أو الجمل والفقرات أو حتى صفحات بكاملها. وتجدر بنا الإشارة إلى أن أكثر ما ينتقل عبر قناة التباين اللغوي إلى القارئ الأجنبي في كتابة المهجر (migrante) هو القول المأثور (Aphorisme)، باعتباره قولا مقتضبا يعبر عن واقع اجتماعي معين.

وشكّل القول المأثور محور عدة دراسات، من بينها دراسة ,,جون-رينيه لدميرال'' الموسومة: « Dialectique négative de l'écriture aphoristique» (1985). فبالرغم من اتقان اللغة الأجنبية، يلجأ الأدباء إلى استعمال المجاز المقتبس من ثقافتهم المحلية لنقل التجارب وأوضاع الحياة في أوطانهم التي قد يجهلها قراء النص باللغة الثانية.

ويشكّل التباين اللغوي استراتيجية الاحتكاك بالغيرية، من خلال بعض الإجراءات (كتابية كانت أو خارج النص) من أجل ترسيخ التمييز والتباعد بين اللغات، والتي لا توجد في النظام المجرد للغة (Suchet, 2009a:2).

ويذكر ,,لاتيه لاوسن-هيلو'' (Laté Lawson-Hellu) في هذا السياق ثلاث صور للتباين اللغوي: الإدماج (Intégration)، والإدراج (Insertion)، والإبدال اللغوي (Transpolinguisme). ويشير إلى أن هذه الصور متعلقة بقصدية المؤلف التي توضّح العلاقة بين الكتابة والمحيط الاجتماعي والثقافي وكذا الخصوصية التاريخية (2003 :331).

ويرى ,,لاوسن'' (2011:250-251) أن الإدماج يُستعمل في النصوص الأدبية بدرجة متفاوتة، بالنظر إلى إمكانية استيعاب الجمهور المتلقي للغات المدمجة في النص الأدبي. وهو عبارة عن استعارة ألفاظ من لغة مغايرة عن اللغة الأساسية (صوتية، كتابية، نحوية، معجمية، صرفية أو حتى دلالية وتضمينية) دون الإشارة إليها في النص بملاحظة شارحة، مما يؤكد دمجها في لغة الكتابة. ويُطلق عليه "لاوسن" مصطلح **الاقتراض المدمج** (Pérégrinisme)، ومثاله: *misunderstandig* و*understanding* ، لفظان دخيلان على اللغة الفرنسية، التي تعتبر لغة الكتابة لدى محمد ديب في روايته: " الشجرة ذات القيل " (*l'Arbre à dires*)، أدمجهما الكاتب بعد اقتراضهما من اللغة الإنجليزية (Dib,1998 :27) دون شرح أو ترجمة. ونعثر في الرواية ذاتها اقتراضا من اللغة العربية مدمجا في اللغة الفرنسية أيضا: *Allah* (*ibid*. :10).

أما الإدراج فهو إدخال ألفاظ أجنبية في لغة الكتابة مع لفت انتباه القارئ إلى وجودها من خلال تغيير في شكل الكتابة (بخط مائل أو بين شولتين مثلا)، مع توضيحها بملاحظة شارحة (Glose) أو ترجمتها باللغة الأساسية. ويطلق "لاوسن" على هذا الأسلوب مصطلح **الاقتراض غير المدمج** (Xénisme)، ومثال ذلك : *Bism'illah* وهو اقتراض من اللغة العربية وغير مدمج، ورد بخط مائل مرفقا بترجمة حرفية بين قوسين(*au nom d'Allah*) بالإضافة إلى ترجمته بالتكافؤ *(équivalent de allons-y)* (*Ibid*.:11).

ووظّف ,,محمد ديب'' (*Ibid.*:51) في موضع آخر، اقتراضا آخر غير مدمج بخط مائل، مرفقا بترجمة حرفية وموضحا إياه بملاحظة شارحة:

« *bou burnous*, l'homme au burnous, cette grande cape dont se couvrent les Bédouins ».

واستعمل في سياق آخر اقتراضا غير مدمج لكن بأسلوب معاكس، حيث ذكر المقابل الفرنسي، ومن ثمّ اللفظ العربي: « sa pureté (Tahara) originelle » (*Ibid.*:37) وكأننا نشهد في هذا المقام على أن ,,محمد ديب'' يكتب باللغة العربية مخاطبا القارئ العربي.

وأدرج من جهة أخرى ,,لاوسن-هيلو'' مصطلح **الإبدال اللغوي** للدلالة على الشكل الثالث من أشكال التباين اللغوي، والذي يعني حسب رأيه عملية التعبير عن المضمون التلفظي (énonciatif) للغة الأصل بلغة الهدف، مع الحفاظ، شكلا ومضمونا، على مبدأ هوية الحقيقة المترجمة، من اللغة أو المجال الأصل إلى اللغة أو المجال الهدف.

> « Dans les situations de contacts de langues, et donc de cultures, supposées par les écritures francophones où il s'agit, pour les écrivains, de maintenir des *spécificités* identitaires d'origine dans la langue d'écriture, langue d'adoption pour la plupart, la *transposition* semble suffisamment indiquée (…) pour la description des « invariants » linguistiques et culturels maintenus dans le passage d'une langue à l'autre (….)» (Lawson-Hellu, 2004 : 97)

"يتجلى توظيف الإبدال ما يكفي لوصف الثوابت اللغوية والثقافية الراسخة أثناء المرور من لغة إلى أخرى في حالات احتكاك اللغات، وبالتالي الثقافات التي تفرضها الكتابات

المفرنسة، حيث يلتزم الكُتاب بالحفاظ على خصوصيات الهوية الأصل في لغة الكتابة، اللغة المتبناة في غالب الأمر." (ترجمتنا)

ويحدّد ,,لاوسن'' (2011:252) نمطين من الإبدال في النص الأدبي المتباين لغويا (hétérolingue) هما: العلامات (Mentions)، وهي أدوات نصية ظاهرة تدل على الخطاب، كالإشارة مثلا إلى اسم اللغة الأم التي تعبر بها احدى الشخصيات في خطابها، لتوحي بأنه تم ترجمة خطابها إلى لغة الكتابة؛ والافتراضات (Présuppositions) الاستنتاجية الضمنية، التي نستشفها من هوية الكاتب عبر أسماء الشخصيات والراوي، وسياق الخطاب الأدبي الاجتماعي والثقافي والتاريخي من خلال دراسة تحليلية تأويلية عميقة. ونوضّح المفهومين الأساسيين في ظاهرة الإبدال اللغوي عبر الأمثلة التالية:

ووسم ,,محمد ديب'' (*op.cit.* :42) فضلاً عن ذلك كلّه أحد فصول روايته « الشجرة ذات القيل »: « Je parle une autre langue : qui suis-je ? »، وهو علامة على أن الراوي يتحدث لغة غير الفرنسية. ومن جانب آخر، يذكر الراوي فقرة نستشف منها في إطار تقنية الافتراضات، مسقط رأس الكاتب:

« Dans ce douar du centre de l'Algérié, dont les habitants se trouvaient à peu près les seuls à connaître le nom, Hamadi ne disposait (….) » (Dib, *Ibid.* :49).

استنادا إلى ذلك، يُوظَّفُ الإبدال من أجل وصف الثوابت اللغوية والثقافية الراسخة أثناء المرور من لغة إلى لغة أخرى، وكذا من أجل إدراك مظهر افتراضي من خلال ذلك العبور، وهو لغة أو لغات الشخصيات.

وبناء على ما سبق ذكره، نستنتج أن التباين اللغوي يتجلى ظاهريا من خلال الإدماج والإدراج، ويتجلى ضمنيا من خلال الإبدال اللغوي.

ونتوصل في نهاية المطاف، إلى أن التباين اللغوي ظاهرة شائعة لدى أدباء المهجر تتجسد من خلال توظيف الكاتب بعض الأدوات اللغوية التي يستعيرها من لغة ثانية غير لغة الكتابة، قد تكون لغته الأم أو لغة ثالثة مغايرة، من وحدات بسيطة ومركبة، باستعمال أساليب تتقاطع مع أساليب ترجمية تتراوح بين الاقتراض (Emprunt) والنسخ (Calque) والترجمة الحرفية (Traduction littérale) بالرغم من توفر اللغة الأساسية على الوحدات التي تكافئها لفظا واستعمالا ودلالة.

2.II. رهـــان ترجمة التـــلاقح الثقـــافي

لا مراء في أن الترجمة عملية لغوية وثقافية، غير أنها بالخصوص عملية تلاقح ثقافي بين الذات والآخر، أي بين الهوية والغيرية.

« Depuis les temps les plus anciens, la traduction est l'un des moyens essentiels de la communication interculturelle et l'un des modes majeurs du croisement des cultures. » (Cary, 1985 :10)

" تُعدّ الترجمة منذ غابر العصور، احدى الوسائل الهامة للتلاقح الثقافي وأحد الأنماط الأساسية للتقاطع الثقافي." (ترجمتنا)

وتعتبر ,,سنيل-هورنبي'' (Snell-Hornby) (1988) أن الترجمة عملية نقل ثقافي، وهو رأي يشاطرها فيه ,,مارتين'' (Martin) و,,هاوسن'' (Hewson) (1991) حيث يؤكدان أن الترجمة معادلة ثقافية، والمترجم هو المشرف على تحقيق هذه المعادلة، في إطار علاقته بالآخر.

> « Lorsque je traduis, je traduis autant l'Autre en moi que je me traduis en l'Autre, trouvant par ce contact, cette exposition, cette épreuve à l'étranger, des ressources langagières, des modes de pensée et d'expression qui y étaient latents et que je réactive. J'accueille l'étranger qui se réfugie dans ma langue mais aussi je me réfugie dans la sienne ». (Laplantine et Nouss, 2001 :563).

"حين أترجم، فإنّي أترجم الآخر فيّ، مثلما أُترجمني في الآخر، لينجلي عبر هذا الاتصال، وهذا العرض، وامتحان الغريب، مظان لغوية، وأنماط فكرية وتعبيرية أنعشها بعد ركود. فأستضيف الغريب الذي يلوذ بلغتي، وألوذ أنا بدوري بلغته." (ترجمتنا). ويضيف في هذا الصدد "أمبرتو إيكو" قائلا:

« La traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme. » (Eco, 2008 :164).

"لا تتمثل الترجمة في مجرد المرور بين لغتين وحسب، بل بين ثقافتين أو موسوعتين أيضا. فيهتم المترجم بالقواعد اللغوية كما يهتم بالعناصر الثقافية بالمعنى الواسع للكلمة." (ترجمتنا)

ومترجم الرواية وسيط لغوي وثقافي على حد سواء. "المترجم جسر بين ثقافتنا وثقافة الآخرين، نجتاز عبر بوابة عمله إلى عالم آخر. ولأن المترجم هو جسرنا إلى معرفة ثقافات الآخرين، فإنه لابد أن يكون أمينا ودقيقا، لا يخرج عن دور الناقل المبلغ إلى دور المحوّر المزيف."(زيد،1997 : 183-184). وإنّ تلك الوساطة بين المترجم والآخر فصّل في حيثياتها أيضا "كوردونييه" (Cordonnier, 2002 :42) في قوله:

« Si la traduction est communication interculturelle, elle communique des contenus d'information, elle communique des spécificités culturelles, c'est-à dire ce qui caractérise l'Autre (…) elle apporte des informations sur l'être du traducteur et de sa culture dans son rapport à l'Autre. »

" إذا كانت الترجمة عملية تواصل وتلاقح ثقافي، فإنها تنقل المعلومات، والخصوصيات الثقافية، أي ما يميّز الآخر (...) وهي تنقل كذلك المعلومات عن ذات المترجم وثقافته في علاقته مع الآخر." (ترجمتنا)

ويشدّد "مونان" (236: 1963) على أن الترجمة عملية معقدة تستوجب أن يستوفي المترجم فيها شرطان لا غنى له عنهما: إيجاد مقابل في اللغة المنقول إليها لتلك الوحدات الصرفية والنحوية للغة الأصل واللّجوء إلى ما توصلت إليه الدراسة الوصفية

العرقية لأمتها (Ethnographie). ولن يتأتى له ذلك دون أن يتميز بسمات تخوله أن يخوض غمار الترجمة الثقافية وتجاوز عقباتها بفضل الزاد الثقافي والفكري المكتسب طوال مشواره المهني.

« Au-delà du transfert linguistique, le traducteur déstructure, façonne, restructure l'identité culturelle pour le bénéfice du public cible, ayant un rôle créateur, innovateur pour la langue ». (Cordonnier, *op.cit.* : 41).

"يقوم المترجم بفك البنية وتشكيل وإعادة تشكيل الهوية الثقافية لصالح الجمهور المتلقي بعيدا عن النقل اللغوي، فيضطلع بدور مميز ومبدع بالنسبة للغة" (ترجمتنا)

ونشير بناءً على ذلك، إلى أن العلاقة بين الترجمة والثقافة علاقة متبادلة، نتصورها من منظورين مختلفين.

« D'une part,' culture et traduction', pour saisir comment des sociétés données conçoivent la traduction, leur rapport à l'Autre, l'étranger ; d'autre part, 'traduction et culture', pour analyser les modes de traduction des traits culturels propres de l'Autre. » (Gambier, 2008 :179)

"تتصور من جهة، ثنائية « الثقافة والترجمة » من أجل أن نستوعب طريقة تصور شعوب معينة للترجمة، وعلاقتها بالآخر، الغريب؛ ومن تتجلى جهة أخرى ثنائية « الترجمة والثقافة » من أجل تحليل أنماط ترجمة المعالم الثقافية الخاصة بالآخر." (ترجمتنا)

وبالتالي، تتأرجح ترجمة التلاقح الثقافي بين عدم التوازن والتّردد. فمآل التلاقح الثقافي غير محدد المعالم في الترجمة كما أن ترجمته ليست نهائية، لأن الوحدات الثقافية التي تشكّل بنيته تقاوم الترجمة من أجل الحفاظ على هويتها، هوية أساسها اللغة. وتزداد مهمة المترجم تعقيدا في حال تداخلت هذه الوحدات الثقافية المنتسبة للهوية بوحدات ثقافية تابعة للغيرية في فلك التباين اللغوي، إلا أنه تعقيد لا ينقص من الدور الجوهري الذي تضطلع به الترجمة في سبيل تحقيق التعايش الثقافي بين الذات والآخر.

II.1.2. ترجمة الوحدات الثقافية بين الذات والآخر

نذكر من المطبات التي تعترض سبيل مترجم الروايات، الوحدات الثقافية على أنواعها المتباينة وسماتها المائزة، والتي تنفرد بها ثقافة معينة دون غيرها، حيث أنها تقاوم الترجمة، وهو أمر يحيل إليه بنسيمون (Bensimon, 1998 :10) بقوله:

«Le fait culturel, dans son essence, résiste fortement à l'opération de traduction, d'abord en raison de son irréductible singularité, de son ancrage dans une culture originelle plus ou moins différente de la culture réceptrice. »

"تقاوم الظاهرة الثقافية في جوهرها بشدّة عملية الترجمة. ويكمن سبب ذلك أولا في تفرّدها غير القابل للاختزال، وفي تجذّرها في الثقافة الأصل المختلفة نوعا ما عن الثقافة المستقبلة." (ترجمتنا)

فلن يتسنى إذن، للمترجم استيعاب المفردات المعزولة عن الظواهر الثقافية المحلية، التي أنشأتها لترمز إليها (Nida, 1964:207) . فالترجمة ظاهرة اجتماعية لا يمكن لها أن تتحقق على هامش المجتمع وهي النقطة التي تلتقي عندها ثقافتان. فتتيح لنسائم الثقافة الجديدة أن تهب عبر نافذة الثقافة المحلية، وهي وليدة الاختلاف الذي هو مبرر الحاجة إلى وجودها، وهي بدورها تحافظ عليه من خلال ضمان إمكانية التعبير للفرد بلغته الخاصة.

وتتفاوت صعوبة ترجمة الوحدات الثقافية من حيث نوعها، حيث بوسعنا التمييز بين الوحدات الثقافية الواردة في المعجم على شاكلة الأقوال المأثورة، والوحدات الثقافية المُضمرة في الرسالة (Lungu-Badea, 2009 :21).

فالنوع الأول من الوحدات الثقافية نحو *Loufiat* (Dib,T.O. :55) التي تعني رجلا بائسا، وتُستعمل هذه اللفظة اللهجة الفرنسية للدلالة على النادل. وبالتالي، تشير هذه الوحدة الثقافية إلى وضعية معينة ومعلومة لدى قارئ النص الأصل بفضل زاده اللغوي والمعرفي. أما النوع الثاني من الوحدات فهو من بنات فكر وخيال الروائي المستوحى من التّراث الثّقافي لأمته، والذي يرد ضمنيا في الخطاب (implicite) ومثاله: أسماء الأعلام التي وظفها „محمد ديب" في ثلاثيته الأخيرة (Trilogie nordique) والتي تفيض بالإيحاءات والدلالات وتضرب بجذورها عميقا في الثقافتين العربية الإسلامية، ولا تتأتّى للقارئ إلا بعد عدة قراءات فاحصة ومتأنية. ونذكر على

سبيل الذكر لا الحصر: « Sacré-nom » (T.O. :9,19,26,54,82,84,105,172) الذي يعدّ من بين الأسماء التي أنتجها "محمد ديب" في الجزء الأول من ثلاثية الشمال " Les terrasses d'Orsol" (سطوح أرسول)، والتي تهدف بنيتها التركيبية إلى التعبير عن الدّال من خلال استعمال الكناية (Antonomase) في صناعة هذا الاسم. فتشكّل هذه العبارة قيمة نموذجية (paradigmatique) لا تشوبها شائبة في السؤال الصوفي الذي يسود هذا النص. ويرجع مصدر التكرار إلى التأكيد على التمسك بالتقليد الإسلامي الذي يحثّ على احترام وتجنب انتهاك المقدسات. وتدل هذه الوحدة الثقافية بوضوح على "**الله**" الذي له الأسماء الحسنى، في صيغة جديدة خفية وضمنية ، مما يوحي بأن اسما واحدا غير كاف للدلالة على جلالته، فهو الموجود بلا مكان من دون أن تحتويه الأرجاء، ولا بالكيف متصف ولا بالشكل:

« Dieu excède, d'une infinie puissance (c'est à dire d'une infinie présence) toute assignation. Le langage fini n'est pas à la mesure de son infinité. » (Lacoue-Labarthes, 1986 :107)

"يتجاوز الله بقدرته اللامتناهية (أي حضور لامتناهي) كلّ تقرير. وليست اللغة المحدودة في مستوى لامتناهيته." (ترجمتنا)

وتشكّل الوحدات الثقافية المُضمرة في الرسالة تحديا فعليا للمتلقي والمترجم على حدّ سواء، لأنها تقع في نقطة التقاطع مع الإيحاءات (Allusions) والاقتباسات (Citations) مما يصعّب من أمر رصدها داخل النص الروائي. ونعتقد في تصورنا بما

أنها وحدات ثقافية تتضمن إيحاءات وتضمينات ثقافية، فإنها قد ترد أيضا في سياق التشبيه أو العبارات الاصطلاحية أو الأحكام والأمثال، ومثاله: نجد في صنف أسماء الأعلام اسم "حاتم الطائي" لدى المسلمين الذي يوحي بالجود والكرم، و le *Michel* " allemand,, الذي يوحي بالجهل والغباء، ومن الأسماء ما يُوظّف في الأمثال، مثل: "وافق شنّ طبقة" الذي يُضرب للدلالة على التفاهم والانسجام، وفي العبارة الفرنسية " Se faire appeler *Arthur* " الذي يُطلق على شخص كثير التأخر. وفي ذلك إشارة إلى أن بعض الوحدات الثقافية تشكل عنصرا أساسيا في الاقتباس (citation) المُوظّف داخل الرواية فيكتسي الصبغة الثقافية، مثل لوحة رسم بيضاء التي ما إن تُخالطها بقعة دهان حتى تكتسب لونها، وقد تتزاحم على سطحها ألوان أخرى فتمتزج بعضها ببعض، وهذا هو حال التلاقح الثقافي.

وفي مثل هذه الحال، تعمل الوحدات الثقافية كعبارات–طرس (Expression palimpseste)، فيعكف المترجم على إعادة تركيب الخطاب والسياق الأصل، والسياق اللغوي والسياق خارج اللغة، من أجل التمكن من الإمساك بتلابيب إدلال الوحدة الثقافية. الأمر الذي يؤكد أن الوحدات الثقافية ليست مجرد وحدات معجمية أو مصطلحات، بل تمثل خاصية عملية التواصل الثقافي التي تبرز في عملية الترجمة أثناء نقل الممارسات أحادية الثقافية والحقائق الثقافية للغة المنقولة إلى اللغة المنقول

إليها. فيحاول المترجم أن ينجز تقاربا بين القيم الثقافية والأسلوبية للغتين، لتنبلج روح الإبداع لديه فيطوّع اللغة المنقول إليها دون تشويهها (Ballard, 2006: 174-175).

والسياق خارج اللغة نوعان: السياق الداخلي، المركب من عناصر مضمرة التي تشكل عملية التواصل من الشخصيات، وزمن السرد أو الحوار، ومكان أو أماكن السرد، والسياق الخارجي، المتعلق باسم المؤلف وتاريخ التأليف (Ballard, 2005 :20).

ويتفق "ميشال بالار" (*Ibid.*:15) مع "لونغو–باديه"، فيعتبر أن الإشارات الثقافية في معظمها ظاهرة للعيان، ولكن وجب الانتباه إلى تلك التي ترد مُضمرة في الرسالة. فالوحدة الثقافية تكون يسيرة الرصد إذا وردت في صورة اسم علم باللغات اللاتينية كالفرنسية (Majuscule)، والذي قد يكون معروفا لدى المترجم أو قد يغيب عنه مدلوله، فيجد ضالته في الموسوعات. غير أن بعض أسماء الأعلام يمكن أن تُماثل أسماء الجنس وهو ما يُدعى **بأسماء الأعلام الوصفية**، فيلتبس الأمر على المترجم، ويسقط دلالتها، ويجرّدها نتيجة ذلك من إيحاءاتها الثقافية، ومثال ذلك: *Premier Testament*، التي تدل على النصوص الأولى للكتاب المقدس لما قبل الميلاد، والتي يمكن أيضا أن تعني فيما تعنيه الوصية الأولى. فينبغي العودة إلى السياق الذي وردت فيه هذه الوحدة من أجل الجزم في معناها. ومن المرجح أيضا، أن تُوقِع الإشارات الثقافية المُضمرة المترجم في التأويل الخطأ، لذا عليه الاحتكام إلى السياق الذي وردت فيه.

ويفيد الرأي الشائع الذي يمثله كل من "فيلمت"(Wilmet, 1997) و"فندلار" (Vendler, 1967) و"كلايبر" (Kleiber, 1981) أن اسم العلم لا معنى له، وبالتالي هو غير قابل للترجمة:

«Le nom propre n'a pas de signification véritable, de définition ; il se rattache à ce qu'il désigne par un lien qui n'est pas sémantique, mais par une convention qui lui est particulière » (Grévisse et Goosse, 1993 :703).

"لا ينطوي اسم العلم على أي دلالة حقيقية، ولا يحتمل أي تعريف ؛ وهو مرتبط بما يمثله برابط غير دلالي، ولكن من خلال اتفاق خاص به." (ترجمتنا)

والواقع عكس ذلك تماما، فأسماء الأعلام على تباين أنواعها وتعدد أشكالها تنطوي على معان ودلالات وتعمل داخل النص الروائي كوحدات ثقافية، لأنها أحادية المرجع الثقافي وتميز الأفراد والأشياء عمّا سواها (Penteliuc-Cotoşman, 2001) (Lungu-Badea, 2004) ، وتكون بذلك أسماء الأعلام الثقافية خاضعة لعملية الترجمة (Barthes, 1972 ; Delisle, 1993 ; Vaxelaire, 2011). ويؤكد "بالار" الأمر قائلا:

« Tous les noms propres, quelque imprononçables qu'ils soient, doivent être rigidement respectés » (Ballard, 2001 : 11)

"ينبغي إلزاما مراعاة كل أسماء الأعلام، مهما تعذّر نطقها." (ترجمتنا)

ونستنتج مما وضحناه آنفا أن إشكال ترجمة الوحدات الثقافية يكمن في صعوبة رصد الوحدات الثقافية المتعلقة أساسا بنوع وشكل الوحدة ثقافية وصفَة توظيفها داخل

النص الروائي (صريحة أو ضمنية)، والمرتبطة كذلك بمدى ثراء الزاد المعرفي والثقافي للمترجم الذي يخوّله لتأويل معنى (Sens) وإدلال (Signifiance) هذه الوحدة الثقافية تأويلا سليما. ويتسنى للمترجم تجاوز كل هذه العقبات بانتهاج أساليب ملائمة، تتماشى والتداخل الثقافي بين الهوية والغيرية الذي يسود الآثار الروائية.

والواقع أن البعد الثقافي قد شغل علماء الترجمة والمترجمين منذ زمن بعيد، وتباينت وجهات النظر في هذا الشأن، فتنافرت أحيانا وتقاربت في أحيان أخرى، وتمخض عنها اقتراح عدة أساليب وتقنيات تكون عونا للمترجم في الحفاظ على الطابع الثقافي للنص الأدبي عموما والنص الروائي على وجه الخصوص. ومن الباحثين الذين بلغوا في الدراسات الترجمية عن الظواهر الثقافية شأوا عظيما، المنظر وأحد مؤسسي علم الترجمة **جون–رينيه لدميرال** (*Jean-Réné Ladmiral*) الذي يعتبر أن ترجمة الثقافة سبيل ذو اتجاه واحد؛ فإما أن يؤدي نحو الذات أو أن يسمح بالعبور نحو الآخر. وهو الرأي الذي خالفه فيه **ميشال بالار** (*Michel Ballard*)، الذي قطع علم الترجمة بفضله شوطا عظيما، حيث يحثّ على ضرورة تقفي نقطة تقاطع السبيلين للحفاظ على التعايش الثقافي بين اللغة المنقولة واللغة المنقول إليها.

1.1.2.II. ثنائية لدميرال (Ladmiral): أنصار المصدر أو أنصار الهدف

يؤكد "جون–رينيه لدميرال" (16: 1998) أن الترجمة عملية تلاقح ثقافي بالدرجة الأولى وذلك في قوله:

« La traduction se révèle-t-elle être une modalité de la communication interculturelle, puisqu'aussi bien traduire la culture, c'est en fait traduire les cultures. »

" تتجلى الترجمة مثل وسيلة اتصال وتلاقح ثقافي، لأن ترجمة الثقافة هي في الواقع ترجمة الثقافات." (ترجمتنا)

ويتطرق "لدميرال" في كتابه الموسوم « التنظير في الترجمة » (Traduire : théorèmes pour la traduction) إلى العلاقة بين الذات والآخر في علم الترجمة قائلا:

> « Toute théorie de la traduction est confrontée en vieux problème philosophique du Même et de l'Autre :(…) le texte-cible n'est pas le même que le texte original, mais il n'est pas non plus tout à fait un autre (…). Le concept même de fidélité au texte original traduit cette ambiguïté, selon qu'il s'agit de fidélité à la lettre ou à l'esprit. » (Ladmiral, 1994, 16)

"تواجه كل نظريات الترجمة إشكالية فلسفية قديمة تتعلق بالذات والآخر:(...) فالنص المترجم ليس ذاته النص الأصل، وليس هو نصا آخر تماما(...). ويترجم مفهوم الأمانة للنص الأصل هذا الالتباس، بحسب ما تعلق الأمر بالأمانة للحرف أو لروح النص." (ترجمتنا)

ويحتدم في حدود هذه الاشكالية الجدال بين مناصري أهل المصدر الذين ينادون بالالتزام بقيم الأصل الثقافية والحفاظ على الصبغة الأجنبية للنص بغية الإبقاء على الاختلافات الثقافية واللغوية، ومؤيدي الهدف الذين يسعون من خلال الترجمة إلى مقاومة تلك القيم الغريبة عن مجتمعهم فيكيّفونها بتحويل النص للثقافة المحلية.

فنجد أنصار المصدر يترجمون وهم مركزون جلّ اهتمامهم على الدال في لغة المصدر للنص الأصل، في حين يترجم أنصار الهدف مع التركيز على مضمون الرسالة ووقعها في نفوس المتلقين، بمعنى آخر يُولُون أهمية بالغة للكلام أو الخطاب وليس للغة، فيسّخرون كل الوسائل الخاصة والمتاحة في اللغة المنقول إليها لهذا الغرض.

ويلفت "لدميرال" الانتباه إلى تجنب المغالاة في تقدير الغيرية الثقافية للعمل الأجنبي، ويقترح تكييف (acclimater) وأقلمة (naturaliser) النص المصدر.

« Le texte-source, étranger, est une sorte d'immigré qui va bénéficier d'une naturalisation lui ouvrant la voie d'une intégration à part entière, ainsi la traduction va-t-elle permettre d'assimiler l'ouvre étrangère à notre langue-culture, dans une perspective cibliste. » (Ladmiral, 2006 :59).

وتوصّل "لدميرال" بعد التدقيق والتمحيص في الإشكالية الثقافية إلى ما أطلق عليه «Théorème de dichotomie » (النظرية الثنائية). فمن النادر حسبه أن نعثر على المكافئ الثقافي في اللغة الهدف (Lt) لكل وحدة ثقافية في اللغة الأصل (Lo). لذا يجد المترجم نفسه أمام خيارين: إما الترجمة المُفْرِطة (Surtraduction) أو الترجمة المُفَرِّطة (Sous -traduction) ويشرح ذلك في قوله:

> « […] la volonté de "*traduire la culture*" prend ici un sens particulier et pose un problème qu'il y aura lieu d'approfondir : c'est la langue elle-même qui devient un élément de la culture, et donc un élément de la culture-source à "traduire", c'est-à-dire qu'il conviendra de le *surtraduire*, en l'explicitant par une

> *parolisation*, ou de le *sous-traduire*, voire de le non-traduire, en n'en faisant plus qu'un résidu de la *périlangue*-source ». (Ladmiral, 1998 : 22)

"تكتسي الرغبة في **ترجمة الثقافة** في هذا المقام معنا خاصا وتطرح مشكلا من المجدي التعمق فيه: تصبح اللغة ذاتها عنصرا من الثقافة وبالتالي، عنصرا من الثقافة–المصدر محلّ الترجمة، أي سيكون ملائما أن يُترجم بالإفراط عبر توضيحه بأسلوب الكلمنة، أو ترجمته بالتفريط، أي عدم ترجمته، بجعله جزءا من لغة المصدر الموسّعة "(ترجمتنا)

ونستنتج من هذا القول أن المترجم يلجأ في مواجهته الوحدات الثقافية المتضمنة في النص الأصل إلى اتخاذ قرار حاسم يعكس نزعته الترجمية. فإما أنه يوضّح هذه الوحدات ويبرزها في الترجمة أو أنه يدعها هاجعة في اللغة الموسعة–الأصل. ويجسّد لدميرال" (*Ibid*. :22) ثنائيته في الشكل التالي:

		Surtraduction
		الترجمة المُفْرطة
	Parolisation	Y+ (Lt)
	الكلمنة	
X (Lo)	---------->	[Ø] (Lt)
	Périlangue	Z- (Lt)
	اللغة الموسّعة	
		Sous-traduction
		الترجمة المُفَرّطة

شكل (2) النظرية الثنائية

ويجب حسب ,,لدميرال'' أن يتوسع مصطلح اللغة لينفتح على العوالم الاجتماعية والثقافية للنصوص الأدبية خاصة، والتي من الواجب على المترجم أن يملك مفاتيح الولوج إليها. وتبعا لذلك، يُحَبِّذُ استعمال مصطلح « Périlangue » (اللغة الموسّعة) التي تشمل السياق الحضاري والمرجعي وبعض الصفات السلوكية والتي تتوارى خلف النصوص الأصلية، والتي يلتزم المترجم بإدماجها في النص المترجم (Ladmiral, 1994 :178-179) .

ويضيف ,,لدميرال'' أن ترجمة الثقافة في النص الأصل يعتمد عموما على ترجمة وحداته الثقافية وفقا للمسافة الثقافية الفاصلة بين اللغة–الثقافة الأصل واللغة–الثقافة الهدف، ويسترسل في هذا الشأن قائلا:

« Quand la distance interculturelle est grande, il est clair que cette importation est très difficile sinon impossible [...]. Dans tous les cas, et quelle que puisse être la difficulté, le dernier mot revient à la subjectivité du traducteur, à son interprétation et à sa décision. » (Ladmiral, 1998 :23)

"من الواضح أنه حين تكون هوة التلاقح الثقافي شاسعة، فإنه من الصعب بل من المستحيل أن يتم هذا النقل (أي الترجمة)[...] . وعلى أي حال، ومهما كانت الصعوبة، ستكون الكلمة الفصل لذاتية المترجم ولتأويله ولقراره." (ترجمتنا)

وتتجلى ذاتية المترجم، في نظر لدميرال على مستوى قراءته التأويلية للنص الأصل وعلى مستوى إعادة كتابة نص في اللغة المنقول إليها (Ladmiral, 2015 :82).

ويفسر لدميرال وجهة نظره هذه في إطار ثنائيته عبر ضرب مثال من وحي ثقافة المطبخ الأمريكي من خلال فطيرة « Pancake » التي ليست «Crêpe bretonne» ولا « Galette » المصنوعة من الحنطة السوداء (Sarrasin) . فإذا قرر المترجم أن الخصوصية الثقافية الأمريكية غير ضرورية، فإنه يدرجها في اللغة الموسّعة الأصل ويترجمها بأسلوب المغايرة (Dissimilation) بانتقاء لفظة « Crêpe » . أما إذا ارتأى أن مرجع هذه الخصوصية الثقافية الأمريكية جزء لا يتجزأ من النص والذي يضيف إليه صبغته ونكهته المحلية، فيلجأ إلى أسلوب الكلمنة (Parolisation) مترجما إياه بشفافية إلى اللغة الفرنسية من خلال الاقتراض: « Pan-cake » (*Ibid*.:24).

ويتمثل أسلوب المغايرة في الابتعاد عن المُتضَمَّن في النص الأصل (connotateur) وانتقاء آخر في اللغة المنقول إليها الذي لا يماثله من حيث الدّال (signifiant) ولكن يدلّ ضمنيا (connoté) على نفس المدلول (signifié) (Ladmiral, 1994 :190).

ويعتبر ,,لدميرال'' المغايرة أكثر من أسلوب بل هو معيار الترجمة الجيدة التي تتَنَاءَى عن النص الأصل وذلك في قوله:

« (…) je dirai que dans une certaine mesure toute bonne traduction est dissimilation. La traduction doit toujours s'éloigner de l'original, en prenant appui sur lui, pour lui donner rendez-vous au plus près. » (Ladmiral, 2015 :199)

أما أسلوب **الكَلْمنة** أو **كَلْمنةُ** (paroliser) وحدات اللغة الأصل، فيتمثل في إدماجها في نص الكلام الهدف الذي ينتجه المترجم على شكل **ترجمة مزيدة** (Incrémentialisation). ويلجأ المترجم إلى هذا النوع من الإضافة على مستوى الدال، فتبدو الترجمة أطول من النص الأصل، وعلى مستوى المدلول أيضا بزيادة عدد معين من المكافئات. ويعتبر "لدميرال" الترجمة بالإضافة ضرورة لا مفر منها لنقل ما تيسر من المعلومات الإضافية التي تتضمنها الوحدة الثقافية، وهو حلّ ناجع لتفادي حشو الترجمات **بالحواشي** (Notes du traducteur) في ذيل الصفحة، حيث يتم إدراج مضمونها في صلب النص. ويذكر "لدميرال" بالمقابل، أسلوبا يناقض **أسلوب الترجمة بالإضافة**، وهو **أسلوب التّبدد** (Entropie) والذي يتمثل في حذف الوحدة الثقافية بحكم أنها ثانوية وغير هامة في النص الأصل، فيدع تلك الشحنة الثقافية الباهتة تؤول للزوال ويحجم عن نقلها للغة المنقول إليها (Ladmiral, 2014 :219) .

ونشير في السياق ذاته إلى أن "لدميرال " أول من استعمل مصطلح **استحالة الترجمة** (Intraduction) الذي يدل على قرار المترجم في حال مواجهته لإيحاءات وتضمينات ثقافية في لغة الأصل جديدة عن اللغة الثقافية المنقول إليها. ويستبعد أيضا احتمال أن تتفوق الترجمة على العمل الأصل مهما بلغت درجة الإبداع فيها ومهما أحدثت من سحر في أذهان المتلقين. ويشترط في المترجم الأدبي أكثر من البراعة والمهارة، كالموهبة. (*Ibid*. : 211)

ويُطلق هذا المنظّر على المترجمين المضطلعين بالترجمة الثقافية في إطار العمل الأدبي اسم: « Animateurs de communication interculturelle » وهم الذين يترجمون اللغات–الثقافات ويشرفون على العلاقة بين الذات والآخر، الأمر الذي يُمكّن من توضيح وتفسير الوحدات الثقافية في المجال الأدبي (Ladmiral,1998 :18).

ويرى "لدميرال" عند مقارنته المترجم بالمؤلف، أن كاتب النص له كل الحرية في إبداع جماليات النص الأدبي، وله كل الحرية في الاستعانة بكل ما يمكنه من ذلك، غير أن المترجم ملتزم بخطاب الآخر ولا يغفل عن إظهار هذه الجماليات دون أن يضيّع شيئا منها. ويستخلص في نهاية الأمر أن مهمة المترجم تبدو صعبة وتتمثل في القدرة على تحديد الأدوات المستخدمة في شعرية النص الأصل، فيبدع أسلوبا في اللغة المنقول إليها يتماشى وأفكار وأسلوب الكاتب–الأصل مما يجعل منه مؤلفا ثانيا (Ladmiral, 1994 :110-112).

ويحثّ لدميرال (Ladmiral, 2015 :81-82) المترجم قبل الشروع في ترجمة نص أجنبي على التساؤل عن ما الذي يقبل أن يُضيّعه، أي ما سمات النص الأصل التي يفضل أن يبرزها في ترجمته. وإنه من اللازم أن يقوم المترجم باختيار تفسيري (Herméneutique) إزاء نص أصل تُشكّلُ غيريته اشكالية عويصة لنقله، حيث يعكف على إبراز خصوصيته. وبناء عليه، ليست الغيرية الثقافية أمرا جوهريا في النص الأصل على الدوام. فإذا واجه المترجم نصا تضرب جذوره في اللغة–الثقافة الأصل،

فإنه يتحتم عليه أن يتساءل عن إذا ما رغب في إنتاج مجرد وثيقة–هدف (Document-cible) أو أثر–هدف (Oeuvre-cible) انطلاقا من النص الأصل، وشتّان ما بينهما، كما يهتم بمعرفة حظ هذه الغيرية في النص الأصل، والواجب عليه احترامها.

ويذكر "لدميرال" بصريح العبارة أنه من مناصري الهدف بقوله:

> « Nous plaidons pour ce que nous avons appelé les traductions *ciblistes*. (…)On ne traduit pas des langues, ni des cultures, ni même des langues-cultures : on traduit des textes ! C'est pourquoi il faudra faire le choix d'une traduction cibliste. Du texte-source, il faudra réussir à faire une œuvre-cible. (…) il faudra prendre le risque de trouver une écriture seconde supposée être l'équivalent de l'écriture première du texte original. » (Ladmiral, 1998 :25-26)

"ندافع عن ما سميناه بالترجمات–الهدف. (...) نحن لا نترجم اللغات، ولا الثقافات، ولا حتى اللغات–الثقافات: نحن نترجم النصوص! لذلك، يجب اختيار الترجمة–الهدف. فيجب إنشاء أثر–هدف انطلاقا من نص–مصدر.(...) يجب المخاطرة بالعثور على كتابة ثانية التي من شأنها أن تكافئ الكتابة الأولى للنص الأصل." (ترجمتنا)

وينتقد أيضا الترجمة التي تقدس غيرية النص الأصل ويصفها بالحرفية، وتنتج مجرد وثيقة باللغة المنقول إليها (Ladmiral, *Ibid*. :26) كما يفنّد المقولة الشائعة التي تَنسب فضل الوفاء للنص الأصل لأنصار المصدر. ويقرّ على النقيض من ذلك، هذا الفضل لأنصار الهدف (Ladmiral, 2015 :XIII).

ويلّخص "لدميرال" نهجه المعتمد في الترجمة في إطار جدلية الهوية والغيرية قائلا:

« Il convient de traduire aussi près qu'on peut et aussi loin qu'il le faut : ce serait le théorème du juste milieu.» (*Ibid*.:221).

"من الملائم أن نترجم أقرب ما نستطيع، وأن نترجم أبعد ما يُمكن: تلك هي نظرية الاعتدال." (ترجمتنا)

وبناء عليه، يضمن تبني نزعة دون الأخرى في الترجمة على حد زعم "لدميرال" النقل الثقافي، لكن سيكون في نظرنا مبتورا وعلى حساب إما الهوية أو الغيرية، فتضيع خصوصية التلاقح الثقافي في النص الأدبي. فالترجمة لا ترمي إلى حذف الفوارق بين اللغات والثقافات، بل تُقرّ بها من أجل ضمان العلاقة بينها، بحيث يشمل هذا الإقرار إقرارا بالهوية والغيرية في آن واحد. وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف والناقد "بلونشو" (Blanchot, 1971 :52)، حيث يقول:

« A la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu.»

" ليس الغرض في حقيقة الأمر، من الترجمة بتاتا تبديد الاختلاف، بل هي على النقيض من ذلك، لعبة اختلاف." (ترجمتنا)

وهذا الإقرار ما هو في الواقع إلا اعتراف واحترام لعلاقة التلاقح الثقافي التي تربط الذات بالآخر في عملية الترجمة. فالتلاقح الثقافي ليس انصهار الهويات والثقافات، بل هو ضارب في تداخلهما.

«Non pas l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre : L'un ne devenant pas l'autre, ni l'autre ne se résorbant dans l'un. » (Laplantine et Nouss, 1997 : 79).

2.2.2.II الصبغة الأجنبية والصبغة المحلية لدى بـــالار (Ballard)

يتحدّث "ميشال بالار" (108: 2001) عن الخصوصية الثقافية لجماعات معينة والسبل التي تعين المترجم على نقلها، فيعتقد أن هناك معطيات لغوية وثقافية من وحي خصوصيات مشتركة نوعا ما بين جماهير جماعتين، وتشكّل هذه المعطيات موضوع استراتيجيات تتأرجح تارة بين أولويات متباينة (الحفاظ على أجنبية الدّوال وتوضيح مدلولاتها) وتُطبق تارة أخرى نوعا من النقل عقب تفاوض المترجم مع النص ومع الجمهور المتلقي. ويؤكد ,,بالار'' على ضرورة احترام الجمهور القارئ من خلال السماح له باكتشاف تلك الوحدات الثقافية لعلمه بدور المتلقي في عملية ترجمة التلاقح الثقافي، وذلك ما يؤكده "بنسيمون" (Bensimon, 1998 :10) الذي يقول:

« Mais aucune traduction ne peut être médiatrice entre des cultures dissemblables ou peu compatibles si elle ne prend pas en compte l'horizon d'attente de son destinataire, les idées et pratiques — la *doxa* — en vigueur dans la société réceptrice ».

"لا يمكن لأي ترجمة أن تكون وسيطا بين ثقافتين مختلفتين أو متوافقة بعض الشيء إلا أن تأخذ بعين الاعتبار أفق انتظار قارئها والأفكار والعادات–الاعتقاد الشائع– المعمول بها في المجتمع المتلقي." (ترجمتنا)

وللمنظّر ,,بالار'' في ترجمة الوحدات الثقافية من اللغة المنقولة إلى اللغة المنقول إليها منهجان متعارضان، يرد ذكرهما في سياق حديثه التالي:

« La base de la traduction des référents culturels (…) repose sur une grande opposition entre les stratégies visant à préserver l'étrangéité des éléments concernés (création de couleur locale) et celles qui privilégient par goût ou par nécessité l'expression du sens. » (Ballard, 2003:154)

ونستنتج من قوله، أن ترجمة الوحدات الثقافية تتم عن طريق سلك اتجاهين متناقضين:

- ترجمة مع مراعاة الطابع الثقافي الأجنبي للنص الأصل مع التوضيح أو بدونه.

- ترجمة تهتم بالتعبير عن المعنى بالدرجة الأولى بقطع الصلة مع الدّال الأصل.

ويشرع ''بالار'' (2005:125-153) في التّفصيل في أساليب كل منهج على حدى.

1.2.2.2.II منهج سيادة الطابع الأجنبي

يراعي المترجم وفق هذا المنهج غيرية النص الأصل محاولا إبرازها ليضعها في متناول القارئ ليكتشفها. ويتمثل تطبيق هذا المنهج في الاستعانة بعدد من الأساليب، يلي ذكرها تباعا كالآتي:

1.1.2.2.2.II النقــل (Report)

يعتبر "بالار" (*Ibid*. :131) الاقتراض (emprunt) تبني عائلة لغوية ثقافية للفظة تنتمي لأسرة لغوية وثقافية مغايرة اضطرارا أو بحكم التطور المتسارع (الاختراعات والاكتشافات)، وهو يفرّق بينه وبين النقل (report)، لأن الاقتراض ظاهرة لغوية، في حين أن النّقل ظاهرة خطابية متعلقة بالتكافؤ النّصي أي الترجمة (Ballard, 2001:16). وبناء عليه، يتولى النقل كفعل ترجمي ترحيل عنصر من عناصر النص الأصل إلى النص المترجم لسدّ فجوة لغوية وثقافية حفاظا على الصبغة الأجنبية للأصل.

ولا يعني النقل بالنسبة "لبلار" فشلا نتيجة تعذّر ترجمة عنصر ما، بل هو أسلوب لابد منه نظرا لطبيعة ذلك العنصر الذي لا خيار للمترجم سوى نقله. ويذكر "دوليل" (Delisle, 1993 :124) الوحدات المعنية بالنقل، فيقول:

« Les éléments d'information faisant généralement l'objet d'un report sont les noms propres, les nombres, les dates, etc. »

"تتمثل وحدات المعلومات التي تُشكل موضوع النقل في أسماء الأعلام والأرقام والتواريخ وغيرها." (ترجمتنا)

ونرى على عكس الآراء التي تنتقد الاقتراض والنقل، أن هذين الأسلوبين ليسا بالحلّ المتاح واليسير لنقل المرجع الثقافي الأجنبي الذي غاب في اللغة المنقول إليها، لكنهما في كثير من الأحيان حلّ لا بدّ منه لمواجهة ترجمة أسماء الجرائد وأسماء

الماركات والمذاهب، حتى وإن أخلّ المترجم بدوره كوسيط بين المؤلف والمتلقي وتجاهل قدرته على فك التشفير عن الوحدة الثقافية المنقولة.

وتجدر الإشارة أن النقل أنواع، يأتي "بالار" على ذكرها في كتابه الموسوم «الاسم العلم في الترجمة» (Le nom propre en traduction) (2001) كالتالي:

- النقل الصوتي (transcription) والنقل الحرفي (translittération): يلجأ المترجم إلى هذا النوع من النقل حين يواجه لغات ذات أنظمة كتابة مختلفة عن نظام الكتابة للغة المنقول إليها، لأنها تنحدر من عوائل لغوية مغايرة. ويتمثل النقل الحرفي في البحث عن حرف أو مجموعة حروف كمقابل لحرف أو مجموعة حروف دون مراعاة الأصوات المنطوقة. أما النقل الصوتي فيتمثل في تمثيل الأصوات المنطوقة، ومثاله: الاسم *Popov* عبارة عن نقل حرفي لاسم شخص روسي، ونذكر أن الحرف (V) يُنطق (F) في اللغة الروسية، ونقله الصوتي *Popoff*. أما بالنسبة للغة العربية، فيمكن نقله صوتيا لاحرفيا (بوبوف) لعدم توفر لغتنا على الحرف (V) (Ballard, 2001 :27).

- التطويع الصوتي والحرفي (Assimilation phonétique et graphique): يتعلق هذا الإجراء بالعلاقة بين اللغات، حيث يقوم المترجم بإخضاع النقل للقواعد الكتابية والصوتية وحتى الصرفية الخاصة باللغة المنقول إليها (*Ibid*.:28). وإذا تمّ التطويع وفق قواعد اللغة العربية، سُميت **بالتعريب**.

II.2.1.2.2.2. الحاشــية (Note du traducteur)

ترد الحاشية في ذيل الصفحة لتسهيل الاطلاع السريع على المعلومة أو في آخر العمل المترجم إذا تراكمت الحواشي بكثرة. ويؤكّد استعمال هذا الأسلوب أن الترجمة عملية مفاوضة لغوية وثقافية، حيث تمنح للمتلقي إمكانية اكتشاف باقي الثقافات، ويقول "بالار" في هذا الصدد (*Ibid.*:180):

« [La note] permet à la traduction d'assumer pleinement sa fonction : préservation de l'identité et de l'étrangéité dans le texte et le transfert des effets de sens. »

" تسمح (الحاشية) للترجمة أن تضطلع بوظيفتها على أكمل وجه: الحفاظ على الهوية وعلى الغرابة في النص ونقل آثار المعنى." (ترجمتنا)

ويرفض "بالار" فكرة تعذّر ترجمة (Intraduisibilite) الوحدات الثقافية في النص الأدبي وينفي أيضا أن تكون الحواشي وصمة عار المترجم من خلال قوله:

> « La conception de l'intraduisible relève d'une conception ethnocentrique de la traduction, analogue à une écriture intralinguistique qui gomme la référence à l'étrange. Dans la mesure où elle est un phénomène transculturel, la traduction doit accueillir l'étrange et éventuellement l'expliquer en note, la note de traducteur n'a rien d'infamant, elle fait partie du voyage dans une autre culture. » (Ballard, 1993 : 254).

" يتشكل تصور تعذر الترجمة من منظور التمركز العرقي للترجمة، المشابه لكتابة داخل اللغة التي تمحي أثر المرجع الأجنبي. و يجب أن تستضيف الترجمة العنصر

الأجنبي باعتبارها ظاهرة عابرة للثقافات ومن المحتمل أيضا أن توضّحه في الحاشية، فالحواشي لا تعيب في شيء، بل تشّكل جزءا من رحلة السفر إلى ثقافة الآخر." (ترجمتنا)

ويتخذ "كوردونييه" الموقف ذاته من استعمال الحواشي، فيقول مذكرا بدورها:

> « Dans le traduire, son rôle est d'informer sur la culture de l'Étranger. Elle doit se limiter à cela, et si elle va au-dela, elle dépasse la traduction et devient commentaire. La note n'est donc pas, comme on l'entend parfois 'la honte du traducteur' (Préface de D. Aury, in Mounin, 1936 :VII-XII). Elle répond à l'incomplétude du langage et à l'insuffisance des échanges culturels. » (Cordonnier, 1995 : 182-183)

"يتمثل دور الحاشية في حقل الترجمة، في الإطلاع على ثقافة الأجنبي. ويجب أن تقتصر على ذلك، وإذا تعدّت ذلك، فإنها تتجاوز الترجمة لتصبح تعليقا. وليست الحاشية إذن، حسب ما هو شائع، وصمة عار للمترجم." (ترجمتنا)

II.3.1.2.2.2. الترجمة المزيدة (Incrémentialisation)

بوسع المترجم أن يشرح وفق هذه التقنية معنى الوحدة الثقافية في متن النص بإيجاز من أجل رفع الغموض عن المرجعية الثقافية، وذلك بإضافة مضمون الحواشي أو التعليقات (commentaires) إلى الترجمة. ويحدد "بالار" (111: 2001) نوعان من الترجمة بالإضافة، نذكرهما على التوالي:

II.2.2.2.2.3.1. الترجمة المزيدة والنقــل

يتمثل هذا الأسلوب في إضافة لفظة أو أكثر لشرح الوحدة الثقافية من خلال الإشارة إلى نوعها وطبيعتها (*Ibid.*:111)، ونذكر على سبيل المثال وحدة من بين الوحدات الثقافية التي وظّفها "محمد ديب" في روايته "غريبة الثلج والرمال" « L'Infante Maure » (1994a:47)، *'Pobieda'* وهي أول سيارة ظهرت بعد الحرب العالمية للصانع الروسي "GAZ"، وترمز إلى الانتصار. وترجم عبد الرزاق عبيد إلى العربية هذه الوحدة الثقافية باللجوء إلى أسلوب النقل دون أي إشارة تدل على أنها وسيلة نقل حتى:"بوبيدا" (ديب، 2011 أ:50). ونلاحظ أنه نقل يثير الالتباس حتى في الرسم الحرفي للفظة، إذ لا يمكن أن يتوقع المتلقي، إلا نادرا، أن "بوبيدا" نوع من السيارات الروسية. فنقترح إرفاق النقل بالترجمة بالإضافة كالتالي: "**سيارة بوبيدا الروسية**".

II.2.2.2.2.3.2. الترجمة المزيدة والترجمة الحرفية (Traduction littérale)

لا تضيف الترجمة الحرفية أي دلالة إلى الوحدة الثقافية، ويلجأ إليها المترجم عندما يتمكن من إيجاد مقابل لغوي في اللغة الهدف لهذه الوحدة. لذا، ينبغي توضيح السياق الثقافي من خلال إضافة لفظة أو أكثر، نحو الوحدة الثقافية: *'La Saint- Jean'* (Dib,*Op.Cit.*:104)، التي ترمز إلى عيد يحتفل به المسيحيون كل عام في 24 من شهر

جوان تخليدا لذكرى هذا القديس الذي عمّد السيد المسيح في نهر الأردن. فنلاحظ أن المترجم قد نقل إلى اللغة العربية هذه الوحدة حرفيا وأضاف لفظة "عيد" فكان المقابل (عيد القديس يوحنا) (ديب، مرجع سابق:112) وهي ترجمة تسمح بنقل الدلالة الدينية لهذه الوحدة الثقافية.

ويشير "بالار" (2001:114) إلى الغرض من استعمال هذين الأسلوبين بقوله :

« L'utilisation de la note ou l'incrémentialisation permettent une sorte de texte hybride où le signifiant étranger est préservé accompagné d'un signifié français, le signe étalé sur la page est le témoin d'une rencontre linguistico-culturelle. »

"يؤدي استعمال الحاشية أو الترجمة المزيدة إلى إنتاج نص هجين حيث يتم الحفاظ على الدّال الأجنبي مرفقا بمدلول فرنسي، فتكون العلامة المرسخة على الصفحة شاهدا على لقاء لغوي ثقافي." (ترجمتنا)

4.1.2.2.2.II. التقييس (Standardisation)

يعني التقييس استخدام مرجع ثقافي معلوم من الثقافة الأصل كبديل عن الوحدة الثقافية الواردة في النص. ويتم اللجوء إلى هذا الأسلوب حين يستعصي نقل إدلال المرجع الثقافي عبر النقل أو الترجمة الحرفية. فيقترح المترجم كمقابل للوحدة الثقافية في الأصل وحدة ثقافية أخرى من اللغة الأصل دوما لاحتمال أنها ستكون معروفة لدى المتلقي، وهذا من شأنه أن يضمن حياة الوحدة الثقافية الأجنبية داخل النص المترجم.

ويُطلق "بالار" على تلك الوحدة الثقافية المعلومة، "النقل المعياري" (Report normé) (Ballard, 2001:155). ونذكر على سبيل المثال الوحدة الثقافية *Plogging*، وهو مصطلح حديث سويدي يتركب من لفظتين :*jogging* (ركض) و*plock upp* (جمع)، وتدل على رياضة استحدثها السويديون من أجل جمع النفايات مع الاستمتاع برياضة الركض معا. ونقترح كمقابل عربي لها وفق أسلوب التقييس "فوتينغ" (footing) لأنها لفظة شاع استعمالها في العالم أجمع ومعلومة لدى القارئ العربي.

II.2.2.2.2 منهج إضفاء الطـــابع المحلي

يفضّل المترجم وقف هذا المنهج في نقله للوحدات الثقافية نظام اللغة– الثقافة المنقول إليها. فتنحصر مهمته في حدود الانغلاق على الذات، فيكيّف ثقافة الكاتب الأجنبي وفق منظور متلقي الترجمة عبر اللجوء إلى عدة أساليب أحصاها "بالار" (*Ibid.*:114-116) فيما يلي:

II.2.2.2.2.1. الإسقاط (Omission) والإضافة (Ajout)

قد يتنازل المترجم عن نقل وحدة ثقافية أو عدد منها حسب درجة الصعوبة في إيجاد مقابل لها في اللغة المنقول إليها، ظنّا منه أن الاحتفاظ بها في الترجمة سيُلبس الأمر على المتلقي. ويترتب عن حذف الوحدة الثقافية التي تشكل جزءا هاما في نسيج النص تبعات سلبية على الأثر الذي يخلفه في نفس المتلقي، حيث يتغير على إثره

المعنى الأساسي، بل ويرد ناقصا. ويضرب "بالار" (Ballard, 2004 :59) في هذا المقام المثال التالي: نجد في العبارة الفرنسية « un sourire *Ultra-brite* » الوحدة الثقافية *Ultra-brite* أو بالإنجليزية Ultra-bright، والتي تُحيل إلى اسم أول معجون أسنان مبيّض ظهر سنة 1968 في أمريكا. فإذا حذف المترجم هذا الاسم ونقل لفظ ابتسامة فقط إلى العربية، لن يتصور المتلقي أن هذه الابتسامة ناصعة البياض.

ويلجأ المترجم من جهة أخرى إلى استعمال أسلوب نقيض لأسلوب الإسقاط، هو أسلوب الإضافة، حين يضيف لفظا أو ألفاظ إلى الترجمة دون وجود أي مسوّغ لذلك، فيحشو الترجمة بما لا ينفع، ويضيف إليها معان لا تمتّ إلى السياق الثقافي للنص الأصل بصلة (Ballard, 2003:49).

ونستنتج من ذلك، أن كلا من الإضافة والإسقاط عبارة عن أخطاء في الترجمة، تجرّ المترجم إلى تغيير المعنى الفعلي للوحدات الثقافية، سواء بالزيادة أو النقصان.

II.2.2.2.2.2. الاستبدال (Substitution)

إن الاستبدال حسب ,,بالار'' أسلوب مفيد في نقل الصديرة (الحروف الاستهلالية للفظ) (Sigle) إلى اللغة المنقول إليها من أجل الفهم ورفع الغموض عن الإشارة الثقافية. ويتم الاستبدال من خلال إدراج تعريف أو عبارة شارحة في النص مكان

الوحدة الثقافية الأصل (Ballard, 2001 :114)، كأن تُتَرْجم الوحدة "URSS" بعبارة (اتحاد الجمهوريات السوفياتية الاشتراكية).

II.3.2.2.2.2 الاشتمال (Hyperonymisation)

تتمثّل هذه العملية في تعويض وحدة ثقافية مُدرجة في النص الأصل بلفظة ذات معنى أشمل في اللغة المنقول إليها ومألوفة لدى قارئ الترجمة في آن واحد. ويضرب بالار مثالا عن هذا الأسلوب في ترجمة *muffins* الإنجليزية إلى *pains beurrés* الفرنسية (Ballard, 2004 :104) ونذكر أيضا على سبيل المثال، العبارة العربية (شركة النقل) (ديب، 2011 أ:44) بصفتها مقابلا للوحدة الثقافية ,,*LOT*'' (Dib, 1994 :44) والتي تدل على اسم شركة طيران بولونية. فنلاحظ أن المترجم قد قام بنقل الوحدة (LOT) بصورة عامة دون تخصيص، وهذا في رأينا بعد أن غابت عنه معرفتها وعجز عن التقصي عن دلالتها.

II.4.2.2.2.2. التكافؤ الثقافي (Equivalence culturelle)

يعتبر "بالار" التكافؤ ضروريا في ترجمة النصوص التي تتداخل فيها ثقافة شعبين ومناخهما الفكري والحضاري والوجداني وكل الظروف الخاصة بزمان ومكان الانطلاق والوصول (Ballard, 1985 :85).

ويلجأ المترجم إلى هذا الأسلوب كلما توقّع أن يواجه القارئ غموضا في الترجمة بسبب تفويته الهالة الثقافية المحيطة بالنص الأصل. فيمنح هذا الأسلوب للمترجم فرصة النجاح في نقل تأثير الوحدة الثقافية على متلقي الترجمة، مثله مثل متلقي الأصل (Ballard, 2005 :146).

ويتيح هذا الإجراء للمترجم استبدال وحدة ثقافية في النص الأصل بأخرى في الثقافة الهدف لتحل محلها، تفاديا لأن يستغربها المتلقي. وهو أسلوب لابد منه حين يعتقد المترجم أن المتلقي لن يتمكن من فك شفرة المدلولات الثقافية ولا يلّم بالمفاهيم الحضارية المتضمنة في الوحدة الثقافية والتي لم يوضحها في الحواشي الواقعة في ذيل الصفحة، ومثال ذلك، أن يستبدل الوحدة الثقافية *Chicorée Leroux* التي تُعدّ علامة مشهورة لقهوة فرنسية: بقهوة (نزيار) أو(بخاري) في ترجمته العربية الموجهة للقارئ الجزائري، أو أن ينتقي مكافئا للعلامة السويسرية للملابس *H&M* على غرار العلامة الفرنسية (*Channel*).

ونستخلص مما سبق، أن المُنظّرين الفرنسيين قد ساهما في إثراء المكتبة الترجمة برصيد هائل من البحوث والدراسات التي وسّعت من مدارك السالكين درب الترجمة تنظيرا وتطبيقا. فيُعدّ "جون–رينيه لدميرال" من الأوائل الذين خاضوا في مسألة التلاقح الثقافي وعلاقته بالترجمة والترجمة الأدبية في إطار جدلية الذات والآخر. وهو الذي توصّل إلى أن كل اجتهاد في البحث النظري أو التطبيقي الترجمي

تحركه نزعة المصدر أو نزعة الهدف. وشكّلت أعمال "لدميرال" الحجر الأساس لمختلف الدراسات الترجمية، على غرار جهود "ميشال بالار". فتوسّع هذا الباحث في إشكالية ترجمة الوحدات الثقافية وفصّل في مسألة ترجمة أسماء الأعلام، وتُوّج سعيه بنشر عدد كبير من البحوث لا غنى للباحثين في مجال الترجمة الأدبية عنها.

ونستنتج من خلال عرضنا للأسس النظرية أن هناك تجاذبا وتنافرا بين مبادئ كل من "لدميرال" و"بالار" من جهة، وأوجه تشابه واختلاف أيضا مع باقي المنظرين.

فيشترك كل من "لدميرال" و"بالار" من خلال طرحهما لمناهج الترجمة، في تصوّر أسلوبي الاقتراض (النقل) والترجمة المزيدة، إلاّ أن "لدميرال" يعتبر أن الترجمة المزيدة تلغي استعمال الحواشي، وهو رأي تؤيده فيه "وكستين" (Wecksteen, 2008 :119) حيث تعتبر الترجمة المزيدة امتيازا بالمقارنة مع الحواشي، حيث أنها لا تقطع حبل أفكار النص ولا تسلسلها عكس الحواشي التي تستوقف القارئ في كل حين. ويطابق أسلوب الترجمة المزيدة عند هذين المنظرين أسلوب الحشو (Etoffement) لدى كل من "كلود" و"جون ديمنويلي" (Claude et Jean Demanuelli, 1995 :91) اللذان يعتبران هذا الإجراء ناجعا في نقل المرجعية الثقافية.

ويتفق فضلا عن ذلك، "بالار" و"لدميرال" على أن ترجمة الأثر من أولويات المترجم المبدع:

« non seulement envisager le sens des mots comme objet de la traduction, mais la fonction du langage dans le texte, son éventuelle relation au support et l'impact que l'élément traduit doit avoir sur le récepteur ». (Ballard, 2003 : 84-85)

"لا يجب حصر موضوع الترجمة في التفكير في معنى المفردات وحسب، بل يجب أن يتعداه إلى التفكير في وظيفة اللغة في النص، وعلاقتها المحتملة به والأثر الذي يخلّفه العنصر المُترْجَم في ذهن المتلقي." (ترجمتنا)

«Ce concept d'effet mérite d'être considéré comme un concept-clé de la traductologie » (Ladmiral, 2006 : 136)

" يستحق مفهوم الأثر أن يكون مفهوما أساسيا في علم الترجمة." (ترجمتنا)

ويرى "لدميرال" أن أمام المترجم في إطار الترجمة الروائية، سبيلان متناقضان؛ لا ثالث لهما، فإما أن يولي الأهمية للنص الأصل، فلا يخفي ألوانه المائزة سعيا للحفاظ على الغيرية، أو أن يشرع وفق النزعة المركزية العرقية (Ethnocentrisme) في جسر الهوة الثقافية الفاصلة بين اللغة المنقولة واللغة المنقول إليها، ويكبح مقاومة الأفعال الثقافية للنص الأصل، وهو الأمر الذي يؤكده بقوله:

«Il faut nécessairement faire un choix : on sera ou *sourcier ou cibliste* [(1)], mais pas les deux à la fois ! » (Ladmiral, 2015 :XI)

[(1)] مصطلحان حديثان من صُنع جون–رينيه لدميرال في محاضرة ألقاها أثناء انعقاد ملتقى فرنسي بريطاني في 18 جوان 1983 بلندن (Ladmiral, 2015 :XII)

"يجب بالضرورة الاختيار بين أن يكون المترجم من أنصار المصدر أو من أنصار الهدف، لكن ليس الاثنين معا." (ترجمتنا)

ولا ريب في أن "لدميرال" (*Ibid.*:74) يشترك مع "جورج مونان" (Georges Mounin) في "نظريته الثنائية"، ويقرّ بذلك في قوله:

« J'aime bien ce couple d'opposition mouninien, en dépit de son caractère métaphorique, et bien qu'il ait pu faire interférence avec l'opposition que j'avais moi-même établie entre ' transparence' et 'dissimilation' ».

"أحبّ كثيرا هذا الثنائي المتناقض لمونان، بالرغم من طابعه المجازي ورغم أنه تمكن من تحقيق التداخل مع التقابل الذي أجريته بنفسي بين 'الشفافية' و'المغايرة'." (ترجمتنا)

وذكر بالفعل مونان في كتابه « Les Belles Infidèles » أن مناهج الترجمة تصب في اتجاهين متعارضين: اتجاه "الزجاج الملون" أي التمسك بالحرفية، وهو المنهج الشائع لدى أنصار المصدر بتوخي الشفافية في الترجمة؛ واتجاه "الزجاج الشفاف" أي الوفاء لروح النص لدى أنصار الهدف من خلال اللجوء لأسلوب المغايرة. كما وتماثل ثنائية "لدميرال" المتقابلة :" أنصار المصدر وأنصار الهدف" أيضا ثنائية "نيدا" (Nida): "التكافؤ الشكلي والدينامي" (équivalence formelle et dynamique) . (Ladmiral, 2015:124). وقد أشار إلى ذلك "برنار لورتولاري" (Bernard Lortholary) في مقاله الموسوم:« Les partis pris du traducteur » (187-185: 1986)، حيث أن هناك حسب رأيه فئة تترجم، نصرة للمؤلف، فتفضل الغرابة؛ وفئة أخرى

تستهدف المتلقي، فتعتني بما يتلاءم وذوقه وثقافته، وهو رأي الرومنسيين الألمان يتقدمهم "شلايرماخر" ، فإما أن يترك المترجم المؤلف وشأنه، ويعمل على إفساح المجال للقارئ لكي يكتشف كاتبه، أو أن يدع المترجم المتلقي في سلام ولا يقلق راحته، ويتكفل بنفسه بترحيل المؤلف لقارئه (Schleiermacher,1985 :299). بعبارة أخرى، إما أن يستفز فضول المتلقي ليحثه على البحث عن إدلال الوحدات الثقافية أو أن يتركه مستأنسا بما يعرفه وما تعوّد عليه.

غير أن "بالار" لا يُلزم المترجم بانتهاج أحد المسلكين ابتغاء نقل الوحدات الثقافية، بل يعتبر أنهما منهجين متكاملين رغم تعارضهما.

> « L'activité traduisante se réduit à deux stratégies différents mais *complémentaires*, qui peuvent viser à préserver l'intégrité, et par là même l'étrangéité du terme d'origine (son signifiant) ou bien à favoriser l'expression dus sens, en rompant, au besoin, les attaches avec le signifiant d'origine. » (Ballard, 2005 :130)

ونجد من المترجمين من يؤيّد نظرية التكامل في النقل الثقافي التي ينادي بها "بالار"، على غرار الفيلسوف والمترجم الفرنسي "راينر روشليتز" (Rainer Rochlitz) (Ladmiral, 2015 :77)، وكذلك الأمر بالنسبة اللغوية "لونغو–باديه" التي تقول:

« Le culturème soulève des difficultés de transfert ; sa traduction réclame pour ainsi dire une démarche caractérisée par une *complémentarité* des perspectives. » (Lungu-Badea, 2012 : 290)

ولا يسعنا في نهاية المطاف إلا أن نؤكد على أن لكل منهج حسناته ونقائصه، وإن اختيار المنهج الملائم لَيَتَعلقُ بطبيعة النص أولا، ثمّ بقرارات المترجم التي يتخذها إزاء الخصوصية الثقافية للنصوص الأدبية ذات المرجعيات المتباينة وأخيرا بالاعتبارات والمعايير التي تعمل بها دور النشر.

II.2.2. مـــآل التباين الثقـــافي في الترجمة

إذا كانت عملية الترجمة تتمّ بين لغتين؛ اللغة المنقولة واللغة المنقول إليها، فإن مفهومها يختلف، من الآن فصاعدا بالنظر إلى خصوصية النصوص الأدبية التي تزخر بأسلوب التباين اللغوي. وإذا احترمت نظرية الترجمة دلالة الجذر "نظر" التي استُقِيَت منه، فلا يمكن أن يقتصر التنظير للترجمة على ملاحظة الحالات الأكثر شيوعا، بل يجب أن يلمّ أيضا على سبيل الإنصاف بالحالات الشاذّة والخاصة وغير المألوفة التي تميز الخطاب الأدبي وترجمته. ونتيجة حالة قصر النظر هذه، نواجه قصور نظرية الترجمة وعجزها عن الإجابة عن عدة إشكالات لا تزال مطروحة. وعلى أي حال، إن القوانين العلمية تعيش لتكون نافذة حتى تطرأ ظواهر جديدة تشكك في مصداقيتها.

ومن بين هذه الاستثناءات التي تجبرنا على إعادة النظر في عملية الترجمة، أسلوب التباين اللغوي في الأعمال الأدبية، حيث يفاجئنا النص، موضوع الترجمة بأنه مكتوب بأكثر من لغة، ويشتمل على أكثر من أداة.

ففي مثل هذه الحال، يشقّ على المترجم في سبيل سعيه إلى إعادة تشكيل التباين اللغوي، مواجهته لغة ثالثة فأكثر، بالإضافة إلى ثنائية "اللغة المنقولة" و"اللغة المنقول إليها"، الأمر الذي يستدعي إعادة النظر في ثنائيات الترجمة، كثنائية "النص الأصل" و"النص المترجم" و"اللغة المنقولة" و"اللغة المنقول إليها"، ويدعونا إلى معاينة ترجمة النصوص المتباينة لغويا، التي تعتبر في حد ذاتها أصلا وهدفا، بعيدا عن الثنائيات (Dichotomies).

نلاحظ من جهة أخرى، أن الغرابة في هذا النوع من النصوص الأدبية مضاعفة، فتدفع بالمترجم إلى أن يبحث عن تقنيات جديدة غير "المجانسة" (Homogénéisation) أو "التغريب" (Exotisme) من أجل أن يشرق أسلوب الكاتب في أرض الترجمة من جديد. فالمجانسة تمحي كل أثر للاختلاف والتباين، في حين أن التغريب يزيد من احتمال ضياع القارئ، ويعطي بالتالي انطباعا بإخفاق المترجم في مهمته.

وبوسعنا بالتالي، تصور المعاناة التي يتخبط فيها المترجم في معالجته لعدة لغات مختلفة ومتلاحمة في آن واحد التي تتحرك في إطار التباين اللغوي مشكلة صورا وألوانا لا حصر لها من أشكال الحوار الثقافي، تماما كلعبة "مكعب روبيك السحري" (Rubik's cube)، وهو الأمر الذي صرّح به "محمد ديب" في روايته « ثلوج من رخام» (Neiges de marbre) قائلا:

« Traduire, résoudre des équations, cela se vaut, des équations toujours promptes à demander plusieurs réponses à la fois, même pour les plus simples. Laquelle de ses réponses retenir puisqu'il n'en faut qu'une ? » (2003a :111)

ولا تنحصر هذه الإشكالية في الصعوبات التقنية واللغوية والأسلوبية وحسب، بل تتعلق بسلسلة من المواقف السابقة للغة (épilinguistiques) التي يتقاسمها المترجم مع القرّاء من بني جلدته، وهي ليست بالمسألة اللغوية المحضة، بل تتعداها إلى كونها مواجهة بين وجهات النظر الاجتماعية للناطقين باللغات المتداخلة في النص الروائي على الخصوص، حيث تسعى كل منها إلى فرض سيطرتها ووجهة نظرها المهيمنة (hégémonique). ونلتمس في الترجمة الوجه المهيمن ذاته، من حيث أنها ليست مجرد عملية لغوية، بل تحويل نصي وتفاوض سياقي، تسجل تدخلا واتخاذ مواقف معينة إزاء الطابع الثقافي للنص الأدبي.

ويؤول بنا هذا التحليل إلى قصور نظرية الترجمة، تحدّث عنه سابقا "جاك دريدا" (Derrida, 1985 :213)، حيث انتقد في هذا الشأن التفكير المتواتر الذي يعتبر الترجمة جسرا بين اللغات، كأنها جزر تفصلها الحدود. ولا يفسح هذا التفكير، في حصره عملية الترجمة على الانتقال من لغة إلى أخرى، المجال أمام احتمال تدخل أكثر من لغتين في هذه العملية. فهو تفكير يغلب عليه التصور الثنائي (binaire)، ومن ثمّ هو تفكير ضيق لا يتصور الترجمة سوى عبر منظور ثنائية اللغة.

وقد احتدم الجدال في حقل اللسانيات بشأن التباين اللغوي، الذي تمحور غالبا حول الهوية الثقافية والأدبية والوطنية. وشكّل موضوع بحث ثري أيضا في الدراسات الترجمية، التي تناولت في مجملها صعوبات واستحالة ترجمة التباين الثقافي، على غرار أبحاث كل من: "غودار" (Godard,1997) و"تيموكزكو" (Tymoczko, 1999) و"ميلان فاريلا" (Millan-Varela, 2004) .

ويعتبر "بالار" (Ballard, 2005 :26) أن ظاهرة التباين اللغوي أساسها النقل والترجمة، ويصف هذا الأسلوب أنه فريد من نوعه ويؤدي بعملية الترجمة أن تصطدم بالترجمة الواردة في النص الأصل، ويستدّل في ذلك ببعض الأمثلة التالي بيانها:

> « Un certain nombre de prénoms sont en fait des formes de traductions (phonétique) de prénoms d'origine hébraïque : Gabriel, Michel, Raphaël contiennent la racine 'el' qui renvoie à Dieu et ils signifient donc : Dieu est ma force, semblable à Dieu, Dieu nous guérit. Cette opacification par traduction peut nuire à la compréhension (….)»

"بعض أسماء الأعلام الشخصية هي في الواقع ترجمات (صوتية) لأسماء أشخاص عبرية: غبريال، ميشال، رفائيل تحتوي على الجذر (آل) الدال على الإله، فتعني على التوالي: الله مصدر قوتي، نظير الله، الله يشفينا. وقد يخلّ هذا التعتيم عبر الترجمة بالفهم." (ترجمتنا)

فيؤثّر هذا النوع من الترجمات على الفهم، بالرغم من أنها مجرد نقل صوتي، فتحجب دلالة الوحدة الثقافية عن المتلقي، فلا يدري لها سبيلا، لعدم إلمامه بالمصادر المعجمية والموسوعية الثقافية الضرورية من أجل الإطّلاع على مضمونها.

وكان لأسلوب التباين اللغوي أثر في تغيّر منحى الدراسات الترجمية، لاسيما فيما يتعلق بتصوّر عملية الترجمة وحقيقة مهمة المترجم:

L'hétérolinguisme modifie donc la représentation de la traduction, qui ne sera plus pensée comme un passage, transfert ou *transport*, mais comme *rapport*. (Suchet, 2014 : 32)

"يغير التباين اللغوي، إذن من تمثُّل الترجمة، التي لن تصورها مجددا مثل ممرّ، نقل أو انتقال، ولكن بصفتها علاقة. (ترجمتنا)

وتُثير إشكالية تحديد مفهوم للترجمة في إطار التباين اللغوي، أسئلة حول طبيعة **علاقة** الترجمة بغيرية النص الأصل بمنأى عن تصورها إجراء نقل وانتقال من اللغة المنقولة إلى اللغة المنقول إليها، وهو ما أشار إليه، ,,هنري ميشونيك'' (-313: 1986 314)، حيث ينفي أن تكون الترجمة انتقالا للنص الأصل إلى أدب اللغة المنقول إليها، أو انتقال قارئ الترجمة إلى النص الأصل، بناء على حركة أساسها الازدواجية (dualisme) المتضادة للمعنى والشكل، بل يؤكد أنها عمل على اللغة وانزياح عن المركز (Décentrement) **وعلاقة** شعرية متبادلة بين القيمة والدلالة.

وإذا اعتبرنا النص الأدبي ثمرة فعل تلفظي (énonciatif)، فنستنتج أن الترجمة هي فعل إعادة إنتاج هذا الفعل (Ré-énonciation) (Suchet, 2009a:32). وعليه، إن تصور الترجمة وفق هذا المنظور يجعلنا نفترض وجود "مؤلّف للترجمة".

ويضطلع مؤلف الترجمة في حالة ترجمة النص المتباين لغويا بمسؤولية التفاوض على العلاقة التي تنشأ بين اللغات في إطار تلفظ (Enonciation) مغاير عن التلفظ الذي ورد في الأصل. فنتوصل بالتالي، إلى أن ترجمة التباين اللغوي هي **علاقة العلاقات،** أي علاقة بدرجة مضاعفة، والمترجم في هذه الحال ليس ناقلا كما درج البعض على تسميته، بل بمثابة لسان حال العمل الأصل:

« Traduire est un acte d'énonciation par lequel "je" me substitue à un(e) autre au nom de qui "je" parle » (Suchet, 2014 : 221).

"الترجمة فعل تلفظي، أحلّ من خلاله محلّ الآخر الذي أتحدث بلسانه." (ترجمتنا)

بمعنى آخر، الترجمة فعل إعادة إنتاج التلفظ. وحدّدت "سوشيه" (*Ibid.*:78-91) عقبتين أساسيتين تعترضان سبيل مترجم التباين اللغوي، هما: "المقروئية" (Lisibilité) و"المرئية" (Visibilité) .

فالمقروئية تتعلق بالمؤهلات اللغوية للجمهور متلقي الترجمة، ومدى اطلاعه ومعرفته باللغات المتداخلة مع لغة الكتابة الأساسية في النص الروائي على الخصوص.

أما المرئية فتتمثل في مدى تحديد المترجم للغة الأجنبية داخل النص، والتي غالبا ما تتوارى وراء أساليب الترجمة المختلفة، لاسيما النسخ (calque) والترجمة الحرفية.

وحدد "غروتمان" (2012:57-65) أربع أساليب لترجمة التباين اللغوي في النص الأدبي. يتمثل الأسلوب الأول في عدم ترجمة المفردات أو المقاطع المتباينة لغويا، ونقلها في قالبها اللغوي الأجنبي، مما يعني ترجمة لغة الكتابة الأساسية للنص دون اللغات الأخرى. وتلك منهجية نادرة الاعتماد تتعلق بعامل المقروئية وإتقان الجمهور المتلقي للغات التباين اللغوي. ويعتمد المترجم في الأسلوب الثاني على حذف المقاطع الأجنبية في النص الأدبي في إطار منهج التكييف (Acclimatation)، فيترجم دلالتها ويُدرجها في متن النص حتى لا يستهجنها المتلقي الذي من المفروض أنه لا يتقن لغة تلك المقاطع. أما الأسلوب الثالث، فهو يتوسط الأسلوبين السابقين، حيث يحتفظ المترجم بالمفردات والعبارات الأجنبية في لغتها الأصل، ويُرفقها بترجمة (في متن النص أو بحاشية أسفل الصفحة) من أجل ضمان المقروئية. ويتبنى المترجم وفق الأسلوب الأخير مبدأ إزاحة التباين اللغوي وتغييره باللّجوء إلى التكافؤ سعيا منه إلى أن يؤدي في اللغة المنقولة نفس الدور الذي أداه التباين اللغوي بالنسبة للغة الأساسية، وهو ما من شأنه أن يرسّخ من النزعة المركزية العرقية (Ethnocentrisme) للترجمة التي تعمل على إلغاء أصالة العمل الأدبي.

بناء على ما سبق، بوسعنا القول إن الأسلوب الأول يحفظ الميزات المعجمية والأسلوبية والثقافية والإيديولوجية للمفردات والعبارات المستعارة، فيرفض عبره المترجم رفضا قاطعا التضحية بالمزيج الخصوصي للغة الأجنبية الموظفة في لغة الكتابة، مفضّلا منح القارئ حق مواجهة غيرية الآخر، وبالتالي دعوته للاحتكاك بثقافته وفي ذلك حتما احترامٌ لرغبة الكاتب، وإنه لدليل قاطع على رغبة المترجم في الانفتاح الثقافي. ويُحاكي الأسلوب الثاني أحد المناهج المشوّهة في الترجمة التي حددها "أنطوان برمان" (Antoine Berman) والذي دعاه بالمجانسة (Homogénéisation):

« Face à une œuvre hétérogène […] le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate. » (Berman, 1999 :60)

"يميل المترجم إزاء عمل غير متجانس إلى توحيد ومجانسة ما يُقارب أن يكون متنوعا، أو حتّى متنافرا." (ترجمتنا)

ويكمن عيب هذا المنهج في كونه يلغي الاختلافات الدالة ويؤدي إلى تخريب شبكات الدوال الضمنية، وبما أنه يمس بالكل الذي تشكله الشبكات الدلالية، فإنه يمس أيضا بالتناسق الكلي للنص، فيتنج نص مترجم متجانس أكثر من الأصل، وبالتالي غير متناسق أكثر.

ويقترح الأسلوب الثالث مبدأ التوافق، بحيث يرسّخ غيرية اللغة الأجنبية، مع احترام معايير لغة الكتابة، ومراعاة هوية الجمهور المتلقي، دون أن يقحمه في متاهات اللغات الأجنبية التي لا يعرف للخروج منها سبيلا، بما أنه لا يملك ناصيتها.

أما بخصوص أسلوب التكافؤ في نقل التباين اللغوي، فهو لا يعدو أن يكون نسخة معدلة عن الأسلوب الثاني الذي يتأرجح بين التكافؤ والتصرف، والذي يهدف من خلاله المترجم إلى تحقيق أثر يُكافئ ما ورد في الأصل.

ولا يسعنا في نهاية المطاف إلا أن نوضّح أن اعتماد أي من هذه الأساليب إنما يتعلق بالمترجم وأخلاقيات مهنة الترجمة من جهة، وبالجمهور المتلقي وأذواقه وعاداته وطباعه ومدى استعداده للانفتاح على عادات وأفكار جديدة من وحي ثقافة الآخر من جهة أخرى.

تُفصّل علاوة على ذلك، "مريم سوشيه" (Suchet, 2009b : 181-187) في الأدوات التي يوظّفها المترجم في سبيل ترجمة التباين اللغوي. فتشير إلى أن العناصر المحيطة بالنص (Paratexte) من عنوان الكتاب والاستهلال (Préface) إلى جانب المقابلات مع المترجم والمقالات التي ينجزها حول ترجمته من شأنها أن تؤدي دورا فعالا في زيادة المقروئية وتوضيح الاختيارات والأساليب المنتهجة في سبيل إعادة تشكيل التباين اللغوي. فتقترح "مريم" أن يحتفظ المترجم بالعنوان الأصل ويُرفقه بملاحظة شارحة لإطلاع القارئ منذ الوهلة الأولى على غرابة (Etrangeté) العمل

الأصل. أمّا على المستوى النصي، فترى من الصواب أن يُدرج المترجم الحواشي ومسردا في آخر الكتاب من أجل توضيح المفردات الأجنبية. وتلفت الانتباه في هذا المقام إلى الحرج الذي يمكن أن يقع فيه المترجم حين تتوافق اللغة المُدرجة داخل لغة الكتابة مع اللغة المنقول إليها في الترجمة، فتضيع اللبنة الأساسية في التباين اللغوي، بالرغم من أن بعض المترجمين يلجأ إلى تغيير نمط الكتابة (Typographie) كاستعمال الخط المائل أو القوسين أو علامات التنصيص وما إلى ذلك، إلا أن ذلك يمكن أن يترتب عنه المعنى المعاكس (Contresens)، ولكنه أمر يسهل معه من جهة أخرى إعادة نقلها إلى اللغة الأم دون أدنى جهد.

3.II. خلاصة الفصـــل

وصفوة القول إن الترجمة الروائية الناجحة ليست انتقالا من محتوى دلالي قارّ نحو شكل مغاير من التعبير، وإنما هي نموّ وتخصيب للمعنى بفعل لغة تزخر بأساليب ومفردات جديدة. وعملية الترجمة بمنأى عن كونها مجرد سدّ ثغرات معجمية، هي إبداع ينطلق مما تتميز به اللغات من تعدد واختلاف، ولن يعرف ذلك الإبداع طريقه إلى الكونية ما لم يساهم في عناق أرواح النصوص الروائية المهاجرة مع أرواح القراء خارج حدود الزمان والمكان، بعيدا عن قيود أُحادية اللغة والثقافة.

والواقع أن ترجمة الوحدات الثقافية ليست حجر عثرة في سبيل نقل الثقافة من لغة إلى لغة أخرى بقدر ما هي إثراءٌ لمعجم اللغة المنقول إليها وانفتاح على الآخر باختلافه، وفي ذلك يفيد "ڤان هوف" (Van Hoof, 1989 :105) قائلا:

> « Certains des emprunts se sont parfaitement acclimatés au cours des siècles et ne sont plus ressentis comme tels. Qui, en français, voit encore un emprunt dans *boulingrin (bowling green)*, dans *redingote (riding coat)*, dans *paquebot (packet boat)*, etc. ? Qui, en anglais, reconnaît encore en *demi-john* la *dame-jeanne* française ? ».

فكلما سمحت "اللغة– الثقافة" بإدماج عدد من الاقتراضات، أُتيحت الفرصة أمام المتلقي للتعرف على الآخر. فالترجمة وفق هذا المنظور تخدم الغيرية من خلال تداول نصوصها. وستشكّل الترجمة تبعا لذلك فضاء للتلاقح الثقافي، حيث تواجه مفاهيم المترجم، المفاهيم الحضارية لكل من ثقافة الذات والآخر.

ويلتمس المترجم بناء عليه، في المنهج المتكامل الذي يجمع بين إضفاء الصبغة المحلية وسيادة الصبغة الأجنبية سبيلا لتفادي التضحية بالهوية أو الغيرية اللتين تشكلان وجهان لعملة واحدة هي: **عملية التلاقح الثقافي الروائي**.

ويعتمد المترجم في حلّ إشكال ترجمة التلاقح الثقافي على السياق الروائي ويستعين بخبرته اللغوية والثقافية لتذليل الصعوبات المعرفية المحيطة بالوحدات الثقافية المتداخلة بصفة معقدة في النص الروائي من خلال التباين اللغوي. وقد يفلح المترجم في اختياره، كما قد يخفق أيضا كليا أو جزئيا في صياغة المعلومة التي تحملها كل

وحدة ثقافية على تنوع أشكالها ومرجعياتها، الأمر الذي من شأنه أن يولّد غموضا في ذهن القارئ العربي الذي يداريه المترجم باللجوء إلى أدوات خاصة خارجة عن النص ولا تنتمي إلى حُسن لغة البيان (النقل، النقل الحرفي والحواشي).

ونعتبر أخيرا أن توسّط المسافة الثقافية التي تفصل بين اللغات موضوع الترجمة، يتعلق بقرار المترجم في شأن الحفاظ على التلاقح الثقافي بين الهوية والغيرية في النص الروائي. وإنه في نظرنا لمن الحكمة إدماج منهجي أنصار المصدر وأنصار الهدف بغية تفادي ضياع سمة التفاعل الثقافي من الروايات المكتوبة باللغة الأجنبية. ويظل ميدان الترجمة، أي الجانب العملي لهذه المهنة، بوصلة المترجم في تحديد أي سبيل يسلك لنقل الحوار اللغوي والتقارب الثقافي الذي ينشده كتاب الأدب المهاجر.

الفصـــــل الثالث:

"عرض المدونـــة وتحليلها"

0.III. تقديم الفصل

يعكس الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بعدا زمنيا خاصا متعلقا بمرحلة ذات خصوصية سياسية واجتماعية وثقافية من تاريخ الجزائر، ميزها أدباء فترة ما قبل الاستقلال (1962) وما بعدها. ونذكر من بين هؤلاء الأدباء: الروائي "محمد ديب" الذي شهدت كتاباته تحولات منذ بزوغ فجر الاستقلال. فقد ذاع صيت هذا الأديب الجزائري بفضل ثلاثيته الأولى، "ثلاثية الجزائر"، في الأوساط الأدبية والشعبية، حيث كان الصوت المتحدث عن الواقع الجزائري إبان الفترة الاستعمارية. ولم يتوان في التأليف والكتابة بعدد نيل الجزائر الاستقلال رغم الظروف الحالكة التي اجتازها جرّاء مرضه المزمن. فراح وهو يعاني برودة المنفى يصوّر من خلال أسلوب فني جديد انشغالات الذات البشرية وهي تطارد هويتها في متاهة من الأسئلة العميقة. فقد كان المنفى بالنسبة لهذا الكاتب مصدر إلهامه في إنتاج رؤية جديدة وناضجة للعالم. فأرسى بذلك معالم جمالية وفنية حديثة، مبتعدا عن الأسلوب الواقعي، ومتجها نحو آفاق مغايرة مفتوحة على التجريب، وعلى سبر أغوار النفس البشرية، والولوج إلى اللاوعي في التجربة الإنسانية المعاصرة، والاشتغال إلى جانب ذلك كلّه بالأسئلة الفلسفية المتعلقة بالوجود والهوية، والذات والآخر، وحوار الشمال والجنوب في ظل التفاعل الثقافي بين الشرق والغرب، تزاحمت في مجملها لتشكّل أعمالا إبداعية استثنائية، على غرار ثلاثيته

الأخيرة، ثلاثية الشمال (سطوح أُرسول وغفوة حواء وثلوج من رخام)، التي تعدّ من روائع ما جاد به قدح زناده الفكري.

سنتناول من خلال الفصل الثالث الذي ارتأينا أن يكون تطبيقيا السمات الشكلية والموضوعية لثلاثية الشمال، بعد أن نعرض حياة الكاتب الجزائري "محمد ديب" وروائعه الأدبية، ليستوقفنا فيما بعد تحليل الترجمة العربية لهذه الثلاثية، فنعرض انطباعنا عن قراءتها، محاولين مقارنتها إجمالا بالأصل من الناحية الشكلية والفنية والأسلوبية.

ونعتمد في هذا الجانب التطبيقي اختصارات تُحيل إلى عناوين روايات ثلاثية الشمال الأصلية والمترجمة إلى العربية من أجل تيسير الدراسة التحليلية كما يلي:

س.أ. : سطوح أرسول	T.O. : Les Terrasses d’Orsol
غ.ح.: غفوة حواء	S.E. : Le sommeil d’Eve
ث.ر.: ثلوج من رخام	N.M. : Neiges de Marbre

1.III. قراءة في ثلاثية الشمال لمحمد ديب

تتمحور ثلاثية الشمال أساسًا حول الاكتشاف الجديد للذّات، والاندهاش منها، وهو يصب في باب إحياء أدب الرحلات الذي اشتهر به العرب القدامى، حيث اشتهر لديهم عديد الكتاب الرحالة، الذين جابوا العالم، وألّفوا عن الشعوب والمجتمعات التي

مرّوا بها، من منظور عربي خالص. ونجد أن "محمد ديب" قد نحا منحاهم من أجل أن ينقل لنا من خلال تجربته الخاصة في المهجر تفاصيل حياة الأنا المغترب في بلاد الآخر.

1.1.III. التعريف بالأديب محمد ديب

وُلد محمد ديب يوم 21 جويلية 1920 بتلمسان، وهو ينحدر من عائلة ميسورة، إلا أنه تدهورت أوضاعها بمجرد ولادته. فكابد الفقر والحرمان منذ نعومة أظافره، ثم اليُتم نتيجة وفاة والده وهو في العاشرة من عمره. سافر إلى المغرب ليواصل دراسته. اشتغل في عدة وظائف، حيث زاول التعليم سنة 1939، وعمل في مؤسسة السّكك الحديدية سنة 1942، كما اشتغل عقب الحرب العالمية الثانية رساما ومصمما للزرابي، وقد كان يقتات منها (جيلالي،1990: 29).

زار محمد ديب البليدة سنة 1948، وقضى ما يقارب الشهر في سيدي مدني، حيث تعرّف إلى مجموعة من الأدباء الجزائريين والفرنسيين من مدرسة الجزائر العاصمة، من بينهم: ألبير كامو، ومولود فرعون وجاك سيناك، وانضمّ سنة 1949 إلى نقابة الفلاحين الجزائريين، وسافر في مهمة إلى فرنسا للدفاع عن حقوق عمال الأرض الجزائريين. عمل صحفيا مع كاتب ياسين سنة 1950 في جريدة "الجزائر الجمهورية" (Alger républicain) الصادرة بالفرنسية، كما نشر في السنة ذاتها مجموعة من

المقالات في صحيفة "الحرية" (Liberté)، اللسان المركزي للحزب الشيوعي الجزائري. تابعته الشرطة الفرنسية بسبب نزعة كتاباته الوطنية. تزوّج في نفس السنة "كوليت بيليسان" (Colette Bellissant) وأنجب منها أربعة أولاد (جيلالي، المرجع نفسه:31).

نذكر من بين ما جادت به قريحة هذا المؤلف، أولى رواياته التي وسمها "بالبيت الكبير" (La grande maison) والتي صدرت عن دار النشر لُوسُويْ (Le Seuil) بباريس، سنة 1952 ولقيت أثناءها نجاحا كبيرا، وتلاها الجزء الثاني من ثلاثيته الجزائر: "الحريق" (L'incendie) سنة 1954. وصدرت له مجموعة قصصية سنة 1955 "في المقهى" (Au café). ونشر سنة 1957 الجزء الثالث من ثلاثيته الموسومة "بالنول" (Le métier à tisser). ونشر سنة 1959 قصته: "بابا فكران" (Baba Fekrane) وروايته الرابعة: "صيف إفريقي" (Eté africain) وفي نفس السنة نفته السلطات الاستعمارية من الجزائر إلى أوروبا. سافر إلى المغرب سنة 1960، فأقام فيها فترة وجيزة، وفي سنة 1961 نشر مجموعته الشعرية الأولى "الظّلّ الحارس" (Ombre gardienne) ليعود بعدها إلى أرض الوطن، ليصدر سنة 1962 رواية "من ذا الذي يذكر البحر"(Qui se souvient de la mer)، فكان تحوّلا ملموسا في مساره الأدبي بالنظر إلى الطابع الخيالي للرواية. وتحصّل سنة 1963 مناصفة مع محمد العيد آل خليفة أول جائزة تقديرية في الأدب. وصدر عنه كذلك سنة 1964 عمل إبداعي آخر وسمه "بالجري على الضفة الوحشية" (Cours sur la rive sauvage).

وتوالت أعماله الإبداعية تباعا، فنُشرت مجموعته القصصية "الطلسم" (Le talisman) (1966)، ورواية "رقصة الملك"(La danse du roi) (1986)، ورواية "الإله في بلاد البرابرة" (Dieu en barbarie) (1970)، ومجموعته الشعرية الثانية "كتاب الصيغ" (1970) (Formulaires)، ورواية "معلم الصيد" (Le maître de chasse) (1973). وتم استدعاؤه سنة 1974 إلى جامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية ليحلّ فيها أستاذا شرفيا. سافر بعدها في السنة الموالية إلى فنلندا للمشاركة في فعاليات ملتقى أدبي، لينشر مجموعة شعرية أخرى وسمها "بالعشق كله" (Omneros). وصدرت سنة 1977 روايته "هابيل" (Habel) ومجموعة شعرية أخرى سمّاها "نار جميلة" (Beau feu) (1979). وحلت سنة 1980 لتشهد نشر مسرحيته الأولى الموسومة: "ألف صيحة لمومس" (Mille hourras pour une gueuse).

تأزّمت حالته الصحية حين أصيب بالسكري، وتدهورت مسيرته الأدبية، حيث أنه في سنة 1981 لقي نقدا من دار النشر "لوسوي" الفرنسية حول أسلوب كتاباته. وحاولت الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائرية شراء حقوق نشر كتبه الفرنسية سنة 1982، إلا أن المفاوضات مع الوزير الأول الجزائري ووزير الثقافة باءت بالفشل.

عاد "محمد ديب" إلى فنلندا سنة 1984 ليشتغل بترجمة الشّعر الفنلندي، ونشرت له دار سندباد في السنة الموالية رواية "سطوح أرسول" (Les terrasses d'Orsol) وهي أول جزء من ثلاثية الشمال، يليها نشر ديوانه الشعري "آه لتكن الحياة" (ô vive)

(1987)، متبوعا بالجزء الثاني من الثلاثية سنة 1989 وهو رواية "غفوة حواء" (Le sommeil d'Eve)، وصدرت الطبعة الأولى من جزئها الأخير سنة 1990 الموسوم "ثلوج من رخام" (Neiges de marbre) .

وصدر للمؤلف أيضا أعمال روائية أخرى، على غرار "الصحراء المسطحة" (Le désert sans détour) (1992)، و"غريبة الثلج والرمال" (L'Infante maure) (1994a) وروايتي "إن شاء إبليس" (Si Diable le veut) و"الشجرة ذات القيل" (L'arbre à dires) (1998)، ورواية "مثل طنين النحل" (Comme un bruit d'abeilles) (2001)، و"سيمورغ" (Simorgh) (2003b)، و"لايزة" (Laëzza) (2006). وكانت له إصدارات شعرية كثيرة كذلك، نذكر من بينها: "تلمسان أو أماكن الكتابة" (Tlemcen ou les lieux de l'écriture) (1994b)، و"فجر إسماعيل" (L'Aube Ismaël) (1996)، و"الطفل الجاز" (l'Enfant-Jazz) (1998)، و"القلب الزاهد" (Le cœur insulaire)، و إصدارات قصصية كذلك، مثل قصة "الليلة المتوحشة" (La nuit sauvage) (1995)، "البرنيق الذي عدّ نفسه مخزيا" (L'Hippopotame qui se croyait vilain) (2001).

حاز محمد ديب طوال مشواره الأدبي على عدة جوائز، من بينها: جائزة الدولة التقديرية للآداب سنة 1963، وكان أول كاتب مغاربي يتحصل على جائزة الفرانكفونية عام 1994 من قبل الأكاديمية الفرنسية تكريما له على أعماله الإبداعية السردية والشعرية، ونالها مجدّدا سنة 1982، كما تحصّل على جائزة الشاعر "مالارميه"

(Mallarmé) في 1998. توفي "محمد ديب" في فرنسا عام 2003 ودُفن هناك تنفيذا لوصيته.

2.1.III. الكتابة الروائية وتحولاتها لدى محمد ديـــب

يُعدّ الكاتب الجزائري محمد ديب من أبرز الأدباء الذين يؤلفون باللغة الفرنسية، فهو متقدّ الذهن وعارم النشاط تشغله القضية الوطنية، مما انعكس على جلّ مؤلفاته. ونالت القضايا الإنسانية نصيبها أيضا من كتاباته في فترة لاحقة من تاريخ إبداعاته، حيث بلغ بفضل ذلك شأوا عظيما في التأليف، وذاع صيته في العالم أجمع، لاسيما من خلال ثلاثيته الأولى "الجزائر" التي ضمّت: "الدار الكبيرة" (La grande maison) (1952)، "الحريق" (L'incendie) (1954) و"النّول" (Le métier à tisser) (1957).

ومرت الكتابة الديبية بمرحلتين أساسيتين، تمتد المرحلة الأولى من سنة 1950 إلى غاية سنة 1980، تتمثل في فترة قبل الاستقلال وما بعدها، حيث كان "محمد ديب" شاهدا خلالها على أحداث هامة من تاريخ الجزائر. فنجد أن محمد ديب قد استوحى كتاباته في هذه المرحلة من تجارب طفولته ومراهقته أيضا، وغلب عليها تصوير الاضطهاد الاستعماري وفي فترة لاحقة تباشير الاستقلال، فجسّد الهوية الجماعية والفردية التي كانت لا تزال باهتة المعالم. وهو لا يخاطب في كتاباته الجزائريين والفرنسيين فقط، بل يتعدّاهم ليخاطب البشرية جمعاء، حيث يذكر "ديب" ذلك قائلا:

> « Pour essayer de faire comprendre à ceux-ci que l'Algérie et son peuple font partie d'une même humanité, avec des problèmes communs, et pour inviter ceux-là à s'examiner eux-mêmes sans pour cela leur donner un sentiment d'infériorité. » (Acs, 1971 :12)

"من أجل إفهام هؤلاء أن الجزائر وشعبها ينتميان إلى الإنسانية نفسها، بما فيها من مشاكل مشتركة، ومن أجل دعوة أولئك إلى معاينة ذواتهم بأنفسهم دون أن يشعروا بالدونية." (ترجمتنا)

فيعتبر "ديب" الشعور بالاستعلاء والنظرة الدونية للآخر أحد أهم الأسباب التي يتوارى خلفها الاستعمار، ويؤكد هذا الأمر الروائي والشاعر آلان مابانكو (Alain Mabanckou) في استفهامه البلاغي التالي بيانه:

« Le rejet du sentiment d'infériorité, n'était-ce pas le point de départ d'une littérature libre, éloignée des sentes de la littérature coloniale qui avait pour ambition de s'exprimer à la place du colonisé ? » (Belaskri, 2017 :41)

"ألم يكن رفض الشعور بالدونية باكورة بروز الأدب المتحرر البعيد عن الطرق الملتوية للأدب الاستعماري الذي سعى إلى التعبير بدلا من الشعب المُسْتَعمر؟" (ترجمتنا)

وكانت تلك الأعمال، لاسيما الروائية منها، توضح علاقة الذات بالآخر بامتياز، وتجسد الواقع الاستعماري للجزائر، وهو شرط حسب "محمد ديب"، لابدّ منه في الكتابة الأدبية، حيث يقول في هذا الصدد:

« Les événements sont venus nous secouer et nous imposer en quelque sorte de parler de ce qui se passait autour de nous (…) toute autre écriture que celle du constat, empruntée à l'occident, était devenu dérisoire ». (Déjeux, 1987 : 15)

"هجمت علينا الأحداث لتزعزنا ولتفرض علينا نوعا ما أن نتكلم عن ما كان يدور حولنا (...) فأصبحت كل كتابة ما عدا الكتابة عن هذا الواقع، والمقتبس من الغرب، لا طائل منها." (ترجمتنا)

وساهم في الإبداع الروائي الديبي مطالعاته الأدب الأمريكي والإيطالي والفرنسي. فكان يجد شبها كبيرا بين ما عاشه كمواطن جزائري تحت وطأة الاستعمار وما عاناه المواطن الأمريكي الذي ينحدر من أصول مختلفة، والمثقف الإيطالي الثائر ضد الفاشية. لذا نجد "ثلاثية الجزائر"، من حيث بنائها تشبه إلى حد بعيد الرواية الواقعية الأمريكية والإيطالية.

وتمتد المرحلة الثانية من تاريخه الأدبي الحافل من سنة 1977 إلى سنة 2003، عانى خلالها "محمد ديب" مع مطلع 1959 من ويلات الغربة، وهو ما ساهم في تبلور فكره حول الذات وما يحيط بها.

واتخذت الكتابة الديبية طابع أدب المنفى، حيث ينتهي الأمر ببطل روايته بالعزلة والضياع كما تتخلل أسطرها الحوارات الذاتية (Monologues) التي يسترسل فيها بالتساؤلات المخترقة للذاكرة. فسار ,,محمد ديب'' في تأليف رواياته الجديدة على

نهج مغاير، وتبلورت أفكاره وانفتح على عالم جديد، و ثقافات مختلفة، مما يذكّرنا بقول "باختين" (Bakhtine,1984 : 348) حول انفتاح الذات على الثقافة الأجنبية:

> « Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (...) Un sens se révèle dans sa profondeur pour avoir rencontré et s'être frôlé à un autre sens, à un sens étranger (...) A une culture étrangère nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens ».

"لا تتجلى الثقافة الأجنبية تامّة ولا عميقة إلا بالنظر إلى ثقافة أخرى (...) ويتجلى المعنى عميقا نتيجة التقائه واقترابه من معنى آخر، معنى أجنبي (...) فنطرح تساؤلات جديدة على الثقافة الأجنبية، هي ذاتها لم تطرحها. ونبحث فيها عن الإجابة عن هذه التساؤلات، تساؤلاتنا، وتجيبنا الثقافة الأجنبية بالكشف عن مظاهرها الجديدة، وعن أعماقها المتجددة المعاني." (ترجمتنا)

ويتحدث محمد ديب في ألبومه الموسوم «تلمسان أو أماكن التأليف » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture)، عن هجرته الأدبية قبل أن هجرته الجسدية، وما أتاحت له من فرص الترحال إلى ثقافة الغير، والتعرف على جوانب هويته، غابت عنه، لتبدو هويته غيرية :

> « (...) je n'avais guère conscience alors que je commençais une migration, m'embarquais dans un voyage qui, sans me faire quitter ma terre encore, allait me conduire en terre inconnue et, dans cette terre, de découverte en découverte, et que plus je

> pousserais de l'avant, et plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais, en même temps mais sans m'en douter, route vers moi-même. Les voies de l'écriture. Et que plus, au long de mes pérégrinations, il m'arriverait de rencontrer l'Autre, et plus je me trouverais face à ce que je suis, un inconnu, semblable à l'autre et différent. Et qu'au bout de la route sans bout, ce serait mon *identité* qui en viendrait à m'être révélée en tant qu'*altérité* ». (Dib, 1994b : 69)

وتعدّ هذه الفترة نتيجة لذلك، فترة التساؤلات الكبرى التي لا تنحصر في حقيقة الاستعمار، بل تتجاوزها إلى الانفتاح على البشرية. وتبادرت إلى ذهن "محمد ديب" أيضا أسئلة حول العلاقة بين الأنا والآخر، وانعزال الذات ومعاناتها الوحدة ومشاكل الغربة، فيقول في هذا الشأن "ديجو" (Déjeux) :

> « L'œuvre [de Dib] se présente comme une investigation de plus en plus poussée de la personne humaine (...) aussi bien en fonction du terroir algérien que par rapport à l'homme partout où il se trouve». (Déjeux, 1977 : 11)

" تعدّ أعمال [ديب] استقصاءً عميقا أكثر فأكثر عن الذات الإنسانية (...) على مستوى القطر الجزائري وعلى مستوى الإنسان أينما وُجد." (ترجمتنا)

ولم يطرأ التغيير في هذه المرحلة على مواضيع كتاباته وحسب، بل شمل أيضا بنيتها، من خلال استعمال الصور البلاغية التي لم تعد تصف الواقع، بل تمنح القارئ رؤية تجريدية وتصوفية للإنسان في علاقته مع العالم، وهو أمر يشير إليه "بشير أجيل" بقوله:

> « Les derniers écrits de Dib, et notamment *La trilogie nordique*, résument l'expression de ses préoccupations où le roman devient le lieu d'une réflexion profonde sur l'homme, ainsi que sur

> l'origine de ses sens possibles.(…)effectivement le langage y devient souvent l'objet même de l'écriture, pour inspirer une série de questions sur le mythe, l'altérité ou le devenir animal de l'homme. (Adjil, 1995 :9)

" تُلخّص الكتابات الأخيرة لديب، لاسيما ثلاثية الشمال، انشغالاته، حيث تغدو الرواية حيّزا للتفكّر في الإنسان، وفي أصل معانيه المحتملة. (...) وتُصبح اللغة بالفعل موضوع الكتابة في هذه الرواية، لاستنباط سلسلة من التساؤلات حول الأسطورة والغيرية والمآل الحيواني للإنسان." (ترجمتنا)

ونتوصّل نتيجة لما عرضناه آنفا، إلى أن "محمد ديب" قد انتقل من الواقعية التي اعتبرها استراتيجية كفاح ضد الاضطهاد، والتي تبناها طوال فترة ما بعد الاستقلال إلى الرمزية والمتخيّل. ونذكر ما صرح به هذا المؤلف في شأن هذه المرحلة الانتقالية إلى أسبوعية "لوفيغارو" (Le Figaro) الأدبية الفرنسية (1964):

« Pour plusieurs raisons, en tant qu'écrivain, mon souci, lors de mes premiers romans, était de fondre ma voix dans la voix collective. Cette voix aujourd'hui s'est tue. Il fallait témoigner pour un pays nouveau et des réalités nouvelles. »

" كان همّي ولعدة أسباب، وبصفتي كاتبا، في رواياتي الأولى أن أُدمج صوتي مع صوت الجماعة، وها هو اليوم قد لاذ بالصمت. فوجب أن أكون شاهدا على وطن جديد وعلى حقائق جديدة." (ترجمتنا)

وعاش" محمد ديب" تجربة، تتخلخل فيها نمطية الساكن لتتحول إلى تمرد على الجاهز، وتحرّر من القيود النثرية الكلاسيكية. فأطرى الأدب القصصي برؤيته المغايرة، وجدد في الشكل دون إهمال المضمون، الذي قدمه بأكثر جرأة موظفا في سبيل ذلك كل الوسائل الفنية ليغدو النص مفتوحا بكل أبعاده الفنية والفلسفية (بن سالم، 2001:97). وتقودنا قراءة روائع "محمد ديب" إلى التفكير مليّا في أن استعارته اللغة الفرنسية لم تكن قطعا رضوخا للآخر أو انبهارا به، بل مطيةً لفك شفرة الأحداث التاريخية في الجزائر بداية، ثمّ الأحداث الإنسانية فيما بعد عامة.

3.1.III. تقديم ثلاثـــية الشـــمال

إنّ الثلاثية عبارة عن سلسلة أدبية تتكون من ثلاث روايات أو مسرحيات، وعلى الرغم من انفصال الواحدة عن الأخرى، إلا أن عنصرا أساسيا يربطها هو المحور، والتسلسل المنطقي. وهو أسلوب في التأليف عُرف عند الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد، ثم أُطلقت "الثلاثية" على كل عمل أدبي يعالج موضوعات مختلفة، وبأساليب متباينة، محورها الموضوعي واحد، يربطها زمان متسلسل (التونجي، 1999: 301-302).

برع محمد ديب في هذا النوع من الكتابة الروائية، منذ ثلاثيته الأولى "الجزائر"، ثم ثلاثيته الثانية، التي تضمّ: "من يتذكر البحر"، و"الجري على الضفة المتوحشة"،

و"رقصة الملك"، ليطوّر من خلال ثلاثيته الأخيرة "ثلاثية الشمال" أساليبه التعبيرية وأدواته الفنية، مستثمرا التراث الإنساني في التعبير عن موضوعاته الجديدة التي تحاور مصير الإنسان. وتستجيب ثلاثيته إلى متطلبات الرواية الحديثة التي تتسم بالانتقال من حدث إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، عمدا ليكسر التسلسل الزمني. فتتداخل الأزمنة والأماكن، ويفقد موضوع الرواية الوحدة والتناغم، وتصبح شخصياتها كأطياف، حيث تفقد أسماءها فيرمز إليها بالضمائر أو بالأصوات.

وتتكون "ثلاثية الشمال" الصادرة عن دار النشر سندباد من ثلاث روايات: "سطوح أُرسول" (1985) و"غفوة حواء" (1989) و"ثلوج من رخام" (1990)، كتبها "محمد ديب" بعد أن حطّ رحاله في فنلندا.

III.1.3.1. سطــوح أُرسول

تعتبر رواية "سطوح أرسول" الجزء الأول من ثلاثية الشمال وهي تقع في 214 صفحة، غير مقسمة إلى فصول. ويروي "محمد ديب" في هذا الجزء قصة رجل ضائع، يتيه في مدينة واقعة في الشمال تُدعى "جاربحر"، حيث يعيش في قلب التأملات والتساؤلات، محاولا العثور على نفسه. ويتحدث البطل عن فقدان الهوية إضافة إلى فقدان الذاكرة، لأن عائد (Eid)– الشخصية الرئيسية للرواية – رجل من الجنوب أرسلته

الحكومة في مهمة إلى الخارج إلا أنه يهيم على وجهه غريبا منفيا في بلد غير بلده "أُرسول" ليواجه ثقافة غير ثقافته، فتضطرب ذاكرته ويحلم بالعودة.

2.3.1.III. غفـــوة حـــواء

يحكي محمد ديب في الجزء الثاني من ثلاثيته التي تقع في 222 صفحة عن علاقة حبّ بين فاينة (Faïna) الفنلندية المتزوجة وأمّ لطفل وصلح (Solh) الشابّ الجزائري المتخصص في الرياضيات والذي أصبح يشتغل في الخارج، حيث جمعتهما علاقة في ظل ظروف مشحونة بالقلق والألم، تفضي بفاينة في النهاية إلى الهلوسة والهذيان.

ويروي "محمد ديب" هذه القصة بصوتين مختلفين؛ صوت "فاينة" وصوت "صلح". ويندرج تحت صوت "فاينة" ستة فصول، يحسنُ بنا ذكرها ألا وهي: أنا المسماة فاينة، عطر الثلج، لكسْ، اللحم والصوت، إذ لا جحيم، فاينة في المنظر. أما فصول صوت صلح فهي خمسة: أنا المسمى صلح، الحدود العارية، القناع المبتسم، الشبح الأصلي، خطيبة الذئب.

وتأخذ الرواية شكل مجموعة من الرسائل المتبادلة بين "صلح" و"فاينة"، حاك منها الكاتب الأحداث وتطوراتها، حيث استهل الكاتب هذه الرواية برسالة "فاينة" لصلح، جاء فيها وصفها لآلام الشوق والفراق لتنتقل فيما بعد إلى التحدث عن يومياتها وبوادر

المشاكل بينهما، بسبب علاقتهما المضطربة من جرّاء الهوة الثقافية الفاصلة بين الشرق والغرب.

3.3.1.III. ثلـــوج من رخـــام

يرسم عنوان هذه الرواية التي تقع في 248 صفحة، فضاء الشمال البارد، برودة الرخام. ويحمل الغلاف أيضا الإحالة إلى مكان بارد من خلال الألوان التي تطغى على اللوحة، حيث يرتبط هذا المكان ارتباطا وثيقا بفضاء الرواية الواقع في شمال أوروبا القارس.

وتتمحور أحداث الرواية الأخيرة من ثلاثية الشمال حول رجل من الجنوب يُدعى "برهان"، تزوج امرأة من الشمال، وبالتحديد من "روسيا"، فرُزقا بابنة سميّاها "ليل"، إلا أن التمزق يطال العائلة لتتوالى الأحداث وفق الفصول التالي بيانها: الزائرة، فالو، روسيا، تقول ليل وهكذا، صباح تترية، ألعاب من أجل غفوة، الجزيرة الثرية، المكرَزة، درة السعادة، الآيتان، اليد والذاكرة، القسط الآخر للأشياء، المستكشفة، الإوز الوردي، غنّ يا طائر، توت العلّيق، اليوم الذي ينتهي، حالة غياب، زهرة الهندب البرية، أب وغياب، نورس يا نورس، الطفل العاري.

ويصوّر "محمد ديب" من خلال هذه الرواية علاقتين مختلفتين، العلاقة الهشة التي تربط البطل بزوجته من جهة، وعلاقته بابنته " ليل" من جهة أخرى، والتي يشتدّ

تعلّقه بها مع مرور الأيام لتغدو علاقة تفاهم وانسجام، غير أنهما يفترقان في النهاية نتيجة رحيل "برهان"، لتظلّ "ليل" رفقة والدتها مع بقاء أمل اللقاء من جديد.

وظلّ "ديب" في هذه الرواية وفيّا للسؤال الوجودي عبر سردية تغوص في خبايا النفس البشرية، مستثمرا الطفولة كمرحلة لبروز السؤال البشري الأول، وهو بذلك يسعى أن يصور المنفى والمهجر عبر عيون فتاة صغيرة، تعيش على توقيت أحلامها وهواجسها، تائهة بين الشمال البارد والجنوب الدافئ في رحلة البحث عن الجدّ الأول، عن لحظة الخلاص.

4.1.III. جمـــالية وشعـــرية ثلاثـــية الشـــمال

تستدعي الكتابة الأدبية المهجرية سمة الجمالية، التي نجدها حاضرة في ثلاثية الشمال التي تختلف جذريا عن سابقاتها، من حيث الشكل والموضوع. فقد دارت أحداث الثلاثية الأولى في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية، في حين أن معظم أحداث ثلاثية الشمال كانت في فضاء الريف الفرنسي وفنلندا التي استقرّ فيها "محمد ديب" بعد أن غادر فرنسا.

وعلاوة على ذلك، فإنّ شخصيات الثلاثية الأخيرة أقلّ كثافة مقارنة بثلاثية الجزائر، اعتمد فيها "محمد ديب" على توظيف الكتابة الكلاسيكية، بحيث يكون السارد هو بطل الرواية مركزا فيها على ذاته. فطغت ملامح رواية ما بعد الحداثة على كتابته

الروائية لتحيل إلى الموروث الفلسفي والروحاني، والتراث الفكري العقائدي. وفضلا عن ذلك، فإنه وظّف فيها خُلاصة حياة حافلة بالتجارب المستقاة من رحلة البحث عن الذات، واحتكاكها بثقافة الآخر.

III.1.4.1. متاهة الاغتراب ورحلة البحث عن الذات

تتميز ثلاثية ,,محمد ديب'' الأخيرة ببعدها الإنساني الذي يتجاوز الحدود والأجناس، لتفتح المجال واسعا أمام القارئ لتقبّل الآخر باختلافاته اللغوية والثقافية. وقد تناول فيها إشكالات تهم الإنسانية قاطبة، كالعولمة والهجرة والهوية والعلاقات الدولية. « Rien de ce qui est humain ne m'est étranger. » (Dib, 2003b :55). وهي إشكالات يهدف من خلالها مناشدة العالم لتقدير الذات عبر الاعتراف بالنظير والتعامل مع الآخر لرسم عالم أكثر إنسانية. فيخوض "ديب" عبر ثلاثية الشمال تجربة جديدة عبر التطرق إلى مواضيع متصلة بالضياع الثقافي للإنسان الجزائري المغترب، حيث بدتْ ملامح أدب المنفى جليّة في كتابته. ويحتل المكان بخصائصه المائزة موقعا هاما في روايات ثلاثية الشمال، ويعتبر شاهدًا على الأصول التي ينحدر منها أبطال الروايات، وعلى الأماكن التي شاء المنفى أن يحبسهم فيها.

ويتضح من قراءتنا الفاحصة للروايات الثلاث أن الشخصية الرئيسية عبارة عن لاجئ غريب في بلاد الشمال، ونستقي من المدونة كدليل على ذلك العبارات التالية:

« Cercle polaire » و« L'extrême-nord » (S.E. :196-197)، ونجد كذلك ما يلي:

« ***Alien*** je suis la plupart du temps » و « Je suis en **terre étrangère** » (N.M. :145, 178) ولكن دون أن يذكر "ديب" اسم البلد بالتحديد، على غرار ما يلي:

« **là-bas** dans son pays, (…) il n'en existe pas là-bas. » (S.E. : 202-203).

ونذكر أيضا: « **sans** mon pays **là-bas**. (…) c'est **nulle part**. » (N.M. :43,45)،

« ..moi **l'étranger** au cœur de brouillard et de silence. » (N.M. :180).

وجاء تأكيد غياب اسم الأماكن في ثلاثية الشمال على لسان "أجيل" (1995 :25-26) الذي يقول:

« La distinction par le nom est introuvable.(…) Le pays dans lequel s'accomplit la diégèse est toujours quelque part, demeurant innommé et intemporel, quelquefois même inexistant.»

"لا وجود للتمييز بالاسم.(...) يقع البلد الذي يتم فيه السّرد في مكان ما، ويظلّ مجهول الاسم والزمن، وأحيانا غير موجود." (ترجمتنا)

ويزداد طعم الغربة مرارة حينما يصوّر "محمد ديب" العادات والتقاليد المختلفة للمجتمع الذي تصارع فيه تلك الشخصية ذاتها، تلك هي حال شخصية "عايد" بطل رواية "سطوح أُرسول"، حيث يذكر "الروائي" على لسانه قائلا:

« (...) **méconnaissance** de leurs us et coutumes. (…) Pourtant rien, ce me semble dans ma tête, mon accent, mon allure, ma façon de m'habiller, **ne rappelle mes origines**. » (T.O. :59,171)

في حين تُلاحظ شخصية "صلح" من رواية "غفوة حواء" الاختلاف بين مجتمعها والمجتمع الآخر إلا أنه اختلاف، حسبها، يكمّل قيمها ولا يهدمها:

« Cette fête de Saint-Jean **n'est pas la nôtre**, (…) **l'essentiel** de cette fête n'est-il pas de **communiquer avec la nature** ? » (S.E. :61)

وتصارع شخصية "برهان" من رواية "ثلوج من رخام" بدورها الحنين إلى الوطن، حيث يظل في بحث متواصل عن وطن يريده تماما كما هو يريده:

« Je **cherche** toujours **une terre** où placer ensemble mes deux pieds, ne pas en avoir un ici et l'autre là (...) Moi je cherche une terre **qui veuille de moi** » (N.M. :192)

وما يلفت انتباهنا إضافة إلى ذلك، أن "محمد ديب" قد وظّف مفردات وعبارات تُحيل القارئ إلى الفضاء المغربي، على غرار: «Le ton d'un baladin de *nos souks*. » (S.E. :144). وبالرغم من أنّ الكاتب أحجم عن تحديد أسماء البلدان في ثلاثيته، إلا أنه أشار إليها باستعمال ألفاظ خاصّة، تدلّ تارة على فضاء الشمال، على غرار: « un **pays froid**, nous sommes **en pays luthérien**. » (N.M. :125,145).

وتوحي تارة أخرى بفضاء الجنوب، مثل:

« **Méditerranéens** toi et moi nous sommes, du **pays du jasmin et de l'oranger**. Restons-nous d'éternels **exilés** ? » (N.M. :143).

واستعمل "محمد ديب" ضمير المتكلم وأفرط في التكرار:

« Avec beaucoup de patience et un langage élégant, prometteur, rétif et déterminé, il dit ses choses avec délicatesse. Sans hésitation aucune. Sans avoir peur de rendre compte à qui que ce soit. Les répétitions dans son style sont préméditées, afin de confirmer ou de consoler peut-être. » (Belaskri, 2017 :80-81)

" يُعبّر محمد ديب عن هذه الأشياء بدقة وبكثير من الصّبر وفي لغة راقية، واعدة، رصينة وواضحة. دون أي تردد. دون أن يُلقي بالا إلى أي أحد. وإن توظيف أسلوب التكرار مقصود، من أجل التأكيد أو ربما المواساة." (ترجمتنا)

وتميّزت الروايات بأجواء صوفية، فبطل "سطوح أرسول" يخترع النسيان، ليعيش في دائرة مغلقة، كان الزمان فيها شبه متوقف، ويستثير السياق الروائي تلك الأسئلة عن حقيقة ذاته ووجوده. وفي رواية "غفوة حواء" يتحد صلح بفاينة اتحادا صوفيا، فنجد وصفا عميقا للعلاقة التي تجمع بينهما، وهي علاقة التفاعل ورؤية الذات من خلال الآخر، علاقة التحام بين المُحبّ والمحبوب. أما في رواية "ثلوج من رخام"، فتأخذ فيها محاورات الأب مع ابنته أبعادا خرافية.

III.1.4.2. تداخل الأجناس الأدبية

تتميز الكتابة الروائية لدى "محمد ديب" في ثلاثية الشمال بلا حتمية انتساب النص إلى جنس واحد، بل تتناغم داخل الرواية الواحدة مختلف الأجناس الأدبية

الأخرى، فنجد القصة والحكاية والسيرة الذاتية والرسالة والقصيدة الشعرية، بعيدا عن النقاء الجنسي وبمحاذاة التهجين الأدبي.

وهذا الأمر إن دلّ فإنما يدل على أن "ديـــب" هو السّباق، حسب "جون ديجو" (170: 1973) لتبني معالم التجديد في الكتابة الروائية. فاكتسب بذلك عادة بسط أفكاره على مساحة إبداعية واسعة النطاق بتطويع كل تلك الأجناس داخل رواياته، من خلال إزالة الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيل بناء على كتابة مضطربة قوامها التيه والفوضى، والتي تعد من خصوصيات خطاب ما بعد الحداثة.

ويندرج منهج محمد ديب في مزج الأجناس الأدبية في إطار مهمته في إبراز جماليات اللغة الروائية، التي اتخذها مطيّة للمغامرة والارتحال بحثا عن الحقيقة، حقيقة الذات التي لطالما ناشدها في كل كتاباته منذ بداياتها. لذا كان حريّا بنا أن نطلق على جملة إنجازاته الأدبية المرتبطة فيما بينها بطريقة أو بأخرى[1]، لاسيما ثلاثيته الأخيرة مرجل "الفكر والإبداع"، غير أن هذا الأمر جلب له الوهن بقدر ما جلب لنا المتعة، فيقول في روايته "لايزا" (Laëzza):

« L'exercice de l'écriture ne m'a jamais rapporté qu'insatisfactions, mécomptes, dépits, tant sur le plan de la forme que sur celui du fond. » (Dib, 2008 :109)

[1] يؤكد محمد ديب في روايته "الشجرة ذات القيل" (208: 1998) أن جسورا تمتد بين أعماله المختلفة.

" لم يجلب لي التأليف سوى عدم الرضى والخيبة والاستياء شكلا ومضمونا." (ترجمتنا)

ولا تخلو "ثلاثية الشمال" من توظيف مقاطع من حياة الكاتب الشخصية من باب إدراج فن السيرة الذاتية في الجنس الروائي. والمميّز في ذلك أسلوبه في الدّمج الذي يمازج بين ذكريات طفولته بالخيال، وهو ما نتلمسه أيضا في روايته « من يتذكر البحر » (Qui se souvient de la mer) حيث يروي الولد معاناته من آلام مبرّحة ووالدته ساهرة عليه (Dib, 1962 :93). والواقع أنها احدى ذكريات طفولته، حيث أنه أصيب إصابة بالغة في قدمه وعمره تسع سنوات وكاد يفقد على إثرها حياته، وكانت جدّته آنذاك هي من تسهر عليه. ويؤكد "محمد ديب" أن جزءا منه كان دوما يجوب أجواء رواياته، وننقل على لسان ابنته "آسيا ديب" ما قاله في خصوص هذا الشأن:

« Une autobiographie ? Elle est déjà écrite. (…) je suis dans tous mes livres, à différentes étapes de mon existence et aux prises avec les événements qui ont marqué pour moi ces étapes, mais tous ces livres ne sont pas ma vie. » (Belaskri, 2017 :15)

" سيرة ذاتية؟ هي بالفعل مكتوبة. أنا موجود في كل كتبي، بمراحل مختلفة من حياتي وفي صراع مع الأحداث التي سجّلت هذه المراحل، ولكن لا تمثّل كلّ هذه الكتب حياتي." (ترجمتنا)

ونشير أنه فضلا عن توظيف "محمد ديب" لسيرته الذاتية في كتاباته الروائية، فقد لجأ إلى مزج أجناس أدبية أخرى تتناغم في تناسق لامتناهٍ مع الرواية، انطلاقا من رواية "مثل طنين النحل" (Comme un bruit d'abeilles) (2001) وصولا إلى ثلاثيته الأخيرة: "ثلاثية الشمال". فيصادف القارئ وهو يقلب صفحات هذه الروايات مقاطع شعرية، وحكايات شعبية، ومراسلات، أضفت طابعا خاصا بالمؤلف الذي أبى أن يلتزم بالطابع التقليدي لجنس الرواية، حيث ماثل في جرأته، كل من "كونراد" (Conrad) و"فولكنر" (Faulkner) و"أغوتا كريستوف" (Agota Kristof) و"فرجينيا وولف" (Virginia Woolf).

3.4.1.III. البنية النـــصية والتـــناصية

إن التّحول في المنظور الذي لحق بفكر "محمد ديب"، من رؤية واقعية إلى نظرة عميقة داخل ذات الإنسان، جعله يبحث عن قوالب جديدة من أجل أن تَسَعَ آفاق الصنف الجديد من رواياته. فالبنية الجمالية للنص الروائي انعكاس لنوعية المادة التي يحتويها، وترجمة لرؤية الروائي أيضا.

فكان الكاتب يقطع سرده في ثلاثية الشمال أحيانا بالحديث عن أمور خارجة عن سياق النص، تُدعى بالاستطراد. فنجده ينساق خلف فكرة، أو صورة أو مشهد أو فضاء معين. وإذا استهواه، يُطيل في وصفه أو الحديث عنه. ولا نكاد نعثر على خطاب يحمل في طياته ما يُحيل إلى النص الذي يليه أو يسبقه حتى. فكلّ سياق يقود إلى سبيل

ضبابي، ما يجبر القارئ على التوقف لبرهة، بحثا عن الرابط المفترض بين حدث وآخر، الأمر الذي جعل من رواياته فسيفساء أدبية خالصة، ويؤدي بنا إلى القول إنّ "محمد ديب" يتلاعب ببنية نصه الروائي بمهارة لا متناهية وإبداع ليس له نظير، ممّا يجعل أمر الاستمتاع بمطالعته من نصيب القارئ بعد جهد مضن.

وبالرغم من تفكك هذه البنية الروائية، وتبعثر عناصرها، إلا أنه تفككٌ يحتوي على حلقات دلالية جزئية، تمكّن القارئ من استخلاص الدلالة الكلية للرواية. ويعج الأسلوب بالصّور الشعرية المنتقاة، وفيها من التجريد وتدوير الكلام، والغوص في اللعبة الكلامية بواسطة التكرار والسّجع ودفع الصورة إلى أقصى ما تتحمل من دلالات مبهمة غالبا في معناها الوجداني والفكري.

وتجدر الإشارة إلى أن نصوص الروايات الثلاث استوعبت بنيات تناصية مختلفة زمنيا ونوعيا وخطابيا، أشار إليها محمد ديب من خلال تدوينها بالخط المائل (en Italique) أو بين شولتين. فمنح هذا التناص الثلاثية دلالات مغايرة عن تلك التي اكتستها في سياقها الأصل، فساهمت في تحقيق الانسجام مع عالم نصه الروائي والرؤيوي على حد سواء. كما أن المقولة فضلا عن كونها إجراء نصيا، فهي وحدة ثقافية خاصة تجسّد العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا. فأظهرت العلاقات النصية قدرة الروائي على استنطاق الاقتباسات الدينية من الوحيين (القرآن والسنة)، التي تجلت

كالنور الذي يستنير به المعنى، وأيضا كجزء لا يتجزأ من هوية الكاتب وتعبيرا عن انتمائه اللغوي والعقائدي. ونذكر من بين ما جاء به "ديـــب" من القرآن:

« (...) et il en porte témoignage, et il ne sait pas qu'à l'heure où les tombes vomiront leurs entrailles » (T.O :178)

وهي ترجمة فرنسية للآيتان 7 و9 من سورة العاديات:﴿ وإنه على ذلك لشهيد*أفلا يعلم إذا بُعثر ما في القبور﴾. واقتبس أيضا الحديث النبوي الذي ورد عن ابن عمر رضي الله عنهما الذي قال:((أخذ الرسول صلى الله عليه وسلم بمنكبي فقال: كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل.)) (العثيمين، 2009: 192).

« Sois en ce bas monde comme un étranger. » (N.M. :192)

وترجم أيضا إلى الفرنسية الآيتين 16 و17 من سورة مريم: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا (16) فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا (17) ﴾. فوردت الترجمة الفرنسية بخط مائل في رواية "غفوة حواء":

« *Nomme-la dans l'écriture Marie, alors qu'elle s'isolait des siens quelque part à l'est, puis tendait autour d'eux un voile, sur quoi nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans défaut.* » (S.E. :211-212)

وقد وردت هذه البنيات في تراكيب جديدة ضمن إطار وجداني وفكري مستحدث، تتسّقُ والأغراض التي توخاها الروائي من خلال التناصات الصريحة أو المضمرة. ولجأ المؤلف أيضا إلى تقنية ما وراء النص (Métatexte) كإجراء نصي

يعتمد على إرفاق البنيات التناصية بالتعليق، من خلال توظيف التّراث الصّوفي، فأضفى على خطابه الروائي معرفة روحانية ورمزية غيبية تفتح أمام القارئ عوالم لا حدود لها من التّدبر والتأمل. واستلهم تيمة الحب الصوفي بما يثيره من شوق ورغبة في لقاء الأرواح قبل الأجساد، وحاور تيمة الوجود والفناء كما غمرت أسلوبه الصور الشعرية التي يستغلق معناها في أحيان كثيرة على القارئ.

ولروايات ثلاثية الشمال ما يميزها من الناحية الشكلية، كاعتماد الروائي علامات مميزة كالخط المائل من قبيل إيلاء أهمية لبعض الألفاظ على غرار ضمائر المتكلم: „*je*“ و „ la *nôtre* “ (N.M.:7,203) أو لاقتراض من لغات أجنبية كالانجليزية: „*Nonsense !*“ (N.M. :61) أو لوحدات ثقافية: „ *Alexeï* “ (S.E. :26) و„ *barzakh* “ (N.M. :111) وأحيانا في إشارة منه إلى تناص، مثل المقطع الشعري التالي مجهول الشاعر:

“Folie en vain

Ton œil aux lointains

Emprunte sa nostalgie„ (T.O. :86)

وفَصَلَ "محمد ديب" النصوص داخل فصول رواياته بأرقام على شاكلة علامات وقف للنّص المتشظي. وتكثر المساحات البيضاء مع نهاية كل جزء منها، إشارة في نظرنا إلى الفضاء اللاّمحدود وغير المحدد في الروايات أو إلى ما أحجم عن التعبير عنه المؤلف.

III.4.4.1. حوار اللـــغات وتلاقـــح الثقـــافات

شكّل "ديـــب" لغته الخاصة بناء على لغة الآخر، وكان يثريها من حين إلى آخر بالاقتراض من العربية أومن باقي اللغات، على غرار الروسية والانجليزية والألمانية. فالانتقال بين اللغات هو بمثابة الترحال بحثا عن الذّات بالنسبة لهذا الكاتب.

« La traversée de culture à culture n'est pas d'une difficulté surhumaine, il suffit de vouloir l'entreprendre, et l'on découvre que c'est une aventure passionnante. » (Dib,1998 :17)

وتكتسي لغة "محمد ديب" الروائية فسيفساء ذات طابع مميز استلهمه من ثقافة مسقط رأسه "تلمسان"، تلك العاصمة المغاربية العتيقة التي رسخّت في ذاكرته التقاليد الحرفية وأجواء الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، وأسماء أهم الأعلام الصوفية على غرار "سيدي بومدين". ولباقي الحضارات والثقافات مكان خاص في الكتابة الروائية الديبية، ويحدثنا المترجم عبد السلام يخلف عن التلاقح الثقافي الذي تعبق به رواياته، قائلا:

> « C'est un jardin splendide. Un espace créé par Dib dans lequel, furtif, il se meut comme une ombre entre le passé et le présent, entre les différentes *cultures* de *l'Orient* et de *l'occident*, entre des thèmes individuels et autres universels en utilisant un discours transparent, habile, doué ; assassin à volonté. » (Belaskri, 2017 :81)

وإنه من العسير تتبعُ دلالة المفردات في كتابات "ديـــب". فتتجاوز المفردة في روايته دلالتها المعجمية إلى دلالة خاصة لا يتسنى لنا الإمساك بتلابيبها إلا ضمن

السياق السردي الديبي، ونجده يذكر ذلك في روايته "من يتذكر البحر" (Qui se souvient de la mer) ما يلي:

« Le résultat aussi fut que les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certaines choses qui ressemblaient à des galets… » (1962 :18)

وبالتالي، تعبق لغة الكتابة الفرنسية بالثقافة الأصل من خلال أدوات لغوية خاصّة بالكتابة المتشظية. وأثر هذه العناصر المتشظية داخل نص الثلاثية مزدوج: فهي تعيد بناء السياق اللغوي والثقافي الأصل الذي لا يخص القارئ الفرنسي، وبالتالي تسمح بالمرور نحو الآخر؛ وتمنح من جهة أخرى النص المهاجر بعدا تحوليا انعكاسيا (méta-réflexif) كما لو أن النص يكشف عن سيرورة إنتاجه.

ونذكّر بأن الكتابة المهاجرة هي كتابة ذاكرة وضياع وأسى لا نهاية له. لذلك، تتميز كتابة الهوية المهاجرة بتوظيف مقاطع لغوية وثقافية، لأن المقطع (Fragment) ينشأ في الواقع فضلا عن التشتت الجلي، من تبعثر المعنى النصي نتيجةً لتشظي الهوية. فيكون المقطع بهذا المعنى طِرْسُ ذاكرة يحتفظ بما كان من المحتمل أن يفقده من دلالات تأبى أن تواري هويتها التي ما تفتَأُ تُرسّخُ حضورها بالبناء والتشظي (Susini-Anastopoulos,1997 :57-72). ونلمح "ديـــب يعبّر في هذا الشأن قائلا:

« Ce ciel est une écriture qui en recouvre une autre. Cela, pour le traducteur que je suis (....).» (2003a :68)

فتستمدّ الكتابة المهاجرة من خلال هذا الذهاب والإياب بين اللغات والثقافات والتّصورات الرّمزية قوتها وأهميتها. وتحوّل إلى خرافة التاريخ المنقول، وتعمل على مجموعة من العناصر الثقافية غير المتجانسة، بما أنها تولي أهمية كبيرة إلى أكثر من نظام ثقافي، وتتقن التطوّر بين مختلف المرجعيات، وهو ما تزخر به ثلاثية الشمال مما يدلّ على ثقافة الكاتب المعرفية والموسوعية. فقد نهل "محمد ديب" من مختلف المصادر التاريخية والوثائقية والأدبية من شعر ورواية وأسطورة ونصوص دينية وتراثية، دون أن يُخلّ بالبنية الأساسية للرواية. وتتجلى كل تلك الثقافات المتداخلة من خلال تلمسنا لوحدات ثقافية تعكس جانبا من حضارة الشرق أو الغرب، ويشير إلى ذلك "أجيل" (Adjil,1995 :9) في معرض قوله:

> « La poétique de ces trois romans indique clairement que la littérature est un instrument de cognition, dont les logiques sont multiples et variables.(…) L'écriture devient alors lecture, où ésotérisme mystique et mythe païen participent à faire rencontrer les différents pôles culturels, de manière à ce que le texte devienne le lieu d'un accomplissement *cosmopoétique* ».

" تشير شعرية الروايات الثلاث بوضوح إلى أن الأدب أداة معرفية بمنطق متعدد ومتنوع. (...) فتصبح الكتابة قراءة، حيث تُساهم الباطنية الصوفية، والأسطورة الوثنية في التقاء مختلف الأطياف الثقافية، ممّا يجعل من النص حيزا لإنجاز الشعرية الكونية." (ترجمتنا)

صوّر لنا "محمد ديب" عالما بديعا، حيث نطقت ثقافة الذات بلغة الآخر، دون أن تنصهر معالم الهوية في ثقافة الغيرية، بل بفضل أسلوب محكم يُثري من خلاله كلاهما الآخر.

> « La langue française n'est pas une menace pour la culture arabe, mais une incitation à enrichir la culture, par une connaissance plus poussée de la langue arabe. Oui, l'approfondissement de la langue arabe est toujours plus grand chez ceux qui ont une bonne culture française. C'est logique, parce qu'une culture enfermée sur elle-même pourrait se contenter du minimum sans stimulant extérieur. La langue française est ce stimulant. » (Aubert, 1976 :15)

" لا تهدد اللغة الفرنسية الثقافة العربية، بل تعتبر حافزا لها لإثرائها، من خلال معرفة عميقة أكثر باللغة العربية. نعم، يكون التعمق في اللغة العربية أكثر عند المثقفين الفرنسيين. هذا أمر منطقي، لأن الثقافة المنغلقة على ذاتها تكتفي بالقليل من دون حافز خارجي. واللغة الفرنسية هي هذا الحافز." (ترجمتنا)

وتبعا لما ذكرناه آنفا، فإن اللغة–الثقافة الأم تتوارى خلف اللغة–الثقافة المستضيفة وتتجلى عندما يستدعي السياق الثقافي للرواية الديبية ذلك، بل يتجاوز „محمد ديب" حدود الهوية الثقافية لينأى بها خارج حدود المغرب العربي ويدمج في كتابته السردية ثقافة الآخر، التي تتخلل عباراته في صورة وحدات ذات مرجعيات ثقافية مختلفة، وصيغ متنوعة.

وتظافرت مختلف الأساليب اللغوية والتراكيب النحوية في ثلاثية الشمال تجسيدا لرغبة "ديـــب" في حوار الثقافات واللغات، ليتمخض عن كل ذلك تلاقح ثقافي يتجلى في إدراج بوتقة من الوحدات الثقافية والبنيات التناصية التي تُحيل إلى حقب تاريخية وحضارية غابرة (Cosaque, URSS) أو إلى عادات وتقاليد واديولوجيات متباينة (Saint-Jean, luthérien) أو تذكّرنا بأسماء صنعت تاريخ مجدها (Néfertiti Maure) أو نبغت في مجالات تخصصها (Ibn Arabi, Henri Laurens).

ومن أهم ما ميّز الوحدات الثقافية التي شكّلت الخلفية الثقافية المتشعبة لثلاثية الشمال **رمزية أسماء الأعلام.** فقد قام "محمد ديب" بإنشاء نظام خاصّ، أساسه تراكب (Imbrication) أسماء الأماكن وأسماء الأشخاص الذي يتماشى والنظام الصوتي للغة الفرنسية من جهة، و يحيل من جهة أخرى إلى فضاء الشمال والجنوب.

واستحضر "ديب" في ثلاثيته أساطير الماضي التي شاعت في مشارق الأرض ومغاربها، لتخدم السياق الروائي، على غرار استدعاء أسماء بارزة في الثقافة العربية مثل: "شهريار وشهرزاد" بطلا رواية « ألف ليلة وليلة »، والغربية على غرار الجنية "ميلوزين" في رواية « ثلوج من رخام »، وفسح المجال للأسطورة الفنلندية "خطيبة الذئب" في رواية « غفوة حواء » لتنبعث من جديد، إلى جانب إضفاء الطابع الرمزي على أسماء دينية مقدسة لدى كلّ من المسلمين والمسيحيين على حدّ سواء، على غرار:"حواء" و"مريم" في رواية « غفوة حواء ». ويرجع الكاتب بأذهان القرّاء إلى

حقائق تاريخية على غرار مأساة ألّمت بالفلسطينيين، فيذكر في الجزء الأخير من ثلاثيته، "ثلوج من رخام" مجزرة **صبرا وشتيلا** التي راح ضحيتها اللاجئون الفلسطينيون سنة 1982:

« *On massacre à Sabra et Chatila (...) femmes, enfants palestiniens ; on massacre.* » (N.M. :125)

ونستنتج أن اسم العلم عنصرٌ هامٌ في تحقيق شعرية الرواية الديبية، حيث ينتقل من مجرد كونه اسما مجردا لا معنى له إلى وحدة ذات شحنة ثقافية عالية. فهو يتجرد من المسمى ليكون محور علاقة دلالية جديدة بين الدال والمدلول لتعزيز المعنى في السياق الذي وُضع فيه، فيكتسي صبغة دلالية مميزة بفعل التزاوج الثقافي والتداخل اللغوي الذي أضفاه "محمد ديب" على رواياته، ويؤكد هذا الأمر "أجيل" بقوله:

« On peut dire que le nom propre en général induit dans le texte [romanesque] un certain nombre d'interférences d'ordre culturel, dans son jeu combinatoire entre signifiant et signifié. » (Adjil, *Op.Cit.* :73)

"بوسعنا القول إنّ الاسم العلم يفضي عموما إلى عدد من التداخلات الثقافية في النصّ [الروائي] ، من خلال علاقته التوافقية بين الدّال والمدلول." (ترجمتنا)

وقد جعل "ديـــب" الوحدات الثقافية المختلفة في حراك دائم ومنظم دون أن تصطدم بعضها ببعض أو أن تلغي معنى بعضها بعضا بفضل أسلوب التباين اللغوي.

فمن يطّلع على روايات ثلاثية الشمال، لا بدّ من أن يشدّ انتباهه توظيف الكاتب ألفاظا من عدّة لغات، فيكون هذا الاستعمال شاهدا على تحكمه في ناصية عدة لغات.

« (...) bien au-delà de la 'bi-langue', il [Dib] demeure un véritable polyglotte. Employant ça et là des mots n'appartenant ni à l'arabe, ni au français, il inaugure par là même un autre espace, celui de la plurilangue, et au-delà un autre champ culturel, représenté par l'extrême-nord. » (*Ibid*. :21-22)

" (...) وبعيدا عن الثنائية اللغوية، يظلّ (ديب) ناطقا حقيقيا بعدّة لغات. فيوظّف هنا وهناك مفردات غير عربية وغير فرنسية، إنه يفتتح بذلك فضاء آخر، هو فضاء التعدد اللغوي، وبالتالي أفقا ثقافيا آخر، متمثلا في أقصى الشمال." (ترجمتنا)

فنلاحظ أن محمد ديب قد لجأ في ثلاثيته إلى الاقتراض من اللغة الألمانية (Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort) والانجليزية (nonsense) والروسية (spasiba, pojalsta) والفنلندية (païva, valo, omena) والإيطالية (Ciao) أيضا وضّح بعضها من خلال إرفاقها بمقابلاتها الفرنسية، وأشار إلى البعض الآخر عبر أساليب الإبدال اللغوي من علامات وافتراضات. وبرزت اللغة العربية والدارجة الجزائرية بصفتها لغة التأليف الأساسية، فاستقى الكاتب منها ألفاظا (Allah, hammam,çadaqa, gourbi) وعبارات (piquants piments) ونصوصا كذلك (Et il en porte témoignage, et il ne sait pas qu'à l'heure où les tombes vomiront leurs entrailles.)، وورد كلّ ذلك عبر قناة الترجمة.

والجدير بالذكر أن الترجمة مهنةٌ طالما مارسها "ديـــب" باحتراف في أعماله الأدبية، فهو يُتقن عدّة لغات. ويرى هذا الأديب الجزائري في الترجمة فرصةً للنص الأصل كي يولد من جديد وفي نسخة متجددة:

> « (...) je me paie le luxe de réécrire une traduction en oubliant le texte original. Je tâche en tout cas de l'oublier.(…) Pas du premier coup, votre texte demeure quelques temps encore sous influence ; l'original est déjà devenu un fantôme, mais il travaille celui que vous tenez à mettre sur pied, il faut le savoir et ce n'est pas toujours facile à savoir. J'en suis à ce stade, à réécrire des pages qui, libérées de leur état premier, devrons accéder à une nouvelle naissance. (Dib, 2003a:111-112)

"(...) أنْعَمُ بفرصة إعادة كتابة ترجمة مع نسيان النص الأصل. وأحرص على أي حال على نسيانه. (...) ليس من الوهلة الأولى، لأن نصّك يظلّ لبعض الوقت تحت التأثير؛ وإذا بالأصل يغدو شبحا، إلا أنه يتحكم في الذي تُنجزه، يجب معرفة ذلك، وهذا ليس بالأمر المُتاح. أنا في هذه المرحلة، حيث أعيد كتابة صفحات، تحرّرتْ من حالتها الأولى، وهي في طريقها إلى حياة جديدة." (ترجمتنا)

ويقول "ديـــب" (2003a :61) في هذه المهنة على لسان "برهان" في رواية «ثلوج من رخام »:

> « (…) c'est mon métier, traduire. Activité qui donnerait à penser (…) Se luxer le poignet à force d'écrire sans être écrivain, tout en l'étant et quelques fois meilleur écrivain que d'aucuns plus connus ou reconnus comme tels, oui, c'est une activité paradoxale. Nous affectionnons, nous traducteurs, d'avancer derrière un masque emprunté et qui est pour nous l'autre écrivain, toujours étranger. »

"(...) الترجمة مهنتي. وهي نشاط يحمل على التفكير(...)، أن تخلع معصمك من فرط الكتابة دون أن تكون مؤلفا، مع أنك كذلك وفي بعض الأحيان أفضل من بعض المؤلفين المشهورين الذين يُقرّ لهم بذلك، نعم إنها نشاط متناقض. يروقُ لنا، نحن المترجمون، التّقدم من خلف قناع مستعار، يُمثل لنا المؤلّفَ الآخر، الأجنبي دوما." (ترجمتنا)

2.III. قراءة في ترجـــمة ثلاثيـــة الشّـــمال

ترجم الروائي والناقد الجزائري **محمد ساري** "ثلاثية الشمال" الفرنسية إلى اللغة العربية في إطار مشروع إحياء آثار محمد ديب الأدبية الذي بادرت به وزارة الثقافة بمناسبة تظاهرة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية لسنة 2011. وترمي هذه المبادرة إلى التعريف بأعمال هذا الأديب الراحل الذي لم يُعرف عند أبناء وطنه إلا بثلاثية الجزائر التي تعدّ المرحلة الأولى من كتابته الواقعية.

1.2.III. التعريف بالمترجم محمد ساري

محمد ساري روائيٌ ومترجمٌ وناقدٌ أدبيٌ من مواليد 01 فيفري 1958 بشرشال، ولاية تيبازة بالجزائر. وهو متحصل على شهادة البكالوريا، تخصص آداب، دورة جوان 1976، وشهادة الليسانس في الأدب العربي في جوان 1980 من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، هو حاصل كذلك على شهادة دبلوم الدراسات المعمقة

(قسم اللغة الفرنسية والدراسات الفرانكوفونية) من جامعة السوربون الجديدة بباريس III (فرنسا) في جوان 1981، وشهادة الماجستير، تخصص نقد أدبي سنة 1992 من جامعة الجزائر بمذكرته الموسومة **المنهج النقدي عند محمد مصايف**.

عمل أستاذا بجامعة مولود معمري بتيزي وزو سنة 1982، ودرّسْ لمدة سنتين (2010/2009) مقياسيْ ممارسة الترجمة وتقييم الترجمة في المعهد العربي العالي للترجمة بالعاصمة. ويدرّس حاليا النقد الأدبي (سيميولوجيا، سوسيولوجيا، تحليل الخطاب) ونظرية الأدب في قسم اللغة العربية بجامعة الجزائر2 منذ 1999. يشغل منصب رئيس لجنة الإبداع والترجمة في المركز الوطني للكتاب منذ تأسيسه في 2013.

شارك في عشرات الملتقيات الأدبية في الجزائر وخارجها، وكان عضوا في لجان التقييم والقراءة والمسابقات التي تنظمها وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية الأخرى. فكان عضوا في لجنة التحكيم لجائزة آسيا جبار للرواية (الدورة الأولى 2015) ورئيس لجنة التحكيم لجائزة "محمد ديب" للرواية (2016). أطّر ورشة ترجمة في التخصص: فرنسي/عربي- عربي/فرنسي سنة 2016 في المعهد العالمي للترجمة الأدبية CITL (Collège international des traducteurs littéraires-Arles France) بأرل (Arles) في فرنسا (عن المترجم نفسه).

2.2.III. تقديم التـــرجمة العـــربية

بما أن قراءة النص المترجم مرحلة أساسية وأولية في تقييم ونقد الترجمة، فإننا نقدم بادئ ذي بدء قراءتنا لثلاثية الشمال في القالب العربي منفصلة عن نسختها الأصلية لنتذوق ما جادت به قريحة المترجم محمد ساري.

صدرت الترجمة العربية لثلاثية الشمال عن منشورات الشهاب سنة 2011. ويقع الجزء الأول من الثلاثية: "سطوح أُرسول" في 215 صفحة، وتقع الرواية الثانية "غفوة حواء" في 209 صفحة، أما الجزء الأخير منها الموسوم "بثلوج من رخام" فيقع في 242 صفحة.

1.2.2.III. ترجمة الغلاف الخارجي

نلاحظ أن واجهة كل الروايات المترجمة تحترم إلى حد بعيد الواجهة الأصلية للروايات الثلاث، حيث تشترك معها في توسّط العنوان الجزء العلوي من الغلاف، يليه اسم دار النشر، في حين تظهر صورة "محمد ديـــب" في الجزء السفلي منه، مطبوعٌ عليها لقبه بالفرنسية، دون إحالة إلى اسم المترجم الذي يُذكر داخل الكتاب.

2.2.2.III. ترجمة العناوين

انتهج المترجم محمد ساري الحرفية في ترجمته لعناوين الثلاثية. فترجم عنوان الجزء الأول من ثلاثية الشمال «les terrasses d'Orsol » "بسطوح أُرسول"، وعنوان

الرواية الثانية « Le sommeil d'Eve » "بغفوة حواء" وترجم عنوان آخر جزء منها « Neiges de marbre » "بثلوج من رخام".

وهي ترجمة في نظرنا تؤدي معنى مضمون الروايات تماما مثل ما جاء في الأصل، على اعتبار أن كل مفردة فرنسية لها ما يُقابلها في اللغة العربية، إلا اسم المكان (أُرسول)[1] الذي اعتبره المترجم مجرّد اسم علم لا يوحي بشيء، ممّا زيّن له ترجمته بالنقل الصوتي إلى اللغة العربية.

وبوسعنا القول بناء على قراءتنا للترجمة العربية إن الترجمة الحرفية منهج محمد ساري، ليس في ترجمة عتبات الروايات فحسب بل في ترجمة متنها أيضا. ولعلّه يتوخى من ذلك عدم إفلات الدلالات التي تحملها العبارات والمفردات، حرصا منه على نقل اللغة الفريدة التي اصطنعها "محمد ديـــب" لنفسه في ثلاثية الشمال.

III.3.2.2. مقدمـــة المتـــرجم

أبى "محمد ساري" كتابة تقديم للترجمة العربية لكل الروايات، وهو أسلوبه الخاصّ في الترجمة. وفي تقديرنا أنه من المترجمين الذين يفضّلون التواري، فاسحاً بذلك المجال واسعا لظهور اسم المؤلف.

[1] يُنظر ص277 حيث تناولنا هذه الوحدة الثقافية بالتحليل والدراسة في الفصل الثاني من الجزء التطبيقي.

III.2.2.4. تقســـيم الفصـــول

جاءت فصول الروايات المترجمة إلى العربية مطابقة للتقسيم الذي اتبعه محمد ديب في رواياته الثلاث، وموسومة بعناوين ترجمها كذلك حرفيا على غرار الفصل الأول من رواية "غفوة حواء" الموسوم «un parfum de neige» (عطر ثلج)، ونقل صوتيا ما كان منها بلغة أجنبية غير الفرنسية مثل عنوان الفصل الثاني من رواية "ثلوج من رخام" المستعار من اللغة الفنلندية «Valo» (فالو).

III.2.2.3. تقيـــيم الترجـــمة

كشفت لنا قراءتنا الفاحصة للترجمة العربية للأجزاء الثلاث من ثلاثية الشّمال أنّها تتميز بلغة تستغلق معانيها على القارئ، وأسلوب يشوبه الكثير من الغموض، يتخلله في العدد من الأحيان التكرار، والاستطرادات، التي تدل على الحيرة والتيه والضياع. وهو ذات الأمر الذي ميّز كتابة محمد ديب في هذه الثلاثية، مما يدلّ على أن المترجم سعى جاهدا لأنّ يكون وفيّا لأسلوب الكاتب.

والجدير بالملاحظة من النّاحية الشّكلية أنّ المترجم ترك المساحات البيضاء وفصل بين نصوص الروايات بالأرقام تماما كما ورد في الأصل. واستعمل محمد ساري الخط الغليظ دلالة منه على الوحدات الثقافية التي وردت بخط مائل في النص الفرنسي، ووظّف الشولتين ليشير إلى الاقتباس، الذّي ورد بخط مائل أيضا في متن

الرواية الفرنسية. ولنا أن نتلمس حرصه على العودة إلى الاقتباسات في مظانها، لاسيما حين يتعلق الأمر بالتناص القرآني، أما الاقتباس من الحديث النبوي، فيبدو أنه انفلت منه بسبب الترجمة الحرفية.

وتوخى على العموم محمد ساري الوضوح في الترجمة من خلال انتقاء المكافئات اللفظية، وكان يتحرى الألفاظ إن تعذر عليه ذلك مراعاة للسياق الروائي. ونذكّر أن "محمد ديـــب" قد خصّ كتابة ثلاثية الشمال بلغة فريدة، تزخر بالإيحاءات والتضمينات الثقافية المتباينة، تتساب على لسان الشخصيات الروائية، فتشحنها بفيضٍ من الدّلالات وتحمّلها بسيل من العواطف التي تختلج سريرتها، وهو الأمر الذي لم يغفل عنه المترجم، فحاول أن يوضح دلالتها داخل متن الرواية دون أن يُحيل أو يفصّل في مرجعيتها في ذيل الصفحة.

وما يلفت الانتباه أن المترجم لجأ إلى استعمال ألفاظ وعبارات غير عربية في نصّه المُترجم في بعض المواضع التي وظّف فيها "ديب" أسلوب التباين اللغوي، نحو: العبارة الانجليزية « For ever» (س.أ.:215)، والجملة الإنجليزية just greeting» « from…yours :x والفظة الألمانية «Jugendstil» (غ.ح.: 12،77)، والألفاظ الفرنسية «russe, rousse, rousia » (ث.ر.:30).

ولنا أن نؤكد أنه ليس من الهيّن العثور على رأس خيط المرجعية الثقافية لكلّ تلك المفردات والعبارات التي ضمّنها الكاتب نصوص ثلاثيته، سواء تعلّقت بالهوية

أو الغيرية. فلم يشر الكاتب إليها في الحواشي ولم يوضّحها في متن النص، على نقيض أسلوبه في ثلاثيته الأولى: "الجزائر"، حيث بيّن دلالة الوحدات الثقافية بأكثر من أسلوب. ونذكر على سبيل المثال احدى الحواشي الشارحة في رواية "الحريق" :

« Dohr : Prière du début de l'après-midi » (Dib, 1952 :47).

وبالتالي، لا يتسنى للقارئ أن يُحيط بكلّ الدلالات من الوهلة الأولى، ويعبّر في هذا الشأن "هوبرت حداد" (Hubert Haddad) قائلا:

« Ecrivant en français, sans complexe et assumant sa double culture, l'auteur ne se livre pas purement et simplement au lecteur. Sa création littéraire demande souvent plusieurs lectures pour pénétrer jusqu'au sens. » (Belaskri, 2017:50)

"عندما يؤلّف الكاتب باللغة الفرنسية دون عقدة ويحافظ على ثقافته المزدوجة، فإنه لا يكون في متناول القارئ ببساطة وفصاحة. فيتطلب أدبه في غالب الأحيان قراءات عديدة للولوج إلى المعنى" (ترجمتنا).

وهو الرأي الذي يؤيّده المترجم الجزائري "يخلف" بقوله:

« La difficulté c'est que la langue de Dib est presque physique. Pleine de culture algérienne, de locutions et de tournures. Impossible de la copier ou de la traduire. Elle dit la chose d'emblée et s'en va sereine et invisible. Indifférente à merveille. » (*Ibid.* :81)

"تكمن الصعوبة في أن لغة ديب هي أقرب ما تكون مادية. تزخر بالثقافة الجزائرية وبالعبارات والتراكيب، ومن المستحيل نسخها أو ترجمتها. هي تعبّر فورا عن الأشياء، ومن ثَمَّ تغدو سلسةً ومتواريةً. إنها لا مبالية بامتياز." (ترجمتنا)

وشكّل اسم العلم ذو البعد الثقافي (Nom propre-culturème) تحديّا فعليا بالنسبة للمترجم لصعوبة رصده بسبب عاملين رئيسيين، هما كالتالي:

- **أولا:** ما يدل على الاسم العلم في اللغات اللاتينية هو كتابة أول حرف منه كبيرا (en majuscule) وهناك من الأسماء ما يكون اسما علما وصفيا (Npr. Descriptif) على غرار: La fiancée du loup، فلن يتفطن بناء على ذلك، المترجم إلى أنه اسم علم يُحيل إلى أسطورة شعبية في فنلندا.
- **ثانيا:** الاقتراض من عدة لغات وذاك ما تتسم به ثلاثية الشمال، وقد يشقّ تمييزه على المترجم الذي لا يتقن سوى الفرنسية والعربية. فلا يدري من أي لغة تم الاقتراض، وبالتالي يفشل في إبراز الإدلال (signifiance) الثقافي لاسم العلم، مثل: *Väinämöinen* (فاينامواناں) (Dib, S.E. :18)، المستعار من اللغة الفنلندية والذي يعني "الرجل الموسيقي". والواقع أن هذا الاسم كان يُطلق في الملاحم الفنلندية القديمة على ابن الآلهة الأولى "إلمتار" (Ilmatar) الذي يتجسّد في صور عجوز حكيم ذو صوت ساحر.

ونبادر بالقول أنه من الأهمية بما كان الإلمام بالحقل الثقافي للوحدات تماما مثل الإلمام بالحقل الدلالي للمفردات، لا سيّما حين يتعلق الأمر بالروايات الديبية الزاخرة بالتنوع الثقافي، وإلا فقد يُجحف المترجم بحق أساليب الكاتب الفنية ويُخلّ بالمعنى الإجمالي للرواية.

3.III. خلاصـــة الفصـــل

تتجاوز الكتابة الروائية لمحمد ديب الراهن لتحتضن الأسطوري والرمزي. وهو منحى نال اهتماما بالغا لدى العديد من الأدباء والنقاد من أمثال: "جاك دريدا" و"رولان بارت" و"جوليا كريستيفا" وغيرهم. وهو أيضا منحى ميّز أدب ما بعد الحداثة الذي يُحاكي الآثار الأدبية القديمة في كثرة الاقتباسات والتضمينات الحضارية والإشارات الثقافية كما تعددت فيه اللغات وتداخلت فيه الأجناس الأدبية وتفاوتت فيه المضامين على غرار ما ورد في ثلاثية الشمال.

ونؤكد دون مغالاة أن "ديـــب" يتصدر طليعة الأدباء الجزائريين المخضرمين. فقد عكف على التأليف منذ مطلع خمسينيات القرن الماضي إلى غاية مطلع الألفية الثالثة، مستهلا بالروايات الواقعية لينعطف مساره نحو الخيال والرمزية. ونشأت بذلك، الفلسفة الديبية من حُطام خيباته وخذلانه، ومن وحي آمال وأحلام طفولته، محاطة بهالة من التصوّف الذي عرف طريقه إليه من خلال التزامه في عمله الأدبي الدؤوب.

ووظّف كذلك ذاكرة الماضي لاستقراء الحاضر، منتقدا الانغلاق على الذات والتّعصب تجاه الآخر. وأفرزت ثلاثيته الأخيرة تمثّلات غيرية مغايرة عما ألفناها في الصور التقليدية للآخر حيث يتحول الأنا إلى آخر بالنسبة للقارئ الفرنسي، ليتجلى بوضوح انحيازه المطلق للإنسانية في رواياته، التي راعى فيها تقنيات الكتابة الروائية الحديثة، من خلال مزج مختلف الألوان الأدبية، واستدعاء حضارتي الشرق والغرب ليتعايشا جنبا إلى جنب في أحضان رواياته، بالرغم من اختلافاتهما الثقافية.

وتتمحور « ثلاثية الشمال » أساسا حول اكتشاف الذات بجوانبها الخفية وأبعادها الاجتماعية والدينية والحضارية عبر الترحال والمنفى. فحين يتحرّر الإنسان من تأثير البيئة المحلية، تتكشف له ذاته بالقدر نفسه الذي تتكشَّف به لغيره. وكثيرا ما يندهش من اكتشاف ذاته أكثر مما يندهش منها الآخرون. فقد بات جليا أن الأنا لا يفهم إلا في ضوء وعينا بالآخر. وعليه، لا يعني الاختلاف بالضرورة التصادم بل المغايرة. فالاختلاف فعالية حرة من صميم فعالية الكتابة، وهو لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية لأن أساس الاختلاف يوجد في اللغة.

وتُجسّد الكتابة الديبية بامتياز هذه الفلسفة لاسيما في المرحلة الأخيرة من حياة الكاتب الجزائري، حيث انتقل من الواقعية إلى الرمزية والخيال في سبيل معالجة مسائل جوهرية تتعلق بالذات الإنسانية. وإنّ في ثلاثية الشمال ما ينمّ عن أسلوب إبداعي فريد، ينبثق من أهمية المواضيع التي تناولها الروائي والتي أضفت على لغة

الكتابة أبعادا ثقافية وحضارية، تحاور فيها الذات الآخر في توافق وانسجام في ظلّ التلاقح الثقافي الذي يرعاه التباين اللغوي.

ونخلص وفقا للمعطيات الناتجة عن قراءتنا التحليلية للثلاثية في نسختها الأصلية والمترجمة، إلى أن خصوصية أعمال "محمد ديب" الروائية تطرح إشكالية ماهية النسخة العربية لهذا العمل الإبداعي الذي دفع فيه "محمد ديب" بكتابته ذات الأسلوب الفنّي المميز لتقف على عتبات الترجمة من عدة لغات تتقدمها لغته الأم. فيغدو السبيل نحو ترجمة أعمال هذا الأديب ذو الباع الطويل في التأليف كدخول متاهة لا نهاية لها ومهمة شاقّة بالرغم من متعتها، يتقمص فيها المترجم عدة أدوار، فيبحث وينقب ليبلغ أفضل نموذج عربي لتكون الترجمة أمينة للأصل وكأن محمد ديب هو الذي كتبها بلغة الضاد.

ولنا أن نقرّ بأن جهود محمد ساري في ترجمة أعمال "محمد ديب" إلى اللغة العربية مبادرة حميدة من باب إعادة الدّر إلى معدنه، فبفضلها يتسنى للعديد من القراء العرب أن يستمتعوا بالفن الروائي الحديث لعميد الأدب الجزائري. وإنّه من الواجب على المترجم الذي يأخذ على عاتقه تعريب أعمال هذا الكاتب الروائية أن يولي أهمية بالغة للحرف، ولا يهمله لصالح المعنى، ذلك أنه محطّ اهتمام المؤلف ومشروعه الذي عكف على تحقيقه وتقديمه في أبهى حلّة لقرائه.

الفصـــــل الرابــع:

" نقــد الترجمة العربيــة لثــلاثية الشمال"

0.IV. تقديم الفصل

يواجه مترجم النصّ الروائي وهو يتلمس مخرجا من متاهة الترجمة الروائية درجات مختلفة ومتباينة من الألوان الثقافية التي تميز كل رواية عن غيرها، فمنها ما يتعلق بالتقاليد، ومنها ما يتعلق بالمعتقدات، ومنها ما يخصّ طرق اللباس وأشكال الطعام والعادات الغذائية التي لا نظير لها في ثقافة أخرى. فنجده يستنزف كل ما في جعبته من ألفاظ وعبارات في ثقافة اللغة المنقول إليها دون أن يجد لها أحيانا مقابلا لغويا ومكافئا ثقافيا، في حال نجح في رصد الوحدات الثقافية في النص الأصل. فهي صعبة التتبع لتجذرها في اللغة المنقولة، كما أن نجاح رصدها رهن بمدى إلمام المترجم بعبقرية اللغة المنقولة ومعارفه الموسوعية حول ثقافتها.

والتحدي الآخر هو تحري السبل الناجعة التي تمكن مترجم الرواية المكتوبة باللغة الأجنبية التي تعجّ بالمضامين الثقافية المتداخلة بين الهوية والغيرية، من النقل الواضح لما تيسر من الخلفية الثقافية للعالم الروائي للمتلقي الذي لا يلمّ إلا نادرا بمعالم ثقافة اللغة المنقول إليها.

سنسعى في هذا الشأن ومن خلال الفصل الأخير التطبيقي إلى معاينة وتحليل تجليات التلاقح الثقافي الوارد ذكرها في ثلاثية الشمال للكاتب الجزائري محمد ديب والتي تضمّ: سطوح أُرسول (1985) وغفوة حواء (1989) وثلوج من رخام (1990)، ثمّ مقارنتها مع الترجمة العربية التي أنجزها الجزائري محمد ساري من أجل استخلاص

المناهج والأساليب المعتمدة في نقل الوحدات الثقافية الخاصة بالهوية والغيرية اللّتين تجتمعان في نص روائي واحد وتقييم مدى النجاح في إيصال الشحنة الثقافية الأصلية التي وظفها "محمد ديب" في ثلاثيته إلى المتلقي. وسنبيّن المنحى الذي اتخذه المترجم إزاء التفاعل الثقافي بين الهوية والغيرية داخل الرواية الديبية ومدى صلاحية رأي "روجيه زوبار" (Roger Zuber) الذي يقول:

« Toujours déchiré par les exigences contraires de l'exactitude et de la beauté, le traducteur sacrifie tantôt l'une tantôt l'autre. » (Zuber, 1968 : 17)

1.IV. منهجية التحليل

نتبنى في تحليلنا للمدونة المنهج النقدي للعمل الروائي الثلاثي المكتوب باللغة الفرنسية "Trilogie nordique" لصاحبه الروائي الجزائري "محمد ديب" وترجمته العربية التي أنجزها الجزائري "محمد ساري".

ونذكر بأنه ليس الغرض من هذه الدراسة استخلاص منهج قارّ يطبق على جميع النصوص الروائية من هذا الصنف. فنحن نرى يقينا أنه لا توجد وصفة وحيدة وموحدة لترجمة المرجعيات الثقافية داخل النصوص الروائية، بل نروم من خلال التحليل والنقد، عرض أهم العوامل المؤثرة في خيارات المترجم أثناء سعيه إلى نقل المرجعيات الثقافية بين لغة ولغة أخرى في نص روائي تتزاحم فيه ملامح الهوية مع الغيرية بشكل متناغم يصعب من خلاله تحديد التخوم الفاصلة بين هذه الثقافة وتلك.

ونلفت الانتباه إلى أن ثلاثية الشمال عمل روائي يزخر بوحدات ثقافية متنوعة البنية والدّلالة بصورة إبداعية نادرة، تفتح المجال واسعا أمام القارئ لرسم تفاصيل عوالم متنافرة ومتقاربة في آن واحد من حضارات اندثرت وأخرى لا تزال قائمة.

فقمنا بادئ ذي بدء بإحصاء كل ما ورد من وحدات ثقافية في الثلاثية مع ترتيبها وتصنيفها، ليتسنى لنا دراستها في السياق الذي وردت فيه مع تبيان الغرض الذي وُظّفت من أجله، قبل الخوض في عرض أصلها ومعناها في لغتها واقتفاء دلالتها في الثقافة المنقولة، ثم نشرع أخيرا في مقارنتها بالأصل وتقييم الأساليب التي اعتمدها محمد ساري في ترجمتها إلى اللغة العربية، واقتراح البديل في حال جانب الصواب.

2.IV. تحـــليل ونقـــد النمـــاذج المستقاة من ترجـــمة الثـــلاثية

نستعمل في عرضنا للعينات التي استقيناها من المدونة جداول، تتضمن تسعة عشر نموذجا لتجليات التلاقح الثقافي. وتضمّ هذه العينات واحدا وأربعين مثالا، تتوزع بين وحدات ثقافية خاصة بالهوية، وأخرى بالغيرية. وقد قمنا بترتيبها تبعا للتصنيفات التي وردت في الجانب النظري، وفق معيار الشكل والوظيفة والدلالة، مرفقة بالترجمة العربية. وارتأينا من أجل تيسير تتبع الدراسة التحليلية وضع سطر تحت الوحدات الثقافية التي وردت في المقاطع المقتطفة من الثلاثية، كما جعلنا سطرين تحت الإشارات والافتراضات التي من شأنها الإشارة إليها.

وقبل الشروع في النقد، نعيد رسم المشهد الروائي الذي اقتطفت منه هذه النماذج، حتى يتسنى للقارئ تتبع الدراسة التحليلية وربطها بالسياق الذي وردت فيه، لنوضح بعدها طبيعة الوحدة الثقافية والأداة التي لجأ إليها "محمد ديب" من أجل توظيفها في رواياته، مع تسليط الضوء على المواضع التي استعمل فيها الكاتب تقنيات التباين اللغوي.

ونستهل عقب ذلك الدراسة التحليلية بعرض الدلالة المعجمية والثقافية لكل وحدة ثقافية، ونظيرتها في الترجمة العربية قبل تقييم ونقد الأساليب التي تبناها المترجم من أجل نقلها إلى لغة البيان، لنشير إلى الزّلات التي وقع فيها ونصوّبها.

1.2.IV. تجليـــات التـــلاقح التـــاريخي والأســـطوري

تعددت الوحدات الثقافية في هذا المجال، فحصرنا أهمها في ستة أمثلة، لتميزها بشحنة ثقافية عالية.

1.1.2.IV. النموذج الأول:

يتضمن هذا النموذج أسماء أعلام لشخصيات تاريخية، كان لها الأثر البالغ إبان الحقب التي حكمت فيها، ولازالت ذائعة الصيت ليومنا هذا.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الترجمـــة العربيـــة
الهويـــة:	« Néfertiti…Je murmure tout de même ce nom » (N.M.:8)	نيفَرتيتي.. ومع ذلك أهمس هذا الاسم.. (ث.ر.:10)
الغيريـــة:	Quel est cet olibrius qui revient ? (N.M.:195)	من هو هذا المُتَعَنتِر العائد؟ (ث.ر.:195)

النقد والتقييم:

الهوية

نيفرتيتي هي الزوجة الملكية العظمى للفرعون المصري **أخناتون**. اشتهرت نفرتيتي وزوجها بثورتهم الدينية، والتي عبدوا من خلالها إله واحد، أتون، أو قرص الشمس (www.marefa.org). يعود لنفرتيتي وزوجها وضع الدّين الجديد الذي غير أساليب العبادة في مصر. حكمت برفقة زوجها، ما يمكن القول بأنها أكثر الفترات ثراء في التاريخ المصري القديم. ويعتقد بعض الباحثين أن نفرتيتي حكمت لفترة وجيزة باسم "نفر نف رع–أتون" بعد وفاة زوجها وقبل تولي "توت غنخ أمون" الحكم. ويعني اسمها بالهيروغليفية "الجميلة أتت"، وهو وجه الشبه بين هذه الملكة و"ليل".

ونقل محمد ديب اسم العلم الثقافي الخاص بالحضارة الفرعونية إلى اللغة الفرنسية حرفيا وصوتيا فأوفى الوحدة الثقافية حقها من إحالة حضارية إلى أزهى العصور الفرعونية، وذلك في إطار أسلوب التباين اللغوي. أما محمد ساري فقد أعاد نقل هذا الاسم إلى اللغة العربية، حيث توقع أن متلقي الترجمة العربي على اطلاع ولو

سطحي بهذه الحضارة ومن تعاقب عليها في الحكم. لكن هناك احتمال وفق اعتبارنا، ولو ضئيل، أن من القراء من يجهل أعلام تلك الثقافة المصرية العتيدة والغاية من ذكرها في الرواية، فوجه الشبه غير موضّح. ونقترح تجنبا للغموض الذي قد يكتنف هذه الوحدة اللجوء إلى الترجمة المزيدة، فتكون:"**الملكة نفرتيتي الجميلة**".

الغيرية

يعد **Olibrius** اسما يتضمن مجازا الشتم والذم (Npr modifié métaphoriquement). ويُطلق في اللغة العامية الفرنسية على الرجل الأرعن والطائش، يودّ أن يحظى بالاهتمام لدى الناس. وهو في الأصل اسم علم (anthroponyme) للسيناتور الروماني الذي وُلي على العرش بغتة سنة 472 ميلادي، وتم تنحيته في ظرف ثلاثة أشهر. فأصبح هذا الاسم العلم مصدرا يدل على كل شخص متبجح ومدّع. (www.francepittoresque.com).

ترجم محمد ساري هذه الوحدة الثقافية بما يكافئها ثقافيا (المُتَعَنتِر)، وهو اسم مفعول من الفعل (تعنتر)، أي تشبّه بعنترة في الشجاعة والإقدام، وهو عنترة بن معاوية بن شداد العبسي (ابن منظور، 2003 أ: 2570).

وهو أحد أشهر فرسان العرب في فترة ما قبل الإسلام، وشاعر معلقات معروف بشعره الجميل وغزله العفيف بابنة عمّه عبلة بنت مالك. ويُقال: تعنتر على خصمه، بمعنى تطاول عليه وترفّع. ونعتبر أن هذا الاسم الثقافي قد أدّى المعنى كاملا مع

إضفاء الدلالة الثقافية العربية على الترجمة. وهو اختيار نابع من علم المترجم أن اسم هذا الشاعر والفارس معلوم لدى القارئ العربي، بالإضافة إلى أن الجزائريين قد درجوا على استعماله في لهجتهم المحلية إحالة إلى نفس المقام، أي التطاول والتعالي.

2.1.2.IV. النموذج الثاني:

تتميز الأعراق والشعوب مختلفة الأجناس عن بعضها البعض، ولها الحظ الوافر في الكتابة الروائية الديبية.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الترجمـــة العربيـــة
الهوية	En secouant sa crinière de Maure.. (N.M.:22)	وهي تهزّ شعرها الأسمر..(ث.ر.: 24)
الغيرية	« elle fait son entrée de cosaque. » (N.M.:212)	دخلت على طريقة فرسان القوزاق. (ث.ر.: 199)

النقد والتقييم:

الهوية

لا يطلق اسم العلم **Maures** على الشعوب الأمازيغية بيضاء البشرة ولا على العرب كما هو الاعتقاد السائد، بل على الشعوب الإفريقية من ذوي البشرة السوداء. وقد استولت تلك الشعوب على جنوب أوروبا، وبالتحديد إسبانيا إلى غاية القرن الخامس عشر. وقد أثروا في الفن والعمران لإسبانيا الحديثة. وتدل لفظة "Maure" على اللون الأسود الداكن أيضا نسبة إلى لون بشرة تلك الشعوب التي تقطن في إفريقيا

الشمالية، المعروفة بالمغرب العربي، ومنه اسم دولة موريتانيا الذي أطلقه الرومان على المنطقة (Sertima,1903:619-623)

لذا، نرى أن ساري قد وضح المرجع الثقافي لاسم العلم (ethnonyme) باللجوء إلى أسلوب الاشتمال باستعمال الصفة (أسمر)، وهو الأسلوب الملائم في هذا المقام. إلا أن اللون الذي يشير إليه الكاتب هو الأسود وليس الأسمر (brun)، حيث أن محمد ديب شبه شعر ابنته بشعر الحيوانات المتدلي والذي يتميز بلون الموريسكيين الذين كانوا ذوي بشرة سوداء.

الغيرية

الوحدة الثقافية (cosaque) لقب أُطلق على الشعوب المغامرة والمحاربة. وشمل فيما بعد بعض الأجهزة في الجيش الروسي، وأصلها في الروسية: (kazak) أو في البولونية (kosak) والتي تعني "رجل شجاع". (www.cosmovisions.com). وذكر محمد ديب على لسان والد "ليل" هذه الوحدة التاريخية، من أجل تبيان شجاعة ابنته، فشبهها بالفارس الشجاع.

وترجم محمد ساري هذه الوحدة الثقافية عبر أسلوب النقل "القوزاق" من خلال تطويع صوتي وحرفي، والترجمة المزيدة (incrémentialisation) حفاظا على دلالة الوحدة الأجنبية وبغية إيضاح مدلولها التاريخي، حيث أضاف لفظة "فرسان". ونرى أنه أسلوب يختصر الكثير من البحث عن المرجعية التاريخية للوحدة الثقافية بالنسبة للمتلقي

العربي، ويحافظ في آن واحد على الثقافة الأجنبية داخل النص المترجم في أسلوب عربي رصين.

3.1.2.IV. النموذج الثالث:

تدّب الحياة من جديد في أساطير الأولين حين يستدعي محمد ديب أبزر شخصياتها الخرافية من الشرق والغرب.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الترجمـــة العربيـــة
الهوية	…une plume de la barbe de Didi vole en l'air ! (S.E.:151)	...كان ريش لحية ديدي يتطاير... (غ.ح.: 143)
الغيرية	que seule sait faire une Mélusine. (N.M. :195)	وحدها اللبّادة صاحبة الشعر الطويل تحسّن تأديتها. (ث.ر.:195)

النقد والتقييم:

الهوية

يلقي "صلح" في رواية **غفوة حواء** على مسامع "قاينة" قصة الطفل "ديدي". وهي قصة فتى نمت لحيته ريشا وأصبح حديث العام والخاص. وتفاقم همّه لأنه أصبح محط سخرية الناس بالرغم من محاولاته الفاشلة في حلق ذقنه، الذي كان يكسوه الريش. واستشار العديد من الأطباء إلى أن التقى بأحد الحكماء الذي استفسر منه عما كان يفعله في الصغر، فأخبره بأنه كان فتى شقيّا وطائشا ومحل قلق وانزعاج والدته على الدوام،

كما وقتل دجاجة جارته. فأمره بالذهاب إليها والاعتذار منها. ففعل ديدي وكانت كلما تنعته بوصف ما من الغضب، كان ريش لحيته يتطاير.(S.E.:147-151).

وبما أن القصة الشعبية من التراث الجزائري، لم يجد محمد ساري عقبة في نقل فحواها إلى اللغة العربية، والأمر سيان بالنسبة لاسم العلم الثقافي "ديدي"، الذي نقله في الأصل محمد ديب في صورة اقتراض من اللغة العربية إلى الفرنسية.

الغيرية

وردت الوحدة الثقافية في المقطع أعلاه على شكل اسم علم، (Mélusine). وهو اسم جنية في صورة أفعى، ورد ذكرها في القصص الشعبية من الفلكلور الأوروبي. وهي جنية الينابيع والأنهار وجنية نشيطة وتقوم بعدة مهام بإتقان وحذر أيضا، ما جعل محمد ديب يشبه ابنة برهان "ليل" بها. وتعد رواية (Mélusine) للكاتب جون داراس (Jean d'Arras) في نهاية القرن الرابع عشر أشهر نسخة عن أسطورتها .(www.mythofrancaise.asso.fr)

ولا نجد أي تفسير للجوء المترجم إلى التصرف في ترجمته العربية لاسم العلم الثقافي المذكور أعلاه، حيث أنه وظّف عبارة غريبة تستهجنها الأسماع (اللبّادة صاحبة الشعر الطويل)، مع العلم أن "اللبادة" مؤنث لَبَّادٌ وجمعه : عَامِلُ اللُّبُودِ وجمعه : لَبَابِيدُ وهي كُلُّ شَعْرٍ أَوْ صُوفٍ مُتَلَبِّدٍ يقي من البرد والمطر؟! (الفيروزآبادي،316:2005) .وليست الجنية "ميلوزين" بطويلة شعر بل طويلة ذيل، وهو ذيل أفعى.

واستدراكا لما فات المترجم من اطلاع القارئ على الإدلال الثقافي لاسم العلم المشار إليه آنفا، نقترح إضافة لفظة "الجنية" إلى جانب النقل الحرفي والصوتي لهذا الاسم، فيصبح لدينا: وحدها **الجنية** "**ميلوزين** قادرة على ذلك.

2.2.IV. تجليـــات التـــلاقح البيئـــي

تتمثل ملامح التلاقح البيئي في أربع أمثلة من الثلاثية، تتنوع بتنوع خصائص الطبيعة التي نشأت فيها كل ثقافة.

1.2.2.IV. النموذج الأول:

يؤثر الغطاء النباتي والحيواني على نمط معيشة وتفكير الشعوب القاطنة في ذلك المحيط.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الجزيرة	Il dit : «Ce sont des piments piquants.» Je suis un bonheur piquant comme un piment. (N.M.:45)	يقول:"إنها فلافل حارة."أنا سعادة حارة كما الفلفل. (ث.ر.: 46)
الجزيرة	« En voici une qui a *du chien* », si l'expression est toujours utilisée (…) Mais ce serait oublier le mot qui l'habille le mieux, elle qui aime être bien habillée, le mot *chic*-une femme chic ! (T.O. :24)	"ها هي واحدة كالغزالة "، إذا كانت العبارة لا تزال تستعمل دائما، (...) ومع ذلك نسينا الكلمة التي تتلاءم معها جيدا، هي التي تحب اللباس الجميل، كلمة "متأنقة"– امرأة أنيقة. (س.أ.: 25).

النقد والتقييم:

الهوية

وردت الوحدة الثقافية على شكل تشبيه بليغ (métaphore) من وحي الثقافة الجزائرية مؤلف من المشبه به (piment) وهو بقْلَة زِراعِيَّة من فصيلَة الْباذِنْجَانِيَّاتِ، جوْفَاء، وهيَ أَنْوَاع خَضْرَاءُ وَحَمْرَاءُ، تُؤْكَلُ خَضرَاء وَتُحْشَى وتطْبَخ، مِنْهَا مَا هُوَ شَدِيدُ الْحَرَافَةِ، أَيْ يَلْذَعُ اللِّسَانَ بِحَرَارَتِهِ، وَالنَّوْع الأَحمر يَتِمُّ سَحْقُهُ بَعْدَ يُبْسِهِ، يُطَيَّبُ بِهِ الطَّعَامُ. وأضاف إليه الصفة (piquant) مؤكدا على نكهتها. ويشبّه في هذا السياق "محمد ديب" فتيات بلده بالفلفل الحارّ وهو ما يدل على كونهن مفعمات بالحيوية والنشاط.

وترجم محمد ساري هذا التشبيه حرفيا. ولم يسقط أي لفظة من العبارة الأصل إلا أنه وُفق نوعا ما في نقل دلالته إلى اللغة العربية، إلا أنه لا يُخيّل إلى القارئ أنه تشبيه. فقد نقل محمد ساري الألفاظ دون الأثر الذي توحي به (Effet d'évocation non restitué) مما أفرغها من محتواها الثقافي، وعليه نقترح كبديل: "إنها حارة كالفلفل".

الغيرية

ذُكر لفظ "كلب" في سياق وصف "عائد" "لعايدة"، وهو لفظ مشحون بإدلال ثقافي ورد في صورة عبارة اصطلاحية انتشر استعمالها في النصف الثاني من القرن التاسع

عشر في فرنسا. ويدل معناها المجازي على أناقة ورشاقة الفتاة (www.expressio.fr) ولعل جانب التشبيه بالكلب هو أنه لطالما كان الحيوان الأليف والمدلل عند الأوروبيين.

تفطن محمد ساري في ترجمته لهذه العبارة إلى دلالتها الثقافية، فسعى إلى نقل هذه الدلالة بأسلوب تشبيه يتوافق وذوق المتلقي العربي (كالغزالة) والتي تغنى العرب بجمالها ورشاقتها. ونعتبر بالتالي أنه قد وُفق في نقله إدلال الوحدة الثقافية.

2.2.2.IV. النموذج الثاني:

تتأثر الكنيات والألقاب بطبيعة البيئة التي ينتمي إليها أصحابها، وتحتل عناصرها مكانة خاصة لديهم.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
التحويل	D'autres maquisards me ramasseraient (…) Me voyant opérer, les hommes des djebels, dont je partageais maintenant l'existence, n'en revenaient pas. (S.E. :131)	التقطني مجاهدون آخرون (…) لم يكن رجال الجبل الذين أصبحت الآن أقاسم معيشتهم يصدّقون التحوّل الهائل الذي حدث لي .(غ.ح.:124)
التغيير	Une tradition, chez nous, reconnaît à deux arbres un statut primordial dans la vie de l'être humain. Ils sont désignés, l'un comme l'autre, d'un mot composé à partir d'une racine commune : *koti*, la maison, le chez soi. Ce sont le sapin (de la maison) *kotikuusi*, et le bouleau (de la maison) *kotikoivo*. (S.E.19)	هناك تقليد عندنا يَعتَرف لشجرتَين بوضع خاص في حياة الكائن البشري. يُعين كلاهما بكلمة تَتشكّل من جذع مشترك : كوتي، المنزل، البيت الذي يأوينا. إنهما صنوبرة (المنزل) كوتيكوسي، وبتولة (المنزل) كوتيكويفا. (غ.ح.:18)

النقد والتقييم:

الهوية

يعود صلح في سياق سرده بالذاكرة إلى وقائع حرب عايشها في وطنه، رفقة أصحابه في الكفاح. واستعمل محمد ديب عبارة "les hommes des djbels" المشحونة بمعاني من وحي التاريخ العربي، والجزائري خاصة. وهي في الواقع اسم علم وصفي (Npr descriptif) يتكون من اسم مضاف (les hommes) ومضاف إليه (des djbels). وهو لقب يُطلق على المجاهدين الذين اتخذوا من الجبال ملاذا وحصنا لهم من العدو الغاشم. ونلاحظ أن "محمد ديب" اقترض من اللغة العربية لفظة "جبل" التي تحيل إلى هويته ووطنه الجزائر، وأرفق هذا اللقب العربي بما يقابله في اللغة الفرنسية من أجل أن يستوعب المتلقي الفرنسي معناه (maquisard)، فهو اقتراض غير مدمج (Xénisme).

وترجم محمد ساري العبارة حرفيا، دونما عناء يُذكر باعتبارها لقبا معلوما لدى القارئ العربي، بالرغم من أنه جعل الجبال مفردا، لكن لا ضير من ذلك في نظرنا.

الغيرية

نجد في المقطع المقتبس من رواية **غفوة حواء** والذي يندرج في سياق الغيرية، "فاينة" تتحدث عن عادات وتقاليد موطنها، فنلندا، التي تتعلق بشجرتين خاصتين تنموان

بالقرب من المنزل، وترمز كل منهما إلى مفهوم محدد، كما تروى تحت ظلالهما الكثير من الحكايا والقصص.

فتحيل شجرة "الصنوبر" في ثقافة الفنلنديين إلى الأمان بالنظر إلى متانتها ومقاومتها لقساوة المناخ، في حين أن "البتولا" هي شَجَرَة مُورِقَة ذَات سَاق بَيْضَاء وَثِمَار مُجَنَّحَة، تعتبر شجرة الأحلام، كالجنية شتاء حين تفقد أوراقها لتجذب نجوم السماء، وتحتضن صيفا أرجوحة الأطفال، هي كنز أحلامهم، هي وطنهم (S.E.:19-20).

ولجأ محمد ديب إلى الترجمة في هذا المقطع أيضا من أجل نقل الإدلال الثقافي للوحدات المتعلقة بالطبيعة الفنلندية، فاقترض من اللغة الفنلندية اسم المنزل (koti)، واسم الشجرتين (kotikoivo،kotikuusi)، الدال على انتمائهما إلى محيط المنزل الفنلندي، حيث تشتركان في نفس الجذر الذي هو منزل (koti). وأرفق كل اقتراض بمقابله الفرنسي، فهو اقتراض غير مدمج (Xénisme)، أشار إليه بخط مائل. والواقع أن هذا الاقتراض ورد في صورة نقل صوتي وحرفي بالنسبة للفظة (kotikuusi) ونقل صوتي بالنسبة للفظة (kotikoivu) لتصبح (kotikoivo).

وحافظ محمد ساري في ترجمته لهاته الوحدات الثقافية إلى اللغة العربية على أسلوب التباين اللغوي، حيث نقل بدوره على خطى محمد ديب الألفاظ الفنلندية حرفيا وصوتيا وأرفقها بمقابلاتها العربية على التوالي: صنوبرة (المنزل) كوتيكوسي، وبتولة

(المنزل) كوتيكويفا. لكن نلفت الانتباه إلى النقل الصوتي بالنسبة لشجرة البتولا (kotikoivo)، خاطئ حيث تنطق (كُوتيكوِيفُو). فكان يجدر به أن يتبع النقل الصوتي الذي حرص محمد ديب على نقله لقارئه الفرنسي لمعرفة نطق اللفظة الفنلندية. غير أننا نوافق المترجم على اختياره الموفق من أجل الحفاظ على التباين اللغوي الوارد في هذا المقطع الروائي.

3.2.IV. تجليـــات التـــلاقح المـــادي

يضم مجال التلاقح المادي ستة أمثلة، تتعلق بالعمران وخصوصية المدن.

1.3.2.IV. النموذج الأول:

تختلف الهندسة المعمارية من بلد إلى آخر، ويتباين تصوّر المنازل من شعب إلى آخر.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	J'ai franchi la porte de son gourbi à la nuit tombante. (S.E. :132-133)	عتّبت باب كوخه عند الغروب. (غ.ح.:125)
الغيرية	Et bientôt en vue, la maison elle-même. A la russe, en bois, une datcha couleur vert d'eau .. (N.M. :33)	قريبا سيظهر المنزل. على الطريقة الروسية، بالخشب، داتشا بلون أخضر مائي.. (ث.ر.:35)

النقد والتقييم:

الهوية

يروي "صلح" أحداثا من رحم الذاكرة تعود به إلى بلده، حين كان يحارب في الجبال واضطر إلى المرور بمزارع من بني وطنه كان يتعامل مع المعمرين ولطالما

حذره المجاهدون من ذلك، فقرر أن يقتحم عليه منزله في الريف مع غروب الشمس. وبوسعنا أن نلاحظ أن محمد ديب لجأ إلى التباين اللغوي من خلال اقتراض لفظة من اللغة العامية الجزائرية (gourbi) في صورة اقتراض مدمج دون ترجمة شارحة أو مكافئ فرنسي (Pérégrinisme)، والذي يعتبر نوع من الأكواخ البدائية التي اشتهر بها سكان شمال إفريقيا والمصنوعة من الطوب وأغصان الشجر (www.cnrtl.fr).

فضل المترجم في نقله لهذه الوحدة الثقافية المستمدة من اللهجة الجزائرية أن يستعمل اللغة العربية الفصحى وانتقاء مقابل لها (كوخ) على سبيل الاشتمال، إلا أن الكوخ لا يوحي بالبدائية وليس الحالة المزرية لساكنيه كما هو الحال بالنسبة للفظة (**قُرْبي**) الذي اشتق من اللهجة المحلية لسكان الجزائر، والذي يُصنع عادة من أغصان الشجر والطوب. ومنه، تعتبر هذه الترجمة تكافؤا لغويا لا غير، ولا تكافئ ثقافيا الوحدة الأصل.

الغيرية

نلاحظ من جانب آخر، أن محمد ديب اقترض أيضا لفظة روسية للتعبير عن نوع من المنازل الريفية التي يلجأ إليها الناس صيفا في روسيا (datcha). كما وعمد محمد ديب لتوضيح هذا النقل الصوتي (transcription) إلى إضافة قبله مقابلا باللغة الفرنسية (maison)، بالرغم من أنها لفظة أدرجت في قاموس اللغة الفرنسية (Le petit Robert) منذ 1843. وتعود بداية ظهور هذا النوع من المنازل في روسيا منذ عهد

الإمبراطور الروسي "بيير" الأول الكبير (Pierre Ier le Grand) الذي شجع بناء هذه المنازل (Sakhno, 2005 :75). علاوة على ذلك، نلاحظ أن محمد ديب قد بيّن اللغة التي اقترض منها اللفظة الأجنبية من خلال إدراج علامة (A la russe) كأداة من أدوات التباين اللغوي.

سار محمد ساري على نفس المنوال في ترجمة هذا التباين اللغوي، حيث نقل الاقتراض إلى اللغة العربية صوتيا (داتشا) دون أي إضافة أو عبارة شارحة، فالمقام لا يتطلب ذلك على أي حال، والنقل البحت يفي بالغرض.

2.3.2.IV. النموذج الثاني:

مما يميز الكتابة الروائية لمحمد ديب صنعه لألفاظ خاصة به يستوحيها من وحي تجربته وينسجها من خيوط هويته. وهو الأمر الذي نتلمسه في أسماء الأعلام.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
التهويل	…je souhaite aussi revoir Orsol, qu'on me rende ma ville…. (T.O. :85)	كما أرغب في رؤية أُرْسُول، ليرجعوا لي مدينتي (س.أ.:87)
التغيير	Comme chacun peut vous le confirmer, la vraie métropole, c'est Jarbher. (T.O.19)	يمكن لأي شخص أن يؤكّد لكم أن الحاضرة الحقيقية هي جرفير. (س.أ.:20)

النقد والتقييم:

الهوية

في تحليلنا للسياق في رواية **سطوح أرسول** الذي وردت فيه هذه الوحدة الثقافية، توصلنا أنها توحي بأنها اسم مركب من صنع الروائي محمد ديب. فإذا تمعنا في اللفظة الفرنسية، يلفت انتباهنا أنها اسم مكان ذو إدلال ثقافي معين (toponyme-culturème)، مركب عكسيا من لفظتين: (Or) التي تعني الذهب و(Sol) تدل على الأرض أو التربة، أي "أرض الذهب"، وقد يكون استعمل ديب معدن الذهب لغلاوة الوطن وتعبيرا عن الحنين والشوق إليه. وقد حاك محمد ديب هذه الوحدة الثقافية من نسيج اللغة الفرنسية للدلالة على الهوية الوطنية. ونستنتج فضلا عن ذلك بناء على جملة الافتراضات (présuppositions) العديدة التي تخللت صفحات الرواية أنها مدينة أو بلد يقع بمحاذاة البحر الأبيض المتوسط، والذهب هو من لون الشمس أو الرمال، بما أنها منطقة ساحلية. وكل تلك الإيحاءات والعلامات تدل على أنها مدينة من مدن الجزائر، موطن "عايد"، حيث يقول محمد ديب على لسان بطل روايته:

« …comme on fait chez nous pour le plaisir de la promenade le tour des **remparts**, comme on boit du **thé** à l'ombre des **platanes**, comme on court au-devant de la **mer**, affronte de la poitrine cette mer **miterreinne** nôtre vacillant sous le poids du **soleil**… » (T.O. :85)

نقل محمد ساري في الترجمة العربية للمقطع المقتبس من الرواية، هذه الوحدة الثقافية نقلا صوتيا (أُرسُول)، ويبدو أن أسلوب النقل البحت، قد أفرغ اسم المكان من

شحنته الثقافية، ليغدو مجرد اسم لا يوحي بأي دلالة في ذهن القارئ العربي. وعليه، نقترح كبديل الترجمة التالية: "**مدينة الرمال الذهبية**" أو "**أرض الذهب**".

الغيرية

مما يتميز به محمد ديب في كتاباته الروائية صناعته لأسماء الأعلام وفق نمط معين ولغرض معين، مما ينتج عن ذلك أسماء ذات شحنة ثقافية عالية. ونتلمس هذا الأمر في المثال الثاني من النموذج الثاني من التلاقح البيئي.

فنلاحظ على سبيل المقارنة أن اسم المدينة في المثال الثاني عكس المثال الأول، فقد صنع باللغة العربية للدلالة على الغيرية (Jar-Bher) أي "جار البحر" في اللغة العربية، ثم اقترضه من خلال النقل الصوتي إلى اللغة الفرنسية. وفي رواية "سطوح أُرسول" تعتبر "جار البحر" مدينة سافر إليها "عايد" في مهمة عمل، تقع هي الأخرى بمحاذاة البحر، مشهورة بكثرة الموانئ، وتحيط بها الجزر من كل جانب، ما يرجح أن تكون في "فنلندا" أو "المملكة المتحدة" أو حتى "السويد"، إلا أن محمد ديب لم يحدد ماهيتها، واكتفى بسرد الافتراضات، تماما مثل مدينة "أُرسول". وهي مدينة يخترقها نهر "سلين" (Släⁿ)، غالبا ما يكون جوّها معكرا، وضبابيا.

> « (…) sur les **hauteurs** de Jarbher. De mon balcon la ville vous est offerte comme sur un **plateau** (…) au-delà les bas quartiers avec leurs **ruelles grises** (…) les mêmes **rochers** que les **vagues** giflent dans des **gerbes d'écume**. Plus au fond, d'un **noir d'encre**, l'eau tournoie, gronde, l'eau cogne avec un bruit de

tonnerre(…) et les mêmes décharges se succèdent à travers des **grottes** qui se creusent (…) sous Jarbher. (T.O. :12-16)

وما يلفت النظر ويدعو للاستغراب الأسلوب الذي تبناه محمد ساري في نقل اسم المكان الثقافي (Jarbher). فقد نقله صوتيا على أساس أنه مجرد اسم مكان مجردا من أي معنى أو دلالة، وكان هذا النقل الصوتي خاطئا، حيث قلب الباء فاء (جرفـــير). ولعله في نظرنا ظنّ أنها لفظة روسية، ففي الأبجدية الروسية تنطق الباء فاءا. وبالتالي، تغير الاسم، وضاعت الشحنة الثقافية.

ولذلك، نقترح كبديل عن هذا النقل، إعادة ترجمة هذا الاسم إلى اللغة العربية حرفيا، ليكون له دلالة واضحة وتصورا معقولا في ذهن القارئ العربي، فنخلص إلى عبارة: "**مدينة جاربحر**".

3.3.2.IV. النموذج الثالث:

تنتشر بعض الأماكن والمعالم التاريخية في البلدان لتساهم في ثراء التراث المادي.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـمـــة العـــربيـــة
الهويـــة	J'ai pris, ce jour-là, le ton d'un baladin de nos souks. (S.E. :147)	اتّخذت هذا اليوم هيئة مهرّج أسواقنا (غ.ح.:138)
الغيريـــة	une protection qui, par les vint-sept degrés au-dessous de zéro de cet après-midi, ne les protégeait en rien, tout en mettant en évidence leur plastique de cariatide (N.M. :74)	لا يمكن لحرارة (أو برودة) هذه الظهيرة التي تصل إلى الدرجة السابعة والعشرين تحت الصفر أن تحميهما، Ø. (ث.ر.:74)

النقد والتقييم:

الهوية

يشرع "صلح" في المقطع الأول من هذا النموذج والمقتبس من رواية **غفوة حواء** في قص حكاية شعبية "لفاينة" مفعمة بالحنين للوطن، تماما كما جرى عليه الأمر في الجزائر، حيث كانت تروى القصص في باحات الأسواق الشعبية. ولفظ "سوق"، مفردة مقترضة من العربية وتم أقلمتها صوتيا وحرفيا بما يتناسب واللغة الفرنسية (francisation)، تدل على الموضع الذي يُجلب إليه المتاع والسلع للبيع والابتياع، وهو في الغالب أسبوعي، وفي الهواء الطلق إذا كان في القرى أو مغلق في المدينة. وأدرجت القواميس الفرنسية هذا اللفظ ليصبح استعماله شائعا (http://cnrtl.fr).

فنلاحظ أن محمد ساري قد ترجم هذا الاقتراض إلى اللغة العربية بما يقابله ويكافئه لغويا وثقافيا (سوق)، بما أنه لفظ عربي لا يخفى معناه عن القارئ، فلا مجال ولا ضرورة لإضافة أي عبارة شارحة أو حاشية.

الغيرية

يصف لنا "برهان" في هذا المقطع من رواية **ثلوج من رخام**، فتاتان روسيتان، التقاهما حين كان في جولة مع زوجته "روسيا"، وقد كانتا تسبحان في عز الثلج في بحيرة في احدى الغابات. وقد شبّه محمد ديب في هذا الجزء من السرد تلك الفتاتين بتماثيل المدينة اليونانية التاريخية، "لاكونيا" (Laconie).

وردت الوحدة الثقافية في هذا المقطع في صورة وحدة مركبة من مضاف (plastique) ومضاف إليه (de cariatide). و يعني المصدر (la plastique) الشّكل أو الجمال، مشتق من الفعل اليوناني "*πλάσσειν* " الذي يُنطق "plassein " ويعني "شكّل" (http://www.cosmovisions.com). أما (cariatide) أو (caryatide) فهو عبارة عن تمثال في صورة امرأة ذات رداء طويل، يعلو رأسها سطح معمّد (entablement). وهذه الوحدة في واقع الأمر اسم علم (ethnonyme)، يدل على سكان مقاطعة كاريس (Caryes) الواقعة في مقاطعة "لاكونيا" اليونانية. وظهر هذا اللفظ أثناء غزو الإغريق للمنطقة ما أدى إلى تحالف سكانها مع الفرس، وقام الإغريق حينها بالقضاء على سكان المنطقة واستغلوا نساءها في رفع الأحمال الأشد ثقلا.(https://www.marcmaison.fr)

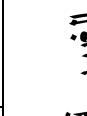
وفي معاينتنا للترجمة العربية لهذا المقطع، يبدو لنا أن محمد ساري قد حذف هذه الوحدة الثقافية المركبة من دون أن يترك لها أثرا يُذكر. فيتعلق الأمر في هذا المقام بأسلوب الإسقاط (omission) وهو يعتبر خطا في الترجمة، حيث أن المعنى ورد ناقصا عن ما ورد في النص الأصل، وهو من وجهة نظرنا حذف متعمد وعلى الأغلب ولربما ظنا منه أنه تكرار لما سبق ذكره عن نقص شديد في درجة الحرارة. وعليه، نقترح لترجمة هذه الوحدة الثقافية التي تحمل بين ثناياها شكل التمثال النسوي الجذاب وكذلك القصة التاريخية لأبناء المنطقة اليونانية، ما يلي: "**على شاكلة تمثال كاريس اليونانية**".

4.2.IV. تجليـــات التـــلاقح الاجتمـــاعي

يتجلى التلاقح الاجتماعي في ثلاثية الشمال في سبعة أمثلة، تعكس عادات وتقاليد مائزة.

1.4.2.IV. النموذج الأول:

نجد من الألفاظ العربية ما ترسّخ في اللغة الفرنسية، ومن العادات ما يتقاطع مع ملامح الهوية.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
	…et qui de plus m'accable à chacune de nos rencontres de ses témoignages de respect et autres salamalecs…(T.O. :57)	مُتعوّد عند لقاءاتنا السابقة على إمطاري بشهادات الاعتراف والاحترام والمجاملات الأخرى (س.أ.: 55)
	D'bord, pas plus nous les enfants que ma grand-mère, Baba Emma, n'aurions été de force à en frotter la chaleur (S.E. :75)	أولا ليس بمقدورنا نحن الأطفال ولا جدتنا، بابا إيما، مواجهة الحرارة المرتفعة التي بداخلها. (غ.ح.: 69).
	Baba, et pas seulement elle, dit que, bébé, j'étais noire. (N.M.:39)	تقول "ماني"، وليست وحدها، بأنني كنت سوداء وأنا رضيعة.(ث.ر.: 41)

النقد والتقييم:

الهوية

إنّ "salamalec" اسم مركب من لفظتين ومقترض من اللغة العربية، وبالتحديد من تحية الإسلام (salam) "السلام" و(alec) "عليك"، وهو اقتراض مدمج (pérégrinisme)، حيث تبنت هذه اللفظة جلّ المعاجم الفرنسية. وتشكّل أيضا منه، القول المأثور الفرنسي *Faire des salamalecs* والتي تدل في اللغة الفرنسية على الإفراط في إلقاء التحية. غير أنه يبدو أن اللفظ تُرجم خطأ، بحيث نُقل صوتيا إلى اللغة الفرنسية في صورة مركبة، وأُسند له معنى مغاير (الإفراط) بالرغم من أنه يندرج في باب إلقاء التحية على غرار ما ورد في اللغة العربية. (www.expressions-francaises.fr)

راعى المترجم في نقل هذه الوحدة الثقافية الاجتماعية معناها الفرنسي الوارد في سياق الرواية، وهو الإكثار من تحية شخص ما وإبداء اللطف والاحترام، وذلك من خلال أسلوب الاشتمال (المجاملات). إلا أننا نلفت الانتباه أن الفعل (accabler) الذي ترجمه محمد ساري بالفعل (أمطر)، يبدو منافيا نوعا ما للمعنى، حيث أنه يدل في السياق وكأنما هناك وابل من الشتائم، غير أنها تحيات لطيفة ولكنها كثيرة، فنقترح في هذا الباب أن تُترجم بإعادة الوحدة إلى دلالتها أصلها كالتالي: "**ألقى عليّ السلام**".

الغيرية

"Baba" هي نقل صوتي للفظة الروسية " Баба " والتي تعني امرأة، إلاّ أنها كانت تدل قديما في الثقافية الروسية على امرأة عجوز ساحرة أو حكيمة. ويرى بعض اللغويين أن هذه اللفظة تغيرت لتصبح "بابوشكا" (бабушка) والتي تعني جدّة .(fr.rbth.com)

ونلفت الانتباه إلى أن هذا الاقتراض ورد في صورة اقتراض غير مدمج (Baba) حيث سبقه مقابل فرنسي (grand-mère) في المثال الأول المستوحى من رواية **غفوة حواء**، أما في المثال الذي يليه والمقتبس من رواية **ثلوج من رخام**، فقد ورد في صورة اقتراض مدمج دون ترجمة أو عبارة شارحة، وكلاهما شكلان من أشكال التباين اللغوي.

ويشد انتباهنا لدى معاينتنا للترجمة العربية لكلا المثالين، أن محمد ساري لم يلتزم بأسلوب واحد في نقل الوحدة الاجتماعية إلى اللغة العربية. فحذا في المثال الأول حذو محمد ديب، حيث ترجم (grand-mère) بما يكافئه في اللغة العربية (جدّة)، ونقل الاقتراض (Baba) صوتيا (بابا). ولنا أن نشير في هذا المقام أن هذا النقل الحرفي قد يُؤول خطأ من قبل المتلقي العربي، لا سيما الجزائري، حيث أن جدة "لييل" تُدعى "إيما" وهي تشبه لفظيا لقب "يما" الذي يطلقه الجزائريون على الأم، وكونه مسبوق بالنقل الصوتي "بابا" قد يوحي هو الآخر أنه لقب الأب في اللهجة الجزائرية. وبالتالي لن

يتبادر إلى ذهنه أنها لفظة روسية، لاسيما أنه لا يوجد أية علامة (mention) في هذا السياق تشير إلى ذلك، وهنا نقترح أن نضيف حاشية في ذيل الصفحة تشير إلى أنه لقب روسي (appellatif) يُطلق على الجدة. غير أنه في المثال الثاني ترجم الاقتراض غير المدمج بأسلوب التكافؤ عبر لفظة من اللهجة الجزائرية (ماني)، ونرى في الواقع أنه تدخل محمود في إطار التباين اللغوي الذي حاول أن يحافظ ساري على نكهته الأجنبية في اللغة العربية.

2.4.2.IV. النموذج الثاني:

تختصّ الشعوب بأذواق وبأطباق مميزة، تجاوزت حدودها الجغرافية لتصبح عالمية.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	..nous restons avec notre odeur des steppes et de beurre rance collé encore à la peau.. (N.M.:50)	سنبقى برائحة السهوب والزبدة الحادة لاصقة بجلودنا.. (ث.ر.: 50)
الغيرية	elle se saisit de la cuiller pleine de kacha que sa grand-mère croit bon de lui porter à la bouche… (N.M.:66)	أمسكت بالمغرفة المملوءة بمربي "كاشا" التي ارتأت جدتها أن تحملها إلى غاية فمها.. (ث.ر.: 65)

النقد والتقييم:

الهوية

يتحدث "برهان" في هذا المقطع من رواية "تلوج من رخام" عن أصول أجداد ابنته التاريخية، التتار. وفي أثناء ذلك يتحدث عن ما علق به من رائحة السهوب

والسمن، هذه المادة الغذائية المالحة التي يُطلق عليها بالفرنسية (beurre rance)، و(Smen) كاقتراض من العربية. وهي في الواقع تُصنع في المشرق العربي وشمال إفريقيا، كالجزائر. ويتم تحضيرها بطريقة تقليدية من الزبدة المستخلصة من حليب الحيوانات، ثم تُغسل وتُملّح، وتوضع بعدها في آنية من فخار وتُحفظ تحت الظل وبعيدا عن الهواء. (Queffélec et autres, 2002 :590). وتعني الصفة (rance) الرائحة النفاثة التي تنبعث من المواد الغذائية عند تعرضه للهواء.

التمس محمد ساري في ترجمته لهذه الوحدة الثقافية إلى اللغة العربية أسلوب الترجمة الحرفية، حيث ترجم (beurre) بما يقابلها (زبدة) و(rance) بالصفة (حادة). إلا أنها ترجمة بعيدة عن المعنى الأصلي للوحدة الثقافية في النص الأصل، فلا تترجم هذه الوحدة مجزأة، بل معناها الإجمالي والذي تكافؤه لفظة "**سمن**".

الغيرية

يحكي "برهان" في المقطع المقتبس من رواية **ثلوج من رخام** مشهد يتناول فيه الفطور مع ابنته "ليل" و جدتها وأمها "روسيا". وكانت الجدة تهتم بتغذية الصغيرة "ليل". وكان الطبق المقدم "kacha"، وهو نقل صوتي للفظ الروسي "каша". والكاشا حساء حبوب مفضل في روسيا وبولونيا، يُضاف إليه مقادير أخرى كالبيض والكريمة الحامضة (www.cnrtl.fr).

ترجم محمد ساري هذه الوحدة الثقافية باستعمال أسلوب النقل الصوتي (كاشا) وأضاف لفظة (مربى) لتوضيح نوع هذا الطبق، إلا أنه انتقى اللفظ الخطأ، فالكاشا حساء حبوب وليس بمربى، وبالتالي تحيل الترجمة إلى مرجع خطأ. ونقترح بالمقابل تصويب الترجمة العربية بتغيير مربى "**بحساء الحبوب، كاشا**".

3.4.2.IV. النموذج الثالث:

ما يعتبر موضة اليوم، كان زيّا تقليديا محليا عند البعض، نشأ في ظروف خاصة ساهمت في كونه فريدا.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهويـــة	au beau diable en pantalon bouffant (à la mode) et chemise de soie grège.. (N.M.:209)	هذا العفريت بسرواله الفضفاض (الموضة) وقميص خفيف من الحرير الخام.. (ث.ر.: 207)
الغيريـــة	..rivalisent dans la même discrétion les toilettes, les smokings portés, somptueux modèles de goût .(T.O.:27)	تتنافس أنواع الزينة والبدل والنماذج الباذخة من الأذواق.. (س.أ.: 26)

النقد والتقييم:

الهوية

يصف "برهان" في **ثلوج من رخام**، وهو جالس باحدى المقاهي أحد المارة، في سروال ذو تصميم خاص، مستوحى من اللباس العربي الأصيل، هو سروال الشروال" التركي الذي عرف بشروال غوار أو سروال علاء الدين وسندباد أو سروال الوبيا في

الجزائر. وظهر الشروال في العصر العثماني حيث تفنن العثمانيون بتصميم البنطلون المسدول أو بأسورة من الأسفل. كما كانوا يقومون بتطريزه بالديباج والحرير ويتم وضع حزام على الخصر(www.alwatan.com.sa). ونلفت الانتباه أن هذه الوحدة الثقافية مترجمة حرفيا إلى الفرنسية، حيث تحدد صفة وشكل هذا النوع من اللّباس.

ونلاحظ أن المترجم أعاد ترجمة العبارة حرفيا، فيقابل لفظة (pantalon) لفظة (سروال) بالعربي، وتقابل الصفة (bouffant) الصفة (فضفاض). وهي وفقنا، ترجمة تؤدي المعنى. بيد أننا نلاحظ أن المترجم قد أسقط (omission) سهوا منه على ما نعتقد حرف الجرّ في ترجمة عبارة (à la mode) إلى العربية (الموضة)، عوض **على الموضة**، فنُقل المعنى مبتورا إلى المتلقي.

الغيرية

ينقل "عايد" في المقطع المقتبس من رواية سطوح أُرسول، أجواء العشاء في الفندق الذي نزل فيه. فيصف لنا الأشخاص الجالسين في قاعة العشاء. وورد في هذا السياق، لفظة (toilette) ، التي تدل منذ سنة 1680 أدوات الحلاقة والعناية بالبشرة التي توضع فوق طاولة مغطاة بقماش من الدنتيل، وتعلوها مرآة مزخرفة. فكل ذلك شكل ما كان يُدعى (toilette). وتشمل هذه اللفظة كل أنواع الحلي، وكل المنتجات التي تستعمل للتبرج والتزين (www.cnrtl.fr).

كما كان من الحضور من يرتدي (smoking) والتي تعتبر من البدل الرسمية، يلبسها الرجال والنساء. وهي بسوداء اللون بجاكيت عادي ذو قلابة من الحرير الأسود، وعلى جانبي السروال شريط حرير أسود، وربطة عنق على شكل فراشة، مع جوارب سوداء وحذاء أسود لامع، ويمكن في فصل الصيف أن تكون الجاكيت بيضاء بنفس المواصفات. والغرض من استعمال أشرطة من الحرير هو تجنب تلف البدلة بسبب رماد **السيجار**، ومنه اشتق اسم البدلة، التي اخترعت سنة 1860 من قبل الخياط الانجليزي "هنري بول" (Henry Poole) بناء على طلب من أمير الغال (Galles)، ادوارد السابع ابن الملكة فكتوريا. ففي القرن التاسع عشر، اعتاد رجال المجتمع الأوروبيون على ارتياد غرفة اللعب بعد العشاء حيث يدخنون، فاحتاج الأمير إلى لباس مناسب لتجنب رائحة السيجارة التي تزعج النساء من الحضور. فاهتدى الخياط إلى تصميم بدلة سُميت في انجلترا ب**''Smoking Suit''**. وانتشر استعمالها بعدها في فرنسا وبقية العالم، وتم اقتراض اللفظة وتبنتها المعاجم الفرنسية. (www.journaldesfemmes.fr)

ترجم محمد ساري الوحدتين الثقافيتين بأسلوبين مختلفين. فاختار أن يترجم (toilette) بما يكافئها في اللغة العربية (الزينة)، إلا أنه رأى من المناسب إضافة (أنواع) لتوضيح أفضل للمعنى من خلال أسلوب الحشو (étouffement). أما بالنسبة لترجمة الوحدة الثقافية الانجليزية (smoking) ففضل أسلوب الاشتمال، حيث اختار لفظا

عاما (البدل) للدلالة على هذه البدلة الخاصة بالتدخين. وهو سبيل من وجهة نظرنا بالرغم من أنه أدى جزءا من المعنى المراد في الأصل إلا أنه قد حرم المتلقي من الإدلال الثقافي لهذه الوحدة. وعليه، نقترح كبديل عن هذه الترجمة: **بدل السموكن.** فقد شاع عند المصممين العرب أيضا استعمال هذا الاقتراض في عالم الموضة والأزياء، مما لا يمنع من استعمال هذه اللفظة.

5.2.IV. تجليـــات التـــلاقح الفكـــري والفنـــي

تتمثل تجليات التلاقح الفكري والفني في ثمانية أمثلة، تعبّر عن النزعات الفلسفية والاتجاهات الفنية وروائع الأعمال الأدبية من حضارتي الشرق والغرب.

1.5.2.IV. النمـــوذج الأول:

ولأعلام الفلسفة العربية والغربية نصيب في ثلاثية الشمال، ليتأكد لنا أن محمد ديب مفكر قبل أن يكون روائيا.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	Ecoute Ibn Arabi ce qu'il dit… (S.E.:195)	"اسمعي ما يقوله ابن عربي:..." (غ.ح.: 185)
الغيرية	Malgré Russel, malgré sa fameuse antinomie (...) (S.E. :160)	برغم «روسيل»، برغم نظريته المشهورة حول «تناقض المذهبين» (...) غ.ح.: 152)

النقد والتقييم:

الهوية

يذكر "محمد ديب" على لسان "صلح" وهو يحاور "قاينة"، اسم الفيلسوف والشاعر العربي الصوفي "**ابن عربي**" وهو "محيي الدين محمد بن علي بن محمد الطائي"، أحد أشهر المتصوفين، والملقب عندهم بـــ"**الإمام الأكبر والكبريت الأحمر أو إمام العارفين**". ومن أشهر مؤلفاته، ديوان شعري موسوم "بترجمان الأشواق" الذي استقى منه محمد ديب قصيدة حول تصور الحبّ عند ابن العربي.

أعاد محمد ساري اسم العلامة الإسلامي إلى أصله، لغة الضاد، بعد أن اقترضه محمد ديب منها، دون تفصيل في شخصيته، الأمر الذي وفق منظورنا سيتغربه القراء الأجانب بلا ريب، وإن أثار فضولهم سينقبون عنه بالتأكيد، والمصادر في هذا الباب ليس بالشحيحة. ونجد أن المترجم قد انتهج السبيل ذاته في الترجمة، بحكم أن اسم العلم معروف لدى العرب.

وبالرغم من ذلك نرى أنه لو أضاف لفظتي : الفيلسوف المتصوف "ابن عربي" كان سيخدم الغرض الموسوعي للرواية. فثلاثية ديب الشمالية أبواب جعلها الكاتب مفتوحة لتهب نسائم الشرق والغرب، تعبق برائحة الحضارات والثقافات المتباينة.

الغيرية

يذكر "صلح" في حواره مع "قاينة" في مقتطف من رواية **غفوة حواء** الفيلسوف وعالم الراضيات والمنطق الانجليزي "برتراند راسل" (Bertrand Russell) (1872-1970)، صاحب جائزة نوبل الفخرية في الآداب سنة 1950، وهو مؤسس الفلسفة التحليلية إلى جانب "غوتلب فريج" (Gottlob Frege) (1848-1925)، وتلميذه لودفيغ فيتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein) (1989-1951). ولأعمال برتراند راسل تأثيرٌ ملحوظ على الرياضيات والمنطق، ووضع النظريات، واللسانيات وبشكلٍ خاص على الفلسفة واللغة، والمعرفة والميتافيزيقيا. ومن ضمن هذه المساهمات ما يعرف باسم" مفارقة راسل" (Russel's paradox) أو"تناقض قوانين راسل" التي كانت سببا في إعادة نظر الرياضيين إلى نظرية المجموعات البسيطة (المجموعات التي تمتلك شرطا ينطبق على جميع عناصرها) لصاحبها عالم الرياضيات الألماني جورج كانتور (Georg Cantor). ومثال ذلك: لدينا مجموعة كل عناصرها أقلام، هل المجموعة في حدّ ذاتها تُعدُّ قلمًا واحدًا؟ بالطبع لا، وأمثلة متشابهة أخرى جعلت راسل يهتم بالمجموعات التي لا تضم نفسها عنصرًا في المجموعة، فكان نص المفارقة كما يأتي :لتكن لدينا المجموعة x تضم عددًا من المجموعات التي تحقق الشرط الآتي: كل مجموعة لا تضم نفسها عنصرًا في المجموعة. فلا مشكلة في تطبيق هذا الشرط على

المجموعات التي ضِمنx . ولكن إذا أردنا تطبيق هذا الشرط على x نفسها سنواجه ما يأتي:

فإذا افترضنا أن $x \in x$ فهذا سيناقض الشرط كل مجموعة لا تضم نفسها عنصرًا. ولو افترضنا أن$x \notin x$ ؛ فهذا يعني أن المجموعة x تحقق الشرط: كل مجموعة لا تضم نفسها عنصرً. ولذا؛ فإن $x \in x$. وهكذا عدنا إلى الحالة الأولى وهي مناقِضة للشرط.

هذا يقودنا إلى إدراك خلل ما في نظرية المجموعات المبسطة؛ فها نحن قد وجدنا عنصرًا يحقق شرط المجموعة ولا يحققها في الوقت نفسه! فوضع راسل نظرية مهَّدت للعلماء حل هذه المفارقة وهي"نظرية الفئات". فعندما نتكلم عن مجموعة من الأقلام –مجموعة تُحقق خواصًّا معينة – فنحن نخص بشروطنا عددًا من العناصر؛ في حين إذا تكلمنا عن المجموعة برمتها؛ فإنَّنا في الواقع نتحدث عن"فئة" مختلفة عن فئة الأقلام. إنها تندرج ضِمن فئة (مجموعات الأقلام) وبذلك نتجنب من البداية الخوض في احتمالية انتماء المجموعة برمتها نفسها أم لا؛ لأننا بذلك نقارن فئتين مختلفتين من العناصر (www.syr-res.com).

فنلاحظ من خلال هذا المقتطف الروائي الذي تحول إلى درس في المنطق والرياضيات أنه يحتوي على وحدتين ثقافيتين تمثلان الفكر الفلسفي الأوروبي:

(Russel) في صورة اسم علم لرياضي معروف على الساحة الفكرية و(antinomie) التي تعد اسم النظرية أو المفارقة التي اكتشفها.

وفي تحليلنا للترجمة العربية للوحدة الثقافية الأولى، نجد أن محمد ساري قد نقل صوتيا اسم الفيلسوف الانجليزي، ولكن نلفت الانتباه أنه نُطق خاطئ (روسيل). فيُنطق "راسل" بالفتح وليس بالضم في اللغة الانجليزية. كما أن هذا الأسلوب في نظرنا غير كاف، بالرغم من أنه وضعه بين شولتين للفت انتباه القارئ أنه اسم خاص، لكن يظل مبهما بالنسبة للقارئ العربي، ولا يوحي له بشي. لذا نرى أنه من الضروري أن يوضحه بإضافة تخصص هذا العالم، كقولنا: "**عالم الرياضيات راسل**".

أما في ما يتعلق باسم النظرية (antinomie)، فجانب الصواب في نقل دلالتها إلى القارئ العربي (تناقض المذهبين)، ولا نجد مسوغا لانتقاء المترجم للفظ مثنى (مذهبين)، مما جعلها تبدو ترجمة سطحية بعيدة عن المعنى الأصل. كما أضاف لفظة (نظرية) لتوضيح المعنى للقارئ، في إطار أسلوب الحشو الذي يتطلبه المقام. لذا، نقترح من أجل تصويب الترجمة العربية ما يلي: "**تناقض قوانين راسل**"، وهو اسم المفارقة الشائع لدى علماء الفلسفة العرب، وهو يعكس تماما جوهرها.

2.5.2.IV. النموذج الثاني:

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــتـرجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	Chahriyar lui-même autorisait Schéhérazade à laisser... (N.M.:166)	مثلما كانت تفعل شهرزاد أمام شهريار الذي يمنح.. (ث.ر.: 165)
الهوية	…je l'ai juste remercié du livre par l'envoi d'une carte postale (*La Fiancée du Loup*, d'après un tableau de Simberg). (S.E. :42)	اكتفيت فقط بشكره على إرسال الكتاب ببعث بطاقة بريدية **(خطيبة الذئب**، حسب لوحة **لسيمْبَرْغ)**. (غ.ح.: 39)
الهوية	cette carte, reproduction d'une toile de Hugo Simberg avec son titre : *Saga*. Ce qu'elle représente ? La Fiancée du Loup. La femme qui s'est faite louve pour l'amour du Loup, dans ces pays. (S.E. :219)	هذه البطاقة، نسخ للوحة **((** هيجو سيمبرغ **))** بعنوانها: **((** ساغة**))**. ماذا تمثل؟ خطيبة الذئب. المرأة التي تحوّلت إلى ذئبة من أجل حبّ ذئب، في تلك البلدان. (غ.ح.:206)

النقد والتقييم:

الهوية

"شهريار" و"شهرزاد" من أشهر أبطال حكايات "ألف ليلة وليلة". الملك "شهريار" هو شخصية في حكاية ألف ليلة وليلة، تعرض للخيانة من قبل زوجته فأصابته حالة كره لجميع النساء، وأصبح يتزوج النساء ويقتلهن في الصباح التالي، جميع النساء خافت من الملك إلا "شهرزاد" ابنة وزير الملك وافقت على الزواج منه، وكانت تتميز

بذكائها الفذ، وكانت تروي للملك كل ليلة قصة ولا تكملها إلا في الليلة التالية، وكان الملك يتشوق لمعرفة نهاية القصة ولا يقتلها ليعرف ما هي نهاية القصة، وصل عدد القصص التي روتها ألف قصة في الف ليلة وليلة، وشفي الملك من كره النساء وأحبّ شهرزاد.

وورد في كتاب "تاريخ ألف ليلة وليلة" للباحث حمزة حسان الأعرجي (2011) رأي مخالف للرأي السابق، حيث أجرى الباحث الأعرجي بحثاً شاملاً ومتكاملاً حول خلفية الكتاب، والقصص الواردة فيه، وطريقة كتابتها، وخرج بنتيجته النهائية، وهي أن مؤلف الكتاب هو فيلسوف الأدباء "أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي البغدادي"، وذلك لتطابق أسلوبه مع الأسلوب الذي كتب به الكتاب. وترجع أصول الحكايات إلى العصر الإسلامي، والفارسي، والهندي، والمصري، وبلاد الرافدين. وتُرجم هذا الكتاب إلى كثير من اللغات.

ويأتي الأب برهان على ذكر الشخصيتين من كتاب ألف ليلة وليلة وهو يحكي قصة لابنته "ليل" في رواية" ثلوج من رخام" فاتحا المجال للقارئ ليستدعي ذلك العصر وخصوصياته العربية الأصيلة. وهو يرسم اسميهما في أحرف أجنبية أي باستخدام الاقتراض المدمج.

وأعاد نقل محمد ساري اسمي العلم المحملين بالمرجعية الثقافية العربية بأصوات وأحرف عربية، إلى حيث ينتميان، مثيرا في نفسية ووجدان القارئ العربي نفس الأثر الذي خلّفه محمد ديب في قارئه الفرنسي.

الغيرية

تتحدث "قاينة" في المثالين المقتطفين من رواية **غفوة حواء** عن إرسال بطاقة بريدية إلى "صلح" شكرا له عن الكتاب الذي أهداه إياها بعد أن انقطعت أخباره لمدة طويلة. وكانت البطاقة في شكل لوحة فنية للفنان الفنلندي "Hugo Simberg"، التي استلهمها من أسطورة فنلندية مشهورة.

وتتميز لوحات هذا الفنان التشكيلي الفنلندي (1873-1917) بالمزج بين الفلكلور والخرافات الفنلندية والتأملات الميتافيزيقية. واللوحة التي ذكرتها "قاينة" هي لوحة (Saga) التي رسمها سنة 1895، حيث تظهر فيها فتاة شابة في ثوب أبيض على ظهر ذئب، يرافقهما ذئب صغير في وسط الغابة حيث السماء تميل إلى البرتقالي المصفر.

وتمثل هذه اللوحة الأسطورة الشعبية "Sudenmorsian " (خطيبة الذئب)، التي تحكي قصة الشابة المزارعة "آلو" (Aalo)، زوجة "بريديك" (Priidik) حارس الغابة. لكن حدث وأن تقاطعت نظراتها مع نظرات ذئب ضخم قام باصطياده الصيادون، لتقع أسيرة الإعجاب به. وفي ليلة الاحتفال بعيد القديس يوحنا، الليلة الوحيدة التي تزهر فيها

زهرة السرخس الزرقاء، هربت برفقته بعد أن تحولت إلى ذئبة لتلتحق ببقية الذئاب في الغابة، وتترك خلفها زوجها وابنها (Kallas, 1990 :107) .

وتجدر الإشارة أن تفاصيل القصة تنطبق تماما على قصة "قاينة" المتزوجة بأوليغ (Oleg) والتي رُزقت منه بابن يُدعى "ألكسي" (Alexis)، والتي تعلقت بالشاب الجزائري "صلح". ولم تذكر "قاينة" في المقتطف الأول اسم هذه اللوحة بل في موضع آخر من الرواية، والذي يشكل المثال الثاني من هذا النموذج، واسم اللوحة: "Saga" وهو اقتراض من اللغة الآيسلندية (Sága)، وهو وفق أساطير بلاد الشمال اسم إلهة القصص والأساطير وابنة الإله الرئيسي للأساطير الشمالية "أودين" (Odin) وأخت إله الرعد "تور" (Thor). ومنه، يُنسب اسم العلم الأسطوري المذكور إلى نوع أدبي تطور في آيسلندا في العصور الوسطى ما بين القرنين الثاني والثالث عشر ميلادي، والذي يتمثل في القصة خيالية والملحمة أو الأسطورة (Boyer, 2001:189).

وفي تحليلنا للوحدات الثقافية الواردة في النص الأصل، يتضح جليا أن « *Fiancée du Loup* » ما هي إلا ترجمة حرفية لاسم العلم الثقافي الفنلندي "Sudenmorsian"، حيث كُتبت الأحرف الأولى كبيرة (en majuscule). ودُونت بالخط المائل في المثال الأول كإشارة من الكاتب أنها وحدة مشحونة بدلالة ثقافية خاصة. أما في المثال الثاني من نفس الرواية، فكُتبت بشكل عادي ولكن بأحرف كبيرة دوما، على

اعتبار أن محمد ديب سبق وأن أشار إليها في بداية الرواية، فأصبحت حسبه، معلومة لدى القارئ.

ونلاحظ لدى معاينتنا للترجمة العربية لهذه الوحدة الثقافية في المثال الأول، أن المترجم فضّل اعتماد الخط الغليظ في نقل الوحدة الثقافية، احتراما لرغبة المؤلف، وترجم أيضا حرفيا اسم العلم **(خطيبة الذئب)** للفت القارئ العربي إلى أنها وحدة مميزة ذات دلالة معينة ولكن دون أن يشبع فضوله بإطلاعه عليها. وفي هذا المقام، نعتبر أنها ترجمة ناقصة، وذلك لأن هذه الأسطورة تم ترجمتها من الفنلندية إلى الفرنسية منذ سنة 1990، فأدرجت في التراث الأدبي الفرنسي منذ ذلك الحين وأضحت معروفة نسبيا لدى القارئ الفرنسي، متلقي رواية **غفوة حواء**، إلا أن الأمر مختلف في الترجمة الحرفية العربية لعنوان هذه الأسطورة، فلم تُتح الفرصة للقارئ العربي أن يطّلع عليها في نسختها العربية. وبالتالي، تحتاج هذه الترجمة الحرفية إلى إضافة بغية توضيح المرجعية الثقافية وأصلها. ونقترح على سبيل الإيضاح الترجمة التالية: "**أسطورة خطيبة الذئب الفنلندية**".

ووظّف محمد ديب أيضا في المثال الثاني التباين اللغوي من خلال اقتراض لفظة من اللغة الآيسلندية (Sága)، وأشار إليها بخط مائل أيضا، والحرف الأول منها كتبه كبيرا، إشارة منه على أنه اسم علم ثقافي، وتعني "قصة سحرية". ولجأ من جهته محمد ساري في نقله لهذه الوحدة الثقافية إلى أسلوب النقل، وبالتحديد أسلوب التطويع

الصوتي والحرفي (assimilation phonétique et graphique)، وهو في الواقع تعريب للفظة الأجنبية مما جعله اسما مؤنثا باعتماده تاء التأنيث وجعل الوحدة الصوتية (ga) التي لا مقابل لها في اللغة العربية "غينا"، مع وضعها بين مزدوجتين ((ساغة)). وإننا نعتقد أنه أسلوب يرمي من خلاله المترجم إلى الحفاظ على اللغة الأصل لهذه الوحدة والاسم الحقيقي للوحة، ولكن من دون أن يتمكن من الإشارة إلى المرجعية الثقافية لهذه الوحدة الأسطورية. لذا، نرى أنه من الواجب نقلها بالرسم الأجنبي إلى جانب النقل الصوت، لاحتمال إثارة فضول القارئ العربي للبحث عن تفاصيل هذه اللّوحة.

وفي هذا الصدد نشير إلى المساعي الحثيثة التي يقوم بها الباحثون اللغويون في سبيل وضع لائحة الأصوات الأعجمية بأحرف عربية والتي لا نجد اتفاقا في وضعها. فحبذا لو تقوم المجامع اللغوية بإصدار جدول موحد يعمل به المترجمون.

ووردت الوحدة الثقافية الأخيرة مكرّرة في المثالين، وهي اسم علم ثقافي لرسام فنلندي (Simberg) لم يختصه محمد ديب في سياق الرواية لا بالخط المائل ولا بملاحظة شارحة، ما عدا الحرف الكبير في بداية الاسم كإشارة على أنه اسم علم. وتجنب ذلك في نظرنا لأنه يعدّ رمزا مشهورا من رموز الفنّ التّشكيلي الأوروبي، وتُعرض أعماله في أنحاء أوروبا وفرنسا، منذ القرن 19 عشر، حيث زارها لدراسة الفنون.

ونقل محمد ساري هذا الاسم بأحرف عربية وجعله في المثال الأول بخط غليظ **(سيمبرغ)**، وجعله في المثال الثاني بين مزدوجتين **((هيجو سيمبرغ))** للفت انتباه القارئ العربي إلى أنه اسم علم مميز، ظنا منه أن لفظ "لوحة" تدل على أنه رسام. لكن هذا الأمر في وجهة نظرنا لا يكفي، فينبغي إضافة لفظ تفاديا للغموض في إطار أسلوب الحشو، ومثال ذلك، قولنا: "**لوحة الفنان التشكيلي سيمبرغ**".

3.5.2.IV. النموذج الثالث:

لا يزال التراث الشرقي حاضرا في العديد من المنازل العربية والغربية أيضا، من خلال الأفرشة. وبالمقابل، تظل النقوش الفنية من عصر الفن الجديد الأوروبي تروي قصة تحرّر الفن والفنانين.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهويـــة	…je remarquai à travers la grille les mûres, violettes certaines, blanches les autres, qi mouchetaient la pelouse du square, en faisaient un tapis d'Orient. (N.M.:200)	…لاحظت عبر قضبان السياج حبات التوت، بعضها بنفسجية اللون، وبعضها بيضاء، تنقط أرضية البستانة، مُشكّلة سجّادا شرقيا. (ث.ر.: 200)
الغيريـــة	La porte est ancienne, monumentale, de cette facture jugendstil courante à Pohjan. (S.E.:84)	كان الباب قديما، عظيما، من النوع الفني jugendstil، المنتشر في بوهجان. (غ.ح.: 77)

النقد والتقييم:

الهوية

يصف لنا "برهان" من رواية **ثلوج من رخام** وهو يتجول مع عائلته حديقة غنّاء مزدانة بأنواع شتى من الأشجار والأزهار من مختلف الألوان، تُحاكي في انسجامها وتناغمها زربية موطنه، ورمز إليها بعبارة: Tapis d'Orient، التي تدل على اسم مكان ثقافي (toponyme-culturème).

والسّجاد عنصرا هاما في عالم الزخرفة والديكور بحد ذاته ولسجاد الشرق تاريخ عريق، يحكي قصص الماضي والحاضر، ثم أن السّجاد موروث حضاري فضلاً عن كونه فناً وتجارة. ويملك سحراً وجاذبية على الأرضيات والأرائك والجدران لما يكتنفه من إشارات ودلالات من خلال ألوانه الراسخة والجذابة. وصار اليوم ينافس اللوحات التشكيلية على الحائط ويحافظ عليه بالكثير من الأناقة والدفء.

ولكن الشرق، أو بالأصح "المشرق" "Orient"، كما يستدل من الدلائل التاريخية، كان النبع الأساسي لفن صنع السجاد، وفي وسط آسيا تحديداً عثر على أقدم نموذج للسجاد الوبري المعقود، وهي "سجادة البازيريك "Pazyryk" . ولكن بمرور الزمن تأثرت منطقة شمال افريقيا، وكذلك عدة أجزاء من أووبا، بالحضارات المشرقية لاسباب دينية ومجتمعية وبيئية وثقافية. وفي مجال صناعة السجاد، على وجه

الخصوص، اضحى من الطبيعي ادراج السجاد المصري والتونسي والجزائري والمغربي تحت مسمى "السجاد الشرقي."

وعرفت مناطق كثيرة في آسيا صناعة السجاد، ولاسيما إيران، حيث كان السجاد يزين قصور الساسانيين والعباسيين والسلاجقة والمغول، وثمة مناطق أخرى في العالم، عرفت هذه الحرفة، منها: تركيا، جبال القوقاز، تركمانستان، باكستان، أفغانستان، نيبال، الهند، الصين، غير أن إيران تبقى الأبرز في هذا المجال، إذ بلغ السجاد عند الفرس شأناً عظيماً، لدرجة أنهم كانوا يحيكونه بأغلى الأصواف وأنواع الحرير وخيوط الذهب والفضة. وحمل العرب هذه الحرفة إلى الأندلس فأصبح لإسبانيا طرازها المميز من السّجاد اليدوي. وأما بلاد الشام، فقد عرفت صناعة السجاد منذ القديم، وازدهرت هذه الحرفة في العصرين الأيوبي والمملوكي، ولا تزال بعض المتاحف والقصور والصالات في العالم، تحتفظ حتى اليوم، بقطع من السجاد المملوكي، خاصة في إيطاليا. ولأن السّجاد المملوكي حيك من قبل نساجي دمشق، يُطلق عليه اسم (السجاد الدمشقي)، لكن بعد سقوط دولة المماليك، والاحتلال العثماني لبلاد الشام، انتقلت صناعة السجاد إلى بلاد عثمان، بعد أن تم نقل أمهر الصناع إليها، ولأن السلاطين قاموا برعاية هذه الحرفة العريقة وشجعوها، تحولت تركيا إلى مقصد لنساجي كرمان ودمشق والقاهرة وغيرها.

وصل السّجاد الإيراني إلى الكمال خلال المرحلة الإسلاميّة، لاسيما بعد تزايد الطلب عليه، نتيجة احتكاك البلاد العربيّة الإسلاميّة بالغرب، فعند حلول القرن السابع عشر الميلادي، كان عدد المراكز الخاصة بصناعة السجاد في إيران، كبيراً وحكراً على البلاط، ما جعلها صناعة قوميّة واسعة الانتشار والأهمية، ومطلوبة بإلحاح لأسواق عديدة في العالم. ولا يغيب عن الأذهان عراقة مدن الجزائر وكانت ولا تزال المعقل الحصين لهذا الفن، وفيها بلغ أعلى مستوياته. ويُدعى السجاد لدى أهلها في العامية "بالزربية". فتلمسان على سبيل الذكر لا الحصر مركز عريق لصناعة السجاد والبسط في الجزائر، تليها سطيف. وسجاد تلمسان دقيق الصنع والتصميم، كان يُصنع في القرن التاسع عشر لكبار موظفي الداي، يضم أشكالا هندسية وزخرفات ويغلب عليه ألوانا بهية كالأصفر والأزرق والأصفر (أبوشقرا، 2009: 261-301).

ولم يجد محمد ساري صعوبة تُذكر في ترجمة هذه الوحدة الثقافية التي تُعدّ عنصرا هاما من التراث الجزائري والهوية العربية عموما. فترجمها حرفيا إلى اللغة العربية، حيث جعل (سجّاد) مقابلا للفظة (tapis) وحلّت الصفة (شرقي) محلّ اسم المكان (Orient). وهو في نظرنا أسلوب يؤدي الغرض الدلالي والثقافي للسياق على حد سواء.

الغيرية

تروي "فاينة" من **غفوة حواء** ما جرى معها حين كانت تتحدث مع والدتها عن الحرب في الشرق الأوسط، لتتسرب إلى ذاكرتها ذكرى "صلح". فتصف لنا حالها وهي داخل منزل، بابه عتيق ومصمم وفق أسلوب فني معين، يُدعى "Jugendstil"، وهو وحدة ثقافية مركبة من لفظتين: "Jugend" التي تعني في الألمانية "فتي" أو جديد"، و"stil" والتي تعني "أسلوب". وهو اقتراض من اللغة الألمانية، وظفه محمد ديب دونما الحاجة إلى إضافة ترجمة حرفية أو ملاحظة شارحة. ولعل سبب ذلك يعود إلى أنه فن أوروبي حديث ومعروف لدى الفرنسيين. واشتق هذا اللفظ من المجلة الدورية "Jugend" التي تأسست في ميونيخ سنة 1896 والتي تُعنى بالبواكير الأولى للفن والفنانين. وتدل هذه الوحدة الثقافية (Jugendstil) على تيار فني معاصر ظهر في نهاية القرن التاسع عشر طال العمران وباقي الفنون التشكيلية. ويبدأ الفن الحديث مع الانطباعية وإن لم تتوضح منطلقاته الأساسية إلا في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى. وإن أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته، وغياب نقد الفنانين، والابتعاد عن سلطة الكنيسة، والملوك والأمراء، والطبقة المهيمنة اقتصاديا، وجهاز الدولة، وظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان. فظهر العديد من المدارس الفنية المختلفة مثل والانطباعية والفن البصري والتجريد (أمهز، 1981: 8) .

ويلفت انتباهنا في الترجمة العربية أن محمد ساري نقل الاقتراض الألماني إلى النص العربي في صورته الأصلية، بمعنى نقلا بحتا دون إدراج بمقابل عربي. فقد انتهج سبيل محمد ديب وحافظ بالتالي على عبق التباين اللغوي الوارد في الأصل. لكنه لم يترك القارئ ليضيع بل أضاف عبارة (من النوع الفني) من أجل توضيح أكثر للمعنى. ولا داعي في نظرنا إلى النقل البحت باعتبار أن هذه الوحدة قابلة للترجمة حرفيا، مما يؤدي المعنى كاملا. بل يلجأ المترجم إلى هذا الأسلوب إذا تعذر عليه وجود مقابل في اللغة العربية. فنقترح كبديل عن النقل، ما يلي: "**على طريقة الفن الحديث**".

6.2.IV. تجليات التـــلاقح العقـــائدي

تتحاور الديانات بشعائرها المختلفة في ثلاثية الشمال في عشر أمثلة تجسّد القيمة الروحانية للمعتقدات السماوية لدى شخوص الروايات.

1.6.2.IV. النموذج الأول:

تعتبر الشعائر عبادات يقوم بها المؤمن تقربا إلى الله، وأخرى تطهرا من الخطايا وبداية حياة في ظل دين جديد.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	Pour sûr, mais je ne trouve personne à qui faire l'aumône. Ils ont fait disparaître tous leurs pauvres. » (...) et lui comme s'il espérait se faire mieux comprendre, il répète dans sa, dans notre langue : « çadaqa.. (T.O.:174-175)	أكيد أنني لن أجد أحدا أتسول عنده. لقد أخفوا جميع فقرائهم." (...) وها هو يكرر في لغتنا بأمل أن يجعل حديثه مفهوما أكثر:((الصدقة)) . (س.أ.: 174)
الغيرية	…et au même temps se trouver ici pour le baptême de Lex. (S.E.:42)	...كما عليه أيضا أن يتواجد هنا لحضور حفل تعميد لكس (غ.ح.: 39)

النقد والتقييم:

الهوية

ينقل لنا "عايد" في المقتطف أعلاه والمقتبس من رواية **سطوح أُرسول**، حديث أحد المارّة الذي التقاه وهو يتجول في أزقّة مدينة "جاربحر". والواضح من حديثه أنه من نفس مدينة "عايد"، حيث كان يتلفظ بألفاظ باللغة العربية. ونُقلت هذه الألفاظ التي تعتبر وحدات ذات مرجعية دينية إسلامية عبر عدة أساليب من التباين اللغوي. فيتبيّن لنا أن محمد ديب قد استعار من اللغة العربية لفظة (صدقة) وأدرجها في اللغة الفرنسية، يتقّدمها مقابلها الفرنسي (aumône)، نظرا إلى أن غالبية الجمهور الفرنسي يدين بالمسيحية، وبالتالي لا يفقه هذه الشعيرة الإسلامية. ولجأ محمد ديب أيضا إلى

أسلوب الإبدال (transpolinguisme) من خلال الإشارة (mention) بعبارة (dans sa, dans notre langue) إلى أن هذه الوحدة تنتمي إلى لغة الشخصية الرئيسية"عايد"، المنحدر من مدينة أُرسول من منطقة البحر المتوسط، والتي تحيل جملة من الافتراضات (présuppositions) داخل الرواية إلى أنها مدينة جزائرية.

وانتهج ساري لترجمة هذه الوحدات الدينية سبلا شتى. فبالنسبة إلى المقابل الفرنسي الوارد في شكل عبارة اصطلاحية (faire l'aumône) والتي تعني "تصدّق"، فيبدو أن ترجمته تحيل إلى المعنى المعاكس تماما للوحدة الثقافية (أتسوّل). وعليه، ومن أجل نقل الإدلال الفعلي للوحدة المذكورة، نقترح: ,,**لا أعثر على أحد أتصدّق عليه**".

أما بالنسبة للاقتراض (çadaqa) فأعاد المترجم نقله إلى اللغة العربية بما يكافئه في المعنى والدلالة الدينية، واضعا إياه بين علامتي تنصيص « الصدقة »، ولم يجد في ذلك صعوبة تُذكر.

الغيرية

تحضّر "قاينة" من رواية غفوة حواء ابنها لكس إلى التعميد من قبل الكنيسة كما هو جار التقليد في الدين المسيحي بالنسبة للمواليد الجدد. والتعميد أو المعمودية من شعائر النصارى، ويمثل دخول الإنسان الحياة المسيحية. ويقصدون به غمس الجسم أو جزء منه في الماء أو رشه، وبعضهم يكون ذلك عنده بالتغطيس ثلاث مرات. ويقوم به

الكاهن باسم الأب والابن والروح القدس، ويزعمون أن ذلك يطهر الطفل وينشأ طاهرا من الخطايا.

ويُقال إن التعميد كان موجودا في اليهودية قبل النصرانية، وحكوا أن يحيى بن زكريا عليهما السلام كان يعمد الناس في نهر الأردن، ويروى أنه قام بتعميد المسيح عيسى عليه السلام، ولذلك سموه يوحنا المعمدان، قال ابن خلدون في تاريخه: "ثم جاء يوحنان المعمدان من البرية وهو يحيى بن زكريا، ونادى بالتوبة والدعاء إلى الدين، وقد كان شعيا أخبر أنه يخرج أيام المسيح، وجاء المسيح من الناصرة ولقيه بالأردن فعمده يوحنان وهو ابن ثلاثين سنة" (ابن خلدون، 2000: 262)

ترجم محمد ساري هذه الوحدة ذات المرجعية المسيحية بما يكافئها في اللغة العربية (تعميد) وأضاف لفظة (حفل) لمزيد من الإيضاح وتقريب الصورة من ذهن القارئ العربي. وهو أسلوب ملائم في نظرنا ويؤدي الغرض الثقافي المذكور في الأصل.

2.6.2.IV. النموذج الثاني:

يختلف مفهوم النار في هذا النموذج مابين تعوّذ وسعي لتجنبها، وبين كونها مصدر نور الحق الذي ينشده البشر.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	**Sortira du feu qui dira** : « Point de divinité, sinon Allah». (N.M.:21)	**سيخرج من النار من يقول:** "لا ربوبية إلا الله".(ث.ر.: 23)
التيزيل	Nous approchons de la Saint-Jean. (S.E.:50)	نقترب من عيد القديس يوحنا (غ.ح.: 48)

النقد والتقييم:

الهوية

يتحدّث محمد ديب على لسان "برهان" من رواية **ثلوج من رخام** مقتبسا الشطر الأول من حديث الرسول–عليه الصلاة والسلام– الذي يؤكد فيه على ثقل التوحيد في الميزان، وسببا للوقاية من نار جهنم. فعَنْ أَنَسٍ عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ : " يَخْرُجُ مِنْ النَّارِ مَنْ قَالَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَفِي قَلْبِهِ وَزْنُ شَعِيرَةٍ مِنْ خَيْرٍ وَيَخْرُجُ مِنْ النَّارِ مَنْ قَالَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَفِي قَلْبِهِ وَزْنُ بُرَّةٍ مِنْ خَيْرٍ وَيَخْرُجُ مِنْ النَّارِ مَنْ قَالَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَفِي قَلْبِهِ وَزْنُ ذَرَّةٍ مِنْ خَيْرٍ." (البخاري،1981 :17). وقد ترجمه محمد ديب حرفيا إلى اللغة الفرنسية.

ويشد انتباهنا في تحليلنا للترجمة العربية لهذا الاقتباس، أن ساري ترجم حرفيا إلى اللغة العربية هذا القول بناء على الترجمة الفرنسية (ربوبية)، ولم يخطر بباله، على ما يبدو أنه حديث للنبي–عليه الصلاة والسّلام– الذي من شمائله أنه حلو المنطق فصل، كأن منطقه خرزات نظم.

ونؤكد في هذا الصدد أن على المترجم أن يرجع إلى الاقتباس في مظانه ويدرجه في النص العربي في إطار ما يعرف بالترجمة التوطينية (traduction rapatriante).

الغيرية:

تذكر "فاينة" من **غفوة حواء** أثناء حديثها الخيالي مع "صلح"، حيث تعبر عن مدى اشتياقها له، ورغبتها الجامحة في ملاقاته، أنها على وشك الاحتفال مع عائلتها بأحد الأعياد المسيحية يُدعى (la Saint-Jean). ويحمل هذا الاسم العلم اسم قديس (Hagionyme) مسيحي. فهي ليلة الإحتفال بذكرى ميلاد يوحنا المعمدان في يوم 24 يونيو. ووالد يوحنا هو زكريا النبي ووالدته هي أليصابات وكلاهما من أسباط بني إسرائيل وتحديدًا من السبط الذي أوكل إليه حسب رواية العهد القديم منذ أيام النبي موسى شؤون الخدمة الدينية للأسباط وهو سبط اللاويين، وكانت مهام السبط تشمل خدمة تابوت العهد وبعد أن شيد النبي سليمان هيكل بيت المقدس أوكل إليهم خدمته أيضًا وبشكل حصري، بحيث يوّرث الآباء مهنتهم للأبناء. وتقام في معظم البلدان المسيحية الاحتفالات في عشية القديس يوحنا. وتتنوع العادات والتقاليد على شرف المناسبة، ومنها إشعال نار كبيرة يجتمع حولها الناس ابتهاجا بمولده، حيث يعتبرها هؤلاء نور الشمس حسب معتقداتهم التي تنير ليالي الصيف الطويلة (لجنة من اللاهوتيين، 1996 : 199).

فضّل محمد ساري لترجمة هذه الوحدة الثقافية المزاوجة بين عدة أساليب في سبيل نقل الدلالة الدينية لهذه الوحدة الثقافية. فنلاحظ أنه لجأ إلى انتقاء مكافئ دلالي وثقافي في اللغة العربية (القديس) للفظة (Saint)، ولجأ من جهة أخرى إلى نقل اسم القديس (Jean) إلى اللغة العربية بأسلوب عربي (يوحنا). وتفطن إلى إضافة لفظة من شأنها توضيح طبيعة هذه الوحدة الثقافية (عيد) رغبة منه في إطلاع القارئ العربي الذي من المرجّح أن يكون في غالب الأحيان مسلما بالاحتفال بهذه الليلة الخاصة بالمسيحيين، وهو ما نستحسنه في هذا السياق.

3.6.2.IV. النموذج الثالث:

بالرغم من اختلاف اللغات يظل الدعاء والتضرع للخالق لغة مشتركة بين كل الخلائق.

في سيـــاق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
العربية	*Mets la <u>lumière</u> dans mon cœur ; mets la lumière dans ma vue ; mets la lumière dans mon ouïe ; mets-la à ma droite et à ma gauche ; au-dessus de moi et au-dessous de moi ; devant moi ; assigne-moi dans la lumière*. (N.M.:81)	**ضع <u>النور</u> في قلبي؛ ضع النور في بصري؛ ضع النور في سمعي؛ ضعه إلى يميني وإلى شمالي؛ فوقي وتحتي؛ أمامي وخلفي؛ قيدني داخل النور**.(ث.ر.: 80)
الفرنسية	nous nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la **parole étrangère**. *<u>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</u>*. (N.M.:15)	اكتشفنا كلاما مشتركا عبر الآخر، **الكلام الأجنبي** Ø. (ث.ر.: 17)

النقد والتقييم:

الهوية

ينقل محمد ديب من جديد في هذا المقطع من رواية **ثلوج من رخام**، دعاء النبي–عليه الصلاة والسلام–إلى اللغة الفرنسية، فيَقُولُ صلى الله عليه وسلم :" اللَّهُمَّ اجْعَلْ فِي قَلْبِي نُورًا وَفِي بَصَرِي نُورًا وَفِي سَمْعِي نُورًا وَعَنْ يَمِينِي نُورًا وَعَنْ يَسَارِي نُورًا، اللَّهُمَّ وَاجْعَلْ مِنْ فَوْقِي نُورًا وَمِنْ تَحْتِي نُورًا وَاجْعَلْ أَمَامِي نُورًا وَمِنْ خَلْفِي نُورًا، اللَّهُمَّ وَأَعْظِمْ لِي نُورًا "

ووظّف الكاتب هذا الاقتباس في خط مائل في سياق حديث "برهان" الذي ذهب في سياحة مع زوجته وابنته إلى جزيرة جميلة. وهناك أيقظت زرقة المحيط والهواء العليل والطبيعة الساحرة فيه الحنين إلى الوطن الأم، وإلى أمه نفسها التي كانت تحتضر على فراش الموت في الجانب الآخر من المحيط. ويتضمن هذا الدّعاء لفظة تمثل وحدة دينية إسلامية، حيث يناجي النبي محمد–عليه الصلاة والسلام– الله أن ينير بصيرته ويحيطه بهالة من النور، ليهتدي إلى سبيل الرشاد. واستعار محمد ديب على لسان "برهان" هذه الوحدة التي يشير بها إلى نور خاص، هو نور والدته ونور الوطن الذي يعاني دونه من ظلمة الغربة. ودليل ذلك من الرواية قوله:

« Que quelqu'un en vienne à disparaître d'une minute à l'autre, cela ne s'imagine pas, ne peut s'imaginer, la pensée se fait aveugle. **Ah, …mère cette lumière, cette mer éternelles. »** (N.M. :81-82)

ونلاحظ ما ألفناه عند محمد ساري في كل مرة يُترجم وحدات الهوية إلى اللغة العربية، حيث يتشبث بالترجمة الحرفية التي قدمها محمد ديب مع الكتبة بالنمط الغليظ، دون أن ينتبه إلى أنه دعاء ورد في حديثه–صلى الله عليه وسلم– ولذلك تبدو الترجمة ناقصة من الناحية البلاغية بالرغم من أنها تؤدي المعنى إجمالا. ونقترح أن تنقّح هذه الترجمة انطلاقا مما جاء عن النبي–صلى الله عليه وسلم– فهو بليغ الكلام فصيح اللسان.

الغيرية

يبثّ "برهان" من **ثلوج من رخام** في هذا المقتطف همومه جرّاء حاجز اللغة الذي يفصل بينه وبين ابنته. ثمّ يبدو أنه تجاوزه نوعا ما من خلال مقاسمته إياها نشاطاتها اليومية من مطالعة وألعاب وما إلى ذلك.

وفي هذا السياق، نجد الكاتب يقتبس مقطعا من أغنية مسيحية دينية في لغتها الأصلية (الألمانية) موجهة للأطفال من تأليف مارتن لوثر (Martin Luther). وهي مناجاة طلبا لحفظ الإله من أعداء الكنيسة، والتي نُشرت لأول مرة سنة 1543 في فيتنبرغ (Wittenberg). وألّف لها الألماني "جوهان سباستيان باخ" (Johann Sebastian Bach) موسيقى خاصة في مدينة لايبتسش (Leipzig) سنة 1725. وتحمل هذه القطعة عنوان: "Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" (احفظنا يا رب بالقرب من كلمتك) .(Lyon,2005 :16)

وأدمج (Pérégrinisme) "محمد ديب" الاقتباس الألماني بخط مائل، كما ولمح إلى أنه من لغة أخرى غير الفرنسية، من خلال الإشارة إليه بعبارة **(parole étrangère)**. الأمر الذي من شأنه أن يؤكد توظيف أسلوب التباين اللغوي في هذا المقتطف من الرواية. والغرض من استعماله هو وج الشبه بين الأديان بالرغم من اختلاف اللغات، وهو مناجاة الإله ليجعلنا في سرادقات حفظه.

وارتأى محمد ساري عدم ترجمة هذا المقطع ، لربما في اعتقاده أن محمد ديب قد ترجمه إلى الفرنسية مسبقا. لكن حتى لو كان الأمر كذلك، فوجب عليه أن يحترم رغبة الكاتب، فالتباين اللغوي أسلوب تبناه محمد ديب فاتحا مجال الحوار للحوارات والأديان في رحاب روايته. ونلفت الانتباه من جهة أخرى إلى أن الزمن الذي استعمله محمد ديب في هذا المقطع هو الحاضر (découvrons)، غير أن المترجم أبدله بالزمن الماضي (اكتشفنا).

وبناء على ما سبق، نقترح أن يتم ترجمة العبارة الدينية بما يقابلها في اللغة العربية على النحو التالي:"**اجعلنا يارب في سرادقات حفظك**"، مع ضرورة توضيح مصدرها في ذيل الصفحة، حيث يذكر المترجم أنها معزوفة ألمانية لأنشودة مسيحية من تأليف "جوهان باخ".

4.6.2.IV. النموذج الرابع:

يذكر محمد ديب مشاهد من الحياة الأخرى، والاعتقادات السائدة بتسخير الله لخلقه من أجل البشر، مصوّر آيات الله عز وجل.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	N'est-ce pas le *barzakh* s'il pouvait exister et s'il faut y vivre ? (N.M.:111)	أليس هذا هو البرزخ إن كان موجودا وإن أمكن لنا العيش داخله؟ (ث.ر.: 109)
الغيرية	Il porte la même tendresse que celui de la coccinelle quand elle devient *la bête à bon Dieu*. C'est évidemment beaucoup plus **biblique**, cela pèse de tout le poids des Ecritures. (S.E.:27)	يحمل نفس حنان الدُعسوقة حينما تتحوّل إلى **بهيمة الرب** .إشارة واضحة إلى الإنجيل، اسم يزن بكامل ثقل أهل الكتاب.(غ.ح.: 26)

النقد والتقييم:

الهوية

يستعير محمد ديب في هذا المقطع من رواية **ثلوج من رخام** مصطلحا إسلاميا (البرزخ) عبر أسلوب الاقتراض المدمج، أي دون ترجمة أو مقابل فرنسي، وذلك في سياق وصف "برهان" للزمن في منطقة الشمال، حيث يكون النهار طوال فصل الصيف لمدة ستة أشهر، ليسود الليل بعدها طوال فصل الشتاء ولمدة ستة أشهر أخرى، ويحدث هذا الانقلاب في الدول الاسكندنافية، فشبّه الحياة هناك بحياة البرزخ.

والبرزخ في اللغة هو الحاجز بين الشيئين، وكل حاجز بين شيئين فهو برزخ، يقول تعالى : ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ، بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ﴾(الرحمن:19-20)، ويُطلق البرزخ على الحياة التي تعقب موت الإنسان، والفترة التي يقضيها بين خروجه من الدنيا ودخوله في الآخرة (الفيروزآبادي،2005 :249).

والنّمط المائل الذي ميّز به محمد ديب اللّفظة الإسلامية سهّل على المترجم اكتشافها، وبالتالي أعاد نقلها إلى لغة الضاد (البرزخ)، للقارئ العربي الذي يستوعب جيّدا دلالتها وإيحاءاتها الدينية.

الغيرية

نلاحظ من خلال معاينتنا لهذا لمقطع المستوحى من رواية **غفوة حواء**، أن محمد ديب قد وظف وحدتين ثقافيتين تخدمان الغرض الديني للسياق. فالوحدة الأولى هي عبارة فرنسية كتبها محمد ديب بالخط المائل *(la bête à bon Dieu)* كإشارة منه إلى أنها تتضمن دلالة دينية محددة، وذلك في سياق حديث "فاينة" عن الاسم الذي ستختاره لمولودها. فهي تفضل ألكسي (Alexis)، اسم روسي يعني رجل الرّب أو الرجل في رعاية الرب. فتتمنى "فاينة" أن يكون محظوظا وحنونا مشبهة إيّاه بالدعسوقة. ففي الاعتقاد الديني الكاثوليكي، يُطلق على الدعسوقة لقب "حشرة مقدسة". وتعود قصة هذا اللقب إلى القرن العاشر ميلادي وبالتحديد في باريس، حيث حُكم بالإعدام على رجل بريء، متهم بجريمة قتل. ففي يوم الإعدام وعلى مرأى من الناس،

همّ الجلاّد بقطع رأسه، إلا أنه لم يتمكن من ذلك بسبب دعسوقة حطت على رقبة الرجل وظلّت تحوم حوله. ففسّر الملك "روبرت الثاني" (Robert II) (972-1031) على أن ذلك إشارة من الله على أنه بريء، فأطلق صراح المحكوم عليه بالإعدام. ومرت الأيام، وعُثر على القاتل الحقيقي. فشاع الخبر على أن الدعسوقة جالبة للحظ ومقدّسة ولا ينبغي قتلها (www.cnews.fr).

راعى محمد ساري الخصوصية الثقافية لهذه الوحدة فكتبها بخط غليظ، بعد أن ترجمها حرفيا إلى اللغة العربية **(بهيمة الرّب)**، غير أن هذا المعتقد حول هذه الحشرة ليس سائدا في الدول العربية الإسلامية، وبالتالي تقتضي الترجمة الحرفية شيئا من التوضيح لتبليغ الدلالة الدينية للقارئ. فنقترح أن يتم التوضيح من خلال حاشية أسفل الصفحة، يفسر فيها المترجم للقارئ سبب نعتها بهذا الاسم. أما إن أراد تفادي الحواشي فله أن يترجمها بأسلوب التكافؤ من خلال عبارة دينية من وحي الدين الإسلام، على غرار: "**جُنْدُ الله**".

وتعتبر الوحدة الدينية الأخرى المذكورة في هذا المثال، اسما علما، دلّ عليه حرف الاستهلال الكبير (Ecritures)، وتعني (Saintes Ecritures) الكتاب المقدّس. ويضم النصوص المقدسة للديانة المسيحية التي نزلت من وحي الله. ويتكون الكتاب المقدس من 66 سفراً أو كتاباً. ويتضمن أسفار الشريعة مثل اللاويين والتثنية؛ وأسفار التاريخ، مثل عزرا وأعمال الرسل؛ وأسفار الشعر مثل المزامير والجامعة؛ وأسفار

النبوة مثل أشعياء ورؤيا يوحنا؛ وأسفار السيرة الشخصية مثل متى ويوحنا؛ ورسائل (رسمية) إلى الكنائس مثل رسائل تيطس والعبرانيين. والكتب التسعة والثلاثون الأولى مشتركة بين اليهود والمسيحيين، ويُطلق عليها اليهود اسم "التناخ"، أما المسيحيون فيسمونها العهد القديم، ليضيفوا إليها سبعًا وعشرين كتابًا آخر يشكّلون العهد الجديد (باسيم، 1990: 5).

وترجم محمد ساري هذه الوحدة الدينية بأسلوب الاشتمال، حيث عبّر عنها في اللغة العربية بعبارة أعمّ (أهل الكتاب). ونوضح في هذا المقام أن أهل الكتاب لقب يُطلقه المسلمون على اليهود والنصارى. وتمّ تسميتهم كذلك لأنّ الله أنزل عليهم كتابين؛ الأول على موسى وهو التوراة، والثاني على عيسى وهو الإنجيل. ونرى باحتكامنا إلى السياق أن المراد من الجملة واضح، وهو الكتاب المقدس وليس أهله. وبالتالي تنقح الترجمة على هذا الأساس. ولنا في هذا السياق الإشارة إلى العبارة الفرنسية (peser tout son poids) التي تُرجمت حرفيا (اسم يزن بكامل ثقل)، ما أدّى إلى التّأثير على الدلالة الدينية للوحدة التي تلي هذه العبارة، فيلتبس المعنى على القارئ. والواقع أن هذه العبارة تعني "أثّر وألقى بثقله أو وزنه". وعليه، نقترح تصويب التّرجمة على الشاكلة التالية: اسم "**بوزن الكتاب المقدّس**"، أي من قيمته.

5.6.2.IV. النموذج الخامس:

يفسح محمد ديب المجال للتشابه بين الأديان أن يقول كلمته في ثلاثيته، بمنأى عن أي صراع أو تعصب.

في سياق	CULTUREME FRANÇAIS	الـــترجـــمـــة العـــربيـــة
الهوية	*Nomme-la dans l'écriture Marie, alors qu'elle s'isolait des siens quelque part à l'est, puis tendait autour d'eux un voile, sur quoi nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans défaut.* (S.E.:212)	**((وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مرِيمِ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا؛ فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فأَرسلْنَاْ إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشرا سَوِيًّا)).** (غ.ح.: 199)
الغيرية	Faïna faite à l'image de la Vierge russe, Faïna la chrétienne primitive, orthodoxe ayant foi en la Parole (…) et son origine la Vierge de l'icône (S.E.:211)	تلتحق فاينة، المشكّلة على صورة العذراء الروسية، المسيحية البدائية، الأرثوذوكسية المؤمنة بالوحي،(…) وأصلها « عذراء الأيقونة» (غ.ح.: 199)

النقد والتقييم:

الهوية

اقتبس محمد ديب في **غفوة حواء** من آي القرآن الكريم، وبالتحديد الآيتان 16 و17 من سورة مريم، وترجمها حرفيا إلى اللغة الفرنسية، ودوّنها بخط مائل، كدليل منه على أنه اقتباس خاص من لغة أجنبية. ولجأ محمد ديب إلى هذا الاقتباس في سياق وصفه جمال "فاينة" المبهر الذي جعله يشبهها بمريم والدة النبي عيسى–عليهما السلام.

ومريم رمز ديني إسلامي يرتبط في أذهان المسلمين بإمرأة من آل عمران. وهم من المؤمنين الذين أخبر الله عز وجل أنه اصطفاهم وفضلهم على العالمين، وذلك في قوله سبحانه وتعالى : ﴿ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾ (آل عمران:33). وهو عمران بن ياشم بن أمون بن ميشا بن حزقيا، وكان من أحبار اليهود وصالحهم. وأما أوجه اصطفاء "آل عمران" على البشر فهي كثيرة عديدة، منها: إكرامهم بإدراج النبوة فيهم، وذلك في نبي الله عيسى عليه السلام الذي كان من أولي العزم من الرسل، وفي نبي الله يحيى عليه السلام، فهو ابن خالة المسيح عليه السلام، ولدته "إيشاع" أخت مريم في قول جمهور المفسرين، فهو إذن من آل عمران وذريته. واصطفاهم الله تعالى بجعلهم بيت صلاح وخير وتقوى (ابن كثير، 2000،ج3: 46-47).

فقد كان بيت آل عمران مشهورا بالدين والعبادة، واشتهر في كتب التاريخ أن عمران كان من صالحي أهل زمانه، كما ذكر القرآن الكريم أن امرأة عمران نذرت ما في بطنها لله سبحانه، كي يكون وقفا على العبادة، وذلك في قوله تعالى: ﴿ إِذْ قَالَتِ امْرَأَتُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ، فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ﴾ (آل عمران:35-36). وامرأة عمران هي أم مريم–عليها السلام– وهي حنة بنت فاقود،

وكانت عقيما، فدعت الله عز وجل، فاستجاب لها، فلما حملت، نذرته أن يكون محررا، أي خالصا للعبادة ولخدمة بيت المقدس. وكل مولود إذا وُلِدَ فإن الشيطان ينخسه نخسة يمسه مسة فيَسْتَهِلُّ المولود صارخا إلا مريم ابنة عمران وابنها عيسى عليه السلام، فحفظهما الله عز وجل من الشيطان بدعوة من أم مريم (بن كثير، 2000،ج3: 47-51).

وبما أنها أنثى، تحتاج إلى من يتكفل بها، فإذا بِعُبَّادْ بني إسرائيل وإذا بالرهبان وإذا بالصالحين يتمنون أن يتكفلوا بمريم لأنها من آل عِمران. ومنهم نبي الله زكريا عليه الصلاة والسلام. فاحتكموا إلى القرعة فرمى كل واحد قلمه في النهر، فمن أراد الله أن يكفل مريم يجعل قلمه يجري عكس اتجاه النهر، وقيل إنه نهر الأردن. فإذا بالأقلام كلها تُرمى ولا يبقى إلا قلم زكريا عليه السلام فصار هو الذي يتكفل بها (بن كثير، 2000،ج3: 62). وهذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿ ذَٰلِكَ مِنْ أَنبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ ۚ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ يُلْقُونَ أَقْلَامَهُمْ أَيُّهُمْ يَكْفُلُ مَرْيَمَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ يَخْتَصِمُونَ ﴾ (آل عمران: 44).

وعاشت مريم العذراء في بيت المقدس تتعبد الله عز وجل وتذكره وتصلي وتركع وتسجد وأجرى الله عز وجل على يديها آيات بينات. فكان يجد زكريا عليه السلام عند هذه الفتاة التي جُعِل لها مكان في بيت المقدس طعام الصيف بالشتاء وطعام الشتاء بالصيف. فكان يسألها نبي الله زكريا يا مريم من أين لك هذا الطعام، فتقول هو من عند الله عز وجل (بن كثير، 2000،ج3: 52-53)، الذي يقول: ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ

حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا ۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللهِ إِنَّ اللهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاء بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾ (آل عمران: 37).

وفي ليلة من الليالي جاءتها الملائكة تكلمها، وهي قائمة تصلي، فقالت لها يا مريم إن الله عز وجل اختارك لتكوني سيدة نساء العالمين. وسَيِّدَاتُ نساء العالمين أربع، ذكرهم صلى الله عليه وسلم في قوله: "حَسْبُكَ مِنْ نِسَاءِ الْعَالَمِينَ، مَرْيَمُ ابْنَةُ عِمْرَانَ، وَخَدِيجَةُ بِنْتُ خُوَيْلِدٍ، وَفَاطِمَةُ بِنْتُ مُحَمَّدٍ، وَآسِيَةُ امْرَأَةُ فِرْعَوْنَ"، رواه الترمذي.

فقد اصطفاها الله لكثرة عبادتها وزهدها وطهارتها من الأكدار والوساوس، كما اصطفاها أيضا أن تنال شرف لقب نساء العالمين. والمطلوب من مريم الإخلاص في العبادة. ولم تدع مريم العذراء دُعَائَهَا لله عز وجل وقنوتها وعبادتها حتى قيل أن رجليها كانتا تتفطران من شدة قيامها في عبادتها لله عز وجل (بن كثير، 2000،ج3: 58-61)، حيث قال عز وجل: ﴿وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَىٰ نِسَاءِ الْعَالَمِينَ، يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾ (آل عمران: 42-43).

ثم جاءت البشارة الثانية لمريم العذراء أن الله سيرزقك عيسى ليكون من المقربين لله عز وجل، غي قوله تعالى:﴿إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ

بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ﴾(آل عمران: 45).

ومن ثم اعتزلت من أهلها، وانفردت عنهم، وخرجت مكانا شرقيا. فاتخذت من دون أهلها سترا يسترها عنهم وعن الناس وأرسل الله إليها فيما ذُكر جبريل –عليه السلام– في هيئة بشر، ونفخ فيها بأمر الله فحملت، وصبرت على كلام الناس، فأعطاها الله عز وجل جزاء صبرها، وأضحت أم نبي الله عيسى–عليه السلام– الذي كلم الناس في المهد دفاعا عن عرض والدته، وتبليغا لرسالة الله (بن كثير، 2000،ج7: 225-226). وهذا تفسير الآيتين اللتان أدرجهما محمد ديب في روايته، ويدل لفظ (écriture) الوارد في الآية على أنها من كتاب مقدس، هو القرآن الكريم.

وعلم المترجم أن هذا الاقتباس من القرآن الكريم فأعاد نقله إلى اللغة العربية، أو بالأحرى اقتبس نصّ الآيتين الأصل كما وردتا في القرآن الكريم وأدرجهما في الترجمة بخط غليظ وبين علامتي تنصيص. ولنا أن نؤكد أن القارئ العربي لا يخفى عليه دلالة الآيتين وما تثيرانه في ذهنه من إيحاءات وتضمينات دينية إسلامية.

الغيرية

ورد هذا المقطع في **رواية حواء** أيضا، ويشبّه فيه "صلح" "قاينة" الفائقة الجمال بمريم، تماما كما سبق وأن فعله في المقطع الذي حللناه آنفا. إلا أننا نلاحظ أن صورة مريم المذكورة في المثال الثاني يغلب عليها الاعتقاد المسيحي(chrétienne,

orthodoxe). فنجد محمد ديب قد أدرج في هذا المقتطف عدة وحدات تشير إلى مريم العذراء، ومكانتها بالنسبة للروسيين. فقوله (Vierge) مع حرف استهلال كبير، يدل على أنه اسم علم لشخصية مقدسة (Hagionyme) . وهو لقب يُطلق على مريم بنت آل عمران وأم المسيح عيسى–عليه السلام–. فمريم العذراء، رمز الديانة المسيحية وأهم المعالم الدينية وتعتبر الحامية المقدسة للشعب الروسي. وتختلف صورة مريم في أذهان المسيحيين؛ فمنهم من يؤمن بأنها أم الإله كالأرثوذكس وشريكة في الخلاص كأحد خصائص الرب يسوع عند الكاثوليك، وبين منكر لأمومتها للإله كالبروتستانت.

وتُلقب مريم في العقيدة الأرثذوكسية، "الفائقة القداسة"، "دائمة البتولية"، و"والدة الإله". فيدّل لقب "الفائقة القداسة" أنها بريئة من أي خطيئة فعلية، بالرغم من أنها وُلِدَت عرضة لتأثيرات الخطيئة الجدّية، مشتركة في ذلك مع كل الرجال والنساء القديسين في العهد القديم. بالتالي فالكنيسة الأرثوذكسية ترى فيها الكمال الأسمى للقداسة في شخص بشري. وهي عذراء وظلت كذلك طوال حياتها، وأم اليسوع، كونها بالجسد ولدت الله الكلمة الذي صار جسداً.

ومن بين الأعياد المريمية التي يحتفل بها المسيحيون، عيد بشارة العذراء مريم يوم 25 مارس من كل عام، كعيد للمسيح ولوالدة الإله. عيد للسيد لأن المسيح هو مَن حُبل به في رحم العذراء. وعيد لوالدة الإله لأنه يشير إلى الشخص الذي ساعد في حمل كلمة الله وتجسده أي مريم العذراء الكلية القداسة. وتشير فحوى العيد إلى رئيس

الملائكة، وهو الملاك المولَج بكل الأحداث المتعلّقة بتجسّد المسيح، يزور العذراء مريم، بأمر من الله، مخبراً إياها بأن أوان تجسّد كلمة الله قد آن، وأنها سوف تكون أمّه (لوقا 1:26-56).

ويضيف محمد ديب من جهة أخرى الوحدة الدينية (Vierge de l'icône). و(icône) لوحة تُزين بها الكنائس، حيث تصوّر السيدة مريم وهي تحمل في يدها اليسرى المسيح عيسى. ولها عدة أيقونات تُعْطَى لها ألقاب وأسماء مثل: "الأم الممجدة من الكل"، "أم التعزية"، "أم الحنان"، "أم اللطف المحب"، "النبع المعطي الحياة"، "كفيلة الخطأة"، السريعة الاستجابة"، "فرح كل المحزونين"، وأيضاً، الأكثر لفتاً للنظر "أم الإله، الفرح غير المتوقع". وتدل هذه الألقاب على الشعور بالدفء والفرح، والشعور بالثقة والحماية، هذا الشعور الذي تبثّه التقوى لوالدة الإله في الروحانية الأرثوذكسية.

وفي سعيه إلى نقل كل تلك التصورات الدينية عن أم المسيح عيسى التي تختلف عن الاعتقاد الإسلامي، ترجم محمد ساري (Vierge) بما يقابلها في اللغة العربية (العذراء) وهي ترجمة تؤدي المعنى. ونرى أنه لا ضير من إضافة اسم العذراء (مريم) في سبيل توضيح أكثر وتقريب الصورة من ذهن القارئ العربي الذي غالبا ما يكون مسلما.

وترجم الوحدة المركبة (Vierge de l'icône) حرفيا (عذراء الأيقونة). وهي ترجمة تؤدي في نظرنا جزءا من المعنى، وهو المتعلق بلقب السيدة مريم العذراء، إلا أن الأيقونة، خاصية فنية متعلقة بالديانة المسيحية تتعلق بتجسيد القديسين والقديسات،

وهو أمر لا يؤمن به، بل يرفضه المسلمون تبعا للإسلام. فلا نعتقد أن القارئ العربي المسلم مطّلع على هذه الخصوصية الدينية المسيحية والتي تتعلق بتصوير شخصية دينية تبركا. فهذا يتضمن التماس وسيط بين الإنسان وخالقه، وهو شرك في الإسلام. ومنه بوسعنا إدراج حاشية أسفل الصفحة من أجل توضيح الدلالة الدينية لهذه الوحدة.

3.IV. خلاصة الفصل

نستخلص من تحليلنا ونقدنا للترجمة العربية للوحدات الثقافية الواردة في هذه الثلاثية، على أساس الأسس النظرية التي تناولناها في الجانب النظري ما يلي ذكره:

- سعى المترجم الجزائري محمد ساري سعيا حثيثا للحفاظ على المرجعيات الثقافية بكل أبعادها وهو ينقل الروايات الثلاث إلى اللغة العربية ليقينه أنها نواة العمل الروائي الديبي.
- انتهج في سعيه ذاك سبيلين متلازمين، ينتقل بينهما بين الفينة والأخرى، وفقا لأصل الوحدة الثقافية، أي انتمائها للهوية أو الغيرية، وتبعا لطبيعتها ودلالتها.
- كلما صادف المترجم الوحدات المتعلقة بثقافة الهوية لجأ إلى الترجمة التوطينية (traduction rapatriante)، التي تعتمد على فك الشفرة التي أدخل بواسطتها الكاتب الوحدة الثقافية الأجنبية داخل اللغة المنقولة، ومن ثمّ إدراجها في النص المترجم

على شاكلتها الأولى وفي لغتها الأصل، أي العربية. ومثاله الأحاديث والآيات القرآنية التي وردت في ثلاثية الشمال.

- كلما واجه من جهة أخرى وحدات تنتسب إلى الثقافة الأجنبية، زادت الهوة الفاصلة بين الثقافة الأصل والهدف، فلجأ إلى منج أهل المصدر والهدف معا؛ فتوخى أساليب أهل المصدر حفاظا على الصبغة الأجنبية التي تعمّد محمد ديب تضمينها سطور رواياته، إلا أنه اعتمد أساسا منهج أهل الهدف في ترجمة التضمينات الثقافية المتعلقة بالغيرية، وذلك لصالح القارئ العربي.
- يتجلى بوضوح لمتتبع الدراسة التحليلية أن التباين اللغوي في الرواية الديبية لم يُوظّف لينقل ملامح الهوية العربية إلى اللغة والثقافة الفرنسية فحسب، بل لاستدعاء ثقافات لغات أخرى تشكّل في مجملها وجه الغيرية.
- يتفانى محمد ساري في بعض المواضع في إعادة تشكيل صور التباين اللغوي في النص المترجم على خطى الكاتب مثلما هو الحال في koti و Jugendstil ، ويُخفق في مواضع أخرى حين يُغَلّب منهج أهل الهدف في ترجماته ليستثني بالتالي صوت الهوية أو الغيرية من الرواية كما تجلى لنا في ترجمة gourbi و smoking .
- مدى نجاح النقل الثقافي في الرواية رهن بمدى ثراء الزاد المعرفي إلى جانب الزاد اللغوي للمترجم، وهو ما غاب أحيانا في ترجمة محمد ساري من خلال الإسقاط (Omission) الذي طال العبارات والاقتباسات على حد سواء في كل من:

plastique de cariatide وErhalt uns, Herr, bei deinem Wort، أو تجرّه إلى مزالق فيحوّر المعنى على غرار ترجمة kacha وMélusine وantinomie.

- تحظى أسماء الأعلام بمكانة خاصة في الرواية الديبية، ونجد أن محمد ساري قد تبنى في نقلها إلى اللغة العربية أسلوب النقل من خلال النقل الصوتي والحرفي (Simberg) أو يتجاوز ذلك النقل الأولي ليكيف الأسماء الأجنبية مع أصوات الأحرف العربية (القوزاق). ويحرص أيضا على توضيح دلالتها الثقافية من خلال إضافة الألفاظ (فرسان) التي من شأنها رفع الغموض عن هذه الأسماء تمييزها عن غيرها من أسماء الأعلام المجردة من الصبغة الثقافية في ثلاثية الشمال، كما يتفطن إلى فئة أسماء الأعلام التي اكتسبت دلالة خاصة غير الإشارة إلى الأشخاص في حد ذاتهم، ليترجمها بالتكافؤ الذي لحق بالوحدتين الثقافيتين Olibrius وMaure .
- يطرح النقل الصوتي من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية مشكل عدم توافق الأصوات، فيكتنف الغموض اللفظة المقترضة، ولا توحي بأي دلالة بالنسبة للقارئ العربي، على غرار ((ساغة)) بل وقد تجرّه إلى معنى مغاير تماما (Baba)، أو يؤدي الجهل بنطق أحرفها إلى نقل صوتي خاطئ (kotikoivo, Russel). وبالرغم من الجهود الفردية للباحثين اللغويين العرب فإن هذا الأمر يستدعي مناشدة مجامع

اللغة العربية إلى إصدار قائمة موحدة لتعريب الأصوات الأعجمية وتُنشر على أوسع نطاق بين صفوف المترجمين حتى نتفادى اضطراب المصطلحات والألفاظ.

والواقع أن كل الأساليب الترجمية التي تصب في إطار النظريات الثنائية (أهل المصدر وأهل الهدف، الصبغة المحلية والأجنبية، وغيرها) تبقى عاجزة إذا استعملت منعزلة عن بعضها البعض، عن إيجاد إجابة شافية لإشكالية ترجمة التلاقح الثقافي، لاسيما في النصوص الروائية المدونة بلغة أجنبية، على اعتبار أن المسألة شائكة وتزداد تعقيدا بتبني المؤلفين لأسلوب التباين اللغوي. فيصارع المترجم مصيره في ترجمة رواية تتداخل فيها الإيحاءات الثقافية على تباينها حد الالتحام. وفضلا عن ذلك، يتضمن هذا النوع الروائي الأصل عدة نصوص أصل أخرى بلغات مغايرة عن لغة التأليف، وأحد هذه النصوص ينتمي إلى اللغة المنقولة إليها. فيجد المترجم نفسه يتفاوض مع أكثر من لغة منقولة، سواء كانت ضمنية (اقتراض وترجمة حرفية) أو صريحة (في صورتها الأصل) لعله يجد لها حيزا في لغة منقول إليها واحدة.

وبما أننا نعتبر فعلا أن المترجم مؤلف ثان، بالموازاة مع هؤلاء المؤلفين الذين اقتحموا ميدان الترجمة ووظفوها في كتاباتهم الروائية، فإننا نرى أن خلاص المترجم من هذا الاشكال يكمن في حرصه على الحفاظ على الخصوصية الثقافية سواء تعلقت بالهوية أو الغيرية من جهة، والاجتهاد في إعادة تشكيل صور التباين اللغوي الحامل لهذه الخصوصية، كأسلوب بارز وجوهري في الكتابة الروائية المهجرية. وإننا لنعتبر

أن الرواية الديبية نموذج ثري بالأدوات والأساليب، التي بوسع المترجم أن يوظفها في سبيل نقل التقريب الثقافي إلى القارئ.

ونرى أنه مهما يكن من أمر فإن ترجمة التلاقح الثقافي في النص الروائي المكتوب باللغة الأجنبية، لا سيما الجزائري وجب أن تتزاوج فيها المناهج والأساليب تماما مثلما تمازجت الحضارات والثقافات في الأصل، حتى لا ينتقل المترجم بالرواية من التلاقح الثقافي إلى المثاقفة، فيسعى نحو تحقيق التوازن لنقل المعارف الجديدة عن ثقافة الآخر دون حشو ذهن القارئ الذي يجهل دلالاتها، بالتصرف وفقا لما تسمح به ناصية اللغة المنقول إليها من غير تجريد النص الأصل من أصالته ولا حذف عناصره الثقافية المائزة. فالحلّ الأمثل في مواجهة كل ذلك هو سد الهوة الثقافية دون تجاوزها. ونؤكد في ذات السياق على احترام رغبة المؤلف. فمحمد ديب يرفض الاكتفاء بانتماء لغوي أحادي الثقافة الذي يشكل ميزة الكتابة الجزائرية في المهجر، مما يعزز سمة التلاقح الثقافي لرواياته. وبالتالي، على المترجم أن ينصاع لتلك الرغبة بتفعيل كل الأساليب والأدوات التي تمكنه من الحفاظ على هذه السمة داخل الترجمة.

خـــاتـــمـــة

تتميز الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية عن سائر الأجناس الروائية الأخرى بخاصية منفردة تتجلى في انصهار كوكبة من المزايا المعقدة، أنبتتها ظروف تاريخية خاصة. فقد ساهمت في تشكيل هذه الرواية الهوية الجزائرية والعربية الإسلامية، والغيرية المسيحية الأوروبية، ليتمخض عنها تلاقح لغوي وحضاري وتاريخي وثقافي ثريّ بين الذات والآخر.

وأثمر احتكاك الهوية بالغيرية الذي كان لقاء صراع واندماج وتفاعل، أدبا « جزائرياً » قبل أن يكون لاتينياً فرنسياً، وإن نطق بالفرنسية، اتحدّت في تشكيل تركيبه الفريد عناصر لغوية وفكرية وثقافية مختلفة، وانصهرت جميعها في مرجل الثورة الجزائرية، ليتسع مداها عقب الاستقلال فيشمل نطاق الذات الإنسانية.

والرواية الديبية الجزائرية نموذج غني بالتناغم الحضاري والثقافي، تجاوز بها ديـــب نطاق الخطاب الواحد والموحد الضيّق إلى رحاب أفق التعدد والاختلاف. فتحدّث في مرحلة مبكرة من نشوء هذه الرواية عن معاناة الفرد الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي، ليتناول فيما بعد مسائل جوهرية عن حقيقة الوجود الإنساني ودوّامة صراعه مع ذاته ومع الآخر. فعالج بدقّة لامتناهية من منظور المفكّر الأديب وفي أساليب جمالية حديثة بعضا من هذه المسائل في ثلاثيته الأخيرة، ثلاثية الشمال.

وبيّنت الدراسة التحليلية العميقة التي أنجزناها والمتعلقة بظاهرة التلاقح الثقافي في هذه الثلاثية أن ديـــب لم يُوظّف الوحدات الثقافية التي تعدّ البنية الأساسية لهذه الظاهرة جُزافاً ولم يستحضرها عشوائياً داخل الرواية، بل تُشكّل منهجا قارّا في كتابته الروائية الأخيرة. فلاحظنا أنها وحدات تعددت أشكالها، حيث ابتكر المؤلف قوالب لغوية جديدة تتراوح بين الترجمة والتباين اللّغوي تنتظم في اتساق وتناسق خدمة للسياق الروائي الديبي الحديث الذي يروم التلاقح بين مختلف الثقافات.

وإنّ ترجمة الأعمال الروائية على العموم درب وعرة، تتطلب تسلحا بالصبر والمعرفة. والرواية الديبية على وجه الخصوص أشبه ما تكون بالموسوعة التي تحفل بأصناف العلوم والآداب، لا يتسنى لأيّ كان الولوج إليها والنهل من معينها. فبالرغم من بساطة الأدوات اللغوية المستعملة إلا أنها تعجّ بالصور والإيحاءات والتضمينات، تتطلب أكثر من قراءة وتستدعي أكثر من بحث في سبيل الاستمتاع بقراءتها.

والمترجم بصفته قارئا من نوع خاصّ ذو هدف خاصّ يشرع في تحليل ودراسة الأساليب الفريدة لهذا الكاتب محاولا الحفاظ على رونقها وفق أساليب لغة الضادّ، قبل أن يختار المنهج الترجمي الذي يُلائم هذا النوع من الروايات. أساليب تخضع لعدّة عوامل، يتصدرها عامل المقروئية، فينتقي المترجم من الألفاظ والتراكيب ما يتلاءم وذائقة القارئ العربي، دون أن يُفلت منه أثر التّعدد اللغوي الذي يكتنف هذه الثلاثية والتي تُشبه إلى حدّ كبير الموسوعة.

ونستنتج بالتالي، بما أن ديـــب من دعاة التعدد الذي يؤول إلى الحوار والتفاعل المُناهض للانصهار والذوبان، فإن على المترجم أن ينتهج منهجا يلتمس فيه الحفاظ على معالم الهوية من جهة، وجوانب الغيرية من جهة أخرى بتطويع اللغة المنقول إليها من أجل أن تستوعب عناصر ثقافية غريبة في صيغ لغوية جديدة، ففي ذلك ثراؤها ودليل على عبقريتها في آن واحد.

ونرى في **اتحاد المقاربات الترجمية** المختلفة التي تناولت النقل الثقافي أنسب حلّ لإعادة تشكيل التلاقح الثقافي في النصّ المترجم، وإنّ تبني منهج وحيد في الترجمة، ينمّ عن نزعة مركزية عرقية مما يؤدّي حتما إلى إنتاج نص مترجم مبتور.

وإنّ في التباين اللغوي لأدوات متنوعة تُمثّل مبدأ **التكامل بين النظريات الترجمية**. فحريّ بالمترجم أن يتبناها في سبيل أن تكون ترجمته إيذانا بميلاد وجه جديد للعمل الروائي الأصل، لأنّ ما عرضناه في هذه الدراسة من تحليل أهم ما جاءت به المقاربات الترجمية الثنائية لا يخدم السياق الثقافي متعدد الأوجه الذي يميّز الأعمال الروائية من قبيل ثلاثية الشمال لمحمد ديـــب. فلا ضير في نظرنا من استدعاء ألفاظ وعبارات أو حتى فقرات بلغات غير لغة الترجمة، لتساهم في تشكيل التهجين اللغوي ومنه التلاقح الثقافي الذي ورد قصدا وفق استراتيجية مُحكمة البناء في الرواية الديبية.

وتستوجب ترجمة الوحدات الثقافية مراعاة البناء اللغوي والإدلال الثقافي، وهي ميزة لا تستثني اسم العلم الذي يتجلى في هذه الثلاثية في أكثر من صورة، ويعكس

أكثر من معنى ويُبرز أكثر من ثقافة. فلا يكتفي المترجم بنقله وفقاً للنظام الصوتي للغة المنقول إليها، بل يلجأ بالضرورة إلى توضيح إدلاله من خلال الملاحظات الشارحة أو الإحالات في الهامش.

وتوصّلنا من خلال هذه الدراسة إلى أن مفهوم الوحدات الثقافية لا يقتصر على مجرّد ألفاظ بسيطة (cosaque) بل يتسع ليشمل وحدات مركبة كالعبارات (piments piquants) أو الاقتباسات في صورة تناص (*Nomme-la dans l'écriture Marie, alors qu'elle s'isolait des siens quelque part à l'est, puis tendait autour d'eux un voile, sur quoi nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans défaut.*). وإن التحدث عن هذا التّناص بصفته وحدةً ثقافيةً يرعاها التباين اللغوي داخل الرواية الديبية يتطلب دراسة مستفيضة على حدى.

وفي نهاية المطاف، ندعو المترجمين ممّن يستهويهم خوض هذا المجال، مجال الترجمة الروائية للأعمال المكتوبة باللغات الأجنبية، أن يُضاهوا أو يحاولوا مضاهاة كتّابها من حيث الإلمام بالثقافات المتنوعة والإطلاّع على اللغات المتباينة لتيسير الولوج إلى المعاني والدلالات حتى يتيّسر نقلها على الوجه الملائم إلى القارئ، وألاّ يحرموه من شقّ عباب الاختلافات اللغوية والثقافية، ففي ذلك مشقّة تتضمن الكثير من المتعة ولا ريب.

ونزعم أننا قد بذلنا في هذه الدراسة جهدا وأفرغنا فيه ما وسعنا من الدرس والاطلاع والتقصي، وكل أملنا أن يثري بحثنا الأسئلة ويلقي الضوء على بعض الدروب التي لم تطأها أقلام الدارسين، لينظم في نهاية المطاف إلى الجهود التي أجلت الآخر بأبعاده المختلفة في صورة الذات. كما يحدونا أمل لا يخبو بأن يكون بحثنا زادا معينا للدارسين، تلبية منا لنداء إحياء الموروث الثقافي الوطني وإثراء البحث الترجمي بعون الله.

الملاحق

الملحق أ: مسرد عربي–فرنسي

ـ أ ـ	
إبدال لغوي	Transpolinguisme
أحادية الثقافة	Monoculturalité
آخر	Autre
أخلاقيات	Ethique
إدراج	Insertion
إدلال	Signifiance
إدماج	Intégration
ازدواجية	Dualisme
ازدواجية لغوية	Bilinguisme
استبدال	Substitution
استحالة الترجمة	Intraduction
استقلالية الوجود	Autonomie existentielle
إسقاط	Omission
اسم الله	Théonyme
اسم إلهي	Théophore
اسم جغرافي	Géonyme
اسم جنس	Nom commun
اسم حيوان	Zoonyme
اسم شخص	Anthroponyme
اسم علم	Nom propre
اسم فلكي	Astronyme

Bionyme	**اسم كائن حي**
Hagionyme	**اسم مقدس**
Toponyme	**اسم مكان**
Chrématonyme	**اسم منتج**
Fytonyme	**اسم نبات**
Onomastique	**أسماء أعلام**
Désignateur culturel	**إشارة ثقافية**
Faux amis	**أشباه النظائر**
Hyperonymisation	**اشتمال**
Ajout	**إضافة**
Ré-enonciation	**إعادة إنتاج التّلفظ**
Doxa	**اعتقاد شائع**
Citation	**اقتباس**
Emprunt	**اقتراض**
Xénisme	**اقتراض غير مدمج**
Pérégrinisme	**اقتراض مدمج**
Naturaliser	**أقلمة**
Second moi	**أنا ثاني**
Décentrement	**انزياح عن المركز**
Sourcier	**أنصار المصدر**
Cibliste	**أنصار الهدف**
Allusion	**إيحاء**
-ب-	
Foyer culturel	**بؤرة ثقافية**
Esotérisme	**باطنية**

ـت ـ	
Hétérolinguisme	تباين لغوي
Entropie	تّبدد
Méta-réflexif	تحولي انعكاسي
Chevauchement culturel	تداخل ثقافي
Imbrication	تراكب
Traduction littérale	ترجمة حرفية
Traduction littérale	ترجمة حرفية
Incrémentialisation	ترجمة مزيدة
Sous -traduction	ترجمة مُفَرِّطة
Surtraduction	ترجمة مُفْرِطة
Nomadisme	ترحال
Connotation	تضمين
Assimilation graphique	تطويع حرفي
Assimilation phonétique	تطويع صوتي
Opacification	تعتيم
Plurilangue	تعدد لغوي
Intraduisibilité	تعذر الترجمة
Commentaire	تعليق
Exotisme	تغريب
Diglossie	تفاوت لغوي
Herméneutique	تفسيري
Standardisation	تقييس
Equivalence culturelle	تكافؤ ثقافي
Equivalence dynamique	تكافؤ دينامي

Equivalence formelle	**تكافؤ شكلي**
Acclimatation	**تكييف**
Interculturalité	**تلاقح ثقافي**
Enonciation	**تلفظ**
Enonciatif	**تلفظي**
Métissage	**تمازج**
Hétéroglossie	**التنوع اللغوي**
Hybridation	**تهجين**
Combinatoire	**توافقي**
Explicitation	**توضيح**
-ث-	
Culture	**ثقافة**
Binaire	**ثنائي**
Dualité	**ثنائية**
- ح -	
Note du traducteur	**حاشية**
Etoffement	**حشو**
Monologue	**حوار ذاتي**
-خ-	
Extralinguistique	**خارج اللغة**
Extra-verbal	**خارج اللفظ**
-د-	
Ethnographie	**دراسة وصفية عرقية**

-ذ-	
ذات	Sujet
ذاتية	Ipséité
-ر-	
رواية	Roman
-س-	
سابقة	Préfixe
سابقة للغة	Epilinguistique
-ش-	
شعرية كونية	Cosmopoétique
-ص-	
صديرة	Sigle
صوفي	Mystique
-ض-	
ضمني	Implicite
-ع-	
عكس المعنى	Contresens
علم الإنسان	Anthropologie
عناصر محيطة بالنص	Paratexte
عينية	Mêmeté
-غ-	
غرابة	Etrangéité
غير	Autrui
غير لفظي	Non-verbal

Hétérogène	**غير متجانس**
Altérité	**غيرية**
-ق-	
Intentionalité	**قصدية**
Aphorisme	**قول مأثور**
-ك-	
Paroliser	**كَلْمَن**
Parolisation	**كلمنة**
Antonomase	**كناية**
Acclimater	**كيّف**
-ل-	
Suffixe	**لاحقة**
Périlangue	**لغة موسّعة**
Verbal	**لفظي**
-م-	
Postcolonial	**ما بعد الاستعمار**
Postcolonialisme	**ما بعد الاستعمارية**
Métatexte	**ما وراء النص**
Essence	**ماهية**
Hétérolingue	**متباين لغويا**
Connotateur	**مُتضَمَّن**
Disparate	**متنافر**
Homogénéisation	**مجانسة**
Pur	**محض**

Tabou	**محظور**
Béhaviorisme	**مدرسة سلوكية**
Visibilité	**مرئية**
Ethnocentrisme	**مركزية عرقية**
Mixte	**مزيج**
Cognition	**معرفة**
Epistémologique	**معرفي**
Sens	**معنى**
Dissimilation	**مغايرة**
Concept	**مفهوم**
Lisibilité	**مقروئية**
Fragment	**مقطع**
Glose	**ملاحظة شارحة**
Monologue intérieur	**مناجاة**
Hégémonique	**مهيمن**
Objet	**موضوع**
-ن-	
Relativité	**نسبية**
Calque	**نسخ**
Genèse	**نشأة**
Théorème du juste milieu	**نظرية الاعتدال**
Théorème de dichotomie	**نظرية ثنائية**
Report	**نقل**
Translittération	**نقل حرفي**
Transcription	**نقل صوتي**

Report Normé	**نقل معياري**
Typographie	**نمط الكتابة**
Paradigmatique	**نموذجي**
-ه-	
Migration	**هجرة**
Identité	**هوية**
-و-	
Païen	**وثني**
Culturème	**وحدة ثقافية**
Morphème	**وحدة صرفية**
Phonème	**وحدة صوتية**
Lexème	**وحدة معجمية**
Descriptif	**وصفي**
Posture Proxématique	**وضعة موقعية**

الملحق ب: مسرد فرنسي-عربي

-A-	
Acclimatation	تكييف
Acclimater	كيّف
Ajout	إضافة
Altérité	غيرية
Anthropologie	علم الإنسان
Anthroponyme	اسم شخص
Antonomase	كناية
Aphorisme	قول مأثور
Assimilation graphique	تطويع حرفي
Assimilation phonétique	تطويع صوتي
Astronyme	اسم فلكي
Autonomie existentielle	استقلالية الوجود
Autre	آخر
Autrui	غير
-B-	
Béhaviorisme	مدرسة سلوكية
Bilinguisme	ازدواجية لغوية
Binaire	ثنائي
Bionyme	اسم كائن حي
-C-	
Calque	نسخ
Chevauchement culturel	تداخل ثقافي

Chrématonyme	اسم منتج
Cibliste	أنصار الهدف
Citation	اقتباس
Cognition	معرفة
Combinatoire	توافقي
Commentaire	تعليق
Concept	مفهوم
Connotateur	مُتضَمَّن
Connotation	تضمين
Contresens	عكس المعنى
Cosmopoétique	شعرية كونية
Culture	ثقافة
Culturème	وحدة ثقافية
-D-	
Décentrement	انزياح عن المركز
Descriptif	وصفي
Désignateur culturel	إشارة ثقافية
Diglossie	تفاوت لغوي
Disparate	متنافر
Dissimilation	مغايرة
Doxa	اعتقاد شائع
Dualisme	ازدواجية
Dualité	ثنائية

-E-	
Emprunt	اقتراض
Enonciatif	تلفظي
Enonciation	تلفظ
Entropie	تّبدد
Epilinguistique	سابقة للغة
Epistémologique	معرفي
Equivalence culturelle	تكافؤ ثقافي
Equivalence dynamique	تكافؤ دينامي
Equivalence formelle	تكافؤ شكلي
Esotérisme	باطنية
Essence	ماهية
Ethique	أخلاقيات
Ethnocentrisme	مركزية عرقية
Ethnographie	دراسة وصفية عرقية
Etoffement	حشو
Etrangéité	غرابة
Exotisme	تغريب
Explicitation	توضيح
Extralinguistique	خارج اللغة
Extra-verbal	خارج لفظي
-F-	
Faux amis	أشباه النظائر
Foyer culturel	بؤرة ثقافية
Fragment	مقطع

Fytonyme	اسم نبات
-G-	
Genèse	نشأة
33Géonyme	اسم جغرافي
Glose	ملاحظة شارحة
-H-	
Hagionyme	اسم مقدس
Hégémonique	مهيمن
Herméneutique	تفسيري
Hétérogène	غير متجانس
Hétéroglossie	التنوع اللغوي
Hétérolingue	متباين لغويا
Hétérolinguisme	تباين لغوي
Homogénéisation	مجانسة
Hybridation	تهجين
Hyperonymisation	اشتمال
-I-	
Identité	هوية
Imbrication	تراكب
Implicite	ضمني
Incrémentialisation	ترجمة مزيدة
Insertion	إدراج
Intégration	إدماج
Intentionalité	قصدية
Interculturalité	تلاقح ثقافي

Intraduction	استحالة الترجمة
Intraduisibilité	تعذر الترجمة
Ipséité	ذاتية
-L-	
Lexème	وحدة معجمية
Lisibilité	مقروئية
Mêmeté	عينية
Mention	علامة
Méta-réflexif	تحولي انعكاسي
Métatexte	ما وراء النص
Métissage	تمازج
Migration	هجرة
Mixte	مزيج
Monoculturalité	أحادية الثقافة
Monologue	حوار ذاتي
Monologue intérieur	مناجاة
Morphème	وحدة صرفية
Mystique	صوفي
-N-	
Naturaliser	أقلمة
Nom commun	اسم جنس
Nom propre	اسم علم
Nomadisme	ترحال
Non-verbal	غير لفظي
Note du traducteur	حاشية

-O-	
Objet	موضوع
Omission	إسقاط
Onomastique	أسماء أعلام
Opacification	تعتيم
-P-	
Païen	وثني
Paradigmatique	نموذجي
Paratexte	عناصر محيطة بالنص
Parolisation	كلمنة
Paroliser	كَلْمَن
Pérégrinisme	اقتراض مدمج
Périlangue	لغة موسّعة
Phonème	وحدة صوتية
Plurilangue	تعدد لغوي
Postcolonial	ما بعد الاستعمار
Postcolonialisme	ما بعد الاستعمارية
Posture proxématique	وضعة موقعية
Préface	استهلال
Préfixe	سابقة
Présupposition	افتراض
Pur	محض
-R-	
Ré-enonciation	إعادة إنتاج التّلفظ
Relativité	نسبية

Report	نقل
Report normé	نقل معياري
Roman	رواية
-S-	
Second moi	أنا ثاني
Sigle	صديرة
Signifiance	إدلال
Sourcier	أنصار المصدر
Sous -traduction	ترجمة مُفَرِّطة
Standardisation	تقييس
Substitution	استبدال
Suffixe	لاحقة
Sujet	ذات
Surtraduction	ترجمة مُفْرِطة
-T-	
Tabou	محظور
Théonyme	اسم الله
Théophore	اسم إلهي
Théorème de dichotomie	نظرية ثنائية
Théorème du juste milieu	نظرية الاعتدال
Toponyme	اسم مكان
Traduction littérale	ترجمة حرفية
Traduction littérale	ترجمة حرفية
Transcription	نقل صوتي
Translittération	نقل حرفي

Transpolinguisme	إبدال لغوي
Typographie	نمط الكتابة
-V-	
Verbal	لفظي
Visibilité	مرئية
-X-	
Xénisme	اقتراض غير مدمج
-Z-	
Zoonyme	اسم حيوان

ملخص باللغة العربيـــة

تندرج هذه الدراسة المستفيضة في إطار بحث أشمل حول المطبات الثقافية على درب ترجمة الآثار الروائية، حيث يعترض التلاقح الثقافي، بسبب خصائصه المائزة سبيل المترجمين بما في ذلك المتمرسين منهم، أولئك الذين ينبغي لهم من حيث المبدأ أن يلموا أيّما إلمام بكل لغة من اللغتين وبكل ثقافة من الثقافتين.

وينفرد الخطاب الروائي الديبي المكتوب باللغة الفرنسية بمعجم ثري، ويزخر باستعمال كوكبة من أسماء الأعلام التي أبدع **محمد ديـــب** في إنشائها من وحي المزج بين اللغات والثقافات، والتي لم يرد توظيفها في السياق الروائي عبثاً، الأمر الذي أكسبها صبغة الوحدات الثقافية.

وكشفت معاينة « ثلاثية الشمال » الأخيرة لمحمد ديـــب، التي تضمّ: "**سطوح أُرسول**" **(1985)** و"**غفوة حواء**" **(1989)** و"**ثلوج من رخام**" **(1990)** والتي تُشكّل جزءاً لا يتجزأ من فسيفساء الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية تنوعاً هائلا في الوحدات الثقافية متعددة الأشكال (البسيطة والمركبة) والمتباينة في الإدلال (ديني، تاريخي، أدبي، أسطوري، فلسفي) والنابعة من مختلف اللغات–الثقافات (من الشرق على غرار العربية الإسلامية؛ ومن الغرب، نحو الروسية والإنجليزية والفنلندية) مما يجعل هذا الخطاب متباينا لغويا، المشتق من مصطلح **التباين اللغوي** (Hétérolinguisme)، وهو مفهوم جديد، كان لغروتمان (1992) الفضل في استحداثه، ويشير به إلى ذلك الأسلوب

الفريد الذي اعتمده كُتّاب المهجر، حيث يسرد الكاتب ثنائي اللغة أو متعدد اللغات أقوال شخصيات الرواية عبر نقلها في صيغتها الأجنبية أو ترجمتها إلى لغة الكتابة، في هذه الحال اللغة الفرنسية. فيلحق التغيير والابتكار لغة الاستعمار هذه، وتنهل من التجارب الثقافية والاجتماعية والأدبية للغة التأليف الأصلية بفضل أدوات التباين اللغوي (الاقتراض المُدمج وغير المُدمج والإبدال اللغوي) كشكلٍ من أشكال مقاومة الاستعمار. ومنه، تتجلى أهمية هذا الموضوع الذي نادرا ما يُطرح من وجهة نظر علم الترجمة.

وتُشكّل هذه المعاينة منطلق بحثنا الذي يتمحور حول الإشكالية التالية: ما هو مآل التلاقح الثقافي في الترجمة العربية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية؟ وهل بوسع نظرية الترجمة القائمة على الثنائيات أن تُقدّم حلولا ناجعة من أجل نقل إدلال الوحدات الثقافية متباينة المضان؟ وما الذي يجعل من اسم العلم وحدة ثقافية؟ وهل من الممكن ترجمته؟ وأنّى لنا نقل تأثير التعدد اللغوي الذي يطغى على مثل هذه الروايات؟

ونستند من أجل الإجابة عن هذه التساؤلات إلى أهم المقاربات الترجمية التي تناولت النقل الثقافي، لاسيما مقاربة **لدميرال** (1998، 2006، 2015)، و**بالار** (1993، 2004، 2006) و**أبحاث لونغو-باديه** (2004، 2009، 2012) إلى جانب الاعتماد على ما توصلت إليه الأبحاث الرائدة في دراسة التباين اللغوي على غرار أعمال **غروتمان**

(1992، 1997، 2012) و**لاوسن-هيلو** (2003، 2004، 2011) و**سوشيه** (2009أ، 2009ب، 2014).

وتجدر الإشارة أنه ليس الغرض من هذه الدراسة التحليلية تحقيق نتائج في سبيل التوصل إلى منهجية ثابتة لترجمة التلاقح الثقافي، بل نتوخى منها تحديد العوامل التي تتحكم في ترجمة عناصر بنيته (الوحدات الثقافية) وفهم آلياته (التباين اللغوي).

ونسعى بناء على ذلك، من خلال الدراسة المقارنة والنقدية لنماذج مستقاة من المدونة في نسختها الفرنسية وترجمتها العربية التي قام بها محمد ساري، إلى محاولة فهم وتقييم اختيارات المترجم التي تخضع لعدّة معايير تتعلق تارة بالحرف، وتارة أخرى بالمعنى، بغية إثبات إمكانية تطبيق **استراتيجية تكامل المقاربات**، التي تمكّن المترجم من إعادة تشكيل جوانب التلاقح الثقافي برمّتها.

الكلمات الأساسية:

تلاقح ثقافي؛ وحدة ثقافية؛ اسم علم؛ تباين لغوي؛ قابلية الترجمة ؛ استراتيجية متكاملة؛ رواية محمد ديب.

ملخص باللغة الفرنسيـــة

Interculturalité : Identité et Altérité dans la traduction du roman algérien d'expression française

Le cas de la trilogie nordique dibienne

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus ample sur les enjeux culturels de la traduction romanesque. En effet, à cause de ses spécificités, ***l'interculturel*** demeure une pierre d'achoppement, même pour les traducteurs professionnels, qui sont censés avoir une connaissance très approfondie de la langue-source et de la langue –cible.

Comblé de références interculturelles, le discours romanesque de l'auteur algérien d'expression française « *Mohammed Dib* » enrichit constamment le lexique et l'onomastique littéraire vu qu'il regorge de créativités inédites qui subissent le métissage avec d'autres langues et d'autres cultures et dont l'usage n'était jamais un jeu de hasard, ce qui transforme souvent les unités linguistiques y compris les unités dénominatives en culturèmes.

L'examen de la trilogie nordique dibienne composée de : *Les Terrasses d'Orsol* (1985)*, Le sommeil d'Eve* (1989) *et Neiges de marbe* (1999), qui fait partie intégrante du panorama de la littérature algérienne d'expression française permet de repérer la diversité des culturèmes de différentes catégories (simples et composés), de multiples signifiances (religieuse, historique, littéraire, mythologique, philosophique) et de diverses langues-cultures (de l'Orient : arabo-islamique et de l'Occident : russe, anglaise, finlandaise). Nous parlons ainsi d'un discours hétérolingue, de *l'hétéroliguisme*, concept introduit par le canadien *Rainier Grutman* (1992) pour désigner une pratique propre à l'écriture migrante, où l'écrivain bi(ou pluri)lingue « rapporte » les « faits » de paroles des personnages en les

« transposant » ou en les « traduisant » dans la langue d'écriture ; en l'occurrence la langue française. Cette langue coloniale souvent remaniée, réinventée, se trouve alimentée d'aventures culturelles, sociales et littéraires de la langue originelles à l'aide des modalités hétérolingues (Pérégrinisme, Xénisme, Transpolinguisme) comme forme de « résistance » anticolonialiste, d'où l'intérêt de ce sujet peu exploité du point de vue traductologique en Algérie.

C'est ce constat qui constitue le point de départ de notre recherche qui s'articule autour de la problématique suivante : Quel est le devenir de l'interculturel dans la traduction arabe du roman algérien d'expression française ? La théorie des dichotomies fournit-elle des issues pour restituer la signifiance des culturèmes puisant dans différentes langues-cultures ? En quoi le nom propre est-il un élément constituant du paradigme culturel ? Pourrait-on le traduire ou non? Est-il possible de rendre l'effet de pluralité ?

Pour mettre en lumière cette problématique, nous prenons appui sur les principales approches traductologiques qui traitent de l'aspect culturel, notamment celles de *Ladmiral* (1998, 2006, 2015), *Ballard* (1993, 2004, 2006) *et Lungu-Badea* (2004, 2009, 2012) ainsi que les études traitant de l'hétérolinguisme à l'instar de *Grutman* (1992, 1997, 2012), *Lawson-Hellu* (2003, 2004, 2011) et *Suchet* (2009a, 2009b, 2014).

Il est à signaler que l'analyse et les constatations qui suivent devraient avoir des résultats non pas pour la création d'un outil de traduction de l'interculturel, faute d'une recette de traduction, mais pour l'identification des repères qui gèrent sa traduisibilité.

A cet effet, nous nous sommes occupée de l'étude comparative et critique d'exemples tirés de la version originale française du corpus d'analyse et de leur traduction arabe réalisée par « Mohammed Sari » dans l'objectif de comprendre et évaluer les choix de traduction influencés par des facteurs

différents se rattachant tantôt à la lettre, tantôt à l'esprit pour démontrer la possibilité de mettre en pratique une stratégie fondée sur la complémentarité des perspectives qui permet de restituer l'interculturel.

MOTS CLES :

Interculturalité ; culturème ; nom propre ; hétérolinguisme ; traduisibilité ; stratégie composite; roman dibien.

ثُـــبت المـــصادر والمراجـــع

المصـــادر

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

Dib, Mohammed (1985). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris : La Biobliothèque arabe, Sindbad.

Dib, Mohammed (1989). *Le sommeil d'Eve*. Paris : La Biobliothèque arabe, Sindbad.

Dib, Mohammed (2003a). *Neiges de marbre*. Paris : Editions La Différence.

ديب، محمد (2011 ب). **ثلوج من رخام**. ترجمة محمد ساري. الجزائر: منشورات الشهاب.

ديب، محمد (2011 ج). **غفوة حواء**. ترجمة محمد ساري. الجزائر: منشورات الشهاب.

ديب، محمد (2011 د). **سطوح أُرسول**. ترجمة محمد ساري. الجزائر: منشورات الشهاب.

المـــراجع العربيـــة

ابن أبي صبيعة، أبو العباس (1986). **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**. بيروت: دار مكتبة الحياة.

ابن خلدون، عبد الرحمان (2000). **تاريخ ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاشرهم من ذوي الشأن الأكبر**. ج2. بيروت: دار الفكر.

ابن رشد، محمد بن أحمد (1998). **تلخيص مابعد الطبيعة**. تحقيق عثمان أمين. القاهرة: مصطفى بابي الحلبي.

ابن شداد، عنترة (2012). **الديوان**. ط3. بيروت: دار صادر.

ابن كثير، الدمشقي عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر (2000). **تفسير القرآن العظيم**. المجلد 3، ط1، القاهرة: الفاروق الحديثة للطباعة والنشر.

ابن كثير، الدمشقي عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر (2000). **تفسير القرآن العظيم**. المجلد 7، ط1، القاهرة: الفاروق الحديثة للطباعة والنشر.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل (1990). **لسان العرب**. المجلد 4. بيروت: دار صادر.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل (2003 أ). **لسان العرب**. المجلد 10. بيروت: دار صادر.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل (2003 ب). **لسان العرب**. المجلد 11. بيروت: دار صادر.

أبو شقرا، إياد و حنان (2010). **السجاد الشرقي: دراسة تاريخية وفنية وعلمية**. ط1. بيروت: دار الساقي للطباعة والنشر.

الأعرج، واسيني (1986). **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

الأعرجي، حمزة حسان (2011). **تاريخ ألف ليلة وليلة**. بيروت: دار الوراق.

آلن، روجر (1997). **الرواية العربية**. ترجمة المنيف حصة إبراهيم. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

أمهز، محمود (1981). **الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970**. بيروت: دار المثلث.

انجيل لوقا، الاصحاح1 (1909) بيروت: المطبعة الأمريكانية.

إيكو، أمبرتو (2005). **ست نزهات في غابة السرد**. ترجمة بنكراد سعيد. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

إيكو، أمبرتو (2012). **أن تقول نفس الشيء تقريبا**. ترجمة الصمعي أحمد. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

باختين، ميخائيل (1987). **الخطاب الروائي**. ترجمة برادة محمد. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

بارت، رولان (1985). **الدرجة الصفر للكتابة**. ترجمة برادة محمد. ط3. الرباط: الشركة المغربية للناشرين المستجدين.

باسيم، بولس (1995). **موسوعة المعرفة المسيحية، أسفار الشريعة أو التوراة**. ط1. بيروت: أولى دار المشرق.

بامية، عايدة أديب (1982) **تطور الأدب القصصي الجزائري** (1925/ 1967). ترجمة صقر، محمد. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

بحراوي، حسن (2015). **مأوى الغريب، دراسات في شعرية الترجمة**. ط1. القاهرة : المركز القومي للترجمة.

البخاري، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم (1981). **الصحيح**. الجزء 1. القاهرة: دار الشعب.

بدر، عبد المحسن طه (1977). **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**. القاهرة: دار المعارف.

بدوي، عبد الرحمان (1980). **دراسات في الفلسفة الوجودية**. ط1. مصر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بدوي، عبد الرحمان (1984). **موسوعة الفلسفة**. الجزء الأول، ط1. مصر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

البعلبكي، رمزي منير (1990). **معجم المصطلحات اللغوية**. ط1. بيروت: دار العلم للملايين.

بن دريد، محمد بن الحسن (1987). **جمهرة اللغة**. ج1، ط1. بيروت: دار العلم للملايين.

بن زكريا، أبو الحسين أحمد بن فارس (1999). **معجم مقاييس اللغة.** الجزء الرابع. مصر: دار الجيل للطبع والنشر.

بن سالم، عبد القادر (2001). **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري.** سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

بن عباد، اسماعيل (1994). **المحيط في اللغة.** ج2، ط1. القاهرة: عالم الكتب.

بوعزة، الطيب (2016). **ماهية الرواية،** ط1. بيروت: عالم الأدب للترجمة والنشر.

بيومي، قنديل (2004). "دور الترجمة في عملية التثاقف بين الشعوب". **في الترجمة وتفاعل الثقافات،** القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

التلاوي، محمد نجيب (1998). **الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهات الحضارية.** مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

التونجي، محمد (1999). **المعجم المفصل في الأدب.** الجزء1. بيروت: دار الكتب العلمية.

جابر، محمد جمال (2005). **منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، النص الروائي نموذجا.** ط1. الإمارات العربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي.

الجاحظ، أبو عثمان (1965). **الحيوان.** ط2. مصر: مكتبة الجاحظ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي.

الجراري، عباس (1988). "مكونات الهوية الثقافية المغربية"، **الهوية الثقافية للمغرب،** كتاب العلم، ط1: السلسلة الجديدة.

الجرجاني، الشريف (1988). **التعريفات.** ط 3. بيروت: دار الكتب العلمية.

جيلالي، خلاص (1990). "من ذا الذي يذكر نفي محمد ديب؟"، **مجلة الرواية،** العدد1، الجزائر.

حجار، جوزيف نعوم (2009). **المنجد في الأمثال والحكم والفرائد اللغوية.** ط3. بيروت: منشورات دار المشرق.

حنفي، حسن (2012). **الهوية.** ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

حنون، عبد المجيد (1986). **صورة الفرنسي في الرواية المغربية.** الجزائر: المطبوعات الجامعية.

حيدر، حيدر (1981). "الرواية العربية بين حقبتين: النهضة والحداثة"، **الطريق**، العدد 3-4، تونس.

الخراط، إدوارد (1999). "إن لم تكن عشيقة فهي على الأقل رفيقة"، **مجلة الآداب**، لبنان.

خليل، خليل أحمد (1996). **معجم مفاهيم علم الاجتماع.** بيروت: معهد الإنماء العربي.

خمري، حسين (2002). **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية.** الجزائر: منشورات الاختلاف.

الدسوقي، عمر (1970). **في الأدب الحديث.** ط7. مصر: دار الفكر العربي.

الدواي، عبد الرزاق (2013). "في إشكالية اللغة والهوية والتنوع الثقافي الفصل السابع"، **اللغة والهوية في الوطن العربي: إشكاليات التعليم والترجمة والمصطلح.** ط1. قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 225–246.

ديب، محمد (1985). **ثلاثية الجزائر.** ترجمة سامي الدروبي. بيروت: الوحدة للطباعة والنشر.

ديب، محمد (2011 أ). **غريبة الثلج والرمال.** ترجمة عبيد عبد الرزاق. الجزائر: سيديا.

الديداوي، محمد (1992). **علم الترجمة بين النظرية و التطبيق**. تونس: دار المعارف للطباعة و النشر.

راغب، نبيل (1999). "التكوين العضوي في العمل الأدبي"، **المنهل**، العدد48، السنة57، المجلد 52، جدة : دار المنهل للصحافة والنشر.

رضوان، محمد مصطفى (1976). **نظرات في اللغة**. ط1. بنغازي: جامعة قار يونس.

ركيبي، عبد الله (2010). **الفرنكفونية مشرقا ومغربا**. الجزائر: دار الكتاب العربي.

الزاوي، لعموري (2005). **ازدواجية اللغة في أدب رشيد بوجدرة** . وهران: منشورات CRASC.

زغو، محمد (2010). "أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب"، **الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية**، العدد 4، 93-101.

زكي، نجيب محمود (1993). **في مفترق الطرق**. ط2. القاهرة: دار الشروق.

الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر(1987). **المستقصى في أمثال العرب**. ج1. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية.

زيادة، معن (1986). **الموسوعة الفلسفية العربية**. المجلد الأول، ط1. بيروت: معهد الإنماء العربي.

زيد، محمد علي (1997) "عن الترجمة واللغة والتحديث والتحريف، لغتنا العربية في معركة الحضارة"، **قضايا فكرية**، العددان 18/17، مصر.

سعد الله، أبو القاسم (1983). **تجارب في الأدب والرحلة**. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

سعد الله، أبو القاسم (2007). **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**. ط5. الجزائر: دار الرائد للكتاب.

سعيد، إدوارد (2004). **الثقافة والإمبريالية**. ترجمة أبو ديب كمال. ط3. بيروت: دار الآداب.

السيد منسي، عبد العليم وإبراهيم، عبد الله عبد الرزاق (1995). **الترجمة أصولها ومبادئها وتطبيقاتها**. مصر: دار النشر للجامعات المصرية.

الشامي، رشاد عبد الله (1997). "اشكالية الهوية في اسرائيل"، **عالم المعرفة**، العدد 224، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 35-42.

شتراوس، كلود ليفي (1990). **الإناسة البنيانية**. ترجمة قبسي حسن. بيروت : مركز الإنماء العربي.

شحاتة، حسن (2008). **الذات والآخر في الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكالات**. ط1. القاهرة: دار العالم العربي.

شريف بموسى، عبد القادر (2004). **أشكال الصراع الحضاري في الرواية العربية، مقاربة نفسية**. أطروحة دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث، الجزائر: جامعة تلمسان.

شمسي، باشا خير الدين (2000). **معجم الأمثال**. الرياض: مركز الملك فيصل.

صالح، صلاح (2003). **سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية**. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي.

صليبا، جميل (1982). **المعجم الفلسفي**. الجزء الثاني. ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

الطمار، محمد (2006). **تاريخ الأدب الجزائري**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

عامر، مخلوف (2000). **الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغة العربية**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد الله، ابراهيم (1996). **معرفة الآخر**. ط2. المغرب : المركز الثقافي العربي.

عثمان، عبد الفتاح (د.ت.). **بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية**. القاهرة: مكتبة الشباب.

العثيمين، محمد بن صالح (2009). **رياض الصالحين**. ط1. الجزائر: دار الإمام مالك للنشر والتوزيع.

علي، عبد الحميد محمود (1975). **القصة العربية في العصر الجاهلي**. مصر: دار المعارف.

فانون، فرانس (1979). **معذبو الأرض**. ترجمة الدروبي سامي والأتاسي جمال. ط3. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

فروخ، عمر (1981). **عبقرية اللغة العربية**. بيروت: دار الكتاب العربي.

فهيم، حسين (1986). **قصة الانتربولوجيا، فصول في تاريخ الإنسان**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب مجد الدين (2005). **القاموس المحيط**. ط8. لبنان: الرسالة.

كاظم، نجم عبد الله (2007). **الرواية العربية المعاصرة والآخر**. دراسات أدبية مقارنة، ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث.

كحيل، سعيدة (2009). **تعليمية الترجمة**. ط1. الأردن: عالم الكتب الحديثة.

كريم، زكي حسام الدين (2001). **اللغة والثقافة**. مصر: دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع.

الكفوي، أبو البقاء (1995). **الكليات**. تحقيق درويش عدنان والمصري محمد. بيروت: مؤسسة الرسالة.

لجنة من اللاهوتيين (1996). **التفسير التطبيقي للعهد الجديد**. ط2. بريطانيا العظمى: دار تايدل للنشر.

لوكاش، جورج (1987). **نظرية الرواية وتطورها**. ترجمة الشوفي نزيه. ط1. دمشق: دار كيوان للطباعة والنشر.

مجدي، وهبه (1974). **معجم مصطلحات الأدب**. بيروت: مكتبة لبنان.

مجمع اللغة العربية بالقاهرة (1979). **المعجم الفلسفي**. بيروت: عالم الكتب.

محمد، خضر سعاد (1967). **الأدب الجزائري المعاصر**. بيروت: المكتبة العصرية.

محمود، إبراهيم رزان (2003). **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**. ط 1. عمان: دار الشروق.

مرتاض، عبد الملك (1998). **في نظرية الرواية**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب.

معتوف، فريدرك (1998). **معجم العلوم الاجتماعية**. مراجعة محمد دبس. بيروت: مكتبة لبنان.

المعجم الوجيز (1997). القاهرة: مجمع اللغة العربية.

المعجم الوسيط (1989) ج2. القاهرة: دار الفكر.

معلوف، أمين (1999). **الهويات القاتلة**. ترجمة محسن نبيل. دمشق: دار مورد.

معلوف، لويس (1997). **المنجد في اللغة والأعلام**. بيروت: دار المشرق.

مفيد، نجم (2004). "مفهوم العلاقة مع الغرب في روايات سورية". **مجلة الموقف الأدبي**، عدد 399 تموز، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

المقرئ، أحمد بن محمد بن علي الفيومي (1906). **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي**. ج2. ط6. القاهرة: المطبعة الأميرية.

منور، أحمد (2007). **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته، تطوره، قضاياه**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

منور، أحمد (2007). **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

الموسوعة العربية العالمية (1999) ط2، الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع.

الميلاد، زكي (2004). "الثقافة والانتربولوجيا، قراءة في نظرية الأنتربولوجيين"، **مجلة الكلمة**، العدد 44، 15-37.

نعيمة، ميخائيل (1983). **الغربال.** ط13. بيروت: مؤسسة نوفل.

نيدا، يوجين (1976). **نحو علم الترجمة.** ترجمة النجار ماجد. العراق: مطبوعات وزارة الإعلام.

نيومارك، بيتر (2006). **الجامع في الترجمة.** ترجمة غزالة حسن. ط1. بيروت: منشورات دار ومكتبة الهلال.

الواحدي، علي بن أحمد الواحدي أبو الحسن (1995). **الوجيز في تفسير الكتاب العزيز.** ط1. بيروت: الدار الشامية.

وادي، طه (1994). **دراسات في نقد الرواية.** ط3. القاهرة: دار المعارف.

ولد خليفة، محمد العربي (2003). **المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية.** الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية.

يقطين، سعيد (1997). **تحليل الخطاب الروائي.** ط3. المغرب: المركز الثقافي العربي.

المـــراجع الأجنبيـــة

Abrams, Meyer Howard (1971). *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinihart & Winston.

Acs, Claudine (1971). " Mohamed Dib ", *L'Afrique littéraire et artistique*, n°15 à 19, Société Africaine d'Édition.

Affaya, Mohammed Nour Eddine (1997). " L'interculturel ou le piège de l'identité ", *Afers Internacionals*, Espagne : Fundació CIDOB, nº 36, 141-156.

Ambroise, Queffélec, et autres (2002), *Le Français en Algérie. Lexique et dynamique des langues*, Bruxelles : Duculot.

Amina, Rachid (2005). " Autobiographie et quête(s) d'identité ", in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs», *Horizons*, No.10, Numéro spécial, le Caire.

Aubert, François (1976) " Dib Mohammed ", *Les nouvelles littéraires* n°2518, Paris : Larousse, 15-20

Auroux, Sylvain (1990). *Les notions philosophiques: dictionnaire*. Vol. 2, Ed. 2. France : Presses Universitaires de France.

Baer, Brian James (2011). " Translating foreign words in imperial Russian literature : the experience of the foreign and the sociology of language ", *International Journal of the sociology of Language*, n°207, 127-151

Bakhtine, Mikhail (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl (1981). 'Discourse in the Novel'. In *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press.

Ballard, Michel (1985). *Edition critique du cours d'Edmond Cary, comment faut-il traduire ?*. Lille : P.U.L.

Ballard, Michel (1993). *La Traduction à l'université. Recherches et propositions didactiques.* Lille : Presses Universitaires de Lille.

Ballard, Michel (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris : Ophrys.

Ballard, Michel (2003). *La version réfléchie : anglais-français*, Vol.1. Paris : Ophrys.

Ballard, Michel (2004). *Versus : La version réfléchie anglais-français. Des signes au texte*. Paris : Ophrys.

Ballard, Michel (2005). " Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels ". M. Ballard (éd.), *La traduction, contact des langues et de culture* (1), Arras : Presses Universitaires d'Artois, 125-153.

Ballard, Michel (2006). " La traduction : entre enrichissement et intégralité", *La traduction, contact des langues et de cultures* (2), Arras : PU d'Artois, 174-175.

Barry, Alpha Ousmane (2007). " Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique ", *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, no 2. Dossier « Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan indien ».

Barthes, Roland (1972). *Nouveaux essais critiques.* Paris : Seuil.

Becker, Colette et autres (2000). *Le roman*. 2ème édition. Paris : Bréal.

Belaskri, Yahia (2017). Mohammed Dib, un écrivain de lumière. Alger : Sédia.

Bensimon, Paul (1998). "Présentation", *Palimpsetes* 11, *traduire la culture*, Paris : Presses de la nouvelle sorbonne, 9-14.

Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil : Paris.

Beydts, Alain (2015). *La symbolique du Tartare sur les fibules romaines*.

Bizzocchi, Roberto (2007). " Une pratique italienne du xviiie siècle : le sigisbée " , *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Belin, vol. no 54-2, no 2, 7-31

Blanchot, Maurice (1971). "Traduire", *l'Amitié*. Paris : Gallimard.

Boyer, Régis (2001). *L'Islande médiévale*, Paris : Belles Lettres.

Lyon, James (2005). *Chorals, Volume 6 de Guides musicologiques*, Paris : Beauchesne.

Brachet, August (1872). *Dictionnaire étymologique de la langue francaise*,

Buttura, Antonio (1832). *Dictionnaire français-italien et italien-français*, tome II. Paris : Lefèvre.

Canto-Sperber, Monique (1996). *Dictionnaire d'éthique et de philosophie moral*. Paris : P.U.F.

Cary, Edmond (1985). *Comment faut-il traduire ?*. Lille : Presses universitaires de Lille.

Clanet, Claude (1993). *Introduction aux approches interculturelles et en sciences humaines*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Cordonnier, Jean-Louis (1995). *Traduction Et Culture*. Paris : Didier.

Cuche, Denys (1998). *La notion de la culture dans les sciences sociales*. Alger : Casbah.

Cuche, Denys (2001). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte.

Déjeux, Jean (1977). *Mohammed Dib, écrivain algérien*. Naaman : Sherbrooke.

Déjeux, Jean (1982). *Situation de la littérature maghrébine de langue française*. Alger : OPU.

Déjeux, Jean (1987). *Mohammed Dib*. Filadelfia : CELFAN Edition Monographs.

Delisle, Jean (1993). *La Traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Demanuelli, Jean et Claude (1995). *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique.* Paris : Masson.

Derrida, Jacques (1985). " Des Tours de Babel", dans Annie Cazenave et Jean-François Lyotard (dir.), *L'Art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac,* Paris : PUF, 209-237.

Derrida, Jacques (1986). "Survivre: Journal de bord", in *Parages*, Paris: Galilée.

Dib, Mohammed (1952). L'Incendie. Paris : Le seuil.

Dib, Mohammed (1962). *Qui se souvient de la mer.* Paris : Le seuil.

Dib, Mohammed (1964). Interview dans le Figaro littéraire. France.

Dib, Mohammed (1994a) *L'Infante maure.* Paris : Albin Michel S.A.

Dib, Mohammed (1994b). *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris : La Revue noire.

Dib, Mohammed (1998). *l'Arbre à dires*. Paris : Albin Michel.

Dib, Mohammed (2003b). *Simorgh.* Paris : Albin Michel.

Du Puitspelu, Nizier (1970). *Dictionnaire Etymologique Du Patois Lyonnais*, Genève : Slatkine Reprints.

Eco, Umberto (2008). *Dire presque la même chose : expériences de traduction*. Polirom : Bucureşti.

Ferréol,Gilles et Jucquois Guy (2003). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris : Armand colin.

Fiodorov, Adrian (1940). *Sur la traduction littéraire.*

Gambier, yves (2008)."Traduire l'autre. Une sub-version", *Ela 150/2008 (Identités affichées, identités révélées)*, Kincksieck : Didier, 177-194.

Gauvin, Lise (1999). *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle,* Montréal : Presses de l'université de Montréal.

Godard, Barbara (1997). "Writing Between Cultures", *la revue TTR : traduction, terminologie, rédaction: Langues, traduction et post-colonialisme,* Volume 10, No1, 53–99

Grévisse M., Goosse A. (1993) .*Le Bon Usage*.13ème édition, Paris:Duculot.

Grutman, Rainier (1992)." Norme, répertoir, système : les avatars du premier roman québécois. " *Etudes françaises,* 83-91

Grutman, Rainier (1997). *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec: Fides.

Grutman, Rainier (2012). "Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles " in *Autour d'Olive Senior : Hétérolinguisme et traduction,* Angers : presses universitaires d'Angers, 19-81.

Haddad, Malek (1961a). *La liberté et le drame de l'expression chez les écrivains algériens*. Damas : Ministère de la culture et de l'orientation nationale.

Haddad, Malek (1961b). *Les zéros tournent en rond.* Paris : Edition F.Maspéro.

Henri, Meschonnic (1986). *Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.

Hewson, Lance et Martin, Jacky (1991). *Redefining translation: the variational approach*. 1st Edition. U.K.: Routledge Library Editions.

Hjelmslev, Louis (1971). *Essais Linguistiques.* Paris : Minuit.

Homi, K. Bhabha (1994). *The Location of Culture*. London : Routledge.

Institut de France (1835). *Dictionnaire de l'Académie française*. Volume 1 N°6, Paris : Firmin Didot frères.

Jean, Déjeux (1973). *Littérature Maghrébine de langue Française*. Ottawa : Naaman.

Julia, Kristeva (1998). " L'autre langue où traduire le sensible : L'étranger : écrivain, traducteur ? ", in *French Studies* LII(4), 385-396.

Kallas, Aino (1990). *La Fiancée du Loup*. Traduit du finnois sous la direction de Jean-Luc Moreau, Paris :Ed. Viviane Hamy.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1977). *La connotation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Kleiber, Georges (1981). *Problèmes de références. Description définies et noms propres*. Recherches linguistiques N°VI, Etudes publiées par le centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz, Paris : Klincksieck.

Kristeva, Julia (1988). *Etrangers à nous même*, Paris : Fayard.

Kurtz, Jean-Paul (2013). *Dictionnaire Etymologique des Anglicismes et des Américanismes* : BoD - Books on Demand.

Lacoue-Labarthe Philippe (1986). *La poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgois.

Ladmiral, Jean-René (1985). "Dialectique négative de l'écriture aphoristique.", *Revue d'esthétique*, 95–104.

Ladmiral, Jean-Réné (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.

Ladmiral, Jean-René (1998). "Le prisme interculturel de la traduction", in *Traduire la culture = Palimpsestes*, n°11, 15-30, Presses Sorbonne Nouvelle.

Ladmiral, Jean-Réné (2006). " Le salto mortale de traduire ", in *la traduction littéraire*, Presses universitaires de Caen.

Ladmiral, Jean-Réné (2015). *Sourcier ou cibliste : les profondeurs de la traduction*. 2e édition. Paris : Les Belles Lettres.

Lalande, André (1926). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : PUF.

Laplantine, François et Nouss, Alexis (1997). *Le métissage. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion.

Laplantine, François et Nouss, Alexis (2001). *Métissages*. Paris : Fayard/Pauvert.

Lawson-Hellu, Laté (2003). " Hétérolinguisme et roman d'Afrique francophone subsaharienne ", Revue de l'Université de Moncton, vol. 34, nos 1-2, *La théorie littéraire et sa pratique à travers le roman francophone* , Moncton, 311-336.

Lawson-Hellu, Laté (2004). "Norme, éthique sociale et hétérolinguisme dans les écritures africaines ". *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 18, nouvelle série, 95-104.

LAWSON-HELLU, Laté, (2011). " La textualisation des langues et la résistance chez Félix Couchoro ", *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, 245-260.

Lederer, Marianne (1994). *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris :Hachette.

Lederer, Marianne (1994). *La traduction aujourd'hui*. Paris : Hachette-livre.

Lequien, Alain (2019). *À la quête du sens du Moyen Âge*. Paris : Books on Demand.

Lévinas, Emmanuel (1996). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Kluwer Academic.

Lévinas, Emmanuel (1997). *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*. Paris : Albin Michel.

Levi-Strauss, Claude (1983). *Introduction A L'œuvre De Marcel Maus*. Paris : PUF.

Lichine, Alexis (1988). *Encyclopédie des vins & des alcools, article « vodka »*.Paris : Bouquins.

Lotholary, Bernard (1986). " Les partis pris du traducteur ", revue d'*esthétique*, n°12, 185-187.

Lungu -Badea Georgiana (2004). *Teoria culturemelor, teoria traducerii* [Théorie des culturèmes, théorie de la traduction]. Timişoara: Editura Universității de Vest.

Lungu-Badea, Georgiana (2012). "Traduire les effets d'évocation des culturèmes: une aporie", In : Florence Lautel-Ribstein si Jean-Yves Masson.

Revue *Septet.Des mots aux actes, Jean-René Ladmiral : une œuvre en mouvement.* Perros-Guirec : éd. Anagrammes, n°3, 289-308.

Lungu-Badea, Georgiana (2009). "Remarques sur le concept de culturème", *Translations magazine*, Roumanie : Université de l'ouest de Timisoara.

Lyons, John (1984). *Language and linguistics*. Cambridge : Cambridge University Press.

Marcel, Proust (1971). *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.

Mémmi, Albert (1965). *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. 2ème édition Paris : Edition présence africaine.

Meschonnic, Henri (1999). *Poétique du traduire*, Paris : Verdier.

Millan-Varela, Carmen (2004). "Hearing voices: James Joyce, narrative voice and minority translation", in *Language and Literature* Volume: 13 issue: 1,37-54

Mohammed, Dib (1998). *L'Arbre à dires*. Paris : Albin Michel.

Moles, Abraham (1967). *Sociodynamique de la culture*, Paris : Mouton et Cie.

Moles, Abraham (1971). *La communication.* Paris : CEPL, Dictionnaire Marabout Université.

Morin, Edgar (2001). *La Méthode : l'identité humaine.* Paris : Seuil.

Mounin, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction.* Paris : Gallimard.

Mounin, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard.

Moura, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : P.U.F.

Nepveu, Pierre (1988). *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal.

Newmark, Peter (1977). "communicative and semantic translation", *Babel* 4:163-180.

Newmark, Peter (1988). *Approaches to translation*. London : Prentice Hall.

Nida, Eugen (1964). " Linguistics and ethnology in translation problems" Language in culture and society, New York: Harper & Row, 194-208

Nida, Eugene and Taber, Charles (1982). *The theory and practice of translation,* Leiden: E.J.,Brill.

Nord, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained.* U.K. : St. Jerome.

Oksaar, Els (1988). *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungs-forschung*. Göttingen : Vandenhoeck &Ruprecht.

Oustinoff, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris : L'Harmattan.

Pageaux, Daniel-Henri (2007). *Littérature et cultures en dialogue*. Paris : l'Harmattan.

Penteliuc-Cotoşman, Luciana (2001). " Între liberalitate şi libertate: aspecte ale traducerii in campul literaturii " ,162-163, in *Communicare instituțională şi traductologie*, Timişoara, Editura Politehnica, 162-171.

Reine, Meylaerts (2008). " Identité propre ou identité empruntée des littératures mineures ? Hétérolinguisme dans la traduction littéraire intrabelge", *Alternative Francophone* 1 (1): 29-45.

Renken, Arno (2002). *La représentation de l'étranger. Une réflexion herméneutique sur la notion de traduction*. Lausanne : Centre de traduction littéraire.

Richard, Chantal (2004). "Analyse des alternances de langues par le logiciel Sphinx : le cas du roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin ", dans Sylvia Kasparian, James De Finney (dir.), *Lexicometrica, De l'enquête aux corpus littéraires*, Numéro spécial.

Ricoeur, Paul (1999). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.

Rinner, Fridrun (2006). *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Paris :PUF.

Sakhno, Sergueï (2005). *100 racines essentielles du russe*. Paris :Ellipses.

Schleiermacher Friedrich (1985). "Des différentes méthodes de traduire ", traduit de l'allemand par Berman, in *Les Tours De Babel .Essais Sur La Traduction*, Mauvezin : Ed. Trans-Europ-Repress, 277-347.

Sebkhi, Habiba (2000). *Littérature(s) issue(s) de l'immigration en France et au Québec*. Thèse de doctorat, Université Western Ontario.

Seleskovitch, Danika et Lederer Marianne (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris: Ed. Didier.

Sertima, Ivan Van (1903). " Les Maures d'Afrique de Atgier " (Paul), *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Pari*s, Vol.4 No1, 619-623.

Snell-Hornby, Mary (1988). *Translation studies: an integral approach*. Amsterdam : John Benjamins Publishing.

Sperber, Dan (1973). *Le structuralisme en anthropologie*. Paris : Seuil.

Šrámek, Rudolf (1999). *Úvod do obecné onomastiky*. Brno: Masarykova univerzita.

Strauss, Claude -Levi (1997). *Anthropologie structurale*. Paris : Pocket.

Suchet, Myriam (2009a). "La traduction, une éthique de la ré-énonciation ", *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 3 Presses Universitaires de France, 31-35.
Suchet, Myriam (2009b) Outils pour une traduction postcoloniale: littératures hétérolingues, édition : Archives contemporaines,
Suchet, Myriam (2014). *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris : Classiques Garnier.
Susini-Anastopoulos, Françoise (1997). *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF.
Todorov, Tzvetan et Mikhaïl Bakhtine (2002). *Le principe dialogique. Suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
Tylor, Edward (1871). *La Civilisation Primitive.* Paris : Reinwald.
Tymoczko, Maria (1999). *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation.* Université du Michigan: Edition St. Jerome Publishing.
Tzvetan, Todorov (1982). *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*. Paris : Seuil.
Ulric Scheler, Jean Auguste (1862). *Dictionnaire d'étymologie française.* Paris : librairie de Firmin Didot.
Van Hoof, Henri (1989). *Traduire L'anglais*. Paris, Duculot.
Vaxelaire, Jean-Louis (2011). " De Mons à Bergen. De l'intraduisibilité des noms propres". In *Translationes*, n°3/2011, Université de Vest, 13-28
Vendler, Zeno (1976). *Linguistics in Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
Venuti, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility. A history of translation.* 2nd ed. London-New-york: Rotledge.
Vermeer, Hans und Witte, Heidrun (1990). « Exkurs 3: Kultureme ». *Text context. Beiheft 3, Mögen Sie Zistrosen.*Heidelberg : Julius Groos, 135-145.
Vermeern Hans, J. (1983). "Translation theory and linguistics".In R. *Roinila, R. Orfanos, & S. Tirkkonen-Condit* (eds.), Näkökohtia käanämisen tutkimuketsa, Joensuu :University of Joensuu, 1-10.
Vinay, Jean-Paul et Darbelnet, Jean (1966). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.
Weber, Edgar (1989). *Maghreb arabe et Occident français.* Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
Wecksteen, Corinne (2008). "La traduction des connotations culturelles : entre préservation de l'Etranger et acclimatation ", *Archive of SID*, 2ème année, n°4/2006, 111-128.

Wilmet, Marc (1997). *Grammaire critique du français*. Paris :Duculot.
Yuste, Frias José (2014). " Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la traduction et l'interprétation en milieu social ", Çédille, n°4, *revue d'études françaises*, Associación de Francesistas de la Universidad Española.
Zuber, Roger. (1968). *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*. Paris : A. Colin.

المـــراجع الإلكتـــرونية

أبراش، إبراهيم http://www.palnation.org (ماي 2017)
Cordonnier, Jean-Louis (2002). " Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés ", *Meta* vol.47, n°1,38-50. (décembre 2015)
URL :https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1 meta691/007990ar/ (février 2016)
Derive, Jean (2008). " La question de l'identité culturelle en littérature ", URL :https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00344040(septembre 2018)
Francoeur, Louis et Marie. *Glossaire des principaux termes usuels en sémiotique du théâtre*.
URL : www. fortunecity. com/ vitorian/ bacon/ 12444/ Francoeur. Html . (novembre 2017)
http://alwasat.ly/news/art-culture/40442(octobre 2017)
http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura19-aya17.html (février 2019)
http://www.alwatan.com.sa/Politics/News_Detail.aspx?ArticleID=27512 (décembre 2017)
http://www.cnrtl.fr/ (décembre 2018)
http://www.cosmovisions.com/Cosaques.htm . (septembre 2018)
http://www.cosmovisions.com/monuCaryatides.htm(décembre 2018)
http://www.expressio.fr/expressions/avoir-du-chien.php (décembre 2018)
http://www.expressions-francaises.fr/expressions-f/1736-faire-des-salamalecs.html (janvier 2019)
https://fr.rbth.com/%C3%A9ducation/79657-mots-russes-impossibles-traduire-en-francais (février 2019)
https://www.academia.edu/12955705/La_symbolique_du_Tartare_sur_les_fibules_romaines_essai (janvier 2019)
https://www.cnews.fr/racines/2016-12-06/pourquoi-appelle-t-la-coccinelle-la-bete-bon-dieu-669431 (janvier 2017)

https://www.francepittoresque.com/spip.php?article3301 (décembre 2018)
https://www.journaldesfemmes.fr/mode/conseils/1852326-difference-smoking-costume/ (juin 2016)
https://www.marcmaison.fr/architectural-antiques-resources/caryatid (décembre 2018)
https://www.marefa.org/%D9%86%D9%81%D8%B1%D8%AA%D9%8A%D8%AA%D9%8A#cite_note-4 (septembre 2018)
https://www.syr-res.com/article/3229.html (novembre 2017)
MacNeil, Tanya (2003). « Hétérolinguisme/ Heterolinguism ».Jean-Marie Grassin, ed. Dictionnaire international des termes littéraires
URL : http://www.flsh.unilim.fr/dit]/heteroliguisme.htm (septembre 2017)
Www.Granddictionnaire.Com (décembre 2016)
www.mythofrancaise.asso.fr/mythes/figures/MEpres.htm (septembre 2018)