الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

معهد الترجمة

قسم اللغات اللاتينية

ترجمة الخطاب السردي بين الأدبية والحرفية روايتا ذاكرة الجسد وفوضى الحواس أنموذجاً

دراسة تحليلية نقدية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الترجمة

إعداد :

فاطمة الزهراء بوزيدي

إشراف :

د.سهيلة مريبعي

أ.د عمر إسحاق أوغلو

السنة الجامعية : 2020-2021

شكـــرٌ وعرفـان

أتوجّهُ بأسمى عبارات الشّكر والتّقدير

إلى

أستاذتي القديرة **الدكتورة سهيلة مريبعي** (**جامعة الجزائر**)

وأستاذي **الفاضل الدكتور عمر إسحاق أوغلو** (جامعة إسطنبول)

على قبلوهما الإشراف على عملي وعلى تقييمه وتقويمه وتوجيهه وتأطيره على المستويات جميعها وعلى حُسن ظنّهما بي ورِفعةِ تَعامُلِهِما معي.

ممتنّةٌ لهما أيّما امتنان على كلّ ما يتجاوزُ لغتي فلم أقدر على توصيفه في هذا المَقام.

إهـــداء

إلى **والدايّ** اللّذَينِ آمنا منذُ البدء بما سأصيرُ وإلى اليوم...

إلى **روح جدّتي** التي صقلت المرأةَ التي صرتُ عليها اليوم ...

إلى **روح عمّتي** التي حدث أن اتّخذتني ابنتها ذاتَ يوم...

إلى **طلّابيَ الأعزاء** الذين بهم أزدادُ سعادةً كلّ يوم...

إليهم جميعاً... أُهدي هذا العمل

كـلمةُ امتنـان

ممتنّةٌ من أعماق قلبي ..

لأول من حفرَت حروف لغة الضادِ في صوتي أستاذتي فاطمة بلات.

لأول من حفر حروف اللّغة الفرنسيّة في ذائقتي بصوته الذي لا يزالُ عالقا بذاكرتي الأستاذ حُرمة مناع.

لمُلهمتي ومثلي الأعلى في الحياة الأستاذة الفاضلة فاطمة بوزمبيل

لزهرة الياسمين التي رافقتني بكلّ ما أوتيت من نقاء في رحلة هذا البحث.. والتي أعجزت بتفانيها لغتي عن الوصف.. الأستاذة ياسمين طواهريّة.

لصديقتيّ وزميلتيّ ليلى بوزيدي وأمينة كرشون على مُرافقتي في أصعب ظروفي الحياتيّة

لزوج اختي جلول لعجال على دعمه لي طوال مساري الدّراسيّ بتوجيهاته

للأستاذ القدير عبد الرزاق خضير الذي أغدق عليَّ بإحسانه

للأستاذ عاصم غوثاني الذي دعمني بإيمانه

لجامعة الجزائر ومعهد التّرجمة بكلّ أساتذته وعُمّاله

لأخي الغالي عَمّار بوغمبوز الذي غمرني بأفضاله

لأجمل ما أملك ... إخوتي

لنصيرة مسعودان مُلهمتي في رحلتي

لبشائر مسعودان قطعتي

لِنينا لعجال دُميتي

للأميرة فاطمة الزّهراء يوزيدي

ابنتي...

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكـرٌ وعرفـان

إهـداء

كـلمةُ امتنـان ج

فهرس المحتويات .....ا

مقدّمـــة .....أ

الفصل الأوّل: فـــي أدبيّـــة الرّوايـــة

توطئـة 1

1.في النّقد الأدبـــــيّ 2

1.1.الخطـاب جوهـــراً للنّقد الأدبي 3

2.1. ما بين النّصّ والخطاب.....4

3.1. النّقد من الأدب إلى علم الأدب 5

أ.الدراسة النّفعيّـــــة Etudes Utilitaires.....6

ب. الدّراســـة الفلسفيّـة Etude Philosophique 8

ت.الدّراسة الثّقافيّــة Etude Culturelle 8

2.تجلّيات الخطاب الأدبيّ بين الشّعريّة والأدبيّة.....9

1.2 مفهوم الشّعريّة 11

2.2 إشكاليّة مصطلح الشّعريّـة Poétique 12
3.2 الشّعريّة عند تودوروف Poétique..... 14
4.2 مقامُ القراءة بين الشّعريّة والنّقد 17
5.2 ما بينَ الشّعريّة والأدبيّـة..... 20
6.2 مفاهيم الأدبيّــة Littérarité 21
3.الخطاب الأدبيّ بين الصورة والمضمون 29
4.في رحلة البحث عن المعنى A la recherche du sens perdu..... 33
5.في أدبيّةُ الرّواية..... 34
1.5 الأسلوبيّةُ أدبيّةً 36
2.5 الأدبية وتجربة الفرادة عند ريفاتير Riffaterre 37
3.5 الاتّصال الأدبيّ من منظور أسلوبيّ 38
4.5 التّضمينُ أدبيّـةً 43
5.5 السّرد محوراً لأدبيّة الرّوايــة..... 46
6.5 السرديّةُ عند جيرارد جينيت Gérard Genette 46
1.الشّطر النّظريّ للمقاربة السّردية 47
1.1 الأصل والوظيفة 47
2.1 الحالة السّرديّة Le Mode Narratif 49
1.2.1 المسافة La Distance 49
2.2.1 وظائف السّارد..... 51

3.1 المرجع السّردي Instance Narrative 53
1.3.1 أزمنة السّرد : 53
2.3.1 التّطلعات السّردية La Perspective Narrative 56
2.المستويات السّرديّــة 58
1.2 المسرودات المُتشابكة..... 58
2.2 الميطاليبس Métalepse 59
3.2 زمن السّـرد 60
4.2 أمثلــة من المدوّنــة..... 61
1. الاستبــاق Prolepse 63
خلاصـــة الفصل 67

الفصل الثانـــي: *أدبيّة الرّواية وجدل نقد الترجمة والتنظير*

توطئـــة 69
1.مُغامرةُ النّصّ بين الأصل والتّرجمة 69
1.1 ذاتيّةُ الترجمة في ترجمة الــذّات 75
2.1 فعلُ الترجمة بين التّعذُّر والإبداع..... 76
2.الذّاتُ المترجمة قُطبا لأدبيّة التّرجمة 80
1.2 أخلاقيّة المُترجم 82
3.القراءة محوراً لنقد التّرجمة 83
4.الأدبيّة بين التّأليف والتّرجمة..... 87

1.4 صوبَ منهجيّةٍ للتّرجمة الأدبيّة..... 88
2.4التّفكيرُ المنهجيّ حيالَ التّرجمة الأدبيّة 90
3.4مبدأ الحرفيّة ضمن مسألة الأدبيّة 94
1.3.4الغرابةُ جوهراً لحرفيّة التّرجمة..... 96
2.3.4عناصر الغرابة في أدبيّة التّرجمة..... 98
5.نحوَ مقاربة نقديّة للتّرجمةِ الأدبيّة 102
1.5 عودة إلى مفهوم النّقد..... 103
2.5 النّقد الأدبيّ ميداناً لنقد الترجمات..... 103
3.5 في نقد التّرجمة الأدبيّة 104
1.3.5 مُقاربة أنطوان برمان..... 106
2.3.5خصائص النقد البرماني 108
6.مُقاربة هنري ميشونيك Henri Meschonnic 109
7.مدرسة تل أبيب 109
أ.التّمحوُر حول القارئ Reader-oriented /Orienté vers le lecteur 111
ب.الإيجابيّة La positivité 111
ج. الإنتاجيّة La productivité 111
3.3.5 خطوات النقد عند أنطوان برمان 112
4.3.5مفاهيم مفتاحيّة في النّقد البرمانيّ..... 118
5.3.5 المترجم عند برمان Le sujet traducteur 119

6.3.5 الموقف الترجمي عند برمان 121

7.3.5 مشروع الترجمة..... 121

8.3.5 الأفق التّرجمي عند برمانL’horizon de traduction 123

7. تطبيق منهجية نقد التّرجمات على المُدوّنة 129

خلاصة الفصل 132

الفصـل الثالـث: ***الطّور التّمهيديّ لنقد التّرجمات***

توطئـــــة..... 134

1. عرض المدوّنة بين الأصل والتّرجمــة..... 136

1.1 التّعريف بالكاتبـة " أحلام مستغانمــي " 136

2.1 روايـــة ذاكرة الجسد في مرآة النّقد بين الأصل والتّرجمة 146

أ. ملخّص الرّوايــة 146

ب. عبقريّــة اختيــار الــرّاوي في ذاكرة الجســد..... 147

ت. السيرة الذاتية لمحمّد مقدّم مترجم رواية ذاكرة الجسـد..... 151

ث. تحليـل موقف مترجم ذاكرة الجسد من خلال سيرته الذاتيـة..... 152

ج. أدبيّـة السّرد في رواية ذاكرة الجسد بين الأصل والترجمــة 154

ح. البرمجـة اللّغوية العصبيـة في مجهر السّـرد..... 156

خ. الذّاكرة بين التّعلّق العاطفي والبرمجة العصبيّة..... 157

3.1 روايــة فوضــى الحواس في مرآة النّقد بين الأصل والتّرجمــة 159

أ. ملخّص الرّواية..... 159

أ.تقديـم الشّخصيّات 159
ب. قـراءة في مضمـون الرّوايـة 161
ت. التّعريف بـ " فرانس مايـير France Meyer مترجمة فوضى الحـواس 165
ث. اختيـار المترجمـة 167
ج. الموقف التّرجُمـيّ عند فرانس ماييـر France Meyer 168
ح. منهجيّـة التّرجمة عند فرانس ماييــر 170
خ. موقف المترجمة من أسلوب الكاتبــة 171
ذ. موقـف المترجمة من أدبيّة التّرجمـة 172
ر. أسلوب أحلام مستغانمي في رواية فوضى الحـواس 173
ز. تقديــم التّرجمـة 175
1.ترجمـة " العناصر المُصاحِبة للنّص Eléments para textuels في المدوّنة 177
1.2 تكامُـل التّرجمــة Intégralité de la traduction 180
1.3 فـي ذاكـرة الجسـد 186
2.3 في فوضى الحـواس 188
3.3 المقطـع المحوري للحبكة السّرديّة في كلّ رواية من المدوّنــة 191
خلاصـة الفصـل 192

الفصل الرّابع: *تحليليّة التّرجمة وأدبيّةُ النّــقد*

توطئـــــــة 194
1.الدراســة النّقديّــة التّحليليّـة 194

2.أدبيّة السّرد بصفتها برمجـة 199
أ.عــلامات الأعـراض 201
أ.الربط الذهني 202
.3المرحلة الأولى : التشكيل التدريجي للتّعلّق 204
أ.اللغة رابطاً للتّعلّـق 214
ب.الذاكـــرةُ هاجساً 215
ت.منطـق الزمن في ذهن البطل المتعلّـق 217
ث.التّعلّـق وتأنيب الضّميــر 218
4.علاقة البطل بالبطلة من منظور الذّاكـــرة 219
1.4 المكـــان مركــزاً للتّعلّق 220
5.المرحلة الثانية : تفاقُم التّعلّــق 223
7.المرحلة الرّابعة : الفكّ التّدريجيّ للروابط 226
8.المرحلة الخامسة : البرمجة الجديدة/ البناء الذي يلي الهدم 228
10.علاقة التّحليل بنقد الترجمــات 237
الدّراسة النّقديّة التّطبيقيّــة 239
11.أدبيّة الذّاكـــرة 239
II, الدّراسة النّقديّة التّطبيقيّة : 243
خاتمـــــة 299
المـراجـع 316

المـلاحـق

المُلخّص باللّغة العربيّة

المُلخّص باللّغة الفرنسيّة

المُلخّص باللّغة الإنجليزيّة

مقدّمـــــــة

مقدّمــة :

يُعدُّ النّصُّ الأدبيّ الرّكيزةَ الثّقافيّةَ لأيّ مجتمع، ذلك أنّه يُعنى بجوانب الحياةِ كلّها في إشراكِهِ القارئَ التّذوّق الجماليّ والقِيَمَ الإنسانيّةَ ضمنَ عمليّة تأثيرٍ وتأثُّر. وليس للنّصّ الأدبيّ أن يرسُوَ على صعيدٍ واحد، بل لابدّ لهُ - لِيحيا - أن يتجاوزَ حدود اللّغةِ الواحدة والثّقافةِ الواحدة، كما لابدّ له من الانصهار لدى الآخر في تقديمه الذّات فنّيّاً، وهنا يدخُل فِعلُ التّرجمة الذي يُتيحُ للأدب فُرصة أن يُقرأ على نطاقٍ أوسع، ويفتحُ للمُبدِعِ آفاق التّلقّي خارج حدود اللّغة التي كَتبَ بها نصَّه، فيخرُجُ به من المحلّيّة وله حتّى أن يُلامس به تُخومَ العالميّة.

ولطالما كان اطّلاعُ الغير على ما تُنتجُ الذّات الهاجسَ الذي يشحَنُ فعل التّرجمة والمُسهمَ في تعزيزِها حوار الثّقافات. فبفضل ترجمة آثارِ الأدب وروائِعِه تتشكَّلُ صورةٌ للذّات ***Soi*** في ذهنِ الآخرِ ***L'Autre*** والعكس. صورةٌ قد تكونُ مُجمِّلةً أو مُجَمَّلة، أو مُشَوِّهَةً أو مُشَوَّهة أو خاطئةً أو صائِبة ضمن إيديولوجيّة الكتابة والتّرجمة على حدٍّ سواء. ومع التّطوّر الرّاهن وتكاثُر عمليّاتِ القراءة، غدت الحاجةُ إلى التّرجمة تُضاهي الحاجةَ إلى الكتابة إن لم نقُل تتجاوزُها.

ومن أبرز تطبيقات التّرجمة الأدبيّة نذكُر ترجمة الرّواية وما لها من أهميّةٍ كونها فضاءً دلاليّاً واسِعاً لهُ أن يشتمل على الأجناس الأدبيّة كلَها. فقد اكتسحت الرّوايةُ في ظرفٍ وجيزٍ صَرحَ القراءة لارتكازها على فنّيّة اللّغة ممّا يجعلها اليوم الجنسَ الأكثر انتشاراً في أوساط الثّقافة المُعاصرة لاسيما في انحرافها باللّغة من المنقُول إلى المقصود ***Le vouloir-dire*** فالمسكوت عنه ***Le non-dit*** واستخدامها الرّموز التّعبيريّة والإيقونيّة ***Signes expressifs et iconiques*** الحاملة للخطاب ***Discours*** في الانتقال من المألوف إلى غير المألوف لبلوغ مراميها.

وقد لاقى عديد الرّوايات رواجاً عالميّاً بفعل التّرجمة وهو ما يجعلنا نثمّن متعة أن يُقرأ نصٌّ أدبيّ بأكثَرَ من لغة وأن يُستقبلَ في أكثرَ من بيئة "ثقافة ". إلّا إنّ العالميّة المذكورة ليست بالدّقّة المُثلى، إذ للتّرجمة أن تحيدَ بمضامينِ العمل الأدبيّ فإمّا لها أن تُرقِيه أو أن تُدنيَ من شأنه.

وليست الترجمة ممارسةً بالأمر الهيّن، فمن التّرجمات ما تجاوز الأصل كـ " ألف ليلة وليلة " "من زاوية التّلقّي" على سبيل المثال لا الحصر، وإن ظلّت نصاً ثانياً وهو ما يزيدُ العمل الأدبيّ سطوعاً، ومن التّرجمات ما بَهُتَ بفعل التّرجمة إذ لم توفه حقّه. وهذا كلّه، إنّما يُفسّرُه بروز ترجماتٍ عديدة للنّصّ الأدبيّ الواحد مع استحالة تماثُلها نتيجةً لتباين مستويات فعل القراءة والتّلقّي ولانفتاح الخطاب الرّوائيّ على تأويلات عدّة.

ولتشابُك هذا الموضوع وتشعُّبه، لا تزال إلى اليوم معارك ضارية تحتدمُ بشأن مسألة الأمانة والخيانة ما بين الأصل والتّرجمة. فبقدر ما للرّواية من بنيةٍ متراوحة بين السّرد والوصف والتّخييل والتّأثير، تتحمّل التّرجمة مسؤوليّة ضبط الإيقاع نفسه والوَقع ذاته طمعاً في إحداث توازنٍ وتوازٍ بينَ تلقّي قُرّاء النّصّ الأصل وتلقّي قرّاء نصّ التّرجمة حيث يكون الحاصل بينهما تلقّي المترجم كونُه متلقٍّ قارئ ومُمرّر للرّسالة الأدبيّة بشحنتها الفنّيّة الثّقافيّة الإيحائيّة، وهو الأمر الحاسمُ في تصنيف العمل الأدبيّ بعد ترجمته. لذا لنا أن نصف مشكلات التّرجمة بالاستقباليّة لأنّها تنطلق من فعل التّلقّي وتشتغل عليه وتصبو إليه.

وإذا سلّمنا بأنّ ترجمة عملٍ أدبيّ لا تتطلّب الإلمامَ باللّغة فحسب، بل مرونة تجاوزها بين التّصريح والتّضمين والإيحاء والشّعريّة في التّراوح بين النّصّ وما وراءه فإن هذا الطرح يقودُنا إلى صياغة تساؤلات مبدئيّة تسبق حتى صياغة إشكالية البحث حيث أنها تراودُنا منذ زمن وتتعلّق بعمّا إذا كان من الكافي أن يكون المترجمُ كاتباً مُبدعاً لإنتاج

نصٌّ بالتّيهِ نفسه والغيابِ نفسه والجنونِ نفسه والحضورِ نفسه الذي يحوز عليه النص الأصل؟ وإذا كانت الأدبيّة مرتبطةً بالدّرجة الأولى بفنّيّة العمل الأدبيّ، بل هي المعيارُ الأوّل في استقراء جماليّة النّصّ وفق معطيات متنوّعة، فهل يكفي أن يكون المُترجمُ قارئاً عادياً، أو مطّلعاً ليدنُوَ من فوضى النّصّ الأوّل ويركّبه على شاكلة اللغة المُستقبلة ؟

في الواقع، يعدّ مُصطلحُ "**الأدبيّة** ***Littérarité*** "من دعائم النّقدِ النسقيِّ المعاصر الذي تأسس بظهور المدرسة الشكلانيّة الروسيّة، وهو من المعطيات الحاسمة التي لا بدّ للمترجم احترامُها، كأن يكون موثّقاً تاريخيّاً بالقدر نفسه الذي يحوز عليه الكاتب، بالاحترافيّة ذاتها والأسلوبيّة ذاتها، فإن نحن ترجمنا عملاً للعقّاد مثلا بأسلوب حنّا مينا أو عملا لآسيا جبّار بأسلوب "نينا بوراوي " فهل لنا أن نقنع القارئ المطّلع ؟ وإن توفّر نصُّ التّرجمة على الأحداث والألم والفرح والأمل ذاتهم فإنّ كيفيّة ***le Comment***تغلغل هذه المشاعر هي التي تجعل أثرها على القارئ يتمايز ويتفاوت، وهو ما يُحدث تغييراً جوهريّاً في التّلقّي وهو ضبطاً ما يعلّق عليه باسكال ***Pascal*** قائلا " إنَّ الأسلوب هو الإنسان ذاته ". أي ما يلخّصُ كون العناصر الإنسانيّة من ألم ولذّة وحزن وفقدان واحدة، إلّا أنّ الأسلوب هو الذي يجعلها في كلّ مرّة تُحدث شيئا ما في كينونة القارئ وهو ما له أن يجعل فعل القراءة فعلاً مُتجدّداً بامتياز.

وعليه، تصبح عمليّة التّرجمة تجلّياً لإبداعيّة الكاتب في لغةٍ مُستقبِلة من خلال مُحاكاة المترجم للاستعمال الفرديّ للّغة. فالكاتب هو - على نحو ما- جملةُ ما قرأ وهو كذلك جملةُ ما لم يقرأ، وقد حدث أن سُئلَ كاتب عن سبب تغيير أسلوبه في الكتابة، فأجاب بأنّهُ قد غيّر مُترجمه.

أمّا الرّواياتُ الجزائريّة، فتكمن أهميّة ترجمتِها في صقلِ صورةِ الأدب الجزائريّ في العالم العربيّ والغربيّ، ذلك أنّ الجزائر - لوحدها- تشكّل صَرحاً حضاريّاً وثقافياً تمتزج

فيه ثقافاتٌ ضمنَ الثّقافة الواحدة، ولغاتٌ ضمن اللّغة الواحدة. وعليه نرى من واجبنا نحن . مترجمين ونقّاداً. جعلُ رسالتنا عالميّةً بقيمتها الفكريّة الثّقافيّة، وبتعاظمها يتعاظمُ دورُ **نقد التّرجمة** الأدبيّة المُصاحِب للحركة الإبداعيّة مُحلّلاً ومُقوِّماً ومُوجِّهاً.

ولقد عرفت الحركةُ الأدبيّة المُعاصرة تشكيلاتٍ لفنّيات النّصّ الرّوائيّ خصوصاً مع ظهور القصيدة النّثريّةِ جِسراً بين الشّعر والنّثر، وامتياز عديدِ النّصوص الرّوائيّة الحديثة بالشّـــعريّة ***Poétique***، والإيقاعيّـــة ***Rythmique***، والسّـــرديّة ***Narrativité*** وغيرهـــا من التوجهات النّقديّة ممّا يجعلنا لا نسلّط الضّوء هنا على حرص المترجم على نقل المعنى فحسب، بل نركّز في دراستنا على النّقل الفنّيّ إيقاعاً وشعريّةً. وهو ما يجعلُ مُترجمَ العمل الأدبيّ مُبدعاً ليس كأي مبدع، وقارئا باحثا غير عاديّ، حتّى يؤتَمن على نقل المضمون كما الشّكل إلى حد ما، ويلتزمَ بالخصوصيّة الثّقافيّة اللّغويّة المذكورة التي تُحسَبُ لِصالحِ الأدب حتّى وإن سلّمنا بأنّ ثمَّةَ دوماً شيءٌ ما نَفقده في التّرجمة.

انتقينا لبحثنا **موضوع : مفهوم الأدبيّة في الرّواية المُترجَمة** ليكونَ تكملةً للموضوع الذي درسناه في مذكرة الماجستير التي أجريناها والتي تمحورت حول جماليّة تلقّي التّرجمة الأدبيّة. أمّا **سبب اختيارنا** له دون غيره فهو أنّنا نُدرك من خلال تجربتنا القرائيّة أنّ الأمرَ العاجلَ اليوم في ترجمة الأدب ليس هو الإبلاغ وحسن الإبلاغ الأدبي في لغةٍ ثانية فحسب، بل هو ضمان أدبيّة الرّواية التي تمتاز بهذا المفهوم الشّامل للفنّيّة والشّعريّة في لغة الآخر.

فإذا كانت الأدبيّة ذلك المعيار الذي يجعل عملاً ما يرتقي إلى درجة الإبداعيّة فلابدّ أن تكون الترجمةُ ذلك النّاقل لروائع الأدب القادر على جعلها روائع ترجميّة، فنضمن بذلك إلى حدٍّ ما حِفظها من الضّياع أو الابتذال أو التّقزيم في لغة الآخر.

إنّ اسـتعمال الشّـفاهيّة ***Oralité***، علـى سـبيل المثـال، لـيس بالضّـرورة ضـعف من الكاتب، بل هي جزء لا يتجزّأ من الأدبيّة المذكورة. إضافةً إلى الكثافة الدّلاليّة، وغِنى اللّغة بأمثالها وحِكَمِها وتعابيرِها الجاهزة وقدرة تعامل الكاتب معها.

وإذ حاولنا ضمن دراستنا الابتعاد بعض الشيء عن السؤال الأبديّ حول **الخيار** الذي يتخذه المترجم في النّقل بين ترجمة الروح/ المضمون/ المعنى وترجمة الشكل/ الحرف/ الصورة - دون إهمال هذه الإشكالية ثنائيّة الأقطاب - فقد سلّطنا الضّوء على عناصر الفرادة الأسلوبيّة التي تجعلنا نَميز بين المؤلّفين وبين الأعمال الأدبيّة وحتّى بين أعمال المؤلّف الواحد لأنّ المؤلّف نفسه ليس باثّاً ثابتاً في كلّ مرة. وعليه كان مآلُ بحثنا استقصاء العناصر الفنّيّة التي تجعل من الأثر الأدبيّ "عنصراً وافداً" وغريباً حتى في اللغة التي ورد فيها، وتجاوز الخوض في مشكلات المعنى فحسب إلى ما يتعداه من عناصر غير لغوية تختصّ بما وراء النّص وبالمدلوليّة وبدواعي التّلقّي.

ولسنا في هذا المقام نحكُمُ على المترجم كَأَن نُثنِيَ على زخرفٍ لغويّ أنتجه في النقل أو أن نُثبت ضعفه في النقل، لأن هذا ليس من النّقد في شيء. **إنّما تنجلي مهمّتنا في التمحيص عن مناطق الأدبيّة في الخطابِ الرّوائيّ، ودراسة نسقِ التّرميزِ الذي اتّبعه المترجم بما تُتيحُه لغة التّرجمة من إمكانات، بالنّظر إلى فاصل الفوارق اللغويّة التي لها أن تحول بين المترجمِ والصّنعةِ اللّغويّةِ الدّلالية.**

ولا تتوقف العمليّة النّقديّة عند هذا الأمر فحسب، فإنّ المطبّات التي تواجه المترجم في نقل الأثر الأدبيّ ما هي برأينا إلّا تحدّيات بذاتها، لذلك نحن ندرس كيفية محاولة المترجم تجاوز التّحديات تلك، ونرصد الحلول التي استطلعها من خلال جهوده المتراوحة بين النص وما قبله، وما بعده، وما وراءه، وفي الحوار القائم بينه وبين العمل الأدبي وبينه وبين المؤلف وبينه وبين اللّغة الجديدة التي ينقل إليها ويتعرّف عليها من جديد لأنها تختلف باختلاف منتجها الأوّل، وقراءاته الهامشية عن العمل وما

يحيط به. وهنا يكمن برأينا أساس النّقد الإيجابيّ الذي كان أنطوان برمان من السّباقين إلى المطالبة به في النقد وقد عرضنا تفاصيله في المتن إذ طبّقنا جزءاً كبيراً من منهجه النقديّ على مدوّنة بحثنا.

لتتوافق مدوّنتُنا والموضوعِ المُختار، انتقينا لـه روايتين للكاتبة الجزائريّة " **أحـلام مستغانـمي** " هما " **ذاكـرة الجسد**، و**فوضـى الـحواس**" وقد وقع اختيارنا عليها دون غيرها إذ امتازتا بالشّعريّة والإيقاعيّة والمحليّة والكثافة الدّلاليّة والإبداعيّة ممّا يجعلُ نقدَ ترجمتهما أمراً هامّاً للتّحقّق من انتقال هذه العناصر انتقالاً إبداعيّاً.

إضافةً إلى نسبة المقروئيّة الهائلة والجوائز الكبرى التي حازت عليها الرّوايتان ممّا يجعل مسؤوليّةَ ترجمتها مسؤوليّةً عُظمى في الحفاظ على الوتيرة الاستقباليّة ذاتها التي حاز عليها النّصّ الأصل وإلّا بهُتَت في ذهن قارئ نصّ التّرجمة.

إن اشتغال " أحلام مستغانمي " في الرّوايتين على الشعرية والإيقاعية يجعلها تتوافق وموضوع الأدبيّة حتى إنها قبل أن تخوض في كتابة الرّواية كانت شاعرة وعليه، يتعدّى تعاملها مع النّصّ الأدبيّ تعامل النّاثر فحسب. كما إن هذه الكاتبة كانت من السّبّاقات إلى رفع التّحدي والكتابةِ بلغة الضّاد في فترة ما بعد الاستعمارِ التي كانت فيها نسبةُ الكتابةُ بالعربيّة ضئيلةً إلى حد كبير في الجزائر.

وقد صنّفتها مجلة ***Forbes*** الأمريكيّة من بين النساء العشر الأكثر تأثيراً في العالم وهو ما يعكس امتداد فعل التلقي إلى التأثير في كتاباتها. حتى إنّ ترجمة بعض رواياتها بُنيت أساساً على فعل التّلقّي أي على فعلٍ انتقائيّ في مشروع مائة كتاب الذي شاركت به دار النشر ***Albin Michel*** إذ يتمّ عرض ألفَي رواية على قراء مُحترفين سنويا ويتم اختيار ثلاثين رواية منها لترجمتها وتم اختيار فوضى الحواس من بينها على هذا الأساس.

أمّا المنهج النّقدي الذي ارتأينا تطبيقَه على المدونة فهو "منهج أنطوان برمان لنقد الترجمات " كونُه يشتغل أساساً في النّصّ النّثري الروائيّ على الأدبيّة، كما يعدّ هذا المنهج نتاج تجربة التّرجميّة الترجمية أي أنّه في وضعه للأسس النّقدية واستكماله إياها انطلق من التّطبيق إلى التّنظير على خلاف المنظّرين أغلبهم في مجال الترجمة الأدبيّة، وهو ما يجعلُ من منهجه النقدي جهازاً تجسيدياً بامتياز.

كما يمتاز بتمحوره حول القارئ ***Reader-oriented*** إذ أن مشروع المترجم الذي يقترحه برمان ليس موجّهاً لذوي الاختصاصِ فحسب بل للقراء كافة. كما أنه يتعامل فنياً مع فعل القراءة ويكرّس سلطة القارئ الذي يعدُّ اليوم، جزءا لا يتجزأ من العملية الإبداعية.

وهذا إنما هو عائد لتأثر برمان بمدرسة كونستانس الألمانية التي خرجت بنتاج أن العملية الإبداعية هي حركة ذهاب وإياب ما بين الكاتب والقارئ تنطلق من القارئ وتعود إليه وهذا ما أحدث أثرا كبيرا في تعامل المنظّر مع العملية النقدية في الترجمة على اعتبار أن للقارئ في لغة الترجمة الحقُّ ذاته الذي يحوز عليه قارئ النص الأصل في تذوّق العمل الأدبي.

والجدير بالذكر، هو أن النقد الذي يمارسه برمان منتج ***Critique productive*** أي أنه لا يكتفي بإصدار أحكام بمنأى عن التوجيه، بل يدعو إلى استخراج الإيجابياتِ للاستفادةِ منها من جهة، والبحث في أسبابِ الإخفاقِ الترجمي إن وُجد من جهة أخرى. كما يمتاز بالإيجابية ***Positivité*** إذ يثمّن كل جهدٍ ترجمي لأن الترجمة الأدبية ليست بالهينة، والأهم هو أنّه لا يبحث في الآليات المنتهجة في الترجمة بقدر ما يبحث في الميول التي تنحرف بالمترجم لا إراديا عن سبيل ترجمة العمل النثري فتتخذ العملية النقدية بذلك منحى فلسفيا ونفسيا.

وانطلاقا من هذا كله نرى أنّ مشروع برمان النقدي لا يهمل الأدبيّة لأن تفاصيلها قد لا تظهر على كلية ترجمة الرواية مادامت نثرا إلا أن بيانها في المناطق النصية الشعرية يجعل الاهتمام بها أمرا طارئا لأنها هي التي تضمن تجلي التجلّي أي " الأدبية " التي هي هدفنا المسطّر سَلَفاً.

صياغـــة الإشكالية :

كيف لنا أن نُمهّد لمقاربةٍ نقديّةٍ بين اللّغتين العربيّة والفرنسيّة تجعلُنا نعزّز مآلَ النّقد المتمثّل في إنارة العمل الأدبي وإثرائه ؟ وهل لنا أن نُسَلّمَ بنجاعةِ مقاربة أو نظرية سابقة وأن نعممها على أدبيّة السّرد ؟ والأهم من ذلك كله، هل يمكن للنّاقد قارئا أن ينسلخ حقّاً من ذاتيته في تناوله النص الأدبي بالدراسة النقدية تَرَاوُحاً بين التّرجمة والأصل ؟

لقد قادتنا الإشكالية المطروحة إلى طرح جملة من التساؤلات الفرعية بشأنها :

هل لنا إنشاء آليات كافية لتحسين الحركة الترجمية والنقدية وبناء عملية نقدية تتجاوز مجرد مراجعة الأعمال الأدبية المترجمة؟ وهل لتقويمِ الترجمة الأدبية أن يُشكّل ثراء العمل الأدبي في انتقاله بين اللغات. وإذا كان النص الأصلي الأدبي يستدعي بطبيعته عددا لا منته من القراءات وعددا لا منته من التأويلات. فإلى أي حد يمكن للناقد قارئا أن لا يتورط في عملية تأويلية غير موضوعية ؟

إن ما نصبو إليه من خلال هذه الدراسة هو محاولةُ الاشتغالِ على نقدِ التّرجمات من داخل فعل التّرجمة لا من خارجه فحسب، ونقصد بذلك الاشتغالَ على الترجمةِ تطبيقاً دونَ الاكتفاءِ بعرض مفاهيم نقدية تنظيرية تحيط بالعمل الأدبي من خارجه وتلتفُّ على تقنيات ترجمته دون الولوجِ إلى أدبيّة انتقالِه ضمن صَنعتِه الأدبيّة.

ويقودنا هذا إلى مطمحٍ أكبر، هو إسقاطُ الدراسةِ على تعليميّةِ التّرجمة لإنشاء خطّة متوازنة، مضبوطة الأبعاد واضحة المعالم في تدريس مقياس نقد الترجمات الذي هو بنظرنا من أصعب المواد التي تُدرّس في هذا المجال دون تَجاهُل دور باقي المواد.

ونرجو من خلال تجربتنا في تدريس المقياس المذكور وتجربتنا الأكاديميّة في هذا البحث وما سبقه من أبحاث أن نتمكّن من الإسهام ولو بشطر بسيط في توجيه دارسي الترجمة نحو تفكير أعمق بخصوص نظريات الترجمة ومقارباتها النّقديّة.

ولبلوغِ ذلك، حاولنا إيجادَ تلك الصورةِ التي تجسّد نقد النّقد وتمتدّ إلى الترجمة، لتُسهم في اقتناص الأبعاد النّظريّة والتّطبيقيّة للمُقاربة النقدية العربيّة من منظور حداثي وإسقاطها على فعل التّرجمة. لتصبح أدبيّة النص بذلك، القالبَ الذي يجمع القوانين العامّة والآليات الأسلوبيّة التي تضمن للنّص أن يخرج من دائرةِ الكلام العاديّ ليلجَ ضمن إطار الخطاب الأدبيّ. لذلك كانت التّوأمةُ بين حكمين نقديّين هما " التأليف والتّرجمة ".

ولعلّ ما شجّعنا على خوض غمار الاشتغالِ على مفاهيم بهذا التعقيد هو تلكَ المرافعات التي يفرضها النّقد الحديث وهي بمثابة السّنن التي لها تأثيرٌ على الموضوع الجماليّ المتحقّق بواسطة التلقي الهادف إلى التّفاعل مع العمل الأدبيّ.

وستشتمل دِراستُنا للمُدوّنة على شطرين اثنين، الأوّل نظري والثاني تطبيقي. أما الشّقّ النّظري فسنُدرجُه ضمن فصلين اثنين، وأمّا التّطبيقيّ فقد خصّصنا له فصلين كذلك لنُحدث توازنا في الموضوع بين التنظير والتطبيق بدءًا بالتطبيق مروراً بالتنظير وصولاً إلى حركة ذهاب وإيابٍ بين الشّقين حتى يكمّل بعضهما بعضا ويتمَّ استثمار العناصر النظريّة استثماراً ملموساً في التطبيق.

وعلى سبيل البدء، وفي إطار التّحليل الأدبيّ، حاولنا تناول أبرزِ المفاهيمِ المرتبطةِ بالنّقد الأدبي وبمنابعِ التّفكيرِ التّنظيريّ والتّاريخيّ للنّقد الأدبي ولعلم الأدب. والهدف

من الخطوة تلك هو الإحاطة بجزءٍ كبير من مفاهيم النّقد الأدبي التي تعدّ بمثابة مكتسبات ***pré-requis*** وجب توافرها لدى الدارسين لهذا المجال.

وسنتطرق من خلال ذلك باقتضاب لأهمّ الاتّجاهات الأدبيّة الحديثةِ رغبةً منّا في بسطِ خلفيّة نقديّة موسوعيّة تعدّ من بين المكتسبات اللّازمِ الإلمامُ بها قبل الوُلوج في مضامينِ الأطروحة.

ولمّا كان كلّ مذهبٍ أدبيّ مُستمِدّاً لشرعيّته ومبرّراً وجودَه من التّراث السّابق له كلٌّ وظروفه الحضاريّة والفكريّة التي نشأ فيها، غدت إضافاتُ كلّ نظريّة بمثابة إغناءٍ للتّراث الثّقافي، وإضاءات لجوانب متعدّدة تخصّ العمليّة الإبداعيّة، ليصبح المذهب الأدبيّ بذلك حصيلة مبادئَ وآراء متّصلة، بفرد أو بمدرسة، يُنظر من خلالها إلى النّتاج الأدبيّ في سياق نزعاته الأساسيّة التي ترتبط بعصر ما، وممارسة ثقافيّة محدّدة فينتج لدينا المنهج، الذي يعتبر سلسلة من العمليّات المبرمجةِ الهادفةِ إلى الحصولِ على نتيجة مطابقة للآليات النّظريّة.

وهو ما يجعل من المناهج النّقديّة العربيّة الغربيّة الحديثة وجهاً من أوجه العلاقة بين الثّقافتين العربيّة والغربيّة. وبغية استجلاء هذه العلاقة رأينا أن نتتبّع السّاحة النّقديّة في الغرب، خاصة من بداية القرن الثامن عشر، لِما شهدته من تطوّر مكثّف من خلال ذلك الفيض النّقدي الذي تراكم ليشكل لنا جملةً من المناهج النّقديّة.

وقد تمثّلنا خطّة لدراسة مؤلّفة من أربعة فصول نختصرها كالآتي :

1. **في أدبيّة الرّواية،**
2. **أدبيّة الرّواية وجدل نقد الترجمة والتنظير،**
3. **الطّور التّمهيديّ لنقد التّرجمات،**
4. **تحليليّة التّرجمة وأدبيّة النّقد،**

وقد آثرنا ترتيبَ الفصول بهذا الشّكل بحكم ما تمثّلته هذه الآليات من تدرّج، فالمعنى سابق واللّفظ هو المعبّر عنه. أما الصّورة فهي الشّكلُ الذي يُتصوّر فيه المعنى ليصل في الختام إلى المتلقّي فيتأثّر بذلك إذا استوثقت هذه العناصر فيما بينها بالكيفيّة التي تكفلُ للنّص أن يستجمِع كامل جوانب الأدبيّة، وقد ربطنا كلّ ذلك بالنّقد الحديث ممّا يسّر لنا مناقشة جملة من القضايا التي كان لا بدّ من إثارتها على بساط البحث.

سنتطرّق ضمن **الفصل الأوّل** من البحث في شطره النّظريّ إلى ذلك التّناوُبِ الذي يتراوح بين الأدبيّة والشّعريّة بغية الإحاطة بخصوصيّة كلّ مفهوم وإن تقارب المفهومان في بعض المواضع حدّ التّرادف.

وسندرسُ إضافةً إلى ذلك الأدب بصفته خطاباً مكتفياً بذاته من خلال ربطه بنقد المدلوليّة/التّدلال ***Signifiance*** ودراسة لأدبيّة السّرد ولشعريّة النّثر حيث نبيّن ضمنها أهمّ ما أسهم به كلٌّ من تزيفتان تودوروف ***Tzivtan Todorov*** وميشال ريفاتير ***Michael Rifaterre*** في هذا المجال. وهنا تبرز كلٌّ من الأدبيّة والأسلوبيّة في مرآة النّقد، والانزياح أسلوباً، والتّناص انزياحاً، سنحاول هنا أن نبيّن العلاقة بين المفاهيم المذكورة بدل أن نكتفي بإدراج تعريفات مستقلٌّ بعضها عن بعض.

ونكون بذلك قد تناولنا مواصفات النص الأدبي بشكله العام، اعتماداً على ما تتمتّع به الوظيفة الإبلاغيّة من أهمّية في تحقيق شعريّة النّص، لذلك كان ضروريا الالتفاتُ للغرضِ الأدبيّ الذي يجمعُ بين الرسالة والإفهام وبين الغاية المحقّقة للإمتاع. وهو ما يجعل الأدبيّةَ تتأرجحُ بين وظيفتيِّ النَّص الأساسيّتين المرجعيّةِ والإنشائيّة، ممّا يؤدّي بالروائيّةِ إلى اعتماد التّضمين والإخفاء في نصّها طلباً لأولويّته وانطلاقاً من حتميّة أنّ الأوّل قد أتى على المعاني جلّها لكن بفضل ذلك التّباين يكون الإبداع الأدبيّ ويكون معه تحقّق الأدبيّة.

لقد امتازت روايتا ذاكرة الجسد وفوضى الحواس بالبنية الأسلوبيّة التي تعدّ قوام النّصّ الأدبيّ وهرمه، لذلك سنحاول تقصّي الطّريقة التي انتهجتها أحلام مستغانمي اعتماداً على جماليّة اللّفظة سواء تعلّق الأمر برمزيّتها المتعدّدة من خلال ارتباطها بالدّلالة والمتلقّي والسّياق والإيقاع، أو بتركيبها وتضامّها مع مثيلاتها مع إثبات أنّ الاهتمام نفسه أولاه النّقد الحديث للتركيب الأسلوبيّ.

وأمّا الفصلُ الثاني من الشّق النّظري فسنبيّن من خلاله المكانة التي شغلها الأسلوب بما مثّله من أداة للبناء أو غاية يتمتّع بها المبدع. لنتعرّض إلى تلك الأدبيّات المختلفة التي تحقّق جماليّة النّص.

وهكذا ننتقل إلى أنّ أدبيّة الصورة عنصر هامّ في تحقيق الأدبيّة بشكلها العام، لذلك ستتّخذ، بكلّ آلياتها البيانيّة كالمجاز والتّشبيه والاستعارة، حيّزاً مُعتبراً من هذا الفصل، منطلقةً في ذلك من تشكيلها ومدى ارتباطها بنفسيّة المبدع وصولاً إلى ما يمكن أن تُحدثه لدى المتلقّي من استجابة من خلال تدرّج طاقة النّصّ التّأثيريّة عنده، متّخذةً شكل الإمتاع والإقناع والإثارة لننتهي إلى ما أقرّه النّقد الحديث حول معماريّة النّص الأدبيّ الذي لا يقوم إلا من منظور اتّخاذ أجزائه التي تتشكّل عبر الافتتاح والخروج فالانتهاء.

سندرس النّقد المذكور ما بين النّظريّة والتّطبيق وفقاً لمنهج أنطوان برمان ***Antoine Berman*** في تجربة الفرادة باعتماد مبدأ حسن الضّيافة اللّغوية ***Hospitalité langagière***، كما سنتطرّق لرأي ***Muguras Constantinesc*** مؤلّفة الكتاب الموسوم بـِ" من **أجل قراءة نقديّة للتّرجمات** "، ليتدخّل بعد ذلك مبدأ إعادة التّرجمة ***Retraduction*** فيصلاً على ظلال جماليّة التّلقّي دون أن نهمل إسهامات كاتارينا رايس التي تعتبر نظريا أول من تطرّق لنقد الترجمات في عصرنا من خلال مؤلفها الموسوم بـــ ***La critique des traductions ses possibilité et ses limites.***

وأما الجانب التّطبيقيّ للدراسة فسيتضمّن في الفصل الأول منه مرحلةً تمهيديّة لنقد الترجمات من خلال القراءات الهامشية المحيطة بالنص من الخارج والتي تمنحنا إجابات شافية للتساؤلات التي تراودنا خلال العملية النقدية لاحقا. فالإحاطة بموقف الكاتب وموقف المترجم يجعلنا نقطع شوطا كبيرا في مرحلة القراءة الموسوعية التي يقوم بها الناقد على سبيل التمهيد لنقد الترجمات.

كما سنقوم إضافةً إلى ذلك بإجراء دراسة تحليليّة أسلوبيّة للعمل في نسخته الأصليّة تمهيدا له للدراسة النقدية الخالصة.

وأمّا فيما يخصّ الفصل الثاني من الدّراسة التطبيقيّة، فسننطلق فيه من الميول التّحريفيّة لنقد الترجمات التي أنشأها أنطوان برمان وطبّقناها ضمنيا على المدوّنة دون التوقف عندها مثلما فعلنا في مرحلة الماجستير.

وفيما تعلّق بالعملية النقدية قسيتم تقسيمُها إلى جزأين. حيث يقتضي الجزْء الأول إقامة دراسة تحليلية نفسية على ضوْ البرمجة اللغوية العصبية للخط السردي الكامل المؤسّسس لأدبية الرواية.

أما الجزء الثاني فسيتضمن نقدا للنماذجِ التطبيقيّة المختارة وفقا لموضوع البحث وإشكاليّته والغرض منه حيث سنحاول تنويعها قدر الإمكان على أن يكون الثابت هو أنها تصبّ مُجتمِعةً في موضوع الأدبية إضافةً إلى الاشتغال على جمالية المكان وجمالية الزمان وجمالية الشخصيّات والتّناص والانزياح ونبرة السّخرية.

وننوّه هنا إلى أن التركيز التطبيقيّ كان مُسلّطا على رواية ذاكرة الجسد أكثر منه على رواية فوضى الحواس لاتّخاذنا الثانية دليلاً سياقيّا للأوبى ضمن حركة الترجمة حيث سنركّز فيها أكثر على موقف المترجمة فرانس مايير من الرواية ومن أدبيتها كذلك.

وبخصوص أهمّ المراجع التي اعتمدناها في بحثنا التي ساعدت على توجيهنا صوب إثرائه فنذكر منها ***Pour une critique des traduction/La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain/L'épreuve de l'étranger*** لأنطوان برمان، و ***Pour une lecture critique des traductions*** لـ ***Muguras Constantinescu*** و ***Poétique du traduire*** لـ ***Henri Meschonnic*** و ***Sémiotique de la poésie*** لـ ***Michael Rifaterre***، و ***Poétique du traduire*** لـ ***Tzvetan Todorov*** وغيرهم من المنظّرين ممن اشتغلوا على الأدبيّة أو الترجمة كـ***Steiner George*** و***Walter Benjamin*** و ***Lawrence Venutti***.

ولقد واجهتنا بعض الصعوبات خلال مسارنا في البحث كتشعّب الموضوع الذي ندرسه وعدم ثبات المصطلحات التي نشتغل عليها فالأدبيّة لوحدها مصطلح زئبقيّ يبتعدُ تعريفه عن التّحديد وتتغيّر ملامِحُه حسب الزاوية التي يدركه منها المنظّر.

وفي خضم تلك النّسبيّة كان علينا أن نحصرها في زوايا بيّنة كي يتسنى لنا المُضي قُدُماً في البحث ممّا جعلنا في كثير من الأحيان نترك البحث لفترة معيّنة حتّى يتسنّى لنا إدراكُ هذه المفاهيم.

وما تلك الصعوبات برأينا سوى تحدّيات زادت من إصرارنا المعرفيّ وجعلتنا نتعطّش أكثر للإجابة على الفضول الذي كان يراودنا باستمرار وبات البحث بمثابة " المحنة " التي يصف بها أنطوان برمان عملية الترجمة لكنها محنة تختلط بلذّة كلما تقدمنا فيه.

وقد عسُر علينا كذلك التّواصلُ مع مترجم رواية ذاكرة الجسد على عكس السّيّدة ***France Meyer*** مترجمة رواية فوضى الحواس التي لا نزال على تواصل دائم معها منذ زمن وقد أفادتنا كثيرا في إجراء العملية النقدية للرواية المذكورة في مذكّرة الماجستير.

وختاما لا يسعني إلّا أن أتقدّمَ بجزيل الشّكر للأستاذة الدكتورة "باية لكال " التي لم تبخل بتوجيهنا ومُساندتنا في بداية هذا البحث، والأستاذة الدكتورة "سهيلة مريبعي" على قبولها استئناف التّأطير وصبرها على تباطئي وتحمّلها لنوباتي البحثية وكرم عطائها وتحفيزها المعنويّ الذي جعلني في كل مرة أرغب في تقديم المزيد امتنانا لها على كرمها الأكاديميّ والإنسانيّ الفريد من نوعه.

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل امتناني وشكري للأستاذ الدكتور عمر إسحاق أوغلو الذي لم يدّخر جهداً في تشجيعي وتوجيهي ومساعدتي على المستويات كلها وقد أتاح لي فرصة المشاركة في أهم الفعاليات الثقافية في جامعة إسطنبول وعليه أجدد لهم جميعاً عبارات الشكرَ والعرفان على تفضلهم بالإشراف على هذا البحث.

كما أتوجّه بالشكر للمترجمة " **فرانس مايير**" « **France Meyer** » التي قدّمت لي توجيهات قيّمة وأثرتني بالكثير من المعلومات المتعلّقة بتجربتها الترجمية من خلال حواراتي معها، وأتقدم بالشكر الجزيل لمعهد التّرجمة الذي له فضلٌ كبيرٌ عليّ في تكويني ولأساتذتنا الأفاضل بمعهد الترجمة - جامعة الجزائر- دون استثنـــاء.

الفصل الأوّل

فـــي أدبيّـــــة الرّوايـــــة

استهلالات

" أنا لا أرضى لأسلوبي أن يكون مروحةً للنّائمين الكسالى "

عبّاس محمود العقاد

« *Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature que de transporter d'une langue à l'autre les chefs d'œuvres de l'esprit humain.* »

Madame De Staël

توطئـــة :

ليس لنا - ونحن نبتغي الاشتغال على نقد التّرجمات - أن ننطلق من نقطة الصفر وأن نتّخذ من النص الأصل ومن نص الترجمة مادّةً أوليّةً يبدأ النقدُ منها وينتهي إليها. فالقراءة النقديّة للتّرجمات عمليّةٌ لا بدّ من أن تسبقها قراءاتٌ تتناول الخطاب الأدبي بالتحليل والمعاينة وفقاً لمناهج عكفت على فكّ شفرة الأدب الذي لا يزال إلى اليوم ميدان أبحاث مستدامة.

وعليه ارتأينا أن نبدأ دراستنا بعرضٍ لأهم مُتطلّبات النقد الأدبيّ لنفهم بنية العمل الأدبي وما يتخللها وما يحيط بها، وليكون بعد ذلك نقد الترجمات بمثابة امتدادٍ للنقد الأدبي، ولتتصهر المقاربات التَّرجمية في المقاربات الأدبية فيغدو الدنوّ من مغامرة النّص أكثر ثباتاً.

ولأنّ الأدبَ لا يعرف الجمود - لارتباطِهِ الوثيق بالسّنن والأعراف النّقديّة وتطوّره التّاريخيّ من زمن لآخر- فهو يجعلنا نبتغي المُرورَ بالمذاهب والمدارس التي أفرزها ذلك التّطوّر. والنظرياتُ التي تلت ما سبقتها إما برزت لتكون تتمّة لما قبلها أو لتُعاكسها إذ تُفضي لمنحى علميّ متجدّد تتخذه في كلّ مرة.

ولقد شغل النّقد الأدبيّ حيّزاً واسعاً في دائرة الأبحاث العقليّة منذ أرسطو، فقد كُتبت فيه مؤلّفاتٌ ومصنّفاتٌ كثيرةٌ حاولَ أصحابُها بحثَ الأدب ودراسته في مناحيه كلّها. وقد اختزل شوقي ضيف رواسيَ النّقد الأدبي في مرحلتين تاريخيّتين.

أمّـا الأولـى، فلـم يكـن فيهـا النقـد سـوى ملاحظـاتٍ قـد تكـون دقيقـةً أحيانـا إلا أن الالتباس يشوبُها، وإن تخللتها خطابات تجذب السمع لكنها لا تقنع العقل. وهو هنا يستثني أرسطو الذي- على خلاف غيره ممّن زامنه - استطاع أن يرسي قواعد نظريّة كاملة [162].

وأمّا المرحلة الثانية التي تنطلق من القرن التاسع عشر فقد حاول النّقاد فيها إضفاء صبغة العلميّة على النظريات النقديّة بتطبيق مناهج طبيعيّة، وبدأ الاهتمام بتصنيف الأدباء حسب خصائصهم الأدبيّة لتتحول النظرة إلى النّقد خلال القرن العشرين نحو ضخّ لمقاربات تأخذ في الحسبان الموروثات الاجتماعية الراسخة لدى الشّعوب والتّأثّر بنظريات اللاشعور والمكبوتات ورواسب الأساطير. وتتداعى الدراسات فيما بعد وتتكاثر في الحسم بخصوص فنية النقد من علميّته [163].

1. في النّقد الأدبـــيّ :

يمكن القولُ إنّ النّقد الأدبيّ هو كلّ ما تعلّق بالتّفكير حول النتاج الأدبيّ من داخل العمل أو ممّا يحيط بـه، لـذلك فهو متـاخمٌ بالضّرورة لمفـاهيم عدّة بـل نجـزم أنـه لـيس لنـا الفصل بينـه وبينهـا. وقد لا نكـاد نـذكر النقد حتـى تتجلّـى تلك المفاهيمُ بين دواعيـه مُطالِبـةً بالدراسـة وهـي: القراءة والتّأويل، والمعنـى والدّلالـة، والتّلقي والتّرجمـة، حيث يكون الحاصـل فيها هو الفهم.

وإذا ما عُدنا إلى مآل النّقد، لنـا أن نصفه كذلك بأنّـه خيرٌ لا بدّ منـه إذ يُجلي العمل الأصـليّ ويُنيـرُه ويُقوّمـه ويُكسِبُه منزلـةً مـا بمجـرّد تناولـه بالدّراسـة. ولاتّصـاله بالـذات، فهـو لا يخلو ولن يَخلُوَ من مُقتضيات الذّاتيّة، إلّا إن الذاتيـة فـي ذاتها ليست شرّاً بل فـي عدم

162. ينظر : ضيف، شوقي : **فـي النّقـد الأدبـيّ**، دار المعارف، مكتبـة الدراسات الأدبيّة، ط 5، مصـر، 2010 ص. ص. 5-6.

163. ينظر : المرجع نفسُـه، ص. 6.

ارتباطها بأخلاقيات التّقييم يمكن لها أن تميلَ صوب إيديولوجيّة ما فتُضعف من قيمة النّقد والعمل كليهما.

وقبل الخوض في تداعيات النّقد الأدبيّ من منظور علميّ نستهلّ دراستنا بقولٍ لوليد قصّاب على سبيل التّوطئة مفاده أنّ " فكرة أنّ المعنى في بطن القائل- كما يقول بعضهم - غيرُ صحيحة. لأنّ النّاقد لا يعوّل على نوايا المتكلّم، وهو غير قادرٍ على ذلك أصلاً : لا شرعاً ولا عقلاً، فالنّيّات لا يعلمُ بها إلّا علّام السّرائر، والنّاقد ليس عرّافاً ولا قارئ فنجانٍ وإنّما هو مُتلقٍّ يقوم بنشاطٍ عقليّ منطقيّ تُمليهِ لغة النّص الذي أمامه، وطبيعة ألفاظه وعباراته، تُمليه - كما يقولُ الآمديّ ـ معاني ألفاظ المتكلّم " [164].

وانطلاقا من هذا القول، وامتدادا لما كنّا قد درسناه في رسالة الماجستير حول النّاقد قارئاً وفي تراوُح العملية النقدية بين البحث في ثنايا النص عن المعنى وبين التمحيص في مقصديّة الباث / المؤلّف ؛ سندرج فيما يلي بعضاً من أهم وقفات النقد على الباث والنص وما يحيط بهما مع إدراج الناقد الذي يعتبر العنصر الأهم في هذه القضية، والذي سنربطه في الفصل اللّاحق بناقد الترجمات لنرسّخ نقد الترجمات باعتباره امتداداً للنقد الأدبي.

1.1. الخطـاب جوهـــراً للنّقـد الأدبي :

لسنا في هذا المقام بصدد الإحاطة بالخطاب الأدبيّ مفهوماً على النّحو الإبلاغي، وإذ سبق وأشرنا إليه من قبل مُدرجين تعاريف مختلفة له [165]، فنحن- ها هنا- لا نبتغي التعريف به فحسب، وإنما نحاول قدر الإمكان الدّنو من هذا المفهوم زئبقيّ الدّلالة المنضوي تحت لواء المناهج النّقديّة مُجتمعةً. وعليه، نرى من الهامّ بما كان رصدُه

164. وليد، قصّاب : من ضوابط قراءة النّصوص في النّقد العربيّ، شبكة الألوكة، https://www.alukah.net/literature_language/0/39755/ تمّت معاينة المقال يوم 2015/04/02 على الساعة 20:00

165. ينظر : فاطمة الزهراء بوزيدي، جمالية تلقي الترجمة الأدبيّة رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي وترجمة France Meyer لها إلى العربيّة أنموذجاً– دراسة تحليليّة نقديّة، ص. ص. 19–20.

من داخل مناهج النّقد الأدبي وبيان مختلف الرؤى النّقديّة في استخداماته وهو بذلك أكثر المفاهيم التي يُشتغل عليها في النّقد المُعاصر كونه يتخلّل الدراسات النظريّة للأدب من قبيل الأسلوبيّة Stylistique، واللّسانيّات " الألسنيّة " Linguistique، والشّعريّة Poétique والبنيويّة Structuralisme، والسّيميائيّة Sémiologie.

2.1. ما بين النّصّ والخطاب :

إنّ النّص حسب تعبير **عبد المالك مرتاض** هو" شبكة من المعطيات الألسنيّة والبنيويّة والإيديولوجيّة تتظافرُ فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيراً عجيباً من أجل إنتاج نصوصٍ أخرى، فالنّصّ قائمٌ على التّجدّديّة بحكم مقروئيّته وقائمٌ على التّعدّديّة بحكم خصوصيّة عطائه تبعاً لكلّ حال يتعرّض لها في مجهر القراءة، فالنّصّ من حيث هو، ذو قابليّةٍ للعطاء المتجدّد بتعدّد تعرّضه للقراءة، ولعلّ هذا ما تُطلق عليه جوليا كريستيفا Juila Kristeva إنتاجيّة النّص حيث إنّه يتّخذ من اللّغة مجالاً للنّشاط فتراه يتردّد إلى ما يسبق هذه اللّغة مُحدثاً بُعداً بين لغة الاستعمال الطّبيعيّة " هي اللّغة المسخرة لتقديم الأشياء والتفاهم بين النّاس " والحجم الشّاغر للفعاليات الدالة " [166].

إنّ الخطابَ - وإن تشابه مع النّص حدّ الترادف عند بعض النّاقدين - إلا أنّه تجلّي التّأويل في انفتاح النّص على ما اختُلِفَ من القراءات، والتّجدّديّة في القراءة التي تتيحها عناصر عدّة كالذّائقة والثّقافة واللّغة والتّاريخانيّة Historicité إنّما هي التي تجسّد ملامح الخطاب الأدبيّ، وإنتاجيّة النّص المذكورة إنما يتيحها الخطابُ باعتباره نصّا أضيفت إليه ظروف نتاجه وسياقات إبداعه حسب رؤية ميشال أدم Michel Adam.

166. مرتاض، عبد المالك : **في نظريّة النّصّ الأدبـــيّ**، المجاهد ع 1442، مارس 1988، الجزائر، ص. 57.

ومن هنا يتمّ من **منظور عبد المالك مرتاض** الانتقال من النص إلى الخطاب بالانتقال من صيغة اللّغة العاديّة بحجم الدلالات الشاغرة فيها إلى لغةٍ جديدة في كلّ مرة يتمّ فيها ملأ البياض - حسب تعبير فولفغانغ أيزر- بفعل التّأويل على اختلاف مستويات التّلقي. أمّا البعد الذي يُحدثه النص بين اللغة العادية واللّغة الجديدة المحققة لفرادة الأثر الأدبي فهي مسافة الانزياح الجمالي Ecart esthétique الذي سندرسه بشيء من التفصيل لاحقاً.

وفي حديثنا عن اللّغة النّاشئة ضمن النص الأدبيّ بفعل **السياق Contexte والتّدلال Signifiance والتّلقي Réception**، نستحضر الأسلوبيّن وهم يعرّفون الخطاب على أنّه خلق لغة من لغة في انطلاق المُؤلّف من لغةٍ موجودة فيبعث فيها لغةً وليدة هي لغة الأثر الفنّي[167] وهذا ما يفسّر ميلَ الأدب عبر التاريخ إلى الاشتغال على عناصر تحيدُ بالنتاج الأدبي عن المألوف وترصد الجديد أو "الوافد" على حدّ تعبير حبيب مونسي [168]. ذلك الفريد في النّص الأدبيّ هو ما يجعلنا نتناوله بالدّراسة والتّحليل وهو ما نركّز في انتقاله إذا ما خضنا في تحليليّة التّرجمة.

3.1. النّقد من الأدب إلى علم الأدب :

لقد تمايزت المقاربات التي تدرس الجانب الفنّيّ والعلميّ للخطاب الأدبيّ، وقبل الخوض في ما يخُصُّ منها موضوعَ بحثنا آثرنا بيان العلاقة القائمة بين الأدب والعلم حتى نستظهر انتقالية الأدب من الصبغة الفنيّة إلى الصّبغة العلمية وفق مراحل زمنية فكرية.

ولـيس لنـا أن نـدنو مـن الـنّص الأدبـيّ دون أن نفكّـر فـي المقاربـة التـي تـدرس مضامينه من الزاوية التي تتمثّلها باعتباره بنية فيها من المتغيرات التي تحمل في ذاتها

167. المسدي، عبد السلام : **الأسلوبيّة والأسلـــوب**، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، الكويت، ص. 117.

168. مونسي، حبيب : **نقد النّقد**، المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، 2007، ص. 5.

ثمّ في تلقّيها ما يحقّق تنوعه وثراءه في الوقت ذاته. و" من غير نوع ما من النّظريّة، مهما تكن متسرّعة أو ضمنيّة، لن نعرف ما هو " العمل الأدبيّ " أصلاً، ولا كيف يجب أن نقرأه" [169].

من المعروف أن الأدب مجالٌ مُتاخمٌ للإنسان بكل ما تعلّق به، وعليه فهو قابل للنفاذ من علمٍ إلى آخر وهو صميمُ طبيعته الشّموليّة. ومن هنا يصنّف إنريك أندرسون أمبرت Enrique Anderson Imbert في مؤلّفه الهامّ الموسوم بـ "مناهج النّقد الأدبيّ " [170] العلوم التي درست الأدب من مختلف جوانبه على النّحو الآتي :

أ. الدراسة النّفعيّـــــــــة Etudes Utilitaires :

يقصد بها علوم الطّبيعة والإنسان التي قد تستدلّ بالأدب استدلالاً سطحيّاً مستخدمةً إياه على سبيل التوثيق أو التّمثيل أو البلاغة لا غير. ويدرج أمثلةً عن ذلك نلخّصها في الجدول الآتـــي :

الدّارس	مجال الاختصاص	الدّراسة	القيمة الأدبيّة
أدولفو سالازار Adolfo Salazar	الموسيقى	" الموسيقى والآلات والرقص في أعمال ثربانتس "	لـم يحـو العمـل على دراسـة لروايـة " دون كيخوته ذ " ولا لتقويمٍ لها
خورخي و.أبالوس Jorge W. Ábalos	علم الحيوان	" الحيوان في سجوندو سوميرا "	رغـم أنّ الدراسـة تتعلّـق بروايـةٍ لريكاردو جويرالـدس، فهـو لا يسـتمد منهـــــــــا ســـــــــوى

169. إيغلتون، تيري : **نظريـــة الأدب**، تر : ثائر ديب، دار المدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 2006، ص. 6.

170. المعلومات اللّاحقة مستقاة من هذا المرجع ، ينظر : إمبرت أنريك أندرسون : مناهج النّقد الأدبيّ. تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص. ص. 15-19.

			" مملكة الحيوان "
جوستاف إ. موللر Gustav E. Mueller	الفلسفة	تصنيف الأعمال الأدبية	بـدءاً مـن هـوميروس وصـولاً إلـى دوستويفسكي لـم يسـتخدم الأعمـال تلـك سـوى لدراسـة مفـاهيم العـالم المتعاقبة.
إرنست كوهن برامشتت Kohen Ernest	علم الاجتماع	الرواية في القرن الثامن عشر	استخدام الرّواية مصدراً لرسم لوحةٍ للأرسـتقراطيّة والطّبقـة الوسـطى في ألمانيا.

ب. الدّراســـــة الفلسفيّـة Etude Philosophique :

ينطلق إنريك أندرسون أمبرت من فكرة أنّ هنالك علاقة وطيدة تربط الأدب بالفلسفة، فهي تنيره بخصوص القيم الجماليّة. وفي تقاطع المجالين نجد أدباء لديهم تصوّراتٌ فلسفيّة.

كما يرى أنّه من المنطقيّ جدّاً أن تبدأ دراسةُ الأدب من منظورٍ فلسفيّ لتنتهي إلى النّقد ويُدرج هنا **ظاهراتيّة Phénoménologie رومان إنجاردنٌ Roman Ingarden** مثالاً على وصف الظّاهرة الأدبيّة على خطى هوسرل E. Husserl وهو ما أثّر في الشّكلانيّين الرّوس فيما بعد.[171]

ت. الدّراسة الثّقافيّـــــة Etude Culturelle :

يدرج فيها كلّ ما تعلّق بالأدب من تخصّصات، إذ يركّز في عناصر متعدّدة نذكر منها :

1.**التـاريخ :** يسهم التّاريخُ إسهاماً كبيراً في تكوين معرفةٍ عن الأدب من خلال الوقائع التي أثرت في تطوّره. لكنه حسب إندرسون لا يستخرج من الأدب قيمته الجماليّة ولا الأخلاقيّة فلا يخلُص سوى إلى تقدّمٍ إنسانيّ تجريديّ. ويجزم كذلك بأنّ تاريخ الأدب عاجزٌ عن التقاط ما هو شعريّ. [172]

لكن ليس لنا أن ننكر قيمة ما يطلق عليه **حبيب مونسي** " القراءة التّاريخيّة " الشّاهدة على تلاحم التّاريخ والنّقد الأدبيّ والتي شكّلت ما أسماه النّقّاد بـ " تاريخ الأدب " على أساس وصفه لمراحل الأدب وتطوّره من خلال السّيرورة التّاريخيّة على اعتبار أنّ هنالك الكثير من الجهود الفكريّة السّاردة لرحلة الأدب من خلال تراكمات التّاريخ ضعفاً

171. إمبرت أنريك أندرسون : **منـاهج النّقـد الأدبـيّ**. تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص. ص. 17، 18.

172. المرجع نفسه، ص. ص. 20-22.

وقوّة [173]، حتى إنّ عنصر التّاريخ قد أسهمَ إسهاماً كبيراً في صقل الظّاهرة الأدبيّة ومثال ذلك **هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss** الذي تأثر بظاهريّة إنغاردن Ingarden وبالبعد التاريخيّ للأدب من خلال أفق التّوقّعات Horizon d'attente الذي يعدّ من دعائم نظريّة التّلقّي التي درسناها تفصيلاً في رسالة الماجستير.

2.**عـلم الاجتماع :** يرى **إندرسون** أن علم الاجتماع يسري والتاريخ في نسقٍ واحد، غير أن علم الاجتماع الأدبيّ يختلف عن التاريخ الأدبيّ. فالأوّل يدرس مؤشّرات الأحداث المتداخلة بين جميع الأفراد الذين يُسهمون في الحياة الأدبيّة ومآلها لا الأدب في مجتمع ما. ومن هنا يرصد علم الاجتماع ثلاثة عناصر بخصوص الأدب هي استهلاك الأدب، ونظام الحياة الأدبيّة، ومختلف التّأثيرات التي تطرأ على هذا النّظام [174].

3.**علـم اللّغة :** يفصل **أندرسون** هنا بين النّقد من منظور لغوي والنّقد من منظور جمالي، وأن مهمّة علم اللّغة المعاصر وإن استقصت نماذج في الفكر والأسلوب والأشكال الأدبية الداخلية لأمّةٍ ما، فإنّ مهمّتها لا تتعدّى الوصف والبحث عن المعنى مع إهمال القيمة الجماليّة [175].

2. تجلّيات الخطاب الأدبيّ بين الشّعريّة والأدبيّة :

بعد انتشار المناهج السياقيّة التي كانت تدرس الأدب من خلال حياة مؤلفه ومحيطه الخارجي على تباين أصعدته وسياقاته، تيقّن الفكرُ الحديث أنّ هذا النقد لا يملك من النّجاعة ما يكفي لخدمة فنية النص الأدبي ذلك " أنّه لم يكن نقدا للشّعر في ذاته، بقدر

173. مونسي، حبيب : **نقد النّقد**، المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، 2007، ص. 50.

174. إمبرت أنريك أندرسون : **مناهج النّقد الأدبيّ**. تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص. ص. 24، 25.

175. المرجع نفسه، ص. ص. 27، 28.

ما كان نقدا له في علاقته الوظيفيّة الاجتماعيّة الأخلاقيّة. فقد كان الوعي النّقديّ الشّعريّ وعيا وظيفيّاً أكثر مما كان وعيا شعريا ".[176]

من المعروف أنّ النّظرة إلى الأدبِ عِلماً قد برزت كتحوّل جذريٍّ سعياً للتّنظير للأدب مع **الشّكلانيّين الرّوس Les formalistes Russes** بدءاً بالبحث في صياغة مفهومِ الأدب وصولاً إلى تقنينه.

ولقد أسهمت الشّكلانيّة إسهاماً كبيراً في بسط مبادئ " علم الأدب " حتّى إنّ ميادين أخرى نهلت منه [177] حيث بدأ الابتعادُ شيئاً فشيئاً عن النّظريّات السّياقيّة البحتة التي تدرس الأدب من خلال إطاره الخارجيّ (الاجتماعيّ، النّفسيّ، التاريخيّ) بحثاً عن نسقيّة تكفل للنّص الأدبيّ بأن يُدرس كبنيةٍ مُستقلّة أو بعبارة أخرى كدراسةٍ ما تجعل من ذلك النّصّ نصّاً أدبيّاً هي ما أطلق عليه جاكوبسون اسم "الأدبيّة " [178].

إنّ **جاكوبسون Jakobson** في تناوله تصوّر الأدبيّة لا يولي أهمية كبرى بالسّببية المباشرة القائمة بين ظروف الكاتب ونتاجه الأدبيّ ذلك أنّه يبتغي توجُّها آخر يؤدّي إلى تمييز كلّ نص أدبيّ عن النّصوص الأخرى غير الأدبيّة. فتكون الأدبيّة بذلك بمثابة موضوع علم الأدب كونها ما يجعلُ عملاً ما عملا أدبيّا إذ تمّ اتّخاذها عند الشّكلانيّين الرّوس Les Formalistes Russes بالتحديد مقياسا لتمييز النّصوص الأدبية [179].

176. أدونيس : الشّعرية العربية، ط3، دار الآداب، بيروت، 2000، ص. 60.

177. نذكر منها الشّعريّة Poétique والسيميائيّات Sémiotique وتحليل الخطاب Analyse du discours والسّرديّات Narratologie وتحليل الخطاب Analyse du discours.

178. ينظر : بوعزة، محمد : **تأويل النّص من الشّعريّة لى ما بعد الكولونياليّة**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، ط 1، ماي 2018، ص. 09.

179. ينظر : علوش، سعيد : **المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص. 19.

وإذ لم يكن النص الأدبي في يوم من الأيام أكثر دُنوّاً من القارئ، ولم تكن نوافذ العالم وأبوابه أكثر انفتاحاً ولا لغته أكثر اتّصالاً [180]، وإذ تزال غرابة النص الأدبي المستدامة تطرح إشكاليات من النقد الأدبيّ إلى النّقد التّرجمي؛ غدا هذا المتن لوحده - أي النص - انصهاراً لعناصر لغوية فنية لتصقل خطاباً وتصنع أسلوباً وتُحدِث تأثيراً. فإذا ما نُصِب على منبر القراءة وعُرِض بين دفّتيّ النّقد انتقلنا بالحديث إلى مفهوم **الشّعريّة Poétique.**

1.2 مفهوم الشّعريّة :

إنّ الشّعريّة لَمِن المصطلحات الأدبيّة الأكثر تعقيداً ضمن الممارسات النقديّة وعليه كان لزاماً علينا الرّجوع إلى تعاريف عديدة قصد الإحاطة ببعض جوانب المصطلح ذلك أنّه متذبذب الاستعمال إذ مرّ بمراحل عديدة بدءاً من أرسطو مروراً **بجاكوبسون R. Jakobson** وصولاً **إلى جيرارد جينيت G. Genette.**

يرى **كمال أبو ديب** في الشّعريّة "تجسُّد شبكة من العلاقات في النص التي تنمو بين مكوّنات أوّليّة، سمتها الأساسيّة أنّ كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّاً لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعليّة خلق للشّعريّة ومؤشّر على وجودها " [181].

180. مونسي، حبيب : **الواحد المتعـدّد** ، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، 2005، ينظر الغلاف الخلفي للكتاب.

181. أبو ديب، كمال : الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الثالث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، ص. 56

2.2 إشكاليّة مصطلح الشّعريّـة [182] Poétique :

إذا ما ابتغينا تحديد المسار الذي اتّخذه مصطلح الشّعريّة [183] فلا بدّ من الانطلاق من نقطة البدء التي كانت عند الشكلانيّين الرّوس تحديداً عند **رومان جاكوبسون Roman Jakobson** الذي يرى في الشّعريّة ذلك الموضوع الذي يجيب عن السؤال : " ما الذي يجعل من رسالةٍ لفظيّة عملاً أدبيّاً ؟ " [184].

وإذ كان الشّكلانيون باعتبارهم أكثر من ركّز على الشّعريّة قد حاولوا من خلالها تجاوز المقاربات التي لم تهتمّ بأدبيّة الأدب، فقد غدت الأدبيّة هي المعيار - على نسبيّته - الذي يجعل من الأدب أدباً ذلك الشّعريّة هي النّظريّة العامّة للخطابات الأدبيّة التي يتمّ بها بلوغ الخصائص النّوعيّة للأدب. وهو ما أحدث تغييراً نوعيا في الدراسات الأدبيّة حيث صارت تبحث عن موضوع الأدبيّة، وعن تحديد مجالات البحوث بشأنها.

---

182. ورد مصطلح الشعرية في لسان العرب كالآتي : "شَعَرَ بِهِ شَعُرَ يشعُرُ شِعراً وشَعْراً .. علم، وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت ... والشعر : منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعراً، وقال الأزهريّ : الشّعر القريض المحدود بعلامات لا يتجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعره غيره ... وفي موضع آخر "سمّي شاعراً لفطنته". ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ع ر).

183. نجد نقّاداً من قبيل عبد السلام المسدي الذي يفضّل استخدام مصطلح " **الإنشائيّ** " مُقابِلاً عربيّاً لمصطلح الشّعريّة إذ يرى أن الشعريّة : " لا تقف عند حدود الشّعر وإنما هي شاملةٌ للظاهرة الأدبيّة عموماً، ولعلّ أوفق ترجمة لها أن نقول الإنشائيّة إذ إن الدلالة الأصليّة هي الخلق والإنشاء" ينظر : المسدي، عبد السلام : الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982، ص. 171.

كما نجد توفيق الزيدي يفضّل استخدام مصطلح " **الأدبيّة** " بدلا من " **الشّعريّة** " لصلتها الأساسيّة بالأدب. ينظر : الزيدي، توفيق : مفهوم الأدبية في التراث النّقدي إلى نهاية القرن الرابع،د.توفيق الزيدي، سراس للنّشر، تونس، 1985، ص. 4. وهذا لا يعني أن نقّاداً آخرين لم يستخدموا مصطلح الشعرية، بل يوجد منهم من اتخذه عنوانا لأعماله النقدية نذكر منهم " **الشعريـة العربيـة** " **لأدونـيس،** " **في الشعريـة** " لكمال أبو ديب وغيرهم كُثـر.

184 "l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire". JAKOBSON, Roman,, "***La nouvelle poésie russe", Huit Questions de Poétique***, trad. Franç, ed : Seuil, coll. "Points", 1977, Paris, p. 16.

ومن الدراسات ما حاول تحليلَ الخطابِ الأدبيّ على أنّه نظامٌ إشاريّ. فاشتُغل على الجماليّة [185] دون أن تكون غايةً في ذاتها بل إن رصد العناصر الدّلاليّة وتمحيصها من أهم مطامح التحليل باعتبار أنّ الشّكل هو المُنتِج للخطابات الأدبيّة [186].

وإذ كانت الجماليةُ امتدادا لفلسفة كانط Kant المثالية في الوجود والمعرفة والشكل والمضمون كونها - في جانب من جوانبها - فلسفةٌ شكليّة، تعطي الشكل كلّ الأهمية وتجرّده من كل غاية لِيَلِيَها بعدئذ قيامُ مدرسة " الفن للفن ".

ما يهمّنا بهذا الصّدد هو انتقال النظرة بالدراسة النّصّيّة الجماليّة إلى دراسة اللغة الأدبية وظروف إنتاج النص وأدبية الأدب ولو بشكل محتشم مما حتّم على الجماليّة أن لا تولي اهتمامها بمحتوى العمل الفني فحسب بل تعدتهُ إلى شكله [187].

وقد بلغت الجماليةُ مرحلةً دنت فيها كلّ الدنو من الأدبية "كونها تُتَرصّدُ في النص من منظار لغويّ بمفهومه العلميّ أوّلاً ، ثم بصفتها غير ثابتة في شكل بعينه سواء فيما تعلق بالخصائص الخارجيّة لكل نصّ أدبيّ، أو فيما يتضمّنه النص من خصوصيّة داخليّة " [188].

---

185. يقول عبد السّلام المسدي عن "الجماليّة" إنها " لفظةٌ تُستخدمُ نعتا لكل ما يتّصل بالجمال أو يُنسب إليه وتُستعمل أيضا إسماً، وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التّقييميّة لتي يميّز بها الإنسان الجميل عن غير الجميل ولذلك أطلق عليه علم الجمال، على أن هنالك من يلجأ إلى اللّفظ المعرّب إستطيقا." المسدي، عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية، ط 3، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1982، ص. 147.

186. ينظر : السّد، نور الدّين : الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربيّ الحديث، تحليل الخطاب الشّعري والسّردي، الجزء الثاني، دار هومه، الجزائر، 2010، ص. 12.

187. ينظر : زروقي، عبد القادر : أدبية النص عند ابن رشيق في ضوء النقد الأدبي الحديث، كوكب العلوم للنشر والتّوزيع، الجزائر، 2014، ص. 50.

188. المرجع نفسه : ص. 51.

ويعرّف **جاكوبسون** الشعرية بأنها ذلك " الفرع من اللّسانيات الذي يُعالجُ الوظيفةَ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة أي أنها لا تدرسُها **في الشعر فحسب** حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشّعر حيث تُعطي الأولويّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعريّة.[189] " وتصبح بذلك الشعرية عنده دراسةً لسانيةً للوظيفة الشّعريّة في سياق الرسائل اللّفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص " [190].

3.2 الشّعريّة عند تودوروف Poétique :

يرى **تودوروف** بأنه إذا كانت البنيويّة تدلّ على شيء فإنها هي تدلّ على نسقٍ جديد في عرض الرّمز ودراسته، وهو نسقٌ رأى النّور مع بروز اللّسانيات السّوسورية، وعليه فإن البنيويّة مصطلحٌ تنضوي تحت لوائه علوم الرّمز وأنظمته.[191] والجديدُ في الرّمز ليس متمثّلاً في المدلول وإنّما في علاقته بالدّال، ويمكن الجزم بأنّ الدّال هو المُسهم في تعريف البنيويّة، فهي أمرٌ غاية في الجدية وبكلّ ما تدين به للرمز هي تعطي العلم حقّه [192].

ويعرّف **تـودوروف** الشّعريّة بأنّها " أداةٌ إجرائية تتكفل بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنعُ فرادة [193] الحدث الأدبي أي الأدبيّة " [194].

---

189. جاكوبسون، رومان : قضايا الشّعرية ، تر : محمد الوالي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 35.

190. جاكوبسون، رومان : المرجع نفسه ، ص. 78.

191. Voir :TODOROV, Tzvetan, ***Qu'est ce que le structuralisme ?2.Poétique***, (Introduction générale par François Wahl), ed :Seuil, 1968,Paris, p. 08.

192. Voir : *Idem*, pp. 12-13.

193. الفرادةُ المذكورة هي نقطة التقاطع بين الأدبية في النقد الأدبي والحرفية في نقد الترجمات والتقاطع المذكور هو العمود الفقري لبحثنا.

194. تودوروف، تزفيتان : **الشّعرية**، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص. 23.

وانطلاقاً مما سبق نفهم أنّ **تـودوروف** يرى أنّ الشّعريّةَ " لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادةَ كلّ عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم كعلم النفس وعلم الاجتماع ...الخ هي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشّعريّة إذن مقاربةٌ للأدب " مجرّدة " و" باطنيّة " في الآن نفسه " [195].

ولكي نفهم موضوع الشعريّة عند **تـودوروف Todorov** لا بدّ في المقام الأوّل أن نُدرج تعريفه للخطاب الأدبيّ إذ يرى بأنّه خطابٌ جُرّد من شفافيّته باعتبار أن الحدث اللّسانيّ العاديّ خطابٌ شفّاف يمكن رؤية المعنى من خلاله لكنه في حدّ ذاته غير مرئيّ، فهو منفذٌ بلّوريّ لا يحجب أشعة البصر. بينما يتميّز الخطاب الأدبيّ عنه بغبشه " عدم شفافيّته " إذ يستوقف القارئ قبل أن يمكّنه من تجاوزه وهو بمثابة حاجز من بلّور طُلي صوراً ونقوشاً فصدّ أشعة الشّمس[196].

وقد تبنّى جورج **مونـان George Mounin** بخصوص التّرجمة فكرةً متقاربة وتلك التي يقدمها تودورف بخصوص الخطاب الأدبي، عندما يتحدث عن نقل الخصائص اللّغوية والسياق الثقافي الحضاري بفعل الترجمة، فيصف التطويع والتّصرّف بالنّظارات الشّفافة Verres transparents والحرفية "التّغريب" بالنظارات الملوّنة Verres collorés [197]. وهذا التمييز فيه شيء من التقارب مع فكرة تودوروف من خلال كيفيّة مقاربة الخطاب. وكلما دنونا من المادة الأولية للنظريات الأدبية وجدنا الإشكاليات المتعلقة بالأدب متعلّقةً بالترجمة كذلك. وسنحاول ونحن نتقدّم في الدّراسة أن نلتزم بالتناسب الطّرديّ المذكور.

195. تودوروف، تزيفطان، **الشّعريّة**، تر : شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1987، ص. 23.
196. Voir : TODOROV, Tzvetan, ***La poétique***. Editions du Seuil, Paris, 1968, p. 32.
197. Voir : Mounin, George : ***linguistique et traduction***, Bruxelles, Dessort et Mardaga, 1976, p.71.

ولبلوغ تعريفٍ أشمل للشّعريّة، حسب **تودوروف**، لا بدّ من تمييز موقفين اثنين. أمّا الموقف الأوّل فهو يرى في النّص الأدبيّ ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة، وأمّا الموقف الثّاني فيذهب إلى أنّ كلّ نصٍّ فريد من نوعه هو بمثابة تمظهر لبنيةٍ مجرّدة – على أن تُستبعد في هذا المقام الدراسات التي تُعنى بتراجم المؤلّف التي لا تعتبر أدبيةً إضافة إلى ما يُكتب ضمن الأسلوب الصّحفي وهو ما لا يرقى إلى درجة الدراسة - وعليه فإنّ العلاقة الرابطة بين الخيارين المُمثَّلين بالموقفين المذكورين علاقةُ تكامل ضروريّة [198].

إنّ التّوجّه الأول الذي يكون العمل الأدبيّ وفقه الموضوع الأسمى والأوحد الذي يمثـل **التأويـــل Interprétation** إذ نسـميه أحيانـاً **تفســـيراً Exégèse** **أو تعليقـــاً Commentaire** أو **شرحاً Explication** للنص أو **قراءة Lecture** **أو تحليلاً Analyse** **أو** حتى **نقداً Critique** لا يعني أن العناصر المذكورة متماثلة أو غير متعارضة، بل يمكن تعريفه من خلال غرضه الذي هو تسمية معنى النص المدروس.

وهذا الغرض يُحدِّدُ في النص ومن الوهلة الأولى الجانب الأمثل - الذي يجعل النّص يتكلّم بنفسه - أو بعبارة أخرى يتعلق الأمر بالوفاء للمضمون Objet وللآخر l'Autre وبالتالي محو الموضوع Sujet والمأساة التي تتمثّل في عدم القدرة أبداً على بلوغ المعنى. بل كلّ ما يمكن فعله هو الوصول إلى معنىً يكون خاضعاً فحسب للعوارض **Contingences** التاريخيّة والنّفسيّة. وهو جانب مثاليّ ومأسويّ في الوقت نفسه إذ يمثّل مادّتين متلازمتين طوال تاريخ التعليق الذي هو في حد ذاته متزامن وتاريخ البشريّة [199].

198. Voir : TODOROV, Tzvetan, ***La poétique***. Editions du Seuil, Paris, 1968, p. 15.
199. Idem, p 16.

إنّ تأويل أيّ عملٍ أدبيّاً كان أم غير ذلك لذاته وبذاته دون إسقاطه خارج الذات تلك هو أمر مستحيل إلى حدّ ما. أو بالأحرى هذه المهمّة ممكنة، إلا أنّ الوصف فيها لن يكون سوى تكراراً، كلمةً كلمة للأثر ذاته [200].

4.2 مقامُ القراءة بين الشّعريّة والنّقد :

وما يُدني أكثر من ذلك الوصف غير المرئيّ المذكور إنما هي القراءة البسيطة من حيث كونها لا تتعدّى تمظهُر الأثر. رغم أن عملية القراءة لا تتمّ دون أن تتولّد عنها نتائج ما إذ يستحيل أن تكون القراءة الثانية لأي كتاب مطابقةً للقراءة الأولى. وخلال فعل القراءة تُسطّر كتابةٌ خاملة Passive فنضيف إلى النصّ المقروء ونمحو منه ما نرغب وما لا نرغب في إيجاده، فلا تعود القراءة خالصةً مادام هنالك قارئ.

وهنا يتساءل تودوروف قائلاً : "ماذا عن تلك الكتابة النّشطة غير الخاملة التي هي النّقد ؟ كيف لنا أن نكتب نصّاً وكلّنا وفاء لنصٍّ آخر ؟ كيف لنا أن نفعل ذلك دون المساس به ؟ (أي بالنّص الأول)، كيف لنا أن نصوغ خطاباً مُتأتٍّ من خطابٍ آخر ؟ ولأنّ هنالك كتابة لا قراءة فحسب، يقول الناقد ما لا يقوله الأثر المدروس حتى وإن زعم بأنه يقول الشّيء ذاته. وبمجرّد أن يكتب الناقد مؤلَّفاً جديداً فهو يمحو العمل الذي هو بصدد التّحدّث عنه [201].

ولنا هنا في مقام هامّ للغاية، أن نتحسس التساؤل الذي طرحه **تـودوروف Todorov** بخصوص القراءة التي يمارسها النّاقد على النّص الأدبيّ، لينتج نصّاً ثانيا انطلاقاً من المعطيات التي يفرضها النّص المُشتغل عليه من خلال الباثّ، والمادة المعروضة والتأثير والعناصر الخارجيّة والمُقاربة المطبّقة عليه. ويؤكّد في هذه القضّية أن

200. Voir :TODOROV, Tzvetan, ***La poétique***. Editions du Seuil, Paris, 1968, p16.
201. Voir Idem,, pp 16-17.

الناقد محكوم عليه بالخسران سلفاً في مَهمّة البحث عن المعنى واستقرائه، لعدم ثبوت فعل القراءة المتناسب طرديّاً ومستويات الدراسة النقدية وفروعها.

ولنا أن نسقط المُعضلة ذاتها على مسألة التّرجمة تطبيقاً ونقداً، وعليه فإن أزمة النقد هي برأينا أزمةُ ترجمةٍ بامتياز بل إنها بمثابة مستوى تحضيريّ لأزمة تحريفٍ أعمق. أَوَ ليس تقييمُ الترجمة الإبداعية سوى امتداداً لتلك القراءة النقدية لنصّ أصليّ ينتج عنه نصٌّ دونَه اضطراراً ؟

إنّ أحد مطامح الإيجابيّة في العلوم الإنسانيّة هو التّمييز لا بل حتى التعارض بين التأويل الذّاتيّ القابل للانهزام - أو الاعتباطي إلى حدّ ما- والوصف كونه نشاطاً أكيداً ومطلقاً. فمنذ القرن التّاسع عشر ومشاريعُ تُصاغُ من أجل "نقدٍ علميّ " وبرفضه كلّ " تأويل " لن يتعدى النّقد المذكور كونه مجرّد وصفٍ للأعمال الأدبيّة.

وإنّ وصفاً مطلقاً كهذا، بمجرّد ظهوره، يسارع الجمهور إلى نسيانه، وكأنه لا اختلاف بينه وبين سابقِه. إنّ القضايا الدّلاليّة التي تمثّل مضمون التّأويل لا تقتصر على الوصف إذا ما أعطينا لكلمة الوصف هذه معنى " المُطلق " و" الموضوعيّ ". وإن ما يُثيرُه الوصف الموضوعيّ في الدراسات الأدبيّة، لا يسمح باستقصاء المعنى والعكس صحيح، فعندما يتقرّر المعنى لا يصبح للإجراء المادّيّ أيّ فائدةٍ تُذكر. لكن أن نقول " ليس هنالك من فعل، كلّ شيء تأويل " [202] لا يعني البتّة أنّ كلّ تأويلٍ هو ذا قيمة.

فالقراءة مسار في فضاء النّص لا يقتصر على تسلسل حروفٍ من اليسار إلى اليمين أو العكس ومن أعلى إلى أسفل - وهو المسار الوحيد الفريد، لذلك لا يوجد معنى واحد للنّص - وإنما هو ما يَقتطع ما هو مستمرّ وما يُلملم ما هو متباعد، وهو ما يمثّل

202. Voir : Bergen, Véronique **: « Pas de faits, rien que des interprétations »*dans*** Lignes, n° 7, 2002, p. 97.

تحديـداً للـنّص فـي فضـائه لا فـي خطّيّتـه فيمـا يُعـرف بـ " الـدائرة الهرمينوطيقيـة " Cercle herméneutique [203].

يُسلّم **تـودوروف** بضرورة تعدّديّة التّأويلات. لكن الدّوائر تلك ليست كلها نافعة فهي تسمح فحسب بالانتقال وفق عدد كبير من النقاط ضمن الفضاء النّصّي، وهي تجبر على محو عدد كبيرٍ من عناصره. ومن المعروف بما كان أنّه في مستوى التّطبيق توجد قراءات أكثر وفاءً من قراءات أخرى حتى وإن سلّمنا بأنه لا توجد قراءة وفية وفاءً تامّاً للنّص. وقد أثار **عبد الفتاح كيليطو** هذه القضيّة عندما طرح التساؤل الآتي : " هل توجد قراءةٌ نزيهة تصدر عن حسن النّيّة ؟ وما معنى حسن النية عندما يتعلّق الأمر بالقراءة ؟ " [204].

إذا كان التّأويلُ مُصطلحاً عامّاً للنوع الأول من التحليل الذي نُخضِعُ له نصّاً أدبيّاً، فإن الموقف الثّاني المذكور سلفاً يندرجُ في الإطار العام للعلم وباستخدام هذه الكلمة في هذا المقام، نحن نقصد درجة من الدّقة يبلغها هذا النشاط حيث تكون أقل من التطلعات العامة التي يختارُها المحلّل : فالهدف من التأويل ليس وصف العمل الفريد من نوعه، ولا تحديد معناه وإنما هو إقامة قوانين عامّة يكون نتاجها هذا العمل الفريدو داخل الموقف الثاني هذا، نجد دراسات نفسيّة " التحليل النفسي "، واجتماعية وحتى إثنيّة " عرقية " تُستقى من الفلسفة [205].

---

203. Voir : TODOROV, Tzvetan, ***La poétique***. Editions du Seuil, Paris, 1968, p .17.

204. كيليطو، عبد الفتاح : **مسألة القراءة في** : عبد الله العروي (وآخرون)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانيّة**، جمعيّة البحث في الآداب والعلوم الإنسانيّة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص. 19.

205. Voir : TODOROV, Tzvetan, ***La poétique***. Editions du Seuil, Paris, 1968, p .18.

5.2 ما بينَ الشّعريّة والأدبيّـــة :

نستنتج بأن الشعرية في معناها الواسع تعالج الوظيفة الشّعرية خارج الشعر [206] إذ تُفرضُ وظيفةٌ أخرى على الوظيفة الشّعرية بينما تكون هذه الوظيفة في الشعر مفروضة على الوظائف الأخرى للغة، مما يجعل الأدبية والشعريّة مُشتركتان معا في ما لهما من غاية. وتبعاً لذلك تتأسّس الشعرية في معالجة مسألة ما الذي يجعل رسالةً لفظيّةً عملاً فنيا ؟ ولأن الموضوع الأساسيّ للشعرية هو الصفة المميّزة للنص، فالعمل الأدبي نفسه ليس موضوع الشعرية لأنها تبحث عن الخصائص المُميّزة للخطاب الخاص المتمثل في الخطاب الأدبي، تلك الخصوصيّة المجرّدة التي تصنعُ فرادة الظاهرة الأدبية : الأدبيّة [207].

وإذا كانت الشعرية " تُعنى بالغياب المتمثل في الفجوات الدلالية، فإن الأدبية تبحث في الأنساق والتّنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي " [208].

وهكذا يتقارب مفهوما الشعريّة والأدبية حدّ التّرادف. ومع كونهما " يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرّواج الكافي لينتشر ويُتبنّى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه " [209].

وانطلاقا من ذلك كله لنا أن نذكر بأن الشّعرية في وظيفتها تبتغي هدفين اثنين أولا : اكتشاف تلك القوانين التي تؤسّس للأدبية. ثانيا : استخدام هذه القوانين كمادة أوّلية في دراسة النّصوص. لذلك كانت هذه القوانين وسيلةً وليست غايةً لذاتها" [210].

---

206. وهو الأمر الذي تُعنى به مدونة دراستنا.

207. ينظر : ناظم، حسن : مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، ص. 36.

208. جاكوبسون، رومان : **قضايا الشعريـــة**، مرجع سابق ذكره، ص. 78.

209. ناظم، حسن : **مفاهيم الشعريـــة**، 1994، مرجع سابق ذكره، ص. 36.

210. زروقي، عبد القادر : **أدبيّة النص عند ابن رشيق، في ضوء النقد الأدبي الحديـــث**، كوكب العلوم للنّشر والتّوزيع، 2014، الجزائر، ص. 66.

6.2 مفاهيم الأدبيّـــة [211] Littérarité :

تميّز مفهوم الأدب في الثّقافة العربيّة الكلاسيكيّة بالشّموليّة والاتّساع. إذ اندرجت ضمنه الكثير من النّصوص والنّتاجات الثّقافيّة المختلفة التي لا يَجمع بينها سوى اللّغة بوصفها مادّتها الأولى. ومن هذه النّصوص نشير إلى مقدّمة ابن خلدون، والأغاني، وعيون الأحبار والإمتاع والمؤانسة، ومروج الذّهب، ورسائل إخوان الصّفا وكشّاف الزّمخشري... إلخ. لكن هذا المفهوم الذي استمرّ طويلاً لم يلبث في العصر الحديث أن بدأ في الانحسار لصالح مفهومٍ جديد وضيِّق يرتكز على معايير ومقوّمات مغايرة مثل التّخييل والإثارة الجماليّة، حينما بدأت الثقافة العربيّة تتعرّف على الثقافة الغربيّة وعلى مناهجها النّقديّة [212].

ولقد كان المستشرقون أوّل من اصطدم بهذا الإشكال في دراساتهم حول الأدب العربيّ. فمنهم من تشبّث بالمفهوم القديم للأدب مثل كارل بروكلمان *Carl Brockelmann* في تأريخه للأدب العربيّ ومنهم من آثر الأخذ بالمفهوم الجديد المنبثق عن الحركة الرومانسية مثل بلاشير Régis Balchère وأندري مايكل *André MicKaël*. وإذا كان المتتبّع للحركة النّقديّة الحديثة لا يمكنه إلا أن يقف على ذلك التّذبذب في مفهوم الأدب والوعي بحدوده، فإنّ التّصوّر الذي بدأ يسود في أوساط النّقّاد هذه الفترة هو ذلك الذي يحصر مفهوم الأدب ضمن خانة النّتاجات ذات الطّابع التّخييلي. وهو المفهوم الذي اغتنى بالأبحاث التي قدّمها الشكلانيّون الرّوس والبنيويّون والشّعريّون

---

211. الأدبيّة مصدر صناعيّ مكوّنٌ من شقّين : " **الأدب** " واللّاحقة " **يّة** " يدلّ على معنى مجرّد هو مجموع الصّفات التي يتّصف بها الأدب وتشكّل جوهره. "وسيوظّف النّقد الأدبيّ الحديث هذه الآلية التوليديّة في غرضين متوازيين : إبراز السّمة التّمييزيّة من جهة، وتكريس الهُويّة من جهةٍ ثانية، وهو ما سيجعل هذه اللّاحقة الاشتقاقيّة (ياء النّسبة مع ياء التّأنيث) زائدة تخصيصيّة حيناً وزائدةً معرفيّة حيناً آخر". ينظر : المسدي، عبد السّلام : ***المصطلح النّقدي***، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنّشر والتّوزيع ـ تونس (د، ط)، 1994، ص. 69.

212. Voir : Khalfallah, Nedjmeddine, ***Lexique raisonné de l'arabe littéral***, studyrama, France, 2012, pp.132-133.

كما استفاد من الإلحاح على فصل الأدب عن غيره من النتاجات الأخرى، وعن السّياقات كلّهـا سياسـيّةً كانـت أم ثقافيّـة أم اجتماعيّـة بالـدّعوة إلـى الاهتمـام فـي المقـام الأول بالأدبيّة [213].

هذا كلّه لا يعني أنّ مفهوم الأدبيّة ليس موغِلاً في القِدَم ضمن الثقافة العربيّة بل إنّ الجزء الكبير من ملامحه راسخٌ فيها ما بقي الاهتمام بالحرف والشّعر ودام، بل وقد فرضت العرب شروطاً تجعل العمل جديراً بأدبيّته، فهي لا تتحقّق سوى بتآلف عناصر ثلاث هي : " لفظٌ حامل، ومعنى به قائم، ورباطٌ لهما ناظم. وتكون الحظوة للنّظم لأنّه لجام الألفاظ وزمام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورةٌ في النّفس يتشكّل بها البيان" [214].

وإنّ تبجيل اللّفظ هذا الذي امتازت به العرب جعل الأدبيّة بشكل من الأشكال تحظى، في السّياق ذاته، بمكانة محوريّة في الميزة الدّلاليّة للنّص الأدبيّ عند علماء العربيّة القدامى فنجد ابن الجني - على سبيل المثال لا الحصر- يُجزل في وصف سمات الأدبيّة قائلاً:"اعلم أنّه لمّا كانت الألفاظُ للمعاني أزمّة، وعليها أدلّة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصّلة، عنيت العرب بها فأولتها صوراً صالحة من تثقيفها وإصلاحها " [215].

وإذا خضنا في قضية الأدبية من منظور اللّغة فليست الأدبية كامنةً في معايير جمالية النّص ضمن ما أوردَه المؤلّف وعناه فحسب، بل لها أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما أخفاهُ المؤلّف عمداً بل إنّ الإخفاء ذاك " أي التّضمين L'implicite " جزء لا يتجزأ منها

---

213. Khalfallah, Nedjmeddine, ***Lexique raisonné de l'arabe littéral***, studyrama, France, 2012, pp. 132-133.

214. الخطّاب، أبو سليمان، **بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، (**في الدّراسات القرآنيّة والنّقد الأدبي**)**، تح وتع : محمد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب : 16، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1968، ص : 27.

215. ابن جنّي، **الخصائص**، ج1، تح : محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ط2، ،1952، ص312.

ويكاد يكون الأبلغ، فاللّغة ليست، في ماهيتها، وسيلةً يُفصح بها الكائن العضويّ عن نفسه، ولا هي تعبّر عن الكائن الحيّ بغرض إظهاره. وليس بإمكاننا أن ندرك ماهيتها إذا اكتفينا بالنّظر إليها على أنها جملةٌ من الدّلائل، أو وقفنا عند قيمتها الدّلاليّة.

إنّ اللّغة هي الطّريقة التي يكشف بها الوجودُ عن ذاته **ويحجبها في الوقت ذاته** " [216] وهذا ما يطرح ازدواجيّة اللّفظ والمعنى الحتميّة، الملتصقة باللغة وبالنّص منذ بدايات دراسة الأدب، ويطلق عليها كذلك الصورة والمضمون وهي المشكلة الأكثر امتداداً إلى قضايا التّرجمة.

هنالك التباسٌ يشوبُ تعريفَ " الأدبيّة "، فقد تمت دراستها وفق مناهج عدّة وتيّاراتٍ فكريّة متباينة تمايزت رؤيتُها للمصطلح المذكور. لكنّ الأمر الأكيد هو أنّ " النّصّ " يبقى دوما الوحدةَ - أو اللَبِنة - لكلّ تفكيرٍ مرتبطٍ بالأدبيّة.

وإذا ما تساءلنا حول ماهية " الأدبيّة " الإجرائيّة فنحن بذلك لا نقوم سوى بإعادة صياغة الإشكاليّة السّقراطية والأفلاطونيّة المتجذّرة في التّاريخ المتعلّقة بماهية " الأدب " Littérature. ولعدم وجود تعريفٍ دقيقٍ للأدبيّة فإن الباحث عمّا وراءها Métalittérateur ناقداً كان أم مُدرّساً أم مُنظّراً يجد نفسه أمام غيابٍ لمضمون الدّراسة بل ويجد نفسَه عاجزاً عن تفسير سبب تواجد خطابه وحتى دوره في المجتمع. وإنّ النّقد الذي طبّقه الشّكلانيّون الرّوس Formalistes russes لعقدين من الزّمن والذي انتهجه البنيويّون Structuralistes من بعدهم سبق له أن أبرز بأنّ العمل " الأدبيّ " يُدرسُ ضمن واقعه السّياقيّ

216. Heidegger, Martin : ***L'homme habite en poète,*** in ***Essais et conférences***, Gallimard, tel, Paris, 1997, p. 228.

Contextuel (التّاريخيّ أو الاجتماعيّ أو النّفسيّ) دون أن يتمّ فهم العمل ضمن واقعه الأدبيّ ولا حتى أن يُتوصّل إلى تفسير وظيفته الخاصّة " الفريدة " Unique [217].

وإذا ما بحثنا - على سبيل المثال لا الحصر- في معجم اللّسانيّات الذي وضعه جورج مونان Georges Mounin، وجدنا Vital Gadbois يُدرج فيه تعريفاً لمصطلح الأدبيّة وَرَد على النّحو الآتي : " مضمون علمٍ احتماليّ للأدب، يُعرَفُ بالبنية وبالوظيفةِ الخاصّة بالخطاب الأدبيّ ممّا يُقحم تعريف اللّاأدبيّة. وقد تمثّل الأدبيّة للأدب ما تمثّله اللغة للكلام عند سوسير، أي كلّ ما تشترك الأعمالُ الأدبيّةُ فيه، في التّجريدِ نظاماً " [218]. نلاحظ سلفاً استخدامَ مصطلح " احتماليّ " وتصريف الفعل بما يفيد الرّجحان ممّا يؤكّد صعوبة تقديم تعريف شامل مطلق للمصطلح المدروس.

إنّ جاكوبسون Roman Jakobson الذي عُرِف بانتمائه إلى مدرسة الشّكلانيّين الرّوس اهتمّ هو الآخر بتمييز اللّغة الشّعريّة المُستخدمة في الشّعر الرّوسيّ مع لغة الاستخدام اليوميّ آخذا في الحسبان المعطيات الصّوتيّة Phonique والخطّيّة Métrique والبنيويّة Morphologique والصّرفيّة Syntaxique التي تبني النّصّ الشّعريّ. ومحاولةً من الشّكلانيّين الرّوس استخراج القوانين الجماليّة، أخذوا يقارنون الأعمالَ بعضَها ببعض مؤكّدين على أنّ كلّ عمل فنّيّ قد تمّ إبداعُه بالتّوازي أو بعكس نموذج ما، وهم بذلك يُرسون واحداً من المبادئ التي أُطلق عليها فيما بعد إسم " التّناص" Intertextualité مع انقضاء عمليّة توجيه الكاتب صوبَ القارئ.

217. Voir Marghescu, Mircea : ***La question de la littérarité aujourd'hui*** in ***Interférences Ars Scribendi,*** HISOMA - Maison de l'Orient et de la Méditerranée [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 11 juillet 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://interferences.revues.org/108.

218. Dans le Dictionnaire de la linguistique, édité par Georges Mounin (Paris : P.U.F., 1974), Vital Gadbois définit ainsi le terme « litérarité ».

ومع ذلك، فإنّه يُعاب عليهم اختزالُ الأدبيّة في علاماتٍ شكليّة بسيطة للغاية، يمكن تعليمها "ملاحظتها" في النّصوص الأدبيّة كلّها على عكس اللّغة المشتركة أو العلميّة.

وفيما يراه الشّكلانيّون، فإن اللّغة المشتركة أو العلميّة تنتمي إلى مجال الإيحاء Connotation وبذلك تفتح الرسالةُ المنقولة آفاق التّأويل ولا يتحدّد غرضها في مجرّد الإبلاغ / الإعلام. ولنا هنا أن نتساءل متى تُنسبُ الأدبيّة إلى نصٍّ ما ؟

إنّ تصوّر اللّغة الشّعريّة الذي تقترحه جوليا كريستيفا Julia Kristiva في مؤلّفها الموسوم بـ Semeotike والذي يرمي إلى اعتبارها بمثابة خزّان للإمكانات اللّامتناهية حيث تشتغل اللغةُ ضمنه - إذ لم تعد مجرّد مدىً يُسجّل الانزياح - بل هي تبرز إقحام الأدبيّة في الدّراسة اللّسانيّة.ليقع بذلك مفهوم الأسلوب ضمن جوهر السّلسلة الفكريّة المتعلّقة بالأدبيّة إذ يُعرّف على أنّه العمل الفرديّ الذي يجعل من كلام جماليّ ما انزياحاً بالنّظر إلى الكلام المألوف [219].

أمّا بالنّسبة إلى **ريفاتير Michael Riffaterre** فإنّ فرادة كلّ عمل أدبيّ ليست مجالاً للشّكّ حيث يقول بهذا الصّدد" إن النّص فريدٌ من نوعه على الدّوام. وتلك الفرادة تبدو لي أنّها أبسط التعريفات التي يمكن أن نمنحها للأدبيّة باعتبار أن النص هو الفرادة وهو الأسلوب وهو الأدبيّة. كما يتوجّب التّأكيد على الأسلوب كذلك الذي يثبت وجوده بفعل اللّاقواعديّة Agrammaticalités[220]

وإن كان عناءُ استقصاء " الأدبيّة " مجسّداً في الأسلوب عند هؤلاء، فإنّ آخرين يرون بضرورة قياس أدبيّة النّصّ انطلاقاً من المسافة الفاصلة بين النّظام الشّكليّ للّغة،

219. Kristeva, Julia : ***Semeiotike***, Seuil, Paris,1969, p. 222.
220. Rifaterre, Micheal : ***La production du texte***, Seuil, Paris, 1979, p. 1.

حيثُ يمكن أن يكون قياساً عكس اتّساق النّصّ مع النّظام ذلك أنّ النّص الأدبيّ نادر الاتّساق.

وأمّا بالنّسبة إلى فيكتور رونيي Victor Renier ففي مؤلّفه الموسوم بـ " مشكل النّص السّيميائيّ " يرى بأنه من الهامّ بما كان تسجيل علاقة الموضوع بلغته وبتاريخه وهو ما يعلن عن التّحوّل الثالث الذي وجب على دراسة الأدبيّة استكمالُه. وبهذا الصّدد، تؤكّد باولا دياكونيسكو Paula Diaconescu بأنّ دلالات الكَلِمات في الخطاب الأدبيّ تتأرجح بين الاحتمالات المعجميّة Dénotatives التي تحوز عليها والاحتمالات الإيحائيّة Connotatives التي يمكن أن تحوز عليها ويتوافر ذلك في اللغة الطبيعيّة أكثر ممّا هو عليه في اللّغة العلميّة [221].

وعموما يتّضح بأنّ الأدب ينقل مُعطياتٍ تواصليّة، ويُشغّل الخيال والحُلم، ويُعزّزُ ويفعّل ذلك كله بطلاقةٍ ما Eloquence. فهو إعادةُ صياغةٍ للتاريخ، ولعلم الاجتماع، وهو في الوقت نفسه بلاغة Rhétorique[222].

نستنتج من هذا أن الأدب هو إعادة الإفهام بالأشياء الراسخة في البنى الثابتة للوعي، المُكتسبة سلفاً عند أيّ مستخدِمٍ لنظام اللّغة العاديّة. وفهم الأدب إنّما يعني الانتقال من ذلك النّظام العاديّ إلى نظامٍ بنى لذاته أُسُساً تنطلق من النّظام السالف ذكره إما ليكون امتداداً له أو تجديداً له أو هدما له لبناء مقاييس جديدة تؤثّر في المتلقّي حدّ استحداث قناعات جديدةٍ في صلبه وهو صميم البعد الميتالغويّ.

221. Diaconescu, Paula : ***Sémantique et stylistique Méthode d'investigation d'un texte, in Philologia Pragensia,*** T. 12 1969, ň 4, pp. 238-245.

222. Voir Marghescu, Mircea : ***La question de la littérarité aujourd'hui*** in ***Interférences Ars Scribendi,*** HISOMA - Maison de l'Orient et de la Méditerranée [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 11 juillet 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://interferences.revues.org/108.

ومع كل هذا الزّخم الفكريّ بخصوص مفهوم الأدبيّة فإنه لا يمكن للمنظّر أو النّاقد أن يتجاهل ولا أن يتناسى القارئ الذي كان عليه من قبلُ، فقد سبق وأن وُجدت عنده تجارب ذاتيّة تأسيسيّة [223].

وما قد تشاطره هذا النّاقد حميميّا مع آنتيغون Antigone ومع هاملت Hamlet ومع روديون راسكيلنيكوف Rodin Raskolnikov يبقى هامّاً في نظره. وعدم أخذه ذلك في الحسبان لن يكون خيانةً للآخر فحسب بل نكراناً للذات. لكنّه بصفته مُنظّراً - تحديداً - هو مطالبٌ بتقديم إجابةٍ على أن لا تكون ذاتيّةً أي أن لا تتخلّلها العاطفة بل يتوجب عليه إعطاء إجابةٍ فلسفيّة بإحراز ذلك الانتقال العسير من الواقع المعيش صوبَ تَصَوُّرٍ يضبط تلك الحقيقةَ ويُبرزها [224].

ومادام تدريس الأدب محلّ نقاش مستمرّ، فإنّ المُقاربة النّظريّة له باتت ضروريّة في الوقت الرّاهن بل أكثر من أيّ وقت مضى، وبات المنظّرُ مُطالباً بشرح الوظيفة الخاصة للخطاب الأدبيّ مع إبراز مُبتغاه المباشر ذلك أنّه دون تقديم تعريفٍ واضح حاسمٍ للأدبيّة سيستمرّ الأدب في الانهيار الذي تتواصل الأدبيّةُ فيه نحوَ اللّامدلوليّة Insignifiance وإنّ

223. أو ما يطلق عليه روّاد مدرسة كونستانس الألمانية تسمية " أفق الانتظار " أو " أفق التّوقّعات " Horizon d'attente ضمن نظرية التّلقّي التي أسهمت في إحداث تحول كبير في مجرى دراسة النص، إذ لم يعد ينظر إليه بوصفه كياناً مستقلاً عن قارئه الذي ينبغي أن يصاحب النص في كل مرحلة يمر بها، فهو الذي يثبت وجوده ويكرسه. ولعل الأعمدة التي ترتكز عليها هذه النظرية ويحدد الأفق هذا الطريقة التي يتدخّل بها القارئ في النّص من أجل بناء معنىً يقتربُ من المعنى الذي قصدَه صاحبُه، وقد يختلفُ عنهُ مُحدِثاً صِراعاً بين الأُفقَين، وبالتالي يؤدي إلى حدوث ابتعادٍ في وجهات النّظر ومنه في المعنى.

224. Voir Marghescu, Mircea : ***La question de la littérarité aujourd'hui*** in ***Interférences Ars Scribendi,*** HISOMA - Maison de l'Orient et de la Méditerranée [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 11 juillet 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://interferences.revues.org/108.

الاعترافـات العاطفيّـة للدّارسـين لمـا وراء الأدب Métalitérateurs لا تسـهمُ البتّـةَ فـي صونها [225].

ولنـا أن نستخلص مـن الـدرس النقـدي الحـديث بـأنّ "الأدبيّـةَ أوسـعُ مـن الأسـلوبيّة والشّـعريّة علـى حـد سـواء، لـذلك تمكنـت مـن احتوائهمـا، فإنّهمـا تعمـلان علـى حصـر الخصـائص الفنّيّة فـي الخطـاب الأدبـي، وهذه الخصـائص هـي التـي تُضـفي علـى الخطـاب أدبيّتـه، أي أن الخصـائص هـي الأدبيّـة ذاتهـا، ممـا يجعلهمـا تسـعيان إلـى تشـخيص الأدبيـة ضمن نسيج الخطاب اللّغوي والأدبيّ " [226].

إنّ مفهـومَ الأدبيّـة - وإن تعـذّرت الإحاطـة بـه مـن منظـور علمـيّ لـنقص العـدّة المضـبوطة - إلّا أننـا نسلّم بـأنّ الخطـاب الأدبـيّ خطـابٌ متعدّد المعـاني Plurivoque وأنّ الخطابَ العلميّ ما هو إلّا خطابٌ أحاديّ المعنى Univoque.

إنّ " تحقّق الأدبية بما تقدّمه من شكل متحرّر من الآلية، لـه علاقة بأنشطة الإدراك والتّلقـي، لأجـل مـا تفرضـه مـن عمليـة " تعصـير " دائـم لهـذه الشّـعريّة مـن خـلال ربطهـا بعلاقـات المرسـل والمتلقّـي والرّسـالة ". [227] ونفهـم مـن ذلـك بـأن الأدبيّـة لا تُعنـى بالدراسـة الداخلية المطلقة للنص كبنية مغلقة إنما هي تُعنى بكل ما يجعل من ذلك النص نصّا أدبيا سواء تعلق الأمر بعناصر نصية أو بأخرى خارجية.

إنّ ما سنركز فيه في الفصل اللاحق هو علاقة " الأدبيّة Littérarité " مفهوماً بالتّرجمة من منظور " الحرفيّة / الحرفانيّة Littéralité.

---

225. Voir Marghescu, Mircea : ***La question de la littérarité aujourd'hui*** in ***Interférences Ars Scribendi,*** HISOMA - Maison de l'Orient et de la Méditerranée [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 11 juillet 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://interferences.revues.org/108.

226. زروقي، عبد القادر : **أدبيّـة النص عند ابن الرّشيـق**، مرجعٌ سبق ذكره، ص. 67.

227. زروقي، عبد القـادر: **أدبيّة النص عند ابن الرشيـق**، مرجع سبق ذكره، ص. 87.

3. الخطاب الأدبيّ بين الصورة والمضمون :

عنـدما نـدرس الشّـكل فـي الأدب فكأنمـا نحـن نـدرس الحـرف فـي ترجمـة الأدب. وعندما يُذكر المضمون في الأدب فكأنما نحن ندرس حدود التّأويل - تأويل الدلالة -وترميز الدلالة تلك بمضمونٍ مُوازٍ لها في اللغة المنقول إليها. وعليه فإن هذه الازدواجيّة لا تفارق العمل الأدبيّ في انتقاله وتحوله وتأويله.

ولعل أوّل من أثار قضية الصورة والمضمون في النقد العربيّ هو الجاحظ ولم يتوقف عند الحديث عنها فحسب بل لطالما رجّح كفّة اللّفظ على المعنى، بل وقد أهمل المعنى نسبيّاً حيثُ يرى فيه قيمة جماليّة أقل من القيمة التي يحظى بها الشكل إذ يقول بهذا الصّدد : " المعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجمي والقرويّ والبدويّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتحبير اللّفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطّبع وجودة السّبك "[228].

وإن كـان الجـاحظ مـن أهـم المشـتغلين علـى المعنـى إلا أنَّ إيثـارَهُ للّفـظ كـان فـي مواجهة نظرة الغرب في ادّعائهم لكثرة معانيهم بالقياس إلى معاني العرب القدماء. ولعله وجب هنا استحضار مبدأ الحرفيّة Littéralité في الترجمة، لنجد أن المنطق الحرفيّ نفسه كـان حاضـراً فـي نسـق الجـاحظ مـن خـلال اهتمامـه بالشـكل اهتمامـا كبيـرا دونمـا إقصـاء للمعنى.

وليس الجاحظ الناقد العربيّ الوحيد الذي أثار القضية تلك، بل قد انتشرت لدى عديد نقاد العرب من أمثال ابن قتيبة الذي عارض الجاحظ في مؤلّفه " الشّعر والشّعراء " مؤكّدا على أنّ البلاغة لا تُختزل في اللّفظ بل إن المعنى تابعٌ له. وحتى " قدامة "، فقد تناول في

---

228. ينظـر : ضـيف، شـوقي : **فـي النّقـد الأدبـيّ**، مكتبـة الدراسـات الأدبيـة، دار المعـارف، ط 5، مصـر، 1977، ص. 161.

كتابه " نقد الشّعر" جودة اللّفظ ورداءته وجودة المعنى ورداءته وتبعه في ذلك "أبو هلال العسكريّ" في كاتبه "الصّناعتين" فقد أولى أهمية كبيرة بالعنصرين مُجتمعين، والدليل على أنه ليس لنا أن نتحدث عن الشكل والمضمون دون أن نعرّج على الترجمة هي تبنّيه لفكرة مفادُها أنّ من عرف لغةً أجنبيّة غير لغته مكّنته من التنويع في أفكاره وفي معانيه [229].

وهنالك من النقاد العرب من لم يسلّم أبدا بالفصل بين اللفظ والمعنى، نذكر منهم ابن رشيق الذي يقول في مؤلّفه "العمدة في صناعة الشّعر ونقده" إنّ اللفظ جسم وروحه المعنى، وكما لا يمكن الفصل بين الجسم والرّوح، كذلك لا يمكن الفصل بين اللّفظ والمعنى. وقد شبّه ضعف اللّفظ بضعف الجسم وما يصيبه من شلل وشبّه ضعف المعنى بمرض الروح وتأثيره في الجسم [230].

ومع ذلك فإن نقاد العرب أغلبهم آمنوا بتقديم اللّفظ على المعنى من منظور أننا لا نفكر في الذهب حين نفكر في صنعة خاتم بل في الصّنعة،مثله مثل الماء الذي يُقدّم في آنية فضّية أو ذهبيّة أو مزخرفة إذ تكمن المفارقة هنا في انصراف الاهتمام عن الماء إلى الآنية [231].

وقد عبّر النّقد العربيّ القديم عن العلاقة الجامعة بين اللفظ والمعنى بمصطلح " مشاكلة اللّفظ للمعنى " [232] إذ لابد من اختيار اللفظ المناسب للمعنى في أي صورة يريد

---

229. ينظر : ضيف، شوقي : **في النّقد الأدبيّ**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط5، مصر، 1977، ص. 162.

230. ضيف، شوقي : **في النّقـد الأدبيّ**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط 5، مصر، 1977، ص. 162.

231. نفسه، ص. 164.

232. ابن رشيق : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تر : محيي الدين ديب، ط 1، ج 1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص. 127.

المبدع التعبير عنها لأنه من مهام الأديب "أن يحوك الكلام على حسب الأمانيّ، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني " [233]. وهذا التناسق يؤدي دورا كبيرا في تحقيق أدبية النص.

ونالت هذه المسألةُ بالمثل نصيبها لدى الغرب منذ أرسطو الذي رأى بعدم فصل العنصرين لتلازمهما الحتمي، لتمتدّ إلى الفلسفة الجماليّة وليبقى التساؤل قائما ليُرجّح التلازم المذكور على أن يكون اللفظ والمعنى وجهين لعملة واحدة بتعبير سوسير نفسه بخصوص الدال والمدلول ذلك أن الأثر الفني لا يحدث إلا بوجود كليهما وباندماجهما كذلك.

هذا هو ما أكّد عليه عبد القاهر الجرجاني في مؤلّفه " دلائل الإعجاز " إذ سمى العلاقات القائمة بين اللفظ والمعنى "النظم" مؤكّدا بأن قوتها في التحامها وفي تناسقها وأنه لو كان القصد بالنظم إلى اللّفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النّفس ثمّ النّطق بالألفاظ على حدودها لكان ينبغي أن لا يختلف اثنان في العلم بالنظم الحسن وغير الحسن لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً ولا يعرف أحدهما شيئا يجهله الآخر إذ قال : " ينبغي للقارئ إذا رأى النقاد يقابلون بين جودة الكلام وبين النسج والوشى والنقش أن لا يظن أنهم أرادوا بذلك الألفاظ، بل هو تمثيل وتشبيه يرجع إلى أمور وأوصاف تتعلق بالمعاني " [234].

أما في المذاهب الأدبية فقد عُرف التيار الكلاسيكيّ بتبجيله الشّكل طامحاً للمثاليّة بينما سعى التيار الرومانسي، على عكس ذلك، إلى تفضيل المعنى وسلامة التعبير[235].

وإذا ما ربطنا ثنائيّة الصورة والمضمون بموضوع الأدبيّة وجدنا الفكرة ذاتها عند ميشال ريفاتير Michael Rifaterre في رؤيته للّغة، لغة الخطاب الأدبيّ، فهو يُسلّم بتجربة

---

233. المرجع نفسه، ص. 128.

234. ينظر : ضيف، شوقي : **في النّقد الأدبيّ**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط 5، مصر، 1977، ص. 163.

235. المرجع نفسه، ص. 166.

الفرادة Expérience de l'unique ضمنها ذلك أن "لغة الشّعر تختلف عن لغة الاستخدام العادي المألوف وهو أمر يدركه القارئ العاديّ وحتى القارئ الأكثر سذاجة. فالشّعر يوظّف كلمات لا ترد في الخطاب العادي وغالبا ما يتميّز بنحو خاص (...) كما إن الشّعر قد يرد في معنىً يُرادُ منه معنىً آخر" [236].

وإذا سلّمنا بأن الوزن هو أهم عناصر الشكل فهو- في الوقت نفسه - أسهل ما يمكن للقارئ اقتناصه من النّص، والدليل هو أن أبسط قارئ يمكنه من خلال الوزن أن يَميزَ الشعر من غيره، لكن الفرادة الأسلوبيّة والتّضمينيّة والإيحائيّة مُسهمةٌ في أدبيّة العمل، وفي قوة تأثيره وتثمين ذكاء قارئه " فالمعنى يَكسو النّص وكأنّه مادةٌ غريبة في عُمق هذه الكلّيّة التي تُسمّى الشّكل وهي ما يعكف فعل القراءة على استكشافه " [237].

أما رولان بارت Roland Barthes فقد تناول هذه القضيّة من منظور أنّ الشّكلُ لا يعدّ مادة سطحية يزدان بها النص فحسب، إنما يملك من العمق ما يملكه المضمون باعتبار أنه لا يمكن الفصل بينهما من البداية كون البناء الفني لا يقوم في كلّيّته على الشكل [238] ويقول بهذا الصدد " ليس الشّكل حلية ولا مجموعة من القواعد، بل هو تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذّات، بأعماق الموضوع " [239]. فالوظيفة النقديّة تتراوح بين الوظيفة الشّعريّة والوظيفة التأثيريّة، والشكل لا ينسلخ عن أخلاقه التي تمثل الحمولة المعنوية المجسدة للموضوع الاجتماعي.

---

236. Riffaterre, Michael : ***Sémiotique de la poésie***, Seuil, Paris, 1979, p. 25

237. OTTEN, M *in* ***Méthodes du texte, introduction aux études littéraires***, Ed. Duclot, Paris Gembloux, 1987, p. 342.

238. ينظر : بارت، رولان : **النـقد البنيوي للحكاية**، تر : أنطوان أبوزيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1988، ص. 56.

239. بارت، رولان : درجة الصّفر للكتابة، تر : محمد برادة، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، والشركة المغربيّة للنّاشرين المتحدين، الرباط، المغرب، 1980، ص. 12.

وانطلاقا من ذلك يقرر المؤلف أن يموضع شكله فيكتسب النص أدبيّته بارتقاء الموضوع والبناء الأسلوبيّ معا [240]. وهي ضبطاً النقطة التي سنحاول إثراءها في الفصل الآتي في حديثنا عن الشكل والمضمون من منظور أدبيّة التّرجمة.

نستنتج أنه فعلا لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في تعريفهما وفي تكامل وظيفتيهما فالشكل والمضمون جزء لا يتجزأ من جمالية الأثر الأدبيّ، وتفاعلُهما هو المُحدث للأثر الفنيّ. لذلك لا يمكن تصور أحدهما دون الآخر لدرجة أن "يغدو الشكلُ مضموناً والعكس بالعكس " [241].

4. في رحلة البحث عن المعنى A la recherche du sens perdu :

يكمن الهمّ الأدبيّ في رحلة البحث عن المعنى التي ابتدأت منذ أن خُلق الإنسان ولا تـزالُ إلـى اليـوم تسـتدعي جهـوده المتتاليـة. وقـد يسـتوقفنا هـا هنـا رأيٌ لبـول فـاليري Paul Vallery الذي يقول : " لا يوجد معنى حقيقيّ للنّص."وهو بذلك قد لا ينفي المعنى في ذاته بل ينفي تمامَه لأنه يُضيف قائلاً :"ولا سلطة للمؤلّف، فالنّص وبمجرّد أن يُنشر يصبح على هيئة جهاز يمكن لأي أحد أن يستخدمه مثلما شاء " [242].

وهو بذلك ينضمّ إلى رولان بارت المُبادر بإعلان موت المؤلّف La déclaration de la mort de l'auteur والذي مهّد نسقيّاً للتيار ما بعد البنيويّ Post-structuralisme. وإذا

240. ينظر : زروقي، عبد القادر : **أدبيّة النص عند ابن الرشيق في ضوء النقد الأدبيّ الحديث**، دار كوكب العلوم الجزائر، 2014، ص. 139.

241. ماركوز، هربرت : **البعد الجمالـــي**، تر : جورج طرابيشي، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص. 55.

242. Voir : Marx, Wiliam : ***Les deux poétiques de Valéry,*** *in Fabula/les colloques*, Paul Valéry et l'idée de littérature, URL http://www.fabula.org/colloques/document142php, page consultée le 21 février 2018.

ما وسّعنا نطاق الآراء النّقدية بخصوص المعنى - باعتبار الترجمة امتداداً للخطاب في لغة أخرى - وجدنا جورج شتاينر George Steiner يقول "أن نفهم معناه أن نترجم " [243].

5. في أدبيّةُ الرّواية :

إنّ الجدوى من دراستنا للرّواية ها هنا هو بالدّرجة الأولى البحث في هندستها وصنعتها وإبداعيّتها، وعليه لسنا ننوي دراسة الرواية دراسةً نظريّةً فحسب إنما نحن نصبوا إلى البحث في طرائق تأسيسها وهيكلتها والتّرميز الذي يلغّم كلّ مؤلّف أسلوبَه به.

لأننا عندما نعي بنقد الرواية تطبيقاً سننتقل من هذا الإجراء إلى نقد الترجمة تطبيقاً كذلك، وعليه فإنّهُ من الضّروريّ الوعي بكون الرّواية صعبة التّعريف من ناحية الممارسة، إذ يمكن لكلّ روايةٍ في ذاتها أن تمثّل تعريفاً مستقلّاً عن الرواية، ونستحضر في هذا السّياق قول ميلان كونديرا Milan Kundera : " إنّ عالم النّظريات ليس بعالمي "..." إنّ نتاجَ كلّ روائيّ مشتمل على رؤية ضمنيّة لتاريخ الرّواية، وعلى فكرةٌ حولَ ماهية الرّواية. إنّ فكرةَ الرِّوايةِ هذه - الكامنةِ في رواياتي- هي ما أنطقتُ " [244].

ثمّ إنّ وُلوجنا عالم الرّواية يستدعي بدءاً الحديث عن الكتابة التي بدورها تصطبغ بصبغة الأسلوب وهذا ما يؤكّد بأنّ الرّواية كلٌّ متكامل لابدّ من تفكيكه لفهم مضامينه.

وإذا أخذنا رأي رولان بارت Roland Barthes عن الكتابة فسنلاحظ أنّه في تعريفه لها يُدرج أكثر من مفهوم متعلّق بالرواية إذ يقول : " الكتابةُ هدمٌ لمعنى العالم، وإتاحةُ سؤال غير مباشرٍ يحلّ محلّه، وهو تساؤلٌ يعدِلُ المؤلّف عن الإجابة عنه بتشويقٍ أخير.

---

243. ريكور، بول : **الصبغة النّموذجيّة للتّرجمة**، مقال مترجم (تأليف جماعي) الترجمة والفلسفة السياسية والأخلاقية، تر : عز الدين الخطابي منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب 2004، ص. 39.

244. « Le monde des théories n'est pas le mien (…). L'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman. C'est cette idée du roman, que j'ai fait parler. » Voir : Kundera, Milan, ***L'Art du Roman,*** Gallimard, 1986.

أمـا الجـواب، فكـلُّ واحـدٍ منـا يُقدّمـه جالبـاً تاريخـه وكلامـه وحرّيّتـه ؛ ولأنّ التـاريخ والكـلام والحرية يتغيّرون تغيّراً لا متناهياً، فإنّ أجوبة العالمِ التي يقدمها للمؤلف لا متناهية : ولن يُتوقَّف أبداً عن الإجابة عمّا قد كُتب خارج كلّ جواب : مؤكَّدةً ثم مبسوطةً للمنافسة ثمَّ مُستبَدَلةً، المعاني تمضي والسؤال يبقى " [245].

انطلاقاً من هذا القول ندرك بأنّ رولان بارت يصل الكتابة بمفهوم الانزياح Ecart عندما يتحدّث عن هدم العالم المألوف ووضع آخر جديد، ثم ينتقل بعد ذلك ليتحّدّث عن التّضمين Implicite في صيغة سؤال وهو يشير بذلك إلى كلّ فضولٍ يثير تساؤل القارئ إثر إحداث انتهاكٍ أدبيّ للأعراف المتداول عليها في معرفته السابقة فيطرح الأخير تساؤلاً استدرجه المؤلّف إليه من خلال الإخفاء المُمارَس لِيُدخِلَ القارئَ في تجربةٍ فحواها ما يعبّر عنه فولفغانغ أيزر Wolfgang Iser بمنطق السؤال والجواب. ويصطبغ الجوابُ عندئذٍ بأفق انتظار القارئ Horizon d'attente حسب تعبير روّاد نظريّة التّلقّي فاتحاً المجال لتعدّدية التّأويل ولا محدوديّة المعاني وهو بذلك يعيد تسطير مسار المقاربات النظرية للأدب مسلّطا الضوء على البنيويّة إلى ما بعدها "نظرية التلقي ".

ومن هنا سنحاول الاشتغال على بعض مضامين الخطاب الرّوائيّ التي تشكّل أدبيّة الكتابة والتي انطلاقا من تكوينها سندنو قدر الإمكان من مبنى الرواية.

245. « Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, 'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeur. » Barthes, Roland, ***Sur Racine,*** Ed : Seuil, 1963, p. 11.

1.5 الأسلوبيّةُ [246] أدبيّةً :

إذا كانت الأسلوبيّة علماً وصفيّاً تحليليّاً يهدف إلى دراسة مكوّنات الخطاب الأدبيّ وتحليلها، فهو بذلك قابلٌ لاستثمار المعارف المتّصلة بدراسة اللّغة - لغة الخطاب الأدبيّ تحديداً - ذلك أنها متّصلةٌ بمناهج متعدّدة الأنظمة Multidisciplinaire ومتداخلة الأنظمة Interdisciplinaire [247]. وبذلك ليست الأسلوبيّةُ اتّجاها نقديّا فحسب إنما هي " آلية يُرادُ منها البحث عن البُعد الأدبي للنّص" [248].

ويحدد ريفاتير أهم ميزة للأسلوب الأدبي على أنها " عدم الحفاظ المادّيّ على الوحدة الفيزيايّة للنّص، ولكن على الأصحّ نتيجة حضور خصائص شكلية في النص " [249].

وإذا ما حاولنا الدنو من الأسلوبية من خلال إقامة الفرق بينها وبين الشّعرية وجدنا في مستوى أول أنّ الأسلوبية تُعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما، دون غيره من النصوص. بينما تُعنى الشعرية بدراسة القوانين العامة للصّياغة الأدبيّة في نص بعينه، إلا أن الميدان الإجرائيّ الأسلوبي في تحليل النصوص قاد الدرس النقدي الحديث إلى التأليف بينهما، فغدا تطبيق القوانين الشعرية العامة على نص ما يعي وُلوجاً في الكشف عن الخصائص الفرديّة للنصوص نفسها، ففي داخل الأسلوب هنالك القوانين العامة للصياغة

---

246. يعرّف ريفاتير الأسلوبية بأنها "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبّل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة (...) تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص ". المسدي، عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق ذكره، ص. 49.

247. السد، نور الدين، ***الأسلوبيّة وتحليل الخطـــاب***، دراسة في النقد العربي الحديث، (تحليل الخطاب الشعري والسّردي)، ج 2، دار هومه، الجزائر، 2010، ص. 5.

248. زروقي، عبد القادر : **أدبيّة النص عند ابن رشيـــق**، مرجع سبق ذكره، ص. 52.

249. ريفاتير، ميكائيل : **معايير تحليل الأسلوب**، تر : حميد الحمداني، ط 1، منشورات دار سال، الدار البيضاء، 1993، ص. 19.

الأدبيـة، أو قـوانين النـوع التـي يستحضـرها الأديـب وهـو يُبـدع نصـه مـن خـلال الكيفيّـة التـي تُطبَّق بها هذه القوانين وانتقاء ما يناسب التجربة الأدبية منها، فضلا عن الانزياحات عن تلك القوانين. ومن هنا ذابت الحدود بين الشعرية والأسلوبية [250].

2.5 الأدبية وتجربة الفرادة عند ريفاتير Riffaterre :

يـرى ميشـال ريفـاتير مـن خـلال مقاربتـه للأسـلوبيّة مـن منظـور الأدبيـة - بوصـف الأخيرة تمثّلا لتجربة الفرادة- أن الاتّصال الحاصل بين النص الأدبيّ والقارئ والحوار القائم بين المؤلف والقارئ لا علاقة لـه بعملية الاتّصال التي نصفها عموماً بالعاديّة أو المعهودة إذ إنّ نقطـــة التقـــاء القـــارئ مـــع الـــنّص الأدبـــيّ متعلّقـــة بتجربـــة الفـــرادة Expérience de l'unique التي يكون الأسلوبُ فيها اللّزامَ الأوّل، وينجلي هذا الأسلوب في النّص المتضمّن لمظاهر اللّاقواعديّة Agrammaticalités [251].

ويشرح ريفاتير بـأن المؤلّف ضمن تجربـة الفرادة يبحث عادة عن تشويش المنطق الفكريّ أو اللّغويّ للخطـاب المعهود "المتعارف عليـه"، محـاولا بذلك تشكيل انزيـاح جمـاليّ Ecart esthétique. وليس يقصد باللاقواعدية الأخطاء التي يمكن أن تشوبَ لغة ما تركيبيا أو أسلوبيا إنما يقصد بها تلك العناصر غير النّظاميّة التي تشوّش على نحو النّص متى تواجدت فيه - من باب الإبداع لا من باب الضّعف - لإحداث جديدٍ لم تعهده اللغة قبلا في عمومهـا. وبتعبيـر أدقّ، هـي مَـواطن العمـل الأدبـيّ التـي يـتمّ فيهـا هـدم الأعـراف اللّغويّـة

250. ينظر : موسى صالح، بشـرى : **المنهج الأسلوبي في النّقد العربي الحديـث**، دار علامات، ص. 50.

251. فـي نظـام ريفـاتير يُقصـد باللّاقواعديّـة، اعتبـار أن النّص مصمّمٌ ليُولِّدَ نحـوهُ الخـاصّ ـ بـالمفهوم الواسـع ـ وعليـه لا حاجة إلى الاهتمام بـ*الانزياح* إزاء القواعد الخارجيّة المتواجدة سلفاً. بل إن المصطلح يدلّ عنده على كلّ حدثٍ نصّيّ يمنح القارئ الشعور بأنّ هنالك قاعدة ما قد انتُهِكت حتى وإن ظلّ الوجود القبليّ للقاعدة غير قابل للبيان، حتى وإن لم نستحضر أيّ قاعدةٍ سوى لعقلنة مُسبقة لإحصار في التواصل المعهود. ينظر :

- Riffaterre, Michael, ***Sémiotique de la poésie***, traduit de l'anglais par J. Jacques Thomas, ed :du Seuil, Collection Poétique, 1983, (Voir : Ndt) pp. 12-13

المتعاهد عليها لدى فئة ثقافيّة لإنتاج لغة جديدة يترجمها أسلوب الأديب إذ تتطبع بصمته في طريقته لإجراء الهدم ذاك بغية إدراك الفرادة وإحداث الوافد [252]. أي أنّ التقاء النّص بالقارئ لا يمكن أن يكون على صلة بالقواعد المُتحكّمة في عمليّة الاتّصال المعروفة بـ " العاديّة ".

بتعبير آخر، يعيش المؤلف تجربة الفرادة ويجعل القارئ يعيشُها بدوره حيث يكون الهدف من المنطق الجديد الذي يبتكره المؤلّف هو تشويش الحالة العاديّة المألوفة في النص عن طريق اللاقواعدية المذكورة.

وإذ تتمّ عمليّةُ القراءة ضمن فعل التلقي في غياب القارئ بل باستحضاره فحسب "القارئ الضمني/ القارئ الخيالي/ القارئ النّموذجي " [253] ؛ يتمّ فعل التلقي هو الآخر في غياب المؤلف فيغدو الحضور كل الحضور للأسلوب مادام القارئُ قد تخيّل المؤلّفَ بعدما كان المؤلّف هو من تخيّلَ القارئَ دون أن يكون الواحد منهما حاضرا فعليا مع الآخر فيصبح بذلك " الواقع والمؤلّف نتاجَين للنّص " [254].

3.5 الاتّصال الأدبيّ من منظور أسلوبيّ :

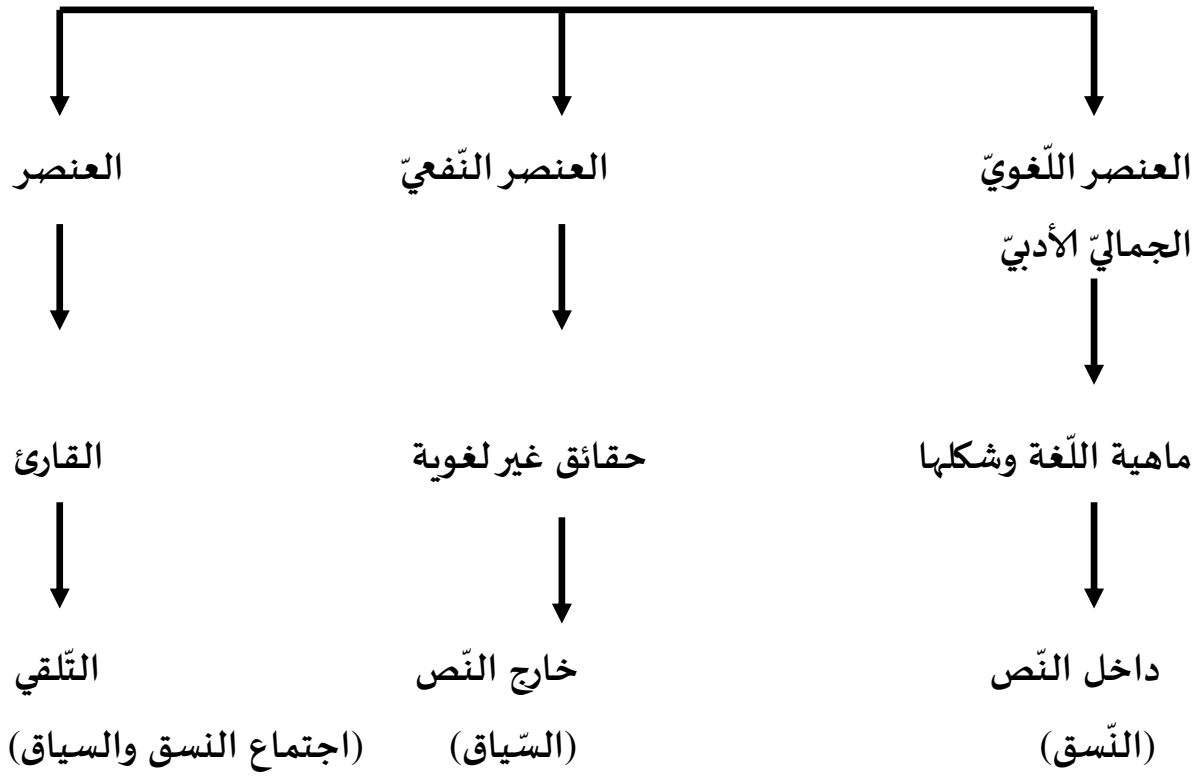
يهتمّ النّقد الأسلوبيّ بالأسلوب وتحديداً بما يجعله يمس النص الأدبي في خصائصه الفنية والبلاغيّة والأساليب الشكليّة سواء تعلق الأمر بالمبادئ الكتابيّة للأدب أو بالقوانين المتحكّمة في النّص الأدبيّ شكلاً ومضموناً. ومن الناحية اللغويّة يكون الاهتمام بالدّلالة الذّاتيّة، والإيحائيّة أي بمعنى الكلمة خارج السّياق النّصّي أو بما يكمن في الرجوع إلى

252. Voir, PRÉVERT, J. (2000) [1949], ***« Le concert n'a pas été réussi »,*** Paroles, Paris, Gallimard. p. 70

253. كنّا قد قدّمنا تعريفات أنواع القراء المذكورين أعلاه في تناولنا أنواع القراء ضمن رسالة الماجستير. ينظر : بوزيدي، فاطمة الزهراء : جمالية تلقي الترجمة الأدبية، رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي وترجمة فرانس مابير لها إلى الفرنسية أنموذجا دراسة تحليلية نقدية، ص. ص. 42، 43، 46.

254. Voir, RIFFATERRE, M. (1979), ***La production du texte***, Paris, Seuil. p. 10

النص من جهة وإلى ثقافة القارئ من جهة أخرى [255]. والمخطط الذي نُدرجه فيما يأتي يُلخّص مقاربة التّحليل الأسلوبيّ للنّص الأدبيّ :

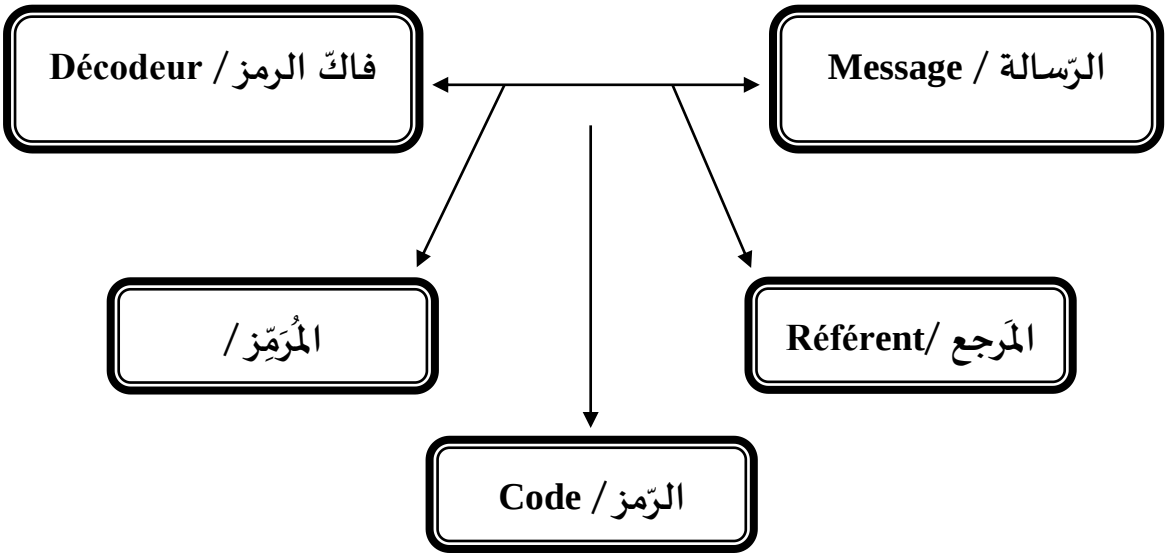


في سياق الاتّصال العاديّ الذي يبرزه مخطّط جاكوبسون المعروف، تتمّ العلاقة ثنائيّة القطب خاصّةً بين المُرَمِّزِ Encodeur وفاكّ الرّمز " الشفرة " Décodeur، الباثّ والمُتلقّي أو بالأحرى بين المُرسل والمرسل إليه : أمّا الأوّل فهو يبعثُ برسالةٍ ما مُستعيناً برمزٍ يعودُ على مَرْجَع في سياقٍ مُعيّن، فيستقبل فاكّ الرّموز هذه المعطيات ويؤوّلها بدوره ليفهم الرّسالة.

لكن عندما نقرأ كتاباً فإنّ **المُرَمِّزَ Encodeur** غير حاضرٍ معنا فتتحوّل العلاقة وتصير علاقة مُباشرة بين فاكّ الرّموز والرّسالة نفسها ألا وهي : الكتاب. إنّ القارئ - إذ

255. ينظر : عبد القادر، زروقي : أدبية النص عن ابن الرشيق، مرجع سبق ذكره، ص. ص. 36.

لا يحوزُ على ممرّ مباشر يوصله إلى المُرَمِّز أو المراجع أو أيّ علاقةٍ خارجة عن الكتاب - ليس له إلّا أن يستنتجها .ولأنّه ليس أمام القارئ سوى النّص، فلابدّ لهذا النّص أن يكون أوّل اهتمامه. يمثّل المخطّط الآتي[256] العلاقات الفريدة للعناصر المختلفة التي تحقّق الاتّصال الأدبيّ وهو مستوحى من مخطّط الاتّصال عند جاكوبسون لكنه يتعدّاه إلى ملامسة تجربة الفرادة :



وبواسطة طبيعة عملية الاتّصال هذه تنتقل وظيفة الكلام من **المستوى التمثيلي Mimésis** إلى **المستوى الدّلالي Sémiosis** بمعنى أنّ اللّغة الأدبيّة أو بالأحرى اللّغة الشّعريّة لا يتمّ فيها البحث عن تمثيل الواقع وإنما عن إنشاء نظامٍ دلاليّ موحّد ومتّسق.

لنا أن نستخلص مما سبق ذكره بأن الأسلوبَ كامنٌ في الرمز Le Code إذ قام المؤلّف بترميزه وسيفكّ ذلك الترميزَ القارئُ بدوره. تعد هذه العمليّة، في الواقع، المادة الأوّليّة التي تدراستها التيارات الأدبية كافة " سياقية ، نسقيّة، بنيويّة، تداولية، جمالية التلقي.." لكن إذا ما وضعنا تركيزنا في الرمز Le Code فإننا في ميدان الأسلوبِ ضبطاً. ومن هنا

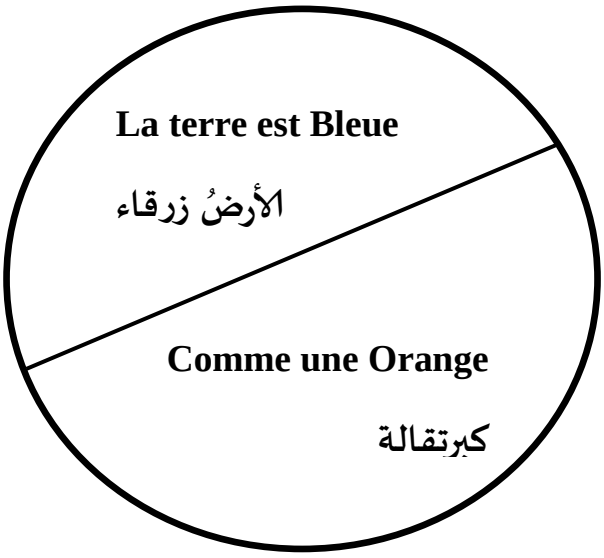
256. Voir : PRUD'HOMME Johanne et GUILBERT Nilson, 2006, *La littérarité et la signifiance*, dans Louis Hébert (dir.), Signo (en ligne), Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/litterarite-et-signifiance.asp (Consulté le 10/02/2018)

تبتدئ رحلة التّنقيب عن فرادة العمل الأدبيّ وهي مهمّة أساسيّة في **عمليّة التّرجمة لاحقاً وفي نقدها كذلك** فيما تعلق بمحنة الغريب[257] L'épreuve de l'étranger، فيغدو تعريف النّصّ مُمَثّلاً على النّحو الآتـي :

Texte = Unicité = Style = Littéralité [258]

النص = الفرادة = الأسلوب = الأدبيّة

إنّ اللغة الجديدة التي يُنشئها المؤلّف انطلاقاً من اللّغة المألوفة باستخدام الأسلوب والتي تمثّل مبدأ الغرابة في عمليّة التّرجمة، وإنّ هذا الجديد الطارئ على اللغة على علاقةٍ وطيدة بمقاربة ريفاتير فيما تعلّق **باللّاقواعديـة Agrammaticalités** فـ " اللاقواعديّة هي التـي توجّـه القارئ صوبَ فعل تأويليّ وقراءةٍ من الدرجةِ الثانية " [259]. ويُدرج ريفاتير في هذا السّياقِ مِثالاً عما يُطلق عليه إسم الوحدة الأسلوبيّة L'unité de style [260].



رسمٌ تمثيليٌّ يشرح مفهوم اللّاقواعديّة التابعة للأدبيّة

257. عنوان أحد المؤلفات الهامة المتعلقة بأهمية الاتجاه الحرفي في الترجمة، للمنظّر الفرنسيّ أنطوان برمان.

258. Voir : PRUD'HOMME Johanne et GUILBERT Nilson, 2006, ***La littérarité et la signifiance***, dans Louis Hébert (dir.), Signo (en ligne), Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/litterarité-et-signifiance.asp (Consulté le 10/02/2018)

259. Voir : PRUD'HOMME Johanne et GUILBERT, Op.cit .

260. Ibidem.

وفيما تعلّق بالترجمة، نجد أن المثال الأفضل الذي لنا أن نستعين به من مدوّنتنا وأن ندرجه في هذا المقام هو الآتي :" **إنّه باذخُ الحُزن** " [261].

نلاحظ أنّ العلاقة هنا بين الدّالّ الأوّل " **بـاذخ** " والدّالّ الثاني "**الحـزن**" غير معهودة في العُرف اللغويّ بل وتكاد تنعدم مثلما جاء في المثال السابق ذكره حيث أن وجه الشبه مجازاً غير منطقيّ، وهذا هو صميمُ اللّاقواعديّة المذكورة.

فنجد الدّالّين يأخذان على التّرتيب الدلالات الآتية باللغة الفرنسية :

1. **بـــاذخ** : **Somptueux**، **Luxueux** وما ناسبها من دلالات في هذا السياق.
2. **الحــزن** : **Détresse, Tristesse** وما ناسبها من دلالات في هذا السياق.

لنا أن نقول إن اللاقوعديّة الموجودة في هذا النموذج كانت عن دوافع أسلوبية بحتة ابتغتها الروائيّة لكسرِ منطق معهود في لغة بعينها، وهو من صميم الأسلوب الذي تعتمده الكاتبة أحلام مستغانمي. وغيابُه في الترجمة هو غيابٌ لغرابةٍ تمسُّ الأصل والترجمة معاً والإبقاء عليها في الترجمة ستكون متعةً متوازيةً لقرّاء الأصل والترجمة وهو أرقى مُبتغى يمكن أن تبلغه **أدبيّة الترجمة** ألا وهو إحداث توازنٍ وتوازٍ بين تلقي قراء الأصل وقراء الترجمة.

نضيف بأن اللاقواعدية المذكورة غائبة عن نص الترجمة حيث وردت على النحو الآتي :

« **Il est triste à mourir** » [262]

بمعنى : " **إنــه حـزين حـدّ المـوت** " وهي جملة تحمل تأويلات تختلف عن التأويلات التي انفتحت عليها جملة المتن الأصل.

---

261. مستغانمي، أحلام : **فوضى الحـــواس**، دار الآداب، 2010، ص. 39.

262. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Trad : France Meyer, Sedia, 2009, p. 74.

أمّا على مستوى التّدلال فنلحظ أن الجملة باللغة الفرنسية توحي بجرعة من الحزن الذي يجتاح هذا الرجل، ودنو حزنه من الموت لفرط شدته. لكن هذا الحزن في اللغة العربية كان قويا لكن بصبغة باذخة، وجاء إسنادُ الصفة " ياذخ " لكلمة " حزن " تعبيرا يخلو فيه وجه الشبه، ويُخرج الجملة عن التعبير العادي، والاتصال العادي علما أن الوحدة الأسلوبية التي نتناولها ها هنا قد سبق لها أن وُجدت باللغة الفرنسية في ترجمة أحد الأعمال كالآتي :

« Le ciel tiède et pâle de la pensive contrée qui s'ouvre devant nous a toutes les fraîcheurs du regard des races primitives, il ignore la ***somptueuse tristesse*** de mûrir. »[263]

4.5 التّضمينُ أدبيّـــةً :

التضميــن L'implicite :

يقول ميلان كونديرا Milan Kundera في مؤلّفه الموسوم بـ" **فنّ الرّواية** " **L'art du Roman** إنّ كلَّ روايـةٍ تخاطب القارئ قائلـةً : إنّ الأشياء لَأكثر تعقيداً ممّا تظنّ " [264]. وهو بذلك يذكّرنا هذا بقول للأديب عباس محمود العقاد : " أنا لا أرضى لأسلوبي أن يكون مروحةً للنائمين الكسالى" ذلك أن الأدباء - بدرجات متفاوتة - يرغب بعضهم في الاختلاء بنوع محدّد من القراء ممن له أن يفكّ شفرة القول ويجعلُنا نستحضر كذلك في هذا المقام القول الشّهير لشارل موريس تاليراند Charles Maurice Talleyrand الذي مفاده " مُنحَ الإنسانُ الكلام ليُخفِيَ به فِكرهُ " [265].

263. Une citation de Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, voir, ***Cahier spécial de Poésie*** 42, ***Dictionnaire des citations***, p. 338.

264. Kundera, Milan, ***L'art du roman***, Gallimard, 1986, p. 34

265 Voir ***Dictionnaire Larousse,*** https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/pens%C3%A9e/59266 lien consulté le 02/02/2020.

والتضمين إذا ما لاحظناه قياساً هو مسافة الغموض التي يصنعها الرّوائي في ابتعاده عن مجرّد الإبلاغ في الرّواية وبذلك تتحقّق الحقيقة الأزليّة للرّواية إلا أنها تُدني من صوتها أكثر فأكثر وسط صخب الإجابات البسيطة السريعة السابقة للسؤال المُقصِيَة له.

إنّ الإخفاءُ والتّضمين والغموض[266] جزء لا يتجزأ من فنية العمل الأدبيّ، فالأديب يُعطي معنى يخفي من خلاله معنى آخر، والقارئ بدوره يحاول بلوغ **معنى المعنى** وذلكم هو صميم الإبداع الأدبي في تفاعل القارئ مع المؤلف والعكس بين فعل الإنتاج وفعل التلقي حيث يكون الحاصل بينهما هو الإبداع إبداع المؤلف والقارئ معا.

فالأديب لا يقول مباشرةً ما يريد قوله، وإلا انزاح عن الخطاب الأدبي إلى الخطاب العلمي ذا الغرض الإبلاغيّ البحت. إنّ ما يقوم به المؤلّف هو هدم السُّنن المتعارف عليها في تسمية الأشياء والأفعال وفي إدراكها ذلك أنه مُطالبٌ بدفع القارئ إلى البحث في الصور الخفية وملء البياض المتروك قصداً وطرح ما وراء المعنى على أفق التلقي، ليتداخل فعل القراءة مع المادة المعروضة ويصبح القارئ جزءاً لا يتجزأ من العمليّة الإبداعيّة.

وفي الإخفاء المذكور هنالك عدولٌ ما عن المعهود وعن " طرق التّعبير المألوفة إلى إضفاء شيء من الغموض " [267]. بل وندّعي ها هنا أنّ الفيصل في تحديد الأدبية التي تعد مقياساً لِفَنِّيَّةِ الأعمال هو مدى الإخفاء الإبداعي ونسبة الخروج عن المألوف لتحقيق الوافد وهذا راسخ في الثقافة العربيّة منذ ردح من الزمن. فيصبح هدم الأعراف

---

266. عرف مصطلح الغموض تسميات عديدة في النقد العربي القديم منها ما ينطبق عليه ومنها ما يبتعد عن ماهيته ابتعادا ضئيلا. من هذه المصطلحات نذكر : المُبالغة، **الغرابة**، الإغراب، الاستغراب، الغلو، التعقيد، الإيغال، الإفراط، الإغراق، الإحالة، **الاستحالة**، وغيرها.ينظر : زروقي، عبد القادر : أدبية النص عند ابن الرشيق، مرجع سبق ذكره، ص. 165.

267. بركة، بسام. قويدر، ماتيو. الأيوبي، هاشم : **مبادئ تحليل النّصوص الأدبيّة**، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنّشر : لونجمان، 2002، ص. 14.

والسّنن "مبرّراً نقديّاً، لأنـه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللّذة، كما تصبح الغرابـةُ أو الغموض خاصية لكل شعر محدث، تناقض بذاتها التفكير السخيف خاصة عندما تقترن " السخافة " بالفكر " المكشوف " الواضح للجميع " [268]. وبذلك يكون التّضمين من بين أهم العناصر المُحقّقة للأدبيّة ضمن النّسيج النصيّ والخطابيّ.

وعليه وجب على النص الأدبي أن يصطبغ بصبغة الغموض ضمن اللغة والتركيب والصياغة حسب أسلوب المؤلف وحسب بصمته الأدبية وقدرته على إحداث الغموض المذكور دون أن يسيء للعمل ذاته.

لكن التضمين الذي نتحدث عنه في هذا السياق لا يعني أن يكون النص بعيداً كلّ البُعد عن الفهم، لذلك لا يجوز الخلط بين التضمين بصفته غموضا مرسّخا للأدبية وبين الغموض المؤدي إلى عدم الفهم. بل إن من شروط الأدبية ذاتها في الوقت نفسه الخلوص من التّعقيد. فالأدبيّـةُ لا تتحقّق فـي الـنّص إلا إذا فهم القارئ قدرا من تعددية المعنى والموضوع حسب تأويله كقارئ. وفي النقد الحديث يُشترط عموماً "أن يكون الأسلوبُ ظاهرَ الإبانة عن المعاني التي يريدُها البليغ دون تعقيد أو التواء " [269].

وليس الوضوح رديئا دوما كما ليس الغموض جيدا دوما فهنالك " وضوحٌ وغموضٌ رديئان، وهنالك وضوح وغموضٌ جيّدان، وتحقُّق أدبيّة النّصّ مرهونٌ بما يوفّره كلاهُما من الشّعريّة لا بتواجُد الوضوح أو الغموض في ذاتيهِما ولذاتيهما، فيكون البعد عن الغموض المقصود الذي يتأتّى من التواء العبارة وتعقيدِها، أو الذي يأتي من محاولة التدقيق في الأفكار،

---

268. عصفور، جابر : **قراءة التّراث النّقديّ**، ط 1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص:172.

269. خفاجي، عبد المنعم. شرف، عبد العزيز : **البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد**، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1992، ص. 139.

وإعطائها سمة الفلسفة، أجدى لتحقيق الأدبيّة، لأن قيمته (الغموض) ذاتها تتحول إلى أداة سلبيّة عند الإفراط، والتّكلّف الذي يسلم إلى تعقيد الدلالة، وتعمية المعنى " [270].

ومابين التصريح والتضمين، وفي عدم المبالغة بين البينين تتحقّق تلك "اللغة التي كان لا بدّ أن يخلقها الشّاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى " [271]. ويكون مطمح العمل الأدبي على خلاف المضمون العلمي هو الانفتاح على تأويلات يصنع بعضها المؤلّف، ويتخيل بعضها، وبعضُها يتجاوز المؤلف ضمن فعل القراءة والكل يتأرجح بين قارئ مثالي وآخر مطّلع وأخر ناقد وآخر مبتدئ وآخر نموذجي.

5.5 السّرد محوراً لأدبيّة الرّوايـــــة :

تتمثّل أدبيّة الرّواية في جملة المناهج النّقديّة التي تُدمج التّحليل الشّكليّ في اشتغالاتها، فنجد ضمنها مُقارباتٍ سرديّة Approches Narratologiques تهتم ببناء النص الروائي من خلال الحبكة السردية وعلاقتها بالزمان والمكان والشخصيات واللّغة والقول والتّرميز وغيرها، ومقاربات أخرى سيميائيّة Approches Sémiologiques تهتم بمنابع المعنى ومكامنه ومقاصده. كما ترصد الشّعريّةُ إسهامات اللّسانيّات النّصّيّة.

6.5 السرديّةُ عند جيرارد جينيت Gérard Genette :

إذا ما أردنا فهمَ السّرديّة Narratologie لا بدّ لنا من أن نفرّق بين ثلاثِ كُلّيّاتٍ أساسيّة ضمنها هي : التّاريخ، والوقت، والسّرد.

---

270. زروقي، عبد القادر : **أدبيّة النص عند ابن رشيق في ضوء النقد الأدبيّ الحديث**، كوكب العلوم، ط 1، الجزائر، 2014، ص. 193.

271. كوين، جون : **النّظريـة الشّعريّـــة**، تر : أحمد درويش، ط 4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص .185.

وعموماً فإنّ التّاريخَ يُحيلُ إلى سلسلةٍ من الأحداث Evènements التي يسردُها من يُطلَقُ عليه اسم " الرّاوي" Le Narrateur والذي يُنتج تمثيلُه النهائيّ المَسرود Le Récit [272].

ويمكن القولُ إنّ السّرديّةَ نظامٌ Discipline يدرسُ كلّ حيثيات المسرود الدّاخليّة الذي يتشكّلُ بدوره من قصّةٍ مَحكيّة. وتهدف دراسةُ خطاب المسرود إلى استخلاص المبادئ المشتركة لبنية النّصوص والمبادئ التي تمتاز بالعالميّة Universalité. ولطالما كانت هذه العالميّة من بين أهمّ المَطالب المفروضة على المُترجم من منظور أنّه " لا بدّ للمترجم أن يمثّل ذلك الصّنفَ من القارئ الكونيّ مُجَسِّداً كلّ القراءات المُمكنة للأثر" [273].

سنحاول فيما يأتي دراسةَ العلاقات النّاشئة ضمن أربعِ فئات على وجه الخصوص هـــي : **الحالـة السّرديّــة Le Mode Narratif، واللّحظـة السّرديّــة L'instance Narrative، والمستوى Le Niveau، والزمن Le Temps.**

1. الشّطر النّظريّ للمقاربة السّردية :

1.1 الأصل والوظيفة :

تندرج أعمال جيرارد جينيت Gerard Genette ضمن مُتتالية الأبحاث الألمانيّة والأنجلو- سكسونيّة والغرض منها هو التّوصّل إلى تجديد تلك المقاربات النّقديّة السّرديّة.

---

272. توجد مقابلات عديدة لمصطلح Récit في ميدان النّقد واستخدامُنا لمصطلح "المسرود" مُقابلاً له يتأتى من اقتناعنا بكونه الأدنى شكلا ومضمونا من المصطلح الأصلي وهو مستخدمٌ بهذا الشكل في ترجمة كتاب شعرية النثر لتزيفتان تودوروف. ينظر : تودوروف، تزيفتان : شعرية النثر (مُختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر : عدنان محمود محمد، مر : جمال شحيد، وزارة الثّقافة الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2011.

273. Le traducteur doit être une sorte de lecteur universel, incarnant toutes les lectures possibles de l'œuvre. » Voir : Yelnik, Charlotte**, *Traduire c'est comprendre : de l'intime à l'universel*, *in*** Edition Trqduction Communication, http://adhocverbis.com/traduire-cest-comprendre-de-lintime-a-luniversel/ consulté le 06/11/2018.

ومن الهام الإشارةُ إلى أنّ التحليل الداخلي في مطلع كلّ تحليل سيميائيّ يمتاز بخاصّيّتين اثنتيـن :

يهتمّ التّحليلُ السّيميائيُّ، من جهة، بالمسرودات Récits بصفتها موادّ لسانيّة مستقلّة ومنفصلة عن سياق نتاجها أو أُفق تلقّيها. ومن جهة أخرى، يطمحُ إلى إبراز بنيةٍ قاعديّة يمكن لها أن تتجلّى في مسروداتٍ عدّة.

وبالاســـتعانة بتصـــنيف قـــويّ بنـــى جيـــرار جينيـــت شـــعريّةً ســـرديّة Poétique Narratologique مـن شـأنها الإحاطـةُ بجملـة الأدوات Procédés السّـرديّة المُستخدمة. وحسب جينيت، فإنّ كلَّ نصّ يتيحُ لبصمات السّردية التجلّي إذ يسمحُ فحصُها بإنشاء نسقيّة المسرود إنشاءً واضحَ المَعالم.

أمـا عـن المقاربـة التـي ينصـح بهـا جينيـت هـا هنـا فهـي تقـعُ خـارج عتبـة التّأويـل Interprétation ويبدو أنّها قاعدةٌ صلدة تُكمّل البحوث الأخرى في مجال العلوم الإنسانيّة كعلم الاجتماع والتّاريخ الأدبيّ والإثنيّة Ethnologie والتّحليل النّفـسيّ [274].

وفـي هذا السّياق تتموضـعُ السّردية La Narratologie بين النّصّيّة Textualisme والبراغماتية / التّداوليّة Pragmatisme إذ تتّخذ السّرديّةُ التـي طوّرها " جينيت " من المَسرود Le Récit شكلاً لها. ولقد رأى فيها العديد من المختصّين في هذا الشأن جهازَ قراءةٍ يسجّلُ مرحلـةً تنـدرج ضـمنها كـلّ الأصـناف الأخـرى، إذ يجعلُ المؤلّـف مـن سـياق إنتـاج مسـرودٍ ما معطيات أساسيّة.

274. Voir : Guillemette, Lucie et Lévesque Cynthia : ***La narratologie***, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp. Consulté le 08/03/2018.

2.1 الحالة السّرديّة Le Mode Narratif :

تفرضُ كتابةُ نصٍّ ما خياراتٍ تقنيّة تُحدثُ نتيجةً خاصة بالنّظر إلى التمثيل الشّفاهيّ Verbal للقصّة وهكذا يُشَغِّلُ المسرودُ تأثيرات المسافة ليُنشئَ حالةً سرديّةً خاصّة من شأنها تسييرُ " حُسن سَير المعلومةِ السّرديّة " التي تُقَدّمُ للقارئ [275].

وهكذا يؤهّل المؤلّف - بين الوضعين السّرديّين الكبيرين والتّقليديّين المتمثّلين في **المُستوى التّمثيليّ Diégésis والمُستوى الإيمائيّ Mimésis** - درجات متعدّدة من التّمثيل جاعلاً الرّاوي مُتدخّلاً بشكلٍ أو بآخر في مسروده لينتج المسرود بدوره مكاناً صغيراً أو كبيراً للفعل السّرديّ. كما يصرّ جينيت على أنّه ليس للسّارد بأي حالٍ من الأحوال أن يكون غائباً في هذا المقام.

1.2.1 المسافة La Distance :

إنّ دراسةَ الحالة السّرديّة تُدمج فحصاً للمسافة الفاصلة بين الرّاوي والحكاية / القصّة. تسمح المسافةُ المذكورة بمعرفة درجة الوُضوح في المسرود والتّأكّد من صحة المعلومات المنقولة، فإما أن يكون النصُّ على هيئةِ مَسرود للأحداث يُروى فيه ما تفعله الشخصيات، أو مسروداً للألفاظ Paroles يُروى فيه ما تفكّر فيه الشخصيّات.

ينتج مما سبق أربعة أنواعٍ من الخطابات التي تُبرز تدريجيّاً المسافةَ الفاصلة بين الرّاوي والنّصّ [276].

275. Voir **Genette, Gérard :** ***Figures III***, Seuil, Paris, 1972, p. 184.

276. Genette, Gerard : ***Figures III***, Op.cit, p. 191.

أ. الخطاب ذو الصّبغة السّرديّة Le Discours Narrative :

في الحالة الأولى تكون كلمات الشّخصيّة وأفعالها مُدمجةً في السّرد ويتمّ التّعامُلُ معها كما يُتعامَلُ مع أيّ حدث آخر. (+ Distant) (متباعد+)

مثـــال: أَسَرَّ لصديقه ؛ أخبره بوفاة والدته.

Il s'est confié à son ami ; lui a appris le décès de sa mère.

ب. الخطاب المنقول " بأسلوب غير مباشر " Le Discours Transpose/Style Indirect :

يظهر الخطاب في شكل أسلوب مباشر يُنقل به مقول القول حيث تكون فيه الألفاظُ Paroles أو أفعال الشّخصيّة مسرودةً من عند الراوي يعرضها حسب تأويله هو. (متباعد +++) (Distant ++ +)

مثال : أَسَرَّ لصديقه؛ قال له إنّ والدته قد توفّيت.

Il s'est confié à son ami ; il lui a dit que sa mère était décédée.

ج. الخطاب المنقول " بأسلوب غير مباشر حر " :

ينقل الراوي كلمات وأفعال الشخصية نقلا مباشراً دون استخدام أي أداة ربط.

مثـــال : أَسَرَّ لصديقه؛ أمُّه توفّيت.

Il s'est confié à son ami. Sa mère est décédée.

د. الخطاب الإبلاغي Le Discours Rapporte " المُبلغ عنه " :

يذكر فيه الراوي ما تقوله الشخصية من ألفاظ " مقول القول " ذكراً حرفيّاً (- - - Distant) (متباعد – – –).

أَسَرَّ لصديقه. قال له : " أمّي توفّيت ".

Il s'est confié à son ami. Il lui a dit : « Ma mère est décédée ».

الملاحظة التي ندرجها الآن، هي تساؤل عما لنا أن نستثمره ممّا سبق في موضوع التّرجمة. فالتصنيف هذا لا يُحيلُنا إلى فهم طرائق الترجمة ويجعلنا نستحضر طرائق النقل التقليديّة تلك التي لا تتجاوزُ المعنى، بل يجعلنا نلاحظ بأنّ السّرد يختلف من مَفادٍ إلى آخر وضمن هذا الاختلاف تنشأ علاقةٌ بين المُترجِمِ سارِداً والخطاب مادّةً للتّرجمة.

فنخلص إلى أنّ لطرق الإبلاغ عل اختلافها علاقة بالمقصديّة Le vouloir-dire من منظور السّرديّة. وهو ما يجعلنا نركّز على هذه القضيّة في التّرجمة، فيمكن أن ينقل الرّاوي كلاماً مباشراً كما يمكن أن ينقله نقلاً غير مباشر وله حتى أن يُؤوّله.

وأمّا فيما تعلّق بالتّرجمة، فلنا أن نتصوّر بأنّ القول في اللّغات كلها يمكن أن يُقال بشكل مباشر أو غير مباشر، وأن الفوارق اللّغويّة قد تشوب خصوصيّة اللّغة ومدى تأثير الفوارق في السنن السّردية بين اللّغة المنقولة واللّغة المنقول إليها.

2.2.1 وظائف السّارد :

انطلاقاً من مفهوم المسافة السرديّة يعرض جيرارد جينيت وظائف السارد على هذا النحو [277] إذ يصنّف خمس وظائف تعرض بدورها تدخّل الرّاوي في المسرود. " **اللاشخصنة Impersonnalisation** ".

أ. **وظيفة السرديّة Narrativité :** هي وظيفةٌ قاعديّة، وبمجرّد أن يكون هنالك مسرود فإن الراوي يضطلع بدوره سواء كان حاضرا في المسرود أو غائبا عنه.

277. Voir **Genette, Gérard :** ***Figures III***, Seuil, Paris, 1972, p. 261.

ب. **وظيفة الإدارة :** يمارس الراوي وظيفةً إدارية عندما يعلّق على نسقيّة نصّه وتسلسله Articulation **وذلك عندما يتدخّل في صلب المسرود.**

ت.**الوظيفة الاتّصاليّة :** يتوجه من خلالها الراوي إلى المسرود له أي إلى القارئ المُحتمل[278] Potentiel للنص بغرض ضمان تواصل معه.

ث.**الوظيفة الشّهائديّة Fonction testimoniale :** يشهد الرّاوي من خلال هذه الوظيفة على صحّة روايته وعلى درجة وضوح سرده، وعلى يقينه إزاء الأحداث ومصادر معلوماته. وهي تظهر عندما يعبّر السّارد عن انفعالاته بالنّظر إلى القصة والعلاقة العاطفيّة التي تربطه بها.

ج. **الوظيفة الإيديولوجيّة :** يوقف الراوي من خلالها قصّته ليجلب إليها موضوعاً تعليميّاً ومعرفةً عامة تتعلّق بمسروده وهو ما يحيلنا إلى الذاتية أي تمظهر الراوي من داخل الفعل السّرديّ.

ويتمّ التعبير عن الحالة السّرديّة للمستوى التّمثيليّ بدرجات تختلف باختلاف مستوى الابتعاد أو الدّنوّ التّصوّري Présentation Perceptible للسّارد في قصّته.

إنّ هذه التّأثيرات المسافيّة بين السّرد والرواية خاصة تسمح للراوي بإجراء تقييمٍ للمعطيات السّرديّة الواردة في الرّواية.

278. إن الوعي بأنواع القراء عنصر أساسي في أي تحليل أدبي، ينظر(أنواع القراء). فاطمة الزهراء، يوزيدي : جماليّة تلقي الترجمة الأدبيّة رواية فوضى الحواس وترجمة فرانس مايير لها إلى العربيّة أنموذجا، دراسة تحليليّة نقديّة، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في التّرجمة، 2013، ص. 40.

3.1 المرجع السّردي Instance Narrative :

يُعنى بالربط بين الصوت السردي La voix narrative " من الذي يروي ؟ "، وزمن السّرد " متى تُسردُ الرواية ؟ " والاستقباليّة السّرديّة La prospective narrative " إلامَ نتطلّع ؟ ".

وكما هو الوضع السّرديّ، فإن دراسة المرجع السّرديّ تضمن قدراً أكبر من الفهم بخصوص العلاقات القائمة بين السارد والقصة داخل مسرودٍ معين.

1.3.1 أزمنة السّرد :

يكون السارد دوماً في وضع زمنيّ معيّن إزاء ما يرويه. يعرض جيرارد جينيت Gérard Genette بهذا الصّدد أربعة أنواع لزمنيّة السّرد:

أ. **السّرد السّابق La Narration Anterieure :** يتعلّق الأمر بالوضعية الزمنية الأكثر شيوعاً إذ يسرد الراوي ما حدث في زمن ماضٍ قد يكون بعيداً أو قريباً.

ب. **السّرد اللّاحق La narration ultérieure :** يتعلّق الأمر بما سيحدث في زمن لاحق "مستقبل" يمكن أن يكون قريباً أو بعيداً.

ت. **السّرد التّزامني La Narration Simultanee :** يحدث عندما يسرد الراوي قصته في الوقت نفسه الذي تجري فيه الأحداث.

ث. **السّرد المُتخَلَّل La Narration Intercalee :** يربط هذا النّوع المعقّد من السّرد، السردَ السابق بالسرد اللاحق. ويقوم فيه الرّاوي بسرد ما عاش خلال يومه وفي الوقت نفسه يُدرج انطباعات عن اللّحظة بخصوص كلّ الأحداث تلك.

جدولٌ يُبيّنُ أنواع السّرد المذكورة من خلال نماذج مُنتقاة من مُدوّنة البحث [279]

زمنيّة السّـــــرد	رواية ذاكرة الجسد	رواية فوضى الحواس
السّرد السّابق	**1**. " **قبل اليوم** كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نُشفى منها " [280].	**1**/ " كم مرّ من الوقت، قبل أن أكتشف حماقةَ خلطي عقدة الماضي.. بالواقع المُضادّ " [282].
	1. « Bien avant ce jour , je pensais qu'il était impossible de se consigner le passé sans en être guéri » [281].	**1**/ « Je mis longtemps à comprendre qu'il était fou de vouloir mêler la complexité du passé au présent » [283].
السّرد التّزامني	**1**. "وضعتُ قناعَ الفرح على وجهي. وحاولتُ أن أحتفظ به طوالَ تلك السّهرة " [284].	**1**/ " لذا لم أقاوم رغبةً في استدراجه، أو في اختباره، وأنا أكرّر معه المشهد نفسه مستخدمةً الكلمات نفسها (...) أمّا أنا فمن ذهولي بقيتُ لحظات أُتابع عودته إلى تلك الطّاولة، وجُلوسه بالتّلقائيّة نفسها التي غادرها بها " [286].
	1. « Je réponds en mettant le masque de la joie sur mon visage, résolu à essayer de le	

279. في الأمثلة المذكورة لسنا بصدد نقد جودة الترجمة بل نحن نذكر الأمثلة التي وجدت فيها عناصر السرد المدروسة سلفا على سبيل التّمثيل.

280. مستغانمي، أحلام : **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، ط 27، بيروت، 2011، ص. 7.

281. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, Trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia – Mosaïque, 2010, p. 9.

282. مستغانمي، أحلام : **فوضى الحواس**، دار الآداب، ص. 19.

283. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009, p. 39.

284 مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط27، بيروت، 2011، ص. 352.

	garder le reste de la soirée » [285].	**1**/ Je ne pus résister à l'envie de le confondre, de l'éprouver, en rejouant la même scène, en prononçant les mêmes mots. (…) Toute ma stupeur, je le regardai pendant quelques instants regagner sa table et s'y rasseoir, avec le même naturel que lorsqu'il était levé. »[287]
السّرد اللّاحق	**1**. " ما أتعسهُم، في ذلك اليوم الـذي لـن يمـدّ فيـه أحـدٌ يـدهُ حتّى لمُصـافحتهم. في انتظـارِ ذلـــك .. هـــذا العـــرس عرسهم."[288] **1**. « Plus misérables encore ils seront le jour où personne ne les saluera plus dans la rue. En attendant ce jour … c'est leur fête » [289].	**1**/ " اللّيلـة أيضـا، سأسـترق النّظـر إليـه وهـو يخلـع قوّتـه ويرتدي منامته " [290]. **1**/ « Ce soir encore, je le regarderais quitter sa force et enfiler son pyjama » [291].
السّرد المتخلَّل	**1**. " ولكن كان في ذهني المُبعثر لحظتهـا هـاجسٌ آخـر يطغـى	**1**/ " إحسـاسٌ مـا كـان يقـولُ لي إنّني في زمنٍ مـا، أحببتُ رجلاً

286 مستغانمي، أحلام : **فوضى الحواس**، دار الآداب، ص. 36.

285 Mosteghanemi, Ahlam , ***Mémoires de la chair***, trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia - Mosaïque, 2010, p.336.

287 Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009, p. 69.

288. مستغانمي، أحلام : **ذاكرة الجســـد**، دار الآداب، ط27، بيروت، 2011، ص. 355.

289. Mosteghanemi, Ahlam , ***Mémoires de la chair***, Trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia– Mosaïque, 2010, p. 339.

290. مستغانمي، أحلام : **فوضى الحـــواس**، دار الآداب، ص. 53.

291. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Trad : France Meyer, Sedia, 2009, p. 96.

	على كلّ شيء : كيف يمكن أن نلتقي بعد الآن ... وأين ؟ " [292]. **1**. « Une autre obssession accaparait mon esprit éclaté, enveloppait toute autre idée : comment nous revoir et où ? » [293].	يُشبهه أو أنّهُ **يُشبه** تماماً رجلاً **سأحبّه** يوماً " [294]. **1**/ « Quelque chose me disait que j'**avais** jadis **aimé** – ou que j'**aimerais** un jour – un homme qui lui **ressemblait** » [295].

2.3.1 التّطلعات السّردية La Perspective Narrative :

هنالك تمييز يفرض نفسه بين الصّوت والتّطلعات السّردية التي إذ تعدّ وجهة النظر التي يتبناها الرّاوي أو ما يمسه جينيت التركيز " تسليط الضوء " " أقصد بالتّركيز حصر " للحقل " أي انتقاء للمعلومة السردية بالنظر إلى ما يسميه التقليد العلم الطاغي Omniscience " [296].

يميّز علماء السّرديات ثلاثة أنواعٍ للتّركيز:

أ. **التركيز في نقطة الصفر Focalisation zéro :** يعلم السارد عن التركيز أكثر مما تعرفه الشخصيات. وله أن يعرف تفكير الأبطال وأحداثهم وحركاتهم وهو ما يطلق عليه جينيت السّارد - الإله Narrateur-Dieu.

أ. **التركيز الداخلي :** تكون فيه معرفة السّارد بقدر معرفة الشّخصيّة المُرَكِّزة التي تقوم بتصفية المعلومات المُقدَّمة للقارئ ولا يستطيع أن يُبلغ بأفكار الشّخصيّات الأخرى.

---

292. مستغانمي، أحلام : **ذاكرة الجســـد**، دار الآداب، ط 27، بيروت، 2011، ص. 130.

293. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, Trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia – Mosaïque, 2010, p. 131.

294. مستغانمي، أحلام : **فوضى الحـــواس**، دار الآداب، ص. 36.

295. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Trad : France Meyer, Sedia, 2009, p. 65.

296. Genette, Gerard**, *Nouveau discours du récit*,** Seuil, Paris, 1983, p. 49.

ب. **التّركيز الخارجـــي :** ما يعرفه الراوي أقل مما تعرفه الشّخصيّات إذ يقوم بما تقوم به عدسة الكاميرا بتتبّع الأحداث وحركات الأبطال من الخارج، ويكون في هذه الحالة غير قادر على تخمين أفكارهـم.

إنّ التّعمق في الخصوصيّات المتعلّقة بالآنية السّردية كما هي الحال مع الوضع السّردي الذي يسمح بتجلية حيثيّات الفعل السّردي وتحديد الخيارات المنهجيّة تحديداً جليّاً تلك التي قام بها المؤلّف ليُفهم قصّته. إن استخدام هذه التّقنية Procédé أو تلك يُسهم في إحداث أثر مختلف لدى القارئ.

تتدخّل أحلام مستغانمي بهذا الصّدد في عملية الكتابة وفي السّرديّة لتعطي فكرة عن طريقتها في حياكة السّرد بصفتها الرّوائيّة والرّاوية في الوقت نفسه إذ تقول في مقطع لها :

" قبل هذه التّجربة لم أكن أتوقّع أن تكون الروايةُ اغتصاباً لغويّاً يرغم فيه الرّوائيّ أبطالَه على قول ما يشاءُ هو، فيأخذ منهم عنوة كلّ الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانيّة غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثمّ يلقي بهم على ورق، أبطالاً مُتعبين مشوّهين، دون أن يتساءل، تراهم حقاً كانوا سيقولون ذلك الكلام لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه " [297].

وكأنها كان تريد أن تؤدي دور الراوي الذي يجهل بما سيحدث بين الشخصيات فإذا بها تؤخذ بتيار الأدب إذ تقول بهذا الصدد :

" لا شيء كان يُهيّئني كي أكون طرفاً في هذه القصة، أو للدّخول في مغامرة أدبية طويلة النّفس. هذه القصّة أردتها قصيرةً قدرَ الإمكان، بعيدةً عني قدرَ الإمكان، سريعة الوقع، سريعة الخاتمة. ولكن كالأعشاب البحريّة، ظلت جملها الأخيرة عالقة

297. مستغانمي، أحلام : **فوضى الحـــواس**، دار الآداب، ص13.

بذهني. وعبثا حاولت أن ألهي نفسي بأمور أخرى، كان موضوع هذه القصة يطاردني، وشيء داخلي يرفض هذه النهاية " [298].

2. المستويات السّرديّـــة [299] **:**

هذه التأثيرات القرائية الأربعة هي حاصل تغيرات المستويات السّرديّة، أو ما يُطلق عليه بالتعبير التقليديّ بـ " التشابك / التداخل ". وفي خضم الحبكة الأساسيّة، يمكن للمؤلّف أن يُدرج مسرودات صغيرة مُدمَجة، يسردها رُواةٌ آخرون، بتطلعات سرديّة أخرى، ويتعلّق الأمر بتقنية شائعةً لحدّ ما تسمح بتنويع فعل السّرد وزيادة تعقيد / تركيب المسرود.

1.2 المسرودات المُتشابكة [300] **:**

إنّ سرد المسرود الأساسي " أو الأول " يتموضع خارج الزمكان Extradiégétique وإن حكاية الأحداث المسرودة في هذا المستوى الأوّل تُرسي قاعدةً أخرى داخل زمكانية Intradiégétique. وعلى عكس ما سبق فإن الأحداث المعروضة في هذا السرد الثاني ستكون ميتازمكانية " أي ماوراء الزمكان ".

يدرج جينيت هنا **مثالاً خياليا Fictif :**

اليوم رأيت مُدرِّسةً تقترب من مجموعةٍ من الأطفال كانوا يمرحون. وبعد دقائق معدودات، وجهت الكلام قائلةً : "يا أطفال، أنصتوا جيّداً، سأروي لكم قصة رائعة عن تعود لمئات السنين، الشجاعةُ التي تحلّت بها مارغريت بورجوا..."

---

298. مستغانمي، أحلام : **فوضى الحـــــواس**، دار الآداب، ص. 12.

299. Genette, Gerard**, *Nouveau discours du récit*,** seuil, Paris, 1983, p. 52.

300. Ibidem.

الجدول الآتي يعرض مستويات السّرد في المسرود:

العناصر	المستويات	المحتويات السّرديّة
الحبكة الأساسيّة	Extradiégétique **خارج - زمكانيّ**	**سرد زمكاني فردي** Homodiégétique " أنا "
قصة الأحداث	**داخل ـ زمكاني** Intradiégétique	**قصة المدرّسة والأطفال**
فعل السّرد الثّانوي	**داخل زمكاني** Intradiégénique	**أخذت المدرّسة الكلمة**
السّرد المتشابك	**ميتازمكانية** Métadégétique	**مارغريت بورجوا** Marguerite Bourgeois

2.2 الميطاليبس[301] Métalepse :

يحدث كذلك أن يستخدم المؤلّف الميطاليبس La Metalepse الميطاليبس أداةً تتمثل في انتهاك الحدود الفاصلة بين مستويين سرديّين بمبدأ عازل، ليشوّش بشكل مستقل على الحد الفاصل بين الحقيقة والخيال. وهكذا تكون هذا الأداة هي الطريقة التي يتم بواسطتها اللعب بمتغيرات المستويات السردية لإحداث أثرٍ يفيد الانزلاق أو الخدعة.

يتعلّق الأمر بالحالة التي تجعل شخصية أو سارد ما واقعا خلال العرض في مستوىً أعلى بينما يقوم الاحتمال بشلّ هذه الإمكانيّة. " إنّ كلّ هذه الألعاب تُظهر بقعل كثافة آثارها أهميةَ الحد الذي يتفنّن فيه (المؤلّف) في تجاوزه على الرغم من الاحتمال، والذي هو بالتحديد السّرد "أو التمثيل" ذاته، وهو حدّ متحرّك إلا أنه ثابت بين عالمين : العلم الذي يُسرَدُ فيه، والعالم الذي يُسرد " [302].

301. هذا المقابل اقترحه سعيد بن هاني في مقال ترجم فيه حواراً لجيرارد جينيت أجره معه جون بيي والمقال مُتاح عند مجلّة فكر عبر الرّابط الآتي : https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=28

302. Genette, Gerard : ***Op.cit*** 1972, p. 245.

وإذ نعود إلى المثال السّابق، فإن تدخّل السّارد " **الأحادي Homodiégétique** " للحبكة الأساسيّة في القصة الميتا زمكانية لمارغريت بورجوا يمكن أن يكون حالةً **للميطاليبس Métalepse** فمارغريت بورجوا هي بطلة من القرن السابع عشر أسست الجمعية الدينية نوتردام Notre-Dame بمونتريال Montréal لتعليم الفتيات. وبذلك يكون من المستحيل على القارئ المعاصر " اليوم " أن يجد نفسه في عرض هذه القصة المركّبة، المُرساة في فرنسا الجديدة.

3.2 زمن السّـرد :

مما سبق وجدنا أنّ زمن السّرد يخصّ العلاقة بين السرد والحكاية / القصة : ما الوضعية الزمنية للسارد إزاء الأحداث ؟ يميل جيرارد جينيت كذلك إلى طرح تساؤل حول قضيّة الزمن : كيف تمّ عرض حكاية السرد في شموليتها، أي في حاصلها النهائيّ ؟ تترتب خيارات منهجية متعددة أمام الكاتب، والتي لها أن تُنوّعَ من نسقية المسرود، وسرعة السّرد وتردّد Fréquence الأحداث للوصول إلى النتاج المرتقب Escompté. إن الاستخدام المحسوب لهذه التقنيات يتيح للسارد تحديد العناصر السردية التي يحسبها من الأولويات عند الأدباء إضافة إلى مراقبة بنية النص ونسقيّته.

أ. الترتـيب السّـــرديّ :

إن الترتيب هو العلاقة الرابطة بين أحداث القصة واستخداماتها في المسرود. يمكن للسارد أن يعرض الأحداث بالترتيب الذي حدثت فيها فعلاً أي حسب كرونوليجيتها الفعليّة كما يمكن له كذلك أن يعرضها بفوضى. ومثالا على ذلك الرواية البوليسيّة تُفتح عادةً على جريمة قتل لا بدّ من تجليتها. ويتم بعد ذلك عرض الأحداث السابقة للجريمة، الأحداث التي تسمح بإيجاد القاتل. هنا الترتيب الحقيقي للأحداث لا يتناسب وعرضها في المسرود. هذا التشويش في الترتيب يُسهم في إحداث حبكة أكثر جاذبية وتعقيداً.

ومـن منظـور التّرجمـة، فـإن احتـرام هـذه الفوضـى مـن عدمـه يـؤثّر تـأثيراً كبيـرا علـى نسـقيّة نـصّ الترجمـة، علـى أدبيّتـه، علـى قـوة تـأثيره فـي المتلقّي لأنّ زعزعـة الحبكـة السّرديّة هو زعزعةٌ لهيكليّة النّص كلّه وهذا ما يُفسّر اعتبار المترجم والناقد الفرنسي أنطوان برمـان Berman Antoine ذلـك مـيلاً تحريفيّـاً بامتيـاز، إذ يطلـق عليـه اسـم " **المجانسة Homogénéisation** "[303].

يشير جينيت إلـى هذه المفارقـة الزمنيـة بـمصطلح اللّاتـزامن Anachronie وهنالك نوعان من اللّاتزامُن المذكور :

ب. **الاسـترجاع Analepse :** عندما يسرد الراوي حدثا وقـع قبل الزمن الحاضر للحكاية/ القصة الرّئيسيّـة.

مثـال " خيالـــي " : نهضـت بمـزاج جيـد هـذا الصـباح. مـلأت ذكريـات طفـولتي تفكيري، بينما كانت أمي تغني كلّ صباح بصوتها اللامع.

4.2 أمثلـة من المدوّنـة [304] :

1. من رواية ذاكرة الجسد :

من رواية ذاكرة الجسد	من رواية فوضى الحواس
1. "ـ أيُّ ماضٍ ؟ .. نحن قد نكتب أيضاً لنصنع أضرحةً لأحلامنا لا غير. . كان في أعماقي شعورٌ بأن تلك القصّة كانت	1/أتذكّرُ صديقةً لي كان زوجُها مُغرَماً بالشّقراوات. وكان يُزعِجُها أن تُطاردَها الألسُن هامسةً دائماً "لقد رأينا

303. تتم المجانسة بتوحيد نسيج الأصل على المستويات كلّها، ويكون هذا النسيج متنوّعا أصليّا. كما يميل العمل النّثريّ بالتّنوّع، ونجد أن المترجم، بالمقابل، عادة ما يميل إلى ربط التّنوّع، والتّنافر أو ما يسمّى بـ " التّمشيط " « *Peignage* ». وعلى كلّ حال، تعدّ المجانسة في حدّ ذاتها ميلا يتأتّى جذريّا من كينونة المترجم. ينظر : برمان، أنطوان : الترجمة و الحرف أو مقام البعد، تر : عز الدّين الخطّابي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ص. 80.

304. في الأمثلة المذكورة لسنا بصدد نقد جودة الترجمة بل نحن نذكر الأمثلة التي وجدت فيها عناصر السرد المدروسة سلفا على سبيل التّمثيل.

قصّتك وأنّ ذلك الرّجل قد مرّ بحياتك.. وربما بجسدِكِ أيضا " [305].	زوجـكِ صـحبةَ شـقراء ". فقامـت المسـكينةُ بصـبغ شـعرها لا أمـلاً في إغرائـه أو اسـتعادته وإنّمـا حتى يبـدُوَ للنّاسِ من بعيد أنّهُ برفقتها " [307].
1. « Quel passé ? Nous écrivons peut-être aussi pour ériger les mausolées à nos rêves, tout simplement… **J'étais convaincu que cette histoire était réelle. Cet homme était passé dans ta vie… Et probablement sur ton corps** » [306].	**1**/ « Je me souviens d'une amie dont le mari était fasciné par les blondes. Lassée d'entendre les mauvaises langues lui raconter qu'on avait surpris son homme en compagnie d'une blonde, la pauvre s'était teint les cheveux » [308].
1. " من الأَولى بالرّجم في هذا الوطن ؟ مـن ؟ ذلـك الجـالس فـوق الجميـع .. أم أولئــك الجالســون فوقنــا ؟ حضــرني لحظتَهـا عنـوان روايـةٍ لمالـك حـدّاد .. " الأصـفار تـدور حـول نفسـها " تمنيـت لـو أنّني قرأتُها، عساني أجد تفسيراً لكلّ هذه الــدوائر التي تحوّلنــا إليهــا. ثــمّ قــادتني أفكـاري إلى **مشــهد شــاهدتُه يومــاً في تـونس لجمـلٍ مغمّـض العينـين، يـدور دون توقّـــــف فـــــي ســـــاحة**	**2/** " أجل، حدثَ أن كنّا يوماً شعباً يُتقنُ السّخرية، فكيف فقدنا الرّغبةَ في الضّحك؟ "[311] **2**/ « Oui, il fut un temps où nous étions un peuple capable d'humour. Comment avons-nous perdu l'envie de rire ? » [312]

305. مستغانمي، أحلام : **ذاكرة الجســد**، دار الآداب، ط 27،2011، ص. ص. 126-127.

306. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia-Mosaïque, 2010,p.137.

307. مستغانمي، أحلام، فوضى الحواس، دار الآداب، ص. 91.

308. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009, p.163.

311 مستغانمي، أحلام، **فوضى الحـــواس**، دار الآداب، ص. 94.

312. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009, p168.

" سيدي بوسعيد "، ليستخرج الماء من بئرٍ أمام متعة السّوّاح ودهشتهم. استوقفتني يومها عيناه اللّتان وضعوا عليهما غمامةً ليتوهّم أنّه يمشي إلى الأمام دائماً، ويموت دون أن يكتشف أنّه كان يدور في حلقة مفرغة .. وأنّه قضى عمره دائراً حول نفسه " [309]. 2. Qui lapider avec les pierres qui alourdissent nos poches vides ? Il m'aurait probablement lire *Les zéros tournent en rond* de Malek Haddad pour pouvoir expliquer les zéros que nous sommes devenus » [310]	

1. الاستبـــاق Prolepse :

يستبق الراوي أحداثاً ستحصل بعد نهاية القصة الرئيسيّة.

مثـال " افتراضـي " : مـا الـذي سيحدث بعد هذه المغامرة فـي أوروبـا ؟ لـن يكـون بوسعي بعدئذ رؤية أحبائي بالشكل نفسه : سأصبح دون شك بعيدا عنهم.

309. مستغانمي، أحلام، **ذاكرة الجســـد**، دار الآداب، ط 27، 2011، ص. ص. 310–311.

310. Mosteghanemi, Ahlam**, *Mémoires de la chair***, trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia-Mosaïque, 2010, p. 301.

أمثلــة من المدونة :

رواية ذاكرة الجسد	رواية فوضى الحواس
1. لم أكن أتوقّع أن تكوني المعركةَ التي سـأترُكُ عليهـا جثّتي، والمدينـةَ التـي سـأُنفقُ فيها ذاكرتي.. واللّوحةَ البيضاء التي ستستقيلُ أمامها فُرشاتي، لتبقى عذراء.." [313].	**1/** " كنّا نبكي. ووحـدَهُ التّاريخُ كان يضحك. فهـو وحـده كان يُدركُ ما لم يكن يتوقّعُهُ أحد" [315].
1. Jamais je n'avais imaginé que tu serais la bataille où je laisserais mon cadavre, la ville où je perdrais ma mémoire, la toile blanche devant laquelle mon pinceau battrait en retraite afin qu'elle reste vierge… » [314].	**1/** « Nous pleurions. Seule l'Histoire s'amusait. Elle savait ce que personne ne devinait » [316].
أ. " ماذا لو لم أرك مرّةً أخرى .. لو انتهى ذلك المعرض ولم تعودي؟ ماذا لو كان حـديثُك عـن زيارتـك المُحتملـة مجـرّد مجاملة، أخذتها أنا مأخذ الجد ؟ " [317].	2/ قطعـاً.. منـذُ الأزل، كنّـا ننتظـر بوضياف دون أن ندري. ولكن بوضياف، مـاذا تُـراهُ كـان ينتظـر؟ هـو الـذي قـال يومَهـا لزوجتـه "كـلّ هـذه الحفـاوة لـن تمـنعهم مـن اغتيـالي ... فـلا ثقـةَ لي في هؤلاء ". وعنـدما سَـاَلَتهُ إن كـان جـاءَ إذن بنيّـة الانتحار، أجابها كمن لا مفرَّ لهُ من قَدَر :

313. مستغانمي، أحلام، **ذاكرة الجسـد**، مرجع سبق ذكره، ص. 100.

314. Ibid, p. 99.

315. مستغانمي، أحلام، **فوضى الحـواس**، مرجع سبق ذكره، ص. 133.

316. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009, p.2 39.

317. مستغانمي، أحلام : **ذاكـــرة الجســد**، مرجع سبق ذكره، ص. 84.

2. « Et si ta visite annoncée n'était qu'un simple propos courtois que j'avais pris au sérieux ? Comment pourrais-je, dans ce cas, pister ta comète ? » [318].	" إنّـه الواجـب.. كـلُّ أملـي أن يُمهلـوني بعضَ الوقت " [319]. **2/** " Aucun doute, nous l'attendions depuis toujours sans le savoir. Mais Boudiaf, lui, qu'attendait-il? Le jour même de son retour, il avait dit à sa femme : "Leur accueil chaleureux ne les empêchera pas de m'assassiner. » Quand elle lui avait demandé s'il était donc venu se suicider, il avait répondu : « Je fais mon devoir … Tout ce que je veux, c'est qu'il m'accordent un peu de temps » [320].

يمكن ملاحظةُ كلّ من **الاسترجاع Analepse والاستباق Prolepse** وفق عاملين اثنين هما المدى **La Portée والسّعة L'amplitude**.

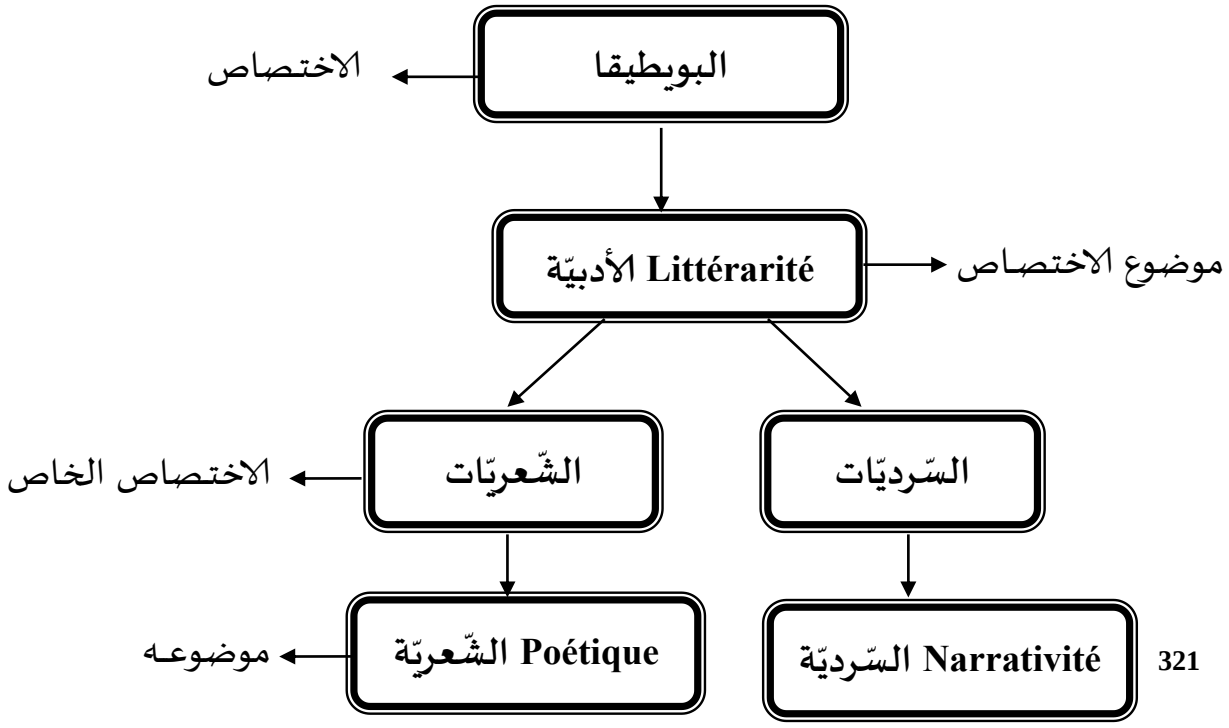
وليست النّسقيّةُ السّرديّة بهذه البساطة، كأن يبتدئ المؤلف القصة من النهاية ليعيد أوتارها إلى البدء، بل في مدوّنتنا تم إنشاءُ الفوضى السّردية بترددات تتراوح بين الذهاب والإياب والغياب والحضور سنشرحها بشي من التّفصيل في الشّقّ التّبيقيّ من دراستنا.

ندرج على سبيل الختما في ما يأتي مُخطّطا يشرح التّدرّج المتعلّق بأهمّ مقوّمات الأدبيّة في الدّرس النّقــديّ :

318. Mosteghanemi, Ahlam. ***Mémoires de la chair***. Op.Cit, p.82.

319. المرجع نفسه، ص. 135.

320. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009, p p. 242-243



321

إن الأدبيّة لا تتحقق من خلال الصورة الفنّيّة بمفردها كآلية شعريّة، وإنما يُفترض أن تتّسق مع وحدة النّص في كلّيّتها. فلا ينبغي أن تَحيد عن الإطار العام للمعنى من خلال ما تُمثّله من تشتّت أو من إرباك سواء لدى المُبدع أو لدى المتلقي وهو تحديداً ما اشترطه جاكوبسون في هذه الآليات الأسلوبية التي من المفروض أن تحقق الأدبيّة في النص "دون أن تكون بارزة بالضرورة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعله ملصق إعلاني"[322].

321. يقطين، سعيد : **الكلام والخبر (مقدمة في السّرد العربي)**، ط 1، المركز الثّقافي العربي، بيروت 1997، ص. 23.

322. جاكوبسون، رومان : **قضايا الشعرية**، تر : محمد الوالي ومبارك حنوز، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 20.

خلاصـــــة الفصل:

خلصنا من خلال ما طرحناه في هذا الفصل من الدّراسة إلى أنّ الأدبية مفهومٌ عابر للدلالات والموضوعات والتيارات الأدبية على اختلاف مقصدياتها.

وإذا كنّا قد سلّطنا الضّوء على النقاط المذكورة باعتبارها عناصرَ مسهمة في تحقّق تلك الأدبيّة إلّا أنّنا لم نُحط بالموضوع إحاطةً شاملة بل حاولنا قدر الإمكان أن نستَقِيَ من الأدب ما لنا أن نستثمِرَهُ في دراستنا بخصوص التّرجمة من منظور أنه لا يمكن الفصل بين النّقد الأدبيّ ونقد التّرجمات. وأن الانتقال في نقد التّرجمة من الترجمة ذاتها في علاقتها النهائيّة بالنّص الأصل وباللّغة المنقولة هو بمثابة الكشف عن القشرة الخارجية فقط للعمل الأدبيّ.

وعليه وجدنا في ربط **الأدبيّة Littérarité** بمفهوم **الحرفيّة Littéralité** الرّاسخ في التّرجمة الأدبيّة محوراً للهيكل الذي بنينا وِفقَهُ هذا العمل. فكلّ الأدباء العرب يتحدّثون اللغة العربيّة ذاتها على اختلاف مُستوياتها لكنّ اللّغة الأدبيّة النّاشئة عن اللّغة ذات الاستخدام العام هي التي تُحدث المُفارقة فيما تعلّق بمفهوم الغرابة الذي هو متّصل بالأصل قبل أن يكون متّصلا بالترجمة ذاتها.

وانطلاقا من هذا كلّه، لنا أن نلخّص مآل **الغرابة Etrangeté** الجماليّ في المسافة التي ينزاحُ بها كلّ مؤلّف عن لغة الاستعمال العاديّة حيث يكون الإبداع لابثاً في تلك المسافة التي تتداعى مع ذائقة القارئ وأفق توقّعاته.

ولنا حتّى أن نقول إن هذه المسافة هي من بين أهم مقوّمات الأسلوب، والأسلوب هو الذي يُتيح لنا الإجابة عن التساؤل : " كيفَ قيلت القصة ؟ " الذي يختص به النص الإبداعي بدلا من السؤال الإبلاغي الكامن في "ماذا قيل في القصة ؟ ".

حتّى إنّ سؤال الكيف ؟ هذا هو الحاسم في انتقاء منهجيّة التّرجمة والمقاربة الأدنى إلى خدمته صونا لذائقة القارئ دون إهمال لعناصر التواصل الأدبيّة الأخرى التي هي المؤلف - أي " المُرَمّز/ صانع الحِرفة الدّلاليّة " - والرّسالة - أي " الرّمز" الدّلالي "، والنّاقد - مُقيّم العمل في أصله -، والقارئ ما بين الأصل والتّرجمة، وصولا إلى **القارئ النّاقد** الذي بدوره يُضفي أَلَقاً على العمل الأدبي دون هدمه بل بمنحه دلالةً أعمق وانفتاحاً أوسع على ما تردَّد من تأويلات بخصوص النص ضمن أفق التّلقي المتزامن مع الدراسة النّقديّة بخضوع الدّراسة المُستمرّ إلى النّسبيّة.

الفصل الثانـــي

أدبيّة الرّواية وجدل نقد الترجمة والتنظير

استهلالات

" عندما نفقد عزيزاً نكتب شعراً وعندما نفقد وطناً نكتب رواية "

أحلام مستغانمي

« L'esprit du roman est l'esprit de la complexité. Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent ».

Milan Kundera

L'art du roman

توطئـــة :

قبل الشّروع في مناقشة أدبيّة التّرجمة والمُجابهات التّنظيريّة بهذا الصّدد ارتأينا التّطرّق إلى أبرز مفاهيم التّرجمة الأدبيّة وأهمّ التّوجُّهات التي عرفها هذا المجال ثمّ ربطها بنقد التّرجمة. ونعترفُ هاهنا سَلَفاً بأنّه ليس لنا أن نُحيط بالموضوع إحاطةً شاملةً كاملة ذلك أنّه يستحيل الإلمامُ بزوايا التّرجمة الأدبيّة كلّها أو بمزالقها المُفخّخة جميعها بكلّ ما يُتيحُ المعنى وما لا يُتيح. وهي - أي التّرجمة - إذ تسري على نطاقٍ مُتاخمٍ للفكر الإنسانيّ على تعقيده وغموضه تبقى مجالاً خصباً للاستكشاف.

1. مُغامرةُ النّصّ بين الأصل والتّرجمة :

على سبيل البدء، قد تبدو على ملامح الحديث عن ماهية الترجمةِ البداهةُ والسّذاجة، وقد يتبادرُ لوهلةٍ إلى ذهن الكثيرين أنّ التّرجمةَ في عمومِ ماهِيَتِها هي نقلُ خطابٍ شفهيّاً كانَ أم كتابيّاً من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى فحسب. والسؤال هنا، هل التسليمُ بوجود التّرجمة يقتضي أساساً وُجودَ لُغتَين ؟

التّرجمةُ في أصلها هي الانتقال والتحوّل ولا تكون بالضّرورة بين اللّغات كما هو معروف. عندما يتكلّم المرءُ مثلاً فهو ينتقل من مستوى الفكرة إلى مستوى الكلمة وهذا الانتقال في حدّ ذاته يستدعي منه عمليّةً ذهنيّةً - قد لا ننتبه كثيراً إليها بحكم التّلقائية Automatisme - يُرَمِّزُ من خلالها شفراتٍ تُترجم بدورها على هيئة كلام وتصطبغ بصبغة اللّغة المُتَعارَف عليها وهذا ما يُفسّر اختلاف كلّ واحدٍ منا عن الآخر في التعبير عن أبسط الأمور وإن تحدّثنا اللّغة ذاتها.

حتى إنّ هنالك من يعاني من مشكلاتٍ تواصليّة وبطبيعة الحال نجد أكثر النّاسِ تمكُّناً في التّواصُلِ أولئكَ الذين يملكون القدرة - سليقةً كانت أم بالمِران - على الإفهام بأبلغ الطّرق وهو عادة ما يُطالَبُ به الواحد منّا في الامتحانات ومقابلات التّوظيف الشّفويّة. تلك

العمليّة في حدّ ذاتها ترجمة داخل اللّغة Traduction intralinguistique مع أننا لم نتحدّث بعد عن الانتقال بين اللّغات.

وعلى صعيدٍ آخر لنا أن نتصوّر الأفلام السينمائيّة المُقتبسة من الرّوايات. والتي يكون التّحوّل الذي بشأنها - حتّى داخل اللّغة ذاتها - في كينونته شكلا من أشكال الترجمة Traduction intersémiotique بَيد أنه طال النظام التشكيلي، أي أنه تم الانتقال من خطاب لغوي مكتوب إلى خطاب لغوي سمعيّ بصريّ بعد أن كان مضموناً أدبيّا يُشتغل فيه على عنصر التّخييل.

وقد يكون التّخييلُ المذكور من بين مهام **القارئ الضّمني** الذي يُسهِمُ إسهاماً كبيراً في تفعيلِه، فيصبح سمعيّاً مرئيّاً يُتلقّى تلقّياً أبسط وأسهل وربما أسرع مادام النّص الأصليّ بدوره ينتقل عبر نصّ وسيط هو "السيناريو" لتُعادَ صياغتُه من جديد في قالبٍ سينمائيٍّ مقيَّدٍ بفترةٍ زمنيّة للعرض[323].

هذا الانتقال إذن متعلّقٌ برمزيّة النّتاج. وخير مثالٍ نُجسّد ذلك به هو رواية ذاكرة الجسد للأديبة الجزائريّة أحلام مستغانمي والتي هي جزء من مدوّنة بحثنا إذ تمّ تحويلها إلى مسلسل تلفزيونيّ لكنّه فقد فيه الكثير من ميزاته التّعبيريّة والرّمزيّة - باعتراف المؤلّفة نفسها - وهذا إنما هو مظهرٌ من مظاهر التّرجمة.

---

[323]. أستحضر هنا أحد الأفلام التي تمّ اقتباسُها من روايةٍ للكاتب الفرنسيّ مارك ليفي Marc Levy عنوانُها Et si c'était vrai "ماذا لو كان ذلك حقيقة" وكنت بعد أن فرغت من قراءة الرواية قد أُعجبتُ كثيرا بمضمونها حتى إنه طرأ لديّ اختلافٌ في الذائقة لأنني بطبيعتي كقارئة لا أُحبّذ الرّوايات التي يُشتَغَلُ فيها على الخيال العلمي البعيدة عن الواقع، وهذه الرّواية حدث وأن جعلت أفق التلقّي لديّ يتجدّد بل وغيّرت فيّ بعض القناعات. إلّا إنني وبعد مشاهدتي للرواية فيلماً أحسستُ بخيبة ما ذلك أن كلّ دواعي التّخييلِ في الرّوايةِ طُمِسَت طَمساً. ولست هنا بصدد إجراء نقدٍ سينمائيّ إنما أنا بصدد التّطرّق إلى قضيّةٍ تحدُث كثيرا صوبَ الإيجابيّ والسّلبيّ معاً دون أن ننسى قضايا الإيديولوجيا ومتطلّبات ذائقة العصر الذي نعيشه.

إنّ الترجمةَ مُرادفةٌ للفنّ، ورغمَ كون مُحاكاةُ الحُزن في مجال الموسيقى فعلاً غيرَ لغويّ إلّا أنّهُ يُنجب لغةً ويُفضي إليها. وإذا ما أراد الواحد منّا مُحاكاة الحزن، يكفي أن يستمع إلى إحدى مقطوعات Chopin مثلاً ليأخذ جُرعةً منه والأمرُ نفسه مُنطبق على اللّوحات الفنّيّة حتى إنّه في بعض معارض الرسم تُعَلَّمُ قراءة اللوحات الفنّيّة وتأويلها لفهم الرّسالة التي تحملها وهذا إنما هو دليل على أن **فعل الترجمة** هو **فعل تلقٍّ** بامتياز وأننا لا نكادُ نذكُرُ الأوّل ليبرز الثّاني.

ومن مظاهر الترجمة داخل اللّغة الواحدة نذكر مسألةَ الكتابةِ بلغة الآخر وهي قضيّةٌ غايةٌ في الأهمّيّة. ومثالا على ذلك نستحضر الأدباء الجزائريّين الذين ألّفوا نِتاجاً باللّغة الفرنسيّة بحكم مُعايشتهم للوجود الاستداريّ الفرنسيّ.

والحقيقة هي أنّ الكتابة باللّغة الفرنسيّة لم تكن بالنّسبة لأغلبهم خياراً بل إنها فُرضت عليهم فَرضاً. ومن المعروف أن استخدام غيرها من اللغات كانَ محظوراً في المدارس أنذاك. وهم بذلك لم يختاروا أن يكتبوا بها كما هي الحال بالنّسبة للأمريكيّ جوليان غرين Julian Green والرّوسيّ أندريه ماكين Andrei Makine على سبيل المثال لا الحصر.

ومن أولئك نذكُر الأديب الجزائريّ كاتب ياسين Kateb Yacine صاحب المقولة الشهيرة "اللغةُ الفرنسيّةُ غنيمتُنا في الحرب"[324]. ونجد كاتباً آخر هو مالك حدّاد إذ يقول : "اللّغة الفرنسيّةُ منفاي" ليستدرك قائلاً "ومنفى قرّائي كذلك"[325] وكأنه في تلك العزلة يختلي بقرّائه ممّن زامنوا المحن ذاتها. ولنا من جهة أخرى أن نذكُرَ الكاتبة نورة صاري

[324]. « Le français est notre butin de guerre ».
[325]. « Permettez-moi de me citer encore une fois de plus : ‘La langue française est mon exil’, mais aujourd’hui j’ajoute : la langue française est aussi l’exil de mes lecteurs ». Malek Haddad, cité par Christiane Achour : ***Anthologie de la littérature algérienne de langue française,*** Bordas, Paris, 1990.

Nora Sari التي صوّرت في أولى رواياتها باللغة الفرنسيّة [326] Un Concert à Cherchell المجتمع الجزائري تصويرا تعرّض للنّقد من فرط دقّته ينبعث منها عبق التاريخ معطّرا برائحة الكعك والشاي والورد والياسمين ويمكنُني الجزمُ كقارئة بأنّه نصّ سينيمائيّ جاهز ديكوراً وحِواراً وتصويراً ووصفا لأن يُترجَمَ إما في شكل مُسلسل أو فيلم سينيمائيّ.

وغيرُ هؤلاءِ كُثُر من قبيل مولود معمري Mameri Mouloud ومولود فرعون Feraoun Mouloud وآخرون، والعامل المُشترك لديهم إنما ينجلي في القدرة على التّعبير بلغة الآخر عن مجتمعٍ وهُويّةٍ جزائريّين وهو في عمق نصّه الأصل فعل ترجمةٍ بامتياز.

ولتوسيع نطاق التمثيل هنا، نجد كاتباً من قبيل الفرنسيّ مارك ليفي Marc Levy الذي ما إذا قُرأت روايته Et si c'était vrai مثلاً والتي كنا قد تحدثنا عنها من قبل، يجزم أنه يجولُ شوارع سان فرانسيسكو San Francisco ويتردّد على فنادقها ومطاعمها ويستقي من ثقافتها بأدقّ تفاصيلها[327].

وإذا ما ذهبنا لأعمق من ذلك وجدنا الكثير ممن كتبوا بلغة الآخر بالنّظر إلى المضمون، فأحدثوا بذلك أثراً بالغاً طبع جهودهم في تاريخ الإنسانيّة وهنا لنا أن نُدرِك القيم التي إذا ما اجتمعت مع اللّغة أحدثت ما يُسمّى فعلاً " الأثر"، نذكر في هذا المقام المستشرِقة الألمانيّة زيغريد هونكه Sigrid Hunke التي أنصفت الإسلامَ بكتابها المُعنون بـ"شمس العرب تسطع على الغرب" فقد كانت مثالاً للمستشرق الموضوعيّ، إضافةً إلى إدوارد سعيد Edward Said وهنري فليش Henri Flish الذي ألف كتاباً كاملا باللّغة

---

[326]. ترجمة هذا العنوان ضبطاً هي "**حفلٌ في شرشال**" إلّا أنني إذ قرأتُ المجموعة القصصيّة التي جاءت روايةً في مُجمَلِها قد آثرتُ أن تكونَ ترجمةُ العنوان على النّحو الآتي "**أندلسياتٌ في شرشال**" وحتى وإن كنت ممّن يميلون إلى الحرفيّة في ترجمة العناوين إلّا أنّني رأيتُ العنوان في أصلِه مُقصِّرٌ نوعا ما في جماليّة المضمون، وما دفعني إلى اقتراحه سوى المضمون وقد شاطرتني الرّأي في ذلك الأديبة نورة ساري شخصيّاً إذ ناقشتُها بهذا الصّدد.

[327]. نقل هذه الرواية إلى اللّغة العربيّة علي حدّاد موسومةً بـ"**ماذا لو كانت واقعيّة**" وهي الرواية الفرنسية التي نُقلت بدورها إلى فيلم سينمائيّ أمريكي. صدرت التّرجمة عن دار الخيال للطباعة والنّشر والتّوزيع، 2006.

الفرنسيّة بخصوص اللّغة العربية " العربيّة الفصحى دراسة في البناء اللّغوي" والذي ترجمه عبد الصبور شاهين إلى اللّغة العربيّة، إذ استقى المؤلّف مادّته من أمّهات كتب اللّغة والنّحو والأدب، وبمنهجه الوصفيّ القائم على الإحصاء والمنهج التاريخي والمنهج المقارن إضافةً إلى دراسة الأصوات والصّرف كلّ ذلك باللّغة الفرنسيّة. ليكون بذلك قد نقل إلى العالم الغربيّ في مؤلّفه ما يصعُب نقله بفعل الترجمة تجربةً وليس لنا في هذا المقام أن نصف هذا النّوع من التّأليف سوى بالتّرجمة.

وأخيراً نذكُر في هذا السّياق المفكّرَ الجزائريّ مالك بن نبي Malek Bennabi الذي وضع أطروحةً فلسفيّةً كاملةً لمفهوم القيادة عند الرسول صلى الله عليه وسلّم وأحدث منعرجاً كبيراً في الفكر الإسلاميّ من خلال التّعرّض إلى مشكلات الهُويّة والثّقافة والنّهضة إذ يتّخذ الدّولةَ التي أسَّسها الرّسول صلى الله عليه وسلّم أنموذجاً لها. كما قد اشتغل على قضايا التنمية الاقتصاديّة في الدّول النّامية وبسط تفكيراً عميقاً حول كيفيّة تطوير الأمّة. ولا تزالُ الكتب التي ألّفها بلغة الآخر إلى اليوم تُدرّس في كبرى جامعات العالم. وهو بتأليفه باللّغة الفرنسيّة اضطراراً لا اختياراً[328] قد نقل عناصر هامّة من الفكر الإسلاميّ المتمدّن في ذاته إلى جزء لا بأس منه من متلقّيي اللّغة الفرنسيّة مُحدِثا بذلك خطوةً هائلة في التّرجمة من خلال تجربة التّأليف.

إنّ الأعمالَ المذكورةَ سلفاً والتي هي في أصلها شكلٌ من أشكال التّرجمة لن يكون نقلُها صوبَ العربيّة سوى توطيناًNaturalisation أي إعادةُ العمل / الأثر إلى بيئة انتمائه الأولى وفي الانتماء المذكور تكمُن المفارقة. وحتّى ما نُطلق عليه كلمة "الأصل" وما نُطلق عليه كلمة "ترجمة" يتداخلان وينسجمان ويتفاوتان ويتعارضان فلا نكاد نَمِيزُ أحدهما

[328]. ومع ذلك فقد تعلّم مالك بن نبيّ اللّغة العربيّة بعد أن جاوز الخمسين من عمره. ينظر الحوار الذي أُجريَ مع المفكّر على هامش مؤتمر مجمع البُحوث الإسلاميّة في القاهرة ضمن المحاضرة التي وردت بعنوان "عوامل نهضة الأمة الإسلاميّة والسّبيل إلى الإصلاح الحضاريّ" من خلال الرابط http://youtu.be/2GGQBPCZRc44

من الآخر لأنهما كثيراً ما يتبادلان الدّلالة. وهذا ضبطاً ما يعلّق عليه كلود ليفي ستروس Claude Lévi-strauss قائلاً "في الحقيقة لا وجودَ لنصٍّ أصليّ؛ كلُّ أسطورةٍ بطبيعتها ترجمة موجودٌ أصلُها في أسطورةٍ أخرى تتأتّى من شعبٍ مُجاور."[329] وهو ما يعلّق عليه جوليان غرين Julian Green من جهة أخرى قائلاً " إنّ التّرجمةَ هي أصلٌ في حدّ ذاته وإنّ أيّ نصّ هو إعادة كتابة أكثر منه ترجمة."[330]

وهذا الحقيقةُ حتميّةٌ في الأدب إذا ما تعلّق الأمر بالتّرجمة، لأن الأصول تكادُ تضيع بحكم أنّ الكاتب قارئٌ بدوره، لا ينطلق من العدم في تأسيسه النّصوص، إنما يقوم بتناصٍ ضمنيٍّ شاء ذلك أم أبى. وإذ ينطلق في إبداعيَّته من قراءات سابقة وقناعات سابقة وخيارات سابقة - أو ما يسمى في نظريّة التّلقي أفق الانتظار Horizon d'attente - ليُحقّق هدفاً لاحقاً هو إحداث أثر فنّيّ في نفس القارئ. فيحدث أن يُعارض ما مرَّ بأفق انتظاره، ويحدث أن يُنشيء امتداداً له، كما يحدث أن يختزله ليبني عليه فكرةً تُجدّد روحه وهذا ما يجعلنا نقتنع بأنّه لا وُجودَ للأصل. L'originel.

هذه هي النّقطة التي ينطلق منها ميشال شنايدر Michel Schneider في مَطلَعِ مؤلَّفِهِ الهام الموسوم بِ "لصوص الكَلِمات" Voleurs de mots عندما يقول " إنّ كلّ كتاب هو الأوّل وهو الأخير في الوقت نفسه."[331] وكأنّه يوحي بتداخل الأصل بالتّرجمة من منظور أن الأصل في ذاته ترجمة عندما بتطرّق إلى مارسيل بروست Marcel Proust الذي يفتتح مؤلَّفه الهام الموسوم بـ"بحثا عن الزّمن المفقود" A la recherche du temps perdu بتشخيصٍ لحالة نفسيّة اقتبسها تماما من سيجموند فرويد Freud Sigmund مما يجعل شنايدر يطرح التّساؤل الآتي :

[329]. Lévi-Straus, Claude : ***Méthologiques, IV- l'Homme nu,*** 1971.
[330]. Green, Julien : ***Le langage et son double***, seuil/points, Paris, 1987, p.181.
[331]. Schneider, Michel : ***Voleurs de mots***, Gallimard, 2011, p. 8.

ممَّ يتكوّنُ النّص ؟ من مقاطعَ أصليّة، وتركيبات فريدة، ومراجع، وحوادث، وذكريات لاواعيـة واقتراضـاتٍ متعمَّـدة. لينتهـي إلـى أنّ غـرض الكتابـة النّهـائيّ والمطلـق هـو "قـولُ الشّـيء بطريقـة أخرى" - وهو الموضـوع نفسـه الـذي اتّخذهُ أمبرتو إيكو بـدوره عنوانـا لأحد مؤلفاته في مجال التّرجمة - وليتساءل شنايدر مرة أخرى عما إذا كان هذا الشيء البطيْ الذي يدعى الكتابة يعاني من ظاهرة الذّكريات اللّاواعية Réminiscences التي يلتقي فيها المؤلف بالقارئ فيتحول إلى لتساؤل هو من الذي يكتب في الحقيقة ؟ ومن الذي يقرأ في الواقع ؟ [332].

1.1 ذاتيّةُ الترجمة في ترجمة الــذّات :

دون الابتعاد عن الترجمة داخل اللّغة Traduction Intralinguistque ننتقل بالذّكر إلـى الترجمـة الذّاتيّـة Auto-traduction ونقصـد بهـا هنـا أن يكـون مؤلّـف الـنّص الأصـل هو نفسه مترجم العمل أو أن مؤلّف الأثر نفسَه بلغتين. ومثالاً ملموساً على ذلك نذكرها هنا الأديب عمارة لخوص Amara Lakhous الذي نشر رواية "كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّـك" ليترجمهـا وينشـرها فـي نسـختها الإيطاليّـة فيمـا بعـد بعنـوان "صـراع الحضـارات فـي مصـعد فـي سـاحة فيتوريـو " ليقوم بعد ذلك بنشر روايـة بنسـختها العربيـة والإيطاليـة فـي آن واحـد عنوانهـا "طـلاق علـى الطريقـة الإسـلاميّة" واللّتين يعتبرهمـا بمثابـة توأمين غير متشابهين.

وهنـا لنـا أن نتسـاءل عنـدما يُتـرجم أديـبٌ لذاتـه فهـل هـو قـادر علـى الانسـلاخ عن ذاتيّته ؟ والإجابة عن هذا التّساؤل تتطلّب دقّةً وتمحيصاً لكنّنا نكتفي بتقديم وجهة نظر ميدانيّة تطبيقيّة في مجال التّرجمة.

[332]. Voir, Schneider, Michel : ***Voleurs de mots***, Gallimard, 2011, p. 12.

إنّ المؤلِّفَ الواحد يتغيّر من فترة إلى أخرى، فقد تغيّر من فترة ما قبل الكتابة إلى فترة ما بعد النّشر حيث يكون التّغيّر بدرجات متفاوتة بين مؤلِّفٍ وآخر وهو ما يجعل فعل التّلقّي لديه غير ثابت. وهنا يقف العمل الأدبيّ فيصلاً في دراسة ذاتيّة المترجم المذكورة. وبهذا الصّدد نستحضر ما قالته إنعام بيوض - مديرة المعهد العالي للتراجمة والمترجمين بالجزائر حاليا -عندما سُئلت في برنامجٍ إذاعيّ[333] بخصوص رفضها لترجمة أعمالها بنفسها إلى لغات أخرى تُتقنها بقدر إتقانها اللّغة العربيّة، فكانت إجابتُها مصوغةً **تقريبا** "خوفي من ذاتيّتي منعني من ذلك."

لم يكن استخدامُنا لكلمة "تقريباً" من باب الصُّدفة، فنحن المترجمين ندرك إدراكا كبيرا لتلك الحساسية الحاصلة كلّما دنونا من صفة التّقريب تلك في الترجمة، وهو ما يعبّر عنه أمبرتو إيكو Umberto Eco تعبيراً وافياً إذ يقول في مقدّمة مؤلّفه الموسوم بـ « Dire presque la même chose »"أن تقول الشّيء نفسه تقريباً" إن مشكلات الترجمة وموضوعها ومُنتهاها إنما يكمن في ذلك **التّقريب** [334].

2.1 فعلُ الترجمة بين التّعذُّر والإبداع :

يُقالُ إنَّ "ثمةَ دوماً شيْ ما نفقده في التّرجمة" [335]، وإنّ نصّ التّرجمة - مهما بلغ من الجودة - إلّا أنه يظلّ نسخةً إلى الأبد. ومع ذلك تمنح الترجمةُ المترجمَ امتيازاً ما، ذلك أنه "كاتبٌ محظوظٌ لديه فرصة إعادة كتابة الأعمال الأدبيّة بلغته هو. لكن، هل سيأتي

[333]. تمّ بث البرنامج على إذاعة "الثقافيّة الجزائريّة" عام 2005.

[334]. إيكو، أمبرتو : أن تقول الشّيء نفسه تقريبا، تر : أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، 2013.

[335]. Voir : Wallace, Daniel, ***Something's always lost in translation***, publié le 5 novembre 2012. http://www.google.com/amp/s/danielbwallace.com/2012/11/05/somethings-always-lost-in-translation/amp consulté le 02 avril 2015.

علينا زمانٌ نتحلّى فيه بشيء من الشّجاعة لنتساءل "أيحدث أن تتجاوز التّرجمة الأصل ؟ [336]"

وليكون عرضنا أكثر تجريباً بهذا الصّدد نأخذ حكايا ألف ليلة وليلة مثالاً على ذلك التي - وإن اعتُبرت أصولُها ضائعة- إلا أنها في نسختها الفرنسيّة أحدثت ثورةً في التّلقي وأخذت تُصَوِّرُ عالماً خياليا يمكن من خلال عنصر التّخييل فيه تذوّق القَصَص تلك بِعَبقها وروائحها وأصواتها وإيقاعها وألوانها وأحداثها.

ولكي لا نذهب بعيداً في هذه النّقطة التي فيها شيءٌ من المُخاطرة، ذلك أنّ نصّ التّرجمة محكومٌ عليه بالتّبعيّة إلّا إننا نُدرج مثالاً هنا من مدوّنة بحثنا تجاوزت فيه التّرجمةُ الأصل هو الآتي:

ورد في رواية فوضى الحواس المقطع الآتي :

- " الموسيقى تجعلنا سُعداء بشكلٍ أفضل، ألا تعرفين لمن هذا المقولة ؟ "
- لا
- إنها لرولان بارت.[337]

أوّل ما لفتَ انتباهَنا في هذا المقطع هو تركيب الجملة الذي يبدو غريباً بعض الشّيء عن أعراف اللّغة العربيّة الأدبيّة والغريب هنا لا نقصد به الانزياح بل النّسخ الحاصل عن اللّغة الفرنسيّة والذي يحدث عند مزدوجي اللّغة من الأدباء إذ يحدث أن تؤثّر إحدى اللّغتين في الأخرى مثلما أكّد الجاحظ عليه في كتابه "الحيوان".

لأنّنا ونحن نقرأ الجملة نستحضر تلقائيّاً التّركيب الآتي الذي يصبح أكثر اتّساقاً في لغته "الفرنسيّة" « La musique nous rend mieux tristes. » وقبيلُ هذه المقاطع يجعل

[336]. نستثني في هذا الإشكال النص المقدّس عموماً والنّص القرآني على وجه الخصوص نظراً لقدسيّة الباثّ وخصوصيّة خطابه.

[337]. مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، دار الآداب، ط 20، 2011، ص. 286.

النص الفرنسيّ يبدو أكثر انسجاماً وجمالاً وقد يصل الأمر إلى استشعارنا لرائحة الترجمة في النص الأصل لا في نصّ التّرجمة. فعوض أن نقول "بشكل أفضل" لنا أن نقول مباشرة "أفضل" أو أن نستخدم المفاضلة إذ نقول "الموسيقى تجعلنا أكثر سعادة." "الموسيقى تجعلنا سُعداء أفضل" / على وزن أكثر.

والواقع هنا أننا بحثنا مطوّلا عن هذه العبارة لنتأكّد من كونها حقّا للكاتب المذكور إلّا أننا لم نجد لها أيّ أثر وعند رجوعنا للتّرجمة وجدنا الآتي:

« La musique adoucit les mœurs dit-on. »[338]

ما أثار دهشتنا وفضولنا في الوقت نفسه، هو أنّ الجملة المذكورة في نصّ الترجمة لا توافق النصّ الأصل ولا هي لـ"رولان بارت" Roland Barthes، وقد افترضنا أن تكون المترجمة قد بحثت في الاقتباس الأوّل ولم تجد له أثراً فلربّما استعانت بمقولة شهيرة مجهولٌ صاحبها كي تملأ الفراغ الحاصل أو بالأحرى **الهفوة المرجعيّة** الموجودة في النص الأصل.

وبعد تَواصُلنا مع المترجمة "فرانس ماييير" France Meyer أكَّدت لنا فرضيّتنا أنْ بحثَت كثيرا وأدركت بأنّ المقولة ليست لرولان بارت قائلةً "لقد بحثتُ في مراسلاتي مع أحلام، وفعلاً وجدتُ أنّني كنت قد أشرت إليها بأنّ المقولة تلك لا وجود لها، ومن المؤكّد أنّها ليست لرولان بارت. فاقترحت عليها أن أمحو الجمل التي تُحيل إليه وأن نضع مكانها مقولة شهيرة ومجهولة المصدر في الوقت ذاته :

«La musique adoucit les mœurs » وهو ما وافقت عليه بطبيعة الحال." [339]

---

[338]. Mosteghanemi Ahlem : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Ed : Sedia Mosaïque, p.282.

[339]. هذا النص رسالة أرسلتها لي المترجمة فرانس ماييير France Meyerعبر البريد الإلكتروني والنص الأصلي جاء كالآتي : « J'ai recherché dans ma correspondance avec Ahlem, et en effet, je lui avais signalé que cette citation n'en était pas une et n'était certainement pas une phrase de Roland Barthes. Je lui avais

عندئذ تساءلنا عمّا إذا كانت الأمانة تخصّ حقّاً نصّ التّرجمة لوحده. فلطالما ورد في كتب كثيرة للتنظير في الترجمة أحكام قاهرة بحقّ نص الترجمة بينما كان ينعم النص الأصل ولا يزال - في مواطن عدة من النّقد أدبيّاً كان أم تَرجُميّاً - بامتياز الأسبقيّة والأحقّيّة.

والمتمعّن لهذا المثال يدرك بأن المترجمة قد انتهجت ما يطلق عليه بول ريكور Paul Ricœur اسم "القراءات الهامشيّة" Lectures collatérales، وبأنّها قد بحثت في الموضوع وحاولت إيجاد حلٍّ للمسألة وهذا إنّما يُحسب لصالح "الذات المترجمة" Le Sujet Traducteur وهي من نوادر الحالات التي لها أن تجعل الترجمة تتجاوز الأصل، وإن لم نشاطرها الرّأي نفسه بخصوص الحل الذي اعتمدته والذي تناولناه بالنّقد في مذكرة الماجيستير، حيثُ اقترحنا حلّا مغايراً رأينا أنه يخدم المعنى والموقف في الوقت ذاته[340].

وبكلّ الأحوال، لم تكن تلكم الحالة الوحيدة التي تجاوزت فيها الترجمةُ الأصل، فقد ورد في الرواية الأصليّة مقاطع كثيرة من قبيل الاقتباسات ذات الأصل الفرنسيّ والتي بإدراجها باللّغة العربيّة بدت أقل انسجاما منها في نصّ التّرجمة، ومثالاً على ذلك نذكر اقتباسا لرولان بارت Roland Barthes أوردته أحلام مستغانمي في النص الأصل على النّحو الآتي:

"الأشياء الأجمل هي تلك التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل."

بينما وردت بشكلها الأصليّ في التّرجمة:

donc suggéré d'enlever les phrases faisant référence et de ne mettre que celle-ci très connue mais anonyme : « La musique adoucit les mœurs. »Ce qu'elle avait accepté, bien entendu. »

[340]. بوزيدي، فاطمة الزهراء : جمالية تلقي التّرجمة الأدبيّة، رواية فوضى الحواس وترجمة France Meyer لها إلى الفرنسيّة أنموذجاً. دراسة تحليليّة نقدية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التّرجمة، 2014، ص. 210.

*« Les choses les plus belles sont celles que **souffle** la folie et qu'écrit la raison.*[341] *»*

إذ كان من الممكن بإدراجها للفعل "همس بـ " بدلاً من الفعل"اقترح" أن تحدث مفارقة كبيرة من منظور الدلالة حتى وإن كان الفعل Souffler يحوزُ ضمن معانيه على دلالة الاقتراح.

ومهما يكن فإنّنا نسلّم من خلال ما تشهد عليه التّرجمة أن نص الترجمة وإن ظلّ مجرّد نسخة فهو الكفيلُ بإحداث مدٍّ وجوديّ للأصل، والتاريخ شاهد عن الأصول التي ضاعت والتي جعلتها الترجمة تعيش. وحتى إن لم يتجاوز نصُّ التّرجمة الأصل في ذاته يمكنه تجاوزه من حيث التّلقّي، وفيما بعد النّشر تتساوى برأينا حظوظ النص الأصليّ وترجمته في درجة الأدبيّة.

2. الذّاتُ المترجمة قُطبا لأدبيّة التّرجمة:

من الهامّ أن نتساءل عن واحد من أهم أقطاب عمليّة الترجمة والذي دون إدراك موقفه والوعي به ليس لنا أن نبلغ منتهى النقد الترجُمي. من هو المترجم Le Sujet Traducteur ؟ هل هو ذلك الذي ينطبق عليه المثل الإيطاليّ Traduore Tradittore ؟ وهل المثل في معناه الإجمالي يدلّ على أنّ المترجم خائن وإن لم يقصد ذلك ؟

لطالما تمّ تجاهل المترجم عبر التّاريخ. وليس لنا أن ننكر مهمّته العصيّة التي خاض فيها بعمق الفيلسوف الألماني والتر بنيامين Walter Benjamin في مؤلّفه الموسوم بـ "مهمّة المترجم" La tâche du traducteur. وعادةً ما يجد المُترجم نفسه أمام نصّ متعدّد المعاني متباين الدّلالات منفتح على تأويلات بحدّ أفق التّلقي، فيتعيّن عليه عندئذ الحسم

[341]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, op, cit, p.42.

واختيار الألفاظ والعبارات والأوزان إذ يأخذ في الحسبان السّياق والتعبير الأدنى إلى مراد النص ومقصديّة المؤلّف.

ولا تتوقّف الخيارات تلك عند نقل القيم اللّغويّة من نظامٍ لآخر عند "المعادلات"فحسب إنما يتعلّقُ الأمر بنقل خطاب مُثقل بحمولة دلاليّة رمزيّة من لغة إلى أخرى. والأدهى أنّ المترجم يشتغل كذلك على ما وراء النّص، وما وراء الخطاب وهي أمورٌ كثيراً ما تنفلتُ مجتمِعةً من دائرة العقلنة وهنا لابدّ لناقد التّرجمات قارئاً من أن يعي بذلك وأن يراعيه في مرحلتي القراءة والبحث والتّحليل والحُكم.

ولطالما هُمّش دور المترجم على مرّ التّاريخ، فنذكر عموماً روائع ما أنتج اليونانيون ولا نكاد نعرف من جعل تلك الروائع تبلغنا وهذا ما يتناوله حسين خمري بالتّحليل في كتابه "جوهر النّقد" حيثُ يؤكّد بأنّ المترجمين هم أكثر من تجاهلهم التّاريخ إذ نجد عقلاً تنويريّاً مثل فولتير Voltaire يقلّل من شأن التّرجمة. فقد حدث أنْ سأل أحدَ المترجمين عن مهنته، وعندما أجابه قائلاً : أنا أترجم منذ عشرين سنة قال له فولتير إنّك قد عزفت عن التّفكير منذ عشرين سنة[342].

إنّ التّرجمةَ شكلٌ من أشكال التّفكير فقد احتضنت العلومَ كلّها لذلك نجد "أرسطو قد تكلّم باللّغة اليونانية القديمة ثمّ كفّ عنها ليتكلّم السّريانيّة ثمّ العربيّة ثمّ اللّاتينيّة ثمّ العبريّة ثمّ بعد ذلك كلّ اللّغات الأوروبيّة فالأسيويّة، لكن القارئ يجهل بأسماء هؤلاء الوسطاء الذين حافظوا على النّصوص ونقلوها إلى الأجيال المتعاقبة رغم ضياع أصولها. ولم يتوقّف ذلك عند هذا الحدّ بل تعدّاه إلى الموت حرقاً كما حدث مع التّنويريّ Etienne Dolet صاحب قواعد التّرجمة الخمس إضافة إلى Saint-Jérôme بعد أن كانت أعمالُ

[342]. خمري، حسين : جوهر التّرجمة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران (الجزائر)، 2006، ص. 12.

إسحق ابن حنين تحت لواء الحضارة الإسلاميّة تساوي وزنها ذهباً[343]. لكنّ هذا كلّه لا يعفي المترجم من خطورة الوقوع في خطأ ترجميّ، والتاريخ يشهد على أنّ أخطاء التّرجمة لها أن تؤدّي إلى نتائج خطرة دون أدنى شكّ.

أمّا التساؤل الذي نطرح في هذا السّياق بالذات فهو : ما مهمّة المترجم الحقة ؟

من البديهيّ أنّ الشّروط الأساسيّة للترجمة هي اكتسابُ معرفةٍ لغويّة Connaissance linguistique ومعرفةٍ موسوعيّة Connaissance encyclopédique ومعرفةٍ ثقافيّة Connaissance culturelle، والعناصر تلك مُجتمِعةً لها أن تجعل المترجم يدنو قدر الإمكان من مقصديّة المؤلّف Vouloir-dire والتي لا يملكها سوى باثُّها إلّا إذا احتسبنا تعدّي العمل الأدبي آفاق تلقي مؤلّفه عندما يصبح مُلكاً للقارئ من منظور "ما بعد البنيويّة Post-structuralisme" الذي فصلنا في الحديث عنه في الفصل الأول. فيتّخذ العمل الأدبيّ معنى يتجدّد بتجدد تصورات الآفاق المستقبلة له.

1.2 أخلاقيّة المُترجم :

لقد حاولنا من خلال تجربتنا في الترجمة ونقدها وتدريسها أن نختصر أخلاقيّة المترجم ضمن عناصر أساسة لسنا نحددها بعينها حيث يمكن أن تزيد عن ذلك كلّما غصنا في تفاصيل نقل العمل الأدبيّ. إلا أننا نبتغي من خلال ذلك توجيه دارسي الترجمة تحديدا للوعي بأهمية هذه المسؤوليّة وبجدّيتها للمُضي قُدما صوب فعل التّرجمة كقيمة.

1. إن النص الذي بين يدي المترجم هو جُهدُ سنينَ عدّة كرّسَ فيها المؤلّفُ الأصليّ وقتهُ ولغته وأسلوبه لإخراجه على الهيئة التي هو عليها، وعلى المترجم إذن الوعي بقيمة هذا الجهد الذي هو أمانة لديه بغض النظر عن نتيجة الترجمة فهو ليس مطالبا بتقديم

[343] خمري، حسين : جوهر التّرجمة ، مرجع سبق ذكره، ص. 13.

جهد يفوق قدرته على النقل بقدر ما هو مطالبٌ باحترام العمل الذي هو بصدد نقله إلى آفاق ثقافيّة أخرى.

2. أن يبحث في أدقّ التّفاصيل المتعلّقة بالمؤلف الأصلي والعمل الأصلي وما كُتب بشأنهما من مقالات وتعليقات وما وُجد بخصوصهما من حوارات ولقاءات وكتابات.

3. على المترجم أن يَمِيزَ بين أدنى الدلالات التي تلبسها المعاني على اختلاف السياقات، وأن يدرك الفرق بين أقرب المترادفات ليدنو بدوره من حبكة دلاليّة مُحكمة لنصّ الترجمة كما ينبغي له عدم إهمال عنصر الاتّساق بعد إتمام التّرجمة.

4. أن يضمن خلوّ ترجمته من الأخطاء اللّغويّة وليس عيباً أن يعرضها على مدقق لغويّ ليضمن بذلك خلوها من هفوات قد يقع فيها المترجم دون وعي منه. فالخطأ اللّغويّ في الترجمة أخطر من اختيار المُكافئ الأدقّ. لأن قضية التكافؤ قضيةٌ يمكن الاختلاف بشأنها أما قضية اللغة فهي من قواعد الترجمة الثابتة.

5. أن يدرك المترجم بأن اسمهُ سيقترنُ إلى الأبد باسم مؤلّف العمل بل وبأنه مشترك معه في مسألة التأليف. وأنّه إذا ما قدر العمل حقّ قدره له أن يتجاوزَ به حدودَ الزّمان والمكان فيضمن له امتداداً يبقى من بعده.

3. القراءة محوراً لنقد التّرجمة :

لنا أن نقولَ إن القراءة هي بمثابة المحرّك الفعليّ لعمليّة التّرجمة ولا توجد نظريّة أو تيّار أو مقاربة إلا وأجمع روّادها على تلك الجُزئيّة - وإن تمايزت بينهم الآراء المنهجيّة - لكن الآراء تلك تتخالف بخصوص القراءة كذلك فإمّا أن تؤثَرَ قراءة الخطاب الأدبيّ من خارجه وتفسير مضامينه انطلاقا من سياقه وظروف إبداعه "المناهج السياقيّة"، أو أن يُسلّطَ الضوءُ على مضمون النّص بصفته بنية إبداعية مغلقة تستمد أدبيّتها من ترميزها، وتفكيك ذلك

الترميز وفهمه هو مآل الأدبيّة لدى"البنيوية والتّفكيكيّة" أو أن يُقرأ الخطاب بفصله عن باثه وبسطه على أفق التّلقي والسياق التاريخيّ والمعاني التي يمكن أن يتجدّد بها.

وإذ تُصاحبُ القراءةُ مراحل التّرجمة حدَّ التّلازم فإنّ التقييم الحاصل في نقد التّرجمة هو تقييمٌ للقراءة في المقام الأوّل قراءة الباث/منتج النص وقراءة المترجم/ناقل النّص وفق قراءة يقوم بها ناقد التّرجمة مُستعينا بقراءة نقاد النص الأصل والقراءات الهامشيّة التي تحدّثنا عنها سَلفاً.

وإذا ما أثرنا مسألة الذّاتية Subjectivité فيما تعلق بالتّرجمة فالأمر عندئذٍ مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقراءة. ذلك أنّ كلّ قراءة هي تأويل، مادامت القراءة تصدر عن موقف ورؤية ما حين تقولبُ النّص نظرياً ضمن منظورٍ معيّن.

وبهذا المعنى التّأويليّ نفهم مقصد ألتوسير القائل إنه لا توجد قراءةٌ بريئة، لأننا كلنا مذنبون في القراءة. و"سوء القراءة" أي عدم براءتها، نفهمه بالمفهوم التّأويليّ الإيجابيّ الذي يعني استحالةَ وجود قراءة بريئة منزّهة عن سياسات التّأويل ومصالحه الدّنيويّة، وبالتّالي استحالة وجود قراءة أحاديّة تدعي نزاهة الحقيقة، متعالية على شروط سياقاتها المعرفيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، وغير "ملوّثة" -بتعبير إدوارد سعيد - بدنيويّة المصالح والسّلطة والموقع."[344]

وهنا تتولّد لدينا سلفاً قضيّة الخيانة غير المرغوب فيها التي تبدأ من مرحلة القراءة والتي يمكن أن تكون إيجابيّة من منظورٍ قرائيّ لتطال التّرجمة لأن تعدد التأويلات يُفضي إلى تعدد الترجمات، وتعدّد المواقف يفضي هو الآخر إلى تعدّد السّياسات ويغدو للقراءة في الترجمة بُعدٌ إيديولوجيّ بامتياز.

[344]. بوعزة، محمد : تأويل النّص من الشّعريّة إلى ما بعد الكولونياليّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت2018، ص. 17.

وإذا كانت الذاتية المتعلّقة بالترجمة ونقدها شرّاً لا بدّ منه، فإنّ التّأويل لربما هو ذلك الشّرّ الحتميّ الذي يصعّد الذاتية في الانتقال من لغة إلى أخرى "فكلّ قراءة أو نظريّة معنيّة بالمعنى والقيمة واللّغة والشّعور والتّجربة الإنسانيّة، لا بدّ أن تتورّط مع قناعات أعرض وأعمق عن حقيقة الأفراد والمجتمعات الإنسانيّة، وإشكالات السّلطة الجنسيّة، وتأويلات التّاريخ الماضي، وتحوّلات الحاضر، وآمال المستقبل."[345]

ويمكن من منظور آخر، حسب محمد بوعزة، اعتبار سوء النّيّة التّأويليّ "ما يميّز القراءة المنتجة La lecture productive باعتبارها فعلاً حفريّاً ينتهك سلطة النّص بالحفر في المسكوت عنه Le non-dit لأنّها تفترض أنّ نوايا المؤلّف لا تطابق بالضّرورة مقاصد النّص، وبذلك تنتهك سلطة المؤلّف في فرض الوصاية على مجال تلقّي النّص وتداول دلالاته".[346]

وفي هذا الموقف التفاتةٌ لما بعد البنيويّة Post-structuralisme وفطمٌ للنص عن مؤلّفه لينبعث من جديد في تجليات التّأويل والتّلقي ليتخذ منحىً يَتَجدد بِتَجدد دواعي الاستقبال وظروفه، ويصبح قابلا لعيش تجربة الحياة من جديد وهو ما يوازي في الترجمة ضرورة إعادة الترجمة على سبيل التحيين في السياق نفسه.

أمّا مهمّة المترجم أساسُها فهو قائمٌ على مرحلة القراءة، ونرى أنّه يدنو من هدفه متى كانت قراءته **وَجيهةً** وهو ما خصّص له المنظّر الفرنسيّ أنطوان برمان Antoine Berman فصلاً كاملا ضمن مشروع التّرجمة الذي يقترحه والذي ورد ضمن عنوانَين هما موقف التّرجمة La position traductive وأفق المُترجم L'horizon du traducteur[347].

---

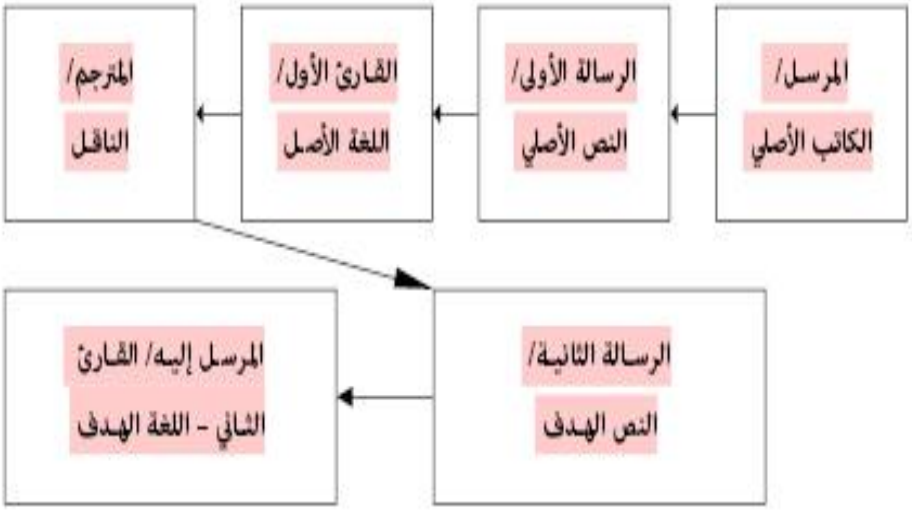
[345]. إيغلتون، تيري : نظرية الأدب، تر : ثائر ديب، دمشق، دار المدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2006.

[346]. بوعزة، محمد : تأويل النّص من الشّعريّة إلى ما بعد الكولونياليّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت2018، ص. 18.

[347]. Voir, Berman, Antoine : ***Pour une critique des traduction, John Donne***, Gallimard, 1995, pp. 74-79.

ليس لنا أن ننكر أنّ الُمترجم قارئٌ كذلك، فالتّرجمة تنطلق من فعل القراءة، إلّا أنّ عمليّة القراءة التي يُمارسُها على النّص الأدبي، تختلف عن ممارسة القارئ العادي، لارتباط التّرجمة الوَثيقِ بقراءة المترجم للنّص، وتأويله له.

وستنعكس هذه القراءة في ترجمته للنص. وهو ما يجعلُ من المترجم قارئاً غير عاديّ لِوُجوبِ احتراسِه من تدخّل عقيدته أو ثقافته في تأويل الأثر الأدبي المراد نقله، فهو قارئٌ موضوعيٌّ بحت، يمحُو انفعالاته السّلبيةِ جدّاً، وحتى الإيجابية جدّاً، ويحاول الإمساك بمعنى النّصّ فنّيا بلا إفراطٍ في التّأويلِ ولا تَفريط [348]. فالمترجم القارئ يمر بمراحل خلال ترجمته للنص، فهو قارئ مبدعٌ للنص الأصلي ، ليصبح بدوره كاتباً ثانياً ويتضح هذا جلياً من خلال المُخّطط التالي :



والمُترجِمُ قارئٌ **مُطّلِعٌ** بالضّرورة، يحمل في ذاتِه معطياتٍ يُداوِمُ على تعزيزها "ليواجه ثقافة النص العامة التي يحملها مؤلفه بثقافة مماثلة تمكّنه من استيعابها ونقلها، وهي لا تعدّه لنقل أثر أدبي معين، بل تؤهله لنقل كل الآثار الأدبية التي يجيد لغتها، ويُلمّ بثقافة

[348]. محمّد جابر، جمال : الترجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، النص الروائيّ أنموذجاً، دار الكتاب الجامعي، 2005م، ص. 39.

منتجيها[349]ـ كما إنّه فضوليّ أحيانا ينبّش في حيثيات الأمور ومآربها ليستخلص الصّيغة الفنّيّة التي ابتغاها المؤلّف. وثقافته لا تسمح له بفهم النص ونقل معناه فحسب، بل تساعده كذلك على وضع التفسيرات، والشروح التي يحتاج إليها قارئ الترجمة لفهم النّص، وضمان الاستقبال الأمثل للعمل الأدبي.

4. الأدبيّة بين التّأليف والتّرجمة:

إذا ما تساءلنا سلفاً عن قدرة الترجمة على منح الأدب حيّزا من التّأثير وجدنا أن لفعل الترجمة القدرةُ على منح شكلٍ **للكتابة الفريدة** وهو ما يبدو مركزيّاً وما يجعلنا نتساءل عن الطريقة التي يظهر بها التّأثير المتبادَل بين التّرجمة والكتابة.[350]

ومن خلال التجربة الكتابية والترجمية لنا أن نهتمّ بالتّأثير المذكور انطلاقا من تصريحٍ قدّمه فابيو بوستيرلا Fabio Pusterla في لقاء أجراه سنة 2000 قائلاً :

"عموماً عندما أترجم عملاً هامّاً لا أتوصّلُ إلى الكتابة والعكس صحيح. وذلك عائدٌ خصوصاً لكون الكتابة والتّرجمة نشاطَين متقاربين حدّ التّشابُه على الرغم من تبايُنهما. والغريبُ في الأمر هو أنّني عندما أترجم يتولّد لديّ انطباع بأنّني أكتب وبأنني في أقصى درجات الكتابة."[351]

---

[349]. محمّد جابر، جمال : الترجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، ص. 98.

[350]. Voir : VISCHER, Mathilde, ***La traduction, un style vers la poétique :Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue***, ed :Kimé, 2009,Paris, p 07.

[351]. VISCHER, Mathilde ? op, cit, voir : la courverture de l'ouvrage. La citation originelle étant « En général, lorsque je traduis quelque chose d'important, je ne parviens pas à écrire. Et vice-versa. Cela tient surtout au fait qu'écrire et traduire sont deux activités très semblables, malgré leurs différences. Paradoxalement, quand je traduis j'ai l'impression d'écrire, au degré extrême de l'écriture. »

1.4 صوبَ منهجيّةٍ للتّرجمة الأدبيّة :

إن إشكاليّة التّرجمة بأكملها إنما تتعلّق بالتّساؤل الآتي : كيف نترجم ؟ وأيّ تباينٍ في آراء المنظّرين سعياً لرسم ملامح نظريّةٍ لها أن تجعل من التّرجمة علما عابراً للعلوم Interdisciplinaire ومكتفياً بذاته في الوقت نفسه إنّما منبَعُه هو ذلك السؤال.

لقد أسهمَ جون روني لادميرال Jean René Ladmiral في إثراء معجم المقاربات التنظيريّة للتّرجمة عندما أنشأ عام 1983 -خلالَ ملتقىً شارك فيه بلندن- الثّنائيّة المفاهيميّة "دعاة النّص الأصل/الأصليّون" Sourciers و"دعاة نصّ التّرجمة/الهدفيّون" . Ciblistes وهو بذلك يصطفّ في الخطّيّة الأيديولوجيّة ذاتها التي أرساها جورج مونان George Mounin عندما أطلق عليها اسم "الزّجاج الملوّن"Verres transparents و"الزّجاج الشّفّاف" Verres collorés وليس لنا إلّا أن نستحضر هنا يوجين نيدا Eugène Nida وثنائيّته المعنونة بـ"التّكافؤ الشّكليّ" Equivalenceformelleو"التّكافؤ الدّيناميّ"[352]Equivalence dynamique.

إنّ الصّراع القائم بين دعاة الأصل ودعاة الهدف قد وضع المترجم وسط سجالٍ تقليديٍّ يدعو إلى طرح التّساؤل حول "كيفيّة ترجمةِ نصٍّ أدبيّ" وهو الصّراعُ الدّائمُ بين "الحرف" La Lettre و"الرّوح" L'esprit أي بين "التّرجمة الحرفيّة" و"التّرجمة الحرّة".

والإشكاليّة المتعلّقة بكيفيّة الترجمة موغلةٌ في القدم، تعودُ إرهاصاتُها إلى العصور القديمة عندما طرح شيشرون Cicéron التّساؤلَ نفسه منذ ردح من الزّمن.

[352]. Voir : Ivanov, Anna-Claudia : ***Du côté des sourciers ou du côté des ciblistes*** , Contribution dans le cadre du projet Interdisciplinary excellence in doctoral scientific research in Romania Excellentia (European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013)

وهذا الجدال رغم قِدمه إلّا أنّه لا يزالُ قائماً دون التّوصّلِ إلى إجراء وفاقٍ بين المنظّرين من مُمارسي التّرجمة. وهذا إنّما هو عائدٌ إلى الانفتاح والغبش الذي يخيّم على التّرجمة تطبيقاً وحاصلاً.

وفي الوقت الذي يبدو فيه أن معالم نظريّة التّرجمة بدأت تتجلّى -وإذ تكاد توضع لها نقطة نهاية للمُضيِّ إلى أعمق من ذلك - حتى نجد المفاهيم القديمة وهي تنغرس في مفاهيم أخرى لتغذّي خطاباً لطالما بدا مُنهكاً. وفي طبيعة التّرجمة نفسها المتمثّلة في الانبعاث من جديد، والانبعاث من الرماد حتّى يخيّم الحسمُ في حينيّة الجدال المذكور إذ يبرز أنطوان برمان Antoine Berman هو الآخر بخطابه الحائم حول "التّرجمة المتمركزة عرقيّاً" Traduction Ethnocentrique و"التّرجمة الأخلاقيّة Traduction éthique.

وفي تموقع هذه الإشكاليّة بين من يرون في التّرجمةِ توطيناً وتكييفاً وتطويعاً للنّص خدمةً للقارئ بمقصدية إبلاغه الكلام من أقرب الطرق وأسهلها وبين من يرون فيها شكلاً من أشكال المُثاقفة Acculturation والضّيافة اللّغوية وتقبّل الآخر لدى الذّات والسّعي إلى احترام الاختلاف وتجريب الغريب، ومن يفرضون معايير على المترجم بحكم طبيعة المادة التي يُشتغل عليها، ومن يسعون إلى الغايةِ وسيلةً في الترجمة، ومن يرى في الثقافة بُعدا حاسما لفعل الترجمة وغيرهم كُثر؛ لايزال الخطاب على تنوعه قابعاً بين هؤلاء وأولئك ويغدو المترجم مثله مثل الخادم لسيّدين حسب تعبير Rosenzweig.[353]

وسواءٌ تعلّق الأمر بالالتصاق بمدلول اللّغة على نسق "دعاة الأصل"Ciblistes أوبالاهتمام بدالّ اللّغة على دربِ "دعاة التّرجمة/الهدفيّين" Sourciers، فإنّ قضيّة الخيار

[353]. "تلك هي استعارة الخادمة التي توجد في وضعية غير مريحة فالأمر يتعلق بخدمة العمل المترجم والمؤلف واللّغة الأجنبيّة وهو السيد الأول، وخدمة الجمهور ولغة الترجمة وذلك هو السيد الثاني وهو في مجمله ما يسميه أنطوان برمان مأساة المترجم"/ محنة المترجم، ينظر، برمان، أنطوان : التّرجمة والحرف أو مقام البعد، تر : عز الدين الخطابي، مر : جورج كتورة، المنظمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، 2010، ص. 13.

فـي التّرجمـة اليوم هـي الفيصـلُ فـي الميل لأحد الفريقين. وقبـل التّعمّق فـي ذلـك آثرنـا أن نشرح باقتضاب هاذين الاتّجاهين في مسار تأسيس منهجيّةٍ للتّرجمة الأدبيّة.

2.4 التّفكيرُ المنهجيّ حيالَ التّرجمة الأدبيّة:

نقترح فيما يلي نصّين ناتجين عن مُترَجِمَينِ مُختَلِفَينِ " أي موقفين مختلفين" للأثر الأدبيّ ذاتِه. يتعلّق الأمر برواية الأحمر والأسود Le rouge et le noir للأديبِ الفرنسيّ ستاندال Stendhal التي تُعَدُّ إحدى روائع الأدب العالميّ.

Xu Yuanchong	Hao Yun
"دائماً ما أسعى إلى نقل الأصل الأجنبيّ إلى لغةٍ صينيّة خالصة."[354]	**"إذا كان النّص الأصليُّ طُحلباً حاولتُ نقله بمذاقه الأصليّ للقارئ الصّينيّ دون أن أُحَوِّلَه إلى نودلز رغم كون الطّحلب أعسر هضماً بعض الشي من النودلز بالنّسبة للقارئ."[355]**

قبل أن ندرس مضمون الاقتباسين، نستحضر بعضاً من قضايا التّرجمة الأدبيّة. يتبيّن لنا من المثالَين –جليّاً- بأنَّه لا يمكن أن نحصل على ترجمةٍ واحدة مُطلقة مُوحّدة للعمل الأدبيّ ذاته. وأهمّ أسباب ذلك هو انفتاحُ النّصّ الأدبيّ على تأويلاتٍ عدّة. والتّأويلُ في مُجملِهِ إنّما يتأتّى من فعل القراءة، والقراءة هي - دون أدنى شك - المرحلة الحاسمة في كلّ ما يخصّ التّرجمة سواء تعلّق الأمر بالقارئ المُبتدئ، أو العاديّ، أو النّموذجيّ، أو الضّمنيّ، أو المُطّلع، أو النّاقد أو المترجم، أو المُراجِع أو المُدقّق اللُّغويّ أو ناقد التّرجماتِ قارئاً.

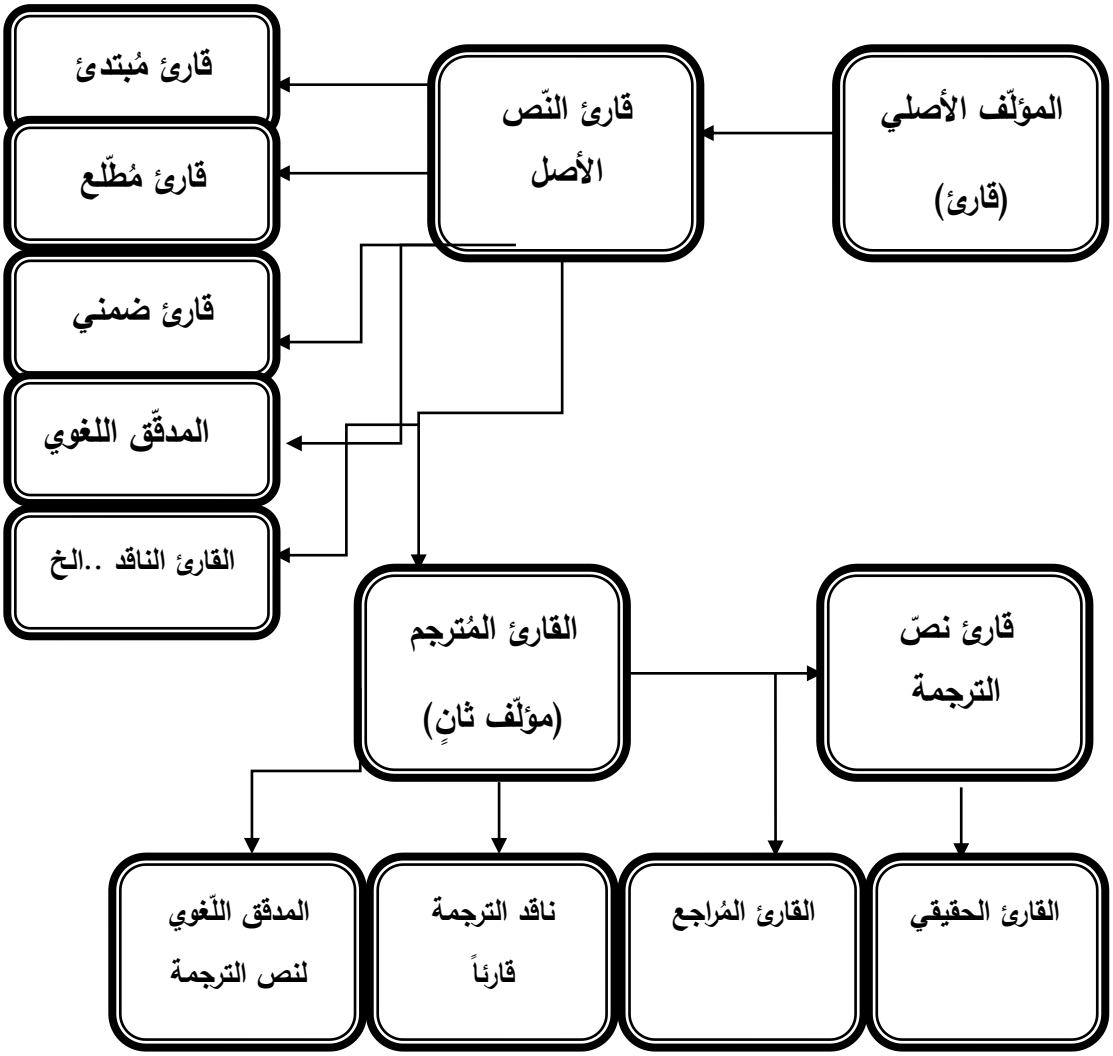
[354]. Jun, Xu : **Réflexions sur les études des problèmes fondamentaux de la traduction**, *in* Meta, 44 (1), pp. 52 – 53.
[355]. Idem, p. 54.

ولأن محاور عمليّة التّرجمة تجتمع عند القراءة فإن تعدّد ترجمات النّص الواحد تختلف باختلاف مستويات القراءة والذّائقة ومُستويات التّلقّي وخاصّةً باختلاف الغرض من نقل النص والهدف من اختيار هذه اللّفظة دون غيرها وتلك العبارة دون الأخرى وذلك المقابل بعينه.

وإن عُدنا لأهمّ المُقاربات في مجال التّرجمة وجدنا أنها وإن اختلفت في منهج الدراسة وزاوية معاينة النّص إلا أنّها تتّفقُ مُجتمعةً على خدمة القارئ. وفي الوقت ذاته، ليس لنا أن نُعمّمَ مُقاربةً بأكملها ونطبّقها على نصّ بعينه ذلك أن تعدّد الخطابات في النّص الواحد تجعلنا نطبّق أكثر من مقاربةٍ واحدة فمن الممكن مثلا أن نجد الأسلوب الخبريّ في النص الروائيّ كما يمكن أن نجد أسلوبا وصفيا جماليا ضمن أحد نصوص الهندسة المعماريّة.

وإذا اعتبرنا بأنّ تطبيق المقاربة يكون على الخطاب الطّاغي في النّص، فكيف لنا أن نحوز على ترجمات متقاربة ؟ كيف لنا أن نؤمّن للمترجم منهجيّةً تجعله يدرس النصّ من خارجه ويعاين مضمونه، ويدرس تلقّيه ؟ هل هذا يعني أن في عملية الترجمة علينا أن نطبق المقاربات كلها وأن لا نطبق أي مقاربةٍ منها في الوقت نفسه ؟

نحن نسعى من خلال هذا الطّرح أن نشتغل على مقاربةٍ ترجميّة لا يتم فيها إهمالُ أي عنصر من عناصر الاتّصال الأدبيّ، وسنوضّح ذلك في المخطّط المدرج في ما يأتي:



مُخطّط مُبسّط يوضّح أقطاب عملية الترجمة

الحرّية في التّرجمة "الاقتباس الأوّل" :

عنـدما نتنـاول نصّـا أدبيّـا بالتّرجمـة نحـن نـدرك أن اشـتغالنا عليـه سـيختلف كـلّ الاختلاف عن اشتغالنا على النّص العلميّ. ولطالما كان هذا الاختلافُ محلَّ جدال واسع وسط المهتمّين بالتّنظير في مجال التّرجمة. وإذا عدنا إلى قضيّة الحرّية في التّرجمة الأدبيّة اكتشفنا أن المُترجم حرٌّ ومُقيّد في الوقت نفسه. فهو حرٌّ في اختياره الطريقة التي يترجم بها لكنّه مقيّدٌ في قوله الشيء نفسه تقريبا بما تمنحه اللّغة المنقول إليها من إمكانات.

وإذا اعتبرنا التّرجمة في مجال الأدبِ فنّاً فحسب، نكون بذلك قد ألغينا قراءة المترجم التي عرضناها سلفاً، وبمجرّد أن تصبح قراءة المترجم للأثر الأدبي كقراءة المتلقّي العاديّ، وقعنا في إشكالية تعدد الترجمات بل تكاثرها.

وإذا تمعّنا في ما يحدث في ميدان الترجمة يمكن أن نجد على سبيل المثال مترجماً ينقل عملاً جريئاً على هيئة عمل محتشم في اللّغة المنقول إليها كي لا يخدش حياء القارئ، على سبيل التّكييفAdaptation ولربما هو في تلك الحالة يتناسى أن في اللّغة المنقول إليها أعمالٌ أدبية قد تتجاوز ذلك العمل جرأةً. والحقيقةُ هي أنّ التّرجمةَ خيارٌ سابقٌ لقرارٍ لاحق.

نجده في الاقتباسين اللذَين أدرجناهما أعلاه بخصوص ترجمة رواية ستاندال Stendhal أن مترجمها صوب اللّغة الصّينيّة الذي يفضّل تكييف النص Acclimatisation مع مقتضيات التلقّي عند الثقافة المُستقبِلة يذكّرُنا في هذا المُقام باللّتننة La latinisation التي أوصى بها شيشرون بشأن النّصوص الإغريقيّة وإن كان ذلك لأغراض سياسيّة وثقافيّة في الوقت ذاته[356] والتي وصفها أنطوان برمان بالتّرجمة الإلحاقيّة Traduction annexionniste[357].

لكن آن الأوان لتجاوز عَقَبة اختلاف الثّقافات بل وعدم اعتبارها عقبةً أصلاً، لأننا في عصرنا اليوم صار كلّ واحد منّا يملك فكرةً ولو بسيطةً عن الآخر، وبات دور التّرجمة أكثر استعجالاً في بيان هذا الاختلاف بدلاً من توحيد الدّلالات والمدلولات والقيم والمفاهيم الراسخة وهذا هو ما يمثّله الاقتباس الثاني.

[356]. ينظر : مونسي، حبيب : الواحد المُتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص. 118.

[357] ينظر : برمان، أنطوان : التّرجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص. 50.

إنّ الحريّة في الترجمة مقيّدة، والتّصرّف لا يمنع من إنتاج عملٍ يُصنَّف ضمن روائع أدب الثقافة المُستقبلة وخير مثال على قولنا "مصطفى لطفي المنفلوطي" الذي يعدّ نموذجاً لمنتهى التّصرّف المندمج مع مُبتغى الأدب في إعادة كتابته لرواية ماجدولين والفضيلة وغيرها. فالمنفلوطي أعاد نَظمَ النص باللغة العربية دون ترجمته بل بتحويره وهذا المبدأ مرفوض من الناحية المنهجيّة بدليل أن هذا النوع من التِّرجمات مندرجٌ ضمن ما يُسمّيه أنطوان برمان Antoine Berman الترجمة التّحويليّة [358] Traduction hypertextuelle لكن يبقى العمل المذكور واحدا من بين أكثر الأعمال انتشارا في العالم العربي رغم كونه من أشدها تقصيرا في حق الترجمة من منظور نقديّ.

3.4 مبدأ الحرفيّة ضمن مسألة الأدبيّة:

لا يزال الالتباسُ حتى الآن يخيّم على مفهوم الحرفيّة Littéralité في مجال التّرجمة، ومن الغريب أن الكثير من دارسي الترجمة يخلط بين "الترجمة كلمةً كلمة"Traduction mot-à mot و"التّرجمة الحرفيّة" Traduction littérale بينما يتبيّن الفرق جليّا بين المفهومَين.

أمّا الأوّل، فهو واحدٌ من تقنيات التّرجمة التي أدرجها فيني وداربيلني Viney et Darbelnet في مؤلّفهما الموسوم بـ La stylistique comparée du français et de l'anglais "الأسلوبيّة المُقارنة بين الفرنسية والإنجليزيّة". تلك التقنية يطبّقها المترجم في حال وجود تصادفاتٍ تركيبيّة يحدث فيها تطابقٌ بين اللّغة الأصل ولغة نصّ الترجمة فيأتي التعبير بترتيب الكلمات نفسه. وفي الحقيقة نحن لا نسلّم بهذا التّصنيف ذلك أن التّوافق الاعتباطي المُتصادَف بين اللغات هو حاصل لا يرقى إلى تقنية يُشتغل عليها، حتى وإن

[358]. برمان، أنطوان : التّرجمة والحرف أو مقام البُعد، مرجعٌ سبق ذكرُه، ص. ص. 55 – 56.

تطابقت اللّغات صدفةً في مواطن ما أفرزت الترجمة فيها معنى مفهوماً حيثُ تكون الصدفة هنا العامل المؤثّر في عملية الترجمة لا خيارَ المؤلف.

وأمّا مبدأ الحرفيّة فمطمحه الأساس هو اللّغة الخالصة Le langage pur التي تحدّث عنها والتر بنيامين Walter Benjamin والتي أكّد عليها أنطوان برمان مُبشّراً بحلول تيّار التّرجمة الكونيّة. وهذا المبدأ يجعل الواحد منا يؤمن بأن اللغات التي انبثقت ــ على تكاثرها ــ من لغة واحدة لها أن تتلاقى من جديد بفعل التّرجمة بل للتّرجمة أن تُثري اللّغة المنقول إليها وأن تمنح قارئ الترجمة فرصة التّعرّف على الآخر وعلى تقبّله وإن خالفه الرّأي والثقافة[359].

هذا البُعد الفلسفيّ هو الذي يجعلنا نشبّه التّرجمة الحرفيّة باللّغة الثّالثة التي ليست بالأولى ولا بالثانية وإنما مزيج أدبيّ نتج عن تلاقح الثقافتين واللّغتين. وإن هذا المطمح وإن كان عسيراً فإنّ تحقيق جزء منه على الأقل متوقّف على قدرة المترجم على ذلك، لأنه غالباً ما يُعتقد بأنّ الترجمة الحرفيّة لا تهتم بالمعنى إلا أنها تولي المعنى الأولويّة في التّرجمة ثمّ بعد ذلك تنتقل إلى كلّ ما يرسم ملامح الجديد والوافد والغريب في العمل وإدماجه في نص الترجمة حسب كفاءة المترجم وحسب الإمكانات التي تتيحها اللّغة ودون هاذين العنصرين لا يمكن المُخاطرة بالحرفيّة.

لكن عن أي حرفيّة نتحدّث ضبطاً ؟ إذا ما جمعنا آراء دعاة الحرفيّة من قبيل أنطوان برمان وهنري ميشونيك ووالتر بنيامين وبول ريكور ولورنس فينوتي وغيرهم خلصنا إلى أن مبدأ الحرفيّة يقوم على تقديم الغريب على أنه غريب وأن طريقة إدماجه في نص الترجمة هي التي تُحدث المفارقة كلها إذا تحدثنا عن جودة الترجمة. دون أن ننسى لبّ مبدأ الحرفيّة الذي "يشتغلُ على مستوى نَسَق اللّغة ونَسَقِ النّصّ، وبهذا فإنّ الترجمة

[359]. Benjamin, Walter :***La tâche du traducteur***, dans : Walter Benjamin, Mythe et violence, Denoël, Paris, 1971.

الحرفيّةَ لا تُعيدُ إنتاجَ الأصل المصطنع، بل المنطق المتحكّم في هذا الاصطناع، وهو ما دعاه برمان بالغاية النّهائيّة لهذه التّرجمة ذات الأبعاد الأخلاقيّة والشّعريّة والفلسفيّة."[360]

1.3.4الغرابةُ جوهراً لحرفيّة التّرجمة:

إنّ الغريب الذي نتحدّث عنه قد يظهرُ على مستوى التّركيب فتكون هندسة La génie اللّغة المستقبلة هي الكفيلة بمعية المترجم بتحقيق ذلك، وليس تباعد اللّغات دوما العائق الذي يحول دون تحقيق الحرفيّة إنما أسلوب المؤلّف هو الذي يُفضي إلى مسلكٍ يؤكد تحقّق الترجمة من تعذُّرها.

إننا في حديثنا عن الغرابة في الترجمة، نحن ندنو قدر الإمكان من التّغيير الذِي يأتي بمعنى الانحراف عمّا هو عاديّ في اللّغة والذي يفيدُ في المعنى أمراً زائداً، ويُبيِّنُ أنَّ موضِعَ **الغرابةِ Etrangeté** فيه هو هذا الخروجُ عن المألوف."[361]

فالانحراف غرابةٌ في النص في أصله، أي قبل أن يُنقل أصلاً إلى لغةٍ أخرى وهنا يبرز السؤال الحاسم فيما تعلق بمنهجية الترجمة الأدبية والذي يمكن صياغته على النحو الآتي : هل على الترجمةِ إلغاءُ للانحراف المذكور بحكم عدم تطابق اللغات تركيبيا وجماليا ؟ أم أنه عليها إنتاجُ نصّ مكافئ "***إنزياحيّا***" صونا للغرابة المنقولة وخلقاً للغة ثالثة هي لغة الترجمة ؟

إذا ما عدنا قليلاً إلى الخلف وجدنا أن تيارات الترجمة الحرة ليست بالضرورة في كلّيّتها ضدّ مبدأ الغرابة، وقد يبدو هذا الطرحُ غريباً في البداية، إلا أنّنا إذا ما اعتبرنا الانحراف "الانزياح" "بكامل أشكاله عامل التّأثير في المتلقّي، والتغريب هو الخروج

---

[360]. برمان، أنطران : الترجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ينظر مقدّمة المترجم، ص. 11.

[361]. ينظر كمال الروبي، ألفت : نظريّةُ الشّعر عند الفلاسفة المُسلمين، (من الكندي إلى حتى ابن رشد)، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، 1981، ص. ص. 223 ـ 224.

عن آلية اللّغة إلى اللّا آلية لتتحقق بذلك أدبيّة النص"[362] فإن هذا لا ينافي البتة مبدأ الحرفيّة، لأن الغرابة المذكورة تمثل جزءاً لا يتجزأ من الأثر الفني التي تطالب بإحداثه التيارات التوطينية في علم التّرجمة.

ولأنّ الخطابَ الأدبيّ مُطالَبٌ بأن "يتمتّع بشيء من المُزاوجة في الإفهام والإمتاع، فلا يعدل عن السّنن اللّغويّة عدولاً تاما، فيتجاوز المضمون المخبر عنه تجاوزا كليا، لكن يظل مشدوداً إلى الإفهام، فيمارس عليه المضمون نوعاً من اللّجم ليحدّ من اندفاعاته، فلا يقطع الخطاب جميع صلاته بالشيء المخبر عنه، حتى لا يصبح لغزاً محيراً وطلسماً مقفلا."[363]

وهو برأينا ضبطاً ما يجب أن تكون عليه التّرجمة، في انزياحها عن الأعراف اللغوية الخاصة باللغة-الثقافة المُستقبِلَة فلا ينتج المترجم نصّاً غير مفهوم في اللّغة المنقول إليها بذريعة الانزياح، ولا ينتج في الوقت نفسه نصا تصريحياً باهتا عاديا يخلو من تعرجات الأديب خلوا تاماً فيصبح الأمرُ بذلك مُتعلّقاً بالترجمة التفسيرية التي لا علاقة لها بأدبية النص.

وعليه، إنّنا في حديثنا عن إحداث انزياح معين في اللغة المنقول إليها على وتيرة اللغة المنقولة وبما تتيحه إمكانات اللغة المنقول إليها بما يخدم أسلوب المؤلف، فنحن في جوهر الحديث عن الانتقال من إبداعية الكتابة إلى إبداعية التّرجمة.

---

[362] زروقي، عبد القادر : أدبية النص عند ابن الرّشيق في ضوء النّقد الأدبيّ الحديث، مرجع سبق ذكره، ص. ص. 173 ـ174.

[363]. المرجع نفسه، ص. : 189.

نقصد بإبداعية التّرجمة هنا أن "يقف الخطاب في المابين على الحافة التي تمثّل قمة نجاح الإبداع الأدبي، فالنّص يقع هنا بين التعمية والإبهام وبين الوضوح والإسفاف. والنّجاح في الاستقرار في المابين، أو الوقوف على الحافة هو ما يوفّر له أدبيّته."[364]

وهذا الأمر منوط به نصّ الترجمة بالقدر نفسه الذي يُعنى به الخطاب الأدبيّ و مابين البينين ذلك ما هو إلا اللغة الثالثة التي تحدثنا عنها سلفاً. فلا يصبح النّص بذلك حاملاً للمعنى بقدر ما يكون بمثابةِ دعوةٍ إلى التّجاوز، وتكون كلماته دعوة إلى استكشاف ما وراءه، وهنا تنشأ تعددية النّص التي ينشأ معها التّأويل، فيكون المعنى المؤول الناتج عن تعدد الدلالة غير عائد "لالتباس محتوياته، وإنّما لما يمكن أن نطلق عليه التّعدد المتناغم للدلائل التي يتكوّن منها."[365]

2.3.4عناصر الغرابة في أدبيّة التّرجمة :

سنحاول فيما يأتي رصدَ مدلوليّة الغرابة في النص الأدبيّ لنقوم بعد ذلك بربطها بمفهوم الغرابة ضمن الترجمة الأدبية وهو صميمُ دراستنا التّطبيقيّة.

أ. الانزياحُ[366] غرابةً:

تُعدُّ ظاهرةُ الانزياح L'écart من بين أهمّ ظواهر الدّرسِ الأُسلوبيّ فيما تعلّق بمفاهيم الأدبيّة وإجراءاتها. ويُعرَّفُ الانزياحُ عموماً على أنّه لغةٌ مُخالفةٌ للمألوف، خارجةٌ

---

[364]. زروقي، عبد القادر : أدبية النص عند ابن الرّشيق في ضوء النّقد الأدبيّ الحديث، مرجع سبق ذكره ، ص. 190.

[365]. بارت، رولان : درس السيميولوجيا، تر : ع. بنعبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص. 62.

[366]. الانزياح لغةً : قال ابن الفارس "(الزّاءُ والواوُ والحاءُ) أصلٌ واحد يدل على تَنحٍّ وزوال، يقول : زاح عن مكانه يزوحُ إذا تَنَحّى ، وأزحتُهُ أنا.." معجم مقاييس اللّغة لأبي الحسن أحمد بن فارس، تح : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، 3/ 35 ـ مادة (زوح). وقال (الزاءُ والياءُ والحاء) أصلٌ واحد، وهو زوال الشيء وتنحّيه. يُقال : زاح الشيءُ يزيحُ يُقال : زاح الشيءُ يزيحُ إذا ذهب. المرجع نفسه 39/3 مادة (زيح). وقال ابن سيده "زاح الشيء زيحاً وزُيوحاً وزيحاناً، وتنزاحَ : ذهب وتباعد، أزحتُه." المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000، 426/3 ـ مادة (زيح).

عنه، وهو ما يطلق عليه الناقد حبيب مونسي مصطلح "الوافد". وكما ذكرنا في توطئة الفصل الأول من الدّراسة، فإن الانزياحَ مُصطلحٌ أسلوبيٌّ مُستحدث، إلا أن إرهاصاتهُ موغلةٌ في القدم من زمن أرسطو إلى من تبعه من نقّاد، ويُقصد بالمصطلح من منظور الأسلوبيّة استخدامُ المُبدع للّغة استخداماً يحيدُ بها عما هو معهودٌ لتحقيق أثرٍ جماليّ معيّن.[367]

وقد وردت الظّاهرةُ المذكورةُ في التراث العربيّ النّقديّ بمسمّياتٍ عديدة نذكُر منها المجاز والنّقل والانتقال والانحراف والرّجوع و الالتفات والعدول والصرف والانصراف ومخالفة مُقتضى الظّاهر والحمل على المعنى ونقض العادة وغير ذلك.[368]

وإذا ما عُدنا إلى هذا المفهوم في الدرس الأسلوبيّ الغربيّ وجدنا من بين تعريفات الانزياح L'écart ما يُطلق على كلّ فعلٍ كلاميّ يظهرُ متخطّياً أي مُتجاوِزاً قواعد الاستخدام المعهود.[369]

وليس الأسلوبيّون الوحيدين الذين اشتغلوا على مبدأ الانزياح إنما ورد هذا المفهوم بقوة لدى روّاد مدرسة كونستانس الألمانية "جماليّة التّلقّي" بما عُرف لديهم بالانزياح الجماليّ L'écart esthétique والذي درسناه بشيء من التفصيل في رسالة الماجستير.

وإذا ما تباحثنا الفرق بين الانزياح لدى الأسلوبيّين والانزياح الجمالي لدى أصحاب نظريّة التلقّي وجدنا أن الأول هو الخروج عن المألوف في كينونة النص وهندسته، أي دراسة العدول عن السُّنن والأعراف اللغويّة من داخل فعل الكتابة حيث تكون البنية هي النّص، بينما عند التيار الثاني يكون الانزياح فيما يتحقّق من تأثيرٍ لدى المتلقّي عند

---

[367]. ينظر : ويس، أحمد : وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، مجلة علامات، ج1، 1996، ص. 294.

[368]. ينظر : هنداوي، عبد الحميد أحمد يوسف : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم ــ دراسة نظرية تطبيقية ــ التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العصريّة، بيروت، 2002، ص. 141.

[369]. Voir : Dubois, J, ***Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage***, p 163.

إسقاطه المحتوى الأدبـي علـى أفـق توقّعاتـه Horizon d'attente فيكـون الانزيـاح بـذلك مفهوما واحدا لدى المدرستين باختلافٍ في زاوية تسليط الضوء فحسب.

وإذا ما ربطنا هذا كله بموضوع **الترجمـة** تحدثنا بالضرورة عن الانزياح الذي يُحدثه نص الترجمة في نفس قارئه توازياً مع الأثر الذي أحدثه في نفس قارئ النص الأصل مع احتساب النسبيّة القابعة في تعدّد التأويلات الناتجة عن انفتاح النص الأدبي بطبيعته على مدلولات تتجاوز المؤلّف ذاتـه. فيكـون بـذلك الانزيـاح الجمـالي فـي الترجمـة هـو المسـافة الفاصـلة بين أفق انتظـار القـارئ وأفق انتظـار المترجم بـالنظر إلـى مؤلـف النـص الأصـل (الباث).

ومثالاً على الغرابة جوهراً للحرفيّة أُدرج مثالا من تجربتي في التّرجمة عندما نقلتُ روايـة Des rêves et des assassins للأديبـة الجزائريّـة مليكـة مقدم إلـى اللّغـة العربيّـة. وأضيفُ ها هنا بداهة أن تملك اللّغةُ العربيّةُ من الإمكانات التركيبيّة ما يكفل للمترجم أن يصوغ جمله على أكثر من نسق.

وحدث عندما أن وجدتُ مُقابلاً حرفيّاً لعنوان الرّوايـة آخذةً فـي الحُسبان مضمونها وسياقها ومدلولات شخصياتها وأحداثها والوظيفة الطاغية على أسلوب الكاتبـة. فتوصّلت بعد تفكير إلـى ترجمـةٍ حرفيّـة للعنوان تجعل عنوان التّرجمـة يحمـل عدد همسـات العنـوان الأصل نفسه مع الحفاظ على مدلوليّته وضبط التّأويل بما يوجد في الثّقافة المستقبلة دون التفريط فيه.

يحتوي العنوان على دالّين يحملان مدلولين.

الدال الأوّل : Rêves ـ جمع ــ أحلام

الدّالّ الثاني : Assassins ـ جمع ــ قاتلون ـ قَتَلة _ مُغتالون

قبل الشروع في الترجمة قمتُ بدراسة العلاقة بين الدّال الأوّل والدّال الثاني في اللغة الأصل. إذن هنالك انزياح في اللغة الفرنسيّة على سبيل المجاز كامن في العبارة :

[370]Assassiner un rêve

العبارة تعني اغتيال الحلم لا قتله، والحلم دالٌّ لمدلولٍ مجرّد، والاغتيالُ دالٌّ لمدلولٍ ملموس، واغتيال الحلم استعارةٌ مكنيّة. أما المدلول الأول فالمتمعن في الرواية يُدرك بأنّ البطلة لم تكن تملك حتّى حقّ الحلم كي يُغتال، أي أنّ حُلُمها لم يُعطَ حتى حق العيش كي ينموَ ويزدهر ويُثمر ويؤتي أُكُله.

ولأن الضحية في الرواية أنثى متجسّدة في شخص البطلة ووالدتها اللتين عاشتا ظروفاً صعبة يفرضها مجتمع ذكوريّ في جزائر ما بعد الاستقلال، وجدنا أننا باللغة العربيّة يمكننا التعبير عن العنوان نفسه بصيغة تُبرز ضحية الأنثى في الرواية وهي استخدام جمع تكسير للفعل وَأَدَ[371] على أساس وَأد الحُلم قبل أن يتمكن من التّجلّي.

وكان ناتج فعل التّأويل التّرجُمي على النّحو الآتي :

أَحْلامٌ وَوَأَدَةٌ مُقابلاً لِـ **Des rêves et des assassins** "بعدد الهمسات " الأحرف الصوتية" نفسه كما ذكرنا. مع ترميزِ انزياح جماليّ موازٍ للاستعارة المكنيّة الواردة في العنوان الأصليّ وهنا تتجلّى رؤيتنا للترجمة الحرفيّة.

[370]. **Assasiner** : sens figuré, détruire, ruiner moralement. Voir le site du ***Centre National de Ressources Textuelles et lexicales*** https://www.cnrtl.fr/definition/assassiner consulé le 02/01/2017.

[371]. وَأَدَ : يأتي هذا الفعل بمعنى : دفن البنت حية في التراب – الكبت والتقييد – القضاء المبكر على شيء ما. ينظر :معجم المعاني الجامع للغة العربية https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%88%D8%A3%D8%AF/ تمّ الاطّلاع عليه بتاريخ 2017/02/15.

5. نحوَ مقاربة نقديّة للتّرجمةِ الأدبيّة:

لقد طرحنا في جزئيّة من إشكالية بحثنا التساؤل الآتي : هل يمكن لناقد الترجمات أن يتجرّد من الذّاتيّة التي لاحقت المؤلّف وتلاحق المترجم على الدّوام وتترصّد بناقد الترجمات ؟ من جهة، ألا يُحدِثُ النّص الأدبيّ بحكم طبيعته عدداً لا منتهٍ من القراءات ؟ ومن جهة أخرى، أليس الناقد - بصفته قارئاً- متورّطاً في نشاطٍ تأويليّ ؟ [372]

فما الجدوى إذن من نقد التّرجمات ؟

لقد لاحظت من خلال تجربتي في تدريس مقياس نقد التّرجمات في جامعة الجزائر بأن عديدَ الأبحاث والإسهامات وحتى تطلعات الطلاب تدنوا بخصوص النّقد إلى ما يُسمّى الحُكم. فلا يكاد الباحثُ منا يذكرُ النّقدَ إلا وذُكرت أمامَه صِيَغٌ من قبيل "أخطاء الترجمة"، "رداءةُ الترجمة"، "افتقار المترجم للكفاءة" وغيرها من العبارات التي تختزل فعل الترجمة ونقدها في جُملةٍ من الأحكام التي تطالُ المُترجم في شخصه، أو نتاج الترجمة في جودته.

كلُّ ذلك دعانا إلى البحث في ماهية نقد الترجمات وفي مُسوّغه الأخلاقيّ. وانطلاقاً من هذا الطرح سنُدرج عرضاً تتابعياً نستهله بتقديم مفهوم شامل قدر الإمكان للنّقد وربطه بموضوع الترجمة ثم البحث في إجراءاته وأهدافه العلميّة من منظور علم الترجمة.

وليس الغرض من إدراج تلكم المفاهيم هنا الخوضُ في تفاصيلها العميقة ولا البحث في تاريخها بقدر ما هو تركيزٌ في جدواها فيما تعلق بفعل التّرجمة، لذلك سيكون إدراجُها إدراجاً مُقتضباً بما يخدم الدراسة مباشرةً.

[372]. Audet, Louise : ***Evaluation de la traduction littéraire : « de la sensibilité à la littérarité » à la « littérarité en traduction »,*** TTR, 21 (1), 2008, p.127. https://doi.org/10.7202/029689ar Consulté le 02/03/2018.

1.5 عودة إلى مفهوم النّقد :

يأتي النقد اصطلاحاً بمفهوم الغربلة، أي التدقيقُ في الأعمال الأدبيّة لاستخراجِ جوهرها والبحث في أسرارها الإبداعية، ثم تمييز الجيد منها من السيّء وفق معايير علميّة تخضع لزاوية المقاربة المُطبّقة، وأفق التّلقّي السّائد في محيط القراءة والذائقة.

لذلك يمكن للنقد أن يرتبط بمجالاتٍ عدة دون أن يقتصر على الأدب ميداناً دون غيره. فنجد النقد التاريخي، والاجتماعي، والسّياسيّ، والسينمائيّ، كما يمكن أن نجده في مجال الموضة والطّبخ والرياضة وغير تلك المجالات مما قلَّ أو كَثُر، بل لنا أن نتخيل بأن النقد مُتاخمٌ للمجالات كلها ذلك أنه مرتبطٌ ارتباطاً كبيرا بالتّدقيق والتّحقيق والتّفنيد بكلّ ما ارتبط بالتّجربة الإنسانيّة.

يتميّزُ النّقدُ إضافةً إلى ما سبق ذِكرُه بخضوعه إلى النّسبيّة، إذ لا يمكن أن يوجد نقدٌ مُطلق ولا نهائيّ، لأنه يتغير وفق رؤية الناقد والأفق السائد والمنظور الذي تم من خلاله تناول العمل بالتقييم والتقويم.

2.5 النّقد الأدبيّ ميداناً لنقد الترجمات:

ليس النّقدُ الأدبيّ مقتصِراً على إبراز مواطن القوة والضّعف في نص أدبي فحسب، بل هو يتعدى ذلك إلى التحليل والبحث في مكامن النص وأسراره. وإذ يتمّ تطبيق نظرية أو مقاربة على العمل الأدبي، يتم التدقيق في كيفية ترميز الكاتب لدواله ومدلولاته إما من خلال دراسة السياق التاريخي والمعرفي والأسلوبي للمبدع، أو من خلال تحليل نصه كبنية مغلقة والبحث فيه من ذاته وإلى ذاته، أو الاشتغال على تلقي العمل الأدبيّ في محيط بعينيه.

وعليه، فإن النقد الأدبيّ يمكن أن يُختصر في تطبيق آلية نظرية سياقية أو بنيوية أو تأثيرية أو أسلوبية أو تداوليّة على عمل أدبي لاستخراج مكنوناته باستخدام معايير نسبية تخضع لما يُسمى بعلم الأدب. لذلك لا يمكن أن يقتصر النقد على الحكم بل يمكننا صياغة ذلك في كون الحكم آخر ما يتوصل إليه الناقد بعد تحليل العمل تحليلاً علميا ودقيقا ووافيا قدر الإمكان على أن يتمّ الاعتراف بنسبيّة الحُكم المتوصَّل إليه لعدم كونه مطلقا صالحاً لكلّ زمان ومكان.

3.5 في نقد التّرجمة الأدبيّة:

إذا كان علم الترجمة علماً حديثاً بالنظر إلى تاريخ الترجمة المتزامن مع الوجود الإنسانيّ والمُتنامي بتناميه، فإن التفكير النقدي ضمن ما يُعرفُ بعلم التّرجمة لم يحظَ بالوفرة العلمية والنظريّة التي حظيت بها مختلف المقاربات السائدة ضمن هذا العلم.

ولعلّ أوّل من خاض في موضوع نقد الترجمات وأثاره كان كاتارينا رايس Katharina Reiss التي دعت بضرورة التّأسيس لنقدٍ متعلق بالترجمات، كما كانت أوّل من ألّف مرجعاً يُدرسُ فيه نقد التّرجمات وفقاً لتجربتها في الترجمة وتدريسها لها لمدة ثلاثة عقود[373].

ولقد تمثّلت البنية الأساسيّة لإسهامات كاتارينا رايس في أنماط النّصوص ضمن ما يسمى بالمُقاربات الوظيفيّة لعلم الترجمة. وانطلاقا من وُجهة النّصّ إبلاغيّاً كان أم حجاجيّا أم شعريّا أم طلبيّاً تأثيريّا مُضافةً إلى شكله تقوم العملية النّقدية التي تقترحُها. وتكون بذلك مقاربة أنماط النّصوص بمثابة الصّرح النّظريّ الذي يهيئ الدراسة التّطبيقيّة التي يمارسُها القارئ النّاقد للنص وترجمته في استخلاصه نوع التّكافؤ الذي تمّ انتقاؤه.

---

[373]. يتعلّق الأمر بمؤلّفها الموسوم بـ ***La critique de traductions : ses possibiltés et ses limites*** ، نقد الترجمة الإمكانات والحدود، ينظر خمري، حسين : جوهر التّرجمة، دار الغرب للنّشر والتوزيع، الجزائر، 2006، 118.

ولم تكن رايس بطبيعة الحال الوحيدة التي تناولت هذا الموضوع بالدراسة بل إن رولان بارت Roland Barthes كان قد أدلى بدلوه كذلك بهذا الشّأن ، كما قد تحدث عنه بيتر نيومارك Peter Newmark في مؤلفه الهام الموسوم بـ "الجامع في الترجمة" A textbook of translation ومنظّرون كثيرون بعد ذلك.

أمّا فيما تعلّق بموضوع بحثنا، فقد آثرنا أن ننتقي له منهج "أنطوان برمان" لنقد الترجمات ما دمنا سنطبق قراءة نقدية على مدونتنا ما بين الأصل والترجمة. وفي دراستنا للمنهج المذكور سنعكف على التركيز في النقاط الأساسيّة الآتية:

1. ستتم دراسة منهج أنطوان برمان لنقد الترجمات انطلاقا من رؤيته لمفهوم الغرابة ضمن الترجمة الحرفيّة وهو ما يجعله المنهج الأنسب لموضوع بحثنا وفحواه.

2. لن ندرس نقد الترجمات بمنأى عن النقد الأدبي لذلك سيكون الفصل الأول من الجانب التطبيقي بمثابة دراسة نقديّة أدبية أما الثاني فسيكون دراسة نقديّة للترجمة.

3. لقد سبق لنا تطبيق منهجية أنطوان برمان في رسالة الماجستير لذلك نرى من الضروري ذكر الجديد الذي سنُحدثه في أطروحة الدكتوراه لتكون امتدادا للبحث الذي سبقه وذلك بأننا لن نطبق إجراءات المنهج النقدي البرماني دون نقدها هي الأخرى بما يتناسب وطبيعة المدونة، وأفق التلقي لعناصر الاتصال، وطبيعة اللغتين المنقولة والمنقول إليها بالنظر إلى الزوج اللغوي المعني بالمقاربة.

سيجعلنا هذا الأمر نطبق ما يمكن تطبيقه مع التوغل أكثر في منهجية نقدية أعمق بين اللّغتين العربية والفرنسية وعدم اتّخاذ هذا المنهج العنصر الأهمّ في الدراسة لأنه صُمّم بين أزواج لغوية لا ينطبق عليها بالضرورة ما ينطبق على الزوج اللّغوي الذي نحن بصدد الاشتغال عليه، وبالتالي سنستلهم من هذا المنهج وننهل منه ما نجدُه جديرا بالاستثمار في دراستنا النّقديّة .

نرى أن منهج أنطوان برمان لنقد الترجمات لا يزال إلى اليوم يثير جدلا كبيرا بين الأوساط المهتمة بعلم الترجمة ونقدها ذلك أنه اقترح مقاربة نقدية متجذرة في الفلسفة الألمانية مشتغلة على نظرية التلقي ومتأثرة بمقاربات مختلفة كمدرسة التحليل النفسي عند فرويد، لذلك نرى أن العديد من المنظرين الذين تلوا برمان يعترفون بأن منهجه يشوبه شيء من التعقيد في الطرح كونه تجاوز نظرية الترجمة إلى فلسفتها ويدنو من النسبية في ذلك كله.

لذلك خلفتهُ دراساتٌ متعدّدة نذكر منها إسهامات Muguras Constantinescu الذي ولجت مجال نقد التّرجمات من خلال مؤلَّفها الموسوم بـ Pour une lecture critique des traduction [374] "من أجل قراءةٍ نقديّة للتّرجمات" حيث تشتغل فيه على نماذج من أدب الأطفال. أما مُقارَبَتُها فقد وَصَفَتها بـ**المَرِنَة** بالمقارنة مع أنطوان برمان للمسوغ نفسه الذي تحدثنا عنه سلفا والمتمثل في كون مقاربة أنطوان برمان قد شكّلت تعقيداً بالنسبة للكثير من ممارسي الترجمة ومُنَظِّريها.

1.3.5 مُقاربة أنطوان برمان :

يعدّ برمان المؤلّف والفيلسوف الأوّل من نوعه الذي أدمج تجاربه النّظريّة والتّطبيقيّة في علم التّرجمة إذ استلهم مُقاربته النّقدية من خلاصة ما توصّلت إليه الفلسفةُ الألمانيّة. صدرت دُروسُه في كتاب بعنوان La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain "الترجمة والحرف أو مقام البُعد".

وعلى عكس المُنظّرين التّقليديّين الذين يميلون إلى خدمة المعنى بتجميله والمُحلّلين لبعض الترجمات كان برمان يهدِفُ إلى تأسيس جنسٍ أدبيّ قائم بذاته يسمى نقد الترجمات. ومن خلال هذا النقد يتمّ تقييمُ الترجمة الأدبيّة من منظور قرائيّ ونقديّ بحت وفقاً للمسار

[374]. Constantinescu, Muguras : ***Pour une lecture critique des traductions***, Editions l’Harmattan, 2013.

الذي كان قد خطّهُ كلٌّ من إيمانويل كانط Immanuel Kant ووالتر بنيامين Walter Benjamin.

نقصد بذلك بناء منهج ترجُمي قائم على دراسة فكر المترجم ومقاربته الخاصة للنص وتجربته في احترام الحرف، وهو مسارٌ أنارَ – وِفقَ مفهوم "الغريب" أو "الغرابة" – علاقةَ الأصل بالتّرجمة.

لقد منح أنطوان برمان لعلم الترجمة الذي بالكاد يتراءى بين المقاربات النقدية قديمها وحديثها وفاء التفكير النّقدي من خلال الاشتغال على تاريخانية الاعمال الأدبيّة وعلى الاخلاقيّة وعلى التّحليل الأسلوبي للعمل ومعاينته من منظور التلقي.[375]

إنّ مقاربة أنطوان برمان النّقدية تَعي كُلَّ الوعي بتعدُّديّة الخِطابات والأصوات في النّصّ الأدبيّ الواحد بدلاً من اختزالها جميعاً إلى دلالةٍ واحدة. كما إن فكرة اللّغة الثالثة التي كان قد تطرّق إليها Reinneau جزءٌ لا يتجزّأ من هذه المُقاربة بحكم أنّ لغةَ التّرجمة تتجاوز كلّاً من اللّغة المنقولة واللّغة المنقول إليها.

كما أنّ أولى الأولويات في الفكر النّقديّ البرمانيّ هي إعادةُ الاعتبار للترجمة ولعمق النّقد الأدبيّ. ويمكن لنا أن نقول إن هذه المُقاربة لم تكن نظريّةَ الوجود بل تمثّلت في جملةٍ من التّجارب والأفكار وهي عناصر حاسمة في فهم الأعمال المترجمة.

وفي مؤلّفه الموسوم بـ"الترجمة والحرف أو مقام البُعد"، يؤكّد برمان بأن الدور الذي يجب على النّاقد أن يضطلع به هو المضيّ قُدماً نحو تقييم التّرجمة تقييماً تطبيقيّا.

أمّا في مؤلّفه الموسوم بـ"امتحان الغريب" L’épreuve de l’étranger الذي يتعقّب فيه برمان خُطى هايدغر Heidegger ووالتر بنيامين Walter Benjamin مروراً

375. Voir : Sinmon, Sherry : ***Antoine Berman ou l’absolu critique***, Revue TTR, v14, n 2, 2e semestre, 2001, 20.

بالرومانسيين الألمان، فقد أراد من خلاله أن يولِيَ اهتماماً كبيراً بفعل التّرجمة من زاوية النّقد بالاهتمام نفسه الذي حظي به النّقدُ الأدبيّ. ولنا أن نلخّص رأي برمان بهذا الصّدد من خلال قوله : " نحنُ ننطلق من المُسَلَّمَةِ الآتية : الترجمة ترجمةٌ للحرف، وللنصّ باعتباره حرفاً."[376] فالحرفُ قائمٌ لا محالة بل وهو الذي يُلهمُ المترجم وييسّر لهُ سُبُلَ الاختيار إذ " لا يتعلّق الأمر بالكلمة في حد ذاتها إنما يتعلّق بالمكان الذي تفقد فيه الكلمةُ تعريفها والذي تنجلي فيه كينونةُ اللّغة."[377]

ولا يعني الاهتمام بالحرفيّة إهمال المُقاربات التّقليديّة بل إنّ تقبلّها واحترامُها هو من صميم النقد.

2.3.5خصائص النقد البرماني :

وضع "أنطوان برمان"، على خلاف باقي المدارس النّقدية للترجمة، منهجاً نقدياً ذا شكلٍ خاص، وميزاتٍ و مراحلَ تجعلُ منهُ جِنساً أدبيّاً وجِهازاً نقديّاً قائماً بذاتِه يكونُ متميّزاً عن باقي الأجناسِ التحليليّة، إذ يسعى إلى تأسيس منهجيّة ضمن نظرية واضحة للترجمة[378]

ويقولُ بهذا الصّدد : " منذ العهد الكلاسيكيّ كان هنالك ما يُعرف بتنقيحات التّرجمة حيثُ كان "النقد" فيها يعني "الحكم" Jugement (حسب مفهوم كانط) أو التّقييم Evaluation (حسب استخدام إحدى مدارس المُترجِمين الحديثة). لكن لو جاء النّقد بمفهوم التحليل الدقيق للتّرجمة، لملامحها الأساسيّة، للمشروع الذي أتى بها إلى الوُجود،

[376]. Berman, Antoine : ***La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain***, *dans Les tours de Babel*, Paris, Seuil, 1999, p : 09.
[377]. Berman, Antoine, op, cit, p : 09.
[378] Berman, Antoine, ***l'épreuve de l'étranger*** , p45.

للأفق الذي ظهرت فيه، لموقف المترجم؛ لتغيّر الأمر. إذا كان النّقد يعني أساساً **استخراجَ الحقيقة** *من* **ترجمة ما** فيمكننا القول إذن إن نقد التّرجمة هو في طور الوجود"[379]

ويقصد برمان هنا بأنّ ما عُرِفَ قبلاً بنقد التّرجمات لم يتعدّ مجرّد تحليلاتٍ مُقارِنة، تم إنتاجُها في السّياقاتِ الأكثَر تنوُّعاً، منها الساذجُ ومنها البسيط ومنها الواسع ومنها العميق. ولأنها فعلاً ظهرت ضمن سياقات للكتابة مختلفة في كلّ مرة لم تكن تحوزُ على شكلٍ مُحدّد Forme spécifique وهي بذلك غيرُ كفيلةٍ لتُنتج لنا "جنساً" قائماً بذاته.[380]

وكما قد ذكرنا انطلق برمان في بناء أُسس فكره النّقديّ على أنقاض تيارات نقديّة كان لها وُجودٌ من قبل يذكُرُ منها :

6. مُقاربة هنري ميشونيك Henri Meschonnic:

اشتهر ميشونيك بنصوصه النقدية حول ترجمات سيلان Celan للإنجيل وغيرها. يرى برمان أن هذه المقاربة تحمل جانبا سلبيّاً وحتّى مثيرا للجدل وهو ما يُطلق عليه والتر بنيامين اللّحظة السلبية المحتومة لمفهوم النقد عموماً، فقد أنشأ ميشونيك دون شكّ شكلاً حقيقيا يرتبط - حسب تفكيره – بصرح نظريّ تَمثّل في الشّعرية ونظريّة الإيقاع وغيرها وهو منطق إيجابيّ للغاية، لكنه في الوقت نفسه أحاديّ الطرف وغير عادل أحيانا.[381]

7. مدرسة تل أبيب:

لقد قام كلٌّ من إيفين زوهار Even-Zohar وتوري Touryبتطوير ما عُرِفَ بسيميائيّة التّرجمة Sémiotique de la traduction المُزدانة بدورها بما يُسمى النقد الاجتماعيّ للتّرجمات أو بالأحرى الأدب المُترجَم. وضمن هذه المجموعة الاجتماعية النّقديّة نجد من

[379] Berman, Antoine ***: Pour une critique des traductions John Donne***, Gallimard, 1995, p :14.
[380] **Voir :** Berman, Antoine : ***Pour une critique des traduction*** ;p :15
[381] Voir Berman, Antoine Op, cit, p 14.

جهة تحليلات لنصوصٍ مُتَرجمة ومن جهة أخرى تفكيرا نظريا لتحليل التّرجمات. ورغم أن مدرسة تل أبيب لم يذع صيتُها كثيرا في فرنسا إلا إن هنالك من المنظّرين من تبنّى مقاربتها لا سيما في بلجيكا " من قبيل لامبيرت Lambert" وفي كندا " من قبيل بريسي Brisset"[382].

تعدّ هذه التيارات اتّجاهات ترمي إلى بناء نظرية ثقافيةٍ للترجمة في طور النمو في كلّ من ألمانيا والنّمسا (سنال هورنبي وغيره Snell- Hornby) دون أن تُفضِيَ مُجتمعةً إلى تحليلاتٍ تَرجُمِيّة بالمفهوم الصارم للعبارة.

وعموماً فإن مدرسة تل أبيب بمُتابيعها في الدول المذكورة آنفاً تتدرج ضمن النّمط الوظيفيّ المعياريّ الذي انتقده ميشونيك حيث كان صارما في مقاربته بالنظر إلى هؤلاء الوظيفيين الذين اكتفوا بأن يكونوا مجرّد مُلاحِظين حيادِيّين عِلميّين بدلا من أن يكونوا منظرين حقيقيين لعلم التّرجمة وهذا لا يعني البتة بأن مقاربتهم تخلو من النقاط الإيجابيّة.[383]

إن القيمة التي يمكن أن يحوز عليها نقد التّرجمات هي أن الترجمة حالها حالُ أي عمل أدبيّ، فهي بحاجةٍ دائمة لأن تُعكَسَ وأن تتمثّل في مرآةٍ ما. والنّقدُ في فحواه إنما هو ذلك التَّمَثُّل حتى إذا أُنيرت الترجمة بالنّقد أنارت بدورها العمل الأدبيّ وهذا ما يجعل برمان يعتبر الوضوح في الطّرح عنصرا هاما في نقد الترجمات.[384]

وإذا ما حاولنا تلخيص مميّزات هذا المنهج أدرجناها على النّحو الآتي :

[382]. Voir : Berman, Antoine : ***Pour une critique des traduction*** , op.cit p.15
[383]. Idem.
[384]. Berman, Antoine : ***Pour une critique des traduction***, op.cit, p.17.

أ. التّمحوُر حول القارئ Reader-oriented /Orienté vers le lecteur :

إن الدراسة النقدية التي يقترحها برمان ليست موجّهةً لأهل الاختصاص وحدهم بل لعامّة **القُرّاء**، على خلاف النقد الهدفيّ Target-oriented الذي عُرِفَت به مدرسة تل أبيب والنقد الموجه للمصدر"المصدريّ" Source-Oriented الذي وضعه ميشونيك Meschonnic، وهذه النّقطة هي نِتاجُ تأثّر "برمان" بالرومانسيّة الألمانيّة، وبمدرسة كونستانس لجماليّة التّلقي من خلالِ اهتمامِه الكبير بِقُطبِ **المُتَلقّي/القارئ**.

ب. الإيجابيّة La positivité :

لقد دعا برمان إلى عدم الحطِّ من قيمة أيِّ ترجمةٍ، كيفما كانت، بل أن يولي النّاقدُ أهمّيّة بالغة لهذه "الإيجابيّة" مادامت الترجمة الأدبيّة عصيّةً ومُجهِدة. ويستحضر "برمان" قَول جاك دريدا Jacques Derrida بهذا الشأن "أريدُ وأنا أستحضِرُ التّرجمات الموجودة تكريمَ من أخذوا على عاتقهم مسؤولية المجازفةِ في الترجمة، فأنا مُمتنٌّ لهم لذلك"[385]. وبذلك فإنّ الانتفاع بمُشاركاتِ الغَير والامتنان لهم خطوةٌ هامّة في نقد التّرجمة، فنحن لا نَنطَلق من العدم، بل دوماً ممّا هو موجود.

ج. الإنتاجيّة La productivité:

لقد أكّد برمان في تِبيانِه جودةَ التّرجمةLa qualité traductive بأن يكون النّقدُ مُنتِجاً في " الترجمة الجيدة، والممتازة، والعظيمة، في إبراز هذا التّميز والعظمة لدى القارئ (...) وهنا يتجلى النّقد في عُمقه، إذ ينير بدوره العملَ الذي أناره"[386]. وإذا ما كانت الترجمة متوسطة المستوى أو ناقصة أو غير مستحسنة أو غير كفء أو سيئة أو مُقيتة أو خاطئة أو مغلوطة أو غريبة، عندئذٍ، لا يمكن الاكتفاء، على غرار "ميشونيك"، بعملية

[385]. Ibidem, p.15.
[386]. Berman, Antoine : ***Pour une critique des traduction***, op.cit, p. 17.

التّهديم، بل من مهام الناقد توضيحُ **أسبابِ** هذا "الإخفاق الترجمي" L'échec traductif وتوفير جو مناسب لاقتراح ترجمة جديدة دون تأدية دور "الناصح"[387].

لقد أدرج برمان هذه الألفاظ كلّها في وصف الترجمة السيئة ليبيّن أنّه، مهما بلغت من السوء، لا بد من أن تُدرَسَ كما يُدرَسُ غيرها ممّا استُحسِن. كما يجعلُ من مهامِ النّاقد، البحث في أسباب الإخفاق الترجمي من أجل ترجمة أفضَل، فهو بذلك يُمهِّد الطّريقَ لِمُحاولاَتٍ تُرجُميّةٍ أُخرى، بِأَخذِ ما يجده نافعا، وتركِ ما هو رديء، إذ يقول بهذا الصدد : "حتى وإن كانت بعض الترجمات [...] لا تزال مَوضِعَ نِقاشٍ حادّ، ولو أجلى لها العملُ التحليليّ أخطاءَ جسيمة، أردتُ دوماً تَفادِيَ الهُجُومِ الاعتياديّ والبحث، بالأحرى، وإن أمكن، عن سببِ هذه الأخطاءِ أو أسبابِها."[388]

3.3.5 خطوات النقد عند أنطوان برمان:

جاء منهج "برمان" على شكل مشروعٍ نقديٍّ لا يتّسِمُ بِكونِه "نموذجاً" modèle بل هو بمثابة مسارٍ تحليليٍّ مُتكامل برزَ تدريجيّا من خلال مُمارسة هذا المنظّر وإسهاماته في مجال التّرجمة وعلمها نقدها[389].

وهو بِنَفيِهِ خاصيّةَ "النموذج" عن منهجه، يجعَلُ منهُ مساراً ناجحاً في العمليّة النّقدية إذ يَرمِي إلى تعميم بعض الطرائق الشخصيّة. وتختلف أشكالُه الفِعليّة باختلافِ المُحلّلين والتّرجمات والنصوص الأصلية قيد الدّارسة[390]. كما كانت لديه تجربةٌ قرائيّة هامّة إذ كان بمعيّةِ زوجِه يقرأُ النُّسَخَ المُتتاليةَ للتّرجمة ويُعيدُ قراءتها في حركةِ ذهاب وإياب

[387]. Ibid, p. 18.
[388]. Ibid, p.37 (note en bas de la page).
[389]. Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***, Op.Cit, p.64.
[390]. Ibidem, p.65 (note de bas de page).

ما بينَ التّرجماتِ والأصل، فهذه المُمارسة القرائيّة ليست بالعرضيّة. وهذا ما يجعلنا نَعرِضُ "قراءةَ الترجمة وإعادةَ قراءتِها" مرحلةً أولى في العملية النقدية.

أ. قراءة الترجمة وإعادة قراءتها :

خصّص "برمان" في كتابه النّقديّ عنوانا كاملا للقراءة مؤكّدا على أنّ "الوضعيّة الأساس لفعل التّرجمة إنما تكمن في إرجاء كلّ حكم متسرّع، والانغماس في عملية قراءة، وإعادة قراءة طويلة ومتأنية للترجمة "أو للترجمات" بترك الأصل جانبا تماما، حيث تكون القراءة الأولى بمثابة قراءة "عمل أجنبي" باللغة الفرنسية. أما الثانية فتكون قراءة لعمل مترجم ممّا يستوجب تحوّلا في النّظر[391] conversion du regard.

وليس هناك من عملٍ، تحليليّاً كان أو نقدياً، يتمّ دون قراءة بل **قراءات** للنص الأصل وللترجمة قبل كل شيء، ويقصد برمان هنا بالقراءة الأولى، "القراءة المُحايِدة أو "الخالصة" للترجمة، أي قراءاتها على أنها نصٌّ أصلٌ لا ترجمة تفاديا للخضوع لإغراء المقارنة، وهذا ما نجده غائبا تقريبا لدى المناهج النقدية الأخرى.

نجد كذلك أن برمان قد وضع بصمته النقدية من خلال هذا النوع من القراءات التي تمكننا من إدراك ما إذا كان نصّ الترجمة قائما بذاته من حيث كونه نصا حقيقيا بترابط عناصره، ونظاميّتها، واتّساق **الأسلوب** والصياغة في اللغة المُستَقبِلة، وما إذا التزم المترجم بقواعد جودة الكتابة في هذه اللغة[392]. ويوضح هذا "بوجود عديد الترجمات ذائعة الصيت إلا أنها لا تحقّق هذا المعيار بل وتكاد تكون غير قابلة للقراءة نظرا لركاكة النّحو ممّا يعيق الفهم، في حين يُعرَف هذا النص في أصله بأسلوبه المرن والواضح الخالي من كلّ نشاز، وهذا ما سندرسه، في نقدنا للمدوّنة وتقييمنا لها خلال مرحلة القراءة.

[391]. Ibidem, p 65.
[392]. Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***, p 65.

ب. إعـــــادة قراءة الترجمة:

إن إعادة قراءة الترجمة لهي من أهم مراحل النّقد التّرجمي، إذ يتمّ من خلالها تمييز تجانس داخلي وخارجي للترجمة من عدمه، واكتشاف المناطق النصية التي يكون فيها الخلل جليا، ذلك المتعلّق باللّغة التي كُتب بها، لا على مستوى الترجمة والتأويل[393].

يلخّص برمان الخلل في ترجمة ما، بإرجاعه إما إلى ضعف الأسلوب، أو عدم ضبط الإيقاع، حيث يبدو النّص مُفتَعَلا ولا ينتمي إلى اللغة المَعنيّة بالنّقد أو إلى وجود صيغ ومفردات غريبة عن العرف اللغوي الذي تعمل به بالمعنى السلبيّ للغرابة، أو إلى غزو بعض المفردات، والصّيغ التي تعود إلى اللغة الأصل، والتي تؤدي إلى حدوث ما يسمى بالتداخل اللغوي[394] Interférence linguistique .

ت. قراءات[395] النّص الأصل:

يولي "برمان" إهتماماً كبيرا بقراءة النص الأصل لدرجة أنه يعتبرها مرحلة التحليل النصي الأولى الذي يتم من خلاله رصد السّمات الأسلوبية كلّها التي ينفرد بها النّصّ الأصل ولغته التي تنسج حولها شبكة ترابطات نسقية. كما تقوم هذه القراءة برصد أنماط أشكال الجمل وأنماط دوال تسلسلها كاستعمالات الصفة، وظرف الزمن والمكان وأزمنة الأفعال، والحروف وتمكّننا من استخراج الكلمات الأكثر تداولاً في النص من كلمات

[393]. Ibidem, p 66.
[394]. Ibidem.
[395]. جاءت لفظة "قراءات" بصيغة الجمع لأنّ هناك عدّة قراءات لا واحدة، و يرى برمان أن"من الضّروري أن تكون قراءة النّاقد شبيهة بقراءة المترجم للنص الأصل أي قبل أن يُترجَم، و يقدّم برمان الفرق بين قراءة المترجم و النّاقد، إذ تمثل بالنسبة للأوّل مرحلة تمهيديّة للترجمة، و الثاني، مرحلة تمهيدية للتحليل. ينظر:
Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***, Op.Cit, pp. 68-69.

مفتاحية، فهي تبحث عن العلاقة التي تربط الكتابة باللغة وعن الأنماط الأسلوبية التي يحملها النصّ في مجمله[396].

ويقودنا هذا إلى الحديث عن "القراءات الهامشية"lectures collaterals التي ينبغي للناقد إجراؤها، إذ يرى برمان أن "الترجمة تتطلّب قراءات واسعة ومتنوعة، لأن المترجم الذي لا يقرأ، هو مترجم ناقص"[397] ويندرج كلّ هذا ضمن المعرفة الموسوعيّة التي يداوم المترجم على اكتسابها إذ إن المعرفة اللغويّة لا تكفي لوحدها، وعليه، لا بدّ أن يكون الناقد ملمّا بما يحيط بالمترجم و الكاتب والعمل الأدبي.

ننوّه في هذا المقام بكون المعرفة الموسوعيّة المتعلّقة بترجمة النّصوص الإبداعيّة ونقدها تختلف عنها في ترجمة النّصوص العلميّة. إنّ ترجمة النّص الأدبيّ تتطلّبُ البحث في تاريخانيّة العمل Historicité، وفي أسلوب الكاتب ومنبع اختياراته كالكُتّابِ الذين تأثر بهم مثلاً وهو ما يمكن اكتشافه من داخل النص وخارجه، وفي البحث في علاقة المؤلّف باللّغة التي يكتب بها. كما إن التحاور معه إن كان متاحا والبحث في مقالاته وحواراته التي تحدّث فيها عن خياراته، ومقدّمته إن وجدت وتحليل أفق التلقي السائد في زمن نشر المؤلفات وزمن نقدها، كل ذلك يمثل جزءاً من تلك القراءات.

هذه القراءات الهامشية هي بمثابة "ركائز لفعل الترجمة". ويربط برمان بين ركائز "فعل الترجمة" وركائز "الترجمة" ، إذ يفسّر الأخيرة على أنّها "كلّ ما يحيط بالنص ويسنده كالمقدمة، والمدخل، والخاتمة، والتعليقات، والمعاجم.. والتي سيكون لها دور لا ينحصر في القراءة فحسب، بل يمتدّ إلى تحديد المشروع التّرجمي للمترجم نفسه[398].

[396]. I Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***, Op.Cit, p. 67.

[397]. Ibid : p. 68.

[398]. Berman, Antoine **: *Pour une critique des traduction*s**, Op.Cit, p. 68.

بعد أن يفرغ المترجم من هذه المرحلة و" انطلاقا من التّحليل الأوّلي الذي تزوّد به القراءات الهامشية، يُشرع في العمل الدقيق باختيار أمثلة أسلوبية (بالمعنى الواسع)، تكون دقيقة وذات أهمية في النص الأصل."[399] يتم ذلك "باختيار هذه المقاطع من النص الأصل، باعتبارها الأماكن التي يتكثّف فيها العمل الأدبي، ويعرّف بنفسه، ويتشكّل فيه المعنى ويصير رمزا. وهذه المناطق هي بمثابة مناطق معنوية يبلغ فيها العمل الأدبي غايته المَرجُوّة و نقطة ارتكازه "مركز جاذبيته"[400].

ويشير برمان إلى أن "المقاطع النصية لا تظهر أحيانا من أوّل قراءة، وإنما تتطلّب عملا **تأويليا** حتى يتسنّى إظهار ما هو خاص بها وما يميّزها عن باقي المقاطع الواردة في النّص"[401]. ويلخّص هذا كلّه، في خطوتين، أما الأولى فهي **التحليل الفعليّ** للنّصّ الذي من خلاله يختار المترجم عددا من السّمات الأسلوبية الأساسية في النص الأصل، وأمّا الثانية، فتتجلي في **تأويل** العمل الأدبي لنتمكّن من اختيار المقاطع ذات الأهمّيّة الخاصة. وعلى هذا الأساس، سنقوم باختيار الأمثلة انطلاقا من النّص الأصل ضمن المناطق النّصّيّة التي ذكرناها، ليتمّ تحليلها وتقييمها فيما بعد، واقتراح حلول ترجميّة تجعل من العمليّة النقدية عمليّة تطبيقيّة وفعّالة.

ولتبسيط المراحل المُدرَجَةِ أعلاه، ها نحنُ نُلخّصها في الخُطاطةِ الآتية:

[399]. Ibid, p. 70.
[400]. Ibidem.
[401]. Ibidem.

المرحلة النّظريّة:

1. • قراءة نصّ التّرجمة ⇐ قراءة استطلاعيّة استكشافيّة
   • "قراءة حيادية تفاديا لشعور المُقارنة"
   • إعادة قراءة الترجمة وتحليلها تحليلاً مُعجميّاً وأُسلوبيّا وخطابيّا.
2. • قراءة النص الأصل قراءةً لغويّةً أُسلوبيّة واستخراج المناطق النّصيّة الأكثر أدبيّة وهذا ما يُسمى"القراءة النّقدية".
3. • القراءات الهامشيّة المتعلقة بكلّ العوامل المُحيطة بالنّص الأصل وبالتّرجمة والتي من شأنها الإجابة على تساؤلات عديدة تُراود ناقد التّرجمة لا سيما تلك المُتعلّقة بالخيارات التي اتّخذها المُترجم بخصوص بعض المُعطيات المُتعلقة بأفق تلقّي العمل الأدبيّ.

المرحلة التّطبيقيّة:

1. • دراسة موقف المترجم أي تجربته وطريقته في تصوّر التّرجمة.
2. • دراسة أفق الانتظار التّرجُمي الذي يضمّ النّتاج الأدبيّ للفترة الزمنيّة المَعنيّة والزّاد المَعرفيّ للمُترجم المَعنيّ بالمَشروع.
2. • تطبيق العمليّة النّقديّة بواسطة:
   • أ. مُقابة المَقاطع النّصّيّة التي تخدم الإشكاليّة المَطروحة ما بين الأصل والتّرجمة.
   • ب. تقييم النّتائج التي اقترحها المُترجم.

خُطاطة تُلخّص خُطُوات النّقد الترجمي ما بين الأصل والترجمة

بعد ذلك تمتدّ القراءاتُ المذكورة في حركة ذهابٍ وإياب بين النص وترجتمه ويغدو اشتقاق المناطق النّصّية المنتقاة والتعامل معها أقرب إلى حركة متوازنة لا تقتصر على الميل إلى كفةٍ دون الأخرى.

4.3.5مفاهيم مفتاحيّة في النّقد البرمانيّ:

نُدرجُ فيما يأتي أهم المفاهيم التي اشتغل عليها وبها النقد البرمانيّ والغرضُ من ذلك هو توضيح العمليّة النّقديّة التي يعرِضُها في مَشروعه.

أ. **النّقدCritique** : يقصدُ به جملة الأحكام الشّارحة التي جاء بها كانط في مُقاربته النّفسيّة والتي تكمُنُ حقيقتُها في مُحتواها التّصَوُّرِيّ.

ب. التّحليليّة Analytique : قصدُ بها الأحكامُ الانتشاريّة Jujements extensifs التي أنشأها كانط والتي تُعطي الأولويّة للتّجربة. وهذا يعني بأنّ التحليليّة هنا بعيدةٌ كلّ البُعد عن التّحليل النّظري الذي نستخدمه عادةً في الدراسات الوصفية، بل إن برمان كان يسعى لأن تكون عملية التحليل التي يقدّمها تطبيقيّةً بامتياز قائمةً على التجربة. لذلك لا تأتي الأحكامُ واصفةً للعمل الترجمي بالجودة أو بالسوء إنما تكون حاصلاً **لعملية نقدية تطبيقية من خلال تجربة الترجمة.**

ج. الأخلاقيّة Ethique : تضمنُ الأخلاقيّة إلى الاعتراف **بالآخر L'Autre** وحُسن استضافته في اختلافه عن الثقافة المُستقبلة وِفق مبدأ الضّيافة اللّغوية Hospitalité langagière الذي تحدثنا عنه سَلَفاً.

5.3.5 المترجم عند برمان Le sujet traducteur :

جرت العادة على إهمال عنصر المترجم، في مختلف الدراسات الترجميّة، ضمن النّظريّات الإرشاديّة prescriptives، والنظريات الوصفيّة descriptives، والنّظريات المعياريّة normatives حسب تصنيف أوزيكي ديبري[402].

ومن بين الدراسات التي همّشت المترجم نذكر الأسلوبيّة المقارنة La stylistique comparée إذ ينظر مؤسّساها "جون بيير فيناي" Jean Pierre Viney و جون داربلني Jean Darbelnet إلى المترجم على أنه شخص مزدوج اللّغة bilingue[403] بل واعتبرته

[402] Voir : Oseki- Dépré , Inês : ***Théories et pratiques de la traduction littéraire***, Armand Paris, Colin, 1999.

[403] . أن يكون الشخص مزدوج اللغة لا يعني بالضّرورة أنّه مترجم، و إنّما تتحقّق فيه إحدى الشروط الواجب توفّرها لدى المترجم، لكنّه ليس كافيا ليجعل منه مترجما، لذلك لا يمكن تعريف المترجم بأنه شخص يجيد لغتين فحسب.

دراسات أخرى جسر عبور فحسب، إذ اعتبرته بريسيه Brisset"ممرّرا للمعايير" Passeur[404]، وبذلك فإن هذه الدّراسات تختزل دور المترجم بل وتحجب جوانب كثيرة منه.

لقد كان للهرمينوطيقا دور في إبراز أهمية المترجم، ذلك أنها تُعنى بطريقة فهمه للنص[405] وكيفيّة تحليله وتأويله له. وقد كان برمان السّبّاق إلى الاهتمام بعنصر المترجم، نظرا لاهتمامه بالهرمينوطيقا الترجمية وتأثره بِريكور وغادامير وياوس، وهي الدراسات التي تهتم بالمترجم اهتماما كبيرا.

وقد استنتج برمان أن مردّ اختلاف الترجمات للأصل الواحد هو الذاتيّة subjectivité، كونها حاضرة بالضّرورة في الترجمة الأدبيّة ومُلازمة لذات المترجم. فاعتمد في منهجه النّقدي على عنصر المترجم.

وأشار إلى أنّ قراءة الأصل والترجمة، واستخراج المناطق النّصّيّة لا يكون مكتملا للشّروع في عمليّة المقارنة والنقد، دون **معرفة المترجم**[406]، وهو المتحكم في تحديد العناصر المتدخّلة في السّلوك التّرجمي، فلجأ إلى دراسة عنصر المترجم على مستويات ثلاثة : موقف المترجم La position du traducteur ، ومشروع التّرجمة Le projet du traducteur، وأفق المترجم l'horizon du traducteur، ويمكن تلخيص هذا كلّه في مصلح شامل هو "باراديغم/جدول" المترجمParadigme du traducteur.

ويقول "برمان" نقلاً عن "دو بيلي" Du Bellay "إنّ "لكلّ مترجم (...) طريقته في "الانزياح" و"التباعد"، وعليه، فإنه من الضروري، لكي نفهم منطق النص المترجم أن نعود

---

[404]. Brisset, Annie :***sociocritique de la traduction***, ed. du réan bull, coll l'univers des discours, Quebec, 1990, p.59.

[405] . **أو** ما قد نسمّيه " الذات المترجمة ".

[406]. معرفة ما إذا كان المترجم فرنسيا أو أجنبيا أو ممارسا لمهن غير الترجمة، و الأعمال الأدبية التي أنتج، و اللغات التي يترجم منها و إليها، والدراسات والإسهامات التي أجراها...و ما إن كتب عن تجربته الترجمية، كل هذا لا يكفي **لمعرفة المترجم** بل تتطلب هذه المعرفة الاشتغال على المستويات الثلاث المذكورة لاحقا. ينظر :
Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***, Op.cit; p.74.

إلـى عمـل الترجمـة نفسـه ومـن ثمّـة إلـى المترجم وهذا مـا يجعل **معرفـة المتـرجم** أمـرا بـالـغ الأهميّة"[407].

6.3.5 الموقف الترجمي عند برمان:

يعرّف "برمـان" الموقـف الترجمـي بأنّـه تـآلف وتوافـق compromis كـلّ مـن كيفيـة إدراك المترجم لماهيـة الترجمـة ودوره، والكيفيـة التـي استوعب من خلالها الخطاب الترجمـي التاريخي والاجتماعي والأدبي والإيديولوجي[408]. فهو معرفة ضمنية تتخلّل ذهن المترجم، إذ يمكن الكشف عنها إما من خلال قراءة مقدمة، أوحواشي المترجم Notes du traducteur، التـي عـادةً مـا تُصـاحب العمـل المتـرجم، أو انطلاقـا مـن الترجمـة ذاتهـا، أو مـن الموقـف اللساني للمترجم في علاقته باللغات الأجنبية واللغة الأم، وموقفه التحريري"الكتابي.

ولا يتجسّد هذا الموقف فعلا، حسب برمان إلا من خلال الترجمة، فهي خير تجلٍّ لـه، إذ تتضمّن **خيـارات** المترجم و**استراتيجياته أي** منهجيّته. ويلخّص "برمان" أهمية هذا الموقـف قـائلا إنّـه "لا وُجـود للمتـرجم دون موقـف ترجمـي"[409]، يتعـدد ويتمـايز بتعـدّد المترجمين وتمايزهم، ويختم "برمان" فـي الأخير عرضـه، بأنّـه من الممكن وضـع نظريـة خاصة بالمترجم ما إن تمكنّا من الإحاطة به، آخذين في الحسبان موقفه التّرجمي واللّساني والكتابيّ.

7.3.5 مشروع الترجمة [410] :

استلهم برمان فكرة هذا المشروع من دانيال قواديك Daniel Gouadec، وهو أوّل من تحدّث في هذا الموضوع في مجال الترجمة المتخصصة traduction spécialisée،

---

[407] Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***,Op.Cit, p.74.
[408] Ibidem.
[409] Ibidem.

[410] . يسمّيه برمان أحيانا "مرمى المترجم" « **la visée du traducteur** ».

ويُقصَد بـه، أي المشروع، المسار العام الذي يسلكه المترجم أثناء عملية الترجمة ويتجسّد من خلال تطبيقه إستراتيجية معيّنة[411].

ويظهر هذا المشروع جليّا في إستراتيجية المترجم، وفي كيفيّة مقاربته للنّصّ الأصل، ضمن الخيارات التي يتّخذها لبلوغ مَسعاه، كأن يختار بين الترجمة الحرفيّة والتأويليّة، وبين أن ينشر الترجمة مع الأصل وجها لوجه أو وحدها، وبين أن يخصّص مقدّمة تفسيرية مع الترجمة، ويضع الهوامش لشرح الغامض من الكَلِم أو ما يثير الالتباس ويتطلب التفسير أو أن يلجأ إلى أدوات تفسيرية أخرى غير هذه.و يؤكّد برمان أَنْ لا سبيل لتحقيق هذا المشروع إلا من خلال الترجمة[412].

ويعد التاريخ أداةً هامة يلجأ إليها النّاقد لاكتشاف موقف المترجم ومشروعه، باعتباره السبيل الوحيد للعبور إلى إثراء المضمون، فهو الذي يثبت أنّ الترجمة فعل نسبيّ ومتغيّر، ليس له من هوية ولا حدود، إذ يعرض التاريخ أمامنا ثراء الترجمة وفكرها من فترة زمنية لأخرى.فالترجمة لا تظهر في العصور الأخرى كما في عصر النهضة مثلا[413].

وتساعد معرفة تاريخ الترجمة، والفترة الزمنية التي أُنجزت فيها، على العثور على "أسباب الإخفاق الترجمي" وعِلَلِ الترجمة الناقصة، وعلى تبرير اختيار المترجم لمفردات دون غيرها، ولصيغ دون أخرى. كما تمكّننا من اكتشاف إيديولوجية المترجم أنذاك، وبالتالي تحديد موقفه.

ولمعرفة نمط الترجمة لا بد من إجراء **التحليل الفعلي** لها، ويعدّ هذا الجزء بمثابة النّصف الآخر لمشروع الترجمة باعتبار أن النصف الأول يرتكز على كل ما أتى المترجم على ذكره في كتاباته من مداخل، وخواتم، ومقالات، وحوارات مثلما شرحنا آنفاً. وقد

[411] Berman, Antoine ***: Pour une critique des traductions***, pp 76-78.
[412] Berman, Antoine ***: Pour une critique des traductions***, p. 77.
[413] Ibid : p. 61.

لا يتجلّى للنّاقد ما سكت عنه المترجم إلا بالقراءة العميقة، لذا أكّد برمان على أهمية قراءة الترجمة وإعادة قراءتها، حيث لا بدّ عليه أحيانا قراءة مابين الأسطر[414].

ويحدُثُ أحياناً أن تُنشر بعض المشاريع على حدة، لأن بعض الترجمات الصّعبة تجعل أصحابها يلجؤون إلى الكتابة عن المواقف الصعبة، والمآزق، والعراقيل التي واجهتهم، إضافة إلى الطّرائق التي انتهجوها للخروج منها. إن مشروع الترجمة لا يعني أنّه يمكن الإحاطة كلّيا بها، إذ لا بد من الاعتراف بالخاصية الحدسية للمترجم، ما يجعل أمورا تتفلت من دائرة العقلنة.

8.3.5 الأفق التّرجمي عند برمانL'horizon de traduction :

سبق وذكرنا أن برمان قد اقتبس مصطلح " الأفق"l'horizon من الهرمينوطيقا الحديثة ويعني به المعايير اللّغوية، والأدبيّة، والثقافية التي تحدّد شعور المترجم، وتفكيره، وسلوكه[415]. والأفق، في الحقيقة، مزدوج المدلول، فهو من جهة يعني حركة المترجم التي لها أن تتّسع في فضاء مفتوح أو أن تضيق من جهة أخرى عندما يبقى المترجم ضمن حيّز من الاحتمالات المحدودة[416].

ويسعى برمان من خلال استعماله لهذا المصطلح إلى الهروب من الوظيفية أو البنيوية، التي تختزل دور المترجم في شخص تُكبّله القيود الاجتماعية ـ الثقافية إذ يرى في استعارة مصلحات الهرمينوطيقا، وتوظيفها إسهاما للإحاطة بأبعاد الترجمة وتجلّياتها.

وسندرج فيما يأتي مُلخّصاً نُبسّط من خلاله تصوّر أنطوان برمان لمشروع التّرجمة:

[414] Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions,*** Op.Cit. p. 83.
[415] Ibid, p. 77.
[416] Ibid, pp 80 – 81.

I. فعل التّرجمة:

يتمّ تصوّر فعل التّرجمة في المُقاربة البرمانيّة على أنه:

1. تحليليّةٌ للنّصّ الأصل.

2. تعميقٌ للمَعارف المُتعلّقةِ بالعمل الأدبيّ لُغته وثقافته.

3. تفكيرِ نقديّ بشأن هذا العمل وترجمته.

4. إبدالٌ إبداعيّ Transposition créatrice

II. النّصّ الأصل:

يتمّ تصوُّر النّصّ الأصل على النّحو الآتي:

- نسيج التّرجمات.

III. نصُّ التّرجمة:

- احتمالاتُ التّرجمات الضّمنيّة المُمكنة منذ بداية النّص.
- إمتحان الغريب L'Epreuve de l'étranger

IV. هدفُ التَّرجُمِة:

1. ضرورة تثمين فعل التّرجمة من خلال "مَقصديّة وظيفة العمل" Vouloir-faire de l'oeuvre

2. ضرورة أن تظلَّ التّرجمةُ بمثابة "قُربانٍ" للنّصّ الأصل.

3. إثراءُ اللّغة المنقول إليها.

4. توسيع الشّبكات الثّقافيّة القائمة بين اللغة المنقولة واللّغة المنقول إليها.

I. تصوُّرُ علم التّرجمة :

يُنظرُ إلى علم التّرجمة بصفته :

- تفكيرٌ عميق بخصوص التّرجمة حول ذاتِها انطلاقا من طبيعتها التّجريبيّة.

شروط أساسيّة متعلّقة بالمقاربة النقدية:

1. توخّي الدّقة والوُضوح في الطّرح النّقديّ.

2. أن تكون العمليّةُ النّقدية بمثابةِ تفكيرٍ عميق للعملية الترجُمية ما بين الأصل والتّرجمة وحول الخيارات التي يتّخذها المُترجم.

3. التّسلسُل Digressivité في اتّباع مراحل النّقد وعرض القراءات واستخلاص الأحكام النّقديّة.

4. الاستعانة بالتّعليقات لتعزيز النّقد وتسهيل استيعابه.

6. من أجل أدبيّةٍ لنقد التّرجمات:

إنّ التّساؤل الذي نطرحُه هنا والذي من شأنهُ شرحُ انتقائنا منهج أنطوان برمان في نقد الترجمات هو :

ما العلاقةُ القائمةُ تطبيقا بين الأدبية ونقد الترجمة ؟ وكيف يمكن لنقد الترجمة أن يضمَن قدر الإمكان حقّ الأدبيّة التي تُعدّ ميزة العمل الأدبيّ وقيمته ؟

من المعروف أن الأدبيّة في النص الأصل وحده نسبيّة، لكنّ دراستنا لعدد لا بأس به من العناصر المُحَدّدة للعمل الأدبيّ تجعَلُنا نستقصي مُقاربةً نقديّة تخدِمُ الخاصّيّة الأدبيّة للعمل.

انطلاقاً من هذا الطّرح نخلُصُ إلى أن الأدبيّةَ مُنعرجٌ أساسيّ يقف في نقطةٍ وُسطى بين النّقد الأدبيّ ونقد التّرجمات.

سنُدرج فيما يأتي بعض الأمثلة عن الأدبية في انتقالها بين ثقافتي الأصل والتّرجمة والتي لها أن تُوضّح صورة العمليّة النّقدية من خلال الأمثلة التّطبيقيّة التي نُدرِجُها :

ورد فـي مؤلّـف أنطـوان برمـان Antoine Berman الموسـوم بـ "التّرجمـة والحـرف أو مقام البُعد" مثالاً نذكُرُه على سبيل التمثيل لانتقال الصّورة الذّهنيّة Image iconiqueبين الأدبيّة والتّرجمة تتمثّل في فضلُ الاستيقاظ باكراً :

الاستيقاظ باكراً	في الثقافة الفرنسيّة	في الثقافة المَغربيّة	في الثقافة الألمانية	في الثّقافة العربيّة
المثل الشعبيّ/ القول المأثور	**« L'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt. »**	**"الفَياق بكري بالذّهب مشري."**		**"اللّهمّ بارك لأمّتي في بكورها"[417]**
الصّورة الذهنيّة	**الدال :** L'avenir **المدلول :** Le futur/ الزمن القادم **المَرجع :** La réussite/ Le succès النجاح	**الدال :** الذهب **المَدلول :** الغِنى **المَرجع :** النجاح	**الدال :** الذهب **المَدلول :** الغِنى **المَرجع :** النّجاح	**الدال :** البركة **المدلول :** النعم **المرجع :** النّجاح

كيف يمكن هنا للحرفية أن تخدم أدبيّة العمل ؟

[417]. حدّثنا هشيم، قال أنبأنا يعلى بن عطاء، عن عمارة بن حديد، عن صخر الغامدي، قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم اللهمّ بارك لأمتي في بكورها قال وكان إذا بعث سرية أو جيشا بعثهم من أول النهار قال وكان صخر رجلا تاجرا وكان يبعث تجارته من أول النهار فأثرى وكثر ماله. رواه أبو داوود والترمذي وله شاهد في البخاري مسندا من عبد الله بن أوفى. ينظر : موقع إسلام ويب http://www.islamweb.net/ar/fatwa/242155/ تمّ الاطّلاع عليه يوم : 2018/10/20.

إن الصورة الذهنية التي تتجلى عند القارئ عن الذهب يمكن لها أن تدل على النجاح إما على المستوى المُعجميّ أو الدّلاليّ ذلك أن الذهب دليلٌ على الوفرة في مختلف الثقافات. لذلك فإنّ مبدأ الحرفيّة غير متعلق بترتيب الكلمات بقدر ما هو متعلّق بإبراز الصورة الذهنية ذاتها لقارئ الثقافة المُستقبلة فتكون الترجمةُ بذلك وسيلةً لإثراء اللغة المُستقبلة وتحقيق الترابط بين اللّغات والأهم هو الإسهام في تكوين لغةٍ ثالثة مع الحرص على البناء الأسلوبيّ فالترجمة الحرفية لا تعني البتّة الإتيان بلغة غريبة في قالب غريب وتقديمها للقارئ، بل لا بدّ من صقل الصورة الذهنية مع مُقتضيات الفهم والتأويل.

وهذا الأمر ليس هيّناً البتة بل يعتمد كلّ الاعتماد على قدرة المترجم في إنتاج تلك الغرابة وعلى الإمكانات التي تُتيحُها اللغة المُستقبلة تركيبيّاً ودَلاليّا.

وقد كان للعديدِ من المُفكّرين عبر التّاريخ رأي سلبيّ إزاء الحرفيّة المَذكورة ونذكر مثالا على ذلك فولتير Voltaire الذي قد تطرّقنا من قبل إلى موقفه من الترجمة عموماً.

وإذا عُدنا إلى أعماله التّرجمية عبر التاريخ وجدنا أنه من أشدّ المُمثّلين **لمبدأ الجميلات الخائنات**[418] **Les Belles Infidelles**، فنجدُهُ يُترجم المقولة الشّهيرة لويليام شكسبير **Wiliam Shakespeare** "***To be or not to be***" الواردة في روايته الشهيرة هاملت Hamlet كالآتي :

« Il faut choisir, et passer à l'instant de la vie à la mort, ou de l'être au néant. »

"امكث، وعليك أن تختار و أن تمرّ من لحظة الحياة أو الموت ومن الوجود إلى العدم."[419]

---

[418]. تعودُ مقولة "**الجميلات الخائنات**" « ***les belles infidèles*** » إلى تعبير جيل ميناج « ***Gille Menages*** » الذي أطلقه بمناسبة قِراءتِهِ لترجمات ب.دبلنكور Perrot D'Ablancourt إذ يقول إنّها ذكّرته بامرأة جميلة في مدينة Tour لكنّها خائنة و من هنا شاع هذا المفهوم في العصر الذهبي خلال القرن 17. ينظر : خمري، حسين:جوهر الترجمة، مرجع سبق ذكره، ص. ص. 261 – 262.

[419]. ينظر : برمان، أنطوان : الترجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص. 59.

نُلاحظ أنّ ميل فولتير إلى الترجمة المُفرطة أدى به إلى اقترافِ فعلٍ تأويليّ قد يكون بدافع الأمانة المُفرطة Fidélité Abusive فإن رفضَهُ المُطلقُ للحرفية المذكورة مُتأتٍّ من قناعاته الدينية بل ومُتجذّرٌ فيها. لذلك يُشترطُ دراسة موقف المترجم دراسةً عميقة لاستخلاص مُسوغات الحكم النّقديّ. ودليلاً على ذلك، وإذا ما ابتغينا تطبيق مبدأ القراءات الهامشيّة وجدنا هذه القناعة الدينيّة[420] مُتمثّلةً في ما قاله بشأن الحرفيّة :

"ويلٌ لممارسي الترجمة الحرفيّة، الذين بترجمتهم كلّ كلمة يسيئون للمعنى! وهنا لنا أن نقول إنّ الحرف لَيَقتُل، والرّوح لَتُحيي"[421]

وهو يحذو بذلك حذوَ Saint- Jérôme الذي تعود أفكاره الدّينيّة إلى القدّيس بولس Saint paul وإلى الفكر الإغريقي أي إلى أفلاطون الذي أسّس إلى القطيعة الشّهيرة بين المحسوس Le sensible والمعقول L'intelligible بين الجسد والنّفس وهي القطيعة المترسخة بدورها لدى القديس بولس من خلال التّقابل الحاصل بين "الروح" التي تُحيي و"الحرف" الذي "يقتل"[422].

ولتقريب فكرة الحرفية اخترنا مثلاً شعبيّا أدرجهُ برمان ورد ضمن قول للكاتب المشهور روا باستوسRoa Bastos في روايته الشهيرة "أنا الأسمى "[423] كالآتي:

« A cada día le basta su pena,* a *cada año su daño »

---

[420]. ذلك أنّ التناص هنا مأخوذ من عبارة موجودة في الكتاب المُقدس وردت كالآتي :

« Il nous a rendus capable d'être ministres d'une nouvelle alliance, non de la lettre, mais de l'esprit ; car la lettre tue, mais l'esprit vivifie. » Sainte Bible 2 Corinthiens 3 :6 https://saintebible.com/2_corinthians/3-6.htm Consulté le 02/12/2017.

[421]. جاءت العبارة في أصلها كالآتي :

« Malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énervent le sens ! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie. »
Voir :Voltaire, ***Dix-huitième lettre. Sur la tragédie***.*In* lettres philosophiques.p :35.

[422]. ينظر : برمان، أنطوان : الترجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص. 51.

[423]. Voir : Bastos, ***Yo El Supremo***, Edicion de Milagros Esquerro , CATEDRA, Letras Hispanicas, 1983.

يقول "برمان" إنّه كان من الممكن في ترجمته للمثل الإسبانيّ إيجاد مكافئ فرنسيّ بكلّ بساطة. إلاّ أنّه اختار ترجمةً حرفيّةً وحرّة في الوقت نفسه للحصول على صيغة مماثلة تركيبيّا ومعنويّا فتحصّل على التّرجمة الآتية:

« À chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine »

وهو في معناه الإجماليّ : "لكلّ يومٍ ما يكفيه من عناء، ولكلّ سنةٍ حظّها السّيّء".

Sufficient unto the day is the pain, sufficient unto the year the evil."

نلاحظ هنا أنّ اللّعب الجناسيّ ***« día/pena » daño « año »*** غائب إلا أنه استُبدل بجناسٍ سجعيّ آخر ***« peine /déveine »*** وهذا دليلٌ على اشتغال "برمان" على الدّال والمدلول ***« signifié/signifiant »***[424].

7. تطبيق منهجية نقد التّرجمات على المُدوّنة :

لقد قمنا في رسالة الماجستير بتطبيق منهجية أنطوان برمان ضمن المُيول التّحريفيّة التي عرضها في مؤلّفه الموسوم بـ"التّرجمة والحرف أو مقام البُعد والتي قد أثرت في الدّرس النّقديّ التّرجُميّ بتأكيد المُنظّرين أغلبهم.

وإنّ المُتمعّن في تلك المُيول يلاحظ أنّها في المَقامِ الأوّل تُخضع المُترجم لدراسة تحليليّة نفسيّة ناتجة عن تأثر برمان بمقاربة كانط وهو ما قد شرحناهُ سلفاً. فنجد مثلا أنّ المُترجم صوبَ اللّغة العربيّة يميلُ – أحياناً – دون رغبةٍ منه إلى الإطناب والإسهاب وحتى الاسترسال لأن اللغة العربيّة لها من السّعة ما لهُ أن يحويَ أكثر القوالب اتّساعاً.

ونجدُ المُترجم صوبَ اللغة الفرنسيّة مثلاً خاصةً إذا كان انتقالُه من اللّغة العربيّة يَميلُ إلى الاختصار والتّلخيص وتفادي التكرار. وإذا وجدنا مترجماً ينقُلُ نصّاً من اللغة العربيّة إلى اللّغة التركية مثلاً نجده يميلُ إلى التّبسيط والتّصرّف لشدّة محدودية اللغة

[424]. برمان، أنطوان : الترجمة والحرف أو مقام البُعد، مرجع سبق ذكره، ص. 31.

المنقول إليها على المُستوى المُعجمي، والأمثلة تتعدّد بتعدّد الحالات المتعلّقة بكلّ زوجٍ لُغوي.

إنّ النقطةَ الإيجابيّة الأولى التي يُمكن أن نستخلصها من هذا المَنهج والتي سنستثمِرُها في الجانب التّطبيقيّ هي عدم الحُكم على الذات المُترجِمَة كغايةٍ في ذاتها. وهو مَطمَحٌ **أخلاقيٌّ** بامتياز من منظور أنّ المترجم الذي ينقل عملاً أدبيّاً لا ينطلق من مبدأ مُسيء وإن وُجدت إيديولوجية معيّنة يمكن أن تُستقى من القراءات الهامشيّة. وبالتالي يمكن للمترجم أن يميل إلى هدمٍ ما بهدف الأمانة، لذلك لسنا في هذا المجال بصدد الحُكم على أن المُترجم جيد أو سيء إنما نحن ندرُس بنية النص وأسلوبه في تلقيه ما بين الأصل والترجمة لذلك وجب هنا تبيان نقاط الارتكاز في دراستنا النّقديّة.

أما في المقام الثاني، فنحنُ لا نبتغي التركيز في الميول التّحريفيّة بهدف تصنيفها وهو ما قُمنا به في رسالة الماجستير ذلك أننا في الجانب التّطبيقيّ سنعكفُ على الاشتغال على مقاطع نصّيّة أطول من تلك التي اشتغلنا عليها في الدّراسة السّابقة على أن نشتغل على عناصر الأدبيّة بين الانزياح والإيقاع والشّعريّة والتي يتخلّلُها كلٌّ من التضعيف الكمي والكيفي والتطويل والعقلنة والتبسيط وغيرها من الميول التي درسناها بشيء من التّفصيل في دراستنا السّابقة. لأنّنا إذا ما قُمنا بتصنيف المُيول في النموذج تشتّت التركيز النّقديّ وأصبحت الدراسة النقدية دراسة تصنيفية لا تتعدى التّحليل.

لذلك سنقوم بأخذ الميول التحريفية في الحُسبان ضمنيّاً ذلك أنّ الأولويّةَ ستكون لصالح عناصر الأدبيّة وهنا يكمن الفرق بين الدراسة السابقة والدراسة الحالية. أي أننا لن نُطبّق المُقاربة البرمانيّة حرفيّا لأبسط سببٍ هو أنه هو نفسُه نفى عن منهجه صفة النّموذج إضافة إلى كون منهجه مُؤسَّسٌ بما يتوافق مع الأزواج اللّغوية المُنتمية إلى الأسرة اللغوية نفسها لذلك ليس لنا أن ننتظر من منهج يتم فيه الاشتغال على الحرف بين اللغتين

الفرنسية والإنجليزية أو بين اللغتين الفرنسيّة والإسبانيّة أن يكون قابلاً للتّطبيق حرفيا بين اللغتين العربية والفرنسيّة.

ولأن النّقد لن يكون مُكتملاً ولا جادّا بما يكفي باقتطاع مقاطع نصّيّة – وإن ثبُتت نسبةُ الأدبيّة فيها - فإنّه من الجائر بما كان برأينا - انطلاقا من تجربتنا الخاصة في ترجمة الرواية – أن نحكُم على جُهدٍ إبداعيّ بأكمله من خلال مقاطع منفصلة حتى وإن ربطناها بالسّيّاق أو استعنّا بالقراءات الهامشيّة.

إن تجربة المترجم الكاملة تتدخل بكل مُجريات التّلقي ومُعطياته ليتخذ قرارات دون غيرها وهي قراراتٌ آنية خاضعة للزمن المُحدد لإيداع الترجمة.

ويمكن اعتبار هذه الملاحظة ضمن سياق **نقد النقد**، والحاصل هنا هو أن المقاربة النقدية هي المقاربة الأدنى برأينا إلى تثمين جهد المترجم وفتح آفاق جديدة لمبدأ إعادة الترجمة الذي تفرضه مُتغيرات أفق التلقي إضافة إلى كونها تستند إلى أخلاقية في الطرح وإيجابية في العرض ومع ذلك يبقى نقد الترجمات مجالا خصبا للبحث المُستدام رغم أن تجربة القراءة لا تجربةٌ لا متناهية بين المترجم ومتلقي النص الأصل والناقد ومتلقي نص الترجمة وناقد الترجمات، كما يتطلب الانتقال بين هذا وذاك الوعي بتجربة الفرادة التي يعيشُها كلّ نص أدبي عندما يحلّ أُسلوبيا على مجالٍ للاستقبال.

إضافةً إلى كُلّ ما سَبقَ ذكره، نُريدُ أن نُحدثَ إضافةً نقديّة لاحظناها في مؤلّف Muguras Deconstantinescu الموسوم بـ Pour une lecture critique des traductions إذ خصّصت جزءًا من الدّراسة في شكلِ حِوارٍ عن تجربة التّرجمة وهو ما نبتغي إضافته إلى دراستنا النقدية من خلال بعض النّماذج المُدرجة والتي حصلنا على الإجابة عليها من مترجمة العمل ذاتها لإبراز موقف المترجم الذي ناضل من أجله أنطوان برمان والذي يعدّ من أهمّ دعائم العمليّة النقديّة في التّرجمة.

خلاصة الفصل :

لقد انتهينا في هذا الفصل ن الدّراسة إلى أنّ النّقد أبعد ما يكون من إصدار الأحكام على المترجم وإطلاقها على العمل دون اللّجوء إلى مراحل متعدّدة للقراءة تبدأ من الأصل وتبلغ الترجمة ثمّ تتعاقبُ في حركة ذهاب وإياب ما بين الأصل والترجمة.

ونستنتجُ إضافةً إلى ذلك بأن الغرض من النّقد غرضٌ أخلاقيّ بامتياز كونه جهازا تحليليا فعالا يقف بين العمل وترجمته وتلقيه بين الثقافتين. لذلك نرى من الهام توجيه الدارسين بهذا الصدد لينصرف النّقد عن النتائج السّريعة المعلّبة ويهتمّ بالتّعمق في العمل الأدبي وفق الأسلوب واللغة والتّخييل والتصوير وغيرها من عناصر الأدبية.

كما قد خلصنا إلى أن الأدبيّة في النقد الأدبي ما هي سوى الغرابة في خطاب الترجمة وبأن منهج أنطوان برمان هو أفضل منهج يمكن تطبيقه على هذا الموضوع من منظور أنه اشتغل على مظهر الانزياح والغرابة في الترجمة. إلا أننا لن نطبقه تطبيقا كليا بل سنكتفي باستقاء أهم العناصر النقدية التي يمكنها أن تخدم دراستنا التطبيقيّة، أما الانتقال بين اللغتين العربية والفرنسية فسنجتهد في الاشتغال عليها انطلاقا من تجربتنا الخاصة في الترجمة الأدبية وفي تدريس نقد الترجمات.

الفصـل الثالـث

الطّـور التّمهيديّ لنقد التّرجمات

استهلالات

"L'alchimie qui consiste à convertir la passion pour un corps, un modèle physique et culturel de corps, en une forme vorace de connaissance, capable de transformer l'amant en linguiste, en investigateur, en érudit ou en poète; de le faire passer de l'individuel au collectif et de lui ouvrir les yeux sur l'histoire,

ses tragédies et ses injustices; de l'inciter à militer dans les rangs de l'anticolonialisme et à pénétrer dans la langue, la littérature et la pensée que le corps aimé appelle et représente [...] est une baraka ou une grâce qui accompagne celui qui, avec une rigueur et une sincérité à toute épreuve, demeure fidèle à ce qu'il y a de plus secret et de plus précieux en lui."

Juan Goytisolo

توطئـــــــــة :

بعد دراستنا لأدبيّة الخطاب الرّوائيّ في الفصل الأوّل وربطها بأدبيّة التّرجمة من منظور النّقد في الفصل الثاني، سنقوم في هذا الفصل التّطبيقيّ الأوّل من البحث بدراسة سرديّة للمدوّنة ما بين الأصل والتّرجمة وذلك بالبحث في المناطق النّصّيّة المتعلقة بدراستنا عن العناصر التي تصنعُ أدبيّة الأثر والتي تُحدث المفارقة في عرضنا له على مقياس النّقد.

ونحن هنا نؤكّد على أنّ النّقد الأدبيّ لا ينطلقُ من العدم، وبأنّه دون إجراء دراسة تحليليّة للأصل والتّرجمة في ضوء النّقد الأدبيّ لا يمكن بأيّ شكلٍ من الأشكال الوصولُ إلى نقد للتّرجمات بالمفهوم العلميّ للمصطلح. ولن تتعدّى النماذج المُنتقاةُ عبثاً مجرّد كونها تمرينا للنص في انتقاله بين لغتين بل إنّ ذلك قد يؤدّي إلى الوصول إلى أحكام قد تكون مجحفةً في حقّ المترجم أحيانا وفي حقّ العمل الأدبيّ ذاته أحيانا أخرى.

من أجل ذلك أكّدنا في الفصل السّابق على أن تكون المقاربة النّقديّة للترجمات مُقاربةً أخلاقيّةً قبل الحديث عن العناصر المتبقّية. لذلك نحن نبتغي من هذه الدراسة ربط أخلاقية النّقد بأدبيّة الترجمة من منظور أننا لا نتناول عملا مترجما بالنّقد بهدف هدمه أو الإنقاص من قيمته بل إنَّ الغرض المُتوخّى هو إنارة العمل وكشف مواطن القوة والضّعف فيه لصالحه ولصالح أفق التلقي.

كما نُنوّهُ من جهة أخرى، بأن العمليّة النقدية التي نطبّقها اليوم على مدوّنة بحثنا هي خلاصةُ عملٍ هامّ يدنو من الموضوعيّة إلا أنه خاضع للذات الباحثة ومتغيّر بتغيّر آفاقها. وقد يكون هذا أعظم ما اكتشفتُه في رحلة بحثي عن النّقد. فقد تبيّنَ لي بأنّ التّغيرات التي طرأت على الرّؤى النّقدية التي اكتسبتُها جعلت موقفي كقارئة ناقدة للتّرجمة اليوم يختلف عن الموقف الذي كنتُ مستقرّة فيه منذُ ستّ سنوات عندما طبّقت الدراسة النقديّة السّابقة مما جعلني أعيد النظر في الكثير من القناعات النقدية التي كنتُ أسلّم بها

وأنتهجُها ولم أعد أراها من الزاوية نفسها. وهو بالنّسبة لي أمرٌ إيجابيّ ذلك أنّنا في تحولاتنا المستمرة نحنُ نكتشف في كلّ مرة شيئا جديدا في لغز النص وهو ما يجعل هذا المجال خاضعا للتغيير على الدوام.

هذه النّسبيّة تجعلنا نسلّمُ بأن الدراسة النقدية الآنية يمكن أن تخدم العمل الأدبيّ وترجمته وأفق التلقي في زمن محدّد ويمكن لها أن تمتدّ لأزمنة أخرى لكنها ليست مُطلقةً أبدا وليست نهائيةً أبدا بحكم التغيير المذكور.

سنقومُ في هذا الفصل على سبيل التّمهيد لنقد التّرجمات بانتهاج فعلٍ قرائيّ للمدوّنة ما بين الأصل والترجمة. وسنحاول ضمن هذا المسار ربط كلّ عنصر ندرسه بموضوع بحثنا ليكون الفصل الموالي بمثابة تحليل نقديّ للترجمة.

روايتا ذاكرة الجسد وفوضى الحواس في مرآة الأدبيّة

1. عرض المدوّنة بين الأصل والتّرجمـــة :

1.1 التّعريف بالكاتبـة " أحلام مستغانمـــي " :

لن نركّز في عرضنا السّيرة الذّاتيّة للكاتبة أحلام مستغانمي على نقل معلومات عن حياتها على سبيل العرض، بل سنقوم بجعل سيرتها الذاتيّة واحدةً من القراءات الهامشيّة التي يقوم بها النّاقد لكي يجد إجابةً حول عنصر من العناصر المبهمة داخل النص والذي ينعكس بالضّرورة على ترجمته.

سنحاول ونحن نعرض سيرة الرّوائيّة معرفة علاقتها باللّغة والكشف عن أسرار أسلوبها وقراءاتها وأفق انتظارها. فاستخدام السّيرة الذاتية لمجرّد ذكر المؤلّف دون الخوض في السّياق التاريخيّ الذي صقل مساره المفاهيميّ لا يمكنه أن يخدم أي بحث. إن السّيرة الذاتية تجيب على تساؤلات كثيرة متعلقة بالعمل يمكنها أن تنير النّاقد خلال مسيرة تقييمه للعمل ما بين الأصل والترجمة.

"أحلام مستغانمي" كاتبةٌ جزائريّةٌ وُلدت في 13 أبريل 1953 في **تونس**. ترجِعُ أصولُها إلى مدينة "**قسنطينة**" عاصمة الشّرقِ الجزائريّ حيثُ وُلد أبوها "محمد الشريف" الذي لطالما طبعَ حياتَها بشخصيَّته الفذّة وتاريخه النِّضاليّ بل **وأخذت عنهُ محاوِر رواياتِها اقتباساً**.

وقد كان لِمسيرةِ والدها - التي تحكي تاريخ الجزائر - صدىً واسعاً عبر مُؤلَّفاتها. فقد كان من هُواة الأدبِ الفِرنسي، وقارئًا ذا ميول كلاسيكيّ لأدباء من قبيل Victor Hugo, وVoltaire وJean Jaques Rousseau . كما كانت لهُ القدرةُ على سردِ الكثيرِ منَ القَصَص عن مدينتِه الأصليّة مسقطِ رأسه "قسنطينة"، مع إدماج عُنصرِ الوطنيّةِ وتاريخِ الجزائر في

كلّ حوارٍ يخوضُه، وذلك بفصاحةٍ فرنسيّةٍ وخَطابةٍ نادِرة **وهذا ما يفسّر حضور مدينة قسنطينة وحتى تونس ضمن مؤلّفات أحلام مستغانمي على اعتبار أن كلّ عمل أدبيّ هو سيرةٌ ذاتية بشكل أو بآخر وبأن المُفارقة الوحيدة تكمن في مدى ابتعاد الكاتب أو دنوّه من تلك الذّات.**

بعد أن أُطلق سراحُه سنة 1947 كان قد فقد عمَله بالبلديّة، ولِحُسنِ حَظِّه، لم يلقَ حَتفَه مع من مات آنذاك "45 ألف شهيد سقطوا خلال تلك المظاهرات"، وأصبح مُلاحَقًا من الشّرطة الفرنسيّة، بسببِ نشاطِه السّياسيّ بعد حلِّ حِزبِ الشَّعبِ الجزائريّ الذي أدّى إلى ولِادةِ ما هو أكثرُ أهميّةً، ويحسب له المستعمر الفرنسي ألف حساب: حزب جبهة التحرير الوطني FLN. وأمّا عن الجدّة، فقد كانت أكثرُ ما تَخشاه، هو فقدانُ آخرِ أبنائِها بعد أن ثكلت كلَّ إخوتِهِ أثناء مُظاهرات 1945 في مدينة "قالمة".

هذه المأساة، لم تكن مصيراً لأسرة أحلام فحسب، بل كانت واقع الجزائر من خلال ملايينِ العائلاتِ التي وجدت نَفسها مُمزّقة تحتَ وطأةِ الدَّمار الذي خلّفه الاستعمار. وبعد أشهُرٍ قليلةٍ توّجَّه الوالد مع أُمّه وزوجَته وأحزانِه إلى "تونس".

كانت "تونس" فيما مضَى مقرًّا لبعض الرِفاق الأمير "عبد القادر" و"المقراني" بعدَ نَفيِهِمَا. ويجدُ "محمّد الشريف" نفسَه مُحاطاً بِجوٍّ ساخنٍ لا يخلُو من النّضال والجهاد في حزبيَ MTLD وPPA بشكلٍ مُختلفٍ عن نِضالِه السّابق، ولا يقلّ أهميّةً عن الذينَ يخوضُون المَعَارِك. في هذه الظُّروف التي كانَت تحمِلُ مخاضَ الثّورة, وإرهاصاتِها الأولى تولد "أحلام". **وهنا نجد همزةَ وصلٍ وطيدة للغاية بين ولادة حياة في رواية ذاكرة الجسد وظروف ولادة أحلام لتتأكد الفرضيّة المذكورة سلفاً.**

بعدَ الاستِقلال، عادَ أفرادُ الأسرة جميعهم إلى الوَطن، واستقرَّ الأبُ في العاصِمة. وقد جعله حماسُه لِبِناء الجزائر المُستقلّة لتوّها يتطوّع في كلّ مَشروعٍ لِيُساعِدَ في الإسراعِ في إعمارِها.

وهكذا نَشأت ابنته الكُبرى فِي مُحيطٍ عائليٍّ يؤدّي الأبُ فيه دورًا أساسيًّا، وكانَت مُقرّبة كثيرًا مِن أبِيها وخالِها "عزّ الدين" الضّابِط في جيش التّحرير الذي كانَ كَأَخِيها الأَكبَر. وعَبرَ هاتَين الشّخصِيَّتين، عاشَت كلّ المؤثّرات التي تطرأُ على السّاحةِ السياسيّة التي كَشَفَت لَها عن بُعدٍ أَعمَق، للجُرحِ الجزائريّ (التصحيح الثوري للعقيد "هواري بومدين" ومحاولة الانقلاب للعقيد "الطاهر زبيري") وعاشت الأزمةَ الجزائريّة يومًا بيوم من خلالِ مُشاركَة أبيها في حياتِه العمليّة وحِواراتِه الدّائمة معها. **وهذا هو برأينا ما جعل أحلام تسرد في ثلاثيّتها تفاصيلَ الكفاح بأسلوبٍ يجعلُ القارئ يحسّ أنّها تتعدّى بكثير مرحلة الوصف كونها تجعل القارئ يتشبّع بتفاصيل تلك الظروف وعيش مشاعرها تفصيلاً بذكرها الأسماء والأماكن والأسباب والنّتائج إضافة إلى قوة تحليلها الأحداث من منظور أدبي لا ينفصل لا عن التاريخ ولا عن السّياسة.**

لَم تَكُن "أحلام" غريبةً عن مَاضِي الجزائر، ولا عَن الحاضِر الذي يعيشُه الوَطن. ممّا جعلَ كُلّ مؤلفاتها تَحمِل شيئًا عن والدِها، وإن لم يأتِ ذِكرُه صراحةً فقَد ترك بصماتِه عليها إلى الأبد **بدءًا من اختياره العربيّةَ لُغةً لها لتثأر لهُ بها.**

والدّليل على ذلك هو الإهداء الذي كتبته أحلام مستغانمي في مطلع رواية ذاكرة الجسد الذي جاء في فكرتين تتعلّق كلاهما باللّغة العربيّة والذي كان مفادُه.

" إلى مالك حدّاد ..

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر **ألّا يكتُبَ بلغةٍ ليست لغته** ..

فاغتالتـهُ الصّـفحةُ البيضـاء .. ومـات متـأثّراً بسـلطان صـمته ليصـبح **شـهيدَ اللّغـة العربيّة**، وأوّل كاتب قرّر أن يموت صمتاً وقهراً وعشقاً **لها**.

وإلى أبي ..

عساهُ يجدُ "هناك" من يتقن **العربيّة**، فيقرأ له أخيراً هذا الكتاب .. كتابه "[425].

وحالَ استقلالِ الجزائر ستكون "أحلام" مع أوّل فوجٍ للبنات يُتابع تعليمَه في مدرسة "الثعالبيّة" أولى مدرسة معرّبة للبنات في العاصمة. وتَنتقلُ مِنها إلى ثانويّة "عائشة أم المؤمنين"، لتتخرَّج سنة 1971 مِن كليَّة الآداب فِي الجزائر ضِمنَ أوَّلِ دُفعَة مُعرَّبة تتخرّج بعد الاستقلال من جامعات الجزائر.

وبهذا الصّدد أكدت أحلام مستغانمي بأنها كانت تحسّ بأن والدها يُريدُها أن تثأرَ له باللغة العربية التي حُرِمَ منها هو والكثير من الأدباء فسجّلها في أول مدرسة عربية في الجزائر في زمن كانت سياسة التعريب غير موجودة بعد[426].

قبلَ أن تبلُغ "أحلام" الثّامنة عشرةَ عاماً مرض والدها وكان علَيها أن تعمَلَ لِتُسَاهِم في إعالةِ إخوتِها. لذلك خِلال ثلاثِ سنوات كانت "أحلام" تُعِدّ وتُقدِّمُ برنامجًا يوميًّا في الإذاعة الجزائريّة تحت عنوان "همسات". وقد لاقت تلك "الوشوشات" الشعريّة نجاحًا كبيرًا تجاوزَ الحُدودَ الجزائريّة إلى دُوَلِ المغربِ العربيّ. وساهمت في ميلاد اسم "أحلام مستغانمي" الشعريّ الذي وجد له سندًا في صوتها الإذاعيّ المميّز وفي مقالات وقصائد كانت تنشرها أحلام في الصحافة الجزائرية، وديوان أوّل أصدرتهُ سنة 1971 في الجزائر تحت عنوان "على مرفأ الأيام". كانت كلّ نجاحاتِها من أجل إسعادِ والدها، **رغم علمها أنّه لن يتمكن يومًا من قراءَتها لعدم إتقانه العربيّة.**

---

[425]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سابق ذكره، (يُنظر الإهداء)، ص. 5.

[426]. لقاء أجرته قناة فرانس 24 مع الكاتبة أحلام مستغانمي تم نشره على اليوتوب الخاص بالقناة من خلال الرابط : https://youtu.be/FoFrNEooqMc تمّ الاطّلاع عليه بتاريخ 2020/02/09.

ذهبت أحلام إلى فرنسا وقامت بتحضير شهادة دكتوراه في جامعة "السوربون" التي حصلت عليها في علم الاجتماع سنة 1985 بإشراف البروفسور الفرنسيّ جاك بيرك. وكانت قد شاركت في الكتابة في مجلّة "الحوار" التي كان يُصدِرُها زوجُها من "باريس"، ومجلة "التضامن" التي كانت تَصدر من "لندن".

في ليلة أوّل نوفمبر 1992، التاريخ المُصادف لاندلاع الثورة الجزائريّة توفّي والدها بتوقيت الرصاصة الأولى، فقد كان أحد ضحاياها وشُهدائِها الأحياء، وكان جُثمانه يغادر مصادفةً المُستشفى العسكريّ على وقع النشيد الوطنيّ الذي كان يُعزَف لِرَفعِ العَلَم بِمناسبة أوّل نوفمبر.

ذلك الرَّجل الذي أدهش مرّة إحدى الصحافيّات عندما سألتهُ عن سيرته النضاليّة, فأجابها مستخفًّا بعمر قضاه بين المعتقلات والمصحّات والمنافي, قائلاً: "إن كنتُ جئت إلى العالم فقط لأُنجب "أحلام"، فهذا يكفيني فخرًا. إنّها أهمّ إنجازاتي. أريد أن يقال إنني "أبو أحلام" أن أنسب إليها.. كما تنسب هي لي"[427].

" كان يدرِي وهو الشّاعر، أنّ الكلمة هي الأَبقى، وهي الأَرفع، ولذا حمَّل ابنتَهُ إرثًا نضاليًا لا نجاةَ منه، بِحكم الظروف التاريخيّة لمِيلادِ قلمِها، الذِي جاء منغمِسًا في القضايَا الوَطنيّة والقَوميّة التي نذرت لها أحلام أدبها وفاءًا لقارىء لن يقرأها يومًا، ولم تكتب أحلام سواه، عساها بأدبها تردّ عنه بعض ما ألحق الوطن من أذى بأحلامه".[428]

لقد تركت هذه المرحلة بصماتها الأبديّة في وجدان الكاتبة، وعلى أعمالها الأدبيّة، التي مُذ نصوصها الأولى وحتى آخر إصداراتها، تناوبت عليها قضايا الأمّة بأحداثها ومآسيها، حتى غدت أحلام ابنة كلّ الأوطان العربيّة خاصة بعد إصدارها في السبعينات

[427]. سيرة أحلام مستغانمي الذّاتيّة بقلم شقيقها مراد مستغانمي، موقع أبوليوس الرّواية الجزائريّة http://leromandz.com/?p=176 تمّ الاطّلاع عليها بتاريخ 2016/02/02.

[428]. المرجع نفسه.

عملَين شعريّيَن شكّلا حدثًا أدبيًّا في الساحة الأدبيّة الجزائريّة، هما "على مرفأ الأيّام" و"الكتابة في لحظة عُريّ" عن دار الآداب.

عام 1993، أحدثت أحلام مستغانمي هزّة في عالم الأدب عَقِب إصدار روايتها الأولى "**ذاكرة الجسد**"، التي بيع منها أكثر من **مليون نسخة**، وبلغت مجمل طبعاتها الأربع والثلاثون طبعة "دون احتساب الطبعات المقرصنة التي تتجاوز هذا العدد" **وهي الرّواية التي تعدّ ظاهرةً أدبيّة في التّلقّي والتي تمثّل جزءاً من مدوّنة بحثنا.**

إنّ رواية "ذاكرة الجسد" شلاّل من الأحاسيس العاطفيّة والوطنيّة، كُتبت بلغة شاعريّة عالية وبوجع الخيبات الكبرى، أهدتها الكاتبة إلى والدها وإلى الروائيّ والشاعر الجزائريّ النّاطق باللّغة الفرنسيّة الراحل مالك حدّاد ، الذي يقاسم والدها مأساة حرمانه من تعلّم اللغة العربيّة، مما جعله يعلن غداة الاستقلال أن الفرنسية منفاه، وأنه سيتوقّف عن الكتابة لرفضه التوجّه لشعبه بلغة ليست لغته، فظلّ مالك حدّاد على عهده إلى وافته المَنيّة. **على هذا الأساس قامت أحلام بكتابة الإهداء الوارد في مطلع الرواية الذي ذكرتاه سابقا.**

أسسّت عام 2000 جائزة باسم مالك حدّاد هي أهم جائزة أدبيّة في الجزائر، تهدف إلى دعم كتاّب اللغة العربيّة الشباب، ولقد ساهمت الجائزة التي أشرفت عليها الكاتبة حتى عام 2008 في إطلاق أسماء جزائريّة في المشرق العربيّ، وفي نشر أعمالهم في كبرى دور النشر المشرقيّة. ويجدر الذّكر هنا بأنّ أحلام من بين أكثر الأدباء تأثُّراً به فِكراً وأسلوباً والدّليل على ذلك هو استخدامُها في رواية ذاكرة الجسد عددا معتبراً من الاقتباسات التي أخذتها من روايته المشهورة "سأهديكِ غزالة" Je T'offrirai une Gazelle حتّى إنّها قد وضعت ملاحظة في مطلع نسخها الجديدة للرواية بعد الإهداء مباشرةً ورد فيها :

"خالد بن طوبال هو بطل "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" وهي آخر رواية كتبها مالك حدّاد قبل أن يقرّر الصّمت.

عن تواطؤ شعريّ مع ابن قسنطينة مالك حدّاد، أستعير في "ذاكرة الجسد" بطله لينطق باللّغة العربيّة، كما تمنّى الكاتب حين كتب تلك الرّواية أيام الثّورة الجزائريّة. بعد نصف قرن، يعود خالد بن طوبال في رواية أخرى ليكتب باللّغة التي حُرِمَ منها، عن غروب أحلامه الوطنيّة .. والقوميّة.

إنّ الجمل المكتوبة بخط مميّز مأخوذة من روايات مالك حدّاد" [429].

وهذا التّفصيل ليس موجودا في نصّ التّرجمة الخاص بالطّبعة التي تناولناها بالدّراسة.

تُعتبر أحلام مستغانمي من **أوائل النساء الجزائريّات اللائي كتبن باللغة العربيّة،** وأوّل كاتبة عربيّة معاصرة مهيمنة على قائمة المبيعات للكتب منذ عدّة سنوات في كافّة الدول العربيّة. وعلى مدى أكثر من ثلاثين عامًا، أصبحت أحلام مستغانمي صاحبة الروايات الأكثر مبيعًا في العالم العربيّ، من خلال ثُلاثيّتها "ذاكرة الجسد" (1993) و"فوضى الحواس" (1997) و"عابر سرير" (2003)، وأكملت مسيرتها الأدبيّة بإصدار كتابَيها عام 2009 "نسيان Com" و" قلوبهم معنا وقنابلهم علينا" الذي يتناول الاجتياح الأمريكي للعراق. ثمّ بعد انتظارٍ دام تسع سنوات، عادت الكاتبة عامّ (2012) إلى عالم الرواية عبر عملها الجديد "الأسودُ يليقُ بكِ"، الذي حقق نجاحاً ساحقاً حال نزوله للمكتبات، بتجاوز مبيعات هذه الرواية سقف المائة ألف نسخة خلال الشهرين الأولين لصدورها إضافة إلى الديوان الشّعريّ الذي أصدرته عام 2015 بعنوان "عليكَ اللّهفة" والذي عادت به من جديد إلى الشاعرة التي كانت قبل أن تدخل مجالَ الرّواية، لتتبعهُ روايةٌ أخرى بعنوان "شهيّا كفراق" صدرت عام 2018.

[429]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، نوفل، ط8، 2018، ص6.

وتمثّل أحلام مستغانمي ظاهرةً في شبكاتِ التّواصُل الاجتماعيّ، إذ تحمِلُ اسمَها أكثر من 50 صفحة، أسّسها معجبوها على صفحات "الفايسبوك". كما قد تجاوزت صفحتُها الرسميّة المليون منتسب. وتضمّ الصّفحاتُ الأخرى ما يزيد عن المليون معجب، وتتناقل الصفحات مقولاتها ومقالاتها حال صدورها. وقد جعل ذلك منها الكاتبةَ الأكثر حضورًا وانتشارًا بين الكتّاب العرب في فضاء الإنترنت وفي محرّك البحث غوغل.

كما قد صُنّفت عام 2020 الأكثر تأثيرا ومُتابَعةً على وسائل التواصل الاجتماعي بمعيّة الإعلاميّة خديجة بن قنة.

الجوائـــز والأوسمــة :

- **2009 :** تمّ تكريم أحلام مستغانمي في أول نوفمبر بمناسبة عيد الثورة الجزائريّة وذكرى رحيل والدها المناضل محمد الشريف مستغانمي المصادف لفاتح نوفمبر، في احتفالية خاصة من قِبل وزير قدماء المجاهدين ووزيرة الثقافة، التي أطلقت على الكاتبة لقب "صاحبة الجلالة"، وهي التسمية التي رافقت الأديبة بعد ذلك في الصحافة الجزائريّة.
- **2009 :** تسلّمت أحلام مستغانمي "درع بيروت" من محافظ بيروت في احتفال خاصّ أُقيم في قصر اليونسكو، تزامنًا مع صدور كتابَيها "نسيان com" و" قلوبهم معنا وقنابلهم علينا."
- **2007:** احتلّت الكاتبة في مجلة "أريبيان بزنس" Arabian business المرتبة الـ56 في لائحة الشخصيّات المئة الأكثر نفوذًا في العالم العربيّ، ومذ عام 2009 ولغاية اليوم، حافظت الكاتبة على المرتبة الـ70ـ في لائحة الخمس مئة شخصيّة عربيّة الأكثر تأثيراً.

- **2007 :** تسلّمت من هدى عبد الناصر "درع مؤسسة الجمّار" للإبداع العربيّ في طرابلس، ليبيا.
- **2007 :** اختيرت شخصيّة العام الثقافيّة الجزائريّة من قِبل نادي الصحافة الجزائريّة.
- **2006 :** اختارتها مجلة فوربسForbes الكاتبة العربيّة التي حقّقت كتبها أعلى نسبة مبيعات في العالم العربيّ متخطّيةً المليونَي وثلاثمئة ألف نسخة. ممّا جعلها تتصدّر لائحة النساء العشرة الأكثر تأثيرًا في العالم العربيّ، والأولى في مجال الأدب.
- **2006 :** اختيرت من بين 680 شخصيّة نسائيّة المرأة العربيّة الأكثر تميّزًا من قِبل مركز دراسات المرأة العربيّة في باريس/ دبي.
- **2006 :** حازت وسام التقدير من مؤسسة الشيخ عبد الحميد بن باديس في قسنطينة، الجزائر.
- **2004 :** تلقّت وسامًا عن مجمل أعمالها من لجنة روّاد من لبنان.
- **1999 :** حازت على جائزة جورج طربيه للثقافة والإبداع في لبنان.
- **1998 :** حازت على جائزة نجيب محفوظ عن روايتها "ذاكرة الجسد".
- **1996 :** حازت على جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائيّ في القاهرة [430].

أعمال أحلام مستغانمي في المناهج الدّراسيّة :

• اعتُمدت روايات أحلام مستغانمي في المناهج الدراسيّة لجامعات ومدارس ثانويّة عدّة في العالم العربيّ، كما في كبرى الجامعات الأوروبيّة والأمريكيّة.

[430]. موقع قناة الجزيرة، ينظر الرابط https://www.google.com/amp/s/www.aljazeera.net/amp/encyclopedia/icons/2015/3/15/%25D8%25A3%25D8%25AD%25D9%2584%25D8%25A7%25D9%2585-%25D9%2585%25D8%25B3%25D8%25AA%25D8%25BA%25D8%25A7%25D9%2586%25D9%2585%25D9%258A تمّ الاطّلاعُ عليه في 2018/05/15.

• قُدّم عن أعمالها ما لا يُحصى من الرسائل الجامعيّة والأطروحات والدراسات النقديّة في الجامعات العربيّة والأجنبيّة على السّواء.

• اعتمدت وزارة التربية الفرنسيّة رواية "ذاكرة الجسد" في امتحانات البكالوريا الفرنسيّة لعام 2003 التي تُجرىَ في خمسة عشر بلدًا يختار فيها الطلّاب اللغة العربيّة كلغة ثانية.

• حاضرت أحلام مستغانمي وعملت كأستاذ زائر في العديد من الجامعات في لبنان (الجامعة الأميركية في بيروت عام 1995) والولايات المتّحدة (جامعة ميريلاند عام 1999، وجامعة يال عام 2005، ومعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في بوسطن عام 2005، وجامعة ميشيغان 2005) وفرنسا (جامعة السوربون عام 2002، وجامعة مونبلييه عام 2002، وجامعة ليون عام 2003).

• تُرجمت رواياتها إلى لغات أجنبيّة عدّة، وصدرت عن دور نشر مرموقة.

• بمبادرة من منظّمة اليونسكو UNESCO، طُبعت مُجملُ أعمالها على طريقة برايل، لتكون في متناول المكفوفين من القراء.

• أثارت رواياتها اهتمامَ كبار السينمائيّن العرب أمثال الراحلين "يوسف شاهين" و"مصطفى العقّاد"، الذي تمّنى أن تُنقل "ذاكرة الجسد" إلى السّينما. إذ حين اشترى "يوسف شاهين" حقوقَ الرّواية، تمّ إخراجها في مسلسل تلفزيونيّ رمضانيّ على يد "نجدت أنزور"، بثّته تسع فضائيّات في رمضان 2010.[431]

[431] الموقع الرّسمي للرّوائيّة أحلام مستغانمي http://www.ahlammosteghanemi.com/ .

2.1 روايـــة ذاكرة الجسـد في مرآة النّقد بين الأصل والتّرجمـة :

أ. ملخّص الرّوايـــة :

تعدّ رواية ذاكرة الجسد من بين أهمّ الأعمال الرّوائيّة التي أبدعتها أحلام مستغانمي والتي تمّ وصفُها بالظّاهرة في الأوساط الأدبيّة. حيث تعدّ واحدة من بين أكثر الأعمال الأدبيّة مقروئيّةً في العالم العربي حيث بيع منها أكثر من 3 ملايين نسخة.

تدورُ أحداثُ القصّة حول رسّامٍ اسمه خالد فقد ذراعه أثناء حرب التحرير في الجزائر وهو نفسه الرّاوي.

بدأت أحلام الرواية من منعطف نهايتها، حيث استهلّتها بعرضٍ للزّمن الحاضر عندما كان البطل الرسام موجودا في قسنطينة.

ثمّ بدأت الأحداثُ تتوالى نحوَ الماضي في رحلة استرجاعٍ لذكريات ألمٍ تعلّق بجسد الرّاوي وبعلاقته الوطيدة بوطنه. حيث كان يحارب ضد الاحتلال الفرنسي في صفوف جبهة التحرير رفقة جماعة من المُجاهدين.

تُسردُ في هذه الرواية قصّة "حياة" الكاتبة الجزائريّة ابنة المناضل الذي يمثّل رمزاً للمقاومة.

تنتقل "حياة" إلى باريس من أجل استئناف دراستها في الأدب العربيّ وتستقرّ عند عمّها. لتلتَقِيَ بعدئذٍ "خالد" – بطل الرّواية – الرّسام الجزائريّ مبتور الذّراع الذي كان رفيق والدها في الكفاح، والذي بعد أن امتلأ خزّان خيباته في الجزائر منذ عشرين سنة انتقل للاستقرار في العاصمة الفرنسيّة باريس حاملاً معه ذاكرته الأليمة وحنينه للوطن في جسده.

بعد أن عاش قصّةً مع تلك المرأة صعبة المنال التي تسمّى حياة والتي كانت بمثابة النّقطة التي أفاضت كأس خيباته، طفق يكتبُ روايةً يسرد فيها حبّه لهذه المرأة التي كانت

أكثر من مجرّد معشوقة حيث اجتمعت فيها مدلولات داخل المدلول الواحد. لقد كانت تمثل له المدينة المفقودة، والوالدة المفقودة، والطّفلة المفقودة، والهُويّةَ المفقودة.

تتزوج "حياة" من السي مصطفى الذي كان مجاهدا مع خالد في الفترة نفسها إلا أنه انتمى بعد الاستقلال مباشرة إلى أولئك اللاهثين وراء الجشع والسّلطة. وبعد أن يتمّ اغتيال أخيه حسان يتراكم ألم الماضي مع ألم الحاضر وتُمطِرُ الذّاكرةُ على خالد الذي لم يجد مناصا سوى في إطفاء حرائقه العاطفيّة والجسديّة والتّاريخية على الورقة البيضاء.

وخلال عملية السرد تقبعُ الرغبة الجامحة بين مدينتيّ قسنطينة وباريس حيثُ تبدأ القصةُ في جسور قسنطينة وفيها تنتهي.

ب. عبقريّة اختيار الرّاوي في ذاكرة الجسد:

لقد أثار استخدام أحلام مستغانمي للرّاوي الرّجل تساؤلات القراء، وفضول النّقاد، وقد يكون هذا الاختيار بعينه أهمّ الأسباب المُسهمة في النجاح المُبهر الذي حظيت به الرّواية.

لقد كانت أحلام قادرةً على إعطاء الكلمة للمرأة فهي الأدنى إلى أحاسيسها وتجربتها ولكنها فضلت أن تجعل مركز ثقل الرواية كامِنا في صوت الرّجل. إنّ الهدف وراء هذا الاختيار قد يكون أكثر تعقيدا ممّا نتصوّر.

هنالك من افترض أنّ أحلام قد أرادت وضع حاجز بين مرجعيّتين إحداهما متعلّقة بالكتابة والأخرى بالسَّرد. حدث ذلك عندما قامت بتغيير الجنس، لحماية نفسها بصفتها كاتبة امرأة لأنها إذا ما أطلقت العنان لتعبيرها وأفكارها وإيديولوجيتها ستكون عرضة لهجوم عنيف خصوصا في الفترة التي ألفت فيها الرواية ونشرتها.

لكن ممّ يتوجب عليها حماية نفسها بالضبط؟ إن تقنية السارد الرجل هي بمثابة درعٍ يحمي المرأة الكاتبة من أصابع الاتهام التي قد يوجّهها القارئُ نحوها. فالقارئ وفي تلك

الفترة الزمنية بالتحديد كان يضعُ الكاتب والراوي في المرتبة ذاتها ويُحمّل الكاتب كلّ ما يقوله الراوي فإذا ما عبّرت الراوية عن أفكارها داخل النص الروائي بارتياح عُكِس ذلك على شخصها مباشرة وعليه يتمّ الحكم على المرأة الكاتبة بناءً على شخصياتها.

إذا ما عدنا إلى عنصر السيرة الذاتية التي تتوارى ضمن الرواية، وجدنا أن هنالك معطيات كثيرة كل الدنو من حياة الكاتبة الشّخصيّة وهو ما من شأنه أن يُصَعِّدَ من يقين القارئ بأن الكاتبة والروائية غير منفصلتين أبدا.

نستحضر في هذا السّياق شخصيّة زياد الشّاعر الفلسطينيّ الذي وقعت البطلةُ في حبّه والذي كان يحملُ في كُنهه أحكاماً مُسبقةً عن المرأة الأديبة والذي كان يبرمج برمجة الوعي العامّ آنذاك، إذ يقول بهذا الصّدد :

" أنا أكرهُ النّساءَ عندما يُحاوِلنَ ممارسةَ الأدب تعويضاً عن مُمارساتٍ أُخرى .. أتمنّى أن لا تكونَ صديقتُكَ هذه عانساً أو امرأةً في سنّ اليأس. . فأنا لا صَبرَ لي على هذا النّوعِ من النّساء " [432].

« Je déteste les femmes qui s'adonnent à la littérature au lieu de se réserver pour d'autres plaisirs. J'espère que ton amie n'est pas une vieille fille ou une femme à l'âge de la ménopause …» [433].

كما إن القصة التي تسردها أحلام في الرواية تشبه حياتها كثيرا لا سيما فيما تعلّق بحياة والدها الذي أهدته إليه الكتاب ونسبتهُ إليه إضافةً إلى تقاطع أحداث انتقالها إلى باريس بأحداث انتقال البطلة إلى باريس وهو ما ذكرناه سابقاً والذي يجعل خيطا رفيعا للغاية يفصل الواقع بالخطاب الرّوائيّ الذي تقدّمه.

[432]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص. ص. 197–198.

[433]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, Op.cit, p. 192.

لذلك نجد الكاتبة تتحدّث داخل روايتها عن ذلك الخيط الرفيع الفاصل بين الحقيقة والخيال عندما تضع القارئ في ورطة أن يقبَعَ بين البينين هل هي تتحدث عن ذاتها أم لا ؟ حيث تقول على لسان بطلة الرّواية :

" الكاتبُ إنسانٌ يعيشُ على حافّة الحقيقة، ولكنّه لا يحترفها بالضّرورة. ذلك اختصاصُ المؤرّخين لا غير .. إنّه في الحقيقة يحترف الحلم .. أي يحترف نوعا من الكذب المهذّب. والرّوائيّ النّاجح هو رجلٌ يكذبُ بصدقٍ مُدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقيّة "[434].

« Un romancier est quelqu'un qui vit à la lisière de la réalité mais n'en fait pas profession. La réalité est le domaine des historiens. Lui pratique le rêve qui n'est que mensonge poli. Un bon romancier est quelqu'un qui ment avec une incroyable sincérité, ou disons plutôt que c'est un menteur qui dit des choses vraies » [435].

والأهم في هذه المسألة هو أنه من الوارد أن تكون الوسيلة الأكثر فعالية التي لجأت إليها أحلام لحماية ذاتها الكاتبة من الأحكام القرائية السائدة هو استخدامُ راوٍ ذَكَر مع إسناد ضميرِ المتكلّم إليه. إنّ استخدام ضمير المتكلّم في المسرود هو من بين أهم طرق الهروب المذكور على اعتبار أن هنالك فرقاً بين استخدام ضمير أنا وضمير هو ضمنَ الحِبكةِ السّرديّة حيث أكّد فرانز ستانزيل *Franz Stanzel* أن ذلك الفرق كامن في الحضور الجسديّ والوجوديّ داخل المُتخيَّل[436].

إنّ اختيار أحلام مستغانمي للسّارد الرّجل في روايتها هو في الوقت نفسه أحد أبرز نقاط قوة العمل، فقد منحها ذلك سلطةً ما على صعيد التّلقي وثقةً جعلتها من جهة تدنو من القارئ مانحةً إياها الجُرأة على التحدث بلسان امرأة في رواية فوصى الحواس التي تلي هذه

---

[434]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 128.

[435]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.129.

[436]. Voir Stanzel Franz : ***The narrative situation in the novel***, Australia, Indiana University Press, 1984, p.143.

الرواية. كما قد أتاح لها ذلك الخيار أن تكون في موضع قوة للخوض في تفاصيل الثّورة الجزائريّة وكفاح مُناضليها ولنقد الحقائق السياسيّة للبلد.

ومن الناحية التّداوليّة، يعدّ المُتخيّل دوماً نتاجاً لأحدهم، حيث يكون هذا الأخير مسؤولا عن اتّساق الكلمات والتّمثيل اللّسانيّ وذاتية الشخصيّات والتعبير عن المواقف الإيديولوجيّة في لغة السرد ومن خلالها[437]. وانطلاقا ممّا سبق ذكره نظرا لأفق التلقي السائد في ظروف إنتاج الرواية كان استخدام الراوي الرجل واحدا من أهم أدوات صنع تلك الرواية لأن الكتابة النسوية كانت في بداياتها لكنه في القوت ذاته أحد أهمّ مسوّغات نجاحها.

إنّ ما يثبتُ الفرضيّةَ التي صُغناها بشأن كون جعلت أحلام قد اتّخذت سارداً رجلا لكي تحمِيَ نفسَها من أصابع الاتّهام من أفق التلقي الخاضع للوعي الجمعي السائد في ظروف إنتاج الرواية هو ما صرحت به في لقاء أجرتهُ معها قناة بي بي سي البريطانية عندما ذكرت بأنها بدأت مسيرتها الأدبية بكتابة الشعر وبأن مضمون كتاباتها كان يترواح بين الحبّ والسياسة وهو ما جعلها تتعرَّض لمقاومة حادة ورفض كبير حتى إنه تمّ رفض مشروع أطروحة الدكتوراه الذي قدمته بسبب كتاباتها وبأن والدها قد تصدى لهم بعدئذ مصرّحا بأن ابنته حرّة في كتابة ما تشاء [438].

وما يدعم الحجج التي وضعناها آنفا هو قولها بأنّ من العسير أن تنجح المرأة في العالم العربيّ خصوصا في فترة كتابات أحلام الأولى ذلك أنه عليها القيام بضعف ما يقومُ به الرجل لأنه سيتمّ الحُكمُ عليها ضعف ما يتم به الحكم على الرّجل. كم لا يحقّ للمرأة الوقوع في الخطأ.

---

[437]. Voir Camus, Marianne : ***Création au féminin***, v3, filiations, Dijon, Ed universitaires de Dijon, Collection Kaléidoscopes, 2007, p.109.

[438]. حوار أجرته قناة بي بي سي BBC البريطانيّة مع الرّوائيّة أحلام مستغانمي والذي تمّ نشره في حساب اليوتوب الرسمي التابع للقناة على الرابط https://youtu.be/V&pm88Gpbfg4 تمّ الاطّلاعُ عليه بتاريخ 01-02-2020.

وما تضيفُه أحلام بهذا الصّدد هو أنّ العمل الأدبيّ الذي تكونُ كاتبته امرأة يمرّ بخمس ما رحل نقديّة بعد نشره هي النقد الذي تُجريه الذات "النقد الذاتي"، والنقد الذي يُجريه زوج الكاتبة، والنقد الذي تقوم به الدولة، والنّقد الذي يجريه النّاشر، والنقد الأشد خطورة ألا وهو النقد الذي يُجريهِ القارئ. لأن القارئ العربي عادةً ما يُلقي بأحكام صارمة على الكاتب[439].

إنّ الدليل على نجاح قلم أحلام مستغانمي في التمثّل في شخصيّة رجل والتعبير عن معاناة رجل لم يكن عدد النسخ المقروءة فحسب بل تعدّتها إلى درجة أن يحسّ أديبٌ رجل بدوّه من الرواية لدرجة أنه وجد ذاته في شخص البطل. هذا الأديب هو نزار قبّاني الذي لكونه شاعر تمكن من وصف أسلوب أحلام الذي يمتاز بشعريّة طاغية حيث كتب لها رسالة بخطّ يده ندرج أهم ما ورد فيها :

" الرّوايةُ قصيدةٌ مكتوبةٌ على كلّ البحور. بحرُ الحبّ وبحرُ الجنس وبحرُ الأيديولوجيّة. وبحر الثّورة الجزائريّة بمناظليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها.. هذه الرّواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنّها تختصر تاريخَ الوجع الجزائريّ، والحزن الجزائريّ، والجاهليّة الجزائريّة التي آن لها أن تنتهي.. "[440].

ت. السيرة الذاتية لمحمّد مقدّم مترجم رواية ذاكرة الجسد :

وُلد محمّد مقدّم عام 1958 وقد عُرِفَ كذلك باسم " أنيس رحماني ". بدأ بالعمل في الصّحافة الجزائريّة عام 1992 حيث لم يكن يتجاوزُ من العُمر آنذاك 21 سنة. انتقل إلى العمل في مكتب للجريدة الدّوريّة الباكستانية "علاقات خارجية" حتى سنة 1998، في الوقت الذي كان فيه مسؤولاً عن المجلّة الأسبوعيّة اللّبنانيّة "المستقلّة".

---

[439]. المرجع نفسه.

[440]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد ، مرجع سبق ذكره، ينظر الغلاف الخلفي للكتاب.

التحق بصحيفة الخبر عام 1997 حيث عمل بها حتى سنة 2006 لينتقل بعدئذٍ إلى صحيفة "الشّروق اليوميّ" ويعمل بها رئيسَ تحرير حتى أكتوبر من سنة 2007 وهو تاريخ نشأة صحيفة النّهار التي كان من بين أبرز مؤسّسيها. وكان بالتّوازي مع ذلك رئيساً لمكتب صحيفة "الحياة" الصّادرة في لندن[441].

لم يكن محمّد مقدّم صحفيّا فحسب بل كان كاتباً ومختصّاً في قضايا الأمن الدّولي. تراوحت مؤلّفاته بين الطّابعين الأدبيّ والسّياسيّ نذكر منها وكلها مكتوب باللّغة الفرنسيّة :

- 1999 : " ابن أمك ***Fils de ta mère*** ".
- 2002 : " ليلة أفغانيّة ***Nuit afghane*** " .
- " مرحى بالرّفاق ! ***Salut, compagnons !*** ".
- 2009 : " باريس، الصّحراءُ الأُخرى ***Paris, l'autre desert*** ".
- 2010 : " القاعدة في المغرب الإسلاميّ ***Al Qaida au Maghreb Islamique*** "
- 2002 : "الأفغان في الجزائر، من الجماعة إلى القاعدة." ***Les Afghans en Algérie, de la Djamaâ à Al-Quaida*** » ".
- 2002 : " ترجمة رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ***Mémoires de la chair*** ".

ث. تحليــل موقف مترجم ذاكرة الجسد من خلال سيرته الذاتيــة :

إنّ تحليلَنا لموقف محمّد مقدّم مترجم رواية ذاكرة الجسد ليس كتحليلنا لموقف فرانس ماييز مترجمة رواية فوضى الحواس. لأننا تمكّنا من التواصل مع المترجمة بينما لم نستطع التواصل مع المترجم شخصيا لذلك سنكتفي بتحليل العناصر التي في متناولنا للدّنو أكثر

[441]. Mohamed Mokaddem auteur de « la France et l'islamisme armé » publié dans Ennahar le 02/05/2011, disponible via le sire de Djazairess https://www.djazairess.com/fr/ennahar.fr/ consulté le 03/07/2019.

من نقد الترجمة. وستكون في هذه الحالة القراءاتُ الهامشيّة وسيرته الذّاتية أهمّ ما نستند عليه في قراءتنا النّقديّة.

نلاحظ للوهلة الأولى أن محمّد مقدّم إضافةً إلى كونه صحفيا ومختصا في قضايا الأمن الدّولي هو كاتب وروائي. هذا التفصيل من شأنه أن يفيدنا بالكثير بخصوص ترجمة الرّواية. فمن المعلوم أن ترجمة الروائي لرواية ما تختلف عن ترجمة المترجم العاديّ لها ذلك أن الروائي أدنى إلى حبكة النص ومنطقه وأعلمُ بعلاقة الدوال مع المدلولات في أدبيته وأدرى بالنّقلات السّرديّة والإيقاعيّة ضمن معجمه وروابطه. لذلك من الواقعيّ بل من الطبيعيّ جدا أن تكون ترجمة الرّوائيّ ذات جودة عالية نظرا لأفق انتظاره كقارئ وأفق انتظاره كمؤلّف كذلك.

المفارقةُ البسيطة التي نشتغل عليها في نقد الترجمة هي الأدبيّة ونقصد بها الانزياح الأسلوبيّ الذي يمكن أن يحدثَه المؤلف في الرواية. فهل يكفي أن يكون المترجم روائيا حتى يضمن الانزياح نفسه؟ أم أن كونه روائي قد يجعله بشكل لا واعٍ يُحدِثُ انزياحات على شكل أسلوبه هو لا على شاكلة أسلوب المؤلف الأصلي وهذا هو ما سيتبيّن من خلال الدّراسة النّقديّة.

ومن الواضح أن محمد مقدم يحوز على لغة فرنسيّة أدبيّة تجعله إضافةً قيّمة لهذه الرّواية حيث سبق ونالت إعجاب صحفيّين كثر نذكر منهم جان لوك دروان Jean-Lu Drouin صحفي في جريدة لوموند Le Monde الفرنسيّة وصفها بالمُتكاملة والفصيحة إضافة إلى أوديل كيرو Odile Quirot وهي صحفية كذلك في جريدة Le Nouvel Observateur التي وصفت أسلوبه بالسّاحر بخصوص روايته "باريس، الصحراء الأخرى" التي رشّحت لجائزة القارات الخمس للفرانكوفونيّة سنة 2008[442].

[442]. Voir : Mokeddem, Mohamed : ***Paris, l'autre desert***, Ed : Mokeddem, 2009, p. 1.

إن الجانب الذب يزيد الفعل النقديّ لترجمة محمّد مقدّم قيمةً وجودة، هو كونه ليس روائيا فحسب بل هو جزائريّ صحفيّ مقتحم بقلمه عالم السّياسة وعليه لديه كلّ المقوّمات التي تخوّله نقل أدبيّة نص ذاكرة الجسد ذلك أن بطل الرواية الذي هو الرّاوي في الوقت نفسه :

1. رجل (هذا ما يقرّب التعبير عن الألم بحكم قوة التأثير)

2. جزائريّ الثقافة إضافة إلى كونه قد عايش فترة ما بعد الاستعمار وما بعد الإستقلال تحديداً العشريّة السوداء.

3. عاش في باريس ولديه علاقة تربطه بها من الناحية الأدبيّة.

4. كان على تماس يعديد الصحفيين الجزائريّين ممن عايشوا تلك الأحداث وممن ثمّ اغتيالُهم آنذاك.

كلّ هذه العناصر الثقافيّة والسياسية واللغوية المشتركة بين البطل والمترجم تجعلنا نجزم بأن انتقاءه لترجمة هذه الرّواية تحديداً هو من بين أفضل الاحتمالات على كلّ المستويات إن لم يكن أفضلها.

ننوّه في الأخير بأننا سنأخذ العناصر المذكورة مُجتمعةً في الحسبان خلال دراستنا النقدية للرواية ما بين الأصل والترجمة.

ج. أدبيّــة السّرد في رواية ذاكرة الجسد بين الأصل والترجمــة :

لقد ذكرنا من قبل بأنّه إذا ما ابتغينا تطبيق دراسة نقدية تقييميّة للترجمات وجب علينا بدءاً اختيار المناطق النّصّية التي تشكّل فرادة العمل الأدبيّ.

وعليه فإنّ من بين أهمّ أسرار العمليّة النّقديّة في التّرجمة هو حسن اختيار المقاطع النّصّيّة المُشكّلة لقوة العمل الأدبيّ والتي ستصبح بدورها في مرحلة ثانية معياراً لجودة الترجمة. فتقييم الترجمة حسب تجربتنا في هذا المجال ليس أولويّة في الخطاب الإخباري ولا في السّرد الابلاغيّ وإنما في طريقة انزياح سرديّة العمل نفسه عن السّرديات المعروفة قبلا مهما كان

نوع الانزياح المذكور. وعلى هذا الأساس تم انتقاؤنا للنّماذج التّطبيقيّة كاملة لأن الترجمة إذا انزاحت عن هذا النسق أحدث المفارقة الكبرى بخصوص أدبية خطاب الترجمة.

وننوّه هنا إلى أنّ أدبيّة السّرد عند أحلام مستغانمي قائمة على مفارقة غريبة للغاية. من المعروف أنّ رمزيّة الجسور في رواية ذاكرة الجسد هي من بين ركائز أدبية العمل التي تعدته إلى فعل التلقي وجعلت عددا هائلا من القراء يبتغون زيارة قسنطينة لفرط حبهم لوصف الكاتبة.

تلك المفارقة الغريبة هي أنّ أحلام لم تزر قسنطينة إلا بعد نشر الرواية وفي الحقيقة كلّ ما كانت تشرده وتصوّره كان بعيني والدها الذي كان يرسل لها رسائل مليئة بوصف لجمال تلك المدينة.

ولم يتوقف هذا الرمز عند هذا الحدّ بل وضعت له تشبيها عميقا لدرجة أنه يثير التأمّل عندما شبّهت نفسها وهي تصف قسنطينة وجسورها دون أن تراها بالبطل الذي صنعته في الرواية نفسها والذي كان يرسم جسر قنطرة الحبال وهو يشاهد جسر ميرابو حيث تقول بهذا الصّدد "نحن نرسم ما فقدناه لا ما نراه، نحن نرى بعين الفقدان.[443]" وهذا التأويل هو من بين أعمق التأويلات التي إذا توصل إليها القارئ اتّصل اتّصالا رمزيا يجعل هذا العمل جزءاً منه.

[443] هي عبارة قالتها أحلام مستغانمي عند استضافتها في قناة فرانس 24، الحوار موجود على الرابط https://youtu.be/OpUV5L0pUAAM تمّ الاطّلاع عليه بتاريخ 2019/08/05.

ح. البرمجـة اللّغوية العصبيـة [444] في مجهر السّـرد :

قد يبدو غريباً الوصل بين البرمجة اللّغويّة العصبيّة وشعريّة الرواية لكن المقاربة في ذاتها تدنو قدر الإمكان من دراسات التّحليل النّفسيّ التي اهتمت بها نظريّة الأدب.

والبرمجة التي نقصدها في هذا السّياق إنما هي برمجةُ الأديب للعقدة في الحبكة السردية على أن تكون العقدة المذكورة عقدةً نفسية. فيُحدث أزمةً لدى أحد أبطال الرواية مُخلّفةً هي الأخرى عقدةً لدى متلقي الرواية، الأثر هنا يتمايز من متلقّ إلى آخر حسب ما يعكسه أفق انتظاره والتراكمات النفسية السابقة في حياته.

بل يمكن للمؤلّف بوعي منه أو دون وعي أن يُسهم في **برمجة الوعي الجمعي** من خلال مفاهيم إذا تراكمت لدى القرّاء وفق فعل التّلقّي أحدثت أثرا بليغاً في مستوى التأثير وهو ما سنشرحه تفصيلا فيما بعد.

ولقد استنتجنا بأن الأديبة قد انتهجت هذه المقاربة نظرا لطبيعة أفق تلقيها هي الأخرى بحكم أنها حاصلة على دكتوراه في علم الاجتماع وهو ما يرتبط ارتباطاً وثيقا بالوعي لدى الفرد وبسلوكه النّفسيّ. وبالتالي لنا حتى أن نصف صنعة الحبكة السّردية بالصنعة المَرضيّة التي يرمّز بها المؤلّف نصّه. ولعل هذه الصنعة المرضية موجودة عند أدباء كثر من قبيل دوستويفسكي وشكسبير ومالك حداد وغيرهم ضمن ما يغذّي جماليّة

---

[444] البرمجة اللّغوية العصبية هو المصطلح المفتوح لما يُطلق عليه باللّغة الإنجليزيّة Neuro Linguistic Programming. تشيرُ **البرمجةُ** إلى أفكارنا ومشاعرنا وأعمالنا، وتشير **اللغوية** إلى على قدرتنا على استخدام اللّغة المَلفوظة وغير الملفوظة. وتشيرُ **العصبيّة** إلى الجهاز العصبيّ الذي يعدّ مسلكا لحواسنا الخمس التي عن طريقها نستشعر السمع والبصر واللمس والشّعور (العلاقة بين العنصر الثلاثة هي التي تربط مُقاربتنا النّقديّة بمضمون الرّواية قرب). ينظر : الفقي، إبراهيم: البرمجة اللّغويّة العصبيّة وفنّ الاتّصال اللّامحدود، منار للتشر والتّوزيع، سورية، 2001، ص 172.

الحزن. لكن الجديد فيما سنقدّمه هنا لا يكمن في دراسة الحالة المَرَضية ذاتها إنما يكمن في طريقة صنعها ضمن الحبكة السردية.

أي أنّنا سنُحيط إحاطةً واعية بالعناصر الخطابيّة التي تتوارى دلاليّا ومرجعيا في الرواية في صيغة لا وعي. أي العناصر التي تتغلغل في العقل الباطن للقارئ والتي تشكّل جزءاً من برمجة الكاتبة وبرمجتها لأبطال الرّواية وهذا ما سيجعلُنا نلج أدبيّة السّرد من منظور مختلف.

خ. الذّاكرة بين التّعلّق العاطفي والبرمجة العصبيّة:

ننوّه هنا إلى أنّ تناوُلَنا لمفهوم البرمجة اللّغويّة العصبيّة ليس من أجل تغيير سلوك إنسان ما نحو الأفضل بمعاينة أكبر عدد ممكن من التفاصيل المتواجدة لدى شخص ناجح وتطبيقها ومتابعتها للوصول إلى نتائج أفضل في الحياة ومن ثمة تغيير الواقع.

بل إننا نحاول هنا أن نفهم عليّة برمجة الأديب (الباثّ) لسلوك شخصيات روايته، وربط السّلوك بالذاكرة أي بالجسد المشاعري لأن الألم والحنين وغيرها من المَشاعر تتولّد من تفعيل الذّاكرة في الماضي واستحضار الخيبات وليس هذا فحسب بل صنع واقع يعيد تشكيل الألم في الوقت الحاضر. وقد تحدّثت أحلام مستغانمي عن هذا الموضوع قائلةَ " يكفي تفصيلٌ صغير لتعود الذّاكرة الطّفوليّةُ إلى الواجهة، وأنا ضحيّةُ ذاكرتي الطّفوليّة."[445]

وهنا لنا أن نقول إنه مثلما يعدّ الإنسان مسؤولا عن صنع واقعه، فإن الأديب كذلك يصنعُ واقعاً من ناحية تمتزج فيها الحقيقة بالخيال.

في حالتنا نحن، نجد أحلام تضع الماضي مادّة لصنع الحاضر. بمعنى الشّعور بالظلم الذي عاشه البطل إثر فقدانه أحد أعضاء جسمه إضافة إلى الخيبات التي عاشها

[445] حوار مع الكاتبة أحلام مستغانمي على قناة الجزائريّة، موجود على الرابط :
https://youtu.be/glTo1o19Nr0 تمّ الاطّلاعُ عليه بتاريخ 2019/04/29.

في وطنه والتي جعلته يبتعد عنه إضافة إلى ألم الطّفولة الذي عاشه. كل هذه العناصر مجتمعةً تجعل الجسد وفق ذاكرته الشّعوريّة يتّجه تلقائيّا صوبَ الأحداث والتّجارب التي تكرّر له الشّعور نفسه.

وهذا ما يُفسّر ضبطاً التّعلّق[446] العاطفي الذي عانى منه البطل تجاه البطلة حيث أنه ناتج عن تردّدات من ذاكرة الجسد المشاعريّ، مما أدى إلى تغيّر المفهوم الدّلاليّ للبطلة لتصبح تارةً أمّه ومرّة طفلته ومرات أخرى وطنه ومدينته. وهذا ضبطاً ما تفسّره نظريّة التعلق بكون أحداث الماضي التي يشهد فيها الإنسان ألما أو نوعا من أنواع عدم الاستقرار تتكرّر لتولّد اضطراب التّعلّق العاطفي في الكِبَر.

الرّبط بين أحداث الماضي ومشاعر الألم والفراغ العاطفيّ الذي يعاني منه البطل هو ما يجعله يجذب إليه شخصا يتمتّع بشكل من أشكال النّرجسيّة أو السّاديّة. وهذا ما سندرجه ضمن مقطعين من رواية ذاكرة الجسد حيث بقول البطل الراوي : "

كيفَ لم تُثِر نزعَتُكِ السّاديّة شكوكي وقتَها ؟ " [447].

ويضيف في مقطع آخر قائلا : **" فربّما أنا ضحيّة روايتكِ هذه، والجثّة التي حكمتِ عليها بالخُلود، وقرّرتِ أن تُحَنّطيها بالكلمات كالعادة "** [448].

سنتناول هذا التعلّق العاطفي بشيء من التفصيل في الفصل الأخير من الدراسة من خلال استخراج نماذج تطبيقية ما بين الأصل والترجمة حيث مثلت هذه النماذج منطق أدبية السرد عند الكاتبة والتي بالانتباه إليها يمكننا أن نربط النص بظروف إنتاجه من جهة وظروف تلقّيه من جهة أخرى.

---

[446]. نسبةً إلى نظريّة التّعلّق **Attachment Theory** التي أنشأها جون بولبي **Bowlby** والتي تعتبر من أبرز النّظريات الحديثة المهتمّة بتفسير السّلوك. ينظر :

Bowlby, J ***: Attachment and loose, V 2, Separation, anxiety and anger***, New York, Basic books.

[447]. مستغانمي، أحلام: **ذاكـــــرة الجسد**، مرجع سبق ذكره ص. 18.

[448]. المرجع نفسه، ص. 19.

3.1 روايـــة فوضـى الحواس في مرآة النّقد بين الأصل والتّرجمـــة :

أ. ملخّص الرّواية:

رواية فوضى الحواس هي الرّواية الثانية من ثلاثيّة تشتمل على "ذاكرة الجسد " و" عابر سرير ".

الـــــرّاوي :

في ذاكرة الجسد : رجُلٌ وقع في حُبِّ كاتِبة.

في فوضى الحواس : الكاتبة نفسُها تحكي مغامرتها مع رجلٍ غامض.

في عابر سرير : الرّجل الغامض يحكي عن مغامرته مع الكاتبة تلك.

وهو " **الأنا**" في الرّوايات الثّلاث.

رواية فوضى الحواس هي سردٌ لقصة جرت احداثُها في جزائر التّسعينات تزامُناً مع العشريّة السوداء، نُشرت الرّواية في عام **1997**، وتتكون من **375** صفحة.

تقديـــم الشّخصيّـات :

قبلَ عرض ملخّص الرّواية، نرى في المقام الأوّل أن نقدّم الشّخصيّات الأساسيّة، التي لها دور بارز في مُجريات أحداث الرّواية كما كان لها الأثر الكبير في تحديد المَدلول الذي يتراوح بين أكثر من دالّ واحد. أمّا الشّخصيّات المحوريّة في الرّواية فهي كالآتي :

- **حياة : البطلة، الـــراوي :**

تستعمل ضمير المتكلّم " هي ابنة الشّهيد **الطّاهر عبد المولى**، كاتبةٌ وناشرةٌ للقصّة بلُغتها الأم. وُلدت بـ"تونس" بعيداً عن والدها الذي سمّاها "أحلام" وهو في ميدان الجهاد وقد كانت تحمل – مؤقتاً – اسم "**حياة**" لِحين وصول اسمِها من والدها الذي حمل

"**خالد**" أحد رفقائه، عناء تسجيله في سجلّ المواليد. التقت خالد بعد 25 عاماً في صالة بباريس تضمُّ معرضاً له، وتحابّا لكنّ حُبّهما لم يُتوّج بزواجِهما [449].

في "فوضى الحواس " تكتُب **حياة**، قصّةً فتُحبّ بطلها وتدخل معه في تحدٍّ، وتلتقي به صدفةً في صالة سينما دون أن ترى وجهه، بل من خلال صوتِه وعِطرِه فقط. وتتوطَّد علاقتُهما وإذا بِه أحد قرّاء روايّتها السّابقة. وصدفةً تَجدُ أنّها كانت تبحثُ عن صديقه معتقدةً انّه هو، بعد إذ تقرأ نَعيَهُ في الجريدة وتكتشف أنها أحبّت الشّخصَ الخَطأ ومن أحبّته لم تلتق به إلاّ في مرات قلائل ، وبشكلٍ غيرِ مُباشر، كانت آخرها عند قبره.

• **صاحب النظارة السوداء:** صحفيٌّ أُصيب أثناءَ تَصويرِه مشهداً في "فلسطين" فَشُلَّت ذراعُهُ اليسرى. أهداه صديقُه (**عبد الحق**) روايةَ "ذاكرة الجسد " ليقرأها في فترة النقاهة فرأى ذاتَه مشخّصةً في البطل، " **خالد بن طوبال** ". الذي كان يعاني الشَّلَلَ ذاته. تأثّر بالرّواية الأولى لدرجة أنّه صار يمضي مقالاته باسم مستعار هو نفسه البطل خالد كاملا، لأنّهُ كان من الخطير آنذاك أن يَنشُر الصحفيّ باسمه إذ كان يلاحقهم خطرُ الاغتيال. فعزم على لقائها ونشأت بينه وبينها علاقةُ حب انتهت بفراقهما.

• **عبد الحق:** صحفي مناضل التقتهُ "**حياة**" في بداية رواية "فوضى الحواس" في صالة للسينما ثم بمقهى وفي المرة الثالثة أثناء قراءَتِها لِنَعْيِه وكان اللقاء الرابع (الأخير) أمام قبره، وهو الرّجل الذي كانت طوال الرّواية تبحث عنه وتخالُه صاحبَ النظارات السّوداء.

• **نـــاصر:** شقيق أحلام والذي يصغُرها بثلاثة أعوام، كان قد رفض في الرواية السابقة (ذاكرة الجسد) عقد قرانها على عسكريٍّ في "قسنطينة" مُفضّلاً مُلازَمَةَ المَسجد.

[449]. تبدأ القصة من الرّواية الأولى للثّلاثيّة، ذاكرة الجســد.

يتحمَّل ناصر عبءَ أفكارِ والده النضالية وثبوته المبادئ لكنه ينحرف بها قليلا بعد التحاقه بصوتين "الجزائريتين" اعتقلته الشرطة الجزائرية.

• **فريـدة :** طليقةُ ناصر، وابنة عمّ حياة، رافقتها في إقامتها في سيدي فرج، هما صديقتان لكنّهما شخصيّتان مختلفتان تماما، ففريدة هي مثال تلك المرأة المُستسلمة التي تكتفي بمشاهدة المسلسلات، ومتابعة الآخرين وهم يعيشون بينما حياة هي تلك المرأة المتمرّدة التي تحبّ أن تكون هي بطلة أحداث قصّتها.

• زوج أحـــلام : " السي ... " ضابط في الجيش الجزائري يتولى منصبا هاما في الحكومة الجزائرية علاقته بحياة سطحيةُ، لم تُنجِب منه أطفالاً. أمّا علاقتُه بناصر فيسودها التوتُّرُ المُتبادل. وهو أحد المجاهدين في حرب التحرير الجزائرية والذي تَنَكَّرَ لِمبادئه وتصالح مع فرنسا في استعمارها الجديد للجزائر عَقِب الاستقلال الأخير، فأضحى من كبار الضباط الذي تولوا حقائب وزارية في هذه الفترة.

• **السائــق :** العم " **أحمد** " تتجلى فيه طيبةُ الشَّعبِ الجزائري وَوَطنيتهم شارك في حرب التحرير انتهى به الأمر قتيلاً خطأً، أثناء قيامه بعملِهِ حينما اصطحب" حياة " في نزهة لها فوق جسور " قسنطينة ".

• **والدة حـياة :** زوجة الشّهيد الطاهر عبد المولى، ترمّلت شابّة، وتحمّلت مسؤوليّة الحياة، تصارع بين مشكل ابنتها التي لم تنجب وابنها المتطرّف الذي آثر العيش في الخارج بعيدا عن البلد.

ب. قـــراءة في مضمــون الرّوايــة :

فوضى الحواس هي الرّواية الثّانية من ثلاثيّة أحلام مستغانمي التي تشتمل على " ذاكرة الجسد " و" عابر سرير ".

تسرد فيها البطلة " حياة "، وهي بدورها كاتبة، قصّتها التي ابتدأت في رواية سابقة، فتشرعُ في كتابة واحدة أخرى، وتصنعُ حواراً بين بَطَلَين، رجلٌ وامرأة، التقَيَا بعد شهرين من القطيعة. أمّا الرّجل فتسمّيه " **صاحبَ المعطف** "، كونه غامضاً، يتّخِذُ الصّمتَ لغةً، ويبقي على أبواب الشّك دوماً مُوارِبة. تكشف "حياة" البُعد الفلسفي لكلامه بانطباق مقوله " أوسكار ويلد " عليه "خلق الإنسانُ اللُّغةَ ليُخفي بها مشاعرَه." أمّا المرأة، "فقد كانت تحب الصّيغ الضّبابية والجُمل الواعدةَ ولو كذباً تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدّة نقاط انقطاع وكان هو رجل لغة قاطعة تقتصر على كلمات قاطعة للشك تراوح بين "طبعاً" و"حتماً" و"دوماً" و"قطعاً". وضعت الكاتبة هذه الكلمات القاطعة بداية لمقاطع قصّة كانت لتسمّيها "صاحب المعطف"، ابتدأت بإحداها وبإحداها انتَهَت.

تعيشُ البطلة في خيال الكاتبة عبثيةَ الحواس. وتختصر الكاتبة روايتها في"أنّ الأشياءَ تحدث بتسلسلً قدريّ ثابت، كما في دورة الكائنات، حيث نذهب "طوعاً" إلى قَدَرنا، لَنُكرِّرَ "حَتماً" بذلك المقدار من الغباءِ أو التّذاكي ما كان لابُدّ "قَطعاً" أن يحدُث "دوماً" ومنذ الأزل قد حدث، مُعتقدينَ "طبعاً" أنّنا نحنُ اللّذينَ نصنعُ أقدارنا". وعلى هذا الأساس وبالترتيب نفسه للكلمات المذكورة عنونت "أحلام مستغانمي" كلّ فصل من الرواية.

كانت البطلة متزوجة ضابطاً وقد كان بعيداً عن انشغالها العاطفي بانشغاله بعمله كانت تعيش معه وقلبها مع غيره.

كانت تشعر بتسلطه استمراراً لمهامه الوظيفية خارج البيت، ومهامه السّياسيّة ورتبته العسكرية كانتا استمراراً للذاكرة النضالية نشأت عليها وعنفوان جزائر حلمت بها وفي قامته الوطن بقوته وشموخه وفي جسده رغبتها به. كانت البطلة كاتبة تحب أن تختلق مواقف وحوارات ومواعيد، كي تعيش في رومانسية الحب الواهم. تروي الكاتبة كيف أن البطلة ذهبت إلى السينما وكيف انشغلت برجل من خلال عتمة حواسها وكيف جلست أكثر من

ساعة جوار الرجل، لم تقدم اهتماماً لوجوده وكانت مشغولة عنه برجل آخر يجلس أمامها، جاءت دون أن يدري متنكراً في زي الحب فقط لأنه يرتدي معطفاً ويجلس بصحبة امرأة. من الصعب في تسعينات الجزائر أن تتجرّأ امرأة متزوجة على الدخول إلى السينما.

تساءلت البطلة عن نوعية المَسافة التي تفصلنا عما نشتهي ؟ أتراها تقاس بالمكان ؟ أم بالوقت ؟.. أم بالمُستحيل ؟ أيُّ منطق هو منطق الرغبة ؟ أيكون منطقاً لغوياً؟ أو منطقاً زمنياً.. أم منطق ظرف تضعك فيه الحياة ؟ وتساءلت عن الرجل الذي انتقل بكلمةٍ واحدةٍ من خانة الغرباء إلى الرّجل المشتهى. لكنه ظل مشغولاً عنها بمُتابعةِ الفيلم دون أن يتوقف أثناء ذلك عن بث ذبذبات حديث يقال صمتاً في عتمة الحواس. وحينما كانت بالسينما رَوَت بعض أفكارِ الفيلم الذي تدورُ أحداثُه حولَ مُدرِّسٍ وطريقتِه الانقلابية في تعليم تلاميذه ، ومن أفكاره: أن فهمَ العالَمِ يكون بالتّمرد على موقِعِنا الصغير فيه، وأنّ المرونة سرُّ النجاح، فالمُرونةُ تَعني القدرةَ على التّفكير بأكثرَ من طريقة، والقدرة على النّظر إلى الأشياء من عدّة زوايا، وهي أيضاً الخروجُ خارجَ الصّندوق الذي تَعوّدنا أن نُفكّر فيه ونَنظُرَ من خِلاله. وبعد فترة دخلت البطلة وحدها إلى مقهى لاحتساء القَهوة، فتلتقي صُدفةً ذلك الرّجل الذي اشتمَّت رائحةَ عطره في السينما: « ولكن .. فجأة وقف ذلك الرجل ذو القميص الأسود واتجه نحوي وفي يده صحن عليه بعض قطع السكر لا أدري كيف انتبه لما كنت سأطلبه رغم كونه كان يبدو منشغلاً بالحديث إلى صديقه. إحساسٌ غامضٌ انتابَني وهو يقترب منّي ويمُدني بصحن السّكر، عطره الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لأستدل عليه.

ومن ذلك الموقف تعرفت عليه بقولها: أم تراني أذهب إلى الحب بذريعة الأدب ؟ وكيف يمكن لرجلٍ لم يَقل لي سِوى بضع كلمات أو بالأحرى كلمة.. وكأن كل القدرات

العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي فألحق رجلاً اختزنت جسدي رائحته؟ رجلٌ يتقن الكلام إلى درجة يمكنه معها أن يمرّ بمحاذاة كل الأسئلة دون أن يعطيك جواباً أو هو يعطيك جواباً عن سؤال لم تتوقّع أن يُجيبك عنه اليوم بالذّات وأن تطرح عليه سؤالاً آخر، إنّه رجلٌ اختَصَرَ كلمات اللّغة بين حتماً ودوماً وقطعاً وطبعاً، وكأن الحياة يمكن أن تختصر بها إنّه حوّل العالم كلمات قاطعة والحب كلمات متقاطعة، إن الأسئلة معه تورُّطٌ عشقيٌّ، حتّى الأجوبة أيضاً انبهارٌ لا يقلّ تورّطاً، ولكنها كانت تُحبُّ كلَّ ما يقول، ربما لأنها مأخوذة بغموضه.

كان رسَّاماً يهوى رسمَ جُسور مدينة "قسنطينة"، وكانت هي كاتبة، لذلك كان الحوارُ بينهما عميقاً، ولغته جميلة مفعمة بأمثالٍ لأدباء عالميين، كانت البطلةُ المتحدثة في القصة تسرد أوضاعها من الناحية المكانية والحالات النفسية لأشخاصها وهي التي وصفت أباها الشهيد المناضل التي تعرف عنه القليل، وأمّها المرأة المؤمنة، وأخاها الأصولي المتمرّد على وضعِ البِلاد، وزوجها الضّابط البعيدِ عنها المُنشغلِ بضبط أمن الدولة التي تعاني مشاكلَ بينَ السّلطة التي بيد الجيش والأصوليين في الجزائر.

لذلك جاءت قصَّتُها مُفعمةً بأوضاع البلاد السّياسية. وكانت مُعظم أفكارِ رِوايتِها عن حبيبِها الذي أَيقَظَ فيها رَغباتها المُستترة وأفلت العنان لخيول شوقها الوحشية، أشعل كل شيء فيها، هي المرأة الشرقية التي تعيش في أجواءٍ مُحافِظة، تروي تَعَرِّي خفايا الروح عند المرأة في مُجتمع مُحافظ، إنها فوضى حواس بين حبيبين اهتمت للأول وانجرفت مع الثاني، كان انجذابها لصديقه الصّحفي ومغامرتها مع الرسام من قبله.

وتلك هي الحقيقة، فهي لم تكن تعرف بأن الرجل الذي لطالما بحثت عنه، هو "عبد الحق" الذي أهدى الرواية لصديقه، لكن الحقيقة ظهرت يوم مَقتَلِه. هكذا كانت رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي محكمة السبك، حوارها حار جداً تكتشف بعض نقاط

السلبية في مجتمعنا من خلال فهمنا للعاطفة وتخرج جمالية العاطفة إلى أقصى حدودها من خلال كتابة راقية.

قصّــةٌ قصيـــرة داخل روايــة :

في فوضى الحواس كُتبت قصة داخل قصة، أما الأولى فقد حاكتها البطلة وأما الثانية فقد عاشتها حيثُ تنشأ علاقةٌ دلاليّةٌ بين القصة المكتوبة والقصة المعيشة.

ت. التّعريف بـ " فرانس مايــير France Meyer مترجمة فوضى الحــواس :

"**فــرانس مــايير**" أستاذةٌ مُحاضِرة باللغة العربيّة في مركز الدّراسات العربيّة الإسلاميّة بأستراليا. حائزة على باكالوريوس ومتخصّصة في اللّغة العربيّة والأدب والحضارة ومتخرّجة من جامعة "بروفانس "، قسم دراسات الشرق الأوسط، فرنسا.

نشأت السّيّدة "مايير" في المغرب، ودرست في فرنسا ثمَ في القاهرة. استفادت من بعثة دراسيّة إلى المعهد الفرنسيّ للدّراسات العربيّة (المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى) بدمشق، إذ أقامت هناك لسنتين. وهي مُترجِمة أدبيّة متخصّصة في الأدب الحديث، إذ ترجمت عديد المقالات وأكثر من 15 رواية، سبعةٌ منها هي للأديبِ المصريّ "نجيب محفوظ" والحائزة على جائزة نوبل للآداب. كما قد ترجمت إلى اللّغة الفرنسيّة اثنتين من روائع الأدب العربيّ الحديث هما رواية "ذاكرة شرّيرة" للرّوائيّ السّوداني "منصور الصويم" التي نُشِرَت في يناير 2012 ورواية "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف "دار آكتسود للنّشر 2013 ".

عملت "**فرانس مايـــير**" بالتعاون مع معهد العالم العربي، وهي الآن مترجمة وناقدة في مجال الأدب العربي بالاشتراك مع إحدى أهم دور النّشر الفرنسيّة " آلبان ميشال، Editions Albin Michel "[450].

صـدر لهـا :

1987- 1988 :

- ترجمة رواية "أصوات " لِـ "سُليمان فيّاض " إلى اللّغة الفرنسيّة « Clameurs ».
- ترجمة رواية "البحث عن وليد مسعود " لِـ "جبرا إبراهيم جبرا " إلى الفرنسيّة « A la recherche de Walid Masud ».
- ترجمة رواية "قناديل إشبيلية " لِـ" عبد السّلام العُجيلي " إلى الفرنسيّة « Les Lanternes de Séville »
- ترجمة رواية " الحرام " لِـ "يوسف إدريس " إلى الفرنسيّة « Le tabou ».
- ترجمة رواية " القاهرة الجديدة "لِـ "نجيب محفوظ " الحائز على جائزة نوبل للآداب 1988، « La Belle du Caire » ، ورواية "العائش في الحقيقة " « Akhénaton-Le Renégat » ورواية " الطّريق " « La Quête » للمؤلّف نفسه.
- **2002 :** ترجمة رواية "باص العوازم " لنجوى بركات « Le Bus des Gens Biens »
- **2006 :** ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، « Le Chaos des Sens ».
- **2010 :** ترجمة رواية " الكرنك " لنجيب محفوظ « Karnac Café ».
- **2011 :** ترجمة رواية "يا سلام " « Ya salam ! » لنجوى بركات.

---

[450]. موقع الجامعة الوطنيّة الأسترالية Australian National University https://researchers.anu.edu.au/researchers/meyer-f تمّ الاطّلاع عليه بتاريخ 2019/12/05.

- **2012 :** ترجمة رواية " ذاكرة شرّير "« Souvenirs d'un enfant des rues » لمنصور الصويم.
- **2013 :** ترجمة رواية "مدن الملح " لـ" عبد الرّحمان مُنيف « **Villes de Sel** ».

2015 : ترجمة رواية أفراح القبّة لنجيب محفوظ.

- **2016 :** ترجمة رواية فرانكشتاين في بغداد لـ أحمد السّعدوي وهي الترجمة التي حازت على الجائزة الكُبرى للمتخيّل في الأدب الأجنبي سنة 2017[451]

ث. اختيـار المترجمـة :

وقد اخترنا هذه المترجِمة بالذات لِتَشَبُّعِها بالثّقافة المغاربيّة إذ نشأت في المغرب وقضت 19 سنة هنالك، وهي تتردّد عليها كلّ سنة إضافةً إلى شغفُها بالثقافة العربيّة عموماً، وبالثّقافة المغاربيّة على وَجهِ الخُصوص إضافةً إلى انفتاحها على عوالم مختلفة ضمن العالم العربي من نافذة الترجمة.

ولأنّ التّخصّص هو عنصر هامّ للغاية فيما تعلّق بجودة التّرجمة دون أن نوقع آراءَنا في التّعميم، ولأنّنا نميلُ عموماً في نقد الترجمة إلى تلك الأعمال التي تُعفينا عن الوقوف عند العثرات اللغوية البسيطة ومشكلات الترجمة المتعلّقة بأدنى متطلّباتها كفنّ وكعلم اخترناها يقيناً منا على كونها تجعلنا نرتقي بالنّقد إلى تقييم الأعمال الأدبيّة الجديرة بالتّرجمة وتثمين جُهد من أخذوا على عاتقهم مسؤوليّة نقول تلكُم الرّوائع.

فالسّيدة فرانس مايير متخصّصة في الأدب العربيّ المعاصر وفي ترجمة الروايات المُعاصِرة إلى الفرنسيّة التي هي في الوقت نفسِه لُغَتُها الأمّ، فقد ترجمت كما ذكرنا عديد

[451]. السّيرة العلميّة لفرانس مايـير France Meyer أرسلتها إليّ إثر مراسلة شخصيّة.

الرّوايات لكُتّاب مرموقين كـ"الصويم"، و"نجيب محفوظ"، و"أحلام مستغانمي"، ونلحظ من ترجماتها حُسنَ انتقائها لرواياتٍ مرموقة أغلبُها حائزٌ على جوائزَ عالميّة.

ج. الموقف التّرجُميّ عند فرانس ماييـر France Meyer :

إنّ مقدّمة المترجم، وسيرته الذّاتيّة والحوارات التي يجريها بخصوص ترجماته، وقراءاته السّابقة، وترجماته السّابقة كلّ ذلك يساعد ناقد الترجمات على فكّ بعض الألغاز المتعلّقة بترجمة العمل الأدبيّ المعني بالدّراسة.

لذلك فإنّ مآل نقد الترجمة ليس كامنا في الحكم إنما في ذلك المسار الذي يتّخذه الناقد من خلال التّمحيص في سياق العمل الدّاخلي والخارجيّ ليجد إجابات عن تساؤلات يفرضها عليه النص أولا وفعل التلقي ثانيا.

إنّ الإحاطة **برؤيـة المترجم** لفعل التّرجمة أمر مهمّ للغاية في تحديد إيديولوجيّته. ونحن نرى بأنّ موقف المترجم من نقل الأعمال الأدبيّة هو الأمر الحاسم في عملية النقد ذلك أن هنالك اختلافا عظيما بين من ينقُل الأعمال الأدبية نقلا تلقائيّا مادّيا وظيفيّا، وبين من يعني لهُ فعل الترجمة الكثير. فيأخذ على عاتقه متعة إعادة القراءة ومتعة إعادة الكتابة والترميز، ومتعة الوصول إلى القارئ بنيّة حفظ العمل الأدبي من الضّياع ومنحه نَفَساً أطول وعُمراً أوسع صوبَ أفق ثقافيّ آخر ونضيف إلى ذلك علاقة المترجم باللّغة التي ليست لغته الأمّ فإن رؤيته للغة تلك تفّر الكثير من الخيارات الترجمية التي قام بها اتّخذها بشأن العمل الأدبيّ. إنّ عدم الوصول إلى موقف المترجم يُنقص الكثير ممّا يمكن للنّاقد أن يتوصّل إليه ويبقى ذلك في حدود إمكانات النّاقد وكلٌّ حسبَ حرصه ورؤيته النّقديّة للعمل.

أما بالنّسبة لنا، فقد سألنا المترجمة فرانس مايير عن رؤيتها لفعل التّرجمة عموماً وعن علاقتها باللّغة العربيّة على وجه الخصوص فحصلنا منها على إجابة قمنا بترجمتها إلى اللّغة العربيّة :

" إنَّ الكتابةَ باللّغة العربيّة تعني الإلمامَ بأكثرَ من عشرينَ ثقافة في الوقت نفسه وبعددٍ لا يُستهانُ به من الدّيانات. لقد ترجمت كتابا للأديب السوداني منصور الصويم وآخر تلاه كان لعبد الرحمن مُنيف.

فتجِدينَني ألتقط من روايتيهما كلمات من المعجم الإنجليزيّ تارةً ومن الألمانيّ طوراً دون الحديث عن الكلمات التي تميلُ كلّ الميلِ إلى المعجم الفرنسيّ.

وكأيّ مُعجزة، تبقى اللّغة العربيّةُ في مُجمَلها عربيةً مُشتدّةً سودانيّة عند الأوّل وسعوديّةً عند الثّاني رغم أنّ كليهما يكتب بلغة عربيّة كلاسيكيّة.

إنّ هذا هو ضبطاً ما يُغذّي شغفي بالتّرجمة.. فإذا وجدتِ في ترجمتي لرواية أحلام مستغانمي ذلك المزيج الثّقافيّ بين الشّرق والغرب فاعلمي بأن ذلك الامتزاج دليلٌ على أنّ فُزنا معاً.

وإنّهُ لَوَحيٌ أن أكون مُمَرّرةً للغة يتجاوزُ اللّغةَ ذاتَها.. ذلك أنّ الترجمةَ إيثارٌ يسمحُ للشّعوبِ بأن تتقارَبَ فيما بينها وللسلام بأن يتحقّق.. وهو هدفٌ نبيلٌ بقدر ما هو عسير .. فإن أنا تمكّنتُ من الإسهام في تحقيقه ولو بقدرٍ متواضع فسأموتُ سعيدة " [452]

إنّ موقف المترجم هو ما يجعلنا نفهم إذا ما كان يهتمّ بتفاصيل اللغة، وبهويّة الخطاب، وبمستوياته التي تختلف من مؤلف إلى آخر حتى وإن تعلّق الأمر باللّغة نفسها. إن إدراك المآل الأسمى من نقل عمل ما يعطينا فكرة واضحة حول النموذج الذي يمثله المترجم والهدف الذي يسعى إليه من خلال ترجمته.

[452]. موقف الترجمة عند فرانس مايير الذي إقتبسناه من مراسلتنا معها.

ح. منهجيّـة التّرجمة عند فرانس مايير :

المرحلة الأولى للقراءة والتّرجمـــة :

لقد سبق لنا أن ذكرنا بأن منهجيّة المترجم تساعدُ الناقد كثيرا في أخذ صورة عن كيفيّة انتقال نص العمل الأدبيّ بين اللغتين. وكيفية الانتقال تلك هي التي لها أن تبرر استخدام المترجمة لمنهجية دون غيرها ولمقاربةٍ بعينها.

في حالتنا عندما سألنا المترجمة عن منهجية الترجمة التي تطبّقها كان جوابها على النحو الآتـي :

" عندما أتناول العمل الأدبي بالترجمة أقوم أولاً بقراءة النّصّ الأصل دفعةً واحدة، وأغوصُ فيه لأتلقّف الإيقاع والشّعريّة واللّغة والأسلوب، ولأتمكّن من رصدِ طاقةِ ما أسمّيه "هالة النّصّ" « L'aura du Texte ».

بعد ذلك أشرعُ في ترجمة العمل كذلك دفعةً واحدة . حيث أقوم كلّ يوم بقراءة ما ترجمتُ في ما ترجمتُ في اليوم الذي سبقه. لأقوم عندئذٍ بوضع ملاحظات على المقاطع أو الكلمات التي تمثّلُ إشكالا بالنّسبة لي. وفي الأخير أتواصلُ مع المؤلّف حال إتمام المسودّة الأولى للعمل ".

القـراءاتُ الهامشيّة واكتمالُ الترجمـــة :

لقد تحدّثنا في الفصل الثاني من دراستنا عن أهمّيّة القراءات الهامشيّة التي دعا إليها بول ريكور Paul Ricoeur والتي استلهمها أنطوان برمان من بعده في منهجه النّقدي. وكلما كان المترجم واعيا بأهمية هذا النوع من القراءات كانت جودة الترجمة أعلى ودنا المترجم من دقة النقل والترميز. ندرج هنا ما ذكرته المترجمة فرانس مايير بهذا الشأن

ضمن المرحلة الثانية من الترجمة والتي تدعمها بفعل القراءة ليكون مسار الترجمة لديها مسارا قراءةٍ من أوّله إلى آخره.

تقول فرانس ماييــر :

" بالتوازي مع المرحلة الأولى، أقوم بقراءة مقالات ودراسات وأعمال تاريخيّة من موارد إعلاميّة متعدّدة (كالكتب، ومواقع الإنترنت، والأفلام والراديو ...) لأضعَ النّص في سياقه الاجتماعي والسياسيّ والتّاريخيّ.

بعد ذلك أستأنفُ التّرجمةَ فصلاً تلوَ الآخر لأتفقّدُ الاتّساق وأجعل من الكتابِ كُلّا مُتكاملاً ".

خ. موقف المترجمة من أسلوب الكاتبــة :

إن موقف المترجم من أسلوب الكاتب هو الذي يحدّد مصير العمل ذلك أن الأسلوب هو لبّ أدبيّة العمل ودون معرفة الأسلوب يمكن أن نسمّي النّص الثاني بأي اسم عدا أن يكون ترجمة. ولقد طرحنا السّؤال على السيدة فرانس مايير وكانت إجابتُها كالآتــي :

" لقد سحرني أسلوب أحلام ومعجمها. ولربما ثقافتي التي لطالما أردتُها أن تكون عالميّةً هي ما دفعني إلى اعتماد كلّ ما أجد في النّصّ دون أي أحكام مسبقة، حيثُ لا أرى فيه - أي في النص - ولا أحفظُ منه سوى عروبته ".

د. موقــف المُترجِمة من المدلولات الثقافيّة الواردة في الرّوايــة :

عند تواصلنا مع المترجمة أكدت لنا حقيقة كونها مشبّعة بالثقافة المغربيّة وهو ما يفسّر جودة ترجماتها عموما وترجمتها لرواية فوضى الحواس على وجه الخصوص. وعندما سألناها عن البُعد الثقافيّ للرواية كونه جزءا لا يتجزّأ من أدبيّة العمل كانت إجابتُها على النّحوِ الآتي :

" فيما تعلّق بالبُعد الثقافي، لقد نشأت في المغرب الأقصى وعشتُ هناك حتّى سنّ التاسعة عشرة ولا أزالُ إلى اليوم أذهبُ إلى ذلك البلد مع عائلتي. بناءً على ذلك أنا أتحدّثُ اللهجة المغربيّة مذ سنٍّ مبكّرة ولديّ أصدقاءٌ ذوي ثقافة عربيّة وبربريّة في الوقت نفسه. ولذلك أحسّني مغربيّةً بقدر كوني فرنسيّة وعليه فإنّ دلالة "الحمّام" الواردة في رواية فوضى الحواس ليست بغريبةٍ عنّي، فهو مكان أتردد عليه باستمرار ككّل امرأة مغربيّة ".

وأمّا بالنّسبة للّهجة المحليّة ولكل تلك الخصوصيّات المتعلقة بالثقافة الجزائريّة الواردة في الرواية، فقد كنتُ على تواصُلٍ دائم مع الكاتبة التي بدورها ناطقة باللغة الفرنسية كما تعلمين. لذلك حاولتُ أن لا أذرَ أيّ شيءٍ للصدفة ".

ذ. موقــف المترجمة من أدبيّة التّرجمــة :

كما سبق وذكرنا في الفصلين الأول والثاني من الدراسة، يعدّ مصطلح الأدبيّة من بين أشدّ المصطلحات تعقيدا في الدّرس النّقديّ وذلك إنما هو عائدٌ لنسبيّته. يمكننا رؤيةُ الأدبية من زوايا متعدّدة ويمكن أن نختلف جميعنا في تحديد تلك الزاوية، وكل أديب، وكل مترجم وكل ناقد يراها مرتبطة بعنصر معيّن من عناصر الشّعريّة. أمّا مهمّةُ النّقد الأسمى فهي استخراجُ المناطق الأكثر قوة في حسم أدبية العمل وربطها مع مقتضيات التّلقّــي.

ورأينا أنه من الهامّ ومن المفيد بما كان الحصول على فكرة حول رؤية المترجم للأدبية ذلك أن تلك الرؤية ستعيننا كذلك على تحديد ملامح موقفه واستثمارها في عمليّة النّقد، وكانت إجابتُها على النّحو الآتــي :

" إنّني أحاول على الدوام من خلال ترجمتي أن أضع نفسي موضعَ قلب المؤلّف ذلك أنّ القلب هو الدّليل والشّغف الذي يُحيي ريشته. فكيفَ للكتابة أن تكون غيرَ ذلك ؟ ".

نفهم من خلال ما ذكرته المترجمة أنها تحاول قدر الإمكان الوصول إلى الإلهام، فالإلهام هو الذي يحرّك مشاعر الأديب وهو الذي يدفع مسار الكتابة صوب كل الاتجاهات التي تُفضي إلى الأدبيّة. فإذا ما دنا المترجم من ذلك الشيء الذي يحرّك الكاتب تمكّن من صقلِ أدبيّةٍ تحرّك إلهامه هو كمبدع من الدرجة الثانية وهذا هو الشّقّ الفنّيّ للترّجمة.

إن هذا الموقف يُعيدُنا إلى المقاربات والنظريات والمناهج التي أتى بها علم الترجمة. كنا قد وضعنا في الفصل الثاني خُطاطةً نشرحُ فيها تركيز كل منهج على زاوية ما من عملية التواصل فهنالك من المناهج ما يركز على المؤلف وحياته ومنها ما يركّز على مضمون كتاباته بصفتها نصا مُغلقا ومنها من يركز على الأثر الفني لإبداعاته من خلال دراسة أفق تلقي تلك الأعمال. لكن هنالك نقطة تقاطع لمسناها بين مقاربة أنطوان برمان ورأي فرانس مايير بخصوص الأدبيّة.

فالأول يرى في الترجمة الحرفية عدم انتهاج الحرفية في المسار بل في المنطق الضّاخّ للمادة الأدبية بينما ترى هي أن الإمساك بمنبع العملية الإبداعية يتيح لنا التحكم في المسار الذي يليها.

نستنتج إذن أن هنالك توافقاً بين ما جاء به برمان وموقف المترجمة في هذا العنصر بالتّحديـد.

ر. أسلوب أحلام مستغانمي في رواية فوضى الحــواس :

سَنُعالِجُ أُسلُوبَ كاتبة النّصّ الأصل لأنّهُ المُساعِد في تحليلِ فِعلِ التّرجمة لدى "**فرانس مايــير France Meyer** "، وفي تحديدِ ما يجبُ الاحتِفاظُ به من النّصّ، وكيف تمّ انبِعاثُه لدى الآخَر، فهي تنطلق من كيفيّة استعمال الرّوائيّة للّغة، والاختيارات التّركيبيّة، والمُعجميّة التي تّصنع بها بصمتَها، فالأسلوبُ "اختيارٌ شخصيّ من منهل الرّصيد

المُفترض باستعمالِ القوالبِ الجاهزة.[453] ومن خلال الأسلوب يختار المُترجمُ نسق مُمارسته التّطبيقيّة بما يتوافق وقُدراته الإبداعيّة في الحفاظ على الاختيار نفسه.

يَمتازُ أسلوب "أحلام مستغانمي " ببنيةٍ فنّيّة لا تقتَصر على السّرد بُغيَة الإعلامِ وإحداث أثر قرائيّ معنويّ بل تحوزُ على مُعجمٍ شعريّ يُترجمه التّكرارُ والشّيوع اللّذَين ينتميان إلى سجلِّ الوجدانيّات، وتعامُلُها معه، ليس تعامُل الرّوائيّ فحسب، بل هو كذلك تعامُلُ الشّاعر، حتّى إنّ رواية فوضى الحواس هي من أوّلها إلى آخرها بمثابة قصيدةٍ شعريّــة.[454]

وتظهر هذه الشّعريّة جليّا في تراكيب الجمل والمقاطِع باستخدامها للتّقديم والتّأخير من باب الانزياح ممّا يُضفي لمسةً جماليّةً بِخُضوعها للسّردِ لا للشِّعر، إضافةً إلى استعمالِها صُوَراً مجازيّة، ممّا يجعل لُغتها لغةً إيحائيّةً بامتياز. كما يلعبُ التّخييل والتّصوير دورا بالغاً يُضافُ على الخصائص المذكورة.[455]

والجديرُ بالذّكر هو أنّ رواية فوضى الحواس كباقي روايات الكاتبة تمتاز بوجودِ **الإيقاع** وهو خاصيّة من خصائص النّصّ الشّعريّ، إذ يتوارى السّارِدُ ليحلّ محلّهُ "الأنا الغنائيّ "، الذي يُقيمُ وقفاتٍ غنائيّةٍ تُصاحِبُ الشُّعور وتُثيرُ العاطفة بتحويل السّرد إلى شيءٍ من الغناء.[456]

إنّ تقديمنا لأسلوب مستغانمي، يعكسُ اختيارنا لمدوّنةٍ تتناسب ومنهج برمان النّقدي ذلك أنّه يهتمّ بالرّواية في تحليله النّقديّ، وبالإيقاعيّة، والشّعريّة فيها، وهي المناطق النّصّيّة

---

[453]. الدّيداوي، محمّد: التّرجمة والتّواصُل، دراسة تحليليّة عمليّة لإشكاليّة الاصطلاح ودور المُترجِم، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2000، ص. 73.

[454]. كمون، زهرة : الشّعريّ في روايات أحلام مستغانمي، دار الأمل للنشر والتوزيع،الجمهورية التنوسية، ط1، ، 2012 ، ص. 138.

[455] المرجع نفسُه : ص. 138–139.

[456] كمون، زهرة، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع مذكور، ص. 139–140.

الأكثرُ عُرضةً للتّشويه. إذ أولى "برمان" ـ كما سبق وذكرنا ـ اهتماماً خاصا بترجمة العمل الروائي بدل الشعر، بخلاف عادة المنظرين في الاحتفاء بدراسة الشعر المترجم، والتنظير له، وسبب اهتمامه بالرواية هو كونها بناء خاص يتميز بما يسميه بالمنطق اللاشكلي المتعدد مشيرا بذلك إلى التنوع اللغوي ولإبداعي في العمل الروائي.

ز. تقديـــم التّرجمـة :

تُرجمت رواية "فوضى الحواس" من "العربيّة" إلى "الفرنسيّة" بعُنوان « Le Chaos des Sens » على يد المُترجِمة "فرانس مايير"France Meyer. وتمّ إصدارُ هذه التّرجمة في فيفري 2006، ولم يكن إصداراً عاديّاً، إذ تمّ ابتكارُ نادٍ للقراءة يضُمّ ثلاثمائة قارِئ، يتطوّعون خلال الصّيف بقراءة رّواياتٍ قبلَ صُدورِها، وتقديم تقريرٍ مكتوب عمّا يُفضّلونه من بينها قبل الموسم الأدبيّ الفرنسيّ الذي يبدأ في شهر أيلول. ولِغَزارةِ الإنتاجِ الأدبيّ، وتدفّق عشراتِ الرّوايات التي لا تجدُ جميعها مكاناً في المكتبات، استلزَمَ الأَمرُ استِحداثَ حُكمٍ لا علاقةَ لهُ بمصالحِ دور النّشرِ الكُبرى، تتمثّلُ مُهمّته في توجيهِ القارئِ نحوَ الكِتاب الأفضل، وجاءت سُلطةُ هذه اللّجنة من انخراطِ أعضائِها في نوادٍ للقراءة في سلسلة مكتبات ***fnac*** وهي إمبراطوريّة تُسيطر على توزيعِ الكُتُب في أكثرَ من دولة فرانكوفونية، مما يجعل الكُتُب المُختارة تحظى بتوزيع جيد مدعوم بالإعلان.

وضمن هذه المُبادرة، تمّ اختيار رواية فوضى الحواس من بين سبعمائة رواية لتكون من بين أفضل ثلاثين رواية في الموسم الفرنسيّ[457]. وقد تولّت نشر الطّبعة الأولى لترجمة الرّواية دار النّشر الفرنسيّة Albin Michel، أمّا الطّبعة التي بين أيدينا والتي نشتغل عليها، فهي لدار النّشر الدُّوليّة الجزائريّة SEDIA، بدعم من مُتعامل وزارة الشؤون

[457]. مستغانمي، أحلام :اللّاهثون وراء التّرجمة، جريدة الأخبار،المغرب، 2013/04/17، العدد 129.

الثقافيّة الأجنبيّة والأوروبية بفرنسا ووزارة الثقافة والاتّصال الفرنسيّة. وهذا إنّما يدلّ على أنّ ترجمة هذا العمل قامت على **الانتقاء** بعد فعل **التلقي**.

أمّا فيما يخصّ **قراءتي** الشّخصيّة، فقد أُعجِبتُ بالتّرجمة، وأوضّح في هذا المقام، أنّني اتّبعت الطّريقة التي اقترحها "برمان" في منهجه النّقديّ، بالشّروع في قراءة التّرجمةِ قبل الأصل. فقِراءة الأصل أوّلاً، تؤدّي إلى حُدوث انحيازٍ إليه، وإجحافٍ في الحكم النّقديّ فيما بعد إذ يُنتَظَرُ من التّرجمة أن تكون صورةً طبق الأصل، فتكونُ القراءة من الوهلة الأولى قِراءةً مُقارِنةً مُندَفِعة. وبقراءة التّرجمة أوّلا، نتفادى الأحكامَ المُسبَقة التي عادةً ما تنظُرُ إلى التّرجمة على أنّها خِيانةٌ للأصل، ونتعاملُ مع التّرجمة كنصّ أوّل، فنتمكّن من تذوُّق جمايّته بحريّةٍ تامّة.

وقد جاء النّصّ الفرنسيّ بأسلوبٍ سّلِسٍ، تتناغَمُ فيه الجُمَلُ بعضُها ببعض، لا تُحسّ فيه تصنُّعاً ولا ابتذالاً، سواء على مستوى اللّغة أو التّركيب أو اختيار الكلمات ذات الوزن الفنّيّ، أمّا في المناطق النّصّيّة التي تبدوا فيها العلاماتُ الثقافيّة، فقد لاحظنا حفاظاً على تلك الخصوصيّة لا انتهاك فيه.

وباختيارنا مُترجِمةً معروفةً عالميّا بتمكّنها وتخصُّصها وإبداعيّتها نكون قد بسطنا خلفيّةً سليمة لِنبلُغَ الغايةَ القُصوى لمنهج "برمان" ولا ينحصر عملنا في الوقوف على أبجديّات التّرجمة الأدبيّة بل دراسة إبداعيّتها. إذ يحدُثُ أن يلقى العمل الأدبيُّ رواجاً من خلالِ تَرجمته، والرواية على تنوُّعِها، قد تكون وفيَّة للسّرديّة في الحكاية، بدايةً وعُقدةً ونهاية، فيتحقّق البُعدُ الاتّصاليُّ الإعلاميّ، لكنّ الغاية التي نبتغيها هي إظهار الجُزئيّة التي تظهرُ عليها أدبيّة العمل، والتي يؤدّي تكرارُها إلى تجاوُزِ النّص جماليّا بفعل التّفخيم مثلاً وهو ما يمسّ الأمانة، أو يؤدّي ذلك إلى المساس بالشّعريّة والإيقاعيّة اللتين تُمثّلان جزءاً هامّا في رواياتٍ بعينها كالرّواية التي نحنُ بصددِ الاشتِغالِ عليها.

1. ترجمـة " العناصر المُصاحِبة للنّص Eléments para textuels في المدوّنة:

يقودُنا تقديمُ التّرجمة إلى دراستها لا من حيثُ المضمونِ فحسب، بل من خلال الشّكل كذلك لاستكمالِ وصفِ التّرجمة، وسيتمّ التّقديمُ من خلال ترجمة العنوان والغلاف والفُصولِ ومُقدّماتِ المُترجِمِ وهَوامِشِه.

وقد تمّ اختيار هذه العناصر بالذات استناداً إلى نموذج "هندريك فان غورب"Hendrik Van Gorp و"خوسي لامبرت" José Lambert ، فإنّ دراسة هذه العناصر تتمثّل في دراسة العنوان، والغلاف الخارجيّ ومُقدّمة المُترجِم، وحاشِيَتِه، والإستراتيجيّة العامّة المُتّبعة والدّراسة التي تتمّ على المستوى الكُلّي macro-niveau ، ومدى احترام المُترجم لتقديم الفُصول والعناوين الفرعيّة التي تساعد في مُقاربة النّص الأدبيّ شكلياً[458].

روايــة ذاكـرة الجســد :

ترجمةُ الغـلاف الخارجــيّ :

نرى بأنّ الغلاف الخارجيّ لا يقلّ أهمّيّةً عن العنوان لذلك فإن رمزيّة الصورة التي توضع على الغلاف لها أثر كبير على إثارة انتباه القارئ ويمكن أن نصفها مع الغلاف بمثابة أهم عناصر للكتاب في مرحلة ما قبل القراءة.

وإذا ما عُدنا إلى الصورة المُستخدمة على غلاف النّسخة العربيّة لذاكرة الجسد الخاصة بدار الآداب فهي عبارة عن لوحة تشكيليّة بها قماشٌ منسدلٌ في شكل شخص جالس وبدل من رأسه نجد قلّة موضوعة فوق جسدة لكن باتّجاه الخلف وهو ما يوحي بالماضي وبالتالي بالذّاكرة. لا يوجد ذراع ولا وجه للشخصية ولا يمكننا أن نرى منها سوى

[458] Mundey, Jeremy : ***Introducing translation studies*** : Theories and Application, London & New York, Routledge, 2001, p. 120.

القدم. لنكتشف بأن المنظر الذي نراه من الخارج والذي يعكس شخصا جالسا لا تظهر منه سوى القدم هي في الحقيقة لوحتان للرسم مصفوفةٌ إحداهما أمام الأخرى وينسدل منهما قماش يوحي بهيئة شخص جالس. أما اللوحة السفلى فرسمت عليها القدم وأما الثانية التي هي في الأعلى فقد رسمت عليها شمعة.

أما الألوان فتتراوحُ بين البنفسجي والأزرق والأصفر والبرتقالي أي بين الألوان الباردة والساخنة.

نلمح العنوان مكتوبا بخط كبير واضح ذا لون ذهبي في الأعلى ويندرج تحته اسم الكاتبة بلون برتقالي مع وجود رقم الطبعة ودار النّشر.

أما الغلافُ الخلفيّ فقد نُسخت عليه رسالة الشاعر السوري نزار قباني التي أرسلها إلى أحلام مستغانمي بخط يده والتي يعبّر فيها عن ذهوله بتلك الرواية والذي يعتبر واحدا من أهم مقومات مرحلة ما قبل القراءة التي تجعل القار~ يقتني الروتية دون أن يطيل التفكير في ذلك.

أما نسخة دار نوفل فقد حوت على العنوان مزخرفا وموضوعا بلون يتراوحُ بين الأحمر والورديّ وعلى ظهر الغلاف وردت رسالة الشاعر نزار قباني لكن بنسخة مطبوعة. ورغم كون هذه النسخة فاخرة خصصتها دار نوفل لمن يريد إهداء الثلاثية لعزيز ما إلا أنّا نجد أن رمزيّة غلاف دار الآداب أعمق بكثير من رمزية غلاف دار نوفل.

بالنّسبة للنّسخ الفرنسيّة فقد ورد غلاف الرواية التابع لدر النشر ***Albin Michel*** بصورة باللونين الابيض والأسود لامرأة تضع خمارا أبيض حيث أن ملامحها بالغُموض فلاهي مبتسمة ولا هي عابسة. مع تفصيل أنها تُمسك بأسنانها طرفا من الخمار المنسدل من رأسها مما يوحي بشيء من الإغراء للقارئ الأجنبيّ. أما عنوان الرّواية فقد كتب بلون وردية يعلوه اسم الكاتبة بلون أبيض مع اسم دار النشر كذلك. ونرى بأن رمزية الغلاف قويّة جدّا رغم أنها تُخفي تماما بأن الشخصية الرئيسيّة قد تكون رجلا.

وأما صفحة الغلاف الخلفي فقد ورد فيها ملخّص للرواية مع جملة الجوائز التي حازت عليها ونبذة مقتضبة عن الكاتبة. أما النسخة الفرنسية لدار **سيديا *Sédia*** فلم تكن

تحمل أي نوع من أنواع التّرميز السيميائي وجاءت بكتابة عادية مع خلفية فاتحة اللّون وهو ما نراه قد أنقص الكثير من جاذبية الكاتب فيما تعلّق بمرحلة ما قبل القراءة.

1.2 تكامُـل التّرجمـــة Intégralité de la traduction :

تراوحت ترجمة محمد مقدّم لرواية ذاكرة الجسد بين الحرفيّة والحرّية فلا نلاحظ أن واحدة منها طغت على الأخرى. لكننا لاحظنا كذلك وجود بعض المقاطع غير المترجمة في النسخة الفرنسيّة والأمر الذي لم يرد البتّة في النسخة الفرنسيّة لفوضى الحواس. والإضافةُ التي أجراها محمد مقدم هي الأسلوب الذي يوحي برجولة البطل وهو ما جعل هذا المترجم يمثل أفضل احتمال لنقل هذه الرواية بالذات إلى اللغة الفرنسيو لأنه ليس بوسع أي مترجمة امرأة أن تنقل معاناة رجل بالشكل القوي الذي وردت عليه في النسخة الأصلية والذي لفرط قوته تمّ اتهام أحلام مستغانمي بسرقة الرواية وبأنها لم تكن هي من ألفها.

مقدّمـــة المترجـــم :

نلاحظ غيابا لمقدمة المترجم في النسخة الفرنسية لذاكرة الجسد وهذا الأمر نفسه الذي ورد في النسخة الفرنسيّة لفوضى الحواس. وننوه هنا إلى أن مقدّمة المترجم تفيد القار~ الناقد كثيرا في التوصل إلى إجابات حول المنهجية ورؤية المترجم لأسلوب الرواية وموقفه من الترجمة وغيرها من العناصر المفتاحية. وهذا لا يُحسب ضد المترجم إنما نحن على وعي بأن دار النّشر هي التي تقرّر إدراج مقدّمة للمُترجم من عدمه.

تقسيـــم الفصول :

لقد تم تقسيم الفصول في النسخة الفرنسية ضبطا كما تم تقسيمه في النسخة العربية الاختلاف الوحيد هو أن التقسيم هنا وَرَدَ رقميا فقط.

رواية فوضـــى الحـواس :

ترجمــةُ الغلاف الخارجــيّ :

تحوِي الصّفحَةُ الأولى للغلاف الخارجيّ للرّواية الأصل ما يلــي :

ـ اسم الكاتبة **"أحلام مستغانمي"** باللّونِ الأصفر على يمين أعلى الصّفحة.

ـ رقم الطّبعة "20" مكتوب مائلاً على يسار أعلى الصّفحة مُحاطٌ بخطّين بلون اصفر.

ـ العنوان "فوضى الحواس" مكتوب بأحرفٍ كبيرة، يتوسّطُ الصّفحة بلونٍ فضّيّ، يحيط به خطٌّ أبيض رقيق، أسفلة مباشرة من الجهة اليسرى، نجد كلمة "رواية" بحجمٍ أصغر.

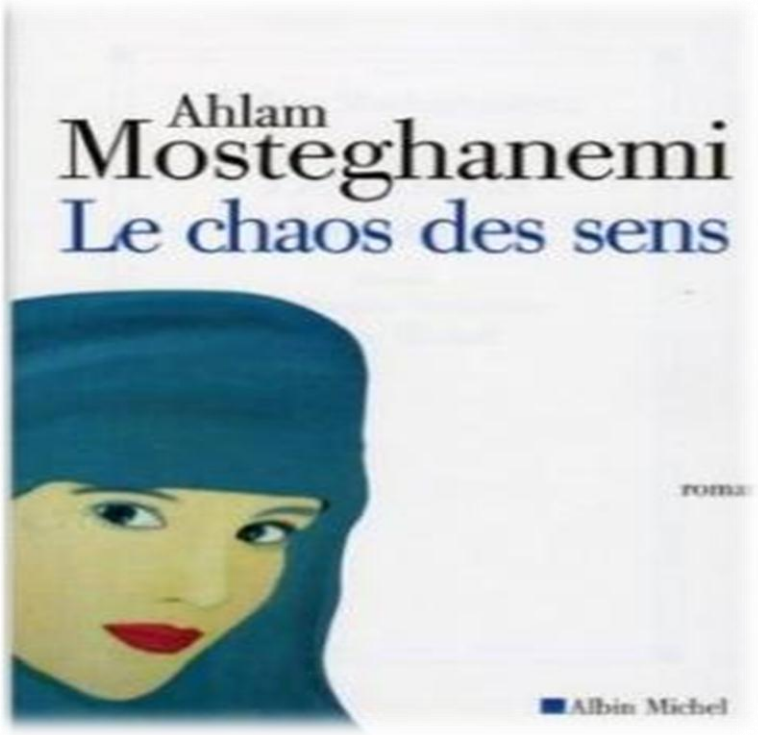
ـ لوحة تشكيليّة في إطارٍ مُستطيل الشّكل، مُوقّعة باسم Sofia، به امرأة يظهر منها شعرُها الأسود ووجهها، لا تبرز لا العين لا الأذنان ولا الأنف، أي ضُمور الحواس، ثمّ يأتي الجسد على شكل زهرة تتشابكُ أوراقُها وتتمايل في خليطٍ أشبَهُ ما يكون بالفوضى يتماوج فيه اللّون الأزرق بتدرّجاته، ثمّ نرى الساقين باتّجاه اليسار في حالة هرولة، والرجلان تنتعلان حذاءا ذا كعب متوسّط العلوّ.

ـ اسم دار النّشر يتوسّط أسفل الصّفحة "دار الآداب" مع رمزِها.

أمّا الصّفحةُ الأولى للغلاف الخارجيّ للتّرجمة فتشتمل على:

- مجموعــة النّشــر فــي أعلــى اليســار بــأحرُفٍ لاتينيّــة كبيــرة « caractères majuscules ».
- عنوان الرّواية مكتوب بأحرف كبيرة Le Chaos des Sens ".
- اسم الرّوائيّة أصغر بقليل من العنوان.
- دار النّشر أسفل اليمين دار النشر Editions Sédia.

لا توجد لا صورة، ولا لوحة تشكيليّة، ولا كلمة رواية على الغلاف، رغم أنّ اللوحة التشكيلية في الغلاف الأصل دالّة جدّا فيها رسم لوجه امرأة يلتفّ حوله خمارٌ أزرق.


Ahlam
Mosteghanemi
Le chaos des sens
roman
Albin Michel

أمّا الصّفحةُ الرّابعة، أو ما يسمّى بالغلاف الخارجيّ للرواية الأصل فنجد فيه :

- امتداداً للّوحة التشكيلية يَفرُش المكان بالأوراق المتداخلة.
- معلوماتٍ عن الكاتبة.
- عناوينَ الأجزاء الأخرى للثّلاثية.

وأمّا الغلاف الرّابع للتّرجمة، فنجد فيــه

- عنوان الرواية بالفرنسية في الأعلى، مع ملخّص للرواية من 10 أسطر لم يُذكر اسم كاتبه.
- معلومات عن الكاتبة، ولمحة عن مشوارها الرّوائيّ.
- السعر في الأسفل على اليسار.

وأمّا في الصّفحات الأولى للرّواية الأصل فنجد فيها :

- العنوان أسفل اليسار والصفحة الموالية فارغة.
- الصفحة الثالثة فيها اسم الكاتبة كما في الغلاف، والعنوان، ودار النّشر بالأسود.
- الصفحة الرابعة، معلومات الطّبع والنّشر، والسّنة، والبلد.
- الصفحة الخامسة، إهداء.

أمّا في نسخة التّرجمة، فنــجد :

- الصفحة الأولى: **ترجمة العنوان بالفرنسية.**
- الصفحة الثانية : **فارغة.**
- الصفحة الثالثــة : **اسم الكاتبة، العنوان، رواية اسم المُترجمة بالفرنسية، ودار النشر.**
- الصفحة الرابعة : **ذُكرت فيها النسخة الأصلية للكتاب.**

الإهداء لم يرد متبوعا بعنوان، لكنّ مضمونَهُ قد تُرجِم.

تكامُل التّرجمة Intégralité de la Traduction :

تراوحت ترجمةُ "**مايير**" لرواية "**فوضى الحواس** " بين التّحويل والحرف، حسب المتطلّبات اللّغويّة والمعرفيّة والسّياقيّة والثّقافيّة، ونلحظ أنّها حاولت قدر الإمكان الحفاظَ على ملامح النّصّ الأصل، والاقترابَ من أُسلوبِ الكاتبة، وإضافةً إلى عُدّتها اللُّغويّة الفنّيّة أنتجت لنا نصّا متكاملاً مُتناغماً، يمتاز بجماليّة وشعريّة ملمُوستـــان.

مُقدّمــة المُترجـــم :

نلاحظ في النُّسخَة الفرنسيّة غيابَ مُقدّمة المُترجِمة، والتي يُفترضُ أن تشتمل على التّعريف بالكاتبة وبالرّواية وشرحِ دوافِعِ التّرجمة، ومكانةِ الرّواية الأصليّة وأهمّيّتها في

الثّقافة الأصل، وتيّار الكاتب الفكريّ، فلهذه العناصر أهمّيّةٌ بالغة في إعلامِ القارئِ كاتباً كانَ أم مُتذوّقاً عن حيثيّات الترجمة من صعوبات ومعطيات لغوية وثقافية.

تقسيـــمُ الفُصـول :

يلاحظ المُتصفّح للأصل والتّرجمة أنّ المُترجمة اتّبِعَت المِنوالَ نفسه الذي نجدُهُ في النّصّ الأصل سواءٌ من حيث تبويب الفصول أو عدد الصّفحات إجمالاً الذي هو في النُّسختين **375 صفحة**. إذ تنقسم الرّواية الأصل إلى خمسَةِ فُصُول :

"بَدءاً، دوماً، طبعاً، حتماً، قطعاً" ويُقابلُها على التّوالي في نُسخَة التّرجمة : « D'abord, toujours, évidemment, forcément, incontestablement » ، وهذا حِرصاً من المُترجِمة على تقديمِ التّرجمة للقارئ الفرونكوفونيّ في قالب قريبٍ جدّا من الأصل. وهذا ما يقودُنا إلى التّعمّق أكثر وتناول مضمون الرّواية بالدّراسة، لنُشخّص مناطق القوّة والضّعف في التّرجمة. ومعرفة مدى احترام "مايير" للشّكل الفنّيّ الأصليّ للرّواية.

1. السيـرة الذاتية المسكوت عنها في المدوّنة :

مما لا شك فيه على الإطلاق هو أن الكاتب أي كاتب وهو ينتج نصّاً أدبيا هو يتعامل مع ذاته، فله أن يخوض في حياته خوضاً مُعلَنا مَصَرّحاً به كما له أن يُخفي أمورا عاشها وعايشها ولا يرغب في التصريح بها فيلبسها شخصية ومظهرا ويضيف عليها من الروتوشات ما شاء. لكن مع ذلك هنالك دوماً أمورٌ تتفلت من دائرة العقلنة وفي كل عمل أدبي لا بدّ أن تظهر بعض ملامح الأديب.

سنحاول فيما يأتي رصد مواطن السيرة الذاتية للروائية أحلام مستغانمي من داخل نتائجها الأدبي المتمثل في مدوّنتنا. لنكون بذلك قد تعرفنا- بقدر ما على أفق تلقيها وخلفيتها اللغوية والإيديولوجية – من خارج فعل الكتابة ومن داخله كذلك.

1.3 فـي ذاكـرة الجســد :

يحتلُّ والد أحلام مكانةً مركزيّة في مسارها المهنيّ. فقد كان أوّل من شجّعها على الكتابة. حيثُ تعلّمت منه ومن قراءاته العميقة كيفيّة اللّعب بالكلمات وطريقة صنع الدّلالات ووضعها في قالب أسلوبي أدبيّ. وتعلّمت كذلك منه حبّ اللّغة العربيّة لذلك لم يكن من باب الصّدفة أبدا أن تكون أحلام تكتب باللغة العربية تحدّياً وتقديراً لوالدها حيث كان بإمكانها وفق المنطق التابع للفترة الزمنية التي كانت تعيش فيها أن تكتب باللغة الفرنسية. كما تعلّمت منه الوزن والإيقاع واللّحن اللّغويّ إضافة إلى الحلم بثورةٍ ذات امتدادٍ مَغاربيّ.

ونجد في روايتها جزءا من تلك السيرة الذاتية الضّمنيّة وهي تتوارى بين المقاطع التي نذكر منها :

"كان يمكن أن أكتب باللّغة الفرنسيّة ولكن العربيّة هي لغة قلبي، ولا يمكن أن أكتب إلّا بها. نحن نكتب باللّغة التي نحسّ بها الأشياء " [459].

« Je pourrais écrire en français, mais l'arabe est la langue de mon cœur … et je ne peux écrire que dans cette langue. Nous écrivons dans la langue avec laquelle nous sentons les choses [460]***».***

نجد كذلك مقاطع توحي بسيرة الكاتبة الذاتية المتضمّنة في الرواية والتي تعكس ضبطاً شخصيّة والدها وجزءاً هاما من حياتها.

" إنّه لم يتوقّع أيضاً لكِ مستقبلاً كهذا. لقد ذهبتِ أبعَدَ من أحلامه؛ إنّكِ الوريثة لكلّ طموحاته ومبادئه. كان رجلاً يقدّسُ العلمَ والمعرفة، ويعشق العربيّة، ويحلم بجزائر لا علاقة لها بالخرافات والعادات البالية التي أرهقت جيلَهُ وقضت عليه. إنّك لا تعين أن يكون لكِ

[459]. مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص. 91.

[460]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op.cit, p. 90.

اليوم هذا الحظّ الاستثنائي، في وطنٍ يمنحكِ فرصةَ أن تكوني فتاةً مثقّفة، يمكنها الدّراسة والعمل وحتّى الكتابة " [461].

« Pour toi non plus il n'avait pas prévu un tel avenir !Tu as vraiment dépassé ses rêves. Tu es l'héritière de toutes ses ambitions et tous ses idéaux. C'était un homme épris de science et de savoir, qui adorait la langue arabe, rêvait d'une Algérie dépouillée de ses superstitions et des traditions ancestrales qui avaient accablé et anéanti s génération. Tu ne te rends pas compte de la chance que tu as eue dans un pays qui t'a offert l'opportunité d'être une fille cultivée, qui peut étudier, travailler et même… écrire » [462].

ونجد في موقف آخر نظرة الكاتبة إلى الأدب من خلال أبطالها والتعريف التي تقدّمه له وفق أدبيّتها هي لا مفهوم الأدب المُتعارف عليه ونجد ذلك جليا في المثال الآتي :

" إنّ المهمّ في كلّ ما نكتبه .. هو ما نكتبُه لا غير، فوحدها الكتابةُ هي الأدب .. وهي التي ستبقى. وأما الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير .. أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر.. ثمّ واصلنا الطّريقَ معهم أو بدونهم " .[463]

نُضيفُ إلى كلّ ما تمّ ذكره بأنّ أحلام مستغانمي في لقاء لها مع قناة بي بي سي BBC البريطانيّة قد أكّدت على أنّ والدها موجود في الرّواية وحتى أسماء الأحداث التي ارتبطت بها موجودة فيها، وبأنها عندما كانت تقيمُ في باريس كان والدها يُرسل إليها رسائلَ يسرد فيها حقائق عن الوطن وبأنها أدرجتها في الرواية وهذا ما يؤكّد افتراضاتنا السّابقة [464].

---

[461]. مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص. 105.

[462]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit. p.105.

[463]. مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص. 125.

[464]. حوار أجرته قناة بي بي سي BBC البريطانيّة مع الرّوائيّة أحلام مستغانمي والذي تمّ نشره في حساب اليوتوب الرسمي التابع للقناة على الرابط https://youtu.be/V&pm88Gpbfg4 تمّ الاطّلاعُ عليه بتاريخ 01-02-2020.

2.3 في فوضى الحـواس :

سندرج فيما يأتي بعض المقاطع التي استخرجنا منها حضور الذات الكاتبة غير المباشر:

" أحييتُ هذه القصّة، التي كتبتُها دونَ أن أَعِيَ تمامًا ما كتبت. فأنا لم يحدُث أن كتبتُ قصّةً قصيرة. ولستُ واثقةً تماماً من أنّ هذا النّص تنطبقُ عليه تسميةٌ كهذه ".[465]

وكأنها كانت تحس / أو أن الكاتبة الأسمى أحلام مستغانمي تعلم ما سيحدث وما يجعل هذه القصة لا تكون مجرد قصة قصيرة لأن التتمة ستعيشُها البطلة ".

وهذا ما يؤكده بل ويشرحُه نص التّرجمة إذ جاء على النحو الآتي :

« J'aimais cette histoire, que j'avais sans être tout à fait consciente de sa teneur. Je n'avais jamais écrit de nouvelles. Et je n'étais pas sûre que ce texte en soit une » [466] .

" وتلك المرأةُ أيضاً لا تُشبهُني، إنّها تنطق بعكسِ ما كنتُ سأقول، وتتصرف بعكس ما كنتُ سأفعل " [467].

« Cette femme non plus ne me ressemblait pas. Elle disait le contraire de ce que j'aurais dit, faisait le contraire de ce que j'aurais fait » [468].

نلاحظ في هذا المقام حديث الكاتبة على لسان البطلة التي هي كاتبة كذلك عن ذلك الخيط الرفيع الذي يفصل الواقع بالمتخيل من داخل فعل الكتابة وهو ما تحدثنا عنه في تحليلنا لاختيار السارد الرجل في رواية ذاكرة الجيد. حيث يرد المقطع الآتي تذكيرا لما ورد قبلاً :

---

[465]. المرجع نفسه، ص. 10.

[466]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Op.cit, p. 23.

[467]. مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص. 12.

[468]. Mosteghanemi, Ahlam***, Le chaos des sens***, Op.cit, p. 26.

" وإذا كان ما أسعدني في هذه القصّة، كونها ليست مطابقةً لحياتي، فإنّ مطابقتها للحياة أمرٌ جعلني أنزعج من هذا المنطق العجيب للأقدار الذي يجعل دائما في كل علاقة بين رجل وامرأة طرفا لا يستحق الآخر. وربّما تمنيت سرّاً لو كان هذا الرجل لي. إنه على قياس صمتي ولغتي. وهو مطابق لمزاج حزني وشهوتي. ولكن هذه لم تكن مشكلتي ، وهذا القصة لم تكن قصتي. أو بالأحرى، حتى الآن، لم تكن قصتي " [469].

« Cependant, si je me réjouissais que cette histoire n'ait rien à voir avec ma propre vie, j'y retrouvais, non sans irritation, des traits de la vie réelle, et je m'agaçais de cette étrange logique du destin qui fait que dans toute relation entre un homme et une femme l'un des deux ne mérite pas l'autre. Au fond, je voulais peut-être que cet homme soit mien. Il était à la mesure de mon silence et de mon verbe. Conforme à mon caractère, mélange de mélancolie et de désir. Mais il n'était pas mon problème. Cette histoire n'était pas la mienne. Du moins pas encore » [470].

وهذا ما تلمح له الكاتبة الأصلية أي أن الكاتبة البطلة ستعيش تلك القصة بحذافيرها ربما وفق قانون الجذب، بتفعيل التخييل أو من خلال مصطلح الاستباق الذي درسناه في الفصل الأول.

" لا شيء كان يهيّئني لأصبح طرفاً في هذه القصة، أو للدخول في مغامرة أدبية طويلة النّفس. هذه القصّة أردتُها قصيرةً قدر الإمكان، بعيدةً عني قدر الإمكان، سريعة الوقع، سريعة الخاتمة. ولكن كالأعشاب البحريّة، ظلّت جُمَلُها الأخيرةُ عالقةً بذهني " [471].

« Rien ne me prédisposait à devenir partie prenante de cette intrigue. Ni à me lancer dans une aventure littéraire de longue haleine. Cette nouvelle, je l'avais voulue aussi courte que possible, aussi étrangère à ma vie que possible. Vite écrite et vite achevée. Mais comme une algue marine, ses dernières phrases restaient ancrées dans mon esprit » [472].

---

[469]. مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص. 12.

[470] Mosteghanemi, Ahlam : Le chaos des sens, op. cit, pp. 26-27.

[471] مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص12.

[472] Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens,*** op.cit, p.27.

هذا لا يفسر فحسب القصة التي ستعيشها البطلة، لكنه يفسر كذلك علاقة ما تكتب بما تعيش فقد عاشت في ذاكرة الجسد قصةً وقتلت بطل القصة ثم كتبتها. وهنا كتبت قصةً رسمت ملامحها حاولت أن تبتعد بهذه القصة عن المرأة التي هي وتعيش قصة امرأة من صنع خيالها لتصبح القصة تلك بدورها قصةً تعيشُها.

ومن هنا يتأتّى **مفهومُ الرواية** عند هذه البطلة الكاتبة :

" قبل هذه التّجربة، لم أكن أتوقّع أن تكون الرّوايةُ اغتصاباً لغويّاً يُرغم فيه الرّوائيُّ أبطالَهُ على قول ما يشاءُ هو. فيأخذُ منهم عنوةً كلّ الاعترافات والأقوال التي يُريدُها لأسبابٍ أنانيّةٍ غامضة، لا يعرفُها هو نفسه. ثمّ يُلقي بهم على ورق، أبطالاً مُتعبين مُشوَّهين. دون أن يتساءل تُراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام؟ لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كاتبه " [473].

« Avant cette expérience, je ne pensais pas qu'un roman puisse être un viol linguistique, où l'auteur oblige ses personnages à dire ce qu'il veut leur faire dire, où il leur arrache de force tous les aveux et les mots qu'il désire entendre –pour une raison égoïste et obscure qu'il ignore lui-même – avant de les jeter sur la feuille, héros fatiguées, mutilés, sans se demander s'ils auraient vraiment prononcé ces mots-là s'il leur avait permis de vivre en dehors du livre » [474].

نفهم من هذا التعريف للرواية الذي لا نجده في كتب النقد ولا كتب التنظير في مجال الأدب، ذلك أنها تقدم (انزياحيّاً) تعريفا من تعاريف الرواية على طريقتها. أي أنها تخلق لغة من اللغة المتداولة بتقديم تعريف غير متداول، وهذا هو صميم مفهوم **الأدبية ولبّ تجربة الفرادة في الخطاب السّرديّ للرواية** والذي كنّا قد درسناه في الفصل الأول وفق منهجيّ تودوروف وريفاتير.

[473]. مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص. 18.

[474]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Op.cit. p. 28.

3.3 المقطــع المحوري للحبكة السّرديّة في كلّ رواية من المدوّنـــة :

نجد في كلّ واحدة من الرّوايتين مقطعا يلخّص الرواية بأكملها وعليه يرتكز هيكلُ الحبكة السرديّة ويستوي.

أمّا المقطع الذي يلخّص رواية ذاكرة الجسد فهو الآتي :

"سلاماً أيها المثلّث المُستحيل .. سلاماً أيتها المدينة التي تعيشلإ مغلقةً وسط ثالوثها المُحرّم (الدين – الجنس – السّياسة)."[475]

« Que la paix soit sur toi, ville qui vis cloisonnée dans son triangle sacré : religion, sexe et politique ! » [476].

وأمّا المقطع الذي يلخّص رواية فوضى الحواس كاملة والموجود ضمنها والذي يمكن أن نعتبره كذلك هيكلاً تتمحور فيه الحبكة السردية كاملةً فهو :

" حيثُ تحدُثُ الأشياءُ بتسلسُلٍ قدريّ ثابت، كما في دورة الكائنات، وحيث نذهبُ " طوعاً " إلى قدرنا لنكرّر " حتماً " بذلك المقدار الهائل من الغباء أو من التّذاكي ما كان لابدّ " قطعاً " أن يحدث. لأنّه " دوماً " ومنذ الأزل قد حدث، مُعتقدين "طبعاً" أننا نحن الذين نصنعُ أقدارنا ! " [477].

« Où les choses s'enchaînent avec une fatalité implacable, comme dans le cycle universel de la création et où nous courons « inexorablement » vers notre destin – persuadés, « évidemment », que nous en sommes l'artisan ! – pour perpétuer « fatalement », avec une immense bêtise ou une suprême intelligence, ce qui doit « forcément » être perpétué, car il en a toujours été ainsi, depuis la nuit des temps » [478] .

---

[475]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص. 337.

[476]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, Op.cit, p.323.

[477] مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص 7.

[478]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Op.cit, pp. 18-19.

خلاصــة الفصــل :

لقد حاولنا في هذا الفصل أن نجعل من عرض المدونة ما بين الأصل والترجمة مرحلةً تمهيديّةً للعمليّة النّقديّة من خلال دراسة موقف المترجمَين من الرواية ومن الترجمة بالتحاور مع أحدهما وبمعاينة السيرة الذاتية للآخر.

كما قد أرجنا السيرة الذاتية المتضمّنة في الرواية والتي تشكّل جزءاً هاما من أدبيّتها وقد أدرجنا بهذا الصدد تصريحات الكاتبة أحلام مستغانمي بخصوص الكتابة والرواية والتأليف من داخل الرواية ومن خارجها لنكون بذلك قد اشتغلنا على علاقة المؤلفة باللغة وعلاقتها بالكتابة الروائيّة وعكسنا الجانب الحقيقي من الرواية الذي امتزج بالخيال داخلها فيما بعد.

كما قد تحدّثنا عن مبدأ البرمجة اللغوية العصبيّة التي يمكن أن يقوم بها المؤلف ويتحكم بها في مصير شخصيات روايته وهو ما تناوله **جيرارد جينيت** بالدراسة حيث أدرجناه في الفصل الأول من البحث.

ولقد أعاننا هذا الطرح كثيرا في الدّنو من مغامرة النص وفي تحضيره أسلوبيا ولغويا ودلاليا ونفسيا للدراسة النقدية ولم نكتف في تقديمنا السيرة الذاتية للكاتبة وللمترجمين بنقل معلومات تخصهم بل حاولنا استثمار تلك المعلومات في تفسير خيارات الكاتبة وخيارات المترجمين كذلك.

الفصل الرّابع

تحليليّة التّرجمة وأدبيّةُ النّـــقد

استهلالات

" الوردة بِشَذاها لا باسمِها...
والشّذى غير قابل للتّرجمة
أما العطر فهو ما يضيعُ في التّرجمـــــــة "

أحلام مستغانمي

« Populariser l'original n'est pas le vulgariser. Amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la conscience, une éducation à l'étrangeté ».

Antoine Berman

La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain

توطئـــــــــــــة :

سنقسّم هذا الفصل إلى قسمين. أما الأول، فهو مُخصَّص لدراسة تحليليّة نقدية للعمل ضمن النقد الأدبي باعتباره أساسا لنقد التّرجمات. وسنتّبع من خلاله مسار الأدبيّة ضمن الحبكة السّرديّة التي صنعت رواية ذاكرة الجسد بالنظر إلى كيفية بناء العقدة وتطورها وبلوغ أوجها ثمّ فكّها وبناء أسس مفاهيميّة جديدة لا بد للروائية من اللجوء إليها لإكمال العمل.

وأما القسم الثاني، فسيكون دراسة نقدية تطبيقيّة لنماذج منتقاة من المدوّنة ما بين الأصل والترجمة باتّباع منهج أنطوان برمان جزئيّا وبالارتكاز على تجربتنا في التّرجمة الأدبيّة ونقدها مع اقتراح ترجمات بديلة لا إنقاصا من كفاءة المترجم بل تلميحا لتعدّد أفكار القرّاء بخصوص المادّة الأدبيّة الواحدة. لذلك إن هدفنا الأساسيّ هو الوصول إلى عمليّة نقدية إيجابيّة ومنتجة تسمح لنا بقراءة العمل على أكثر من مستوى وتأويله بأكثر من طريقة بدلا من أن يكون الهدف الأساسيّ من النقد هدم العمل والتقليل من جهد من أخذ عناء نقله إلى ثقافة أخرى.

ويجدر بنا التنويه هنا إلى أنّ الضوء لن يكون مسلّطا على رواية فوضى الحواس بقدر ما سيكون مسلطا على رواية ذاكرة الجسد فقد اتّخذنا الأولى لتكون دليلاً سياقيّاً لنا في العمليّة النّقديّة ولنبرز العمل الذي بدأنا به في مرحلة الماجستير والذي ابتغينا تطويره وتعديله حسب رؤانا الرّاهنة بخصوص نقد التّرجمات.

1. الدراســـة النّقديّـــة التّحليليّـــة :

إن كلّ رواية، في نظرنا، مهما حاولت أن تخفي جوانب من حقيقتها إلا أنها تحمل بين طياتها أسراراً تبوح بها عن ذاتها. تلك الأسرار تحديدا قد تكون متعلّقةً بسرّ الحبكة السردية،

أو بتلخيص لهيكل الرواية، أو بإجابة عن السؤال الذي يراود القارئ من بداية القصة حتّى نهايتها. والذي سيلازمه حتى يفرغ من قراءته الثلاثية كاملة، وقد يلازمه بعد قراءتها كذلك.

ذلك أن التلقّي لشدّة سعته يمكن أن يطال قناعات القارئ، فتُغيّر الرواية ما يمكنها تغييره حسب نسبة الوعي التي يحوز عليها المتلقي. فنجد الكثير من القراء يقلّدون البطل بفعل التماهي ويتبنّون ألمه وحتى لهم أن ينظُروا إلى الحياة من منظاره هو.

وبما أننا قد أكّدنا في رسالة الماجستير التي قدّمناها وفي الفصل الأول من هذه الدراسة على أن القارئ جزءٌ لا يتجزّأ من العمليّة الإبداعية، فلكونه كذلك ليس الكاتب مسؤولاً دائما ومُطلقاً عن القناعات الخفيّة التي تسلّلت إلى العقل الباطن للقارئ وجعلته يسلك سلوك البطل بشكل غير واع ذلك أنه لا تأثيرَ دون استقبال.

وإذا ما عدنا إلى مبدأ التأويل ضمن " القراءة الهرمينوطيقيّة" وجدنا أن عمليّة نتاج النص تبدأ من القارئ وتعود إليه في حركةٍ دائريّة تفاعليّة بين القارئ والكاتب، وبأنّ أفق التلقي الذي يحوز عليه القارئ من معتقدات وعُقَد وصدمات في الماضي ومُكتسبات وعادات وميول؛ كلّ تلكم العناصر إنما هي التي تؤثر في قوة الأثر الخاصة بالعمل وقوة الاستجابة الخاصة بالمتلقي.

وانطلاقا من هذا كلّه يصبح العمل الأدبيّ ملكا للكاتب وللقارئ معا لأنّ القراءة هي تجلٍ لتأويلات النص خارج توقعات مؤلّفه ويمكن لقوة التلقي أن تجعل الأدوار تنقلب بين الكاتب والقارئ وهو ما صرّحت به أحلام عندما أكّدت بأنها كانت كاتبة لملايين القرّاء فأصبحت قارئةً لهم وقد تحوّلوا إلى كتّاب.[479]"

[479]. تصريح أدلت به أحلام في لقاء أجرته معها قناة دبي على هامش الملتقى الدولي للترجمة، رابط الحوار : https://youtu.be/l4wJ2VCGfEU تمّ الاطّلاع عليه يوم 2019/03/02.

لذلك هنالك من يقرأ ذاكرة الجسد، فَيَحسَبُ أن القصّة المطروحة هي قصّة حبّ فيتأثر بها على هذا الأساس ويبدأ رحلة البحث عن تلك العلاقة الفتّاكة التي تجعل المرء يتلذّذُ بساديّة الطرف الآخر ويستمتع بدور الضحية الذي أوكل إليه. فتميلُ المرأةُ إلى السادية المذكورة من منظور أنها ترمزُ في الرواية إلى نمط المرأة صعبةِ المَنال والتي ارتبطت جاذبيتها بكونها غير مُتاحة Insaisisable وبكونها تمثل المستحيل الذي تغذّى عليه الأدب العالمي ولا يزال.

لقد تحقَّقَ الأثرُ المذكور من خلال التعريف الانزياحيّ الذي وضعتهُ الكاتبة في مطلع الرواية على لسان البطل، وهو التّعريف الذي يعدّ نقطة ارتكاز الرّواية كاملة.

ونرى من جهتنا أنه لا بدّ على النّاقد من استخراج نقطة ارتكاز الرّواية أثناء قراءته ذلك أنها هي التي تؤثر في أدبية النص وفي تلقّيه من خلال البرمجات التي تُحدثها بوعيٍ من الكاتب أو دون وعي منه. وهو ما تُوافق عليه أحلام نفسها حين صرّحت بأن هنالك أموراً تنبعث من الكاتب إلى نصّه وتكون نابعةً من عقله الباطن[480]. والتعريف الذي نقصده هنا هو الذي وَرَدَ في المقطع الآتي :

" **الحبّ هو ما حدثَ بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدُث** " [481]

« L'amour c'est ce qui fut entre nous, la littérature tout ce qui n'advint pas ! » [482]

من الجليّ أن تعريف الأدب بكونه الجانب المستحيل من كل قصة هو أمر معهود وليس وافدا لا على الثقافة العربية التي عُرفت بمجنون ليلى وغيره ولا بالثقافة الغربية التي عُرفت

[480]. حوار أجرته قناة بي بي سي BBC البريطانيّة مع الرّوائيّة أحلام مستغانمي والذي تمّ نشره في حساب اليوتوب الرسمي التابع للقناة على الرابط https://youtu.be/V&pm88Gpbfg4 تمّ الاطّلاعُ عليه بتاريخ 01-02-2020.

[481]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجعٌ سبق ذكره، ص 7.

[482]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.9.

بروميو وجولييت وغيرهما. لكن تعريف الأدب هنا هو الذي يمثّل انزياحا ضمنيا، ولأن هذا الانزياح ضمنيّ فهو نوعٌ من أنواع البرمجات.

إن الاستخدام الفردي للغة في مجال الأدب لا يفرض على الكاتب قول الحقيقة وتجنب الكذب بل أن يكون في أوج ذاتيّته وهو يعرّف القارئ بنظرته إلى الأشياء.

لكن لو تمعنا قليلا لوجدنا أن هذا التعريف جعل من رواية تقع في نحو 404 صفحات بالعربية و382 صفحة بالفرنسيّة تؤكّدُ على أن تعريف الحبّ الذي تبرمج عليه القارئ في مطلع الرواية ما هو إلا تعريفٌ للتّعلّق العاطفيّ الحادّ. وهنا يبرز الجانب الرصين للنّقد الذي لا يكمن في تقييم الأعمال ووضعها في إطارها المَفاهيميّ فحسب، بل الكامن في تحسين مستوى التلقي لدى القارئ وتوجيه الوعي الجمعيّ صوب توازن قرائي وهو خيار يمكن للقارئ اتّخاذه وليس مُجبرا على الأخذ به.

والقارئ الذي لمس تلك الجاذبية والقدسية التي منحها السارد للبطلة، لا يُدركُ ربما بأن تلك البطلة وصلت إلى هذه القناعات السّاديّة انطلاقا من تكدّساتِ الماضي من خلال رؤيتها للرّجل. فأول رجل في حياة المرأة هو والدها، وعلى هذا الأساس تُبنى علاقتها مع الرجل عند كبرها. والقناعةُ التي توصلت إليها البطلة هي أنها لم تَحظَ بدفءٍ عائليّ يميّزه حضور الأب وبأنها بعدما فقدتهُ أصبح مُلكا للوطن بأكمله وبأن لجوءها للأدب هو الذي يُتيح لها أن تمتلك من الرجال ما شاءت. وأكبر دليل على ذلك هو هذا المقطع الذي ورد في الرواية على لسان البطلة على النّحو الآتي :

"نحنُ نكتُبُ لنستعيدَ ما أضعناه وما سُرِقَ خلسةً منّا .. كنتُ أُفضّلُ أن تكون لي طُفولةٌ عاديّةٌ وحياةٌ عاديّة، أن يكون لي أبٌ وعائلةٌ كالآخرين؛ وليس مجموعةً من الكتب وحزمة من

الدفاتر. ولكن أصبح أبي مُلكاً لكلّ الجزائر، ووحدها الكتابةُ أصبحت مُلكي.. ولن يأخُذها منّي أحد ! " [483]

« Nous écrivons pour reconquérir ce que nous avons perdu et ce qu'on nous a volé insidieusement. J'aurais préféré avoir une enfance et une vie ordinaires, un père et une famille comme les autres, plutôt qu'une collection de livres et un amas de documents. Mon père n'est désormais qu'une propriété algérienne, seule l'écriture reste mienne … et personne ne m'en dessaisira ! » [484].

ولأنـه لا يمكننـا الإحاطـةُ بحـالات التلقـي جميعهـا لنُحصـيَ تـرددات العمـل علـى مختلـف مستويات الاستقبال بحكم تعدديـة القراء إلـى مـا لانهايـة، فـإنّ الأمـر الوحيـد الـذي يمكننـا الحسم بشأنه هو أن نسبة الوعي هي التي تحدد التلقي لدى كل قارئ مُنفرداً بل وحتى لدى القارئ الواحد على فترات زمنية يتمايز فيها وعيُهُ الداخلي بالنظر إلى تراكُمات الماضي، وواقعه المَعيش، والوعي الجمعي السائد في البيئة التي يعيشُ فيها.

تنتقل تلك السادية الموجودة عند البطلة في رواية ذاكرة الجسد إلى سادية في ذات البطل في رواية فوضى الحواس لتكون الحواس المتبعثرة امتدادا رمزيا ودلاليّا لذاكرة وجع الماضي المجسدة في الرّواية التي سبقتها.

وإذا غيّرنا مستوى التّلقّي قليلا وجدنا أن الحب ما هو إلاّ ذريعةٌ تتّخذها أحلام لتوثّق التاريخ ولتتحايل على الرّقابة التي تُفرض على الكتّاب وتقيّد آراءهم السّياسية لذلك ترى في قصص الحبّ تقنية ذكيّة من الكاتب لتحقيق أدبيّة أعماله، إضافةً إلى تأثرها بالكاتب الجزائريّ مالك حدّاد الذي يرى بأنه لا حبّ في الأدب دون سياسة.

---

[483]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 105.

[484]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.105.

التّعلّق محوراً لهيكلة السِّرد :

حسب نظريّة التّعلّق هنالك أربعة عناصر تدلّ على أن الشّخص المعنيّ بالدراسة يعاني من اضطراب التّعلّق هـي[485] :

1. الحفاظ على قرب المسافة.
2. الشعور بحاجة ماسة إلى اللّجوء إلى الشخص المتعلق به في حال الخوف والقلق.
3. وجود الشخص المتعلق به هو بمثابة قاعدة مطمئنة حيث تعد فاصلة في مفهوم السعادة.
4. الاكتئاب وفقدان التّوازن عند الانفصال.

إذا ما عدنا إلى علم الطّاقة وجدنا أنّ قانون التوافق الطّاقي يفرض حتميّة كون الشخص الذي يعيش فراغا عاطفيا نابعاً من الطفولة يستمتع بالألم الذي يذكّره بطفولته لأنه في طفولته كان يعتقد بأن هذا الألم هو السّعادة ممّا يجعل الألم المذكور مصاحبا للذّة ولا يكون ذلك على المستوى السّطحيّ للوعي إنما يكون ذلك من داخل الجسد المشاعري وهو ضبطاً ما حبكته أحلام مستغانمي من خلال تلك الذّاكرة.

2. أدبيّة السّرد بصفتها برمجـة :

- **الحالة المرضية :**

التعلّق مقابل **النّرجسيّة / توافق طاقي**

يمكننا إثبات هذا الافتراض بجلمة صرّحت بها أحلام مستغانمي نفسها حيث تقول : " أوطانُنا تُنَكِّلُ بنا وبالتالي نحنُ مستعدّون لحبيبٍ يُنَكِّلُ بنا أيضاً " [486].

---

[485]. Bowlby, J ***: Attachment and loose, V 2, Separation, anxiety and anger***, New York, Basic books.p. 129.

[486]. لقاء قناة بي بي سي عربي بالروائيّة أحلام مستغانمي تم نشره على اليوتوب الخاص بالقناة من خلال الرابط : https://youtu.be/LpZ-oCOOY2I تمّ الاطّلاع عليه يوم 20-02-2020.

أ. تعلّق البطل بالبطلة.

ب. نرجسيّة (ساديّة) البطلة تجاه البطل.

- **المرض انزياحاً :**

تصبحُ الذاكرة **داءً** والنسيانُ **دواءً**

وهنا يبدأ هدم الأعراف الأسلوبيّة واللّغويّة بخلق لغة جديدة تُعارض المنطق المُتعارف عليه علميا في الوعي الجَمعيّ.

وهو ما يُشرَعُ في التصريح به في مطلع الرّواية حيث تقول الكاتبة على لسان الرّاوي :

" نحن لا نُشفى من ذاكرتنا " [487]

« De la mémoire on ne guérit jamais. [488]**»**

الذاكرة = مرض / النسيان : شفاء

حتّى إنّنا نجد الكثير من مدلولات النّسيان تُثار في أعمال أحلام مستغانمي وذلك ليس من باب الصّدفة أبدا. إنّ الغرض الأدبيّ هو تجميل الحزن، وتجميلُ المستحيل وأهم العناوين التي وردت فيها كلمة نسيان هـي :

1. منعطف النّسيان : الرواية التي ألفتها بطلة ذاكرة الجسد.

2. نسيــان. كوم. : وهو كتاب على هيئة نصائح ألفته أحلام بعد الثلاثيّة لتساعد المرأة على التخلص من ألم معضلة الفراق وللتّحرّر من عبوديّة الرّجل النّرجسيّ.

الجمل التابعة للفكرة الأساسيـــة :

" هل الورق مطفأة للذاكرة ؟ " [489]

« Le papier ? Ne servait-il que de cendrier à la mémoire ? » [490]

---

[487]. مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص7.

[488]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op. cit, p.9.

[489]. مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 9.

[490]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op. cit, p.10.

أ. عـــــلامات الأعــراض :

لقد استخرجنا من الرّواية الأعراض المكوّنة تدريجيّا للتّعلّق المذكور لنفهم منطق الحبكة الذي اتّخذته الكاتبة لترميز الأبعاد الأدبيّة لروايتها، ندرجها فيما يأتي :

" عندما أبحث في حياتي اليوم أجد أن لقائي بك هو الشي الوحيد الخارق للعادة حقاً ". الشيء الوحيد الذي ما كنت لأتنبّأ به أو أتوقع عواقبه علي. لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية قد تجرّ معها أيضا كثيرا من الأشياء العادية " تقصد بها " الأمراض العاديّة " [491]

« Quand je révise mon passé, seule ta rencontre est réellement exceptionnelle. C'était l'unique imprévu dans ma vie, les conséquences aussi. J'ignorais alors que l'exceptionnel pouvait charrier le banal de la vie ».

نفهم من خلال هذا النّموذج بأن الكاتبة قد بدأت في استعراض الأسباب الأوّليّة التي دقّت ناقوسَ الرّاوي / البطل بماضيه، الصدمة التي ستحدث منعرجاً في حياته بعدئذ، الشيء غير العاديّ الذي عندما سيطرأ سيجلب معه الماضي بتفاصيله وهذا هو علميّا ما يستعرضه اللّاوعي عندما يدقّ ناقوسُ الذكرى وعيَ الإنسان فيستحضر شيئا من الماضي بمشاعره ممّا يُخلق لديه رابط ذهنيّ يجعل كل الذّكريات المرتبطة بذلك النّوع من المشاعر تتجمّع لدى الشخص وتحيط به ولها حتى أن تؤثّر في سلوكاته اللّاحقة.

سنُدرج فيما يأتي تشبيها جاءَ واصفاً لإعلان الذّاكرةِ سَقَماً، كونه واحدا من تبعاته.

" أين أضع حبك اليوم؟ أفي خانة الأشياء العادية التي قد تحدث لنا يوماً كأية وعكة صحية ؟.. أو نوبة جنون ؟ " [492]

« Où je dois placer ton amour aujourd'hui. Dans la case des choses ordinaires qui peuvent survenir à tout moment tel un malaise, une entorse de la cheville… ou un coup de folie ? »

[491]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص14.

[492]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 14.

أ. الربط الذهني / الحبكة المرضية:

قبل بداية السرد الحقيقي للرواية التي هي داخل الرواية:

- **رمز التعلق : الاسم**

" وربما كان اسمك الأكثر استفزازاً لي، فهو مازال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين. إسمكٍ الذي .. لا يُقرأ وإنما يُسمع كموسيقى تُعزف على آلة واحدة من أجل مستمع واحد" [493].

الاسم: يُسمع: موسيقى

« Tout m'agresse jusqu'à ton nom… plus encore ton nom qu'autre chose, je crois, car il touche la mémoire avant les yeux. Il ne se lit pas, il s'écoute comme une partition musicale pour un instrument sol, à l'intention d'un seul auditeur » [494] **.**

- **الرّبط الذهني/التّدلال:**

سندرج فيما يأتي الرّبط الذّهني للاسم بألم الماضي والذي أحدث التعلّق المذكور من خلال الاعتراف الصّريح به :

" كانت أول امرأة سمعت فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلّقتُ في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلّق محمومٌ في لحظة هذيان بكلمة.. كما يتعلق رسولٌ بوصيّة يخاف أن تضيع منه.. كما يتعلق غريق بحبال الحلم.. بين الألف وميم المتعة كان اسمك" [495].

« Je balançais entre la vie et la mort. Comme un fiévreux délirant, comme un messager qui se cramponne à son message de peur de le perdre, comme un

[493]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 21.

[494]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.14.

[495]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص ص 36 –37.

naufragé agrippé aux fils de l'illusion, je m'accrochais aux lettre de ton nom » [496].

بمعنى أن الصورة الذهنية لاسم البطلة كانت بمثابة شبكة معقدة من المدلولات المصاحبة للدال الواحد على اعتبار أن الاسم مرتبطٌ بالجسد المَشاعريّ للرّاوي/ البطل لحظة نزيف جسده الماديّ.

نضيف إلى ذلك تعلق البطل المسبق بشخصية والد البطلة التي كانت شخصية البطل والمثال والقدوة والشجاعة في منتهى وصفها.

الـــــدال	اســـــم البطلـــة
المدلول الأول للتعلق	كمحموم في لحظة هذيانه بكلمة ***Comme un fiévreux délirant***
المدلول الثاني للتعلق بالاسم	رسول متعلق بوصية ***un messager qui se cramponne à son message***
المدلول الثالث للتّعلّق	غريق بحبال الحلم ***comme un naufragé agrippé aux fils de l'illusion***

عندما تتم عملية التفكير بالانتقال من الدال الواحد إلى صورة ذهنية تحمل شبكة من التفرعات الدلالية تصبح طبيعتها أكثر تعقيدا، ويصبح التحرّر منها عندئذٍ أمراً صعبا للغاية إذا ما رُبطت بشخص ما أو بمكان ما أو بزمان ما بتدخّل ذاكرة الجسد المَشاعريّ، وما ذكرناه آنفا يتعلق بشخص البطلة.

وإذا ما لاحظنا تعلّق البطلة به، وجدنا أنه ليس تعلقا مبالغا فيه ولا تعلقا مزمنا : وهنا تضع الروائيّة تعلق البطلة بالبطل تعلقاً عَرَضيّاً فقط. حيث يرد في الرواية بهذا الصّدد ما يلي :

[496]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.37.

" أنت التي تعلقت بي لتكشفي ما تجهلينه " [497].

« Tu t'attachais à moi pour découvrir ce que tu ignorais » [498].

الحبكة السّرديّة :

3. المرحلة الأولى : التشكيل التدريجي للتّعلّق :

الربط الذهني :

"كان فيك شيء ما أعرفه "[499]

« En toi, il y avait quelque chose que je connaissais déjà [500]***»***

هنا تحضّر الروائيةُ القارئَ نفسياً إلى إلصاق صورة ذهنية بذاكرة البطل وعكسها على ماضي فقدانه.

- **اللون الأبيض :**

" وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي وفضولي ".

" هل يولد الحب أيضا من لون لم نكن نحبه بالضرورة ؟ "

" قبل ذلك اليوم، لم يحدث أن انحزتُ للّون الأبيض. لم يكن يوماً لونيَ المُفضّل .. فأنا أكرهُ الألوانَ الحاسمة. ولكنّني آنذاك انحزتُ إليكِ دونَ تفكير" [501].

« Et ta robe blanche volant d'une toile à l'autre avait pris la couleur de ma confusion et de ma curiosité »

« L'amour naît-il aussi d'une couleur qu'on n'aime pas forcément ? Jamais le blanc n'avait été ma cause ou ma couleur préférée. Je déteste les couleurs qui tranchent[502]***»***

---

[497]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 43.

[498]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.42.

[499]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص51.

[500]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.48.

[501]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص52.

[502]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op.cit, p.49.

تغيُّر المُعتَقَد: لم يكن يحب اللون الأبيض، فتغيّر معتقده بفعل خارجيّ وأصبح يحبّه.

• **المقيـاس** : المقيـاس قطعـة حلـي يشـتهر بهـا الشّـرق الجزائـري عامّـةً لكـنّ البطـل خصصه ليبيّن حقّه في الانتساب المباشر بفعل التعلق.

تعريف المقياس في الرواية: "كان إحدى الحليّ القسنطينيّة التي تُعرف من ذهبها الأصفر المظفور ومن نقشتها المميزة. تلك الخلاخل التي لم يكن يخلو منها في الماضي جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق الجزائري.[503]"

« C'était un de ces bijoux constantinois, remarquable par sa couleur jaune vif, son tressage et sa ciselure unique dans son genre, autrefois élément obligé du trousseau des jeunes mariées et éternel ornement de poignet.[504] »

رابط التعلق: الأمّ

" وعادت ذاكرتي عمراً إلى الوراء. إلى معصم "أمّا" الذي لم يفارقه هذا السّوار قط"[505].

« Et la mémoire a reculé d'une vie, s'est posé sur le poignet de Mà, toujours parée de ce bracelet [506] »

الأمّ : حتى طريقة نطق الرّاوي لاسم أمّه على الطّريقة القسنطينيّة كانت في أشدّ حالاتها حميميّةً وحنيناً.

ثـمّ نلاحـظ بـأنّ أكبـر سـبب للتعلـق كـان ذلـك التفصـيل لا البطلـة فـي ذاتهـا وهـو ما سيتبين معنا أكثر في نهاية الرواية :

---

[503]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 53.

[504]. Mosteghanemi, Ahlam : Mémoires de la chair, op.cit, p50.

[505]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 53.

[506]. Mosteghanemi, Ahlam : Mémoires de la chair, op.cit, p50.

" لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر... كنت فتاة عادية ولكن بتفاصيل غير عادية " [507]

« Tu n'étais pas belle cette beauté qui éblouit. Tu étais une jeune fille ordinaire mais singulière dans ses traits. [508] ***»***

فتاة عادية : ما كانت عليه هي.

التفاصيل غير العادية : في ربط صفات البطلة بالذاكرة مما أحدث التعلق.

لأنه بعد بتر ذراع خالد تدهورت حالته النفسية وهو ما يعزز فكرة إمكانية التعلق بكل ما يحيله إلى الماضي.

"كنت أتصرف على حدس مسبق، وكأن هذا التاريخ سيكون منعطفا للذاكرة، كأنه سيكون ميلادي الآخر على يديك .. وكنت أعي وقتها تماما أن الولادة على يدك كالوصول إليك أمر لن يكون سهلا [509] **"**

هذه التّقنية السردية تسمى **الاستباق** وقد شرحناها في الفصل الأول من الدراسة. يندرج الاستباق هنا ضمن مبدأ الافتراضات حيث يتوقع الراوي حدوث احتمالات في المستقبل تكونُ مبنيةً على ألم الماضي ويعيش التّجربة مشغّلا جسده المشاعريّ فيها وهذا هو ضبطا ما يسمى التّصوير La visualisation والتي تعدّ تقنية من تقنيات البرمجة اللّغويّة العصبيّة التي تستخدم لصنع واقع مستقبليّ.

سندرج فيما يأتي مثالا آخر تلتقي فيه الذاكرة بالألم لتُكوّن التّعلق العاطفي المزمن عند البطل:

" تكاد تجهش الذاكرة بالبكاء" أي ألم الماضي **"تلك التي عرفتك طفلةً تحبو ... يا طفلةً تلبس ذاكرتي وتحمل في معصمها سواراً كان لأمي؟**[510]**"**

---

[507]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 54.

[508]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.51.

[509]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 65.

[510]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 66.

« La mémoire qui t'a connue petite fille marchant à quatre pattes comprime ses sanglots… ô petite fille qui se vêt de ma mémoire, porte à son poignet le bracelet qui fut jadis le bien de ma mère.[511] **»**

هنا أصبح تشبيه البطلة بالأمّ قريبا لدرجة إسناد السوار لأمه. والدليل على ذلك الشّرح الآتي من الرواية نفسها:

"دعيني أضم كلّ من أحببتهم فيك. أتأملك وأستعيد ملامح "السي الطاهر" في ابتسامتك ولون عينيك. فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلّتك. ما أجمل أن تعود أمي في سوارٍ بمعصمك، ويعود الوطن اليوم في مقدمك. وما أجمل أن تكون أنت .. هي أنت.[512]"

« Laisse-moi enlacer en toi tous ceux que j'ai aimés. Je revois si Tahar dans ton sourire et le miel de tes yeux. Martyrs dans ton apparition ? Quel bonheur bracelet parant ton poignet, et le pays dans ta venue ! Quel bonheur que tu sois toi… Toi !"

أنت الأولى : المدلول الأول : **حياة**

أنـت الثانيـة : السي الطاهر "الشهداء"+أمه+الوطن وهنا يتم الانتقال من الصورة الذهنية البسيطة إلى الصورة الذهنية المعقدة.

نجد هنا التّوصّل إلى حتمية الحب، الاستعباد في الحب وربما لنا حتى أن نصفها مازوشية Masochisme مقابل ساديّة Sadisme البطلة من أجل إحداث تناقض وانعكاس لضوء البطل على عتمة البطلة والعكس Contrast إذ يخضع البطل أقواله لما يسمى في البرمجة العصبية "القاضي" أو "الحاكم" وهو بذلك يحكم على ذاته بالوقوع الأبدي في حبها:

"وكنت أعي في تلك اللّحظة ...أنّني سواء رأيتُك أم لم أركِ بعدَ اليوم، فقد أحببتك.. وانتهى الأمر[513]**."**

"وكنت أرتكب لحظتها أجمل الحماقات"

---

[511]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.64.

[512]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص67.

[513]. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص69.

"كنت امرأةً ساديّة، وكنتُ أعرف ذلك[514]."

« J'étais conscient … que je t'aimais… un point c'est tout, que je sois appelé à te revoir ou pas.[515] »

« Tu es du genre sadique. Je le savais.[516] »

هنا يثبت لنا خالد بأن البطلة لم تقم بتصرف خارق للعادة كي تجذبه إليها بل إن كل مقومات الماضي بما يسمى بـ"قانون الجذب" كانت تتداعى أمامه لدرجة أن كل سلوكٍ ستسلكه كان سيحظى ـ بالضّرورة ـ بتأويل إيجابيّ في ذهنه.

ومثالا آخر على المازوشية Masochisme، نقترح المقطع الآتي :

"آه .. أيتها الكاذبة الصّغيرة .. أعذب الكذب كان كذبك، وأكثره ألماً كذلك.[517]"

« Ah petite menteuse.. Le plus doux mensonge était le tien, le plus douloureux aussi.[518] »

وهنا نستحضر اضطراب التعلق العاطفيّ الذي يصبح فيه الألم مصاحباً للّذة وهو ضبطاً ما تم وصفه في هذا المثال.

والدّليل الذي يؤكّد المازوشية التي تناولناها موجود كذلك في المقطع الآتي:

"أم تُراني ككلّ المُبدعين، كنت مازوشيّاً بتفوّق، وأصرّ في غياب السّعادة المطلقة، أن أعيش حزني المطلق، وأن أذهب معك إلى أبعد نقطة في تعذيب النّفس فأمارس كيّ هذا القلب بنفسي كي يُشفى منك[519] ؟"

« Ou parce que j'étais, comme tous les créateurs, masochiste au point de me complaire dans l'absolue absence de bonheur, de vivre l'extrême peine comme une félicité, d'aller avec toi jusqu'au bout de la torture, pour être capable de poignarder de ma main ce cœur et qu'il guérisse de toi ? »

---

514. المرجع نفسه، ص 342.

515. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.67.

516. Ibid, p. 327.

517. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص128.

518. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.127.

519. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 271.

نلاحظ اعترافاً صريحا للراوي بمازوشيته وهو ما يؤكد افتراضاتنا السابقة جميعها كما إن هذا الاعتراف يحمل كذلك الدلالة المزدوجة للألم واللّذة اللذَين ذكرناهما من قبل.

يُشفى من مرض، مرض الذاكرة، أنت المرض، أنت = الذاكرة

دلالةُ الحُلُم:

تتّخذ البطلة هنا مدلولاً آخر لكن بمفهوم أوسع حيث ترتبط بأحلام خالد وقناعاته وكل ما فقده في وطنه:

"أيمكن أن تجتمع كل هذه المصادفات، في مصادفة واحدة؟ وكل هذه الأشياء التي كانت قناعاتي الثابتة وأحلامي الوطنية الأولى، في امرأة واحدة.. وأنت تكون هذه المرأة هي أنت[520]؟"

« Se pouvait-il que toutes ces coïncidences convergent pour n'en former qu'une ? Se pouvait-il que toutes ces choses qui étaient mes convictions immuables, primordiales…mes idéaux quant à ma nation convergent vers une femme …Et que cette femme soit toi ?[521] »

نفهم من هذا المثال أن البطل منح البطلة السلطة المطلقة على أحلامه وعلى سعادته من منظور أنه لخص كلّ مراده في المرأة التي تمثّلها.

نلاحظ كذلك عند نطقها لاسمها لأول مرة أمامه، أن ردة فعله كانت متعلّقة بالماضي تعلقا وطيداً يكاد يدنو من درجة الجنون لقوة العبارات والكلمات التي استخدمها البطل حيث يقول:

"توقّف القلب عند هذا الاسم .. وركضت الذاكرة إلى الوراء.. تعثّر اللّسان وهو يلفظ هذا الاسم بعد ربع قرن تماماً." ليستدرك قائلاً :" وبرغم ذلك أحب أن أسمّيك حياة لأنني قد

[520]. المرجع نفسه، ص 91.

[521]. Mosteghanemi Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.90.

أكون الوحيد مع والدتك الذي يعرف اليوم هذا الاسم. أريد أن يكون بيننا ككلمة سرّ، ليذكّرك بعلاقتنا الاستثنائيّة، وبأنّك أيضاً.. طفلتي بطريقة ما[522]."

« A ce nom, mon cœur s'échauffa et ma mémoire recula d'un quart de siècle… Malgré cela, je préfère Hayat parce que je serais, avec ta mère, le seul à le connaître. Je veux qu'il soit comme un mot de passe entre nous, qu'il te rappelle notre « exceptionnelle » relation et que, d'une certaine façon, tu es aussi ma fille.[523] ***»***

التساؤل الذي نطرحه هنا، لو كان "حياة" هو اسم ابنة عم البطلة تلك التي لا تعني لهذا الرجل شيئاً أكان ليتعلّق به؟ أولو كانت حياة هي ابنة عمها شكلا ومضموناً أكان ذلك ليحدث فارقاً ما إزاء مشاعر البطل الراوي؟

نتأكد مما سبق بأن الاسم في ذاته والمرأة تلك في ذاتها لا يشكّلان امتيازاً ولا فَرادةً وإنما **ربط الاسم بالماضي،** وربط المرأة تلك **بالشيء الوحيد الذي يثبت وجود هذا الرجل انطلاقا من ماضيه ، بالأمر الوحيد الذي يوثّق نضاله ، بوالدها الشهيد، بالشيء الوحيد الذي يمكن أن يُحدث فارقاً ما في حياته الباهتة. الشيء الوحيد الذي من شأنه أن ينعش قلبه، أن يضفي ألوانا على حياته، أن يحقّق المعنى في رحلته للبحث عن المعنى.**

لذلك رجّح البطل ذلك الاسم، ليمتلك خصوصيّة ما، ليشعر بتلك الرغبة الرجولية في امتلاكها ولو باسم، بالتواطؤ مع والدتها في سر من الأسرار لمجرد أن يتعلق ذلك السّر بها، حتى إنه أعطى لنفسه حقا في امتلاكه لها ولو على سبيل الأبوة عندما قال : **طفلتي** رغما أنه يرى فيها **أمه** كذلك وحبيبته كذلك.

وهو الأمر الذي نثبت مصداقيّته بإدراج المقطع الآتي :

---

[522]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 110.

[523]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.110.

"كنت هنا أعرض عليك أبوّتي وكنتِ تعرضين عليّ أمومتك. أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي والتي أصبحت دون أن تدري .. أمّي[524]"

« Je te proposais ma paternité, tu me renvoyais ta maternité. Toi la jeune fille qui pouvait être ma fille, tu devenais sans t'en rendre compte… ma mère !

[525] »

نلاحظ هنا أن الابنة لا تمثّل رابطا ذهنيا بل هي رابط منطقيّ غير مبرمج، لكن عندما يقول أصبحتِ أمي فهي أصبحت كذلك بعد برمجتها امرأة فريدة من نوعها تمثّل الأنثى والوطن والأمّ.

إضافةً لذلك وعلى سبيل التّمثيل نُدرج المدلولات التي حاز عليها الدّالّ الواحد في المقطع الآتي:

"لم تكوني امرأةً، كنت مدينةً.... مدينة بنساء مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن (...).. **من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت. نساء كلهن أنت [526]"**

« Tu n'étais pas une femme … Tu étais une ville peuplée de silhouettes toutes différentes d'âge et de visage (…)depuis bien avant la génération de ma mère jusqu'à nos jours… des femmes, toutes toi.[527] »

الدّال = أنتِ = حياة (البطلة)

المدلول 1 = جاء بصيغة النفي = لم تكوني امرأة = كنتِ أكثر من ذلك بكثير (عنده هو)

المدلول 2 = الحاوي = مدينة

المدلول 3 = المحتوى نساء متناقضات.

زمن التّدلال = من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت.

---

[524]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 118.

[525]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.119.

[526]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 141.

[527]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.141.

لقد ذكرنا في الفصل السابق من الدّراسة بأن التعلّق هو متلازمةٌ تتشكّلُ تدريجيا ولهذا السّبب يشبه التعلق الإدمان ذلك أنّ الإدمان تدريجيّ في تكوينه إلى أن يصبح حلّه الآنيّ صعباً بل ومستحيلاً وأي محاولة لكسره دفعة لن تكون سوى مظهرا من مظاهر تدمير الذّات Autosabotage.

سندرج فيما يأتي مثالا من الرواية يدلّ على زمنيّة التّعلّق Chronologie de l'attachement التي تحدثنا عنها:

"كنت أشهد تحوّلك التّدريجيّ إلى مدينة تسكنني منذ الأزل[528]**."**

« J'assistais à ta mue progressive en ville qui m'habitait depuis toujours.[529] **»**

يبيّن هذا المقطع أن الربط الذّهنيّ بين رمزيّة هذه المرأة ودلالة مدينة قسنطينة لدى البطل يزيدُ يوما بعد يوم وهذا هو التّشكيلُ الأدبيّ للتّدرج الخاص بالتّعلّق والذي يغدو من الصعب تفكيكُه بعدئذٍ.

ندرج فيما يلي مقطعا آخر يشرح المقطع السابق ويؤكّده بشيء من التفصيل في الوصف :

" كنت أشهد تغيّرك المفاجئ وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السّرّيّة، تزورين أولياءها، تتعطّرين ببخورها، ترتدين قندورة من القطيفة في لون ثياب "أمّا" تمشين وتعودين على جسورها فأكاد أسمع وقع خلخالك الذّهبيّ يرنّ في كهوف الذّاكرة. أكاد ألمح آثار الحناء على كعب قدميك المهيّأتين للأعياد [530] **".**

« Jour après jour, tu prenais l'apparence de cette ville, endossais ses reliefs, habitais ses grottes, sa mémoire, ses cavernes secrètes, rendais visite à ses marabouts, te parfumais de ses encens, t'habillais de sa gandoura de velours bordeaux, celle de ma mère, longeais ses ponts, à tel point qu'il me semblait

[528] مستغانمي، أحلام : **ذاكـرة الجسـد**، مرجع سبق ذكره، ص 141.

[529]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair***, op, cit, p 142.

[530]. مستغانمي، أحلام : **ذاكـرة الجسـد**، مرجع سبق ذكره، ص 141.

entendre en écho le tintement de tes bracelets de cheville dans les grottes de la mémoire … apercevoir le henné sur tes pieds préparés pour une noce [531] »

إنّ هذا الوصف يوطّد الرّبط المذكور بل يصله صلةً مباشرةً بألم الذاكرة ووجع الماضي، وبمجرد أن هذه المرأة أصبحت حاملةً للمدلول الثّقافيّ لمدينة قسنطينة بتفاصيلها البيّنة وتعابيرها السّحيقة علقَت بالبطل بشكل غير قابل للتفكيك في تلكم اللّحظة.

وهمُ المدلـــول :

هنالك مقطع آخر نفهم من خلاله عملية الربط التي لا تمثّل الحقيقة والتي هي وليدة توهّم البطل لا غير في حديثه عن التّقارب الدّلاليّ بين البطلة ومدينة قسنطينة، حيث يوضعُ تشبيهٌ هو الذي جعله يختارها كَ"**مُشبَّه**" مع احتسابِ أوجه الشّبه :

" هكذا أراك، فيك شيءٌ من تعاريج هذه المدينة، من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها، من هذا النهر الزّبديّ الذي يشطر جسدها، من أنوثتها وإغرائها السّرّي ودوارها[532]**."**

« C'est ainsi que je te vois, tu portes en toi certains traits de cette ville, la ligne de ses ponts, sa silhouette altière, ses falaises, ses grottes, et ses précipices, et cet oued écumeux qui partage son corps, sa féminité, tout ce qui fait ses attraits secrets et ses vertiges [533] **»**

لم يُدرج البطل تلك التّشبيهات دفعةً واحدة بل يمكننا القول إنّه بعثرها على مدى الرواية فنجد في مناطق متفرقة من الرواية استرسالا في التشبيهات كما هي الحال بالنّسبة للمثال الآتي:

"كانت تشبهك .. تحمل اسمين مثلك، وعدّة تواريخ للميلاد. خارجة لتوها من التاريخ، بِاسمين: واحد للتّداول. . وآخر للتّذكار[534]**."**

---

[531]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la cair***, op, cit, p. 142.

[532]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص167.

[533]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, p.165.

[534]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص290.

« Elle te ressemblait… Elle avait plusieurs dates de naissance, portait deux noms, l'un familier, l'autre pour la mémoire. [535]**»**

داءُ الحنين:

"هل الحنين وعكةٌ صحية؟ مريضٌ أنا بكِ قسنطينة.[536] **؟"**

« Si la nostalgie était une maladie, alors je suis malade de toi, ô Constantine.[537] ***»***

نلاحظ هنا تلاعبا بالدلالات والمدلولات على سبيل التّشبيه البليغ. فيصبح الحنين وعكةً تماماً كما كانت الذاكرة مرضا بالنسبة للبطل.

و**حنين** هو نفسه اسم اللوحة التي رسم فيها الجسر على أنه البطلة وبالتالي الحنين هو الذاكرة وهو تلك المرأة وهو قسنطينة وها نحن بعدها نجده يقول :"مريض أنا بك قسنطينة." أي مريضٌ بذلك الكلّ، حيث تتّخذ قسنطينة في هذا المقام كلّ الكدلولات التي أسنبها البطل إليها سَلفاً.

أ. اللغة رابطاً للتّعلّــق :

سنُدرجُ فيما يلي مقطَعين يدلاّن على حالةٍ تكون فيها اللّغة رابطا من روابط التّعلّق الذي نحن بصدد تحليله. وبطبيعة الحال همزةُ الوصل هنا بين اللغة والتعلق هي الذاكرة.

أما المقطع الأول، فهو يتضمّن اللّهجة بحكم أن اللّهجة العامّيّة جزء لا يتجزأ من التاريخ والثّقافة والهُويّة كذلك وأما الثاني فيتضمن اللّغة العربية.

المقطع الخاص باللّهجة :

"وكنت أنا أستعيد لهجتي القديمة معك. كنت ألفظ التاء "تساء" على الطريقة القسنطينية. كنت أسألك مدلّلا "يالّا" كما لم يعد الرجال ينادون النّساء في قسنطينة. كنت أناديك بحنين "يا أميمة" بذلك النّداء الذي ورثته قسنطينة دون غيرها، عن أهل قريش منذ عصور.[538]**!".**

---

[535]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, p.165.

[536]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص317.

[537]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, p.307.

« Avec toi, je réapproprié mon accent. Le ta redevenait tsa, à la constantinoise. Je t'appelais « ya lla ! », une coquetterie dont ne sont plus capables les hommes de cette envers leurs femmes, et « ya oumaïma » petite mère, marque de tendresse héritée des Koraïchites anté-islamiques par la seule Constantine.[539] »

المقطع الخاص باللّغــة :

" معك رحت أكتشف العربيّة من جديد. أتعلّم التّحايل على هيبتها، أستسلم لإغرائها السّرّي، لتعاريجها، لإيحاءاتها. رحت أنحاز للحروف التي تشبهك . . لتاء الأنوثة . . لحاء الحرقة . . لهاء النّشوة . .لألف الكبرياء..للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر [540] ".

« Ta passion me faisait redécouvrir l'arabe. J'ai réappris à ruser contre la majesté de cette langue, à céder à ses tentations, ses sinuosités, ses suggestions, à pencher pour les mots qui te ressemblaient, le tà du féminin, le hà de la brûlure, le hàà de l'ivresse, le alif de la vanité…les points éparpillés sur son corps tels des grains de beauté[541]… »

ب. الذاكـــــرةُ هاجساً :

من المنطقي بما كان أن تصبح الذاكرة هاجسا ضمن تدرّج التّعلّق وهذا ما جعل البطل يعبّر عن ذلك الهاجس بعبارات تتراوح بين اللّوم وبين سؤال العتاب. ندرج المثال الآتي لنبيّن ذلك :

"لماذا كنت تطاردين ذاكرتي بالأسئلة؟ .... لماذا كل تلك الرغبة في مقاسمتي ذاكرتي وكلّ ما أحببت وما كرهت من أشياء.. أكانت الذاكرة عقدتك؟ (...)كيف يمكننا أن نغادر هذا المكان الذي أصبح جزءاً من ذاكرتنا؟ كيف. . ؟ وهو الذي وضعنا لعدّة أيام، خراج حدود الزّمان والمكان، في قاعة شاسعة، يؤثّثها الفن، وربع قرن من المعاناة والجنون ؟ " [542]

---

[538]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص142.

[539]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, p.142.

[540]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص219.

[541]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, p.214.

[542]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص ص 128–129.

« Pourquoi me harcelais-tu de question ? … pourquoi cette avidité à partager ma mémoire sur ce que j'avais aimé et détesté… La mémoire serait-elle ton complexe ? (…) Comment déserter ces lieux qui devenus <u>une partie de notre mémoire</u> ?Nous avions été pour quelques jours <u>hors du temps et hors de l'espace</u>, dans <u>cette immense pièce meublée par l'art</u> et <u>un quart de siècle de peines et de folie</u> » [543].

لقد ذكرت الرّوائيّة معالم التعلق العاطفي بإدراج الإطار الزمكاني "خارج حدود الزمان والمكان:

ربع قـــرن : الماضي.

بضعة أيـــام : زمن مجازي للتّعلّق.

قاعـــــة : أصبحت جزءا من الذاكرة.

حتى تسمية اللوحة " حنين " التي يعتبرها البطل توأم البطلة "حياة" تحمل دالا ومدلولا هو متعلق ضبطاً بالماضي.

في المثال الآتي يُفصح البطل عن علاقة الرسم بالذاكرة مجازاً وتضميناً من منظور أنه كان يرسم قنطرة الحبال وهو يشاهد جسر ميرابو ونهر السين. **ويعدّ هذا المقطع نقطة ارتكاز هامة للغاية في هذه الرواية بالذات.**

فمن جهة قد ألفت الكاتبة هذه الرواية **دون أن يسبق لها رؤية مدينة قسنطينة** بمعنى أنها رسمت للقارئ مدينة أحبتها ولم ترها وهذا مفهوم عميق للخيال الذي يحظى به الأدب والذي يمكنه أن يجعل من نص ما ظاهرةً أدبيّةً مثل ما حدث مع هذه الرّواية التي جعلت الملايين يتمنّون زيارة مدينة قسنطينة.

ومن جهة أخرى نفهم أفق تلقي المؤلّفة التي استلهمت هذه الفكرة من (أطلان) الذي قضى عمره كاملا في رسم مدينة واحدة هي قسنطينة.

---

[543]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, pp.129-130.

النّمـــوذج:

"لأنّنا لا نرسم بالضرورة ما نرى .. وإنّما ما رأيناه يوماً ونخاف أن لا نراه بعد ذلك أبداً..[544] ."

« On ne peint pas obligatoirement ce qu'on voit mais ce qu'on a vu un jour et qu'on craint de ne plus revoir » [545]**.**

أما التعلّق هنا فهو مرتبط بالخوف الذي يرافق الإبداع. ذلك أن الذات المتحررة تتميز بالتّخلي بينما تتميز الذات المتعلقة بالإحساس الدائم بالخوف من فقدان ما تعلّقت به، فتكون في حالة استنفار حتى خلال وجود ما تتعلق به بحكم أنها لا تعيش لحظة الآن إنما تركّز في عنصري الماضي الأليم والمُستقبل المُرعب الذي يوحي بالفقدان.

ت. منطـق الزمن في ذهن البطل المتعلّـق :

سندرج فيما يأتي مقطعين يحمل كلاهما منطقا مختلفا للزمن. هذا المنطق هو جزء من أجزاء **كسر القاعدة،** أو **كسر المألوف،** أو ما يسمى **الغريب في الترجمة** وهو من بين أهم عناصر الأدبية التي قد شرحناها في الفصل الأول.

المقطع الأول :

" كانت الأيام الفاصلة بين يوم الجمعة ويوم الإثنين تبدو طويلةً وكأنها لا تنتهي...تارة أعدها فتبدو لي أربعة أيام... ثمّ أعود فأعدّ اللّيالي .. فتبدو لي ثلاث ليالٍ كاملة [546].. ".

« Entre vendredi et lundi la distance m'avait semblée longue, infinie … Combien de jours y a-t-il entre vendredi et lundi ?Quatre me semble t-il. Mais il fallait compter les nuits, trois nuits entière [547] **».**

---

[544]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 162.

[545]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Mémoires de la chair,*** op, cit, pp.161.

[546]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 70.

[547]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p. 68.

المقطع الثاني :

"ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك. ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك [548] **".**

« Un quart de siècle de pages blanches, vides de toi. Un quart de siècle de jours qui se ressemblent, passés à l'attente [549] ***».***

نلاحظ أن كل ما في هذا المقطع يحمل في طياته الماضي حيثُ تعتري كنهَ البطل مشاعر عديدة ليتمّ الربط الذهني المتعلق بالزمن وكأنه كان ينتظرها منذ سنوات وهو يحملها عبء هذا الانتظار مما يؤكد بأنه متعلّق بفكرة معيّنة أكثر من تعلّقه بشخص تلك المرأة.

ث. التّعلّــق وتأنيب الضّميـــر:

هنالك في المقطع الآتي اعتراف بأنّ لعلاقة خالد بحياة علاقة مرتبطة بالماضي في جانبها السلبي والإيجابيّ. فيتساءلُ خالد هنا عن الورطة التي يمكن أن يكون قد وقع فيها والتي يمكن أن تكون في شكل ممنوع يُعترف بكونه كذلك لكنه مرغوب في الوقت ذاته.

" تراني سأخون السي الطاهر قائدي ورفيقي وصديق عمر بأكمله. فأدنّس ذكراه وأسرق منه زهرة عمره الوحيدة.. ووصيّته الأخيرة ؟ أيمكن أن أفعل كلّ ذلك باسم الماضي، وأنا أحدّثك عن الماضي ؟ [550] **".**

« Si je n'étais pas en train de trahir Si Tahar, mon commandant, mon compagnon d'armes, l'amie de toute une vie… de souiller sa mémoire, de lui voler l'unique fleur de sa vie…et son dernier testament ? Etait-il possible que je fasse tout cela au nom du passé, en te parlant du passé ! [551] ***».***

---

[548]. مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 99.

[549]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p. 99.

[550]مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 101.

[551]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p. 101.

4. علاقة البطل بالبطلة من منظور الذّاكـــــــرة :

في المقطع الآتي هنالك تلخيص للعلاقة القائمة بين البطل والبطلة من منظور الذّاكرة والتي لها علاقة وطيدة بعنصر التعلق الذي نحن بصدد دراسته.

" كنا نكتشف بصمت أنّنا نتكامل بطريقة مخيفة. كنت أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنتِ أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أُودعه بعض ما حمّلتني السّنوات من ثقل. كنتِ فارغة كإسفنجة، وكنت أنا عميقاً ومثقلاً كبحر. رحت تمتلئين بي كلَّ يوم أكثر .. كنت أجهل ساعتها أنّني كنت كلّما فرغت امتلأت بك أيضاً وأنني كلّما وهبتك شيئاً من الماضي، حوّلتك إلى نسخةٍ مني. وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، طرقاً وأزقّةً مشتركة، وأفراحاً وأحزاناً مشتركةً كذلك. فقد كنا معاً معطوبي حرب، وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم فخرجنا كلٌّ بجرحه.. كان جرحي واضحاً وجرحك خفيّاً في الأعماق. لقد بتروا ذراعي وبتروا طفولتك..اقتلعوا من جسدي عُضواً..وأخذوا من أحضانك أباً [552] ".

« Silencieux, nous découvrions que nous nous complétions de façon effroyable. J'étais le passé que tu ignorais. Tu étais un présent sans mémoire…que j'essayais de charger d'un peu du poids dont m'avait accablé le passé. Tu étais sèche comme une éponge. J'étais aussi profond et lourd qu'une mer. Tu te gonflais de moi chaque jour un peu plus ; J'ignorais alors qu'à chaque fois que je me vidais, je me remplissais de toi, en t'offrant un fragment de mon passée, je te remodelais à mon image. Nous nous étions découvert une mémoire commune, rues et ruelles, joies et deuils. Nous étions des rescapés de guerre, chacun sa blessure… visible chez moi, caché chez toi. Ils m'avaient amputé un bras, ils t'avaient pris ton enfance. Ils avaient arraché un membre à mon corps, ils t'avaient enlevé un père [553] ***».***

ما نلاحظه كذلك في هذه المقارنة هو استخدامُ تشبيه يُستخدم عموماً في التعريف بالشخص الذي يُعاني من التّعلّق العاطفي. حيث نجد المختصّين في مجال علم النفس

[552] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 102.

[553]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p. 101-102.

يقولون إن الشخص المتعلّق هو بمثابة اسفنجةٍ تُفرغ من ذاتها ذاته وتمتلئ بالشّخص الذي تمّ تعلّق به وهي ضبطا الصورة التي صنعتها أحلام في المقطع.

1.4 المكـــــان مركـــزاً للتّعلّق:

يرى خالد في حياة مدينةَ ميلاده ووطنه ممّا يجعل دَويَّ الذاكرة أكثر صخباً على وجدانه في علاقته بها وتفكيره فيها حدّ رغبته في التخلص منها. لأنها صارت تمثل عنصراً زمكانيّاً spatio-temporel عنده; ولا يمكنه نسيانها لأن ذلك سيتطلب نسيان كلّ ما أُلحق بها. فيتحدث البطل عن العلاقة بين لوحة الجسر ـ جسر قسنطينة ـ التي رسمها وحياة البطلة قائلا :

"إنها أكثر من قنطرة .. إنها قسنطينة. وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللّوحة. يوم دخلت القاعة دخلت قسنطينة معك[554]**."**

« C'est plus qu'un pont, c'est Constantine...Ton autre parenté avec ce tableau ! Le jour de ton entrée dans la salle Constantine t'emboitait le pas.[555] ***»***

الرابط الذهني : قسنطينة.

في السياق نفسه نجد مثالا من المدوّنة وندرجه لأهمية كونه يثبت برمجة الرّوائيّة للراوي/البطل :

" وقرّرت في سرّي أن أحوّلك إلى مدينة شاهقة .. شامخة .. عريقة .. عميقة، لن يطالها الأقزام ولا القراصنة [556] **".**

« Je saurais te transformer en ville majestueuse, orgueilleuse, noble et forte, hors de la portée des minables et des pirates.[557] ***»***

---

[554] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 117.

[555]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p. 118.

[556] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 119.

[557]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.120.

هنا دليل حاسم على الشبكة الذهنية التي ما فتئت برمجتها تتشابك في ذهن البطل والتي كلّما تشابكت صعب حلّها وتسريحها. لأن الرابط هنا يصبح سحيقاً أكثر فأكثر.

هنالك مثال نرى من الهام إدراجه في هذا الجزء من الدراسة ذلك أنه يحتوي معرفة الرّوائيّة على لسان البطلة بحيثيات البرمجة التي نحن بصدد تحليلها.

يتضمّن النموذج اعتراف البطل بندمه على السماح للذاكرة باقتحام الأماكن التي كانت فضاء تعلّقه ومصدر ألمه بعدئذ.

" قرّرنا أن نلتقي في أحد المقاهي المجاورة لبيتي والتي تقدم وجبات غداء. وكنت أقترف إحدى حماقاتي الكبرى. لم أكن أعرف وقتها أنني أختار عنواناً لذاكرتي مُجاوراً تماماً لعناون بيتي، وأنني بذلك سأمنح الذكريات حقّ مطاردتي. لم أعد أذكر الآن، كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدّائم لجنوننا. وكيف أصبح تدريجيّاً يشبهنا [558] **"**

« Nous avions opté pour un café-restaurant situé près de chez-moi. Ce rendez-vous fut l'une de mes plus grandes erreurs. Je donnais une adresse à la mémoire, tout près de chez- moi, et un droit de harcèlement aux souvenir. Je ne me souviens plus comment ce café devin une adresse permanente pour notre folie, et comment petit à petit, il commença à nous ressembler [559] **».**

أمّا النموذج الآتي فهو يمثل الجانب الآخر من التعلق، الجانب الذي تصبح فيه كلّ الأماكن جميلة بمجرد أن تكون فيها البطلة حياة، والذي تفقد فيه معناها ومدلولاتها بمجرد رحيل حياة عنها، من بين هذه الأماكن نذكر بيت البطل.

" أيّ جنون كان . . أن آتي بك إلى هنا ، أن أفتح لكِ عالمي السّرّيّ الآخر، أن أحولك إلى جزء من هذا البيت الذي أصبح جنّتي في انتظارك، والذي قد يصبح جحيمي بعدك [560] **".**

---

[558] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 139.

[559]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.140.

[560] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 157.

« N'était-ce pas fou de t'inviter chez moi, de te donner accès à mon univers secret, de te faire partie intégrante de cette maison …devenue mon Eden en t'attendant, et qui serait probablement mon enfer après ton départ ? [561] ***»***

هنالك شطران في هذا النموذج. أما الأول فهو متعلق بالربط الذهني للتعلق العاطفي وأما الثاني فيمثّل التعلق الزمنيّ :

الدال : البيت

المدلول : جنة

المرجع: متعلق بزمنين، الزمن : ز1: في انتظارها : جنته ، ز2: الجحيم الذي يعيشه من بعدها.

التّعلّق مقابل السّاديّة:

تقول البطلة وهي تتحدث عن زوربا :

"تعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدّها. أتذكر قصّة الكرز، يوم كلن يحب الكرز كثيراً وقرّر أن يُشفى من ولعه، بأن يأكل منه كثيراً.. كثيراً حتى يتقيّأه .. بعد ذلك أصبح يعامله كفاكهة عاديّة. كانت تلك طريقته في أن يُشفى من الأشياء التي يشعر أنها تستعبده. [562] **"**

« Te souviens-tu de son histoire de cerises ? Voulant en finir avec sa gourmandise, il en mange jusqu'à vomir. Ce n'est qu'après cela qu'il se met à regarder les cerises comme un fruit ordinaire. Sa façon de se libérer de ce qui pouvait l'assujettir. [563] ***»***

نلاحظ هنا بأن الروائيّة قد تحدّثت على لسان البطلة ولو بشكل ضمني عن البرمجة، وعن قضية التحكم في اللّاوعي من خلال العقل التحليلي الواقع بين العقل الباطن والوعي، ومن

---

[561]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.157.

[562]مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 122.

[563]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.122.

خلال تغيير التركيبة أي نظرتنا إلى الأمور يمكننا تغيير علاقتنا بها والأمر هنا متعلق ضبطاً بقضيّة التّعلّق لكن من وجهة نظر سادية إذا ما تعلق الأمر بشخص ما بدلا من الكرز يعني أن هذا المقطع موجع إذا ما اتخذناه مجازا متعلقا بإنهاء العلاقات مع الغير.

والدليل على كل ما ذكرنا هو أن البطلة طبّقت هذه الفكرة حرفيا على أرض واقع الرواية عندما قرّرت الزواج من رجل لا يملك أدنى صفات الرّجولة ولم تتوقف عند هذا الأمر بل إنها برّرت ذلك وكأنها تتخلص من حفنة كرز على طريقة زوربا:

"خالد أتدري أنّني أحببتك.. إنّه حدث أن أردتك واشتهيتُك حدّ الجنون .. شيءٌ فيكَ جرّدني من عقلي يوماً .. ولكنّني قرّرتُ أن أُشفى منك .. كانت علاقة حبّنا علاقةً مرضيّة[564]."

« Khaled , sais-tu que je t'ai aimé.., et désiré à la folie ? J'avais décidé de me guérir de toi… Notre relation avait un côté maladif.[565] »

5. المرحلة الثانية : تفاقُم التّعلّـــق

سندرج نموذجا يبرز التعلّق العاطفيّ الذي بلغَ أَوجه ضمن مشاعر الاحتياج والافتقاد :

"هل أمسك بأطراف ثوبك وأجهش بالبكاء؟ هل أتحدث إليك ساعات، لأقنعك أنّني لن أقدر بعد اليوم على العيش بدونك، وأنّ الزّمن بعدك لا يُقاسُ بالسّاعات ولا بالأيام، وأنّني أدمنتك؟ كيف أقنعكِ أنني أصبحت عبدا لصوتك عندما يأتي على الهاتف؟ عبداً لضحكتك لطلّتك، لحضورك الأنثويّ الشّهيّ، لتناقضك التّلقائيّ في كلّ شيء وفي كلّ لحظة. عبدٌ لمدينةٍ أصبحت أنت، لذاكرة أصبحت أنت، لكلّ شيء لمسته أو عبرته يوماً[566]."

«Comment te convaincre que je suis devenu l'esclave de ta seule voix quand elle se manifestait au téléphone ? Esclave de ton rire, de ton apparition, de ta présence féminine si désirable, de tes contradictions soudaines à tout propos,

---

[564] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 277.

[565]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.269.

[566] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 171.

à tout moment, esclave d'une ville devenue toi, d'une mémoire devenue toi, de toute chose que tu avais touchée ou foulée un jour. [567]»

نلاحظ هنا بأن خالد بلغ أقصى درجة يمكن أن يبلُغها شخصٌ يعاني من التّعلّق العاطفيّ. وفي هذه المرحلة بالذات تسقط الهيبةُ والألقابُ والإنجازاتُ والسّن والرّصانة والحكمةُ جميعاً. ويتذبذب التفكير وينصبّ التركيز كله في الشخص الذي تم التعلق به مع ذكر أكبر عدد من الروابط الذهنية التي تجعل منه سلسةً معقّدة وصعبةَ التّفكيك.

ننوّه إلى أن هذا المقطع هو من بين أقوى المقاطع المترجمة في هذه الرواية تركيبا وتمثيلا وأدبيّةً. ولو حاول الواحد منا إلقاءَهُ كاملا باللغتين لحصل على الإيقاع نفسه بين العربية والفرنسية وهو تكافؤ إيقاعي نادرا ما يتحقق في نص الترجمة وقد بلغ هنا درجةً لافتةً من الاتّساق.

آخر مقطع ندرجه في هذا الجزء هو تصريحُ خالد بالتعلّق واعترافه العلنيّ به حيث رسم المشهد بإقامة الفرق بينه وبين حياة مرة أخرى.

"كنتِ تفرغين من الأشياء كلّما كتبتِ عنها... وكنتُ كلما رسمت امتلأت بها أكثر وكأنني أبعث الحياةَ في تفاصيلها المنسيّة. وإذا بي أزدادُ تعلّقاً بها وأنا أعلّقها من جديد على جدران الذّاكرة.[568]"

هذا هو أفصح تعبير عن برمجة التعلق ضمن الذاكرة من لدن الكاتبة. وهو ما يفسّر بأن حياة كانت بارعة في النّسيان وبأن خالد كان بارعاً في تجميع الذّاكرة بأدقّ تفاصيلها.

6. المرحلة الثالثة : العودةُ تدريجيّاً إلى الوعي

حل العقدة/ حل شبكة الروابط الذهنية والعاطفية للتعلق " الندم / التصويب " :

---

[567]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.122.

[568] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 183.

الندم (مرحلة الاستيقاظ) :

سندرج في النموذج الآتي كيفيّة تفكيك أوجه الشّبه التي كانت تمثل روابط ذهنية سلفاً، للانتقال إلى مرحلة الحقيقة، مرحلة الاستيقاظ بعد دوار ما أسمته الكاتبة "الحب" وما يعرف في الحقيقة بالتعلّق.

"كيف حدث يوماً .. أن وجدتُ فيكِ شبهاً بأمي. كيف تصوّرتك تلبسين ثوبها العنابي، وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟". أي جنونٍ كان ذلك .. ، وأية حماقة[569]؟"

« Comment ai-je pu un jour… trouver en toi une ressemblance avec ma mère ? Comment ai-je pu t'imaginer revêtant sa robe bordeaux, et pétrissant, avec ces doigts aux longs ongles teintés, cette galette dont j'ai perdu le goût depuis longtemps ? Quelle folie, et quelle prétention de ma part ! [570]»

الاعتراف:

سندرج فيما يلي اعتراف البطل خالد بأنه كان بعلم بأنه يسير في طريق محفوفة بالمخاطر حيث يعترف بأنه كان على علم بأن النظر إلى الخلف يمكن أن يكلّفه الكثير.

"أم تراني كنت مرتبكاً لأنني كنت أجلس أمام الماضي لا غير لأضفي على الذاكرة ـ وليس على لوحة ـ بعض "الروتوشات"؟.[571]"

« Ou étais-je troublé parce que je faisais face au passé … et m'efforçais de retoucher non un tableau mais une mémoire[572] ?

[569] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 17.

[570]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.18.

[571] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص132.

[572]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.18.

7. المرحلة الرّابعة : الفكّ التّدريجيّ للروابط

في النموذج الآتي يبدأ البطل خالد في تغيير مسمّيات الأمور شيئاً فشيئاً بهدف هدم ما تمّ تشكيلُه من خلال الروابط الذّهنيّة :

"لستِ حبيبتي. .أنت مشروع حبّي القادم. أنت مشروع قصّتي القادمة وفرحي القادم[573]**."**

« Tu n'es pas mon amour… Tu es un projet d'amour pour les temps à venir, un projet pour mon histoire future, mon bonheur futur.[574] ***»***

الدال : كان حبيبة / ثم انتقل به البطل إلى صيغة النفي : لستِ حبيبتي

في النّموذج الآتي ندرج اكتشاف الكاتب لبداية التحرر من التّعلّق من خلال إدراكٍ معيّن تضعه الرّوائيّة لتؤهّل التعلّق صوبَ التّحرّر بشكل من الأشكال:

"لا تحاولي .. فأنا غادرتُ ذاكرتي يوم وقعت على اكتشاف مذهل: لم تكن تلك الذاكرة لي، وإنما كانت ذاكرةً مُشتركةً أتقاسمها معك.[575]**"**

« N'essaie pas.. j'ai déserté ma mémoire le jour où j'ai découvert qu'elle était collective, que je la partageais avec toi.[576] ***»***

ينتقل البطل خالد بعد ذلك إلى صياغة نوع من أنواع العتاب على سبيل اليقظة وتتحوّل الصّفات الإيجابيّة دلاليّا إلى صفات سلبيّة عمليّا (كان قد استخدم كلمة كاذبة من منظور غير سلبيّ ليضعه في النموذج الآتي في سياقه السّلبي) :

"فلماذا كلّ هذا الألم ..؟ أكذب الأمّهات أنت، وأحمق العشاق أنا[577]**."**

« Pourquoi toute cette douleur ? Pourquoi … La plus mensongère des mères c'est toi, et le plus ardent amoureux c'est moi ![578] ***»***

---

[573] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 280.

[574]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.272.

[575] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 376.

[576]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.357.

[577] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 377.

[578]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.358.

ندرج في المثال الآتي ما يؤكد ما قلناه في بداية هذا التحليل، وهو أن البطلة حياة في الحقيقة لم تفرض ذاتها على خالد. وبأنها لم تكن بتلك الفرادة ولا بذلك السحر إنما هو الذي ألبسها كلّ الدلالات السابقة. وها هي الروائية الآن تعيد برمجة عقله لحل الحبكة السردية.

"لم تكوني كاذبةً معي .. ولا كنتِ صادقةً معي .. لا كنت عاشقةً ولا خائنة .. لا كنت ابنتي .. ولا كنتِ أمي حقا[579]**."**

« Tu n'étais ni menteuse … ni sincère avec moi. Tu n'étais ni amoureuse de moi.. ni vraiment infidèle.[580] ***»***

نختم هذه المرحلة باعتراف آخر للكاتب بمسألة التعلق وبانتقاله من البطلة إلى أخيه الذي بدأ يكتشفه لتوه، فبعد الكارثة التي حلت به بزواج البطلة من غيره وكل الدمار الذي لحق به حدث معه ما يحدث مع أي متعلق عاطفي. وتفسيرُ ذلك هو أن الشخص المتعلق عندما يتخلى عنه شخص ما فهو يداوي تعلقه بتعلق آخر وهي عمليةٌ تبقى انتقاليّة إلى أن يصل صاحبها إلى درجة متقدمة من الوعي ليتحكم فيها. ومع ذلك يمكننا أن نقول إن خالد هنا انتقل إلى درجة من الوعي تختلف عن تلك التي عانى منها في المراحل السابقة.

"بدأت أتعلق بحسّان فقط، وكأنّني اكتشفت فجأةً وجوده. وأصبح أمره وحده يهمّني بعدما وعيت أنّه كلّ ما تبقّى لي في هذا العالم.[581]**""**

« La chose la plus importante qui me soit arrivée tout au long de ces années, ce fut de renouer avec Hassan et de m'attacher à lui. Il était tout ce qui me restait dans cette vie. »

[579] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 379.

[580]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.358.

[581] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 383.

8. المرحلة الخامسة : البرمجة الجديدة/ البناء الذي يلي الهدم :

سنُدرجُ فيما يلي مقطعاً لبداية التّشافي عند البطل خالد، وهي مرحلةٌ معروفة في حلقة التّعلق العاطفيّ حيث يبدأ الشخص المتعلّق في إدراك ما يدور حوله حتى مع بقاء الألم لكنه يتآلف معه ويبدأ في اكتشاف العالم الخارجي الذي كان غائبا عنه وهو في غيبوبة التّعلُّق.

وسنلاحظ في المقطع كذلك بداية رحلة التوازن العاطفي لدى البطل. هذا التوازن الذي كان لابدّ على الكاتبة أن تضيفه لكي تختم الرواية دون أن تضع حدا للوجع بما أن الوجع هو المادة الخام لأعمالها. فالغاية من ذلك إنما هي نقل الأحداث صوبَ مرحلةٍ أشدُّ وَعياً بالأحداث لإعادة تثبيت التاريخِ موضوعاً أساسيّا تمّ تمريره في هذه الرواية من خلال التعلق المذكور.

" بدأت أتصالح مع الأشياء، أقمت علاقات طيبة مع نهر السين، مع جسر ميرابو..مع كلّ المعالم التي كانت تقابلني من تلك النافذة، والتي كنت في معاداة لها دون سبب.[582]"

« Je commençais à me réconcilier avec ce qui m'entourait, la Seine, le pond Mirabeau et tous les édifices que je voyais de ma fenêtre, et avec lesquels j'entretenais une hostilité due à je ne sais quelle raison.[583] »

نكتشف إذن بأنه مثلما تشكّلت اعتقادات في المرحلة التدريجيّة لتكوين التعلق (كنتُ لا أحب اللون الأبيض / أصبحتُ أحبه)، كذلك في مرحلة فكّ التعلق بدأت الاعتقادات في التحوّل وهي مرحلةٌ منطقية جدا لفك عقدة الحبكة السردية (كنت في معاداة لها /بدأتُ أتصالحُ معها).

أمّا في النموذج الآتي فسيدخل من خلاله البطل خالد إلى مرحلة النّسيان ولو كان ذلك شكليّا إلا أن مجرد الاعتراف به هو دليل على جاهزيّته لاستقبال هذه المرحلة بوعي:

---

[582] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 385.

[583]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.364.

"نسي هذا الجسد شوقه لك، نسي تطرّفه وحماقاته وإضرابه عن كلّ لذة ما عدا لذّتك الوهميّة[584]."

« Ce corps avait oublié son désir de toi, oublié ses excès de désir de toi, sa stupidité et son entêtement à ne vouloir prendre plaisir que de ton corps. [585]**»**

ونلاحظ هنا أن البطل يقدّم تعريفا بليغاً للغاية بشأن مفهوم التعلق حينما يقول : "إضرابه عن كل لذة ما عدا لذتك" وهو ضبطا ما يحدث في حالة التعلق. حيث يتخلى الإنسان عن حبّ أي شخص وأية لذة وأي شيء عدا الشخص المعني بالتعلق لذلك لا يستطيع مجرد التفكير في غيابه بعدما امتلأ كليا به، فأصبح مثل التنفس والطعام والشراب وهذا هو الأمر غير الصحيّ في هذا النوع من العلاقات."

كما نلاحظ أن هنالك غيابا لدلالة "الوهمية" في نص الترجمة مع اختصار اللذة في الجسد لا غير. ***« Ne céder à aucun désir hormis tes désirs illusoires. »***

تكذيب الذات:

يصل خالد هنا إلى تكذيب ما كان قد أجزم عليه عندما كان مولعاً بهذه المرأة، قد يكون هذا التّكذيب نوعا من أنواع الإنكار لكنه اعترافٌ ما بأنه لم يكن على صواب في تعليق كل تلك المدلولات والرموز على كتفي تلك المرأة وهو ما يبرز جليا في النّموذج الآتي :

"من قال إنّ هنالك امرأةٌ منفى، وامرأة وطن، فقد كذب.."[586]

"Qui a dit qu'il y a une femme-exil, une femme patrie, a menti.[587] **»**

---

[584] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 385.

[585]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.364.

[586] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 385.

[587]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p364.

مبدأ التّعميم:

نلاحظ أنّ البطل في مرحلة التّعلّق كان في كل مرة يؤكّد على فرادة تلك المرأة وعلى كونها لا تشبه النساء الأخريات في شيء عدا جزء من الشبه ألحقه بوالدته من باب تقديسها. لكننا سنلاحظ في النّموذج الآتي وفي هذه المرحلة بالذّات من تفكيك التّعلّق المذكور بأنه نقل تلك المرأة من المكانة المقدّسة التي كانت تحظى بها في قلبه دون كل النساء إلى مرتبة المرأة العاديّة وأفضل طريقة للتعبير عن ذلك هي **التّعميم** الذي يليه الحسمُ مباشرةً.

"لا مساحة للنّساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطّريق الذي يؤدّي إليهنّ. في الواقع هناك طريق واحد لا أكثر[588]**."**

« Les femmes n'ont pas d'existence hors des limites de leur corps. La mémoire n'est pas la voie qui mène vers elles. Il n'existe qu'une seule voie. [589]**»**

إعادةُ بناء التّصوّر الذّهنـــــيّ :

ننتقل الآن إلى أهم مقطع لإعادة بناء التصور الذهني عند البطل وهو الذي يؤكّد بأن تشكيل التعلق هو عمليّة ذهنيّة بحتة لا ذنب لمن نتعلق به فيها. وبمجرّد أن نعي جذر الفكرة التي أحدثت ذلك التعلق، وبمجرّد تغيير تلك الفكرة وتحوير منطقها يمكن اكتشاف حقيقة الألم وتغيير منحاه انطلاقا من ذلك. وهذا الأمر طبيعيّ جدا في هذه المرحلة بالذات لأن البطل أصبح يدرك ما يحيط به فستتعدّد الأمور التي سيكتشفها تدريجيا وهو ما يثبته النموذج الآتي :

"اكتشفت شيئاً لا بدّ أن أقوله لك اليوم. .الرغبة محض قضيّةٍ ذهنية. ممارسة خياليّة لا أكثر. وهم نخلقه في لحظة جنون نقع فيها عبيداً لشخص واحد، ونحكم عليه بالروعة[590] **المطلقة**

[588] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 385.

[589]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, pp. 364-365.

لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق. رغبة تولد هكذا من شيء مجهول، قد يُعيدُنا إلى ذكرى أخرى. . لعطر رائحةٍ أخرى .. لكلمة، لوجه.. رغبةٌ جنونيّة تولد في مكان آخر خارج الجسد، من الذّاكرة أو ربما من اللّاشعور، من أشياء غامضة تسلّلت إليها أنتٍ ذات يوم، وإذا بك الأروع، وإذا بك الأشهى، وإذا كلّ النساء أنتِ[591]."

« J'ai découvert une chose que je dois t'avouer aujourd'hui : le désir est mental. C'est une pratique spirituelle, une illusion qui naît d'un moment de folie où l'on tombe esclave d'une personne qu'on décrète « absolument exceptionnelle » pour une raison qui défie toute logique. Un illusion qui naît de rien, qui peut nous ramener à une autre mémoire, à l'odeur d'un autre parfum, à une autre parole, à un autre visage… qui nait hors du corps, de la mémoire ou de l'inconscient, de lieux mystérieux que tu as réussi à investir un jour pour devenir la plus merveilleuse, la plus désirable, un idéal de femme.[592] »

إنّ هذا المقطع الذي أدرجناه دليلٌ على كل المعطيات التي قدمناها في الفصل السابق وفي هذا الفصل حول مجريات التعلق العاطفي، من خلال الروابط الذهنية التي يذكرها البطل (عطر، وجه والدته مثلا، كلمة، ذكرى ...).

القضية إذن هي قضية ألم وُجد في الماضي فتوجب أن يتكرّر في الحاضر. وعند وجود تلك العناصر التي أعادت البطل إلى مدينته وتاريخه وهويته وكفاحه الذي حُرمَ منه وضع مُسبِّب هذه الذكرى في مكانة القداسة وأصبح عبدا لها دون أن يعي بكيفيّة تشكّل ذلك الرّبط كونه يقول "لسبب مجهول / غير منطقي ...". وعندما يقول من الذاكرة أو ربما من

---

[590] هذه هي الملاحظة التي أدرجتها سلفا هو أنه لم يكن في تلك المرأة شيء يستحق التعلق إلى هذا الحد ولا هي بادرت بذلك. لقد قام البطل بإفراغ كل الركام التاريخي الزمكلني العاطفي في شخصيتها وكدّسه في ذهنه وهو ما يثبت الفرضيات السابق ذكرها في هذه الدراسة.

[591] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص ص 385-386.

[592]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p365.

اللاشعور هو يؤكّد نظرية التعلق لأن هذه الأزمة تنطلق من وجع الماضي لا شعوريا لذلك يتوقف الزمن وتتوقف الحكمة والرصانة وحتى العقل والتوازن.

المسكوت عنه هنـــا :

الذاكرة = الماضي

اللاشعور =اللاوعي (وإذا بك الأروع **ولست كذلك في الحقيقة**، وإذا بك الأشهى **ولست كذلك** في الحقيقة، وإذا كل النساء أنت **ولست في الحقيقة كذلك**).

مفهوم الحبّ انزياحاً :

نصل الآن إلى آخر مفهوم نجزم بأنه المفهوم الأساسيّ لأدبيّة رواية ذاكرة الجسد وحتى فوضى الحواس وهو مفهوم الحبّ. لقد ذكرنا أن الأساس التّصوري الذي وضعته الكاتبة في مطلع الرّواية بتعريفها الحب على أنه ما حدث بين خالد وحياة حيث أكدنا بأنّ هذا الانزياح هو في الحقيقة مفهوم للتعلق لا للحبّ وهو ما يشكّل مادة للكثير من الأعمال الأدبيّة.

ولكون الذاكرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالألم في هذه الرواية فإنّ الكاتبة تلخّص منطق الرواية في علاقة الذاكرة بواقع شخصيّاتها الرّئيسيّة مُجتمعةً في مقطع واحد :

"نحنُ لا نُشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحنُ نرسم، ولهذا يموتُ بعضُنا أيضا[593]**"**

« De lé mémoire on ne guérit jamais. C'est pour cela qu'on écrit, qu'on peint. Certains en meurent.[594] ***»***

لهذا نحنُ نكتب : حياة.

لهذا نحن نرسم : خالد.

لهذا يموتُ بعضنا : زياد الذي استشهد.

[593] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص7.

[594]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p.9.

سنصل الآن في نهاية الرواية إلى إعادة صياغة هذا الأساس التّصوّري مرّة أخرى وهو الأمر الذي يُعيدنا إلى أول نموذج درسناه ضمن مراحل التعلق لكن بمنطق مختلف تماما ليدل مرة أخرى على أن البطل بلغ مرحلةً من الإدراك تختلف كثيرا عن إدراكه المُغَيَّب خلال مرحلة التعلق. والمقطع الآتي يشرح ذلك :

"الحبّ هو ما حدث بيننا . . والأدب هو كلّ ما لم يحدث. نعم ولكن .. بين ما حدث وما لم يحدُث، حدثت أشياءُ أخرى لا علاقة لها بالحبّ ولا بالأدب[595]**."**

« L'amour c'est ce qui fut entre nous, la littérature tout ce qui n'advint pas ! … Oui mais entre ce qui est arrivé et ce qui n'est pas advenu, d'autres choses se sont produites qui n'avaient rien à voir ni avec l'amour ni avec la littérature.[596]

لقد اعترفت الروائيّة ضمنيا في المقطع بأن تعريف الحب الذي ورد في بداية الرواية كان اعتقادا وبأنّه هنالك ما يتجاوز ذلك التعريف وهو ما يؤكد صحة الطرح الذي صُغناه منذ البداية.

وعندما وضعنا التعريف المذكور في بداية الرواية وتغيّره في نهايتها نكون قد ربطنا قطبيّ الفكرة السرديّة التي صنعت أدبيّة هذه الرواية ما بين الأصل والتّرجمة.

9. ربطُ أزمة التّعلق برواية فوضى الحواس :

كنّا قد ذكرنا في الفصل الثالث من الدراسة أنّ هنالك علاقة مزدوجة الأقطاب طاقيا ونفسيّا بين البطل والبطلة ضمن الحبكة السرديّة هي :

ساديّة البطلة حياة مقابل **مازوشيّة** البطل خالد.

[595] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره ، ص 403.

[596]. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, op, cit, p380.

ولسنا نقصد هنا بأن حياة شخصية سادية تماما وبأن خالد مازوشيّ تماما بل نتحدّث هنا عن العنصر الطاغي في السلوك في العلاقة التي تجمعهما في الرواية.

بالنّسبة لرواية فوضى الحواس، تنقلب الأدوار وتصبح

حياة : هي المتعلّقة بالبطل الذي هو شخصٌ غامض تمنحه أحلام دالّا يعكس غموضه وقوة شخصيته وساديّته هو **صاحب المعطف.**

البطل : هو القطب السادي أو النّرجسيّ في العلاقة.

وانطلاقا من تبادل الأدوار الذي حدث في رواية فوضى الحواس ندرج بعض الأمثلة التي تدلّ على ذاكرة البطلة الحسية التي جعلتها تضعف تماما أمام ذلك الرجل ولا تقوى على إشهار سلاح أنوثتها أمامه كما كانت تفعل من قبل مع خالد وهذا هو صميم أدبيّة السّرد في رواية فوضى الحواس التي تمرّر أحلام من خلالها القضايا التاريخية والسّياسيّة في الجزائر.

فنجد في النموذج الآتي مثلا تلذّذ البطلة نفسها بالألم الذي يُحدثه البطل وترى في ذلك الألم شيئاً من الإغراء وهي في هذه الحالة تتبادل الأدوار لكن مع بطل آخر هذه المرة. ويؤيّد النموذج كذلك فكرة أنّ البطلة تستسيغُ السّاديّة المذكورة وهو ما يدلّ على أنها مسؤولة بشكلٍ أو بآخر عن وجود ذلك الرجل النرجسيّ في حياتها :

"كان به شيءٌ من السّاديّة. واللّحظة أيضاً تراه مُغرياً وموجِعاً في آن واحد...أيمكن للإغراءِ أن يكونَ طيّباً؟"[597]"

«Il est un peu sadique. Il lui arrive aussi, comme à l'instant, d'être tout à la fois charmant et cruel.. Le charme peut-il être une qualité ?[598] **»**

[597] مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص 15.

[598]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, op, cit, p.16.

أما في النّموذج الآتي فهنالك وضفٌ يرد بتفاصيل أكثر عن النرجسيّة الفتّاكة لهذا الرّجل الغامض حيث تقول فيه الكاتبة على لسان البطلة :

"أحيانا كان يبدو لها طاغيةً يلهو بمقصلة اللّغة.[599]"

« Parfois elle voyait en lui qu'un bourreau qui s'amusait de la langue comme une guillotine.[600] **»**

انطلاقاً ممّا سبق ذكره، نستنتج أن الربط بين الرواية الأولى والرواية الثانية من الثّلاثيّة هو ربط تاريخيّ موضوعاً نفسيٌّ مضموناً لذلك كان العلاقة ثنائية الأقطاب بين السادي والضعيف مادة خام للعلاقة العاطفيّة عند مستغانمي.

ويمكننا تفسير ذلك باحتمال افترضناه انطلاقا من الوعي العام في المجتمع الذي تتوجّه إليه أحلام مستغانمي بأعمالنا. ولنا أن نلاحظ أن الجزائر إضافة إلى الدول العربيّة قد حوت لسنين عديدة ولا تزال الألم السياسي والألم العاطفي. فالألم السياسي يؤثر في مشاعر القارئ والألم العاطفي كذلك من منظور أن البرمجة السائدة في الدول العربية سواء في الرواية أو الفيلم السنيمائي أو فن الغناء كلّها تتفق على أن كل أعراض التعلق هي أعراض الحب والعلاقة العاطفية المستحيلة الموجعة المغرية في وجعها لذلك لا بد للنقد أن يكون له دور تصحيحيّ لبعض البرمجات التي يمكن أن تكون خاطئة ويكون تأثيرها على الفرد والمجتمع تأثيرا كبيرا. دون التشكيك في نوايا الكاتب لكون هنالك احتمال أن يكون هو الآخر مبرمجا على تلك الحقائق.

" تذكُر أنّهُ يومها قطع المكالمة فجأةً بإحدى هذه الكلمات المقصلة، وأنّها بقيت للحظات مُعلّقةً إلى خيط الهاتف لا تفهم ماذا حدث[601] **".**

---

[599] مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص19.

[600]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, op, cit, p.20.

[601] مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص 15.

« Elle se souvient qu'il avait brusquement mis fin à leur conversation avec un de ces mots- guillotine, et qu'elle était restée quelques secondes suspendue au fil du téléphone, sans comprendre ce qui s'était passée [602] ***».***

الآن وقد تحدّثنا عن الحضور الساديّ للبطل، سندرج نموذجاً يحوي دلائل التعلق الذي أصبحت تعاني منه حياة تجاه هذا الرّجل إثر نرجسيّته تجاهها. وهو ما يؤكّد تتبادلا للأدوار مع البطل خالد في رواية أخرى. وسنلحقه بنموذج آخر يبيبن العلاقة بين التعلّق والذّاكرة الحسّية بخصوص تفصيل العطر :

"عطرُهُ الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي شممتُه في السينما.[603]**"**

« Son parfum embrasa mes sens, me renvoya à l'odeur que j'avais sentie au cinéma.[604] ***»***

ثمّ تدريجيّا أصبح هذا العطر دالّا يوحي بتدرّج التّعلّق المذكور مثلما يبيّنه بوضوح النموذج الآتي :

"فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودُني في عتمة الحواس .. لأستدلَّ عليه.[605]**"**

« Désormais son parfum ranimait un souvenir qui dans la pénombre des sens me guidait jusqu'à lui. »

وآخر ما ندرجه بهذا الصّدد هو أدبيّة السّرد في رواية فوضى الحواس التي تُختصر في مقطع يتضمّن عناوين فصول الرواية كاملة ويلخّصها كاملةً ويُحيط بالعلاقة العاطفيّة ضمن حلقة يمكننا أن نصفها بحلقة النّرجسيّة. فتحقق هذا المقطع في اللّغة المنقول إليها هو بمثابة تحقّق جزء كبير للغاية من أدبيّة العمل. سندرج المقطع باللّغتين العربيّة والفرنسيّة

---

[602]. Mosteghanemi, Ahlam **:** ***Le chaos des sens***, op, cit, p.18.

[603]مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص ص 35 – 36.

[604]. Mosteghanemi, Ahlam **:** ***Le chaos des sens***, op, cit, p.69.

[605]مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص ص 36.

لنبيّن أنّ النص باللغة الفرنسيّة يملك حضورا قويا في اتساقه وانتسابه إلى المدلوليّة والرمزية والأدبيّة :

" تحدث الأشياءُ بتسلسُل قدريّ ثابت، كما في دورة الكائنات، وحيث نذهبُ "طوعاً" إلى قدرنا (...) لنكرّر "حتما" بذلك المقدار الهائل من الغباء أو من التّذاكي ما كان لابدّ "قطعاً" أن يحدُث لأنّهُ "دوماً" ومنذُ الأزل قد حدث، مُعتقدين "طبعاً" أنّنا نحن الذين نصنعُ أقدارنا [606]!"

« Les choses s'enchaînent avec une fatalité implacable, comme dans le cycle universel de la création, et où nous courons « inexorablement » vers notre destin – persuadés, « évidemment », que nous en sommes l'artisan !- pour perpétuer « fatalement », avec une immense bêtise ou une suprême intelligence, ce qui doit « forcément » être perpétué, car il en a toujours été ainsi, depuis la nuit des temps.[607] »

إنّ هذا النّموذج لا يتعلّق بهذه الرواية وتقسيم فصولها وفكرتها العامة ونقطة انطلاقها فحسب بل يتعلق بالرواية التي سبقتها كذبك وهذا هو الحوار الدلالي القائم بين الخطاب السابق والخطاب الآني والخطاب اللاحق ضمن الثلاثيّة.

10. علاقة التّحليل بنقد الترجمـــات :

لقد أجرينا هذه المرحلة التّحليليّة لنثبت أن النّقد لا يقومُ على استخراج نماذج من المتن فحسب وإطلاق الحكم على الترجمة انطلاقا من تلك النماذج حيث يتم فصلُها عن سياقها وعن ترتيب الحبكة السردية الشُّموليّة للعمل الأدبيّ.

[606] مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص 15.

[607]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, op, cit, p. 19.

فالحكم في ذاته ليس مآلا للنّقد ومن غير المعقول أن يقومَ ناقدٌ هو بدوره مبتدئٌ في الترجمة بأخذ النّقد على أنه ذكر جودة الترجمة من عدمها وضُعف النّص من عدمه وكفاءة المترجم من عدمها باقتطاع السياق السردي.

إن النماذج المذكورة في تحليليّة الترجمة كلّها وإن تخلّلتها بعض الثغرات الدّلاليّة إما بحكم طبيعة اللّغة المنقول إليها أو تأويل المُترجم الذي لا نبتغي في هذه المرحلة من الدراسة الحكم على انتقائه دوماً على أنه ضعف لأنه **مثلما يصعب تحديد مفهوم ثابت للأدبية يصعب كذلك فرضُ حدودٍ للتّأويل فيما تعلّق بالنّص الأدبيّ.**

هذا ما يعيدنا إلى مسألة مآل النّقد الذي هو إنارة العمل الأدبيّ في كلّيّته والذي نرى أن يكون في صورة تحليليّة شموليّة لهيكل الحبكة السّرديّة وعناصر أدبية العمل ضمن المَساق الدّلاليّ والرّمزي والزّمنيّ ثمّ بعد ذلك يتمّ استخراج نماذج من المدونة على سبيل التّخصيص **والتي تبقى دراستها النّقديّة والترجمة البديلة نسبيّةً للغاية خاضعة لتأويل النّاقد وقراءته للعمل ما بين الأصل والترجمة واستثماره للأسس النّظرية في مجال الترجمة الأدبيّة ونقدها وأفق التلقي السائد في فترة النقد والذي يعدّ قابلاً باستمرار للتغيير والتحول.**

إنّ المتمعّن في مراحل إنشاء أدبيّة العمل من خلال الحبكة السردية – أي عند وضع بداية أزمة التعلق وتدرجها مع ذكر الروابط الذهنيّة ثم بلوغ أوجها ثمّ فكّها تدريجيا ووضع أسس جديدة عند البطل – يلاحظ بأنّ **النّص باللّغة الفرنسيّة لم يهمل أي عامل من تلك العوامل، ولم يهمل أي ترتيب لها زمنيا أو تركيبيا، بل نجدها حاضرة في نص الترجمة أعلاه.** لذلك نرى بأن تقسيم النماذج على هذا الشّكل السّياقيّ يمنحنا فكرةً أوضح بالاستعانة **بالتحليل الذي لا يتأسس النقد خارج نطاقه عن ترجمة العمل في حركّيتها وتفاعل الأبطال والأحداث والمكان والزمان ضمنها وهي الإضافةُ التي أردنا أن نقدّمها والتي لم نكن بعد قد توصّلنا إليها في رسالة الماجستير.**

الدّراسة النّقديّة التّطبيقيّــة :

لقد كانت مرحلة قراءة الترجمة قبل الأصل أول خطوة في دراستنا النقدية التطبيقيّة. وهو لبّ المقاربة النّقديّة عند برمان والتي قمنا بشرحها تفصيلا في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

ومن ثمة تبادرت إلى ذهننا فكرة دراسة النّماذج التّطبيقيّة في رواية ذاكرة الجسد دراسةً معكوسة أي أن ننطلق من الترجمة لنبلغ الأصل وأن تكون العمليّة الترجمية النّقديّة مبنيّةً على ذلك.

11. أدبيّة الذّاكـــــرة :

ترجمة العنـــــوان :

يعدُّ العُنوان عُنصُراً ذا أهمية بالغة، كونُهُ دالاًّ على النّصّ الرّوائيّ، ويُعدُّ الإجراء الأمثل هنا، التّرجمةُ الحرفيّة والعنوانُ التّلميحيّ، الذي تكون له علاقة مجازيّة وإشاريّة مع موضوع النّصّ. وهنا يتدخَلُ **التّأويلُ** عنصُراً هامّا يختارُ المُترجِمُ وِفقَهُ العنوان الذي يجده مناسباً وهو عموماً آخر عنصرٍ تتمّ ترجمتُه لكي يتحكّمُ المترجم في المعنى الكُلّي الذي أُريدَ منه عَنوَنَةُ الرّواية.

لكننا لاحظنا شيئا هاما في مُعاينتنا لعنوان رواية ذاكرة الجسد ما بين الأصل والتّرجمة. ذلك أنّنا وجدنا أنفسنا أما ثلاثة تأويلات مُتمايزة للعنوان ولم نستطع أن نحكم على أيّ منها بالخطأ لأنها ناتجة عن عملية عكس المتلقي كاتبا كان أم مترجما أن ناقدا على أفق تلقيه وموضوعيته التي لن تُفلت من الذاتية.

1. **المُترجم :**

نلاحظ أن المترجم قد نقل عنوان الرواية بوضع كلمة ذاكرة في صيغة الجمع. والغريبُ في الأمر هو أننا عند قراءتنا لأكثر من بحث تم تقديمُه بخصوص ترجمة هذا العنوان وجدنا بأنه يؤخذ على أنه عنوان تم فيه وضع كلمة ذاكرة بصيغة الجمع لإحداث أثر فنّي فحسب. بينما حاولنا نحن أن نطبق مقاربة نقدية تبحث دائما عن المسوغات، مسوغات خيار المترجم. فنحن لا نبتغي تحليل الخيار الترجمي ثم الحكم عليه بل نبتغي البحث في الأسباب التي جعلت أو قد تكون دفعت بالمترجم لاختيار هذا المقابل دون غيره.

وتوصّلنا إلى أن استخدام كلمة ذاكرة بصيغة الجمع يندرج على شاكلة عناوين الكتب التي تنتمي إلى الأدب التاريخي أو الأدبيات التي يوثّق فيها أحدهم تجربته الشخصية ضمن ذاكرة جمعية والتي تستخدم فيها كلمة ***Mémoires***[608] بالمعنى الذي تتّخذه كلمة "مذكّرات" باللّغة العربيّة.

وعليه من بين دلالات هذا المصطلح هي مضمون أدبيّ مرتبط بالتاريخ يسرد فيه أحدهم حياته وذكرياته. فإذا نظرنا إلى العنوان من هذا المنظور أدركنا أن خلفية المترجم الثقافية هي التي جعلته يختار هذا الاختيار بعينه باعتبار كونه مختصا في القضايا الأمنية وصحفياً مندمجا في المجال السّياسيّ لذلك كان لموقفه دورٌ هامّ في صنع خياره الترجميّ بهذا التعبير بالذّات.

[608]. Relation écrite que quelqu'un fait des évènements qui se sont passés durant sa vie, et dans lesquels il a joué un rôle ou dont il a été le témoin (les Mémoires de Commynes, de Saint-Simon), Voir : ***Dictionnaire Larousse***, https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/m%C3%A9moires/50403 Consulté le 01/03/2020.

Relation, parfois œuvre littéraire, que fait une personne à partir d'événements historiques ou privés auxquels elle a participé ou dont elle a été le témoin. Voir : le site internet du ***Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales***, https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9moires//1.

فأن يكون البطل مُجاهداً في رواية تعترف كاتبتُها بأنها رواية تاريخيّة بامتياز وبأن الحبّ والعطفة هو ذريعةٌ سرديّة لتمرير الأحداث السياسية التاريخية بأذكى الطرق إلى القارئ فهو من أفضل احتمالات الخيارات التي يمكن أن توضع كعنوان للرواية.

2. القارئ النّاقد (نحن):

بصفتي قارئة ناقدة، كان لدي رأي آخر بشأن ترجمة هذا العنوان. والأمر الذي اكتشفته خلال تحليلي للترجمة هو أن لموقفي علاقة بالأبحاث التي أقوم بها على الدوام في مجال علم النّفس في صلته بفيزياء الكمّ.

والاكتشاف الذي توصّلتُ إليه هو الذي جعلني أرجّح استخدامَ صيغةٍ أخرى لهذا العنوان باللغة الفرنسيّة دون إقصاء للصيغة التي جاء بها الكتاب في نسخته الفرنسيّة ودون تشكيكٍ في قرار المترجم بهذا الشأن.

إنّ ذاكرة الجسد مصطلحٌ علميّ تمّ من خلاله إثبات أن هنالك ذاكرة تتعلق بالجسد وبأن مركز سلوك الإنسان هو القلب لا العقل. لذلك وجب التفريق بينما الذاكرة الفكريّة وذاكرة الجسد ذلك أنّ خلايا الجسم تحتفظ بالذكريات والصدمات التي عاشها الإنسان وعلى أساسها تتطور حياته من منظور أن للقلب وللدم وللرّئتين ولكل جزء من أجزاء الجسم ذاكرة[609].

بل ويتعدى الأمر ذلك إلى كون ذاكرة الجسد قد تحمل معها حتى صدمات متوارثة في ذاكرة جسد أحد الأسلاف[610]. والغريب هنا هو أن البطل خالد في كل مرة كان يعود بنا بالذاكرة إلى الوراء إلى عصورٍ خلت. ولأن ذاكرة الجسد لا يمكن التحكم فيها بشكل كلّي

---

[609] الكحيل، عبد الدائم: ذاكرة الجسد: حقيقة علمية !، موقع أسرار الإعجاز العلمي، متاح على الرابط https://www/kaheel7/com/ar/index.php/2010-02-02-22-17-58/999-2013-03-03-10-32-15 تمّ الاطّلاعُ عليه بتاريخ : 12-02-2019.

[610] ينظر : حوار مع الاختصاصيّة في علم النفس والمُعالجة النفسية شاريل غزال عن ذاكرة الجسد. متاح على الرابط : https://poddtoppen.se/podcast/149480690/taqat-hob-tak-hb/thakr-algsd تمّ الاطّلاعُ عليه يوم 20-02-2020.

كانت الكاتبة في كل مرة في تصريحاتها أو حتى على لسان أبطالها تصل إلى مرحلة تقول فيها "لا أدري من أين صدر هذا الإحساس قد يكون نابعا من اللاوعي" وهذا ما أدرجناه في أمثلة عديدة ضمن مرحلة تحليليّة الترجمة.

فمن منظور علم الطاقة وعلم النفس، لا ينسى الجسم أيّ صدمة يتعرّض لها منذ بداية تكوينه[611]. وما يحدُثُ في الحقيقة هو أنّ الصدمة تتخزّن في اللاوعي لذلك ربطنا هذا الموضوع بقول الكاتبة "نحنُ لا نُشفى من ذاكرتنا"، وهو استخدام للفعل في الزمن المضارع الواسع الصالح لكل زمان ومكان والذي يؤيد وبشدة الفرضية التي طرحناها.

وإذا ما حولنا عكس هذا التفسير النّفسي للعنوان وجدنا فيه تآلفاً كبيراً مع العلاقة العاطفية التي درسناها في ضوء علم النّفس والبرمجة اللّغويّة العصبيّة وانطلاقا من نتائج هذا البحث اقترحنا العنوان الآتي :

Mémoire du corps

Mémoire de la chair

3. موقف الكاتــب :

لقد حاولنا التواصل مع الكاتبة أحلام مستغانمي من خلال إحدى وسائل التواصل الاجتماعي فطرحنا عليها السؤال الآتي :

"هل كنتِ تُدرِكين وأنت تكتُبين ذاكرة الجسد بأنّك قد استخدمتِ مصطلحا عنواناً هو في ذاته مصطلحٌ في علم الطّاقة وفيزياء الكمّ ؟ أم أنّ انتقاءكِ له كان أدبيّاً بامتياز؟ أمن الصّدفةِ أن تكونَ تتمّتُهُ فوضى حواسٍ بأكملها ؟ أرجو أن تُجيبي على سؤالي لأنّه سيحسم في أطروحة الدّكتوراه التي قدّمتُ فيها دراسةً نقديّة لترجمة أعمالك."

وكانت إجابةُ الكاتبة غير متوقعة أبدا حيث كتبت :

---

[611] ينظر : لقاء مع نوال فليحان متخصّصة في العلاج بالرّيكي، بالطاقة والتأمل ومعالجة للصدمات النفسية ومدربة على التنفس، مُتاح على الرابط : https://poddtoppen.se/podcast/1491480690/taqat-hob-tak-hb/sho-yaany-troma تمّ الاطّلاعُ عليه يوم : 15-01-2021.

"لا ما كنتُ أدري. العنوان له علاقة بكون البطل فقد ذراعه في الحرب ويحمل ذاكرته على جسده."

والتّفسير الوحيد الذي استطعنا التوصل إليه من خلال كون الطاتبة نفسها تجهل بوجود هذا المصطلح وبعلمه هو أنّ العمل في ذاته يمكن أن يتجاوز المؤلّف نفسه. بل وقد يفصحُ المؤلّف نفسه عن أمور نابعة من اللاوعي لها أن تتجاوز أفق انتظاره هو، وهو ما يؤكّد إعلان موت المؤلّف الذي أدلى به رولان بارت لأنه بمجرد نشر العمل يمكن أن نحصُل على سلسلة لا منتهية من الاحتمالات الدلالية والإيحائيّة.

ولنا أن نقول في هذا المقام إن كل الاحتمالات المذكورة صائبة. لأنه لا يمكن للنّقد أن يمنع تأويلاً ويرجّح تأويلا آخر لمجرّد أن أفق تلقي الناقد يختلف عن أفق تلقي المترجم. لكن إذا ما استندنا على معايير التحليل السرديّ الذي أجريناه سلفا لنا أن نجزم بأن اقتراحنا يدنو أكثر ممّا أفصحت عنه الكاتبة.

II. الدّراسة النّقديّة التّطبيقيّة :

انتقينا أن نشتغل في النماذج التطبيقيّة الآتية على أدبيّة الذاكرة ذلك أنّ تواجد الذّاكرة في هذه الرواية تحديداً لم يكن عبثا بل هو متصل بأدبيّة السّرد من بدايتها إلى نهايتها حاملا معه تفاصيل الزمان والمكان والشخصيات والأحداث والأطر والتصورات. واستخدامه في العنوان كذلك ككلمة أساسيّة جعل اختيارنا يقع عليها وإنما لكون هذا المصطلح المادّة الخام للرواية في حبكتها السّرديّة.

والجدير بالذّكر هنا هو أن الاشتغال على مقطع نصّي لا يجب أن يتم من خلاله إهمال سياقه المعرفيّ ولا الدّلاليّ، وعليه سنذكُرُ في كلّ مرّة نتناول فيها مثالاً تطبيقيّا بالدّراسة الإطار السّياقيّ متى نطلّب النّقد ذلك. فاقتطاع النّماذج من سياقها والاشتغال عليها هكذا

منفصلةً له أن يوقِع الباحث في أخطاء جسيمة لأن ذلك بمثابة انطلاق قطار لا نعلم من أين ينطلق ولا أيّ وجهة هو مولّيها.

ذاكرة الجســـــد :

- **النمـوذج الأوّل :**

النموذج 01	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	**« Je ne me souviens plus comment ce café devint une adresse permanente pour notre folie, et comment, petit à petit, il commença à nous ressembler. Toutes les tables avaient fini par convenir à nos humeurs changeantes, jour après jour, deux mois durant, de bonheur dérobé… » p 140**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان**	**النّسخـــــة العربيّة**	**"لم أعد أذكر الآن، كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدّائم لجنوننا. وكيف أصبح تدريجيّاً يشبهنا، بعدما تعوّد أن يختار لنا زاويةً تتلاءم مع مزاجنا المتقلّب، خلال شهرين من السعادة المسروقة"ص139**

لا تكفي دلالة المكان في وصفه العام لصنع جماليّته أي أن ذكر المكان على سبيل الحنين ليس كفيلا لوحده بأن يصنع لغةً جديدة تميّز هذه الأدبية. وعليه كان من الأفضل

برأينا أن نجد في النّسخة الفرنسيّة فعلاً اقترفه المكان[612] على سبيل المجاز ليشرع في نسج أعراض المرض الأولى، مرض الذّاكرة.

فالاستعارة المَكنيّة هي نوعٌ من أنواع الإخفاء الذي يجعل القارئ هو الذي ينتبه إلى وجه الشبه دون أن يعكس المؤلف له ذلك وهي من بين أبرز التفاصيل التي تنتمي إلى التضمين الذي تحدثنا عنه في الفصل الأول والذي يُضاعف من متعة تذوق الأعمال الأدبيّة.

والمتمعّن في المقطع يجد أن العبارة الأولى التي تدلّ على عدم مقدرة البطل على تذكّر المرض وهو يتفشى فيه غائبة. بينما هي التي تجعلنا تدرك بأنه لم يرد تلك العلاقة بالضّرورة، إنما هي معطيات انتشرت في عقله الباطن أنتجها المكان في هذا المُقام.

في هذا المثال نفهم أنّ البطل "الراوي" يسرد روتينيّة الذهاب إلى المكان نفسه، ومن المعروف في علم النّفس أن تكرار الشّيء يجعل منه عنصراً يندرج ضمن خانة العادات ويصبح بذلك فعليا تلقائيّاً من ذاته. لذلك من المنطقي أن نجد هنا أن البطل لا يتذكر كيف أصبح هذا المكان عنوانا لجنونه مع تلك المرأة" ولا كيف "أصبح المقهى شيئاً فشيئاً يُشبههما، حتّى انتهى المطاف بالطاولات أنها صارت مواتيةً لمزاجهما المتبدّل يوما بعد يوم لمدة شهرين من السعادة المسروقة." كما نلاحظ أن المقطع باللّغة الفرنسية متماسك لغويّا، ومتّسق أسلوبيّاً، لا تشوبه شائبة.

سنذهب الآن إلى النص الأصل لندرس فيه أدبية الذاكرة، فنجد في الشطر الأول العناصر المذكورة أغلبها حاضرة بنسقيّة مكافئة :

" لم أعد أذكر الآن، كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدّائم لجنوننا" ولو أنه من توخي الدقة المُفرطة أن نقول

[612] استعارة مكنية.

« Je ne me souviens plus maintenant comment ce café est devenu
« une »adresse permanente à notre folie. »

لكن خدمة المعنى وأولوية المبنى لا يتطلّبها النص هنا، أما الشطر الثاني من النص الأصل فنجد فيه إستعارة مكنية[613] أُبقي فيها على المُشبّه "المقهى" وتمّ حذف المُشبه به "الإنسان" مع الإبقاء على شيء من لوازمه هو التّعوّد. وسنقسّم الجملة كالآتي:

أ. "لم أعد أذكر الآن كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدّائم لجنوننا

ب. **بعدما** "تعوّد أن يختار لنا زاويةً تتلاءمُ مع مزجنا المتقلّب".

1. الاستعارة المكنية غائبة "انتهى بها المطاف ملائمةً لمزاجنا المتقلب.

2. الربط الزمني: نلاحظ أن الرابط "بعدما" غائب في نص الترجمة "كل الطاولات انتهى المطاف بها ملائمةً..." هنا لا نحسّ بتعوّد المكان مع تعوّد الأشخاص زمنيا بعد تكرار اللقاء وكأن العادة ترسّخت في ذاكرة المكان ذاته إذ تم تشبيهه بإنسان.

هنالك ما يشبه الهفوة وهو ما من شأنه أن لا يقلل من المعنى وإنما له أن يُضعف الأسلوب نوعا ما وهو نسقية طرح التساؤل الداخلي : لا أدري كيف .... وكيف" بدلا من هذه الجملة يمكننا أن نقول "لا أدري كيف .... ولا كيف " لأن لا أدري تُنشرُ على كلا الشطرين".

3. في النص الأصل هنالك ملاحظةٌ غاية في الأهمية هي أن الكاتب ليس كأي كاتب عادي، فأي انزياح أو تعبير أو إفادة يقدمها لا بدّ أن يكون من ورائها داعٍ دلاليّ أو رمزيّ أو أسلوبيّ وعلى خلاف النص العلميّ لا يكون وضع هذه الجملة أو تلك في موضع أو في غيره من باب العبث والصدفة بل إن لكل تقديم أو تأخير أو تغيير أسبابه الكافية التي رجّحها المؤلّف لأغراضه التأثيريّة. وهذه في الحقيقة "جُزئيّةٌ خاصة

[613] الاستعارة المكنية تشبيهٌ بليغٌ حذف منه المُشبه به وبقي المشبه مع ترك شيء من لوازمه الدالة ضمنيا على التشبيه المذكور.

ب**التّوجه السّرديّ** المرتبط ـ حتماً ـ بالآلية التي يتمّ بها انتقاء المادّة أو الواقعة المقدّمة في الرّواية.

إن هذا الانتقاء ـ في حدّ ذاته ـ لا يخلو من توجيه ولا يخلو من سلطة، لأنّ اختيار واقعة بعينها في ظل وجود بدائل عديدةٍ مُتاحة، يشير إلى هدفٍ ومعنى مرتبطين بأيديولوجيّة الملّف."[614]

وعليه وانطلاقا مما سبق ذكره وتحليله وتعليله، نقترح الترجمة الآتية ولا ندّعي في أنها مطلقة ولسنا نحكم عليها بالدّيمومة ذلك أن النص متبدّل متغيِّر في تدلاله وتلقّيه مع الزمن:

Je ne me souviens plus comment ce café devint l'adresse permanente de notre folie ni comment, graduellement, commença à nous ressembler après être habitué à nous choisir un coin convenable à nos humeurs changeantes durant deux mois de bonheur dérobé. »

[614] ضرغام، عادل : في السّرد الرّوائي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2010، لبنان ، ص 29.

- **النمـوذج الثاني :**

النموذج 02	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	**« L'amour c'est ce qui fut entre nous, la littérature tout ce qui n'advint pas ! » C'était ce que tu m'avais dit ce jour-là. Je m'en souviens, toujours. p09**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الأحداث**	**النّسخـــــة العربيّة**	**"ما زلت أذكر قولك ذات يوم : "الحبّ هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث" ص7**

يمكننا أن نعمم الملاحظة التي أدرجناها في تحليل النّموذج الأول على كامل المدونة، والتي مفادها أنّ كلّ ما يذكره العمل الأدبي وما يُخفيه لم يكن من باب العبث ولا الصّدفة. وعليه فإنّ من مهام الترجمة إظهار المعنى فيما توجب إظهاره وإخفاؤه فيما توجب إخفاؤه. فإذا حل التوضيح محل التضمين أو العكس تذبذب المتن لا في فرديّته كعمل أدبيّ مستقلّ بل ككتلة لا بدّ لنا في دراستها أن نعود بها إلى أصولها النتاجية.

يجدر كذلك التّنويه ها هنا بأنّنا في دراستنا التّطبيقيّة هذه لا نشكّك في قدرة المترجم وكفاءته ولا في نسقيّة النص إذا ما كان بمثابة بنية مستقلّة. بل إنّه نصّ متماسك متراص لا يقل جمالاً ولا تأثيرا عن النص الأصل. إنما نحاول أن نرى حضور السّرديّة الأصليّة بحذافيرها في نص الترجمة، بما تتيحه اللغة المنقولة إليها وأسلوبها لخيارات مكانات للمترجم.

نلاحظ أن نصّ الترجمة هنا " الحب هو ما كان بيننا والأدب ما لم يكن.. هذا ما قلته لي يومها.. وما أذكره جيدا.."لكن إذا ماعدنا إلى النّص الأصلي وجدنا أنّ التركيز الأصليّ كان في فعل التّذكّر، الاستحضار، وبالتالي جملة مقول القول تأتي ثانوية الأهمية بالنظر إلى فعل التذكر الأساسيّ. ومن المنطقي جدا أن تكون أول جملة في الرواية تبتدئ نسقيا بفعل الذاكرة وعليه كان يمكن أن يترجمها كالآتي:

Je me souviens toujours de ce que tu m'avais dit un jour : « l'amour c'est ce qui fût entre nous, la littérature tout ce qui n'advint pas. »

نلاحظ أنه في استخدام الفعلين "كان" و"حدث" قوة للجملة لأنه حافظ على المعنى وتجاوز نوعا من التكرار غير المحبذ في جملة قصيرة كهذه. علما أن تكرار الفعل كان يمكنه أيضا أن يصنع إيقاعاً دون أن يؤدّيَ إلى ركاكة الأسلوب.

ومن باب المقايسة نلاحظ من جهة أخرى أن "فرانس مايير" في ترجمتها لفوضى الحواس قد استخدمت تعبيراً مختلفاً لفعل الحدوث وقد كان ذلك على النّحو الآتي ″ ***Avoir lieu*** ″ أذكري الصفحة والمكافئات التي وضعتها لهذه الجملة.

« Comment oublier tout ce qui entre eux n'a pas eu lieu ? [615]**»**

حيثُ وردت الجملة في النّص الأصل على النّحو الآتي :

"كيف لها أن تنسى كلّ ما لم يحدث بينهما."

615. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens,*** po, cit, p.10.

لـن نقـول إن إحـدى الخيـارين أفضـل مـن الآخـر لأن كلاهمـا صـائب، لكـن عنـدما يكـون الاختيار متجانس بين الرواتين نحس بأن هنالك حوارا داخليا بين المترجِمين ليصبحوا واحدا يقابل الروائية ذاتها.

- **النمـوذج الثالـث :**

النموذج 03	النّسخة الفرنسيّـــــة	« Bien avant ce jour, je pensais qu'il était impossible de consigner le passé sans en être guéri. Peut-on piquer de la plume les anciennes blessures sans réveiller la douleur, regarder derrière soi sans nostalgie, sans folie, sans haine ? Est-ce vraiment possible ? Non. De la mémoire on ne guérit jamais. C'est pour cela qu'on écrit, qu'on peint. Certains en meurent. » M.C p09
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. نوع الذّاكرة: ذاكرة الاعتقاد	النّسخـــــة العربيّة	"قبل اليوم، كنت أعتقد أنّنا لا يمكننا أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نُشفى منها. عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألّم مرّةً أخرى. عندما نقدر على النّظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا. أيمكن هذا حقا؟ نحن لا نُشفى من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً". ذ.ج ص7

إذا ما انطلقنا من نصّ التّرجمة وجدنا نصّا متماسكاً متناغماً لكن إذا عدنا إلى المتن الأصل وجدنا اختلافاً في الترميز وفي الربط. فلنلاحظ ما دل عليه نص الترجمة.

لقد جاءت الترجمة بالمعنى الآتي: "قبل اليوم بكثير، كنت أعتقد لا أنه يمكن أن نكتب عن الماضي إلا عندما نشفى منه. استخدام الفعل ***Consigner*** هو استخدام يليق بمقام اللغة الأدبية وبالخطاب السردي لأن الغرض من الكتابة في هذا السياق كان تدوين الأحداث واستخدام هذا الفعل وإن كان تخصيصاً أكثر منه تعميما كفعل الكتابة إلا أنه يتيح لنا صورة ذهنية واضحة تنزاح عن سياق المتن الأصل.

فاستخدام "الماضي" بدلا من "الحياة" يغيّر من بنية الرواية لا بأدبيّتها، إننا لا ندرس نص الترجمة نصا مستقلا لذلك عندما نُرجع النص إلى سياقه الأصلي نجد استخدام المؤلفة عبارة "نكتب عن حياتنا".

وهنا نحن نحاول أن نفهم لما ذا اختار المترجم استخدام كلمة "ماضي" بدلاً من حياتنا رغم أن مؤلفة المتن الأصل كان بإمكانها استخدام كلمة "ماضينا".

قد يكون هذا الاختيار راجعاً لفعل تأويليّ بامتياز قام به المترجم وهو أمر منطقيّ جدا، لكنه في الوقت نفسه حصر مجال الدال في مدلولية الزمن بينما الدال في المتن الأصليّ يدل على حياة نكتبها بماضيها وبحاضرها وباستحضار مستقبلها وبعيش تجربة بأكملها لأن فكرة المقطع ككل هي فكرة الألم الذي يصاحب الكتابة.

وعليه فإن الحياة إضافة لكونها إسم **بطلة** الرواية فهي مفهوم ذا شساعة دلالية يمكن أن تمتد إلى الزمان والمكان والشخصيات وكل ما يتعلق بالحياة، والزمن مكافئاً هنا فيه حصرٌ للدال ولمدلولاته في مستوى ثان وهذا النّوع من الترجمات الذي تفقد فيه الكلمة تعدّدية

دلالاتها يسمّى وفق منهج أنطوان برمان لنقد الترجمات التّضعيف الكيفي [616] ***Appauvrissement qualitatif*** وهو نوع من أنواع الميول التّحريفية التي يصنّف من خلالها فعل الترجمة. الاختيار برأينا ليس ليشوّه العمل تشويها بالمعنى الحرفي للكلمة إنما هو يضعف بعض الشيء من مدلولية الكلمة التي انتقتها الروائية لأسباب جعلتها بطبيعة الحال لا تختار كلمة غيرها.

في الجملة الثانية نجد اختلافاً في نوع الجملة ذاتها ففي النسخة الفرنسية جاءت في صيغة استفهام ***Changement de ponctuation*** بينما في النسخة العربيّة جاءت في صيغة جملة تابعة لسابقتها وهدا ما يطلق عليه برمان اسم "العقلنة" ***Rationnalisation*** وهذا التتابع يُحدث أثرا فنيا لدى القارئ لأنه يجعل هذا المقطع أدنى ما يكون إلى الشّعر.

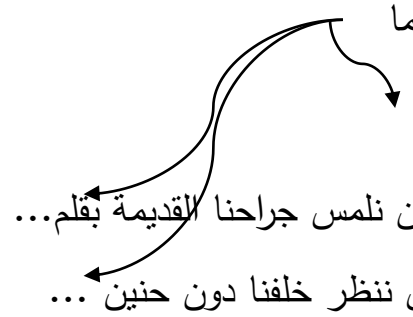
النبرة هنا تندرج ضمن ما يتجاوز اللغة، أي ما وراء اللغة ***Meta-linguistique*** لأن الراوي يفضفض وفي هذه السردية لم تستخدم الروائية أداة ربط لأنه في حال كتابة الخواطر يحدث أن تُدرج الجمل دونما ربط وهذا ما يزيد وقعها في النفس وهو ما حافظ عليه المترجم.

فنجد في النسخة الفرنسية المعنى الآتـــي :

"أيمكن أن نلمس بريشةٍ جراحنا القديمة دون أن نوقِظَ الألم، أن نرى خلفنا دون حنين، دون جنون، دون حقد؟" بينما في النص لم تأت الجملة بصيغة الاستفهام وهنا تتغير أمور كثيرة لأن هذه الجملة بدل أن تكون تابعة لسابقتها تصبح ممهّدة للجملة الاستفهامية التي تليها. وهذا يغيّر وُجهة النّص ونحن نتساءل هنا لماذا جعل المترجم من هذه الجملة جملةً إستفهامية رغم أنها تعود على "**كنت أعتقد**" أي إذا حللنا المقطع حصلنا على :

[616] ينظر برمان، أنطوان : الترجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص 82.

كنت أعتقد أننا لا يمكننا أن نكتب عن حياتنا إلا : عندما



1. نُشفى منها.
2. عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم...
3. عندما نقدر أن ننظر خلفنا دون حنين ...

لكن المترجم قام بفصل هذه النسقيّة مما أثّر في سرديّة الخطاب فحصلنا على مقطع مختلف عما كان عليه في المتن. ناهيك عن التعبيرعن القدرة الذي حُذف والذي يعد مهما جدا "**عندما نقدر على النظر خلفنا**" لأنها هنا تتحدث عمن يريد أن يكتب لكنه لا يقدر، أي ليست لديه القدرة على الكتابة أي تحمل ألم الكتابة وهذا كان غائباً في نصّ التّرجمة.

في الجملة الأخيرة نلاحظ استخدام التعبير الآتي : "من الذاكرة لا نُشفى، لهذا نكتب، ولهذا نرسم، بعضنا يموت من ذلك." وإذا ما عدنا إلى النص الأصل وجدنا إيقاعا.. حتى "**أيضا**" المكتوبة في آخر الكلمة تُحدث إيقاعاً مع "أيضا" الموجودة قبلاً "ودون حقد أيضاً" المحذوفة كذلك من نص الترجمة. لذلك فنحن في تعاملنا مع النص على أنّه شبكة من الدلالات التي تتشابك فيما بينها ضمن النسيج الخطابي وكل ما يهز هذا التشابك له أن يخلّ بأدبية السرد.

انطلاقا من الملاحظات المسجلة أعلاه نقترح الترجمة الآتية :

« Avant ce jour, je pensais qu'on ne peut consigner notre vie qu'après en être guéri, que quand on peut piquer de la plume nos anciennes blessures sans avoir mal de nouveau, que quand on peut regarder derrière soi sans nostalgie, sans folie, et sans haine aussi.

De notre mémoire on ne guérit jamais, c'est pourquoi on écrit, c'est pourquoi on peint, c'est pourquoi certains meurent aussi ».

- **النمـوذج الرّابـع :**

النموذج 04	**النّسخة الفرنسيّة**	**« Les phrases s'entrechoquent dans ma tête. Celles que tu n'aurais jamais imaginées. Et coule tout à coup la mémoire à flots.** **J'avale mon café d'un trait et me précipite vers la fenêtre pour te fuir vers le ciel automnal, les arbres, les ponts et les passants…vers cette ville redevenue mienne, à nouveau. Constantine. Tout dans cette ville te rappelle. »** **Te revoilà. M.C pp 12-13**
فرع الاختيار: أدبية **الذّاكرة.** **نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان**	**النّسخة العربيّة**	"تتزاحم الجمل في ذهني. كلّ تلك التي لم تتوقّعيها.وتمطر الذاكرةُ فجأةً. . فأبتلع قهوتي على عجل. وأُشرِع نافذتي لأهرب منك إلى السّماء الخريفيّة، إلى الشّجر والجسور والمارّة. إلى مدينةٍ أصبحت مدينتي مرّةً أخرى. بعدما أخذت لي موعداً معها لسببٍ آخر هذه المرّة. ها هي قسنطينة .. وها هو كلّ شيء أنتِ." ص 11

1. جاءت الجملة الأولى في النسخة الفرنسيّة كالآتي : "تتزاحم الجمل في ذهني. تلك التي لم تكوني لتتوقّعيها. بينما في المتن الأصلي الزمن لم يأت بصيغة الشرط بل بصيغة الماضي المتعلّق بالحدث الواقع حينها.

2. جاءت الجملة الثانية بتعبير جاهز "عبارة جاهزة" وفجأة تسيل الذاكرة زخات زخات. بينما في المتن الأصلي ورد التعبير باستخدام الفعل أمطَرَ. وهنا ننوّه إلى أنه عند قراءة نصّ الترجمة مستقلّاً نلمس لغة أدبية وأسلوبا جاذباً ومتناسقا إلا إننا في نقد الترجمة

لا ندرس نص الترجمة بمنأى عن المتن الأصلي. وبالتالي يختلف بطبيعة الحال تقييمنا لنص الترجمة كبنية مستقلة وتقييمنا له كنص لاحق لنص سابق متعلق به معنويا ومعجميا وأسلوبيّا.

3. في المقطع الأخير جاءت الترجمة بالتعبير الآتي : "أشرب قهوتي دفعةً واحدة، وأُسرعُ نحو النّافذة لكي أهرب منك إلى السماء الخريفية، الأشجار، الجسور، والمارّة نحو هذه المدينة التي أصبحت **من جديد** مدينتي **من جديد**. قسنطينة. كلّ ما في هذه المدينة يُذكّر بكِ. ها أنت من جديد" وإذا راجعنا النسخة الأصلية وجدنا أموراً كثيرة فقدها نص الترجمة :

1. أُشرع النافذة تُرجمت أسرع نحو النافذة.

2. إلى مدينة أصبحت من جديد مدينتي مرة أخرى وهو نوع من أنواع الحشو ***"pléonasme"***

3. كل ما في هذه المدينة يُذكّر بك. ها أنت من جديد. إذ لا علاقة لهذه الجملة بالنسخة العربية.

وعليه، انطلاقاً من الملاحظات السالف ذكرها نقترح التّرجمة الآتية:

« Les phrases s'entrechoquent dans ma tête. Toutes celles que tu n'as pas imaginées. J'avale mon café à la hâte et j'ouvre grand la fenêtre pour te fuir vers le ciel automnal, les arbres, les ponts, et les passants.
Vers une ville redevenue mienne. La voilà Constantine. Voilà que tout est toi».

- **النمـوذج الخامس :**

النموذج 05	النّسخة الفرنسيّـــــة	**Je me souviens d'une discussion qui a eu lieu entre nous. Je t'avais demandé pourquoi tu avais opté pour le roman en particulier. Tu avais accompagné ta réponse d'un sourire où la sincérité se confondait avec la malice :** **-Il me fallait mettre un peu d'ordre en moi, virer quelques vieux meubles. La vie intérieure nécessite quelque ménage comme n'importe quelle maison. Il m'est impossible de laisser mes fenêtres closes sur autant de cadavres ! Nous n'écrivons que pour tuer des héros, et en finir avec ceux dont la présence dans notre vie devient un boulet ! Plus on écrit sur eux, plus on les oublie… Et mieux on respire ! M.C p19**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. نوع الذّاكرة: ذاكرة الكلمات	النّسخـــــة العربيّة	**يومها تذكّرت حديثاً قديماً لنا. عندما سألتُك مرّة لماذا اخترتِ الرّوايةَ بالذّات. وإذا بجوابك يدهشني.** **قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصّدق فيها من نسبة التّحايل.** **"كان لا بدّ أن أضع شيئا من التّرتيب داخلي .. وأتخلّص من بعض الأثاث القديم. إنّ أعماقنا أيضاً في حاجةٍ إلى نفضٍ كأيّ بيت نسكنه ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثّة ..** **إنّنا نكتب الرّوايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا. فكلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم .. وامتلأنا بهواء نظيف .." ذ.ج ص 18**

جاءت الترجمة بتعبير سنقسّمه إلى أجزاء :

1. "**أتـذكر نقاشـاً دار بيننـا**" بينما في النّسخة الفرنسيّة تأتي الجملة تذكرتُ يومها وكنا قد ذكرنا في الجانب النظري من دراستنا في الفصل الأوّل تحديداً علاقة الراوي بزمن السرد، وبالتالي نفهم أنه في الجملة العربيّة "**يومها تذكّرت**" بأن الفعل حدث في الماضي يوم ما ذُكر سلفا بينما في النسخة الفرنسية جاء في حاضر يدل على الآنيّة "لأننا نستخدم أحيانا الحاضر للدليل على الماضي".

بعد ذلك يأتي مقطع بمعنى"ألحقتِ إجابتك بابتسامة امتزج فيها "بغموض" الصدق بالحيلة. بينما الوصف كان في اللغة العربيّة :" قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصّدق فيها من نسبة التّحايل."

2.تم ترجمة "أعماقنا" بـ"الحياة الداخليّة" والنفض بالتنظيف، على سبيل التضعيف الكيفي.

3.يأتي بعد ذلك المقطع باللغة الفرنسية "كلما كتبنا عنهم نسيناهم وتنفسنا بشكل أحسن" بينما في اللغة العربيّة جاء "كلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف"

وعليه نقترح التّرجمة الآتيــة :

« Je me suis souvenu ce jour-là d'une discussion qui a eu lieu entre nous quand je t'ai demandé une fois pourquoi est-ce que tu avais opté pour le roman en particulier ? Ta réponse m'avait subjugué.

Tu m'avais dit d'un sourire dont je n'ai pu discerner le degré de sincérité de celui de la malice :

- ***Il fallait que je mette un peu d'ordre en moi, me débarrasser de quelques vieux meubles. Notre for intérieur nécessite un dépoussiérage comme n'importe quel maison qu'on habite. Il m'est impossible de laisser ma fenêtre close sur plus d'un cadavre! Nous écrivons des romans pour tuer nos héros rien de plus, et en finir avec de ceux dont la présence dans notre vie devient un fardeau.***

- ***Plus on écrit d'eux, plus on se vide d'eux et on se remplit d'air pur ».***

- **النمـوذج السّـادس :**

النموذج 06	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	**« Puis tu avais ajouté après un moment de silence : -En réalité, un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation d'une mémoire, peut-être même d'une personne, avec un silencieux, à l'insu de tous. Seule la personne visée sait que ces mots-projectiles lui sont destinés.**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الكلمات**	**النّسخـــــة العربيّة**	**وأضفتِ بعد شيء من الصّمت :** **"في الحقيقة كلّ رواية ناجحة، هي جريمةٌ ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربّما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أنّ تلك الكلمة الرّصاصة كانت موجّهةً إليه. .**

يحمل المقطع باللغة الفرنسية جملةً بالمعنى الآتي:

1. "في الحقيقة، **الرواية الناجحة ليست سوى تصفية للذّاكرة**، ولها حتى أن تكون **تصفيةً لشخص ما** بكاتم صوت **خفيةً** عن الجميع. ووحده الشخص المعنيّ يدري أن تلك الكلمات_ الرصاص كانت موجهة إليه.

2. إختيار مقابلات من قبيل ***Silencieux* و *Projectile*** صنعت قوة النص باللغة الفرنسية ومنحته نسيجاً معجميا غاية في التناسق.

فيما تبقى من المقطع والذي يظهر بلون داكن، هنالك اختلاف في المعنى لأن الروايّة أرادت أن تقصد بأن الرواية هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما وبالتالي فإن الوجهة العامة هي ارتكاب الجريمة على أن تتم الجريمة تلك بكاتم صوت لكن على مرأى من الكل.

وعليه نقترح الترجمة الآتية :

« En réalité, un roman réussi est un crime qu'on commet envers une mémoire ou peut-être envers une personne quelconque que l'on tue à l'aide d'un silencieux qui seule sait que ce mot-projectile lui était destiné ».

- **النمـوذج السّابـع :**

النموذج 07	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	**« Ce soir le passé se réveille en moi, bouleversant… et m'entraîne dans les labyrinthes de la mémoire. Je tente de résister à cette brusque incursion. Je ferme la porte, j'ouvre la fenêtre. Je voudrais voir autre chose que moi-même. Mais c'est la fenêtre qui s'ouvre en moi. » M.C p 25**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الماضي**	**النّسخـــــة العربيّة**	**يستيقظ الماضي اللّيلة داخلي .. مربكاً. يستدرجني إلى دهاليز الذّاكرة.** **فأحاول أن أقاومه، ولكن، هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟** **أغلق باب نافذتي وأشرع النّافذة ..** **أحاول أن أرى شيئاً آخر غير نفسي. وإذا النّافذة تطلّ علي .. ص ص 24، 25**

يأتي المقطع باللغة الفرنسيّة بالمعنى الآتي:

لقد تم استخدام كلمة ***Bouleversant***[617] كاسم فاعل حامل لوظيفة الحال التي تحمل دلالة التّأثير وقوة التأثير ولها حتى أن تسهم في قلب الأمور رأسا على عقب، بدلا من ***Embarassant***[618] التي لها أن تحمل فيها السياق دلالة الإرباك.

أحاول أن أقاوم "**هذا الاقتحام المُباغت**" غير موجودة في الأصل.

"هل يمكنني أن أقاوم الذاكرة هذا المساء؟"**هذه الجملة لم تتمّ ترجمتها**

لكن، لا بد من التنويه بأن تماسُكَ المقطع واتساقه وجماليّته باللغة الفرنسية لا يختلف فيها اثنان. لذلك من الصّعب تحديد الهفوات الدّلاليّة أو المرجعيّة عندما يتعلّق الأمر بالأعمال الكبرى وبالتّرجمات الكُبرى.

يأتي المقطع باللّغة الفرنسيّة بمعنى "**أغلقت الباب وفتحت النافذة**" لكن الأصل جاء على غير ذلك "**أغلق باب نافذتي وأُشرِعُ النافذة**"

هنالك نافذتان، نافذة على الذاكرة توجد داخل ذات الراوي جاءت نكرة والدليل هو المقطع الموالي، والنافذة المعروفة هي التي في الغرفة. وهذا اللعب الدلالي مفقود في نص الترجمة. وما يبيّن ذلك هو أن البطل يهرب من نافذة الذاكرة المفتوحة داخله – كلمة ذاكرة محذوفة امتيازاً لتأويل القارئ/إنفتاح النص على التأويل– والذاكرة التي تؤدي إلى الخارج فإذا بنافذة الذاكرة هي التي تطل عليه والمسألةُ هنا هي مسألةُ تأويل بامتياز.

وعليه وانطلاقا مما سبق ذكرُه في التّحليل نقترح الترجمة الآتية:

« Ce soir le passé se réveille en moi, <u>embarrassant</u>… m'entraîne dans les labyrinthes de la mémoire. Pourrais-je résister à la mémoire ce soir ? <u>Je</u>

617. Qui agite, qui trouble, qui émeut profondément. Voir : ***Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales,*** https://www.cnrtl.fr/definition/Bouleversant , Consulté le 02/01/2019.

618. Qui encombre. Au figuré : qui met dans l'embarras (Position, question, situation embarrassante, silence embarassant, voir : ***Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales,*** op, cit, Consulté le 02/01/2019.

ferme la porte de ma propre fenêtre et j'ouvre la fenêtre. Je voudrais voir autre chose que moi-même. Mais c'est la fenêtre qui s'ouvre en moi. »

- **النمـوذج الثامـن :**

النموذج 08	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	**Entre sourire et tristesse, se glisse le souvenir de cet « embrasse-la pour moi ! »… Et j'ai ris du destin, et je ris de moi-même, et de l'étrangeté des coïncidences. M.C p 37**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الكلمات**	**النّسخـــــة العربيّة**	**"بين الابتسام والحزن، يحدث اليوم أن أستعيد تلك الوصيّة: "قبّلها عنّي .." وأضحك من القدر، وأضحك من نفسي، ومن غرابة المصادفات."ص 37**

لقد ورد التعبير الآتي باللغة الفرنسية قويا للغاية من الناحية الأسلوبيّة وحتى الدلالية وهو خصوصية أسلوبية فرنسية حتى وإن لم تنتم إلى أسلوبية المؤلف إلا أنها تجعل القار~ يفهم بأن تلك الجملة هي فحوى الوصيّة ضبطاً بل ويطالب هذا التّعبير القارئَ بالتمعّن فيه ويستوقفه للتأثر بمقول القول.

يظهرُ جليا من السياق أنّ الأمر متعلّقٌ بوصيّة ما لكن النبرة الموجودة في نسخة الترجمة تجعلُ القارئ يتأثّر قبلَ أن حتى أن يصل إلى تأثّر المؤلّف.

وهذا برأينا ما يصنع قيمة العمل الأدبيّ، لأنّ النبرة هي من بين العناصر اللّغويّة التي يتمّ تمريرُها بواسطة اللّغة وهي بين أصعب عناصر الأدبيّة. لذلك يكون نقلها متوقفا على أمور عديدة نذكر منها تأويل المُترجم وكفاءته في تمييز ما هو لغوي عما يندرج فيما وراء اللّغة وعلى الإمكانات الأسلوبيّة الدّلاليّة التي تُتيحُها اللّغة المنقولُ إليها.

- **النمـوذج التاسـع :**

النموذج 09	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	**« J'ignorais que la mémoire avait elle aussi sa senteur : l'extrait du pays. Emu, le pays s'était assis en face de moi et avait dit timidement :** **Un verre d'eau… (Aichac)** **Et Constantine avait jailli en moi.** **Toute cette tendresse est pour toi, ô Constantine..** **Accorde-moi seulement une place ici, en face de toi… » P 85**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الوطن**	**النّسخـــــة العربيّة**	**– لم أكن أعرف أنّ للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطرُ الوطن.** **– مرتبكاً جلس الوطن وقال بخجل:** **– ــ عندك كأس ماء.. يعيشك؟** **– وتفجّرت قسنطينة ينابيع داخلي.** **– ارتوي من الذاكرة سيّدتي.. فكلّ هذا الحنين لك.. ودعي لي مكاناً هنا مقابلاً لك.. ص 85**

1. لقد تمّ استخدام كلمة ***Senteur***[619] التي تحمل في معناها عطرا ذا شذى أو أريجا وهو برأينا استخدامٌ جميل للغة وإن كان تأويلا لكن عدم تكرار نفس الدال في الجملة الواحدة وإضافة Extrait مقابلا للدال الواحد الذي هو العطر برأينا يشوّش قليلا على هيمنة العطر الوحيد الدلاليّة في الجملة فالعطر المرتبط بالذاكرة هو نفسه العطر المرتبط بالوطن إذن توحيد المُقابل هنا مهم جدا لإثبات أن الذاكرة أعادت البطل إلى المفهوم نفسه ضبطاً.

2. مُرتبِكاً: سبق أن تُرجمت كلمة مُربكاً بالمقابل ***Bouleversant***[620] . والآن وردت كلمت مرتبكاً بمعنى متأثّراً. لكن الارتباك هو من الكلمات ذات المعنى المحدود دلاليا ***Embarassé***.

3. فيما تعلّق بعبارة يعيشك[621] ***« A'ychek »*** يستحب استخدام نقل صوتي أوضح وشرح العبارة على هامش المتن "ملاحظة المترجم" ***« Note en bas de page »*** وإذا قارنّا ترجمة العبارة نفسها مع ترجمة فرانس مايير الواردة في النّسخة الفرنسيّة لرواية فوضى الحواس، وجدنا أنّها استخدمت مباشرة عبارة **شكرا**.

وهذا يجعلنا نستنتج بأن هذه العبارة وردت في حالتين :

إمّا مُحَوّرةً كأي عبارة شكر عاديّة وهو ما يُفقد الشفاهية ***Oralité*** قوتها إذ يُحرم المتلقي من هذه الجزئيّة ذات الخصوصيّة الثقافية وهو ما ورد في فوضى الحواس باللغة الفرنسيّة.

أو مقترَضةً اقتراضاً صوتياً ***Transcription phonétique*** دون تقديم أي شرح يجعل القارئ الناطق باللّغة الفرنسيّة الذي لا يملك أدنى فكرة عن العبارة وعن دلالتها التاريخية أو الثقافية وهو ما ورد في النسخة الفرنسيّة لرواية ذاكرة الجسد.

---

619. Senteur : - ***Littér.*** Odeur, le plus souvent agréable, qui s'exhale d'un corps. Voir : Ditionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales http://www.cnrtl.fr/definition/senteur consulté le 20/05/2019.

620 ينظر النموذج رقم 07.

621. La formule de politesse **(يعيشك)** existe à Constantine, parallèlement à « Merci »ou « S'il vous plait » ou « Je vous en prie »selon le contexte. Elle remonte à la période où l'espérance de vie était faible. La formule est en fait un vœu de longévité.

والأنسب برأينا هو وضع العبارة مقترضةً مع وضع شرح بسيط في الهامش على هيئة ملاحظة المترجم. لأنّ المقطع يرتكز على ذاكرة الوطن، واللهجة المحلية القسنطينية هي التي فجّرت تلك الذكرى لذلك فإنّ أدبية المقطع كله إنما ترتكز على وقعِ كلمةٍ قسنطينيّة خالصة على ذاكرة البطل.

4. نلاحظ أن فعل ***Jaillir*** يحمل دلالة ضعيفة مقارنةً بالفعل "انفجر" الفعل الحامل لدلالة قويّة لها أن تُحدث الكثير في نفس القارئ.

5. نلاحظ العبارة الآتية : ***Toute cette tendresse est pour toi*** التي تعني "كلّ هذا الحنان لكِ" ، بينما المتن الأصلي جاء بالعبارة الآتية " كلّ هذا الحنان لك" وهنالك فرق شاسع بين الحنان الذي يتعلّق بالعاطفة، والحنين المتعلّق بالماضي والذي يمثّل جزءا لا يتجزّأ من الشّبكات الضّمنيّة، وهذا ما يطلق عليه برمان تسمية **هدم الشّبكات الدّالّة والضّمنيّة** ***Destruction des réseaux de signifiance sousjacents***[622]

أما عبارة "**ارتوي من الذاكرة سيدتي**" فهو غائب في نصّ الترجمة مما أدّى إلى غياب الصّورة الذّهنية لدى قارئ نصّ التّرجمة مما يؤدّي إلى غياب العلاقة بين عطش المرأة وارتوائها من الذاكرة أي غياب علاقة الحاضر بالماضي والمجرد بالملموس.

نقترح في هذا المقام :

« Je ne savais pas que la mémoire avait une senteur, la senteur (celle) du pays. Embarrassé, le pays s'était assis et avait timidement dit :
Puis-je avoir un verre d'eau ? y'aychek.
Du coup, Constantine se transforme en fontaines qui s'étaient explosées en moi. Adresse-toi à la mémoire et désaltère-toi Madame ! Toute cette nostalgie est pour toi .. Laisse-moi une place ici en face de toi ».

[622] برملن، أنطوان : التّرجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص 85.

- **النمـوذج العاشـر :**

النموذج 10	**النّسخة الفرنسيّة**	**« Te confier les clefs de ma mémoire, t'ouvrir ses cahier jaunis, parcourir leurs pages avec toi était mon seul plaisir … je les découvrais en même temps que toi. » p 101**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الماضي**	**النّسخة العربيّة**	**" وكانت متعتي الوحيدة وقتها، أن أودعك مفاتيح ذاكرتي. أن أفتح لك دفاتر الماضي المصفرّة، لأقرأها أمامك صفحة .. صفحة. وكأنّني أكتشفها معك وأنا أستمع لنفسي، أقصّها لأوّل مرّة. " ص 102**

في المقطع الأول باللّغة الفرنسيّة جاءت المتعة في بداية الفقرة في إيقاع معنوي مدروس من عند الأديبة. إذ أرادت أن تبيّن أن متعة كلها كانت في أن يقرأ معها تلك القصةَ صفحةً صفحة، فإذا ما قلبنا العبارة لم نحصل على التأثير نفسه. وكتجربة لذلك يمكن ترديد هذه العبارة شفهيا، ففي الإلقاء الشفهي مثلاً إذا ما قلنا "أن أودعك مفاتيح ذاكرتي وأن أفتح من جديد تلك الصفحات المصفرة وأن أقرأها معي تلك كانت متعتي" لن تتوفر نبرة القوة لا سيما بغياب تكرار صفحةً صفحة.

فـي المقطـع الثـاني باللغـة الفرنسـية وردت الجملـة الأخيـرة علـى الشـكل الآتـي : " كنـت أكتشـفها معـك فـي الوقـت نفسـه." بينمـا فـي اللغـة العربيـة وحسـب السـياق الجزئـيّ السّابق والسّياق الجزئـيّ اللّاحق جاءت الجملـة كـالآتي "وكـأنني أكتشـفها معـك وأنـا أستمع لنفسي، أقصها لأول مرة."

هنالك قدر من الأدبية في هذا المقطع يوحي بقوة شعور مشاطرة هذه الحكاية مع تلك المرأة، حتى إذا شرع في سردها أحس وكأنه يقصّها لأول مرة واستخدام الفاصلة هنا يوحي بتكرار خفيّ لعبارة "وكأنني" وقد منح هذا التكرار المُضمر النص إيقاعا وجمالية حتى إن القارئ لَيُحِسُّ بأنّ هذا التعبير يخترقه، وبأن الراوي لهذا المقطع يصف بحقّ ما يشعر به لا يعبّر عما يشعر به، وبالتالي في فعل الكتابة هنا يوجد فعل شفاهية***Oralité***، هو فعل يمنح النص الروائيّ قدرة هائلة هي قوّة السّرد.

وعليه وانطلاقاً مما سبق ذكره وحسب ما تُتيحُه اللغة الفرنسيّة من إمكانات في قوة السرد نقترح التّرجمة الآتية :

Mon seul plaisir en ce moment-là était te livrer les clefs de ma mémoire, t'ouvrir les carnets jaunis du passé, les lire devant toi page par page. Comme si, en m'écoutant, je la découvrais avec toi, la relatais pour la première fois. »

أو من أجل الربط :

Avoir l'impression de la découvrir avec toi tout en m'écoutant, la relater pour la première fois. »

- **النمـوذج الحادي عشـر :**

النموذج 11	**النّسخة الفرنسيّة**	**« Je me rappelle encore le visage de cette bonne vieille qui m'adorait tout autant que je l'adorais. J'avais passé mon enfance à papillonner entre notre maison et la sienne. Pareille aux femmes de chez nous, ses marques d'affection s'exprimaient par le ventre. Elle te préparait ton plat préféré, t'accablait de victuailles, te comblait de gâteaux, de galettes sortant du four. Mà Zohra appartenait à cette génération de femmes qui avaient voué leur vie à la cuisine. »pp 107-108**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الطّفولة**	**النّسخة العربيّة**	**"مازلت أذكر ملامح تلك العجوز الطّيّبة التي أحبّتني بقدر ما أحببتها والتي قضيت طفولتي وصباي متنقّلاً بين بيتها وبيتنا. كان لتلك المرأة طريقة واحدة في الحبّ، اكتشفت بعدها أنّها طريقة مشتركة لكلّ الأمّهات عندنا. إنّها تحبّك بالأكل، فتعدّ من أجلك طبقك المفضّل وتلاحقك بالأطعمة، وتحمّلك بالحلويات، وبالكسرة والرخسيس الذي انتهت لتوّها من إعداده.** **ص ص 107 -108**

من بين المقابلات التي تخدم الوصف وصفاً عميقاً والتي أعتبرها من بين ما يحقق التصرف المرغوب هو الفعل ***papillonner*** الذي جاء مقابلا للفعل "تنقل". وقد تحدثنا عن هذه القضية عندما تكون هنالك عبارة ذات دلالة وصفية متحركة في النص الأصل عندما تُترجم إلى دلالة ثابتة جامدة بالنظر إليها.

ويقدّم لنا برمان، مثال "**الفراشة**"، وكيف تمّ اختصارها الكلمة كيفيّا ، فكلمة "فراشة" لا تشبه، بالضّرورة، الفراشة ذاتها، ولو تفحّصنا مادتها الصّوتيّة، والجسديّة، وكثافتها ككلمة، نتلمّس

شيئا من الكينونة المرفرفة « ***l'être papillonnant***[623] » للفراشة، إذ يُنتِج الشعر والنثر، كلّ على طريقته، ما يسمّى بـ"المساحات الأيقونيّة".

ويحدث أن نترجم المعنى لا الحقيقة الصّوتيّة للكلمات، وهذا ما ينطبق على الألفاظ التي توصف عادة بأنها "لذيذة"، و"حيويّة"، وملوّنة" ...إلخ، وهو ما يشكّل "الجسديّة الأيقونيّة ***corporéité iconique*** للكلمة، وبالتالي إذا ما تمّت عملية التعويض، التي تخدم الإشارة على حساب الأيقونة في عمل بأكمله، فإنها تدمّر جزءا هامّا من دلالته ونطقه.[624] وهذه الدلالة اليوم نجدها على عكس العادة في المتن الأصل لا في نص الترجمة وهو ما يعتبر نقطة قوة تُحسب لصالح الترجمة.

نجد في نص الترجمة استخدام الفعل ***Accabler***[625] مقابلا للفعل **لاحَقَ**، بينما الفعل في اللغة العربية يُحدث ذلك التخييل الذي لنا أن نتصوّره ونحن نستحضر الأمهات الجزائريات قديما وهنّ يُغدقن على الأولاد بالأكل، فيُخيل لنا تلك المرأة وهي تلاحق الولد بالمأكولات ولا تزال هذه العادة عندنا خاصة إذا سافر أحد أبنائها أوالتحق بالجيش للقيام بالخدمة الوطنية، بمجرد أن يعود الابن حتى تطارده أمّه بالأكل.

لكن باستخدام الفعل ***accabler*** باللغة الفرنسية صنع دلالة تميل إلى السلبية إلى تحميل أحدهم شيئا لا يرغب فيه أو شيئا مرهِقاً وهو بعيد بذلك كل البعد عن الاحتمالات الدلالية التي يمكن استخدامها في هذا السياق. وعلى عكس ذلك لا بد من التنويه بأن استخدام الفعل ***Combler qqn de qqch***[626] استخدامٌ يضمن أدبية كبيرة للعملية السردية ذلك أن الفعل حامل للعطاء والحنان والعطف وهي الدلالات الواجب حضورها ضمن هذا الخطاب

---

[623] برمان، أنطوان: الترجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص 83.

[624] المرجع نفسه.

[625] بمعنى أرهق، أثقَلَ.

[626]. Remplir une mesure, un récipient au maximum de sa capacité avec un surplus qui le dépasse. Donner quelque chose en surabondance à quelqu'un, au-delà de la mesure normale.

حتى القارئ الذي لا يفهم الملاحقة في الثقافة الجزائرية سيبلغ على الأقل فكرة الإغداق والعطا.

في آخر المقطع نلاحظ غيابا كلّيّا لمعالم ما تحضّره الأم الجزائرية في ذلكم الوقت ففطائر من قبيل الرّخسيس والكسرة لا بد أن توجد في نص كهذا لأنها مدلولات ثقافية بامتياز. أما عن منهجية نقلها صوب اللّغة الفرنسيّة، فمن الواضح أن أفضل طريقة ستكون في هذا المقام الاقتراض على أن يوضع شرح بسيط في الهامش على سبيل ملاحظة المترجم. وتوجد مثل هذه الحالة في فوضى الحواس لكن أحلام مستغانمي نفسها كانت قد شرحت معنى الكلمة في المتن. يتعلق الأمر بالطّمينة.

"الطّمينة هي صحن مكوّن من خليط العسل والسّمن وطحين الحمّص. وهي تُقدَّمُ للنّفساوات ليستعِدنَ قُوَّتهُنَّ بعد الوضع. وتقدّم أيضا للضّيوف الذين يأتون ليطمئنّوا إلى النّفساء وربما يكون اسمُها قد جاء من هنا.[627]"

وهو المقطع الذي ورد في النّسخة الفرنسيّة على النّحو الآتي :

«La tammina est un mets fait d'un mélange de miel, de beurre et de farine de blé dur grillé[628].On l'offre aux femmes en couche comme stimulant, ainsi qu'aux visiteur venus pour féliciter la jeune[629] maman. »

لم يرد أصل الكلمة باللّغة العربيّة وهو خيار من المترجمة لكون أصل الكلمة لن يكون جليا في نص باللغة الفرنسيّة. لكن استخدام الاقتراض في مثل هذه الحلات هو برأينا الحل الأمثل لأنه يعكس ثقافةً بعينها.

أما التفصيلُ الآخر فيكمن في أن الكسرة والرّخسيس لا يتمّ تحضيرُهما في الفرن بل في طاجن الطّين. وإن كان هنالك اليوم طرقا عصرية لتحضيره في الفرن فلا نتصور أن في

[627] مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص 56.

[628]. Farine de pois chiche et non pas celle de blé dur grillé.

[629]. Jeune : est un adjectif qui ne figure pas dans le texte initial et que nous qualifions de relatif on trouve de nos jours des femmes agées de plus de quarante ans.

فترة طفولة البطل خالد كانت والدته في الجزائر أنذاك تستخدم فرنا. وحتى إن قصدت الفرن التقليديّ فكما ذكرنا الرخسيس والكسرة لا يتم تحضيرهما داخل فرن مغلق.

وانطلاقا ممّا سبق ذكره نقترح الترجمة الآتية :

" لقد كانت تنتمي لجيل من النّساء نذرن حياتهنّ للمطبخ." ص ص 107 -108

« Je me rappelle encore le visage de cette gentille vieille qui m'adorait tout autant que je l'adorais. J'avais passé mon enfance à papillonner entre notre maison et la sienne. Pareille aux femmes de chez nous, ses marques d'affection s'exprimaient par le ventre. Elle t'aime à travers la nourriture, te prépare ton plat préféré, t'accable de victuailles, te comble de gâteaux, de Kesra et de rekhsis bien chauds »

أمّا بالنّسبة لكلمة رخسيس فنرى أن يوضع بشأنها تعريف في الهامش من قَبيل:

Kesra : Un pain populaire algérien très connu à Constantine à base de semoule généralement cuit sur un tajine à feu vif.
Rekhsis : connue à l'Est de l'Algérie. Il d'agit d'une galette cuite généralement sur un tajine en « terre cuite ».

- **النمـوذج الثاني عشـر :**

النموذج 12	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	Khaled Ben Toubel "parlant de son ami Roger Nakache" CONTEXTE .. « Pourquoi tu **n'irais pas**, ce ne serait ce qu'une fois ? Je ne comprends pas ta peur, les gens de ton quartier se souviennent toujours de ta famille, et l'évoquent en bien … **Il m'avait répondu** : Ce que je redoute, ce n'est pas que les gens ne me reconnaissent pas, mais que moi je ne reconnaisse plus cette ville et ses ruelles … cette maison qui n'est plus la mienne depuis des décennies ! Puis il avait ajouté : Laisse-moi conserver l'illusion que cet arbre vit encore, qu'il donne toujours des figues chaque année, que cette fenêtre s'ouvre toujours sur les voisins que j'aimais, que cette étroite ruelle continue de mener à des lieux que je connaissais ! **Le plus dur c'est de confronter sa mémoire à la réalité !** Il avait les larmes aux yeux puis s'était ressaisi et avait ajouté en plaisantant : S'il m'arrivait de changer d'avis, tu m'accompagnerais, n'est-ce pas ? A deux on est plus forts pour faire face au passé ! » pp 134-135

فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان**	النسخة العربية	في حديث خالد بن طوبال عن روجي نقاش في اشتياقه إلى قسنطينة السياق:ذات مرّة سألته " لماذا **لم تعد** ولو مرّة واحدة لزيارة قسنطينة؟ أنا لا أفهم خوفك، إنّ الناس مازالوا يعرفون أهلك في ذلك الحي ويذكرونهم بالخير .." **أذكر وقتها أنّه قال لي** " ما يخيفني ليس أن لا يعرفني النّاس هناك، بل **ألا** أعرف أنا تلك المدينة.. وتلك الأزقّة.. وذلك البيت الذي لم يعد بيتي منذ عشرات السنين..." ثمّ أضاف: "دعني أتوهّم أنّ تلك الشّجرة "السياق....." مازالت هناك وأنها تعطي تيناً كلّ سنة، وأنّ ذلك الشباك مازال يطلّ على ناس كنت أحبهم..وذلك الزّقاق الضّيّق مازال يؤدّي إلى أماكن كنت أعرفها .. **أتدري .. إن أصعب شيء على الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها** .." كان في عينيه يومها **لمعة** دموعٍ **مكابرة**، فأضاف بشيء من المزاح "لو حدث وغيرت رأيي، سأعود إلى تلك المدينة معك، أخاف أن أواجه ذاكرتي وحدي .." ص ص 133 - 134

نسجّلُ الملاحظات الآتية :

أوّلا في استخدام الزمن نلاحظ أن الفعل "**ذهب**" جاء باللغة الفرنسيّة في صيغة الشرط الذي يفيد الرّجحان وإذا ما رجعنا إلى المتن الأصل وجدناه مُستخدماً في زمن ماضٍ يدل على ماضٍ تابعٍ لزمن السّرد الآني لذلك نرى من الأصحّ استخدام الماضي المركب باللغة الفرنسية ذلك أن المعلومات التي تلي الجملة متعلقة بانعدام المرات جاءت في صيغة سؤال.

1. "أذكر وقتها أنه قال لي" هذه الجملة لا توجد في نص الترجمة بل حلت في صيغة سؤال مباشر "أجابني قائلاً" والسؤال الذي ينبغي أن نطرحه هنا هل يؤثّر غياب هذا

المقطع القصير جدا في نص الترجمة على المعنى؟ والجواب طبعاً لا فإهمال تفصيل كهذا لا يؤثر على جمالية مجمل العمل ولا على قوام المعنى لكن له تأثير ما على سرديّة النص، لأن الراوي عندما يقول أذكر وقتها أنه قال لي فهو في حالة استئناف للعملية السّرديّة باستحضار الذاكرة ونسقية السرد تهمّنا في قوة السّرد لذلك نرى من الأصوب أن تتم ترجمة العبارة كما حلت عليه في المتن الأصل.

2. في المرحلة الموالية Laisse-moi conserver l'illusion que cet arbre vit encore, qu'il donne toujours des figues chaque année, que cette fenêtre s'ouvre toujours sur les voisins que j'aimais, que cette étroite ruelle continue de mener à des lieux que je connaissais !

جاءت الترجمة بأسلوب يحمل بين ثنايا خطابه ذاكرة الوصف، وألم الذاكرة، نلحظ في النص الفرنسي تعدّدا للأوصاف دون أداة ربط **يجعل الذاكرة تُمطر تفصيلا بعد آخر وهذا إنما يُحسب لصالح الترجمة.**

3. « Le plus dur c'est de confronter sa mémoire à la réalité ! » جاءت هذه الجملة في المتن الأصل بمعنى "الأصعب هو مواجهةُ الذاكرة بالواقع" بينما في المتن الأصل يوجد تفصيلٌ غاية في الأهمية فالأصعب ليس مواجهة الذاكرة بالواقع إنما هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها. التناقض هذا ليس مذكوراً في نص الترجمة.

لماذا يُحذف تفصيلٌ كهذا؟ ألقلة أهميته؟ لكنه في الحقيقة أهم ما في الجملة من معطيات وحذف هذا التفصيل هو بمثابة حذف للجملة كاملةً.

4. "كانت في عينيه دموع " جاءت الجملة الموالية باللغة الفرنسية على هذا النحو بينما هنالك استعارة مكنية في المتن الأصل " كان في عينيه يومها **لمعة** دموعٍ **مكابرة**".

لقد أوهنت الترجمة هنا قوة الوصف، فلا نحن رأينا اللمعة المصاحبة للدمعة ولا لمحنا مُكابَرة تلك الدمعة من رجل لا يسمح سنه ولا حكمته ولا ألمه بالبكاء بتلك البساطة. وترجمة هذا المقطع بـ"كانت في عينيه دموع، أو ظهرت دموع في عينيه" وبالتالي فإن الصورة

الذهنية الواقعة في المتن الأصل والتي لها أن تنزلق إلى ذهن أي قارئ كان غائبةٌ في نص الترجمة، وهذا الأمر إن تكرّر كثيراً فإنه يُضعف من قوة السرد من منظور الوصف.

5. المقطع الأخير ورد شطرُهُ الأول في صيغة سؤال وشطره الثاني في صيغة عقلنةٍ ***Rationalisation***. لأن المقطع الأول جاء في المتن الأصل قراراً متعلّقاً بجملة شرطٍ وجوابه، فأمّا جملة الشرط فهي العودة إلى الجزائر وأما جملة جواب الشرط فهي أن يعود المتحدّث مع الرّاوي بينما في نص الترجمة جاء في صيغة سؤال وهذا السؤال لا يفيد الشرط إنما يفيد الطلب والاستئذان يوحي بالحاجة إلى الطمأنينة جراء الخوف من مواجهة الذاكرة.

فنلمح ها هنا انزياحاً أسلوبيا بارزاً على مستوى الترجمة. وفيما تعلق بالعقلنة فالراوي في المتن الأصل يعبر عن خوفه من العودة لوحده إلى الجزائر ومن مواجهة **الذاكرة** أما في نصّ الترجمة فقد قام المترجم بفعل تأويليّ جعله ينتقل من معنى واسع إلى دلالة أَضْيَق على سبيل العقلنة المذكورة.

انطلاقا من هذه القراءة النقدية نقترح الترجمة البديلة الآتية :

« Pourquoi n'étais-tu jamais revisité ce ne serait-ce qu'une fois-Constantine ? » Lui avais-je demandé une fois. « Je ne comprends pas ta peur, les gens de ton quartier connaissent toujours ta famille et l'évoquent en bien… »

Je me souviens de ce qu'il n'avait dit en ce temps-là :

« Ce que je redoute ce n'est pas que les gens ne me reconnaissent pas, mais plutôt que je ne reconnaisse moi-même cette ville .. Ses ruelles .. Cette maison qui n'est plus la mienne depuis des décennies !

Puis il avait ajouté :

« Laisse-moi conserver l'illusion que cet arbre existe toujours là-bas, qu'il donne toujours des figues chaque année, que cette fenêtre s'ouvre toujours sur des gens que j'aimais et que cette étroite ruelle continue à mener vers des endroits que je connaissais .. Sais-tu ? Le plus dur de tout c'est le fait de confronter la mémoire à une réalité lui étant contradictoire.. »

Il avait, ce jour-ci, une lueur de larme orgueilleuse aux yeux puis avait ajouté d'un air plaisantant :
« S'il m'arrivait de changer d'avis, je reviendrais à cette ville avec toi, j'ai peur d'être seul à confronter ma mémoire. »

- **النمـوذج الثالـث عشـر :**

النموذج 13	النّسخة الفرنسيّة	« Aujourd'hui, après toutes ces années, **je me pose brusquement la question** : avait-il réussi à se dépouiller de sa mémoire, lui qui s'était refusé par la suite à en rappeler ? **Et s'il avait eu raison ? N'est-il pas sain et même vital de conserver les souvenirs dans leur forme première, d'éviter de les mesurer avec la réalité au risque que se brise toute chose en nous comme une vitrine vole en éclats ? Sauvegarder sa mémoire, c'est ça l'important**.» p135
فرع الاختيار: أدبية **الذّاكرة.** **نوع الذّاكرة: ذاكرة الألم**	النّسخة العربيّة	"اليوم، وبعد عدّة سنوات، **أذكر كلامه فجأة ـ هو الذي لم يطرح معي ذلك الموضوع بعد ذلك أبداً** تراه نجح في التّحايل على ذاكرته؟ وماذا لو كان على حقّ؟ **يجب أن نحتفظ بذكرياتنا في قالبها الأوّل وصورتها الأولى ولا نبحث لها عن مواجهة اصطداميّة مع الواقع يتحطّم بعدها كلّ شيء داخلنا كواجهة زجاجيّة .. المهمّ في هذه الحالات إنقاذ الذّاكرة.** ص 134

نسجّل المُلاحظات الآتيـة :

في المتن باللّغة العربيّة، توجد عمليّة استحضار لما وقع قبلاً إذ يتذكّر الرّاوي اليوم فجأةً كلام صديقه الذي درسناه في النموذج السابق[630].

وهذا يُحيلُنا إلى تفصيلٍ هام جدّاً في زمن السّرد يتمثّل في العلاقة بين آنية السّرد بالنّظر إلى ما تمّ سردُه في زمنٍ ماضٍ[631] وقوّة السّرد هنا تكمن في الحاصل بين توقيت الماضي والزمن الحاضر فيأتي السّرد أوّلاً استحضاراً ثم يتحوّل إلى تساؤل لينتهيَ إلى تعميمٍ على سبيلِ الحسم.

إلّا أنّ النّسقيّة السّرديّة المذكورة تكاد تكون غائبةً في متن التّرجمة:

1. فأمّا الاستحضار "أذكر كلامه فجأة ـ هو الذي لم يطرح معي ذلك الموضوع بعد ذلك أبداً " فهو غائب "محذوف تماماً".

2. وأمّا التّساؤل فهو حاضر في متن التّرجمة بشيء من التّضعيف الكيفيّ[632] لبعض الدّلالات المعجميّة التي تشكّل مفارقةً في استقبال النّص من منظور الشّحنة الدلاليّة. ومثال ذلك :

استخدام الفعل ***Se dépouiller***[633] للتعبير عن فكرة التّحايل على الذاكرة. في الحقيقة هنالك فرقٌ بَيّن بين التّحايل على الذّاكرة والانسلاخ عنها، فالفعل المذكور باللّغة الفرنسيّة يدنو من الدلالة القائلة بالانسلاخ من الذّاكرة والتّجرُّد منها. أما في النص باللغة العربية فقد تم استخدام كلمة ***تحايل*** لتعذّر التّجرّد من الذاكرة ولأن الشخص المعني لم يقوَ على هذا فهو

---

630 ينظر النموذج رقم 12.

631 **الاسترجاع Analepse**، ينظر زمن السرد في الفصل الأول من هذه الدراسة ص 64.

632 ينظر : برمان ، أمطوان : الترجمة والحرف أو مقام البُعد مرجع سبق ذكره، ص 82.

633. Se dégarnir de ce qui normalement se trouve au sommet (comme le feuillage à la cime de l'arbre). Voir : site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9pouiller//0 Consulté le 03/03/2019.

يحاول التحايُلَ عليها كحلٍّ يائس وذكيّ في الوقت ذاته، لذلك نقترح مقابلا للدلالة المطلوبة في هذا المقام الفعل ***Circonvenir***[634].

إضافةً إلى ذلك نذكر انتقاء الفعل ***Sauvegarder*** الذي يحمل دلالة الحماية والوقاية والصّون مقابلا للفعل الوارد في العبارة الآتية : **إنقاذ** الذاكرة.

فأما الفعل باللغة الفرنسيّة فهو يولّد الدّلالة المُفضية إلى دواعي الصّون والحفظ ومثيلاتها من الدلالات بما يتيحه السياق من احتمالات تأويليّة مثلما ذكرنا، بينما العبارة الواردة باللغة العربية تفيد بإنقاذ الذاكرة لا حفظها لأن في حفظ الذاكرة ألمٌ ما وهو منطق مناقض لمنطق الرواية التي تهرب من الذاكرة.

وإنقاذ الذاكرة متعلق بالاصطدام الذي يمكن أن يحصل إذا ما واجهنا الذكريات بالواقع لذلك يرى أنه يجب حفظ الذكريات في قالبها الأول لإنقاذ الذاكرة وبالتالي الحفظ متعلق بالذكريات والإنقاذ إنما هو متعلّق بالذاكرة وهذا تفصيلٌ هامّ متعلّق بالعملية السردية وبصُنع المعنى مع الاتّفاق على تبايُنِ تأويلاته.

وعليه نقترح الفعل ***Sauver*** مقابلا دلاليّا في هذا السّياق على سبيل الاقتراح لا التّعميم من منظور أنه يحمل دلالة الخلاص والنجاة والنفاذ.

3. وأما التعميم فقد جاء في صيغة تساؤل وهو ما له أن يؤثّر على النّسيج السّرديّ وهو من منظور نقد التّرجمات بمثابةِ تحوير لمآل المعنى الأساسيّ أو ما يسمّيه أنطوان برمان بالعقلنة[635] وهي من بين الأمور التي لا تنجلي لقارئ نص التّرجمة بمعزل عن الأصل.

---

634. Se concilier quelqu'un (ou par personnification quelque chose) par des manœuvres habiles. Entourer quelqu'un de toute sorte de ruses employer à son égard d'habiles procédés. Voir : site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. https://www.cnrtl.fr/definition/circonvenir

635 ينظر : برمان ، أنطوان : الترجمة والحرف أو مقام البعد، مرجع سبق ذكره، ص 77.

انطلاقاً مما سبق ذكره نقترح التّرجمة الآتية :

« Aujourd'hui, et après toutes ces années, je me souviens soudain de ses paroles. Lui qui n'avait, depuis lors, plus jamais évoqué ce sujet avec moi. Avait-il réussit à circonvenir sa mémoire ? Et s'il avait eu raison ? Il faut préserver nos souvenirs dans leur moule originel, dans leur image initiale. Ne pas leur chercher de confrontation-choc face à la réalité après laquelle tout ce qui est dans notre for intérieur se brise tel une vitrine en verre. Dans de tels cas le plus important c'est de sauver la mémoire ».

- **النمـوذج الرّابع عشـر :**

النموذج 14	**النّسخة الفرنسيّـــة**	**« Ce rendez-vous fut l'une de mes plus grandes erreurs. Je donnais une adresse à la mémoire, tout près de chez moi, et un droit de harcèlement aux souvenirs. » p 139**
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان	**النّسخـــة العربيّة**	"وكنتُ أقترف إحدى **حماقاتي** الكبرى. لم أكن أعرف وقتها أنّني أختارُ عنواناً لذاكرتي مجاوراً تماماً لعنوان بيتي، وأنّني بذلك **سأمنح** الذّكريات حقّ **مطاردتي**." ص98

وردت فكرة ارتكاب خطأ ما بصورة غير تصريحيّة في النص الأصل، بل جاءت مُضمَّنةً ولعلّ أجمل ما في هذا المقطع هو اكتشافُ القارئ لما قام به الراوي دون الوعي بالكارثة

التي ستحل به "لم أكن أعرف وقتَها أنّني أختارُ عُنواناً لذاكرتي مُجاورٌ تماماً لعنوان بيتي، وأنني بذلك سأمنحُ الذّكريات حقَّ مُطاردتي.

1. ما ارتكبه البطل هو حماقة وليس خطأ لأن الخطأ يكون عن غير عمد أحيانا بينما الحماقة عندما نرتكبها تكون نسبة المسؤولية لدينا مرتفعة مع تفصيل التغابي أو محاولة التهرب من تلكم المسؤولية وعليه نقترح استخدام كلمة ***bêtise.***

2. جاء الفعل منح جاء هنا في صيغة مستقبل قريب حاسم للدلالة على مصيرٍ محتوم تسبب فيه الراوي دون أن يدرك مخلّفات ذلك. وبالتالي أن يمنح الذكريات حق مطاردته أي أنها ستتعقبه وستسيطر عليه ولا علاقة لذلك بدلالة الإنهاك والإزعاج، المقابل ليس خاطئا البتّة لكن المُطاردة تأتي بوصف تفصيلي مختلف عن الدلالة المنتقاة لذلك نحن نقترح في هذا السياق الفعل ***Pourchasser***[636].

نرى أن هذا المقطع هو من أشد المقاطع إيلاماً فيما تعلق بالذاكرة لأنه يحدّد مَعالم التّعلُّق العاطفيّ المُزمن الذي تطرّقنا إليه في مُستَهلّ الدراسة التّطبيقيّة. وعليه، وانطلاقاً ممّا سبق ذكرُه نقترح التّرجمة الآتية :

« J'étais entrain de commettre la plus grande bêtise de ma vie sans réaliser qu'en ce temps-là, j'étais en train de choisir une adresse à ma mémoire tout près de chez-moi. Ainsi, j'aurai accordé désormais aux souvenirs le droit de me pourchasser ».

636. Poursuivre avec acharnement pour s'en emparer. Voir : site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. https://www.cnrtl.fr/definition/circonvenir consulté le 05/03/2019.

- **النمـوذج الخامس عشـر :**

النموذج 15	**النّسخة الفرنسيّة**	Pouvais-je t'oublier dans une ville telle que Grenade ? **Tout me faisait penser à toi**, les maisons blanches aux toits en tuiles rouges, les tonnelles, les arbres lourds de jasmin, les sources qui la traversent, le soleil et le souvenir des Arabes, les parfums, les voix et les visages, les Andalouses, brunes aux longs cheveux noirs, les habits de fête, une guitare enfiévrée comme ton corps, les poèmes de Lorca que tu aimes, la tristesse d'Abou Fîras Al-Hamadani que j'aime. Tu étais une partie de cette ville. Toutes les villes arabes, seraient-ce toi… **toute mémoire arabe, serait-ce toi** ? p 211
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان**	**النّسخة العربيّة**	فهل يمكنني أن أنساك في مدينة اسمها . . غرناطة؟ **كان حبّك يأتي مع** المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميديّة الحمراء. . مع عرائش العنب. . مع أشجار الياسمين الثّقيلة . . مع الجداول التي تعبر غرناطة. . مع المياه. . مع الشّمس. . **مع ذاكرة العرب.** كان حبّك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه، مع سمرة الأندلسيات وشعرهنّ الحالك. مع فساتين الفرح. . مع قيثارة محمومة كجسدك. . مع قصائد لوركا الذي تحبينه. . مع حزن أبي فراس الحمداني الذي أحبّه. كنت أشعر أنّك جزء من تلك المدينة أيضاً .. فهل كلّ المدن العربيّة أنت.. وكلّ ذاكرة عربيّة أنت؟ ص216

نسجّل الملاحظات الآتيــة :

نلاحظ في النسخة الفرنسيّة بأن البطل يؤكّد بأن كل شيء يذكّره بحياة ومن ثمة يشرع في تعديد التّفاصيل. بينما نجد في النص العربيّ جملةً فيها فرادةٌ أسلوبيّة حالصة كان حبّك

يأتي مع + ومن ثمة يبدأ البطل في التعديد وهو برأينا ما إذا وُجد في نص التّرجمة أضفى على المقطع رونقا وبهاءً.

هنالك عناصر غير مذكورة في التعديد كالمياه، والبيوت الواطية. أما ذاكرة العرب هي عنصر هامّ في هذا المقطع لأن هنالك علاقة بين ماضي العرب ومدينة غرناطة أو ما يسمى تاريخيا الفردوس المفقود فقد تُرجمت بذكرى العرب بينما الذاكرة هنا هي أعمق وأوسع من الذكرى.

نلاحظ كذلك الطريقة البارعة التي طرح بها المترجم السؤال في نهاية المقطع حمايةً لإيقاعيّة الاستفهام وهذا أمر يُحسب لصالح إبداعية الترجمة.

انطلاقا مما سبق ذكره نقترح الترجمة الآتية :

« Pouvais-je t'oublier dans une ville telle que Grenade ? Ton amour venait avec les maisons blanches basses aux toits en tuiles rouges, les tonnelles, les arbres lourds de jasmin, les sources qui la traversent, le soleil, l'eau et la mémoire des Arabes, les parfums, les voix et les visages, les Andalouses brunes aux longs cheveux noirs, les habits de fête, une guitare enfiévrée comme ton corps, les poèmes de Lorca que tu aimes, la tristesse d'Abou Fîras Al-Hamadani que j'aime.

Tu étais une partie de cette ville. Toutes les villes arabes, seraient-ce toi… toute mémoire arabe, serait-ce toi ? »

- **النمـوذج السّـادس عشـر :**

النموذج 16	**النّسخة الفرنسيّة**	***Nostalgie*** est posée à côté de moi, sur un siège où tu n'es pas. Nous voilà enfin en voyage ensemble, toi et moi, dans un même avion pour la première fois…mais pas pour la même destination. Voilà Constantine… Deux heures de vol pour que le cœur retrouve toute une vie passée. L'hôtesse ouvre le sas. C'est mon cœur qu'elle ouvre en grand. Elle l'ignore. Qui peut arrêter l'hémorragie de la mémoire maintenant ? Qui peut refermer les volets de la nostalgie ? Qui peut s'opposer aux vents contraires.. en soulever le voile de sa face… regarder cette cité dans les yeux sans pleurer ? p 275
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الزمكان**	**النّسخة العربيّة**	**ها هي اللّوحة التي أحضرتها هديّةً لعرسك** تشغل مكانك الفارغ إلى جواري. ها نحن نسافر ـ أخيراً معاً ـ أنا وأنت. . نأخذ طائرةً واحدةً لأوّل مرّة. ولكن ليس للرّحلة نفسها،ولا للاتّجاه نفسه.. ها هي قسنطينة. . ساعتان فقط ليعود القلب عمراً إلى الوراء. تشرع المضيفة باب الطائرة ولا تتنبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه. فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن؟ من سيقدر على إغلاق شباك الحنين، من سيقف في وجه الرياح المضادّة، ليرفع الخمار عن وجه هذه المدينة. . وينظر إلى عينها دون بكاء. ص ص 283،284

نلاحظ بدءاً أن الجملة الأولى يتحدّث البطل فيها عن "حنين"، اللوحة التي أهداها لحياة يوم عرسها، بينما المقطع باللغة العربية يبدأ مُعرِّفا بها باستخدام اسم الإشارة. الفرق بين التعبيرين هو أنّ الأوّل تعامل فيه البطل مع اللوحة وكأنها شخصيّة في الرواية وفي هذا التعبير جمالية لا يمكن إنكارها لكنها ليست موازيةً للجملة في اللغة العربيّة والتي استخدم فيها الإشارة ليجعل القارئ يتخيل خيبته وهو يقف وجها لوجه مع توأم البطلة. وعليه نقترح التركيب الآتي :

« La toile qui sera ton cadeau de mariage, la voilà posée sur ton siège vide à côté de moi. »

أما ما تبقّى من المقطع فلا يسعُنا سوى أن نصفهُ بإبداعيّة ترجمة الحرف التي لطالما أشاد بها أنطوان برمان والتي تتحقّق بتحقّق عنصرين اثنين هما سعة اللّغة وكفاءة المترجم. والرواية في مُجملها مليئةً بالمقاطع التي تمّ فيها صون الصور الذهنية والتراكيب والتعابير الأصلية متى أناحت اللغة المنقول إليها ذلك.

- **النمـوذج السّـابع عشـر:**

النموذج 17	النّسخة الفرنسيّة	Comment t'oublier ? Tous les chemins mènent vers toi, même ceux de l'oubli ; tu m'y attends. Toutes les medersas et les antiques écoles coraniques, tous les minarets, toutes les maisons closes, les prisons, les cafés, les hammams libérant leurs cohortes de femmes fumantes, prêtes pour l'amour, toutes les devantures exposant bijoux et robes de mariée, même les allées du cimetière où je suis allée en taxi pour revoir la tombe de Mà… me ramènent vers toi. P 317
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان**	النّسخة العربيّة	فكيف أنسى ذلك؟ كانت كلّ الطّرق تؤدي إليك، حتى تلك التي سلكتُها للنّسيان، والتي كنت تتربّصين لي فيها. كلّ المدارس والكتاتيب العتيقة. . كلّ المآذن. . كلّ « البيوت المغلقة ». . كلّ السجون. . كلّ الحمّامات التي كانت تخرج منها النساء جاهزات للحبّ، كلّ الواجهات التي تعرض الصيغة والثّياب الجاهزة للعرائس. وحتى تلك المقبرة التي **ألقيت نفسي** في سيارة أجرة، ورحت أبحث فيها عن قبر "أمّا"، **وأستعين بسجلّات حارسها لأتعرّف على أرقام الممرّات التي كانت توصل إليها. . أوصلتني إليك لا غير.** ص 328

ترتبط الجملة الأولى "فكيف أنسى ذلك بالجملة التي سبقتها بينما في المقطع باللغة الفرنسيّة ترتبط الجملة الأولى بالجملة التي تأتي بعدها. وهذا يحدث فرقا في نسقية الخطاب الجزئيّ.

نجد في النص الفرنسي أنّ كل الطرق تؤدي إلى تلك المرأة المُنتظِرة بينما في النص العربي نجدها تتربّص به وهنالك فرق شاسع بين مدلوليّة انتظارِ أحدهم ومدلوليّة التّربّص بأحدهم. لأن هناك فرقا بين التربّص والتربص بـ الذي يرد هنا بمعنى التّرقّب.

نجد في الجزء الثاني من المقطع غيابا لبعض العبارات مثل "ألقيت بنفسي"، "أستعين بسجلات حارسها". لكن في الوقت نفسه نضع احتمال أن المترجم حذفها لكي يجعل المقطع متناسقا من ناحية الوزن. ولا نرى أن هذا الموقف خطأ ترجمي بالعكس لأنه لم يطل الكلمات المفتاحية الحاسمة في أدبيّة المقطع. علميا لا يجوز للمترجم أن يحذف أي تفصيل لكننا قرأنا المقطع بين الأصل والترجمة مرارا وتكرارا واكتشفنا أن الإيقاعية هنا والاتساق حاضر بقوة ويبقى هذا رأيا متعلّقا بذائقة القارئ.

- **النمـوذج الثامن عشـر :**

النموذج 18	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	Salah fut ton habit de deuil avant même ta naissance. Il était le dernier bey de Constantine, je suis son dernier testament. « *Hamouda mon fils, garde bien la maison !* » **Quelle maison, Salah ?** J'ai visité le souk El-Assr et j'ai vu ta maison. **Elle était sans mémoire**. Ils ont même **pris** les pierres, les fenêtres de fer forgé, ils ont saccagé les allées, vandalisé les sculptures, il ne reste plus que les murs contre lesquelles viennent pisser les ivrognes et les vagabonds.(…) Alors ôte ta *melaya*, lève ton *khemar*, découvre ton visage, et **cesse de frapper à ma porte** Salah n'est plus là Je ne suis plus là p 359
فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة المكان**	**النّسخـــــة العربيّة**	كان "صالح" ثوب حدادك الأوّل حتى قبل أن تولدي. كان آخر بايات قسنطينة. . وكنت أنا وصيّته الأخيرة: "يا حمودة. . آه يا وليدي تها الله لي في الدار. ". **آه. .آه. . "أيّ دار يا صالح، أي دار توصيني بها؟** لقد زرت (سوق العصر) وشاهدت دارك **فارغة من ذاكرتها. سرقوا** حتى حجارها، وشبابيكها الحديديّة. خرّبوا ممرّاتها وعبثوا بنقوشها. . وظلّت واقفة، هيكلاً مصفرا يبول الصعاليك والسكارى على جدرانه.(...) فانزعي «ملايتك» بعد اليوم.. وارفعي عن وجهك الخمار، ولا تطرقي الباب كل هذا الطرق فلم يعد صالح هنا .. ولا أنا ص 378

نلاحظ في الجزء الأول من المقطع وجود نبرة السخرية مع الحسرة. خاصة عندما يسأل آخر بايات قسنطينة البطل مجازاً فيتأوّه البطل ويجيبه باستفهام الغرض منه التّعجّب.

فجاءت الحسرة على النحو الآتي : " آه، أه، أي دار يا صالح أي دارٍ توصيني بها ؟ " نلاحظ أن المقطع يحمل صيغة التأوه والتكرار الدال على الشفاهية والحسرة في الوقت نفسه بينما في اللغة الفرنسية جاء المقطع في صيغة سؤال مباشر لا يحمل أيّة نبرة خفيّة."

يقول البطل في النص الفرنسيّ "رأيتُ بيتك وقد كانت دون ذكرى" بينما في النص الأصل وردت الفكرة كالآتي " شاهدت دارك فارغة من ذاكرتها" وهنالك فرق كبير بين أن يكون المكان دون ذاكرة وبين أن يمتلك ذاكرة ويحرمها منها عامل خارجيّ.

استخدام فعل أخذ للدلالة على السرقة ليس خطأ لكن الفعل سرق يدب أكثر على الفكرة السابقة التي تؤكد أن الذاكرة هي الأخرى تم إفراغُها.

نلاحظ استخدام المترجم لكلمتي الخمار والملاءة دون وضع شرح على الهامش. والاقتراض هنا هو برأينا الاحتمال الأفضل لأن الأمر متعلق بمدلول ثقافيّ.

يوجد هنا تناص ***Intertextualité*** مأخوذ من رواية "**سأهديكِ/سأهبُكِ غزالة**" ***Je t'offrirai une gazelle*** **لمالك حدّاد.** ولأن التّناص مأخوذ من روايةٍ باللغة الفرنسيّة فقد جاء باللغة العربيّة باستخدام المفعول المُطلق "فلا تطرقي الباب كلّ هذا الطّرق" يعني لا تطرقي الباب بهذه القوّة بينما عبّر عنه النّص باللغة الفرنسيّ بأسلوب لا توجد فيه تلك القوة المذكورة بل ورد بما معناه في اللغة العربيّة "كفّي عن طرق الباب". بينما أصل المقولة باللغة الفرنسيّة موجود وكان يمكن للمترجم أن يدرجه لأنه في حدّ ذاته تناص

« Ne frappe pas si fort, Salah n'est plus là. » وهو التّعبير المنطقيّ والأصحّ بحكم أصله الموجود في رواية أخرى الوارد كالآتي :

« Ne frappez pas si fort je n'habite plus là ».

قد لا ينتبه القارئ لجملة مالك حدّاد ويظن بأنها علامةٌ على رحيل كأي رحيل، رحيل للمنفى فحسب. بينما يحمل هذا المقطع فكرَ مالك حداد برمّته حين اعتزل الكتابة باللغة

الفرنسية في جزائر ما بعد الاستقلال ليتبيّن أنّ أزمة هذا الكاتب العظيم لم تكن أزمة إبداع بل كانت أزمة تواصل.[637]

انطلاقا من الملاحظات الواردة أعلاه نقترح الترجمة الآتية :

*Salah fut ton **premier** habit de deuil avant même ta naissance. Il était le dernier bey de Constantine, je suis son dernier testament. « Oh, Hamouda mon fils, garde bien la maison ! » **« Oh, Salah , oh , mais quelle maison garderai-je ? »** J'ai visité souk El-Assr et j'ai vu ta maison.*

***Elle était vide de sa mémoire**. Ils ont même **volé** les pierres, les fenêtres de fer forgé, ils ont saccagé les allées, vandalisé les sculptures, il ne reste plus que les murs contre lesquelles viennent pisser les ivrognes et les vagabonds.(…)*

*Alors ôte ta melaya, lève ton khemar, découvre ton visage, et **ne frappe pas si fort***

Salah n'est plus là.

Moi non plus. »

- **النمـوذج التّاسع عشـر :**

النموذج 19	النّسخة الفرنسيّـــة	
		Nous nous sommes donc quittés … **Ceux qui ont dit que seul l'amour ne meurt pas se sont trompés…** **Ceux qui nous ont écrit des histoires d'amour qui finissent bien ne comprennent rien au loi du cœur.** **L'amour naît et meurt … dans un beau désastre ! p.360**

[637]. Voir : Amal Hafsi : ***Exil de quête de soi*** dans ***Je t'offrirai une gazelle***de Malek Haddad, mémoire de master en études littéraires et culturelles, Département de langue, littérature et culture, faculté de Lettres, Université de Coimbra, p.31.

	النّسخـــــــة العربيّة	**افترقنا إذن ..** **الذين قالوا الحبّ وحده لا يموت، أخطأوا . .** **والذين كتبوا لنا قصص حبّ بنهايات سعيدة جميلة ليوهمونا أن مجنون ليلى محض استثناء عاطفيّ . . لا يفهمون شيئاً في قوانين القلب.** **إنّهم لم يكتبوا حبّا، كتبوا لنا أدباً فقط.** **العشقُ لا يولد إلا في وسط حقول الألغام، وفي المناطق المحظورة. ولذا ليس انتصارُهُ دائما في النهايات الرصينة الجميلة. .** **إنّه يموت كما يولد . . في الخراب الجميل فقط !**

أوّل ملاحظة وأهمّ ملاحظة نقدمها هنا هي أن هذ المقطع جاء ضمن الصفحات الأخيرة من الرواية بوزن مشابه لمقطع افتتاحي للأحداث موجود في الصفحات الأولى. وهنا نلمس العلاقات الداخلية بين بنى الرواية التي تصل البداية بالنهاية.

أما المقطع الافتتاحي للأحداث فهو مقطع اللّقاء الذي ورد باللغة العربيّة كالآتي :

"التقينا إذن ..

الذين قالوا "الجبال وحدها لا تلتقي " .. أخطأوا.

والذين بنوا بينها جُسوراً لتتصافح دون أن تنحنيَ أو تتنازل عن شُموخِها . . لا يفهمون شيئاً في قوانين الطّبيعة.[638] "

وورد المقطع باللّغة الفرنسيّة كالآتي :

« Nous nous sommes donc rencontrés…
Ceux qui disent que « seules les montagnes ne se rencontrent pas » se trompent.
Et ceux qui les ont reliés par des ponts pour qu'elles s'embrassent sans avoir à s'incliner au risque de s'humilier … ne comprennent rien aux lois de la nature. »

نلاحظ أن المقطعين متناسقين متطابقين بين اللّغتين العربية والفرنسيّة عدا الفعل قال وأخطأ الذي نرى من الأفضل أن يكون مصرّفا في الماضي المركب لأنها تتحدث عن قول عام بصيغة إعلان في الماضي وهو ماض دال على اللازمن ***atemporel.***

وأمّا في مقطع الفراق فقد ورد النص الفرنسي ناقصا بالنظر إلى النص العربيّ فالجمg الآتية غير موجودة في نص الترجمة :

" ليوهمونا أن مجنون ليلى محض استثناء عاطفيّ . . لا يفهمون شيئاً في قوانين القلب.

إنّهم لم يكتبوا حبّا، كتبوا لنا أدباً فقط.

العشقُ لا يولد إلا في وسط حقول الألغام، وفي المناطق المحظورة. ولذا ليس انتصارُهُ دائما في النهايات الرصينة الجميلة. . "

ناهيك عن الجملة الأخيرة التي جاءت في النص الفرنسي بالتعبير الآتي :

"فالحبُّ يولد ويموت .. في خراب جميل."

بينما وردت العبارة في النص الأصلي كالآتي :

"إنّه يموت كما يولد . . في الخراب الجميل فقط !"

---

[638] مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، مرجع سبق ذكره، ص 97.

حاولنا أن نجد تفسيرا لهذا الحذف، فما وجدنا له تفسيرا إيقاعيا أو شكليا ولا تفسيرا دلاليّا ولا أسلوبيّا. وعليه نقترح الترجمة البديلة الآتية:

Nous nous sommes donc quittés …

Ceux qui ont dit que seul l'amour ne meurt pas se sont trompés…

Et ceux qui nous ont écrit des histoires d'amour qui finissent bien pour nous faire croire que Majnûn Laylâ n'est plus qu'une exception émotionnelle, ne comprennent rien aux lois du cœur.

Ils n'ont pas évoqué l'amour, ils n'ont évoqué que la littérature.

L'amour ne naît que dans les champs de mines, dans les zones interdites. Et c'est pourquoi sa victoire ne réside pas uniquement dans les belles fins subtiles…

Il meurt tout comme il naît … seulement dans le beau désastre ! »

ننوه إلى أن الخراب الجميل المذكور في المقطع هو تناص من الرواية الشهيرة "زوربا" للكاتب اليونانيّ "نيكوس كازانتزاكيس" والتي تعدّ إحدى روائع الأدب العالميّ.

ونشير كذلك إلى قضية هامة جدا هي البرمجة التي تصنعها الرواية في ذهن القارئ بتجميل النهايات التعيسة والقصص الميتحيلة والخراب الجميل واعتبار النهايات السعيدة والقصص الواضحة التي لا تميل إلى الغموض لا تمتّ بصلة إلى الحبّ.

وبمكننا أن نجزم بأن هذه المعتقدات الراسخة في عقول العرب تحديدا جعلتهم يخلطون بين الحب والتعلق وهو من بين أهم الأسباب التي جعلت رواية ذاكرة الجسد تلقى هذا القدر من النجاح والرّواج لأنها أثارت مُعتقدا تبرمج عليه الملايين من الناس منذ عصور خلت لا سنين. وهذه هي الأطروحة التي عكفنا على تأكيدها على اعتبار أنها واحدة من بين أهم مضخات الحبكة السردية لهذه الرواية.

أمّا أسلوبيّاً، فهذا النموذج هو مثال حي على كسر القاعدة قاعدة المسلمات في علم الزلازل ومسلمات الحب العقلانيّة حيث يحاول الأديب صنع لغة جديدة انطلاقا من اللغة المتداولة

وأسلوبا جديدا انطلاقا من الأسلوب المتداول ومنطقا جديدا متعارضا والمنطق المتعاهد عليه والإنسان يميل بشكل واع أو غير واع إلى التعارض المذكور وهنا يبرز دور الترجمة جليا في إبراز هذا الكسر حسب الإمكانات اللغوية والدلاليو والتأويليّة المُتاحة.

- **النمـوذج العشـرين :**

النموذ ج 20	**النّسخة الفرنسيّـــــة**	Un douanier de l'âge de l'indépendance, excité et nerveux, sans aucune compassion pour ma tristesse ou mon bras, m'arrête et beugle : - Qu'as-tu à déclarer ? On lui a dit à l'évidence que les gens de mon espèce quittent le pays pour faire fortune, que les valises de nos exils sont bourrées d'illicite … De mon corps tout exposé à sa curiosité, il ne peut rien lire. Il arrive à la patrie de devenir analphabète. Pendant ce temps, d'autres passent par la porte d'honneur avec leurs luxueux attachés-cases. Ses mains fourragent dans la modeste valise de Ziad pour se poser finalement sur un manuscrit. Une larme, et l'envie de lui dire : Je déclare ma mémoire, mon fils ! Sans un mot, je ramasse mes feuilles noircies de notes…et d'esquisses de rêves… de rêves. P P 381 – 382

فرع الاختيار: أدبية الذّاكرة. **نوع الذّاكرة: ذاكرة الفكر**	النّسخـــــة العربيّة	يسألني جمركيّ عصبيّ في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي. . فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغنى، وأننا نهرّب دائماً شيئاً ما في حقائب غربتنا. . بماذا تصرّح أنت؟ كان جسدي ينتصب ذاكرةً أمامه. . ولكنه لم يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أمّيّاً. كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشّرفيّة بحقائب أنيقة دبلوماسيّة. وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق. . فتكاد دمعةٌ مكابرة بعيني تجيبه لحظتها: ـ أصرّح بالذّاكرة. . يا ابني. . ولكنّني أصمت. . وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام. . ورؤوس أحلام.

نسجل الملاحظات الآتية :

لم يستوقف حزن البطل ولا ذراعه المبتوره الجمركيّ العصبيّ، لكن النص باللغة الفرنسية ذكر أن لم يتعاطف معها وهنا مآل الجملة يتغبر على سبيل العقلنة.

استخدام الفعل ***beugler*** الحامل لدلالة انعدام الاحترام هو خيار يخدم برأينا الحقل الدلالي لهذا النص لأنه يدور حول موضوع الجمركيّ المجرد من الأحاسيس. لكن ترتيب الجملة قد تغير فبدلا من أن يرد التعليق الذي يصف خلفية الجمركي السياسية قبل سؤاله ورد العكس في نص الترجمة ولا ندري مسوغات هذا الخيار.

وردت الجملة الآتية في نص الترجمة :

« De mon corps tout exposé à sa curiosité, il ne peut rien lire . »

حيث تعني هنا أن الجمركي غير قادر على قراءة واستيعاب جسد البطل المعروض أمام فضوله بينما المقطع العربي ورد على النحو الآتي :

" كان جسدي ينتصب ذاكرةً أمامه. . ولكنه لم يقرأني ".

وهنا يتّضح الاختلاف الكبير بين الجملة الأصلية ومدلولاتها ومقطع الترجمة وتركيبه.

نلاحظ كذلك أن نبرة التهكّم الواردة في سؤال الجمركيّ : بمذا تصرّح أنت؟ الضمير أنت الذي جاء في آخر الجملة هو الذي يصنع تلك النبرة بينما جاء السؤال عاديا في نص الترجمة.

نجد أن الدمعة المكابرة كذلك لم تترجم في هذا المقطع، إضافة إلى ترجمة كلمة مسودات بـ " أوراق مسودة بالملاحظات" بينما كان بإمكانه ببساطة أن يكتب ***brouillons.***

نضيف بأن الاستعارة المكنية المصورة في أن الدمعة هي التي تكاد أن تجيب الجمركيّ غائبة في هذا المقطع.

كما نلمس حالة لتعذّر الترجمة في هذا المقطع تتعلق بآخر كلمة في الرواية التي هي أحلام والتي تمثل اسم الكاتبة بينما لا يظهرُ ذلك في نص الترجمة لذلك حاولنا أن نُحدث لعبا جناسيا في الأخير يقابل ولو جزئيا رؤوس أقلام رؤوس أحلام باستخدام ***.des notes brèves, notes de rêves***

وأخيرا نُشيرُ إلى نقطة هامة كذلك هي أنّ المترجم قد أُجبر في هذا المقطع أن يضع ***corps*** مُقابلاً لجسد، لأن المذكر هنا فرض عليه هذا الخيار وهو ما كنا قد اقترحناه سلفا بالنسبة للعنوان.

انطلاقا من الملاحظات السابق ذكرها نقترح الترجمة الآتية :

Un douanier de l'âge de l'indépendance, bien nerveux, sans remarquer ma tristesse ni mon bras, m'arrête et beugle d'un ton appartenant à ceux qui lui ont appris que nous émigrons rien que pour faire fortune, que nous livrons toujours quelque chose dans nos valises d'exil :

- Eh toi, qu'as-tu à déclarer ?
Mon corps se dresse en mémoire devant lui, mais il ne lit rien.
Il arrive à la patrie de devenir analphabète.
Pendant ce temps, d'autres passent par la porte d'honneur avec leurs luxueux attachés-cases.
Ses mains fourragent dans la modeste valise de Ziad pour se poser finalement sur un manuscrit.
Une larme orgueilleuse a failli lui répondre en ce moment-là en disant: Je déclare ma mémoire, mon fils !
Mais me tais et je ramasse les brouillons de ce livre dispersés dans cette valise, des notes brèves … notes de rêves.

فوضى الحواس :

مثلما ذكرنا آنفا، لن نسلّط الضّوء على رواية الفوضى الحواس بقدر تركيزنا على رواية ذاكرة الجسد وعليه سندرج بعض الأمثلة التطبيقية بعد تناول ترجمة العنوان.

ترجمة العنوان : "فوضى الحواس" عُنوانٌ وصفيّ مُركَّبٌ من كلمتين، ترجمتهُ "مايير" حرفيّاً « Le chaos des sens »، وفي هذا جماليّة انتقائيّة إذ اختارت كلمة « Le chaos » مكافئاً لِـ"الفوضى" بدلا من « anarchie » « désordre » وغيرها من المكافئات التي تخدم المعنى لكنّها ليست بالفنّيّة والأدبيّة ذاتها التي تتحلّى بها الكلمة المُنتقاة، فالتّرجمة هنا دالَّةٌ على فحوى المضمون الرّوائيّ.

كما إن هنالك علاقة دلاليّة بارزة بين عنوان الرواية الأولى ذاكرة الجسد وعنوان الرواية الثانية فوضى الحواس على اعتبار أن التّعلّق مرتبط ارتباطا وثيقا بالجسد المشاعري الذي يحوي العنوانين بين الذاكرة والفوضى وبين الجسد والحواس.

سنذكر نموذجا على سبيل الإضافة والمُقارنة كذلك بما أننا درسنا الرواية نقديا من قبل. وهو نموذجٌ لاحظنا أنه أكثر أمانةً في الترجمة.

- **نمـوذج استدلالي :**

1. وردت في رواية فوضى الحواس مقولة لأوسكار ويلد مفـادُها :

" **خلق الإنسانُ اللغة ليُخفيَ بها مشاعره.**" [639]

لكنّ هذا القول ليس لأوسكار ويلد وإنّما هي لتاليراند ***Talleyrand*** وما أثار انتباهنا هو أنّ التّصويب موجود في نص الترجمة ممّا يدلّ على القراءات الهامشيّة الكثيفة التي تقوم بها القارئـةُ المترجمـة وهو مـا يُحسبُ لصـالح الترجمـة ويجعلنـا نتسـاءل عـن موضـوع الأمانـة المتعلق بالأصل على عكس ما يُنتظر من نص الترجمة على مر العصور.

الأمر لم يتوقف هنا، إن القول عندما وُضع بنسخته الأصليّة أصبح أصلاً وتحول القول الموجود في النص الأصل إلى ترجمة لذلك سنقوم استثناءً بنقد ترجمة أحلام مستغانمي للقول.

ورد القول باللغة الفرنسيّة على النّحو الآتـي :

« La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa parole. [640]**»**

إن المعنـى الـذي يحملـه القول يختلـف عـن القـول الـوارد باللغـة العربيّـة ولـو أن الكاتبـة قـد أوردتـه بأسلوب غير مباشر مـا كانـت لتتحاسب علـى جودة التركيب والتدلال. لكن ذكرها لاسم مؤلّف آخر ووضع القول بين قوسين بتركيب آخر يجعلنا نقول بوضوح إن الترجمة قد تجاوزت الأصل هنا.

هنالك فرق بين "وُهِبَ الإنسانُ اللغة ليُخفيَ مشاعره." وبين "خَلقَ الإنسانُ اللغة ليُخفيَ بها مشاعره ".

---

[639]. مستغانمي ، أحلام : فوضى الحواس، مرجع سبق ذكره، ص 03.

[640]. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, op, cit, p.12.

وعليه لنا أن نصنّف هذا النّموذج ضمن التوثيق الأدبيّ، ذلك أن المشكلة هنا هي مشكلة توثيق لأقوال أدباء من ثقافات مختلفة ومرجعيّة التوثيق المذكور وهذا ليس المثال الوحيد على ذلك.

خلاصــة الفصــل :

يحس المتعمن في الخطاب السردي لأحلام مستغانمي في رواية ذاكرة الجسد بأنها تُلقي رواسب من الماضي في ذهن البطل، وتُبرمجه انطلاقا من ذلك وتتحكم في سلوكه باستخدام الروابط الذهنيّة المذكورة.

حتى إنّ المصادفات تلك كلّها كانت من محض انعكاس لما يعرضه اللّاوعيّ من ترددات متسلسلة وفق ما يسمى بقانون الجذب وقانون الرّجوع.

حتى محيط البطل ودائرته الاجتماعية سواء تعلّق الأمر بالذاكرة الحقيقية أو الخيالية، فقد كانت تعجّ بمن يعيشون التعلق نفسه والحزن نفسه وهذا هو ما صعّد أزمة التعلّق في ذهنه.

فأما المحيط الحقيقي فقد كان يمثله زياد الشاعر الذي كان يجمل الموت والحزن والألم وروجيه نقاش الذي كان يعاني من داء الذاكرة ونيتشه وفان غوغ فيما تعلّق في الخيال والوجع كذلك.

وأما الخياليّ فهو كلّ الضياع والخوف من الفقدان والتحسر على الماضي والخوف من المستقبل والعيش في دوامة الذكريات. لذلك رأينا أن نربط برمجة المؤلّف للشخصيات لكي نوقظ القارئ بخصوص همزة الوصل بين تلك البرمجة والحقيقة.

لنا أن نستنتج بأن الدراسة النقدية للترجمة لا يمكن أن تتمّ دون دراسة نقدية للعمل ما بين الأصل والترجمة لمعاينة انتقال الحبكة السردية في كليتها ليكون النقد الفعلي مرحلة ثانية ولا يكون النقد مجرد حكم نطلقه دون أن يرتكز على أية قاعدة علميّة.

وفي عملية النقد التي طبقناها حاولنا قراءة الترجمة قبل الأصل للانسلاخ عن إغراء المقارنة ذلك أن قراءة الترجمة قبل الأصل تساعدُ كثيرا في التقليل من حدة النقد، بل وتُيسّر كذلك فهم مآل النّقد الذي بدل أن يكون محطّ التّشكيك والمقارنة والحكم، وهي تُقلّل من لذاعته ومن الميل صوب الخطأ ومن التركيز في الفقدان، فهي تساعد على منح الأدبيّة سعةً مجرّدة وهو ما يجعلنا نقترح مصطلح ***Poéthique critique des traduction*** مُقابلاً لأدبية نقد الترجمة مادام الأدب في اللغة العربية يدل على الأخلاقيّة وعلى الشعريّة في الوقت ذاته.

إن نقد الترجمات هو إعطاء لقيمة العمل الأدبيّ واحترامٌ لجهد المترجم وإنارة للعمل في انتقاليته بين اللغات والدلالات والثقافات. وفي رحلتنا النقدية اكتشفنا أنه ليس لنا أن نطبق مقاربات تم تطبيقها بين أزواج لغوية تختلف عن تلك التي اشتغلنا عليها فحاولنا قدر الإمكان أن نأخذ منها ما ينفعنا وأن نطوّر عمليتنا النقدية بتكثيف فعل القراءة من داخل النصوص وخارجها، والبحث في خيارات المؤلف وربطها بخيارات المترجم وعكسها على مقتضيات التلقـــي.

خاتمـــــــــــــة

خاتمـــــــــة:

إنّ الخوض في مغامرة النّص الأدبيّ من منظور علميّ ثمّ دراسته دراسةً أكاديميّة لهو من أشدّ المواضيع عُسراً وتعقيداً. وما إن يطفق الباحث يفكّك النّص وينقّب عن خفاياه حتى تُعرض أمامه سلسلةٌ لا متناهية من المفاهيم النّقدية التي تُغير مجراها بتفاقم المُقاربات وتشعُّبها. فيحدث أن يضيعَ الباحث بين ثنايا النّقد لكنّه في كلّ مرّة يكتشف فيها اكتشافاً جديداً تزيدُ لديه متعة البحث والتمحيص ويزيدُ معها الفضولُ إصراراً والرؤية اتّساعاً.

فكيف إذا انتقل الباحث بالدراسة من مضامين الأدب إلى مُقتضيات تحويله وتداعيات نقله من أفق قرائيّ إلى أفق قرائيّ آخر، ومن منطق انزياحيّ إلى تربةٍ قد لا تتحمّلُ المُجازفةَ التّأثيريّة نفسها. فيذهبُ الباحث إلى أقصى مُخاطرات فلسفة الحرفيّة في التّرجمة لتستوقفه التّردّدات اللامتناهية التي يُحدثها التأويل باعتباره صدى النّص. ليصلَ الباحث إلى أنه من غير الممكن تبنّي مقاربة واحدة وحيدة لضمان الانتقال المذكور.

والشّاهد في ذلك هو أنّه من غير المعقول تقريرُ مُقاربةٍ شاملة لنص هو في حدّ ذاته متعدّد الأقطاب. نصٌّ يُخفي ويُظهِر، ويُبهِجُ ويُحزِن، ويُجيبُ ويسأل، ويذهبُ باللّغة إلى أوج أدبيّتها ليعود بها إلى بَلاغة لهجتها.

فكيف لنا أن نُسلّم بمقاربةٍ أو نظريّة، وأن نُعمّمَ تطبيقها على نسيجٍ حامل لخطاباتٍ داخل الخطاب الواحد، ولغات داخل اللّغة الواحدة، وأصوات داخل الصّوت الواحد. مع احتساب أنّ ما يتجلّى للنّاقد قد يخفى على المترجم، وأنّ ما يخفى على الكاتب قد يتجلّى للقارئ، وأنَّ حلقة القراءة لا تنفكّ تتسارعُ في دورانها .

وفي كلّ دورةٍ يتّخذها النّصّ يكتسي فيها معنى يتجدّد بتجدّد الأفق القرائيّ السّائد. وفي كلّ انتقال له بين لغة وأخرى يتّخذ النّصُ دلالةً مُبتكرة، فلا يغدو بوسعنا وصف الباحث في

هذا المجال والمفسّر لجزء من مضامينه سوى بالمستكشف، وهنا برأينا تكمن متعة البحث وغايتُه.

إنّ الاشتغالَ على الرّواية في الدّرس النّقديّ يعني الدُّنوّ من الأجناس الأدبيّة مُجتمعةً. وذلك التّنوّع في اللّغات والخطابات والدلالات إنما هو الذي يجعلها ميدانا خصباً تتكاثر بشأنه الدراسات وتتنوع.

إنّ اهتمامنا بترجمة الرّواية وتسليطنا الضّوءَ عليها جاءَ تشكيلاً لجملةٍ من التّساؤلات التي كانت تراودُنا منذ زمن حول البناء التّشكيليّ لها، وحول انتقال ذلك البناء بين اللغات. ولعلّ أهمّ خطوة تكاد لا تفارقنا سواء في الترجمة أو الكتابة أو النقد هي مرحلة القراءة، لتليها بعدئذٍ محاولة فهم طبيعة التّغيير الذي يمكن أن يطرأ على رواية معيّنة بعد ترجمتها.

ولقد لاحظنا بأنّ سرّ نجاح رواية – أيّة رواية – لا يتعلّق بطبيعة النّص، وفرادة الأسلوب وجماليّة اللّغة فحسب، بل يكمن كذلك في كيفيّة الوصول إلى القارئ وجعله منفرداً يحسّ بأنّ هذا العمل قد تمّ تأليفه له .

لقد حاولنا في هذا البحث دراسة الرّواية من منظور الأدبيّة في نتاجها الأوّل ثمّ قمنا بتتبّع انطلاق الأدبيّة المذكورة صوب اللّغة المنقول إليها. فنتحوّلُ بمفهوم الأدبيّة في نطاق التّرجمة إلى مصطلح تنظيريّ يسمّى الغرابةEtrangeté ، لننتهي بعدئذ إلى دراسة نقدية للمدونة ما بين الأصل والترجمة آخذين في الحسبان القراءات الهامشيّة وموقف المترجم وخصوصيّة اللّغة وفرادة الأسلوب .

ولقد حاولنا أن نُجري دراسةً مختلفةً بعض الشّيء وجديدة نسبيّاً بالنسبة للدراسات السابقة التي اطّلعنا عليها. حيثُ لاحظنا عموماً بأنّ الكثير من الطلاب والباحثين في مجال نقد الترجمات لا على وجه التّعميم، يميلون إلى الحُكم بشأن التّرجمة من خلال اقتطاع مقاطع متفرقة من سياقها ويتمّ التلميحُ كأقصى حدّ إلى سياقها الخارجي وليس السياق الدّلالي

المتحكّم في اختيار لفظة دون غيرها أو مدلول دون سواه وعليه في هذه الحالة حتّى الترجمة البديلة لا يمكنها أن تعكس عمق العمليّة النّقديّة إلا إذا كانت مرحلة التمهيد والتحليل فيها قائمةً بذاتها.

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل لاحظنا في تتبّعنا للكثير من الملتقيات العلميّة العالميّة التي تُجرى حول موضوع نظريات الترجمة ونقدها، بأن عددا كبيرا من الباحثين يركّز في أخطاء الترجمة وفي إلحاق صفات متعدّدة بالمترجم على سبيل النّقد .

إن تقييمَ الترجمة هو جزْءٌ من الدراسة النقدية ولا يكتمل هذا الجزء إلا باكتمال عناصر عديدة كالقراءة الأولى، والثانية، والتحليل، والبحث في أسباب وجود ما تمت تسميته خطأ، وعلى أي أساس تمّ تصنيفه على أنه خطأ، ووفق أي معيارٍ تمّ الحكم على هذه الترجمة، لا سيما أنّ الخطاب الأدبيّ أوسع من أن ننصّ فيه قواعد وشروط بل الاشتغال عليه هو اشتغال على توسيع التأويلات الممكنة وجعل النّص يعيش على أكثر من صعيد ليتجاوز احتمالات المؤلّف نفسه.

يحيلُنا هذا الطّرح إلى قضيّة هامة جدا هي أنه قبل الشّروع في النّقد لا بدّ لنا من أن نستوعب مآله والغرض منه ثم البحث في طبيعته لأنّ المقاربة الموالية ستكون مبنيّة على الجواب الذي سنحصل عليه عند طرح التّساؤل المتعلق بالغرض وعلى تحديد طبيعة المادة التي نحن بصدد دراستها.

فانتهينا من خلال دراستنا إلى أن مآل النّقد الحقيقيّ إنما هو استخراج جوهر الأعمال الأدبيّة واستقاء جوهر ترجماتها. ولا يتم الانطلاق في النقد من إصدار أحكامٍ مُجحفةٍ في حق المترجم أو افتراض أخطاء سلفا، أو التّرصّد بأي عثرة لإطلاق العنان لصفات من قبيل هذا المترجم ضعيف وذلك قوي، وهذه الترجمة رديئة وتلك جيّدة. وهنا يكمن ما أسميناه أخلاقيّة نقد الترجمات والذي وضعنا له زوجا اصطلاحيا يتناسب ومبدأ التعامل مع العمل الأدبيّ – أي عمل أدبي – على أنّه جهدٌ مبذول قبل كلّ شيء. وعلى الترجمة –

أي ترجمة – أن تُرى على أنّها جهدٌ مضاعف، وهذا الزوج الإصطلاحي هو مصطلح Poéthiqueالذي يجمع في اللغة الفرنسيّة بين الأدبيّة والأخلاقيّة الذي نجده مقابلا دلاليّاً واصطلاحيّا لمصطلح "الأدبيّة" ذاته الذي يحمل في مدلوله العربيّ الخُلق والأخلاقيّة والشعرية في الوقت نفسه، ممّا جعلنا نتّخذه زوجاً اصطلاحيا يليقُ بمآل النقد ومرماه من حيث كونه نص ينيرُ النصوص التي يدرسها حسب تعبير أنطوان برمان، ويحسّن تلقّيها، ويُثري مسار التّفكير الدائم بخصوص التّرجمة.

لقد طرحنا في مطلع هذه الدراسة ضمن إشكالية بحثنا تساؤلاً هاما بخصوص ذاتيّة القارئ النّاقد – ناقد التّرجمات–، وتساءلنا ما إذا كان من الممكن لهذا الناقد أن يتجرّد من ذاتيته في سبيل ضمان الشّق العلميّ لنقد التّرجمات. فخلصنا إلى نتيجة أكثر أهمّيّة من التساؤل نفسه. ألا وهي قبول قضيّة عدم وجود موضوعيّة مطلقة سواء تعلق الأمر بالعلم أو الفن، وبأنّ ذاتيّة الناقد في مجال التّرجمة يمكنها هي كذلك أن تخدم العمل الأدبيّ بقدر يكاد يدنو ممّا يمنحه إياه نقد التّرجمة .

ذلك أنّنا اكتشفنا بأن القارئ الناقد الذي كنا عليه خلال إعدادنا لمذكرة الماجستير مختلفٌ نسبيّا عن القارئ الذي صرنا عليه اليوم. ولسنا نرى في ذلك أمرا سيئا بقدر ما نرى بأنّه يتماشى وطبيعة النص الأدبيّ الذي يتجدّد بتجدّد قراءاته. والدليل على التّطوّر المذكور إنما هو اكتشاف أنّ هنالك تغييرا ما قد طرأ على تصوّراتنا الأكاديميّة وعلى آرائنا النّقدية وبأن ذلك الاختلاف سيؤثّر حتما على عمليّة النّقد التي نُجريها .

وهنا برأينا يكمن ثراء العمليّة النّقديّة. وانطلاقا من تجربتنا في هذا المجال ننوّه بأننا في دراستنا النقديّة لترجمة عنوان رواية ذاكرة الجسد اندهشنا ممّا توصّلنا إليه بعد استكمال الطرح. حيث اكتشفنا بأن هنالك ثلاث زوايا تمّ النظر من خلالها إلى هذا العنوان .

أما الكاتبة فقد عكست انتقاءها له على ذاكرتها الخاصة انطلاقا من تأثرها بكل الظلم الذي تعرّض له والدها في جزائر ما قبلَ الاستقلالِ وما بعدَه، فأرادت أن تخلّد ذاكرته وذِكراه في دمجه مع بطلٍ استلهمتهُ من قدوتها في الكتابة وهو الأديب الجزائريّ مالك حدّاد .

وأما المترجم، فقد عاد إلى خلفيّته السياسيّة وأفق انتظاره المبنيّ على البعد التاريخيّ للظاهرة الأدبيّة وعلى هذا الأساس قام بخياراته الترجمية. وأما نحن فقد عكسنا العنوان على علم النّفس الحيويّ الذي يتّخذ هذا العنوان تحديدا كواحد من بين أبرز المصطلحات المتعلّقة بالسلوك الإنسانيّ وببرمجته اللغوية العصبية سواء تأتّت تلك البرمجة من عامل خارجي أو من ذات الإنسان.

لقد جعلنا هذا الاكتشاف نعود إلى الوراء قليلا ونقارن آراءنا النقدية السابقة بآرائنا الآنيّة لنجد بأنّنا أزحنا من تفكيرنا النّقديّ جزءا كبيرا من تلك الصرامة التي تَفرِضُ على المترجم احتمالا واحداً ووحيدا أو جملةً من الاحتمالات التي اكتفى الناقد بتخيّلها والتي لم يربطها يوما بممارسة تطبيقيّة مجسّدة لرأيه على أرض الواقع.

هذا الاختلاف الذي طال موقفنا النقدي جعلنا نرى الخيارات الثلاثة من منظور مختلف هو أنّه لا يمكن اتّهام أي طرف من الأطراف الثلاثة بالنّقص أو بالخطأ. بل إن في تنوع الزوايا التي ينظر منها المتمعّن في الذات الفنّيّة، المُدرك لتفاصيلها اللا منتهية بأن هذا النوع من النقد هو في ذاته إنتاجية فنية تسمح للنص الأدبي أن يمتد لأكثر من رقعة وبأن يُقرأ على أكثر من صعيد، وبأن تنوع الرؤى حول المادة الواحدة هو الذي يصنع غناها ويمنحها في كل مرة تأويلا جديدا متعلق بواحد من أقطاب عملية التواصل الأدبيّ التي تحدّثنا عنها بالتّفصيل في الفصل الأول من هذه الدّراسة.

وإذ لم يكن الهدف الأساسيّ من هذه الدراسة إبلاغيّا بامتياز، فقد ارتأينا أن نشرح نظرتنا للنقد من منظور تطبيقيّ. لقد قمنا بهذه الدراسة لتوجيه الطلاب والباحثين والقراء في هذا المجال انطلاقا من تجربتنا القرائيّة ثم التّرجمية ثم مسارنا المهنيّ في تدريس مقياس نقد

التّرجمات صوب عمليّة نقديّة تتقبل الآخر داخل الأنا والعكس امتدادا للمقاربة الترجمية القاضية بالفكرة نفسها.

وإذ لمسنا من خلال مسيرتنا في تدريس مقياس نقد الترجمات بأن الطالب غالبا ما يميل إلى الحكم على الترجمة وسيلةً للدراسة أو الحكم على المترجم ومحاسبته على كل صغيرة وكبيرة، أو تقطيع النّصّ إلى أجزاء تُدرس نقديا من ذاتها إلى ذاتها، اقترحنا هذا النّموذج النّقديّ للترجمة الذي أسميناه تحليليّة الترجمة وأدبيّة النّقد على وزن الدراسة التي اقترحها المنظر الفرنسي أنطوان برمان والتي وردت في أحد أهم مؤلَّفاته في مجال نقد الترجمات والذي ورد كالآتي " تحليليّة الترجمة ونسقيّة التّحريف."

ولسنا ندّعي بأن النموذج الذي اقترحناه جديد كل الجدة ولا بأنه مثالي لا تشوبه شائبة بالعكس، إن ما نبتغيه من وضع تصوّر له هو الوصول بالنّقد إلى أعلى درجات احترام النص ألا وهي تحليله وتفكيكه ومنحه الوقت الكافي ليعبّر لنا عن أكبر عدد من الأسرار المُحيطة به .

وإذا ما أردنا شرح النموذج المقترح شرحا بسيطا ووافيا في الوقت ذاته قلنا إنه عمليّة نقديّة تنقسمُ إلى قسمين:

أمّا القسمُ الأوّل فهو قراءة النص الأدبيّ من الترجمة إلى الأصل في حركة ذهاب وإياب حيث أن الناقد في كل خطوة يخطوها، هو بصدد استكشاف المزيد مما عُرض وما حُجب في النص ذاته. لقد استلهمنا قراءة الترجمة قبل الأصل من أنطوان برمان الذي يدعونا إلى قلب عمليّة القراءة تفادياً للحكم على النص انطلاقا من ذاتية الناقد التي تلازمه، لكي لا يؤخذ بإغراء المقارنة. ولكي يحلّل النّصّ تحليلا وافيا بتطبيق أكثر من قراءة واحدة حيث تكون الأولى استكشافيّة، والثانية لغويّة، والثالثة أسلوبيّة، وتتمدّد القراءةُ بعدئذٍ إلى عدد لا بأس به من القراءات مع احتساب القراءات الهامشيّة.

ولكي نبني أسساً متينةً لدراستنا التّطبيقيّة قمنا في الفصل الأوّل بتحليل أهم عناصر الأدبيّة التي نوينا الاشتغال عليها في عمليتنا النقديّة ضمن ما يُمثّل فَرادة الأسلوب، وضمن اللّغة الجديدة التي يُنشئها المؤلّف في انزياحه عن اللّغة المعهودة .

فوجدنا بأنّ ذلك الانزياح وتلك الأدبيّة هي الغرابة في التّرجمة لذلك ربطناها بالحرفيّة منهجيّةً للترجمة مع الوعي بالمفهوم الفنّيّ والأسلوبيّ لمصطلح الحرفيّة ليتركّز بحثُنا أخيرا على تجليات ترجمة الخطاب السّرديّ بين الأدبيّة Littérarité والحرفيّة. Littéralité

ذلك أنَّ الوافِد في الأدب يدخل على الأصل ذاته قبل الخوض في انتقاليّته عبر التّرجمة، وهو ما يجدر بنا أخذه في الحسبان خلال انتقال النّص من منطق لغويّ إلى منطق لغويّ آخر.

ولقد حاولنا انتقاء نماذج تطبيقيّة في هذا الجزء من الدّراسة بغيةَ توضيح مرامي السّردية Narrativitéالتي تصنع هيكل الرّواية فيما تعلّق بالسرد وزمنه وسرعته ومكانه لتكون جليّة فيما بعد ضمن الجانب التطبيقيّ من الدراسة عند بسطها على ميزان النّقد.

وأما في الفصل الثاني من الدّراسة فقد خصّصناه لدراسة العلاقة الرّابطة بين التّوجه الحرفي في التّرجمة المتعلّق بتجربة الفرادة والقراءة النّقديّة التي على أساسها يمكننا إقامة تصوّر إجرائي للنّقد تطبيقاً.

إن البحث في ربط منهجبة الترجمة الحرفيّة بالمنهج النّقدي للترجمة جعلنا نعود بالتفكير إلى مفهوم التّرجمة ذاتها لنرصد من خلال ذلك اثنتين من أهم العلاقات النصية الواجب الاهتمام بها في دراسة النّصوص.

أما الأولى فهي علاقة الكاتب باللّغة التي يكتب بها، وأما الثانية فهي علاقة المترجم باللّغة التي ينقُل منها وإليها. والتّوقّف عند هذا التّفصيل جعلنا نحاولُ إعادة صياغةٍ لطبيعة الأصل L’originel الذي لا يمثّل دوماً الأصل، ومفهوم التّرجمة الذي يمكن أن يكون هو

الأصل بشكل أو بآخر. وانتقلنا بالتمثيل إلى تقديم أمثلة حول الغريب الكامن في النّص الأصل والذي يمثّل أدبيّته، وانتقال هذا الغريب إلى اللّغة المنقول إليها دون أن تحيد التّرجمة عن شروط الإفهام التي يفرضها النّص الأصل ذاته.

وخلصنا بعد ربط الأدبية بالحرفية ومنهج أنطوان برمان بأدبيّة نقد التّرجمات إلى عنصر هامّ جدا هو أخلاقيّة النّقد. حيث إن التعقيد الذي يشوب النصَّ الأدبيّ واللّبس الذي يشوب مفهوم الأدبيّة لا يعني أن يتمَّ تطبيق العمليّة النّقدية على النص بين الأصل والترجمة تطبيقا عشوائياً خاضعا لميول الناقد أو رؤيته السّطحيّة للعناصر الأدبيّة إنما يكمن جوهر النّقد في أن تكون العمليّة النقديّة خادمةً للنّص الأصل ولنص الترجمة على حدّ سواء، ومُحيطةً بالمراحل التي انتقل وفقها النّص، وواعيةً بالصّعوبات التي تتخلّل هذا الانتقال والتي تستدعي منا تثمين جُهد المترجم في كلّ خطوة نخطوها ضمن الدراسة النّقديّة .

وأما الفصل الثالث الذي هو في الوقت نفسه الفصل التّطبيقيّ الأول من الدّراسة، فقد تضمّن عرضاً للمدوّنة ما بين الأصل والتّرجمة. ولقد أثرنا في عرضنا للمدوّنة إلى نقطةً تعدّ غايةً في الأهمّيّة حيث لاحظنا نقصها في الكثير من الدراسات الأكاديميّة التي تُعنى بالترجمة، وهي أن تتمّ دراسةُ السّيرة الذاتية للمؤلّف دراسةً تحليليّة عميقة للتّوصّل من خلالها إلى أجوبةٍ على تساؤلات عديدة قد تعترض طريقنا في مسيرة نقد الترجمة.

إنّ الوعي بالعلاقة القائمة بين المؤلّف واللّغة التي يكتب بها، واللغات التي يُجيدها عداها، والثّقافات التي اطّلع عليها، إضافةً إلى ما بثّه من حوارات يصرّح فيها بأي شيء التبس على القارئ داخل النّص؛ يُسهمُ إسهاماً كبيراً في الدّنو من العمل الأدبيّ ومن ترجمته .

لذلك فإن إدراج السّيرة الذّاتيّة للمؤلّف لا تتمثل في أن نذكرَ على سبيل الإبلاغ تاريخ ميلاده ومسقط رأسه ومؤلّفاته بل في أن نحاول التّنقيب في ما هو خارج النّص ممّا له أن ينفعنا في دراستنا داخل النّص بما في ذلك السّيرة الذّاتيّة المسكوت عنها داخل العمل الأدبيّ.

وامتداداً لما سبق ذكره، استثمرنا السّيرة الذّاتية لمُترجِمَي المدوّنة بهدف رصد علاقتهما باللّغتين المنقولة والمنقول إليهما، وفهم العلاقة القائمة بينهما وبين باثّ الخطاب، واستنتاج القراءات الهامشيّة التي تمّ تطبيقها، وإدراك تجربتهما في التّرجمة ونظرتهما إلى منهجيّة نقل الخطاب الأدبيّ، الأمرُ الذي من شأنه أن يُسهّل علينا التعامل مع موقفهما من الترجمة وخياراتهما في الدراسة التّطبيقيّة .

وحتّى في عرضنا لعتبات النص ما بين الأصل والترجمة أجرينا دراسة وصفيّةً مُقتضبةً لسيميائيّة صورة الغلاف التي تعدّ من بين أهمّ العناصر التّقديميّة للكتاب في مرحلة ما قبل القراءة. إلا أنّنا نعي جيّدا بأنّ المترجم ليس مسؤولا عن خيارات التّرميز تلك باعتبار أن دور النّشر هي التي تتكفّل عموماً بهذه النّقطة والتي نفضّل أن يكون المترجم هو الذي يقترح الطريقة التي يتمّ بها التعبير رمزيا عن فحوى الرواية حيث إن الغلاف لا يقل أهميةً عن العنوان وأنّ ترجمة الرّموز لا تقلّ هي الأخرى أهميّة عن ترجمة الكلمات.

وأمّا الفصل الأخير، فقد حاولنا من خلاله ربط الأدبيّة بالحرفية وبسطها على آلة النّقد من خلال تفسيرها تفسيرا يخضع للدراسة النّفسيّة إلّا أنّه لا ينتهجُها بنفس الطريقة التي عهدناها. بمعنى أنّنا لم نُجرِ دراسةً نفسيّة للعلاقة بين الشّخصيّات داخل النّص بل قمنا بدراسة طريقة برمجة الكاتبة للشّخصيات من خلال رصد الصّدمات العاطفيّة المُكدّسة في العقل الباطن، والتي تطفو على السّطح في سن متقدمة .

ولأنّ الأدبية أحلام مستغانمي قد صرّحت في أكثر من مقام بأنّها تمرّر التّاريخ من خلال العلاقة العاطفيّة، فهي تؤكّد بذلك بأنّ المادّة الأدبيّة التي تنتهجُها في صنعها الانزياح والمجاز والتّعبير والتّرميز تنطلق من تلك النّقطة ممّا يجعلُها بؤرَةً لأدبيّة السّرد في رواياتها. وعندما تناولنا هذه النّقطة بالقراءة والتّحليل اكتشفنا بأنّ العنصر المحوريّ الذي تنبثق منه أدبية السرد في المدونة هو التّعلّق العاطفيّ الذي يُقدّم في النّص على أنّه مفهومٌ للحبّ على سبيلِ الانزياح.

ومن خلال هذا الاكتشاف ذاته أدركنا بأنّ المؤلّف خلال برمجته لشخصيّات روايته يقوم بتعبئة سلوكها وردود أفعالها بمفاهيم تكدّست لديه في كلّ من عقله الواعي وعقله الباطن من خلال الألم الذي عاشه في مرحلة الطّفولة .

ولأن الكاتبة قد انطلقت من كونها قارئةً لوالدها الذي يمكننا الجزم ضمنيّا بأنّه كان مؤلّفا خفيّاً لأعمالها، فقد مرّرت عناصر غير لغويّة من خلال اللّغة، حيث من شأنها برمجة القارئ على الكثير من المُعتقدات المرتبطة بالألم والتي تجعله يتفاعل بفعل التماهي مع أعمالها ويتأثر بها .

وهذا ضبطاً برأينا ما يفسّر النّسبة العاليّة لمقروئيّة أعمال أحلام مستغانمي، فالاشتغال على جماليّة الألم، وعلى قُطبيّ السّاديّة والمازوشيّة هو بمثابة الدّنو من ألم 90% من فئات المُجتمع العربيّ على اختلاف الجيل والذّوق والمُجتمع. وهذا هو ما يجعلُنا نؤكّد اقتران روايتيّ ذاكرة الجسد وفوضى الحواس بموضوع التّلقّي.

فإن رواية فوضى الحواس لوحدها قد عُرضَت في مشروع ألفيّ كتاب الذي تنظّمه كلّ سنة سلسلة كتب Fnac الضّخمة في فرنسا حيث تطوّع 300 قارئ من نادٍ للقراءة للتّصويت على أفضل تلك الكتب من أجل ترجمتها إلى اللّغة الفرنسيّة. وحدث أن اختيرت تلك الرّواية من بين أفضل 30 رواية وبالتالي تمّت ترجمتُها بفعلٍ انتقائيّ وبُعد تلقّي بامتياز.

هذا هو ما يُعزّزُ افتراضاتنا المُسبقة بكون الكاتبة أحلام مستغانمي تشتغل على عنصر التّأثير أكثر من أي عنصر آخر من عناصر أدبية الرواية. والتّأثير في علم النّفس مرتبط بطاقة العلاقات القائمة بين الأشخاص. ومثلما توجد هنالك طاقة في حياتنا اليوميّة تتحكّمُ بشكل أو بآخر في الكثير من سلوكاتنا ومشاعرنا، فإنّ النّص الأدبيّ يمكنه بفعل الطّاقة التي يُنشْئُها صوبَ القارئ أن يتخلّل العقل اللاواعي لديه ممّا يجعلُ انتقال الرّواية حتى بفعل الترجمة بمثابة انتقال لبرمجةٍ لا واعية من تكدسات الماضي لدى المؤلّف صوب

تكدّسات الماضي عند المتلقّي وهو الأمر الحاسم في نجاح أعمال أدبيّة بعينها دون غيرها بغضّ النّظر عن القيمة الأدبيّة للرواية من منظور علميّ .

وهنا تكمُن الإضافة التي نحتسبها من خلال هذه الدراسة في كون الجديد في ما قدّمنه هو ربط البرمجة التي تعرّض لها المؤلّف بالبرمجة التي يصنعُها في النص. وهنا يكمن دور النّقد سواء تعلّق الأمر بالأدب أو بترجمة الأدب في تأديته دور العامل المستيقظ الواعي بكلّ ما يتمّ تمريره في الرواية وفي ترجمتها عن وعي أو دون وعي مما يجعلنا نصل حتى بالقول إن النقد هو الشّطر الواعي للرواية في جوانب تلقّيها.

ننوّه في مقام آخر إلى أنّ الإضافة الأخرى التي أردنا إنجازها في هذه الرواية هي تتبّع الحركة السّرديّة في أدبيّتها من البداية إلى النّهاية. فتتبّع خطّ أدبيّة السرد ما بين الأصل والترجمة، وإيجاد هذا الخط في نص التّرجمة من خلال ذلك الشّيء الذي يرتكز عليه العمل الأدبي كاملا بدايةً من صدمة البداية انتقالا إلى صنع العقدة وتفاقمها وُصولاً إلى حلها من أجل حياكة نهايةٍ يتمّ ربطها بالصدمة الموجودة في البداية. هذه العناصر مجتمعةً في تسلسلها هي التي يجب يرأينا أن يتم تتبعها في الترجمة وهي التي تجعلنا نتفقّد مبدئياً إذا ما وُجد في نص الترجمة تدفّق لذلك الخطّ أم أنه قد ورد مُقتطَعا في نص الترجمة .

من خلال هذه المرحلة بعينها وبعد استكمالها يمكن عندئذ الشروع في استخراج نماذج من المدوّنة في هيئة نصّ متماسك ليتمّ تطبيق المنهج النقديّ عليها.

وانطلاقا ذلك البحث في مسوّغات الخيارات التي تم اتّخاذُها بعكسها على أفق التلقي، والوعي الجمعي، والأفق القرائي للمترجم، وخلفية المترجم الثّقافيّة وعناصر أخرى كثيرة تتمايزُ وتتباين في النموذج الواحد فما بالك بأكثر من نموذج، يتمّ اختيار النّماذج على أساس العنصر الذي تمّ التّركيز فيه ضمن الدراسة والذي كان "الأدبيّة" في حالتنا.

بعد إجراء هذه الدراسة واستكمالها نسبيّا – لأنّ العمليّة النّقدية بالأخير تتوقف على ما أُتيح للباحث من مُعطيات ضمن عدّته النّقديّة وظروف تحليله للعناصر – نُدرج فيما يلي أبرز النّتائج التي توصّلنا إليها من خلال التطبيق الجزئي لمفاهيم أدبيّة السّرد ومنهج نقد التّرجمات لأنطوان برمان على جزء كبير من المدونة:

خلصنا في الفصل الأول إلى أنه من غير اليسير بما كان تحديد مفهوم شامل ومطلق لمصطلحيّ الأدبيّة والشّعريّة. ولكنّ هذا لا يمنعُنا من تحديد الوافد في النّص حسب العناصر التي يعطيها المؤلف الأولويّة داخل خطابه الرّوائــيّ .

وعليه، يمكننا القول إن تحديد الأدبيّة هو بمثابة مسطرة يضعها النّاقد على طول الرّواية وامتدادها في التّلقي فيبحث من خلالها عن العنصر الطّاغي في صنع جمالية العمل الأدبيّ وفنّية تأثيره على المتلقّي. فقد تكونُ الأدبيّةُ في روايةٍ ما متمثّلة في الإيقاع، كما قد تكمُنُ في الوصف في رواية أخرى ، أو في الحبكة السّرديّة، أو في طبيعة اللغة ذاتها من خلال كسر المؤلف لقواعد اللغة المتعاهد عليها كسرا إبداعيا، أو طريقة التعبير الغريبة التي يمكن أن يتبناها بعدئذ أدباء آخرون والتي ستشكّلُ هُويّة الأديب الأسلوبيّة.

وخلصنا في الفصل الثاني إلى أن التّرجمة في حدّ ذاتها فعلٌ يستدعي تفكيراً عميقا قد يعودُ بنا إلى إعادة صياغة مفهومها انطلاقا من تجربة النص، وتجربة الفرادة، وتجربة التلقي، وتجربة النّقد. لذلك خلصنا إلى أن أي دراسة نقديّةً كانت أم وصفيّة أم مقارنة لابدّ من أن ترتكز على تفكير عميق في كيفيّة صياغة النظريات التي تمّ التوصل إليها، ومدى تطبيقها على المدوّنات لأن هنالك في الحقيقة الكثير من النظريات الواضحة على المستوى المفاهيميّ والتي تكون على عكس ذلك غير بيّنة في تطبيقاتها على نصوص ما بين الأصل والتّرجمة.

لقد أحالتنا هذه المُلاحظة إلى الدعوة بضرورة وجود هُويّة نقديّة في كلّ دراسة نُجريها ذلك أنّه يستحيل تطبيق مقاربة بعينها بحذافيرها على مدونة ما بين الأصل والترجمة. خصوصا

إذا كانت تلك المقاربة قد اشتغلت في بنائها على زوج لغوي يختلف عن الزوج اللغوي الذي نحن بصدد دراسته .

بل نرى أنه من الهام بما كان اتّخاذ المُقاربات والنّظريات بمثابة تجارب في تطبيقات الترجمة مما يجعلنا نستلهم منها ما نستثمره في مدونتنا ونذرُ منها ما نراه غير قابل للذوبان في خُصوصية اللغات التي نشتغل عليها. بل ونرى كذلك أنه من الضّروريّ أحيانا دمج أكثر من مقاربة في العمليّة النّقدية لأننا لا يمكننا إنكار باقي المُقاربات في تطبيقنا لنموذج بعينه .

فنحن خلال إجرائنا للعملية النقدية ودون وعي منا نطبق نظرية المعنى، ومقاربة أنماط النّصوص ونعرّج على المنهج الوصفي في مرحلة التّحليل وندرسُ نظرية التلقي فيما تعلّق بعنصر التأثير. وعليه، بدلا من البحث عن فرض نظرية جامعة شاملة للترجمة الذي يعد أمرا مستحيلا يمكننا الجمع بين الكثير مما جاءت به كل نظرية أو مقاربة على حدة والانسياب معها في تباين الخطابات داخل النص الواحد ومستويات التعبير وعناصر التدلال وغير ذلك.

وأمّا ما خلصنا إليه في الفصل الثالث من الدراسة فهو أهمّيّة تخصيص مرحلة تمهيديّة قرائيّة للمدونة ما بين الأصل والترجمة، ومحاولة فهم الخيارات التي اتّخذها الكاتب سواء بالتحاور معه أو بالبحث في سيرته الذاتية وضمن باقي مؤلفاته، أو في المقالات التي كتبها أو الحوارات التي أُجريت معه. وتطبيق الأمر ذاته مع المترجم أو المترجمين إذا تعلق الأمر بأكثر من وسيط .

هذه العناصر مُجتمعةً كفيلةٌ بأن تحقّق واحداً من أهم الشروط الواجب توفرها لدى ناقد التّرجمات قارئاً والتي نسميها المعرفة الموسوعيّة، كما توفّر لنا أرضاً خصبة للعملية النقديّة التي ستليها والتي لن تكون عمليّةً يُشتغلُ فيها على السطح ويُبتغى من خلالها إطلاق

أحكام تعسّفيّة على المترجم، بل إنّها تُثري الملاحظات التي نكتشفها خلال دراستنا للنماذج التطبيقية والتي يمكن أن توصلنا إلى مرحلة متقدمة جدا من الوعي النّقديّ.

إن الإلمام بالكثير ممّا يُحيط بالعمل الأدبيّ وبترجمته لَهُوَ من بين أهم الخطوات التي تساعدنا على فهم العمل من الداخل ذلك أننا تعودنا أن تأتي المبادئ النّظرية من الخارج وترتطم بالواقع التطبيقي القابع في الدّاخل وبالتالي يكون الدمج بين العنصرين إضافةً فريدةً للغاية في تنمية نقد التّرجمات بصفته جنساً أدبيا قائماً بذلته.

أما ما توصلنا إليه في الفصل الأخير من الدراسة فهو أهمية تتبُّع حركة السرد على امتداد الرواية حيث أنها تمثل أمرا حاسما في العملية النقدية. لأنه يمكن للمترجم أن يقوم بنقلٍ سليم للخطاب في جزئيّته، لكن الخطاب ذاته يمكن أن يضيع بين ثنايا الحبكة السرديّة. وبالتالي فإن ضمان تدفّق الأحداث بالنّسق الذي أراده المؤلّف في ارتباطها مع الأشخاص والانفعالات، وتمييز العناصر التي ترد من العقل اللاواعي للمؤلف والتي يمكن أن تؤثر على العقل اللاواعي للقارئ حتى في انتقالها بفعل الترجمة، كلّ ذلك يضمن للعملية النّقدية للنماذج التطبيقية المُنتقاة على أساس موضوع الدراسة نجاعةً ونوعيّة كما يمنُحها سَعةً وعُمقاً في تحليل العناصر وتناولها بالنقد.

وأما النتيجة الشاملة التي توصّلنا إليها هي أننا لن نخلص في الدراسة الأكاديمية والعملية للنتاج الأدبيّ من عنصر الذّاتية وإن حاولنا دوما أن نعكف على الحضور الموضوعيّ. وأكبر دليل على ذلك هو تغيُر نظرتنا إلى النّقد بين الدراسة التي أجريناها على ترجمة الرواية في مرحلة الماجستير وبين الدراسة النقدية التي اقترحناها في أطروحة الدكتوراه .

ولسنا نركّز ها هنا على الذّاتية كعيب بقدر تركيزنا عليها كدلالة على تطوّر الرّؤية النقديّة للباحث نفسه وعلى مدى قدرتنا على الربط بين الخطاب الروائي المترجم ومجالات أخرى لها علاقة بالحياة اليومية كعلم الطاقة وعلم النّفس والبرمجة العصبية ذلك أن الرواية

ملتصقةٌ بواقعنا المَعيش ومن المُثري بما كان ربطُ دراستها بكل مجال يمس ذلك الواقع عن قرب.

وبرغم كلّ العراقيل التي واجهتنا خلال فترة إعدادنا لهذا العمل المتواضع من ضياع للمعلومات، وإعادة الدراسة من الصفر، وحتى اختلاف رؤيتنا للعنصر نفسه كلما تقدّمت سنوات البحث بنا؛ جعلنا كلُّ ذلك نغيّر في كل مرة ونعدّل من خُطواتنا إلا أن البحث العلمي في حركة الذهاب والإياب قراءةً ما بين التّرجمة والأصل كان مُمتعا بقدر تلك الصعوبات مما جعل منها حافزا نفكّر من خلاله في تطوير رؤيتنا النّقدية أكثر في المستقبل.

ولعل أصعب ما في هذه التجربة كان قرار استكمال البحث لأننا في كل مرة نرى فيها أن نُنهي الدراسة تتجلى لنا عناصر أخرى تطفوا على سطح العملية النقدية ولا نزال إلى الآن نحسّ بأن هنالك الكثير من العناصر التي نرغب في إضافتها. لكنّنا توصلنا في الأخير باليقين بكون الإحاطة بالموضوع إحاطة شاملة أمرٌ مستحيل بل إن قوة البحث الأكاديمي تكمن في نسبيّته وفي توالي البحوث والدراسات بصدده.

وامتدادا لذلك، نحنُ ننفي أن تكون هذه الدراسة مُطلقةً قابلةً للتعميم على كلّ الروايات الجزائرية المترجمة إلى الفرنسيّة، ونؤكّد في السّياق نفسه على نسبيّة هذه العمليّة وخضوعها لأفق التّلقي السائد اليوم. وبالتالي من الطّبيعيّ جدا أن لا تكون صالحةً لكل زمان ومكان، وأن تطرأ عليها تغييرات باختلاف أسس الدراسة والزاوية التي يُدرس منها الموضوع ورؤية الناقد لكل المضامين المتعلقة به.

وفي الأخير، نرجو أن يُقرأ هذا العمل بإمعان وإنعامِ نظر، وأن يكون مرجَعاً يُسهم ولو بقدر ضئيل في إثراء مكتبة جامعة الجزائر التي ندينُ لها بما وصلنا إليه اليوم، ونتمنّى بأن يُغَضَّ الطَّرفُ عن أخطاء قد نكون وقعنا فيها عن نقص علم أو دون قصد على وفق القاعدة الأساس : خذ ما صفا ودع ما كدر .

كما نتوجّه بجزيل الشّكر وتجديده كلّما أتاحت الفرصةُ لنا ذلك لأستاذتنا الفاضلة أ.د سهيلة مريبعي على ثقتها في ما نقدّمه قبل الشروع في الإشراف على بحثنا وهو أمرٌ كان ولا يزال مسؤوليّة كبيرة تقع على أكتافنا بالمفهوم الإيجابي للمسؤولية، ونمتن لها أيّما امتنان على إيمانها بما نحاول الإحاطة به في الدّراسة، وعلى حرصها على توفير بيئةٍ سليمة لظروف البحث، وعلى دعمها وتوجيهها وتقديرها للطّالب بشهادة الطّلّاب أنفسهم. ولطالما آمنّا بأن علاقة الأستاذ بالطالب هي قوّة يمكنها أن تذهَبَ بالبحث إلى مستويات متقدّمة من الوعي والإدراك.

كما لا يفوتُني أن أعبّر عن خالص امتناني لأستاذنا الفاضل أ.د عمر إسحاق أوغلو الذي آمن بقدراتنا من أول نقاش لنا حول الترجمة ومقتضياتها وحتى اليوم، والذي مدّنا بالسّند والعون الماديّ والعلميّ والنّفسيّ طوالَ إعدادنا لهذه الدّراسة. والذي عرّفنا على الكثير ممن لديهم خبرة واسعة في تحليل الرواية من قبيل الأستاذ نجمي أوزتورك وفي الترجمة كالأستاذة نسرين دليكتاشلي ومنى يازجي وأتاح لنا فُرضاً ضخمة لتقديم محاضراتنا حول التّرجمة الأدبيّة ونقدها وتوجيهنا توجيها رصينا وأمينا صوبَ مفهوم أخلاقي للبحث العلميّ.

ولسنا ندّعي من خلال هذا العمل الإنجاز بقدر ما نرجو به التّوجيه ونحتسب منه أجر الاجتهاد. واللهَ نسألُ أن يوفّقَنا إلى حُسن القصد وصحّة الفهم وصواب القول وسَداد العمل .

وصلِّ اللهم على أفصحِ من نطق بالضّاد وعلى آله وصحبه وسلّم.

المـــراجـع

المراجع باللغة العربية :

1. ابن جنّي، **الخصائص**، ج1، تح : محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ط2، 1952.
2. ابن رشيق : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تر : محيي الدين ديب، ط 1، ج 1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
3. أبو ديب، كمال : الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الثالث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.
4. مبرت أنريك أندرسون : **مناهج النّقد الأدبيّ**. تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
5. إمبرت أنريك أندرسون : **مناهج النّقد الأدبيّ**. تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
6. أدونيس : الشّعرية العربية، ط3، دار الآداب، بيروت، 2000.
7. إيغلتون، تيري : **نظرية الأدب**، تر : ثائر ديب، دار المدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 2006.
8. إيغلتون، تيري : نظرية الأدب، تر : ثائر ديب، دمشق، دار المدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2006.
9. إيكو، أمبرتو : أن تقول الشّيء نفسه تقريبا، تر : أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، 2013.
10. بارت، رولان : درجة الصّفر للكتابة، تر : محمد برادة، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، والشركة المغربيّة للنّاشرين المتحدين، الرباط، المغرب، 1980.
11. بارت، رولان : درس السيميولوجيا، تر : ع. بنعبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

12. بركـة، بسـام. قويـدر، مـاتيو. الأيـوبي، هاشـم : **مبـادئ تحليـل النّصـوص الأدبيّـة**، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنّشر : لونجمان، 2002.

13. بوزيـدي، فاطمـة الزهـراء : جماليـة تلقـي التّرجمـة الأدبيّـة، روايـة فوضـى الحـواس وترجمة France Meyer لها إلى الفرنسيّة أنموذجاً. دراسة تحليليّة نقدية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التّرجمة، 2014.

14. بوعزة، محمد : تأويل النّص من الشّعريّة إلى ما بعد الكولونياليّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت2018.

15. بوعزة، محمد : تأويل النّص من الشّعريّة إلى ما بعد الكولونياليّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت2018.

16. تودوروف، تزفيتان : **الشّعرية**، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

17. جاكوبسون، رومان : قضايا الشّعرية، تر : محمد الوالي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

18. الخطّاب، أبو سليمان، **بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، (في الدّراسات القرآنيّة والنّقد الأدبي)، تح وتع : محمد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب : 16، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1968.

19. خفاجي، عبد المنعم. شرف، عبد العزيز : **البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد**، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1992.

20. خمري، حسين : جوهر التّرجمة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران (الجزائر)، 2006.

21. الدّيداوي، محمّد : التّرجمة والتّواصُل، دراسة تحليليّة عمليّة لإشكاليّة الاصطلاح ودور المُترجِم، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2000.

22.ريفاتير، ميكائيل : **معايير تحليل الأسلوب**، تر : حميد الحمداني، ط 1، منشورات دار سال، الدار البيضاء، 1993.

23. ريكور، بول : **الصبغة النّموذجيّة للتّرجمة**، مقال مترجم (تأليف جماعي) الترجمة والفلسفة السياسية والأخلاقية، تر : عز الدين الخطابي منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب 2004.

24. زروقي، عبد القادر : **أدبيّة النص عند ابن رشيق، في ضوء النقد الأدبي الحديث**، كوكب العلوم للنّشر والتّوزيع، 2014، الجزائر.

25. السد، نور الدين، ***الأسلوبيّة وتحليل الخطاب***، دراسة في النقد العربي الحديث، (تحليل الخطاب الشعري والسّردي)، ج 2، دار هومه، الجزائر، 2010.

26. ضرغام، عادل : في السّرد الرّوائي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2010، لبنان.

27. ضيف، شوقي : **في النّقد الأدبيّ**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط 5، مصر، 1977.

28. عصفور، جابر: **قراءة التّراث النّقديّ**، ط 1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.

29. قصّاب، وليد : من ضوابط قراءة النّصوص في النّقد العربيّ، شبكة الألوكة، https://www.alukah.net/literature_language/0/39755/ تمّت معاينة المقال يوم 2015/04/02 على الساعة 20:00.

30. كمون، زهرة : الشّعريّ في روايات أحلام مستغانمي، دار الأمل للنشر والتوزيع،الجمهورية التنوسية، ط1،2012 .

31. كوين، جون : **النّظرية الشّعريّة**، تر : أحمد درويش، ط 4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

32. كيليطو، عبد الفتاح : **مسألة القراءة في** : عبد الله العروي (وآخرون)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانيّة**، جمعيّة البحث في الآداب والعلوم الإنسانيّة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986

33. ماركوز، هربرت : **البعد الجمالـــي**، تر : جورج طرابيشي، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1982.

34. محمّد جابر، جمال : الترجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، النص الروائيّ أنموذجاً، دار الكتاب الجامعي، 2005م.

35. مرتاض، عبد المالك : **في نظريّة النّصّ الأدبـــيّ**، المجاهد ع 1442، مارس 1988، الجزائر.

36. مستغانمي، أحلام : **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، ط 27، بيروت، 2011.

37. مستغانمي، أحلام : فوضى الحواس، دار الآداب، ط 20، 2011.

38.مستغانمي، أحلام :اللّاهثون وراء التّرجمة، جريدة الأخبار،المغرب، 2013/04/17.

39. المسدي، عبد السلام : **الأسلوبيّة والأسلـــوب**، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، الكويت

40. مونسي، حبيب : **الواحد المتعـــدّد**، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، 2005، ينظر الغلاف الخلفي للكتاب.

41. مونسي، حبيب : **نقد النّقد**، المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، 2007.

المراجع باللغة الأجنبيـــة :

1. Khalfallah, Nedjmeddine, ***Lexique raisonné de l'arabe littéral***, studyrama, France, 2012.

2. Heidegger, Martin : ***L'homme habite en poète,*** in ***Essais et conférences***, Gallimard, tel, Paris, 1997.

3. Kristeva, Julia : ***Semeiotike***, Seuil, Paris,1969.

4. Rifaterre, Micheal : ***La production du texte***, Seuil, Paris, 1979.

5. Diaconescu, Paula : ***Sémantique et stylistique Méthode d'investigation d'un texte, in Philologia Pragensia,*** T. 12 1969, ň 4.

6. Riffaterre, Michael : ***Sémiotique de la poésie***, Seuil, Paris, 1979.

7. OTTEN, M *in* ***Méthodes du texte, introduction aux études littéraires***, Ed. Duclot, Paris Gembloux, 1987.

8. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Trad : France Meyer, Sedia, 2009.

9. Kundera, Milan, ***L'art du roman***, Gallimard, 1986.

10. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, Trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia –Mosaïque, 2010.

11. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009.

12. Mosteghanemi, Ahlam , ***Mémoires de la chair***, trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia -Mosaïque, 2010.

13. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009.

14. Mosteghanemi, Ahlam , ***Mémoires de la chair***, Trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia– Mosaïque, 2010.

15. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Trad : France Meyer, Sedia, 2009.

16. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, Trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia –Mosaïque, 2010.

17. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, Trad : France Meyer, Sedia, 2009.

18. Genette, Gerard**,** ***Nouveau discours du récit***, Seuil, Paris, 1983.

19. Genette, Gerard**,** ***Nouveau discours du récit***, seuil, Paris, 1983.

20. Mosteghanemi, Ahlam, ***Mémoires de la chair***, trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia– Mosaïque, 2010.

21. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009.

22. Mosteghanemi, Ahlam**,** ***Mémoires de la chair***, trad : Mohamed Mokeddem, ed : Sédia-Mosaïque, 2010.

23. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009.

24. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009.

25. Mosteghanemi, Ahlam : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Sedia, 2009.

26. Lévi-Straus, Claude : ***Méthologiques, IV- l'Homme nu,*** 1971.

27. Green, Julien : ***Le langage et son double***, seuil/points, Paris, 1987.

28. Schneider, Michel : ***Voleurs de mots***, Gallimard, 2011.

29. Mosteghanemi Ahlem : ***Le chaos des sens***, trad : France Meyer, Ed : Sedia Mosaïque.

30. Jun, Xu : **Réflexions sur les études des problèmes fondamentaux de la traduction**, *in* Meta, 44 (1), pp. 52 – 53.

31. Benjamin, Walter :***La tâche du traducteur***, dans : Walter Benjamin, Mythe et violence, Denoël, Paris, 1971.

32. Audet, Louise : ***Evaluation de la traduction littéraire : « de la sensibilité à la littérarité » à la « littérarité en traduction »,*** TTR, 21 (1), 2008, p.127. https://doi.org/10.7202/029689ar Consulté le 02/03/2018.

33. Constantinescu, Muguras : ***Pour une lecture critique des traductions***, Editions l'Harmattan, 2013.

34. Berman, Antoine : ***La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain***, *dans Les tours de Babel*, Paris, Seuil, 1999.

35. Berman, Antoine ***: Pour une critique des traductions John Donne***, Gallimard, 1995.

36. Berman, Antoine : ***Pour une critique des traductions***.

37. Brisset, Annie :***sociocritique de la traduction***, ed. du réan bull, coll l'univers des discours, Quebec, 1990.

38. Mohamed Mokaddem auteur de « la France et l'islamisme armé » publié dans Ennahar le 02/05/2011, disponible via le sire de Djazairess https://www.djazairess.com/fr/ennahar.fr/ consulté le 03/07/2019.

39. Mundey, Jeremy : ***Introducing translation studies*** : Theories and Application, London & New York, Routledge, 2001.

40. Bowlby, J ***: Attachment and loose, V 2, Separation, anxiety and anger***, New York, Basic books.

الملاحق

المُلخّص باللّغة العربيّة

مُلخّص:

تعد الترجمةُ الأدبية من أعسر الترجمات على الإطلاق ذلك أن الاشتغال فيها يكون على مفاهيم تنفلتُ من دائرة العقلنة لارتباطها الوثيق بالتأويل والتلقي ضمن عملية القراءة. وفي رحلة البحث عن المعنى الذي يعدّ مُنطلق الترجمة ومسارها ومآلها في الوقت نفسه يتعثر الباحث بمقاربات تحاول في كل مرة الإحاطة بمفهوم "الأدبية" من منظور الترجمة. فما الذي يحدد أدبية العمل الروائي؟ وكيف يمكن اتخاذ الأدبية المذكورة معياراً تتأسس من خلاله المقاربة الأسلوبية؟ وكيف يمكن لنقد الترجمات الدنو قدر الإمكان من الخطاب السردي ومن ترجمته دون التأثر بحتميّة الذّاتية؟

تهدف هذه الدراسة إلى انتهاج مُقاربة نقديّة تستقي أُسسها من مبادئ نظرية التلقي ومُقاربة أنطوان برمان مع إدماج البعد التحليليّ النّفسيّ ضمن الخطاب السّردي حيث يكون عنصر الأخلاقيّة جزْءا لا يتجزّأ من مَعالمها. كما تطمح إلى توجيه الدّارسين صوبَ تفكير نقديّ منفتح على مُختلف التأويلات نظرا لتعدد تأويلات العمل الأدبيّ ذاته.

لقد اشتملت دراستنا على شطرين: شطر نظريّ وآخر تطبيقي:

أمّا في الشّطر النّظريّ، فقد درسنا الأدب بصفته خطاباً مكتفياً بذاته من خلال ربطه بنقد المدلوليّة/التّدلال ***Signifiance*** حيثُ قمنا بإجراء دراسة لأدبيّة السّرد ولشعريّة النّثر نبيّن ضمنها أهمّ ما أسهم به كلٌّ من تزيفتان تودوروف ***Tzivtan Todorov*** وميشال ريفاتير ***Michael Rifaterre*** في هذا المجال. كما تطرَّقنا إلى أدبيّة الصورة التي تشكّل عنصرا هامّا في تحقيق الأدبيّة انطلاقا من تشكيلها ومدى ارتباطها بنفسيّة المبدع وصولاً إلى ما يمكن أن تُحدثه لدى المتلقّي من استجابة من خلال تدرّج طاقة النّصّ التّأثيريّة عنده متّخذةً شكل الإمتاع والإقناع والإثارة. لننتهي إلى ما أقرّه النّقد الحديث حول معماريّة

النّص الأدبيّ الذي لا يقوم إلا من منظور اتّخاذ أجزائه التي تتشكّل عبر الافتتاح والخروج فالانتهاء.

وأما الشّطرُ التّطبيقيّ فقد اشتمل على مرحلةٍ تمهيديّةٍ لنقد الترجمات من خلال القراءات الهامشية المحيطة بالنص من الخارج والتي تمنحنا إجابات شافية للتساؤلات التي تراودنا خلال العملية النقدية لاحقا. فالإحاطة بموقف الكاتب وموقف المترجم يجعلنا نقطع شوطا كبيرا في مرحلة القراءة الموسوعية التي يقوم بها الناقد على سبيل التمهيد لنقد الترجمات تلتها دراسة تحليلية نفسية نقدا للنماذجِ التطبيقيّة المختارة وفقا لموضوع البحث وإشكاليّته والغرض منه حيث حاولنا تنويعها قدر الإمكان على أن يكون الثابت هو أنها تصبّ مُجتمِعةً في موضوع الأدبية إضافةً إلى الاشتغال على جمالية المكان وجمالية الزمان وجمالية الشخصيّات والتّناص والانزياح ونبرة السّخرية.

وقد خلصنا من خلال هذه الدراسة إلى أنه ليس لنا أن نتفادى عنصر الذاتية في الدراسة الأكاديمية والعملية للنتاج الأدبيّ وإن حاولنا دوما أن نعكف على الحضور الموضوعيّ. وأكبر دليل على ذلك هو تغيُر نظرتنا إلى النّقد بين الدراسة التي أجريناها على ترجمة الرواية في مرحلة الماجستير وبين الدراسة النقدية التي اقترحناها في أطروحة الدكتوراه. وهو ما جعلنا نسلّم بأنّ متعة الغوص في مغامرة النّص من منظور التّرجمة تجعلُ هي الأخرى عمليّة البحث متجدّدة بتجدّد مستويات التّلقّي والانفتاح على النّصّ ذاته.

المُلخّص باللّغة الفرنسيّة

Résumé :

Le concept de littérarité dans le roman algérien traduit en français

Le cas de «Thakirat Al-Jassad »et « Fawdha Al-Hawas » d'Ahlam Mosteghanemi

Etude critique

Il est incontestable que la littérature se procure un rôle primordial dans la promotion culturelle de l'image de Soi par rapport à l'Autre sur tous les plans. Le roman-quant à lui- est un genre littéraire majeur muni d'unicité et enraciné de par sa réception compte tenu des différents genres littéraires qu'il peut englober. La notion de littérarité - qui selon Jakobson est ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire[480] - représente le carrefour des courants critiques de la littérature vu sa complexité nonobstant leurs mécanismes critiques dont le dénominateur commun est l'*Unicité* de l'œuvre.

Un traducteur, s'il est tenu de mettre un texte littéraire devant une nouvelle façade de réception, qui peut être bien différente du champ initial de sa production, c'est que ce texte - qui porte en lui un (ou des) discours- est devant un tourniquet d'enjeux quant à la signifiance, la stylistique, l'esthétique, la poétique etc. Oscillant entre sens et forme, un traducteur ne se rapproche jamais davantage de la véritable parole de l'auteur que par l'épreuve, éminemment critique, de la traduction.

Et c'est dans l'effort que le sujet-traducteur entreprend pour atteindre et capter une spécificité étrangère ; qu'il vise à faire surgir une nouvelle langue qui soit celle dont le texte initial aurait été écrit. Une langue

[480] Jakobson, Roman. ***Essais de linguistique générale***. Ed. Minuit, 1970, Paris, pp.30-31.

outrepassant toute langue apprise et qui n'existe qu'une seule fois par rapport à chaque réception.

L'essence de la traduction littéraire, en général, est alors bien différente d'un exercice figé de thème ou de version, qu'il est très difficile d'en élaborer une théorie absolue.

L'unicité d'un langage littéraire comme discours à la fois originel et original fait que son étrangeté soit *dores et déjà* présente avant même d'être transmise à travers l'acte de traduire. Et si cette étrangeté - trop assujettie à des approches théoriques plus ou moins relatives – crée des écarts esthétiques lors du processus de la réception en critique littéraire ; c'est qu'elle est aujourd'hui le moteur normatif de la critique des traductions. Ladite littérarité, où se trouve-t-elle ? Dans le texte ? Au-delà du texte ? Hors du texte ? Ou plutôt dans le *presque* qu'évoque Umberto Eco dans son ouvrage « Dire presque la même chose »[481] ?

En effet, cette capacité de l'acte de traduire à donner forme à une écriture singulière, nous a paru centrale. La question justement de l'unicité d'un discours littéraire nous a mené à nous interroger sur la façon dont l'influence réciproque entre traduire et écrire peut se manifester afin d'éviter l'impression du « *Déjà-lu* » lors de la réception et dont on est censé de prendre en considération lors du processus de la critique des traductions.

Nous avons alors formulé la problématique de notre étude comme suit :

Est-il possible de créer une approche traductive qui élargie l'horizon de réception des traductions sans pour autant qu'elle soit réduite à une succession de jugements qui visent souvent le sujet-traducteur ? L'évaluation de la traduction littéraire pourrait-elle échapper à la subjectivité du critique? Enfin et surtout ; la littéralité en traduction est-elle à même de garantir la littérarité d'une œuvre ?

[481] Un ouvrage dans lequel Umberto Eco résume la problématique du traduire dans le « presque » existant au niveau de l'intitulé par rapport aux possibilités émanant de la nature discursive.
Voir : Eco, Umberto. ***Dire Presque La Même Chose – Expériences de traduction***, Ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 2006, tra : Myriem Bouzaher, 2000.

Nous tentons dans cette étude de suggérer une approche critique empirique de la traduction littéraire dont la pratique est l'élément primordial. Nous essayons également de contourner une grande partie de la littérarité de l'œuvre avant de procéder à la critique proprement dite étant donné que la phase analytique est une condition *sine qua non* dans toute démarche critique.

Rappelons, également, que la critique que nous appliquons sur le corpus ne réside pas dans la présentation machinale de jugement personnels sur le sujet-traducteur, elle se concentre plutôt sur le processus de la traduction en tant que création, réception, et production. Dans ce sens nous adoptons une approche ouverte sur un éventail de points de vue, de goûts et de visions propres à la position du traducteur ainsi qu'à celle de l'écrivain.

Nous avons opté pour l'approche bermanienne dont nous témoignons l'authenticité et la perspicacité par rapport à la poétique de l'œuvre si ce n'est la poéthique du traduire. Dans ce contexte, nous n'avons pas appliqué ladite approche à la lettre puisqu'elle est *bel et bien* conçue pour des combinaisons linguistiques faisant partie des familles langagières étroitement liées.

Nous avons alors joint une étude psychanalytique afin de saisir et appréhender la programmation que puisse engendrer une œuvre littéraire et sa traduction dans la réception sociale collective à travers les messages subliminaux et ce dans le but de concrétiser la fonction de la critique qui est l'amélioration de la qualité de réception.

Le présent travail comporte deux volets ; le premier est théorique et le second est pratique sachant qu'on a intégré quelques exemples pratiques dans le côté théorique en guise d'illustration.

Le côté théorique de notre étude comporte deux chapitres ; le premier est composé d'une étude des concepts clefs de l'étude depuis la littérarité dans le discours narratif et jusqu'à l'étrangeté en tant qu'écart esthétique. Quant aux deuxième chapitre, il comprend la relation entre littérarité et littéralité par rapport à la traductologie et à la critique des traductions tout en contournant les principes fondamentaux de la littérarité à savoir l'hospitalité langagière et l'image iconique.

Le côté pratique comporte également deux chapitres dont le premier représente une étude analytique de l'œuvre dans les deux langues de départ et

d'arrivée, ainsi que la position de l'autrice et des deux traducteurs tandis que le deuxième chapitre comporte la critique proprement dite de la traduction des œuvres en question en s'appuyant partiellement sur l'approche bermanienne.

Après avoir appliqué les notions citées de prime abord avec l'apport inestimable d'Antoine Berman dans le domaine de la critique des traductions nous déduisons que si la littérarité est la manifestation de la spécificité stylistique d'un discours narratif, c'est que cette spécificité est alors le point de départ de la construction du sens au niveau du texte d'arrivée. Et c'est de la réception du sujet traducteur que dépend la qualité de traduction par rapport à l'interprétation et ses limites. Un sens final et absolu n'existe pas, allant de cette fatalité, toute approche critique ne peut s'imposer tel un modèle absolu.

En revanche, les lectures collatérales qu'effectue le traducteur et le critique aussi (Analyse de l'introduction de l'auteur, les maisons d'édition, l'horizon d'attente de l'auteur, son parcours, le dialogue entre le traducteur et l'auteur si possible, et le dialogue permanent entre le traducteur et l'auteur à travers le texte, entretien avec l'auteur …) sont à même de leur permettre de s'approcher autant que possible du « vouloir-dire » un concept si flou qu'il échappe à l'auteur lui-même et le dépasse.

المُلخّص باللّغة الإنجليزيّة

Abstract :

The concept of literarity in the Algerian novel translated into French

The case of “Thakirat Al-Jassad” and “Fawdha Al-Hawas” of Ahlam Mosteghanemi

It is undeniable that literature plays a key role in the cultural promotion of the image of a society at all levels. The novel is a major literary genre endowed with uniqueness and rooted by its reception given the different literary genres that it can encompass. The notion of literalism - which according to Jakobson is what makes a work a literary work - is the crossroad of the critical currents of literature given its complexity in spite of their critical mechanisms; the starting point remains the uniqueness of the work.

How could we achieve a critical approach of translation where the main element could be “The literarity”?

In this study, the researcher attempts to suggest an empirical critical approach (The method of Antoine Berman) to literary translation, and circumventing a large part of the literarity of novels before proceeding to the criticism itself since the analytical phase is a necessary step in any critical approach.

The theoretical part of this work is divided into two chapters; the first chapter includes a study of the most important concepts of this research, the second includes the relationship between literarity and literality in both of translation studies and translation criticism.

The practical part includes two chapters: the first part represents an analytical study of the two novels and the second contains the actual criticism of the translation based on Antoine Berman’s approach.

The researcher concluded that the translation quality depends on the reception of the translator and that there exists no absolute critical approach of literal translation.