جامـــعة الجـــزائر 2
أبـــو القـــاســـم ســـعد الله
معـــهد التـــرجـــمة

استراتيجيات ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربـــية إلى الفرنسية على ضوء نظريات الترجمة الأدبية - روايات "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و" الزلزال" للطاهر وطار و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج" من ترجمة مارسيل بوا أنموذجا- دراسة تحليلية نقدية مقارنة -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة
الفرع: عربي- فرنسي

إعداد الطالبة:
عايدة صايم

إشراف الأستاذ الدكتور :
رضوان ظاظا

السنة الجامعية: 2021/2020

جامـــعة الجـــزائر 2
أبـــو القـــاســـم ســـعد الله
معـــهد التـــرجـــمة

استراتيجيات ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربـــية إلى الفرنسية على ضوء نظريات الترجمة الأدبية - روايات "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و" الزلزال" للطاهر وطار و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج" من ترجمة مارسيل بوا أنموذجا- دراسة تحليلية نقدية مقارنة -

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة
الفرع : عربي- فرنسي

إعداد الطالبة:
عايدة صايم

إشراف الأستاذ الدكتور :
رضوان ظاظا

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د **لامـــــية خـــــليل** رئيسا
أ.د **جمال بوتشاشة** عضوا مناقشا
أ.د **نبيلة بوشريف** عضوا مناقشا
أ.د **سعيدة كـــحيل** عضوا مناقشا
أ.د **جازية فرقاني** عضوا مناقشا
أ.د **رضـــوان ظـــاظـــا** مـــشرفا

السنة الجامعية: 2021/2020

« L’Universel est en construction, et il demande à être partagé : aucune langue, aucune culture ne le possède dans toute sa dimension, ne l’exprime de manière identique. »

Marcel Bois

"إنّ العَوْلَمةَ تُشاد، وهي تَدعو لاقتسامها: فلا تمتلكها لُغةٌ ولا ثقافة برُمّتِها، ولا تُفصح عنها إفصاحا مُماثِلاً."

إهداء

إلى من أفتقد تصفيقها فرحا بإنجازي هذه اللّحظة،

إلى من أجني ثمار دعواتها في كل لحظة،

إلى من زادت وحشة فراقها وحشة الغربة،

إلى رائحة الجنة، روح أمّي الطاهرة .... دوما.

إلى زوجي وفلذات كبدي سيليا، وسامي، وعادل وسارة الذين كثيرا ما سرقني منهم بحثي.

إلى من بقي من رائحة أمّي، أخَواتي نورة وسعيدة وفضّة، وأخـــوايَ نور الدّين ونصر الدّين، وأبي الغالي.

إلى من علّمني وغرس فيّ شغف التّعلم، أساتذتي من الابتدائية إلى الجامعة.

إلى زملائي وزميلاتي، رفاق الدرب، أمينة بن سليم، ندى سعيدي، ياسين بلقندوز، نبيلة بوشريف، نصيرة سي طيب، سارة بوكرمة، كهينة حميدي وكلّ تلامذتي وطلّابي.

إلى كلّ من ساعدني وساندني طيلة هذا المشوار الشاق والممتع في آن،

أخص بالذكر الأستاذ المتميّز والغالي بلمولاي عز الدين.

إلى جزائري الغالية التي اشتقت إلى ترابها.

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من الله عز وجلّ التوفيق والسداد.

شكر وعرفان

أحمد الله حمدا كثيرا أن ألهمني الصّحة والقوّة والعزيمة على إتمام هذا العمل.

وأشكر بعده من كان سراجا منيرا لدربي على طول هذه السنوات، منذ أن كان أستاذي في الماجستير؛ من ألهمني ولم يبخل عليّ يوما بتوجيهاته ونصائحه السديدة؛ من كان دائما حاضرا رغم وجودي في ضفة وهو في ضفة أخرى من المـتوسّط، المشرف الأســـتاذ الدكتور الفـــاضل رضوان ظاظا.

ثمّ أشكر كل الأساتذة الذين سهّلوا علي، وأنا في الغربة، التواصل والإجراءات على جهودهم وتفهّمهم، وأخص بالشكر الجزيل، الأستاذة أمينة بن سليم، والأستاذة نبيلة بوشريف، وطاقم مصلحة بعد التدرّج، دون أن أنسى الأستاذة عديلة بن عودة مديرة المعهد.

لا يفوتني بكلّ تأكيد التوجّه بجزيل شكري وامتناني للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتحمّلهم عناء قراءة ومناقشة الأطروحة.

المقدّمة:

لئن كانت الترجمة قديمة قدم الحضـــارة، لكن بالرغم من ذلك، لم ينل جهد المترجم وتفانيه ما يســـتحقه من عناية واهتمام إلا منذ عهد قريب، ولم تُفرد له دراســـات نظرية منهجية إلا في النصف الثاني من القـــرن العشرين، علـــى الرغم مـــن أن **شيشرون** (106-43 ق.م) كان قد وضـــع إصـــبعه على مشـــاكل الترجمة منذ قرون خلت، متبوعا بـ**القديس جيروم** (347-420 م) الذي ميّز بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة، فكانت تلك بدايات الوقوف عند مشـــاكل الترجمة من حيث إنها عملية تواصـــل من نوع خاص. فالمترجم إنما يدخل عملية التواصـل التي تحصـل بين الكاتب والقارئ فيصـبح عنصـرا جديدا فيها، حيث يؤدي دور المُرسَل إليه أوّلا، كمُتلقّ للرّسالة الأصلية، ثم دور المُرسِل لمتلقّي اللغة الهدف. فالأوّل وضـع أفكارها والثاني أعاد صـياغتها في لغة جديدة، ولنا أن نخمّن أنها لن تكون مطابقة للأصـل مهما بلغت حنكة المترجم وخبرته ورصـيده اللغوي والثقافي، وذلك بالنظر إلى انعدام التطابق التام بين اللغات على كافة الأصـعدة مما يجعل من الترجمة عملية صـعبة إن لم تكن مسـتحيلة في بعض الحالات. هذا ما يجعل من ترجمة النصـوص الأدبية من أصـعب الترجمات على الإطلاق وأكثرها تعقيدا، فإذا كانت ترجمة النصـوص التقنية والعلمية تسـتهدف نقل المعنى بالدرجة الأولى دون التكلّف في اللغة التي تُنقل بها، فإن النصـوص الأدبية شـعرا ونثرا تضـع المترجم أمام تحدي الشـكل أكثر منه أمام تحدّي المعنى، كونها تعتمد على اللّغة أداةً للتّأثير في قارئها، فالكلمة في اللغة الأدبية تتجاوز حدود ومقاييس اللغة المعجمية، إذ نتحدّث فيها عن الإبداع الذي لاحدود له، فالأديب، كما الشـاعر يدمّر اللغة العادية ويعيد بناءها لكي يصـنع لغة ذات مستوى آخر. فأنّى للمترجم أن يجاري مثل هذه الأشكال الكتابية وكيف يؤدّي الأمانة إلى أهلها دون أن تطاله تلك التهمة التي طالما وجّهت ولا تزال للمترجم الأدبي traduttore traditore أي "المترجم خائن خوّان"؟

انطلاقا من هذه التساؤلات إذن، ولِوَلَعنا الشديد بالمجال الأدبي والرّوائي بصفة خاصة، اعتزمنا خوض هذه المسألة، مسألة المترجم الأدبي والترجمة الأدبية. وبعد تأمّل في الروايات المترجمة، استوقفَنا سؤال هام: ماذا لو عكسنا الآية؟ بدل أن ندرس ترجمتين أو أكثر لعمل أدبي واحد، ندرس عدّة ترجمات لكتّاب مختلفين من إنجاز المترجم نفسه، ونتتبع خطواته واستراتيجيات عمله وتأثره -أوْ لا- بتغيّر الكتّاب وأساليب كتابتهم. ومن هنا كانت الانطلاقة، فبعد تفكير عميق، قرّرنا البقاء في الجزائر وأدبها، ووقع اختيارنا على موضوع ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية، ومَنْ أكْثَرُ مِن عميدِها، **مارسيل بوا**، يمكن أن يكون جديرا بالدراسة، كيف لا وهو أكثر من ترجم الرواية الجزائرية إلى لغة موليير لمدّة تفوق الأربعين سنة!

من هنا إذن صُغنا إشكالية بحثنا على النحو الآتي:

ما هي أفضل استراتيجية لترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية بالنظر إلى خصوصياتها الثقافية واللغوية؟

فجاء وَسْمُه كالآتي:

"استراتيجيات ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلى الفرنسية على ضوء نظريات الترجمة الأدبية - روايات"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و" الزلزال" للطاهر وطار و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج" من ترجمة مارسيل بوا أنموذجا- دراسة تحليلية نقدية مقارنة-"

وقد انبثقت عن الإشكالية الرّئيسية تساؤلات فرعية ستُشكّل هيكل بحثنا، هي:

- ماهي العوامل التي تتحكّم في قرارات المترجم أثناء عملية الترجمة؟
- هل كون اللغة الهدف هي اللغة الأم للمترجم عامل إيجابي أم سلبي في الترجمة الأدبية؟
- ما هي أفضل استراتيجية لترجمة الخصوصيات الثقافية في الرّواية؟
- هل يتعيّن على المترجم التقيّد على الصعيد اللّغوي، بأسلوب الكاتب أم أنه يتخلّى عنه ليبرز طاقاته الإبداعية؟

- هل اتباع الاستراتيجية التوطينية في الترجمة الأدبية يعدّ خيانة أم بالعكس يخدم النص الأصل؟
- هل يحق للمترجم حذف عناصر وعبارات من النص الأصل دون تقديم البديل في الترجمة حسب رغبته واتّجاهاته أو اعتقاداته؟
- ماذا تضيف معرفة نظريات الترجمة وتقنياتها للمترجم، وهل لذلك تأثير على أدائه في الترجمة الأدبية؟
- هل يمكن أن تتعايش الاستراتيجيتان التوطينية والتغريبية معا في ترجمة النص الأدبي؟
- هل يمكن أن تتطوّر استراتيجية الترجمة لدى المترجم الأدبي أو تتغيّر عبر الزمن أم لا؟

كما نضع الفرضيات التي ستُعيننا على توضيح الأفكار التي تنبني عليها فصول بحثنا كالآتي:

- ثمّة عدّة عوامل تتحكّم في قرارات المترجم أهمّها نوع النص وأسلوب كتابته.
- أن ينتمي المترجم إلى اللغة الهدف لا يمكن سوى أن يكون ورقة رابحة في الترجمة الأدبية.
- ينبغي على المترجم التقيّد قدر المستطاع بأسلوب الكاتب الذي يترجم له.
- التمادي في إبراز أسلوب المترجم الشخصي يعدّ خيانة، والتوطين "المسموح" يخدم النصّ الأصل والمترجم معا.
- تساعد معرفة نظريات الترجمة وتقنياتها المترجم في وضع إطار منهجي لعمله واتّخاذ قرارات واعية.
- يمكن أن تتعايش استراتيجيتي التوطين والتغريب معا في النص نفسه.
- ما يمكن أن يتغيّر هو موقف المترجم، أي اتّجاهه، ووفقا لذلك تتغيّر استراتيجيته.

وكما يتضح من خلال وسم بحثنا، اخترنا ثلاث روايات مدوّنةً له، وهي على التوالي: **ريح الجنوب** لـ**عبد الحميد بن هدوقة** و**الزلزال** لـ**لطاهر وطار**، و**سيدة المقام** لـ**واسيني الأعرج**. وقد وقع اختيارنا على هؤلاء الكتّاب الثلاثة لأنّهم أكثر من ترجم لهم **بوا**، ثم لأنهم من أعمدة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فـ**بن هدوقة** و**وطار** مؤسّساها، و**واسيني الأعرج**

مُجدّدها. هذا إلى جانب اختلاف أساليبهم وتباعد الفترة الزمنية لترجمة رواياتهم، حيث تفصل ترجمة الرواية الأولى والرواية الأخيرة ثلاثون سنة. كلّ هذه العناصر إذن تخدم بحثنا الذي قسّمناه إلى بابين: باب نظري وباب تطبيقي.

ينقسم الباب النظري إلى ثلاثة فصول، نخصّص الفصل الأوّل منه للرّواية الجزائرية منذ إرهاصاتها الأولى باللغة الفرنسية إلى الرّواية الحديثة المكتوبة باللغة العربية بكلّ مراحل تطوّرها من النشوء إلى التجديد، ثمّ نختمه بالحديث عن شكل الرواية ومضمونها. وإنّما نتناول كلّ هذه العناصر لتوضيح الإطار اللّغوي الذي نشأت فيه الرّواية الجزائرية، والذي يختلف عنه في البلدان العربية الأخرى، ولتبيان أسباب تأخّر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية مقارنة بتاريخ ظهورها في البلدان العربية الأخرى. وأمّا الفصل الثاني فارتأينا أن نكرّس مُحتواه لإشكالية ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى الفرنسية، وذلك نظرا لمميّزاتها الثقافية واللغوية، وسنتطرّق فيه إلى ماهية النصّ الأدبي، والأدبيّة، والأسلوبية، وكذا إشكالية ترجمة النص الأدبي ككلّ. وسوف نختم الشق النّظريّ هذا بفصل ثالث لا بدّ أن نتناول فيه أهمّ النظريات الأدبية في التّرجمة، والتي تخدم موضوعنا، بدءًا من هيرمينوطيقية **شتاينر** وحرفية **والتر بنيامين** و**برمان** و**فينوتي**، مرورا بشعرية **ميشونيك** والنظّارات الملوّنة والشفّافة لـ**مونان**، ووصولاً إلى المكافئ الدّينامي لـ**نايدا**. ولن نُغفل بطبيعة الحال التّطرّق في نهاية هذا الفصل إلى مختلف تقنيات الترجمة واستراتيجياتها لدى أهل الاختصاص في الترجمة والاختلاف القائم حول مفاهيم الاستراتيجية والتقنية والأسلوب.

أمّا الشّقّ التطبيقي فسوف يكون مقسّما إلى فصلين اثنين: فصل للتعريف بالمدوّنة والكُتّاب الثلاثة والمترجم، وفصل للدراسة التي سوف تكون وصفية تحليلية ونقدية مُقارِنة، نحلّل فيها كلّا من الرّوايات الثلاث التي شكّلت مدوّنتنا على حدة. ولكي يكون عملنا منهجيا سوف نقسّم تحليلنا لكلّ رواية إلى قسمين: جانب للعناصر الثقافية، وجانب للعناصر اللغوية، وقد اخترنا أن ندرس أكبر عدد من النماذج (450 نموذجا لكل رواية) أخذنا منها عشرين نموذجا لكلّ رواية، يحتوي كل نموذج على أكثر من مثال، وربّما يلاحظ المتصفّح لبحثنا أن الجانب التطبيقي منه طويل بعض الشيء، فذلك راجع لطول المدوّنة المتكوّنة من ثلاث روايات، وكذا لحرصنا الشديد على تقديم أكبر عدد من النماذج حتى يتسنى لنا الوصول إلى نتائج أكثر

من أكبر عدد ممكن من العيّنات. بالإضافة إلى أخطاء الترجمة التي نختار منها عشرة لكلّ رواية نجملها في جدول في آخر التحليل لكل رواية، مع تحديد نوع الخطأ واقتراح ترجمة ملائمة، والتعليق عليها لشرح سبب الخطأ. نتبع بعدها كل هذا بنتائج التحليل، معتمدين على جداول إحصائية نسجّل فيها عدد كلّ تقنية اعتمدها **بوا**، ونمثّلها في رسومات بيانية مُوَضِّحة (مخطّطات أعمدة للتقنيات ودوائر نسبية للاستراتيجيات)، ثمّ ندوّن النتائج التي سوف نخرج بها، ونجري مقارنة بينها. وننهي بحثنا بنتائج البحث التي نضعها في خاتمته، ثم نُتبعها بملخّص باللغة العربية وباللغة الفرنسية يتضمّن أهداف بحثنا ومراحله وأهمّ نتائجه، وأخيرا نضع قائمة المصادر والمراجع التي نعتمدها في عملنا متبوعة بالملاحق.

ولنعطي بحثنا مصداقية أكثر، اعتزمنا التّأكّد من تساؤلاتنا وفرضيّاتنا، وذهبنا للبحث الميداني عن المترجم، وفعلا وُفّقنا للتواصل معه بفضل الله تعالى ثمّ بفضل الكاتب واسيني الأعرج نفسه الذي سعدنا بالحديث معه حول مترجمه، فزوّدنا بما يمكّننا من التواصل معه، وكان لنا أكثر من لقاء مع المترجم في بيته، حيث جمعتنا أحاديث مطوّلة حول عمله، تمكّننا من توثيقها صوتا وصورة، كما طرحنا عليه أسئلة فضّل الإجابة عنها كتابيا بخطّ يده، سوف نضع نسخة منها في ملاحق البحث. وكم ساعدتنا هذه اللقاءات في تعزيز فرضيّاتنا، وفهم طريقة تفكير المترجم وأسلوبه في العمل.

وتجدر الإشارة إلى الدّراسات السابقة التي أنجزها باحثون قبلنا حول المترجم **مارسيل بوا**، كان لا بد لنا من الاطّلاع عليها قبل الإقدام على بحثنا حتّى لا نقع في تكرار نفس ما تمّ تناوله بالدراسة، فثمّة بحوث في الماجستير من جامعات مختلفة، وثمة أطروحات دكتوراه. أمّا عن الماجستير فثلاثة هي:

- "نقل خصوصيات الثقافة الشعبية الجزائرية إلى الفرنسية- رواية الزلزال للطاهر وطار–ترجمة مارسيل بوا- أنموذجا-" ماجستير من إعداد: مسعود مسعي من كلية الآداب واللغات- قسم الترجمة – مدرسة الدكتوراه- جامعة منتوري قسنطينة سنة 2008 .
- "مارسيل بوا مترجما " ماجستير من إعداد رزين صافية من كلية الآداب واللغات والفنون- قسم الترجمة- مدرسة الدكتوراه – جامعة وهران، سنة 2009.

- " الترجمة وفعل المثاقفة- فعل المثاقفة في ترجمة رواية الزلزال للطاهر وطار – ترجمة مارسيل بوا-أنموذجا" ماجستير من إعداد: سارة بوزرزور- كلية الآداب واللغات- قسم الترجمة – مدرسة الدكتوراه- جامعة السانية وهران، سنة 2010.

وأمّا عن أطروحات الدّكتوراه فقد وجدنا أطروحتين :

- "نقد ترجمة الجملتين الاسمية و الفعلية من العربية الى الفرنسية في رواية عبد الحميد بن هدوقة " ريح الجنوب" ترجمة مارسيل بوا(Marcel Bois) دراسة نماذج" دكتوراه في الترجمة من إعداد: شابحة حمرون هني ـ جامعة الجزائر 2، 2008.

- "استراتيجية ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى الفرنسية وفعل المثاقفة، ترجمات مارسيل بوا، دراسة تطبيقية" دكتوراه في الترجمة من إعداد سارة بوزرزور. مدرسة الدكتوراه، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2017.

كما استعننا بأطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها عنوانها "النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار" من إعداد عبد الله عمر محمد الخطيب من كلية الدراسات العليا من الجامعة الأردنية، 2006. وكذا دراسات أخرى اعتمدنا عليها في بحثنا.

وكما نرى، فقد تناولت الدراسات السابقة عمل **مارسيل بوا** كل من جانب محدّد، الجانب الثقافي، وجانب نحوي بعينه، أمّا نحن فيسعى بحثنا إلى تغطية الجانبين عبر دراسة الاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمدها **بوا** في ترجمته الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى الفرنسية بما يميّزها من خصوصيات ثقافية ولغوية، لا سيما اختلاف الأسلوب لكلّ روائي.

الباب الأول: الرواية الجزائرية والترجمة

ا- 1- الفصل الأوّل: الرواية الجزائرية من النشوء إلى التجديد

التمهيد

ا-1-1- إرهاصات الرواية الجزائرية.
ا-1-2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية.
ا-1-3- اللسان العربي في الجزائر.
ا-1- 4- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية: النشأة والتطوّر.
ا-1- 4-1- رواية النشوء.
ا-1- 4- 2- رواية التعبير الإيديولوجي.
ا-1- 4-3- رواية الانفتاح والبحث عن الذات.
ا-1- 4-4- رواية الأزمة.
ا-1- 4- 5- رواية التجديد والتجريب.
ا-1-5- الرواية بين الشكل والمضمون.

الخلاصة

التمهيد:

أكثر من قرن من الزمن يفصلنا عن ظهور أول رواية عربية حديثة، رواية **زينب لـمحمد حسنين هيكل**، وكان ذلك في 1914. فترة رغم طولها لا تُقاس مع عمر الرّواية عند الغرب الذي عرف هذا الفن منذ القرن الثامن عشر، بل هناك من يردّها إلى القرن السادس عشر، عند ظهور رواية **سرفانتس** الشهيرة[1] التي اعتبرت أول رواية في أوربا، والأمر راجع لتقدم الغرب في شتى المجالات، والذي كان - ولا يزال- يصنع الفرق بين المجتمع الغربي والمجتمع العربي، فالأعمال الفنية عامة والأدبية خاصة ترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف التي تنشأ فيها. وكان من الطبيعي أن يسبق الغرب العرب أدبيا كما سبقه صناعيا واقتصاديا، وهذا بالتحديد ما توصّل إليه **جيسي ماتز** Jesse Matz الذي كتب عن تطوّر فن الرواية الحديثة، حيث قال أنّه "لا غرابة في أن تقترن الأعمال الرّوائية العظيمة بالمجتمعات التي حققت أعلى درجات الإنجاز العلمي والتقني والاقتصادي والسياسي، وفي الوقت ذاته، نلمح تراجع الفن الرّوائي في المجتمعات التي تعاني نكوصا ثقافيا وحضاريا واقتصار ذلك الفن على بعض التوثيقات التّسجيلية الساذجة والتّفلسفية التي لا ترقى إلى مهارة وجمال وحبكة حكايات (الجدّات) و(الأمّهات) الشائعة."[2] وهذه الملاحظة تتطابق في الحقيقة مع ما يراه النقّاد وما سنراه نحن كذلك في صفحات هذا الفصل حول الرواية الجزائرية بشهادة النقاد والعارفين بهذا الفن، حيث إن ظهور الرواية في **الجزائر** كان جدّ متأخر مقارنة بالبلدان العربية الأخرى، وذلك نظرا لظروفها التاريخية التي تميّزها عن كافة البلدان العربية التي وقعت تحت وطأة الاحتلال الأوربي المدمّر، حيث تتصدّر **الجزائر** قائمة البلدان العربية التي استعمرتها أوربا من حيث المدّة الزمنية، إذ دام الوجود الفرنسي فيها مدة لا تقلّ عن 132 عاما، هذا بالإضافة إلى أنها كانت من بين البلدان الأخيرة التي نالت استقلالها عنه؛ في حين كانت بلدان المشرق تنعم بالحرية وتشيّد أوطانها وتبنيها في ظل استرجاع سيادتها وهويتها العربية والإسلامية، فقد استقلت **مصر** مثلا عن **بريطـــانيا** سنة 1922، واستقـلّ **لبنان** سنـة 1947 عن **فـرنسا** واستقلت

---

1 رواية **دون كيخوتي دي لا مانشا** *Don Quijote de la Mancha* ، التي نشرها بين عاميّ 1605 و1615 على جزئين، وقد اشتهرت **الرواية** بين **العرب** بالعديد من الأسماء مثل دون كيشوت ودون كيخوته...

2 جيسي ماتز، **تطوّر الرواية الحديثة**، تر.لطفية الديلمي، بغداد، دار المدى، 2016، ص.10.

سوريا كذلك عنها في 1946 و**الأردن** عن **بريطانيا** في نفس السنة، و**ليبيا** عن **إيطاليا** في 1951، و**المغرب** و**تونس** عن **فرنسا** في 1956، كما استقلت **السودان** عن **بريطانيا** في نفس السنة، واستقلت **موريتانيا** عن **فرنسا** و**الكويت** عن **بريطانيا** في 1960، أمّا **الجزائر** فلم تكسر أغلالها من **فرنسا** إلاّ سنة 1962 .

سنوات طويلة إذن فصلت النشاط الأدبي بـ**مصر** خاصة والمشرق عامة عن مثيله بـ**الجزائر** حيث شهدت هذه الأخيرة حملات الفرْنَسة والتجهيل التي كان الاحتلال يرمي من خلالها إلى محو الهوية العربية الإسلامية تماما وإدخال سياسة الإدماج من خلال فرنسة التعليم، وهذا ما أدّى إلى تدهور اللغة العربية في **الجزائر** وطغيان اللّهجات المحلية التي تتخلّلها الفرنسية، وكانت لتختفي تماما لولا أن استعادت البلد استقلالها ولغتها وسيادتها. لكن تلك الظروف الاستعمارية لم تمنع الأقلام الجزائرية من أن تقف صامدة وتصرخ في وجه المستعمر لتُسمع العالم معاناة الشعب الجزائري آنذاك، وظهرت أولى الأعمال الرّوائية الجزائرية بلُغة المستعمر، غير أنها كانت جسدا فرنسيا يحمل روحا جزائرية أمازيغية، وعربية، ومسلمة، وقد أبدع أبناء **الجزائر** في تقديم أدب وجد لنفسه مكانا بين روائع الآداب العالمية.

لكن هذا كلّه لم يمنع ظهور الرّواية الجزائرية باللّغة العربية ولو بعد حين، فقد اجتهد جيل الكتّاب بعد الاستقلال في إخراج اللّغة العربية من الظلمات إلى النور، لغة أضحت جرّاء الاحتلال الفرنسي غريبة في أرضها. ومع ذلك، استطاعت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية اللّحاق بالرّكب وبرهنت للعالم أن البلد التي أنجبت مبدعين باللّغة الفرنسية أمثال **مولود فرعون** و**مولود معمري** و**محمد ديب** و**كاتب ياسين** و**آسيا جبّار** قادرة على أن تنجب مبدعين باللّغة العربية وتحلّق بالأدب الجزائري في سماء الأدب العربي بجناحين، وأنجبت فعلا أسماء تألّقت ولا تزال في أواسط الأدب العربي. فهذا **عبد الحميد بن هدوقة** يشق الطريق إلى جانب **الطاهر وطار** ليُكمله **رشيد بوجدرة** و**واسيني لعرج** و**أحلام مستغانمي** وغيرهم كُثُر لا يزالون مستمرّين في العطاء، يقول **صالح مفقودة** :" إذا كانت نشأة الرّواية متأخّرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطوّرها كان سريعا إذ إن فــترة السبعينيات من القرن العشرين كانت فترة تشكّل التّجربة الرّوائية المغاربية التي تحطّمت معها مقولة المشرق

"بضاعتنا رُدّت إلينا"، بل صرنا أمام تطوّر فعليّ في مجال السّرديّات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقّيا من جهة أخرى."[3]

عرفت الرّواية المكتوبة باللّغة العربية في **الجزائر** إذن تأخّرا نسبيا ومراحل مختلفة سنعرض لها في هذا الفصل، بدءا بلمحة تاريخية عن إرهاصات الرّواية في **الجزائر** بشكل عام، مرورا بأسباب تأخّر ظهور الرّواية المكتوبة بالعربية مقارنة بنظيرتها ذات التعبير الفرنسي، ونتطرّق بعدها إلى مختلف مراحل تطوّر الرّواية الجزائرية العربية شكلا ومضمونا لنصل في آخر الفصل إلى عنصر مهم : العلاقة بين الشكل والمضمون في الرّواية الجزائرية، وهو عنصر سيُحيلنا مباشرة إلى أوّل نقطة من نقاط بحثنا نعُدُّها محورية فيه وهي علاقة اللّغة بالمضمون في النّصّ الأدبي.

3 صالح مفقودة، **أبحاث في الرواية العربية**، الجزائر، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري- جامعة محمد خيضر بسكرة، د.ت.ص.10.

I-1-1- إرهاصات الرواية الجزائرية :

إذا كانت أُسس ومعايير الرّواية كجنس أدبي مستقلّ قد استقرّت في الغرب منذ زمن ليس بالقصير نظرا لتاريخها الطويل هناك، فإنها عند العرب تثير أكثر من سؤال حول نشأتها وحول أسبقية أول رواية عربية حديثة في الوطن العربي، لكن النقاد العرب يتفقون مع ذلك على أن الرواية العربية الحديثة نشأت في ظل عوامل وظروف تدخل في إطار ما سمّي بالنهضة العربية، وبالتالي فهي نتيجة لها، كما أنهم يتفقون على أن هذا الفن فتحت أبوابَه حركةُ التّرجمة التي سمحت للأدباء العرب بالاطّلاع على الآداب الغربية ضمن البعثات العلمية إلى أوربا، وجاءت رواية *Les Aventures de Télémaque* **(مغامرات تيليماك)** لـ**فينيلون** (Fénélon) التي ترجمها **رفاعة الطهطاوي** سنة 1849 لتفتح الطريق أمام ترجمات عدة تَلَتْها، فعرّب **محمد عثمان جلال** روايــة *Paul et Virginie* لصـاحبها **برناردين دي سان بيار** Bernardin de Saint-Pierre تحت عنوان مسجوع :**الأماني والمنة في حديث قبول ورود الجنة**، وعرّب **المنفلوطي** نفس الرواية بعنوان آخر: **الفضيلة**، كما عرّب روايات فرنسية أخرى عديدة، وعرّب **حافظ إبراهيم** رواية *Les Misérables* **(البؤساء)** لـ**فكتور هيجو** Victor Hugo، وعرّب **بطرس البستاني** رواية *Robinson Crusoë* للكاتب **دانييل ديفو** Daniel Defoe وأعطى الرّواية عنوان **الرّحلة البستانية في الأسفارالكروزية**، وغير هذه الرّوايات والمسرحيات التي دخلت على العرب عن طريق الترجمة، فبدأ الأدباء ينسجون على منوال هذا الجنس الجديد.

بدأت إذن الرّواية العربية في الظهور ظهورا محتشما، فجاءت المحاولات تلو الأخرى إلى أن نشرت رواية **زينب** (1914) لـ**هيكل**، والتي يجمع النقاد العرب -أو يكادون- على أنها أول رواية عربية، غير أن هناك من يُرجع ميلاد الرواية العربية الأولى إلى روايات أخرى سبقت **زينب**، حيث يرى **بطرس خلاق** أن رواية **الأجنحة المتكسرة** لـ**جبران خليل جبران** التي نُشرت قبلها بأكثر من سنتين كانت تتوفّر على نفس مميزاتها ولم تعتبر أول رواية[4]، كما تشير **إيمان القاضي** إلى المحاولة الرائدة التي قام بها **سليمان البستاني** الذي نشر محاولته الرّوائية

4 صالح مفقودة، المرجع السابق، ص.10.

على صفحات مجلة **الجنان** اللبنانية سنة 1870 تحت وَسْم **الهيام في جنان الشام** [5]. ويلاحظ **صالح مفقودة** أن الباحثين المصريين يجعلون الريادة للرواية المصرية. ومهما يكن من أمر، فالحقَّ نقول، قد أبدعت أقلام الأدباء العرب والمصريين خاصة في هذا الفن الجديد وزادوا في تطويرها، فكتب **طه حسين** روايات **الأيام، وشجرة البؤس، ودعاء الكروان**، وكتب **توفيق الحكيم عودة الرّوح** وكتب **العقاد سارة** وتبعهم الجيل الثاني الذي تميّز فيه **نجيب محفوظ** ونال جائزة **نوبل** للأدب سنة 1988.

وقد جاءت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية متأخّرة مقارنة بباقي الأقطار العربية وذلك مرتبط بأسباب سياسية بالدرجة الأولى، حيث سعى الاحتلال الفرنسي سعيا حثيثا إلى تدمير الشعب الجزائري وقمعه وقهره وحرمانه من التعليم خوفا من وعي الشعب، وسعيا إلى الإدماج، إذ لم يكتف باستنزاف ثروات البلد، بل سعى إلى التغلغل العميق والدائم فانتهج سياسة شبيهة بسياسة المستعمرين الأوربيين في **أمريكا** مع **الهنود الحمر**، فعمل على تدمير كل معالم الثقافة والهويّة العربية الإسلامية، ووضع سياسة الفرنَسَة التي أفضت في نهاية الأمر إلى إضعاف اللّغة العربية في الجزائر واتّخاذ المثقّفين من القلّة الجزائرية التي سُمح لها بالتعلّم من اللغة الفرنسية أداة للتعبير، فتعرّضت الشخصية الجزائرية في ظلّ هذه الظروف إلى هزات عنيفة كادت تفقدها مقوّماتها. لكن مع كلّ ذلك لم يلبث الوعي أن عرف طريقه إلى تلك الأقلية التي تثقّفت، وبعد مدة طويلة عاشها الشعب الجزائري منكسرا في حالة غيبوبة، قامت حركة نشطة في أواسط المثقفين لتجمع شمل الشعب الجزائري تحت لواء الوطنية والحرية، ونشأت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، سابقة نظيرتها المكتوبة باللغة العربية، فكَتَب الأدباء الجزائريون بلُغة المستعمر مُجْبَرين لا مُخيَّرين، لكنهم حتّى لمّا حوصروا بلغة عدوّهم استطاعوا أن يستخدموها سلاحا ضدّهم يحاربونهم بها، فأسمَعوا العالم معاناة شعبهم. شاءت الأقدار إذن أن تُكتب أولى الروايات الجزائرية بلغة غير عربية، لكن **مولود فرعون** و**مولود معمري** و**محمد ديب** و**مالك حدّاد** وغيرهم كُثُر من أدباء تلك الحقبة أنتجوا للجزائر وللعالم أدبا متميّزا توحّدت فيه عناصر اللّغة، والفكر، والبيئة، والتاريخ، والإنسان الجزائري في تركيب شديد التعقيد والثراء. ولم ترَ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية النور إلا

---

5 صالح مفقودة، المرجع السابق، ص.15.

بعد سنوات من الاستقلال نهض فيها جيل جديد ليكتب باللّغة العربية رواية جزائرية جديدة أعلن عن ميلادها **عبد الحميد بن هدوقة** برواية **ريح الجنوب** سنة 1970. ولكنْ قبل ذلك، ما هو المسار القصصي للرواية الجزائرية قبل **ريح الجنوب؟** وما هي أهم الفروق التي ميّزت الرواية المكتوبة بالفرنسية عن تلك المكتوبة بالعربية، هل كان مستواهما في النضج متساويا أم أن ثمة فرقا بينهما؟ وإلامَ يرجع السّبق للرواية المكتوبة بالفرنسية وانتشارها في العالم أكثر من نظيرتها باللّغة العربية؟ تلك هي النقاط التي سنحاول تسليط الضوء عليها من خلال السطور الآتية.

I-1-2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية :

إن إطلالة على التاريخ الجزائري ومراحل الفرنسة التي انتهجها المحتلّ سياسةً في **الجزائر** توضّح لنا الرّؤية حول أسباب توغّل اللغة الفرنسية في المجتمع الجزائري، وضعف اللّغة العربية وقلّة استعمالها إبان الفترة الاستعمارية وحتى بعدها، حيث بقيت لغة المستعمر حاضرة بل ازدهرت وأضحت لغة المثقّفين إلى يومنا هذا، وكأنّها وشم على جسد **الجزائر** لا يمّحي، ذلك أن **فرنسا** انسحبت عسكريا ورسميا من **الجزائر** غير أنها بقيت متواجدة فيها ثقافيا.

إن المستعمر الفرنسي لم يأتِ إلى **الجزائر** لينشر حضارة كما أراد لصورته أن تعكس عنه، بل جاء ليسلب أفكار شعب ويحطّم كيانه ويستغلّ ثرواته، ولعل أسرع وأضمن طريق لتحقيق غرضه كان عن طريق اللّغة، وهذا ما استهدفه بالضبط قانون **جول فيري** Jules Ferry في المستوطنات الفرنسية وتحديدا في **الجزائر** سنة 1883، حين قام بإعداد نظام خاص لكل مستوطنة فرنسية، حسب خصوصيات "أهالي" المناطق المستعمرة التي درسها دراسة دقيقة، بعد التحقيق الميداني الذي قام به شخصيا في كل مناطق **الجزائر** مترئّسا " اللّجنة البرلمانية لدراسة الشؤون الجزائرية" (La Commission sénatoriale d’études des questions algériennes) التي أرسلت بها الحكومة الفرنسية إلى **الجزائر** في 17 مارس1891، والتي

قرّرت إثرها تنظيم تعليم اللغة الفرنسية بـ**الجزائر** وفق أهداف خاصة، يقول **لويس فينيون** Louis Vignon، وقد كان أحد كبار المستوطنين بـ**الجزائر** :

« Le jour, […] où notre Nord-Africain parlera français, il sera véritablement une terre française et un prolongement de la patrie. Il sentira et pensera comme la France. » [6]

أي: " ستكون منطقة شمال أفريقيا أرضا فرنسية بحق، وامتدادا للوطن، يوم يتحدّث أهلها اللغة الفرنسية، إذ إنهم سيملكون حينها أحاسيس وأفكار فرنسا."(ترجمتنا)

هكذا، فقد اعتقد الفرنسيون أن اللغة هي أقرب طريق لإدماج الشعب الجزائري، كما صرّح **ليوبولد دي سوسير**[7] Léopold De Saussure قائلا :

« Une race inférieure en contact avec une race supérieure adopte plus facilement sa langue que ses institutions. »[8]

أي إنه " حين يلتقي عِرقان أحدهما أدنى من الآخر، فإن الأدنى يتبنّى لغة الأعلى بطريقة أسهل من تبنّيه قوانينها." (ترجمتنا)

وهذا ما جاء يؤيّده **فيري** في خطابه أمام مجلس النواب الفرنسي في 1891:

« On dit – et le fait dans sa généralité est vrai – que le jeune arabe, le jeune kabyle, le musulman jusqu'à l'âge de douze ans ou de treize ans montre tous les signes d'une vive intelligence, mais à ce moment, il se produit dans son organisation une crise et dans son intelligence un arrêt de développement. Il se marie jeune et il est perdu non seulement pour l'école mais même pour la civilisation française ! [...]gardons-les toujours jusqu'à cet âge, c'est assez, bien assez puisque nous ne voulons pas leur rendre familiers nos beaux programmes d'enseignement primaire, que nous ne voulons leur apprendre ni beaucoup l'histoire ni beaucoup

---

6 انظر Linda Lemhil, « L'édification d'un enseignement pour les indigènes Madagascar et l'Algérie dans l'empire français », *Labyrinthe*, p.18, www.//labyrinthe.revue.org , consulté le 02/11/2017, 06 :51.

7 ليوبولد دي سوسير (1866-1925) متخصص في علم الفلك وضابط في البحرية الفرنسية، وهو الأخ الأصغر لفرديناد دي سوسيرFerdinand De Saussure عالم اللغة السويسري.

8 انظر Linda Lemhil, ibid.

de géographie mais seulement le français, le français avant tout, le français et rien d'autre. »[9]

أي:

"يُقال- وهذا صحيح في الأغلب- أن العربي الصغير، والقبائلي الصغير المسلم حتى سن الثانية عشر أو الثالثة عشر، تظهر عليه كل علامات الذكاء المتوقّد، لكن أزمةً تحدث في نظامه في هذه الفترة فيتوقّف ذكاؤه عن النموّ والتطوّر. إذ يتزوّج شابا ويضيع، ليس من يديّ المدرسة فحسب بل حتى من يديّ الحضارة الفرنسية![...] فلْنُبقهمْ إذن حتى هذا السنّ، وهذا كاف تماما. فنحن لا نريدهم أن يتعوّدوا على برامجنا الرّائعة التي وضعناها للتعليم الابتدائي، وليس في نيّتنا أن نُعلّمهم لا الكثير من التاريخ ولا الكثير من الجغرافيا، بل اللّغة الفرنسية فحسب، الفرنسية قبل كل شيء، ولا شيء غير الفرنسية."(ترجمتنا)

نشأ إذن في ظل هذه الظروف شعب منقسم الهوية -إن صحّ التعبير- فلا هو فرنسي يُعامَل كمُواطن فرنسي، ولا هو جزائري أو عربي أمازيغي يُسمح له بالتعبير عن هويتـــه بما أنه يعيش على أرض لا يجرؤ حتّى على تسميتـــها "وطنه"، ولكـــن هذا الوضـــع لا يحـــتمله شعب وكان لا بدّ للقيد أن ينكسر وللّيل أن ينـــجلي. وبدأت صـور التـــعبير عـــن الذات والثقافة - وإنْ كانت فرنسية- تظهر إلى الوجود في وسط الشعب الجزائري المستعمَر على الرغم من أنها كانت نادرة ومتردّدة الخُطى. فكـــتب **بن سي أحمد بن الشريف** رواية *Ahmed Ben Mustapha, Le goumier* (**أحمد بن مصطفى القومي**) سنة 1920، تَلَتْها رواية *Zahra, la femme du mineur* (**زهرة، زوجة عامل المنجم**)، **للحاج حمو** سنة 1925، وكتب بعدها **شكري خوجة** *Mamoun ou l'ébauche d'un idéal* (**مأمون، مشروع المثالية**)، سنة 1928. وقد صدرت كل هذه الروايات بـ**فرنسا**، ولم تصدر الرواية الجزائرية بأرضها إلا سنة 1936 بقلم **محمد ولد الشيخ** تحمل عنوان *Myriem sous les Palmes* (**مريم تحت النخيل**). لكن هذه الأعمال كانت نادرة وقليلة الانتشار نظرا لقلة قرائها، وقد كان أغلب أصحابها من

9 انظر Aissa Kadri, « Le système de l'enseignement colonial en Algérie », *Open Edition journals*, https://books.openedition.org/enseditions/1268?lang=fr, consulté le :02/11/1/2017, 8h :17.

الموظفين لدى الإدارة الفرنسية. يقول **شارل بون** Charles Bonn حول الأدب الجزائري إبان الاستعمار:

« Ces romans […] sont écrits le plus souvent par des fonctionnaires « indigènes » de l'administration française, les critiques algériens qui les ont décrits depuis les considèrent comme une sorte de sous-ensemble dans la littérature coloniale de l'Algérie de l'époque. »[10]

أي:

" كانت هذه الرّوايات في أغلبها مكتوبة بأقلام "الأهالي" الموظّفين في الإدارة الفرنسية، وقد اعتبرها النقّاد الجزائريون الذين تناولوها بالدراسة منذ تلك الفترة جزءا من الأدب الاستعماري لجزائر تلك الحقبة" (ترجمتنا)

ولعل الاحتلال الفرنسي الذي حرص على تعليم الجزائريين لغة فرنسية لا تتجاوز حدود إمكانية التواصل، لم يكن مكترثا لهذه الأعمال ولا كان يعيرها كبير اهتمام لأنه لم يعتبر الجزائري مؤهّلا للكتابة والتعبير بطريقة تستحق الالتفات إليها. غير أن جيل الخمسينات المبدع أثبت للدنيا غير ذلك، وكتب بلغة المستعمر ثقافةَ الشعب، فحمل كتّاب ذلك الجيل هموم وطنهم وتألموا لألمه لأنهم أدركوا واقعهم والفجوة العميقة التي تفصلهم عن انتمائهم للشعب الفرنسي وثقافته الأجنبية التي تحملها لغة موليير، وأبوْا إلاّ أن يعبّروا بها عن انتمائهم للوسط الذي عاشوا فيه ونهلوا منه. يقول **ياغي عبد الرحمن** في كتابه الذي وسَمَه **البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية** عن هؤلاء الكتّاب: **"**أُغلقت كل الأبواب عليهم حتى لا يتّصلوا بجذور تاريخية هذه اللّغة....ولكن الدّهشة كانت عظيمة حين فوجئ الناس باختراق هذه المجموعة من المبدعين تلك المسافة الواسعة التي استقلّت وتمدّدت بينهم وبين تجارب أمّتهم بفعل إغلاق الأبواب، وإذا (فريق الكتاب) يأخذ بيدها وينير لها الدروب الوعرة.**"**[11]

10 الموقع: http://www.limag.com ، تاريخ الزيارة: 2017/10/20، 10سا :14د.

11 عبد الرحمن ياغي، **البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية**، بيروت، دار الفارابي، 1999، ص.105.

لمعت الكثير من الأسماء إذن في سماء جزائر الخمسينات حيث اتّسمت أعمالهم بالواقعية النقدية لهموم المجتمع الجزائري ومعاناته، فكـــتب **مـــولود فرعون** فـــي 1950 روايـــة *Le fils du pauvre* **(نجل الفقير)** التي يعتبرها النقاد باكورة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وأتبعها برواية *La terre et le sang* **(الأرض والدّم)** سنة 1953 ثم *Les chemins qui montent* **(الدروب الوعرة)** سنة 1957، وكتب **مولـــود مـــعمري** *La colline oubliée* **(الرّبوة المنسية)** سنة 1952، و أبدع **محمد ديب** ثلاثية *Algérie* **(الجزائر)** التي تنبّأت بالثورة الجزائرية المجيدة، وضمّت *La Grande Maison* **(الدّار الكبيرة)** (1952) و*L'Incendie* **(الحريق)** (1954) ، و *Le Métier à Tisser* **(النول)** (1957).

كما كتب أيضا **مالك حداد** *Je t'offrirai une gazelle* **(سأهديك غزالـــة)** في سنة 1959، و *L'élève et la leçon* **(التلميذ والدرس)** سنة 1960، وجاء **كاتب ياسين** ليخطّ رائعته *Nedjma* **(نجمة)** سنة 1956 التي حلّقت بالرّواية الجزائرية بعيدا في السماء وأسّست لرواية جديدة حيث كانت روايته العالمية نقطة تحوّل في الأدب الجزائري بما تميّزت به من كسر للنمطية عن سابقاتها، إذ خرجت بالرّواية من إطارها الكلاسيكي واتّسمت بالرّمزية والشعرية التي تركّز على الشكل أكثر منه على المضمون لتتحرّر من الطريقة السردية التقليدية بكلّ قيودها اللّغوية. يقول عنها **شارل بون** Charles Bonn:

> « *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine a pu apparaître comme le véritable texte fondateur par le renversement qu'il opère de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient. Cette dimension fondatrice lui vient en partie de ce qu'il a permis le développement dans le champ littéraire algérien d'un faisceau de références à des textes issus d'Algérie même, plus qu'à des œuvres plus familières à la culture humaniste du lecteur français. »[12]

أي :

"بدت رواية **نجمة لـكاتب ياسين** (1956) النص المؤسّس الحقّيقي من خلال الانقلاب الذي أحدثته على كامل النماذج السردية، وبخاصة الوصفية التي سبقتها. ويعود هذا البعد المؤسس جزئيا إلى كونه أتاح نشوء حزمة من المرجعيات لنصوص مصدرها الجزائر نفسها، ضمن

12 الموقع: http://www.limag.com ، تاريخ الزيارة: 2017/10/20، 15سا :10د.

الحقل الأدبي الجزائري، أكثر منها لأعمال مألوفة بالنسبة إلى ثقافة القارئ الفرنسي الإنسانية." (ترجمتنا)

وقد اعتبر **كاتب ياسين** مؤسّسا لنمط سردي جديد قفز بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إلى مراحل متقدمة ومذهلة استقطبت الدارسين والنقاد في أوربا والعالم، وأضحت أعمال هذا الكاتب المتأثر بـ**وليام فولكنر** William Faulkner، تُدرّس في الجامعات الأوربية والأمريكية، هذه الرّواية التي تمثّلت فيها محبوبة الكاتب وجزائره، هذا ما أجاب خلال لقاء تلفزيوني بـ**فرنسا** بمناسبة صدور الرواية سنة 1956 حين سأله الصحفي "من هي نجمة في روايتك؟" قائلا:

« *Nejma* c'est l'héroïne du roman…*Nedjma* c'est aussi une forme qui se profile, qui est à la fois la femme, le pays, l'ombre où se débattent les personnages du roman…ils contribuent à façonner cette Algérie qui est noyée dans une opacité d'un pays qui est en train de naître et dont l'avenir est incertain. » [13]

أي:

" نجمة هي بطلة الرواية....نجمة هي أيضا ملْمَحٌ يتشكّل ليرسم طلعة المرأة، والبلاد، هي الظل الذي تتخبّط في ربوعه شخصيات الرواية...لتساهم في تشكيل هذه الجزائر الغارقة في ضبابية بلد يولد، بلد مجهول المستقبل." (ترجمتنا)

كما تحدّث في نفس الحوار عن الأدب الجزائري الذي سبق جيله قائلا:

« Il y a eu des écrivains chez nous qui, depuis une vingtaine d'années ont commencé à écrire en français, mais leurs œuvres sont creuses, dans la mesure où ils s'emparaient de la langue et des formes mais ne lui donnaient pas un contenu nouveau, tandis que depuis la crise et depuis que des générations nouvelles apparaissent, elles sont impétueuses et veulent acquérir des formes nouvelles …il se trouve que dans la langue française nous exprimons l'âme du pays, nous exprimons un phénomène qui, apparemment, n'a rien à voir avec la langue française, en français. »[14]

13 الموقع: www.youtube.com/watch?v=ldYfHNuHboK، تاريخ الزيارة: 2017/11/04، 11سا :55د.

14 نفسه.

أي:

"لقد ظهر عندنا كتّاب منذ زهاء عشرين سنة بدأوا يؤلّفون باللغة الفرنسية، لكنّ أعمالهم فارغة، حيث إنهم كانوا يمتلكون اللغة والشكل لكنهم لم يكونوا يشحنونها بمضامين جديدة، في حين أصبحت هذه الأعمال تحمل في طياتها مشاعر جارفة، وترمي إلى اكتساب أشكال جديدة منذ ظهور الأزمة والجيل الجديد الذي بدأ يخرج للوجود .....والحال أننا نعبّر عن روح البلد، نعبّر باللغة الفرنسية عن ظاهرة يبدو أنها لا تمُتّ بأية صلة لهذه اللغة" (ترجمتنا)

ولعل هذا التصريح هو أبلغ ردّ على من شكّك في انتماء الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، ووضعه في موقف الاتّهام ، حيث قال **عبد المالك مرتاض** عن جيل الخمسينات الذي كتب باللغة الفرنسية : "و قد ظل هؤلاء الكتاب في معظمهم معجبين كل الإعجاب بالحضارة الفرنسية، بوجه خاص، و الحضارة الغربية بوجه عام جاهلين بالتاريخ العربي غير ملمين بمعالم الحضارة الإسلامية، إذ أنّى لهم أن يدركوا شيئا من ذلك و هم محرومون من الإلمام الكافي بلغتهم التي بواسطتها يطّلعون على التراث العربي و كنوز حضارته الغنية بمعطياتها الإنسانية اطّلاعا حقيقيا خاليا من الشوائب و الشرور"[15]، ولم يتوان **الطاهر وطار** عن التصريح بالجملة الآتية إثر اغتيال الكاتب والشاعر الصحفي **طاهر جعوط** في التسعينات، حين تكلّم إلى الصحافة : " هي خسارة لأطفاله، خسارة لعائلته، وخسارة لفرنسا، بكل تأكيد"[16]

وقد ألقى **عبد الحميد بن هدوقة** صاحب القلم العربي الفصيح سنة 1995 كلمة لخّص فيها ببراعة يصعب التفوّه بكلمة بعدها، عن حالة **الجزائر** ومثقّفيها بمناسبة الأربعين لوفاة الأديب الجزائري **رشيد ميموني**، شدّنا فيها بُعدُ نظره ووعيُه العميق الذي ينمّ عن تفكير أديب مخضرم، قال في هذا الصدد:" أيامَ الاستعمار لم نكن نعتبر اللّغة، سواء كانت فرنسية أو عربية، مميّزا أساسيا للأدب الجزائري. من كان يجرؤ أن يهمس حتى الهمس بأن ما كتبه محمد ديب ليس أدبا جزائريا؟ لقد عاشت أجيال على ثلاثيته الرائعة. ومن ذا يستطيع اليوم أن يقول: إن ما يكتبه محمد ديب ليس أدبا جزائريا؟ من ذا يجرؤ أن يقول: إن ما يكتبه رشيد

15 عبد الملك مرتاض، **نهضة الأدب العربي في الجزائر(1925-1954)**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والطباعة والتوزيع، ط2، 1983، ص.26.

16 الموقع: https://www.alquds.co.uk، تاريخ الزيارة: 2018/09/03، 13سا:50د.

ميموني والطاهر جعوط و مرزاق بقطاش ليس أدبا جزائريا؟ إنّ ما يفرّق بين أدب وأدب ليس اللّغة، ولكن القيم الإنسانية التي يحملها. فالأدب الظلامي، سواء كُتب "بلغة الجنة" أو كُتب بلغة الشيطان فهو أدب لا إنساني." [17]

إن الأحكام السلبية عن هويّة الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية في اعتقادنا، صادرة عن عدم الاطّلاع الجدّي والتام أو عن تجاهل مضامين هذا الأدب الذي يقيسه من يقول بعدم جزائريته وعروبته بمعيار مفردات اللّغة، وعن عدم التمييز بين اللغة كنظام نحوي وصرفي واللّغة كسجلّ رمزي مرتبط بالحساسية الوطنية والأبعاد الرّوحية للأمّة. فاعتبار الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية "لم يستكمل إلاّ نصف دينه" أي أنه ناقص الهوية، يعني اتهام كلّ من يكتب بلغة ما ناطقا باسم النسيج الثقافي والفكري الذي تنتمي إليه تلك اللّغة، وهنا نتساءل كما يتساءل **عمر أزراج:**"هل الكتابة باللغة الأجنبية تمثّل خروجا عن الملّة وارتكابا للخيانة الوطنية؟ إذا كان الأمر هكذا فإن إدوارد سعيد الذي أنجز كل أعماله الفكرية باللغة بالإنجليزية يكون بدوره خارجا عن الملة والهوية الفلسطينية، وإذا كان الأمر هكذا أيضا فإن الشاعر بوشكين الذي هو من أصول أفريقية يستحق لعنة القارة السمراء لأنه لم يطوّر اللّغة الأمهرية أو السواحيلية بدلا عن اللغة الروسية التي كانت قبله نائمة على ضفاف نهر الفولغا."[18] وكما قال بحق "اللّغة موقف!"

صحيح أن الكتّاب الجزائريين الأوائل – جيل العشرينات- لم يكونوا بذلك النضج أو بتلك الجرأة التي تخوّل لهم نفخ الروح الجزائرية في أعمالهم، لكن جيل الخمسينات عرف كيف يطوّع اللغة الفرنسية لصالحه. يقول **سامي الدروبي** في مقدمة ترجمته لثلاثية **محمد ديب** : "...فلا عجب والأمر كذلك، أن يكون أبرز وجوه المأساة التي يحسها أدباء الجزائر أنهم محمولون على الكتابة بلغة ليست هي اللغة التي خلقت لتعبّر

17 عبد الحميد بن هدوقة، كلمة ذكرى الأربعين لوفاة الكاتب الجزائري رشيد ميموني، مارس 1995، انظر الملحق رقم (1).

18 عمر أزراج، "الأدب المكتوب بالفرنسية: أهو منفى الجزائري أم غنيمة حرب؟"،**العرب**، ع.9302، 2013/08/27، ص.14، الموقع: https://alarab.co.uk، تاريخ الزيارة: 2017/11/05، 10سا:15د.

عنهم، وليس يعزيهم عن ذلك إلاّ أن يكونوا قابضين على ناصية هذه اللغة الفرنسية، وإنها بين أيديهم طيّعة طواعية تشبه أن تكون طواعية المذلة"[19]

وقد أتى الرّدّ واضحا وصريحا على من شكّك في هوية هذا الأدب على أكثر من لسان من هؤلاء الكتّاب، وأوّلهم **كاتب ياسين** الذي صرّح في أكثر من محفل بأن اللغة لا تعدو أن تكون أكثر من أداة يستخدمها للتعبير:

> « J'écris en français parce que la France a envahi mon pays, et qu'elle s'y est taillé une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre ; mais en écrivant en français, j'ai mes racines arabes et berbères qui sont vivantes, par conséquent, tous les jugements que l'on portera sur moi en ce qui concerne la langue française, risquent d'être faux si on oublie que j'exprime en français quelque chose qui n'est pas français »[20]

أي:

" أنا أكتب باللغة الفرنسية لأن فرنسا اجتاحتْ بلدي، واتّخذت لنفسها فيه مكانة قوية، قوّة أجبرتنا على الكتابة باللغة الفرنسية حتى نبقى على قـــيد الحياة، لكنني حين أكتب بالفرنسية؛ أفعل ذلك وجذوري العربية والبربرية تنبض بالحياة في داخلي، وبالتالي، فإن كل الأحكام التي يطلقها البعض عليّ بشأن اللغة الفرنسية يمكن أن تكون مخطئة إذا ما لم تضع بالحسبان أنني أُعبّر بالفرنسية عمّا هو ليس بالفرنسي."(ترجمتنا)

ولئن اختلفت الآراء حول انتماء هذا الأدب أو ازدواجيته، فنحن واثقون من أنه لا يمتّ بصلة للأدب الفرنسي في جوهره، كونه يعبر عن إيديولوجية مناهضة تماما للوجود الفرنسي ويعبر بكل صدق عن الرّوح الجزائرية ورفضها للفرنسي ولغته وكل ما تحتوي عليه، خاصة حين نتحدّث عن روايات جيل الخمسينات الذي حمل معاناة الشعب الجزائري وهمومه وآماله، وحمل بذور الثورة التحريرية المجيدة، جيل بلغ وعيه السياسي درجة عالية من النضج، جيل لم يخدم اللّغة الفرنسية وثقافتها وحضارتها، بل على النقيض تماما، إذ جعل حروفها "تنطق" بالثورة والكفاح للتّحرّر من الوجود الفرنسي في الجزائر.

---

19 سعاد محمد خضر، **الأدب الجزائري المعاصر**، بيروت، المكتبة العصرية، د.ت.، ص.205.

20 انظر Mathieu Vernet, « Le roman algérien de langue française : un siècle d'écriture et de création », *fabula*, publié le 30 mai 2015, www.fabula.org , consulté le 07/11/2017, 09h : 04.

مهما يكن من أمر، فالحال أن الرواية العربية جاء ظهورها على الساحة الأدبية الجزائرية متأخّرا مقارنة بالرواية المكتوبة بالفرنسية، ويمكن تلخيص أسباب ذلك في النقاط الآتية:

- الاحتلال الفرنسي وتواجده بالجزائر لمدة طويلة جدّا، مما جعل من اللّغة الفرنسية اللّغة الرّسمية واللغة العربية مقصورة على اللّهجات المحلية وهذا ما أدّى إلى تفتيت المجتمع وتفشّي جهل شبه تام باللّغة العربية الفصحى، وفي هذه الظروف، يصعب بطبيعة الحال الحديث عن أي شكل من أشكال الإبداع الفكري أو الأدبي، اللّهم إلا بعض المحاولات الاستثنائية والنادرة التي ظهرت في العشرينات.

- انعدام نماذج روائية جزائرية يمكن تقليدها ولا حتى ترجمات للرواية الجزائرية الحديثة المكتوبة بالفرنسية التي كان من الممكن الاستفادة من التجربة الفنية لكُتابها، وبالتالي يكون تطور الرواية أكثر نضجا من مساره الحالي.

- عدم توفّر اللّغة الطبيعية المرنة التي تصوّر البيئة الكاملة وهيمنة اللّهجات المحلية العربية والأمازيغية.

إن هدفنا من الوقوف عند ظاهرة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ليس قبولها أو رفضها، أو الإطراء عليها أو نقدها، وإنما الغرض منه تبيين أن الرواية هي فن غربي حديث النشأة في الأدب العربي، أما تطوره في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية فمرجعه الرصيد الهائل من الروايات الأوروبية منذ القرن السادس عشر إلى غاية الخمسينات من القرن الماضي، وبالتالي فإن" مقارنة تطور الرواية المكتوبة بالعربية التي ظهرت في نهاية الأربعينات مع **أحمد رضا حوحو** (**غادة أم القرى** 1947)، أو **الطالب المنكوب** لـ**عبد المجيد الشافعي** 1951 أو **الحريق** لـ**نورالدين بوجدرة** (1957) أو **صوت الغرام** لـ**محمد منيع** 1967 ، بروايات **محمد ديب** أو **كاتب ياسين** أو **مولود معمري** أو **مالك حداد** فيه نوع من المغالطة التاريخية"[21]

وختاما لهذه الفكرة، يمكن أن نشير إلى أن صيت هذه الأخيرة ومكانتها في الأدب العالمي

21 بغداد أحمد بلية، "الرواية الجزائرية و أسباب تفرّدها"، **المجلة الثقافية الجزائرية**، تاريخ النشر: 2011/04/23، الموقع: https://thakafamag.com/?p=32936، تاريخ الزيارة :2017/11/12، 10سا : 04د.

وكذا الشوط الكبير الذي قطعته في تطوير هذا الأدب القومي الجزائري، كل هذه عوامل حرّكت إرادة الجيل الذي جاء بعد جيل الخمسينيات ليكمل طريق الأوّلين وينهض بالأدب الجزائري لكن بحلّة عربية تعبيرا عن الذات الجزائرية واسترجاعا لهوية، دعونا نقول إنها إسلامية ثم عربية، وذلك بعد الاستقلال. ولكن قبل عرض المراحل التي مرّت بها الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية منذ نشأتها إلى الألفية الثالثة، بودّنا الوقوف قليلا عند محطّة مهمة، من شأنها إلقاء الضوء على عامل آخر هام من عوامل تأخّر الرّواية الجزائرية باللسان العربي، وهي بالذات قضية اللّسان العربي في الجزائر.

I-1-3- اللّسان العربي في الجزائر:

لم يكن الاستعمار الفرنسي أوّل احتلال عرفته الأرض الجزائرية، فقد سبقه عدّة مُحتلّين إلى هذه الدولة **النوميدية** التي أسسها ملوك **الأمازيغ** منذ القرن الثالث قبل الميلاد: **الروماني** ثم **الوندالي** ثم **البيزنطي** ولم يصل إليها **العرب** حتى سنة 647م ضمن ما سمّي بالفتوحات الإسلامية. ثم توالت الدول الإسلامية في **الجزائر** و**المغرب العربي** ككل: الرستمية، والفاطمية، والزيرية، والحمادية، والمرابطية، والموحدية، والزيانية. ثم جاءت فترة الحماية العثمانية (1518-1830) ومن ثمة الاحتلال الفرنسي الذي دام من 1830 إلى 1962 حيث استردّت الجزائر سيادتها. وفي خضمّ هذا كلّه، توالت على أرض **الجزائر** شعوب اختلطت أجناسُها ولغاتُها مع اللّغة **الأمازيغية**، وكانت اللّغة العربية الأكثر تأثيرا حيث أصبحت هذه الأخيرة اللّغة الطاغية لمّا جاء العرب بالإسلام وأسسوا فيها دولتهم، فنشأت لغة مختلطة نتج عنها ما وصلت إليه **الجزائر** اليوم من اختلاف في اللهجات العربية. لكنها بقيت الأكثر تداولا، وانكمشت اللغة الأصلية (الأمازيغية) في مناطق معينة كمنطقة **القبائل الكبرى** و**الصغرى** والجنوب عند **بني ميزاب** و**الطوارق**. ومع ذلك فإن اللّغة العربية الفصحى لم تكن ولا هي اليوم متداولة في الشارع الجزائري، بل هي مخصّصة لمناسبات وأماكن خاصة كالمؤسسات التربوية والتعليمية، والإعلامية، ومؤسسات الدولة، وكذا للوثائق الرسمية، وبقيت اللغة الفرنسية تشغل حيزا كبيرا في حياة الجزائريين بعد أزيد من خمسين سنة من الاستقلال،

وبقي لها تأثير كبير في طريقة تعبيرهم بسبب طول المدة التي مكث فيها الاستعمار الفرنسي في **الجزائر** وكذا سياسة الفرنسة التي سبق الحديث عنها في الصفحات السابقة. وكان ضيق رقعة اللغة العربية الفصحى في **الجزائر** نتيجة حتمية لكل ذلك. وبالتالي، فإن النّتاج الأدبي بهذه اللغة كان محتشما منذ بداياته، واللسان الفرنسي هو الذي كان غالبا، لكن على الرغم من كل ما سبق، فإن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بدأت بالظهور شيئا فشيئا، معتمدة على التراث الأمازيغي والعربي والإسلامي الذي كان من الصعب أن يمّحي من نفوس الجزائريين. يقول **إدريس بودیبة:** "إن الجزائر كغيرها من الأقطار العربية، كان لها قُبيل الاحتلال ثقافتها وتراثها الزاخر بالتقاليد القومية والوطنية، غير أن هذا التراث ما لبث أن استُهدف بهجوم شديد من طرف الاستعمار. إن فرنسا لم تكتف بتجريد الإنسان الجزائري من أرضه ومسخ شخصيته، بل عملت كذلك على إفساد الأفئدة والعقول، وقد تجلّى عملها التخريبي في إغلاق المساجد والمدارس التي كانت تعلّم العربية، وفي هدم الزّوايا لأنها كانت مراكز لتثقيف الشباب وغرس روح المقاومة في نفوسهم."[22]

من هذه المنطلقات كلها، يمكننا تشكيل فكرة عن مستوى اللّغة العربية المتداولة في **الجزائر** و**المغرب العربي** عامة، سواء عند المثقّفين منهم أو عند عامة الشعب الذين لم يمتلكوا ناصية اللّغة العربية الفصحى نظرا للأسباب التي ذكرناها أعلاه. فلا هُم توفّرت فيهم الملكة اللسانية للّغة العربية، إذ إن أصل الشعب أمازيغي ولغته مختلفة تماما عن العربية، ولا هُم اكتسبوها بالتعلّم من خلال الترعرع في بيئة عربية وسماعها، خاصة بعد التدمير الذي تسببت فيه المئة والإثنا وثلاثون سنة من الوجود الفرنسي في **الجزائر**. لكنّ ذلك ليس السبب الوحيد لعدم امتلاك أهل منطقة **المغرب العربي** ناصية اللغة العربية، فقد كانت بلاغتهم مائلة إلى القصور من ذي قبل، وذلك بشهادة **ابن خلدون**(1332-1406م) الذي وُلد وترعرع في **تونس** وعاش في **الجزائر** و**مصر** كذلك ، يقول في كتاب **المقدمة** في باب **تفسير الذوق مصطلح أهل البيان وتحقيق معناه وبيان أنها لا تحصل غالبا للمستعربين** مـــن العـــجم:" فأهل إفريقية والمغرب لما كانوا أعرق في العجمة وأبعد عن اللسان الأول كان لهم قصور تام في تحصيل

22 إدريس بودیبة، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، الجزائر، منشورات بونة للنشر والتوزيع، 2007، ص.12.

ملكته بالتعليم "[23]، ويزيدُ في ذلك أَنْ ذَكَرَ مثالا عن أهل **المغرب** وقلة فصاحتهم، يقول: "ولقد نقل **ابن الرقيق**[24] أن بعض كُتّاب القيروان كَتَب إلى صاحب له: يا أخي ومن لا عدمتُ فقْدَه أعلَمَني أبو سعيد كلاما أنك كنتَ ذكرتَ أنّكَ تكون مع الذين تأتي وعاقَنا اليوم فلم يتهيّأ لنا الخروج، وأما أهل المنزل الكلاب من أمير الشين فقد كذبوا هذا باطلا ليس من هذا حرفا واحدا، وكتابي إليك وأنا مشتاق إليك إن شاء الله."[25] ويضيف أيضا: "هكذا كانت ملكتهم في اللسان المُضري وسببه ما ذكرنا، وكذلك أشعارهم كانت بعيدة عن الملكة نازلة عن الطبقة ولم تزل كذلك لهذا العهد، ولهذا ما كان لإفريقية من مشاهير الشعراء إلا ابن رشيق [26] وابن شرف [27]، وأكثر ما يكون فيها الشعراء طارئين عليها ولم تزل طبقتهم في البلاغة حتى الآن مائلة إلى القصور."[28]

وقد ربط **ابن خلدون** بين اكتساب اللغة وتعلّم اللغة، وأوجد السبيل إلى ذلك بإيجاد الأجواء المناسبة لتعلّم اللغة، وذكر لنا أن أسلم طريقة لتعلم اللغة هي إحاطة المتعلّم بالنتاج العربي الفصيح، يقول عن أهل الأندلس وأهل المغرب "هم منغمسون في بحر عجمتهم ورطانتهم البربرية فيصعب عليهم تحصيل الملكة اللسانية بالتعليم بخلاف أهل الأندلس... ولهذا السبب عينه تتبني الجفاء في عامية تونس والجزائر ومراكش حتىً لتحسبها مخلفة عن بعض اللغات الأعجمية ...واعتَبر ذلك بحال أهل المشرق لعهد الدولة الأموية والعباسية....فكان أمر هذه الملكة في ذلك العهد أقوم وكان فحول الشعراء والكتاب أوفر لتوفر العرب وأبنائهم بالمشرق وانظر ما اشتمل عليه كتاب الأغاني من نظمهم ونثرهم فإن ذلك الكتاب هو كتاب العرب وديوانهم وفيه لغتهم وأخبارهم وأيامهم وملتهم العربية وسير نبيهم صلى الله عليه وسلم وآثار

---

23 عبد الرحمن بن خلدون، **المقدمة**، القاهرة، دار الغد الجديد، 2007، ص.564.

24 هو أبو إسحاق ابراهيم بن القاسم، المعروف بالرقيق أو ابن الرقيق القيرواني، المتوفّى سنة 1029م، مؤرّخ وأديب من أهل القيروان، كان كاتب الدولة الصنهاجية زهاء نصف قرن.

25 عبد الرحمن بن خلدون، المرجع نفسه، ص.564.

26 هو أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، أحد الأفاضل البلغاء، وُلد بالجزائر وتربى فيها ثم ارتحل إلى القيروان، توفي سنة 456 هـ.

27 هو محمد بن سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي القيرواني، كاتب مترسل وأديب، يعدّ من ألمع شعراء القيروان، توفي بإشبيلية سنة 420هـ.

28 عبد الرحمن بن خلدون، المرجع نفسه، ص. 565.

خلفائهم وملوكهم وأشعارهم وغناؤهم وسائر مغانيهم له، فلا أوعب منه لأحوال العرب، وبقي أمر هذه الملكة مستحكما في المشرق في الدولتين وربما كانت فيهم أبلغ ممن سواهم."[29]

لكن حتى نفهم جيدا أسباب أزمة الهوية اللغوية في **الجزائر**، لا بد لنا من أن نلقي إطلالة – ولو سريعة - على الحالة الثقافية في البلد منذ الاستقلال وإلى يومنا.

لقد حاول الاستعمار الفرنسي القضاء على اللغة العربية في **الجزائر**، فاستهدفَتْها سياستُه وقوانينُه إذ قرّر مثلا سنة 1938 أن اللّغة العربية لغة أجنبيةوذلك بموجب مرسوم **شوطون** Chautemps [30] ، وهكذا فقد مُنع أساتذة جمعية العلماء المسلمين من التدريس حيث نصّ القرار على "إغلاق المدارس العربية الحرة التي لا تملك رخصة العمل، ومُنع كل معلم تابع للجمعية من مزاولة التعليم في المدارس المرخّصة إن لم يحصل على رخصة تعليم تقدمها له السلطات المعنية"، لكن السلطات الفرنسية امتنعت عن إصدار الرُّخص رغم الطلبات العديدة التي قُدّمت، ولم يكن هذا المرسوم الإجراء التعسّفي الوحيد في حق اللّغة العربية في **الجزائر** ولا قبل هذا التاريخ ولا بعده، ففي 24 ديسمبر 1904م أصدر الحاكم العام الفرنسي لـ**لجزائر** قرارا ينصّ على عدم السماح لأي معلم جزائري أن يفتح مدرسة لتعليم العربية دون الحصول على رخصة من السلطة العسكرية بشروط أهمها:

- ألاّ يدرّس تاريخ الجزائر وجغرافيتها والعالم العربي الإسلامي.
- ألاّ يشرح آيات القرآن التي تتحدث عن الجهاد.
- أن يظهر الولاء للإدارة الفرنسية.

وفي 21 مارس 1908م، طالب الإقطاعيون الفرنسيون ومغتصبو الأراضي بإلغاء التعليم الابتدائي للجزائريين لتوفير اليد العاملة الرخيصة لخدمة مزارعهم، ولتشجيع المهجَّرين الأوروبيين على التوطين، كما نُشر في الجريدة الرسمية بتاريخ 20 جويلية 1945م قرار 12 جويلية الذي يفرض على كل معلّم للعربية أن يكون متقنا للغة الفرنسية، إذا أراد أن يوظف، مما أقصى أغلب المعلمين إذ كانوا لا يتقنون الفرنسية إطلاقا، وكان من نتائج هذا القرار كذلك إغلاق المدارس القرآنية، وفي 3 مارس 1954م، بلغت جرأة المحتلّين أقصاها حين صدر نداء

---

29 نفسه، ص. 566.

30 هو المرسوم الذي أصدره رئيس مجلس وزراء فرنسا آنذاك شوطون Camille Chautemps في 08 مارس 1938م والذي نص على حظر استعمال اللغة العربية واعتبارها لغة أجنبية في الجزائر.

من مفتشي التعليم الابتدائي الفرنسي طالبوا فيه بإلغاء تعليم العربية في المرحلة الابتدائية حتى لا تُعرّب **الجزائر!**[31]. ومن ثمة ارتبط النضال ضد **فرنسا** بالنضال من أجل اللغة والإسلام، ولنا أن نتخيّل بعد كلّ هذه الظروف التي مرّت بها البلاد كيف أن الانطلاقة في بناء دولة جزائرية مستقلة كانت صعبة جدا ومتعثرة. فقد غادرت **فرنسا** وتركت **الجزائر** تتخبّط في مشاكل لها بداية وليس لها نهاية، وذلك في كل الميادين، السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، فقد رحل المستعمرون وأخذوا معهم كل ممتلكاتهم ومواطنيهم، بمن فيهم المعلّمين الذين كانوا يعملون في المدارس وتركوها خالية على عروشها، بالإضافة إلى الأمّية التي كانت تبلغ نسبا مخيفة في أوساط الشعب الجـــزائري : 90 % في صفوف الرجـــال وبين 95 % و97 % من النساء فضلا على أن عدد الأطفال الملتحقين بالتعليم لم يتجاوز 600 ألف طالب في كل مراحل التعليم و500 طالب جامعي فقط من عدد السكان الإجمالي الذي لم يكن يتجاوز حينها 9 ملايين نسمة! [32]

هذا ما صرّح به **علي بن محمد،** الوزير الجزائري السابق للتربية والتعليم في **الجزائر** خلال حصة تلفزيونية على قناة الجزيرة سنة 2015، وهذه الأرقام المخيفة تكشف لنا عن حرص المحتل الفرنـــسي على تجـــهيل الشعب الجـــزائري، يقول **سعيد بوعمامة** في كتابه *Algérie, les racines de l'intégrisme* (**الجزائر، جـــذور الأصولية)** أن المستعمر عمد إلى تدمير هذه المدارس ولم يترك للجزائريين سوى المدارس التي "يحفظون" فيـــها القرآن عن ظهر قلب ويرددونه كالببّغاوات دون فهم[33] ، وفي المقابل لم يوفّر لهم في المدارس الفرنسية سوى الحدّ الأدنى من التعليم، حيث يضيف في نفس السياق:

> « La colonisation n'a pas non plus développé un réel enseignement en français contrairement au discours sur la « mission civilisatrice » [...] cet enseignement minoritaire était initialement prévu pour les enfants des familles collaboratrices issues de la féodalité et de la bourgeoisie commerçante. »[34]

---

31 الموقع www.algeriagate.com، تاريخ الزيارة: 2017/11/20، 09سا :12د.

32 صراع اللغة والهوية بالجزائر، الأبعاد والتداعيات، حصة بلا حدود، **الجزيرة نت**،2015/10/21 https://www.aljazeera.net، تاريخ الزيارة: 2017/11/16، 11سا :10د.

33 انظر Saïd Bouamama, *Algérie, les Racines de l'Intégrisme,* Belgique, Aden coll., 2009, p.39.

34 انظر Ibid.

أي:

"لم يعمل الاستعمار على وضع تعليم فرنسي حقيقي عكس ما كان يدّعيه خطاب "المهمّة الحضارية" [...] حيث كان هذا التعليم في أساسه مخصّصا للأقليّات القليلة من أبناء العائلات المنحدرة من طبقة التجار البورجوازيين والإقطاعيين الموالية للمحتل." (ترجمتنا)

خلّفت كل هذه الإجراءات التي طبّقها الاستعمار الفرنسي في الجزائر آثارا وخيمة على الشعب الجزائري الذي حوّلته إلى شعب جاهل ضعيف، وكان تعريب التعليم من بين أكبر التحديات التي واجهت البلاد غداة الاستقلال، خاصة وأن القلّة القليلة من الإطارات التي كانت موظفة في قطاع التعليم آنذاك تم استدعاؤها إلى مهام إدارية في مختلف المؤسسات والهياكل والمناصب الوزارية التي كانت في حاجتها، فلم تجد الحكومة الجزائرية بُدّا من الاستعانة بالدول العربية الشقيقة، فاستقدمت آلاف المدرّسين من **مصر وسوريا والعراق،** وظلت **الجزائر** تستعين بالمناهج التعليمية من البلدان العربية الأخرى قرابة ثماني سنوات بعد الاستقلال، وذلك لانشغالها بالقطاعات الأخرى التي لا تقلّ أهمية عن قطاع التربية والتعليم، وأوّلها القطاع الاقتصادي الذي يعتبر رئة كل البلدان، خاصة الفتية منها.

طُرحت قضية اللغة العربية والتعريب جدّياً، منذ الاستقلال وتولّى **أحمد بن بلة** رئاسة الدولة وفرض دستور 1963 اللّغةَ العربية الكلاسيكية لغةً وطنية رسمية ووحيدة. كما فرضها من بعده **هواري بومدين** الذي يعتبر القائد الحقيقي لحركة التعريب في **الجزائر** حيث شن حملة تعريب واسعة بداية من 1971 وقام بتعريب الإدارة، والوثائق الرسمية، والمراسلات... وبدأ التعريب يشمل كل مظاهر الحياة الجزائرية بما في ذلك التعليم. وتواصلت حملة التعريب مع **الشاذلي بن جديد** الذي حافظ على إرث التعريب الذي تركه سابقه، وعمل على دعمه "فقد أصدر المجلس الوطني الجزائري، بعد نقاش حول "تعميم اللغة العربية"، قانوناً يحتوي على 36 مادة، يهدف إلى التعريب الشامل للإدارة وللجامعة، تنص المادة 21 منه على أن " اللغة العربية من مقوّمات الشخصية الوطنية الراسخة، وثابت من ثوابت الأمة، ويجسّد العمل بها مظهرًا من مظاهر السيادة، واستعمالُها من النظام العام.". وتفرض فيه المواد من 30 إلى 34 عقوبات وغرامات مالية ضخمة على كل من يتجاوز هذه القوانين، كما أنشَأ هذا القانون المجلس

الأعلى للغة العربية في المادة 35 من نفس القانون[35] ، لكن هذه القوانين بقيت غالبيتها حبرا على ورق، بل صدر مرسوم تشريعي جمّد قانون تعميم استعمال اللغة العربية في عهد حكم **بوضياف**، صدر في 4 جويلية 1992.

وبعد تولى **اليمين زروال** مقاليد الحكم من بعده، اعتُمد من جديد ابتداء من 17 ديسمبر 1996 قانون يقضي "بتعميم استخدام اللغة العربية"، ويحدد القانون بشكل خاص انه ابتداء من يوم 5 جويلية 1998 وفي العام 2000 بالنسبة للتعليم العالي يتوجب على الإدارات العامة والمؤسسات والشركات والجمعيات، مهما كانت طبيعتها، أن تستخدم اللغة العربية وحدها في جميع أنشطتها كالاتصالات والشؤون الإدارية والمالية والتقنية والفنية، لكن القانون تمّ تجميده مرة أخرى في عهد **بوتفليقة** ولا زال كذلك إلى يومنا وهذه المرة دون مرسوم.

ويُرجع البعض هذا الفشل في تطبيق قوانين التعريب في **الجزائر** إلى لوبي فرانكوفوني قوي لم يفتأ ينشط منذ عهد الاستعمار، تُحرّكه أياد فرنسية. يقول **عثمان سعدي** رئيس **الجمعية الجزائرية للدفاع عن اللغة العربية** بالجزائر: "فرنسا ممثلةٌ في اللوبي الفرانكفوني بالجزائر الماسك برقاب الدولة الجزائرية، وهو يحارب التعريب والعربية. لقد ملأ الساسة الجزائريون الدنيا بالتصريحات المستنكرة لقانون 23 فبراير (شباط) 2005 الفرنسي، الذي يعتبر الاستعمار الفرنسي إيجابيا للجزائر وخاليا من الشرور، إلا أنهم يتجاهلون أن عمق الاستعمار الفرنسي هو اللغة الفرنسية المسيطرة على الدولة الجزائرية، وأن الإبقاء على هيمنة هذه اللغة هو اعتراف رسمي من الدولة الجزائرية بإيجابية الاستعمار وخلوه من الشر"[36]

وعلى الرّغم من الجهود المبذولة غداة الاستقلال لإحلال اللغة العربية لغة أكثر من رسمية في الجزائر، عن الفصحى نتحدّث، إلاّ أن ذلك لم يكن بالأمر الهيّن، يقول **مارسيل بوا** Marecl BOIS في مقال حول الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

---

35 القانون رقم 91 - 05 المؤرخ في 30 جمادى الثانية عام 1411 الموافق 16 يناير سنة 1991-الأمر رقم 96-30 المؤرخ في 10 شعبان عام 1417 الموافق 21 ديسمبر سنة 1996، الموقع: https://www.commerce.gov.dz، بتاريخ 2017/11/20، 10سا و50د.

36 بوعلام غمراسة،"عثمان سعدي: لوبي فرانكفوني وراء تجميد قانون استعمال العربية في الجزائر"، **الشرق الأوسط**، الجمعة 03 صفر 1430 هـ 30 يناير 2009 ،ع. 1 1021.

« Le remarquable effort de scolarisation et d'arabisation entrepris depuis l'indépendance commence à porter ses fruits ; le nombre de lecteurs potentiels en arabe augmente chaque année de plusieurs dizaines de milliers. Les orientations nouvelles que prend le pays après un siècle et demi d'une histoire mouvementée provoquent de profonds bouleversements, et l'accélération qui caractérise les changements actuels leur donne un relief favorable à l'éclosion d'œuvres romanesques. Ces œuvres seront plus directement nourries aux sources de la vie et auront des résonances plus profondes si elles sont écrites en arabe. »[37]

أي:

" بدأ الجهد الكبير الذي تمّ بذله في التعليم والتّعريب منذ الاستقلال يؤتي ثماره؛ ويزداد عدد القراء المحتملين باللغة العربية سنويا بعشرات الآلاف. فالاتجاهات الجديدة التي تنتهجها البلاد بعد قرن ونصف من التاريخ المضطرب تؤدّي إلى تقلّبات عميقة، كما أن التسارع الذي تتّسم به التغيّرات الحالية يعطي فضاء مواتيا لظهور الأعمال الروائية. وهذه الأعمال ستتغذّى مباشرة من منبع الحياة اليومية وسيكون لها صدى أعمق إذا كتبت بالعربية." (ترجمتنا) (نشير إلى أن المقال كُتب في السبعينات، وهو ما يبرّر استعمال الزمن الحاضر في الأفعال حيث إنّ كتابته تزامنت مع الأحداث)

هكذا إذن، بقيت اللغة العربية في الجزائر بين مدّ وجزر، تتجاذبها أطراف خفية وأخرى ظاهرة، تمثلت في عدة قوى معادية لها إيديولوجيا أو سياسيا أو حتى لمصالح شخصية، ويحدّدها **رياض الصيداوي** كالآتي:

•الماركسيون: وقد انضموا كأفراد إلى جبهة التحرير الوطني، ولم يروا في التعريب سوى حركة مرتبطة بالتيار الإسلامي وبالمجتمع المحافظ الذي يسعى إلى ترسيخه، وكانوا يمثلون نخبة مثقفة داخل الجبهة، تهيمن على بعض الصحف والمجلات المهمة، وحاولوا من داخل النظام ذاته مقاومة التعريب.

•الليبراليون المتأثرون بالثقافة الفرنسية الذين تلقّوا تعليما فرنسيا وتشبّعوا بثقافتها وحضارتها.

37 انظر Marcel BOIS, «Au fil des années soixante-dix: émergence du roman algérien d'expression arabe. In: *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°26, 1978. p. 15.

•القبائل الأمازيغ: لم يرحّبوا أبدا بالتّعريب، لإيمانهم بأنهم ليسوا عرباً، ففضلوا الفرنسية، وطالبوا بالاعتراف بلغتهم الأمازيغية، وكان مثقّفوهم أكثر الفئات عداء للتعريب. لكنهم أزيحوا مبكراً من جبهة التحرير ومراكز القرار فيها، فلم يكونوا حاضرين في جـــهاز الحزب - الدولة بشكل يجعلهم قادرين على مقاومة التعريب.

• ضباط الجيش الفرنسي: لم يتحمس الضباط الجزائريون الذين كانوا في الجيش الفرنسي لحملة التعريب لأنها كانت تهدد مكانتهم، لكنهم لم يكونوا قادرين على إبداء آرائهم علانية، خوفاً من رد فعل **بومدين** الذي كان يمارس سلطة شخصية مطلقة على الحزب والجيش وكل أجهزة الدولة، لكنهم برزوا قوة بعد وفاته.

•التكنوقراط: رأوا في التعريب عائقاً أمام التقدّم العلمي والإداري في **الجزائر**، وباعتبار أنهم كانوا دائماً مبعدين عن مواقع القرار التي انفرد بها القادة التاريخيون للجبهة، فقد عادَوْا سياستها العامة في مجالات كثيرة، بل حمّلوها مسؤولية الفشل السياسي والاقتصادي الذي عاشته **الجزائر** طيلة حكمها.[38]

هكذا اتضحت لنا صورة **الجزائر** وتاريخها مع اللغة العربية التي كان من أسباب ضعفها أصل الجزائريين الأمازيغي واختلاط العرب بهم، والمثاقفة الحاصلة بين الأمازيغية والعربية والتي نتجت عنها لهجات مختلفة في أرجاء **الجزائر**، لكن السبب الأقوى الذي لم يشجّع ارتقاء لغة عربية فصيحة في **الجزائر** بالذات سببٌ إيديولوجي تطبعه لمسة سياسية قوية، حيث أن تصاعد الوعي لدى الأقلية الأمازيغية "الساحقة" المتواجدة في كل شبر من أرض **الجزائر** ترفض هذه اللغة، خاصة في السنوات الأخيرة مع بروز ما سمّي بـ "الربيع الأمازيغي" والمناداة باستقلال منطقة القبائل، هذا من جهة، أمّا من الجهة الأخرى، فإننا نجد اللوبي الفرنكوفوني بكل اتجاهاته يعيق، بل يحبط كل محاولات تعريب **الجزائر**، لكي تظل اللغة العربية حبيسة الكتب والمراسلات الرسمية ووسائل الإعلام، ولا يتقنها، بل لا يفهمها سوى من يملك مستوى معينا من الثقافة، وهذا ليس حال أغلب الجزائريين، الذين يسمعون الأخبار

38 رياض الصيداوي ،"قضية التعريب في الجزائر منذ الاستقلال إلى عهد بوتفليقة"، **الحياة**، تاريخ النشر: 1999/8/18 ع. 13311، ص.18، الموقع: http://aharchives.alhayat.com ، تاريخ الزيارة: 19/11/12،2017سا :20د.

أو الحصص التلفزيونية أو يقرءون الجرائد فيفهمون نصفها ولا يفقهون أغلبها. هذا بالإضافة إلى نسبة المقروئية التي تشهد تدنّيا مستمرا خاصة مع غزو الانترنت والجيل الثالث وغيرها من التقنيات التي أطاحت بالكتاب من علياء، حيث تدل الإحصائيات الأخيرة أن الجزائري يقرأ نصف كتاب سنويا بينما يصل متوسط قراءة الأمريكي 11 كتابا والبريطاني 7 كتب سنويا، مع العلم أن المعدّل العالمي يعطي 4 كتب للفرد سنويا. هذا بالإضافة إلى سيطرة الكتاب الفرنسي على سوق الكتب في **الجزائر**، حيث تشير الأرقام إلى نسبة 70 % من واردات الجزائر للكتاب[39]، بغضّ النظر عن الجرائد والقنوات الناطقة باللّغة الفرنسية التي لا تزال تشغل حيّزا هاما على الساحة الإعلامية الجزائرية.

كل هذه العوامل شكلت -ولا تزال- عوائق في طريق ترقية اللغة العربية في **الجزائر**، ولا تشجّع على ارتفاع مستواها ولا على انتشارها بالشكل الذي ينبغي لها أن تنتشر به، كون **الجزائر** بلدا عربيا حسب ما ينص عليه دستور 1963.

صحيح أن هذه الإطلالة التاريخية تبدو طويلة بعض الشيء، لكنْ أمام هذا المشهد اللغوي وما اكتنفه من تقلبات وما يكتنفه من تحديات آنية ومستقبلية، كان لا بد لنا من هذا الاستقراء للواقع اللغوي الجزائري بغية الوقوف على مكانة ودور اللغة العربية في الذاكرة الفردية والجماعية الجزائرية والبحث عن المقومات الحضارية واللغوية في ظلّ التصادم الفكري والثقافي والحضاري ككل، وأثر ذلك كله على الأدب الجزائري المكتوب بالحرف العربي في نشأته وتطوّره، خاصة إذا ما قارناه بالنتاج الأدبي في المشرق العربي.

كيف نشأت إذن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في **الجزائر** وكيف أوجدت لنفسها مكانا أمام نظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية التي كانت تكتسح الساحة الروائية الجزائرية ولم تزل لها شعبية حتى لدى الجيل المعرّب الذي يقرأ الروائيين الذين يبدعون- والحق يُقال- بلغة موليير وفولتير؟ بدءًا **بمحمد ديب ومولود معمري وكاتب ياسين ومالك حداد ورشيد بوجدرة وآسيا جبار** وصولا إلى **ياسمينة خضرا ورشيد ميموني** وغيرهم كُثُر. ما هي

---

39 ع.جرفاوي،"الأنترنت والجيل الثالث يقتلان ما بقي من مقروئية في الجزائر"، تاريخ النشر : 2014/04/03، **يومية السلام**، الموقع: www.essalamoline.com>ara>permalink، تاريخ الزيارة: 2017/11/26، 9سا :56د.

المراحل التي مرت بها الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية؟ وما هي الظروف التي أثرت في تطوّرها؟ ما صورة الهوية الجزائرية التي ظهرت من خلال الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، على اعتبار هذه الأخيرة وثيقة أنثروبولوجية تخبر عن صور وأنماط التغيّر والتطوّر الحاصلة في المجتمع؟ وهل كانت مختلفة كثيراً عن تلك التي ظهرت في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية؟ تلك هي التساؤلات التي سنحاول الإجابة عنها في السطور الآتية.

I-1-4- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية: النشأة والتطوّر:

لقد تأخّر ظهور الرواية الحديثة المكتوبة بالعربية في المغرب العربي مقارنة ببلدان المشرق العربي كما ذكرنا، فنظرا لأن الأدباء غالبا ما يرتبطون بالأوضاع السياسية والثقافية في وطنهم، فإن الرّواية العربية قد تطورت في شكل غير متساوٍ عبر مختلف أجزاء الوطن العربي. ولعل الجزائر خير شاهد على ذلك، وذلك يرجع إلى عامل قوي ومهمّ وهو الاستعمار الطويل المدى الذي نتج عنه تغييب الثقافة واللغة العربيتين في **الجزائر**، فرغم محاولات الجزائريين لفكّ الحصار الذي ضربه من حولهم الاحتلال الأجنبي، غير أن الأدب العربي في الجزائر "قد تطبّع بطابع خاص نتيجة ضعف اللغة العربية وندرة الاحتكاك بتجارب الآخرين."[40] إلا أن هذا الجنس الأدبي تطوّر بالرغم من ظهوره المتأخر، ولا بدّ أن الرواية منذ نشأتها إلى اليوم مرّت بمراحل تميّزت كل مرحلة فيها عن الأخرى، سنعرض لهذه المراحل وأهم العوامل التي أثّرت في تطوّها وكذلك خصائصها في الصفحات الآتية، وقد قسّمنا هذه المراحل حسب اشتراك كل مرحلة في عناصر أهمها الفترة الزمنية التي كُتبت فيها وما يميّزها من ظروف اجتماعية عامة، وكذلك المحتوى الذي كان يطغى على أغلبها.

40 أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، الجزائر، دار الرائد للكتاب، ط.5، 2007، ص.6.

I-1-4-1- رواية النّشوء (1960 وما قبل) :

يُرجع بعض المهتمّين بتاريخ الرّواية في الجزائر ميلادَ أوّل عمل روائي جزائري مكتوب باللغة العربية إلى سنة 1849، سنة ظهور **حكاية العشاق فـــي الحب والاشتياق لـمحمد بن براهيم**، لكن معظمهم يعتبرون **غادة أم القرى** التي صدرت سنة 1947 **لأحمد رضا حوحو** الرواية التّأسيسية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية، والتي يقول عنها **واسيني الأعرج** أنها ظهرت "كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري على الرغم من آفاقها المحدودة."[41] ، ثم تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يحاولون سَلْك الطريق الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص **الحريق** سنة 1957 لـ **نور الدين بوجدرة**، و**صوت الغرام** سنة 1967 لـ**محمد منيع**، و**الطالب المنكوب** في 1951 وهو من تأليف **عبد الحميد الشافعي**، الذي كان "نموذجا للسذاجة الفكرية الفنية، سواء أكان ذلك في مستوياته النائية أو الشخصية أو في عقدته وأحداثه، وهو مثقل بالتصريحات اللّغوية والأفكار المثالية."[42] مثلما وصفه **إدريس بودیبة**. ويمكن إرجاع هذا الضعف في الإنتاج الروائي - بالإضافة إلى كل الأسباب التي سبق ذكرها- إلى هيمنة اللّغة الإصلاحية والخطابية التي أرستها **جمعية العلماء المسلمين الجزائريين** التي لعبت دورا مُعرقِلا في طريق ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وهي التي كانت تمثل المؤسسة المهيمنة على تعليم اللغة العربية في البلاد في تلك الفترة وبعد الاستقلال. ويلاحظ **جاسم الساعدي** أن " الأدب الجزائري الحديث خصوصاً "الشعر" والمقال الصحافي، والخُطبة، والحوارات الثقافية، كانت تصدر في رؤية إنسانية ومواقف سياسية واجتماعية لا تخرج في الغالب عن دائرة جمعية العلماء المسلمين والحركة الإصلاحية في الجزائر من حيث الرؤية والروافد الأدبية والفكرية، لذا يمكن القول إن الحركة الأدبية تأثرت إلى حد بعيد، بما كان يجري في عالم الحركة الإصلاحية، في مفرداتها وأساليبها الثقافية ورؤيتها،

41 صالح مفقودة، المرجع السابق، ص.60.
42 إدريس بوديبة، المرجع السابق، ص.31.

ولم تستطع التحرر من تأثيراتها حتى بعد الاستقلال العام 1962، وبقيت تجري في جداول "جمعية العلماء المسلمين" الإصلاحية في المحافظة على التراث العربي الإسلامي والتقيد بقوانين وتشريعات الحركة السلفية الإصلاحية في الإبقاء على "القديم"، والالتزام به، من دون المجازفة في الاقتحام والخروج على "المألوف" في الأدب والإبداع لذلك بقيت الفنون الأدبية "أسيرة" الماضي، لما تشبعت به من أفكار ورؤى، كانت تجد طريقها المؤثر في الصحافة المتعددة، الواقعة تحت نفوذ جمعية العلماء. وعانت "الحداثة" في الإبداع والكتابة في الجزائر للتخلص من القيود، لمدة طويلة، كانت سبباً في ركود الأدب. ولعل "السبعينات" في الجزائر كانت بداية الخروج من "الأسر" والتحرر من ضغوطه وكوابيسه"[43]

ولم تنفتح البلاد على اللغة والمشرق العربي إلا في سنوات السبعينيات حيث شهدت هذه الفترة الانطلاقة الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

I-1-4-2- رواية التعبير الإيديولوجي (السبعينيات):

لقد كانت سنوات السبعينيات من القرن الماضي الانطلاقة الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، حيث شكـلت روايات **عبد الحميد بن هدوقة** و**الطاهر وطار** فـــاتحة لبروز جيل جديد من الروائيين الذين يكتبون باللغة العربية. فبعد أن كتب **بن هدوقة** رواية **ريح الجنوب** في 1970 وكتب **محمد العالي عرعار** رواية **مالا تذروه الرياح** سنة 1972 كتب **الطاهر وطار**رواية **اللاز** في 1974، أضحى بالإمكان الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، حيث إن السنوات التي عقبت الاستقلال مكّنت **الجزائر** من الانفتاح الحر على اللغة العربية، الأمر الذي جعلهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن الواقع بكل تفاصيله وتضاريسه وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشة الجديدة التي تجلّت ملامحها من خلال التغيّرات الجديدة التي طرأت على الحياة

43 جاسم الساعدي، " جمعية العلماء المسلمين وتأثيراتها الفكرية في النهضة الجزائرية"، تاريخ النشر: 2000/4/3، الموقع: http://binbadis.net/archives/2230 ، تاريخ الزيارة: 2017/11/30، 9سا و11د.

السياسية والاقتصادية والثقافية في البلاد. كل ذلك بِلُغة حداثية ورؤية عميقة استطاع بها الروائيون في هذه الفترة الخروج عن الأطر التقليدية. وقد بلغ عدد النصوص الروائية في هذه الفترة "ستة عشر نصا روائيا وهو النتاج الذي دفع ببعض الباحثين إلى اعتبار أن السبعينيات عقد الرواية الجزائرية وتبلور اتجاهاتها."[44]

اتّسمت الرواية في هذه الفترة بالشجاعة في الطرح والمغامرة الفنـــية، وذلك بفضل الحرية التي اكتسبها الكاتب بفـــعل الواقــع السياسي الجديد الذّي كـــان مناقضا للواقــع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، "على اعتبار أن الكتـــابة فن لا يزدهر إلا في ظـــل الحرية والانفتاح. فالقمع والاضطـــهاد قد يدفع الكاتب إلى تبني مواقف ما كان ليتبناها لو أن الإطار السياسي كان مختلفا."[45]

لقد جاء الطابع الإيديولوجي الذي طبـــع الرواية في هـــذه الفترة نتيجةً حتمية لتركيبة ثقافة رُوادها الأوائل، ثقافةٌ تشـــكّلت لديهم من خلال انخراطـــهم في السلك السياسي ومعايشتهم للحدث والمساهمة فيه. فالروائيون الأوائل كانوا من جيـــل الثورة والاستقـــلال، ولذلك فقد تمتّعوا بحصانة وتجربة في رصيدهم كما يقول **أبو القاسم سعد الله**: " رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية."[46]

وجدير بالذكر أن تبلور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ونضجها جاء نتيجة الظروف التي أُتيحت للرّوائي الجزائري الذي كان يستجيب لتلك التحوّلات "المشروطة بالمثيرات الثورية والوطنية التي روّج لها النظام في تلك الحقبة وقد جعل من الثورة التاريخية مرجعية لمشروعيته حيث قام الحزب الحاكم الوحيد بقولبة كل النشاطات الفكرية والإبداعية بشكل يخدم مصالحه وتوجّهاته واختياراته السياسية والاقتصادية والإيديولوجية، حيث قام من خلال مؤسساته الثقافية التي كانت تشرف على الأعمال الإبداعية في الرواية والسينما والشعر وغيرها من الفنون والآداب نحو خدمة الأهداف التي رسمها."[47]

---

44 عمار بن طوبال، "جيل السبعينيات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية"، الموقع: http://koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post.html ، تاريخ الزيارة: 2017/12/03، 8سا و37د.

45 شادية بن يحي،" الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقـــع"، **ديوان العرب**، المـــوقع: www.diwanalarab.com ، تاريخ الزيارة: 2017/12/10، 9سا و30د.

46 نفسه.

47 عمار بن طوبال، المرجع نفسه.

ارتبطت رواية السبعينيات إذن منذ انطلاقها بمختلف السياقات التي عرفتها **الجزائر** وعالجت مختلف الإشكالات التي عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، فتناولت الثورة الاجتماعية والاقتصادية التي أعقبت الاستقلال، كما نراه في إثارة قضية الثورة الزراعية والإقطاع في رواية **الزلزال لـوطار** وقضية حرية المرأة وفك العزلة عن الأرياف في رواية **ريح الجنوب لِـبن هدوقة**، وقضية الإقطاع الذي يعيق الإصلاح في رواية **نهاية الأمس** للرّوائي نفسه.

هذه باختصار بعض مضامين النصوص الروائية التي ظهرت خلال هذه الفترة والتي كانت كلها تسير في فلك الإيديولوجية الاشتراكية التي تبنّتها الدولة من أجل بناء الدولة الجزائرية الجديدة بعد أن أحرزت الاستقلال. ولمّا بدأت مرحلة هذه الدولة الجزائرية الجديدة، ساهمت كل المؤسسات في رفع هذا الصرح وساهمت الرواية كجسر أدبي ومؤسسة اجتماعية أداتها اللّغة في بناء مشروع الدولة، كل هذا ضمن الإطار الذي رسمه النظام الحاكم كما أسلفنا، والذي أفضى توجيهُه المُحكم للعملية الإبداعية إلى وجود قاسم مشترك بين جلّ تلك الأعمال التي كُتبت في تلك العشرية باللّغة العربية وهي "التركيز على نقـــطة مهمة تتعلق بالتعبير عن معانـــاة وطموحات الإنسان الجزائري وكفاحه المسلّح في سبـــيل إقـــامة مجتمع، وهو الخطاب نفسه الذي أنتجه وسوّقه النظام السياســـي الذي تبنّى النـظام الاشتراكي، وها هو **الطاهر وطار** يُقـِرّ بذلك في تـصريح لـه عن روايـــــته الأولى **اللاز** إذ يقول إنها "رواية سياسية ما في ذلك شك، وأنا كاتب سياسي في كل أعمالي، لكنني أرفض الصياغة الرّديئة للسياسة في لغة تقريرية ومباشرة، وأعترف أني وقعت في ذلك في بعض القصص القصيرة وحتى في بعض الروايات، لكني مع الأدب السياسي بمفهومه الراقي الذي يسمو بالخيال."[48]

هذا بالإضافة إلى أن هذه الروايات كانت تعبّر عن فترة ما بعد الاستقلال، مرحلة التحولات العميقة على جميع الأصعدة، السياسية منها والاقتصادية والاجتماعية والثقافية "[49]

وبناء على كل ما سبق، يمكننا إيجاز الخصائص المشتركة للنص الروائي السبعيني في نقاط أهمُّها:

- إعلاء الجوانب الفكرية على الفنية وطغيان الرؤية الاشتراكية.

---

48 زهرة ديك، **الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب...**، الجزائر، دار الهدى، 2013، ص.124.

49 عمار بن طوبال، المرجع السابق.

- العودة للثورة التحريرية كحدث رئيسي.
- التّماهي مع الخطاب السياسي للنظام الحاكم وتقديمه إبداعيا من خلال العمل الرّوائي.
- الحضور المكثّف لبعض الظواهر الاجتماعية التي يعيشها الفقراء.
- استخدام اللغة البسيطة القريبة من العامية والخالية من ملامح البيان العربي.

ومن هنا نلاحظ كاستنتاج عام أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية في سنوات السبعينات كانت سِمَتُها الأساسية التعاطي الإيديولوجي مع الواقع الجزائري دون اللجوء إلى لغة شعرية عالية وألفاظ ساحرة توفّرت في الرواية الجزائرية التي ظهرت فيما بعد، وذلك راجع إلى الجمهور المتلقّي (الجزائري) الذي لم يكن متمكّنا من اللّغة العربية أوّلا، ثمّ إلى طغيان الطابع الإيديولوجي على المواضيع التي تناولتها الرواية في هذه الفترة، وهو طابع لا يتماشى مع زخرف اللّغة والتنميق. " فكل مؤلفات بن هدوقة وُضعت باللغة العربية الفصحى، بلغة عربية بسيطة وفي متناول القارئ المتعلم إلى حد ما، وهو ما يكتسي دلالة خاصة في الظروف التي تعيشها الجزائر. ذلك أن مؤلفات الكُتّاب ذوي اللسان الفرنسي كانت حتى بداية السبعينات طاغية في الأدب الجزائري، وخاصة في مجال النثر"[50]

I-1-4-3- رواية الانفتاح و البحث عن الذات (الثمانينات):

في بداية هذه الفترة لم يطرأ تغيير يُذكر على النمط السردي في الرواية العربية الجزائرية بقدر ما ظهرت على الساحة الأدبية أسماء جديدة، مع استمرار استحواذ **بن هدوقة** و **وطار** على حصة الأسد في الإنتاج الأدبي. ويتحدّث **عمار بن طوبال** عن "التداخل الجيلي" على اعتبار أن "فترة الثمانينات هي فترة فراغ رغم النصوص الروائية الكثيرة التي صدرت في هذه العشرية، فترة فراغ لأنها كانت استمرارا بشكل من الأشكال لفترة السبعينات على المستوى الفني وعلى مستوى المشاريع الإيديولوجية التي انخرط فيها الروائيون الجزائريون،

50 ل.ستيبانوف، "عبد الحميد بن هدوقة، الكاتب الكلاسيكي الحي"، تر.عبد العزيز بوباكير، www.benhedouga.com ، تاريخ الزيارة: 2017/12/04، 10سا و34د.

فقد ظلت نفس الأسماء من جيل الرواد (وطار، بن هدوقة، مرتاض...) هي الحاضرة بقوة، وحتى الأسماء المهمة التي بدأت تنشر أعمالها الأولى في عشرية الثمانينات (واسيني الأعرج، أمين الزاوي..) لم تأت - في تلك الفترة - بجديد على مستوى الرؤية الفنية، وإن كانت قد استطاعت المضي بالشكل الروائي إلى فضاءات أرحب عن طريق التجريب والانفتاح أكثر على التجارب الروائية العربية والغربية"[51]

ثمة أسماء بدأت إذن بالظهور شيئا فشيئا لتحمل فيما بعد لواء التغيير والتجديد والتطوير في الرواية العربية الجزائرية، لعل أبرزها **واسيني لعرج وأحلام مستغانمي** و**رشيد بوجدرة**، فعرف النصف الثاني من عشرية الثمانينيات تحولا نوعيا على مستوى الكتابة والتخييل والتيمة وكذا البنية. إذ نزع الروائيون الجزائريون إلى أشكال كتابية جديدة محاولة لكسر النموذج السردي النمطي التقليدي الذي كرسته بعض كتابات "جيل" السبعينيات وبداية الثمانينيات ومع ما ميّز هذه الكتابات "الجديدة" من رؤى ذات أبعاد فلسفية وفنية وموضوعاتية، إلاّ أنها لم تبتعد عن واقعها الذي فرضته ظروف سياسية معينة وملابسات واقع دائم التحول في الوطن لقد سلكت الرواية الجزائرية في هذه الفترة مسارا مختلفا تبعا لوعي كتابـــــها، ومرجعـــــياتهم المتنوعة، حيث عـــايشت المرحلة التاريخية، وصوّرت الصراعات السياسية، ووقفت على الواقع المتردّي، وعرّت الانتهازيين كما سلطت الضوء على المهمّشين، وكشفت تأدلج النخبة ممن انساقوا وراء تيارات براغماتية لتحقيق مآرب آنية. فنشر **بن هدوقة** روايته **الجازية والدراويش** سنة 1983م وقد تناول من خلالها إشكاليات الثورة في زمن الاستقلال والصراعات والتناقضات التي نتجت عن انحراف النظام في ممارستها عن الأسس والمبادئ الأصلية التي تبنتها حرب التحرير، وبلور **الطاهر وطار** معالم النقد السياسي في روايته **الحوات والقصر** ســـنة 1980م، و**تجربة في العشق** سنة 1988م، حيث أماط اللثام عن سمعة السلـطة القمعية والوصولية والانتهازية التي تحكم جزائر الاستقلال.

51 عمار بن طوبال، "الرواية الجزائرية المعاصرة....محاولة تحديد منهجي"، الموقع : https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/7687 ، تاريخ الزيارة:2017/12/27، 19سا و12د.

ومع كل هذه الأعمال الروائية التي ترمي إلى إحداث الجديد والخروج عن المألوف السردي، شهد عقد الثمانينات ظهور عدد مهم من الروايات. يقول **بن جمعة بوشوشة** إنها "ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، إدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال، إضافة أيضا إلى عدم توفرهم على شروط الوعي النظري للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجـــزائر في الســـبعينات والثمانينات، وما ميزه من مـناظر وصور تأزم متأنية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة."[52]

وقد جاءت مواضيع الكثير من هذه النصوص تحتفي بالثورة وتمجدها، بل وتعتبرها أسطورة وهذا ما تعكسه روايات: **الانفجار** سنة 1984م، و**هموم الزمن الفلاقي** سنة 1985، و**بيت الحمراء** سنة 1986، و**الانهيار** 1986، ورواية **زمن العشق والأخطار** سنة 1988، و**خيرة والجبال** سنة 1988 لـ**محمد مفلاح**، ورواية **الألواح تحترق** سنة 1982 لـ**محمد رتيلي**، و**الضحية** سنة 1984 لـ**حيدوسي رابح**، ورواية **تتلألأ الشمس** سنة 1989 لـ**محمد مرتاض**، وغـــيرها من النصوص الروائيـة التي أسهمت في تكـريس السلطة المهيمنة، موقف " لم تلتزم به الكثير من التجارب الروائية التي تناولت هي الأخرى ثورة التحرير قبل الاستقلال وبعده، لكن من منظور نقدي وهو ما عبرت عنه كتابات **طاهر وطار** و**واسيني الأعرج** و**رشيد بوجدرة** و**جيلالي خلاص** و**لحبيب السايح** وغيرهم من كتاب هذا الجيل الجديد."[53]

ولعل نقطة التحول التي شهدتها هذه العشرية هي أحداث الخامس أكتوبر 1988 الدامية التي أغرقت البلاد فيما سمي بـ"العشرية السوداء" أو "العشرية الحمراء" على الأصح، وهي التي ألقت بظلالها على الرواية الجزائرية بشكل ملحوظ.

---

52 بن جمعة بو شوشة، **سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، تونس، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، ط 1، 2005، ص.9.

53 نفسه، ص.11

I -1-4-4- رواية الأزمة (التسعينيات):

ممّا لا شك فيه أنّه ما إن تُذكر "رواية الأزمة"، أو"رواية المحنة"، أو"الرواية الاستعجالية"، أو "الرواية السوداء" في **الجزائر** حتى يحدث ربط ذهني منطقي بالتسعينيات أو العشرية السوداء أو عشرية الدّم، ذلك أنّ هذا النوع من الأدب ارتبط ظهوره ومضمونه بسنوات المحنة الجزائرية حيث اتخذ النّص الروائي من المأساة الوطنية التي انفجرت على أكثر من صعيد المادة الخام لبنائه السردي. المأساة الجزائرية التي تعود خلفياتها إلى أحداث 05 أكتوبر1988، والتي تمخّض عنها منعرج تحوّل مهمّ وغير مسبوق في النظام الجزائري على مدى السنوات التي تلته، والتي لا زالت البلاد تحمل آثارها. لقد أصبحت ويلات الإرهاب وآثارها النفسية والمادية على أفراد المجتمع الجزائري على مدى عشرية كاملة تشكل خلفية لمعظم الأعمال الأدبية في هذه الفترة وحتى بعدها. وإن كان بعض الكُتّاب قد التزموا الصمت داخل البلاد خوفا على حياتهم، لأن "المثقفين" بكل فئاتهم كانوا مستهدفين من قبل الأيادي القاتلة، فإن الأقلام الجزائرية خارج البلاد لم تدّخر جهدا في الكتابة والتنديد عن هذه المصيبة التي ألمّت بـ**الجزائر**، لا سيما تلك التي تعبّر باللغة الفرنسية، ولعل أبرزها **ياسمينة خضرا** الذي اشتهرت رواياته بموضوع الإرهاب في العالم الإسلامي وليس في **الجزائر** فحسب، فكتب عنه في **فلسطين** و**العراق** و**أفغانستان** في رواياته التي بلغت العالمية بترجمتها إلى أكثر من ثلاثين لغة ومن أهم أعماله نذكر *A quoi rêvent les loups?* **(بم تحلم الذئاب)** التي صدرت سنة 1999 و *L'attentat* **(الصدمة)** التي نشرت سنة 2005 وأصبح **خضرا** يُلقَّب بـ"أديب العنف والإرهاب" حيث يشرح منطق الإرهاب ونفسية الإرهابي في رواياته، لا سيما رواية *Les sirènes de Bagdad* **(أشباح الجحيم)** الصادرة سنة 2006 وكذلك رواية *Qu'attendent les singes ?* **(ماذا تنتظر القردة؟)** الصادرة سنة 2014.

سعى الفن الروائي الجزائري في هذه الحقبة إلى التعامل مع الوضع الجديد، وقد اختلفت الصيغ والمسالك حسب اختلاف التوجّهات التي تجعل كل ذي توجّه ينظر إلى هذا الواقع ويتناوله من زاوية معينة، وعلى هذا الأساس يرسم إنتاجه الأدبي. فمنهم من صرّح علنا بتمرّده ورفضه لواقع الموت والعنف، ودَعا إلى استرجاع القيم الإيجابية للمجتمع...ومنهم من فضّل التقوقع حول نفسه واختار الماضي الثوري المشرق ملاذا له. وقد اعتبر هؤلاء أن

النجاح في إصلاح الواقع الاجتماعي الراهن عملية مرهونة بالرجوع إلى القيم الثورية، ومن الرّوائيين من اختار المغامرة في التجريب والتحديث وهم كُثُر، نذكر منهم **واسيني الأعرج** في رواياته: **ضمير الغائب** في 1989، و**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**، و**رمل الماية** في 1990، و**سيدة المقام** في 1991، و**ذاكرة الماء** في 1997، و**أحلام مستغانمي** في ثلاثيتها: **ذاكرة الجسد** في 1993، و**فوضى الحواس** في 1996، و**عابر سرير** في 2003، و**رشيد بوجدرة** في روايتيه: **فوضى الأشياء** في 1990، و**تيميمون** في 1994، و**الطاهر وطار** في رواياته: **الشمعة والدهاليز** في 1995، و**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** في 1999، **وجيلالي خلاص** في رواية **عواصف جزيرة الطيور** في 1998 ، و**الحبيب السائح** في رواية **ذلك الحنين** في 1997. كما أغنى المشهد الروائي الجزائري إلى جانب الجيل المؤسّس في السبعينات والجيل المُجدّد الذي تلاه في الثمانينات جيلٌ جديد من الكتّاب الشباب. يقول **عمار بن طوبال** إنه "يمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الجيل بسنة 1998 وهي السنة التي شهدت صدور روايتين لِاثْنَيْنِ مِن أبرز مُمَثّلي هذا الجيل، هُما بشير مفتي وحميد عبد القادر، وأما الرّوايتان فهما "المراسيم والجنائز" لبشير مفتى، و"الانزلاق" لحميد عبد القادر."[54]

ومن الأصوات النسوية نذكر **زهور ونيسي** في رواية **لونجة والغول** في 1993، و**فاطمة العقون** في رواية **رجل وثلاث نساء** في 1997، و**فضيلة الفاروق** في رواية **مزاج مراهقة** في 1999 و**زهرة ديـــك** في روايـــة **بين فكّي وطن** في السنة نفسها، وغيرهن.

ولمّا كانت بنية الرواية لا تنفصل عن مضمونها، فقد واكب شكلُ الرواية السوداء وبناؤها الفنّي مواضيعَها الجديدة وتغيّر مع تغيّرها، "فزلزال الأزمة الذي مسّ أركان المجتمع الجزائري أربك المفاهيم وخلخل الثوابت والنواميس القارّة على كافة الأصعدة، ووصلت هواجسه إلى بيت الرواية هذه الأخيرة التي اضطرت إلى إعادة تنظيم بيتها لتستوعب أزمة الواقع الخانقة. وكان من نتائج ذلك انفجار النص الروائي، بسبب الرغبة الملحّة في شقّ عصا الطاعة على التقاليد والسّنن المقدّسة التي كانت تحكمه، وذلك بنزوعه إلى التجريب والثورة

54 عمار بن طوبال،"الرواية الجزائرية المعاصرة....محاولة تحديد منهجي".

على الجمود بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المتوالية وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية المورثة."[55]

ويعدّ **الطاهر وطار** من بين أكثر الأدباء الجزائريين الذين تميزت كتاباتهم بالتنويع والتجريب في فنّيات الكتابة حيث خرج عن النمط التقليدي الذي كان قوام الرواية الجزائرية في السبعينات والتي يعتبر من مؤسّسيها، وكذلك رواية الثمانينات "التي كانت أحداثها تقع في الماضي وكان السارد في مألوف الأطوار إنما يحكي ما وقع للشخصية، أو للشخصيات في الزمن الماضي أساسا، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد تقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل"[56]. وتطوّرت تقنيات **وطار** السردية مقارنة بتقنيات الرواية السبعينية. ويميز **بوريس توماشفسكي** Boris Tomashevsky بين نمطين من السرد: "السرد الموضوعي يكون فيه الكاتب مطلعا على كل شيء والراوي المحايد لا يتدخل ليفسّر الأحداث بل يصفها وصفا محايدا، والسرد الذاتي تُقدّم فيه الأحداث من زاوية نظر الرّوائي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد"[57] والنمط الثاني هو الغالب على الرواية التسعينية، هذا عند الأدباء المتمرّسين بالطبع، أما الأسماء الجديدة التي لم تظهر إلا في هذه الفترة فقد قُوبلت بالكثير من الاستهجان وعدم القبول من لدن النقاد والأدباء الجزائريين، وأوّلهم **وطار** الذي رفض مصطلح الأدب الاستعجالي قائلا: " أنا لا أعترف بمصطلح الاستعجال في الأدب، إذا لم نكن نقصد بالاستعجال التهافت من أجل الظهور والبروز رغم حداثة التجربة والموهبة."[58]

ولـ**محمد ساري** رأيه كذلك في الرواية السوداء الجزائرية، إذ انتقدها مراراً وقلل من أهميتها الأدبية واعتبرها كتاباتٍ تقريرية تتصف بالتصوير الفوتوغرافي لوقائع وأحداث مرحلة الإرهاب بعيدا عن جماليات وتقنيات النص الروائي الجيد، كما اعتبرها ترجمة لحاجة الكاتب

---

55 ابراهيم عبد النور،" الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية، قراءة في نماذج نقدية لروايات جزائرية"، الموقع: www.benhadouga.com، تاريخ الزيارة: 02-01-2018، 14سا:20د.

56 عبد المالك مرتاض،" في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، **سلسلة عالم المعرفة**، ع. 240، 1988، ص.175.

57 حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، بيروت-المغرب، المركز الثقافي العربي، 1991، ص.46.

58 اليامين بن تومي، "إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي: التحول السردي"، الموقع: www.aswat-elchamal.com ، تاريخ الزيارة: 03-01-2018، 11سا و 20د.

للتعبير عن مشاعره أكثر ما كانت رغبة بكتابة نص أدبي يحتاج في الحقيقة إلى حرفة ومجموعة شروط لغوية وفنية رفيعة. فهو يقول: "نحن لا نكتب رواية نتحدث فيها عن الواقع كما هو موجود تماما؛ الرواية تحتاج إلى حكاية منسجمة وصراعات وحبكة قصصية... ومعظم النصوص الأدبية التي ظهرت في سنوات الدم والفجيعة وباللّغتين العربية والفرنسية مجرد شهادات عن الحياة الخاصة كتبها صحفيون ومثقفون أرادوا أن يعبّروا عن خوفهم وقلقهم بروايات، لكنها كانت مُباشِرةً لصيقة بالواقع إلى حد التماثل وتصويراً فوتوغرافياً له، وكانت تعبيراً عن أفكار وحالات عاطفية وسير ذاتية وليست كتابات فنية أدبية بالمعنى المتعارف عليه."[59]

أما **مرزاق بقطاش** فهو يرفض بالكامل نصوص هذه الفترة إذ يقول: "وإذا بي أقرأ كتابات مستعجلة يظن أصحابها أنهم يعالجون صلب الموضوع، والمعروف في تاريخ الرواية العالمية أن الإنجازات الروائية لا تتحقق إلا بعد هدوء البراكين الاجتماعية، لست في حاجة إلى أن أضرب المثل في هذا الشأن تولستوي كتب عن زحف نابليون على روسيا بعد ستين سنة من الحرب ونجيب محفوظ كتب عن ثورة 1919 بعد أكثر من ثلاثين عاما على نهايتها."[60]

أي إنه يدعو الأقلام إلى التروّي في معالجة الأزمة والتريُّث لفهم الأحداث والنظر إليها من أكثر من زاوية لرصد خلفياتها وخباياها، لا وصفها بتلك الطريقة الاستعجالية التي لا تكون قادرة على التحليل الموضوعي للأزمة ولا على بناء المعادل التّخييلي الفنّي للنص الروائي.

مهما يكن من أمر، ومهما اختلفت الآراء، فقد شكّلت العشرية السوداء مرحلة تركت آثارا في الرواية الجزائرية وبرزت فيها أقلام جديدة كما طغت مواضيع العنف والإرهاب والموت على مواضيعها، وهي مرحلة أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها تختلف عن باقي مراحل تطوّر الرواية الجزائرية، وقد سمحت بظهور أقلام شابة في الساحة الأدبية، والكثرة لا بد أن يكون فيها الجيد والأقل جودة، ولا يمكن أن تُكال كلها بالمكيال ذاته. ثم إن **الجزائر** شهدت في فترات مَضَت كتابات في مختلف الأجناس الأدبية ولم تطلق عليها تسمية " أدب مستعجل" التي تكاد

---

59 حسين محمد،"الأدب الاستعجالي...هل أثرى الأدب الجزائري أم أضعفه؟"، **جريدة الاتحاد**، تاريخ النشر : 2007/07/23، الموقع : www.alittihad.ae>mobile>details، تاريخ الزيارة: 03-01-2018، 14سا و 25د.

60 عمر بوذيبة، "رواية الأزمة"، الموقع:http://omarboudiba.blogspot.com ، تاريخ الزيارة: 2018/01/04، 11سا و 39د.

أن تكون تهمة: فقد عرفت فترة الثورة التحريرية كتابات تناولت الحدث الثوري، ثم تطرقت الكثير من الأقلام إلى الثورة الزّراعية وما واكب المجتمع من تغيرات في مرحلة ما بعد الثورة والاستقلال، ولا أحد صنّف أدب هذه الفترة في خانة المستعجل أو الصدمة. فلماذا تُخصّ فترة التسعينيات بالذات بصـفة الاستعجالية؟ أَوَليست مرحلة كباقي المراحل التي مرت بها البلاد؟ ولعل رأي النقّاد العرب الذين اهتمّوا بالرواية الجزائرية أثناء العشرية السوداء أقرب إلى الموضوعية من الجزائريين كونهم ينظرون إلى الظاهرة من الخارج، ونستحضر هاهنا تصريح الناقدة الكويتية **سعاد العنزي** بمناسبة صدور كتابها **صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية** أن "المعرفي فاق الفنّي حضـورا في الرواية الجزائرية في فترة العـــشرية الحمراء"[61] ، فهي ترى أن علاقة الإيديولوجيا بالرواية الجزائرية السوداء كانت جدّ وثيقة "لدرجة أنك ترى طروحات الرواية لا تغاير ما كتبه المؤرخون الجزائريون حول فترة العنف، فكنت أتساءل كثيرا حول عنصر مهم وهو أين فنّية الرواية؟ وكيف تنجو الرواية من سطوة التاريخ والكتابة التقريرية له؟ وكأن الرواية كتاب من كتب التاريخ ولكن غُيّر جنس الكتاب إلى رواية ولأسماء شخوص تغاير الواقع."[62] وهي تضرب مثالا على هذا بروايتيّ **الورم لـمحمد ساري** و**سادة المصير لـسفيان زدادقة،** لكنها أضافت أن هذا لا يلغي جودة بعض النصوص الروائية التي تراوحت بين الكتابة التقريرية لما حدث في الجزائر، وجمعت بين العناصر الفنية الأخرى "وخير مثال على هذا رواية **"متاهات ليل الفتنة" لـحميدة العياشي،** ففي أجزاء منها سيطر التاريخ المعاصر والقديم لحدوث الفتنة... ولكن في أجزاء أخرى شكّل التّناص اللّغوي وعنف اللغة دورا مهما في التعامل معها كعناصر سرد روائي مؤثرة في فعل التلقي... وثمة نصوص روائية ارتقت إلى مستوى فنّي عالٍ في معالجة الموضوع روائيا حيث جمعت بين طرفي السرد على مستوى الحكاية ومستوى عناصر السرد"[63] وتذكر روايات

---

61 بشير عمر، " الناقدة الكويتية سعاد العنزي لـ "الأمة العربية":المعرفي فاق الفني حضورا في الرواية الجزائرية لفترة العشرية "، **جزايرس،** تاريخ النشر في مجلّة **الأمة العربية**: 2010/01/12، الموقع: https://www.djazairess.com ، تاريخ الزيارة : 2018/01/11، 10سا :11د.

62 نفسه.

63 نفسه.

فوضى الحواس لكاتبتها **أحلام مستغانمي، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** لـ**طاهر وطار، وحارسة الظلال** لـ**واسيني الأعرج**.

I-1- 4- 5- رواية التّجديد و التّجريب :

يعني مفهوم "التجريب" حسب النظرة النقدية الحديثة الإبداعات ذات التوجهات الفنية الجديدة، بما يعتمده من تقنيات حداثية، وتعبير عن مواقف أو رؤى أو تصورات فلسفية وجودية وجمالية وتاريخية تحكم مجمل العملية الإبداعية، "فالتجريب موقف متكامل من الحياة والفن، وهو ينطلق من حاجة ماسة إلى التجـــديد، ورغبة ذاتـــية في التـخلّي والاستمرار، فهو يستدعي نضج الفكر، ووضوح الرؤية، وتبلور الأدوات الإجرائية، وتنوع الأساليب الفنية."[64] ويذهب **عز الدين المدني** إلى أنه "عندما يقوم كاتب من الكتّاب بتجربة قصصية، أو روائية، أو شعرية، أو مسرحية، فهذا يعني أنه يقوم بمحاولة فنية في أحد هذه الأنواع الأدبية"[65]. فهو إذن سعيٌ مستمر نحو التجديد، وخرقٌ وتجاوز لكل النماذج، فالتجريب لا يعني فقدان الأصالة، وغياب الخصوصية بقدر ما هو محاولة لكسر قيود الأشكال التقليدية والاتجاه نحو الإبداع والتجديد.

لقد بدأت محاولات التجديد في الحقيقة منذ الثمانينيات مع أعمال **واسيني الأعرج**: **وقع الأحذية الخشنة** في 1981، و**أوجاع رجل غامر صوب البحر** في 1983، و**نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري** في 1983، و**مصرع أحلام مرمي الوديـــعة** في 1984، و**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش** في1985، و**رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** في1990، وكذلك أعمال **رشيد بوجدرة**: **التفكك** في 1982، و**ليليات امرأة آرق** في 1985، و**معركة الزقاق** في 1986، و**فوضى الأشياء** في 1990... وأعمال **الحبيب السايح** و**جيلالي**

---

64 سهام ناصر رشا، "مفهوم التجريب في الرواية"، مجلة **جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلميـــة سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية**، المجلد 63، ع.5، 2014، ص.36، الموقع : journal.tishreen.edu.sy/index.php/humlitr/article/viewFile/.../1172، تاريخ الزيارة: 2018/01/21، 14سا:54د.

65 سعيد يقطين، من **النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط:1، 2005 ،ص:205.

خلاص و**مرزاق بقطاش**. كما عرفت العشرية السوداء نماذج روائية كانت تتناول بطريقتها الخاصة تلك المرحلة بتقنياتها الجديدة، وقد ذكرنا بعض الأسماء ممن نشطت أقلامهم حينئذ. كانت في كل هذه الأعمال، وغيرها كثيرة مما لا يتسع المقام لذكره هنا، محاولات تجديد تتباين تقنيات ممارستها بتباين تكوين الكتاب ورؤاهم ومواقفهم من الراهن بكل مستوياته الفكرية والفنية والنقدية، ومع ذلك الحرص الشديد الذي أبداه الروائيون العرب ومنهم الجزائريون، عرفت الساحة الإبداعية تجارب روائية مغالية في التجريب، يتداخل فيها التاريخ بالواقع وبالعجائبي، وتتعدّد فيها الأساليب والطّروحات الفكرية الثائرة والمتمردة على قيم المجتمع العربي الإسلامي وتقاليده[66]

لقد مس التّجديد والتجريب الرواية من زوايا عدة، من بينها اللغة بحد ذاتها، فمن الكتّاب من عمل على الاشتغال المكثف عليها بتحويلها إلى فضاء للإبداع وتعقيد للسرد، ومنهم من حافظ على جماليتها وتوجه بها نحو الشعرية ليخدم بها جوانب أخرى من التجديد والتجريب كالشعرية والعجائبية، بل هناك من الروائيين "المجدِّدين" من كانت أعمالهم أشبه بـ"المغامرة"، حسب **سكينة قدور** التي ذكرت في مقالة لها حول هذا الموضوع أنه "وصل الأمر بهؤلاء أن بلغوا درجات من الترف والاستهتار بقواعد اللعبة الروائية... فراجت مصطلحات نقدية حداثية كثيرة كتفجير وانتهاك اللغة، والتعدد اللغوي واللساني، وتعدد الأصوات وتداخل اللغات وتعالقها."[67]. ويمكن أن نلاحظ بعض مظاهر التجديد في استخدام العامّية وإهمال قواعد اللغة العربية، بل نجد أعمالا تكسّر قواعد الذوق العام باستخدام ألفاظ مبتذلة صادمة ، ومن الكتّاب من دعا إلى نوع من التعددية اللغوية باستخدام ألفاظ أجنبية حرصوا على كتابتها بالحرف اللاتيني أحيانا وكتبوها بالحرف العربي في بعض الأحيان لأنها اللغة التي تدور على لسان العامة[68]. ويُعدّ **رشيد بوجدرة** من بين أكثر الكتّاب الذين اشتغلوا على اللغة كآلية من آليات التجريب الروائي، حتى أن اللغة تبرز في تجربته كقضية كبرى، إذ يُعتبر من بين الكتاب

---

66 سكينة قدور، "هاجس التعريب وهوس التجريب والتغريب(رشيد بودرة نموذجا)"، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة ، الموقع www.univ-emir.dzdownload/madjala-adab تاريخ الزيارة: 2018/01/21، 14سا:54د.

67 نفسه.

68 سعيد الرفاعي ، "الروائي رشيد بوجدرة: كتابتي باللغة العربية حنين إلى خبز أمي"، **هسبريس**، الموقع: https://www.hespress.com ، تاريخ الزيارة: 23-01-2018، 09سا: 24د.

القلائل الذين ينتقلون في الكتابة بين لغتين بنفس المستوى من الرقي والإبداع –بشهادة النقاد- كما يُعرف عنه أنه يكتب الرواية الواحدة بلغتين، كترجمة أو إعادة كتابة، مثل رواية **التطليق** *La répudiation* التي كتبها بالفرنسية وترجمها إلى العربية، و**التفكّك** التي فعل بها العكس، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يُحدث بالضرورة تأثيرات بين هذه اللّغة وتلك، سواء على المستوى التركيبي للّغة أو على المستوى التّقني للسّرد، حيث يصرّح **بوجدرة** في أحد اللقاءات الصحفية: "أتعمّد على الدّوام إدخال الفنّيات التي تعلمتها من الرواية الغربية الحديثة إلى ما أقدّمه من أعمال، وإني مع نهجي هذا أريد توظيف لغة تُحدّث الرواية العربية، ولست أدري إذا كنت أقمتُ شرخا في حقيقيا في الرواية العربية أم لا، ذلك بكسر الثالوث بطريقة كان لي مبرّراتي ومبالغاتي فيها، فالكاتب العربي لا يتجرّا على فعل هذا، لأن عنده مشكلة مع الوعي، مع الصراحة والنزاهة ...أردت تكسير الذّهنية ونمطية التفكير الذاتي."[69]

لم يكن **بوجدرة** الوحيد الذي حملت كتاباته سمة التّجديد والتّجريب، بل استجاب عديد الأدباء الجزائريين والعرب عامة إلى جديد الرواية العالمية والكثير من تقنياتها الفنية، مثل التّناص والتّكرار والتّهجين، أي المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد مثلما نلاحظ في رواية **معركة الزقاق** لـ**رشيد بوجدرة** التي يوظف فيها العامية بشكل كبير، وكذلك العجائبية والشعرية، نذكر منهم ممن حافظت أعمالهم على أناقة وصفاء اللّغة العربية مع اشتغالها على جوانب أخرى من التجريب كتابات **أحلام مستغانمي** التي "كادت تكتب شعرا في ثلاثيتها "[70] وكتابات **واسيني لعرج** التي اشتغل فيها كثيرا على التراث الجزائري الشعبي منه والتاريخي والثقافي كما فعل في **كتاب الأمير** و**البيت الأندلسي** ، وكذلك **الحبيب السايح** الذي كانت الكثير من نصوصه الروائية تحمل سمات الاشتغال على اللغة "محتميا من لظى العشرية السوداء بلغة المتصوّفة ورموزهم الموغلة في التعمية والتخفّي"[71] والقائمة طويلة. ومن الشباب يمكن ذكر على سبيل المثال لا الحصر أسماء مثل: زهرة **ديك** و**عز الدين جلاوجي** و**سفيان زدادقة** الذين لا تخلو نصوصهم من محاولات التجريب حيث نلمس مثلا نوعا آخر من اللعب اللغوي في رواية **سرداق الحـــلم والفجيعة** لـ**عز الدين جلاوجـــي** الذي" أراد به

---

69 سكينة قدور، المرجع السابق.

70 نفسه.

71 نفسه.

توجيهها نحو فضاء العجائبية، كاسرا وترية السياق المألوف مازجا بين الأجناس الأدبية، متنقلا بين النثر والشعر محولا المشهد الروائي إلى صورة شعرية بامتياز ابتغاء إذكاء العجائبي الذي يتأتى من اللغة" [72].

لقد دخلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية رهان التجريب والتجديد مواكبة التطورات الطارئة على النص الأدبي الحديث مستفيدة من التجارب الغربية، وقد حمل لواء هذه المهمة غير الهينة الروائيون المحنكون كما الشباب المجرّبون، فأُعيد النظر في المنجزالسردي في إطار الانفتاح على البنية الروائية المتغيرة التي تسعى إلى كسر الجمود والرتابة، واكتشف المتلقّي العربي طرقا جديدة غير مسبوقة لقراءة الواقع، طرقا تستفز القارئ وتطوّر ذائقته الأدبية تلعب فيها اللغة دورا استراتيجيا لتصنع الخطاب الروائي الجديد، فبعد روايتي **الزلزال** و **اللاز** (1974) اللتين لاقتا اهتماما خاصا لدى النقاد العرب وغير العرب، إذ اعتبرت الباحثة الإنجليزية المستشرقة **ديبي كوكس** Debbie Cox رواية **اللاز** "قراءة استباقية للواقع الجزائري بعد الفترة الكولونيالية "[73]، راح **وطار** يغامر في التجريب متتبعا القضايا المصيرية لعصره إلى أن وصل إلى حالة يقول عنها **بن يطو محمد الغزالي** أنها "حالة من التصوّف والانصراف عن الواقع المضني والذي تجسّده أكثر روايته **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** (1999) .... **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** (2005) ... **قصيد في التذلل** (2010)، ومن خلال العناوين الثلاثة الأخيرة نلمس ملمحا مثقّلا بكثير من الدلالات الصوفية بمعناها الفني وليس بمعناها الديني، بعد مشوار طويل وشاق مع الواقعية وأعبائها."[74]

أما **واسيني الأعرج** فقد كان مساره الإبداعي حافلا، بدأه بالكتابة عن الثورة وإنجازاتها، ثم عن العشرية السوداء، ثم الكتابة السيرية في كتاب كرّسه لحياة **الأمير عبد القادر الجزائري**، ثم سافر بمخيلة قارئه إلى العصر الذهبي في **البيت الأندلسي**، ووصل الكاتب إلى **سيرة المنتهى** التي "يلخّص فيها سيرته بلغة الروائي السارد (narrateur) وليس بلغة الكاتب

---

72 سكينة قدور، المرجع السابق.

73 بن يطو محمد الغزالي، " منازع الكتابة والتّجريب في الرّوائيّة الجزائريّة"، **مجلة إشكالات**، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغاست – الجزائر، الموقع : https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/2016/1/78، تاريخ الزيارة: 25-01-2018، 10سا و40د.

74 نفسه.

السـيري (auto-biographe) أسير ضمير "الأنا"، بل بلغة يهيمن عليها التشكيل السردي (romanisation) حيـث يجد فـيها القارئ الكثير من المتـعة الفنية التي لم يألفـها من قبل."[75]

هكذا إذن تطورت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية منذ نشأتها إلى اليوم، وأدّت اللغة في ذلك دورا استراتيـجيا كونها الأداة التي يسـخّرها الكاتب في ابتكار التعابير التي يؤثث بها عوالمه التّخييلية ورؤاه الفكرية والجمالية، فمع تحوّلات النص السردي وتقنياته، حدث تحوّل أيضا في لغته من حيث التراكيب والبنى وحتى من حيث المصطلحات الجديدة والمتولّدة، وهذا هو الجانب الذي سوف نفصّل فيه، حتى نقف في الفصول القادمة على أثر هذا التطوّر الحاصل على لغة وتقنيات الترجمة. ولكن قبل ذلك، ارتأينا أنه من المنطقي ختم هذا الفصل بالوقوف عند البناء السردي والعلاقة بين أسلوب الكاتب ومضمون المكتوب بالتطرّق لبعض التوضيحات حتى تنجلي لدينا الرؤية حول أسلوب الكاتب وأسلوب المترجم في وقفة قادمة.

I-1-5- الرواية بين الشكل والمضمون :

إن الأصل في اهتمامات الكاتب في عمله الروائي اللّغة، ثم تأتي القضايا الأخرى في الدرجة الثانية، ذلك أن المضمون في العمل الفني يختلف تماما عنه في الأشكال التعبيرية الأخرى في مجالات المعرفة والتعبير التي نمارسها في حياتنا العملية، فحين نقرأ مقالة في صحيفة يومية مثلا، فإننا ننتهي منها بمجرد أن تصلنا فكرة صاحبها، أما شكلها فلا نعيره كبير اهتمام غالبا، طالما أنه قام بدور الموصل الجيد لمضمون النص. فالشكل هنا عبارة عن وسيلة لغاية متمثّلة في توصيل المضمون فحسب، أما في العمل الفني فالشكل والمضمون هما الوسيلة والغاية في آن واحد، ذلك أن الأديب يتناول الموضوع ذاته الذي يمكن لأديب آخر أن يتناوله، لكنه يقدّمه في شكل وبطرق مختلفة، كما أنه يترك في قارئه أثرا لا يستطيع أن يتركه سواه، وهذا ما يقصده **الجاحظ** بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي

75 بن يطـو محـمد الغزالـي، المرجع السابق.

والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير."[76]، فيمكننا قراءة رواية مرة ومرتين، كما لو كنا مستمتعين بمشاهدة فيلم عدة مرات مع أننا نعرف القصة ونحفظ الحوارات. وفي هذا الصدد، يقول **حميد لحميداني** في كتابه الموسوم بـ **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** أن الحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين.

- أولاهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.
- ثانيهما: أن يعيّن الطّريقة التي يحكي بها القصة، وتُسمى هذه الطريقة سردا (narration)، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة.

فالعمل الأدبي إذن لا يتحدد فقط بمضمونه، ولكن بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول **فولفغونغ كيزر** Wolfgang Kayser بأن الرواية لا تكون متميّزة فقط بمادتها ولكن أيضا بتلك الخاصية الأساسية المتمثّلة في أن يكون لها شكل ما[77]، والشكل هنا معناه الطريقة التي تقدم به القصة في الرواية، أي مجموع ما يختاره الكاتب من وسائل وتقنيات في السرد، وهذا ما أسماه الناقد **محمود أمين العالِم** بـ"المعمار الفني للرواية" الذي يربط حسب رأيه المضمون بالأسلوب، وهو ما يميّز الإبداع الفني ويجعله فاعلا في المتلقّين.[78]

---

76 عمرو بن بحرالجاحظ، **الحيوان**، تح.عبد السلام محمد هارون، بيروت ، دار إحياء التراث العربي، ط.3، 1969. ص.132.

77 حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظورالنقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1999، ص.45.

78 نعمان أحمد حمادة، "تأمّلات في عالم نجيب محفوظ"، **كنانة أونلاين**، الموقع: www.kenanaonline.com/users/neme7a/posts ، تاريخ الزيارة: 2017/10/12، 9سا :20د.

الخلاصة:

لقد جاء ظهور الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية متأخّرا مقارنة بالبلدان العربية الأخرى، وكذلك بنظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية، وذلك راجع لأسباب تاريخية بالدرجة الأولى، فاستعمار فرنسا للجزائر لم يشبه أي استعمار آخر، حيث كان "انتدابا" منها في **سوريا** وفي **لبنان**، وكان "حماية" على **تونس** و**المغرب الأقصى**، أما في **الجزائر** فقد كان الأمر مختلفا تماما، فقد احتلت القوات الفرنسية الأراضي الجزائرية عسكريا، وجلبت معها المستوطنين الذين صادرت أملاك الجزائريين ونصّبتهم حاكمين عليها، وحوّلت مالكيها خدما عندهم، كما عملت هذه الأخيرة على محو كل ما هو عربي وإسلامي وأمازيغي في **الجزائر** لتلبسه حلة الفرنسي، كونها اعتبرت **الجزائر** منذ البداية مقاطعة فرنسية وأرادت لشعبها أن يمحي من ذاكرته كل ما كان ينتمي إليه لتُبرمج عقله على برنامج جديد يجعل منه فرنسيا (من الدرجة الثانية طبعا). وفي ظل هذه الظروف، تمكنت السياسة الفرنسية من أن تنجب جيلا من المثقفين الجزائريين، لكنها لم تتمكن من أن تنسيهم انتماءهم بإبعادهم عن لغتهم، فقد بدأ هؤلاء الأدباء يكتبون بلغة فرنسية عن أوجاع جزائرية، وبلغ وعيهم السياسي درجات عالية لم تستطع فرنسا أن تحتويه، وانتهى بها الأمر أن أُجبرت على مغادرة البلاد وافتكّ أبناء **الجزائر** استقلالهم بعد نضال طويل ومرير، وكنتيجة حتمية للاستقلال، جاءت عملية التعريب لتجسيد استعادة السيادة الوطنية، عملية ليست بالهينة، لكن مع كل ما شابها ويشوبها من معوّقات إلى اليوم، استطاعت الساحة الأدبية أن تمتلئ بأعمال أدبية مكتوبة باللغة العربية، محتشمة في بداية الستينات، أعلنت عن ولادتها رواية **ريح الجنوب** لـ**عبد الحميد بن هدوقة** في السبعينات. لكنها ما لبثت أن انطلقت وبلغت النضج الكامل في هذه الفترة مع أعمال **الطاهر وطار** إلى جانب **بن هدوقة**، وأكمل الدرب **واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي**، و**رشيد بوجدرة** وغيرهم كثيرون ذكرنا منهم البعض في الصفحات السابقة، وأخذ هؤلاء على عاتقهم مرحلتي التأصيل ثم التجريب.
تطوّرت الرواية الجزائرية إذن منذ نشأتها كالطفل ينمو ويتغيّر عبر مراحل حياته منذ ولادته، فكان **أحمد رضا حوحو** أول من رسم معالم الرواية الجزائرية بنصّه **غادة أم القرى** في أربعينات القرن العشرين، كون الدارسين لم يُجمعوا على اعتباره رواية، لكن هذا العمل الأدبي –سواء صُنّف قصة أو رواية- كان "تعبيرا عن تبلورا لوعي الجماهيري بالرغم من

آفاقه المحدودة" [79]على حد تعبير **واسيني الأعرج**، أما روايات التّأسيس التي حمل مشعلها **بن هدوقة** و**وطار**، فقد اتّسمت بالتعبير عن الإيديولوجية والإشادة بالثورتين، وبالنضج الفكري واللغوي والتمكن من آليات السرد. وجاءت التطوّرات في العقدين المواليين تباعا فمست المضمون والشكل على حد سواء، إذ اشتغل الروائيون الذين أتوا في هذه المراحل بمضامين مختلفة، نظرا لما مرّ به البلد من أزمات وتحوّلات، فظهرت الرواية السوداء تعبيرا عن العشرية السوداء أو الحمراء في التسعينيات، ورواية التجريب في الألفية الثالثة بعدها ليطلق الكتّاب العنان للتجريب والتجديد في الشكل والمعمار السردي معاً.

وتجدر الإشارة في إلى أنه من الصعب الفصل بين الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ونظيرتها المكتوبة بالعربية، بل إن الثانية يمكن أن تعتبر امتدادا للأولى، ومما لا شك فيه أنهما تلتقيان في سمات مشتركة وذلك بفعل انطلاقهما من أرضية مشتركة لأن كلاهما تعبّر عن مجتمع واحد وقلب واحد، ولا بد لنا هنا من وقفة عند ارتباط الحركة الأدبية الجزائرية باللغتين معا منذ نشأتها بالمسألة الوطنية والنضال الوطني، وهذا ما يجعلهما مرتبطتين ارتباطا وثيقا.

79 صالح مفقودة، المرجع السابق، ص.60.

ا-2-الفصل الثاني : إشكالية ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

التمهيد

ا -2-1-إشكالية ترجمة النص الرّوائي.

ا-2-1-1 أدبية النص الأدبي.

ا-2-1-2- الأسلوب في النص الأدبي.

ا-2-1-3- النص المترجم بين أسلوب المؤلّف و أسلوب المترجم.

ا-2-2- الخصائص الثقافية المميزة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وإشكالية ترجمتها إلى اللغة الفرنسية.

الخلاصة

التمهيد:

يذكر **مونتسكيو** Montesquieu، الأديب والفيلسوف الفرنسي المشهور، في إحدى رسائله الفارسية *Lettres persanes* أن شخصية باريسية قالت: "لقد فرغت من هوراس Horace ووضعته بين أيدي القراء"، فأجابها المهندس قائلاً: "تقصد أن القُرّاء يتداولون الكتاب من ألفي سنة إلى الآن."

- لقد أسأت فهمي، إن ما فعلته هو أنني قدمت إلى جمهور القُرّاء ترجمة جديدة لأعمال هذا الكاتب: فأنا أعمل في مجال الترجمة منذ عشرين سنة.

- كيف؟ منذ عشرين سنة وأنت لا تفكّر! تكتب من أجل الآخرين، والآخرون يفكّرون عنك!

- ألا تعتقد يا سيدي أنني أسدي خدمة كبيرة إلى القراء عندما أجعلهم يعتادون على قراءة كبار الكتاب؟

- لا أقصد ذلك، فأنا، كغيري، أقدّر المواهب العظيمة التي تشوّهها؛ ولكن ليس ثمة أي شبه بينك وبينها. فأنت لو ترجمت دائماً، لن يترجم لك أحد قط. إن الترجمات أشبه بقِطَع نقد نحاسية تساوي قيمتها قيمة قطعة ذهبية، بل هي أكثر تداولاً من القطعة الذهبية، ولكنها تبقى بخسة الثمن ورديئة النوعية. أنت تريد بعث مشاهير الأموات، فتعطيهم جسداً، ولكنك لا تنفث فيهم الحياة. فتراهم يفتقرون إلى الروح. لِم لا تنكبّ على البحث عن الحقائق الجميلة التي لا يتطلب اكتشافها جهداً كبيرا."[1]

لا شك أن **مونتيسكيو** يقصد بحكمه القوي هذا الترجمة الأدبية بقوله إنها "تشوّه الأصل" انتقاد لاذع لابدّ أنه كان له ما يبرّره، لكنه أطلق هذا الحكم في عصر لم تكن فيه الترجمة قد عرفت التطوّر الهائل الذي تعرفه اليوم، وذلك في كل مجالات الحياة التي أدت العولمة إليها، وجعلت من التواصل بين سكان القرية الصغيرة التي آلت إليها الكرة الأرضية شرّا

1 محمد نبيل النحاس الحمصي، "مشكلات الترجمة: دراسة تطبيقية"، **مجلة جامعة الملك سعود للّغات والترجمة**، المملكة العربية السعودية ،كلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، 2004.

لا بد منه! زِد على ذلك أنه لم يشهد الأشواط الكبيرة التي قطعتها الترجمة عامة والأدبية خاصة في مجال النظرية والتطبيق على حد سواء، كونه عاش في القرن الثامن عشر (1689-1755) حيث لم تكن الترجمة تحظى بالاهتمام الذي يجعل المنظّرين ينكبّون على وضع النظريات والتقنيات والأساليب من أجل محاولة "تقنين" هذا النشاط الذي يتأرجح بين التقنية والإبداع، فهل كان سيكون له الرّأي نفسه لو قرأ إبداعات كبار مترجمي العصر الحديث يا ترى؟

لئن كانت الترجمة قديمة قدم الحضـــارة لكن بالرغم من ذلك، لم ينل جهد المترجم وتفانيه ما يســـتحقه من عناية واهتمام إلا منذ عهد قريب، ولم تفرد له دراســـات نظرية منهجية إلا في النصف الثاني من القـــرن العشرين، علـــى الرغم مـــن أن **شيشرون** (106-43 ق.م) كان قد وضـــع إصـــبعه على مشـــاكل الترجمة، لا ســـيما أنه كان يترجم نصوصا فلسفية من الإغريقية التي كانت تختلف عن اليونانية اختلافا كبيرا، فما كان منه إلا أن يتصـــرّف في طرائق الترجمة وهو الخطيب المحنّك العارف بخبايا ومتاهات اللغة والبلاغة. ثم جاء **القديس جيروم** (347-420 م) ليميّز بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة، فكانت هذه بدايات الوقوف عند مشـاكل الترجمة من حيث إنها عملية تواصـل من نوع خاص، عملية حسّاسة وشائكة، وبالتحديد الترجمة الأدبية. فالمترجم إنما يرمي إلى إبلاغ ما يقصده صاحب الخطاب الأصلي حين يشرح للسامع أو القارئ كلاماً في لغة لا يفهمها، فيصـــبح هذا المترجم عنصـــرا جديدا يدخل في عملية التواصـــل أو الإبلاغ كما وضـعها **جاكوبسـون**، حيث يؤدي دور المُرسـل إليه أوّلا، كمُتلقّ للرّسـالة الأصـلية، ثم يصبح بدوره مُرسلا للمتلقّي الذي يصبح متلقّيا لرسالة وصلت إليه عن طريق مُرسلين اثنين في الحقيقة، فالأوّل وضـع أفكارها والثاني أعاد صياغتها بما تتيحه له أدوات النظام اللغوي الذي ينتمي إليه وقواعده، والذي يختلف عن ذلك الذي كُتبت وفقه أول مرة. ولنا أن نخمّن أنها لن تكون مطابقة للأصل مهما بلغت حنكة المترجم وخبرته ورصيده اللغوي والثقافي، وذلك بالنظر إلى انعدام التطابق التام بين اللغات على كافة الأصـــعدة مما يجعل من الترجمة عملية صعبة إن لم تكن مستحيلة في بعض الحالات.

إن ترجمة النصـــوص الأدبية من أصـــعب الترجمات على الإطلاق وأكثرها تعقيدا، فإذا كانت ترجمة النصوص التقنية والعلمية تستهدف نقل المعنى بالدرجة الأولى دون التكلّف في اللغة التي تُنقل بها، فإن النصـــوص الأدبية شـــعرا ونثرا تضـــع المترجم أمام تحدي الشكل أكثر منه أمام تحدّي المعنى، كونها تعتمد على اللّغة أداةً للتّأثير في قارئها، فالكلمة في اللغة الأدبية تتجاوز حدود ومقاييس اللغة المعجمية، وكلما دخلت المفردات والجمل في مرحلة اللاوعي وصلت حدود الإبداع، رغم أن هذا لا حدود له. فالأديب، كما الشاعر "لا يدمّر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مســـتوى أعلى "[2] على حد تعبير **صـــلاح فضـــل**. فماذا إذن عن المترجم؟ كيف بإمكانه أن يتصـــرّف أمام كل هذه المشـــاكل التي يضعها أمامه هذا الكاتب الأدبي بلغته التي أعاد تشكيلها وجدّد فيها حتى يقدّمها لقرائه؟ ما هي "الحيَل" التي تضـمن له إيصـال الأمانة إلى أهلها دون أن تطاله تلك التهمة التي تؤلم المترجم الأدبي traditore traduttore أي "المترجم خـائن خوّان"؟ هل يمكن للمترجم أن يقدّم نصّا يضاهي في جماليته وأثره النص الأصلي؟

ما هو أهم عنصـــر يتعيّن عليه أن يضـــعه نصـــب عينيه وهو يترجم النص الأدبي؟ أهو النص في حد ذاته من حيث الشـــكل؟ المضـــمون؟ المعطيات الثقافية بكل ما تحمله من غرابة وخاصـــيات؟ أهو المتلقّي الذي ينتمي إلى نظام لغوي وثقافي آخر؟ أهو الأثر الذي يحدثه النص في القارئ؟ ما هي الأدبية في النص الروائي؟ وكيف تشـــكّل هذه الأخيرة صـعوبة أمام المترجم الأدبي؟ ما هي أهمية الأسـلوبية المقارنة في ترجمة النص الأدبي؟ وهل يمكن ترجمة "أســـلوب" الكاتب؟ ما الذي يميّز الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عن باقي روايات الوطن العربي؟ وما مدى اهتمام المترجمين الجزائريين والعرب بترجمة الأدب الجزائري إلى اللغة الفرنسية؟

تلك هي أهم التّسـاؤلات التي سـنحاول إيجاد أجوبة عنها في صـفحات هذا الفصـل حتى يتســـنّى لنا الإحاطة بوضـــع الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية و ترجمتها إلى الفرنسية.

---

2 صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص.58.

I-1-2-إشكالية ترجمة النص الرّوائي:

إن عمل المترجم الأدبي لَعَمَلٌ شاقّ على أصعدة شتى، وَوضعه الذي لا يُحسد عليه تحت مجهر الأدباء وأصحاب الأعمال التي يترجمها - وهم ذوو الخبرة- لا يسهّل عليه الأمر البتّـــة ...فهو "خادم لسَيّدين" كما يقول **فرانز روزنزفايغ** Franz Rosensweig الكاتب والقارئ، لغة الانطلاق ولغة الوصول، ثقافة القارئ وثقافة الوصول.

يطالعنا **أنطـــوان برمان** فـــي كتابه الترجمة **والحـــرف أو مـــقام البعد**، *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du Lointain* بعدة أقوال تنمّ عن آراء أصحابها من مشاهير الأدب والشعر حول الترجمة، كلها تلتقي عند نقطة واحدة: التقليل من شأن المترجم وعدم قدرته على الارتقاء إلى مصاف الأدباء الذين ي يترجم أعمالهم، بدءا بـ**سرفانتس** الذي يقول: " يبدو لي أننا خلال ترجمتنا من لغة إلى أخرى (....) نعمل بالضبط مثل ذلك الذي ينظر بالمقلوب إلى زرابي الفلاندر(Flandre) الحائطية. من الممكن رؤية الأشكال، إلا أنها مليئة بالخـــيوط التي تُعتّم عليها، بحيث لا يمكننا التمييز بينها، رغم الثريا الموجودة بالمكان."[3]

و**أندريه جيد** André Gide الذي يقول:

"أقارن المترجم بالمروّض، أو السائس الذي يدّعي حمل حصانه على القيام بحركات لا تتلاءم وطبيعته"[4]

وصولا إلى **فلاديمير نابوكوف** Vladimir Nabokov الذي يحتقر الترجمة في قصيدته:

"ما هي الترجمة؟ إنها شبيهة
برأس شاحبة ومكشّرة لشاعر
موضوع فوق طبق
وبصراخ الببغاء وجعجعة القرد
إنها انتهاك لحرمة الأموات."[5]

---

3 أنطوان برمان، **الترجـــمة والحرف أو مـــقام البعد**، تر. عز الدين الخطابي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة-مركز دراسات الوحدة العربية، 2010، ص.65.

4 نفسه.

5 نفسه.

كل هذه الانتقادات اللّاذعة الموجّهة للتّرجمة والمترجم لها في الحقيقة ما يبرّرها، فهي ليست صادرة عن أيّ كان ولا من العدم، ثمّ أن النص الأدبي ليس من السهل وُلوجُه بمكان، وذلك نظرا لخصائصه اللغوية وكذلك السياقية والثقافية. فالمترجم حين يقوم بترجمة نص أدبي، إنما يكتب نصا آخر مماثلا للنص الأصلي ومختلفا عنه في آن واحد، كما يقول **فولفغونغ إيزر** Wolfgang Iser، فما يميّز النص الأدبي، حسبه، هي تلك "الفراغات" التي يتعيّن على القارئ أن يملأها، وذلك التردّد الذي عليه أن ينهيه.[6]

لمّا ننظر إلى النص الأدبي كـ"موضوع" للترجمة، فإننا حتما سنجده موضوعا معقدا ومتعدد السمات، من حيث الشكل كما من حيث المضمون، ويمتلك النص الأدبي-الروائي بشكل أخص- حسب **فورتوناتو إسرائيل** Fotunato Israël ثلاث مميّزات أساسية هي:

- أنه موضوع لساني،
- أنه موضوع خطابي،
- أنه موضوع جمالي.

مع الإشارة إلى أن هذه المظاهر ليست بالثّابتة، فالموضوع اللساني هو ثمرة لغة في تطور مستمر داخل نظام اجتماعي متحوّل، والموضوع الخطابي يصعب تأطيره وفهمه بما أنه إذا ما رجعنا إلى النظرية التأويلية في الترجمة واعتبرنا الخطاب تعبيرا عن مقصود صاحبه vouloir-dire في سياق وضعية وتواصل معينين. ففهم النص الأدبي ليس بالأمر الهين كونه مصطبغ بعدم الموضوعية ومشروط بمحيط القارئ الزماني والثقافي، وإذا تمكّن هذا القارئ من فهم المعنى الموضوعي للنص الأدبي، فإنه ليس من الضروري حتما أنه سوف يتمكن من فهم مضمونه الموضوعي الضمني للخطاب، وهذا ما عنـــاه **فورتوناتو** بقوله:

« Pareille dissociation est plus difficile à concevoir dans le texte littéraire où le vouloir dire dépend, dans une très large mesure, de la mise en œuvre des

6 انظر Jaleh Kahnamouipour, « La traduction littéraire et les écarts stylistiques », www.ensani.ir/storage/Files/20110215105739-, consulté le 20/02/2018.

ressources langagières […] au point que la forme elle-même participe pleinement à la constitution du sens. »[7]

أي: " إن مثل هذا الفصل (بين الشكل والمضمون) من الصعب تخيّله في النص الأدبي حيث يرتبط المقصود ارتباطا وثيقا باستخدام الموارد اللّغوية [...] ارتباطا يصل إلى درجة أن الشكل بحد ذاته يشارك بشكل كامل في بناء المعنى" (ترجمتنا)

أما عن الجانب الجمالي للنص الأدبي فهو يعتبر أكثر جوانبه تعقيدا وصعوبة، وهو ما يقول عنه **فورتوناتو إسرائيل** بأنه «L'intrusion du scripteur dans le texte»، أي "اقتحام الكاتب للنص" وهو ما يرتبط بما يسمى بـ"أسلوب الكاتب" أي اختياراته التعبيرية التي يتخذها كل كاتب للتعبير عن مقاصده، وهي تختلف من كاتب إلى آخر. وهنا نتساءل: أعَليه أن يُظهر الكاتب ويختفي هو كما يقول **فينوتي**؟ أم أن هناك ما يُجبره على ترك بصمته في كل ترجماته من عوامل ثقافية وأسلوبية -كون المترجم الأدبي "أديبا" نوعا ما بحكم عمله كذلك- له أسلوبه وله اختياراته التقنية التي تمليها عليه خبرته وكذا رصيده اللّغوي وخلفيته الثقافية دون أن ننسى القيود الأخرى لغوية كانت أو ثقافية أو إيديولوجية. هل عليه أن يركّز جلّ اهتمامه على هذا الجانب الجمالي أكثر من الجوانب الأخرى؟ كما يبدو اقتناع **جان روني لادميرال** Jean-René LADMIRAL حين يقول :

« La traduction littéraire, c'est d'abord une question d'esthétique, avant d'être une question d'exactitude philologique. Soit on traduit un texte en tant qu'il est un *monument* (au sens « technique » qu'a le terme dans le discours des historiens et des archéologiques) de la langue source [...] soit on traduit le texte en tant qu'il est une *Œuvre* littéraire (au sens plein du terme). Dans ce cas, la traduction vise à faire exister l'œuvre « importée » sur un mode proprement littéraire et non pas « ethnologique ». »[8]

---

7 انظر Fortunato Israël, « Traduction Littéraire et théorie du sens », In *Etudes Traductologiques, (Tesxtes réunis par Marianne Lederer en hommage à Danica Seleskovitch)*, Paris, Lettres modernes Minard, 1990, p.37.

8 انظر Jean René LADMIRAL, *« La traduction : entre la linguistique et l'esthétique littéraire »*, cité par Tatiana Milliaressi, *De la linguistique à la traductologie*, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p.47.

أي:

" إن الترجمة الأدبية هي مسألة جمالية في المقام الأول، قبل أن تكون مسألة لغوية، فإما أن نترجم النص باعتباره *نصبا تذكاريا* في اللغة المصدر (بالمعنى "التقني" الذي يتداوله المؤرخون وعلماء الآثار) [...] وإما أن نترجم النص باعتباره عملا أدبيا (بكل ما تحمله الكلمة من معنى) وفي هذه الحالة، يكون هدف الترجمة منح حياة للعمل "المستورد" بطريقة أدبية بحتة لا "عرقية" " (ترجمتنا)

إشكالية ترجمة النص الأدبي إذن، والروائي بصفة خاصة، هي إشكالية اختيار اتّجاه وتبني نظرية من قبل المترجم، فإما أن يتّجه نحو مصدر العمل الأدبي فيخدم صاحبه ولغته وثقافته وينقلها قدر الإمكان بلغة أخرى، وإمّا أن يتجه نحو الهدف فيخدم القارئ ولغته وثقافته محدثا تغييرات إن استلزم الأمر ذلك (والحال كذلك حتما)، لكن يتعين عليه اتّخاذ هذا القرار منذ البداية وقبل أن يشرع في عمله التّرجمي، وهذا ما تمليه عليه مميّزات النص الأدبي من "أدبية" و"أسلوب"، وهذا ما سنحاول التطرّق إلى صعوباته في الصفحات المقبلة حتى نفهم المعيقات التي يتصدّى لها مترجم النصوص الأدبية بشكل أوضح.

I-2-1-1 أدبية النص الأدبي :

كثيرا ما نتحدّث عن النصوص الأدبية والنصوص العلمية أو التقنية وما يميّزها عن بعضها، لا ضير إذن في أن نتعرّف أولا على ما تعنيه كلـمة "الأدبية" فنلقي بعض الضوء على ما يصنع النص الأدبي ويكسبه خاصيته الأدبية هذه، انطلاقا من الإجابة عن السؤال : ما المقصود بلغة الأدب؟

إن لغة الأدب ليست كأية لغة أخرى، فهي لغة لا يملك القارئ مغاليقها ولا يستطيع أن يتذوّق لذّتها الكاملة إلاّ بالحضور الكلّي والتركيز، فهي تفرض عليه هيبتها، بل وتملك من السلطة ما تسبي به عقله، سلطة قد تصل أحيانا أوج استبدادها به فتؤدّي إلى تغيير كلّي في طريقة تفكيره في الذات وفي المحيط وفي الغير والعالم!

حينما نتحدث عن "أدبيّة" لغة أو نص معين فالموضوع واضح، لكن عندما ننتقل إلى الحديث عن "نقل" هذه الأدبية إلى لغة أخرى فالأمر يختلف، إنه الاختلاف الأزلي بين دعاة المصدر

ودعاة الهدف، إنها مسألة حوار اللّغات الذي ينشأ من خلال عملية الترجمة هذه، حيث نتساءل هنا عن مدى تحمّل لغةٍ ما المساس بروحها ومنطقيتها وعبقريتها أو جماليتها، إذ هل يمكن الانتقال من نص أدبي إلى نص جديد "يقول" و"يؤدي" ما "قاله" و"أدّاه" صاحب النص الأصلي بلغته الأصلية؟ إن هذه النتيجة لا يؤمل الوصول إليها سوى بتضافر جهود عاملين اثنين لكلّ منهما تجربة عمل داخل لغته يكون اكتسبها من خلال تكوين طويل في مجالين اثنين: "القراءة" و"الكتابة". فالترجمة الأدبية مهنة قائمة بحد ذاتها، وإذا كانت الموهبة شرطا أساسيا لولوج هذا المجال، فإن المهارة والبراعة هما ما يمكن ويجب اكتسابهما وبناؤهما على أسس موضوعية حتى يأمل مترجم النص الأدبي النجاح في عمله.

ولكن قبل الحديث عن "أدبية الترجمة الأدبية"، لا بد أن نتحدّث عن ماهية "الأدبية" عامة في أي نص، ثم نتطرّق فيما بعد إلى إمكانية وطرق نقلها - إن أمكن ذلك – من لغة إلى أخرى.

إن طرح موضوع "الأدبية" هو عبارة عن إعادة صياغة عصرية للسؤال السقراطي والأفلاطوني القديم: "ما هو الأدب؟"، والبحث عن هذا الجوهر إنما هو إرادة لتسليط الضوء على خطابٍ "ما وراء أدبي" Métalittéraire أملاً في الوصول أخيرا إلى المعنى الحقيقي للأعمال الأدبية ووظيفتها. إن هناك في الحقيقة تردّدا كبيرا حول تعريف مصطلح "الأدبية" Littérarité من قبل أهل الأدب، وهو تردّد يختلف حسب الاتجاهات والمدارس الأدبية.

نجد في **القاموس اللساني** *Dictionnaire linguistique* لـ**جورج مونان** Georges Mounin التعريف الذي وضعه **فيتال غادبوا** Vital GADBOIS لمصطلح Littérarité كالآتي:

≪*Littérarité* : Objet d'une hypothétique science de la littérature, elle se définit par la structure et la fonction propre au discours littéraire, ce qui implique la définition d'une non-littérarité. La littérarité serait à la littérature ce que la langue est à la parole chez Saussure, c'est-à-dire ce que toutes les œuvres de la littérature ont en commun, dans l'abstrait, comme système. ≫[9]

أي: " الأدبية هي موضوع علم أدبي مُفترض، تُعَرَّف ببنية الخطاب الأدبي ووظيفته، وهو ما ينتج عنه تعريف اللّاأدبية. يمكن إذن أن تُمثّل الأدبية بالنسبة للأدب ما يُمثّله اللّسان بالنسبة

9 انظر Mounin Georges, *Dictionnaire de la Linguistique*, Paris, PUF , 1974, pp.205-206.

للكلام عند **ديسوسير**، بمعنى كل العناصر التي تشترك فيها كل الأعمال الأدبية بالمفهوم المجرّد، كنظام."(ترجمتنا)

ونلاحظ هنا استخدام كلمة "افتراضي" « hypothétique » وكـذا استـعمال صـيغة الشرط « le conditionnel » في فعل « serait » ، وهذا ما يؤكّد هذا التردّد حول إيجاد تعريف وافٍ ومحدّد لهذا المفهوم.

لقد سعى عديد المُنظّرين إلى التعمّق في تحديد مفهوم «الأدبية"، وذلك بتحديد مميّزات النص الأدبيّ، دون الوصول إلى نتيجة يتّفقون عليها، وانقسموا بذلك إلى تيّارين اثنين:

• أولهما انتهج مقاربة شكلية، حيث تكمن الأدبية في النص بحد ذاته، من حيث كثافة أوجه البلاغة المستعملة، وإيقاع الجمل وما إلى ذلك، وهو بذلك يبتعد عن المحتوى أو الموضوع الذي يتناوله النص ويعتمد كلّيا على الشكل.

• وثانيهما انتهج مقاربة ذاتية تعتمد على الحكم القيمي الذي يختلف حسب الزمان والمكان ويظهر هذا الحكم من خلال المتعة التي تجلبها القراءة، فالأدبية هنا هي وضع « statut» أو "مَرْكز" أو "وضع" يُمنح للأعمال الأدبية.

إن الحديث عن "الأدبية" يقودنا إلى الحديث عن الشكلانيين الروس وعن **رومان جاكوبسون** Roman Jakobson لا محالة، كون هذا الأخير أول من أثار موضوع الأدبية في الأدب، حيث أدخل هذا المصطلح (literaturnost) بالرّوسية، خلال محاضرة سنة 1919 تم نشرها في 1921، وقد عرّف الأدبية بأنها "ما يجعل عملا ما عملا أدبيا"[10]

تعتبر الشكلانية الروسية الممهّد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا، ولاسيما في **فرنسا**، وقد ظهرت هذه الجماعة كردّ فعل لانتشار الدراسات الماركسية في **روسيا**، وخاصة في مجال الأدب والفن، وقد نشطت هذه المدرسة في المطلع الأول من القرن العشرين، وعرفت اضمحلالها في أواخر سنوات الثلاثين (1915-1930)، ومن أهم ممثليها الروس: **يوري تينيانوف** Iouri Nikolaïevitch Tynianov، و**بوريس إيخنباوم** Boris Eichenbaum، و**فلاديمير بروب** Vladimir Iakovlevitch Propp، و**ميخائيل باختين** Mikaïl Bakhtine ،

10 انظر Thomas Aaron, *Littérature et littérarité, un essai de mise au point* , France, Presses Universitaires de Franche –Comté, 1984, p.8.

و**أوسيب بريك** Ossip Brik، و**كريكوري فينوكور** Grigoryi Vinokour... وكذلك **جاكبسون** الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية، كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية، ولاسيما نظريته المتعلقة بوظائف اللغة، والتوازي، والقيمة المهيمنة...

كانت الشكلانية الروسية تنبذ الرأسمالية، ولا تعترف إلا بالاشتراكية العلمية التي تعود، في جذورها إلى كتابات **كارل ماركس**، و**هيجل**، و**أنجلز**، و**جورج لوكاتش**، وغيرهم من المنظرين الجدليّين، وقد تحقق النجاح لهذه الشكلانية بعد اطلاع الأوروبيين عليها، ولاسيما الفرنسيين منهم، وذلك سنة 1960م، فطوّروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، انطلاقا من مبادئها الفكرية في مجال اللسانيات والسيميوطيقا ونقد الأدب، كما نرى ذلك عند كثير من الدارسين الأوروبيين، منهم: **رولان بارث** Roland Barthes، و**كلود ليفي ستروس** Claude Lévi Strauss، و**جيرار جنيت** Gérard Genette ، و**جوليان كريماص** Algirdas Julien Greimas، و**فيليب هامون** Philippe Hamon، و**أمبرتو إيكو** Umberto Eco، و**جوليا كريستيفا** Julia Kristeva ، علاوة على اللسانيين أمثال: **أندري مارتيني** André Martinet، و**لوي هلمسليف** Louis Hjelmslev، وغيرهم... ولقد ارتكزت الشكلانية على مبدأين أساسيين هما:

- إن موضوع الأدب هو **الأدبية** أي: التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة.

- دراسة الشكل قصد فهم المضمون، أي: شكلنة المضمون ورفض ثنائية الشكل والمضمون التي يعتبرونها مبتذلة.[11]

لكن ما يُعتب على الشكلانيين هو حصر "الأدبية" في مجرّد علامات شكلية يمكن إيجادها في أي عمل أدبي، على عكس اللغة العادية أو العلمية.

أما البِنيَوِيُّون structuralistes، فهم يميّزون بين اللغة العادية أو العلمية التي تنتمي إلى مجال المعنى أو **الدلالة** «dénotation» واللّغة الأدبية التي تنتمي إلى مجال **التضمين** «connotation»، وفي هذه الحالة الأخيرة، تترك الرسالة التي يتضمنها النص الآفاق مفتوحة

11 جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، الموقع: www.alukah.net، تاريخ الزيارة: 2018/03/09، 10سا:30د.

للتّأويلات ولا تكتفي بالإخبار فحسب، فهم يحاولون دمج الشكل في المضمون، الدّالّ في المدلول، لأن الدّالّ الواحد يمكنه أن ينتج مدلولات مختلفة، لشخصين أو متلقّيين اثنين، مختلفين حسب التجارب الفردية، وعليه، يصير النص واحدا والقراءات متعدّدة.

إذن، ما الذي يسمح لنا باعتبار نصّ ما نصّا أدبيا؟

حسب **ميشال ريفاتير** Michel Riffaterre، فإن الأدبية في النص تُقاس بمدى تميّزه عن النصوص الأخرى، يقول:

« Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérarité. »[12]

أي:

"إن النص يكون دائما فريدا من نوعه، ويبدو لي أن هذا التفرّد هو أبسط تعريف يمكن أن نعطيه للأدبية." (ترجمتنا)

وهو يعتقد، عكس الهرمينوطيقيين الذين يربطون أدبية النص بأسلوب كاتبه، أن الأسلوب لا يرتبط بالكاتب، بل بالنص نفسه، يقول:

« Le *style* fonctionne comme le programme d'un ordinateur, pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de *style*, et qu'on a longtemps confondu avec l'individu hypothétique appelé auteur : en fait, le *style* c'est le texte même. »[13]

أي:

" يعمل **الأسلوب** كبرنامج الحاسوب كي يجعلنا نعيش تجربة النص المتميّز الفريد، هذا التميّز والتفرّد الذي يُدعى بـ**الأسلوب**، والذي لطالما تم خلطه بهذا الشخص المفترض المدعو صاحب النص: في الحقيقة، الأسلوب هو نفسه النص." (ترجمتنا)

وهذا ما يفرز المعادلات التالية التي تعبّر عن موقف **ريفاتير**:

---

12 الموقع: http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-signifiance.asp، تاريخ الزيارة: 1018/03/11، 9سا:33د.

13 الموقع: http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-signifiance.asp، تاريخ الزيارة: 1018/03/11، 9سا:50د.

النص = التفرّد = الأسلوب = **الأدبية**

أدبية النص هي إذن "ما" يجعل نصا ما نصا أدبيا، وهذا الذي أطلق عليه **جاكبسون** "ما" هو الذي لم يتفق عليه الجميع، واختلفت تعريفاته حسب الاتجاهات والنزعات، فهناك من يرى في الخروج عن القواعد النحوية (agrammaticalité) "أدبيّةً"، مثل **ريفاتير** نفسه في نظريته السيميائية، التي تتلخّص في أن عملية التواصل الحاصلة بين القارئ والنص ليست نفسها عملية التواصل التي تُسمّى بـ"العادية"، فلقاء القارئ بالنص الأدبي هو تلك التجربة الفريدة المميّزة التي يُعدّ الأسلوبُ لازِمتَها الأولى، وهذا الأخير يتجلّى للقارئ بوجود ما سمّاه بـ « agrammaticalités » أي "الخروج عن قواعد اللغة"، تلك العناصر التي "تشوّش" القواعد النحوية في النص، وهذه الفكرة هي صميم نظرية **ريفاتير** الذي يضرب لها مثلا بالبيت الشعري الشهير في قصيدة **بول ايلوار** Paul Eluard:

« La Terre est bleue comme une orange »

أي: "الأرض زرقاء مثل البرتقالة"

فالقارئ لهذا البيت يراه غير مقبول لأول وهلة، بل عبثياّ «absurde»، فما العلاقة بين اللون الأزرق وحبة البرتقال؟ لكن هذه الاستعارة سرعان ما تفرض شرعيّتها وتفتح بابا عريض المصراعين لمن يتأمّلها ويتذوّق كل المعاني الثرية التي تحملها، فالكرة الأرضية وحبة البرتقال تشترك كلتاهما في شكلهما الكروي، واللون الأزرق يرتبط بلون الماء الذي يغطي سطح الأرض بنسبة طاغية، أما اللّون البرتقالي فهو لون أشعة الشمس التي تضيئها، فهي في الأخير كما وصفها الشاعر تعطينا صورة فاكهة فاتنة مليئة بالحياة تمثّلت في حبة البرتقال، وهذا الخروج عن المعتاد هو الذي جعل من هذه الجملة البسيطة "أدبا".

نلاحظ من كل ما سبق أن الأدبية التي تجعل من نص ما نصا أدبيا ترتبط رباطا وثيقا بالأسلوب، ولا بد لنا من التوقف قليلا عند هذا المفهوم حتى يتسنى لنا المرور بعدها إلى إشكالية ترجمته، فما هو الأسلوب في العمل الأدبـــي؟ وهل يمكن نقله خلال عملية الترجمة؟

I-2-1-2- الأسلوب في النص الأدبي :

تمثّل اللّغة مع الأفكار ثنائيا يمكن أن نشبّهه باللّبنات التي تُبنى بها العمارة، يربطهما الأسلوب كأنه التصميم الذي يضعه المهندس لإخراج شكل عمارة الفكر التي تبنيها الكلمات، فكما أن هناك عدة تصميمات للأبنية، هناك عدة طرق وأساليب للتعبير عن الأفكار، فاللّغة وعاء الذات، كما يقول **هايدغر**، و"الأسلوب هو الرّجل"... « Le style c'est l'homme » ، كما صرّح **جورج بوفون** Georges-Louis Leclerc de Buffon(1707-1788) في خطاب ألقاه في الأكاديمية الفرنسية سنة 1753، موضّحا مفهومه للأسلوب، القائل إن الكاتب الجيد ليس ذلك الذي ينسج كلمات بل ذلك الذي ينسج أفكارا[14]، وتعبّر هذه العبارة على صغرها بدقّة عما يمكن أن يُقصد بالأسلوب.

ما هو الأسلوب إذن؟

إذا رجعنا إلى تعريف كلمة **الأسلوب** في اللّغة، وجدنا **ابن منظور** يعرّفها في المادة (س.ل.ب) كالآتي:

"ويُقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يُقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضمّ: الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه"[15] ، أما **الفيروزآبادي** فيعرّف الأسلوب بـأنه " الطريق، وعنق الأسد، والشّموخ في الأنف"[16]

وأمّا إذا رجعنا إلى **المنجد الوسيط** وجدناه يعرّفه كالآتي:

" أسلوب: ج.أساليب: طريقة ونمط "أسلوب عيش" //طريقة ومذهب"أسلوب في معالجة مشكلة"//شكل، نظام، نهج "أسلوب حكم"//طريقة علمية، نهج"الأساليب الحديثة للتربية" // طريقة تعبير خاصة بشخص، طريقته في كتابته: "لكل أديب **أسلوبه** الخاص في الكتابة"[17]

14 الموقع:https://leiloushine.wordpress.com ، تاريخ الزيارة: 2018/03/26، 19 سا: 01د.
15 الموقع: http://wiki.dorar-aliraq.net/lisan-alarab/ ، تاريخ الزيارة: 2018/03/26، 20سا: 49د.
16 مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، الجزائر، دار الهدى، 2011، ص.129.
17 انطوان نعمه وآخرون، **المنجد الوسيط في العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق، 2003، ص.507.

وقد اشتغل العرب بمسألة الأسلوب وكانت لهم فيه آراء منذ القدم، إذ يفرّق **ابن خلدون** في الكلام بين الشكل والمضمون، فيرى أن الكلام هو شكل، وسمّاه "الأسلوب"، ومضمون ويُقصد به العلوم التي يتوسّل بها المبدع في القول أي النحو، والبلاغة والعروض. كما يفرّق بين ملكة الأسلوب وملكة اللسان (اللّغة) وباقي العلوم الأخرى المساعدة في المضمون الشعري، ويجعلها عناصر أخرى متفاعلة في الإبداع الأدبي، ويوضّح دور ملكة الأسلوب في ضبط تلك العلوم وانتقاء المراد منها، من أجل توليد الدلالة وبناء معنى النص، فهو يبني مفهومه للأسلوب على أسس تلك العلوم، يقول:

"ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة (يقصد صناعة الشعر) وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيها التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى، الذي هو وظيفته الإعراب ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية."[18]

إذن فالأسلوب لدى **ابن خلدون** هو المنوال، ويؤكّد أن استعمال كل واحد للّغة هو الذي يصنع الفرق، يقول:

"اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل، فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ليكثر استعماله وجريه على لسانه حتى تستقر له الملكة [...] فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلّف صناعة في تأليفها، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه وهو بمثابة القوالب للمعاني، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهـــب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه، وتختلف الجودة في الأوانـــي المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة فـي نفسها وإنما الجاهل

18 عبد الرحمن بن خلدون، المرجع السابق، ص.569.

بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذ حــاول العـــبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه."[19]

وكما أن ابن **خلدون** وضّح مفهوم الأسلوب في **مقدّمته**، فإنه يضع نظريته الخاصة في كيفية تنمية ملكة الأسلوب لدى المبدع، إذ يقول إنها ملكة تنمّى بالحفظ والاقتداء بالأوّلين شعرا ونثرا من أجل الإلمام بقواعد وقوانين تلك الصناعة حتى يتسنى للمبدع بعد ذلك نحت أسلوبه الخاص، يقول: "لا بد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلّم اللّسان العربي، وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ، فمن كان محفوظه من أشعار العرب الإسلاميين شعر حبيب أو العتابي أو ابن المعتز [...] أو رسائل ابن المقفّع أو سهل بن هارون أو ابن الزيات أو البديع أو الصابئ تكون ملكته أجود وأعلى مقاما ورتبة في البلاغة ممن يحفظ أشعار المتأخّرين مثل شعر ابن سهل أو ابن النبيه [...] لنزول طبقة هؤلاء عن أولئك [...] على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدهما، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأن الطبع إنما ينسج على منوالها وتنمو قوى الملكة."[20]

خلاصة القول هنا أن **ابن خلدون** جعل من الأسلوب صورة ذهنية خاصة بكل مبدع على حدة، صورة تقوم على انتقاء الأساليب البلاغية وتعيد تركيبها على مستوى الخيال تركيبا خاصا، ويمكن تنمية هذه الملكة من خلال الحفظ كمّا وكيفا، وكلّما كان الحفظ كثيرا كان الأسلوب جيدا، شريطة نسيان المحفوظ ونحت أسلوب جديد خاص بعيدا عن التقليد والاتّباع، كما يرى أن الأسلوب هو جانب الطبع في شخصية المبدع، ولا تكتمــل هذه الشخصية سوى بشحذ القوانين البلاغية لنمو ملكة الأسلوب، وهذا ما قصده **الجاحظ** بقوله إن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ.

وقد ألمح **عبد القاهر الجرجاني** إلى الأسلوب في نظرية النظم، فالنّظم عنده هو الأسلوب، حيث إن الألفاظ عنده لا تفيد حتى تؤلّف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، إذ يقول: " إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث

19 عبد الرحمن بن خلدون، المرجع السابق ، صص. 577-578.
20 نفسه، ص.578.

هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللّفظة ما قبلها أو ما أشبه، إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر."[21]

أما في الغرب، فينظر **ليو سبيتزر** Léo Spitzer (1887-1960) إلى الأسلوب من زاوية الاختلاف، أوالخروج عن القاعدة، إذ يعرّفه بأنه "الانزياح أو العدول عن المعيار السائد في فترة زمنية محددة" ويركّز على صاحب النص في انطباعه الشخصي وكذا النفسي إذ يغرق في تحليله في الجوانب النفسية الخاصة بالكاتب نفسه. وهو الأمر الذي يعتبر إضافة إلى ما ذهب إليه قبله **شارل بالي** Charles Bally (1865-1947) الذي يعتبر من المؤسسين الأوائل لـــ**علم الأسلوب** La stylistique بكتابه *Traité de stylistique française* سنة 1909 حيث تدرس الأسلوبية حسبه وقائع التعبير اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية. أما **رولان بارت**، فقد وضع فاصلا بين اللغة والأسلوب في كتابه **الدرجة صفرمن الكتابة** *Le degré zéro de l'écriture* مشيرا فيه إلى أن الأسلوب بمثابة "الشعاع الذي لا يمكن القبض عليه"، فيما ركّزت بحوث **تودوروف** على الشعرية والخاصية الجمالية في النص الأدبي، وهو يقسم الأسلوبية إلى منهجين: منهج **بالي** ومنهج **سبيتزر**، في حين اعتبر **جاكوبسون** الأسلوب مقوّما أساسا في الوظيفة التي أسماها بالـ"الشعرية" في الخطاب الأدبي.[21]

يمكننا، استنادا إلى كل ما تقدّم، أن نستنتج أن الأسلوب هو مؤسسة خاصة تستمدّ وجودها من خرق نظام اللغة، وأنّه يقوم على المباعدة بين وجهيّ العلاقة بين الدال والمدلول، ومن ثمة إحداث فجوة بينهما وإدخال الخلل في العلاقة بينهما؛ وأن الأسلوب يجسّد الذات المتكلّمة العاملة باللّغة وفي اللّغة، وأنه في جدلية أخذ وعطاء بينه وبين اللغة من ناحية، وبين أسلوب كاتب معين أو كُتّاب من ناحية أخرى، حيث إنه لا توجد قطيعة تامّة بين اللّغة والأسلوب، فهذا الأخير يتغذّى من نتاج اللّغة الجماعي ويأخذ من الأساليب الأخرى ويعطيها.

بعبارة أخرى، الأسلوب هو الاختلاف، أسلوب الكاتب هو الذي يجعلك تتعرّف على كتاباته لمّا تقرأها، هو الذي يشعرك بكيانه المستقلّ يحاورك ونبرته وصوته بين سطورها، الأسلوب

---

21 محمدالأمين شيخة، "الأسلوبـــية بين النظرية والتطبيق"(المدونة الأكاديمية الأدب والنقد)، الموقـع: dr-cheikha.blogspot.com/2011/05/blog-post.html ، تاريخ الزيارة: 2018/04/01، 22سا: 30د.

هو روح الكاتب تتلبّس لغته وتفيض وتتجلّى من خلال ما يكتب. فيمكن للقارئ مثلا أن يتعرّف على أسلوب **عباس محمود العقّاد** من أوّل فقرة يقرأها، فهو أشبه ببناء هندسي فخم، ضخم، مليء بالدهاليز والأغوار، يبهر من يراه، وإذا دخله يتوه في ممراته الطويلة، ويتخبط في روعة ألفاظه وحدة تراكيبه ويشقى ويتعب تفكيره كي يبلغ مقاصده البعيدة. ولكن للعقاد عذره في أسلوبه الصعب هذا، فهو مفكّر عميق يميل إلى التحليل والتقسيم والبحث في أدقّ التفاصيل وما أسلوبه إلا وسيلة يلجأ فيه إلى أدوات خاصة من الألفاظ حتى يبلغ هذه الأعماق ويصل إلى هذه التفاصيل تماما كما يستعين أي باحث بالمجهر ليرى بوضوح الكائنات الدقيقة. وهو في ذلك يشبه إلى حدّ ما أسلوب **غوستاف فلوبير** Gustave flaubert الذي قال عنه **ألكسندر دوماس** Alexandre DUMAS أنه "عملاق كان يقطع أشجار غابة كاملة ليصنـع علبة ":

« Flaubert ? …C'est un géant qui abattait une forêt pour faire une boite… »[22]

ذلك لما عُرف عنه في الأوساط الأدبية من كتابة ومراجعة ومسوّدات كان يشطب فيها جملا وفقرات ويعيد النظر فيها آلاف المرّات حتى يرضى عمّا يكتب، بل وكان يصل به "هوس المثالية" إلى أن يختلي في غرفة فارغة يسمّيها «le gueuloir» أي "غرفة الصراخ" يقرأ فيها ما يكتبه بصوت عال حتى يسمع ويجرّب موسيقى ووزن كتاباته، وكأنّها الشعر، حتى يضمن أنها تروق لأذن قرّائه !

إذن فعلا، فالأسلوب هو الرجل، كما قال **بوفون**، وبما أن هذا "الرجل" يكتب ما يكتبه بخلفية ثقافية وبأدوات لغوية خاصة ليس بلغته فحسب بل بشخصه أيضا، وأن المترجم ينتمي إلى ثقافة مختلفة ويمتلك أدوات لغوية مختلفة، فإنه من الصعب جدّا ، وأحيانا من المستحيل أن يُخرج نصا بنفس أسلوب صاحب النص الأصل. فبأي أسلوب سوف يصل النص إلى القارئ الهدف إذن؟ هل يمكن للقارئ العربي مثلا أن يدّعي أنه قرأ **لدوستيوفكي** و**تولستوي** و**بوشكين** بعد أن طالع كتاباتهم مترجمة بقلم **سامي الدروبي**؟ وهل يمكن للقارئ الإنجليزي أن يدّعي أنه قرأ **نجيب محفوظ** مترجما بقلم **روجر آلان** Roger Allen ؟ بل وهل لنا أن نقول بأننا تذوّقنا

22 انظر Philippe Jousset, « Note subjective sur le style Flaubertien », https://journals.openedition.org/flaubert/2565 , consulté le 06/04/2018, 90h :22.

روعة أسلوب **كاتب ياسين** في خالدته **نجمة** إذا ما قرأناها مترجمة بقلم **السعيد بوطاجين** أو **ملكة أبيض** ؟ والأمثلة عديدة لا تعدّ ولا تحصى.

إن النص الأدبي المترجم يكون مختلفا لا محالة عن الأصل، حتى لو حاول المترجم تقليد الأصل، وها هو المترجم **جميل العابد** الذي أبدع بترجمته لـ**جبران خليل جبران** في رائعته **النبي** لتصل عدد طبعاتها إلى سبع طبعات في الأوساط العربية يعترف بلسانه حين وُجّه إليه السؤال: "في الترجمة بوصفها عملا إبداعيا، هل يمكن أن يكون النص- حقا- مخلصا للأصل؟" ليجيب: "الإخلاص للأصل هدف المترجم الأول، أو هكذا يجب أن يكون، وهو هدف مهني أخلاقي معاً يتمسك ويتشبث به مترجمون ويغفله آخرون. «النبي» كتاب صغير يضم بين دفتيه كلّ كبير. مساحته الإنسان وحقائق الحياة ومداه الكون [...] ذلك فإن من يتصدّى لترجمة كتاب بحجم «النبي» لا بد أن يحرص على أن يكون مخلصاً للأصل. من لا يخلص لنبيّ جبران الأصل يخون البشرية جمعاء . في أي ترجمة تُتاح للمترجم فرصة أن يكون مؤلفاً ثانياً للنص الأصل، فالترجمة بطبيعتها اللغوية فعل تأليف أيضاً يقدر عليه المترجم عندما يكون درَجَ على التفكير باللغتين، اللغة المصدر واللغة الهدف، عندما يكون اعتاد على أن يحلم بهما، وإذ ذاك يكتب بواحدة بينما يعيش في الثانية، فلا تضيع منه شاردة."[23] وعن المسافة بين المؤلف والمترجم، المسافة بين لغتين، وذلك الخيط الرفيع بين أن تكون مترجما وأن تكون منتجا للنص، يقول **العابد**: "المترجم يكتب نص المؤلف بلغته الخاصة فكأنه يعيد كتابته. وقد يتفوق المترجم على المؤلف في حالات خاصة، فالمسافة بين المؤلف والمترجم يحددها نجاح المترجم أو فشله في الاقتراب من النص الأصل ومدى اقترابه منه أو ابتعاده عنه. يتفوق المترجم على المؤلف هنا وهناك، وأحياناً في النص كله إذا ما ملك ناصية اللغة الهدف بالسليقة أكثر من المؤلف، وإذا ما تمتع ببصيرة لغوية جمالية ثاقبة أكثر من المؤلف. كيف لا والمؤلف إنسان كالمترجم ولكل منهما قوته وإبداعاته الخاصة به مثلما له عثراته ونقاط ضعفه. ليس هناك أي مؤلف وليس هناك أي مترجم يملك كنوز الإبداع كله. يتكئ المترجم على رؤى وأفكار وحبكة المؤلف فلا يبقى

23 الموقع: www.alquds.co.uk/?p=806071، تاريخ الزيارة: 2018/05/19، 04سا: 31د.

أمامه ما يشتغل عليه بتفرغ سوى اللغة بكل بديعها الكامن فيها. يسرق المترجم المحتوى ويصوغ له إطاراً مختلفاً أكثر ألقاً وجاذبية. يحق لكل مترجم، بل من واجبه أن يضع التفوق على المؤلف هدفاً له. هكذا يلد الإبداع إبداعاً. هكذا يتكاثر الجمال كما يتكاثر الإنسان. هكذا يثبت المترجم جدارته. اللغة كائن بروح، وهي لا تقل أهمية عن الفكر. واللغات أرواح تعكس ثقافات الشعوب. عندما يكتب المترجم بلغته الخاصة فإنه يعكس ثقافة شعب بأكمله وروح أمة بأكملها. يكتب بقلمه وروحه. وإذ يكتب يضفي على النص من روحه كما من لغته ما يعمقه ويغنيه على نحو لا يستطيع هو ذاته تفسيره."[24]

لم نجد خيرا من هذه الكلمات تعبيرا عن نقل أسلوب الكاتب الأديب من قبل المترجم الأدبي الذي يصبح كاتبا-رغما عنه- لنص ينقله إلى لغة أخرى، فيبث فيه من روحه ويترك فيه بصماته الأسلوبية التي تمليها اللغة والتقنيات التعبيرية والترجمية للمترجم على حد سواء. أمام كل هذه المعطيات، يحق لنا أن نتساءل: كيف يكون النص المُنتج إذن؟ هل هو للكاتب الأصلي بصفة كلية أم أن بعضا منه ضاع أثناء نقله من لغته إلى لغة القارئ؟ كيف يكون شكل النص الذي يصل إلى القارئ بعد ترجمته؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الصفحات القادمة.

I-2-1-3- النص المترجم بين أسلوب المؤلّف وأسلوب المترجم :

لا يمكن أن يختلف اثنان على أن الترجمة تتمثل في إعادة إنشاء نص بلغة مختلفة عن لغة النص الأصل، بكل ما يترتب على تلك العملية من تراكيب جديدة خاضعة لقواعد اللغة المستقبلة، وتقنيات تعبيرية مختلفة عن تقنيات تعبير لغة نص الانطلاق. وبالتالي، يمكننا اعتبار أن المترجم من خلال عملية الترجمة "يعيد خلق" النص من جديد، ويمنحه حياة أخرى

24 الموقع: www.alquds.co.uk/?p=806071، تاريخ الزيارة: 2018/05/19، 04سا: 31د.

في لغة أخرى، فهل بهذا يصبح مترجم النص الأدبي مؤلّفا له؟ أم أنه يجب عليه اتّباع خطوات الكاتب و"يقلّده" حتّى في أسلوبه؟ هل يجب على المترجم الأدبي أن يدخل أساليب تعبيرية جديدة حتّى يكون أمينا في نقل أسلوب الكاتب أم أن ذلك يعتبر أمرا مستحيلا؟ هل للتّرجمة أدبيّتها كما للنص الأصلي أدبيّته بحكم اختلاف اللّغات وعبقريّتها؟

يقول **فاليري لاربو** Valery Larbaud:

« Voilà un poème, un livre entier que le traducteur aime, qu'il a lu vingt fois avec délice et dont sa pensée s'est nourrie ; et ce poème, ce livre, ne sont pour son ami […] que du noir sur du blanc […] « Attendez un peu » dit le traducteur, et il se met au travail. Et voici que sous sa baguette magique […] ce qui n'était qu'une triste et grise matière imprimée, illisible, imprononçable, dépourvue de toute signification pour son ami, devient une parole vivante, une pensée articulée, un nouveau texte tout chargé du sens et de l'intuition qui demeuraient si profondément cachés[…] maintenant votre ami peut lire ce poème, ce livre que vous aimez : ce n'est plus lettre close pour lui ; il en prend connaissance, et c'est vous qui avez brisé les sceaux, c'est vous qui lui faites visiter ce palais, qui l'accompagnez dans tous les détours et les coins les plus charmants de cette ville étrangère que, sans vous, il n'aurait probablement jamais visitée. »[25]

أي :

"إليكم قصيدة أو كتاب كامل يحبّه المترجم، وقد استمتع بقراءته مرات ومرات إلى أن تشبّع به فكره، ولكن هذه القصيدة أو هذا الكتاب لا يمثّلان لصديقه **[…]**سوى حبرا على ورق**[…]** فيقول المترجم: **"تمهّل قليلا"**، ويشرع في العمل. وفجأة يتحوّل النص تحت عصاه السحرية من مجرّد مادة كئيبة مطبوعة على ورق، يتعذّر قراءتها أو النطق بكلماتها ولا تحمل أي معنى في نظر صديقه إلى كلمات مفعمة بالحياة وفكر منتظم، تتحول إلى نص جديد محمّل

25 انظر Torres Marie-Hélène Catherine, « Parlons du traducteur :rôle et profil », *Traduire*, https://journals.openedition.org/traduire/479?lang=en,consultéle :30/05/2018, 12h :04.

بالمعنى والحدس اللذين كانا يختفيان في الأعماق[...] يمكن لصديقك الآن أن يقرأ ذلك الشعر أو ذلك الكتاب الذي تحبّه أنت: لم يعد نصاً مغلقاً بالنسبة إليه؛ سوف يتعرّف عليه والفضل في ذلك يعود إليك، فأنت من كسر الأقفال وأنت من أخذ بيده لزيارة هذا القصر ومن رافقه في جولته عبر دهاليز هذه المدينة الغريبة وأماكنها الساحرة، والأكيد هو أنه لم يكن ليتسنى له ذلك من دونك."(ترجمتنا)

نفهم من كلام **لاربو** أنّه يمنح المترجم حرية التصرّف في نقل العمل الأدبي الذي يكون قد فهمه وتشرّب معانيه وأحاسيسه واصفا إياه بالساحر الذي يحوّل مادة جامدة (نص الانطلاق) إلى مادة حية (نص الوصول)، وهو بالتالي صاحب الفضل في فتح مغاليق النص الأجنبي للقرّاء، فمن ذا الذي سوف يحاسبه على الجودة والأمانة؟ في نهاية الأمر، هل يهتم القارئ بمحتوى القصة وأحداثها أم بالأسلوب الذي جاءت به؟ وبما أن المترجم هو الذي تقع على عاتقه هذه المسؤولية، فعليه أن يختار بين أمرين: إمّا أن يحافظ على التّقليد ويصبح ظلا ملتصقا بكاتب النص في تعابيره فيملأ نصه المترجم بالعبارات المنسوخة calques والجديدة néologismes، وإما أن يكسر التقليد ويتصرّف بما تتيحه له مختلف الأساليب والاستراتيجيات في الترجمة لينتج نصا جديدا بحلة جديدة وهو بذلك يكون إما قام بتغريب dépaysement النص أو بتوطينه domestication، أو كما أطلق على ذلك صاحب هذه النظرية **لورانس فينوتي** Lawrence Venuti بالانجليزية domestication and foreignization، وهو على غرار **أنطوان برمان** يدعو إلى الدور الفعّال الذي يؤدّيه المترجم أثناء العملية الترجمية التي لا يكون فيها "شفّافا" بل يجب أن تظهر بصمته في نص الوصول.

إن المترجم للنّص الأدبي إنما هو القارئ الأول له، ذلك القارئ الذي يقع على عاتقه فهم النص بأقصى قدر من الموضوعية ويتعمّق فيه قدر المستطاع لسبر أغواره، كون اللغة الأدبية كما أسلفنا الذكر في الفصول السابقة ليست كاللغة العادية، فهي لغة تكسر قواعد اللغة العادية ومعاييرها وتخالفها حتى تخلق معان جديدة وضمنية وظلالا للكلمات تكمن وراء الكلمات والتعابير، يصعب لمسها والوصول إليها، كما يمكن أن تختلف معانيها باختلاف متلقيها. وهذا

ما يدعونا إلى الحديث عن عامل الأثر الذي يفرض نفسه أمام المترجم الأدبي، وهو الذي يعبّر عنه **ميشونيك** بـ:"ما لا تقوله الكلمات، لكن ما تفعله."

« Ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. »[26]

الترجمة الناجحة إذن هي تلك التي تحدث في القارئ الأثر نفسه الذي أحدثه النص الأصلي في متلقيه، لكن كيف يتأتّى للمترجم ذلك وهو الذي يجد نفسه دائما تحت مطرقة الكاتب وأسلوبه وسندان القارئ وثقافته؟ هذا إن افترضنا جدلا أنه تجاوز المرحلة الأولى من الترجمة وهي فهم معنى النص الذي قصده الكاتب حين كتبه، فالنص الأدبي بمجرّد كتابته يخرج من يديّ الكاتب ويُوضع بين أيدي القراء يفهمه كل منهم حسبما يتوفّر لديه من رصيد لغوي وفكري وثقافي، كما يقول **بول فاليري** Paul Valéry:

« Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens. »[27]

أي:

" ليس ثمة معنى حقيقيا للنص، ولا سلطة للكاتب عليه، حيث مهما كان مقصوده، فقد كتب ما كتبه. فالنص مثله مثل أي جهاز، بمجرّد أن يُنشر يمكن لكل واحد أن يستخدمه كيفما شاء حسبما تتيحه إمكاناته."(ترجمتنا)

وهذا ما يلتقي مع فكرة "موت الكاتب" لـ**بارث**، فالمترجم سواء إن شاء أم أبى، يجد نفسه مسؤولا أمام نص يتلقّاه كقارئ أول ثم ينقله لقرّاء ينتمون إلى لغة أخرى وفكر آخر وثقافة أخرى ومكان آخر، وحتّى إلى زمن آخر، وذلك هو التحدي الأكبر الذي يتسلّح له المترجم بالقرارات الملائمة والاستراتيجيات المتاحة له ولكن أيضا بالأدوات اللغوية والثقافية، وهنا

26 انظر Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p.138.

27 انظر Cité par William Marx, « Les deux poétiques de Valéry », *Fabula*, https://www.fabula.org/colloques/document1426.php, consulté le : 17/02/2021, 07/49.

يفرض نفسه بطريقته في إيصال النص الأصل إلى قارئه في اللّغة الهدف بـ"اللّغة" التي يفهمها، يقول **فورتوناتو إسرائيل**:

« C'est sur le plan de l'énonciation que la présence du traducteur est palpable […] Suivant le principe avancé de la théorie interprétative, si le traducteur a pour mission de restituer un sens identique, il ne peut y parvenir que par le truchement de formes équivalentes, puisque les idiomes sont par définition Différents. »[28]

أي: " إن أكثر موضع يكون فيه حضور المترجم ملموسا هو المستوى التعبيري [...] وإذا سلمنا بمبدأ النظرية التأويلية، فإنْ كانت مهمة المترجم استعادة معنى مطابق فإنه لن ينجح في ذلك سوى باللجوء إلى أشكال تعبيرية مكافئة، نظرا لاختلاف اللغات بحكم تعريفها."(ترجمتنا)

كما يقول **فورتوناتوإسرائيل** إن ذكاء المترجم وبراعته يبرزان في حسن اختياره للاستراتيجيات التي يتبعها في عمله الترجمي من أجل إعادة صياغة المعنى دون أن يظلم لغة الانطلاق ولا لغة الوصول. فيتابع فكرته قائلا :

« Toute stratégie de reformulation quelle qu'elle soit est donc fondée sur la notion de choix, sur une négociation entre les exigences de l'original et le possible dans l'autre langue, c'est donc dans l'énonciation et non dans le traitement du sens lui-même que s'exprime la créativité du traducteur. »[29]

أي: "إذن، فإن أية استراتيجية لإعادة الصياغة إنما تقوم على الاختيار، وعلى التفاوض حول متطلّبات الأصل وما هو ممكن في اللغة الأخرى، فإبداع المترجم إذن يظهر على مستوى التعبير عن المعنى وليس على مستوى التعامل معه في حد ذاته."(ترجمتنا)

وهذا هو "الأسلوب" بعينه، فأسلوب المترجم غير أسلوب الكاتب، إذ يكتسبه مع الخبرة ويصقله بالتعلّم وكثرة القراءة والكتابة، كما قال **ابن خلدون**، لكنّه يحاول قدر المستطاع تحرّي

28 انظر Fotunato Israël, « Souvent sens varie, le traducteur face à l'instabilité du sens », In .Marianne Lederer, *Le sens en traduction*, Caen, Lettres Modesrnes Minard, 2006, p.10.

29 انظر Ibid.

الأمانة في عمله الترجمي. تقول **فرانسواز ويلمارت** Françoise Wuilmart وهي أستاذة جامعية ومترجمة أدبية ذات باع طويل في مجالها وكذا مجال الدراسات الترجمية عن عملها:

« Quand je traduis un texte littéraire, je me trouve face à un écrit produit par un locuteur déterminé à dire quelque chose, usant pour ce faire d'une certaine stratégie scripturale, exprimant cette chose fondamentale à des niveaux différents, parfois de manière oblique […] explicitement ou implicitement, et créant sans le vouloir ou en le voulant, des effets bien ancrés dans son « terroir » et au-delà, dans son idiosyncrasie. C'est cet amalgame d'une effarante complexité qu'il appartient au traducteur de percevoir […] et de recréer sans y changer un iota, avec tous les outils dont il dispose de naissance et de part sa formation : ceux de la langue d'abord, de son langage cognitif et émotionnel ensuite, et surtout de son imaginaire. »[30]

أي:

"لمّا أترجم نصا أدبيا، فإنني أجد نفسي أمام نص ألّفه متحدّث مصرّ على أن يقول شيئا ما، وهو يتبع من أجل هذا استراتيجية كتابية معينة، يعبّر من خلالها عن ذلك الشيء الأساسي على مستويات مختلفة، أحيانا بوسائل ملتوية [...] بطريقة صريحة أو ضمنية، مُحدثا عن قصد أو عن غير قصد، آثارا متجذرة في "لهجته المحلية" بل أكثر من ذلك في استعداداته الشخصية. هذا الخليط المذهل التركيب هو الذي يـتعيّن علـى المتـرجم أن يلمسه [...] وأن يعيد خلقه دون أن يغيّر منه قيد أنملة، مستخدما في ذلك كل الأدوات اللغوية التي وُلد بها وتلك التي اكتسبها أثناء تكوينه: اللغوية أولا، ثم المعرفية والعاطفية وخاصة تلك التي يستمدها من خياله."(ترجمتنا)

ويقول **شلايرماخر** في مقاله الموسوم بـ « Des différentes méthodes du traduire» (حول طرق الترجمة المختلفة) :

« Tout homme forme la langue
N'avons-nous pas souvent besoin de traduire le discours d'une autre personne tout à fait semblable à nous mais dont la sensibilité et le tempérament sont différents ? (…) Plus encore: nous devons nous-mêmes traduire parfois nos

30 انظر Françoise Wuilmart, « Les avatars du texte en traduction : Réflexions d'une praticienne », www.erudit.org/fr/revues , consulté le :01/06/2018 à 22h :45.

propres discours au bout de quelque temps si nous voulons de nouveau nous les approprier convenablement(…) »[31]

أي:

" كل إنسان يشارك في صنع اللّغة

ألا نجد في نفسنا حاجة في كثير من الأحيان لأن نترجم خطاب شخص آخر يشبهنا تماما لكنه فقط يختلف عنّا في إحساسه وطبعه؟ (...) سأذهب إلى أبعد من ذلك: نحن بحاجة إلى ترجمة خطاباتنا نفسها بعد مدة معينة إذا أردنا تأكيد نسبه لأنفسنا كما ينبغي(...)"(ترجمتنا)

نخلص من كلام **شلايرماخر** ومن كل ما تقدم إلى أن الترجمة الأدبية يكون فيها للمترجم حظه من البروز والإبداع وتلك نتيجة حتمية لا مفر منها نظرا للاختلاف الكائن بين اللغات وقواعدها من جهة، وبين اختلاف الطرق التعبيرية والأسلوبية من شخص لآخر وكاتب وآخر، وهذا ما يجعل الترجمات المتعددة للعمل الأدبي الواحد تتفاوت من حيث جودتها ومستواها من مترجم إلى آخر، فليس كل من أصاب المعنى أبدع في التعبير عنه، وهذا يقودنا إلى القول بأن للمترجم أسلوبه الخاص وتقنياته التعبيرية الخاصة به التي يتحرّر بها ويبدع في اللغة الهدف، خاصة إذا كانت هذه الأخيرة لغته الأم. وهذا ما تدافع عنه بشراسة المترجمة الفرنسية **سيلفي دورستانتي** *Sylvie Durastanti* في مؤلّفها الموسوم *Eloge de la Trahison* **(ثناء على الخيانة)** ، إذ تقول في هذا الصدد:

« Oui, comme on fait son lit on se couche. Oui, comme on fait sa phrase, on s'écrit. C'est pourquoi il faut se garder des traductions serviles, trop dévotieusement attachées à la lettre. C'est pourquoi il faut serrer son style, en retrancher toutes les superfluités, en gommer les flagrantes maladresses, en travailler la souplesse en affiner la fluidité. […] mais sous prétexte de se servir d'alphabets, de grammaires, de dictionnaires, pourquoi s'y soumettre sans imagination ? pourquoi mettre la langue en coupe réglée ? pourquoi se plier à la mortelle méthode, à l'alignement systématique, à l'ordonnance de pure façade cher à des profs capables de dégoûter n'importe qui d'explorer les arcanes du style ? »[32]

31 انظر Raková Zuzana, *Les théories de la traduction*, République Tchèque, MasarykovaUniversitá,2014, p.45.

32 انظر Sylvie Durastanti, *Eloge de la trahison-Notes du traducteur*, Paris, Le Passage, 2002, p.21.

أي:

"نعم، إن راحتك على سريرك مرهونة بطريقة ترتيبك له. نعم، إن تعبيرك عن نفسك مرهون بتركيب جملتك. ولهذا يجب الاحتراز من الترجمات الخاضعة المفرطة في التعلّق بالحرف. لهذا السبب فإنه لمِنَ الضّروري رصّ الأسلوب، وإزالة كل الزيادات، ومحو الرّكاكة الصارخة، والاشتغال على المرونة والسلاسة. [...] ولكن لماذا المُتذرّع باتّباع الحروف والنحو والمعاجم يُسلّم نفسه لها دون إعمال للفكر؟ لمَ إخضاع اللّغة؟ لمَ لُزوم المسلك المُملّ ، والنّسق المطروق، والنظم المُخلّ للمظهر، والمحبوب عند أساتذة قادرين على تنفير كلّ مستكشف لخبايا الأسلوب؟" (ترجمتنا)

نخلص من كل ما تقدّم إلى أنّه مهما أخلص المترجم وحاول الحفاظ على أداء الأمانة (النص)، فإنّه سيخون لا محالة، فإذا لم يكن ذلك على مستوى المضمون سيكون على مستوى الشكل، ليس لأن القيود اللّغوية تجبره على ذلك، بل كذلك الجانب الجمالي يدفع الكاتب الذي بداخله إلى إجراء "تعديلات" يمكن أن تكون لها تبعات وتأثيرا على المعنى إذا لم يكن على دراية وتحكّم كبيرين باللّغتين المترجم منها وإليها.

I-2-2- الخصائص الثقافية المميزة للرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية وإشكالية ترجمتها إلى اللّغة الفرنسية :

لقد مرّت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، كما سبق أن ذكرنا في الفصل السابق، بعدّة مراحل تطورت خلالها سواء على المستوى اللّغوي والبنيوي أم على المستوى المضاميني، فمرّت بمرحلة النشوء وصولا إلى مرحلة الحداثة والتجديد مرورا بمرحلة النضوج. ولمّا كانت الرواية فنّ التّفاصيل والأحاسيس والمكنونات العميقة، فقد صاحبت الإنسان في كل تساؤلاته التاريخية والوجودية، وهذا ما جعل الرواية تتحول إلى مختبر للكتابة من خلال الحكي ضمن طرائق وتقنيات وصيغ تختلف من إطار زمكاني لآخر، من منطلق أن الأدب الرّوائي ممارسة ورسالة اجتماعية خاضعة للحقل السياسي والإيديولوجي الوطني.

ومن هذه المنطلقات كلّها أمكننا القول إن الرواية الجزائرية لها ما يميّزها عن نظيراتها في العالم العربي، وعليه لا بد من الإشارة إلى أن حديثنا عن منظومة سردية متميّزة للرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية يتأسس على معطيات أهمها انتعاش الكتابة الروائية بالجزائر واتساع دائرة كتابتها في فترة السبعينات وما بعدها. وبما أن لكلّ بلد حكايته التي تتغذى من أحداثه التاريخية والسياسية والاجتماعية، فكذلك الجزائر تتفرّد بحكايتها التي تحدّد هوية منظومتها السردية التي تميّزها، وهذا التميّز راجع إلى ظروف تشكّل المعمار الروائي الجزائري، ظروف تتسم بالتغيير وكسر النمطية. ولعل أهم ما نسلط عليه الضوء هاهنا اللّغة، كون هذه الأخيرة أهم ما تدور حوله دراستنا، فاللغة العربية في الجزائر لها حكاية ليست كباقي الحكايات، فقد امتزجت بالأمازيغية والفرنسية والتركية والإسبانية، وتداخلت فيها كافة الثقافات الناتجة عن هذه المؤثرات كما تطرّقنا إلى ذلك في فصلنا السابق. فهي لا تمارس كما تمارس اللغة العربية في باقي دول العالم العربي ولا حتى البلدان المتاخمة لها (تونس والمغرب وليبيا...)، وذلك لاعتبارات تاريخية سبق أن تعرضنا إليها كذلك. ولمّا كان الخطاب السردي يروي حكاية، فلا بد من أنه يشير إلى مرجعية تنتمي إليها هذه الحكاية، ومن هنا فإن الرواية الجزائرية تتميز عن غيرها بخصائصها التي من أهمّها:

- الانطلاق من المكان الجزائري بالمعنى الجغرافي بكل ما يحمله من نكهة محلية يُكسب بالضرورة الرواية هوية خاصة، ذلك أن كل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة ونسيج العلاقات الاجتماعية، وهو ما ينتج عنه استفزاز للذاكرة وتفجير للمشاعر.
- الحكاية التي ترويها الرواية الجزائرية حكاية معاناة الشعب الجزائري من ويلات الاستعمار الفرنسي الذي انغرس طويلا في جسده وذاكرته وخلف دمارا نفسيا واجتماعيا وفكريا عميقا مما جعل موضوع الثورة سيّدا في الرواية الجزائرية العربية التأسيسية بخاصة.
- تأثير الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وما أفرزته من صراع وتحدّ وانقسام بين أوساط الكتاب الجزائريين ومثقفيهم مثلما تعرضنا إليه مطولا في الفصل السابق.

- انتصار الهوية الجزائرية من خلال إقحام اللّغة العامية العربية الجزائرية وكذا الأمازيغية وحتى المقترضات الفرنسية التي أضحت على كثرتها جزءا لا يتجزأ من اللّهجة الجزائرية، وحتى تداخل بعض الكلمات التركية والإسبانية، لأسباب تاريخية لا تخفى على أحد.
- تأثير الموروث الثقافي الشعبي شعرا وحكيا، مما أكسب الخطاب الروائي الجزائري ميزة خاصة، حيث إذا ما تأملنا الروائي الجزائري، ألفيناه متوطّد العلاقة بالإرث الثقافي، الأدبي منه والتاريخي والفلسفي والإيديولوجي .... يعبّر في رواياته عن روح الشعب الجزائري المتعلق بموروثه المتشكّل من مراحل تاريخية أهم ما يطبعها حرب التحرير الوطنية التي يمجّدها الكبير والصغير، و"أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا الأخير من القراءة التي يتبناها الكاتب موظفا التراث المتعلّق بحرب التّحرير، ثم التّراث العربي الإسلامي ثم التّراث السّردي"[33]

وإن الحديث عن إشكالية ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية إلى الفرنسية إنّما هو الحديث عن اهتمام المترجمين ودور النشر بذلك، وبالتالي اهتمام القارئ العربي عامة بها. فالرّواية الجزائرية لم تعرف طريقها إلى أيدي القارئ العربي سوى عن طريق ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية في نهاية الخمسينات، وذلك سواء بهذه اللّغة في **فرنسا** والعالم الفرنكوفوني-إذا صح التعبير- أو باللّغة العربية المترجم إليها عن طريق المشارقة الذين أخذتهم العزّة بمساندة الثورة الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي، والتي كانت تشكل الموضوع الأساس في تلك الروايات التي ذكرنا منها في صفحات البحث السابقة كتابات **محمد ديب** و**مولود معمري** و**مولود فرعون** و**مالك حداد** وغيرهم كثيرون تناولها بالترجمة أشقاؤنا المشارقة أمثال **سامي الدروبي** الذي تناول أعمال **ديب**، و**ملكة أبيض** التي أبدعت في ترجمة **نجمة لـكاتب ياسين** وغيره كذلك، و **جورج الأبيض** الذي استفزته آثار **مولود فرعون.**

33 مخلوف عامر، **"توظيف التراث في الرواية الجزائرية"**، (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية) ، الجزائر ، منشورات دار الأديب، ط.1 ، د.ت.، ص.105.

أما حاضرا فإن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بدأت تشق طريقها إلى القارئ العربي وأصبح للكثير من الروائيين الجزائريين مُريدون في الوطن العربي، أمثال **واسيني الأعرج**، و**أحلام مستغانمي** وهما الروائيّان الأكثر شهرة في العالم العربي. غير أن الترجمة تتبع دائما شهرة الكاتب، فلا يُعقل مثلا أن تهتم دور النشر بترجمة مؤلفات وهي في الأصل لا تُقرأ بلغتها الأصلية، وأن كاتبها غير معروف لدى القارئ، أي أنها لن تحقق مبيعات مهمة وهذا أمر منطقي لدار النشر لأن في ذلك هدرا للأموال. يقول **فاروق مردم باي** مدير دار سندباد في حوار صحفي:

« Très peu d'éditeurs français s'intéressent à la littérature arabophone. Hormis Actes Sud avec la collection Sindbad, […] seul Le Seuil a créé en 2012 la collection Cadre vert pour la fiction contemporaine traduite de l'arabe […] elle publie trois à quatre titres par an. Depuis la traduction par Gaston Wiet et Jean Lecerf du *Livre des jours* de Taha Hussein en 1947, dont André Gide a écrit la préface, Gallimard fait en moyenne traduire un roman par an. Idem pour Jean-Claude Lattès, qui a pourtant publié la Trilogie de l'Égyptien Naguib Mahfouz, Prix Nobel de littérature en 1988. Au total, on arrive péniblement à une dizaine de titres par an. »[34]

أي:

"هناك عدد قليل جدا من الناشرين الفرنسيين المهتمين بالأدب باللغة العربية، بصرف النظر عن دار "آكت سود" بمجموعة "سندباد" [...] وقد أنشأت دار "لو سيوي" في عام 2012 مجموعة "الإطار الأخضر" لكتب الخيال المعاصرة المترجمة من العربية [...] وهي تنشر من ثلاثة إلى أربعة عناوين في السنة. ومنذ ترجمة غاستون ويت وجان ليكرف لـ**كتاب الأيام** لطه حسين في عام 1947، والذي قدّم له أندريه جيد، قامت دار "غاليمار" بترجمة رواية واحدة في السنة في المتوسط. وينطبق نفس الشيء على جان كلود لاتيس ، الذي نشر ثلاثية المصري نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل في الأدب في عام 1988. في المجموع، نحن نصل بصعوبة إلى حوالي عشرة عناوين في السنة." (ترجمتنا)

34 الموقع: https://www.lepoint.fr/culture ، تاريخ الزيارة: 2021/02/17، 22سا: 20د.

وهذا بالذات مشكل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فانظر مثلا إلى أعمال **ياسمينة خضرا** التي تترجم إلى أكثر من خمس وثلاثين لغة عبر العالم، ذلك أن الكاتب -الذي يكتب بالفرنسية- يتمتع بمقروئية ضخمة، فمن البديهي أن تهتم دور النشر به وتترجم له، وكذلك الحال بالنسبة لـ**واسيني الأعرج** الذي لا يترجم له في الجزائر فحسب بل في فرنسا إلى الفرنسية وإلى لغات أخرى كذلك، وإلى **أحلام مستغانمي** التي تترجم رواياتها إلى عديد اللغات، و**الطاهر وطار**. لكن هذه الأسماء وحدها لا تكفي لتمثل الرواية الجزائرية ، فالجزائر تخرّج من رحمها مواهب لا تعد ولا تحصى من الكتاب الجدد الذين من شأنهم أن يحلقوا بها بعيدا في سماء الأدب، غير أن لا أحد يراهم لأن دور النشر لا تعطيهم فرصة للظهور ولا الظروف المادية وغيرها تسمح لهم بذلك، ولعل ذلك سببه التدني الفادح لنسب المقروئية في الجزائر، فنصيب الجزائري في القراءة لا يعدو النصف كتاب سنويا ونصف المجتمع تقريبا (56.86%) أي عشرون مليون جزائري لا يقرؤون البتة! [35]

مشكلة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ليست هي مشكلة جودة إذن بقدر ما هي مشكلة تسويق ونشر ومقروئية. تصف الروائية **سميرة منصوري** صاحبة **دار المثقف** التوزيع «بالصعب»، وتعود الصعوبة، كما قالت، إلى تراجع المقروئية في الجزائر، وقلة الاهتمام بالكتاب كمصدر ثقافي أمام توفر المعلومة في الإنترنت، لذا يتم التوزيع على المكتبات حسب الطلب، وسعت دار المثقف للتغلب على مشكلة التوزيع بأن يشارك المؤلف بمعارض الكتاب المحلية والوطنية والدولية ليبيع بالتوقيع.[36]

مع ذلك، يرى **أمين الزاوي** أن الرواية الجزائرية تحقق يوما بعد يوم حضورا في الساحة العربية، وأن هناك تراكما في النصوص الروائية، مع ظهور جيل جديد تمكن من تحقيق حضور كبير جدا في العالم العربي، هذا الجيل –برأيه- مع الجيل المخضرم يشكل ثقلا مهما جدا في المشهد الروائي العربي.

---

35 كامل الشيرازي، "نسبة المقروئية في الجزائر لا تتعدّى 6.8 بالمئة !"، **إيلاف**، https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/418176.html ، تاريخ الزيارة : 2018/08/05، 10سا: 00د.

36 أميمة أحمد، "حركة الكتاب الجزائري ومشكلة النشر والتوزيع"، **الشرق الأوسط**، 2018/04/26 ،ع. 14394، الموقع : https://aawsat.com/.../ ، تاريخ الزيارة: 2018/08/03، 21سا: 57د.

كما يرى أن ما يميّز الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية أنها استفادت من تجارب الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، ولا يوجد أي بلد عربي برأيه يمتلك هذه الخصوصية، والجزائر لها أجيال تكتب باللغة الفرنسية وجيل آخر يستفيد من هؤلاء، وهو ما يجعل الرواية الجزائرية تمتلك إيقاعا خاصا في الساحة العربية.[37]

وهذا الكلام صحيح في رأينا، فقد سبق أن تطرّقنا إلى هذه النقطة في الفصل السابق ورأينا كيف أن جيل الاستقلال كانت كتاباته متقدّمة جدا في ذلك الوقت من حيث الفنيات السردية وقد شكل هذا الجيل المتمرّس مرجعا للجيل الذي أتى بعده ليكمل المسيرة مستمدّا تقاليده من الرواية المكتوبة بالفرنسية، وهذا ما يميّز الفن الروائي في الجزائر.

أما إذا ألقينا نظرة على الرواية الجزائرية وتلقّيها في أوربا، فمن البديهي أن تعرف الأوساط الثقافية الكتاب الجزائريين من خلال أولئك الذين يكتبون باللغة الفرنسية، يقول **محمد ساري**: " المحيط الثقافي الفرنسي متعوّد على قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، وتُمثلها أسماء كبيرة منذ أزيد من نصف قرن[...] لقد عوّدته هذه الرواية على نمط في الكتابة وفي الثيمات المعالجة. أما الرواية المكتوبة بالعربية، فلا تجد لها أي اهتمام في الدوائر الثقافية والإعلامية الفرنسية، بحكم أنها دوائر ما تزال تتصور الرواية الجزائرية فرنسية اللغة فقط. حينما ترجم مارسيل بوا رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، من العربية إلى الفرنسية، ونشرت في الجزائر، سعت بعض الأطراف إلى نشرها في دور نشر فرنسية دون جدوى"[38] بل وقد روى حديثا دار بينه وبين **بن هدوقة**، يقول: "حكى لي بن هدوقة، في نقاش معه منذ سنوات، أن مدير دار نشر "لوسوي" طلب منه أن يكتب بالفرنسية. وحينما ردّ عليه بن هدوقة بأنه لا يتقن الفرنسية، قال له: اكتب القصة مثلما بدت لك ونحن نقوم بتصحيح الجانب اللغوي. ورفض بن هدوقة ذلك بلباقته المعهودة"[39]. وبحسب **ساري** فإن **الطاهر وطار** كان أول روائي يكتب بالعربية ينجح في نشر رواياته المترجمة إلى الفرنسية في فرنسا، ولكن

---

37 حميد عبد القادر، «إشكالية حضور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في فرنسا"، **ضفة ثالثة**، الموقع:www.alaraby.co.uk/diffah/herenowK ، تاريخ النشر: 2018/03/07، تاريخ الزيارة:2018/08/05، 12سا: 55د.

38 "الرواية الجزائرية في ميزان البوكر العربية"، **الجزيرة.نت**، الموقع:www.aljazeera.net، تاريخ الزيارة: 2018/08/03، 21سا: 57د.

39 نفسه.

ذلك تم في دار نشر يسارية غير مشهورة، هي "ميسيدور". ومعظم نسخها بيعت في الجزائر. ويشير **ساري** كذلك إلى أن ترجمة رواية "عرس بغل" قدّم لها **رشيد بوجدرة**، بمعنى أن الرواية دخلت الفضاء الأدبي الفرنسي بتقديم كاتب مُفرنس. ويضيف: "وينبغي الإشارة إلى أن دار "سندباد"، التي نشرت ترجمات الروايات العربية كرواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح ورواية **شرق المتوسط** لعبد الرحمن منيف وروايات أخرى لنجيب محفوظ وأشعار أدونيس، لم تنشر رواية واحدة مترجمة لكتّاب جزائريين معرّبين. كان يجب انتظار وفاة صاحبها الأول وانتقالها إلى فرع من دار "أكت سود"Actes Sud، كـي تُنشـر أول رواية مترجمة من العربية وهي رواية **نوار اللوز لـواسيني الأعرج**، وبقي تقريبا الروائي الجزائري الوحيد الذي تنشر رواياته المترجمة من العربية. وأخيرًا دخلت رواية سمير قاسيمي **حب في خريف مائل** إلى دار لوسوي Le Seuil مترجمة إلى الفرنسية. كما سبق لبشير مفتي أن نشر روايتين مترجمتين إلى الفرنسية في دار لوب Lob وعدن Aden".[40]

وقد نشرت دار "مرسى"، عبر مجلة "ألجيري ليتيراتورأكسيون" أربع روايات مترجمة من العربية لكل من **واسيني الأعرج**، و**مرزاق بقطاش**، و**عبد الحميد بن هدوقة**، **ومحمد ساري**. ولكن ذلك يظل غير كاف بالنظر إلى انتشار الرواية المكتوبة العربية على يد أجيال جديدة، لكنها لا تُعطى فرصتها لأن "الانتشار تحرّكه دواع غير أدبية. فالأحداث السياسية واللوبيات الثقافية تتدخل بشكل كبير في ترقية رواية ما. وعامة يكون للموضوع علاقة بالتاريخ والمجتمع الفرنسي؛ ألبير كامي عند كمال داود، التراث الفرنسي في الجزائر عند كوثر عظيمي، تاريخ ومقابر الأقدام السود عند بوعلام صنصال. وكذلك لأن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تحكي عن المجتمع الجزائري المنفصل عن فرنسا، وتطرق مشاكل الجزائر المستقلة في مسعاها نحو التخلص من آثار الاستعمار، كما عند بن هدوقة مثلا، وكلها موضوعات لا تهم القارئ الفرنسي ولا تدر ربحا ماليا للناشرين"[41] حسب **ساري** الذي يضيف أن "هناك بُعدا آخر يعتبره ضد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وهو أنها لا تشتغل في الحكي والموضوعات المثيرة المشوقة للقراءة. وقال: "هي أيضا رواية إيديولوجية في

40 حميد عبد القادر، المرجع السابق.
41 نفسه.

عمومها، ومملة للقراءة. يشتغل الروائي في حكايته كالسياسي والمناضل، ويقدم أطروحات سياسية في قالب أدبي منفر للقراءة"[42]

ولدى **محمد الأمين بحري**، أستاذ النقد الأدبي في جامعة بسكرة نظرة أخرى، حيث يعتقد أن هناك على الأقل عاملين بارزين أثّرا بشكل سلبي في رواج النص الروائي العربي عموما والجزائري خصوصا المترجم إلى الفرنسية بفرنسا، يتمثل العامل الأول منهما في العجز عن تمثّل نموذج بشري عابر للثقافات والقوميات غالبًا ما يتقوقع في الرواية العربية حول شخص صاحبه ولا يمثل أحدًا سواه. وقال **بحري**: "مهما يبلغ مستوى الروائي في التخييل والتصوير، فإن أحادية الرؤية والمنظور السردي هما ما يعرقلان بلوغ النموذج البشري المتجاوز لذاته والعابر للذوات والقوميات، بحيث يحمل الرؤية ويصدر الإشكالات الذاتية ليترجمها إلى إشكالية إنسانية يمكن أن تنطبق مع ذات أي قارئ مهما كان جنسه أو لغته أو انتماؤه. وهنا لا يكون للترجمة الأثر البالغ على خيانة النص، ويجعلها تكتفي في مهمتها بنقل محتوى المغامر، هنا تكون صنعة النص قد تفوقت على صنعة الترجمة إلى أية لغة وجعلتها وسيطًا سلبيًا أو شفافًا ينقل نبض النص إلى متلقيه بأي لغة قرأه ما دام النص متحدثًا بلغة الفن الروائي التي لا تتأثر بالترجمة."[43]

أما العامل الثاني وهو حسب اعتقاد **بحري**، أكثر خطورة على نجاح النص الرّوائي في لغات أخرى، هو الاعتماد الكلّي على جمالية اللّغة العربية، وسحر أساليبها حين يجعل الكاتب من اللغة العربية رأس ماله الوحيد، دون أن يكترث لمحتوى القصة وأحداث المغامرة، وصنعة الحبك والعقد والتأطير المخيالي للحس الإنساني. حينها، لن يقدم هذا الكاتب للقارئ سوى التأنق اللغوي والتلاعب السحري بالألفاظ والعبارات الشعرية الرنانة. ويضيف **بحري**: "إن كانت اللغة هي رأس مال الروائي، بغرض لفت القارئ العربي إلى شعرية العبارة وأناقة الأساليب، فمعلوم أن أول ما يغادر النص ويسقط من متاعه عند الترجمة هو لغته. وإن كانت هذه اللغة هي المحور والمرتكز في النص، فهذا يعني أن هذا النص سيفقد أهم عنصر فيه، ويبقى عاريًا ومُفرغًا من محتواه، وهذا ما حصل مع أحلام مستغانمي مثلًا عند ترجمة عملها

42 حميد عبد القادر، المرجع السابق.
43 نفسه.

الأول "ذاكرة الجسد" إلى الفرنسية، ومع واسيني الأعرج عند ترجمة روايته "كتاب الأمير" إلى اللغة نفسها، وهما خير من يمثل هذا التيار الموسوم لدى القراء بأناقة الأسلوب وشعرية اللغة في مقابل هزال الحبكة والمحتوى، إذ بمجرد استبدال لغة النص يفقد النص وهجه وجاذبيته وقيمته التي أسسها كاتبه على لغته الراحلة، لذلك لن يكون النص برأسماله اللغوي صالحا للتأثير في غير قوميته وثقافته وبيئته، نظرًا لأحادية المنظور ومركزية اللغة على حساب الصنعة الروائية في تمثل الإشكالية الإنسانية مخيالًا ونمذجة ومغامرة سردية. وهو الجوهر المفقود من طرف أولئك الكتاب الذين بنوا مجدهم الروائي على صرح لغة مصيرها الزوال عند أول عبور ترجمي نحو لغة الآخر، الذي لا تعنيه بلاغة لغتك وسحر بيانها، بقدر ما يعنيه محتوى المغامرة السردية التي يفترض أن تجره إلى حبائلها وتورطه فيما تطرح من إشكالات إنسانية، بأية لغة نطقت."[44]

أما الكاتب **محمد بن زيان** فيرى أن النص الروائي مرتبط بمتخيّل يستند إلى مرجعيات مرتبطة بانتماء المبدع، وهو متخيّل -حين يُترجَم- يتلقّاه قارئ يحمل مرجعيات مختلفة باختلاف انتماءاته. ويعتقد أن ترجمة الرواية هي اشتغال على متخيّل، وعمل شاق يواجه مأزق الانفصال عما يعتبر روح النص، أو ما يصفه **أمين الزاوي** بـ"عقدة اغتيال الأم". يقول **محمد بن زيان**: "إشكالية التلقي مركبة، ومتصلة بجملة عوامل، وهي ليست خاصة بالنص المترجم إلى الفرنسية فقط، بل مطروحة بالنسبة لما يكتب بالفرنسية أيضا. هناك نصوص كثيرة بالفرنسية لكتاب جزائريين محجوبة ومبعّدة عن الروّاج، رغم أهميتها الجمالية، ونصوص أخرى تعرف الرواج [...] أضف إلى كل ذلك آليات التسويق التي تتعلق بـاتجاهات تبحث عن ما يتوافق مع اشتراطات خاصة لنشر يُحبّذ ما يخضع للمطلوب بالمعيارية الإيديولوجية، أي ما ينتج التطبيع مع تخيّل المتخيّل، أو بعبارة أخرى ما يعيد إنتاج التطابق مع تمثلنا وتمثيلنا، أو يخضع للمطلوب بمعيارية السوق، ومقتضيات الظرف"[45] . كما أنه يرى أن القضية ليست مقترنة بذلك فقط، بل متصلة أيضا بالنص، كما كتب في لغته، ثم كما تمت

44 حميد عبد القادر، المرجع السابق.

45 نفسه.

ترجمته. فهناك نصوص تفتقد ما قد يجذب المتلقي، لغربتها حتى عن محيط أصحابها، ولغرقها في تجريد جرّدها من كنه كينونتها، ولتقنية طغت على الإبداعي فيها"[46]

كما أن المشكلة لدى دور النشر الفرنسية، كغيرها من دور النشر عبر العالم، إنما تكمن أساسا في كون التلقي مستويات وآفاقه متعددة، وهو مرتبط بعمليات تشكيل وصياغة، ومرتبط أيضا باعتبارات ظرفية تدفع إلى البحث عن نصوص محدّدة لفهم خلفيات تحولات ومستجدات معينة، نصوص تلبيّ الرغبة ثم تضمحلّ، حيث يقول **عمير بوداود** أن دور النشر الفرنسية لا تهتمّ ولا تسعى إلى ترجمة الروايات الجزائرية باللغة العربية، بعد أن انحسر دورها وتراجعت مكانتها حتى على المستوى العربي، من خلال إخفاقها المتتالي في التتويج بأشهر جائزة عربية وهي جائزة البوكر، إذ يوضح في هذه النقطة: "حتى ولو سلمنا جدلا أن الجوائز الأدبية ليست معيارا للتقييم السلبي أو الإيجابي، لكنها في اعتقادي تلعب دورا أساسيا في ترويجها للعمل عربيا وحتى دوليا، في غياب آليات الترويج المعمول بها، كما هو الشأن بالنسبة للدول الغربية التي تملك تقاليد عريقة في هذا الشأن. وهنا يطرح سؤال جدوى الترجمة: إن لم يحقق العمل المترجم الحد الأدنى من المبيعات، وإن أهملته المنابر الأدبية الفرنسية على تنوّعها ووفرتها، فما جدوى الترجمة إذًا؟ [...] لن تفيد "نظرية المؤامرة" في تبرير الوضع، ولا يمكن تحميل الآخر جريرة التقصير."[47]

السؤال الذي يتعين علينا طرحه والحال هذه، هو: أين يكمن الخلل، هل في الترجمة؟ أم في النص نفسه؟ من الواضح أن نسبة كبيرة من فشل انتشار ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلى اللغة الفرنسية واللغات الأخرى تعود للنص الجزائري في معظمه من الأساس- مع بعض الاستثناءات - الذي صار هاجسه المركزي الاشتغال على اللغة على حساب الحكاية بوصفها روح النص؛ رغبة في إثبات الذات نظرا للمكانة التي توجد فيها اللغة العربية في الجزائر، والتي لا تزال تحاول أن تكتسبها لدى القارئ الجزائري أولا والعربي عامة، وذلك راجع لتأخر إرساء اللغة العربية لغة رسمية - في الواقع- في هذا البلد الذي لا يزال إلى حد

46 حميد عبد القادر، المرجع السابق.
47 نفسه.

الساعة يتخبط في أزمة هوية ولغة أغرقته في فوضى لم يخرج منها بعد، هذا من جهة، وعدم ترسّخ اللغة العربية الفصحى في ثقافة المجتمع الجزائري عامة من جهة أخرى.

إنّ الترجمة من لغة إلى أخرى في مجال الرواية - وخاصة إذا كانت الترجمة من طرف الآخر– لها أهمية كبيرة، فهي تعدّ إقرارا بوجود ذلك الأدب ومكانته في الأدب العالمي، كما يقول **الطاهر وطار**: "مجرّد ترجمتي في بلدان أخرى وبلغات أخرى فهذا من وجهة نظري اعتراف بأهمية تجربتي الروائية ... حملت (أي الترجمة) روحي الروائية إلى مدى بعيد وعرفت آخرين بما أكتب."[48]

وقد لخّص **واسيني الأعرج** الوضع جيدا - وهو في مكان يتيح له تكوين نظرة شاملة بعض الشيء عن وضع الرواية الجزائرية العربية المترجمة إلى الفرنسية كونه مقيما بفرنسا ومقربا من دور النشر هناك - بقوله أن "الإمبريالية الإعلامية أصبحت سلطة متعالية على كل شيء وفوق أية سلطة نقدية وعابرة للقارات عن طريق الصورة التي أصبحت في يدها بامتياز. فهي المحدد الأساسي ليس فقط لمساحات النقاش كما يقول **محمد أركون**، ولكنها صارت أيضا محددة للقيمة بما في ذلك الأدب، وهذا أخطر شيء."[49]

تطرح مشكلة الترجمة إلى لغات أخرى إذن أسئلة كثيرة ليس من الهين الإجابة عليها، كونها تحدد قيمة هذا الأدب بالنسبة إلى الأدب العالمي. والنص العالمي هو النص الذي نجح في أن يصبح جزءا من الذاكرة الإنسانية وفرض نفسه مخترقا الحدود بإبداعاته الخاصة، واستقر نهائيا في عمق التفكير الإنساني ليصبح جزءا لا يتجزأ من ثقافته اليومية، ولن تجد كل النصوص الناجحة مكانها في هذه الدائرة بهذا المنطق.

---

48 زهرة ديك، **الطاهر وطار هكذا تكلّم...هكذا كتب**، ص.36.

49 أحمد فضل شبلول، "واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي"، **ميدلإيست أونلاين**، الموقع: www.middle-east-online.com،تاريخ النشر:2012/03/28، تاريخ الزيارة: 2018/08/27، 18سا:03د.

الخلاصة:

إذا كان الخطاب يرمي إلى التواصل والإبلاغ فإن الخطاب الأدبي يرمي إلى تشكيل اللغة التي لا يمتلكها سوى المتمكنون منها، يمتلكونها لدرجة التلاعب بها والخروج والتمرّد على قواعدها عمدا ليصلوا إلى ما يتميّزون به عن غيرهم من مستخدميها، فيصنعون للغتهم "أدبية" تستعصي على من ليس بالأديب.

هذه اللغة الأدبية إذن هي التي تصنع الفارق بين الترجمة التقنية والترجمة الأدبية وتزيد من صعوبتها، لكنها ليست وحدها، إذ ينضاف إليها ما يزيدها صعوبة وعسرا -إن لم يصل ذلك حد الاستحالة- وهو الأسلوب. إذ إن لكل أديب أسلوبه الخاص به والذي ينفرد به عن الكتاب الآخرين، وهذا الأسلوب يعتمد فيما يعتمد على التجربة الشخصية للكاتب وعلى خلفيته الثقافية ومشاربه الأدبية والفكرية، لكنه يعتمد كذلك على الأدوات التي تتيحها لغته التي يكتب بها والتي يجد فيها مساحة يتحرّك فيها كيفما شاء. ولا يخفى على أحد أن اللغات لا تتوفّر على نفس الأدوات ولا على نفس الوسائل التعبيرية، لذا فقد يتعذّر على المترجم تخطي هذه العقبة في كثير من الأحيان. لكن فوق كل هذا وذاك، تطرح مسألة الأسلوب نفسها في الترجمة من وجهة نظر أن المترجم ذاته له أسلوبه الخاص، وهنا يظهر هذا الأخير كصاحب قرار في "الظهور" أو "الاختفاء" أثناء أداء عمله الترجمي الذي سوف يخضع في النهاية إلى قانون "الكسب" و"الخسارة" حيث يقدّم المترجم "تضحية" في كل مرة وفي كل موضع حسب الضرورة، فإما أن يضحي بسهولة البناء من أجل الأسلوب إن دعت الحاجة إلى ذلك، وإما أن يضحي بالأسلوب من أجل الدلالة وهكذا.

هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار اللغة الأدبية عامة، أما إذا حصرنا حديثنا عن اللغة الأدبية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، نجدها ذات مميزات أخرى تفردها عن الرواية في العالم العربي، فمن نافل القول التصريح بأناللغة العربية في الجزائر لها حكاية ليست كباقي الحكايات، إذ امتزجت بالأمازيغية والفرنسية والتركية والإسبانية وتداخلت فيها كافة الثقافات الناتجة عن هذه المؤثرات كما تطرّقنا إلى ذلك في الفصل السابق، كما أنها لا تمارس من قبل الجزائريين كما تمارس اللغة العربية في باقي دول العالم العربي ولا حتى البلدان المتاخمة

لها (تونس والمغرب وليبيا...) ، وهذا ما نتج عنه "هجر" للغة الفصحى في صالح اللهجات المحلية التي تطغى عليها الكثير من "المخلفات" الفرنسية، وبالتالي قلة المقروئية، مع أن الكتاب يذلون جهدهم في تبسيط اللغة لتخاطب الجزائري ذي الثقافة المختلطة بين مفرنس ومعرّب ونصف هذا وذاك، فانتصرت الهوية الجزائرية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من خلال إقحام اللغة العامية العربية الجزائرية وكذا الأمازيغية وحتى المقترضات الفرنسية التي أضحت على كثرتها جزءا لا يتجزء من اللغة الجزائرية، وحتى تداخل بعض الكلمات التركية والإسبانية، لأسباب تاريخية لا تخفى على أحد. كما أثّر فيها الموروث الثقافي الشعبي شعرا وحكيا، مما أكسب الخطاب الروائي الجزائري ميزة خاصة، حيث إذا ما تأملنا الروائي الجزائري، ألفيناه متوطّد العلاقة بالإرث الثقافي، الأدبي منه والتاريخي والفلسفي والإيديولوجي ....

هذه إذن أهم العقبات التي تواجه المترجم للأدب الجزائري ذي التعبير العربي، بالإضافة إلى مشاكل المقروئية الضعيفة وسياسات النشر والتوزيع غير المنصفة المتبعة في الجزائر والعالم العربي، ولكن كذلك في أوربا والغرب عامة إلى حيث توجّه الترجمة، والتي غالبا ما تركّز على أسماء معينة دون غيرها جاعلة من الكتاب سلعة تخضع لقانون العرض والطلب في سوق لا ترحم.

I- 3- الفصل الثالث : نظريات الترجمة الأدبية وأساليبها واستراتيجياتها

التمهيد

I-3-1- نظريات الترجمة الادبية

I- 3-1-1- هرمينوطيقية فريديريك شلايرماخر.

I-3-1-2- جورج شتاينر والنظرة الفلسفية للترجمة.

I-3-1-3-والتر بنيامين ومهمة المترجم.

I-3-1-4- أنطوان برمان والتمركز العرقي.

I-3-1-5- لورانس فينوتي ولامرئيّة المترجم.

I-3-1-6-هنري ميشونيك وشعرية الترجمة.

I-3-1-7- جورج مونان واستحالة الترجمة من إمكانيتها.

I-3-1-8- نايدا والأثر المكافئ.

I-3-2- استراتيجيات الترجمة وأساليبها.

I-3-2-1-تعريف الاستراتيجية والأسلوب والفرق بينهما.

I-3-2-2- استراتيجية الترجمة عند أهل الاختصاص.

I-3-2-1-استراتيجيات الترجمة بحسب تشسترمان.

I-3-2-1- استراتيجيات الترجمة بحسب منى بيكر.

الخلاصة

التمهيد:

لقد طُبعت أولى فترات التفكير حول الترجمة بالنشاط التجريبي، وقد كانت تدور حول متقابلات أساسية هي: إمكانية الترجمة واستحالتها (Le traduisible et l'intraduisible) ، والحرف والروح (La lettre et l'esprit) وغيرها من الثنائيات المتعارضة التي كانت تعكس جهود المترجمين الأوائل لمحاولة إيجاد الطرق والسبل المثلى لتأدية عملهم في الترجمة والنقل من لغة إلى أخرى على أفضل وجه. ويشير **ماثيوغيدار** Mathieu Guidère إلى هذه الثنائية التي تفرض نفسها كلّما تعلق الأمر بالترجمة، ويقول إن تاريخ التفكير حول الترجمة هو تاريخ تعارض مستمر ومتجدّد، مستشهدا بكلمات **شتاينر** :

> « Quelque soit le traité de traduction consulté, la même dichotomie reparait : celle qui existe entre « la lettre» et « l'esprit », « le mot » et « le sens »…»[1]

أي:
"مهما كان موضوع الترجمة المتناول فإن الانقسام الثنائي نفسه يطفو دائما على السطح : ذلك الانقسام الموجود بين "الحرف" و"الروح"، وبين "الكلمة" و"المعنى"." (ترجمتنا)

وبغضّ النظر عن **شيشيرون** وعن القديس **جيروم** اللّذين يعتبران أول المفكّرين حول مشكلات الترجمة دون منازع، نجد **إيتيين دوليه** Etienne Dolet و**جون درايدن** John Dryden يضعان اللّبنات الأولى في محاولة صياغة نظرية للترجمة منذ القرن السادس عشر، حيث وضع **دوليه** مبادئه الخمسة الشهيرة في مؤلفه *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* (**طريقة الترجمة الجيدة من لغة إلى أخرى**) سنة 1540 والتي من أهمّها أن المترجم عليه أن يلمّ إلماما تاما باللّغتين المصدر والهدف حتى لا يحط من مقام أي منهما، وأن يتجنب الترجمة كلمة بكلمة والغريب من الألفاظ وكذا مراعاة الجمالية والإبداع في اللغة الهدف حتى لا تستهجن أذنُ القارئ الترجمةَ.

---

1 انظر Guidère Mathieu, *Introduction à la traductologie, Penser la traduction :hier, aujourd'hui et demain*, Bruxelles, TRADUCTO-de boek, 2010, p.22.

وقد اختزل **درايدن** الترجمة في ثلاثة أصناف في مقدمة ترجمته **رسائل أوفيد** في القرن السابع عشر وهي :

ـ الترجمة الحرفية (Métaphrase): وهي الترجمة كلمة بكلمة وسطرا بسطر وهي التي تشبه إلى حد بعيد الترجمة الحرفية.

ـ الترجمة التفسيرية (Paraphrase) : وهي ترجمة المعنى دون التقيّد بالكلمات والتراكيب تقيّدا تاما.

ـ المحاكاة أو التقليد(Imitation) : وهي الترجمة الحرة جدا.

وبالرغم من أن العرب كانت لهم آراء حول الترجمة وطرقها منذ زمن بعيد، إلا أنها لم تتبع بدراسات خاصة بالنشاط الترجمي، ولعل أبرز وجوه العرب في ذلك **الجاحظ** الذي تناول في كتاب **الحيوان** الشروط التي يجب أن تتوفر في المترجم حتى يمكن له خوض هذه المهمة، ومنها أن يكون بيانه وعلمه متوازيان في كلتا اللغتين اللتين يعمل عليهما حتى يكون فيهما "سواء وغاية"، ثم تناول موضوع التداخل اللغوي وجذب كل لغة الأخرى، كما تطرق إلى موضوع ترجمة الشعر واستحالة ذلك لأنه إذا ما ترجم ضاع وزنه وسقط حسنه وفقد قافيته وموسيقاه.

ونلاحظ بسهولة تقارب الآراء لدى كل من **الجاحظ ودوليه ودرايدن** وحتى **ألكسندر تتلر** Alexandre Tytler الذي سطّر ثلاثة قوانين أو قواعد عامة، هي أن الترجمة ينبغي أن تقدّم تفاصيل كاملة عن الأفكار الموجودة في العمل الأصلي، ثم أن الأسلوب يتميز بنفس أسلوب العمل الأصلي، وأخيرا أن يكون بناء النص المترجم بنفس سهولة ويسر النص الأصلي.

ويمكننا أن نلاحظ التقاء هذه المبادئ كلها في أكثر من نقطة أهمها ضرورة الإلمام إلماما تاما بلغة النص الأصل والنص الهدف على حد سواء، وإثارة نقطة الأسلوب والبناء والخسارة والكسب في الترجمة بسبب اختلاف الأنظمة التي تنتمي إليها كل لغة.

بدأ التنظير للترجمة يخطو خطواته الأولى إذن منذ زمن بعيد، لكنه شهد ازدهارا حقيقيا بدءا من القرن التاسع عشر، وتوالت الأسماء والدراسات الترجمية في شتى أنحاء العالم مستمدة أفكارها ومبادئها من مختلف العلوم، أولاها اللسانيات والأدب والفلسفة والسيميائيات،

وأصبحت هناك نظريات لا حصر لها، سوف نركز الأضواء على الأدبية منها، كون موضوع بحثنا أدبيا بالدرجة الأولى.

I- 1-3 - نظريات الترجمة الأدبية :

لقد تركّز التفكير حول الترجمة عبر التاريخ على التعارض المزدوج بين اللغة المصدر واللغة الهدف، والنص الأصلي والنص المترجم، وقد شكّل الكتاب المقدّس والنصوص الأدبية والشعرية على وجه الخصوص محور الترجمة قبل القرن العشرين. وما كان يحدّد اتّجاه الترجمة نحو النص الأصلي هو الاحتراز من خيانة الكلام المقدّس، فالحرفية مصدرها الحرمة الدينية أساسا. أما التوجّه نحو النص المصدر فقد ارتكز على توصيات **شيشيرون** بلَيْتَنَة (Latinisation) النصوص الإغريقية باعتبار النص المترجم إبداعا كاملا، وقد تجلّى هذا الاتجاه في أوربا في القرن السابع عشر تحت تسمية **الخائنات الجميلات** (Les belles infidèles)، لكن ظهور اللسانيات في القرن العشرين شكّل تغييرا جذريا في نظرية الترجمة، وتنوّعت بتأثيرها الأُطُر النظرية بعد أن كانت تعتبر إلى غاية ذلك الوقت فنا.

يقترح **شتاينر** في كتابه *After Babel* **(ما بعد بابل)** تقسيم تاريخ الترجمة - وهو نفسه تاريخ التنظير للترجمة حسبه- إلى أربع فترات مختلفة: تمتد الأولى منذ تعاليم **شيشيرون** سنة 46 ق.م إلى غاية 1813م بمقال **شلايرماخر** المشهور الموسوم بـ: « Des différentes méthodes du traduire » (حول طرق الترجمة المختلفة)، وتتميّز هذه المرحلة بمقاربة تجريبية وتركيز على الدور الأساسي للمترجم. أمّا الفترة الثانية فهي مرحلة النظرية الهرمينوطيقية للترجمة التي أسس لها **شلايرماخر** وتبنّاها من بعده **فريديريك شلـيجل** Friedrich schlegel و**همبلدت** Humboldt و**شتاينر** Steiner وهي مقاربة ذات توجّه هرمينوطيقي فلسفي تمتدّ حتى **فاليري لاربو** Valéry Larbaud الذي ألّف *Sous l'invocation de St Jérôme* **(من وحي القديس جيروم)** سنة 1946 الذي أثار فيه مختلف قضايا الترجمة الأدبية. وتمتد الفترة الثالثة منذ نهاية الأربعينيات مع ازدهار الأبحاث حول الترجمة الآلية وتعترف بمقاربة شكلانية للترجمة، وتعتمد بكثرة على اللسانيات البنيوية، لكن

نتائجها المخيّبة للآمال لن تذهب بعيدا بنظرية الترجمة في هذه الفترة التي أفسحت المجال للفترة الرابعة التي تمتد من نهاية الستينيات إلى اليوم، وتتميّز بتجديد التساؤلات والتفكير الهرمينوطيقي تحت تأثير أفكار الفلاسفة الألمان أمثال **هيدغر** و**غادامير** اللذين استمد منهما **والتر بنيامين** أفكاره حول الترجمة والتّأويل.

أما النظريات الترجمية في الأدب فقد كان روادها كُثُر بالنظر إلى تشعّب مسائل النص الأدبي والإشكاليات التي تطرحها ترجمتُه.

يقول **إيدموند كاري** Edmond Cary :

« La traduction n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire. »[2]

أي:

"ليست الترجمة عملية لسانية، بل هي عملية أدبية."(ترجمتنا)

ويضيف بأنه إذا أراد أحدهم ترجمة الشعر فيجب أن يكون شاعرا، وهو بهذا يعلّي سقف التحدّي للمترجم الذي يخوض غمار الترجمة الأدبية، وهي في الحقيقة أصعب مجالات الترجمة على الإطلاق بالنظر إلى ما تقتضيه من قدرات لغوية وثقافية فذّة وكذلك استراتيجية تستلزم ذكاء وحنكة لدى المترجم.

وإذا كان القرن السابع عشر قد غلب عليه مبدأ "المحاكاة"، والقرن الثامن عشر اتّجه إلى أهمية إعادة خلق "روح النص" الأصل من قبل المترجم من أجل القارئ المعاصر، فإن بدايات القرن التاسع عشر شهدت توجيه اهتمام الحركة الرومانسية نحو قضية قابلية الترجمة وعدم قابليتها. ونذكر في الصفحات الآتية بعضا من أهم هذه الاتجاهات النظرية حول الترجمة الأدبية.

2 انظر Rakovà Zuzana, op.cit, p.127.

I-3-1-1- هرمينوطيقية فريديريك شلايرماخر Friedrich Schleiermacher(1768-1834):

لقد عبّر الفيلسوف الألماني **فريديريك شلايرماخر** بقوة عن سيطرة الترجمة بمعناها الواسع على اللغة، أي الترجمة بمعنى إعادة الصياغة (traduction-reformulation) وذلك في خطابه الشهير السابق ذكره الذي ألقاه في **الأكاديمية الملكية للعلوم** بـ**برلين**، والذي أعلن فيه منذ أول جـــملة أن الترجمة تـــتم أولا داخل اللغة ومن قبل صاحـــب الخطاب نـــفسه قائلا: « Tout homme forme la langue »، أي إن: " كل إنسان يصنع اللغة"، حيث يؤكّد أننا لسنا حتّى بحاجة إلى الانتقال من لغة إلى أخرى حتى نكون أمام ظاهرة الترجمة. أما عن الترجمة من لغة إلى أخرى- كما نعرفها نحن- فإنه يفرّق بين نوعين اثنين: الترجمة الشفهية التي يعتبرها وظيفة، والترجمة الكتابية التي يعتبرها الترجمة الحقيقية حيث تمس مجالات العلوم والفنون، حيث يقول في خطابه:

> « Nous pouvons distinguer deux domaines différents[...]l'interprète qui exerce son office dans domaine des affaires [et] le véritable traducteur essentiellement dans le domaine de la science et de l'art. [...] Dans la vie des affaires, [...] la traduction est une activité quasiment mécanique [...] mais en ce qui concerne les produits de la science et de l'art, il faut, si l'on veut les transplanter d'une langue à l'autre, tenir compte de deux choses qui changent complètement le rapport. [...] plus les langues sont distantes par leur origine et le temps, plus il devient difficile de trouver dans une langue un mot auquel corresponde exactement un mot d'une autre langue » [3]

أي:

"يمكننا التمييز بين مجالين مختلفين [...] المترجم الشفهي وهو الذي يمارس عمله في مجال الأعمال والمترجم الحقيقي الذي ينشط بشكل أساسي في العلوم والفنون[...]ففي مجال الأعمال[...] تكون الترجمة عملية آلية تقريبا [...] أما فيما يتعلّق بالنتاج العلمي والفني، فإذا أردنا نقله من لغة إلى أخرى، ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أمرين يغيّران العلاقة بالكامل

3 الموقع: (Textes Schleiermacher) www.philo5.com، تاريخ الزيارة: 2018/11/28، 8سا: 40د.

[...] فكلما كانت اللغتان متباعدتين من حيث الأصل والزمن، كلما أصبح من الصعب إيجاد كلمة في لغة تقابل تماما كلمة في لغة أخرى."(ترجمتنا)

أما عن الأمر الثاني الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار بحسب **شلايرماخر**، فهو يقول:

> « La seconde chose qui fait du traduire authentique une tout autre affaire que la simple transposition orale est la suivante. Partout où le discours n'est pas totalement lié à des objets visibles ou à des faits extérieurs qu'il suffit d'énoncer, partout où celui qui parle pense de manière plus ou moins indépendante, et veut par conséquent s'exprimer, il se trouve vis-à-vis de la langue dans un rapport double, et son discours n'est correctement compris que dans la mesure où ce rapport l'est aussi. »[4]

أي :

" أما الأمر الثاني الذي يجعل من فعل الترجمة الأصلية أمرا مختلفا تماما عن عملية النقل الشفهية البسيطة فهو التالي: حيثما كان الكلام غير مرتبط كليا بأشياء مرئية أو بأفعال خارجية يكفي النطق بها، وحيثما كان المتكلم يفكر بطريقة مستقلة نوعا ما ويريد أن يعبر عن نفسه، يجد هذا الأخير نفسه في علاقة مزدوجة مع اللّغة، ولن يكون خطابه مفهوما بطريقة صحيحة إلا إذا كانت تلك العلاقة كذلك."

ويسترسل في توضيح فكرته قائلا:

> « Chaque homme, d'une part, est dominé par la langue qu'il parle ; lui et sa pensée sont un produit de celle-ci. Il ne peut rien penser avec une totale précision qui soit hors de ses limites ; la forme de ses concepts, le mode et les limites de leur combinabilité sont tracés au préalable par la langue dans laquelle il est né et a été élevé [...]Mais, par ailleurs, tout homme pensant librement, de manière indépendante, contribue à former la langue. »[5]

أي: " إن كل إنسان، من جهة، تسيطر عليه اللغة التي يتكلمها؛ هو وفكره هما نتاج هذه الأخيرة. فهو لن يستطيع التفكير بدقة كاملة في أي شيء خارج نطاق حدودها، إذ إن

---

4 الموقع: (Textes Schleiermacher) www.philo5.com، تاريخ الزيارة: 2018/11/28، 9سا: 50د.

5 نفسه.

شكل تصوراته، وطريقة إمكانية الجمع بينها وحدودها ترسمها مسبقا اللغة التي ولد وتربى في كنفها [...] لكن، من جهة أخرى، كل إنسان يفكر بحرية، وبطريقة مستقلة يساهم في صنع اللغة."(ترجمتنا)

وهذا ما يقصده بأن كل إنسان يساهم في صنع اللغة، وذلك بإعادة التعبير عن أفكاره بذاته داخل اللغة نفسها إذا مر عليها زمن معين، ذلك أن اللغات في تطوّر مستمر وتتغير معها طرق التعبير كذلك. كما يتحدّث عن التطوّر الشخصي في تعبير الفرد ولغته، أي ما يسمّى باللغة الشخصـــية (idiolecte) مثيرا مسألة التطور الزمـني للغة(évolution diachronique) وأثر ذلك على التواصل داخل اللغة الواحدة، فما بالك بلغتين مختلفتين؟ ولا يتوقّف **شلايرماخر** عند هذا الوصف الدقيق للّغة والترجمة، بل يصنّف طرق الترجمة واستراتيجياتها – وهو عنوان خطابه- مقسّما إياها إلى ثلاث:

- إعادة الصياغة (Paraphraser)
- المحاكاة أو التقليد (Imiter)
- الترجمة الحقيقية (traduire véritablement)

فيقول في تعريفها:

« On a inventé deux [...] manières de connaître les œuvres des langues étrangères, qui tantôt se débarrassent violemment de ces difficultés, tantôt les contournent [...] ce sont la paraphrase et l'imitation. La paraphrase veut éliminer l'irrationalité des langues, mais de façon purement mécanique. [...]L'imitation, en revanche, se plie à l'irrationalité des langues ; [mais] n'est plus l'œuvre même, l'esprit de la langue d'origine n'y est plus présenté et agissant. »[6]

أي:

" لقد تم ابتكار طريقتين [...]للتعرّف على الأعمال التي كتبت باللغات الأجنبية، وهي تارة تتخلّص من الصعوبات بعنف، وتارة تتجنبها[...]، هاتان الطريقتان هما إعادة الصياغة

6 الموقع: (Textes Schleiermacher) www.philo5.com، تاريخ الزيارة: 2018/11/28، 10سا: 30د.

والمحاكاة. أما إعادة الصياغة فهي تحاول حذف لاعقلانية اللغات لكن بطريقة آلية بحتة [...] وأما المحاكاة فهي على العكس تخضع للاعقلانية اللغات، لكنها ليست العمل ذاته، حيث إن روح اللغة الأصلية لم تعد حاضرةً ولا فاعلة."(ترجمتنا)

ويصل **شلايرماخر** إلى فكرته النهائية عن الطريقة المثالية للترجمة، في جملته الشهيرة:

« Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. »[7]

أي: " إما أن يترك المترجمُ الكاتب وشأنه قدر الإمكان ويجعل القارئ يأتي إليه، وإما أن يترك القارئ وشأنه قدر الإمكان ويجعل الكاتب يأتي إليه." (ترجمتنا)

يرى **شلايرماخر** أن المترجم يتعيّن عليه تناول النص بطريقة غير موضوعية أي ذاتية (subjective) ومحاولة استيعاب أفكار الكاتب وكأنه يتقمص شخصه و"يحس ويفكر مثله"، إذ ينبغي أن تظهر الترجمة كعمل أجنبي يستشف القارئ من خلاله العمل الأصلي، فهو يميل إلى الترجمة التغريبية (traduction étrangéisante)، أي تلك التي تقدم العمل الأجنبي للقارئ مرغمة إياه أن يبذل جهدا فكريا حتى يفهم العمل الأجنبي بغرابته وأصالته، فهو من دعاة الترجمة الموجّهة نحو المصدر.

لا شك في أن تأثير **شلايرماخر** هائل جدا، فجلّ النظريات الحديثة تستجيب بطريقة أو بأخرى لفرضياته، إذ نجد **والتر بنيامين** يستلهم منه رؤيته حول إيجاد **"لغة الترجمة"**، كما أخذ منه **لورانس فينـــوتي** مطلحيّ التغريب « Foreignization » والتوطين « Domestication » فيما بعد .

7 الموقع: (Textes Schleiermacher) www.philo5.com، تاريخ الزيارة: 2018/11/28، 11سا: 45د.

I-3-1-2- جورج شتاينرGeorges Steiner (1929) والنظرة الفلسفية للترجمة:

لقد سار **جورج شتاينر**على خطـــى **شلايرماخر**، كما أنه كان من الأوائل الذين استعملوا بنجاح مفهوم **جاكوبسون** عن الترجمة داخل اللغة « Traduction intralinguale » وهي تفسير الإشارات اللفظية بواسطة إشارات أخرى في اللّغة نفسها، فقد أعلن منذ الفصـــل الأول من كـتابه *After Babel* **(مـا بعـد بـابل)** السابق الذكر، أن "الفهم هو الترجـمة" « Comprendre c'est traduire » ويضع مسألة الترجمة في السياق الشامل للنظريات اللسانية، حيث يقول:

« La démarche herméneutique, c'est-à-dire l'analyse de ce qu'est « comprendre » un discours oral ou écrit[...] imprime à la question de la traduction un aspect nettement philosophique. »[8]

أي: " إن المقاربة الهرمينوطيقية، أي تحليل ما يعنيه "فهم" خطاب شفهي أو مكتوب، تطبع قضية الترجمة بطابع فلسفي واضح." (ترجمتنا)

يتصوّر **شتاينر** منظورا واسعا يدمج الترجمة داخل اللّغة الواحدة، إذ يرى أن المنهج الهرمينوطيقي الذي ينادي به يتمثل في إبراز المعنى ونقله عن طريق الإلحاق « Annexion» ويقسّم عملية الترجمة إلى أربعة مراحل هي :

1- **مرحلة الثقة** « l'élan de confiance»: حيث يبدأ كل شيء وهي المرحلة التي تسبق الفهم، إذ يمنح المترجم كل ثقته للنص محاولا إيجاد المعنى الذي يكمن داخل هذا الأخير.

2- **مرحلة الهجوم** « l'agression» : حيث يقوم المترجم بـ"اقتحام" النص و"استخراج" المعنى منه كما يشرحه **شتاينر** :[9]« Le traducteur envahit, extrait et rapporte. »

" إن المترجم يغزو، ويستخرج، ويجلب للوطن."(ترجمتنا)

3- **مرحلة الدمج** « l'incorporation »: حيث يستعمل المترجم كـــل ما تتيحه له إمكـــانيات اللغة الهدف من أجـــل دمج المعنى الجديد الذي حصـــل عليه من النص الأجنبـي، مع كل

8 انظر Georges Steiner, *Après Babel*, Trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p.225.

9 انظر Id, p.279.

ما يحمله ذلك من مخاطر التحويل والإضافات « Annexions et transformations » التي لا ينكرها والتي تنتج عن الترجمة الحرة، يقول:

« Le fait d'importer est capable de disloquer ou de restituer le système original […] aucun langage ne s'approprie d'éléments extérieurs sans courir de risques de transplantation. »[10]

أي: " إن فعل الجلب من شأنه أن يفكّك النظام الأصلي أو يُرجعه [...] لا يمكن لأية لغة أن تنسب إلى نفسها عناصر خارجية دون أن تصبح عرضة لزرع هذه الأخيرة داخلها." (ترجمتنا)

4- **مرحلة الاسترجاع** « la restitution» : تمثّل هذه المرحلة مهمة المترجم التي يحقق من خلالها معنى الإخلاص في تحقيق التوازن لجعل النص الهدف بمثابة تمثيل للأصل، وبالتالي تعزيز مكانته عند القارئ الهدف، كما تحمل هذه المرحلة فكرة أن المترجم يحاول التكفير عن فعل "النهب" الذي قام به خلال الحركة العدوانية الثانية، ويسعى المترجم خلالها إلى استعادة توازن القوى، بل إن **شتاينر** يجادل بأن "الترجمة تفشل إن لم تسترجع".

ويذكر **محمدعناني** أن كتاب **شتاينر** يتضمن إشارة إلى نظريتين فلسفيتين هامتين لصاحبيهما **عزرا باوند** و **والتر بنيامين** اللّذين يقول عنهما أنهما ينتميان إلى عصر"النظرية والتعريف الشعري الفلسفي" وأنهما ساهما مساهمة مهمة في وضع نظريات عن العلاقات فيما بين اللغات[11] أما **باوند** فهو يتحدّث عن "التجريب"، وأما **بنيامين** فهو يرى في الترجمة "إضفاء حياة جديدة"، وهو بالتالي من أهمّ مناصري الترجمة الحرة إذ يرى أن أهم ما في النص هو المعنى وليس التراكيب الغريبة.

---

10 انظر Georges Steiner, op. cit., p .279.

11 محمد عناني ، **نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة** ، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،2003، ص.261.

I-3-1-3-والتر بنيامين Walter Benjamin (1892-1940) ومهمّة المترجم :

لقد طوّر الفيلسوف الألماني **والتر بنيامين** نظريته في الترجمة في مقال نشره سنة 1923 وسَمَهُ بـ « La tâche du traducteur » **(مهمة المترجم)**، نظرية ترتبط فيها فكرته عن الترجمة بفكرته عن اللسان (le langage) وذلك نابع عن تجربته في العمل التّرجمي من الفرنسية إلى الألمانية، حيث يرفض النظريات الكلاسيكية التي تنظر إلى الترجمة كعملية "نقل"(Transmission) ويؤكد بأنها "شكل" (Forme) ليُحــرّرها من الخــضوع إلى الأصل ومن القارئ الذي لا يعتبره مرجعا في الترجمة، يقول **بنيامين**:

« En aucun cas, en face d'une œuvre d'art ou d'une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de celle-ci. »[12]

أي:

" لا يكون-في أي حال من الأحوال- الرّجوع إلى المتلقّي مُجديا للتّعرّف على العمل الفني أو أي شكل فني آخر."(ترجمتنا)

فهو يعتقد أن العمل الفني ليس موجّها إلى جمهور بعينه في زمن بعينه، بل إلى الإنسان في جوهره التاريخي، فالعمل الفني ليس دوره التواصل، وبالتالي، الترجمة لا يجب أن تخضع إلى ذوق القارئ ولا هي نقل للمعنى ، فهي كما قال "شكل" يبحث عن قواعده في الأصل، وفي هذه النقطة هو يتعارض مع اللسانيين أمثال **مونان** و**إيكو** و**كاتفورد** الذين يجعلون من الحفاظ على المعنى أولويتهم في الترجمة، لكنه مع ذلك، تقول **إيناس أوسيكي ديبري** Inês Oseki-Dépré، لا يستبعد فكرة أن بعض معنى العمل الفني يكمن في إمكانية ترجمته، كما يقول **ليون روبل** Léon Robel بحقّ:

« Un texte qui ne peut être traduit n'a aucun sens… »[13]

أي: "النص الذي لا يمكن ترجمته لا يحمل أي معنى..." (ترجمتنا)

---

12 انظر Inês Oseki-Dépré, *De Walter Benjamin à nos jours…(Essais de traductologie),* Paris, HONORÉ CHAMPION, 2007, p.19.

13 انظر Id, p.19.

ويعتقد **بنيامين** كذلك أن تاريخ الأعمال الفنية الكبرى يُعرف مِن نَسْبِها إلى أصلها، أي من زمن نشأتها من قبل صاحبها، ومجد الأعمال الفنية لا يعود فضلُه إلى المترجم وليس ذلك هو المنتظر منه أساسا، بل حياة الأصل هي التي تنتشر في الترجمة وتمتد إليها، يقول:

« Le rôle de la traduction, son rôle essentiel, n'est pas celui de perpétuer l'original mais à un niveau plus élevé, d'exprimer le rapport le plus intime entre les langues. »[14]

أي:

" إن دور الترجمة الأساسي ليس تخليد الأصل بل هو- على مستوى أعلى- تعبير عن العلاقة الحميمة بين اللغات." (ترجمتنا)

ذلك الاحتكاك هو الذي يحدث بفعل الترجمة الذي يمارسه المترجم، والذي تتمثل مهمّته حسب **بنيامين** في "إيجاد المعنى المقصود الذي يُحيِي داخل اللغة التي نترجم إليها صدى النص الأصلي." كما يقول:

« Cette tâche consiste [donc] à trouver dans la langue dans laquelle on traduit cette visée intentionnelle qui éveille en elle l'écho de l'original. »[15]

وذلك هو "الاحتكاك الذي تحدث عنه **جورج مونان** Mounin Georges في قوله:

« Pourquoi étudier la traduction comme un contact de langues ? Tout d'abord, parce que c'en est un. Bilingue par définition, le traducteur est bien, sans contestation possible, le lieu d'un contact entre deux (ou plusieurs) langues employées alternativement par le même individu. »[16]

أي:

"لماذا ندرس الترجمة كاحتكاك بين اللّغات؟ أوّلا لأن ذلك حالها. إذ لا يختلف اثنان على أن المترجم بحكم تعريفه، هو مكان احتكاك بين لغتين (أو أكثر) يستعملهما شخص واحد بالتناوب." (ترجمتنا)

---

14 انظر Inês Oseki-Dépré, op.cit., p.20.

15 انظر Id., p.22.

16 انظر Georges Mounin , *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p.4.

بعبارة أخرى، تتمثل المساهمة الأساسية لطرح **بنيامين** في العلاقة القائمة بين الترجمة والأصل، وهي علاقة مؤسِّسة للتلازم "الطبيعي" الكائن بينهما وهو تلازم "الحياة في بقاء الأعمال عبر التاريخ." كما تقول **ديبري**. فالترجمة إذن حسبه لا تخفي النص الأصلي بل تختفي وراءه ولا تسرق أضواءه ولا هي نسخة عنه بل هي امتداد له في لغة أخرى والواضح أنه يدعو إلى الترجمة الحرفية وإضفاء الطابع الأجنبي على النص المترجم وهو بهذه النظرة يدين بالكثير إلى منهج **شلايرماخر** ويُرهص للتطوّرات الحديثة في نظرية الترجمة حيث تبنّى أفكاره **لورانس فينوتي** بعده في مبدأيّ التقريب والتغريب .

I-3-1-4- أنطوان برمان والتمركز العرقي:

من المشاع عن **أنطوان برمان** Antoine Berman(1942- 1991) أنه من أشد مناصري الحرفية Littéralité في الترجمة وذلك صحيح، غير أن من يعيب عليه ذلك لا يفهم حتما أن ما يقصده بالحرفية ليس الترجمة "كلمة بكلمة" mot à mot بل هي أمر آخر تماما، يعرض له في كتابه *la traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (**الترجمة والحرف أو مقام البعد**) الذي صدر في 1991 حيث يشرح الفرق، حسب رؤيته، بين ترجمة الحرف وترجمة الكلمة بالكلمة معتمدا على فحص ثلاث من أشهر الترجمات التي أنجزت واتّسمت بالحرفية، ومبرزا كيف أن ترجمتها الحرفية كانت ناجحة ، وهي ترجمة **أنتيغون** *Antigone* من طرف **هولدرلين**، وترجمة **الفردوس المفقود** *Le paradis perdu* من طرف **شاتوبريان**، وترجمة **الإنياذة** *L'Enéide* من طرف **كلوسوفسكي**.

كما يشرح **برمان** في هذا المؤلَّف نظرته التي يمكن أن نلخّص أبرز ملامحها في النقاط الآتية:

- **مناهضة التمركز العرقي :**

إن فكر **برمان** مناهض للترجمة المتمركزة عرقـيا، أو الإثنـية المـركزية (traduction ethnocentrique) بمعنى تلك الترجمة التي تُرجع كل شيء إلى ثقافة المترجم الخاصة به، وتعتبر كل ما يخرج عن إطارها أو ما هو غريب عنها سلبيا، يجب أن يتم تحويله بغرض المساهمة في إثراء تلك الثقافة. وهو يربط التحويل بالتمركز العرقي، حيث أن هذا الأخير"

هو عملية تُحيل إلى نص متولّد عن التقليد والمحاكاة الساخرة والاقتباس والانتحال، أي كل نوع من التحويل الشكلي الذي يحدث انطلاقا من نص آخر موجود سلفا"[17]

ويرى أن التمركز العرقي قد بدأ في روما مع منظّريها الذين مارسوا ما يدعوه **برمان** بـ"الترجمة الإلحاقية" traduction annexionniste وهم كلّ من **شيشيرون** و**هوراس** و**القدّيس جيروم** ممثّل روما المسيحية أو المسيحية الرومانية، هذا الأخير الذي استمد مبادئه حسب **برمان** من **القديس بولس** Saint Paul وإلى الفكر الإغريقي أي إلى **أفلاطون**، الذي أحدث القطيعة بين المحسوس le sensible والمعقول l'intelligible أي "الجسد" و"النفس" وهو ما نجده عند **بولس** كذلك من خلال التقابل الموجود بين "الحرف" الذي يقتل و"الروح" التي تُحيي « La lettre tue et l'esprit vivifie ». ومن هنا اعتبرت المسيحية ترجمة الكتاب المقدس واجبا حتى تصل "كلمة الله" إلى كل البشر، فكان دافعها تبشيريا مقابل الدافع الثقافي لدى روما الوثنية التي توصلت إلى تحقيق هدفها عن طريق السلب والاقتباس والإلحاق، فكانت "الترجمة من أجل" (la traduction pour) وليس "الترجمة الصادرة عن"(la traduction par) ، ومنذ ذلك لم تتوقف تلك النزعة التحويلية، التي أفضت إلى ما سُمّي بالحسناوات الخائنات في القرن السابع عشر بفرنسا، و بالتكافؤ الدينامي لـ**يوجين نايدا** في القرن العشرين.

ويحصي **برمان** المضار الثلاثة عشر للترجمة التحويلية وهي ما سمّاها :"الميول التحريفية أو المشوّهة" (tendances déformantes) وهي: العقلنة (rationalisation) ، والتوضيح (clarification)، والتطويل (allongement)، والتفخيم (ennoblissement) ، والإفقار الكيفي (appauvrissement qualitatif)، والإفقار الكمّي (appauvrissement quantitatif)، والمجانسة (homogénéisation) ، وهدم الإيقاعات (destruction des rythmes)، وهدم الشبكات الدالة والضمنية (destruction des réseaux signifiants sous-jacents)، وهدم التنسيقات (destruction des systématismes)، وهدم أو تغريب الشبكات اللغوية المحلية (destruction des réseaux vernaculaires et leur exotisation) ، وهدم العبارت(destruction des locutions et idiotismes) ، ومحو التراكبات اللغوية

17 أنطوان برمان، المرجع السابق، ص.10.

(effacement des superpositions des langues). وهذه العمليات كلها من شأنها أن تشوّه النص الأصلي وتبعده عن مقاصده، لذا فإن ترجمة الحرف لدى **برمان** هي محاولة لتجنب هذه "الانحرافات" سعيا منها إلى الأمانة قدر المستطاع للنص الأصلي.

-الأمانة والخيانة:

ما إن يتناول المترجم نصا بالترجمة حتى يجد نفسه في مأزق يُجبَر فيه على خدمة سيّدين، على حد تعبير **روزنزفايغ**، اللغة المصدر واللغة الهدف، أو الكاتب والقارئ الأجنبي. فإذا اختار السيد الأول وعمل على فرض الثقافة الأجنبية على الفضاء المستقبل يُعتبر خائنا في أعين اللغة المستقبِلة، أما إذا قام بالعكس واقتبس أو حاكى وحوّل النص الأصلي فإنه يعتبر خائنا للأصل، وسيخون حتما هذا العمل وبالتالي جوهر الترجمة، وهذا ما يدفع بالمترجم في كثير من الأحيان إلى الامّحاء بهدف تجنّب هذه التهمة وتجاوز هذا المأزق. ويعتقد **برمان** بأن على المترجم خلق علاقة مع الآخر وإجراء تلاقح بين الثقافة المستقبلة والثقافة المصدر وهذا ما يقتضي "خلخلة البنية المتمركزة عرقيا داخل الثقافات والمجتمعات التي تريد أن تقدم نفسها ككيانات خالصة غير ممزوجة، على اعتبار أن كل ثقافة تسعى إلى أن تكون مكتفية بذاتها حتى تتمكن عبر هذا الاكتفاء المتخيّل من بسط إشعاعها على الثقــافات الأخرى "[18]. كما يرى **برمان** الذي يفسّر وجهة نظره هذه بأن "الترجمة هي من الأمكنة التي يتم فيها البرهنة على الأفلاطونية ورفضها في الوقت نفسه، لكن هذا الرفض سيجثم بكل ثقله على الترجمة من دون أن يؤثر على الأفلاطونية بشكل عميق. وإذا ما اعتبرنا الحرف والمعنى مرتبطين فإن الترجمة ستكون خيانة وستعتبر مستحيلة."[19]

- **أخلاقية الترجمة**:

إن فعل الترجمة لدى **برمان** يرتبط بمنطق الأخلاق، فهو في كل مرة يتحدث فيها عن الترجمة يستحضر مسألة الأمانة والدّقة، حيث يعتقد أن الفعل الأخلاقي يتمثل في الاعتراف بالآخر كآخر وتقبّله. ويرى **برمان** أن غاية الترجمة ذات ثلاثة أبعاد: بُعد أخلاقي وبعد شعري وآخر

18 أنطوان برمان، المرجع السابق، ص.14.

19 نفسه، ص.63.

فلسفي وهو يعتقد جازما أن أهم ما يجب أن يتّصف به المترجم هو الأمانة في الترجمة، ولا يتّفق مع ما قامت به الأمم السابقة مثل **روما** من استحواذ وتملّك لما ترجمته عن الثقافات الأخرى، فالترجمة عنده هي استقبال للغريب بصدر رحب دون فرض أيـــة تغييرات عليه، فهو أجنبي، وبالتالي مختلف، وعلى المترجم تقديمه لِمُستَقبليه على غرابته، ومن أجل أن يتأتّى له ذلك، يرى **برمان** أن السبيل إلى ذلك هو احترام الحرف، فَلأنّ الغاية الأخلاقية للترجمة - كما يقول- تروم بالضبط تلقّي الغريب في جسديّته، فإنها "لن تنفصل عن **حرف** العمل الإبداعي، فإذا كانت صيغته الغائية هي الأمانة، فسنضطر إلى القول إنه لا أمانة إلا تجاه الحرف، وذلك في كل الميادين، فأن يكون المرء "أمينا" لعقد ما، يعني احترام بنوده وليس "روحه"، لأن الأمانة تجاه "روح" نص ما هي تناقض في حد ذاته."[20]

على غرار **بنيامين والتر** إذن، يدافع **برمان** عن الترجمة الحرفية ويعتبر من أشد مناصري دعاة المصدر (Sourciers)، ويعلن أن دعاة الهدف (Ciblistes) يدعون إلى الإثنية المركزية أو التمركز العرقي قائلا:

« La théorie allemande de la traduction se construit consciemment contre les traductions à la française.»[21]

أي:

"إن النظرية الألمانية في الترجمة مبنية بشكلٍ واعٍ ضد الترجمات القائمة على الطريقة الفرنسية."(ترجمتنا)

فبالنسبة لـ**برمان**، الترجمة المتمركزة عرقيا تجسّدها "الحسناوات الخائنات". حيث تتمثّل أخلاقية الترجمة على المستوي النظري حسبه في إبراز الهدف الخالص للترجمة وتأكيده والدفاع عنه وتقوم على "تحديد المقصود بالأمانة والخيانة، إذ لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بألفاظ التواصل وتبليغ الرسائل وتوسيع مجال التبادل. كما إن الترجمة ليست نشاطا أدبيا وجماليا خالصا...فأن نترجم معناه أن نكتب ونبلّغ ما كتبناه لكن هذه الكتابة وهذا التبليغ لا يكتسبان معناهما الحقيقي إلا عبر الهدف الأخلاقي الذي ينظمهما."[22]

20أنطوان برمان، المرجع السابق ص.104.

21 انظر Rouger Dominique, «Introduction à l'œuvre théorique à l'œuvre d'Antoine Berman, traductologue français », *Synergies Pologne* n° 12 - 2015 p. 11-17 .

22 أنطوان برمان، نفسه، ص.188.

وقد درس **برمان** في كتابه الأخير *Pour une critique des traductions : John Donne* **(من أجل نقد الترجمات: جون دون نموذجا)** الذي نُشر سنة 1995 وكان ذلك بعد وفاة الكاتب، إمكـــان تقييم الترجمات وفــقا لمعايير توافقية مُقدِّما معيارين لتأسيس حكم يتجاوز البعد الذاتي: الأول ذو طابع أخلاقي، وهو عودة إلى معايير كان قد ذكرها في عمله الأول الذي تطرّقنا إليه سلفا، والثاني ذو طابع شعري، ويركّز **برمان** في تحليله في هذا المؤلّف على نقد الترجمات لا سيما ترجمات الشاعر **جون دون** ويبيّن من خلال ذلك المزايا الخاصة بالمقاربات النظرية سواء تلك التي تتجه نحو النص المصدر أو تلك التي تتجه نحو النص الهدف، كما يحاول إعطاء النقد أسمى معانيه، كما تكتب **شيري سايمون** Sherry Simon في مقال لها تناولت فيه كتاب **برمان**:

« Le but de Berman est d'établir les modalités d'une critique «productive» qui, même si elle donne un jugement négatif sur une traduction, éclaire «le pourquoi de l'échec traductif» et prépare «l'espace de jeu d'une retraduction»[23]

أي: "إن هدف برمان هو وضع معايير لنقد الترجمة بحيث أنها حتى ولو كانت تطلق حكما سلبيا حول ترجمة ما، فإنها توضّح "سبب الفشل الترجمي" وتجهّز "فضاءً لإعادة الترجمة" (ترجمتنا)

وقد أشارت صاحبة المقال إلى الانقلاب الذي حدث في موقف **برمان** في هذا الكتاب، حيث أنه يقترح معيارين لتحليل الترجمات: الشعرية والأخلاقية، أما عن الشعرية فالأمر بديهي بالنسبة لـ**برمان** أن يلتزم المترجم بالإبداع، أما الأخلاقية فقد لاحظت انقلابا مهما فيما يخص موقفه المتزمّت الذي كان قد عبّر عنه في كتاب *L'Epreuve de l'étranger* **(امتحان الغريب)**، فعوض أن يركز على الواجب تجاه "الحرف"، يقول **برمان** في كتابه الأخير أن المترجم يملك كل الحقوق طالما أنه "يلتزم بأصول اللعبة"، فدور المترجم لا يحدّده التزام معيّن مسبقا تجاه النص بل تحدّده شفافية هذه العلاقة مهما كانت، وهنا يصرف **برمان** نظره عن النقاش الأصمّ بين دعاة المصدر ودعاة الهدف ليركّزه على دور المترجم في العملية الترجمية.

23 انظر Simon Sherry, «Antoine Berman. Pour une critique des traductions : John Donne », Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, 278 pages. TTR, 8 (1), 282–287. https://doi.org/10.7202/037207ar ,consulté le 07/07/2019, 10h :11.

I-3-1-5- لورانس فينوتي ولامرئيّة المترجم:

لورانس فينوتي Lawrence Venuti (1953) مترجم أمريكي، وهو صاحب نظرية الترجمة المعروفة بـ "التوطين والتغريب" (Domestication and Forignization) التي تناولها في كتابه المشهور *The translator's invisibility: A History of Translation* **(لامرئية المترجم: تاريخ للترجمة)** الصادر سنة 1995.

يتناول **فينوتي** في كتابه التغييرات التي يُحدثها المترجم في لغة الترجمة التي يلجأ إليها حين يترجم حتى يوقع القارئ في وهم أن ترجمته إنما هي نسخة شفافة عن الأصل، وهذا هو النوع الذي تنطبق عليه حالة ما يسميه **فينوتي** "اختفاء المترجم أو لامرئية المترجم"، لكن هذا الأخير يفضّل نوعا آخر من المترجمين يدعوهم بـ "المتمرّدين"، هؤلاء هم من يتحدَّوْن قدراتهم ويعتمدون على التجريب، فيخرجون بنص "غريب" في ثقافة اللغة الهدف وهذا ما يطلق عليه تسمية "الأمانة المسيئة"[24]. يقول:

"Translation is a form of passive aggression. In doing it, a writer chooses to forgo original authorship so as to play havoc with a foreign original in a process of imitation, zigzagging between the foreign and receiving languages but in the last analysis cancelling the first in favor of the second."[25]

أي: "لترجمة هي شكل من أشكال العدوان السلبي. فعند القيام بذلك (أي الترجمة)، يختار كاتب أن يتخلى عن المؤلف الأصلي بحيث يدمّر الأصل خلال عملية المحاكاة، والتردّد بين اللغة الأجنبية واللغة المستقبلة ولكن في نهاية المطاف، فإنه يلغي الأولى لصالح الثانية." (ترجمتنا)

ويسوق مثالا على ذلك ترجمة **ريشارد بيرتون** Richard C. Burton لكتاب **ألف ليلة وليلة** سنة 1885 التي اختار أن ينقلها عن نسخة **بولاق** (1835) وذلك في 16 مجلّدا، نظرا للتفاصيل الموجودة في تلك النسخة، والتي ما ترك منها واحدا إلا وذكره بل وزاده من الشعر بيتا وأبياتا

24 إيمان علي، "إلى الجحيم أيها المترجم"، مجلة **روز اليوسف**، مصر، ع.1514، الجمعة 2010/06/18، الموقع: www.masress.com/rosadaily/68905 ، تاريخ الزيارة: 2019/05/29، 11سا:39د.

25 الموقع: https://www.idlehearts.com/846533 ، تاريخ الزيارة: 2020/04/29، 13سا:40د.

حيث لم يبخل على القارئ بالهوامش المطوّلة التي شرح فيها ما كان يقتضي الشرح من المفاهيم والمصطلحات الغريبة. وكانت التفاصيل التي حرص **بيرتون** على نقلها متمثّلة في الصور الفاضحة والتفاصيل الخادشة للحياء والعادات المشرقية التي كانت متواجدة في الكتاب، فما كان من **إنجلترا** الفكتورية المحافظة إلا أن واجهت المترجم بالانتقادات اللاّذعة والعنيفة بسبب ذلك الكم الهائل من "الجرأة الزائدة". وإنما يسوق **فينوتي** هذا المثال لمحاولة الوقوف على الظروف التي تحيط بالمترجم حين يترجم ويرى أنه لا يجب تجريم **ألف ليلة وليلة** أخلاقيا وأن التوجّه الإيديولوجي الاستشراقي الذي اتُّهم به **بيرتون** - لا سيما من قبل **إدوارد سعيد** الذي قال عن ترجمته إنها: "سجل للاستشراق بكل معانيه وتجلّياته"[26] – هو اتّجاه حميد، ويؤكّد فعالية ترجمة **بيرتون** لـ**ألف ليلة وليلة** في نقض النفاق الأخلاقي"، وهي تجسيد لما أسماه بـ"التغريب"، فالمنهج الذي يعاديه **فينوتي** في الترجمة هو ببساطة الترجمة كـ"إحلال قسري لنص يفهمه قارئ اللغة المستهدفة وهو ما يلخّصه في مفهوم "التقريب". "[27] ويميل في المقابل إلى طريقة "التغريب" التي لا تختزل مهمّة المترجم في مجرّد التوصيل والتّقليد، بل يتعدّى ذلك إلى أداء دوره كوسيط بمعنى الكلمة، تماما كما يرى **شلايرماخر** بأن المترجم يجب أن يأخذ القارئ إلى الكاتب وليس العكس.ويعتقد **فينوتي** أن منهج التوطين في الترجمة التي اتبعتها الدول الناطقة بالإنجليزية وعلى رأسها **أمريكا وإنجلترا** مردّه سعي هذه الأخيرة إلى السيطرة والهيمنة على النص الأجنبي بروحها الكولونيالية تلك، وبالتالي محو الهوية الأجنبية بإقصاء كل ما هو غريب على المتلقّي، وهكذا تصبح الترجمة شفافة لا وجود للمترجم وشخصيته فيها، حيث يبدو أي نص مكتوب بالعربية مثلا أو باليابانية أو التركية مترجم إلى الإنجليزية وكأنه كُتب في شوارع **نيويورك** أو **لوس أنجلس**، لا أثر فيه لأية نكهة أجنبية! ويرجع صاحب نظرية التوطين والتغريب سبب اتجاه هذه الدول إلى هذا المنهج (التقريب أو التوطين) أساسا إلى أسباب اقتصادية إلى جانب الأسباب الإيديولوجية، وهي ممارسات تمليها السوق الرأسمالية والرغبة في تحقيق الأرباح من وراء المبيعات من قبل الناشرين، وذلك عبر الوصول إلى شرائح القرّاء المتوسّطة الثقافة والتي تختار السهولة

26 إيمان علي، المرجع السابق.
27 نفسه.

فتفضّل بلوغ الفهم بسرعة ودون بذل جهد لفهم ما هو غريب، هذا بالإضافة إلى هيمنة اللغة الأجنبية وسيطرتها على المشهد الثقافي العالمي دون منازع، وتراجع اللغات الأخرى. ولهذا يرى **فينوتي** أن المترجم عليه أن يؤدّي دوره بالكامل وينقل القارئ إلى عالم النص الأجنبي بكل غرابته ولا يقصقص أجنحة هذا الأخير من أجل "سواد عيون" القارئ وراحته، ويأتي هذا الموقف في رأينا كتمرّد على الممارسات المتغطرسة والعدوانية التي مارستها اللغة الإنجليزية ولا تزال حيال اللغات الأخرى.

نخلص إلى أن **فينوتي وبرمان** يلتقيان في نقطة "احترام الاختلاف" ويستلهم كلاهما نظريته من نظرية الرومـانسي الألماني **شلايرماخر**. لكن في حين يركّز **برمان** على الجانب "الأخلاقي" (Ethique) للترجمة مُسلّطا الضوء على "الانفتاح على الأخر"، يأخذ **فينوتي** موقفا أكثر انتقادية آخذا عن **شلايرماخر** موقفه النخبوي والوطني فأخذت أعماله طابعا أكثر سياسية، يقول **بول باندیا** Paul Bandia في مقال له في هذا الصدد:

« Pour Venuti, la thèse de Schleiermacher ouvre la voie à une conception de la traduction comme un moyen de combat politique et culturel. »[28]

أي:

" بالنسبة لفينوتي، فإن طرح شلايرماخر يفتح المجال لتصوّر الترجمة كوسيلة كفاح سياسي وثقافي." (ترجمتنا)

وينحو فكر **ميشونيك** في هذه النقطة بالذات منحى مماثلا لفكر **فينوتي**، إذ يرى أن الإيديولوجية مسيطرة لا محالة في الترجمة الأدبية، موضّحا:

« La proposition courante selon laquelle une traduction ne doit pas *donner l'impression d'être une traduction* a deux sens : dans le premier on est dans l'illusion de la transparence, l'écriture idéologique passive et la traduction culturelle accompagnée de sa propre méconnaissance ; dans le second, on produit un texte original en langue d'arrivée, homologue au texte de la langue de départ. On peut montrer qu'il y a généralement confusion entre ces deux sens, et que

28 انظر Paul Bandia, *« Le concept bermanien de l' « Etranger » dans le prisme de la traduction postcoloniale »*,www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001,consulltéle :31/05/2019 23h :30.

désignant le second, on pratique le premier, le premier domine, car il transpose l'idéologie dite dominante dans une pratique de l'annexion. »[29]

أي :

" إن الفكرة الشائعة التي تقول بأن الترجمة يجب ألاّ تعطي انطباعا بأنها ترجمة تحمل معنيين: في الحالة الأولى نكون أمام وهم الشفافية والكتابة الأيديولوجية السلبية والترجمة الثقافية التي يصاحبها جهلها بالذات، أما في الحالة الثانية فإننا نقوم بإنتاج نص أصلي بلغة الوصول يكون نظيرا للنص المكتوب بلغة الانطلاق. ويمكن عموما إبراز وجود لبس بين هذين المعنيين: إذ عندما نشير إلى المعنى الثاني فإننا نكون نمارس المعنى الأول في حقيقة الأمر، وتكون الغلبة لهذا الأخير لأنه ينقل الإيديولوجية الموسومة بـ " المهيمنة" حين نمارس الإلحاق." (ترجمتنا)

إذن فإن نظرة "الغرابة" عند **فينوتي** تختلف عنها عند **برمان** أو عند **شلايرماخر**، حيث إن الحفاظ على هذه الأخيرة في الترجمة وفقاً له لا تعتمد على النص الأصل فحسب، بل يمكن أن تأتي أيضا من عناصر موجودة في اللغة والثقافة الهدف والتي غالبا ما تكون مهمّشة، وهذه العناصر من شأنها أن تسلّط الضوء على نصّية (textualité) النص المترجم وظروف كتابته، كما أنها تذكّرنا بالاختلاف الكائن بين اللّغات والثقافات وتجعلنا نقف أمام إشكالية إمكانية الترجمة.

I-3-1-6-هنري ميشونيك Henri Meschonnic (1932-2009) وشعرية الترجمة:

هنري ميشونيك شاعر، وأستاذ وعالم لغة ومترجم ومؤلف فرنسي، تناول في كتبه مختلف الخطابات من وجهة نظر الشعرية التي نظّر لها كمعرفة تبحث في صيغ الدلالة النوعية للنص الأدبي. وأهم ما سنشير إليه في هذا المقام من بين القضايا العديدة التي شغلت فكر **ميشونيك**

29 انظر Maschonnic Henri, *« Propositions pour une poétique de la traduction »*, In : Langages, 7e année, n°28, 1972. La traduction.pp.42-54, http://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097, Consulté le 09/06/19, 10h :25.

هي علاقة النظرية بالممارسة وشعرية الترجمة، وقد لخّص مجمل أفكاره حول الشعرية وإبستمولوجيا الكتابة والترجمـــة والإيـــقاع في مـــؤلفاته منذ 1973، لا سيـــما فـــي *Pour la poétique II*(**من أجل الشعرية الجزء 2**) و*Poétique du traduire* (**شعرية الترجمة**) 1999 حيث يعتقد **ميشونيك** بوجود شعرية للترجمة ويؤكّد على فصل العلم عن النظرية، على عكس اللغويّين من أمثال **كاتفورد** و**نايدا** وغيرهم ممن يرون أن الترجمة إنما هي موضوع من موضوعات علم اللسانيات ويتعاملون معها بوصفها "علما" يخضع لقواعد علوم اللسانيات. ويرى **ميشونيك** أن الترجمة الأدبية هي "امتحان" الترجمة، يقول في كتابه **شعرية الترجمة**:

« La littérature est l'épreuve de la traduction. La traduction est un prolongement inévitable de la littérature. Ainsi la littérature demande des comptes à la traduction. Elle est ce qui importe le plus pour l'expérience et la transformation du traduire. Non parce que la littérature serait ce qui occupe le plus la traduction, ou le plus anciennement. Ni parce que traduire la littérature serait le plus prestigieux ou plus difficile que la traduction technique ou scientifique, et ressortirait à d'autres principes. Ce n'est pas traduire qui est différent pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C'est la recette, l'article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière. »[30]

أي:
"الأدب هو امتحان الترجمة. فالترجمة هي امتداد لا مناص منه للأدب. وهكذا فإن الأدب يُسائل الترجمة، فهذا الأخير هو أهمّ عنصر في تجربة عملية الترجمة وتحوّلِها، ليس لأن الأدب هو أكثر ما يشغل الترجمة أو أقدمه، ولا لأن ترجمة النصوص الأدبية تتمتّع بهيبة ومقام وصعوبة أكثر من ترجمة النصوص التقنية أو العلمية، ولها مبادئ أخرى. فليس فِعل ترجمةِ وصفةِ مسحوقِ المرق، أو مقالٍ في الفيزياء النووية، أو قصيدةٍ شعرية أو روايةٍ هو الذي يختلف، بل إن الوصفةَ، والمقالَ، والقصيدةَ، والروايةَ هي التي لا توجد داخل اللغة بالطريقة ذاتها." (ترجمتنا)

30 انظر Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2012, p.102.

وبالتالي يؤكّد **ميشونيك** على أهمّية التمكّن التّام من الميدان الأدبي لمترجم النصوص الأدبية حتى يتناولها بالترجمة، حيث يقول في نفس الكتاب بأنه "ليس هناك تعريف للترجمة الأدبية وتعريف آخر للترجمة العلمية أو التقنية، فحين يتعلّق الأمر بالنصوص التقنية تكون المسألة علمية ومصطلحية: يجب لمترجم هذه النصوص أن يكون عارفا بموضوعها، إذ يتطلّب الأمر متخصصا في الكيمياء ليترجم نصا في هذا التخصص، لكن بالنسبة للنصوص الأدبية فالمعيار يكون فقط متعلّقا بفقه اللغة"[31]. ويتعدّى الأمر عنده مستوى اللسانيات حين يتعلّق الأمر بترجمة النص الأدبي حيث إن نظرية الترجمة لا يمكن أن تكون لسانيات تطبيقية بل هي حقل جديد في نظرية الأدب وممارسته، وتقوم أهميتها المعرفية على أهميتها في ممارسة نظرية للاتحاد بين دال ومدلول خاص بالممارسة الاجتماعية التي تمثلها الكتابة. يقول:

« Traduire un texte est une activité translinguistique comme l'activité d'écriture même d'un texte, et ne peut pas être théorisé par la linguistique de l'énoncé, ni par la poétique formelle de Jakobson. »[32]

أي:

"إن ترجمة نص ما هي نشاط عبر- لساني ، فهي شبيهة بفعل كتابة النص ذاته، ولا يمكن أن يُنظَّر لهـــا من خلال لسانيات الملفوظ ولا من خلال الشعرية الشكلية لياكوبسون" (ترجمتنا)

ويضيف:

« Par la théorie des textes qu'elle implique, la poétique de la traduction ne peut pas être une linguistique appliquée. La poétique de la traduction comme pratique théorique, est une poétique expérimentale. »[33]

أي:

---

31 انظر Id., p.103.

32 انظر Maschonnic Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », In : Langages, 7e année, n°28, 1972. La traduction.pp.42-54, http://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097. Consulté le 10/06/19, 09h :45 .

33انظر Id.

"لا يمكن لشعرية الترجمة أن تكون لسانيات تطبيقية من خلال نظرية النصوص التي تفترضها. إن شعرية الترجمة باعتبارها ممارسة نظرية هي شعرية تجريبية." (ترجمتنا) ويعتقد **ميشونيك** جازما أن الترجمة في الحقل الأدبي هي امتداد للكتابة:

« Les traductions sont alors des œuvres-une écriture- et font partie des œuvres »[34]

أي: "الترجمات هي إذن أعمال أدبية - كتابة - وهي جزء من تلك الأعمال." (ترجمتنا)

ويسوق لذلك أمثلةً ترجمات **بودلير** و**مالارميه** لشعر **ادغار آلان بو** التي يقول عنها إنها دليل على أن الترجمة هي أيضا كتابة ويشير إلى أن مواجهة فعل الترجمة (le traduire) بالأدب هي إذن المواجهة المستمرة للّغة بالخطاب وإيديولوجيات اللغة والأدب بالوظـيفة التـــاريخية للأدب. وهذا هو الذي يقــصد بـه، حين يقول، بأن الأدب هو"امتحان" للترجمة ولإيديولوجيات المترجم وبمروره أو عدمه من لسانيات تلقائية ضمنية إلى التساؤل حول تطبيقاتها. وينتهي إلى أن الترجمة الأدبية تُبرِز وتُخفي في آن واحد التفاعل بين نظرية اللغة والنظرية الأدبية التي يُعمِلُها المترجم في خطابه، كما يؤكّد بأن الترجمة ليست نقلا لنص المصدر إلى أدب الهدف ولا حتى نقل القارئ من ثقافة الهدف إلى نص الأصل قائلا:

« La traduction n’est plus définie comme transport du texte de départ dans la littérature d’arrivée ou inversement transport du texte d’arrivée dans le texte de départ(double mouvement, qui repose sur le dualisme du sens et de la forme, qui caractérise empiriquement la plupart des traductions) mais comme travail dans la langue, décentrement, rapport inter poétique entre valeur et signification, structuration d'un sujet et histoire (que des postulats formels avaient disjoints), et non plus sens. Cette proposition postule que le texte travaille la langue comme une épistémologie en acte d'un savoir indissociable de cette pratique, et qui hors de cette pratique n'est plus ce savoir mais un signifié. »[35]

أي:

34 أنظر Id .

35 انظر Maschonnic Henri, *Pour une Poétique du Traduire*,p.106.

" لم تعد الترجمة تعرّف بأنها نقل لنص المصدر إلى أدب الهدف أو على العكس، أي نقل نصّ الهدف إلى نص المصدر (حركة مزدوجة، تنبني على ثنائية المعنى والشكل التي تطبع تجريبيــا أغلــب التـرجمات)، بل تُعرّف بأنها اشتغال في اللسان، ولاتمركزٌ، أي علاقة بين-شعرية بين القيمة والدلالة. إنها هيكلة ذاتٍ وتاريخ (قد فرقتهما المسلّمات الشكلية) وليست معنىً. إن هذا الاقتراح يسلّم بأن النص يشتغل باللسان باعتباره إبستيمولوجية فاعلة لمعرفةٍ لا يمكن فصلها عن هذه الممارسة، ولا تعودُ هذه المعرفةُ خارجَ هذه الممارسة معرفةً بل مجرّد مدلولٍ."(ترجمتنا)

ينظر **ميشونيك** إلى الترجمة إذن بعين الفيلسوف حيث يبحث في ما وراء هذه الممارسة ويتعمّق فيما هو فوق لساني، وهو نفس المنحى الذي تنحوه أفكار **برمان** ، ويصنّفهما **جان روني لادميرال** Jean René LADMIRAL إلى جانب **والتر بنيامين** في دائرة من سماهم "دعاة المصدر" (Sourciers)، مقابل دائرة "دعاة الهدف" (Cibistes) التي يضع فيها كلا من **جورج مونان** و**إيفيم إيتكيند** ونفسه [36]

و يظهر رأي **لادميرال** المعارض تماما والمنتقد لهؤلاء في تعريفه الآتي للترجمة :

« la finalité d'une traduction consiste à nous *dispenser de la lecture du texte original*_voilà les termes dans lesquels il convient selon nous de définir ce qu'est proprement une traduction. La traduction est censée remplacer le texte-source par le « même » texte en langue-cible. »[37]

أي:

" يتمثّل الهدف من الترجمة في *إعفائنا من قراءة النص الأصلي*- هذه هي العبارات التي يجدر أن تُعرّف بها الترجمة بالشكل الصحيح في تقديرنا. فمن المفترض أن تعوّض الترجمة النص الأصلي بـ"ذات" النص في اللغة-الهدف." (ترجمتنا)

وهذا يتعارض تماما مع ما يراه **ميشونيك** الذي يعتقد بأن الترجمة هي كتابة وامتداد للنص الأصلي وليست نسخة عنه ولا تعويضا له، ويرفض اللسانيات المجرّدة مؤكّدا مثل **شتاينر** خصوصية الألسن والثقافات ،فـ**ميشونيك** عندما يهاجم اللسانيات فهو يقصد أساسا البنيوية

36 انظر Jean-René LADMIRAL, *Traduire :théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, préface, p.XV.

37 انظر Ibid.

واللسانيات التحويلية وقد أدان **يوجين نيدا** انطلاقا من وجهة النظر هذه، كما وجّه **شتاينر** الانتقادات نفسها في كتابه **بعد بابل** معارضا اللسانيات المجردة كما فعله **ميشونيك** مؤكّدا على أهمية خصوصية الألسن، متطلّعا إلى الترجمة من منظور رحب وواسع لا يعترف بالتوجّهات القصوى نحو القطب الأصل أو القطب الهدف و مقترحا وضعا متوازنا بين الاثنين.

وقد تناول الموضوع **جورج مونان** حـــين تعرّض لأهم قضايا الترجمة في مؤلّفه الشهير *Les problèmes théoriques de la traduction* **(المشاكل النظرية للترجمة)** في 1994 وهو الكتاب الذي سنتطرّق إلى بعض نقاطه في الصفحات الآتية.

I-3-1-7- جورج مونان Georges Mounin (1910-1993) واستحالة الترجمة من إمكانيتها:

قبل **دي سوسير** لم تكن الترجمة تطرح أي مشكل نظري، فالجميع كان يؤمن بوحدة الفكر الإنساني، إذ في تصوّرهم كانت الأمور على النحو التالي: للأشياء كلمات تشير إليها، والأشياء هي نفسها بالنسبة للجميع، ولكي نقوم بعملية الترجمة، يكفي أن نَعرِف الكلمات التي تشير إلى الأشياء نفسها في لغات مختلفة! لكن اللسانيات الشكلية جاءت لتغيّر كل ذلك، مفهوم النظام، وفكرة أن العلامة تُعرّف بموضعها بالنسبة إلى العلامات الأخرى، وبأن العلاقة العامودية للعلامات بالأشياء تحدّدها علاقتها الأفقية للأشياء بعضها ببعض. كل هذا يجعل الانتقال من نظام لغوي إلى نظام لغوي آخر أمرا مستحيلا، هذا بالإضافة إلى أن علم الأعراق (Ethnologie) والإثنية اللّغوية (Ethnolinguistique) (أتباع همبلدت، وورف، سابير....) بيّنا بأن الثقافات الإنسانية شديدة الاختلاف بعضها عن بعض وغير قابلة للنفاذ (imperméables). كما أن اللّغات المختلفة تشكّل رؤية للعالم غير قابلة للاختزال، لكن **مونان** في كتابه **المشاكـــل النظريـــة للترجمة***(Les problèmes théoriques de la traduction)* أثبت أنه لا يمكن إنكار كل المكاسب التي جاءت بها اللسانيات وعلم الأعراق، ولا مناقشتها، لكن في نهاية المطاف، إذا كانت هنالك اختلافات بين اللّغات والثقافات فإن ثمة تشابهات بينها أيضا، فالترجمة ليست دائما ممكنة لكنها ممكنة في أغلب الأحيان أي أنها مستحيلة نظريا

لكنها ممكنة تطبيقيا ! والمثير للاهتمام هو أن **مونان** هو عالم لسانيات لكنه يعارض النظرية اللسانية للترجمة، فعلى النقيض من مقاربة **كاتفورد** و**فيني** و**داربنلي**، تدحض نظرية **مونان** النظرية اللسانية التي تخلص إلى استحالة الترجمة من لغة إلى أخرى لأنه، حسب اللغويين أمثال **وورف**، كل لغة تقسّم الواقع بطريقة مختلفة ومتفرّدة، كما يسلّمون بأن كل لغة لها رؤية خاصة للعالم وبالتالي فهم يعبّرون عن تلك الرؤية بشكـل مخـتلف بعضهم عن بعض. غيـر أن **مـونان** استطاع أن يثبت فـي كتابه السالف الذكر بأن الترجمة ليست فقط نقلا لغويا، فهو لا يدّعي إنكار الحقيقة اللغوية للترجمة، بل يريد إثبات أن هذه الأخيرة تشتمل على مظاهر "غير لغوية"، فأولئك الذين خلصوا بسرعة إلى استحالة الترجمة قد انطلقوا من أن المعنى الذي تتناوله الترجمة بالنقل يعتمد فقط على النص، ولكن انطلاقا من النقد السوسيري للمعنى، بيّن **مونان** أن فهم المعاني ليس بالأمر الهين، يقول :

« L'analyse de Saussure ébranle la notion traditionnelle, empirique et souvent implicite : " pour certaines personnes, écrit-il, la langue, ramenée à son principe essentiel, est une nomenclature, c'est-à dire une liste de termes correspondant à autant de choses […] Cette conception […] suppose des idées toutes faites préexistant aux mots, mais […] si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens : or il n'en est pas ainsi.»[38]

أي:

"إن تحليل **دي سوسير** يزعزع المفهوم التقليدي والتجريبي والضمني في كثير من الأحيان، حيث يكتب قائلا:" إن اللغة في نظر بعضهم إذا ما أرجعناها إلى مبدئها الأساسي، هي عبارة عن مجموعة مصطلحات، أي قائمة كلمات تشير إلى أشياء [...] وهذه النظرة [...] تفترض أفكارا مُقَوْلبة موجودة قبل الكلمات، لكن لو كان دور الكلمات هو التعبير عن مفاهيم محدّدة مسبقا، لكانت لكل منها مقابلات دقيقة في المعنى من لغة إلى أخرى، لكن الأمر ليس كذلك." (ترجمتنا)

38 انظر Mounin George, *Les problèmes théoriques de la traduction*,p.21.

وقد عالج **مونان** مسألة استحالة الترجمة التي يقول بها أصحاب الاتّجاه اللساني في الترجمة في كتابه الموسوم بـ : *Les belles infidèles*(**الحسناوات الخائنات**) الذي نُشر سنة 1955حيث لخّص الحجج التي أعطاها هؤلاء في ثلاث نقاط: الجدالية (polémique)، والتاريخية (historique)، والنظرية (théorique) ونالت هذه الأخيرة اهتمام **مونان** حيث تناولها بالتحليل والنقد والرّد عليها، وقسمها إلى دلالية (sémantique) أي استحالة نقل مصطلح أو تعبير في لغة غير اللغة الأصل، وصرفية تركيبية (morphologique)، أي استحالة نقل جملة بترتيبها وإيقاعها من لغة إلى لغة أخرى نقلا دقيقا تاما، وصوتية (Phonétique)، حيث إن الأصوات التي تشكّل الكلمة تمنحها معنى ضمنيا لا يمكن أن نجده في الكلمة التي نترجمها بها، وأخيرا يتناول **مونان** الحجة الأكثر حساسية على حد قوله وهي اللمسة الأسلوبية la touche) (stylistiqueبما فيها الاستعارات والمجاز والتورية وغيرها مما يميّز اللغة واللغة الأخرى بل وحتى الكاتب والكاتب الآخر في اللغة نفسها التي لا يمكن نقلها بكامل دقّتها ولا بكامل أناقتها ورونقها إلى اللغة الهدف. ويردّ **مونان** على كل هذه الحجج واحدة واحدة في الفصل الثاني من هذا الكتاب الذي وسمه بـ: **"**الترجمة ممكنة**"**، ولكن ما يهمنا هي الحجج المتعلقة باللسانيات وهي التي يدعوها **أنـطوان دي ريفـارول** (Antoine De Rivarol) -مترجم **دانتي- "**الحواجـز التركيبـية**"**(Les entraves de la construction grammaticale)

حيث يقسّم **مونان** حالات صعوبة أو استحالة الترجمة إلى ثلاث:

- إمّا أن تكون للصّورة المعبّر عنها بكلمة في اللّغة المصدر كلـــمة مقابلة في اللغة الهدف تعبّر عن صورة مطابقة لها تماما، وفي هذه الحالة نترجمها كلمة بكلمة.
- إمّا أن تكون الصورة المعبّر عنها بكلمة في اللغة المصدر مختلفة لكن لها صورة مكافئة في اللغة الهدف، وفي هذه الحالة نعبّر عنها بما يعادلها.
- إمّا أن تكون الصورة المعبّر عنها لا وجود لها في اللغة الهدف، وفي هذه الحالة يمكن أن يُدخل الكلمة غير مترجمة في اللغة الهدف، أي أن يقترضها.

كما أثبت عن طريق عدّة أمثلة أن الترجمة ممكنة ولا شيء مستحيل عنها إذ يمكن تعـــويض أي تركيب في اللّغة المصـــدر بتركيب معادل له في اللغة الهـــدف، وأنه لا داعي للمـــبالغة

بـــمحاولة بلوغ الكمـــــال في النـــــقل لحدّ "المرض" الذي سمّـــــاه « la traductionnite » أي الخوف من عدم تأدية المعنى كما يجب، إذ يقول:

« Cette obsession du mot propre aboutit à la traductionnite exaspérée, Saint Jérôme l'avait bien diagnostiquée, bien définie et bien condamnée quand il raillait Aquila, qu'il appelait « contentiosus interpres », traducteur opiniâtre ; lequel Aquila traduisait non pas les mots mais leur étymologie. »[39]

أي:

" هوس الكلمة المناسبة هذا يؤدّي إلى "مرض الدقّة في الترجمة" (*traductionnite*) المُحبط، وكان القديس جيروم قد شخّصه جيدا، وعرّفه وانتقده، حين سخر من أكيلا الذي كان يدعوه بـ « *Contentiosus interpres* » ، أي المترجم العنيد حيث إن هذا الأخير لم يكن يترجم الكلمات بل كان يترجم أصلها"(ترجمتنا)

أمّا عن الأسلوب الخاص بكلّ لغة وحتّى بكلّ كاتب فيقول **مونان** بأنّه يمكن الوصول إلى محاكاة أي أسلوب وتقليده، محاكاة شبّهها باللوحة المُقلّدة ويستشهد بعدد هائل من الأدباء الذين حاكَوا ببراعة كتّاب آخرين يكتبون بلغة مختلفة عن لغة الترجمة، فيشير مثلا إلى ما دعاه "البتراركيّة «le pétrarquisme» التي وصف بها **خواكيم دوبيلي** Joachim Du Bellay الشاعر الفرنسي الفذّ الذي تفرّد في محاكاة أسلوب **فرانشيسكو بيترارك** Pétrarqueالإيطالي رغم القرون الثلاثة التي تباعد بينهما، مضيفا:

« Si le style était intraduisible, on ne comprendrait pas pourquoi l'on a pu dire que les *Rubayat* de Fitzerald sont plus persanes que l'original ; on ne comprendrait plus ni comment fonctionne -et fonctionne bien- ce genre si curieux de traduction que constituent les *pastiches*. »[40]

أي:

39 انظر Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Villeneuve d'Asq-France, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p.30.

40 انظر Id, p.50.

"إذا كان الأسلوب غير قابل للترجمة فكيف نفسّر قول إن رباعيات فيتزجيرالد فارسية أكثر من الأصل؟ وكيف نفسّر نجاح هذا اللّون الغريب من الترجمة –وياله من نجاح- المتمثّل في المعارضات الأدبية؟" (ترجمتنا)

ويخلص **مونان** إلى أنّ الترجمة نهجان: إمّا أن يترجَم النص على أساس أن القارئ يكون واعيا بأنه يقرأ نصا ينتمي إلى أدب أجنبي تمّ تصوّرُه في لغة أخرى، وهنا يحاول المترجم قدر الإمكان إيجاد المقابلات الطبيعية الأقرب لكلّ أثر أسلوبي، ومن هذا المنظور الترجمي لا يجب ترك أي أثر لغرابة النص الأصلي ونكهته وهذا ما أسماه **مونان** "النظّارات الشفافة" أي « Les verres transparents» ويسوق أمثلة عن ذلك بأسماء العلم (الأشخاص والأماكن) وعناوين الأعمال الأدبية التي يجب أن تُترجم بطريقة تستسيغها أذن القارئ المترجَم له.

وإمّا أن يخضع المترجم لغرابة النص الأجنبي ويُدخله على غرابته في اللغة الهدف تحرّزا من الخيانة وهنا يذكر **مونان** مختلف الحالات التي تؤدّي بالمترجم إلى هذا الخيار مثل أن يحتوي النص على لهجات محلية معينة أو أن يكون النص قد كُتب في زمن قبل قرون من زمن ترجمته أو أن تكون هناك إشكالية اختلاف الحضارات بحيث إن استخدم المترجم "النظارات الشفافة" في مثل هذه الحالات فإنه لا محالة سوف يلجأ إلى الإبدال والحذف، حذف كلمات قد تُحذف معها أحاسيس وملامح حضارية، بعبارة أخرى يقوم بـ"فلترَة" غير إرادية لكل ما يصنع خصوصية النص الأجنبي، وهذا ما يؤدّي بالمترجم إلى ما أسماه **مونان** هنا بـ"النظّارات الملوّنة"« Les verres colorés ».

وهكذا فقد دحض **مونان** بطريقة علمية وبالأدلة القول اللساني باستحالة الترجمة، ويلخّص رأيه في خلاصة كتابه **المسائل النظرية للترجمة** قائلا:

« La langue nous oblige à voir le monde d'une certaine manière […]. Au lieu de dire, comme les anciens praticiens de la traduction, que la traduction est toujours impossible, toujours totale ou toujours incomplète, la linguistique contemporaine aboutit à définir la traduction comme une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle atteint. »[41]

41 انظر Georges Mounin, *Les Problèmes Théoriques de la traduction*, p.298.

أي:

" إن اللّغة تُرغمنا على أن ننظر إلى العالم بطريقة معينة [...]. فبدل أن نقول، مثل المترجَمين القدماء بأن الترجمة دائما مستحيلة، دائما كاملة أو دائما ناقصة، فإن اللسانيات المعاصرة وصلت إلى تعريف الترجمة كعملية ذات نجاح نسبيّ، ومتغيّرة من حيث مستويات التواصل التي تبلغها." (ترجمتنا)

I-3-1-8- نايدا Eugène Nida (1914-2011) والأثر المكافئ:

عكس ما يدعو إليه **برمان** و**فينوتي** وقبلهما **والتر بنجامين** و**شلايرماخر** من قبول النص الأجنبي بغرابته في الثقافة المستقبلة، ثمة من يرى عكس ذلك، فمنذ خمسينيات القرن العشرين، بدأ اللسانيّون يدركون بأن الترجمة ممكنة وأن استحالتها يمكن إيجاد تفسير لها وأن الترجمة نسبية وبالتالي فإن هناك نسبة من "الخيانة" يمكن التغاضي عنها لكن إذا كان حجم الخيانة كبيرا فإن الترجمة تعدّ سيّئة[42]

لقد انصبّ اهتمام المنظّرين الذين حاولوا الابتعاد عن المناظرات التي دارت منذ البداية حول الترجمة الحرة والترجمة الأمينة على صياغة أطروحات تتناول قضايا لغوية رئيسية معينة أهمها قضية التكافؤ التي تناولها **رومان جاكوبسون** في مقالة له عام 1959 حملت عنوان « On Linguistic Aspects of Translation »(حول الجوانب اللغوية للترجمة) حيث يتبنّى **جاكوبسون** العلاقة الاعتباطية القائمة بين الدّال والمدلول التي يقترحها **دي سوسير**، ويشير إلى أنه «لا يوجد تكافؤ تام بين الوحدات الشفرية بوجه عام [...] ويصف الترجمة اللغوية البينية بأنها تنطوي على تبديل رسائل في لغة معينة برسائل كاملة في لغة أخرى وليس بوحدات شفرية منفصلة [...]فيقوم المترجم بإعادة تشفير ونقل رسالة مستلمة من مصدر آخر وبذلك تتضمّن الترجمة رسالتين متكافئتين في شفرتين مختلفتين"[43]

---

42 انظر Irena Kristeva, *Pour comprendre la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.77.

43 جرمي مندي، **مدخل إلى دراسات الترجمة-نظريات وتطبيقات**، تر.هشام علي جواد، أبوظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009، ص.58-59.

وقد ظهرت دراسات في هذه الفترة حاولت وضع تعريف محدّد لطبيعة التكافؤ أبرزها تلك التي جاء بها الأمريكي **يوجين نايدا** Eugène Nida المتمثّلة في نظرية **التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي**(Equivalence formelle et équivalence dynamique) ومبدأ **الأثر المكافئ**، وهي مقاربة "علمية" جديدة اتّبعها **نايدا** وبَلْوَرَ أفكارَها في كتابين هامّين صدرا له في ستينيات القرن الماضي *Towards a science of translationg*:(**نحو علمٍ في الترجمة**) و *The theory and practice of of translation* (**نظرية الترجمة وتطبيقها**) . يقدّم **نايدا** تصوّرا للترجمة يتوجّه نحو التلقّي إذ ترك المصطلحات القديمة جانبا كالترجمة الحرفية والترجمة الحرة وتبنّى بدلهما نوعين من "التّكافؤ": التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي، وأعطي لهما تعريفا على النّحو التّالي:

"يركّز التّكافؤ الشّكلي على الرّسالة ذاتها من حيث الصيغة والمحتوى[...] والمهم هو ضرورة أن تتطابق الرسالة في اللغة المتلقّية تطابقا تاما قدر الإمكان مع العناصر المختلفة في اللغة المصدر"[44]

وعليه، فإن التكافؤ الشكلي يميل كثيرا نحو بنية النص المصدر التي تلعب دورا كبيرا في تحديد الدّقّة والصواب. وأهم ما يميّز هذا النوع من الترجمة هو ترجمة المفردات والدّنو الشديد من بنية النّص المصدر وكثرة الحواشي التوضيحية، أمّا التّكافؤ الدّينامي فهو ما يطلق عليه **نايدا** "مبدأ الأثر المكافئ" حيث "يجب أن تكون العلاقة القائمة بين المتلقّي والرّسالة في النصّ الأصلي "[45] على حدّ تعبيره.

يتمثّل العامل الآخر الذي أدخله **نايدا** في معادلة الترجمة في المتلقّي وتوقّعاته الثقافية، فهو يسعى من خلال الطريقة التي يقترحها إلى إحداث الأثر نفسه الذي أحدثه النص الأصل في متلقّيه، وقد توصّل **نايدا** إلى نظريته هذه من خلال تجربته الطويلة في الترجمة وتعامله يوميا مع مشاكل حقيقية في الترجمة العملية، فقد كانت ترجمته للإنجيل محلّ ردود فعل مختلفة، يقول **إدوين غنتسلر** Edwin Gentzler إن "عمل نايدا في مجال ترجمة الكتاب المقدّس كان -في بادئ الأمر- أقرب إلى التوجّه النّظري [...] وكان وراء تطوير نايدا نظريته حافز

44 نفسه، ص.66.

45 نفسه ، ص.59.

شخصي هو نفوره مما رأى فيه صحوة كلاسيكية في القرن التاسع عشر والتشديد على الدقّة الفنية والالتزام الصارم بالصيغة وحرفية النقل للمعنى."[46]

من جهة أخرى تشيد **إيرينا كريستيفا** Irena Kristeva بجهود **نايدا** حيث تقول:

« Les concepts d'équivalence dynamique et d'équivalence formelle reflètent un effort de théoriser la dualité du signe. »[47]

أي:

" إن مفهومي التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي يعكسان جهدا مبذولا من أجل التنظير لثنائية العلامة." (ترجمتنا)

كما تشير إلى أن التصوّر الذي يقدّمه **نايدا** للترجمة والذي يتوجّه نحو التلقّي يستند على فرضية ثبات الدلالة (constance sémantique) التي روّج لها **شومسكي**، القائلة أن ما يبقى ثابتا في الترجمة هو المضمون الذي تحمله الرسالة، وأن صعوبة إيجاد المكافئات لا تلغي إمكانية الترجمة التي يبقى دورها الأول والأخير نقل الرسالة.[48]

وقد تعرّضت نظرية **نايدا** وشخصه العديد من الانتقادات، ومن أشدّ منتقديه **إدوين غنتسلر** الذي خصّص له فصلا في كتابه *Contemporary Translation Studies* **(نظريات الترجمة المعاصرة)** عنونه بـ "علم" الترجمة (بعلامات الترقيم) يقلّل فيه من أهمية نظرية **نايدا** مستندا إلى منطلقاتها الدّعوية اللاهوتية، فـ**نايدا** يهدف حسبه إلى جعل المتلقّين يعتنقون الدين المسيحي بغض النظر عن ثقافتهم، كما يقول بأن **نايدا** أخذ أفكاره من **شومسكي** وأن الفضل يعود إلى أفكار هذا الأخير في رواج نظريته، يقول:

"على الرغم من الزعم بالنقيض، فإن نظرية نايدا قد تبلورت بإضافة المكوّن التّحليلي الذي قال به شومسكي إليها، إذ إن نايدا قرأ كتاب تشومسكي: **التراكيب النحوية** في صورة مستنسخ قبل صدوره بعامين، ويتبنّى نايدا مقدّمة تشومسكي المنهجية وقواعده التحويلية، ومصطلحاته. اشتدّ عود نظرية نايدا وأصبح كتابه **نحو علم الترجمة** -الذي هو ثمرة ذلك التّبنّي- بمنزلة الكتاب المقدّس، لا بالنسبة إلى ترجمة الكتاب المقدّس فحسب، ولكن بالنسبة

46 إدوين غنتسلر، **في نظرية الترجمة-اتجاهات معاصرة**، تر. سعد عبد العزيز مصلوح، بيروت، المنظّمة العربية للترجمة، 2007، ص.132.

47 انظر Irena Kristeva, op.cit., p.78.

48 انظر Ibid.

إلى نظرية الترجمة على وجه العموم [...] لقد بدا تشومسكي وكأنه مبعوث العناية الإلهية لنايدا."[49]

ويضيف: "كان المبدأ الأساسي الحاكم على نظرية **نايدا** معدّا من قبل، ألا وهو: أن تكون الأولوية لتوصيل روح الرسالة الأصلية عبر الثقافات في كل مكان. إن الصيغة المتعينة التي تظهر فيها الرسالة هي أمر غير ذي أهمية مادام معنى تلك الرسالة واضحا."[50]

وينضم **هنري ميشونيك** إلى قافلة المنتقدين لنظرية **نايدا** حيث يلاحظ محدودية التكافؤ الدينامي في أنه يحصر المعنى وينظر إليه من خلال ردة فعل المتلقّي، والأمر عينه يلاحظه **لادميرال** الذي يرى في هذا الأمر تعسّفا وغموضا وذلك لأن التّكافؤ بين النص الأصل والنص الهدف يخضع لتقدير المترجم وحده وبالتالي فهو ليس موضوعيا وهذا قد يؤدّي حسب **لادميرال** إلى الكثير من الأخطاء في المعنى عامة [51]. ما يأخذه ناقدو نظرية التكافؤ الدينامي على **نايدا** يمكن تلخيصه في نقطتين اثنتين:

• من جهة قلة احترام غرابة النص وتكييفه حسب الجمهور المتلقّي، فدعاة الحرفية يجدون أن تطبيق طريقة **نايدا** في ترجمة الإنجيل من قبيل التجديف (blasphématoire)حيث تتعارض مع الأمانة للوعاء اللّغوي الـــذي مـــن المفترض أن يُتـــرجم فـــيه الإنجيل، ويستشهدون بالترجمات الشهيرة للسابقين مثل **القدّيس جيروم** والقدّيسين **سيريل وميثود** Saints Cyril) et Méthode) حيث قام هؤلاء بتغيير تراكيب اللغة التي يترجمون إليها حتى تصبح مطابقة للقواعد النحوية والتركيبية الخاصة بالكتابات "المقدّسة" ، وبالتالي فإن تطبيق طريقة التكافؤ الدينامي في ترجمة الإنجيل تُلغي العلاقة بين الكلمة ومرجعها، وتسمح بإعطاء تسمية لهذا المرجع في لغة أخرى بطريقة تعسّفية وأحيانا مطبوعة بمفارقة تاريخية.

• ومن جهة أخرى يرون أن التكافؤ الدينامي أشبه بالمحاكاة (imitation) حسب قوله:

« L'équivalent suppose une paraphrase. C'est à dire une synonymie. La réduction au seul sens. Encore la langue, pas le discours. Dans le discours il n'y a pas de

49 إدوين غنتسلر، المرجع السابق، صص.131-132.
50 نفسه، ص.135.
51 نفسه، ص.134.

synonymie vraie, même à l'intérieur d'une langue, c'est pratiquement confondre le signe et le référent. »[52]

أي:

"يفترض المكافئ إعادة صياغة، أي الترادف، والاكتفاء بالمعنى وحده، نتحدث هنا عن اللغة لا عن الخطاب مرة أخرى، فلا وجود للترادف الحقيقي في الخطاب، حتى داخل اللغة نفسها، وافتراض وجوده بين لغتين هو تقريبا الخلط بين العلامة والمرجع." (ترجمتنا)

خلاصة، يمكن الإشارة إلى أنه على الرغم من كل الانتقادات الشديدة التي تعرّضت إليها نظرية **نايدا**، إلا أنها نالت شهرة واسعة، كما أنه يجب الاعتراف بأنها في بعض الحالات تكون أفضل طريقة لحل مشاكل الترجمة لاسيما حين يتعلق الأمر بالعبارات الجاهزة والأمثال وغيرها من العبارات التي تكتسب أهميتها في النص من بلاغتها والأثر الذي تتركه في القارئ.

في نهاية هذا العرض، نشير إلى أنه لا يسعنا الحديث عن كل النظريات الأدبية في الترجمة، وإنما نكتفي بتلك التي لها صلة مباشرة بموضوع بحثنا، كما يمكن أن نخلص إلى أن الاختلافات بين التي ذكرناها موجودة باختلاف غاياتها وتصوّر أصحابها للنظرية، وأن التضارب في آرائهم يظل مستمراً، فالجدل المركزي كان في البداية متمركزا حول التوجّهات نحو القطب الأصل والقطب الهدف. كما يرتبط هذا الجدل بالمجال الذي ينتمي إليه التنظير، فالمترجمون الأدبيون يبنون معاييرهم على نقد الترجمات الموجودة (برمان) بينما يحدد مترجمو النصوص التقنية مثلا معاييرهم تحديدا قبليا يسبق فعل الترجمة (سكوبوس على سبيل المثال) لكن يبقى هاجس الفريقين هو احترام النص الأصل غير أن ذلك قد يؤدي إلى جهل أو تجاهل الاشتغال على اللغة، وإذا قصرنا الحديث على النصوص الأدبية، فإننا إذا أردنا مراعاة الإيقاع والخاصية الشعرية لا يكفينا من أجل ذلك مجرّد تشكيل النص ومحاولة الاقتراب من الأسلوب الأصلي، فالضرورة غالبا ما تقتضي - حتى في النصوص الأدبية- العدول عن بنية النص الأصل التركيبية من أجل تحقيق ترجمة ناجحة، يقول **جوليان جرين** Julien Green عن ترجمة **أندريه جيد** André Gide لـ**هاملت** *Hamlet* سنة 1948:

---

52 انظر Irena Kristeva, op.cit., p.81.

« La traduction [de *Hamlet*] était irréprochablement correcte, elle ne trichait jamais, elle n'avait qu'un défaut : elle était morte. Peut-être le secret d'une grande traduction serait-il, non pas de traduire le sens des mots, mais de découvrir ce que le poète anglais eût écrit s'il se fût exprimé en français. C'est là, je le sais bien, demander l'impossible. »[53]

أي:

"لقد كانت الترجمة (أي ترجمة هاملت) سليمة لا غبار عليها، لم تغش قط، لكن كان لديها عيب واحد: لقد كانت ميتة. ربما كان سر الترجمة الجيدة ليس هو ترجمة معنى الكلمات بل اكتشاف ما كان سوف يكتبه الشاعر الإنجليزي لو أنه كان يعبّر باللّغة الفرنسية، وهذا هو المستحيل بعينه، أعلم ذلك." (ترجمتنا)

مع أن **جيد** كان يعتقد غير ذلك، حيث قال عن ترجمته تلك بأنه قد "ترجم جُملا لا كلمات" مؤكّدا بأنه ينبغي الابتعاد عن النص دون أن يجعل حدودا لحرّية المترجم.[54]

إن الترجمة بصفة عامة والترجمة الأدبية بصفة خاصة ترتبط فيها النظرية بالتطبيق، لكن كثيرا ما نتساءل: ما الفائدة من الدراسات الترجمية ونظرياتها؟ وإلى من هي موجّهة أساسا؟ بمَ يمكنها أن تساعد؟ وهل للنّظرية أثر على التطبيق؟ هل يلمّ "كلّ" المترجمين بالدّراسات والنظريات التي تناولت النشاط لذي يمارسونه حقّا؟ إن أهمية النظرية تكمن في أنه يمكننا قراءتها وفهمها وتحليلها ونقدها وقبولها أو رفضها وتطويرها وهي بذلك تمثل إحدى الوسائل المعرفية، يقول **لادميرال** إنه من غير الممكن استخلاص "تقنيات للترجمة" من النظرية اللغوية أو اللسانية، ولا حتى من النظرية السيميائية، تقنيات من شأنها أن تُطبّق، فالترجمة هي أولا وقبل كل شيء "تطبيق" حيث يقول:

« La traduction est une *pratique*, qui a son ordre propre ; comme telle, elle se définit par opposition au discours de la théorie et au fantasme de prétendues techniques […] le seul bénéfice que l'on est en droit d'attendre d'une théorie de la traduction, ou traductologie, consiste à clarifier et à classer les difficultés de traduction, à les conceptualiser pour articuler une *logique de la décision*. Il s'agit

53 انظر Chartier Delphine, *Traduction, histoire, théories, pratiques*, France, Université de Toulouse, PUM,2012 , p.54.

54 انظر Id, p.54.

juste d' « éclairer » le traducteur, de lui fournir des « aides à la décision » facilitant ses *choix de traduction* en les lui rendant conscients »[55]

أي:

"الترجمة ممارسة لها نظامها الخاص، وهي بذلك تُعرَّف بالتعارض مع خطاب النظرية وهاجس التقنيات المزعومة [...] والفائدة الوحيدة التي يمكن أن ننتظرها من نظريات الترجمة أو من علم الترجمة تتمثل في توضيح صعوبات الترجمة وتصنيفها وكذا وضع تصوّر لها من أجل بلورة منطقٍ للقرارات الترجمية. الأمر متعلّق إذن فقط بتنبيه المترجم وتزويده بـ"مساعدة لأخذ القرارات" بغية تسهيل خياراته الترجمية بجعلها قرارات واعية بالنسبة إليه."(ترجمتنا)

أي إن الخطاب النظري لعلم الترجمة لن يضيف اكتشافات جديدة لكنه سيضيء طريق المترجم ويضع كلمات على عملية الترجمة، ويبدو أن ذلك رأي **روبير لاروز** Larose Robert كذلك حيث يقول في مقدمة كتابه *Théories contemporaines de la traduction* في هذا الصدد:

« Il ne faut pas exiger d'une théorie de la traduction […] qu'elle transforme un mauvais traducteur en un bon. Elle ne réussira pas à le rendre intelligent quand il ne l'est pas, pas plus qu'elle ne le dotera d'une plus grande sensibilité à l'égard des mots et expressions de sa langue ou d'une langue étrangère. Cependant […] Elle permet, entre autres, de systématiser le processus de la traduction lui-même et de fournir des principes et règles de conduite qui guident les choix de traduction. Elle sert également de cadre de référence en matière d'évaluation des textes traduits puisqu' elle permet, en raison de l'éclairage qu'elle apporte sur les divers modes de traduction, de distinguer selon le cas les paramètres à retenir de ceux qu'il faut écarter. »[56]

أي:

لا يمكن مطالبة نظرية الترجمة[...] بتحويل المترجم السيئ إلى مترجم جيد، فهي لن تنجح في جعله ذكيا إن لم يكن كذلك، كما أنها لن تجعله أكثر إحساسا بالكلمات والعبارات في لغته أو في أيّ لغة أجنبية. لكنها تسمح -فيما تسمح- بمَنهجَة عملية الترجمة في حد ذاتها وكذا بتوفير مبادئ وقواعد تُوجّه خيارات الترجمة. كما تصلحُ أيضاً إطارا مرجعيّا في مجال تقييم

55 انظر Jean-René Ladmiral, op.cit., p.p.211,112.

56 انظر Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1989, p.XXI (introduction).

النصوص المترجمة بما أنها تساعد، وفق كلّ حالةٍ، على تَمييز المعايير التي يجب استبعادها عن تلك التي يجب الحفاظ عليها بفضل الإضاءة التي تسلّطها على مختلف طرق الترجمة." (ترجمتنا)

ولا نعتقد أن ثمة من يعارض هذه الآراء كلها كونها تخاطب العقل، فالمترجم الذي يجعل من الترجمة مهنته يتوجّب عليه الإلمام بالدراسات والنظريات التي تتصل بمهنته حتى يتسنّى له اعتماد هذه الاستراتيجية أو تلك عن وعي وعلم ولا يلج عالم الترجمة ويمارس هذه الأخيرة خبط عشواء، إذ لكل مجال قواعد وأسس بُني عليها، وهذا ما يؤدّي بنا، قبل أن نغلق باب هذا الفصل والباب معا، إلى الحديث عن استراتيجيات الترجمة والفرق بينها وبين ما يسمّى بتقنيات أو أساليب الترجمة.

ولا ضير في البداية من أن نعرض تعريفا لهذه المفاهيم، كلّ على حدة، حتى يتسنى لنا الوقوف على الفروق الموجودة بينها.

I-3-2- إستراتيجيات الترجمة وأساليبها:

كثيرا ما يقع الخلط بين متعلّمي الترجمة وغير المنتمين إلى مجالها بين استراتيجيات الترجمة وما يسمى بتقنيات الترجمة أو أساليب الترجمة، فربما يجدر بنا بداية ضبط المفاهيم وتبيان اللّبس بينها قبل استعراض أهم هذه الطرق التي يستعملها المترجم في عمله.

I-3-2-1-تعريف الاستراتيجية والأسلوب والفرق بينهما:

كثيرا ما يقع الخلط بين مفاهيم "الاستراتجية" و"الأسلوب" و"التقنية" في الترجمة، ولرفع الستار وإزالة اللّبس، نحاول تقديم تعاريف واضحة لكلّ منها فيما يلي.

- **الاستراتيجية (Stratégie)**:

تنحدر كلمة (stratégie) بالفرنسية من اللاتينية (strategia) التي جاءت من الكلمتين الإغريقيتين (strato) التي تعني الجيش و(agein) التي تعني القيادة، وبالتالي فالمعنى الأول لكلمة (stratégie) يختص استعماله بالمجال الحربي فهي تعني"فن قيادة الجيوش"، كذلك، إذا بحثنا في القواميس نجد لها عدة تعريفات، نذكر بعضا منها:

قاموس المعاني الجامع:

استراتيجية (اسم)

- من الفنون العسكرية ويُقصد بها التخطيط وتحديد الوسائل التي يجب الأخذ بها في القمة والقاعدة لتحقيق الأهداف البعيدة، وتُستعمل أيضا في الخطاب السياسي.
- فن وعلم وضع خُطط الحرب وإدارة العمليات الحربية **"استراتيجية** القوات المسلحة"
- خطة شاملة في أي مجال من المجالات "وضعت الحكومة **استراتيجية** مستقبلية للنهوض بالاقتصاد القومي"
- براعة التخطيط "لهذا الحاكم **استراتيجية** سياسية واضحة"[57]

المنجد الوسيط:

استراتيجية:

فن وضع الخطط الحربية:"استراتيجية القوات المسلّحة"// توسّعاً: فن التخطيط: "الاستراتيجية السياسية"[58]

وفي اللغة الفرنسية، تقدّم القواميس تعاريف متشابهة اخترنا بعضا منها:

Le Littré : ***Stratégie :***

« L'art de préparer un plan de campagne, de diriger une armée sur les points décisifs ou stratégiques, et de reconnaitre les points sur lesquels il faut, dans les batailles, porter les plus grandes masses de troupes pour assurer le succès. » [59]

57 قاموس المعاني الجامع، الموقع:<http://www.almaany.com/ar-ar> ، تاريخ الزيارة: 2019/10/18، 11سا: 16د.

58 أنطوان نعمه وآخرون، المرجع السابق، ص.17.

59 الموقع : <http://www.littre.org/definition>، تاريخ الزيارة: 2019/10/18، 11سا: 16د.

أي: "هي فن إعداد خطّة للحملة العسكرية، وتوجيه جيش ما إلى النقاط الهامة والاستراتيجية، وتحديد الأماكن في المعارك التي يجب تركيز أكبر عدد من الفرق العسكرية عليها لتحقيق النصر"(ترجمتنا)

LAROUSSE (Larousse en ligne 2019)

Stratégie :

• Art de combiner l'action de forces militaires en vue d'atteindre un but de guerre déterminé par le pouvoir politique.

• Art de coordonner l'action de forces militaires, politique, économique et morales impliquées dans la conduite d'une guerre ou la préparation de la défense d'une nation ou d'une coalition.

• Art de coordonner des actions, de manœuvrer habilement pour atteindre un but : La stratégie électorale.[60]

أي:

- هي فن تنسيق عمل القوات العسكرية بهدف بلوغ غاية معينة للحرب من قبل السلطات السياسية.
- هي فن تنسيق عمل القوات العسكرية، والسياسية، والاقتصادية والأخلاقية المشاركة في تسيير حرب ما أو في إطار التحضير لحماية أمّة أو تحالف ما.
- هي فن التنسيق بين إجراءات ما، والمناورة بمهارة لبلوغ هدف معين: الاستراتيجية الانتخابية ." (ترجمتنا)

من الواضح أن أول استخدام لمصطلح "استراتيجية" هو ذلك الذي يتعلق بالمجال العسكري، ومن ثمة اتّسع هذا الأخير إلى مجالات الأخرى (سياسية، اقتصادية...)وأنه لا اختلاف في التعاريف بين االلغتين الفرنسية والعربية له، ويمكن ربط ذا المصطلح بمجالات دراسة مختلفة، وبما أننا نهتم هنا أساسا باستراتيجيات الترجمة، فيمكن أيضا تضييق التعاريف المذكورة أعلاه لهذا المجال البحثي لنقدّم التعريف الآتي: استراتيجية الترجمة هي الخطة

60 الموقع : http://www.larousse.fr>dictionnaire>français>، تاريخ الزيارة: 2019/10/20، 11سا: 16د.

التي يضعها المترجم قبل الشروع في ترجمة النص والتي يطبّق من خلالها أساليب وتقنيات معينة تخدم الاستراتيجية التي اختارها لبلوغ هدف معين.

- **الأسلوب**: (Procédé)

إذا انتقلنا إلى مصطلح "أسلوب" كمقابل لمصطلح «procédé» فإننا نجد التعاريف التالية:

قاموس المعاني الجامع:

الأسلوب: الطريق

يقال "سلكتُ أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه" [61]

المنجد الوسيط:

"**أسلوب**: ج.**أساليب**: طريقة ونمط: "أسلوب عيش "// طريقة ومذهب: "أسلوب في معالجة مشكلة."[62]

كما نجد التعاريف الآتية في القواميس الفرنسية:

Dictionnaire de l'Académie française

Procédé :
« Méthode suivie pour exécuter quelque opération, quelque ouvrage, pour mener à bien une affaire, par métonymie, ensemble des moyens ainsi mis en œuvre. *Un procédé logique, mathématique, analytique. Démontrer un théorème par un procédé algébrique.* »[63]

أي:

" الطريقة المتّبعة لتنفيذ عملية ما، أو إنجاز عمل ما، أو تأدية مهمة ما بنجاح، وهو كناية عن مجموع الوسائل التي يتم استعمالها لغرض ما. أسلوب منطقي، أو رياضي، أو تحليلي: إثبات نظرية ما بالأسلوب الجبري أو بالطريقة الجبرية." (ترجمتنا)

61 الموقع: www.almaany.com، تاريخ الزيارة: 2019/10/12، 15سا:15د.
62 أنطوان نعمه وآخرون، المرجع السابق، ص.508.
63 الموقع: www.académie-française.fr، تاريخ الزيارة: 23/ 2019/10، 11سا:08د.

Larousse
Procédé
« Manière de s'y prendre. Méthode pratique pour faire quelque chose. »[64]

أي: الأسلوب: "كيفية التعامل مع وضع ما، طريقة عملية للقيام بعمل ما." (ترجمتنا)

TLFI (Trésor de la Langue Française Informatisé)
procédé

« Moyen utilisé en vue d'obtenir un résultat déterminé. »[65]

أي: "الأسلوب: الطريقة المستعملة من أجل بلوغ هدف معين." (ترجمتنا)

- **التقنية** (Technique) **:**

في قاموس المعاني:

"مصدر صناعيّ من تِقْن: أسلوب أو فنِّيَّة في إنجاز عمل أو بحث علميّ ونحو ذلك، أو جملة الوسائل والأساليب والطرائق التي تختص بمهنة أو فنّ."[66]

أمّا في اللغة الفرنسية فنجد عامة التعريف الآتي :

Trésor de la Langue Française :
Technique :
« Ensemble des procédés qu'on doit méthodiquement employer pour un art. »[67]

أي: "مجموع الإجراءات التي علينا انتهاجها على نحو منتظم في فن ما." (ترجمتنا)

64 الموقع: wwwlarousse.fr، تاريخ الزيارة: 23/ 2019/10، 12سا:08د.
65 الموقع: www.atilf.fr ، تاريخ الزيارة: 23/ 2019/10، 12سا:08د.
66 الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar ، تاريخ الزيارة: 23/ 2019/10، 12سا:34د.
67 الموقع: https://www.cnrtl.fr/etymologie/technique، تاريخ الزيارة: 23/ 2019/10، 13سا:30د

وأصل الكلمة من الإغريقية (*technè*) التي تعود إلى الفعل (teuchô) الذي يعني "إنتاج" أو "صناعة" أو "بناء" ، ومنه الاسم (teuchos) الذي يعني "أداة"[68]

يمكننا إذن من خلال التعاريف السابقة أن نقول أن الأسلوب في المجال التطبيقي، مثلما هو الحال في ممارسة الفعل الترجمي، هو الطريقة أو الوسيلة المستخدمة لبلوغ هدف معين، وهو ما يمكن تسميته أيضا التقنية، مع أن هذا المصطلح الأخير يضفي طابعا علميا تقنيا أكثر، فما نسميه أسلوبا في الترجمة هو الطريقة التي نطبّقها على جزء من النص والذي يسمح لنا بأن ننقل عبارة ما من لغة إلى أخرى، وأولها الأساليب السبعة التي وضعها **فيني وداربلني** J-P Vinay et J. Darbelnet في مؤلّفهما الشهير *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais* **(الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والإنجليزية)** والتي سنأتي على ذكرها فيما بعد.

I-3-2-2- استراتيجية الترجمة عند أهل الاختصاص :

ومع صعوبة وضع تعريف محدّد لهذا المفهوم، إلا أن المتخصّصين في حقل الترجمة حاولوا ذلك، فقد عرّفها **هانس بيتركرنغس** Hans-Peter Krings بأنها خطة قد تكون واعية يُفعّلها المترجم من أجل حل مشاكل واقعية في الترجمة في إطار عملية ترجمية واقعية[69] أمّا **ريتا جاسكلاينن** Riitta Jääskeläinen فهي ترى بأنّه ليس من الضروري وجود مشكلة في الترجمة حتّى يلجأ المترجم إلى اتّباع استراتيجية في عمله الترجمي، إذ يمكنه أن يقرّر اتّباع بنية النص الأصل استراتيجيةً أيضا ! وهذا ما أدّى بها إلى إعطاء الاستراتيجية التعريف الآتي:

---

68 الموقع : https://www.universalis.fr/encyclopedie/technique، تاريخ الزيارة: 23/ 10/ 2019، 14سا:30د

69 انظر Cité par Alexander Künzli, « Quelques stratégies et principes de la traduction technique, français-allemand », Université de Strasbourg, www.diva- portal.org>smash, 29/10/2019, 22h :40.

“ They are a set of (loosely formulated) rules or principals which a translator uses to reach the goals determined by the translating situation in the most effective way ; global strategies-refer to the translator’s general principals and modes of action; local strategies-refer to specific activities in relation to the translator’s problem saving and decision making.”[70]

أي:

"هي مجموعة من القواعد والمبادئ (التي تمّت صياغتها بشكل غير مضبوط) يستخدمها المترجم لتحقيق الأهداف التي تحدّدها وضعية الترجمة بأكثر الطرق فعالية. والاستراتيجيات الشاملة تشير إلى المبادئ العامة وأساليب عمل المترجم، وتشير الاستراتيجيات المحلية إلى عملية حل المشاكل واتخاذ القرار من قبل المترجم في وضعيات خاصة." (ترجمتنا)

كما يتناول **فينوتي** مسألة الاستراتيجيات في الترجمة في مقال له قائلا:

“The many different strategies that have emerged since antiquity can perhaps be divided into two large categories. […] Strategies in producing translations inevitably emerge in response to domestic cultural situations. But some are deliberately domesticating in their handling of the foreign text, while others can be described as foreignizing […]”[71]

أي:

" يمكن تقسيم الاستراتيجيات المختلفة العديدة التي ظهرت منذ العصور الوسطى إلى فئتين كبيرتين. [...] ومن الطبيعي أن تظهر استراتيجيات للترجمة استجابة للأوضاع الثقافية المحلية، غير أن البعض يتعمد التوطين في تعامله مع النص الأجنبي، بينما يمكن وصف تعامل البعض الآخر بالتغريب." (ترجمتنا)

ويعرّفها **تشسترمان** نفسه على النحو الآتي :

---

70 انظر Jerzey Brozozowski, « Le problème de stratégies du traduire »,Meta, V.53, N4, diffusion numérique : 27/07/2010,https://id.erudit.org/iderudit/019646ar, consulté le 30/10/2019, 10h :22.

71 انظر Jerzey Brozozowski, op.cit.

“Strategies, in the sense I shall use the term, are thus forms of explicitly textual manipulation […] they refer to operations which a translator may carry out during the formulation of the target text.”[72]

أي: "إن الاستراتيجيات، بالمعنى الذي سوف أتناوله، هي تلك الأشكال من التلاعب الواضح بالنص [...] وهي تشير إلى العمليات التي قد يقوم بها المترجم أثناء صياغة النص الهدف"(ترجمتنا)

كل ذلك لا يزال يبدو غامضا مع أن المحاولات عديدة لضبط المفهوم، لكننا وجدنا ما يضع حدا لكل هذا اللّبس في **مصطلحات علم الترجمة** (*Terminologie de la traduction*) حيث يعرّف استراتيجية الترجمة على النحو الآتي:

Stratégie de traduction :
« Stratégie utilisée de façon cohérente par le «traducteur» en fonction de la visée adoptée pour la «traduction» d’un «texte» donné.
- **Note 1** ._La stratégie de traduction oriente la démarche globale du traducteur à l’égard d’un texte particulier à traduire et se distingue des décisions ponctuelles comme l’application des divers "procédés de traduction"
- **Note 2** ._ Selon le cas, le traducteur peut adopter une stratégie d’«adaptation» ou de «traduction littérale», changer le genre d’un texte ou le modifier en fonction des besoins spécifiques des «destinataires». Dans ce dernier cas, une traduction sous forme de résumé, par exemple, peut suffire. »[73]

أي:

استراتيجية الترجمة:

"هي الاستراتيجية التي يستخدمها المترجم على نحو متجانس حسب الهدف المعتمد من أجل "ترجمة" "نص" ما.

72 انظر Andrew Chesterman, op.cit., p.89.

73 انظر Jean Delisle, Lee-Jahnke Hannelore, C.Cormier Monique, *Terminplogie de la traduction*, USA, John Benjamin, The Netherlands, 1999, p.77.

ملاحظة 1 : توجّه استراتيجية الترجمة النهج العام الذي يسلكه المترجم بالنسبة لنص معيّن يريد ترجمته، وهي تختلف عن القرارات الخاصة بحالات بعينها مثل تطبيق مختلف "أساليب الترجمة".

ملاحظة 2 : حسب الحالة، للمترجم أن يعتمد استراتيجية "التكييف" أو "الترجمة الحرفية"، أو تغيير نوع النص أو تعديله وفقا للاحتياجات الخاصة لـ "المتلقّين"، وفي هذه الحالة الأخيرة قد تكون الترجمة على شكل ملخّص، على سبيل المثال، كافية."(ترجمتنا)

التعريف هنا واضح وصريح، فالاستراتيجية حسب **دوليل** في مجال الترجمة هي "الطريقة" أو "النهج" الذي يميّز تعامل المترجم مع كامل النص، وذلك تبعا لمقتضيات الهدف المحدّد لترجمة نص ما، وتتجسّد من خلال القرارات الآنية التي يتّخذها تبعا لما يدور في ذهنه أثناء القراءة والتحليل، وهي تنطوي على "أساليب" معينة، مثل أن ينتهج استراتيجية الترجمة الحرفية، سواء باللجوء إلى تقنية الترجمة كلمة بكلمة ، أو تقنية الاقتراض أو تقنية النسخ؛ أو أن يعمد إلى الترجمة بتصرّف، فيلجأ إلى تقنيات أخرى مثل "التكييف" أو "المحاكاة" أو حتى أن يلخّص النص ويعيد صياغته بالكامل. فالاستراتيجية تعني كل النص، والأساليب تعني أجزاء من النص: كلمات مفردة أو عبارات كاملة.

وقد اقترح عدّة علماء أنواعا وفئات وتصنيفات مختلفة للاستراتيجيات كلّ وفقا لوجهة نظره الخاصة، فمنهم من يتفقون على تقسيمها إلى مجموعتين كبيرتين: **الاستراتيجيات الشاملة** (Stratégies globales) التي تعني التعامل مع النص على المستوى العام (Macro-niveau)، **والاستراتيجيات المحلية**(Stratégies locales) وهي التي تتناول النص على المستوى الأصغر(Micro-niveau) أو الجزئي، مثل **جاسكلاينن**، وكذلك **تشسترمان**، من جهة أخرى يوضح **فينوتي**، كما سبق أن ذكرنا، أنه يمكن تطبيق أساليب الترجمة على النص وفقا لاستراتيجيتين : إما إضفاء الصبغة المحلية على النص أي ما يسميه **"التقريب"**(domesticating strategies) وهنا يتبع المترجم أسلوبا يحاكي الثقافة المحلية يذوب فيه النص الأجنبي، وإمّا الإبقاء على الخصائص اللغوية والثقافية للنص الأجنبي، وهو ما يسميه **"التّغريب"** (Foreignizing strategies). أمّا **فيني وداربلني** فقد

اقتــرحا استراتيجيتيّ **"الترجمة المباشرة" و"غير المـــباشرة"** (Stratégies de traduction directe et indirecte) بينما وضع **بيتر نيومارك** من خلال نظريته السوسيوثقافية أسس استراتيجيتين أخـــريين: **"الدلالـية" و"التواصـــلية"**(Sémantique et communicative) وهما تتشابهان مع "التكافؤ الشكلي" و"التكافؤ الدينامي" لـ**يوجين نيدا**، في حين حدّد **فيني** و**داربلني** بدقة أساليب أو تقنيات معينة خاصة بكلّ استراتيجية.

غير أن هناك من صنّف الاستراتيجيات إلى أنواع تقارب نوعا ما تصنيف الأساليب السبعة الشهيرة لـ**فيني** و**داربلني**، نذكر منها أهمّها: الأولى لـ**تشسترمان** والثانية لـ**منى بيكر** Mona Baker. ونلاحظ أنّهـما وضعا مصـــطلح "استراتيـــجيات" (strategies) وليـس "تـــقنيات" (techniques). فقد قسّمت **بيكر** استراتيجيات الترجمة إلى ثمانية أنواع، فيما نرى أن تصنيف **تشترمان** فيه الكثير من التفصيل والتكرار، حيث قسّم أولا الاستراتيجيات المحلية إلى ثلاث فئات، ثم أدرج تحت كل فئة عشرة أنواع، أي ما يعادل في المجموع ثلاثين استراتيجية ! لن يتّسع المقام هنا لذكرها جميعها بالشرح، لذا سوف نكتفي بذكر بعضها التي أوردها في كتابه *Memes of translation* (1997) (**ميمات الترجمة**) على سبيل الإشارة.

-استراتيجيات الترجمة حسب تشسترمان:

قسّم **تشسترمان** كما ذكرنا الاستراتيجيات إلى ثلاث فئات تندرج تحتها أنواع على النحو التالي:

1- **الاستراتيجيات البنيوية-النحوية (Stratégies syntaxico-grammaticales)**: وهي تلك التي تغيّر البنية النحوية للنص الهدف مقارنة بالنص الأصل، وتندرج تحتها :

- **الترجمة الحرفية** (Traduction littérale) : بمعنى أن يحاول المترجم اتّباع تركيبة النص الأصلي بأقرب طريقة ممكنة دون اتباع بنية اللغة الأصلية، وقد استعارها من تصنيف **فيني** و**داربلني**.

- **الاقتراض والنسخ** (Emprunts et calques): ويقصد بها اقتراض مصطلحات بمفردها أو اتباع بنية اللغة الأصلية التي تبدو أجنبية بالنسبة لقارئ النص المترجم، وهي كذلك مأخوذة من **فيني** و**داربلني**.

- **الإبدال** (Transposition): وهو مصطلح آخر استعاره **تشسترمان** من **فيني** و**داربلني** تعني هذه الاستراتيجية عنده تغيير صنف الكلمة (la classe grammaticale) كتحويل الصفة إلى اسم مثلا، وهو نفس تعريف **فيني** و**داربلني**.

-**التغيير في الوحدة** (Changement d'unité)**:** وهي تسمية استعارها **تسشترمان** من **كاتفورد،** ويتم هذا التغيير على مستوى المورفيمات والكلمة والعبارة والجملة والفقرة.

- **التغيير في تركيب العبارة** (Modification de la structure de la proposition) :

وهي تسمية يطلقها **تشسترمان** على التغييرات التي تؤثّر على تنظيم الجمل أو العبارات المكونة مثل أن يكون التغيير من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول ومن الجمل المنتهية إلى الجمل غير المنتهية وإعادة ترتيب مكونات الجملة.

- **التغيير في تركيب الجملة** (Modification de la structure de la phrase) : وتتمثّل هذه الاستراتيجية حسب **تشسترمان** في تغيرات تتم على مستوى تركيب وحدة الجملة وهي تعني في الأساس التغير في العلاقة بين العبارات الرئيسة والعبارات المتبوعة (Propositions principales et propositions subordonnées).

إلى غير ذلك من الاستراتيجيات.

2- **استراتيجيات دلالية**(Stratégies sémantiques): وهي تلك التي تعني التلاعب على المستوى الدلالي، وتندرج تحتها:

- **الترادف** (Synonymie): يلجأ المترجم في هذه الاستراتيجية إلى إيجاد المرادف الأقرب وهو ليس الترجمة الحرفية الأولى للكلمة أو العبارة في النص الأصلي، لتفادي التكرار مثلا.

- **التضاد**(Antonymie)**:** يستخدم المترجم في هذه الاستراتيجية كلمة تحمل معنى مضادا وبحيث تؤدّي نفس المعنى، أي ترجمة النفي بالإيجاب .

- **قلب المعنى**(Inversion sémantique): وتطلق هذه الاستراتيجية على أزواج المتضادات التي تعبّر عن علاقات دلالية مماثلة من منظور مضاد، مثل: أن نترجم الفعل « offrir » باللغة الفرنسية بالفعل "يتلقّى" باللغة العربية في هذا المثال: « On lui a offert un beau cadeau » / "تلقّى هدية جميلة"، وهي تشبه إلى حد بعيد الاستراتيجية السابقة.

- **التغيير في التوزيع** (Changement de distribution): وهي الاستراتيجية التي يتوزع فيها العنصر الدلالي في عدد أكبر من الكلمات فيما يعرف بالتمديد (Dillution) أو في عدد أقل فيما يعرف بالضغط (Concentration).

إلى غير ذلك.

3- **استراتيجيات براغماتية أو واقعية**(Stratégies pragmatiques): وهي التي تعتمد على العلاقة بين النص المصدر والنص الهدف، ومن بينها:

- **الفلترة الثقافية** (Filtrage culturel) :

- أوّل نوع من الاستراتيجيات البراغماتية عند **تشسترمان** هي الفلترة الثقافية أي إخضاع المفاهيم أو المصطلحات ذات الشحنة الثقافية الخاصة بلغة ما إلى ما يتناسب مع ثقافة اللغة الهدف، وهي ما يشبه "التكييف" لدى **فيني** و**داربلني**، وما يتفق مع استراتيجية "التوطين" لدى **فينوتي.**

- **التغيير في التوضيح** (Modification d'explicitation):

يكون في هذه الاستراتيجية تغيير على مستوى المعنى الصريح (explicite) أو الضمني (implicite) إضافة أو حذف بعض معلومات النص الأصلي لجعل النص أكثر أو أقل وضوحا.

- **التغيير في المعلومات** (Ajout ou omission d'information):

وهي استراتيجية شبيهة بسابقتها إلا أن المعلومات التي يتم تغييرها ليست ضمنية، بل يتم عمدا حذفها وبالتالي لا يشتمل النص المترجم على معلومة أو على جزء منها بينما كانت موجودة في النص الأصل، أو العكس، قد يضيف المترجم معلومة لم تكن موجودة في النص الأصل لغرض ما.

- **التغيير في الفعل الكلامي**(Modification illocutionnaire) :

تغير طبيعة الفعل الكلامي للنص الأصلي هي استراتيجية تتمثل في تغيير يكون إما إجباريا أو اختياريا مثل: التغيير من الإقرار إلى الأمر أو من الكلام المباشر إلى الكلام غير المباشر وهو يشبه "التطويع" (Adaptation) لدى **فيني** و**داربلني**.

- **الترجمة الجزئية** (traduction partielle) :

هي استراتيجية يقوم فيها المترجم بترجمة جزء من النص وليس النص كله مثل أن يقوم بتلخيصه مثلا.

إلى غيرها من الاستراتيجيات.

نلاحظ أن **تشسترمان** قد استلهم تصنيفه من تصانيف العلماء السابقين من أمثال **فيني وداربلني وكاتفورد** وكذلك **نيدا**، غير أنه فصّل أكثر فيها، إلى درجة أننا نتساءل في أغلب الحالات إذا كان كلّ نوع أدرجه في تصنيفه هو فعلا استراتيجية! حيث إننا نجد نفسنا أحيانا أمام تغيير "بديهي" في التركيب أو في صياغة العبارات عند المرور من لغة إلى أخرى وليست فعلا استراتيجيات من خيار المترجم! مثل حالات كثيرة من الإبدال الإجباري أو العبارات الجاهزة التي لا تجدي فيها الترجمة الحرفية نفعا.

- استراتيجيات الترجمة حسب منى بيكر:

أما **منى بيكر** فهي تقترح ثماني استراتيجيات في كتابها الموسوم بـ *In otherwords* (1992) **(بعبارةأخرى)** كما هو مبين في الجدول الآتي:

الجدول: تصنيف استراتيجيات الترجمة عند منى بيكر.[74]

	Strategy	***Comments***
1	Translation by a more general word	Related to propositional meaning. It works in most languages (p.26)
2	Translation by a more neutral / less expressive word	It has to do with differences in expressive meaning (p.28)
3	Translation by cultural substitution	This strategy involves replacing a culture-specific item with a target language item which does not have the same propositional meaning but is likely to have a similar impact on the target reader (p.31)
4	Translation using a loan word	Related with culture-specific items, modern loan word plus explanation concepts and buzz words (p.34)
5	Translation by paraphrase using a related word	This is used when the concept expressed by the source item is lexicalized in the target language but in a different form, and when the frequency of use in the source language is higher than in the target language (p.37)
6	Translation by paraphrase using unrelated words	This is used when the concept in the source language is not lexicalized in the target language (p.38)
7	Translation by omission	Omission of words which are not vital to the development of the text (p.40)
8	Translation by illustration	Use of illustrations when the source word lacks an equivalent in the target language (p.42)

1- **الترجمة باستخدام كلمة أعمّ:**

"تتعلق هذه الاستراتيجية بالكلمات ذات المعنى الموضعي، وتنجح هذه الاستراتيجية في معظم اللغات"(ترجمتنا)

2- **الترجمة باستخدام كلمة أكثر حيادية وأقل تعبيرا:**

"وهي ترتبط بالاختلافات في المعنى التعبيري"(ترجمتنا)

74 انظر Pilar Aguado-Gimenez et Pascul-Francisco Péres Paredes, « Translation strategies : A Classroom-based : Examination of Baker's Taxonomy », *Meta*, http://www.erudit.org>...>Notice ,consulté le 10 /11/2019.

3- **الترجمة باستخدام البديل الثقافي:**

"تتضمن هذه الاستراتيجية استبدال عنصر خاص بثقافة معينة بعنصر آخر في اللغة الهدف ليس له نفس المعنى الموضعي ولكن من المحتمل أن يكون له تأثير مماثل على القارئ المستهدف"(ترجمتنا)

4- **الترجمة باستخدام كلمة مقترضة:**

"تتعلق هذه الاستراتيجية بالعناصر الثقافية المحددة والمفاهيم العصرية بالإضافة إلى التعابير الطنانة"(ترجمتنا). ويعتبر استعمال كلمة مقترضة مع التوضيح مفيدا جدا عند تكرار كلمة ما لمرات عديدة في النص، إذ يتم ذكر الكلمة لأول مرة مع التوضيح ثم تذكر الكلمة وحدها.

5- **الترجمة بإعادة الصياغة باستخدام كلمة ذات علاقة**:

يُستخدم هذا الخيار عندما يكون المفهوم الذي يعبر عنه العنصر المصدر معبرا عنه في اللغة المستهدفة ولكن بشكل مختلف، وعندما يكون تكرار الاستخدام في اللغة المصدر أعلى منه في اللغة الهدف.

6- **الترجمة بإعادة الصياغة باستخدام كلمة غير ذات صلة**:

"يُستخدم هذا الخيار عندما لا يملك المفهوم في لغة المصدر لفظاً يعبّر عنه باللغة المستهدفة"

7- **الترجمة بالحذف**:

" تتمثل في حذف الكلمات التي لا تعتبر حيوية بالنسبة للنص"(ترجمتنا)

يمكن أن يكون هذا ضربا قاسيا من ضروب الاستراتيجية إلا أنه في الواقع يكون تجاهل ترجمة كلمة أو تعبير ما أمرا مفيدا في بعض السياقات. ويستخدم المترجمون هذه الاستراتيجية

لتجنب الشرح الطويل إذا لم يكن هناك ضرورة لذكر معنى تعبير محدد في فهم الترجمة وإذا لم يكن للحذف تأثير على معنى النص العام.

8- **الترجمة باستخدام التصوير**:

"استخدام التصوير عندما تفتقر الكلمة المصدر إلى مكافئ في اللغة الهدف" (ترجمتنا) والتصوير هنا يعني التمثيل، أي تعزيز الترجمة بمثال لتتّضح الفكرة لدى القارئ المستهدف عندما لا يغطي العنصر الهدف المكافئ بعض جوانب العنصر الأصلي ويطلق العنصر المكافئ على شيء مادي يمكن تصويره لتجنب الشرح الزائد وللوصول إلى الفكرة مباشرة.

باختصار، نلاحظ أن أهل الاختصاص في الترجمة يعرّفون، كلّ حسب اتّجاهه وقناعاته، استراتيجية الترجمة على نحو معيّن، لكن عموما، تختلف التسميات والمسمّى واحد، مَرجَعُه إلى أن استراتيجية الترجمة أخذت معناها من المعنى الأول للكلمة الذي يُستخدم في المجال العسكري، مثلها مثل المجالات الأخرى، سواء منها أو السياسي أو الاقتصادي أو ما سواه، فهي في النهاية «خطّة" موجّهة نحو تحقيق «هدف" معين، وهي تتميّز-كما قال **دوليل**-عن "الأسلوب" (procédé) الذي يعبّر عن تقنية بعينها تطبّق على جزء من أجزاء النص، حسب الحالات، فالأسلوب هو جزء من الاستراتيجية.
بعبارة أخرى، الاستراتيجية هي خطة تنطوي على قواعد ومبادئ للمترجم حرية اختيارها ووضعها حسب الأهداف التي ينوي بلوغها من خلال ترجمته، ونحن نضم صوتنا إلى صوت **بروزوزوسكي** حين يقول:

« Nous croyons que la stratégie de traduire une œuvre donnée est une recette unique, qui ne se répète pas, même si, en termes d'une poétique historique du traduire, nous sommes capables de reconnaître « la griffe », ou la poétique personnelle d'un traducteur comme Charles Baudelaire ou Yves Bonnefoy (et tant d'autres). »[75]

75 انظر Jerzey Brozozowski, op.cit.

أي:

"نعتقد أن استراتيجية ترجمة عمل أدبي ما هي وصفة فريدة لا تتكرّر، مع أنّنا يمكن أن نتعرّف، من ناحية الشعرية التاريخية للترجمة، على "العلامة" الشخصية أو الشعرية الخاصة لمترجم مثل شارل بودلير أو إيف بونفوي (وغيرهم كثيرون)" (ترجمتنا)

ما أردنا إلقاء الوصول إليه من خلال هذا العرض هو أن للترجمة استراتيجيات وليس استراتيجيتين فقط كما يمكن أن يتبادر إلى ذهن البعض، ويمكن أن نذكر منها الاستراتيجيات الآتية:

-التغريب والتقريب (فينوتي)

-الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية (نيومارك)

-الترجمة المباشرة والترجمة غير المباشرة (فيني وداربلني)

- الاستراتيجيات البنيوية-النحوية/ استراتيجيات براغماتية أو واقعية/ استراتيجيات دلالية (تشسترمان)

- التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي (نايدا)

كما يمكن أن يكون التكييف والمحاكاة وحتى الترجمة الجزئية، أي التلخيص استراتيجيات متبعة في الترجمة كما يقول **مونان** أعلاه.

أمّا التقنيات أو الأساليب أو الإجراءات كما يسميها البعض، فهي كما رأينا كثيرة ومتشعبة.

الخلاصة:

من نافل القول إن نظريات الترجمة على اختلافها لها دور كبير في حل مشكلات الترجمة عامة والترجمة الأدبية على وجه الخصوص، ذلك لأنها تُعتبر إطارا مرجعيا في مجال تقييم النصوص المترجمة كما تسمح بمَنهجَة عملية الترجمة في حد ذاتها وتوفّر للمترجم مبادئ وقواعد تُوجّه خياراته في الترجمة، بما أنها تلقي الضوء على صعوبات الترجمة وتسمح بتصنيفها من أجل بلورة منطقية لعملية الترجمة، وهي بالتالي تساعد المترجم على أخذ القرارات الصائبة وتسهّل خياراته الترجمية التي تغدو بفضلها قرارات واعية، فالوعي بقضايا الترجمة ونظرياتها ومشاكلها يساهم بالتأكيد في صقل مهارات المترجم في تحليل النص، والغوص في أعماقه حتى يؤدّي مهمته على أكمل وجه.

ولقد تعرّضنا في هذا الفصل إلى أهمّ النظريّات التي كان –ولايزال- لها حضور بارز ومكانة مهمة ودور فعّال في الترّجمة الأدبية بفضل ما قدّمته من إسهامات وحلول لتذليل الصعاب التي يواجهها المترجمون الأدبيون. وبالنظر إلى كثرة تلك الصعوبات وتنوّعها في درس الترجمة، كان لزاما علينا انتقاء أكثر من نظريّة، كلها ذات علاقة بالمشاكل التي سوف نتناولها بالتحليل في الجزء التطبيقي من هذا البحث، والتي سوف نرجع إليها خلال ذلك، حيث إننا لاحظنا خلال قراءة مدوّنتنا أن هذه الأخيرة لا تخلو من مصاعب الفهم والتأويل، لذا كان لا بدّ لنا أن نبدأ بنظرية **شلايرماخر** المصبوغة باللمسة الفلسفية، والذي مهّد في مقاله عن طرائق الترجمة لاستراتيجيتين مختلفتين: إمّا أن يأخذ المترجم الكاتب إلى القارئ أو أن يجعل القارئ يذهب إلى الكاتب، وقد ألهمت هذه الآراء **شتاينر** و**والتر بنيامين** الّذين تبنّيا آراءه الهرمينوطيقية التّأويلية، فالترجمة تنطلق حسب **شتاينر** أولا من الفهم الذي يطرحه في المقام الأول ملخّصا نظريته في عبارة "الفهم هو الترجمة"، أما **بنيامين** فقد سلّط الضوء في نظريته على "مهمة المترجم" التي تبدو لنا مسألة جوهرية سوف نتحدّث عنها خلال تحليل المدوّنة حيث يظهر دور المترجم جليا. كما تطرّقنا إلى آراء **برمان** حول الأمانة والخيانة وأخلاقيات الترجمة وهي مسائل بدت لنا مظاهرها بوضوح في ترجمة المدوّنة، كما برزت استراتيجيات الترجمة التي سوف نتطرّق إليها بالتفصيل وهي في صلب موضوع بحثنا، مما أدى بنا إلى إثارة فكر **فينوتي** المستلهم من آراء **شلايرماخر** حول ما سمّاه بـ"التوطين"

(Domestication) و"التغريب"(Foreignization). ثم أحلنا القارئ إلى آراء **ميشونيك** القائلة بـ "شعرية" الترجمة نظرا لطغيان هذه الأخيرة على جزء من مدونتنا، ثم إلى المكافئ الدينامي والمكافئ الشكلي لـ**نيدا** ومسألة استحالة الترجمة من إمكانيتها من وجهة نظر جورج **مونان** كون المدوّنة لم تخل من هذه المظاهر التي تبدّت من خلال تجاوز المترجم الشكلَ اللغويَّ للنص إلى البحث عن المعنى. ثم انتقلنا إلى العنصر الثاني الذي لا يقل أهمية عن الأول، وهو مفهوم "الاستراتيجية" في الترجمة، حيث بدا لنا من الضروري إزالة اللبس المحيط بهذا المصطلح والخلط الذي يحصل بين "استراتيجية الترجمة" و"أسلوب الترجمة"، لا سيما في الأوساط المتخصّصة في الترجمة. فقدّمنا تعاريف لكلا المفهومين وتعرّضنا كذلك إلى التعاريف التي وضعها المتخصّصون في الميدان ثم ذكرنا تصنيفين وضعهما أبرز من اهتم بهذا الموضوع، وهما **أندرو تشسترمان** و**منى بيكر** اللّذين يشيران إلى التقنيات والأساليب بمصلح الاستراتيجيات" كما رأيناه.

تجدر الإشارة في الأخير إلى أنه لا وجود لنظرية ولا لاستراتيجية مثالية يُعتدّ بها، فكلّ واحدة ألقت الضوء على جانب من جوانب الترجمة ومشاكلها، وذلك حسب اتّجاه صاحبها وآرائه، وعليه، يجب أن يأخذ المترجم من كل نظرية ما يخدم عمله، وأن يبذل كل ما في استطاعته لتحقيق التوازن بين القوى المتجاذبة في هذه المعادلة الصعبة التي يشكّلها النشاط الترجمي: اللغة والثقافة الأصل وكاتبها من جهة، واللغة والثقافة الهدف وقارئها من جهة أخرى، وكذا الاعتدال بين الهوية والغيرية.

الباب الثاني: تحليل المدوّنة

II-1-الفصل الأول: التعريف بالمدوّنة

التمهيد

II-1-1-التعريف بالمؤلّفين ومترجمهم.

II-1- 1-1-عبد الحميد بن هدوقة.

II-1- 1-2- الطاهر وطار.

II- 1- 1-3- واسيني الأعرج.

II- 1- 1-4- مارسيل بوا(Marcel BOIS)

II- 1-2- التعريف بالمدوّنة: ملخّصات وقراءات.

II- 1-2-1- ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة.

II- 1-2-2- الزلزال للطاهر وطار.

II- 1-2-3- سيدة المقام لواسيني الأعرج.

الخلاصة

التمهيد:

إن التجربة الروائية العربية في الجزائر حديثة وفريدة، ولكن بالرغم من نشأتها المتأخرة زمنيا مقارنة مع نظيرتها بالمشرق العربي، أو مع بعض أقطار المغرب العربي كالمغرب، وتونس، إلا أنها تمكنت من إنجاب مجموعة لا بأس بها من الروائيين المتميّزين ممن جدّدوا، وأضافوا الشيء الكثير للرواية الجزائرية بشكل خاص، والرواية العربية بشكل عام. فقد استطاعت الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي طرح أسئلتها الخاصة، وإشكالياتها المتميزة لإفراز خصوصيتها، ففي ظرف وجيز جدا، استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاّق والمتميّز وأن يكون خير خلف لخير سلف، إذ كان لا بد من تحرير الأدب من قبضة اللّغة الفرنسية بعد أن تحرّرت الجزائر من قبضة الاستعمار الفرنسي؛ وكان النص الروائي الجزائري الذي أجمع النّقاد على ريادته، وسبقه في الكتابة الروائية الجزائرية العربية هو رواية **ريح الجنوب** لـ**عبد الحميد بن هدوقة** التي صدرت سنة 1971 والتي كتبها في فترة كانت الساحة السياسية والاقتصادية تشهدان غليانا كبيرا، فكان الحديث يجري حول الثورة الزراعية، وكانت رواية **ريح الجنوب** بمثابة تزكية لذلك للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته ورفع الضيم عن الفلاح. فكانت تيمة الرواية تتناول مزيجا من مشكلة حرية المرأة ومشكلة تحرير الأرض من السيطرة والتحكم. وتوالت بعدها الإبداعات الروائية الجزائرية مثل رواية **اللاز للطاهر وطار** سنة 1972، **والزلزال** سنة 1974 للكاتب نفسه، و**ما لا تذروه الرياح** لمحمد **عرعار** سنة 1972... وغيرها من الأعمال التي عملت على تأسيس الرواية الجزائرية في السبعينيات، والتي ساهمت بشكل كبير في تطوير الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في الثمانينيات والتسعينيات كأعمال **واسيني الأعرج** و**أحلام مستغانمي** وغيرهما من الروائيين الذين قدّموا ولا يزالون يقدّمون أعمالا أسست لمرحلة جديدة اتّسمت بالتجديد والتجريب على مستوى الخطاب والآليات.

وقبل الشروع في الدراسة التحليلية، سوف نقوم بداية بتقديم لمحة وجيزة عن سيرة كل من الروائيين الثلاثة: **عبد الحميد بن هدوقة**، و**الطاهر وطار**، و**واسني لعرج**، وكذا المترجم **مارسيل بوا** Marcel Bois، ثم نقدّم ملخّصا للروايات التي تمثّل مدوّنتنا ، وهي على التوالي:

ريح الجنوب، و **الزلزال**، و **سيدة المقام** . هذا في الفصل الأول من الباب الثاني، أما الفصل الثاني فسوف يتضمّن تحليل نماذج من المدوّنة حسب المنهج الوصفي التحليلي.

II -1-1-التعريف بالمؤلّفين ومترجمهم :

II-1- 1-1-عبد الحميد بن هدوقة :

عبد الحميد بن هدوقة هو أديب جزائري من الرّعيل الأول من الكتّاب الجزائريين، أي جيل التأسيس، وُلد في 9 يناير 1925 في قرية **الحمراء** التابعة لـ**لمنصورة** بـ**برج بوعريريج** شرقي **الجزائر**. والده **علي بن بشير** (ت 1967) وقد كان مثقفا ثقافة عربية إسلامية واسعة، أمّا والدته فهي السيدة **زينب مسعود ناصر**، وهو أكبر إخوته الستة: ثلاث بنات وثلاثة أولاد. نشأ في وسط فلاحي وتعلّم في كُتّاب والده مبادئ اللّغة العربية وحفظ أجزاء من القرآن الكريم، ثم التحق بالمدرسة الابتدائية بالمنصورة وتعلم فيها اللّغة الفرنسية، وفي سن الخامسة عشر قرّر والده إلحاقه بالمعهد الكتاني بقسنطينة الذي كان فرعا للزيتونة وكان أساتذته من خريجي الأزهر والمدرسة العربية الإسلامية العليا بالجزائر، فلبث فيه نحو خمس سنوات. و في أواخر عام 1945 سافر إلى **مرسيليا** وتلقى تكوينا في صناعة تحويل المواد البلاستيكية، ثم عمل في أحد المصانع المتخصصة في هذا المجال. وفي عام 1949 عاد إلى الجزائر واتصل بالمدرسة الكتانية التي أوفدته إلى **جامع الزيتونة** بـ**تونس** ونال منه شهادة التحصيل، إلى جانب دراسته في **معهد الفنون الدرامية** الذي تحصل منه على شهادة في التمثيل العربي.

عاد **بن هدوقة** إلى **الجزائر** عام 1954 ليعمل مدرّسا للأدب العربي في المعهد الكتّاني، ولكن "بسبب نشاطه السياسي ضمن حزب "حركة انتصار الحريات الديمقراطية"، غادر التراب الوطني في نوفمبر 1955 متوجها نحو **فرنسا** واستقر في مدينة **مرسيليا**، حيث عمل لفترة في مصنع للبلاستيك، ثم انقطع عن هذا العمل لأسباب صحية. ثم انشغل بعد ذلك بإعداد

برامج ثقافية للقسم العربي بالإذاعة الفرنسية الذي أصبح مخرجا فيه بين سنتي 1957 و1958."[1]

غادر **بن هدوقة فرنسا** متجها إلى **تونس** بأمر من جبهة التحرير الوطني، وكرس وقته للكتابة في الصحف والعمـل في الإذاعة مـنتجا ومخرجا لعدة تمثيليات وبرامج أشهرها : " صوت الجزائر"، "ألوان"، و"جنة الأطفال" وذلك من 1958 إلى 1962 .

بعد عودته إلى **الجزائر** عمل في الإذاعة والتلفزيون وشغل عدّة مناصب، منها منـسّق عام للبرامج، ومدير الإذاعتين العربية والأمازيغية، ورئيس لجنة دراسة الإخـراج، كما عمـل مستشارا ثقافيا بالمديرية العامة إلى غاية تقاعده سنة1987.

وإلى جانب عمله ، كانت لديه نشاطات ومهام أخرى أهمها:

- مدير المؤسسة الوطنية للكتاب (1989)
- أمين عام مساعد لاتحاد الكتاب الجزائريين(1990)
- رئيس المجلس الأعلى للثقافة (1990 / 1993)
- عضو ثم نائب رئيس المجلس الاستشاري الوطني (1992 / 1993)

جوائزه

- الجائزة التقديرية الأولى في الرواية 1987من قبل الدولة الجزائرية.

أدبـه:

بدأ **عبد الحميد بن هدوقة** الكتابة في الصحف التونسية منذ عام 1951 وكان من بينها: **النهضة، الزهرة، الصباح، الشباب الجزائري**. توجّه نحو الكتابة القصصية التي مكّنته من التعبير عن قضايا الشعب الجزائري وواقعه في تجلياته المختلفة، انطلاقا من البيئة الريفية في معاناتها من ويلات الاستعمار؛ ثم التحديات التي واجهتها غداة الاستقلال، من غير أن يغفل الالتفات إلى القضايا الإنسانية التي عايشها كمغترب في فرنسا وتونس. نشر أولى رواياته **ريح الجنوب** التي تعتبر أول رواية فنية جزائرية سنة 1971و أُطلق عليه لقب مؤسس الرواية الجزائرية. وقد التزم فيها بنفس الخط الذي دأب على السير فيه منذ بداياته

---

1 الطيب ولد العروسي، **أعلام من الأدب الجزائري الحديث**، الجزائر، دار الحكمة للنشر، 2009، صص.153، 155، 156.

الأدبية، وهو الاهتمام بالقضايا الوطنية والاجتماعية، وجعل محورها يدور حول المرأة والأرض والحرية. ثم تلتها روايات أخرى (**نهاية الأمس**، و**بانَ الصّبح**.....) وقد أفضى به التجريب في أعماله الروائية اللاحقة إلى توظيف التّراث والرمز كما في روايته **الجازية والدراويش**، وهي قصة رمزية تعكس أبعاد التحولات الاجتماعية التي تعيشها إحدى القرى الجبلية. أما روايته الأخيرة **غدا يوم جديد** فهي تنديد بالأوضاع الاجتماعية والسياسية التي أفرزتها المنظومات السياسية والاقتصادية المتعاقبة، هذه الأوضاع التي رأى فيها الكاتب إجهاضا لمشروعاته الروائية السابقة التي كان يرسم من خلالها ملامح المجتمع الجديد بعد زوال الاستعمار وانتكاسات ما بعد الاستقلال، وها هي شهادة تأتي الآن من امرأة عجوز عايشت تلك المراحل والأحداث واستيقظ فيها الوعي فجأة فبدأت في التداعي من خلال عقد مقارنة بين مختلف فترات حياتها... أثار إذن هذا الكاتب الإشكالي تساؤلات هامة في كتاباته: المرأة، والأرض، والمثقّف الجزائري، والسلطة، والهجرة، والسلفية والمعاصرة، والمشكلة اللغوية، ومشكلة التعليم، وصراع الأجيال... وقد كان إنسانا متحرّرا ملتزما بقضايا وطنه.

يقول **بن هدوقة** متحدّثا عن أعماله: "إذا كان الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية يدور في معظمه حول البحث عن الذات وقضية الانتماء، فأعمالي الأدبية تدور كلّها حول قضية الحرية...فالأبوية بمعناها الواسع، الأبوية السياسية، الأبوية الروحية، الأبوية الأسرية، الأبوية الجيلية، أغلقت كل أبواب الحوار في المجتمع الجزائري، غلّت حرية الأفراد، جعلت المجتمع قاصرا بالمعنى القضائي، في حاجة إلى أوصياء. .... في رسالة وجّهها إلي بعض الدّارسين سنة 1985 يسألني عن قضايا عدة منها السؤال التالي: "على أيّة إشكالية أردت الإجابة في رواية ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح، الجازية والدراويش؟" كتبت له عن هذا السؤال ما يلي: "لم أحاول الإجابة بقدر ما حاولت طرح المشاكل الأساسية التي يتوقف على حلّها في نظري الخروج من التخلّف بكلّ أشكاله." [2]

مؤلّفاته:

القصص القصيرة:

•ظلال جزائرية 1961

---

[2] انظر الملحق (1)

•الأشعة السبعة 1962
•الكاتب وقصص أخرى 1974

الروايات:
•ريح الجنوب 1971
•نهاية الأمس 1975
•بان الصبح 1980
•الجازية والدراويش 1983
•غدا يوم جديد 1992

الشعر:
•الأرواح الشاغرة 1967

تزوّج **عبد الحميد بن هدوقة** أربع مرات إحداهن مع سيدة فرنسية أنجب منها بنتا، بالإضافة إلى أولاده الثلاثة الذين أنجبهم من زوجته الأخيرة وتوفّي يوم الإثنين 21 أكتوبر 1996 ودفن في مقبرة العالية بالجزائرالعاصمة.

II-1- 1-2- الطاهر وطار:

وُلد**الطاهر وطار** في 15 أوت 1939 بمدينة **سوق اهراس** شرق **الجزائر**، ترعرع في بيئة ريفية في أسرة أمازيغية شاوية تنتمي إلى عرش "الحراكتة"[3]. كان الابن المدلّل للأسرة لأن أمه فقدت ثلاثة بطون قبله، وكان المشرف على الأسرة الكبيرة هو الجدّ المتزوّج من أربع نساء أنجبن عدّة أولاد وبنات تزوجوا وأنجبوا بدورهم أولاد كثيرين. كان الجدّ أمّيا لكن

3**عرش الحراكتة**: العرش عند الأمازيغ هو القبيلة، و**الحراكتة** هم عرب عدنانيون ينحدرون من قبائل رياح بن أبي ربيعة بن نهيك بن هلال بن عامر، ويرجع نسبهم حسب ماذكر بن خلدون إلى حركات بن أبي الشيخ بن عساكر بن سلطان بن زمام بن رديني بن داود بن معاوية بن محمد بن عامر بن يزيد بن مرداس بن رياح بن أبي ربيعة بن نهيك بن هلال بن عامر من العرب العدنانية من ولد سيدنا إسماعيل عليه السلام. أمّا اليوم فالكثير من الحراكتة ينسبون أنفسهم إلى أولاد نايل ويقولون أن جدهم هو حركات بن زكري بن نايل. ويبقى الاختلاف قائما بين المؤرّخين بين كونهم عربا أو أمازيغا، لأن بعضهم فعلا ذووا لسان بربري.

حضوره الاجتماعي كان قويّا، فقد كان كبير العرش، يقدّم المأوى والمأكل لعابري السبيل، ويَحتكم إليه أبناء العرش للفصل بينهم. وقد فتح كُتّابا مجّانيا لتعليم القرآن، وكان معارضا لممثّلي السلطة الفرنسية. في هذا المناخ إذن ترعرع **الكاتب طاهر وطار.**

في 1950 فتحت مدرسة جمعية العلماء المسلمين أبوابها فالتحق بها **وطار** وكان من تلامذتها النجباء، ثم في 1952 أرسله أبوه إلى قسنطينة ليتفقّه في معهد الإمام **عبد الحميد بن باديس،** وهناك بدأ يظهر شغفه للأدب، فبدأ يقرأ لـ**جبران خليل جبران** و**ميخائيل نعيمة** و**طه حسين** و**مصطفى صادق الرافعي** وغيرهم، وفي 1955 تعرّف على أدب جديد وهو السرد الملحمي، فـ"التهم روايات وقصص ومسرحيات عربية ومترجمة وبدأ ينشر في جرائد ومجلات تونسية أثناء تواجده هناك حيث درس في الزيتونة و أصدر أولى مجموعاته القصصية التي وسَمها بـ: **دخان من قلبي** . وفي سنة 1956 انضمّ إلى جبهة التحرير الوطني وبقي يعمل في صفوفها إلى سنة 1984، استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه وظل يخفيه عن جبهة التحرير رغم أنه كان يكتب في إطاره."[4]

عُرف عنه في بدايات أعماله ميوله اليسارية، وقد أنشأ مع استقلال **الجزائر** سنة 1962 أسبوعية سياسية سمّاها "الأحرار" لم تلبث السلطات أن حَضَرتها، وأتبعها العام الموالي بأسبوعية "الجماهير" التي لقيت المصير نفسه. وفي 1973 أسّس أسبوعية "الشعب الثقافي" كتابعة ليومية "الشعب" لكنها أوقفت بدورها بعد سنة لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقّفين اليساريين.

في عام 1989، أسّس **طاهر وطّار** جمعية **الجاحظية** وجعل منها مركز إشعاع ثقافي ومسرحي وفنّي ونقطة تلاقي الكتّاب والمبدعين في شتى صنوف الأدب. عُرفت بنشاطاتها الفكرية والأدبية ومبادراتها الثقافية لا سيما تأسيس جائزة **مفدي زكريا** المغاربية للشعر في 2005.[5] وفي 1990 أسّس **الطاهر وطار** مجلّتي " التّبيين" و"القصيدة" اللّتين لا زالتا تصدران إلى اليوم.

---

4 . الموقع:https://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ الزيارة: 2020/03/22، 11 سا:34د.

5 زهرة ديك، **الطاهر وطار هكذا تكلّم ...هكذا كتب،** ص.8.

يعتبر **وطار** من أكثر الكتّاب إثارة للجدل بالنظر إلى مواقفه وتحوّلاته اللّافتة ومعاركه الكثيرة، ولعلّ أهمّها استماتته في الدّفاع عن اللّغة العربية في **الجزائر** والكتابة بها؛ فقد كان، إلى جانب مُعاصره عبد **الحميد بن هدوقة**، أحد أكبر أنصارها في بلد طغت فيه اللّغة الفرنسية وانعكس حضورها على الرّواية الجزائرية ليكون تعبيرها بلغة المستعمر على يد أهمّ ممثّلي الرواية الجزائرية أمثال **مولود معمري**، و**محمد ديب**، و**كاتب ياسين**، و**مولود فرعون**، و**آسيا جبار** وغيرهم. شقّ **الطاهر وطّار** في كتابته طريقة جديدة "باعتماده اللّغة العربية بعد أن كادت تُنسى فيها خلال مئة واثنين وثلاثين سنة ، واختص بتقنيات ومستويات فنية مختلفة في رواياته، شهدت بفضلها الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية انفتاحا جديدا على الحداثة العربية. ومع أن البداية الحقيقية لهذه الأخيرة كانت مع **عبدالحميد بن هدوقة** و**جيلالي خلاص** و**واسيني الأعرج**، لكنها مع **الطاهر وطار** الذي استخدم العربية في كتابة الرواية والمقالة والمسرحية أنتجت تعبيرها في دلالة التحرّر الاجتماعي والتألّق الفنّي والمستوى النّقدي الذي يكشف تناقضات مجتمعية وفكرية، بناءات رمزية وإيحائية دالة"[6] .تظهر في كتابات **الطاهر وطار** تجربته النضالية في إطار جبهة التحرير الوطنية، والتّحرّر من المخلّفات الفكرية الاستعمارية، والدعوة إلى الحـــداثة. يقـول: "مشروعي أساسا يقوم على تحرير الهُويّة الجزائرية لتصبح عربية، إسلامية، بربرية...للأسف لم نتحرّر ثقافيا في فترة الاستقلال، ولم يكن لدينا الأدب بالمفهوم الحديث والثقافة الحداثية في السابق، أي وجوب تصحيح مفهوم الثقافة، وكذلك تحرير المثقّف الجزائري من التّعصّب."[7]

تُرجمت أعمال **الطاهر وطار** إلى أكثر من لغة منها: الفرنسية، والإنجليزية، والألمانية، والروسية، والبلغارية، واليونانية، والبرتغالية، والفيتنامية، والأكرانية .....كما أنّ روايته **اللاّز** التي أصدرها سنة 1974 والتـــي صنعت مجدَه تُدرّس إلـــى جانـــب روايـــة **الأم** (*La Mère /Mamь*) لـلكاتب الروسي **ماكسيم غوركي** (*Maxime Gorki*) و**العقب الحديدية** (*Le Talon de Fer/ The Iron Heel*) لـلأمريكي **جاك لندن** .

---

6 زهرة ديك، **الطاهر وطار هكذا تكلّم ...هكذا كتب** ، ص.8.

7 نفسه، ص.11.

توفّي **الطاهر وطار** يوم الخميس 12 أغسطس 2010 عن عمر يناهز 74 عاما، بعد معاناة طويلة مع مرض عضال ألمّ به في الفترة الأخيرة وذلك في إحدى العيادات بالجزائر العاصمة، حيث كان يتلقّى العلاج.

مؤلّفاته:

المجموعات القصصيّة:

- دخان من قلبي 1961.
- الطعنات 1971.

المسرحيات:

- على الضفة الأخرى : أواخر الخمسينات.
- الهارب: مجلة الفكر(تونس) أواخر الخمسينات.
- الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1984.

الروايات:

- رمانة 1971.
- القصر والحوات 1973.
- اللّاز 1974.
- الزلزال 1974.
- عرس بغل 1983.
- العشق والموت في الزمن الحراشي 1982.
- تجربة في العشق 1989.
- الشمعة والدهاليز 1995.
- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 1999.
- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء 2005.
- قصـيدٌ في التذلل 2010.

الترجمات:

- ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي **فرنسيس كومب** (Francis Combe) بعنوان **الربيع الأزرق** (*Apprentis du printemps*)1986.

الجوائز:

- جائزة الشارقة للثقافة العربية (اليونيسكو)2005 .
- جائزة العويس للرواية (الإمارات) 2008.

II-1- 1-3- واسيني الأعرج:

ولد **واسيني الأعرج** في 8 أغسطس 1954 بقرية **سيدي بوجنان** الحدودية شمال غرب **الجزائر**، استشهد والده في الثورة التحريرية سنة 1959، وبعد الاستقلال انتقل إلى مدينة **تلمسان** رفقة عائلته وكان يبلغ العاشرة من عمره. وفي 1973 انتقل إلى **وهران** واشتغل في الصحافة مترجما ومحرّرا للمقالات أثناء إتمام دراسته في الأدب العربي إلى أن حصل على درجة البكالوريوس من **جامعة الجزائر** ثم انتقل إلى **سوريا** لمتابعة الدراسات العليا بفضل منحة حكومية، وهناك حصل على درجة الماجستير والدكتوراه من **جامعة دمشق**، عاد بعدها إلى **الجزائر** وشغل منصبًا أكاديميًا في جامعته، **جامعة الجزائر**. في عام 1994، اضطرّ **الأعرج** إلى مغادرة البلاد لأن اسمه كان في القائمة السوداء أثناء سنوات العشرية الحمراء، وبعد أن قضى وقتًا قصيرًا في تونس، ثم انتقل إلى فرنسا بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة و**جامعة السوربون** حيث درّس الأدب العربي. وهو حاليا يشغل منصب أستاذ كرسي في **جامعة الجزائر** المركزية و**جامعة السوربون** في **باريس**، ويعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي.

يعد **واسيني الأعرج** كاتباً معروفاً في جميع البلدان الناطقة بالعربية والفرنسية. ومنذ أوائل الثمانينات نشر أكثر من اثني عشر كتابا. رواياته غالبا ما تتناول التاريخ المضطرب لموطنه **الجزائر**. ترجم بنفسه بعض كتبه إلى الفرنسية، وكتب اثنين على الأقل من كتبه باللغة الفرنسية قبل أن تصبح متاحة باللغة العربية. تعاون وزوجـــته **زينب الأعوج**، الشاعرة والمترجـــمة، فـــي نـــشر مختارات من الأدب الأفريقي باللّغة الفرنســـية بعـــنوان *"Anthologie de la nouvelle narration africaine"* وقد أنتج **الأعرج** برامج أدبية عدة للتلفزيون الجزائري. وساهم أيضًا في عمود دائم لصحيفة الوطن الجزائرية[8].

8 الموقع: https://www.arageek.com/bio/waciny-laredj، تاريخ الزيارة: 2020/03/23، 00سا:35د.

تدور روايات **الأعرج** المبكرة حول النضال من أجل البقاء ضد الظروف الطبيعية القاسية في المجتمعات الريفية. على الرغم من اهتمامها العام بالفقر وإشارتها إلى إخفاقات المؤسسة السياسية في **الجزائر**، فإن روايات هذه الفترة تمثل عملية تطهير من العواطف التي تعود إلى طفولة المؤلف خلال سنوات حرب الاستقلال وموت الأب أثناء النضال الوطني وتخليصه منه. وعلى خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال **الأعرج**، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائمًا عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها. إن اللّغة بهذا المعنى، ليست معطى جاهزًا ومستقرًّا، ولكنها بحث دائم ومستمر. وقد تجلّت قوة **الأعرج** التجريبية التجديدية بشكل واضح في روايته التي أثارت جدلاً نقدياً كبيرًا، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم: **الليلة السابعة بعد الألف** بجزأيها: **رمل الماية** و**المخطوطة الشرقية**. فقد حاور فيها **ألف ليلة وليلة**، لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها[9].

من مؤلفاته:

المجموعات القصصية:

•أسماك البر المتوحش 1986.

الروايات:

- البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل) 1980.
- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)1981.
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1982.
- نوار اللوز 1983.

9 الموقع: https://ar.wikipedia.org/wiki/ D، تاريخ الزيارة: 2020/03/23، 10سا:35د.

- مصرع أحلام مريم الوديعة 1984.
- ضمير الغائب 1990.
- الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول: رمل الماية 1993.
- رواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الثاني: المخطوطة الشرقية2002.
- سيدة المقام 1995.
- حارسة الظلال 1996.
- ذاكرة الماء 1997.
- مرايا الضرير1998.
- رواية شرفات بحر الشمال لدار الآداب 2001.
- مضيق المعطوبين 2005.
- كتاب الأمير 2005.
- سوناتا لأشباح القدس 2009.
- البيت الأندلسي 2010.
- جملكية أرابيا 2011.
- مملكة الفراشة 2013.
- رماد الشرق الجزء الأول : خريف نيويورك الأخير 2013.
- رماد الشرق الجزء الثاني : الذئب الذي نبت في البراري 2013.
- سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني 2014.
- 2084.حكاية العربي الأخير2015.
- نساء كازانوفا 2016.

أوسمته وجوائزه:

- الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية الجزائرية: 1989.
- جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله 2001.

- اختير كواحد ضمن أحسن ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية على رواية سراب الشرق. 2005.
- جائزة المكتبيين الجزائريّن على رواية كتاب الأمير 2006.
- جائزة الأدب للشيخ زايد على رواية كتاب الأمير 2007.
- جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي على رواية سوناتا لأشباح القدس 2008 (الجزائر)

تُرجمت أعمال **واسيني الأعرج** إلى جانب هذا إلى العديد من اللغات الأجنبية منها: الفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والسويدية، والدانمركية، والعبرية، والإنجليزية، والإسبانية.

II- 1- 1-4-مارسيل بوا (Marcel BOIS) :

مارسيل بوا من مواليد 7 أفريل 1925 بقرية اسمها **موريان** (Maurienne) في منطقة **سافوا**(Savoie) بمحافظة **أوفيرني رون آلب**(Auvergne Rhône-Alpes) بجنوب **فرنسا.** لمّا أتمّ تعليمه الثانوي كان ينوي اتّباع مسيرة عسكرية بعد تأثّره ببعض الكتب التي قرأها في هذا المجال، كما يروي بنفسه قائلا:

« A la fin de mes études secondaires, peut-être à la faveur de certaines lectures, j'ai tourné un regard vers la carrière militaire. Heureusement cette tentation a été vite dissipée grâce aux conseils de mon prof de philo qui m'a fait envisager des pistes plus ouvertes, plus pacifiques. »[10]

أي:

"في نهاية المدرسة الثانوية، ربما بتأثير من بعض القراءات، التفتُّ إلى الحياة العسكرية، ولكن هذا الإغراء تبدد بسرعة لحسن الحظّ بفضل نصيحة أستاذ الفلسفة الذي جعلني أفكّر في سبل أكثر انفتاحاً وأكثر سلمية."(ترجمتنا)

10 موقع كنيسة الجزائر الكاثوليكية: https://eglise-catholique-algerie.org/regards-2-home/4271، تاريخ التصفّح: 2020/03/24، 11سا:41د.

وقع إذن اختيار مارسيل على الدّراسات اللّاهوتية فاتّبعها بفرنسا أوّلا، ثمّ بتونس حيث أرسلته الكنيسة سنة 1950 مع مجموعة من الآباء البيض(Les Pères Blancs) ، وكان ذلك نابعا من إرادة شخصية. أُرسل بعدها إلى **ستراسبورغ** (Strasbourg) لإتمام دراسته في الأدب، حيث التقى لأول مرة مع جزائريين من المهاجرين خلال دروس مسائية. وفي إطار تعليم اللغة الفرنسية لطلّاب معهد تابع للكنسية في باريس أحسّ بانجذاب ونوع من الحنين إلى **الجزائر** خلال قراءته لروايات **محمد ديب** و**مولود فرعون**، فطلب الانتقال إليها وقبلت الكنيسة تعيينه بـ**الجزائر العاصمة** سنة 1958 بعد أن يؤدّي **الأب مارسيل** سنتين في دراسة اللغة العربية في **تونس** في معهد تابع لروما، ثم سنة في **لبنان** حيث كان يدرّس اللغة الفرنسية ويَدرُس اللغة العربية في الوقت ذاته.

في جويلية 1961، أُرسل **الأب مارسيل** إلى **الجزائر** لإدارة **"المجلّة الصحفية للمغرب والشرق الأوسط"** (*Revue de Presse Maghreb-Proche orient*) لقُرابة خمسة عشر سنة، وقد فتح له هذا العمل الباب على مصراعيه ليتعرّف على تاريخ **الجزائر** وثقافتها.

في سنة 1962، وبسبب جرائم حركة **منظمة الجيش السرّية** (OAS)، أُغلقت كل المدارس في شهر جانفي وألغيت امتحانات الباكالوريا لشهر جوان تلك السنة ولكن الدّورة بُرمجت لشهر أكتوبر للعام الموالي وتمّ توظيفه من قبل مدير ثانوية مجاورة لسكنه لإعداد الطلبة للامتحان خلال عطلة الصيف. وعمل بعدها أستاذا مستخلفا للغة الفرنسية في عدة ثانويات أخرى إلى أن استدعاه مدير ثانوية "المقراني" ببن عكنون سنة 1969 وليُدرّس بها إلى غاية تقاعده سنة 1986. ومن هناك بدأت رحلته مع الترجمة الأدبية. فقد عرّفه زميل له في الثانوية، **عبد الله مازوني**، بالكاتب **عبد الحميد بن هدوقة** الذي شجّعه سنة 1973على ترجمة روايته الأولى **ريح الجنوب** (*Le vent Du Sud*) . وتوالت ترجمة الروايات التي كتبها **بن هدوقة** فيما بعد: **نهاية الأمس** (*La fin d'hier*) التي ترجمها في 1977، و**بان الصبح** (*La Mise à Nue*) في 1981، و**الجازية والدراويش** (*Djazia et les Derviches*) في 1992، و**غدا يوم جديد** (*Je Rêve d'un Monde*) في 1997 . لقد جمعت الكاتب بالمترجم صداقة حميمة وكان العمل الترجمي معزّزا بهذه العلاقة التي دامت إلى غاية وفاة **بن هدوقة**. تعرّف **مارسيل بوا** كذلك عن طريق **عبد الله مازوني** إلى قامة أخرى من الرّوائيّين الجزائريّين وهو **الطاهر وطّار**

وترجـم له روايتيــن: **الزلــزال** (*El Zilizal*) في 1977**وعرس بغل** (*Noces de Mulet*) في 1981، وبعدها ترجم روايتين للكاتب **إبراهيم سعدي** ، وأكمل مسيرته مع **واسيني الأعرج** الذي ترجم له أربع روايات هي:

- **كتاب الأمير**(*Le Livre de l'Emir*)2006
- **سيدة المقام** (*Les Ailes de la Reine*) 2009
- **سوناتا لأشباح القدس** (*Les fantômes de Jérusalem*) 2012
- **البيت الأندلسي** (*La Maison Andalouse*) 2017

وشرع في ترجمة رواية **2084حكاية العربي الأخير** ولم ينته منها، فقد سبق السيف العذل وتوفّي **مارسيل بوا** في الرابع جوان 2018 ودُفن بمقبرة **بلفور** بمدينة **الحرّاش** بـ**الجزائر**، البلد الذي قضى فيه من حياته أكثر مما قضاه ببلده الأصل **فرنسا**.

كان **مارسيل بوا** شغوفا بالتّرجمة واللّغات الأجنبية، فقد قال:

« Les hommes qui s'expriment dans une autre langue que la nôtre représentent une part d'humain que nous ne posséderons jamais. Et c'est enrichir notre vision du monde que de faire partager ces richesses par la traduction. » [11]

إن الناس الذين يتحدّثون لغة غير لغتنا يمثّلون جزءا من الإنسانية لن نملكه أبدا. ونحن إذ نتقاسم هذه الثروات بالترجمة نُثري رؤيتنا للعالم." (ترجمتنا)

كما أجاب حين سألَته صحفية في حصة تلفزيونية جزائرية: "ما القاسم المشترك بين الرّهبنة والترجمة؟" بقوله:

> « Peut-être la notion de service : le prêtre, serviteur de Dieu et des hommes ; le traducteur, au service de la rencontre entre deux langues, deux cultures, deux groupes humains. »[12]

11موقع كنيسة الجزائر الكاثوليكية: https://eglise-catholique-algerie.org/regards-2-home/4271، تاريخ الزيارة: 2020/03/24، 11سا:41د.

12الموقع: https://www.youtube.com/watch?v=HPR9ePPk9hk، تاريخ الزيارة: 2020/03/24، 18سا: 45د.

أي: " ربّما هو مفهوم الخدمة: الكاهن، خادم الله والعباد؛ والمترجم، في خدمة اللقاء بين لغتين، بين ثقافتين، وبين مجموعتين إنسانيتين." (ترجمتنا)

علاقته مع الروائيين الذين ترجم لهم:

•عبد الحميد بن هدوقة:

كانت علاقة **مارسيل بوا** مع **بن هدوقة** علاقة صداقة واحترام ووُدّ على المستوى الشخصي كما على المستوى العملي، وكان العمل على الترجمة يتمّ بالتشاور معه وتوضيح ما يحتاج إلى ذلك، وقد أجاب **مارسيل بوا** في حوار صحفي حين سُئل عن علاقته مع الكاتب:

"كان عبد الحميد بن هدوقة إنسانا نبيلا، أهمّ وأفضل رجل عرفته في حياتي. كان شخصا متفتحا، وجدّ متمسك بهويته ومكوّناته الثقافية، في آن. كنا نتبادل الزيارات ببيته في قرية منصورة، ببرج بو عريريج، وفي بيتي بلاسافوا، شرق فرنسا."[13]

وقد حزن كثيرا يوم وافت المنيّة صديقه وصرّح للصحافة بأن ذلك كان أتعس يوم في حياته.

•الطاهر وطار:

لا تعدو علاقة **مارسيل بوا** بـ**الطاهر وطار** أن تكون علاقة عملية، فقد شرع في ترجمة أعمال هذا الأخير وتوقّف بعد ثلاثة أعمال: **الزلزال**، و**عرس بغل**، و**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**.

وقد كان قرار توقّفه عن التعامل معه اتّخاذا لموقف، وذلك بعد تصريحات كان **الطاهر وطار** قد أدلى بها إثر اغتيال الكاتب الصحفي الجزائري الفرانكوفوني **الطاهر جاووت** خلال العشرية السوداء في 1993 ، والتي قال فيها بأن موت **جاووت** خسارة لعائلته ولفرنسا، وقد أثار ذلك جدلا واسعا في الأوساط الثقافية الجزائرية، وأدلى **مارسيل بوا** حين سُئل عن علاقته بـ**وطّار**:

"الطّاهر وطار أحترمُه كروائي، لكنه تجاوز حدوده كثيرا وصرح بكلام، لا يليق بمقامه، إزاء الرّاحل الطاهر جاووت.... كيف يصدر ذلك الكلام عن روائي محترم مثل الطاهر وطار؟ ما

13 خطيبي سعيد ، "حوار نادر مع المترجم مارسيل بوا"، **نفحة**، مجلة إلكترونية، تاريخ الصدور: 2018/06/10، الموقع: https://www.nafhamag.com ، تاريخ الزيارة: 2020/03/25.

ذنب الطاهر جاووت أن لا يكتب سوى بالفرنسية، اللغة الوحيدة التي يتقنها؟ الطاهر وطار ظلم الطاهر جاووت حتى بعد وفاته. صحيح أنني ترجمت أعماله الروائية الأولى، لكن، اليوم، لو أن الطاهر وطار ينشر رواية "عالمية" فلن أفكّر في ترجمتها."[14]

•واسيني الأعرج:

لقد كانت علاقة **مارسيل بوا بـواسيني الأعرج** علاقة حب واحترام دامت قرابة العشرين سنة، وكانا يلتقيان في بيتيهما بـ**الجزائروفرنسا** حيث يقيم **واسيني الأعرج** كذلك، وقد ترجم **مارسيل بوا** عددا من روايات **واسيني الأعرج** رغم تقدّمه في السّن، فحين بدأ بالعمل معه لم يكن شابا كما كان، ولكنه مع ذلك كان يعمل بكل جد وتفان. وقد كتب عنه **واسيني الأعرج** بعد وفاته:

"كان عمله الترجمي شبيهاً بجديته في الحياة، لا يرتاح إلا عندما يؤديه على أحسن وجه. طبعاً، كانت هناك نقاشات حادة أحياناً حول كلمة، أو عنوان، أو جملة، أو موضوعة محرجة، تخترق السكينة عندما يستعصي علينا إيجاد صيغ مشتركة. الهدف من وراء هذه الصرامة، جودة الجهد بحيث يصبح النص متماهياً مع الأصل، قدر ما تتيحه عبقرية اللّغة. شيء يبقى كالشوكة في القلب."[15]

وقد أشاد الكاتب بخصال مترجِمه وأعرب عن خيبة أمله الكبيرة في عدم احتفاء السلطات المعنية بهذا الرّجل الكبير الذي عاش في صمت ورحل في صمت وهو الذي قدّم للأدب الجزائري الكثير، مضيفا:

"على الرغم من جهوده الكبيرة، لم يُكرّم مارسيل بوا ولا مرة في حياته بالشكل الذي يليق به، مع أنه كان يستحق أعلى درع وطنيّ في البلاد، ويُسلّم له لا من وزير، ولكن من رئيس

14 سعيد خطيب ، المرجع السابق.
15 واسيني الأعرج ،"مارسيل بوا كبير في مجتمع بلا ذاكرة"، **القدس**، 2018/06/12، الموقع: https://www.alquds.co.uk ، تاريخ الزيارة: 2020/03/25، 12سا:10.

الجمهورية، ولن يكون ذلك بكثير عليه، فقد كُرّم من هُم أقلّ منه بكثير، من حيث الجهد الوطني وخدمة العربية، والوطن، والثقافة."[16]

بقي **بوا** يسبح ضد التيار طيلة حياته، فعندما كان أبناء جلدته يغادرون **الجزائر** عشية الاستقلال في صيف 1962، وفي وقت انهارت فيه مقولة "الجزائر الفرنسية"، كان هو يغذّي فكرة مدّ جسور أخرى بعيداً عن الكولونيالية، بين ضفتي المتوسط عبر تقديم الأدب الجزائري ذي التعبير العربي إلى القرّاء الفرانكوفونيين، حتّى أن **محمد ديب** قال إنّه "اكتشف" أدب **بن هدوقة** من خلال ترجمة **مارسيل بوا**.

كان **بوا** زاهدا في الأضواء مبتعدا عن صخب الشهرة والإعلام طوال حياته، بل وابتعد عنها بشكل كلي في سنواته الأخيرة، حتى بقي كثير من المهتمين بالشأن الثقافي يتساءلون إن فارق عالمنا أو ما يزال في عزلته. حتى بلغهم نبأ رحيله يوم الرابع جوان 2018 بعد مشاكل صحية ألمّت به في سنواته الأخيرة. وأضاف **الأعرج** عن **بوا**:

"على الرغم من سنه الذي تجاوز التسعين، كان الوسيط الحي، الحامل للثقافة العربية باتجاه مساحات عالمية أوسع. كان جسراً حقيقياً عبر من خلاله الكثير من النصوص العربية نحو الثقافة الإنسانية. استطاع في ظرف ربع قرن أن يمرر ليس فقط ثقافة عربية حية، ولكن أيضاً مخيالاً واسعاً وغنياً تتلاقى فيه الثقافات الشعبية والعادات المتجذرة، بهاجس الحرية المبطن في أعماق النصوص التي ترجمها."[17]

لقد أثّرت علاقة المترجم بمؤلّفي الرّوايات التي ترجمها إيجابا، فقد كان جوابه حين سألناه في أحد اللّقاءات التي جمعتنا في بيته لمّا سألناه: "هل كان لمعرفتك أصحاب الأعمال التي ترجمتها أثر على عملك كمترجم؟" بقوله :

« Oui, le contact avec l'auteur et les échanges qui suivent sont une chance. J'ajouterai le fait de vivre dans le pays qui sert de cadre au roman : c'est

16 واسيني الأعرج ، المرجع السابق.
17 نفسه.

particulièrement vrai pour les œuvres de Benhadouga qui sont en lien avec l'histoire de l'Algérie de l'indépendance aux années sombres. »[18]

أي:

"نعم أنا محظوظ بالتواصل مع الكاتب وبالتّبادلات التي تسمح بها هذه العلاقة. وأضيف إلى ذلك العيش في البلد الذي كان مسرحا للرواية، تلك هي الحال مع أعمال بن هدوقة على وجه الخصوص، وهي أعمال ذات صلة بتاريخ الجزائر المستقلّة وحتى السنوات السوداء."(ترجمتنا)

ثم أضاف:

« Quand à la connaissance de l'auteur s'ajoute un lien d'amitié, la chance est décuplée. J'ai eu cette chance d'avoir de bonnes relations avec tous les auteurs que j'ai traduits, mais plus particulièrement avec Benhadouga, en fonction du tempérament et des circonstances de la vie. »[19]

أي:

" وإذا أضفنا إلى معرفة الكاتب علاقة الصداقة، فالحظ هنا بعشرة أضعافه. وقد كان لي الحظ في ربط علاقات جيّدة مع كلّ الكّتّاب الذين ترجمتُ لهم، ولكن الصداقة كانت خاصة مع بن هدوقة، ويعتمد ذلك على طباع الشخص وظروف الحياة." (ترجمتنا)

كتاباته:

مقالات:

- « Au fil des années soixante-dix : émergence du roman algérien d'expression arabe. » , *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°26, 1978.

18 انظر الملحق 4.

19 نفسه.

- « La traduction, vecteur du pluralisme culturel », *Cahiers de la traduction*, Université d'Alger, Faculté des Lettres et des Langues, 2002.

ترجماته:

• لعبد الحميد بن هدوقة:

- *Le Vent du Sud* (ريح الجنوب)
- *La Fin d'hier* (نهاية الأمس)
- *La Mise à Nu* (بان الصبح)
- *Djazya et le Derviches* (الجازية والدراويش)
- *Je rêve d'un monde* (غدا يوم جديد)
- *Blessures e la Mémoire* (ذكريات وجراح)
- *Âmes vacantes* (recueil de poèsies) (أرواح شاغرة)

• للطاهر وطار:

- *Az-Zilzal* (الزلزال)
- *Noces de Mulet* (عرس بغل)
- *Les Martyres reviennent cette semaine* (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)

• لإبراهيم سعدي:

- *Fetwa au temps de la mort* (فتوى في زمن الموت)
- *Confessions au retour des ténèbres* (اعترافات الرجل القادم من الظلام)

• لـواسيني الأعرج:

- *Le Livre de l'Emir* (كتاب الأمير)
- *La Maison Andalouse* (البيت الأندلسي)
- *Les Ailes de la Reine* (سيّدة المقام)
- *Les Fantômes de Jérusalem* (أشباح القدس)

II- 1-2-التعريف بالمدوّنة: ملخّصات وقراءات.

قبل أن نمضي في تحليل المدوّنة، لا بأس من تقديم ملخّص وقراءة لكل رواية على حدة.

II- 1-2-1- ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة:

كتب **عبد الحميد بن هدوقة** رواية **ريح الجنوب** في فترة كان فيها الحديث جدّيا عن الثورة الزراعية في **الجزائر** وصدرت سنة 1970، وبعدها بسنة بدأ التطبيق الفعلي لمشروع الثورة الزراعية في البلاد.

تدور أحداث الرواية بفصولها السبعة، في قرية جزائرية، إذ تنطلق صباح يوم الجمعة ، - وهو يوم سوق – حيث يستعد **عابد بن القاضي** للذهاب إلى السوق مع ابنه **عبد القادر**، فيقف قرب الدار متأملا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي **رابح**. إن **عابد** قلق ومهموم بسبب الإشاعات التي بدأت تروّج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي، لكن فجأة تخطر بباله فكرة تبعث في نفسه السرور: سوف يزوّج ابنته **نفيسة** لـ**مالك** شيخ البلدية الذي يقوم بتأميم الأراضي حتّى يطمئنّ على أراضيه**!** في ذلك الوقت تعاني **نفيسة** داخل غرفتها من الضيق والشعور بالضجر من تلك القرية التي تدعوها" الصحراء"، وتحزن في كل مرة ترجع فيها لقضاء عطلتها الدراسية من العاصمة حيث تتابع دراستها، "كل الطلبة يفرحون بعطلهم، أما أنا فعطلتي أقضيها في منفى" ، فتغتنم أي فرصة للخروج من البيت لتتنفس هواء نقيا. تخرج مع أمها **خيرة** والعجوز **رحمة**، صانعة الفخار التي تحبّ الحديث معها كثيرا، فهي عجوز حكيمة وتعرف الكثير من أمور الحياة.

بعد أيام تحتفل القرية بتدشين مقبرة لأبناء الشهداء الذين سقطوا أيام حرب التحرير، فيستقبل **عابد بن القاضي** أهل القرية في بيتـه رغبة منه في التأثير في **مالك** وإعادة ربط ما بينهما من صلات قديمـة فمالك كان خطيب **زليخـة** – ابنة **عابد بن القاضي** وأخت **نفيسة**- التي استشهدت أيام الثورة، حين أعدّ **مالك** ورفاقـه من المجاهدين لغما كان من المفترض أن يستهدف قطارا عسكريا، لكنه انفجر خطأ على قطار مدني كانت **زليخة** من ركّابه، مما أثار

غيظ **ابن القاضي** فوشى بالمجموعة لقوات الاحتلال، فأثر ذلك في نفس **مالك** وأصبح يتهرب منه. وفي ذلك اليوم، يوم الاحتفال يدعو **عابد بن القاضي مالكا** لرؤية زوجته **خيرة** لأنها ترجو ذلك منه، فيقبل دعوتها، وعندما يدخل الغرفة ما إن يقع نظره على **نفيسة** حتى يبهت لما رأى، فهي شديدة الشبـه بأختها وخطيبته السابقة **زليخة**، غير أنّه لا يتحمّس لفكرة الزواج منها.

يسعى **عابد بن القاضي** لإشاعة خبر خطوبة **مالك** لابنته **نفيسة** على الرغم من تحفّظ **مالك**، فتعلن **خيرة** هذا الخبر لابنتها فترفض بشدة لأنها لا ترغب بالبقاء في القرية، كما أنها لا تريد الزواج من شخص يكبرها سنا ولا تعرفه جيدا. وعندما يصرّ الأب على قراره وتفشل في صده، تستنجد بخالتها التي تسكن في الجزائر فتكتب لها رسالة، وتطلب من **رابح** الراعي أن يحملها إلى القرية المركزية ويضعها في البريد، فيعجب بها **رابح** لأنها تتكلم معه بلطف ويظنها معجبة به، فيقرر زيارتها ليلا، وبالفعل يقوم بذلك ويدخل غرفتها خفية، وعندما تجده فجأة أمام سريرها تدفعه وتشتمه: "أخرج من هنا أيها المجرم **!**، أيها الراعي القذر"، فيخرج ويجرّ وراءه أذيال الخيبة والحزن، وتبقى تلك الكلمة المؤلمة تدوّي في سمعه "أيها الراعي القذر"، فيقرر ترك الرعي والاشتغال بالحطابة.

تمر الأيام ولا يزال الأب مصمما على تزويج ابنتـه لـ**مالك**، فتفكر مليا في عدة حلول لمشكلتـها: إدّعاء الجنون، الانتحار، وأخيرا يقـع اختيـارها على حل نهائي وهو "الفرار"، فتضع خطة محكمة للهروب، وتقرر تنفيذ خطتها يوم الجمعة لأن الرجال يتوجهون إلى السوق بينما النساء يتوجهن إلى المقبرة، فتخرج متنكرة مرتدية برنس والدها حتى لا يعرفها أحد، فتتجه إلى المحطة عبر طريق وسط الغابة فتضل سبيلها ويلدغها ثعبان، فيغمى عليها، ويصادف أن يجدها **رابح** – الذي أصبح حطابا- فيتعرف عليها، ويعود بها إلى بيته حيث يعيش مع أمه البكماء، ويُبقي الأمر سرا لأن **نفيسة** تطلب منه ذلك لكن الخبر يشيع في القرية فيعلم والـدها، ويعزم على ذبح **رابح**. فينطلق **عابد** كالمجنون إلى بيت **رابح**، ويهجم عليـه بقوة شاهرا "موسه البوسعادي" فتنهار قوى **رابح**، فتسرع أمه إلى فأس ضاربة **عابد بن القاضي** على رأسه فتنفجر الدماء من رأسه ومن عنق **رابح**، فتنصرف الأم مُسعفـة ابنها

والبنت مُسعفة أباهـا، ثم تقوم الأم وتدفع بـ**نفيسة** إلى خارج البيت وتبدأ بالصراخ، فيقبل الناس فزعين، وتتجه **نفيسة** راجعة إلى بيت أبيها، بعد أن فشلت محاولتها في الهرب.

لقد بُنيت الرواية على محورين اثنين: الأرض والمرأة، فتناولت بالتحليل عدّة شخصيات وجعلت كل شخصية رمزا لطائفات لفِرَقٍ تتصارع في ذلك المجتمع الجزائري الذي كان يرمي إلى كسر أغلاله لبناء مجتمع جديد. فقد كانت **نفيسة** الطالبة الثائرة على الأوضاع، وكان أبوها الإقطاعي الانتهازي الذي لم يتوانَ عن "بيع" ابنته من أجل مصالحه، و**مالك** بطل من أبطال الثورة، والعجوز **رحمة** التي كانت ترسم وقائع الثورة على أوانيها الفخارية...كل هؤلاء يمكن أن نراهم في أية قرية من قرى الجزائر. كما يمكن أن نرى معالجة الرواية لعدة قضايا من الحياة مثل صراع الأجيال، وعلاقة المرأة بالرجل عبر نماذج نسائية مختلفة: **نفيسة**، و**خيرة**، و**رحمة**.

تبدو نزعة الكاتب الانتقادية جلية ومهيمنة من خلال الرواية، لتدلّ على موقفه الرافض للمعتقدات الغيبية السائدة في الأوساط الريفية، والمُدين لسلطة الاستقلال التي تشكّل في نظره امتدادا لسلطة الاستعمار، وهذا ما نقرأه في هذه السطور من وثيقة نادرة لـ**بن هدوقة** (أرفقنا منها نسخة ضمن الملاحق) أطلَعَنا عليها مُترجمه الرّاحل **مارسيل بوا**، كان قد طلب منه ترجمتها، وذلك خلال إحدى اللّقاءات التي حظينا بها معه ، وقد كتب فيها :

"في رواية ريح الجنوب، حاولتُ من جهة معالجة قضيّتين رئيسيتين هما قضيّة المرأة وقضية الأرض. ومن جهة ثانية إعطاء صورة للأجيال الجديدة عن الجزائر التقليدية ومثلها خالدة من خلال شخصية العجوز رحمة التي هي من الشخصيات الرئيسية في الرواية، كما أنها في نفس الآن ترمز إلى الجزائر. أحببتُ أن أُنبّه إلى أن الجزائر ليست وليدة الاستقلال كما حاول أن يوهم السذّجَ من الناس بعضُ المستعمرين، بل إن عروقها تمتدّ إلى ما قبل التاريخ، كما أن موقعها الجغرافي الممتاز وامتداداتها الروحية واللغوية تجعلها في مصاف الدول المتوسّطية العريقة. أحببتُ أن أقول هذا وأحببتُ أيضا أن أقول أن هذا الماضي المجيد الذي نعتز به ونقدّسه لا ينبغي أن يكون سجنا لنا ولا قيدا يكبّل أرجلنا لبناء مستقبل كما نتصوّره نحن أبناء هذا الجيل، لا كما يتصوّره أجدادنا. فالعجوز رحمة تصنع الفخّار، والفخار منذ القدم كان رمزا للخلق والتكوين، هي تبني الأواني وفي كل مرة تتصوّر أن الآنية التي تحلم

بها لم تصل إلى صنعها بعد، فتعيد الكرّة لتصنع أواني جديدة، لكن الأنية- الحلم التي تتصوّر جزئيّاتها ودقائقها في نفسها لن تسعفها يداها على صنعها. تموت ويبقى الطين طينا إذن؟ إن العجوز رحمة-الماضي الذي نحبّه ونعتزّ به، ليس لها أن تصنع مستقبلنا كما تتصوّره هي، بل نحن الذين نصنعه بكلمة: نحن نحبّ الماضي انتماءً لا تطلّعا." [20]

تم اقتباس رواية **ريح الجنوب** سينمائيا، وأنتج الفيلم الذي حمل نفس عنوان الرواية سنة 1975 من قبل المخرج الجزائري **سليم رياض**، ونال الفيلم السّعفةَ الذهبيّة في مهرجان **كان**(Cannes) الدّولي بفرنسا.

II- 1-2-2-الزلزال للطاهر وطار:

تقع رواية **الزلزال** في 321 صفحة من القطع المتوسّط لدار العلم للملايين سنة 1974، وقد بُنيت على سبعة فصول، يحمل كل فصل اسم جسر من جسور مدينة **قسنطينة**، مسرح الرواية: باب القنطرة، سيدي مسيد، سيدي راشد، مجاز الغنم، جسر المصعد، جسر الهواء، جسر الشياطين.

قسنطينة مدينة قائمة على صخرة فوق أخدود عميق يجري فيه الماء، وقد جعل المؤلف من هذا الأخدود رمزاً لدلالات جمة يسوقها على طول الرواية لتتفاعل مع بعضها في جدلية صيرورية.

"عميق..عميق الأخدود، من قريش حتى ينتهى عند ابراهيم الخليل، وابراهيم الخليل لا ينتهي الى أحد، ومن العرب من ينتهي إلى جرهم أو قحطان أو عديّ، وهم كلهم في اليمن أو في حضرموت أو في الحيرة أو نجد أو في تهامة أو في الحجاز، ينتهون إلى مستعربة، ثم إلى عاربة، ثم إلى بائدة. عميق، عميق الأخدود، نحن هنا عرب لا ننتهي إلى عرب، وبربر لا ننتهي إلى بربر، وفينيقيون لا ننتهي إلى فينقيين، وبيزنطيون لا ننتهي إلى بيزنطيين، عميق عميق الأخدود ..."[21]

---

20 أنظر الملحق (1).

21 الطاهر وطار، **الزلزال**، بيروت، دار العلم للملايين، 1974، ص.239.

بطل الرواية **عبد المجيد بو الارواح**، شخص مسكون بالماضي الذي رحل، ولم يعد يمتّ بصِلة إلى الحاضر، هو إقطاعي من مُلاّك الأراضي. يعود من **الجزائر** العاصمة بعد سنوات طويلة قضاها في **تونس**، ويتوجّه إلى مدينة **قسنطينة** في محاولة منه لاستباق قرار الدولة توزيع الأراضي على الفلاحين، وفي نيّته تنفيذ خطة تفشل هذا القرار.

لقد استطاع **بوالارواح** بواسطة عمالته للبورجوازية الفرنسية أن يكوّن لنفسه ولعائلته ملكيّة واسعة جدا من الأراضي الزراعية إبّان الفترة الاستعمارية، وقد كانت خطّته هي أن يسجّل أراضيه بأسماء ما تبقّى في **الجزائر** من عائلته لأنه لم يكن له أولاد يرثونه، وذلك حتى يصعب على الحكومة تأميمها. ولكنّه فكّر في وضع شروط تنصّ بألّا تُستغلّ الأراضي إلا بعد موته وحتى عندها، يجب أن تبقى هذه الأرض مستثمرة من طرف العائلة فقط.

يجعل الـ**طاهر وطار** منذ بداية الرواية بطله **بو الارواح** يرسم لنا طبوغرافية المدينة، فهي ذات جسور سبعة خاط بها المستعمر الفرنسي الصّخرةَ المتآكلة، وفرنسا رمز التقدّم العلمي والتكنولوجي، وعندها يبدأ **بو الارواح** في تفقد جسور **قسنطينة** السبعة جسرا، جسرا.

يتزايد الصراع داخل **بوالارواح**، منذ بدء رحلته عبر **قسنطينة**، فتتجاذبه أحاسيس لا بداية لها ولا نهاية، تقوده في آخر المطاف إلى توقّع حدوث زلزال كبير في أية لحظة، وأوّل مرّة شعر بو **الارواح** بالزلزال هي لمّا أحس باللون الداكن يغشى أعماقه، وذلك حين اصطدم أول مرّة بالمدينة وقد تغيّرت رأسا على عقب. وعندما بلغ المسجد تناهى إلى سمعه صوت الشيخ يتلو خطبة الجمعة، فلاحظ أن الأخير بدل أن يُركّز في خطبته على التّقوى، راح يشرح الزلزال وأهواله، مما زاده ذهولا ودهشة بالإضافة إلى ما رآه من تغيّر في المدينة ومن يَقطُنها تماشيا مع تطوّر الحياة والعصر، فيقع **بوالارواح** فريسة لإحْساسَيْن يجذبه كل واحد إلى جهة: الأول هو الفخر بالاستقلال والعروبة والحياة الجديدة لبلاده، والآخر هو الأعمّ لديه والذي ينتصر في وجدانه.. وهو تمنّي عودة الاستعمار واليهود والحياة الماضية التي يحنّ إليها بعمق.

وفي اللوحة الخلفية للأحداث نتعرّف على الشخصيات التي كان **بوالارواح** يطمح إلى توزيع أراضيه عليها، وهم من عائلته، وكان معظمهم فقراء وطالما ذاقوا الأمرّين من **بوالارواح** فيما مضى، أثناء الفترة الاستعمارية، فهذا أخذ منه أرضه، وذاك وشى به للمستعمر وهلم جرا. لقد رجع **بوالارواح** وهو يعتقد أنه لا يزال بإمكانه فرض إرادته على هؤلاء الأشخاص

مثلما كان الأمر في الأيام الخوالي، لكنه إلى جانب تفاجئه بتغيّر البلاد، تفاجأ بتغيّر ظروف العباد أيضا، فقد أصبحت المدينة ملكا للفلاح والعامل والإنسان البسيط بصفة عامة، وكلّ ما هو في صالح الجماهير يقزّزه كإقطاعي، فهو يعتبره إخلالا بالعرف والقوانين التي ألفها! أما الناس الذين جاء يستخدمهم لتحقيق خطّته قد تحوّلت ظروفهم، فمنهم من أصبح عسكريا لدى الدولة، ومنهم من أصبح موظّفا أو سياسيا: "الطاهر نشّال، ضابط سام يحلّ ويربط...سعدان مهرّب الصابون والمـخدّرات صهر لضابط، وحتى البرادعي أصبح إماما !"[22] وهنا يشعر **بوالارواح** أن الأمور بدأت تفلت من بين يديه، وأن لم يبق لديه حيلة إلا التسليم بالأمر الواقع، فالعالم قد تغيّر ولم تعد للعلاقات القديمة أية سيطرة، وحلّت محلّها علاقات إنتاجية جديدة لم يعد في مقدوره هضمها، فتكون ردّة فعله إزاء هذا الفشل الذريع أن ينزل إلى الجسر المعلّق ويحاول الانتحار وهو في حالة شبه هستيرية من فرط ما صُدم به، غير أنه يفشل في ذلك ولا يحس إلاّ والشرطة تلقي عليه القبض وتمنعه من الانتحار وسط هتافات الأطفال حوله. ويقع الزلزال في شخص **بوالارواح** بالذات، فالحكومة والأطفال الذين كان يعبّر عن احتقاره لهم، هم الذين لحقوا به وأنقذوه من الموت، فهم رمز جزائر الغد، أما الشرطة فهي رمز حكومة **الجزائر** المستقلة التي كان يمقتها.

لقد هدف **وطّار** من وراء هذه الرواية إلى التعريف بـ**جزائر** ما بعد الاستقلال، كما كتب في مقدمة الطبعة الأولى من الرّواية: "إنني لأقدم نفسي بقدر ما أقدّم فنّي كنتاج لعوامل حضارية مختلفة، فما أنا إلّا واحد من مئة مليون عربي، لا قيمة كبرى لوجودي كانسان يصارع عقليتين متناقضتين: عقلية القرون الوسطى التّعميمية التّجريدية، وعقلية القرن الواحد والعشرين العلميّة التكنولوجية، إنّما فنّي هو كما قلت نتاج تفاعل حضاري في منطقة معيّنة من المناطق العربية التي تعرضت كلها بهذه الدرجة أو تلك، لروح العصر التي تحمل حيناً بذور الحياة وتُخلّف بذور الموت."[23]

22 الطاهر وطار، المرجع السابق، ص. 99.

23 فايـز محمـــود، "الزلـــزال للروائي طـــاهر وطـــار"، **الدستـــــور**، المـــــوقع: https://www.addustour.com/articles/480125، تاريخ النشر: 14.12.2007، تاريخ الزيارة: 2020/03/26، 12سا:20د.

إن المتأمّل لكتابات **الطاهر وطار** يرى بوضوح أن هذه الأخيرة تطغى عليها الإيديولوجية اليسارية للكاتب، فهو يتناول الحياة الاجتماعية والسياسية والصراعات التي سادت في المجتمع الجزائري بمختلف طبقاته من جانب مختلف عن الجوانب التي تناولها معاصروه، مثل **بن هدوقة** الذي تناول في رواياته مظاهر الصراعات الأيديولوجية والتناقضات الاجتماعية في الريف الجزائري وكانت المرأة والأرض وصراع الأجيال موضوعات طاغية على أغلب رواياته، فيما تتنوّع موضوعات معاصرهما **واسيني الأعرج** بين المرأة والحبّ واستنطاق التاريخ الجزائري والعشرية السوداء.

ويتجلّى الاختلاف بين **وطار** و**الأعرج** فيما صرّح به هذا الأخير قائلا:

" إن الطاهر وطار قامة أدبية كبيرة قدّمت الكثير للثقافة العربية في الجزائر والعالم العربي من خلال نصوصه الروائية أو من خلال إسهاماته في النقاشات الحيوية التي تهم كثيرا الوضع العربي في تحوّلاته التاريخية. هو من جيل حمل لواء القومية والتحرّر ...لكنه أيضا من جيل حمل مرارة الخيبة والرهانات الخاطئة....وربّما عنصر خلافي الفكري والرّوائي مع وطار جوهره هذا، هو من جيل حركة التحرّر الوطني الذي تحرّكه اليقينيات والمطلقات، وأنا من جيل التبس بالحلم مبجّلا في ذلك رمزية الوالد المُستشهد، قبل أن يرى من قرب المشاريع تنهار الواحد تلو الآخر، وهي ظاهرة عربية وليست جزائرية فقط." [24]

أمّا عن نفسه فقد صرّح **وطّار**:

" أنا كاتب سياسي في كلّ أعمالي، لكنّي أرفض الصياغة الرديئة للسياسة في لغة تقريرية ومباشرة، واعترف أني وقعت في ذلك في بعض القصص القصيرة وحتّى في بعض الروايات، لكني مع الأدب السياسي الراقي الذي يسمو بالخيال."[25]

---

24 زهرة ديك، **واسيني الأعرج...هكذا تكلم هكذا كتب**، ص.442.

25 نفسه ص. 124.

II- 1-2-3-سيدة المقام لواسيني الأعرج:

تقع رواية **سيدة المقام** في 240 صفحة من القطع المتوسّط عن **دار ورد** سنة 2006، وتأتي فصولها الإحدى عشرة على النحو التالي ذكرُه: مُكاشفات المكان، ظلال المدينة، فتنة البربرية، حنين الطفولة، محنة الاغتصاب، الجمعة الحزينة، الجنون العظيم، البحر المنسيّ، حرّاس النّوايا، إغفاءة الموت، ونهاية المطاف.

تدور أحداث الرّواية في **الجزائر العاصمة** في نهاية الثمانينات، خلال الفترة المشحونة التي سبقت تفكك الدولة الجزائرية وتحولها من دولة الحزب الواحد إلى مرحلة التعددية التي سمحت بقيام الأحزاب، وما تلا ذلك من أحداث دامية. حيث كادت الانتخابات النيابية في 1991، أن تعلن عن فوز كاسح للجبهة الإسلامية للإنقاذ(FIS)، لكنها عُلّقت وغرقت **الجزائر** بعدها في حرب دمويّة لا ترحم لمدّة طويلة فيما سُمّي بالعشرية السوداء.

بطلة الرواية هي **مريم**، راقصة باليه. تُصاب في رأسها برصاصة خلال المظاهرات العامة التي اندلعت في 1988 في كامل أرجاء **الجزائر** مطالبة بالحرية والديمقراطية والخبز. ويؤدّي وجود الرصاصة في رأس **مريم** إلى منعها من ممارسة الرقص، لكنها تُصرّ على الحياة برصاصة مستقرّة في رأسها وتكمل الرقص لتؤدّي دور **شهرزاد** في الباليه المأخوذ من سيمفونية شهيرة بالاسم نفسه للموسيقي الروسي الشهير **ريمسكي كورساكوف**، وذلك بحضور صديقها وأستاذها في الوقت نفسه. تؤدّي **مريم** رقصة الموت الأخيرة لأنها تسلّم روحها إلى بارئها وهي تستمع إلى ما كتبه صديقها من يوميات أدبية، تتعرض لما كان يجري في **الجزائر** من ممارسات فاشية باسم الإسلام، في حرب بين جهاز دولة فاسد يسمّيهم "بني كلبون" وبين متطرفين يسمّيهم "حرّاس النّوايا": "بنو كلبون سحقوا العقول، وقالوا: رجل يفكّر معناه مشكلة إضافية، ولكنهم كانوا يمهّدون الطريق لحُرّاس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل، رجل مضمون.... ذوك راحوا وهاذو جاؤا."[26]

26 واسيني الأعرج، **سيدة المقام**، دمشق، دار ورد للنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص.183.

يهاجم "حرّاس النوايا" المسارح التي تعرض الأعمال الفنية الراقية مثل فن الباليه على أنها أماكن فجور وخلاعة ويغتالون الراقصين والمغنيين والممثّلين وحتّى معلّمي اللّغات الأجنبية والصحفيّين والمثقّفين الفرانكوفونيين، وكل من يمتّ بصلة إلى الفنّ والثقافة معتبرين هذا الأخير من صنع الغرب (الكفّار)، عازمين على إقرار الحكم "الإسلامي" بحدّ السّيف، في ظل انهيار جهاز الدّولة القديم وتحوّل مناضلي الثورة المجيدة، أو ما بقي منهم، إلى مجموعة من الانتهازيين الذين يتكالبون على الكسب الصغير، مقابل أولئك القادمين الجدد من كهوف التاريخ ليحرقوا الشجر والزهر ويشنقوا المسارح والحقول وزرقة السماء والبحر، كَي يُلوّنوا كل شيء بلون الدم والموت المجاني، ويخلّفوا الفجيعة والتصحر الفكري والثقافي. وتتحوّل **الجزائر** إلى مدينة مهزومة مهجورة ضاعت فيها قصص الحب والعشق والجمال والشاعرية ومظاهر التحضّر.

"بدأتُ أتأمّل حيطان المستشفى. مستشفى "مصطفى باشا"، عالٍ، عالٍ، يبحث عن سماءٍ ضيّعت ألوانها الأصلية وحالت فجأة مثل خرقة بالية. الأشجار انحنت ويبست في هذه السّاحة الواسعة بلا أي معنى. مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق."[27]

تتماهى الرواية مع موضوعها حين يختار كاتبها راقصة باليه في ربيع العمر تحتضر على طول الرواية بطلة لها، في إشارة إلى احتضار الثقافة وذبول رموزها في الأوطان العربية. تموت مريم وهي تحاول عبثا وإلى آخر نفس حماية عالمها من الانهيار. تموت **مريم** موتا أسطوريا تصاحبه عاصفة من الحزن والغضب والانكسار داخل بطل الرواية، الأستاذ- الصديق "يجب أن تعرفوا أنّي مُنهك ومُنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة"[28] كما يصاحب موتها صمت رهيب في الخارج، صمت يقول إن موت الثقافة ليس جريمة فرد واحد وليست جريمة ضد مبدع وحيد، بل هي مقتل أمة بأكملها. "تنام البيوت، تقلّ حركة السّيّارات، وأنت تنأيْن كالنّجمة البحريّة، لكنّ ظلّك يملأ المكان." [29]

---

27 واسيني الأعرج، **سيدة المقام** ، ص.7.
28 نفسه، الصفحة نفسها.
29 نفسه، ص.222.

ترصد الرّواية بقسوة كبيرة مظاهر يمكن إسقاطها على الوطن العربي ككلّ، وهي مظاهر التّدمير المتعمّد للبنية الفكرية والثقافية للمجتمعات العربية لإحلال بنية شرسة مظلمة مدمّرة تدخل العقول كالسرطان لتحوّل أصاحبها الذين تطحنهم وطأة الفقر والجهر إلى آلة تدمير، فيبدو المشهد مألوفا على امتداد الوطن العربي.

الخلاصة:

ممّا لا شك فيه، أن **بن هدوقة** يشكّل لحظة أدبية متميّزة لأنها غيّرت في نظام الأشياء ولم تكن حالة طارئة. الأمر هاهنا يتعلّق بالتاريخ إذ لا يمكن لأحد أن يقفز على **بن هدوقة** وهو يؤرّخ للرواية الجزائرية، أمّا القيمة فشيء آخر، تحدّده بنية النّصوص ومدى إسهامها في تطوير الجنس الأدبي الجديد، وتحدّده أيضا الاشتغالات النقدية وقدرتها على التجدّد وعلى إدراك الحركة الباطنية للنصوص التي تضمن استمراريتها وتاريخيتها.[30]

هذه شهادة من **واسيني الأعرج** بأن **بن هدوقة** هو أب الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية دون منازع، وحتّى إن كان **الطاهر وطار** معاصره قد لفت الأنظار برواياته كذلك حتّى أن البعض يعتبره مؤسّس الرواية الجزائرية العربية، إلاّ أن رواية **بن هدوقة** كانت الأولى في الظهور، فالفضل للمبتدي ولو أحسن المقتدي. أمّا عن التيمات والتقنيات السردية والمستوى اللغوي، فثمّة اختلاف بين **بن هدوقة** و**وطّار والأعرج**، مع أن الموضوع الرّئيس يبقى واحدا: الجزائر. وما يختلف هو الجانب الذي يتناول الروائيون منه مواضيعهم والفترة التاريخية التي يركّزون عليها وكذا الجانب الأسلوبي في اللغة لكلّ كاتب.

لقد حاولنا من خلال اختيارنا للمدوّنة تناول الرّوايات الأكثر أهمّية وتعبيرية للرّوائيّين الثلاثة، أمّا الخيار الأوّل فقد كان الدّافع إليه مكانة **ريح الجنوب** التاريخية في الأدب الجزائري كونها أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية، وأمّا **الزلزال** فقد وقــع اختــيارنا عليها من حيث الأهمّية طبعا مع أنّها لا تزيد أهمّية عن **اللاز** أو **القصر والحوّات** أو عن الرّوايات الأخيرة لـ**وطّار**، غير أن ما دفعنا لاختيارها هو الموضوع في حدّ ذاته، فكأن الفترة عبارة عن امتداد لرواية **بن هدوقة** إذ يتناول **وطّار** العقلية الإقطاعية مركّزا على شخصية الإقطاعي ورؤيته لجزائر بعد الاستقلال، معوّلا على رمزية المكان (المدينة المبنية على الصخرة) والعنوان، فيما يركّز بن **هدوقة** في نفس الفترة تقريبا على حياة الناس في الرّيف واستمرارية "العقلية الإقطاعية"، ولكنه يركّز أكثر على الأوضاع الاجتماعية التي يسودها الجهل والفقر واضطهاد

30 واسيني الأعرج،"عبد الحميد بن هدوقة، التجربة الروائية في أفق الاكتمال"، الجزائر، **الفضاء الحر**، 2008. ص.15.

المرأة، مع اختلاف المكان (المدينة عند وطار والريف عند بن هدوقة). وأما **سيدة المقام** فيركّز صاحبها فيها على فترة متأخّرة عن سابقتيها وهي فترة العشرية السوداء، ويندّد فيها باغتيال الثقافة والفن ممثّلة في بطليها مريم راقصة الباليه وأستاذ الموسيقى صديقها.

فالرّوايات تنتمي كلّ منها إلى فترة من الفترات التي مرّت بها الرّواية الجزائرية كما سبق وأن تطرّقنا إليه في الفصل الأوّل من الأطروحة، أي مرحلتي التّأسيس والتعبير الإيديولوجي ومرحلة رواية الأزمة. لقد تناول الرّوائيون هذه المواضيع بالطبع كلّ بطريقته الخاصة ولغته المتميّزة لأخذ القارئ إلى عالمه، ومن المؤكّد أن لكلٍّ عالمه الخاص الذي يختلف عن الآخر. أمّا العامل الثاني الذي يعتبر الأهمّ، فهو اختلاف أسلوب الكتابة لدى كلّ من الكتّاب الثلاثة، وما وأردنا دراسته وتحليله هو أنّ كيفية تعامل المترجم مع كلّ أسلوب. فقد ترجم **مارسيل بوا** كلّ هذه الرّوايات إلى اللغة الفرنسية بتقنيات معيّنة وهذا ما سوف نتطرّق إليه من خلال تحليل المدوّنة في الفصل التالي، من أجل تسليط الضوء على التساؤلات التي طرحناها في بداية البحث، ومحاولة إيجاد إجابات شافية لها.

II- 2- الفصل الثّاني: تحليل المدوّنة

التمهيد

II-2- 1- تحليل نماذج من رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة.

II-2-2- تحليل نماذج من رواية الزلزال للطاهر وطار.

II-2-3- تحليل نماذج من رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج.

الخلاصة والنتائج.

التمهيد:

تتركّز دراستنا على تحليل ثلاث ترجمات من أكثر الأعمال التي ترجمها **مارسيل بوا،** وهي أعمال **بن هدوقة** و**وطار** و**واسيني الأعرج،** وذلك منذ بدء مسيرته في الترجمة مع أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية **"ريح الجنوب"** لـ**عبد الحميد بن هدوقة**. مسيرة دامت زهاء أربعين سنة ترجم خلالها أغلب ما جادت به أقلام قامات جزائرية لمع نجمها في سماء العالم العربي والغربي كذلك. ومن المؤكّد أن من كان محلّ ثقة أسماء مثل هؤلاء لا بدّ وأن مستوى ترجماته قد نال رضاهم ورضى قرّائهم، وإلا فلم تكن مسيرتهم مع بعضهم لتدوم كل هذه الفترة، على الرّغم من التواضع الشديد الذي وصف به المترجم نفسه حين سألناه أن يحدّثنا عن تجربته الطويلة تلك قائلا:

« J'ai traduit des œuvres d'auteurs algériens pendant 40 ans, oui, mais je ne me considère pas comme un professionnel de la traduction. »[1]

أي:

" صحيح أنّني ترجمتُ أعمال كتّاب جزائريين لمدّة أربعين سنة، لكنّني لا أعتبر نفسي مترجما محترفا." (ترجمتنا)

لقد اعتمدنا في عملنا على اتّباع منهج وصفي تحليلي نقديّ، وسوف يكون هذا العمل مبنيا على النحو التالي:

- دراسة كل رواية على حدة من جانبين: جانب يتناول الخصائص الثقافية وجانب يتناول الخصائص اللغوية، مع تخصيص جدول لأخطاء الترجمة في آخر تحليل كل رواية.
- اعتماد جدول لكل نموذج يتضمّن المثال وترجمته والتقنية المستعملة وكذا الاستراتيجية ونُتبع كل جدول بتحليل النموذج.

1 انظر الملحق 4.

ـ أمّا عن الاستراتيجيات التي سوف نعتمدها في عملنا فهي **: التوطين والتـغريب** (Domestication and foreignization) لفينيوتي، وأمـــا عـــــن التقنيات فسوف نعتمد على تصنيف **فيني وداربلني** بالإضافة إلى بعض التقنيات الأخرى الأكثر تداولا وهي كالآتي:

•تقنيات الترجمة التغريبية (الحرفية):

- الاقتراض
- النسخ
- الترجمة الحرفية

•تقنيات الترجمة التوطينية:

- الإبدال
- التحوير
- التكييف
- التكافؤ
- إعادة الصياغة (التفخيم، التمديد، الضغط، التعويض...)
- الإيضاح
- الحذف
- الإضافة

وبما أنّنا أردنا لدراستنا أن تكون نتائجها دقيقة قدر المستطاع، سوف ندعم النتائج التي يفضي إليها إحصاء التقنيات بتجسيد مخطّطاتي مبني على جدول نبين فيه عدد التقنيات المستعملة، ونمثّله في مدرّجات تكرارية بالنّسبة لكلّ رواية لإعطاء شكل واضح عن نسبة استعمال التقنيّات، وكذا دوائر نسبية للاستراتيجيات في كلّ رواية. ونختم كل تحليل بخلاصة نضمّنها النتائج التي توصّلنا إليها، ثم نختم بحثنا بالنتائج التي نتوصّل إليها من خلال تحليل المدوّنة، والتي سوف تسمح لنا بإبداء ملاحظاتنا حول أساليب الترجمة التي استخدمها **مارسيل بوا** في كلّ من الرّوايات الثلاث واستراتيجياته في عمله.

II-2- 1- تحليل نماذج من رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة:

II-2-1-1- تحليل الخصائص الثقافية:

تضمّ الخصائص الثقافية في النص الأدبي كلّ ما يميّز المجتمع الذي ينتمي إليه النص، مثل أسماء العلم من أشخاص وأماكن، وأسماء الملبوسات والمأكولات، وكذا المعتقدات والأمثال والتعابير الشعبية، والمفاهيم الحضارية، والدينية وغيرها. أمّا عن أسماء العلم، فقد ارتأينا أن نورد جدولا جامعا لأسماء العلم التي وردت في الرواية مع ترجمتها إلى الفرنسية، لأن المقام لن يتّسع لتحليل كل اسم على حدة، أمّا عن الخصوصيات الأخرى فنُفرد لكلّ منها تحليلا خاصا بها، ولكن قبل ذلك، سنقف عند عنوان الرواية.

النموذج الأوّل: العنوان

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
ريح الجنوب	*Le Vent du Sud*	**الترجمة الحرفية**	**التّغريب**

التّحليل:

يُعدّ العنوان من أهّم عتبات النّص لأنّه الجزء الافتتاحي الذي يجذب القارئ حيث يقدّم له تصوّرا مسبقا للنّص إمّا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الإحالة إليه بصيغ رمزية أو استعارية ، وكلّ هذه الشحنات الدّلالية والتّعبيرية الموجودة في العنوان في لغة ما يجب أن تكون متوفّرة كذلك في النسخة المترجمة، وهنا يكمن كل الإشكال والصعوبة، فالعنوان ناتج عن مقصديّة الكاتب ودوافع صياغته بهذا الشكل أو ذاك، لذلك يجب التّعامل مع العنوان بطريقة حذرة واختيار الأسلوب الأمثل لترجمته بأفضل طريقة. يقول **فيني** و**داربلني** في هذا الصّدد:

« C’est d’ailleurs là-dessus que comptent les auteurs, qui piquent la curiosité du public avec un titre parfaitement sibyllin vu de l’extérieur, et qui pourtant a des rapports secrets avec le message, la traduction de ces titres n’est donc possible, que si l’on connait le contexte, et il faut l’aborder en dernier lieu, C’est un exemple d’explicitation à l’état pur. » [2]

أي:

" في الواقع، يعوّل الكُتّاب كثيرا على العنوان حيث يحرصون على صياغته بشكل يبدو غامضا تماما ليثير فضول الجمهور، لكنه في الحقيقة مرتبط بالنص برسائل مشفّرة، وبالتّالي فإن ترجمة هذا النّوع من العناوين لن تكون ممكنة إلّا إذا كنّا على دراية بسياق النّص، كما أنّه يجب ترك ترجمته للأخير حيث إنه مثال للترجمة التّفسيرية بامتياز." (ترجمتنا)

وقد اهتمّ الدّارسون بالعنوان في إطار ما يسمّى بعلم العنونة (Titrologie) منذ زمن ليس بالقريب، فقد تأسّس منذ سبعينات القرن العشرين، ومن أعلامه **كلود دوشيه** Duchet Claude، و**ليو هوك** Léo Hoek، و**جيرار جينيت** Gérard Genette الذي يرى أنّ العنوان أهمّ عتبة من عتبات النص، فهو كالاسم للشيء، إذ يقول:

« Le titre, c’est bien connu, est le « nom » du livre, et comme tel il sert à le nommer, c’est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion. »[3]

أي:

"من المعروف أن العنوان هو «اسم» الكتاب، ومن ثمّ فهو يَسِمُهُ، أي يُعَيِّنُه بأكبر قدر ممكن من الدقة بحيث لا يترك مجالا للغموض." (ترجمتنا)

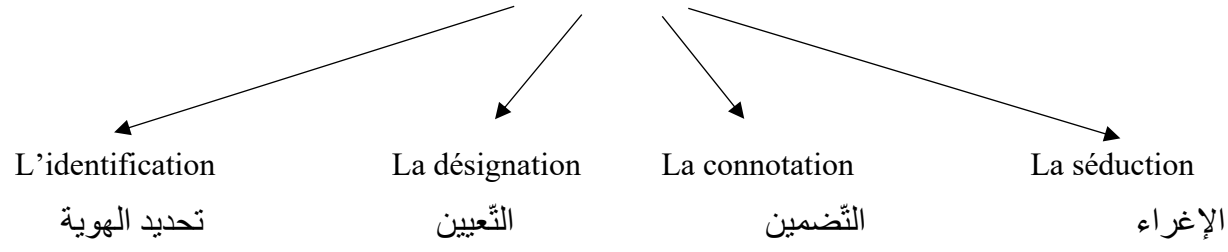
ويلخّص **جينيت** ما يسمّيه وظائف العنوان (Fonctions du titre) في المخطّط الآتي:

2 انظر J-P Vinay et J. Darbelent, op.cit., p.199.

3 انظر Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p.83.

Fonctions du titre

وظائف العنوان



ويعتبر العنوان أهمّ العتبات النصية التي تتميّز بسمات خاصة أهمّها اللاّنحوية والشعرية، وبالتالي، فهو يعتبر من أصعب العناصر ترجمة من لغة إلى أخرى، يقول **محمد فكري الجزار** في مؤلّفه **العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي**: "إن العنوان ينطبع بسمات قريبة للغاية من سمات "الشعرية" وربّما أهمّها هو أنّه خطاب ناقص النحويّة، أو لانحوي بامتياز، ومن ثم فهو لا يحيل إلى عمله بلغته/ دلائله، وهذه هي الفرضية الأخيرة، إنه يحيل إلى عمله بكفاءته الفائق في التحوّل من كونه واقعة لغوية والصعود -بفضل التلقّي- إلى مستوى النص." [4]

وإذا تأمّلنا عنوان الرّواية، وجدناه مكوّنا من مضاف (ريح) ومضاف إليه (الجنوب). وهذا العنوان إنما له دلالة قويّة إذ نجد الرّيح القادمة من الجنوب، أي من الصحراء الجزائرية، حاضرة حضورا فعليا نستشفّ منه دلالة معنوية، وذلك على طول الرّواية، بل تكاد "ريح الجنوب" أن تكون شخصية من شخصياتها، حيث يستهلّ الكاتب أوّل جملة من روايته بها: "كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أوّل شعاع للفجر..." [5] فَيُورِدُها كظاهرة طبيعية لا يمكن مقاومتها: "كانت ريح الجنوب فعلا قد أخذت تستعدّ للوثوب على القرية النائمة." [6] وكنذير شؤم يخاف سكان القرية الضّعفاء ما سوف تجلبه من فساد للزّرع الذي يُمثّل مصدر عيشهم: "جاء يصرصر علينا ويزمجر...سيأخذ كل السنابل التي جمعناها، يا لطيف!"[7]، إلى جانب الحرّ الذي يجعل الجو لا يطاق: "والحقيقة أن للرّيح (القبلي) دخلا كبيرا في هذا الضّيق

4 محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، صص.41،40.
5 الرواية، ص.23.
6 المرجع نفسه، ص.69.
7 المرجع نفسه، ص.149.

الذي استولى على النفوس."[8]، فريح الجنوب إذن عنوان له رمزية كبيرة حيث لا يقصد به الكاتب طبعا الرّيح القادمة من الجنوب فحسب، بل يرمز به لرياح التّغيير التي جاء بها قرار الثورة الزراعية بُعَيْد الاستقلال، ذلك القرار الذي دارت حوله أحداث القصة، والمرتبط بقضية الأرض، إلى جانب قضية المرأة طبعا، وجاء ليضع حدا للنّظام الإقطاعي الذي خلّفه الاستعمار الفرنسي، وأصبح مصدر قلق يهدّد مُلّاك الأراضي ومن بينهم عابد بن القاضي والد نفيسة، وهذه الرّيح بالذات هي التي كانت المحرّك الأساسي الذي دفع بابن القاضي لمحاولة تزويج ابنته نفيسة من ماك رئيس البلدية لحماية أملاكه، الأمر الذي دفع بالبنت إلى الفرار من المنزل.

من هنا، يمكن أن نلمس مدى ارتباط العنوان بمحتوى النص، وبالتالي فإن مسؤولية المترجم في نقله إلى اللغة الفرنسية ثقيلة، حيث لا يجب عليه أن يكسر تلك العلاقة، ويضمن نفس الارتباط بين العنوان والنص حين يترجمهما، ولكي يتأتّى له ذلك، يجب أوّلا أن يُحصّل معنى النص ويعي العلاقة القائمة بينه وبين العنوان الذي اختاره الكاتب، ومن ثمة يختار التقنية الملائمة لنقل هذا الأخير، والتي تضمن له تأدية دوره كما أدّاه العنوان الأصل. ويتّضح لنا من خلال ترجمة **مارسيل بوا** للعنوان بعبارة « *Le Vent du Sud* » أنه التزم الحرفية محترما الشكل والمضمون معا، حيث قابل المضاف والمضاف إليه بما يساويهما في اللغة الهدف (Nom + Complément du nom) مع إضافة ما تقتضيه قواعد تركيب الجملة الفرنسية حتى تستــقيم هذه الأخــيرة، أي أداة التعريف (déterminent : *le*) والحـرف (préposition : *du*).

وهذا القرار صائب في رأينا لأنه ما من شيء يمنع الترجمة الحرفية كونها أدّت المعنى بشكل سليم وجيد شكلا ومضمونا.

نشير في الأخير إلى أن الاستراتيجية المتّبعة هنا لا يمكن أن ندعوها تغريبية سوى لأن الترجمة حرفية، والحقيقة هي أنها لا تغريبية بمعنى الكلمة ولا هي توطينية، فقد فرضت الترجمة الحرفية نفسها فرضا على المترجم كونها الأنسب، ولم يكن حتى هناك داع للبحث عن تقنية أخرى غيرها، كما أنّها لم تجلب أي غرابة على اللغة الهدف، لا من حيث الدلالة ولا من حيث التركيب.

---

8 الرواية، ص.149.

النموذج الثاني: أسماء الأعلام

النموذج	الترجمة	التقنية المستعملة	الاستراتيجية
عابد بن القاضي	AbedBelkadi	**الاقتراض** بالنسبة لكل النماذج	**التّغريب** بالنسبة لكل النماذج
عبد القادر	Abdelkader		
رابح	Rabah		
نفيسة	Nafissa		
مالك	Malek		
رحمة	Rahma		
خيرة	Kheira		
زليخة	Zouleikha		
رضا	Redha		
الطاهر	Tahar		
محمد	Mohamed		
الجزائر(العاصمة)	Alger		
الجزائر	Algérie		
متيجة	Mitidja		
جرجرة	Djurdjura		
مزيتة	Mazita		

التّحليل:

من المعلوم أن أسماء الأعلام مشحونة بحمولات ثقافية تميّز الشخصيات التي تحيل إليها في الخطاب الرّوائي، ومن المؤكّد أن الرّوائيين –غالبا- ما يوظفون أسماء لشخصياتهم بعد تفكير وأناة، وليس بشكل اعتباطي، ذلك أن لكلّ شخصية من شخصيات الرواية ما يميّزها عن غيرها، والاسم ميزة هامة من تلك المميّزات الشخصية، حيث إنها تعطيها بعدها الدلالي وتشير إلى جوهرها، فقد ترد أحيانا بسيطة وقد ترد مرفقة بلقب يبيّن مرتبة اجتماعية مثل الفقر أو الثروة أو العلم أوالدّين وما إلى ذلك مثل "الشيخ فلان" أو "الحاج فلان"، أو ما يمكن أن يتصف به الشخص كالشجاعة أو الكرم أو غيرها من الصفات مثل "صقر" أو "سيف" أو

"حاتم". وكما أن الروائي يقدّم وصفا جسديا ونفسيا للقارئ حول شخصيات الرواية، فإن الاسم الشخصي يأتي ليدعم تلك الوحدة المتكاملة التي تقود القارئ في قراءته للرواية، وهذا يعني أن الوصف المتضمّن في الاسم قد يساهم في تسهيل قراءة النص، ويتجاوز في كثير من الأحيان التعيين والتقرير، لينتقل إلى مرتبة الإيحاء والتضمين، ومن هنا يؤكّد **جان مولينو** Jean Molino"الطبيعة التداولية الجوهرية لوظيفة اسم العلم، وإمكانيته في الانفتاح الدائم نحو الإيحاء بدلالات لامتناهية؛ ذلك أن الاسم الشخصي، لا يمتلك أصليا أية حمولة دلالية، كما أن لعبة الإيحاءات فوق الرمزية، والمحيطة بالرمزي، والتي تكون متحررة من أي عائق، تمكن الاسم العلم من وظيفة فريدة من نوعها".[9]

والمقصود من هذا كله، يقول **جميل حمداوي**، أن اسم العلم الشخصي كلما تم تركيبه في الرواية على أساس إيحائي وانزياحي كان أفضل، بدلا من توظيف اسم علم شخصي حرفي وتقريري.[10]

وبطبيعة الحال، يتلقّى كلّ قارئ هذه الأسماء بخلفية ثقافية ومعرفية وانتمائية مختلفة، كما يقول **فيليب هامون** Philippe HAMON في هذا الصدد:

« Un nom propre possède des connotations données par la compétence culturelle, idéologique et encyclopédique du lecteur. »[11]

أي: " يملك اسم العلم إيحاءات مستوحاة من الكفاءة الثقافية، والإيديولوجية، والموسوعية للقارئ." (ترجمتنا)

فقد يحيل الاسم القارئ إلى تاريخ إغريقي، أو روماني، أو أمازيغي، وقد يحيل إلى مرجع ديني إسلامي أو يهودي أو مسيحي أو هندوسي ....وغير ذلك، فالقارئ العربي لا يتلقّى اسم "محمد" كما يتلقّاه القارئ الصيني أو الأمريكي، ولا يتلقّى هؤلاء اسم "جوزيف" بنفس الطريقة كذلك، فلكلّ شعب خلفياته التي يحيلها إليها الاسم المختار من قبل الروائي، والذي يخدم طبعا

---

9 نقلا عن جميل حمداوي، "سيمياء اسم العلم في الرواية العربية"، الموقع:www.almothaqaf.com، تاريخ الزيارة : 2020/05/10، 02سا:17د.

10 نفسه.

11انظر :.Philippe HAMON, *le Personnel du Roman*, Genève, Librairie DROZ, 1998.p.123

روايته، وهنا، تُطرح إشكالية ترجمة هذه الأسماء من لغة إلى أخرى، حيث إن ترجمتها حرفيا باعتماد استراتيجية التغريب -وهو المعمول به غالبا- ينقلها جسدا بلا روح، إذ يجرّدها من حمولاتها الثقافية والحضارية والإيديولوجية التي تتضمنها، وتُضْحي مجرّد أسماء وحسب، فيفقد النص المترجم ذلك الترابط الموجود في النص الأصل بين الأسماء والرواية، وهنا ليس بيد المترجم أية حيلة لإيصال المعنى تامّا إلى قارئه. أمّا أن يستبدل الأسماء بأخرى سالكا استراتيجية التوطين، كما كان الحال في ترجمات **المنفلوطي** مثلا، فذلك طريق صعب يترتّب عليه الكثير من البحث إن أراد المترجم أن يوافق حمولة الاسم الأصل بحمولة مكافئة في اللغة الهدف، الطريق إذن صعب وشاق للغاية، لذا، يفضّل أغلب المترجمين لعب الورقة المضمونة والمجازفة بالخسارة، وهي ورقة الأمانة عن طريق الترجمة الحرفية، وهو ما لاحظناه في هذه المدوّنة، فقد نقل المترجم أسماء الأعلام كلها نقلا حرفيا سالكا استراتيجية التغريب، وفقدت الأسماء بالطبع حمولتها الإيحائية والدلالية التي كانت تتمتع بها في اللغة الأصل، فإذا أخذنا بعضا منها، وجدناها تحمل معاني لا تخفى على القارئ العربي، فلنلاحظ مثلا:

رحمة: وهي العجوز صانعة الفخّار، هذه العجوز يوحي اسمها بالرّحمة، والحنان، والإحسان، وهي بالفعل كانت مثالا لكلّ ذلك، فكلّ من في القرية كان ينجذب نحو العجوز التي كان وجودها دائما يبعث الرحمة والرّفق والرّاحة في النفوس، فقد كانت نفيسة تحبّ حضنها، وكانت بمثابة الأمّ لخيرة، وكذلك لمالك الذي كان يكنّ لها معزّة خاصة ولا يرفض لها طلبا.

طاهر: وهو المعلّم صديق مالك ورفيق دربه في الكفاح، كان حقا طاهرا يدلّ اسمه على نقاء سريرته، لأنه كان بالفعل لا يصبو لا لجاه ولا لمنصب، بل كل ما كان يشغل باله هو العواطف النقية تجاه نفيسة، والصداقة تجاه مالك، والمبادئ الصادقة المخلصة لمبادئ الثورة الجزائرية. وبالتالي، فإن ترجمة هذين الاسمين بـ « Rahma » و « Tahar » لم يحملا شيئا من كل هذه المعاني التي استشفها القارئ العربي وحُرِم منها القارئ الفرنسي لأنها لا تعني له شيئا، اللّهم إلا إذا كان مزدوج اللغة.

ونحن نرى أن ثمة حلّ قد يرضي البعض ويقلّل من الخسارة الدلالية لأسماء الأعلام، يتمثّلُ في توضيح الدلالة الرمزية للاسم الأصلي في حاشية. على سبيل المثال:

(Rahma en arabe signifie clémence)

أمّا عن الأسماء الجغرافية (Toponymes) ، فترجمتها أكثر بساطة من أسماء الأشخاص، كونها تحدّد فضاءات جغرافية يمكن لقارئ أجنبي أن يعرفها، ويجري أبحاثا عنها إن لم يكن يعرفها من قبل، وبالتالي فترجمتها حرفيا لا مفرّ منه، وهي الاستراتيجية الأمثل لنقلها، وسوف نتحدّث عن هذه النقطة باستفاضة في تحليل الرّواية الموالية من المدوّنة.

النموذج الثالث:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"أعْـدَدتُ الفـــطـــير أوقسول."(رُقاق يُطبخ فـــي مـــرق الطماطم والبصل) ص.44.	• « J'ai préparé des beignets aux tomates et aux oignons. » p.32.	**التكييف**	**التوطين**
•"لست أدري كيف ستكون هذه "الزميتة"." ص.103.	• « Je ne sais pas ce que vaudra cette « Zemmita ». » p.97.	**الاقتراض**	**التّغريب**
•"وضعت ثلاث ملاعق سمـــن فـــي الـــقدر ، ثـــم وضـــعت الدقيق فيها.." ص.103.	• «.. avec une cuiller de bois, glissa trois mesures de beurre dans la marmite ; elle y ajouta de la farine… » p.97.	**المكافئ الثقافي**	**التوطين**

التحليل:

تُمثّل الأطباق والمأكولات عامّة ميزة من المزايا التي من خلالها يُعرف مجتمع عن آخر. وقد تأثّر المطبخ الجزائري بجميع الثقافات القديمة التي توالت على **الجزائر**، فقد كان أهلها يعتمدون في طعامهم على المواد الزراعية عامة كالقمح، والشعير ومختلف الخضر والفواكه خاصة منها الجافة كالتين، والمكسرات، والزيتون، ولحوم الغنم، والبقر، والماعز والدواجن. كما تأثر المطبخ الجزائري بعد الفتح الإسلامي بإدخال البهارات من شرق أندونيسيا، والفواكه مثل البرتقال والخوخ من أهل الأندلس. وقد عُرف **بن هدوقة** بارتباطه الشديد بالتراث الجزائري الذي ما خَلَت منه رواية من رواياته، وبما أن رواية **ريح الجنوب** كانت تدور أحداثها في بيئة قروية فقيرة في فترة ليست ببعيدة عن الاستقلال، فقد كان سكّانها يتغذّون على ما تجنيه أيديهم من محاصيلهم التي تعتمد بشكل كبير على القمح الذي كان المكوّن الأساسي في تحضير أطباقهم، إلى جانب اللبن والبيض والعسل التي يحصلون عليها من تربية الحيوانات، مثلما يقول على لسان شيخ من القرية: "هنا نستطيع أن نجد اللبن قليلا ولكنه لذيذ، والعسل...هل هناك نحلة تنتج عسلا مثل عسل نحلنا؟ واللّحم هنا...أيّ لحم ألذّ منه؟ والقمح...والخضر...والبيض."[12] وهذا ما نلاحظه في الأمثلة التي اخترناها، فإذا تناولنا المثال الأول، ألفينا الكاتب يذكر لنا طبقا من الأطباق الأمازيغية المعروفة باسم "فطير وقسول" أو "أفطير أوقسول" بالأمازيغية، ومع أن الكاتب لم يذكر اسم القرية التي تدور فيها الأحداث، إلا أنه ذكر أن **نفيسة** كانت ترى جبال "جرجرة" من نافذتها، وهذا يعني أن القرية تقع في منطقة ليست ببعيدة عن **بلاد القبائل** وعن **الجزائر العاصمة** التي تذهب إليها للدراسة. وهذا الطبق يُعدّ، كما أشار إليه الكاتب بين قوسين في المتن، من رقاق يُطبخ في مرق البصل والطماطم، وبما أن المترجم يعرف أن هذا الطبق غريب عن الثقافة الفرنسية، فقد فضّل اللّجوء إلى استخدام الشرح الذي وضعه الكاتب، متجاهلا الاسم الذي يُعرف به الطبق، وترجمه بـ « beignets aux tomates et aux oignons »، ولعلّه يشير به إلى الأكلة اليونانية المعروفة في أوربا « beignets aux tomates grecs »، وهذا تكييف (adaptation)، ولكنّ ترجمته لم تكُن موفّقة في نظرنا، فقد وقع فيها تحريف كبير للمعنى، إذ إن كلمة « beignets » لها معنى مختلف تماما عن المعنى الموجود في النص الأصل، فهي عبارة عن فطائر من

12 الرواية، ص.49.

العجين يتم قليها (مع قطعة طماطم بداخلها). وبالتالي، فإن القارئ لهذه الترجمة يصنع صورة مختلفة تماما للطبق الأصلي، الذي يُغرف من القدر ويُؤكل في الصحن بالملاعق على شكل مرق فيه قطع من العجين تم طبخها فيه، في حين
أن الفطائر لا مرق فيها وتُؤكل باليد دون ملاعق، وبالتالي، فإن المُترجم طمس هذا الأثر الذي وظّفه الكاتب لغرض معيّن، واستبدله بطبق لم يُذكر في الأصل، مستخدما تقنية **التكييف** منتهجا استراتيجية **توطينية** بامتياز، وهذا يمكن أن يكون راجعا لعدم علمه بالأطباق التقليدية الجزائرية، لكن عمله كان يقتضي البحث، أو على أقل تقدير اللجوء إلى تقنية **الاقتراض**، بما أن الأمر متعلّق بخاصية ثقافية، كما يوصي به أغلب المنظّرين، أوّلهم **والتر بنيامين** الذي يقول في هذا السياق:

« La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, n'offusque pas sa lumière. »[13]

أي:

" إن التّرجمة الحقيقية هي ترجمة شفّافة، فهي لا تُخفي الأصل ولا تحجُبُ نوره." (ترجمتنا)

أمّا في المثال الثاني، فإنا نلاحظ أن الكاتب ذكر أيضا نوعا من الأطعمة المعروفة باسم "الزميتة" في الغرب الجزائري وفي **المغرب**، وتسمّى "تقنتة" في الشرق الجزائري، وهو ما يُعرف في المشرق العربي بالعصيدة. وهو عبارة عن طبق يتم تحضيره من السميد والماء. وقد قام المترجم هذه المرّة بـ**اقتراض** الاسم مباشرة إلى اللغة الفرنسية « Zemmita »، دون أن يرى داعيا لإضافة حاشية يشرح فيها الطبق للقارئ الفرنسي، ربّما القارئ سيفهم من السياق أن الأمر متعلّق بطبق جزائري، مع أن ذلك كان سيكون مستحبّا، وذلك من باب التعريف بالتراث الجزائري، وفي نفس الصّدد يدخل المثال الثالث حيث لم يكتفِ الكاتب بذكر اسم الطبق فحسب، بل راح يصِفُ بدقّة متناهية طريقة تحضيره من قبل العجوز **رحمة** وهي تتحدّث إلى **رابح** الذي كان في بيتها، ومن ثمة نرى أن الأكلة تُحضّر من مُكوّنين أساسيين هما "الدّقيق" و"السمن". وقد عجِبْنا إذ وجدنا **مارسيل بوا** يترجم الدّقيق بـ « la farine »

13 انظر Inês Oseki-Dépré, *op.cit.*, p.25.

والسّمن « le beurre »، مستخدما المكافئ الثقافي في ترجمته التي اتّبع فيها استراتيجية توطينية، ذلك أنه بموجب المدّة التي عاشها في **الجزائر** يكون قد تعرّف على عادات شعبها وطعامهم الذي يعتمد على "الدقيق" بمعنى "السميد" بالدّرجة الأولى، وليس"الطحين" كما يسمى في المشرق العربي أو ما يسميه الجزائريون "الفرينة" تأثّرا بالتّسمية الفرنسية « farine »، والفرق بين الاثنين هو أن السميد يتم الحصول عليه بطحن القمح الصّلب ويكون خشنا نوعا ما، أصفر اللون ويرادفه بالفرنسية اسم « semoule »، بينما يتم الحصول على "الدقيق" أو"الفرينة" من طحن القمح اللّيّن وهو ما يرادفه اسم « farine » في الفرنسية. ويشيع استعمال السميد في **الجزائر** و**شمال أفريقيا** في صناعة المخبوزات المنزلية ومختلف أنواع الحلويات بدرجة أكثر من استعماله في البلدان الأخرى التي تعتمد على طحين القمح والذرة.

أمّا عن المكوّن الثاني "السمن" فهو يختلف عمّا ترجمه **بوا** بـ « beurre » أي "الزبدة"، فالسّمن المعروف عند المشارقة بـ "السمنة" هو مشتقّ من لبن البقر أو الغنم أو الماعز، ويتم الحصول عليه عن طريق إذابة الزبدة الحيوانية واستخراج الماء والمواد الصلبة منها، فيكون الناتج مادة خفيفة صافية ذات لون أصفر ذهبي أو مائل إلى الأبيض، ويختلف طعمه وفوائده الغذائية عن الزبدة. ويعتبر السمن مع زيت الزيتون منذ زمن بعيد المرافق الأول لتحضير الأطعمة المختلفة في شمال أفريقيا خاصة في المناطق الريفية حيث كان القرويون يحضّرونه في البيوت وهو سهل التخزين، وله في الحقيقة ما يقابله في اللغة الفرنسية، إذ إن المزارعين يصنّعونه كذلك، ويسمّى « beurre clarifié »، كما أن ترجمة "السمن" بـ« beurre » (زبدة) لا تعبّر عن الواقع الثقافي الذي عبّر عنه النص الأصل، "فكلّ لغة تمثّل واقعا مستقلّا" على حد تعبير **سابير**. وبالتّالي، نحن نعتقد أن **الاقتراض** هنا كان يفرض نفسه بغية الحفاظ على النّكهة المحلّية « Smen ». فإضافة ألفاظ جديدة في الترجمة لا تعني عدم التمكّن من اللغة، بل إن المعطيات الثقافية جزء لا يمكن التخلّي عنه، بل إنّ التخلّي عنها لا يخدم القارئ المستهدف كما شاهدناه في المثال الأوّل، وفي هذا يقول **بيرمان**:

"إن تجريد عمل أدبيّ من غرابته بهدف تسهيل قراءته لا يفضي سوى إلى تشويهه، وبالتّالي إلى مغالطة القارئ الذي نزعم أنّنا نخدِمُه." [14]

على أيّة حال، نحن نرى أن المترجم كان عليه أن يتحرّى الدّقّة في ترجمة هذين المصطلحين، لأنّهما على بساطتهما يقولان الكثير عن ثقافة الجزائريين وعاداتهم.

النموذج الرابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"إنّني رأيت ثعبانا تحت حجر قريب من قربة الماء." ص. 102.	• « J'ai vu un serpent sous une pierre, près de la guerba. » p.95	**الاقتراض**	**التغريب**
•"أوقدت النار وقرّبت الأثافي من الموقد في وضع مثلّث ووضعت القدر عليها." ص.103	• « ..et la plaça sur un trépied après avoir allumé le feu.» p.97.	**المكافئ الثقافي**	**التوطين**

التحليل:

من مظاهر الثقافة في اللغة كذلك الأدوات التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية، والتي تبيّن كذلك مظهرا من مظاهر البيئة التي يعيشون فيها، ومعطيات يمكن استحضارها والاستفادة منها في الرواية لتصوير جزء من الحياة في مجتمع معين. وقد ذكر الكاتب هنا أداة يكثر استعمالها في المجتمعات العربية عامة في المناطق الرّيفية، والتي يكثر فيها رعي المواشي، وهي "القربة" التي تُصنع من جلد الماشية الذي يصبح بمثابة كيس يُحتفظ فيه بالماء ليبقى باردا في المناطق الحارة وكذلك في زمن لم تكن تتوفّر فيه الكهرباء، كما يستعمل لخضّ اللبن واستخراج الزبدة منه. ونلاحظ هنا أن المترجم قد حافظ على اللفظة باقتراضها من اللغة

14 أنطوان برمان ، المرجع السابق، ص. 97.

العربية« guerba » معتمدا على الاستراتيجية التّغريبية، وتلك أقرب الطرق وأفضلها في هذه الحالة، كون الأمر متعلّق بأداة يُشار إليها بمسمّى، وهي لا توجد في المجتمع الفرنسي، ولم يكن للمترجم طريقة أخرى لنقلها على أية حال. أمّا عن المثال الثاني، فقد لاحظنا أن المترجم لاقى صعوبة كبيرة في فهم ثم في نقل الكلمة من العربية إلى اللغة الفرنسية، ويتعلّق الأمر بكلمة "الأثافي"، وهي كلمة معناها: " أُثْفِيَّةٌ: (اسم) الجمع: أثَاف، الأثَافِيُّ: أَحَدُ الأَحْجَارِ الثَّلاَثَةِ يُوضَعُ عَلَيْهَا القِدْرُ لِلطَّــبْخِ . نَصَبُـــوا الأَثَافِيَّ بجانب الخَيْمَةِ." [15]، وهي كما نرى أحجار يستعملها الناس لرفع القدر عن الأرض لإشعال النار تحتها من أجل الطبخ، وهي طريقة معروفة منذ زمن بعيد عند العرب وعند غيرهم وحتى الآن في الخلاء، عندما يذهب أحدهم للتّخييم فيضطرّ إلى استخدام هذه الطريقة للطهي، ونلاحظ أن بوا ترجمها بكلمة « trépied» وهي، في الثقافة المقابلة، الحامل ثلاثي القوائم الذي يستخدم للطّهي ولأغراض أخرى كذلك، كطاولة أو كرسي أو حامل ثلاثي القوائم لأي شيء، ونجد تعريفه في القاموس الفرنسي كالآتي:

« Support à trois pieds utilisé en cuisine pour soutenir une marmite au-dessus du feu. Par extension, n'importe quel support à trois pieds qui sert à stabiliser un objet. »[16]

أي:

" حامل ثلاثي القوائم يستخدم في المطبخ لدعم وعاء على النار. واستطرادا، هو أيّ دعامة ثلاثية القوائم تستخدم لتثبيت شيء." (ترجمتنا)

ومن الواضح أن المترجم جاء بالمكافئ الشكلي، لأن ثلاثي القوائم يُعتبر أداة للطبخ بينما تُعتبر الأثافي وسيلة بدائية مكوّنة من أحجار كبيرة، حيث أن العجوز رحمة كانت تسكن في كوخ فقير في الجبل، لا تملك من الأثاث سوى الأواني الفخارية التي تصنعها بأيديها. ورُبّما كان يُمكن أن تمرّ هذه التّرجمة التّقريبية مرور الكرام لولا أنّ الكلمة ظهرت مرّة أخرى في

15قاموس المعاني، الموقع:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، تاريخ الزيارة: 2020/05/12، 4سا: 44د.

16الموقع: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/trepied/، تاريخ الزيارة: 2020/05/12، 4سا: 56د.

النّص، حين كتب **بن هدوقة** بوضوح: "كان الموقد حفرة صغيرة في الأرض بزاوية البيت وإلى جانبه أثافي ثلاث ...وعلى أُثفية منها قنديل صغير."[17]

وكانت الترجمة كالآتي:

« Tout près du foyer, un petit trou creusé dans le sol, se dressait trois trépieds …l'un d'eux supportait une de ces petites lampes .. » [18]

نلاحظ في هذه الترجمة بوضوح الخطأ الذي نتج عن الترجمة التوطينية التي اختار أن يسلكها المترجم، حيث أنّ العجوز لا تملك ثلاثة "أجهزة للطّبخ" (trois trépieds) بل واحد فقط **!** والأمر يتعلّق بثلاثة أحجار. وقد كان على المترجم أن يتفطّن لذلك في هذا الموضع ويبحث عن معنى "الأثافي" الذي يبدو واضحا أنه لم يفهم معناه، ممّا أدّى إلى ترجمة غير أمينة. وكان بالإمكان أن تكون الترجمة على النحو الآتي:

« Elle la posa sur les trois grosses pierres qui servaient de trépied… »

حتّى يستقيم المعنى.

النموذج الخامس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"كان رأسها مغطّى بمناديل حشيفة من قماش مربوطة ربطا وثيقا بعصابة من شاش." ص.120	• « les foulards de toile usée qui recouvraient la tête étaient maintenus par un chèche[1].» p.116. **N.D.T** : (1)Bandeau de mousseline blanche.	**الاقتراض+ الحاشية**	**تغريبية + توطينية**
•" ...فألبست العجوزَ إياه بعد أن نزعت عنها الجبة التي كانت تلبسها." ص.117.	• « …et en revêtit la vieille après lui avoir enlevé la « djebba » qu'elle portait. » p.112.	**الاقتراض**	**تغريبية**
•" ...أخرجت منها برنُسا فلبِسَتْه." ص.181.	• « …retira de l'armoire un burnous qu'elle revêtit.» p.185	**الاقتراض**	**تغريبية**

17 الرواية، ص.120.

18 الترجمة، ص.115.

التحليل:

يرتبط الواقع الاجتماعي للرواية بكل مظاهر الحياة، بما فيها الملبوسات التي تقول الكثير عن الانتماء والعادات والتقاليد والدين والمستوى المادي، ومع أن رواية **ريح الجنوب** لم يركّز فيها الكاتب بشكل كبير على الوصف الجسدي للشخصيات بقدر ما ركّز على الجانب المعنوي لها، فلم يكن هناك الكثير من الوصف للباس. ونستطيع أن نلاحظ في هذين المثالين كلمتيّ "الشاش" والجبّة" وهما من الملبوسات التقليدية الجزائرية، فالشاش هو قماش رقيق كثير الثقوب مصنوع من القطن أو الحرير، أو الخيوط الصناعية. والشاش الجزائري هو غير "الشاش" الذي يُعرف في باقي الدول، إذ يُعرف في الفرنسية بـ « la gaze » وفي الانجليزية بـ « Gauze » وقد اشتُقّ اسمه من **غزّة** بفلسطين حيثُ صُنع أول مرة. وإلى جانب استخدامه كقماش خفيف في صناعة الألبسة في أوربا، يستخدم في المشرق كمنخل لنخل الطواحين والناموسيات، ويكثر استعماله خاصة في المجال الطبي كضمادات للجروح اليوم. أمّا في **الجزائر** فله استعمال خاص، حيث يُعرف بـ "الشاش الجزائري" ويُسمّى كذلك "الرزّة" بالنسبة للرّجال ويسمّى بالطارقية "تاقلموست"، و"القنور" بالنسبة للنساء في منطقة القبائل، وهو وشاح طويل يختلف طوله بين 4- 8 و12 مترا يعتمّ به الرّجال منذ زمن بعيد، وهو من التقاليد المميّزة للبلاد، حيث لا يخرج الرجال عُراة الرّأس أبدا، بل يجب أن يعتمّوا بالشاش. وتختلف ألوانه بين الأصفر والنّيلي في المناطق الدّاخلية للبلاد، ويُعرف لونه بالأسود أو البنّي أو الرمادي أو الأزرق عند الطوارق الذين يتلثّمون به لحمايتهم من الشمس والرياح الصحراوية الجافة، وتختلف ألوانه عند النساء بين الأحمر والأزرق والأخضر وغيرها عند النساء الشاويات فيما يكتفي الرجال بالألوان الباهتة كالأصفر أو البني الفاتح. ولارتداء الشاش طقوس عند الجزائريين حسب المناطق، فالرّزّة التي طولها 12 مترا ترمز إلى أشهُر السنة يتمّ ارتداؤها من اليمين إلى اليسار في سنة ومن اليسار إلى اليمين في السنة المقبلة، كما أن للألوان رموزا، فالشاش ذو الأربعة أمتار يرمز لفصول السنة، ويتماشى لونه مع الحرارة والبرد، فالأسود للشتاء والأبيض للصيف، والأخضر للربيع، والأصفر للخريف، كما تختلف طريقة ارتداء الشاش أو الرّزة لدى شيخ القبيلة عنها لدى شيخ الطريقة ولدى عامة الناس.

وقد أخذ الأوروبيون الشاش عن الجزائريين عن طريق السياحة خاصة إلى الصحراء الجزائرية لا سيما من عند الطوارق، وقد مرّت الكلمة إلى الفرنسية « Chèche».

أمّا "الجبّة" فهي في **الجزائر** تطلق على لباس نسائي طويل، أي "الفستان" الذي تلبسه المرأة ويُصنع من مختلف أنواع الأقمشة، من القماش العادي إلى الحرير، والقطيفة، وترتديه المرأة في البيت كما في الخارج، وهو الزّي الدارج في مختلف مناطق **الجزائر**، وتختلف أنواع الجبّة من منطقة إلى أخرى، فهناك "الجبة القبائلية"، و"الجبة الوهرانية"، و"الجبة القسنطينية"...الخ. وتختلف "الجبّة" الجزائرية عن "الجبّة" التونسية، حيث تعتبر هذه الأخيرة اللّباس الّتقليدي الرّجالي الأساسي، وهو لباس طويل يغطّي كامل الجسم ويكون مطرّزا عادة ويُصنع من الصوف أو الحرير، كما تلبس النساء التونسيات أيضا الجبّة الحريرية المطرّزة بخيوط الذهب والفضة في المناسبات. والجبّة في **مصر** لباس رجالي واسع الكُمّين يُلبس في الأرياف. ومن الجبّة استوحي الجلباب والقميص. وأمّا البرنس فهو لباس رجالي مصنوع من الصوف يُغطّي كامل الجسم ويتميّز بالقلنسوة التي تغطّي الرّأس، وهو يُلبس خاصة في موسم الشتاء ليقي من البرد خاصة في المناطق الجبلية، وهو شائع بكثرة في الجزائر والمغرب .

ونلاحظ أنّ **مارسيل بوا** مُدرِكٌ للتّباين الثّقافي بين البيئة الجزائرية والبيئة الفرنسية، وذلك بحكم معايشته للمجتمع الجزائري، وبالتالي، فقد اعتمد الاستراتيجية التغريبية محافظا على هذه الألفاظ في اللغة الهدف باقتراض الكلمات « Djebba »، و « Chéche »، و « burnous » مع إضافة حاشية يشرح فيها مفهوم الشاش لتعريفه للقارئ الفرنسي، وهنا نلاحظ حرصه على توصيل معنى المفردة الجديدة التي "أدخلها" على اللغة الهدف، فكانت استراتيجيته مزيجا بين التغريب من جهة، والتوطين المجسّد في حاشية المترجم من جهة أخرى.

وبعيدا عن جدل دعاة المصدر ودعاة الهدف، نعتقد أن المعطيات الثقافية التي تعتبر مُكوّنا أساسيا من مكوّنات اللغة والنص الأصل لا يجب أن يتم التعامل معها سوى بإبرازها، فتجاهلها أو حذفها هو شكل من أشكال الخيانة، ونحن نضمّ صوتنا إلى صوت **برمان** إذ يقول :

" لأنّ الغاية الأخلاقية للترجمة تروم بالضبط تلقّي الغريب في جسديّته، فإنّها لن تنفصل عن حرف العمل الإبداعي، فإذا كانت صيغته الغائية هي الأمانة، فسنضطرّ إلى القول إنّه لا أمانة إلّا تجاه الحرف."[19]

النموذج السادس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"وكالعادة فكّر "الدّراويش" أن يقيموا حضرة يرقصون فيها حتى يسقط المطر. وجمعوا كل ما يلزم...لإعداد "الزردة" وشرعوا في الرقص على أنغام"الزرنة" و"البندير." ص.107.	•« Le derviche songea à donner une « hadra », une fête en l'honneur du marabout. On rassembla tout ce qui était nécessaire.....…pour préparer une « zerda » [1]. On décida de danser rituellement en chantant les cantiques du sanctuaire accompagnés par le « bendir »[2].» p.97. N.D.T : (1) Réunion solennelle sur la tombe du marabout. (2) Tambourin en peau de mouton.	**الاقتراض + التكييف + الحاشية**	**تغريبيّة وتوطينية**
•" سأعود إلى القرية لأستقدم "الطالب"." ص.162.	• « Je retourne au village pour faire venir le « taleb ». » p.164.	**الاقتراض**	**تغريبية**
•" إنّ جنّيا من سلالة ابن الأحمر أصابها." ص.163	• « C'est un djinn de la lignée d'Ibn Al Ahmar qui l'a frappée.» p.165.	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**

19 أنطوان برمان ، المرجع السابق، ص. 104

التحليل:

لقد صوّر **بن هدوقة** في روايته الواقع الاجتماعي بتناقضاته المختلفة، حيث جاءت هذه الأخيرة مرآة عاكسة لما يجري في الحياة الاجتماعية، وكانت صياغته للأحداث تفوق التصوير الفوتوغرافي وتتعدّاه إلى التعبير الواقعي الفنّي. حيث يتبيّن للقارئ من خلال الرّواية الصراع الإيديولوجي الذي كان سائدا في جزائر ما بعد الاستقلال بين الفكر الاشتراكي التقدّمي الذي يمثّله "مالك" شيخ البلدية و"طاهر" المعلّم و"نفيسة" من جهة، والفكر التقليدي الذي يطغى عليه الجهل والاعتقادات والخرافات التي يمثّلها باقي سكان القرية، وذلك من خلال مظاهر الفكر المُعتَقَدِي الذي تختلط فيه الخرافة بالدّين. فـ "حضرة" الدّراويش في هذا المثال تشبه "صلاة الاستسقاء" في التضرّع إلى الله، ولكنها ملأى بالطقوس التي تنمّ عن الجهل الذي كان المجتمع الجزائري غارقا فيه خلال فترة الاستعمار الفرنسي وبعده، والتي تتصادم مع الدّين الإسلامي الذي يرفض هذا النوع من "البدع"، فبين "الحضرة" بكلّ طقوسها من "زردة" ورقص على "الزرنة" و"البندير" التي يتكفّل فيها "الدّراويش" باستحضار كل ما لديهم من قوة روحية للتّضرّع لله من خلال وساطة الأولياء الصالحين، إلى الإيمان بالتلبّس بالجنّ وجلب "الطالب" الذي له مقدرة استخراجه من جسم المريض. وفي هذا كلّه تداخل وتناقض بين الدّين والخُرافة التي تستمدّ في الحقيقة قُوّتها وترسُّخَها في نفوس القرويّين البسيطة من الدّين، حيث إنّ "الحضرة" في الأصل "مصطلح إسلامي يُطلق على مجالس الذكر الجماعية والتي يُؤدّيها المُنتمون للطُّرُق الصوفية بشكل خاص، وسُمّيت كذلك لأنها سبب لحضور القلب مع الله، وهي ركن هام في طرق الصوفية حيث يتمّ فيها أداء أشكال عديدة من الذكر، كالخطب وتلاوة القرآن وإلقاء الشعر ومديح رسول الإسلام صلى الله عليه وسلم، وذكر أسماء الله الحسنى بشكل إيقاعي ومتكرّر."[20] وتنتشر هذه الحضرة في مختلف الدول العربية والإسلامية، ولكن طقوسها تختلف من بلد إلى آخر فهناك من يستعمل الدّفّ وهناك من يستعمل آلات موسيقية أخرى كما نراه في النص (البندير والزرنة). تُقام الحضرة في عدة مناسبات مثل الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ومختلف المناسبات. ويعتمد الصوفيون

20 الموقع: https://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ الزيارة : 2020/05/16، 04سا: 33د.

من المسلمين على تفسيرهم لبعض الآيات والأحاديث النبوية التي تدعو إلى الذكر والدعاء الجماعي رفعا للهمة وتذكيرا للفرد في واجباته الدينية، ويرى البعض أنها بدعة وليست من الإسلام في شيء كونها لم تثبت عن أحد من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم.

وأمّا الدّراويش فيرتبط اسمهم بالمتصوّفة، ويقول عنهم الأديب المؤرّخ **شوقي ضيف** في كتابه **عصر الدول والإمارات**: "ولا بدّ أن نشير إلى أن هذه الفئة من المتصوّفة اندسَّ بينها كثيرون في الحقب الأخيرة من هذا العصر يدّعون لأنفسهم التقوى وهي منهم براء، بل قد كانوا يدّعون أنهم أولياء يكشفون الغيب وينسبون لأنفسهم الكرامات، واندسّ معهم كثيرون من الدراويش الجوالين المشعوذين الدجالين."[21] وهؤلاء هم "الدّراويش" الّذين نجِدُهم يسجّلون حضورا قويّا في روايات **بن هدوقة**، لا سيما في رواية **الجازية والدّراويش**، هم فئة من الناس لا زالت موجودة إلى يومنا في الأوساط الجزائرية، يستغلّون جهل الناس ويدّعون الكرامات، وأن دعواتهم مستجابة، ويصدّقهم ضعاف الناس وجُهّالهم. وقد جرت العادات في هذه القرى والمداشر أن يستعين الناس بهم لإقامة "حضرة" لمناسبة معينة، وهنا كان الأمر متعلّقا بالمطر، حيث لم يسقط لأشهر طوال على القرية وأُصيبت الأرض والمواشي باليُبس، و"رَقَصَ الدراويشُ وصرخوا بدعائهم سائلين الأولياء والبُدلاء والصالحين، وبكوا شاكين متوسّلين....دخل "الحضرة" الشيخ حمودة فرقص وبكى ... وكان أثناء ذلك لا ينفك بطلب المناجل فيلحس بلسانه الواحد تلو الأخر..."[22]. وإلى جانب الدّراويش، نجد "الطالب" يقوم مقام "الطبيب" في المجتمع القروي، يلجأ إليه عامة الناس عندما تحصل مشكلة صحية أو نفسية لا يفهمونها، فيُرجعون ذلك إلى الغيبيّات (عالم الجن واللاّمرئيّات)، ويؤمنون بقدرات "الطالب" الذي يُعتبر ذا علم ومكانة ودين بين الناس، ولكن في أغلب الأحوال، يكون من المشعوذين الذين لا يمارسون الرقية الشرعية، بل يخلطون هذه بالسحر والشعوذة، فيتلون آيات قرآنية ويكتبون "الحروز" أو "الحجاب" للوقاية من أذى الجن والسحر. وعالم "الجن" حاضر جدا في المعتقدات الجزائرية، كما نراه هنا، فبمجرّد أن علم **عابد بن القاضي** بحالة ابنته **نفيسة**، قرّر مباشرة اللّجوء إلى "الشيخ حمودة" قائلا: "الشيخ حمودة طبعا، هل هناك

---

21 شوقي ضيف، **عصر الدول والإمارات -الجزائر- المغرب الأقصى - موريتانيا -السودان** ، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص.75.

22الرواية، ص.107.

من هو أحسن منه؟"[23]. ومن المعلوم أن الثقافة الجزائرية، خاصة فيما يتعلّق بالمعتقدات، لا تشبه في شيء الثقافة الفرنسية، إذ لا يوجد في اللغة الفرنسية ما يشير إلى "الحضرة" أو"الزردة" أو"الطالب" ولا ما يكافئها، لذا فقد لجأ **بوا** إلى الترجمة الحرفية باقتراض الكلمات السالفة الذكر من اللغة العربية، فترجمها -أو بالأحرى نقلها- على التوالي بـ: « hadra »، و« zerda » ،و« taleb » ، مُعَزِّزا ترجمته بحاشيَتيْن يُعرّف فيهما كلمتيّ "الزّردة" و"البندير"، أمّا عن "الزّرنة" فقد فضّل **بوا** أن يغير أسلوبه مستعملا تقنية "التّكييف" (Adaptation)، حيث ترجم عبارة : "وشرعوا في الرقص على أنغام "الزرنة"" بعبارة:

« On décida de danser rituellement en chantant les cantiques du sanctuaire »، فحافظ على مفهوم "الرقص" ولكنه أضاف إليه كلمة« rituellement »لوصف فعل "الرقص"، ولا بأس في ذلك من باب التوضيح، أمّا عبارة "أنغام الزرنة" فقد ترجمها بما يمكن-حسب المترجم- أن يقابلها في الثقافة الفرنسية: « cantiques du sanctuaire »، ولكن الترجمة لم تكن موفّقة بل هي تحمل معنى خاطئا، ونعتقد أن ذلك ناتج عن عدم فهم المترجم لكلمة "الزرنة" لأنه لم يذكرها في الترجمة الفرنسية، بل استبدلها بما لا يمتّ إليها بصلة، فهذه الأخيرة هي "آلة موسيقية هوائية تعمل بالنفخ تتألف من قصبتين وجسمها خشبي حيث يتم النفخ في القصبتين بواسطة الفم، وهي من الآلات الموسيقية الشعبية في شمال العراق وتركيا وأذربيجان وسوريا وإيران ..تتصف الزرنة بصوت عالٍ جداً لذلك تشكل والطبل ثنائيا إلزاميا حيث يستخدمان عادة في الاحتفالات الشعبية والأعراس والرقصات الشعبية التراثية."[24] وقد دخلت إلى **الجزائر** مع العثمانيين. أمّا العبارة التي وضعها **بوا** ترجمةً لها: « cantiques du sanctuaire » فهي على الأرجح مركّزة على كلمة "أنغام" حيث إن هذه العبارة تعني في اللغة الفرنسية حسب قاموس*Larousse* :

« Chant religieux en langue vernaculaire et destiné à être chanté dans les sanctuaires »[25]

أي:

---

23 الرواية، ص. 163.

24 الموقع : http://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ الزيارة :2020/05/17، 04سا:13د.

25 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cantique/12810، تاريخ الزيارة : 20/05/17، 04سا:21د.

"أغنية دينية باللّغة العامية مخصّصة لأن تُغنّى في ملاذ الكنيسة." (ترجمتنا)

ومن هنا يمكننا أن نرى بوضوح أن الترجمة التي أتى بها **بوا** لا تمتّ بصِلة إلى الأصل، ومع أنّها يمكن أن تلتقي قليلا معها في معنى أن "الترانيم" أو "التراتيل"(cantiques) التي يؤدّيها المسيحيون في الكنيسة عبارة عن مناجاة روحية، و"الحضرة" كذلك يكون الهدف منها ارتقاء الروح وقربها من الله، لكنّنا نعتقد أنّ الترجمة بعيدة عن المشهد الذي قدّمه في الجملة التي سبقت، حيث ذكر "الزردة" و"البندير" ولم يكن عليه سوى إتمام الترجمة على نفس المنوال، أي باقتراض كلمة "الزّرنة"، والكلمة موجودة في اللغة الفرنسية تحت تسمية «zurna »، و« zorna » ، و« zourna »، وهي ما يمكن مقابلتها بآلة تشبهها إلى حدّ بعيد في اللغة الفرنسية تسمّى « le hautbois ». وبالتالي، لنا أن نرى عدد الخيارات التي كانت متوفّرة لدى المترجم، إلاّ أنه اختار أن ينتهج استراتيجية التوطين مستخدما تقنية التكييف التي يُعرّفها **فيني وداربلني** على النحو الآتي:

« Avec ce septième procédé, nous arrivons à la limite extrême de la traduction ; il s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la LA, et doit être créée par rapport à une situation que l'on juge équivalente. C'est donc ici un cas particulier de l'équivalence, une *équivalence de situations*. »[26]

أي:
" وبهذا الإجراء السابع، نأتي إلى الحد الأقصى من الترجمة؛ وينطبق هذا الأخير على الحالات التي لا توجد فيها الوضعية التي تشير إليها الرسالة في لغة الوصول، ويجب استحداثها باللجوء إلى وضعيّة تُعتبر مكافئة لها. لذلك فإن هذه حالة خاصة من التكافؤ، أي تكافؤ في الوضعيّات." (ترجمتنا)

ويُمكن أن يكون لجوء **بوا** إلى هذا الخيار نابعا من تأثّره بكونه رجل دين وكنيسة.

ونأتي إلى المثال الأخير الذي يتناول عالم الجن والتلبّس في عبارة: "إنّ جنّيا من سلالة ابن الأحمر أصابها" والتي ترجمها **بوا** بحرفية منتهجا استراتيجية تغريبية على النحو الآتي:

---

26 انظر J-P. VINAY & J.DARBELNET , op.cit., p.52,53.

«C’est un djinn de la lignée d’Ibn Al Ahmar qui l’a frappée.»، وقد كان نقله أمينا حتّى ذكر "اسم" سلالة الجنّ التي أصابت "نفيسة". وقد جاءت الترجمة سليمة من حيث المبنى والمعنى، وقد حافظ من خلالها المترجم على الخصوصية الثقافية للنص المصدر في هذا الموضع، فهو بهذا ينقل القارئ إلى الكاتب ويُدخله في عالم المجتمع "الآخر" الذي تُصوّرُه الرّواية. ونلاحظ أنه هنا لم يرَ من الضرورة اللّجوء إلى الحاشية للشرح المفاهيم الغريبة، كون كلمة الجن (Djinn) ليست بالغريبة تماما عن اللغة الفرنسية حيث إنه من المقترضات المتداولة فيها منذ زمن ليس بالقصير.

النموذج السابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"ناكلو في القوت ونستنو الموت." ص.23.	• «Nous vivons au jour le jour en attendant la mort.» p.15.	إعادة الصياغة + الإبدال	توطينية
•"لا تمشي الأرجل إلا حيث يحبّ القلب ." ص.39.	• «Les pieds vont où le cœur aime.» p.27.	الترجمة الحرفية	تغريبية
•"المثل يقول: تعلّم صنعة واخفيها ." ص.41.	Omission p.28.	الحذف	توطينية
•"إذا شبعت الكرش تقول للراس غني لي."ص.57.	• « Le ventre bien rempli s’adresse à la tête :chante-moi une chanson. » p.45	الترجمة الحرفية	تغريبية

التحليل:

إن المجتمع هو الفضاء الذي يحتوي على المعطيات الثقافية والفكرية والقيَميّة والجمالية التي تشكّل تراثا فكريا يتشكّل داخله وعي وخلفية الفرد، ويمثّل طاقة من الطاقات التبادلية بين الحضارات. وقد عُني العرب منذ القدم بالأمثال والحكم، وبلغ اهتمامهم بها حدّا مميّزا عن سواهم من الأمم، لما يوجد في المثل من صفاء في اللغة وبلاغة في التعبير. والأمثال والحكم هي عباراتٌ موجزة، شائعة الاستعمال عند مختلف الطبقات، متوارثة شفاهةً جيلا عن جيل، تلخّص خبرة شخص أو جماعة من الناس، تُصاغ بحكمة وبلاغة على شكل جملة موجزةٍ قد تغني عن رواية ما جرى. ويعرّف المثل في القاموس كالآتي: "مَثَل: جملةٌ من القول مُقْتطفةٌ من كلام، أَو مرسلةٌ بذاتها، تنقل ممن وردت فيه إلى مُشَابِهِه دون تغيير، مثل:[الجار قبل الدار والرفيق قبل الطريق]" [27]

والمثل في الاصطلاح هو "ذلك الفن من الكلام الذي يتميّز بخصائص ومقوّمات تجعله جنسا من الأجناس الأدبية قائما بذاته، وقسيما للشعر والخطابة والقصة، والمقالة والرسالة والمقامة." [28] وقد أفاض العلماء في الحديث عن المثل حيث يقول **الفارابي** ديوان الأدب:

"المثل هو ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم وقنعوا به في السرّاء والضراء، وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص."[29]

ويقول **إبراهيم النظّام**(ت.836م)، أحد أئمة المعتزلة ومعلّميهم "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحُسن التشبيه، وجودة الكناية".[30] وتُعتبر الأمثال والحكم والأقوال المأثورة مصدرا ثريّا يستقي منه الروائي الكثير عن عقلية الأمم وعاداتها ونمط معيشتها وثقافتها، وينقل عن طريقها التراث الشعبي للمجتمع الذي يكتب عنه، حيث تعكس هذه العبارات البيئة التي نشأت منها، ونظرتها للحياة، فالبدوي يستمد المثل

---

27 **الموقع:** https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، تاريخ الزيارة: 20/05/18، 3سا:46د.
28 صالح زيدانة، **موسوعة الأمثال الشعبية**، فلسطين، دار الهدى، 2014، المقدمة.
29 محمد الجويلي، "الأمثال العربية طرقت بإيجاز ودقة جميع مشاغل الإنسان"،**العرب**، الموقع:https://alarab.co.uk/، تاريخ النشر: 2016/02/29، تاريخ الزيارة: 2020/05/17، 01سا:25.
30 نفسه.

من الطبيعة التي تحيط به كالمثل القائل: "اللِّي يْزرْعْ الرّيحْ يْحصْد غْبارُه وما يبقى في الواد غير احجارُه" ، و "ياكُل فْالغْلّة ويسبّْ فْالملّة"، وسكان السواحل يقولون "يشْري الحُوت في البْحْرْ"، و"رْقْدْ وفَاقْ لْقَا رُوحُه في الزّْقاق" وما إلى ذلك من أمثلة وأقوال وحكم.

من هذا المنطلق، يمكننا إدراك مدى صعوبة ترجمة مثل هذا النوع من التراكيب من لغة إلى أخرى، كونه يعتبر خلاصة تجربة ما في مكان وزمان ما، وبالتالي فهو يعبّر عن خلفية ثقافية وتاريخية وإيديولوجية وتراثية مختلفة من مجتمع إلى آخر، كما أنه يتميّز بتركيب وبلاغة وإيقاع وأسلوب، خاصة باللغة التي تمت صياغته بها، وهذا ما يجعل إشكاليته تقع على مستويين اثنين: الشكل والمضمون.

ويعطي المنظّرون عدّة حلول لترجمة هذا النوع من العبارات، حيث تقترح **منى بيكر**[31] أربعة حلول مفصّلة هي :

1- ترجمة تركيب اصطلاحي بتعبير اصطلاحي مطابق شكلا ومضمونا، وعلى الرغم من قلة التطابق التّام بين لغتين/ثقافتين، فإن هذه الاستراتيجية ينبغي أن تكون أول ما يأخذه المترجم بعين الاعتبار.
2- ترجمة تعبير اصطلاحي بتعبير اصطلاحي مطابق في المضمون ومختلف في الشكل، وذلك في حالة غياب التكافؤ المطلق.
3- ترجمة تعبير اصطلاحي بتعبير غير اصطلاحي عند استحالة وجود تكافؤ تام أو تكافؤ جزئي.
4- استراتيجية الحذف، وذلك في حالة غياب التكافؤ التام أو الجزئي وصعوبة نقل المعنى الرمزي واللجوء إلى المعنى الضمني.

كما يقترح **بيكمان وكالو**[32](Beekman and Callow) ثلاث طرق لترجمة المثل وهي :

1- استبداله بمكافئ في اللغة الهدف أي مثل محلي.
2- ذكر معنى المثل غير المجازي مباشرة.
3- يمكن اعتماد الكلمات التي تلي المثل كمعنى للمثل.

---

31 انظر Mona Baker, op.cit., p.71-78.

32 نقلا عن مريم يحي عيسى، "ترجمة الأمثال في النص الروائي-رواية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا"، **مجلة العلوم الإنسانية**، عدد 50، مجلد أ، ديسمبر 2018، صص.407-418

أما**الان داف** (A.Duff)[33] فإنّه يرى أن "العبارات الاصطلاحية من المعروف أنها غير قابلة للترجمة، وتشمل التشبيهات والاستعارات والأمثال والعبارات مثل اللغة العامية واللغة الخاصة (jargon)". وهذه العبارات حسب **داف** ليس لها مكافئات في اللغة الهدف ويقترح على المترجم أن يتعامل معها حسب الطرائق الآتية:

1- الترجمة الحرفية.

2- الكلمات الأصلية مع وضعها بين شولتين.

3- مكافئات متقاربة وترجمة غير اصطلاحية.

وبالرجوع إلى المدوّنة، نلاحظ أن **بن هدوقة** قد وظّف في روايته عبارات من هذا القبيل على لسان كبار السن الذين يتمتّعون بالخبرة في الحياة، كالعجوز "رحمة" و"عمّي القهواجي"، وجاءت أغلبها باللهجة الجزائرية. وقد تعامل معها المترجم بأسلوب مختلف في كلّ مرّة، حسبما رآه ملائما في كل وضعية. فإذا أخذنا المثال الأوّل "ناكلو في القوت ونستنو الموت" الذي جاء على لسان العجوز رحمة كجواب على سؤال نفيسة لها أن كيف حالك يا خالة؟ وهو مثل شائع في الأوساط الجزائرية يردّده خاصة العجائز والشيوخ، أي المسنّون من عامّة الناس، وهو تعبير عن أن ذلك الإنسان مرّ عمره ولم يبقَ له من الدّنيا سوى انتظار الموت، وهو يحتوي على بعض التشاؤم، إذ إن معناه أن هذا الشخص المسن لم تعد له أهمية ولا فائدة وانتهت "مدة صلاحيته"، وهو مركون على الرف ينتظر دوره ليموت. ولعلّ في هذا المثل أيضا شيء من الخضوع لإرادة الله والإيمان الراسخ في قلوب المسلمين والذي يحثهم دوما بذكر الموت إلى جانب الحياة حتى ينتهوا ويبقوا على ذكر الله،

إذ نجد الأحاديث والآيات تحث على ذلك حتى لا تأخذ الدنيا النصيب الأكبر في قلب المسلم، كقوله تعالى: "هُوَ الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا." [34] وقوله "كُلُّ نَفْس ذَائِقَةُ الْمَوْتْ"[35]. وقد قام المترجم في هذا المثال بإعادة صياغة شبه كلّية لهذا المثل كالآتي: « Nous vivons au jour le jour en attendant la mort.»، مُتّبعا إحدى الطرق التي اقترحها

33 المرجع نفسه.

34 سورة الملك، الآية 2.

35 سورة آل عمران، الآية 185.

بيكمان وكالو وهي توطينية، أي بذكر معنى المثل غير المجازي مباشرة. فقد ترجم "معنى" عبارة "ناكلو القوت" أي "نتقوّت لنعيش" وهو ما ترجمه **بوا** بـ« Nous vivons au jour le jour »، أما الجزء الثاني من المثل "ونستنّاو الموت" فهو واضح، وقد فضّل ترجمته بتقنية **الإبدال** (transposition) ، إذ أبدل الفعل "نستنّاو" أي "ننتظر" بالعامية الجزائرية، باسم الفاعل « en attendant » (gérondif)، وقد تحصّل على جملة صحيحة وسليمة من حيث المعنى والمبنى، إلّا أنّ عنصرا هاما ضاع في الترجمة وهو الموسيقى التي جاءت مع السجع الذي صنعته كلمتيّ "القُوتْ" و"المَوْتْ".

أمّا المَثَلُ الثاني الذي جاء كذلك على لسان العجوز رحمة " تعلّم صنعة واخفيها "، حيث جاء في سياق حديثها غلى نفيسة وهي تنصحها بتعلّم الطّبخ كجميع بنات القرية في سنّها، وكما نلاحظه على طول الرّواية، فهي دائما ما تُعزّز كلامها بالأمثال والحكم وأقوال السّلف، وكأنّها تريد أن يكون حديثُها أكثر وقعا على نفس مُحدّثيها وإقناعا لهم، ونرى هنا أن المترجم قد قام بـ**حذف** المثال ولم يترجمه، إمّا لأنّه لم يجد له مكافئا في اللّغة الهدف يؤدّي المعنى الذي يعادله، أو أنه لم يرَ داعيا لترجمته واكتفى بترجمة ما يليه من كلام كونه ينصبّ في نفس المعنى، كما اقترح **بيكمان وكالو**، مع أن المثل مذكور لسبب معيّن، لا سيما وأنّ العجوز سبّقته بعبارة: "المثل يقول: ...." ، ونحن نعتقد أن المترجم كان بإمكانه اللجوء إلى تقنية أخرى كترجمة المعنى أو الترجمة الحرفية مثلا، كما قام بذلك في المثال الموالي: " إذا شبعت الكرش تقول للراس غني لي." ناقلا إياه على النّحو الآتـــي:

« Le ventre bien rempli s’adresse à la tête : chante- moi une chanson »، وهذا المثل شائع جدّا بين الأوساط الشعبية الجزائرية والمغربية عموما، ويُضرب للتعبير عن حالة الفرحة والانتشاء التي يكون عليهما المرء عندما يجد نفسه مكتفيا لا ينقصه شيء، سواء ماديا أو معنويا. ولقد جاء في النص على لسان أحد أهالي القرية بعد المأدبة التي أقامها عابد بن القاضي، بمناسبة تدشين مقبرة الشهداء، وقد كانت فرصة لتناول وجبة دسمة شهية بالنسبة لهؤلاء القرويين الفقراء. وبالفعل، فقد طبّقوا المثل بحذافيره وأخرجوا الطبل والمزمار وشرعوا بالرقص على أنغامهما! ولم يجد المترجم بدّا من ترجمة هذا المثل بتقنية الترجمة الحرفية (traduction littérale) مضيفا كلمة واحدة في آخـــر الجملة وهـــي « chanson»

ليكتمل معناها، لأنه ضمني في الجملة العربية "غنّي لي". وربّما نتساءل لماذا ترجم **بوا** هذا المثل حرفيا ولم يحذفه كما فعل ذلك مع المثال لذي قبله؟ والجواب هو أنّ المثل هذه المرّة واقع في قلب النص، حيث كان الحديث يجري حول الأقوال والأمثال في تلك الوضعية، أي بعد الفراغ من الأكل، وكان كل واحد من الحاضرين يُدلي بِدَلْوِه.

وعُموما، فإن الترجمة الحرفية كان هدفُ المترجم منها الأمانة لمعنى العبارة، وكذا للرّوح التي تحملها والتي تُعبّر عن عقلية الجزائري الذي يتحدّث عنه **بن هدوقة**، وهذا ما يقصده **عنه برمان** حين يتحدّث عن هدم العبارات (destruction des locutions et idiotismes) في كتابه **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، إذ يقول:

"إن تعويض عبارة اصطلاحية بما يرادفها هو بمثابة نزعة مركزية عرقية [...] فاللعب بالمترادفات هو مساس بمنطوق العمل، لأن مرادفات عبارة أو مثل لا تعوّضهما، لذلك فإن الترجمة ليست هي البحث عن المترادفات."[36]

النموذج الثامن:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"خالتي رحمة ! شهّدي... لا إله إلا الله محمد رسول الله." ص. 125.	• «Tante Rahma prononce la « chahada » : il n'ya pas d'autre divinité qu'Allah, et Mohammed est l'envoyé d'Allah. » p.121.	**الإيضاح+ الاقتراض +الترجمة الحرفية**	**توطينية + تغريبية**
•"الله أكبر! لا حول ولا قوة إلا بالله!" ص.132.	• «Dieu est grand, il n'y a de force et de puissance qu'en lui !.» p.127.	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
•"الله أكبر! إنّا لله وإنّا إليه راجعون" ص.133.	• «Dieu est grand!Nous lui appartenons et nous faisons retour à lui.» p.128.	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**

36 أنطوان برمان، المرجع السابق، ص.90.

التحليل:

إنّ المفاهيم الدينية تطرح صعوبات كثيرة أثناء ترجمتها من لغة إلى أخرى، وذلك يرجع إلى الدلالات التي تحملها والتي ترتبط رباطا وثيقا بالمرجعية الدينية التي لا تجد دائما صدى في اللغة الهدف. فمفهوم "الله" في الديانة الإسلامية مثلا ليس نفسه مفهوم "الرَبّ" في الديانة المسيحية أو الهندوسية، ولا مفهوم "الصلاة" يحيل إلى نفس المعنى في كلّ من هذه الدّيانات. لذا، فإن إيجاد المقابل الملائم ليس بتلك السهولة التي يمكن أن تبدو عليها. ومن المعلوم أن الدّين حاضر جدّا في حياة المسلمين اليومية بحكم طبيعته، حيث يرجعون إليه في كل كبيرة وصغيرة من تفاصيل حياتهم، كما يتجلّى أيضا في كلامهم وألفاظهم اليومية، حتى البسيطة منها، فإذا سألْتَ أحدَهُم "كيف الحال؟" ردَّ بكلّ عفوية "الحمد لله" مهما كانت أحواله، وإذا عَجِب من أمر قال: "سبحان الله!"، وإذا شرع في أمرٍ ما قال: "بسم الله"، وإذا تكلّم عن المستقبل قال: "إن شاء الله"، وإذا مسّه ظلم أو غضب قال:"حسبي الله ونعم الوكيل" وما إلى ذلك، بالإضافة إلى الأدعية والأذكار المأثورة عن السلف الصالح. وكلّ هذه التعابير أضحت جزءا لا يتجزّأ من اللغة الدارجة في العربية في مختلف البلدان العربية، مثلما هو الحال في **الجزائر**، وبالتالي، فهي تمثّل خاصة من خصائصها تطرح ترجمتُها إلى لغة مختلفة الثقافة مثل اللغة الفرنسية، إشكالية ليست بالهيّنة. ونلاحظ في المثال الأوّل كيف أنّ "خيرة" خاطبت العجوز "رحمة" التي كانت تحتضر، قائلة: "خالتي رحمة ! شهّدي... لا إله إلا الله محمد رسول الله." طالبة منها أن تنطق بالشهادة قبل أن يتوفّاها الله، وهذه العبارة – حسب المعتقد الإسلامي- هي آخر ما يجدر بالمسلم أن ينطق به قبل أن يموت، فالمعروف أن المسلمين يُلقّنون المُحتضر الشهادتين قبل وفاته استجابة للحديث النّبوي: "مَنْ كَانَ آخِرُ كَلَامِهِ مِنَ الدُّنْيَا لا إله إلَّا الله دَخَلَ الجَنَّةَ"[37]، والمُلاحَظُ في ترجمة **بوا** في هذا المَثال استخدامُه لثلاث تقنيات في جملة واحدة: **الإيضاح** و**الاقتراض** في الجزء الأوّل منها، إذ ترجم فعل الأمر "شهّدي"

37عن معاذ بن جبل قال: قال رسول الله **صلى الله عليه وسلم :** " مَنْ كَانَ آخِرُ كَلَامِهِ مِنَ الدُّنْيَا لَاإِلَهَ إلَّا الله دَخَلَ الجَنَّةَ" رواه أبو داود ، قال الألباني:(صحيح)، مشكاة المصابيح (509/1).

بإضافة فعل ثمّ اقتراض كلمة "الشهادة" كالآتي: « prononce la « chahada »»، ذلك أنّه أرْجَعَ فعل "شهّدي" الذي جاء هنا بالعامّية، إلى الأصل بالفصحى، أي "انطقي الشهادة" وترجمها حرفيا، أمّا الجزء الثاني من العبارة، أي نص الشهادتين، فقد قام بترجمتها **ترجمة حرفية**، فجاءت على النحو الآتي:

« Il n'ya pas d'autre divinité qu'Allah, et Mohammed est l'envoyé d'Allah. »

وحَسنًا فعل، فقد أدّت ترجمتُه المعنى في تركيب سليم، وفي الحقيقة لا توجد طريقة أخرى غير الحرفية سبيلا إلى الترجمة الأمينة في هذا المقام، وكون المترجم قد اختار استراتيجية **التغريب** فيما يتعلّق بالمفاهيم الدينية، فقد جاءت ترجمته موفّقة إلى حدّ بعيد. والملاحظة ذاتها يُمكن تعميمها على المثالين التاليين: "الله أكبر! لاحول ولا قوة إلا بالله"، و: "الله أكبر! إنّا لله وإنّا إليه راجعون" اللذين ترجمهما ترجمة حرفية منتهجا استراتيجية تغريبية، على التوالي:

- «Dieu est grand, il n'y a de force et de puissance qu'en lui ! .»
-« Dieu est grand! Nous lui appartenons et nous faisons retour à lui .»

وربّما يجدر بنا تسجيل وقفة هنا مع لفظة الجلالة "الله" وترجمتها إلى اللّغة الفرنسية، إذ من المعلوم أن الدلالة في الكلمة ليست نفسها في اللّغتين/الثقافتين، وبغضّ النظر عن أن الإسلام ليس حكرا على العرب، فإن الفرنسيين ليسوا مسلمين، إلا من أسلم، وهذا أمر آخر. فالمسلم يدعو ربّه "الله" حتى لو لم يكن عربيا، وهو يتلو الآيات باللغة العربية ويؤدّي صلاته باللغة العربية كذلك. وبالتّالي، فترجمة لفظة الجلالة بكلمة« Dieu » ليست دقيقة، بل ليست صحيحة إذا ما تموْضَعْنا في الجانب الأخر! فالفرنسي (المسيحي) لديه صورة لله مغايرة تماما للصورة التي يراه بها المسلم ! وبالتالي، فإن الترجمة ليست أمينة في هذا الموضع، لا سيما أن المترجم رجل دين ويعرف تمام المعرفة عمّا يتحدّث. وبالتالي، هذه الفئة من الكلمات التي يمكن أن تؤدّي إلى غموض في الترجمة بسبب تعدّد الدّلالات التي يمكن أن توحي به، لايجب أن يتم التعامل معها إلّا بمنتهى الدّقة والحذر.تقول **دانيكا سيليسكوفيتش** Dnica Seleskovitch في هذا الصدد:

« (…) Au plan de la langue, de la phrase isolée qui est agencement syntaxique mais non message, les mots sont polysémiques et les énoncés ambigus mais si la

linguistique y voit un problème pour la traduction, c'est qu'elle conçoit la traduction au plan de la langue; le traducteur, lui, constate qu'il ne traduit pas une langue mais toujours un message (…) et que lorsqu'il comprend ce qu'il traduit il ne se heurte pas à des problèmes d'ambigüités ou de polysémie. » [38]

أي: "(...) على مستوى اللغة، والجملة المعزولة التي هي عبارة عن تركيب نحوي وليست رسالة، تكون الكلمات متعددة الدلالات والعبارات غامضة، ولكن إذا كان علم اللسانيات يرى فيها مشكلة بالنسبة للترجمة، فإن ذلك يعود إلى أنه يتصوّر الترجمة على مستوى اللغة؛ أمّا المترجم فإنه يُدرك بأنه لا يترجم لغة بل دائماً رسالة (...) وأنه عندما يفهم ما يترجم فإنه لا يواجه مشاكل حول الغموض أو تعدد المعاني."(ترجمتنا)

وبالتالي، وتفاديا لهذا الغموض، كان يجدر بـ**مارسيل بوا** أن يترجم لفظة الجلالة "الله" بالاقتراض، كما اقترض غيرها من الألفاظ التي كانت أقل أهمية، وذلك حفاظا على معناها في اللغتين، كما أن لفظة « Allah » ليست بالغريبة على اللغة الفرنسية ولا على القارئ الفرنسي.

أمّا الوقفة الثانية التي نسجّلها فهي مع عبارة :"إنّا لله وإنّا إليه راجعون" وهي مأخوذة من آية في سورة البقرة في القرآن الكريم[39]، يقولها المسلمون عند سماع خبر وفاة شخص ما، وتعني "حقًا أننا ننتمي إلى الله وأنّنا إليه سنعود"، والهدف من ذكرها التذكير بالقضاء والقدر والرّضا به، ورفع الروح المعنوية والثبات في هذا المصاب...ونلاحظ أن **بوا** ترجم العبارة ترجمة حرفية سليمة لا غبار عليها، غير أنّه لم يورد شيئا يشير إلى أنّها آية قرآنية، بل تعامل معها كباقي النص، وهذا إجحاف في حق النص المقدّس، فإذا كان الكاتب لم يُشِر إلى ذلك في النص الأصل، فذلك لأنه يخاطب قارئا يعرف ذلك، ومن البديهي أن لا يشير إلى كونها آية، أمّا **بوا**

38 انظر Danica Seleskovitch & Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Erudition, 2001, p.16.

39 سورة البقرة، الآية 156.

فإن نصَّهُ موجّه إلى قارئ لا يعرف ذلك غالبا، وهنا كان من الضروري، في اعتقادنا، إدراج حاشية يذكر فيها هذه المعلومة، أداءً للأمانة.

النموذج التاسع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"..ليوصي الهالكة أن تُجيب عن سؤال الملكين ناكر ونكير." ص.140.	• «…pour enseigner à la défunte comment elle doit répondre aux deux anges du tombeau ? Nakir et Monkar. » p.137.	**الإيضاح+ الاقتراض**	**توطينية وتغريبية**
•"هناك أولا سؤال القبر، ثم البرزخ، ثم النشر، ثم الوقوف، ثم الميزان، ثم الجسر..." ص. 141.	•«Il y a d'abord l'inter-rogatoire de la tombe, puis le délai entre la mort et la résurrection, puis la dispersion, puis la station debout, puis la balance, puis le pont.... » p.138.	**الترجمة الحرفية+ الإيضاح**	**تغريبية وتوطينية**

التحليل:

نمضي في ترجمة التعابير التي تتّصل بالدين والمعتقدات، والتي أوردها **بن هدوقة** في وصف البيئة الريفية والعقلية السائدة فيه من تعلّق بالمعتقدات والخرافات التي تختلط بعضها بالدين الذي يأخذونه من أفواه الأئمة والشيوخ، كون أغلبيتهم الساحقة أمّية لا تقرأ ولا تكتب، ومع ذلك، فقد كان أهل القرية يحاولون التمسّك ما استطاعوا بتعاليم دينهم بما توفّر لديهم من وسائل. هكذا عبّر **بن هدوقة** بصدق عن واقعية المجتمع الجزائري من خلال كلّ مظاهر حياتهم ومماتهم، وها هو يصف كيف رافق الناس العجوز **رحمة** إلى مثواها الأخير وتفرّقوا بعدها ما عدا الإمام الذي بقي جالسا أمام القبر"يتمتم بكلمات لا يعرفها إلا هو، ولكن السكّان كانوا يعرفون مضمونها فهُمْ تَوارَثوا هذه المعرفة أبًا عن جدّ"[40] ، وقد كان يوصي الهالكةَ أن

[40]الرواية، ص.140.

تجيب عن سؤال "الملكين ناكر ونكير" (ونشير إلى الاسم المتعارف هو"**منكر** ونكير" لا "ناكر ونكير كما أورده بن هدوقة)، وهُما حسب المُعتقد الإسلامي الذي يُؤمن به أهل القرية، المَلَكيْن اللذين يستقبلان الميت في القبر ليُخضعاه إلى أسئلة معيّنة. وقد اختلفت الروايات حول وجود هذين المخلوقين أو في تسميتهما، ولكن ثمّة أحاديث وردت بـــذلك في الصحيحين وغـــيرهما من حديـــث **أنس رضي الله عنه**، عـــن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: ((إِنَّ الْعَبْدَ إذا وُضِعَ في قَبْرِهِ وَتَوَلَّى عنه أَصْحَابُهُ، وَإِنَّهُ لَيَسْمَعُ قَرْعَ نِعَالِهِمْ، أَتَاهُ مَلَكَانِ، فَيُقْعِدَانِهِ فَيَقُولَانِ: ما كُنْتَ تَقُولُ في هذا الرَّجُلِ؟ يَعْنِي مُحَمَّدًا صلى الله عليه وسلم. فَأَمَّا الْمُؤْمِنُ فيقول: أَشْهَدُ أَنَّهُ عبد اللَّهِ وَرَسُولُهُ...)) [41]

ولمفهوم الدفن والقبر والحياة ما بعد الموت نظرة مختلفة بين الدّيانات، فالمسلمون يعتقدون أن هناك حياة بعد الموت يمرّ من خلالها الميت بمراحل قبل أن يدخل إمّا الجنة وإما النار، ويعتقد المسيحيون أن الصالح يصعد إلى السماء، أي إلى الجنة والشرير يخلد في النار، مباشرة بعد موته، ويعتبر معتنقو الطاوية - وهي أقدم المعتقدات والفلسفات الصينية القديمة- أن فكرة الموت تتمثل بعبور الإنسان المتوفي جسراً من حياته إلى حياة أخرى، ليلتقي بعشرة قضاة يحاسبونه، فيقررون إن كان قد عاش حياةً سليمة ونزيهة أو سيئة، وعليه يرسلونه إلى الجنة أو ينفونه إلى مكان آخر غير الجنة، حيث تخضع روحه للعقاب.

أمّا الهندوسيون فهم يؤمنون بما يسمّى عندهم "الكارما والتناسخ" ويعني ولادة المرء مرة أخرى على هيئة إنسان آخر، أو حيوان، أو حشرة، أو نبات، وبعد الوفاة، تحدد الكارما الهيئة التي يجب على الشخص أن يتجسد بها، حسب أعماله وتصرفاته في حياته قبل الموت، أمّا البوذيون فيؤمنون بما يسمّونه "النيرفانا"، وهي حالة خلوّ الحياة من المعاناة، ويعتقدون بانتقال الروح من جسد إلى آخر، وأن الحياة هي العذاب والموت هو الراحة الأبدية للروح، وإذا كانت أفعال الإنسان سيئة فإنها تعود لنفس الجسد بعد الموت وتحرم من النيرفانا. وهكذا، نرى أن لكلّ معتقد وديانة فكرة عن الحياة بعد الموت مختلفة عن الأخرى، وبالتالي فإن طقوس

41 أخرجه مسلم (2870)، والبخاري (1338) والبيهقي في عذاب القبر، الموقع : https://www.islamweb.net/ar/fatwa/366613 ، تاريخ الزيارة : 2020/05/20، 03سا: 08د.

الدفن والحداد والتعامل مع جسد الميت تختلف من شعب إلى آخر، وهنا يذكر لنا الكاتب واحدا من هذه الطقوس، وهي دفن الميت ودعاء الإمام له قبل تركه بين يدي الملكين الذين يأتيان إليه حالما يتركه الناس في قبره وحيدا، وهو ما يدعى "سؤال
القبر"، ونلاحظ أن المترجم قد نقل بحرفية ما ورد في النص الأصل، منتهجا استراتيجية **تغريبيـــة**، دون اللـــجوء إلى تفـسير، ما عدا **الإيضاح** (توطينية)، حين أضاف كلمة في عــبارة « les anges du tombeau » ليبيّن أن "الملكين" هما "ملكا القبر"، وأبقى على اسميهما « Monkar et Nakir » باستخدام تقنية **الاقتراض**. ونعتقد أن قراره كان صائبا، كون الإضافة التي جاءت للإيضاح أدّت دورها، لأنه لو كان قال فقط: « les anges Monkar et Nakir » لكانت الجملة مبهمة ولما فهم القارئ عن أي ملكين يتحدّث، لكن إضافة المضاف إليه (complément du nom) المتمثّل في لفظتيّ « du tombeau »حدّدت دوريهما وبالتالي اتّضح المعنى.

أمّا المثال الثاني فهو جواب الشيخ الذي سُئل عن مراحل ما بعد الموت من قِبل أحد أهالي القرية بعد جنازة العجوز **رحمة**، فأجاب قائلا: "هناك أولا سؤال القبر، ثم البرزخ، ثم النشر، ثم الوقوف، ثم الميزان، ثم الجسر..." ، وهي من الأمور الدينية المعروفة نسبيا بدرجة كبيرة بين المسلمين، وقد ترجمها **بوا** كالآتي :

سؤال القبر: l’interrogatoire de la tombe
البرزخ : le délai entre la mort et la résurrection
النشر: la dispersion
الوقوف: la station debout
الميزان : la balance
الجسر: le pont

وبما أنّ هذه المفاهيم تختلف تسميتها، ولكن معناها يتشابه في معتقدات أخرى، مثلما ذكرناه في السطور السابقة، فإن المترجم لم يقترضها، بل ترجم معانيها، تارة بالنسخ، كما في عبارة: "سؤال القبر" (l’interrogatoire de la tombe) وتارة بالترجمة التفسيرية، أي بتقنية التضخيم (amplification) كما كان الحال بالنسبة لكلمة "البرزخ" حيث جاءت الترجمة شرحا للأصل (le délai entre la mort et la résurrection)، ذلك أنّه لا يوجد مفهوم يقابل الكلمة في اللغة

الفرنسية، وترجم كلا من المفردات الآتية: النشر، والوقوف، والميزان، والجسر بمرادفاتها في اللغة الفرنسية، كونها تؤدّي نفس المعنى. ويكون بهذا قد مَزَجَ بين استراتيجيتين: التغريبة والتوطينية في نفس الجملة. وقد كانت التقنيات التي اختار اللّجوء إليها **بوا** مُواتية، كونها أدّت بأمانة معنى النص الأصل، ولو أنّنا نعتقد أنّه كان من المُستحبّ اقتراض كلمة " البرزخ" بدل أن يترجمها بجملة شارحة طويلة، والاكتفاء بشرحها في حاشية أو في مسرد آخر الكتاب.

النموذج العاشر:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"هنا لا وجود للإخوة كارامازوف..ولكن عندنا الإخوة المُستَجمِرون." ص. 27.	• «Ici, il n'y a pas de place pour les Frères Karamazof…par contre les Frères enquiquineurs[1] ne manquent pas ! . » p.13. N.D.T : (1) Littéralement : ceux qui se purifient avec deux ou trois cailloux lisses quand il n'y a pas d'eau : esprits étroits, attachés à une pureté légaliste.	**الإيضاح + الحاشية**	**توطينية**

التحليل:

نتطرّق في هذا المثال إلى مصطلح دينيّ خاص بالممارسات الدّينية الإسلامية، وهو "المستجمرون"، و"الاستجمار" لُغةً: "مأخوذ من الجمرات والجِمار، وهي الأحجار الصغيرة"[42] واصطلاحًا هو: " إزالة الخبث من المخرج بالحجارة أو بغيرها"[43] استنادا إلى قول الرسول صلى الله عليه وسلم ((إِذَا ذَهَبَ أَحَدُكُمْ إِلَى الْغَائِطِ، فَلْيَذْهَبْ مَعَهُ بِثَلَاثَةِ أَحْجَارٍ يَسْتَطِيبُ بِهِنَّ،

42 الموقع: https://dorar.net/feqhia/12، تاريخ الزيارة: 2020/05/26، 08سا:21د.
43 نفسه.

فَإِنَّهَا تُجْزِئُ عَنْهُ.))[44]، وهي كما نرى الطريقة الشرعية للاستطابة من النّجاسة كما أوصى بها رسول الإسلام، ومن المعروف أنّ العرب وقتئذ كانوا يعيشون في منطقة صحراوية ينذُرُ فيها الماء، خاصة أنّهم كانوا كثيري التنقّل والترحال، فكانت هذه وسيلتهم في الاستطابة من النجاسة. أمّا في وقتنا الحالي مع تطوّر العصر وتوفّر الماء ووسائل العيش، فقد استغنى أغلب الناس عن تلك الطريقة، بل كثيرون جدا لا يعرفونها ولا سمعوا عنها يومًا، وهناك من يقول بأنّها إنّما رُخصة للمُسلم في غياب الماء، حالُها حالُ التّيمّم والوضوء، وهناك من يقول بجوازها حتى مع وجود الماء. " وأيّ الأمرَين كان، فإنّ العلماء مُجمِعون على أن الاستنجاء بالماء أطهرُ وأطيب، وأنّ الأحجارَ رُخصةٌ وتوسِعَةٌ، الاستنجاء بها جائزٌ في السّفَر والحضَر."[45]

وقد جاء ذكرُ الاستجمار في الرّواية من باب أنّ المُتمسّكين بسنّة الرّسول في هذا العصر يُعتبرون من المُتزمّتين المتشدّدين في الدّين، وهم من يمثّلون التيّار الإيديولوجي "الرّجعي" في مقابل التّيّار "التقدّمي" في الرواية، حيث إنّ **نفيسة**، الفتاة المثقّفة التي درست في المدينة، تقارن الجزائر العاصمة المتحضّرة بالقرية المتخلّفة التي لا زال أهلها يعيشون عيشا بدائيا، ويفكّرون ببدائية أيضا، تعبّر عنه ساخرة بقولها: "هنا لا وجود للإخوة كارامازوف.. ولكن عندنا الإخوة المُستَجمِرون! " فرواية **الإخوة كارامازوف** *Les frères Karamazof* للكاتب الروسي العالمي **فيودور دوستيوفسكي** Fiodor Dostoïevski تعبّر عن الانفتاح والثقافة العالمية، بينما يمثّل من لا يزال يفكّر في "الاستجمار" - وهم من أسمَتهم "المستجمرون"- بالرّجوع إلى الوراء، إلى عهد العرب في العصر الإسلامي قبل قرون عديدة، وقد ترجم **بوا** كلمة "المُستجمرون" بكلمة « enquiquineurs »، محاولا تقريب المعنى للقارئ عبر تقنية الإيضاح ، والكلمة في الحقيقة ليست مرادفة للكلمة الأصلية ولا تقاربها في المعنى شكلا، حيث يعرّفها قاموس *Larousse* كالآتي:

« Personne qui importune, qui agace, qui crée toutes sortes de difficultés. »[46]

44أبو بكر محمد بن عبد الله بن العربي، **المسالك في شرح مُوطّأ بن مالك**، المجلد الثاني، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 2007، ص.141.

45 نفسه.

46الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais، تاريخ الزيارة : 2020/05/20، 10سا:08د.

أي:

"الشّخص المزعج، الذي يُضايق ويسبّب مختلف المتاعب للغير." (ترجمتنا)

لأوّل وهلة، نلاحظ أن الكلمة لا تمُتّ بصلة إلى الأصل من حيث معناها الأوّل، ولكنّنا إذا تمعّننا جيّدا في معناها الضمني، وجدناها ملائمة تماما، ذلك أنّ **مارسيل بوا** فهم المعنى الضمني الذي قصده **بن هدوقة** من وراء توظيفه لكلمة "المستجمرون"، وهو ما تحدّثنا عنه أعلاه من أن الرجعيّين هم من يريدون سحب المجتمع إلى الوراء من خلال تلك الممارسات التي يريدون من ورائها التشبّث بأدق تفاصيل الدين، والتي "تُزعج" الناس، ومنه أخذ المعنى الحقيقي الذي قصَدَهُ الكاتب، وعبّر عنه بطريقة مباشرة، وذلك لعدم توفّر المفهوم في اللغة الهدف كونه عنصر ديني ثقافي خاص باللغة العربية والإسلام. وهذا ما يسمّيه **تشسترمان** بـ**التغييرفي التوضيح** (Modification d'explicitation) ، وهي نوع من أنواع الاستراتيجيات **البراغماتية** لديه، ويقصد بها كما ذكرنا في الفصل الثالث من الشقّ النظري، إحداث تغيير على مستوى المعنى الصريح (explicite) أو الضمني (implicite) بإضافة بعض معلومات النص الأصلي أو حذفها أو تعويضها لجعل النص أكثر أو أقل وضوح، وبالتالي فقد ترجم الضمني بالصريح.

وربّما رأى **بوا** بالرغم من ذلك أن تلك الترجمة لا تكفي وحدها، لأنّها لم تُوفِ النّصّ الأصلي حقّه، فراح يُتبِعها بحاشية في آخر الصفحة يشرح فيها المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الذي قصده **بن هدوقة** وهي :

« Littéralement : ceux qui se purifient avec deux ou trois cailloux lisses quand il n'y a pas d'eau : esprits étroits, attachés à une pureté légaliste. »

أي:

"حرفياً: أولئك الذين يتطهّرون بحجرين أَملسَيْن أو ثلاثة في غياب الماء: العقول الضيّقة المرتبطة بالطهارة الشرعية " (ترجمتنا)

وبالتّالي نعتقد أنّ المترجم تقصّى الأمانة إلى أبعد الحدود بالرّغم من صعوبة المهمّة، ذلك أنّ قارئ النص الأصلي لم يكن في حاجة إلى توضيح، كون مرجعيّاته الثّقافية، التي يشترك فيها

مع كاتب النص الأصليّ، تسمح له بفهم المعنى المُضمَر في الكلمة، لكن الأمر مختلف لدى القارئ الفرنسي الذي لا يتمتّع بنفس هذه الخلفية، وهذا ما تذهب إليه **ماريان ليديرير** في كتاب **التّأويل من أجل الترجمة** *Interpréter pour Traduire*، في الفصل حول المعنى الضمني والمعنى الصريح « Implicite ou explicite »، حيث تؤكّد أن "كل شيء يعتمد على معلومات القارئ، وأنّه في أية وضعية اتّصال، لا سيما في نفس اللغة/ الثقافة، تكون معلومات المؤلّف والقارئ دائما مشتركة، فصاحب النص لا يقول كلّ شيء، والقارئ يتمّم المعنى بفضل ما يتوفّر لديه من معرفة."[47]

إنّ **حاشية المترجم** هي في الحقيقة موضع اختلاف بين مُنظّري الترجمة ومُتخصّصيها، حيث يرى البعض أنّه من حقّ المترجم إضافة حاشية، ويرى البعض الآخر أنّها اختراق لـ"العقد الأخلاقي" (Le contrat moral)، حيث أنّها تجعل منه كاتبا ثانيا للنص، إذ إنه بها يكون اتّخذ قرارا فرديا في "إضافة" معلومة أو توضيحها لم يشأ الكاتب الأصلي للنص إدراجها، وليس من حقّ المترجم فعل ذلك عنه، وهذا ما يؤكّده **ألبير بن سوسان** Albert BENSOUSSAN، وهو من أهمّ مترجمي الأدب اللاتينو- أمريكي بقوله:

« Rien ne doit faire écran entre l'œuvre originale et la version donnée dans la langue d'arrivée. D'où le bannissement de la note du traducteur. »[48]

أي:

"لا شيء ينبغي أن يحجب النص الأصلي عن النسخة المترجمة، ومنه، يجب نبذ حاشية المترجم." (ترجمتنا)

علاوة على أنه يرى أنّها تُعيق القارئ باستيقافه كل مرّة، وبالتالي تثقل النص المترجم، كما يرى أنّها عنوان لفشله، إذ يضيف:

« …En matière de traduction, la note du traducteur, outre qu'elle gêne la lecture, est surtout jugée comme un aveu de faiblesse ou d'échec. Le texte doit se présenter au lecteur en parfaite lisibilité, sans nul écran, sans l'intervention active du

---

47انظر Marianne Lederer , « Implicite ou explicite », *Interpréter pour traduire*, op.cit.

48 نقلا عن Henry Jacqueline, *« De l'érudition à l'échec :la note du traducteur » , Meta*, Vol.45, n°2, Juin2000, p.239.

traducteur qui n'est jamais meilleur que lorsqu'il est effacé, absent (apparemment) au texte. »[49]

أي :

"في مجال الترجمة، بالإضافة إلى أن حاشية المترجم تزعج القارئ، فإنها بمثابة اعتراف بالضعف أو بالفشل. يجب أن يُقدَّم النص بين يدي القارئ بمقروئية جيدة، دون أيّة عوائق، ودون أي تدخّل من المترجم الذي يكون في أحسن حالاته لمّا يمَّحي ويغيب (ظاهرياً) عن النصّ." (ترجمتنا)

وتذهب **دومينيك أوري**Dominique Aury في كتاب **جورج مونان المسائل النظرية للترجمة** التي قدَّمَتْ له، إلى تسميتها "عار المترجم"(La honte du traducteur):

« […] quand on aura traduit le scone écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur […]. »[50]

أي:"[…] حين نُترجم كعكة "السّكون" السكوتلندية، و"المافن" الإنجليزية بـ"بتي بان"، فإننّا لم نترجم شيئا أبدًا. فما العملُ إذن؟ هل نضيف حاشية نضع فيها وصفة التحضير وطريقة الاستعمال؟ إن الحاشية لَهي عار المُترجم […]" (ترجمتنا)

أمّا **لادميرال** فإنه يرى أن المُترجم "لا ينبغي أن يتحوّل إلى مُعلِّق، بل عليه أن يؤوّل ويشرح في متن النصّ"[51]، بينما يرى **برمان**، على العكس أن الترجمة "يجب أن تتحمّل جزءا من التفكير حتى تكون نقدا وتعليقا لذاتها"[52]

ومهما يكن من أمر، فإن حاشية المترجم، سواء كانت للشّرح (Note explicative) أو للتعليق (Note commentaire)، فهي في كلتا الحالتين تُعتبر "إضافة"، وتنضمّ إلى مجموعة "عتبات

---

49 انظر Ibid.

50 انظر Marianne Lederer, op.cit., p.240.

51 نقلا عن SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire :entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, http://journals.openedition.org/palimpsestes/99, consulté le 28/05/2020, 08h :24 mn.

52 انظر Id.

النص"، شأنُها شأن العنوان والإهداء، والمقدمات والهوامش وغيرها، وما يهمّنا نحن هو أن اللجوء إلى الحاشية في الترجمة هي في رأينا أقصى درجة من درجات الترجمة التوطينية، كونها تدخُّلاً مباشر من المترجم يوجّهه إلى قارئ النّص في اللغة الهدف، غير أنّنا لا نراها عيبا أو قلّة حيلة بل حرصا على الإفهام والوضوح، وهي تُحسب للمترجم لا عليه.

II-2-1- 1- تحليل الخصائص اللّغوية:

من المعلوم أنّ لكلّ لغة خصائص وقواعد تميّزها عن اللّغات الأخرى، فالعمل الأدبي، كما سبق وأن تطرّقنا إليه في الجانب النظري، لا يتميّز بمضمونه فحسب، بل بالطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون، أي المعمار الفنّي لروايته، وهو ما يتضمّن الموارد اللّغوية البيانيّة والأسلوبية التي ترتبط رباطا وثيقا ببناء المعنى بحدّ بذاته. وبالنّظر إلى اختلاف اللغات وتباين أساليب تعبيرها وقواعدها النحوية ومنطق تركيبها، لا سيما بين اللغتين العربية والفرنسية اللتين نحن بصدد الاشتغال عليهما، فإن المترجم يجد نفسه أمام عمل شاق تتخلّله
مصاعب ومشاكل وورطات يصعب حلّها والخروج منها بسلام. وسوف نعرض بعضا منها من خلال نماذج اخترناها للوقوف عند الحلول التي أوجدها **مارسيل بوا**، ولنتبيّن التقنيات التي اختارها والاستراتيجيات التي تبنّاها في ترجمته لها.

النموذج الأوّل:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"الصّمت، الصّمت، الصّمت! أكاد أجنّ من هذا الصمت، قد تكون يقظة الموتى في أجداثهم تشبه يقظتي" ص.24.	« Le silence, un silence de mort. A en devenir folle. On croirait se réveiller dans un tombeau. » p.10.	**إعادة الصياغة +الإبدال**	**توطينية**

التحليل:

يعتبر"التكرار" (répétition) ظاهرة أسلوبية تعتمد على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومختلفة، إذ يتمثّل دوره في إبراز الطاقة الشعرية الكامنة في اللغة عن طريق تكثيف الدلالة الإيحائية، وتوليد القيمة الجمالية، ذلك أن "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه "شرط كمال" أو "محسّن" أو "لعب لغوي". ومع ذلك، فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية "[53] فالتكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق، كما نلاحظه في هذا المثال، حيث عبّرت نفيسة عن غضبها واختناقها من المحيط الذي تعيش فيه بتكرار كلمة "الصمت"، ونرى أن المترجم لم يتبع أسلوب **بن هدوقة** بتكرار الكلمة، مع أن ذلك ممكن في اللغة الفرنسية، وفضّل استبدال الدلالة التي تضمّنتها الكلمة المكرّرة بعبارة توضّحها، عبارة جاهزة باللغة الفرنسية: « un silence de mort » التي تعني "الصمت الرهيب" أو "الصمت المطبق" وغيرها من العبارات التي لم يستعملها الكاتب وفضّل تكرار الكلمة وكأنّه يريد إحداث تأثير أبلغ على القارئ بوصف الحالة التي كانت تعيشها والإحساس الذي كان بداخل الشخصية (نفيسة)، وبالتالي فقد حدث هنا تغيير في الأسلوب.

بالإضافة إلى ذلك، نجد المترجم يعيد صياغة الجملة بالكامل مستعملا تارة تقنية الإبدال(transposition) في الجزء الأول منها، حيث ترجم عبارة "أكاد أجنّ من هذا الصمت" بعبارة « A en devenir folle» حيث أبدل الفعل "أجنّ" بصيغة المصدر لفعل(devenir)+ نعت(folle). أمّا في الجزء الثاني من الجملة، فالأمر يتعلّق بأسلوب التشبيه الذي استعمله الكاتب في: " قد تكون يقظة الموتى في أجداثهم تشبه يقظتي" التي ترجمها **بوا** على النحو الآتي: « On croirait se réveiller dans un tombeau »، وهو

- أي التشبيه- يُصوّر اختناق نفيسة عندما تستيقظ من نومها الذي يشبّهه بـ"يقظة" الموتى في أجداثهم. فالمُشبّه هو نفيسة والمُشبّه به هو "يقظة الموتى"، فالتعبير المجازي في اللغة العربية

53 مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 1992 ،ص.39.

واضح هنا، فهو راسخ في ذهن القارئ عن طريق أسلوب التشبيه، في حين أنّنا نلاحظ في الترجمة إعادة صياغة التعبير المجازي على سبيل إعادة صياغة الرابط بين "غرفة نفيسة" و"القبر":« On croirait se réveiller dans un tombeau » (وكأننا نستيقظ في قبر)، وبالتالي فإن المترجم، وإن يبدو أنه احترم الأسلوب المتمثّل في الصورة البيانية، فقد قام بإعادة صياغة تفسيرية، أو تأويلية للصورة البيانية، فلم يعبّر عن الفكرة عن طريق تشبيه (comparaison) بل عن طريق استعارة (métaphore)، فقد قام بتفسير العبارة الأصلية "استيقاظ الميت" بـ "الاستيقاظ في قبر". ونعتقد أن المترجم يحاول الاقتراب أكثر من التراكيب الفرنسية وبالتالي الاقتراب من المتلقي الفرنسي مع احترام نقل المعنى قدر الإمكان، كون الترجمة الحرفية لم تكن لتحترم جمالية اللغة الهدف، وهو ما يتوافق مع "مبدأ الأثر المكافئ" لـ**نايدا**.

النموذج الثاني:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"لم تكن تفكّر في شيء مخصوص، ولا في حياة أخرى واضحة الآفاق إنما هي تفكّر في كلّ شيء وفي لا شيء. وهناك أحيانا تجد نفسها بصورة عفوية تفكّر، فيما يفرضه نوعها البشري كامرأة، تفكيرا مضطربا عابثا..." ص.24.	« Son esprit se cognait à des barrières invisibles. Feux follets de l'imagination, réflexions convulsives. » p.10.	**إعادة الصياغة + الحذف**	**توطينية**

التحليل:

يمكننا في هذا المثال كذلك ملاحظة أسلوب "التكرار التوكيدي" (anaphore) لدى الكاتب، حيث نرى كيف أن النص الأصل يعود فيه تكرار فعل "التفكير" أربع مرات في وصف حالة نفيسة وما كان يدور في رأسها من أفكار بدقة وإطناب، بينما اختصر **مارسيل بوا** كل ذلك في جملة واحدة مقابل جملتين في النص الأصل متجنّبا ذلك التكرار، حيث لم يكن من الممكن أن يستعمل

نفس الفعل ثلاثة مرّات في جملتين كما فعل **بن هدوقة**، إذ إن اللغة الفرنسية لا تحتمل هذا النوع من التكرار لو أن الترجمة جاءت حرفية، مما كان سيثقل كاهل الجملة ويفضي إلى ركاكة في التعبير، وبالتالي، فقد قرّر المترجم أن يستخرج المعنى وينصرف إلى صياغة مغايرة تتناسب وأسلوب اللغة الفرنسية ولم يستعمل فعل "تفكّر" ولا مرّة مختصرا العبارة على النحو الآتي: « Son esprit se cognait à des barrières invisibles ». ويكون بذلك قد اتّبع استراتيجية **إعادة الصياغة** باستخدام كلمة غير ذات صلة، كما أسمَتها **منى بيكر**، أي أنّه فضّل اللّجوء إلى "إعادة التعبير" بطريقة مختلفة تماما، فيها الكثير من **الحذف**(omission) و"**الضغط**"(concentration) كمرحلة أخيرة بعد الفهم والتجريد من اللفظ حسب النظرية التأويلية، أو كما يسمّيها **شتاينر** الذي يقول بأن "الترجمة هي الفهم" بـ"مرحلة الاسترجاع" (restitution). ثمّ واصَلَ يُترجم عبارة: "وهناك أحيانا تجد نفسها بصورة عفوية تفكّر، فيما يفرضه نوعها البشري كامرأة، تفكيرا مضطربا عابثا" بعبارة:

« Feux follets de l'imagination, réflexions convulsives.» وهنا نلاحظ أنّه ببساطة حذف عبارة كاملة دون أن يعوّضها في اللغة الهدف، وهي عبارة "فيما يفرضه نوعها البشري كامرأة" دون أن يكون لذلك الحذف سبب معين، لا سيما أن العبارة ذات أهمية في الجملة، وفي النص ككلّ. كما أنه لا يستجيب لشروط الحذف الذي وضعته **بيكر** كاستراتيجية يمكن للمترجم أن يلجأ إليها في تعريفها لها أنها "تتمثل في حذف الكلمات التي لا تعتبر حيوية بالنسبة للنص، ويستخدم المترجمون هذه الاستراتيجية لتجنب الشرح الطويل إذا لم يكن هناك ضرورة لذكر معنى تعبير محدد في فهم الترجمة وإذا لم يكن للحذف تأثير على معنى النص العام." [54]

وبالتالي، يكون قد ترجم عبارة:" وهناك أحيانا تجد نفسها بصورة عفوية تفكّر" بعبارة**:**

« Feux follets de l'imagination » أي أنّه ترجم معنى "التفكير بعفوية" هنا بـ"الخيال المجنون" وأغفل الدلالة التي تتضمّنها كلمة "أحيانا" مع ضغط كمّ كبير من الكلمات في جملة إسمية قصيرة دون فعل، وأخيرا، ترجم عبارة" تفكيرا مضطربا عابثا.." بعبارة « réflexions

---

54 انظر Baker Mona, op.cit.

« convulsives»، ونلاحظ حذف صفة "عابثا" والاحتفاظ بصفة "مضطربا" التي ترجمها **بوا** بـكلمة « convulsives ».

ونشير في الأخير إلى أنه، إلى جانب الحذف الكثير الذي طال النص الأصل، فإن المترجم قام بإعادة تنظيم البنية التركيبية للنص الأصل، فأبدل الأفعال أسماء، مع أن اللغة الفرنسية تسمح باتّباع نفس التركيب، فكان بإمكانه أن يترجم على سبيل المثال جملة: "وهناك أحيانا تجد نفسها بصورة عفوية تفكّر.." على النحو الآتي:

« ….Elle se surprenait parfois à réfléchir »، أي إن إعادة الصياغة عنده لم تكن إجبارية بل اختيارية، وهنا نلمس ميله إلى ما أسماه **برمان** "العقلنة" ضمن الميول التشويهية في الترجمة، ويقول عنها: "تهتم العقلنة في المقام الأوّل بالبنيات التركيبية للنص الأصل ...فالعقلنة تعيد تركيب الجمل ومقاطعها بطريقة تسمح بتنظيمها وفق فكرة معينة حول نظام الخطاب... والنثر الكبير(الرواية، رسالة، مقالة) يتوفّر على بنية متفرّعة (تكرار القول) (redites)، تكاثر الأسماء الموصولة، وأسماء الفاعل والجمل الاعتراضية والجمل الطويلة مع الجمل الاسمية... الخ تتعارض دائما مع المنطق الخطي للخطاب باعتباره كذلك. هكذا تسحب العقلنة الأصل بعنف من التفرّع إلى الخطية (linéarité)."[55] . والحقيقة أننا نعتقد أنّه مهما يكن السبب الذي دفع بـ**مارسيل بوا** إلى إعادة صياغة الجملة بالكامل، فإننا لا نستوعب سبب حذفه لجزء كبير منها، وبالتالي، فإن الترجمة هنا تعتبر ناقصة وغير أمينة شكلا ومضمونا.

النموذج الثالث:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"لا، لا، لا أستطيع أن أتزوّج الآن..دروسي....حياتي هذه...يجب أن أنهي دراستي أوّلا، وأغيّر حياتي بعد ذلك." ص.24.	« Me marier maintenant ? De la folie ! Ma vie, mon avenir, et d'abord mes études à terminer. » p.10.	**الضغط + الإضافة+ الحذف**	**توطينية**

55 أنطوان برمان، المرجع السابق، ص.76.

التّحليل:

يتمثّل هذا المثال في الحوار الداخلي لنفيسة حين سمعت بنبأ نية أبيها في تزويجها، حيث ثارت ثائرتها ورفضت الأمر برمّته لأنها لا تريد لأحد، حتى ولو كان والدها، أن يتدخّل في حياتها، فقد سقط هذا الأمر كالصاعقة عليها، وهي تحدّث نفسها في غرفتها محاولة إيجاد حل لإيقاف هذه المصيبة التي حلت بها. نجدها هنا مضطربة في كلامها، ونلاحظ هنا مرّة أخرى أسلوب "التكرار" في كلمة الرفض "لا" ثلاث مرات، وكذلك نقاط الفراغ أو نقاط الحذف (points de suspension) التي تدلّ على عدم اكتمال الفكرة تعبيرا عن الاضطراب الدّاخلي لنفيسة: "دروسي...حياتي..." وإذا تمعّنا في الترجمة جيّدا نلاحظ أوّلا أنّ الجملة التقريرية (déclarative)" لا، لا، لا أستطيع أن أتزوّج الآن..." تُرجمت إلى جملتين استفهامية (interrogative) وتعجّبية (exclamative) «Me marier maintenant ? De la folie !»، أي أن علامات الوقف تمّ تغييرها، فاستُبدلت النقاط الثلاث بنقطتيّ استفهام وتعجّب. وبالتّالي فإن الفكرة تمّ التعبير عنها بطريقة مختلفة، والحقيقة أن الجملة الاستفهامية جاءت لترجمة الجملة التقريرية، أي قرار نفيسة بعدم قبولها الزواج في تلك السنّ "لا أستطيع الزواج الآن"، والجملة الاستفهامية جاءت تأويلا للسّؤال الذي طرحته نفيسة في نفسها وأجابت عليه بأعلى صوتها بكلمة "لا" المكرّرة ثلاث مرّات تعبيرا عن الرّفض المؤكّد، والذي عبّر عنـــه **بوا** بـعبارة: «De la folie ! » وهي إضافة لم تكن موجودة في الأصل، نتجت عن "تأويل" المترجم للمعنى والتعبير عنه بلغته، ولو ترجم العبارة حرفيا لأدّى ذلك المعنى، ثمّ أنّه حذف العبارة الأخيرة: "وأغيّر حياتي بعد ذلك" لسبب نجهله، وكأنه يميل إلى التّعبير بلغة فرنسية خالصة، فلو فرضنا أنّه ترجم حرفيا، سوف نحصل على الترجمة الآتية (ترجمتنا) :

"Non, non, je ne peux pas me marier maintenant... mes études... c’est ma vie... Je dois d’abord terminer mes études et changer de vie par la suite. »

أي أنّ الترجمة الحرفية كانت ممكنة وتؤدّي المعنى، فهي ليست سيّئة إلى تلك الدّرجة التي تفرض عليه أن يغيّر صياغة الجملة ويحذف جزءا من الجملة الأخيرة، غير أنّ ميل المترجم إلى الاستراتيجية التوطينية واضح، وقد أدّى به في كثير من المواطن، مثلما سوف نراه لاحقا، إلى "انزلاقات" و"تحويلات" كما تؤكّده **كاترين فوش** بقولها أنّ "إعادة الصياغة تستلزم حتما

إجراء بعض التحويلات على بنية لغة الوصول تتراوح بين "الانزلاقات غير المحسوسة"(glissements insensibles) وتصل إلى التغيير في المحتوى (altération du contenu) ، وهذا التغيير هو الأساس في عملية إعادة الصياغة ."[56]

النموذج الرابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"دعك من هذا القول. بنت الحسن الشاذلي لا تضرّ!" ص.30. •"أبحث عن شيء آخر يعرفه قلبي، ولم تستطع صنعه يداي." ص.33.	• «Ta reflexion est stupide, ma petite : la « fille » d'Al Hassan Al Chadili ne fait jamais de mal ! [(1)] » p.17. • « Je cherche autre chose que mon cœur connait, mais que mes mains sont impuissantes à réaliser. »p.20	**الترجمة الحرفية +الحاشية** **الترجمة الحرفية**	**تغريبية وتوطينية** **تغريبية**

التحليل:

يتمثّل المثال الأوّل في حديث العجوز رحمة مع نفيسة، وهو حوار بين جيلين متباعدين من حيث الأفكار والخبرة كما من حيث العمر، حيث أكّدت نفيسة أن شرب القهوة مضرّ بالصحة حين طلبت العجوز من خيرة أن تحضر لها فنجانا، فردّت هذه الأخيرة أن "بنت الحسن الشاذلي لا تضرّ"، وهي تعني بها "القهوة" طبعا، و"الحسن الشاذلي" هو **أبو الحسن علي بن عبد الله بن عبد الجبار الشاذلي المغربي**، الزاهد، الصوفي، إليه تُنسب الطريقة الشاذلية في المغرب العربي ومصر، ويُقال أنّه من اكتشف شجرة البن بعد أن أكل ثمارها فساعدته على السهر، فاهتدى إلى غَلْيِها في الماء وهكذا انتشرت، وسمّيت بـ"الشاذلية". وفي

56 انظر Catherine Fuchs, op.cit.

هذه الكناية التي اعتمد فيها الكاتب على شخصية تاريخية، لم يكن للمترجم من بدّ سوى أن يلجأ إلى الترجمة الحرفية، فجاءت العبارة مُترجمة على النحو الآتي:

«la « fille» d'Al Hassan Al Chadili ne fait jamais de mal »

معتمدا على نفس الوحدات لبناء نفس الصورة كحلّ لهذه الكناية المُميّزة، غير أنّه وضع كلمة «fille» التي تشير إلى "القهوة" بين مزدوجتين؛ وترمز هاتين الأخيرتين لخصوصية الكلمة واكتسابها معنى معيّنا ضمن سياق خاص. يقول **بيتر نيومارك**:

" Any word used out of its normal context or in a special sense can in fact be put in inverted commas."[57]

أي: "أي كلمة تستخدم في غير سياقها العادي أو بمعنى خاص يمكن في الواقع أن توضع بين مزدوجتين"(ترجمتنا)

يمكن إذن ترجمة كلمة أو عبارة أو مجموعة من الكلمات حرفياً بمجرد أن يقرر المترجم الاحتفاظ بالشكل الأصلي، أو الترجمة حرفياً. وبالتالي فإن المزدوجتين هنا قد استُخدمتا من قبل المترجم لـ"تبرير" الترجمة الحرفية، ومساعدة المترجم على إبقاء مسافة آمنة بالنسبة لشكل لغوي معين أو كلمة جديدة « néologisme » اقترحها الكاتب في النص المصدر. فـ"بنت الشاذلي" أو "الشاذلية" هي تعبير مجازي يقصد به "القهوة" في الثقافة العربية المغاربية، وقد قرّر المترجم هنا الحفاظ على هذا التعبير الذي لم يكن من الهيّن حذفه والاستغناء عنه بسبب الشحنات الثقافية والدلالية الكبيرة التي يضفيها على النص. وبالتالي فقد اعتمد استراتيجية تغريبية عن طريق ترجمتها حرفيا، ولكنه أدرج حاشية يشرح فيها أصل التسمية والمعنى الذي تحمله حتى يرفع الغموض عن العبارة ويعرّف القارئ الهدف بالشخصية التاريخية التي أعطت اسمها للقهوة، وكان نص الحاشية كالآتي:

« Le café-Kawa- est du genre féminin en arabe. Al Hassan Al Chadili est dit avoir miraculeusement développé la culture du café dans le Sud Arabique, à Moka »

57 انظر: Peter Newmark, « The translation of metaphor », In : Asher, R.E., *TheEncyclopedia of language and linguistics*, New York, Pergamon Press, 1994, pp.172-173.

أي : "القهوة كلمة مؤنثة باللغة العربية. ويقال إن الحسن الشاذلي قد طوّر زراعة البن بطريقة عجيبة في جنوب شبه الجزيرة العربية، في مخاء"[58] (ترجمتنا)

ويكون بالتالي قد نهج أيضا الاستراتيجية التوطينية في نفس الوقت.

وقد لجأ المترجم كذلك في المثال الثاني إلى الترجمة الحرفية حيث التعبير المجازي الذي تعبّر به العجوز رحمة عن علاقة الحميمية التي تنشأ بينها (قلبها) وبين الأواني التي تصنعها، فجاءت ترجمة بوا للعبارة الأصلية "أبحث عن شيء آخر يعرفه قلبي، ولم تستطع صنعه يداي."حرفيا كالآتي :

« Je cherche autre chose que mon cœur connait, mais que mes mains sont impuissantes à réaliser. »

فحافظ على الشكل والمعنى معا إذ جاءت العبارة المترجمة سليمة وأدّت المعنى بأمانة.

النموذج الخامس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"عندما وصلن إلى الدار، ذهبت نفيسة إلى حجرتها لتبدّل ملابسها، ودخلت الأم والعجوز إلى البيت الذي تجتمع به العائلة، وكانت الأم يبدو عليها حزن واهتمام، فسألتها العجوز: مالك ياخيرة؟..." ص.36.	« Tandis que dans sa chambre Nafissa changeait de vêtements, Rahma tenait compagnie à la mère dans la salle commune : -Qu'as-tu Kheira ? Je te trouve bien triste. » p.23.	**إعادة الصياغة +الضغط +التعويض**	**توطينية**

التحليل:

أوّل ما يمكن ملاحظته في هذا المثال هو حذف في بداية الجملة "عندما وصلن إلى الدار"، وفي وسطها "وكانت الأم يبدو عليها حزن واهتمام"، وقد اختصر المترجم الجزء الأوّل منها بطريقة ما عن طريق تغيير تركيبة الجملة باستعمال الأداة« tandis que »، أمّا الجزء الثاني

58 "مخاء" ميناء يمني معروف بتصديره للقهوة منذ القرن الخامس عشر.

فقد أرجأ المترجم ترجمة معناه إلى موضع آخر حيث ضمّنه داخل سؤال العجوز، « Je te trouve bien triste. »، ويكون بهذا لجأ إلى تقنية "التعويض" (compensation) حيث يحذف معنى ما من موضع ويعوّض في موضع آخر من الجملة في اللغة الهدف. هذا بالإضافة إلى **الضّغط** في عبارة "البيت الذي تجتمع به العائلة" حيث تُرجِمت هذه العبارة الطّويلة بكلمتين: « salle commune » ونلاحظ أن الترجمة هنا كانت موفّقة كونها أدّت المعنى الذي أراده الكاتب في النص الأصل.

والحقّ أن المعنى لم يضِع وتمّ نقله بأمانة، غير أن أسلوب النّص هو الذي تغيّر، فالعجوز في النصّ الأصل لم تتفوّه بغير سؤال واحد هو "مالك يا خيرة؟" في حين أن المترجم "أضاف" لخطابها ما لم تقُلْهُ في الأصل ، غير أن ذلك جاء من جانب ذكر ما كان لم يترجمه في بداية الجملة ، فلجا إلى تقنية التعويض (compensation) .

النموذج السّادس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"قالت ذلك آليا، ولو تأنّت لأجابت العجوز بصدق، ولحدّثتها طويلا عمّا يشغلها. لكن هذه أدركت بحدسها أن النفي المقتضب الذي أجابت به الأم يدلّ على أن شيئا ما يشغل نفسها." ص.36.	« Kheira hésitait à se confier. La voix défaillante, le caractère concis de la réponse frappèrent la vieille. » p.23.	**الحذف+ إعادة الصياغة**	**توطينية**

التحليل:

تقع هذه الجملة ضمن الحوار الذي دار بين العجوز **رحمة** و**خيرة** إثر عودتهما من المقبرة حيث بدا الحزن على وجه **خيرة** بعد ما رأته من جفاء من ابنتها هناك، فسألتها العجوز عما يحزنها وأجابت خيرة بأن لا شيء. وهنا نلاحظ التصرّف المبالغ فيه للمترجم في العبارة

الأولى، حيث ترجم جملة "قالت ذلك آليا، ولو تأنّت لأجابت العجوز بصدق، ولحدّثتها طويلا عمّا يشغلها" ترجمةً تأويلية متجنّبا الوصف الدّقيق لتصرّف **خيرة**، مختصرا إياه في جملة قصيرة: « Kheira hésitait à se confier. »، فنقل المعنى معيدا صياغة الجملة، لكن الضغط الذي لجأ إليه **بوا** أدّى إلى ضياع بعض من المعنى وتضييعه على القارئ الهدف، فلم يترجم وصف ردّ خيرة بـ"الآلي" ولا جملة الشرط التي جاءت من خلالها الفكرة أنّ "تسرّع" خيرة بالرّد فوّت عليها فرصة الحديث إلى العجوز بصدق عمّا يشغلها، واكتفى بذكر أنّ "خيرة تردّدت في البوح بما يشغلها للعجوز"، وبالتّالي فإن التّصرّف الكثير الذي من الواضح أن المترجم يلجأ إليه باستمرار، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المعنى غرضه حذف تفاصيل لا يرى في الاستغناء عنها مساسا مشكلاً(sous-traduction)**!** ثم نلاحظ الأمر نفسه في الجزء الثاني من الجملة: "لكن هذه أدركت بحدسها أن النفي المقتضب الذي أجابت به الأم يدلّ على أن شيئا ما يشغل نفسها" فنرى كيف أن إعادة الصياغة غيّرت منطق الجملة تماما، وأضافت معاني وحذفت أخرى، فإذا لاحظنا الترجمة:

« La voix défaillante, le caractère concis de la réponse frappèrent la vieille. »

وجدنا أن **بوا** أضاف صفة « défaillante»، بمعنى "الصوت الخافت، الضعيف.." في حين أن لا وجود لما يوحي إلى هذا المعنى في النص الأصلي، ثم أنه ترجم عبارة "أدركت بحدسها" بفعل « frapper »، وهذا الفعل يحمل في اللغة الفرنسية معنى آخر غير "الحدس":

(Être frappé= constater avec étonnement=être surpris)[59] ، بمعنى **"لاحظ بدهشة، تفاجأ"**، أما الحدس فمعناه في اللغة الفرنسية : « l'intuition ». وبالتالي، لو أننا ترجمنا نص **بوا** إلى العربية بدورنا لحصلنا على الجملة التالية: "إن الصوت الضعيف، والجواب المقتضب، فاجآ العجوز." ولنا أن نلاحظ أنها تحمل معانيَ جديدة لا يحتويها النص الأصلي، وتُغفل أخرى مثل الجزء الأخير المحذوف تماما "يدلّ على أن شيئا ما يشغل نفسها"، وتنطبق عليها صفات «الترجمة الناقصة" وكذلك "الترجمة المفرطة" (sur-traduction) كما يعرّفها **دوليل** قائلا:

59الموقع: https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/frapp%C3%A9، تاريخ التصفّح: 2020/06/13، 11سا:00د.

« On fait de la sur traduction lorsqu'on explicite abusivement en français ce qu'il convient de garder implicite en passant d'une langue à l'autre »[60]

أي:

"نقوم بترجمة مفرطة حين يكون هناك تفسير زائد عن حده في اللغة الفرنسية لِما كان ينبغي له أن يظل ضمنياً عند الانتقال من لغة إلى أخرى" (ترجمتنا)

وهنا يمكن لنا أن نُسقِط ما قاله **برمان** حول "مبدأيّ الترجمة المتمركزة عرقيا" المتمثّلين أوّلا في أن ترجمة العمل الأجنبي يجب أن تتمّ بطريقة لا "نستشعر" من خلالها بأن هناك عملية ترجمة ، والثانية هي أن هذه الترجمة يبدو من خلالها للقارئ بأن الكاتب كان سوف يكتبها بذلك الشكل لو أنه كتب باللغة المترجمة، ويؤدّي هذان المبدآن، حسب رأي **برمان**، إلى نتيجة أساسية وهي "كونهما يجعلان من الترجمة عملية يتدخّل فيها الأدب بكثرة، بل وتتدخل "اللغة الأدبية" والأدب الأعلى (sur-littérature)، لماذا؟ لأنه لكي لا تبدو الترجمة كذلك، يجب اللجوء إلى الوسائل الأدبية، فالعمل الذي لا يشعرك بأنه مترجم إلى الفرنسية، يكون مكتوبا بـ"فرنسية جيدة"، أي بفرنسية كلاسيكية، وهذه النقطة الدقيقة التي تصبح فيها الترجمة المتمركزة عرقيّا "تحويلية"".[61]

النموذج السابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"لم تقل شيئا ولكنها لم تنظر إلى دموعي كما تنظر بنت."ص.36. •"ودام الحديث بينهما بضع دقائق في عموميات لا موضوع لها ولا أهمية وإنما اقتضتها اللياقة."ص.171.	• « Elle n'a rien osé dire, mais ma douleur ne lui fait ni chaud ni froid. » p.23. • « Dialogue sur la pluie et le beau temps. » p.173.	**إعادة الصياغة+ التفخيم** **الضغط +المكافئ**	**توطينية** **توطينية**

60 انظر Delisle Jean, , *La traduction raisonnée*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa,1984, p.230.

61 أنطوان برمان ، المرجع السابق، ص.55.

التحليل:

تتحدّث خيرة في هذا المثال إلى العجوز رحمة شاكية ابنتها نفيسة إذ لم تتأثّر للدّموع التي ذرفتها هذه الأخيرة على قبر أمها، مقارنة إياها بنفسها وكيف كانت قريبة إلى أمّها، تحزن لحزنها وتفرح لفرحها، أمّا نفيسة، فهي كما قالت: **"لم تنظر إلى دموعي كما تنظر بنت"**، وقد ترجمها **بوا** كالآتي: « ma douleur ne lui fait ni chaud ni froid » ، ونلاحظ أنّه ترجمها عن طريق إعادة صياغتها، معتمدا على العبارة الجاهزة الفرنسية التي تعتبر مألوفة لدى القارئ الفرنسي، والتي تعني "عدم المبالاة، عدم الاكتراث..." وهو المعنى المقصود، غير أن **بن هدوقة** عبّر عنه بكلمات أخرى، مركّزا على إحساس الأمّ بالحزن من معاملة ابنتها الجافة، وأنّها لم "تنظر إلى دموعها كما يجدر ببنت أن تنظر إلى دموع أمّها". ونلاحظ في المثال الثاني لجوء **بوا** إلى الطريقة نفسها، إذ ينهل من رصيد اللغة الفرنسية من التعابير الجاهزة لترجمة ما يعبّر عنه الكاتب بعبارة طويلة في نسيج سردي، يظهر من خلاله ما لم يظهر في النص المترجم، فبن هدوقة أثناء وصفه للحديث الذي دار بين "الحاج قويدر" صاحب المقهى، وابن القاضي الذي كان هناك في مهمة، إذ جاء باكرا إلى المقهى لانتظار المعلّم طاهر حتّى يطلب منه المساعدة في إقناع مالك بخطبة نفيسة رسميا، وكان ذلك شغله الشاغل . فكان في حالة من القلق وهو يحدّث الحاج قويدر ولم يكن مرتاحا وشاغر البال، كما يمكن أن توحيه عبارة « Parler de la pluie te du beau temps » . والمترجم إذ يعمد إلى العبارات الجاهزة، كما لاحظناه كثيرا على طول الروايات الثلاث، فإنّه يميل دوما نحو "توطين" النص، وإضفاء لمسة "فرنسية" عليه، وهذه التقنية "التفخيم" هي من الميول المحرّفة التي أوردها **برمان** في كتابه قائلا:

"يشكّل التفخيم قمّة التعبير عن الترجمة الأفلاطونية التي تحدّد صيغتها المكتملة في الترجمة الكلاسيكية. والنتيجة هي أن الترجمة تعتبر هنا "أجمل" شكليا من الأصل [...]حيث ينتج (هذا الإجراء) نصوصا "قابلة للقراءة" و"ممتازة" و"متقنة" ومتخلّصة من ثقل الأصل، لفائدة المعنى."[62] وهذا هو منطق "الحسناوات الجميلات" (les Belles Infidèles) الذي كان

62 أنطوان برمان ، المرجع السابق، ص.81.

مبدأه الاهتمام بالذوق العام للثقافة المستقبِلة وإرضاء القارئ الهدف؛ ويذكر **ألفريد ألدريج** Alfred Aldridge تصريح الفيلسوف الفرنسي **جان دالومبير**Jean Le Rond d'Alembert (1717- 1783) الذي قال:

« Il est ridicule pour le traducteur d'être un simple copiste, de traduire un texte du début à la fin sans aucune interprétation. »[63]

أي:
"من السخف أن يكون المترجم مجرد ناسخ، أن يترجم نصا من البداية إلى النهاية بدون تأويل البتّة." (ترجمتنا)

ويبدو لنا من خلال ترجمة **بوا** أنّه لا يكتفي بترجمة "عادية" بل يبحث دوما نحو "الأفضل" من وجهة نظره طبعا، وهذا ما نلاحظه في النموذج الذي يلي.

النموذج الثّامن:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"ومرّت لحظات صمت بين نفيسة والعجوز. أمّا خيرة فكانت بصدد إعداد الغذاء، في حجرة الطبخ التي كانت تقع في فناء الدار. وسألت العجوزُ نفيسةَ عن أخيها." ص.42.	• « Un ange passa. Brusquement Rahma demanda des nouvelles de son neveu. » p.24.	**إعادة صياغة + حذف**	**توطينية**
• ومرّت لحظات صمت بين الرّجلين كأنّها صلاة." ص.132.	• «Un silence quasi religieux tomba entre les deux hommes. » p.127.	**تكافؤ**	**توطينية**

63 انظر Alfred Owen Aldridge, « Le problème de la traduction au XVIIIe siècle et aujourd'hui », Revue belge de philologie et d'Histoire, 1961, P.749, https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1961_num_39_3_2374, consulté le : 14/06/2020, 17h :06.

التحليل:

يصف الكاتب في المثال الأوّل الحوار الذي دار بين العجوز رحمة ونفيسة بعد عودة النسوة من المقبرة، في حين كانت الأم تعدّ الطعام؛ ولنا أن نلاحظ لجوء المترجم إلى العبارة الجاهزة الفرنسية حيث لم يفعل الكاتب ذلك، إذ عبّر هذا الأخير بِلُغة بسيطة مستعملا جملة "ومرّت لحظات صمت بين العجوز ونفيسة" بينما فضّل **بوا** استعمال عبارة جـــاهزة لتـــرجمتها: « un ange passa» ، وترجمتُها الحرفية هي: " مَرَّ ملاكٌ مِن هنا"، ومعناها أنّ صمتا شديدا قد حلَّ فجأة في وسط محادثة كانت نابضة بالحياة قبل بضع ثوان. وعندما يطول هذا الصمت، يُقال لتلطيف الجوّ"مرّ ملاك من هنا"، ويبقى أصلها غير مؤكّد، فقد وجدنا في **قاموس العبارات الفرنسية** ما يلي:

« Un ange passe :

Expression française dont les origines restent obscures. sert généralement à détendre une atmosphère pesante d'un silence venu subitement. Selon quelques explications basées sur des hypothèses non fondées, "**un ange passe**" serait une forme d'humour des pensionnats religieux. En ces lieux, si les bavardages des jeunes filles s'arrêtaient subitement, il s'agirait d'un miracle dont les causes seraient angéliques. Selon d'autres explications, le fait de faire appel aux **anges** servait à se protéger du malaise ambiant occasionné par la tension soudaine due à une mauvaise nouvelle. »[64]

أي:

"ملاك يمرّ"

الأصل: إن هذا التعبير الفرنسي الذي تظلّ أصوله غامضة يُستخدم عموماً بُغية تلطيف جوّ أثقَلهُ الصمت المفاجئ. ووَفقاً لبعض التفسيرات القائمة على افتراضات لم تَثبُت صِحّتُها، فإن عبارة "ملاكٌ يمرّ" قد تكون تشكل شكلاً من أشكال الفكاهة في أوساط المدارس الدّينية الداخلية. وفي هذه الأماكن، إذا توقفت فجأة ثرثرة الفتيات، فإن هذا قد يكون بمثابة معجزة

64 الموقع: http://www.expressions-françaises.fr، تاريخ الزيارة: 2020/06/15، 9سا:20د.

ملائكية. ووِفقاً لتفسيرات أخرى، فإن اللّجوء إلى الملائكة كان يحمي من الانزعاج المحيط الذي يسبّبه التوتر المفاجئ بسبب الأنباء السيئة. "(ترجمتنا)

ونلاحظ أنّ أصول العبارة دينية كونها تحتوي على مفهوم "الملائكة"، وهي تتوافق والواقع الثقافي للّغة الهدف، وهذا يبيّن مرّة أخرى إصرار المترجم على إضفاء لمسة الثقافة الفرنسية التي ينتمي إليها على النص المترجم، وذلك باستعماله "المكافئ الثقافي" كلّما تسنّى له ذلك. ومهما يكُن من أمر، فإن العبارة أّدت المعنى بأتمّ جوانبه، غير أنّها أضافت شيئا على الأسلوب، إذ إن الكاتب لم يستعمل عبارة جاهزة بل كانت لغته بسيطة، غير مثقلة بالمحسّنات البديعية والصور البيانية، ولكن المترجم لم يتقيّد بذلك وكان يتصرّف بإضافة وحذف وتعابير جاهزة بحرية تامة، فنلاحظ أنّه حذف تماما عبارة: "أمّـــا خيرة فكانت بصدد إعداد الغذاء، في حـــجرة الطبخ التـــي كـــانت تقع في فناء الـــدار" وانتقل مباشرة إلى الفكرة التي بعدها: "وسـألت العجوزُ نفيســـةَ عـــن أخـــيها"، مُترجما إياها كالآتي: « Brusquement, Rahma demanda des nouvelles de son neveu. » ، ونلاحظ أنّه أضاف كلمة « Brusquement » (فجأةً) التي لم يكن لها وجود في الأصل، وأخطأ في ترجمة كلمة "أخيها" حيث ترجمها بـ « son neveu. » التي تعني "ابن الأخ" أو "ابن الأخت" في حين كان الأمر متعلّقا بأخ نفيسة وليس بابن أخيها أو أختها الذي ليس له وجود أساسا في القصة **!** ولعلّ ذلك راجع إلى خلط وقع في ذهن المترجم بين الأخ وابن الأخ.

أمّا المثال الثاني، فقد أوردناه من أجل عبارة "ومرّت لحظات صمت... كأنّها صلاة" التي ترجمها **بوا** بمكافئ موفّق «Un silence quasi religieux»، ولعلّه في الحقيقة "نسخ معنوي"(calque sémantique) لكن في الاتّجاه المُعاكس، أي أنّ اللغة العربية هي التي نسخت التعبير من الفرنسية، وما كان من المترجم سِوى القيام بعملية "استرجاع" للتعبير، حيث إن العبارة الفرنسية التي تكون ترجمتها الحرفية "الصمت الذي يشبه الصمت الدّيني" آتية من الممارسة الروحية التي يقوم بها رجال الدّين منذ قرون خَلَتْ، وفي أديان مختلفة، كالمسيحية، والبوذية، واليهودية، وحتى في الإسلام لدى الصوفيين الزاهدين. وفي اللّغة الفرنسية، « un silence monastique »تؤدّي نفس المعنى، حيث رجال الدّين يهبون أنفسهم لخدمة "الربّ" يطبّقون ما يسمونه "الصّوم عن الكلام" (faire vœu de silence) منذ قرون في ديانات أقدم

بكثير من الإسلام؛ ونعتقد أن العبارة قد تم "نسخها" من اللغة الفرنسية لأنّ التعبير موجود ومتداول (expression consacrée) أساسا في الفرنسية، وبما أن المعنى يُحيل إلى الممارسة الدينية، وأن المسيحية سبقت الإسلام بقرون، فهذا يعني أن العبارة وُجدت قبل وجودها في اللغة العربية، وبالتالي، فقد تمّت عملية النسخ من الفرنسية إلى العربية.

بناء على ذلك، يمكن أن نقول بأن الترجمة جاءت موفّقة كون المترجم عبّر بنفس الأسلوب الذي جاء عليه النص الأصل، فأصاب الشكل والمضمون معًا.

النموذج التاسع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"حواجبنا تقضي الحوائج بيننا ونحن سكوت والهوى يتكلّم." ص.65.	•«Au désir mutuel répondent nos paupières Le silence à lui seul exprime la passion. » p.54.	**إعادة الصياغة**	**توطينية**
•"أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيـــرَان بِـــذِي سَـــلَمِ مُزِجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْـلَةٍ بِـــدَمِ أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْـــقَاءِ كَاظِـمَة وَأَوْمَضَ البَرْقُ في الظَّلمَاء مِنْ إِضَمِ فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْـــفُفَا هَـــمَتَا ومَا لِقَلْـــبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِـــمِ."ص.139.	•«Est-ce le souvenir des voisins de Dhou salam Qui fait couler de tes yeux des larmes mêlées de sang ? Est-ce le vent qui souffle de Kazimah Ou l'éclair qui brille dans les ténèbres du côté d'Idham ? Qu'ont donc tes yeux à verser des pleurs quand tu les avertis de cesser, et pourquoi, lorsque tu dis à ton cœur de prendre le dessus continue-t-il d'être éperdu ? »(*) p.136.	**إعادة الصياغة+ الحاشية**	**توطينية**

التحليل:

يجد المترجم نفسه هنا أمام إشكالية ترجمة الشعر وهي من أهمّ الصعوبات في الترجمة الأدبية على الإطلاق، ذلك أنّ المترجم إذا استطاع أن ينقل المضمون الفكري في الشعر، فإنّه لا بدّ أن يحدث تغييرا على المستوى الإيقاعي والشكلي، إذ يرى **الجاحظ** باستحالة ترجمة الشعر في قوله: "والشعر لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب لا كالكلام المنثور"[65]، ويرجع سبب رفض **الجاحظ** ترجمة الشعر إلى غياب المقابل اللغويّ والتعبيري في اللغات الأجنبيّة، كونه يربط رفض ترجمة الشّعر بفكرة مسبقة كانت سائدة لدى العرب قديما إذ كانوا يعتبرون الشعر ميزة من ميزات اللغة العربية، أي"فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب "[66] على حد تعبير **الجاحظ**. ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد، إذ ثمة ما يخصّ القول الشعريّ نفسه وهو أن الشعر يشتمل على عناصر فنيّة تميّزه عن النثر وتُكسبه هويّته الشعريّة، وهي أربعة: النظم (الصدر،العجز، القافية)، والوزن، أي البحور الشعرية، والأساليب البيانيّة والمحسنات البديعيّة والإيقاع الداخليّ والخارجيّ، وموضع العجب (وهو أثر الشعر ووَقعُه في نفس من يسمعه الذي يتحقّق بالمعاني الضمنية للشعر).

من غير الممكن إذن ترجمة الشعر على النحو الذي يضمن النقل معنى ومبنى، ويصعب الأمر أكثر إذا أضفنا إلى ذلك السياق الحضاري والثقافي الذي يصوغ معجم النص ومعانيه، والمعضلة الكبرى هي كيفية ترجمة المعاني المتضمّنة التي يوحي إليها النص الشعري، ولا يقولها، على حد تعبير **ميشونيك**:

« Ce que fait le poème n'est pas ce qu'il dit. Le poème ne dit pas. Il fait »[67]

أي: "إن ما تفعله القصيدة ليس هو ما تقوله. فالقصيدة لا تقول، بل تفعل "(ترجمتنا)

---

65 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **المرجع السابق** ، ص 74-75.

66 نفسه.

67 نقلا عن Jean pierre Richard, « L'épreuve du rythme : le « poème » d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ? »,https://doi.org/10.4000/palimpsestes.44 , consulté le:17/06/2020, 22h :30

وهو، مع ذلك، لا يرى باستحالة ترجمة الشعر، فإذا كان **جاكوبسون** و**عزرا باوند** وغيرهما يرون باستحالة ترجمة الشعر، ويفضّلان ترجمة تفسيرية لنصّه، فإن **ميشونيك** يرى أن الشعر مثل النثر في مستوى الصعوبة، إذ يقول:

« La « poésie » n'est pas plus « difficile » à traduire que la « prose ». La notion de la difficulté de la poésie, qui se présente aujourd'hui comme ayant toujours eu cours, est datée. Elle inclut une confusion entre vers et poésie. Elle est liée à la notion de la poésie comme violation des normes du langage. La spécificité pratique et théorique de la traduction varie en fonction de la spécificité de la pratique du langage à traduire. Le lieu de la pratique et de la théorie, pour la traduction de tout texte, est le lieu de sa pratique. » [68]

أي:

" ليست ترجمة << الشعر >> أكثر << صعوبة >> من ترجمة <<النثر>>، فمفهوم صعوبة الشعر الذي يُطرح حاليا وكأنه قديم العهد، له بداية يمكن تحديدها. إنه يحتوي على خلط بين البيت الشعري والشعر، وهو مرتبط بمفهوم الشعر باعتباره انتهاكا لمعايير اللغة، حيث إن الخصوصية التطبيقية والنظرية للترجمة تختلف بحسب خصوصية ممارسة اللغة المترجمة، ومجال الممارسة والنظرية بالنسبة لترجمة أي نص كان، هو نفسه مجال ممارسته."(ترجمتنا)

وبالتالي، في ترجمة الشعر كما في النثر ثمّة طريقان، إمّا التضحية بالشكل من أجل نقل المضمون، وإمّا محاولة محاكاة الشكل، والتضحية بجزء من المضمون، وتلك هي الترجمة الإبداعية التي في النهاية ستعيد كتابة نص جديد تتخلّله روح جديدة، وذلك لا يتأتّى سوى للمترجم الشاعر، ولذلك قيل بحق أنه **"لا يترجم الشعر إلا شاعر ولا يترجم الأدب إلا أديب"**.[69]

68 انظر Henri Meschonnic, *« Propositions pour une poétique de la traduction »*, op.cit., p.53.

69 شحادة الخوري، **دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب**، دمشق، دار طلاس، 1989، ص.57.

في المثال الأوّل جزء من الحوار الذي دار بين مالك وصديقه طاهر حول نفيسة، إذ سأل هذا الأخير صديقه إن كان تكلّم معها، فأجاب أن لا، فراح طاهر، معلّم اللغة العربية ينشد بيتا من قصيدة الشاعر **معروف الرّصافي** المشهورة:

"حواجبُنا تَقضي الحوائجَ بيننا ونحنُ سكوتٌ والهوى يتكلّمُ"

وفي هذين البيتين اللذين يصفان تبادل النظرات بين نفيسة ومالك، نلاحظ أن المترجم حاول قدر الإمكان الاحتفاظ بالأسلوب الشعري، لكن الأهمّ كان نقل المعنى، فجاءت ترجمة البيت الأوّل كـــالآتي:« Au désir mutuel répondent nos paupières » فاستــبدل "الحواجب" (sourcils) بـ « paupières » (الجـــفون)، و"الحـــوائج"(littéralement : les choses) بـ : « Le désir » (الشغف)، وأصبح النعت "سكوت" في البيت الثاني اسما (le silence) بوظيفة فاعل(sujet)، في حين أن الفاعل في النص المصدر هو "الهوى"، الذي أصبح في النص المترجم مفعولا به (COD)، فجاءت الترجمة على النحو الآتي:

« Le silence à lui seul exprime la passion. »

وبهذا، يكون **بوا** قد نجح في محاكاة الصور البيانية (الكناية) التي استعملها الشاعر في قصيدته، إذ حافظ على بعض عناصرها وأبدل بعضها الآخر دون أن يبتعد كثيرا عنها، بل إنّه نجح أيضا في نظم بيت يستجيب لقواعد الشعر الفرنسي بإعادة صياغة كاملة، فإذا كان البيت العربي الذي بين أيدينا لديه وزن وإيقاع، إذ استخدم فيه الشاعر البحر الطويل، فإن المترجم لم يغفل ذلك وأخضع ترجمته للتقسيم ذي التقطيعات الاثني عشر (alexandrin) تبقى الموسيقى والقافية التي لا يمكننا الحكم عليها هنا من بيت واحد، ولكن يمكن أن يخبرنا عنها المثال الثاني الذي يمثّل أبياتا من قصيدة **البردة لـلبوصيري**، التي كان ينشدها سكان القرية في طريقهم إلى المقبرة لمواراة العجوز رحمة مثواها الأخير. كتبت القصيدة في القرن السابع للهجرة، أي إن اللغة التي كُتبت بها عربية فصحى قحّة تعود إلى قرون خلت، ممّا يزيده القطعة الشعرية صعوبة. ويبدأ **البوصيري**، كعادة الشعراء القدامى، قصيدته بالوقوف على الأطلال، فيتذكر المكان، أو الطلل، وهو هنا جيران ذي سلم، وهو موضع بين مكة والمدينة، ونرى أن الشاعر هنا، يحدّث نفسه، وكأنه يتكلّم إلى شخص آخر، ويقول لها: "ما بال دمعك قد أصبح غزيرا

حتى أضحى أحمر كالدم؟ ألأجل تذكّرك الأحباب القاطنين بذي سلم؟" وجاءت الأبيات منظومة في بحر البسيط، وقافيتها ميميّة، مما أكسبها إيقاعا وجرسا موسيقيا لا نجده في الترجمة الفرنسية، فلو أخذنا البيت الأوّل:

" أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيـــرَان بِـــذِي سَـــلَمِ مُزِجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْـلَةٍ بِـــدَم"

وترجمته:

«Est-ce le souvenir des voisins de Dhou salam
Qui fait couler de tes yeux des larmes mêlées de sang ?»

نلاحظ أن المترجم قام بترجمة تفسيرية نثرية معيدا صياغة النص الشعري صياغة لم يراعِ فيها نظما ولا إيقاعا، فقط اهتم بنقل المعنى في شكل أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، إذ لا وجود لقافية ولا تناسق في طول الأبيات، ولنلاحظ ذلك في بقية الأبيات:

" أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْـــقَاءِ كَاظِـمـــَة وَأَوْمَضَ البَرْقُ في الظَّلْمَاء مِنْ إِضَمِ
فَـمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْـفُفَا هَـــمَتَا ومـــَا لِقَلْـــبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْـتَفِقْ يَهِـــمِ "

وترجمتها:

«Est-ce le vent qui souffle de Kazimah
Ou l’éclair qui brille dans les ténèbres du côté d’Idham ?
Qu’ont donc tes yeux à verser des pleurs quand tu les avertis de cesser,
et pourquoi, lorsque tu dis à ton cœur de prendre le dessus continue-t-il d’être éperdu ? »

ونلمس في هذا المثال حرص المترجم على إيصال المعنى بحذافيره إلى قارئه، إذ بالرغم من ترجمته التي جاءت بلغة واضحة، إلّا أنه أدرج حاشية يعرّف فيها أسماء الأماكن، كونها غير معروفة، وكذلك أصل القصيدة وسياق إنشادها عند العرب، فجاء نص الحاشية كالآتي:

« Dhou Salam, Kazimah, Idham : noms de lieux situés dans la région entre la Mekke et Médine. Les vers du poème de la Bourdah, composés par Al Bouciri (1294) et récités aux enterrements passent pour avoir des vertus surnaturelles »

أي:
"ذو سلم، وكاظمة، وإضم: أسماء أماكن توجد في المنطقة الواقعة بين مكة والمدينة. يُعْتقد أن أبيات قصيدة البردة، التي ألفها البوصيري (1294) وتُنشد في الجنازات، لها فضائل خارقة" (ترجمتنا)

وعموما، يُشهد للرّجل دقّته وأمانته في نقل معنى القصيدة كاملا، ذلك لأنّه رأى أنّ ذلك أهمّ من أن يشتغل على الشكل بدليل أنّه أضاف حاشية، وعلى كلّ حال، لا نحسب أن المترجم، على سعة معرفته ومدى تحكّمه في اللّغة الفرنسية كان يمكن أن ينتج نصّا شعريا في مثل مستوى قصيدة **البوصيري**، لا لشيء إلّا لأن اللّغة المستخدمة في حد ذاتها تنتمي إلى عصر بعيد بقرون، ويمكننا أن نرى ذلك في أن السجلّ اللغوي لم يُؤخذ بعين الاعتبار، إذ لا نحسّ أن ثمّة جهدا كبيرا مبذولا من حيث مستوى اللغة التي جاءت بسيطة وتليق بالنثر أكثر منه بالشعر. ومع ذلك، علينا أن نعترف أنه، مع كل تلك الصعوبات، استطاع **بوا** أن ينقل "معنى" الأبيات الشعرية رغم صعوبة النصّ، لكنه أضاع في طريقه عناصر كثيرة أوّلها الإيقاع والوزن والموسيقى، التي يصنع التلاحم الكبير بينها وبين الكلمة لدى **بول ريكور**[70] « l'union inséparable du sens et de la sonorité »(الاتحاد الذي لا ينفصم بين المعنى والوقع الموسيقي)أكبر تحدّيات الترجمة الشعرية، والتي يقول عنها الشاعر والمترجم الفرنسي **إيف بونفوا** Yves Bonnefoy:

« S'il y a poésie, c'est parce qu'on a voulu que la part sonore des mots soit écoutée »71.

أي: " إن وجود الشعر سببه رغبتنا في سماع الجانب الموسيقي للكلمات." (ترجمتنا)

70 انظر Paul Ricoeur, *Sur la Traduction*, Paris, Bayard,2004, p.12.

71 انظر Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p.197.

النموذج العاشر:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"ماذا تدّي يا تراب من الزّينين يا درّاق وجوه الأحباب خسارة." ص. 132.	• «Que fais-tu de la beauté, terre de malheur, Toi qui nous dérobes le visage des êtres aimés.» p.127.	الترجمة الحرفية	تغريبية
•" سوق النسا ســوق غـرار يا داخـــلو ردّ بـــالك يورّولك من الرّبح قنطار ويخسّروك في راس مـالك" ص. 158	•« Le marché aux femmes est un marché trompeur Lorsque vous y entrez, soyez bien sur vos gardes On t'y fait miroiter un bénéfice d'un quintal Et on te fait perdre ton capital. » p.160.	الترجمة الحرفية	تغريبية

التحليل:

نستمرّ في ترجمة الشعر في هذا النموذج، مع اختلاف في السجلّ اللغوي، إذ إن هذين البيتين ينتميان إلى الشعر الملحون الجزائري، وهو نوع من الشعر الشعبي، يعرف أيضا بالزجل، استحدثه الأندلسيون ثم انتقل إلى شمال أفريقيا وبقية الوطن العربي، ويقال بأنه استمد اسمه من "اللحن" أي "الخطأ" حيث "يلحن إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة"[72] ، بينما يرى آخرون بأنه سمي "ملحونا" من أجل "لحنه" بمعنى "موسيقاه"؛ يقول عنه **ابن خلدون** :

"ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس واخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه [...] استحدثوا فنّا سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العـــهد فجاءوا فيـــه

72عبدى الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والإنتاج، 1981، ص.363.

بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة [...] ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنّا آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا وسموه عروض البلد [...] فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم."[73]

وللشعر الملحون بحور خاصة به تختلف عن بحور الخليل، تصل إلى خمسة بحور أو "مرمات" (مكسور الجناح، السوسي، المزلوك، المشتب، والذكر)، وكل بحر ينقسم إلى "قياسات"، كما أن الملحون يختلف عن الشعر الفصيح في عروضه إذ لا يتكون من تفاعيل بل من مقاطع مثل الشعر اللاتيني، ولا يتخذ شعراؤه قافية واحدة بل يمكن أن يكون بقافيتين أو ثلاثة وحتى ستة قوافٍ.

في هذا النموذج اخترنا مثالين، يمثّل الأول أوّل بيت من قصيدة من التراث المحلي الجزائري كتبت في القرن الماضي وصاحبها هو الشاعر **محمد بن قيطون البوزيدي الخالدي** وهي من الشعر الجزائري الملحون المنظوم باللغة الجزائرية الدارجة، وبتعبير أدقّ باللهجة البسكرية (شمال شرق الصحراء). وتروي القصيدة قصة حب حقيقية تشبه قصة قيس وليلى، بين **حيزية** وابن عمها **سعيد**، تنتهي بموت حيزية في عمر الزهور(23 عاماً)، وضياع **سعيد** في البراري حزنا عليها.

أما المثال الثاني فهو من نظم الشاعر الصوفي المغربي المشهور **عبد الرحمن المجدوب**(1503-1568م) الذي ترك ذخيرة كبيرة من الزجل تجري أغلبها مجرى الأمثال للحكم التي تتضمّنها، مثلما هو حال البيتين اللذين بين أيدينا واللذين يتحدّثان عن المرأة.

يتميّز الشعر الملحون بثراء مضمونه أكثر من جمالية لغته، إذ إنه ينظم باللهجة، أي العامية التي تكون أقلّ درجة من العربية الفصحى من حيث الجماليات، إذ إنها لغة "عامة الناس"، كما أنها متحرّرة من معظم القيود والقواعد النحوية والصرفية العامية. وبخلاف الفصحى، تفتقر العامية إلى الأساليب التعبيرية البلاغية والمفردات المتنوّعة التي تتمتّع بها الفصحى،

73ابن خلدون، المرجع السابق، صص.594، 607،601.

والتي تبقى المعين الذي نهلت منه؛ وبالتالي، يعتمد الشعر الملحون على محتواه الذي يتضمّن من الحِكمة والمنطق ما يرفع درجته ويُكسبه قيمته لتعويض "النقص" اللّغوي
بالمقارنــة مع نظــيره الفصيح، مع محاولة مراعاة الأوزان والقوافي قدر المستطاع، وهذا ما نلاحظه في المثال الأوّل، وهو مطلع **قصيدة بن قيطون**:

"ماذا تدّي يا تراب من الزّينين يا درّاق وجوه الأحباب خسارة."

وقد جاءت ترجمته على النحو الآتي:

«Que fais-tu de la beauté, terre de malheur,
Toi qui nous dérobes le visage des êtres aimés»

وبملاحظة الشطر الأول من البيت، نرى أن الشاعر قد وظّف صورة بيانية، حيث عبّر عن "اللّحد" بـ"التراب"، وهي كناية عن "الموت" الذي يُخاطبه الشاعر معاتبا إياه عن "أخذ الطيّبين" (المعنى: كم أخذت يا موت من الطّيّبين!) وقد اعتمد **بوا** هنا على **الترجمة الحرفية** للمعنى، حسب فهمه، ممّا أدّى إلى وقوعه في بعض الانزلاقات، حيث ترجم فعل "تدّي" (تأخُذ) بـفعل « faire » أي"تــفعل" وترجــم كلمة "الزينين" أي "الجميلون" " حرفيا بـكـلمة «beauté » ، أي إنه أخذ معناه الحقيقي "الزين: من الزينة أي الجمال"، بَيْدَ أنّه لو بحث قليلا في معنى الكلمة لوَجدَ أن الكلمة في بعض المناطق في الجزائر، لا سيما في **الجنوب**، يُقصد بها "الإنسان الطيّب" وليس "الجميل". وأخيرا، أضافَ كلمتيّ de» « malheur(الحزن والشقاء) إلى كلمة « terre » كمُضاف إليه للتّعبير عن المعنى المُضمر "العتاب" الذي استشفّه من البيت، وفضّل التعبير عنه بطريقة صريحة. ولعلّه فعل ذلك لتعويض كلمة "خْسَارة" التي ظهرت في آخر البيت الثاني في الأصل، ولم تظهر في ترجمته، والتي تُستخدم للتعبير عن العتاب في اللّغة العامية، كأن نقول: "خْسَارَة عليك أن تفعل كذا"، وقد جاءت ترجمة البيت أكثر توفيقا من الأوّل، إذ عبّر فيها عن اسم الفاعل "درّاق" أي "الذي يُخفي عنّا" بفعل « dérober » الذي يُعتبر "الإخفاء" أحد معانيها:

« Empêcher de voir quelque chose, quelqu'un, le cacher, le dissimuler »[74]

وترجم عبارة "وجوه الأحباب" حرفيا بـ « le visage des êtres aimés » ، والمعنى العام للشطر الثاني هو: "يا من تمنع عنا رؤية وجوه من نحب".

والمُلاحَظ في هذه الترجمة أن **بوا** حاول الاقتراب قدر المستطاع من الشكل مُركّزا على المعنى أكثر، وبالتالي انتهج استراتيجية تغريبية في الشكل، وإنّه لمن الصعب ترجمة هذا النوع من الشعر، إذ إنه كما نراه في تتمّة هذا البيت، يعتمد على قافيتين تصنعان وزنا و"لحنا" ليس من الهيّن نقله، إن لم يكن مستحيلا:

ماذا تدّي يا تراب من الزيـنين * * يا درّاق وجوه الاحباب خـسارة

يافرّاق اللّي كانوا مجموليـــــن * * يـــــا ذوّاق الحزن بْكُثر مرارة

فرقت عشاق كانوا متحابّـــــين * * حزنت قـلوب في الحبّ مهارة

حيث كما يقول **ابن خلدون** بحقّ: "اعلم أنّ صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تُبّع لها وهي أصل."[75]

•أخطاء الترجمة:

لقد كانت رواية **ريح الجنوب** أوّل ما ترجم **مارسيل بوا**، ومن المؤكّد أنه لا يخلو أيّ عمل من الهفوات والانزلاقات، خاصة لمّا تكون التجربة في أوّلها، ولعلّ ذلك ما يبرّر الأخطاء التي لاحظناها على طول الترجمة الفرنسية؛ أخطاء من كل الأنواع: المعنى الخاطئ (faux sens)، المعنى العكسي (contre sens)، اللّامعنى(non-sens).

لقيد أحصينا قرابة الخمسين خطأً، اخترنا أن نذكر منها عشرا لعدم اتّساع المقام لذكرها كلّها، مُدرجين إياها في جدول واحد، محدّدين نوع الخطأ، مع اقتراح ترجمة نعتقد أنّها أقرب إلى المعنى، دون الخوض كثيرا في شرحها وتحليلها.

74الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais6، بتاريخ: 06.20/20، 13سا:20د.

75عبد الرحمن بن خلدون، المرجع السابق، ص.577.

النموذج	الترجمة	نوع الخطأ	الترجمة المقترحة
1-"ها هو سي مالك الذي ما تنفكّين تسألين عنه، كما لو أني حُلْتُ بينه وبين االدّار!" ص.60	•«Voilà Si Malek sur qui tu ne cesses de poser des questions, comme si j'étais chargé de faire le lien entre lui et la maison. » p.48.	**معنى خاطئ**	•« Voilà Si Malek sur qui tu ne cesses de poser des questions, comme si je l'avais empêché de venir chez nous. »
2-"كان (طاهر) راضيا كل الرضى بعمله في المدرسة فهو يتقاضى عن ذلك عشرة آلاف فرنك شهريا، وليس من سكان القرية من له راتب بالمرّة."ص.68.	•« Tahar était comblé par son métier d'instituteur , bien qu'il ne gagnât que vingt mille francs par mois et ne reçut aucune rétribution occasionnelle.» p.57.	**معنى خاطئ**	•« Tahar était comblé par son métier d'instituteur , en effet, il gagnait dix mille francs par mois alors que jamais aucun des villageois ne percevait un salaire. »
3-"كلّ شيء مُقدّر لصاحبه يا بنيّ." ص.99.	•« Tout dépend du courage de celui qui entreprend. » p.91.	**معنى عكسي**	•« Le destin de chacun est tout tracé d'avance, mon fils. »
4-"منذ أن وُلدنا ونحن نسمع أن الموت لا مردّ له فصار أملنا الثابت في الحياة هو الموت!" ص.124.	•« Depuis que nous sommes nés, nous entendons toujours le même refrain: la mort est inévitable, il faut mettre notre espoir dans une autre vie . » p.120.	**معنى خاطئ**	•« Depuis que nous sommes nés, nous entendons toujours le même refrain :la mort est inévitable, à tel point que notre seul espoir constant dans la vie est la mort !»
5-"الأرض يا بني أمّ الإنسان، والحياة كالسوق فإذا ما قضى الإنسان حاجته عاد إلى أمّه"ص.133.	•« La terre, mon fils, est pour nous une mère, et l'homme entre dans la vie comme il va au marché ; s'il n'y trouve pas ce qu'il espérait, il retourne vers sa mère. » p.128	**معنى عكسي**	•« La terre, mon fils, est pour nous une mère, et l'homme entre dans la vie comme il va au marché ; lorsqu'il finit ce qu'il a à faire, il retourne vers sa mère. »

6-"ملك أبيها قادر على تزويجها بأكثر من شيخ البلدية"ص.148.	•« Pour la marier, la fortune de son père pourrait bien avoir plus de poids que la volonté du maire. » p.150.	**معنى خاطئ**	•« La fortune de son père pourrait lui procurer un mari bien meilleur que le maire. »
7-"إني أمّ، وما تحتاجه النّساء قلّما يعرفه الرجال" ص.169.	•« Je suis une mère, et les femmes ne savent pas s'exprimer aussi bien que les hommes. » p.172.	**معنى خاطئ**	•« Je suis une mère, et les hommes savent rarement ce dont les femmes ont besoin. »
8-"لن يستطيعوا من الآن القيام بكل مقوّمات التسيير...المعدّات وحدها ليست هي كل شيء"ص.174.	•« Ils ne peuvent dès maintenant faire face à toutes les taches de gestion…les estomacs ne sont pas tout. » p.177.	**لا معنى**	•« Ils ne peuvent dès maintenant faire face à toutes les taches de gestion…les équipements/le matériel ne sont/ n'est pas tout. »
9-"يُقال إنها بنت أغنى شخص في مملكتك، فقاطَعَهُ مالك: العفو، العفو، مازلتُ لم أُبايَع، مازلتُ شيخ بلدية بائس."ص.175.	•« Elle serait la fille la plus riche de ta circonscription… _Pardon, pardon, je ne suis pas encore à vendre…Je demeure un maire pauvre. » p.178.	**معنى خاطئ + لا معنى**	•« Elle serait la fille la plus riche de ton royaume… _Pardon, pardon, je n'ai pas encore été proclamé roi…je ne suis encore qu'un misérable maire. »
10-"ستنكشف الأوراق، ويصبح الماضي حاضرا والاشتراكات التي كان دفعها أيام حرب التحرير نفاقا ومكرا، سيطّلع عليها العام والخاص." ص.191.	•« Le passé s'effaçait devant un avenir où Belkadi ne voyait que gaspillage et trahison. » p.195.	**معنى خاطئ**	•« Les cartes seront dévoilées, le passé deviendra présent et les contributions qu'il avait versées pendant la guerre de libération par hypocrisie et ruse seront connues par tout le monde. »

التعليق:

1- قصد الكاتب بعبارة "كما لو أنّني حُلْتُ بينه وبين البيت" أنّ مالكا لم يكن يزور بيتهم من تلقاء نفسه، وأنّه لم يكن "حائلا" طيعا بالمعنى المجازي، ويبدو أن المترجم وقف عند هذه الكلمة بالذات ولم يفهمها حق الفهم، إذ ترجمها بـ :« chargé de faire le lien » وهو معنى خاطئ (faux sens)، والصواب حسب رأينا ترجمتها بفعل : empêcher, » s'entreposer… ».

2- ثمة ثلاثة أخطاء في هذه الجملة: أوّلا الترجمة خاطئة من وجهة نظر منطقها، إذ النص المصدر عبارة عن جملة تقريرية تعبّر عن علاقة سببية (cause à effet)، تظهرها "الفاء" التعليلية (طاهر راض لأنه يتقاضى أجرة قيمتها كذا)، بينما الترجمة مبنية على علاقة شبه تضاد« concession » تُبيّنها الأداة « bien que »(مع أن، بالرغم من) (طاهر راض مع أنّه يتقاضى أجرة كذا) ؛ ثانيا، أخطأ المترجم في قيمة راتب المعلّم، إذ ترجمها بضعفها، فأصبحت "عشرة آلاف فرنك =10 000 "تعادلها « Vingt mille francs=20 000 »؛ وأخيرا وليس آخرا، يبدو جليّا أنه لم يفهم الجزء الأخير من الجملة: "وليس من سكان القرية من له راتب بالمرّة" واعتقد أن الضمير المتصل في "له" عائد على "المعلّم"، وعلى هذا الأساس بنى ترجمته البعيدة كل البُعد عن المعنى الأصلي كالآتي:« et ne reçut (Tahar) aucune rétribution occasionnelle ..»، أي:(ولم يتلقَّ أي راتب عَرَضيّ/ بين الحين والآخر"، والصواب: « et jamais aucun des villageois n'avait un salaire » .

3- لو نقوم بالترجمة العكسية للجملة المترجمة نتحصّل على الجملة الآتية: "وكل شيء يعتمد على شجاعة من يتولى الأمر/ صاحب الشأن"، وهو معنى معاكس تماما لمعنى النص الأصلي «كلّ شيء مقدّر لصاحبه"، حيث لا يتوقّف الأمر على صاحب الشأن بل يخضع إلى قوة أكبر منه وهي "القَدَر". ويبدو أن المترجم أخذ من كلمة "القَدَر" معنى "الشجاعة" لأنه فهم أنها تدلّ على "القُدرة" أي "الاستطاعة". بينما "القدَر" لا علاقة لها بالقُدرة بل بـ "التقدير"، وهو من شأن الله، لا الإنسان، فقد ذكره سبحانه في

القرآن الكريم في قوله: "إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ"[76]، وقوله: "وَخَلَقَ كُلَّ شَيْء فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا "[77]، بمعنى القضاء المكتوب ويرادفه في اللغة الفرنسية « destin/sort » وذلك هو الصواب في ترجمته.

4- نلاحظ أن الجزء الأخير من الجملة قد تُرجم بطريقة غامضة، لا تؤدّي المعنى الذي تضمّنه النصّ الأصل، ذلك أن نفيسة تشتكي من كون الناس يخضعون بطريقة "مزعجة" للقضاء والقدر بما فيه الموت الذي أصبح وجوده جزء من الحياة، أي أن الناس لا يعيشون حياتهم كما ينبغي لأنهم يفكرون باستمرار أنهم في حتمية الموت، لدرجة أن الآمال الأخرى لم يعد لها ثقل في حياتهم والشيء "الثابت" الذي ينتظرونه هو "الموت". وكلمة "الأمل" هنا ليست بالمعنى الإيجابي بل بمعنى "ما ننتظره"، وقد عبّر بن هدوقة عن الفكرة بهذا التناقض الموجود في "أمل الحياة" من جهة، و"الموت" من جهة أخرى، وقد ترجم ذلك **بوا** بطريقة غيّرت المعنى الأصلي، حيث تحمل ترجمته المعنى الآتي: "يجب أن نضع آمالنا في حياة أخرى" وهو انحراف في المعنى.

5- الخطأ هنا واضح، إذ جاءت الترجمة بعكس المعنى الذي جاء في النص الأصلي، حيث إن المترجم أساء فهم تعبير "إذا ما قضى حاجته" وترجمه بعكس معنـــاه كالآتـــي: « s'il ne trouve pas ce qu'il espérait »، أي "وإذا لم يجد ما كان يبحث عنه" ونعتقد أن النفي كان ترجمةً لـ "ما" التي جاءت هنا حرفا زائدا للتوكيد وليست نافية كما ترجمها **بوا**. والصواب: « Lorsqu'il aura terminé ce qu'il avait à faire ».

6- يبدو في هذا المثال الفهم الخاطئ للنص الأصل بالرغم من وضوح تركيبه ومفرداته، ومعنى الجملة أن والد نفيسة غني بما فيه الكفاية ليزوّجها بمن هو أحسن من شيخ البلدية، أمّا بوا فقد ترجمها خطأً، على أساس أن ذلك أملاك ابن القاضي سوف تجبر شيخ البلدية على قبول الزواج من نفيسة، وهذا ما تعنيه ترجمته:

« la fortune de son père pourrait bien avoir plus de poids que la volonté du maire. »

---

76 سورة القمر ، الآية 49.
77 سورة الفرقان، الأية 2.

7- يبدو في هذه الجملة سوء فهم المترجم، بدليل ترجمته الخاطئة لها وانحرافه في المعنى، فترجمته لعبارة: "ما تحتاجه النّـــساء قـــلّما يعـــرفه الرجال" على النحو التالي:

« les femmes ne savent pas s'exprimer aussi bien que les hommes. »

فيه انحراف كبير للمعنى الأصلي، إذ أوّل فعل "تحتاجه" بمعنى "ما تحتاج أن تقوله النساء، أو تعبّر عنه"، ثم يبدو أن كلمة "قلّما" لم تكن واضحة لديه فترجمها بالنفي، وجاء المعنى كالآتي: "النساء لا يُجِدْنَ التعبير عن أنفسهنّ كما يفعله الرجال"، والواضح أن هذا المعنى مختلف تماما عن معنى النص الأصل.

8- هذا المثال بالكاد يحتاج إلى تعليق، إذ تعجّبنا من ترجمة كلمة "المعدّات" بـ « estomacs » ، وخمّنا أن النسخة التي اشتغل عليها بوا لم تشتمل الكلمة على "الشدّة" على "الدال" مما أوقعه في هذا الخلط، لكن مع ذلك، تبقى الترجمة التي وضعها دون معنى في السياق الذي يتحدّث عن التسيير والآلات والزراعة...، والصواب: « matériel, machines… »

9- في هذا الحوار يُمازح طاهر صديقه مالك بتشبيه قريته بـ"المملكة"، وهو الأمر الذي غاب عن **بوا**، بحيث ترجم تلك الكلمة بـ « circonscription»، أي "المقاطعة الإدارية "، وسوء الفهم هذا أدّى إلى ترجمة لا معنى لها (non-sens) فيما بعد، حيث أكمل مالك مزاحه مع صديقه قائلا أنّه "لم يُبايَع بعد –يقصد ملكاً-" وترجم **بوا** فعل "بايع" بـفعل « vendre » أي وقع لديه لبس إذ ترجمه على أساس فعل "باع- يبيع"، والصواب ترجمته بفعل « nommer /proclamer » وترجمة كلمة "مملكة" بـ « royaume ».

10- أوّل ما نقله المترجم بطريقة خاطئة هي الزمن الذي صُرّفت فيه الأفعال، إذ يتحدّث الكاتب عمّا سوف يحدث لابن القاضي في المستقبل: "ستنكشف، يُصبح" وليس ما حدث في الماضي كما ترجم بوا فعل « s'effaçait »، ثمّ أنه قام بترجمة تأويلية لم تكن موفّقة، إذ ما قصده الكاتب واضح لا يحتاج إلى تأويل، فابن القاضي كان يخشى أن تنكشف نواياه إذا لم يصاهر شيخ البلدية وصودرت أراضيه، ويعرف الناس أن ما كان يدفعه من أموال أثناء الثورة لم يكن سوى خوفا من فقدان أراضيه وتقرّبا من منظّمي الثورة. أمّا ما نفهمه من ترجمة **بوا** :

« Le passé s’effaçait devant un avenir où Belkadi ne voyait que gaspillage et trahison. »

فهو الآتي: "كان الماضي يتلاشى أمام مستقبل لم يكن ابن القاضي يرى فيه سوى خيانة وإهدارا للأموال"

فالماضي الذي قال عنه "يتلاشى" يظهر بالعكس ويصبح حاضرا، وأمّا عن الأموال التي دفعها، فقد أوّل المترجم أن ابن القاضي اعتبرها «إهدارا"، وأما "كلمة" الخيانة فلا نجد لها مقابلا في النص الأصل.

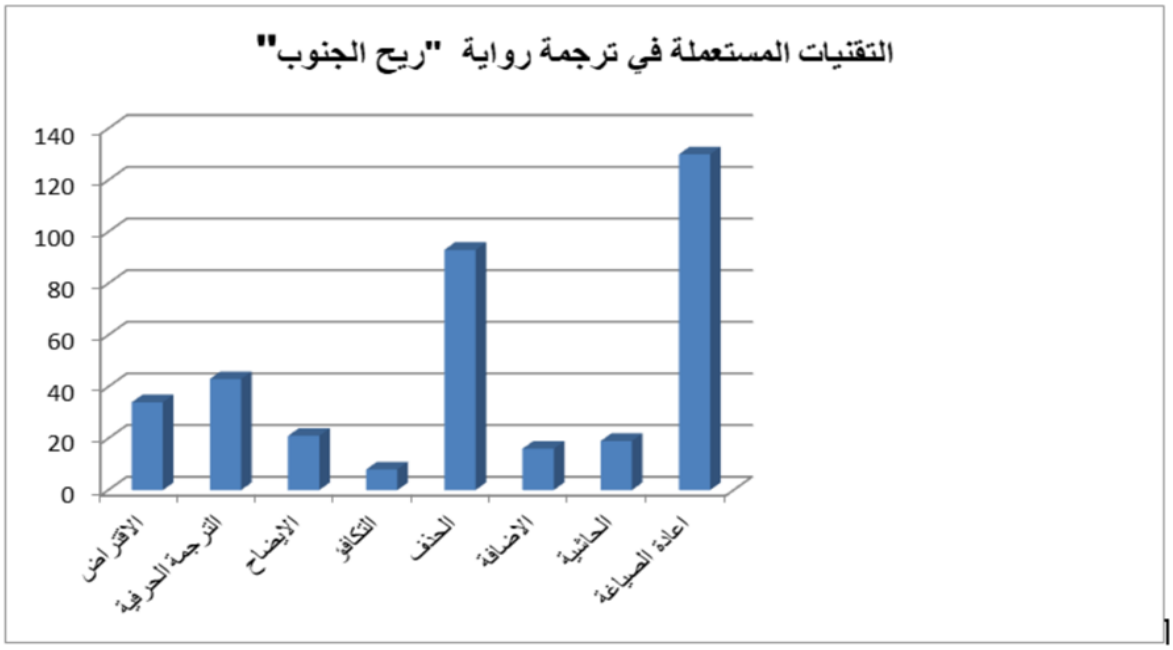
يمكننا إذن من خلال هذه العينة البسيطة ملاحظة الانزلاقات التي وقع فيها المترجم والتي تجاوزت هذا المستوى في عدة مواضع لتصبح أخطاء فادحة، أدّت في بعض الأحيان إلى خلل في المعنى العام للنص.

II-2-1-3- تقييم استراتيجيات وتقنيات ترجمة ريح الجنوب:

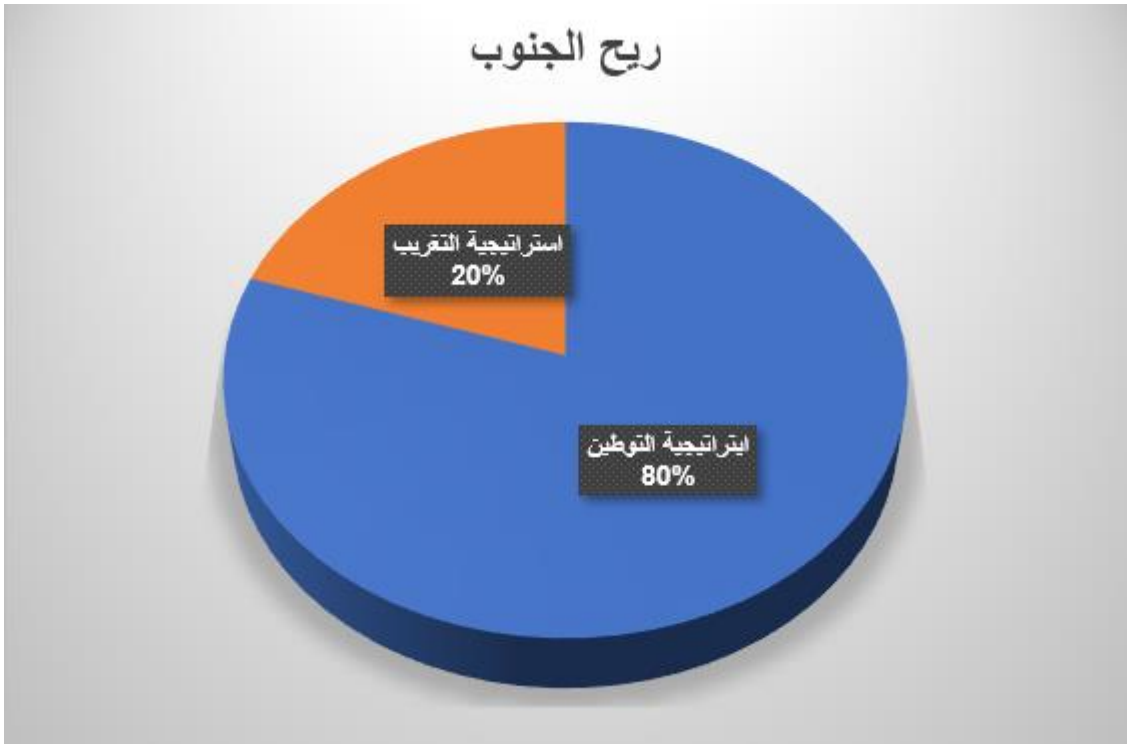
بعد دراسة وتحليل رواية **ريح الجنوب** وترجمتها إلى اللغة الفرنسية، وبعد استخراج كافة الأمثلة التي يمكن أن تعبّر بوضوح عن اتّجاهات المترجم وميوله وطريقته في الترجمة، سواء على مستوى العناصر الثقافية البحتة، أو على مستوى الخصوصيات اللغوية، وبناء على الأرقام التي أحصيناها، إذ من أصل 435 مثالا كان فيها عدد تقنيات الترجمة المباشرة 86 بينما بلغ عدد تقنيات الترجمة غير المباشرة 349، صنفناها في جدول كالآتي:

التقنية	الاقتراض	الترجمة الحرفية	الإيضاح	التكافؤ	الحذف	الإضافة	إعادة الصياغة	الحاشية
العدد	32	35	15	10	90	16	218	19

وبناء على الجدول مثّلنا الإحصائيات في مخطّط الأعمدة الآتي:



كما سمحت لنا الإحصاءات نفسها بتمثيل دائرة نسبية جمعنا فيها أساليب الترجمة بحيث نرى نسبة تقريبية لكلّ استراتيجية على النحو الآتي:



و اعتمادا على الرسومات البيانية، أمكننَا صياغة الملاحظات على النحو الآتي:

1- حول الخصوصيات الثقافية:

اعتمد **مارسيل بوا** في ترجمة العناصر الثقافية الجزائرية المادية منها واللّامادّية على مزيج من التوطين والتغريب، وذلك من خلال اللجوء تارة إلى تقنيات الترجمة الحرفية وتارة إلى تقنيات الترجمة الحرة. وبداية بالعنوان، الذي نجده هنا جزءا من العناصر الثقافية، كونه يمثّل خاصية ثقافية، ولو أنه ظاهرة مناخية طبيعية، إلا أن الكاتب وظّفه في روايته كعنصر ثقافي، يكاد أن يكون «شخصية" من شخصيات الرواية، "يعرفه سكان القرية بالقبلي". ونظرا لكل ذلك قرّر**مارسيل بوا** ترجمة العنوان بـ « *Le Vent du Sud* » ملتزما الحرفية، محترما الشكل والمضمون معا، فقد فرضت الترجمة الحرفية نفسها فرضا على المترجم كونها الأنسب، ولم يكن حتى هناك داع للبحث عن تقنية أخرى غيرها، كما أنّها لم تجلب أي غرابة على اللغة الهدف، لا من حيث الدلالة ولا من حيث التركيب.

أمّا فيما يتعلّق بأسماء العَلَم، فقد فضّل **بوا** أن يلجأ إلى تقنية **الاقتراض** عن طريق نقلها حرفيا، وهو ما يُسمّى بـ"النقحرة" (translittération)، سواء بالنسبة لأسماء البشر (anthroponymes) : (Nafissa, Belkadi, Rahma, Malek, Kheira…)، أو أسماء المواقع الجغرافية (toponymes) التي لم تكن كثيرة في الرواية التي انحصرت أحداثها في قرية لم يُذكر اسمها، لكنها قرية جبلية معزولة حيث تقع أول محطة قطار للذهاب إلى العاصمة على بعد ساعة سيرا على الأقدام. وجاء في الرواية ذكر أربعة أماكن هي (Alger, Algérie, Djurdjura, Mazita)، وقد ضمنت تقنية **الاقتراض** ـ وهي استراتيجية تغريبيةـ الحفاظ على هذه العناصر التي تشغل مساحة في الرواية لا تقلّ شساعة عن غيرها من المفردات نظرا للإحالات الاجتماعية التي تتمتّع بها، ممّا يجعل النقل الحرفي أفضل تقنية في ترجمتها.

أمّا فيما يتعلّق بالخصوصيات التي تتمثّل في الملبس والمأكل والعادات، والمعتقدات، سواء منها الدينية أو المجتمعية، فقد لاحظنا أن **بوا** اعتمد في ترجمتها مزيجا من **التغريب** و**التوطين**

أيضاً، فقد استخدم تقنية **الاقتراض** في أغلب مظاهر الملبس والمأكل التي لا مقابل لها في اللغة والثقافة الفرنسيتين (Zemita, Khalkhal, aba, guessa, guerba, hohol…..)

كما لجأ إلى ترجمة بعضها بِجَمْع تقنيتين في الوقت ذاته (doublet) مثل الاقتراض والترجمة التّأويلية في اسم "حمّام الصّالحين" حين ترجمه بعبارة « Hammam de la bénédiction »، كون المترجم أَوَّلَ المعنى، لأن "الحمّام" أُطلقت عليه تلك التسمية نسبة لـ "الأولياء الصالحين" وإنّما يقصده الناس للتبرّك، وبالتالي فالمعنى صائب. كما لجأ المترجم في كثير من الأحيان إلى تلك "الازدواجية" في التقنية، حيث أضاف إلى تقنية الاقتراض **حاشيةً** أسفل الصفحة لشرح ما رآه محتاجا إلى ذلك من مصطلحات غريبة عن القارئ الفرنسي، مثل (الشاش، الفدوة، العزيمة....) ؛ كما مزج بين الإيضـــاح والاقتراض في بعــض الأحـــيان (منكر ونكير =les deux anges du tombeaux Monkar et Nakir) . وبالإضافة إلى تلك التقنيات، استخدم **بوا** تقنية **الترجمة الحرفية** قدر المستطاع احتراما للدلالة الثقافية للمصطلحات الدينية مثل "سؤال القبر" التي ترجمها بـ« l’interrogatoire de la tombe » ، والآية: "إِنَّا لله وإِنَّا إِلَيْهِ راجِعُونْ" التي ترجمها كالآتي:

« Nous lui appartenons et nous faisons retour à lui .» p.128

وقد لجأ كذلك إلى تقنية **التضخيم** حين أعــيَتْهُ الحِيَــلُ مثلما فَعــل فـــي ترجمة مصطلح "البــرزخ" بجملة طويلة:« le délai entre la mort et la résurrection » ؛ وأخيرا، لاحظنا لجوء **بوا** إلى استخدام تقنية **الإيضاح** الذي كان أحيانا موفّقا وأحيانا أخرى لا، إذ لاحظنا ذكاءَهُ وعُمق تفكيره في ترجمة كلـــمة **"المُستجمَرون"** بمـــا رآه موضّحا للمعنى في الفرنـــسية « les enquiquineurs » ، إذ حاول بنجاح -في نظرنا- شرح المُضمَر في النص الأصلي بالصريح، كون المصطلح الذي لا وجود لمقابل له في اللغة الفرنسية ولا في ثقافتها له معنى ديني متعلّق بالمسلمين، وقد أرفق **بوا** ترجمته بحاشية تحمل شرحا وافيا له. غير أنّه إذا كان قد نجح في هذا الموضع، فإنه لم ينجح في غيره، إذ رأينا أنه ترجم بعض المفردات القويّة المعبّرة عن الثقافة المادية للمجتمع بـ**مكافئات ثقافية** أوقعَتْهُ في انزلاقات بعضُها خطيرة إلى حدّ ما، مثلما رأيناه في تحليلنا حين ترجم "السمن" بالزبدة(beurre)والدقيق (السميد)

بالفرينة (farine)، والأثافي (الحجر) بالموقد(trépied)، ولكنّ أهمّها ترجمته الخاطئة للزّبانية بـ"الشياطين"(démons) وهو رجل دين!

لم نُسجّل سوى **تكييفا** واحدا لم يكن موفّقا كونه نَتَجَ عن سوء فهم المترجم للنص الأصل كما رأيناه في النموذج. وبالتالي، لاحظنا عامّة ترجمة العناصر الثقافية قد غلبت عليها **استراتيجية التغريب**، عزّزها بوا بحواشٍ شارحة حِرصا منه على تقريب الثقافة الجزائرية إلى القارئ الفرنسي بقدر الإمكان، وقد سجّلنا تسع عشرة **حاشية** على طول الترجمة.

2- حول الخصوصيات اللغوية:

لقد تبنّى **بن هدوقة** في كتاباته "الواقعية الاشتراكية"، فجاءت لغته التي تعبّر بصدق عن الواقع الريفي بسيطة هادئة غارقة في المباشرة الواقعية؛ وعلى النقيض من "الكلاسيكية" التي كانت تتقيّد فيها اللغة بقياسات وأبنية لا يجوز الخروج عنها، حرصت "الواقعية " على "الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، والاتّجاه نحو الطبقات الشعبية ووصف ظواهر الحياة الحسّية، ورفض عالم الأوهام المصنوع، وعدم الاحتفاء بالصنعة اللغوية؛ أي الاكتفاء بالنثر العادي الذي يقترب من لغة عامة"[78]

جاءت إذن اللغة في رواية **ريح الجنوب** بسيطة، قريبة من الطبقة الشعبية، وبعيدة عن التنميق والتكلّف اللغوي، عدا بعض الصور البيانية مثل التشبيهات، والاستعارات، والكنايات التي لا يخلو منها النثر العادي، وكذا بعض الشواهد الشعرية والأمثال والحكم المستمدة من التراث الجزائري الذي يوظّفه **بن هدوقة** في رواياته بكثرة. ولقد سجّلنا أثناء تحليل المدوّنة وترجمتها اعتماد **بوا** بصورة كبيرة جدا على **إعادة الصياغة**، أي أن استراتيجيته كانت في الأغلب **توطينية**، إذ لاحظنا أنه حاول قدر الإمكان محاكاة الأساليب المجازية، تارة بـ**إعادة الصياغة أو الترجمة التفسيرية** وتارة كان يعتمد فيها **الترجمة الحرفية**. أما النصوص الشعرية

78 وجيه يعقوب السيّد، **الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية**، القاهرة، مكتبة الأداب،ط1، 2005، ص.62.

التي وردت في النص، فقد آثر **بوا** في نقلها **الترجمة الحرفية** و**إعادة الصياغة**، كما أنه لجأ في بعض الأحيان إلى **الحذف** في كثير من المواضع، سنعرض لها في السطور التالية.

نظرا لانحدار اللّغتين العربية والفرنسية من أصلين مختلفين، إذ تنتمي الأولى إلى أسرة اللغات السامية والثانية إلى أسرة اللغات اللاتينية الرومانية، فإن كلّ واحدة تتّسم بسمات لا توجد في الأخرى، من حيث الأصوات كما من حيث التركيب والتعبير، ففي مقام تَجِدُ العربيةَ مُتّسعة مُطنِبة، وفي مواضع أخرى تجدها مختصرة موجزة، كما يمكن أن تكون الجمل في الفرنسية أطول أو أقصر، وذلك حسب الغرض اضطرارا أو اختيارا، فيمكن أن يكون التفسير والتوضيح سببا للاستطراد، ويمكن أن تكتفي بكلمة واحدة لأداء معنى كلمتين أو أكثر، وتُلقي كلّ هذه التّبايُنات والاختلافات بظلالها على عمليّة الترجمة .

لقد لاحظنا أن الكاتب كان يستعمل أسلوب "التكرارالتوكيدي" (anaphore) للتركيز على مفاهيم معينة، مثل "الصمت"، و"التفكير" (ص.24)، غير أن المترجم لم يتقيّد بهذا الأسلوب بل اتّبع تقنية **إعادة الصياغة** بطريقة مختلفة تماما، فيها الكثير من **الحذف**(omission) و"**الضغط**"(concentration) . كما أنه حاول محاكاة أساليب التشبيه والاستعارة والكناية حين سمحت له أدوات اللغة المستقبلة ذلك، غير أنّه في كثير من الأحيان كان يميل إلى إعادة الصياغة مستخدما شتى التقنيات (ضغط، تفخيم، تمديد، إبدال، مكافئ، تعويض) كما لاحظنا ميله الكثير إلى التنميق، أو ما أسماه برمان "التفخيم" (ennoblissement)، إذ كان يترجم عبارات عادية بعبارات جاهزة كلّما كان ذلك ممكنا، في حين كانت الترجمة الحرفية سَتَفي تماما بالغرض مثلما رأيناه في الأمثلة التي قدّمناها، وهذا ما أحدث تغييرا في أسلـــوب الرواية، كأن يغيّر عبارة "لم تنظر إلى دمـــوعي كما تنظـــر بنت" (ص.36) بـعـبـارة « ma douleur ne lui fait ni chaud ni froid. » (p.23)، وقد كثُرت العبارات الجاهزة في الترجمة كمُقابلات لعبارات عادية:

(parler de pluie et de beau temps, nous ne parlons pas le même langage…..)

أمّا فيما يتعلّق بالنصوص الشعرية، فقد وظّف الكاتب أبياتا من الشعر الملحون، اتّبع **بوا** في ترجمتها الحرفية حفاظا على المعنى، بالإضافة إلى أبيات من الشعر الفصيح الحديث منه والقديم، وقد حاول **بوا** قدر المستطاع أن يوفّق بين الشكل والمضمون، مُرجّحا كفة المضمون

على حساب الشكل لأهمية ذلك، وللاختلاف الكبير الذي لم يسمح له، كونه ليس بالشاعر، أن ينتج نصا بمستوى النصوص التي أبدعها أصحابها، وذلك لا يمكن أن يؤخذ عليه، ونرى براعته في ترجمة بيت **معروف الرّصافي** شكلا ومضمونا:

«Au désir mutuel répondent nos paupières
Le silence à lui seul exprime la passion. »

في حين لم تكن ترجمته بنفس مستوى الصعوبة حيث لاقى إشكالا مع الشعر الفصيح القديم لـ**لبوصيري**، إذ اضطرّ إلى التضحية فيه بالشكل لصالح المضمون، كما أضاف حاشية لشرح بعض المفردات التي وردت فيه (الأسماء الجغرافية) وكذا للتعريف بالقصيدة. كما كان الشعر الملحون باللهجة الجزائرية صعب الترجمة وهذا ما لاحظناه في الحرفية التي لجأ إليها من أجل ترجمتها إلى الفرنسية.

بالإضافة إلى ذلك، سجّلنا حالات لا حصر لها من **الحذف**، كما يبيّنه المخطّط أعلاه، فقد طال الحذف كلمات، وعبارات (صص 40، 41، 42، 52، 64، 68...)، وجمل طويلة (صص 43،71، 78،83 ،89....) وفقرات، أحيانا فاقت النصف صفحة (صص. 48،101، 161) في وصف الجنة في أحلام نفيسة، وذلك أدّى إلى حرمان القارئ الفرنسي من تفاصيل أراد الكاتب التعبير عنها، وهي خيانة له. وفي المقابل، نجده أضاف جملا وعبارات (صص 47،79،90،104 .....) لم تكن موجودة في الأصل، أغلبها من تأويله وفهمه للنص. وأخيرا، وكما بيّنّاه في الجدول الأخير، سجّلنا انزلاقات كثيرة للمترجم، أدّت إلى أخطاء في الترجمة، وأحصينا منها خمسين، وهي كثيرة نسبيا في رواية واحدة.

باختصار، يمكن القول بأن **بوا** يُشهد له بأمانته في نقل المفاهيم الثقافية التي أضفت على النص المترجم غرابة تظهر من خلالها معالم الثقافة الأجنبية، غير أن الأسلوب العام للكاتب تأثّر من فرط إعادة الصياغة والترجمة التأويلية والعبارات الجاهزة الفرنسية، وقد أدّى كل ذلك في نهاية الأمر إلى "إعادة" كتابة النص بلغة يستسيغها القارئ الفرنسي، وحقّ عليها قول **جان دوليل** Jean Delisle:

« Aucune œuvre n’est indépendante de son créateur. L’œuvre traduite ne fait pas exception. »[79]

أي: "لا يوجد عمل مستقل عن مؤلّفه، والعمل المترجم لا يُستثنى."(ترجمتنا)

II - 2-2- تحليل نماذج من رواية الزلزال للطاهر وطار:

II-2-2-1- تحليل الخصائص الثقافية :

سوف نتبع في تحليل رواية **الزلزال** المنهجية التحليلية النقدية نفسها التي اتبعناها في تحليل سابقتها، ونبدأ بالعنوان، ومن ثمة أسماء العلم ثم العناصر الثقافية الأخرى في الرواية.

النموذج الأوّل: العناوين

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
الزلزال (عنوان الرواية)	Ez-Zilzal (Le séisme)	**الاقتراض+ الإيضاح**	**التّغريب+التوطين**
باب القنطرة	Bab El-Kantra	**الاقتراض**	**التغريب**
سيدي مسيد	Sidi M’CID	**الاقتراض**	**التغريب**
سيدي راشد	Sidi Rached	**الاقتراض**	**التغريب**
مجاز الغنم	Le passage aux troupeaux	**الترجمة الحرفية**	**التغريب**
جسر المصعد	La passerelle de l’ascenseur	**الترجمة الحرفية**	**التغريب**
جسر الشياطين	Le pont des Chayatine	**الترجمة الحرفية+ الاقتراض**	**التغريب**
جسر الهواء	Le pont suspendu	**التكييف**	**التوطين**

79انظر Delisle Jean, *Portrait de traducteurs, Ottawa*, Artois Presses Université, 1999, Préface.

التّحليل:

- **العنوان الخارجي:**

إن العنوان هو العتبة الأولى لكلّ عمل أدبي، وكما أشرنا إليه في التحليل السابق، يمكن أن يختار الكاتب لروايته عنوانا مباشرا صريحا يعكس مضمون النص بجلاء، ويمكن أن يكون العنوان رمزيا يحمل معانٍ إيحائية ضمنية يكتشفها القارئ شيئا فشيئا وهو يقرأ النص الروائي. وينبغي على المترجم تحصيل معنى النص من أجل ترجمة العنوان ترجمة سليمة في اللغة المستهدفة، يكون في نفس مستوى العنوان الأصلي من حيث أفق انتظار القارئ المستهدف، ذلك أن أول ما يقف عليه القارئ هو العنوان. فكما أن "الكاتب يُجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية"[80]، كذلك يجب على المترجم بذل نفس الجهد.

ونظرا لذلك كلّه، يجد المترجم نفسه أمام عنصر ترجمتُه ليست بالهينة البتّة، حيث تقع على عاتقه مهمة صعبة وهي اختيار التقنية الملائمة لترجمة العنوان. وقد اقترح **ماثيو جيدار**Mathieu Guidère عدّة تقنيات لترجمة العنوان في مؤلّفه الموسوم بـ Publicité et Traduction، منها: النقل المباشر(transplantation) ، والنقل الحرفي(translittération)، والتحويل[81](transmutation).

يكون العنوان على شكل عبارة أو كلمة أو حتّى حرف أو رقم ....ولو تأمّلنا عنوان رواية **وطار** "الزلزال" وجدناه متكوّنا من كلمة واحدة (اسم) يشير إلى ظاهرة طبيعية تعدّ كارثة مدمّرة، و"المتن الروائي يحاول تعرية فئة اجتماعية تتخذ من الأرض قاعدتها الأساسية لاستمرار بقائها وهيمنتها، فالزلزال من هذا المنظور فعل إيجابي يكسر ويفتت القاعدة الخلفية للإقطاع. ففعل التأميم يقع على نفس الإقطاعي موقع الزلزال الذي يدمر الكيان ويهدد

---

80 قطوس بسام، **سيمياء العنوان**، الأردن، وزارة الثقافة، 2001، ص.31.

81 انظر Mathieu Guidère, *Publicité et Traduction*, l'Harmattan, Montréal, 2000, p.93.

الوجود"[82]، ويسعى **عبد المجيد بو الارواح** بطل الرواية إلـــى إفـشال مشروع التأميم /الزلزال عن طريق خطة يحاول تنفيذها على طول الرواية دون جدوى، ويدعو على أهل قسنطينة وعلى الحكومة بـ"زلزال" يأخذهم: "يا صاحب البرهان، ياسيدي راشد، حَرِّكْها بهم وبمنكرهم وفسقهم"[83]. وإذ يعجز عن تنفيذ خطته يتحول ذلك "الزلزال إلى إحساس داخله "اللون الداكن في أعماقه"[84] ، فيفقد معالمه ويَضِيع في متاهات ماضيه ويعجز عن تحديد مكان تواجده ويكلم نفسه...إلى أن يصل به الحال إلى محاولة الانتحار. ويختلط مفهوم "الزلزال" كظاهرة علمية في النص بـ"يوم القيامة"، إذ تعود العبارات الدالة على علامات قيام الساعة المذكورة في القرآن الكريم مرات عديدة على طـــول الروايـــة: "ذهول المرضعة عما أرضعت، ووضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى"[85]. يمكننا أن نرى إذن إلى أي حدّ شَحَن الرّوائي عنوانَ روايته بالإيحاءات والمعاني المضمرة التي تنكشف وتتجلّى للقارئ تباعا.

وإذا تأمّلنا كيف تعامل المترجم مع هذا العنوان، ألفيناه ينقله بصفة مباشرة نقلا حرفيا إلى اللغة الهدف معتمدا على تقنية الاقتراض، أي إنه انتهج استراتيجية تغريبية، وذلك رغم غرابة المفردة في الثقافة الهدف، وربّما يتساءل سائلٌ لما هذا الخيار، مع أن للمفردة مرادفا في اللغة الفرنسية، حيث كان بإمكانه ترجمتها حرفيا كمـــا فـــعل فـــي روايتـــيّ **عـــرس بـــغل** (*Noces de Mulet*)، و**الشهداء يعودون هذا الأسبوع** (*Les Martyrs reviennent cette semaine*) لنفس الكاتب مثلا ! والحقيقة أن مثل هذا القرار لا يتّخذه المترجم بمفرده، بل غالبا ما يشاركه في اختيار ترجمة العنوان النّاشر وأحيانا الكاتب، وذلك من أجل الحفاظ على العنوان نفسه الذي عُرفت به الرواية في اللغة الأصلية، أي لأغراض ترويجية؛ يقول **لورانس مالنجري** Laurence MALINGRET :

82 حسين فيلالي، "بنية السرد في رواية الزلزال – الاسم/الصفة والشبيه المتخفي مقاربة سيميائية"، http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/ZILZAL/filali_zilzal.htm، تاريخ الزيارة: 2020/07/11، 10سا: 45د.

83 الرواية، ص.15.

84 الرواية، ص.2.

85 نفسه.

«Le titre qui peut influencer, parfois de façon décisive, le succès commercial d'un livre constitue dès lors un des éléments cruciaux de la politique éditoriale et ne dépendpas entièrement, loin de là, de l'auteur ou du traducteur»86

أي:

"يمثّل العنوان الذي قد يؤثّر أحيانًا بشكل حاسم على النّجاح التّجاري للكتاب، أحد العناصر الرئيسية في السياسة التأليفية التي لا تتوقّف كلّيًا على المؤلّف أو المترجم، بل عكس ذلك"

(ترجمتنا)

إنّ هذه التقنية التي لجأ إليها المترجم أضفت على اللغة الهدف غرابة، كما أن المفردة التي نقلها **بوا** حرفيا بحروف لاتينية "Ez-zilzel" لا تعني شيئا بالنسبة للقارئ المستهدف، كونها ليست من مقترضات اللغة الفرنسية المتداولة، بل هي مقترض شخصي، لذا فقد أضاف عنوانا فرعيا تحته، وهو الترجمة الفرنسية للكلمة (Le séisme). وبالتالي، يكون قد لجأ إلى تقنية ثانية في ترجمة العنوان، وهي الإيضاح، منتهجا استراتيجيتين في آن واحد: التغريب والتوطين.

والغريب في الأمر، هو أن كلمة "الزلزال" التي تتكرّر في متن الرواية لم يُورِدْها **بوا** باللفظة المقترضة "*Ez-zilzel*"، ولا حتّى بالعنوان الفرعي (Le séisme)، بل ترجمها بعبارة « tremblement de terre »، وهو مرادف لكلمة (Le séisme) التي تُعتبر التسمية العلمية للظاهرة الطبيعية، بينما « tremblement de terre » هي التسمية العامة لها، حيث نجد في المجلة العلمية الفرنسية *Futura Planète* التعريف الآتي:

« Un *séisme*, ou *tremblement de terre*, se traduit en surface par des vibrations du sol. Il provient de la fracturation des roches en profondeur. » [87]

أي:

"يتجسّد **الزلزال**، أو **الهزّة الأرضية** على السطح في شكل اهتزازات للأرض، وهو ناتج عن التكسّر العميق على مستوى الصّخور." (ترجمتنا)

---

86 انظر Laurence Malingret, *les titres en traduction, les chemins du texte*, Manuel Garcia ed., 1998, p 398.http://fr.scribd.com/doc/5226159. Consulté le 12/07/2020, 10h :20.

87 الموقع: https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/structure-terre-seisme-3657/، تاريخ الزيارة: 2020/07/12، 11سا:47د.

ومن هنا نلاحظ أن **بوا** لم يتعامل مع لفظة "الزلزال" في المتن تعاملَه معها كعنوان، بالإضافة إلى أنه كان يكتبها بحروف تاجية (en majuscules) وكأنها اسم علم، ولم يُشِر إلى أنها مرادفة للعنوان في المتن، غير أنه بيّن ذلك في المسرد (glossaire) الذي حل محلّ الحواشي التي استخدمها في رواية **ريح الجنوب** وغابت عن رواية **الزلزال**. وهذا ما خلق منذ البداية نوعا من الضياع والتشويق في آن واحد لدى القارئ المستهدف، الذي يظل يبحث عن العلاقة بين العنوان والرواية. يقول **جميل حميداوي**: "يشكل العنوان-إذاً- خطابا أو نصا مستقلا في حد ذاته، فهو نواة معنوية أساسية وكل ما تلاه من ملفوظ هو عبارة عن شرح وتوضيح له."[88]

ويمكن أن نقول بأن ترجمة العنوان عن طريق النقحرة شكّل تعالقا نصيا (hypertextualité) مع النص الأصل، ممّا زاد النص المترجم ترابطا مع النص الأصل.

- **العناوين الداخلية:**

لقد رأينا في الرواية السابقة أن **بن هدوقة** لم يضع عناوين لفصوله، لكنه قسّمها زمنيا، حيث توالت فيها الأحداث تباعا. بينما نرى أن **وطار** قد قسّم روايته إلى سبعة فصول، حمل كل فصل اسم جسر من جسور قسنطينة انطلاقا من**باب القنطرة**، وصولا إلى **جسر الهواء**. هذه الجسور التي تربط بين شقّيْ المدينة المبنية على الصخر العتيق. وهذه العناوين ليست اعتباطية، فقد أولى **وطار** في روايته اهتماما كبيرا لعنصر المكان، وهذا ما يتجلّى في العناوين الداخلية التي تحمل كلها أسماء أماكن، والتي يجتازها البطل **عبد المجيد بو الأرواح** ويقف عندها في كل مرحلة من مراحل تنقّله عبر المدينة بحثا عن الأشخاص الذين كان ينوي عرض أراضيه عليهم.

تؤدّي الجسور في رواية **الزلزال** دور المحرّك للأحداث، فبدلا من أن يبني **وطار** روايته وفق عنصر الزمن كما هو الحال في الغالب، بناها وفق عنصر المكان: فكلّما اجتاز البطل جسرا حدث تغيّر في الرّواية التي لم يتجاوز زمنها اليوم الواحد. وبما أن التسمية لها حظّها من

---

88 جميل حميداوي، "صورة العنوان في الرواية العربية"، مجلة **ندوة**، الموقع: https://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm، تاريخ الزيارة: 2020/07/10، 00سا: 45د.

الأهمية أيضا، فقد توافقت أسماء الجسور مع الحالة النفسية للبطل **بو الأرواح** ومع الأحداث التي تتلو اجتيازه لها، ويمكن قراءة الرمزية الايديولوجية من خلال هذه الجسور على النحو الآتي:

•**جسر باب القنطرة**: وهو أعتق جسر في قسنطينة وكان الجسر الوحيد فيها - لذا سمي بـ"القنطرة" مُعرّفاً- إذ شيّده الرومان في العصور القديمة وتهدّم، وفي 1792 أمر الحاكم العثماني **صالح باي** أن يُعاد تشييده، وعند دخول فرنسا إلى الجزائر هدّمته بالمدفعية وأعادت بناءه على أسس صلبة في 1863 وهو قائم إلى يومنا هذا. يبدأ البطل رحلته بعبور هذا الجسر الذي يبعث في قلبه الراحة والاطمئنان إذ يقول عنه "أفضل جسور قسنطينة السبعة. عريض وقصير، سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي"[89] وهذه الراحة تمدّه بتفاؤل إذ يكون مزاجه حسنا لما يراه من مناظر لم تتغيّر، وهو ما يبعث بالأمل في نفس هذه الشخصية الإقطاعية التي تحارب التغيير.

•**جسر سيدي مسيد**: بناه الفرنسيون سنة 1912، ويسمّى أيضا بـ"الجسر المعلّق" (Le pont suspendu) يبدأ هنا الجحيم الذي سوف يعايشه **بوالارواح** طول الرواية، إذ قصد الجسر من أجل أن يلتقط نسمة تحت قوس من أقواسه هربا من الاكتظاظ الذي خنقه، وإذا به يحس بالدّوار "النظر إلى العالم السفلي، من مثل هذا العلو، يخلق الدوار في رأس الإنسان" [90]، وهنا بدأ سخط البطل على سكان قسنطينة الذين يسميهم "الرعاع"، وجعل يدعو عليهم بالزلزال.

•**جسر سيدي راشد**: بناه الفرنسيون سنة 1908، ونلاحظ هنا الإيديولوجية التي تتجلّى من خلال اسم الجسر الذي يلجأ إليه **بوالارواح** إذ يحضره اسم الولي الصالح **سيدي راشد** الذي يؤمن به ويصلي في ضريحه ويدعو أن يساعده في إنجاح خطته، كما يتفاءل بقوّته وعظمته إذ يقول في نفسه: "مهما كان هول الزلزال، ومهما كانت قوّته وعظمته، فإن هذا الجسر لن ينكسر. سيظل جسرا، ولو بقي بدون واد يمر تحته، ولو ذهبت قواعده. إنه شحنة من إصرار الإنسان على التحدّي والمكابرة. بل إنّه رمز لطموح الإنسان إلى المساهمة في الخلق."[91]

---

89 الرواية ، ص.10.
90 الرواية، ص.44.
91 الرواية، ص.127.

وهذه الصفات كلها تنطبق على شخصيته الإقطاعية التي تتحدّى الحكومة وقراراتها ضدّ "الزلزال" الذي أرادت به أن تدمّره بتأميم أراضيه.

•**جسر مجاز الغنم**: جسر حديدي أُحادي الاتّجاه، بُني من أجل عبور الأغنام عام 1957 من قبل فرنسا، وهذا الجسر يُشعر البطل بالتشاؤم لأنه يذكّره بالقرويين "أصحاب الغنم" الذين يريدون الاستيلاء على أراضيه، ويتجلّى ذلك من خلال وصفه المحتقر: "يمتدّ في تواضع على طول عشرين مترا تقريبا، لكن الأهم أن واضعيه فكّروا في أنه وقتيّ ولا شك ...هذا أصدق الجسور على الإطلاق، إنه يومئ إلى إحساس القسنطينيّين الدائم بأنه محكوم عليهم بفناء عاجل، وبأن عليهم أن ينهبوا الحياة نهبا طيلة الدقائق المتبقية لهم."[92] وبِذا يمثّل هذا الجسر القرويين الذين يتنبّأ لهم بالفناء والضعف مقابل **جسر سيدي راشد** الذي يرمز للقوة والبقاء.

•**جسرالمصعد**: بُني من قبل الفرنسيين في 1917 وأطلقوا عليه اسم « passerelle Perrégaux » وأعادت السلطات الجزائرية تسميته بـ"جسر ملاح سليمان"، ولكنه يُعرف عند سكان قسنطينة بجسر "السونسور" أي "المصعد" بالفرنسية؛ وهو جسر ضيّق مخصّص للمشاة، وفيه يقف البطل أمام الإيديولوجية الإقطاعية التي تؤكّد ضعف العرب أمام الغرب: "الغرب عندما سَحَقَنا عسكريا، راح يُبهِرُنا علميا وتكنولوجيا. الصخرة المتآكلة، ظللنا عشرات القرون نتفرّج عليها في خوف كبير وإعجاب شديد. الغرب عندما جاء خربها بالكهوف والأنفاق، وخاطها بالجسور. تفنن بالإسمنت في باب القنطرة وسيدي مسيد وسيدي راشد، ثم كأنما لم يكفه ذلك لإظهار براعته، راح يفتل حبالا من الفولاذ، ويبني بالحديد ويعلّق في الفضاء."[93]

•**جسر الشياطين**: جسر صغير يربط بين ضفتي **وادي الرمال** ويقع في أسفل الأخدود على بعد 66 مترا من الوادي الذي يمرّ تحته، ويوجد فوقه **جسر سيدي راشد**. يعود بناؤه إلى العهد الروماني، ويُقال العثماني، وقد أعاد الفرنسيون ترميمه. تحوم عدة قصص حول تسميته بهذا الاسم، ويُقال أن الصوت المخيف الذي تُصدره المياه وهي تتلاطم مع الصخر وتدخل وتخرج

92 الرواية، ص.162.
93 الرواية، ص.237.

من جنباته تشبه صفير الشياطين. تتأزّم حالة البطل عندما يصل إلى هذا الجسر بعدما أيقن أن خطته ستفشل وأنه سوف يفقد كل شيء: "هذا الجزء يهوي بشياطينه إلى جميع الجهات. كل جسر يمد الأخدود الذي يقف عليه جزء منه.... الانحدار يقوى والمارة يقومون والدكن يتكثف في قلبي والمادة السائلة تسري في كياني..."[94]

•**جسر الهواء**: جعل **بوالارواح** يركض والأطفال يركضون وراءه ويصيحون لظنهم أنه مجنون، حتى وجد نفسه في جسر الهواء، لكن الهواء به خانق، يتحرّك الجسر، يتوتّر **بوالارواح** ويكاد يهوي، تزداد صيحات الأطفال وتتراءى له جرائمه الماضية وأرواح زوجاته اللواتي قتلهن ومن هذا الجسر الذي كان قبلة المنتحرين، أوشك البطل على الانتحار لكن الشرطة تمنعه وتنتهي الرواية في هذه النقطة.

وإذا لاحظنا ترجمة **بوا** لأسماء هذه الجسور، التي هي عبارة عن أماكن، نجد أنه ترجمها تارة باللجوء إلى الاسم المتعارف عليه كما أطلق عليه من قبل السلطات الفرنسية التي بنَته وكما يعرفه سكان قسنطينة، فقد سمّي **"جسر باب القنطرة"** كما كان متعارفا عليه منذ بنائه، وتركه **مارسيل بوا** كذلك، أي « Bab El-Kantra » ، وكذلك الحال بالنسبة لجسر **سيدي مسيد**« Sidi M'cid » و**سيدي راشد**« Sidi Rached »، اللذين ترجمهما **بوا** عن طريق النقل الحرفي، و**مجاز الغنم** التي ترجمها بـ « Le passage aux troupeaux» بتقنية الترجمة الحرفية، مع العلم أن هذا الجسر الصغير الذي وُضع خصيصا لعبور الغنم أطلق عليه الفرنسيون تسمية « Gué des troupeaux » ، وكلمة « gué » تعني "المعبر الصغير الذي يسمح لنا باجتياز نهر أو مجرى مياه سيرا على الأقدام"، كما يوضّحه التعريف الآتي:

« Passage d'une rivière ou d'un cours d'eau que l'on peut traverser à pied. »[95]

ونلاحظ أن **بوا** لم يأخذ التسمية الأصلية لهذا الجسر بعين الاعتبار وترجمه حرفيا، ولا نرى أن ذلك قد أثّر على المعنى، غير أن الدّقّة والأمانة كانتا تقتضيان منه أن يتقصّى أكثر، لأن التسمية الأصلية لم تُغيّر، غير أنّها تُرجمت باللغة العربية، وكان الأجدر به أن يعيد التسمية إلى أصلها بكل بساطة.

94الرواية، ص .285.

95الموقع: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/gue/، تاريخ الزيارة: 2020/07/20، 10سا:45.

أما **جسر المصعد** فقد فضّـل المترجـم التسمـية المحلية التـي اخـتارها الكاتب، أي « La passerelle de l'ascenseur » ، وهي ترجمة حرفية، مع العلم أن اسم الجسر الرسمي هو "جسر ملاح سليمان"، وقد احترم المترجم خيار الكاتب للتسمية العامية المتداولة في **قسنطينة**، وترجمه ترجمة حرفية كما نراه، ولم يَعُد إلى التسمية الفرنسـية وهـي : « Passerelle de Perrégaux »، ربّما لأن الجسر أُعيدت تسميته رسميا من قبل السلطات الجزائرية بعد الاستقلال.

ونلاحظ ترجمة **بوا لـجسر الشياطين** -أو "جسر الشيطان" (مفردا)- باقتراض التسمية العربية جزئيا: « Le pont des Chayatine » باللجـوء إلـى تقنيّتين اثنـتين فـي العبارة نفسها (un doublet) وهما: الترجمة الحرفية والاقتراض، فجاءت الترجمة تغريبية، لاسيما أن القارئ الفرنسي لا يعرف لكلمة « Chayatine » معنى، وذلك ما أدّى بالمترجم إلى شرح الكلمة في آخر الكتاب ضمن المسرد. وفي الحقيقة، نحن لم نفهم خيار **بوا** هنا بالذات، كون تسمية الجسر موجودة أساسا في اللغة الفرنسية: « Le pont du Diable » ، والعبارة العربية هي عبارة عن ترجمة حرفية لها. بالإضافة إلى ذلك، نراه يترجم "الشياطين" في متن الفصل بـ« diables » وليس بـ « Chayatine » :

« …On assistera à un écroulement général entrainant les diables dans la chute »[96]

إلى جانب ذلك، هذا النوع من الجسور موجود في العديد من دول العالم، وخاصة في أوربا بنفس الاسم [97]، وهي تسمية أُطلقت على جسور بُنيت في العصور الوسطى حيث كانت الاعتقادات سائدة بكثرة حول الشياطين والأرواح، وتشوب هذه الجسور عدة قصص واعتقادات، تقول إن الشيطان هو من بناها أو شارك في بنائها مقابل روح أول من يعبرها بعد إتمامها.

معنى هذا أن هذا النوع من الجسور لا يوجد في **قسنطينة** فقط، بل إنه معروف في الثقافة الفرنسية أكثر منها في الثقافة الجزائرية أو العربية، إذ لا يوجد سوى جسر واحد في **الجزائر**

96 الترجمة، ص.139.

97 هناك في فرنسا 169 جسرا بهذا الاسم، وخمسة في إيطاليا، وأربعة في إسبانيا. ويوجد جسر أو اثنين في كل من بلجيكا، والبرتغال وهولندا، وسويسرا، وكذا في كثير من بلدان العالم.

وهو في **قسنطينة**. وبما أن الأمر كذلك، فهذا الجسر يتعدّى كونه مجرّد مكان، بل هو مرجع ثقافي ليس جزائريا فحسب، بل عالمياً، غير أن لكل "جسر شيطان" في العالم "أسطورته" الخاصة"، وأسطورة **جسر الشيطان** القسنطيني هي أن تسميته تعود إلى أصوات المياه الغريبة كما سبق وذكرنا؛ وبالتالي، نحن نعتقد أن ترجمته بـ :« Le pont du Diable » كانت لتكون أفضل من خيار **بوا**، بل كانت لتكون "رجوعا للأصل".

وأخيرا، نصل إلى **جسر الهواء**، الذي شهِد نهاية الرواية ومحاولة الانتحار، وهو الذي ترجمه **بوا** بـ: « Le pont suspendu »، وهو نفسه **جسر سيدي مسيد**. لكن هذا الجسر يملك عدة تسميات يُعرف بها عند سكان قسنطينة، لا سيما "جسر الحبال" و"جسر وادي الرمال"، ويسمّيه **وطار** "إله قسنطينة"[98] ذلك أنه حين تم إنجازه كان يمثل "مُعجزة" أدهشت القسنطينيّين والجزائريين، حيث إنه جسر معلّق بين صخرتين لا تسنده دعائم، ويشعر عابره أنه يمشي على الهواء. كما أن مصمّميه جعلوه طيّعا يتراقص حين تهب الرياح ممّا يشعر بالخوف من السقوط، ولكنه في الحقيقة شديد المتانة. يعدّ هذا الجسر أعلى جسر في قسنطينة والجزائر وأفريقيا، إذ يبلغ طوله 164 مترا وارتفاعه 175 مترا، لهذا تحوّل الجسر إلى "قبلة" للمنتحرين حيث شهد الكثير من الأحداث المأساوية من قبل أشخاص يائسين، وهذا ما حدث مع بطل الرواية.

نشير فقط إلى أن الكاتب ذكر ستة جسور في الرواية وليس سبعة، لأنه كرّس فصلين لجسر **سيدي مسيد**، أي **الجسر المعلّق**، ولم يذكر سابع جسر، وهو **جسر الشلالات** الواقع تحت جسر **سيدي مسيد**.

نرى إذن أن **بوا** ترجم العنوان الخارجي للرواية باتباع استراتيجيتين معا: التغريبية أولا باقتراض المفردة، ثم وضّحها بمرادفها في اللغة الفرنسية متبعا استراتيجية التوطين. أما فيما يتعلق بالعناوين الداخلية، بما أنها أسماء عَلَم (أماكن) فقد اعتمد المترجم على التسمية الموجودة أساسا في اللغة الفرنسية، بما أنها بُنيت في عهد الاستعمار الفرنسي للجزائر ونُسبت أسماؤها للأعلام (سيدي مسيد وسيدي راشد) أو حافظت على اسمها القديم (باب القنطرة)، أو أطلق

98 الرواية، ص.6.

عليها تسمية لغرض معين (مجاز الغنم). يُستثنى منها كما رأيناه **جسرالشياطين** الذي تصرّف **بوا** في ترجمته مقترضا لفظة "الشياطين" عن طريق نقلها حرفيا إلى اللغة الفرنسية وشرحها في المسرد، و**جسر الهواء** الذي ترجمه ترجمة تكييفية حسب الاسم المتعارف عليه في اللغة الفرنسية (الجسر المعلّق).

النموذج الثاني: أسماء الأعلام

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
عبد المجيد بو الأرواح	Abdelmadjid Boularouah	**الاقتراض بالنسبة لكل أسماء العلم (من عبد المجيد إلى نوح...)**	**تغريبية**
عيسى الجرموني	Aissa Djarmouni		
الفرقاني	El Fergani		
فريدالاطرش	Farid- El-Atrech		
نجيب محفوظ	Neguib Mahfouz		
زيروت يوسف	ZighoutYoucef		
الطاهر بنعلي	Taher Ben Ali		
العربي التبسي	Alarbi Tebessi		
البشير الإبراهيمي	Albachir El Ibrahimi		
بوجمعة	Boudjemaâ		
الأمير عبد القادر	L'Emir Abdelkader		
عائشة	Aicha		
عاد	Ad		
ثمود	Thamoud		
تاكفاريناس	Tacfarinas		
الطاهر	Tahar		
ارزقي	Arezki		
سارة	Sarah		
مرجانة	Mardjana		
نوح	Noë		
ابن باديس	Ben Badis	**الاقتراض +تعريف في**	
عقبة بن نافع	Okba Ibn Nafi		
مسيلمة	Mossailima		

معاوية بلحملاوي سيدي خليل علي	Mou’awia Belhamlaoui Sidi Khalil Ali	**المسرد (من ابن باديس إلى علي)**	**تغريبية +توطينية**
يوغرطة يأجوج ومأجوج	JUGURTHA Gog et Magog	**التكييف الصوتي**	**توطينية**
إبراهيم الخليل عمار الحلاق حمانة البرادعي عبد القادر الغرابلي	Abraham, l'Ami de Dieu Amar le coiffeur Hamana le sellier Abdelkader le fabricant de tamis	**الاقتراض+ الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
قسنطينة السويقة القصبة القل	Constantine La souika La casbah Collo	**التكييف الصوتي**	**توطينية**
حي الجرابيع مجاز الغنم جسر المصعد شارع يوغسلافيا	Quartier des Gerboises passage aux troupeaux passerelle de l'ascenseur Boulevard de la Yougoslavie	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
باب القنطرة الرصيف الكدية كاف شكارة جنان التشينة رحبةالصوف عوينة الفول رحبةالجمال سوقالعصر عين البيضاء عين مليلة	Bab El Kantra EL-Recif EL Koudiat Kef chekkara Djenane-EL-Tchina Rahbat-Essouf Aouinet-EL- Foul Rahbt-El Djamâl Souk-EL-Asser Aïn Beïda Aïn M’lila	**الاقتراض(من باب القنطرة إلى آخر نموذج)**	**تغريبية**

خنشلة	Khenchela		
شلغوم العيد	Chelghoum -El-Aïd		
سكيكدة	Skikda		
واد زناتي	Oued Zenati		

التّحليل:

يصنّف **ميشال بالار** في كتابه الموسوم بـ: *Le nom propre en traduction*(**اسم العلم في الترجمة**)أسماء العلم إلى ثلاث فئات فرعية هي: أسماء البشر(anthroponymes)، أسماء المكان (toponymes) ، والمراجع الثقافية (référents culturels). وهذه الأخيرة يمكن أن تكون اسم شخصية تاريخية أو مكانا أو عملا أدبيا أو فنيا أو أعيادا أو مؤسسات .....إلخ. وفي المُتخيّل الأدبي، يؤدّي اسم العلم دورا بالغ الأهمية، وإذا كانت العلوم والمعارف الأخرى كعلم الإنسان واللسانيات والمنطق تهتم بدلالته، فإن ما يهمّ الأديب هو "الكيفية التي أصبح بها اسم العَلَم حاملا للدّلالة، وذلك أن التسمية في المُتخيّل الأدبي لا تخضع لنفس القيود والإكراهات التي تخضع لها في الحياة الاجتماعية الواقعية، فإذا كانت السمة التعريفية الجوهرية في اسم العَلم هي تخصيص وتعيين مرجع متفرّد، فإن هذا المرجع في العالم الروائي لا وجود له إلّا باعتباره كائنا تخييليا، أو كائنا "من ورق" على حدّ تعبير رولان بارت."[99] بالتالي، فإن الكاتب له حرية كبيرة في انتقاء أسماء شخصياته، فله أن يلجأ إلى أسماء موجودة في الواقع، كما يمكن أن يولّد أسماءه الخاصة وغالبا ما تكون هذه الأخيرة حافلة بالإيحاءات والرموز. وإذا كانت الأسماء في رواية **ريح الجنوب** غير ذات أهمية كبرى مقارنة بحبكة الرواية، فإن رواية **الزلزال** تحتلّ فيها أسماء العلم مكانة هامة، وهذا ما نلحظه على طول الرّواية، سواء بالنسبة لأسماء البشر أو الأماكن أو المراجع الثقافية. ونظرا إلى أن للتسمية دلالة اجتماعية، فإننا نجدها تختلف من مجتمع إلى آخر؛ فإذا نظرنا إلى المجتمع العربي

99 العماري محمد، "بلاغة الاسم في "نساء آل الرندي"، http://www.saidbengrad.net/al/n15/pdf/8-15.pdf، تاريخ الزيارة: 2020/05/05، 11سا:48.

نجدهم يسمّون أبناءهم بأسماء توحي بالهيبة والشجاعة مستلهمة من الحيوانات: ليث، وأسد، وصقر، وأسلحة: سيف، وحسام، ونبال، وكذا من الطبيعة: سهل، وحجر، وبحر، وزهرة، وكذلك من الصفات: صالح، ورشيد، وحسن وجميل.....وهلم جرا، وأسماء الأنبياء "محمد، عيسى، نوح، آدم، يوسف، يعقوب...." وأسماء الرسول محمد عليه الصلاة والسلام: "مصطفى، وأحمد، وبشير، ونذير، وصادق...". لكننا لن نجد فرنسيا يسمّي ابنه بهذه الأسمـــاء: " ….lion, épée, faucon" لكنه يسمّي أسماء من الإنجيل، لا تخلو من المعاني الربّانية مثل: "جون: هدية الرب، إليزابيث: ميثاق الربّ، جيمس: حماك الله...." وأسماء الأنبياء: « Joseph, David, Adam, Noé… » وهناك أيضا ما يسمّى بـ le calendrier des saints » وهي رزنامة تشمل أسماء القدّيسين، بحيث يوافق اسمٌ كلَّ يوم من أيـــام السنة، يمكن أن يرجع الفرنسيـون إليـــها لتسمية أبـــنائهم حـــسبها Estienne, saint- Nicolas, «Saint-sainte- Elisabeth…. »

هكذا إذن، تحمل الأسماء دلالة مختلفة حسب الخلفية الثقافية والمعتقدية للمجتمع، والمجتمع الجزائري لا يُستثنى من ذلك، إذ له أسماؤه الخاصة التي لا تجدها في البلدان العربية الأخرى "فروجة، وعلجية، والعارم، وحدّة، وقويدر، والاخضر، وعواوش، وبختة، وعبيد، ومالحة....." وهناك أسماء غريبة وبشعة يسمّي الأهل بها أبناءهم حتى "لا يشتهيهم الموت"- حسب معتقد سائد في بعض المناطق- بعد فقدهم للكثير من أبنائهم وهم رضّع، مثل "وحشية، ومقيوسة، ومطيشة (بمعنى مُرماة) وآكلي (بمعنى عبد) وثورية، وزيدومة، ودايخة..." وغيرها من الأسماء، كما أن الأسماء العربية التي دخلت مع الإسلام والمتعارفة في البلدان العربية الأخرى متغيّرة بعض الشيء في الجزائر، مثل "زَيْد: بوزيد، فاطِمة: فطيمة أو فاطْمة، محمد: مُحنْد عند القبائل (الأمازيغ)...".

ومن ثمّ، نجد **وطّار** قد أطلق على شخصياته، لا سيما الشخصية الرّئيسية، أسماء تحمل مدلولات تتوافق وصِفاتها، ونذكر على سبيل المثال بعضا منها:

●**عبد المجيد بو الارواح**: هو بطل الرّواية، وهو عبارة عن اسم ولقب. يتضمّن اسمه "عبد المجيد" لفظتين: "عبد" التي تُحيل إلى الخضوع لله والتوكّل عليه والامتثال للمعبود، و"المجيد" هي "صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت مِن مَجُدَ: كريم شريف حسن الفِعال والخِصال والشمائل،

تامّ كامل متناهٍ في الشَّرف"[100] وهو اسم من أسماء الله الحسنى، ومعناه "العظيم في ذاته، الكثير الخير والإحسان"[101]. أمّا لقبه "بو الارواح" فهو مشكل أيضا من لفظتين: "بو"، أي "أب" بالعامية الجزائرية والمغاربية بمعنى "صاحب"، و"الأرواح". أما من ناحية الشكل، فنجد في الجزائر هذا النوع من الألقاب غالبا في المجتمع الجزائري، وهو من آثار الاستعمار الفرنسي الذي أعاد تنظيم الألقاب العائلية والحالة المدنية للأسر الجزائرية إبان وجوده في الجزائر، وِفقا للمنظور الفرنسي مُجبرا إياها على حمل لقب واسم على منوال القانون المدني الفرنسي، وتُرِك الأمر على حاله بعد الاستقلال. وجاءت الألقاب التي قرّرت الإدارة الفرنسية منحها للأسر الجزائرية لتعويض الاسم الثلاثي - الذي كان يتكون من أسماء فقط - في الغالب على هذا النحو: "بو...."، أو "بن.." التي تُدغم أحيانا لتصبح "بلـ..." . "بو الارواح" تسمية لها دلالة في العامية الجزائرية، إذ تحمل معنيين: الأوّل يشير إلى الذي ينجو من الموت عدة مرات، وكأنه" يملك أكثر من روح"، وهنا يحمل الاسم بالفصحى: "ذو الأرواح"؛ أما المعنى الثاني فهو صفة لمن يأخذ الأرواح، أي القاتل "آخذ الأرواح". وما يمكن أن يستنبطه القارئ وهو يقرأ الرواية هو أن بطلها تنطبق عليه التسمية الثانية، لأنه أخذ أرواح زوجاته الكثيرة اللائي تزوّجهن بسبب عدم إنجابهن لأولاد من صلبه وهو العقيم. وكذلك فعل أبوه قبله بزوجة ابنه "عبد المجيد" بعد أن تعدى على شرفها في غياب ابنه حتى لا تفضحه.

نلاحظ من هذه التسمية المركّبة التناقض بين اللقب والاسم، بين "المجد" والقيم الإيمانية والخضوع لله، وبين الانحراف وسفك الدماء. وفي كل حال هي تسمية تحيل إلى المكانة المحاطة بالرهبة والهيبة. وهو ما أراد الكاتب إيصاله من خلال اختياره هذا الاسم لهذه الشخصية.

•**بالباي**: هو لقب يمتد أصله إلى العهد العثماني، وهو يطلق على الحاكم الذي يتولى مقاطعة من المقاطعات، ويدل على المرتبة العالية والنسب الشريف. يقول الكاتب عنـه: "بالباي في أيام عزّته وعظمته محاطا بجماعة من كبار ولاية قسنطينة الكبرى، باشاغاوات وآغاوات وقياد، ونواب وموظفين سامين.. أنوار ثرية ضخمة تتلألأ، منعكسة على ملاعق الفضة،

100قاموس المعاني، الموقع : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، تاريخ التصفّح: 2020/07/29.
101نفسه.

وكؤوس البلور، ومزهريات النحاس."[102]. ويضيف ليبيّن أكثر فارق المستوى الذي تشير إليه الألقاب: "قسنطينة الحقيقية انتهت...أين قسنطينة بالباي وبالفقون وبن جلول وبن تشيكو وبن كرارة؟ زلزلت زلزالها وحل محلها قسنطينة بوفنارة وبوالشعير وبوالفول وبوطمين وبو كل الحيوانات والنباتات." [103]

• **الرزقي البرادعي**: اسم ولقب ـ الأوّل يحمل صفة "الرزق"، والوزن الذي جاء عليه الاسم المتداول في العامية الجزائرية الأمازيغية يعني "جالب الرزق". والبرادعي صفة أطلقت على الشخصية وعُرف بها لأنها مهنته.

وإلى جانب أسماء شخصيات الرواية، نجد شخصيات تاريخية هي إحالات ثقافية، وأبرزها **ابن خلدون**[104] الذي يرجع **بوالارواح** إليه في كل مرة على طول الرواية:

"ابن خلدون يخلد في النار على عبارته، فالعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شعارا لخراب الحياة.. "[105]

"كلا. كذب ابن خلدون. وخلد في جهنم. هؤلاء ليسوا عربا. وليسوا بربرا"[106]

"لقد كثرت البدع، وابن خلدون الخبيث، أديب أكثر منه مؤرخا. "[107]

وكذلك **ابن باديس**[108]:

---

102 الرواية، ص. 30.

103 الرواية، ص.32.

104 ابن خلدون هو **عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون أبو زيد ولي الدين الحضرمي الإشبيلي**(1332 - 1406م)، ولد في تونس ووُليَ الكتابة والوساطة بين الملوك في بلاد المغرب والأندلس ثم انتقل إلى مصر حيث تقلد قضاء المالكية. ثم استقال وانقطع إلى التدريس والتصنيف فكانت مصنفاته من أهم المصادر للفكر العالمي، ومن أشهرها **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في معرفة أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر** و**مقدمته** الشهيرة.ومازال تأثيره ممتداً حتى اليوم إذ يعتبر ابنُ خَلدون مؤسسَ علم الاجتماع الحديث ومن أهم علماء التاريخ والاقتصاد والفلسفة عند العرب والغرب على حد سواء.

105 الرواية، ص.50.

106 نفسه، الصفحة نفسها..

107 نفسه، ص.102.

108 الإمام **عبد الحميد بن باديس** (1889 - 1940) من رجال الإصلاح في الوطن العربي ورائد النهضة الإسلامية في الجزائر، ومؤسس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وهو فخر قسنطينة لأنه من مواليدها وفيها ترعرع.

"بدا له أن صورة ابن باديس المترائية غريبة إلى حد كبير، عن الفكرة التي غرسها في نفسه عنه، طيلة السنوات التي أعقبت وفاته، بكل الأحداث التي تخللتها"[109]

"سيُلهم الله هذه الأمة، وتنجب ابن باديس أخر، وأفاضل آخرين" [110]

و**نجيب محفوظ**[111]:

"حي سيدي مسيد، يبدو كحي الجرابيع، في **أولاد حارتنا** للكافر **نجيب محفوظ**. الذي جبن المصريون عن قتله..." [112]

كما يذكر الكاتب مراجع ثقافية جزائرية **عيسى الجرموني**[113] و**الفرقاني**[114] مقابل الأسماء الشرقية **أم كلثوم** و**فريد الأطرش**، في إشارة إلى التأثر والتقارب بين الثورتين الجزائرية والمصرية.

وإلى جانب أسماء البشر، نلاحظ أن رواية **الزلزال** تحتوي على أسماء أماكن كثيرة جدا، ودقيقة جدا، إذ يُهيّأ للقارئ أنه يتجوّل مع البطل في شوارع قسنطينة من دقّة ما يذكره الكاتب من تفاصيل وتعليقات. فإلى جانب الجسور التي جعلها عناوين لفصول الرواية، يذكر **وطار** أسماء الشوارع والأحياء القسنطينية واحدا واحدا، لدرجة أن المدينة تبدو من خلالها عبارة عن توسع مكاني للشخصية، إذ "سعت الرواية ـ من خلال هذه العلاقة المتميزة بين الفضاء والشخصية ـ إلى جعل الفضاء أحد أهم مكونات الآلة السردية"[115] إذ يمتزج "الزلزال" الداخلي للبطل **بوالارواح** بـ"الزلزال" الاجتماعي لطبقة بأكملها، حيث يقول عندما وصل إلى **قسنطينة**

---

109 الرواية، ص.16.

110 نفسه، ص.56.

111 **نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا** (1911 –2006)، روائي وكاتب مصري. هو أول أديب عربي حائز على جائزة نوبل في الأدب، ومن أهم أعماله رواية **أولادحارتنا** المثيرة للجدل، والتي مُنعت من النشر في مصر منذ صدورها وحتى وقتٍ قريب. وقد تعرض لمحاولة اغتيال بسببها سنة 1995 وذلك من جراء اعتراضات هيئات دينية على ما تحتويه من «تطاول على الذات الإلهية".

112 الرواية، ص.56.

113 **مرزوق عيسي بن رابح الهلالي** المعروف عيسي جرموني(1887-1946)، مُغنّ جزائري يُعدّ رمز الأصالة الشاوية، وهو أول فنان أفريقي وعربي غنى على مسرح الأولمبيا(L'Olympia) الفرنسي سنة 1936.

114 **محمد الطاهر الفرقاني**(1928-2016) مُغنّ و ملحن و موسيقار جزائري، من مواليد قسنطينة ، لُقّب بـ"سلطان المالوف القسنطيني" كما يُعتبر عميد هذه الموسيقي الأندلسية المعروفة باسم المالوف.

115 الطاهر رواينية، "الفضاء والدلالة. اشتغال مدينة قسنطينة في رواية "الزلزال" للطاهر وطار"، مجلة **إنسانيات**، الموقع: https://journals.openedition.org/insaniyat، تاريخ التصفح: 2020/07/31، 22سا:04د.

ووجد كل شيء فيها قد تغير: "لم يبق في هذا البلد إلا ما هو شكلي، وحتى هذا الشكلي، من الأنهج والمباني والجسور وبعض أسماء وعناوين المقاهي والأماكن، لن يلبث على ما يبدو أن يستسلم للضغط الفوقي، والتخريب التحتي"[116]

نلاحظ أن الكاتب يصف مدينة **قسنطينة** وصفا انتقائيا من وجهة نظر بطله الإقطاعي، وأن الأحداث كلها تجري في الشارع وذلك لغرض معين، فقد شاركت الفضاءات **بوالارواح** في أفكاره وعبّرت عن آرائه "انحدر ووجد نفسه في شارع يوغسلافيا، وتساءل: كيف أتاحت لهم عبقريتهم الاهتداء إلى تقسيم الشارع بهذا الشكل؟ نصفه لشهيد بطل ونصفه لبلد شيوعي..."[117]. ونجد أماكن تعبّر عن ارتياحه مثل "ضريح سيدي راشد" حيث صلّى ركعتين واستغاث بالولي الصالح لمساعدته، وكذلك الزوايا: "آهاه. زاوية سيدي عبد المؤمن.هي ذي، هي ذي بطلائها الأخضر لا تزال. مادامت هناك هذه البقايا، فإن الدنيا بخير"[118]؛ ثم نجد ما يثير اشمئزازه مثل "مزبلة بوالفرايس" التي ينسب إليها وإلى رائحتها النتنة هؤلاء الذين ينعتهم تارة بـ"الحفاة العراة" وتارة بـ"هاجوج وماجوج"[119] و"مجاز الغنم" الذي يذكّره بالقرويّين.

كل ذلك يجعل إذن أسماء الأعلام بكل فئاتها ذوات أهمية كبيرة في الرواية من حيث إحالاتها ومرجعياتها، وبالتالي، فإن ترجمتها إلى اللغة الفرنسية ينبغي أن تراعي ذلك، وعلى المترجم أن ينتهج الاستراتيجية التي تنقل ذلك قدر الإمكان.

لقد ظلت ترجمة أسماء العَلم منذ أمد بعيد تشوبها الأحكام المسبقة، وكان الرأي العام السائد هو أن أسماء العلم لا ينبغي أن تُترجم، كما عبّر عن ذلك **جورج مور** George Moore[120] بطريقة قطعية بقوله:

---

116 الرواية، ص.132.
117 الرواية، ص. 44.
118 نفسه، ص.116.
119 هكذا يُسمّى "يأجوج ومأجوج" في العامية الجزائرية.
120 روائي وشاعر وناقد إيرلندي من القرن التاسع عشر (1852-1933).

« Tous les noms propres, quelque imprononçables qu'ils soient, doivent être rigidement respectés »[121]

أي: "يجب أن نلتزم الصرامة في احترام أسماء العلم، وذلك مهما كانت هذه الأخيرة غير قابلة للنطق."

(ترجمتنا)

وقد تبنّى الفكرةَ نفسَها بعضُ المنظّرين، مع فوارق بسيطة مثل **مونان** و**دوليل**، وكذلك **ميشال بالار** الذي اهتم عن قرب بهذه الإشكالية، إذ سمحت له تجربته الطويلة في نشاط الترجمة والتدريس في تخصص علم الترجمة بتسجيل بعض التناقضات فيما يتعلق بالفكرة التقليدية القائلة بعدم ترجمة (non-traduction) أسماء العلم، حيث يحلّل ذلك في كتابه السابق ذكره معتبرا اسم العَلَم "وحدة ترجمية" (unité de traduction) قائمة بحد ذاتها، ويقترح، حسب الحالات، عدة تقنيات لترجمة أسماء الأعلام، انطلاقا من الحالات التي لا يطرح فيها الاسم أي إشكال، وهو ما يسميه **بالار** "الدرجة صفر من الترجمة" حيث يمكن اللجوء إلى التقنية التي يسمّيها **دوليل** "النقل الكلّي"[122](report)، والتي يفضّلها **بالار** على تسمية "الاقتراض"(emprunt)، حيث يقول:

« Il arrive que le traducteur reporte dans son texte des éléments du texte de départ pour de multiples raisons : par nécessité (trou lexical), parce qu'il est de tradition de ne pas traduire les anthroponymes d'individus qui ne sont pas des personnages historiques, ou par désir de préserver la spécificité d'un élément du texte de départ (TD) ou de créer de la couleur locale. C'est pourquoi je trouve judicieux d'utiliser, comme le fait Jean Delisle, le terme de « report » pour désigner cet acte individuel de traducteur, ponctuel, qui peut recouper ou utiliser l'emprunt, mais qui, à sa différence, ne consacre pas l'intégration d'un terme dans la langue même s'il peut,

121 انظر Moseneanu Mircea-Marius, « Michel Ballard, Le nom Propre en traduction », www .researchgate.net/publication/274574_Michel Ballard_Lenom propre_en traduction , consulté le : 01/08/2020, 22h :50.

122 نفضّل هذه الترجمة على ترجمة "النقل" لتمييزها عن "النقل الحرفي/ النقحرة" ((translittération) و"النقل الصوتي"(transcription).

dans certains cas, en avoir la visée, dans le cadre d'une option de traduction qui cherche à faire connaître l'étranger. »[123]

أي:

"قد يحدث أن ينقل المترجم إلى نصه عناصر من النص الأصلي لأسباب متعددة: للضرورة (فراغ مصطلحي)، أو لأنه من التقاليد عدم ترجمة أسماء البشر للأفراد الذين ليسوا شخصيات تاريخية، أو من أجل الحفاظ على خصوصية عنصر من عناصر النص المصدر، أو إضفاء اللون المحلي. ولهذا السبب أجد من الحكمة أن نستخدم، كما يفعل جان دوليل، مصطلح "النقل الكلي" للإشارة إلى هذا الفعل الفردي الذي يقوم به المترجم، والآني، الذي يمكن أن يشير إلى الاقتراض أو استخدامه، ولكنه على خلافه، لايكرّس إدراج مصطلح ما في اللغة، حتى لو كان ذلك هو المقصود منه في بعض الحالات، في إطار خيار ترجمي يسعى إلى التعريف بالأجنبي."(ترجمتنا)

ويعرّف **جان دوليل** (Jean DELISLE) تقنية **النقل الكلّي** بالكلمات الآتية:

« Opération du processus cognitif de la traduction consistant à *transférer* tout simplement du TD dans le TA des éléments d'information (noms propres, nombres, dates, symboles, vocables monosémiques, etc.) qui ne nécessitent pas ou presque pas d'analyse interprétative »[124]

أي:

"هو إجراء ينتمي إلى العملية المعرفية للترجمة، ويتمثّل ببساطة في نقل معلومات من نص الانطلاق إلى نص الوصول (أسماء العَلم، والأرقام، والتواريخ، والمصطلحات أحادية الدلالة، إلى آخر ذلك)، والتي لا تتطلب أو لا تكاد تتطلب تحليلاً تأويليا." (ترجمتنا)

123 انظر Michel BALLARD, «A propos des procédés de traduction », *Palimpsestes,* https://journals.openedition.org/palimpsestes/386?lang=en, consulté le 04 /08/2020, 10h :30.

124 نظر DELISLE, *La traduction raisonnée*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1993, p.42.

ويكون هذا النقل الكلّي إمّا عن طريق عملية النقل الحرفي (translittération)، وهو ما يسمّى بالنَّقْحَرة[125]؛ أو النقل الصوتي (transcription) وهو ما يسمى أيضا بالنّقْصَوة[126]، يقول **بالار**:

« Il y a deux manières de *transférer* le nom propre : la *transcription* et la *translittération*. La translittération consiste à chercher pour chaque lettre ou suite de lettres une lettre ou suite de lettres correspondante, sans égard à la prononciation. Par contre, la transcription consiste à représenter les sons prononcés. » [127]

أي:

"ثمة طريقتان لنقل اسم العلم: النقل الصوتي والنقل الحرفي. أمّا النقل الحرفي فإنه يتمثّل في البحث عن الحرف أو سلسلة الحروف المقابلة لكل حرف أو سلسلة حروف، بغض النظر عن النطق؛ وأمّا النقل الصوتي فهو عبارة عن تمثيل للأصوات المنطوقة." (ترجمتنا)

وهو نفس ما يقترحه **جون كاتفورد** Jhon CATFORD :

"In the process of actually *transliterating* a text, the transliterator replaces each SL letter or other graphological unit by a TL letter or other unit on the basis of a conventionally established set of rules…*Phonological translating* is restricted translation in which the SL phnology of a text is replaced by equivalent TL phonology"[128]

أي:

"يقوم المُنَقحر أثناء عملية نَقحرة نصّ ما فعليّا باستبدال كل حرف أو أي وحدة خطّية أخرى من اللغة المصدر بحرف أو بوحدة أخرى في اللغة الهدف، على أساس مجموعة من القواعد التي يتم الاتفاق على وضعها....أما النَّقصَوَة فهي ترجمة مُنحصرة يتم فيها استبدال صوتيّات اللغة المصدر لنصّ ما بصوتيّات اللغة الهدف المكافئة لها." (ترجمتنا)

---

125 هي كلمة منحوتة من كلمتين: النقل والحرف، وهو مصطلح نحَته **منير البعلبكي** في **المورد** ، وأشاع استخدامه المفكّر **علي فهمي خشيم** في معظم مؤلفاته. ويطلق على العملية أيضا تسمية **الإحراف، والحرفَنة، والمناقلة** وغيرها.

126 هي كلمة منحوتة من كلمتين: النقل والصوت، وتُعرف هذه العملية أيضا بـ**الكَرْشَنة**.

127 انظر : Michel BALLARD, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001, p.27.

128 انظر Jhon CATFORD, *A Linguistic Theory of Translation, An Essay in Applied Linguistic* , PP 56-66.

مبدئيا، هاتان هما الطريقتان اللتان تسمحان بالتعامل مع أسماء الأعلام، غير أن الحال لم تكن دائما هكذا، فقد كانت الأسماء الشهيرة حتى زمن ليس ببعيد تخضع لـ**التكييف الصوتي** (assimilation phonétique) للغة الهدف، إذ نجد على سبيل المثال أسماء مثل **كريستوفر كولمبوس** الإيطالي الأصل، تتغير فهو بالإيطالية « Cristoforo Colombo » ، وبالفرنسية « Cristophe Colomb » ، وبالإنجليزية « Christopher Columbus » ، وبالإسبانية « Cristóbal Colón »، ونجد **ابن سينا** و**ابن رشد** يطلق عليهما في الفرنسية اسم « Avicenne » و« Averroes » على التوالي. ونجد كذلك الترجمة الحرفية في الاسم الإنجليزي « Richard the lion-hearted» الذي تُرجم الجزء الثاني منه إلى الفرنسية فأصبح « Richard cœur de Lion » وإلى العربية **"ريتشارد قلب الأسد"**؛ وكذا أسماء الأماكن مثل **رأس الرجاء الصالح**(Cap de bonne Espérance) و**ساحل العاج** (Côte d'Ivoire) و**البحر الميت** (La Mer Morte)، والأمثلة كثيرة. كما يمكن في بعض الحالات أن تؤدي إلى لبس في ذهن القارئ، إذ يورد **بالار** الأمثلة التالية: في **إيطاليا**، مدينة« Genova » لا تعني في مدينة « Genève » السويسرية كما يمكن أن يعتقد البعض، بل هي مدينة إيطالية اسمها **"جنوة"**، تُعرف لدى الفرنسيين باسم « Gênes »، و « Monaco »ليست هي إمارة **موناكو** فحسب، بل هي كذلك يمكن أن تشير إلى مدينة "ميونيخ" (Munich) بالفرنسية، الواقعة جنوبي ألمانيا، وهي بالألمانية (München) .

ويقول **بالار** أن هذا التكييف الصوتي فيه ضمان لراحة القارئ المستقبل:

« Ce souci de préserver ces traces de l'origine étrangère du texte traduit s'était, de tout temps, heurté à des tendances naturalisatrices qui, pour des raisons d'ordre ethnocentrique ou de confort de lecture ou de prononciation, pratiquent la traduction du signifiant par l'assimilation phonétique. »[129]

أي:

" لطالما واجهت محاولة الحفاظ على آثار الأصل الأجنبي للنص المترجم هذه (أي الأسماء)، تيارّاتٍ تطبيعيّة، تمارِس ترجمةَ الدّال لأغراض عرقية، أو من أجل السلاسة في القراءة أو النطق." (ترجمتنا)

129 انظر Michel Ballard**,** *Le nom propre en traduction*,Paris : Ophrys, 2001, pp.102-103.

ويعتقد **ميشال بالار** أنه لا ينبغي "ترجمة" أسماء الأعلام، يقول:

« Un toponyme n'a pas, a priori, plus de raison d'être 'traduit' qu'un anthroponyme : il n'y a pas plus de raison de transformer München en Munich (ou Moskva en Moscou) que de transformer « Charles de Gaulle » en autre chose »[130]

أي: " مبدئيا، لا سبب يدعونا لترجمة اسم المكان، ليس أكثر من ترجمة اسم البشر؛ فلا سبب لتحويل اسم مدينة " مينشن" إلى "ميونيخ" (أو "موسكوفا" إلى "موسكو") ، ليس أكثر من تحويل اسم "شارل ديغول" إلى شيء آخر" (ترجمتنا)

كما يركّز على تحديد مفهوم "الترجمة"، ويقول بأننا يجب أن نتفق على أن الأمر لا يتعلق بفعل "ترجمة" بمعنى "استبدال عنصر من لغة ما بعنصر آخر مكافئ في لغة أخرى"، بل بفعل "نقل" كما سماه **دوليل**. يضيف:

« Lorsqu'un nom propre renvoie à un référent unique, sa forme en tant que désignateur devrait être préservée, il n'a pas à être traduit au sens d'être « transformé » ou remplacé par un autre terme . »[131]

أي:

" عندما يشير اسم العلم إلى مرجع وحيد، فإنه ينبغي الحفاظ على شكله كحامل لإشارة، ولا يجب أن يُترجم بمعنى "التحويل" أو "الاستبدال" بكلمة أخرى." (ترجمتنا)

والحقيقة أن أسماء الأعلام، سواء منها أسماء البشر أو أسماء الأماكن، في النص الروائي يتعامل معها المترجم حسب ما تحتويه من معان أو إيحاءات، يقول **بالار** إن النص مليء بأسماء الأعلام التي يجب على المترجم أن يتعرّف على طبيعتها ووظيفتها في النص، وينقلها تبعا لذلك. فإذا كانت في النص لها وظيفة معينة وإيحاءاتها تؤدي دورا معينا، يقترح الشرح في المتن أو خارجه (حاشية)، إذ يضيف:

130 انظر Michel Ballard, «Epistémologie du nom propre en traduction », *Translationes*, Vol.3, Université d'Artois, ARRAS, France, 2011, P.38 .

131 انظر Michel Ballard, «Epistémologie du nom propre en traduction », p.38.

« L'opération de traduction ne sera totale que lorsque le sens ou la valeur du nom propre auront été transférés par l'existence d'une connaissance partagée par le lecteur de traduction ou par le jeu d'un transfert sémantique d'ordre textuel (l'incrémentialisation) ou paratextuel (la note). Tant que la référence du Npr est obscure, il ne fonctionne que par son iconicité et confère au texte traduit une couleur locale purement visuelle et sonore. »[132]

أي :

"ستكون عملية الترجمة مكتملة فقط عندما يتم نقل معنى أو قيمة اسم العلم بواسطة وجود معرفة مشتركة بين قارئ الترجمة، أو بواسطة النقل الدلالي النصي (الزيادة) خارج النصي (الحاشية). وما دام مرجع اسم العلم غامضاً، فإنه يعمل فقط من خلال أيقونيته، ويعطي النص المترجم لوناً محلياً بصرياً وصوتياً محضا." (ترجمتنا)

وهذا ما حاول **مارسيل بوا** فعله من خلال نقل معظم أسماء الأعلام المتعلقة بالبشر أو بالأماكن، غير أنه لم يتعامل معها كلّها بنفس الطريقة. أما أسماء البشر فقد قام بنقلها كلّيا (report)عن طريق النقحرة، معتمدا استراتيجية تغريبية (الاقتراض) ، ما عدا الشخصيات التي تعتبر مراجع ثقافية وتاريخية: (نوح، وإبراهيم الخليل، يوغرطة، هاجوج وماجوج) التي خضعت من قبل إلى التكييف الصوتي في اللغة الفرنسية فنقلها **بوا** كما نُقلت قبـــله، أي أنه حافـــظ عليـــها كالآتـــي: « Noé, Abraham, Jugurtha, Gog et Magog » وهي استراتيجية توطينية، كما نلاحظ التغريب في الترجمة الحرفية للقب النبي **إبراهيم** كما يُشار إليه في الإسلام "خليل الله" بمعناه في اللغة الفرنسية، أي « l'ami de Dieu »، وهي التقنية نفسها التي لجأ إليها في ترجمة الألقاب التي ليست أسماء حقيقية بل ألقاب عُرفوا بها، مثل : "عمار الحلاق" (Amarlecoiffeur) و"حمانة البرادعي" (Hamana le sellier). وهذه التقنية (النقل الكلي) هي الأنسب قي نظرنا ولا غبار عليها. غير أننا نضم صوتنا إلى صوت **بالار**في قوله أن أسماء الأعلام بهذه الطريقة ليست سوى أسماء فارغة من أي معنى لدى القارئ الفرنسي، فالأمر سيان للقارئ العربي الذي يقرأ رواية كورية تتضمّن أسماء مثل "هويل سو

132انظر Id,p.39.

(ومعناها مُشرق)، كوت دا أول يونغ (ومعناه الزهرة النقية)...."، أو هندية مثل : "كاجول (معناه الكُحل)، بوجا (معناه العبادة)، كيران (معناه شعاع النور)..." أو غيرها... في حين أنها تعني الكثير لدى قارئ اللغة الأصلية. والترجمة بالشرح (incrémentalisation) سواء داخل النص أو خارجه عن طريق الحاشية (note) تبدو في نظره ونظرنا أيضا أنسب طريقة لنقل ذلك المعنى الذي يحمله اسم العلم. ونحن هنا لا نقصد بأن يملأ المترجم كل صفحات الرواية بالحواشي لشرح أسماء الشخصيات، لكن أن يكون هذا التعامل خاصا بالشخصية أو الشخصيات الرئيسية التي تحمل أسماؤها إيحاءات خاصة في الرواية، مثلما هو الحال بالنسبة للقب "بوالارواح" كما ذكرناه سابقا.

أمّا بالنسبة للأعلام الذين يعتبرون مراجع ثقافية (référents culturels)، مثل **عقبة بن نافع، وبن باديس، وبلحملاوي**، والإمام **علي**، و**الخليل ابن أحمد الفراهيدي** (الذي يشير إليه الكاتب في النص بـ "سيدي خليل"، فقد نقلها المترجم نقلا حرفيا وأضاف تعريفا لها في المسرد الصغير الذي وضعه في آخر الرواية لتعويض الحاشية التي يلجأ إليها عادة. وبذكر المسرد، نلاحظ أنه لم يستمر في استخدامه في ترجماته الأخرى، بل رواية **الزلزال** هي الوحيدة التي حل فيها المسرد محل الحواشي لدى **مارسيل بوا**. ويكون **بوا** بذلك قد اعتمد مزيجا من التغريب والتوطين في استراتيجيته.

ولكن ما يمكن أن يُؤخذ على المترجم هو أنه لم يعرّف في مسرده الأعلام التي تعدّ وجوها ذوات إيحاءات وإشارات مهمة في الرواية، لم يذكرها **وطّار** عبثا، ونذكر على سبيل المثال: المطربَين **أم كلثوم** و**فريد الأطرش** الذيْن يمثّلان المشرق العربي، مقابل المطرب المحليّ الجزائري **عيسى الجرموني**، وكذا **زيغوديوسف** الشهيد الجزائري الرمز، الذي قابله الكاتب بالثوري الكوبي **تشي غيفارا**، فإذا كان هذا الأخير معروفا عالميا، فإن شهيد الثورة الجزائرية لا يتعدّى صيته تراب **الجزائر** وبعض البلدان العربية. ونشير إلى أن الأسماء التي وردت في رواية **الزلزال** تبيّن اتجاها أيديولوجيا وترمز لفكر معيّن، مثل الفكر الصوفي الذي يرمز إليه ذكر اسم "الحلّاج" حين كتب **وطّار**: "ليس في الجبة إلا الحلاج"[133] وترجمها **بـــوا** كالآتـــي:

133 الرواية، ص. 178.

« Le pauvre habit ne recouvre qu'El Hallaj »[134]، فهذه العبارة -التي تدور حول الحلاج وما قيلت سوى فيه-لا معنى لها إطلاقا لدى القارئ الأجنبي، فمن الحلاج هذا؟ وكم من الفرنسيين أو الفرنكفونيين يعرفون من هو الحلاج؟ لقد كان من المهمّ أن ينتقي المترجم الأسماء التي لها أثر في الرواية ويعرّف القارئ المستقبل بها، ويعرّف بهذه العبارة بالذات، لأنه – كما أخبرنا في لقائنا به- يتوجّه بترجماته إلى جمهور القرّاء الفرنكوفونيين كلهم:

« Mes traductions s'adressent :

1- Au lectorat algérien francophone.
2- A un lectorat français.
3- A tout lecteur francophone dans le monde. »[135]

أي: " تتوجّه ترجماتي :

1- إلى القرّاء الجزائريين الفرنكفونيين.
2- إلى القرّاء الفرنسيين.
3- إلى كلّ قارئ فركفوني عبر العالم." (ترجمتنا)

فالنقل الثابت لأسماء هذه الشخصيات المشحونة بالدلالات والرمزية لا يفهم المغزى من ذكرها سوى القارئ ذو الخلفية التاريخية والثقافية التي توجد لدى الكاتب، وبالتالي، عملية الترجمة لم تكن كاملة، والوفاء الذي ينشده **بوا** لم يكن سوى للحرف، إذ يضيف:

« Mon souci premier est la fidélité au texte d'origine. S'il n'y avait que les lecteurs algériens, je conserverais plus facilement des mots tels que : hadj, omra, kawa, kanoun…"[136]

أي: " إن همّي الأوّل هو الوفاء للنص الأصلي، فلو لم يكن هناك سوى القراء الجزائريون لكان أسهل عليّ أن أحافظ على كلمات مثل: الحج، العمرة، القهوة، الكانون...."(ترجمتنا)

134 الترجمة، ص.88.
135 انظر الملحق (4).
136 انظرالملحق (4) .

أمّا عن أسماء الأماكن(toponymes) فقد استخدم **بوا** عدة تقنيات، أهمها النقل الكلي عن طريق النقحرة (سكيكدة Skikda ، خنشلة Khenchla ، شلغوم العيد Chelghoum-El-Aid، عزابة Azzaba .....إلخ) منتهجاً استراتيجية تغريبية، وبالنسبة إلى أسماء الأماكن التي خضعت سابقا إلى التكييف الصوتي، فقد تركها كما هي في اللغة الفرنسية لأنها تُعرف بذلك الشكل (قسنطينة Constantine، القل Collo، القصبة La Casbah، السويقةLa Souika.....إلخ) وهي استراتيجية توطينية؛ كما لجأ أحيانا إلى الترجمة الحرفية لبعض أسماء الأماكن (حي الجرابيع Quartier des Gerboises) وهو اسم حي في رواية **نجيب محفوظ** "أولاد حارتنا" وكذا أسماء الجسور التي سبق وأن تحدّثنا عنها في النموذج السابق، حيث ترجمها بما يقابلها في اللغة الفرنسية (مجاز الغنم passageaux troupeaux، جسر المصعد La passerelle de l'ascenseur) لا سيما "جسر الشياطين" الذي استخدم في ترجمته تقنيتين (doublet): الترجمة الحرفية والاقتراض :Le pont des Chayatine. ولم يلجأ إلى الحاشية سوى مرة واحدة للتعريف بمكان يدعى"كاف الشكارة" وهو منحدر أو هاوية ورد تعريفٌ بها في الرواية الأصلية في حاشية.

وعموما، فإن ما يمكن أن يؤخذ على **مارسيل بوا** في نقله لأسماء الأعلام، سواء منها أسماء البشر أو أسماء الأماكن، هو عدم إرفاق الجانب الثقافي والتاريخي منها، والذي له دور هام في بناء الرواية الأصلية، وعدم نقله إلى القارئ الأجنبي يحرمه من "جزء" من الرواية كان متضمنا، ويعتبر نقصا في الترجمة كان يمكن تلافيه عن طريق الحاشية، يقول **بالار**:

« La traduction des noms propres comme référents culturels fait apparaitre le rapport direct du sens à une réalité extralinguistique qui, pour être préservée dans le texte, a besoin de faire appel à un système de notes ; d'explications, qui fait partie des démarches naturelles de la traduction, mais que certains ont encore du mal à accepter comme tel. »[137]

137 انظر Michel BALLARD, « la traduction du nom propre comme négociation »,*Palimpsestes*, n° 11, (Actes Colloque des 22, 23 et 24 mai1996 :Traduire la culture), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p.218.

أي:

" إن ترجمة أسماء الأعلام بصفتها مراجع ثقافية تبيّن العلاقة المباشرة للمعنى بواقع خارج-لساني يحتاج إلى اعتماد نظام الحواشي والشروحات للحفاظ عليه، وهو نظام يندرج ضمن الإجراءات الطبيعية لعملية الترجمة، غير أن البعض لا يزالون يلاقون صعوبة في تقبّله على هذا النحو."(ترجمتنا

النموذج الثالث:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"شيخ حضري بطربوشه الأحمر الطويل" ص.11	• «Un citadin coiffé d'un haut tarbouche rouge »p.8	**الاقتراض**	**تغريبية**
•"النساء السافرات أكثر من المتحجبات بهذه الملايات السوداء." ص.40	• «Les femmes dévoilées sont plus nombreuses que celles qui s'enveloppent dans leur sombre *m'laya*.* » p.21	**الاقتراض+ شرح في المسرد**	**تغريبية**
•"الكل على رؤوسهم عمائم صفر." ص.102	• «Tous en turbans dorés.» p.52	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
•"...فألفاه شيخا بلحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره، وسروال حوكي في عجزه، وبلغة مهترئة قديمة " ص.26	• «Cette barbe fournie, cette calotte d'un blanc douteux, ces frêles lunettes claires, cette chemise usée et rapiécée, ce pantalon bouffant, ces savates fatiguées .»p .15	**المكافئ الثقافي + الترجمة الحرفية**	**توطينية+ تغريبية**
•"حقا أن بعضهم يصنع الأحذية والبشامق والنعال، بينما البعض الآخر متخصص في ترقيعها." ص.	•«L'un fabrique les chaussures et l'autre les rafistole . » p.	**الحذف**	**توطينية**

التّحليل:

لقد تضمّنت رواية **الزلزال** عدّة إشارات حملتها الألبسة المحلّية الجزائرية التي وصفها **وطّار** للإخبار عن الحالة المادية التي ألفى بها سكّان **قسنطينة** بعد طول غياب، مثل صاحب المطعم "بلباي" الذي كان ذا مكانة عالية أيام الاستعمار، ولكنه "ألفاه شيخا بلحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره، وسروال حوكي في عجزه، وبلغة مهترئة قديمة.."[138] ، وبالمقابل يصف **بو الارواح** بـ: "هذا الشيخ الوقور صاحب البذلة الصيفية والحذاء الأسود اللماع" [139]، ولكنها في الوقت ذاته تحمل إشارات أخرى ثقافية وتاريخية، حيث يقول:

"هنا معدن القسنطيني الحر، ومعقله على مر الأزمان، يتحصن فيه، بحرفه الدقيقة، ضد كل دخيل....بحرائره، وبنحاسه، وبعطوره، وببخوره، وببشامقه و"قوفياته" المطرزة، حتى بشموعه وبتقليعات العرائس"[140]، إشارات يحملها "الطربوش الأحمر" الذي يدلّ على آثار الوجود العثماني، والذي يوحي بالهيبة والوقار؛ و"العمائم" التي تدلّ على الآثار العربية في الجزائر، وكذا "العراقية" أو كما يُطلق عليها أيضا "الشاشية" التي هي من أغطية الرأس التقليدية في المجتمع الجزائري، وهي تختلف عن "الشاشية التونسية" ذات اللون الأحمر" و"الليبية" ذات اللون الأسود، إذ تكون غالبا بيضاء مصنوعة من الخيط الرقيق وتكون بها ثقوب، أو من القماش مطرّزة بالخيط الأبيض. ويُذكر أن الشاشية وصلت إلى المغرب الغربي مع هجرة الأندلسيين بعد سقوط غرناطة في 1492م، وازدهرت مع ازدهار الصناعات اليدوية. [141]ونرى كذلك "الملايات" التي تعبّر عن الزي النسائي القسنطيني خاصة والشرق الجزائري عامة، وهو يختلف عن "الحايك" في مناطق الجزائر الوسطى والغربية من حيث

---

138 الرواية، ص.26.

139 الرواية، ص.25.

140 الرواية، ص.22.

141 شاشية، موقع ويكيبيديا الحرة ، http://ar.wikipedia.org/wiki/ . تاريخ الزيارة: 2020/08/23، 12سا: 22.

اللون، إذ إن "الحايك" أبيض و"الملاية" سوداء. وقد كانت نساء قسنطينة ترتدين "الحايك" الأبيض كسائر نساء الجزائر، وهو عبارة عن غطاء متكوّن من قطعة
قماشية واحدة كبيرة تتستّرن به عند خروجهن من منازلهن؛ ويُقال بأنّهن بدّلن الحايك الأبيض بالملاية السوداء حَدادا على الحاكم العثماني **صالح باي** الذي تم اغتياله سنة 1792، وقد كان آخر بايات الجزائر. وتمثّل هذه الأزياء كلّها التناقض بين الإيديولوجية الإقطاعية التي يحملها بطل الرواية، والذي يحنّ إلى الوجود الفرنسي: "...المدينة انقلبت رأسا على عقب. زمن الفرنسيين كانت هادئة.....تدب الحياة فيها مع مطلع النهار...حتى تشتد بين الخامسة والتاسعة عندما تتألق الأنوار، وتنطلق العطور من الغادات الأوربيات والإسرائيليات اللائي يملأن الشوارع، كالحوريات، بهجة وحبورا." [142] وزمن كان يقطن في قسنطينة أهلها الأصليون، أصحاب "الطربوش" و"القوفيات المطرّزة"، وصاحبات "الملايات السود"، وقد استبدل بالحاضر حيث "الحفاء العراة" الذين "زحفوا" من كل حدب وصوب وملؤوا قسنطينة التي كان الشيخ **بوالارواح** يعرفها أيام الاستعمار، بـ "أصحاب العمائم الصفر"؛ كما يشير إلى الحالة الفقيرة التي آل إليها الناس في "الأثواب الرثة" و"البلغة المهترئة" و"السروال الحوكي"....إلخ. كل هذه الأزياء إذن إنما هي معطيات ثقافية بالغة الأهمية وظّفها الكاتب لأغراض معينة، وبالتالي لها مكانتها في البناء الروائي ككل. فإذا ما تناولها المترجم وَجب عليه أخذ ذلك بعين الاعتبار. وإذا ما لاحظنا تعامل **بوا** مع هذه العناصر من خلال النماذج المختارة، نلفيه قد سلك في نقلها إلى اللغة الفرنسية استراتيجيتين مختلفتين: التغريب والتوطين. فلجأ تارة إلى اقتراض المفردة كما هي بنقلها حرفيا، وتارة إلى إيجاد مكافئ ثقافي لها في اللغة الفرنسية، كما لجأ تارة أخرى إلى الترجمة الحرفية أو حتى الحذف. فنرى مثلا كيف أنه اقترض كلمة "طربوش"(tarbouche) و"ملايات" (m'laya) ، بالإضافة إلى تعريف لهذه الأخيرة في المسرد كالآتـــي:

« Grand voile noire porté par les femmes de Constantine »، أي "غطاء أسود كبير ترتديه نساء قسنطينة" (ترجمتنا)؛ مع الإشارة إلى أنه نَقْحَرَها في صيغة المفرد وليس في الجمع كما وردت في النص الأصل. أما بالنسبة إلى المثال الثالث والرابع، فنرى أنه اعتمد

142الرواية، ص.8.

الترجمة الحرفية في نقل عبارتي "عمائم صفر" (turbans dorés) و"سروال حوكي" (pantalon bouffant)، وهي من الأزياء التي أَلِفَها الفرنسيون وأضحت معروفة في الثقافة الفرنسية، لذا وجد لها المترجم مقابلات عن طريق ترجمتها حرفيا. مع أنه كان يمكن أن يترجم "السروال الحوكي" بـالكلمة المقترضة والمتداولة في اللغة الفرنسية: « sarouel» وهي تعني "السروال الفضفاض"، وكانت ستفي بالغرض، بل كانت لتكون أفضل في هذا المقام كونها كانت ستضفي النكهة المحلية أكثر من الترجمة التي أتى بها **بوا** في رأينا. إذ نجد تعريفا

له في القاموس الفرنسي *Larousse* :

« *Saroual* : Pantalon traditionnel d'Afrique du Nord, à jambes bouffantes et à entrejambe bas. »[143]

أي: "سروال: هو بنطلون تقليدي من شمال أفريقيا، ذو أرجل منتفخة ومنخفض ما بين الفخذَين." (ترجمتنا)

وتجدر الإشارة إلى أن **بوا** ترجم لون العمائم "صُفر" بـ « dorés » أي "ذهبي"، وليس بـ« jaune »، وإنما ذلك دليل على معرفته العميقة بالأزياء التقليدية الجزائرية، حيث تُعرف "العمائم الصفراء الحجازية" في البوادي والأرياف، وتكون تلك العمائم ذات لون أصفر ذهبي كونها مصنوعة من قماش حريري لامع. وفي نفس المثال الرابع، نلاحظ لجوء **بوا** إلى **المكافئ الثقافي** في ترجمة كلمتي "عراقية"(calotte) و "بُلْغَة"(savates)؛ أمّا "البلغة" فترجمتُها جاءت موفّقة، مع أنّها تختلف بعض الشيء حسب المجتمعات، لكن استعمالها واحد، فهي نعل مريح، مفتوح من الأمام والوراء، أو مغلق من الأمام ومفتوح من الوراء، يلبسه الإنسان لما يكون في البيت. وأما ترجمة "العراقية" فنحن نرى أنّها ليست موفّقة تماما، إذ تحمل كلمة (calotte) الكثير من الإيحاءات الدينية غير الإسلامية، عكس "العراقية" التي هي مرادفة لـ"الشاشية"، وهي غطاء رأس خاص بالمسلمين. إذ إن بحثا بسيطا في أي قاموس

143 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/saroual/71037، تاريخ الزيارة : 2020/08/24، 11سا: 30د.

فرنسي يعطينا نفس التعريف تقريبا لكلمة « calotte »، حيث نجد في قاموس *Larousse* التعريف الآتي:

« Sorte de petit bonnet rond couvrant le sommet de la tête. (insigne de dignité ecclésiastique, elle est violette pour les évêques, rouge pour les cardinaux , blanche pour le pape)[144]

أي:

" هي نوع من القبعات الدائرية الصغيرة تغطي الجزء العلوي من الرأس. (علامة الكرامة الكنسية، وهي أرجوانية للأساقفة، وحمراء للكاردينال ، وبيضاء للبابا)" (ترجمتنا)

كما نجد تعريفا مشابها في قاموس*La langue française*:

« Espèce de petit bonnet qui ne couvre ordinairement que le haut de la tête et qui est surtout en usage parmi les gens d'Eglise »[145]

أي:

"قبعة صغيرة عادة ما تغطي فقط أعلى الرأس وهي تُستخدم بشكل خاص بين أصحاب الكنيسة." (ترجمتنا)

وبالتالي، نحن نرى أنه كان بإمكان المترجم اجتناب هذا اللبس، خاصة وأن الأمر يتعلّق بمعطى ثقافي، وذلك عن طريق الاقتراض، إذ إن الكلمة متداولة في اللغة الفرنسية « chéchia»، و يعرّفها قاموس *Larousse* كالآتي:

« Chéchia : Coiffure en drap rouge, cylindrique, portée par de nombreux peuples africains, naguère adoptée par certains corps des troupes d'Afrique. »[146]

أي: " غطاء للرّأس قماشي أسطواني أحمر، ترتديه العديد من الشعوب الأفريقية، وقد تبنّته بعض القوات الأفريقية في زمنٍ مضى." (ترجمتنا)

كما نجد أيضا التعريف الآتي:

« Calotte de laine portée par certains peuples musulmans. »[147]

---

144 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/calotte/12432، تاريخ الزيارة: 2020/08/23، 16سا: 34د.

145 الموقع:https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/calotte/، تاريخ الزيارة: 2020/08/23، 16سا: 51د.

146 الموقع:https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ch%C3%A9chia/،تاريخ الزيارة: 2020/08/24، 10سا: 30د.

147 الموقع : https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/chechia/، تاريخ الزيارة: 2020/08/24، 10سا: 51د.

أي : " قبعة من الصوف ترتديها بعض الشعوب الإسلامية."(ترجمتنا)
ومع أن مادة صنعها وألوانها تختلف بين المسلمين، إلا أن هذه الكلمة تبقى أقرب إلى "العراقية" من كلمة « calotte » التي وضعها **بوا** ترجمة لها.

نرى إذن كيف أن المترجم لم يتعامل دائما بنفس الطريقة مع هذه المعطيات الثقافية الهامة، فسلك تارة التغريب باقتراضها، وتارة الترجمة الحرفية، وتارة أخرى المكافئ الثقافي، بل وذهب حتّى إلى الحذف كما نراه في المثال الأخير، إذ تحدّث الكاتب عن "الأحذية والبشامق والنعال" بينما اكتفى المترجم بـ"الأحذية" (chaussures) متجاهلا "البشامق والنعال"، وربّما يكون قد ترجم كل تلك الأسماء باسم واحد تعميما، كونها تتقارب في المعنى. لكن "الحذاء" غير "البشماق" (ج. بشامق) و"النعل" (ج.نعال)؛ فالحذاء يغطّي القدم، بينما النعل (ويسمى أيضا الخُف) لا رقبة له ويكون مفتوحا لا يغطي القدم كلها، أمّا البشماق فهو "البُلغة" باللهجة القسنطينية، وهي نعال مطاطية تُلبس في البيت. وقد يقول قائل إن تلك تفاصيل لا طائل من ترجمتها كلها، وأن كلمة "chaussures" شملتها كلها، غير أننا نرى أن الكاتب إنما ذكرها بالتفصيل لينقل للقارئ جوا معينا في شوارع قسنطينة، حيث يعلّق بائعو الأحذية شتى ألوان النعال والبشامق خارج محلاتهم، وهذا يخلق جوا مميزا للمدينة، لم تنقله الترجمة "الباردة" التي لم تصف شيئا غير "باعة الأحذية"؛ ناهيك عن أن كلمة "بشامق" وحدها تضفي نكهة ورائحة قسنطينية قوية لم تنقلها الترجمة. وبالتالي، نحن نرى أن **بوا** كان يجب أن يترجم الكلمتين إما بالاقتراض وإما بمحاولة إيجاد مقابل ثقافي، وأن الحذف هنا لم يكن مقبولا؛ فالمترجم "ناقل" على حد قول **بالار**، وعليه أن يعي ثقل كل كلمة ودورها في خاصة في النص الأدبي المشحون بالمعطيات الثقافية، يقول:

« Le traducteur est un passeur et son action dépend de sa relation aux cultures et aux normes qui sont générées par sa propre culture : sa personnalité, ses choix vont plus ou moins coïncider avec une doxa ou alors se présenter en réaction.» [148]

148 أنظر Muguraş Constantinescu, *Pour Une Lecture Critique Des Traductions, Paris,* L'Harmattan, 2013, p. 214.

أي: " المترجم ناقل، ويعتمد عمله على علاقته بثقافات ومعايير هي وليدة ثقافته الخاصة: فإما أن تتزامن شخصيته وخياراته بشكل أو بآخر مع أفكار شائعة، وإما أن تكون عبارة عن ردة فعل."(ترجمتنا)

النموذج الرابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"...إلى جانب رائحة شواء رأس، وزلابية حامضة مقلاة عدة مرات." ص.19	•« …se mêlaient aux relents de têtes de moutons grillés, zalabias devenues rances à force d'être recuites… » p.12	**الإيضاح+الاقتراض+ الشرح في المسرد (زلابية)**	**توطينية وتغريبية**
•"أحضر لك الشواء، أو دماغا أو ما طاب لك. عندي كمية لبن غير مغشوش.." ص. 28	•« Je vais te préparer une grillade, tête de mouton ou ce qu'il te plaira. J'ai aussi du lait, du vrai… » p.16	**الترجمة حرفية**	**تغريبية**
•" عاد بصحفتي "شربة" وصحن كبير من الكستيلية وآخر من التين الأخضر." ص. 30	•« De retour avec deux assiettes de *chorba*, un grand plat garni de côtelettes et un plateau de figues fraîches. » p.17	**الاقتراض+ الترجمة الحرفية**	**تغريبية**

التّحليل:

مثل الملبوسات، تمثّل المأكولات عناصر ثقافية تحمل الكثير من المعاني، وتخبر عن الثقافة والنمط المعيشي للمجتمعات، وإنما يوظّفها الروائي لتكون مكمّلة لبناء روايته. وهذا ما نراه حين يكتب **وطار** في رواية **الزلزال** عن الروائح المنبعثة من المطاعم: "الأصوات مثل الروائح

والملامح، في قسنطينة: لها شخصيتها. كيف لم أنتبه لكل هذا زمن الاستعمار" [149]، كما أننا نفهم المستوى المعيشي من الأكل في العبارات الآتية:

"يجلس أمام رف زنكي، إلى جانب هؤلاء المتّسخين، من باعة ثمار الصبار، وحمّالين، ونشالين،.....ليتناول قطعة خبز بفلفلة مقلاة منذ يومين، أو بيضة مسلوقة منذ أسبوع، أو بكأس لبن حامض، مخلوط بالدقيق"[150]، و: "عاد بصحفتي "شربة" وصحن كبير من الكستيلية وآخر من التين الأخضر." [151] .

يتنقّل **وطار** بالقارئ رفقة شخصيته الرئيسية **عبد المجيد بوالارواح** عبر مونولوجه الداخلي في أحياء قسنطينة، فيجعله يشتمّ الروائح ويرى المأكولات الشعبية الجزائرية. ونرى من خلال تقنية الاقتراض التي غلبت على ترجمة أسماء هذه الأطباق والمأكولات معرفة المترجم بالمطبخ التقليدي الجزائري، فالمـــــثال الأول يبين ذلك، إذ ترجـــم كلـــمة "رأس" بـ « tête de mouton » معتمدا على تقنية الإيضاح (explicitation) كون هذا الطبق "شواء رأس الخروف" مشهور ومحبوب جدا في الجزائر، ولذا لم يذكر الكاتب نوع الشاة واكتفى بكلمة "رأس"، ولو لم يوضّح المترجم أن الأمر متعلّق بالخروف لكانت الترجمة غريبة. ونقف هنا عند عبقرية المترجم، إذ ترجم عبارة "رائحة شواء" بكلمة « relents »، وهذه الكلمة تعني في اللغة الفرنسية: [152]« Mauvaise odeur qui persiste » أي: "رائحة كريهة لا تزول"، وكان يمكن لمترجم آخرمكانه سيترجمها بـ« odeur »لأنه ليس ثمة ما يشير إلى أنها رائحة كريهة، غير أن **بوا** الذي يتمتّع بالفطنة ودقّة الملاحظة اهتدى إلى أن النظرة المزدرية التي كان ينظر بها **بوالارواح** إلى أحياء قسنطينة بعد الاستقلال جعلته يزدري أطعمتها كذلك، وبالتالي، كان ينظر إلى تلك الأكلة الشعبية نظرة استعلاء أيضا. ومن الأطعمة الشعبية أيضا في الجزائر كلّها حلوى "الزلابية" التي لم يجد **بوا** بُدّا من الاقتراض كتقنية لنقلها، وكذا إضافة شرح لتعريفها في المسرد:

« Zalabias : Beignets en forme de tubes minces trempés brûlant dans du miel. »

---

149 الرواية، ص.19.

150 الرواية، ص.25.

151 الرواية، ص.30.

152 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/relent/67878، تاريخ الزيارة: 2020/08/24، 13سا:59د.

أي: "فطائر مقلية على شكل أنابيب رفيعة تُغطّس ساخنة في العسل"(ترجمتنا)

أمّا في المثال الثاني فنلاحظ بعض الانزلاقات، أما فيما يخص كلمة "الشواء" فقد ترجمها حرفيا بـ « grillade » ، وهي تحمل نفس المعنى في اللغتين (قطع لحم مشوية)، وأما ترجمته "دماغ" بـ «tête de mouton» فذلك خطأ في الترجمة، لأن "الدماغ" ليس" الرأس" بل ما يوجد بداخله ، أي « cervelle de mouton » وهي الترجمة الصحيحة. و"الدماغ" كذلك من الأكلات الشعبية المحبوبة في الأوساط الجزائرية (يقال له نخاع في المشرق)، ويُؤكل غالبا مقليا مع البيض والثوم. ونلاحظ كذلك أن **بوا** ترجم كلمة "لبن" بـ « lait »، وهذه ترجمة خاطئة كذلك، فكلمة "لْبَنْ" في العامية الجزائرية تعني "الحليب الرائب" وليس "اللبن" الذي يعني فعلا في الفصحى « lait »، والذي يُدعى عند الجزائرين "الحليب". والمقابل لكلمة "لبن" التي وردت في الرواية في اللغة الفرنسية هو« lait fermenté » . وكان الأفضل في رأينا ترجمة الكلمة بالاقتراض، أي « leben »، المتداولة في اللغة الفرنسية، إذ نجدها في القاموس الفرنسي*Larousse*بالتعريف الآتي:

« Leben : Lait fermenté, en Afrique du Nord et au Moyen-Orient. » [153]

أي: "لبن: حليب مُخمّر معروف في شمال أفريقيا والشرق الأوسط."(ترجمتنا)

وأمّا في المثال الأخير، فنرى أن المترجم قد اقترض كلمة "شربة"، وهو الحساء في اللهجة الجزائرية، ويحضّر بطريقة مختلفة حسب المناطق، كما يطلق عليه تسميات أخرى مثل: "الجاري" و"الحريرة" لكن الأصل فيه واحد، وهو أنه يحضر بمرق اللحم والخضار، ويضاف إليه سواء "الفريك" وهي حبوب مطحونة أو "الشعيرية" وهي عجائن رقيقة جدا. كما أن هناك طرقا أخرى عديدة لتحضيره. وهو من الأطباق الشعبية المغاربية التي أخذها من المطبخ الأندلسي، وبالتالي فهي تمثّل شيئا من الهوية الثقافية الجزائرية، وقد كانت تقنية اقتراضها أنسب طريقة لنقلها. أما "التين الأخضر" فقد كانت ترجمته الحرفية تحصيل حاصل كونه من الفواكه المتواجدة في الثقافتين، وربّما بشكل أكثر في الجزائر، خاصة في بلاد القبائل حيث يعتبر وجبة كاملة مع الكسرة. ويحمل "التين" تسميات مختلفة في الجزائر: "البخسيس،

153 انظر: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/leben/46524?q=leben#46446، تاريخ الزيارة: 2020/08/24، 14سا:31د.

الكرموس، الباكور...إلخ". ويعتبر التين من الفواكه المستهلكة بكثرة في الجزائر، على عكس فرنسا التي يعتبر التفاح أكثر فاكهة شهرة لدى أهلها. أمّا عن "الكستيلية" فهي على ما يبدو تعريب لكلمة «côtelettes» الفرنسية، ويُقال لها في المشرق "كستليته" وهـــذا تـــعريب لأنّ الـ «ô» هي في الأصل «os». ويبدو أنه اقتراض جزئي في الجزائر مع سقوط حرفي الـ « t » الأخيرين. مع العلم أنه في اللغة الإيطالية يقولون «costolette» تماما ، تقريبا كما تُلفظ في المشرق.

نرى إذن من خلال تقنيات **بوا** في ترجمة المأكولات الجزائرية التي وردت في الرواية أنه مال أكثر إلى استراتيجية التغريب، وهذا يدلّ على رغبته في الحفاظ على الخاصية الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه هذا الأدب، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على وعيه بأهمية هذه العناصر في عملية المثاقفة والانفتاح من خلال هذه التفاصيل التي يسمح إبرازها بالتعرّف على الآخر.

النموذج الخامس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• " ...علي يد راعي أغنـــام، أو خـــماس أو حطاب..." ص 33 • "و لِمَ لا؟ أنا بكل فخر مُسبّل. وفي الحق جندي. قمت بكل ما يقوم به الجنود." ص.57 • "جئت أسألك عن قريب لي، كان مقدما في هذه الزاوية." ص.162	• « …de la main d'un berger, d'un Khammas, d'un bûcheron… » p.18 • « Pourquoi pas ? je suis fière d'être *moussebbel*. A vrai dire j'ai été *djoundi* , je menais la vie de djounoud» p.52 • « J'ai un service à te demander. Pourrais-tu me renseigner sur un de mes proches qui a été *moqaddem* dans cette zaouïa ? » p.52	**الاقتراض+ التعريف في المسرد بالنسبة لكل النماذج**	**التغريبية**

التحليل:

تظهر من خلال النماذج المختارة أعلاه وظائف أو رتب كانت موجودة خلال الفترة الاستعمارية، بعضها خاصة بالمجتمع الجزائري ولا يوجد لها مقابل في الثقافة الفرنسية، مثل "الخماس"[154] و "المقدّم"[155] الذي يعمل في الزاوية التي تعتبر من بين أهم المؤسسات الدينية في الجزائر من خلال وضعها الروحي ووزنها المادي في المجتمع. أمّا "المُسَبِّل"[156] فهو ينتمي إلى مجال آخر تماما وهو المجال الحربي، إذ يُعتبر "مسبّلا" في التنظيم الثوري كل مشارك في العمل الثوري، سواء بنقل الأخبار أو الغذاء أو السلاح بين المجاهدين والقرى، وهناك أيضا "الفدائي" الذي يكلّف بالعمليات ضد الاحتلال الفرنسي في إطار خلايا سرية، أما "الجندي" فهو المجاهد الذي يعمل ضمن القوة المسلحة.

كل هذه معطيات ثقافية خاصة بالمجتمع الجزائري، وظّفها الكاتب للتعبير عن فترة استعمارية لم تكن بالبعيدة عن زمن الرواية التي دارت أحداثها تسع سنوات فقط بعد الاستقلال، ونظرا لانعدام مقابلات لها في الثقافة المستقبلة (ماعدا كلمة "جندي" التي يمكن أن يقابلها في الفرنسية كلمة « soldat ») فقد لجأ المترجم إلى اقتراضها من العربية: (*Kammas, Moussebbel, djoundi, Moqaddem*) مضيفا تعريفا موضّحا لها في المسرد، وذلك لأهمّيتها في الرواية، معتمدا بذلك استراتيجية تغريبية موفّقة، ذلك أنه لم يترك تلك الكلمات غريبة دون معنى، بل عرّفها للقارئ الفرنسي لأنه عرف وزنها وأهميتها في الرواية. تقول **ماريان ليديرير** Marianne LEDERER:

« L'importance d'un fait culturel et la nécessité de son exploitation doivent toujours être pesées par rapport à l'ensemble de l'œuvre ; le traducteur ne doit pas se laisser cacher la forêt par les arbres ; certaines explicitations détournent le

154 الخمّاس أو التّرّاس أو السّبايْبي هو فلاح لا يملك أرضا لكنه عمل مع المزارعين ويساعدهم في الزرع والسقي والحصاد بتفاهم مع مالك الأرض عن طريق المحاصصة، أي أنه يأخذ الخمس من أرباح الغلة، وهو نظام شبيه بالنظام الإقطاعي طبقته الدولة العثمانية وأبقته فرنسا الاستعمارية، وبقي قائما في الأرياف والقرى حتى بعد الاستقلال. وهذه المهنة شبيهة بالعبودية لأن فيها استغلالا للخماس مقابل أجر زهيد.

155 هو المسؤول عن الخدمات وإعادة توزيع الأموال التي تتلقاها الزاوية من المتبرعين على المحتاجين.

156المسَبِّل : من فعل سَبَّل يُسبِّلُ، أي جعل نفسه وماله في سبيل الله، وهُنا في سبيل الوطن.

lecteur de l'œuvre elle-même et de sa visée. En revanche, les faits culturels dont l'ignorance empêcherait de comprendre le déroulement du récit devront nécessairement être explicités. »[157]

أي: "إن العنصر الثقافي وضرورة استغلاله يجب دائما أن يُقدَّرَ وزنُ أهمّيتِهِ بالنظر إلى العمل ككلّ؛ ولا يجب أن يسمح المترجم للأشجار بأن تخبّئ الغابة؛ فهناك تفسيرات معينة تصرف القارئ عن العمل الأدبي نفسه، بل وحتى عن هدفه. ومن ناحية أخرى، لابد من تفسير العناصر الثقافية التي قد يمنع جهلُها القارئ من فهم مجرى القصة." (ترجمتنا)

النموذج السادس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"آه، يا يمة الحنانة. تيتّم أطفالي." ص.44 •"اسمح لي يا بويا" ص.92 •"أتشتري يا عمي؟"ص.94	•« Ay !Ya Yemma ! Au secours ! mes enfants orphelins ! »p.23 • «Pardon, Ya Baba.» p.48 • «Ya ‘Ammi, tu achètes ?.» p.48	**التكافؤ+ الاقتراض+ الحذف** **+الإضافة الاقتراض** **الاقتراض**	**تغريبية+ توطينية** **تغريبية** **تغريبية**

التّحليل:

اللهجة هي ظاهرة لغوية خاصة بمنطقة جغرافية ما، يشترك أفرادها في ظواهرها اللغوية، أي في صفات خاصة بمخارج الحروف، وطريقة نطـــــقها. "وقولـــــهم: فصـــيح اللَّهْجة واللَّهَجَة: اللّسان بما ينطق به من الكلام وسُميت لَهْجَة لأنّ كُلّاً يلْهَجُ بلُغته وكلامه."[158]

157 انظر Marianne Lederer, « traduire le culturel :la problématique de l’exploitation, *Palimpsestes*, https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1538 , consulté le 25/08/20, 15h :01.

158أبو الحسين أحمد ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**-المجلد الخامس، بيروت،، دار الجيل، 1979، باب اللام والهاء وما يماثلهما، ص. 214-215.

تختلف اللهجات في البلدان العربية عنها في البلدان الأخرى، فإذا كانت التسمية واحدة، فإن المسمّى يختلف. ففي حين تنتمي اللهجات العربية المختلفة عبر كامل المنطقة العربية إلى لغة واحدة، مع اختلاف اللكنات ومخارج الحروف، بالإضافة إلى بعض الكلمات، تختلف اللهجات الموجودة في فرنسا مثلا عن اللغة الفرنسية التي تعتبر اللغة الرسمية للبلاد. فما يسمّيه الفرنسيون "لهجة" « patois » أو « dialecte » أي اللهجة المحلية، لا يمت للفرنسية بصلة: الباسكية (basque)، والألزاسية (alsacien) ، والأوكسيتانية (occitan)، والكاتالانية (catalan)، والبروتونية (breton) وغيرها كثير.... وذلك وضعٌ أمْلَتْهُ الخارطة السياسية والتاريخية. أما في الجزائر، فاللّغة الأمازيغية التي يتحدثها السكان الأصليون لشمال أفريقيا لا تعدّ "لهجة" بل "لغة رسمية"، وهي بذاتها تضمّ "لهجات مختلفة " تنحدر كلها منها: "القبائلية، الشاوية، التارقية، المزابية، الشلحية...".

واللّهجة الجزائرية تتميّز عن اللّهجات العربية الأخرى باختلاط الكثير من الألفاظ الأجنبية بها، حتّى أنه يتعذّر حتى على العرب فهمها؛ يقول **الرّافعي** في مؤلّفه **تاريخ آداب العرب**: "... فقد أثبت الذين عنُوا بدراسة هذه اللغات من المستشرقين أن الجزائريين ينقلون الألفاظ الفرنسوية أقبح نقل، حتى ليتعذّر أحيانًا ردّها إلى أصولها (وفي لغتهم ألفاظ تركية أيضا، وقليل من الأسبانية والإيطالية)" [159]

يعتمد الكثير من الروائيين توظيف العامية في رواياتهم، وذلك ليس رغبة من الكاتب في إكساب روايته مصداقية أكثر والاقتراب من القارئ للتأثير فيه فحسب، بل تعدّ اللغة العامية أو الدارجة في الرواية علامة أسلوبية كذلك، إذ يشكّل توظيفها انزياحا صوتيا وكذا تركيبيا على مستوى النص حيث يلمس "مخارج أصوات الحروف واللكنة المتحدّث بها"[160] ؛ ويلمس أيضا "البنية التي تختلف اختلافا واضحا عن اللغة الفصحى التي كتب بها"[161]، فقد كان استعمال اللغة العامية (argotique) الفرنسية العلامة الفارقة في أسلوب الكاتب الفرنسي

159 مصطفى صادق الرافعي، المرجع السابق، ص. 236.

160 محمد مصايف، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- ط3، 1981، ص.100.

161 نعيمة بن علية، **دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية أحلام مستغانمي**، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2010، ص.183.

الشهير **لويس فرديناند سيلين** Louis-Ferdinand CELINE، أحد أهم روائيّي القرن العشرين الذين استبدلوا اللغة الكلاسيكية بلغة "الشارع" وأحدثوا ثورة في رواية القرن العشرين.

ويكون إدراج المقاطع العامية في العمل الأدبي غالبا للفت الانتباه إلى أصل شخصية معينة أو مستواها الثقافي أو الاجتماعي، وهذا يشكل أحد أهم العقبات في الترجمة الثقافية، وهو ما أسماه **أنطون بوبوفيش** Anton Popovič بـ"الهوية التعبيرية" (Expressive identity).

وقد نبّه **برمان** إلى صعوبة ترجمة اللهجات بل استحالتها، وأن اللغات المثقّفة (koinè) فقط قابلة للترجمة فيما بينها. إذ قد يترجم البعض لهجة محليةً في لغة الانطلاق بلهجة محلية في لغة الوصول، لكن ذلك ليس حلا في نظره، يقول: "...هكذا نترجم عامية بوينس آيرس(lunfardo) بواسطة عامية باريس (l'argot de Paris)، ويقابل "النطق النورماندي" نطق الفلاحين الروس أو الإيطاليين. ....مثل هذا التغريب الذي ينقل غريب الداخل بواسطة غريب الخارج يؤدي فقط إلى السخرية من العمل الأصلي." [162]

استنادا إلى ما سبق، يتبيّن لنا بأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال ترجمة اللهجة الجزائرية الواردة في الرواية بأية لهجة من اللهجات الفرنسية، فقط ما يمكن أن يكون حلّا بين اللغتين العربية والفرنسية هو محاولة اللجوء إلى "مستويات اللغة" (les registres de langue)، وهو ما يسميه **مازن الشريف** بـ"مستويات المنطوق اللفظي"[163] ؛ كونها في اللغة الفرنسية كلّها منحدرة منها، غير أنها تختلف في الاستعمالات والتراكيب وخروجها عن القواعد النحوية والمفردات التي تستعملها. ويمكن أن نعدّ عامّة ثلاثة مستويات لغوية في اللغة الفرنسية، وهي الفصيح (soutenu)، والمألوف (familier)، والشائع (populaire)، ويضيف إليها البعض المستوى المبتذل أو السوقي (vulgaire ou trivial) والعامي الخاص (argotique). وهذه العلاقة بين مستويات اللغة الفرنسية فيما بينها تشبه العلاقة بين اللغة العربية الفصحى ولهجاتها المختلفة. فاللّهجة التي استخدمها **وطّار** لشخصيات روايته تدلّ على رغبته في إبراز الجهوية التي ينظر بها **بوالارواح** إلى أولئك "النازحين" إلى قسنطينة من هنا وهناك: "واصلت المرأة

---

162 أنطوان برمان، **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، ص. 89.

163 الموقع : http://mazencherif.over-blog.com/2015/02/54ced689-267b.html، تاريخ التصفح: 2020/08/26، 18سا:50د.

عراكها، بلهجة الحدود الشرقية..." [164]، "...وارتفع إلى سمعه صوت عجوز تحكي لأخرى بلهجة "قلية"[165] بارزة..." [166]، وقد عزّز الكاتب ذلك باللهجة المحلية التي جعل بعض الشخصيات تتحدّث بها، مثل المرأة التي كانت تصرخ من الألم بلهجتها الشرقية في المثال الأول: "آه يا يما الحنانة"، بمعنى: "آه يا أمي الحنون" . وهذه العبارات من الجاري استخدامها في المجتمع الجزائري عند التألّم أو الوقوع في مصيبة أو الخوف، وهو الاستنجاد بأقرب شخص يمكنه حمايتنا وهو الأم، وأحيانا الأب؛ ولكن الأمر ليس نفسه في الثقافة الفرنسية، إذ لا نجد أحدا يستنجد صائحا: «!ma mère»، لذا، نرى حيلة المترجم المحنّك الذي نقل التعبير نقلا حرفيا« ! Ya Yemma» ، وأتبعه بعبارة مكافئة في اللغة الفرنسية « ! au secours » فجاءت شرحا للعبارة العربية داخل المتن، أمّا المحاكاة الصوتية (onomatopée) أو (interjection) للألم "آه" فقد ترجمها بالتكافؤ «Aïe»، وهي توافق المثال الذي ساقه **فيني وداربلني** في تعريفهما لتقنية التكافؤ:

« L'exemple classique de l'équivalence est fourni par la réaction de l'amateur qui plante un clou et se tape sur les doigts : s'il est français, il dira: "Aie", s'il est anglais, il dira: "Ouch". »[167]

أي:

"المثال الكلاسيكي عن التكافؤ هو ردة فعل المبتدئ الذين يدقّ مسمارا فيصيب أصابعه: فإذا كان فرنسياً سيقول: "آي"، وإذا كان إنكليزياً، سيقول: "آوتش" " (ترجمتنا)

ومع أن **بالار** وجّه انتقادات لاذعة لكتاب **فيني وداربلني** فيما يتعلّق بتصنيفهما الذي نعته بـ"الغامض" وغير الوافي، حتّى أنّه انتقد الأمثلة التي قدّماها لكلّ تقنية، من بينها المثال أعلاه:

« Peut-on dire que *aïe* et *ouch* sont des moyens stylistiques et structuraux ? Peut-on dire que dans cette utilisation il y a action du traducteur ? Il s'agit d'un donné

164 الرواية، ص.14.

165 أي من منطقة القلّ وهي مدينة ساحلية تقع في ولاية سكيكدة شرق الجزائر.

166 الرواية، ص.44.

167 انظر J-P.Vinay etJ. Darbelnet, *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*,p.52.

linguistique du même ordre que la différence existante entre *hammer* et *marteau.* » [168]

أي:

"هل يمكننا القول إن "آي"و"آوتش" هما عمليتان أسلوبيتان وبنيويتان؟ هل يمكننا القول بأن هذا الاستخدام هو من إنجاز المترجم؟ يتعلّق الأمر هنا بمعطى لغوي شأنه شأن الفرق الموجود بين « hammer » (أي المطرقة بالإنجليزية) و« marteau » (أي المطرقة بالفرنسية) ." (ترجمتنا)

مع ذلك، نحن نرى أن هذا المكافئ من إنجاز المترجم، ولا نوافق **بالار** الرأي، لأن عمل المترجم هو البحث عن المقابلات "الموجودة" بالفعل في اللغة الهدف، سواء أتعلّق الأمر بالمفردات أو الأصوات أو التراكيب، وصولا إلى أعلى المستويات الأسلوبية.

ونرى أن **بوا** قد تصرّف بطريقته في نقل اللّهجة الجزائرية التي وردت في رواية **وطار** عن طريق نقل بعض العبارات التي رآها ملفتة للانتباه، مثل أداة المناداة "يا" والطريقة التي يتخاطب بها عامة الناس في الشارع، مثل أن ينادى أحد "يا عمي" أو "يا بويا" دون أن تكون هناك سابق معرفة بينهما، وهذا نوع من التقارب بين أفراد المجتمع، يخبرنا الكثير عن العادات وطريقة التعامل بين الأفراد ومدى التقارب بينهم، فالناس في شوارع العاصمة مثلا ينادون الفتاة بـ"يا اختي" والشاب "يا خويا" وكبار السن بـ"يا يما" أو "يا بابا"، أما في شوارع فرنسا، فتجد هذا النوع من التخاطب غير مقبول، فالناس في المجتمع الفرنسي ليسوا بهذه الحميمية، إذ تجدهم يتعاملون مع بعضهم بنوع من الاحترام والتحفّظ، فينادون بعضهم، بغض النظر عن السن: « Monsieur, madame, mademoiselle »أي على التوالي: "سيدي، سيدتي، آنستي" أما « Mon père , Ma Mère, Mon Frère, Ma Sœur » فهي تنتمي إلى مجال مختلف تماما حيث تستعمل في الوسط الديني بين رجال الكنيسة. وبالعودة إلى التقنية التي لجأ إليها **بوا** في ترجمة هذه العبارات اللهجية، فنرى أنه استخدم النقل الكلّي عن طريق النقل الصوتي لعبارة: « Ya ‘Ammi » والنقل الحرفي مع إدخال تعديل على عبارة "يا بويا" التي أصبحت

168 انظر Michel Ballard, « A propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, https://doi.org/10.4000/palimpsestes.386, consulté le 27/08/2020, 11 :14.

"يا بابا" « Ya Baba »، والحقيقة أننا لم نجد مبرّرا لذلك، إذ كان من الأفضل نقلها على شكلها الأصلي « Ya bouya » للحفاظ على اللهجة المحلية القسنطينية.

نلاحظ في هذه النماذج عامة حرص المترجم على نقل هذه العناصر الثقافية والأسلوبية في آن واحد عن طريق انتهاج استراتيجية تغريبية في أغلب الأحيان، ماعدا عندما احتاج إلى شرح عبارة "يا يمة" فانتهج استراتيجية توطينية، غير أنه لم يرَ أهمّية شرح العبارات التي نقلها نقلا كلّيا(Ya ‘Ammi, Ya Baba) للقارئ الفرنسي. مع أن ذلك كان سيكون مستحسنا، خاصة وأنها لم تكن كثيرة، وتجدر الإشارة في الأخير إلى خصوصية اللهجة الجزائرية التي تعتبر هجينة، أي خليطا من اللغات فيها العربية والفرنسية والأمازيغية والتركية، كما ذكرناه في الفصل الأول من الأطروحة، وهذا ما يجعلها تستعصي حتى العرب. و هنا تتّضح أهمية الدراسة الإثنولوجية التي تهدف إلى تقديم صورة واضحة عن الآخر من خلال دراسة خصائصه، وتسمح بإجراء دراسة لسانية معمقة من شأنها أن تكشف عن الكثير من العوالم الخفية للشعوب والمجتمعات، وهذا ما تؤكده نظرية **سابير و وورف** التي ترى أن رؤية البشر للعالم الخارجي تحكمها لغاتهم.

النموذج السابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"يخلف على الشجرة ولا يخلف على قصّاصها." ص. 87	• «Dieu permet à l'arbre de repousser, mais il ne récompense pas celui qui le Coupe . » p. 44	**الترجمة الحرفية + الإيضاح**	**تغريبية + توطينية**
•"الشرّ يعلّم السّقاطة والعري يعلّم الخياطة." ص. 69	•« La misère éveille l'appétit, et celui qui n'a rien à se mettre sur le dos apprend à coudre. » p. 36	**إعادة الصياغة + الإيضاح**	**توطينية**
•"عندما تطلّقها لا تقترح عليها من تتزوّج." ص.80	• «Lorsque tu répudies ta femme, ne va pas lui proposer un autre mari» p.41	**الترجمة الحرفية + الإيضاح**	**تغريبية + توطينية**
•"لوكان يحرث ما باعوه." ص.143	•« Une bonne bête de labour on ne la vend pas. » p. 72	**إعادة الصياغة**	**توطينية**
•"سيأكل رأس كل من في البيت ويبقى وحده كالتبيب، لا جار ولاحبيب." ص. 147	•« Il enterrera toute la Famille et demeurera tout seul, solitaire comme la huppe, sans parents ni voisins . ». p. 12	**إعادة الصياغة+ الترجمة الحرفية**	**تغريبية + توطينية**

التحليل:

إن التعابير المجازية والأمثال والحكم والأقوال المأثورة هي نتاج تجارب حياتية ورؤية للعالم خاصة بمجموعة من الأفراد معيّنة، تنبثق، مثل اللغة ككلّ، من طريقة تفكيرهم ونمط معيشتهم وبيئتهم، وكذا من اعتقاداتهم وموروثهم وخلفياتهم الثقافية. ومثلما للغة الفصحى تعابيرها المجازية، للهجة كذلك تراثها الخاص الذي تشكّل عبر الأزمان وتوارثته الأجيال.

والأمثال تراكيب لغوية ذات دلالة خاصة، وُضعت ألفاظها في تركيب خاص بها، يتداوله الناس من دون تصرف فيه، إلا قليلا، حيث يعد قالبا لفظيا ثابتا. وتُفهم دلالة المثل داخل إطار الثقافة التي في ظلها نشأ ويكون عامة موجزا بليغا في آن واحد. وعادة ما يرجع إلى هذه

القوالب الجاهزة الأمّيون من الناس كونها تعينهم على إيصال المعنى وإبلاغ المراد دون الحاجة إلى بذل الجهد في محاولة الإفهام. لذا، نجد العامية زاخرة بالأمثال والأقوال المأثورة التي تركها الأجداد. والتي حافظ عليها أفراد المجتمع الواحد بالتداول بينهم. وتطبع هذه التعابير كما قلنا البيئة الثقافية والدينية والتجربة الإنسانية، فنجد مثلا الأمثال الجزائرية تطبعها بساطة المعيشة والإيمان بالقدر والعلاقات بين الأفراد، فنرى مثلا:

"خدّام الرّجال سيدهم" في فضل كسب لقمة العيش بعرق الجبين، و"لا يْغرّك نْوَّار الدّْفْلَة فالواد داير الظّْلايْلْ، ولا يْغْرّكْ زين الطّْفْلة حْتَى تْشوف الفْعَايْلْ " في أهمّية الأخلاق والتربية للفتيات، و"خوك خوك لا يغرّك صاحبك" في أهمية الحفاظ على رباط العائلة.

وبالمقابل، نرى الأمثال الفرنسية مطبوعة بالبراغماتية والمادية أكثر:
« Il est plus facile de conseiller que de faire »، أي " تقديم النصيحة أسهل من العمل بها" ، و« Chacun pour soi et Dieu pour tous » ، أي "لا يجب الاتّكال على الآخرين، فكل واحد يعتمد على نفسه والله يهتم بالكلّ" ، و« L'habit ne fait pas lemoine » ، أي "ليس كلّ من يلبس لباس الراهب هو راهب بالفعل" بمعنى لاتغُرَّنّك المظاهر.....إلخ والأمثال الشعبية كثيرة وما هذه إلا غيض من فيض .
وإذا جئنا إلى محاولة ترجمة هذه التعابير من العربية إلى الفرنسية، نجدها تشكّل عائقا كبيرا، وليس هناك الكثير من الحِيَل في يد المترجم لنقلها، فإذا ترجمها حرفيا قضى على جماليتها، والأثر الذي من أجله وظّفها الأديب في نصه، فكما يقول **برمان**: "كل نثر كبير يقيم علاقات وثيقة مع اللغات المحلية"[169]، ويعتقد، ونحن نشاطره الرأي، أن اللهجة المحلية يمكن أن تذهب حيث لا تذهب اللغة الفصحى، ذلك أن اللغة المحلية هي من حيث ماهيتها أكثر جسدية وأيقونية من اللغة المثقفة"[170]؛ وإذا ترجمها ترجمة تفسيرية كذلك سقط وزنها وذهبت موسيقاها، لأنه يكون بذلك استبدل المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي، أي المتضمّن بالصريح. أمّا إذا وافق وتواجدت في اللغة المستقبلة عبارة مجازية مكافئة في المعنى فسيكون المترجم قد بلغ أفضل مستوى. ويبقى مع ذلك لم يستوف كل جوانب النص الأصل، كونه لم يعبّر عن الفكرة بنفس

169 أنطوان برمان، **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، ص.88
170 نفسه، الصفحة نفسها.

الطريقة. فالمثل الشعبي الجزائري: "الوحش ولا لاذى" ومـــعناه بالعـــربية الفصـــــحى" أفضل للإنسان أن يستوحش ويشتاق لأقاربه، من أن يعـــــيش بجوارهم وتـــكثر مشـــاكلهم بالمعـــاشرة اليومية فيؤذي بعضهم الآخر"، يُمكن أن يُقابلـه في اللغة الفرنسية المثـــل: «Mieux vaut être seul que mal accompagné» . وتبدو هذه الترجمة لأول وهلة مكافئة للعبارة الأصلية، غير أنّها تفتقر لبعض المعاني الموجودة في المثل الجزائري، كمعنى "الأذى" مثلا، الذي نجد بعضا منه في عبارة « mal accompagné»، ومعنى "الوحش" أي "الاشتياق" الذي لا يوجد في المثال الفرنسي. والمثال: "ما يْبْكيلْك غير شْفْرْكْ، وما يْخبّشْلك غير ظْفْرك" ومعناه أن الإنسان لا يمكنه الاعتماد إلّا على نفسه يمكن مقابلته بالمثال الفرنسي:« on n’est mieux servi que par soi-même » ، أي : "لن يخدمك أحد أحسن من نفسك". حيث نرى الفكرة المقصودة معبّرا عنها بطريقة مختلفة.

وإذا لاحظنا الأمثال المأخوذة من المدوّنة، نرى أن النموذج الأوّل: "يخلف على الشجرة ومايخلفش على قصّاصها" هو عبارة عن مثل شعبي بالعامية الجزائرية، وهو مفهوم لأن مفرداته لا تبتعد عن اللغة الفصحى. ويقول البعض في مناطق أخرى: "يخلف على الشجرة ومايخلفش على قطّاعها" وكذلك :"ربّي يخلف على الشجرة وما يخلفش على الحطّابة" وهو مثل يُضرب في الاستغلال، حيث يُقال في حال تعرّض أحدهم إلى الاستغلال أو النصب أو أي ضرر من قبل شخص ما، أن الله سوف يعوّضه ولكن من سرقه أو احتال عليه لن يربح ويهنأ بما كسبه منه. ونرى كيف أن المترجم حاول الحفاظ على المكوّنات المعجمية وعلى الصورة معاً، مع توضيح بعضها، فجاءت الترجمة حرفية على النحو الآتي:

«Dieu permet à l'arbre de repousser, mais il ne récompense pas celui qui le Coupe . »

مع إيضاح الفعل "يخلف" أي "يعوّض"، وذلك بالتـــعـــبير عنـــه بمعناه الحقـــيقي « permet à l'arbre de repousser ». و للفعل معنيين في العامية الجزائرية استعمل كلاهما في المثل: معنى النبات، يقول الجزائري:"خلْفْت الشّجرة" بمعنى أنها نبتت من جديد بعد قطع جزء منها كتقليمها مثلا؛ ومعنى التعويض، مثل أن يقول أحدهم: "الله يخلْف عليك" بمـــعنى "عوّضَكَ الله" وهذا المعنى موجود الجزء الثاني من المثل، ونجد **بوا** قـــد ترجمه بذلك المعنى « ne récompense pas »، وهذه الترجمة الخالية من أي وزن أو جمالية جاءت غريبة

بعض الشيء عن اللغة الفرنسية، وهذا نتيجة الاستراتيجية التغريبية التي سلكها المترجم في نقل هذه التعابير التي لم يجد لها، أو لم يبحث لها عن مقابل في الثقافة الفرنسية؛ إذ نجده يعتمد نفس الأسلوب في ترجمة المثل الثاني: "الشَّرُّ يْعْلّم السُّقاطة، والعْرْيْ يعلّم الخْياطة" الذي جاءت ترجمته كالآتي:

« La misère éveille l'appétit, et celui qui n'a rien à se mettre sur le dos apprend à coudre. »

ومعنى المثل أن الجوع (الشّرّ) يعلّم اللّهفة (السّقاطة)، والعري الذي يأتي من فقر الحال يعلّم صاحبه كيف يخيط حتى يلبس، أي يدفعه إلى فعل أي شيء من أجل أن يستر جسده، حتّى الخياطة. وقائل هذا المثل في الرّواية هو ذلك البنّاء **عمّار** الذي التقاه **بوالارواح** في الشارع فأخذ يحدّثه عن غلاء المعيشة وفقر حاله، وعرض عليه أن يذهب معه إلى بيته ليعرّفه على بناته الشّابّات وزوجته وأختها، فنَعَتَه **بوالارواح** بالديّوث. أي أن الجوع يؤدّي بالمرء حتّى إلى بيع عرضه.

وأوّل ما نلاحظه هو غياب الوزن والسجع الموجود في الأصل عن الترجمة، وكذا طولها بالمقارنة مع الأصل ممّا جعل فيها نوعا من الإطناب وقلة السلاسة، وذلك راجع إلى استراتيجية الإيضاح التي لجأ إليها المترجم لنقل المعنى. وهنا نلاحظ أيضا الحفاظ على المكوّنات المعجمية مع شرحها، ونرى أن المثل الجزائري قد اعتمد في وزنه وموسيقاه على تكرار الفعل "يعلّم" والقافية "طة" التي أكسبته قيمته الجمالية والبلاغية في آن واحد، أمّا الترجمة فلم تحتوِ على أي شيء يدلّ على أنّها مثل أو قول مأثور، فقد جاءت نثرا عاديا، بل ركيكا. فقد ترُجم الفعل المكرّر "يعلّم" بطريقتين: « éveille » ثم « apprend »، وإذا كان المعنى السياقي صحيحا، فإن التمسّك هنا بالحرفية ومحاولة نقل المكوّنات المعجمية مع إعادة صياغة الجملة نسبيا لم يكن موفّقا جدا. ذلك أن المعنى في هذا المثل جاء مرتبطا رباطا وثيقا بالوزن والموسيقى، وإذا ضاعت في الترجمة ضاع نصفُها. لذا حبّذا لو بذل المترجم جهدا أكثر في صياغة هذا التعبير بطريقة تلائم اللّغة الفرنسية وموسيقاها حتى يستسيغها القارئ المستقبل، كأن يترجمها كالآتي مثلا:

« Le ventre vide réclame la nourriture, et le dos nu apprend la couture. »

وأمّا المثل الثالث "عندما تطلّقها لا تقترح عليها من تتزوّج" فهو في الحقيقة "ترجمة" للمثل الشعبي الجزائري، الذي جاء في الأصل على الشكل الآتي "كي تطلّقها ما تورّيلهاش الطّريق". والمعنى أنّك لمّا تتخلّى عن أحد أو عن شيء لا تقترح عليه أي طريق يأخذ أو بأي طريقة يجب أن يتصرّف. وقال **بو الأرواح** هذا المثل مخاطبا نفسه، حين كان يفكّر أن يشترط على قريبه عبد القادر ألّا يبيع أرضه ولا يؤجّرها بعدما يكتبها له. ونرى أن **بوا** اعتمد الاستراتيجية التغريبية ذاتها التي انتهجها في النموذج السابق، معتمدا على تحليل المكوّنات الدلالية، فجاءت ترجمته حرفية كالآتي:

«Lorsque tu répudies ta femme, ne va pas lui proposer un autre mari»

ولمّا نلاحظ المثل من منظور الثقافة الفرنسية نجده غريبا، ذلك أن "الطلاق" في المجتمع الفرنسي غير"الطلاق" في المجتمع الجزائري، فالأوّل خاضع للقانون الوضعي، والثاني للقانون الشرعي أوّلا ثم الوضعي. ثمّ أن الطلاق في المجتمع الفرنسي لا يتمّ من طرف واحد، ويُشار إليه بفعل « divorcer »لا بفعل « répudier » ، كما هو الحال في المجتمع الجزائري وسائر المجتمعات الإسلامية، حيث لا يملك حق "التطليق" سوى الرجل، وعلى المرأة إن أرادت أن تنفصل، "طلب" الطلاق منه أو من المحكمة. ودون الدخول في تفاصيل الأنظمة القانونية أكثر، ننظر فقط إلى كلمة "التطليق" من زاوية المجتمع الذي يرى أن المرأة هي التي "تُطلّق" و"تُطرد" من البيت الزوجي، أي هي الطرف الخاسر، وليست النظرة نفسها من الجانب الفرنسي الذي ينظر إلى المسألة من الجانبين، أي أن الزوجين انفصلا وفقط. وهنا يتجلّى المعنى الحقيقي للتّطليق بمعنى "التخلّي" الذي يريده المثل، موحيا إلى معنى "لمّا تتخلّى عن أحد لا تتدخّل فيما سيفعله بعدك، ليس من شأنك" وهذا المعنى لا يتجلّى للقارئ الفرنسي من خلال الترجمة الحرفية، لأنّه ببساطة ليس له نفس النظرة أو الفكرة عن التطليق الموجودة في ذهن الفرد الجزائري.

ومع ذلك، فقد أصرّ **بوا** على احترام هذه الخصوصية الثقافية التي تحتوي عليها الأمثال الشعبية، وهذا ما نلاحظه في تعامله مع النموذج الرابع: "لو كان يحرث ما باعوه" الذي ترجمه بإعادة صياغته، مع الحفاظ على مكوّناته المعجمية بعبارة :

« Une bonne bête de labour on ne la vend pas. »، ويُقصد بالمثل أن الناس يتخلّون عن الماشية التي لا يُعتمد عليها في الحرث كالثور مثلا، أي لا فائدة منها. ويُضرب عدم صلاحية شيء، ولا فائدة ترجى من ورائه، فيُباع للتخلّص منه؛ فمن أعطاك شيئا زهد فيه أو باعك إياه، فليس لأنه يريد مصلحتك، بل لأنه غير ذي قيمة ويجب الابتعاد عنه..

وقد ورد المثل في الرواية على لسان صهر **سي الطاهر**، ابن أخ **بوالارواح** الذي كان يبحث عنه، إذ كان نشالا، أي عديم الفائدة بل منحرفا. ويعني أن **بوالارواح** قاطَعَ هذا الشخص كما قاطَعَ غيره من العائلة بسبب عدم فائدته. ونلاحظ هنا أن المثال مستوحى من الفلاحة والحيوانات، أي من الوسط الريفي الذي كان يميّز المجتمع الجزائري في الغالب آنذاك. وقد ترجمه **بوا** بما يتناسب واللغة الفرنسية، فنرى أنه لجأ إلى تعبير « une bonne bête de labour »، أي الماشية المستخدمة في الحرث، غير أن التركيب جاء مفتقرا إلى السلاسة بعض الشيء، مع أن المترجم لم يستعمل جملة شرطية كما في الأصل "لوكان..." بل جملة تقريرية، غير أنه احترم تركيبها. ولو ترجمها باستعمال أداة تؤدّي معنى يقاربها في اللغة الفرنسية لكان ذلك أفضل وأقرب إلى التركيب المعتاد في اللغة الفرنسية في ، مثل أن يترجمها على النحو الآتي:

« On ne vend pas une bonne bête de labour »

وأمّا المثال الأخير:

"سيأكل رأس كُلّ مَن في البيت ويبقى وَحدَه كالتُّبيب، لا جار وْ لاحْبيب."، فهو يحتوي على شقّين: الشقّ الأوّل هو العبارة الجاهزة: "يأكل رأس ..." وهي في العامية الجزائرية تعني: "يكون سببا في موت أحد" من كثرة ما يسبّبه له من متاعب نفسية، أو لأنّه يجلب سوء الحظ، ونرى في الترجمة أن **بوا** لم يحافظ على الصورة بل قدّم المعنى بمكافئتها بعبارة فرنسية جاهزة كالآتي: « Il enterra toute la Famille »، وهي تعني فقدان أحدهم، أي أنه توفي. وأمّا الشق الثاني فهو عبارة عن مثل شعبي جزائري، ويُضرب في الوحدة والعزلة، وفيه تشبيه بـ "التبيب" وهو طائر "الهدهد" في العامية الجزائرية، والذي يُعرف عنه بأنه يبقى وحيدا بعد موت "زوجته" ويموت بعدها، ولهذا يضرب به المثل بالوحدة. ونرى هنا السجع الذي جاء

عليه المثل بإضافة عبارة "لا جار ولا حبيب". وقد ترجم **بوا** هذا المثل محافظا على التركيب والمكوّنات المعجمية بدلالاتها، فجاءت ترجمته حرفية إلى أبعد الحدود على الشكل الآتي:

« …et demeurera tout seul, solitaire comme la huppe, sans parents ni voisins »

ومع سقوط الوزن والموسيقى بغياب السجع، تبقى الصورة عبارة عن تشبيه بارد لا شيء يبيّن أنه مثل شعبي.

لقد أصرّ **مارسيل بوا** على نقل المعطيات الثقافية التي طبع الروائي روايته بها، والمتمثّلة في الأمثال الشعبية، محاولا إبرازها إمّا بترجمتها حرفيا أو بتوضيح الدّلالات التي تحملها مفرداتها، منتهجا في أغلب الأحيان استراتيجية تغريبية. غير أن ذلك أدّى إلى تعابير وتراكيب غير سلسة في اللغة الفرنسية، ولعلّ ذلك مقصود. إلّا أن الجمال الذي كانت تحتويه تلك الأمثال قد أضاعه المترجم أثناء عملية الترجمة ولم ينجح في إنشاء ما يضاهيه.

النموذج الثامن:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"عيسى الجرموني يرتفع صوته من هناك ياعين الكرمة واعطني الأخبار والفرقاني من هنا السانية والبئر والناعورة والشيخ الكرد من هنالك طهّر يا المطهّر " ص.21.22	•« Par ici Aïssa Djarmouni : Aïn El Kerma, apporte-moi de ses nouvelles…. A côté, El Fergani : Le jardin, le puits et la noria… Un peu plus loin, Cheikh El Kourdi : Circonciseur, accomplis ton ouvrage… »p.13	**الترجمة الحرفية** **الاقتراض + الترجمة الحرفية**	**تغريبية** **تغريبية**
•"وبصوت الفرقاني ينبعث من "المونوبري" مغرّدا مع الرباب "وياسيدي الطالب داوني نبرا..." ص.47	•« Du Monoprix s'élevait la voix de Fergani qui chantait en s'accompagnant du rebab : « Ya sidi Taleb, daouininebra, ton remède me guérira… »p.25	**الاقتراض + ترجمة حرفية**	**تغريبية**
•"صوت فريد الأطرش المنساب: "بساط الريح، بساط الريح، جميل ومريح" ص.48	•« la voix de Farid El Atrach qui nous chantait « Bissat El Rih » « Tapis volant, tapis volant, si agréable et reposant… » p.26		

التّحليل:

تعتبر الأغاني جزءا من التراث الذي يعبّر عن هوية وثقافة المجتمع؛ والأغاني باعتبارها فنا فهي تخبرنا عن ذائقة الشعوب وحسهم الإبداعي. وبالتالي، فهي عنصر من العناصر الثقافية البارزة. ذلك أن لكل شعب علاقته مع الموسيقى والإيقاعات وحتى مع الكلام الذي يصاحب هذه الموسيقى أو تلك، والأغاني الشعبية هي خير دليل على ذلك. فالأغاني الشعبية التي نسمعها في مصر لا تتميّز بنفس إيقاع الأغاني التي نسمعها في الجزائر أو في السودان أو

ليبيا مثلا. ومثل أن للأمة أدباءها، كذلك لها مطربوها وموسيقيوها الذين يعرّفون بها. والجزائر زخرت ولا تزال بشتى الأنواع الموسيقية التي تميّز مناطقها المختلفة، فإنّك تسمع في العاصمة لونا وفي الشرق لونا وفي الغرب لونا وفي الجنوب لونا. وقد ذكر **وطّار** أسماء من ألمع من عرفت الجزائر منذ الفترة الاستعمارية: **عيسى الجرموني** في اللون الشاوي[171]، و**محمد الطاهر الفرقاني** و **الشيخ الكرد** في موسقى المالوف[172]. وقد ذاع صيت **الجرموني** و**الفرقاني** في كامل الوطن الجزائري، وحتى خارجه، لا سيما في فرنسا، فقد كان **الجرموني** أول عربيّ تطأ قدماه مسرح الأولمبيا(Olympia) التاريخي في باريس سنة 1936، أي في بداية الفترة الاستعمارية، وقد توفّي هذا المغني سنة 1946 لكن أغانيه لم تمت ولا زالت شهرته واسعة إلى اليوم في الجزائر، وخاصة بين الشاوية. أمّا عن **الفرقاني** فهو وعائلته يمثّلان تراثا قائما بحدّ ذاته، إذ إنها عائلة فنية أبا عن جد، فقد كان والده **حمو الفرقاني** مغنيا في الحوزي، وأخته **زهور** مغنية كذلك في نفس اللون، وابنه **سليم** وحفيده **عدلان** كذلك أكملا مشواره الفني. وقد توفّي هذا الأخير سنة 2016. وقد توارثت هذه العائلة عدة طبوع من الفن الأندلسي كالحوزي والمحجوز والغرناطي التلمساني وأحيَتْها، كما عمل **طاهر الفرقاني** وأخوه **عبد الكريم** في مهنة الطرز فيما يسمّى "جبة قطيفة" أو "جبة فرقاني"[173] ويُقال أن تسميتها جاءت نسبة إلى لقب هذه العائلة.

إلى جانب هذين المَعلَمين الثقافيين الجزائريّين، ذكر **وطار** مَعْلما لا يقل شهرة عنهما، بل يفوقهما بأشواط، وهو الفنان السوري-المصري **فريد الأطرش** الذي كان من أبرز الأصوات في أربعينيات إلى ستينيات القرن العشرين التي تركت بصمة في كل البلاد العربية، فقد كان موسيقيا ومطربا وممثّلا في آن واحد.

171 طبع موسيقي أمازيغي ، نسبة إلى منطقة الشاوية في الأوراس، شمال شرق الجزائر، ويتميّز بإيقاع خفيف ويؤدّى باللغتين الأمازيغية والعربية.

172 "المالوف" بتخفيف الهمزة هو الغناء الكلاسيكي في المغرب العربي الذي ورثته من الأندلس؛ ينتشر خاصة في الجزائر وتونس والمغرب، وتعتبر قسنطينة عاصمة فن المالوف ومحمد الطاهر الفرقاني عميدها.

173 اللباس التقليدي لمدينة قسنطينة وللشرق الجزائري ككلّ. وهو عبارة عن فستان نسائي طويل مصنوع من القظيفة ومطرّز بخيوط الذهب.

جاء ذكر هذه الوجوه الثلاثة في الرواية للدّلالة على زمن مضى، فبينما وجد **بوالارواح** منطقة "الرصيف" كما كانت لم تتغيّر: الرصيف كما كان، باعة ثمرة الصبار في أماكنهم. المتاجر في أماكنها بنفس البضاعة التي تتخصص بها.. "عيسى الجرموني" يرتفع صوته من هناك- يا عين الكرمة واعطني الأخبار-. و"الفرقاني "من هنا- السانية والبئر والناعورة- والشيخ الكرد من هنالك - طهر يا لمطهر- شحاذ السكاكين في موضعه، والباعة المتجولون، ينتقلون كالسحاب من موضع لآخر"[174].

وجد المكان في سيدي مسيد قد تغيّر: "...ودقات الحجر تنبعث من الداخل(المقهى) بدل صوت فريد الأطرش.....لم يبق منة الحياة السابقة إلا الآثار...هدموا عالما وأقاموا آخر. داسوا فوق عنق قسنطينة وراحوا يضغطون..." [175]

وإذا جئنا إلى كلمات الأغاني التي بين أيدينا، نلاحظ أنها كلّها تحتوي على عناصر مستقاة من البيئة والثقافة التي تنتمي إليها: فالمطلع أغنية **الجرموني** "عين الكرمة" هي أغنية كان يتغنّى فيها هذا الأخير بالمكان الذي كان يتواعد فيه مع محبوبته ، و"عين الكرمة" هي بلدية توجد فعلا في مدينة و**هران** وقد أخذت تسميتها من عين، أي نبع ماء بقرب شجرة تين أو عنب كان الناس يذهبون إليها لاستقاء الماء. وهذه الأغنية شبيهة بما كان يفعله شعراء العرب في القديم من الوقوف على الأطلال في أشعارهم، حيث يقف المغني في مكان لقاء الحبيبين متقصّيا أخبار الحبيبة، إذ يقول مطلع الأغنية: "يا عين الكرمة، جيبيلي الأخبار..." وكما نرى، فالأغنية مرتبطة بالحيّز المكاني لمنطقة جزائرية ولها رمزيّتها. أمّا الأغنية الثانية "السانية والبير والناعورة" فهي من أشهر أغاني المالوف القسنطيني التي أدّاها الفرقاني، وهي تصف أيضا مظاهر بيئية تجدها في الريف الجزائري: السانية بمعنى الساقية، والناعورة هي تلك الآلة الدائرية على شكل دولاب كبير التي تستخدم لرفع الماء بالدوران، وتسيّرها الدّواب أو قوّة الماء الدّافعة. والأغنية هي أيضا تنتمي إلى أغاني الغزل تقول باقي كلماتها:

"البير غامق والحبال غرورة ،
ياطيحتي في البير على يدّياّ

174 الرواية، ص. 21-22.
175 الرواية، ص. 48.

يا طيحة المضرور مع البنيّة..." إلى آخر الأغنية.

أمّا المقطع الآخر للشيخ **الكرد** فهو يقول: " طهّر يا مطهّر..." وهي أغنية تراثية كانت تحيي العائلات الجزائرية بها حفلات ختان الأولاد، إذ يعتبر الختان مناسبة كبيرة وهامة كانت تقام لها الأعراس. وتقول كلمات الأغنية:

"طهر يا مطهّر ...صح الله يديك

لا توجع حميدة ....لا نغضب عليك" إلى آخر الأغنية.

وما نلاحظه هو الطابع الديني الذي يغلب على الأغنية، إذ يعتبر ختان الذكور في سن مبكّرة بمثابة "الطهارة" لهم ومن سنن الفطرة التي ذكرها الرسول عليه الصلاة والسلام في الحديث: "خمس من الفطرة: الختان، والاستحداد، ونتف الإبط، وتقليم الأظافر، وقص الشارب ."[176]

وأمّا النموذج الثالث فهو كذلك أغنية تراثية للفرقاني أعاد كلماتها الكثير من المطربين بعده في أغانيهم، وهي تحيل إلى الاعتقادات السائدة في **الجزائر** إذ تشير إلى "الطالب"، وهو ذلك "الشيخ" الذي يقصده الناس للعلاج، و كنا قد أفردنا لهذا الجانب شرحا وافيا في التحليل السابق لرواية **ريح الجنوب**.

وإذا لاحظنا ترجمة **بوا** لكلّ هذه المقاطع من الأغاني المطبوعة بالثقافة الجزائرية، نجده يعتمد تقنيتين: الترجمة الحرفية كما هو مبيّن في الجدول أعلاه، وكذلك النقل الكلّي، إذ نجده يعمد في بعض الأحيان إلى نقل بعض الكلمات حرفيا كما نراه في أغنية "يا سيدي الطالب داويني نبرا..." متبعا إياها بترجمة حرفية للجزء الأخير منها، منتهجا استراتيجية تغريبية بامتياز، فجاءت على النحو الآتي:

"ياعين الكرمة جيبيلي الأخبار"

« Aïn El Kerma, apporte-moi de ses nouvelles….

"السانية والبير والناعورة"

« Le jardin, le puits et la noria… »

"طهّر يا المطهّر"

« Circonciseur, accomplis ton ouvrage »

"يا سيدي الطالب داويني نبرا"

176 الموقع: https://www.islamweb.net/ar/fatwa/ ، تاريخ الزيارة: 2020/09/06، 13سا:18د.

« Ya sidi Taleb, daouininebra, ton remède me guérira »

وهي نفس الاستراتيجية التي اعتمدها في ترجمة الأغنية الأخيرة لفريد الأطرش "بساط الريح جميل ومريح.." إذ جاءت ترجمتها كالآتي:

« Bissat El Rih…. Tapis volant, tapis volant, si agréable et reposant »

وهي كما نرى ذات مطلع لا يخلو من الإيحاءات إلى الأساطير الشرقية التي يشير إليها "بساط الريح" الشهير في حكايات **ألف ليلة وليلة**، وهو البساط السحري كان يتنقّل به **علاء الدين** أحد أبطالها من مكان إلى آخر عبر الفضاء. وهو ما تحيل إليه كلمات الأغنية، حيث يزور المغنّي البلدان العربية ويتغنّى بها وبشوقه إليها على متن "بساط الريح"، مثلما تقول كلمات الأغنية:

"أنا مشتاق وبراني الشوق
ودواي فى سوريا وفي لبنان
ويا مشتاق لبرّ الشام
نروح يا بساط على بغداد ...
بساط الريح يا ابو الجناحين
مراكش فين وتونس فين"

ولعلّ اعتماد **بوا** لهاتين التقنيّتين تأكيد وزيادة في التغريب، كما أنه كما سبق وذكرناه، يتوجّه إلى قارئ فرنسي، أو قارئ فرنسي التكوين لكنه عربي الثقافة، ولذا أضاف النقل الحرفي، باعتبار أن المتلقّي للترجمة يعتبر من أهمّ العناصر في انتقاء استراتيجية الترجمة.

النموذج التاسع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"...لكن إعمال المِبضع في الحياة، حتى حدّ المُنكر. لا. قرأنا العلم الشريف، وجالسنا العلماء، وكافحنا مع الشيخ بن باديس- تغمده الله برحمته الواسعة- وتفقّهنا في المذاهب الأربعة ولم نعثر على هذا المنكر." ص. 9. •"كأنما هم في يوم الحشر." ص.8 •"عندما اعتدل، لأداء تحية المسجد، تراءى له في المنبر الشيخ ابن باديس." ص.15 •"يوم تقوم القيامة، يخرج صاحب الدابة. دابة ذيلها في المشرق، ورأسها في المغرب. [...] ابدأ بكل صاحب بدعة يا صاحب الدابة." ص.66	« …Mais que le bistouri ne tranche pas dans le vif. Il y a des limites à ne pas dépasser ; nous disons « non » ! Nous avons étudié la noble science, fréquenté des oulémas, lutté aux côtés de ben Badis-Que Dieu le prenne en sa miséricorde-approfondi l'étude des quatre rites, et jamais il n'a été question d'actes aussi blâmables. »p.7. •«On se croirait au jour de la résurrection!» p.6 •«Au moment où il retrouvait son calme et se préparait, en signe de vénération, à accomplir deux *raka'at*, il se représenta le Cheikh *Ben Badis* au *minbar*. » p.10 •« Au jour de la résurrection, l'Homme à la Bête poussera devant lui l'animal dont la queue sera en Orient et la tête en Occident [...]toi l'Homme à la bête commence par tous ceux dont les innovations bouleversent la religion. »p.35	**حذف+ اقتراض+إعادة صياغة+ مكافئ ثقافي+إيضاح** **الترجمة الحرفية** **الإيضاح+ الاقتراض+ الشرح في المسرد** **الترجمة الحرفية+ الضغط+ التضخيم**	**توطينية+ تغريبية** **تغريبية** **تغريبية+ توطينية** **تغريبية + توطينية**

التّحليل:

إنّ الاستعمالات اللغوية الدالة على الهوية الدينية هي جزء من العناصر الثقافية المكونة للمجتمعات، فهي تنبع من المعتقدات الخاصة بكل مجموعة بشرية، وبالتالي فهي تطرح

صعوبات جمة أثناء ترجمتها من لغة إلى أخرى. أضف إلى ذلك موقعها وتوظيفها في النص الروائي والغرض من ذلك.

وبالعودة إلى النماذج أعلاه، نتوقّف أوّلا عند مصطلح "المنكر". وهو مصطلح مصطبغ بالصبغة الدينية الإسلامية، إذ ورد ذكره في القرآن والأحاديث النبوية في أكثر من موضع، نذكر على سبيل المثال لا الحصر الآيات الآتية:

"وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ**الْمُنْكَرِ**" [177]

"يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ **الْمُنْكَرِ** وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ"[178]

"كانُوا لَا يَتَنَاهَوْنَ عَنْ **مُنْكَرٍ** فَعَلُوهُ لَبِئْسَ مَا كَانُوا يَفْعَلُونَ "[179]

"يأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ **الْمُنْكَرِ** وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ "[180]

والمُنكر لغةً كل ما هو مَعيب وشائن وغير مقبول، أو كما يعرّفه قاموس **المعاني**: "كلُّ ما تحكم العقولُ الصحيحةُ بقُبْحِه أَو يُقَبِّحُه الشَّرْعُ أَو يُحرِّمه أَو يكرهُه"[181] ويعرّف قاموس **البُراق** بأنّه: "مَا يَأْتِي بِهِ الإِنْسَانُ مِنْ قَوْلٍ أو فِعْلٍ مُخَالِفٍ لِلشَّرْعِ وأَوَامِرِ الله"[182]

وكما نراه في الآيات، فـ"المنكر" ضد "المعروف". والمعروف ما تعارف عليه الناس وقبلوه، وبالتالي فالمنكر ما أنكروه ولم يعترفوا به. ونرى أن التعاريف اللغوية أيضا تربط مفهوم "المنكر" بالشرع.

وإذا نظرنا في معظم الترجمات التي تناولت هذا المصطلح بالترجمة إلى اللغة الفرنسية في شتى الميادين، لا سيما منها الدينية والقانونية الشرعية، وجدناها تضع مصطلح « vice»

177 سورة آل عمران، الآية 104.
178 سورة الأعراف، الآية 157.
179 سورة المائدة، الآية79.
180 سورة التوبة، الآية71.
181 قاموس المعاني، الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar ، تاريخ الزيارة: 2020/09/10، 12سا: 50د.
182 موقع الدّرر السّنّية، الموسوعة العقدية: https://dorar.net/aqadia/4077 ، تاريخ الزيارة: 2020/09/10، 13سا: 00د.

مقابلا لها. مثل "هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"[183] أو "الشرطة الدينية" السعودية التي تترجم بعبارة:

« Comité de la suppression du *vice* et de la propagation de la vertu »[184]

أو « Brigade de promotion de la vertu et répression du *vice* »[185]

وغيرها من الترجمات التي تقترب من هذه العبارتين وتتفق في مصطلحي: «vertu» مقابلا لمصطلح "المعروف"، و« vice» مقابلا لمصطلح "المنكر".

وإذا بحثنا في القاموس الفرنسي عن معنى مصطلح«vice» وجدناه يعرّفه على النحو الآتي:

« • Ensemble des pratiques du mal, des dispositions au mal : Le vice et la vertu.
• Penchant particulier pour quelque chose que la religion, la morale, la société réprouvent : Le mensonge est un vice.
• Goût, habitude du libertinage, de la débauche : Vivre dans le vice.
• Penchant excessif pour quelque chose »[186]

أي:

" •كل ممارسات الشر، والاستعداد إلى الشر: الرذيلة والفضيلة.

•ميل خاص إلى شيء يُدينه الدين والأخلاق والمجتمع: الكذب رذيلة.

•تذوق، واعتياد الفسوق، والانحراف: العيش في الرذيلة.

• ميل مفرط إلى شيء ما" (ترجمتنا)

نرى إذن أن تعريف كلمة « vice» في اللغة الفرنسية تنوس بين معنى "الرذيلة" و"الإدمان" والشر"، وهي مرتبطة في كل ذلك بالمفهوم الديني والأخلاقي. وبالتالي، فهي تقترب كثيرا من كلمة "منكر". وإذا لاحظنا المثال المأخوذ من المدوّنة، وجدنا الكاتب يستعملها مرّتين في الجملة نفسها، مكرّرا إياها للتأكيد على هذا التصرّف "المشين والشنيع" في نظره، والذي يصفه بـ"المنكر"، وهو مشروع تأميم الأراضي الذي كان يريد محاربته. ويؤكّد ارتباط هذا

183 هيئة رسمية سعودية مكلفة بتطبيق نظام الحسبة المستوحى من الشريعة الإسلامية. كما توصف من قبل بعض وسائل الإعلام بـ "الشرطة الدينية". أو "رجال الهيئة" وأحيانا "الهيئة" فقط للاختصار. يبلغ عدد أفراد الهيئة في المملكة العربية السعودية حوالي 4000 رجل وأسست عام 1940 وهي منفصلة عن وزارة الشؤون الإسلامية والإرشاد.

184 الموقع :https://ar.glosbe.com/ar/fr ، تاريخ الزيارة: 2020/09/10، 13سا: 18د.

185 نفسه.

186 الموقع:https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vice/81819 ، تاريخ الزيارة: 2020/09/10، 13سا: 18د.

المفهوم بالدّين حيث يذكر أنّه لم يجد في "فقه الدّين والمذاهب الأربعة ما يبرّر هذا المنكر". ونرى في الترجمة أن **بوا** لم يجد سبيلا إلى ترجمة هذا المصطلح، بل تبيّن لنا أن ترجمته قد استعصت عليه من خلال حذفه وتجنّب ترجمته في الجزء الأوّل من الجملة، وترجمة معناه في آخرها بعبارة |«actes blâmables» ، أي "أفعال مشينة تستحقّ اللوم". وكان باستطاعته ترجمته باللجوء إلى مصطلح «vice» باستعماله حالاً أو صفةً ، مثل أن يترجم العبارة بالشكل الآتي:

« Mais que le bistouri tranche dans le vif aussi *vicieusement,* non !
……il n'a jamais été question d'actes aussi *vicieux* »

أمّا بالنسبة لكلمة "العلماء" فقد لجأ **بوا** إلى اقتراضها «Ouléma»، لا لأن ليس لها مرادفا في اللغة الفرنسية، فذلك موجود « savants, érudits, scientifiques… » غير أنها لا تؤدي المعنى الدقيق لهذه الكلمة التي يفهم من السياق هنا أنها تعني علماء "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين "[187]، وهي تترجم بالفرنسية إلى « Association des Oulémas musulmans algériens »، فكلمة « Ouléma »مكرّسة و**بوا** خير من يعلم ذلك بحكم معرفته بالتاريخ الجزائري. وهنا تظهر أهمّية الخلفية الثقافية للمترجم، وإلمامه بثقافة اللغة المترجم منها وإليها على حدّ سواء.

ونرى مدى حرص **بوا** على احترام هذه الخاصية الدينية من خلال ترجمته لعبارات لا تجدها سوى لدى المسلم، كأن يدعو بالرحمة على الميت في كل مرة يذكره، الأمر الذي لا نجده عند المسيحي الذي يكتفي بذكر اسم المتوفّى مع إضافة كلمة « feu » للدلالة على أنه قد مات، نحو أن يقول « feu mon père, feu Monsieur Bernard….»، أما المسلم فيتبع اسم المتوفّى بعبارة مثل:"رحمه الله" أو "تغمّده الله برحمته الواسعة" مثلما ورد في النموذج أعلاه. وقد ترجم **بوا** هذه العبارة بما يقابلها من معنى في اللغة الفرنسية دون أن يلجأ إلى نفس الاستعارة

187 هي جمعية إسلامية جزائرية أسسها مجموعة من العلماء الجزائريين خلال النصف الأول من القرن العشرين في 1931. سطرت الجمعية أهدافا لها وهي إحياء الشعب الجزائري والنهوض به وإصلاح مجتمعه وزرع القيم والأخلاق الإسلامية الرفيعة والمحافظة على هويته فأشرفت على تعليم الغة العربية والقرآن في المدارس الزوايا والمساجد. واتخذت الجمعية «الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا» شعارا لها. وكان الشيخ ابن باديس أحد مؤسّسيها.

المكنية الموجودة فيها، بل أعاد صيـــاغتها بدعـــاء يحمل نـفس المعنـــى في اللغة الفرنسية: « Que Dieu le prenne en sa miséricorde ».

وأمّا عن مفهوم "المذاهب الأربعة"، والمقصود بها "الاتّجاهات" أو "المدارس" الأربعة عند المسلمين السنّة، وهي " الحنفي، والمالكي، والشافعي، والحنبلي"، فهو خاص بالفقه الإسلامي، وقد ترجمه **بوا** بعبارة « les quatre rites »، وهذه الترجمة خاطئة حسب رأينا، إذ إن مصطلح« rite » في اللغة الفرنسية يطلق على أفعال أو عادات أو تقاليد خاصة بجماعة ما في إطار معين، ديني أو اجتماعي، ويقابلها مصطلح "الطقس ج.طقوس" في اللغة العربية، حيث يعرّفه قاموس *Larousse* على النحو الآتي:

« *rite (n.m)*

•Ensemble des règles et des cérémonies qui se pratiquent dans une Église particulière, une communauté religieuse : Le rite romain. Le rite oriental.

• Action accomplie conformément à des règles et faisant partie d'un cérémonial : Rites de la remise d'une décoration.

• Manière d'agir propre à un groupe social ou à quelqu'un, qui obéit à une règle, revêt un caractère invariable : Ses journées se déroulaient selon un rite immuable.

• Dans certaines sociétés, acte, cérémonie magiques, à caractère répétitif, ayant pour objet d'orienter une force occulte vers une action déterminée. »[188]

أي:

"الطقس (اسم مذكر):

" •مجموع القواعد والاحتفالات التي تمارس في كنيسة معينة، أو في طائفة دينية: الطقس الروماني. الطقس الشرقي.

•الإجراءات التي تُتّخذ وفقاً لقواعد معيّنة تكون جزءا من احتفالاتها: طقوس تقليد الأوسمة.

•سلوك مجموعة اجتماعية معينة أو فرد بعينه، يخضع لقاعدة معينة ويكون ثابتا: لقد كانت أيامه تمرّ وفقاً لطقوس لا تتغير.

188 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rite/69575 ، تاريخ الزيارة : 2020/09/11،11سا: 54د.

• في بعض المجتمعات، هوالفعل المتكرّر، أوالمراسم الخاصة بالسحر والشعوذة، التي تكون خاصة بتوجيه قوى خفية نحو فعل محدّد." (ترجمتنا)

نلاحظ من خلال هذه التعريفات كلها أن كلمة « rite » تشير إلى تصرّفات وأفعال لا علاقة لها بالفقه الديني الذي تشير إليه كلمة "مذهب"، والتي كان من الأفضل ترجمتها بكلمة « doctrine » أو « idéologie » اللتين يقترحهما القاموس الثنائي **نوبل**[189]مرادفين لها.

وبغض النظر عن هذا الخطأ الترجمي، فقد أورد **بوا** هذا المفهوم الخاص جدا بالدين الإسلامي وثقافته في ترجمته دون أدنى شرح له، مع أنّه لا يقلّ أهمية عن المفاهيم الدينية والثقافية التي أوردها في مسرده، نحو: المعتزلة، القبلة، الحديث.....

والملاحظة نفسها يمكن أن نعمّمها على مصطلح "الحشر" الذي ورد في النموذج الثاني، والذي اعتَقَدَ **بوا** أنه يترجمه حرفيا بمصطلح «Résurrection» وهو خطأ، ذلك أن هذا الأخير يقابله في اللغة العربية "البعث" وليس "الحشر"، وهذين المصطلحين يعبّران عن مرحلتين مختلفتين ممّا يسمّى في المعتقد الإسلامي بـ "أهوال يوم القيامة" وهي المراحل التي يمرّ بها الناس قبل الوصول إلى الجنة أو النار، بدءا بمرحلة قيام الساعة ونفخ الصور، التي تليها مرحلة البعث، ثم الحشر....انتهاء عند الجنة أو النار. وأمّا مصطلح "الحشر" فيقابله في اللغة الفرنسية مصطلح مثل « rassemblement / regroupement… » لأن المعنى أنه سوف "يُجمع" الناس حينها في مكان واحد ويُحشرون. وربّما جاءت ترجمة **بوا** بذلك المصطلح لأنه متعارف في الثقافة الدينية الفرنسية وكذا لخلفيته الذاتية كونه رجل دين مسيحي، إذ نجدها تشير إلى الحياة بعد الموت في التعريف الآتي:

« La résurrection désigne le fait de revenir à la vie après la mort. La Bible évoque neuf résurrections, et parle de la résurrection des morts « à la fin des temps. »[190]

أي:

"الانبعاث يُشيرُ إلى العودة إلى الحياة بعد الموت. يذكر الكتاب المقدس تسع حالات انبعاث، كما يتحدث عن انبعاث الموتى في نهاية الزمان"(ترجمتنا)

---

189 ك.شدياق، **قاموس نوبل عربي- فرنسي**، الجزائر، دار الكتاب الحديث، 2011، ص.686.

190 الموقعhttps://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9surrection، تاريخ الزيارة : 2020/09/11، 10سا: 32د .

غير أننا نلاحظ أن **بوا** لم يتعامل بدقّة مع هذه المفاهيم الدينية، إذ نجده يستعمل نفس المصطلح (Résurrection) لترجمة "يوم القيامة" في النموذج الموالي في الجدول أعلاه.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح «résurrection» يشير إلى عودة الميت إلى الحياة بعد الموت، وهو يُترجَم بمصطلح "الانبعاث"، فيركّز على المفعول به وهو ينبعث، لا على "الفعل" مثلما يشير إليه مصطلح "البعث" (الله هو الذي يبعث الموتى من مرقدهم) وبالتالي، فحتّى هذا المصطلح لا يؤدّي المعنى الموجود في المفهوم الإسلامي كاملا. ونحن نفضّل مصطلح « ressuscitation » أو « ressuscitement »، كون فعل « ressusciter » يشتمل على معنى فعل البعث. إذ يعرَّف هذا الأخير في القواميس الفرنسية على النحو الآتي:

« Ramener de la mort à la vie »[191]

أي: "إحياء أحد بعد موته" (ترجمتنا)

في النموذج الثالث يذكر **وطار** إحدى العبادات، أو السلوكيات الدينية الخاصة بالمسلم داخل المسجد، وهي "تحية المسجد"؛ هذه الأخيرة هي عبارة عن صلاة نافلة تؤدّى بركعتين عند دخول المسجد قبل الجلوس، وقد ترجمها **بوا** بجملة تفسيرية عزّزها بإدخال مقترض لم يكن موجودا في الأصل، فجاءت ترجمة عبارة "...اعتدل، لأداء تحية المسجد" على النحو الآتي:

« …se préparait, en signe de vénération, à accomplir deux *raka'at* »

نلاحظ إذن أن المترجم فسّر للقارئ أن الأمر متعلّق بصلاة مشيرا إلى ذلك بمقترض « *raka'at* »(ركعات) وكذا مقام أدائها «« en signe de vénération أي "احتراما له (للمسجد)"، ولم يكتف بذلك القدر من التوضيح، بل أورد شرحا للكلمة المقترضة في المسرد على النحو الآتي:« rak'a : (plur.raka'at) :inclinaison du corps, prosternation. »

أي: "ركعة (ج.ركعات) : انحناء الجسم، السجود" (ترجمتنا)

وما يمكن أخذه على المترجم ها هنا هو أن تعريفه غير واضح ، فكأنه يشير إلى فعل الركوع وليس إلى الركعة، ثم أن فيه نوعا من الخلط بين الركوع والسجود. ونعتقد أن هذا التفسير من اجتهاد المترجم في فهم المقصود من الكلمة، لأن الركعة هي جزء من الصلاة تتكون من أقوال

191 الموقع : https://www.littre.org/definition/ressusciter ، تاريخ الزيارة : 2020/09/11، 13سا: 30.

وأفعال منها الركوع والسجود، والمصطلح موجود في المقترضات في اللغة الفرنسية، إذ نجد في القاموس الفرنسي التعريف الآتي لكلمة « rak'at »

« *Raka* : Unité de prière ponctuée par une inclinaison du buste, une double prosternation puis un redressement »[192].

أي: "وحدة من وحدات الصلاة يتخلّلها انحناء الجسد إلى الأمام، وسجدتين ثم اعتدال" (ترجمتنا)

وكان هذا الشرح ليكون أوفى وأوضح. وأمّا عن المصطلح الثاني الذي ورد في نفس النموذج، وهو "المنبر" فقد ترجمه أيضا بالاقتراض« minbar » مع شرحه في المسرد كذلك :

« chaire où se place l'imam pour faire la prière et haranguer le peuple »

أي: "الكرسي الذي يقف عليه الإمام للصلاة وليخطب في الناس" (ترجمتنا)

وقد جاءت هذه التقنية الثنائية (doublet) موفّقة لأنها حافظت على غرابة المصطلح مع شرحه.

في النموذج الأخير، يذكر **وطّار** "الدابّة"، وهي علامة من علامات قيام الساعة الكبرى، أو كما تُسمّى في المعتقد الإسلامي "أشراط الساعة"، ومنها الصغرى والكبرى، وهي العلامات التي تشير إلى قرب يوم القيامة. وقد ذكر الكاتب على طول الرواية بعضا من علامات الساعة الصغرى وهو يكرّرها: "يوم تلد الأمة ربتها، وترى الناس سُكارى وما هم بسُكارى، وتطاول الحفاة العراة في البنيان"، وفي نهاية الرواية، بدأ يذكر العلامات الكبرى، منها ظهور "الدابّة"[193]وهي مذكورة في القرآن في قوله تعالى: "وَإِذَا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ **دَابَّةً** مِنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كَانُوا بِآيَاتِنَا لَا يُوقِنُونَ "[194]، وبدأ يسترسل في وصفها وهول ما سوف يفعل صاحبُها بأصحاب الأفعال السيّئة، ويدعو بأن يجعل كل الذين كانوا سببا في حالته أن يوضعوا في قِدْر واحدة ويعذّبوا أشدّ عذاب. وإذا نظرنا إلى ترجمة النص باللّغة الفرنسية، وجدنا أن **بوا** اعتمد على الترجمة الحرفية في نقل هذا المصطلح بـ« la Bête » ولا بأس في

192 الموقع: https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/rakat.php ، تاريخ الزيارة: 2020/09/11، 20سا: 30.

193 في المعتقد الإسلامي، الدابة أو دابة الأرض هي من علامات الساعة الكبرى، تخرج آخر الزمان قبل يوم القيامة، ويعتقد أنها ستكون حيوانا يخرج من الحرم المكّي ويجترح خوارق، تنوعت بين مخاطبة البشر ووسم وجوههم.

194 سورة النمل، الآية 82.

ذلك، كون هذا المصطلح لا مكافئ ثقافي له في اللّغة الهدف، غير أنّه كان من المهمّ إدراج شرح لهذا المفهوم في المسرد مثلما فعل مع باقي المفاهيم الثقافية الأخرى، وكذلك لإزالة اللبس الذي يمكن أن يكتنف هذا المصطلح، ذلك أنّ كلمة « Bête » يمكن أن تشير إلى أي حيوان، بينما تشير كلمة "الدّابّة" في اللغة العربيّة إلى "كلّ من يدبّ في الأرض"، ويقول المفسّرون أنّ "الدابة" التي هي من علامات قيام الساعة يمكن أن تكون حيوانا كما يمكن أن تكون بشرا. لذا، فإن توضيحا في المسرد لهذا المفهوم كان يفرض نفسه بشدّة.

وفي النموذج نفسه، نلاحظ كلمة "بدعة" التي تعني العبادة المُحدَثة التي لم يأت بها الشرع ولم تثبت عن النبي محمد ﷺ. وهي مرفوضة في الدين، لقوله ﷺ((إيَّاكُمْ وَمُحْدَثَاتِ الأُمُورِ، فَإِنَّ كُلَّ مُحْدَثَة بِدْعَة وَإِنَّ كُلَّ بِدْعَة ضَلَالَة))[195]، وكما نرى، فإن الأمر يتعلّق بمفهوم ديني بحت، لذلك لم يجد **بوا** لنقله إلى اللغة الفرنسية سبيلا سوى بترجمته ترجمة تفسيرية عن طريق تقنية التضخيم، لأن ليس له مقابلا في الثقافة المستقبلة ولغتها. فجاءت ترجمته على النحو الآتي:

« les innovations (qui) bouleversent la religion. »

ولا نعتقد أن ثمّة حيلة أخرى في هذا المقام، لذا فالترجمة جاءت سليمة وموفّقة إلى حدّ ما.

ويمكن القول عامّة أن المترجم حاول قدر الإمكان وبشتّى التقنيات التي تتيحها الترجمة أن يُبقي على التعابير الدالة على المفاهيم الدينية، غير أن انتقاءه للمفاهيم التي تحتاج شرحا في المسرد لم يكن موفّقا تماما، فقد أغفل شرح مفاهيم ذات أهمّية في الرواية، لعلاقتها بالمعنى العام للنّص، مثل الدّابة التي تدلّ على قيام الساعة، وبالتالي بـ"الزلزال" الذي سوف يحدث ، بالإضافة إلى عدم توفيقه في ترجمة بعض المصطلحات بالدقّة التي تستلزمها، مما خلق بعض اللبس مثل مصطلح "الحشر" الذي ترجمه بنفس المصطلح الذي ترجم به عبارة "يوم القيامة"، أي « resurrection ».

ونكرّر رأينا بأن الحواشي ليست عيبا في الترجمة، ولا "عارا" كما أطلقت عليها **دومينيك أوري**، وإنّما ضرورة تمليها مثل هذه المواقف لضمان ترجمة واضحة ووفية في آن واحد، ونضم صوتنا لصوت **رضوان ظاظا** حين يقول:

---

195 روى هذا الحديث جمع من الأئمة بإسناد صحيح، منهم الإمام أحمد في مسنده، فقد روى بسنده قال: حدثنا الضحاك بن مخلد عن ثور عن خالد بن معدان عن عبد الرحمن بن عمرو السلمي عن عرباض بن سارية رضي الله عنه قال: الحديث، الموقع:https://www.islamweb.net/ar/fatwa، بتاريخ:2020/09/12، 11سا: 06د.

" وإننا نرى أن حواشي المترجم خير حيّز لمحاولة تقريب ثقافة النص الأصلي إلى الثقافة المنقول إليها، أي تقليص المسافة التي تفصل بين وضعية متلقي النص الأصلي ووضعية متلقي الترجمة" [196]

ويبقى أنّ الأمر يرجع لمدى معرفة المترجم بقارئه وبالثقافة المستقبلة ليختار أي المفاهيم تحتاج توضيحا أكثر لفهم النص الذي ينقله إليه. وكما تقول **ليديرير**:

> « Il est de l'intérêt du traducteur de ne jamais perdre de vue qu'il traduit pour un lecteur qui réagit au texte et dont le bagage cognitif est sans cesse élargi et remanié par sa lecture ; le lecteur découvrira lui-même la culture de l'Autre au fil du récit, voire d'autres ouvrages pourvu qu'il soit intéressé. »[197]

أي :

"من صالح المترجم أن يضع دوما صوب عينيه بأنه يترجم لقارئ يتفاعل مع النص، وبأن الرصيد المعرفي لهذا القارئ في توسّع دائم بفضل قراءاته، فهو سوف يكتشف بنفسه ثقافة الآخر كلما تقدّم في قراءة الحكاية، أو حتى عير قراءة أعمال أخرى، على أن يكون مهتمّا بذلك" (ترجمتنا)

196 مداخلة في **مؤتمر الترجمة وإشكالات الثقافة الثاني** بقــطر 2014،
الموقع:https://www.youtube.com/watch?v=_TEzyyfzW3s،تاريخ الزيارة: 12/09.2020، 12سا:20د.

197 انظر Marianne LEDERER, «Traduire le culturel, la problématique l'explicitation »,https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1538,consulté de le 12/09/2020, 22h00.

النموذج العاشر:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى. ولكن عذاب الله شديد" صدق الله العظيم "ص.23	• « Toute femme qui allaite oubliera son nourrisson, toute femme enceinte avortera, l'on verra les hommes ivres alors qu'ils ne le seront pas. Le châtiment divin sera terrible. C'est la parole même de Dieu. » p.13	**التفخيم+ الترجمة الحرفية +الحذف+الإبدال**	**توطينية+ تغريبة بالنسبة للنموذجين**
•"إنا لقادرون على أن نُبدّل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين." صدق الله العظيم	• « Dieu a dit vrai : « Nous possédons le pouvoir de les remplacer par des hommes meilleurs qu'eux. Nul ne peut nous devancer… »	**الترجمة الحرفية+ التفخيم+ الإيضاح**	

التّحليل:

لقد شاء الله أن ينزل القرآن الكريم باللغة العربية، ويضمّنها معاني الرسالة المحمّدية، وقد جاء في لغة معجزة لم يقدر أحبار اللغة العربية أن يؤتوا بمثله أو مثل بعضه، فكيف بلغة أخرى؟ وبما أن دين الإسلام لم ينزّل للعرب دون غيرهم دعت الحاجة لمّا انتشر في الشعوب الأخرى إلى ترجمة معانيه التي كانت مستعصية على المسلمين من غير العرب. ومع أن كافة العبادات التي تستدعي ذكر آيات القرآن لا تتم سوى باللغة التي أنزل بها، أي بالعربية، فإن الناس يحتاجون إلى فهم ما يتلونه من آيات وأذكار. وقد اختلفت الآراء حول ترجمة القرآن حرفيا أو ترجمة معانيه أو حتى ترجمته من الأساس، فقد رفض الفكرةَ الأشاعرة المعتقدون بقِدَم القرآن باعتبار النص القرآني كلام وحي لا يمكن ترجمته إلى لغات البشر، في حين لم يمانع المعتزلة ترجمته مستدلّين بأن الشعوب المختلفة يجب أن تفهمه بلغتها الأم. ولا يخلو هذا الرأي الأخير من المنطق، لذا أعطى الرسول ﷺ الضوء الأخضر للصحابي **سلمان الفارسي** حتى ينجز أوّل ترجمة للقرآن الكريم في التاريخ إلى اللغة الفارسية في زمنه لتكون اللغة الفارسية أوّل لغة يُترجم القرآن الكريم إليها في تاريخه.

وقد تناول **الجاحظ** مسألة عدم قابلية ترجمة الكتاب المقدّس من منظور لغوي وما وراء لغوي، إذ قال في كتاب **الحيوان**:

" ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما[...] وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه. ولن تجد البتة مترجما يفي بواحد من هؤلاء العلماء. هذا قولنا في كتب الهندسة، والتنجيم، والحساب، واللحون، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب دين وإخبار عن الله –عزّ وجل- بما يجوز عليه مما لا يجوز عليه، حتى يريد أن يتكلم على تصحيح المعاني في الطبائع، ويكون ذلك معقودا بالتوحيد، ويتكلم في وجوه الإخبار واحتمالاته للوجوه، ويكون ذلك متضمنا بما يجوز على الله تعالى، مما لا يجوز، وبما لا يجوز على الناس مما لا يجوز [...]وعلى كم معنى يشتمل ويجتمع [...] ومتى لم يعرف ذلك المترجم أخطأ في تأويل كلام الدين. والخطأ في الدين أضر من الخطأ في الرياضة والصناعة، والفلسفة والكيمياء، وفي بعض المعيشية التي يعيش بها بنو آدم."[198]

والحقيقة هي أن الجدل حول ترجمة الكتابات المقدّسة لم يكن خاصا بالقرآن فحسب، بل اختُلف في ترجمة غيره قبله، مثل **الإنجيل والتوراة**. ولـ**لقدّيس جيروم** الرّأي الشهير في ذلك، كيف لا وهو صاحب أشهر ترجمة للكتاب المقدّس **"الفولغاتا"** إلى اللغة اللاتينية، إذ كان يعتقد أن ترجمة النصوص الدينية يجب أن تكون حرفية « *Verbum pro verbo* » إلى أقصى الحدود، لأن الإنسان لا يمكن أن يغامر في ترجمة الكلام الإلهي ولا حتى في تبديل ترتيب كلماته، أما عن النصوص الدنيوية فترجمة المعنى هي الأولى. يقول:

« Car pour moi, non seulement j'avoue, mais je déclare publiquement et d'une voix libre que dans mes interprétations des grecs-sauf pour les écritures saintes

198 الجاحظ، المرجع السابق، صص 75-79.

où l'ordre des mots appartient au mystère- j'ai traduit non mot à mot, mais phrase par phrase. »[199]

أي:

"لأنني لا أعترف فحسب، بل إنني أقولها علناً وبأعلى صوتي، بأنني في تأويلاتي للإغريق -باستثناء الكتب المقدسة حيث يكون ترتيب الكلمات لغزا في حد ذاته- لم أترجم كلمة بكلمة، بل جملة بجملة" (ترجمتنا)

وفي المقابل نجد **لوثر مارتن** يفضّل ترجمة الكتاب المقدّس بعهديه القديم والجديد في بداية القرن السادس عشر-بين 1522 و1534- باللغة الألمانية المحلية ليستبدل بها اللغة اللاتينية التي كانت اللغة الوحيدة التي كانت الكنيسة الرومانية تسمح بها لقراءة الكتاب المقدّس، وقد أحدث بذلك تطوّرا كبيرا سواء على مستوى رواج اللغة الألمانية أو على مستوى الترجمة عامة، حيث قال يشرح فلسفته الترجمية: "يجب أن نسأل الأمهات في بيوتهن، الأطفال في الشوارع، وعامة الناس في السوق، يجب أن نراقب أفواههم لنرى كيف يتحدثون ثم نترجم وفقا لذلك."[200]، وهو بهذا قد اتبع منهجا يتوافق مع نظرة **نايدا** الهادفة إلى الأثر المكافئ، إذ يجعل المتلقّي في قلب العملية الترجمية ويترجم وفقا له. وهو نفس ما يميل إليه **نايدا** في ترجمة الكتاب المقدّس إذ يفضّل الترجمة بالمكافئ الدينامي بدل المكافئ الشكلي في ترجمة النصوص الدينية.

وبالعودة إلى ترجمة القرآن الكريم، أو على الأصحّ ترجمة معانيه، يُجمِع كل من تناوله بالقراءة أو بالترجمة على صعوبة نقله، سواء من المسلمين أو غير المسلمين، فهذا **جان كروجان** الكاتب الشاعر، يقدّم لترجمة **دونيز ماسون** Denise Masson لمعاني **القرآن الكريم** - وهو أحد مترجميه أيضا- قائلا:

« Le Coran malgré ses envoutantes beautés n'est pas un poème. L'architecture des mots, le heurt des images, la musique puissante et colorée des versets n'y cachent jamais le sens […] Le texte coranique est un sacrement : il apporte la grâce de le

---

199 انظر Philppe CIBOIS, « Comment traduire ? », *Hypothèses*, https://enseignement-latin.hypotheses.org/3612, consulté le 13/09/20, 16h26.

200 إبراهيم الجبين ، "مارتن لوثر صاحب نظرية تحديث الدين بالصدمة"، **العرب**، https://alarab.co.uk، تاريخ الزيارة : 2020/09/28، 18سا:00د.

croire. Sa naissance fut un miracle. Est-ce qu'un traducteur peut reproduire un miracle ? Il peut du moins, à force de respect pour ce texte, en livrer le reflet. »[201]

أي:

"القرآن الكريم رغم جماله الساحر ليس قصيدة. ذلك أن بنية الكلمات، واشتباك الصور، والموسيقى القوية والملونة للآيات لا تخفي المعنى أبداً[...] إن النص القرآني مقدس: فهو يجلب نعمة الإيمان به. كان ميلاده معجزة، فهل يمكن للمترجم أن يعيد إنتاج معجزة؟ إنه يستطيع على الأقل، باحترام هذا النص، أن يحقّق انعكاسا له ". (ترجمتنا)

وقد تناول ترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية غير واحد من المترجمين، وكان المستشرقون الغرب السبّاقون إلى ذلك، نذكر منهم **ألبير كازيميرسكي** Albert Kazimirski(1844)، و**رجيسبلاشير** Régis Blachère(1966)، و**دونيز ماسون** Denise Masson(1967)، و**جان كروجان** Jean Grosjean(1979)، و**أندريه شوراكي** André Chouraqui(1990)، و**جاك بيرك** Jacques Berque(2002)؛ غير أن المسلمين لم يتوانوا في إعادة ترجمته إلى الفرنسية نظرا إلى الأخطاء الجمة التي وقع فيها بعض المستشرقين، بقصد وبغير قصد، وكان الهندي **محمد حميد الله** أوّل مسلم ترجم القرآن إلى اللغة الفرنسية (1977)، وجاءت ترجمات أخرى بعده، منها ترجمة الجزائريَّيْن **أبو بـــكر حمزة**(1979) و**مالك شبل**(2009)، والمصرية **زينب عبد العزيز**(2009).

وإذا رجعنا إلى مدوّنتنا، وجدنا الكاتب يذكر آيات قرآنية مرتبطة بقيام الساعة والزلزلة على طول الرواية، كون البطل -الشيخ بوالارواح- حافظا لكتاب الله وكثير الرجوع إلى آياته. ومن ضمن تلك الآيات: الآية (2) من سورة الحج، والآيتين (41) و (44) من سورة المعارج.

وقد حاولنا مقارنة ترجمة **بوا** لهذه الآيات مع الترجمات الموجودة، وقد أخذنا منها سبعا - لكننا لن نذكرها جميعها.

201انظر Denise Masson, *Le Coran*, Bruges, Presses de l'Imprimerie Sainte Catherine, Préface Jean Grosjean, 1967, p.5.

•الآية (2) من سورة الحج:

"تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا، وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَاهُمْ بِسُكَارَى. وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ" صدق الله العظيم ، وقد ترجمها **بوا** على النحو الآتي:

« Toute femme qui allaite oubliera son nourrisson, toute femme enceinte avortera, l'on verra les hommes ivres alors qu'ils ne le seront pas. Le châtiment divin sera terrible. C'est la parole même de Dieu. »

وقد شدّت انتباهنا العبارات المسطّرة "تذهل كلّ مرضعة عمّا أرضعت" و "تضع كل ذات حمل حملها" و "لكن عذاب الله شديد"، واخترنا بعض الترجمات الموجودة للقرآن لإجراء مقارنة مع ترجمة **بوا**، وهي الآتية:

ترجمة ريجيس بلاشير:

« Chaque nourrice délaissera ce qu'elle allaite, chaque femelle fécondée [de terreur] mettra bas ce qu'elle porte, tu verras les Hommes ivres, bien qu'ils ne le soient pas, le tourment d'Allah sera terrible. »[202]

ترجمة دونيز ماسون:

« Toute femme qui allaite oubliera son nourrisson, toute femme enceinte avortera, tu verras les hommes ivres alors qu'ils ne le seront pas, le châtiment de Dieu sera très dur.»[203]

ترجمة محمد حميد الله:

« Toute nourrice oubliera ce qu'elle allaitait et toute femelle enceinte avortera de ce qu'elle portait. Et tu verras les gens ivres alors qu'ils ne le sont pas. Mais le châtiment d'Allah est dur. »[204]

زينب عبد العزيز:

202 انظر Régis Blachère, *Le Coran*, Paris, G.P Maisonneuve & Larose,1966, p.357.

203 انظر Denise Masson, op.cit, p.408.

204 انظر Mohammed Hamidullah, *Le Saint Coran et la traduction en langue française de ses versets*, version électronique, www.lenoblecoran.fr., p238.

« Chaque nourrice oubliera ce qu'elle a allaité, et chacune en état de grossesse délivrera ce qu'elle porte, et tu verras les hommes enivrés et ils ne sont point ivres, mais le châtiment d'Allah est sévère. »[205]

وبمقارنة ترجمة **بوا** للجزء الأوّل من الآية "تذهل كل مرضعة عمّا أرضعت" مع ترجمات القرآن الموجودة، نجدها متّفقة في المعنى، مختلفة في طريقة ترجمتها، فقد اختار **بوا** أن يترجم مصطلح "مرضعة" بتفسير معناها معتمدا على تقنية "التضخيم"، منتهجا استراتيجية توطينية، مثلما نلاحظه على ترجمة **دونيز ماسون**، فجاءت الترجمة على النحو الآتي:« femme qui allaite »؛في حين أن المترجمين الآخرين اختاروا ترجمة أكثر حرفية باللجوء إلى مصطلح« nourrice »الذي يحمل فيما يحمل معنى "المرضعة"، وقد لاحظنا في الترجمات الأخرى التي اطلعنا عليها استخدام نفس التقنية -الحرفية- لا سيما من قبل **شوراكي** و**كازيميرسكي**. أما فعل "تذهل" الذي يعني "ينسى: ذهِلَ الشَّيءَ/ ذهِلَ عن الشَّيء ذهَله؛ نسِيَهُ، وغَفَلَ عنه من شدّة الدّهشة أو الكرب"[206] فقد ترجمه **بوا** بمرادفه في اللغة العربية« oublier »ترجمةً حرفية، وذلك ما فعله مترجمو القرآن أعلاه ما عدا **بلاشير** الذي استخدم فعل « délaisser »(مثل كازيميرسكي الذي استعمل فعل « abandonner ») وهو في اعتقادنا أفضل مقابل لمصطلح "تذهل" في هذا السياق، إذ يتعلّق الأمر بـ"ترك" المرضعة لرضيعها الذي كانت ترضعه و"التخلّي" عنه من هول ما تراه ذلك اليوم (زلزلة الساعة)، وهذا ما يؤكّده المفسّرون، فلو رجعنا إلى تفسير **ابن كثير** مثلا، نجده يفسّر الآية على النحو الآتي: " ثم قال تعالى: (يوم ترونها): هذا من باب ضمير الشأن; ولهذا قال مفسرا له : (تذهل كل مرضعة عما أرضعت) أي: تنشغل لهول ما ترى عن أحبّ الناس إليها، والتي هي أشفق الناس عليه، تدهش عنه في حال إرضاعها له."[207]

205انظر Zeinab Abdelaziz, *Le Qur'ăn- traduction du sens de ses versets*, Egypte, Conveying Islamic Message Society, 2009, p.414.

206قاموس المعاني: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ ، بتاريخ: 2020/10/05، 09:44د.

207 الموقع: http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura22-aya2.html، بتاريخ: 2020/10/04، 19سا:17.

وهو نفس ما يذهب إليه **الطبري** في تفسيره: "في قوله (يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ) قال: تترك ولدها للكرب الذي نـزل بها."[208]

وأمّا عن الجزء الــثــانـي: "وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا" فقد ترجمها **بوا** ترجمة تفسيرية عن طريق تقنية **التفخيم**: « toute femme enceinte avortera » وهي نفس ترجمة **ماسون وحميد الله**، في حين ترجمها **بلاشير** بعبارة مختلفة تماما معتمدا ترجمة تفسيرية كذلك: « chaque femelle fécondée [de terreur] mettra bas ce qu'elle porte »غير أنه عمّم فعل الحمل على كل "أنثى" (femelle)أي حتى الحيوان، ونرى ذلك في استعماله لعبارة « mettre bas »التي تستخدم لأنثى الحيوان التي "تضع" مولودها، فيما يُستخدم فعل « accoucher » للمرأة حين تضع مولودها.وترجمتها **زينب عبد العزيز** بمعنى "الوضع":« chacune en état de grossesse délivrera ce qu'elle porte » دون تحديد معنى "الإجهاض"، وهو ما نجده في ترجمة **كازيميرسكي** إذ وظّف فعل « accoucher »، غير أنّنا إذا رجعنا للتفاسير وجدنا معنى "الإجهاض" متضمّنا في فعل "تضع"، إذ يقول **ابن كثير**:"وقوله: (وتضع كل ذات حمل حملها) أي : قبل تمامه لشدة الهول"[209]

وهو نفس ما يذهب إليه **الطبري** كذلك في تفسيره: "(وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ "حَمْلٍ حَمْلَهَا) يقول: وتُسقط كل حامل من شدة كرب ذلك حملها "[210]

وأما عن الجزء الأخير: "وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ" فقد ترجمه **بوا** بـاللجوء إلى الإبدال والحذف بعبارة: « Le châtiment divin sera terrible »فحذف حرفيّ العطف "و" و"لكن" وأبدل المضاف إليه "الله" نعتا « divin »، وبالتالي فقد انتهج استراتيجية توطينية. ويمكن أن نرى ترجمته للفظ الجلالة "الله" بـ « Dieu» من خلال النعت الذي استعمله وكذا في ترجمته لها في مواضع أخرى من المدوّنة (p.6, 7,11,12, 15…) سواء أوَرَدَتْ في الآيات القرآنية أم

208 الموقع:https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura22-aya2.html/tabary، بتاريخ: 2020/10/04، 19سا:17.

209 الموقع: http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura22-aya2.html، بتاريخ: 2020/10/04، 19سا:25..

210 الموقع:https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura22-aya2.html/tabary، بتاريخ: 2020/10/04، 19سا:30.

غيره؛ في حين نرى أن معظم المترجمين الذين ترجموا القرآن الكريم استخدموا الاقتراض لترجمتها « Allah » : ، **بلاشير، حميد الله، زينب عبد العزيز، أبوبكر حمزة، مالك شبل، وشوراكي** الذي يستخدم في بعض الأحيان كلمة « rabb » ولكن في أغلب الأحيان « Allah »....ما عدا **ماسون،** و **كازيميرسكي،** و **كروجان،** الذين استخدموا كلمة « Dieu ». وتقول **ماسون** في مقدّمة ترجمتها للقرآن الكريم في هذا الصدد لتبرير اختيارها :

« *allăh* est le nom sous lequel les Musulmans invoquent Dieu. On retrouve dans ce nom le terme ancien *Ilăh,* précédé de l'article *al* [...]. Dans le Coran, le Dieu des patriarches est appelé : *ilăh*, mais ce terme peut également s'appliquer à un faux dieu. On a choisi, dans la présente traduction, de rendre *allăh* par « Dieu » parce que le coran se présente lui-même comme une confirmation et un achèvement de la Révélation monothéiste contenue dans la Tora et l'Evangile : le Dieu de l'Islam est considéré comme étant celui d'Abraham. [...]. Le Dieu étant essentiellement le même dans les trois religions monothéistes, les notions qui le concernent s'expriment avec des nuances propres à chacune d'entre elles. Si ces trois religions s'accordent pour affirmer que Dieu est unique, bon, miséricordieux, transcendant, créateur tout-puissant et qu'il se suffit à lui-même, le contenu de chacun de ces termes n'est pas absolument identique. Une terminologie semblable exprime alors des concepts sensiblement différents au regard de la théologie. »[211]

أي :

"الله" هو الاسم الذي يدعو به المسلمون الربّ. وفي هذا الاسم نجد المصطلح القديم "إله"، مسبوقا بأداة التعريف "ال". وفي القرآن فإن إله البطارقة يطلق عليه "إله"، ولكن هذا المصطلح من الممكن أيضاً أن يطبق على إله زائف. وقد اخترنا في ترجمتنا هذه كلمة "الربّ" كترجمة لـ" الله " لأن القرآن يقدم نفسه باعتباره تأكيداً واستكمالاً للكشف التوحيدي الوارد في التوراة والإنجيل: حيث يعتبر إله الإسلام هو إله إبراهيم. [...]. وبما أن الله هو نفسه أساسا في الديانات التوحيدية الثلاث، فإن المفاهيم المتعلّقة به تعبر عن اختلافات دقيقة خاصة بكل منها. و هذه الديانات الثلاث وإن اتّفقت كلّها على التأكيد بأن الله هو الواحد، الرحمان، الرحيم ، الأعلى ، الخالق ، القادر على كل شيء و أنّه المستغني بذاته، فإن مضمون كل من هذه

211 أنظر Denise Masson, op . cit., p.CII.

المصطلحات ليس متطابقا تماما. حيث إن مصطلحات متشابهة يمكن أن تعبّر عن مفاهيم مختلفة إلى حد كبير في مجال الفقه الديني." (ترجمتنا)

ونحن نرى أن حجتها إنما هي تناقض اختيارها وتؤيّد ترجمة لفظة الجلالة باقتراضها « *Allah* » ما دامت - كما تقول -هناك اختلافات خاصة بمفهوم "الإله" حتى في الديانات التوحيدية. وأقلّ ما يمكن الاستشهاد به كاختلاف كبير هو أن "الله" عند المسلمين واحد أحد لم يلد ولم يولد، وعند المسيحيين مفهوم "الله" هو "الثالوث المقدّس" أي "الأقانيم الثلاث" التي تشكّل "الله" (الأب والإبن وروح القدس). وبالتالي، نحن نؤيّد ترجمة لفظة الجلالة بالاقتراض لأن كلمة "الربّ" (Dieu) عامة، وكل معتقد له تسمية لـ "الربّ" أو "الإله" خاصة به، فربّ المسلمين هو "الله" ، كما أن ربّ الهندوس هو "كريشنا"، أو "رام" أو "شيفا" ، ورب اليهود هو "يهوه" أو "أيل" أو "الوهيم" ، وحتى عند المسيحيين نجد هذا الاسم (يهوه) في العهد القديم، وفي العهد الجديد يطلق المسيحيون العرب اسم "الله" وكذلك "الربّ" أو "ربّنا"، ورب الزرادشتيين هو "أهورا مازدا" ، ورب السيخ له عدة أسامي منها "أكل بوركا" و"أيك أكار" وغيرهما.... وهذا الاختلاف في التسمية بغض النظر عن تصوّر كل من هذه الاعتقادات عن الربّ.

أمّا بالنسبة لعبارة "صدق الله العظيم"، وهي جملة خبرية تفيد نسبة الصدق إلى الله تبارك وتعالى، وهي جزء من آية في القرآن، فقد قال الله تعالى: "قل صدق الله"[212]؛ وهي تُقال للفصل بين كلام الله تعالى وكلام البشر، أو كعلامة لانتهاء القارئ من قراءة القرآن. ونلاحظ أن **بوا** ترجمها بعبارة: « C'est la parole même de Dieu» وهي إعادة صياغة تامة لا تحمل كلّ معاني الجملة الأصل، إذ لا نجد فيها معنى "الصدق" ولا صفة "العظمة" ، فلو قمنا بالترجمة العكسية لحصلنا على عبارة "هذه كلمة الربّ ذاتها" وليس هو المقصود بتاتا.

- **الآية (41) من سورة المعارج:**

"إِنَّا لَقَادِرُونَ عَلَى أَنْ نُبَدِّلَ خَيْرًا مِنْهُمْ وَمَا نَحْنُ بِمَسْبُوقِينْ"

212 سورة آل عمران، الآية 95.

« Dieu a dit vrai : « Nous possédons le pouvoir de les remplacer par des hommes meilleurs qu'eux. Nul ne peut nous devancer. »

ونلاحظ الترجمات الأخرى أيضا:

ترجمة بلاشير:

« Nous sommes en vérité capables de changer [tes contemporains] contre de meilleurs qu'eux, nous ne saurions être devancés. »[213]

ترجمة ماسون:

« Nous possédons le pouvoir de les remplacer par des hommes meilleurs qu'eux. Nul ne peut nous devancer. »[214]

ترجمة زينب عبد العزيز:

« Nous sommes sûrement tout puissant de les échanger par des meilleurs qu'eux, et on ne saurait nous entraver. » [215]

ترجمة حميد الله:

« Nous sommes capables de les remplacer par de meilleurs qu'eux, et nul ne peut nous en empêcher. »[216]

نلاحظ بكلّ وضوح أن ترجمة **بوا** مطابقة تماما لترجمة **ماسون،** ويمكن أن نرى الاقتراب الكبير من الحرفية في هاتين الترجمتين، عدا التفخيم (الإجباري) في اسم الفاعل "قادرون" الذي تُرجم بفعل واسم (Possédons+ le pouvoir) واسم المفعول "مسبوقين" الذي تُرجم بفعلين (peut+devancer)، بالإضافة إلى تقنية الإيضاح عن طريق إضافة كلمة « des hommes » لتوضيح عبارة "خيرا منهم". ونلاحظ أن ترجمة **بلاشير** قريبة إلى ترجمة **بوا** و**ماسون،** في حين تختلف الترجمتين الأُخرَيَيْن عنهما في ترجمة اسم المفعول "مسبوقين" الذي ترجماه بمعنى "المنع"(entraver, empêcher) وليس بمعنى "السّبق"(devancer)؛ والحقيقة أن المعنَيَيْن واردين في التفاسير، إذ نجد في تفسير **القرطبي**: "إنا لقادرون على أن

213 انظر Régis Blachère, op.cit., p.616.
214 انظر Denise Masson, op.cit., p.718.
215 انظر Zeinab Abdelaziz, op.cit, p.705.
216 نظر Mohammed Hamidullah , op.cit., p.421.

نبدّل خيرا منهم يقول: نقدر على إهلاكهم والذهاب بهم والمجيء بخير منهم في الفضل والطوع والمال، (وما نحن بمسبوقين) أي لا يفوتنا شيء ولا يعجزنا أمر نريده."[217]

أمّا عبارة "صدق الله العظيم" فقد وضعها هـــنا في بـداية الآية وترجمـــها بعـــبارة: «Dieu a dit vrai » باعتماد تقنية التفخيم، إذ عـــبّر عـــن الفـــعل "صدق" بـفعل+نـعت (dit+vrai)، وحذف صفة "العظيم". كما أنه ترجم لفظ الجلالة "الله" بـكلمة «Dieu» التي تعني "الربّ"، ولو قمنا بالترجمة العكسية لحصلنا على عبارة "صدق الربّ" دون صفة التعظيم، هذا من جهة، ونرى من جهة أخرى أن المترجم لم يعتمد طريقة واحدة في ترجمة عبارة "صدق الله العظيم"، فكان في كلّ مرة يترجمها بطريقة مختلفة:

1. « Dieu ne se trompe pas » p.14
2. « Dieu a toujours raison » p.15
3. « Ce que Dieu a dit se réalise » p.18

ويبدو أن **بوا** لم ينتبه إلى أن هذه عبارة مكرّسة في الإسلام، مخصّصة كما ذكرنا لكلام الله، والانتهاء من قراءته. لذا فقد تعامل معها تعامله مع بقية النص الروائي؛ ومع ذلك، فقد كان عليه أن يعتمد ترجمة واحدة لا تتغيّر.

وبالتالي يمكن أن نقول بأن **بوا** قد اتّبع استراتيجية تغريبية وتوطينية في آن واحد لترجمة الآيات القرآنية، وقد اكتفينا بهذين النموذجين، غير أننا لاحظنا أنه تحرّى الترجمة الحرفية قدر الإمكان كلّما تعلّق الأمر بآيات من القرآن. وهذا يبيّن بأنه من أتباع التيّار الحرفي فيما يخصّ النصوص المقدّسة؛ وربّما كونه رجل دين له دور في علاقته بالنصوص الدينية وفصله بينها وبين النصوص الدّنيوية.

217الموقع: https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/qortobi/sura70-aya41.html ، تاريخ الزيارة: 2020/10/08، 20سا: 48د.

II- 2-2-2- الخاصيات اللغوية:

النموذج الأول:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•" كل إناء بما فيه يرشح" ص.36	•« Ne suinte d'un vase que la mixture qui s'y trouve. » p.20	الإيضاح+إعادة الصياغة	توطينية
•"تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن" ص.81	•« Les vents ne soufflent pas toujours au gré des vaisseaux.» p. 42	التحوير+ الإيضاح+الإبدال	توطينية
•"كل ما في الجبين تراه العين" ص. 223	•« Ce qui est écrit sur le front l'œil finit par le voir ».p.108	الترجمة حرفية+ الإيضاح	تغريبية+ توطينية

التحليل:

ترتبط الأمثال باللّغة وثقافتها ارتباطا وثيقا، ولكل مجتمع نظامه اللغوي الخاص وثقافته التي لا تتلاءم بالضرورة مع لغة وثقافة الآخر، خاصة إذا كان كل شيء يفرّقهما مثلما هو الحال بالنسبة للعرب والأوربيين. "فالأمثال في أيّة لغة من اللّغات هي خلاصة تجارب الشعوب، قد صُبّت في قالب لفظي موجز، كما أن الأمثال مرآة لثقافة الأمة واتّجاهاتها الفكرية ونظرتها إلى الحياة، لذلك نجدها مشحونة بالأفكار والنظرة الصائبة بل والحكمة، فما يكاد يسمعها أهل اللغة أو يقرؤونها حتى تتداعى المعاني في أذهانهم، فتغني المتحدّث والكاتب عن كثير من الكلمات"[218]. ويستقي العرب أمثلتهم وحكمهم من مشارب متعدّدة، فنجدها أحيانا على شكل جمل إخبارية بسيطة "بلغ السيل الزّبى، وافق شنّ طبقة..."، وأحيانا أخرى تكون عبارة عن تشبيه أو استعارة أو كناية أو غيرها من أساليب البيان: "من غربَلَ النّاسَ نَخَلوه، ترى الفِتيان كالنّخل وما يُدريك ما الدّخل...". كما نجد فيها نوعا خاصا من الموسيقى والجرس في جمل مسجوعة جميلة: "ذهب الناس وبقي النّسناس، زوج من عود خير من قعود...". وأحيانا أخرى تكون عبارة عن شعر: "وما نيل المطالب بالتمنّي ولكن تؤخذ الدّنيا غلابا". وأحيانا كثيرة

218محمود إسماعيل صيني وآخرون، **معجم الأمثال العربية –772 مثلا شائعا مع شروحها واستعمالاتها**، لبنان، مكتبة لبنان، 1992، المقدمة.

تكون من آيات القرآن الكريم المليء بالحكمة والموعظة. يقول تعالى: "ولقد ضربنا للناس في هَذَا القُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَل." [219]

كما نجد المثل والحكمة في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم: ((لا يُلدغ مؤمن من جحر مرتين، الحكمة ضالة المؤمن، اتّقوا النار ولو بشق تمرة....)).
تكون الأمثال إذن كما رأينا مطبوعة بالبيئة التي تولد فيها، وبأسلوب متحدّثي لغتها وثقافتهم، لذا فهي تشكّل صعوبة كبيرة وتحدّيا يضع المترجم في مأزق: هل يختار أن يحافظ على الشكل ويقترب منه قدر المستطاع احتراما لغرابة هذا العنصر الثقافي؟ أم يستبدله بالمكافئ الثقافي للغة الهدف مع أخذ المعنى الذي يحمله بعين الاعتبار؟ يقول **محمد عناني** في هذا الصدد: «مثلما يجد من الصّعب عليه [أي على المترجم] أن يأتي بكلمة تترادف ترادفا كاملا مع الكلمة الأصلية، سيتعذر عليه إيجاد الإيقاع الذي يعادل تماما الإيقاع الأصلي. فلكل لغة إيقاعاتها، ولكل إيقاع أصوله وتنويعاته.»[220]

يُجمع معظم اللّغويين أن أوّل تقنية يجدر بالمترجم اللجوء إليها في ترجمة هذا النوع من العبارات الجاهزة هو إيجاد المكافئ في اللغة الهدف، وذلك نظرا لخصوصية الأمثال وارتباط معناها بالوسط الذي نشأت فيه، تقول **ماريز بريفات** (Maryse Privat):

« Le point de départ de la réflexion sur la traduction de proverbes relève d'une évidence: les proverbes appartiennent à la sagesse populaire et la sagesse populaire étant universelle, il est loisible de penser que les mêmes vérités apparaissent sous des formes diverses d'une langue à l'autre […]De ce fait, le premier pas de la démarche traductrice sera non pas un travail linguistique sur les mots mais une recherche bibliographique, à savoir rechercher l'équivalent (ou les équivalents) préexistant dans la langue d'arrivée. »[221]

أي:

219سورة الروم، الآية 57.
220محمد عناني ، المرجع السابق، ص.96.
221انظر Maryse Privat,« A propos de la traduction des proverbes », *Revista de Filologia Romanica*, 1998, n°15, PP.282-285, www.researchgate.net, consulté le :11/10/2020, 13 :30.

"إن نقطة البداية للتفكير حول ترجمة الأمثال واضحة، فالأمثال تنتمي إلى مجال الحكمة الشعبية ونظراً لأنّ الحكمة الشعبية عالميةً فمن الممكن أن نتصور أن نفس الحقائق تظهر بأشكال مختلفة من لغة إلى أخرى [...] ولذلك، فإن الخطوة الأولى في إجراءات الترجمة لن تكون عملا لغويا على الكلمات بل البحث الببليوغرافي، أي البحث عن المكافئ (أو المكافئات) الموجودة مسبقا في اللغة الهدف." (ترجمتنا)

كما ترى أنّه إذا تعذّر إيجاد المكافئ في اللغة الهدف، يضطرّ المترجم إلى إيجاد حلول بديلة، حيث تضيف في نفس السياق:

« Si l'équivalent préexistant n'existe pas, il faut recourir nécessairement à d'autres solutions:
- Traduction littérale (avec ou sans note explicative)
-Invention-reconstruction d'un faux-proverbe. »[222]

أي:

"إذا لم يكن المكافئ الموجود مسبقًا متوفّرًا، فيجب بالضرورة اللّجوء إلى حلول أخرى هي:
- الترجمة الحرفية (مع حاشية تفسيرية أو بدونها)
- ابتداع - إعادة بناء مَثَل غير حقيقي ." (ترجمتنا)

أمّا **أودري أوزنياك** Audrey Wozniak فلها رأي أكثر صرامة فيما يتعلّق بترجمة الأمثال، إذ تعتقد أن ثمة طريقة وحيدة لترجمتها وهي إيجاد المكافئ في اللغة الهدف، حيث تقول:

« …Nous rappellerons notamment que le proverbe est une séquence figée, attestée et appartenant à une catégorie linguistique particulière ; qu'il contient des rimes et se présente fréquemment sous une forme binaire, qu'il recourt souvent aux métaphores, que sa forme et son sens sont complémentaires […] Il en résulte une contrainte singulière attachée à cette classe linguistique : la recherche d'une forme proverbiale existante. Ici, aucune place à la création ni à une quelconque adaptation. Il n'est en aucun cas envisageable de donner naissance à une nouvelle forme ; il faut nécessairement trouver une parémie dans la langue-cible qui puisse être associée (formellement mais surtout sémantiquement) au proverbe de départ. Un proverbe ne peut qu'être traduit par un proverbe, »[223]

222 نفسه.

223انظر Audrey Wozniak, "peut-on traduire un proverbe ? », in *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2010/1 (n° 157), pages 35 à 48.

أي:

"...ونذكر بوجه خاص أن المثل هوعبارة جامدة ومكرّسة تنتمي إلى فئة لغوية معينة؛ وأنه يحتوي على قواف وكثيرا ما يكون في شكل ثنائي؛ وأنه يستخدم في كثير من الأحيان الاستعارات، كما أن شكله ومعناه يكمّل بعضهما الآخر [...] وينتج عن ذلك كله صعوبة خاصة بهذه الفئة اللغوية، وهي البحث عن مثل موجود بالفعل. وهنا لا يوجد مجال للابتكار أو لأي نوع من التكييف. وليس من الممكن بأي حال من الأحوال أن نصنع مثلا جديداً؛ فمن الضروري أن نجد عبارة جاهزة في اللغة المستهدفة يمكن أن ترتبط (شكلا وخاصة معنىً) بالمثل الأصلي، فلا يمكن ترجمة المثل إلا بمثل." (ترجمتنا)

وقد أكّد **فيني وداربلني** أن تقنية التكافؤ التي وضعاها في مؤلّفهما الخاص بأساليب الترجمة تستعمل في أغلب الأحيان في هذا النوع من العبارات، أي الأمثال والعبارات الجاهزة. ويكتبان في تعريف التكافؤ :

« Elles [les équivalences] sont le plus souvent de nature syntagmatique, et intéressent la totalité du message. Il en résulte que la plupart des équivalences, pour emporter notre adhésion, sont figées et font partie d'un répertoire phraséologique d'idiotismes, de clichés, de proverbes, de locutions substantivales ou adjectivales, etc. Les proverbes offrent en général de parfaites illustrations de l'équivalence. »[224]

أي:

"وهي عادة ما تكون ذات طبيعة تركيبية، وتتعلق بالرسالة برمتها. ونتيجة لذلك، فإن معظم المكافئات، من أجل الفوز بدعمنا، تكون جامدة وتشكل جزءاً من قائمة تعبيرية من العبارات المسكوكة، والكليشيهات، والأمثال، والتعابير الاسمية والوصفية، إلخ وتشكّل الأمثال عموماً أمثلة ممتازة عن التكافؤ." (ترجمتنا)

الآراء إذن، كما نراه، مختلفة حول ترجمة المثل بالضرورة عن طريق إيجاد المكافئ، أو ترجمته حرفيا مع الإشارة إلى معناه في حاشية كحلّ بديل. غير أن الحلّ الأول الذي يبدو الإجماع عليه واضحا هو المكافئ، كون المثال عبارة جاهزة لها خصوصياتها الثقافية واللغوية

224انظر J.P. Vinay& J. Darbelnet, *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*, p.32.

في آن واحد، وتكون صعوبة ترجمته أشبه بصعوبة ترجمة الشعر، ونلاحظ ذلك في النماذج المختارة: فلو أخذنا النموذج الأوّل: "كل إناء بما فيه ينضح" نجده يُضرب في الأخلاق، إذ يعرّفه **معجم الأمثال العربية** كالآتي: **"**كل إناء بما فيه ينضح**"**، أو يرشح: نَضَحَ: رَشَحَ من خلال مسامه. الإناء يرشح بما فيه، فإذا كان فيه ماء رشح الماء، وإذا كان فيه عسل رشح العسل، وإذا كان فيه الزيت رشح الزيت. وكما يرشح الإناء بما فيه نجد الإنسان ينبئ ظاهره بما في باطنه، ويتصرّف طبقا لطبعه وأصله، فكريم الأصل يظهر طيب عنصره، واللّئيم ينضح شرا وغدرا. الاستعمال: وصف المرء يتصرّف طبقا لأصله.**"**[225]

وقد ترجمه **بوا** كالآتي: « Ne suinte d'un vase que la mixture qui s'y trouve. » أي ترجمة شارحة باعتماد تقنيتيّ التوضيح وإعادة الصياغة، منتهجا استراتيجية توطينية في ظاهرها، لكنها تغريبية في نفس الوقت، كون المترجم أدخل إلى اللغة الفرنسية مثلا من صنعه لأن هذه العبارة لا توجد على شكل مثل في الثقافة المستقبلة، وبالتالي فهي في نفس الوقت تغريبية بالنسبة للقارئ الهدف. وقد اختار **بوا** هذه الاستراتيجية كلّما تعلّق الأمر بالأمثال والحكم، ولا يبدو لنا أنه حاول أن يبحث في اللغة الهدف عن المكافئ، إذ إن المكافئات كثيرة ومتاحة فيها، فبحث بسيط سمح لنا بإيجاد أمثال أقرب إلى القارئ الفرنسي نحو: « La bouche parle de l'abondance du cœur » أي: "ينطق اللسان بما يُمليه القلب" (ترجمتنا) وهي حكمة مأخوذة من **إنجيل لوقا**، ويُضرب في تلقائية تصرّفات الإنسان حسب طبيعته الداخلية، أو المثل الأرميني: « Un loup apprivoisé n'en fait pas un agneau » ،

أي: "الذئب الأليف لا يمكن أن يصبح حمَلاً" (ترجمتنا) أي أن طبيعته تناديه دائما. وأخيرا، وجدنا مثلا فرنسيا يؤدّي تماما المعنى الذي يؤدّيه المثل العربي المذكور في المدوّنة، مع اختلاف العناصر المعجمية بطبيعة الحال، وهو:

"On ne peut pas empêcher les chien d'aboyer et les menteurs de mentir"

ويعنى هذا المثل أننا لا نستطيع منع الإنسان من التعبير عن طبيعته الحقيقية، فلا يمكن منع الكلب عن النباح، ولا الكذّاب عن الكذب.. ونرى أن هذا المثل متوافق مع معنى المثل "كل إناء بما فيه ينضح"، ويمكن أن يكون مكافئا مثاليا له.

225محمود إسماعيل صيني وآخرون، المرجع السابق، ص. 29.

أمّا النموذج الثاني فهو مثال مأخوذ من بيت شعري معروف لـ**لمتنبّي** وجرى مجرى الأمثال:

"ما كلّ ما يتمنّى المرء يدركه تمشي الرياح بما لا تشتهي السفن "

وقد ترجمه **بوا** كذلك ترجمة تفسيرية، على النحو الآتي:

« Les vents ne soufflent pas toujours au gré des vaisseaux.» معتمدا هذه المرّة على تقنية التحوير (modulation) إذ ترجم الإيجاب بالسلب (تجري: ne soufflent pas) والإبدال، إذ أبدل الفعل "تشتهي" بعبارة اسمية (locution substantivale) وهي«au gré» كما أضاف كلمة «toujours» لتوضيح المعنى وهي غير موجودة في الأصل، غير أنّ المترجم أوّل وجودها، وهو صحيح بالنظر إلى البيت الأوّل الذي يحتوي على كلمة "كلّ"، بمعنى أن المرء لا يدرك "كلّ" ما يريد، أي ليس "دائما". ويُضرب هذا المثل في الأقدار حين تعاكس إرادة ومشاريع الإنسان. ويمكن أن يقابل هذا المثل في اللغة الفرنسية المثل القائل:

« L'homme propose et Dieu dispose » والمعروف في اللغة العربية بـ"العبد في التفكير والرب في التدبير" وهو يؤدّي نفس معنى المثل الوارد في المدوّنة، أي أن الإنسان لا يمكن أن يكون متأكّدا من أن كل ما يخطّط له وينوي فعله سوف يتحقّق، فالقدر يمكن أن يعيقه.

أمّا النموذج الأخير: "كل ما في الجبين تراه العين"، ويقال كذلك "المكتوب على الجبين لا بدّ أن تراه العين" وفي العامية المصرية "المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين" وفي السورية "المكتوب ما في منّه هروب"، وهو كما يبدو جليّا يُضرب في تحقّق القدر أيضا وأنّ ما كتبه الله (على جبين الإنسان) هو ما سوف يكون، وسوف يراه هذا الأخير عاجلا أم آجلا. و قد ترجمه **بوا** ترجمة حرفية جزئيا كالآتي:

« Ce qui est écrit sur le front l'œil finit par le voir »

مع توضيح عبارة "كل ما في" بعبارة « Ce qui est écrit ». والمعنى « la destinée ». وتتجلّى "غرابة" هذه الترجمة في الاحتفاظ بهذه الوحـــدات المعجـــمية مثل « le front » و « l'œil finit par le voir »التي ليست أذن القارئ الفرنسي معتادة عليها. ولا بدّ أن **بوا** تعمّد الحفاظ عليها لأنّ هذه هي استراتيجيته في نقل الأمثال والحكم التي نرى منذ بداية تحليلنا أنّه يتحاشى التصرّف فيها حتّى مع وجود المكافئ في اللغة الهدف، وهي الاستراتيجية نفسها التي انتهجها في ترجمة الأمثال الشعبية كما رأيناه سابقا.

النموذج الثاني:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• " الطّاهر النشّال ضابط سام يحلّ ويربط." ص.156 • "الحكومة لا تحب اللّف والدوران"ص.138 • "شمّرتُ عن ساعدي" ص. 34 • "بلباي بدمه ولحمه." ص. 26	•«Tahar le pickpocket, officier supérieur, fait la pluie et le beau temps. » p.78 •« Le gouvernement n'y va pas par quatre chemins. »p. 69 •« J'ai retroussé mes manches »p. 19 • «Belbey, en chair et en os ! » p.26	التكافؤ بالنسبة لكل النماذج	توطينية بالنسبة لكل النماذج

التحليل:

لا نزال في صدد تحليل نفس النوع من العبارات، ويتعلّق الأمر هنا بالتعابير الجاهزة، أو التعابير الاصطلاحية (expressions idiomatiques)، وهناك من يطلق عليها تسمية التعابير المسكوكة أو الجامدة (expressions figées) . وهي سمة لغوية من الدرجة الأولى، ولكنّها تتعلّق أيضا، كما الأمثال، بثقافة اللغة التي تنتمي إليها والحكمة الشعبية. ولعلّ أهمّ مميّزات التعابير الاصطلاحية هو أنّها "ثابتة" أو "جامدة" لا تقبل التغيير، لا في ترتيب عناصرها ولا في تصريف أفعالها، وبالتالي، فإن ترجمتها تطرح إشكالية بالنسبة للمترجم الذي يتحتّم عليه أن يبحث عن المكافئ المناسب لها في اللغة الهدف، كون ترجمتها الحرفية غالبا ما تُفضي إلى عبارة خالية من المعنى، ركيكة التعبير. فلا يُعقل أن نترجم مثلا التعبير الفرنسي « les carottes sont cuites » التي تعني أن "الأوان قد فات" بعبارة "تمّ طهي الجزر" ! أو عبارة« tomber dans les pommes » التي تعني "فَقَدَ وعيه" بعبارة "سقطَ في التّفّاح"! ومع ذلك، ثمّة تعابير جاهزة فرنسية أصبحت متداولة في اللغة العربية المعاصرة، وذلك عن طريق النسخ (calque) فأصبحت مقبولة ومستعملة بكثرة خاصة في ميدان الإعلام، ونذكر منها: "رمى المنشفة" (Jeter l'éponge)، و"أنا، ومن بعدي الطوفان"

« (après moi, le déluge)، و"على طرف اللّسان" (sur le bout de la langue) وغيرها من التعابير...غير أن الأمر ليس دائما بهذه القابلية والسهولة، فأغلب التعابير الجاهزة غير قابلة للنسخ، ومن ثمّ، فإن ترجمتها بالتكافؤ تظلّ أفضل طريقة لنقلها من لغة إلى أخرى. أي أن المعنى فيها يبقى أوّل معيار يؤخذ بعين الاعتبار.

ويبدو أن المترجم يشاطرنا الرأي، إذ لاحظنا على طول الرواية أنه تعامل مع التعابير الجاهزة العربية تعاملا خاصا، إذ وجد لكلّ تعبير ما يكافئه في اللغة الفرنسية، وقد وُفّق إلى حدّ بعيد في ذلك، إذ نلاحظ الترجمات الآتية :

•"يحلّ ويربط" ومعناها أنّه الآمر الناهي وأن الأمور كلّها في يده، وقد ترجمها **بوا** بالتعبير الفرنسي:« faire la pluie et le beau temps » وهي حرفيا: "يأتي بالمطر وبالجو الجميل"، وهي تؤدّي نفس التعبير العربي الذي بين أيدينا.

•"اللّف والدوران" التي تعني أن أحدا لا يذهب مباشرة إلى صلب الموضوع، بل يسلك طرقا ملتوية ليتوّه الآخرين. وقد ترجمها **بوا** بعبارة:« y aller par quatre chemins »، حرفيا " يقصدها سالكا أربعة طرق" وهي عبارة تدلّ على نفس المعنى الذي تدلّ عليه العبارة الفرنسية.

•"شمّرتُ عن ساعدي" وهي عبارة يُقصد بها اعتمدتُ على نفسي وقُمتُ بالعمل بنفسي، وقد ترجمها **بوا** بعبارة مكافئة شكلا ومضمونا في اللغة الفرنسية هي: « j'ai retroussé mes manches ».

• "بدمه ولحمه" وهي تقال للتّأكيد على أنه لا مجال للشكّ بأن الأمر يتعلّق بشخص ما (ويقال أيضا بشحمه ولحمه)، وقد ترجمها **بوا** بعبارة مكافئة في اللغة الفرنسية هي «En chair et en os »، حرفيا "بلحمه وعظمه"، وهي تؤدّي نفس المعنى، وتحتوي على وحدات معجمية متشابهة، مع فرق بسيط، وهو أن التعبير العربي استخدم كلمة "الدم" والتعبير الفرنسي استخدم كلمة "العظم".

نرى إذن أن **بوا** لم يجد أية صعوبة في ترجمة التعابير الاصطلاحية الواردة في الرواية إلى اللغة الهدف، وذلك عن طريق اللجوء إلى تقنية التكافؤ معتمدا في ذلك استراتيجية توطينية

بامتياز، وهذا ما يسميه **تشسترمان** باستراتيجية الفلترة الثقافية (filtrage culturel)، أي إخضاع عنصر ثقافي في لغة ما لما يقابله في لغة أخرى. وعلى العكس، لم يتعامل **بوا** بنفس الطريقة مع الأمثال التي وردت في الرواية، سواء تلك التي جاءت باللغة الفصحى أو باللهجة المحلية، ولا تفسير لذلك سوى أنه إمّا فعل ذلك عمدا للحفاظ على العناصر الثقافية التي تحتويها الأمثال، وإما أنّه لم يُوفّق في إيجاد المكافئات المناسبة لها في اللغة الهدف.

النموذج الثالث:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"بقي السبعة يجرون خلفي" ص.47 •"بقدر ما يكثر عدد الورثة والمستحقّين، بقدر ما تعمى الحكومة." ص. 86 •"كان قلبي يهتز بعنف" ص. 128 •"لولا المسألة الهامة التي جئت من أجلها لغادرت عالم الآخرة هذا حالا، ودون أيّ تردّد، فلم يبق في هذا البلد إلّا ما هو شكلي..." ص.49 •"منذ زمن طويل". ص. 132 •"هؤلاء ليسوا عربا. ولا بربرا" ص. 50	• «Elle laissait sept gamins qui se suspendent à mes jupons.» p.23 •« Avec une liste d'heritiers et d'ayant droit, le gouver-nement n'y verra que du feu. » p. 44 •« Mon cœur battait la chamade »p. 65 • «Sans problème qui me tourmente, je ne ferai ni une ni deux, je quitterai au plus vite ce monde qui n'a plus d'humain que les apparences… » p .26 •« Il y a belle lurette . » p.66 •« Ces oiseaux de malheur ne sont ni rabes ni berbères. » p .27	**التكافؤ** **التكافؤ** **التكافؤ** **إعادة الصياغة** **إعادة الصياغة** **إعادة الصياغة**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**

التحليل:

لا شكّ في أنّ للأسلوب الأدبي مجموعة من الخصائص الواضحة التي تميزه عن الأسلوب العادية أو العلمية، وأهم ميزتين في الأسلوب الأدبي الاستعانة بالأساليب البلاغية والمحسنات البديعية، هذا بالإضافة إلى كثرة ورود المجاز في اللغة الأدبية، وهو الانزياح عن اللفظ المباشر إلى لفظ آخر، والإتيان به في قالب جديد لغاية جماليّة أو لغرض التورية. ونظرا للاختلاف الكائن بين اللغات وقواعدها من جهة، وبين اختلاف الطرق التعبيرية والأسلوبية بين كاتب وكاتب آخر، فإن ترجمة الأسلوب في النص الأدبي تطرح مشكلة كبيرة، على مستوى الشكل أولا، ثم على مستوى المعنى.

أمّا على مستوى الشكل، فتطرحها الموسيقى اللفظية والفنون البلاغية من طباق وجناس وسجع وكناية وتورية، وكذا توظيف الصور البيانية والخيال الذي يكون الغرض منه إحداث أثر معين في نفس القارئ وأذنه. وأمّا على مستوى المعنى، فيُطرح من خلال استعمال التعابير المجازية التي تحمل معاني متضمّنة من الصعب فهمها جميعها وبالتالي إيصالها إلى القارئ في اللغة الهدف أثناء عملية الترجمة.

وحول هذه النقطة يختلف المنظّرون بين داع للاهتمام بالشكل ومحاولة محاكاة الجانب الجمالي للنص الأصل، مثل **لادميرال** الذي يرى بأن الترجمة الأدبية هي قضية "جمالية" في المقام الأوّل" و**ميشونيك** الذي يتحدّث عن "شعرية" بين النص الأصل والنص المترجم، من جهة، وبين داع للاهتمام بالمعنى على حساب الشكل من جهة أخرى، ويعرّف الترجمة بأنها عملية "تكافؤ"، مثل **كاتفورد** الذي يرى بأن الترجمة هي عملية "استبدال مواد نصية" (matériaux textuels)للغة ما بـ"مواد نصية مكافئة "(matériaux textuels équivalents) في لغة أخرى، ونايدا الذي يتحدّث عن "الأثر الطبيعي" الأقرب في القارئ الهدف.

وإذا لاحظنا النماذج التي بين أيدينا، يتبيّن لنا الحضور البارز للمترجم من خلال "استبداله" أسلوب **وطار** بأسلوبه الذي يظهر من خلاله أسلوب اللغة الفرنسية بجلاء. ولنأخذ المثال الأول: "بقي السبعة يجرون خلفي"، فالعبارة "يجرون خلفي" هي تعبير مجازي أراد به الكاتب أن الأطفال السبعة بقوا تحت مسؤولية المتحدّثة، وكان من غير الممكن ترجـــمة العبارة حرفيا

(me courent après) لأن ذلك كان لن يؤدّي المعنى الحقيقي في اللغة الفرنسية، وبالتالي، فقد لجأ بوا إلى ترجمة هذه العبارة بعبارة جاهزة « expression idiomatique » وهـــي: « sont suspendus à mes jupons.. »(حرفيا: بقوا عالقين في تنانيري) والمعنى أنّها وجدت نفسها مسؤولة عنهم. وبالتالي، فقد عبّر **بوا** عن المعنى دون أن يحترم المبنى الذي غيّره كلّيا في صالح المعنى، وهذا ما يقصد به **نايدا** "المكافئ الدينامي". وإذا لاحظنا المثال الثاني: "...بقدر ما تعمى الحكومة." وجدنا كذلك التعبير المجازي في الكناية، حيث وضع "الحكومة" في موضع إنسان قد "يعمى" أو "لا يرى" حيلته، وقد لجأ **بوا** إلى نفس الصورة، غير أنّه استعمل عبارة جاهزة فرنسية بامتياز محافظا على المعنى، مغيّرا الوحدات المعجمية، مستبدلا كلمة واحدة (تعمى) بعبارة كاملة « n'y verra que du feu... »، وبالتالي فقد لجأ إلى "المكافئ". ونفس الأمر يمكن أن نلاحظه في المثال الموالي: "كان قلبي يهتز بعنف" إذ استبدل الكناية التي تدلّ على "الخوف" و"الانفعال" بعبارة جاهزة فرنسية لها نفس المعنى، وقريبة أيضا في الوحدات المعجمية، إذ يمكن أن نرى أنه حافظ عـــلى كـــلمة "القلب "و"اهتزازه"، أو بتعبيره هو "خفقانه" « Mon cœur battait la chamade ». ويسمّي **تشسترمان** هذه الاستراتيجية بـ"التغيير في الوحدة" (changement d'unité)كما سبق وأن أشرنا إليه في الفصل الثالث من الشق النظري.

إلى حدّ الآن، نرى أن لجوء **بوا** إلى المكافئ باستعماله تلك التعابير الاصطلاحية لا غبار عليه، كونها جاءت كمكافئات للتعابير المجازية التي لجأ إليها الكاتب في النص الأصل؛ غير أنّنا لمّا نلاحظ الأمثلة الباقية، وأمثلة كثيرة جدّا في المدوّنة، نجد **بوا** يعتمد نفس التقنية لترجمة عبارات "عادية" أي تحمل معنىً **"حقيقياً"** لا مجازياً، فعبارة "...حالا، ودون أيّ تردّد..." ترجمها **بوا** بعبارة جاهزة فرنسية «...je ne ferai ni une ni deux..» التي تؤدّي المعنى نفسه الذي نجده في النص الأصلي، في حين أن ترجمة حرفية كانت لتؤدّي المعنى نفسه، نحو: « ...immédiatement et sans attendre... » أو «...tout de suite et sans hésitation ... »

وغيرها من التعابير التي لا تحمل معنىً مجازياً بل معنىً حقيقياً. والملاحظة نفسها يمكن تعميمها على المثالين الأخيرين: "منذ زمن طويل" التـــي ترجمها بالعبـــارة الجـــاهزة:

« il y a belle lurette »، إذ كان بإمكانه الاكتفاء بترجمتها ترجمة حرفية، نحو أن يترجمها بـ : « depuis très longtemps » أو « depuis bien longtemps »؛ وكذلك عبارة "هؤلاء ليسوا عربا..." التي ترجم فيها كلمة "هؤلاء" بعبارة « ces oiseaux de malheur… » في حين كان يمكنه ترجمتها بـ « ces gens-là… » بكلّ بساطة، غير أنّه فضّل استعمال أسلوب مجازي بإدخال تعبير جامد في حين استعمل الكاتب تعبيرا عاديا. وفي هذا المثال الأخير، تجدر الإشارة إلى أن هذا التعبير لم يؤدّ المعنى، بل أعطى معنى إضافيا، حيث كلمة "هؤلاء" هي اسم إشارة بحت يشير إلى "الناس" (الجزائريين) الذين كان يتحدّث عنهم الكاتب دون أن يصفهم بشيء، غير أن عبارة « ces oiseaux de malheur » تعني : "نذير/ ج.نُذُر الشؤم"، ولا شيء في النص الأصل يدلّ على هذا المعنى، وهذا يُعدّ إضافة وتحريفا للمعنى .

ومع أن **بوا** قد يكون لَجأ إلى كلّ تلك التصرّفات في ترجمته لبعض العبارات بطريقة عفوية، إلّا أن من المنظّرين من يرى ذلك بعين ناقدة، إذ يعتبر **برمان** استبدال لغة بسيطة بلغة فيها تنميق من الميول المشوّهة التي تشي بالمركزية العرقية التي يناهضها، ويسمّيها "التفخيم"(ennoblissement)، حيث يقول:

"يشكّل التفخيم قمّة التعبير عن الترجمة الأفلاطونية التي تحدّد صيغتها في الترجمة الكلاسيكية. والنتيجة هي أن الترجمة تعتبر هنا "أجمل" شكليا من الأصل[...] ويتمثّل التحسين البلاغي في إنتاج جمل أنيقة عبر استخدام الأصل كمادة أولية، إن صحّ التعبير."[226] ويرى **برمان** هذا الإجراء ممارسة أسلوبية" وكتابة متجدّدة انطلاقا من النص الأصل وعلى حسابه.

ما نريد الوصول إليه من خلال هذه النماذج، هو ما لاحظناه على طول الرواية من ميول **بوا** إلى إدخال التعابير الفرنسية الجاهزة بطريقة تلقائية، كمكافئ أو لا، وهي من مميّزاته الأسلوبية إذ لا تخلو ترجماته من إدخال التعابير الاصطلاحية حيث يستعمل الكاتب لغة بسيطة، وهذا في رأينا تصرّف مبالغ فيه بعض الشيء، وتظهر فيه النزعة التوطينية بوضوح إذ يطغى أسلوب المترجم على أسلوب الكاتب. صحيح أن تلك التعابير تكون في كثير من الأحيان بليغة وتؤدّي المعنى بنجاح، غير أن الإكثار منها يصنع ميزة خاصة للنص المترجم، لم تكن موجودة

226أنطوان برمان، المرجع السابق، ص.80.

في النص الأصل، وهنا نتساءل عن حدود التصرّف في الترجمة. لذا نحن نرى أنه كان على المترجم مراعاة أسلوب الكاتب أكثر، لمّا أمكنه ذلك في الأمثلة الأخيرة أعلاه، يقول **فيني وداربلني**:

« Le traducteur, avons-nous dit, doit se préoccuper davantage des faits d'option que des faits de servitude. On peut dire que la grammaire est le domaine des servitudes, tandis que les options constituent en grande partie celui de la stylistique. » [227]

أي: " المترجم، كما قلنا، لابد وأن يكون أكثر اهتماماً بمواضع الاختيار منه بمواضع القيود. وبوسعنا أن نقول إن القواعد اللغوية هي مجال القيود، في حين أن الخيارات تتمثّلُ إلى حد كبير في الأسلوب".(ترجمتنا)

227انظر J.P. Vinay& J. Darbelnet, *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*, p.33.

النموذج الرابع

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"الباعة متداخلون، والتجار والحرفيّون متداخلون، والجيران متداخلون، والآباء والأبناء متداخلون، والإخوة والأخوات متداخلون، الرّاجلون والسيّارات متداخلون، والرّوائح متداخلة، شأنها شأن اللّهجات والملامح والأجناس أيضا ." ص.41	«Vendeurs, commerçants, et artisants se marchent sur les pieds ; la promiscuité est règle entre voisins, entre parents et enfants, entre frères et sœurs ; piétons et voitures se télescopent ; les odeurs se mêlent les unes aux autres ; on pourrait en dire autant des parlers, des visages, et des sexes. » p.22	**إعادة الصياغة**	**توطينية**
•" حاسة الشم تطغى على باقي الحواس، في قسنطينة، في كل خطوة، وفي كل التفاتة، وفي كل نفس، تبرز رائحة متميّزة، صارخة الشخصية، تقدّم نفسها لأعصاب وقلب المرء." ص. 4	•« Les odeurs de Constantine, elles vous accueillent, vous accompagnent ; vous prennent à la gorge ; on les reconnaît avant d'avoir fait deux pas ; elles vous portent sur les nerfs. Vous soulèvent le coeur. »p.5	**إعادة صياغة**	**توطينية**
•" لكن بالغوا.. بالغوا وأيم الحق .خدعونا. خدعونا. بدأوا بالاشتراكية، حروفا[...]ثم ها هم وفجأة .لا. لا .الحرية حرية. الاستقلال استقلال. الحكم حكم. السلطة سلطة. لكن إعمال المبضع... " ص.9.	•« Mais maintenant ils dépassent les bornes… ils exagèrent, part Dieu ! Ils nous ont trahis. Ils ont commencé par le socialisme : d'abord de simples lettres[...]et ne voilà t-il pas que tout d'un coup…Non cette fois s'en est trop ! la liberté, l'indépendance, le pouvoir, l'autorité, c'est clair nous n'avons pas à discuter mais que le bistouri…» p.7		

التحليل:

لقد سبق وأن تطرّقنا في الرواية السابقة لـ**عبد الحميد بن هدوقة** إلى أسلوب "التكرار"، ونحن هنا أمام نماذج لهذه الظاهرة الأسلوبية التي تعتبر ميزة من ميّزات كتابات **وطار**. وهي في الحقيقة ظاهرة لغوية تحتوي على جماليات فنية خاصة بها، تتميّز بإيقاع موسيقيّ وتأثير نفسيّ على المتلقي. وهي من أهم المميّزات الأسلوبية في كتابات وطار، حيث "تميّزت لغة روايات وطار بأسلوب مفارق، وساخر، اتّبعه في رواياته، وكان له أثر واضح في كل الأساليب الأخرى الموظّفة في رواياته إلى توظيف أسلوب التكرار بشكل واضح، وقد تبدّى التكرار في الحروف والألفاظ والتراكيب بشكل مدروس مما كان له أثر واضح في الدلالة، حيث عمل على تفجير إحساسه الثقيل بالحزن والكآبة والحيف، الذي يسيطر على تجربته الروائية في كثير من مراحلها" [228]، واللغة الفرنسية لا تفتقر إلى هذه الظاهرة هي الأخرى، إذ هي وجه من أوجه البلاغة فيها تُعرف بـ « l'épiphore » وتتمثّل في تكرار نفس الكلمة (أو أكثر) في نهاية جمل تكوّن فقرة، أو بيوتا من الشعر. وهي تسمّى « Anaphore » لمّا تكون الكلمة المكرّرة في بداية الجملة. ومَثَّلُها هذا المقتطف الشهير المأخـــوذ مـــن رواية *les liaisons dangereuses* (العلاقات الخطرة) لمؤلّفها **كوديرلوس دي لاكلو** Choderlos de Laclosحيث تتكرّر عبارة « ce n'est pas ma faute » في نهاية كل جملة:

« [...] On s'ennuie de tout, mon Ange, c'est une loi de la Nature ; **ce n'est pas ma faute**. Si donc je m'ennuie aujourd'hui d'une aventure qui m'a occupé entièrement depuis quatre mortels mois, **ce n'est pas ma faute**. Si, par exemple, j'ai eu juste autant d'amour que toi de vertu, et c'est sûrement beaucoup dire, il n'est pas étonnant que l'un ait fini en même temps que l'autre. **Ce n'est pas ma faute**. Il suit de là, que depuis quelque temps je t'ai trompée : mais aussi, ton impitoyable tendresse m'y forçait en quelque sorte ! **Ce n'est pas ma faute**. Aujourd'hui, une femme que j'aime éperdument exige que je te sacrifie. **Ce n'est pas ma faute**… »

228عبد الله عمر محمد الخطيب، **النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار**، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا -الجامعة الأردنية، الأردن، 2002، ص.124.

والشيء نفسه نلاحظه في المثال الأوّل المتمثّل في فقرة طويلة متكوّنة من جمل قصيرة تنتهي كل واحدة منها بكلمة "متداخلون"، وهو اسم فاعل من فعل "تداخل"؛ وقد تكرّرت الكلمة سبع مرّات بطريقة أكسبت الفقرة وزنا وجرسا موسيقيا، كما أدّى تكرارها في كلّ مرّة على تأكيد صفة "التداخل" وتقديم صورة واضحة للمدينة المكتظة بكل تلك العناصر "المتداخلة" في ذهن القارئ. والجليّ أن ذلك ما كان يرمي إليه الكاتب من خلال توظيفها. وإذا لاحظنا الترجمة لم نجد شيئا من ذلك كلّه، إذ لم يستعمل المترجم نفس أسلوب التكرار في ترجمته للنص - اللهم سوى ثلاث مرّات بتكرار كلمة (entre)- فتارة يترجم معنى التداخل بـعبارة « se marchent sur les pieds »، وتارة باسم « la promiscuité »، وتارة بـفعل « se télescopent »، وتارة أخرى بـجملة كاملة« se mêlent les uns aux autres » وكلّها تفيد المعنى في الحقيقة. غير أن إعادة الصياغة الكامل، ولو أنّه عبّر بدقّة عن المعنى الذي نجده في النص الأصل، أسْقَطَ الموسيقى وضيَّعَ ذلك التركيز الذي نلمسه على صفة التداخل كما قلنا، والذي افتقده النص المترجم.

أمّا في النموذج الثاني، حيث نلاحظ أسلوب التكرار على شكل « Anaphore »، إذ تتكرّر عبارة "في كلّ " في بداية ثلاث جمل، مُحدثة نفس الأثر (التأكيد)؛ فنجد أن المترجم قد بذل مجهودا يُحسب له في الحفاظ على نفس الأسلوب، مع إجراء تغيير في الكلمة المكرّرة، إذ أعاد ببراعة، حسب رأينا ،التعبير عن المعنى بنفس الأسلوب، مكرّرا الضمير « vous »، بعددٍ أكبر (خمس مرات)؛ وقد جاءت ترجمته موفّقة إلى حدّ بعيد، بغضّ النظر عن الإضافة، والحذف، والتحوير، والإبدال التي أعاد بها صياغة النص، لأننا هنا بصدد الحديث عن ظاهرة التكرار فقط، وقد كانت استراتيجيته توطينية بامتياز.

وفي النموذج الأخير نجد تكرار الكلمات بصفة متتالية مرتين في جمل قصيرة لا حرف عطف يربطها :"بالغوا.. بالغوا"،"خدعونا. خدعونا"، "لا. لا .الحرية حرية. الاستقلال استقلال. الحكم حكم. السلطة سلطة" لجلب انتباه القارئ إلى أهمّيتها، وكأنّنا نحس من خلالها انفعال الشيخ بوالارواح وهو يردّدها في داخله الثائر ضد قرار السلطة "الظالم" ضده، غير أن كل تلك الأحاسيس التي نستشفّها من خلال تكرار تلك الكلمات قد تبخّر في الترجمة التي جاءت بأسلوب فاتر بعض الشيء مقارنة مع الأصل: ذلك أن المترجم في ترجمته حذف أسلوب

التكرار تماما واعتمد أسلوبا بسيطا قائما على جمل تقريرية دون محاولة اتّباع أسلوب الكاتب كما فعل في النموذج الذي سبق: فقد اعتمد الحذف في كلّ مرة للكلمات التي تكرّرت وعوّضها بمرادفات أو شرح يوضّح الفكرة لتعويض التكرار.

"بالغوا، بالغوا" = « ils dépassent les bornes, ils exagèrent »(ترادف)

"خدعونا، خدعونا" = « ils nous ont trahis »(حذف)

"لا. لا" =« Non, cette fois s'en est trop ! »(إيضاح)

"الحرية حرية. الاستقلال استقلال. الحكم حكم. السلطة سلطة" =

« la liberté, l'indépendance, le pouvoir, l'autorité, c'est clair nous n'avons pas à discuter »(حذف + إيضاح)

وبالتالي، نلاحظ -خاصة في النموذج الأخير- أن المترجم أعاد صياغة النص الأصل ولم يتقيّد بأسلوب الكاتب الذي يُعتبر سمة بارزة في لغته، فأضاع على القارئ جانبا هاما من الكاتب، وهو أسلوبه.

وهذه ضريبة اختلاف اللغات، فلم يكن ممكنا في أي حال من الأحوال الاعتماد على الترجمة الحرفية في هذا المقام، لأنها كانت ستؤدّي إلى أسلوب ركيك في اللغة الفرنسية، فكما يقول **القدّيس جيروم**:

« …si je traduis mot à mot, cela rend un son absurde ; si par nécessité, je modifie si peu que ce soit la construction ou le style, j'aurai l'air de déserter le devoir du traducteur… Si quelqu'un ne voit pas que le charme d'une langue est altéré par la traduction, qu'il rende mot pour mot Homère en latin, je vais aller plus loin : que dans sa propre langue [le grec] mais en vocabulaire prosaïque, il traduise ce même auteur [Homère] : il verra que le style devient ridicule, et que le plus éloquent des poètes manque presque d'élocution. »[229]

أي:

"إذا ترجمتُ كلمة بكلمة، فآنذاك سيفضي إلى جرس غريب؛ وإذا غيّرتُ ولو بقدر قليل جداً إما البناء أو الأسلوب للضرورة، فكأنّني تخلّيتُ عن واجب المترجم... إذا لم يرَ شخص أن

229 انظر Georges Mounin, *Les belles Infidèles*, p.25.

الترجمة تُذهِبُ سحر اللغة، فليترجم هوميروس إلى اللاتينية كلمة بكلمة، سأذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: فليُعِد كتابة شعر هذا الشاعر نفسه [هوميروس] بلُغته هو [اليونانية] ولكن نثرا: وسوف يرى أن الأسلوب سيصبح سخيفاً، وأن أكثر الشعراء فصاحة يكاد يفتقر إلى طريقة الكلام."(ترجمتنا)

غير أن **ميشونيك**، مثل **برمان**، يصف هذا النوع من الترجمة بـ"الهيمنة التجميلية"، ويدعو إلى مناهضته باسم الشعرية بين النص وترجمته، يقول:

« Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (« élégance »littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction d'une idée toute faite de la langue et de la littérature — qui caractérise la production des traducteurs comme production idéologique alors que la production textuelle est toujours au moins partiellement anti-idéologique. »[230]

أي:

«إن العلاقة الشعرية بين النص والترجمة تستدعي عملا إيديولوجيا ملموسا ضد الهيمنة المجَمِّلَة («الأناقة» الأدبية) التي تتميز بممارسة ذاتية من عمليات الحذف (التكرارات على سبيل المثال)، والإضافات، والتغييرات في الترتيب، والتحويلات، حسب الأفكار المسبقة حول اللغة والأدب، والتي تُميّز إنتاج المترجمين باعتباره إنتاجاً إيديولوجياً في حين أن الإنتاج النصي يكون دوماً مناهضاً للإيديولوجية ولو جزئياً".(ترجمتنا)

230انظر Henri Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction », op.cit., p.54.

النموذج الخامس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• " المسألة أعقد بعض الشيء. إنها مرتبطة بكمية الأرض، عندي ما يزيد عن ثلاثة آلاف هكتار." ص.38	• «Ce n’est pas aussi simple. Je possède autre chose qu’un petit lopin de terre : plus de trois mille hectares. » p.20	التحوير+إعادة الصياغة	توطينية
•"أضاف قبل أن ينقل بصره إلى فوق، وينتقل به في بطء: "هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة." ص. 6	•« Levant les yeux vers le haut, il fit sans se presser un tour d'horizon Et ajouta : « des sept ponts de Constantine, c'est bien le meilleur . » p.5	التحوير	توطينية
• "أخرج ساعة جيبه، ليتفقّد الوقت في لا مبالاة: حان الوقت." ص. 10	•« Il prit un air décontracté et regarda l'heure : pas de temps à perdre. »p.8	التحوير	توطينية

التحليل:

تعبّر كلّ لغة بطرقة مختلفة عن لغة أخرى، وذلك مرتبط بطريقة تفكير متحدّثيها، ونظرتهم إلى العالم ، فقد يعبّر قوم بالإيجاب عن نفس الفكرة التي يعبّر بها قوم بالنفي، ومثال ذلك أن يقول العربي "شبعتُ" فيما يقول الفرنسي: « je n’ai plus faim »، أو يقول الأوّل "الأمر صعب" فيما يقول الثاني « ceci n’est pas facile »؛ كما يمكن أن يعبّر قوم عن فكرة بتسليط الضوء على عنصرٍ، ويعبّر آخر عن نفس الفكرة مسلّطا الضوء على عنصر آخر في الجملة، كأن يقول العربي: "كان يلبس ثوبا فضفاضا" ويقول الفرنسي « Il flottait dans ses vêtements »، أو أن يقول الأوّل "يُمكنك أن تأخذه" ويقول الثاني: « Je vous le laisse ». وكذلك نجد البناء للمجهول في لغة يقابله البناء للمعلوم في لغة أخرى، ومثال ذلك عبارة "أُعلن عن النتائج صباح اليوم" في اللغة العربية التي تقابلها في اللغة الفرنسية: « On a annoncé les résultats ce matin »، والعبارة الفرنسية : « Nous avons été

« convoqués par la policeالتي تقابلها في اللغة العربية "لقد استدعتنا الشّرطة"، وغير ذلك من الأمثلة التي تظهر من خلالها الاختلافات التعبيرية بين الشعوب، الناتجة عن اختلاف ما يسمّيه **مونان** بـ "رؤى العالم" « Visions du monde »، ويضرب مثلا بتقسيم الساعة لدى المصريين العرب إلى ثلاثة أثلاث (من ثلث) أي عشرين دقيقة، بدل "الربع" في أغلب بلدان العالم .

كل هذه الاختلافات في الرّؤى، والتي تنتج عنها اختلافات في التعبير تطرح في الترجمة إشكالية على المستوى التركيبي للجمل، ويجد المترجم نفسه في أغلب الأحيان مجبرا على البحث عن الطريقة التي يوصل بها الفكرة التي جاءت في النص الأصل حسب التعبير الذي يعرفه قارئ اللغة الهدف، وهذا ما يستلزم المعرفة الواسعة بكلتا اللغتين. وتتيح الترجمة تقنية بعينها في هذا النوع من الحالات أطلق عليها **فيني وداربلني** تسمية "التحوير" (Modulation) وهي من تقنيات الترجمة غير المباشرة، وقد عرّفاها كالآتي:

« La modulation est une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage. Elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de LA. De même que pour la transposition, nous distinguerons des modulations libres ou facultatives et des modulations figées ou obligatoires. »[231]

أي:

" التحوير هو اختلاف في الرسالة، يتم الحصول عليه عن طريق تغيير وجهة النظر، أو في زاوية تسليط الضوء. وهو أمر يجد مبررا له عندما يدرك المرء أن الترجمة الحرفية أو حتى عن طريق الإبدال تؤدي إلى عبارة صحيحة نحوياً، ولكنها تتعارض مع عبقرية لغة الوصول.

231 انظر J.P. Vinay& J. Darbelnet, *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*, p.51.

ومثل الإبدال، نُمَيّز بين التحوير الحرّ أو الاختياري، والتحوير الثابت أو الإجباري. " (ترجمتنا)

وهكذا نرى، كما يقول **فيني وداربلني**، أن التحوير يمكن أن يكون إجباريا كما يمكن أن يكون اختياريا، وهذا ما يمكن أن نراه من خلال النماذج المختارة، فإذا لاحظنا النموذج الأوّل:

" المسألة أعقد بعض الشيء. إنها مرتبطة بكمية الأرض، عندي ما يزيد عن ثلاثة آلاف هكتار." والذي ترجمه **بوا** كالآتي:

«Ce n'est pas aussi simple. Je possède autre chose qu'un petit lopin de terre : plus de trois mille hectares. »

نرى أن العبارة الأولى "المسألة أعقد بعض الشيء" مُعَبّر عنها بالإيجاب، فيما جاءت ترجمتها « Ce n'est pas aussi simple »معبّرا عنها بالنفي (معقّد ≠ ليس بسيطا) وهو تحوير اختياري، لأن الترجمة كان يمكن أن تكون بالإيجاب كما وردت في الأصل وتكون مقبولة جدا في اللغة الهدف كالآتي: « C'est un peu plus compliqué que cela»، غير أن المترجم عَمَد إلى طريقة تعبير أخرى، وذلك اختياره الخاص. أمّا العبارة الثانية: "إنها مرتبطة بكمية الأرض" فقد أعاد **بوا** صياغتها بطريقة أخرى تماما لكن بتعبير أقرب إلى اللغة الفرنسية، لأن الترجمة الحرفية كانت لتفضي إلى جملة صحيحة نحويا لكنها غريبة بعض الشيء عن اللغة الفرنسية، فتَرجَمَتُها بـ « ceci est lié à/ il s'agit de la quantité de terre »أو كـــذلك بـ « Ceci est en relation avec la quantité de terre » لن تكون خاطئة، غير أن مقارنتها بالترجمة التي جاء بها **بوا** لا تترك مجالا للشك بأن هذه الأخيرة أقرب بكثير من التعبير الفرنسي، وأن أي متكلّم فرنسي كان سيعبّر بتلك الطريقة وليس بالطريقة التي عبّر بها النص الأصل.

وفي الترجمة **تحوير اختياري** و**إعادة صياغة** أيضا، إذ جاءت الجملة بالنفي:

« Je possède autre chose qu'un petit lopin de terre = Je ne possède pas un petit lopin de terre »

والملاحظة نفسها نراها في النموذج الثاني، في عبارة "...قبل أن ينقل بصره إلى فوق، وينتقل به في بطء.." حيث ترجم **بوا** "في بطء" التي جاءت بالإيجاب عن طريق النـــفي:

il fit sans se presser un tour d'horizon » «وهذا ما نراه في (بطء ≠ دون أن يسرع)؛ وهو تحوير اختياري، إذ كان بإمكان الترجمة أن تكون بكلمة « lentement » وتؤدّي المعنى تماما. كذلك في النموذج الأخير، حيث ترجم **بوا** الجملة "حان الوقت" التي تعبّر عن الفكرة بالإيجاب، بجملة فيها نفي، كالآتي: « plus de temps à perdre » وهو تحوير اختياري أيضا، كون الترجمة كانت يمكن أن تؤدّي المعنى باحترامها لـــشكل النص الأصل لو ترجمها مثلا بـــعبارة :« c'est l'heure » أو « Il est temps d'y aller ».

نلاحظ إذن مَيْل المترجم إلى تحويرات اختيارية في رغبة واضحة لإخضاع النص إلى القالب التعبيري الفرنسي، بغية إيصال المعنى بـ"أسلوب" اللغة الهدف إلى قارئه، وهذا رغبة في "تقريب" الأسلوب أكثر إلى القارئ الهدف.. كل هذا يشير إلى أن **بوا** ينزع إلى الترجمة التوطينية، وتُوافِق استراتيجيته أفكار **نايدا** حول التكافؤ الدينامي والأثر المكافئ، والتي يعزّزها رأي **شارل تابر**Charles TABERبقوله:

« Puisque le style fait partie de la structure superficielle, c'est-à-dire du niveau ou les langues varient le plus entre elles, une bonne traduction cherchera à représenter le style du texte original par un style fonctionnellement équivalent plutôt que formellement identique dans la langue réceptrice. »[232]

أي :

"بما أن الأسلوب يُشكّل جزءاً من البنية السطحية، أي أكثر مستوى يشهد تباين اللغات فيما بينها ، فإن الترجمة الجيّدة سوف تسعى إلى تمثيل أسلوب النص الأصلي بأسلوب مكافئ وظيفياً لا مطابق له شكلياً في اللغة المستقبلة". (ترجمتنا)

232 انظر Charles TABER, «Traduire le sens, traduire le style » https://www.persee.fr/doc/lgge8, consulté le 12/10/2020, 07h :30.

النموذج السادس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•" عند الأسفل تماما، يبرز لسان من الجبل، يتخطى الوادي، هو جسر سيدي مسيد." ص.55	•« En bas, au pied des falaises une langue de rocher enjambe l'oued : le pont de Sidi M'cid » p.29	**الحذف + الإضافة**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**
•"مزبلة بولفرايس، تشتعل في اطمئنان وهدوء. الأشباح الشيطانية في غليان." ص.63	•« Le dépotoir de Boulfraïs flambait tranquillement…les ombres diaboliques dansaient au milieu de la fournaise. » p. 33	**الإيضاح+ التعويض**	
•"...سُرعان ما يُنسي الإنسان الهُوّة التي بينه وبين الوادي." ص.6	• « Les gens le traversent sans avoir le temps de se laisser effrayer par le précipice qu'il enjambe. » p.6	**التحوير+ الإيضاح**	
•" الساحة تغلي. الغادون أكثر من الجالسين...أكشاك الثلج متزاحمة بشكل مخجل." ص.63	•« Quelle cohue ! Un monde fou qui ne tient pas en place ; peu de gens assis. Partout des kiosques à glace qui vous font signe. » p.33	**إعادة صياغة**	

التحليل:

تتميز لغة **وطّار** بالاقتصاد والدّقة، جمل قصيرة ولغة تكاد تخلو من الجرعات الشعرية ومن الشطحات الفنية التي نجدها لدى غيره من الأدباء، وهذه الجمل غالبا ما تكون قصيرة متتابعة، ما يجعل أسلوبه مصطبغا بالقصر والتتابع. غير أن هناك بعض المقاطع الجميلة التي تتخلّل كتاباته فتضفي عليها عذوبة وشعرية. والنماذج أعلاه أمثلة عن ذلك، فأوّلها في وصف جسر

سيدي مسيد: "عند الأسفل تماما، يبرز لسان من الجبل، يتخطى الوادي، هو جسر سيدي مسيد." نجده يوظّف استعارة يشبّه فيها الجسر بـ"لسان" يخرج من "فم" الجبل، ثمّ كناية "يتخطّى" الوادي، إذ يشخّص الجسر وكأنّه إنسان "يتخطّى" الوادي. وإذا لاحظنا الترجمة وجدنا أن **بوا** حاول إعادة نفس الصور البيانية فجاءت ترجمته كالآتي:

« En bas, au pied des falaises une langue de rocher enjambe l'oued : le pont de Sidi M'cid »

وقد نجح في ذلك بترجمة حرفية « une langue de rocher enjambe l'oued»لأنّها جاءت سليمة وأنيقة مؤدّية للمعنى، غير أنّــه لجأ كـذلك إلى الإضـــافة والحــذف: فأضاف عبــارة « au pied des falaises »وحذف فعل "يبرز".

ويمكن تعميم الملاحظة نفسها في عبارة «الأشباح الشيطانية في غليان" من النموذج الثاني، والتي ترجمها بعبارة: « les ombres diaboliques dansaient au milieu de la fournaise »حيث حاول **بوا** الحفاظ على نفس الصورة غير أنّه اضطر إلى القيام ببعض التغييرات، فلجأ إلى تقنية الإيضاح بترجمة عبارة "في غليان" بعبارة تظهر المعنى المضمر في النص الأصلي وهي: « dansaient au milieu de la fournaise »لتعويض معنى كلمة "الغليان" التي لم يترجمها. وبالتالي، فقد أعاد جزئيا صياغة العبارة ككلّ.

وإذا لاحظنا جيّدا النموذج الثالث: "...سُرعان ما يُنسي الإنسان الهُوّة التي بينه وبين الوادي." الذي ترجمه **بوا** كالآتي:

« Les gens le traversent sans avoir le temps de se laisser effrayer par le précipice qu'ils enjambent. » ??

نلاحظ أنّه لم يُبقِ من مفرداته سوى اثنتين: "الإنسان"(les gens)والهوة"(le précipice)، إذ أعاد المترجم صياغة الجملة صياغة كاملة مقدّما ترجمة تفسيرية عن طريق الإيضاح، إذ أضاف عبارات لتوضيح مفردات: "يُنسي" =« se laisser effrayer »، والتحوير في ترجمة: "سرعان" بعبارة « sans avoir le temps » مع إضافة عناصر في الجملة لم تكن موجودة في الأصل: « le traversent…avoir le temps …qu'il enjambe »، بحيث أننا لو قمنا بالترجمة العكسية نحصل على الجملة الآتية:

"فالناس يعبرونه دون أن يكون لديهم وقت ليخافوا من الوادي الذي يمر فوقه." وهي تحمل نفس المعنى الموجود في النص الأصلي، مع اختلاف في أسلوب التعبير.

مثال آخر عن اختلاف الأسلوب هو النموذج الرابع: " الساحة تغلي. الغادون أكثر من الجالسين...أكشاك الثلج متزاحمة بشكل مخجل." الذي ترجمه **بوا** على النحو الآتي:

« Quelle cohue ! Un monde fou quine tient pas en place ; peu de gens assis. Partout des kiosques à glace qui vous font signe. »

فلو لاحظنا الأصل والترجمة جيّدا لوجدنا أن المترجم لم يحافظ سوى على عبارة واحدة: "أكشاك الثلج "Des kiosques à glace) ؛ ذلك أنّه غيّر أسلوب التعبير كلّه معيدا صياغة الجملة للتركيز على المعنى. بداية بالعبارة الأولى "الساحة تغلي" وهي جملة إخبارية مكوّنة من مبتدأ وخبر، وهي كناية يصف الكاتب فيها الساحة بـ"الغليان"، وكأنّها قِدر، من كثرة وحركة الناس فيها؛ ونرى أن المترجم لم يتبع نفس الأسلوب إذ عبّر عن الفكرة بجملة تعجّبية بسيطة تحمل المعنى نفسه: «! Quelle cohue »فاستبدل الأسلوب المجازي بأسلوب عادي (حقيقي). أمّا العبارة الثانية "الغادون أكثر من الجالسين" وهي جملة عبّر فيها الكاتب عن كثرة الناس الذين يمشون في الساحة باستعمال أسلوب التفضيل "أكثر من" فقد ترجمها **بوا** بجملة إخبارية طويلة فيها تمديد، على النحو الآتي:

« Un monde fou qui ne tient pas en place ; peu de gens assis. »

فترجم كلمة واحدة "الغادون" بجملة طويلة تحتوي على عبارة جاهزة تعبّر عن كثرة الناس« un monde fou» تليها جملة موصولة« qui ne tient pas en place » للتعبير عن حركتهم، أي "غُدُوّهم"؛ أمّا كلمة "الجالسين" فقد ترجمها بعبارة« peu de gens assis » التي تشير إلى فكرة القلّة أيضا، والمّعبّر عنها ضمنيا في النص الأصل. وهذه ترجمة تفسيرية نجدها طويلة جدا مقارنة مع النص الأصلي، ونرى أن ترجمة حرفية كانت يمكن أن تفي بالغرض بدل هذه الترجمة الملتوية، كأن يترجمها على نحو:

« La Placette était en ébullition, il y avait plus de gens qui allaient et venaient que de gens assis. »

وذلك حفاظا على أسلوب الكاتب قدر الإمكان.

وأخيرا، نلاحظ عبارة "أكشاك الثلج متزاحمة بشكل مخجل." التي ترجمها **بوا** بالعبارة الفرنسية :« partout des kiosques à glace qui vous font signe. »حيث نلاحظ أنه اعتمد تقنية التعويض(compensation) أو ما يطلق عليه **تشسترمان** "التغيير في التوزيع"(Changement de distribution) حيث حذف صفة "المتزاحمة" عن الأكشاك ولكنه عبّر عن معناها في موضع آخر من الجملة (ظرف المكان في بداية الجملة« partout »)، ثم أنه ترجم عبارة "بشكل مخجل" بعبارة مكافئة وظيفيا في اللغة الفرنسية « qui vous font signeوهي تؤدّي نفس المعنى. أي أن الأكشاك تخجلك بفرض نفسها على نظرك، مثل أن يلوّح أحدهم إليك وأنت لا تريد أن تراه، فيفرض عليك أن تلاحظه.

ونحن إذ نشهد بقدرات المترجم اللغوية والإبداعية، لا نوافقه دائما حين يتصرّف كثيرا في إعادة الصياغة والتوضيح الكثير لمّا تسمح له الترجمة الحرفية بتأدية المعنى، ونضمّ صوتنا إلى صوت **برمان** الذي يرى في "التوضيح"، و"التطويل"، وإعادة صياغة النص الأصل بأسلوب اللغة المستقبلة، نوعا من الترجمة المشوّهة التي تكون نتيجة لِما يدعــوه هذا الأخــير بـ "العقلنة" (rationalisation)، ويرى بأن "العقلنة تُعيد تركيب الجمل ومقاطعها (séquences) بطريقة تسمح بتنظيمها وفق فكرة معينة حول نظام الخطاب. [...]والنثر الكبير[رواية، رسالة، مقالة] يتوفّر على بنية متفرّعة من تكرار القول، الأسماء الموصولة، أسماء الفاعل، والجمل الإسمية.....تتعارض تماما مع المنطق الخطّي للخطاب باعتباره كذلك. هكذا تسحب العقلنة الأصل بعنف من التفرّع إلى الخطّية (linéarité)."[233]

كما يرى بأن "التوضيح" نتيجة طبيعية للعقلنة، وأنّه "يسعى إلى فرض ما هو محدّد" على النص الأصل الذي يتحرّك ضمن "اللّامحدود" إذ يضيف :

"صحيح أن التوضيح ملازم للترجمة، على اعتبار أن كل ترجمة مُفسّرة، لكن هذه المسألة يمكن أن تدلّ على شيئين مختلفين، فبإمكان التفسير أن يكون تجليا لشيء غير ظاهر، بل مغلق أو متوار داخل الأصل. وتقوم الترجمة، بفعل حركتها الخاصة، بإبراز هذا العنصر [...]ولكن الشرح، بمعنى سلبي، يهدف إلى "إيضاح" ما لم يكُنْ، أو لم يُرِدْ أن يكون كذلك في

233أنطوان برمان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، ص.76.

الأصل."[234] ونحن نوافقه الرّأي تماما في هذه النقطة، إذ ليس على المترجم توضيح كلّ المعاني الضمنية في النص الأدبي، فماذا لو كان الكاتب قد تعمّد تركها ضمنية ؟ هل يحقّ للمترجم "كشف" ما تركه الكاتب متخفّيا لقارئه؟ لا نعتقد ذلك.

ويصل **برمان** إلى الميل الثالث من الميول المشوّهة، وهو "التطويل" الذي يعتبره نتيجة للميلين السابقين، فـ" العقلنة والتوضيح يقتضيان تطويلا وبسطا لما كان "منطويا داخل الأصل[...] وهذه الإضافة تعمل فقط على الزيادة في الكتلة الخام للنص، دون أن تضيف شيئا إلى خطابه أو دلالته." [235]

234 نفسه، ص. 78.
235 أنطوان برمان، المرجع السابق، ص.79.

النموذج السابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"...وتعقّم النساء والرجال لتحدّ من النسل إذن."ص.72 •"رأسه مضغوط موهن." ص.42 •"سلم نفسك وإلا قذفتك بقنبلة غازية. هيا يا عمار هيا." ص.126 •"هاتوا الشيخ [...]، فلا شك أنه هو الذي أوصله إلى هنا." ص.127. •"سأعد حتى الثلاثة ثم أفعل ما يوجب خروجك." ص.127.	•« Qu'on stérilise mâles et femelles pour les empêcher de se multiplier comme des lapins»p. 65 • «Il avait la tête serrée comme dans un étau. » p.23 •« Rends toi ou nous te balançons une grenade ! Allez Ammar ? fais fiça ! » p. 64 « Amenez moi ce vieux […] C'est sans doute lui qui a accompagné le fellagha… » p 64 « Je compte jusqu'à trois ensuite je te fais sortir *Bessif* ! » 64	**الإضافة بالنسبة لكل النماذج**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**

التحليل:

في سنة 1546، أُعدِم **إتيان دوليه** Etienne DOLLET بسبب ثلاث كلمات « rien du tout » (لا شيء إطلاقا) أضافها في ترجمته لخطاب **أرسطو**-المنسوب خطأ إلى افلاطون- من اليونانية إلى الفرنسية. خطابٌ كان يواسي فيه هذا الأخير صديقا له على مشارف الموت، يهوّن فيه من شأنه قائلا:

« Et si tu mourais, elle [la mort] ne serait pas davantage pour toi, puisque tu ne serais plus rien."

أي: "وإذا متَّ، فلن يؤثّر فيك ذلك لأنك سوف لن تكون شيئا موجودا (أي سوف تختفي)" (ترجمتنا)

وللتأكيد أضاف **دوليه** عبارة "rien du tout" أي **"لا شيء إطلاقا"** في نهاية الجملة، وهذا ما أثار ضدّه رجال الدين الذين اتّهموه بالهرطقة لعدم إيمانه، حسب ترجمته هذه، بالحياة بعد الموت كما تنص عليه العقيدة المسيحية، وكذلك أوْهَم الناس أن صاحب النص الأصلي (ارسطو) يقول ذلك.

إضافة ثلاث كلمات فقط كلّفته حياته !

لحسن الحظ أن الظروف قد تغيّرت وأن إضافة كلمات وحتّى عبارات وجمل إلى الترجمة لم تعُد تؤدّي بأصحابها إلى الإعدام، بل أصبحت تقنيّات معترفا بها في دراسات الترجمة، ولكن في مواقف معينة ولأغراض محدّدة أيضا. فقد أدخلها **فيني وداربلني** في مؤلّفيهما الشهير ضمن تقنية الإيضاح (explicitation) التي عرّفاها كما سبق وأوردناه في الفصل السابق بأنها "إدخال توضيحات في لغة الوصول كانت ضمنية في لغة الانطلاق وأنها تُفهم من السياق" وتعرّفها **ماريا تينشي** Maria TENCHEA بأنها:

« Introduction de termes sans modification de l'organisation syntaxique, entraînant l'enrichissement du contenu sémique des unités- cible par rapport aux unités- source »[236]

أي: **"هي** إضافة عناصر دون تغيير الترتيب التركيبي، وينتج عن هذه الإضافة إثراء للمضمون الدلالي لوحدات النص الهدف بالمقارنة مع وحدات النص المصدر."(ترجمتنا)

وذلك ضمن إطار شرح ما هو غامض في اللغة المصدر لقارئ اللغة الهدف، مثلما يسميه **"**الإضافات التي تقتضيها إعادة البناء النحوي" « additions required because of grammatical restructuring » مثل المرور من البناء للمجهول إلى البناء للمعلوم، وإضافة حروف عطف وغيرها من الإضافات.

236انظر Maria TENCHEA, «Explicitation et implicitation dans l'opération traduisante », in BALLARD.M et EL KALADI.A, *Traductologie, linguistique et traduction*, France, Artois Presses Université, 2003, p.114 .

هذا فيما يخص الإضافات التي تفرضها قيود اللغة النحوية، غير أن هناك إضافات تدخل في إطار الترجمة الزائدة (sur-traduction) حيث يُطيل المترجم في شرح زائد، أو يضيف كلمات أو عبارات لم تكن موجودة في النص الأصل، رغبة منه في مزيد من التوضيح ربّما. لقد لاحظنا على طول المدوّنة إضافات في مواضع عدّة، بشكل أقلّ من تلك التي لاحظناها في الرواية السابقة (**ريح الجنوب**)، لكنها مع ذلك كانت حاضرة، ولنا أن نرى ذلك في النموذج الأول: "...وتعقّم النساء والرجال لتحدّ من النسل إذن." التي ترجمها بعبارة:

« Qu'on stérilise mâles et femelles pour les empêcher de se multiplier comme des lapins»

كما نرى، فإن الترجمة جاءت وافية، غير أن **بوا** لم يكتف إلا حين أضاف تشبيها لم يكن موجودا في الأصل: « comme des lapins» أي "مثل الأرانب"، وهي عبارة جاهزة تُقال عن المرأة التي تلد بكثرة (مثل الأرنبة). ونفس الحرّية تصرّف بها **بوا** في المثال الموالي: "رأسه مضغوط موهن" حيث أضاف تشبيها في آخر الجملة لم يكن في النص الأصل حيث ترجمها كالآتي:

« Il avait la tête serrée comme dans un étau »، وهي عبارة جاهزة تعني حرفيا "وكأنه داخل ملزم الحدّاد" وتقابلها في العربية عبارة "تضييق الخناق". ومثل هذه العبارات الجاهزة هي من العلامات البارزة في "لغة" و "أسلوب " **بوا**، إذ أضحى الآن واضحا أنه يحبّذها ولا يفوّت فرصة لإدخالها في الخطاب، لدرجة أنه يضيفها حيث ليست موجودة ! ونشير هنا إلى أنه أضافها للتعبير عن صفة "مضغوط" غير أنّه أهمل الصفة الثانية "موهن"، أي "ضعيف" (affaibli).

أمّا في النماذج الثلاثة الموالية، فإننا نلاحظ نوعا آخر من الإضافات، إذ أدخل **بوا** على النص كلمات مقترضة من اللهجة الجزائرية، وهي لم تكن موجودة في الأصل: ففي المثال الثالث: "...هيا يا عمار هيا." ترجم العبارة مضيفا كلمة « fiça » المأخوذة من العامية الجزائرية "في سَعْ" (اختصارا لعبارة "في ساعة") أي "بسرعة" فجاءت الترجمة كالآتي: « Allez Ammar ! fais fiça ! ». وفي المثال الرابع: "...فلا شك أنه هو الذي أوصله إلى هنا" أضاف كلمة مقترضة كانت شائعة في عهد الاستعمار الفرنسي في أوساط العساكر الفرنسيين، وهي

كلمة « fellagha » أي: "الفلاقة" وهي جمع "فلاق"« fellag » فترجم الجملة كالآتي: « c'est sans doute lui qui a accompagné ce fellagha ». وهذه الكلمة تعتبر تسمية "احتقارية" كان يطلقها الفرنسيون على المتمرّدين الجزائريين أو التونسيين ضد الاستعمار الفرنسي، ويعرّفها قاموس *Larousse* كالآتي:

« **Fellaga, Fellagha** :
Nom donné par les Français aux partisans algériens et tunisiens soulevés contre l'autorité française pour obtenir l'indépendance. »[237]

أي:

"فلاقة:

هو الاسم الذي أطلقه الفرنسيون على مؤيّدي الاستقلال من الجزائريين والتونسيين الذين تمرّدوا ضد السلطة الفرنسية." (ترجمتنا)

كما يضيف تعريف آخر:

« Le terme fellaga (فلاقة), pluriel de fellag (فلاق), désigne traditionnellement au Maghreb un « bandit de grand chemin ». Il correspond au mot de l'arabe littéral signifiant « pourfendeur » ou « casseur de têtes ».
Le mot, qui a un sens péjoratif en arabe, désigne plus précisément, dans le contexte de la guerre d'Algérie des bandes armées qui incluent le plus souvent des partisans armés de l'indépendance de l'Algérie, y compris des combattants armés liés au FLN .
Le mot était également remplacé, dans l'argot militaire ou colonial, par celui de *fellouze*, ou abrégé en *fell* ou *fel* ».

أي:

" يشير مصطلح "فلاقة"، وهو جمع "فلاق" في المغرب العربي عادة إلى "قُطّاع الطرق"، ويوافقه في العربية الفصحى مصطلح "فالق أي الذي يشقّ" أو "مكسّر الرؤوس"
وبمعنى أدقّ، يُشير هذا المصطلح، الذي يكتسي معنى سلبيا في اللغة العربية، في سياق الحرب الجزائرية إلى عصابات مسلحة غالبا ما تضم أنصار مسلحين لاستقلال الجزائر بينهم مقاتلون مسلحون مرتبطون بجبهة التحرير الوطني.

237 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fellaga/33193، تاريخ الزيارة: 2020/10/26، 09سا: 27.

كما استعيض عن الكلمة، في اللغة العسكرية أو الاستعمارية، بكلمة "fellouze"، أو"Fel" اختصارا. " (ترجمتنا)

وقد كان الكاتب يتحدّث عن عمار، المجاهد الذي كان مختبئا بالبيت. وأيّا كان السياق، فإن **وطار** لم يورد هذا الوصف في روايته أبدا ! وربّما لم يكن ليستعمله، فتلك حريته الشخصية، فالمصطلح كما نرى لنا حساس، إذ ينعت من يقدّسهم الجزائري (المجاهدون) بـ "قطّاع طرق" ! تماما مثلما ينعت مصطلح "الحركي" أولائك الذين باعوا أنفسهم ووطنهم وسمّاهم الفرنسيون « combattants » أي "مناضلون" جزائريون في الصفوف الفرنسية.

أمّا في المثال الأخير، فنرى العبارة: "... ثم أفعل ما يوجب خروجك" التي ترجمها **بوا** بعبارة: « ensuite je te fais sortir *Bessif*. »...أنه أضاف كلمة « *Bessif* » "بسّيف" أي "رغما عنك" وهي كلمة عامية جزائرية، نجدها كذلك في اللهجات المغاربية الأخرى مثل التونسية والمغربية، ولم ترد في النص الأصل.

ما يمكن أن نخرج به من خلال هذه النماذج كلّها، هو أنّ هذه الإضافات في النموذجين الأوّلين ربّما قد تكونان قد عمّقتا المعنى أكثر، فحين يقول « se multiplier comme des lapinsأو« serré comme dans un étau » فالتعبير يكون أبلغ والمعنى أعمق، غير أن الكاتب لم يشأ أن يعبّر بتلك الطريقة في ذلك الموضع، وربّما لم يشأ الإكثار من تلك الأساليب في روايته، فما كان للمترجم أن يتخذ حرية التصرّف في إضافات مثل هذه و"حشو" النص بها حتى يصبح الأسلوب مطبوعا بها.

أمّا ما يمكن قوله في شأن إضافة مصطلحات لم تكن موجودة من الأساس في النص الأصل، مثل « fellaga »، و« Bessif »، و « fiça »، وفي موضع آخر كلمة « douars »(ص.18) المقترضة من اللهجة الجزائرية، التي أضافها في حين ذكر **وطار** "الريف والقرى"ولم يذكر "الدوار". ما يمكن قوله هنا هو أن المترجم، حتى دون أن يدرك ذلك، قد انتقل بأسلوب النص من سجلّ لغوي إلى سجلّ لغوي آخر تماما: فتلك المصطلحات التي أضافها في ترجمته تنتمي إلى سجل لغوي "عامي" إن صحّ التعبير، أو كما يسمى بالفرنسية « registre populaire » في حين كانت لغة **وطار** في ذلك الحوار لغة فصحى نقية:

- " سلم نفسك وإلا قذفتك بقنبلة غازية. هيا يا عمار هيا."

•"هاتوا الشيخ [...]، فلا شك أنه هو الذي أوصله إلى هنا."

•"سأعد حتى الثلاثة ثم أفعل ما يوجب خروجك"

وبالتالي، يمكن القول أن**بوا**، بإضافات مثل هذه، لم يحترم أسلوب النص، بل أعاد كتابة الحوار بأسلوب مغاير تماما، وفي ذلك تجاوز لحدود حرية المترجم حسب رأينا.

النموذج الثامن:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"تنهّد من أعماقه وهو يسوّي سترته، وينظر في بطء إلى ساعته، ليقرّر بعد طول تأمّل: إلّا ربع، تسع ساعات..." ص. 54 •" لا يشغّلون فيه إلا بالرشـــوة والمحـــاباة."ص. 214 • " ظلّت تبتدئ وتنتهي بين البربر والرومان ومختلف الأجناس حتى جاء العرب، استأنفت تاريخها معهم حتى جاء الأتراك" ص. 119 •"لا حول ولا قوة إلا بالله... ما الذي يدفع الناس حتى يرتجلوا مشيتهم بهذا الشكل في هذه المدينة؟ لم أصل بالسيارة إلى هنا ..." ص.7. • "هناك مشروع إلحادي خطير، يُهيّأ في الخفاء .." ص.36 •" يبدو كحي الجرابيع في أولاد حارتنا للكافر نجيب محفوظ الذي جبن المصريون عن قتله..." ص. 56	• «Il poussa un soupir, défroissa ses vêtements, jeta un coup d'œil à sa montre : « Moins le quart. Neuf heures… » p.5 • « Pour s'y faire embaucher, il faut être pistonné, appartenir au groupe des petits copains. » p.104 •« L'alternance sans fin, commencement continu avec les successeurs des Berbères, des Romains, jusqu'à ce que viennent les turcs » p.60 • « Dieu tout puissant ! Quelle cohue ! En arrivant ici avec… » p6 • « Ils ont préparé , en grand secret, un projet tordu et dangereux . » p . 19 • «…Semblable au Quartier des Gerboises dans « *Les Enfants de notre quartier* » de Neguib Mahfouz, ce romancier que les les Egyptiens n'ont pas osé liquider…. » p.29	**الحذف** **الحذف والإيضاح** **الحذف** **الحذف** **التركيز** **الحذف** **الحذف**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**

التحليل:

كتب **شتاينر** في مؤلّفه الشهير **ما بعد بابل**(*After Babel*):

« Le Talmud affirmait déjà : « L'omission ou l'addition d'une lettre pourrait conduire à la destruction du monde. » Certains illuminés allaient jusqu'à supposer que c'était une erreur de transcription, même infime, commise par le scribe à qui Dieu dictait le texte sacré, qui était à l'origine des ténèbres et des soubresauts du monde. »[238]

أي:

"لقد سبق وأن أكّد التلمود أنّ "حذف حرف أو إضافته قد يؤديان إلى تدمير العالم". بعض المجانين ذهبوا إلى حد افتراض أن خطأ في النسخ، ولو كان خطأ صغيرا، ارتكبه الكاتب الذي أملى الإله عليه النص المقدس، هو الذي كان سببا في الظلمات والاضطرابات التي ألمّت بالعالم."(ترجمتنا)

إلى هذا الحد كان "الحرف" له مكانته في اللغة منذ القدم، على حدّ التقديس في النصوص الدّينية، لذا، فإن حذف حرف أو إضافته يمكن أن تؤدّي إلى تغيير هام في المعنى الإجمالي للعبارة أو للخطاب ككلّ. ولكن اختلاف اللغات النحوي يمكن أن يضطرّ المترجم أثناء المرور من لغة إلى أخرى، إلى حذف عناصر وإضافة أخرى من أجل الحصول على تعبير سليم من الناحية التركيبية، خاصة إذا ما لجأ في ترجمته إلى الإيضاح أو التعويض أو الإبدال، أو إعادة التوزيع، أو غيرها من التقنيات التي تعيد صياغة النص تماما من أجل الوصول إلى المعنى المنشود. غير أن بعض الحذف يمكن أن يمس بمعنى النص الأصلي وقد يؤدّي إلى أخطاء في الترجمة.

يُعرَّف الحذف، أو الإغفال (omission) في **مسرد مصطلحات الترجمة** *Glossaire des termes de la traduction*، الذي يستند في تعريفاته إلى مؤلّف **فيني وداربلني** الشهير *Stylistique comparée du français et de l'anglais* ومؤلّف دوليل *La traduction raisonnée* ، على النحو الآتي:

« L'omission est une faute de traduction qui consiste à ne pas rendre dans le texte d'arrivée un élément de sens du texte de départ sans raison valable »[239]

238انظر Georges Steiner, *Après Babel*, p.68.

239 الموقع: www.quizlet.com/24516922/glossaire-des-termes-de-traduction-flash-cadre، تاريخ الزيارة: 2020/10/27، 15سا: 45.

أي:

"الحذف هو خطأ في الترجمة يتمثّل في عدم التعبير في نص الوصول عن عنصر دلالي موجود في نص الانطلاق بدون سبب وجيه."(ترجمتنا)

كما يُدرج **دوليل** الحذف في الترجمة ضمن "الترجمة الناقصة" (sous-traduction) التي يعرّفها كما أوردناه في الفصل السابق - ولا بأس من التذكير بها- بأنّها "عدم إدراج، في نص الوصول، التوضيحات والتعويضات والإضافات التي قد تتطلبها الترجمة الأمينة والبليغة لنص الانطلاق." بعبارة أخرى حذفها أو إغفالها.

وبالاستناد إلى التعريفات التي تتناول الترجمة، نجد المنظّرين يختلفون في نقاط عديدة، لا سيما في طرق الترجمة، غير أنهم يتفقون كلّهم في أن المعنى-كل المعنى- لا يجب المساس به، وأنه يجب أن يمرّ من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول من أجل تحقيق هدف الترجمة الأسمى، وهو الأمانة.

ولتبيان أثر الحذف في المعنى، انتقينا بعض النماذج من المدوّنة، وهي غيض من فيض. فإذا تأمّلنا المثال الأوّل:

"تنهّد من أعماقه وهو يسوّي سترته، وينظر في بطء إلى ساعته، ليقرّر بعد طول تأمّل: إلّا ربع، تسع ساعات..." الذي ترجمه بوا بالجملة الآتية:

«Il poussa un soupir, défroissa ses vêtements, jeta un coup d'œil à sa montre :
« Moins le quart. Neuf heures… »

نلاحظ أوّل ما نلاحظ حذف العديد من العناصر من الجملة الأصلية: "من أعماقه"، "في بطء"، و"ليقرّر بعد طول تأمّل". وكل هذه الوحدات المعجمية ليس هناك ما يبرّر حذفها ولا ما يتضمّن معناها في النص المترجم. فعبارة « Il poussa un soupir» لا تحتوي سوى على معنى فعل "تنهّد" وكان يتعيّن على المترجم إضافة نعت« profond » أو حال « profondément »ليكتمل المعنى. ولم يكتف المترجم بحذف العبارات التي تدلّ على الزمن "ببطء" و"طول تأمّل" بل ترجم الزّمن بعكسه، فالماضي البسيط (passé simple) الذي وظّفه في تصريف أفعال النص المترجم (défroissa, jeta) لا يعكس البتّة الزمن المضارع الذي

استخدمه الكاتب في نصّه (يسوّي، ينظر، يقرّر) الذي كان يجب أن يُتَرجم باسم المصدر في الفرنسية (gérondif)، بل بالعكس، فهو يدلّ على أفعال(actions) قصيرة متتالية . فالعبارة « jeta un coup d'œil » التي ترجم بها **بوا** فعل "ينظر" لا تؤدّي المعنى، بل تُقابلها في اللغة العربية "ألقى نظرة" وتتضمّن معنى "السرعة" لا البُطء كما نفهمه من عبارة "وهو ينظر في بطء" !

فقد حذف المترجم كلّ ما يدلّ على تردّد الرّجل والوقت الذي أخذه في التّأمّل قبل أن يتحرّك، ولم يكن لهذا الحذف أي مبرّر. لذا، يمكن أن نصنّف هذا النوع من الحذف ضمن خانة أخطاء الترجمة. أمّا الترجمة التي كانت سوف تحترم النص فنحن نقترح أن تكون على النحو الآتي:

« Il poussa un soupir profond en défroissant ses vêtements, tout en regardant lentement sa montre ; après avoir médité un moment, il décida : « Moins le quart. Neuf heures… »

وقد وضعنا سطرا تحت العبارات التي اختلفنا في ترجمتنا حتى نبيّن المعاني الضائعة في ترجمة **بوا**.

أمّا في المثال الثاني " لا يشغّلون فيه إلا بالرشــوة والمحـاباة." الذي جاءت ترجمته كالآتي:

« Pour s'y faire embaucher, il faut être pistonné, appartenir au groupe des petits copains. »

فبغضّ النظر عن إعادة الصياغة الذي لجأ إليه المترجم، وعن التطويل الناتج عن الإيضاح الذي أضافه بوا لتفسير مصطلح "المحاباة"، والذي كان زائدا كونه ترجمه جيّدا بكلمة « pistonné » التي كانت كافية، نلاحظ أنّه أغفل مصطلح "الرّشوة" رغم أهمّيته واختلافه عن مصطلح "المحاباة"، ويمكن أن يكون ترجمه بمصطلح « pistonné »، لأن الإيضاح الذي أدخله على ترجمته « appartenir au groupe des petits copains. »يعني "المحاباة أيضا. غير أنّه ارتكب خطأ في كل الأحوال، لأن الترجمة الصحيحة لمصطــلح "الرشــوة" هو « pot de vin » أو « dessous de table » وقد استغربنا عدم استعمال لأحد التعبيرين، لا سيما أنهما من التعابير الاصطلاحية التي يحبّذها.

في المثال الثالث، نلاحظ أن الجملة بأكملها قد تمّ حذفها، وهي عبارة عن جملة جاءت في حوار بين **بلباي** و**عبد المجيد بوالارواح**: "ما يحدث اليوم ليس سوى ارتدادات لما حدث أيامها" في حديث عن أحوال البلد والمدينة. ونلاحظ أن المترجم حذفها كلّيا دون أي سبب يُذكر. ومع أن حذفها لم يؤثّر كثيرا على منطق الخطاب ككلّ، غير أنه لم يكن ثمة داع لحذفها كونها كانت موجودة في الأصل. وإذا كان هذا الحذف لم يظهر أثره في هذا المثال، فإن الحال مختلفة في المثال الذي يليه " ظلّت تبتدئ وتنتهي بين البربر والرومان ومختلف الأجناس حتى جاء العرب، استأنفت تاريخها معهم حتى جاء الأتراك" الذي ترجمه **بوا** على النحو الآتي:

« L'alternance sans fin, commencement continu avec les successeurs des Berbères, des Romains, jusqu'à ce que viennent les turcs »

حيث نلاحظ أنّه حذف عبارة كاملة: "ومختلف الأجناس حتى جاء العرب"، وربّما كان ذلك بسبب التعب الذي ينتج عنه أحيانا قلّة التركيز، غير أن ذلك تسبّب في حذف مرحلة تاريخية هامة، وهي مرحلة وجود العرب التي سبقت وجود الأتراك، وليس إغفال تلك المعلومة أمرا غير ذا أهمّية.

في المثال الموالي: "لا حول ولا قوة إلا بالله... ما الذي يدفع الناس حتى يرتجلوا مشيتهم بهذا الشكل في هذه المدينة؟ لم أصل بالسيارة إلى هنا..." الذي جاءت ترجمته على النحو الآتي:

« Dieu tout puissant ! Quelle cohue ! En arrivant ici avec… »

نلاحظ أن المترجم قد لجأ إلى تقنية التركيز (concentration) القريبة من التجريد (dépouillement)حيث حاول التعبير عن المعنى بأقلّ عدد من العناصر، غير أنّه من خلال ذلك حذف الكثير منها وحذف معها معان مثل "المشية المرتجلة" وحافظ فقط على فكرة التعجّب من كثرة الناس.

وإذا كان يمكن التغاضي عن حذف عناصر من أجل قيود لغوية ونحوية، فإنه لا يمكن التغاضي عن حذف عناصر تعبّر عن إيديولوجية معينة للكاتب، سواء تمّ تعويضها بكلمة لا تحمله معناها أو ترك مكانها شاغرا، وذلك ما نلاحظه في المثالين الأخيرين: "هناك مشروع إلحادي خطير، يُهيّأ في الخفاء .." الذي جاءت ترجمته كالآتي:

« Ils ont préparé, en grand secret, un projet tordu et dangereux . »

و: "يبدو كحي الجرابيع في أولاد حارتنا للكافر نجيب محفوظ الذي جبن المصريون عن قتله..." الذي تُرجم كالآتي:

«…Semblable au Quartier des Gerboises dans « *Les Enfants de notre quartier* » de Neguib Mahfouz, ce romancier que les les Egyptiens n'ont pas osé liquider…. »

فقد تحاشى **بوا** ترجمة مصطلح "إلحادي" الذي يعبّر عن الفكر الدّيني للشخصية التي تتهم الحكومة بـ"الإلحاد" مقابل شخصيته التي تعتبر نفسها من "المتديّنين" بحكم تعليمه الديني، والمقابل الصحيح في اللغة الفرنسية كان ليكون« athéiste »وليس« tordu »الذي يعبّر عن "الفكر غير السّوي والمنحرف" « Esprit mal tourné, des idées bizarre »[240] كما يعرّفه القاموس الفرنسي. وليس لهذا التعريف علاقة بـ"الإلحاد" كما نرى. أمّا في المثال الأخير فقد عمد **بوا** إلى حذف كلمة "الكافر" من ترجمته بكلّ بساطة، وهي الصفة التي نعت بها وطار الكاتب المصري **نجيب محفوظ** ، وذلك بسبب ما يعرفه العام والخاص من أن روايته "أولاد حارتنا" تسببت في محاولة اغتياله نظرا لمحتوياتها التي "تمس بالذات الإلهية" حسب شيوخ الأزهر. وقد اكتفى المترجم بتعويض كلمة "الكافر" بكلمة محايدة وهي« romancier» أي "الرّوائي" ومن الواضح تجنّبه الصارخ للكلمة، إمّا بسبب عدم موافقته، أو تعاطفه مع الكاتب المصري، أو لأسباب أخرى نجهلها، لكن الواضح أنّ الترجمة هنا تتجلّى منها خلفية المترجم الإيديولوجية وتختفي فيها إيديولوجية الكاتب.

وهنا يحقّ لنا التساؤل: إلى أي حدّ يمكن للمترجم أن يتصرّف في ترجمته؟ تُطرح هنا المسألة الأخلاقية بشدّة في اعتقادنا، ولن نبالغ إذا قلنا هنا أن **بوا** قد تجاوز حدوده كمترجم حين قرّر حذف ماحذف، "فحسن التصرّف في الجُرأة يتمثّل في معرفة حدّنا"، كما عبّر عنه الشاعر الفرنسي **جان كوكتو** Jean COCTEAU في مقولته الشهيرة:

« Le tact dans l'audace c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin. »[241]

240الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tordu/78507 ، تاريخ الزيارة: 2020/10/28، 10سا:44.

241 الموقع: https://citations.ouest-france.fr، تاريخ الزيارة : 2020/10/28، 10سا:57.

أي: "اللّباقة في الجرأة هي أن نعرف إلى أيّ حدّ يمكننا الذهاب أبعد من الازم." (ترجمتنا)

النموذج التاسع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"يا صاحب البرهان يا سيدي راشد .. قل كلمتك. .. حركها بهم وبفسقهم وفجورهم." ص.4	• « Sidi Rached, l'homme aux miracles, prononce la sentence. Emporte avec le rocher ces impies, ces débauchés. » p 22	إعادةالصياغة + الإيضاح	توطينية
•" لا شرح الله لكم صدرا" ص. 61	• « Que Dieu Vous fasse crever de mauvaise humeur ! ».p.32	إعادة الصياغة +التحوير	توطينية
•"لعن الله حكومة الكفار والملحدين." ص.28.	• « Que Dieu maudisse ce gouvernement de renégats et d'hérétiques ! » p. 16	الترجمة الحرفية	تغريبية
•"مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم والرجس." ص.81	• « Que Dieu débarrasse la terre des bâtards de ton espèce ! » p.42	إعادة الصياغة	توطينية
•"تسقط على رأسك إن شاء الله. المصيبة." ص.14.	• «La catastrophe que Dieu la fasse retomber sur toi ! » p.9	إعادة صياغة	توطينية
•"اللهم اغفر لنا ذنوبنا، ما تقدم منها وما تأخر، وأمتنا على دين نبيك" ص.106	• « Dieu, accorde le pardon à nos fautes, toutes nos fautes : donne nous de mourir dans la voie de ton prophète » p 54	إعادة صياغة	توطينية

التحليل:

يعتبر الدّعاء في جميع المعتقدات والديانات نوعاً من العبادات التي يلجأ بها العبد للتضرّع إلى ربّه، من أجل طلب المغفرة والتوبة، أو السؤال عن حاجة من حاجات الدنيا أو الآخرة، ويتميز الدعاء في الإسلام عن سائر العبادات بأنه لا وقت محدد له كالصلاة والصيام، ولا

صيغة محددة له تفرض على جميع العباد فيه، إذ إن كلّ عبد حرّ في الصيغة التي يستخدمها في الدعاء، بلغته وطريقته الخاصة في التعبير عن الكلام، ومن مظاهر رحمة الله بعباده أنه يقبل الدعاء ويستجيب له ما دام خالصاً له وحده عز وجل، دون الإشراك في نية الدعاء.

وإذا نظرنا إلى تعريف هذا المصطلح، وجدناه في اللّغة كالآتي: "أن تُميل الشيء إليك بصوت وكلام يكون منك" [242]، قال **ابن منظور**: "دعا الرجلَ دعوًا ودعاءً: ناداه. والاسم: الدعوة. ودعوتُ فلانًا: أي صِحتُ به واستدعيته"[243].

أمّا في الشرع والاصطلاح فهو كماقال **ابن منظور**: "الرغبة إلى الله عز وجل" [244]، وقال **الخطابي**: "معنى الدعاء استدعاءُ العبدِ ربَّه عزَّ وجلَّ العنايةَ، واستمدادُه منه المعونةَ. وحقيقته: إظهار الافتقار إلى الله تعالى، والتبرُّؤ من الحول والقوّة، وهو سمةُ العبودية، واستشعارُ الذلَّة البشريَّة، وفيه معنى الثناء على الله عزَّ وجلَّ، وإضافة الجود والكرم إليه"[245]

وللدّعاء مكانة كبيرة في الإسلام، إذ ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى: {وَٱصبِر نَفسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدعُونَ رَبَّهُم بِٱلغَدَاةِ وَٱلعشيّ يُرِيدُونَ وَجهَهُ} [246]، وقوله :{وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنّي فَإِنّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِ}[247]، وقوله: {وَقَالَ رَبُّكُم ٱدعوني أَستَجِب لَكُم}[248].

بل يُعتبر من أفضل العبادات، عن **ابن عباس** قال: "قال رسول الله " أفضل العبادة الدعاء"."[249]، وعن **الترمذي** عن **نافع بن عمر** قال: "سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول: "الدعاء هو العبادة"[250]

يطغى الجانب الروحي والعاطفي على الدّعاء، ويلجأ إليه الفرد كلّما كان في حالة نفسية تستدعي مشاركتها مع الغير، سواء أكانت إيجابية كالفرح والامتنان، أو سلبية كالحزن واليأس

---

242 مقاييس اللغة (279/2)، الموقع: http://midad.com/article/218789، تاريخ الزيارة: 2020/11/04، 11سا:56د.

243 لسان العرب ، المادة (د ع و) ، نفسه.

244 نفسه.

245 الموقع: http://midad.com/article/218789، تاريخ الزيارة: 2020/11/04، 12سا:05د.

246 سورة الكهف، الآية 28.

247 سورة البقرة، الآية 186.

248 سورة غافر، الآية 60.

249الموقع: http://midad.com/article/218789، تاريخ الزيارة: 2020/11/04، 12سا:30د.

250نفسه.

والغضب وغيرها. وبالتالي، فالدّعاء قد يكون بالخير "الدّعاء لـ.." أو بالشرّ "الدّعاء على..."، وقد تميّز العرب عامة منذ الجاهلية حتّى قبل ظهور الإسلام بالتضرّع إلى "الآلهة" أيا كانت بالدّعاء، وجاءت لغتهم اليومية لا تخلو منه، ومن الأمثلة التي وصلتنا من عهد ما قبل الإسلام ما ورد في الشعر من أسلوب الدعاء، فيقول **الحطيئة** في دعائه على أمّه:

جَزَاكِ اللَّهُ شَرًّا مِنْ عَجُوزٍ وَلَقَّاكِ الْعُقُوقَ مِنَ البَنِينَا

تَنَحَّيْ فَاجْلِسِي عَنَّا بَعِيـدًا أَرَاحَ اللَّهُ مِـنْكِ العَالَمِينَا

وبعد الإسلام نجد أسلوب الدعاء مطبوعا بالتوجّه على الله في كلّ أمر وحال، حتّى في شعر الغزل، فهذا **جميل بن معمر** يدعو الله ألاّ يفرّقه عن محبوبته في هذين البيتين:

أَعُوذُ بِكَ اللَّهُمَّ أَنْ تَشْحَطَ النَّوَى بُثَيْنَـــة في أَدْنَى حَياتِي وَلَا حَشْرِ

وَجاوِرْ إذا ما مِتُّ بَيْني وبَيْنَـها فيَا حَبَّذا مَوْتي إذا جَاوَرَتْ قَبْري

هذا بالإضافة إلى حضور الدّعاء بكلّ أشكاله في المساجد والخطب بكلّ أنواعها، الدينية منها أو غيرها، فالدّعاء هو خير ما يستفتح به العرب في كافة المنابر التي يخاطبون فيها الناس، وأشهر دعاء يحضر في كلّ مقام، سؤال موسى عليه السلام ربّه: "ربّ اشرح لي صدري ويسِّر لي أمري واحلُلْ عُقدة من لساني يفقهوا قولي" [251]، فالدّعاء إذن كشكل من أشكال التعبير كان حاضرا في اللغة العربية منذ عهد ليس بالحديث، وزاد حضوره قوّة بعد مجيء الإسلام الذي أعلى منزلته كما رأيناه في القرآن والحديث. وكون المجتمعات العربية مجتمعات محافظة وتعتبر الدين جزءا لا ينفصل عن حياتها اليومية في كل مظاهرها، فإن الدّعاء كذلك موجود بقوّة في تعبيرهم اليومي، والمجتمع الجزائري ليس استثناء، حيث نجد الدّعاء، سواء بالخير أو بالشّرّ، يطبع اللغة أو اللّهجة اليومية للجزائريين، وهو ما نلحظه في المدوّنة التي بين أيدينا، التي أخذنا منها بعضا من مظاهره. وسوف نرى التقنيات والاستراتيجيات التي اعتمدها **بوا** في ترجمة هذا الأسلوب الخاص باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية؛ خاصة وأن الدّعاء في المجتمع المسيحي عامة، والفرنسي خاصة، ليس له نفس الحضور في الحياة اليومية ، كونه يقتصر على أماكن وأوقات خاصة، وتختلف صيغته لديه إذ يدعو المسيحي للأب، ويسوع

251 سورة طه، الآية 25.

والرّوح القدس، ومن الكاثوليك من يدعو العذراء مريم (عليها السلام)، في حين يدعو المسلم الله الواحد الأحد. ثم إنّ الدّعاء لديهم يقتصر عادة على طلب الأمور الحسنة كالغفران والشفاء وتحقيق النجاح وغيرها من الأمور الدينية والدنيوية التي فيها الخير، فلا نسمع المسيحي يدعو بالشر لخصمه مثلا حين يغضب منه ! كما أنّ الدعاء عندهم يكون له أماكن وأوقات خاصة، مثل أوقات الصلاة في الكنيسة، وأماكن العبادة كالأديرة، وتكون الأدعية جماعية أو فردية، وعلى مائدة الطعام التي تجمع أفراد العائلة والأصدقاء، وكذلك قبل النوم. في حين أن الدّعاء عند المسلمين لا وقت له، مع أنّ هناك أوقاتٍ يحبّذ فيها مثل الثلث الأخير من الليل، وأثناء الصيام، وفي السفر وغيرها. وبعيدا عن هذا وذاك، نخلص إلى أن الدعاء ليس حاضرا في اللغة اليومية للفرنسيين، في حين هو طاغ على لغة المجتمع الجزائري والعربي عامة.

ونلاحظ أنّ الدّعاء بالسلب هو الذي طغى على النص، وهو يعكس السّواد الذي بداخل **بوالارواح** وسخطه الذي لازمه طول الرّواية، والذي يفرغه عن طريق التوجّه إلى الله تارة، وإلى الأولياء تارة أخرى بالدّعاء على كلّ من يعتقد أنه كان سببا في خسارته لأملاكه، وقد كان هذا الدّعاء الذي سمعه من شخص في بداية الرّواية، ملازما للسانه طول الوقت:

"يا صاحب البرهان يا سيدي راشد .. قل كلمتك. .. حرّكها بهم وبفسقهم وفجورهم." ، وقد ترجمه **بوا** معتمدا الاستراتيجية الحرفية تتخلّلها التوطينية عند الضرورة على النحو الآتي:

« Sidi Rached, l'homme aux miracles, prononce la sentence. Emporte avec le rocher ces impies, ces débauchés. »

فلجأ تارة إلى الاقتراض: « sidi Rached »، والترجمة الحرفية: « l'homme aux miracles » ، وتارة إلى إعادة الصياغة والإيضاح:

« Emporte avec le rocher ces impies, ces débauchés »

وقد كانت الترجمة موفّقة من حيث المعنى، أمّا عن الجانب التركيبي، فقد احترم المترجم نفس الصيغة التي جاء بها الدّعاء "الأمر" (impératif) في الأفعال "قُل، حرّك" (prononce, emporte) بغرض الدّعاء طبعا.

و نجد **بوالارواح** يدعو بالشر على أهل قسنطينة وعلى الحكومة في الأمثلة التالية كذلك:

- " لا شرح الله لكم صدرا"

•"لعن الله حكومة الكفّار والملحدين."
•"مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم والرجس."

فجاءت ترجمة الأوّل ترجمة تفسيرية عن طريق إعادة الصياغة كالآتي:

« Que Dieu Vous fasse crever de mauvaise humeur ! »

وذلك احتراما للمعنى المحتوى في الدّعاء، ونلاحظ أن **بوا** لا يزال يستعمل مصطلح « Dieu » كمقابل للفظ الجلالة "الله"، كما أنّ إعادة الصياغة جاءت بالتحوير (النفي "لا شرح" مقابل الإيجاب « vous fasse crever »). وتجدر الإشارة إلى أن معنى الدّعاء هو "عكس انشراح الصدر، أي ضيقه، بعبارة أخرى الحزن وانعدام الراحة" وليس "المزاج السيء" (mauvaise humeur) الذي هو أخفّ من "ضيق الصدر". وبالتالي، نرى أن الترجمة لم تكن موفّقة في إيصال القوّة و"الحقد" الذي احتواه الدّعاء في النص الأصل، والذي يعبّر عن "الشّرّ" والسّواد" في قلب **بوالارواح**.

أمّا المثال الذي يليه فقد ترجمه **بوا** ترجمة حرفية كالآتي دون صعوبة:

« Que Dieu maudisse ce gouvernement de renégats et d'hérétiques !»

وترجم المثال الموالي بإعادة صياغته متّبعا استراتيجية توطينية على النحو الآتي:

« Que Dieu débarrasse la terre des bâtards de ton espèce ! »

مع اختصار عبارة "نسل الإثم والرجس" في كلمة واحدة « bâtards » معتمدا بذلك تقنية التركيز « concentration » وقد جاءت الترجمة موفّقة حسب رأينا.

هذا من حيث المضمون، أمّا من حيث التركيب فقد حاول **بوا** محاكاة الشكل، مستعينا بحرف(particule) لم يكن موجودا في الأصل، وهو « que » وذلك من أجل إدخال صيغة الأمر التي جاءت عليها أفعال الأدعية: "لا شَرَحَ، لَعَنَ، مَسَحَ" والتي لا تستعمل غالبا في اللغة الفرنسية سوى مع الضمائر (tu, nous, vous)، ونادرا مع الضمير الغائب، وبالتالي، فقد اضطرّ **بوا** إلى إدخال عبارة « Que Dieu » للتعبير عن الدّعاء في كلّ مرّة، فجاءت الصياغة مختلفة تحتوي إضافات.

أمّا المثال الأخير، فإنّنا نرى فيه مدى التصاق المترجم بالنص الأصل من حيث الوحدات المعجمية، مع تغيير طفيف في ترتيب الكلمات والصياغة، إذ بدأ بكلمة "المصيبة" التي جاءت

في الأخير في النص الأصل، فجاء التعبير غريبا في اللغة الفرنسية. أمّا المعنى فكان مطابقا حرفيا للأصل: "تسقط على رأسك إن شـاء الله. المصيبة."

«La catastrophe que Dieu la fasse retomber sur toi ! »

وأمّا في المثال الأخير"اللهم اغفر لنا ذنوبنا، ما تقدم منها وما تأخر، وأَمِتْنا على دين نبيك" الذي ترجمه **بوا** على النحو الآتي:

« Dieu, accorde le pardon à nos fautes, toutes nos fautes : donne-nous de mourir dans la voie de ton prophète »

فإننا نلاحظ إعادة صياغة كاملة للنص الأصل مع الحفاظ على المعنى، مع تأويــل في العبارة الأخــيرة: "أَمِــتنا على دين نبــيّك" التي ترجمها **بوا** بالعبــارة الفرنســية « donne nous de mourir sur la voie de ton prophète » والتي يقصد بها حرفيا "على طريق نبيّك" والأصل كان واضحا في كلمة دين، المقصود بها "أمتنا مسلمين"، وهو لم يبتعد كثيرا عن المعنى.

ما يمكن قوله حول ترجمة الأدعية التي جاءت في المدوّنة، هو أن **بوا** حاول قدر الإمكان احترام معناها ومبناها، غير أنّه اضطرّ في كثير من الأحيان إلى التضحية بالشكل من أجل المضمون، وكانت استراتيجيته مزيجا من التوطين والتغريب، غير أن التغريب كان الغالب، كونه أضفى على اللغة الهدف غرابة في التعبير ليس مألوفا لدى القارئ الهدف.

النموذج العاشر:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"....أن يتطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربتها..." ص.33	•« Quand les pouilleux , les va-nu-pieds et les gardeurs de moutons bâtiront des palais, quand les servantes enfanteront des maîtresses de maison… » p.18	**الترجمة الحرفية + الإبدال+ الإيضاح**	**تغريبية +توطينية**
•" من أسفل سافلين إلى أعلى علّيين." ص.144	•« Du bas de l'échelle jusqu'au plus haut sommet » p57	**الإيضاح**	**توطينية**
•" سلّط عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل." ص.59	•« envoie contre eux « des bandes d'oiseaux qui leur lancent des pierres d'argile » p.31	**الإيضاح+الترجمة الحرفية**	**تغريبية +توطينية**
•"لا تخفى عنه خافية." ص.98	•« Rien ne lui échappe » p .50	**إعادة الصياغة**	**توطينية**
•"عليهم اللّعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلّى." ص.64	« Qu'ils soient maudits au cœur de la nuit aussi bien qu'en plein jour ! » p 34	**ترجمة حرفية +إعادة صياغة**	**تغريبية +توطينية**
•"...وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى." ص.23	• «…toute femme enceinte avortera, l'on verra les hommes ivres alors qu'ils ne le seront pas. » p.13	**ترجمة حرفية +إيضاح**	**تغريبية +توطينية**

التّحليل:

التَّنَاصُّ، أو التعالق النصي (Intertextualité) هو مصطلح يُقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص. وهو مصطلح صاغته عالمة اللغة البلغارية **جوليا كريستيفا** Julia KRISTEVA للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى، وذلك في أواخر الستينات (1969) كترجمة فرنسية لمفهوم **"الحوارية"** "dialogisme" لـ**ميخائيل**

باختين. وهي لا تعني به تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي أخذ منها نص تضميناته، بل تعني تفاعل مختلف الأنظمة الأسلوبية في النص الواحد، فهي تقول:

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » [252]

أي: "كل نص ينبني على فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو عبارة عن استيعاب وتحويل لنص آخر." (ترجمتنا)

وتشمل العلاقات التناصية الإيماء، وإعادة الترتيب، والتحويل، والمحاكاة، كما يؤكّده **فيليب سولير**Philippe Sollers قائلا:

« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. »[253]

أي:

"يتموقع كل نص عند ملتقى عدة نصوص، يمثّل بالنسبة لها إعادة قراءة، وتشديداً، وتكثيفا، وإزاحةً، وتعميقا في الوقت نفسه." (ترجمتنا)

وقد تناول هذه الظاهرة بالدراسة غير واحد من علماء اللغة، أهمهم **رولان بارث، وجيرار جينيت، وميشال ريفاتير**، وغيرهم. حيث يعرّف **جينيت** التناص كالآتي:

« Tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation) tout court ou par transformation indirecte : nous dirons « imitation ». L'intertextualité se définit par une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs texte ». »[254]

أي: "هو أي نص مستمد من نص سابق عن طريق تحويل بسيط (سوف نعتمد تسمية تحويل من الآن وصاعدا) أو تحويل غير مباشر: وسوف نسمي ذلك "محاكاة". يُعرّف التناص بأنه "علاقة التواجد المشترك بين نصين أو أكثر"." (ترجمتنا)

252انظر Julia Kristeva, *Sèméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p.85.

253انظر Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, Paris, Tel Quel, Seuil, 1968.

254انظر Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.14.

وبالنظر إلى هذه التعريفات، فإننا نستنتج أن معنى النص لا يقتصر على علاقته بالكاتب والقارئ فحسب، بل يتعلق أيضاً بنصوص أخرى أيضا. وهذا ما يطرح إشكالية ترجمة النصوص المقتبسة في إطار ظاهرة التناص، ذلك أنها تنتمي إلى خلفية ثقافية غالبا ما تكون مختلفة عن تلك التي تتم الترجمة إليها، خاصة عندما لا يكون لقارئ النص المترجم علم بثقافة اللّغة الأصل، وهذا ما يذهب بنا إلى إشكالية أخرى وهي الأثر أو التلقّي. وقد كان **ريفاتير** أوّل من أثار فكرة أنّ التناص يحتاج إلى أن يتعرّف إليه القارئ حتى يكون "تناصا"، إذ يقول :

« Pour exister l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur»[255]

أي: "يحتاج التناصّ لكي يوجد إلى أنْ يُعترَف به كتناص." (ترجمتنا)

ويذهب **بارث** بتعريفه للتناص إلى الفكرة نفسها، إذ يقول:

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. »[256]

أي:

"إن كل نص هو عبارة عن نص متناصٍّ؛ تتواجد فيه نصوص أخرى على مستويات مختلفة، وبأشكال يمكن التعرف عليها على نحو أو آخر: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة؛ وكل نص عبارة عن نسيج جديد من الاقتباسات القديمة."(ترجمتنا)

فالتناص إذن، لكي يقوم بدوره الذي من أجله وُجد، أي إحداث أثر في القارئ، يتعيّن على هذا الأخير أن يتعرّف إليه أوّلا؛ والقارئ غير المحيط بالثقافة الأصل التي ينتمي إليها النص الذي يقرأه، لن يكون في وضع يمكّنه من تقدير الوزن الثقافي والعقائدي للنص المقتبس، ومن ثم بناء المعنى الذي ينتجه الاقتباس في النص. وبالتالي، فإن جزءاً كاملاً من العمل،

255انظر kareen Martel, «Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théoriesde la reception », www.erudit.org/fr/revues , cosulté le : 30/10/2020, 13 :30.

256انظر Roland BARTHE, « Texte (théorie du) », Encyclopedia UNIVERSALIS, 1974, www.universalis.fr, consulté le : 30/10/2020, 14h :23.

وربما الجزء الأساسي منه، سوف يفلت منه. أما بالنسبة لعلماء الترجمة، فإن الأمور تزداد تعقيدا، حيث يؤوّل **برمان** ترجمة التناص كنمط من أنماط الترجمة، نمط يرفضه بنفس الطريقة التي يرفض بها الترجمة «العرقية»، يقول:

«Est hypertextuelle la traduction qui dépasse la « texture de l'original ». »[257]

أي: "كل ترجمة تتجاوز "نسيج النص الأصل" هي ترجمة متعالِقَة" (ترجمتنا)

تطرح إذن ظاهرة التناص كظاهرة أسلوبية صعوبة كبيرة من حيث المعنى الذي تحتويه وكذلك من حيث طريقة اقتباسها داخل النص. وفي الحقيقة، ليست ثمة حلول كثيرة تقدّمها دراسات الترجمة للتعامل مع هذه الصعوبة، فهل يتعامل معها المترجم تعامله مع سائر النص المترجم؟ أي دون الأخذ بعين الاعتبار وظيفتها الإيمائية التي ترسلها للقارئ؟ أم يحاول إيجاد حلّ بديل يؤدّي الدور نفسه؟

لقد استدعى **وطار** نصوصا متنوعة وكثيرة في روايته، مستوحاة من القرآن الكريم ومن الحديث النبوي، وكذا من الأشعار والأمثال العربية والشعبية، وهذا التمازج يعدّ "إثراء للمتخيّل السردي الحديث وتواصلا مع السرد العربي القديم، يستقي منه ويطوّر ما يتناصه ويوظفه بما يخدم النسيج اللغوي في رواياته، ويشكل شبكة متناغمة، متناسقة، سلسة، واضحة، لا يلحظ المتلقّي من خلالها خلخلة في بنية الرواية."[258]

وقد كان التناص في رواية **وطار** موظّفا بنوعيه: المباشر وغير المباشر، فأحيانا كان يحافظ على البنية التناصية دون أن يتدخّل لفظيا في شكلها بالاقتباس والاستشهاد، وأحيانا كان التناص تناص أفكار ومعان تتأتّى بالإيماءات والترميزات. وهكذا، فقد حفلت رواية **الزلزال**، مثل سائر كتابات **وطار**، بقدر كبير من التناصات القرآنية التي جاءت حسبما يقتضيه الموقف في "برهنة على اتّكائه على الموروث الديني في تعزيز أفكاره ورؤاه أو إشارة منه إلى تعرية

257 انظر Antoine BERMAN, *L'Epreuve de l'Etranger*, Paris, Gallimard, 1999, p.39.
258 عبد الله عمر محمد الخطيب، المرجع السابق، ص.159.

واقع الاستغلاليين الذين يحاولون ليّ عنق الآيات القرآنية كما يحلو لهم أو يروق لمصالحهم الذاتية"[259]

تبدأ عملية التناص بالآية القرآنية "يوم ترونها تذهل....." فأحيانا يوظّفها كما هي في سورة الحج وأحيانا يقتبسها بالمعنى، وقد كانت هذه الآية ملازمة للسان الشيخ **بوالارواح** على طول الرواية. ويتناص **وطار** مع سورة الفيل "فأرسل إليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل" حين يدعو **بوالارواح** على أهل قسنطينة بالدمار والهلاك داعيا الله أن يخسف بهم الأرض ويسلط عليهم طيرا أبابيل، مستدعيا صورة الفناء التي وقعت لأصحاب الفيل. ويتناص **وطار** كذلك مع سورة المعارج وسورة البقرة وسورة الأحزاب. وكثرة هده التناصات تفسرها ثقافة البطل الدينية وإسقاطه لمكتنزه على كل حدث يتعرض له في قسنطينة. ومن تناصه ما يبدي توظيف **بوالارواح** الخطاب الديني حسب ما يخدم مصالحه، مثل قوله لزوجتيه: "أنا ربكما الأعلى، ما أبيحه مباح وما أحرمه حرام" في تناص غير مباشر مع سورة النازعات.

ويتناص **وطار** كذلك من بداية الرواية إلى آخرها مع حديث قيام الساعة: "وَأَنْ تَرَى الحُفاة الْعُرَاة الْعَالَةَ رِعَاءَ الشَّاءِ يَتَطَاوَلُون فِي الْبُنْيَانِ. .." إلى آخر الحديث، حيث يتكرّر جزء من الحديث على لسان **بوالارواح** كلّما حضرته علامات التغيير التي يسمّيها علامات قيام الساعة.

وإذا لاحظنا النماذج لرأينا أن **بوا** انتهج في ترجمتها استراتيجيتين: التوطينية والتغريبية؛ فمن جهة أراد الحفاظ على غرابتها لأنها تمثّل علامة أسلوبية لا يمكن تجاهلها، وهي التناص، فحاول ترجمتها حرفيا لمّا كان ذلك ممكنا؛ ومن جهة أخرى كان لا بدّ في كثير من المواضع اللجوء إلى التوطين من خلال التقنيات غير المباشرة كالإيضاح وإعادة الصياغة لبلوغ المعنى المتضمّن في النص الأصل. فنرى في المثال الأوّل: "....أن يتطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربتها..." وهو تناص غير مباشر مع الحديث الذي ذكرناه أعلاه، إذ أعاد الكاتب صياغته مع الحفاظ على معناه، فبدا وكأنه جزء لا يتجزّأ من النص، وقد ترجمه **بوا** على النحو الآتي:

259 عبد الله عمر محمد الخطيب، المرجع السابق، ص.160.

« Quand les pouilleux, les va-nu-pieds et les gardeurs de moutons bâtiront des palais, quand les servantes enfanteront des maîtresses de maison… »

ونرى في الترجمة مزيجا من الترجمة الحرفية "رعاة الشاة" (gardeurs de moutons)، والتصرّف: الإبدال في "الحفاة" (les va-nu-pieds) حيث أبدل الصفة المتكوّنة من كملة واحدة بصفة متكوّنة من ثلاث كلمات في اللغة الفرنسية (فعل+ صفة+ اسم)، والإيضاح في عبارة "يتطاولون في البنيان "(bâtiront des palais). والملاحظة نفسها يمكن تعميمها على الأمثلة الموالية: إذ ترجم التناص مع سورتي **التين** و**المطفّفين** في المثال: "من أسفل سافلين إلى أعلى علّيّين" مـــعيدا صياغتها ومنتهجا استراتـــيجية توطـــينية بالإيـضاح على النحو الآتي:« Du bas de l'échelle jusqu'au plus haut sommet ». ثم ترجم المثال الذي تلاه " سلّط عليهم" طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل"، وهو تناص مباشر مع سورة **الفيل**، على النحو الآتي:

« Envoie contre eux « des bandes d'oiseaux qui leur lancent des pierres d'argile. » »

حيث نرى الترجمة الحرفية في العبارة:« qui leur lancent des pierres d'argile… » والإيضاح في عبارة « envoie contre eux » مع ترجمة كلمة "أبابيل" بمعنى يقترب منها « bandes »، مع الإشارة إلى أنه جاء اختلاف حول معناها بين العلماء، فمنهم من قال أنّها نوع من الطيور خضراء، لم تُرَ من قبل ولا من بعد واقعة الفيل[260]، ومنهم من ذهب إلى أنّ كلمة "أبابيل" تعني "الكثرة" و"التتابع"[261]، ويبدو أن **بوا** اعتمد المعنى الثاني.

---

260 قال الحافظ ابن حجر : " وَعِنْد الطَّبَرِيّ بِسَنَدٍ صَحِيح عَنْ عِكْرِمَة أَنَّهَا كَانَتْ طَيْرًا خُضْرًا خَرَجَتْ مِنْ الْبَحْر ، لَهَا رُءُوس كرؤوس السِّبَاع. وَلِابْنِ أَبِي حَاتِم مِنْ طَرِيق عُبَيْد بْن عُمَيْر بِسَنَدٍ قَوِيّ : " بَعَثَ اللَّه عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَنْشَأَهَا مِنْ الْبَحْر كَأَمْثَالِ الْخَطَاطِيف فَذَكَرَ نَحْو مَا تَقَدَّمَ " انتهى من " فتح الباري. **(12/207)** " ، **الموقع:** https://islamqa.info/ar/answers/175659/، تاريخ الزيارة: 2020/11/03، 13سا:00.

261قال ابن عباس، والضحاك : يتبع بعضها بعضاً.وقال الحسن البصري وقتادة : الأبابيل : الكثيرة. وقال مجاهد : أبابيل : شتى متتابعة مجتمعة.وقال ابن زيد : الأبابيل : المختلفة ، تأتي من هاهنا، ومن هاهنا، أتتهم من كل مكان. المرجع نفسه.

في المثال الذي يلي: "لا تخفى عنه خافية"، وهو عبارة عن تناص غير مباشر مع سورة **البقرة**[262]، نرى أن **بوا** قد ترجمها ترجـــمة تفسيرية عن طــريق إعـــادة صـــياغتها « Rien ne lui échappe ». كما نرى مزيجا من الترجمة الحرفية وإعادة الصياغة في المثال الذي يلي: "عليهم اللّعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلّى." الذي يتناص فيه الكاتب تناصا غير مباشر مع سورة **الليل**، إذ ترجمه على النحو الآتي:

« Qu'ils soient maudits au cœur de la nuit aussi bien qu'en plein jour ! »

فكانت إعادة الصياغة في عبارتي "الليل إذا يغشى" و"الليل إذا تجلّى" والحرفية كانت على مستوى باقي الجملة.

أمّا المثال الأخير، فيتناص فيه الكاتب مباشرة مع سورة **الحج**"...وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وماهم بسكارى." وقد ترجمه **بوا** بمزيج من الحرفية والإيضاح على النحو الآتي:

«…toute femme enceinte avortera, l'on verra les hommes ivres alors qu'ils ne le seront pas. »

ما يمكن أن نخلص إليه حول استراتيجيات **بوا** وتقنياته في تعامله مع التناص في المدوّنة، هو أنّه ترجم النص كوحدة، ولم يفرّق بين النصوص التي أدخلها الكاتب والنص الرّوائي الذي هو من إبداع الكاتب، فلم يتجلَّ التناص أو "الصوت الآخر" في الترجمة، خاصة حين كان المترجم يلجأ إلى إعادة الصياغة « Rien ne lui échappe » ، و « Du bas de l'échelle jusqu'au plus haut sommet »، وغير ذلك من الأمثلة التي اندمجت في النص المترجم دون أن يرى القارئ ما يميّزها عنه. بعبارة أخرى، لم يترجَم التناص وأثره وإحالاته، بل تُرجم محتواه فقط، وبالتالي، فقد حُرم القارئ المُستقبل من هذه الخاصية الأسلوبية الهامة والبارزة التي يتميّز بها الكاتب. فالتناص الذي أخرج النص الأصل من "خطّيته" (linéarité) لم يعد له نفس المفعول في الترجمة، إذ إن النصوص الدينية التي تناص معها **وطار**، إذا كانت من المكوّنات المرجعية للقارئ العربي، فهي مجهولة تماما في ذهن القارئ الفرنسي ومرجعياته. في حين أن تلك الخطّية هي "جوهر" التناص، يقول **لوران جيني**Lurent Jenny:

262ورَدَتْ هكذا " يومَ تُعْرَضون لا تخفى مِنْكُمْ خافية" الآية (18) من سورة البقرة.

« Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. »[263]

أي: "إن جوهر التناص هو إدخال نمط جديد من القراءة يفجّر خطية النص."(ترجمتنا)

وإذا ما ذهبنا إلى ما هو أبعد من هذا التأثير الأول، فإن النص بهذا يسعى إلى الحصول على ردة فعل ثانية هي تصور الانتماء المشترك، أو التواطؤ الثقافي بين الصوت الذي يعبّر عن نفسه والقارئ "الضمني" الذي يتعامل معه، كما يسميه **إيزر**. وهذا ما يذهب إليه **فينوتي** في مقاله حول ترجمة التناص، الموسوم بـ « Traduction, intertextualité, interprétation » حيث يرى أن ترجمةً مثل هذه، حتّى ولو أدّت التقابل الدلالي بالنسبة للأصل، فإنّها لن تستطيع إضفاء المعنى الثقافي الخاص بالتناص الأجنبي، والتي لا تتعلّق بالمعنى الظاهر فحسب، بل كذلك بشكل المميزات اللغوية للنص الأجنبي، سواء أكانت كتابية، أو صوتية، أو تركيبية أو أسلوبية[264]. ويخلص إلى أن المترجم في الواقع لا يجد نفسه في وضع مريح البتّة حيال هذه الصعوبة، إذ يقول:

« Afin de compenser la perte de l'intertextualité, le traducteur peut s'appuyer sur des procédés paratextuels, comme une présentation ou des annotations, ce qui peut s'avérer utile pour restituer le contexte culturel étranger et expliquer la signification culturelle d'une relation intertextuelle et son fondement linguistique. Toutefois, en faisant ces ajouts, le travail du traducteur cesse d'être de la traduction et devient commentaire. Qui plus est, non seulement la traduction revêt un caractère savant, pouvant restreindre son lectorat, mais elle échoue à produire sur le lecteur l'effet immédiat que le texte étranger produit sur le lecteur étranger. Une réponse équivalente est à nouveau empêchée. »[265]

أي:

"للتعويض عن فقدان التناصّ، قد يلجأ المترجم إلى أساليب تعتمد على العتبات، مثل التقديم أو الشروح، وقد يكون ذلك مُجديًا في استعادة السياق الثقافي الأجنبي وشرح الدلالة الثقافية للعلاقة التناصّية والأساس اللغوي لها. غير أن عمل المترجم حينها لا يعودُ عملاً ترجمياً بل

263انظر Laurent Jenny, *La Stratégie de la Forme*, Paris, Seuil,1976, p.266.

264انظر Lawrence Venuti, « Traduction, Intertextualité, interprétation »,trad. Maryvonne Boisseau, *Palimpsestes*, http://doi.org/10.4000/palimpsestes.542, consulté le : 03/11/20, 15 :30.

265 أنظر Id.

يصبحُ تعليقاً بسبب تلك الإضافات. فضلاً عن ذلك فإن الترجمة لا تتسم بطابع علمي من شأنه أن يحد من عدد القراء، بل إنها تفشل في إنتاج التأثير الفوري الذي يخلقه النص الأجنبي على القارئ الأجنبي. ومرة أخرى، تتمُّ عرقلةُ الاستجابة المتكافئة." (ترجمتنا)

وإذا كان **فينوتي** يقترح "عتبات النص" لتعويض غياب التناص، فإن ثمّة من يقترح التكييف(adaptation) طريقة لذلك، إذا توفّر البديل في اللغة الهدف، الذي يكون أقرب إلى القارئ الهدف والذي من شأنه أن يُحدث فيه الأثر نفسه؛ فقد اقترحت الأديبة الفرنسية **مارغريت يورسنار** Marguerite Yourcenar حين ترجمت للأديبة الإنجليزية **فرجينيا وولف** Virginia Woolf ترجمة -كما قالت- "جمل تحتوي إشارة إلى مواضيع أو صور من الشعر الإنكليزي ... من خلال محاولة تحقيق نفس التأثيرات مع مواضيع مماثلة معروفة لدى القارئ الفرنسي."[266]، كما اقترح **إيكو** على مترجميه الشيءَ نفسَه، يقول :

« […] dans un des chapitres, une description de paysage […] fait référence à une phrase célèbre dans le répertoire littéraire italien mais inconnue des lecteurs français qui, par là même, ne peuvent saisir mon dessein. J'ai donc demandé à mes traducteurs de transformer radicalement le texte source en y introduisant une référence à Lamartine afin que l'allusion littéraire soit assimilée par le lecteur français. »[267]

أي:

[...] في أحد الفصول، كان ثمة وصف لمنظر الطبيعي [...] يشير إلى عبارة شهيرة في سجلّ الأدب الإيطالي ولكنها غير معروفة لدى القرّاء الفرنسيين الذين لن يستطيعوا، بالتالي، إدراك غرض استعمالي لها. فطلبت من المترجمين أن يعملوا على تحويل النص المصدر جذرياً من خلال الإشارة إلى **لامارتين** حتى يتسنى للقارئ الفرنسي استيعاب الإيحاءات الأدبية".(ترجمتنا)

266انظر Citée par Geneviève Roux-Foucard, « Traduction et intertextualité »,https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2001-, consulté le 03/11/20, 21 :58.

267 انظر Id.

هذا الحلّ ممكن جدّا ومُجد حين يتعلّق الأمر بالتناصات الأدبية، وإن كان ذلك يستدعي ثقافة موسوعية وإمكانات إبداعية للمترجم؛ غير أن التناصات التي لجأ إليها **وطار** أغلبها ذات طابع ديني، ولا نعتقد أن المترجم كان بيده حلّ آخر غير ترجمتها كما فعل، وتبقى الحاشية حلّا لا يحبّذه **بوا** كما سبق وأخبرنا به خلال لقاءاتنا معه.

- **أخطاء الترجمة:**

لقد صدرت ترجمة **الزلزال** سنة 1983، أي سبع سنوات بعد ترجمة رواية **ريح الجنوب** التي صدرت سنة 1976، وقد لاحظنا على طول الترجمة الفرنسية أخطاء متفاوتة في درجتها، غير أنّ عددها مقارنة مع رواية **ريح الجنوب** أقلّ بكثير، وذلك راجع دون شكّ إلى الخبرة التي اكتسبها المترجم خلال السنوات التي تمرّس فيها في الترجمة الأدبية.

وقد أحصينا قرابة الثلاثين خطأً، اخترنا أن نذكر منها عشرا لعدم اتّساع المقام لذكرها كلّها، مُدرجين إياها في جدول واحد، محدّدين نوع الخطأ، مع اقتراح ترجمة نعتقد أنّها أقرب إلى المعنى، دون الخوض كثيرا في شرحها وتحليلها، كما فعلنا في الرواية السابقة.

النموذج	الترجمة	الخطأ	الترجمة المقترحة
1- "إيه ! "تْفْكّري يا امرأة لمّْنْ تْسالي." ص.117	•« hé hé ! il faut regarder où l'on met les pieds ! » p. 60	معنى خاطئ	•« Hé hé ! c'est comme si tu demandais à une femme à qui elle doit de l'argent ! »
2-" خسئتما! تتحدّثان عن الحكومة وتثنيان عليها." ص 217	•« Je vais manger un morceau, à la fortune du pot. » p. 12	معنى خاطئ	•« Je vais manger un morceau, on verra après. »
3-"آكل لقمة ويفرّجها الله." ص.21	•« Je vais manger un morceau, à la fortune du pot. » p. 12	معنى خاطئ	•« Je vais manger un morceau, on verra après. »
4-"بلباي بدمه ولحمه، غير أن سواد الشعر خَلَفَهُ البياض، وامتلاء البَدَن خَلَفَهُ نتوءُ العظام." ص. 26	•« Belbey, En chair et en os, seulement les cheveux avaient blanchi , les os étaient moins saillants . le bonhomme avait pris du ventre. » p. 15	معنى عكسي	•« Belbey, En chair et en os, seulement les cheveux avaient blanchi, le corps bedonnant d'antan avait fait place à une silhouette aux os saillants .» p. 15
5-"....طفلها السابع على ظهرها - تركه أبوه في الشهر الرابع وذهب إلى فرنسا-..." ص. 43	•«Elle portait sur le dos son septième mioche, le père, parti en France au mois d'avril, avait… » p. 23	معنى خاطئ	•«Elle portait sur le dos son septième mioche, le père, parti en France à son quatrième mois de grossesse, avait… »
6-"أتناول كأس ثلج وأضبط قائمة في أقاربي الذين يمكن أن أثق بهم." ص.65	•« Je vais prendre une glace et reconsidérer la liste de mes proches, en essayant de leur faire confiance. » p. 34	لا معنى	•« Je vais prendre une glace et reconsidérer la liste de mes proches qui seraient dignes de confiance. »

7-"فكَّر أن يدعو بالخراب والخصي لعازف الزرنة والقصبة، وأن يقول له، إذا نال وإخوته شبرا من الأرض، يبولوا على قبره."ص.114	• « Je souhaite ruine et châtiment, songeait-il , à ce joueur de flûte et de zorna . Si je faisais cadeau de ma terre à ce bonhomme et à ses frères, ils seraient capables de pisser sur ma tombe . » p. 57	**لا معنى**	• « Je souhaite ruine et châtiment, songeait -il, à ce joueur de flûte et de zorna .Vous pouvez pisser sur ma tombe, tes frères et toi, si je vous laisse accéder à un pouce de mes terres ! voulait-il lui crier..»
8-"ماذا بوسعنا أن نفعل يا أخي !؟ هذه متطلبات الحياة." ص. 69	• « Que ne ferions-nous pas pour toi, mon frère ! c'est la vie. » p. 36	**لا معنى**	• « Que pouvons-nous faire mon frère ! c'est la vie. »
9- "ليس لدى الله أو ملائكته وزبانيته وقت ليضيعوه في التفكير في أمثالكم." ص. 217	• « Dieu, ses anges et ses démons n'ont pas de temps à perdre pour songer à des créatures comme vous. »p. 106	**معنى عكسي**	• « Dieu, ses anges et ses gardiens de l'Enfer n'ont pas de temps à perdre pour songer à des créatures comme vous. »
10- "هذا هو النفاق.... لا يعطونهم العمل ويعطونهم الدواء والتعليم." ص. 221	• « Voilà où passe notre argent … au lieu de leur donner du travail, ils leur assurent les soins et l'instruction. » p. 108	**معنى خاطئ**	• « Voilà ce qu'on appelle l'hypocrisie… au lieu de leur donner du travail, ils leur assurent les soins et l'instruction. » p. 108

التعليق:

1- يتعلّق الأمر هنا بمثل شعبي جزائري، يُضرب في حالة الإنسان الذي تختلط عليه الأمور وينسى، ونظرا للمجتمع الرّجولي الذي لا يثق في عقل المرأة ويعتبرها أقلّ درجة من الرّجل، فقد خاطب المرأة: "تذكّري يا امرأة لمن أقرضتِ المال"، بمعنى "كأنّك تطلب المستحيل، فهيهات أن تتذكّر امرأة أمرا كهذا". وقد جاءت الترجمة منحرفة تماما عن هذا المعنى، حتّى أنّها لم تتناسق البتّة مع السياق الذي جاء فيه المثل، حيث كان **بوالارواح** يسأل عن **عمّار**

الحلّاق، وردّ عليه صاحبه بذلك المثل، بمعنى: "هيهات أن اتذكّر، إذ مرّ أناس كثيرون من هنا منذ ذلك الوقت". وقد اقترحنا ترجمة حرفية للمثل من أجل الحفاظ على هذا العنصر الثقافي.

2- "خسئت" تعبير في اللغة العربية يفيد "احتقار المخاطب أو الاختلاف معه، ويقال بمعنى فشلت وخاب ما تسعى إليه"[268] ، وقد تلفّظ بها بو الأرواح بعد سماعه للشخصين اللذين كانا يمدحان الحكومة التي كان يكرهها لأنها وضعته في مأزق، وبالتالي فقد حقد عليهما قالها للتعبير عن حنقه وغضبه من كلامهما، أمّا العبارة التي ترجم بها بوا هذه الكلمة، أي « A quoi bon ! » فهي بعيدة كلّ البعد عن هذا المعنى، إذ تعني حسب القاموس الفرنسي :

« Pourquoi ? dans quel but ? Pour quelle raison valable ? A quoi cela sert-t-il ?»[269]

أي :" لماذا؟ ما الهدف؟ لأي سبب؟ بم ينفع ذلك؟" ، وكما نرى، فهذه المعاني كلّها لا علاقة لها بما تنطوي عليه عبارة "خسئت" في اللغة العربية من معناي الاختلاف والانفعال كما يفيده السياق الذي وردت به في الرواية، لذا أمكننا اقتراح تعبير يتناسب أكثر معها في اللغة الفرنسية مثل « Allez au Diable ! / La honte soit sur vous ! »

3- عبارة "يفرّجها الله" هي تعبير جزائري عامي، يُقال للتعبير عن فكرة التوكّل على الله عندما يواجهنا وضع لا نصل إلى حلّ له في وقت معيّن، فنرجئه إلى حين، متوكّلين على الله فيه. غير أن ترجمة **بوا** لهذه العبارة بالعبارة الجاهزة: «A la fortune du pot » لم تناسب المعنى، إذ إنها تعني في اللغة الفرنسية:

« Sans façons ; simplement ; à la bonne franquette ; sans embarras ; sans cérémonie, sans préparations. Ex : Je vous préviens, c'est un dîner à la fortune du pot. »[270]

أي: "بدون تكلّف، ببساطة، بطريقة غير متصنّعة، دون إحراج، وبدون بهرجة، وبدون تحضيرات. على سبيل المثال: أحذرك، إنه عشاء بسيط." (ترجمتنا)

---

268 انظر https://www.almaany.com/ar/ ، تاريخ الزيارة : 2020/11/12، 19سا:09.

269 انظر https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition، تاريخ الزيارة : 2020/11/12، 19سا:15.

270 انظر https://www.expressio.fr/expressions/a-la-fortune-du-pot، تاريخ الزيارة : 2020/11/9، 19سا:09.

وكما نرى، فإن هذا المعنى لا علاقة له بعبارة "يفرّجها الله" بل هو بعيد عنها كلّ البعد.

4- الخطأ هنا واضح كلّ الوضوح، وقد أدّى إلى المعنى العكسيّ للنص الأصل، وقد وجدنا من الغريب أن يسقط **بوا** في هذا الانزلاق، كون العبارة جاءت صياغتها بالطـريقة نفــسها "سواد الشعر خَلَفَهُ البياض، وامتلاء البَدَن خَلَفَهُ نتوءُ العظام." فكيف كان له أن يترجم الجزء الأوّل من الجملة بطريقة صحيحة، ويترجم الجزء الثاني بعكسه؟ فـ"نتوء العظام" يدلّ على أن الشخص فقد وزنا، لا أنّه "اكتسب وزنا" كما ترجــم **بوا**، وأضاف كذلك جـــملة فـــي الأخــير لتأكيـــد الخــطأ: « le bonhomme avait pris du ventre » (أصبح للرّجل كرش كبيرة).

5- في هذا المثال خطأ في الشهر، حيث اعتقد **بوا** أن المقصود بـ"الشهر الرابع" هو ترتيب الشهر، شهر أبريل، والواقع أن الأمر يتعلّق بالشهر الرّابع من الحمل، أو ربّما بعمر الطفل، وفي كلتا الحالتين كانت ترجمته خاطئة.

6- يمكن بكلّ سهولة أن نرى انعدام المعنى في النص المترجم، والذي أدّى إليه سوء فهم المترجم للنص الذي كان تركيبه وكلماته بسيطة وسهلة الفهم. إذ أراد **بوالارواح** "ضبط قائمة بأسماء أقاربه الذين يمكن أن يثق بهم"، وليس الذين "سيحاول أن يثق بهم" كما ترجمها **بوا** بعبارة « en essayant de leur faire confiance » وهذا ما أدّى إلى خلل في معنى الجملة.

7- نعتقد أن الخطأ في الترجمة هنا ناجم عن سوء فهم معنى العبارة المستمدّة من التعبير العامي، البذيء "يبولوا على قبري" بلهجة التّحدّي، وقد ذهب **بوا** بعيدا عن المعنى بترجمته تلك العبارة بالجــملة :

« Si je faisais cadeau de ma terre à ce bonhomme et à ses frères, ils seraient capables de pisser sur ma tombe. »

والتي تكون ترجمتها العكسية كالآتي: " لو أهديتُ أرضي لهذا الرجل وإخوته، هم قادرون على أن يبولوا على قبري." وهذه الجملة لا معنى لها إطلاقا. ونشير هنا إلى حذف كلمة "الخصي" (castration) وتعويضها بكلمة عامّة (châtiment) أي "العقاب".

8- نفس الملاحظة نعمّمها على هذا الخطأ الذي قد يكون ناتجا في اعتقادنا عن التعبير العامّي الذي "ترجمه" الكاتب باللغة الفصحى، وهي عبارة دارجة في اللهجة الجزائرية للتعبير عن التسليم لإرادة الله، نقول: "واش نديرو؟ هاذي هي الدّنيا" أي حرفيا كما عبّر عنها **وطّار**"ماذا

بوسعنا أن نفعل؟ هذه متطلّبات الحياة" والظاهر أن **بوا** لم يستوعب معنى العبارة جيدا، فترجمها بطريقة خاطئة مفادها: "ما الذي لن نفعله من أجلك؟ هذه متطلبات الحياة" غير أن هذه الترجمة لا معنى لها، فكأن الرجل الذي لا يعرف **بوالارواح** أصبح فجأة مجبرا على فعل أي شيء من أجله ! ثم "c'est la vie" ؟ الجملة غير منطقية.

9- هذا الخطأ سبق وأن وقع فيه **بوا** في رواية **ريح الجنوب**، وقد تطرّقنا إليه، فـ"الزبانية" ليسوا شياطين« démons » كما ترجم **بوا**، بل هم "ملائكة" (خزنة النار)، وقد ورد ذكرهم في **سورة العلق** (الآية 17)" سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ"؛ ثمّ أنه بهذه الترجمة يجمع الله عز وجل والملائكة في نفس المقام مع الشياطين والعياذ بالله حين يقول « Dieu, ses anges et ses démons n'ont pas le temps… »، وهذا خطأ جسيم لا يجدر برجل دين مثله أن يقع فيه، وهو أدرى بقدسية الخالق.

10-نعتقد هنا ببساطة أنه وقع لبس بين كلمة "نفاق" وإنفاق"، لذا ترجم **بوا** الجملة على أساس ذلك بعبارة « voilà où passe notre argent »بدل « Hypocrisie ». وقد اقترحنا ترجمتها بعبارة« voilà ce qu'on appelle l'Hypocrisie »التي تعبّر عن المعنى الصحيح في رأينا.

II-2-2-3- تقييم استراتيجيات وتقنيات ترجمة رواية الزلزال:

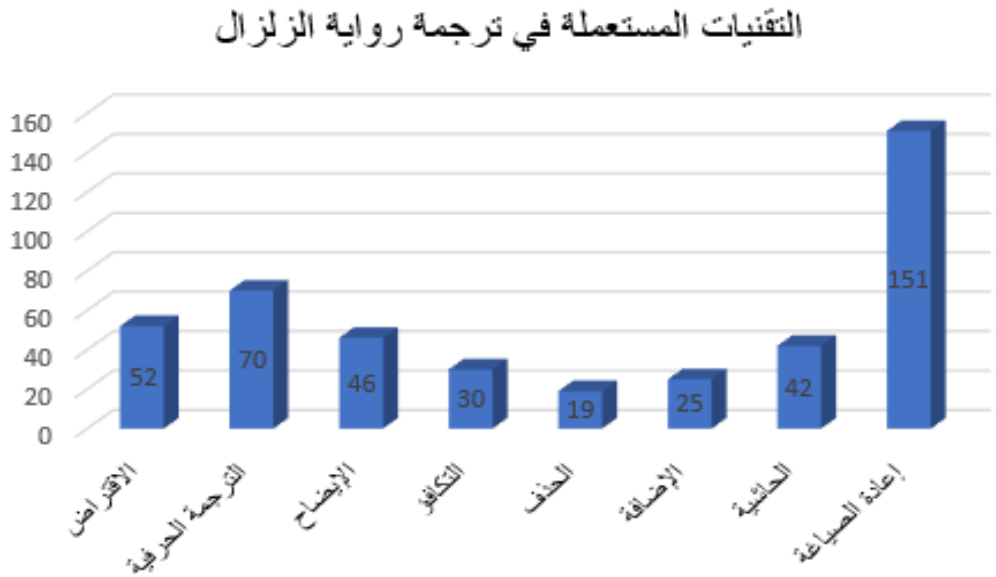
لقد ترجم **مارسيل بوا** لـ**لطاهر وطار** روايتين فقط من رواياته: **الزلزال** و**عرس بغل**، في حين ترجم المتن الرّوائي الهدوقي كاملا. وقد جاءت ترجمة رواية **الزلزال** بعد سبع سنوات من المراس والتجربة في الترجمة الأدبية، ظهر فيها بعض التطوّر والتغيير في تقنياته واستراتيجياته، وكذلك في تفادي الكثير من الأخطاء والمطبّات التي وقع فيها في الرّوايات التي ترجمها من قبل، لا سيما رواية **ريح الجنوب** التي كانت أوّل ما ترجم.

بعد دراسة وتحليل رواية **الزلزال** وترجمتها إلى اللغة الفرنسية، وبعد استخراج كافة الأمثلة التي يمكن أن تعبّر بوضوح عن اتّجاهات المترجم وميوله وأسلوبه في الترجمة، سواء على مستوى العناصر الثقافية البحتة، أو على مستوى الخصوصيات اللغوية؛ وبناء على الأرقام

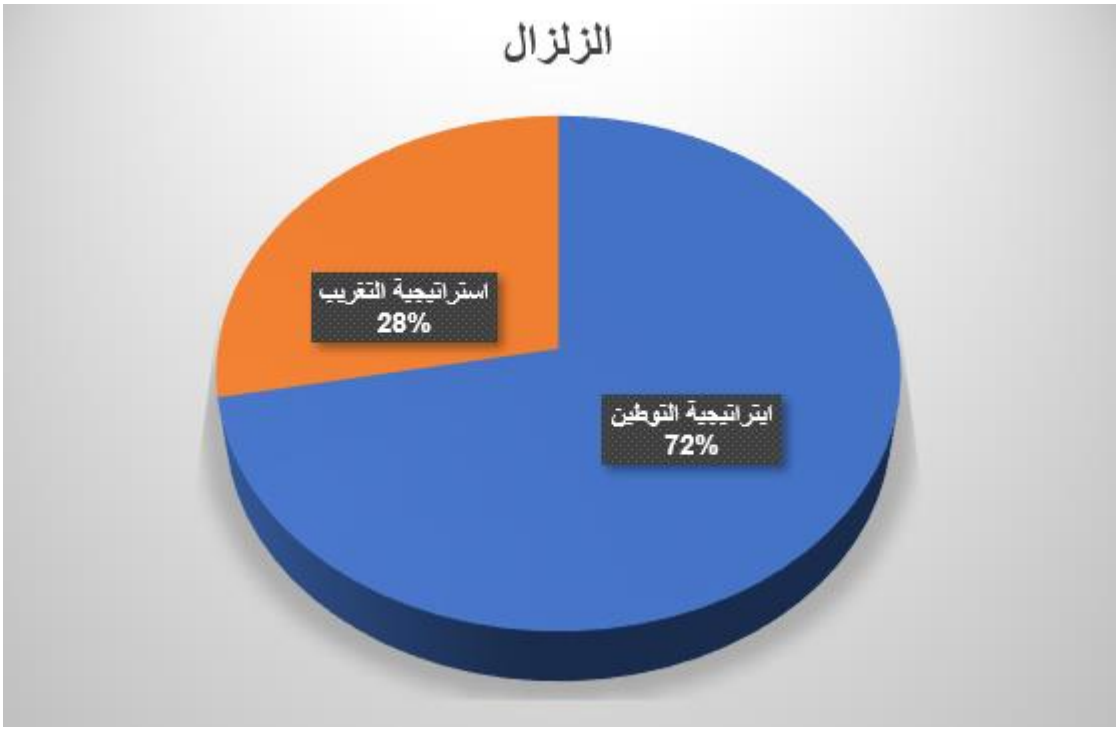
التي أحصيناها، إذ من أصل 435 مثالا كان فيها عدد تقنيات الترجمة المباشرة 122 بينما بلغ عدد تقنيات الترجمة غير المباشرة 313، صنّفناها في جدول كالآتي:

التقنية	الاقتراض	الترجمة الحرفية	الإيضاح	التكافؤ	الحذف	الإضافة	إعادة الصياغة	الحاشية (مسرد)
العدد	52	70	46	30	19	25	151	42

وبناء على الجدول مثّلنا الإحصائيات في مخطّط الأعمدة الآتي:



كما سمحت لنا الإحصاءات نفسها بتمثيل دائرة نسبية جمعنا فيها أساليب الترجمة بحيث نرى نسبة تقريبية لكلّ استراتيجية على النحو الآتي:



واعتمادا على الرسومات البيانية أعلاه، أمكننَا صياغة الملاحظات التي خرجنا بها على النحو الآتي:

1- حول الخصوصيات الثقافية:

اعتمد **مارسيل بوا** في ترجمة العناصر الثقافية الجزائرية المادية منها واللّامادّية على مزيج من التوطين والتغريب، غير أن حصة الأسد عادت لاستراتيجية التغريب. ذلك أن الرواية احتوت على الكثير من العناصر الثقافية التي أضحى من المعلوم أن **بوا** لا يتخلّى عنها بل يحرص على الحفاظ عليها حرصا شديدا في الترجمة من خلال اللجوء إلى تقنيات الترجمة المباشرة، أمّا لجوؤه إلى تقنيات الترجمة غير المباشرة فقد كانت للضّرورة، حين كانت تُعييه الحيل لإيصال المعنى، وقد تمثّلت المظاهر والعناصر الثقافية فيما يلي:

•العنوان: الذي نجده هنا جزءا من العناصر الثقافية، لأنه لا يحيل في حقيقة الأمر إلى "الزلزال" كظاهرة طبيعية، بل يشير، فيما يشير إلى يوم القيامة. والأدلّة على ذلك كثيرة في النص، إذ يذكر الكاتب "قيام الساعة" و"يوم الحشر" وعلامات قيام الساعة الكبرى والصغرى؛ إلى جانب هذا، يشير الزلزال أيضا إلى "التغيير المزلزل" الذي يحدث داخل البطل وفي البلاد بسبب قرارات توزيع الأراضي وسحبها من الإقطاعيين أمثاله. كلّ ذلك يضفي على هذا

العنوان -الذي يبدو لأوّل وهلة كلمة بسيطة- عديد المضامين الثقافية، لا سيما الدينية والإيديولوجية، التي دفعت بالمترجم إلى ترجمته معتمدا تقنية الاقتراض، عن طريق نقحرته التي احترمت بالضبط النطق العربي للكلمة « *EZ-ZILZAL* »؛ مُردِفا إياه بترجمته الفرنسية بين قوسين (le séisme) في الصفحة الداخلية، ويكون بهذا قد اتّبع استراتيجيتين في ترجمة العنوان: التغريبية والتوطينية.

• **أسماء الأعلام**: فضّل **بوا** أن يلجأ في أغلب الحالات إلى تقنية الاقتراض، كما فعل في الرواية السابقة، عن طريق نقلها حرفيا (النقحرة)، سواء بالنسبة لأسماء البشر (Anthroponymes) من شخصيات الرّواية (Abdelmadjid Boularouah, Belbay, Sarah, Amar, Abdelkader,…) أوالأسماء التي تعتبر مراجع ثقافية (références culturels) من شخصيات تاريخية أو تراثية (Ibn Khaldoun, Ali, Neguib Mahfoud, Aissa El djarmouni, Oum Kaltoum…)، كما جاءت ترجمة بعض الأسماء عن طريق التكييف الصوتي (adaptation phonétique)، وهي تلك التي تُرجمت من قبل ودرجت بذلك الشكل في اللغة الفرنسية (يوغرطة Jugurtha/نوح Noé/ هاجوج وماجوج Gog et Magog)؛ أو عن طريق الترجمة الحرفية والاقتراض معا (حمانة البرادعي Hamana le sellier/ إبراهيم خليل الله/Abraham l'ami de Dieu). كما نلاحظ تغيير طريقة إدراج الحاشية في هذه الرّواية عن طريق استبدالها بمسرد في آخر الترجمة على غير عادته، غير أنّها كانت المرّة الوحيدة التي لجأ فيها إلى المسرد، وقد أورد فيه توضيحات وتعريفات لمختلف الأسماء والكلمات المقترضة في الترجمة، منها سبعة من أسماء أعلام عرّفها (علي، الخليل الفراهيدي، ابن باديس....)، غير أنّه يؤخذ عليه عدم إدراج أسماء مهمة كانت ذات رمزية في الرّواية لا سيما اسم الشخصية الرّئيسية **بو الارواح**، و**نجيب محفوظ**، و**أم كلثوم**، و**الجرموني**، و**ابن خلدون**). ونفس التقنيات نقل بها **بوا** أسماء الأماكن (Toponymes) التي كان لها حضور قويّ في الرّواية باعتبارها رواية مكانية بامتياز، إذ كان الكاتب يتجوّل بالقارئ عبر شوارع وأحياء قسنطينة ويصفها وصفا دقيقا، كما يصف رمزيتها والإحساس الذي كانت تخلقه داخل بطل الرواية، لا سيما جسور **قسنطينة** التي شكّلت عناوين لفصولها. وما يمكن الإشارة إليه هنا هو أنّ المترجم اعتمد على التسمية الموجودة أساسا في اللغة الفرنسية، بما أن هذه الجسور بُنيت في عهد الاستعمار

الفرنسي للجزائر ونُسبت أسماؤها للأعلام (Sidi M'cid, Sidi Rached) أو حافظت على اسمها القديم (Bab El-Kantara)، أو أُطلق عليها تسمية لغرض معين وأبقت عليه السلطات الجزائرية عن طريق ترجمته عن الفرنسية (مجاز الغنم Passage aux troupeaux). يُستثنى منها كما رأيناه **جسر الشياطين** الذي تصرّف **بوا** في ترجمته مقترضا لفظة "الشياطين" (Chayatine)عن طريق نقلها حرفيا إلى اللغة الفرنسية وشرحها في المسرد. أمّا الأماكن الأخرى فجاءت ترجمتها بالاقتراض عن طريق النقحرة (Khenchla, Chelghoum El Aïd,Souika…..) .

وقد ضمنت هذه التقنيات الحفاظ على هذه العناصر التي تشغل مساحة شاسعة في الرواية بإحالاتها الثقافية للمجتمع الجزائري. ونشير هنا إلى أن حالات الاقتراض في رواية **الزلزال** كانت أكثر منها في رواية **ريح الجنوب** (52 مقابل 32).

• **الملبس والمأكل والعادات، والمعتقدات**: سواء منها الدينية أو المجتمعية، فقد لاحظنا أن **بوا** اعتمد في ترجمتها مزيجا من **التغريب** و**التوطين** أيضاً، فقد استخدم تقنية **الاقتراض** في أغلب مظاهر الملبس والمأكل التي لا مقابل لها في اللغة والثقافة الفرنسيتين (Tarbouche,m'laya, djebba, chorba, kebab, mouloukhia, zalabya…)

كما نلاحظ أنّه أورد توضيحات لأغلب هذه المقترضات في مسرده، وبالتالي فقد مزج بين التغريب من خلال الاقتراض، والتوطين من خلال المسرد. كما أن **بوا** لجأ في بعض الأحيان إلى المكافئ الثقافي في ترجمة بعض مظاهر اللباس في الرّواية مثل (عْرّاقيةcalotte/ بُلغة savate) أو التعميم والحذف حين أعيته الحيل (البشامق والنعال chaussures).

وقد كان الاقتراض التقنية الغالبة في نقل المصطلحات الثقافية والعقائدية الأخرى ، مع إدراج تعاريف لها في المسرد (Khotba, , qibla,Sunna, ziara, zorna, Mouqaddem, djoundi…).

•**المصطلحات الخاصة بالوظيفة**: الخاصة بالمجتمع الجزائري، والتي كانت سائدة في فترة معينة، سواء في المجال العسكري مثل "الجندي" و"المسبّل" و"الفدائي"، أو في المجال الاجتماعي مثل "المقدّم" و"الخمّاس"، وقد وظّفها الكاتب للتعبير عن فترة استعمارية خاصة بالجزائر، لانعدام مقابلات لها في الثقافة المستقبلة (ماعدا كلمة "جندي" التي يمكن أن يقابلها في الفرنسية كلمة « soldat ») فقد لجأ المترجم إلى اقتراضها من العربية: (Kammas,

(Moussebbel, djoundi, Moqaddemمضيفا تعريفا موضّحا لها في المسرد، وذلك لأهمّيتها في الرواية. وقد اعتمد **بوا** بذلك استراتيجية تغريبية موفّقة، ذلك أنه لم يترك تلك الكلمات غريبة دون معنى، بل عرّفها للقارئ الفرنسي لأنه عرف وزنها وأهميتها في الرواية.

•**اللهجة المحلية**: لقد أدرج الكاتب بعض الكلمات بالعامية الجزائرية في حواراته التي استعمل فيها اللغة الفصحى (يا عمي، يا بويا، يا يمة)، وما كان من المترجم سوى اتّباع الكاتب في ذلك، مقترضا الكلمات نفسها في اللغة الفرنسية (Ya ‘Ammi, Ya Yemma, Ya Baba)، دون أن يشير إلى أي شرح لها، لا في المتن ولا في المسرد. ونعتقد أنّه أراد بهذا إضفاء تلك اللمسة المحلية التي أرادها الكاتب في روايته، غير أنّ القارئ الفرنسي لا يدرك بالضرورة معنى تلك المصطلحات. ونحسب أنّه لجأ إلى تقنية الاقتراض لأنه لم يجد البديل في اللهجة الفرنسية، وأنّه حتى لو وجده فاللهجات مختلفة ومتعدّدة في اللغة الفرنسية، ولن يمكن أن تكون بديلا عن اللهجة الجزائرية (القسنطينية)، لذا فضّل **بوا** أن يُبقي على تلك المفردات كما هي، غير أنّه يؤخذ عليه عدم شرحها، خاصة أنّ عددها كان محدودا. وبالتالي فإن استراتيجة التغريب في نقل هذه العناصر كانت موفّقة إلى حدّ ما.

•الأغاني الشعبية: جاءت باللهجة الجزائرية والمصرية (بساط الريح، وأغاني الفرقانيوالجرموني...)، وقد ترجمها **بوا** عن طريق مزج تقنيّات مختلفة منها الاقتراض، والإيضاح، والترجمة الحرفية، وقد كانت الاستراتيجية التغريبية هي السائدة في نقلها، فقد حرص المترجم على إتْباع المفردات المقترضة بترجمتها :

"يا سيدي الطالب داويني نبرا..."

« Ya sidi Taleb, daouininebra, ton remède me guérira… »

و: "بساط الرّيح، جميل ومريح."

« Bissat El Rih , Tapis volant, tapis volant, si agréable et reposant. »

• **المصطلحات الدينية والنصوص القرآنية:** لقد اتّضح من خلال الترجمة عدم إحاطة المترجم بالثقافة الإسلامية التي انطوت عليها المصطلحات الدينية الواردة في الرّواية، والتي حاول إيجاد مقابلات لها في اللغة الفرنسية، أو لجأ إلى المقابلات الموجودة أصلا كترجمة لها كما قام بشرحها عن طريق تقديم ترجمة تفسيرية في المتن باللجوء إلى تقنيات مختلفة، منها

الإيضاح والتفخيم (البدعة innovations qui bouleversent la religion، تحية المسجد en signe de vénération, à accomplir deux *raka'at*) وأحيانا الترجمة الحرفية والاقتراض (Ouléma, minbar, Raka'at) . وما لاحظناه على الترجمة هو أنّها لم تكن دائما موفّقة، وقد جانبت في كثير من الأحيان معنى الأصل (الحشر، Resurrection، المذاهبRites)؛ كما لاحظنا أنّه أحيانا لم يجد مقابلا لبعض المصطلحات فعوّضها بجمل طويلة محاولا ملء الفراغ الذي أحدثه حذفها، مثل مصطلح "المنكر" الذي لم يجد له مقابلا فحذفه واستبدله بجملة « Il y a des limites à ne pas dépasser» تارة وبعبارة « actes blâmables » تارة أخرى، في حين كان يمكن الاستعانة بمصطلح « vice » كما بيّنّاه في التحليل، وعدم التردّد في الاستعانة بالحواشي لشرح تلك المفردات.

أمّا فيما تعلّق بالنصوص القرآنية، فقد لجأ **بوا** في ترجمة معانيها إلى تقنيات مختلفة، منها ما هي توطينية ومنها ما هي تغريبية، مثل الترجمة الحرفية، والإيضاح، وإعادة الصياغة. وبمقارنة بعض من ترجمات القرآن العديدة الموجودة في اللغة الفرنسية، لاحظنا أن **بوا** قد مال أكثر إلى ترجمة **دونيز ماسون**، ولكنه لم يصرّح لنا باسم المترجم الذي استعان به أثناء ترجمته -إن استعان بترجمة معيّنة- لتلك الآيات خلال لقاءاتنا به وسؤاله حول هذه النقطة. ونحسب أنّه كان في أغلب الأحيان يعتمد على فهمه الخاص، خاصة من خلال اطّلاعنا على ترجماته الأخرى للنصوص القرآنية التي وردت في روايات أخرى. حيث لم تكن ترجماته مطابقة تماما للترجمات الموجودة. ويمكن الاستدلال على سبيل المثال بعبارة ختم قراءة السور والآيات "صدق الله العظيم" التي كان يترجمها في كلّ مرّة بطريقة مختلفة، وأحيانا كانت تبدو وكأنّها جزء من النص، فتارة يترجمها بعبارة: « Dieu ne se trompe pas » وتارة « Dieu a toujours raison» وأخرى « Ce que Dieu a dit se réalise ». بالإضافة إلى النماذج التي أوردناها في التحليل. وبالتالي يمكن أن نقول بأن **بوا** قد مزج بين الاستراتيجية التغريبية والتوطينية لترجمة الآيات القرآنية، غير أننا لاحظنا أنه تحرّى الترجمة الحرفية قدر الإمكان كلّما تعلّق الأمر بآيات من القرآن. وهذا يبيّن بأنه من أتباع التيّار الحرفي فيما يخصّ النصوص المقدّسة؛ وربّما كونه رجل دين له دور في علاقته بالنصوص الدينية وفصله بينها وبين النصوص الدّنيوية.

•**الأمثال الشعبية**: لقد اتّبع **بوا** في ترجمة الأمثال الشعبية استراتيجية تغريبية في أغلب الأحيان عن طريق ترجمتها حرفيّا، مع اللجوء إلى الاستراتيجية التوطينية لمّا كان الأمر يقتضي استعمال تقنية الإيضاح، مثل ترجمة المثل الشعبي: "عنــدما تطـلّقها لا تقترح عليها من تتزوّج ." بترجمة حرفية:

« Lorsque tu répudies ta femme, ne va pas lui proposer un autre mari»

والمثل "لو كان يحرث ما باعوه." بإعادة صياغتها على نحو:

« Une bonne bête de labour on ne la vend pas. »

وقد لاحظنا نوعا من الثورة على القوالب السائدة في لغة الوصول أدّى إليها التغريب بالضرورة، وذلك حتّى لمّا كان **بوا** يضطرّ إلى الاعتماد على تقنيات الترجمة غير المباشرة.

2- **حول الخصوصيات اللغوية**:

تتميز لغة **وطّار** كما سبق وأن قلناه في التحليل بالاقتصاد والدّقة، جمل قصيرة ولغة تكاد تخلو من الشعرية ومن التي نجدها لدى غيره من الأدباء، تقترب قليلا من لغة **بن هدوقة** في بساطتها، غير أن الجمل أطول عند هذا الأخير، والصور البيانية التي تضفي العذوبة على النص أكثر لديه نسبيّا. غير أن أكثر ما يميّز أسلوب **وطار** هو ظاهرتيّ التّكرار والتناص، بالإضافة إلى لجوئه الكثير إلى العبارات الاصطلاحية. ولقد أثمر تحليلنا للمدوّنة وترجمتها عن ملاحظة اعتماد **بوا** بصورة كبيرة جدا على **إعادة الصياغة**، أي أن استراتيجيته كانت في الأغلب **توطينية**؛ فبالرّغم من محاولته قدر الإمكان محاكاة الأساليب المجازية، إلّا أنه لم يتمكّن من الامتناع عن الميل إلى لغته الأمّ، وهي اللغة الفرنسية في استراتيجيته العامّة. ويمكن تلخيص ما لاحظناه باختصار في النقاط الآتية:

•التعابير الاصطلاحية: اعتمد **بوا** في ترجمتها الاستراتيجية الحرفية قدر المستطاع، ولكنه اضطرّ إلى إدخال تقنيات الترجمة التوطينية للضرورة، مثل الإيضاح والتمديد؛ وقد أدخل بذلك قوالب تعبيرية غريبة على اللغة الفرنسية، حرصا منه على الحفاظ على مضمون تلك التعابير. غير أنّه أهمل نقطة هامة، وهي أنّ التعبير الاصطلاحي شكل ومعنى، وترجمته

الحرفية أفقدته الكثير من قيمته في أغلب الأحيان، فترجمته المثل العربي: "كلّ إناء بما فيه ينضح" بالعبارة الفرنسية: « ne suinte d'un vase que la mixture qui s'y trouve »
لا تدلّ على أنّ الأمر يتعلّق بمثل، وكان الأحرى إيجاد مكافئ في اللغة الهدف يؤدّي المعنى، مثلما أشرنا إليه في التحليل: « La bouche parle de l'abondance du cœur ».

أمّا فيما تعلّق بالتعابير الاصطلاحية الأخرى، فقد ترجمها **بوا** باعتماد تقنية التكافؤ في أغلب الحالات، وكانت المكافئات موفّقة إلى حد بعيد جدّا (شمّرت عن ساعدي j'ai retroussé mes manches، يحلّ ويربط il fait la pluie et le beau temps ....)

وما لفت انتباهنا في نفس السياق، وبنسبة أكثر من الرّواية السابقة، هو لجوء **بوا** إلى توظيف العبارات الجاهزة الفرنسية حيث لم يوظّفها الكاتب في الأصل، وحيث كانت الترجمة الحرفية ستؤدّي المعنى بصفة جيّدة وسلسة. نحو أن يترجم جملة بسيطة مثل: "حالا، ودون أيّ تردّد،" بعبارة جاهزة مثل: « je ne ferai ni une ni deux » في حين كان يمكن ترجمتها بنفس أسلوب النص الأصلي على نحو « Tout de suite et sans hésiter »، وعبارة "منذ زمن طويل بالعبارة الجاهزة « depuis belle lurette » في حين ترجمة مثل: « Depuis bien longtemps » كانت ستفي بالغرض. ما نريد الوصول إليه هو أن **بوا** تصرّف بما يتعدّى حدود التصرّف في هذه المواضع، وما أكثرها في الرّواية، ممّا أثّر على الأسلوب العام للرّواية، الذي لم يوظّف فيه الكاتب في الأصل سوى عدد محدود من التعابير الجاهزة. ويؤكّد ميله الكثير إلى التنميق، أو ما أسماه **برمان** "التفخيم" (ennoblissement)، على نزعته التوطينية.

•**الصور البيانية**: حاول محاكاة أساليب التشبيه والاستعارة والكناية حين سمحت له أدوات اللغة المستقبلة ذلك، غير أنّه في كثير من الأحيان كان يميل إلى إعادة الصياغة مستخدما شتى التقنيات (ضغط، تفخيم، تمديد، إبدال، مكافئ، تعويض)، وقد لاحظنا ذلك في النماذج المحلّلة، ويُشهد للرّجل تمكّنه من لغة الوصول حيث استطاع إعادة إنتاج الصور التي جاءت في الرواية.

•**حالات الحذف والإضافة**: لقد لاحظنا حالات حذف بنسبة أقلّ بكثير من الرّواية السابقة (90 حالة مقابل 19)، كونها طالت مصطلحات معدودة وفي بعض الأحيان عبارات أو جمل من الواضح أن **بوا** لم يجد لها مقابلا في اللغة الفرنسية، إذ إنها تعابير لها علاقة باللهجة المحلية

أو بالتعابير الدينية: مثل "أعوذ بالله" (ص.28) (مع أنّها يمـــكن أن تترجـــم بـــعبارة « Dieu m'en préserve ») والجملة"ما يحدث اليوم ليس سوى ارتـــدادات لما حـــدث أيامها"(ص. 33)، كما سجّلنا حالة حذف مهمّة وهي مصطلح "الكافر" الذي وصف به **وطار** الكاتب المصري المثير للجدل **نجيب محفوظ**. أمّا عن حالات الإضافة، فقد كانت أكثر نسبة من سابقتها حيث سجّلنا 25 حالة مقابل 16 في **ريح الجنوب**، وقد كانت إضافات تخدم المعنى غير أنّها تمسّ بالأسلوب، حيث أضاف **بوا** تشبيهات لم تكن موجودة في الأصل، مع أنّه ترجم العبارات كاملة، غير أنّه ارتأى أن يضيف من عنده عبارات - ربّما للتأكيد - مثلما رأينا في التحليل « comme dans un étau » « comme des lapins » ، كما لاحظنا إضافات غريبة حيث هي اقتراضات من اللهـجة الجزائـرية لم تـرِدْ فـي النص: (Fellagha, Fiça, Bessif) مع شرحها في المسرد. وقد أضفت هذه الكلمات المقترضة كما أشرنا إليه في التحليل صبغة على السجل اللغوي لم تكن موجودة في النص الأصلي، حيث استعمل الكاتب لغة عربية فصحى، وكـــان الأمر يتعلّق بالحوار، وهـــذا ما أدّى إلى مـــا يُسمّى بالترجمة الزائدة (sur-traduction).

•**أسلوب التكرار**: لقد لاحظنا أن الكاتب كان يستعمل أسلوب "التكرار التوكيدي" بكلّ أنواعه، وقد رصدنا منها التكرار في بداية الجمل(anaphore) وفي نهايتها(épiphore). وتعدّ هذه الخاصية الأسلوبية من أهمّها لدى **وطار**، حيث نجده يكرّر كلمات وعبارات وجملا، مثل الآية (2) من سورة الحج: "يوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ" التي وظّفها الكاتب في التناص والتكرار معا والتي جاءت كإشارة متكرّرة إلى "زلزلة الساعة" التي بنى عليها **وطار** الرّواية كلّها؛ وكذا تكرار كلمات مثل "الحق الحق، الحكومة حكومة، الدّين هو الدّين....."، وعبارات مثل "اللون الداكن" و"المادة السائلة". كلّها عناصر جاء تكرارها لأغراض أسلوبية لها أثرها في القارئ، يرسل من خلالها الكاتب رسالة إليه، إمّا لتأكيد دلالة معنى ما، أو لتعرية واقع مؤلم، أو للتعبير عن شعور ملازم مثل الاضطراب أو الارتباك...إلخ، كل ذلك يحقّقه التكرار الذي يخلق إيقاعا في النص يعزّز الدلالة ويعضّدها. ومن خلال تحليلنا للمدوّنة، لاحظنا أن **بوا** لم يأبه كثيرا بكل هذه الأغراض التي يحقّقها التكرار، والدليل أنه لم يبذل جهدا في الحفاظ

عليه، اللهم إلا في حالة وحيدة وهي التي رصدناها في التحليل، أمّا في الحالات الأخرى، فقد لجأ في ترجمتها إلى **إعادة الصياغة** بطريقة مختلفة تماما، فيها الكثير من **الحذف**(omission) و"**الضغط**"(concentration)، مثلما رأيناه في ترجمة العبارة "الحرية حرية، الاستقلال استقلال، السلطة سلطة" بالعبارة الفرنسية :

« la liberté, l'indépendance, le pouvoir, l'autorité, c'est clair nous n'avons pas à discuter… »

ويمكن أن نسمّي هذا "ترجمة ناقصة"(sous-traduction).

• **أسلوب الدّعاء**: لقد سجّلنا حضورا قويّا لأسلوب الدّعاء الذي يعكس نفسية بطل الرواية السوداوية والساخطة على الحكومة وعلى كل أهل قسنطينة، والذي كان يتوجّه إلى الله أو إلى الأولياء بالدّعاء على أهل قسنطينة، كما جاء الدّعاء على لسان شخصيات أخرى في الرواية كمكوّن من مكوّنات اللهجة الدارجة في الجزائر. وقد تعامل معها **بوا** تعامله مع العناصر الثقافية، فاتّجه في ترجمتها نحو التغريب عن طريق اعتماد الترجمة الحرفية في أغلب الأحوال، وإعادة صياغتها أو إيضاحها حين استلزم الأمر ذلك، فأدخل على اللغة الفرنسية أسلوبا غريبا عنها مثلما نرى في المثالين :

«Que Dieu maudisse ce gouvernement de renégats et d'hérétiques ! » ("لعن الله حكومة الكفّار والملحدين")

« La catastrophe que Dieu la fasse retomber sur toi ! » ("تسقط على رأسك إن شاء الله المصيبة !")

•**التناص**: ترجم **بوا** النص دون أن يظهر الفرق بين النصوص التي اقتبسها الكاتب من القرآن أو الحديث أو غيرهما، أي أن التناص لم يظهر له أثر في الترجمة خاصة حين كان المترجم يلجأ إلى إعادة الصياغة (لا تخفى عنه خافية« Rien ne lui échappe » ،من أسفل سافلين إلى أعلى علّيّين« Du bas de l'échelle jusqu'au plus haut sommet ») وغير ذلك من الأمثلة التي اندمجت في النص المترجم دون أن يرى القارئ المستقبل ما يميّزها عنه. بعبارة أخرى، لم يترجَم التناص وأثره وإحالاته، بل تُرجم محتواه فقط، وبالتالي، فقد حُرم القارئ المُستقبل من هذه الخاصية الأسلوبية البارزة التي يتميّز بها الكاتب؛ فالتناص الذي أخرج النص الأصل من "خطيته" (linéarité) لم يعد له نفس المفعول في الترجمة التي اعتمد فيها **بوا** استراتيجية توطينية في الأغلب حيث لجأ إلى تقنيات مثل إعادة الصياغة والإيضاح، وأحيانا انتهج

استراتيجية تغريبية كان يعتمد فيها الترجمة الحرفية. كما أحصينا عددا لا بأس به من حالات التحوير (modulation) (11 حالة مقابل حالة واحدة في **ريح الجنوب**) أهمّها كان ترجمة السلب بالإيجاب (المسألة أعقد بعض الشيء« ce n'est pas aussi simple ») وقد أدرجنا هذه التقنية ضمن حالات إعادة الصياغة في الجدول.

وأخيرا، وكما بيّنّاه في الجدول الأخير، سجّلنا انزلاقات كثيرة للمترجم، أدّت إلى أخطاء في الترجمة، وأحصينا منها ثلاثين خطأ، كانت ناتجة في الأغلب إلى سوء الفهم ونقص في الثقافة الدينية الإسلامية للمترجم؛ غير أنّها جاءت بنسبة أقلّ منها في رواية **ريح الجنوب** حيث أحصينا خمسين خطأ.

خلاصة، يمكن القول بأن **بوا** اعتمد استراتيجية تغريبية في رواية **الزلزال** بنسبة أكبر من رواية **ريح الجنوب** (28 % مقابل 20 %) وبالتالي كانت الاستراتيجية التوطينية بنسبة أقلّ فيها. غير أنّ ذلك يرجع في اعتقادنا إلى كثرة نسبة العناصر الثقافية نفسها في رواية **الزلزال**، كما أن **بوا** قلّل من حالات الحذف الكثيرة التي لاحظناها في ترجمة **ريح الجنوب**، مما قلّل من نسبة التوطين. ومع ذلك، تبقى الاستراتيجية التوطينية طاغية على أسلوب **بوا** في الترجمة، فإذا كانت الأمانة هي عنوان ترجمته للعناصر الثقافية، فإننا لا يمكن أن نقول الشيء نفسه عن الخصوصيات اللغوية والأسلوبية، حيث إن الميول إلى الأساليب الفرنسية، لا سيما كثرة التعابير الجاهزة الفرنسية طغت على الرّواية وأثّرت على أسلوب الرواية المترجمة إلى حدّ بعيد.

II-2-3 رواية سيّدة المقام لواسيني الأعرج:

II-2-3-1- تحليل العناوين والخصائص الثقافية:

سوف نتبع في تحليل رواية **سيّدة المقام** المنهجية التحليلية النقدية نفسها التي اتبعناها في تحليل سابقتها، ونبدأ بالعناوين، ومن ثمّ أسماء الأعلام ثم العناصر الثقافية واللغوية الأخرى في الرواية.

النموذج الأوّل: العنوان الخارجي

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
سيدة المقام **مراثي الجمعة الحزينة**	*Les Ailes de la reine*	**إعادة الصياغة + الحذف**	**توطينية**

التّحليل:

يعتبر العنوان أهمّ عتبة من عتبات النص الأدبي، بوصفه علامة تتموقع في واجهة هذا الأخير، ذلك أن الرّوائي يحاول من خلاله أن يثبت مقصده برمته، بوصفه النّواة المتحركة التي نسج حولها نصه.

ويتألّف العنوان كما سبق أن تطرّقنا إليه من كلمة واحدة أو أكثر، كما يمكن أن يردف بعنوان ثانوي (sous-titre) يكون مكمّلا للعنوان أو محدّدا لجنس النصّ، كما يشير إليه **جينيت** قائلا:

« On rencontre aujourd'hui plus couramment des états défectifs tels que : titre + sous-titre (*Madame Bovary, mœurs de province*) ou titre + indication générique (*La Nausée, roman*), sans compter les titres vraiment simples, c'est-à-dire vraiment réduits au seul élément « titre » (*les Mots/ Lettres qui ne parlent pas d'amour*). »[271]

271 انظر Gérard Genette, op.cit.,p.61.

أي: " نرى اليوم حالات حالات شاذّة أكثر شيوعًا مثل: عنوان + عنوان ثانوي (مدام بوفاري، أخلاق الريف) أو العنوان + تعيين جنسي (الغثيان، رواية)، ناهيك عن العناوين البسيطة، أي التي تنحصر فقط في عنصر «العنوان» (الكلمات/ رسائل لا تتحدث عن الحب)." (ترجمتنا)

وإذا تفقّدنا عنوان مدوّنتنا، وجدناه مؤلّفا من التركيبة الأولى: عنوان مركزي (سيدة المقام) + عنوان ثانوي (مراثي الجمعة الحزينة)، ويمكن أن نرى أنّه يؤدّي وظيفتيّ التّأثير والتضمين بامتياز؛ ولكنّنا نرى أيضا أنّه متبع بعنوان فرعي، ففي بعض الأحيان "يجد الروائي أنَّ العنوان المركزي لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلاً كافياً وخصباً، فيتجه إلى إردافه بعنوان ثانوي يضاعف من قوة العنوان المركزي ويقرّبه من مرحلة الاستواء والتكامل"[272]، وهذا ما يعترف به **واسيني الأعرج** قائلا: "هذه المسألة تدخل في فواتح النصوص، أنا دائما عندي إحساس بأن العنوان قاصر، هو عمل بتري لأنه ذو طابع اختزالي، فتختزل 300 أو400 صفحة في كلمة أو كلمتين، هل هذه الكلمات قادرة على اختزال مداليل النص وعوالمه فعلا؟ ![...] أنا عندما أذهب إلى العناوين الفرعية أجد فيها سندا ومتّكأ للعنوان الأصلي، أي أنه ما خفي في العنوان الرّئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم." [273]

وإذا نظرنا إلى تركيبته وجدنا العنوان المركزي مؤلّفا من مضاف (سيّدة) + مضاف إليه (المقام)؛ كما هو الحال بالنسبة للعنوان الفرعي، مع إضافة الصفة (الحزينة) إلى المضاف إليه (الجمعة). أمّا إذا نظرنا إلى الترجمة وجدنا العنوان مختلفا تماما عن الأصل، بل لا يمتّ إليه بصلة (*Les ailes de la Reine*) أي "أجنحة الملكة". وقد أسرّ لنا **بوا** في حديثنا معه أنّه كان قد اقترح عنوان « *La Maitresse du Sanctuaire* » واقترح **واسيني الأعرج** « *la maitresse des Lieux* »، وأنّهما اتّفقا في الأخير على عنوان مقنع

272 محمد صار عبيد، مجلة **الموقف الأدبي**، عدد:434، 2007، مذكورا في مقالة لبشير ضيف الله، "سيدة المقام لواسيني الأعرج..."، https://www.diwanalarab.com، تاريخ الزيارة : 2020،10/11/21سا:44.

273 زهرة ديك، **واسيني الأعرج، هكذا تكلّم...هكذا كتب**، حوار مع كمال الرياحي، صص. 170-171.

هـــو « *Le sang de la vierge* » وكانت الترجمة ستنشر بهذا العنوان الأخير، غير أنّ الناشر فاجأهما في النهاية بعـــدم إمكانية ذلك لأن العــنوان كان "مستهلـكا"، وخرج الكلّ أخــيرا بالعــنوان الذي بين أيــدينا « *Les Ailes de la Reine* ». والحكاية نفسها يحكيها الكاتب في حوار صـحفي قائـــلا: "تُرجمت روايتي **سيّدة المقام** مؤخّرا إلى الفرنسية وحيّرنا، أنا والمترجم الذي اشتغلتُ معه، العنوان فقد ترجمه هذا الأخير ترجمة حرفية لكنّي رأيتُ فيه عــنوانا رسميا، تقليــديا، فبــحثتُ عـن عـنوان آخر ووجـدتُ « *la maitresse des Lieux* » ثمّ وجدتُ عنوانا آخر تماما وشعرتُ أن النص يقول ذلك، فأطلقـتُه علـــى الرواية، وهـــو« *Le sang de la vierge* » "دم العذراء"، وأخذت بهذا العنوان حتّى أنّني تمنّيت أن أغيّر العنوان العربي "سيّدة المقام" لأنّه فعلا دالّ." [274]

وبناء على هذه الشهادات، وعلى ما أطلعنا عليه المترجم نفسه خلال لقاءاتنا، فإن هذا العنوان ليس مِن ترجَمَتِهِ هو، بل مِن اقتراح الناشر، لذا لا يمكننا نسبه إليه؛ إلّا أنّنا يمكن أن نقول بأن العنوان الذي اقترحه المترجم (*La maitresse du sanctuaire*)، والذي لم يعجب الكاتب، كان يقترب من العنوان الأصلي من حيث الشكل، غير أنّه لم يلمس كل مضامينه الباطنة، ولعلّ ذلك ما جعل الكاتب ينعتها بـ"الترجمة الحرفية" التغريبية؛ ونحن نوافق تحليل **بشير ضيف الله** الذي يقول فيه: "السيّدة لقب كلّ امرأة في الأصل، غير أنَّ توظيفها هنا له دلالة أكبر وإحالة على اسم بطلة الرواية **مريم** لأنَّ لقب السيدة أساسا كان يطلق على البتول(مريم العذراء) وهوما يبرز بوضوح مدى تعلق العنوان بالمتن السَّردي، فالأمر ليس متروكا للصدفة بقدر ماهو ممارسة نصية كاملة، وما يؤكد ذلك القسم الثاني من العنوان لفظة المقام التي تحتمل معنيين أحدهما مكان الإقامة وهوإحالة مكانية على محور أحداث الرواية، أمَّا الثاني فهو مقطع موسيقي يوحي باشتغال النَّص على هذا الهامش. وبالعودة إلى المتن تتضح الصورة وتتعالق فبطلة الرواية (القطب الثاني في الرواية باعتبارها ثنائية القطب السَّارد ومريم في تفعيل الأحداث) راقصة باليه من طراز رفيع، وعليه فالعنوان (سيدة المقام) يطلق على المرأة الأولى المتسيّدة لعالم الرقص وفنونه، وارتباط السيدة بالاسم مريم له وقعه المتفرد ودلالته ومكانته الخاصَّة

274 زهرة ديك، المرجع السابق، ص. 170.

لتجتمع الحيثيات الدلالية بأنساقها وإحالاتها الدينية والفنية والمكانية في شخص بطلة الرواية سيدة المقام مريم."[275]

كما نشير إلى أنّ في عبارة "الجمعة الحزينة" تناصّاً دينياً يحيل على "جمعة الآلام" أو "الجمعة العظيمة" ويقال أيضاً "الجمعة الحزينة" مقابل «Vendredi saint »، وهي يوم صلب **المسيح عيسى** عليه السلام وموته عند المسيحيين. ولا يخفى على أحد ما في اسم "مريم" من إيحاءٍ ديني هو الآخر لديهم.

ونرى هنا كل تلك المعاني المتضمّة التي لم تظهر في ترجمة **بوا**، ولا حتّى في العنوان الذي نُشرت به. أمّا عن العنوان الفرعي "مراثي الجمعة الحزينة" فقد أُهمل تماما وحُذف من الترجمة في نزعة توطينية بامتياز.

275 بشير ضيف الله، " رواية "سيدة المقام لواسيني الأعرج..."،https://www.diwanalarab.com، تاريخ الزيارة : 2020/12/04،10سا:44.

النموذج الثاني: العناوين الداخلية

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
مُكاشفات المكان	*Premières visions*	**التفخيم+الحذف**	**توطينية**
ظلال المدينة	*Ombres sur la ville*	**الحرفية+التفخيم**	**توطينية+تغريبية**
فتنة البربرية	*Splendeurs de la Berbère*	**التحوير**	**توطينية**
حنين الطفولة	*Nostalgie de l'enfance*	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
محنة الاغتصاب	*La nuit du viol*	**تعميم**	**توطينية**
الجمعة الحزينة	*Sinistre vendredi*	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
الجنون العظيم	*Sublime folie*	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
البحر المنسيّ	*Les vagues de l'oubli*	**التحوير**	**توطينية**
حرّاس النوايا	*Les « Inquisiteurs »*	**التكييف**	**توطينية**
إغفاءات الموت	*Le sommeil des Anges*	**التكييف**	**توطينية**
نهايات المطاف	*Le triomphe de la haine*	**إعادة الصياغة**	**توطينية**

التّحليل:

العناوين الدّاخلية هي عناوين يضعها الكاتب -أَوْ لاَ- لفصول روايته، ويمكن أن تكون محدّدة لبداية فصل جديد، أو كما يدعوها **جينيت** « rhématique »، دون أن تحمل اسما، مثل رواية **ريح الجنوب** (الفصل الأوّل، أو أرقاما: 1، 2،...) ، كما يمكن أن تكون موضوعاتية « thématique » مثلما رأيناه في رواية **الزلزال** التي كانت مكانية بامتياز، فكلّ فصل كان يحدث في مكان مختلف، وبالتالي يحمل عنوان ذلك المكان (سيدي مسيد، باب القنطرة...) وكما نراه في رواية **سيدة المقام** حيث لكلّ فصل موضوعه الخاص. كما أن ثمة عناوين مختلطة مثل (الفصل الأول+عنوان الفصل). ولهذه العناوين نفس خاصيات العنوان الخارجي غير أنّها تتوجّه إلى قرّاء الرّواية بصفة خاصة.

وكما أن للعنوان المركزي وظائف كما يبيّنه المخطّط أعلاه، فإن للعناوين الدّاخلية أيضا نفس الوظائف، فإذا تأمّلنا العناوين الأحد عشر التي تتألّف منها الرّواية وجدنا كلّ عنوان يطرق جانبا من جوانب العنوان المركزي، أي أنّها أجزاء منه، فمنها ما يدلّ على الحزن (الجمعة الحزينة، البحر المنسي، محنة الاغتصاب)، ومنها ما يتضمّن التحدّي(الجنون العظيم، فتنة البربرية)، ومنها ما يحمل البوح (ظلال المدينة، حنين الطفولة) وغير ذلك من الدّوال التي تكشف في كلّ فصل جانبا من جوانب الرّواية وحياة بطلتها مريم. أمّا من الجانب التركيبي فنجدها سواء ذات تركيب وصفي (الجمعة الحزينة، الجنون العظيم، البحر المنسي)، أو تركيب إضافي (حرّاس النّوايا، إغفاءات الموت، نهايات المطاف، ظلال المدينة، حنين الطفولة، مكاشفات المكان، فتنة البربرية، محنة الاغتصاب) مع غلبة التركيب الإضافي عليها. أمّا إذا نظرنا إلى الترجمة فإنّنا نجد تنوّعا في تقنيّات ترجمتها، وذلك راجع إلى الكثافة الدّلالية التي تحملها، والتي لا تسمح بترجمتها الحرفية البسيطة، مثلما هو الحال بالنسبة للعناوين. وسنتطرّق إلى كل عنوان على حدة:

•**مكاشفات المكان**: حيث يُطلعنا الكاتب بالمكان الذي تبدأ منه أحداث الرّواية، والذي يبدأ الرّاوي (أستاذ البطلة وحبيبها) منه البوح بحكايته مع مريم، فيكشف لنا المكان الأوّل: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة...بدأت أتأمّل حيطان المستشفى، مستشفى "مصطفى باشا" ...الأشجار انحنت في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل هذه المدينة التي لم تعد مدينة." [276] وقد ترجم **بوا** هذا العنوان بعبارة« *Premières visions* » (أي الرؤى الأولى) وهو عنوان لا يترجِم في الحقيقة سوى الجزء الأول من العنوان الأصلي وهو "مكاشفات"، حيث حُذف عنصر "المكان"، وبالتالي فإن التقنية كانت مزيجا من التفخيم (amplification)-لأنه استعمل كلمتين للتعبير عما عُبّر عنه في النص الأصلي بكلمة واحدة- والحذف.

•**ظلال المدينة**: ترجم بوا هذا العنوان بمزيج من الحرفية والتفخيم عن طريق إضافة الحرف « sur » (prépostion) فأصبحت ترجمتها« Ombres sur la ville » أي "ظلال على المدينة".

276 الرواية، ص. 7.

والحقيقة أن هذه الإضافة (sur) أحدثت تغييرا في دلالة العنوان الذي أصبح له معنى أنّ هناك "أشياء خارجية" ألقت "بظلالها" على المدينة، خاصة وأنّها جاءت نكرة دون تعريف، في حين أن الكاتب في هذا الفصل يتحدّث عن "ظلال" المدينة التي تأتي من مبانيها الموجودة بها، وكأنّما يتحدّث عن الفراغ الذي آلت إليه لدرجة أنّه لم يبق فيها سوى ظلال بناياتها نتيجة خلوّها من سكّانها الذين صاروا يخافون من الخروج ويختبئون في بيوتهم: "مدينتنا سُرقت مثلما تُسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنّها ميت يخرج من تحت الأنقاض. الظلال الممتدّة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل....قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة."[277] ، فجاءت كلمة "ظلال" معرّفة بالإضافة. وبالتالي، لو أن الترجمة كانت حرفية على نحو « *Les ombres de la ville* » لأدّت المعنى بطريقة أفضل في اعتقادنا.

• **فتنة البربرية** : ترجم **بوا** هذا العنوان عن طريق تقنية التحوير معتمدا على "الترادف"، فالترجمة الحرفية لـ "فتنة"، أي البنت ذات الجمال الفتّان، هي « Séduction »، وقد ترجمها بـ « splendeurs »التي يقترب معناها من كلمة "مفاتن" أكثر منه إلى "فتنة"، لأن كلمة « séduction » في اللغة الفرنسية تذهب إلى اتّجاه آخر ربّما يُفهم بمعنى الإغراء وليس "الجمال الفتّان" كما هو الحال في اللغة العربية.

•**حنين الطفولة** و**الجمعة الحزينة** و**الجنون العظيم**: اعتمد في نقل هذه العناوين على تقنية الترجمة الحرفية على التوالي بـ: « *Nostalgie de l'enfance*» و « *Sinistre Vendredi* » و« *Sublime folie* » فكانت الترجمة موفّقة كون العناوين مباشرة لا تتضمّن معانيَ متخفّية.

•**محنة الاغتصاب**: تروي البطلة في هذا الفصل الليلة الفظيعة التي "اغتصبها" فيها زوجها، أي التي افتضّ فيها بكارتها بعدما تمنّعت عنه طويلا. وتحكي فيه بدقّة كيف عاشت تلك اللّيلة التي عانت فيها جسديّا ومعنويا. لذا كان العنوان "محنة" يصف جيّدا ما أحسّت به تلك الليلة. ويمكن أن يكون لهذه الكلمة في اللغة الفرنسية مرادفات عدّة، نحو

277الرواية، ص.33.

« …détresse, souffrance, calvaire, épreuve» غير أن **بوا** اختار أن يترجـمها ببـــساطة بكـــلمة "ليـــلـــة"« *La nuit du viol* » ، ربّما لأنّه ارتأى أن كلمة « viol » لوحدها تحمل بما فيه الكفاية من معاني المعاناة، وأن "الليلة" تحمل ما يكفي من الكآبة الحزن. فجاء في الترجمة قليل من التصرّف.

•**البحر المنسيّ**: ترجم **بوا** هذا العنوان عن طريق التّحوير والإبدال في آن واحد، فبدل أن يتحدّث عن "البحر" تحدّث عن "الأمواج"، كما أنّه أبدل تركيبة الصفة "المنسي" والمـــوصوف بتركيبة إضـــــافية (مضاف ومضاف إليه) فجاءت الترجمة على النحو الآتي: « *Les vagues de l'oubli*». غير أن هذا التصرّف أوقع المترجم في انحراف عن المعنى، حيث أنه في عبارة "البحر المنسي" تنطبق صفة النسيان على الموصوف "البحر"،: "ما أوحدك أيها البحر في عزلتك المفجعة"[278] أما في العبارة الفرنسية فإن الترجمة العكسية تكون كالآتي: "أمواج النسيان"؛ وكما نراه فإن الفرق بين العبارتين واضح، حيث إنه لا تقع صفة النسيان على الأمواج، أي على البحر، بل إن الفكرة تغيّرت بالكامل.

•**حرّاس النوايا: يتضمّن** هذا العنوان واحدة من الكلمات، أو إن صحّ القول، العبارات المفتاحية في الرّواية؛ فمن يدعوهم **واسيني الأعرج** "حرّاس النّوايا" أو "القادمون الجُدُد" هم تلك الجماعات التي كانت تُدعى بـ"الجماعات الإسلامية المسلّحة"، وقد اجتاحوا المدينة وعاثوا فيها فسادا، كما يقول **فاضل أحمد العماني**[279]: "...ولكن بمجرد أن ظهرت جماعة غريبة في تلك البلدة الوادعة، حتى تغير كل شيء تقريباً. لقد تكاثر أعضاء تلك الجماعة بشكل مخيف وكبير، جعلها تُسيطر تقريباً على كل تفاصيل الحياة، وتقرر من تلقاء نفسها أن تُمارس دور

278 الرواية، ص.159.

279 هو إعلامي وكاتب سعودي، ألّف كتابا بعنوان "حرّاس النّوايا" صدر سنة 2013 يتناول نفس الموضوع في المملكة العربية السعودية مستلهما عنوانه من رواية الأعرج.

الوصاية والرعاية والتأديب على فكر ومزاج وأخلاق وسلوك كل أفراد تلك البلدة."[280] وقد سمّاهم "حرّاس النّوايا" لأنّهم نصّبوا أنفسهم أوصياء على "نوايا الناس"، وكما يقول **الأعرج** في الرواية: "من صفاتهم أنهم يقرؤون في عينيك ما تفكّر به ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح. المهم أنهم فكّروا أنك على خطأ، فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة. عندما يكفّرونك، وعادة يفعلون ذلك عندما يختلفون معك، عليك أن تقبل، لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة." [281] فالدلالة التي تتضمّنها هذه التسمية التي تمثّل عنوان هذا الفصل وإحدى شخصيات الرّواية في نفس الوقت تُفهم من سياق النص، ومن السياق الاجتماعي والديني لها؛ وبالتالي، فترجمتها، التي لا يمكن أن تكون حرفية، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار كل ذلك، ونرى أن المترجم قد بذل جهـــدا في إيجـــاد مقابل ينطوي على تلك الشـــحنات، فترجمها بكلمة « *Les inquisiteurs* ». ولو بحثنا في القاموس الفرنسي وجدنا التعريف الآتي:

«Membre de l'Inquisition, tribunal catholique. Inquisiteur général, inquisiteur de la foi. *L'inquisiteur Bréal n'a rien trouvé d'hérétique dans les réponses de cette paysanne*. »[282]

أي:

"عضو محاكم التفتيش، المحكمة الكاثوليكية. المحقق العام، المحقق في الإيمان: لم يجد المحقق **بريال** أي هرطقة في ردود هذه الفلاحة."(ترجمتنا)

وتنحدر كلمة « Inquisiteurs » من كلمة « Inquisition » التي ظهرت في فرنسا وأوروبا عامة في العصور الوسطى، للإشارة إلى هيئة دينية مكلّفة بمحاربة "الهرطقة" أو "الزندقة"« Hérésie »، أحدثتها الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، وقد كان كلّ من يثبت أنّه متهم بالهرطقة يُحكم عليه بالحرق على الملأ أو ما يسمّى بـ « Le bûcher »؛ وقد بقيت هذه الهيئة تعمل طويلا في فرنسا ولم يتمّ إلغاؤها إلا في نهاية القرن الثامن عشر. وقد عُرفت تلك الفترة في التاريخ الفرنسي بـ« La légende noire » ،أي "الأسطورة السوداء". ومن أهم ضحاياها

---

280 فاضل أحمد العماني، "المجتمع وحرّاس النّوايا"، مجلة الرّياض،الأحد 1 جمادى الاخرة 1433 هـ - 22 ابريل 2012م - العدد 16008 ، https://www.alriyadh.com/729189، تاريخ الزيارة: 2020/11/22، 18سا:49.

281 الرواية، ص.187.

282الموقع : https://www.cnrtl.fr/definition/inquisiteur،تاريخ الزيارة: 2020/11/22، 21سا:43.

جان دارك Jeanne d'Arc، و **غاليلي** Galilée ، و **إيتتين دوليه** Etienne Dolet، وغيرهم كثيرون. وبناء على كل هذه المعطيات، يمكن أن نقول بأن الترجمة التي وضعها **بوا** لعبارة "حرّاس النوايا" تتناسب تماما وثقافة القارئ الفرنسي. فجاءت الترجمة إذن بتقنية التكييف باستراتيجية توطينية.

•**إغفاءات الموت**: في هذا الفصل تظهر الأعراض الأولى للموت الذي اقترب من مريم، وتشارف الحكاية على النهاية، وقد ترجم **بوا** هذا العنوان بتقنية التكييف متّبعا استراتيجية توطينية تلفّها لمسة دينية كالآتي « *Le sommeil des Anges* » أي "نوم الملائكة"، فنجد مثلا عبارة « dormir comme un ange » للتعبير عن النوم العميق، وربّما ربط المترجم الموت بالنوم فاستعمل عبارة تقترب من النوم أكثر منه إلى الموت.

•**نهايات المطاف**: هذه عبارة عربية متكوّنة من كلمتين: "نهايات" و"المطاف" فالنهاية واضحة، أمّا المطاف فيعني" موضع الطواف حول الكعبة أو غيرها"[283]، والمقصود منها الوصول إلى نهاية الأمر، وهو ما يحدث في هذا الفصل حيث تموت مريم ويهيم حبيبها في شوارع المدينة حزينا. وقد ترجم بوا هذا العنوان ترجمة تأويلية معيدا صياغتها بالكامل بعبارة « Le triomphe de la haine » أي: "انتصار الكراهية"، أي أنّ الكراهية هي التي انتصرت حين ماتت مريم. ويبدو أن بوا لم يرد أن يكون العنوان الذي ستنتهي عنده الرّواية بسيطا، لأن الترجمة الحرفية لعبارة "نهايات المطاف" لن تفي بالغرض حيث إن استعمالها في اللغة الفرنسية يكون مشروطا بالحرف « en » وليست عبارة « en fin de compte » -المكافئة- مناسبة كعنوان، لذا لجأ إلى البحث عن عنوان آخر يليق بمحتوى الفصل، فكانت استراتيجيته هنا توطينية ، وقد أحسن الاختيار، إذ عنى بالعنوان الذي اختاره ترجمة للأصل، الكراهية التي في قلوب "حراس النوايا" للثقافة المتمثّلة في الفن الذي تقدّمه مريم، وذلك باغتيالها.

وبالتالي، يمكن القول بأن **بوا** قد مزج بين استراتيجيتي التوطين والتغريب في ترجمة العناوين الداخلية، مع غلبة الأولى، وذلك راجع إلى خصوصية العناوين البنيوية والوظيفية التي تتطلّب

283قاموس المعاني، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، تاريخ التصفّح، 20/11/23، 10سا:00.

تعاملا خاصا في ترجمتها عن طريق استدعاء أنسب التقنيات التي تضمن نفس دقّة التعبير والإيجاز باللّجوء إلى الوسائل التي تتيحها عبقرية اللغة المستقبلة، كما يؤكّده **فيني وداربلني**:

«Comme le raccourci stylistique qui aboutit au titre est propre au génie d'une langue, on comprendra aisément que les titres demandent à être traduits par modulation ,Voire par adaptation »[284]

أي: "بما أنّ الإيجاز الأسلوبي الذي يؤدّي إلى العنوان يخّص عبقرية كلّ لغة، فإنّه من الطبيعي أن تُترجم العناوين بواسطة التطويع أو التّكييف." (ترجمتنا).

".

النموذج الثالث :أسماء الأعلام

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
مريم	Myriam	**التكييف الصوتي**	**توطينية**
لحسن	Lahcen		
عبّاس	Abbas	**الاقتراض بالنسبة لباقي النماذج**	**تغريبية**
حمّودة	Hammouda		
نزهة	Nouzha		
مصطفى باشا	Mustapha-Pacha		
شهرزاد	Schéharazade		
شهريار	Chahriyar		
فاطمة آيت عمروش	Fadhma Ait Amrouche		
إيقربوشن	Iguerbouchène		
تامنغوث	Tamengout		
عبد المجيد	Abdelmadjid		
باش جراح	Bachjarrah		
شارع محمد الخامس	Rue Mohamed V		
شارع عبان رمضان	Rue Aban Ramdane		
سيدي بلعباس	Sidi Bel-Abbès		

284انظر J-P- Vinay ,J Darbelnet,*Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*, p.168.

التّحليل:

لقد تحدّثنا باستفاضة حول أسم العلم ومكانته في النص الرّوائي، وكذا عن إشكالية ترجمته خلال تحليلنا للرّوايتين السابقتين. وقد تبنّينا رأي **بالار** في عدم تكييف أسماء الأعلام، لأنّها تمثّل جانبا من الهويّة الثقافية.

عند قراءتنا للرّواية، لاحظا أن أسماء الشخصيات لم تكن حاضرة كثيرا، على عكس اسم البطلة "مريم" الذي كان يتردّد كثيرا: فلا حبيبها-الذي يلعب دور الرّاوي بضمير المتكلّم – نعرف اسمه، ولا أمّ البطلة، ولكن ذكر اسم أبيها "لحسن" وعمّها "عباس" وصديقتها وأستاذتها "أناطوليا"، وزوجها "حمّودة"، وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى. وهناك أسماء تمثّل مراجع تاريخية أو ثقافية (الرّسّام سلفادور دالي، شهرزاد وشهريار، كارمن، الموسيقار الروسي ريمسكي كورساكوف..)

وبدءا، سوف نتناول اسم بطلة الرواية "مريم"، حيث لو تأمّلناه ألفيناه مليئا بالإحالات الدّينية والاجتماعية. والمتتبّع لروايات **واسيني الأعرج** يلاحظ الحضور المتكرّر لهذا الاسم (سيدة المقام، أحلام مريم الوديعة)، وقد أجاب هذا الأخير حين سئل عن ذلك: "أنا أحبّ كثيرا اسم مريم منذ كنت صغيرا ولا أعلم السّبب...رمزيّة مريم، قصّة مريم أمّ المسيح التي ظُلمت، لقد وظّفتها توظيفا إنسانيا، و"مريم" ظلمها الإنسان ولم يظلمها الله لأن الله يعلم، مريم عندي حاملة للخطيئة البدئية. الخطيئة الأولى، هي صورة المرأة في ذاتها، منذ الولادة تنزل الأنثى وفي يدها خطيئتها مثلما ينزل الفتى/الذكر وفي كفّه رزقه. وتقضي هذه المرأة عمرها كلّه وهي تحاول أن تثبت أنّها بريئة."[285] وبالفعل، فإن مريم بطلة الرّواية هي فتاة ظلمها المجتمع منذ ولادتها إذ توفّي أبوها وهي في بطن أمّها، وتزوّجت هذه الأخيرة بأخ زوجها المتوفّى دون أن يعلم بذلك، وبقي يكره ابنة أخيه لأنّه لم ينجب من زوجته أولادا، فبقيت تذكّره بالزوج الأسبق. وحتّى لمّا تزوّجت عاشت في تعاسة مع أهل زوجها، وبعد طلاقها وعملها في الرقص أيضا لم يرحمها المجتمع الذي سيطر عليه "حرّاس النّوايا" ليزيدوا من ظلمه لها، فهو يــرى " المرأة في القانون نصف إنسان"[286].

285زهرة ديك، **واسيني الأعرج، هكذا تكلّم...هكذا كتب**، المرجع السابق، ص.172.

286 الرّواية، ص.21.

اسم "مريم" إذن يحيل إلى قصة مريم أمّ المسيح -عليهما السلام- التي نبذها قومها، ولكن كذلك، هو اسم متداول جدّا في الجزائر، في قلب العاصمة بالتحديد، وقد اختاره الكاتب من أجل الأسباب التي ذكرها أعلاه. وإذا لاحظنا الترجمة، وجدنا **بوا** ينقله ببعض التكييف الصوتي « Myriam »، إذ إن نطقها في اللهجة الجزائرية مختلف « Mériem »، وقد عاد **بوا** إلى الاسم بالنطق اليهودي كما هو مذكور في أصوله:

« Myriam est un prénom aux origines hébraïques dont la signification est "aimée", il a été traduit par Maria en grec, puis Marie en français. Le prénom Myriam est à la fois la forme originelle du prénom Marie et sa transcription hébraïque. Très fréquemment attribué dans les familles juives et musulmanes.»[287]

أي: "ميريام هو اسم ذو أصول عبرانية ومعناه "محبوبة"، وقد تُرجم إلى اليونانية بـ"مارية" (Maria) ثم إلى الفرنسية بـ "ماري"(Marie). "مِيريام" هو الشكل الأصلي العبراني لاسم "ماري" و كتابته الصوتية. وكثيرا ما تسمّي العائلات اليهودية والمسلمة بهذا الاسم."

ونرى كيف أنّ **بوا** لم يحترم النطق الجزائري وآثر عليه النطق العبراني الأكثر تداولا في الثقافة الفرنسية، وبالتالي، فقد اعتمد التكييف الصوتي في نقل اسم البطلة منتهجا استراتيجية توطينية. أمّا عن باقي أسماء الأعلام الخاصة بالبشر والأماكن فقد اتّبع المترجم في نقلها تقنية الاقتراض عن طريق النقل الحرفي متبعا بذلك استراتيجية تغريبية. ويُشار إلى أن الرواية لا تحتوي على الكثير من الشخصيات، فهي تدور كلّها حول مريم التي لا تمثّل المرأة في المجتمع الجزائري فحسب، بل هي "في بنية النص العميقة تمثّل الحضارة والثقافة."[288]

287 الموقع:https://madame.lefigaro.fr/prenoms، تاريخ الزيارة:2020/11/16، 11سا: 56د.

288 زهرة ديك، **واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب**، ص.337.

النموذج الرّابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"العـــباية الوهـــرانية. الملاية القسنطينية. الحايك التلمساني الذي لا يظهر إلا سحر العيون. والفوقيّة والبلغة." ص .22	• « *L'abaya* oranaise, la *melaya* constantinoise, le *haïk* tlémcénien ne dévoilant que le charme des yeux, la *gandourah* et la *babouche* ! »p.27	**الاقتراض+ التّكافؤ**	**تغريبية**
•"القبّعة الأفغانية، ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي."ص.12	• « *Chéchia* afghane, sandales de peau de mouton, *Kachabia* avec blouson américain. »p.16	**الاقتراض+ الإيضاح**	**تغريبية+ توطينية**

التّحليل:

يُمثّل اللّباس كما تطرّقنا إليه باستفاضة في التحليلين السابقين علامة ثقافية بارزة في النص الرّوائي، حيث يرسم المشهد الثقافي والسياسي والديني للمجتمع. فنرى هنا مثلا كيف أن الرّاوي يتحسّر على ما آلت إليه المدينة إذ بدّلت تقاليدها بتقاليد بلدان أخرى، ممثّلا إياها في اللّباس، يقول: "شارع ضيّع ملامحه الأولى واندفن داخل الألبسة المستوردة من الخليج والشرق الحزين. وأفغانستان. إيران. مصر. العراق. كأنه لم يعرف يوما ألبسته الخاصة. "الفولار" البربري. العباية الوهرانية. الملاية القسنطينية...."[289] مثلما نراه في المثال الأوّل. وفي المقابل، يعبّر عن انتشار"حراس النوايا" بوصف طريقة لباسهم: "مدينة...يجهز عليها الآن حرّاس النوايا. القبّعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشّابية...." وحتّى العطر الذي يستعملونه (المسك) تأسّيا بالرّسول صلى الله عليه وسلم الذي كان يتطيّب به هو وصحابته، "نتشمّمهم من بعيد، فنغيّر المعابر والطرقات. رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم. عطر يشبه في

289 الرواية، ص.22.

قوّته العطر الذي يسكب على جثث الأموات." [290] ونظرا إلى هذه الرّمزية القويّة التي تقدّمها هذه الأزياء، فإن المترجم لم يكن أمامه سوى اعتماد تقنية الاقتراض كما يفعل دائما في التعامل مع هذه العناصرالثقافية. وكما نراه في النموذجين، فقد اقترض كلّ أسماء الأزياء التقليدية الجزائرية (Abaya, Melaya, haïk) وكان موفّقا في ذلك. غير أن ترجمته "الفوقية" بـ (Gandourah)"القندورة" لم يكن موفّقا، كون هذا المصطلح لا يحمل نفس المعنى في كلّ مناطق الجزائر والمغرب العربي، فكلمة "قندورة" ذات أصل أمازيغي "ثاقندورث" وتعني الفستان الذي تلبسه المرأة، أمّا القندورة فيمكن أن تلبسها المرأة (القندورة القسنطينية لباس تقليدي مطرّز يلبس في المناسبات) أو الرّجل (لباس فضفاض لكلّ يوم). أمّا الفوقية فهي لباس تقليد تلمساني نسائي، وفي المغرب تنطبق نفس التسمية على لباس رجالي. ومهما يكن من أمر، فهو يختلف عن القندورة. أمّا البلغة فقد ترجمها بالمكافئ الثقافي (*babouche*)، وقد وُفّق في ترجمتها، مع أنّ المصطلح « *Balgha* » متعارف عليه في اللغة الفرنسية حيث نجد التعريف الآتي في القاموس:

« La ***balgha*** , également orthographiée *balga*, *belgha* ou *belga*, est une chaussure en cuir marocaine. Fermée en pointe ou arrondie au bout, elle fait partie des costumes traditionnels du Maghreb. Elle se rattache à la famille des babouches. »[291]

أي: "البلغة (*la balgha*)"التي تُكتب كذلك (*balga, belgha, belga*) هي حذاء مغربي مصنوع من الجلد. وهومغلق أو ذو شكلي دائري من الأمام، ويُعتبر من الأزياء التقليدية في المغرب العربي. وهو نوع من أنواع "البابوش"." (ترجمتنا)

للإشارة، لقد ترجم **بوا** "البلغة" في الرّواية السابقة (الزلزال) بـ(savate).

وبالتالي، فإن ترجمة الكلمتين الأخيرتين كانت تفتقر للدّقّة.

هذا عن النموذج الأوّل، أمّا عن النموذج الثاني، فيذكر فيه الكاتب "القبّعة الأفغانية" للدّلالة على الإيديولوجية "المتطرّفة" لجماعة "حرّاس النوايا" التي جاءت من "أفغانستان"، والتي

290 الرواية، ص.12.

291 الموقع:http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Balgha/fr-fr/،تاريخ الزيارة، 10/11/2020،سا:36.

تقلّد هذا البلد حتّى في اللّباس، غير أنّ **بوا** ترجم "القبّعة" بـ « Chéchia » مع أنّ هذه الأخيرة خاصة بالمغرب، وقد تطرّقنا إلى الحديث عنها باستفاضة في الفصل السابق. ولو أنّ الكاتب أراد استعمالها لفعل. لكنّه تعمّد استعمال مصطلح "قبّعة" للتمييز بين الشاشية الجزائرية و"القبّعة" الأفغانية الدّخيلة على المجتمع الجزائري ! وبالتالي، كان من الأفضل اللجوء إلى مصطلح عام مثل "القبّعة" وإتباعه بصفة "الأفغانية"، نحو « couvre-chef » دون تحديد نوعه.

أمّا "نعل بومنتل" فهو تسمية لنعال تلمسانية، والنّعل حذاء مصنوع من الجلد، يُعرف أيضا بـ"الصندل" يقول **الجوهري**: "النّعل الحذاء مؤنّثة، وتصغيرها: نُعيْلة، وقيل النعل عند العرب: حذاء غير مُحيط بالقدم، فإن أحاط بها وغطّى الكعبين فهو: الخُف." [292]، ولم يشأ **بوا** إدخال مقترض جديد هنا ففضّل اعتماد تقنية الإيضاح لتقريب الصورة من القارئ الفرنسي فترجمها بعبارة: «sandales de peau de mouton» . وقد كانت تلك الجماعات تتميّز بتلك النّعال تأسّيا بلباس الصحابة. أمّا "القشابية" فترجمها بتقنية الاقتراض « *Kachabia* » دون أي إشكال كون المصطلح ليس غريبا عن القارئ الفرنسي.

نرى إذن أن المترجم قد مال إلى الاستراتيجية التغريبية في نقل تسميات اللباس نظرا للرمزية التي تتضمنها، وقد وُفّق إلى حدّ ما، مع أنّه كان يحتاج إلى تدقيق معلوماته في بعض التسميات قبل ذلك تحرّيا للأمانة في الترجمة.

292 الموقع: https://islamweb.net/ar/library/index.php، تاريخ الزيارة، 2020/11/24، 10سا:36.

النموذج الخامس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"منذ أن بدأ "حرّاس النوايا" يزيحون سلطة "بني كلبون" ص.8	•« …depuis l'avènement des « inquisiteurs » qui ont sup-planté les « Benikelboune »p.12	**الاقتراض+ الحاشية**	**تغريبية+ توطينية**
• "في الصباح الباكرأصبح بوشكارة يدور، يدخل البيوت."ص.124	• « Le matin, Bouchkara, le mouchard a commencé sa tournée dans les maisons. » p. 131	**الاقتراض+ الشرح**	**تغريبية+ توطينية**
•"...ويخلطونها مع سلع التراباندو." ص.14	• «…ils y ajoutent des mar-chandises du *trabendo*. »p.18	**الاقتراض+ الحاشية**	**تغريبية+ توطينية**
•"شربتُ كثيرا، الويسكي ماكانش. الزمبريطو"ص.15	• « J'ai bu sans mesure, faute de whisky, *le zambretto*. »p.20	**الاقتراض+ الحاشية**	**تغريبية+ توطينية**
•"...صار يناديك الناقصة أو المازوزية." ص.	• « …Il s'est mis à t'appeler *Al Mazouzia*. »p.80	**الاقتراض**	**تغريبية**

التّحليل:

حين نتصفّح الرّواية بالقراءة، تبرز لنا عدّة سمات تميّز لغة **واسيني الأعرج**، فعلى الرّغم من الشعريّة العالية في لغته غير أنّه ضمّنها الكثير من الألفاظ العامية المقتبسة من اللهجة المحلية التي لا يفهمها سوى الجزائري كونها وُلدت في سياق ثقافي أو تاريخي معيّن للمجتمع الجزائري؛ فمنها ما هي عربية ومنها ما هي مأخوذة من الفرنسية أو لغة أخرى تمّ تعريبها وتكييفها مع النطق الجزائري المحلّي.

فمصطلح "بني كلبون" مثلا متداول عل الصعيد الاجتماعي السياسي في **الجزائر**، ويُشار به، كما رأينا في الرّواية، إلى "جماعة اللصوص" من داخل الحكومة أو من المتواطئين معها من رجال الأعمال المشبوهين، والذين يمثّلون إحدى القوى التي تمتص ثروات البلاد وتقمع

الشعب. هؤلاء من يذكرهم الرّوائي **ياسمينة خضرا** في روايته *Qu'attendent les singes* (**ما الـذي تنتظـره القـردة**) وكـذلك **محـمد عبـاسة** فـي عـنوان مـؤلّفـه *Le dernier Crépuscule des Béni-K* (**آخر غسق لبني ك**)، والمخرج الجزائري **عبد الرحمن كاكي** الذي جعل **"بني كلبون"** عنوانا لمسرحيته؛ وغيرهم كثيرون. و"بنوكلبون" هم قبيلة أسطورية في المتخيّل المغاربي، إذ يروي الكاتب المغربي **سعيد ناشيد** عنهم في مقالة له ما يلي: "من بين المحكيّات أنّهم (الحجّاج) يصادفون في طريقهم نحو المناسك المقدسة قوما لا يشبهون البشر في العوائد والعادات. ضمنهم قبيلة تدعى قبيلة "بني كلبون"، هؤلاء، لا يقال عن ديانتهم شيء. لكنهم طوطميون على الأرجح. كان لديهم مجسم يشبه الطوطم، يضعونه وسط بلدتهم، جعلوه في هيئة كلب يقدسونه ويعظّمونه لدرجة أنهم لا يطلقون عليه أي اسم من الأسماء، ولا يصفونه بأي صفة من الصفات. كان "بنو كلبون" يضعون على وجوههم أقنعة لا يزيلونها إلا في حالات الغيظ والغضب. وكانوا معروفين بحسن الاستقبال وكرم الضيافة، يكرمون الحجيج كرما كبيرا، ويضعون أمام الضيف صحونا متنوعة من مختلف أنواع اللحوم الحمراء. لكنهم كانوا متحسسين من أي قول قد يقال عن طوطمهم، لذلك كان لزاما على الضيف أن يكون معهم في أقصى درجات اللباقة حين يتكلم عن عاداتهم وعوائدهم، دون أن يتلفظ أمامهم بأي لفظ قد يظنونه إساءة لمعبودهم. وكان من عاداتهم أن يمتحنوا الضيف بعد أن يشبع من أكل اللحوم تاركا العظام، بعدة أسئلة، ويكون السؤال الحاسم هو السؤال الأخير: من الذي سيأكل هذه العظام التي تركتها أيها الضيف الكريم؟ وهنا الفخ. إن هو نطق بكلمة، الكلاب، يعتبرون تلك الإجابة المباشرة شتيمة وسبّة وقذفا في حق طوطمهم الأكبر، وبعدها ينزعون الأقنعة عن وجوههم فتظهر ملامحهم الكلبية، ثم يتكالبون ويكشرون وينقضّون على ضيفهم ناهشين لحمه بالمخالب والأنياب."[293] وربّما كانت هذه الخرافة راسبا من رواسب التاريخ، أو تداخلت مع قبيلة "بني كلب" القضاعية التي كانت تقطع الطريق على الحجاج في العصر العباسي الأول. ومهما يكن من أمر، فإن استعمالها في الوسط الاجتماعي المغاربي، خاصة في المغرب والجزائر واحد، ويُقصد به طبقة معينة في المجتمع.

293 سعيد ناشيد، "عن قبيلة بني كلبون"، **العرب**، تاريخ النشر 2015/01/15، https://alarab.co.uk، تاريخ الزيارة : 2020/11/25، 13سا:03.

ونظرا إلى كل هذه الحمولات الثقافية التي يتضمنها المصطلح، كانت ترجمتها عن طريق الاقتراض تحصيل حاصل، غير أن الأمر احتاج بطبيعة الحال إلى شرح، وهو بالفعل ما قام به المترجم حين عضّد ترجمته بحاشية أسفل الصفحة فحواها ما يلي:

« Littéralement : « fils de chien ». A l'origine, un mythe disparu, l'histoire d'un peuple primitif : des êtres avec un corps humain, mais des têtes de chien aux longs museaux. Séparés des habitants des autres villages par une montagne, ils la creusent chaque jour pour rejoindre l'autre versant. Leurs efforts resteront vains tant qu'ils n'auront pas trouvé le sésame qui ouvre le passage, « Au nom de la clémence et de la miséricorde » ; ils doivent attendre la naissance d'un enfant qui les mettra sur le bon chemin en leur révélant le sésame. »

أي :"حرفياً ابن الكلب". وأصلها أسطورة مندثرة، وهي قصة شعب بدائي: كائنات ذات جسم بشري، ورؤوس كلاب ذات أوجه طويلة. يفصلهم عن سكان القرى الأخرى جبل يحفرونه كل يوم للوصول إلى الجانب الآخر. غير أن جهودهم تظل مبذولة عبثاً إلى أن يجدوا الكلمة السحرية التي تفتح لهم الطريق "باسم الرحمة والمغفرة"؛ ويبقى عليهم أن ينتظروا ولادة طفل ينير لهم الدرب بالكشف عن تلك الكلمة السحرية".(ترجمتنا)

ونرى كيف أن هذه الأسطورة لا تتوافق مع الأسطورة العربية سوى في بدايتها، وأمّا الجزء المتبقّي منها فهو أقرب ما يكون إلى قصة يأجوج ومأجوج مع بعض الاختلاف، حيث يُذكر في القرآن الكريم في سورة الكهف وسورة الأنبياء قصة قوم يخرجون في آخر الزمان يسمون بـ "يأجوج ومأجوج"، وخروجهم من علامات الساعة، كما جاء ذكرهم كذلك في التوراة والإنجيل كما في سفر التكوين، أو سفر حزقيال والرؤية.

وعن يأجوج ومأجوج يقول الله تعالى في سورة الكهف: (قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا (94) قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا (95) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ ۖ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا ۖ حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا (96) فَمَا اسْطَاعُوا

أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا (97) قَالَ هَٰذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي ۖ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ ۖ وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقًّا).

والحقيقة أنّنا لم نجد أيّ أثر لهذه القصة خلال بحثنا سوى ما قلناه، ولا نعرف من أين حصل عليها المترجم.

ومهما يكن من أمر، فإن أسطورة "قطّاع الطريق" هي الأقرب إلى مضمون التسمية في سياقها المستعمل في المجتمع المغاربي.

في النموذج الثاني نلاحظ استعمال تسمية "بوشكارة"، وهي تسمية ظهرت في عهد الاستعمار الفرنسي للجزائر، وبقيت متداولة إلى الآن في المجتمع الجزائري للدلالة على الخائن الذي يبيع ذويه. وأصل التسمية "بوشكارة" أو "صاحب الكيس" هي أنّ المستعمرين عندما كانوا يجدون أحد المتعاونين معهم، مرغما أو لا، كانوا يصطحبونه وسط الناس للتعرّف على "المجاهدين" أو من له صلة بهم، ويغطّون رأسه بكيس من الخيشة به ثقوب ليَرى ولا يُرى. وقد ذكر الكاتب هذا المصطلح وأضاف حاشية ليشرحه مراعاة للقارئ العربي الذي لا يفهم اللهجة الجزائرية وكذا خصوصية هذه التسمية وهي "المخبر"، غير أنّ ترجمة بوا جاءت دون حاشية، إذ اكتفى فقط باقتراض الكلمة كما هي، مع إردافها في المتن بكلمة شارحة كالآتي:

« Le matin, Bouchkara, le mouchard a commencé sa tournée dans les maisons. »

غير أننا عند قراءتها لا يظهر منها أن « Bouchkara » تعني « mouchard » بل أن ذلك اسم ووظيفة، مثل أن تقول بالعربية: " الواشي بوشكارة" ، "الواشي فلان". وبالتالي نرى أن الترجمة هنا جاءت غامضة وفيها لبس كبير، فقد كانت تحتاج إلى حاشية شارحة نظرا لأهمية المصطلح ثقافيا.

وأما فيما يتعلّق بالنموذج الثالث الذي نجد فيه استعمال مصطلح عرف رواجا كبيرا في الجزائر في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي وهو "تراباندو" وهي كلمة أُخذت عن الإسبانية عُرّبت باللسان الجزائري، كما يبيّنه التعريف الآتي:

« ***Trabendo*** est un mot né en Algérie et qui est tiré de l'espagnol « contrabando » signifiant contrebande, un des termes d'économie informelle où toutes les activités

économiques qui échappent à la règlementation et au contrôle de l'État ; il existe un dérivé, trabendiste.»[294]

أي: **"ترابندو** كلمة ولدت في الجزائر، وهي مأخوذة من الإسبانية «contrabande»، وتعني التهريب، وهي إحدى مصطلحات الاقتصاد غير الرسمي حيث جميع الأنشطة الاقتصادية التي تفلت من قوانين الدولة وسيطرتها؛ وهناك كلمة مشتقة منها هي: ترابنديست." (ترجمتنا)

فالكلمة كما نرى نشأت في الجزائر في سياق معيّن وهي متداولة جدا في المجتمع الجزائري خاصة بين الشباب الذين ينشطون في التجارة المهرّبة من الخارج، والتي عرفت رواجا كبيرا في تلك الفترة، وحتى اليوم. وبالتالي، فإن المترجم تعامل معها مثلما تعامل مع سابقتها واقترضها مع تعزيز ذلك بحاشية يعطي فيها المقابل باللغة الفرنسية « contrebande». ونفس التقنية ترجم بها **بوا** المصطلح الذي نجده في النموذج الموالي "الزمبريطو" والذي لا يفهمه سوى أهل العاصمة وليس كلّهم، ويمكن أن يكون المصطلح قد سافر إلى مناطق أخرى من الجزائر، لأنّه لا يتداول سوى في وسط معيّن، بين الشباب الذي يتعاطى الممنوعات، مثل أن تسمعهم يتحدّثون عن المخدّرات بأسماء مثل "مادام كوراج أو الصاروخ أو الحمرا...."، فالزمبريطو هو خليط من المشروبات الغازية والكحول المحترق كبديل للخمور الباهظة الثمن. وبالتالي، لم يكن أمام **بوا** سوى اقتراض المصطلح كما هو« *Zambretto* » ، بالإضافة إلى حاشية شارحة كما فعل الكاتب في الرواية :« un mélange d'alcool et de Coca Cola ». أمّا في آخر نموذج، فنجد مصطلحا كثير التداول في المجتمع الجزائري، وخاصة في الوسط وفي بلاد القبائل، وهو مصطلح "المازوزية" المأخوذ من الأمازيغية *(amaẓoẓ)* أي : الابن الأصغر، الثمر الأخير، أو "آخر العنقود" كما يقول إخوتنا المشارقة. ويُطلق كذلك على آخر الثمر أو الزرع المنتوج في الموسم، وقد شرح الكاتب معنى هذا لمصطلح في حاشية، غـــير أن **بوا** اكـتفى باقتراضـه « *Al-Mazouzia* » دون شرح، لا في المتن ولا في الحاشية. ونعتقد أنّـه كان أجدر به لو فَعَل، لأن جملة: « Il s'est mis à t'appeler *Al-Mazouzia*. … » أو

294الموقع:https://fr.wikipedia.org/wiki/Trabendo، تاريخ التصفح: 2020/11/26، 16سا:31.

« Alors quoi ! Nous n'allons quand même pas en rester à *Al- Mazouzia* ! …Tu ne m'as donné qu'*Al-Mazouzia* ! »

توحي كلّها للقارئ الفرنسي الذي لا يفهم هذه الكلمة بأنّها اسم البنت، وبالتالي، فقد تؤدّي إلى لبس في ذهنه، أو إلى معنى غير كامل على الأقلّ.

وبالتالي، يمكننا أن نرى من خلال هذه النماذج أن **بوا** قد احترم خصوصيتها الثقافية التي تعكس قلب المجتمع الجزائري واقترضها معتمدا استراتيجية تغريبية، مع كتابتها بالخط المائل لتمييزها عن باقي النص، وشرحها في حاشية. وكانت تلك أنسب طريقة في اعتقادنا للحفاظ على النكهة المحلية التي أضفتها هذه المصطلحات على نص **واسيني الأعرج**، وبالتالي على الترجمة.

النموذج السادس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"شوف..ماكايْنْ والو."ص.16	•« Non…rien, *Walou*."p.20	**حذف+اقتراض**	**توطينية+ تغريبية**
•"عميتها يا حلّوف " ص.200	• « Tu t'es défoncé, *Ya hallouf* ! » p. 206	**إعادة صياغة+اقتراض**	**توطينية+ تغريبية**
•"أَمْشِ يا خو !!! مادَزْش يا موحْ!!!" ص.177	•« Fonce !Ne pousse pas *yaMoh !* » p.179	**حذف + ترجمة حرفية+اقتراض**	**توطينية+ تغريبية**
•"...نورّي امّك الزنباع وين ينباع !" ص.188	•« Ta mère va comprendre sa douleur. » p.191	**إعادة صياغة**	**توطينية**
•"طلع الزّبل لراسي."ص.24	•« Il m'a échauffé les oreilles »p. 29	**مكافئ**	**توطينية**

التحليل:

يعدّ توظيف العامية في الرّواية من العلامات الثقافية، ولكنها أيضا علامة أسلوبية حيث إنه انزياح صوتي وتركيبي على مستوى النص، ولا يكاد نص روائي يخلو من إشارة إليه، لا سيما في الحوارات، بنسب متفاوتة طبعا بين الكتّاب. وهذا ما يسمّيه **باختين** الرواية البوليفونية أي متعدّدة الأصوات، والتي يقول إن **دوستيوفسكي** هو مبدعها "ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه صوت المؤلّف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي، إن كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية....هذه الكلمة تتمتّع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه." [295] وهذا ما نراه بالضبط في رواية **سيدة المقام** حيث إن صوت البطل (أستاذ مريم وحبيبها) يشبه صوت الراوي، ثم يتعالى من هنا صوت مريم وهي تروي قصّتها، ثم صوت أمّها وهي تحكي لها عن طفولتها وماضيها، ومن هناك تتعالى أصوات حراس النوايا، وصوت البحار الذي يقول شعرا و...إلخ. وتتجلّى هذه الظاهرة عبر اختلاف في الأساليب داخل الرّواية التي يورد **باختين** ثلاث طرائق لتشييد صورة لغتها:

- الحوار الخالص، الصريح.
- التهجين: أي "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيَيْن لغويّين مفصوليْن داخل ساحة ذلك الملفوظ. ويلزم أن يكون التهجين قصديا.
- تعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي، أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى."[296]

ولمّا نتأمّل هذه النماذج التي أخذناها من الأمثلة العديدة الموجودة في الرواية، نلاحظ أنّ الأسلوب يتغيّر من متحدّث إلى آخر، مع أنّها كلّها تنتمي إلى سجلّ اللّهجة الجزائرية، غير

---

295 ميخائيل باختين، **شعرية دوستيوفسكي**، تر. جميل نصيف التكريتي، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986،ص.11.

296 ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر. محمد برادة، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص.18.

أنّ الأمّ التي تحدّث ابنها "شوف...ماكاين والو" تختلف عن اللهجة الحادّة لحراس النوايا في تهديدهم "نورّي امّك الزنباع وين ينباع" ولا للشباب الذين لديهم طريقتهم الخاصة في الحديث "يا خو، يا موح". ولو نظرنا إلى الترجمة لوجدنا **بوا** يحاول قدر الإمكان إبراز ذلك الاختلاف الأسلوبي عن طريق إدخال كلمات يقترضها من النص أو عن طريق تغيير في السجلّ اللّغوي للغة التي يكتب بها (السجلّ العامي). ففي النموذج الأوّل "شوف ...ما كايْن والو" نجده يقترض كلمة « *Walou* » مع كتابتها بالخط المائل، بعد أن ترجمها بالفرنسية « rien »، ونفس التقنية اتّبعها في ترجمة النموذج الثاني حيث اقترض جزءا من عبارة "عميتها ياحلّوف!" حيث ترجمها « *Tu t'es défoncé. Ya hallouf !* » مع إعادة صياغة الجزء الأوّل الذي لم يكن ممكنا ترجمته ترجمة حرفية لأنّها لا تؤدّي المعنى المقصود. ونلاحظ أنّه استعمل السجلّ العامي (registre familier) في العبارة « Tu t'es défoncé » وكذلك فَعَلَ في النموذج الموالي، حيث ترجم عبارة "امشِ ياخو!" بالعامية الجزائرية بكلمة « *Fonce !* »، مع الإشارة إلى أنّه حذف منها عبارة "يا خو" التي تعني "يا أخي" وحافظ على العبارة "يا موح" مقترضا إياها « *Ya Moh* ». أمّا في النموذج الذي يلي"...نورّي امّك الزنباع وين ينباع !" فلم يكن أمام **بوا** سوى إعادة صياغته باللّغة الفرنسية، كونه تعبيرا مجازيا في اللهجة الجزائرية، يُقصد به التهديد، نحو "سوف ترى ما سأفعله بك"، فلا يجوز ترجمته حرفيا ولا اقتراضه لا كلّيا ولا جزئيا، وبالتالي كانت هذه التقنية التوطينية ، أي إعادة الصياغة، الحـــل الوحيد لنقلـــه كما نراه:« Ta mère va comprendre sa douleur » . وأما النموذج الأخير"طلع الزّبل لراسي" فقد وجد له **بوا** المكافئ المناسب في اللغة الفرنسية وهي العبـــارة الجـــاهزة " « Il m'a échauffé les oreilles » ، وقد كانت الترجمة هنا موفّقة إلى حدّ بعيد، كونها أدّت المعنى بدقّة وحافظت على جمالية النصّ ، غير أنها جاءت عبر استراتيجية توطينية.

ما يمكن أن نقوله حول تقنيات **بوا** في نقل اللهجة المحلية على اختلافها إلى اللغة الفرنسية هو أنّه حاول إبرازها عن طريق اقتراض بعض أهمّ الكلمات والعبارات التي بيّنت بالفعل أنّ اللهجة تغيّرت في تلك المواضع، غير أنّ قارئا غير عارف بالمجتمع الجزائري ولهجاته لن يلمس ذلك دون الإشارة إليه، وبالتالي، فإن حاشية كان يمكن أن تسمح لهذه الاقتراضات أن تؤدّي دورها على أكمل وجه لو أن المترجم أدرجها. غير أنّه لم يفعل. وتبقى استراتيجيته

التغريبية في هذا المقام مُغَرِّبة للقارئ الفرنسي بشكل كبير. أمّا تقنية إعادة الصياغة التي لجأ إليها في نقل بعض التعبيرات المجازية فقد كانت حلّا مجديا إلى حدّ ما، إلّا أنّها لم تُظهر ذلك التغيير الأسلوبي الذي كان موجودا في النص الأصلي، وبالتالي، فقد بقيت الترجمة ناقصة.

ويمكن القول أن **بوا** وجد في اقتراض تلك الكلمات من اللهجة الجزائرية طريقة في إدراج نوع من الأسلبة التي مارسها في ترجمته، والتي يسمّيها باختين "التنويع" حيث يقول إن هذا الأخير: "نوع من الأسلبة يتميّز بأن المُؤسلِب يُدخل على المادة الأولية للّغة موضوع الأسلبة، مادته "الأجنبية" (كلمة، صيغة جملة...) "[297]، وهي صيغة من صيغ التّعالق التي تبني اللغة حسب **باختين**.

النموذج السابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• "كُل الكاوكاو يا ضعيف النفس باش يكبر زبّك ويطوال وتصير راجل. لا حيا فالدّين يا الخاوا...اسمعوا...كل القرقاع يا المسكين !!ياللّي ماتوقّفش..." ص.23	• « Mange des cacahuètes toi qui manques de souffle, tu vas bander, tel un fier étalon. Pas de pudeur en religion. Ecoutez, frères ! Mange des noix, pauvre bougre, toi qui es incapable de… » p.28	**إعادةالصياغة + الإضافة+ الحذف**	**توطينية**
• "أي راسي، الله يلعن دين باباك !!!الطّحّان!!!شوف قدّامك يا الدّابّة!!الله يلعن طيزك وطيز امّك!! الطّحّان غْ انتَ!!" ص.177	• « Dieu maudisse ton père ! Maquereau ! Regarde devant toi, espèce de bourricot !Dieu maudisse ton c…et le c…de ta mère ! Souteneur toi-même ! » p.182	**الترجمة الحرفية+ الحذف**	**تغريبية + توطينية**
•"هذا كلام طيزك، طلّع الورقة ولاّ نقلعلك زبّك !" ص.3	• « Et merde pour le langage ! montre tes papiers sinon on te massacre ! » p.40	**إعادة الصياغة**	**توطينية**

297 ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص.18.

التحليل:

لم نبرح بعد مجال اللهجة المحلية واختلافها حسب مستخدميها، ونحن هنا نشهد لجوء الكاتب إلى سجلّ لغوي حساس بعض الشيء، بما أن الأمر يتعـــلّق بالكلام البـــذيء، أوالعبارات النابية. حيث إنّ الكاتب، لغرض ما، جعل شخصيات معينة تتلفّظ بهذا النوع من العبارات، وقد لفت انتباهنا طريقة تعامل المترجم معها. فكما أنّ هذه الأخيرة تمثّل عنصرا ثقافيا هاما، هي كذلك علامة أسلوبية فارقة، حيث تحمل الكثير من الإيماءات وتخبر القارئ بالكثير عن الوسط الاجتماعي والثقافي للشخصية التي يصدر منها هذا الصوت وهي عامة علامة على تفكّك "السلطة الأخلاقية " والقيمية لدى الأفراد الذين تصدر عنهم هذه الألفاظ والتعابير. وحسب علماء النفس، يلجأ الفرد إلى الكلمات النابية للتنفيس عن ضغط نفسي ناجم عن حالة غضب أو يأس أو ألم جسدي أو نفسي. ولكنّها كذلك دليل على السّيطرة والهيمنة بفعل إذلال الآخر وإعلاء الصوت بالشتائم، حيث إنّها تعزّز الثقة بالنفس! يقول عالم النفس الفرنسي **ألفريد بيني**Alfred BINET:

> « Le juron est une expression de colère, d'impuissance, c'est alors un soulagement à l'émotion […]Voilà ce qu'on peut dire du juron au point de vue intra-psychologique. Au point de vue Inter-psychologique, le juron est comme le langage, un phénomène qui a un but social ; son but est de choquer, d'effrayer, et il ressemble au grognement de l'animal. » [298]

أي:

" إن الشتيمة هي تعبير عن الغضب، والعجز، فهي إذن تنفيس عن المشاعر[...]هذا ما يمكننا أن نقوله عن الشتيمة من وجهة النظر النفسية الداخلية. أمّا من وجهة النظر النفسية بين الأفراد، فإن الشتيمة تشبه اللغة، حيث إنها ظاهرة ذات غرض اجتماعي؛ والهدف منها هو إحداث الصدمة، والتخويف، فهي تشبه زمجرة الحيوان"(ترجمتنا)

وحسب علماء الاجتماع، فطريقة التعبير ترسم العلاقة والحدود بين الأفراد، فالتّلفّظ بالكلام البذيء حيال الآخر علامة على غياب الاحترام والتوقير واستسهال إهانة الآخرين، كما أنّها

298 انظر G. T. W. Patrick, *La psychologie du juron*, https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033, consulté le 02/12/2020, 12 :09.

تنمّ عن احتقانات كامنة ضدّ الأعراف أو القيم الدّينية. ويرى **بيير بورديو** Bourdieux Pierre أن في المجتمع ما يدعوه بـ "السوق اللغوية"(marché linguistique) التي تتمّ فيها "تبادلات لغوية رمزية" تعبّر عن "علاقات القوى" بين المتحدثين، حيث يقول في هذا الصدد:

> « Il existe non pas une langue, mais des discours stylistiquement caractérisés et qui appartiennent à un locuteur-producteur socialement caractérisé, membre d'une communauté hétérogène[…]Il y a une faculté de langage qui est le propre du genre humain, mais il y a dans l'utilisation de cette faculté à l'expression/des différences. Il y a *des styles expressifs différents* qui se marquent à la fois dans la syntaxe (la correction-la non correction, l'accent, marqué-non marqué, le choix des termes, le niveau de langue) »[299]

أي: "لا توجد لغة واحدة، بل خطابات لها أسلوب متميّز خاصة بمتكلم متميّز اجتماعيا، ينتمي إلى مجتمع غير متجانس[...] ثمة مَلَكَةٌ لغوية يتميّز بها البشر بصفة خاصة، ولكن هناك اختلاف في استخدام ملكة التعبير هذه. هناك أنماط تعبيرية مختلفة تبرزعلى مستوى بناء الجملة (الصحيح-غير الصحيح، اللكنة البارزة-غير البارزة، اختيار المصطلحات، مستوى اللغة)." (ترجمتنا)

ولكل بلد قاموس خاص به يتفق مع عوامل مختلفة اجتماعية وثقافية ودينية.. غير أنّ المسبّات والكلام البذيء تدور كلّها حول فلك الممنوعات لا سيما الدين والجنس، فإذا تأمّلنا النموذج الأوّل الذي يصدر من "بيّاعي الكاوكاو"، أي بائعي الفول السوداني، نجدهم يصيحون بعالي صوتهم في الطرقات بكلام خادش للحياء، خاصة بالنسبة لمجتمع محافظ مثل المجتمع الجزائري، "يتشدّقون بها في الأسواق دون خوف ولا حياء" [300]، ونجد الكاتب يسمّي الأعضاء الجنسية بمسمّياتها ودون أن يغلّفها أو يختبئ وراء الإشارات والتلميحات، ففي حين كتب **الأعرج** "باش يكبر زبّك ويطوال" تحـــاشى المترجم الكلمة المباشرة وفضّل تعبيرا غير مباشر فترجم تلــك العــبارة بتلطيفها بــعض الشيء فجاءت أقلّ حــدّة لمــّا ترجمها

---

299 انظر Yasmine Chudzinski, « A propos de ce que parler veut dire », http://journals.openedition.org/edc/3326 , consulté le 02/12/20, 16 :18.

300 الر واية، ص. 23.

بـتعبير مجـــازي كـــالآتي: « tu vas bander, tel un fier étalon » بإضافـــة التـــشبيه لتعزيز الفكرة، كما نجده يلـــجأ أحـــيانا إلى الحذف مثلـــما نراه في نهاية الجـــملة "يـــا اللي ما توقّفش" التي اكـتفى بالإشارة إليها عـــن طريق نـــقاط الوقـــف الثلاث كالآتي: « Toi qui es incapable de… ». أمّا في النموذج الثاني، فنرى أنّه حاول ترجمة حرفية للمسبّة الأكثر تداولا في الجزائر للأسف، وهي سبّ الدّين، ونـــرى أنّ **بوا** قد تحاشى ذكر كلمة "دين" مع أنّه ترجم العبـــارة حـــرفيا: "الله يلـــعن ديـــن باباك" حيث جاءت متـــرجمة كـــالآتـــي: « Dieu maudisse ton père »، فدعا عليه بلعن أبيه بدل "دين" أبيه كما ورد في الأصل، ولعلّ عبارة مثل: « Dieu maudisse la religion de ton père » كانت لتكون غريبة ومستهجنة في أذن القارئ الفرنسي ! وكذلك، حذف الكلمة يغيّر تماما من حدّة المسبّة، وبالتالي فإن أثرها في النص يختلف كذلك. لذا فإن ترجمة هذه المسبّة حرفيا ربّما لم تكن أفضل خيار، فحتّى الترجمة الحرفية لم تفِ بالغرض، حيث إن مقارنة بسيطة بين المجتمعين الفرنسي والجزائري في مجال الكلام الفاحش بالسب يبيّن لنا أن الشتيمة لدى المجتمع الجزائري"تستلهم" مادتها من الدين، في حين لم يعد المجتمع الفرنسي يستلهم الشتائم الأكثر استقباحا سوى من الجنس، وبالتالي، كان من الممكن أن يجد المترجم مكافئا ثقافيا في قاموس المسبّات اللامحدود المتوفّر في اللغة الفرنسية ! وأمّا بالنسبة لكلمة "الطحّان"، وهي مسبّة دارجة جدا في المجتمع الجزائري بصفة خاصة، فالمقصود منها "الرّجل الذي لا شرف له، أي الديّوث" ، ويُذكر في التأثيلات الشعبية(Étymologie populaire) أن كلمة "طحّان "هي مسبّة تحتمل عدّة دلالات: الانتهازي والمتزّلف والديوث وغيرها، ويرجع أصلها إلى أكياس الطحين التي كانت توضع على وجوه الخونة والمتآمرين مع فرنسا حتى لا يُعرفوا أيّام الثورة الجزائرية، وفي الحقيقة فإن الكلمة مستعملة من **ليبيا** إلى أقصى **المغرب**، وكانت متداولة منذ القرن التاسع عشر بدليل أنها مذكورة في المعاجم الفرنسية-الجزائرية بمعنى عامل الطاحونة وبمعنى الدياثة.. حتّى أنّ قاموسا[301] يعود تاريخه إلى سنة 1850 يضع كلمة « cocu » مرادفة له، ونفس المصطلح نجده في قاموس **بن سديرة بلقاسم** الذي يقابل

301 انظر Adrien-Augustin Paulmier, *Dictionnaire Français- Arabe (Idiome parlé en Algérie)*, Paris, Librairie Hachette, 1850, p.138.

كلمة "طحان" بـ « cocu »، وليس هذا فقط بل يبدو أن هذا المعنى أقدم بكثير حيث نجده قد جاء في معجم **شاباريلي** *Schaparelli*[302] اللاتيني-الأندلسي والذي يعود تاريخ مخطوطته الأصلية إلى القرن الثالث عشر الميلادي[303] بمعنى "قوّاد" (leno »« باللغة اللاتينية).وأمّا كلمة « cocu » في اللغة الفرنسية فيُقصد بها:

« Dont le conjoint ou le partenaire est infidèle. Qui est dupé, trompé. »[304]

أي: "من يكون شريك حياته خائنا. من يتعرّض للخيانة من قبله." (ترجمتنا)

ونلاحظ أن **بوا** لم يثبت على قرار في ترجمة هذا المصطلح، فبالإضافة إلى أنّه لم يأخذ بهذه الترجمة، التي هي في الحقيقة المعنى الأوّل لها، فالديّوث هو الرجل الذي لا عرض ولا شرف له، وأخذ بمعنى "القواد"، فإنه لم يستعمل كلمة واحدة بل اثنتين في نفس الجملة: « maquereau » و« souteneur » وهما كلمتان مترادفتان تعنيان "القواد" باللغة العربية. وكان الكاتب قد شرح كلمة "الطحان" بالقواد في الحاشية وكان من الأفضل أن يقترضها **بوا** ويشرحها في الحاشية بدل أن يترجمها بكلمتين كما فعل.

ثم نجد المترجم يلجأ إلى الحذف، أو عدم "الجرأة" على كتابة الكلمة بأكملها والاكتفاء بالحرف الأول منها متبوعا بنقاط ثلاث، أي علامة القطع، ليترجم المسبّة التي لم يجد **الأعرج** حرجا في ذكرها بالكامل، على الرّغم من قسوتها وحدّتها، فترجم عبارة "الله يلعن طيزك وطيز امّك" على النحو الآتي: « Dieu maudisse ton c…et le c…de ta mère »، وكأنّنا نلمس هنا حياء المترجم من ذكر الكلمات النابية، أو ربّما يكون ذلك خشية منه على خدش حياء القارئ الفرنسي !

302 انظر C.Schaparelli,*Vocabulista in Arabico* , Biblioteca Ricardina, 1874, p.134.

303 الموقع:https://darijah.blogspot.com/2019/01/Maghrebi-tahhaan.html، تاريخ الزيارة: 2020/12/05، 20سا: 12.

304 الموقع:https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cocu/16875، تاريخ الزيارة: 2020/12/05، 20سا: 19.

وأمّا في النموذج الأخير، فإنّنا نشهد إعادة صياغة كاملة نسفت الرّسالة بأكملها ومست بشكلها ومضمونها، إذ ترجم بوا العبارة النّابية "هذا كلام طيزك، طلّع الورقة ولاّ نقلعلك زبّك !"بعبارة عادية كالآتي:

« ! montre tes papiers sinon on te massacre ! Et merde pour le langage »، حيث نرى أنّه تحاشى كلّيا العبارات الفاحشة التي استخدمها الكاتب واستبدلها بعبارات أقلّ حدّة بكثير.

وأيّا كان السبب في هذا الحذف أو التلطيف اللذين اعتمدهما المترجم، فإن ترجمته كانت أبعد ما تكون عن الأمانة لسبب وحيد، هو أن **الأعرج** حين وظّف هذه العبارات النابية على لسان "حرّاس النوايا" فذلك لسبب معيّن، هو إبراز ذلك التناقض الذي كان عليه هؤلاء الذين كانوا يُنَصِّبُون أنفُسَهم مُدافِعين عن الدّين، يعاقِبون ويقتلون باسم الإسلام وتطبيق حدود الشريعة، كما نراه في الحوار الذي يدور بين أحدهم حين يسألهم:

"ـ من أنتم؟ لستم الشرطة؟

ـ حراس الإيمان (النوايا) يا حمار...

ـ هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله أن .....

ـ هذا كلام طيزك....." [305]

وهكذا نرى أهمّية الأسلوب البذيء الذي جعل الكاتب شخصياته تتحدّث به، وكيف أصبحت نفس الشخصيّات فجأة في الترجمة أقلّ فحشا وابتذالا ! وهنا نتساءل: هل للمترجم الحق في أن يقرّر عدم ترجمة هذه العبارات إلى الفرنسية، خاصة أن هذه اللغة تشتمل على قاموس لا حدود له من عبارات البذاءة؟ هل من حقّه تلطيف هذه العبارات ومحاولة تهذيبها جاعلا رقابته الذاتية تثور وتطفو على السطح لتحاول لجم ما تراه بذيئا في النص الأصلي ومنافيا للأخلاق الحميدة؟

نحن نعتقد أن الجواب هو لا، فليس للمترجم اتّخاذ قرار مثل هذا، وليس له أن يتوجّه هذا التوجّه التوطيني الذي يسيء إلى موضوعيته كناقل لرسالة معيّنة اختار فيها صاحبها (الكاتب) أن يستعمل هذا الأسلوب أو ذاك، لكن أغلب ظننا أن كون **بوا** رجل دين هو الذي

---

[305] الرواية، ص. 35.

أدّى به إلى تجنب نقل مثل هذه الألفاظ فقد كان إلى جانب ذلك شخصية متحفّظة جدّا حسب معرفتنا البسيطة به وحسب ما قرأنا عنه.

النموذج الثامن:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"تعلّم الحْسانة في روس اليتامى." ص.49	•«Le coiffeur se fait la main sur la tête des orphelins.» p.55	**إعادة الصياغة+الترجمة الحرفية**	**تغريبية + توطينية**
•"انسَ الهمّ ينساك" ص.34.	•«Oublie les soucis et ils t'oublieront.» 40	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
•"عاش ما كسب مات ما خلّى." ص.126	•«Il aura vécu sans rien posséder, et il mourra sans rien laisser. » p.134	**الترجمة الحرفية+ الإضافة**	**تغريبية+ توطينية**
•"اللّي قاريه الذّيب حافظو السّلوقي" ص.11	•« A malin malin et demi » p.15	**التكافؤ**	**توطينية**
•"سبع صنايع والرزق قضايع." ص.8	• « Sept métiers, trente-six misères. » p.9	**التكييف+التكافؤ**	**توطينية**

التّحليل:

الأمثال الشعبية من أهمّ العناصر الثقافية التي يوظّفها الرّوائي في كتاباته، ذلك أنّها جزء من التراث اللامادّي الذي يعبّر عن هوية كل مجتمع، والذي ينبع هو الآخر من المعتقدات والعادات والثقافة الخاصة به. ولا تخلو الثقافة الجزائرية الشعبية من أمثالها التي تميّزها، والتي تعتبر جزءا لا يتجزأ من الحديث اليومي لأفراده، لقوّتها التعبيرية وبلاغتها. وكنا قد سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الفصلين السابقين من تحليل المدونة؛ كما أشرنا إلى صعوبات ترجمة الأمثال الشعبية كونها من التعابير الجاهزة ، لذا يجدر بالمترجم التعامل معها معاملة خاصة، واتّخاذ القرارات الملائمة سواء بإيجاد مكافئات ثقافية لها في اللغة الهدف، وبالتالي

اتّباع الاستراتيجية التوطينية، أو ترجمتها حرفيا إن استطاع، وبالتالي اتّباع الاستراتيجية التغريبية؛ لكن هذه القرارات لا تكون عبثية، بل يكون للمترجم أسبابه التي تدفعه للاعتماد على هذه التقنية دون تلك، حسب ما يراه ملائما سياقيا أو ثقافيا. وكنا قد رأينا في الرّوايتين السابقتين، لا سيما في رواية **الزلزال**، أن **بوا** يلجأ إلى الترجمة الحرفية في ترجمة الأمثال الشعبية كلّما استطاع إلى ذلك سبيلا. وحين يتوفّر لديه المكافئ الثقافي يعتمده، لكن الحرفية كانت غالبة حتى لو كان ذلك على حساب الجانب الجمالي. وقد رصدنا عددا لا بأس به من الأمثال الشعبية التي جاءت على لسان شخصيات رواية سيدة المقام، ولاحظنا كذلك أن **بوا** يلجأ في أغلب الأحيان إلى الترجمة الحرفية، مع بعض التغييرات التركيبية التي تمليها الضرورة. فمثلا، نرى في النماذج الأولى كيف اعتمد الترجمة الحرفية في استراتيجية تغريبية مع بعض التغييرات التي كان من الضروري إجراؤها، كما في المثل الأوّل: "تعلّم الحْسانة في روس اليتامى" حيث ترجم الجزء الأوّل "تعلم الحسانة" أي "الحلاقة" بعبارة جاهزة فرنسية « se faire la main »، ذلك أنّه تفطّن إلى أن ترجمة حرفية لم تكن لتؤدّي المعنى المقصود، فلو ترجمها « Le coiffeur apprend la coiffure »، لكان ذلك لم يُفض إلى تكرار ركيك فحسب، بل إلى معنى خاطئ كذلك، حيث إن فعل "يتعلّم" في المثل ورد بمعنى " يتمرّن" وليس "يتعلّم". وبالتالي، فإن ترجمة المثال على النحو التالي: «Le coiffeur se fait la main sur la tête des orphelins.»كان موفّقا، وكانت إعادة الصياغة التي اعتمدها **بوا** في الجزء الأول من المثل تقنية ملائمة و قرارا صائبا؛ أمّا باقي العبارة فقد جاء سليما مؤدّيا للمعنى الذي يحمله المثل، وهو يُضرب في الذي يستخدم الضعيف لمصلحته الخاصة لأنه لن يطالب بحقه إذا ضرّه، تماما مثل اليتيم الذي لا أب له يدافع عنه.

أمّا النموذجين المواليين فقد جاءت الترجمة الحرفية مواتية لهما: "انسَ الهم ينساك" الذي يضرب لتخفيف الهم والابتسام للحياة، وقد ترجمه **بوا** كالآتي: « Oublie les soucis et ils t'oublieront» باستعمال نفس صيغة الأمر للفعل، مع اختلاف بسيط هو استعمال الجمع بدل المفرد، وهذا من اختلاف زاوية الرؤى الموجودة بين اللغتين العربية والفرنسية، تماما مثلما يقول الفرنسي « je mets mes chaussures » في حين يقول العربي "ألبس حذائي"، أو يقول « présenter ses excuses » بصيغة الجمع، في حين يستعمل

المتحدّث العربي صيغة المفرد "قدّم اعتذاره" أو "اعتذر". أما المثال الثالث: "عاش ما كسب مات ما خلّى" والذي يُضرب في الشخص الذي لا يأبه للمال ولا يهمه جمعه، فيعيش بسيطا ولمّا يموت لا يترك إرثا؛ فقد ترجمه **بوا** حرفيا، غير أنّه أجرى تغييرا في الزمن الذي صرّف به أفعال الجملة:

«Il aura vécu sans rien posséder, et il mourra sans rien laisser. »

لقد صُرّف فيه كلا الفعلان في المثل العربي بزمن الماضي «عاش، مات"، لكن ذلك لم يكن ممكنا في اللغة الفرنسية، نظرا للاختلاف الكبير في استعمال الأزمنة الكائن بين اللغتين، فاضطرّ المترجم إلى استبدال زمن الماضي بنوع من أزمنة المستقبل (futur antérieur) وهو زمن يُستعمل في اللغة الفرنسية للتعبير عن فعل في المستقبل يحدث قبل فعل آخر في المستقبل أيضا، بمعنى "المستقبل الماضي". وتكون الترجمة العكسية للمثل كالآتي: "سوف يكون قد عاش دون أن يمتلك أي شيء، ولسوف يموت دون أن يترك أي شيء". كما نلاحظ إضافة كلمة « rien » ليكتمل معنى الجملة في اللغة الفرنسية، حيث كانت ستبقى ناقصة دونها. وهكذا مزج **بوا** بين الاستراتيجيتين التغريبية والتوطينية.

أمّا في النموذجين الأخيرين فقد اتّبع المترجم استراتيجية توطينية في ترجمتهما باعتماد تقنية التكافؤ؛ فالنموذج: "الّلي قاريه الذّيب حافظو السّلوقي"، والذي يُضرب في الإنسان ذي التجربة الطويلة في الحياة، ترجمه **بوا** بمكافئ ثقافي موجود في الثقافة الفرنسية « A malin malin et demi »، والذي يعني أن هناك دائما من هو أذكى منك. وقد جاءت الترجمة موفّقة، وكان من الممكن أيضا ترجمته بالمثل القائل:

« Ce n’est pas à un vieux singe qu’on apprend à faire des grimaces » لنبقى في الحقل نفسه، أي الحيوانات.

أمّا النموذج الأخير "سبع صنايع والرزق ضايع"، والذي يُضرب في الشخص الذي يتقن أكثر من عمل أو صنعة ومع ذلك فهو يعاني الفقر وقلة الرزق، فقد ترجمه **بوا** بمكافئ ثقافي مع تعديله بعض الشيء على النحو الآتي: « Sept métiers trente-six misères »، وهو في الأصل هكذا: « Trente-six métiers trente-six misères ». ويُضرب هذا المثل لدى

الفرنسيين في نفس المقام، غير أنّ العدد في الفرنسية ستة وثلاثون وليس سبعة، لأن هذا العدد يُستعمل للدلالة على الكثرة. ولكلّ ثقافة أعداد تحمل رمزية معينة، فالعربية لديها أرقام وأعداد مثل الرّقم سبعة الذي يحتوي على العديد من الإشارات الدينية والأسطورية، كالتنين ذي السبع رؤوس، والسموات السبع، والأراضي السبـــع.....وغيـــرها، أمـــّا في الثقافة الفرنسية فثمة أعداد أخرى منها العدد ســتة وثلاثون في التعبـــيرين « voir trente-six chandelles » و« il n’y a pas trente-six solutions » ، والرقم أربعة في التعبرين: « manger comme quatre » و« y aller par quatre chemins » وهلم جرّا. غير أنّ **بوا** أراد أن يحتفظ بالرقم سبعة الذي ورد في المثل العربي وقام بتكييف المثل الفرنسي.

وهكذا، نرى أن المترجم قد حاول قدر استطاعته الحفاظ على الأمثال الشعبية الواردة بالعامية الجزائرية في النص، منتهجا استراتيجية تغريبية في أغلب الأحيان، وحين أعيته الحيل، وجد البديل في التكافؤ عن طريق إيجاد المثل الأقرب إلى الأصل في الثقافة المستقبلة، حتى أنه لجأ إلى التكييف ليقترب أكثر من الأصل، وهذا إن دلّ على شيء، إنما يدلّ على حرصه الشديد على الحفاظ على العناصر الثقافية في النصل الأصل ومحاولة نقلها كما هي إلى القارئ الفرنسي.

النموذج التاسع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"... ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر، والحرف المقدّس والسيوف المعقوفة، وتقاليد رياح الربع الخالي."ص.8	•« …pour instaurer le règne des vieux grimoires, le la lettre sacralisée, du redoutable cimeterre. »p.12	**التكييف + الحذف**	**توطينية**
•"...بعد حملة الاعتقالات التي شلت رجالات الدّعوة في الحيّ.." ص.82	•« Après la vague d'arrestation qui a touché les meneurs de la *da'wa** dans le quartier. »p.88	**الاقتراض+ الحاشية**	**تغريبية+ توطينية**
•"عمّي انزوى كعادته وظلّ يبسمل ويحوقل ويفكّ الحروف القرآنية" ص 124	•« Mon oncle, comme D'habitude s'était retiré dans un coin pour réciter les formules pieuse pour déchiffrer le Coran "p131	**التعميم**	**توطينية**

التحليل:

من أهم ما يشكّل الوعاء الثقافي الذي ينتمي إليه أي نص أدبي هو الثقافة الدينية التي تتجلّى عبر المصطلحات التي تشير إلى الانتماء. وفي هذا النص، نجد إشارات قويّة إلى الدّين الإسلامي الذي يرتبط رباطا وثيقا بالأصول العربية التي فيها نزل، سواء اللغوية "إِنَّآ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُم تَعْقِلون"[306]، أو المكانية (شبه جزيرة العرب) حيث مسقط رأس نبي الإسلام محمد ﷺ. وبما أن النص يدور موضوعه حول فترة تاريخية معيّنة عاشها المجتمع الجزائري (العشرية السوداء) فقد أشار المؤلّف إلى تلك الجماعات التي سمّت نفسها بـ"الإسلامية" بإشارات تحيل إلى الدين والرجوع إلى عهد النبي والصحابة، إشارات ساهمت في بناء المعنى

306سورة يوسف، الآية 2.

بالاعتماد على القارئ الذي يتلقّى هذا النص، والذي يكون، حسب ظواهرية **رومان إنجاردن** *Roman* Ingarden له دور في الكشف عن معنى النص عن طريق ملء "الفراغات" التي يتركها المؤلّف، وبالتالي فهو يكمّل العمل الأدبي، وكما تنص عليه نظرية التلقّي لـ**ياوس**و**إيزر**، فإن للقارئ دوراً فعّالاً في بناء معنى النص عن طريق ثقافته وخبرته في سبر أغوار النص. هذا بالإضافة إلى المحيط الاجتماعي الذي يتم فيه تلقّي النص، والذي يوجّه الوعي التفسيري للقارئ للعمل الأدبي، حيث يقول **هانس جورج غادامير** Hans-Georg Gadamer إن "قارئ النص لا يتدخّل في الإنشاء الأدبي من حيث هو مصدر له فحسب، وإنّما هو يتدخّل فيه أيضا من حيث هو مُتَقَبِّل يتلقّاه، ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبي من بعد اجتماعي حاسم في القراءة وعملية القراءة"[307]

وإذا ما تأمّلنا النماذج التي بين أيدينا، وجدناها عبارة عن إشارات يقدّمها المؤلّف من أجل أن "تدلّل على رمزية حرّاس النوايا، وتمثل هذه الأشياء دلالة دينية وتاريخية في خطابهم الديني، فالورق الأصفر إشارة إلى الكتب القديمة التي إذا ما قورنت بالفضاء الفلسفي والثقافي الحديث تعدّ هي الأشدّ دوغمائية والأشدّ اصطفاء للذات وتهميشا للآخر. من خلال وصفه بالكفر أحيانا والزندقة أحيانا أخرى، رابطة هذا الخطاب بالمقدّس الذي أشار إليه بالحرف دلالة على استثمار النص الديني لشرعنة مقولات هذا الخطاب...من دون أن يتجاهل العنف المادي تزامنا مع العنف الرمزي في إشارة الحرف المقدّس التي ذكرت سابقا، إضافة إلى الأصل البدوي الذي انبثق منه هذا الخطاب، وذلك في الإشارتين اللتين قدمهما وهما السيوف المعقوفة (سيوف العرب) وتقاليد الربع الخالي دلالة على الفضاء الاجتماعي الذي انبثق منه الخطاب الديني وانتشر بعد ذلك ..."[308]

وبالتالي، فإن القارئ العربي، وبصفة أخصّ الجزائري، يمكنه أن يملأ تلك الفراغات، ويفهم تلك الإشارات ودلالاتها الرمزية، بحكم انتمائه إلى نفس المجتمع الذي ينتمي إليه النص، ولكن هل تنطبق هذه الصفات على القارئ الفرنسي، أو المتحدّث باللغة الفرنسية؟

307عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، القاهرة، المركز المصري لتوزيع المطبوعات، 1999، صص.72/71.

308زهرة ديك، **واسيني الأعرج، هكذا تكلّم...هكذا كتب** ، ص.336.

تعتمد نظرية التلقي على القارئ وعلى الدور الذي يؤدّيه في تمام معنى النص الأدبي؛ على اعتبار أن هذا الأخير يُكتب بثلاث أيادٍ؛ يد الكاتب ويد النص ويد القارئ؛ والنص يبقى كسولا إن لم يكن القارئ شريكا في إنتاجه؛ بل إن النص الأدبي أنشئ من أجل القارئ؛ وهو يحيا ويستمر في الوجود من خلال تعدد القراءات، والنموذج الأوّل يشكّل مثالا حيّا عمّا نتحدّث عنه، فلمّا يكتب المؤلّف عن حرّاس النوايا أنّهم "... يستعيدون أمجاد الورق الأصفر، والحرف المقدّس والسيوف المعقوفة، وتقاليد رياح الربع الخالي" فإن كلاّ من العناصر التي ذكرها لها رمزية معينة موجودة في ذهن وخيال القارئ العربي الذي إليه يتوجّه المؤلّف: فالورق الأصفر إشارة إلى الكتب القديمة، أي إلى الزمن الغابر، والسيوف المعقوفة إشارة إلى السيوف العربية، وبالتالي إلى عهد الحروب مع الكفّار والفتوحات الإسلامية، والحرف المقدّس إشارة إلى الكتاب المقدّس، أي القرآن الكريم؛ ورياح الربع الخالي تشير إلى الفضاء المكاني لنشأة الإسلام ومهده: شبه الجزيرة العربية، وعلى وجه أخص: المملكة العربية السعودية، معقل الوهابية السلفية التي هبت رياحها على الجزائر في تلك الفترة. ولكن، هل لهذه المفاهيم– ولو تُرجمت- نفس الإحالات لدى القارئ الأجنبي يا ترى؟

لِنُمعن النظر في الترجمة التي اقترحها **بوا** لهذه المفاهيم في النص المترجم:

« …pour instaurer le règne des vieux grimoires, de la lettre sacralisée, du redoutable cimeterre. »

نجد أنّه ترجم "الورق الأصفر" بـ« vieux grimoires» والحال أنّ هذه الترجمة لا يجب أن نمرّ عليها مرور الكرام. فـ"الورق الأصفر" كان المقصود به الرّجعية، أو محاولة استعادة الزمن الماضي الذي يُرمز إليه بالورق الأصفر من فرط القِدَم، فمن المعلوم أن الورق يتغيّر لونه من الأبيض إلى الأصفر مع الزمن نتيجة حصول عملية أكسدة لمادة اللجنين الموجودة في الورق بعد التعرض إلى الأكسجين في الهواء، وبالمقارنة مع عصر التسعينات وهو زمن الرواية، فالكتب القديمة تحيل إلى كتب العلماء والفقهاء القدماء. غير أن ترجمة هذا المفهوم بـ « vieuxgrimoires» يحيل إلى رمزية أخرى تماما: صحيح أنّ الصفة « vieux » تُحيل إلى القدم، غير أن أكثر ما يجلب الاهتمام هنا هو « grimoires » التي يُقصد بها في اللغة الفرنسية كتب السحر ! حيث نجد التعريف الآتي في قاموس *Larousse :*

« Livre de magie ou de sorcellerie. »[309]

أي :"كتاب للسّحر والشعوذة" (ترجمتنا)

وبالتالي فقد ذهب **بوا** بترجمته إلى اتّجاه مختلف تماما عن النص الأصلي فانزلق في الخطأ لمّا انحرف عن المعنى؛ وكان أجدر به أن يترجم العبارة ترجمة حرفية ويترك القارئ يؤوّلها حسبما تسمحه له خبرته وثقافته، انطلاقا من نفس العبارة التي استعملها المؤلّف، فـ"الورق الأصفر" هو بكل بساطة « Les vieux livres/Le vieux papier » ، تماما كما ترجم "الحرف المقدّس ترجمة حرفية بـ« la lettre sacralisée »، مع الإشارة فقط إلى أن كلمة « sacrée »كانت لتكون أليق بكلمة "المقدس"، لأن صفة « sacralisée » يُقصد بها "المقدّس عند الناس"، أي هم من "قدّسوه" (rendu sacré) مِن فِعْل "قدّس"(sacraliser)، بينما يُقصد بـ« sacrée » المقدّس في ذاته، وهو ما ينطبق عـــلى النص القرآني؛ ولا نحسب **بوا** بالغافل عن ذلك الفـــارق وهـــو رجـــل الدّين ! فالإنجـــيل والتـــوراة تـــُدعى بـ« les textes sacrés »لا« les textes sacralisés ». وبالتالي، فهذه الترجمة قد لا تحيل إلى القرآن الكريم، بل يمكن أن يُفهم منها كتابات أخرى يقدّسها المسلمون.

أمّا "السيوف المعقوفة" وهي السيوف العربية ذات الشكل المعقوف، وهي تختلف عن السيوف الأوروبية المستقيمة « Epée »، فقد ترجمها **بوا** بـ« cimeterre » وجاءت الترجمة صائبة حيث نقرأ عن هذا النوع من السيوف:

« Le cimeterre est devenu l'arme emblématique du Moyen-Orient dans l'inconscient collectif par opposition aux lames droites traditionnelles en occident. »[310]

أي: "لقد أصبح السيف المعقوف السلاح الرمزي للشرق الأوسط في اللاوعي الجماعي مقابل الشفرة المستقيمة التقليدية في الغرب." (ترجمتنا)

مع الإشارة إلى أن المترجم أضاف صفة « redoutables »التي لم تكن موجودة في الأصل، وذلك ربّما للتّأكيد على خطورة تلك الأسلحة وتحقيق الأثر الذي أراده المؤلّف على القارئ،

309 الموقع: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grimoire/38261، تاريخ الزيارة: 2020/12/10، 18سا:41.

310الموقع: https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimeterre#Histoire، تاريخ الزيارة: 2020/12/11، 8سا:42د.

فإذا كان السيف المعقوف معروفا بأنّه سلاح فتّاك لدى القارئ العربي، فإن ذلك ليس مؤكّدا في وعي القارئ الفرنسي، حيث نقرأ عن السيف المعقوف:

« Sa lame courbe en fait une arme très particulière et elle requiert une approche totalement différente d'une épée normale. Si elle est considérée comme une des épées les plus connues et les plus terrifiantes de l'histoire, cela provient du fait que les musulmans en ont fait usage dans nombre de leurs conquêtes. »[311]

أي:

"شفرته المنحنية تجعله سلاحا متميّزا جدا وتتطّلب طريقة استعمال مختلفة تماما عن السيف العادي. وإذا كان يعتبر أحد أشهر السيوف في التاريخ وأكثرها ترويعا، فذلك ناتج عن استخدام المسلمين لهذا السلاح في العديد من غزواتهم." (ترجمتنا)

ونحن نرى تلك الإضافة في محلّها.

وأمّا عن عبارة "الربع الخالي" التي تشير إلى جزء من صحراء شبه الجزيرة العربية التي تقع بين المملكة العربية السعودية والإمارات وعمان واليمن، والتي تعتبر أكبر صحراء رملية في العالم حيث تمتلِكُ نصفَ الرمالِ الصحراويّةِ في الكرةِ الأرضيّةِ بمساحة تبلغ 583 ألف كيلومترٍ مُربّعٍ، فقد حذفها المترجم تماما ولم يُشِر إليها حتّى، مع أهمّيتها في النص، إذ إنها تشير، كما سبق وذكرنا، إلى الفضاء المكاني الذي نشأت فيه الحركة الإسلامية. وكان يمكن أن يترجمها بـ« le desert du Rub' Al Khali ».

أمّا في النموذج الثاني، فنرى مصطلحا دينيا انتشر في السنوات الحمراء في الجزائر وهو "الدّعوة" وقد كان يستعمله "القادمون الجدد" معتبرين أنفسهم ممثّلين عن الإسلام جاؤوا "يدعون" إليه باقي الشعب الذي "ضلّ" عن الطريق المستقيم حسب منظورهم. و"الدعوة" كانت قد بدأت في عهد النبي **محمد** ﷺ وأصحابه، إذ كانوا يدعون غير المسلمين إلى دينهم، وواصلها الخلفاء من بعده، ثم أكملها المصلحون في القرون التالية، ولا يزال من يسمّون بالشيوخ "الدّعاة" يمارسون "الدعوة" عن طريق الخطب والمحاضرات والكتب وغيرها، بطرق سلمية بطبيعة الحال. غير أنّ مصطلح "الدعوة" في الجزائر وفي تلك الفترة بالذات (العشرية السوداء) كان يعني الانتماء إلى حركة إسلامية، كانت سياسية وتحولت إلى مسلّحة

311الموقع: https://www.histoiredumonde.net/Cimeterre، تاريخ الزيارة: 2020/12/11، 9سا:20د.

فيما بعد، ولا داعي للدخول في تلك التفاصيل في هذا المقام. ما نريد الوصول إليه هو أن هذا المصطلح يتطلّب من القارئ معرفة تاريخية حتى يبلغ الفهم ويملأ الفراغ، وقد أيقن المترجم ذلك، لذا ساعد القارئ الأجنبي على فهم كل ما يحيط بهذا المصطلح الذي لم يكـتفِ باقتراضه « *Da'wa* » ، بل أردف حاشية يشرح فيها المقصود منه في النص الأصلي :

« littéralement *prêcheurs de la parole divine*, groupe de religieux théoriquement pacifique mais qui a politiquement préparé le terrain à la mouvance islamiste la plus radicale . »

أي: "حرفيا أولئك الذين يدعون إلى كلمة الله، وهم يشكّلون جماعة دينية مسالمة نظريا، لكنها مهّدت الطريق سياسيا للحركة الإسلامية المتطرّفة فيما بعد." (ترجمتنا)

وأمّا في النموذج الثالث، فنجد كلمات منحوتة من عبارات لا نجدها إلا في اللغة العربية: "يبسلمل" و"يحوقل" وهي منحوتة عل التوالي من "بسم الله الرحمن الرحيم" و"لاحول ولا قوة إلاّ بالله العظيم"، وكنا قد وجدنا العبارة الثانية في رواية **الزلزال** ترد كثيرا على لسان عبد المجيد بو الارواح، ورأينا كيف أن **بوا** كان في كل مرة يترجمها ترجـــمة حـــرفية: « Il n y a de force et de puissance qu'en Dieu » أو بالتكثيف « Dieu tout puissant »، أمّا هنا نلاحظ أنّه ذهب إلى تقنية "التعميم" التي تحدّثت عنها **بـــيكر** في تصنيفها: " translation by more genaral word" ، أي ترجمة بكلمة أعمّ، حيث أغفل الكلمتين المنحوتتين وعوّضهما بعبارة عامة هي« réciter les formules pieuses »(يتلو عبارات التقوى)مُقرّرا ربّما أن القارئ الفرنسي لا يحتاج إلى أكثر من هذا التفسير. وهذه استراتيجية توطينية.

وبالتالي، يمكننا القول إن **بوا** انتهج عامة استراتيجية توطينية أكثر منها تغريبية في نقل المفاهيم الدينية، ربّما لتعذّر نقل كل تلك الإحالات المشحونة بها هذه الأخيرة، ولم يوفّق دائما في أداء ترجمة أمينة.

النموذج العاشر:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• "وين الزنجي بابا سالم، سنجاق، طبول ومحارم وغواشي عليه ملايم، ماذا بنان ذوك السّنين غابت النية يا الفاهم راح ذاك الوقت الزين." ص.164	• « Où allons-nous Baba salem ! Etandards, tambourins et foulards, Et la foule qui se bouscule ! Qu'elles étaient belles, ces années ! La bonne foi n'y est plus, tu vois. Il est fini, le bon vieux temps ! » p.171	**الحذف +الاقتراض+ الترجمة الحرفية+ إعادة الصياغة**	**توطينية+ تغريبية**
•"أنا مجفاككويتيني، آوْلْفي مريم، كيف الحال يا الباهية... كيف الحال يا الباهية... كيف الحال ؟!.." ص.240	•« Ton absence m'est brûlure, Myriam, tendre compagne ! Qu'es-tu devenue, ma toute belle ?... Et ton regard, chargé de promesse ? Salue-moi de là-bas, Myriam, ma tendre compagne… » p. 245	**إعادة الصياغة + إضافة**	**توطينية**

التحليل:

من أهمّ مكوّنات التراث اللامادّي في المجتمعات الأغاني والموسيقى التي تسمّى بالفلكلورية أي الشعبية، وهي تختلف من بلد لآخر بطبوعها وكلماتها. ويحتوي المجتمع الجزائري على طبوع موسيقية وغنائية شديدة التنوّع، يحمل كلٌّ منها حقبة تاريخية طبعت الثقافة الجزائرية، كالأمازيغية، والأندلسية، وغيرهما. ومن الأندلس سافرت طبوع موسيقية أصبحت مدارس في المغرب العربي ككل، هي موسيقى الحوزي والمالوف وغيرهما. ونميّز في الجزائر الطبّع الشعبي عن الأندلسي في الكلمات والألحان، ومن أهمّ مغنّيي الشعبي: **دحمان الحراشي**، و**عبد القادر شاعو** و**الهاشمي قروابي** و**بوجمعة العنقيس** و**عبد المجيد مسكود** وغيرهم. وقد ذاع صيت هذا الأخير، الذي ذكره المؤلّف

في الرواية، في العشرية السوداء بأغنيته الشهيرة "العاصمة" التي ترثي **الجزائر العاصمة** لما آلت إليه من حزن وتعاسة، تماما كما تفعله **مريم** في الرواية. كما يذكر المؤلّف عَلَما آخر من أعلام الأغنية الأندلسية في **الجزائر محمد غفور**، والقصيدة الشهيرة **"السرجم"** التي يتغنّى فيها بحبه لمريم -اسم يصادف اسم بطلة الرواية- والتي كتبها شاعر الملحون المعروف **سيدي قدور بن عاشور**الندرومي، وهو ابن مدينة **ندرومة** التلمسانية، نفس المدينة التي ينتمي إليها المغنيّ **الشيخ غفور**، و**واسيني الأعرج** كذلك.

ويعدّ الشعر الشعبي من أهمّ الفنون التي تعبّر عن آمال المجتمع وآلامه، فهو نابع من عمقه، لذا، نجد مقاطع من الأغنيتين المذكورتين تتخلّل مواضع معيّنة من الرّواية، كأنّ المؤلّف يريد أن يعزّز بها أحاسيس ومشاهد وأحداث معيّنة، فنجده يستحضر **عبد المجيد مسكود** على لسان مريم: « اسمع، اسمع مسكود مسكين. المجنون العظيم الذي سرقوا منه مدينته الجميلة"[312]، مع إرفاق حاشية لتعريف هوية **عبد المجيد مسكود** للقارئ العربي. ويقول مقطع قصيدة العاصمة:

"وين الزّنجي بابا سالم،
سنجاق، طبول ومحارم
وغواشي عليه ملايم،
ماذا بنان ذوك السّنين
غابت النية يا الفاهم
راح ذاك الوقت الزين."

وقد ترجم **بوا** هذا المقطع كالآتي:

« Où allons-nous Baba salem !
Etendards, tambourins et foulards,
Et la foule qui se bouscule !
Qu'elles étaient belles, ces années !
La bonne foi n'y est plus, tu vois.
Il est fini, le bon vieux temps ! »

312 الرواية، ص.164.

ونلاحظ في البيت الأوّل ذكر اسم "الزنجي بابا سالم" وهو مرجع ثقافي وتاريخي في المجتمع الجزائري، يُعرف بين العامة والخاصة بمظهره الصحراوي، يلبس لباس أهل الجنوب ، أسود البشرة "زنجي"، يجول شوارع المدينة راقصا متغنّيا على إيقاع الطبول و**القرقابو**، وهي آلة إيقاعية من نوع **الكستانييت** (castagnettes) خاصة بموسيقى **القناوة** المغربية، يتجمّع حوله الناس والأطفال للفرجة والمتعة، ويرشقه الناس بالنقود للتبرّك بأدعيته. وقد كان هذا المنظر كثير التكرّر في السنوات التي سبقت نهاية الثمانينات حيث بدأت سنوات الجمر وانطفأت البهجة في شوارع المدينة. يتساءل المغنّي إذن: "وين الزنجي بابا سالم؟" أي "أين هو الزنجي بابا سالم؟"، ويبدو أن **بوا** لم يكن على علم بهذه العناصر الثقافية، والدليل أنّه أغفل تماما كلمة "الزنجي" وترجم البيت بمعنى مختلف عن الأصل: « *Où allons-nous Baba salem!* »أي "إلى أين نحن ذاهبون يا بابا سالم؟" وهذا معنى خاطئ *(faux sens)*طبعا. ثم نلاحظ الترجمة الحرفية في البيت الموالي "سنجاق، طبول ومحارم"*Etandards, tambourins et foulards* ، ثم إعادة الصياغة في البيت الذي يليه: "وغواشي عليه ملايم" *Et la foule qui se bouscule*، ثم الحذف والإضافة في البيت الموالي "غابت النية يا الفاهم" الذي ترجمه كالآتي: *« La bonne foi n'y est plus , tu vois »* بحذف كلمة "الفاهم" وإضافة عبارة *« tu vois »* لتعويضها في محاولة للتكييف، كما نرى إعادة صياغة العبارة بتحويرها عن طريق ترجمة الإيجاب بالنفي (غابت: *n'y est plus*). ونرى في آخر بيت التكييف في ترجمة عبارة "الوقت الزين" بالعبارة الفرنسية *« Le bon vieux temps »*. وفي الأخير، يمكن أن نرى الغياب الكلّي للوزن والقافية في المقطع المترجم في حين كان هذين العنصرين حاضرين بقوّة في النص الأصلي، وهذه خسارة فادحة، حيث يعتمد الشعر الشعبي بصورة كبيرة على الموسيقى والقافية، وبترجمته، غدت القطعة باهتة وكأنها نثر لا يختلف عن باقي النص.

أمّا المقطع المأخوذ من قصيدة "السرجم"، والتي ختم بها المؤلّف روايته:

"أنا مجفاك كويتيني،
آوْلْفي مريم،
كيف الحال يا الباهية...
كيف الحال يا الباهية...
كيف الحال ؟!.."

« Ton absence m’est brûlure, Myriam, tendre compagne !
Qu’es-tu devenue, ma toute belle ?...
Et ton regard, chargé de promesse ?
Salue-moi de là-bas,
Myriam, ma tendre compagne… »

فنلاحظ أن **الأعرج** اكتفى بترديد بيتين فقط من المقطع بينما رجع **بوا** إلى المقطع الأصلي في القصيدة وترجمه كاملا، ممّا جعله يضيف بيتا لم يذكره الكاتب وهو:

"بذيك النظرة الباشرة حييني بسلام..."

وقد سلك **بوا** في ترجمة هذه الأبيات كلّها استراتيجية توطينية حيث قدّم المعنى على المبنى، ولم يبحث عن الوزن والقافية، فلم يكن في الترجمة موسيقى ... والحقيقة لا يمكن رؤية القافية في الأصل كذلك، حيث جاءت مبتورة، وهي في الأصل موزونة على النحو الآتي:

"أنايا في حماك قلت لها آولفي مريم
شفقي من حالي يا الباهية يتخفف سقامو
من ذيك النظرة الباشرة حييني بسلام
لكن اسمع لي نبهجك في نظامي تعلام
آمسبوغالتيتين شي ثعابن لقدامك حامو
الوفرة ظلمة غشات فوق جبينك تبسام."

وبالتالي، نرى في البيت الأول مثلا كيف اعتمد **بوا** على إعادة صياغته حيث ترجم "أنا مجفاككويتيني" أي "أنا احترقتُ بجفاكِ" وقد ترجمها **بوا** كالآتي: «Ton *absence m’est brûlure*» والتقنية نفسها ترجم بها باقي الأبيات.

ومن الواضح أن **الأعرج** جاء على ذكر هذه القصيدة بالذات لأنّها من أعرق الأغاني التراثية الأندلسية في الجزائر، وأن اسم بطلتها مريم على اسم بطلة الرواية. ونشير إلى أن المترجم، على عكس المؤلّف، لم يرفق حاشية للتعريف بالمغنّيين **مسكود** و**غفور**، وبالتالي، فقد أغفل تلك المعلومات التي ارتأى الكاتب أن يتوجّه بها إلى القارئ لسبب من الأسباب. وليست

الحواشي سوى مكمّلة للمتن، فهي من عتباته، ونحن نضيف هذا الإغفال إلى قائمة المحذوفات التي قام بها **بوا**. يقدّم **علي القاسمي** لترجمته رواية **همنغواي** «وليمة متنقلة»، معترفاً بتردده الطويل أمام الإقدام على الترجمة، وبخوفه من اقتراف «خيانة المترجمين»، فـ «الترجمة ليست مجرد توليد المقابلات المعجمية لمفردات النص الأصلي. وإنما هي نقلة تجري في إطار عملية التواصل.. فالمترجم يجتاز حدود لغتين عبر رموز لغوية، وأخرى ثقافية اجتماعية، وثالثة أسلوبية أدبية. فلا يكفي نقل النص مجرداً من حمولته الثقافية وعارياً من كسوته الأسلوبية المتميزة. وإنما يتحتم على المترجم أن يموقع النص في سياقه الثقافي ومقامه الاجتماعي، وأن يصوغه بأسلوب يتناسب مع أسلوب الكاتب الأصلي. وإذا فشل المترجم في واحد من هذه الميادين الثلاثة فإنه يخل بأمانة النقل التي تعد عماد الترجمة الناجحة."[313]

وهكذا رأينا من خلال هذه النماذج التي تعكس حضور العناصر الثقافية التي تمثّل التراث المادي واللامادّي الذي من خلاله يعبّر الكاتب في روايته عن الانتماء والهوية في روايته، أن المترجم قد حاول ما استطاع إبراز هذه الأخيرة في ترجمته عن طريق تقنيات
الاستراتيجية التغريبية من اقتراض وترجمة حرفية ونقل حرفي أو صوتي لبعض الكلمات أو حتى العبارات، غير أنّه لم يكن يعزّز ترجمته - في بعض الحالات التي تحتاج إلى ذلك- بشرح أو توضيح حتى يتسنّى للقارئ الفهم، وبالتالي توسيع ثقافته التي يكتسبها من خلال تلك القراءة. كما كان يلجأ في بعض الحالات التي لا يتمكّن من فهمها أو لا يجد داعيا لترجمتها إلى الحذف وكذا إلى إعادة الصياغة والتكييف في كثير من الأحيان، منتهجا بذلك استراتيجية توطينية.

313 سلمان عز الدين، "أخطاء الترجمة...المعرفة المـــغدورة"، **ملحق الخـــليج الثـــقافي**، الموقع: https://www.alkhaleej.ae، تاريخ الزيارة: 2020/12/13، 19 سا:25د.

II-2-3-2- تحليل الخصوصيات اللّغوية:

"إن الرّوائي المبدع هو الذي ينقل اللغة من وسيلة إلى هدف ويكون بارعا في استخدامها، حيث يفجّر اللغة عن طريق انزياح المفردات من معناها القاموسي، لتكتسب معاني جديدة يحققها السياق السردي والدفق الشعوري، كما يفتح المجال أمام تجلّي الدلالة الاحتمالية للجملة بديلا عن الدلالة المنجزة، وبذلك تقرأ الجملة بأكثر من طريقة، وتعطي أكثر من إحساس حسب حالة المتلقّي الذي يصبح أحد منتجي النص، كما يمضي في تحرير النثر الروائي من سكونية السرد، ليرتقي إلى به إلى مستوى الشعر- أناقة، ورشاقة، في محافظة واضحة على الإيقاع والتناغم، واستخدام الصورة بأحدث تجلياتها."[314]

وكما رأينا أن الأسلوب لدى **بن هدوقة** و**وطار** يختلف، فإنّنا سنرى أوجه الاختلاف كذلك بينهما وبين **واسيني الأعرج** من خلال النماذج التي اخترناها للتحليل، حيث حاولنا تسليط الضوء على أبرز العلامات الأسلوبية التي تميّز أسلوب **الأعرج** الذي تتفرّد لغته في الكتابة بشعرية عالية و"تعد خطابا تناصيا مكتنزا ومفتوحا في الوقت نفسه على لغات متعددة، وذات مستويات متدرجة من العامي الدارج السردي منه والشعري، إلى اللغة المتفاصحة والمتعالية في صياغاتها السردية والشعرية، والتي تنصهر في كل خطابي يمكن وسمه بالمحاكاة الساخرة، التي لا يمكن أن تولد إلا في عالم الغمة والضنك؛ عالم كل شيء فيه متضخم إلى حد المفارقة والوهم."[315]

314عاطف البطرس، "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي والأفق المفتوح"، **المعرفة**، ع.493، 2004، ص,108، https://archive.alsharekh.org/Articles/64/2339/309610، تاريخ الزيارة: 2020/12/14، 23سا:25د.

315 الطاهر روابنية، "شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج....حوار المتخيّل والمعرفي الهامشي"، https://ouvrages.crasc.dz، تاريخ الزيارة: 2010/12/10، 12سا:40د.

النموذج الأوّل:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
"في البدء كنتَ وحدك وكانت الزّرقة والماء، إليكَ أيّها البحر المنسيّ في جبروت عزلتك الكبيرة، يا سيّد الأشواق والخيبة. إليكِ مريم، يا زهرةالأوركيدا ومرثية الغريب، يا سيّدة المقام والمستحيلات كلّها." ص.5	*« A l'origine, il y a toi…et il y a l'azur !* *A toi, mer, qui nous verses l'oubli…* *Qui régis les passions et les désillusions,* *A toi, Myriam…rayonnante orchidée.* *Le désastre est incommensurable !...* *Sublime Dame, de toutes les audaces ! » p.5*	**إعادة الصياغة (الحذف+ الإضافة+ التركيز+ التعويض)**	**توطينية**

التّحليل:

"الإهداء" (Dédicace)عتبة من عتبات النص "تحمل ما يحمله النص الروائي من حسن استهلال إلى نقطة انتهاء، وتحمل ما يحمله النص من تشويق وإثارة، وتعني هذه العتبة شيئا وقد لا تعني، إلا أنه يشكل نصا مستقلا في مكان يفصل بين الغلاف والمتن، وهي عتبة نصية تنافس العتبات الأخرى من حيث مكانها ومكانتها"[316]

ويعدّ الإهداء تقليدا موروثا منذ زمن طويل في صنعة التأليف، فقد عُرف على مرّ العصور الأدبية بأشكال مختلفة وتطوّر عبر الزمن، من الإهداءات إلى ذوي السلطة والجاه للتقرّب منهم إلى الإهداء إلى الجمهور أو الحبيب أو الأهل والقرّاء، أو إلى غيرهم كما نعرفه بصفته الحالية.

316 عيسى عودة برهومة، بلال كما عبد الفتاح، "سيميائية الإهداء، دراسة في نماذج من الرواية العربية"، https://bfda.journals.ekb.eg/article ، تاريخ التصفح: 2020/12/15، 16سا:50د.

ويميّز **جينيت** بين إهداء النسخة « dédicacer » أي **"التوقيع"**، و إهداء **"العمل"**« dédier » فيقول:

« Le nom français *dédicace* désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre à une personne à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre. Mais l'une concerne la réalité matérielle d'un exemplaire singulier, dont elle consacre en principe le don ou la vente effective, l'autre concerne la réalité idéale de l'œuvre elle-même, dont la possession ne peut être bien évidemment que symbolique. »[317]

أي: "يشير المصدر الفرنسي "إهداء" إلى ممارستين مترابطتين بوضوح، لكنه من الهام التمييز بينهما، فكل منهما تشتمل على إهداء عمل ما إلى شخص ما، أو إلى مجموعة حقيقية أو اعتبارية، أو إلى كيان آخر. غير أنّ إحداهما تتعلّق بالواقع المادي للنسخة المنفردة، والتي تخصّص لها مبدئيا الهدية أو البيع الفعليّ، وتتعلق الأخرى بالحقيقة المثالية للعمل بذاته، والذي يكون امتلاكه رمزيا بطبيعة الحال." (ترجمتنا)

ويقول **سمير عبد الرحيم آغا**: "الإهداء عتبة نصية ثانية بعد العنوان، يشكل موجها رئيسا للنص الروائي، يعبر فيها الكاتب عما بداخله إزاء المقربين إليه سواء كان بشرا، أم غير بشر وإزاء النص نفسه إذ تظهر أهمية النص من عدمه فيمن يهدى إليه، وهو واحد من هذه العناصر التي تشير إلى مرور رسالة قصيرة مقصودة من الكاتب إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة."[318]

وكما أنّ للعنوان خاصية تركيبية كما رأينا، فإن للإهداء خاصية تركيبية أيضا، إذ يمكن أن يكون عبارة عن جملة اسمية بسيطة، ويكون شخصيا أو يحمل بعدا وطنيا، أو فكريا، أو غيره: "إلى أمّي/ إلى أبي/ إليك أيها القارئ... " إلى أخي الصغير محمود...الذي رحل إلى لقاء ربّه في السادسة عشر من عمره....طبت حيّا وميتا يا محمود..."[319]، و"أهدي هذه الرواية

317انظر Gérard Genette, op.cit, p.120.

318 سمير عبد الرحيم آغا، "عتبات النص الروائي...رواية الصندوق الأسود أنموذجا"، **صحيفة المثقّف**، ع.1696، 2011/04/28، الموقع: https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/47828-، تاريخ الزيارة: 2020/12/18، 8سا:43.

319 إهداء رواية **أنتيخريستوس**، أحمد خالد مصطفى.

إلى عمال المطبعة الذين يصفّون في هذه اللحظة حروفها رغم زوبعة الصواريخ والقنابل، وهم يعرفون أن الكتاب لن يحمل أسماءهم..."[320] وغيرها من الإهداءات التي تكون بمثابة البهو الذي يستقبل فيه الكاتب قارئه.

لا يخلو عمل روائي واحد لـ**واسيني الأعرج** من الإهداء، فالعتبة الإهدائية تتربّع على مساحة مهمة في كتاباته، وعليها يرتكز لتقديم عمله للقارئ بعد العنوان، وذلك لما تحمله من طاقة تعبيرية وإغرائية كبيرة تكون بمثابة الخطوة الأولى للولوج إلى المتن؛ وكما نرى، فقد ارتكزت رواية **سيدة المقام** على الخطاب الإهدائي الذي جاء على هيئة أشبه ما تكون بالنص الشعري:

"في البدء كنتَ وحدك وكانت الزّرقة والماء،
إليكَ أيّها البحر المنسيّ في جبروت عزلتك الكبيرة،
يا سيّد الأشواق والخيبة.
إليكِ مريم، يا زهرة الأوركيدا ومرثية الغريب،
يا سيّدة المقام والمستحيلات كلّها. "

وقد احتوى هذا الإهداء على مجموعة من العناصر الأساسية التي تخبر بما سيأتي في المتن، فكان المُهدي هو المؤلّف والمُهدى إليهما اثنان في صورة معنوية: "البحر المنسي" وهو المكان الذي يعبّر عن الحزن والحرّية والفضاء الذي تُفضى له الأحزان والمآسي فيأخذها معه، ثم إلى مريم بطلة الرواية وكلّ ما تمثّله فيها: الثقافة، المدينة...مع الاعتماد على الإثارة بذكر العنوان "سيدة المقام".

وعليه، فإن عتبة الإهداء لم تأت منفصلة عن العنوان ولا عن المتن بل جاءت لتربط بينهما من خلال عملية استباقية لتقديم الشخصية أو الحدث المحوري فيها بغية تحقيق دهشة القارىء وإيحاءاته، وفتح فضاءات الإيحاء والبث، والواقع أن دوال الإهداء جاءت متميزة تعبر عن مدلولات وحالات نفسية، ترمز لتجربة إنسانية وهذه الدوال هي: الحزن، قصة مريم، التحدّي، الحبّ...

320 إهداء رواية **كوابيس بيروت**، غادة السمان.

وبناء على كلّ ما حمله الإهداء من إيحاءات وإشارات ومقصودية موجّهة إلى القارئ من قبل المؤّلف، فلنا أن نتخيّل مدى المسؤولية التي تقع على كتف المترجم في نقل كل هذه العناصر إلى القارئ المستقبل في لغة أجنبية.

أوّل ما يمكن ملاحظته هو الشعرية العالية في لغة الإهداء، وصعوبة التعامل معها، وهنا تتدخل وتبرز الطاقة الإبداعية للمترجم مثلما نراه في لجوء **بوا** إلى إعادة الصياغة بشكل كبير بغية إعادة إنتاج المعنى بلغته الأمّ التي يتجلّى هنا إتقانه العالي لها. وإعادة الصياغة تقتضي حذف بعض العناصر وإضافة بعضها الآخر، وإبدال فئات نحوية بفئات أخرى عن طريق تقنيات الاستراتيجية التوطينية من تركيز وتعويض وإبدال وغيرها. ففي الجملة الأولى نرى أنّ **بوا** قد قام بإعادة صياغة كاملة، فقد لجأ إلى تقنيّة التركيز حين ترجم عبارة "كنت وحدك" بكلمة واحدة« toi » وكلمتيّ "الزرقة والماء" بكلمة « l'azur »، وإضافة علامة القطع (النقاط الثلاث) وعلامة التعجّب في نهاية الجملة، والتي لم تكن موجودة في الأصل. ونرى كذلك إعادة صياغة كاملة للجملة الثانية من الإهداء: "إليكَ أيّها البحر المنسيّ في جبروت عزلتك الكبيرة" تمثّلت في الحذف (omission)، والتعويض (compensation) أو كما يسمّيه **تشسترمان** "التغيير في التوزيع" (changement de distribution). فأمّا التعويض فيتجلّى في حذف صفة البحر "المنسي" من الجزء الأوّل من الجملة، لنجدها في الجزء الثاني على شكل مفعول به (مصدر) « l'oubli»، وقد حذفت عبارة "في جبروت عزلتك" كاملة وعُوّضت بنقاط ثلاث، مع أنّ العبارة تحمل دلالات كبيرة ضاعت في الترجمة : "الجبروت" الذي يدلّ على العظمة والقوّة. ثمّ نلاحظ لجوء المترجم إلى الإبدال حين ترجم الجمل الإسمية بجمل فعلية، مثل هذه الجملة التي أدخل فيها فعل "أفرغ"(*qui nous verses l'oubli…)* « verser » ، وفي الجملة الموالية: "يا سيّد الأشواق والخيبة" التي ترجمها كالآتي:

« Qui <u>régis</u> les passions et les désillusions »

حيث أبدل الاسم "سيّد" بالفعل« régir » التي تعني هنا "الذي يتحكّم"، فيما حافظ على باقي العناصر كما هي.

وأمّا في الجملة الموالية : "إليكِ مريم، يا زهرة الأوركيدا ومرثية الغريب" فقد ترجمها كالآتي:

« A toi, Myriam…rayonnante orchidée.
Le désastre est incommensurable !... »

فأضاف صفة « rayonnante » وحذف كلمة "زهرة" التي كانت ستكون ثقيلة وزائدة لو ترجمها حرفيا « Ô fleur de l'orchidée»، وربّما جاءت إضافة صفة« rayonnante » من أجل تحقيق توازن تركيبي في الجملة. غير أن التركيب الذي طرأ عليه التغيير الأكبر هو الجزء الأخير من الجملة "يا مرثية الغريب" الذي ترجمه **بوا** بجملة فعلية تكاد تكون منفصلة عن الجزء الأوّل « Le désastre est incommensurable!» التي تكون ترجمتها العكسية كالآتي: "الكارثة لا تقاس/ الدمار لا يمكن تقديره/ الكارثة عظيمة...."، ونحن نرى هنا أن **بوا** تصرّف بصفة كبيرة في المعنى، بترجمة لا تمتّ بصلة إلى الأصل، فالكاتب يصف "مريم" التي تجسّد الثقافة في الجزائر بـ"المرثية" لأنّها تحتضر على طول الرّواية وتموت في الأخير، فالرّثاء للميّت، فكأنه يعلن للقارئ موتا سيحدث. أمّا هذا فلم يَرِدْ في هذه الترجمة التي وضعها **بوا**، وكان يمكن ترجمتها بكلمة «requiem» التي تعني :

« Cérémonie religieuse chrétienne qui consiste à célébrer et honorer la mémoire d'un défunt lors de son enterrement ou pour une messe de souvenir.»[321]

أي: "مراسم دينية مسيحية للاحتفال بذكرى شخص متوفى وتكريمها في جنازة أو قداس تذكاري." (ترجمتنا)

ونحن نرى أنها المكافئ الأقرب إليها في اللغة و الثقافة الهدف . ويُمكن إدراج هذه الترجمة ضمن أخطاء الترجمة (Faux sens).

وأمّا آخر جملة من الإهداء، والتي تضمّنت إحالة إلى العنوان "سيدة المقام"، فقد ترجمها **بوا** كالآتي:

Sublime Dame, de toutes les audaces !

321 الموقع: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/requiem، تاريخ الزيارة: 2021/03/12، 07سا:28د.

والحقيقة أنه لم يكن في مقدوره فعل الشيء نفسه، بما أن العنوان قد تمّ تـــغييره فيـــما بعد، ولا حتى بالعنوان الذي كـــان قـــد اتّفـــق علـــيه المـــؤلف والمتـــرجم كـــما أسلفنا، أي « *le sang de la vierge* »، لأنه عنوان مُعاد صياغته، فما كان منه إلا أن ترجم "سيدة المقام" بإضافة صفة « sublime »(رائعة) وحذف المضاف "المقام"، أي "يا أيتها السيدة الرائعة" للاقتراب قليلا، مع أنه لم ينجح في ذلك.

ما يمكن قوله من خلال تحليل ترجمة الإهداء، هو أن العقبات التي واجهت المترجم كانت لغوية بالدرجة الأولى، فكان عليه اتّخاذ قرارات بحذف عناصر وإضافة أخرى، وإجراء تغييرات في التراكيب، مثل أن يعوّض الجمل الاسمية التي جاء عليها الإهداء في أغلبه، عدا الجملة الأولى، مع أن الجمل الفعلية لم تكن بنفس قوّة الجمل الاسمية، و"الجملة الاسمية تتميّز بقوّة الدلالة من جهة وأنّها أشدّ تمكّنا وأخفّ على الذوق السليم من الدلالة الفعلية"[322]. لكننا نلاحظ تمكّنا كبيرا من اللّغة الهدف، وليس هذا بالغريب على **بوا** الذي تكون اللغة الهدف لغته الأمّ، ثم أنّه قد سبق له ترجمة شعر **بن هدوقة**، فلم يكن من الصعب عليه البتّة الاستحواذ على النص بهذا الشكل والخروج بنص يضاهيه شكلا وجمالا.

322 محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي**، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، 1987، ص.27.

النموذج الثاني:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•" من هرب هرب، ومن غيّر وجهه غيّره، ومن ضاع وسط الزّحمة ضاع " ص. 23	•« Les uns ont pris la poudre d'escampette ; d'autres ont complètement changé d'allure ; d'autres encore se sont fondus au milieu de la foule.»p.23	**التفخيم**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**
• "للحياة وقت، وللموت وقت." ص.204	•« Ily a un temps pour vivre et un temps pour mourir. » p.208.	**الإبدال**	
•"كلّما دخلتُ المستشفى، أشعر أن للموت رائحة، للحزن رائحة، للدّمع رائحة، للبكاء رائحة." ص. 205	•« chaque fois que je pénètre dans un hôpital, j'ai le sentiment que la mort a une odeur, le chagrin, les larmes, les pleurs ont une odeur. » p. 209	**التركيز**	
•"لم أنم جيّدا. لم أقرأ جيّدا. لم أتذكّر جيّدا. لم أفلح جيّدا لم أخفق جيّدا. لم أتحدّث جيّدا. لم أسمع جيّدا. لم أمش جيّدا. لم أقف جيّدا." ص.15	• « ...Je ne pouvais ni dormir en paix, ni lire tranquillement, ni rassembler mes souvenirs, ni me détendre, ni sombrer définitivement, ni soutenir une conversation, ni écouter attentivement, ni marcher allégrement, ni rester en place calmement. » p.19	**إعادة الصياغة**	

التحليل:

لقد تناولنا في الروايتين السابقتين أسلوب التكرار في النص الأدبي، ورأينا أن هذه الخاصية الأسلوبية جدّ بارزة لدى وطّار، وحاضرة بشكل أقلّ بكثير لدى بن هدوقة؛ وها نحن هنا نجدها موجودة في رواية الأعرج، لكن ليس بنفس الحضور الذي ميّز رواية **الزلزال**. ومع ذلك، أمكننا تسجيل بعض النماذج من تلك التي رصدناها في المدونة. وكما ذكرنا سابقا، فإن ظاهرة التكرار ليست ميزة أسلوبية لكاتب بعينه فحسب، بل هي خاصية من خاصيات اللغة

العربية عامة، فهذه الأخيرة لا يعيبها الإطناب والتكرار وطول الجمل، كما يمكن أن يكون الشأن في اللغات الأخرى كالفرنسية مثلا؛ فللتكرار أغراض تأكيدية وإيقاعية وجمالية يمكن أن لا تتوافق في اللغتين في نفس المواضع دائما، وهذا ما أمكننا ملاحظته في النماذج المختارة أعلاه.

في النموذج الأوّل:" من هرب هرب، ومن غيّر وجهه غيّره، ومن ضاع وسط الزّحمة ضاع" نجد المؤلّف يكرّر الأفعال في كلّ جملة لتأكيدها وزيادة وقع الأثر القوي للوضع الذي آل إليه ناس العاصمة من بعد وصول عهد حراس النوايا، فكأنّه يقول للقارئ أنّ هذا هو أثر المصيبة التي حلّت بالمدينة: شتّتت الكلّ. وإذا التفتنا إلى الترجمة ألفينا **بوا** يعيد صياغة الجملة بأسلوب سردي مغاير، لا يحتوي على التكرار بالمرّة، فتارة يترجم المعنى عن طريق عبارة جاهزة: « ont pris la poudre d'escampette… »وهي تحمل معنى "هرب" ، وكذلك: « se sont fondus au milieu de la foule… »أي "اختفى بين الناس" معتمدا تقنية التفخيم، وتارة يترجم بتقنية الإيضاح: « d'autres ont complètement changé d'allure »، أي "غيّر مظهره". مع الإشارة على أنّ المعنى المترجم خاطئ، إذ إنّ المقصود بعبارة "غيّر وجهه"، والمتداولة في العامية الجزائرية أيضا، هو تغيير الموقف والتوجّه الفكري والآراء، وليس الشكل، والترجمة الصحيحة هي:« changer d'opinion» أو « changer de camp » كما يحلو لبوا التعبير. ومهما يكن من أمر، فإن الخاصية الأسلوبية المتمثّلة في التكرار لم يعد لها أثر في النص المترجم.

أمّا في النموذج الثاني، فقد كان من السهل محاكاة أسلوب التكرار لأنّه يتوافق مع أسلوب اللغة الفرنسية، فتكرّرت كلمة "وقت" في الجملة العربية مرّتين وكان من المقبول جدا تكرارها في اللغة الفرنسية «un temps» بنفس الوتيرة.

في النموذج الثالث نجد المؤلّف يكرّر كلمة "رائحة" أربع مرّات، غير أنّ الترجمة لم تحتمل نفس العدد من التكرار، فجاءت الكلمة «une odeur» مكرّرة مرّتين فقط، على النحو الآتي:

« … la mort a une odeur, le chagrin, les larmes, les pleurs ont une odeur. »

فقد قام المترجم بتركيز الجملة في عدد أقل من الكلمات، وبالتالي، فإن التكرار لم يكن له نفس الأثر الذي كان في النص الأصل.

أمّا النموذج الأخير فقد احتوى على عدد أكبر بكثير من الكلمات المكرّرة، وكان فيه لأسلوب التكرار أثر بارز جدا، حيث حاول المؤلّف إيصال إحساس معيّن للقارئ عن طريق تسع جمل قصيرة كرّر في كلّ منها كلمتين : أداة النفي "لم" في بدايتها، وكلمة "جيّدا" في نهايتها؛ حاول أن يوصل للقارئ مدى بؤس الأستاذ وتعاسته ومدى طول ذلك الإحساس في تلك الفترة: "الليالي الماضية كانت رديئة، أكثر الليالي بؤسا، لم أنم جيدا، لم أقرأ جيدا....."[323] ؛ وإذا تأمّلنا الترجمة، وجدنا **بوا** يحاول محاكاة الأسلوب ذاته دون أن ينجح كلّيا في ذلك، فمن جهة نرى أنّه استعمل جملا منفية، وبالتالي كرّر أداة النفي « ni » تسع مرّات كما في النص الأصل، ولكنّه لم يستطع الحفاظ على نفس النوع من الجمل القصيرة التي تحتوي على نفس الكلمة "جيّدا"(bien)، مثل أن يترجم « Je n’ai pas bien dormi, ni bien lu…. »، فقد كان يترجم كلمة "جيّدا" بطرق مختلفة، تارة بشبه جملة « en paix » وتارة « dormir, soutenir, lire, se détendre » ، وتارة بحال« tranquillement, attentivement, allégrement… » وتارة بحذفها كلّيا، كما في الجملتين "لم أتذكّر جيّدا، لم أنجح جيدا" التين ترجمهما كالآتي: « ni rassembler mes souvenirs, ni me détendre »مع التحفّظ على الترجمة التي جاءت خاطئة، فالأمر لا يتعلّق بـ"الرّاحة"(me détendre) بل بالنجاح والإخفاق (réussite et échec)، وذلك أن المؤلّف، بالإضافة إلى أسلوب التكرار، نلاحـــظ لجـوءه أيضا إلى استعمال الطباق (أنجح/أخفق، أمش/أقف). وهذا التغيير في تركيب الجملة الذي حقّقته تقنية الإبدال نتج عنه خلخلة بنية القطعة ككلّ، فلم تأت متماسكة كما في النص الأصل، وبالتالي فقدت إيقاعها، وموسيقاها، وكذا أثرها الذي أراده المؤلّف على القارئ. وهنا أمكننا القول إن المترجم قد أخفق في محاكاة الأسلوب ولم ينقل من النص إلا المعنى تاركا وراءه الكثير، والحقيقة أنّه كان بإمكانه محاكاته لبلوغ نفس الأثر الأسلوبي، كأن يترجم الفقرة على النحو الآتي مثلا:

« Je n’ai pas bien dormi ni bien lu ; je ne me suis pas bien rappelé, ni bien réussi ni bien échoué ; je n’ai pas bien parlé ni bien écouté, je n’ai pas bien marché ni me suis bien arrêté. »

323الرواية، ص.15.

النموذج الثالث:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"يا رجل خلّيك ! لا فظيعة ولا هم يحزنون." ص.28	•« Je ne suis pas terrible et ils ne sont pas à plaindre ! » p.34	**الترجمة الحرفية**	**تغريبية**
•"ينوون أنّك مجرم ثم يحاكمونك بناء على نيّتهم. الأعمال بالنّيات يا ولد النّاس..." ص.29	• « Ils décrètent que tu es criminel et te mettent en jugement comme ça leur chante, ils agissent comme bon leur semble… » p.34	**الإيضاح**	**توطينية**
•"هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله أن ..."ص.35	•« Les hommes de religion ne parlent pas ainsi… » p.40	**إعادة الصياغة+ الحذف**	**توطينية**
•"لعنتَ الشيطان الرجيم الذي يوسوس في صدور الناس" ص. 27	•« Tu as maudit le tentateur qui susurre à l'oreille des gens »p.32	**إعادة الصياغة**	**توطينية**

التّحليل:

نقف في رواية **سيدة المقام**، كما في سابقتيْها، على ظاهرة تداخل النصوص واختلاج النص الأصلي مع عناصر ومرجعيات من شأنها تأسيس الدلالة وتعزيزها. فقد استأنس **واسيني الأعرج** في صياغة معمارية روايته بأنماط متعددة من المقتبسات النصية والتضمينات المرجعية التي جاءت لتتمازج مع النص الأصلي من أجل خلق التنوع والمغايرة داخل الخطاب الروائي. وقد توزعت تلك الأنماط بين نصوص تاريخية وأخرى دينية وشعرية. ولعلّ أهمّ ما يمكن الوقوف عليه ها هنا هو التناص مع الخطاب الديني الذي كان محور الرّواية بما أنّه كان العكّاز الذي كان يركّز عليه "حرّاس النوايا" شرعيّتهم وأحقّيتهم في السلطة لتحقيق "شرع الله"، وبالتالي، فإنّنا نجد تناصا كثيفا مع الآيات القرآنية والأحاديث

المعروفة لدى القارئ الجزائري والعربي عامة. وسوف نرى كيف تعامل معها المترجم لنقلها إلى القارئ الفرنسي الذي لا مرجعية دينية تجمعه بالنص الأصلي.

نشهد في أوّل نموذج تناصّاً مع العبارة "لا خوف عليهم ولاهم يحزنون" التي ذُكرت في أربعة عشر موضعا في القرآن الكريم، ستة منها في سورة البقرة وحدها، نذكر منها :

•"... فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ **فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**"[324]

•" .... مَنْ آَمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآَخِرِ وَعَمِلَ صَالِحًا فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ **وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**"[325]

•"إِنَّ الَّذِينَ آَمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئُونَ وَالنَّصَارَى مَنْ آَمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآَخِرِ وَعَمِلَ صَالِحًا **فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُون**"[326]

•"وَمَا نُرْسِلُ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ فَمَنْ آَمَنَ وَأَصْلَحَ **فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**"[327]

وجاءت هذه العبارة، بحسب الآية التي وردت فيها بالطبع للدلالة عموما على الطمأنينة وعدم الخوف، وقد جرت هذه العبارة من القرآن الكريم على ألسنة الناس في حديثهم اليومي للدلالة على نفس الشيء، أي للتّأكيد على العبارة التي قبلها، فإذا قال أحدهم: "ليس لي دخل ولاهم يحزنون" أي "ولا شيء من ذلك القبيل" ، فلمّا قالت مريم "لا فظيعة ولا هم يحزنون" قصدت "لا فظيعة ولا شيء من ذلك القبيل"، ولكن يبدو من ترجمة **بوا الحرفية** للعبارة على نحو: « Je ne suis pas terrible et ils ne sont pas à plaindre ! »أنّه لم يكن ملمّا بهذه الثقافة، فجاءت الجملة بلا معنى (non sens) وهو من أخطاء الترجمة التي تنتج عن نقص الثقافة في اللغة الأصل، بالإضافة إلى اختفاء أثر التناص.

أمّا النموذج الثاني، فقد بُني كلّ معناه على الحديث النبوي (إنما الأعمال بالنيّات، وإنما لكل امرئ ما نوى ، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله، فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت

324سورة البقرة، الآية 38.
325سورة البقرة، الآية 62.
326سورة المائدة، الآية 69.
327سورة الأعراف، الآية 48.

هجرته لدنيا يصيبها، أو امرأة ينكحها، فهجرته إلى ما هاجر إليه)[328]، والذي يتناص معه في ثلاثة مواضع: "ينوون أنّك مجرم ثم يحاكمونك بناء على نيّتهم. الأعمال بالنّيات" أي كلّما استعمل الفعل "نوى" يتناص مع الحديث الذي يدلّ على أنه لا يحصل للإنسان من عمله إلا ما نواه سواء أكان حسنا أو سيئا. والحديث هنا مذكور بأسلوب ساخر، فمريم تقول أن حراس النوايا "ينوون" أي "هم من يقرّرون بحدسهم أو إحساسهم الداخلي" أنّك مجرم، وبناء على ذلك يحاكمونك، أي دون أن تفعل شيئا، يكفي أنّهم أحسّوا بذلك. ومن الواضح أن هذا التناص وضع المترجم في ورطة والدليل أنه لم يتوصّل إلى المعنى ولم يَصِلْهُ المغزى من توظيف الحديث، فجاءت ترجمته تقريبية عن طريق الإيضاح الذي لم "يوضّح" المعنى المقصود في الأصل، فترجم فعل "ينوون" بفعل« décréter » وهي ترجمة موفّقة، وترجم "نيتهم" بعبارة « comme ça leur chante »وهي قريبة من المعنى، لكن ترجمة "إنما الأعمال بالنيات" وهي حديث، بـعبارة « Ils agissent comme bon leur semble » لم تكن موفّقة، بل هي لا تعدو أن تكون مرادفة للعبارة التي سبقتها، وليست ترجمة للحديث، الذي كان بإمكانه ترجمته على النحو الآتي مثلا: « les actes ne valent que par les intentions » ويشير في حاشية إلى أن الأمر يتعلّق بحديث نبوي.

وأمّا النموذج الثالث، فنرى فيه تناصّاً مع الآية: "مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا "[329]، ويقول هذا الكلام رجل ممن يستوقفهم"حرّاس النوايا" فيمطرونه بوابل من الكلام البذيء كما رأيناه فيما سبق من النماذج، فيشكّ في أمرهم ويقول لهم أن هذا الكلام لا يليق برجال عاهدوا الله....ولكنهم يقاطعونه بكلام أكثر بذاءة. ويترجم **بوا** هذا التناص بجملة: « Les hommes de religion ne parlent pas ainsi… » معيدا صياغتها إذ ترجم كلمة "رجال"بـ« les hommes de religion »، حاذفا عبارة "عاهدوا الله أن..." في استراتيجية توطينية لتوضيح المعنى للقارئ الفرنسي، دون أن يظهر التناص بطبيعة الحال.

328 رواه البخاري ومسلم في صحيحهما عن أمير المؤمنين أبي حفص عمر بن الخطاب رضي الله ، الموقع:https://www.islamweb.net/ar، تاريخ التصفح: 2020/12/20، 17سا:14د.

329 سورة الأحزاب، الآية 23.

أمّا في النموذج الموالي فنرى التناص متجليا في النص الأصل في عبارة "....الذي يوسوس في صدور الناس" مع سورة الناس: "من شر الوسواس الخناس * الذي يوسوس في صدور الناس"[330] وقد ترجمها بوا بنفس التقنية السابقة، أي بإعادة الصياغة فأبدل كلمة "صدور" بـ "آذان" كالآتي « qui susurre à l'oreille des gens»، ومع أن الترجمة جاءت حرفية إلى حدّ ما، إلا أن التناص مع الآيات القرآنية لم يظهر في النص المترجم. وفي الحقيقة، لم يكن ثمة حيلة للمترجم حيال ذلك، لأن النص القرآني الذي تناص معه المتن الروائي ليس في متناول القارئ الأجنبي، ولا يمكن له في أي حال من الأحوال أن يدرك أن الأمر يتعلق بتناص لأنه لا يملك المعرفة والثقافة اللازمتين لذلك، فكما يقول **فينوتي**:

« En ce qui concerne l'intertextualité, la réception est un facteur décisif. Le lecteur doit non seulement posséder les connaissances littéraires et culturelles lui permettant de reconnaître la présence d'un texte dans un autre, mais il doit aussi faire preuve de la compétence critique nécessaire à la formulation de la signification de la relation intertextuelle. »[331]

أي:

"فيما يتعلق بالتناص، فإن التلقّي عامل حاسم، حيث لا يكفي أن يكون للقارئ المعرفة الأدبية والثقافية فحسب حتى يدرك وجود نص في نص آخر، بل يجب أيضا أن يظهر الكفاءة النقدية اللازمة لصياغة معنى العلاقة التناصية." (ترجمتنا)

كما يتحدّث في نفس السياق عن الصعوبة الكبيرة -إن لم نقل استحالة- التي يواجهها المترجم في محاولة إعادة إنشاء هذا التناص داخل الترجمة قائلا:

« Afin de recréer une forme d'intertextualité présente dans le texte étranger et partant, préserver une équivalence de cette forme, le traducteur s'efforce d'établir une relation intertextuelle au sein de la traduction. Mais en remplaçant une relation à une tradition étrangère par une relation à la culture de la langue de traduction, le traducteur court le risque d'accroître l'écart entre le texte étranger et ses traductions. Le processus même de construction d'une intertextualité

330سورة الناس، الآيتين 4-5.

331انظر Lawrebce Venuti, « Traduction, intrtextualité, interprétation »,*Palimpsestes*, https://journals.openedition.org/palimpsestes/542, consulté le 20/12/2020, 22h :44.

équivalente amène le traducteur à gommer les fondements de cette intertextualité et à lui substituer une différence linguistique et culturelle. »[332]

أي: " يسعى المترجم، من أجل إعادة إنشاء شكل من أشكال التناص الموجود في النص الأجنبي ومن ثم الحفاظ على تكافؤ هذا الشكل، إلى إقامة علاقة تناصية داخل الترجمة. ولكنه حين يعوّض علاقة بتقليد أجنبي بعلاقة بثقافة لغة الترجمة، فإن المترجم يجازف بتوسيع الفجوة بين النص الأجنبي وترجماته. فعملية بناء تناص مكافئ بحد ذاتها تقود المترجم إلى محو أسس هذا التناص والاستعاضة عنها باختلاف لغوي وثقافي." (ترجمتنا)

332انظر Lawrebce Venuti, « Traduction, intrtextualité, interprétation »,*Palimpsestes*, https://journals.openedition.org/palimpsestes/542, consulté le 20/12/2020, 23h :40.

النموذج الرابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"كل شيء اختلط مثل العجينة. يجب أن تعرفوا أنني منهك ومنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة." ص. 7 •"يبحث عن سماء ضيّعت ألوانها الأصلية وحالت خرقة بالية." ص.7 •"حتى السؤال علق في الحلق عنوة. لا وألف لا" ص. 8 •" وأنا الرجل الصغير..... المفرغ من داخله، مازلت أتمترس وسط هذه الساحة المقلقة. ينتابني حزن عميق." ص.9 •"بدا لي واسعا أكثر من المعتاد، وكأني أكتشفه للمرة الأولى، بالرغم من أني قطعت هذه الساحات وتخطيت عتبات هذه الأبواب مرات متعدّدة." ص.14	•«Tout s'embrouille, tout s'enchevêtre. Epuisé, abattu, esseulé, saura-t-on jamais à quel point je m'identifie au malheur !»p.11 • «…dressés vers un ciel qui a perdu ses couleurs originelles.» p.11 • «Une question me reste en travers de la gorge. » p.12 •«Et moi… « le p'tit homme », vidé de l'intérieur, j'éprouve une tristesse indicible. » p.13 •«L'hôpital m'est apparu plus vaste que d'habitude, et pourtant j'ai eu si souvent l'occasion de parcourir cet espace et d'en franchir les portes. » p.18	**الحذف في كل النماذج**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**

التّحليل:

قد يُضطر المترجم في بعض الحالات إلى إضافة معلومات ليست موجودة في النص المصدر،على سبيل الإيضاح والتفسير، أو لغرض تركيبي نحوي ناتج عن الاختلاف بين اللغات. كما توجد حالات يُضطر فيها المترجم إلى الحذف لأسباب لغوية وثقافية كذلك. فإذا

كان التكرار والإسهاب مثلا سمة اللغة المصدر كالعربية، يحذف المترجم بعض المعلومات والكلمات المكررة - دون أن يخل بالمعنى أو يؤذيه - حتى لا يكون النص غريبًا مستهجنا لدى القارئ في اللغة الهدف.

لكن الإضافة والحذف ليستا بالأمر الهيّن، فلا بدّ من وجود أسباب تستدعي اللجوء إليهما، وإلاّ فسوف يقع المترجم فيما يسمّى بالترجمة الناقصة« sous-traduction» التي تحدث لمّا "نسقط من الترجمة توضيحات ومعلومات وردت في النص الأصل عكس ما تقتضيه الترجمة الأمينة"، حسب تعريف **دوليل**[333]، أو على العكس في الترجمة المُفرطة « sur-traduction »، فيُخلّ بالأمانة التي يُفترض أن يتحلّى به كلّ مترجم.

لقد جاءت لغة **واسيني الأعرج** شعرية للغاية، كما سبق وأن ذكرنا، وذلك ما جعل المهمّة أصعب بعض الشيء على المترجم، ليس لعدم قدرته على فهمها، بل لصعوبة ترجمتها إلى اللغة الفرنسية التي تختلف اختلافا شاسعا عنها، سواء في الأساليب التعبيرية أو التركيبية. وقد لاحظنا من خلال مقارنة المدوّنة بترجمتها أن ظاهرة الحذف لا تزال من الأساليب التي يلجأ إليها **بوا**، غير أنّها لم تكن بنفس الوتيرة التي شهدناها في سابقتيها، لا سيما في رواية **ريح الجنوب**؛ فقد لاحظنا حذف كلمات، وأحيانا عبارات، وقد أشرنا إلى ذلك في تحليل العناصر الثقافية. أمّا هنا فسوف نتطرّق إلى ما تمّ إسقاطه من الترجمة من جانبها اللغوي.

نلاحظ في النموذج الأوّل اختفاء عبارة التشبيه من الجزء الأول منه: "كل شيء اختلط مثل العجينة." حيث ترجمه **بوا** كالآتي: « Tout s’embrouille, tout s’enchevêtre » ونرى كيف أضاف مرادفا لفعل "اختلط" (s’embrouille, s’enchevêtre) في محاولة لتعويض ما حذف. كما نرى إسقاط كلمتيّ "مُنتهك وحزين" من الجزء الثاني من النموذج "يجب أن تعرفوا أنني منهك ومنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة." الذي ترجمه بوا كالآتي:

« Epuisé, abattu, esseulé, saura-t-on jamais à quel point je m’identifie au malheur !»

ومن الواضح أنّه لم يفرّق بين "منهك"(épuisé, abattu) ومنتهك" (violé, abusé, transgressé….) حيث ترجم كلمة "منهك" بمرادفين في اللغة الفرنسية « Epuisé, abattu »

333 انظر Jean Delisle, *La traduction raisonnée*, p.236.

ولم يترجم كلمة "منتهك" ، و نشير هنا إلى التلاعب بالألفاظ الذي نجده في النص الأصل "منهك ومنتهك" و لا نجده في الترجمة، ونعتبره خسارة كبيرة ، وهي من الحالات التي يصنفها أمبيرتو إيكو Umberto Eco في خانة "الترجمة المستحيلة" ، إذ يقول:

« Il y a des pertes dites absolues. Ce sont les cas où ils est impossible de traduire, et si de tels cas se présentent, mettons, dans un roman, le traducteur recourt à l'*ultima ratio* , la note en bas de page- laquelle ratifie son échec-. Un exemple de perte absolue est le jeu de mots. »[334]

أي:

"هناك ما يسمى بالخسائر المطلقة. وهي تلك الحالات التي تتعذّر فيها الترجمة، فحين تعترضنا مثل هذه الحالات ، في رواية ما على سبيل المثال ، فإن المترجم يلجأ إلى آخر حل، وهو الحاشية التي تبرهن على فشله. ومثال الخسارة المطلقة هو التلاعب بالألفاظ." (ترجمتنا)

كما نلاحظ أن **بوا** لم يترجم كلمة "حزين"، ربّما لأنّه رأى أنّها متضمّنة في كلمة « malheur » التي جاءت في نهاية الجملة. غير أنّ هذه العناصر المحذوفة لم تكن زائدة في النص الأصل، فالتشبيه الذي جاء به المؤلّف "اختلط مثل العجينة" إنّما أراد أن يخلق به في ذهن القارئ صورة معيّنة؛ وإذا كانت ترجمته الحرفية « tout s'est mélangé comme une pâte » لم تكن لتعطي عبارة أنيقة في اللغة الفرنسية، فكان يتوجّب عليه على الأقلّ أن يعوّضها بتشبيه مكافئ، وما أكثرها في اللغة الفرنسية، كأن يستلهم تشبيها من العبارة الجاهزة « s'emmêler les pieds dans la cordes »على نحو : « Tout s'emmêle comme des cordes » فالمهم في الأمر أن يلجأ إلى تشبيه في ذات الموضع الذي لجأ المؤلّف فيه إلى تشبيه لخلق أثر مكافئ لدى القJJJارئ الهدف. يقول **نايدا** و **تابر**:

334 أنظر Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, trd. Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 2020, p.118.

“Translating consists of reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style.” [335]

أي:

"تتمثّل الترجمة في إعادة إنتاج المكافئ الطبيعي الأقرب في قارئ اللغة الهدف لرسالة اللغة المصدر، أولاً من حيث المعنى وثانيا من حيث الأسلوب"(ترجمتنا)

والملاحظة نفسها يمكن تعميمها على النموذج الثاني: "يبحث عن سماء ضيّعت ألوانها الأصلية وحالت خرقة بالية"، حيث نجد المؤلّف قد وظّف استعارة شبّه فيها السماء بالخرقة البالية، أي القديمة التي ذهبت ألوانها ونصاعتها الأصلية، أمّا **بوا** فقد اكتفى بترجمة الجملة دون الاستعارة التي أسقطها تماما:«…dressés vers un ciel qui a perdu ses couleurs originelles.»، وبالتالي، فقد حرم القارئ من بلاغة تلك الاستعارة التي زيّن بها المؤلّف النص الأصلي، و"بلاغة الاستعارة آتية من ناحيتين: الأُولى تأْليف أَلفاظها، والثانيةِ ابتكار مشبَّه به بعيد عن الأَذهانِ، لا يجول إِلا في نفسِ أديبِ وهبَ الله له استعدادًا سليماً في تعرُّف وجوه الشَّبه الدقيقةِ بين الأَشياء، وأودعه قدْرةً على ربط المعاني وتوليدِ بعضها من بعض إلى مدًى بعيدٍ لا يكاد ينتهي. وسرُّ بلاغةِ الاستعارة لا يتعدى هاتين الناحيتين، فبلاغتُها من ناحية اللفظ: أنَّ تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدًا على تخيُّل صورة جديدة تُنْسيك رَوْعَتُها ما تضمَّنه الكلام من تشبيه خفي مستور"[336]

وأمّا في النموذج الموالي: حتى السؤال علق في الحلق عنوة. لا وألف لا" فنجد **بوا** قد أسقط منه عدّة عناصر بترجمته كالآتي: « Une question me reste en travers de la gorge»، أوّلها "حتّى" الابتدائية التي تقابلها في الفرنسية « même »، والتي حذفها من جملته التي أعاد تركيبها من دونها، وثانيها كلمة "عنوة" أي« par force »، وأخيرا عبارة "لا وألف لا" التي حذفها دون مبرّر يُذكر. ونلاحظ أن هذا الحذف، ولو لم يضرّ كثيرا بالمعنى في الظاهر، إلّا أنه بتر منه بعضه، فالترجمة العكسية للنص الفرنسي تعطي ما يلي: "بقي سؤال عالقا في

---

335 انظر Eugéne Nida & Charles Taber, *The theory and practice of translation*, Boston, Brill, 2003, p.12.

336 شريف عبد العزيز، "الاستعارة وأثرها الجمالي في أداء الخطيب"، الموقع: https://khutabaa.com/ar/article، تاريخ التصفح: 2020/12/25، 18سا:54د.

حلقي"، ولو عدنا إلى النص لوجدنا ترجمة **بوا** ناقصة بالفعل، فهذه الجملة جاءت في سياق بدأ فيه المؤلّف يصف حالة الأستاذ بعد خروجه من غرفة مريم في المستشفى وهو في حالة من التعب النفسي، تدور في ذهنه كل الأفكار حول أحوال البلد السياسية التي أدّت إلى ذلك اليوم المشؤوم، وكيف وجدت مريم نفسها برصاصة في رأسها، وفي الأخير يقول: "أوف...من بعد، وهل هذا الإحساس المرهف المتلف يعيد مريم ! ؟ متعب وسط ساحة هذا المستشفى الواسع. حتى السؤال علق في الحق عنوة. لا وألف لا. "[337] وبالتالي، نلمس من خلالها غضب وانتفاض الأستاذ "لا وألف لا" التي حُذفت من الترجمة، وتركيب الجملة كذلك "حتّى...."، بمعنى "أقل شيء" أي السؤال" لم يخرج من فمه وبقي عالقا في حلقه "كيف تجرؤ المدينة على قتل مريم؟". نرى إذن أن الحذف الذي طال النص الأصلي لم يكن دون أثر على المعنى، وعلى الأسلوب، فقد مرّ المترجم بالنص من تعبير مليء بالأحاسيس إلى تعبير فاتر، وبالتالي طال الحذف كذلك الأثر الذي أحدثه النص الأصلي في القارئ، فالنص المترجم هنا جاء دون كل هذه المشاعر وبالتالي غير أمين، ونرى أن ترجمة حرفية كان من شأنها أن تعيد كل عناصر النص الأصلي فتكون على نحو:

« Même cette interrogation me reste en travers de la gorge, malgré moi. Non, mille fois non ! »

وأما في النموذج الموالي فنلاحظ حذف عبارة كاملة دون داع : "مازلت أتمترس وسط هذه الساحة المقلقة" فلا هي تكرار لعبارة سابقة أو لاحقة، ولا هي عبارة عن إطناب. والملاحظة نفسها نعمّمها على النموذج الموالي حيث أسقط عبارة "وكأني أكتشفه للمرّة الأولى" التي جاءت لتعمّق إحساس الأستاذ بالغرابة في ذلك المستشفى الذي أصبح يبدو له بابه غريبا كما لو أنه يراه للمرّة الأولى مع أنه كان يمرّ منه كل يوم. ولا نرى سببا لحذف هذه العبارة من الترجمة غير اختصار الجملة في اللغة الفرنسية. وقد لاحظنا العديد من مثل حالات الحذف هذه، والتي لم نجد لها مبرّرا.

337 الرواية،ص.8.

النموذج الخامس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"يتعالى الضباب الذي بدأ يملأ الأشجار والعيون والأفواه." ص.14 •" قلتِ لي وأنت تبحثين عن رؤوس أصابعي اليُمنى" ص.19 • " عدت من جديد إلى الشارع المكشوف، والتلذّذ بالمطر الذي بدأ يلمس كل الأشياء الجميلة في داخلي." ص.58 •"ينتابني حزن عميق جدا يتحوّل إلى ديدان حمراء وصفراء وسوداء وخضراء.." ص. 21 •"صار يتقاتل على نواقض الوضوء. الفساء والتش والريح الكريهة وسلس البول." ص. 39	•« Une brume épaisse se lève, noyant les arbres et les visages »p.18 •«Tu m'as dit en me caressant la main » P . 23 • « Je suis retourné en pleine rue, à découvert, Pour jouir de la pluie qui me rendait euphorique . » p. 63 •«J'éprouve une tristesse. Elle me ronge, je la sens comme une vermine de toutes les couleurs… » p.25 • « On en est venu à s'entretuer pour des questions de grande et de petites ablutions. Obscurantisme.» p .45	**إعادة الصياغة (التركيز) بالنسبة لكل النماذج**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**

التّحليل:

قال **واسيني الأعرج** في أحد تصريحاته للصحفيّين حول ترجمة رواياته، أنّ اللغة العربية "تتميّز بالإطناب وكثرة النّعوت، بينما اللغة الفرنسية لغة عارية ترفض الإطناب، وأنه أخذ

مسلكا وسطا بينهما، يَعُدُّه جزءا من الإغناء اللّغوي للّغة العربية، غير أن اختلاف التركيب اللغوي بين اللغتين يطرح إشكالا في الترجمة."[338]

كما وضح بالقول "إن الترجمة هي جسر واصل بين لغتين، ولهذا فإن الجهد الثقافي الذي نبذله أنا ومارسيل بوا جهد ثقافي كبير، فمارسيل يترجم وأنا أراجع الترجمة، ويجري نقاش غايته كيفية إخراج النص بشكل يكون قريبا للنص الأصلي"[339].

غير أن **برمان** ليس من نفس الرّأي، إذ يعتقد أن أخلاقية الترجمة تمــرّ أوّلا عبــر الأمانة للحرف، يقول: "لأن الغاية الأخلاقية للترجمة تروم بالضبط تلقّي الغريب في جسديته، فإنها لن تنفصل عن حرف العمل الإبداعي."[340]

والحقيقة أنّه، في كثير من الحالات، ليس مخطئا، لا سيما في الأساليب التعبيرية التي يختار فيها المؤلّف أن يشير إلى هذا الأمر أو ذاك بعبارة طويلة مليئة بالتفاصيل والدّقائق لغرض في نفسه، كما هو الحال في النماذج المختارة أعلاه، وأثناء الترجمة نجد المترجم يختصر التفاصيل ويعمّمها فيما يسمّى بتقنية "التركيز" (concentration) التي تتمثّل في التعبير عن مفهوم، أو فكرة في لغة الهدف بعدد أقلّ من الألفاظ التي عبّرت بها لغة الانطلاق. ويرى **برمان** أن من أهمّ الميول المشوّهة التي تمسّ بالأمانة في الترجمة **الاختصار أو الإفقار النوعي والكمّي** « Appauvrissement qualitatif et quantitatif » حيث يقول عن الأولى أنّها تتمثّل في "تعويض كلمات وعبارات وصياغات الأصل بكلمات وصياغات وعبارات لا تتوفّر على غناها الجهيري (sonore) ولا الدلالي (signifiant) أو بالأحرى الأيقوني(iconique)"[341] وعن الثانية بأنّها "تحيل إلى الاختصار المعجمي (lexique) ....مع العلم أن الكمّ شيء هام بالنسبة للنثر." [342]. ومن خلال تصفّحنا للمدوّنة وترجمتها، لاحظنا لجوء **بوا** في العديد من المواضع إلى هذا النوع من الميول، حيث كان يعمد إلى اختصار الكثير من التفاصيل التي جاءت في النص المصدر والتعبير عنها بصياغة موجزة، وقد أدرجنا

338 الموقع :https://www.aljazeera.net/news/cultureandart، تاريخ الزيارة: 2021/01/03، 11سا:27د.
339 نفسه.
340 أنطوان برمان، **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، ص.104.
341 نفسه، ص.82.
342 نفسه، ص.83.

ذلك ضمن تقنية إعادة الصياغة عن طريق التركيز في استراتيجية توطينية. فإذا تأمّلنا النموذج الأوّل: "... بدأ يملأ الأشجار والعيون والأفواه"، نرى أن المترجم اختصر الكلمتين "العيون والأفواه" في كلمة واحدة « visages »، أي أنّه عمّم حيث فصّل المؤلّف. والملاحظة نفسها نعمّمها على النموذج الثاني، حيث عوّض المترجم دقّة التعبير في عبارة "وأنت تبحثين عن رؤوس أصابعي اليُمنى" بعبارة مختصرة:« en me caressant la main » ففقد ذلك التعبير الرقيق شاعريته وجاءت الترجمة فاترة. تماما مثلما نراه في المثال الذي يأتي بعده حين ترجم العبارة الرّقيقة الشاعرية: "..المطر الذي بدأ يلمس كل الأشياء الجميلة في داخلي" بعبارة بسيطة: «la pluie qui me rendait euphorique» حيث فقدت هذه الأخيرة رقّة التعبير التي يحسّها القارئ في النص الأصل. وكذلك نلاحظ في النموذج الذي يليه، تعويض الألوان التي ذكرها المؤلّف بدقة في عبارة: "يتحوّل إلى ديدان حمراء وصفراء وسوداء وخضراء..." بمصطلح عام (générique) أو بالأحرى تعبير « de toutes les couleurs »، وكأنّه يستحوذ على النص ويعبّر بأسلوبه في حين تقبل اللغة الفرنسية الترجمة الحرفية، ونتخيّل أن المؤلّف كان بإمكانه قول: "ديدان من مختلف الألوان"، غير أنّه اختار أن يذكر ألوانا بعينها. كما نرى أنّه ذكر في المثال الذي يأتي بعده "نواقض الوضوء" بتفاصيل يعرفها القارئ العربي المسلم، أو ذو الثقافة الدينية، وهي تفاصيل يقول صار الناس يتقاتلون حولها: "الفساء والتش[343] والريح الكريهة وسلس البول"، ونرى هنا أهمّية ذكرها من خلال وضعهما في كفّتي ميزان: التقاتل مقابل التفاصيل الدينية الصغيرة جدّا المتمثّلة في نواقض الوضوء، ويبدو أن **بوا** لم ينظر إليها من هذه الزاوية فقرّر المرور عليها مرور الكرام بتعويضها بعبارة عامة: « des questions de grande et de petites ablutions »لم تكن حتّى مؤدّية للمعنى، فبالإضافة إلى عموميّتها (des questions)أضاف المترجم فيها ما لم يكن موجودا في النص الأصلي (petites et grandes)، أي الوضوء الأكبر والأصغر، في حين أن المؤلّف لم يذكر نوع الوضوء بل مبطلاته، وهذه الأخيرة هي في اللغة الفرنسية (ce qui invalide les ablutions) وكان هنا من الممكن جدّا، بل من الأفضل

343 "التش" باللهجة الجزائرية هو إخراج الريح ، الضراط.

اللجوء إلى الترجمة الحرفية لنقل تلك التفاصيل التي لا تقلّ أهمّية الواحدة عن الأخرى لشحنتها الدلالية الهامة.

هذه الأمثلة وأخرى كثيرة في المدوّنة لاحظنا فيها لجوء المترجم إلى الاختصار الكمّي فيها، غير أنّ ذلك لم يمسّ الجانب الدّلالي فحسب، بل الجانب الأسلوبي كذلك، فالمؤلّف له لمسته الأسلوبية التي يرمي من خلالها حمل القارئ إلى تفاصيل يريده أن يراها ويحس بها، تماما مثل عدسة المصوّر التي تذهب في المشهد إلى تفاصيل بعينها، فتُكبّر هذه وتُصغّر تلك، تريد أن تجلب انتباه المُشاهد إليها، وإلّا لكان المشهد كله عبارة عن صورة ثابتة ! وكان على المترجم احترام هذا الأسلوب، فكما يقول فنّان التفاصيل الدقيقة **ليوناردو دافينشي** :

« Les détails font la perfection, et la perfection n’est pas un détail. »

أي:" التفاصيل هي التي تصنع الكمال، والكمال ليس بتفصيل."

غير أنّ استحواذ **بوا** على النص ومحو تلك التفاصيل أظهر نزعة عرقية متمركزة لديه، يقول **برمان** في هذا الصدد:

« On mesure le degré d’ouverture culturelle d’une langue à sa capacité de maintenir un équilibre quantitatif par rapport à la langue traduite »[344]

أي: "تُقاس درجة الانفتاح الثقافي لِلُغة ما في مدى قدرتها على الحفاظ على التوازن الكمّي بالنسبة إلى اللغة المترجم منها." (ترجمتنا)

344انظر Cité par Marc Charron, « Antoine Berman, étranger à lui-même ? », *Erudit*, https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001, paru le 29 /07/ 2003, consulté le : 27/12/2020, 13h :14.

النموذج السادس:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• "كيف تسلّل بلباسه الفضفاض وهويلعن ويبتهل. " ص.28	• « De quelle manière il s'est amené, dans son vêtement pompeux pour se lancer dans les admonestations, les imprécations.»p.30	**التفخيم**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**
• "الله يرزق عبده..." ص.38	• « Dieu pourvoie aux besoins de ses serviteurs ! » p.39	**التفخيم**	
• "شخص ما (دعا) على هذه المدينة ومات" ص.31	• « Quelqu'un a appelé la malédiction sur cette ville et a disparu. » p. 36	**الإيضاح**	
•"عندما اقتربت مني كان رأسها منحنيا" ص. 63	• « Quand elle a été tout près de moi, elle a incliné la tête. » p. 69	**التفخيم**	
• "رأت الكثير في قريتها" ص. 71	• « Elle a assisté à tant de tristes spectacles dans son village. »p. 76	**الإيضاح**	
• "الموسيقى عبادة، ولهذا يجب أن نصمت لسماعها." ص.136	• « La musique invite à la contemplation, exige d'être écoutée dans un profond recueillement. » p.153	**الإيضاح**	

التّحليل:

تعبّر اللغات عن الفكرة نفسها بطرق مختلفة، وبالتالي بعدد أكبر أو أقلّ من المفردات، ونظرا لذلك، نجد المترجم، أثناء مروره من لغة إلى أخرى، يلجأ إلى التطويل من خلال تقنيات مثل التفخيم أو الإيضاح أو الإبدال، فينتج عن ذلك إعادة صياغة ربّما تضاف في طيّاتها معان

أو تختفي أخرى، أو ربّما تكون الترجمة موفّقة فلا تزيد ولا تنقص شيئا. فكما نلاحظ في المثال الأوّل، عبّر المترجم عن الفعلين "يلعن"و "يبتهل" بعبارة أطول من الأصل معيدا صياغة الجملة بتقنية التفخيم (amplification)كالآتي:

« pour se lancer dans des admonestations et des imprécations »، وقد جاءت الترجمة موفّقة إلى حدّ بعيد؛ كما جاءت ترجمة المثال الثاني موفّقة حيث احتاج المترجم إلى عبارة كاملة لترجمة معنى فعل "يرزق" الذي عبّرت عنه اللغة العربية بكلمة واحدة:

« Dieu pourvoie aux besoins de ses serviteurs »

وفي المثال الثالث نلاحظ الأمر نفسه، إذ ترجم فعل "دعا" بعبارة « a lancé une malédiction » وقد لجأ المترجم هنا إلى تقنية الإيضاح لأن الفعل دعا له مرادف في اللغة الفرنسية « prier » غير أنّ المترجم فهم من خلال القوسين الذين وضعهما المؤلّف أن المعنى مختلف، فالفعل هنا موظّف باستعماله في اللهجة الجزائرية "دعا" متبوعا بحرف الجرّ "على" وهذا يدلّ على أن الدعاء هنا بالشر لا بالخير (دعا بـ)، وبالتالي ترجم **بوا** الفعل بمعنى "اللعنة" (malédiction) وكانت الترجمة موفّقة.

إلى حدّ الآن، يمكننا أن نلاحظ أن المترجم كان يلجأ إلى هذا التطويل وإعادة الصياغة مضطرّا لأن القيود اللغوية كانت تفرض عليه ذلك، غير أننا يمكن أن نلاحظ في النماذج التي تأتي بعدها أنّه يعيد صياغة النص الأصل معيدا صياغته اختياريا، مع وجود مرادفات أقصر، ففي النموذج الرابع نجده يترجم فعل "اقتربت" بعبارة « elle a été près de »مع وجود أفعال في اللغة الفرنسية مثل « s’approcher, s’avancer »، وفي المثال الخامس كذلك حيث ترجم كلمة "الكثير" بعبارة شارحة عن طريق تقنية الإيضاح: « tant de tristes spectacles»، وهو في الحقيقة عمد هنا إلى تعبير صريح عمّا كان متضمّنا في النص الأصل، وقد كان بإمكانه اتّباع نفس تعبير النص الأصل حيث تتيح اللغة الفرنسية ذلك، فكان يمكن أن تكون ترجمة عبارة "رأت الكثير في قريتها" على النحو الآتي: « Elle a vu tellement de choses dans son village » دون أن يضيف صفة « tristes »لأن المؤلّف لم يذكر ذلك، ولم يقل إن كانت الأشياء التي عاشتها "تعيسة، أو صعبة، أو مخيفة، أو صادمة، أو فظيعة أو مروّعة....أو....أو....." وقائمة الصفات مفتوحة تركها المؤلّف للقارئ يملؤها، وما كان للمترجم أن يفعل ذلك مكانه.

أمّا في المثال الأخير، نجد المترجم يعمد إلى ترجمة تأويلية حين أعاد صياغة عبارة "الموسيقى عبادة" بتعبير وظّف فيه تقنية الإيضاح كالآتي: « la musique invite à la contemplation » أي "الموسيقى تدعو إلى التّأمّل"، وفي العبادة، أيّ عبادة، تأمّل، ثمّ عمد إلى عبارة طويلة للتعبير عن الجزء الثاني من المثال: "يجب أن نصمت لسماعها" إذ ترجمها كالآتي:

«exige d'être écoutée dans un profond recueillement. »

وقد كانت الترجمة موفّقة إلى حدّ بعيد جدّا حيث لم يضرّ الإيضاح لا بالمعنى ولا بالأسلوب.

النموذج السابع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• "يعرفون النقود ومختلف العملات من خلال شنشنتها في أكفّهم." ص.48	• « Ils reconnaissent les espèces sonnantes et trébuchantes en les faisant bruire dans leurs mains. » p. 54	**تفخيم**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**
•"يتناهشون على الصغائر." ص.50	• « Ils se déchirent à belles dents pour des vétilles. » p.56	**تفخيم**	
•" الشتاء هذه السنة تأخّرت كثيرا." ص.58	• «L'hiver jouait les prolongations. »p.64	**تفخيم**	
•"ربما لست في يومي. الظلام في داخلي." ص.41	• « Je suis peut être dans mon mauvais jour. Je broie du noir. »p.46	**إعادة صياغة**	
•"أحاديثنا المتناحرة كانت تنام في النهاية بين أصداء ساحة المعهد الواسعة." ص. 60	• « Nos conversations à bâtons rompus se perdaient en fin de compte parmi les échos de la vaste place de l'Ecole.»p. 6	**تفخيم**	

التّحليل:

التعابير الجاهزة أو الجامدة تعبّر عن معنى مجازي، ويتميّز النثر الأدبي بتنويع الأساليب بين التعابير المجازية والحقيقية حسبما تقتضيه المواقف، وحسبما يريده من أثر على القارئ، جمالي أو غيره. وقد تكثر التعابير المجازية لدى كاتب مثلما لاحظناه في أسلوب **بن هدوقة** وتقلّ عند آخركما كان الحال لدى **وطار**. وقد لاحظنا في الروايتين السابقتين الحرية الكبيرة لتي تصرّف بها **بوا** عبر استبدال الأسلوب النثري البسيط بأسلوب تكثر فيه العبارات الجاهزة الفرنسية، وقد أضحى جليّا أنّ **بوا** يحبّذ بلاغة تلك التعابير الجامدة في لغته الأمّ ويستعملها دون أن يأبه لما قد يكون لها من تأثير في الأسلوب العام للترجمة؛ فالأسلوب يبقى من أهمّ مميّزات النص الأدبي وينبغي أن يتقيّد به المترجم بقدر ما تسمحه له اللغة الهدف، وهذا ما يعتقده **نايدا وتابر** حيث يقولان:

“Though style is secondary to content, it is nevertheless important. One should not translate poetry as though it were prose, nor expository material as though it were straight narrative.”[345]

أي:

" على الرغم من أن الأسلوب يأتي في المرتبة الثانية بعد المحتوى، إلا أنه مهم. ولا ينبغي لنا أن نترجم الشعر كما لو كان نثراً، ولا المادّة التفسيرية كما لو كانت سرداً مباشرا." (ترجمتنا)

لو تأمّلنا النماذج التي بين أيدينا، يتبيّن لنا من خلالها أن المترجم قام بتصرّف على المستوى الأسلوبي ولم يبحث عن إعادة إنتاج أسلوب النص الأصل، ففي النموذج الأوّل مثلا، يصف المؤلّف التجّار "المزابيين" المعروفين في الجزائر بحنكتهم في التجارة وحبّهم الجمّ للمال، ويقول أنّهم "يعرفون النقود ومختلف العملات من خلال شنشنتها في أكفّهم." وقد ترجم **بوا** هذه العبارة في تعبير جاهز فرنسي معتمدا تقنية إعادة الصياغة كلّيا:

« Ils reconnaissent les espèces sonnantes et trébuchantes en les faisant bruire dans leurs mains. »

345 انظر Eugéne Nida & Charles Taber, op.cit ., p.14

وتعني العبارة الجاهزة الفرنسية« Espèces sonnantes et trébuchantes » العملة الحقيقية، ويعرّفها القاموس الفرنسي كالآتي:

« Le mot "sonnantes" se reportait au bruit que les pièces faisaient quand elles se cognaient entre elles. Et le mot "trébuchantes" a pour origine le trébuchet, qui remonte au XIVème siècle. Il était utilisé pour peser des choses de faible poids comme l'or. L'expression "des espèces sonnantes et trébuchantes" signifiait donc de vraies pièces. »

أي:

"تشير كلمة "رنّانة" إلى الصوت الذي تصدره عند اصطدامها بعضها ببعض. وكلمة "الاصطدام" تنبع من الميزان « trébuchet » الذي يعود إلى القرن الرابع عشر. وكان يستخدم في وزن أشياء خفيفة الوزن مثل الذهب. وبالتالي فإن مصطلح "العملة التي تصطدم وتصدر رنينا" يعني عملات معدنية "حقيقية".

وإذا تأمّلنا النص جيّدا نرى أنّ العبارة جميلة في اللغة الفرنسية وتتماشى مع ثقافة وأذن القارئ المستقبل، غير أنّنا لا ينبغي نغفل عن أن المؤلّف لم يلجأ إلى تعبير جاهز في نصّه، ثم أن ترجمة حرفية كانت لتؤدّي المعنى بالأسلوب نفسه:

« Ils reconnaissent les différentes pièces de monnaies rien qu'en les faisant bruire dans leur main. »

يقصد أن أولائك التجّار كانوا يعرفون قيمة النقود فقط بلمسها وبشنشنتها في أكفّهم، أي يعرفون وزنها وصوت شنشنتها دون أن يحتاجوا إلى النظر، من تجربتهم الكبيرة في النقود. ولم تكن ثمة حاجة إلى اللجوء إلى التعبير الجاهز. ونفس الملاحظة نعمّمها على النموذج الثاني: "يتناهشون على الصغائر" حيث ترجم فعل "يتناهشون" بالعبارة الجاهزة الفرنسية « Ils se déchirent à belles dents »، في حين يوجد في اللغة الهدف الفعل المناسب والمؤدّي« s'entre-déchirer »، والحقيقة أنّ التعبير الجاهز الذي وظّفه المترجم والذي يتضمّن استعارة يشبّه فيها صراع الإنسان بصراع الحيوان جاءت مناسبة تماما لمعنى الفعل "يتناهشون"، غير أنّ المعنى ضمني في النص الأصلي وأكثر صراحة في النص المترجم.

في النموذج الثالث يعبّر المؤلّف بكلّ بساطة عن تأخّر فصل الشتاء، "الشتاء هذه السنة تأخّر كثيرا"، في حين يلجأ المترجم إلى الصورة البيانية « jouer les prolongations » إذ يوظّف استعارة من العالم الرّياضي لم توجد في النص الأصل، والمقصود: "الوقت الإضافي في المباريات"، في حين كان بإمكانه التعبير بنفس أسلوب النص الأصل، نحو: « cette année, l'hiver persiste ». والمقصود تأخّر في الرحيل.

ويمكن أن نرى لجوء المترجم المتكرّر للتعابير المجازية في النماذج المتبقّية، حيث ترجم "الظلام في داخلي" بعبارة « Je broie du noir » محافظا على صورة الظلام، ولا نرى ضيرا في هذه الصورة كونها تقترب كثيرا من الأصل، لأن الظلام، وهي القاسم المشترك بين الأصل والترجمة يعبّر عن الحزن والكآبة في نفس الأستاذ. أمّا النموذج الذي يليه، فلم يكن موفّقا بنفس الدرجة، حيث ترجم بوا عبارة "أحاديثنا المتناحرة" بتعبير جاهز فرنسي: « à bâtons rompus» التي تكون ترجمتها الحرفية: "ذات العصيّ المكسورة" ، وتعني هذه العبارة في اللغة الفرنسية: الأحاديث الجانبية، غير الرسمية، غير منتظمة، مرتجلة...، وتعرّف كالآتي:

> « Sans continuité ; avec de fréquentes interruptions ; de façon désordonnée ; sans ordre du jour ; de façon informelle ; d'une façon irrégulière : *discuter à bâtons rompus, travailler à bâtons rompus, s'expliquer à bâtons rompus*… »[346]

أي :"دون استمرارية؛ في ظل الانقطاع المتكرر؛ بطريقة غير منظمة؛ دون موضوع محدد مسبقا؛ بشكل غير رسمي؛ غير منتظم: محادثة جانبية، عمل متقطّع، شرح غير منتظم...." (ترجمتنا)

غير أنّ هذا التعريف لا يتطابق مع معنى النص الأصل، حيث يُقصد بـ"الأحاديث المتناحرة" تلك الأحاديث المتعارضة، ذات الآراء غير المتوافقة (نحر: ذبح، ضرب في النحر/ ناحر: قاتل، خاصم/ تناحر: تقاتل/ تخاصم)[347]، وإنّما جاءت ترجمة **بوا** غير كاملة المعنى، حيث

346 الموقع: https://www.expressio.fr/expressions/a-batons-rompus، تاريخ الزيارة: 2020/12/30، 10سا:35د.

347 **قاموس المعاني**:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar ، تاريخ الزيارة: 2020/12/30، 10سا:35د.

تخبرنا هذه الصفة التي طبّقها المؤلّف على أحاديث مريم وأستاذها عن شخصيّة هذه الأخيرة المتمرّدة، والتي كانت تختلف آراؤها مع آراء أستاذها (متناحرة) ، وهذا المعنى لا نجده في التعبير الموظّف في الترجمة، والذي لا ينطوي سوى على معنى العفوية والتقطّع. وكان في رأينا من الأفضل، وأمانة للمعنى، إضافة توضيح على نحو:

« conversations où se confrontaient nos pensées divergentes »

وبالتالي، فإن **بوا** قد لجأ في هذه النماذج وفي كثير غيرها على طـــول الرواية، كـــما لاحظناه، إلى تقنية إعـادة الصـياغة عبر التفخيم (Amplification) ، الأمر الذي يعتبره برمان ضمن الميولات المشوّهة للترجمة، ويطلق عليه تسمية « ennoblissement » لأنه يستعمل فيه المترجم عبارات أكثر بلاغة وأجمل من النص الأصل، رغبة منه في لمس قارئ فرنسي أو فرنكوفوني بأسلوب أقرب إليه في لغته، غير أنّه يجب دائما على المترجم أن يتوخّى الحذر في توظيف مثل هذه التعابير الجاهزة التي قد تكون ذات أثر بلاغي وجمالي على النص والمتلقّي، غير أنّها قد تصيب سهامُها وقد تخطئ ، كما يجب أن يُبقي نصب عينيه أن الأمانة للمعنى هي أوّلويّة كلّ ترجمة.

النموذج الثامن:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"أنا مفعم بارتكاب المعصية." ص 131	• « J'éprouve une envie de me révolter, d'exprimer un trop plein de désirs. » p. 138	**الإضافة بالنسبة لكل النماذج**	**توطينية بالنسبة لكل النماذج**
•"...والسيوف المعقوفة، وتقاليد رياح الربع الخالي."ص.8	• «…du redoutable cime-terre. »p.12		
•"صديقتك في هذه المدينة الموحشة."ص.18	• « Ta fidèle amie dans cette ville de sauvages. »p.22		
•"... الفساء والتش والريح الكريهة وسلس البول."ص. 39	• « ...des questions de grande et de petites ablutuions. Obscurantisme. »p .45		
•"أرى أمّي وهي تواجه معي بعضا من الحزن." ص.91	• « J'apprécie la présence de ma mère qui partage ma peine. » p. 98		
•"قام من مكانه، دار بقوّة" ص.93	• « Il s'est levé et s'est mis à tourner en rond comme un forcené. » p.100		

التّحليل:

كما أنّ المترجم يضطرّ إلى إعادة صياغة الجمل والعبارات في اللغة الهدف عن طريق حذف بعض العناصر، كما رأيناه فيما سبق، يضطرّ كذلك إلى إضافة عناصر أخرى بغرض توضيح ما يحتاج على ذلك. غير أنّ تلك الإضافة، كما الحذف، لا ينبغي أن تتم دون التدقيق في

المعاني التي تحملها، ولا يجب أن توقع المتــرجم فــيما يسمــى بالترجــمة المــفرطة (sur-traduction). وكنا قد لاحظنا من خلال تحليل المدوّنة أن **بوا** كان كثيرا ما يضيف عناصر لم تكن موجودة في النص الأصل، لا سيما في رواية **ريح الجنوب**. غير أنّه خفّف من هذه الظاهرة في رواية **سيدة المقام** كما لاحظناه.

وإنّما نقصد بالإضافة هنا تلك العبارات أو الكلمات التي تضيف معانيَ لم ترِد في النص الأصل، أمّا تلك العبارات التي يكون مجبرا على صياغتها بمفردات أكثر كمّا من الأصل، فهي تخدم المعنى، وبالتالي يكون المترجم أحيانا مجبرا على اللجوء إليها لا مخيّرا. وقد سجّلنا عددا بسيطا من الإضافات التي أدرجها **بوا** في الترجمة، لم تكن موجودة في الأصل. ففي النموذج الأوّل، نجده يترجم جملة "أنا مفعم بارتكاب المعاصي" التي قالها الأستاذ تعبيرا منه على تمرّده على الدّين، بالجملة الطويلة:

« J’éprouve une envie de me révolter, d’exprimer un trop plein de désirs. » حاول من خلالها أن يوضّح تلك الجملة، التي لم تكن تحتاج إلى ذلك في حقيقة الأمر: فالترجمة الحرفية كانت ستفي بالغرض وتؤدّي المعنى الذي لم يكن في حاجة إلى إضافة ذلك الكم من المفردات لتوضيحه، على نحو:

« J’éprouve une forte envie de commettre des interdits/ des péchés/ de pêcher… »

كما أن كل التوضيحات التي قدّمها المترجم، والتي يمكن أن نترجمها عكسيا على نحو **"أشعر** برغبة في التمرّد، في التعبير عن فائض من الشهوات." إنما هي من تأويله كقارئ أوّل للنص، وليس من الضروري أن تُفهم الجملة في النص الأصلي بهذا الشكل، فالمؤلّف عبّر عن رغبة في التمرّد من خلال ارتكاب المعاصي، وليس من خلال التعبير عن الشهوات أو الرّغبات. وبالتالي، فنحن نعتقد أن المترجم لم يعبّرعن تمرّد الأستاذ بنفس الحدّة التي عبّر بها المؤلّف، على الرّغم من إمكانية ذلك. وبالتالي، فالإضافة هنا لم تؤدّ دورها. أمّا النموذج الثاني، فقد سبق وأن تعرّضنا إليه سابقا ضمن العناصر الثقافية، ونلاحظ هنا إضافة صفة « redoutable »(مُخيفة) للسيوف المعقوفة، وذلك، في اعتقادنا رغبة من المترجم في التّأكيد على رمزية **"السيوف المعقوفة"** في النص، وحسنا فعل. كما أضاف صفة « fidèle » لكلمة « amie » في حين لم ترد في النص الأصلي حيث اكتفى المؤلّف بكلمة: **"صديقتك"**، غير أنّنا

نرى هذه الإضافة مناسبة لأن ذلك يُفهم ضمنيا من سياق النص الأصلي، حيث يقول المؤلّف: "صديقتك في هذه المدينة الموحشة" وكأنه يقول: صديقتك الوحيدة أو الوفية التي ليس لك غيرها في هذه المدينة الموحشة. وأمّا في النموذج الرابع فقد أضاف بوا كلمة في آخر الجملة لم تكن موجودة في النص الأصل ولا تُفهم من السياق، وإنّما من تأويله الشخصي، وهي كلمة « obscurantisme » (الظلامية)، وكأنّه يعقّب على الفكرة. كما نجده يضيف في النموذج الذي يلي معنى لم يكن موجودا في الأصل: « J'apprécie la présence de ma mère » (أقدّر وجود أمّي) وليس هذا المقصود في النص الأصل حيث يكتب المؤلّف: "أرى أمّي وهي تواجه معي..." الذي كان من الممكن أن نعبّر عنه بترجمة مثل: « Je vois ma mère qui… ». وأمّا النموذج الأخير، فقد أضاف فيه **بوا** تشبيها لم يرد في النص الأصل:

« Il s'est mis à tourner en rond comme un forcené » أي "بدأ يدور في مكانه كالسجين في زنزانته" بمعنى "يدور حول نفسه كالمجنون"، غير أن هذه الإضافة لم تكن في محلّها لأنّها أدّت إلى معنى خاطئ (faux sens)، ذلك أن زوج مريم حين كان جالسا معها على السرير غاضبا، قام من مكانه ثم "دار بقوّة" أي استدار إليها وانفجر في وجهها بوابل من الكلام...ولم يبق ساكتا يدور حول نفسه. وبالتالي، فالترجمة الصحيحة هي: « il s'est brusquement tourné » . نرى إذن أنّ الإضافة في الترجمة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار المدلولات التي قد تؤدّي إلى تحريف المعنى وبالتالي خيانة النص الأصل.

النموذج التاسع:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
•"في مدينة لا تعير أهمية كبيرة لأشيائك الصغيرة التي سحبتها وراءك من قريتك."ص.37 •"أنت لست سهلة يا مريم" ص.122 •"لم أكن أعلم أن هذا اليوم سيأتي" ص.11 "لو أجد فقط متّسعا من الوقت لأحبّك أكثر. لأعبدك ولتتحمّل حماقاتي." ص.122 •"الزمن قصير وللمشي في هذه الشوارع طقوسه. كل شيء صار مبهما وبعيدا." 106 •"الوصول إلى جسر "تيليملي" يحتّم عليّ مقاومة عنيدة لهذه المياه المتدفّقة بكثافة من سماء تسطّحت وشحّت قبل هذا الزمن." ص.107	•« Dans une ville qui se soucie fort peu de ton bagage de villageois . »p.43 • « Tu es difficile Myriam . » p.129 •«Je voulais ignorer que ce jour viendrait »p.15 • « S'il m'était donné le temps de t'aimer, de te chérir, de te faire supporter ma folie ! » p.129 •« Je n'ai pas vu passer le temps, à déambuler à travers les rues. Tout est devenu flou et lointain. » p. 113 • « Pour arriver au pont du Telemly, J'ai dû m'obstiner à affronter les trombes d'eau déversées par un ciel couvert qui s'était retenu jusque là . » p.114	التحوير بالنسبة إلى كل النماذج	توطينية بالنسبة إلى كل النماذج

التّحليل:

نظرا إلى اختلاف الشعوب من حيث الزاوية التي ينظرون منها إلى الأشياء، وبالتالي في استعمال اللغة وطريقة التعبير، إذ هي مسألة النظر إلى نصف الكأس الفارغ أو المملوء من

الماء؛ فإن اللجوء إلى تقنية **التحوير**(modulation) في الترجمة هو تحصيل حاصل كما ذكرنا في الفصلين السابقين. وبما أنّه يكون إجباريا أو اختياريا. فإنّ القرار في الحالة الثانية يعود إلى المترجم.

يكون التحوير كما رأينا سابقا شاملا عدّة جوانب، كالتعبير بالسلب في لغة وبالإيجاب في أخرى، والبناء للمجهول في هذه والبناء للمعلوم في تلك، والتموضع في أماكن مختلفة من الوضعية المعبّر عنها كالأخذ والاستلام والقيام بفعل أو الخضوع إليه....إلخ، ومن المعلوم أن هذا التغيير في طريقة التعبير تبعا للغة المترجم إليها يُحدث كذلك تغييرا في الأسلوب العام للرّواية المترجمة، أي في ملامحه، وبالتالي، فإن نقاط التركيز قد تتأثّر وتختلف، وربّما يمسّ ذلك المعنى المتضمّن في النص الأصل. وقد رصدنا كمّا لا بأس به من الحالات التي لجأ فيها المترجم إلى تقنية التحوير، وقد اتّجه في أغلبها بمحض إرادته إليها، مع أنّه كان بإمكانه محاكاة أسلوب النص الأصل بكلّ سلاسة، غير أنّه آثر اللجوء إلى الأسلوب الذي لا يقلق القارئ الفرنسي حتى يوفّر له قراءة مريحة بالأسلوب الذي يعرفه.

لو نتأمّل النموذج الأوّل: "في مدينة لا تعير أهمية كبيرة لأشيائك الصغيرة" نجد المؤلّف يعبّر بالسلب عن الفكرة التي عبّر عنها المترجم بالإيجاب كالآتي:

« dans une ville qui se soucie fort peu de ton bagage de villageois »

غير أنّه أغفل أن المؤلّف قد استعمل الطباق في الجملة، وقد كان له أثر دلالي وجمالي في آن واحد (كبيرة ≠ صغيرة)، وهذا الأسلوب قد اختفى في الترجمة، لأن المترجم لم يُعره أهمّية إذ لو نظرنا إلى باقي الجملة لوجدناه يختصر عبارة "أشيائك الصغيرة التي سحبتها وراءك من قريتك" في عبارة مختصرة جدّا « ton bagage de villageois » وبالتالي نرى كيف أنّه ضحّى بالأسلوب في سبيل إرضاء قارئه وتقديم تعبير "فرنسي" يتوافق مع ذوقه، مع أنّه كان بإمكانه الاقتراب أكثر من النص الأصل بترجمة حرفية سليمة تماما، نحو :

« Dans une ville qui n’accorde pas une grande importance à tes petites choses que tu as trainées de ton village. »

أمّا في النموذج الثاني فقد كان التحوير موفّقا وأدّى تماما الأثر المكافئ بحيث لم يمسّ جزءا آخر من النص بل جاء في جملة منفصلة ضمن حوار: "أنت لست سهلة يا مريم"، ويقابله في اللغة الفرنسية « Tu es difficile Myriam»، مع الإشارة إلى أنّ ترجمة الجملة حرفيّا ليست

مستهجنة البتّة في اللغة الفرنسية، فكلا التعبيرين متداول ومقبول، ولو ترجمها على النحو التالي: « Tu n’es pas facile Myriam » لما ضرّ ذلك النص المترجم.

غير أنّ التحوير الذي استعمله **بوا** في النموذج الثالث لترجمة عبارة: "لم أكن أعلم أن هذا اليوم سيأتي" لم يكن موفّقا كسابقه، إذ انزلق في الخطأ لمّا ترجم عبارة "لم أكن أعلم" بـعبارة « je voulais ignorer »، فأعطى ذلك معنى مغايرا للنص الأصل، إذ مرّ بالمعنى من "عدم المعرفة" إلى "التجاهل"، وبالتالي، فالترجمة الصحيحة هي: « J’ignorais » أو بكلّ بساطة « Je ne savais pas » للحفاظ على نفس الأسلوب.

في النموذج الرابع نوع آخر من التحوير، إذ ترجم **بوا** جملة: "لو أجد فقط متّسعا من الوقت لأحبّك أكثر" بطريقة مختلفة التعبير: « s’il m’était donné le temps»، وترجمتها الحرفية هي "لو أُعطيتُ الوقت" فبعد أن كانت مريم هي الفاعل في النص الأصل، أي هي التي "تجد" الوقت، أصبحت المفعول به في النص المترجم إذ "يُعطى" لها الوقت. فقد مرّ المترجم من تركيب جملة فعلية إلى تركيب خاص باللغة الفرنسية (la tournure impersonnelle) أي "الصيغة غير الشخصية".

أمّا في النموذج الخامس فنجد تنويعا آخر في تركيب الجملة، حيث ترجم **بوا** عبارة "الزمن قصير وللمشي في هذه الشوارع طقوسه" بتركيب مختلف تماما على النحو الآتي:

« Je n’ai pas vu passer le temps, à déambuler à travers les rues »

حيث عبّر المؤلّف عن مرور الزمن بسرعة بجملة اسمية (مبتدأ وخبر) "الزمن قصير"، أمّا المترجم فعبّر عن نفس الفكرة بجملة فعلية، أي« je n’ai pas vu passer le temps »أي "لم أرَ الوقت يمرّ"، ففي حين ركّز التعبير العربي على الوقت، سلّط التعبير الفرنسي الضوء على المتحدّث الذي أصبح فاعلا لم يلحظ مرور الوقت، مع الإشارة إلى الحذف الذي طال العبار الثانية "للمشي طقوسه" الذي مرّ عليه المترجم مرور الكرام. والملاحظة نفسها يمكن تعميمها على النموذج الأخير، حيث نرى تغيير زاوية النظر بين التعبير العربي: "الوصول إلى جسر "تيليملي" يحتّم عليّ مقاومة عنيدة لهذه المياه المتدفّقة"، والتعبير الفرنسي:

« Pour arriver au pont du Telemly, J'ai dû m’obstiner à affronter les trombes d'eau déversées...»

حيث استعمل المؤلّف صفة "عنيدة" على المقاومة التي يقوم بها الفاعل، في حين حوّلها المترجم إلى أفعال: «obstiner, affronter»، وبالتالي، انتقل الضوء الذي كان مسلّطا على "المقاومة" إلى الفاعل الذي أصبح "يقاوم" و" يُصرّ".

وبالتالي، نرى كيف أن تقنية التحوير ساهمت بقسط كبير في إعادة تسليط الضوء على مواضع لم يكن النص الأصل مركّزا عليها، وبالتالي، فذلك لم يؤثّر فقط على الجانب الدلالي، بل كذلك على الجانب الجمالي والأسلوبي للنص، وهذا إنّما يبيّن لنا النزوع الكبير للمترجم إلى الاستراتيجية التوطينية في نقل المميّزات اللغوية.

النموذج العاشر:

النموذج	الترجمة	التقنية	الاستراتيجية
• "بدأت قوة الريح تزداد، ولا نسمع في هذا الليل المقلق سوى أسلاك الكهرباء وهي تئنّ في هذا الفراغ الواسع الذي اسمه المدينة." ص.15	• « Les vents violents soufflent de plus en plus fort dans la nuit angoissante où l'on n'entend plusque les grincements, les gémissements des fils électriques à travers cet immense vide que l'on appelle la ville . »p.19	**الترجمة الحرفية+ الإضافة**	**توطينية+ تغريبية**
•"سالت دمعات سوداء من عينيه، الحائط الكبير الذي كان يتّكأ عليه بدأ ينهار. كنت أشعر بفظاعة الأشياء التي في داخله بقوّة شديدة. حتّى الدّمعات كانت تتشقّق مثل قطع الزّجاج المكسور." ص.77	• «Il a pleuré de désespoir. Le mur auquel il était adossé allait s'effondrer. J'avais conscience de la violence, de l'atrocité du choc. Ses larmes étaient autant de débris de verre . » p .82	**إعادة الصياغة**	**توطينية**
•"شعرت بالوجوه التي كانت تمر بسرعة، غادرتها ملامحها. الأضواء المتسخة تحاول أن تغازل في تلذّذ الضباب المنتشر هنا وهناك."ص.181	•« Je rencontre des passants à la démarche furtive, aux visage inexpressif. Les lumières ternes flirtent avec les nappes de brouillard. » p.186	**إعادة الصياغة**	**توطينية**
•"ماذا بقي لك أيها المسكين؟ عظامك تنزع على مرأى من عينيك لتصبح كائنا رخوا." ص. 183	•« Que te reste-t-il pauvre malheureux ? On te disloque sans vergogne pour te rendre inconsistant. » p.188	**إعادة الصياغة**	**توطينية**

التّحليل:

من أهمّ ما يشتغل عليه الأديب في نصّه اللغة، إذ يتميّز كلّ كاتب بأسلوبه الخاص الذي يعيد من خلال تشكيل اللغة التي يكتب بها ، ممّا يميّز النصوص الأدبية عن بعضها، والرّوائيّ المتمكّن" هو الذي يسيطر على أدواته اللغوية ، ويدرك أسرارها وفاعليتها في التعبير والتأثير، ويصوغ بمهارة فنية تركيبه اللغوي، فيقدم ويؤخّر ويوجزويطنب، ويعرّف وينكّر، ويوصل ويفصل، ويصرّح ويكنّي، ويصف الأحداث ويجري الحوار، وينتقي الكلمات الدالّة الموحية، والتراكيب السهلة الواضحة التي ترتفع عن لغة الحياة اليومية الجارية، ولا تصل إلى مستوى الوحشية والغرابة والغموض. "[348]

وأهمّ ميزة في لغة **واسيني الأعرج** لغته الشعرية التي يتكئ عليها لكتابة نصه النثري الذي يمتزج فيه السردي بالشعري، ويكثر فيه التصوير والإيحاء ممّا يضفي عليه بعدًا جماليّا إضافيًّا، وهذا ما يؤدي إلى كثرة الانزياحات اللغوية في نصوصه، ويجعل الجمل فيها مفتوحة الدلالة. والانزياح في الأدب هو الخروج عن المألوف والمُعتاد، والتنحّي عن السائد والمتعارَف عليه، ممّا يزيده جماليّة ينقل المبدع من خلالها تجربته الشعوريّة للمتلقي ويعمل على التأثير فيه، وبذلك فإن الانزياح إذا حقق قيمةً جمالية وتعبيرية يُعدّ خروجًا عن المألوف، وتجاوزًا للسائد، وخَرقًا للمتعارف عليه. ويمكن تقسيم الانزياح إلى نوعين: الأوّل دلاليّ، يكون على مستوى البلاغة أو الصور أو التّشبيه أو المجاز، وهو من أكثر الأنواع تأثيرًا في القارئ، والثاني تركيبيّ، وهو مرتبطٌ بقوانين اللغة والنَّظم وكذا تركيب العبارات كالتقديم والتأخير والحذف والذكر مثلًا. يعكس الانزياح والأسلوبُ فكر الكاتب وشخصيّته بناءً على اختياراته الواعية، وتنعكس شخصية وفكر واسيني الأعرج الرومانسية من خلال الصور البيانية التي لا تكاد تخلو فقرة منها في نصوصه، مما يزيد من صعوبة مهمة ترجمتها، وذلك ما سوف نراه من خلال النماذج المختارة.

يحتوي النموذج الأوّل على استعارة مكنية "...ولا نسمع في هذا الليل المقلق سوى أسلاك الكهرباء وهي تئنّ"، يشبّه فيها المؤلّف الأسلاك بالمريض وهو "يئنّ" من الألم، وهي صورة

348عبد الله عمر محمد الخطيب، المرجع السابق، ص. 23.

أراد أن يرسم لنا فيها حالة المدينة الفارغة الباردة في الليل الحالك ولا أحد يجوب شوارعها من الخوف، لدرجة أنك لا تسمع سوى صوت الأسلاك الكهربائية تحرّكها الرّياح، و"الأنين" تعبير عن الألم العام الذي غرقت فيه المدينة. وقد حاول المترجم إعادة إنتاج نفس الصورة لاجئا إلى نفس أسلوب الكناية (métonymie) عبر ما يسمّى في اللغة الفرنسية بالتجسيد أو التشخيص(personnification)، مع احترام القواعد التركيبية للغة الفرنسية، أي تقديم ظرف الزمان « dans la nuit angoissante » ، كما أضاف اسم « grincements »، ربّما لتوضيح الصورة أكثر، فجاءت الترجمة موفّقة إلى حدّ بعيد على الشكل الآتي:

« …dans la nuit angoissante où l'on n'entend plus que les grincements, les gémissements des fils électriques »

وبالتالي، يمكن أن نقول أن **بوا** قد اعتمد في نقل هذه الصورة على الترجمة الحرفية والإضافة، مازجا بين استراتيجيتي التغريب والتوطين في آن واحد. لكنّه لم يتّبع نفس التقنية الحرفية في النماذج المتبقّية، إذ نلاحظ في النموذج الثاني أنه أعاد صياغة الجزء الأوّل تماما حسب تأويله له، فترجم عبارة : "سالت دمعات سوداء من عينيه" وهي تتضمّن كناية عن الألم والتعاسة العميقة التي تعبّر عنها صفة "سـوداء"، بعـبارة ليس فـيها مجاز كالآتـي : « Il a pleuré de désespoir »، ولنا أن نرى أنّ الأثر على القارئ في اللغة العربية أعمق بكثير من أثر الجملة في اللغة الفرنسية، غير أنّنا نلاحظ أن **بوا** تلافى هذا النقص في الأثر في باقي الجملة التي جاءت مُكمِّلة للصورة الأولى، حيث أعاد إنتاج الصورة نفسها ، أي التشبيه (comparaison) في العبارة : "حتّى الدّمعات كانت تتشقّق مثل قطع الزّجاج المكسور" بترجـمتها علـى النحـو الآتي:« Ses larmes étaient autant de débris de verre »

مع حذف الفعل "تتشقّق" لأن ترجمته كانت ستؤدّي إلى جملة ثقيلة في اللغة الفرنسية، فعبارة « débris de verre » تتضمّن معنى التشقّق في ترجمته وبالتالي، فقد كانت الترجمة عن طريق إعادة الصياغة موفّقة إلى حد بعيد معنى ومبنى، حتّى مع اتّباع الاستراتيجية التوطينية. ونفس الاستراتيجية اتّبعها بوا في ترجمة النموذج الثالث: "شعرت بالوجوه التي كانت تمر بسرعة، غادرتها ملامحها" حيث وظّف المؤلّف المجاز المرسل بالتعبير عن الكلّ (الناس) بالجزء (الوجوه)، وقد قابل المترجم هذه التكنية بتعبير صريح في ترجمته كالآتي:

« Je rencontre des passants à la démarche furtive, au visage inexpressif »

وبطبيعة الحال، يمكن ملاحظة اختفاء الأثر الجمالي في العبارة المترجمة التي اعتمد فيها **بوا** على إعادة الصياغة. وكذلك تعامل مع الجزء الأوّل من النموذج الرابع:

"عظامك تنزع على مرأى من عينيك لتصبح كائنا رخوا" كناية عن سحق السلطة للشعب واستلاب شخصيته وإرادته ورضوخه لها (كائن رخو يشبه الحيوانات الرخوية التي ليس لها عظام، أو اللافقاريات كما تسمى) ، وقد حاول المترجم محاكاة الأسلوب في هذه الصورة القويّة معيدا الصياغة لكن محافظا على كل المعنى، فجاءت الترجمة بتقنيات مختلفة: التركيز (عظامك تنتزع منك = On te disloque) ، والتحوير(لتصبح كائنا رخوا= pour te rendre inconsistant) ثم نلاحظ تأويل عبارة "على مرأى من عينيك" التي جاءت بمعنى "دون خجل" في الترجمة (sans vergogne)، وكانت الاستراتيجية المتّبعة توطينية كالآتي:

« On te disloque sans vergogne pour te rendre inconsistant »

وبالتالي، يمكن أن نقول أن **بوا** لاقى بعض الصعوبات في ترجمة الصور البيانية التي جاءت غزيرة في نص **الأعرج**، غير أنّه يُشهد للرّجل محاولة الحفاظ على أغلبها، سواء عبر ما لاحظناه في هذه النماذج، أو في النماذج السابقة حيث تناولنا حالات التحوير والعبارات الجاهزة، وقد اضطرّ في أغلب الأحيان إلى إعادة صياغة تلك الصور تقيّدا ومراعاة للقواعد التركيبية للغة الهدف، لكنه كان يتخلّى في بعض الأحيان عن التعبير المجازي في صالح التعبير الحقيقي، كون اللغة الفرنسية لا تحتمل هذا الكمّ الكبير من الصور في مواضع متقاربة من النص. غير أنّنا شعرنا أن ذلك كان يؤثّر على الأسلوب العام للنصّ المترجم.

وكما يقول **فيكتور هيجو**:

« Traduire : transvaser un liquide d'un vase à col large dans un vase à col étroit. Il s'en perd toujours. »[349]

أي: "الترجمة : حين يُنقل سائل من وعاء واسع العنق إلى وعاء ضيّق العنق، لا بدّ من أن يضيع بعضه." (ترجمتنا)

349الموقع: https://www.cairn.info/revue-ela-2010-1-page-35.htm، تاريخ الزيارة: 2021/01/01، 11سا:38.

أخطاء الترجمة:

صدرت ترجمة رواية **سيدة المقام** سنة 2009، أي بعد ست وعشرين سنة من ترجمة رواية **الزلزال**، وواحد وثلاثين سنة من أوّل ترجمة روائية أنجزها **بوا** على الإطلاق، أي رواية **ريح الجنوب**. كما جاءت ترجمة رواية **سيدة المقام** بعد تجربته مع **واسيني الأعرج** عبر 544 صفحة مترجمة لرواية **كتاب الأمير** التي صدرت (ترجمتها) سنة 2006، أي بعد تجربة طويلة من الذهاب والإياب بين اللغة الأدبية العربية -الجزائرية- وبين اللغة الفرنسية الأمّ. ومع ذلك، بقيت الأخطاء في الترجمة تلازمه، وذلك لأسباب ثقافية أو لغوية على حدّ سواء، غير أنّها قلّت كثيرا بالمقارنة مع الرّوايتين السابقتين، حيث أحصينا 21 خطأ فقط مقابل 50 في رواية **ريح الجنوب** و30 في رواية **الزلزال** وكما فعلنا في تحليل هاتين الأخيرتين، اخترنا فقط أن نعلّق على عشرة منها أدرجناها في الجدول الآتي مع اقتراح ترجمة لتصحيح الخطأ الوارد في كل نموذج.

الترجمة المقترحة	نوع الخطأ	الترجمة	الخطأ
« Tu devrais d'abord appartenir à toi-même. »	**معنى خاطئ**	•« Sois avant tout toi-même. » p.22	1-"كوني لنفسك أوّلا." ص.18
« Que signifie-t-il pour une femme d'être une femme dans un pays où il faut payer le prix cher pour le fait d'être une femelle !! »	**لا معنى**	• « Que signifie pour la femme être femme dans un pays où tout le monde est efféminé ? Il va falloir le payer cher ! »p.29	2-"ما معنى أن تكون المرأة امرأة في بلاد، أن يكون فيها المرء أنثى عليه أن يدفع الثمن غاليا !! " ص.24
« Ils entrent aux toilettes ; ils se palpent… »	**معنى خاطئ**	•« Ils entrent au *hammam* ; ils palpent leurs attributs… »p.29	3-"يدخلون إلى الحمّام. يتحسّسون ...."ص.24
« Oncle *Moh* ! Où sont donc passées tes lamentations, où ? »	**معنى خاطئ**	•« Oncle *Moh* ! Où se lamenter sur toi, où ? » p.53	4- "آه يا عمي موح!! وين نواحك وين!!" ص.47
«Où est donc passé BabaSalem,l'homme noir ! »	**معنى خاطئ**	• *«Où allons-nous Baba salem ! »* p.171	5- " وين الزنجي بابا سالم" ص.164
« Laisse tomber… ni terrible ni rien du tout ! »	**لا معنى**	• «Je ne suis pas terrible et ils ne sont pas à plaindre ! » p.34	6- يا رجل خليك! لا فظيعة ولا هم يحزنون." ص.28
« Ta voix est une *Awra*. »	**معنى خاطئ**	• « ta voix est obscène. » p.34	7-"صوتك عورة" ص.28
« Tuer les femmes réservées par Allah aux hommes purs.»	**معنى خاطئ**	• « La profanation d'une chose sacrée réservée par Dieu aux circoncis»p.34	8-" وقتل الحريم الذي جعله الله زينة للمطهّرين." ص.28
« Les adultes l'apostrophent : « Couvre-toi femme ! »	**معنى خاطئ**	•« Les adultes l'apostrophent : « avec de l'argent je te possède » p. 45	9- "الكبير يصرخ: استري روحك يا امرأة"ص.40
« Ils ont gravé sur leurs poitrines les premiers pactes du socialisme. »	**معنى خاطئ**	• « Ils ont gravé sur leurs poitrines les premiers pactes de la solidarité. » p. 75	10 -" خطّوا على صدورهم المواثيق الأولى للاشتراكية" ص. 70

التعليق:

1- جاءت هذه الجملة في النصّ ضمن حوار بين مريم وأستاذها-حبيبها- حيث تقول له:"تريدني أن أكون لك وحدك؟" ويجيبها هو:" كوني لنفسك أوّلا"، وقد نتج الخطأ في الترجمة التي جاءت على نحو:« sois avant tout toi-même » بسبب إغفال حرف واحد: "اللام"، فالترجمة العكسية تعطي الآتي: "كوني أنتِ أوّلا"، وبالتالي، فالمعنى مختلف تماما عن النص الأصلي، ولا يتضمّن معنى الانتماء أو الملكية الذي جاء في الأصل (كوني "لـ"نفسك)، يقصد "قبل أن تكوني لي كوني لنفسك"، والخطأ هنا لغوي.

2- يكمن الخطأ هنا في فهم كلمة "أنثى" التي قصد بها المؤلّف "الجنس"، أي المرأة، والتي فهمها المترجم بأنها "مُتأنّث"(efféminé)، وربّما وقع هذا الخلط نتيجة لكلمة "المرء" التي سبقتها، والتي تعني "الإنسان" بصفة عامة، وليس مذكّرا لكلمة "المرأة"، وبالتالي، فقد انحرف بوا انحرافا خطيرا عن النص الأصلي واصفا كل الشعب بالتّأنّث « un pays où tout le monde est efféminé »في حين تحدّث المؤلّف عن صعوبة حياة المرأة في المجتمع الجزائري الذي يضغط عليها. وقد أدّى عدم الفهم الصحيح إلى جملة بلا معـــنى لمّا أضاف المترجـــم في آخـــر الجـــملة عبـــارة: « Il va falloir le payer cher » التي لا علاقة لها بالجملة والتي أضافها لترجمة "أن يكون المرء أنثى عليه أن يدفع الثمن غاليا"، وهذا خطأ لغوي.

3- الخطأ هنا ثقافي، حيث ترجم بوا كلمة "الحمّام" التي تعني هنا "المرحاض" باقتراضها «*Hammam*»، وقد تعني ذلك أيضا في اللهجة الجزائرية أيضا "الحمّام الجماعي"، غير أنّ السياق يدلّنا إلى غير ذلك، حيث نقرأ "يدخلون إلى الحمّام يتحسّسون ذكورتهم أمام المرآة....مثل طفل صغير فوجئ في الحمّام وهو يكتشف جسده." ففي الحمّام الجماعي ليس هناك مرآة ينظر فيها الناس إلى أنفسهم فيها، وحتى لو وُجدت لن يقوموا بذلك الفعل الحميميّ أمام الناس، ثمّ إن الطفل لا يذهب إلى ذلك الحمّام، بل يكون في حمّام المنزل. وبالتالي، فالترجمة الصحيحة لكلمة "حمّام" في النص هي « toilettes ».

4- الخطأ ناتج عن عدم الإلمام الكافي باللغة العربية، فالجملة "وين نواحك؟" ولو جاءت باللهجة الجزائرية، إلاّ أنّها احترمت نفس تركيب اللغة العربية الفصحى: "أين نُواحك؟"، بمعنى "أين ذهب نواحك الذي كنا نسمعه؟" والنّواح هو "البُكاء والتحسّر"، وتتّجه مريم بهذا الكلام إلى

"عمّي موح" الصيّاد الذي تُوُفّي، وقد كان يردّد أغاني حزينة عن الجزائر في قاربه، فلمّا ذهبت إلى الشاطئ تذكّرته وتحسّرت على أيّامه وعلى أغانيه الحزينة. وبالتالي، فترجمة العبارة تبعا لهذا السياق لن تكون كما فعــل **بوا** « où se lamenter sur toi ? » بل «où sont tes lamentations ? ».

5- كنّا قد تعرّضنا إلى هذا الخطأ في معرض تحليلنا للعناصر الثقافية، وقد ذكرنا أنّ "بابا سالم" هو ذلك الرّجل الأسود البشرة "الزنجي" القادم من الجنوب، الذي يجول شوارع المدينة راقصا متغنّيا على إيقاع الطبول و**القرقابو**، يتجمّع حوله الناس والأطفال للفرجة والمتعة، ويرشقه الناس بالنقود للتبرّك بأدعيته. وقد جاء ذكره في أغنية **عبد المجيد مسكود** حيث يتساءل المغنّي: "وين الزنجي بابا سالم؟" أي "أين هو الزنجي بابا سالم؟"، ويبدو أن **بوا** لم يكن على علم بهذا المعطى الثقافي، والدليل أنّه أغفل تماما كلمة "الزنجي" وترجم البيت بمعنى مختلف عن الأصل: « *Où allons-nous Baba salem!* » أي "إلى أين نحن ذاهبون يا بابا سالم؟" ممّا أدّى إلى معنى خاطئ، والصحيح « Où est donc passé *Baba Salem*, l'homme noir ? ».

6- نفس الملاحظة يمكن تعميمها على هذا الخطأ الناتج عن نقص الثقافة الدّينية لدى المترجم، إذ تعدّ عبارة "ولاهم يحزنون" تناصّا مع القرآن الكريم، وهي الآية المتكرّرة في عدّة سور منه: "لاخوف عليهم ولا هم يحزنون"، وقد تطرّقنا إلى ذلك مطوّلا في التحليل، وقلنا أنّ هذا الجزء من الآية درج على ألسنة العرب عامّة في أحاديثهم، ويُقصد بالعبارة "ولا شيء آخر" وليس المعنى الحرفي الذي ترجمه بوا في النص: « Et ils ne sont pas à plaindre ».

7- الخطأ هنا ثقافي كذلك، وهو ناتج أيضا عن نقص الثقافة الدّينية لدى المترجم، إذ ترجم كلمة "عورة" بمعنى "العري" الذي يمكن أن يكون معنىً أوّلياً لهذه الكلمة، غير أنّ مصطلح "عورة" في الإسلام يُقصد به: "ما يجب ستره من جسد الإنسان" وللمرأة عورة تختلف عن عورة الرّجل، إذ يجب في الإسلام أن تستر عورتها في الصلاة مثلا أي كامل جسدها إلا وجهها وكفّيها، والرّجل عورته من السرّة إلى الرّكبة فقط. ومن المتشدّدين من يقول أنّ حتّى صوت المرأة "عورة" لأنّه يمكن أن يثير غرائز الرّجال، وهذا هو المقصود في النص، وليس« Obscène»بمعنى "الفحش" كما ترجمها **بوا**. وكان أجدر به أن يقترض الكلمة

« *Awra* » نظرا لعدم وجود مكافئ لها في الثقافة الفرنسية والاستعانة بالحاشية لشرحها للقارئ الفرنسي، وذلك لأهمّيتها في السياق العامّ للرّواية.

8- الملاحظة نفسها في هذا النموذج، إذ نتج الخطأ عن نقص الثقافة الدينية وفي اللغة العربية على حدّ سواء، فقد تمّ خلط بين كلمة "الحريم" و"الحرم" حيث ترجمها بوا بمعنى "المقدّس" «profanation des choses sacrées»، في حين تعلّق الأمر بالقتل الفعلي للنّساء"الحريم"، إذ بدأت سنوات "العشرية" السوداء باستهداف النساء حيث كانت تُقتل النساء اللواتي لم تكن تضعن الحجاب، ثم امتدّت أيادي "حرّاس النوايا" إلى المثقّفين ورجال الأعمال وهلمّ جرّا. وثاني خطأ هو الخلط بين الطّهارة في الإسلام، بمعنى «purification» و"الطهارة بمعنى "الختان" كما ترجمها **بوا** « circoncis »، والحقيقة أنّ هذه الكلمة تستعمل في الجزائر بهذا المعنى فقط في العامية، أمّا المطهّرون في اللغة العربية والإسلام فبمعنى النظافة والنقاء والخلوص من النجاسة والجنابة.

9- من الجليّ أن الخطأ هنا ناتج عن الخلط بين حرف "السين" وحرف "الشين" في كلمة "استري" من "الستر"، التي قرأها المترجم "أشتري"، وترجمها على هذا الأساس، وهي باللهجة الجزائرية "استري روحك" بمعنى "أُستُري نفسك"، أي « couvre-toi» باللغة الفرنسية.

10-هذا الخطأ يمكن أن يكون ناجما عن نقص الثقافة الاقتصادية لدى المترجم، والحـــقيقة أنّنا استغربنا أن يقع فيه، كون المصطلح شائع جدّا، فمن منا لا يعرف أن الاشتراكية والرأسمالية والشيوعية هي أنظمة اقتصادية؟ فالأمر متعلّق بالثقافة العامّة وليس المتخصّصة حتّى. وتعدّ ترجمها بـ « solidarité » بمعنى "التضامن" خطأ واضحا، والصحيح: « socialisme » وهو النظام المتّبع في الجزائر بعد الاستقلال.

II- 2-3-3- تقييم استرايجيات وتقنيات ترجمة رواية سيدة المقام:

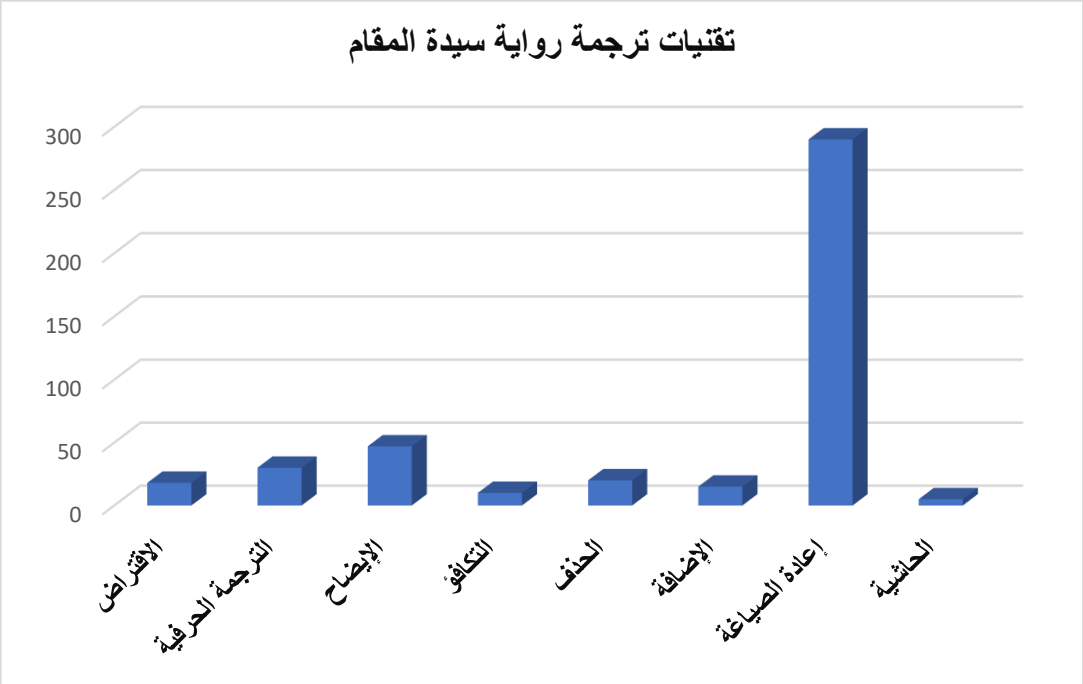
لقد ترجم **مارسيل بوا** لـ**واسيني الأعرج** أكثر من رواية، منها **كتاب الأمير**، و**سيدة المقام**، و**أشباح القدس**، و**البيت الأندلسي**....، وبالتالي، فقد أَلِف وتآلف مع أسلوب الكاتب ولغته الشعرية، خاصة وأنّه كان يتواصل معه ويتعاون أثناء عمله. وقد جاءت ترجمة رواية **سيدة المقام** بعد أكثر من ثلاثين سنة من المراس والتجربة في الترجمة الأدبية، تجلّت عبر بعض

التطوّر والتغيير في تقنياته واستراتيجياته، وخاصة في تفادي الكثير من الأخطاء والمطبّات التي وقع فيها في الرّوايات التي ترجمها من قبل.

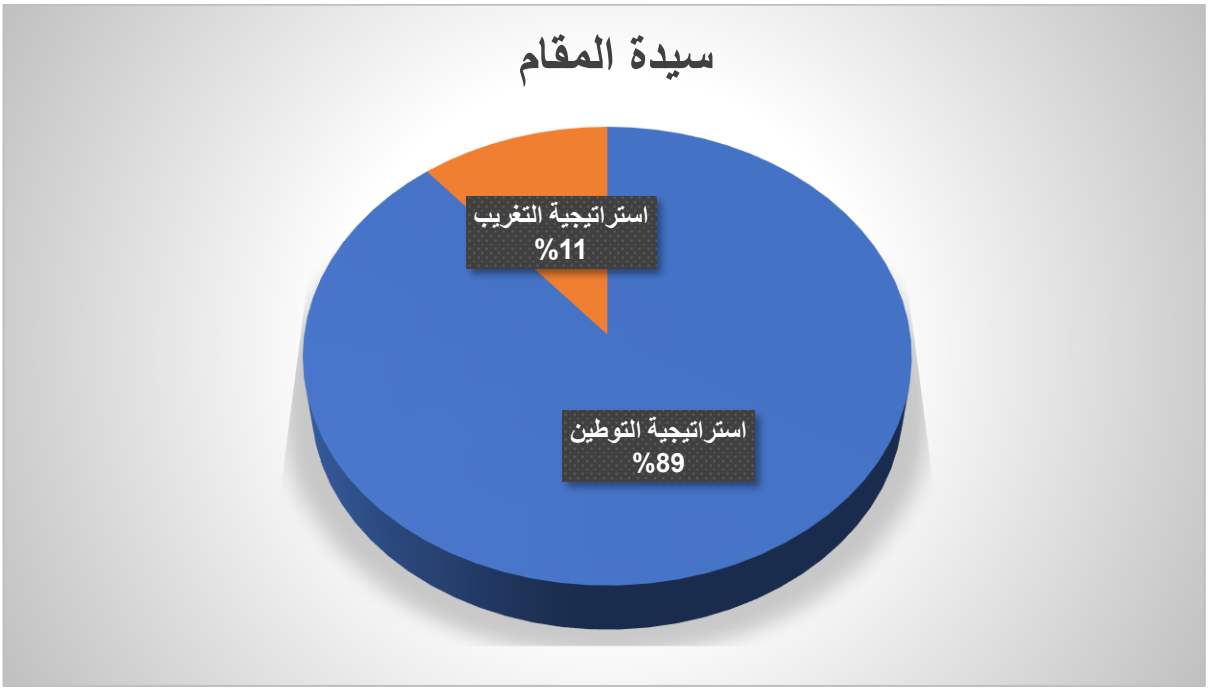
بعد دراسة وتحليل رواية **سيدة المقام** وترجمتها إلى اللغة الفرنسية، وبعد استخراج كافة الأمثلة التي يمكن أن تعبّر بوضوح عن اتّجاهات المترجم وميوله وأسلوبه في الترجمة، سواء على مستوى العناصر الثقافية البحتة، أو على مستوى الخصوصيات اللغوية؛ وبناء على الأرقام التي أحصيناها، إذ من أصل 435 نموذجا كان عدد تقنيات الترجمة المباشرة فيها 48 بينما بلغ عدد تقنيات الترجمة غير المباشرة 387؛ أمكننا وضع الجدول الآتي:

التقنية	الاقتراض	الترجمة الحرفية	الإيضاح	التكافؤ	الحذف	الإضافة	إعادة الصياغة	الحاشية
العدد	18	30	47	10	20	15	290	5

وبناء على الجدول مثّلنا الإحصائيات في مخطّط الأعمدة الآتي:



كما سمحت لنا الإحصاءات نفسها بتمثيل دائرة نسبية جمعنا فيها أساليب الترجمة بحيث نرى نسبة تقريبية لكلّ استراتيجية على النحو الآتي:



واعتمادا على الرسومات البيانية أعلاه، أمكننَا صياغة الملاحظات التي خرجنا بها على النحو الآتي:

-حول الخصوصيات الثقافية:

لقد اعتمد **مارسيل بوا** في ترجمة العناصر الثقافية الجزائرية المادية منها واللّامادّية على مزيج من التوطين والتغريب، غير أن حصة الأسد عادت لاستراتيجية التغريب. ذلك أن الرواية احتوت على الكثير من العناصر الثقافية التي أضحى من المعلوم أن **بوا** لا يتخلّى عنها بل يحرص على الحفاظ عليها حرصا شديدا في الترجمة من خلال اللجوء إلى تقنيات الترجمة المباشرة، أمّا لجوؤه إلى تقنيات الترجمة غير المباشرة فقد اضطرّته الضّرورة إلى اللجوء إليها، إمّا لتوضيحها عن طريق تقنية **الإيضاح**، وإمّا عن طريق التّلطيف منها أو تخفيفها، أو حذفها تماما كما رأيناه في الصفحات السابقة، وقد تمثّلت المظاهر والعناصر الثقافية فيما يلي:

•**العنوان الرّئيسي والعناوين الدّاخلية**: وقد أدرجناه ضمن العناصر الثقافية نظرا لإحالته الدينية والثقافية، وهي من جهة السيدة مريم العذراء، ومن جهة "المقام" الموسيقي الذي يحيل مباشرة إلى الموسيقى التي تتمحور حولها حياة مريم الفنية. وقد اعتمد **بوا** على التكييف في ترجمة العنوان إذ جاء مغايرا تماما للأصل: « *Les Ailes de la reine* »، غير أنّنا نتحفّظ على تحليل هذا العنوان لأنه ليس من عمل المترجم البحت، بل اقتراح من الناشر وافق عليه المترجم مع المؤلّف، وكنا قد تطرّقنا إلى العنوان الذي اقترحه هو (*La Maitresse du sanctuaire*) الذي كان حرفيا، وإلى ذلك الذي اتّفق عليه مع **واسيني الأعرج** (*Le sang de la Vierge*) والذي يمكن أن يعتبر عنوانا جديدا للرّواية. أمّا العنوان الثانوي: "مراثي الجمعة الحزينة" فقد تمّ حذفه من الترجمة، وبالتالي، فترجمة العنوان كانت استراتيجيتها توطينية.

وقد تنوّعت تقنيات **بوا** في ترجمة العناوين الدّاخلية للفصول الأحد عشر بين الترجمة الحرفية (حنين الطفولة *Nostalgie de l'enfance*، الجمعة الحزينة *Sinistre Vendredi*)، والتكييف (حرّاس النوايا « *Les Inquisiteurs* »، إغفاءات الموت *Le sommeil des anges*)، وإعادة الصياغة (نهايات المطاف *Le Triomphe de la haine*) في مزيج من الاستراتيجيتين: التوطينية والتغريبية.

•**أسماء الأعلام**: لم يغيّر **بوا** أسلوبه في نقل أسماء الأعلام، إذ اعتمد في أغلب الحالات على تقنية الاقتراض، كما فعل في سابقتها، عن طريق نقلها حرفيا (النقحرة)، سواء بالنسبة لأسماء البشر أو أسماء الأماكن: (Lahcen, Abbas, Hammouda, Sidi Belabbès, Télémly….)

كما جاءت ترجمة بعض الأسماء عن طريق التكييف الصوتي (Myriam).

ونشير إلى أنّ الأسماء في الرّواية لم يكن لها حضور كبير بالمقارنة مع رواية **الزلزال**، فالشخصيات كانت قليلة ولم يكن لاسمها أهمّية كبرى سوى اسم **مريم** الذي كان يتكرّر على طول الرّواية، حتى اسم البطل لم يذكر وأشار إليه المؤلّف بـ"الأستاذ" أو "الرّجل الصغير" وأم البطلة كذلك، وحتى **الجزائر العاصمة** كان يُشار إليها بـ"المدينة"، فقط أسماء شوارعها كانت تدلّ عليها (شارع محمد الخامس، تيليملي...) .

• الملبس والعادات، والمعتقدات: سواء منها الدينية أو المجتمعية، فقد لاحظنا أن **بوا** اعتمد في ترجمتها مزيجا من **التغريب** و**التوطين** أيضاً، فقد استخدم تقنية **الاقتراض** في أغلب مظاهر الملبس هذه الأزياء، فإن المترجم لم يكن أمامه سوى اعتماد تقنية الاقتراض كما يفعل دائما في التعامل مع هذه العناصر الثقافية. فقد اقترض كلّ أسماء الأزياء التقليدية الجزائرية (Abaya, Melaya, haïk) وكان موفّقا في ذلك. غير أنه تصرّف في بعض الحالات باقتراض أسماء غير تلك المذكورة في النص الأصلي، كترجمته "الفوقية" بـ (Gandourah) "القندورة" الذي لم يكن موفّقا، كون هذا المصطلح لا يحمل نفس المعنى كما ذكرناه في التحليل، كما تخلّى عن الاقتراض لصالح المكافئ في ترجمة "البلغة" بـ(*babouche*)، وقد وُفّق في ذلك، مع الإشارة إلى أنّه كان قد ترجم نفس الكلمة(البلغة) في الرّواية السابقة (**الزلزال**) بـ(savate). كما لاحظنا تصرّف **بوا** في اقتراض كلمات من اللّهجة العامية المغاربية غير تلك التي وردت في النص، كترجمة كلمة "القبّعة" (الأفغانية) بـ « Chéchia »وقد أدّى ذلك إلى انحراف عن المعنى كما تطرّقنا إليه في التحليل.

نرى إذن أن المترجم قد مال إلى الاستراتيجية التغريبية في نقل تسميات اللباس نظرا للرمزية التي تتضمنها، وقد وُفّق إلى حدّ ما، مع أنّه كان يحتاج إلى تدقيق معلوماته في بعض التسميات قبل ذلك تحرّيا للأمانة في الترجمة.

•**اللهجة المحلية**: لقد أدرج الكاتب بعض الكلمات بالعامية الجزائرية في حواراته التي استعمل فيها اللغة الفصحى (يا عمي، يا موح، المازوزية، الزمبريطو، والو...)، وما كان من المترجم سوى اتّباع الكاتب في ذلك، مقترضا الكلمات نفسها في اللغة الفرنسية (*Ya ‘Ammi, YaMoh, El Mazouzia, Zambreto, Walou…*)، مع كتابتها بالخط المائل. وقد أضفت تلك العبارات اللمسة المحلية التي أرادها الكاتب في روايته، لذا فضّل **بوا** أن يُبقي على تلك المفردات كما هي، غير أنّه يؤخذ عليه عدم شرحها، خاصة أنّ عددها كان محدودا. وبالتالي فإن استراتيجية التغريب في نقل هذه العناصر كانت موفّقة إلى حدّ ما. غير أنّنا سجّلنا لجوء المترجم إلى الحذف وإعادة الصياغة (التخفيف والتلطيف) في حالات الكلمات والعبارات النابية التي وردت في الرواية.

•**الأغاني الشعبية**: وردت في الرّواية مقاطع من أغنية اشتهرت كثيرا في تلك الفترة من العشرية السوداء وهي أغنية العاصمة لـ**عبد المجيد مسكود**، باللهجة الجزائرية، وقد ترجمها **بوا** عن طريق مزج تقنيّات مختلفة منها الاقتراض، والإيضاح، والترجمة الحرفية، وقد كانت الاستراتيجية التوطينة هي السائدة في نقلها، فقد ضحّى فيها المترجم بالشكل لصالح المعنى عن طريق إعادة صياغتها في أغلب الأحيان .

• **المصطلحات الدينية**: لقد لاحظنا من خلال الترجمة عدم إحاطة المترجم بالثقافة الإسلامية التي انطوت عليها المصطلحات الدينية الواردة في الرّواية، على الرّغم من تجربته الطويلة مع الرواية العربية، وقد رأينا كيف أنّ ترجمته لها أدّت في كثير من الأحيان إلى أخطاء في الترجمة كما رأيناه في آخر التحليل (أخطاء الترجمة)، (عورة Obscène، ولاهــم يــحزنون et ils ne sont pas à plaindre، المطهّرين les circoncis)، غير أنّنا لاحظنا تفطّنه إلى بعض المصطلحات ذات الأهمّية في الرّواية مثل مصطلح "الدّعوة" الذي أعطاه أهمّيته عن طريق اقتراضه وشرحه في الحاشية. كما لجأ في حالات أخرى إلى الإيضاح والتعميم (يحوقل réciter des formules pieuses).

•**الأمثال الشعبية**: لقد اتّبع **بوا** في ترجمة الأمثال الشعبية مزيجا من الاستراتيجيتين التغريبية والتوطينية، مع الميل إلى التغريب للحفاظ على هذا العنصر الثقافي المحلّي، فكان تارة يلجأ إلى الترجمة الحرفية (أنسى الهم ينساك .Oublie les soucis et ils t'oublieront)، وتارة إلى جمع بين تقنيتيّ الحرفية وإعادة الصياغة (تعلّم الحسانة في روس اليتامى Le coiffeur se fait la main sur la tête des orphelins)، وتارة إلى التكافؤ (لي قاريــه الذيب حافــظو السلوقي A malin malin et demi)، وتارة إلى جمع بين تقنيتين: التكافؤ والتكييف في (سبع صنايع والرزق ضايع Sept métiers, trente-six misères).

-حول الخصوصيات اللغوية:

تتميز لغة **واسيني الأعرج** كما سبق أن قلنا بالشعرية العالية، واللجوء إلى الصور البيانية والأساليب الإنشائية مما يعكس الشخصية الرومانسية للكاتب وروحه الشاعرة. وهي تختلف

كثيرا عن أسلوب الكاتبين السابقين كما رأينا، ممّا يصعّب أكثر مهمّة المترجم الذي كان عليه أن يجتهد في الاشتغال أكثر على اللغة، إلى جانب المعنى بطبيعة الحال. ولقد لاحظنا من خلال تحليلنا للمدوّنة وترجمتها اعتماد **بوا** بصورة كبيرة جدا على **إعادة الصياغة**، بل بنسبة أكبر من روايتيّ **بن هدوقة** و**وطّار**، أي أن استراتيجيته كانت في الأغلب **توطينية**؛ فبالرّغم من محاولته قدر الإمكان محاكاة الأساليب المجازية، إلّا أنه كان كثير الميل إلى لغته الأمّ، وهي اللغة الفرنسية في استراتيجيته العامّة. ويمكن تلخيص ما لاحظناه باختصار في النقاط الآتية:

•**الإهداء:** الذي يتربّع على مساحة هامة في كتابات **واسيني الأعرج** حيث لا يخلو عمل روائي واحد منه، وبالتالي، فأهمّيته لا تقل عن أهمّية العنوان نظرا لما تحمله من طاقة تعبيرية وإغرائية كبيرة تكون بمثابة الخطوة الأولى للولوج إلى المتن؛ وكما نرى، فقد ارتكزت رواية **سيدة المقام** على الخطاب الإهدائي الذي جاء على هيئة أشبه ما تكون بالنص الشعري، ممّا استدعى تدخّل الطاقة الإبداعية للمترجم التي اعتمد فيها على الاستراتيجية التوطينية عبر إعادة الصياغة بشكل كبير بغية إعادة إنتاج المعنى بلغته الأمّ التي يتجلّى هنا إتقانه العالي لها. وإعادة الصياغة تقتضي حذف بعض العناصر وإضافة بعضها الآخر، وإبدال فئات نحوية بفئات أخرى عن طريق تقنيات الاستراتيجية التوطينية من تركيز وتعويض وإبدال وغيرها كما رأيناه في تحليل هذا العنصر، وقد كانت قراراته صائبة وترجمته للإهداء موفّقة ومبدعة إلى حدّ بعيد.

•**التكرار**: لم يتميّز أسلوب **واسيني الأعرج** كثيرا بالتكرار مثلما كان الحال لدى **وطار**، غير أنّ **بوا** لم يستطع إعادة نفس الأسلوب في ترجمته، فتارة يكرّر الكلمة مرّتين فقط مقابل أربع في الأصل، وتارة يحذفه تماما، وتارة يحاول إنشاء تكرار بكلمات جديدة في الترجمة مثلما رأيناه في النموذج الذي كرّرت فيه كلمة "جيّدا" تسع مرّات، وكرّر بوا في ترجمته اللاّحقة « ment » (suffixe) باللجوء إلى الحال (adverbe de manière) بُغية تحقيق بعض من الموسيقى التي فقدها بعدم ترجمة أسلوب التكرار في النص الأصلي. وبالتالي، فقد اعتمد بشكل كامل على الاستراتيجية التوطينية عن طريق اللجوء إلى تقنيات إعادة الصياغة والإيضاح والتفخيم ممّا غيّر الأسلوب بصفة كلّية.

•**التناص**: مثل الرّوايتين السابقتين، لاحظنا أن ظاهرة التناص لم تظهر في الترجمة، إذ لم تكن ثمّة إشارة إلى أنّ هناك نصوصا مقتبسة من القرآن أو الحديث أو غيرهما، وقد تعامل المترجم مع النصوص التي تناصت معها الرّواية تعامله مع النص العادي، فنحن حين نقرأ في النص الأصلي مثلا "لعنت الشيطان الرجيم الذي يوسوس في صدور الناس" ندرك مباشرة أن ثمّة تناصّاً مع سورة الناس، بينما لا يمكن استشفاف ذلك في النص الذي يترجمه **بوا** كالآتي: « Tu as maudit le tentateur qui susurre à l'oreille des gens ». وقد لاحظنا مزج المترجم بين الاستراتيجيتين التغريبية والتوطينية في نقل أسلوب التناص معتمدا الترجمة الحرفية تارة وإعادة الصياغة بالإيضاح والإبدال والتفخيم تارة أخرى.

•**إعادة الصياغة بالتركيز والتعميم والتحوير والتفخيم:**

لقد لفت انتباهنا استمـــرار لجوء **بوا** إلى توظيف العبارات الجاهزة الفرنـــسية حـــيث لم يوظّفها الكاتب في الأصل، وحيث كانت الترجمة الحرفية ستـــؤدّي المعنى بصفة جيّدة وسلسة، نحو: (النـــقود ومخـــتلف العملات les espèces sonnantes et trébuchantes ، يتنـاهشون déchirent à belles dents Ils se) وهو ما أبرَزَ أسلوب المترجم وأخفى أسلوب الكاتب في تلك المواضع وهذا ما يؤكّد نزعته التوطينية. كما أحصينا عددا لا بأس به من حالات **التحوير** (لا تعير أهمّية كبيرة Se soucie fort peu، أنت لست سهلة Tu es difficile) و**التفخيم** (يرزق pourvoie aux besoins، اقتربت elle a été tout près) و**التركيز**(رؤوس أصابعي la main، العيون والأفواه visages) .

•**الصور البيانية:** لقد جاء النّص مليئا بالصور البيانية من كناية وتشبيه ومجاز مرسل وغيرها، وقد لاحظنا أن المترجم بذل جهدا كبيرا في محاكاة أسلوب الكاتب والاقتراب منه، حين سمحت له أدوات اللغة المستقبلة ذلك، غير أنّه في كثير من الأحيان كان يميل إلى إعادة الصياغة مستخدما شتى التقنيات (ضغط، تفخيم، تمديد، إبدال، مكافئ، تعويض)، وقد لاحظنا ذلك في النماذج المحلّلة، ويُشهد للرّجل تمكّنه من لغة الوصول حيث استطاع إعادة إنتاج الصور التي جاءت في الرواية، إذ رأينا كيف أعاد إنتاج نفس التشبيه (comparaison) في العبارة : "حتّى الدّمعات كانت تتشقّق مثل قطع الزّجاج المكسور" في اللغة الفرنسية:

« Ses larmes étaient autant de débris de verre» ، وكذا الكناية بالكناية في ترجمة العبارة "لا نسمع في هذا الليل المقلق سوى أسلاك الكهرباء وهي تئنّ":

« …dans la nuit angoissante où l'on n'entend plus que les grincements, les gémissements des fils électriques »

وقد تبيّن لنا التمكّن الكبير للمترجم من أدواته اللّغوية من خلال ترجمته المبدعة للصور البيانية، وقد اعتمد في ذلك على تقنيّات الاستراتيجية التوطينية من إبدال وتحوير وإيضاح.

●**حالات الحذف والإضافة**: لقد لاحظنا حالات حذف بنسبة أقلّ بكثير من الرّوايتين السابقتين، غير أنّنا لم نرَ سببا لذلك، مثل حذف عبارات كـ "اختلطت مثل العجينة" و"حالت خرقة بالية"، و"لا وألف لا". أمّا عن حالات الإضافة، فقد سجّلنا بعضها غير أنّها لم تكن بنفس العدد الذي لاحظناه في الروايتين السابقتين، مثل إضافة صفات لم تكن موجودة في الأصل: (redoutable, fidèle). وقد كانت إضافات تخدم المعنى ولا تمسّ بالأسلوب.

وأخيرا، وكما بيّنّاه في الجدول الأخير، سجّلنا انزلاقات كثيرة للمترجم، أدّت إلى أخطاء لا يستهان بجسامتها في الترجمة، وأحصينا منها واحدا وعشرين خطأ، كانت ناتجة في الأغلب عن سوء الفهم ونقص في الثقافة الدينية للنص الأصل؛ غير أنّها جاءت بنسبة أقلّ منها في روايتيّ **ريح الجنوب** و**الزلزال**.

خلاصة، يمكن القول، بناء على الرسومات البيانية التي بيّنت أن نسبة استراتيجية التغريب كانت في ترجمة رواية **سيدة المقام** 11% بينما بلغت نسبة التوطين 89%، وأن **بوا** اتّجه أكثر فأكثر إلى الاستراتيجية التوطينية في ترجمته. وربّما ذلك راجع إلى الأسلوب الشعري للكاتب والذي من الصعب أن يضمن اللجوءُ إلى ترجمة حرفية فيه نفس المستوى من الجمالية والشعرية، ومع ذلك، فإن ميله إلى الاستراتيجية التوطينية لم يكن إجباريا بل اختياريا في أغلب النص، وذلك لمعرفته العميقة باللغة الفرنسية الأم، وبالتالي بالقارئ الهدف، وذلك ما ظهر لنا من خلال التعابير الفرنسية التي ملأت طيّات الرواية المترجمة، وبالتالي، وهو ما عبّر عنه بقوله حين سألناه عن مراعاة أسلوب الكاتب الذي يترجم له:

« Le traducteur et contraint par le style de l'auteur qu'il traduit, quel que soit ce style; le style est une des données qui doivent passer dans la langue d'arrivée… la

transmission est toujours imparfaite. Chaque langue représente un mode d'expression qui est sans équivalent exacte dans une autre langue . »[350]

أي: "المترجّم مقيّد بأسلوب الكاتب الذي يترجم له، مهما كان هذا الأسلوب؛ فهذا الأخير من المعطيات التي يجب أن تمرّ في الترجمة إلى لغة الوصول .....والنقل يكون دائما غير كامل، فكلّ لغة هي عبارة عن نمط تعبيري ليس له مكافئ تامّ في لغة أخرى." (ترجمتنا)

350 انظر الملحق 4.

الخاتمة:

إن الجدل حول التوطين والتغريب قديم قِدَمَ تاريخ الترجمة، غير أنّ اختيارنا له كان من باب النّظر إليه من زاوية جديدة بعض الشيء، فبدل أن نجعل ترجمتين أو أكثر لعمل واحد محور دراستنا، جعلنا عدّة كـتّاب مترجَمين من قبل مترجم واحد مادّة لتحليلنا. فلطالما سُلّطت الأضواء على ترجمتيْن أو أكثر لعمل أدبيّ واحد دون إطالة النظر في دور المترجم أو خبرته وأسلوب عمله، وبالتالي النظر في هذا العمل الشاق والمُمتع معاً، عمل الترجمة الأدبية.

لقد وضعنا صوب عينَيْنا في بداية هذه الدّراسة هدفا هو الإحاطة باستراتيجيات ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية وتقنياتها من قِبل عميد مُترجميها، **مارسيل بوا**، فاستهدفنا فيها ثلاث نقاط هي: تعدّد الكُتّاب، وبالتّالي الأسلوب، والمُترجم واحد؛ وانتماء المترجم إلى اللغة الهدف؛ والمدّة الزمنية التي تفصل الترجمات الثلاث، أي أنها كانت دراسة تعاقبية(diachronique) لمنهجيته في الترجمة، بالإضافة إلى كونها دراسة وصفية تحليلية ونقدية مقارنة. كما حاولنا اتّباع المعايير التي وضعها **برمان** لنقد الترجمة بحيث أنه حتى ولو كان يُطلق حكما سلبيا حول ترجمة ما، فإنه يوضّح سبب فشل الترجمة ويقترح فضاء لترجمة أخرى. وقد وضعنا عددا من التّساؤلات التي أتبعناها بفرضيّات حاولنا الإجابة عليها في خاتمة بحثنا حسب الخُطّة التي وضعناها، والّتي لا ضيْر من التذكير بها في بضعة سطور.

لقد خصّصنا الفصل الأوّل من الشقّ النظريّ للرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية منذ إرهاصاتها الأولى إلى الرّواية الحديثة التي نعرفها بشكلها الحالي، وذلك بعد التطرّق بإيجاز إلى الرّواية التي سبقتها، وهي المكتوبة باللغة الفرنسية، وختمنا هذا الفصل بالحديث عن الرّواية بين الشكل والمضمون. أمّا الفصل الثاني فقد كرّسنا مُحتواه لإشكالية ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى الفرنسية نظرا لمميّزاتها الثقافية واللغوية، بعد التطرّق إلى ماهية النصّ الأدبي، والأدبيّة، والأسلوبية، وكذا إشكالية ترجمة النص الأدبي ككلّ. وقد ختمنا الشق النّظريّ هذا بفصل ثالث تناولنا فيه أهمّ النظريات الأدبية في التّرجمة، والتي رأيناها تخدم موضوعنا، بدءًا من هيرمينوطيقية **شتاينر** وحرفية **والتر بنيامين** و**برمان**

و**فينوتي**، مرورا بشعرية **ميشونيك** و"نظّارات"**مونان**، ووصولاً إلى المكافئ الدّينامي لـ**نايدا**. ولم نُغفل بطبيعة الحال التّطرّق في نهاية هذا الفصل إلى مختلف تقنيات الترجمة واستراتيجياتها لدى أهل الاختصاص في الترجمة والاختلاف القائم حول مفاهيم الاستراتيجية والتقنية والأسلوب.

أمّا الشّقّ التطبيقي فقد كان عبارة عن فصلين: فصل للتعريف بالمدوّنة والكُتّاب الثلاثة والمترجم، وفصل للدراسة التي كانت وصفية تحليلية ونقدية مُقارِنة، حلّلنا فيها كلّا من الرّوايات الثلاث التي شكّلت مدوّنتنا. وقد قسّمنا تحليلنا للنماذج التي بلغ عددها 450 نموذجا من كلّ رواية إلى قسمين: قسم نحلّل فيه الخصوصيات الثقافية، وقسم كرّسناه للخصوصيات اللغوية. وبعد أن درسنا كلّ رواية على حدة وأتبعناها بجدول إحصائي سجّلنا فيه عدد كلّ تقنية اعتمدها **بوا**، مثّلناها في رسومات بيانية مُوَضِّحة (مخطّط أعمدة للتقنيات ودائرة نسبية للاستراتيجيات)، دوّنّا النتائج التي خرجنا بها بالنسبة لكلّ رواية على حدة، ثمّ أجرينا مقارنة بينها ووصلنا إلى نتائج ضمّنّاها في الخاتمة. وقد ساعدنا في بحثنا هذا لقاءاتنا المتكرّرة التي مكّنتنا من طرح أهم تساؤلاتنا على المترجم والحصول على شهادات حيّة، حيث دوّنّا بعضها ووثّقناها كتابيا وعلى شكل فيديوهات. وقد أفضت بنا هذه الدّراسة إلى بعض النتائج التي نُلخّصها في ملاحظتين كبيرتين:

• أنّ الاستراتيجية التغريبية هي الأكثر أمانة وتناسبا مع نقل الخصوصيات الثقافية للنصوص الأدبية وفي مقدّمتها أسماء الأعلام من شخصيات روائية، وأماكن جغرافية، وشخصيات تاريخية وأسطورية لدلالتها الرمزية؛ وكذا المظاهر المجتمعية المتمثّلة في أسماء الملابس والمأكولات، وأفضل تقنية لنقلها هي تقنية الاقتراض. أمّا فيما يتعلّق بالعادات والتقاليد، والنصوص والمفاهيم الدينية، وكذا الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة، والأشعار، والأغاني الشعبية فالترجمة الحرفية هي أفضل تقنية للحفاظ على خصوصيتها وغرابتها، غير أنّ إعادة صياغتها غالبا ما تفرضها القيود اللغوية للغة الوصول. فيضطرّ بذلك المترجم إلى مزج هذه الاستراتيجية باستراتيجية توطينية عبر اللجوء إلى تقنيات إعادة الصياغة مثل الإبدال، والإيضاح، والتركيز، والتفخيم، وغيرها. هذا بالإضافة إلى الحاشية التي لا بدّ منها لشرح المفاهيم الغامضة وتعريفها للقارئ المستقبل.

• الاستراتيجية التوطينية هي الأنسب -في حدود المعقول- لترجمة الخصوصيات اللغوية لسببين اثنين: القيود اللغوية وأدبية النصّ الأدبي. لكن ما نقصده بالاستراتيجية التوطينية هي تلك الاستراتيجية التي تحترم النص الأصل قدر المستطاع ولا يذهب بها المترجم بِحُرّيته كلّ مذهب، عملا برؤى كل من **شتاينر** و**مونان** و**نايدا** الذين يتبوّأ لديهم المعنى المرتبة الأولى.

كما وصلنا أيضا إلى أن كون اللغة الهدف هي اللغة الأمّ ورقة رابحة -لا ريب- في يد المترجم على الصعيد اللغوي، غير أنّ تمكّنه من لغة الانطلاق لا يقلّ أهمّية، إلى جانب الثقافة التي تنتمي إليها، والدليل على ذلك الكمّ الكبير من الأخطاء التي سجّلناها (50 خطأ في رواية **ريح الجنوب**، و 30 في رواية **الزلزال**، و21 في رواية **سيدة المقام**).

بعبارة أخرى، يمكن، بل ذلك هو الطبيعي، أن تتعايش الاستراتيجيتين التغريبية والتوطينية في النص الأدبي الواحد لضرورة ذلك، غير أنّه لا بدّ لإحداهما من أن تطغى على الأخرى بتعمّد واضح، كما رأيناه في ميول **مارسيل بوا** وتصرّفه الكبير على الصعيد اللغوي.

ونظرا لطول المدوّنة، لا بدّ لنا أن نفصّل قليلا في النتائج التي أجملناها قدر المستطاع في النقاط الآتية:

• تؤدّي العناوين دورا محوريا في الرّواية كما تتميّز، مع الإهداء، بمميّزات خاصّة أهمّها اللاّنحوية والانزياح، ويجب التعامل معها تعاملا خاصا أثناء ترجمتها من لغة إلى لغة أخرى، فإذا أمكن احترام رمزيتها وخاصيتها الثقافية يُفضّل الحفاظ عليها عن طريق اتباع اتراتيجية تغريبية ، وإلّا فالتكييف (adaptation) يكون التقنية البديلة لترجمتها شريطة أن يؤدّي الأثر الأقرب في القارئ الهدف.

• الاقتراض (emprunt) هو التقنية المُثلى لنقل أسماء الأعلام، سواء منها أسماء البشر(Anthroponymes) أو أسماء الأماكن (Toponymes) لأنها تعتبر عناصر ذات دلالات هامة في أي سرد روائي. أمّا الأسماء التي تعتبر مراجع ثقافية (référents culturels) والمشتركة بين المجتمعات البشرية أو حتّى بين ثقافتيّ اللّغتين المعنيّتين بالترجمة، فلا بأس من نقلها بالتكييف الصوتي (adaptation phonétique).

• حوار الثقافات لا يتمثّل فقط في نقل المعطيات المادية كالملبس والمأكل، بل يمرّ كذلك عبر كل ما هو لامادّي مثل العادات والتقاليد والفنون (الشعر والغناء والأساطير) واللّهجات المحلية والأمثال الشعبية وغيرها، إذ إن توظيفها في الرّوايات يكون لغرض إسقاط وضعيات أو شخصيات تاريخية معينة عليها، وبالتالي، على المترجم إبرازها عبر التعريف بها إن استلزم الأمر في الحاشية، وهو الأمر الذي لم يكن دائما معمولا به في ترجمات **بوا**.

• ليست تقنية الاقتراض كافية وحدها لنقل المعطيات الثقافية بكامل دلالاتها، بل تحتاج إلى تقنية مكمّلة للتّخفيف من خسارتها، فإذا كانت بعض المقترضات قد استقرّت في الثقافة المستقبلة (Babouche, Derviche, gandourah, toubib…) فإن بعضها الآخر يحتاج إلى تعريف إمّا في المتن، وإمّا في الحاشية أو المسرد، وذلك حسب أهمّيتها في الرواية بطبيعة الحال(la Bête, Mazouzia, Bouchekara…)، كما فعل **بوا** في بعض الحالات (Béni Kelboun, les enquiquineurs…).

• يُستحبّ اللجوء إلى الحاشية لتوضيح الدّلالات الرمزية التي تحملها أسماء الأعلام للتّقليل من خسارتها أثناء الترجمة، خاصة إذا كان لها تأثير في المعنى العام للرّواية، وذلك لوضع متلقّي الترجمة في الصورة (مثل اسم **بوالارواح** في رواية **الزلزال** واسم **مريم** في رواية **سيدة المقام**).

•من الصّعب جدّا ترجمة التّناص (intertextualité) في النصوص الأدبية المتباعدة الثقافة مثل العربية والفرنسية، وقد لاحظنا الضّياع الكامل لهذه الخاصية في الترجمات الثلاث.

• أسلوب التّكرار من أهمّ الأساليب التي تتميّز بها اللغة العربية عن الفرنسية، وقد يتميّز بها كاتب أكثر من غيره (وطار)، ولا يجدر بالمترجم في مثل هذه الحالات إهماله حتّى يمرّر هذه الخاصية في الترجمة قدر الإمكان، وهنا يكمن دوره بالذّات فيما يتعلّق بالخاصيات الأسلوبية.

• اقتراض بعض العبارات من اللهجات المحلية التي تُوظّف في الحوارات على وجه الخصوص (*ya ‘Ammi, Ya Moh, Ya Hallouf*....) قد تكون وسيلة جيّدة لإبراز الانتقال بين المستويات اللّغوية (registres de langue) التي تبرز في لغة أكثر من أخرى، مثلما هو الحال

بين اللّغتين العربية الفرنسية، وذلك نظرا لصعوبة تعويض لهجة بلد معيّن (اللهجة القسنطينية أو الجيجيلية أو غيرها في الجزائر) بلهجة من لهجات بلد آخر (ما يُسمّى« Patois » أي اللهجات المحلية في فرنسا)، إذ إن اللهجات خاصة في كلّ مجتمع (**برمان**).

•الحذف والإضافة من الإجراءات المسموحة والمتداولة في الترجمة (**بيكر**) غير أن استعمالهما يبقى مخصّصا لبعض الحالات التي لا تمسّ بالمعنى العام للنص، ولا يلجأ إليها المترجم كلّما تعذر عليه ترجمة مفهوم أو تعبير محلّي. كما أن الإضافة تبقى مقبولة في حدود الإيضاح، ولا يتّخذ المترجم حق إضافة ما ليس موجودا في النّص الأصل، مثل تلك التشبيهات والعبارات الاصطلاحية وغيرها من تأويلاته الخاصة التي قد تُفضي إلى تشويه المعنى.

•التّركيز(concentration) في الترجمة (فيني وداربلني) هو التعبيرعن عدّة دوال في لغة بدوالّ أقلّ في لغة أخرى، وليس "اختصار" التّفاصيل التي قد تكون ميزة أسلوبية لدى الكاتب.

•الكلام البذيء والعبارات النابية التي يُدرجها بعض الرّوائيّين على لسان بعض الشّخصيات إنّما تكون لأغراض محدّدة، وليس من حقّ المترجم حذفها أو حتّى تلطيفها أو تخفيفها مراعاة للقارئ المستقبل أو لأسباب أخلاقية أو دينية معيّنة، ذلك أنّ الرّواية المكتوبة ليست كالوثائقي المسموع أو المرئي – المسموع، مثلما هو الحال في الدّبلجة أو السّترجة، والتي يُراعى الجمهور في ترجمتها؛ فالقارئ يكون وحده مع روايته، ولا يقرؤها بصوت عال في الغالب. لذا، فلا حرج أبدا من ترجمة الكلام البذيء الذي لا تقع مسؤولية إدراجه على المترجم بل على الكاتب، خاصّة إذا كانت لذلك الكلام أغراض معيّنة، فإذا كان في الترجمة ما يُسمّى في الفرنسية « les indécidables» أي الحالات التي يتردّد المترجم في ترجمتها، فهناك أيضا ما يُسمّى « les incontournables » أي العناصر التي لا مفرّ من نقلها، ونعتقد أنّنا هنا أمام واحدة منها.

• تتدخّل عدّة عوامل في الاستراتيجية المتّبعة من قبل المترجم في الترجمة الأدبية وأهمّها:

- اختلاف الأساليب التعبيرية بين لغة الانطلاق واللغة الوصول، إذ تقبل لغة ما أشكال تعبيرية معيّنة كالإطناب وكثرة المرادفات والتكرار والجمل الطويلة، فيما لا تحتملها لغة

أخرى، مثلما هو الحال بالنسبة إلى العربية والفرنسية؛ ممّا يضطرّ المترجم إلى انتهاج استراتيجية توطينية باعتماد تقنيات مثل التركيز والتعويض والتمديد والإبدال وغيرها.

- اختلاف الأسلوب من كاتب إلى آخر، فقد يميل كاتب إلى جمل قصيرة وبسيطة يسهل نقلها بالترجمة الحرفية (**وطار**)، وقد يتميّز آخر بلغة شعرية معقّدة تحتاج إلى إبداع في اللغة المقابلة ممّا يستلزم استراتيجية توطينية تستدعي الطاقات الإبداعية للمترجم في اللغة الهدف (**الأعرج**).
- الانتماء الأسري والثقافي للّغتين المترجم بينهما، فإذا كانتا تنتميان إلى نفس الأسرة اللغوية مثلما هو الحال بالنسبة للغات مثل الفرنسية والإيطالية والفرنسية يسْهُل اللّجوء إلى الترجمة الحرفية لتقارب القواعد التركيبية، أمّا إذا كانتا متباعدتين مثل العربية والفرنسية فذلك يفرض الاستراتيجية التوطينية. هذا من الجانب اللّغوي،أمّا فيما يتعلّق بالجانب الثقافي فالتقارب فيه يشجّع اللّجوء إلى المكافئ الدّينامي (**نايدا**) وبالتالي التوطين، ويقلّل من التغريب.
- اللّغة الأمّ للمترجم وثقافته: فإذا كانت اللّغة الأمّ للمترجم هي اللّغة التي يترجم إليها، فذلك سيكون بالتّأكيد الورقة الرّابحة التي تصنع الفرق بين ترجمته وترجمة من يترجم إلى لغة أجنبية عنه، مهما بلغت درجة تحكّمه فيها، وبالتالي، فذلك يمكّنه من الأدوات اللّغوية للّغة الهدف ويساعده في اتّخاذ القرارات المناسبة في الترجمة.

• لم يطرأ تغيير يُذكر على الاستراتيجيات والتقنيات التي كان **بوا** يعتمدها في عمله على طول خبرته التي جاوزت الأربعين سنة من الترجمة الأدبية، اللّهم إلّا لجوؤه إلى المسرد بدل الحاشية في رواية **الزلزال**، ثمّ رجوعه إليها في ترجمة الرّوايات التي جاءت بعدها. كما سجّلنا التراجع الكبير في نسبة الأخطاء الترجمية (من 50 خطأ في رواية **ريح الجنوب** إلى 21 خطأ في رواية **سيدة المقام**)، والتي كانت راجعة إلى بعض الثغرات الثقافية -خاصة منها الدينية- أو اللغوية لدى المترجم. إلى جانب نزوعه أكثر إلى الاستراتيجية التوطينية التي تجلّت من خلال كثرة ميوله إرضاء القارئ الفرنسي عبر استعمال العبارات الجاهزة الفرنسية التي كان لا يفوّت فرصة لإدخالها في هذه الجملة أو تلك، وذلك كمقابلات لتعبيرات عادية، وذلك ما

أضفى ميزة خاصة على أسلوبه في الكتابة لا يعكس أسلوب النصوص الأصلية، التي لم تكن كلّها تحتوي على نفس القدر من التعابير الجاهزة، ممّا أبرز أسلوب المترجم وغطّى على أسلوب الكتّاب.

• على الرّغم من التمكّن الذي لمسناه على صعيد المستوى اللغوي والجمالي لترجمات **مارسيل بوا**، إلاّ أنّه لا يمكن التغاضي عن الانحرافات التي مسّت بكثير من العناصر على المستوى الدلالي والأسلوبي بفعل الحرّية التي كان يتصرف بها عن طريق اللجوء إلى الحذف والإضافة والتركيز.

• من بين الترجمات الثلاث، كانت الترجمة التي حظيت بالاستراتيجية التغريبية أكثر هي رواية **وطار(الزلزال)** وذلك لبساطة أسلوبه ذي الجمل القصيرة، وكثرة المعطيات الثقافية فيها، ومن المعلوم حرص **بوا** على نقل العناصر الثقافية بغرابتها في الترجمة.

• التجربة وطول الممارسة في الترجمة الأدبية هي الأساس في صنع المترجم الجيّد، غير أنه من الجيّد أن تُصقل بالاطّلاع على نظريّات الترجمة وتقنيّاتها التي تساعد المترجم على مَنهَجَة عمله ووضع إطار مرجعيّ له، وبالتالي اتّخاذ قرارات واعية وصائبة، وهو أمر يفتقر إليه **مارسيل بوا**.

وللإجابة على إشكالية البحث التي طرحناها في البداية حول الاستراتيجية المُثلى لترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية بالنظر إلى خصوصياتها الثقافية كما اللغوية، فإننا نرى أنّ استراتيجية تغريبية أكثر تكون أفضل استراتيجية تضمن النقل الأمين لتلك الخصوصيات، لأنه ، كما تبيّن لنا من خلال تحليل النماذج لمختلف الكتّاب، أدّى التصرّف في الترجمة إلى ضياع الكثير من روح الأصل، خاصة لمّا تعلّق الأمر بأساليب تعتبر علامة فارقة وبصمة للكاتب، طبعا في حدود ما تسمح به قواعد اللغة المستقبلة.

وكملاحظة أخيرة، خلُصنا إلى أنّ ترجمات **مارسيل بوا** تحتاج إلى إعادة نظر في الأخطاء الترجمية الكثيرة التي انزلق فيها، كما أنّ ترجمات أخرى يمكن أن تُنجز من قبل مترجمين

آخرين من أجل "إعطاء حياة أخرى"[351] لهذه الأعمال على حدّ تعبير **بوا** نفسه، ذلك أنّه لا وجود لترجمة نهائية أو ترجمة مُثلى؛ وكما أنّ لكلّ زمن ترجمتُه كذلك لكلّ قرّاء ترجمتهم، فترجمات **بوا** تتوجّه إلى قارئ فرنكوفوني جزائري أو مغاربي بالدرجة الأولى، كما يقول **محمد داود**، وذلك للنقص الكبير للشّرح والتوضيح المتعلّق بالمعطيات الثقافية الغزيرة التي اقترضها في ترجماته والتي تقتضي خلفية ثقافية تنتمي إلى نفس خلفية الكاتب لفهمها.[352]

ومع أنّ **بوا** لم يصرّح بنزعته التّوطينية، إلّا أنّ عمله يتحدّث عنه، فليس ثمّة مترجم دون موقف أو اتّجاه، ونحن نضمّ صوتنا إلى صوت **برمان** في مؤلّفه الأخير حين يقول أنّه حان الوقت لأن ننظر في العامل الفعّال في عملية التّرجمة -أي المترجم- لوضع نظرية لا تنطلق من لغة الانطلاق أو لغة المصدر أو المتلقّي، بل تنطلق من المترجم.[353]

وختاما، ولأنّ العلم بحر واسع لا نهاية له، فنحن نعتقد أنّ بحثنا هذا لا يعدو أن يكون نقطة فيه، لذا، نأمل أن نكون فتحنا به بابا يلِجُ منه من يأتي من الباحثين بعدنا في الترجمة الأدبية ليُثروا موضوعه بدراسات أشمل. ويا حبّذا لو يوجّهون الأضواء نحو المترجمين الذين أخذوا على عاتقهم ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية أو الرّواية العربية عامّة إلى اللّغات الأجنبية، عربا كانوا أم أجانب؛ ويتناولوا بالدراسة مقارنة عمل هؤلاء بعضهم ببعض بُغية التعرّف عليهم وإخراجهم من ظلمات التجاهل إلى النّور والاستفادة من تجاربهم الثمينة، فهم يقومون بعمل جبّار في الخفاء ويأتون إلى عالم الترجمة ويذهبون ولا أحد يلقي إليهم بالا، مثل **مارسيل بوا**، هذا الرّجل العظيم الذي حمل على عاتقه تعريف الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية للقارئ الفركوفوني بترجمة أهمّ كتّابها.

351 انظر الملحق (4).

352 انظر Daoud Mohamed, « Le monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », *Insanyat*, https://journals.openedition.org/insaniyat/3379, consulté le 11/01/2021, 18h :12.

353 انظر Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p.75.

الملخّص باللّغة العربية

استراتيجيات ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلى الفرنسية على ضوء نظريات الترجمة الأدبية - روايات"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و" الزلزال" للطاهر وطار و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج" من ترجمة مارسيل بوا أنموذجا- دراسة تحليلية نقدية مقارنة -

ينفرد الأدب الجزائري الحديث عن غيره من آداب اللغة العربية بخاصية مميّزة قلّما تجتمع في أدب العروبة، تشكّلها جملة من الخصائص هي وليدة صيرورة تاريخية تدخّلت في بناء الأدب الجزائري منذ نشأته في عشرينيات القرن الماضي، تمثّلت في العنصر العربي، والعنصر المحلّي الأمازيغي، والعنصر اللاتيني، وانتهى به الأمر بعد استرداد البلد لسيادتها من الاستعمار الفرنسي بأن لبس حلّة عربية.

انكبّ المترجمون العرب على ترجمة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية - والذي سبق بسنوات عديدة الأدب المكتوب باللغة العربية- مساندة للثورة الجزائرية المجيدة، ولم تنل نظيرتها المكتوبة باللغة العربية الإقبال نفسه إلا بعد حين، حالها حال الأدب العربي عامة، والذي لم يحظ باهتمام الغرب سوى بدافع الفضول حول العالم العربي الذي يحمل أدبه نوعا من الغرائبي والعجائبي، والذي وجده في كتاب **ألف ليلة وليلة** الذي ترجمه **أنطوان غالان** في مطلع القرن الثامن عشر. ولم يجلب الأدب العربي أقلام المترجمين في الغرب إلّا بعد أن أثبت جدارته في ثمانينيات القرن العشرين، بعد حصول الأديب المصري **نجيب محفوظ** على جائزة نوبل للآداب. غير أن الترجمة في الاتّجاه المعاكس، أي من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية بقيت غالبة إلى اليوم، وبقي الأدب العربي حبيس البلدان العربية أو المتحدّثين بها، وذلك راجع لأسباب اقتصادية وسياسية بالدرجة الأولى يطول الحديث عنها. ومن أبرز دور النشر التي أخذت على عاتقها ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية، دار **آكت سود** (Actes Sud) بمجموعة **سندباد** (Sindbad) بباريس، والتي بالكاد يصل مجموع الكتب المترجمة من العربية إلى الفرنسية التي تنشرها إلى عشرة كتب في السنة. وتبقى المبادرات لترجمة الأدب العربي إذن فردية، مثلما هو الحال بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، والتي أبرز من أخذها على عاتقه **مارسيل بوا**. انطلاقا من هذه النقطة إذن، أردنا من خلال بحثنا دراسة المسائل المحيطة بترجمة الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية بهدف إزالة الستار عن عدّة زوايا من خلال تناوُلنا بالدراسة لترجمة مؤلّفين مختلفين من قبل

المترجم نفسه، وهي من جهة استراتيجيات هذا المترجم وتعامله مع اختلاف الأسلوب لكل كاتب، ومن جهة انتماء المترجم اللغوي والثقافي والأيديولوجي وتأثيره على الترجمة، ومن جهة أخرى تتبّع التطوّر الزمني لاستراتيجيات عمله الترجميّ عبر الأربعين سنة التي قضاها في نقل الأدب الجزائري إلى القارئ الفرنكوفوني. وبالتالي استهدفنا إلقاء الضوء على مُنتِج الترجمة أكثر منه على المُنتَج.

ومن أجل ذلك، اتّخذنا لبحثنا ثلاث روايات مدوّنةً له، وهي على التوالي: **ريح الجنوب** لـ**عبد الحميد بن هدوقة** و**الزلزال** لـ**لطاهر وطار**، و**سيدة المقام** لـ**واسيني الأعرج** من ترجمة **مارسيل بوا**. وقد وقع اختيارنا على هؤلاء الكتّاب الثلاثة لأنّهم أكثر من ترجم لهم **بوا**، ثم لأنهم من أعمدة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فـ**بن هدوقة** و**وطار** مؤسّساها، و**واسيني الأعرج** من مُجدّديها. هذا إلى جانب اختلاف أساليبهم وتباعد الفترة الزمنية لترجمة رواياتهم، حيث تفصل ترجمة الرواية الأولى والرواية الأخيرة ثلاثون سنة.

وبناء على ذلك قرّرنا إجراء مقاربة وفق المنهج الوصفي التحليلي النقدي محاولين اتّباع المعايير التي وضعها **برمان** لنقد الترجمة بحيث نحدّد موضع الانحراف أو النقص في الترجمة إن وُجد، ونوضّح سبب فشل الترجمة ثم نقترح فضاء لترجمة أخرى. وقد وضعنا عددا من التّساؤلات التي أتبعناها بفرضيّات حاولنا الإجابة عليها في خاتمة بحثنا حسب الخُطّة التي وضعناها، والّتي لا ضيْر من التذكير بها في بضعة سطور.

لقد خصّصنا الفصل الأوّل من الشقّ النظريّ للرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية منذ إرهاصاتها الأولى إلى الرّواية الحديثة التي نعرفها بشكلها الحالي، وذلك بعد التطرّق بإيجاز إلى الرّواية التي سبقتها، وهي المكتوبة باللغة الفرنسية، وختمنا هذا الفصل بالحديث عن الرّواية بين الشكل والمضمون. أمّا الفصل الثاني فقد كرّسنا مُحتواه لإشكالية ترجمة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى الفرنسية نظرا لمميّزاتها الثقافية واللغوية، بعد التطرّق إلى ماهية النصّ الأدبي، والأدبيّة، والأسلوبية، وكذا إشكالية ترجمة النص الأدبي ككلّ. وقد ختمنا الشق النّظريّ هذا بفصل ثالث تناولنا فيه أهمّ النظريات الأدبية في التّرجمة، والتي تخدم موضوعنا، بدءًا من هيرمينوطيقية شتاينر وحرفية **والتر بنيامين** و**برمان** و**فينوتي**،

مرورا بشعرية **ميشونيك** و"نظّارات" **مونان**، ووصولاً إلى المكافئ الدّينامي لـ**نايدا**. ولم نُغفل بطبيعة الحال التّطرّق في نهاية هذا الفصل إلى مختلف تقنيات الترجمة واستراتيجياتها لدى أهل الاختصاص في الترجمة والاختلاف القائم حول مفاهيم الاستراتيجية والتقنية والأسلوب.

أمّا الشّقّ التطبيقي فقد كان عبارة عن فصلين: فصل للتعريف بالمدوّنة والكُتّاب الثلاثة والمترجم، وفصل للدراسة التي كانت وصفية تحليلية ونقدية مُقارِنة، حلّلنا فيها كلّا من الرّوايات الثلاث التي شكّلت مدوّنتنا. وقد قسّمنا تحليلنا للنماذج التي بلغ عددها 450 نموذجا من كلّ رواية إلى قسمين: قسم نحلّل فيه الخصوصيات الثقافية، وقسم كرّسناه للخصوصيات اللغوية. وبعد أن درسنا كلّ رواية على حدة وأتبعناها بجدول إحصائي سجّلنا فيه عدد كلّ تقنية اعتمدها **بوا**، مثّلناها في رسومات بيانية مُوَضِّحة (مخطّط أعمدة للتقنيات ودائرة نسبية للاستراتيجيات)، دوّنّا النتائج التي خرجنا بها بالنسبة لكلّ رواية على حدة، ثمّ أجرينا مقارنة بينها ووصلنا إلى نتائج ضمّنّاها في الخاتمة. وقد ساعدنا في بحثنا هذا لقاءاتنا المتكرّرة التي مكّنتنا من طرح أهم تساؤلاتنا على المترجم والحصول على شهادات حيّة، حيث دوّنّا بعضها ووثّقناها كتابيا وعلى شكل فيديوهات. وقد أفضت بنا هذه الدّراسة إلى بعض النتائج التي نُلخّصها في ملاحظتين كبيرتين:

• أنّ الاستراتيجية التغريبية الأكثر أمانة وتناسبا مع نقل الخصوصيات الثقافية للنصوص الأدبية وفي مقدّمتها أسماء الأعلام من شخصيات وأماكن وشخصيات تاريخية وأسطورية لدلالتها الرمزية، والمظاهر المتمثّلة في أسماء الملابس والمأكولات، وأفضل تقنية لنقلها هي تقنية الاقتراض. أمّا فيما يتعلّق بالعادات والتقاليد، والنصوص والمفاهيم الدينية، وكذا الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة، والأشعار، والأغاني الشعبية فالترجمة الحرفية هي أفضل تقنية للحفاظ على خصوصيتها وغرابتها، غير أنّ إعادة صياغتها تفرضها القيود اللغوية للغة الوصول. فيضطرّ بذلك المترجم على مزج هذه الاستراتيجية باستراتيجية توطينية عبر اللجوء إلى تقنيات إعادة الصياغة مثل الإبدال، والإيضاح، والتركيز، والتفخيم وغيرها. هذا بالإضافة إلى الحاشية التي لا بدّ منها لشرح المفاهيم الغامضة وتعريفها للقارئ المستقبل. وهذا ما يؤكّد نجاعة النظرية الحرفية لـ**برمان** و**والتر بنيامين** و**فينوتي**.

• الاستراتيجية التوطينية هي الأنسب لترجمة الخصوصيات اللغوية لسببين اثنين: القيود اللغوية وأدبية النصّ الأدبي. لكن ما نقصده بالاستراتيجية التوطينية هي تلك الاستراتيجية التي تحترم النص الأصل قدر المستطاع ولا يذهب بها المترجم بِحُرّيته كلّ مذهب، عملا برؤى كل من **شتاينر** و**مونان** و**نايدا** الذين يتبوّأ لديهم المعنى المرتبة الأولى.

كما وصلنا أيضا إلى أن كون اللغة الهدف هي اللغة الأمّ يشكّل ورقة رابحة -لا ريب- في يد المترجم على الصعيد اللغوي، غير أنّ تمكّنه من لغة الانطلاق لا يقلّ أهمّية، إلى جانب الثقافة التي تنتمي إليها، والدليل على ذلك الكمّ الكبير من الأخطاء التي سجّلناها (50 خطأ في رواية **ريح الجنوب**، و 30 في رواية **الزلزال**، و21 في رواية **سيدة المقام**).

وصفوة القول أنّه لا وجود لمترجم دون موقف، وهذا الموقف هو الذي يحدّد استراتيجيته العامة في الترجمة، فمع أنّنا قلنا أن كلتا الاستراتيجيتين التوطينية والتغريبية يمكن أن تتعايشا في ترجمة نص أدبي واحد، إلّا أن ثمّة ميل واحد ونزعة واحدة تكون دائما غالبة، وتلك هي التي تشي باستراتيجية المترجم العامة. فالمترجم لا يمكن أن يكون مصدريّا وهدفيّا معًا، إمّا أن يكون هذا أو يكون ذاك، وكما يقول **لادميرال** عن حقّ :

« Affirmer « je suis à la fois sourcier et cibliste » c’est impossible : c’est marier l’eau et le feu…Il aura fallu décider dans un sens ou dans un autre, la maitre-mot en matière de traduction, c’est la « décision ». »[1]

أي أنّه "من المستحيل التّأكيد على أنّ فلانا مصدريّ وهدفيّ في آن، فذلك أشبه بخلط الماء بالنار.... فقد وجب اتّخاذ قرار في هذا الاتّجاه أو ذاك، ذلك أنّ الكلمة المفتاح في ميدان الترجمة هي "القرار"." (ترجمتنا)

1انظر Jean- René Ladmiral, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles »,https://journals.openedition.org/palimpsestes/1587, consulté le 18/01/2021, 11h :10.

الملخّص باللّغة الفرنسية

Les Stratégies de traduction du roman algérien d'expression arabe vers le français au prisme des théories littéraires de la traduction, le modèle des romans *:Le Vent du Sud* d'Abd-el Hamid Ben Hadouga, *Az-Zilzal* de Tahar Ouettar et *Les Ailes de la Reine* de Ouassini Laredj traduits par Marcel Bois -Etude descriptive, analytique, comparative et critique-

Ce n'est que dans les années 70 que l'Algérie indépendante a vu éclore le genre littéraire d'expression arabe, dans un travail de recouvrement de ses richesses et de sa souveraineté, représentées par la langue arabe en premier lieu. En effet, les 132 ans d'occupation coloniale par la France ont largement favorisé la langue française au détriment de l'arabe, ce qui explique la domination du roman algérien d'expression française qui a d'ailleurs continué dans son succès même après l'indépendance. Toute son histoire riche, et aussi les origines amazighes et la diversité culturelle du peuple algérien ont fait la particularité du roman algérien. Le premier roman algérien d'expression arabe vit donc le jour avec *Rih Al-ğanūb* (*Le Vent du Sud*) de Abdelhamid Benhadouga, suivi d'autres. Mais malgré la place que ce dernier a réussi à se faire, le roman algérien d'expression française a encore pris de l'avance dans le domaine de la traduction. En effet, par esprit de solidarité à la révolution algérienne, une traduction massive des œuvres de Mohamed Dib, de Mouloud Mammeri ou encore de Mouloud Feraoun et d'autres ont vu le jour. Un mouvement qui s'est poursuivi même après l'indépendance avec notamment les œuvres de Yasmina Khadra vu le succès de ses écrits. L'intérêt n'a pas été le même pour la traduction du roman algérien d'expression arabe. L'initiative pour cette dernière doit son salut aux efforts individuels des uns et des autres. Ce fut le cas pour Marcel Bois qui s'est vu proposer la traduction des œuvres de Benhadouga, il a donc réalisé la traduction de son premier roman *Rih Al-ğanūb* ; son succès a entraîné celle du reste de ses travaux, il a ensuite enchaîné avec la traduction des œuvres de Tahar Ouettar, d'Ibrahim Saadi et enfin de Ouassini Laredj.

C'est donc à partir de là que nous avons voulu entreprendre cette étude qui prétend lever le rideau sur le travail de ce traducteur au fil des quarante années qu'il a dédiées à la littérature algérienne tant sur plan stratégique que sur le plan

diachronique, tout en tentant de jeter de la lumière sur les questions de la traduction du roman algérien d'expression arabe avec toutes ses spécificités tant linguistiques que culturelles et notamment sur la question de la traduction du style de l'auteur.

Pour cela, nous avons choisi comme corpus trois romans dont le style des auteurs est différents : *Rih Al-ǧanūb* d'Abdelhamid Benhadouga, Ez-Zilzel de Tahar Ouettar, et *Sayidat Al Maqâm* de Waciny Laredj. Traduits tous par Mrcel Bois. Notre choix s'est posé sur ces œuvres pour les raisons que nous venons d'évoquer plus haut, soit car les deux premiers auteurs ont été les pionniers de ce roman d'expression arabe et que le troisième est l'une des figures du nouveau roman, et puis le style de chacun d'eux est différent de l'autre, ce qui a permis d'aborder la question de la traduction du style. Enfin la durée qui sépare les trois traductions a donné lieu à une étude diachronique. Pour ce, nous avons abordé cette étude avec une approche descriptive, analytique et critique en essayant de suivre les critères établis par Berman pour la critique de la traduction, soit déterminer où la traduction a échoué, en donner les raisons, puis proposer un espace de jeu pour une autre traduction. Nous avons mis en place un certain nombre de questionnements qui ont découlé d'une problématique principale : « Quelle est la meilleure stratégie pour traduire le roman algérien écrit en arabe vers le français compte tenu de ses spécificités culturelles et linguistiques ? », suivis par des hypothèses auxquelles nous avons tenté de répondre à la fin de notre étude selon le plan que nous avons établi, et dont voici un bref aperçu :

Nous avons entamé la partie théorique par un premier chapitre qui a abordé le roman algérien d'expression arabe depuis ses débuts et jusqu'au nouveau roman, et ce après avoir brièvement parlé du roman algérien d'expression française ; nous avons conclu ce chapitre en parlant du roman entre forme et contenu. Le deuxième chapitre a été consacré, quant à lui, au problème de la traduction du roman algérien d'expression arabe vers le français en raison de ses spécificités culturelles et linguistiques, après avoir abordé le texte littéraire, la littérarité et le style. Nous avons terminé cette partie théorique sur un dernier chapitre dédié, lui, aux théories littéraires de la traduction qui ont servi de cadre à notre analyse, en partant de la théorie hérméneutique de Schleiermacher et de Steiner, de la littéralité de Walter Benjamin, de Berman et de Venuti, en passant par la poétique de la traduction de Meschonnic et les "verres" de Mounin, et jusqu'à l'équivalece dynamique et fontionnelle de Nida. Bien sûr, à la fin de ce chapitre, nous n'avons pas perdu de vue les différents procédés techniques ainsi que les stratégies de la traduction.

Quant à la partie pratique, deux chapitres l'ont composée: le premier introduisant les romans qui forment notre corpus et leurs auteurs ainsi que le traducteur; le deuxième étant l'étude et l'analyse des trois traductions. En effet 20 modèles de chaque roman ont été choisis parmi les 450 prélevés de chacun. Nous avons procédé pour un travail plus méthodique de la manière suivante: un tableau recensant le nombre de fois ou le traducteur a eu recours à chaque technique, et pour chaque modèle nous avons montré dans un tableau le procédé de traduction ainsi que la stratégie suivie, et nous l'avons ensuite analysé. Chaque roman a eu droit à sa propre analyse et ses propres résultats ainsi que des graphiques qui nous ont servi à mieux établir une comparaison en ayant une vue d'ensemble sur les stratégies de traduction des trois romans. Nous avons donc tiré des conclusions que nous pouvons résumer en deux grands points :

La stratégie qui nous a semblé la plus appropriée pour le transfert culturel dans les textes littéraires, entre autres le nom propre, le référent culturel avec la symbolique que renferme l'un et l'autre, les aspects vestimentaires et culinaires, est la stratégie dite « foreignization » (étrangéisation), notamment à travers l'emprunt, la transcription et la translittération, ou encore l'adaptation phonétique. En ce qui concerne les aspects ayant trait aux mœurs coutumes, les textes et les concepts religieux, ainsi que les proverbes et les paroles des chants populaires, la traduction littérale est le procédé le plus à même de le préserver avec ses particularités, mais sa reformulation (transposition, modulation, concentration, explicitation …) est parfois dictée par des restrictions linguistiques, le traducteur a dû donc y avoir souvent recours en suivant donc une double stratégie: « étrangéisante » et « domesticante » à la fois, ou celle appelée « domestication » par Venuti. A cela s'ajoute la note du traducteur, nécessaire pour expliquer les concepts vagues, à laquelle a souvent recouru Bois dans les trois romans, et qui était sous forme de glossaire dans Ez-Zilzel.

Quant aux spécificités linguistiques, La stratégie adoptée par Bois pour les rendre a été sans appel la stratégie dite « domestiction», il a en effet préféré « laisser le lecteur tranquille et emmener l'auteur à lui ». Ses choix de procédés tels que l'équivalence, l'adaptation, la concentration, la modulation, l'étoffement, ou encore l'omission et l'ajout ont été pour la plupart des cas, nous l'avons vu, délibérés. Nous pouvons même dire qu'il s'imposait en tant que co-auteur dans beaucoup de cas, et pour cause, la langue-cible est en même temps sa langue maternelle, cela a été un atout pour lui, mais pas que, car ceci lui a aussi parfois joué de mauvais tours ! en effet, bien que Bois ait vécu plus de 50 années en Algérie, et qu'il ait fait des études de langue arabe, côtoyé au quotidien les

Algériens et s'est familiarisé avec leurs parlers, leurs traditions vestimentaires et culinaires, leur vie religieuse … Tout ceci ne l'a pas empêché de commettre un nombre considérable de fautes de traduction (50 dans le *vent du Sud*, 30 dans *Ez-Zilzelet* 21 dans le *Les Ailes de la Reine*).

Au final, nous concluons, comme Berman l'a si bien dit dans son œuvre posthume *Pour une Critique des Traductions*, qu'il n'existe pas de traducteur sans position, et que « c'est cette position qui détermine sa stratégie globale de traduction »[1], et bien que les deux stratégies (foreignization & domestication) puissent coexister dans la traduction d'un même texte littéraire, il y aura toujours une tendance dominante de la part du traducteur, et c'est ce qu'explique à juste titre Ladmiral en disant :

« Affirmer « je suis à la fois sourcier et cibliste » c'est impossible: c'est marier l'eau et le feu…Il aura fallu décider dans un sens ou dans un autre, la maître-mot en matière de traduction, c'est la « décision ». »[2]

Car, nous le savons, une œuvre littéraire est toujours fortement imprégnée de nuances culturelles et est toujours et inévitablement en opposition avec la langue du récepteur.

1 انظر Antoine Berman, *Pour une critique des traductions, John Donne*, p.77.

2 انظر Jean- René Ladmiral, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles »,https://journals.openedition.org/palimpsestes/1587, consulté le 18/01/2021, 11h :10.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

المدوّنة:

1. الأعرج واسيني ، **سيدة المقام**، دمشق، دار ورد للنشر والتوزيع، ط 5، 2006.
2. بن هدوقة عبد الحميد، **ريح الجنوب**، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2012.
3. وطارالطاهر، **الزلزال**، بيروت، دار العلم للملايين، 1974.

1. Benhadouga Abdelhamid, *Le vent du Sud*, Trad.Marcel Bois, Alger, SNED, 3e éd,1978.
2. Laredj Waciny, *Les Ailes de la reine*, Trad.Marcel Bois, Paris, Sindbad/ Actes Sud, 2009.
3. Tahar Ouettar, *Ez-Zilzel*, Trad.Marcel Bois, Alger, ENAG, 2002.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

1-الكتب:

1. **القرآن الكريم**، رواية ورش عن نافع.
2. باختين ميخائيل، **الخطاب الروائي**، تر. محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.
3. باختين ميخائيل، **شعرية دوستيوفسكي**، تر. جميل نصيف التكريتي، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986.
4. برمان أنطوان، **الترجـــمة والحرف أو مـــقام البعد**، تر. عز الدين الخطابي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة-مركز دراسات الوحدة العربية، 2010.
5. ابن خلدون عبد الرحمن، **المقدمة**، القاهرة، دار الغد الجديد، 2007.
6. بو شوشة بن جمعة، **سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، تونس، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط 1، 2005.
7. بودبية إدريس، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، الجزائر، منشورات بونة للنشر والتوزيع، 2007.
8. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تح.عبد السلام محمد هارون، بيروت ، دار إحياء التراث العربي، ، ط.3، 1969.
9. الجزار محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
10. حمداوي جميل ، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، الموقع:www.alukah.net .
11. الحميداني حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، بيروت-المغرب، المركز الثقافي العربي 1991.
12. الخوري شحاذة، **دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب**، دمشق، دار طلاس، 1989.
13. ديك زهرة، **الطاهر وطار، هكذا تكلم...هكذا كتب**، الجزائر، دار الهدى، سلسلة أدباء جزائريون، 2013.
14. ديك زهرة، **واسيني الأعرج، هكذا تكلّم...هكذا كتب**، الجزائر، دار الهدى، سلسلة أدباء جزائريون، 2013.
15. الرافعي مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013.

16. الركيبي عبد الله، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والإنتاج، 1981.
17. زيدانة صالح، **موسوعة الأمثال الشعبية**، فلسطين، دار الهدى، 2014.
18. سعد الله أبو القاسم، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، الجزائر، دار الرائد للكتاب، ط.5، 2007.
19. ضيف شوقي، **عصر الدول والإمارات -الجزائر- المغرب الأقصى - موريتانيا -السودان**، القاهرة، دار المعارف، د.ت.
20. عامر مخلوف، **توظيف التراث في الرواية الجزائرية-بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية-** ، الجزائر، منشورات دار الأديب، ط.1 ، د.ت.
21. عناني محمد، **نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،2003.
22. عويس محمد، **العنوان في الأدب العربي**، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، 1987.
23. غنتسلر إدوين، **في نظرية الترجمة-اتجاهات معاصرة**، تر. سعد عبد العزيز مصلوح، بيروت، المنظّمة العربية للترجمة، 2007.
24. فضـــل صـــلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992.
25. قطوس بسام، **سيمياء العنوان**، الأردن، وزارة الثقافة، 2001.
26. ماتز جيسي، **تطوّر الرواية الحديثة**، تر.لطفية الديلمي، بغداد، دار المدى، 2016.
27. محمد خضر سعاد، **الأدب الجزائري المعاصر**، بيروت، المكتبة العصرية، د.ت.
28. مرتاض عبد الملك، **نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر1954/1925**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983.
29. مصايف محمد، **فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- ط 3، 1981.
30. مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري(إستراتجية التناص)**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ط 3، 1992.
31. مفقودة صالح، **أبحاث في الرواية العربية**، الجزائر، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري- جامعة محمد خيضر بسكرة، د.ت.
32. مندي جرمي، **مدخل إلى دراسات الترجمة نظريات وتطبيقات**، تر.هشام علي جواد، ط1، أبو ظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، 2009.
33. ياغي عبد الرحمن، **البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية**، بيروت، دار الفارابي، 1999.
34. يقطين سعيد، **من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)**، الدر البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005.

1- القواميس والمعاجم:

1. ابن فارس أبو الحسين أحمد، **معجم مقاييس اللغة**-المجلد الخامس، بيروت، دار الجيل، 1979.
2. شدياق ك.، **قاموس نوبل عربي- فرنسي**، الجزائر، دار الكتاب الحديث، 2011.
3. صيني محمود إسماعيل وآخرون، **معجم الأمثال العـــربية – 772 مثلا شـــائعا مـــع شـــروحها واستعمالاتها**، لبنان، مكتبة لبنان، 1992.
4. الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، الجزائر، دار الهدى، 2011.

5. قاموس المعاني الجامع، الموقع: http://www.almaany.com>
6. نعمه انطوان وآخرون، **المنجد الوسيط في العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق، 2003.

2- المقالات:

1. أحمد أميمة ، "حركة الكتاب الجزائري ومشكلة النشر والتوزيع"، **الشرق الأوسط**،ع. 14394، الموقع : https://aawsat.com/.../
2. أزراج عمر ، "الأدب المكتوب بالفرنسية : أهو منفى الجزائري أم غنيمة حرب؟"،**العرب**، ع.9302، 2013/08/27.
3. الأعرج واسيني، "مارسيل بوا كبير في مجتمع بلا ذاكرة"، **القدس**، 2018/06/12، الموقع: https://www.alquds.co.uk/
4. آغا سمير عبد الرحيم ، "عتبات النص الروائي...رواية الصندوق الأسود أنموذجا"، **صحيفة المثقّف**، ع.1696، الموقع: https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/47828-2011-
5. برهومة عيسى عودة ، بلال كما عبد الفتاح، "سيميائية الإهداء، دراسة في نماذج من الرواية العربية"، https://bfda.journals.ekb.eg/article_
6. بشير عمر، " الناقدة الكويتية سعاد العنزي لـ "الأمة العربية":المعرفي فاق الفني حضورا في الرواية الجزائرية لفترة العشرية "، **جزايرس**، الموقع: https://www.djazairess.com
7. بطرس عاطف، "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي والأفق المفتوح"، **المعرفة**، ع.493، 2004، https://archive.alsharekh.org/Articles/64/2339/309610
8. بلية بغداد أحمد، "الرواية الجزائرية و أسباب تفرّدها"، **المجلة الثقافية الجزائرية**، الموقع: https://thakafamag.com/?p=32936
9. بن تومي اليامين، "إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي:التحول السردي"،الموقع: www.aswat-elchamal.com
10. بن طوبال عمار، "الرواية الجزائرية المعاصرة...محاولة تحديد منهجي"، الجمهورية ، الموقع: www.djazairess.com/eldjoumhouria/7687
11. بن طوبال عمار، "جيل السبعينيات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية"، الموقع : koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post_11.html
12. بن يحي شادية،" الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع"، **ديوان العرب**، الموقع: www.diwanalarab.com
13. بوذيبة عمر، "رواية الأزمة"، **المجلة الثقافية الجزائرية**، الموقع: omarboudiba.blogspot.com
14. الجبين إبراهيم، "مارتن لوثر صاحب نظرية تحديث الدين بالصدمة"، **العرب**، https://alarab.co.uk
15. جرفاوي ع.،"الأنترنت والجيل الثالث يقتلان ما بقي من مقروئية في الجزائر"، **يومية السلام**، الموقع:www.essalamoline.com>ara>permalink
16. الجويلي محمد، "الأمثال العربية طرقت بإيجاز ودقة جميع مشاغل الإنسان"، **العرب**، الموقع: https://alarab.co.uk/
17. حسين محمد،"الأدب الاستعجالي...هل أثرى الأدب الجزائري أم أضعفه؟"، **جريدة الاتحاد**، الموقع : www.alittihad.ae>mobile>details
18. حمادة نعمان أحمد، "تأمّلات في عالم نجيب محفوظ"، **كنانة أونلاين**، الموقع: Kenanaonline.com/users/neme7a/posts
19. حمداوي جميل، "سيمياء اسم العلم في الرواية العربية"، الموقع: www.almothaqaf.com
20. حمداوي جميل ، "صورة العنوان في الرواية العربية"،مجلة **ندوة**، الموقع: https://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm

21. الحمصي محمد نبيل النحاس ، "مشكلات الترجمة: دراسة تطبيقية"، **مجلة جامعة الملك سعود للغات والترجمة**، الرياض ،كلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، 2004.
22. خطيبي سعيد، "حوار نادر مع المترجم مارسيل بوا"، **نفحة**، الموقع: https://www.nafhamag.com/
23. الرفاعي سعيد، "الروائي رشيد بوجدرة: كتابتي باللغة العربية حنين إلى خبز أمي"، **هسبريس**، الموقع: www.hespress.com
24. روابنية الطاهر، "الفضاء والدلالة. اشتغال مدينة قسنطينة في رواية "الزلزال" للطاهر وطار"، **إنسانيات**، الموقع: https://journals.openedition.org/insaniyat
25. الساعدي عبد جاسم، " جمعية العلماء المسلمين وتأثيراتها الفكرية في النهضة الجزائرية"، الموقع : http://binbadis.net/archives/2230
26. ستيبانوف ل. ، "عبد الحميد بن هدوقة، الكاتب الكلاسيكي الحي"، تر.عبد العزيز بوباكير، www.benhedouga.com
27. شبلول أحمد فضل ، "واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي"، **ميدل إيست أونلاين**، الموقع : www.middle-east-online.com
28. شيخة محمد الأمين ، "الأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، **المدونة الأكاديمية الأدب والنقد**، الموقع : cheikha.blogspot.com/2011/05/blog-post.html
29. الشيرازي كامل، "نسبة المقروئية في الجزائر لا تتعدّى 6.8 بالمئة !"، **إيلاف**، الموقع: elaph.com/Web/Culture/2009/3/418176.htm
30. صالح توفيق ابراهيم، "الأسلوب في أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني"، الموقع: http://www.iasj.net>iasj
31. الصيداوي رياض،"قضية التعريب في الجزائر منذ الاستقلال إلى عهد بوتفليقة"، **الحياة**، أوت 1999 ع. 13311، الموقع: daharchives.alhayat.com
32. ضيف الله بشير، " رواية "سيدة المقام لواسيني الأعرج..."، الموقع: https://www.diwanalarab.com
33. عبد العزيز شريف، "الاستعارة وأثرها الجمالي في أداء الخطيب"، الموقع: https://khutabaa.com/ar/article
34. عبد القادر حميد ، «إشكالية حضور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في فرنسا"، **ضفة ثالثة**، الموقع: www.alaraby.co.uk/diffah/herenowK
35. عبد النور ابراهيم،" الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية، قراءة في نماذج نقدية لروايات جزائرية"، الموقع: www.benhadouga.com
36. عبيد محمد صار، **الموقف الأدبي**، عدد: 434، 2007، مذكورا في مقالة لبشير ضيف الله، "سيدة المقام لواسيني الأعرج..."، https://www.diwanalarab.com
37. عز الدين سلمان ، "أخطاء الترجمة..المعرفة المغدورة"، **ملحق الخليج الثقافي**، الموقع : https://www.alkhaleej.ae
38. علي إيمان ، "إلى الجحيم أيها المترجم"، مصر، مجلة **روز اليوسف**، ع.1514، الموقع: www.masress.com/rosadaily/68905
39. عماري محمد، "بلاغة الاسم في "نساء آل الرندي"، الموقع: http://www.saidbengrad.net/al/n15/pdf/8-15.pdf
40. العماني فاضل أحمد، "المجتمع وحرّاس النّوايا"، **مجلة الرّياض**، العدد 16008 ، الموقع: https://www.alriyadh.com/729189
41. الغزالي بن يطو محمد، " منازع الكتابة والتّجريب في الرّوائيّة الجزائريّة"، **مجلة إشكالات**، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغاست – الجزائر، الموقع : https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/2016/1/7863
42. غمراسة بوعلام ،"عثمان سعدي: لوبي فرانكفوني وراء تجميد قانون استعمال العربية في الجزائر"، **الشرق الأوسط**، الجمعة،ع. 11021، 03 صفر 1430 هـ 30 يناير 2009.
43. فيلالي حسين ، "بنية السرد في رواية الزلزال – الاسم/الصفة والشبيه المتخفي مقاربة سيميائية"، http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/ZILZAL/filali_zilzal.htm

44. قدور سكينة ، "هاجس التعريب وهوس التجريب والتغريب(رشيد بودرة نموذجا)"، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة ، الموقع: www.univ-emir.dzdownload/madjala-adab
45. محمود فايز ، "الزلزال للروائي طاهر وطار"، **الدستور**، الموقع: https://www.addustour.com/articles/480125
46. مرتاض عبد المالك ،" في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد 240، 1988.
47. ناشيد سعيد ، "عن قبيلة بني كلبون"، **العرب**، تاريخ النشر 2015/01/15، https://alarab.co.uk
48. ناصر رشا سهام ، "مفهوم التجريب في الرواية"، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية / سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية**، الموقع: journal.tishreen.edu.sy/index.php/humlitr/article/viewFile/.../1172
49. يحي عيسى مريم، "ترجمة الأمثال في النص الروائي-رواية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا"، **مجلة العلوم الإنسانية**، عدد 50، مجلد أ، ديسمبر 2018.

الرسائل الجامعية:

1- عبد الله عمر محمد الخطيب، **النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار**، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، الأردن، كلية الدراسات العليا -الجامعة الأردنية، 2002 .
2- نعيمة بن علية، **دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية أحلام مستغانمي**، رسالة دكتوراه، الجزائر، جامعة الجزائر2-كلية الآداب واللغات، 2010.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1- الكتب:

1. Aaron Thomas, *Littérature et littérarité, un essai de mise au point*, France, Presses Universitaires de Franche –Comté, 1984.
1. Abdelaziz Zeinab, *Le Qur'ăn- traduction du sens de ses versets*, Egypte, Conveying Islamic Message Society, 2009.
2. BALLARD Michel, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001.
3. BERMAN Antoine, *L'Epreuve de l'Etranger*, Paris, Gallimard /Tel, 2018.
4. BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
5. Blachère Régis, *Le Coran*, Paris, G.P Maisonneuve & Larose,1966.
6. Bonnefoy Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
7. Bouamama Said, *Algérie, les Racines de l'Intégrisme,* Belgique, Aden Belgique/ coll.EPO, 2009.
8. CATFORD Jhon, *A Linguistic Theory of Translation, An Essay in Applied Linguistic* , Oxford, Oxford University Press, 1965.
9. Chartier Delphine, *Traduction, histoire, théories, pratiques*, France, Université de Toulouse, PUM, 2012.
10. Chesterman Andrew, *Memes of translation-The spread of ideas in translation theory*, Philadelphia, Benjamin Translation Library, 1997.

11. Constantinescu Muguraş, *Pour Une Lecture Critique Des Traductions*, Paris, L'Harmattan, 2013.
12. Delisle Jean, Lee-Jahnke Hannelore, C. Cormier Monique, *Terminologie de la traduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing company, 1999 .
13. Delisle Jean, *Portrait de traducteurs*, Ottawa, Artois Presses Université, 1999.
14. Delisle, Jean, *La traduction raisonnée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1984.
15. Durastanti Sylvie, *Eloge de la trahison-Notes du traducteur*, Paris, Le Passage, 2002.
16. Genette Gérard, *Palimpsestes- la Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
17. Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
18. Guidère Mathieu, *Introduction à la traductologie, Penser la traduction :hier, aujourd'hui et demain*, Bruxelles, TRADUCTO-de boek, 2010.
19. Guidère Mathieu, *Publicité et Traduction*, Paris, l'Harmattan, 2000.
20. Hamidullah Mohammed, *Le Saint Coran et la traduction en langue française de ses versets*, version électronique, www.lenoblecoran.fr
21. HAMON Philippe, *le Personnel du Roman*, Genève, Librairie DROZ, 1998.
22. Kristeva Irena, *Pour comprendre la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2009.
23. Kristeva Julia, *Sèméiotikè*, Paris, Seuil, 1969**.**
24. LADMIRAL Jean René, *Traduire :théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
25. Laurent Jenny, *La Stratégie de la Forme*, Paris, Seuil,1976.
26. Lavaut Elizabeth, *Fonctions de la traduction en didactique des langues*, Paris, Didier Erudition, 1998.
27. Lederer Marianne, *Etudes Traductologiques, textes réunis par Marianne Lederer en hommage à Danica SELESKOVITCH*, Paris, Lettres modernes Minard, 1990.
28. Marianne Lederer, *Le sens en traduction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
29. Masson Denise, *Le Coran*, Bruges, Presses de l'Imprimerie Sainte Catherine, 1967.
30. Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
31. Mounin Georges, *Les belles Infidèles*, Villeneuve d'Ascq (France), Presses Universitaires du septentrion, 2016.
32. Mounin Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
33. Nida Eugéne & Taber Charles, *The theory and practice of translation*, Boston, Brill, 2003.
34. Oseki-Dépré Inês, *De Walter Benjamin à nos jours…(Essais de traductologie*), Paris, HONORÉ CHAMPION, 2007.
35. Raková Zuzana, *Les théories de la traduction*, République Tchèque, Masarykova Universitá, 2014.
36. Ricoeur Paul, *Sur la Traduction*, Paris, Bayard,2004.
37. Selescovitch Danica & Lederer Marianne, *Interpréter pour Traduire*, Paris, Didier Editions, 2001.
38. Sollers Philippe, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil/ Tel Quel,1968.
39. Steiner Georges, *Après Babel*, Trad.Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978.
40. Tatiana Milliaressi, *De la linguistique à la traductologie*, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
41. Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, trd. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 2020.
42. VINAY J-P & DARBELNET J., *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*, Paris, Didier, 1972.

2- القواميس:

1- Dictionnaire de l'Académie Française, www.académie-française.fr>le-dictionnaire
2- *Larousse*, http://www.larousse.fr>dictionnaire>français>
3- *Le Littré*, http://www.littre.org>definition
4- Mounin Georges, *Dictionnaire de la Linguistique*, Paris, PUF, 1974.
5- Paulmier Adrien-Augustin, *Dictionnaire Français- Arabe (Idiome parlé en Algérie)*, Paris, Hachette, 1850.
6- Schaparelli C., *Vocabulista in Arabico*, Italie, Biblioteca Ricardina, 1874.
7- *Trésor de la Langue Française Informatisé*, www.atilf.fr>les ressources

3- المقالات:

1. Aguado-Giménez Pilar et Péres Paredes Pascual-Francisco: «Translation-Strategies*:* A Classroom-Based Examination of Baker's Taxonomy », *Meta*, http://www.erudit.org>...>Notice
2. Aldridge Alfred Owen, « Le problème de la traduction au XVIIIe siècle et aujourd'hui », *Revue belge de philologie et d'Histoire*, https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1961_num_39_3_2374
3. BALLARD Michel, « A propos des procédés de traduction », *Palimpsestes,* https://journals.openedition.org/palimpsestes/386?lang=en
4. BALLARD Michel, « la traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, n° 11, (Actes Colloque des 22, 23 et 24 mai1996 :Traduire la culture), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
5. Ballard Michel, «Epistémologie du nom propre en traduction », *Translationes*, Vol.3, France, Université d'Artois, ARRAS, 2011 .
6. Bandia Paul, « Le concept bermanien de l' « Etranger » dans le prisme de la traduction postcoloniale », www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001
7. BARTHE Roland, « Texte (théorie du) », Encyclopedia UNIVERSALIS, 1974, www.universalis.fr
8. BOIS Marcel, « Au fil des années soixante-dix : émergence du roman algérien d'expression arabe. In : Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, n°26, 1978.
9. Brozozowski Jerzey, « Le problème de stratégies du traduire », *Meta*, V.53, N4, https://id.erudit.org/iderudit/019646ar
10. Charron Marc, « Antoine Berman, étranger à lui-même ? », *Erudit*, https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001
11. Chudzinski Yasmine, « A propos de ce que parler veut dire », http://journals.openedition.org/edc/3326
12. CIBOIS Philppe, « Comment traduire ? », *Hypothèses*, https://enseignement-latin.hypotheses.org/
13. Daoud Mohamed, « Le monde arabe dans l'imaginaire occidental :traduction et interculturalité », *Insanyat*, https://journals.openedition.org/insaniyat/3379
14. Fuchs Catherine, *« Paraphrases énonciatives et contraintes »*, in *Lexique et Paraphrase*, BES, G.G. et FUCHS, Lille, Presses Universitaires de Lille, https://journals.openedition.org/praxematique/3097
15. G. T. W. Patrick, « La psychologie du juron », https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033 ت

16. Henry Jacqueline, « De l'érudition à l'échec :la note du traducteur » , *Meta*, Vol.45, n°2, Juin 2000.
17. Jousset Philippe, « Note subjective sur le style Flaubertien », journals.openedition.org/flaubert/2565, consulté le 06/04/2018, 90h :22.
18. Kadri Aissa, « Le système de l'enseignement colonial en Algérie », https://books.openedition.org/enseditions/1268?lang=fr
19. Kahnamouipour Jaleh, « La traduction Littéraire et le écarts Stylistiques », www.ensani.ir/storage/Files/20110215105739
20. Künzli Alexander, « Quelques stratégies et principes de la traduction technique, français-allemand », Université de Strasbourg, www.diva-portal.org>smash
21. Ladmiral Jean- René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », https://journals.openedition.org/palimpsestes/1587
22. Lederer Marianne, « traduire le culturel :la problématique de l'exploitation », *Palimpsestes*, https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1538
23. Lemhil Linda, « L'édification d'un enseignement pour les indigènes : Madagascar et l'Algérie dans l'empire français », *Labyrinthe*, www.//labyrinthe.revue.org
24. Malingret Laurence, « les titres en traduction, les chemins du texte », dialnet.unirioja.es>articulo,.
25. Martel kareen, «Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la reception », www.erudit.org/fr/revues
26. Marx William, « Les deuc poétiques de Valéry », *Fabula*, https://www.fabula.org/colloques/document1426.php
27. Maschonnic Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, 7e année, n°28, 1972., http://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097
28. Moseneanu Mircea-Marius, « Michel Ballard, Le nom Propre en traduction », https://www.researchgate.net/publication/274574053n
29. Newmark Peter, "The translation of metaphor", in: Asher, R.E., *The Ensyclopedia of languagesand linguistics*, New York, Pergamon Press, 1994.
30. Privat Maryse, « A propos de la traduction des proverbes », *Revista de Filologia Romanica*, 1998, n°15, PP.282-285, www.researchgate.net
31. Rouger Dominique, «Introduction à l'œuvre théorique à l'œuvre d'Antoine Berman, traductologue français », *Synergies*, Pologne n° 12 – 2015.
32. Roux-Foucard Geneviève, « Traduction et intertextualité », https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2001
33. SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, http://journals.openedition.org/palimpsestes/99
34. Sherry Simon, « Antoine Berman. Pour une critique des traductions : John Donne » Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, https://doi.org/10.7202/037207ar
35. TABER Charles, «Traduire le sens, traduire le style », https://www.persee.fr/doc/lgge8
36. TENCHEA Maria, «Explicitation et implicitation dans l'opération traduisante », in BALLARD.M et EL KALADI.A, *Traductologie, linguistique et traduction*, France, Artois Presses Université, 2003.
37. Torres Marie-Hélène Catherine, « Parlons du traducteur :rôle et profil », *Traduire*, https://journals.openedition.org/traduire/479?lang=en
38. Venuti Lawrence, « Traduction, Intertextualité, Interprétation », trad.Maryvonne Boisseau, *Palimpsestes*, http://doi.org/10.4000/palimpsestes.542
39. Vernet Mathieu, « Le roman algérien de langue française : un siècle d'écriture et de création », *fabula*, 30 mai 2015, www.fabula.org , le 07/11/2017, 09h : 04mn.
40. Wozniak Audrey, "peut-on traduire un proverbe ? », in *Éla. Études de linguistique appliquée* , 2010/1 (n° 157)

41. Wuilmart Françoise, «Les avatars du texte en traduction: Réflexions d'une praticienne»,www.erudit.org/fr/revues

المواقع الإلكترونية:

1. www.aljazeera.net
2. http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Balgha/fr
3. http://leiloushine.wordpress.com
4. http://mazencherif.over-blog.com/2015/02/54ced689-267b.html
5. http://midad.com/article/218789
6. http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura22-aya2.html
7. http://www.expressions-françaises.fr
8. http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-signifiance.asp
9. https://ar.glosbe.com/ar/fr
10. https://ar.wikipedia.org/wiki
11. https://darijah.blogspot.com/2019/01/Maghrebi-tahhaan.html
12. https://eglise-catholique-algerie.org/regards-2-home/4271
13. https://islamqa.info/ar/answers/175659
14. https://islamweb.net/ar/library/index.php
15. https://madame.lefigaro.fr/prenoms
16. https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/qortobi/sura70-aya41.html
17. https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura22-aya2.html/tabary
18. https://www.aljazeera.net/news/cultureandart
19. https://www.arageek.com/bio/waciny-laredj
20. https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/frapp%C3%A9
21. https://www.cnrtl.fr/definition/inquisiteur
22. https://www.commerce.gov.dz
23. https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/rakat.php
24. https://www.dorar.net/hadith/sharh/75516
25. https://www.expressio.fr/expressions/a-la-fortune-du-pot
26. https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/structure-terre-seisme-3657
27. https://www.histoiredumonde.net/Cimeterre
28. https://www.islamweb.net/ar/fatwa/366613
29. https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/calotte
30. https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/chechia
31. https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/gue
32. https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/trepied
33. https://www.youtube.com/watch?v=_TEzyyfzW3s
34. https://www.youtube.com/watch?v=HPR9ePPk9hk
35. wiki.Dorar- aliraq.net>lisan-alarab
36. www.algeriagate.com
37. www.aljazeera.net
38. www.alquds.co.uk/?p=806071
39. www.alsakhe.com

40. www.jehat.com/ar/sha3er/pages
41. www.limag.refer.org/textes/Bonn/Man
42. www.philo5.com /Les philosophes Textes/Shleiermacher_MethodesDuTraduire
43. www.quizlet.com/24516922/glossaire-des-termes-de-traduction-flash-cadre
44. www.youtube.com/watch?v=ldYfHNuHboK
45. http://www.limag.com
46. https://www.alquds.co.uk
47. https://www.idlehearts.com/846533

الفهرس

إهـــــداء.....4
شـــكر و عرفـــــان.....5
مـــقـــدّمـــة.....6
I- البـــاب الأوّل: الرواية الجزائرية والترجمة 12

I-1- الفصل الأول: الرواية الجزائرية من النشوء إلى التجديد.....13
التمهيد.....14
I-1- 1إرهاصات الرواية الجزائرية 17
I- 1-2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية 19
I-1-3- اللّسان العربي في الجزائر.....29
I- 1-4- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية النشأة والتطوّر.....39
I- 1-4-1- رواية النشوء.....40
I-1-4-2- رواية التعبير الإيديولوجي 41
I-1-4- 3- رواية الانفتاح والبحث عن الذات.....44
I-1-4-4- رواية الأزمة.....47
I-1-4-5- رواية التجديد والتجريب.....52
I-1-3- الرّواية بين الشكل والمضمون.....56
الخلاصة.....58

I-2- الفصل الثاني: إشكالية ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.....60
التمهيد.....61
I -2-1-إشكالية ترجمة النص الرّوائي.....64
I-2-1-1 أدبية النص الأدبي.....67
I-2-1-2- الأسلوب في النص الأدبي.....73
I-2-1-3- النص المترجم بين أسلوب المؤلّف و أسلوب المترجم.....79
I-2-2- الخصائص الثقافية المميزة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وإشكالية ترجمتها إلى اللغة الفرنسية.....86
الخلاصة.....97

I- 3- الفصل الثالث : نظريات الترجمة الأدبية وأساليبها واستراتيجياتها.....99
التمهيد.....100
I-3-1- نظريات الترجمة الأدبية.....102
I- 3-1-1- هرمينوطيقية فريديريك شلايرماخر.....104
I-3-1-2- جورج شتاينر والنظرة الفلسفية للترجمة.....108
I-3-1-3-والتر بنيامين ومهمة المترجم.....110
I-3-1-4- أنطوان برمان والتمركز العرقي.....112
I-3-1-5- لورانس فينوتي ولامرئيّة المترجم.....117
I-3-1-6-هنري ميشونيك وشعرية الترجمة.....120
I-3-1-7- جورج مونان واستحالة الترجمة من إمكانيتها.....125
I-3-1-8- نايدا والأثر المكافئ.....130

I-3-2- استراتيجيات الترجمة وأساليبها.....137
I-3-2-1-تعريف الاستراتيجية والأسلوب والفرق بينهما.....137
I-3-2-2- استراتيجية الترجمة عند أهل الاختصاص..... 142
I-3-2-1-استراتيجيات الترجمة بحسب تشسترمان.....145
I-3-2-1- استراتيجيات الترجمة بحسب منى بيكر.....149
الخلاصة 154

II- الباب الثاني: تحليل المدوّنة 156

II-1-الفصل الأول: التعريف بالمدوّنة 157
التمهيد.....158
II-1-1-التعريف بالمؤلّفين ومترجمهم.....159
II-1- 1-1-عبد الحميد بن هدوقة.....159
II -1- 1-2- الطاهروطار.....162
II- 1- 1-3- واسيني الأعرج.....166
II- 1- 1-4- مارسيل بوا(Marcel BOIS) 169
II- 1-2- التعريف بالمدوّنة : ملخّصات وقراءات..... 177
II- 1-2-1- ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة.....177
II- 1-2-2- الزلزال للطاهر وطار.....180
II- 1-2-3- سيدة المقام لواسيني الأعرج.....184
الخلاصة.....187

II- 2- الفصل الثّاني: تحليل المدوّنة.....189
التمهيد.....190
II-2- 1- تحليل نماذج من رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة.....192
II-2-2- تحليل نماذج من رواية الزلزال للطاهر وطار.....268
II-2-3- تحليل نماذج من رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج.....416
الخاتمة 516

الملخّص باللّغة العربية.....525

الملخّص باللّغة الفرنسية.....530

قائمة المصادر والمراجع.....535

الفهرس.....545

الملاحق.....547

الملاحق

الملحق (1)

المواضيع التي عالجتها أعمال عبدالحميد بن هدوقة الأدبية

- المرأة
- الأرض
- السلفية والمعاصرة ، أو الأصالة والتفت
- صراع الأجيال
- العلاقة بين الريف والمدينة
- الهجرة
- حرب التحرير
- المشكلة اللغوية
- مشكلة التعليم ...

هذه هي المواضيع الرئيسية التي حاولت طرح مشاكلها فيما أنتجته من أعمال أدبية .

وهي في نظري تشكل كلها نقاط تأزم وصراع في حياتنا الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية .

ويمكن أن نعبر عن هذه المواضيع بالأبوية الاجتماعية والسياسية ، أو بمشكلة الحرية .

الخلفية التاريخية والسياسية لأعمالي الأدبية :

اذا كانت الثورة التحريرية قد استطاعت أن تحقق قدرا من الاجماع بين مختلف التيارات السياسية والايديلوجية ، فيما يخص التحرير السياسي من الاستعمار ،لوضوح الهدف، فانها في باقي القضايا الأخرى المتعلقة بحياة مابعد الاستقلال السياسي لم تصل الى الحسم . فمنذ أن أخذت ملامح الاستقلال ترتسم في الأفق ، بدأت " ... الأحلام تراود الناس فيما سيكونون بعد الحرب.وأخذت الحسابات والتكهنات تستولي على العقول ، وأخذت أطماع البعض تسعى بين أيديهم ، بحثا عن أحلاف ممكنة أو تكتلات تضمن لهم جزءا من الغنيمة ..." (نهاية الأمس ـ الطبعة الثانية الجزائرية ـص:39)

وهكذا كان الاستقلال سنة 1962 بداية لظهور الصراع الذي كان أيام الثورة المسلحة مكبوتا أو مهمسا ، بدل أن يكون بداية البناء والتنمية للخروج من التخلف والقضاء على مختلف الرواسب السلبية التي تركتها في المجتمع عصور الانحطاط المظلمة .

لم يكد يصل أعضاء الحكومة الموءقتة للعاصمة حتى وقع شبه انقلاب ، من طرف من سمّوا انذاك "بجماعة تلمسان"، الذين التفوا حول بن بلة ،يساندهم فيذلك جيش التحرير بقيادة رئيس أركانه

الراحل هوارى بومدين.

لم يكن لدى الحكومة الأولى برئاسة بن بلة برنامج سياسى ومشروع مجتمعى محدد. لقد وجدت نفسها أمام أرامل وأيتام مليون ونصف من الشهداء ، وما يقرب من خمسمائة ألف لاجئى ممن عادوا من الأقط المجاورة ، ومآت الآلاف ممن خرجوا من المعتقلات والمحتشدات ، وألف قرية مخربة واقتصاد منهار، وادارة معطلة وهجرة جماعية من طرف الأوربيين الذين كانوا يقطنون بالجزائر ، الذين كانوا يسيرون الادارة والصناعة واقتصاد البلاد والتعليم والصحة وغيرها... وكانت هناك أراضى شاغرة تتجاوز 3 ملايين هكتار ، من أخصب أراضى الجزائر ، كانت تحت ملكية المعمرين ، تركها أصحابها وهاجروا الى فرنسا أو أمريكا اللاتينية أو استراليا.. وتركوها بدون مسير.

وهكذا ارتجل ماسمي حينئذ بالتسيير الذاتى. فاذا الأراضى الخصبة يتولى شوءونها عمال أميون لايعرفون شيئا فى مسائل الزراعة وتقنياتها الحديثة ، بعضهم كانوا عمالا بسطاء لدى المعمرين ، وبعض كانوا خماسة (عمالافلاحيين) لدى الجزائريين وبعضهم كانوا رعاة أو بطالين . وحتى الذين كانوا يزاولن أعمالا فلاحية من قبل ، كانت معرفتهم بالفلاحة بدائية ، لاتتعدى المحراث التقليدى الذى تجره بغال أو ثيران .

وتبنت القيادة اشتراكية لفظية ، جلبت بعضها من يوغوسلافيا وبعضها من الاتحاد السوفياتى وبعضها من كوبا وبعضها من تأويلات متعسفة للاسلام ! وبعضها من التقاليد الجزائرية المتعلقة بالتعاون والتكافل الجماعى.

وأصبحت الجزائر اشتراكية فى نظر دول العالم ، ديكتاتورية لدى العارفين ولدى المواطنين !

سلكت القيادة السياسية فى كل المسائل الجوهرية للمجتمع سياسة الهروب الى الأمام . كثرت الخطابات والشعارات الجوفاء والنجومية العالمية ، بدون موء هلات حقيقية

وظن العالم الذى يتعاطف مع الجزائر التى أنجحت ثورتها الحريرية ، تلك الثورة التى ساهمت فى التعجيل بتحرير كثير من الشعوب المستعمرة ، ظن المتعاطفون مع الجزائر أنها فعلا أهل لتبوى مكانة ممتازة فى العالم الثالث .

وهكذا تقرر فى صيف سنة 1965 انعقاد موءتمر دول عدم الانحياز فى الجزائر ، وهى لم تحص بعد ضحاياها ومشاكلها وأولوايتها !

وكان ، نتيجة لكل ذلك ، انقلاب 19 جوان 1965 .

لم يكن لقادة هذا الانقلاب ، الذين هم بالدرجة الأولى عسكريون ، استمدوا مشروعية استلا على الحكم من الثورة المسلحة التى خاضوها ، لم يكن لهم هم أيضا أىّ مشروع حضارى أو رؤية واض أو برنامج سياسى محدد الأهداف والوسائل ، ناهيك أن هذه القيادة التى سنت فى السبعينات الثور الزراعية ، أعادت عند توليها الحكم بعض الأراضى الموءممة الى أصحابها ، لتأخذها منهم من بع

عند اعلان الثورة الزراعية !

وسارت الجزائر بلا مشروع ولا ايديولوجية واضحة ، تحت الحكم الفردى . كانت الظروف وحدها هى المكيّفة للمواقف ، الموءسسة للمشروع الحضارى الجزائرى .ثم شيئا فشيئا أخذ البرنامج السياسى والاقتصادى والحضارى بصفة عامة للمجتمع الجزائرى يتبلور ، وذلك بمقدار ماتعلمته القيادة من الممارسة اليومية لتسيير شوءون الدولة والمجتمع ، حتى بداية السبعينات ، حيث اكتمل تصورها لما كان ينبغى ، فى نظرها ، أن يعمل ، للخروج نهائيا من التخلف واللحاق بركب التطور الحديث. وتمثل ذلك فى"اشتراكية جزائرية" تعتمد على محاور ثلاثة : الثورة الرزراعية ، الثورة الصناعية ، الثورة الثقافية. اشتراكية لاتتبنى الحوار أسلوبا والديموقراطية ارتكازا ، وانما أساسها قيادة فردية تصدر الأوامر ، تقرر، لاتستشير أحداً ، أليست هى التى قادت الثورة المسلحة وحررت البلاد ؟ واذن من تستشير؟ هذا الشعب الأمى؟ :" ... الناس متفقون على لفظ الثورة لاعلى معناها . فهى عند البعض رجوع الى الماضى واقتفاء آثار الأولين ، وهى عند البعض الآخر الأخذ منهذا الماضى بما يتفق مع شخصية عربية اسلامية لجزائر ناهضة متفتحة ، وهى عند قوم انطلاق من الصفر ، وضرب بكل مخلفات الماضى عرض الحائط. فالاشتراكية الحقة هى الاشتراكية العلمية التى تأبى الغيب ، وما فى الغيب من جنة ونار ، وتأبى الشعر وما فى الشعر من عاطفة وغيم (...) أما رأى الشعب فى كل ذلك فليس بالأمر العظيم . الشعوب الجاهلة لاتستفتى ، وانما تلقّن ."(نهاية الأمس/ص:72)

وهكذا سنت تلك القيادة الثورات الثلاث : الزراعية والصناعية والثقافية ، مع مكملات أخرى كالتسيير الاشتراكى لكل الموءسسات وتأميم كل القطاعات ، ثم الصحة المجانية وديموقراطية التعليم بلا اعتبار للوسائل والامكانيات التى تحقق ذلك ....

واكتمل هذا المشروع المقرر من فوق بـ" الميثاق الوطنى" سنة 1976.

وبالرغم من الجوانب الايجابية الكثيرة فى هذا المشروع ، الا أنه انتهى بالفشل الذريع فى الثمانينات لأسباب عدة ،منها :

- أنه فرض من فوق ، لم ينبثق عن ارادة جماعية بصورة ديموقراطية .
- بدأ بالمكملات وأغفل الأولويات .فى القطاع الصناعى مثلا بدأ بما يسمى بالصناعة المصنعة ، أى الصناعة الثقيلة وأغفل الصناعة الخفيفة الممهدة للصناعة الثقيلة ، وتناسى أن الجزائر لاتعيش فى جزيرة منعزلة عن العالم الصناعى .وأخذت مراسى الجزائر تكتض بالمعامل الجاهزة ، بدون توفر الامكانيات والكفاآت البشرية ...مما كلف ميزانية البلاد مبالغ لاقبل لها بها ، الأمر الذى جعل القطاعات الأخرى تعانى عجزا ذريعا ونقصا فادحاًفى الوسائل ، ولاسيما القطاع الاجتماعى ،كالسكن والنقل والتعليم والصحة والخدمات المختلفة.

كما لم يعط أهمية للانفجار الديموغرافى :" الجزائر لاتنوى أن تبقى بلدة صغيرة لاشأن لها ،تريد

تريد أن تعد بالملايين وملايين الملايين ! ولادة الأولاد لاتكلف تعليما ولا مهارة ."(بان الصبح - الطبعة الثانية /ص: 114)

القيادة السياسية اذن لم تعط أهمية للانفجار الديموغرافى بل نادت بذلك وزعمت أن الجزائر بامكانها احتواء خمسين مليون نسمة ،كما لو أن كل أراضيها مستصلحة ، وسدودها مبنية وشبكة مواصلاتها معبدة ، وصناعاتها وصلت الى مستوى المنافسة للغير ، ومنظومتها التعليمية حققت مايرجى منها كما وكيفا...

وهو نوع من الهروب الى الأمام أيضا .لأن مواجهة الحقيقة تقتضى فكرا سياسيا ناضجا . تقتضى التفكير فى المستقبل أيضا ،على الأقل ، المستقبل القريب ، الذى كل الدلائل تشير الى أنه بعد بضع سنوات سيصبح أطفال السبعينات الذين يملؤون الشوارع ممن تضمهم أقسام المدارس بالخمسينات ، أو طردوا منها ،سيصبحون فى الثمانينات اليد العاملة التى تعيش فى البطالة المريعة ،أو الضائعة أو تلك التى تبحث عن آفاق أخرى غير آفاق الوطن .

وكانت تلك القيادة ،بالرغم كما قلنا من كثير مما حققته من ايجابيات ، الممهد الحقيقى للمشواحية السياسية والاقتصادية التى عرفتها الجزائر فى الثمانينات ، وانتهت بأحداث اكتوبر 1988!

واليوم وقد أصبحت الجزائر ديموقراطية بالمفهوم السياسى ، تعيش التعددية الحزبية وحرية التعبير، هل هذا يكفى لاخراجها من أزمات حادة اجتماعية واقتصادية وثقافية ، أم يلقى بها فى متاهة الصراعات التى لاتنتهى والتى هى ليست فى حاجة اليها فى الراهن؟

المستقبل وحده الذى يملك الاجابة .

ان المشاكل المطروحة على المجتمع الجزائرى اليوم كلها مشاكل حادة ، تتطلب الحلول العاجلة :

- البطالة التى تتضاعف بتضاعف النمو الديموغرافى
- المنظومة التربوية التى تحتاج الى اعادة نظر جذرية فى البرامج والبيداغوجية والتأطير وهيأة التعليم والوسائل المادية ، من مدارس وكتب ووسائل نقل واقامة ...الخ...
- اعادة الاعتبار للمنتوج الصناعى والزراعى الجزائرى
- تحرير الانسان الجزائرى من عقدة " المستورد" بتموين السوق بما يحتاج اليه المواطن .
- حرية التعبير الثقافى بكل أشكاله للخروج من الكبت والحيف والاستلاب بكل أنواعه ، والغاء "المحرم والحرام" من معجم الفكر الجزائرى.
- اعطاء اللغة الوطنية حقها بالطرق العلمية ، ابتداء من المناهج الدراسية ، وعدم حرمان اللغات الأخرى المستعملة من حقها فى التعبير والتفتح . وبذلك يكون التواجد اللغوى فى الجزائر عامل اثراء متبادل ،لاعامل صراع ، حتى تتبوأ اللغة الوطنية مكانها فى حياة الناس عن

رضا وقناعة لا عن قهر أو سوء فهم .وترك الخطاب الشعارى المتعلق بالتعريب جانبا . لأن التعريب لايمكن أن يفرض ولا أن تقوم به مدرسة لاتحسن العربية لغة ومنهاجا وبيداغوجية ، ولا قيادة تسيّر كل شوءونها بالفرنسية .

وبدون كل ماذكرت لايمكن - فى نظرى- أن نخرج من الدوران حول البحث عن مكاننا فى هذه المسيرة الحضارية الانسانية الرائعة .

تلك اذن هى الخلفية التى يمكن أن تفهم من الأحداث والصراعات والأزمات التى تنبنى عليها أعمالى الأدبية وتشكل مضامينها الجوهرية .

واذا كان الأدب الجزائرى المكتوب بالفرنسية يدور فى معظمه حول البحث عن الذات وقضية الانتما فأعمالى الأدبية تدور كلها حول قضية الحريـــة ..

فالأبوية بمعناها الواسع ، الأبوية السياسية ، الأبوية الروحية ، الأبوية الأسرية الأبوية الجيلية أغلقت كل أبواب الحوار فى المجتمع الجزائرى . غلت حرية الأفراد ، جعلت المجتمع قاصرا بالمعنى القضائى ، فى حاجة الى أوصيـاء .

فى رواية " الجازية والدراويش" ، الجازية التى ترمز من بين ماترمز اليه الى الجزائر تقول عن نفسها : " مأساتى أننى لن أتزوج زواجا حلالا فى وقت منظور... جاء ت الى البيت ، وأنا صغيرة ، امرأة غريبة الأطوار ،تقرأ اليد . أنبأتنى أننى آكل عشبة تنبت فى جبلنا ، لايعرفها أحد،تبقينى صغيرة حتى اليوم الذى أتزوج فيه زواجا حلالا . وأن أزواجى الأولين لن يكونوا شرعيين ، سيكونون أزواجا حراما .وأن كل واحد منهم يلاقى حتفه عند مايظن أن الحياة استوت له... ثم يمر زمان لاشمس فيه ،يشبه الليل وليس ليلا ، أعيش أزماته واحدة واحدة ، ثم أتزوج بعد مايموت كل أبنائى المولودين من زيجاتى الحرام ، أتزوج زواجا يشهده كل دراويش الدنيا." (الجازية والدراويش- الطبعة الأولى - الجزائر - ص:76، 77)

وفى قصة " الأب البندقية" جاء على لسان"الأب" مايلى : " الولد لايكبر مادام أبوه حيا. عندما أموت ،نعم، تصيرون كبارا ،كل منكم له عمره ورأيه . أما الآن فلا. أنتم صغار مهما تقدمت بكم السن:" وفى رواية " ريح الجنوب" يقول الأب ،ابن القاضى فيما يتعلق بتزويج ابنته من رجل لاتعرفه ولا تحبه ويكبرها سنا :" أنا قررت أن تتزوج وقرارى قضـاء." (ص:85- الطبعة الأولى التونسية)

وفى رواية " بان الصبح ،كان الشيخ علاوة مغتما لأن أحد الشبان ناقشه فى رأيه ، ولم يمتثل لما يقوله هو وحده :" ان الشيخ علاوة لم يتعود النقاش بهذه الطريقة التى تعطى لكل واحد ، مهما كان ، الحق فى التعبير عن رأيه الى النهاية . فهو مع أولاده اذا لم يعجبه رأى صاح فى وجه صاحبه

"اسكت عليّ ! أتريد أن تعلمني؟" فيسكت الابن ، ويعتبر ذلك السكوت انتصارا له . ومع الناس لم يتعو
أن يستمع ،تعود بالناس يستمعون اليه .وهو يلقى درسه أو يعطى رأى الشرع فى قضيه
مطروحة ..." (بان الصبح /ص:33،34 ـ ط2 ـ الجزائر)

حتى الأمثال الشعبية لاتخلو من هذه القناعات الماضوية التى تعطى للأبوية ،مهما كانت هالة من نور الحكمة . مثل قولهم : " اللى فاتك بليلة ، فاتك بحيلة ". أو قولهم : " جاء القط ، يورّى لبّيو كيفاه ينط." .الخ....

فهذه الأشكال من الأبوية الجبرية زيفت السلوكات وخلقت نوعا من الرقابة الذاتية فى كل المستويات وفى كل مجالات الحياة . لم تدع مجالا لالحرية التعبير ولا لحوار بناء . والشعب ازاء هذه الوضعية اما أبكم مثل أم رابح راعى الغنم فى رواية ريح الجنوب ، أو قاصر ، بالمعنى القانونى ، كما ترمز الى ذلك " الجازية ، فى رواية " الجازية والدراويش" ، أو لاحق له فى الكلمة حتى ولو كان مظلوما ،كنعيمة فى رواية " بان الصبح" ، ورقية فى " نهاية الأمس" .

قال ذات مرة مسوءول سياسى كبير ،فى السبعينات ما معناه : " من لم ينسجم مع سياستنا فليغادر البلد ." !

فأصل تأزم المجتمع الجزائرى هو انعدام حرية التعبير وانعدام الحوار. ماكان سائدا أيام الثورة المسلحة تواصل بعد الاستقلال ، بلا مشروع حضارى ولا برنامج سياسى واقتصادى واضح .

لقد عاشت الجزائر اشتراكية تولى مقاليد التسيير فيها أعداء لكل ماهو اشتراكى ، أو جهلة لايفقهون معنى لمثل هذه القضايا . الى درجة أنهم راحو يلفقون ، ويجعلون من بعض التقاليد القروية المتعلقة بالتضامن والتعاون ، أو من بعض مبادىء الاسلام خلفية تاريخية لعراقة الاشتراكية لدى الشعب الجزائرى !

تلك هى الخلفية السياسية أو الظروف المحيطية التى جرت فيها أهم أعمالى الروائية .

فى رسالة وجهها اليّ بعض الدارسين سنة 1985 يسألنى عن قضايا عدة ،منها السوءال التالى :

- " على أية اشكالية أو اشكاليات أردت الاجابة فى رواية "ريح الجنوب" ، "نهاية الأمس" ، " بان الصبح" ، الجازية والدراويش" ؟"

كتبت له عن هذا السوءال مايلى:

" لم أحاول الاجابة بقدر ماحاولت طرح المشاكل الأساسية التى يتوقف على حلها فى نظرى الخروج من التخلف بكل أشكاله .ففى رواية " ريح الجنوب" حاولت من جهة معالجة قضيتين رئيسيتين هما قضية المرأة وقضية الأرض . ومن جهة ثانية اعطاء صورة للأجيال الجديدة عن الجزائر التقليدية ومثلها

الخالدة من خلال شخصية العجوز رحمة التى هى من الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، كما أنها فى نفس الآن ترمز الى الجزائر .أحببت أن أنبه الى أن الجزائر ليست وليدة الاستقلال كما حاول أن يوهم السذج من الناس بعض المستعمرين ،بل عروقها تمتد الى ماقبل التاريخ ، . كما أن موقعها الجغرافى الممتاز وامتداداتها الروحية واللغوية تجعلها فى مصاف الدول المتوسطية العريقة . أحببت أن أقول هذا وأحببت أيضا أن أقول ان هذا الماضى المجيد الذى نعتز به ونقدسه لاينبغى أن يكون سجنا لنا ولاقيدا فى أرجلنا لبناء مستقبل كما نتصوره نحن أبناء هذا الجيل ، لاكما يتصوره أجدادنا . فالعجوز رحمة تصنع الفخار ، والفخار منذ القدم كان رمزا للخلق والتكوين. هى تبنى الأوانى وفى كل مرة تتصور أن الآنية التى تحلم بها لم تصل الى صنعها بعد. فتعيد الكرة لصنع أواني جديدة ، لكن الآنية - الحلم التى تتصور جزئياتها ودقائقها فى نفسها لن تسعفها يداها على صنعها . تموت ويبقى الطين طينا لماذا؟ لأن العجوزرحمة-الماضى الذى نحبه ونعتز به ، ليس لها أن تصنع مستقبلنا كما تتصوره هى ، انما نحن الذين نصنعه . بكلمة : نحن نحب الماضى انتماء لاتطلعا .

أما قضيتا المرأة والأرض فكلتاهما تعدان فى نظرى من المشاكل الرئيسية التى تعوق وبشكل فظيع تطور المجتمع وخروجه من الذهنيات القديمة .

فى الواقع قضية المرأة لم تخل منها رواية أو قصة من أعمالى الأدبية . وقد حاولت تلخيص وضعية المرأة الجزائرية من خلال تخصية نفيسة كما يلى :نفيسة الفتاة التى تقرأ فى الجزائر العاصمة وتعود الى الريف لقضاء العطلة الصيفية ، والتى يريد أبوها تزويجا رغما عنها "...(تجدنفسها) لأول مرة وجها لوجه أمام ماكانت تقرأه حول المرأة العربية من مقالات وقصص تصورها الضحية الدائمة فى كل مراحل حياتها .هذه المرأة التى فى الارث لها نصف حظ الرجل ، وفى الحياة لاحظ لها معه مطلقا. فهو أبدا السيد سواء كان زوجا أو أبا أو أخا أو ابنا. وهى التى لاتمنح لها حرية الخروج الا ثلاث مرات فى عمرها :الأولى من بطن أمها والثانية خروجها الى دار زوجها والثالثة الى قبرها! وهى التى فى المجال السياسى ان أسعدها الحظ فى بعض الجهات أن تكون منتخبة فلم يسعدها أن تكون منتخَبة . وهى التى لاحق لها فى أن ترفض الحياة الى جانب نساء أخريات يشاركنها زوجها .وهى التى بعد ذلك كله تحمل الرجل فى بطنها ابنا وبين جوانحها زوجا ، وهى التى فوق ذلك كله أنجبت للأرض على مر القرون أنبياءها وأبطالها ورجالها الأفذاذ.الى آخر صفحة 191 من الرواية (الطبعة التونسية المذكورة).

أما قضية الأرض ، فأنا أولا من أصل ريفي تربيت فى قرية زراعية فقيرة ، أعرف حياة الأرض وحياة سكانها. ثم ان الحديث عن الأرض حديث عن المجتمع الجزائرى نفسه .لأنه بالدرجة الأولى مجتمع زراعى .ولايمكن أن يتطور ويخرج من أزمة الغذاء اذا بقيت الأرض الزراعية قطعا مشتتة يملكها أشخاص يفلحونها بالطرق البالية ، أو بما يغل لهم أرباحا ولو على حساب حاجة السكان .كما أن العلاقات التقليدية بين أرباب الأرض والعمال الزراعيين ينبغى أن تتغير بصفة جذرية ...والا بقي ثلثي عمال البلاد عبيدا لكمشة من الملاك...

ومن خلال هذه القضايا حاولت أيضا أن أصور المجتمع الجزائرى فى بداية الستينات .

أما رواية " نهاية الأمس " فانها تقوم أساسا على السوءال التالى : هل الجزائر التى خرجت أخيرا من حيف الاستعمار والاستغلال عليها فى بنائها لحاضرها ومستقبلها أن تنطلق من الصفر ، وتضرب صفحا عن الماضى الذى شوهته احتلالات متعددة ، ومسخت كثيراً من مقومات الشخصية الجزائرية ، أم لامناص لها من الرجوع الى ذلك الماضى وغربلته وأخذ مافيه من ايجابيات ، لبناء مجتمع منسجم متفتح على العالم بدون استلاب ولا تقوقع ، لايلعن ماضيه حاضره ولاحاضره ماضيه ؟ باعتبار أن الماضى جزء من الحاضر موءسس له ، لامناص منه . اذ الشجرة لاتهرب من عروقها...

ان البشير بطل الرواية يحاول رسم الطريق السحيح فى نظره لكل مثقف ثورى ، فلا ثقافته الجامعية ، ولا يسر الحياة بالمدينة ، ولا وفرة المناصب التى بامكانه أن يرقى اليها كمثقف وكمجاهد قديم فى صفوف جيش التحرير تصفه عن القيام بمغامرة يعتقد أنها السبيل الوحيد للخروج بشعبه من التخلف .فيتجه الى الريف كمعلم بسيط فى مدرسة ابتدائية مهجورة ، لايبقى بها أبدا ولكن ليقضي هناك سنة ثم يتجه الى قرية أخرى ومدرسة أخرى...

"... فى هذه القرية يستأنف طفولته البريئة (...) ويحب هوءلاء الناس جميعا ،مهما كانت الظروف ، لأنهم فى حاجة الى الحب ، وفى حاجة الى من اتسعت خبرته وتعاقبت تجاربه .(...) لقد اهتدى فعلا الى العمل الصحيح وما عليه الا أن يسير بلا توقف . ان ضاقت نفسه فى يوم ما من هذه القرية ، أوضاقت هذه القرية بوجوده ، فالقرى كثيرة . لوخصص من عمره الباقى سنة فقط لكل قرية لكفت منطقة صغيرة لباقى عمره .(...) اذن هذا هو البرنامج ، وهذه هى الطريق ،وتلك هى ملامح المستقبل أمامه تبدو وضيئة نضرة ،لاتحتاج الى فروض ذهنية كثيرة (...) (ص:21،22) " وطد العزم فى نفسه على أن يغتنم كل فرصة للحديث الى السكان فى شوءونهم ومشاكلهم وكل مايتصل بحياتهم الريفية. فهو لم يقدم على المجيىء الى هذه القرية من أجل تعليم الأطفال القراءة والكتابة فحسب ، بل بدافع أعمق من هذا ولغاية أبعد من التعليم. انه جاء ليحرض الناس أن يثوروا على أوضاعهم . جاء ليحدث انقلابا فى حياة هذه القرية النائمة . جاء ليقول لهم انهم يعيشون خارج الزمن وخارج التاريخ وخارج التطور البشرى.سوف يكلم المرأة ويكلم الرجل ويكلم الصغير ويكلم الكبير ويقول لهم أفرادا وجماعات : اننا مازلنا مجتمعا بدائيا، لم نبتعد كثيرا فى تطورنا عن العجماوات . ان حاضرنا هو أمس البشرية الدامس ان حظوظنا من التخلف تفوق حظوظ الأمم الراقية فى الرقي . اننا ، ان فى المدن أو القرى ، مازلنا نحيا حياة غيبية لاماورائية بلا زمن....". (نهاية الأمس/ص:29)

لكنه فى هذه القرية المنعزلة يلتقى وجها لوجه مع الماضى بكل غيبياته وأثقاله ،بما فيه من

اقطاع وتحجر وعوائد بالية وتخلف فكرى واجتماعى ...

وهذا الماضى الرهيب الذى التقى به لايتخذ شكلا واحدا تسهل محاربته أو الهروب منه ، بل ماضيا ملتصقا به هو : اكتشف أن زوجته التى كان يعتقد أنها قتلت أثناء حرب التحرير مازالت تحيا لكن تحت اسمه هو ،وانما هى أرملة لحركى خائن !

فرقية التى تزوجت بالحركى دون أن تعلم أنه حركى الا بعد الاستقلال هى ذلك الماضى المدنس والذى لم يأت البشير من أجله ،بل من أجل محاربته وبناء المستقبل الذى يحلم به والذى كافح من أجله ...

ذلك اذن هو موضوع الرواية ، وتلك هى الأفكار التى بنيت عليها بأشد اختصار. كما أن هذه الرواية أيضا تحاول تصوير المجتمع الجزائرى مكملا عن الجزائر فى حربها التحريرية وكيف كان تصور جيل ماقبل الثورة للحياة وكيف كان تصور جيل الثورة لها ،بما فى ذلك من قضايا الشرف والكرامة والحرية والأرض...

وهى أيضا صورة للريف الجزائرى فى أواخر الستينات .

رواية " بان الصبح" تعالج قضايا المجتمع فى المدينة : كصراع الأجيال وانفجار الشكل التقليدى للخلية العائلية . قضايا اللغة ، الاستقلال ومرحلة التحول الاجتماعى- السياسى فى السبعينات ...كما أردت كذلك أن أتقدم بقضية المرأة خطوة تناسب المستوى الاقتصادى والاجتماعى الذى بلغته الجزائر ، بحيث جعلت دليلة ، احدى البطلات والأبطال الرئيسية فى الرواية ، تتحمل مسوءوليتها وتواجه مصيرها بدون خنوع أو خضوع.

تلك باختصار النقاط التى أثيرت فى هذه الرواية ، الى جانب مسائل أخرى كحرية التعبير مثلا...

رواية " الجازية والدراويش" تصور الجزائر بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والأسطورية .. والجازية التى هى أحد الأبطال الرئيسيين للرواية ، بل هى التى تنبنى عليها الرواية ، ترمز الى الجزائر حتى من حيث الحروف التى يكتب بها كلا الاسمين.هذه الجزائر التى أراد لها النظام السياسى أن تبقى دائما قاصرة لابد من وصاية عليها ... كما أشرت الى ذلك سابقا ... وهى أيضا تمجيد للمرأة وارتفاع بها من مستوى الأنثى الى مستوى الأسطورة المستولية على الألباب، ومن مستوى الفرد الى مستوى الوطن. ثم ان الجازية فى الرواية شخصية محورية ،لها ارتكاز فى الذاكرة الشعبية من خلال شخصية الجازية الهلالية ، التى نسج الخيال الشعبى حولها أساطير خلدتها كامرأة وكرمز للجمال والحكمة .

وقد حاولت فى هذه الرواية أن أجدد فى الروءية الأدبية والتقنيات للرواية العربية .وأن أوظف التراث بشكل حديث تماما ،بحيث لاأستعمل أحداث الماضى وشخصياته عن طريق الاسقاط على أحداث

الحاضر ،بل آخذ من جزئيات التراث مايمكننى من بناء أساطير جديدة " وتراثا جديدا" ،كما هو الحال فى" الحضرة" مثلا، الى درجة يصعب على القارىء العادى أن يفرق بين التراث الحقيقى و"التراث" المبتكر. وبنيت الرواية على زمانين وايقاعين ، أول وثان ، استمددتهما من الموسيقى الفلكلورية الريفية . ذلك أنه فى الجزائر الريفية ،عندما تقام حفلات بمناسبة أفراح كالزفاف والختان والميلاد، أو بمناسبة أعياد زراعية أو دينية أو مجتمعية ، تقام حفلات موسيقية ترتكز على لحنين رئيسيين ،الأول يسمى " التحواس" وهو البحث عن اللحن الراقص الملائم للجمهور الحاضر والثانى هو الرقصة التى هى اللحن الرئيسى الذى تقوم عليه الحفلة .

فالزمن الأول فى الرواية فردى نفسى يجرى فى شكل مونولوغ على لسان " الطيب" (أحد أبطال الرواية) ،يتحدث فيه عن الماضى ،يستعيد الأحداث التى أوصلته الى السجن. فهو من خلال استعراضه لتلك الأحداث ،يبحث عن نفسه فى واقع الأمر... لأن هناك جزءا كبيرا من الجزائريين مازالوا يبحثون عن أنفسهم فى خضم الاتجاهات المتضاربة والايديلوجيات المختلفة ،ولم يصلوا الى الحسم فى اختيارهم فهذا الزمن يقابل فى الموسيقى اللحن " اللحن الباحث عن لحن" !

أما الزمن الثانى فهو "واقعى" ،جماعى ، يجرى فى الحاضر. يقابل فى الموسيقى اللحن الراقص الذى عليه تنبنى الحفلة .

وهكذا فالزمن الأول بتعبير آخر ،يمثل اعادة النظر فى الرؤية الايديلوجية والمستقبلية ،من خلال شخصية الطيب ،التى ترمز الى فيئة طيبة ساذجة من الجزائريين ، تعتقد أن الأمور تجرى فى الجزائر بعد الاستقلال ،بدون تطاحن ولا صراعات ،وأن أخوة الألم والمحن كافية لتحقيق أخوة السلم!

الطيب، يعيد النظر فى مواقفه باستعادة مجريات الأحداث التى وقعت فى القرية منذ مجيىء الطلبة المتطوعين اليها ، والتى أفضت به الى السجن لجريمة لم يرتكبها...

ولكي تكون الرواية مجذرة فى الواقع الجزائرى وغنية من حيث الصور الشعرية وذات مستويات متعددة ، وظفت كل العناصر الممكنة ،الأسطورة ، الرمز ، العناصر الطبيعية من رياح ورعد وبرق وبرد ، عناصر المكان ، كالصفصاف ،الجبل ، العين ، وأعطيت لكل عنصر دورا من حيث الدلالة والتعبير الرمزى ،مع مراعاة عدم الاخلال بالواقع والمنطق ومجريات الأحداث .

أما القصص القصيرة التى كتبتها والتى نشرت منها لحد الآن ثلاث مجموعات ، وهى " ظلال جزائرية" "الأشعة السبعة" ، "الكاتب وقصص أخرى" ، فقد عالجت فى جزء كبير منها قضايا الهجرة ، وحرب التحرير ، والمرأة ، والحياة اليومية للمجتمع الجزائرى ، الى أحداث اكتوبر !....

الجزائر فى 3نوفمبر 1989.

عبد الحميد بن هدوقة .

(2) ملحق

TRADUIRE AUJOURD'HUI EN ALGERIE : **une nécessité et un bonheur.**

« Il y a des lectures qui m'ont marqué à vie. Par exemple ce livre relié que j'avais trouvé dans une malle, et dont je ne savais même pas le titre. C'était *Les Mille et Une Nuits.* J'ai passé les premières années de ma vie halluciné par la vision des tapis qui volaient et des génies qui sortaient des bouteilles. C'était merveilleux… et, pour moi, tout à fait vrai !... »
Cette confidence n'est pas de Waciny Laredj, qui rattache son goût de l'écriture aux contes de sa grand-mère, à l'école coranique, à un bon professeur d'arabe et à la lecture des *Mille et Une Nuits,* mais du géant de la littérature mondiale qui vient de nous quitter : Gabriel Garcia Marquez (dans un entretien accordé au Courrier de l'Unesco, en février 1996). Ce dernier avait lui-même le goût de la magie transmis par sa grand-mère. L'illumination dont il nous parle est due à la traduction littéraire, une passerelle qui fait se rencontrer les littératures de langues différentes.
La traduction est une forme d'internationalisme dans le monde moderne ; on a dit que chaque langue du monde porte en elle l'héritage de toutes les langues du monde. « Œuvre de médiation, la traduction confronte des connaissances pour en extraire une essence neuve dont le contenu constitue une adaptation incessante du savoir humain », écrivait Abdelkader Benarab dans le quotidien d'Oran le 19 février et il rappelait que selon certaines sources le monde aurait produit en 1982 150.000.000 de pages de traduction.
Les chefs-d'œuvre qui touchent tous les publics et élargissent nos horizons ont heureusement sauté les frontières. La circulation des savoirs et de la connaissance a connu des étapes particulièrement brillantes. Rappelons par exemple le courant de communication qui au début du deuxième millénaire est passé du Moyen-Orient en Andalousie, de Baghdad à Tolède. Tolède a été un lieu d'échange entre les civilisations juive, chrétienne et musulmane, un espace de tolérance et de communication unique en Europe Le monde arabe, nourri de ses propres richesses et, par la traduction, des richesses de la Perse et de la Grèce, les a transmises au monde occidental.
Mais venons-en à l'Algérie d'aujourd'hui où, semble-t-il, la traduction des œuvres littéraires est à la fois une nécessité , et un bonheur, une richesse à partager.
Le plurilinguisme est une réalité : nos écrivains s'expriment soit en arabe, soit en français, soit en tamazight, soit même en langue dialectale. Cette situation n'est pas sans soulever des problèmes ni susciter des polémiques. Dans le cadre de ce forum, sans vouloir faire le tour de la question, je laisse la parole à celui qui a été en Algérie le pionnier de la littérature algérienne de langue arabe, notre regretté Abdelhamid Benhedouga. En mars 1995, au Centre Culturel Algérien à Paris, lors d'un hommage rendu à Rachid Mimouni, quarante jours après le décès de ce dernier, il a déclaré :
« *L'amitié qui me liait à Rachid Mimouni s'est consolidée lors d'un voyage que nous avons effectué à Berlin ouest en juillet 1989. Tahar Djaout se trouvait lui aussi avec nous.*
Nous avions été invités tous trois à un colloque sur la culture arabe auquel participaient plusieurs délégations d'autres pays arabes. Les Allemands nous connaissaient à partir de la traduction dans leur langue de certaines de nos œuvres.
Je me rappelle la soirée réservée à la délégation algérienne : elle a connu le plus grand succès, la plus grande affluence, et a provoqué une multitude de questions. Chacun de nous a présenté un chapitre d'une de ses œuvres, dans la langue originale : Djaout et Mimouni en français ; moi-même une page de Rih el Djanoub (Le Vent du Sud) sur l'image et la condition de la femme dans la société arabe. Malgré l'abondance des textes présentés, les organisateurs du colloque ont demandé une traduction instantanée,, du français à l'allemand, et de l'arabe à l'allemand.

(2) الملحق

Ce qui a retenu mon attention avant tout, c'est que les auditeurs, arabes et occidentaux, aient reconnu dans ce que nous avons présenté une littérature algérienne authentique. Aux yeux de cette assistance, la langue n'établissait pas de barrière entre littérature écrite en français et littérature écrite en arabe.
J'ai toujours estimé que l'Algérie avait besoin des deux catégories d'écrivains, et j'ai défendu cette position en toute circonstance. Malgré cela, je me disais à moi-même que la langue est la patrie de l'écrivain, en dehors de son rôle d'instrument de communication. Mais les épreuves sanglantes qui ont récemment frappé l'Algérie, les crimes et les assassinats auxquels sont exposés les intellectuels algériens, me font revenir de cette intime conviction. Non, ce n'est pas la langue qui distingue une littérature d'une autre, mais ce sont les problèmes humains qu'elles abordent.
Les souffrance »s endurées actuellement par l'Algérie appellent impérativement les intellectuels des deux langues à s'unir, de la même manière que les souffrances endurées sous le colonialisme nous ont unis. Au temps du colonialisme, nous ne considérions pas la langue, française ou arabe, comme un critère fondamental pour l'algérianité de la littérature. Qui oserait murmurer que l'ouvre de Mohamed Dib n'est pas de la littérature algérienne ? Qui oserait dire : les œuvres de Rachid Mimouni, de Tahar Djaout, de Merzak Bagtache (blessé à la tête dans une tentative d'assassinat) ne sont pas de la littérature algérienne ?.....Ce qui distingue un écrivain d'un autre écrivain, ce n'est pas la langue qu'il utilise, mais les valeurs dont il est porteur... ... »

De par son histoire ancienne et récente, l'Algérie recèle des richesses qui méritent d'être partagées, à l'intérieur du pays d'abord, puis au-delà des frontières. La pratique de la traduction repose sur deux fondements : d'une part, nous sommes profondément influencés par les caractères particuliers des langues que nous parlons, par nos langues natives ; d'autre part nous sommes tous pareils, et nous avons à partager tant de sentiments, tant d'informations, tant de rêves. La traduction est l'un des noms de la condition humaine.
Le regretté Abdallah Mazouni, lui-même traducteur, dans son ouvrage *Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb,* en 1969, fustige les monolingues « *qui émettent sur l'autre culture des opinions dont la présomption n'a d'égale que l'ignorance* » Mais surtout il lance un appel à ceux qui ont la chance de connaitre plusieurs langues : « *Par leurs fonction de traducteurs et d'interprètes, ils assureront enfin les indispensables communications intellectuelles entre hommes voués à s'entendre parce qu'ils sont, avant tout, les fils d'une même terre à défaut, hélas, d'être les fils de la même culture. Pour un véritable intellectuel, la culture est toujours un bien relatif. C'est l'inculture qui est un mal absolu* »
En février 2005, Merzak Bagtache, dans *El Watan,* exprime à sa manière un appel à la traduction :... « *De quoi sont faits Homère, Al Mutannabi, Si Mohand ou M'hand, Pouchkine, Whitman, Tagore et tant d'autres grands poètes ? Ne sont-ils pas le reflet fidèle de leurs sociétés respectives ? C'est donc une chose prodigieuse que de les approcher, de tenter de les connaître un tant soit peu à travers les différents relais linguistiques. De cette manière, l'on établit de véritables relations diplomatiques irréalisables par d'autres truchements... Faute de disposer, à travers les âges, de traducteurs en mesure d'accomplir ce geste diplomatique nécessaire entre les peuples, le gros de l'héritage poétique du Maghreb en langues amazighe et arabe classique ou dialectal reste totalement inconnu des voisins méditerranéens directs. Il y a cependant une chose qui est bien évidente : la poésie, joliment traduite, peut beaucoup pour l'entente entre les peuples. L'on est même tenté de dire que si la guerre existe , c'est parce que la poésie en tant que telle demeure confinée dans ses limites linguistiques premières. Oui, les peuples ne se connaissent pas, ne vont pas à la rencontre les uns des autres. Sinon, comment peut-on se faire la guerre lorsqu'on est occupé à rechercher ce qui est beau dans cette existence ?...Certes, les passeurs de ces belles choses ne sont pas légion*

(2) الملحق

De ce fait, ils sont appelés à doubler, à tripler, à gonfler leurs effectifs dans toutes les langues… »

D'autres appels :

- « *La traduction en Algérie, une nécessité prioritaire » (* Saïd Boutadjine)
- « *Etat de la traduction en Algérie : marasme ambiant. Elle requiert une politique nationale accompagnée d'une stratégie et de ressources financières.* » (Mme Himrèche,Ed. Chihab)
- « *La traduction est absente parce que l'Algérie n'a pas de projet culturel* » Quotidien *El Ch ourouq, 09/03 /2006*
- « *En offrant au lecteur les œuvres des Algériens dans les deux langues, c'est une forme de réconciliation avec soi-même, afin de mettre fin aux dissensions linguistiques et aux clichés préétablis.* » (Mohamed Sari).
- « *Pourquoi les institutions culturelles du pays n'ont-elles joué aucun rôle dans la promotion de leurs littératures arabe, francophone et berbère en effectuant leur traduction dans les langues mondialement connues, offrant ainsi l'image d'une Algérie plurielle, capable de produire du sens et non pas uniquement du deuil et du non-sens ?* » (Waciny Laredj, « *Le degré zéro de la traduction, El Watan du 21 /07/ 20005.*

J'ai envie, en conclusion, de parler du bonheur de traduire. Les hommes qui s'expriment dans une autre langue que la nôtre représentent une part d'humain que nous ne posséderons jamais. Et c'est enrichir notre vision du monde que de faire partager ces richesses par la traduction. Arrivé en Algérie en 1961, j'ai eu la chance, une dizaine d'années plus tard, de rencontrer l'auteur du premier roman de langue arabe « Rih El Djanoub ». Les fils de la rencontre se sont noués grâce à Abdallah Mazouni, mon collègue au lycée El Mokrani. Peu à peu, je me suis rendu compte que la traduction du roman répondait au désir de l'auteur et à l'attente d'un large public. Encouragé par Georges Arnaud, un ami fidèle de l'Algérie et de Benhedouga, je me suis mis au travail

Cette rencontre avec Benhedouga (dont j'ai traduit les cinq romans, une dizaine de nouvelles et quelques poèmes) a abouti à une reconnaissance fraternelle et à une profonde amitié, ce qui n'a pas de prix. J'ai eu le privilège de rencontrer aussi Tahar Ouettar, Brahim Saadi, et aujourd'hui je fais route avec Waciny Laredj.

Dans ce cheminement où il m'a été donné de faire écho à l'œuvre d'un des artisans de la renaissance culturelle en Algérie, je retiens un moment inoubliable : le jour où en mars 1996, au Centre Culturel Algérien, devant une assistance nombreuse, un groupe d'amis a rendu hommage à Benhedouga. La séance était animée par le poète irakien Abd El Amir (remplaçant le Marocain Abdellatif Laabi, retenu au dernier moment). Il y avait là l'écrivain tunisien Tahar Bekri, le pied-noir Jean Pélégri, le professeur Gilbert Grandguillaume, Waciny Laredj et Mohamed Dib. Jules Roy, reçu l'année précédente par Benhedouga quand il était venu sur la tombe de sa mère à Sidi-Moussa, était retenu par la maladie et avait envoyé un télégramme. Des échanges chaleureux, en particulier entre Dib et Benhedouga. Les écrivains, et davantage encore lorsqu'ils sont traduits, sont vraiment les hommes de la rencontre. Aujourd'hui, le nombre des écrivains algériens augmente, en arabe, en tamazight et en français. Il y a du travail en perspective pour la nouvelle génération.

Marcel Bois
11 mai 2.014

(3) الملحق

in Liverpool

LA TRADUCTION VECTEUR DE PLURALISME CULTUREL.

1. Les enseignements de l'histoire.

La traduction est aussi vieille que les civilisations. Les hommes parlent des langues différentes (cinq ou six mille disent les ethnologues). Un homme peut apprendre d'autres langues que sa langue maternelle, porteuses d'une sensibilité, d'une vision du monde, d'une culture différente. A partir de là, on assiste , tout au long de l'histoire à cette forme de communication qu'est la traduction : une série de flux, de passages, de passerelles, de ponts entre les cultures. Un acte profondément humain, comme l'invention de l'outil, la création d'institutions, la sépulture des morts. On a toujours traduit (voyageurs, marchands, ambassadeurs, espions, etc…) et il y a à travers le monde beaucoup de bilingues et de polyglottes. On a parlé de l'impossibilité de la traduction, mais, du moment qu'elle existe, il faut bien qu'elle soit possible. Elle répond bien sûr, à des intérêts pratiques, économiques, politiques. Mais, quand nous parlons de traduction littéraire et de culture, il y a autre chose, qui peut faire naître le désir de traduire, en mesurant les risques de l'opération. Je veux parler du désir que chacun éprouve d'élargir, de renouveler sa vision du monde. L'universel est en construction, et il demande à être partagé : aucune langue, aucune culture ne le possède dans toute sa dimension, ne l'exprime de manière identique..

Un regard sur l'histoire nous montre que les chefs-d'œuvre qui touchent tous les publics et élargissent nos horizons ont sauté allègrement les frontières. La circulation des savoirs, de la connaissance a connu des étapes particulièrement brillantes. Pour rappel, le courant de communication qui au cours des siècles est passé de Baghdad à Tolède. Tolède a été un lieu d'échange, un lieu d'osmose entre les civilisations juive, chrétienne et musulmane, un espace de tolérance et de communication unique en Europe. Au début du deuxième millénaire, le monde arabe, nourri de ses propres richesses et, par la traduction, des richesses de la Grèce, de la Perse, les a transmises au monde occidental. Et, à la fin du deuxième millénaire, tout au long du 19è siècle, des pans entiers de la littérature occidentale, en particulier française, sont passés par le canal de la langue arabe dans un pays comme l'Egypte, pour nous faire assister, au début du 20è siècle, à la naissance du roman arabe moderne. Et pour la plupart d'entre nous l'accès à Platon, à Shakespeare, à Cervantès, Dante, Goethe, Dostoïevski … est à mettre au bénéfice de la traduction.

(3) الملحق

2. Aspects du pluralisme culturel aujourd'hui, en Algérie et au Maghreb.

A partir de cette vision sans doute un peu idyllique du cheminement de la traduction du Moyen-Orient à l'Andalousie, on peut faire des constatations et se poser des questions sur le pluralisme culturel aujourd'hui en Algérie et au Maghreb.

A. Une constatation : l'écrivain algérien, quelle que soit la langue qu'il utilise (arabe, tamazigh, français) est, dès le départ coupé d'une partie de son public ; il arrive même qu'à son égard on parle d'aliénation. Rappelons simplement qu'il y a là une invitation pressante à la traduction.

B. Il y a une question, qui concerne les écrivains eux-mêmes , à partir de témoignages qui expriment un certain déchirement. Laissant aux écrivains vivant le soin de s'exprimer, je retiendrai trois témoignages d'auteurs qui hélas nous ont quittés :

- celui de Malek Haddad, pour qui le français a été son arme et sa voix, mais aussi sa douleur et son exil.
- Celui de Kateb Yacine, dans les dernières pages du « Polygone étoilé », quand son père prend la décision de le fourrer dans « la gueule du loup », c'est-à-dire à l'école française : « Laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que, comme moi, tu sois assis entre deux chaises. Non, par ma volonté, tu ne seras jamais une victime de Medersa. En temps normal, j'aurais pu être moi-même ton professeur de lettres, et ta mère aurait fait le reste. Mais où pourrait conduire une pareille éducation ? La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ. Tel était à peu près le discours paternel. » Et, quelques lignes plus loin : « Jamais je n'ai cessé … de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu … Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés ! »
- Celui de Salah Garmadi (1933-1982) tunisien, professeur de linguistique, qui a écrit en arabe et en français, dans Le Monde du 8/11/74 : « Comment écrire en trois langues » Il déclare notamment : « J'ai vécu, je vis, je pleure, et parfois je chante, et mon père m'a battu et mes amours adolescentes m'ont montré leurs jambes et pour la première fois souri en arabe dialectal. C'est aussi dans cette langue que, du fond de son quartier populaire, ma mère implora le secours du Prophète lors de ma naissance et que je viens d'enterrer l'auteur de mes bons et mauvais jours. A l'âge de l'école et sans me demander mon avis, l'on se mit à m'enseigner l'arabe classique et le français, et c'est à travers ces deux idiomes que, petit à petit, j'ai appris à me faire une « personnalité » et à saisir le monde : en arabe classique les valeurs du patrimoine culturel arabe ancien ; en français les concepts scientifiques et la culture occidentale moderne… »

A quoi aboutissent ces trois témoins ? Tout d'abord à des œuvres remarquables, qui n'auraient pas pu voir le jour dans un contexte différent, et qui font désormais partie du patrimoine universel. Ensuite, pour Malek Haddad, au silence ; pour Kateb

(3) الطاهر

Yacine, à un théâtre en arabe dialectal : « Mohamed, prends ta valise », « La guerre de deux mille ans ». Salah Garmadi, lui, déclare : « … au mortel silence, je préfère la déchirure, et à la bouche close, ne serait-ce qu'un murmure (…) moi qui crois que sur le plan de la trouvaille littéraire, l'usage concomitant ou alterné de trois langues aussi éloignées culturellement est de nature à nous faire découvrir images, et donc idées nouvelles, jeux d'amour et de massacre, d'ombre et de lumière, boursouflure à facettes éclatant en mille nouveaux feux d'artifice . Aussi, devant toute bouche trilingue et cousue, je dis : « liberté » et « crachez le morceau », en arabe classique ou parlé, en français roté ou éternué : que le mot soit, et puis viendront les comptes. »

En conclusion, nous rêvons tous d'une mondialisation idéale, d'un universel accueillant à tous les particularismes, sans notion de domination. Mais, le monde étant ce qu'il est, toutes les cultures ne disposant pas de moyens égaux, on assiste à deux types de réactions : soit un repli, une fermeture, avec une certaine agressivité, soit une volonté de rencontre, de communication, et c'est là que la traduction entre en jeu ; traduction qui est évidemment tributaire de tout un contexte historique, social, économique et politique. Mais il vaut la peine de travailler à la construction d'un monde riche de croisements féconds où seront reconnues les identités dont chaque pays est porteur. Là, je renvoie volontiers à un ouvrage de Abdallah Mazouni, lui-même écrivain et traducteur : « Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb », paru aux éditions Maspero en 1969. Il y fustige les monolingues « qui émettent sur l'autre culture des opinions dont la présomption n'a d'égale que l'ignorance ». Mais surtout il y lance un appel à ceux qui ont la chance de connaître plusieurs langues : « Par leurs fonctions de traducteurs et d'interprètes, ils assureront enfin les indispensables communications intellectuelles entre hommes voués à s'entendre parce qu'ils sont, avant tout, les fils de la même terre à défaut hélas, d'être les fils de la même culture. Pour un véritable intellectuel, la culture est toujours un bien relatif. C'est l'inculture qui est un Mal Absolu. » (p. 192)

Marcel Bois

(4) الملحق

Questions pour Marcel Bois :

1- Qui est Marcel Bois ?

2- Comment en êtes-vous venu à la traduction ?

3- Un traducteur n'a pas toujours la chance de connaitre l'auteur des œuvres qu'il traduit, or vous avez été lié d'amitié avec **A. Benhadouga** et **w. Laredj**, mais vous ne teniez pas la même relation avec **T.Ouettar** ou encore **Brahim Saadi.** Pensez-vous que cette relation apporte un plus pour votre travail de traducteur et pour « le produit final »?

4- **Vladimir Nabokov** , écrivain et auto traducteur russe, lui-même traducteur d'autres auteurs , a une méthode très sévère en ce qui concerne le travail du traducteur , il suit de près les traductions de ses œuvres – quand ce n'est pas lui qui les traduit- les révise, les corrige et les modifie à sa guise, il faut qu'elles soient parfaites, il dit d'ailleurs « les meilleurs traductions sont celles faites par l'auteur lui-même », en quelque sorte, il ne fait pas « confiance » au traducteur.
Les auteurs que vous avez traduits procédaient-ils de la même manière ? êtes-vous d'accord avec cette transparence à laquelle l'auteur confine le traducteur en agissant de la sorte ?

5- **Valéry Larbaud** écrit dans les premières pages de *Sous l'invocation de Jérôme* : « Le traducteur est méconnu, il est assis à la dernière place, il ne vit pour ainsi dire , que d'aumône, il accepte de remplir les plus infimes fonctions, les rôles les plus effacés, « servir » est sa devise , il ne demande rien pour lui-même, mettant toute sa gloire à être fidèle aux maitres qu'il s'est choisis, fidèle jusqu'à l'anéantissement de sa propre personnalité intellectuelle », trouvez-vous que cette description reflète votre condition (en tant que traducteur) ? Qu'en pensez-vous ?

(4) الملحق

6- Sachant que la maitrise et la connaissance de la langue d'arrivée et de départ ne suffit pas à elle seule d'accomplir une « bonne » traduction, considérez-vous que Votre appartenance à la culture française soit un avantage ou au contraire un handicap dans votre travail de traducteur ? Autrement dit, pensez-vous que la traduction faite par un traducteur français maitrisant l'arabe serait plus réussie que celle faite par un arabe maitrisant le français ?

7- Les œuvres des auteurs algériens que vous avez traduites s'dressent à un lectorat algérien puis arabe. Vos traductions, à qui s'adressent-elles, à cet « autre » lectorat algérien francophone » encore très important ? à un lectorat français ? ou encore à tout lecteur francophone dans le monde ? et dans ce cas, prenez-vous en considération la culture-cible pour rapprocher le texte d'origine à la culture de langue française au lecteur ? ou tenez-vous à présenter le texte « algérien » tel quel au lecteur?

8- La tache de l'écrivain consiste à se forger un style qui lui soit propre. Le style de **Benhadouga** est très différent (langue simple s'adressant à un citoyen algérien ne maitrisant la langue arabe que moyennement, les algériens des années 70 étant francophones pour la majeure partie) de celui de **Laredj** (dont le lecteur n'est plus cet arabophone moyen mais celui plus « connaisseur » qui dépassent les limite du Maghreb à l'Orient arabe où cette langue est maîtresse des lieux) qui use d'une certaine poétique dans ses romans. Vous avez traduit les deux : vous êtes-vous senti contraint par le style de l'un ou de l'autre ? Pensez-vous qu'en lisant vos traductions le lecteur puisse reconnaitre l'auteur que vous avez traduit à travers le style ?

(4) الملحق

9- Vous traduisez la littérature algérienne depuis **1975**, soit depuis plus de 40 ans, et vous traduisez toujours. Vos techniques et vos stratégies en traduction ont certainement évolué, pouvez-vous nous en dire plus ?

10- Combien d'heures de travail consacrez-vous à la traduction d'une œuvre ?

11- Etant donné que vous n'êtes pas traducteur de formation, vous intéressez-vous à la **traductologie** et tout ce qui est publié autour de cette science (ouvrages, articles….) ?

12- Quand vous avez entre les mains des données culturelles et religieuses à traduire, les transmettez-vous telles quelles ou est-ce que vous les adaptez à la culture de la langue d'arrivée ?

13- Avez –vous recours aux « notes du traducteur » ?

14- Que pensez-vous du fait que les traducteurs soient divisés en « ciblistes » et « sourciers » comme les a nommés **Jean René Ladmiral** ?

15- **Mohamed DIB** vous a « symboliquement tiré le chapeau qu'il ne porte jamais » -pour reprendre ses paroles- pour vos traductions de **Benhadouga** qu'il a pu connaitre grâce à vous, lui qui ne lit pas l'arabe, traductions qu'il a qualifiées d' « exceptionnelles et réussites » .Que pensez-vous que les traductions de Marcel Bois ont apporté à la littérature algérienne d'expression arabe?

Réponses : - 2 - (4) Ci-dessus ../..

Après 3 années d'études d'arabe (en Tunisie et au Liban) je suis arrivé à Alger en 1961 -
Ayant la responsabilité d'une "Revue de Presse Maghreb - Proche Orient", j'ai suivi naturellement l'évolution culturelle du pays.

Au début des années 70 paraît "Rih El Janoub" (Le Vent du Sud) - C'est un événement littéraire,
A cette époque, j'enseigne le français au lycée El Mokrani à Ben Aknoun et j'ai la chance d'avoir comme collègue Abdallah Mazouni, agrégé d'arabe et préoccupé par les problèmes de culture (il publie en 1969, chez Maspero "Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb") -

Nous parlons du roman, "un roman algérien à 100 %" qui révèle un sens aigu de l'observation et une grande aptitude à créer des situations dramatiques", écrira Mazouni - Lui-même en commence la traduction et, fraternellement, il m'invite à essayer - Nous traduisons une vingtaine de pages, et Benhedouga, sur les conseils de Georges Arnaud, et avec les encouragements de Mazouni, m'invite à continuer -
Je remercie le regretté Abdallah Mazouni de m'avoir fait rencontrer Benhedouga, avec qui se sont noués les liens d'une amitié profonde : rencontres régulières, reconnaissance de son village natal (Maamoura) et du mien (en Savoie), voyages en commun à l'Université de Louvain et auprès des Bibliothécaires de la région Rhône - ~~Alpes~~ Alpes, passages dans des lycées où certaines classes avaient étudié le Vent du Sud (en arabe ou en français, et parfois dans les deux langues)

Oui, le contact avec l'auteur et les échanges qui suivent sont une chance - J'ajouterai le fait de vivre dans le pays qui sert de cadre au roman. C'est particulièrement vrai pour les ouvrages de Benhedouga, qui sont en lien avec l'histoire de l'Algérie de l'indépendance aux années sombres - Son dernier recueil de nouvelles suit les événements et les problèmes de 1982 à 1996, quelques mois avant sa mort.

Quand à la connaissance de l'auteur : il ajoute un lien d'amitié, la chance est décuplée.

J'ai eu cette chance d'avoir de bonnes relations avec tous les auteurs que j'ai traduits, mais plus particulièrement avec Benhedouga, en fonction des tempéraments et des circonstances de la vie. -

J'ai eu affaire à des auteurs qui m'ont fait confiance, se contentant de légères révisions et corrections.

Je ne connais pas spécialement Nabokov, mais, semble-t-il, les auteurs bilingues capables de se traduire eux-mêmes sont rares.

J'ai eu l'occasion de relire en roman d'un auteur bilingue (la version française) et j'ai dû faire des dizaines de corrections pour que le texte soit acceptable sur le plan littéraire.

Je ne me retrouve guère dans la réflexion de Valery Larbaud.

Je préfère parler de rencontre fraternelle, où se partage la joie de la découverte

Fidélité, bien sûr, mais pas jusqu'à l'anéantissement - je parlerais plutôt de stimulation réciproque.

Je n'ai pas d'opinion tranchée sur la question.

Mais je pense que la possession de la langue d'arrivée a plus d'importance que la possession de la langue de départ. Quand le traducteur rencontre un passage difficile : il est plus facile de demander une explication que de faire appel à quelqu'un pour savoir comment écrire.

Ce qui me paraît important, quand c'est possible, c'est de faire relire la traduction

- par un lecteur francophone.
- par un lecteur bilingue, qui a accès au texte original.

Mes traductions s'adressent :

1 - au lectorat algérien francophone.
2 - à un lectorat français (amis de l'Algérie et émigrés)
3 - à tout lecteur francophone dans le monde.

Mon souci premier est la fidélité au texte d'origine.
S'il n'y avait que les lecteurs algériens, je conserverais plus facilement des mots tels que : hadj, omra, Kaaba, kamoun,

Le traducteur est contraint
pour le style de l'auteur qu'il traduit,
quel que soit ce style ;
le style est une des données qui
doivent ~~être~~ passer dans la langue d'arrivée.
La transmission est toujours imparfaite.
Chaque langue représente un mode d'expression
qui est sans équivalent exact dans une
autre langue.

- 9 -

J'ai traduit des œuvres d'auteurs algériens pendant 40 ans,
oui - Mais je ne me considère pas comme un professionnel
de la traduction. Sans avoir vraiment de technique ou de
stratégie, j'ai travaillé au jour le jour en fonction des
loisirs que me laissaient mes autres occupations.

Je n'ai pas fait le calcul,
mais je dirais que la série des opérations
- brouillon
- correction du brouillon.
- frappe à l'ordinateur,
suivie de plusieurs relectures attentive
pourrait représenter à peu près une moyenne
de 3 heures par page.

11

Je m'intéresse, bien sûr, à la traductologie.
J'apprécie en particulier
à la revue "Translittérature",
à tout ce que publient l'ATLF et ATLAS

J'ai participé une fois
aux journées de la traduction à Arles

Je pense que les données culturelles et religieuses sont à transmettre le plus fidèlement possible. A la rigueur, une note si la compréhension est difficile dans la langue d'arrivée.

Le moins possible de notes dans un roman.

Il me semble que le traducteur
est à la fois soucieux et oublieux :
il se produit en lui un va-et-vient,
une sorte de négociation continuelle
entre la Lettre et l'Esprit.
La réussite reste toujours relative.

Une première traduction en entraîne d'autres,
elle attire l'attention sur l'œuvre originale,
lui donnant en quelque sorte une nouvelle
naissance.
Elle peut susciter des traductions
dans d'autres langues, en attirant
l'attention sur l'œuvre concernée.