جامعة الجزائر 2

معهد الترجمة

أفق التلقي بين الترجمة والترجمة الذاتية في روايات رشيد بوجدرة رواية La Répudiation ورواية L'Insolation وترجمتيهما إلى العربية نموذجا

رسالة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الترجمة

فرع عربي/ فرنسي

من إعداد:

آمال لخضرفريحة

إشراف:

د. محمد رضا بوخالفة

د. عديلة بن عودة

السنة الجامعية 2020-2021

جامعة الجزائر 2

معهد الترجمة

أفق التلقي بين الترجمة والترجمة الذاتية في روايات رشيد بوجدرة رواية La Répudiation ورواية L'Insolation وترجمتيهما إلى العربية نموذجا

رسالة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الترجمة

فرع عربي/ فرنسي

من إعداد:

آمال لخضرفريحة

إشراف:

د. محمد رضا بوخالفة

د. عديلة بن عودة

السنة الجامعية 2020-2021

شكر وعرفان

بعد الحمد لله والشكر له كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه الذي هداني وأرشدني لإنجاز هذا العمل

أتقدم بوافر الشكر وعظيم الإمتنان إلى الأستاذ المشرف **محمد رضا بوخالفة** على ما أسداه لي من نصائح وتوجيهات كانت بمثابة النبرس المنير في كل خطواتي، وللأستاذة المشرفة **عديلة بن عودة** على تفضلها بالإشراف على العمل وتوجيهه.

والشكر موصول للأستاذة **فريال فيلالي** والأستاذة **ليلى محمدي** اللتان لم تدخرا جهدا في مساعدتي، فلهما مني كل التقدير والامتنان

كما أتوجه بالشكر للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة تقديرا مني لجهودهم المضنية في قراءة هذا العمل لتقييمه وتقويمه، فلهم كل الثناء على ذلك.

مـقـدمـــة

الترجمة الأدبية جسر ممتد بين الأنا والآخر وضرورة حضارية من شأنها أن تضمن التواصل بين المجتمعات باختلاف أنساقهم الجغرافية والتاريخية والاجتماعية، لذا فإن الرهان الرئيسي للترجمة الأدبية سيكون قائما على قدرتها في الإبداع لتحقيق نوع من التوازي والتوازن بين نظامين ثقافيين حتى وإن كانا متباعدين تاريخيا وجماليا، وعلى نجاحها في نقل الفوارق الدلالية والفروق الدقيقة في المعنى من عالم إبداعي إلى عالم إبداعي آخر، ومن ثقافة جغرافية إلى أخرى ومن فعل تأويلي إلى فعل تأويلي آخر. هذا يعني أنه إذا كان النص الأدبي يطرح مشاكلا من حيث الترجمة، فإنها تتعلق أساسا بعناصره اللغوية وصيغه الأسلوبية وتراكيبه الدلالية واستراتيجياته الترجمية والتأويلية. هنا تكمن صعوبة الترجمة الأدبية مقارنة بغيرها، فالعمل الأدبي هو تجربة إنسانية تحمل أحاسيس الأديب وتصوراته المختلفة للعالم ومرجعيته الذاتية التي تتحكم في تصويره للمشهد الروائي.

لذا وجب على المترجم أن يجتهد في تحقيق الهدف منها، والذي ينبثق من الرؤية الفنية للنص الأصلي والسعي وراء نقل ذلك عبر النص المترجم، فالترجمة ليست فقط نقلا للمورثات اللغوية من نظام لغوي إلى نظام لغوي آخر، بل هي نقل للخصوصيات الثقافية والحضارية للبيئة التي جسدها النص الأدبي لمتلقي جديد له أفق توقعات مختلف.

لقد تطورت ممارسة الترجمة الأدبية على مدار تاريخها بحيث أصبح من الممكن دراسة هذا النوع من الترجمة وتتبع أصوله وتحديد نقاط قوته وكذلك حدوده. وفي خضم هذا التطور والتوسع انصب اهتمام الباحثين في مجال الترجمة على ممارسة خاصة عرفت بها فئة الكتاب مزدوجي اللغة الذين لجؤوا إلى ترجمة أعمالهم لشعورهم بالحاجة إلى التأليف بلغتين واغتنامهم الفرصة لتعديلها وتحسينها، وقد سميت هذه الظاهرة بالترجمة الذاتية.

فالترجمة الذاتية هي شكل من أشكال الكتابة الأدبية ثنائية اللغة، يقوم فيها الكاتب مزدوج اللغة بترجمة أعماله بنفسه. وعلى الرغم من المكانة البارزة التي يحظى بها علم الترجمة واللسانيات في دراسات الترجمة الذاتية، قد تختلف مواقف الباحثين فيها ما بين أولئك الذين يعتبرون الترجمة الذاتية فعلًا ترجميا بحتا والمترجم الذاتي قارئا نموذجيا، وأولئك

الذين يعتبرون الترجمة الذاتية إبداعا فنيا، وإنتاجا لنص جديد، فيصبح الجدل قائما حول مفاهيم السلطة وحرية المترجم الذاتي اتجاه نصوصه، التي يتم تقييمها من خلال فحص التعديلات التي سيخضع لها النص المتَرْجَم في نقله من لغة إلى أخرى من قبل المتخصصين لفهم إلى أي مدى ستساهم في تكييف النص وجعل المترجم الذاتي مؤلفًا في اللغة الأخرى.

يتمحور الجدل دائما في البحوث التي أجريت على الترجمة الذاتية حول حقيقة الحرية الأدبية الإضافية التي يتمتع بها المترجمون الذاتيون مقارنة بالمترجمين، وإن تحقق وجودها فعلا، فماهي حدود استعمال هذه الحرية؟ هناك من يرى أن كلاهما يُخضِعان النص إلى العملية الترجمية ذاتها، بينما يرى بعضهم أن تمتع المترجمين الذاتيين بحرية إضافية يدفعهم إلى إعادة كتابة نص جديد بدلا من ترجمته.

لكنني أسعى إلى أن يكون بحثي إضافة في مجال الترجمة الذاتية لأن هناك بحوثا قامت بتحليل الترجمات الذاتية لبعض الكتاب الذين ترجموا أعمالهم على سبيل المثال **صاموئيل بيكيت** و**جولين غرين** و**نابوكوف** وغيرهم، وذلك من خلال مقاربة الأصل والترجمة التي أنجزهما المؤلف نفسه، لكن لم يقع بين يدي بحوثا أو دراسات اهتمت بمقارنة الترجمة الذاتية بترجمة مترجم آخر. وعليه سيكون تركيزي في هذه المقارنة بين الترجمة الأدبية والترجمة الأدبية الذاتية ليس فقط على مستوى القدرات الإبداعية لكل من المترجم والمترجم الذاتي بل سأسلط الضوء على الحلقة المشتركة في عملية الترجمة وهي التلقي.

وقد جرت العادة أن يذهب الطلاب من الباحثين في الترجمة الأدبية التطبيقية إلى اختيار ترجمتين مختلفتين لرواية واحدة وإجراء دراسة تحليلية مقارنة بين الترجمتين والأصل لتقييم الترجمتين والتوصل إلى نتائج من شأنها ربما أن تفتح آفاقا لترجمات جديدة.

إلا أن هذا الإجراء لم يكن ممكنا بالنسبة لإشكالية بحثي حيث أنه بعد الاطّلاع والتحري لأكثر من سنة وفي بلدان مختلفة، لم أتمكن من العثور على رواية للكاتب **رشيد بوجدرة** ترجمها بنفسه وأعاد مترجم آخر ترجمتها سواء إلى اللغة العربية أو إلى اللغة الفرنسية.

ولهذا السبب وبعد تفكير وبحث عميقين وقع اختياري على روايتي La Répudiation و L'Insolation، لأنهما تتماشيان مع المسار الذي اخترته للإجابة على إشكالية البحث، فاعتمدت في اختياري للمدونة على مؤشرين: الأول موضوعاتي يتعلق بمضمون الروايتين، إذ وجدت أن رواية L'Insolation التي صدرت بعد ثلاث سنوات من صدور رواية La Répudiation هي تكملة لها تتشابه شخصياتها وأحداثها وإطارها الزمني والمكاني حتى اعتبر بعض النقاد أن رواية **الرعن** هي نسخة ثانية من رواية **التطليق** وأن **بوجدرة** أعاد نفسه، هذا التشابه والتلاحم في الروايتين سيسمح لي بتصنيف عناصر الدراسة التحليلية المقارنة، أما المؤشر الثاني فهو اختيار المترجم، إذ أن رواية **التطليق** ترجمها **صالح القرمادي** مترجم وشاعر ولساني ومطلع على علم الترجمة، إضافة إلى كونه كاتبا مزدوج اللغة ألف عديدا من أعماله باللغتين العربية والفرنسية، وراوح في دواوينه الشعرية بين الفصحى والعامية، وهي عناصر يشترك فيها مع الكاتب **رشيد بوجدرة**.

ومن هنا جاء عنوان رسالتي كالآتي:

أفق التلقي بين الترجمة والترجمة الذاتية في روايات رشيد بوجدرة

رواية La Répudiation ورواية L'Insolation وترجمتيهما إلى العربية نموذجا

من خلال هاتين الروايتين وترجمتيهما على التوالي **التطليق** و**الرعن** للكاتب الجزائري مزدوج اللغة **رشيد بوجدرة**، سأحاول معرفة القارئ الذي كان يستهدفه المؤلف، تارة وهو يخط أسطر روايته في اللغة التي اختارها لنسخته الأولى وطورا وهو يترجمها إلى اللغة الهدف، كما سأسعى إلى معرفة القارئ الذي توجه إليه **صالح القرمادي** وهو يترجم رواية La Répudiation، فهل تطلّع إلى المتلقي ذاته الذي استهدفه **بوجدرة** في الأصل؟ أم اختار متلقيا جديدا لنصه المترجم؟

إن طبيعة الموضوع حتمت بعض المناهج التي يؤدي استثمارها إلى تحقيق المردودية العلمية والوصول إلى النتائج المرجوة. فقمت بتوظيف المنهج الوصفي التحليلي لأنه سمح لي بوصف العينات النصية من المدونة، والمنهج المقارن بهدف المقارنة بين الأصل

والترجمة على المستوى الدلالي والأسلوبي والنحوي. كما استعنت أحيانا بالمناهج اللسانية والنصانية. والهدف من المزاوجة بين عدة مناهج هو الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه.

تتمثل دوافع اختياري للموضوع في رغبتي في مواصلة البحث في مجال الترجمة الذاتية الذي شرعت فيه في مذكرة الماجستير كما أن الكاتب **رشيد بوجدرة** كاتب مثير للجدل وكتاباته غير مألوفة بالنسبة للبيئة العربية الإسلامية، محفوفة بالمحرمات والطابوهات والتهكم والسخرية مما يشكل تحديا كبيرا في الترجمة الأدبية تتطلب من المترجم قدرات تفوق تحكمه في ناصيتي اللغة المصدر واللغة الهدف، وقبوله للترجمة.

أما فيما يخص الدوافع الموضوعية فتتلخص في العجز الذي تعاني منه المكتبات الجزائرية والعربية في توفير المادة العلمية التي اهتمت بظاهرة الترجمة الذاتية كنتاج طبيعي للكتاب مزدوجي اللغة، ولست أفهم سبب تهميش هذه الظاهرة الخاصة من الترجمة الأدبية مع أن أفريقيا والوطن العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة لا يخلوان من الكتاب الذين يترجمون أعمالهم بأنفسهم، أذكر منهم الجزائريين **رشيد بوجدرة** و**واسيني الأعرج** والسعودي **أحمد أبو دهمان** والجنوب الأفريقي **آندري برينك** André P Brink، حتى أنه حين تتم كتابة مصطلح self-translation أو autotraduction في محركات البحث عبر شبكة الأنترنت ستظهر مؤلفات ودراسات عديدة باللغة الإنجليزية وباللغة الفرنسية وباقي اللغات الأجنبية، لكن البحث عن المصطلح ذاته في اللغة العربية " الترجمة الذاتية " للأسف لا يُظهر إلا نتائجا نادرة جداً وغالباً ما تكون متواضعة كمقالة صغيرة، أو لقاء صحفي، وهي نتائج لا يمكن الاعتماد عليها في عملية الفهم والبحث والتقصي، أو سيقودك محرك البحث عبر شبكة الأنترنت إلى مؤلفات ومقالات عن السير والتراجم Autobiographie . وفي حين لم تعن الثقافة والدراسات الترجمية العربية حتى الآن بالترجمة الذاتية، تتناول الدراسات الغربية هذه الظاهرة كحقل فرعي من علم الترجمة، وتتعاظم –بشكل ملفت– المؤلفات والدراسات حوله.

اعتمدت في بحثي على جملة من المراجع الأجنبية التي ساعدتني في الإحاطة بالموضوع من جانبيه النظري والتطبيقي أذكر منها كتاب: « Bilinguisme d'écriture et auto-traduction » لمؤلفه **ميخائيل أوستينوف** Michaël OUSTINOFF والذي قدم فيه طرحا نظريا حول مفهوم الترجمة الذاتية وعلاقتها بالازدواجية اللغوية من خلال دراسة تطبيقية على مجموعة من الكتاب مزدوجي اللغة وهم **جوليان غرين** Julien GREEN و**صاموئيل بيكيت** Samuel BECKETT و**فلاديمير نابوكوف** Vladimir NABOKOV الذين قاموا بترجمة أعمالهم بأنفسهم من اللغات الأجنبية إلى لغاتهم الأم. وكتاب: «L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture» وهو مجموعة من المقالات جمعت تحت إشراف اسمين سطع نجمهما في مجال الترجمة الذاتية وهما **كريستيان لاغارد** Christian Lagarde و**هيلينا تانكييرو** Helena Tanqueiro وتناولت هذه المقالات طرحا للترجمة الذاتية برؤى مختلفة تختلف حسب الحالة محل الدراسة وقد ساعدني هذا المرجع في تثبيت عناصر الجانب التطبيقي من الدراسة.

أما فيما يخص المراجع التي اعتمدتها لفهم آليات القراءة ونظرية التلقي وأدواتها الاجرائية، فكان كتاب: "**نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**" للمؤلف **مصطفى حسن سحلول** وكتاب "**سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي**" لصاحبته **خديجة غفيري** الذي تناول مجموعة من المفاهيم كالتأويل والتلقي وسلطة اللغة ومفهوم النص وقد ساعدني هذا المرجع كثيرا في فهم العلاقة بين الكاتب ومتلقيه.

بالإضافة إلى مراجع أخرى لها صلة مباشرة وغير مباشرة بالترجمة الأدبية والترجمة الذاتية خاصة منها أمهات دراسات الترجمة وعلى رأسها كتاب: « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain » لصاحبه **أنطوان بيرمان** Antoine BERMAN الذي لا يمكن الحديث عن الترجمة الأدبية دون التطرق إليه.

قمت بتقسيم الدراسة إلى أربعة فصول، مقدمة وخاتمة، أما الفصل الأول والذي عنونته بـ: "الترجمة والترجمة الذاتية وإعادة الكتابة" فقد خصصته للتعريف بظاهرة الترجمة الأدبية

الذاتية من منظور المقاربات الترجمية المختلفة، وعلاقتها بالازدواجية اللغوية وأهم الدوافع التي تحمل الكتاب ثنائيو اللغة، على اختلاف أنواعهم، على الخوض في تجربة الترجمة الذاتية. وبما أن الجدل لا يزال قائما حول تصنيف الترجمة الذاتية ما إذا كانت ترجمة أو إعادة كتابة حاولت تقصي وجوه الاختلاف والإئتلاف بين الترجمة والترجمة الذاتية في النصوص الأدبية وختمت الفصل بعنصر "التلقي في الترجمة الذاتية" بما أنه المتغير الرئيسي في موضوع الدراسة، وسلطت الضوء على المترجم الذاتي كونه المتلقي الأول للعمل الأدبي والقارئ النموذجي له، لأن قراءته لن تكون قراءة بدافع نقل العمل من لغة إلى لغة أخرى فحسب، بل قراءة تتطلع إلى أفق قارئ جديد كان قبل ذلك قارئا ضمنيا حين كتب المؤلف النص الأصلي.

سأتطرق في الفصل الثاني وعنوانه "القراءة للترجمة وقراءة الترجمة" إلى مفهوم "القراءة" الذي شغل حيزا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة، وتناوله الدارسون من زوايا مختلفة، بحسب توجهاتهم ومرجعياتهم الأدبية، مما أدى إلى اختلاف الرؤى حول تحديد مفهومه الذي يزداد اتساعا وتعقيدا كلما تعمقنا أكثر في تفاصيله. ثم بعدها سأعرج على منهجية القراءة باعتبارها أحد المرتكزات التي قامت عليها نظرية التلقي وكيف ساهم روادها في تحديد مفهوم للقراءة من أمثال **آيزر** و**ياوس**، يليها عرض للأسس النظرية والمحاور الاجرائية لنظرية التلقي مركزة على القارئ باعتباره محط أنظار منهجية التلقي ولأنه هو العامل الأساسي في إنتاج المعنى من النص وأداة لتحققه. وسأنهي هذا الفصل بالتطرق إلى أثر التلقي في الترجمة.

أما الفصل الثالث "الترجمة والتلقي في رواية **التطليق** / **La Répudiation**" سيكون عرضا لتحليل بعض العينات من رواية La Répudiation وترجمتها إلى العربية "**التطليق**" محاولة التركيز على الأمثلة التي من شأنها تحديد نوع المتلقي الذي استهدفه المترجم التونسي **صالح القرمادي**، وافتتحت هذا الفصل بنبذة عن حياة كل من الكاتب والمترجم وأعمالهما الأدبية ومكانتهما الترجمية، تلاها تعريف بالمدونة وملخص عنها.

فيما يخص الفصل الرابع "الترجمة الذاتية والتلقي في رواية **الرعن /L'Insolation**" فسيكون اسقاطا للمفاهيم النظرية للترجمة الذاتية –التي تناولتها في الفصل الأول– على رواية L'Insolation وترجمتها إلى العربية "**الرعن**" التي قام الكاتب **رشيد بوجدرة** بنفسه بترجمتها، من خلال اختيار بعض الأمثلة من الأصل والترجمة وتحليلها ومقارنتها، ولكن سأقوم –قبل هذا– بعرض خصوصيات الكتابة عند الكاتب وازدواجيته اللغوية ثم التعريف بالمدونة حتى يتسنى لي الإحاطة بجميع العناصر النصية واللانصية التي ستساعدني في الدراسة التحليلية.

وختمته بالنتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها من خلال الدراسة التحليلية لظاهرة الترجمة عند **القرمادي** وظاهرة الترجمة الذاتية عند **بوجدرة** لاستخلاص أوجه التقارب وأوجه التباعد بين الأساليب الترجمية التي اختارها كل واحد منهما لإرضاء أفق تطلعات قارئه.

وأخيرا الخاتمة التي تضمنت الإجابة عن إشكالية البحث والصعوبات التي واجهتني والتي أطمح أن تكون نافذة لفتح آفاق جديدة في هذا المجال الذي لا يزال فتيا خاصة في الوطن العربي.

1.الفصل الأول:

الترجمة والترجمة الذاتية وإعادة الكتابة

توطئة:

سأعرض في هذا الفصل أهم المفاهيم النظرية للترجمة الذاتية الأدبية ودوافع هذه الظاهرة الخاصة من الترجمة، والمناطق التي تلتقي فيها مع الترجمة الأدبية وتلك التي تتباعدان فيها، مع تسليط الضوء على أهم ثنائيات الترجمة الذاتية وهي الكاتب / المترجم أو ما سيطلق عليها خلال البحث "المترجم الذاتي" Autotraducteur لتتبع حدود سلطته على عمله وأثرها على تلقي الترجمة أو إعادة الكتابة.

1.1. الترجمة الذاتية الأدبية:

1.1.1. مفهوم الترجمة الذاتية: Autotraduction/ Self-translation/ Auto-translation

يوحي مصطلح "الترجمة الذاتية" إلى حقيقية واسعة ومتشابكة، خاصة وأنه ارتبط منذ زمن طويل بالازدواجية اللغوية. ونظرا لتعدد المعاني التي قد يتضمنها هذا المصطلح، يبقى مفهوم الترجمة الذاتية مبدئيا صعب التحديد على غرار مصطلحات أخرى مثل "الترجمة" و"النص الأصلي" و"النص المترجم"، لكن يتفق بعض المنظرين أمثال **سانتويو** SANTOYO و**رابادان** RABADAN على تعريف الترجمة الذاتية بأنها الترجمة التي يقوم بها كاتب النص الأصلي نفسه.

« Traduction réalisée par l'auteur même du texte original »[1]

ويشير **سانتويو** Santoyo إلى سمتين مميزتين للترجمة الذاتية. فمن جهة، نجد أن المؤلف المترجم يتمتع بكامل الحرية في إدخال تعديلات على النص المترجم ذاتيا، وفقا لحكمه وتقييمه الخاص، من خلال استخدام أساليب مختلفة تنتقل من الإضافة إلى الحذف

[1] BALLARD, Michel et EL-KALADI, Ahmed, *Traductologie, Linguistique et Traduction*, Artois presses Université, 2003, p.265

إلى الإبدال إلى التورية التي قد تصل إلى حد التكييف[1]. ومن جهة أخرى، فإن تكامل النص الأصلي ونص الوصول، يشبه فكرة جانبي العملة الواحدة، لأنهما لا ينفصلان وقابلان للتبادل في آن واحد[2].

ويعرف **أنطون بوبوفيك** Anton POPOVIC الترجمة الذاتية أنها:

« The translation of an original work into another language by the author himself»[3]

ويؤكد بأن الترجمة الذاتية هي ترجمة حقيقية:

« Cannot be regarded as a variant of the original text but a true translation »[4]

ينطوي مصطلح Auto-traduction على كلمتين كما هو مبين، لكن ما يثير الاهتمام في الحقيقة ليست "الترجمة" في حد ذاتها لكن ارتباطها بالسابقة "Auto" –والتي تعني (الأنا، الذات) أي "أنا" الكاتب– في عملية إعادة الكتابة (الترجمة)، لأنها تمثل الأثر الذي يجدر أخذه بعين الاعتبار أثناء محاولة تعريف ظاهرة الترجمة الذاتية.

ولا يتعلق الأمر حسب ما يقوله **انطونيو بوينو غارسيا** Antonio Bueno GARCÍA بـ: "التجربة الحية أو الشخصية للذات" Autobiographie ولكن بتحقيق ذاتية الكاتب في استعمال ازدواجيته اللغوية. وفي هذا يقول **ايدموند أورتيغاس** Ortiguès EDMOND:

> « On ne peut séparer la conscience de soi et la capacité de communiquer avec autrui : la conscience de l'identité personnelle est l'aptitude qu'a l'individu à se reconnaître lui-même dans toutes les positions nécessaires à

[1] DASILVA, Xosé Manuel et LAGARDE, Christian, *« L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques »*, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, pp. 103-118

[2] Ibid.

[3]POPOVIC, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, 1976, cité dans J. C. Santoyo, « Autotraducciones: Une perspectiva histórica », *Meta*, vol. 50, 3, Août 2005, p. 858.

[4] Ibid.

l'existence d'un système de communication, que ce soit lui-même qui parle, à qui l'on parle ou de qui l'on parle. »[1]

هذا يعني أن إحساس الفرد بذاته سيكون من خلال تواصله مع الآخر بغض النظر عن المكانة التي يشغلها في دائرة التواصل، فقد يكون هو المتحدِّث أو المتحدَّث إليه أو المتحدَّث عنه.

هذا النوع من الكتابة هو أيضا أثر لكتابة "ذاتين" يجمعهما جسد واحد، ذات "الكاتب" أو مستعمل اللغة المصدر وذات "المترجم" المستعمل الرئيسي لهذه اللغة نفسها أو "الذات" الدالة على التجربة في اللغة الهدف. فتتفاعل هاتان "الذاتان" في الشعور التواصلي المتعدد للكاتب نفسه، بتشدد واشتداد ملحوظين في عملية إعادة الكتابة.

أما الترجمة الذاتية حسب الكاتب المسرحي **مارك بريسكوت** Marc PRESCOTT فهي تعمق في الخطوة التي تقوم بها عملية الكتابة مستهدفة بذلك منطقا داخليا للعمل في اللغة الأخرى وفقا للمرجعيات الاجتماعية والثقافية التي تسعى إليها[2].

أما في اللغة الإنجليزية فغالبا ما يتم استخدام مصطلحي self-translation و-auto translation للتعريف بالظاهرة ذاتها أي ترجمة الكاتب لأعماله بنفسه، على الرغم من أن **أنطوني كوردينجلي** Anthony CORDINGLEY يشير إلى أنه "في اللغة الإنجليزية، قد تشير كلمة "auto" إلى نفي الذات " self" وكأن النص يعمل في وضع الطيار الآلي، فنكون بذلك قد انتقلنا إلى الحديث عن الترجمة الآلية، كما لو أن النص ينقل نفسه آليا من رموز لغة إلى رموز لغة أخرى، بينما يركز مصطلح "self-translation" على وجود المترجم[3].

[1] BALLARD, Michel et EL-KALADI, Ahmed, op.cit. p.266
[2] LADOUCEUR, Louise, *L'auto-traduction selon Marc PRESCOTT : entre la fidélité à soi et la cohérence de l'œuvre dans l'autre*, Regards croisés autour de l'auto-traduction, Inter-francophonie n°6, Paola Puccini, 2015, p.35
[3] CORDINGLEY Anthony, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London, 2013, p.7

وربما في استعمال « self » و « auto » كمترادفتين في وصف الترجمة الذاتية فيه نوع من المنطق، فالكاتب مزدوج اللغة تتدفق الترجمة عنده تلقائيا وذلك بسبب تحكمه في اللغتين اللتين يعبر بهما وهو ما تفسره أعمال الكتاب الذين ينشرون أعمالا مزدوجة اللغة بدلا من ترجمتها بمرور الوقت، إذ يجدون أنفسهم لا إراديا يكتبون العمل الواحد بلغتين في الزمن ذاته.

أما فيما يخص تعريف الترجمة الذاتية في اللغة العربية فالأمر يبدو أكثر جدلا، لندرة الدراسات حول هذه الممارسة الترجمية، فلم يتمكن الدارسون في مجال الترجمة حتى الآن من ضبط مصطلح للتعريف بالترجمة التي يقوم بها مؤلف العمل الأصلي بنفسه. حتى أن مصطلح "الترجمة الذاتية" لا يزال مرتبطا بفرع "السير والتراجم" والتي تعنى بالسيرة الذاتية للمؤلف أي ترجمة التجربة الذاتية وليس اختبار الذاتية في استعمال اللغة.

2.1.1. النص المترجم ذاتيا بين التحسين والتشويه:

يدعونا مصطلح الترجمة الذاتية إلى التساؤل حول مكانة "النص المترجم من قبل الكاتب ذاته" texte auto-traduit في مجال الأدب. وقد جرت العادة أن نفصل بين عمل الكاتب وعمل المترجم. هذه العادة أصبحت إلى حد كبير راسخة في العقول حتى وإن أنجز هذين العملين (عمل الكاتب وعمل المترجم) شخص واحد.

يميل **ميخائيل أوسيتنوف** Michael OUSTINOFF بدل الحديث عن الترجمة الذاتية إلى العودة إلى مصطلحات ما أطلق عليه "الثنائية البدائية"[1] التي تقابل كل من القطبين: كتابة الأصل والترجمة.

ويختصر **جورج مونان** Georges MOUNIN الفرق الأساسي بين الأصل والترجمة بقوله:

[1] OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, L'Harmattan, 2001, p.17

« Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original »[1]

هذا الرأي الذي صرح به **جورج مونان** Georges MOUNIN حين تطرق إلى **الخائنات الجميلات** Les belles infidèles كان يتكلم عن ترجمة أدب القرنين السابع والثامن عشر في فرنسا وفي أنجلترا، حينها لم تكن الحدود بين الكاتب والمترجم مسطرة كما هي عليه اليوم، حيث إن المترجم آنذاك كان يسمح لنفسه حق إعادة كتابة النص الأصلي في قالب يتماشى مع المتطلبات اللغوية والحسية والجمالية لقارئ زمنه.

فالأصل والترجمة لا تجمعهما علاقة تقابل فحسب بل يتعدى الأمر إلى علاقة غير متماثلة[2]: فالترجمة دائما تميل نحو الأصل دون أن تتمكن في النهاية من معادلته. وسيكون من الوهم الاعتقاد أن الترجمة تعيد الأصل بعينه حسب ما تراه جل المدارس والاتجاهات الفكرية. فإعادة الكتابة التي تتم بواسطة الترجمة الذاتية من الممكن أن يصاحبها إعادة تشكيل أو طرح للعناصر السردية أو الاستدلالية بهدف خلق نوع من الانسجام يتوافق مع النسخة الجديدة للعمل.[3]

بالنسبة **لأنطوان برمان** Antoine BERMAN هناك "كمال" « Perfection » في النص الأصلي لا يساوي في أي حال من الأحوال ترجمته. فالترجمة بالنسبة له "نص ناقص"[4] « Texte défectif» ولهذا يطرح بعض المنظرين فكرة المكانة "الثانوية" للترجمة بالنسبة للنص الأصلي. وفي المرجع نفسه يرى **برمان** الترجمة كنص أدبي بأتم معنى الكلمة ويتمتع بكل الحقوق فهو نص أصلي جديد.

وعليه فإن مصطلح "الترجمة الذاتية" يستحق أن نقف عنده ولا نتسرع في استبداله بكلمات أخرى فتارة "عمل مزدوج اللغة" وطورا "ترجمة".

[1] MOUNIN, Georges, *les belles infidèles*, PUF, 1994, p.7
[2] LADMIRAL, Jean René, *Traduire ; théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p.89
[3] LADOUCEUR, Louise, op.cit. p.35
[4] BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 41-42

وهنا نشير إلى **أنطوان برمان** الذي تحدث عن "تجنيس" naturaliser النص الأصلي بعد "تملكه[1] approprier ففي الترجمة الذاتية، هذا التملك وهذه "الترقنة"[2] « transcodage » و"الكمال" وكل هذه العمليات يقوم بها الكاتب بنفسه ولا يقوم بها شخص آخر. فالكاتب هنا له "السلطة" المطلقة في القيام بهذه "التحولات".

لقد حصر **دريدن** Dryden أشكال الترجمة في ثلاثة أنواع وهي الترجمة "كلمة بكلمة" « métaphrase »، و"الإسهاب" « paraphrase » و"المحاكاة"« Imitation »[3]

وما يمكن إسقاطه على الترجمة الذاتية هو الشكل الثالث أي "المحاكاة"، والتي تعني الاهتمام والانشغال بالوصول إلى الكمال نفسه للنص الأصلي.

غير أن **برمان** يرى بأن الترجمة لا تستقيم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار "القصد الترجمي" « visée traductive » وهي مجموعة الأهداف والقواعد التي تحصر عملية الترجمة ولا يمكن لأي مترجم أن يتخطاها.

ومن هذه الزاوية يطرح **ميخائيل أوستينوف** هذه "المفارقة" العجيبة « paradoxe » بين النص الأصلي والترجمة حين نفرق بين الكاتب والمترجم الذين لهما مكانة مختلفة في الميدان الأدبي وإنتاج النصوص. إلا أن الكاتب المترجم لنصوصه (الترجمة الذاتية) لا يقوم بمفارقة حين يقوم بتحويل نصه باستعمال "سلطته" وصلاحيته، وهنا لا يصح استعمال كلمة "الترجمة المفارقة" « paradoxale » وإنما استعمال "الترجمة التي تحترم النص الأصلي" أي « doxale » بالمعنى الأصلي للكلمة بمعنى الترجمة البديهية[4]، كما جاء في كتاب **أوستينوف** المذكور سابقا.

---

[1] BERMAN, Antoine, *Les tours de Babel*, Mauvezin, France .Irans.Europ. Repress, 1985, p.49

[2] ابن عبد الله لخضر،" **الترجمة كخيانة عظمى**" ، مجلة المترجم ، عدد 4 ، وهران، 2000، ص. 35

[3] DRYDEN, *Preface to Ovid's Epistles, in John conaghan*, Ed, Dryden.A selection, Londres, Methuen, 1978, p.569.

وما دام للمترجم في هذه الحالة كل الحقوق والصلاحيات فالترجمة الذاتية تصبح تعددية، فهي حرة في احترامها لمرجعية أو مرجعيات « doxa » لأنها أساسا « transdoxale » أي متعددة المرجعيات.

أما إذا نظرنا إلى الأصل والترجمة من زاوية "التشويه"، فإن هذا المصطلح الذي أطلقه **هنري ميشونيك** Henri MESCHONNIC لتعريف "المسخّات الأربعة" التي تشوه الأصل أثناء ترجمته[1]، لم يعد معمولا به. ولهذا فنحن بحاجة إلى بعض المرونة لإعادة النظر في الإضافات، والحذوفات، وعدم التطابق، وأحيانا التناص الذاتي والهجانة، هذه التغييرات لم تعد من الأمور التي تعيب الترجمة، لأنها لم تعد خيانة، ولكن هي إعادة صياغة العمل الأدبي. وفي الوقت نفسه، يجب أن يعلم المرء أنه في حالة الكتاب الذين يترجمون أعمالهم بأنفسهم، فإن إعادة صياغة العمل باللغة الهدف تستحق التكريس في فضائهم الأدبي الجديد.

ولو اطّلعنا على الأعمال التي ترجمها الكتاب بأنفسهم نجد أنهم إضافة إلى تقنيات الترجمة المعروفة في مجال الترجمة، فقد لجؤوا إلى استراتيجيات أخرى ارتأوها ضرورية لاكتمال رواياتهم الأصلية، فقدموا بعض الحلول الممكنة لاجتياز هذا التمرين من النقل اللغوي؛ كالتحويل، والإضافة، والحذف، والاستبدال وغيرها، لأسباب عملية ومفيدة، لا بل أصبحت من الاستراتيجيات والأساليب التي يختص بها كثير من ممارسي الترجمة الذاتية. في النهاية، يمكن للنص المترجم ذاتيا الاحتفاظ بهوية العمل الأصلي، أو يمكن أن يكون إعادة النص إلى أصله، أكثر من كونه مجرد نسخة بسيطة للعمل السابق.

وفي هذه الحالة، يكون فعل الترجمة الذاتية هو أصل التعايش بين الإبداعين الفنيين: النص الأصلي والنص المترجم ذاتيا. لهذا السبب، فإنه من وجهة نظر **كسوزي مانويل داسيلفا** Xosé Manuel DASILVA يفضل عدم استخدام مصطلح "النص الأصلي" لتسمية

[1] MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, verdier, 1999, p.27

نص الانطلاق، وإنما استخدام"النص الأول" "primigène" كون أن مقدار الأصالة في النص المترجم لا يجب أن يقل عن مقدار الأصالة في النص الأول[1].

3.1.1. دوافع ممارسة الترجمة الذاتية:

إن معرفة الأسباب والدوافع التي تحمل الكاتب على ترجمة أعماله من النقاط المهمة التي يجب على الباحث المهتم بدراسة ظاهرة الترجمة الذاتية أن يتغلغل فيها، للتمكن من تحليل سياقي متكافئ لهذه الأعمال وربما الوصول إلى نظريات تضاف إلى هذا العلم الذي لم يعط حقه إلى حد الآن. كما يجب أن نفهم أن كل من تطرق إلى دوافع الترجمة الذاتية، كان من خلال دراسات أجريت على مجموعة من الكتاب المترجمين. فهل تكون الرغبة في ممارسة الترجمة الذاتية تلقائية أم ضرورة تحتمها الظروف؟

في كثير من الأحيان يعرض الكتاب ثنائيو اللغة تجربتهم في الكتابة / الترجمة بلغتين أو أكثر من خلال أعمالهم، كما هو الحال مثلا، بالنسبة للكاتب **جوليان جرين** Julien GREEN في كتابه "Le langage et son double"، حيث نكتشف من خلال النصوص الأربعة عشر التي كتبها **جوليان جرين**، وترجمها بنفسه إلى لغة أو أخرى، مجموعة غير عادية من مواهب الكاتب وعواطفه وفضوله، كما تمكننا أيضا من فهم أن لكل لغة شخصيتها وتعبيرها المميز. ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك، فينشرون مقالات نظرية عن طريق تحليل أعمالهم مزدوجة اللغة، وشرح وتبرير اختيارهم للترجمة من خلال اعترافاتهم وردود أفعالهم، فيقدمون لنا بذلك موارد أساسية تتيح لنا الدخول إلى الاستوديو الإبداعي الخاص بهم، لفهم الآليات الداخلية الكامنة وراء هذا النقل بين اللغات الذي يجسد الترجمة الذاتية.

تؤكد **ماريا أليس أنتونس** Maria Alice ANTUNES أن الكاتب لا يمكن أن يقوم بترجمة عمله إلى لغة أخرى ما لم يكن هناك دافع ذاتي قوي، بالإضافة إلى الضغوط

[1] DASILVA, Xosé Manuel et LAGARDE, Christian. Ibid.

الخارجية التي قد تدفعه لتغيير اللغة. ولهذا فقد قسمت دوافع الترجمة الذاتية إلى مجموعتين "ذاتية" و"موضوعية"[1]، مستندة في ذلك إلى آراء الباحثين في هذا المجال وكذلك الكتاب المترجمين أنفسهم.

- الدوافع الذاتية: يمكن تلخيصها فيما يلي حسب **ماريا أليس أنتونس** Maria Alice ANTUNES[2]:

- رغبة الكاتب في إعادة كتابة ما قاله في لغة أخرى.
- السعي إلى توسيع دائرة جمهور قرائه.
- اقتلاع مكانة أدبية وفرض أعماله وسط ساحة أدبية جديدة، خاصة بالنسبة للكتاب الذين يؤلفون أعمالهم بلغات الأقلية.
- الخوف من أن لا تترجم أعماله كما يجب، فيساء فهمها أو يقلل من قيمتها الأدبية.

يقول الكاتب الروماني **استراتي بانايت** Istrati PANAIT :

> « Il est inutile de penser à un traducteur …je te le dis une fois pour toutes : J'ai pris la décision de traduire moi-même mon œuvre dans ma langue maternelle. »[3]

وهذا كان قراره بعد رفضه واستيائه من ترجمة أحد المترجمين لأول أعماله "Kyra Kyralina" من اللغة الفرنسية إلى اللغة الرومانية.

- البحث عن حرية ابداع أكبر وتحكم أكثر في عمله الأدبي لتعزيز توجهاته الفكرية والايديولوجية والسياسية.

---

[1] ANTUNES Maria Alice, *The decision to self-translate, motivations and consequences, l'autotradution aux frontières de la langue et de la culture*, textes édités sous la direction de Christian Lagarde et Helena Tanqueiro avec la collaboration de Stéphane Moreno, éditions Lambert-Lucas, 2013, p.46

[2] Ibid.

[3] CONSTANTINESCU Muguraş, *Autotraduction, réécriture, (premier et second) original*, *l'autotradution aux frontières de la langue et de la culture*, textes édités sous la direction de Christian Lagarde et Helena Tanqueiro avec la collaboration de Stéphane Moreno, éditions Lambert-Lucas, 2013, p.153.

- الرغبة في تحدي امكانياته وقدراته في الكتابة بلغة أخرى، فتصبح الترجمة الذاتية بالنسبة إليه خطوة أساسية في عملية الإبداع.
- الهجرة سواء أكانت طوعا أم فرضا.
- إحساس الكاتب أن عمله بقي ناقصا، وأنه لن يكتمل ما لم يترجم إلى لغة أخرى.

- دوافع موضوعية: وتعد ضئيلة مقارنة بالدوافع الذاتية وتلخص فيما يلي:

- متطلبات السوق والمصالح التجارية.
- التهرب من الرقابة السياسية.
- قلة المترجمين الذين يترجمون من وإلى لغة الكاتب الذي يترجم أعماله.

يجب الإشارة إلى أن هذه الأسباب والدوافع يتحكم فيها السياق الذي ترجم فيه العمل أي يمكن تبينها فقط أثناء الشروع في ممارسة الترجمة الذاتية، ويمكن أن يكون هناك تداخل وتشابك بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فالكاتب الذي يغير لغته أثناء مغادرته لوطنه الأم، قد أجبر على ذلك حتى وإن أراد اثبات ذاته في لغة الآخر.

يضاف إلى هذه الأسباب سبب آخر، لم تتطرق إليه **ماريا أليس أنتونس**، يتعلق بالترجمة الذاتية إلى اللغة الأم وهو الحنين إلى لغة المنشأ، ذلك الصراع اللغوي الثقافي الداخلي الذي لا ينفك يؤرق الكاتب الذي تبنى لغة أخرى للتعبير عن هويته، فيحس دائما أن المفردات الأم تزاحم مكافئاتها في عقله ووجدانه فلا يتنفس الصعداء إلا إذا استسلم لها واستعملها ليعيد العمل إلى أصله فتلتقي كل من اللغة والهوية في عمل واحد.

وفي هذا يقول **رشيد بوجدرة:** " إن عزيمة قوية كانت تسكنني للكتابة بالعربية، فهي لغتي الأم، وقد درست بها في الصادقية بتونس. أحبها ولي علاقة غرامية بها"[1]

[1] بوجدرة رشيد، "**اتهموني أن زوجتي تكتب لي رواياتي بالفرنسية**" ، حوار مع خضير بوقايلة ، سلسلة أدباء جزائريون ، زهرة ديك، رشيد بوجدرة هكذا تكلم.. هكذا كتب..، الجزائر، منشورات دار الهدى، 2013، ص ص.37-52

4.1.1. الكاتب المترجم بين الأنا والآخر:

"إن ترجمة النص المكتوب بإحدى اللغات التي نمتلكها، هو في المقام الأول مسألة هوية"[1]. أما بالنسبة للترجمة الذاتية، فهي تظهر كطريق إلى ثقافة اللغة الهدف ووسيلة للبحث عن الذات وإعادة تعريفها بمساعدة الآخر. فالترجمة الذاتية بنقلها للغة وللثقافة، تمثل المسار الذي اختاره العديد من الكتاب لمخاطبة جمهور أوسع، مع السماح في الوقت نفسه، بالظهور من خلال كتاباتهم وترجماتهم كمؤلفين لتباين اللغات والثقافات الأصلية. فالأمر بالنسبة إليهم تأكيد على اختلافهم وحفاظ على غيريتهم في مجتمع لغوي جديد.

تحتل الترجمة الذاتية منزلة ما بين المنزلتين، فكان ارتباطها وثيقا بالتساؤل حول الهوية، التي هي اليوم، صلب اهتمام العديد من الأفكار الفلسفية والأنثروبولوجية والأدبية وغيرها. لذا، فإن التفكير في الترجمة الذاتية يسير جنبا إلى جنب مع التفكير في التغييرات الذاتية في السياق الحالي.

فإذا كان الفصل بين الذات والآخر بالنسبة للمترجم مهمة في غاية التعقيد، فالأمر بالنسبة للكاتب الذي يترجم أعماله بنفسه يكاد يكون مستحيلا لأن الأفكار والأحاسيس تبقى ذاتها مهما غير الكاتب في لغة الكتابة. فكل نص، حتى وإن ترجمه صاحبه، ينتقل من لغة إلى أخرى، ومن فضاء ثقافي إلى آخر، ويتوجه إلى متلقي مختلف. ومهما ظل صاحب النص هو ذاته، فإن كثيرا من المتغيرات ستتحول. الأمر الذي قد يجعل معاني النص تفلت من رقابة المؤلف المترجم وسلطته، فتبتعد عن أصلها. وهو ما يعزوه **عبد الله العروي**، حينما انتقد ترجمة مؤلفاته، إلى أخطاء الترجمة لا إلى مفعولاتها.[2]

ففي الحقيقة أن الكاتب وهو يترجم أعماله، يقوم في الوقت نفسه بقراءة أعماله وهو بذلك يشهد ولادة أعماله وكذلك ولادة أعمال الآخر. وهو ما حاول **جاك دريدا** Jacques

[1] LAGARDE, Christian, *L'autotraduction, terra incognita* ? Dans C. Lagarde, H. Tanqueiro (sous la direction de), avec la collaboration de S. Moreno, *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, P. 11.

[2] بنعبد العالي عبد السلام ، **الأعمال، الجزء الرابع، كتابات في الترجمة** ، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ، 2014، ص. 189

DERRIDA توضيحه في كتابه " Le monolinguisme de l'autre " حين سلط الضوء على مفارقة الازدواجية اللغوية والترجمة الذاتية، إذ يرى أن اللغة الأجنبية أو اللغة التي يترجم الكاتب أعماله إليها، بغض النظر إن كانت "لغة أم" أو لا، تسمح بالكشف عن الذات بإبراز ما بقي متخفيا، ولكن هذه اللغة في الأصل تتشكل من تبديد الذات وانشطارها[1].

أما **أورتيغا اي قاسي** Ortega y Gasset فيوضح فكرة هذه العلاقة الملغزة بين الذات والآخر بالعلاقة بين الغربال والسائل الذي يعبر من خلاله؛ إذ أنه لو وضعنا غربالا أو شبكة عند جريان سائل، فإننا نلاحظ أن هذا الغربال يسمح بمرور بعض الأشياء ويمنع مرور أشياء أخرى، فيمكننا القول أنه يختار بينها ولكن قطعا لا يغير شكلها[2]، هذا المثال يشبه وظيفة الكائن في محيطه، فهي وظيفة انتقائية.

وعليه فإن ظاهرة الترجمة الذاتية ميزتها الأساسية هي ذلك الصراع والمنافية بين الكاتب والمترجم اللذان يجمعهما جسد واحد، فتؤثر شخصية على أخرى، وعادة ما تكون شخصية الكاتب هي المؤثرة والمهيمنة، وأحيانا أخرى تمحي شخصية المترجم وهذا ما يؤدي إلى إنتاج نص جديد، فالصراع بين الأنا والآخر هو صراع بين الهوية والغيرية، إنه الصراع الأزلي بين الأمانة والخيانة في الترجمة، فالعالم يبقى هو نفسه، ولكن كل لغة تراه من زاويتها الخاصة، ويبقى الكاتب المترجم يتألم وينشطر وهو يتأرجح بين هويته التي لا تنفك تحاكيه والرغبة في التقرب من الآخر وتهيئة الظروف المناسبة لمحالفته.

5.1.1. تاريخ مقاربات الترجمة الذاتية:

إن الاهتمام بالترجمة الذاتية في الأوساط الأكاديمية يعد حديثا مقارنة بمواضيع أخرى شغلت علم الترجمة، إذ بدأت الأبحاث في تسليط الضوء على هذه الممارسة الخاصة من

[1] DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'Autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 37

[2] MIHALACHE, Lulia, « *les modèles traductifs dans la traduction et le champ des écritures » de Julien Green*, Meta, vd.47, n°3, Septembre 2002, pp. 359-369

الترجمة مع نهاية الألفية الميلادية الثانية حيث ظهرت تيارات وفرق بحث اختصت حصريا بالترجمة الذاتية والمترجم الذاتي مثل فرقة البحث الإسبانية AUTOTRAD بإشراف **هيلينا تانكيرو** Helena TANQUEIRO، وهذا على الرغم من أن ممارسة الترجمة الذاتية ليست بظاهرة حديثة، فهي تتمتع بتاريخ طويل غني يعود إلى أكثر من ألفي عام ولا تزال تستهوي كثيرا من الكتاب مزدوجي أو متعددي اللغة على اختلاف ثقافاتهم. فقد تمت ممارستها من قبل العديد من الأدباء مثل **ليوناردو بروني** Leonardo Bruni و**إتيان دوليت** Etienne Dolet و**ديميتري كانتيمير** Dimitri Cantemir و**أنتيوه كانتيمير** Antioh Cantemir و**توماس مور** Thomas Moore و**يواكيم دو بيلاي** Joachim Du Bellay و**ستيفين مالامري** Stephene Mallamre وجيمس جويس James Joyce و**صامويل بيكيت** Samuel Beckett و**فلاديمير نوفوكوف** Vladimir Nabokov وغيرهم...

بينت المقاربات النظرية الأساسية للترجمة الأدبية أن التفكير في الترجمة وعلاقتها بالثقافة والاختلاف الثقافي قد تطور وتغير مع مرور الوقت. ومع ذلك، من المهم ملاحظة أن هناك قاسما مشتركا بينهما وهو أن الترجمة تتضمن دائما نصا أصليا أو نصا مصدرا ونصا هدفا أو نصا مترجما فيما بعد، حتى في حالات الترجمة التي يستبدل فيها "التغريب" بـ "التوطين".

وتميل النهج السائدة لدراسة الترجمة إلى إيلاء القليل من الاهتمام لممارسة الترجمة الذاتية، ويختلف تقييمها ووضع أسسها النظرية باختلاف الزوايا التي يتم من خلالها تسليط الضوء على هذه الظاهرة الترجمية. فعلى سبيل المثال، يركز المساهمون في كتاب The (Translator as Writer)[1] الذي حرره كل من **سوزان باسنيت** Susan BASSNETT و**بيتر بوش** Peter BUSH، على المترجم الذي يقوم أيضا بالكتابة الإبداعية كنشاط منفصل أو مساعد للترجمة، بدلا من المترجم / الكاتب الذي يكتب ويترجم عمله بنفسه. أما الباحثون

[1] BASSNETT Susan and BUSH Peter, *The translator as writer*, London, New york, continuum, 2006.

الآخرون فيميلون إلى التركيز على دراسات تحليلية تختص بمؤلفات قام أصحابها بترجمتها بأنفسهم مثل **صاموئيل بيكيت** Samuel BECKETT و**جيمس جويس** James JOYCE و**جوليان غرين** Julien GREEN **وفلاديمير نابوكوف** Vladimir NABOKOV وغيرهم.

لو ألقينا نظرة على آراء منظري الترجمة لفهمنا جيدا لماذا لم تلق ظاهرة الترجمة الذاتية اهتماما ولماذا همشتها نظريات علم الترجمة، فمثلا تتساءل **سوزان باسنيت** Susan BASSNETT عما إذا كانت ممارسات الترجمة الذاتية هي في الواقع شكلا حقيقيا من أشكال الترجمة فتقول:

> "The problems of defining what is or is not a translation are further complicated when we consider self-translation and texts that claim to be translated from a non-existent source', relegating such practices to a category of 'problematic types"[1]

فهي تصنف الترجمة الذاتية ضمن أنواع "الترجمة الإشكالية" على غرار النصوص المترجمة مجهولة المصدر، وهذا دليل على عدم اعترافها بهذه الممارسة الخاصة.

ووصفها **هنري ميشونيك** Henry MESCHONNIC في عرضه للترجمة في القرن العشرين عندما تطرق إلى الترجمة الذاتية كإعادة كتابة عند **صاموئيل بيكيت** بأنها ظاهرة هامشية[2] ويذهب **كريستوفر وايت** Christopher WHYTE في مقالته "Against self-translation" إلى أبعد من ذلك، مؤكدا أن الترجمة الذاتية هي نشاط بلا مضمون، لأنها تغفل عن كل الأصداء والتغييرات التي بإمكان الترجمة العادية تحقيقها.

[1] BASSNETT, S and LEFEVERE, A *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, p.38

[2] MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 51.

> "Self-translation for me has been an activity without content, voided of all the rich echoes and interchanges I have so far attributed to the practice of translation."[1]

ويرجع سبب اخفاق الترجمة الذاتية إلى أن المؤلف يستعمل سلطة غير لائقة "improper control" على النصوص فلا تترك مجالا لمزيد من التفسير من قبل القارئ أو مترجم آخر[2].

ويؤكد **رينيه غروتمان** Rainier GRUTMAN الذي كتب مقالا عن الترجمة الذاتية في موسوعة روتليدج لدراسات الترجمة *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*، أن الترجمة الذاتية مغيَبة في الدراسات الأدبية، موضحا أن علماء الترجمة لم يهتموا بالظاهرة، لأنهم اعتقدوا أنها أقرب إلى مواضيع الازدواجية اللغوية أكثر من مواضيع الترجمة بمفهومها العام.[3]

وهو ما ينطلق منه **ميخائيل أوستينوف** Michael OUSTINOFF الذي يرى أن الترجمة الذاتية جزء لا يتجزأ عن الازدواجية اللغوية فيقول:

> « L'autotraduction, phénomène relativement rare en littérature, devient dès lors comme un idéal indépassable, à condition qu'elle se double d'un réel bilinguisme d'écriture, comme dans le cas de Nabokov ou de Beckett (dont les œuvres autotraduites occupent une part considérable). »[4]

[1] WHYTE Christopher, *Against self-translation*, translation and literature 11, University of Glasgow, 2002, p.68
[2] Ibid.p.70
[3]GRUTMAN, Rainier, *Auto-translation*, *Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nueva, 1998, p.17
[4] OUSTINOFF, Michael, *La traduction* (deuxième édition), Paris, P.U. F, 2003, p. 42

فقد سادت ظاهرة التعدد اللغوي في العصور الوسطى، وكانت الأعمال الأدبية آنذاك تصدر بلغتين أو أكثر، كأشعار **شارل دو أوغليون** Charles d'Orléans التي كتبها باللاتينية والفرنسية والموشحات الأندلسية التي ألفت بمزيج من اللغة العربية الفصحى والعامية، والأشعار ثلاثية اللغة للشاعر الإيطالي **دانتيه** Dante وغيرها من الأعمال الأدبية التي ميزت تلك الحقبة، وعادة ما كان النوع الأدبي المعتمد هو الذي يحدد لغة الكتابة.

هذا يعني أن الازدواج اللغوي الأدبي في تلك الفترة من الزمن كان ظاهرة عادية تماما وكان الكاتب حرا في اختيار اللغات التي يكتب بها حسب استراتيجياته الشخصية.

وربما هذا هو السبب، حسب ما جاء في كتاب **يان وولش هوكنسون** Jan Walsh HOKENSON و**مارسيلا مونسون** Marcella MUNSON « *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation* » ، في اهمال موضوع الترجمة الذاتية ورفضه في الأدبيات السائدة حول الترجمة:

> « The keepers of the canon rather strenuously (insist) on the purity of founding figures' in Western literary history, whereby 'theories of nation and genius (erase) the intercultural origins of literary innovation. »[1]

ويؤكد **رينييه غروتمان** أن هذا التفكير قد تطور في العصر الرومانسي، وهي الفترة التي "فضلت التعبير عن الذات على أسس لغوية ووطنية"[2]. في إطار هذا النموذج، تم فهم "عبقرية" المؤلف على أنها تتطوير من أحاديتة اللغوية وهويته الثقافية والوطنية، متجاهلة تاريخ الازدواجية اللغوية الأدبية والهجانة الثقافية.

[1] HOKENSON, J W and MUNSON, M, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2007, p. 2.
[2] BAKER, M, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M Baker (ed.) New York: Routledge, 2004, p. 17.

ردا على الانكار اتجاه الترجمة الذاتية، أولى كل من **هوكنسون** و**مونسون** اهتماما بالغا بالكتابة ثنائية اللغة لـ: **جون دون** John Donne، و**كارلو غولدوني**، و**ستيفان جورج**، و**صامويل بيكيت**، و**فلاديمير نابوكوف**، و**جوزيبي أنغارتي** وغيرهم، من أجل إظهار نوع من "التاريخ المخفي" للكتاب الذين يؤلفون بأكثر من لغة. وهما بذلك، يوفران نسقا يمكن فيه للمؤلفين الذين يمارسون الترجمة الذاتية، أن يبدأوا في صياغة أعمالهم الخاصة في هذه المساحة، لتناظر أكثر نظريات الترجمة التقليدية أو العامة.

وقد سعى **أنطوني كوردينجلي** وآخرون في كتاب *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* إلى التأكيد على أهمية الترجمة الذاتية كوسيلة لاستكشاف التعددية اللغوية والهجانة، خاصة فيما يتعلق بعمليات العولمة وآثارها. فجاء في مقدمة الكتاب أن **كوردينجلي** لاحظ أن الترجمة الذاتية الأدبية تعكس عالما حيث يعبر الملايين من الأفراد عن أنفسهم كل يوم، في ثقافات ولغات مختلفة سواء باختيارهم أو لضرورة ملحة[1].

وعلى هذا النحو، يمكن فهم الترجمة الذاتية في الحقبة المعاصرة كآلية يتم من خلالها استيعاب الكتّاب والتعبير عن الهويات التي تمتد لأكثر من مكان ومساحة وثقافة وسياق. ويذهب **هوكنسون** و**مونسون** إلى أبعد من ذلك، قائلين إن الترجمة الذاتية هي مجال يتم فيه الطعن في الأساليب التقليدية للترجمة، المستندة إلى الأفكار المتعلقة بالأصالة والتكافؤ:

> « Theoretical models of source and target languages … break down in the dual text by one hand, as do linguistic models of lexical equivalence, and foreign versus domestic culture … translation as diminution and loss, a falling away from the original, simply cannot serve. New categories of analysis must be developed »[2].

[1] CORDINGLEY, A, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London: Bloomsbury, 2013, p.6

[2] HOKENSON, J W and MUNSON, M, ibid.

ويرجع ذلك إلى أن ممارسة الترجمة الذاتية تتضمن إمكانية تساوي نصين أكثر من تعادلهما. فالمترجم الذاتي مزدوج اللغة الحقيقي ليس بالضرورة أن يكون أكثر أو أقل أصالة أو صدقا في لغة أو أخرى. فمهارته تكمن في القدرة على التنقل ذهابا وإيابا بين اللغات وبين الهويات الثقافية. وفي الواقع، إن المترجم المؤلف ثنائي اللغة ينتج نصين مختلفين ولكن متشابكين، بدلا من نص مصدر ونص هدف منفصلين.

يستخدم **أمبرتو إيكو** Umberto ECO في أطروحته بعنوان ? Mouse or Rat تجاربه الخاصة في القيام بالترجمة وترجمة أعماله من قبل الآخرين كوسيلة لإعادة توجيه مناقشة الترجمة من النظرية إلى الممارسة، متتبعا للنهج الذي جاء به **والتر بنيامين** Walter BENJAMIN.

بشكل عام، يستكشف **إيكو** أحد العناصر الأساسية لممارسة الترجمة الفعلية: الحركة إلى الخلف والأمام بين نصين وكل التأثيرات والمضاعفات المختلفة التي تترتب على ذلك. ومع ذلك، بالنسبة إلى **إيكو**، فهذا ليس شارعا ذو اتجاه واحد حيث يتدفق المرور بشكل غير متساو من النص المصدر إلى النص المستهدف. عكس ذلك، فهو يؤكد بأن الترجمة تفتح مجالا للعلاقات المتبادلة بين المترجمين والنصوص في الترجمة والثقافات التي تحيط بهم. فيقول:

> "Between the purely theoretical argument that, since all languages are differently structured, translation is impossible, and the commonsensical acknowledgement that people, in this world, do translate and understand each other, it seems to me that the idea of translation as a process of negotiation (between author and text, between author and readers, as well as between the structure of two

languages and the encyclopedias of two cultures) is the only one that matches our experience"[1]

ويركز **إيكو** في نظريته القائمة على أساس أن الترجمة تفاوض وحوار بين المترجم والنص على الاهتمام بكيفية تحرك المترجم عبر وبين النصـوص والسـياقات من أجل بناء علاقة عميقة ومتناغمة وقابلة للتصـــديق بينهما. وبدلا من رؤية هذا خيانة لنوع من النقاء والأسبقية المرتبطة بنص أصلي، يعتقد **إيكو** أن:

"There are source texts that widen out in translation, and the destination text enriches the source one, making it enter the sea of a new intertextuality; and there are delta texts that branch out in many translations, each of which impoverishes their original flow, but which altogether create a new territory, a labyrinth of competing interpretations"[2]

في حين أن نظريات **إيكو** ليست مصممة خصيصًا لشرح أو تحليل عمليات الترجمة الذاتية، لكن كون الترجمة عملية تفاوض مستمرة، تحتم على المترجم الذاتي أن يتفاوض مع شبح المؤلف الذي كتب العمل الأدبي لكنه غير موجود الآن، ومع الحضور المهيمن للنص الأصلي، ومع الصورة التي لا تزال غير محددة للقارئ الذي يترجم له، إلى جانب حوارات ذهنية مستفيضة يخوضها المترجم الذاتي مع الثقافة التي أنتجت النص الأصل وكذلك مع الثقافة التي سيذهب إليها النص المترجم.

هذا التفاوض؛ المتعدد الأوجه والأطراف، هو الذي يقود في النهاية، إلى تحديد خيارات المترجم الذاتي من ناحية الحذف والإضافة والتعديل ونقل ظلال الكلمات، وحرارة العبارات

[1] JORIS, P , *A Nomad Poetics: Essays*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003, p. 34

[2] Ibid. p.102

في الأصل، فعملية الترجمة الذاتية ليست فقط مرورا بلغتين بل هي محمّلة بخصوصيات دلالية وجمالية تجعل منها، لا مجرد نقل، بل محاولة إبداعية أخرى موازية للنص الأصل.

بطريقة مماثلة، يطرح الفيلسوف **جاك دريدا** Jacques DERRIDA صاحب النظرية التفكيكية فكرة "لا شيء يمكن ترجمته"، ومع ذلك "لا يمكن تفسير أي شيء"[1] ترتبط هذه الفكرة بإيمان **دريدا** بأن النفس تنقسم نفسيًا في عدم قدرتها على التوفيق بين تجربة الاختلاف الثقافي وبين نوع المعدن الذي يرى أنه يتخطى الممارسة اليومية للترجمة موضحا أهمية القصد والتأويل اللذين يقوم بهما مؤلف الترجمة[2].

فالبنسبة إليه، يتمتع النص المترجم بمكانة تعادل أو تفوق مكانة النص الأصلي، على الرغم من أنه ناقش أكثر من مرة طبيعة هذه النصوص المترجمة، فهو يرى بأنها نصوص لا تتمتع بأية "أصالة" Originalité، ويكشف بذلك عن صفة الهجانة التي تميز هذا النوع من الكتابة أي الترجمة.

وفي هذا السياق، الترجمة بالنسبة إليه عبارة عن "تحويل هرمنوطيقي" Transformation Herméneutique مستوحى من الدوال التي لا تمثل شيئا غير كلمات أخرى وهذه الكلمات لا تمثل بدورها إلا كلمات لا تزال تمارس التمثيل في نص ما، وهكذا يمضي الأمر إلى ما لا نهاية.[3]

وهذا يعني أن **دريدا** يرى أن المرء لا يكتب مطلقا في لغة واحدة، ولكنه بالفعل يكتب على الدوام بعدد وافر من اللغات والمعاني، مُنشئا معانيا جديدة ومُقصيا لمعاني أخرى. بل إنه حتى الترجمات "الصائبة" تمارس الكتمان، وحتى النسخة المتطابقة تمام المطابقة، وهذا ينطبق على الترجمة الذاتية التي تحمل معاني مختلفة، حيث "تنحل البكارة الأصلية في

[1] DERRIDA, J, '*What is a 'relevant' translation?*' (Trans. L Venuti) in L Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, Third Edition, London: Routledge, 2012, p. 369.
[2] DERRIDA, J, *Le Monolingualisme de l'autre, ou la prosthèse d'origine*, Paris: Galilée, 1996.
[3] BALLARD, Michel et EL KALADI, Ahmed, op.cit, p.271

صورة زيادات وتعديلات يقوم بها المترجم على الأصل."[1] وكل هذا يبين –حسب رأيه– أن الترجمة الذاتية ممارسة مستحيلة، فهي لا يمكن أن تكون إلا إظهارا لمزيد من الفروقات ومن هذا المنطلق فإن الترجمة تجعل الكاتب على اتصال بمفهوم **بنيامين** عن "اللغة الخالصة" Pure langage. وعن طريق انتهاك حدود اللغة المستهدفة وتحويل النصوص الأصلية في اللغة المصدر، يقوم المترجم بالتوسيع والإضافة أو بإتاحة الفرصة للغات لكي تنمو، ولا تتصف تلك الإضافة بالخطية أو الانتظام بل تتصف بالتشظي، ولا تتوارد إلا في نقاط صغيرة لا متناهية[2].

أما بالنسبة **لايناس أوزيكي ديبري** Inês Oséki-Dépré، فحددت نظريات الترجمة في ثلاث فئات: النظريات المعيارية prescriptives والنظريات الوصفية descriptives والنظريات الاستشرافية prospectives. وتجدر الإشارة إلى أن الحدود بين التصنيفات الثلاثة ليست ثابتة، مما يجعل من الصعب تحديد بداية لمختلف هذه الخطابات الترجمية.

على عكس النظريات المعيارية، فإن النظريات الوصفية لا تقدم أحكام تقييمية إلا في مرحلة أخيرة، والغرض منها هو فهم واستيعاب عملية الترجمة.[3] أما منظرو الفئة الثالثة، فالتأسيس لنظريتهم ينطلق من مبدأ أن الترجمة عبارة عن ممارسة مفتوحة، بل قد تكون ممارسة فنية لأننا نتعامل مع الترجمات التي غالبا ما تمر بمنعطف وتحويل للأصل.

> « Une activité ouverte et, pourquoi pas, artistique […] qui passent souvent par un détour et toujours par des transformations de l'original »[4]

[1] BALLARD, Michel et EL KALADI, Ahmed, op.cit, p.385.

[2] غينتسلر أدوين ، **في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة**، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، ط2، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2007، ص.383

[3] DEPRES, Inês Oséki, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand colin, 1999, p. 45

[4] Ibid. pp.97- 99

وعليه فإنه يمكننا ادراج دراسة الترجمة الذاتية ضمن الفئتين الثانية والثالثة. لأن التفكير في مكانة المترجم الذاتي يوضح لنا علاقته بالكتابة وبالأصل وباللغة الأم وباللغات الأجنبية ودوره كوسيط ثقافي. وبالمثل، فإن المقارنة بين النصين تجعل من الممكن تقييم درجة الإبداع في النص الذي ترجمه الكاتب بنفسه.

أما فيما يخص التصنيف الذي اقترحه **ماتيو غيدار** Mathieu GUIDERE، تحتل دراسة الترجمة الذاتية مكانا بين المقاربات الايديولوجية. حيث تحاول هذه الأفكار وهي تتطور في أعقاب التيار الثقافي، الذي اهتم اهتماما كبيرا بعلاقات السلطة في دراساته[1]، أن ترى، إلى جوانب أخرى، ما إذا كانت الترجمة تحركها دوافع ايديولوجية وكيف يمكن للمرء أن يميز ما بين الثقافة أو النظرة إلى العالم والايديولوجية.

ربما يكون **أنطوان برمان**، بصفته ممثلا لهذا التيار النظري، هو الأكثر تأثيرا في دراسة الترجمة الذاتية. لأن نظرية **برمان**، تقليدا **لشلايرماخر**، الذي دافع عن "النموذج المثالي للانتقال بين الثقافات حيث يستقبل الأجنبي باعتباره" أجنبيًا " ويتم إبراز الغرابة في النص المصدر"[2]، روجت لأخلاقيات الاختلاف وفتحت الأبواب على مصراعيها للمقاربات الايديولوجية ليس فقط في محيط دراسات ما بعد الاستعمار، ولكن أيضًا في مجال الترجمة والترجمة الذاتية.

خلاصة القول، أنه على الرغم من أن ممارسة الترجمة الذاتية تعود إلى آلاف السنين، إلا أنها لم تحظ باهتمام كبير من المتخصصين في الترجمة، وقد ارتبطت لفترة طويلة إما بالكتابة ثنائية اللغة أو الترجمة الأدبية الفريدة من نوعها. لكن مع مطلع القرنين العشرين والحادي والعشرين تغير الوضع تماما، فاليوم لم تعد الترجمة الذاتية ممارسة غير معروفة أو غريبة ولم تعد دراستها ظاهرة متفرقة. على العكس من ذلك، فقد أصبح التنظير لها

[1] GUIDERE, M., *Introduction à la Traductologie*, Bruxelles, Édictions De Boeck, 2008, p. 50
[2] BANDIA, P, *Le concept bermanien de l'Étranger' dans le prisme de la traduction postcoloniale*, in TTR, vol. 14, n° 2, 2001, pp. 123-139.

يتربع العديد من الأبحاث متعددة التخصصات حيث تلتقي دراسات الترجمة والدراسات الأدبية وعلم اللغة الاجتماعي.

2.1. المترجمون الذاتيون:

اعتمد **رينيه غروتمان** Rainier GRUTMAN في تصنيف الكتاب الذين يترجمون أعمالهم بأنفسهم على مصطلحين أساسيين في عالم الطيور، وهما الطيور المهاجرة migrateurs والطيور المستقرة sédentaires.

1.2.1. المترجمون الذاتيون المهاجرون Auto-traducteurs migrateurs:

ويطلق عليهم كذلك **غروتمان** اسم " translingues " مع تأكيده على أصل البادئة 'trans' بكل ما تحمله من معاني (فيما وراء، عبر، في الجهة الأخرى...)[1] وهم المترجمون الذين هاجروا من مسقط رأسهم نحو بلد آخر واكتسبوا بذلك لغة جديدة أصبحت ضمن فهرسهم اللغوي.[2] وبالتالي فالازدواجية اللغوية لديهم خارجية exogène أي اكتسبوها خارج موطنهم الأصلي.

وأحسن من يمثل هذه الفئة حسب **آن روزين دالبار** Anne Rosine DELBART هم أولئك الأطفال الذين تركوا مواطنهم الأصلية وهاجروا إلى بلدان أخرى في سن صغيرة فكان استيعابهم للغة الأجنبية الجديدة في أوجه، ثم بعد ذلك عادوا إلى بلدانهم الأصلية في سن

[1] GRUTMAN, Rainier, *Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ?*, in Lieven D'Hulst, Jean-Marc Moura, *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Université Lille III, 2003), p.117

[2] GRUTMAN, Rainier, *Francophonie et Autotraduction, Regards croisés autour de l'autotraduction,* Inter-francophonie n°6, Paola Puccini, 2015, p.10

متقدمة نوعا ما ليتابعوا جزءا من تكوينهم بلغتهم الأم. هذه الفئة هي من ستكون ربما لاحقا مجموعة المؤلفين الذين يترجمون أعمالهم بأنفسهم.[1]

وهذا المفهوم تطرقت إليه الباحثة **جانات باترسون** Janet PATERSON، عند دراستها لتحولات الدرس الأدبي المعاصر ضمن إطار الهجرة في تحليلها لـ: "الكاتب عابر الحدود" "sujet transnational" و"الكاتب المهاجر" "sujet migrant" فتقول:

> " Lui aussi (sujet transnational) un émigrant qui a soit choisi ou bien a été forcé de quitter son pays d'origine. Mais à la différence du sujet migrant (tel que je l'ai décrit), il rejette la notion d'une identité formée surtout à partir des critères d'ethnie ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante souvent multi-culturelle et hors de l'enclos des souvenirs."[2]

وهذا يعني أن هوية هذا المؤلف يحددها مكان تواجده الجديد (البلد المستقبل) وهو حال الكتاب الذين طلقوا لغتهم الأم وتبنوا لغة البلد المضيف إلى الأبد.

إن ما يحدث عند المترجمين الذاتيين المهاجرين هو عملية نقل لغوي حقيقية. لأنه برحيلهم، قد تركوا وراءهم بلد وثقافة ولغة واضطروا إلى التكيف (لغويا وثقافيا) مع بيئتهم الجديدة في المجتمع المضيف.

ولهذا فإن قرار الكتابة أو الترجمة أو كلاهما بلغة هذا البلد الجديد ليس أمرا اختياريا بل نتيجة حتمية لهذا الانتقال سواء أكان هذا الأخير اختياريا أو مفروضا، فمن دون تبني هذه اللغة الجديدة يصبح التعريف بأنفسهم في الساحة الأدبية أمرا شبه مستحيل. وهو ما تؤكده مسيرة الكتاب الذين تركوا أوطانهم برصيد لا بأس به من الأعمال التي ما كانت لتعرف

[1] GRUTMAN, Rainier, *Francophonie et Autotraduction, Regards croisés autour de l'autotraduction.* Ibid.

[2] PATERSON, Janet M. *"Le Sujet En Mouvement: Postmoderne, Migrant Et Transnational." Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, no. 1, 2009, pp. 15-16.

لولا ترجمتها إلى لغة البلد الجديد ونذكر على سبيل المثال **نانسي هوستون** Nancy HUSTON التي شرعت في الكتابة بالفرنسية عند ذهابها إلى فرنسا وكذلك **صاموئيل بيكيت** الذي كان يكتب بالإنجليزية قبل مغادرته لايرلندا و**فاسيليس اليكساليس** و**جوليان غرين** وغيرهم من الكتاب الذين تأسست لديهم الرغبة في ممارسة الترجمة الذاتية فأصبحوا مزدوجي الإبداع بين تأليف وترجمة باللغتين (لغة البلد الأم ولغة البلد المستقبل). كما أن هناك من مارسوا الترجمة الذاتية بصفة عرضية وآخرون ربما لم ترق لهم التجربة، فمارسوها لمرة واحدة فقط في مسيرتهم الأدبية كالإسباني **جورج سامبران** Jorge SEMPRUN.

2.2.1. المترجمون الذاتيون المستقرون (الذين لم يهاجروا): Autotraducteurs sédentaires

وهم المؤلفون المحليون ذوو الأصول الأجنبية الذين لم يغادروا مسقط رأسهم، ولكن آباؤهم أو أجدادهم هم من تركوا مواطنهم الأصلية واستقروا فيما بعد في البلدان التي أصبحت الموطن الأصلي لهؤلاء المؤلفين، وبالتالي قد وجدوا بهوية لغوية متعددة ناتجة عن الاتصال بين لغتين أو أكثر لفترات طويلة.

تقول **دالبار** Delbart في تعريفها للمترجمين غير المهاجرين:

« Les auteurs français d'origine étrangère qui n'ont pas [eux-mêmes] quitté le sol natal »[1]

ويجدر الإشارة هنا أن المترجمين الذاتيين المستقرين الذين يعنى بهم البحث هم أولئك الذين نشؤوا وترعرعوا في كنف مجتمع مزدوج اللغة والذين لم يهاجروا ليكتسبوا لغات جديدة مختلفة لأن الاختلاف اللغوي بالنسبة لهؤلاء المترجمين هو جزء من صورتهم الاجتماعية والثقافية.

[1] GRUTMAN, Rainier, *Francophonie et Autotraduction*, op.cit. p.11

فالمترجمون الذاتيون المستقرون هم أولئك الذين لم يتركوا أوطانهم للبحث عن الغيرية اللغوية بل كانت في انتظارهم عند عتبة منزلهم وربما تكون قد فرضت عليهم. ويعد المترجمون الذاتيون في **كاتالونيا** أحسن مثال عن المترجمين الذاتيين المستقرين لأنهم ينحدرون من مجتمع ثنائي اللهجة " diglossique "[1]

كما أن أفريقيا بشكل عام والمغرب العربي بشكل خاص- وهو مجال دراستي-، قد حظيا بحصة لا بأس بها من ممارسي الترجمة الذاتية وفي مقدمتهم المؤلف الذي يتمحور حوله بحثي الكاتب الجزائري **رشيد بوجدرة، وواسيني الأعرج** و**سليمان بن عيسى**، ونجد في المغرب **عبد اللطيف العبي**، و **محمد صرغيني**، أما في تونس فنجد الكاتب والمترجم الذي لم يطل مشواره الأدبي "**صالح القرمادي**"، وغيرهم.

فهؤلاء الكتاب لم يغادروا أوطانهم ليؤلفوا أعمالهم بلغة "الآخر"، لأنه وببساطة هذه اللغة التي أتت من أوروبا قد فرضت عليهم كما فرض عليهم الاستعمار وأصبحت مع الوقت لغتهم حتى وإن أنكر ذلك كثيرون.

3.1. الترجمة الذاتية بين الترجمة وإعادة الكتابة:

أكدت الدراسات الترجمية أن إعادة الكتابة جانب متأصل في الترجمة. ومن المهم معرفة أن أي نص مترجم يحتوي على قدر معين من إعادة الكتابة، بدءا من إعادة كتابة هامشية إلى إعادة كتابة مهمة، حيث يمكن للعديد من الجوانب، خاصة الرسالة، أن تخضع لتحولات تستجيب لأفق تلقي القارئ.

وقد دخلت إعادة الكتابة كمفهوم في دراسات الترجمة خلال ما يسمى بـ "الإنعطاف الثقافي" الذي أتت به **ماري سنيل هورنبي** للتعبير عن الإنتقال من الترجمة كنص إلى الترجمة كثقافة وسياسة. وكان المؤيد الرئيسي لها هو **أندريه لوفيفر** André LEFEVERE، الذي

[1] GRUTMAN, Rainier, *Francophonie et Autotraduction*, op.cit, p.13

نشر في عام 1992 كتاب « Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame » وكتاب « Translation/ History / Culture: A Source Book » الذي جمع فيه أهم المقالات عن ترجمة الأدب، واعتبرها مفتاحا لنظرياته.

يرى **لوفيفر** أن إعادة الكتابة هي إبداع وتحايل في الوقت ذاته. إنها طريقة الأدب في تشكيل المجتمع[1]. فالبنسبة إليه عملية الترجمة تفوق بكثير مجرد تمرين لغوي بين لغتين، لأنها ترتبط بعوامل أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية. كما أن نظريته تحرر المترجم من الحكم عليه من حيث الإخلاص أو الانحراف عن الأصل وتمكن الباحث من النظر في سياقات فعل الترجمة.

ويعزز طرحه بفكرة أن الترجمة هي إنتاج ثقافي في النظام الهدف ولهذا فإن أي شكل من أشكال الترجمة سيعني درجة من إعادة الكتابة التي تظهر بدرجات متفاوتة في النص، كما يؤكد أن العلاقة بين ترجمات المؤلف الواحد هي نتيجة لإعادة كتابة مبدعة تتطلع إلى جمهور مستهدف جديد[2]. ويقدم **لوفيفر** مثالا على ذلك الشاعر والمترجم البريطاني **ادوارد فيتزجيرالد** Edward FitzGerald الذي ترجم (أو أعاد كتابة) رباعيات **عمر الخيام**. وظنا منه "أن الفُرس أقل مرتبة، شعر أن عليه أن "يرفع الكلفة" في الترجمة من أجل "تحسين" النص الأصلي وجعله في الوقت ذاته متوافقا مع الأعراف الأدبية الغربية المتوقعة آنذاك."[3] ولهذا فقد عرفت ترجمته تصرفا كبيرا ابتعد كل البعد عن تقاليد وأعراف الترجمة، وهذا التكييف العميق لأبيات القصائد جعل من النص الهدف إعادة كتابة أكثر منه ترجمة.

[1] LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York: Routledge. 1992, P.vii

[2] FORRAI, Réka, *Translation as Rewriting: A modern theory for a premodern practice*, Renaessanceforum 14, 2018.

[3] منداي جيريمي، **مدخل إلى دراسات الترجمة: نظريات وتطبيقات**، ترجمة: هشام علي جواد، ط1، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009، ص.177

ومن الزاوية نفسها تؤكد **سوزان باسنت** Susan Basnett أن النص المترجم هو نتاج مستقل في الأدب[1] فقد يقرر المؤلف كمترجم اتقان عمله لأن لديه فرصة أخرى لكتابته، وفي الوقت نفسه، من وجهة نظر المترجم، يمكنه إعادة قراءة نفسه وتحليلها كمؤلف لأنه يعود إلى إبداعه الأدبي، لكن هذه المرة من منظور مختلف تماما، من منظور المترجم.

وربما **رابندرانات طاغور** Rabindranath TAGORE هو أول من تصور أن الترجمة "إعادة كتابة" أو "إعادة إنشاء" للنص الأصلي أو النص المصدر. إذ يبدو أنه شكل هذا المفهوم النظري حول الترجمة من تجربته المباشرة في الترجمة أثناء الحديث عن ترجمة قصصه القصيرة، فقد استخدم كلمة "إعادة كتابة" لأول مرة في رسالته التي بعث بها إلى الرسام **روثنشتاين** Rothenstein. ليشير إلى الترجمة الإبداعية ويميزها عن الترجمة الحرفية أو ما يسميه "الترجمة". فجاء من نص الرسالة مايلي:

> "Macmillans are urging me to send them some translations of my short stories but I am hesitating for the reason that the beauty of the originals can hardly be preserved in translation. They require rewriting in English, not translating. That can only be done by the author himself, but I do not have sufficient command of English to venture to do it."[2]

في الحقيقة ما نستشفه من مضمون الرسالة، أن **طاغور** لم يقدم تعريفا للترجمة الذاتية ولم يكن في غايته التنظير حول الترجمة أو الترجمة الذاتية لكنه حاول التمييز بين "الترجمة" و"إعادة الكتابة"، فالترجمة في نظره هي نقل حرفي أما إعادة الكتابة فهي عملية إبداع يلجأ إليها المؤلف الذي يترجم أعماله، وهذا المفهوم المهم لظاهرة الترجمة الذاتية خلص إليه من

[1] BASSNETT, S. *Translation Studies*, London: Routledge, 1980, p.17

[2] DASGUPTA, Suvash Chandra, *Translation as 'Rewriting': Revisiting Translation Views of Tagore and Lefevere*, Translation today, Vol.14, issue.1. 2020, p. 68

تجربته الشخصية في ترجمة أشعاره إلى اللغة الإنجليزية حين كان يعاني من الوحدة في شرق **البنغال** بعد عودته من بريطانيا.

يبدو أن **طاغور** فضل استعمال مصطلح "إعادة كتابة" بدلا من "الترجمة" أو"النقل الحرفي"، لأن عبقريته وحسه الإبداعي يحثانه دائما على التعبير عن الذات، ولأن الترجمة بالنسبة إليه مهمة صعبة وشاقة تطالبه بانكار ذاته واستحضار الذات التي ألفت العمل الأصلي، وهو ما كان يردده في رسائله التي بعث بها إلى بعض الأدباء البنغاليين:

> "In fact, one cannot quite translate one's own works […] this is my difficulty that I cannot translate, I have to write almost anew"[1]

طور **طاغور** من تجربته المباشرة في الترجمة الذاتية، مفهوم "إعادة الكتابة" والذي تم قبوله لاحقًا كمفهوم أساسي في تاريخ الترجمة الحديثة. مع العلم أنه لم يطبق أحد من قبله كلمة "إعادة كتابة" كمكافئ للترجمة.

وفقًا لـ: **طاغور**، فإن الهدف من "إعادة الكتابة" هو أخذ روح الأصل و"إعادة تجسيدها" في اللغة الهدف. هذا التَّقمُّص لروح الأصل هو "نشاط ابداعي" يتحقق فقط إذا كان الكاتب المبدع هو من يتولى هذه المهمة.[2]

> "I took up the poems of Gitanjali and set myself to translate them one by one ... I simply felt an urge to recapture, through the medium of another language, the feelings and sentiments which had created such a feast of joy within me in past days. The pages of a small exercise-book came gradually to be filled, and with it in my pocket I boarded the ship."[3]

[1] DASGUPTA, Suvash Chandra, ibid.
[2] Ibid.
[3] DASGUPTA, Suvash Chandra, ibid.

يتحدث **طاغور** هنا عن تلك الرغبة الملحة التي تدفعه إلى استعادة شعور اللذة الذي اختبره عند كتابته لقصيدته الأصلية، ليعيد تمثيله في عملية إعادة كتابة هذه القصيدة في اللغة الإنجليزية.

إذ يؤكد **طاغور** على "إعادة إنشاء" النص بالشعور الانفعالي للأصل لإعطائه حياة جديدة في اللغة الهدف بدلا من تقديمه عملا بلا روح، وربما هذا هو السبب الذي جعله يتخلى عن كلمة "ترجمة" ويستبدلها بـ: "إعادة الكتابة".

4.1. تصنيفات الترجمة الذاتية:

حاول الباحثون في مجال الترجمة الذاتية تصنيف أنواعها ومستوياتها حسب قراءتهم لها وحسب توجهاتهم الفكرية والترجمية، ونظرا لتشعب هذه التصنيفات وتداخل بعض منها، حاولت تقسيمها إلى مجموعتين أساسيتين معتمدة في ذلك على توخي المعايير التي تمت على أساسها هذه التصنيفات، فخلصت إلى تصنيفات قبلية وأخرى بعدية، إذ تختص معايير التصنيف الأول بزمن ممارسة الترجمة الذاتية بمعنى التوقيت الذي قام فيه الكاتب المترجم بنقل عمله من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. أما التصنيف الثاني فمعاييره تختص بتحليل العمل المترجم؛ أي الأساليب والاستراتيجيات المعتمدة، لا بل تذهب إلى أبعد من ذلك وتهتم بمحاولة فهم ما يحدث في ذهن الكاتب أثناء ترجمته لعمله.

1.4.1. التصنيفات القبلية لرينيه غروتمان:

تختلف طرق الترجمة الذاتية من كاتب مترجم إلى آخر، وهذا ما جعل الباحثون في هذه الظاهرة يميزون بين عدة أنواع، وحتى إن بدت للوهلة الأولى الفروق بينها بديهية واضحة، فربما هي ليست كذلك بالنسبة للمختصين في الترجمة وبصفة أدق أولئك الذين شغفهم التغلغل في أعماق هذه الظاهرة الخاصة حتى يمكنوا من عرض هذه العملية بتفاصيل أكثر، كما أن تصنيفها يساعد على تحديد كيفية التعامل مع عمل مترجم مقارنة بعمل مترجم ذاتيا.

قسم **غروتمان** الترجمة الذاتية، وهي محور دراساته، إلى ثلاثة أنواع:

1.1.4.1. الترجمة الذاتية المؤجلة L'autotraduction différée :

تتم هذه الترجمة الذاتية انطلاقا من نص أصلي قد اكتمل وتم نشره، ويؤكد **غروتمان** على "النشر" لأنه حسب رأيه هذه الصفة هي التي تجمد النص[1]. ففي هذه الحالة، قد تم تعميم النسخة الأصلية للعمل بشكل مستقل قبل أن يصبح موضوع ترجمة.

فإذا كان الفارق الزمني كبيرا بما فيه الكفاية، فالعمل قد لاقى استقبالا نقديا فوريا وكان موضوعا لبعض التفسيرات المهمة التي "تحدده"[2] وإذا اهتممنا بالعمل في إطار تلقي القارئ له وأثره عليه وتأثيره فيه، نجد أن الحدود المفروضة على الكاتب الذي يترجم أعماله بنفسه لا تختلف كثيرا عن تلك التي لا يجب أن يتخطاها أي مترجم عادي يهم بترجمة عمل سبق نشره، وعليه نقله كما هو في لغة وثقافة أخرى[3].

[1] GRUTMAN, Rainier, *Manuscrits, traduction et Autotraduction, in Traduire: Genèse du Choix,* Sous la direction de Chiara Montini, avec la collaboration de Marie-Hélène Paret Passos, Paris: éditions des archives contemporaines, 2016, pp.115-128

[2] Ibid.

[3] Ibid.

الجانب الثاني الذي له تأثيره أيضا في هذا النوع من الترجمة هو ذاتية الكاتب المترجم، فمن المؤكد أنه لن يتعامل مع النص الثاني (الترجمة) كما تعامل مع النص الأول (النص الأصلي) لأن الفارق الزمني كان كفيلا بتغيير حالته النفسية التي ألف فيها نصه الأول والظروف قد تغيرت وبالتالي نظرته للأشياء قد تغيرت أيضا.

يمارس هذا النوع من الترجمة الكاتب الذين يراوده شعور دائم أن عمله لم يكتمل أو مازال ناقصا أو ربما الشعور بأنه لم يقدم عمله كما كان يريد، وتمكنه من لغة أخرى يسهل عليه إعادة هذا العمل أو استكماله، لأنه لو كان أحادي اللغة لما كان ممكنا إعادة كتابة العمل ذاته في اللغة ذاتها، ومن أهم ممارسي هذه الترجمة في العالم الكاتب المسرحي الكندي **مارك بريسكوت**، والكاتبة والمترجمة **سمر العطار**، والكاتب المترجم الجزائري **رشيد بوجدرة** وغيرهم.

2.1.4.1. الترجمة الذاتية التزامنية L'autotraduction simultanée:

اعتمد **رينيه غروتمان** في هذه التسمية على مفهوم "التزامن" الذي اقتبسه من الترجمة الشفهية التزامنية، حيث ينقل الترجمان الخطاب شفهيا من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف مباشرة أثناء إلقائه، فتجري بخط متوازي مع ما ينطقه المتحدث. واستنادا إلى هذا المفهوم فإن الترجمة الذاتية التزامنية تقوم حسب **غروتمان** على الارتجال الذي يتحكم فيه حدس اللحظة، فيقوم الكاتب المترجم بمباشرة الترجمة قبل أن تكتمل النسخة الأولى بإحدى لغتي الكاتب ثنائي اللغة، فينشأ نصين متوازيين في آن واحد، أو نص واحد في خليط متغير للغتين تحاور إحداهما الأخرى[1].

فالترجمة الذاتية التزامنية تتم بالتوازي مع تأليف العمل الأصلي، وكأن النصان يحاكيان بعضهما البعض، فيغذي أحدهما الآخر.

[1] GRUTMAN, Rainier, *Manuscrits, traduction et Autotraduction*. Ibid.

ما يميز هذا النوع من الترجمة أن النصين يصدران في التوقيت ذاته في عمل واحد مزدوج اللغة، وهذا ما يجعل التفريق بينهما صعبا، فلا ندرك ما هو الأصل وما هي الترجمة؟ أي ما هي لغة الإنطلاق وما هي لغة الوصول؟ حتى المختصون في الترجمة والنقد يصعب عليهم ذلك إذا لم يكشف الكاتب عن اللغة التي خط بها الأسطر الأولى من عمله لأن تأليف عمل مزدوج اللغة يمكن صاحبه من مراقبة جودة العمل الأصلي فيكون بإمكانه تحسينه أو تعديله أو تصحيحه إذا اقتضت الضرورة.

ومن أهم ممارسي هذه الترجمة الكاتبة الكندية **نانسي هوستون** Nancy HUSTON، فهي تنتقل أثناء التأليف من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية والعكس محاولة أن تحدث نوعا من التناغم بين اللغتين فكثيرا ما تعتمد على الصوت أكثر من المعنى فتقول:

> « C’est une grande chance de pouvoir passer ainsi la première version par les fourches caudines de la traduction pour en éliminer les scories »[1]

وكذلك الكاتب المترجم التونسي **صالح القرمادي**، الذي نشر ديوانه الشعري "اللحمة الحية" باللغتين العربية والفرنسية في مؤلف واحد.

3.1.4.1. الترجمة الذاتية التتابعية L'autotraduction consécutive:

هذه التسمية كذلك استوحاها **غروتمان** من الترجمة الشفوية التتابعية التي يقوم خلالها الترجمان بنقل الخطاب من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف مباشرة بعد سماعه للرسالة، أي أن ترجمته تبدأ عند سكوت المتحدث حيث يكون قد دون رؤوس أقلام، أثناء استماعه، سيعتمد عليها في ترجمته.

[1] HUSTON, Nancy, *« Traduttore non è traditore »*, dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir). Pour une littérature-monde, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151-160, cit. p. 157.

كذلك الحال بالنسبة للترجمة الذاتية التتابعية، فهي لا تبدأ إلا بعد أن ينهي الكاتب تأليف العمل لكن دون نشره، أي أن العمل يكون في حالته النهائية أو كما يسميها **بيار مارك دو بيازي** Pierre-Marc de Biasi "المخطوطة النهائية" التي يعرفها كالآتي:

> « Dernier état autographe de l'avant-texte, un état quasi final de l'œuvre […] qui donne déjà l'image du modèle sur lequel sera reproduite la version imprimée »[1]

ولنا في هذا النوع من الترجمة الذاتية مثال عن المترجم الذاتي **ريموند فيدرمان** Raymond FEDERMAN الذي قام بإعادة مراجعة عمله الذي ألفه باللغة الإنجليزية ***The voice in the Closet*** لعدة أشهر قبل أن يصل إلى النسخة النهائية المرضية حسب قوله[2]، وبما أنه كان يتطلع لترجمته باللغة الفرنسية فقد حاول أن يقلص عدد الصفحات في اللغة الإنجليزية لأن عدد الكلمات في النسخة الفرنسية سيفوق عدد الكلمات في الأصل الإنجليزي، خاصة وأن نشر الأعمال مزدوجة اللغة في أمريكا يتم بمقابلة النسختين[3].

2.4.1. التصنيفات البعدية لميخائيل أوستينوف:

توصل **ميخائيل أوستينوف** إلى هذا التصنيف للترجمة الذاتية بعد تحليله لمجموعة من الأعمال الأدبية التي ترجمها كتاب بأنفسهم، محاولا التركيز على توجهاتهم الترجمية واختياراتهم وكيفية استعمالهم للغة الترجمة (اللغة الهدف)، فخلص إلى تمييز ثلاثة مستويات وهي:

[1] DE BIASI Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 32-33.

[2] FEDERMAN Raymond, La voix dans le débarras / The Voice in the Closet, Bruxelles / Paris, Les Impressions Nouvelles, 2008, pp. 79-83.

[3] إذا كانت النسخة الإنجليزية تبدأ من رأس الصفحة إلى ذيلها، ففي الصفحة المقابلة تبدأ النسخة الفرنسية من الذيل إلى الرأس "tête–bêche"

1.2.4.1. الترجمة الذاتية التطبيعية L'autotraduction naturalisante:

يعرفها **أوستينوف** أنها الترجمة التي يقوم بها الكاتب لنقل نصه الأصلي والتي تفرض على النص الجديد قوالب لغة الوصول باجتثاث عناصر اللغة المصدر، وهي أكثر أنواع الترجمة الذاتية تداولا لأنها تشبه الترجمة المرجعية أو الترجمة بمفهومها العام لا بل تلتقي مع 'أهل الهدف' في طرحهم للفكرة ذاتها[1]. إذ يسعى الكاتب المترجم في هذه الحالة إلى تفادي أي تداخل أو اختلاط لغوي بين اللغتين، وذلك من خلال إخضاع النص إلى القواعد البلاغية وجماليات اللغة الهدف وتكييفه مع الثقافة المستقبلة حتى لا يمكن تمييزه إن كان أصلا أو ترجمة. وهو ما عبر عنه **قوقول** GOGOL حين راسل **جوكوفسكي** V. A. Joukovski ليطلعه عن رأيه في ترجمته لـ: *Odyssée*:

> « Le traducteur a fait en sorte qu'on ne le voit pas : il est devenu un verre si transparent qu'on dirait qu'il n'y a pas de verre. »[2]

فهذا النوع من الترجمة ينقل النص دون لون لغته الأصلية ولا لون عصره ولا لون حضارته الأصلية. وهي ترجمة تصبو إلى مقصد المترجم فتعتمد على توطين الكاتب لنفسه وبالتالي توطين ترجمته.

فما إن تتملك الثقافة الهدف النص المترجم، حتى تصبح وظيفته مستقلة وتطرأ عليه كل التحولات والتعديلات والادغامات التي تميز النص الأصلي. فإنتاج العملية الترجمية (النص المترجم) يقوم بوظيفته في "غياب" النص الأصلي[3]

[1] OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, L'Harmattan, 2001, p.29
[2] Ibid, p. 30
[3] HARISS, Brian, « *Bi-texte, a New concept in Translation Theory* », language Monthly, 1988, p.8

ويدعم **أوستينوف** طرحه من خلال اسشهاده بالكاتب المترجم **جوليان غرين** Julien GREEN ، إذ أن هذا الأخير في كتابه "le langage et son double" قام بتغيير الرسم اللفظي لاسمه حتى يكيفه في اللغة الإنجليزية فكتبه Julian بدلا من Julien ليدحض أي أثر للغرابة في سبيل الذوق واللياقة الأدبيين في النظام الهدف.

وبالتالي فإن الترجمة الذاتية التطبيعية تحتل مكانا وسطا فلا تترك العنان للمترجم لإعادة تأليف مطلق، وفي الوقت ذاته تلغي أي إمكانية توحي بأنها ترجمة مع إجبارنا على اعتبارها عملا جديدا وترجمة في آن واحد. لأنه وببساطة هذا النوع من الترجمة يتحكم فيه مدى القدرة على تكييف النص أثناء عملية نقل المراجع الثقافية والسياقية.

وهذه الترجمة تميز كثيرا روايات **رشيد بوجدرة** التي يترجمها من الفرنسية إلى العربية، لأنها في الحقيقة إعادة النص إلى أصله، فتلبس لغة الترجمة ثوب الثقافة الهدف، فلا يحس القارئ أنها ترجمة وليست أصلا، وحتى إن اطّلع على النسخة الفرنسية لا يكاد يستطيع التمييز بين الأصل والترجمة لا بل أحيانا يظن أن الرواية باللغة العربية هي الأصل.

2.2.4.1. الترجمة الذاتية اللامركزية L'autotraduction décentrée :

تسمى ترجمة ذاتية لامركزية كل "ترجمة تبتعد عن قواعد الترجمة بمفهومها العام بغض النظر عن أي حكم تقييمي لها."[1]

إن هذا نوع من الترجمة الذاتية حسب ما يرمي إليه **أوستينوف** يتوافق مع فكرة الترجمة الحرفية المثيرة للجدل التي أصبحت اليوم أقل قبولا في الدراسات الترجمية، والتي تسمح للمترجم أن يظهر النص الأصلي من خلال نصه المترجم. ومن ثم، فإن هذا النوع من الانزياح عن المركز سيسمح بأن "تتداخل الأشكال الأجنبية في نص الترجمة"[2] وهو ما يرقى إلى معارضة الترجمة التطبيعية المذكورة أعلاه.

[1] OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, op.cit, p.32
[2] Ibid.

إلا أن **أوستينوف** يؤكد أن هذا 'التداخل' هو على الأرجح مقصود لأغراض جمالية وبلاغية وأنه من حق الكاتب مزدوج اللغة أن يضفي على نصه المترجم شيئا من لغته ويحدث لمسة غرائبية لأن النص ملكه.[1]

ولنا في الكاتب **رشيد بوجدرة** –موضوع دراستي– خير مثال، إذ لا تخلو نصوصه المترجمة إلى اللغة الفرنسية من الغرائبية على المستوى اللغوي أو المستوى السوسيوثقافي، لا بل أحيانا نلمس شيئا من المبالغة وكأنه يريد أن يبهر ويجذب أكثر القارئ الأوروبي عامة والقارئ الفرنسي خاصة.

في هذا الإطار يعبر **أنطوان برمان** عن إسهام "الأجنبي"[2] في إثراء النص وتطعيم الترجمة، ذلك ما يصطدم، يقول **بيرمان**، بالاثنية الضيقة لكل لغة أي تلك النرجسية التي تميز كل المجتمعات والتي تصبو إلى الارتقاء إلى ذلك "الكل الصافي" "Tout Pur" . إلا أن في الترجمة شيء من عنف التهجين. فرفض إسهام الأجنبي على يد الترجمة نفي "للهدف الأخلاقي" للترجمة الحقيقية"[3]. ومن جهة أخرى يتناقص هذا الهدف الأخلاقي للترجمة مع تفتح الترجمة وحوارها وهجينيتها ولامركزيتها.

3.2.4.1. الترجمة الذاتية الإبداعية L'autotraduction (re) créatrice:

ربما هذا النوع من الترجمة هو الذي أسال حبرا كثيرا فيما يخص الاختلاف حول الاعتراف بالترجمة الذاتية كظاهرة يجب ادراجها ضمن دراسات الترجمة أو اعتبارها إعادة كتابة في لغة أخرى ودراستها في إطار الكتابة مزدوجة اللغة، وهو في الحقيقة حال معظم الدراسات التي عنيت بالترجمة الذاتية.

[1] OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*m op.cit, p. 25
[2] Antoine BENMAN, *L'épreuve de L'étranger*, Gallimard, Paris, 1995, p.16
[3] OUSTINOFF, Michael.Ibid.

فالترجمة الذاتية المبدعة هي التي تخص المؤلفين الذين يمنحون أنفسهم حرية الاختيار الممكنة بإدخال تحويلات كبيرة دون القلق بشأن التعديلات التي يمكن أن تؤثر على البنية المجهرية للعمل، والتي دون أن تؤدي في الواقع إلى حكم تقييمي نهائي، تسمح لنا بالحديث عن العمل على أنه "منقسم إلى نسختين مستقلتين"[1] ذلك ما دفع بالبعض إلى وصف ذلك "إبداع جديد"[2]. وفي هذا الشأن يرى **رينيه غروتمان** Rainier GRUTMAN أن الترجمة الذاتية تختلف عن الترجمة، وذلك فقط لأنها عملية كتابة مزدوجة أكثر ما هي نشاط قائم على الثنائية (قراءة–كتابة) الذي يتم على مرحلتين.[3]

نجد في دراسات علم الترجمة الخاصة بالترجمة الذاتية أن إعادة الإبداع تأخذ عدة أشكال، يمكن أن تكون مراجعة تصحيحية (تناقضات) كما في حالة **أبوستوس ديوكساديس** Apostos Dioxadis، أو تحولات كما في حالة الكاتب والمترجم الفلسطيني **إبراهيم جبرا**، الذي يترجم جزءا من شعره إلى نثر خطي، أو إضافات وحذوفات كما في حالة **رشيد بوجدرة** موضوع دراستي.

هذا التصنيف القائم على تحليل النصوص بعد ترجمتها من طرف كاتبها يضيء بشكل أكبر طبيعة الفعل الترجمي الذاتي، ومع ذلك يجب ملاحظة أن هذا التصنيف لا يهدف فقط إلى وصف حالة النص ولكن أيضا إلى اكتشاف العمليات التي يمكن أن تتداخل فيما بينها بطرق عديدة داخل النص ذاته.

يلخص **ميخائيل أوستنوف** تصنيفه على النحو التالي:

> « […] puisque l'auteur a, par définition ou du moins en principe, tous les droits, il peut varier à l'infini son mode traduire et le combiner comme il l'entend aux modes possibles de l'écriture comme de la réécriture. Ce qui donne trois cas de figure majeurs : l'auto-

[1]OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*m op.cit, p.33

[2] H.KENNER *« A reader's guide to Beckett »* cité par M.OUSTINOFF, ibid, p.33

[3] ISRAËL Fortunato. *« Julien Green : Bilinguisme et Traduction »* in, *Actes du colloque international* 12 mai-14mai, CEDIC, Université Lyon III. 1998. pp130-131

> traduction naturalisante, ou, pour aller vite l'autotraduction « cibliste », qui vise à donner l'impression que le texte auto-traduit a « directement» été écrit dans la langue traduisante ; l'auto-traduction décentrée «j'emprunte le terme à Henri Meschonnic», ou pour à nouveau aller vite, l'auto-traduction «sourcière », qui donne l'impression inverse ; enfin l'auto-traduction en tant que réécriture traduisante, c'est-à-dire l'auto-traduction en tant qu' «auto-adaptation », là encore pour aller vite et simplifier à grands traits »[1]

5.1. الترجمة والترجمة الذاتية في عيون الكتاب المترجمين:

تباينت وجهات النظر بين الكتاب الذين اختاروا ترجمة أعمالهم بأنفسهم حول ظاهرة الترجمة الذاتية، خاصة فيما يخص الاختلاف والتشابه بين الترجمة والترجمة الذاتية، وأخص هنا بالذكر المؤلفين المترجمين الذين يقومون بترجمة أعمال غير أعمالهم، فمنهم من يرى أنهما فعلين متطابقين تماما ولا يمكن حتى اثارة فكرة وجود اختلافات بينهما، لا بل يذهبون إلى أبعد من ذلك ويعتبرون أن الترجمة الذاتية قد تكون هي العينة المثالية التي يجدر دراستها للوصول إلى نتائج ونظريات يمكن تعميمها على الترجمة الأدبية بصفة عامة، ومنهم من يراهما أنهما فعلين ترجميين مختلفين تماما، كما أن هناك من يتبرأ من الترجمة الذاتية ولا يعتبرها اطلاقا ظاهرة يمكن دراستها ضمن إطار علم الترجمة، لأنها أساسا إعادة كتابة وليست ترجمة.

وترى الكاتبة والمترجمة الفرونكورومانية **ايرينا مافرودين** Irina MAVRODIN بأنه حتى نقرر الخوض في الاختلاف بين الترجمة والترجمة الذاتية يجب علينا أولا أن نفهم ما مدى أهمية هذا الاختلاف وما هي طبيعته، وهذا من خلال مقارنة الوضعية الإنشائية لكل

[1] OUSTINOFF Michael. *« L'entre-deux des textes (auto-)traduit : de Endgame de Samuel Beckett à Lolita de Vladimir Nabokov »* in, *Le Double en traduction ou l'(impossible) Entre-deux*, Vol 1, Presse Université Artois, p.123.

منهما على مستوى إنتاج النص، وكذلك الوضع الأدبي على مستوى العمل في حد ذاته، لأنه في النهاية ما الترجمة إلا عمل ناتج عن فعل إبداع موجه للتلقي.[1]

فقد حاولت أثناء محاورتها في أحد اللقاءات أن تجيب، ولو بصفة تقريبية كما تقول، على مسألة وجود أو عدم وجود فرق بين الفعلين الترجميين الذين يمكن بسهولة أن ننظر إليهما على أنهما متطابقان. وأكدت باعتبارها ممارسة للترجمة الذاتية وممارسة أيضا للترجمة بمفهومها العام – في كلا الاتجاهين– (من الفرنسية إلى الرومانية ومن الرومانية إلى الفرنسية)، أنه يمكنها أن تشعر بالفرق بين عملها كمترجمة وعملها كمؤلف مترجم لأعماله. فتقول :

> "Je sens puissamment la différence entre mon faire de traducteur et mon faire d'autotraducteur. Je sens cela de l'intérieur, cela relève d'une connaissance globale, indistincte, plutôt intuitive, mais que je veux, en changeant de perspective, « analyser », en me séparant en quelque sorte de mon propre faire, en devenant un autre par rapport à lui "[2].

فالكاتب المترجم يترجم في حالة – الترجمة – عملا آخرا، ويترجم في حالة –الترجمة الذاتية–عمله الخاص. وبالتالي الفرق الذي يجب أخذه بعين الاعتبار في فهم العلاقة بين الترجمة والترجمة الذاتية هو الأصل في القيام بالترجمة حسب رأي **إيرينا**.[3]

ثم تضيف أنه" كان عليها أثناء القيام بالترجمة الذاتية أن تضع نفسها في وضعية كتابية منشطرة، يصعب تحقيقها، أو من المستحيل –تقريبا– تحقيقها بمعنى كامل أي الفصل التام بين 'المؤلف' و'المترجم'".[4]

---

[1] MAVRODIN Irina, *l'autotraduction : une œuvre non simulacre* http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5001/pdf, consulté le 09/10/2019 à 9:09.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

فالكاتب المترجم يحاول دائما أن يخضع نفسه لقيود، ولكن لا يمكنه التحكم في زمام لعبة الازدواجية حتى النهاية. لأن الكاتب الذي يترجم أعماله الخاصة لا يمكنه الهروب من إغراء إعادة كتابة النص الذي يعود إليه في الأساس، حتى وإن كانت الطبعة ثنائية اللغة (حال صالح القرمادي مثلا)، فهي تحد بشكل كبير من إمكانية إعادة الكتابة، لكن لا تستبعدها بالكامل.

أما الكاتب المترجم **مارك بريسكوت** Marc PRESCOTT فيرى أن المترجم حين يترجم أعمالا غير أعماله تكون مهمته أسهل لأن الترجمة في هذا المستوى هي فعل "كرم وسخاء"[1] لأن المترجم يحاول اختراق عقل مؤلف آخر ووضع نفسه مكانه حتى يتمكن من تخيل مقاصده وهو ما يحفزه على الكتابة.

أما عندما يترجم أعماله بنفسه فيتوجب عليه أن يعيد اختراق عقله أولا ثم يسترجع العمل الذي ألفه منذ زمن، وفي هذا يضرب لنا **مارك بريسكوت** مثالا عن تجربته في ترجمة عمله المسرحي "encore" إلى اللغة الإنجليزية، فيقول أنه:

> "Pour Encore, j'ai dû me remettre dans ma propre tête quand j'étais plus jeune. J'ai écrit cette pièce avec ma sensibilité et mon expérience à un moment de ma vie. Cinq ans plus tard, je ne suis plus la même personne. Je suis devenu un peu étranger à la personne que j'étais quand j'ai écrit cette pièce."[2]

وبالتالي قد نصدر أحكاما على شخصية اليوم أو شخصية الأمس، فإذا لم يحب الكاتب الإنسان الذي أصبح اليوم نجده ينظر إلى الحقبة التي كتب فيها عمله بحب ورومانسية وحنين فيتذكرها بكل تفاصيلها المكانية والزمنية، فكان **مارك بريسكوت** يتذكر أثناء ترجمته

[1] LADOUCEUR Louize, *L'auto-traduction selon Marc Prescott : entre la fidélité à soi et la cohérence de l'œuvre dans l'autre langue.* Interfrancophonie n°6, « Regards croisés autour de l'autotraduction », Paola Puccini, éd., 2015, pp. 35-50.
[2] Ibid.

حائط غرفته الذي كان يقابله، وحاسوبه والمقعد الذي كان يجلس عليه ... كان يحاول دائما استرجاع لهفته وعجلته في الكتابة وطريقة الكتابة، كما أنه يتساءل في كل مرة ما كانت دوافع اختياراته أثناء تأليف أعماله؟[1]

وهذا عكس ما يحدث حين يترجم الكاتب أعمالا غير أعماله، فحتى وإن أصدر أحكاما على اختيارات الكاتب، إلا أنها تبقى اختياراته التي يجهل دوافعها، ومطالب باحترامها وترجمتها كما هي.

كما أن الكاتب إذا ترجم عمله بنفسه فإنه يشعر دائما بحاجته إلى التعديل والتصحيح فتزعجه كلمة ولا تروق له أخرى، ويحافظ على جملة ويغير أخرى وهكذا، وهذا الضغط في حد ذاته يثقل كاهل الكاتب المترجم لأنه يتولد عنه مجموعة من التساؤلات: إلى أي مدى عليه أن يثق بنفسه، وإلى أي مدى هو حر في فعل شيء آخر ؟

وهو ما جعل **بريسكوت** يستسهل ترجمة نصوص الآخرين أكثر من ترجمة أعماله، على الرغم من شغفه بالكتابة والترجمة على حد سواء، لأنه حسب تعبيره أثناء القيام بالترجمة يعاوده نفس شعور تمزق روحه أثناء الكتابة وكأنه يفتح شراييه من جديد لأجل شيء كان قد طرحه سابقا.

6.1. تلقي الترجمة الذاتية بين الشفافية والتعتيم:

يرى كل من **داسيلفا** و**لاغارد** أن التطرق إلى مفهومي الترجمة الذاتية الشفافة والترجمة الذاتية المعتمة وتحديد خصوصية وطبيعة كل منهما، أمر ضروري لما لكل منهما من تأثيروعلى عملية تلقي النصوص المترجمة في الثقافة الهدف.[2] لأن اختيار الكاتب المترجم للتصريح بأنه المسؤول عن نقل العمل الأصلي من لغة إلى أخرى أو إخفاؤه لذلك، يرتبط

[1] LADOUCEUR Louize. Ibid.
[2] DASILVA. X et LAGARDE. C, *l'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques*, l'autotraduction littéraire : perspectives théorique, pp. 103-118

مباشرة بعملية التلقي بصفة عامة وبجمهور القراء بصفة خاصة، لأنه في النهاية سيتم تلقي العمل المترجم على أنه الأصل وليس الترجمة.

ويجدر بنا في هذا الطرح أن نستبعد الترجمة الذاتية التي يستعمل فيها صاحب العمل اسما مستعارا عند النشر، أي أن مفهوم التعتيم في هذه الحالة سيسقط لننتقل إلى اشكالية أخرى وهي معرفة ما إذا كانت ترجمة ذاتية أو ترجمة عادية (قام بها مترجم آخر).

1.6.1. الترجمة الذاتية الشفافة L'autotraduction transparente:

هي تلك الترجمة التي تحمل علامات نصية واضحة ومرئية، تعلم المتلقي أنه بصدد قراءة عمل ترجمه المؤلف بنفسه[1]، وهي الأكثر شيوعا لأنها نتيجة بديهية لكاتب مزدوج اللغة، والأصل في هذه الممارسة أن تفصح عن مؤلفها، وتتجلى هذه العلامات النصية إما على غلاف الرواية وملحقاته أو على صفحة العنوان وملحقاته، كما تظهر أيضا في التمهيد أو في المقدمة الافتتاحية للكاتب المترجم.

وعادة ما يعتمد الكتاب الذين يترجمون أعمالهم بأنفسهم عبارة: « traduit par l’auteur lui-même » "ترجمه المؤلف بنفسه" التي لا تترك مجالا للشك بأن المؤلف قام بترجمة عمله بنفسه، فيتلاقاه القارئ أنه ترجمة ويتعامل مع النص على هذا الأساس.

كما أنه أحيانا لا نجد هذه العبارات النصية في المواضع المذكورة أعلاه إلا أن الترجمة الذاتية تبقى شفافة ويعود ذلك إلى لجوء الكاتب المترجم، أحيانا، إلى تقنية الشرح والتفصيل في ذيل الصفحة وهو دليل قاطع أمام المتلقي أنه بصدد قراءة ترجمة.

[1]DASILVA. X et LAGARDE. C. Ibid.

2.6.1. الترجمة الذاتية المعتمة L'autotraduction opaque:

فهي تلك الترجمة الذاتية التي لا توضح بأي شكل من الأشكال أنها ترجمة قام بها المؤلف بنفسه انطلاقا من عمل أصلي أول في لغة أخرى[1]، وهو ما يجعل القارئ يتلقى هذا العمل على أنه العمل الأصلي إذ يجهل تماما أنها ترجمة. والوحيد القادر على تمييز الأصل من الترجمة هو جمهور القراء الذي سبق له وأن اطّلع على النص الأصلي في اللغة المصدر.

وقد تكون الترجمة الذاتية المعتمة 'عرضية' أي أن الكاتب المترجم تخفى صدفة دون أن يكون ذلك مقصودا، وقد تكون 'متعمدة' أي أن الكاتب المترجم تعمد التستر ومحي أي أثر له كمترجم للعمل الأصلي، لا بل أحيانا يكون التعتيم باتباع استراتيجيات خفية كنشر العمل مزدوج اللغة بعنوانين متشابهين[2] خاصة في حالة اللغات المتقاربة مثل الاسبانية والجليقية (le galicien)[3] لأن الاختلافات النحوية بينها طفيفة.

أما إذا كانت اللغات متباعدة فيلجأ الكاتب المترجم إلى استراتيجية تبدو متناقضة تماما مع الأولى بهدف التعتيم، وهي اختيار عنوان مختلف تماما في الترجمة الذاتية ليبدو أن النص المصدر والنص الهدف غير مرتبطين ببعضهما[4]، وكمثال عن هذه الحيلة ترجمة الكاتب **بوجدرة** لعمله **'معركة الزقاق'** إلى 'La Prise de Gibraltar' باللغة الفرنسية وكذلك رواية 'ليليات إمرأة آرق' إلى 'La Pluie'[5]، إلا أن هذه الأخيرة تم إعادة نشرها بعد سنتين في دار نشر جزائرية[6] تحت عنوان 'Journal d’une femme insomniaque' وهي الترجمة

---

[1] DASILVA. X et LAGARDE. C, *l’opacité de l’autotraduction entre langues asymétriques*. Ibid.

[2] Ibid.

[3] الكاتب الاسباني الفريدو كوندي يعتمد على التقارب بين الاسبانية و الجليقية لاخفاء ترجمته فتبدو العناوين متطابقة:

Sempre me matan/ Siempre me matan, Memoria dun soldado / Memorias de un soldad, María das batallas / María de las batallas.

[4] DASILVA.X. et LAGARDE.C. Ibid.

[5] تم نشر الرواية في دار النشر الفرنسية "Denoël" سنة 1987.

[6] تم نشر الرواية في دار نشر الاجتهاد سنة 1989 ليتم إعادة نشرها بعد 24 سنة في دار نشر البرزخ تحت العنوان نفسه.

الحرفية للعنوان الأصلي 'ليليات امرأة آرق'، ولا يبدو تغيير العنوان صدفة، خاصة أن تغيير العنوان كان عندما تمت إعادة النشر في دور نشر جزائرية، ربما أراد الكاتب أن يلفت قارئه الجزائري الناطق بالفرنسية الذي لم يتمكن من الاطّلاع على روايته الأصلية باللغة العربية، أو ربما أراد الافصاح عن ممارسته الترجمية الذاتية وأن ينزل عمله منزلة الأعمال المترجمة.

وهذا المثال يقودنا إلى التفكير بأن هناك دائما دوافع وأسباب وراء اختيار الكاتب المترجم للترجمة الذاتية المعتمة، لأن الأصل في الترجمة الذاتية هو الإفصاح عن مترجم العمل وليس اخفاؤه، كونه هو أساس هذه الممارسة الترجمية الخاصة فهو 'مؤلف' الترجمة لأن لولاه لما تم نقل العمل من لغة إلى أخرى.

وربما الكاتب الملغز **رشيد بوجدرة**، الذي يتمحور حوله البحث، يجسد النوعين معا، فروايته **"الرعن"** التي ترجمها عن روايته الأصلية 'L'Insolation' لم تحتو على أية علامات نصية واضحة تدل على أنه هو من قام بترجمتها، مع أنه أشار إلى العنوان الأصلي للرواية وصاحبها، إلا أنه يعتمد منذ تبنيه للترجمة الذاتية على إلحاق عبارة 'Traduit par l'auteur' أثناء ترجمة أعماله إلى اللغة الفرنسية للدلالة على أنه مؤلف الترجمة[1] أو عبارة: ' par Traduit Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur' للتصريح بأنه قام بالإشراف على ترجمة عمله بمعية مترجمه الخاص **أنطوان موصلي**[2].

إلا أنه لا يوجد أثر لأية عبارة نصية تدل على أنه هو من يترجم أعماله إلى العربية، أهو تعريف بنفسه للقارئ الفرونكفوني؟ أم أنه اثبات أن هذا الجزائري المستعمر قادر على أن يكتب بلغة مستعمره القاموسية المعقدة التي يعجز القارئ الفرنسي ذاته عن فك شيفرتها ويحتاج في كل مرة إلى استعمال القواميس لفهم معانيها المضمرة، أم أنه يرفض كلمة 'ترجمة' عندما يتعلق الأمر بلغة الضاد (العربية الفصحى) ولغة آبائه وأجداده (العامية)،

[1] ترجمة أول رواية كتبها بالعربية 'التفكك' إلى الفرنسية ' le démantèlement'.

[2] كل أعماله المترجمة إلى اللغة الفرنسية تكون بالتعاون مع مترجمه الخاص.

ويرى أن العمل عاد إلى موطنه لأن اللغة الفرنسية لم تكن سوى أداة نقل بها العمل لأنه حيك أصلا في مخيلته في زمن سبق كتابته باللغة الفرنسية بلغة وثقافة عربية أمازيغية جزائرية. كل هذا سأعود إليه بالتفصيل في الجزء التطبيقي لنفهم أكثر دوافع المؤلف وراء اختيار الشفافية تارة والتعتيم تارة أخرى.

إن الاختلاف بين مفهومي الشفافية والتعتيم في الترجمة الذاتية يبدو بصورة أوضح إذا كانت اللغتين المصدر والهدف متباعدتين؛ ما يعني كذلك ثقافتين متناثرتين، كما هو الحال بين اللغتين العربية والفرنسية اللتين تشكلان الثنائية التي يقوم عليها بحثي، أو اللغتين الإنجليزية والروسية بالنسبة للكاتب المترجم **نابوكوف**. فاختيار المترجم لحلول لتخطي الصعوبات الناتجة عن هذا التنافر بين اللغات قد يكشف عن ما إذا كان النص الثاني أصلا أو ترجمة. وهو ما صرح به **بريسكوت**؛ إذ أنه أثناء كتابته لعمله المسرحي"encore"[1] اضطر إلى ادخال تعديلات تتوافق مع النسخة الإنجليزية حيث استبدل الشخصيات الأساسية في العمل وهي فرونكفونية إلى شخصيات ناطقة بالإنجليزية من أصول كبكية حتى يكون نصا انجليزيا قابلا للقراءة، لأنه لو أبقى عليها فرونكفونية وتتحدث لغة انجليزية عرجاء سيصعب على القارئ فهم النص أو حتى قراءته وسيصبح مملا، ويتساءل القارئ لماذا يتحدثون فيما بينهم باللغة الإنجليزية ماداموا قادرين على التحدث بلغتهم الأولى الفرنسية الكبكية[2]، فكانت كل التغييرات التي أحدثها الكاتب المترجم بريسكوت ضرورية لخلق نص انجليزي منسجم ومتناسق.

خلاصة القول أن التعتيم عبارة عن نوع من الاختفاء يختص بالترجمة الذاتية. فقلة التخفي التي نلاحظها في عمليات الترجمة الذاتية غير الشفافة لا تخضع لنفس الشروط التي يتم العثور عليها في العمل على الترجمات العادية. إذ تمنع السلطة التي يتمتع بها

[1] Louize LADOUCEUR, *L'auto-traduction selon Marc Prescott : entre la fidélité à soi et la cohérence de l'œuvre dans l'autre langue.* Interfrancophonie n°6, « Regards croisés autour de l'autotraduction », Paola Puccini, éd., 2015, pp. 35-50.

[2] Ibid.

المترجم الذاتي على النص من الاعتقاد بأنه قد يتعرض للضغوط التي يشهدها عادة المترجم الخارجي لنقل عمله إلى مستوى ثانوي. المؤلف نفسه مسؤول عن إهمال دوره كمترجم، ودائما ما يقوم بعمله. ففي حالات محددة فقط، يجب أخذ الضغوط الخارجية بعين الاعتبار، والتي تحددها عموما دور النشر.

علاوة على ذلك، قد يكون هناك تزامن مع الترجمات العادية، فنلاحظ أنه من حيث خصائصها، فإن معظم الترجمات غير الشفافة تتجنب ترك آثار العالم الثقافي المصدر. إذا كان المترجم الذاتي سيكون غير مرئي، فالترجمة الذاتية ستكون كذلك أيضًا. فالنصوص التي يتم ترجمتها من طرف مؤلفها بطريقة مبهمة، لها استراتيجيتها الترجمية الضرورية لتقبلها، بحيث أن النص المترجم ذاتيا يصب في قواعد الثقافة الهدف.

بمعنى آخر، سيكون هناك ما يسميه **أوستينوف** تجنيس الترجمات الذاتية[1]، لأنها تتكيف مع معايير ثقافة الوصول. ومن ناحية أخرى، ووفقًا للمواقف التي اعتُمدت عمومًا، حسب **كازانوفا**، من قِبل المؤلفين القادمين من ساحات أدبية محظورة، فإن الترجمات الذاتية غير الشفافة تميل إلى الاستيعاب، وهذا يعني نفي اختلافاتهم.

[1] عد إلى أنواع الترجمات الذاتية.

2.الفصل الثاني:

القراءة للترجمة وقراءة الترجمة

توطئة:

سأحاول من خلال هذا الفصل التطرق إلى مجموعة من المفاهيم والنظريات التي اهتمت بالتلقي ولا يمكن الحديث عن الترجمة دون الحديث عن التلقي ولا يمكن فهم التلقي دون التعريج على القراءة، لكن القراءة التي سأهم باستكشاف خباياها ليست تلك التي تعني القاء النظر إلى نص ما لمعرفة ما فيه وليست مجرد فهم لرموز الكتابة، بل هي فهم للرسالة التي يحملها العمل الأدبي، فالقراءة أساس تلقي العمل المترجم، كما هي المحرك الأساسي لإبداع المترجم في ترجمته. فالمترجم يقرأ الأصل للترجمة لينتج ترجمة للقراءة، ويرتبط بذلك مصير تلقي الترجمة بتلقي المترجم.

1.2. مفهوم فعل القراءة:

عرف مفهوم القراءة على مر التاريخ تداولا كبيرا، أكسبه تضخما دلاليا، لذا فإن محاولة الإحاطة بمفهوم شامل كامل سيكون أمرا صعبا، لأن معظم النظريات قد عرفته حسب اطارها المنهجي وإجراءاتها الوظيفية فجاء مفهوم القراءة ضيقا، وعرف انحسارا واضحا في دلالاته، فكانت هناك أبحاث في سيكولوجية القراءة وفي سوسيولوجية القراءة وفي جمالية التلقي وما إلى ذلك، فوصفت القراءة نشاطا نفسيا أو استجابة داخلية، وصنفت كذلك ظاهرة اجتماعية وتاريخية، كما وصفت بأنها تجليات دينامكية لمعطيات ثقافية ومعرفية.

يعرف قاموس الأدب القراءة بأنها:

> "Lire, c’est déchiffrer des signes écrits, à voix haute ou de manière silencieuse. Cette activité postule toujours une compréhension immédiate du texte, mais elle peut également impliquer une compétence interprétative particulière, élaborée voire créatrice"[1]

[1] ARON, Paul, DENIS,f Saint -Jacques, VIALA, Alain, Le dictionnaire du littéraire. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p.324

وهي بهذا المفهوم تعني مجموعة النشاطات الإدراكية (البصرية والحسية) والذهنية للتعرف على الدال النصي وتفسيره بهدف فهم معناه.

وتعرفها **جوليا كريستيفا** Julia KRISTEVA من وجهة نظر أدبية سيميائية بأنها: "وضع عمل أدبي لمجموعة قضايا للتحليل معطى سلفا في نص، وهذه القراءة تفهم كإنتاج يتعارض مع الوصف أو الشرح الكلاسيكي لنص أدبي، إنها القراءة الوظيفية للنص أي العمليات التي تؤلف نصا، والقراءة الناجمة باعتبارها قراءة إنتاجية هي قراءة غير نهائية على أن النص مفتوح دوما أمام قراءات أخرى تستعمل طرقا تقنية أخرى للتحليل، وهذه القراءة تقتضي من جهة أخرى نصا مسبقا، وتعتبره كإمكانية وحيدة وطعن للقراءة الاستهلاكية"[1]

والقراءة بذلك تهتم بفك ألغاز الصيغة الخطية للمكتوب، وإدراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا ما هو مكتوب.

ويراها **والتر سلاتوف** W.Slatoff شرطا مسبقا ضروريا لجميع عمليات التأويل الأدبي، فيقول في كتابه بصدد القراء:

> "يشعر المرء بأنه سيكون مضحكا قليلا إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة، وبأننا نقوم بالفعل بقراءتها، وإن من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نفعل ذلك؟ ولنقل هذا بكل صراحة؛ فمثل هذه التصريحات تبدو بديهية لدرجة أنه لم تكن هناك حاجة لذكرها. مع ذلك، فإنه ليس هناك أحد ينكر مباشرة بأن للقراء والقراءة وجودا فعليا"[2]

---

[1] مرتاض عبد الجليل، **في عالم النص والقراءة**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011، ص. 97

[2] آيزر فولفغانغ، **فعل القراءة**، ترجمة وتقديم: حميد الحميداني والجلالي الكيدية، منشورات مكتبة المناهل، ص. 11

إن هذا التهيأ والاستعداد المسبق هو ما يسميه **ياوس** Jauss "أفق الانتظار" الذي تفرضه التجربة الأدبية للقارئ والتي تفلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه.

وتناولها **رولان بارت** Roland BARTHES في إطار اهتمامه بجمالية القراءة من منطلق ما يثيره فعل القراءة من رغبة واشتهاء لدى القارئ واعتبر أن القراءة في الحقيقة هي اعادة إنتاج وإبداع وكتابة للعمل الأدبي. فإذا استطاع النص أن يحدث تلك الرعشة الجميلة لدى القارئ، فهو بذلك قد تمكن من ارباكه وخلخلة موازينه النفسية والثقافية واللغوية[1]

وهذا يعني أن **رولان بارت** لا يتحدث عن قراءة النص التي تعني النقد بهدف الحكم عليه وتقويمه استنادا لمعايير معينة، بل أولى اهتماما للقارئ بعد أن أمات المؤلف واعتبر أن علاقة القارئ بالنص هي علاقة استمتاع وانصهار تتخطى كل الحدود، فتتوسع دائرة الدلالات وتتعدد القراءات وتختلف التأويلات.

ويتناول بعض المنظرين فعل القراءة من زاوية تاريخية حيث أن القراءة النشطة والمنتجة هي القراءة التي تؤسس تاريخيتها historicité ولا تذوب في القراءات السابقة عليها أو المتزامنة معها. إن تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها أو الظروف المحيطة بهذه العملية ولكنها تعني خصوصيات هذه القراءة أي مجموع الإضافات أو أنواع الحذف أو التحويلات مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص العيني الواحد.

و"التاريخية بهذا المفهوم هي مجموع العلامات والرموز والإحالات التي تحيل إلى عصر معين ونظام معرفي محدد ومنهج إجرائي مخصوص."[2]

ولكن ما يهمنا في هذا المقام هو فعل القراءة في المناهج النقدية الأدبية المعاصرة التي تعدها منهجا من شأنه أن يجعلها الخطوة الأولى في أدواته الإجرائية للولوج إلى النص

[1] خرماش محمد ، **فعل القراءة واشكالية التلقي**، مجلة علامات، ع 100، كلية الآداب- فاس- ظهر المهراز، 1998.

[2] خمري حسين ، **نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي**، مجلة العلوم الانسانية، عدد 12، جامعة قسنطينة 1، 1999

"فتعمل على تفكيكه إلى وحداته الصغرى والكبرى قصد الوصول إلى المعلومة الكلية، أو أنه يعمد إلى التركيز على المؤلف الذي أنجز لنا هذا النص وما إلى ذلك من الإجراءات التي يستخدمها المنهج الغربي المعاصر في الوصول إلى مفاتيح النص"[1]

لقد سعت نظرية التلقي إلى وضع أسسها انطلاقا من عملية القراءة التي تعد اللبنة الأساسية في هذه النظرية، وحاولت الخوض في تفاصيل هذه العملية البسيطة المعقدة التي تمكن القارئ من التفاعل مع النص، فهي النظرية الوحيدة التي أعطت الأهمية القصوى لفعل القراءة، لا بل ربطت تأسيس النص وتكوينه بالقراءة، فدعت إلى "قراءة تكاملية... تفرض على القارئ، خلاف غيرها، أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه وتتعمق في ما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه."[2]

وسأتطرق إلى تفاصيل فعل القراءة في نظرية التلقي في مراحل أخرى من هذا الفصل.

2.2. نظريات القراءة في النقد الأدبي:

إذا كان الأدب نصا وقارئا، فإن النص وجود مبهم كحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود الأدب. فالقراءة هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص. ومصير النص إنما يتحدد حسب استقبال القارئ له. والقراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة، وبما أن تقرير مصير النص ينتج عنها فإنه من الضروري أن نعرف أنواعها التي تستطيع تحقيق مهمتها بقدر من الكفاءة يؤهلها

[1] بوبعيبو بوجمعة ، **آليات التأويل و تعددية القراءة**، مقاربة نظرية نقدية، سلسلة الدراسات (8)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ، 2009، ص. 87

[2] الموني قاسم ، "**نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي**"، مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، 1991، ص. 72

للحكم الصحيح. ولكن في هذا المجال سأحاول تسليط الضوء على أربعة منها ارتأيت أنها تخدم موضوع بحثي.

1.2.2. القراءة الهرمينوطيقية:

وتسمى أيضا القراءة الجابذة أو التوحيدية[1] وتعني في مفهومها الأول تفسير وشرح وتأويل المعاني، ويرى الفيلسوف الألماني **هانس جورج غادامار** Hans George GADAMER أن "فهم النص يعود إلى التفاعل بين التجارب المتراكمة والحقيقة الكامنة في النص، فالمواقف الذاتية والمكونات الشخصية هي التي تنمي كيان المتلقي وتصوغ فهمه المستقل للماضي والحاضر، ومن هنا وجب اسثمارها في عملية الفهم والتأويل."[2]

وهذا يعني أن القراءة الهرمينوطيقية هي التحام بين التجربة المعرفية للقارئ ومقصدية الكاتب لبلوغ الانسجام الذي يحدث عند اكتشاف الذات في البحث عن ذات المؤلف. لكن هذه القراءة ليست بهذه البساطة التي تبدو عليها فهي تحاول الخوض في خبايا النص في رحلة للكشف عن ذات المؤلف من خلال ابتعاد القارئ عن ذاته وعن أفقه التاريخي الراهن ليفهم النص فهما موضوعيا تاريخيا، بمعنى آخر أن يتبادل الدور مع المؤلف أو يحل محله.

وهنا على القارئ أن يستحضر الحالة الذهنية والوجدانية للمؤلف أثناء كتابته للنص فيتعايش مع النص ويذوب في عمقه وكأنه يعيد كتابة النص، ويكون بذلك قد بلغ أقصى درجات التأويل أين يصبح فهمه للمؤلف أفضل من فهم المؤلف لذاته.

لكن هذا الطرح قد يبدو غير منطقي للوهلة الأولى، لكن بتمعن وبتدقيق أكثر نجد أنه مصيب إلى حد كبير، وإلا كيف نفسر ظاهرة التناص في الترجمة الذاتية عند الكاتب

---

[1] سحلول حسن مصطفى، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص. 87

[2] فلاح خير الدين، **قواعد القراءة الهرمينوطيقية للقرآان الكريم عند نصر حامد أبي زيد**، قراءة نقدية للمناهج والنماذج، مجلة فتوحات، ع2، الجزائر، جوان 2015، ص.289

الجزائري مزدوج اللغة **رشيد بوجدرة** الذي يبدأ فكرة في الرواية الأصلية ولتكن باللغة الفرنسية، ثم يواصل سرده في الفكرة نفسها في الترجمة العربية للرواية ذاتها والذي يقوم بها بنفسه، ألا يعد هذا تأويلا وتعمقا في ذات المؤلف؟ ففهمه أكثر لروايته تطلب قراءة هرمينوطيقية لروايته الأصلية ليبلغ مقصده في ترجمته. فهو يرى النص أنه تجربة الحياة وقراءته له هي التجربة التي عاشها وبالتالي وعند التقاء التجربتين تنتج القراءة الخلاقة التي تلتحم بها التجربة الحاضرة مع التجربة الماضية وتؤسس لآلية جديدة في القراءة.

ويعني هذا أنه عاد بقراءته، بصفته قارئا، إلى الماضي وعاش تجربته عبر التخيل المعرفي للتجربة السابقة وقراءة تراثه بعين الماضي الذي أنتجه، فكانت ترجمته امتدادا للماضي.

وتتبع التأويلية في قراءتها للنص بعدين أحدهما البعد النفسي وهو الذي يمثل البعد الذاتي للنص وكاتبه بما فيه من مؤثرات ومحفزات وارهاصات متعلقة بالتجربة الإنسانية للنص، حيث ينصب الاهتمام فيه على فردية المؤلف كذات، لذا فهذا الجانب ليس مقصورا على حالة ذهنية بل يشمل أيضا أسلوب النص وفرادته. والآخر البعد اللغوي أو الموضوعي كما تسميه التأويلية التي أسسها **شلايماخر** وهو"اللغة بوصفها نظاما دلاليا غير قاري السمات والدلالات"[1] لأن النظام الدلالي هو مجموعة من الرموز التي تستحدث نفسها من قارئ إلى آخر، واللغة تكتسب مفردات جديدة على مر التاريخ تخدم القارئ وتعينه على فهم النص وتأويله.

فالتقاطع بين اللحظة اللغوية واللحظة السيكولوجية، يشكل ما يسمى بالدائرة التأويلية وهي "أداة منهجية تتناول الكل في علاقته بأجزائه، كما تتناول الأجزاء في علاقتها بالكل."[2] فالجانب اللغوي يتم من خلاله تحديد المعنى وفقاً لقوانين موضوعية وعامة وهو يُشكل

[1] الترك شادية، **الهيرمينوطيقية آلية للقراءة الموضوعية**، يومية الوسط، البحرين، 14 نوفمبر 2002.
http://www.alwasatnews.com/news/121959.html

[2] بوعبيو بوجمعة، **آليات التأويل وتعددية القراءة**، مقاربة نظرية نقدية، ص. 91

الإطار الذي يعمل فيه المؤلف. في مقابل الجانب السيكولوجي المرتبط بالمؤلف ويركز على ما هو ذاتي وفردي ويساعد في قراءة المؤلف والكشف عن عبقريته الخاصة. وهذا يعني أن القراءة التأويلية ليست قراءة ساذجة " إن القراءة التأويلية ليست تلقيا ساذجا، وإنما هي [...] كونها منذ اللحظة الأولى تأويلا، فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب"[1] فهي أساسا تقوم على مبدأ الانسجام، فكلما غاب التعارض كان النص أقرب إلى الحقيقة، ولكي يدرك القارئ الانسجام المنشود لا بد من المرور بمجموعة من المراحل:

- **المعرفة السابقة:** أو ما يسمى باستباق المعنى أي أن قارئ النص يجب أن ينطلق في قراءته من معرفة قبلية للنص، وتمثل تلك القراءة الأولية الإدراك الجمالي، إذ أنه من دونها يصبح النص مستعصيا عن الفهم، هذه المعرفة المسبقة تكون عبارة عن فرضيات مقبولة منطقيا.[2]

- **الشرح:** وهو الذي يعمل على تأكيد ما تم التنبؤ به في المرحلة الأولى، وفيها يتم البحث عن مقصدية المؤلف.

- **تقويم القراءة:** حيث أن القراءة ليست فعلا فوضويا يتحقق كيفما اتفق، فإنها تخضع لمجموعة من المقاييس تجعل للتأويل حدودا فلا يجب أن يخرج التأويل عن السياقات الخاصة بالنص حتى يتحقق الانسجام، إذ يتعين على القراءة ألا تتعارض والمعطيات الموضوعية، ويقصد بها الشروط اللغوية والتاريخية الخاصة بالعمل. ويجعل هذا المقياس القراءة نسبية والتأويل متفاوتا.

2.2.2. القراءة التفكيكية:

يعد الفيلسوف الفرنسي **جاك دريدا** Jacques DERRIDA نواة هذا التوجه الفكري الذي انتقد فكرة المعنى الكلي للنص الذي نادت به الهرمينوطيقية، فعلى عكس القراءة التأويلية

[1] بوعبيو بوجمعة، المرجع السابق، ص. 88

[2] المصدر نفسه. ص. 89

التي ترتكز في منهجها على انسجام النص، القراءة التفكيكية تحاول مقاربة النص وقراءته بشكل مختلف وتسعى إلى البحث عن تناقضاته الداخلية ومعارضاته وكأنها تقوم ببناء النص وهدمه لتفككه وتبعثره، وهي بذلك تعارض القراءة المركزية التي يدعو إليها أصحاب الإتجاه الهرمينوطيقي التي تقوم على المعنى الواحد.

وتعتمد هذه القراءة على عبور النص ببطئ والتوقف عند أدق تفاصيله والتأمل رويدا في كل جزئياته[1] لكن هذا التغلغل في النص وهذا النشاط التهديمي لا يتم عشوائيا ولكنه نشاط ممنهج له أسسه وشروطه فهو يعتمد على العلامة اللغوية، وحسب هذا الاتجاه فإنه يستحيل اختصار النص إلى معنى واحد لأن العلامة اللغوية تحمل في طياتها المعنى الحرفي والمعنى المجازي مما يجعل مهمة القارئ صعبة حين يباشر نصا فلا يدري ما إذا كان عليه "أن ينشئ تأويله حسب بنية الجملة القواعدية وما تفترضه أنظمة النحو والتصريف أو حسب بنيتها الخطابية وبنيتها البيانية."[2]

ولتوضيح هذه الفكرة نضرب مثالا عن الأغاني التراثية الجزائرية القديمة، التي كان يوحي ظاهرها بالرصانة والوقار، أما باطنها فكان غزلا ماجنا تفنن في وصف أدق تفاصيل جسد المرأة، ومن مثال ذلك أغنية الحوزي للفنانة الراحلة **فضيلة الدزيرية** "يا بلارج يا طويل القايمة" التي أحالت من خلال وصف طائر اللقلق على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة. إن القراءة التفكيكية أو النابذة كما يسميها بعض المفكرين تستبعد احتمال المعنى الواحد للنص، وتؤمن بفكرة تعدد المعاني، فهذا المعنى ليس شيئا قائما ثابتا في النص وإنما هو نتيجة فريدة للقاء فريد وهو لقاء الكاتب والقارئ.

فالقارئ حسب هذه النزعة هو" قارئ منتج ويمكن أن تكون قراءته موضوعية، لأنها تجد تجربة شخصية، وهي محاولة لفهم النص وتفسيره وفق معجم القارئ الذي قد يكون أكثر غناء وثراء من معجم النص، لذا فإنه يستقبل النص حسب معجمه، هذا المعجم الذي

[1] سحلول حسن مصطفى ، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، المرجع السابق، ص. 91

[2] المصدر نفسه، ص. 93

أمده بتواريخ الكلمات المختلفة عما وعاه صاحب النص حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة، ويكتسب النص قيما جديدة، تضيف جديدا إلى النص من قبل القارئ"[1]

فإذا كانت القراءة التأويلية قراءة متسرعة تبحث عن المعنى الأساسي للنص، فإن القراءة التفكيكية هي قراءة متمهلة تحاول كشف المستور وخرق دروبه الملتوية.

3.2.2. القراءة السيميائية:

ترتبط سيميولوجية القراءة **برولان بارت** ارتباطا وثيقا، فهو الذي بلور لذة النص في إطار التعامل مع النص، وهو الذي أعلن موت المؤلف في كتابه "**درس السيميولوجيا**"[2]، وقد اعتبر **بارت** أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وينبغي على المؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد إذن، في نظره قراءة، وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص" من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما هو معروف، وإنما هي القارئ: " القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا، فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال."[3] ومن جانب آخر، فقد اهتم أمبرتو **إيكو** بالقراءة،

---

[1] بوعبيو بوجمعة، **آليات التأويل وتعددية القراءة**، المرجع السابق، ص. 115

[2] بارت رولان ، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ص ص.81-87

[3] المصدر نفسه، ص. 87

وميز بين القراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة. كما ميز بين النص المغلق والنص المفتوح كما في كتابه "**الأثر المفتوح**"[1].

ويرى الناقد المغربي **عبد الرحمن بوعلي** أن "جمالية التلقي ليست إلا تطويرا لما ذهب إليه **أمبرتو إيكو** من قبل. أضف إلى ذلك، أن **أمبرتو إيكو** نفسه عاد، فطور في مؤلف آخر هو "**القراءة في الحكاية**" ما أصبح يسمى بسيميائية القراءة، وهي منهجية في القراءة تعتمد على المتلقي الذي لم يعد يكتفي بموقفه السلبي تجاه العمل الأدبي، وتعتمد في أطروحاتها النقدية على ما يسمى بتداولية النص. ومنذ الوهلة الأولى، يتبين لنا أن منهج **إيكو** النقدي السيميائي يعتمد على فاعلية القارىء التي يعتبرها في البداية من طبيعة استدلالية، فأن نقرأ معناه أن نستنبط، وأن نخمن، وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده وإما أن تصححه، وفي عمله التخميني هذا يتعرض القارىء بما يسميه **إيكو** بموسوعته، وإذا أردنا، فالأمر يتعلق بنوع من الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ماهو رائج في السياق السوسيو– ثقافي"[2]

ويقترح **ميخائيل ريفاتير** Michael RIFFATEREE، في كتابه **'سيمياء الشعر'**، قراءة سيميائية لدراسة النص الأدبي، متجاوزا قراءة البنيويين للنصوص الأدبية، ليربط القراءة السيميائية باستكشاف البنيات الأساسية المولدة للنصوص على غرار النحو التوليدي الذي يعتني بدراسة البنى العميقة التي تتحكم في البنى السطحية للجمل.

وفي هذا النطاق، يقول **دافيد كارتر** David CARTER في كتابه **'النظرية الأدبية':** " يهاجم **ميخائيل ريفاتير** تفسير كل من **جاكبسون** و**ليفي شتروس** لقصيدة **بودلير:** " **الدردشات**". ويظهر **ريفاتير** أن السمات اللغوية التي يزعمون أنهم قد اكتشفوها في القصيدة

[1] إيكو أمبيرتو ، **الأثر المفتوح**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط2، اللاذقية، سورية، ، دار الحوار، 2001

[2] بارت رولان وآخرون، **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط1، اللاذقية، سورية، دار الحوار، 2003، ص. 11

لايمكن أن يتصورها القارىء مهما كان مطلعا. وأن العديد من الميزات التي يركزون عليها ليست جزءا من البنية الشعرية التي يختبرها القارىء."[1]

تعتمد قراءة **جاكبسون** و**شتراوس** على معرفة مصطلحاتهم التقنية. يناقش **ريفاتير** في كتابه **'سيمياء الشعر'** أن العناصر في أية قصيدة كثيرا ما تخرج عن النحو المعتاد. ويجب على القارىء أن يعرف كيف يتعامل مع مثل هذه العوامل غير القواعدية. وهذا يعني تطوير كفاءة خاصة.

فالقارىء يفترض وجود مصفوفة بنيوية، غالبا ما تكون جملة واحدة أو عبارة، وقد لا تظهر فعلا في القصدية، بل هي مثل جملة مثالية، وبحد ذاتها تشبه الأحكام الأساسية التي يفترضها النحو التوليدي عند **نعوم تشومسكي** Noam CHOMSKY. ويتم تعديل هذه الجملة أو العبارة المثالية في الكلام أو الاستخدام الفعلي[2] وقد يكون هذا النمط من قراءة القصيدة مفيدا بشكل خاص في تفسير القصائد التي تتعارض مع قواعد النحو العادية (مثل كثير من قصائد **إميلي ديكنسون**)، ولكن هذا النمط من القراءة محدود في تطبيقه، وكثيرا ما يؤدي إلى العموميات التي لا تفسر لماذا تكون أية قصيدة معينة مؤثرة بشكل خاص."[3]

وعليه، تركز سيميائية القراءة على المتلقي باعتباره قارئا مفترضا خبيرا له خبرة كبيرة في إعادة بناء النص تفكيكا وتركيبا، باستكشاف البنيات النصية المضمرة، والبحث عن كيفية بناء الدلالة والمعنى عن طريق المكونات الشكلية والجمالية.

4.2.2. القراءة عند جمالية التلقي:

إن نظرية التلقي من أهم النظريات التي أولت اهتماما فائقا بفعل القراءة، لا بل اعتبرت القراءة اللبنة الأساسية التي ارتكزت عليها في بناء توجهها الفكري، وخلافا لباقي النظريات،

[1] حمداوي جميل ، **نظريات القراءة في النقد الأدبي** ،ط1، المملكة العربية السعودية، مكتبة الألوكة، 2015، ص. 22

[2] المصدر نفسه، ص. 23

[3] كارتر ديفيد، **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، ط1، دمشق، سوريا، دار التكوين، 2010، ص ص. 94- 95

عارضت كل مركزية فكانت امتدادا لجميع المدارس الأخرى من الجمالية التقليدية إلى الظاهراتية والهرمينوطيقية والبنيوية والسيميائية وغيرها.

وتعد مدرسة **كونستانس** برائديها **ياوس** و**آيزر** نواة هذه النظرية، وفيما يلي سأطرح فعل القراءة عند كليهما بصورة مقتبضة لأخوض في تفاصيل مرتكزات كل رأي في آخر هذا الفصل.

- **القراءة عند ياوس:**

يرى **ياوس** أن التلقي ظاهرة تاريخية لأن العمل الفني ليس ثابتا فهو يتجدد وفق ظروف تلقيه، ولهذا فإن القارئ عنصر أساسي في سيرورة العمل الأدبي لأنه يحيي فاعيلته ويؤسس جماليته من خلال التأويل والشرح.

ولقد قسم **ياوس** سيرورة فعل القراءة إلى ثلاثة أزمنة أساسية[1]:

- **زمن الدهشة:** فالمتلقي في هذه المرحلة تصيبه حالة من الانبهار والدهشة فلا يفكر فيما يقرأ بطريقة واعية وعلمية بل يكتفي بتذوقه وانجذابه لعمل دون آخر دون أي مبرر منطقي.
- **زمن التأمل والشرح:** وهي المرحلة التي يقوم فيها القارئ بإخضاع موضوع دهشته للبحث وفق منهج علمي واع[2]
- **زمن القراءة التاريخية:** يكتسب النص من خلال القراءات المتعددة عبر التاريخ، تاريخا للقراءة لأن لكل مرحلة لها خصائصها الجمالية التي يمارس فيها التلقي، فكل قراءة جديدة تخضع للسياق الأدبي، فإن توافقت القراءات وتحقق الانسجام التقت الآفاق وانصهرت في بعضها البعض، وإذا اختلفت القراءات أعلنت ولادة أفق جديد لينتظر آفاق أخرى من خلال قراءات أخرى.

[1] غفيري خديجة، **سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي**، المملكة المغربية، افريقيا الشرق، 2012، ص. 56.

[2] المصدر نفسه.

- **القراءة عند آيزر:**

يؤكد **آيزر** أن القارئ هو غاية العمل الأدبي ومقصديته، وكأن النص يكتب ويؤلف مستقصدا قارئا بعينه، موطنه ثنايا النص، فكل نص يحيل على نموذج من القراءة يبحث عن استجابة بعينها.

وميز **آيزر** بين قطبين للنص[1] وهما القطب الفني الذي يمثل نص المؤلف، والقطب الجمالي الذي يدل على تحقق العمل كما ينجزه القارئ، هذا يعني أن الجمالية تتحقق بالتفاعل بين القارئ والنص. فالنص حسب **آيزر** يتضمن مجموعة من الفراغات التي يملأها القارئ بالدلالات التي استمدها من قيم اجتماعية وثقافية ودينية ...

3.2. أنواع القراء في النقد الأدبي المعاصر:

أهملت كل الدراسات النقدية في القرن التاسع عشر القارئ وركزت اهتمامها على المؤلف ثم بعد ذلك على النص بمعزل عن المؤلف، ويقول في هذا **رولان بارت** Roland BARTHES " لم يكن القارئ أبدا موضوع اهتمام النقد الكلاسيكي، الذي لم يعترف إلا بوجود رجل واحد وهو المؤلف... ولكي نعيد لفعل الكتابة مستقبله، يجب أن نعكس الأوضاع، لأن ولادة القارئ لن تتحقق إلا بموت المؤلف"[2] وفي هذا تأكيد على ضرورة توخي الدراسات الأدبية النقدية مسارا جديدا يحدث تحولا جذريا في نظرياتها الكلاسيكية التي ظلت مرتبطة بالنص كإنتاج مجرد، ولن يتأتى هذا إلا من خلال منح القارئ اهتماما أكبر باعتبار أن الأدب يكتب ليقرأ ولا يكتب لذاته، وكذا من خلال نزع السلطة من المؤلف الذي احتكر عرش الدراسات الأدبية لحقبة من الزمن.

وهو ما حدث فعلا في مجال النقد الأدبي في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فقد اعتلى القارئ عرش الدراسات الأدبية النقدية، حتى أن أسماء أعلام نظريات القراءة ارتبطت

[1] غفيري خديجة، المرجع السابق، ص. 57

[2] المصدر نفسه، ص. 32

بأسماء أنواع القراء، وعرفت تصنيفا حسب كل منهجه وتوجهه في القراءة، فارتبط القارئ المثالي باسمي **رومان انجاردن** Roman INGARDEN و**ديديي كوست** Didier COSTE، والقارئ التاريخي باسم **هانس روبرت ياوس** Hans Robert YAUSS ، والقارئ الضمني باسم **آيزر فولفغانغ** Iser WOLFGANG ، والقارئ التخييلي باسم **ميشال بارت** Michel BARTHES، والقارئ النموذجي باسم **أمبرتو إيكو** Emberto ECCO، والقارئ الجامع باسم **ميخائيل ريفاتير** Michel RIFFATERRE، وغيرهم من أعلام نظريات القراءة وأنواع القراء...

وعلى اختلاف الاتجاه النقدي والإطار النظري لهؤلاء القراء إلا أن القاسم المشترك بينهم هو كونهم كيانا نصيا وافتراضيا مثبتا في ثنايا النصوص، فليس لهم في الحقيقة وجودا فعليا أو واقعيا، بل هم مجرد أدوات إجرائية لتحليل النصوص وإدراكها، ونذكر على سبيل المثال "القارئ الضمني" لدى **آيزر** الذي يعد احدى الأدوات التي وظفها لوصف التفاعل بين النص والقارئ في إطار نظرية جمالية التلقي، كما استعمل **ريفاتيير** "القارئ الجامع" معيارا لتحليل الإجراءات الأسلوبية للنص الشعري في إطار الأسلوبية البنيوية. وهكذا بالنسبة لباقي القراء.

وعلى الرغم من تعدد أنواع القراء، إلا أننا في هذا الطرح سنكتفي بالأنواع التي شاع تداولها بين جمهور الأدباء.

1.3.2. القارئ المثالي Le lecteur idéal:

القارئ المثالي هو "استحالة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي" كما عرفه **آيزر** في كتابه "فعل القراءة"، فعلى القارئ المثالي أن يقرأ أفكار المؤلف ويحاكيها، فتكون مهمته فك الشفرات المتحكمة في النص وكشف نوايا المؤلف، لا بل حتى استنفاذ معنى التخيل[1]، وهذا ما يجعل منه كائنا تخييليا لا وجود له في الواقع، لكن دوره فاعل لأنه يقوم بسد الثغرات

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط1، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997، ص. 160.

التي تنقتح كلما خضع العمل الأدبي للتحليل، ولأن القارئ المثالي باستطاعته استحضار مزاجه التخييلي في كل مناسبة يستدعى فيها، فإنه يمكن اعطاؤه صفات متنوعة تبعا لنوعية المشكل الذي يستدعى للمساعدة في حله.[1]

2.3.2. القارئ المعاصر Le lecteur moderne:

"يتعلق الأمر بتاريخ التلقي وكيفية استعمال النص الأدبي من طرف جمهور معين، إن الاحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب، وهذا صحيح أيضا حيث يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات القراء الذين يطلقون عبر فترات مختلفة من الزمن أحكاما على أثر معين، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الإنطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء"[2].

ومن هنا يمكننا القول أن القارئ المعاصر مستخلص من الوثائق الموجودة، فهو ذلك القارئ الذي يواكب فترة ما من فترات التاريخ فيعيش مع جمهور معين وتكون أحكامه منطبقة بأذواق هذا الجمهور، لذا فدوره يتجلى في الأحكام النقدية الصادرة على الآثار الأدبية في حقبة معينة[3].

3.3.2. القارئ المخبر Le lecteur informé:

هذا النوع من القراء طرحه الناقد الأمريكي **ستانلي فش** Stanley fish ضمن مفهوم وصف معالجة النص من طرف القارئ، ويجب أن يتوفر على مجموعة من الشروط:

- أن تكون له القدرة على التحدث بطلاقة باللغة التي بني بها النص.

---

[1] ايزر فولفغانغ، **فعل القراءة**، المرجع السابق، ص. 23

[2] ناظم عودة خضر، المصدر نفسه.

[3] سعدون محمد، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية**، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 13، جامعة محمد خيضر بسكرة، جوان 2013، ص. 72

- أن تكون لديه المعرفة الدلالية التي يمكنه أن يوصلها بسهولة إلى مستمع ناضج الفهم.
- أن يتمتع بكفاءة أدبية تجعل منه قارئا خبيرا، "وينبغي معرفة جميع تخصصات القارئ ذاكرين أولا القارئ العادي الذي يقرأ بصورة غير تأملية، وتتعلق هذه القراءة بمفهوم النص وسياقه. وثانيا القارئ المختص الذي يجد تخصصه داخل الخطاب، كالتخصص الأدبي مثلا، حيث يشعر القارئ بالارتياح أكثر ويكون مؤهلا لقراءة نص مماثل أو نصوص أخرى"[1]

4.3.2. القارئ الجامع L'archilecteur:

وهو ما سماه أيضا **آيزر** في كتابه فعل القراءة "القارئ الأعلى" وهو مفهوم أتى به **ميخائيل ريفاتيير** ويعني به" مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، و بالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة"[2] وهذا يعني حسب ما ذهب إليه **ريفاتيير** أن الواقع الأسلوبي للنص لا يمكن إدراكه إلا من طرف ذات واعية متبصرة، والقارئ وحده بإمكانه صياغة المفارقة الخارج نصية متجاوزا بذلك الصعوبات الداخل نصية التي تحددها أدوات لسانية.

5.3.2. القارئ المستهدف Le lecteur visé :

يجسد هذا النوع من القراء رغبة المؤلف وتخييله أو الصورة التي يكونها المؤلف عن القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، فقد تولد صورة القارئ المثالي أو ترتسم في ضوابط وقيم القارئ المعاصر، في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقي.[3] وهكذا فالقارئ المقصود باعتباره قاطنا تخييليا في النص، لا يمكن أن يجسد مفاهيم

[1] سعدون محمد ، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية**، المصدر نفسه.

[2] آيزر فولفغانغ، المرجع السابق، ص. 24

[3] ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص. 162

وتقاليد الجمهور المعاصر فحسب، بل أيضا رغبة المؤلف سواء في الإرتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها.[1]

6.3.2. القارئ النموذجي Le lecteur modèle:

يعرف الإيطالي **أمبرتو إيكو** القارئ النموذجي "بأنه مجموع شروط النجاح أو مجموع عناصر التوفيق التي تنشأ نصيا والتي لا بد أن تتحقق كي ينتقل النص ونعني هيئة المتلقي النشيط الفعال والذي تفترض وجوده عملية فك رموز الحكاية على أحسن ما يكون"[2]

وهو ينطلق في مفهومه من فكرة أن النص هو استراتيجية بين الكاتب والقارئ، فالمؤلف ينظم النص اعتمادا على قدرات القارئ، وهذا يعني أن القارئ النموذجي حسب **إيكو** هو الذي يبدي استجابة توافق رغبة الكاتب سواء أكانت رغبة صريحة أو مضمرة في ثنايا النص.

فالقارئ النموذجي هو الذي يستجيب للدور الذي كتبه له النص فيقوم بملأ الفراغات، وتسير قراءته للأحداث مبرمجة من الكاتب، حتى وإن أخطأ في التأويل فهذا في حد ذاته أحد شروط نجاح القراءة، لا بل هذا الخطأ سِيق إليه القارئ لأنه كان مقصودا من الكاتب. وكمثال عن فكرة القارئ النموذجي المضلل قصة المرأة التي وصفها لنا الكاتب بأنها مضطهدة من عائلتها رمي بها في مستشفى الأمراض العقلية على الرغم من سلامة عقلها بغية تقاسم تركتها التي ورثتها عن والدها، وكيف كانت تتلقى علاجا بالصدمات الكهربائية، ما أثر فينا كقراء وزادنا تعاطفا مع البطلة، هذه الأخيرة التي كان منجدها من العذاب أحد الأطباء الذين أثارت شفقتهم، فساعدها على الهرب من المستشفى وكان واصيا عليها وهي الأخرى ارتبطت به عاطفيا، وتعمد الكاتب أن يرينا إيجابيات هذه المرأة وسلبيات الشخصيات الأخرى، فولد عندنا هذا حب البطلة والشفقة عليها والانبهار بالطبيب الفارس الذي أنقذها وبالمقابل أثار لدينا مشاعر البغض والكره اتجاه أفراد عائلتها.

---

[1] ايزر فولفغانغ، المرجع السابق، ص. 28

[2] سحلول حسن مصطفى ، المرجع السابق، ص. 46

وهكذا تتوالى الأحداث إلى أن يفاجئنا الكاتب في نهاية القصة بأن هذه المرأة شخصية مريضة تعاني من مرض الشيزوفرينيا أو الانفصام في الشخصية وأن المحكمة هي التي قررت إحالتها على مستشفى الأمراض العقلية بعد أن دفعت بوالدتها من الشرفة ظنا منها أنها تخون والدها، كما فاجئنا كذلك بحقيقة الطبيب الفارس الذي لم يكن سوى طبيبا انتهازيا يعاني من شعور بالنقص ما جعله يستغل وضع المريضة غير المستقر والترصد بها للاستيلاء على أموالها.

ومن هنا نستنتج أن الكاتب تعمد تضليل قارئه، فرسم لنا الأشياء على غير حقيقتها، وبذل جهدا لإقناعنا كمتلقين، ولقد نجح في ذلك لأنه ما كان لنا كقراء أن نخرج عن هذا السبيل، لا بل أبعد من ذلك، فقد تركت الرواية أثرها فينا، وبهذا يكون العمل الأدبي قد وصل مأربه.

4.2. في استراتيجيات القراءة والتأويل:

لم تكن القراءة مجرد فعل بسيط ساذج يتحقق عشوائيا وهذا ما أدركه الوعي الإنساني لذلك راح يبحث في تفاصيل هذا الفعل البسيط المعقد الذي أسست فيه نظريات مختلفة التوجه حاولت الغوص في أدق مظاهر تجليه لا بل من النظريات من نفت وجود العمل الأدبي ما لم يقرأ.

اهتم مثلا **فانسون جوف** Vincent JOUVE بما سيستعين به القارئ من أعضاء لإنجاز فعل القراءة، وتبين له أن جهاز البصر يلعب دورا فاعلا من أجل تحققها[1]، وخلص **فرانسوان ريشودو** François RICHAUDEAU إلى أن "العين لا تدرك العلامات بشكل خطي، الواحدة تلوى الأخرى، وإنما على شكل قفزات مباغتة ومتقطعة، ولحظات الفراغ هذه التي لا تتجاوز في أقصاها ربع الثانية هي التي تحقق الإدراك. كما أن نسبة جودة هذا

[1] غفيري خديجة ، المرجع السابق، ص. 46

الأخير تتحدد بمدى احتواء النص على ألفاظ مختصرة وبسيطة، كما أن قدرة الذاكرة على تخزين المعلومة يتحدد بحجم الجملة من حيث الطول والقصر وبدقة بنائها، وإذا أغفل المؤلف ذلك فإنه سيجد متلقيا يقرأ نصا آخرا غير الذي كتبه."[1]

كل ما سبق ذكره يندرج ضمن استراتيجية إدراك ومعاينة النص، وهي استراتيجية يشترك فيها جميع أنواع القراء من القارئ العادي إلى القارئ الناقد، لتأتي فيما بعد مرحلة الفهم التي تتحقق بممارسة مجموعة من الاستراتيجيات قسمتها خديجة غفيري[2] كما يلي:

- **إيقاع القراءة:** كلما كانت أحداث النص بسيطة كانت طريقة تناولها واستيعابها أسهل، وكان بذلك الإيقاع أسرع، يعني أنه إذا تم وضع عمل أدبي أمام قارئين مختلفين ينتمي أحدهما إلى عصر التأليف وينتمي الآخر إل حقبة زمنية مختلفة، فإن قراءة الأول ستكون أسرع من الثاني لأنه كلما اتسعت الهوة وابتعد المتلقي عن زمن إنتاج النص تراجع إيقاع القراءة وازدادت صعوبة الفهم والاستيعاب. فروايات شكسبير مثلا تؤكد فكرة تغيرات الإيقاع، لأن قراءة متلقي الحقبة التي أنتجت فيها أعماله أسرع من قراءة متلقي عصرنا الحالي.

- **التضحية:** إن القارئ وهو يمارس فعل القراءة، لابد له من التضحية بقضايا بعينها في سبيل تحقق غيرها، فقد يضحي باسترسال النص من أجل تأويله واستيعابه[3] فنجد المتلقي يضحي باسترسال أحداث النص وتطورها ليؤول النص، فلا ينتظر نهاية بعينها قد وضعها المؤلف بل يدخل في سلسلة من التأويلات اعتمادا على خبراته القرائية السابقة، ويكون بذلك قد ساهم في بناء النص والانتهاء به إلى مسار ما كان التوحيدي ليسلكه من أجل أن يستفهم ليستوعب.[4]

[1] غفيري خديجة ، المرجع السابق، ص. 46

[2] غفيري خديجة ، المصدر نفسه، ص.47

[3] المصدر نفسه.

[4] المصدر نفسه.

- **الاستعداد لمعايشة النص:** تنشأ العلاقة الوطيدة بين القارئ والنص نتيجة الأثر الذي يحدثه هذا الأخير في المتلقي فيأجج مشاعره وأحاسيسه سلبا أو إيجابا، ويتحكم في هذا الأثر طبيعة النصوص والمواضيع والأسلوب، لا بل حتى الجانب النفسي للمؤلف أثناء تأليفه، مما يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف مما يقرأ، فلا قيمة للقراءة إلا بهذا التحول الذي يطرأ على شخصية القارئ، فتنعكس هذه الشخصية الجديدة على المجتمع كله باعتبار أن المتلقي جزء من المجتمع يؤثر ويتأثر به، فتجربة القراءة كما أنها تساهم في تشكيل شخصية القارئ ومبادئه وتوجهاته وقيمه فإنها بذلك تساهم في تشكيل قيم مجتمع بأكمله.

إن الهدف من النصوص هو إقناع المتلقي بإحداث التأثير الانفعالي، فقد يكون إقناعا محتملا وهو حال النصوص المكتوبة أو آنيا كما الحال بالنسبة للخطابات الشفهية.[1]

5.2. القراءة وجماليات التلقي:

بعد هيمنة النظريات التي حاولت لعقود من الزمن تحليل وفهم النص الأدبي من خلال حياة مؤلفه وذلك بالبحث في ظروفه الاجتماعية والتاريخية والبيئية والعقائدية والنفسية، ثم بعدها النظريات التي استبعدت المؤلف تماما واهتمت بالجانب الشكلي والجمالي للنص، جاءت نظرية التلقي التي وضعت أسسها ومبادئها مدرسة **كونستانس** Constance الألمانية لتحدث تحولات جذرية في مسار مختلف الدراسات الأدبية والنقدية التي عنيت بمفهوم النص الأدبي، فخلق أهم روادها **هانس روبرت ياوس**Hans Robert Jauss)، **وفولفغانغ آيزر** Wolfgang Iser ثنائية جديدة عليت سلطتها بعدما كانت مدحورة، وهي ثنائية (النص والقارئ) التي فتحت آفاقا جديدة أمام القارئ ليتفاعل أكثر مع النص ويتوغل في معانيه ودلالاته بغية فك رموزه وتذوق جماليته. وفي هذا تقول **رجاء عيد:**

[1] غفيري خديجة ، المرجع السابق، ص.47

"إن منظور التلقي له مبرراته ومشروعيته، إنه إعادة القيمة للقارئ، وإعادة لأهمية السياق التاريخي والاجتماعي وكأنه نفي لتطرف الشكلانية وسرف البنيوية. إن جوهر منظور التلقي هو إعادة الصلة الحميمة والضرورية بين النص ومتلقيه."[1]

1.5.2. جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس:

يعد **ياوس** من أوائل النقاد الجماليين الذين عملوا على إعادة قراءة علاقة الأدب بالتاريخ، خاصة فيما تناوله في كتابه "جمالية التلقي" التي حاول أن يحقق من خلالها الوصول إلى نظريته حول "الإنتاج" و"التلقي" و"أفق التوقعات" منتقدا من خلال ذلك تياري الماركسية والشكلانية، هذان التياران اللذان أهملا "القارئ الفاعل".

ويسعى **ياوس** إلى تحديد العلاقة بين الإنتاج وبين التلقي من خلال تلاحم الذات المستهلكة والذات المنتجة في تجسيد المعطى المطلوب، الذي يتم من خلال ذلك التفاعل بين المؤلف والجمهور.[2]

إن **ياوس** حينما جعل من القارئ موضوع دراسته منشغلا بالمؤلف والنص جدد بذلك مقصدية المعرفة الأدبية. لقد أعاد التساؤل حول مفهوم العمل، وأبرز أنه لا يمكن حصره في المؤلف لأنه يشهد تجددا وإعادة إحياء مع كل قراءة، ومن هنا تبرز قيمة القارئ.

يرى ياوس أن "فعل القراءة ليس متجانسا لا في لحظته التزامنية لاختلاف القراء واختلاف أوضاعهم، ولا في لحظته التعاقبية"[3] هذا لأنه من خصوصية النص الأدبي تجدد مرجعياته باختلاف السياقات التاريخية للقراء وهذا ما دفع به إلى الاهتمام بتاريخية القارئ Historicité du lecteur. هذا يعني أن القارئ لا يمتلك النص إلا حينما يتملكه ضمن

[1] عيد رجاء ، **ما وراء النص**، مجلة علامات، السعودية، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، ديسمبر 1998، ص. 193

[2] بوعبيو بوجمعة، المرجع السابق، ص. 118.

[3] غفيري خديجة ، المرجع السابق، ص. 40.

مرجعيته الثقافية، وانطلاقا من هذه الفكرة ظهر مفهوم أفق الانتظار، فكل نص يحيل القارئ على مجموعة من المعطيات، تتأسس عبرها خصائص قراءته، فممارسته لفعل القراءة ليست عملية ساذجة، بل إنها تتم في إطار مطالعاته السابقة، التي تشكل أفق انتظاره.

- **أفق الانتظار(التوقعات):**

كان من أولى اهتمامات **ياوس** فحص منهجية تاريخ الأدب ليعطي مفهومه "أفق الانتظار"، دورا في التاريخ الجديد للأدب، وفي الحقيقة أن هذا المفهوم على اختلاف تسمياته قد أثاره منظرون آخرون من قبل فطرحه **هوسرل** مؤسس النظرية الظاهراتية ضمن فكرة إدراك القراءة وهو ما عبر عليه بـ' التجربة الزمانية' ، وتناوله أيضا **هيدغر** ضمن مفهوم "المعنى المسبق" أو "المعرفة السابقة"، إذ يرى أن قراءة النص تتم وفق توقعات مسبقة[1] وهذا يعني أن المعنى المسبق الذي يسقطه القارئ على النص الماثل أمامه بمعاني معينة، يتطلب من القارئ أن يكون مزودا بجملة من المعارف تمكنه من تكييف ذلك مع ما يرمي إليه النص من معاني ظاهرها وباطنها بمعنى أن المعارف التي يقدمها النص هي في الحقيقة معارف موجودة سلفا في ذهن القارئ، وقد لا يمكن اسقاطها تماما على معاني النص ولكنها تبقى مترابطة لتضفي على النص اتساقا وثراء. وهذا يعني أن أفق الانتظار وسيلة لقياس استعداد القارئ لتلقي النص.[2]

أما **غادامار** يضيف إلى المعرفة السابقة "الوظيفة الفعلية للتاريخ" فيرى أن ذلك الحوار الذي لا ينتهي بين الحاضر والماضي هو الذي يشكل معنى النص أي أن معنى النص وقيمته لا تتأتى إلا من خلال 'انصهار الآفاق' وهو ما يجعل فهم النص مرتبط بتاريخ تلقيه.

أما **ياوس** فيؤكد على أهمية مفهوم أفق التوقع في فهم وتلقي العمل الأدبي فيعرفه بأنه "مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في

[1] بوعبيو بوجمعة، **أليات التأويل وتعددية القراءة**، المرجع السابق، ص. 35.

[2] غفيري خديجة ، المرجع السابق، ص. 41.

تناوله للنص وقراءته"[1] ، وعليه فإن جمالية التلقي تعتمد على فهم القارئ للعمل. فالطريقة التي يتملك بها النص الأدبي ليحلله ويفسر ظاهره وباطنه لا تؤدي إلى حدوث التواصل والتفاعل بين القارئ والنص إلا إذا اعتمدت على اللغة والقواعد والمرجعيات التي يتمثلها القارئ لفهم العمل متأثرا بنظرته وتجربته السابقة.

ولهذا فإن أفق الانتظار يتحدد عند كل قارئ بالعوامل التالية:

- **المعرفة المسبقة للقارئ بالجنس الأدبي:** فالقارئ عندما يتوجه إلى النص لا ينطلق من فراغ ذهني، بل لا بدَّ له من تراكم معرفي حتى يتمكن من تحديد مسارات القراءة تبعاً لما تحفظه ذاكرته (ذخيرته المعرفية(التي تتكفل بإنشاء التفاعل بين القارىء والنص، كما أن معرفته بالجنس الأدبي والإلمام بمعايير كل جنس (قصيدة، قصة، مسرحية...) من أهم فاعليات القارئ التي تكون نتيجة التفاعل العميق الذي يحدث بينه وبين النص.
- **معرفة الأعمال السابقة (تعالق النصوص أو القدرة التناصية):** أي أن كل نص لا يأتي من فراغ، بل لا بد له من مرجعيات فكرية، وأصول معرفية، وثقافية، ودينية. وكل نص جديد أنما بني على بقايا نص قديم، سابق له في العمر التاريخي، ويعد السياق الثقافي أهم العوامل التي تعين المتلقي في التواصل مع النصوص المتعالقة وتفسيرها.

باعتبار أن كثيرا من المكونات الأدبية والثقافية المتنوعة هي التي كونت النص الماثل من النص الغائب فقد " كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يطلب من الشاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره، ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد. وهكذا يُغذِّي اللاوعي الوعي."[2]

[1] البازغي سعد ، **دليل الناقد الأدبي**، ط1، المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد ، 2003، ص. 133

[2] خالد علي مصطفى، **مفهومات نظرية التلقي**، مجلة ديالي، العراق، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2016، ص. 168.

- **إدراكه الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العملية:** ينبغي على القارىء أن ينظُر إلى المعنى الكامن خلف النص الظاهر، فللنص" معنىً يحجبه، ومهمة القارىء أو الناقد هي كشف المستور من معنى النص وإزاحة الأستار والحُجب عنه "[1]

في هذا الجانب لا بد من أن يتوافر للقارىء استراتيجيات معينة للقراءة؛ لأنه يقوم بعملية صناعة المعنى، لا مجرد استخلاص للمعنى الباطن من المعنى الظاهر.

أما مهمة المبدع في هذا الجانب فتقوم في" تحقيق إنزياحٍ عن المعنى المتعارف عليه، لكون البِنية النصية هنا خالية من الإبداع، وتكون الوظيفة اللغوية إبلاغية تداولية، أما إنزياح المبدع عن المعنى التداولي فتكون الوظيفة اللغوية إبلاغية بلاغية، تحتاج إلى إعمال الذهن من لدن المتلقي للكشف عن شفرة النص"[2]، فينبغي على المبدع أن ينتقل إلى المستوى الذي يخلق اللغة الشعرية لأنها لغة لها وظيفة غير وظيفتها في الكلام المتداول.

إن التلقي لا يتوقف عند زمن بل يخلق في كل زمن، ولكل زمن قرّاءه وهذا التلقي يختلف من زمن لآخر حسب الظروف السياسية المحيطة، ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها وكل هذا يشكل مخزوناً لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على اخراجه [3] ولهذا فإن أفق الانتظار يمثل وسيلة لكسر التصور التقليدي الغربي الذي يضيق على آفاق العمل الأدبي بإقراره لفعل قراءة واحد ذاك الذي يبحث عن المعنى الكامن في النص.

إن القارئ يحاول أن يخوض في النص من خلال تجاربه السابقة وقراءاته الأدبية وإدراكه للغة في حين أن الكاتب يسعى إلى تضليله وزعزعة هذه الرؤية (أفق الانتظار) فينتج عن هذا التوتر القائم بين العمل الأدبي وأفق الانتظار ما يسمى **بالمسافة الجمالية.**

---

[1] المصدر نفسه، ص. 169.

[2] المصدر نفسه.

[3] خدادة سالم، **النص وتجليات التلقي**، الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، 2000، ص ص. 44-48

- **المسافة الجمالية:**

يعرفها ياوس كالتالي: " ...المسافة بين أفق التوقع الموجود من قبل (سابق الوجود) وتلقي العمل الجديد الذي قد يؤدي إلى تغيير في الأفق"[1]

إن عدم انسجام أفقي النص والمتلقي، هو ما يحقق للعمل الأدبي خاصيته الفنية لأن توجيه أفق المتلقي وجهة جديدة غير مألوفة هو ما يحقق له اللذة والدهشة " فهذه المسافة المفترضة لأسلوب جديد في الرؤية يحسها الجمهور المعاصر مصدر لذة أو دهشة أو حيرة، ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحولت سلبية العمل الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره، بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوقع ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية"[2]

أي أن المسافة الجمالية تتحقق من خلال آثار ردود أفعال القراء وآراء النقاد والباحثين، فكلما زادت المسافة بين أفق توقع القارئ والعمل الأدبي، حكم على هذا الأخير بالنجاح، لكن هذا الحكم لا يبدو عادلا ومنطقيا، ورواية الكاتب البرتغالي **باولو كويلو** Paulo COELHO " 11minutes "خير دليل، فهذه من رواياته التي لاقت أقل نجاح مقارنة برواياته الأخرى رغم أنها تناولت فكرة العلاقة الجنسية لإحدى بنات الليل التي تدوم 11 دقيقة، وهو موضوع جريء جديد مخالف لكل توقعات القراء باختلاف أذواقهم، فخلخلة رؤية الجمهور لم تكن مقياسا لتصنيف وتقييم هذا العمل الأدبي. قراءة النص الأدبي قد توافق أفق توقعات القارئ لتعوده عليها، وقد تصدمه وتخيب أمله كما أنها قد تغير وتنمي آفاقه وفكره ورؤيته. ومن هنا نخلص إلى ثلاث أنواع ردود لدى القارئ:

- الاستجابة: ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

---

[1] ياوس هانس روبرت ، **جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)**، ترجمة : رشيد بنحدو، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2004، ص. 47

[2] المصدر نفسه، ص ص. 47- 48

- التغييب: ويترتب عنه الاصـــطدام لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

- التغيير: أي تغيير الأفق المتوقع، فتجربة القراءة تحرره من الأحكام المسبقة، وتفتح له آفاق جديدة للتذوق الأدبي.

فالمسافة الجمالية بين أفق الانتظار القديم، والعمل الجديد ينجم عنها تحول في العادات، وتلاحم في الآفاق من أجل تأسيس أفق جديد. وهكذا فإن " النص الجديد يثير عند القارئ أو –السامع– أفق توقعات وقواعد اللعبة التي استأنس بها في اتصاله بنصوص سابقة. إن هذا الأفق يخضع بعد ذلك مع توالي القراءات إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه"[1]

2.5.2. الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر:

يتفق كل من **ياوس** و**آيزر** على مبدأ أن القارئ شريك مشروع في تشكيل معنى النص، ما يعني أن المعنى الذي يحمله النص في حاجة إلى من يكمله، وهو القارئ. فإذا كان **ياوس** قد حاول أن يضع تطور الأدب في سياق تاريخي متأثرا بما سبقه إليه **غادامير** من حيث أن فهم العمل الأدبي لا يمكن أن يتم إلا من خلال التاريخ، فإن **آيزر** لا يلغي النص ولا يميل الكفة لصالح القارئ، وإن كان مهتما به، بل يرى أن كلا من النص والقارئ بناء قائم بذاته، يقفان متوازيين، فالقراءة تحاور النص وينتج عن هذا التفاعل بين المتلقي والنص نص جديد.[2]

[1] غفيري خديجة، **سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي**، المرجع السابق، ص. 41.

[2] بوعبيو بوجمعة، **آليات التأويل وتعددية القراءة**، المرجع السابق.ص. 119.

وفي هذا طرح **آيزر** عددا من المفاهيم المختلفة والأدوات الإجرائية لكشف الصلة الضرورية بين الأدب والمتلقي، من حيث أن "عمليات تحليل النص تستند على نحو أساسي إلى 'فعل' المتلقي قي إدراكه لعمل أدبي ما"[1]

- **القارئ الضمني:**

يذهب **آيزر** إلى أن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص، فيعرفه بأنه " بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة (...)، وهكذا يعني مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص"[2].

ما يعني أن المؤلف حينما يكتب فهو يستشعر وجود قارئ يبني معه علاقة مشتركة حسب متطلباته وميولاته، فيبقى له قرينا يفرض عليه شكل النص وتوجهه وأسلوبه لتحقيق الوظيفة التواصلية، وكأن "الأمر مرهون بوجود عقد ضمني بين الكاتب والمتلقي يضع الكاتب من خلاله أمارات دالة يهتدي بها القارئ كي لا يضيع في متاهة مضللة.[3] هذا يعني أن القارئ الضمني قارئ غير حقيقي، وأن النص مجرد شكل لا تتضح معالمه ولا يكتمل معناه إلا إذا تمت قراءته.

- **الفجوات:**

يوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملئها، فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة، والتي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيلته[4]. فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملئ يتم ذاتياً حسب ما هو معطي في النص، وهذا "الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة، وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ

---

[1] خضر ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، المرجع السابق، ص 148.

[2] آيزر فولفغانغ، **فعل القراءة**، المرجع السابق، ص.30.

[3] فواري تسعديت، **المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، سلسلة الدراسات (13)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2008، ص.54

[4] أبو أحمد حامد ، **الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**، الرياض، مؤسسة اليمامة، 1997، ص. 131

من أجل ملئها، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من أجل ملئ هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ"[1]

6.2. التلقي عند أمبرتو إيكو:

رغم الاختلاف في الخلفية الفكرية والمنهجية التي تؤطر الحقل الذي يشتغل فيه كل من **إيكو** و**آيزر**، فإن الأرضية التي يخضعان فيها نظريتهما للاختبار هي أرضية ذات طبيعة سردية. كما أن كثيرا من القضايا التي عرضتها جمالية التلقي في شخص **آيزر** كقضية التأويل وفعل القراءة قد وجدت معالجة منظمة في إطار النظرية السيميائية عند **أمبرتو إيكو**. إن القراءة في نظر **إيكو** تدخل حثيث يعمل على تنشيط النص الذي هو "آلة كسولة "تحتاج إلى" قارئ نموذجي "يفعل في التوليد والتأويل مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادرا على المساهمة في تحيين " actualisation" النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب[2]. ويرى **أمبرتو إيكو** أن النص هو نسيج من الفراغات التي تتحين الملئ ليمنح العمل حياة جديدة. وما وجدت إلا من أجل سببين[3]:

- اعتبار النص آلية اقتصادية تعيش على نسبة المعاني التي يضيفها المرسل إليه.
- إن انتقال النص نحو دور جمالي، يجعل القارئ يضطلع بمبادرة التأويل.

ولهذا فإن تنشيط فعل القراءة، حسب **إيكو** يرتكز على ثلاث دعائم، لا يمكن دونها الحديث عن القراءة والتأويل.

---

[1] بوحسن أحمد ، **من قضايا التلقي والتأويل**، الرباط: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، 1995، ص. 108

[2] خرماش محمد، **فعل القراءة واشكالية التلقي**، مجلة علامات، ع 100، كلية الآداب– فاس– ظهر المهراز، 1998، ص 53.

[3] غفيري خديجة، المرجع السابق، ص. 202.

- **الموسوعة:**

وهي الرصيد اللغوي والثقافي الذي تحدده البيئة الاجتماعية، الكامن في النص والذي يستحضره القارئ حتى يتمكن من مواجهة النص، وفي هذا يقول الناقد المغربي **عبد الرحمان بوعلي** أن الموسوعة "...تتعلق بنوع من الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ماهو رائج في السياق السوسيو ثقافي"[1] ، وهذا يعني أنه قد يحدث أن يكون سنن القارئ أضيق من سنن المؤلف، فيحتاج القارئ زيادة على استدعاء القدرة اللسانية استحضار ما يسميه **إيكو** "الموسوعة" encyclopédie، هذه الموسوعية المعرفية يقوم القارئ بتنشيط وتفعيل جزء منها، بما يقتضيه فهم وتأويل النص، من خلال تفاعله مع النص عبر تبني سيناريوهات معينة، وبناء مسارات استدلالية وتحديد عوالم ممكنة وفق ما تخطط له الاستراتيجية النصية، "وبدونها لا يمكنه أن يكون ذلك الشريك الفعال Coopérant في النص الذي يملأ الفراغات ويحمل التناقضات ويستخلص المقولات في حدود التأويل"[2].

فعندما يتم إنتاج نص ما لا لكي يقرأه قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء، فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثا اجتماعيا.

"إن الإرث الاجتماعي لا يحيل، في تصور **إيكو**، على لغة بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط، بل يتسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة من النصوص، بما في ذلك هذا النص الذي بين يدي القارئ.

إن فعل القراءة يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة هذه العناصر حتى إن استحال على قارئ واحد أن يستوعبها كلها. وعلى هذا الأساس، فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل

---

[1] حمداوي جميل، **طرق القراءة**، الدراسة والمناهج التعليمية، ، على الرابط الإلكتروني: http://www.startimes.com/?t=30653309 اطّلع عليه بتاريخ 2017/07/02 على الساعة 23:27

[2] خرماش محمد ، المرجع السابق، ص. 54

مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية"[1]

هذا يعني أن القراءة حسب **إيكو** هي مكون داخلي للنص يحتاج إلى مؤازرة القارئ حتى يكتمل معناه ويتحقق ويتمكن من ملئ الفراغات والبياضات التي تتخلله وتدفعه للانفتاح على إمكانيات متعددة من القراءة والتأويل للخروج عن صمته وتحقيق جماليته.

- **الموقع المفترض:**

وقد استعاره **إيكو** من اللسانيات، ويسمى أيضا 'الطوبيك'، وهو فرضية للقراءة إذ "يمثل أداة ميتا–نصية أو فرضية تعاونية ينشئها القارئ ليتمكن من تحيين النص وفق إرغاماته الخطية. وتتمثل القراءة في إنشاء متوالية من المواقع أو 'الموضعيات' التي تتغير بتقدم القراءة واتساع ما يسميه **إيكو** الوضعية الكبرى"[2] أي أنه ترسيمة عامة يستعين بها القارئ للولوج إلى عالم النص.

ويحدده **إيكو** قائلا: "إن الطوبيك أداة سابقة على النص، أو هو ترسيمة من عند القارئ"، ويمكن القول، إن الطوبيك "نقطة إرساء بدئية داخل مسار تأويلي، فكل قراءة تنطلق من تصور أولي – بشكل حدسي في غالب الأحيان– للمعنى من أجل تحيين مجموع الإمكانات الدلالية أو البعض منها، ويمكن موقع الطوبيك من هذا التحيين أساسا في محاول محاصرة شظايا المعنى المتولدة عن الانفجارات الأولى فهو يستخدم من أجل ضبط السيميوزيس من خلال تقليصها، ومن أجل توجيه التحيينات"[3]

فالعالم المفترض هو مرحلة التقاء النص بالقارئ، اذ يرى **إيكو** أن القوانين الداخلية للنص وإن كانت تفتح إمكانية التأويل، إلا أنها لا تفتحها بصورة لا نهائية، كما أن التأويلات المقترحة ليست مفروضة من طرف القارئ، ولكنها ناتجة عن التعاون الذي يحدث بين

---

[1] إيكو أمبرتو ، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، 2000، ص.86.

[2] خرماش محمد، المرجع السابق، ص 55.

[3] بنكراد سعيد، **النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا**، دار الامان، ط1، 1996، ص. 103

النص و القارئ، في إطار ما يسميه " التشارك النصي Coopération textuelle أي لحظة التفاعل بين النص والقارئ، وتحديدا بين النص وقارئه النموذجي، فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة، ولكن أيضا بقوته الدلالية الخاصة[1].

بهذا المعنى يغدو الطوبيك، كما يوضح **إيكو**، "فرضية مرتبطة بالقارئ الذي يقوم بصياغتها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من نوع ربما يتعلق الأمر بالقضية الفلانية". ويعد من هذه الزاوية أداة سابقة على النص. ولا يقوم النص إلا بافتراضها إما ضمنيا وإما بالإشارة إليها صراحة من خلال مؤشرات مثل العنوان أو العناوين الفرعية أو من خلال الكلمات–المفاتيح. وإلى هذه الفرضية يستند القارئ في تفضيله لبعض الخصائص الدلالية للوحدات المعجمية التي يتألف منها النص واستبعاده لأخرى بغية الوصول إلى الانسجام التأويلي الذي يطلق عليه التناظر Isotopie "[2]

وفي هذا الإطار تكون العودة إلى تحديد المعجم ضرورية ومناسبة للإمساك بالدلالات الضرورية، من خلال وضع اعتبارات أخرى ذات صلة بالاختيارات السياقية والمحيطة بالنص والنواحي البلاغية والأسلوبية.

وعليه،" فالطوبيك هو الفرضية أو الفرضيات الأولى التي يكونها القارئ عن المعنى. على اعتبار أن كل قراءة، من منظور **إيكو**، يحكمها من جهة تصور مسبق يحدد التحيينات المقبلة، وتحكمها من جهة ثانية، غاية تأويلية تهدف إلى الوصول إلى نقطة دلالية بعينها ضمن سيرورة تأويلية محددة بسياق خاص."[3]

- **العالم الممكن:**

حينما يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو "يبني سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص، بمعنى أنه يتخيل عالما افتراضيا يمكن أن يستوعبه النص،

[1] عمراني المصطفى، **القراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو وفولفغانغ إيزر**، مجلة فكر ونقد، ع67، مارس 2005.

[2] بنكراد سعيد، **السميوزيس والقراءة والتأويل**، علامات، ع 10، 1988، ص. 50.

[3] بنكراد سعيد، **السميوزيس والقراءة والتأويل**، علامات، ع 10، 1988، ص. 43.

هو العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص. وحسب شبكة العلاقات العاملية فإن "العوالم الممكنة" تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص وفق مساره الخطي، وما تمثله الكائنات والأشياء التي تؤثثه والتي تبدو محكومة بنفس النظام ومورطة فيه."[1]

وعليه، فمفهوم "العالم الممكن" يشتغل باعتباره آلية من آليات القارئ على ثلاث مستويات:

1- بما هو أداة ضرورية للقارئ الكفء.

2- باعتباره مسجلا في النص.

3- بتوجيه السلوك المقترح Propositionnel لكائنات النص ومكوناته. وبتفصيل ذلك، " فالقارئ المشارك -وهو يقرأ- يكون من المفروض عليه أن يبني مجموعة من العوالم الممكنة (...) وذلك في علاقة مع الممكنات الحكائية التي يظهرها النص باعتباره مجرى خطيا."[2]

خلاصة القول أن القارئ إذا قام بتشغيل هذه المقولات الثلاث، يكون بذلك قد تمكن من نقل النص من حالة الكمون إلى حالة الانفجار لتبرز معها جماليات تلقي النص.

ولكن قد تتعدد قراءات الرواية وتوقعات القارئ، فلا يتوقع جميع القراء النهاية نفسها، ولكن حسب **إيكو** فإن تعددية قراءة النص لا تخرج عن مقصدية المؤلف أي أن سلوك القارئ وردود فعله تتحكم بها السلطة المحددة التي يمتلكها النص.[3]

وعلى الرغم من أن **إيكو** حاول دوما منح دورا فاعلا للقارئ إلا أنه يؤكد على أن هذا التفاعل مع النص لا يخرج عن القصدية الاخبارية للنص[4]، فحتى لو أن النص تعددت

---

[1] خرماش محمد، المرجع السابق، ص. 55.

[2] السراج عبد العزيز، **انفتاح النص وحدود التأويل**- امبيرتو إيكو أنموذجا- http://www.aljabriabed.net/n67_07saraj.htm#_ednref18 ، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/06/23 على الساعة 1:18

[3] بوعبيو بوجمعة، **آليات التأويل وتعددية القراءة**، ص. 77

[4] المصدر نفسه.

قراءته فهذا يعني حيازته على الأثر الجمالي، لا بل ذهب **إيكو** إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن تأثر قراءة النص بالجوانب النفسية والميولات الشخصية والثقافية والايديولوجية للقارئ يدل على ثراء النص، وما قام به القارئ ليس إلا استنطاقا لمكونات ومخزونات النص العميقة التي لم يصرح بها النص، أي أن بنية النص ووحدته تبقى ثابتة وأصلية مهما تعددت القراءات، ما يعني "أن القارئ متدخل منفصل عن صنع الأثر الأدبي والجمالي والدلالي."[1]

7.2. العلاقة بين النص ومتلقيه:

" يرفض **آيزر** فكرة وجود معنى خفي في النص يقوم المتلقي بالبحث عنه بل إن المعنى ينتج من خلال التفاعل بين النص والقارئ لأن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب والتحام بين الإثنين"[2]

هذا ما يقودنا إلى فكرة وجود فراغات وفجوات يتركها المؤلف ويقوم القارئ بسدها مستعينا بمخيلته ومخزونه المعرفي، فكل قارئ يتناول العمل الأدبي من منطلقات خاصة، وهذا ما يجعل من القراءة فعلا مختلفا ونشاطا متجددا بتجدد القراء بل بتجدد القارئ نفسه، إذ أن قراءتنا للنص تتغير بتغير حالتنا النفسية وكذا زمان القراءة ومكانها.

إن القارئ عندما يقرأ النص فإنه يثريه بعديد من الأفكار والتأويلات التي تنتج من اختلاف وجهات النظر في القراءات المختلفة حيث يختلف كل قارئ في سد فراغات النص حسب ثقافته وأفقه التاريخي وطريقة تناوله للنص.

ويقوم التفاعل القرائي بين النص والقارئ على مستويين:

---

[1] المصدر نفسه، ص. 78

[2] ميرقادي سيد فضل الله ، كياني حسين ، **نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن**، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، ع 18، 2011، ص. 13

1.7.2. مستوى التلقي:

وذلك من خلال تفاعل القارئ مع بنية النص، وهو التفاعل الذي تقوم عليه نظرية الوقع الجمالي l'effet esthétique، حيث تمتلك الكتابة استراتيجيات تبرز حين ننظر إلى النص الأدبي كبنية تتفاعل في داخل مجموعة من العناصر النصية، مع بنيات أخرى خارج نصية، باعتبار النص متوالية من العلاقات اللغوية التي تنتظر من القارئ ألا يقف عند حدود تفكيكها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تأويلها، باعتبار النص بنية مفتوحة للتلقي والتأويل، وباعتبار أن في سلسلة النص كثيراً من الفجوات والفراغات التي ينبغي ملؤها من قبل القارئ[1]

2.7.2. مستوى إعادة إنتاج النص:

وذلك بعد أن يقوم القارئ بتجريد النص واكتشاف بنياته وأنظمته، وتحليل علاماته وإشاراته، ثم تأويله باستحضار مخزونه الثقافي والمعرفي وخبراته وتجاربه وربطها بالمعطيات الجديدة التي استخلصها من النص. فالقارئ لا يكتشف النص بل يعيد خلقه وإنتاجه وهو ما أكده **سارتر** بأن العمل الأدبي " خضروف غريب لا وجود له إلا في الحركة ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى "القراءة"، وهو يدوم ما دامت القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق"[2].

إن العمل الأدبي في تصور جمالية التلقي يمتلك قطبين: أحدهما فني وهو النص كما أبدعه المؤلف أي البنية النصية، والثاني جمالي وهو تلقي القارئ له، وهذا يعني كما يقول **آيزر** أن بنية العمل الفرضية تحتاج إلى قارئ يحققها لتكسب صفة العمل، لأن العمل الأدبي يتحقق نتيجة التفاعل بين النص والمتلقي، فالقارئ حر في مشاركته في النص بملء الفجوات، إلا أنه مقيد بالنماذج الموجودة داخل النص[3] وبالتالي فإن المعاني والدلالات التي

---

[1] عزام محمد، **سلطة القارئ في الأدب**، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، منتدى ستارتايمز على الرابط الإلكتروني: http://www.startimes.com/?t=28059817، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/07/06 على الساعة: 14:16

[2] سارتر جان بول، **ما الأدب**، ترجمة وتقديم وتعليق: دمحمد غنيمي هلال، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص47.

[3] فوراري تسعديت ، **المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، المرجع السابق، ص. 100.

يخلص إليها القارئ ما هي إلا نتيجة التفاعل الحاصل بين معطيات النص واجتهاد القارئ وتأويله له.

8.2. التلقي في الترجمة الأدبية:

1.8.2. القراءة للترجمة وقراءة الترجمة:

تعد الترجمة تلقيا ترجميا فهي قراءة وكل قراءة تأويل وهذا ما يجعلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتلقي، لأن المترجم قارئ تنطبق عليه جميع آليات التلقي والاستجابة فهو يفسر ويؤول العمل الأصل إذ لا يتعامل مع نظام لغوي فحسب بل يحاول الخوض في مقصدية الكاتب وتطلعاته فيحاكي النص المصدر ضمن سلطته التي رسمها له مؤلف النص الأصلي حسب مرجعياته الشخصية والاجتماعية والنفسية.

مما لا شك فيه أن تلقي العمل الأدبي الأجنبي يختلف اختلافا جذريا عن تلقي العمل الأدبي المحلي، وهو ما نلمسه مثلا في اختيارات الكتابة عند الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة، فطريقة سرده للأحداث والتعبير عنها في اللغة الفرنسية تختلف تماما عما يعتمده عندما يكتب باللغة العربية لأنه يعي تماما أن جمهور المتلقي الأول يختلف عن جمهور المتلقي الثاني، فلكل واحد منهما ما يثيره ويستفزه ويروقه على جميع المستويات دينية كانت أو تاريخية أو ثقافية أو معجمية أو دلالية ... فالمتلقي عاديا كان كالقارئ أو المشاهد أم محترفا كالناقد أو الأديب يتلقى العمل الأدبي المحلي دون الحاجة إلى وسيط، و يقوم هذا التلقي على دورة من ثلاث حلقات:[1]

- الإنتاج أو الإبداع.
- النشر أو الإيصال
- التلقي أو الإستقبال بأنواعه الثلاث: العادي، النقدي، المنتج.

[1] ميرقادي سيد فضل الله ،كياني حسين ، **نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن**، المرجع السابق، ص. 16.

أما دورة العمل الأدبي الأجنبي فهي أكثر تعقيدا، وهي تتكون من الحلقات التالية:

- الإبداع بلغة المصدر.
- النشر بلغة المصدر.
- التلقي بلغة المصدر للناطقين باللغة المصدر.
- الترجمة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف.
- النشر باللغة الهدف.
- تلقي العمل الأدبي الأجنبي باللغة الهدف من قبل الناطقين باللغة الهدف.

وأضيف هنا تلقي من نوع آخر، وهو تلقي العمل الأدبي مزدوج اللغة للقراء مزدوجي اللغة من الفضوليين[1] والمستمتعين، وكذا المهتمين بالأدب المقارن وعلم الترجمة.

وبما أن مجالي هو الترجمة وموضوع دراستي هو التلقي في الترجمة الأدبية، كان لا بد من التركيز على النوع الثاني من جمهور المتلقي وهو متلقي العمل الأدبي الأجنبي، لأن أهم قرائه هو المترجم الأدبي، فنحاول الخوض في هذا النوع الخاص من المتلقي من خلال تحري الأسباب التي دفعت به إلى الترجمة والاعتبارات التي تتحكم فيه لاختيار نص أدبي عن آخر، فنجد كثيرا من المترجمين تبنوا ترجمة أعمال كاتب واحد على مدار مسيرتهم كمترجمين أدبيين، ونذكر منهم **مارسال بوا** الذي اهتم بترجمة أعمال **عبد الحميد بن هدوقة** ومن بعده **واسيني الأعرج**، و**أنطوان موصالي** الذي يهتم بترجمة أعمال الكاتب **رشيد بوجدرة** إلى الفرنسية.

إن تلقي المترجم الأدبي يعتمد على فهمه للنص وتفسيره وفك شفرته وإزالة تعددية معناه ودلالته قبل نقله وترجمته من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف ليحقق التناظر الدلالي والأسلوبي وحتى الثقافي إن أمكن. فالمترجم الأدبي يقوم بمهمة ذات بعدين: البعد الأول

[1] أضفنا كلمة "الفضوليين" لأنه ربما يرى بعض الملاحظين أنه لا داع لقراءة العمل الأدبي نفسه بلغتين مختلفتين.

يكمن في فهم النص وتفسيره وهي مهمة صعبة، أما البعد الثاني فيكمن في إعادة إنتاج عمل أدبي باللغة الهدف وهي المهمة الأصعب وأكثر تعقيدا.

ويتحكم في البعدين ثقافة المترجم وتكوينه واتجاهاته الفكرية والايديولوجية التي تنعكس على تلقيه للعمل الأدبي وبالتالي على ترجمته على مختلف المستويات معجميا ودلاليا وأسلوبيا. وهذا التفاعل بين المترجم والنص هو ما نسميه **التلقي الترجمي**. حيث ينتقل النص من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف عبر عمليات ذهنية يقوم بها المترجم معتمداً على ثقافته ومعارفه لممارسة هذه العملية وتحقيق هذا النقل، فيجعل قارئه الجديد في ألفة مع النص المترجم، نظراً للنقل الذي أنتج بطريقة محكمة، فيجعل النص الأصلي قد تحول إلى نص آخر يعيش في سياق وثوب يلائمان القارئ الجديد ويتماشيان وثقافته.

وهذا لا يعني تكييف النص وما يتماشى وقارئ النص المترجم واهمال ثقافة النص الأصلي تماما، فعلى المترجم كمتلقي أول التحلي بالموضوعية واحترام شروط عملية هذا النقل من أمانة ودقة، وهو ما أكده **أمبرتو إيكو** حين تطرق إلى سيميائيات التأويل، فحتى وإن تعددت القراءات وتمخضت عنها عدة تأويلات فهي لا تخرج عن حدود النص.

حتى أن الإبقاء على غرابة النص يعطي للترجمة جمالا ورونقا، وفي هذا السياق نضرب مثالا عن حكايات ألف ليلة وليلة التي ذاع صيتها وترجمت إلى أكثر من لغة، إذ من المعروف أن ما عنته حكايات هذه الليالي للفرنسيين لدى ترجمة **أنطوان كالان** لها في نهاية القرن السابع عشر لها وبداية القرن الثامن عشر، كان مختلفا عما عنته لأصحابها العرب أو الفرس، فتفاعل القارئ الأوروبي معها وطبيعة الحماس الذي تم من قبله كان يفوق بأضعاف المرات ذلك الذي كان القارئ العربي يتلقاها به. والأمر لا يعود إلى إبداع المترجم فقط وإنما إلى غرابة بعض الصور والمشاهد المصورة عن الشرق التي بدت غريبة

شديدة الادهاش ومليئة بالسحر والعجائبية محاولة زعزعة أفق انتظار القارئ الأوروبي في لحظة تاريخية ملائمة من خلال تحريك ذاكرته ومهاجمة مخيلته.[1]

إذن ما إن تتم ترجمة العمل الأدبي ينتهي دور المتلقي الأول ليأتي دور المتلقي الثاني وهو القارئ المستقبل للترجمة الذي يعتمد تلقيه للعمل الأدبي الأجنبي على الترجمة مستبعدا النص الأصلي، فبعد أن يقوم المترجم بنقل النص الأدبي الأجنبي من لغة المصدر إلى لغة الهدف، تبدأ مرحلة جديدة من التلقي، وبالتالي من التفسير والتأويل. ففي اللغة الجديدة التي هاجر إليها النص يُستقبل النص الأدبي الوافد من جانب القراء العاديين، ومن قبل النقاد الأدبيين، ومن قبل الأدباء والمبدعين، أي إنه يتعرض للتلقي الأدبي بأنواعه الرئيسية الثلاثة.

وفي هذه المرحلة من صيرورة النص الأدبي الوافد يقوم النقاد الأدبيون، وهم مفسرون محترفون، بتفسير ذلك النص وتأويله، ولكن ذلك يتم في ظل معطيات جديدة مختلفة عن معطيات التفسير النقدي للنص في لغته الأصل من قبل نقاد ذلك الأدب.

فالنص الأدبي الوافد يواجه في هذه المرحلة من صيرورته الأدبية نقاداً أجانب يختلفون من حيث تكوينهم الفكري وآفاقهم وممارساتهم النقدية عن نقاده الأصليين. وفي هذه المرحلة التأويلية الجديدة لا بد للناقد من أن يقوم بإعادة بناء الأفق التاريخي للنص الأدبي الوافد، وهو أفق ينتمي إلى أدب ومجتمع أجنبيين، وقد يكون من غير السهل استرجاع ذلك الأفق وإعادة بنائه. فذلك يتطلب من الناقد أن يحيط بالتاريخ الأدبي والثقافي والاجتماعي والسياسي للشعب الذي ينتمي إليه العمل الأدبي الوافد في الأصل. وهذا شرط لا يتوافر لدى كثير من النقاد، لذا يحسن أن يكون المتصدي لهذا النوع من العمل التفسيري متخصصاً في الأدب الأجنبي الذي ينحدر منه العمل الأدبي الوافد.

[1] ميرقادي سيد فضل الله ، كياني حسين ، **نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن**، المرجع السابق، ص. 17.

2.8.2. أثر نظرية التلقي في فعل الترجمة:

في الحقيقة أن التلقي بالنسبة للقارئ العادي يختلف عن تلقي القارئ المترجم كما أشرنا له سابقا، فإذا كان الأول يتناول العمل الأدبي بغية الاستمتاع بجمالياته والمضي بعيدا بتفكيره وخياله، لا بل حتى لدرجة الانصهار في النص وتقمص شخصياته في حالة من اللاوعي، فالقارئ الثاني وهو القارئ المترجم يتناول النص بهدف نقله من لغة إلى أخرى معتمدا على جملة من المؤشرات النصية، وآلية الإدراك والتخزين

وقد يعتمد في ذلك على ما سيمى بالبحث التوثيقي، فيبحث في حياة الكاتب وبيئته وتوجهاته، ويبحث في جنس النص، ويبحث ويتعمق في مفردات اللغة الأصل من تعابير اصطلاحية ومتلازمات لفظية وأمثال وحكم، حتى يتمكن من التوغل في النص واستظهار باطنه.

هذا الاطّلاع يقرب المترجم المتلقي أكثر من النص ويجعله أكثر موضوعية في قراءة النص الأصلي، إلا أن كل هذا لا يلغي فكرة تأثر المترجم بالنص وتفاعله معه فيتولد معنى جديد من قراءة جديدة، هذه العلاقة بين المترجم والنص تثبت مدى أهمية نظرية التلقي في فعل الترجمة، لأن من أهم مرتكزات نظرية التلقي هي ذلك التفاعل الحاصل بين النص والمتلقي الذي يولد المعاني، فينتقل دور المترجم من ناقل لنص من لغة إلى لغة أخرى، إلى قارئ حاذق وفعال، يتفاعل مع النص لملئ الفراغات الموجودة فيه وبسطها على واجهة النص المترجم، فهو لا ينقل نظاما لغويا فحسب بل ثقافة شعوب وأمم، فما ستر في الأصل يكشف عنه في الهدف. وفي هذا يقول ياوس " العمل الأدبي لا يوجد إلا عندما يعاد إبداعه أو يتم تحقيقه في ذهن القارئ"، ومن هنا نخلص إلى أن نظرية التلقي لها أثرها في الترجمة الأدبية كون هذه الأخيرة تهتم بثقل العلاقات الثقافية والحضارية بين الأمم والشعوب، وهو ما أدى إلى تعميق وتوسيع الأفق المعرفي للمترجم القارئ الذي أصبح يتجاوز كل ما هو مخطوط معروض ليتطلع إلى كل ما هو مخفي مستور ضمن فعل قراءة جدية إيجابية،

متحديا الصعاب، فهو قارئ يعي أبعاد النص ويقرأ ما بين السطور ليفك شيفرة كل ما هو مبهم، فيملأ بذلك الفراغات ليتمكن من معرفة مقصدية الكاتب، حتى أنه يدخل في حالة من المحاكاة للنص وكأنه يحاور المؤلف ويناقشه ويجادله، لينتج في الأخير نصا يعادل النص الأصلي من حيث المعنى.

وعليه فإنه لا يمكننا الحديث عن عملية الترجمة دون الحديث عن التلقي لأن المترجم ما هو إلا قارئ في حالة مثالية من التلقي، فهو ينصهر داخل النص مستعملا تجربته الجمالية والتأويلية لإثارة ردود فعل إزاء هذا النص الذي يعكس تفاعل القارئ المترجم مع نصه ومن ثم فهمه وتأويله لبناء المعنى الذي يقصده الكاتب الأصلي.

ولهذا فإن نظريات التلقي الحديثة تولي اهتماما كبيرا لعلم الترجمة والترجمة الأدبية، لأنه لولا الترجمة لما تم التلقي برمته.

3.8.2. الكاتب المترجم كمتلقي خاص وقارئ نموذجي:

من المهم التأكيد على أن دراسة الترجمة الذاتية يمكن أن تسهم في دراسة الترجمة بشكل عام. إنها تكشف لنا، من بين أشياء أخرى، عن العلاقة بين المترجم الذاتي والأصل، والطريقة التي يختارها لجعلها علاقة مقدسة أو علاقة نكران، وطبيعة العلاقة مع متلقي الترجمة ودرجة الإبداع في هذه الأخيرة.

ولطالما اتفق المفكرون والمنظرون في مجال الترجمة أن أساس نجاح العملية الترجمية لا يستقيم إلا إذا ألم المترجم بجميع ما يتعلق بالكاتب حتى يتمكن من انجاز ترجمة صحيحة لها نفس أثر النص الأصلي على القارئ فالعلاقة بين الكاتب والمترجم علاقة لها خصوصيتها، فماذا لو اجتمع الكاتب والمترجم في شخص واحد Auto-traducteur أي الكاتب الذي يترجم أعماله بنفسه. يعتبر هذا الأخير بمثابة مؤلف مزدوج: مؤلف النص الأصلي ومؤلف ترجمته (ترجمة النص الأصلي)، فهو يمتلك النصين بنفس الدرجة.

وبالتالي فالكاتب الذي يترجم أعماله بنفسه هو مترجم متميز، ويعتقد أنه النموذج المثالي للمترجمين، لأنه أدرى وأعلم بأسرار الإبداع والوحيد القادر على حل كل ألغاز النص المراد ترجمته. هذه العلاقة المثالية هي حلم كل كاتب تترجم أعماله، وكل مبدع.

تعتبر **هيلينا تانكييرو** Helena Tanqueiro الترجمة الذاتية كحالة خاصة للترجمة، إذ تلخص **هيلينا** بوضوح في مقالتها "المترجم المتميز، المترجم الذاتي" الأسباب التي دفعتها نحو هذا الاختيار المنهجي. كما شبهت في ذات المقال كل مترجم بقارئ نموذجي، الذي يتوجب عليه أن يكون قادرا على الاقتراب من المؤلف ليتمكن من تقديم عمله بلغة أخرى. فحسب رأيها، كل مترجم لديه بالتأكيد قوة إبداعية في اللغة الهدف، ولكن يرسم حدود هذا الإبداع العالم الخيالي للعمل، الذي أنشأه بدقة المؤلف[1].

فكثيرا ما تنسف التصريحات التي أدلى بها الكتاب حول أعمالهم الخاصة، الفكرة القائلة بأن المؤلف ذاته قد يكون هو القارئ المثالي لنفسه. "فعموما قلما يصرحون بأي ملاحظات بصدد التأثير الذي مارسته عليهم نصوصهم بوصفهم قراء، لكنهم يفضلون التحدث بلغة احالية حول مقاصدهم واستراتيجياتهم وتراكيبهم طبقا للشروط التي ستكون صالحة كذلك بالنسبة للجمهور الذي يحاولون توجيهه"[2].

وكلما حدث هذا، أي كلما أصبح المؤلف قارئا لعمله الخاص، وجب عليه إذن، أن يرجع إلى السنن الذي سبق أن أعاد تسنينه في عمله. وبصيغة أخرى، فإنه على الرغم من أن المؤلف هو القارئ المثالي الممكن والوحيد نظريا، إذ أنه جرب ما كتبه، فإنه في الواقع "لا يحتاج" إلى أن يجعل من ذاته مؤلفا وقارئا مثاليا في الوقت نفسه. وبالتالي فمسلمة القارئ المثالي ستكون زائدة في هذه الحالة[3]. إلا أن هذا الطرح الذي ذهب إليه **آيزر** يبدو

[1]Tanqueiro, H, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, Quaderns. Revista de traducció 3, 1999, pp. 19-27.
[2]Tanqueiro, H, *Un traductor privilegiado: el autotraductor* .Ibid.
[3] آيزر فولفغانغ، **فعل القراءة**، المرجع السابق، ص. 22

أنه هش ويمكن معارضته انطلاقا من فكرة أن الكتابة أصلها قراءة فلولا أن الكاتب كان قارئا من الدرجة الأولى لما كتب في الدرجة الثانية[1].

ومن الاتجاهات التي عنيت بدراسة تلقي الترجمة الأدبية البروفيسور الألماني **رولف كلوبفر** Rolf KLOEPFER الذي يرى أن تحليل الترجمة لا بد أن يستند للأصل ويتم من خلال المقارنة بين الترجمة والأصل، فلا توصف الترجمة كونها نتاجا نهائيا في اللغة الهدف بل تحلل من خلال علاقتها بالأصل.

أما التشيكي **جيري ليفي** Jiri LEVY فيذهب إلى وجوب تحليل الترجمات في سياق الثقافة الهدف بمعزل عن الثقافة الأصل[2]. فإذا سلمنا بأن جميع الدراسات الترجمية ترجح الرأي الأول الذي يتبنى فكرة العودة إلى النص الأصلي في تحليل الترجمة وتلقيها، فإن التيار الثاني يبدو الأنسب في دراسة تلقي الترجمة الأدبية وكذا الترجمة الأدبية الذاتية لأن الكاتب المترجم يحاكي نصه دون العودة إليه، فهو يخاطب جمهورا متلقيا جديدا له خصائصه ومميزاته ونزعته الايديولوجية والعرقية والمعرفية، وهذا ما يبدو واضحا جليا في كتابات رشيد بوجدرة الكاتب مزدوج اللغة، إذ نلمس أنه يأخذ بعين الاعتبار ما إذا كان يكتب لقارئ عربي تحكمه العادات والتقاليد والمرجعية الدينية، أو قارئ أجنبي متحرر لا يؤمن بالتابوهات فيكون تلقيه للرواية مبنيا على مضمونها الأدبي وجمالها اللغوي وشاعريتها البلاغية دون أحكام مسبقة تتحكم فيها خلفية القارئ العربي الذي تسيطر عليه نظرية التابوهات. وهذا ما يجعل من النص الذي صيغ باللغة الهدف نصا جديدا ليس له تبعية للنص الأصلي لأن القارئين مختلفين فكان نتاج تفاعلهما مع النص مختلفا.

وهنا نستحضر فكرة القارئ الضمني التي أثارها **آيزر**، " ليس من منطلق أنه بنية نصية، بل باعتباره فردا أو جماعة أو مؤسسة ماديين أو معنويين يتوجه إليهم الكاتب ويتم

---

[1] مرتاض عبد الجليل ، **في عالم النص و القراءة**، المرجع السابق، ص. 43.

[2] سرحان حسن، **الترجمة الأدبية ...فحص للعلاقة مع التلقي والأصالة**، القدس العربي، 29 ماي 2015.
www.alquds.co.uk/?p=348665

استحضارهم باستمرار. إنه قارئ يكاد الكاتب يرسم بدقة أسسه المعرفية ورهاناته الثقافية وجهازه القرائي وأفق انتظاره الخاص."[1] فالكاتب مزدوج اللغة لم يكن ليعيد كتابة عمله دون رسم ملامح القارئ الذي سيستقبله، فالكاتب الذي يترجم أعماله بنفسه في علاقة دائمة مع قارئين ضمنيين، يختلفان في ذهن المؤلف نفسه، ما يجعل العمل المترجم يختلف عن العمل الأصلي على الرغم أن من ألفهما شخص واحد.

يقول **خوستا هولز مانتيري** " أن المترجمين هم قراء فريدون، أي أنهم، وفقا لجارسيا يبرا، 'قراء غير عاديين' لأنهم في الواقع لا ينتمون إلى مجموعة المستقبلات الطبيعية للنص، لديهم غرض محدد جدا، وهو الترجمة، و يقرؤون بطريقة خاصة جدا" [2]

وتعتبر **هيلينا تانكييرو** الكاتب المترجم مترجما 'مميزا'، لأن لديه نفس المهارات التي يتمتع بها أي مترجم أدبي، أي المهارات اللغوية والثقافية والأدبية والتربوية (تلك التي تستخدم غالبا بطريقة بديهية أكثر منها نظرية) ولكن غالبا ما يُنظر إلى ترجمته على أنها نسخة أصلية لأن اسم المترجم (الذاتي) لم يتم ذكره.

وتضيف أن ميزته المزدوجة، كمؤلف وكمترجم، تمنح ترجمته سلطة لا جدال فيها. علاوة على ذلك، ففيما يخص الذاتية، والتي تتشابك بشكل عام مع معايير تحليل الترجمات لأنها تتم بواسطة مترجم آخر غير المؤلف، وفي هذه الحالة، "نقلا عن مصطلح كريستيان نورد فهي تقلص إلى الصفر تقريبا"[3]. وتستطرد بقولها أن الترجمة الذاتية، من وجهة نظر ذاتية، الحالة القصوى في علاقة المؤلف بالترجمة.

فقد يقرر المؤلف كمترجم اتقان عمله لأنه لديه فرصة أخرى لكتابته، وفي الوقت نفسه، من وجهة نظر المترجم، يمكنه تحليل نفسه كمؤلف لأنه يعود إلى إبداعه الأدبي، لكن هذه المرة من منظور مختلف تماما، من منظور المترجم.

---

[1] الهاشم أسمهر، **جمالية التلقي**، مجلة علامات، عدد 17. www.Saidbengrad.free.fr/al/n17/pdf/13-17.pdF

[2] Tanqueiro Helena*, L'Autotraduction en tant que traduction*, Quaderns. Rev. trad. 16, 2009, p. 108.

[3] Tanqueiro Helena, Ibid.

وعليه فيمكننا القول أن المترجمون الذاتيون متميزون لأنهم يستخدمون حريتهم في التأليف. ومع ذلك، فهم لا يستخدمون هذه الحرية بطريقة عشوائية، وهو ما تؤكده كل الدراسات التي أجريت على الأعمال التي ترجمها مؤلفوها، فهم يحترمون أسس عالم السرد الخيالي، ومعظم التغييرات التي لوحظت على الترجمات الذاتية هي بسبب متطلبات عملية الكتابة الجديدة. وتعتمد هذه الأخيرة على ظروف مختلفة تماما مقارنة بظروف إنشاء وبناء عالم السرد الخيالي، والتي تعتبر ضمنية في عملية الترجمة، أي أساسها: توسيع الهدف من التواصل الأولي، وتغيير لغة وثقافة الجمهور المتلقي، والاستراتيجيات (الإبداعية في كثير من الأحيان) التي تتطلبها عملية الترجمة.

خلاصة:

نخلص في نهاية هذا العرض إلى الأهمية التي حظي بها القارئ والمكانة التي بوأته ورفعته إليها نظرية التلقي، مما شكل ثورة على المناهج السابقة التي أهملت دور القارئ في العملية الأدبية. وإذا كان القارئ قد أعطي كامل الصلاحيات في إنتاج المعنى وصياغته، عبر التفاعل مع النصوص، فإن هذه الصلاحيات لا تخلو من مقيدات تكبح جماح القارئ حتى لا ينزلق في متاهات الذاتية المفرطة، والتي قد تزحزحه عن ترسم خطوات النص والقفز على قصدية المؤلف لبناء المعنى وإنتاجه.

3.الفصل الثالث:

الترجمة والتلقي في رواية التطليق La Répudiation

توطئة:

حسب منهج **برمان** في نقد الترجمات، فإن المقارنة بين الأصل والترجمة (تحليل الترجمة)، يسبقها منعرج منهجي لا مفر منه، وهو "البحث عن المترجم"، فوجب –قبل تحليل المدونة– التطرق إلى سيرته وعلاقته بصاحب النص وكفاءته الترجمية. وحتى وإن لم تكن غايتي تطبيق عناصر المنهج النقدي عند **برمان**، فهذا لا ينفي أنها نقطة أساسية في مساري التحليلي، وعليه قمت في بداية هذا الفصل بتقديم نبذة عن حياة المترجم **صالح القرمادي** وأعماله وموقفه من اللغات والترجمة، وقبلها –كان لزاما– التعريف بكاتب الرواية **رشيد بوجدرة** لتحديد موقعه ومصادره الثقافية والأدبية وشهرته وأثره، لأنه سيكون بمثابة آلة التنقيب التي ستساعدني على كشف مكونات النص الأصلي وخباياه، وبالتالي القدرة على فهم اختيارات المترجم وتقييمها استنادا إلى توجهات الكاتب ومقصديته.

1.3. الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة:

1.1.3. حياته وأعماله:

ولد **رشيد بوجدرة** في الخامس من سبتمبر عام 1941 بـ: **عين البيضاء** ولاية **أم البواقي** حيث ترعرع في كنف عائلة ثرية وعاش بداية شبابه هناك، ثم انتقل إلى **قسنطينة** ليتابع دراسته وبعدها إلى معهد **الصادقية** بتونس، وإلى جانب التعليم مزدوج اللغة الذي تلقاه بالمعهد، كان لمكتبة والده الزاخرة بأمهات الكتب الدور الهام في تكوينه الثقافي وفي تحديد عالمه الروائي الزاخر بالشخصيات التاريخية المستقاة من التراث العربي الإسلامي، ثم انتقل فيما بعد إلى **فرنسا** كغيره من أبناء جيله لمزاولة دراسته الجامعية. وعاد بعد الاستقلال إلى **الجزائر** متحصلا على شهادة الليسانس في الفلسفة حيث عين أستاذا في مدينة **البليدة**. إلا أنه بعد أحداث 1965، اضطر إلى مغادرة وطنه ليعيش بين **فرنسا** و**المغرب**، ثم عاد إلى

الجزائر سنة 1974. اشتغل بالتعليم وتقلد عدة مناصب نذكر منها: مستشار بوزارة الثقافة، أمين عام اتحاد الكتاب الجزائريين، وغيرها من المناصب.

بدأ **بوجدرة** تجربته الأدبية بمجموعته الشعرية **من أجل إغلاق نوافذ الحلم** "Pour ne plus rêver" الصادرة سنة 1965، ولكنه لم يفجّر القنبلة الأدبية إلا بعد إصداره لروايته "**التطليق**" التي كتبها لأول مرة بالفرنسية تحت عنوان "La Répudiation"، إذ كسرت كل الطابوهات بتناولها لمسألة زنا المحارم، لتستمر تلك الظاهرة مع نصوص جريئة أخرى مثل **الرعن** "L'Insolation" الصادرة عام 1972. و**طوبوغرافية مثالية لاعتداء موصوف** "Topographie idéale pour une agression caractérisée" (1975) التي كتبت في السياق نفسه، لكنه صنع الفارق في روايات متميزة مثل: **الحلزون العنيد** "Escargot entêté" (1977)، و**ألف وعام من الحنين** (1979) "Les 1001 années de la nostalgie"، التي جرب فيها الكتابة على طريقة الواقعية السحرية.

وبعد هذه المسيرة التي كرسته كاتبا باللغة الفرنسية، تخلى **رشيد بوجدرة** عن الفرنسية وهجر متلقيه ليجترح سنة 1982 أول رواية باللغة العربية ووسمها بـ: "**التفكك**"، ليبدأ رحلة إبداعية جديدة لا يعلم ماذا ينتظره على جنباتها. وبالفعل تعرض **بوجدرة** إلى هجوم مزدوج ممن طلقهم، قراء ونقادا فرنسيين وممن عاد إليهم قراء ونقادا عربا. ولكن **بوجدرة** سرعان ما عبر مأزق الامتحان لتتساقط من قلمه روايات أخرى بلغة الضاد تثبت أن رواية **التفكك** لم تكن نزوة إبداعية إنما هي نقطة تحول كلي في تجربة المبدع، فكانت روايات **المرث** (1984)، و**ليليات امرأة آرق** (1985)، و**معركة الزقاق** (1986)، و**فوضى الأشياء** (1990)، غير أنه عاد إلى الكتابة بالفرنسية لأسباب تتعلق بالنشر، فكانت روايات **الإنبهار** "Fascination" (2002) و**الجنازة** "Les Funérailles" (2005)، و**فندق سان جورج** "Hôtel de Saint Georges" (2005) و**شجر الصبار** "Les figuiers de Barbarie" (2010) و**الربيع** "Printemps" (2014)، الصادرة عن دار النشر الفرنسية Editions

Grasset، وآخرها رواية **السَّلْب** "Dépossession" الصادرة عن دار النشر الفرنسية ذاتها وعن دار النشر الجزائرية **منشورات فراتنس فانون**.

وقد ترجمت أعماله إلى عدة لغات منها العربية والفرنسية والإنجليزية والألمانية والروسية والإسبانية، والصينية، فضلا عن برمجتها في مقررات كثير من الجامعات العالمية في أمريكا وأوروبا والوطن العربي. وهو ما جعله يحظى بشهرة واسعة في أوساط الإعلاميين والدارسين في لغات شتى.

وإلى جانب قضايا زنا المحارم والفضيحة، تحظى القضايا ذات الصلة بتاريخ الجزائر الثقافي والاجتماعي والسياسي باهتمام بالغ من الأديب، حيث نجد معظم إشكالات المجتمع الجزائري وحتى المغاربي والعربي والإنساني مجال انطراحها ضمن منظور إبداعي يتأسس على رؤية شاملة للذات والحياة والعالم من سماتها الجرأة والخروج عن المألوف.

2.1.3. ازدواجيته اللغوية:

بدأ **رشيد بوجدرة** الكتابة باللغة الفرنسية في أواخر الستينات بهدف تجاوز عقبتين تتمثلان في محدودية المقروئية باللغة العربية في بداية السبعينات وفي الرقابة الاجتماعية والسياسية المستتبة آنذاك في **الجزائر** وكل الوطن العربي، ثم انتقل إلى الكتابة باللغة العربية، بعد انتهاء عقد الاحتكار الذي ربطه مع دار النشر الفرنسية **دونوال** Denoël. لتشهد رواية **التفكك** ميلادها على يد مؤلف يربطه عشق تصوفي باللغة العربية، ثم توالت بعدها الروايات بلغة الضاد ليشبع رغبته في الكتابة بلغة الأسلاف. ويرى **بوجدرة** أن انتقاله إلى الكتابة باللغة العربية يمثل "عودة إلى الجذور"، ويقر بقصور اللغة الفرنسية في نقل أفكاره ومواضيعه المتعلقة أساسا بالإنسان الجزائري العربي، وأبدى الكاتب ارتياحه للعودة إلى العربية التي مكنته من الرقص على درجات سلمها فاستخدم "اللغة الشعبية واللغة السوقية" إذ يقول:

" هناك شيء يسمى اللغة العربية بقاموسها العظيم الزخم. كما هناك أيضا اللغة الشعبية وأقول في أحيان كثيرة اللغات الشعبية. فقد استعملت الشاوية مثلا في بعض الروايات من خلال مونولوجات أو حوارات. إن إدخال اللغات الشعبية في الكتابة العربية يعطي العمل الأدبي نوعا من الزخرفة والزخامة والقوة للنص العربي أكثر مما يعطيه للنص الفرنسي."[1]

ثم عاد مرة أخرى للكتابة باللغة الفرنسية بسبب انتشار الارهاب خلال العشرية السوداء[2]. فتأليف **بوجدرة** باللغة الفرنسية قسري، تقتضيه ظروف النشر، فهو يفكر بالعربية ويكتب بالفرنسية لأن اللغة الأجنبية لا يمكنها أن تنقل نقلا أمينا خصوصية المناخ العربي وتفكير الإنسان الجزائري، وفي هذه الرحلة بين لغة التفكير ولغة الكتابة قد تسقط من الكاتب دلالات عميقة وأفكار أعمق، فالنصوص التي يكتبها لأول مرة باللغة الفرنسية هي عبارة عن نصوص مترجمة انطلاقا من نصوص عربية في خيال الكاتب. وفي هذا السياق يصرح **بوجدرة** قائلا:

"كلما أكتب بالفرنسية، تعترضني الكلمات باللغة العربية. باللغة الشعبية المحفوفة بالإيحاءات والرموز. فبعض الألاعيب المبتدعة على مستوى الكلمات في اللغة العربية

[1] من حوار مع رشيد بوجدرة أجراه معه محمد بن عبد الكريم لجريدة البيان الاماراتية، عدد66 بتاريخ 2001/04/15

[2] بوجدرة رشيد، " **لم يأت بعدي من يكسر طابوهات الأدب في الجزائر**..." حوار مع هشام أصلان، سلسلة أدباء جزائريون، زهرة ديك، رشيد بوجدرة هكذا تكلم.. هكذا كتب..، الجزائر، منشورات دار الهدى، 2013. صفحات.91-95

لا يمكن ترجمتها إلى الفرنسية. فإذا تأخرت عن الكتابة بالعربية فهذا لأنني وجدت بأن الرواية العربية الحديثة لم تتعد فولكلورا مجددا [...] أما مشروعي فكان إدخال الحداثة على الأدب العربي."[1]

وهذا دليل على أن عودة **رشيد بوجدرة** للتأليف باللغة العربية كانت بمثابة إثبات لانتمائه وهويته وتأكيد على أنها إحدى مقومات الشعب الجزائري التي يجب المحافظة عليها لأنها وسيلته في إثبات وجوده وتأكيد نسبه، ولكن باستحداثها وتخريبها ثم إعادة ترميمها بعيدا عن النمط التقليدي مخترقا كل القواعد حتى تتمكن من التعبير عن الواقع بشكل أفضل.

3.1.3. تحديات الكتابة البوجدرية:

تعتبر الكتابة البوجدرية الأيقونية جزءا من قطيعة مواضيعية وأسلوبية مقارنة بالأدب الجزائري الذي كان في معظمه توثيقا لما عاشه الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، كما انغمس في الاثنوغرافيا والتثاقف متمتعا بالتقاليد الشعبية. ليأتي الروائي ثنائي اللغة **رشيد بوجدرة** ويعتزم الانفصال عن معاصريه ويفتتح حداثة الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي التي تهيئ تهجينا مثمرا وثقافيا بلغة فرنسية نقية، قام بتشكيلها بعد أن عجنها مع الهمجية والكلمات المستحدثة والتلاعب بالألفاظ والتبجيلات الأخلاقية التي يدفعها الهذيان اللفظي وبناء الجملة المنفجر، والمشهد المربك غير المرغوب فيه.

هذا المفهوم تولدت عنه حرية استفزازية، وبالتالي احساسه بأنه أرغم على الكتابة، بلغة أخرى غير لغة طفولته، مواضيعها، وصورها، ووساوسها، غير موجودة في ثقافة هذه

[1] بودريش فضيلة، **رشيد بوجدرة ... في حوار هادئ ... على غير عادته**، جريدة الشعب الجزائرية، 24 جوان 2007 على موقع ديوان العرب : https://www.diwanalarab.com/ ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/08/22 على الساعة 12:41

اللغة الأخرى، قد يعطي مثل –أي قسر مقبول ومهيمن على المستوى الفني–، نتائج مدهشة تُوقِف نغمتها الغريبة القارئ، فيقع فجأة أسيرا لمشاعر جديدة لا يمكن تحديدها.

ولقد كان **بوجدرة** في بداياته الأدبية شديد التأثر بأدب التمرد الثائر على الأوضاع السائدة والرافض لها ممثلا في الرواية الجديدة التي رأت النور بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ومن أهم روادها الروائيين **كلود سيمون** Claude SIMON و**لويس فرديناند سيلين** Louis–Ferdinand CELINE. يقول **بوجدرة:**

> "J'ai fréquenté et découvert la littérature française contemporaine en lisant le nouveau roman français […] J'ai tout de suite senti ce qu'il mettait en place. Une vision de l'effort, de la connaissance et de l'érudition, une passion et une curiosité du monde et des hommes[1]"

ظل **كلود سيمون** المتحصل على جائزة نوبل للآداب، وفيا لفنين مارسهما عند بداياته الأدبية وهما التصوير والرسم، فكانت رواياته تسجيلية وتصويرية. وقد أسدت إليه مؤسسة **نوبل** جائزة نوبل للآداب لكامل أعماله تثمينا منها لنظرته التسجيلية والتصويرية لما هو عليه واقع الإنسانية، فالرواية بالنسبة إليه هي محاولة في وصف كل ما يمكن أن يختلج الذهن في لحظة ما من ذكريات وصور وتداعيات، ومنطلق **كلود سيمون** في الكتابة الروائية "جملة من الصور" فكانت رواياته صعبة ومستعصية، إذ تدور الموضوعات التي تناولتها حول التاريخ والذاكرة والذكريات والحرب وفوضى الأشياء. وهو لا يعتمد في رواياته على سرد الأحداث حسب تسلسلها الزمني بل يعيد توزيعها حسب الأحاسيس والانطباعات. وهو يشبه تماما الأسلوب الذي انتهجه **بوجدرة** في تأليف رواياته، ومن أساليب **كلود سيمون** في

[1] Boudjedra, R, *Lettres Algériennes*, Lettre 4, Paris, Editions Grasset, pp.23 – 24

الكتابة ادراجه للأحرف التاجية les lettres majuscules، التي نقلها عنه **رشيد بوجدرة** ومن شدة التأثر به حافظ على الأسلوب نفسه في رواياته التي ألفها باللغة العربية مع تعذر كتابة الكلمات بأحرف منفصلة كما هو الحال بالنسبة للغة الفرنسية، فلجأ إلى نسخها كما هو مبين:

" علما بأنني سأتجنب الوقوع على ذلك الإناء المخصص لخرق الطمث (Madame TRIPAX a pensé à vous) فأتحاشى بالتالي خطر الغثيان والاشمئزاز."[1]

"... الجالسين على عتبات العمارات في مواجهة الإعلانات لا يعرفون تهجيتها و قراءتها: (ACHETEZ UN COFFRE FORT DANS VOTRE BANQUE!VOUS ECONOMISERZ PLUS…) "[2]

كما استعمل الكتابة المتقطعة على طريقة **كلود سيمون** فجاء في رواية **الرعن:**

" … Les journaux s'excitaient fort et y allaient de leur compassion pour cette – jeune – fille – de – bonne – famille – victime – d'un – satyre – ou – d'un – philosophe – farfelu !"[3]

" وإذا بالجرائد تذرف الدموع وتصعد النواح باكية على مصير تلك – الفتاة – المنتسبة – إلى – عائلة – شريفة – فراحت – ضحية – ذباح – سفاك – أو – أستاذ – فلسفة – معتوه."[4]

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص.255

[2] المصدر نفسه، ص.261

[3] Boudjedra, R, *L'Insolation*, Paris, Editions Denoël, p.231

[4] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.270

أما **لويس فرديناند سيلين** فقد أخذ عنه أسلوب الكتابة الذي يجمع بين اللغة السليمة والسلسة وبين لغة الشارع فجمع بين الفصيح والدارج في النص الروائي الواحد. وأخذ عنه أيضا تقنياته في كتابة جمل ومقاطع مطولة لا نقاط فيها ولا فواصل "فيحبس أنفاس" القارئ. وقد بقي **رشيد بوجدرة** مدينا لكليهما ولا يترك فرصة إلا وأشار إلى ذلك بصفة مباشرة أو غير مباشرة، حتى أنهما حاضران بقوة في رواياته فمثلا اختار "**سيلين**" اسما لعشيقة البطل "**رشيد**" في رواية "**التطليق**" تيمّنا **بلويس فرديناند سيلين**.

> " Le premier romancier contemporain qui m'a influencé et que j'ai dévoré à la fin de l'adolescence, c'est Louis Ferdinand Céline (…) ce qui m'avait frappé chez cet écrivain c'est qu'il a été traumatisé par le père et par la guerre. Je m'identifiais à lui. (…) Son style me plaisait parce qu'il était un mixage de la langue châtiée et de la langue argotique, créant ainsi un espace poétique et stylistique, sans limite. En lisant Céline, j'avais l'impression qu'il écrivait comme on court le marathon. Du souffle ! Et quelle façon de syncoper le texte!"[1]

ويبقى أن نذكر بأن **بوجدرة** قد تأثر بالعديد من الكتاب والروائيين أمثال **فرويد** و**بروست** و**فولكنر** وقد تأثر كذلك بالمفكرين العرب كابن خلدون وابن عربي والجاحظ والشعراء الجاهليين وبالنص القرآني، فمثلت كتاباته فضاء لتمازج كل تلك النصوص لتظهر في رواياته خصائص قد تذكرنا بنص معين أو أديب أو شاعر أو مفكر ما.

تتميز روايات **رشيد بوجدرة** بصبغة وصفية أكثر منها سردية بسبب غياب الحكاية بالمعنى التقليدي، وهو ما يشكل مركبا أساسيا في جمالية النص أي موضوع الإبداع والمتعة المعروضة على القارئ[2].

[1]Boudjedra, R .*Regards. Ecrire Algérien*. Le Matin n°3331 du 29 / 01 / 2003

[2] ساري محمد، **هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة**، مجلة الاختلاف، ع١، جوان 2002، ص.31.

أما فيما يخص مسألة الزمن فالكاتب يعتمد على تقنية التكرار. فكثيرا ما يحس القارىء أنه لا يتقدم في أحداث القصة بل إنه في عودة مستمرة إلى نقطة البداية، لذا عرفت طريقة كتابته باللولبية حيث تعتمد على الجمل الطويلة المعقدة نوعا ما والتي يغيب فيها الحوار غيابا تاما.

وتجدر الإشارة إلى صعوبة اللغة في كتابة **بوجدرة** زيادة على خصوصية بنية روايته التي تتسم بالتعقيد الناجم عن استعماله لتقنيات الكتابة الحديثة مثل الاسهاب في الوصف والتحريف الزمني والتواتر السردي والاعتماد على الذاكرة لاستحضار الوقائع من الماضي وتجاوز القصة المتجانسة بالمعنى التقليدي التي تتميز بالبداية والعقدة والخاتمة.

4.1.3. تلقي الرواية البوجدرية:

يكمن سحر **بوجدرة** وسطوته في لغته التي لا تشبه إلا نفسها، لغة تستدرج القارئ وتسحبه إلى عوالم روائية يصنعها الكاتب من خلال وصفه السحري للأماكن والمدن والأزقة والروائح والألوان والأشكال لتضع القارئ داخل متعة الاستكشاف، ومع أن رواياته جاءت كنقلة نوعية في الرواية الجزائرية من ناحية المضمون إلا أنه بقي محافظا على القواعد الأساسية لشكل الأدب الروائي، وعندما يكتشف القارئ البنية التقليدية للنص، يتبنى طريقة قراءة تتوافق مع متطلبات ميثاق القراءة: "قراءة قائمة على المشاركة" حيث يكون للمعنى الأسبقية على الشكل. فيركز المتلقي بشكل أقل على الكتابة والشكل والتركيب والشعرية، ويصب اهتمامه على تفاصيل وصف المحيط. إذ أن البنية التقليدية التي تقوم على تقسيم النص إلى وحدات مختلفة من المعنى – فصول وفقرات – تساهم في التعاون النصي.

فبنية روايتي "**التطليق**" و"**الرعن**" مثلا تساعدان على فهم الحبكة، فالراوي ليس بحاجة إلى إعادة ترتيب القصة إلى سلاسل سردية، يكفيه أن يستخلص انسجاما موضوعاتيا أو

حدثيا للأجزاء الستة عشر في رواية "**التطليق**" أو الأجزاء الاحدى عشر في رواية "**الرعن**"– بدون عنوان أو بدون ترقيم – محددا بفراغات مطبعية.

فيترك المؤلف لقارئه الافتراضي مهمة تجميع هذه الأجزاء بنفسه لتتضح حبكة النسيج النصي، وهذا يعني أنه يعطيه حرية اختيار الدلائل حسب أهميتها بالنسبة له، فيحتفظ القارئ أثناء تجوله بين سطور الرواية بما يبدو له أساسيا وله علاقة قوية بالموضوع. ويعطي بذلك معنى جديدا لتقسيم النص. وبالتالي يصبح القارئ كمسافر يتذكر، بفضل ذاكرته، الأحداث الماضية، ويربط بين كل فقرة وأخرى. وبذلك يستعيد القارئ الانسجام الداخلي للعمل. فيكتشف القارئ تدريجيا من خلال نشاط القراءة التركيبية الكلمات بطريقة خطية لا تمنعه من فهم هندسة النص وإدراك المعنى العام للعمل الأدبي.

2.3. المترجم التونسي صالح القرمادي:

1.2.3. حياته وأعماله:

ولد الشاعر والمترجم **صالح القرمادي** سنة 1933 وتوفي سنة 1982 اثر حادث سير مروع. نشأ **صالح القرمادي** في وسط شعبيّ بحيّ **الحلفاوين** بالعاصمة التونسية. وكان أبوه عاملا بسيطا، تنقّل بين السكك الحديدية والعمل في ورشة ميكانيكية والتجارة في السوق المركزية. وقد مارس الابن طبقا للتقاليد القديمة بعض المهن اليدوية على نحو مواز للدراسة، فاشتغل في النّجارة وصناعة الفخّار. ولم يمنعه ذلك من مواصلة دراسته بتفوّق في المعهد الصادقي (شعبة الآداب الكلاسيكية) ثمّ في جامعة **باريس** حيث تخرّج مبرزا في اللغة والآداب العربية عام 1958. وكان له سواء في تونس أو في فرنسا نشاطا مرموقا في الأوساط الطلاّبية وضمن الحركات التقدّمية عموما. وتواصل التزامه بقضايا الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية بعد عودته إلى تونس.

وفي الجامعة التونسية اشتغل بالتدريس حيث اهتمّ أساسا باللّسانيات والترجمة وأسّس "قسم الألسنية" في بداية الستينات، وكان ينتمي إلى نخبة من المثقّفين الشبّان الذين أصدروا مجلة "التجديد". وفيها ظهرت شخصية **القرمادي** وتعدّدت مجالات إنتاجه في الأدب واللسانيات والترجمة وفن المقالة. أمّا إنتاجه الأدبي فقد شمل الشعر والقصّة والمسرح. وامتازت أشعاره بثنائية اللغة: **اللحمة الحيّة** (بالعربية) و**أجدادنا البدو**(بالفرنسية)، كما امتازت بخليط لغوي عجيب يترجم كل ما في الحياة من تناقضات وتقلّبات. ففيها إقبال على الحياة بنهم وفيها "حبّ لا يغتسل بإبريق" وفيها "فرحة الحياة بالخبز الطريّ"... وقد عبّر **القرمادي** عن ذلك كلّه بخليط لغوي فريد لا يتقيّد بالأوزان والقوافي ولا يتردّد في إقحام الألفاظ الحيّة من مختلف مستويات الدارجة في صميم الفصحى.

وامتاز إنتاجه القصصيّ في "سعيد أو بذرة الحلفاوين" و"الشيّات" وغيرهما بالمراوحة بين الواقعية والرمز، وكذلك بالمزج بين الجدّ والهزل واطّراد التلاعب بألفاظ اللغة أصواتا أو اشتقاقا أو دلالة. وهكذا تعبّر قصص **القرمادي** تعبيرا أمينا عن الواقع اللغوي في تونس وعن معاناته الشخصية للازدواجيّة ولتصارع اللغات، كلّما رام التعبير والابلاغ.

أما في المسرح فقد انتقل **القرمادي** بكل حرية من موضوع إلى موضوع بأسلوب بهلواني عجيب كما في سيناريو"سمك حلاوي" المستوحى من "رسالة الغفران" للمعرّي. وتمثّل الترجمة محورا مهمّا في اهتمامات **القرمادي** وإنتاجه. وهو السبب في اختياري له كمترجم **لرشيد بوجدرة** دون غيره، فقد عرّب بالخصوص قصصا لمبدعين من المغرب العربي لا يستطيعون الكتابة بالعربية وهم: **مالك حدّاد** "سأهبك غزالة"، و**الطاهر بن جلّون** "محا الحكيم محا المعتوه"، كما ترجم رواية **رشيد بوجدرة** "التطليق"، التي اخترتها مدونة للبحث، واعتنى **القرمادي** أيضا بالمؤلّفات اللسانية، تعريبا وتأليفا، حرصا منه على تعميم المعرفة اللسانية الحديثة والتعريف بأبرز اتجاهاتها، فبدى واضحا ثراء إنتاجه في جميع الميادين التي شملها اهتمامه. وقد كان تأثير **القرمادي**، أستاذا وباحثا لسانيا وأديبا، تأثيرا قويّا في جيل كامل من

الأساتذة والطلبة بأسلوبه الطريف وثقافته الواسعة وعمق البعد الانساني في علاقاته البشرية حتى أنه لقب "العم صالح" من طرف طلابه للتعبير عن مدى حبهم وتقديرهم له.

وأهم ما يلفت الانتباه في **القرمادي** على الصعيد اللغوي هو نبذه للإقصاء وأعني به عدم طمس أي لغة من اللغات المتعايشة، وهذا ما يبدو واضحا في ديوانه الشعري "**اللحمة الحية**"، فثمة تداخل واستيعاب ذكي بين مستوى اللغات، العربية والفرنسية والمحكيات العامية التونسية. وهذا ما يجعلنا نقول بأن **القرمادي** ممن ينتصرون للتناول الإدماجي لمسألة اللغة "Approche intégrative"، فاللغات في نظره لها الحق في الحياة والاستعمال. ونستشف هذا في مقالة مشهورة نشرها بجريدة Le monde الفرنسية إذ يقول:

> « Alors, faut-il que le mot meure ? … je dis :
> "Liberté " et " crachez le morceau ", en arabe classique ou parlé, en français roté ou éternué : que le mot soit, et puis viendront les comptes. »[1]

وهذه النقطة مهمة جدا في مساري التحليلي لترجمة رواية **التطليق**، فهو مترجم يتقبل جميع المستويات اللغوية ويؤمن بالهجانة بين اللغات التي تميز كثيرا كتابات **بوجدرة**، فبالإضافة إلى انفتاحه على اللغات والمجتمعات وتقبله للآخر، أصله المغاربي سيستبعد إلى حد ما تباين الثقافات، فتونس والجزائر يجمعهما ماض مشترك وتلتقيان في كثير من العادات والتقاليد وكذلك اللهجات، وحتى إن اختلفت تبقى واضحة وفهمها يسير.

اختياري له لم يكن عشوائيا، فرواية **التطليق** كانت أول رواية للكاتب **رشيد بوجدرة** تخرج عن النمط التقليدي للرواية شكلا ومضمونا، فأثارت موضوع زنا المحارم واللوطية مخترقة كل الطابوهات بلغة قاموسية معقدة، وأن يحمل مترجم عربي عبء ترجمة عمل

[1] GARMADI, Salah, *le témoignage de salah garmadi Comment écrire en trois langues*, publié le 08/11/1974 à 00h00. https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/11/08/le-temoignage-de-salah-garmadi-comment-ecrire-en-trois langues_3089946_1819218.html?, consulté le 30/6/2021 à 6h30.

أدبي بهذا الحجم لقارئ من بيئة عربية محافظة، فهو دون شك يستحق الدراسة ويثير الفضول لاكتشاف كيف أعاد النص إلى أصله بما يتماشى وأفق توقعات المتلقي الجديد مع الحفاظ على مضمون وأسلوب النص الأصلي.

2.2.3. خصوصية الكتابة عند القرمادي:

يلتقي الشاعر **صالح القرمادي** مع الكاتب **رشيد بوجدرة** في الثورة والقطيعة التي أحدثاها في الأدب المحلي، فالأول امتاز بمكانته المتفردة في الشعر العربي المعاصر مع ظهور أول ديوان شعري له "**اللحمة الحية**" سنة 1970، والثاني خرق كل تقليد مع أول رواية له "La Répudiation" سنة 1969 التي قلبت كل الموازين. فقصائد **القرمادي** مثل روايات **بوجدرة** خارجة عن المألوف تصدم القارئ لغرابتها، ولا تصور عوالم جميلة بل تشوش الصور التي لطالما زخرفها الشعراء والأدباء.

لقد اختلفت أشعار **القرمادي** اختلافا جذريا مع متن شعراء جيله الذين اتسمت قصائدهم بنمط قصيدة التفعيلة. فجاءت "**اللحمة الحية**" بمواضيع مختلفة ولغة متمردة فيقول:

" ألا ليت الدجاج يعود يوما**فأخبره بما فعل المبيض"

فهو يرى أن اللغة العربية تستطيع أن تهضم بسهولة الكلمات الجديدة لأن تاريخها الزاخر يثبت أنها لغة متطورة متفاعلة مع الظروف التاريخية لذا فإن لغتة كلغة **بوجدرة** هدمت السائد الذوقي عند الناس وخربت القاموس اللغوي والشعري المتداول، فراوح في شعره بين استعمال الكلمة الفصيحة الضاربة في القديم واستعمال الكلمات المتداولة دون أن يتحرج من ذلك فيقول:

- حب قفص
- حب ليس يغتنم الفرص
- حب نصف عمومي
- نصف خفي
- حب طري شهي ** ككتف العلوش على الكسكسي

3.3. التعريف بالمدونة La Répudiation / التطليق:

تعتبر رواية "**التطليق**" صفحة من صفحات تطور الكتابة الروائية في المغرب العربي لا بل حتى في مشرقه أيضا، فرضت نفسها ليس فقط بتحطيم هياكل فنية ولغوية "استعمارية" لكن بطرحها لمضمون جديد، أو بالأحرى بتسليط أضواء على هذا الآخر الذي يعاني من سجنين سجن الجهل والأمية وسجن المجتمع والتقاليد من جهة أخرى.

يقول **شارل بون** Charles BONN عن هذه الرواية:

> « Le texte de *la Répudiation* est donc une parole de rupture, à la fois par son contenu scandaleux, et par la marginalité nécessaire de son écriture. Marginalité de la langue Française; marginalité également d'une forme perpétuellement brisée […] La Répudiation est d'abord la dénonciation la plus directe de la situation de la femme, qu'ait connue jusqu'ici la littérature romanesque algérienne... »[1]

اعتمدت رواية **التطليق** على فضح غير مسبوق لكل السلبيات في ظرف كانت فيه "الثورة" محاصرة من قبل "الجماعة" ليقف القارئ الجزائري والأجنبي لأول مرة وبدهشة كبيرة على تعرية جميع الطابوهات في المجتمع الإسلامي المستقل حديثا آنذاك بدءا بالرغبة الجنسية بما في ذلك زنا المحارم ومرورا بالانتقاد اللاّذع للعادات الإسلامية ووصولا إلى تشريح ظاهرة النفاق الديني ليكون بهذا **رشيد بوجدرة** أول من تجرأ على قول ما لا ينبغي أن يقال، فاستطاع أن ينسف معظم الطابوهات التي لا تدق مضجع الجزائريين فحسب بل كل العالم الإسلامي.

[1] Bonn, Charles, « la productivité spatiale du carnaval dans *la Répudiation* », *Le roman algérien de langue française*, vers un espace de communication littéraire décolonisé. Montréal : l'Harmattan, 1985, p.238

صدرت رواية "La Répudiation" في نسختها الأصلية بالفرنسية سنة 1969 عن منشورات **دونوال** Editions Denoël وقد تم حظرها في الجزائر لمدة طويلة، بسبب تهجم الكاتب على السلطة السياسية. وحسب **بوجدرة**، فإن الصفحات الأولى للرواية كتبت غداة أحداث 19 جوان 1965. وقد اعتبر هذا الحدث بمثابة "**التطليق**" للمثالية الثورية التي ميزت جيلا كاملا. هنا قد يكون **بوجدرة** قارب بين الأوضاع الصعبة التي عاشتها أمه في ظل تسلط والده و"**التطليق**" الذي عانت منه لسنوات طويلة مع هذا الحدث السياسي، ليهاجر حينها إلى فرنسا، سنة 1969 سنة صدور الرواية.

كان **بوجدرة** يعلم أن روايته "La Répudiation" لن تنشر أبدا في الجزائر، لذا لجأ إلى نشرها في الخارج. لم تترك الرواية النقاد غير مبالين، سواء أكانوا نقادا أدبيين أم سياسيين، لأن هذه الرواية صدرت بعد سبع سنوات فقط من استقلال الجزائر. وبعد أن كانت الروايات السابقة التي صدرت عن الكتاب الجزائريين تعنى بالجانب الاثنوغرافيوالاثنولوجي، جاءت رواية "La Répudiation" على يد **رشيد بوجدرة** لتقلب الموازين، كونه شجب واستنكر بتصوير متعدد وتعابير مختلفة وضعية المرأة في الجزائر، فتوالت ردود الفعل مباشرة بعد صدور الرواية.

يجدر الإشارة إلى أن رواية "La Répudiation" ترجمها إلى اللغة العربية **صالح القرمادي** بعد صدورها في دار النشر الفرنسية **دونوال**، وصدرت الترجمة بدار النشر التونسية "دار سراس للنشر" سنة 1982 تحت عنوان **التطليق** وراجع نص الترجمة **محمد الشاوش**، أستاذ تعليم عال في علوم اللغة العربية واللسانيات العامة بكلية الآداب جامعة **منوبة**، له اهتمام بنحو النص وتحليل الخطاب والترجمة، ألف في المجال الأول كتاب "أصول تحليل الخطاب" وقام في مجال الترجمة بنقل مجموعة من المؤلفات من الفرنسية إلى العربية منها "دروس في اللسانيات العامة" لـ: **فاردينان دي سوسير** Ferdinand de SAUSSURE بالإشتراك مع **صالح القرمادي** و"قضايا في اللسانيات العامة" لـ: **إميل بنفيسيت** Emile BENVINISTE ورواية "الحضارة أماه" **لإدريس الشرايبي**.

ثم صدرت ترجمة الرواية، بعد ذلك، في الجزائر عن المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ANEP في طبعتها الأولى سنة 1984 تحت عنوان "**الإنكار**" بعد سنتين من نشرها في تونس، ووفاة المترجم **صالح القرمادي**.

اطّلع مؤلف الرواية **رشيد بوجدرة** على الترجمة ووافق عليها وهو ما جاء مدونا في مقدمة الترجمة، وهذا سيخلق تحديا بالنسبة لي في المسار التحليلي لترجمة **صالح القرمادي**.

4.3. ملخص الرواية:

يبدأ "رشيد" بطل الرواية في سرد قصة حياته لعشيقته "سيلين" Céline نزولا عند طلبها الملح" زدني من الحديث عن يما"، فقد كانت تلاحقه دائما بهذا السؤال كلما زارته في حجرته البائسة، التي استأجرها من عند أحد الخواص للإقامة بها. وهي حجرة تقع بميناء الجزائر العاصمة، مواجهة للبحر. كانت "سيلين" تستزيده من الحديث عن قصة أمه، وقصة العشيرة التي قضى بينها سنين طفولته. أما هو فقد كان يتساءل: " ترى لم كانت تلح علي في هذا السؤال؟ إنها تبتغي أن نتحادث عن يما من جديد." ومع ذلك لم يكن يرى في إلحاحها ذلك أمرا يدعو إلى الريبة، بل كانت محاولة منها لدفعه إلى التفريغ الإنفعالي، من أثر ما أصابه على أيدي العصابة السرية، إذ يقول: "تريدني حيا ولا تحلم إلا بانتزاع ذكرياتي مني، لا لاستعمالها لغاية ما، بل لإفنائي وإذابتي من خلال ثرثرتي القاحلة التي لا ينضب لها معين، ولإفراغي من جنوني الملموس" وهكذا يندفع إلى الحديث عن قصة العائلة، التي يسميها هو "القبيلة" التي نشأ فيه إبان الفترة التي سبقت استقلال الجزائر بسنوات عديدة.

كانت الدار الكبيرة التي نشأ فيها "**رشيد**"، تقع بين حي الحدادين وحي الجزارين، وهي دار كبيرة تضم أسرته وأسر أعمامه، لكن صاحب النفوذ فيها كان أباه "سي زبير"، رجل إقطاعي ثري، تخضع له رقاب أهل الدار، فقد كان أكبرهم سنا، في الخمسين من عمره،

وتاجرا ثريا، قد جمع ثرائه نصيبا من الثقافة العربية التراثية، وحظا وافرا من اللغة الفرنسية. لذلك، كان محل تقدير وإجلال من العائلة، ومن الناس، عامتهم وخاصتهم. لكنه، وعلى الرغم مما كان يبديه من تدين، كان يمارس حياته السرية بعيدا عن العيون، باتخاذ العشيقات من كل صنف. فقد كان مولعا بالنساء، لا يتورع عن إشباع غرائزه ونزوات الجنسية، بما كان يمتلكه من أموال طائلة. ولم يقف به الأمر عند هذا الحد، بل إنه قرر أن يتزوج ثانية، ويطلق أم "رشيد"، التي التزمت الصمت حيال قرار زوجها، واستسلمت للأمر الواقع. وها هو الرواي الذي ليس في الواقع إلا "رشيد"، يصف لنا موقف أمه من الموضوع: "كانت أمي على علم بالأمر ولم يكن لها لا ثورة ولا خنوع! بل كانت تصمت فلا تدلي بشيء ولا تجرؤ على القول بأنها ليست موافقة على القضية. لم يكن لها حق! إنها كانت مرهقة منهكة القوى. إن قلبها يتورم ألما (...) كان عليها أن تلزم الصمت فأبي لا يسمح بأي قول أو تعبير. ولا يجرؤ أحد من العائلة على رد قراره ذلك أو حتى مناقشته. بل إنها أعدت العدة لإقامة الأفراح احتفالا بمقدم العروس "زبيدة"، التي لا يتجاوز سنها الخامسة عشر. ومع أن" زاهر" الأخ الأكبر لـ:"رشيد"، لم يكن بإمكانه، وهو شاب يافع أن يعترض على قرار أبيه مباشرة، إلا أن تمرده عليه اتخذ نحوا سلبيا إذ تلبسته حالة من الهستيريا، كان يهدد خلالها العائلة بقتل الجنين، فعندما أشرف حفل الزفاف على نهايته رجع " زاهر" إلى المنزل مخمورا وأدخل الهلع في نفوس النساء بأن غمزهم غمزا على رؤوس الملأ، ومع أن هذه الحالة الهستيرية زالت عنه بمرور الأيام، إلا أنه أصبح معاقرا للخمر، مدمنا عليها.

وهكذا يسدل الستار على مرحلة من حياة العائلة، بانتقال سي زبير الأب إلى"فيلا" زوجته الجديدة "زبيدة" لاتخاذها محلا لإقامته بعيدا عن زوجته الأولى المطلقة. وأدى هذا الوضع الجديد إلى تأزم العلاقة بينه وبين أبناء أسرته السابقة، إذ صار يتوجس خيفة منهم، وتنتابه الهواجس مما قد يحاك ضده من مؤامرات إلى حد الهوس، فكان كثيرا ما ينهال على أبنائه بالسب والشتم والضرب المبرح. " كان يزعق ويخور ويجلس ثم ينهض ويأتي

بالأحاديث المشوشة المضطربة ويثقب الهواء بذراعيه المرتخيين ويصفعنا على وجوهنا ويطلق التأوهات والشخرات ويحمحم ويبصق علينا ويكبنا ويلومنا على جبننا".

أما" زاهر"، فلم يكن أمامه بد من الاستسلام للأمر الواقع ومواصلة حياة الهون، فقد تعرف إلى يهودي وصار يصطحبه معه إلى المنزل، لكن علاقتهما هذه اتخذت منحى جنسيا شاذا، فـ"زاهرا"، كان لا يتورع عن ارتياد أوكار الفساد، وإتيان المعاصي من كل صنف. ولطالما اصطحب معه أخاه الأصغر" رشيد" إلى هذه الأماكن في جولاته بأحياء المدينة. لكن "رشيد" الذي كان مازال طفلا صغيرا، لا يتجاوز الثالثة عشرة من عمره، أبدى نفورا من العوالم الدنسة التي كان يعشاها أخوه "زاهر". ومع ذلك، لم يسلم هو ذاته من دوافعه الجنسية العاصفة التي أخذت تستبد به في تلك السن، إلى أن صارت معه داء دفينا. لقد كانت البداية مع بنات عمه في الدار الكبيرة ثم تطور الأمر مع مرور الأعوام إلى أن أصبح عشيقا لزوجة أبيه. وقد كان يفسر سلوكه هذا بأنه ثأر" صلة الرحم المهانة طيلة قرن كامل من العنف والنار." وأن حبه الآثم لزوجة أبيه ليس "إلا مرحلة من مراحل الكفاح"، تزامنت مع تفتح وعيه الوطني، أثناء مزاولته للدراسة بالمعهد. ويعبر عن هذا اللقاء العجيب بين مشاعره الغرامية ومشاعره السياسية بقوله: " وكان حبي قد وافق فترى يقظة مشاعري السياسية فكنت أنفث مذاهبي في أنفس رفاقي بالمدرسة وأنشدهم أناشيد عمر الشاعر". وإذا كان ينكر على أبيه مسلكه الاجتماعي وأفكاره الدينية، فإنه يعترف بالمقابل بأنه ورث هذا الوعي بالقضية الوطنية من أبيه إذ يقول: "لقد أتت تعاليم سي زبير القومية أكلها وأصبحت متصلبا في أفكاري لا أتنازل عنها قيد أنملة" ثم يسرد علينا الراوي سلسلة من الأحداث المأساوية التي عاشتها أسرته بعد ذلك، إذ تزوجت أخته" ياسمينة" وزفت في موكب بهيج، لكن الإخفاق الذي منيت به حياتها الزوجية مبكرا وما تعرضت له من ضغط نفسي طيلة شهرين انتهى بها إلى مستشفى الأمراض العقلية ومن ثم إلى الطلاق. لكن شفاؤها لم يدم طويلا إذ ماتت" بحمى الأمعاء ولم تعش أكثر من واحد وعشرين ربيعا" ولا يمضي وقت طويل حتى تتفاجأ العائلة بمقدم فتاة، تدعى" ليلى" إلى البيت، أنجبها الأب

من امرأة يهودية، وطلب من "رشيد" الاعتناء بها قائلا له: "هذه أختك"، لكن التقارب الذي حدث بينهما بسبب هذه العناية أدى في النهاية إلى اقترافه مرة أخرى لزنا المحارم. و"ذلك لأن" ليلى" كانت تأتي كل ما في وسعها لكي تهيج مشاعري وتتواطأ معي في الخطيئة " على حد قول" رشيد" نفسه.

بعد ذلك بزمن قصير، تفجع العائلة بوفاة ابنها "زاهر" الذي مات في المهجر بفرنسا، من أثر إدمانه الكحول والمخدرات والانغماس في حياة اللهو والعبث والاستهتار. وقد تباينت مواقف الأهل والأقارب تجاه وفاته، ما بين آسف وغير آسف، لكن" رشيد" الذي تلقى الخبر بقليل من المبالاة، لم يقدر هول الفاجعة إلا حين ووري أخوه الثرى، إذ لم يكن قادرا على تصديق هذه الحقيقة: موت أخيه، لكنه أدرك أخيرا وهو في المقبرة" أن زاهر قد مات حقا [...] لقد مات زاهر حقا! ما في ذلك شك".

مع موت "زاهر"، يبدأ عقد العائلة الكبيرة في الانفراط، إذ تتشتت في شرق البلاد، وفي الوقت نفسه تشتد الدعاية للحركة الوطنية بالمعهد الذي كان يدرس به "رشيد" الذي أصبح عضوا نشطا في صفوفها، ضمن التيار الشيوعي الذي استلهم مبادئه من أحد أساتذته الذي وصفه بالكاهن الأعظم، والذي تعرض للتصفية الجسدية من قبل رفقاء السلاح، بسبب إيديولوجيته الماركسية. ومع ذلك، بقي وفيا لتعاليمه، وشارك في الثورة المسلحة بعد هجرانه مقاعد الدراسة، إلى الجبال.

لكن ولاؤه للكاهن الأعظم، جلب له سخط النظام السياسي الذي تولى مقاليد البلاد بعد الاستقلال، وتحديدا مع أحداث 19 جوان 1965، فصارت أعين الرقابة الأمنية لا تفارقه، لحظة وحينها كان قد تعرف إلى أستاذة فرنسية متعاقدة، تدعى "سيلين"، كانت تبادله الحب، وتأتيه إلى غرفته الواقعة بالميناء، والتي كان يجد فيها ملاذه الوحيد من عنف السلطة وعنق القبيلة.

لكن اعتقاله في تلك الليلة التي تلت الأحداث، كدر عليه صفو الحياة، فاقتيد إلى" الفيلا" المعتقل حيث تم استنطاقه وتعرض لألوان شتى من التعذيب النفسي والجسدي، ثم نقل إلى

مستشفى الأمراض العقلية ليزداد عذابه هناك مع الهلوسة العقلية التي كانت تنتابه، والكوابيس التي كانت تعتريه في الحلم واليقظة. لم يكن ثمة عزاء له إلا في "سيلين" التي كانت تأتيه إلى المستشفى وتحيطه بعنايتها وعطفها. لكن استمرار الاعتقال في كل مرة، يعود فيها إلى مسكنه، وتخبطه في دوامة لانهاية لها، من "الفيلا" إلى سجن الأشغال الشاقة إلى المستشفى ثم إلى مسكنه، أفقده رشده. في تلك الأثناء، قررت "سيلين" مغادرةالبلاد إلى فرنسا، لتتركه نهشا لوساوسه النفسية، إذ يقول: "ومنذ قطيعتي مع تلك العشيقة صار يتفق لي أكثر فأكثر أن أطفق في مناجاة نفسي بصوت مرتفع وأنا بزنزانتي فأحدث بتلك الصورة، وبدون قصد كوابيس تتخلل نوم حراسي" ومع ذلك فلن تثنيه هذه المحن والنكبات على مقاومة ظلام الزنزانة الجاثم على صدره، فلن يطول هذيانه الجنوني إلى الأبد، "فعلي (يقول) أن أستمر في الصمود وقتا ما."

5.3. دراسة تحليلية لأمثلة مختارة من رواية التطليق/ La Répudiation

1.5.3. الترجمة والتلقي:

استعمل المترجم **صالح القرمادي** لنقل النص وخاصة في جانبه الثقافي على مجموعة من الأساليب التي من شأنها إعادة المعنى إلى متلقي الترجمة، لعل أهمها أسلوب التوضيح **La clarification** وهو إحدى النزعات التشويهية التي أثارها **أنطوان برمان** Antoine BERMAN في كتابه « La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain » حيث يقر أنها ملازمة للترجمة بما أن الترجمة في حد ذاتها توضيح، وأن مستوى الوضوح يتعلق أساسا بالكلمات ومعانيها. ويكون التوضيح إيجابيا إذا قدم شروحات إضافية لما ورد أساسا في النص، أما إذا كشف عن ما تستّر عليه الكاتب فيصبح سلبيا لأنه أظهر ما لم يتوجّب إظهاره. يقول **أنطوان برمان**:

> « L'explicitation peut être la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original. La traduction, par son propre mouvement, met au jour cet élément. […] Mais en un sens négatif, l'explicitation vise à rendre "clair" ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. » [1]

ويعتمد مستوى وضوح العمل الأدبي على مدى المعرفة المشتركة بين الكاتب والقارئ. فيختار عادة مؤلف الرواية بنفسه التوازن بين الصريح والضمني اعتمادا على معرفة قارئه. أما إذا تعلق الأمر بالترجمة، فإن المترجم، باعتباره الوسيط بين اللغتين والثقافتين، يتحمل مسؤولية مطابقة الرسالة الضمنية والصريحة مع توقعات وإمكانيات تفسير جمهور قراء اللغة الهدف. وهنا يجد المترجم نفسه في مواجهة مسألتين رئيستين: ذاتية التفسيرات، والتوليد الدلالي اللامتناهي، الذي يؤدي بدوره إلى توضيح لا نهاية له.

مما لا شك فيه أن الرواية بمجرد نشرها تكون هدفا لقراءات متعددة وتفسيرات متنوعة تعتمد على زمن القراءة، والحالة النفسية للقارئ والعديد من العوامل الأخرى. إذ يمكن للقارئ نفسه قراءة النص عدة مرات والعثور على عناصر جديدة في كل مرة. كذلك المترجم هو قارئ للنص المراد ترجمته. فإذا قام المترجم بمقارنة أفق توقعات قراء اللغة المصدر وإمكانياتهم في التفسير وتلك الخاصة بقراء اللغة الهدف، فإنه يشعر بالحاجة إلى الشرح لجمهوره الجديد، فهو يعتمد على تفسيره الخاص للنص المصدر وتصميم المؤلف، حتى لو استعان بمصادر أخرى للمعلومات (كتابات نقدية وأعمال مرجعية أخرى، تجربته الخاصة في كونه ثنائي اللغة).

[1]BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil, Paris, 1999, p.55

المثال الأول:

" Mon amante l'européenne, qui venait me voir en m'apportant des fleurs et des fruits, ainsi que des citations de **Gide** sur Biskra. […] Elle m'envoulait surtout de l'avoir réveillée et refusait d'aller me chercher **un paquet de *Bastos*,** sous prétexte que je ne savais pas préparer le café dont nous buvions d'énormes tasses brulantes avant le départ de Céline pour son lycée; on eût dit l'espace ravagé tout à coup et rétréci; avant de partir, elle me faisait promettre que j'irais à la Faculté pour assiter à quelque cours fastifieux, mais je n'y allais jamais."[1]

" **عشيقتي الفرنسية** التي كانت تعودني وتأتيني بالازهار والثمار وبمقتطفات **للكاتب الفرنسي "آندريه جيد"** يتحدث فيها عن مدينة بسكرة. [...] كانت تغضب عليا بالخصوص لأني قد أيقظتها فكانت ترفض الخروج لاقتناء علبة **سجائر** لي من نوع 'باسطوس' متعللة بكوني لا أعرف كيف أهيئ القهوة التي كنا نشرب منها فناجين ضخمة محرقة قبل انصراف سيلين إلى معهدها. فلكأن الفضاء قد تدمر فجأة وضاق. وقبل انصرافها كانت تطلب مني أن أعدها بالذهاب إلى الكلية لحضور بعض الدروس المملة المضنية. لكني كنت لا أذهب هناك أبدا "[2]

في هذا المثال أورد الكاتب ضمنيا في النص الفرنسي بعض المعلومات الإضافية التي لا تمس بفهم النص، وحاول المترجم **صالح القرمادي** إظهارها بإضافة بعض المفردات التي رآها ضرورية لاكتمال المعنى في النص الهدف، ربما لضرورة قد اقتضتها اللغة أو

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, Paris, Editions Denoël, 1969, pp.147-179

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، ترجمة. صالح القرمادي، تونس، دار سراس للنشر، 1982، ص ص.151-185

اقتضتها الثقافة، فأضاف كلمة "سجائر" لـ: "علبة 'باسطوس'"، وجنسية واسم الكاتب **آندريه جيد** André Gide.

ونظرا لتشابك وتداخل تعريفات المنظرين لمفهوم "explicitation" وصعوبة فصله عن مفهومي الإضافة والشرح، اخترت منها ما يتوافق مع الأمثلة التي وردت عن **رشيد بوجدرة** وبدى فيها نوع من التوضيح، فكان تعريف **فيني وداربلني** Vinay et Darbelnet الأنسب حسب قراءتي:

> « L'**explicitation** consiste à introduire dans la langue d'arrivée des précisions qui restent implicites dans la langue de départ, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation. »[1]

وهذا ينطبق تماما على ما قام به المترجم حين أضاف كلمة "سجائر"، لأنه بحكم قرب الجزائر وتونس جغرافيا وتاريخيا ومواكبته لتلك الفترة التي تمثل الإطار الزمني للرواية فهو يعرف أن "باسطوس" كانت آنذاك أكبر علامة تجارية للسجائر والتبغ في فترة الاستعمار، أسسها أحد الإسبان الذين نزحوا إلى الجزائر في مدينة **وهران** مع مطلع الإِحتلال الفرنسي، وكانت أول مؤسسة صناعية لفرنسا المحتلة إنتاجها الأساسي "الشمة" التي تذهب إلى الجنود الفرنسيين. ونرى أن إضافة هذا التخصيص ajouter une spécification[2] كما تطرق إليه **أوجين نيدا** Eugène NIDA في تحليله لأنواع الإضافة كان ضروريا لفهم القارئ العربي وحتى الجزائري لأن الرواية كتبت بعد سبع سنوات من الاستقلال، أين اختفت كل المؤسسات الصناعية الاستعمارية لتحل محلها صناعة محلية، فمن البديهي أن يتساءل القارئ عن هذه الكلمة الغريبة في النص، حتى أنه عند التحري في محركات البحث عبر شبكة الانترنت

[1] Vinay, J.-P. et Darbelnet, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p.9

[2] GUIDERE, Mathieu. *Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. De Boeck Supérieur, 3eme édition, Bruxelles, 2016, p.89

عن كلمة "باسطوس" بالحروف العربية لم أجد لها أي صلة بالسجائر، كل ما توصلت إليه أن "باسطوس" هو أحد الأحياء في مدينة **برج منايل** بولاية **بومرداس**.

ولو تأملنا المثال للاحظنا تردد الصوت **"s"** في النص الفرنسي 15 مرة، في حين تردد في النص العربي 9 مرات، وهذا أمر طبيعي إذ يحتل حرف **"s"** المرتبة الثانية بعد حرف **"e"** من ناحية تواتر استعماله في اللغة الفرنسية[1]، وحرف **"s"** هو حرف يرتبط عادة بالأشياء الرقيقة واللطيفة (douces)[2]، فربما في اختيار الكاتب لتررد صوت **"s"**، وهو يصف ما حدث بينه وبين عشيقته "**سيلين**"، محاكاة لاسمها الذي يحمل الصوت نفسه. إلا أن الأمر ليس كذلك في اللغة العربية فحرف "السين" أقل ترددا مقارنة بالحروف الأخرى. ويقابل صوت **"s"** في اللغة الفرنسية صوتين في اللغة العربية وهما الصوتم "س" والصوتم "ص"، الأول ضعيف والثاني قوي، وقد نجح المترجم في المحافظة على إيقاع صوت **"s"** بتعويضه بالصوتين المذكورين بنسبة 60% وهي نسبة جيدة مقارنة باختلاف اللغتين وتردد الأصوات في كل واحدة منهما. وهو ربما ما حمله على إضافة كلمة "سجائر" قبل "باسطوس" لتحقيق أكبر نسبة من التردد الصوتي لحرف **"s"**.

الأمر ذاته بالنسبة لعبارة "الكاتب الفرنسي آندريه جيد"، فعادة ما يعرف الإنسان إذا ما اشتهر في مجال ما بلقبه دون اسمه، سواء أكان أديبا أو عالما أو فنانا أو شاعرا ... فنقول **المتنبي** دون **أبو الطيب** ونقول **الغزالي** دون **محمد** ونقول **نيدا** دون **أوجين** ... ويقول الفرنسيون **جيد** دون **آندريه** لأنه كاتب أشهر من نار على علم في الأدب الأوروبي والعالمي وحائز على جائزة نوبل للآداب، وحتى إن كان قد ذاع صيته في المجتمع الجزائري كونه قد عاش لفترة لا بأس بها في **الجزائر** في مدينة **بسكرة**، فإضافة المترجم لجنسية الكاتب واسمه الكامل أعطى صورة كاملة عنه لمن لا يعرفه في الوطن العربي لأن الرواية موجهة لشريحة

[1] FRANCOEUR, Martin, *Les Lettres Et Leurs Fréquences En Français*, sur l'adresse éléctronique: https://l-express.ca/les-lettres-et-leur-frequence/ , consultée le 19/8/2021 à 21:10

[2] Dictionnaire de la langue française: https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/alliteration-definition-exemples

أكبر من القراء، الجزائري والتونسي وكل من يقرأ باللغة العربية. إلا أنه قد لا يكون هذا هو السبب الوحيد في هذه الإضافة، بل طبيعته الشاعرية تحكمت في لعبه على إيقاع الكلمات، فهو لا يسعى وراء التفعيلة والقافية التي عرف بها الشعر العربي القديم، بل يطوع كلماته لترقص على معانيها، فمثلا الكلمتين "الفرنسي" و"آندريه" تنتهيان بحرف المد الطويل ذاته "**ي**" باعتبار أن "**الهاء**" في "آندريه" صامتة، وهو نفسه في أواخر الكلمات التي سبقتهما وتلتهما ما بين "مد قصير" و"مد طويل" (عشيقتِي، الفرنسيةِ، التِي، تعودنِي، تأتينِي، بالأزهارِ والثمارِ، بمقتطفاتٍ، للكاتبِ، الفرنسِي، آندرِيه، عن مدينةِ)، فإضافتهما كانت نوعا من الربط بين الكلمات على نفس الإيقاع، ولتعزيزه ترجم "Mon amante l'européenne " بـ: "عشيقتي الفرنسية" بدلا من "عشيقتي الأوروبية" كنوع من إقامة جناس تام مع عبارة "الكاتب الفرنسي"، كما حرص على استعمال كلمات مسجوعة (تعودني وتأتيني)، (أزهار وثمار). فأحدث هذا التناوب بين المد القصير والمد الطويل والسجع والجناس إيقاعا موسيقيا جميلا معطيا سلاسة للقراءة.

المثال الثاني:

" Fascinante, ma sœur! Elle était partie dans une voiture klaxonnate, et enrubannée; toute la ville était au courant. Stupides, ces mariages bourgeois; les avertisseurs d'automobile annonçaient la défloration sanglante! Dans les cafés, les hommes se levaient pour voir le cortège s'en allait vers une nuit véridique durant laquelle ma petite sœur allait chialer, perdre son sang. Cependant, dans mon éblouissement d'enfant, je souhaitais une surveillance renforcée : Yasmina était très belle et **je craignais pour le clan**. Ce ne fut pas son mari qui prit notre relève mais sa belle mère; surveillante dans un asile d'aliénés, elle décela tout de suite chez Yasmina une tendance à la sorcellerie et à la simulation."[1]

[1]Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.137

" فتّانة أختي! لقد ذهبت في سيارة مزينة بالشرائط الملونة زعاقة الابواق. كانت المدينة بأكملها على علم بالأمر. يا لحماقة هذه الأعراس البرجوازية. ان ابواق السيارات كانت تنبئ بافتضاض البكارة الدامي! وفي المقاهي كان الناس يقفون ليحكموا النظر الى الركب في زحفه نحو ليلة الصدق، ستبكي أختي اثناءها وتنتحب ويضيع دمها. ورغم ذلك كنت في انبهاري الصبياني أتمنى وضع حراسة مشددة عليها: كانت ياسمينة رائعة الجمال و**كنت أخشى على العشيرة من العين**. ولم ينبنا في حراستها زوجها بل حماتها. كانت حارسة باحدى مستشفيات المجانين فاكتشفت فورا عند ياسمينة نزعة إلى تعاطي السحر وإلى التظاهر والتصنع... "[1]

ورد هذا المثال في سياق سرد البطل "**رشيد**" على ممرضته قصة زفاف أخته "**ياسمينة**" التي كان يكن لها من الود ما جعله يحزن حزنا بالغا حين ماتت، لقد كانت على قدر كبير من الجمال لدرجة أنه عندما أرى الممرضة صورتها ضلت لساعات متربعة تتأمل في وجهها، ويضيف "**رشيد**" أنه تمنى تعزيز حمايتها يوم زفافها خشية على العشيرة (Je craignais pour le clan). هذه المعلومات وردت كلها في النص الأصلي، لكن ترجمة القرمادي **(كنت أخشى على العشيرة من العين)** قد أعطت مفهوما مبهما ويفهم منه شيئا آخرا لأن في ثقافة المجتمعات العربية "أن تخشى على أحد من العين" معناه أن تخاف عليه من الحسد" وهو يتوافق مع أحد المعاني القاموسية لكلمة "العين" فهي "القدرة على الأذى يحدثها العائن الحاسد بمن صوب إليه بصره"[2]، فلم يا ترى قد يخاف "**رشيد**" على العشيرة

[1] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.142.

[2] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/04 على الساعة 6:14

من أن تحسدهم أخته؟ والأولى أن يخاف على أخته من العين لجمالها الفتان. كما أن **بوجدرة** لم يوظف مفهوم "العين" أو "le mauvais œil" في النص الفرنسي مع أنه ليس حكرا فقط على المجتمعات العربية والإسلامية، فهو قديم قدم الحضارات وقد ظهر في المخطوطات السومرية والبابلية والآشورية، كما عُرفت أوروبا في العصور الوسطى بساحراتها اللائي كن يستعملن "عينهم الحسود" لكل من لم يوفقه حظه وصادفهن، فتحل عليه الفاقة ويسكنه المرض. ولشدة تفشي هذا الاعتقاد، تعددت الطرق والوسائل التي لجأ إليها الناس لحماية أنفسهم وأولاده وممتلكاتهم من العين الحسود، فظهرت إيماءات اليد (قرنا الشيطان، التينة)، وصناعة وجوه أصنام قبيحة ظنا منهم أنها تدفع الأذى عنهم، واستعمال قلائد من التعويذات، والتمائم التي لا تزال سائدة بقوة حتى يومنا هذا، كما استعمل بعضهم أنواع الخضر كالشعير والثوم والترافل. وبلاد المغرب العربي على الرغم من مجيء الإسلام ونهيه عن التطير وعدم الشرك بالله والإيمان بأن كل ما يصيبنا فهو من الله إلا أن شريحة كبيرة من الناس بما فيهم المثقفين لا يزالوا يستعملون طرقا مبتدعة لخوفهم الشديد من العين الحسود، فنجدهم يضعون ذهبا على شكل يد (الخمسة، La main de Fatma) على ثياب الأولاد، ويعلقون أكياسا صغيرة قد ملئت "بحبة البركة" على الملابس في التجمعات والمناسبات تحصنا من عيون الناس، أما إذا تعلق الأمر بالعروس فالخوف من "العين الحسود" يأخذ منحى جادا بالنسبة لمن يؤمنون بهذا المعتقد، وتتكاثف جهود كل أفراد العائلة لحماية العروس بشتى الوسائل، ويختلف شكل هذه الحماية من "العين" من منطقة إلى أخرى، لعل أغربها تعليق سكين برباط أبيض على رقبة العروس حيث لا يكون ظاهرا للحضور، من يوم الحناء إلى أن يتم الدخول بها خوفا عليها من العين والمس، فهوس المجتمعات العربية بالعين لا يستثني أفرادا دون آخرين.

أما في سياق المثال فالفكرة التي تظهر جليا هي أن "**رشيد**" قد خاف على العشيرة لأن أخته "ياسمينة" تتعاطى السحر، لكننا نحاول فهم سبب إضافة عبارة "**من العين**" التي أتى بها

القرمادي، فكان ضروريا فهم علاقة السحر بالعين، وقد اتضح مقصد المترجم من خلال العودة إلى مفهوم السحر والشعوذة، فحسب قاموس المعاني الجامع فإن: **السحر** هو الأُخْذَةُ التي تأْخُذُ العينَ حتى يُظَنَّ أَن الأَمْرَ كما يُرَى وليس الأَصل على ما يُرى؛ **والسِّحْرُ**: الأُخْذَةُ[1].

وحسب قاموس الرائد، فإن: "**الشَّعْوَذَةُ**: خِفَّةٌ في اليد وأُخْذٌ كالسحر يُري الشيءَ بغير ما عليه أَصله في رأْي العين[2].

فمفهوما السحر والشعوذة كلاهما مرتبط بالخداع والاحتيال البصري والتمويه وتصوير الأمور على غير حقيقتها وهو ما يفسر ربما لجوء المترجم إلى إضافة لفظة "العين" لأنها الحاسة التي يقوم عليها السحر والشعوذة، إلا أنها تبقى مضللة نوعا ما لارتباط مفهوم "العين" في الثقافة العربية بالخوف من الحسد –كما ذكرنا سابقا– فالسحر والعين الحسود مفهومان مختلفان تماما.

المثال الثالث:

> "Les femmes, dans ces occasions, avaient toutes l'œil allumé, la gandoura retroussée jusqu'aux genoux, […] au moment où elles embaumaient leur sexe **dans les petites salles du bain maure.**"[3]
>
> " وكانت جميع النساء في مثل تلك المناسبات متوقدات النظر وقد شمرن جلابيبهن عن سيقانهن إلى حد الركبتين،[...] حين كن يعطِّرن فروجهن في **"مطاهر" الحمام."**[4]

[1] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/سحر/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/04 على الساعة 6:39

[2] انظر: **قاموس الرائد** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/سحر/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/04 على الساعة 6:45

[3] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.203

[4] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر.صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.210.

حيث أن الترجمة تقتضي الالتفات إلى العناصر الثقافية في اللغتين المصدر والهدف فلابد أن يكون المترجم على دراية كافية بالعادات والتقاليد التي تكوّن ثقافة شعب ما، لأنه قد يواجه مشاكل ترجمية عديدة ما لم يدرك أو يعي أهمية السمات الثقافية المختلفة حتى وإن تعلقت بمظاهر مألوفة كمراسيم الزواج والختان والولادة والأعياد وغيرها. إلا أنه – نظريا– لن يكون نقل الخصائص الثقافية في رواية "La Répudiation" إلى اللغة العربية شيئا عسيرا على **القرمادي** كونها رواية فرنسية بروح ومضمون جزائريين، لأنه سيعيدها إلى أصلها من خلال ترجمته، فضلا على أنه يترجم إلى ثقافة عربية إسلامية هو جزء منها.

يروي الكاتب في المقطع النصي أعلاه استعدادات النساء من أهله بمناسبة عيد الأضحى حيث أشار إلى "تعطير الفروج" في "غرف صغيرة في الحمام" وهي جزء من عملية الطهارة التي تسبق مثل هذه المناسبات الخاصة، ومع أن هذا البعد الثقافي قد جاء ضمنيا في النص الفرنسي إلا أن **القرمادي**، اعتمادا على ثقافته العربية، قد أعاد عبارة "les petites salles du bain maure" إلى أصلها "مطاهر الحمّام" الذي ارتبط في العهد العثماني بالثقافة الإسلامية التي تؤكد على النظافة فأصبحت الحمامات هي رابط الوصل بين الطهارة والصلاة التي غالبا ما تم بناؤها كجزء من مجمعات المساجد، فتمكن المسلمين من الاغتسال قبل الصلاة خاصة صلاة الجمعة. ولأن كشف العورة عند المسلمين له حدوده والطهارة لها طقوسها، فقد صمّمت الحمامات بطريقة تحفظ للمسلم خصوصيته إذا ما أراد الاغتسال أو التّطهّر بحيث زودت غرف الحمّام الكبيرة، أين يتم التعرض للبخار والتدليك، بغرف صغيرة يستطيع فيها الفرد ممارسة طقوس الطهارة بعيدا عن الأنظار، وهذا ما قصده **بوجدرة** في نصه الفرنسي ووفق **القرمادي** في إعادته إلى أصله من خلال توظيف كلمة "مطاهر"، معتمدا على تقنية التكييف التي تمثل وجها من أوجه التوضيح حتى يتوافق المعنى مع أفق انتظار المتلقي للترجمة.

يتعين أحيانا على المترجم إضافة بعض الكلمات أثناء ترجمته للنص المصدر لتعزيز معنى بعض الألفاظ والمصطلحات والعبارات في اللغة الهدف لتسهيل فهمها بالنسبة للقارئ المستقبل. فيتم استخدام بعض الإضافات لتوفير مزيد من المعلومات الثقافية أو التقنية أو اللغوية حول أحداث سابقة أو خلفية تاريخية، أو سياق ما، وكلها بهدف التفسير ورفع الغموض الذي من شأنه أن يعيق قراءة الترجمة.

إلا أنه يجب على المترجم أن يكون حكيما في اعتماد هذه التقنية، لأن الهدف الوحيد منها هو توفير نصوص مترجمة حقيقية وأصيلة اعتمادا على ثقافة اللغة الهدف وأساليبها وايديولوجيتها مع عدم الإضرار بالقيمة الأساسية لمعنى ومقصدية النص المصدر ومؤلفه على حد سواء.

أما فيما يخص **القرمادي** فقد لجأ إلى إضافات مختلفة كان معظمها إضافات لغوية، كاستعمال أكثر من مترادفتين لترجمة كلمة واحدة في النص الفرنسي، لكن لا نعلم ما إذا كان ثراء اللغة العربية بالمترادفات وراء هذا الميول، أم أن حسّه الأدبي الشاعري والترجمي يهمس له دوما أن المعنى لم يكتمل وأنه بحاجة إلى دعمه بمفردات أخرى.

كما عمد **القرمادي** أثناء ترجمته للعناصر الثقافية إلى تقنية **الاقتراض** التي تعد أبسط تقنيات الترجمة، إذ يقضي بأخذ اللفظة كما هي عليه في اللغة المنقول منها، ويلجأ إليه المترجم عند غياب المصطلح المعادل في اللغة المنقول إليها، خاصة في المجالات العلمية والتقنية التي تشهد وتيرتها تسارعا في ظهور مصطلحات ومفاهيم جديدة يصعب تداركها وبالتالي يصعب إيجاد مقابلات لها في اللغة الهدف خاصة في اللغة العربية، إلا أن المجال الأدبي كذلك لا يخلو من هذه التقنية، فهي أحد الحلول التي يعود إليها المترجم لنقل الكلمات ذات الشحنة الثقافية أو أسماء العلم، كما يُستخدم الاقتراض لأسباب جمالية أو لإضفاء نكهة محلية على النص.

يعرف **فيني وداربنه** Vinay et Darbelnet الاقتراض بأنه:

> « L'emprunt est un procédé de traduction consistant à utiliser un mot ou expression du texte source dans le texte cible. L'emprunt se note généralement en italiques. Il s'agit en fait de reproduire telle quelle une expression du texte original. »[1]

سأحاول فيما يلي تقديم بعض الأمثلة عن استعمال **القرمادي** لهذه التقنية مع محاولة فهم أسباب هذا الإختيار الترجمي.

المثال الأول:

> " Le carême n'était qu'un prétexte pour bien manger durant une longue période, car on se rattrapait la nuit sur l'abstinence somme toute factice du jour. **Ripailles.** […] Les rues étaient pleines dès le diner terminé. **Foules. Huées. Cohues. Cafés chantants**. Touristes pour la dance du ventre importée d'Egypte via la Tunisie. Lumière. Guirlandes. Camelots tonitruants. Nabots. Clowns. Prestidigiateurs. Ombres chinoises. Garagouz turc. Cinémas en plein air. Nous haletions en attendant l'arrivée **de Zorro**. Effusions. Rires. **Luna Park** lumineux. Balançoires."[2]

" ولم يكن الصيام إلا تعلّة للتفنن والتكثير في الأكل مدة طويلة من الزمن إذ كانوا يتداركون ليلا ما امتنعوا عنه نهارا بصورة اصطناعية في الواقع. **ياله من تبذخ في الأكل وإفراط في النهم.** […] وكانت الشوارع تكتظ بالناس بمجرد الفراغ من تناول طعام الافطار. **يا لها من خلائق ويا له من عياط وزياط ويا له من ازدحام ومن « كافشانطات»!**" هؤلاء السياح ينشدون الفرجة على رقصة البطن المستوردة من مصر عن طريق تونس. الأضواء وأشرطة

[1] Vinay, J.P. Darbelnet, J., op.cit, p.6
[2] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p. 20

الزخرفة وباعة سقط المتاع المتصائحون والأقزام والبهلوانات والسحرة والخيالات الصينية والكراكوز والسينماءات في الهواء الطلق. لكم ضاقت صدورنا في انتظار حلول **أفلام « زورو»** (5) فيكون التناجي والضحك و**« لونابارك»** (6) المتلألئ الانوار والاراجيح." [1]

يزخر المثال بمجموعة من الكلمات المقترضة التي وظفها المترجم "كافشانطات"، "زورو"، " لونابارك" وقد اختلفت أسباب لجوئه إلى هذه التقنية من كلمة إلى أخرى؛ فمثلا العبارة الفرنسية "café-chantant" التي اقترضها مستعملا النقحرة "كافشانطا" قد استند في نقلها على ثقافته التونسية، حيث ساد في الحقبة التي كانت فيها تونس تحت النظام الفرنسي مقاهي مزودة بفرق موسيقية عادة ما تكون في الهواء الطلق، عرفت بين عامة الناس في تونس باسم "cafichanta" 'الكافشانطا'، وقد ظهرت كنتيجة لمحاولة المجتمعات الأجنبية، التي تركزت في العاصمة التونسية، إيجاد مكانة لها في الحياة الموسيقية لدى التونسيين وقد نجحوا في ذلك لأنها كانت تقدم لونا موسيقيا جديدا بعدما هيمنت الموسيقى الأندلسية لقرون على جميع الأفراح والمناسبات والحياة التونسية عموما، وارتبطت "الكافشانطات" في الغالب بسهرات رمضان، ولا تزال اللفظة متداولة في تونس إلى يومنا هذا، تستعمل في سياقات مختلفة، فتطلق مثلا على التظاهرات الثقافية والفنية والعلمية وغيرها. غير أن هذه الكلمة قد تكون مفهومة فقط لدى القارئ التونسي وربما القارئ الجزائري أما القارئ العربي فقد يتعذر عليه فهم معناها، فكان بإمكان المترجم أن يلجأ إلى شرح الحاشية كما فعل مع كلمات أخرى على غرار: "زورو" و"يما" اللتين أحال إليهما في الحاشية في آخر الرواية مع أنهما لا يشكلان أي صعوبة في الفهم، إلا أنه لم يفعل لبديهية هذه اللفظة بالنسبة إليه وإلى القارئ التونسي. كما أن هذا الاقتراض قد خدم كثيرا موسيقية الجملة إذ توالت الكلمات التي يتوسطها المد الطويل "آ" (خلائق، عياط، زياط، ازدحام، كافشانطات)، وهو ربما ما يفسر أيضا إضافة اللفظ التعريفي "أفلام" إلى الكلمة المقترضة "زورو" مع أنه كان شخصية

[1] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر.صالح القرمادي، المرجع السابق، ص ص.18-19

تلفزيونية معروفة لدى العام والخاص، باعتباره أحد الشخصيات الرئيسية في الفيلم الأمريكي الذي أنتجته شركة والت ديزني The Mark of Zorro، وعرض لأول مرة في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات وكان الشخصية الخيالية الأشهر على الإطلاق في السبعينات والثمانينات.

أما فيما يخص لفظة "لوناباك" فهي لفظة عامة تطلق على عشرات من حدائق التسلية.

المثال الثاني:

" Je restai avec eux, malgré leur attitude devenue insupportable, à cause de leur héroisme et pour éviter leurs terribles sarcasmes. **Voulaient-ils me lyncher pour venger leur ami ?** Non simplement, ils me méprisaient. Je préférais rester dans le vague pour ne pas leur montrer que j'avais peur. "[1]

" وبقيت معهم رغم موقفهم الذي أصبح لا يطاق، بقيت معهم بسبب بطولتهم ولكي أجتنب استهزاءهم اللاذع، ترى هل كانوا يريدون **الإعتداء علي فورا وقتلي " تلنيشا " للأخذ بثأر صديقهم؟** لا بل كلما في الأمر أنهم كانوا يحتقرونني، وفضلت أن يظل موقفي مبهما وذلك لكي لا أظهر لهم أنني كنت خائفا"[2]

وظف المترجم تقنية الاقتراض لترجمة الفعل الفرنسي Lyncher المقترض أصلا من الفعل الانجليزي to lynch نسبة إلى lynch Law " قانون لينش" وهو قانون عقابي دون محاكمة سنَّه أول مرة Charles Lynch حاكم ولاية فيرجينيا آنذاك لتصفية المعمرين الأمريكيين الموالين لبريطانيا أثناء الثورة الأمريكية، ويقوم هذا القانون على ممارسة مجموعة عصابات

[1]Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p. 164

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر.صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.169

لكل أشكال العنف لإعدام متهم مفترض، بحجة تحقيق العدالة، وعادة ما يكون عن طريق الشنق، وحفاظا من المترجم على بشاعة فعل الغوغاء وممارسة قتل الناس دون وجه حق، قام بنسخ الفعل lyncher على صيغة فعل مزيد بالتضعيف "لنَّش" وأتى بمصدره الصريح "التلنيش" وغير في النسخ اللفظي بما يتماشى مع سلاسة ترتيب الحروف في اللغة العربية ثم استبدل الفعل بالمصدر لإحداث نفس الأثر كما في النص الأصلي مع إضافة كلمتي الاعتداء والقتل، إلا أن هذا الاقتراض كان يحتاج إلى شرح في الحاشية لعدم وضوح الكلمة في اللغة العربية ولإعطاء صورة كاملة شاملة عن قصد الكاتب.

وفي موضع آخر استغنى المترجم عن الاقتراض ولم يستعمل اسم الفاعل "الملنّشين" لترجمة "Les lyncheurs" بل قام بتوظيف المقابل الديناميكي "الطغاة المتعسفين" كما هو موضح في المثال الآتي:

> " Je faisais des efforts pour rester au contact de la masse dont, excédé, je bousculais parfois la léthargie contagieuse (soupçonnait-elle seulement, sur ma peau, l'odeur de mon amante?) et extraordinaire. Je me taisais, quand même, pour ne pas faire de ces passants nonchalants un agglomérat de **lyncheurs**. Solitude."[1]
>
> " فكنت أسعى جاهدا إلى البقاء على اتصال بالجماهير التي كنت أضيق بها ذرعا فأزعزع من حين إلى آخر خدرها وسباتها المعديين (ترى هل خطر على بال هذا الجمهور على الأقل وجود رائحة عشيقتي على بشرتي؟) ومع ذلك فقد لزمت الصمت حتى لا أجعل من هؤلاء المارة اللامبالين مجموعة من **الطغاة المتعسفين**. وكانت الوحدة."[2]

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.128

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر.صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.132

أما **بوجدرة** فلإعادة هذا الفعل الشنيع اختار مسايرة أحد عناصر هوسه وهو"الدم" فآثر فعل "الذبح" على "الشنق"، فنقول ذبح الخروف: نحره بسكّين أي قطع حلقومه[1]، هذا المعنى يحيل على صورة السكين الحاد والدم المتدفق فترتسم في خيال القارئ صورة البربرية والهمجية وهو ما يريد **بوجدرة** ايصاله للقارئ، كما ورد في المثال الآتي:

"On te **lynchera** dans les rues de la ville monstrueuse ou la légende de la femme sauvage court toujours." [2]

" **نذبحوك ونقتلوك** في بورديل عايشة لارابيد." [3]

2.5.3. أسماء العلم:

تخضع أسماء العلم في مجال الرواية لثنائية الاعتباطية والمقصدية، فهناك من الروائيين من يستعمل اسم الشخصية بطريقة اعتباطية غير معلّلة، وهناك من يشغلها بطريقة مقصودة، يريد بها دلالات معينة. وفي هذا الصدد يقول الباحث والناقد المغربي **حسن بحراوي:**

"يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية."[4]

[1] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ذبح/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/23 على الساعة 2:51

[2] Boudjedra, R, *L'insolation*, op.cit, p.51

[3] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق. ص.97

[4] بحراوي حسن، **بنية الشكل الروائي**، ط1، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص.247

وهذا يعني أن أسماء العلم في الرواية تعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية؛ لأن ثمة تطابقا منطقيا ومرجعيا بين الشخصية واسم العلم.

أما فيما يخص الروائي **رشيد بوجدرة** –موضوع بحثنا– فهو قطعا يندرج ضمن تيار الروائيين الذين يوظفون أسماء الشخصيات بعناية، وذلك بعد تفكير وأناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية وايديولوجية. وبالتالي، لم تكن تلك الأسماء التي وردت في الرواية، بشكل من الأشكال، اعتباطية، بل كانت تتحكم فيها متطلبات فنية وسياقية وأهداف تداولية معينة، ينبغي للقارئ أن يستكشفها من وراء الأسطر، ويستجليها عبر خبايا الخطاب المضمرة.

فاختيار **رشيد بوجدرة** لأسماء الشخصيات قد يكون مباشرا يعكس طبيعة الشخصية ويحدد جوهرها كاختياره مثلا لاسم **زاهر** وهو أخ البطل **رشيد** (الراوي) الذي كان معجبا به وبذكائه كثيرا ويراه متميزا، لأنه لم يكن يفهم كل ما يقوله، وهذا يتطابق مع المعاني التي يحملها هذا الإسم ، فـ: **زاهر** ، اسم علم مذكر عربي، معناه الذكي، المشرق، اللامع، المتلألئ، الصافي من الألوان، الحسن من النبات[1] وكل هذه الصفات تتجلى في وصف رشيد لأخيه **زاهر**، حتى أنه كان محل إعجاب قريباته، فاختيار الاسم لم يكن اعتباطيا.

واسم "**زبير**" وهو اسم والده الذي كان الآمر الناهي في العائلة، يخشاه كبيرهم وصغيرهم، يرجعون إليه في كل كبيرة وصغيرة، وهي صفات لا تختلف مع معاني اسم **زبير** فهو اسم علم مذكر عربي ورد عن العرب مصغرا أصله الزبر ومعناه الحجارة (التي تعبّر عن قساوة **زبير** على زوجته الأولى وأولاده)، والعقل الذي يزبر أي العقل الذي ينهي (العقل المدبر

[1] انظر: قاموس **معاني الأسماء**، على الموقع الإلكتروني: https://www.almaany.com/ar/name/ / ، اطّلع عليه بتاريخ 2021/05/20 على الساعة 00:45

في العشيرة) فالزبير هو الرجل العاقل، الداهية، المحكم الرأي، القوي، الشديد[1] وهذه كلها صفات تتطابق مع الوصف السردي الذي أظهره الكاتب عن والده في الرواية.

والأمر نفسه بالنسبة لاختيار اسم زوجة أبيه المدللة "زبيدة" التي كانت المفضلة لديه لجمالها وصغر سنها، واسم زبيدة: اسم عربي مصغّر أصله "زبدة"، وهي ما يستخرج من اللبن بالخض. والزبدة هي خيار الشيء وأفضله[2].

كما أن **رشيد بوجدرة** يطلق أحيانا أخرى أسماء على شخصيات كنوع من التهكم والسخرية أو حتى كنوع من الحماية من المتابعة القضائية، حيث أن بطل الرواية "**رشيد**" قدمه الكاتب على أنه إنسان مريض نفسيا غير مستقر أنهكه تعذيب الاستعمار كغيره من المجاهدين الذين خلفتهم سنوات من الاستعمار، وبعدها الأعضاء السريين، فاسم **رشيد** جاء مخالفا لطبيعة الشخصية تماما، فرشيد من الرُشد ويعني العاقل، والحكيم المدرك، وكذلك الشخص الواعي للأمور، أما "**رشيد**" البطل فكان يغرق في تشوشه الذهني وهذيانه.

هذه الأسماء **رشيد، زبير، زاهر** لا تشكل في الحقيقة أي عقبة في نقلها إلى اللغة الهدف، فمن جهة ستعود إلى أصلها ومن جهة أخرى، نقلها عن طريق الرسم اللفظي لا يطرح أي مشكلة.

إلا أن هناك أسماء علم أخرى طرحت بعض اللبس في نقلها إلى اللغة الهدف وإعادتها إلى أصلها، ومن بينها اسم Saïda الذي ترجمه **القرمادي** إلى اسم "**سيّدة**" ولا يبدو أنه الاسم الذي قصدة الكاتب لسببين: الأول، أن اسم "**سيّدة**" مثله مثل اسم "**سودة**" ليسا من الأسماء المتداولة والشائعة بين أفراد المجتمع الجزائري عكس الشرق الأوسط خاصة **مصر** حيث انتشر هذا الاسم بكثرة في زمن مضى، أما السبب الثاني أن الفونيم Ï هو المقابل الصوتي للفونيم **عِ** حتى أن **بوجدرة** نفسه أعاد اسم "Saad" إلى "**سعد**" في رواية "**الرعن**" باستبدال

[1] المصدر نفسه.

[2] المصدر نفسه.

الفونيم A بالفونيم غْ، كما أن الرسم اللفظي لاسم **سيدة** باللغة الإنجليزية هو Saiedah، غير أننا نبرر اخفاق المترجم في إعادة الاسم إلى أصله كون المجتمع التونسي يتداول الاسمين معا **سيدة** و**سعيدة** وكلاهما يؤول إلى الرسم اللفظي نفسه في اللغة الفرنسية Saïda، ولنضرب مثلا بشخصيتين سياسيتين بارزتين في تونس وهما الناشطة النسوية المثيرة للجدل **سيدة العقربي** Saïda Agrebi والناطقة الرسمية السابقة باسم رئاسة الجمهورية التونسية **سعيدة قراش** Saïda Garrach، فنلاحظ أن الاسمين وإن اختلفا في اللغة العربية يقابلان الاسم نفسه في اللغة الفرنسية وهو السبب ربما في اللبس الذي وقع فيه المترجم.

إذا كان نقل كل من أسماء **البيار**، و**السوف**، و**تيبازا** لم يطرح أي اشكالية في الترجمة مع تغيير المترجم لكتابتها في الثقافة الهدف حيث تكتب **الأبيار**، **تيبازة**، **واد السوف**، تبقى لفظتي **التسيلي**، و**جبل الشنيو** قد أوحت ترجمتها بأماكن جديدة غير موجودة أصلا في الثقافة المصدر، فإذا لم تربك القارئ الذي لا يعرف عن ثقافة الجزائر كثيرا، فالأمر ليس كذلك بالنسبة للقارئ الجزائري الذي سيتساءل أين يقع **جبل الشنيو**، وما هو **التسيلي**، وأتذكر هنا يوم قرأت النسخة العربية للرواية أولا، تبادرت إلى ذهني عدة أسئلة عن هذه الأماكن التي أشار إليها الكاتب ولم أتمكن من فهمها إلا بعد أن اطّلعت على النسخة الفرنسية، والغريب في الأمر أن المترجم لم يعتمد قواعد النقحرة في نقل كلمة Tassili، فلو فعل، لأتبع حرف "التاء" بألف المد استبدالا للصوت **"a"** وتحقق اسم العلم كما هو في الأصل "التاسيلي"/"الطاسيلي"، إلا أنه وكما ورد فستلفظ "التاء" بالسكون وتبتعد تماما عن الأصل.

أما بالنسبة لـ: "جبل الشنيو"، أتساءل لماذا غير المترجم اسم العلم إلى هذا الحد؟ مع أن الرسم اللفظي للكلمة كان سيكون الاختيار الأنسب "شينوا" لأنه الأقرب إلى التسمية الصحيحة لهذا المعلم السياحي في مدينة تيبازة : **جبل الشنوة**. فعدم المحافظة على نقل الأسماء كما هي في النص الأصل، فيه ضياع لجانب ثقافي يخص الجزائر خاصة وأن

الأدب هو سفير بامتياز للتعريف بثقافة الشعوب والأمم، لذا وجب على المترجم التريث في نقل أسماء العلم خاصة وأن ذلك لم يكن بالأمر الصعب لو انتهج تقنية النقحرة التي تكون الحل الأسهل والأمثل عند مواجهة أسماء العلم غير المعروفة لدى المترجم.

وهنا تحضرني كلمة "Manama" التي وظفها **رشيد بوجدرة** في روايته " ألف وعام من الحنين" وكانت سببا في نجاحه وشهرته في الخليج مع أن الكاتب لم يقصد اطلاقا عاصمة **البحرين** بل كان يقصد لباس النوم[1]، الذي سمى به "الفرندة" بأسلوب لعبه على المعاني كما هو معروف، إلا أنه أثناء ترجمة الرواية إلى العربية من طرف **مرزاق بقطاش**، أقبل عليها قراء كثيرون من الخليج ظنا منهم أن "المنامة" عاصمة البحرين كانت موضوع الرواية.

4.5.3. المسكوت عنه/ الطابوهات: Les non-dits/ les tabous

إن السمة الأولى التي تختص بها المحظورات Les tabous هي اعتمادها القوي على ثقافة كل شعب، وهي ظاهرة متأصلة في الإنسان وفي المجتمعات البشرية، مثلها مثل اللغات، تتطور باستمرار بسبب التغيرات الاجتماعية والايديولوجية والثقافية، هذه التحولات هي التي تنتج عنها معايير كل مجتمع سواء أكان تقليديا أم حديثا، وتصنف تبعا لها المحرمات، ومن هنا نستشف أنه لا توجد محرمات مطلقة، وبسبب الفوارق الثقافية، فإن ما يعتبر من المحرمات في ثقافة ما قد يكون مقبولًا أو ممارسا في ثقافة أخرى. كما أنها تختلف حسب الزمان والمكان، وما هو محظور اليوم قد يكون مباحا غدا.

وتعود كلمة "طابو" إلى الكلمة الإنجليزية "Taboo" وأصلها بولينيزي، وتعني حسب قاموس **أوكسفورد** Oxford:

[1] بوجدرة رشيد، "**في فرنسا كنت دوما مراقبا من طرف الشرطة**"، حوار مع الخير شوار ، سلسلة أدباء جزائريون ، زهرة ديك، رشيد بوجدرة هكذا تكلم.. هكذا كتب..، الجزائر، منشورات دار الهدى، 2013. صفحات.53-66

> "A cultural or religious custom that does not allow people to do, use, or talk about a particular thing as people find it offensive or embarrassing."[1]

فهي كلمات، غالبا، ما يُنظر إليها على أنها بذيئة أو مسيئة أو صادمة. ويمكن أن تكون التابوهات أيضا سلوكيات محظورة تتعارض مع أخلاق طبقات معينة أو ضد أخلاق مجتمع بأسره. ونصوص **بوجدرة** هي تجسيد حقيقي لكل التابوهات في المجتمع الجزائري والعربي على حد سواء فتفنن في كسرها غير آبه بردة فعل من يتلقاها، فأزال عباءة القدسية عن رجال الدين، وكشف خبايا الجنس والأنثى، وفضح الأنظمة السياسة إذ يقول:

> "En fait, toute vraie littérature est celle de la transgression ; parce qu'en tant qu'expression de l'opacité du monde ou de son flou mirifique, elle débusque le non-exprimé et le non-dit dont la sexualité est le type même. Injectée à l'intérieur du texte, la sexualité permet en tant que rapport entre le texte et le corps, entre l'érotique et le textuel, entre le plaisir physique et le plaisir poétique, voire philosophique, de déployer un champ romanesque fabuleux."[2]

في الحقيقة أن ترجمة هذا النوع من النصوص الإشكالية يشكل عقبة أمام المترجمين خاصة وأنها لا تخضع لقوالب حلول جاهزة فيسعى المترجم جاهدا إلى تقديم ترجمات صالحة مع حماية مصالح كل من القراء والمؤلف.

يقول **جيريمي منداي** Jeremy Munday في هذا السياق:

[1] Definition of ***taboo noun*** from the Oxford Advanced American Dictionary: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/taboo visited on 28/07/2021 at 10:49 PM.

[2] BOUDJEDRA, R, *L'érotisme en Islam*, Journal El Watan du: 09/02/2006. Sur l'adresse éléctronique: https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/lerotisme-en-islam-09-02-2006 , consulté, le 4/8/2021 à 23:46

« Le travail de traducteur dans un tel environnement ressemble au travail d'un funambule dans le cirque. »[1]

في الواقع، لقد أصاب **منداي** كثيرا في تشبيهه، ففي حين ينجز بهلوان الحبل مهمة حساسة من خلال المشي على حبل رفيع والقلق من الخطر الذي يحيط به، يقوم المترجم باللعب بالكلمات مع الحفاظ على التوازن بين الثقافتين. إذ يتوجب عليه انتقاء كلماته بدقة شديدة كأنه يرفعها بملقط لجعل الجمل قادرة على نقل المعنى الحقيقي للأصل، أو على الأقل نقله بصفة تقريبية.

سأحاول من خلال بعض الأمثلة توضيح الآليات التي لجأ إليها **القرمادي** لنقل المقاطع النصية التي وظف فيها **بوجدرة** المسكوت عنه في المجتمع الجزائري والعربي.

المثال الأول:

" Des photos de femmes nues ornent le plafond; les clients pour se masturber doivent lever les yeux au ciel et leur quête de **l'orgasme** prolonge leur mysticisme."[2]

"إن السقف محلى ببعض صور النساء العاريات فعلى الحرفاء إذا أرادوا **جلد عميرة** أن يرفعوا أعينهم إلى السماء، فيمدد بحثهم عن **لذة الفرج** في تصوفهم"[3].

توخى المترجم في هذا المثال الحذر لتجنب صدم القارئ العربي واستعمل تقنية التلطيف Euphémisme لأنه واجه سلوكا جنسيا[4] se masturber يعد من التابوهات الكبيرة

[1] MUNDAY Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London, Routledge, 2001, p.31

[2] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.82

[3] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص84.

[4] Se masturber: Procurer des jouissances sexuelles par des attouchements manuels.

في البيئة العربية الإسلامية لعدة اعتبارات أهمها حرمته دينيا ونبذ هذه الممارسات الشاذة والجهر بها في مجتمع يتسم ظاهريا بالتحفظ، إلا أنه ليس كذلك في الثقافة الغربية فهو ظاهرة عادية تصنف على أنها إحدى طرق الإثارة الجنسية المتكررة والمألوفة إلى غاية سن المراهقة وهو سن البلوغ الذي يبيح للجنسين الذكر والأنثى إقامة علاقات جنسية مكتملة، ولهذا حاول المترجم اختيار لغة أفصح والتخفيف من حدة التعبير الصريح للكاتب باللجوء إلى التعبير الملطف، فبدلا من استعمال مكافئات مباشرة مثل امتاع النفس، الاستمناء، العادة السرية وهذه الأخيرة من التسميات الأكثر تداولا عند عامة الناس، عمد إلى استعمال عبارة تعود إلى العصر الجاهلي وهي "جلد عميرة" ومنه قول أحد الشعراء :

إِذَا حَلَلْتَ بِوَادٍ لا أَنِيسَ بِه فَاجْلِدْ عُمَيْرَةَ لا عَيْبٌ ولا حَرَجُ

فاستعماله لمتلازمة لفظية قلّ تداولها في العصر الحديث وفي الوقت ذاته معانيها لا توحي بأي سلوك جنسي، ليّن إلى حد ما النص وجعله أكثر ملاءمة للقارئ العربي.

أما فيما يخص لفظة Orgasme فترجمتها تنم عن ذكاء المترجم في تسخير اللغة العربية واستغلال ثراء مفرداتها بما يتماشى وغايته في الترجمة، فاعتمد هذه المرة بدل التلطيف التلاعب بالألفاظ، إذ لم يختر مكافئا قاموسيا على سبيل (النشوة، ذروة الشبق، الرعشة، هزة الجماع) ولا حتى مصطلحات يقل تداولها بين الناس مثل (الإرجاز، الإيغاف) لأن مجموعة المكافئات الأولى فيها تعبير صريح وهو ما يحاول **القرمادي** تجنبه، أما المجموعة الثانية فهي كلمات قد تضفي بعض الغموض على النص، بل تلاعب بمفردات "اللذة الجنسية" وقام بتحوير عبارة مبتذلة بعبارة ملغزة فاستبدل كلمة الجنسية بـ: الفرج، ولا يفهم معنى عبارة " لذة الفرج" إلا مطّلع على النص الأصلي، لأن "الفرْج" بسكون الراء يعني العضو التناسلي، لكن من المحتمل أن يكون بفتح الراء فتكون "لذة الفرَج" أي لذة الارتياح خاصة وأنها اقترنت بالتصوف (يمدد بحثهم عن لذة الفرج في تصوفهم) أي أنهم يجدون

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/masturber/49792#:~:text=Pratiquer%20l'onanisme.-,masturber%20v.t.,Pratiquer%20l'onanisme.

طعم الراحة في التصوف وقد تعني بضم الراء "الفرُج" جمع الفُرْجة أي أنهم اسمتعوا بالفرجة على صور النساء العاريات.

هذه الاحتمالات تجعل النص متعدد القراءات، خاصة وأن طريقة أسلوب الكتابة عند **بوجدرة** لا تخضع للكتابة الخطية التقليدية بل هي كتابة لولبية في حالة متواصلة من زعزعة القارئ، لأنه قد ينتقل من فكرة إلى أخرى دون سابق إنذار ويتحول من مشهد إلى آخر في الفقرة ذاتها لا بل حتى في الجملة ذاتها.

المثال الثاني:

> "Essayait de détourner notre surprise par quelques jurons obscènes. Va t en sinon **je pisse sur le Dieu de ta sale mère.** Rien. Nul."[1]
>
> " فكان يحاول أن يحول اندهاشنا ويغير مجراه فيطفق يسب الدين بعبارات بذيئة صائحا في وجه الأخت ‘تنحي من هنا وإلا بلت على هين أمك القذرة؟‘"[2]

في هذا المثال الأخير استعمل **القرمادي** لترجمة عبارة السب je pisse sur le Dieu de ta sale mère تقنية الحذف لجزء منها sur le Dieu وأبقى على عبارة سب أقل وطئا على مسامع القارئ وهي (je pisse sur ta sale mère) وهو محق تماما في ذلك لأن سب الذات الإلهية –والعياذ بالله– أمر في غاية الخطورة، للكفر الصريح، ومراعاة لمشاعر القارئ العربي والمسلم حذف المترجم العبارة لعدم إمكانية التلطيف في ترجمة كبيرة من الكبائر، إذ لا يمكن لأي مسلم أو حتى غير مسلم أن يتقبلها مهما كانت درجة تدينه وكانت الترجمة الحرفية ستكون صادمة للقارئ، وهذا الحذف لم يمس إطلاقا بمعنى النص الأصلي.

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.26

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر.صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.26

المثال الثالث:

"Non. Elle rechuta et changea de partenaire. (Des millions de **gouines** veulent entrer dans mon ventre."[1]

"لا. وانتكسها المرض فاستبدلت عشيقها بعشيق آخر (إن ملايين من **البغايا** يردن الدخول في بطني...)"[2]

عند مواجهة المصطلحات المحظورة، يمكن للمترجم أن يلجأ إلى التكييف الذي يسمح له بالتصرف بحرية أكبر في النص. بصفته محوّلا وليس مترجما، يدعو إلى تعديل النصوص الأجنبية وتكييفها مع ذوق الوقت وعادات الثقافة المستهدفة لضمان نشرها بشكل أفضل ونجاحها لدى جمهور القراء. وهو ما حاول **القرمادي** القيام به في المثال أعلاه.

فكلمة "البغيّ" وقد وردت في القرآن { **ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا**} سورة مريم الآية 20 معناها "الزانية" كما فسرها ابن كثير والطبري، أما "gouine" فهي الزانية التي تأتي النساء شهوة ويطلق عليها في اللغة العربية "السُّحاقية" وحتى وإن لم ترد هذه الكلمة في القرآن، فالسنة قد ورد فيها حديث تكلم فيه العلماء بين مصحح ومضعف، وهو ما أخرجه الطبراني في الكبير وأبو يعلى عن واثلة عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: "السحاق بين النساء زنا بينهن"[3]. وحرصا من **القرمادي** على تجنب حفيظة المجتمع التونسي والعربي، استعمل كلمة "**بغيّ**" وهي لفظة عامة، لأن المجتمع العربي وإن يستنكر الزنا واللواط فالسحاق لا يزال من الطابوهات الكبيرة التي لا يجب حتى الخوض فيها، مع أن إثمهما واحد وعقابهما واحد، إلا أن طبيعة المجتمع العربي طبيعة ذكورية، فما يقبل من الذكر لا يقبل من الأنثى وهو ما حاول **القرمادي** تفاديه.

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.138

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي. المرجع السابق، ص.144

[3] انظر: علة تحريم السحاق على الموقع الإلكتروني: https://www.islamweb.com/ar/fatwa/9006/، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/3 على الساعة 23:09

5.5.3. التهكم والسخرية L'ironie:

من المشكلات العويصة في الترجمة الأدبية مشكلة ترجمة النصوص ذات الأسلوب التهكّمي والفكاهيّ والساخر. فما يثير الضحك والسخرية إذا كُتب أو قيل بلغة ما، قد لا يكون له التأثير نفسه ولا تأثير مشابه أو قريب إذا نُقل إلى لغة الهدف بطريقة "أمينة"، لأنّ ذلك التأثير يعتمد على تحريك الأبعاد التراثية واللاشعورية للغة بأسلوب يغلب عليه التلميح والتضمين اللذان يؤديّان إلى إطلاق تداعيات بعضها واعٍ وبعضها الآخر غير واعٍ. ولذا فإن صياغة نص ساخر أو مضحك أو تهكمّي بلغة الهدف مهمّة بالغة الصعوبة، وليس لها أية حلول جاهزة. وفي هذه الحالة لابدّ من أن يستخدم المترجم قدراته الإبداعية الخلاّقة.

فالترجمة الأدبية ليست مجموعة من العمليّات اللغوية فحسب، بل هي نشاط إبداعي، وإعادة إنتاج خلاّقة للنص الأدبي في لغة أخرى. وفيما يلي مجموعة من الأمثلة تنوعت بين السخرية من الدين ومن الأوضاع الاجتماعية والسياسية، أين استخدم **بوجدرة** أسلوبه الساخر المعتاد، دعونا نستكشف كيف تعامل **القرمادي** معه وهل نجح في إحداث الأثر نفسه؟

المثال الأول:

> " Ma, paniquée, se met à supplier le prophète (pour qui mon père observe une grande dévotion ; il aime à raconter sa vie mais omet de dire que l'une de ses femmes n'avait que neuf ans quand il l'épousa ; en se mariant avec Zoubida, le père n'a fait que suivre le chemin du prophète)."[1]
>
> " ويأخذ يمَا الهلع فتسرع في الابتهال والتوسل إلى النبيء. النبيء الذي كان أبي يتفانى في محبته وطاعته ويطيب له أن يقص حياته

[1]Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.101

إلا أنه يغفل أن يقول أن احدى نسائه لم تتجاوز التاسعة عندما بنى بها. وهكذا فإن الوالد لما تزوج بزبيدة لم يعد ان اتبع سنة النبيء"[1]

تظهر السخرية في هذه الفقرة بوضوح إذ تعمد **بوجدرة** أن يستهزأ بالدين الإسلامي بإثارة زواج الرسول محمد عليه الصلاة والسلام من عائشة وهي لم تتجاوز التاسعة من عمرها وهي المسألة التي يُشيّعها أكثر الطاعنين في الشرع والدين الإسلامي لإظهار نبي الأمة في صورة الرجل الذي مبعثه الأساسي هو الشهوة والتنعم بالنساء، على الرغم من وجود أدلة كثيرة على الحكمة الإلهية من زواجه بعائشة رغم فرق السن بينهما. ليواصل سخريته بأن زواج **سي زبير** من **زبيدة** التي لم يتجاوز سنها الخامسة عشر، ما هو إلا أسوة بسنة رسول الله. وقد استعمل **بوجدرة** للتعبير عن سخريته في النص الفرنسي الفعل "omettre" ومعناه نسيان أو اهمال فعل شيئا ما كان يتوجب فعله[2]، وفي هذا تلميح أن المسلمين يستترون على زواج النبي بقاصر أي يتعمدون عدم ذكر قصة زواجه بعائشة، في محاولة منه لاختراق أحد الطابوهات في المجتمع الجزائري والعربي وهو "الدين".

كما أن إشارته إلى أن **زبير** بزواجه من **زبيدة** قد اتبع سنة رسول الله فيه تهكم وسخرية من الرسول مرة أخرى لأن حقيقة الأمر أن النبي عليه أفضل الصلاة والسلام لم يكن يتزوج بنية المتعة بل لحكم إلهية –لن نثقل على القارئ بذكرها – وقد حاول **القرمادي** المحافظة على فكرة التهكم ذاتها (تجنب **سي زبير** الحديث عن زواج الرسول بعائشة وهي لم تتجاوز التاسعة) فاستعمل الفعل "يغفل" بدلا من الفعل "ينسى" لأن "النسيان" و"الغفلة" ليستا بمترادفتين؛ ف: "الغفلة" هي ترك الشيء باختيار، أما "النسيان" فهو ترك بغير اختيار الإنسان.

[1] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.102.

[2] Voir: "omettre" danns Larousse sur l'adresse éléctronique: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/omettre/55952

فجاء في لسان العرب: أغفلتَ الشيء أي تركته غفلا وأنت له ذاكر[1] وفي معجم الوسيط: غَفَل الشيء أي تركه إهمالا من غير نسيان[2]، ولهذا قال الله تعالى: " ولا تكن من الغافلين"[3] ولم يقل ولا تكن من الناسين؛ لأن النسيان لا يدخل تحت التكليف فلا ينهى عنه؛ لقول النبي – صلى الله عليه وسلم –: " إن الله وضع عن أمتي الخطأ والنسيان، وما استكرهوا عليه"[4]، فالغفلة تدخل فيها نية التعمد، و**سي زبير** حين "أغفل" أن يقول أن إحدى نساء الرسول لم تتجاوز التاسعة عندما بنى فهو قد تعمد عدم ذكر هذا التفصيل تجنبا للحرج الذي قد يقع عليه ممن يتخذون من هذا الأمر سببا في مهاجمة القرآن والسُنَّة. وتكون بذلك الترجمة قد نجحت في نقل الأسلوب الساخر الذي ورد في النص الأصلي.

المثال الثاني:

> " Elle n'était pas surprise mais s'étonnait seulement du génie prolifique du chef de famille. ' **Forniquez avec autant de femmes qu'il vous plaira…** '; du Coran, elle savait des bribes; elle aimait étaler le peu qu'elle connaissait."[5]
>
> " كل ما في الأمر أنها استغربت عبقرية رئيس الأسرة وقوته على النسل الكثير. **'وانكحوا ما طاب لكم من النساء...'** كانت تعرف نتفا من القرآن وكان يلذ لها أن تعرض على الملأ معارفها القرآنية القليلة." [6]

---

[1] ابن منظور، **معجم لسان العرب**، على الموقع الإلكتروني: https://www.al-jawaab.com ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/3 على الساعة 23:26

[2] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط** ، المرجع السابق، ص.657

[3] سورة الأعراف، **القرآن الكريم**، الآية 205

[4] ابن ماجه، **كتاب الطلاق، باب طلاق المكره والناسي**، برقم 2045، عن ابن عباس رضي الله عنهما، وصححه الألباني في صحيح سنن ابن ماجه، 178/2 https://ar.islamway.net/article/79644

[5] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.123

[6] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.126

جاءت هذه الفقرة في حديث "**رشيد**" عن زوجة أبيه التي كانت تستغرب من كثرة أولاد زوجها واقتبس الكاتب **رشيد بوجدرة** عبارة "Forniquez avec autant de femmes qu'il vous plaira" من الآية 3 من سورة النساء: { **وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ**} مع بعض التحريف بهدف السخرية والتهكم من "**زبيدة**" التي لا تعرف إلا قليلا من القرآن وتحب أن تستعرضه بذكر الآيات التي تعرفها كلما سمحت لها الفرصة، إلا أن **القرمادي** أثناء ترجمته أزال عن الآية التحريف، فسقطت دلالات السخرية التي وردت في النص الأصلي، فالكاتب لم يستعمل فعل "épousez" الذي يعني الزواج والنكاح في اللغة العربية، وهو ما ورد في ترجمة **محمد حميد الله** للقرآن إلى اللغة الفرنسية:

> "Il est permis d'**épouser** deux, trois ou quatre, parmi les femmes qui vous plaisent"[1]

بل استعمل الفعل forniquez (العلاقات الجنسية خارج الزواج) بدافع الاستهزاء والسخرية لأنها توحي إلى ارتكاب فاحشة "الزنا" والفجور التي يحرمها ويمقتها الدين الإسلامي ويقام على من أتاها الحد، وهذا استفزاز للقارئ وتأكيد ضمني من الكاتب على عدم إيمانه بالتعدد واعتبار كل ما زاد عن الزوجة الأولى علاقة غير شرعية ومشبوهة، لذا فإن توظيف المترجم للآية القرآنية كما هي والتي مفادها أن المسلم بإمكانه الزواج بأكثر من واحدة ضمن أسباب شرعية، أعطى النص معنى آخر لأنه غير من مقصدية الكاتب لأن أسلوب التهكم في الأدب يهدف إلى إثارة أفكار عميقة لا تتأتى بأسلوب صريح، فبرأيي لم توفق الترجمة هذه المرة في نقل التهكم.

[1] انظر : ترجمة الآية 3 من سورة النساء لمحمد حميد الله على الموقع الإلكتروني : https://quranenc.com/ar/browse/french_hameedullah/4 ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/4 على الساعة 1:57

6.5.3. الشبكات اللغوية أو اللهجة المحلية:

يشكل الحوار في الأدب– شأنه شأن كل عناصر الأدب الأخرى – جزءا من عوامل الإيهام التي يعتمد عليها الأدب خاصة بالنسبة **لرشيد بوجدرة** لأنه يحرص على أن يكون كلام شخوص رواياته متسقا مع شخصياتهم بحيث نقبل في حدود الرواية أن هذا المستوى من اللغة هو ما يناسب هذه الشخصية. وربما ترجمة الحوارات هي الحلقة الأضعف في ترجمة **القرمادي** لأنها تخرجنا من النص وتزيل عنه صبغته المحلية الجزائرية. لا شك أن نقل لهجة الخطاب من ثقافة ما إلى ثقافة أخرى أمر بالغ الصعوبة. ولكن أساليب التعويض متاحة وباجتهاد منه كان من الممكن عدم ترجمتها إلى العربية الفصحى ومحاولة ترجمتها إلى اللغة العامية التونسية لتشابهها مع لهجات بعض ولايات الشرق الجزائري، لأنه كان سيكون الحل الأنسب بدلا من حوار مفتعل غير مقنع.

المثال الأول:

" Petits morveux! Voulez vous me ruiner … me tuer; tuer Zoubida … tuer son enfant … vous vautrez sur nos corps … Ahhh! La haine vous brûle jusqu'à la racine des cheveux … vous me volez … vous me pillez … vous voulez faire de ma vie un enfer … crapauds! Petits crapauds! Tous petits crapauds! Fiente! Paresseux! Crétins! Idiots! Bâtards! Je vous mettrai en prison; je vous couperai les vivres! Ah! Couic! Plus rien!"[1]

" كان يصيح فينا: « يا لكم من أدعياء بلداء ... تريدون خرابي ودماري ... تريدون قتلي وقتل زبيدة ... وقتل طفلها ... ثم الاستواء على جثثنا ... آه! ان الحقد ليذيب أكبادكم. تسرقونني ... تنهبونني ... وتريدون أن تجعلوا من حياتي جحيما ... يا لكم من ضفادع !

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, pp.86-87

بل ضفيدعات بل ضفيدعات أقزام! بل بعرات! أيها الكسالى البله الحمق اللقطاء والله لأزجن بكم في السجن ولأقطعن عنكم أسباب الحياة آه! طق! وينتهي كل شيئ.» "[1]

جاءت الفقرة على لسان "**سي زبير**" والد البطل "**رشيد**" وهو يوبخ أولاده ويسبهم ويشتمهم ويضربهم ظنا منه أن أولاده يكيدون له بعد أن تزوج على والدتهم من فتاة صغيرة، فمن الطبيعي أن يكون كلامه باللهجة العامية وهو ما حاول الكاتب **بوجدرة** نقله عن بيئته من خلال توظيف المستوى العامي للغة الفرنسية. فمثلا عبارة petit morveux العامية تعني الطفل الصغير وهو الطفل الذي لا يزال في حاجة إلى من ينظف أنفه من المخاط لصغر سنّه[2]، وتعني من باب الازدراء الطفل المغرور المتعالي رغم صغر سنه وعدم نضجه وقلة خبرته، ومن هنا جاء استعمال هذه العبارة لإحتقار شخص ما فيقال بالفرنسية mouche-toi, morveux لإسكات شخص ما باحتقار[3] وعليه يمكننا القول مثلا في اللغة العربية "اسكت أيها المغفل أو أيها الغبي!" لإحداث نفس أثر التحقير، وهو ما أراده **سي زبير** أثناء مخاطبته لأولاده لإسكاتهم وازدرائهم والتقليل من شأنهم، إلا أن المترجم قد اختار للحفاظ على أسلوب التحقير عبارة "أدعياء بلداء" وإذا ما قابلناها بالعبارة الفرنسية petit morveux فإننا لا نلاحظ أي توافق أو تطابق في الكلمات، لأن "أدعياء" هي جمع "دعيّ" وهو المتهم في نسبه والمنسوب إلى غير أبيه، وهو المُتبَنّى، والرجل الدّعِيّ هو من يدّعي ما ليس له وهو أيضا من يدّعي النسب لغير أبيه الحقيقي[4] ومنه قوله تعالى في سورة الأحزاب الآية 4: { **وَمَا جَعَلَ أَدْعِيَاءَكُمْ أَبْنَاءَكُمْ** } التي نزلت في شأن **زيد بن حارثة** المولى الذي تبناه الرسول عليه الصلاة والسلام قبل النبوّة، وكان يقال له: "زيد بن محمد"، فأراد الله أن يقطع

[1] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص ص.87-88

[2] Voir: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur le site éléctronique: https://www.cnrtl.fr/definition/crapaud , consulté le 16/8/2021 à 16:39

[3] Voir: dictionnaire de La Langue Française sur l'adresse éléctronique: https://www.languefrancaise.net/Bob/47703, consultée le 17/08/2021 à 12:06

[4] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/16 على الساعة 19:57

هذا الإلحاق وهذه النسبة.[1] وهذا يعني أن المترجم كان يقصد أن **سي زبير** خاطب أولاده بعبارة فيها انكار لأبوته لهم. أما "البلداء" وهي جمع "بليد" فمعناه الشخص بطيء الفهم، الخامل، محدود الذكاء وهذه كلها معاني تتقاطع نوعا ما مع دلالات كلمة morveux، (الطفل المغفل، الغبي ...)، وإذا لاحظنا المعنى الذي تحيل عليه لفظة morveux فإن النص الفرنسي يأخذنا إلى عبارة عامية تقال في أوساط المجتمع الجزائري إذا أُرِيد التقليل من شأن شخص ما فَيُقال " مازال خناينو يسيلو" لتقزيمه بسبب صغر سنه وعدم خبرته، وأظن أنه مطابق للمعنى الذي ورد في النص الأصلي. لكن لا نفهم سبب استعمال المترجم لكلمة "أدعياء"؟ لأن معناها لا يظهر بأي شكل في عبارة Petit morveux ولقد استعملها الكاتب فيما بعد بلفظ تحقيري batards وأعادها المترجم "لقطاء"، إلا أن تكون هذه الإضافة بدافع إحداث إيقاع موسيقي (يا، أدعياء، بلداء، خرابي، دماري، استواء، أكباد، ضفادع، أقزام، بعرات، لقطاء، كسالى، أسباب، حياة) فعزف المترجم على تردد الحرف الصائت "آ" أكثر من مرة محاولا الحفاظ على الإيقاع الذي جاء في النص الأصلي لكن على نغمة الحرف الصائت **"é"** (voulez, vous, ruiner, tuer, vautrez, volez, voulez, pillez, mettrai, couperai)، ويبدو أن الشعرية الموسيقية تستحوذ المترجم والكاتب على حد سواء، فعبارة La haine vous brûle jusau'à la racine des cheveux التي ترجمها **القرمادي** "ان الحقد ليذيب أكبادكم" ليست تعبيرا اصطلاحيا بل هي من إبداع **بوجدرة** فاستعمل الاستعارة المكنية وجعل الحرق (وجه الشبه) صفة من صفات الحقد (المشبه) لأن ذلك يخدم إيقاع الفقرة، وبتوظيف فعل "brûle"، والاسم "racine" يكون قد حافظ على نغمة الحرف الصامت **"r"** (morveux, ruiner, vautrez, sur, corps, brûle, racine, faire, enfer, crapauds, couperai, vivres, rien, paresseux, crétins, batards, mettrai, prison ، أما كلمة "cheveux" فبإضافتها يكون قد حافظ على تواتر حرف **"v"** في الكلمات الذي يستمر إلى غاية نهاية الفقرة (morveux, voulez, vous, vous vautrez, vous, cheveux, volez,

[1] انظر: تفسير ابن كثير لسورة الأحزاب على الموقع الإلكتروني: http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura33-aya4.html ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/16 على الساعة: 20:13

(voulez, vie, vous, vivres والمنحى نفسه اتخذه المترجم حين استعمل فعل "يذيب" مع "أكباد" للمحافظة على صوت "**ي**" لأن الأصل أن يقال "يفتت الكبد" للدلالة على الحزن والألم الشديدين، و"يذيب القلب" للدلالة على الرقة والعذوبة، فجاءت الكلمات متناغمة (يذيب، تسرقونني، تنهبونني، تريدون، حياتي، جحيما، ضفدعيات، حياة، ينتهي، شيئ).

لفظة crapaud نوع من الضفادع ويصطلح عليه في اللغة العربية "العلجوم"، تستعمل في اللغة الفرنسية مجازا للدلالة على شخص ذميم الخلقة ومقزز، أو لوصف شخص حقير ووضيع[1]، وتتداول في المستوى العامي كلفظ شتم لشخص ما، وترتبط صورة le crapaud في الثقافة الفرنسية بدلالات سلبية غالبا، فيقال: sauter comme un crapaud وتعني الصعوبة في القفز، cracher des crapauds وتعني قول كلام سيئ وبذيئ، avoir une voix de crapaud وتعني الصوت المزعج، avaler un crapaud وتعني فعل الشيء بمشقة وإكراه، وفي الحقيقة يصعب أن نجد في اللغة العربية تعابيرا اصطلاحية اتخذت من شكل الحيوان وسيلة للتحقير والشتم، وفي غياب هذا العنصر الثقافي كان اللجوء إلى ترجمة المعنى دون الألفاظ حلا مناسبا فتترجم مثلا : يا لكم من حقيرين! وربما ما دفع **القرمادي** إلى نقل هذه الصورة الثقافية في اللغة الهدف نقلا حرفيا، مع أن "الضفدع" la grenouille يختلف عن "العلجوم" le crapaud في الخصائص والشكل، تواجدها في الثقافة المغاربية وبالتالي الجزائرية فقد انتشر بين بعض أفراد المجتمع نعت الشخص ذميم الخلقة بـ: "أم ڤرڤر" وهي كلمة أمازيغية الأصل تطلق على (crapaud) لتمييزه عن "الجرانة" الضفدع، خاصة إذا كان الشخص يعاني من مشاكل في بشرته تشبيها له بالعلجوم الذي يتميز بجلد خشن به نتوءات، كما ينعت بذات اللفظ من كان يعاني من مرض الجدري، فاستعمال الكاتب للفظة crapaud كان ليبرز لنا مدى تقزز **سي زبير** من أولاده، ولو كان **بوجدرة** هو

[1] Voir: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur le site éléctronique: https://www.cnrtl.fr/definition/crapaud , consulté le 17/8/2021 à 13:37

من ترجمها إلى اللغة العربية، كان سيعيد الصورة إلى أصلها وكان سيبدو حوار الأب بكلمات جزائرية أكثر واقعية.

كذلك عبارة je vous couperai les vivres تنتمي إلى المستوى العامي في اللغة الفرنسية وتعني قطع عليهم التموين، وتستعمل أيضا في تهديد الأب لأولاده بقطع المصروف عنهم، وحيث أن التموين يعتمد على الأكل والشراب اللذان يمثلان أحد شروط البقاء على قيد الحياة، حاول **القرمادي** ترجمة المعنى بما يتوافق مع الفواصل التي حبكها في هذا الحوار، فجاءت لأقطعن عنكم أسباب الحياة.

خلاصة القول أن الحوار في النص الأصلي عبر عنه الكاتب بعبارات من العامية الفرنسية حتى ينسجم الكلام مع الشخصية والسياق، إلا أن المترجم نقله في اللغة الهدف بعبارات فصيحة من اللغة العربية لم تخل بالمعنى وجاء معبرا كما في الأصل، إلا أنها نزعت عنه الصبغة الجزائرية، ولو كان **بوجدرة** من قام بالترجمة فإنه كان سيغرق الحوار في الدارجة الجزائرية ويتفنن في استعمال عبارات الاحتقار والازدراء التي جاءت على لسان الأب **سي زبير**.

7.5.3. البلاغة والاقتباس من القرآن الكريم:

تميزت ترجمة **القرمادي** لرواية La Répudiation بالبلاغة لأنه حاول المحافظة على المستوى الفني والجمالي الذي عرفته روايات **بوجدرة** التي ألفها باللغة الفرنسية، كما أن رواية **التطليق** ليس برواية عادية فهي أول رواية كتبها **بوجدرة** وقد حققت له شهرة كبيرة ومكنته من الظهور على الساحة الأدبية الفرونكفونية، كما أنها حازت على جائزة "prix des enfants terribles" عند صدورها.

وقد ظهرت هذه البلاغة في أشكال عديدة، كسلامة النحو وقلة الأخطاء المطبعية، إلا أن السمة الغالبة على النص المترجم توظيفه للآيات والألفاظ القرآنية وهو أعلى مستويات البلاغة في اللغة العربية، فلا تكاد تخلو صفحة في الرواية من هذا الاقتباس.

لكن قبل عرض الأمثلة التي اقتبس فيها المترجم من القرآن الكريم، سأعرج على بعض التعابير اللغوية التي اتسمت بتوظيف الصور البيانية والمحسنات البديعية.

المثال الأول:

"Chatouillés, les bébés hurlent à l'unisson avec beaucoup de vigueur; et les femmes, gagnées par tant d'excitation, embrassent carrément les testicules encore humides. **Tintamarre et fêtes galantes**. L'atmosphère est équivoque, et les chats, nombreux dans la maison, se mettent à caracoler, à se monter et à pousser des petits miaulements de plaisir. »[1]

" وها هم المواليد الصغار وقد دغدغتهم الملامسة يصرخون كشخص واحد فيتعالى عواؤهم قويا حادا ويتسرب الهيجان الى نفوس النسوة فيقبلن بيضات الاطفال المبللة بآثار البول تقبيلا. يا لها من ضوضاء وصخب! ويا لها من حفلات كلها كياسة وظرف! ان الجو لملؤه الغموض والالتباس. واما القطط الكثيرة بالمنزل فانها كانت تأخذ في الدوران مثل افراس السرك وفي ركوب بعضها البعض وفي اطلاق مواءات صغيرة تعبر عن لذتها." [2]

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.48

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.48

جاءت الترجمة في هذا المثال سلسة محافظة على معاني النص الأصلي. إلا أن ترجمة عبارة fêtes galantes أثارت في نفسي بعض التساؤلات فكان من الضروري فهم سبب توظيفها في النص الأصلي وسبب اختيار "حفلات كلها كياسة وظرف" في الترجمة. يوحي مصطلح Les fêtes galantes إلى التجمعات المرحة في الهواء الطلق التي نظمها الأرستقراطيين الأثرياء بداية من عام 1715 حتى سبعينات القرن الثامن عشر. وقد ارتبط هذا المصطلح باللوحات الفنية للرسام الفرنسي **جان أنطوان واتو** Jean Antoine Watteau التي أقرتها الأكاديمية الفرنسية الملكية للرسم والنحت L'Académie Royale de Peinture et Sculpture توجها جديدا في الرسم الفرنسي، وتضمنت هذه اللوحات مشاهدا خارجية تظهر أزواجا من العشاق مجتمعين في الحدائق أو المتنزهات، يشاركون في الترفيه الاجتماعي أو يعزفون على الآلات الموسيقية[1].

وقد ارتبط هذا المصطلح بمصطلح آخر وهو Les fêtes champêtres وهي اللوحات التي تقدم تمثيلا لوليمة ريفية أو ترفيها في الهواء الطلق. وعلى الرغم من أن مصطلح fête galante يُعتبر أحيانا مرادفا لمصطلح fête champêtre، إلا أنه يُستخدم للإشارة إلى نوع معين من fête Champêtre تكون مشاهده أكثر رقيا، وعادة ما يكون أرستقراطيًا، حيث يتم تصوير مجموعات من الشخصيات ذات الملبس الأنيق في بيئة رعوية.

طبعا لست هنا بصدد عرض لأسماء اللوحات الفنية في الرسم الفرنسي التي سادت في القرن الثامن عشر، ولكنني أحاول فهم سبب استعمال الكاتب لهذا التشبيه ومدى ارتباطه بسياق النص، حتى أتمكن لاحقا من فهم اختيارات المترجم في نقلها أو تكييفها.

جاءت عبارة les fêtes galantes أثناء سرد الكاتب لأحداث حفل الختان الجماعي الذي أقيم في بلدته الذي تستعد له النسوة أيما استعداد، من تحضير لأشهى أنواع الأكل

[1]Voir: dictionnaire Larousse, sur l'adresse éléctronique: https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/f%C3%AAte_galante/152150 , consultée le 24/07/2021 à 19:57

والحلويات، وخياطة أبهى الفساتين واقتناء أجمل الحلي، وربما ما دفع الكاتب إلى إقامة هذا التشبيه هو المبالغة في اللباس والأكل رغم بساطة حفل الختان، حاله حال les fêtes galantes التي عكس ما يبدو من تسميتها من أنها حفلات بسيطة تقام في الأرياف في الهواء الطلق من أجل الترفيه، إلا أن الواقع غير ذلك فأثناء هذا الاحتفال تلبس النساء أجمل الملابس الأنيقة.

وقد قام المترجم أثناء نقله لهذه العبارة بايجاء المكافئ لكلمة galanterie في اللغة العربية وهو "الظُرف والكياسة" وكلمة galant حسب قاموس Trésor de La Langue Française[1] تحيل على ثلاثة معاني، أما الأول فهو صفة الرجل المبادر إلى خدمة النساء تودد إليهن، والثاني صفة ماهو مستوحى من الحب أو العلاقات الغرامية، وأما المعنى الثالث فهو صفة ما هو أنيق وهذا المعنى متداول في أفريقيا. أما وأن **القرمادي** اختار وصف أجواء عرس الختان بأنها كانت مليئة بالتحبب والتودد واللباقة فإنني أحاول ربط هذه الصفات بأجواء الحفلة، خاصة وأن fêtes galantes جاءت مقترنة بالصخب والضوضاء، أفعلا هذا ما كان يقصده **بوجدرة؟** أم أنه أراد من خلال الإحالة على اسم لوحة فنية "les fêtes galantes" إعطاء صورة للقارئ الفرنسي عن أجواء حفلات الختان من خلال أوجه الشبه بين الحفلتين في المكان (الريف) والملابس (فساتين الحفلات الأنيقة) والرقص والموسيقى. هذه المعاني ليست موجودة في الترجمة –وإن وجد جزء منها– فقد سقطت معاني عديدة لها أبعاد ثقافية واجتماعية خاصة وأن مشهد حفلة الختان من المشاهد الأساسية في الرواية.

[1] Voir "galant" sur: https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/galant , consulté le 24/07/2021 à 22:50

المثال الثاني:

" Avec la fin de l'hallucination venait **la paix lumineuse**, malgré le bris et le désordre, amplifiés depuis le passage des Membres Secrets; nous avions donc cessé nos **algarades** (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas? Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive et tumultueuse qui dort en elle…) et nous nous tenions tranquilles. Pourquoi me pressait- elle? Elle voulait que l'on parlât à nouveau de **Ma** et comme je résistais, elle venait frotter contre mon corps la douceur contagieuse de son épiderme, laissant sur ma peau, non point les traces d'un parfum subtil, mais la fraîcheur nécessaire à mon état calamiteux, fraîcheur qui me rappelait quelque senteur d'**airelle** et de girofle brûlées et consumées par la tenacité du souvenir"[1]

" بذهاب الوهم والهلواس كان **النور ينزل بردا وسلاما** رغم ما في الوضع من تفتت وفوضى كانا يتفاقمان بعد مرور 'الأعضاء السريين' فكنا اذن قد أوقفنا غاراتنا (أأقول لها أن لفظة "**ألقاراد**"(1) الفرنسية أصلها عربي وهو الغارة وانه من المؤسف جدا أنها لا تعرف ذلك؟ لعله من الافضل أن لا أوقظ فيها تلك القطة الضارية العاصفة الرابضة في اعماق نفسها...) كنا قد أوقفنا غاراتنا ولزمنا الهدوء والسكون. ترى لم كانت تلحّ عليّ في السؤال؟ انها تبتغي أن نتحادث عن **يمّا** (2) ومن جديد لما كنت اصمد وارفض فقد كانت تعمد إلى جسمي تدعكه بنعومة بشرتها المعدية فلا تبقى على بشرتي آثار بعض العطور الرقيقة الشذا وانما تخلف عليها برودة عليلة كانت نفسي المنكوبة في حاجة اليها، برودة عليلة تذكرني ببعض روائح **العنيبة** (3) وعود القرنفل يلتهبان فيفنيان في ثبات الذاكرة."[2]

[1]Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.9

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.7

يظهر المثال أعلاه اقتباسا لألفاظ من القرآن الكريم، فعبارة "بردا وسلاما" مقتبسة من الآية 69 من سورة الأنبياء {**يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ**} فبدل أن يلجأ المترجم إلى ترجمة حرفية لعبارة la paix lumineuse (سلام منير) استبدل الموصوف la paix (السلام) بالحال (سلام) والصفة lumineuse (منير) بالموصوف (النور) فأصبح "النور سلام" ثم وظفها باقتباس من القرآن الكريم فأعطت النص جمالية وموسيقية زادت في بلاغته.

جاءت كلمة "Algarade" كشرح في نهاية الرواية للفظة " ألقاراد" التي وظفها **القرمادي** في الترجمة أثناء نقله للحوار الذي دار بين البطل "رشيد" وعشيقته فرنسية الأصل "سيلين" وقد كان أمام المترجم اختياران لترجمة فكرة الحديث عن أصل كلمة "Algarade" في اللغة الفرنسية؛ أما الاختيار الأول فهو اقتراض كلمة "Algarade" مع المحافظة على الأحرف اللاتينية في النص العربي، ولن يكون المترجم بحاجة إلى إلحاق الترجمة بشرح إضافي.

أما بالنسبة للإختيار الثاني –وهو الذي لجأ إليه **القرمادي**– يكون باستعمال النقحرة "النسخ الحرفي" Transliteration فقام بإعادة إنتاج كلمة "Algarade" كما تُنْطَق في اللغة الفرنسية مع كتابتها بأحرف عربية، أما وأنه لا يوجد في اللغة العربية نظيرا للفونيم الصامت **"g"** في اللغة الفرنسية، فيمكن استبداله بالفونيم الصامت "**ق**" أو الفونيم الصامت "**غ**"، فلو استعمل **القرمادي** " ألغاراد" بدلا من "ألقاراد" لكان سهلا على القارئ نطق الكلمة كما تقتضيه فونولوجيا اللغة الفرنسية لأن الفونيم "**غ**" في اللغة العربية يقابله فونيم **"g"** في اللغة الفرنسية، لكن استعماله للفونيم "**ق**" يمكن أن يوقع القارئ العربي ممن لا يعرف اللغة الفرنسية في لبس كأن ينطقها alcarade أو alkarade لأن الفونيم "**ق**" في العربية يقابله الفونيم **"k"** في اللغة الفرنسية، ولرفع اللبس وتيسير الفهم على القارئ لجأ المترجم إلى شرح الحاشية وأظن أنه أصاب في ذلك.

أما الاختيار الآخر فهو الذي لجأ إليه الكاتب نفسه في رواية "**الرعن**" إذ ترجم لفظة algarade إلى "المعركة" دون الإحالة إلى الكلمة باللغة الفرنسية.

" Ecrire pourrait peut-etre mettre fin à nos algarades."[1]
" لعل الكتابة تمكننا من وضع حد لمناوشتنا و**معركتنا**."[2]

بالنسبة لكلمة "**يمَا**" التي شرحها المترجم في الحاشية بأنها "لفظة أمي كما ينطق بها في القطر الجزائري" والتي ترجمها عن لفظة "**Ma**" كما وردت في النص الفرنسي، لا تستعمل في الحقيقة في كامل القطر الجزائري كما أشار إلى ذلك **القرمادي** في الشروح، لأن "يمَا" هي لفظة "أمي" في اللهجة الأمازيغية، وتنطق في مناطق كثيرة "**مّا**" بتضعيف الميم، كما أوردها **بوجدرة** في الرواية الأصلية، وهو النطق الشائع في الشرق الجزائري الذي ينحدر منه الكاتب (عين البيضاء) إذ يستعمل في رواياته اللهجة العامية المتداولة في هذه المنطقة كما أكد ذلك بنفسه في أحد الحوارات التي أجريت معه :
" أنا أستعمل اللغة الشعبية [...] أكتب اللغة التي يتحدثون بها في بلدتي شرقي الجزائر"[3]
إضافة إلى ذلك لو كان قصده "يما" لكتبها في النص الفرنسي "yemma"، ولفظة "يما" يستعملها كذلك البدو من العرب في المشرق العربي والخليج ولكن بضم الياء "يُمّا" للدلالة على الأم، ولكن هذا الاختلاف في النطق –خاصة وأنها وردت من غير علامات تشكيل– لم يكن ليشق على القارئ في فهمه للنص، ولم ليكون بحاجة إلى الشرح ليدرك المعنى، كما أنها وردت في أكثر من موضع في الرواية مما يسهل على القارئ فهم معناها حتى بدون حاشية. لكن ربما ما دفع **القرمادي** إلى إحالة لفظة "يما" على الشروح هو محافظة

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.23

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.27

[3] بدر أنور، **رشيد بوجدرة، هكذا تكلم ... هكذا كتب**، الجزائر، دار الهدى، ص.115

اللهجة التونسية على لفظة "أمي" كما في اللغة العربية، وارتأى أن يوضح هذا لقارئه التونسي.

أما لفظة "العنيبة" والأصل فيها "العنبية" وهي تصغير لكلمة "عنب" نظرا لتشابه مظهر الفاكهتين، وظفها **القرمادي** كمقابل لفاكهة "l'airelle" التي وردت في النص الفرنسي ودعمها بشرح آخر الرواية بأنها "نبات من فصيلة الخلنجيات" –وهو برأيي شرح غير كاف– وفاكهة "العنبية" في الحقيقة تثير بعض اللبس لأنها في اللغة الفرنسية تعني les bleuets/myrtilles (blueberries) أما كلمة Airelle فإن مقابلها في اللغة العربية هو "عنب الثور" cowberry/lingoberry وهو المصطلح الذي توصلت إليه من خلال مقارنة أنواع الفواكه الحمراء وخصائصها لأن القواميس ثنائية اللغة القديمة والمعاصرة منها، التي اطلعت عليها، لم تكن دقيقة في اختيار المسميات واكتفت بتقديم مصطلحين: "الكرز" و"التوت البري"، أما "الكرز" فنستبعده لأن خصائصه لا تشبه خصائص فاكهة l'airelle فهي فاكهة شديدة الحمرة حامضة الطعم لا تؤكل على هيئتها النيئة بل تستخدم في تحضير المربى والهلاميات، وتقدم مع بعض الأطباق المالحة، تنمو في أوروبا وأمريكا الشمالية، و"الكرز" فاكهة معروفة الطعم واللون، وهنا نتساءل هل هي فعلا الفاكهة التي كان **بوجدرة** يقصدها في روايته حين شبه رائحة العطر الذي تركته عشيقته على جسمه، برائحة القرنفل و"العنبية"؟ منطقيا الإجابة لا! لأن نبتة l'airelle لا تنمو في الجزائر، ولأنه لحد الساعة لم أتمكن من ايجاد حصرا قاموسيا لأنواع الخلنجيات باللغة الفرنسية أو باللغة العربية لتعدد الأنواع واختلاف مسمياتها من منطقة إلى أخرى، وفي حين أن فاكهة l'airelle لا تدخل في الأصل في ثقافة بيئة الكاتب لعدم زراعتها في المنطقة، فلم نستطع تحديد الفاكهة التي أشار إليها **القرمادي** في ترجمته، لأن المصطلح في النص الفرنسي لا يثير أي لبس فالكاتب يتوجه إلى قارئ فرنسي وربما كيَف اختياره استنادا إلى ذلك، لكن عند عودة النص إلى أصله، غرابة الكلمة على الثقافة العربية تستوقف القارئ، ولهذا ربما كان على المترجم اختيار

مصطلح "التوت البري" فهو اسم عام لكثير من الفواكه الحمراء البرية حتى أن توظيفه في الترجمة سيكون أكثر منطقية ومقبولية كون هذه الفاكهة طيبة الرائحة تنمو أنواع منها في الجزائر فلا يضيع القارئ في محاولة منه لفهم قصد الكاتب.

المثال الثالث:

" Enfant-flic, j'empêchais les males de venir renifler autour d'elles.
L'odeur intime de l'honneur familial.
Investi de la confiance du clan,
Je dérapais sur mon importance de **garde-chiourme.**
J'étais **le chef de caravansérail,**
L'eunuque rempli de sa superbe, à la porte **du harem jacassant,**
Le garde de ma mère guettée par l'adultère et les vieilles sorcières, voleuses de bébés qu'elles vendaient aux femmes stériles, et en quête de veuves pour d'éventuelles orgies. "[1]

" لقد كنت طفلا شرطيا أمنع الذكور من الاقتراب منهن واشتمام رائحتهن.

إنها رائحة الشرف العائلي الخاصة الدفينة في قرارة النفس.

لقد وهبتني العشيرة ثقتها.

فتهت تيها وعجبا بأهميتي، أنا زباني الزبانية.

كنت رئيس خان القوافل. وكنت الخصي المغتر بخيلائه أحرس باب الحريم الثرثار. كنت الحارس الواقف على باب أمي التي كان يترصدها خيانة زوجها وتتربص بها الساحرات العجائز اللائي كن

[1]Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.130

يختلسن المواليد ويبعنهم للنساء العاقرات ويبحثن عن الأرامل
ليستغللنهن في ملتقيات القصف والمجون التي يمكن أن تقام"[1]

يقدم هذا المقطع النصي وصفا للأجواء السائدة في منزل الكاتب بصورة جمالية ولغة شاعرية، فعند قراءتنا للمقطع يسافر بنا الخيال إلى عالم ألف ليلة وليلة وإلى العهد العثماني الذي أسس فيه **محمد الفاتح** أحد سلاطين الدولة العثمانية ما يسمى "الحرملك" وهو الجناح الضخم الملحق بقصر السلطان المخصص للحريم، وسمي كذلك لأنه مكان محرَّم، أي لا يمكن لأي أحد الدخول إليه وانتهاك حرمته، ويضم "الحرملك" زوجات السلطان ووالدته وبناته وجواريه، كان السلطان يعين أحد الخدم من الخصيان مسؤولا عن الحرملك، وكان يُطلق عليه لقب "آغا البنات" أو "آغا الحريم"، ولم يكن يتلقى الأوامر إلا من السلطان أو الصدر الأعظم.

هذه الصورة هي التي حاول الكاتب رسمها في خيال القارئ وقد نجح في ذلك خاصة وأنه ثبتها بكلمات تعود إلى تلك الحقبة garde-chiourme، caravansérail، harem التي تلاشى استعمالها مع الزمن نظرا لتغير الظروف والبيئة ونمط الحياة، وقد تمكن المترجم من الإبقاء على نفس الأثر الجمالي الذي ورد في النص الأصلي، إذ حافظ على نفس المستوى اللغوي والبلاغي من خلال توظيفه لكلمات تعود إلى عهد زمني بعيد فمثلا كلمة caravansérail الفارسية الأصل "khan أو foundouk" هي سياج كبير محاط بالمباني حيث يجد المسافرون مأوى لأنفسهم ودوابهم، وهذا المفهوم طبعا لم يعد ساريا اليوم، فاستعماله لـ: "خان القوافل" بدلا من "الفندق" كما يسمى في المغرب العربي والشرق الأوسط كان الاختيار الأنسب لأن كلمة "فندق" تحيل على مباني معاصرة وحديثة وستزيل عن النص تلك الصورة الخيالية التي أرادها الكاتب. الأمر نفسه بالنسبة لكلمة harem التي

[1] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.134

ترجمها "حريم" فهذه الكلمة قاموسيا صفة لكل ما لا ينتهك أي محرم، لكن انزياحها الدلالي جعل منها مرادفا لكلمة "نساء" لأن الثقافة العربية الإسلامية تؤكد على أن النساء حرمة لا يمكن انتهاكها، وارتبط هذا المصطلح إلى يومنا هذا بالنساء، لذا آثره **القرمادي** في ترجمته وقد أصاب في ذلك.

أما فيما يخص garde-chiourme فهي عبارة قديمة تطلق على السَّجَّان الحارس لمن حكم عليهم بالمؤبد والأشغال الشاقة، لكن حرصا من المترجم على إبقاء نفس المستوى اللغوي استعمل عبارة "زباني الزبانية" المقتبسة من القرآن الكريم الآية 18 من سورة العلق {**سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةِ**} والزبانية هي ملائكة العذاب الغلاظ الشداد خزنة جهنم، والخزنة في اللغة: جمع خازن: وهو الحافظ المؤتمن على الشيء فقد أنيطت به مهمة الرعاية والقيام على الأمر[1]، وهذا الوصف ينطبق تماما على المهمة التي أوكلت إلى "رشيد" وهي الاهتمام والمحافظة على "حريم" البيت بكل قوة وصرامة. لذا فإن انتقاء **القرمادي** لمفرداته أثناء ترجمة النص قد حافظ على شاعرية النص المصدر وبلاغته، ونجح في نقل الواقعية السحرية التي وظفها الكاتب.

[1] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/23 على الساعة 10:58

4. الفصل الرابع:

الترجمة الذاتية والتلقي في رواية الرعن L'Insolation

توطئة:

تم في الفصل السابق دراسة العقبات التي واجهت المترجم التونسي **صالح القرمادي** في نقل رواية **رشيد بوجدرة** La Répudiation إلى اللغة العربية، من خلال اختيار بعض العناصر التي ارتأيت أنها كانت إشكالات في الترجمة، وسأقوم في هذا الفصل باعتماد العناصر ذاتها لمعرفة كيف تعامل معها الكاتب المترجم **رشيد بوجدرة** (المترجم الذاتي)، ومدى تقارب أو تباعد الاختيارات والأساليب التي لجأ إليها كل منهما، كما سأحاول تقييم مدى اهتمام **بوجدرة** بقارئيه الفرنسي والعربي من خلال المقارنة بين عينة من الأمثلة في الأصل والترجمة.

1.4. المترجم الذاتي رشيد بوجدرة:

تؤكد كل روايات **رشيد بوجدرة** أنه في حالة انفصال مطلق ودائم مع بيئته الفرنسية، سجين ما بين المنزلتين مكانا وهوية. ربما هي لغة المستعمر التي حملته على الارتباط أكثر بوطنه الأم، كما أشارت إلى ذلك الناقدة الروسية **ايرينا نيكيفوروفا** Irina Nikiforova في كتابها الرواية الأفريقية[1]، حيث أن لغة الآخر مع ما خلفته في الكتّاب الذين ألفوا باللغة الفرنسية من ألم وحسرة، لم تزدهم إلا تمسكا بلغتهم الأم، وهو ما أكده **بوجدرة** على لسانه:

> "... عندما بدأت الكتابة بالفرنسية شعرت بعقدة ذنب وحنين للغة العربية، وكان انتقالي للعربية ناتجا عن ضغوط نفسية [...] عندما كنت أكتب بالفرنسية كنت أعيش نوعا من العصاب بسبب عدم

[1] بوباكير عبد العزيز، **الأدب الجزائري في مرآة استشراقية**، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2002، ص.5

الكتابة بالعربية، في بعض الأحيان كنت تحت وطأة كوابيس أراني فيها فقدت النطق بالعربية أمام جمع حاشد"[1]

فكتاباته تنوء بالهموم الوطنية، ورغم تفوقه في الكتابة بلغة الآخر وإتقانه لبلاغتها وعبقريتها وإحاطته بجميع دهاليزها، إلا أنها لم تزده إلا شوقا وتعطشا للغته الأم التي يتخللها دائما مشاعر الأسى واللوعة التي تظهرها رواياته.

ولهذا نجده دائما يحاول ترجمة أعماله التي ألفها باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، مع أنها لاقت نجاحا كبيرا خارج حدود الوطن بلغة الآخر، وكأنه بذلك يحاول أن يشفي غليله من السنوات التي منع فيها من الكتابة بلغة المقدسات، أو ربما لإحساسه أن هناك شيفرة خاصة في كتاباته لا يفهمها إلا جزائري لأنه يشترك معه في الأرض والدم والهم، فيكون قادرا على قراءة ما بين السطور أو حتى ملأ الفراغات التي عادة ما يتركها **بوجدرة** للقارئ العربي عكس القارئ الأجنبي الذي يبالغ في تدليله بكثرة التوضيح وشرح التفاصيل.

يتبنى المترجم – مؤلف النص المصدر – استراتيجية معينة تظهر في الإضافات والحذوفات التي تسهل فهم قراء النص الهدف. وفي بعض الحالات، التغييرات والاختلافات التي نلاحظها بين النص الأصلي والنص الهدف ليس لها وظيفة ظاهرية، لكن يبدو أنها نتيجة الاختيار الحر للمؤلف المترجم الذي يعيد تأليف عمله وتكييفه مع قراء النص الهدف. ولهذا نجد كثيرا من المؤلفين مزدوجي اللغة يفضلون تكليف مترجمين غيرهم بترجمة أعمالهم من أمثال **جوليان غرين** Julien Green الذي فضل إعطاء الترجمة الفرنسية لعمله "The Apprentice Psychiatrist" إلى المترجم **إريك جوردان** Eric Jourdan، تجنبا لاستغلال سلطته في إعادة التفسير وإعادة الكتابة التي يتمتع بها خلال عملية ترجمة عمله الخاص لأنه سيميل إلى تصوره من جديد، فيحسنه ربما أو يخونه.

[1] ساري محمد ، **هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة**، مجلة الاختلاف، ع1 ، جوان 2002، ص.31

2.4. الترجمة الذاتية عند بوجدرة:

ظاهرة الترجمة عند **رشيد بوجدرة** مثيرة للاهتمام. فكون الترجمة الذاتية مساحة لم تعد فيها الحدود كما هي عليه في الترجمة بمفهومها العام، وكون الازدواجية اللغوية جعلت منه مترجما ذاتيا طوعيا بامتياز. فاختياره للترجمة الذاتية هو بمعنى غير معتاد: فهو يعود إلى لغته الأم من خلال الترجمة الذاتية، بينما غالبا ما تكون لغة المترجم الذاتي الثانية هي التي يتم الوصول إليها من خلال هذه الممارسة. وعليه فإنه لا يمكننا إلا أن نعترف بأن هذه العودة هي عودة ناضجة، وأن استراتيجياته في الترجمة الذاتية قد تكون بداية لتفكير ناجح.

وهذا يدعونا لنتذكر نموذجًا خاصا للترجمة الذاتية، وهي "الترجمة الذاتية الذهنية" التي تطرقت إليها **هيلينا تانكييرو** Helena Tanqueiro في حالة الأدب ما بعد الاستعمار، إذ يكتب العديد من المؤلفين مباشرة بلغة المستعمر، وبالتالي يترجمون ذهنيا بناء الكون الخيالي لأعمالهم من ثقافتهم ولغتهم إلى لغة أخرى. وعلى الرغم من عدم وجود أثر مادي لعملية الترجمة، فإن هذه الأخيرة تحدث في ذهن المؤلف وتترك آثارا أكثر أو أقل أهمية في النص المنشور، وهو ما لا يمكن تجاهله في التحليل النقدي[1].

وبالنسبة لرواية **L'Insolation** التي تمثل جزءا من المدونة فهي ممارسة للترجمة الذاتية المؤجلة أو غير المتواقتة، إذ قام **بوجدرة** بترجمتها بنفسه إلى العربية بعد 12 سنة من صدورها باللغة الفرنسية، ويقول الكاتب المترجم عن هذه التجربة:

> " ترجمت كتاباتي من العربية إلى الفرنسية والعكس، وتوصلت إلى كون الترجمة الذاتية رهيبة من حيث تكرّس نطاق الأنا[2]"

[1] TANQUEIRO, Helena, *L'autotraduction en tant que traduction*, Quaderns, revista de traducció (Universitat Autònoma de Barcelona), 16, 2009, pp. 108-112

[2] بوجدرة رشيد، من مقال "**دعوة إلى "ارتقاء إبداعي" بالترجمة الأدبية**، جريدة الغد الأردنية، الصادرة بتاريخ 25 جوان 2011

3.4. التعريف بالمدونة L'Insolation / الرعن:

1.3.4. ملخص الرواية:

تدور أحداث القصة في المستشفى أين حكم على البطل أن يبقى محبوسا تحاصره امرأة تدعى **نادية**، مصرة أن يبقى في قبضتها المفزعة حيث يتكلم الكاتب عن علاقتهما المعقدة كونها ممرضته وموضع ثقته ومصدر كل المتاعب في آن واحد، لأنها على اطّلاع على أسراره وتفاصيل حياته. ومن مشاهد الرواية البارزة مشهد **سي عمر** زوج خالته وهو أبوه البيولوجي حيث نقرأ في الرواية:

" ليس الذنب ذنبها... ليس الذنب ذنبها وأخذت خالتي تعيد الجملة تكررها على وتيرة متواترة كئيبة. هل بكت خالتي الشفوقة الحنون؟ هل كانت تعاني من الشعور بالذنب ازاء تدهور حالة أمي سالمة الآن وقد بدأ جسمها بالتلاشي والتفتت؟ سالمة التي اغتصبها **سي عمر** ولم تبلغ السادسة عشرة؟ لا سبيل للإجابة على هذه الأسئلة فقد فهمت أن أمي حبلت بي يوم اغتصابها في ليلة الدخلة، يوم تزوجت خالتي **مليكة بسي عمر**"[1]

فإلى جانب مشاهد مآسي أمه وخالته وخاله الشهيد، يروي لنا مشاهد أخرى تنطلق من ذاكرة الطفولة إلى وقت دخوله إلى المستشفى بسبب ضربة الشمس كمشاهد أحد المهاجرين إلى فرنسا والدراويش والعرافين والمتعصبين ومحتكري الأموال العامة وعلماء الموسيقى المتحمسين للتواشيح الأندلسية، ومبدعين مصابين بالعقم، وثرثارين حرفوا الفصحى حسب مقاييس مجهولة، وفلاسفة ذوي الوجوه الذميمة والطرق الماورائية القبيحة، إضافة إلى معوقي حرب السنوات السبعة والهاربين من مرض السرطان، ودكاترة مختصين في فن الديماغوجيا الحديثة، كل هؤلاء يروي عنهم الكاتب إلى **نادية**، وهي لا تصدقه، يروي عن **سامية**، التي نزلت إلى البحر، وهو لا يعرف أقتلها، أم أنها انتحرت، و**سامية**

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

حسب ما قاله **لنادية** ؛ بنت أحبها ونمت علاقتهما في الثانوية حين كانت تلميذته يدرسها مادة الفلسفة.

كما يروي لنا من خلال ما يقصه على **نادية** علاقاته المعقدة والمتأزمة مع أبيه جحا **سي سليمان** الذي ليس بأبيه الحقيقي.

يقول الكاتب في هذا الصدد:

"أما سامية فلم تساعدني قبل غرقها في البحر. كانت قد قالت: " أنت مجنون؟ "فلم أجرؤ ولم أقو على إروائها هذه القصة بتشعباتها وتفاصيلها المعقدة مع ما فيها من جزئيات واستطرادات مملة غريبة .لا لم أبح لها بأن جحا ذاك الذي كانت تكن له كل المحبة ليس هو بأبي وأنه لا يد له في تربيتي."[1]

" فالقصة عبارة عن رحلة سنماتوغرافية على حد تعبير **بوجدرة** نفسه أو لوحات تشكيلية"[2]. فهذه المشاهد واللوحات تتخلل القصة من بدايتها إلى نهايتها، فمشهد الشاطىء ثم مشهد المستشفى ثم مشهد الختان ومشهد لقائه بأبيه " الروحي" ومشهد المسلخ والمشهد المخصص لخاله المولع به، وذلك المخصص للمومسات وبيت الدعارة، وذاك المتعلق بحمار جحا أو"عبقريته" وخروف العيد ودكان جحا ووظيفته الاجتماعية ومشهد جنون الأم **سالمة** ومشهد موتها، ووصف مدينة **قسنطينة** ومجتمعها وجوها، وعلاقات الجزائريين بالأوروبيين والسياح والمؤذن، وحكاياته الخاصة بـ: **عمار بو**.

إلا أن شخصية الكاتب المجنون، تطفو على السطح، بكل انفعالاتها وقسوتها ولينها وجبروتها، وخيبتها ومرارتها، شخصية تعاني من مرض مستفحل ألا وهو الجنون، يجلس مع ممرضة يقص عليها ويكتب وهي لا تصدق قصصه بشيء لأنها تعتبره مجنونا، لا أمل له بالخلاص.

---

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

[2] ساري محمد ، **هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة**، المرجع السابق، ص.27

2.3.4. الإطار العام لترجمة الرواية:

نشرت أول طبعة لرواية **الرعن** لرشيد بوجدرة باللغة الفرنسية تحت عنوان L'Insolation سنة 1972 **بباريس** بدار **دونوال** Editions DENOËL ولم تنشر ترجمتها إلى العربية إلا سنة 1984 بالجزائر بالمؤسسة الوطنية للكتاب ANEP. إلا أن نشرها في **الجزائر** لم يكن مبادرة دون عواقب، خاصة مع بداية التطرف الإسلامي الذي شهدته تلك الفترة، فقد تم الضغط على دار النشر للتراجع عن نشر الرواية، لا بل وصل الأمر إلى إصدار فتوى في حق الكاتب **رشيد بوجدرة** تقضي بإعدامه. إذ جاء على لسانه مايلي:

> " J'ai été condamné, pour la première fois, en 1983. C'était à l'occasion de la traduction, en arabe, de mon deuxième roman, L'insolation. Le roman, en français, date de 1972, mais la traduction en arabe, dont je me suis chargé, n'a été publiée qu'en 1983, à Alger. Le FIS n'existait pas encore en tant que tel. Les intégristes, qu'on appelait alors «Frères musulmans», ont exercé des pressions sur la maison d'édition pour empêcher la parution du livre. Ils ont finalement échoué. Mais quand le livre est sorti, en 1983, il y a eu une fatwa, dans les grandes mosquées d'Algérie que les intégristes occupaient déjà, me condamnant à mort. La vraie peur s'est installée en 1987. Ils étaient devenus puissants. Ils ont commencé à m'écrire, à me téléphoner. Mais la peur la plus terrible a commencé, pour moi, en 1990, quand s'est développée la violence intégriste. Oui, je le confirme, c'est un roman de la peur, mais c'est aussi un roman du courage, du courage ordinaire, tout comme la peur est ordinaire, parce que les Algériens vivent aujourd'hui à la fois dans la peur et dans le courage. Sans être des héros, ils arrivent à dépasser la peur, puis la peur les dépasse et ils se retrouvent coincés par elle."[1]

وبأسلوبه الذي اشتهر به مع رواية **التطليق** باشر **بوجدرة** على نفس المنوال كتابة **الرعن** وكأنه يواصل كتابة القصة نفسها، بإثارته للكيان الأسري بجميع ديناميكياته وتجانساته وتناقضاته الداخلية، كما واصل نقده اللاذع للوضع الثقافي والاقتصادي والسياسي

[1] ABDELKARIM, Amar, et HAYAT, Nina: « Boudjedra, R : Rester en vie pour ne pas donner raison aux égorgeurs » un entretien avec Boudjedra en 1997 sur le lien électronique https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=pf , consulté le, 22/07/2021 à 22:30

والممارسات الدينية، والعادات والتقاليد الغريبة، وقد عرفت رواية **الرعن** كذلك مساحات شاسعة من الصور الإباحية التي جسدها وصف التفاصيل واستعمال الألفاظ النابية.

4.4. دراسة تحليلية لأمثلة مختارة من رواية الرعن / L'Insolation:

1.4.4. الترجمة الذاتية:

استعمل **بوجدرة** في ترجمة نصه –مستغلا سلطته– عدة أساليب، كان من أهمها أسلوب التوضيح، وقد وظفه بطرق مختلفة من الصعب وضع حدود فاصلة بينها خاصة وأن الباحثين في مجال الترجمة لم يتفقوا على تعريف واضح لكل منها وهي إظهار المضمر l'explicitation والإضافة l'ajout، وتغيير المحتوى changement de contenu.

فمثلا **جورج باستان** Georges Bastin يقدم إظهار المضمر والإضافة على أنهما مترادفتين ينطويان ضمن ما سماه استراتيجية "التوسيع" expansion التي يعرفها بأنها:

> "The addition or EXPLICITATION of source information either in the main body or in a foreword, footnotes or a glossary."[1]

إلا أنني أميل إلى طرح **أندرو تشاسترمان** Andrew Chesterman الذي يتوافق وطبيعة التوضيح الذي وظفه **بوجدرة** أثناء عملية الترجمة، حيث يرى أن إظهار المضمر explicitation وإضافة الكلمات ajout de mots يختلفان إلى حد ما. أما بالنسبة لتغيير المحتوى "changement de contenu" فهو ليس بإظهار لمضمر ولا إضافة لكلمات، لكنه استبدال لفكرة ما وردت في النص الأصلي بفكرة مختلفة تماما لأسباب ذاتية تتعلق بالمترجم الذاتي أو ترتبط بالقارئ المستهدف. وفيما يخص **بوجدرة** فهو يقوم بتوظيف الأساليب الثلاثة

[1] BASTIN, Georges. L, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M Baker (ed.) New York: Routledge, 2009, p. 4

معا لأنه أحيانا يوضح ما كان مضمرا في النص المصدر وأحيانا أخرى يضيف معلومات جديدة في النص الهدف، وأحيانا كثيرة يلجأ إلى تغيير المحتوى.

1.1.4.4. إظهار المضمر:

يقوم **بوجدرة** في النص المترجم بشرح فكرة أو عبارة وردت بنوع من الغموض في النص الأصلي، على الرغم من أننا نحس في معظم الأحيان أن الكاتب قد تعمد هذا الغموض وهذا التحفظ في النص الفرنسي لأسباب مختلفة، ولا نجد تفسيرا منطقيا لميل **بوجدرة** إلى كشف المستور والمضمر للقارئ العربي.

المثال الأول:

> "Il reparut du coup et dit tant de mal de la religion que la police l'arrêta à plusieurs reprises. A chaque fois, on lui tondait les cheveux qu'il avait épais, crépus et très noirs."[1]
>
> " **فخلع عنه ثوبه الديني** وراح ينتقد الدين **ويكفر بالأئمة ويشتمهم ويسب الرسل والأرباب** حتى قبضت عليه الشرطة **بتهمة الإلحاد ومناواة الإسلام الحنيف. ثم يطلق سراحه فيعيد الكرة ويعاد إلى السجن فلا يعرف للتوبة ولا للندامة سبيلا.** كان كلما زج به في السجن **يضرب ضربا مبرحا ويعذب تعذيبا** وتحلق له جمجمته ..."[2]

جاء هذا المقطع في وصف البطل "مهدي" لصاحبه الملحد الذي يرتاد الحانات الذي تم توظيفه كمؤذن في المساجد فانتحل شخصية مؤذن ليقتات يومه إلا أنه تم طرده بعد كشف انتمائه للحزب الشيوعي. وكانت ردة فعله أن بدأ في الحديث بالسوء عن الدين مما

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, Paris, Editions Denoël, 1972, p.164

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984، ص. 178

دفع بالشرطة إلى اعتقاله وحلق شعره الأسود، الكثيف المجعَّد. وهو ما جاء في النص الفرنسي، إلا أنه لو تأملنا الترجمة فقد قام الكاتب المترجم بإعطاء تفاصيل أكثر وشرحها في النسخة العربية مع أن القارئ ليس بحاجة إليها لفهم النص، والعبارة الفرنسية ' dire du mal de la religion' تحيل على قول أشياء مهينة عن الدين، إلا أن **بوجدرة** أراد أن يفصل أكثر في هذا الكلام المهين في حق الدين الذي جاء ضمنيا في النص الفرنسي خاصة أنه مولع باستفزاز القارئ العربي في دينه الذي يعتبره من المقدسات التي لا تمس، فيعاند **بوجدرة** لزعزعته أكثر وأكثر ويشرح أن صاحب البطل السكير يكفر ويسب الأرباب والرسل والأئمة، وهي كبيرة من الكبائر في الدين الإسلامي، كما أنه أراد أن يقدم لنا ردة فعل شخص سكير ملحد بصورتها الحقيقية، وكيف أن المناصب الدينية تؤتمن لدى الأفراد دون تحري أو تقصي، فيصبح من يشاء إماما أو مؤذنا يتمتع بإحترام الناس وإجلالهم، ثم من خلال التفاصيل التي أوردها، سعى إلى التأكيد على التهمة التي بسببها ألقي القبض على صديقه (الإلحاد ومناواة الإسلام الحنيف) في إشارة منه إلى موضوع آخر وهو السياسة الدينية التي انتهجتها الدولة "الجماعة" –على حد تعبير **بوجدرة** – كوسيلة لتمويه الشعب بإعطاء هذا القدر والأهمية للدين الإسلامي وبالتالي نجاحها في استمالته إلى جانبها ودفعه إلى الشعور بالشكر والإمتنان للحكومة التي تحكمه فلا يراها إلا ذلك النظام الخارق المنقذ الذي يحقق العدالة الإلهية. ثم بعدها نراه يتحدى ذات النظام بالكشف عما يحدث في السجون من تجاوزات في حق السجناء على الرغم من أن كل القوانين الداخلية منها والدولية تنص على احترام حقوق وانسانية السجناء (يضرب ضربا مبرحا ويعذب تعذيبا). كل هذا يؤكد أن استراتيجية **بوجدرة** في كشف المضمر لم تكن عفوية بل كان لها دوافعها التي يتطلع بها إلى قارئه الجزائري.

المثال الثاني:

"Me voilà donc parti à traîner, à soliloquer, à me souvenir, avec la voix de la Divine qui me met en transe, chaque fois que je passe devant un café où le peuple joue aux dominos et **se désintéresse de l'affaire**."[1]

"فأحوم اذن وألف وأخاطب نفسي، وتغريدة كوكب الشرق تنغرز في ذاتي ابرا وحزات ورقاقات وذلك كلما مررت بمقهى حيث يلعب الشعب فيها بالورق ويلعب فيها لعبة الدومينو**(خربقة؟) وينفض الغبار عن يديه تاركا السياسة لأهلها والحديث عن الأثرياء**."[2]

ينطوي هذا المثال على نوعين من الإضافة، إضافة ذاتية وغير ضرورية وإضافة موضوعية؛ فالإضافة الذاتية تمثلت في كلمة (خربقة؟) التي أضافها الكاتب بين قوسين ربما لتعداد الألعاب الشعبية المعروفة في منطقته الشائعة بين الناس، إذ أنها لا تشبه إطلاقا لعبة الدومينو، فالخربقة أو "الخرقبة" كما تسمى في الشرق الجزائري " تتمثل في مربع يتكون عادة من تسعة وأربعين حفرة يرسمها اللاعبون بالإبهام على الرمل أو يخطونها في شكل مربعات بما يشبه رقعة الشطرنج، ثم يبدأ اللاعبون في وضع قطع من الأحجار أو النوى في الحفر، أربع وعشرين قطعة لكل لاعب في حين تبقى الحفرة الوسطى فارغة ليبدأ منها اللعب وتسمى القطع في تونس ومصر والسعودية كلابا وفي الأردن وفلسطين جراء، وربما سميت في بعض جهات المشرق نسورا"[3]. وهي لعبة استراتيجية تقليدية تلقى رواجا كبيرا في المناطق الشرقية بالجزائر، وكبار السن هم الأكثر إقبالا عليها، وعادة ما يلعبونها مساء بعد فراغهم من العمل وواجباتهم اليومية، كما يلعبها المتقاعدون للتسلية.

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.165

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.179

[3] الجليدي حمد العربي، **حكايات حب جبلية**، دار حروف منشورة، 2001، ص.38

وربما هذا هو السبب في إضافة المترجم لعبارة (ينفض الغبار عن يديه) وهي الإضافة الموضوعية –التي سبقت الإشارة إليها– كتذكير منه بكيفية انشاء هذه اللعبة الشعبية التي ترسم بالإبهام في الرمل فتستدعي نفض اليدين من الغبار، لكن في الحقيقة فكرة أن **بوجدرة** لا يقدم لقارئه أفكارا سهلة المنال بتحفيزه المتواصل على القراءة الفعالة جعلنا نفكر مليا في عبارة "ينفض الغبار عن يديه" وعلاقتها بما تلاها حيث وصلها الكاتب بفكرة عدول "الشعب" عن الخوض في السياسة، ألا يذكرنا هذا بقولنا " نفض يديه من الحكاية" أو "نفضت يدي من فلان" والتي تؤول في العامية إلى " غسلت يدي من فلان أو من لحكاية"؟ و" نفض يديه من الأمر" في اللغة العربية معناه الإمتناع عن الإستمرار فيه بتركه[1] ألا يرتبط هذا المعنى بما جاء به **بوجدرة؟** فهؤلاء المسنين والمتقاعدين والبطالين يجدون ملاذهم في هذه اللعبة التي تحتاج إلى تركيز وفطنة، فيمتنعون بذلك عن الحديث عن واقعهم السياسي والاجتماعي لأن كل اهتمامهم منصبّ على تحصيل الفوز في هذه المنافسة.

كذلك عبارة "se désintéresse de l'affaire" التي وردت في النص الفرنسي توضح بصفة أدق الترجمة بإظهار المضمر، فالكلمة الفرنسية "affaire" لا تكشف عن حقيقة المواضيع أو القضايا التي يتناساها الشعب ويكف عن الخوض فيها أثناء لعبه للدومينو أما في الترجمة العربية فكانت أوضح وأدق، إذ كشف الكاتب المترجم عن نوع القضايا التي كانت حديث العام والخاص في تلك القرية (السياسة والأثرياء)، إلا أن الناس في المقاهي من شدة ولعهم بالدومينو والخربقة يتناسون لبعض من الوقت هذه المواضيع الهامة التي لا تزال تؤرقهم.

اشترك المثالان السابقان اللذان تضمنا توضيحات في ارتباطهما بالقارئ، فالمترجم **بوجدرة** لا يقدم تعابير مترادفة لتعزيز المعنى كما لاحظناه عند المترجم **صالح القرمادي** في

[1] انظر: **القاموس المحيط** في المعاني الجامع https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ ، اطّلع عليه بتاريخ: 29 جويلية 2021 على الساعة: 22:27

رواية **التطليق**، بل يضيف أفكارا في النص المترجم تتقاطع في عمقها مع الموروث المعرفي المشترك بينه وبين قارئه الجزائري. وهو ما يشير إلى بوادر إعادة كتابة أكثر منها ترجمة.

2.1.4.4. الإضافة:

يقول الباحث البريطاني في مجال الترجمة **أندرو تشاسترمان** Andrew Chesterman أن إضافة معلومات جديدة غير متضمنة في النص الأصلي مع ارتباطها بالنص المترجم هو في حد ذاته تغيير للمعلومات.

> "The information change, the addition of new (non-inferable) information which is deemed to be relevant to the TT readership but which is not present in the ST."[1]

وهذا يعني أن الترجمة بالإضافة هي نوع من أنواع التصرف في الترجمة تتحكم فيه عدة عوامل أهمها أفق انتظار القارئ وخلفيته الاجتماعية والثقافية والدينية.

ونظرا لاهتمام **بوجدرة** بجمهور قرائه، عُرِف بميله إلى إضافة التفاصيل والزيادة في النص المترجم. وتتفاوت نسبة هذه الزيادة من رواية إلى أخرى ومن فصل إلى آخر ومن صفحة إلى أخرى، فتتراوح ما بين زيادة كلمة إلى زيادة فقرة، إلا أن هذه الإضافات تشترك في أهميتها بالنسبة للكاتب ولمقروئية النص على حد سواء.

فمن جهة الكاتب، تكمن أهمية هذه الإضافات بالنسبة إليه في إصراره على تعرية خبايا المجتمع الجزائري وعلى مواجهته وفضحه من خلال شخصيات رواياته، أما بالنسبة لمقروئية النص فهي مهمة حتى تكتمل الصورة الذهنية للرواية التي سقطت بعض القطع منها في

[1] CHESTERMAN, Andrew, *Memes of Translation*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. Original work published 1997, 2000, p.109.

الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، فتلك الإضافات تساعد في إعادة النص إلى أصله (الترجمة الذاتية في درجة الصفر).

المثال الأول:

" La vieille servante était dans la cuisine avec Malika qui s'éclipsait de temps à autre et montait **pleurer un coup** dans sa chambre. Puis elle redescendait mine de rien et continuait à préparer le repas du soir."[1]

" كانت الخادمة العجوز تعد أكلة العشاء برفقة خالتي مليكة التي كانت تترك المطبخ من حين إلى آخر وتصعد إلى غرفتها حيث **كانت تستسلم إلى البكاء من فرط ما كانت تعاني من مقط وكآبة واذلال وقهر**، ثم تعود لاستئناف شغلها دون أن يفيق أحد لصعودها ونزولها"[2]

نلمس في المثال أعلاه عبارة وردت في النص المترجم ولم ترد في النص الأصلي (من فرط ما كانت تعاني من مقط وكآبة واذلال وقهر)، في محاولة من **بوجدرة** للتركيز أكثر على وضعية المرأة في المجتمع العربي وتوعية القارئ الجزائري وكذلك العربي بالأمراض الاجتماعية المتفشية في مجتمعاتنا مركزا على الجانب المثير للعاطفة لصورة المرأة البسيطة والأمية من جهة، والمرأة المجني عليها من جهة أخرى، وذلك من خلال التلميح لحادثة اغتصاب "**سالمة**" والدة "**مهدي**" من قبل "**سي عمر**" زوج أختها "**مليكة**" ووالده البيولوجي، التي كانت سببا في معاناتها وحسرتها، وقد أغرقها ضعفها في الألم والاكتئاب فهي لا تقوى على فعل شيء، هذا الألم والأسى تتقاسمه في ذات الوقت مع أختها التي اغتصبها زوجها ليلة زفافهما وهي لم تتجاوز السادسة عشرة من عمرها، فلا

[1]Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.143

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.155

تستطيعان حتى رفض الواقع الذي فرض عليهما وأجبرهما على العيش تحت سقف واحد، يتألمان في صمت ولا أحد يكترث، عزاؤهما الوحيد تلك الدموع التي تذرفانها من حين إلى آخر بحرقة كنوع من التخفيف من حدة الظلم والقهر. وهو ما أراد الكاتب وصفه من خلال إضافة مجموعة من الكلمات جاءت قوية معبرة، فكلمة "**مقط**"، كما جاءت في النص ربما لخطئ مطبعي، هي في الأصل "**قمط**" وتعني"شد رباط شيئ ما"، ويقال: قمَّط الأسير أي شدَّدَ رَبْطه برباط[1]، وهو معنى يعبر بعمق عن قلة الحيلة التي تملكت "**مليكة**" فهي أسيرة ضعفها وظروفها مكتوفة الأيدي لا تقوى على رفض واقعها وتغييره بسبب عادات وتقاليد المجتمع المجحفة في حق المرأة، ما أدخلها في حالة من "**الكآبة**"، وهو الوصف الذي تلى "**القمط**"، فإحساسها بالأسر سبب لها الإنكسار من الهم والحزن (الكآبة) والإهانة والتحقير (الإذلال) وكل هذا من غير حول منها ولاقوة (القهر)، ف: "**القهر**" لغة معناه فعل الشيئ بما هو خارج عن إرادته ومن غير رضاه[2] نتيجة التسلط عليه بالظلم، وهو واقع غالبية النساء في المجتمع الجزائري الذكوري السائد آنذاك، والذي لا تزال بقاياه تطال بعض الأسر رغم الإنفتاح والتقدم، فالمرأة العربية لطالما عانت من قسوة الأب وتسلط الزوج ظلما، فالكاتب المترجم **بوجدرة** استطاع من خلال توظيفه لمجموعة من الكلمات تقديم وصف دقيق وصورة متكاملة عن "**مليكة**" التي تمثل عينة من مجموع النساء اللائي يعانين في صمت من ظلم مجتمع ذكوري يعامل المرأة كمخلوق ليس له الحق في التعبير،سمته الخضوع والامتثال لقوانين جائرة فرضت عليه. ولهذا اختلفت طريقة الطرح بين النص الفرنسي والنص العربي باختلاف جمهور القراء.

[1] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، المرجع السابق، ص.759

[2] المصدر نفسه. ص.764

المثال الثاني:

" Heureusement que l'excision des jeunes filles ne se fait pas dans la Contrée juste sortie de la guerre de sept ans. Heureusement! "[1]

" إننا لمحظوظات نحن نساء هذا البلد السعيد الذي ما عتم أن خرج منذ فترة قصيرة من حرب سبع السنوات، **لقد وقينا من عادة بتر البظر الرائجة في بعض البلدان المجاورة..."**[2]

هناك كثير من التفاصيل مفقودة في الأصل الفرنسي لكنها تتكرر باستمرار في الترجمة العربية، تدل على اهتمام الكاتب بقضايا المرأة العربية في المجتمعات التقليدية، مثل قضية عدم تعليم النساء وختانهن، وهي عادة حبشية قديمة قدم الدهر، ويقال أنّها فرعونية الأصل بل إن بعض المصادر تشير إلى وجودها من قبل العصر الفرعوني، مارستها القبائل البربرية التي كانت تسكن جنوب أفريقيا، ولا تزال بعض البلدان العربية تمارس هذه العادة على غرار مصر، السودان، اليمن، العراق، موريتانيا وغيرها، وهو ما أراد الكاتب إثارته وانتقاده من خلال أسلوب التهكم الذي وظفه باستعمال ظرف الحال "heureusement" في بداية المقطع الفرنسي وفي آخره، وهذا التكرار فيه نوع من السخرية يفهم منه أن الجزائر محظوظة بعدم تفشي ظاهرة تختين البنات بين أسر مجتمعها، ويستمر في هذا الهجوم على هذه العادة السيئة في الترجمة بأسلوب التهكم أيضا، لكن بإحداث تغيير طفيف وهو وصف النساء بالمحظوظات وكذلك وصف البلد بالسعيد (محظوظات نساء هذا البلد السعيد)، وإضافة عبارة "الرآئجة في بعض البلدان المجاورة" للإشادة –تهكما– بتميز المجتمع الجزائري عن باقي الدول العربية والافريقية مع بقاء نظرته الضيقة للمرأة، وفي الوقت ذاته هو هجوم

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.20

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.22

وانتقاد للعادات البدائية التي لا تزال متفشية إلى يومنا هذا في كثير من الدول العربية والافريقية، والتي تعاني منها كثير من النساء في صمت وخنوع.

المثال الثالث:

"Elle restait assise sur le bord de mon lit à me regarder avec une haine tenace pendant tout le temps durant lequel j'embobinais mes discours à l'intérieur de ma tête. Lorsqu'elle exagérait, **je devenais tout à coup susceptible et lui disais qu'elle était pitoyable."**[1]

"كانت تؤثر البقاء إلى جواري فتجلس إلى سريري وتحدق في النظر مرسلة إلي شرارات مستعرة ملؤها الكراهية الملحة النكراء فيما كنت متلهيا بلف خيوط أحاديثي في تلافيف ذهني على كبة هذياني الداخلي الصاخب. حتى إذا ما أخذت تضرب في المغالاة أشواطا **رحت أفاجئها بغتة متوغلا في حساسيتها المرهفة مراشقا اياها بوابل من الشتائم مرثيا على حالها المخزي"**[2]

جاءت هذه الفقرة في بداية الرواية عندما كان "**مهدي**" بطل الرواية يحدث ممرضته وعشيقته "**نادية**" ويلمح إلى الشاطئ وما حدث مع تلميذته "**سامية**" الكرة بعد الكرة نكاية بها، مما أثار غيرتها واستياءها، فبقيت تحدق به مطولا بنظرات كره، وما كان رد فعله إلا أن قال لها بأنها حالها مثير للشفقة، وهو ماجاء في النص الفرنسي، إلا أن هذه المعاني قد وردت في نص الترجمة بصورة مختلفة، إذ أضاف المترجم أن ذات ردة الفعل كانت مصحوبة بالسب والشتم متعمدا جرح مشاعر عشيقته، وقد حاول من خلال هذه الإضافة إظهار شراسة الرجل الشرقي وقسوته ونرجسيته وكأن به يشفي غليله منه في النسخة العربية

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.7

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.6

من خلال المبالغة في وصفه والمغالاة في سرد أفعاله وردود أفعاله، فنحسه يتعمد التوجه بغضب إلى هذه الفئة من الرجال في المجتمعات الذكورية ليواجههم بحقيقة ما هم عليه، دون تجميل أو تمويه، وهذه الزيادة والشرح والإستطراد في التفاصيل لا نجدها في النص الفرنسي لأن المقصود بها هو القارئ العربي تحديدا، لذا نجد أن طريقة سرد الكاتب والمترجم الذاتي **رشيد بوجدرة** تختلف باختلاف قارئه.

3.1.4.4. تغيير المحتوى (الإبدال) Changement de contenu

يعد تغيير المحتوى إحدى الاستراتيجيات التي يلجأ إليها **بوجدرة** في ترجمته، فلا تخلو صفحة من المدونة من هذا التغيير، وهو يقوم على توظيف وإدخال عناصر في النص العربي مكان عناصر أخرى في النص الفرنسي، ووحده القارئ مزدوج اللغة بإمكانه الاطّلاع على هذه التغييرات التي يقوم بها الكاتب على مستوى النص المترجم، لأن القارئ العربي أو الفرنسي لا يمكنه أن يطلع على هذه التغييرات. ولا يمكن تحديد أسباب هذا التغيير من ترجمة إلى أخرى، فأحيانا تقتضيه ضرورة لغوية أوثقافية يفرضها جمهور القراء وأحيانا أخرى تتحكم فيه ذاتية الكاتب المترجم. وهو ما سنسعى لفهمه من خلال بعض الأمثلة أدناه، التي اخترتها لتوضيح الفكرة، إذ لا يمكن حصرها كلها.

المثال الأول:

" C'était à ce moment-là que Nadia avertie par quelque mouchard arrivait en trombe, me souriait, s'asseyait auprès de moi, s'enquérait de ma santé et de mes affaires, puis me ressoratit, en un tournemain, la photo de la danseuse égyptienne **dont elle prononçait le nom : Samia Gamal**

d'une façon étrange, comme si elle était née dans un faubourg populeux de Caire."[1]

"وإذا بنادية فجأة تبرز راكضة وتدخل الغرفة لنجدته واغاثته بعد أن أخبرها أحد الواشين عما جرى فتتظاهر لطيفة مسيطرة على أعصابها فتجلس إلى جانبي تتفقد صحتي عن أحوالي مستفسرة عن شؤوني وما تلبث أن تخرج صورة الراقصة سامية جمال بسرعة البرق وهي **تنطق باسمها باللهجة القاهرية وكأنها ولدت في حي السيدة زينب أو خان الخليل."[2]**

تعمد المترجم **بوجدرة** تكييف ما جاء في النص الأصلي لضرورة اقتضتها الثقافة الهدف ليعطي النص أصالته ويزيل عنه الغرائبية لدى المتلقي العربي، فاستبداله لعبارة (dont elle prononçait le nom : Samia Gamal d'une façon étrange) بعبارة (تنطق باسمها باللهجة القاهرية) كان ضروريا لأن الترجمة الحرفية في هذا المقام (تنطق باسم الرقاصة سامية جمال بطريقة غريبة) كانت ستربك القارئ العربي وتثير تساؤل القارئ المصري، فيتساءل ماهي هذه الطريقة الغريبة التي نطقت بها الاسم؟ ولاختلط عليه الأمر في فهم الفكرة، فربما ذهب خياله إلى أن نطق الممرضة لاسم الراقصة غير سليم ولديها مشاكل في مخارج الحروف أو ربما تلعثمت أو أخطأت في تهجئة الاسم وغيرها من التخمينات التي قد تتبادر إلى ذهن القارئ، والأمر أن الممرضة "**نادية**" الجزائرية أثارت استغراب "**مهدي**" عندما أخرجت صورة الراقصة **سامية جمال** ونطقت اسمها باللهجة القاهرية، فقلبت الفونيم "**ج**" إلى الفونيم **"g"**، واستعمل الكاتب اللهجة القاهرية ولم يستعمل اللهجة المصرية حتى يستبعد باقي اللهجات المصرية التي تحافظ على فونولوجيا اللغة

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.71

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.79

العربية كلهجة البحاورة ولهجة الصعايدة في **مصر** التي تبقي على الفونيم "**ج**" والفونيم "**ق**" كما في اللغة العربية. وكذلك الترجمة الحرفية لعبارة (faubourg populeux de Caire) إلى "حي شعبي في القاهرة" كانت ستبدو غريبة لأن المترجم يتوجه أساسا لقارئ عربي، فمن منا لا يعرف الأحياء الشعبية الرموز في القاهرة التي يعتبرها المصريون من معالمهم المقدسة، فكان التعريف بهذه الأحياء الشعبية بذكر أسمائها في الترجمة تكييفا ضروريا أعطى للنص أصالته فلا يستهجنه القارئ.

المثال الثاني:

" Je vais donner ces quelques billets à ma mère, la pauvre! Elle ne sait plus comment faire pour acheter **un croûton de pain et un oignon qu'elle mange cru.**"[1]

" سوف أعطيها أمي، فهي في حاجة ملحة إليها، شكرا يا مهدي .. لقد كادت تموت جوعا.."[2]

لقد حاول **بوجدرة** ترجمة صورة ثقافية في النص الفرنسي ولم يفعل ذلك في النص العربي، ربما أراد نقل صورة عن أقصى ما يمكن أن تأكله عائلة فقيرة (خبز وبصل نيء) في مجتمع خلف فيه المستعمر ما خلف من فقر وحاجة وعوز، كما أن استشهاده بأكل البصل له مرجعية ثقافية في المجتمع الجزائري إذ أن أجدادنا كانوا يأكلونه نيئا ليقوا أنفسهم من ضربات الشمس (الرعن) لأنه يمتص الحرارة بشكل فعال باعتبار أن الفلاحة كانت مصدر رزق أغلب العائلات آنذاك مما يعرضهم إلى أشعة الشمس لفترات طويلة، وفي تلك الفترة كانت الأسر الجزائرية تعتمد بصورة كبيرة على المواد الطبيعية بهدف العلاج، ومن بينها البصل النيئ الذي يدخل في كثير من الوصفات العلاجية لاحتوائه على نسبة كبيرة

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.162

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.176

من الماء والفيتامينات والبروتينات المهمة لصحة الجسم. إلا أن **بوجدرة** لم يقم بشرح الفكرة في النص الأصلي ربما رغبة منه في إضافة شيء من الغرابة على النص الفرنسي بهدف استمالة قارئه، ثم بعد ذلك تركه لفضوله للغوص في المرجعية الثقافية الأصلية للنص الفرنسي. أما في النص المترجم فقد حذف الفكرة تماما واستبدلها بفكرة أن الأم " لقد كادت تموت جوعا" للتعبير عن فقر عائلة صديقه الانتهازي – الذي جاءت الفقرة على لسانه– وهو صديق خلَفته أيام الدراسة يتذمر "**مهدي**" كثيرا منه لأنه لا ينفك عن التودد والتذلل إليه والإصرار على إغرائه وإثارة شفقته ليقرضه مبلغا من المال في كل لقاء يجمع بينهما، لأنه غير قادر على إعالة أمه نتيجة تردده على المواخير والحانات.

المثال الثالث:

"… ne parlons pas du médecin qui ne prenait pas les choses au tragique et qui avait des mains de boucher et des **lunettes de donzelle."**[1]

" (ناهيك عن الطبيب بيديه كأيادي الجزارين ونظاراته **كنظارات الوجوه المخنثة)** الذي كان يتمالك نفسه فلا يتحرك له ساكن ولا يزعجه مزعج."[2]

" … au lieu de cette obséquiosité lamentable, non pas vis-à-vis d'un surveillant sadique ou d'une quelconque infirmière zélée ou même du médecin avec ses **lunettes ridicules."**[3]

" ... عوضا عن هذا الخنوع ليس بالنسبة للعساسين ولا للممرضات ولا للمدير المختفي دوما وأبدا وراء **نظارته الشمسية المتخنثة.**"[4]

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.9

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.8

[3] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.57

[4] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.65

ترجم **بوجدرة** كلا من Lunettes de donzelle وLunettes ridicules إلى "نظارات مخنثة/ متخنثة" مع أن كلمة donzelle تعني حسب القاموس الفرنسي:

"Fille ou femme à l'allure ou à la tenue équivoque, de mœurs légères."[1]

وتعني أيضا في اللغة العامية الفرنسية:

" Jeune fille ou femme prétentieuse et ridicule."[2]

وكلمة Ridicule تعني:

"Qui est de nature à provoquer involontairement le rire, la moquerie, la dérision."[3]

أما التخنّث فهو من الفعل تخنّث، و**تَخَنَّثَ** الرَّجُلُ أي " اِتَّصَفَ بِصِفَاتِ الْمَرْأَةِ وَتَكَلَّمَ فِي اسْتِرْخَاءٍ وَلِينٍ وَأُنُوثَةٍ"[4]

هذا التحقق من المعاني استنادا للقواميس، يجعلنا نتساءل عن العلاقة بينها في الأصل والترجمة، لكن إن تمعنا قليلا فإننا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام أسلوب **بوجدرة** الساخر، فقد وصف النظارات في النص الفرنسي بأنها مضحكة ومثيرة للسخرية، وشبهها بنظارات الفتيات بائعات الهوى أو نظارات الفتيات السخيفات المتعجرفات لأنها تعطي هيئة غامضة وغير واضحة من باب السخرية والاستهزاء من أطباء المستشفى، إلا أنه في النص العربي اتخذ الاستهزاء منهم منحى آخر، استهزاء فيه غضب وتذمر، فتشبيهه للنظارات التي يلبسها الأطباء بأنها نظارات المخنثين هي رسالة ضمنية موجهة لأفراد مجتمعه وبصفة أدق إلى الرجال منهم، تحمل في طياتها صور النفاق الاجتماعي والديني المتفشي في المجتمعات العربية، فكأنه يحاول أن يقول للقارئ العربي أنه على الرغم من مقتكم وتحقيركم ورفضكم للمخنثين إلا أنكم تتشبهون بهم لا بل ربما أنتم كذلك. فهذا الاستبدال والتغيير الذي لجأ إليه

[1] Voir: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur le site éléctronique: https://www.cnrtl.fr/definition/donzelle , consulté le: 5/8/2021 à 22:44

[2] Voir: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur le site éléctronique: https://www.cnrtl.fr/definition/donzelle , consulté le: 5/8/2021 à 22:44

[3] Ibid.

[4] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/متخنث/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/12 على الساعة 30:18

بوجدرة له سببان أولهما أن المترجم أراد زعزعة القارئ العربي من خلال كشف وتعرية حقيقة مجتمعاتنا أما السبب الثاني فيتعلق بأفق القارئ، فلو استعمل كلمة travesti في النص الفرنسي وهي المكافئ الأقرب لمفهوم "المخنث" في اللغة العربية لكان شيئا عاديا ولم يكن ليُحدِث الأثر نفسه الذي أحدثه في النص العربي لأن المتخنثين في المجتمعات الأوروبية يتمتعون بجميع حقوقهم لا بل يلقون كثيرا من التعاطف وهو ما لا يقصده الكاتب وراء تشبيهه. فكان الاستبدال موفقا لا بل ضروريا.

4.1.4.4. الحذف L'omission:

تعد الترجمة بالحذف العملية العكسية للترجمة بالإضافة، إذ يتعلق الأمر بوجود مساحات نصية في النص الأصلي لا أثر لها في النص المترجم. أما عن الأسباب التي أدت بالكاتب بوجدرة إلى استعمال هده الطريقة فتبدو تارة عشوائية وتارة أخرى متعمدة لأسباب نصية وثقافية وايديولوجية وغيرها، فأحيانا يتسنى لنا فهم أسباب الحذف وأحيانا أخرى يصعب ذلك.

لكن ما يلفت الانتباه في أعمال **بوجدرة** أن عملية الترجمة عن طريق الحذف قليلة الاستعمال مقارنة بالترجمة عن طريق الإضافة. وهنا عرض لبعض الأمثلة التي تم فيها حذف عبارات من النص الأصلي ما بين حذف ضروري وحذف محبذ وآخر غير مقصود.

المثال الأول:

> " L'été dernier, il y avait eu les criquets sur le village. **'C'était pire que les sauterelles',** disait le grand-père. Ils avaient tous rasé. Un seul remède vieux comme le monde et que les anciens Egyptians utilisaient: mettre des œufs sur leur passage**, et les laisser les picorer puis se noyer dedans."**[1]

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.139

"إن العام الماضي كان عاما رهيبا إذ سلط الله الجراد على قريتنا. لا دواء للجراد سوى البيض الذي كان يضعه المصريون القدماء في طريقهم كلما غزى البلاد."[1]

حذف الكاتب المترجم **بوجدرة** العبارة الفرنسية (C'était pire que les sauterelles) لضرورة تقتضيها اللغة، ففي حين أن اللغة الفرنسية تصنف أنواع الجراد إلى ثلاثة وهي: criquet، sauterelle، grillon معتمدة في ذلك على لون وطول قرون اسشعارها فإن اللغة العربية تطلق على grillon اسم 'الجندب' أو 'صرار الليل' بينما تختزل كل من criquet وsauterelle في مصطلح واحد وهو 'الجرادة'. لذا كان الحذف ضروريا حتى لا يقع الكاتب في تكرار غير منطقي من شأنه أن يخل بانسجام واتساق النص. كما قام بحذف كيفية وضع المصريين القدامى للبيض وكيف مكنتهم هذه الطريقة من القضاء على الجراد، ربما لأن الكاتب لم ير داعيا لتزويد القارئ العربي بتفاصيل لها علاقة بعادة قديمة استعملها الفراعنة لمحاربة الجراد لأنه قد يكون مطلعا عليها كونه عربي الثقافة والمنشأ.

المثال الثاني:

" On ne voyait pas les femmes, mais les femmes regardaient les hommes à travers **tous les trous et tous les interstices dont elles pouvaient disposer** aux fenêtres. "[2]

" أما النساء فلم يكن حاضرات في وسط الدار بل بقين متخفيات وراء نوافذ الغرف حيث يتمكن من مشاهدة الرجال دون أن يشاهدهن هؤلاء."[3]

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.151

[2] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.39

[3] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.45

حذف المترجم الجملة الفرنسية **tous les trous et tous les interstices dont elles pouvaient disposer** أثناء نقل النص إلى اللغة العربية وقد كان ذلك ضروريا وخلص الترجمة من الإطناب لأن القارئ العربي ليس بحاجة ليتخيل أو يفهم كيف للنساء أن يشاهدن الرجال من وراء النوافذ دون أن يتكشفن، فهي عادة يستعملنها في المجتمعات المحافظة خصوصا الأرياف، حتى يستترن من الرجال الأجانب عليهن، ويتمكن من متابعة الاحتفالات والأفراح دون أن يراهن أحدا، وهو ما لا يفهمه القارئ الفرنسي لأن هذا الاحتجاب وعزل الرجال عن النساء ليس من ثقافته ولا ديانته، فيجتمع الرجال والنساء في مكان واحد في المحافل والولائم عكس عادات العرب والمسلمين حيث أنه يخصص مكان لكل جنس على حدة حتى لا يتم الاختلاط، فيدفع الفضول النساء إلى استراق النظر من خلال النوافذ.

2.4.4. التهكم والسخرية L'ironie:

التهكم والسخرية من الأساليب التي ارتبطت بروايات **رشيد بوجدرة** ارتباطا وثيقا فهي وسيلته لانتقاد المظاهر السلبية في المجتمع الجزائر والاستهزاء به، هذا المجتمع الذي تسوده المفارقات والصراعات السياسية والاجتماعية، وعانى ويلات الاستعمار الفرنسي من قتل ونهب ومحاولة لطمس المعالم الحقيقية للهوية الجزائرية العربية، تلاها فساد الأجهزة السياسية الحاكمة بعد الاستقلال، وما لبث أن دخل في دوامة التيار الإسلامي المتطرف والعشرية السوداء، وقد كان لهذا الوضع المتأزم وقع خاص في نفس **بوجدرة**، فتنوعت أساليبه الساخرة في النقد اللاذع للأوضاع ما بين تصوير كاريكاتوري وتهكم هجائي وتأكيد ذم بما يشبه المدح وتأكيد مدح بما يشبه الذم، كما اعتمد أسلوب التكرار والتلاعب بالألفاظ وتحريف الآيات القرآنية، وغيرها.

وقد حاولت أن ألمس من خلال الأمثلة المختارة مختلف الأساليب الساخرة التي اعتمدها **بوجدرة**، والاستراتيجيات التي إتبعها في نقل أثر التهكم والسخرية إلى اللغة الهدف

خاصة وأن السخرية لا تتحقق إلا بتفاعل المرسل والمتلقي، لأنها تحضر في النص من خلال المؤشرات والقرائن التي يشيّدها فيما بعد المتلقي لتصبح محققة.

المثال الأول:

" Tu étais donc jalouse car le mari de la femme n'avait pas attaché à ses pas quelque détective du pays (apprenant à **parler comme un véritable détective**, en mâchant du chewing-gum devant un petit miroir qui ne le quittait jamais)."[1]

" كانت الغيرة تفتك بك لأن زوج هذه الزميلة لم يفرض عليها حراسة مشددة يضطلع بمسؤوليتها شرطي سري من النمط المحلي **(يحاول تعلم الطريقة الأمريكية في التكلم** وفي يده مرآة صغيرة لا تفارقه قط **ويتدرب على مضغ علكة مستوردة من الولايات المتحدة على غرار ما يفعل المخبرون الخاصون في ذلك البلد الأمين...)**"[2]

حاول الكاتب وصف المخبر السري في النص الفرنسي وصفا عاديا بإعطائه صورة نمطية عهدناها وعهدها القارئ الفرنسي من خلال مشاهدته للمسلسلات البوليسية الأمريكية مثل 'كولومبو' و'كونان' و'كوجاك' وغيرها، إلا أن الوصف في اللغة العربية فيه نوع من التهكم والسخرية من الشرطي المحلي الذي لا يشبه تماما بوليسيا أمريكيا حيث يفتقر في هيئته وتكوينه إلى مخبر سري حقيقي في بلد لا يزال شعبه يعاني من مخلفات الاستعمار في جميع المجالات.

فقد وفق **بوجدرة** في تكييف ترجمته لأن ترجمة حرفية للنص الفرنسي فيها نوع من الغموض حول صورة المخبر السري الحقيقي (un véritable détective) فلا يفهم الصورة المرجعية للمخبر التي قصدها الكاتب خاصة وأن كثيرا من العائلات الجزائرية أثناء تلك الحقبة لم

[1]Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.19

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.21

تكن تملك بثا للقنوات الأجنبية عبر الأقمار الصناعية أو ربما حتى تلفازا، لمشاهدة هذه المسلسلات البوليسية الأمريكية وبالتالي لم يتسن لها أخذ فكرة عن هيئة وتصرفات الشرطي السري وهو ما دفع **بوجدرة** للشرح وإعطاء تفاصيل أكثر لإرضاء قارئه الجزائري وحتى العربي.

المثال الثاني:

"Dans un petit cinéma crasseux ou nous sifflions à chaque déhanchement de la gracieuse, entre une cacahuète avalée de travers et un mégot de cigarette subtilisé au dernier moment – avant qu'il ne l'écrase irrémédiablement- à un paysan endimanché **(c'était pourtant le vendredi que les paysans venaient à la ville…)** et méfiant."[1]

" ... في إحدى قاعات العرض الصغيرة القذرة في أيام الطفولة حيث كنا نشاهد أفلاما مثيرة نصفر أثناءها لأدنى تلوية خصرة للراقصة، أتفرج فألوك حبات الفول السوداني بنهم وفجع فائقين فأكاد أختنق وأسعل متربصا عقب سيجارة يرميه أحد الفلاحين المتعربدين على الأرض فأنقض عليه قبل سحقه انقضاض الملتهف.."[2]

يكمن الأسلوب الساخر في النص الفرنسي بإضافة الجملة التي تلت كلمة endimanché (c'était pourtant le vendredi que les paysans venaient à la ville…) لأن ذلك كان شرحا للقارئ الفرنسي ليبين له أن يوم العطلة عند الجزائريين هو الجمعة وليس الأحد لأن كلمة endimanché[3] تعني حسب القواميس الفرنسية ارتداء ثيابا مختلفة

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, pp.60-61

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.69

[3] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Ortolang/ Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue* sur le site éléctronique: https://www.cnrtl.fr/definition/endimanché , consulté le 17/8/2021 à 13:37.

عن الملابس اليومية، والتي تزيل مظهرا طبيعيا معينا، وتعطي مظهرا مستعارا، ويكون ذلك يوم الأحد، وهو فعلا المعنى الذي أراده الكاتب في النص الفرنسي إذ أن الفلاحون عند زيارتهم للمدينة يوم الجمعة يرتدون أجمل ما لديهم من ثياب (طقم، سروال، قميص...) تختلف عن ثيابهم التي اعتادوها (البرنوس، القشابية، العمامة...) فتعطيهم إحساس بعد الراحة لأنهم لم يتعودوا عليها، ويبدو مظهرهم غريبا مستعارا. لكنه لم ينقل هذا التهكم في الترجمة العربية فقام بحذفه، وقد كان أمرا ضروريا لتستقيم الترجمة ويتفادى الحشو والاطناب لأن اللفظة التي قام عليها التهكم (endimanché) تحمل شحنة ثقافية فلا يمكن نقلها حرفيا، لذا لجأ المترجم إلى استبدال الحذف بوصف حال الفلاحين بدلا من مظهرهم، ففي حين وصفهم في النص الفرنسي متهكما بالمتأنقين 'endimanché' وصفهم في النص العربي بـ: 'المتعربدين' وهو وصف دقيق لحال الفلاحين الذين يترددون على المدينة يوم الجمعة.

وهذا الاستبدال لم يكن عشوائيا فللكاتب غايته لأنه وكعادته يريد أن يبرز أكثر وأكثر النفاق الديني المتفشي في المجتمعات الإسلامية، فيؤكد أن الفلاحين يوم الجمعة يشربون الخمر حتى العربدة في حين اكتفى في النص الفرنسي بالتلميح لزيهم الذي يكاد أن يكون تنكريا على سبيل التهكم والسخرية من مظهرهم.

3.4.4. الشبكات اللغوية أو اللهجة المحلية:

يتم اثراء الرواية ذات الطابع الغربي عن طريق اللغة الشفهية، والتي لها أهمية قصوى في المجتمعات التقليدية في المغرب العربي، وعلى نطاق أوسع، في أفريقيا، وبالتالي تعطي للرواية نغمة موسيقية جديدة.

لذا لم يقتصر دور **بوجدرة** في إعادة تأهيله للثقافة العربية البربرية على نقل الشخصيات الشعبية إلى العالم المعاصر، بل حاول غرس إيقاع اللغة الشفهية في روايتيه L'Insolation و La Répudiation، متجاوزا كل الحدود بين الشفوي والمكتوب، لوعيه بضرورة مصاحبة

اللغة الشعبية السوقية للحوار الداخلي لرواياته لأنها لغة الشعب والشارع ورواياته تعالج قضايا اجتماعية وحين يترجمها إلى العربية فإنه يعيدها إلى أصلها، ويبرر عدم كتابة الحوارات في الروايات الفرنسية باللهجة السوقية الفرنسية (l'argot) بعدم معرفته لها.

إذ يقول:

" هناك شيء يسمّى اللغة العربية بقاموسها العظيم الزخم، كما هناك أيضا اللغة الشعبية وأقول في أحيان كثيرة اللغات الشعبية. فقد استعملت" الشاوية " مثلا في بعض الروايات، من خلال منولوجات أو حوار، إن إدخال اللغات الشعبية في الكتابة العربية، يعطي العمل الأدبي نوعا من الزخرفة، والزخامة، والقوة للنص العربي أكثر مما يعطيه للنص الفرنسي."[1]

إذا كانت المراوحة بين العربية الفصحى والدارجة لا تشكل عائقا أمام **بوجدرة** حين يؤلف باللغة العربية لا بل تحفز حسه الإبداعي لارتباطها بثقافته وبيئته التي نشأ فيها، فإنه يحاول تجاوز هذه العقبة في اللغة الفرنسية باستعمال المستوى العامي le registre familier والذي يتميز بمجموعة من الخصائص تميزه عن مستوى اللغة المتداولة le registre courant ومستوى اللغة الفصحى le registre soutenu، فهو عفوي لا يخضع للقيود والقواعد، جمله بسيطة نوعا ما وأحيانا غير مكتملة وتتضمن بعض الاختلافات النحوية، يتم استخدامه في المحادثات مع أفراد الأسرة والأقارب والأصدقاء. لذا، فهو سجل شفهي إلى حد ما، نجد فيه في كثير من الأحيان التكرار وحذف بعض المقاطع، واستعمال مفردات غير دقيقة عامية في أغلب الأحيان.

[1] الرياحي كمال، **في روائية رشيد بوجدرة**، مجلة ديوان العرب، أكتوبر 2007، على الرابط الالكتروني :
https://www.diwanalarab.com ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/07/22 على الساعة 22:54

المثال الأول:

> " **'Misère noire ! Mon frère ! Y a même pas de quoi payer l'électricité. Tous les bénéfices s'en vont dans les poches des policiers, à qui on graisse la patte avide…Un gouffre!'** se plaignaint le patron en levant les bras au ciel…"[1]
>
> " **'ميزيرية كحلة يا خوية... ما عنديش حتى باش نخلص الترسيتي**
>
> **كل الأرباح تروح في جيوب البولسية... هذه الرشوة والا بلاش.'**
>
> فلا يكف الخمار عن التذمر رافعا يديه إلى السماء."[2]

يوضح هذا المثال إعادة النص إلى أصله، فمع أول قراءة للمقطع النصي نلمس كلمات فرنسية بروح جزائرية وقد حاول **بوجدرة** في هذا المستوى الأول من الترجمة الذاتية، استعمال المستوى العامي الفرنسي لترجمة ما جاء على لسان الخمار صاحب الحانة وهو يشكو ظروفه المادية، فاستعمل لفظ مخاطبة عامي (Mon frère) وحذف حرف النفي ne (y a même pas de quoi) ووظف تعابير اصطلاحية من المستوى العامي (graisser la patte) التي تعني رشوة شخص ما[3]، محاولا نقل الصورة كما هي في الثقافة الأصل، أما في الترجمة فيبدو أن الأمر كان سهلا وشيقا بالنسبة للمترجم الذي يتفنن في اللعب على درجات سلم الدارجة الجزائرية وهذا دليل على حبه وولعه بها، وحقيقة نجدها مقنعة أكثر من اللغة الفصحى لأنها تعطي النص مصداقية أكبر فيتسلل بسهولة إلى قلوب القراء، وما يلفت الانتباه هو استعماله للعبارة العامية 'وإلا بلاش' التي يختلف معناها عند العرب حسب البلدان، فكلمة 'بلاش' ذات الأصل التركي تعني باللهجة الجزائرية مع وضع السكون على حرف الباء: 'دون ثمن' وهو المعنى نفسه في اللهجة المصرية، أما معنى العبارة كاملة 'ولا بلاش' المصرية فهو مختلف إذ تعني' ليس له داع' وكونها لا تستعمل في العامية الجزائرية،

---

[1]Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.163

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.174

[3] Voir: Les Expressions Françaises Décortiquées (explications sur l'origine, signification, exemples, traductions) sur l'adresse éléctronique: https://www.expressio.fr/expressions/veiller-au-grain , consultée le 17/09/2021 à 20:37.

فإننا نحاول فهم سبب إقحام الكاتب لها في النص، مع أنه كان بإمكانه قول : "هذه الرشوة ولا خلي"، فقد تكون مخاطبة للقارئ العربي عموما، أو ربما هي ايحاء لتأثر الجزائري آنذاك باللهجة المصرية بسبب هيمنة الأفلام والمسلسلات على القنوات الجزائرية، كما أن غالبية مدرسي اللغة العربية في الجزائر بعد الاستقلال، في إطار سياسة التعريب التي انتهجتها الدولة، كانوا من المشارقة وأكثرهم مصريين نظرا لتوطد العلاقات بين الرئيس بن بلة والرئيس المصري جمال عبد الناصر.

المثال الثاني:

> **"Le dentiste qui continue à prendre la foule à témoin et les prophètes de Dieu aussi** : 'Ne venez pas me voir quand il est trop tard. Tant pis pour vous ! Je vous aurai prévenus.'"[1]
>
> " **راكم شهاد. وراس النبي محمد ما نقول غير الحق...** ما تجيوش بعد فوات الأوان... راني نبهتكم.. بلاكم **!**"[2]

عند قراءتنا للنص الفرنسي يتضح لنا أن هناك خلل بين اللغة ومرجعية النص فإذا فهم القارئ الفرنسي كيف سيشهِد قلاع الأسنان الحضور على ما يقول، سيتساءل كيف سيُشهِد الأنبياء؟ وبالتالي سيُحِس بغرابة النص، وهذا طبيعي لأن الكاتب عبر عن ثقافته العربية الإسلامية الأمازيغية باللغة الفرنسية وما حاول القيام به أثناء ترجمة النص إلى اللغة العربية هو إعادته إلى أصله، فيفهم القارئ العربي دون عناء أنها عبارة شائعة في أوساط المجتمع الجزائري لأداء اليمين، على غرار "وحق الرسول" وهي تشبه عبارات متداولة في باقي دول المغرب العربي والمشرق على سبيل "وحياة النبي"، "بجاه النبي"، وغيرها واختيار بوجدرة لهذه البدعة في آداء اليمين لا يبدو صدفة بل ليظهر أكثر مدى النفاق

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.175

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.190

الديني الذي استفحل وسط المجتمع الجزائري، حيث أن أداء اليمين أو القسم بغير الله هو شرك به.

حاولت تقديم بعض الأمثلة عن استعمال **بوجدرة** للغة الشفهية، لأنه –وكما ذكرت سابقا– رواية "**الرعن**" تزخر باللغة العامية وخاصة الفصل السابع منها كونه عبارة عن حوارات متبادلة بين البطل وصديقه السكير فارتأى **بوجدرة** أن تكون بالعامية لتكون أكثر اقناعا، هذا بالنسبة للترجمة بالعربية. أما في النص الفرنسي فكان الكاتب يتناوب في سرده للحوارات ما بين استعماله للغة الفرنسية الشفهية، واستعماله للغة مترجمة عن العربية.

4.4.4. الترجمة والتلقي:

ينكر **بوجدرة** في مجمل حواراته وتصريحاته توجهه إلى قارئ معين إلا أن ذلك لا يبدو منطقيا وإلا كيف نفسر اهتمامه بتفاصيل في نسخة عن نسخة أخرى؟ وما نلاحظه أكثر أن اهتمامه يكون أكبر بالقارئ العربي فنجد تعابيره أكثر وضوحا مجردة من كل تملق وديبلوماسية، بتعبير آخر يسمي الأشياء بأسمائها وينقلها كما هي عليه في الواقع.

المثال الأول:

" (Et puis – disait-elle – tu nous agaces avec toutes ces histoires aui ne tiennent pas debout ! Avoue que tu sais les inventer tes sales histoires! **Et cette jeune fille de bonne famille qui se donne à toi, passe encore; mais ces enfants qui disent** – le jour de ta circoncision – **des obscénités au lieu de réciter les psaumes du prophète** […] C'est du cirque! C'est du Garagouz! …)"[1]

" اسمعها تقول: كف، انك تضجرنا بخرافاتك بمزايداتك التي لا أساس لها البتة. قل، اعترف انك مخترع هذه القصة .. وهذيك الطفلة بنت

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, pp.27-28

الحسب والنسب **اللي عشقت فيك واعطاتك طيزها** .. يكفينا.. براكة علينا.. **أما عن تلاميذ الكتاب الذين يتسفهون** يوم حفل ختانك **عوض الترهات وخزعبلات جنونية.[...] أنت بهلواني يا رجل ومهرج في مسرح القرقوز..)**"[1]

يبين المثال أعلاه إصرار **بوجدرة** على التبجح والتصريح والسوقية إذا ما توجه إلى القارئ العربي ربما لأنه لا يرى فيه إلا ذلك الإنسان المتعطش للجنس والرذيلة والكلام الفاحش فيتوق إلى تأجيجه باستعمال ألفاظ وعبارات أكثر جرأة وإثارة، أو ربما لأنه يريد نقل تفاصيل ما عاشه بواقعية أكثر مستغلا طواعية اللغة الدارجة –كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك حسب تصريح **بوجدرة** بنفسه–[2] التي تُحسن التعبير عن مشاعره بصورة واضحة متكاملة تستميل أحداثا وشخصيات مشابهة في ذهن القارئ، فتتوافق تعبيراته مع أفق انتظاره.

فمثلا العبارة الفرنسية "se donner à quelqu'un" تعني "إستجابة المرأة للرجل بإقامة علاقة حميمة معه تعبيرا عن حبها"[3] ولها مقابل فصيح في اللغة العربية مقتبس من القرآن الكريم "وهبت نفسها" من الآية 50 في سورة **الأحزاب:**

{ يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَحْلَلْنَا لَكَ أَزْوَاجَكَ اللَّاتِي آتَيْتَ أُجُورَهُنَّ وَمَا مَلَكَتْ يَمِينُكَ مِمَّا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَيْكَ وَبَنَاتِ عَمِّكَ وَبَنَاتِ عَمَّاتِكَ وَبَنَاتِ خَالِكَ وَبَنَاتِ خَالَاتِكَ اللَّاتِي هَاجَرْنَ مَعَكَ وَامْرَأَةً مُّؤْمِنَةً إِن وَهَبَتْ نَفْسَهَا لِلنَّبِيِّ إِنْ أَرَادَ النَّبِيُّ أَن يَسْتَنكِحَهَا خَالِصَةً لَّكَ مِن دُونِ الْمُؤْمِنِينَ قَدْ

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.33.

[2] من حوار مع رشيد بوجدرة أجراه معه محمد بن عبد الكريم لجريدة البيان الاماراتية، العدد 66 بتاريخ 2001/04/15

[3] Voir: dictionnaire Larousse en ligne sur le lien: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/donner/26437 , consulté le: 30/07/2021 à 21:31

عَلِمْنَا مَا فَرَضْنَا عَلَيْهِمْ فِي أَزْوَاجِهِمْ وَمَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ لِكَيْلا يَكُونَ عَلَيْكَ حَرَجٌ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا}

وهي الفكرة ذاتها التي أعادها المترجم **بوجدرة** في النص العربي باللهجة العامية دون اللغة الفصحى، لأن مفهوم "هبة المرأة لنفسها" في اللغة العربية يرتبط بالرسول محمد عليه الصلاة والسلام فقط، ومعناه أن الله عز وجل أحلّ للنبي دون غيره من المؤمنين أن ينكح امرأة وهبت نفسها له دون صداق، ولا يحل لأحد آخر من أمَّتِه أن يقرب امرأة دون صداق، كما أنه ليس لامرأة أن تهب نفسها لرجل بغير أمر ولي ولا مهر إلا للنبي[1]، وهذا معناه أن هبة المرأة لنفسها زالت واندثرت بوفاة الرسول عليه الصلاة والسلام. فلا يستقيم في اللغة العربية إن قلنا "وهبت نفسها" لأن "الهبة" هي "إعطاء الشيئ بلا عوض" وهذا لا يجوز في سياق الحديث عن هبة المرأة لارتباط اللغة بالثقافة، فلا يمكن للمرأة أن تهب نفسها، بالإضافة إلى أن المجتمع العربي الإسلامي يستهجن أي علاقة جنسية دون عقد نكاح فيصفها بأبشع الألفاظ والصفات لأنها فاحشة زنا، وحتى ينقل لنا **بوجدرة** الواقع المعاش كما هو عليه تعمد ترجمة عبارة se donne à toi إلى عبارة عامية ماجنة بألفاظ نابية تصور العلاقة الجنسية في قالب سوقي ولم يترجمها "وهبت نفسها إليك" لأن الهبة تكون دائما عطاء لشيئ جميل: (المال، الولد، العلم...) وهو ليس الحال في سياق النص وثقافة الهدف، فاستعمل الكلام الدارج النابي لأنه أبلغ تعبيرا عن الفكرة التي وردت في النص الفرنسي، كما أن استعماله للكلام الفاحش فيه تحدي للقارئ العربي الذي طغى عليه الكبت والحرمان النابعين من ثقافة بيئته التي تسودها المحظورات أكثر من المباحات وتكسوها جملة من الطابوهات، فينشأ أشخاص متعطشون للبحث عن كل ما هو ممنوع، وبالتالي لن تستقطبهم لغة منمقة متحفظة

[1] أبي جعفر محمد بن جرير الطبري، **تفسير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، الجزء التاسع عشر، ط1، القاهرة، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 2001، ص.132.

بل ستستهويهم لغة كاللغة البوجدرية توّاقة إلى التدنيس والتخريب، ويكون بذلك **بوجدرة** قد نجح في استمالة قارئه.

على عكس ما يعتقده كثيرون أن اللهجة الجزائرية خليط من اللغات الأجنبية أكثر منها عربية، أثبتت روايات **بوجدرة** عكس ذلك وجعلتنا نبحث في أصول كلمات اعتقدناها لهجة عامية فإذا بها كلمات عربية فصيحة، منها ما تم تداوله في الشعر القديم ومنها ما استحدثته لغة الشارع، وهو ما يحاول الكاتب والمترجم **بوجدرة** إثارته أثناء كتابته باللغة العربية فيستدعي كلمات من الدارجة الجزائرية ذات الأصل العربي الفصيح ويوظفها بغية انعاشها واستحداثها حتى تحافظ اللغة على تطورها ومواكبتها للغات العالمية الأخرى.

فمثلا الفعل "يتسفّهون" الذي جاء ترجمة للعبارة: "disent des obscénités"، في حديث الراوي عن الكلام الذي كان يصدر من أفواه تلاميذ الكتاب ضد صديقهم "**مهدي**" يوم ختانه، هو فعل عربي فصيح على الرغم من أنه يشيع استعماله في مناطق كثيرة من الجزائر كلفظ عامي للدلالة على "التقول بالكلام البذيء والفاحش"، فنقول "سفَّهَ على فلان" أي "سبَّه وشتمه بأقبح الكلام" وهو المعنى نفسه الذي ورد في القاموس المحيط، فيقال سافَهَهُ أي شاتَمَهُ[1]، كما ورد أيضا في معجم المعاني الجامع، إلى جانب معاني أخرى لفعل "تسَفّه"، معنى السب والشتم فيقال "تسفَّه عليه" أي "شنَّع"[2] و**شَنَّعَ** عَلَى جَارِهِ: فَضَحَهُ، شَوَّهَ سُمْعَتَهُ، و**شَنَعَ** جَارَهُ : شَتَمَهُ، سَبَّهُ، اِسْتَقْبَحَهُ، عابَهُ، فَضَحَهُ[3]، وهذه المعاني كلها تترجم عبارة disent des obscénités التي وردت في النص الأصل، فنلاحظ أن المترجم آثر إحياء كلمات عربية فصيحة، زاحت عن اللغة القاموسية ووجدت مكانا لها في الدارجة، على استعمال

[1] انظر: **المعجم الوسيط** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/14 على الساعة 6:45

[2] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/9/14 على الساعة 6:46

[3] المصدر نفسه.

كلمات متداولة ذات معاني مباشرة تدل على الفحش في الكلام مثل "الرفث" و"السَّب" و"الشتم" و"اللعن" وغيرها.

أما بالنسبة لعبارة (des psaumes du prophète) التي ترجمها **بوجدرة** (الترهات وخزعبلات جنونية)، فالإبدال واضح بين الأصل والترجمة، يوحي بتغير الترجمة تبعا لتغير القارئ حسب تطلع المترجم إليه، لأن الترجمة الحرفية (أناشيد أو مدائح دينية) كانت كفيلة بنقل المعنى، لكن **بوجدرة** سعى إلى استفزاز قارئه العربي بنسبه لكلمة الترهات (والترهة: هي القول الخالي من النفع، وتوافه الأمور والأباطيل)[1] والخزعبلات (الأكاذيب والاعتقادات الواهية)[2] إلى تلاميذ الكُتَّاب الذين يُفترض أنهم يتعلمون القراءة والكتابة ويحفظون القرآن الكريم، إلا أنه كعادته يحاول المساس بالمواضيع الحساسة التي تتعلق بالدين ويزيل كل قدسية عنها، فنقل إلينا صورة سيئة عن حفظة القرآن الصغار بدلا من وضعهم في قالب النخبة من الأطفال الذين عهد المجتمع الجزائري أن يمجدّهم لأنهم يحفظون القرآن ويرتادون الكُتّاب منذ الصغر. في حين اكتفى في النص الفرنسي باستعمال لفظة عامة وهي les" enfants" للإشارة إلى أصدقاء "**مهدي**" الذين كانوا يسخرون منه بتسميعهم له الكلام الفاحش عوض أن يقوموا بتسميع بعض المدائح النبوية التي تتناسب مع حفل الختان.

فالكاتب المترجم قام بطرح الفكرة ذاتها بطريقتين مختلفتين بين الأصل والترجمة استشرافا لقارئيه العربي والفرنسي.

المثال الثاني:

" Il continuait à garder sa sérénité extérieure, mais il en avait assez de ces cris féminins aigus comme des aiguilles aiguisées gaillardement par quelque gamin vicieux apprenti d'un non moins vicieux forgeron fou et athée qui avait fait le voyage, non pas à la **Mecque**, non pas à la vénérable

[1] المصدر نفسه

[2] المصدر نفسه.

université d'El Azhar **(Sacré nom de Dieu le Divin…),** même pas à **Bariz,** pour aller dans quelque lupanar sordide, mais à **Mousco,** Monsieur ! […] On l'avait srnommé 'Loudnine', à cause de ses longues oreilles d'âne baté et à cause de cette visite ridicule **à leur barbu, chef de bandits…"**[1]

" لكن هذه الصيحات النسائية انها رهيبة تتساقط علينا كالابر يبردها بمبرده بكل هدوء ورزانة صانع حداد شاذ ملحد مجنون سولته نفسه الشريرة أن يعمد إلى السفر ليس إلى **مكة المحرمة** ولا إلى جامع الأزهر الشريف **(سبحانك يا رب العزة)** ولا حتى إلى **باريس** ليزور دور البغاء والموماميس والمتوفرة بغزارة هنالك والعساعيس، لا لم يقصد صاحبنا المتزندق شيئا من هذا القبيل من الطراز الدسيس وإنما إلى موسكو سافر صاحبنا المسكين [...] ولقب الحداد **'بلوذنين'** بسبب أذنيه الطويلتين مثل آذان الحمار وبسبب تلك الزيارة أيضا تلك التي قام بها إلى ضريح رئيسهم (لينين؟) أحد قطاعي الطريق.."[2]

يبرز هذا المثال اختلاف النص الأصل والترجمة بما تقتضيه تطلعات جمهور القراء، ففي حديثه مثلا عن الحداد الشاذ الذي سافر إلى "**موسكو**"، اتسم الكاتب بالتحفظ والاحتراس في النص الفرنسي والجرأة والتصريح في النص العربي، إذ أنه في إشارة منه إلى وجود بعض بيوت الدعارة الدنيئة في "**باريس**" اكتفى بأن أوحى إلى المدينة بكلمة "Bariz" وهي النطق المنتشر بين العوام من الجزائريين والعرب للعاصمة الفرنسية 'Paris'، كنوع من التمويه والتخفي حفاظا على مشاعر القارئ الفرنسي وتفاديا للتشهير بعاصمة احتضنت

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, pp.40-41

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص ص.47-48

أعماله بعدما رفضت في وطنه. والأمر نفسه بالنسبة لعاصمة روسيا "**موسكو**" فقد تعمد كتابتها بقلب الحروف فجاءت "Mousco" بدلا من "Moscou"، أما بالنسبة لرئيس الحزب الشيوعي الروسي "**فلاديمير لينين**" فقد حذف اسمه تماما من النص الفرنسي، واكتفى بذكر صفة تميزه وهي 'اللحية'، عكس النص العربي أين أفصح عن لقبه **(لينين)** ومكانته السياسية. كما أن هذه الإضافة يبدو أنها كانت مقصودة لأغراض جمالية أيضا، فقد عزف **بوجدرة** إيقاع الفقرة على حرف المد الطويل "**الياء**" (الشريف، باريس، المواميس، العساعيس، القبيل، الدسيس، المسكين، بلوذنين، الطويلتين، ضريح رئيسهم، لينين، قطاعي، الطريق)، فهو يعشق شاعرية اللغة العربية وموسيقيتها حتى وإن خالف أحيانا منطقها، كأن يجمع مثلا بين لفظين لا يجتمعان مثلما جاء في عبارة " الطِّراز الدَّسِيس" التي وصف بها الحداد الشاذ الذي سافر إلى موسكو، فكلمة "**الطراز**" تحمل دائما معاني إيجابية، بينما كلمة "**الدّسيس**" فدلالاتها تحيل دائما على معاني سلبية. و"الطِّراز" هو الجيّد من كل شيئ، وهو الموضع التي تنسج فيه الثياب الجيدة[1]، ويقال "تطرّز الثوب" أي صار مُلَوَّناً وَمُزَيَّناً بِالخُيُوطِ الْمُلَوَّنَةِ، و**طَرِزَ** الشَّابُّ : تَأَنَّقَ فِي مَلْبَسِهِ، تَزَيَّنَ فهو **طَرِزٌ** ، ويقال **طَرِزَ** الوَلَدُ أي تَحَسَّنَ خُلُقُهُ بَعْدَمَا كَانَ سَيِّئًا.[2]

أما "الدَّسيس" فهو المرائي بعمله، وهو الصُّنان الذي لا يقلعه اللواء[3] (رائحة الإبط الكريهة)، والدَّسيس أيضا هو من يُرسَل سرا ليأتي بالأخبار[4] وهو على الأرجح المعنى الذي قصده الكاتب في وصفه للحداد لأنه أتبعه بصفة "**بلوذنين**" وقد شرح في النص العربي سببي هذه التسمية، فالأول بسبب طول أذنيه الخلقي والثاني –وهو ما يهمنا– بسبب زيارته إلى ضريح **لينين**، وهذه العلاقة بين التسمية وسببها لا يفهمها إلا من يتقاسم مع الكاتب

[1] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/
اطّلع عليه بتاريخ: 2021/09/16 على الساعة 11:18

[2] المصدر نفسه.

[3] المصدر نفسه

[4] المصدر نفسه.

موروثا ثقافيا، إذ أنه في ثقافة مجتمعنا الجزائري تطلق لفظة "**بلوذنين**" على من له علم بكل أخبار الناس ولا يفوته أي تفصيل، ونقول أيضا "بووذينة" على الشخص الذي يصدق كل ما يقال له دون تفكير، ويتصرف على أساسه. فإذا جمعنا بين معنى "الدسيس" ومعنى "بلوذنين" نلاحظ مدى قدرة المترجم **بوجدرة** على التحكم في معاني مفردات اللغة العربية واللعب عليها، ففكرة الحداد الدسيس بلوذنين الذي ذهب إلى موسكو سرا ليأتي بجميع الأخبار والتفاصيل أمكن فهمها في الترجمة من خلال البحث في معاني الكلمات إلا أنها تبقى مبهمة غير واضحة في النص الفرنسي لأن كلمة "Loudnine" مقترضة في الأصل من اللهجة الجزائرية.

نلاحظ أن **بوجدرة** يكتب بأريحية أكبر في النص العربي، ولكنه يبقى متحفظا في النص الفرنسي مهما بلغت جرأته معتمدا على بعض الاستراتيجيات التي تنوعت ما بين إبدال وقلب للحروف وحذف لأسماء العلم، ربما هي لضرورة اقتضتها شروط دار النشر، أو تفاديا لأية مساءلة قانونية بسبب التشهير، باعتبار أن رواياته الفرنسية كانت تنشر في فرنسا وتوزع في أوروبا.

بالنسبة لعبارة 'مكة المحرمة' التي لم ترد في النص الفرنسي، فهي حتما مقصودة من طرف الكاتب فهذا التحريف لعبارة 'مكة المكرمة' له سببان أولهما أن يذكرنا بأن الشواذ والملحدين محرم عليهم دخول مكة المكرمة وهذا تلميح منه لفتاوى المتشددين والمتطرفين، أما السبب الثاني فهو محاولة استفزاز مشاعر القارئ المسلم لأنه لن يستسيغ هذا الاستهزاء وهذه السخرية بأقدس مكان على الكرة الأرضية والذي تقام عليه أعظم شعائر الدين الإسلامي.

المثال الثالث:

"… Comme si la présence de l'animal aux flancs maigres lui était d'un très grand réconfort. L'évocation est savoureuse :

آه يا بلارج يا طويل القايمة

سبعة سنين ما صليت

كجيت انصلي انسيت السورة

.....

(Mais qui sait s'il ne veut pas parler de la guerre qui dura sept ans durant laquelle nous étions tombés dans un grand cri … bien tracée sur la terre brune tachetée de zones rousses et vertes et ocre ?)[1]

" ثم يعود إلى غنائه وعزفه، وكأنه نعومة شعر الحيوان تطمئنه على أحواله وعلى أحوال العالم: (آه يا بلارج يا طويل القايمة، سبع سنين ما صليت وكجيت انصلي انسيت السورة..)"

(لكم من يدري؟ لعل الأمر يتعلق بالحرب الضروس، حرب السبع سنوات التي مازالت تدور رحاها؟ ... المبقعة المرصة دائرات شهباء أو خضراء أو صلصالية)[2]

يعود مطلع القصيدة التي أوردها **بوجدرة** في النص الفرنسي باللغة العربية إلى الأغنية التراثية ذات الطابع الأندلسي التي غنتها الفنانة الجزائرية الراحلة **فضيلة الدزيرية**، ألفها **الشيخ بوزوزو علي بن شريف** الذي عرف بـ: **الشيخ بوعلام بوزوزو** المولود سنة 1889 بمدينة **بجاية**، الذي عرف بشغفه للموسيقى الأندلسية، حيث كان مؤلفا وملحنا لمجموعة من الأغاني الساخرة باللغة العربية واللهجة القبائلية التي لاقت إقبالا واسعا آنذاك، ولكن هذا لم يمنعه من تأليف القصائد أيضا والتي كان أشهرها على الإطلاق قصيدة (يا بلارج). فأعاد غناءها أكثر من فنان وخاصة يهود الجزائر مثل: الشيخ **ريمون**، و**أنريكو ماسياس**، والشيخ **ريمون أوجدي**، و**ريمون بيرز**.

[1]Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.168

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.183

تكاد لا تخلو روايات **رشيد بوجدرة** من مطلع هذه الأغنية الذي يستحضره كل مرة في سياقات مختلفة. وفي رواية **الرعن** جاءت هذه الأغنية التراثية، في الحقيقة، لتستفز القارئين معا، أما الإستفزاز الأول فهو موجه ضد القارئ الفرنسي، الذي وجد نفسه أمام نص باللغة العربية، كما هو واضح في المثال، لم يتبع بترجمة أو بإحالة على الهامش تشرح معناه، مسبوقا بعبارة مستفزة أخرى (l'évocation est savoureuse)، وفي هذا يقول الناقد الفرنسي **ريشار سيرانو** Richard Serrano:

> "L'insertion de caractères arabes vise à doter le texte français d'une dimention énigmatique."[1]

وهذا القارئ الفرنسي هو نفسه القارئ الذي يمثل جزءا من السائحين البشعين الذين وصفهم **بوجدرة** في صفحات سابقة (150-151)، وسوف يجد نفسه في حالة ذهول ومهاجمة في الوقت ذاته، عند استيعابه لدلالة السبع سنوات التي شبهها **بوجدرة** على لسان "**مهدي**" بسبع سنوات الثورة التحريرية بمجرد قراءته لما جاء بين قوسين بعد مطلع الأغنية، الذي يعد بدوره استفزازا سياسيا للقارئ الفرنسي، وفي الوقت نفسه مستوى إضافي من الخطاب في القصة الرومانسية.

أما بالنسبة للقارئ العربي فالاستفزاز يكمن فيما يحمله هذا المقطع من تهييج للغريزة الجنسية المنافي لتعاليم الدين الإسلامي والصادم بالنسبة للبيئة العربية الإسلامية المحافظة التي لم تعهد هذه الجرأة في خطابها الاجتماعي والايديولوجي.

نخلص من خلال الأمثلة السابقة إلى أن **بوجدرة** لا يكتب دون التطلع إلى قارئ مقصود lecteur visé كما يزعم في تصريحاته، بل حريص كل الحرص على اختيار كلماته وأسلوبه، فيخط رواياته ويترجمها على حسب رؤية قارئه الأدبية والاجتماعية والأيديولوجية، لكن ليس دائما بغاية إرضائه ولكن أحيانا كثيرة بنية استفزازه وزعزعته، وهذا يقودنا إلى

[1]Voir : GHADIE, Heba Alah, Rachid Boudjedra Autotraducteur, Université d'Ottawa, Canada, 2008, p.1

التخمين أنه يكتب نصا واحدا لكن بطريقتين مختلفتين تتناسب وقرائه حسب مفهومه الخاص وتقييمه للأشياء.

5.4.4. البلاغة والاقتباس من القرآن الكريم:

تزخر نصوص **بوجدرة** بكثير من الاقتباسات الدينية، فلا تكاد تخلو منها رواية من رواياته وقد استثمرها الكاتب لإثراء تجربته الكتابية، فمن جهة، القرآن الكريم منهل ثري يزود النصوص الأدبية بالألفاظ والتراكيب التي تزيدها جمالا وشاعرية، ومن جهة أخرى، الكاتب متأثر بتعلمه القرآن في المدارس القرآنية التي كانت أول محطة في تحصيله.

والنص القرآني، الذي يكتسح مساحات واسعة في روايات **بوجدرة**، لم يوظفه هذا الأخير بهدف الإثراء اللغوي وتحصيل البلاغة فحسب، بل كان أيضا أسلوبه في الإيحاء والتهكم والسخرية، لينتقد مساوئ المجتمع وسلبياته من خلال الكشف عن العادات والممارسات غير الأخلاقية التي تمارس باسم الدين، فيقوم أحيانا بعرض نص قرآني كامل وأحيانا أخرى يقوم بتحوير وتبديل الألفاظ القرآنية بما يتماشى ومقصده في سياق النص.

المثال الأول:

> " comme s'il ne suffisait pas de tout ce sang que les maquisards versaient généreusement sur les montagnes du pays, à travers la steppe rugueuse et les plaines opulentes passées entre les mains de colons insatiables, et qu'il fallait restituer au peuple parti, en guenilles, à la recherche de sa pitance quotidienne et qu'on accueillait partout à coup de pierres, quand il ne s'agissait pas de coups de fusil; et lui – le peuple – fulmin**ait**, montr**ait** son poing maigre, ri**ait** dans sa barbe de l'inévitable destin**ée** qu'il s'ét**ait** décid**é** à forg**er**, en volant des fusils dans les casernes et en les distribuant à tous ceux qui ne pouv**aient** plus support**er** ni la morgue des petits Blancs , ni le paternalisme des libéraux, ni la capacit**é** des gros propriétaires autochtones voulant surtout perpétu**er** un état de f**ait** et demeur**er** à moindre fr**ais** maîtres du terrain."[1]

[1]Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.153

" ... فيما يروح الخماسون الهزالي يقذفون العدو بالحجارة مهددين اياه بقبضة أيديهم النحيفة يضحكون خلسة ويثورون عنوة وثكنات العدو يقتحمون وأنفسهم بالأسلحة يدججون وقد عيل صبرهم وما عادوا احتقار المعمر وأنانيته وعنجهيته يطيقون كما لم يعودوا تلاعب المواطنين وخيانتهم يقبلون أغنياء كانوا أم نجارا أو ملاكين أمثال سي عمر ذاك الذي اختفى عن الأنظار..." [1]

أراد الكاتب في هذا المثال أن يحافظ على الإيقاع الموسيقي الذي ورد في النص الفرنسي، حيث أن الصوت **"é"** تردد أكثر من مرة (fulminait, montrait, riait, inévitable, destinée, s'était, décidé, à forger, pouvaient, supporter, capacité, perpétuer, fait, démeurer, frais) محدثا ما يسمى في اللغة الفرنسية L'allitération ، فقام في الترجمة إلى العربية بالاقتباس من أسلوب لغة القرآن الكريم، واختار السجع من علم البديع الذي يقابل الفواصل في لغة القرآن، فوظفه بإبداع وذكاء يشدان انتباه القارئ ويرسخان في ذهنه، وعند قراءتنا للمقطع المبين أعلاه تستدعي موسيقيته مباشرة آيات مثلا من سورة الذاريات:

{ يَسْأَلُونَ أَيَّانَ يَوْمُ الدِّينِ (12) يَوْمَ هُمْ عَلَى النَّارِ يُفْتَنُونَ (13) ذُوقُوا فِتْنَتَكُمْ هَذَا الَّذِي كُنْتُمْ بِهِ تَسْتَعْجِلُونَ (14) إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (15) آخِذِينَ مَا آتَاهُمْ رَبُّهُمْ إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَلِكَ مُحْسِنِينَ (16) كَانُوا قَلِيلًا مِنَ اللَّيْلِ مَا يَهْجَعُونَ (17) وَبِالْأَسْحَارِ هُمْ يَسْتَغْفِرُونَ (18)}

أو سورة المؤمنون :

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.167

{ قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ (1) الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ (2) وَالَّذِينَ هُمْ عَنِ اللَّغْوِ مُعْرِضُونَ (3) وَالَّذِينَ هُمْ لِلزَّكَاةِ فَاعِلُونَ (4) وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ (5) إِلَّا عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَإِنَّهُمْ غَيْرُ مَلُومِينَ (6) فَمَنِ ابْتَغَى وَرَاءَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الْعَادُونَ (7) وَالَّذِينَ هُمْ لِأَمَانَاتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَاعُونَ (8) وَالَّذِينَ هُمْ عَلَى صَلَوَاتِهِمْ يُحَافِظُونَ (9) أُولَئِكَ هُمُ الْوَارِثُونَ (10) الَّذِينَ يَرِثُونَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (11)}

وقد ضربت مثلا بآيات من سورتين فقط لأنه لا يمكننا حصر كل الفواصل المتماثلة (السجع) التي وردت في القرآن الكريم، خاصة منها التي تنتهي أواخرها بحرف "النون" إذ تشكل أكثر من (51%) من مجموع الفواصل. فتأثر **بوجدرة** بتناغم عبارات القرآن تأثرا بارزا جسده حسن صياغته لجمل متساوية الفواصل، تتتابع بإيقاع محكم دون أن يتفوق الشكل على المعنى، إذ جاءت لغة الترجمة العربية بليغة فصيحة معبرة بقوة وعمق عن الفكرة وزادها الجرس الموسيقي جمالا أدبيا، فخالجت المشاعر أكثر من نظيرتها الفرنسية. وهذا ليس غريبا على **بوجدرة** الذي يعتمد كثيرا في كتاباته باللغة العربية على الاقتباس اللفظي من كتاب الله ليتوج حبه وعشقه للغة العربية ويبدد شكوك كل من اتهمه بأنه لا يجيد اللغة العربية.

المثال الثاني:

> " Me voici devenu scribe! A gratter du papier **à longueur de nuit**, je retrouvais la culpabilité ressentie dans ce petit mausolée, blanc de l'extérieur, sale de l'intérieur, ou j'avais l'impression d'avoir tué un coq."[1]

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.23

" وهاءنذا الآن اضطلع بمسؤولية صاحب القلم. فأشعر وأنا أكتب لا أتوقف مخربشا على مئات الصفحات والأوراق **آناء الليل وأطراف النهار** أشعر بعقدة الذنب تتسرب في أحشائي واذا بي أغوص من جديد في عالم الذكريات فتؤدي بي كالمعتاد إلى ذلك الضريح المنعزل الجاثي على شاطئ البحر المطلاة جدرانه الخارجية بالجير والمهملة حيطانه الداخلية كل الإهمال المتآكلة القذرة الملوثة فأمضي على جناح الذاكرة وأتيه في تلافيفها الحلزونية وأحس وكأنني أذبح ديكا **متغطرسا فحلا**."[1]

يحيلنا اقتباس عبارة (آناء الليل وأطراف النهار) على الآية 130 من سورة طه:

{ وَمِنْ آنَاءِ اللَّيْلِ فَسَبِّحْ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ لَعَلَّكَ تَرْضَى}

إلا أنه في موضع آخر اقتبس الآية ذاتها لكن محرفا إياها بما يخدم السياق الذي وردت فيه:

" Devant un tel dilemme, je me mettais à réciter des sourates du Coran **à la queue leu leu**, sans aucune pause ni aucun répit."[2]

" فما كان مني وأنا أواجه هذا القياس الأقرن وهذه المعضلة العويصة أن أتمادى في الابتهال والتصوف فأنهمك في قراءة القرآن بدون ما انقطاع **آماد الليل وآناء النهار**"[3]

لو نتأمل العبارة " آماد الليل وآناء النهار" تبدو أنها آية محرفة، لكن في الحقيقة أن هذا التحريف لم يكن من منطلق عشوائي، فالكاتب استبدل الكلمات لتحقيق غايته من

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.26.

[2] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.118

[3] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.129.

الاقتباس، لأن بطل الرواية كان يرتل القرآن وهو في حالة من الغضب والتذمر إزاء الأعضاء السريين الذين أتوا في مهمة مراقبته، متنكرين في هيئة مرضى في مستشفى الأمراض العقلية الذي كان يتعالج فيه ولم يجد سبيلا للتهرب منه سوى تقمص شخصية المتدين المتصوف الذي يكرر القرآن دون توقف، فاستبدل "آناء الليل" بـ: "آماد الليل"، ولغة "آناء" معناها "ساعات من الليل"[1]، أما "الآماد" وهي جمع "أمد" فتعني "الزمن"[2] و"الوقت"، وفي استعمال **بوجدرة** لصيغة الجمع "آماد" غاية، فهو يعني بها "وقت الليل كله" أي أنه كان يقرأ القرآن "طوال ساعات الليل" و"ساعات من النهار" وهذا يبدو ملائما للسياق الذي وردت فيه، فبطل الرواية "**مهدي**" شخصية أرقة كمعظم شخصيات روايات **رشيد بوجدرة**، لم يكن ينام الليل بسبب الهواجس والأوهام والكوابيس، فيقضي أغلبه في سرد حكاياته ومغامراته على مسامع عشيقته الممرضة، وهذا ما يدفعنا إلى التخمين أن هذا التحريف كان مقصودا من طرف الكاتب.

ورد كذلك في الصفحة 47 من رواية **الرعن** اقتباس من القرآن الكريم في إطار ساخر وتهكمي، حين وصف الكاتب على لسان الطّهّار غضبه من الإثارة التي انتابته من وراء زغاريد النسوة التي تتدفق إلى أذنيه، إذ اقتبس الآية الأولى 1 من سورة النازعات { **والنَّازِعَاتِ غَرقًا** }، وقام بتحويرها بما يخدم قصده فأصبحت (**والنازلات غرقا**...).

وقد جاء في النص الفرنسي:

> " Il était énervé par l'excitation continue qui fondait sur lui, à travers ces youyous stridents et fantastiques planant longuement dans l'air avant de venir le chatouiller dans sa tête délicate et fragile."[3]

---

[1] انظر: **المعاني الجامع** في القاموس الإلكتروني: **المعاني رسم لكل معنى** على الموقع:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/آناء/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/08/12 على الساعة 1:45

[2] المصدر نفسه.

[3] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.40

" معذب أخوكم يا ناس! منذ البداية معذب تحت نيران الشبق المتدفق المتساقط (والنازلات غرقا ...)"[1]

إذا كان الحفاظ على مستوى اللغة أثناء ترجمة النص الأصلي من أساسيات الترجمة الأدبية التي يقاس عليها جودة الترجمة وكفاءة المترجم، فهو ما لا يحسب حسبانه **رشيد بوجدرة**، فأحيانا نلمس حبه واصراره على اثبات تحكمه في اللغة الفرنسية فلا يتوان في استعمال لغة شعرية موسيقية محشوة بلغة بلاغية خاصة، حيث لم يسلم من شائعات أن زوجته الفرنسية هي من تكتب رواياته باللغة الفرنسية ... وأحيانا أخرى نلاحظ تفننه في استعمال لغة الضاد فيغرق نصه في استعمال المحسنات البديعية والصور البيانية بأسلوب أدبي بليغ لحبه وعشقه للغة العربية، وليعزز تحكمه في اللغة العربية التي لطالما أحس باضطهادها ويعتمد كثيرا على الاقتباس من القرآن الكريم أحيانا لأغراض جمالية وشعرية وأحيانا أخرى تهكما وسخرية، إلا أنه لا يعير اهتماما لوجوب حفاظه على نفس مستوى اللغة في النص الهدف بقدر ما يعيره لنقل صورة دقيقة عن الفكرة. كما هو موضح في هذا المثال:

" Nadia **veille au grain** et **fait du zèle.**"[2]

"كانت نادية مسؤولة عن حراستنا أثناء الليل **تجوب الممرات ذهابا وإيابا وهي دوما على أهبة الاستعداد لمواجهة أي طارئ يطرأ** وقد بالغت مغالية في القيام بدورها." [3]

اعتمد **رشيد بوجدرة** لترجمة التعبير الاصطلاحي "Nadia veille au grain" إلى العربية على أسلوب إعادة الصياغة "la paraphrase" لتعذر وجود مكافئ دقيق، و veiller

[1] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.47

[2] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.12

[3] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.13

au grain في اللغة الفرنسية تعني أن يكون الانسان على أهبة الاستعداد، ليتوقع ويمنع الخطر، وأن يكون حذرا، وهو أيضا مراقبة شخص أو موقف بيقظة كبيرة[1]، وإذا بحثنا عن التعابير الاصطلاحية في اللغة العربية التي تقربنا من هذا المعنى سنجد عبارات من قبيل 'كانت تحصي علينا أنفاسنا' أو 'كانت عينا ثاقبة' أو 'كانت عينا حارسة لا تنام' إلا أنها تبقى تعابير اصطلاحية قريبة من معنى النص الأصل لا تعطي الصورة التي أرادها **بوجدرة** عن "**نادية**"، ففي وصفه لدورها كممرضة لم يكن إشادة بجديتها وعزمها إنما كان استهزاء بها وبالهمة المبالغ فيها التي كانت تحاول التظاهر بها، والأمر نفسه بالنسبة لعبارة 'faire du zèle' التي تعني إظهار الشخص لشغف مفعم بالحيوية، والحماسة المفرطة والظاهرية فيما يقوم به، وعادة ما تستعمل العبارة في سياق تهكمي[2]، وهو ما ينطبق على الممرضة "نادية"، لهذا لم يترجمها **بوجدرة** بتعبير اصطلاحي على سبيل 'عالية الهمة'، 'شديدة العزم' وفضل مرة أخرى أسلوب إعادة الصياغة حتى يحافظ على أسلوب السخرية الذي ورد في النص الفرنسي.

6.4.4. الإبداع وإعادة الكتابة:

تتعلق ظاهرة الإبداع في ترجمة **بوجدرة** لأعماله بوجود أفكار تجسدها تعابير لغوية في النص المصدر لا أثر لها في النص الهدف، فنجد أن الكاتب يميل إلى الاستطراد في نص الوصول، والتحدث عن أفكار أو تفاصيل لم ترد في نص الانطلاق.

وهو ما تؤكده الباحثة **أنجليك مارميدو** Angélique Marmaridou إذ تقول:

[1] Voir: Les Expressions Françaises Décortiquées (explications sur l'origine, signification, exemples, traductions) sur l'adresse éléctronique: https://www.expressio.fr/expressions/veiller-au-grain , consultée le 17/09/2021 à 20:37.

[2] Voir: dictionnaire Larousse, sur l'adresse éléctronique: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/z%C3%A8le/83073, consultée le 17/09/2021 à 18:05

"Contrairement à la simple traduction qui se caractérise par la créativité, l'autotraduction se caractérise par la création, elle n'est pas une simple traduction mais aussi une écriture pure."[1]

للتذكير فإنه من الصعب رسم حدود تفصل بين الإضافة والإبداع، ولكن حاولت قدر الإمكان التوخي في اختيار أمثلة توضح ظاهرة الإبداع بشكل أكثر دقة.

المثال الأول:

" Avec le crépuscule, l'ancêtre entrait en transe et ne quittait plus sa natte d'alfa sur laquelle il se prosternait des heures durant."[2]

" أما الجد فكان يترقب تساقط الغسق وأذان المغرب ليجن جنونه ويبتهل ويصلي الركعات الإضافية ويدخل في متاهات التصوف مدة طويلة من الزمن"[3]

رغم أن هناك تماثل في بداية الفقرتين إلا أن **بوجدرة** ينحرف فيما بعد عن النص الأصل ليطلق العنان لملكته الأدبية مستغلا سلطته على النص، مخترقا عرف الترجمة في الأمانة والوفاء للنص الأصل، فهو الكاتب والمترجم، لكن هذه المرة تفوقت روح الأديب على توجيه المترجم، فعزمت إعادة كتابة النص، إذ قام بالاستطراد في تفاصيل لم ترد في النص الأصل، تتتضمن الإشارة إلى "آذان المغرب" و"الركعات الإضافية" و"التصوف" لأن القارئ العربي سيفهمها ويستوعبها بشكل عادي، في حين أنه تفاداها في النص الفرنسي لأن ادراجه لها سيدخله في متاهة وسيربكه بشروح حول التصوف ومذاهبه وهو في الحقيقة

[1] Voir : FORTUNATO, Israël, Julien Green : Bilinguisme et Traduction, in, Actes du colloque international,12 mai-14mai 1988, CEDIC, Université Lyon III, PP.130-131.
[2] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.142
[3] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.154.

في غنى عنها. فالنص المترجم يعطينا صورة عن الجد الذي انتظر آذان المغرب ليسرع ويهرع إلى صلاة الفرض وبعدها يصلي الركعات الإضافية، لأنه من المناهج العملية للتصوف "الخلوة" وهي انقطاع عن البشر لفترة محدودة، وترك للأعمال الدنيوية لمدة يسيرة، كي يتفرغ القلب من هموم الحياة التي لا تنتهي، ويستريح الفكر من المشاغل اليومية التي لا تنقطع، ثم ذكرٌ لله بقلب حاضر خاشع، وتفكرٌ في آلائه آناء الليل وأطراف النهار، أي أن ينفرد المؤمن ليتفرغ لذكر الله بأية صيغة كانت، أو لتلاوة القرآن، أو محاسبة نفسه، أو ليتفكر في خلق السماوات والأرض. فالصورة واضحة جلية في ذهن القارئ العربي، لكن لو وردت كما هي في النص الفرنسي كانت ستثقل على قارئه، وهو ما جعل المترجم يتخذ منحى آخر في النص الفرنسي حيث اختفت معاني التصوف، ونقل إلينا **بوجدرة** صورة الجد الأعلى الذي ينتظر الغروب ليدخل في حالة تجلي –انكشاف في قلبه من أسرار الغيوب– على سجادته المصنوعة من الحلفاء لساعات طويلة.

المثال الثاني:

" Oui il avait fait le voyage jusqu'à cette capitale… Le nom ne revient pas facilement… Il y neige toute l'année… ah ça y est ! Mousco ! "[1]

" من يعرف خيرا منها على وجه الأرض على ذبابة لساني ولكن لا أصعب علي من الحفظ ومن حفظ اسمها بالذات.. آه، ها إنني ظافر بها: اسمها موسكو."[2]

نلاحظ في هذا المثال أن الفقرتين تعبران عن الفكرة ذاتها وهو محاولة البطل تذكر العاصمة التي زارها الحداد الملحد، لكن بطريقتين مختلفتين تماما فحذف الكاتب عناصر وأضاف أخرى. ولكن من مفهوم ترجمي بحت، لا نرى داع لهذا الإبدال، إذ أن ترجمة حرفية

[1] Boudjedra, R, *L'Insolation*, op.cit, p.41

[2] بوجدرة رشيد، **الرعن**، المرجع السابق، ص.48

كانت كافية لنقل المعنى كاملا. هذه الأمثلة ما هي إلا عينة من مساحات نصية واسعت عرفت إبداعا وإعادة كتابة، لدرجة أننا نشعر في بعض الأحيان أن L'Insolation و**الرعن** روايتين منفصلتين وهو ما يؤكده **بوجدرة** بنفسه:

> " Les traductions que j'ai effectuées moi-même sont en fait des réécritures. Cela donne comme pour l'insolation deux ouvrages différents. C'est pourquoi j'ai décidé de confier la traduction à quelqu'un d'autre. C'est le père Antoine Moussali qui a cette tâche, de me surveiller, de m'empêcher de réécrire. Il y arrive pour un tiers du travail."[1]

كل تلك التغييرات الطارئة على النص أثناء عملية الترجمة قد غيرت في معاني بعض المقاطع، وكان لها تأثير مغاير لما أحدثه النص الأصلي على المتلقي. وما الأمثلة التي سقتها لأستدل بها على بعض الاستراتيجيات في الترجمة إلا إشارة لما يمكن أن يؤول إليه النص من جراء التصرف فيه.

[1]Abdelhak Benouniche, " Entretien avec Boudjedra, R" Sud/Nord. Folies et cultures. Ordre, désordre, folie, n°1 1994, p. 95.

نتائج واستنتاجات:

توصلت من خلال تطبيق المنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن على بعض الأمثلة من الروايتين "**التطليق**" و"**الرعن**" مع أصليهما على التوالي La Répudiation وL'Insolation إلى استخلاص بعض النتائج، التي سأعرضها فيما يلي على شكل عناوين لتيسير تحديد نقاط الاختلاف والائتلاف بين استراتيجيات الترجمة والترجمة الذاتية ودورها في عملية التلقي.

1. المتلقي المستهدف:

إذا نظرنا إلى ظروف نشر الترجمتين وأماكن دور النشر يمكننا أن نتبين مبدئيا القارئ المستهدف من طرف المترجم الذاتي الجزائري **رشيد بوجدرة** والمترجم التونسي **صالح القرمادي**، فرواية "**التطليق**" نشرتها دار النشر التونسية "**دار سراس للنشر**" بعد 12 سنة من صدورها في فرنسا باللغة الفرنسية، وقد منع نشرها في الجزائر لسنوات عديدة، فالمترجم يتوجه بالدرجة الأولى إلى القارئ العربي رغم استعماله لبعض الألفاظ من اللهجة التونسية مثل "الأرتال"، "اللول غير ربع"، "المغازة"، "الكافشانطات" وغيرها، وكذلك شروح الحاشية التي تؤكد اهتمامه بالقارئ العربي مثل لفظة "يمّا" التي شرحها في نهاية الرواية في حين أن قارئا جزائريا لم يكن بحاجة لهذه الإحالة لشيوع اللفظة.

أما رواية "**الرعن**" التي ترجمها **بوجدرة** بنفسه فهي صادرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1984، فبعد 12 سنة من تأليفها باللغة الفرنسية، قرر الكاتب ترجمتها إلى اللغة العربية وتوزيعها في الجزائر حتى تتمكن شريحة كبيرة من القراء الجزائريين من الناطقين باللغة العربية الاطّلاع عليها، ونلمس توجه **بوجدرة** إلى القارئ الجزائري الناطق باللغة العربية تحديدا في عدة مواضع لعل أهمها الاستعمال المكثف للهجة الجزائرية، وتوظيفه للأغاني الشعبية، واستعماله للرسائل الضمنية المشفرة التي لا يفهمها إلا جزائري، وميله

إلى الإيغال في التفاصيل التي تثير بدرجة أكبر إهتمام القارئ الجزائري. هذا لا يعني أن المترجم لم يترجم للقارئ العربي وإنما إهتمامه الأكبر حظي به القارئ الجزائري.

2. لغة الترجمة:

لقد وظف **بوجدرة** وبكثافة جملة من الألفاظ والعبارات العامية في المقاطع السردية أو الوصفية أو في تلك التي جاءت على لسان شخصيات الرواية، وهي عبارات وثيقة الارتباط بالواقع الجزائري من عادات وطقوس احتفالية وشعوذة ومخيال شعبي وتصرفات يومية وألفاظ فظة وقبيحة متداولة في الأوساط الشعبية من سب وشتم ولعن وغيرها، مكنت الأديب والروائي من ترسيخ عوالم الرواية في الواقع الجزائري من خلال الترجمة. فجعل من المراوحة بين العامية والفصحى السمة الغالبة والمميزة للرواية في نسختها العربية. إذ وظف الدارجة كما هي بحروف عربية، كما وضع ألفاظها في قوالب اللغة العربية بغية تفصيحها، خاصة منها تلك الكلمات ذات الأصل العربي الفصيح التي أصبحت من العامية نظرا لما مرت عليه من تغيرات اللسان واختلاف الزمان والاختلاط والتطور الحضاري فتغير صرفها ولفظها ومبناها. إن هذا الأسلوب الجديد في الكتابة مخالفة صريحة لما تعود عليه القارئ الجزائري وخروج جريء عن قواعد الكتابة العربية السليمة. فالفصحى هي التي تنفرد بخاصية الكتابة أما العامية فلا تكتب بل يتداولها الناس ويتوارثونها شفويا وهي من الموروث الشعبي للمجتمع الجزائري.

ولا يمكن للقارئ أن يقف موقفا محايدا أمام هذه الخلخلة في لغة النص الروائي. **فبوجدرة** يدفع القارئ إلى التفاعل مع النص، غايته هي التأثير فيه ودفعه إلى رد الفعل مهما تباينت هذه الردود فقد تستحسن أو تستهجن أو تستغرب، ولا يمكن للقارئ أن ينكر أنه ليس أمام عمل إبداعي أدبي أحادي المعجم واللغة، فالرواية في حقيقة الأمر تكشف لنا

موقف المؤلف اتجاه القضية اللغوية التي تطرح مسألة الهجانة الثقافية في المجتمع الجزائري التي لا يشعر بأبعادها إلا من رام التعبير الإبداعي.

أما **القرمادي** فاعتمد في ترجمته على توظيف اللغة العربية الفصحى حتى فيما يتعلق بالحوارات إذ ركز في نصه على بلاغة اللغة وذلك من خلال اقتباسه من القرآن الكريم واستعماله لألفاظ وعبارات من لغة العرب القديمة التي اتسمت بالفصاحة محاولا الحفاظ على نفس مستوى لغة النص المصدر، ويجدر الإشارة إلى أن لغة النص الفرنسي ليست باللغة الهينة فهي لغة **كلود سيمون وسيلين**، تتسم بالصعوبة والتعقيد، وليست موجهة للقراء الكسالى لأنها تبعث على الاجتهاد ومشاركة القارئ بفاعليته حتى يتسنى له الفهم، وهو ما حاول **القرمادي** جاهدا بلوغه في ترجمة الرواية إلى اللغة العربية فوظف اللغة العربية الفصحى التراثية التي تتميز بمستواها العالي من التنسيق والتناغم بين المفردات، محافظا على قواعدها، خاصة أن اللغة العربية تتفرد بقدرتها في التعبير على كل المعاني التفصيلية، لكن عدم توظيفه للعامية خلق نوعا من الفجوة بين النص والقارئ لأن الرواية تترجم واقعا اجتماعيا بشخوصه وأحداثه، ورقيه وسوقيته بحلوه ومره، وكونها تتطور مع تطور الحياة فهي توظف الكلمات المناسبة التي تعبر عن الحال بغض النظر على أصلها. هذا التعبير عن تفاصيل الحياة سيكون مقيدا في العربية الفصحى لأنه محكوم بقواعد، فاستعمال العامية على لسان شخصيات الرواية سيكون أقرب للقارئ ومقنعا أكثر فتتبدد في ذهنه تلك الفجوات المحتملة. ومع أن **صالح القرمادي** منفتح على اللغات وكتاباته المتعددة شكلت فضاء متعدد الثقافات تتعايش فيه العربية الفصحى والدارجة التونسية واللغة الفرنسية عكست صورة المجتمع التونسي الذي يعبر عن الازدواجية اللغوية في الفضاء الثقافي المغاربي، إلا أنه لم يخض ذات التجربة في الترجمة، أيعود لجهله اللهجة الجزائرية؟ أم أن مسؤولية ترجمة رواية كرواية **التطليق** جعلته يتحمل أخف الضررين حتى لا يكون ضحية لمغامرة لغوية قد تكلفه كثيرا. كما أن **القرمادي** لم يخضع اللغة العربية إلى التخريب على المستوى المعجمي والدلالي والتركيبي كما يفعل **بوجدرة** بل حافظ على قوالبها وقواعدها السليمة في الكتابة التي

تجعل قراءتها سلسة مفهومة غير غريبة على القارئ العربي فلا يستهجنها، فجاءت الترجمة نصا عربيا غير لصيق لغويا بالنص الفرنسي، ومن مثال ذلك تركه لأسلوب الكلمات المنفصلة دون روابط كما جاء في رواية **التطليق:**

"Les rues étaient pleines dès le diner terminé. Foules. Huées. Cohues. Cafés chantants. Lumières. Guirlandes. Camelots tonitruants. Nabots. Clowns. Presdigiateurs. Ombres chinoises. Garagouz Turc. Cinémas en plein air."[1]

" وكانت الشوارع تكتظ بالناس بمجرد الفراغ من تناول طعام الإفطار.

يا لها من خلائق وياله من عياط وزياط ويا له من ازدحام ومن كافشنطات"[2]

فالقرمادي حاول صياغة فقرة بلغة عربية سليمة من خلال إدخال بعض التعديلات والإضافات بما تقتضيه قواعد اللغة العربية، فوظف أدوات الربط وصيغ التعجب، مستندا إلى سياق النص الأصل، محافظا بذلك على اتساق وانسجام النص.

3. استراتيجيات الترجمة:

اعتمد كل من **القرمادي** و**بوجدرة** في نقل النص إلى اللغة العربية على استراتيجيات مختلفة تحكمت فيها ذاتية كل منهما، نابعة من تفكيرهما وتكوينهما ومرجعيتهما الايديولوجية والثقافية وأهمها اهتمامهما بتطلعات قارئيهما. فهناك استراتيجيات مشتركة فيما بينهما، وهناك أخرى تفرد بها كل واحد منهما، حاولت تلخيصها فيما يلي:

- اختار **القرمادي** الترجمة الحرفية في أغلب الرواية، باعتبارها الطريقة الأكثر أمانا لكنها تبقى صحيحة إلى أن يتبين أنها تخل بالمقصود. وكانت معظم اختياراته الترجمية

[1] Boudjedra, R, *La Répudiation*, op.cit, p.20

[2] بوجدرة رشيد، **التطليق**، تر. صالح القرمادي، المرجع السابق، ص.19

مبنية على إيجاد المكافئ الديناميكي، واللجوء إلى الترجمة الحرفية يعود إلى عدة أسباب لكن بالنسبة **للقرمادي** قد يكون بسبب تخوفه وتحفظه ازاء عمل زعزع النمط التقليدي للرواية المغاربية، لذا فترجمته ابتعدت عن التصرف واتسمت بالحرفية، ربما لأن جرأة العمل الأصلي لا تتحمل زيادة في الجرأة.

ولجأ **القرمادي** إلى جانب الترجمة الحرفية إلى حلول وحيل لتذليل العقبات التي لا مناص منها في ترجمة النص الأدبي وخصوصا نصوصا تتسم بالهجانة والتناص والجرأة والرسائل المشفرة مثل نصوص **بوجدرة** فترجم بإظهار المضمر والحذف والتعديل والتلطيف كما لجأ إلى حاشية المترجم لإهتمامه بوصول الرسالة إلى القارئ على أكمل وجه ممكن.

في حين أن **بوجدرة** قليلا ما كان يحترم النص الأصلي، لأنه كان يضع نصب عينيه القارئ الجزائري فحاول تكييف نص الترجمة مع أفق الانتظار لديه عبر استراتيجيات الإضافة وتغيير المحتوى والحذف وتوظيف الدارجة الجزائرية كما هو الحال بالنسبة إلى المقاطع التي تطرق فيها إلى حرب التحرير أو تلك التي تطرق فيها إلى العلاقة بين الحضارتين العربية الإسلامية والغربية.

أراد **بوجدرة** لنصه أن يعبر من خلال تلك الإضافات العديدة التي أدخلها عليه عن رفضه القاطع وفضحه لبعض السلوكات الجماعية والتصرفات الفردية لأبناء مجتمعه كأن يطرق موضوع الجنس في روايته أو بعض الطقوس والممارسات التي تتم تحت غطاء الدين عازما على صدم القارئ من أجل دفعه إلى التساؤل ورد الفعل. فكان التصرف السمة الغالبة على الترجمة من لفظة صغيرة إلى مقاطع نصية كاملة، من خلال الإضافة والحذف وإنشاء نص جديد لم يظهر في الأصل، أما القرمادي فلم نسجل أي نوع من الحذوفات إلا في العبارات التي فيها سب صريح للذات الإلهية، حتى لا يثير حفيظة القارئ العربي.

- لم تشكل أسماء العلم في ترجمتها أية عقبة بالنسبة للكاتب المترجم **رشيد بوجدرة** وهذا أمر طبيعي كون النص قد أعيد إلى أصله من طرف ذات الكاتب، عكس **القرمادي** الذي تعذر عليه ذلك خاصة فيما تعلق بأسماء الأماكن لجهله ربما بجغرافيا الجزائر، خاصة

وأنه آنذاك لم تكن وسائل التواصل متوفرة كما هي عليه اليوم فتسهل كثيرا على المترجمين البحث التوثيقي وتحري المعلومات.

- انتهج كل من **بوجدرة** و**القرمادي** استراتيجية الإضافة –وإن كانت بنسب متفاوتة– لأنها قليلة في رواية **التطليق** مقارنة برواية **الرعن**، إلا أن دواعي استعمالها اختلف من مترجم إلى آخر، فالبنسبة للقرمادي بعض الإضافات فرضتها اللغة حيث أنه أحيانا لم تتمكن الترجمة الحرفية من التعبير عن أفكار وردت في النص الأصلي فلجأ المترجم إلى إضافة بعض الكلمات ليتضح المعنى، أما بالنسبة **لبوجدرة**، فالإضافات نابعة من حريته وسلطته على الرواية، فيختارها أحيانا رغبة منه في "تدنيس" اللغة العربية وهو هاجس من هواجس الكاتب الذي لم يستغن عنه منذ أن عقد العزم على التأليف باللغة العربية، وأصبح خاصية من خصوصياته وطريقته في الكتابة إذ يعتبرها إبداعا وجمالية النص الكامنة في تفاصيل هذه اللغة، كما أنه أحيانا أخرى يلجأ إلى الإضافات لملئ الفراغات التي قد تتركها بعض المرجعيات المحلية الحاملة لشحنات وأبعاد ثقافية وسياسية تفرض نفسها على الكاتب، فيكون بحاجة إلى الإسهاب والتوضيح.

- أما فيما يخص ترجمة الأسلوب الساخر في رواية **التطليق** فلم يخلق أي عقبة أمام **بوجدرة** أثناء ترجمة النص الفرنسي إلى اللغة العربية لا بل أحيانا ينقل نصا عاديا إلى نص تهكمي لأنه استغل المشترك المعرفي الذي يجمعه بالقارئ الجزائري على الصعيدين الثقافي والاجتماعي، فوظف الدارجة الجزائرية بألفاظها ومفرداتها السوقية والأمثال والحكم والأغاني الشعبية التراثية، كما وظف المشترك المعرفي الديني للتهكم على الممارسات الدينية الرجعية. أما بالنسبة **للقرمادي** ومن خلال الأمثلة التي اخترناها لاحظنا تفطنه وحذره في ترجمة المقاطع النصية الساخرة وسعيه إلى إحداث الأثر نفسه في نفوس قراء الترجمة، ويعود ربما نجاحه في ذلك إلى انتهاجه للأسلوب ذاته في كتاباته التي اتسمت بالمراوحة بين الواقعية والرمز، وكذلك بالمزج بين الجدّ والهزل واطّراد التلاعب بألفاظ اللغة أصواتا أو اشتقاقا أو دلالة، كما أن قرابة الثقافتين التونسية والجزائرية قد ساعدته في فك النصوص المشفرة.

– تعددت مظاهر تجلي المسكوت عنه في روايات **بوجدرة** ما بين الدين والجنس والسياسة إلا أن الجنس اكتسح مساحات واسعة خاصة وأنه تعرض لزنا المحارم والتصوير التفصيلي لجسم المرأة والمبالغة في وصف العلاقة الجنسية، وهذا يعد عقبة في طريق المترجم الذي يترجم إلى اللغة العربية وإلى قراء بيئة محافظة لم تتعود هذه الجرأة في الطرح فكيف له أن يمسك العصا من المنتصف بحيث يبقى أمينا وفيا لمضمون النص دون أن يصدم القارئ ويثير حفيظته. ومن هنا حاول **القرمادي** الاعتماد على مختلف الاستراتيجيات الممكنة في ترجمة المسكوت عنه فاستعمل التلطيف والتعميم والحذف لكن نادرا، لأنه غير ممكن في روايات **بوجدرة** الذي قد يخصص صفحات كاملة للحديث عن علاقة حميمة جمعته بعشيقته، فالطابوهات عنده هي جوهر نصه الروائي، واللجوء إلى الحذف استراتيجية من شأنها إنتاج نص جديد وهذا ما سيرفضه الكاتب أكيد، إلا أن **القرمادي** اعتمد بشكل واضح على النقل الحرفي لكنه خفف من وطأة الكلمات باستعمال لغة قاموسية فصيحة والابتعاد عن الكلمات النابية المتداولة التي من شأنها صدم القارئ.

وعلى عكس **القرمادي** فإن **بوجدرة** ما إن يتعلق الأمر بالتابوهات في النص العربي فإنه يبالغ ويشد الهمة لتدنيس اللغة أيما تدنيس، بل ويغلو في شرح التفاصيل لقارئه فيتعمد إثارته والإساءة إليه في الوقت نفسه، ويعزز هذه الضراوة في استعمال الألفاظ النابية والكلام الماجن بتوظيفه للغة العامية التي تحفزه على التعبير عن تصوراته بشكل أفضل حسب تصريحاته.

يتضح من خلال ما سبق أن ترجمة **القرمادي** لرواية **التطليق** احتكمت إلى استراتيجيات الترجمة بمفهومها العام واتسمت بالوفاء والأمانة للنص الأصلي إلى حد بعيد، فأثناء قراءة الترجمة نحس أن المترجم لا يبتعد عن النص الأصل، محاولا نقل المعنى كاملا بلغة عربية فصيحة إلا أن هذا لم يمنعه بالتصرف أحيانا لضرورة تقتضيها عبقرية اللغة أو لمفارقة ثقافية يقتضيها فهم النص. أما بالنسبة **لبوجدرة** فلم تكن في الحقيقة ترجمة بقدر ما هي إعادة كتابة، فتباين النصين الفرنسي والعربي في مواضع عديدة يؤكد اهتمام الكاتب

بمتلقي روايته، فهو يكتب النص وفق تطلعات قارئه، وكيف لا وهو يعرف قارئه الفرنسي والفرنكفوني والعربي حق المعرفة، فقارئ رواياته هو جزء منه، إذ يتقاسمان بيئة النشأة والعادات والتقاليد والثقافة واللهجة ويشتركان في المصير نفسه من الاستعمار الفرنسي إلى النظام السياسي الفاسد إلى سنوات الإرهاب، فيجد نفسه أثناء كتابة نصه باللغة العربية كمن وجد صديقا مقربا لم يره منذ زمن بعيد، فتتزاحم في ذهنه أفكار كثيرة يود اطّلاعه عليها وتختلج في نفسه مشاعر عديدة يحاول التعبير له عنها في ذلك اللقاء (النص) الذي جمع بينه (الكاتب) وبين صديقه (القارئ)، لذا نجد **بوجدرة** في هذا اللقاء بينه وبين قارئه على سجيته فبيعبر بلغة الحياة اليومية ولغة الشارع فلا يتكلف ولا يتصنع، ليجد نفسه قد ابتعد رويدا رويدا عن **بوجدرة** كاتب النص الفرنسي، فلم يعد الحديث عن الترجمة ممكنا فهي إعادة كتابة بامتياز.

الخـــاتـــمـــة

الترجمة الذاتية فعل ترجمي طوعي مقصود يسعى فيه المؤلف إلى ترجمة عمله من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، ويشترط بعض المنظرين من أمثال **ميخائيل أوستينوف** أن يصاحب هذه الممارسة ازدواجية لغوية في الكتابة أي مهارة الكاتب في التأليف باللغة التي ينقل منها واللغة التي ينقل إليها. وقد كشف البحث في ثنايا الترجمة الذاتية عن وجود عدة أشكال لهذه الممارسة، يساعدنا فهمها في تحديد نزعة المترجم الذاتي وبالتالي فهم دوافعه التي حملته على ترجمة أعماله بمفرده أو بتقاسم المهمة مع مترجم آخر، للفصل في ما إذا كانت الترجمة الذاتية ترجمة حقيقية أم أنها إعادة كتابة.

اتضح من خلال رحلة البحث أن الدرس الترجمي يفتقر إلى نظريات خاصة بالترجمة الذاتية وأغلب النظريات التي تناولت هذا الموضوع كانت مقاربات خاصة بالترجمة بمفهومها العام. ونظرا لاختلاف العقبات التي تعترض المترجم الذاتي مقارنة بمترجم غيره، يجدر أن ترفق دراسة ممارسته للترجمة الذاتية دراسات نفسية تبحث في ميولات الكاتب المترجم والأسباب التي دفعته إلى الترجمة، فالترجمة الذاتية ليست نتيجة حتمية للإزدواج اللغوي، بل هي أثر من آثاره، بدليل تمنع كثير من الكتاب مزدوجي اللغة عن ترجمة أعمالهم، فهذه الرغبة في نقل نصه إلى لغة أخرى سيكون لها تأثير لا محالة على الفعل الترجمي. وهذه المزاوجة بين النظرية الترجمية والدراسة النفسية ستسمح للباحث بفهم وتفسير خيارات المترجم الذاتي، كما ستمكنه من الكشف عن مواضع الغموض التي قد تتخلل دراسة فعل الترجمة الذاتية.

اهتمت الدراسات الأدبية النقدية الحديثة بالقارئ وأعادت له مكانته التي ضلت مغيبة لزمن طويل في ظل تناول الأعمال الأدبية ضمن ثنائية (المؤلف–النص)، فجاءت نظرية التلقي التي رفعت شعاره وأشادت بدوره المتميز في عملية الإبداع ووضعت له مكان الصدارة في كل إنتاج ذهني أو أدبي. إلا أن هذا المتلقي سرعان ما عاد إلى دائرة النكران في

الدراسات الترجمية إذ أن **والتر بنيامين** في دراسته الشهيرة "مهمة المترجم" أخذ منحى متطرفا وأنكر ارتباط الترجمة بالمتلقي، لأنها عمل فني قائم بذاته غير موجه إلى أي أحد، وظيفته ليست تواصلية. إلى أن جاء **أوجين نيدا** مع مطلع الخمسينات وجعل منه عنصرا استراتيجيا في عملية الترجمة، بل إنه رهن نجاح الترجمة بردود فعل قارئ الأصل وقارئ الترجمة، لتتوالى بعده النظريات التي عززت من دوره في عملية التلقي كالنظرية التأويلية مع **ماريان ليدرر** التي أكدت أن الغاية من الترجمة هي إحداث نفس الأثر المعرفي والعاطفي لدى القارئ الهدف الذي أحدثه النص الأصلي لدى قرائه.

لذا فإن القراءة خطوة أساسية في العملية الترجمية، لأنها أول اتصال يجمع بين المترجم والنص، هذا المترجم هو قارئ خاص لأنه يحاول استخدام مهاراته من أجل فهم المعنى وإعادة صياغته استشرافا لحالة التلقي التي تتراءى له في أفق النص الناتج مع القارئ المستهدف، وهي المسافة المصطلح عليها في عرف نظرية التلقي بأفق انتظار القارئ. ويعتمد المترجم في ذلك على خلفية معرفية وثقافية للنص والكاتب على حدّ سواء، وعلى وضع النص في سياقه الزمني والمكاني حتى يتمكن من تأويله تأويلا معقولا ومقبولا يساعده في مهمته لنقل معاني الرسالة لقارئ النص الهدف كما تلقاها قارئ النص المصدر.

ولأن الترجمة ليست عملية نقل لغوي بحت ولا يقدر معيار نجاحها بمدى تحكم المترجم في اللغتين، فنجاحها مرهون بالدور الذي سيلعبه المترجم في إقامة ذلك الجسر التواصلي بين النص الأصل ذي البعد الواحد والنص المترجم ذي الأبعاد المتعددة، فهو ذلك القارئ لدى **آيزر** وذاك المتلقي لدى **ياوس**.

والكاتب الذي يترجم أعماله هو–نظريا– مترجم كغيره من المترجمين، ولأنه هو مبدع العمل الأصلي فإنه واع بعمق أفكاره وتصوراته فيستخدم بمهارة فائقة ثنائيتة اللغوية والثقافية، هذا الوعي باللغة يشكل عنده إدراكا بأنها ليست مجرد تعابير كامنة وإنما هي موضوع للتفكير والتساؤل والتحقيق والتحول والإبداع.

ومن الناحية الإجرائية فالترجمة تنطوي على فعل تلقي مزدوج، الأول يقوم به المترجم من حيث هو قارئ النص الأصلي صوالثاني يقوم به قارئ النص المترجم، وكلاهما في حالة تخاطب مع النص الذي تتحقق وظيفته من خلال تفعيل وحداته التعبيرية الكامنة من طرف القارئ.

إذا كان المترجم الذاتي هو ذلك القارئ النموذجي لدى كاتب النص الأصلي، فإن المترجم ليس هو ذلك القارئ الافتراضي أو المثالي أو المقصود الذي كتب النص من أجله، لأن تقييمه للمحتوى الفكري والجمالي والأسلوبي والعاطفي للنص سيكون قائما على رؤيته الخاصة للعالم وبيئته الاجتماعية التي ينتمي إليها والحقبة الزمنية التي يعيش فيها. أما قارئ نص الترجمة فهو قارئ محتمل لدى المترجم، يعتمد تلقيه للنص على مدى فهم وتأويل المترجِم له، وهنا يحتل المترجم مكانا وسطا بين صفته كقارئ أول ومتلق في اتجاه المؤلف والنص الأصلي، وصفته كمؤلف ثان ومرسل في اتجاه القارئ المستهدف متلقي الترجمة. لكن من سمات المترجم الانفتاح على الآخر، والابتعاد عن الذاتية قدر الإمكان، وعليه أثناء فهمه للنص الذي يصاحب عملية القراءة أن يتجاوز ذاتيته بالفهم المعمق للنص القائم على الاكتساب الجدي للمعارف المتعلقة بالموضوع وبسياق إنتاج النص، إلى أن يصل إلى مرحلة إعادة الصياغة التي يختص بها وحده.

وإذا كانت تقنيات الترجمة من الوسائل التي يستخدمها المترجم لتحقيق هدفه ألا وهو نقل النص نقلا أمينا شكلا ومضمونا حتى وإن لم يكن واع بها. فالكاتب المترجم له استراتيجية تتحكم فيها دوافع ممارسته للترجمة الذاتية، هذه الاستراتيجية تحدد مساره العام اتجاه النص الأصلي، وتتمثل أساسا في مجموعة من النهج هدفها الرئيسي تغيير وتعديل مضمون الرسالة، كالإضافة والحذف والاستبدال التي يبرر استعمالها غياب القيود على النص الأصلي لسلطة الكاتب المطلقة عليه.

بعد العمل في هذه الدراسة على المقاربة بين الترجمة والترجمة الذاتية في النصوص الأدبية من خلال روايتي **رشيد بوجدرة** La Répudiation و L'Insolation وترجمتيهما إلى العربية على التوالي "**التطليق**" و"**الرعن**"، اتضح لي أن إجراء هذه المقارنة بين الفعلين الترجميين عند كل من **صالح القرمادي** و **رشيد بوجدرة** لن تكون ممكنة بمنأى عن المتلقي لأن قراءة النص تحددها سياقات مشتركة بين الكاتب والمترجم من جهة، وبين المترجم وقارئ الترجمة من جهة أخرى، من شأنها بلورة فهم النص وقراءته قراءة معينة تستبعد قراءات أخرى.

ولن أستطرد هنا في الحديث عن أوجه التشابه والاختلاف بين الترجمة والترجمة الذاتية بين **بوجدرة** و**القرمادي** لأنه سبق وأن تطرقت إليها بالتفصيل في العنصر الأخير من هذا البحث (نتائج واستنتاجات).

لكن خلاصة القول أنه مهما تعددت واختلفت منابع الاستراتيجيات والنهج التي تبناها كل واحد منهما إلا أن جميعها تصب في بوتقة واحدة وهي "المتلقي" على اختلافه بالنسبة إلى كليهما؛ فجاءت ترجمة **بوجدرة** عربية بصبغة جزائرية صارخة أما ترجمة **القرمادي** فكانت ترجمة عربية بامتياز تناسب كل قوالب القراء الناطقين بالعربية، بالإضافة إلى ذلك وخلافا للمترجم، فالمترجم الذاتي يبتدع أساليب جديدة في نقل نصه متحررا من كل القيود، فيضيف ويغير ويحسن لنجده أحيانا قد زاح عن طريق النص الأصلي وأطلق العنان لقلم الكاتب المبدع فيبتعد عن الترجمة ويتبنى إعادة كتابة نص جديد.

والحقيقة أن المنهج المتبع للإجابة عن إشكالية البحث لم يمكنّي من الإحاطة بجميع جوانب تلقي روايات **بوجدرة** التي ترجمها بنفسه والأخرى التي أنجزها مترجم آخر، لذا فإنه ربما سيكون الاطّلاع وفحص مسودات الترجمة عند الكاتب **رشيد بوجدرة** والمترجم **صالح القرمادي** مهما في فهم قرارات كل منهما في مساره الترجمي، كما أن تكليف مترجم آخر بإعادة ترجمة إحدى الروايات التي ترجمها **بوجدرة** بنفسه سيمكننا ربما من المقابلة بين

الروايتين بطريقة أدق وبالتالي سيفتح لنا آفاقا جديدة للتعمق أكثر في ظاهرة الترجمة الذاتية ومدى تقاربها أو تباعدها من الترجمة بمفهومها العام.

أود أن أنوّه أن أدب **رشيد بوجدرة** ليس أدبا بورنوغرافيا كما صنفه كثير من النقاد الجزائريين، ولا يجب قراءته قراءة سطحية ساذجة لأن الغوص في عمق رواياته يكشف عن الموسوعة التي تكتنزها في طياتها، فهو كاتب ينهل من علوم كثيرة كالفلسفة والرياضيات والحضارات الغربية والعربية والإسلامية، انتقاؤه للكلمات ضارب في العمق كعمق أفكاره، وترجمة أعماله مهمة صعبة ومعقدة تستدعي مهارة المترجم وجرأته، ونقصد بالجرأة تلك المتعلقة باللغة لأن جرأة الطرح قد سبقه إليها الكاتب في النص الأصلي ومهمته هي إعادة صياغته في اللغة الهدف، فيكون قادرا على تطويع اللغة وربما تخريبها بما يتماشى مع موضوع العمل محافظا على روح العمل الأصلي لأن **بوجدرة** يولي اهتماما بالمواضيع واللغة على حد سواء، فاللغة عنده ليست مجرد حروف متراصة للتعبير عن المعنى بل هي موضوع للتفكير والتساؤل والتغيير والإبداع.

وفي الأخير آمل أن يكون هذا البحث انطلاقة جديدة للباحثين المهتمين بتلقي الترجمة والترجمة الذاتية في النصوص الأدبية، إذ أن الدراسات الحديثة لم تعد تتطلّع إلى نتائج نهائية بل تسعى إلى فتح آفاق جديدة في البحوث من خلال إثارة التساؤلات الباعثة على التحري والتقصي فتدفع بالباحث إلى مواصلة التنقيب لبلوغ طموحه العلمي وإرضاء تطلعاته، كما أطمح أن تهتم الدراسات الترجمية العربية أكثر بظاهرة الترجمة الذاتية مواكبة في ذلك النموذج الغربي خاصة وأن ظاهرة الازدواجية اللغوية هي إحدى خصوصيات المجتمع المغاربي الذي يضم عددا من الكتاب الذين ترجموا أعمالهم بأنفسهم، فمنهم من سطع نجمه مثل **رشيد بوجدرة** ومنهم من بقي طي النسيان فلا نعرف عنه شيئا.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المدونة:

- BOUDJEDRA, Rachid, *L'Insolation*, Paris, Editions Denoël, 1972
- BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Paris, Editions Denoël, 1969

- بوجدرة رشيد، **الرعن**، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984
- بوجدرة رشيد، **التطليق**، ترجمة. صالح القرمادي، تونس، دار سراس للنشر و Le Seuil، 1982

ثانيا: المصادر والمراجع باللغة العربية

- أبو أحمد حامد، **الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**، الرياض: مؤسسة اليمامة، 1997.

- البازغي سعد، **دليل الناقد الأدبي**، ط1، المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد، 2003.

- الديداوي محمد، **منهاج الترجمة**، ط1، مراكش: المغرب، دار الاختلاف، 2012.

- الديداوي محمد، **منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف**، ط1، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005.

- الديداوي محمد، **الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية**، ط1، بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002.

- الديداوي محمد، **علم الترجمة بين النظرية والتطبيق**، سوسة، دار المعارف للطباعة والنشر، 1992.

- الطبري أبي جعفر محمد بن جرير، **تفسير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، الجزء التاسع عشر، ط1، القاهرة، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 2001.

- أمبرتو إيكو، **الأثر المفتوح**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط2، اللاذقية: سورية، دار الحوار، 2001.

- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، 2000.

- آيزر فولفغانغ، **فعل القراءة**، ترجمة وتقديم: حميد الحميداني والجلالي الكيدية، منشورات مكتبة المناهل.

- بارت رولان، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر.

- بارت رولان وآخرون، **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط1، اللاذقية: سورية، دار الحوار، 2003.

- بحراوي حسن، **بنية الشكل الروائي**، ط1، بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

- بنعبد العالي عبد السلام، **الأعمال، الجزء الرابع، كتابات في الترجمة** ، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ، 2014.

- بنكراد سعيد، **النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا**، دار الامان، ط1، 1996.

- بوباكير عبد العزيز، **الأدب الجزائري في مرآة استشراقية**، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2002.

- بوبعبيو بوجمعة، **آليات التأويل وتعددية القراءة**، مقلربة نظرية نقدية، سلسلة الدراسات(8)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2009.

- بوحسن أحمد، **من قضايا التلقي والتأويل**، الرباط: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، 1995.

- حمداوي جميل، **نظريات القراءة في النقد الأدبي**، ط1، المملكة العربية السعودية، مكتبة الألوكة، 2015.

- حنفي حسن، **قراءة النص، الهرمينوطيقا والتأويل**، مجلة ألف، الدار البيضاء، دار قرطبة، 1993.

- خضر ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط1، دار عمان: الأردن، الشروق للنشر والتوزيع، 1997.

- غفيري خديجة، **سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي**، المملكة المغربية، افريقيا الشرق، 2012.

- غينتسلر أدوين، **في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة**، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، ط2، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2007.

- فوراري تسعديت، **المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، سلسلة الدراسات (13)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2008.

- سحلول حسن مصطفى، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001.

- كارتر ديفيد، **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، ط1، دمشق: سورية، دار التكوين، 2010.

- لادميرال جان رينيه، التنظير في الترجمة، ترجمة: محمد جدير، مراجعة: نادر سراج، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011.

- مرتاض عبد الجليل، **في عالم النص والقراءة**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011.

- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ط4، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، 2004.

- منداي جيريمي، **مدخل إلى دراسات الترجمة: نظريات وتطبيقات**، ترجمة: هشام علي جواد، ط1، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009

- موريتمر آدلر، دورن تشارلز فان، **كيف تقرأ كتابا**، ترجمة: طلال الحمصي، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم، 1995.

- ميرقادي سيد فضل الله، كياني حسين، **نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن**، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، ع 18، 2011.

- ياوس هانس روبرت، **جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)**، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

ثالثا: المصادر والمراجع باللغات الأجنبية

- ANTUNES Maria Alice, *The decision to self-translate, motivations and consequences, l'autotradution aux frontières de la langue et de la culture*, textes édités sous la direction de Christian Lagarde et Helena Tanqueiro avec la collaboration de Stéphane Moreno, éditions Lambert-Lucas, 2013.

- ARON, Paul, DENIS, Saint -Jacques, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

- BALLARD, Michel et EL-KALADI, Ahmed, *Traductologie, Linguistique et Traduction*, Artois presses Université, 2003.

- BAKER, Mona, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M Baker (ed.) New York: Routledge, 2004

- BASSNETT, S. *Translation Studies*, London: Routledge, 1980.

- BASSNETT. S and BUSH. P, The translator as writer, London, New york, continuum, 2006.

- BASSNETT, S and LEFEVERE, *A Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

- BASTIN, Georges. L, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M Baker (ed.) New York: Routledge, 2009

- BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil, Paris, 1999.

- BERMAN Antoine, *Les tours de Babel*, Mauvezin, France .Irans.Europ. Repress, 1985.

- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1995.

- BONN, Charles, *La productivité spatiale du carnaval dans la Répudiation, Le roman algérien de langue française*, vers un espace de communication littéraire décolonisé. Montréal: l'Harmattan, 1985.

- BOUDJEDRA, Rachid, *Lettres Algériennes*, Lettre 4, Paris, Editions Grasset.

- CHESTERMAN, Andrew, *Memes of Translation*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.Original work published, 2000.

- CONSTANTINESCU Muguraş, *Autotraduction, réécriture, (premier et second) original*, l'autotradution aux frontières de la langue et de la culture, textes édités sous la direction de Christian Lagarde et Helena Tanqueiro avec la collaboration de Stéphane Moreno, éditions Lambert-Lucas, 2013.

- CORDINGLEY Anthony, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury, 2013.

- DAMESTOY, Pascale Sardin, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'"empechement"*, Artois Presses Université, 2002.

- DASILVA, Xosé Manuel et LAGARDE, Christian, *L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques »*, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, sous la direction d'Alessandra Ferrero et Rainier Grutman, collection Rencontres n°154, Classiques Garnier, 2016.

- DE BIASI, Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

- DEPRES, Inês Oséki, *Théories et pratiques de la traduction littéraire,* Paris, Armand colin, 1999

- DERRIDA, J, *Le Monolingualisme de l'autre, ou la prosthèse d'origine*, Paris: Galilée, 1996.

- DERRIDA, J, *What is a 'relevant' translation?* (trans. L Venuti) in L Venuti (ed.) The Translation Studies Reader, Third Edition, London: Routledge, 2012.

- DRYDEN, Jhon, *Preface to Ovid's Epistles, in John conaghan*, Ed, Dryden.A selection, Londres, Methuen, 1978.

- FEDERMAN Raymond, *La voix dans le débarras / The Voice in the Closet, Bruxelles*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2008.

- FORTUNATO Israël, *Julien Green : Bilinguisme et Traduction,* in *Actes du colloque international* 12 mai-14 mai, CEDIC, Université Lyon III. 1998.

- GRUTMAN Rainier, *Auto-translation, Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nueva, 1998.

- Grutman, Rainier, *Manuscrits, traduction et Autotraduction, in Traduire: Genèse du Choix,* Sous la direction de Chiara Montini, avec

la collaboration de Marie-Hélène Paret Passos, Paris: éditions des archives contemporaines, 2016.

- GUIDERE, Mathieu. *Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. De Boeck Supérieur, 3eme édition, Bruxelles, 2016,

- HARISS, Brian, « *Bi-texte, a new concept in Translation Theory* », language Monthly, 1988

- HOKENSON, J W and MUNSON, M, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self¬Translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

- HUSTON, Nancy, *« Traduttore non è traditore »*, dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir). Pour une littérature-monde, Paris, Gallimard, 2007

- JORIS, P, *A Nomad Poetics: Essays*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

- LADMIRAL, Jean René, *Épistémologie de la traduction, in Traduire la langue, traduire la culture*, 4ème volume des Actes du colloque « Traduction humaine, traduction automatique, interprétation », Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

- LADMIRAL, Jean René, *Traduire ; théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

- LAGARDE, Christian, *L'autotraduction, terra incognita ?* Dans C. Lagarde, H. Tanqueiro (sous la direction de), avec la collaboration de S. Moreno, *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013.

- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York: Routledge. 1992.

- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, verdier, 1999.

- MOUNIN, Georges, *les belles infidèles*, PUF, 1994.

- MUNDAY Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London, Routledge, 2001.

- OUSTINOFF, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, L'Harmattan, 2001.

- OUSTINOFF, Michael. *La traduction* (deuxième édition), Paris, P.U. F, 2003.

- OUSTINOFF, Michael. *L'entre-deux des textes (auto-)traduit : de Endgame de Samuel Beckett à Lolita de Vladimir Nabokov, dans Le Double en traduction ou l'(impossible) Entre-deux*, Vol 1, Presse Université Artois, 2011.

- VINAY, J.-P. et DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958

- WHYTE Christopher, *Against self-translation*, translation and literature 11, University of Glasgow

رابعا: المجلات والجرائد

- **باللغة العربية:**

- الموني قاسم، **نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي**، مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، 1991.

- ابن عبد الله لخضر، **الترجمة كفيانة عظمى**، وهران، مجلة المترجم، ع 4، 2000.

- بنكراد سعيد، **السميوزيس والقراءة والتأويل**، مجلة علامات، ع 10، 1988.

- بوجدرة رشيد، " **لم يأت بعدي من يكسر طابوهات الأدب في الجزائر...**" حوار مع هشام أصلان، سلسلة أدباء جزائريون، زهرة ديك، رشيد بوجدرة هكذا تكلم.. هكذا كتب..، الجزائر، منشورات دار الهدى، 2013.

- خرماش محمد، **فعل القراءة واشكالية التلقي**، مجلة علامات، ع100 ، كلية الآداب– فاس– ظهر المهراز، 1998.

- سعدون محمد ، **جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية**، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 13، بسكرة، جامعة محمد خيضر، جوان 2013.

- خدادة سالم، **النص وتجليات التلقي**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، مجلس النشر العلمي، 2000.

- خمري حسين، **نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي**، مجلة العلوم الانسانية، ع 12، جامعة قسنطينة 1، 1999.

- فلاح خير الدين، **قواعد القراءة الهرمينوطيقية للقرآن الكريم عند نصر حامد أبي زيد**، قراءة نقدية للمناهج و النماذج، مجلة فتوحات، ع2، الجزائر، جوان 2015.

- عيد رجاء، **ما وراء النص**، مجلة علامات، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، المملكة العربية السعودية، ديسمبر 1998.

- ساري محمد، **هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة**، مجلة الاختلاف، ع1، جوان 2002.

- مصطفى خالد علي ، **مفهومات نظرية التلقي**، مجلة ديالي، العراق، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2016.

باللغات الأجنبية:

- BANDIA, P, *Le concept bermanien de l''Étranger' dans le prisme de la traduction postcoloniale*, in TTR, vol. 14, n° 2, 2001

- BOUDJEDRA, Rachid, *Regards. Ecrire Algérien*. Le Matin n°3331 du 29 / 01 / 2003

- DASGUPTA, Suvash Chandra, *Translation as 'Rewriting': Revisiting Translation Views of Tagore and Lefevere,* Translation today, Vol.14, issue.1. 2020

- FORRAI, Réka, *Translation as Rewriting: A modern theory for a premodern practice*, Renaessanceforum 14, 2018.

- GHADIE, Heba Alah, *Boudjedra, R autotraducteur*, Canada, Université d'Ottawa, 2008

- GRUTMAN, Rainier, *Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ?* Dans Lieven D'Hulst, Jean-Marc Moura, *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses Universiatires de Lille, 2003.

- GRUTMAN, Rainier, *Francophonie et Autotraduction, Regards croisés autour de l'autotraduction,* Inter-francophonie n°6, Paola Puccini, 2015.

- LADOUCEUR, Louise, *L'auto-traduction selon Marc PRESCOTT : entre la fidélité à soi et la cohérence de l'œuvre dans l'autre*, Regards croisés autour de l'auto-traduction, Inter-francophonie n°6, Paola Puccini, 2015.

- MIHALACHE, Lulia, *Les modèles traductifs dans la traduction et le champ des écritures » de Julien Green*, Meta, vd.47, n°3, Septembre 2002.

- PATERSON, Janet M. *"Le Sujet En Mouvement: Postmoderne, Migrant Et Transnational." Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, no. 1, 2009.

- POPOVIC, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, 1976, cité dans J. C. Santoyo, « Autotraducciones: Une perspectiva histórica », *Meta*, vol. 50, 3 Août 2005.

خامسا: القواميس والمواقع الإلكترونية

- **باللغة العربية:**

- ابن كثير، تفسير سورة الأحزاب على الموقع الإلكتروني:
http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura33-aya4.html ،
اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/16 على الساعة: 20:13

- ابن ماجه، **كتاب الطلاق، باب طلاق المكره والناسي**، برقم 2045، عن ابن عباس رضي الله عنهما، وصححه الألباني في صحيح سنن ابن ماجه، 178/2
https://ar.islamway.net/article/79644

- ابن منظور، **معجم لسان العرب**، على الموقع الإلكتروني: https://www.al-jawaab.com ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/3 على الساعة 23:26
- إسلام ويب، الفتوى، على الرابط الإلكتروني: https://www.islamweb.com/ar/fatwa/9006/، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/3 على الساعة 23:09

- أسمهر الهاشم، **جمالية التلقي**، مجلة علامات، عدد 17، على الرابط الإلكتروني: www.Saidbengrad.free.fr/al/n17/pdf/13-17.pdF، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/05/02 على الساعة 12:42

- الترك شادية، **الهيرمينوطيقية آلية للقراءة الموضوعية**، يومية الوسط، البحرين، 14 نوفمبر 2002، على الرابط الإلكتروني: http://www.alwasatnews.com/news/121959.html، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/04/21 على الساعة 11:38

- الرياحي كمال، **في روائية رشيد بوجدرة**، مجلة ديوان العرب، أكتوبر 2007، على الرابط الالكتروني: https://www.diwanalarab.com ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/07/22 على الساعة 22:54

- السراج عبد العزيز، **انفتاح النص وحدود التأويل**- امبيرتو إيكو أنموذجا- http://www.aljabriabed.net/n67_07saraj.htm#_ednref18 ، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/06/23 على الساعة 1:18

- القاموس المحيط في المعاني الجامع، على الرابط الإلكتروني:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ ، اطّلع عليه بتاريخ: 29 جويلية 2021 على الساعة: 22:27

- المصطفى عمراني، **القراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو وفولفغانغ آيزر**، مجلة فكر ونقد، ع67، مارس 2005. http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t484-topic اطّلع عليه بتاريخ 2019/04/28 على الساعة 10:23

- المعاني الجامع، **المعاني رسم لكل معنى**، على الموقع الإلكتروني:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/16 على الساعة 19:57

- بوجدرة رشيد، "**دعوة إلى "ارتقاء إبداعي" بالترجمة الأدبية**، جريدة الغد الأردنية، 25 جوان 2011، على الرابط الإلكتروني: https://alghad.com/ ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/07/17 على الساعة: 04:15.

- بودريش فضيلة، **رشيد بوجدرة ... في حوار هادئ ... على غير عادته**، جريدة الشعب الجزائرية، 24 جوان 2007 على موقع ديوان العرب:
https://www.diwanalarab.com/ ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/08/22 على الساعة 12:41

- حمداوي جميل، **طرق القراءة**، الدراسة والمناهج التعليمية، على الرابط الإلكتروني: http://www.startimes.com/?t=30653309 ، اطّلع عليه بتاريخ 2017/07/02 على الساعة 23:27

- حميد الله محمد، ترجمة الآية 3 من سورة النساء على الرابط الإلكتروني: https://quranenc.com/ar/browse/french_hameedullah/4 ، اطّلع عليه بتاريخ: 2021/8/4 على الساعة 1:57

- زكور محمد، **القراءة التأويلية للنص وأثرها في فعل الترجمة أو الترجمة كفعل تأويلي –ترجمة النص الشعري أنموذجاً**، مجلة الرافدين، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة http://www.arrafid.ae/arrafid/p8_9-2012.htm

- سرحان حسن، **الترجمة الأدبية ... فحص للعلاقة مع التلقي والأصالة**، القدس العربي، 29 ماي 2015. www.alquds.co.uk/?p=348665 ، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/04/12 على الساعة 21:23

- قاموس معاني الأسماء، https://www.almaany.com/ar/name/ ، اطّلع عليه بتاريخ 2021/05/20 على الساعة 00:45

- من حوار مع رشيد بوجدرة أجراه معه محمد بن عبد الكريم لجريدة البيان الاماراتية، ع66 بتاريخ 2001/04/15

- عزام محمد، **سلطة القارئ في الأدب**، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، منتدى ستارتايمز على الرابط الإلكتروني:
http://www.startimes.com/?t=28059817، اطّلع عليه بتاريخ: 2017/07/06 على الساعة: 14:16

- **باللغات الأجنبية:**

- ABDELKARIM, Amar, et HAYAT, Nina: *Boudjedra, R : Rester en vie pour ne pas donner raison aux égorgeurs*, un entretien avec Boudjedra en 1997 sur le lien électronique: https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=pf , consulté le, 22/07/2021 à 22:30

- BENOUNICHE, Abdelhak, *Entretien avec Boudjedra, R.* Sud/Nord. Folies et cultures. Ordre, désordre, folie, n°1 1994, sur: http://www.limag.com/Theses/Lotode.pdf , consulté le 22/8/2021 à 11:17.

- BOUDJEDRA, Rachid, *L'érotisme en Islam*, Journal El Watan du: 09/02/2006. Sur l'adresse éléctronique: https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/lerotisme-en-islam-09-02-2006 , consultée, le 4/8/2021 à 23:46.

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Ortolang/ Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue* sur le site éléctronique: https://www.cnrtl.fr/definition/crapaud , consulté le 17/8/2021 à 13:37.

- FRANCOEUR, Martin, *Les Lettres Et Leurs Fréquences En Français*, sur l'adresse éléctronique: https://l-express.ca/les-lettres-et-leur-frequence/ , consultée le 19/8/2021 à 21:10

- GARMADI, Salah, *le témoignage de salah garmadi Comment écrire en trois langues*, publié le 08/11/1974 à 00h00. https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/11/08/le-temoignage-de-salah-garmadi-comment-ecrire-en-trois langues_3089946_1819218.html?, consulté le 30/6/2021 à 6h30.

- La Langue Française, *Allitération, figures de style*, sur: https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/alliteration-definition-exemples, consulté le 19/08/2021 à 00:12.

- Languefrancaise.net, « Définition de : mouche-toi, morveux » dans Bob, dictionnaire de français argotique, populaire et familier (révision du 11 mai 2021 à 11h23) <https://www.languefrancaise.net/Bob/47703>, consulté le 22/08/2021.

- LAROUSSE éléctronique sur: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/donner/26437 , consulté le: 30/07/2021 à 21:31

- MAVRODIN Irina*, l'autotraduction : une œuvre non simulacre* http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5001/pdf, consulté le 09/10/2019 à 9:09.

- TANQUEIRO, Helena, *L'Autotraduction en tant que traduction*, Quaderns. Rev. trad. 16, 2009, sur : https://core.ac.uk/download/pdf/189877774.pdf, consulté le 13/02/2020 à 10:34

- TANQUEIRO, Helena, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, Quaderns. Revista de traducció 3, 1999, sur: https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1582 , consulté le 11/02/2020 à 8:30.

- The Oxford Advanced American Dictionary sur: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/taboo, consulté le 28/07/2021 à 22:49.

الملخص باللغة العربية

انطلقت نظرية التلقي الأدبي برائديها **هانس روبرت ياوس** و**فولفغانغ آيزر** من علم التأويل الحديث لتُطَور علم التأويل الأدبي متجاوزة نظريات القراءة التي انتشرت في النقد الأنجلوأمريكي، وتحولت من نظرية إلى تيار نقدي عالمي غير المفاهيم والتصورات المتعلقة بالأدب وأثر في الدراسات الأدبية والدراسات الترجمية الأدبية فتأثرت به وتفاعلت معه بعمق. وتحث النظريات الترجمية المعاصرة على أهمية الأثر الذي تحدثه الترجمة في قارئها كما يحدثه الأصل في قارئه، إلا أن هذا التأثير لا بد أن يسبقه تلق، فلا تأثر ولا تأثير دون تلقي، والتلقي عملية إيجابية تتم وفقا لحاجات المتلقي، وبمبادرة منه في ضوء أفق توقعاته، فالمتلقي طرف فاعل وإيجابي وديناميكي. وقد ميزت نظرية التلقي بين أشكال مختلفة من التلقي، فمن التلقي ما هو "قرائي"، يمارسه القارئ العادي الذي يتلقى العمل الأدبي فيتفاعل معه ويستمتع بجمالياته، ويتسع أفقه وفقا لهذا التلقي. ومنه ماهو "نقدي" وهو قراءة العمل المترجم بعين الناقد الذي سيعمل على تحليله وتفسيره وشرحه ليتلاقاه متلقي آخر.

إلا أنني سلطت الضوء في هذا البحث على إحدى حلقات التلقي التي تعبرها الترجمة وهي تلقي المترجم للعمل الأدبي الأصلي، من حيث فهمه وتفسيره له ثم إعادة إنتاجه بلغة الهدف، لأن التلقي الترجمي هو انعكاس تكوين المترجم الثقافي ونزعته الايديولوجية وموقفه الأسلوبي على الترجمة نصا ودلالة وأسلوبا. ولأن الترجمة الذاتية الأدبية هي في الأساس ترجمة أدبية، فالكاتب المترجم هو أيضا المتلقي الأول لعمله الأدبي لأنه يعيد قراءة الأصل حتى وإن لم تتعدد القراءات، وستعبر الترجمة عنده المراحل ذاتها التي تعبرها لدى مترجم آخر، ويسعى إلى ملئ الفراغات التي تركها أثناء كتابته للأصل، فهو قارئ غير عادي ومترجم متميز. وهو ما سيحاول بحثي الكشف عنه من خلال تحليل آليات التلقي في الترجمة والترجمة الذاتية في روايتي الكاتب **رشيد بوجدرة** La Répudiation و L'Insolation وترجمتيهما إلى العربية: "التطليق" **لصالح القرمادي** و"الرعن" للكاتب نفسه.

ومن نتائج الدراسة أن التلقي في الترجمة يتوقف أولا وقبل كل شيئ على تلقي المترجم فلو لا قراءة المترجم لما تم التلقي برمته، والتلقي في الترجمة الذاتية يخضع إلى نفس حلقات التلقي في الترجمة فالكاتب المترجم هو متلق خاص يقرأ عمله بنظرة وروح مختلفتين ويحاول نقل أفكاره وتصوراته إلى متلقي جديد غير ذلك الذي كتب له في الأصل.

الكلمات الأساسية: الترجمة الأدبية، الترجمة الذاتية الأدبية، التلقي، رشيد بوجدرة، صالح القرمادي.

الملخص باللغة الفرنسية

Inspirée de l'herméneutique moderne et initiée par Hans Robert Jaus et Wolfgang Iser, l'approche de la réception littéraire qui tendait à aller au-delà des approches critiques anglo-américaines s'est transformée en un courant critique mondial qui a révolutionné les concepts et la conception de la littérature et a ainsi eu un impact à la fois sur les études littéraires et les études traductologiques littéraires.

Les théories modernes de la traduction mettent l'accent sur l'importance de l'effet que produit la traduction sur son lecteur, effet qui doit être semblable à celui produit par l'original sur son lecteur et qui ne peut avoir lieu qu'après la réception de l'original. La réception est donc un processus positif qui se produit selon les besoins d'un récepteur positif et dynamique, suivant sa propre initiative et dans l'horizon de ses attentes. L'approche de la réception propose plusieurs sortes de réceptions: réception suite à "la lecture" faite par un lecteur ordinaire qui reçoit une œuvre littéraire et interagit avec elle en appréciant son esthétique: l'horizon s'étend donc suivant cette réception. Et la réception "critique" faite par un critique/lecteur de l'œuvre traduite et qui a pour objectif l'analyse, l'interprétation et l'explication de l'œuvre pour un autre récepteur.

Dans la présente étude, j'ai mis l'accent sur l'une des étapes du processus de la traduction: la réception du travail littéraire original par le traducteur (sa compréhension, son interprétation, puis sa reproduction dans la langue cible). La réception de la traduction représente le reflet - sur le texte traduit, sur son sens et son style- de la formation du traducteur culturel, de son idéologie et de son style.

L'auto-traduction littéraire est à la base une traduction littéraire dans laquelle l'auteur traducteur est lui-même le premier récepteur de son travail: il le relit (même s'il n'y a pas pluralité des lectures), il suit aussi les mêmes étapes d'une traduction faite par un traducteur qui n'est pas auteur du travail, et tenter de combler les vides laissés lors de l'écriture de l'original. L'auto-traducteur est donc un lecteur exceptionnel et un traducteur privilégié, c'est ce que ma recherche tente de démontrer en analysant les mécanismes de la réception dans la traduction et dans l'auto-traduction dans les romans de Rachid Boudjedra "La répudiation" et "L'insolation" et leurs traductions en arabe "التطليق" de Salah Garmadi et "الرعن" de Rachid Boudjedra lui-même.

Mots clés: traduction littéraire, autotraduction littéraire, réception, Rachid Boudjedra, Salah Garmadi.

الفــهـرس

الفهرس	الصفحـــــة
شكر وعرفان	**3**
مقدمة	**5**
1. الفصل الأول: الترجمة والترجمة الذاتية وإعادة الكتابة	**12**
توطئة	**13**
1. 1. الترجمة الذاتية الأدبية	**13**
.1.1.1 مفهوم الترجمة الذاتية	**13**
.2.1.1 النص المترجم ذاتيا بين التحسين والتشويه	**16**
.3.1.1 دوافع ممارسة الترجمة الذاتية	**20**
.4.1.1 الكاتب المترجم بين الأنا والآخر	**23**
.5.1.1 تاريخ مقاربات الترجمة الذاتية	**24**
.2.1 المترجمون الذاتيون	**35**
.1.2.1 المترجمون الذاتيون المهاجرون Autotraducteurs migrateurs	**35**
.2.2.1 المترجمون الذاتيون المستقرون Autotraducteurs sédentaires	**37**
.3.1 الترجمة الذاتية بين الترجمة وإعادة الكتابة	**38**
.4.1 تصنيفات الترجمة الذاتية	**42**
.1.4.1 التصنيفات القبلية لرينيه غروتمان	**43**
.1.1.4.1 الترجمة الذاتية المؤجلة L'autotraduction différée	**43**
.2.1.4.1 الترجمة الذاتية التزامنية L'autotraduction simultannée	**44**
.3.1.4.1 الترجمة الذاتية التتابعية L'autotraduction consécutive	**45**

2.4.1. التصنيفات البعدية لميخائيل أوستينوف 46
1.2.4.1. الترجمة الذاتية التطبيعية Autotraduction naturalisante 47
2.2.4.1. الترجمة الذاتية اللامركزية Autotraduction décentrée 48
3.2.4.1. الترجمة الذاتية الإبداعية Autotraduction recréatrice 49
5.1. الترجمة والترجمة الذاتية في عيون الكتاب المترجمين 51
6.1. تلقي الترجمة الذاتية بين الشفافية والتعتيم 54
1.6.1. الترجمة الذاتية الشفافة L'autotraduction transparente 55
2.6.1. الترجمة الذاتية المعتمة L'autotraduction opaque 56
2. الفصـل الثـــاني: القراءة للترجمة وقراءة الترجمة 61
توطئة 61
1.2. مفهوم فعل القراءة 61
2.2. نظريات القراءة في النقد الأدبي 64
1.2.2. القراءة الهرمينوطيقية 65
2.2.2. القراءة التفكيكية 67
3.2.2. القراءة السيميائية 69
4.2.2. القراءة عند جمالية التلقي 71
3.2. أنواع القراء في النقد الأدبي المعاصر 73
1.3.2. القارئ المثالي: Le lecteur idéal 74
2.3.2. القارئ المعاصر: Le lecteur moderne 75
3.3.2. القارئ المخبر: Le lecteur informé 75
4.3.2. القارئ الجامع: L'archilecteur 76
5.3.2. القارئ المستهدف: Le lecteur visé 76
6.3.2. القارئ النموذجي: Le lecteur modèle 77

4.2. في استراتيجيات القراءة والتأويل	**78**
5.2. القراءة وجماليات التلقي	**80**
1.5.2. جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس	**81**
2.5.2. الإستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر	**86**
6.2. التلقي عند أمبرتو إيكو	**88**
7.2. العلاقة بين النص ومتلقيه	**93**
1.7.2. مستوى التلقي	**94**
2.7.2. مستوى إعادة إنتاج النص	**94**
8.2. التلقي في الترجمة الأدبية	**95**
1.8.2. القراءة للترجمة وقراءة الترجمة	**95**
2.8.2. أثر نظرية التلقي في فعل الترجمة	**99**
3.8.2. الكاتب المترجم كمتلقي خاص وقارئ نموذجي	**100**
خلاصة	**104**
3.الفصل الثالث: الترجمة والتلقي في رواية التطليق La Répudiation	**105**
توطئة	**106**
1.3. الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة	**106**
1.1.3. حياته وأعماله	**106**
2.1.3. ازدواجيته اللغوية	**108**
3.1.3. تحديات الكتابة البوجدرية	**110**
4.1.3. تلقي الرواية البوجدرية	**114**
2.3. المترجم التونسي صالح القرمادي	**115**
1.2.3. حياته وأعماله	**115**
2.2.3. خصوصية الكتابة عند القرمادي	**118**
3.3. التعريف بالمدونة La Répudiation / التطليق	**119**
4.3. ملخص الرواية	**121**

5.3. دراسة تحليلية لأمثلة مختارة من رواية التطليق/ La Répudiation **125**

1.5.3. الترجمة والتلقي **125**

2.5.3. أسماء العلم **140**

3.5.3. المسكوت عنه/ الطابوهات Les non-dits/ les tabous **144**

4.5.3. التهكم والسخرية L'ironie **150**

5.5.3. الشبكات اللغوية أو اللهجة المحلية **154**

6.5.3. البلاغة والاقتباس من القرآن الكريم **158**

4. الفصل الرابع: الترجمة الذاتية والتلقي في رواية الرعن/ L'Insolation 169

توطئة 170

1.4. المترجم الذاتي رشيد بوجدرة **170**

2.4. الترجمة الذاتية عند رشيد بوجدرة **172**

3.4. التعريف بالمدونة **173**

1.3.4. ملخص الرواية **173**

2.3.4. الإطار العام لترجمة الرواية **175**

4.4. دراسة تحليلية لأمثلة مختارة من رواية الرعن/ L'Insolation **176**

1.4.4. الترجمة الذاتية **176**

1.1.4.4. إظهار المضمر L'explicitation **177**

2.1.4.4. الإضافة L'ajout **181**

3.1.4.4. تغيير المحتوى(الإبدال) Changement de contenu **186**

4.1.4.4 الحذف L'omission **191**

2.4.4. التهكم والسخرية L'ironie **193**

3.4.4. الشبكات اللغوية أو اللهجة المحلية **196**
4.4.4. الترجمة والتلقي **208**
5.5.4. البلاغة والاقتباس من القرآن الكريم **210**
6.5.4. الإبداع وإعادة الكتابة **216**
نتائج واسنتاجات **220**
الخاتمة **228**
قائمة المصادر والمراجع **234**
الملخص باللغة العربية **252**
الملخص باللغة الفرنسية **254**
الفهرس **256**