الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللّغات والفنون

قسم: اللّغة العربيّة وآدابها

الأسلوبية المقارنة بين اللغة العربية واللغة الفرنسية

-رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: النظريات الألسنية وإشكاليات المصطلح

إعداد الطّالبة:

– كسوار فايزة

إشراف الأستاذ:

– أ.د مولاي علي بوخاتم

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د رفـــاس ســميــرة	أستاذة التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئـــــيسا
أ.د مولاي علي بوخاتم	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	مشرفا ومقررا
أ.د.مختاري زين الــدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تـــلـمســان	عضوا مناقشا
أ.د.مـــبـــروك قـــادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهـــران –1–	عضوا مناقشا
أ.د زواوي مـخـــتـــار	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.عـلـيـلـي فـضـيـلـة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2020–2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم شاكرة إلى أستاذي ومرشدي الأستاذ الدكتور "**مولاي على بوخاتم**"، فلقد كان السند القوي في إخراج هذا البحث إلى النور بعيدا عن كل اعوجاج.

كما أتقدم بالشكر للأساتذة الذين تكرموا بقبول مناقشة هذه الرسالة:

- ✓ الأستاذة الدكتورة رفاس سميرة.
- ✓ الأستاذ الدكتور مختاري زين الدين.
- ✓ الأستاذ الدكتور مبروك قادة.
- ✓ الأستاذ الدكتور زواوي مختار.
- ✓ الدكتورة عليلي فضيلة.

كما أخص بالشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد بالقليل أو بالكثير في إنجاز هذا البحث.

ك.فايزة

إهـــــداء

- ✓ إلى الذين يتقنون لغات كثيرة....
- ✓إلى الذين يعتزون بلغة القرآن....
- ✓والى كل شخص يتطلع إلى عالم تكون فيه اللغة العربية سيدة اللغات.

ك.فايزة

مقدمة

مقدمة

إن الترجمة قناة للتبادل الثقافي، نشاط إنساني لا غنى عنه في تكوين الحضارات، إنها ذلك الجسر الذي يربط الأمم فتُختصر المسافات وتُكَّسر القيود ليتم ذلك التلاقح الإنساني والتجانس المعرفي، إنها تلك السفينة التي يبحر بها العقل نحو آفاق بعيدة ما كان ليطلع عليها لولا الترجمة.

الترجمة رئة الأمة في تنفس عبير الرقي والازدهار، منها تنبثق الروئ والأفكار الجديدة، إنها فرصة لاستنشاق هواء آخر قد يكون ممنوعا بسبب الرقابة المطبقة على المكتوب.

فبوريس باسترناك مثلا ترجم مسرحيات وليم شكسبير لعدم قدرته الإفصاح على ما يجول في خاطره جهرا! والأمثلة كثيرة، فلا حداثة بدون وليم شكسبير، وليو تولستوي، وغابرييل ماركيز وميغل سرفانتس، وسيغموند فرويد، وهنريك وابسون ...إلخ ماذا لو لم تترجم أعمالهم إلى لغتنا؟ ماذا إن لم يترجم الأوروبيون العديد من العلوم التي أُخِذت عن العرب كعلوم الفلك، والجبر والتاريخ وغيرها؟

كما أنّ للترجمة دورا أساسيا في تشكيل الثقافة والمستوى المعرفي وهذا الدور ممتد منذ بدايات الحضارات البشرية ومستمر إلى الأبد وهنا يكمن عمل المترجم، رسول التنوير المبعوث بين الحضارات، المتمثل في تقديم ثقافة بلده وأدب زملائه للقارئ و ليس هذا بالهيّن، إذ يجب عليه الحفاظ على تلك القيم الجمالية الفنية الموجودة في النص ليعيد تشكيل الفحوى بطريقة فنية خلاقة ومن هنا رأى البعض أن المترجم مبدع وأن الترجمة فن، فن أم علم؟ لطالما تبادر إلى أذهاننا هذا السؤال، والذي في زمن مضى حيّر حتى المختصين، فوجود عدة ترجمات لنص واحد أدى إلى اعتبار الترجمة فن من طرف بعض المفكرين، فإذا تعددت المقابلات وجب على المترجم اختيار المكافئ الأقرب والاختيار في حدّ ذاته حرية شخصية لا تخضع لقوانين ومبادئ بل تتطلب الإبداع.

رأى آخرون أن هذه الحرية تخلو من الموضوعية والدّقة ولا بد من تقنين عملية الترجمة بوضع أساليب وتقنيات أثناء انتقالنا من لغة إلى أخرى وهنا تصبح الترجمة علما، العلم الوحيد الذي يحتمل

التكرار، لأنّ النص الناتج قابل للنقد ولا يستقر على نهاية، خاصة أثناء ترجمتنا للنصوص الأدبية أو النصوص المقدسة مثل القرآن الكريم والّذي صدرت له أكثر من 120 ترجمة إلى اللغة الفرنسية أبرزها ترجمة الدكتور صلاح الدين كشريد، أبو غيمة عبد الدواودة وبعض المستشرقين Masson Jacques Berques Regis, Blachère Dennis وغيرهم.

هذا ولقد طرح النص الروائي بدوره إشكالات أرّقت العلماء والباحثين أبرزها: الطريقة أو الكيفية التي يجدر اتخاذها لنقل هذه القطعة الأدبية النثرية من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، كيف يمكن للمترجم أن يصل إلى ترجمة سليمة ووحيدة بأقل تضحيات ممكنة؟ وكيف يتخطى عقبة تعذر الترجمة؟ هل ترجمة النص الروائي بكل ما يحمله من قيم جمالية ممكنة أم مستحيلة؟ إذا كانت ممكنة فكيف تكون؟ هل ينبغي عند ترجمة النصوص الروائية تفضيل الأمانة على الجمال؟ هل ينبغي على المترجم أن يتقيد بالنص الأصلي أو أن يخلق نصا جديدا موازيا له؟ هل الترجمة عبودية أم خلق؟ هل يجب أن نعتمد أسلوب التصرف أو أن تكتفي بالترجمة الحرفية؟

وبما أن النص المراد دراسته رواية، ولغة هذه الرواية شعرية، تصورنا أن المترجم سيتبع إستراتجية الترجمة التدجينية للترجمة، أي إعادة كتابة النص باعتماد أساليب الترجمة الملتوية " Les procédés obliques"، وهذه هي فرضيتنا.

ثم إن الهدف من هذا البحث ليس فقط الإجابة على الأسئلة السابقة، بل اكتشاف ميكانيزمات التنقل من لغة إلى أخرى، عملية يقوم بها المترجم دون وعي أو بوعي تام لينقل النص من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف وهو في سفره هذا يواجه مجموعة من الصعوبات والإشكالات، حاولنا حصرها كما اجتهدنا لإيجاد الحلول والقواعد التي قد تقنّن وتسهل عمل المترجم.

وعليه سنقوم في هذا البحث بمقارنة نصين من لغتين مختلفتين تماما: اللغة العربية واللغة الفرنسية، وهذه المقارنة ستكون من ناحية التركيب (la grammaire) والأسلوبية (la stylistique) والمصطلحات (Terminologies). ولقد اخترنا رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي والتي كتبت باللغة العربية وترجمت إلى اللغة الفرنسية من طرف المترجم Mohammed Mokadem واختيارنا هذا كان لعدة أسباب منها: الشخصية (الذاتية) والعامة (الموضوعية).

ومن بين الأسباب الذاتية فهي الإعجاب الشديد بالروائية وطريقتها السهلة الممتنعة في سرد حقائق مجتمعية بطريقة رومانسية ذكية، كما أن الرواية في حدّ ذاتها تناولت جوانب عديدة، السياسية الثقافية، الاجتماعية وحتى التراثية وترجمت أيضا إلى لغات عديدة، كما أثارت جدلا أدبيا وسينمائيا كبيرين، ونتيجة لكل هذا أخدنا الفضول إلى الاطلاع على النص بلغة أخرى، إلى هذه اللوحة الفنية موجهة إلى مشاهد مختلف حضاريا وثقافيا خاصة أن المترجم هذه المرة عربي أي أن لغته الأولى هي اللغة العربية!

وكنّا قد تعرضنا إلى مترجمة غربية سابقا وهي (كاترين شاريو) Catherine Charriau في رسالة الماجستير، ولاحظنا أن فهمها للرواية كان صعبا، أما ترجمتها إلى اللغة الفرنسية فكانت ناجحة وهذا طبعا لأنها متمكنة تماما من لغة الوصول، ومدركة لثقافة المتلقي.

أما بالنسبة للأسباب العامة (العلمية) فتتمثل في أن الرواية تُرجمت إلى اللغة الفرنسية وهذا يستدعي مقاربة لغتين مختلفتين تماما، مقاربة لم تأخذ حقها في البحوث العلمية، فمعظمها كان فقط تطبيق لما قام به الباحثان فيني ودار بلني في كتابهما الأسلوبية المقارنة للغة الإنجليزية واللغة الفرنسية، الاختلاف الوحيد كان في اختيار النصوص.

وقد حاولنا أيضا ومن خلال المدونة، التحقّق من بعض الفرضيات الخاصة المتمثلة في سيطرة أسلوب معين أثناء ترجمة النصوص الأدبية دون الأساليب الأخرى.

و لقد اتبعنا لتحقيق هذا التركيب المنهجي: الوصفي التحليلي بالنسبة للجزء النظري، والمقارن بالنسبة للجزء التطبيقي، والمنهج الإحصائي في بعض المواضع من البحث.

وقبل الخوض في هذه الرحلة الممتعة والشاقة ارتأينا التعريض لآراء المفكرين فيما يخص الأسلوبية وكان هذا في المدخل، تعرضنا بعد ذلك إلى الترجمة في الفصل الأول والرواية في الفصل الثاني.

أما في الفصل الثالث فقمنا بدراسة أساليب الترجمة التي أوردها الباحثان، كما قمنا أيضا بمقارنة نصيْ **الرواية:** الأول مكتوب باللغة العربية لأحلام مستغانمي والثاني Mémoires de la chair للمترجم Mohamed Mokeddem المكتوب باللغة الفرنسية. لنتقل بعد ذلك لدراسة تقابلية بين اللّغتين من حيث الأصول والنشأة، الحروف، الكلمات، التراكيب...إلخ ولقد كان هذا في الفصل الرابع وختمنا في الأخير هذا البحث بتسجيل النتائج والحلول المتوصل إليها.

أمّا بالنسبة للصعوبات التي واجهتنا أثناء انجاز البحث، فهي كثيرة، أبرزها شساعة الموضوع التي قد تؤدي إلى تشتت الباحث ولكنها تعلّمنا الصبر والعزم والاجتهاد أكثر لبلوغ الحقيقة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا الاعتذار عن أي خطأ أو تقصير، كما نسأل الله الصواب ونستغفره ممّا زلّ به القلم وممّا غرب عن الفكر وأضل. والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله.

كسوار فايزة
.كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة جيلالي اليابس– سيدي بلعباس
سيدي بلعباس: 15 نوفمبر 2016

مدخل

الأسلوبية وعلاقتها بالترجمة

مدخل : الأسلوبية وعلاقتها بالترجمة

تمهيد.

1-تعريف الأسلوب.

2- الأسلوبية.

3- التحليل الأسلوبي والترجمة.

تمهيد:

إن النص هو قمة العمل الإبداعي، إنه صورة تعكس عالم المبدع وقد يلبسه هذا الأخير ثوبا تتخفى خلفه مجموعة من القيم الجمالية، فتظل المعاني حبيسة خلف أسواره حتى تفكّ رموزها بفضل قارئ ليس ككل قارئ، القارئ النّاقد الذي لا يكتفي في تحليله النصوص الأدبية على تلك الظواهر الشكلية أو يتجه فقط إلى المعطيات أو التفسيرات النفسية، التاريخية أو الإجتماعية أو حتى المذهبية وهنا يكمن دور علم الأسلوب الحديث الذي يطرح نفسه بديلا في التعامل مع هذه النصوص معاملة ناضجة وعميقة تتضح من خلالها معالم الإبداع والاختيارات الأسلوبية التي يتميز بها النص الأدبي عن غيره.

وعليه، إن الأسلوبية الحديثة بهذا الشكل تفتح للدارس مجالات رحبة في التعامل مع النّص الأدبي وفهمه وصولا إلى الترجمة الصحيحة غير أن العلماء اختلفوا في تعريف مصطلح الأسلوبية، ولقد أرجعه البعض لمصطلح أقدم: "الأسلوب" وعندما نستمع إلى هذه الكلمة أي "الأسلوب" فيمكن لأي شخص أن يعطي مدلولها الأسلوب أي الطريقة الخاصة (La manière)، (le style)...الخ. غير أن هذه التعريفات غير دقيقة والالتباس لا يزال موجودا بين مصطلحي الأسلوب والأسلوبية وسنحاول من خلال تعريض آراء المفكرين أن نفك هذا الالتباس فهو السابق وكان موجود منذ أرسطو والبلاغيين القدامى.

1-تعريف الأسلوب:

1-1 لغة:

أ- في معاجم اللغة العربية القديمة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور ما يلي: «والأسلوب هو السطر من النخيل وكل طريق ممتد وهو الطّريق والوجه والمذهب. والجمع أساليب»[1].

أمّا بالنّسبة لمعجم المصباح المنير لأحمد للفيومي فورد ما يلي: «الأسلوب، الطّريق والفن وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم والسلب ما يسلب والجمع أسلاب»[2].

ورد أيضا في معجم أساس البلاغة للزمخشري ما يلي: «سلبه ثوبه وهو سليب وأخذ سلب القتيل ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد وتسلب وسلبت على ميتها فهي مسلب، والحداد على الزوج والتسليب عام، وسلكت أسلوب فلان طريقته وكلامه على أساليب حسنه ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب للعقل»[3].

من خلال التعاريف الثلاثة، نرى أن الزمخشرى، الفيومي وابن منظور قد لخصوا مصطلح "الأسلوب" في الطريق والمذهب.

ب- في معاجم اللغة الفرنسية القديمة:

Style بمعنى الريشة ولقد ورد ما يلي:

« Dans le domaine de l'écriture ; un style est un poinçon permettant d'écrire en gravant de l'écorce, de la cire, de l'écaille… ect, Un objet en forme de tige

[1]- ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000 م، مادة سلب، ص 225.

[2]- الفيومي أحمد بن محمد علي، المصباح المنير، مادة سلب، عن عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002م، ص 104.

[3]- الزمخشري محمد بن عمر، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة، بيروت، د.ط، 1984 م، ص 304.

pointue, poinçon pour écrire, "stilus" du latin: manière de rédiger, manière d'écrire, de s'exprimer »[1].

من التعريف السابق نستنتج أن تعريف كلمة أسلوب اختلف في اللغتين، ليرتبط بالطريق (اللغة العربية) والطريقة (La manière) في اللغة الفرنسية.

بيد أن موضوع الكتابة واضح في المعجم الفرنسي (manière d'écrire) أي أن اللغة الفرنسية ربطت كلمة أسلوب بالكتابة فهل كانت اللغة الفرنسية سبّاقة في هذا العلم؟ للإجابة على هذا السؤال ارتأينا أن نحدّد كلمة "أسلوب" اصطلاحا.

غير أننا وقبل ذلك سنلقي نظرة في المعجمات الإنجليزية فكلمة أسلوب نقصد بها "مرقم الشمع" وهو أداة للكتابة على ألواح الشمع ولقد اشتقت من اللاتينية Stylus إبرة الحفر[2].

1-2 اصطلاحا:

أ- لدى العرب القدماء:

يقول أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني: «إن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات»[3].

ويقول ابن خلدون: «عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو كمال للمعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفته العروض إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب منتظمة كليا باعتبار انطباقها على تركيب خاص

[1] - Dictionnaire du moyen français: (1330-1500/ le mot style).

[2]-Sebeak Thomas, Encyclopedic of Semiotics, University of Toronto press, Canada, Tome2, 2001, p1022.

[3]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص 107.

وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثم ينتقى في التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا»[1].

في هذا الإطار يرى ابن خلدون الأسلوب قالبا تنصب فيه التراكيب الذهنية ويرى القرطاجني أنه يختص بالمعاني بينما تختص النظم بالألفاظ. وإذا قارنّا القولين نستخلص أن كلاهما ذهب إلى الشيء نفسه والمعاني ما هي إلا تراكيب ذهنية.

والأسلوب هو النهج اللغوي الذي يستقيه الأديب لنفسه في خضم المادة اللغوية المتراكمة فهو نسق معين قد يقصد به الطريق إذا كان عاما وقد يكون خاصا ويقصد به خرق النظام اللغوي وكسر النسق وهذا ما حدث مع بعض الشعراء المعاصرين الذين خرجوا عن النسق المعتاد ليتميزوا ويتألقوا.

ب- الأسلوب لدى العرب المحدثين:

تباينت آراء المحدثين العرب فمنهم من عرّف الأسلوب بطريقة قديمة كلاسيكية، ومنهم من تأثر بالدراسات الغربية فغير التعريف وذهب البعض الآخر إلى المزج بين الثقافتين للوصول إلى تعريف شامل وكامل.

يقول سعد مصلوح مثله: «إن الأسلوب اختيار (un choix) أو انتقاء (une sélection) يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين»[2].

ويرى صلاح فضل: «الأسلوب طريقة العمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات»[3].

أمّا رجاء عيد فيرى أن الأسلوب «اختيار من جانب الكاتب بين بديلين»[4].

---

[1]- عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 632.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومه، الجزائر، ط1، 1426، ج1، ص 14.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوثبرس، الدار البيضاء، د.ط، د.ت، ص 114.

[4]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص 14.

ومن هذه المفاهيم نستخلص أن الأسلوب: ميزات مشتركة لمجموعة من النصوص قد تختص بها فترة معينة أو شخص معين أو حتى لغة فتقول أسلوب الكاتب، أو الأسلوب الرومانسي مثلا أو الأسلوب الفرنسي... الخ.

ج- الأسلوب لدى المفكرين الغربيين:

«كان الأسلوب إحدى وسائل إقناع الجمهور»[1]. ولعل أهم الكتب التي تعرضت إلى هذا المصطلح قديما هو كتاب "الخطابة" لأرسطو حيث قسّم فيه أمور القول إلى ثلاثة مصادر الأدلة، الأسلوب، ترتيب أجزاء القول ويقصد به الفيلسوف، الإقناع ويعتبر الوضوح أهم سماته[2]. أما "جورج بيفون" "George Buffon" فيرى أن «الأسلوب هو الرجل»[3]. ويرى "ستاندال" "Stendhal" أن: «الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير التي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[4]. ولقد راق لنا هذا التعريف فهو يربط الأسلوب (style) بالتأثير (l'impression) الشيء نفسه الذي يربط الترجمة (traduction) بعنصر التأثير كذلك. حيث أن النص المترجم من مهامه خلق نفس التأثير الذي خلقه النص الأصلي في نفسية المتلقي رغم اختلاف اللغة والثقافة.

أما "بيار جيرو" "Pierre Giraud" فيعرفه كالتالي: «إنه طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة»[5].

و يعد "ميشال ريفاتير" "Michel Riffaterre" من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، فقد قدم العديد من الأفكار والمبادئ التي تفاعلت بمجملها مع أفكار غيره ويقول في

[1]- عبد المنعم خفاجي، سعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، د.ط، 2002، ص12.

[2]- على الزهر، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، دار صفاء، بيروت، 2001، ص 15.

[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه إجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص ص 95- 96.

[4]- المرجع نفسه، ص 96.

[5]- بيار جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 6.

الأسلوب أنه: «كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن تطلق عليه كلمتي شعر أو نص»[1].

ومن خلال كل التعريفات السابقة يمكننا أن نميز الأسلوب في ثلاثة أنواع:

- الأسلوب التعبيري: (النص والمرسل).
- الأسلوب التأثيري (النص والمتلقي).
- الأسلوب الموضوعي (معالجة النص في ذاته)[2].

فبالنّسبة "لليو سبيتزر" "Leo Spitzer" فقد اهتم بداية الأمر بالمرسل لتتغير وجهة نظره، فيعطي الاهتمام الأكبر للنص. أمّا بالنسبة لريفاتير فأعطى اهتمامه الكلي لشخص المتلقي (القارئ) وقد يكون الأسلوب انزياحا (une déviation) أو إضافة (une addition) أو تضمنا (connation) وأحيانا يكون له دلالات إيحائية تقيمية فيمكن أن نحكم على الأسلوب بأنه جيد أو رديء[3] أو أنه تنوع في استخدام اللغة»[4].

ثم إنّ الأسلوب عند "رولان بارت" "Roland Barth": لغة استكفائية تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب[5].

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 110.

[2]- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 60.

[3]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص20.

[4]- المرجع نفسه، ص20.

[5]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، السويترس، الدار البيضاء، د.ت، ص 114.

ومن خلال معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة فإننا نحصل مفاهيم كثيرة للأسلوب وذلك لما يتضمنه من تنوّع واختلاف، إلاّ أنه يمكن لنا أن نعثر على تصورين متعارضين بارزين: الأول: أن الأسلوب شيء مشترك يربط ظواهر متعددة وهنا تكون الخصائص الأسلوبية مشتركة بين مجموعة من النصوص مما يجعل الأسلوب نظاما له خصائصه المميزة، أمّا التصوّر الثاني فيجعل الأسلوب شيئا خاصا، وبهذا يكون التصوّر الأوّل ذو طابع استنتاجي يتجه من النظام الكامن في النص إلى النص نفسه، أما التصور الثاني فهو ذو طابع استقرائي تحليلي يتجه من النص إلى النظام[1]. وإذا كان تحديد الأسلوب يتطلب تحديد الأسلوبية فإن الأسلوبية لا شك تغنى به ولكن ما هي الأسلوبية؟

[1]- صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، ص ص 46 - 47.

2- الأسلوبية (La Stylistique) :

ترجع النشأة الحقيقية لمصطلح الأسلوبية إلى تنبيه العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام 1886 على كون علم الأسلوب الفرنسي ميدانا شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت[1].

ويعد "شارل بالي" "Charles Bally" مؤسس علم الأسلوبية وقد نشر كتابه عام 1902 "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم ألحقه بدراسات أخرى أرسى بها قواعد علم الأسلوب وهو يعرّفه بأنه: «دراسة قضايا التعبير عن الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام»[2].

يربط "شارل بالي" الأسلوب بالإحساس والتأثير بين الاثنين. كما أن عبد السلام المسدي يؤكد هذا بقوله: «ومنذ 1902 كدنا نجزم مع شال بالي أن علم الأسلوب قد أسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه "ف. دي سوسير" "F. de Saussure" أصول اللسانيات الحديثة»[3].

ويرى " رومان جاكسون" " R. Jackson" الأسلوبية أنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن المستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا[4]. وهذا معناه أن الأسلوبية منهج يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي والكشف عن أبرز معالمه ومميزاته الفنية والجمالية إضافة إلى أنّها تسعى إلى تخليص النص من سياقاته الخارجية، والأسلوبية ترتكز على عملية الإبلاغ والإفهام ومن ثم تذهب إلى أمر أساسي أهم وهو التأثير في شخصية المتلقي.

إن أسلوبية "شارل بالي" تتجاهل تحليل النص الأدبي، إنها أسلوبية لغوية جاءت لتطور ما صنعه "دي سوسير" في اللغة، "فشارل بالي" استبعد النص الأدبي من الأسلوبية لأنه يمثل لغة تخص شخص معين وهو الشاعر الذي تفنن بطريقه انفرادية في تفجير طاقة اللغة في نصه. أسلوبية "شارل بالي" تبحث في لغة جميع الناس. ولقد تحول هذا التفكير مع المدرسة المثالية التي تزعمها كارل فوسلير

[1]- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 16.

[2]- محمد الحناش، االبنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 1980، ص ص 36-38.

[3]- نور الدين السد، المرجع السابق، ص ص 20-22.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية الكتاب، تونس، 1397، ص 33.

ثم ليو سبيتزر والذي رأى أن الأسلوبية يجب أن تبحث في روح المؤلف في لغته لأن الأدب يكشف روح الشعوب وبما أنه مكون من لغة فنحن نستطيع عبر الأسلوبية دراسة اللغة الأدبية للوصول إلى روح مؤلف ما ولهذا شبّه "ليو سبيتزر" الأسلوبية بالجسر.

أسلوبية "ليو سبيتزر" تهتم بالمرسل (الكاتب) عكس اتجاهات أخرى والتي اهتمت الأسلوبية فيها بالنص. أما "ريفاتير" فأولى اهتمامه إلى المرسل إليه بتركيزه على أثر القارئ (المتلقي) هذا ما أكده "أريفاي" "Arrive" أيضا باعتباره الأسلوبيّة وصف للأثر الأدبي.

وبالنسبة لـ"ستيفن أولمان" "Stephen Ullmann" فلقد جعل الأسلوبية موازية للسانيات وليست فرعا منها ذلك أنها تعنى بالعناصر اللسانية نفسها وتعنى الأسلوبية بقوة العناصر اللسانية أي المستوى الصوتي، المستوى المعجمي والمستوى النحوي[1].

ظهرت أيضا تصورات ربطت الأسلوبية بالمرسل دائما أي أن منهج تحليل النصوص يجب أن يتناول تحليل شخصية الكاتب فيلخص "بيفون" الأسلوب في الإنسان نفسه.

ويرى "أرتو شوبنهاور" "Arthur Schpenhauer" أنه سحنة العقل، أمّا فلوبير فيعتبر المسؤول الوحيد عن طريقة مطلقة في النظر للأشياء.

الأسلوبية إذا هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب.

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية حيث أن الأسلوب وصف للكلام أما الأسلوبية فإنه علم له أسس وقواعد ومجالات.

- الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية، أي أنّ الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة لهذا التعبير[2].

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1، 1985، ص 1-38.

[2]- ينظر: محمد اللويمي، الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحمصي، الرياض، ط2015، ص42؛ عدنان النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم، دار النحوي، ط1، 1419، ص 156.

2-1 الأسلوبية التعبيرية:

تهتم الأسلوبية التعبيرية باللغة (النص)، بغض النظر عن المخاطِب أو المخاطَب، أي أن هذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع الأسلوبية في نظر شارل بالي[1] وهو الذي يجب دراسته عبر العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها من دون النزول إلى خصوصيات المتكلم. التعبيرية إذاً هي طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه. ويمكن القول أنها ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات[2]. وكما سبق وقلنا فإن شارل بالي لم يهتم بالجوانب الجمالية وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية[3] ويقول: «أنا لم أزعم قط أن لغة الوجدان لها وجود مستقل عن لغة العقل، وأن علم الأسلوب ينبغي أن يدرس الأولى ويدع الثانية بل أن يدرسهما معا في علاقتهما المتبادلة»[4].

من خلال هذه المقولة يزاوج "شارل بالي" اللغتين ويحاول تتبع الاتصال العفوي باعتباره تعبيرات انفعالية ذات أبعاد تأثيرية ومن هنا فإن «الأسلوب عنده يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستعملها أو قارئها ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي»[5].

إن تركيز "شارل بالي" على اللغة الاعتيادية باعتبارها تأتي عن غير وعي جعله يهمل اللغة الأدبية وبالتالي تجاوز المفكرون نظريته وذهبوا إلى البحث عن جماليات النص الأدبي وحاولوا الاستفادة من التطورات التي عرفتها العلوم الحديثة والنقد وحرصوا على ضبط تصورات جديدة تساهم في بعث

[1]- عدنان بن دربل، اللغة الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1980، ص 146.

[2]- عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، مرجع السابق، ص 187.

[3]- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، بغداد، 1984، ص 64.

[4]- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 64.

[5]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 31.

الدراسات الأدبية وفق رؤى تساير التطور الحاصل في جميع الميادين وهذا ما نتج عنه بروز تصور جديد أطلق عليه مصطلح الأسلوبية النفسية.

2-2 الأسلوبية النفسية:

عندما نتكلم عن الأسلوبية النفسية فإننا نقصد "ليو سبيتزر" إذ يعتبر أهم مؤسسيها، وسبق وأن تعرضنا لبعض من أفكاره أثناء رصد آراء الباحثين الغربيين فيما يخص الأسلوبية بصفة عامة، و"سبيتزر" يولي اهتماماته إلى شخصية الكاتب (الإنسان)، «المركز الذي يستقطب الدراسات الجمالية»[1]، وهو يربط الإنسان باللغة، ويعتبر هذه العلاقة مثالية وبالتالي فالأسلوبية يجب أن «تبحث عن روح المؤلف في لغته، أي المزج بين ما هو نفسي وما هو لساني»[2]. إذ أن «الكلمة تحمل في عمقها شخصية الكاتب وبالتالي حضارته، ثقافته تلقائيا...»[3]. ويمكن لنا تمييز كاتب معين من خلال لغته أي الكشف عن بنى لسانية تشكل ظاهرة أسلوبية.

ولقد استفاد "ليو سبيتزر" من "فرويد" و"برغسون" في تفسيرهم ظاهرة الإبداع وتأثر كثيرا بأفكارهم ولهذا لُقبَت أسلوبيته بالأسلوبية النفسية باعتبارهم علماء في علم النفس (Psychologie) ونقصد بدراسة روح الكاتب التعمق في المشاعر المتضمنة في الأثر الأدبي، لأن البات (الكاتب) له تجربة ذاتية تؤثر في نصه وتظهر من خلاله، وهنا لا بدّ من التكلم عن ظاهرة "الانزياح" « la déviation" والتي يتميز فيها أسلوب الكاتب عن الاستعمال الشائع للّغة.

«إن أسلوبية "ليو سبيتزر" تمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني»[4]، فعلم الأسلوب عنده يختص برصد علاقات التعبير بشخصية الكاتب وتتبع الانحرافات اللغويّة.

---

[1]- محمد عزام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 99.

[2]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 34.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص 76.

[4]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 34.

ينطلق "ليو سبيتزر" من فهم أولي مؤقت لمضمون النص الإجمالي ثم الوقوف عند دراسة مفصلة لجزئية تبدو هامشية في ظاهر أمرها والانتفاع بكل ما يزوده العلم والحدس الشخصي من معارف والموازنة بين الجزئية التي أوضحها وبين المجموعة الكلية التي أدركها أوّليا والنظر فيما بينها من أنساق وملاءمة واستقصاء تفاصيل أخرى تأتي سندا لما توصل إليه من فهم يقترب شيئا فشيئا من الحقيقة المحتملة»[1].

وعليه فقد سعى "ليو سبيتزر" إلى إدراك هذه الفعالية من خلال الظاهرة اللغوية في النص واعتنى بالملمح الأسلوبي المتميز فيه وهو الانحراف عن الاستعمال اللغوي الشائع.

كان يحدد هذا الانحراف أو التباين في جزئية صغيرة في النص قد تبدو هامشية لكن تكرارها يكسبها أهمية، وتختلف الجزئية باختلاف الكاتب وتتخذ أشكالا مختلفة[2]، فإذا ما لوحظ التباين (الانحراف) عند الكاتب ربط به وأصبح يعكس صورته، أما بعد ذلك فقد سعى إلى تحديد الروح الجماعية من خلال الأثر، ولمفهوم الأسلوب عنده معنى متوازن فهو وإن كان خاصا فيه يبدو تمييز الفرد إلاّ أنه مع ذلك يسعى إلى الكلية فالتعرف إلى الكاتب من خلال أسلوبه معناه التعرف إلى وجدان إنساني يعبر عن ذاته في أصالة مميزة[3].

ثم إنّ منهج "ليو سبيتزر" يرتكز في تحليل النصوص تحليلا أسلوبيا على مبادئ ومنطلقات فكرية سابقة ويمكن أن نميز في هذا المنهج مرحلتين: سعى "سبيتزر" في مرحلته الأولى إلى إدراك الواقع النفسي للكاتب عن طريق القرينة التعبيرية ومن ثم سعى إلى إدراك روح الجماعة، وفي المرحلة الثانية لجأ إلى الطريقة البنيوية، ونراه متأثرا بالمفكر "كروتشه" في قوله: «ما من شيء في النص إلا استجاب

[1]- جانستار بنسكي، النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، د.ت، ص 61.

[2]- المرجع نفسه، ص 65.

[3]- م.ن، ص 52.

إلى خاطرة من خواطر الكاتب»[1]" وإنّ ما فيه تعبير عن نفسية مبدعة، وأخذ يعالج الأثر الأدبي المتسم سمة الطاقة المبدعة التي خلقته بوصفه تعبيرا عن فعالية نفسية تحكمت به وقامت على صنعه رافعا بهذا من شأن الذات الناطقة ومثلها التعبيري.

لقد نُقد "سبيتزر" كثيرا في آرائه غير أننا اخترنا هذا النقد البناء لـ"جان ستارابونسكي" كلتا نتوقع أن نجد العالم في كتبه ودراساته، وإذا بنا أمام إنسان ولقد عابوا عليه هذا الأمر، وقالوا أنّ آراءه متفردة، وأنها طبعت بطابع أهوائه الشخصية، ولا يصح القياس عليها وأنا على العكس أجد فيه قدوة صالحة ومثالا يحتدى للعالم الذي يستحيل عليه أن يتقيد بحدود عمله، فيدفعه الشوق إلى تحطيم الحواجز الفاصلة بين المعارف، وينطلق من علم اللغة إلى علم الأسلوب والنقد الأدبي والتفكير الشعري. الحدود تثقل كاهله وهو في لهفة دائمة إلى التغلب على عزلته[2] من خلال هذا القول يبدو لنا "ليو سبيتزر" يسعى إلى كل ما ينبض بالحياة، فقد كان مفتونا برونقها، وفي كل ما درس سواء كان الإنتاج الأدبي، أم الكلام الدارج، أما تاريخ المفردات فهو يستهدف كل ما هو حيّ ومتجدّد وقابل للإعادة. وفي نظرنا فإن "ليو سبيتزر" أهمل بنية النص بداية ولكن سرعان ما تغير تصوّره وساير تيارات حديثة تختلف في منطلقاتها ومن بين هذه التيارات البنيوية.

2-3 الأسلوبية البنيوية:

إنّ الشائع في الفكر البنيوي أنّ اللغة بنية منظمة متكاملة فيعنى بتصنيف الكلمات وصلاتها الاشتقاقية وصورها الإضافية من حيث الفصل والوصل مع إبراز الطابع العضوي لأنماط اللغة وما يترتب على ذلك من فكرة المعاقبة في الموقع ثم الربط بين الصورة والوظيفة وتهتم الظاهرة الأسلوبية بوظيفة اللغة إذ لا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية. تهدف الأسلوبية البنيوية إذن إلى معالجة النص انطلاقا من تلك الروابط الموجودة

[1]- جان سترابوشكي، النقد والأدب، مرجع سابق، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 20-21.

بين مستويات النص الأدبي ذلك أن هذه الروابط تعتبر الأساس في تحليل الخطاب وهذا ما جعل تودوروف يقول «إن العمل الأدبي لم يعد إلاّ كأي منطوق لغوي آخر، مصنوع من الكلمات بل إنه مصنوع من جمل وهذه الجمل خاضعة لمستويات عديدة من الكلام»[1].

وعليه إن النص مجرد بساط وإن وضع المؤلف فيه هو مجرد وضع احتكاك فهو لا يحيل إلى مبدأ بداية أو نهاية دائما وإنما هو يحيل إلى غيبة الأب وبالتالي يبدأ مفهوم الانتماء.

ويضاف أنّ النص مفتوح إذن «وبإمكان عمليه القراءة الإمساك بجوانب النص وتأويلها من دون اللجوء إلى إرشادات النّاص أو خبرته أو تدخلاته التي تضع حدود وضوابط لنشاط التلقي ولقد أصبحت فرضية موت المؤلف صيحة الحرب النقدية الجديدة التي يمكن للنقد الحديث إطلاقها الآن بكل ثقة على حد تعبير اكلتن»[2].

ويؤكد "رولان بارت"ذلك بقوله «غياب أو زوال المؤلف يقود إلى لا نهائية الدال بمعنى التوليد الدائم المستمر داخل مجال النص وفقا لحركة تسلسلية ويصف النص بأنه تحدّ وانتقال مستمر بين الدوال وهو لا يتصف بذلك إن لم يحكم على المؤلف بالزوال»[3].

فالنص لا ينشأ عن مجرد كلمات تولد معنى وحيد ومعنى لاهوتيا طبقا لرسالة المؤلف –الإله– وإنما هو متعدّد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض[4].

ثم إنّ الأسلوبية البنيوية تذهب إلى ضرورة موت المؤلف وتبرز القارئ باعتباره عنصرا فعالا في العملية التحليلية للنص وهذا ما جعل "ميشال ريفاتير" يقترح تسمية القارئ العمدة l'archilecteur

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 89.

[2]– جون ستروك، البنيوية وما بعدها من لفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، العدد 206 ، 1996، ص 164.

[3] -Thody Philip, Book review of image music, text by Roland Barth, trans: Stephen heath review in the American journal of Sociology, vol.85, n 06 (may1980), pp142-144

[4]– رولان بارت، درس السميولوجيا، عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليتو، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 85.

والذي تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها ويبقى التفسير مهمة الباحث الأسلوبي نفسه ونجاحه في تفسير موقوف على إدراكه البنية الأساسية للنص[1].

وعليه يجب على قارئ "ريفاتير" أن يكون ذكيا، أن يتّسم بمقدرة أدبية متميزة وذوق جمالي كبير أن تكون له مرجعية ثقافية واسعة تمكّنه من النص عبر كل زواياه.

كما يتجلى دور الأسلوبية في تحليل النصوص وخاصة الشعرية وبهذا تعد الأسلوبية البنيوية منهجا لتحليل الظواهر الشعرية وقد شُكّلت من محاور ثلاث وهي الشعرية اللسانيّة "جاكبسون"، الشعرية اللسانية البلاغية (جان كوهن) والشعرية البلاغية السيميائية "بوري لوتمان"[2].

لقد قامت الأسلوبية البنيوية على مفاهيم منها:

أ- **البنية:** وهي كلّ يتكون من:

- الشمولية: التماسك الداخلي للوحدة «ونقصد تماسك الوحدات النصيّة التي تشكل النسيج» le texte.
- التحول: عمليه توليد يحدث من داخل النسيج، جملة تتولد منها جمل أخرى يخيل إلينا أنها جديدة.
- التحكم الذاتي: استغناء البنية بنفسها عن غيرها وإنتاجها يكون داخلي دون اعتماد العوامل الخارجية.

ب- **اللغة والكلام**: واقعين يعتمدهما النقاد لتحليل الظاهرة الأدبية أسلوبيا.

ج- **الوظائف اللغوية الستّ**[3]: وهذا ما ذهب إليه "جاكبسون" في الخطاب:

---

[1]- ينظر: شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، جدة السعودية، ط1، ص 16.

[2]- ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية، الصوتية في الشعر، الفضاء والتفاعل، الدار العالمية للكتاب، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 20.

[3]- ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص430.

– المرسل: يولد الوظيفة التعبيرية الانفعالية من خلال التعبير عن العواطف والمواقف.

– المرسل إليه: يولد الوظيفة الإفهاميّة.

– السياق: يولد الوظيفة المرجعية بالإحالة إلى الموجودات.

– السنن: تولد الوظيفة المعجمية وتتم بالتأكد من استعمال نفس اللغة.

– الصلة: وتولد الوظيفة الانتباهية بالحرص على إبقاء التواصل.

– الرسالة (محتوى الإرسال): تولد الوظيفة الإنشائية التي تجعل الرسالة هي الغاية.

د- **الوحدات الصوتية المميزة**[1]: يرمى هذا الاتجاه إلى إبراز الوحدات الصوتيّة موازية لثنائية من الكلمات والتي استبدلت وحدتها الصوتية لوحدات أخرى تغير معنى الكلمة وتعرف هذه الثنائيات بالأرواح الدنيا التي لا نجد قيمتها إلاّ في صلبها كسار وصار، قال ومال... الخ.

هـ- **الدال والمدلول**: ثنائية من أهم ثنائيات علم الدلالة وهي علامة لسانية تصدر مكوناتها الأساسية أصواتا عن الإنسان انتهى دي سوسير[2] على أنها اعتباطية تقوم على التواطؤ العرفي.

و- **القيمة الاختلافية**: مفهوم ينطلق من كون الدوال لا تعرف من خلال خصائصها الأساسية و إنّما يتم ذلك من خلال تمايزها واختلاف بعضها فنحن قد ندرك الأشياء بأضدادها. وكما يقول غريماس: " إننا ندرك الإختلافات فيتجسد العالم من حولنا ومن أجلنا"[3].

[1] – جان لوي كابانس، النقد الأدبي، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، سوؤيا، ط1، 1982، ص 70 .

[2] -Louis Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, édition ENAG, Alger, 1990, p107.

[3] - Greimas.A.J, Sémantique structurale, éditions Larousse, Paris, 1966, p19.

ز- **الآنية والزمانية:** مفهوم جاء به "فرديناند دي سوسير" لتحويل الاهتمام من الاعتناء بالرؤية، التاريخية التطورية التي تهتم بترابط العناصر وتعاقبها إلى الرؤية الآنية التي تهتم بحالة من الحالات في زمان ومكان محددين.

ح- **محورا التأليف والاختبار:** ونقصد هنا العلاقة بين الوحدات ويمكن أن تكون أفقية وفي كلمتي نجح والطالب يمكن التأليف بينهما بالقول نجح الطالب وقد يكون التحرك عموديا يعتمد علاقات الغياب، وهي عملية إيحائية تقوم على إمكان استبدال أي كلمة بكلمة أخرى وهي ممارسة اختيارية تحدث انطلاقا من السلسلة العمودية[1].

في ضوء ذلك يمكن تلخيص عناصر الإرتباط في المحورين الآتيين:

1-محور داخلي: ويقصد به النص الذي تتفاعل فيه العناصر لتشكل لوحة متكاملة ورؤية داخلية خاصة توحد العمل الإبداعي وتربط مفاصله.

2-محور خارجي: تقديم مشروع نقدي يكسر منطق النص يدرجه في منطق أكثر شمولا منطق تحولات الواقع خارج القصيدة[2].

أما بالنسبة لتحليل الدلالة فهو يخضع لعدة مقاييس:

- دلالة أساسية معجمية (الموجود في المعجمات والقواميس).
- دلالة صرفية.
- دلالة سياقية موقعية (le contexte).
- دلالة نحوية.

[1]- رابح بوخوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، عنابة، الجزائر، 2004، ص 40.

[2]- إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 62.

«وهنا تكسب اللغة قيمتها الجمالية والإبداعية لخروجها عن دائرية التقريرية إلى لغة إيحائية وهذه الإيحائية هي التي تجعل النص غير منتهي، وانطلاقا من هذا البعد الذي يحدد أدبية النص راح البنيويون ينظرون إلى النص باعتباره لغة خاصة داخل اللغة العامة ووجهوا نقدهم إلى اكتشاف القوانين الداخلية للنص»[1].

المنهج البنيوي إذاً يعتمد النص كبنية لغوية ولا يلغي كل ما هو خارج النص، بل ينطلق من البنية اللغوية السطحية والعميقة ليكشف الوظائف الدلالية وأبعادها الجمالية في النص، ولا مجال في الأسلوبية البنيوية للفصل بين الدال والمدلول كما أنها تتخذ من النص مرجعا وحيدا لها لأن النص هو المعني بالدرس أولاً وأخيراً[2].

بالنسبة "م.لريفاتير" فإن مفهوم النص عنده يتلخص في محاور أساسية وذكرها محمد الهادي الطرابلسي في كتابه "بحوث في النص الأدبي":

1) فردية النص وسبل إدراكها: إن الأسلوب هو النص ومن هذا المنطلق يجب الغوص في الوحدات اللغوية لفهم النص وإدراك الأسلوب.
2) استبداد النص وسبيل مواجهته قوة القارئ: ويرى "م.ريفاتيير" أن للتواصل الأدبي 3 خصائص:
   أ- التواصل لعبة يبرمجها النص ودور الأسلوبية اكتشاف اللعبة.
   ب- إن القارئ يفهم النص حسب طرق تصرفه الطبيعي في عملية التواصل العادي في تحليل النص حيث يقيس القارئ مدى مطابقة النص لنظام الكلام ومدى خضوعه للسنن وخروجه عنها.

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص 94.
[2]- المرجع نفسه، ص 94.

ج- المؤلف والواقع: يغنى عنها النص الأدبي، فالظاهرة الأدبية تبدو في علاقة النص بالقارئ وردّ فعله.

3) الطاقة الدلالية والمرجع النص: يرى "ريفاتيير" أن الاختلاف بين النص الأدبي وغير الأدبي يتجلى دلاليا وسينمائيا، فكل نص يعتبر عملية تواصل وطاقة الدلالة هي التي تميز النص الأدبي من غيره وذلك لان اشتقاق النص من المعطى الدلالي يلغي إحالة الكلمات على الأشياء ويعوضها بإحالة الكلمات على جهاز كلمات أو على جهاز دلالي يستوي خارج النص.

4) خلود النص الأدبي: إن النص الأدبي لا يستجيب للتأويلات الخرقاء ولا تتلفه القراءات المختلفة، «لأن تنوع القراءات دليل على طاقة النص الأدبي وهذه سمة من سمات بقائه وإثارته لردود أفعال القراء»[1].

ونقصد بإثارة ردود الأفعال توالدية النص أي أنّه نشاط توالدي وعلاقته باللغة ما هي إلا إعادة توزيع نظامها أي تفكيك، تسوية فإعادة بناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية أكثر من صلاحية المقولات الألسنة الصرفة له.

إنه عملية إنتاجية ويترجم هذا المصطلح بالتقييس وهو يعود إلى"جوليا كريستيفيا" «ويظهر التقييس كنتيجة إيحاءات النص والسماكة الدلالية التي له بين السطح والعمق»[2].

إن عملية توليد نظام دال لا يمكن في نظر "جوليا كريستفيا" أن تكون واحدة لأنها لا تخضع لمركزية الذات أي ليست موضوعا لمركز التنظيم للمعنى في النص، والمركز يعود عادة للمؤلف وإنما هي عملية تعددية عبر التفاضلات وفروقات تصير وتتجمع في فضاء مفتوح من الخلق والتدمير الذاتيين.

[1]- محمد الهادي طرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، لبنان، 1988، ص ص 24- 26.
[2]- تودوروف تزيفتيان، القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، باريس، د.ط، 1972، ص ص 449- 453.

وبذلك، يصبح النص انزياحا بين اللغة الطبيعية التي تمثل الأشياء وبين ما تحتها من حجم أو سماكة للاستعمالات الدالة فتستمر الدلالات بنفس ماديتها من داخل اللغة وتكتسب المفردات قياسيتها أي تصبح هي المقيسة حسب تعيير قاموس المنظمة العامة للتربية والعلوم وتلك هي الإنتاجية والتقييس.

ويضاف أنّ "ميشال ريفاتيير" يركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت النظر المخاطب، ولهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي هو يشفر (encode) من الفعل (encoder) تجربته الذاتية والمخاطب الذي يفك الشفرة (décode) (décoder)، ويرى "ريفاتيير" أنه لا بد من ظهور علاقة بين الرسالة والمخاطب حتى يكون للقارئ دور مهم في الأسلوبية وهو دور يقوم على الوعي والإدراك لما تمثله العناصر الأسلوبية من وظائف داخل النص الأدبي.

وبهذا يكون "م.ريفاتيير" قد ميّز بين نوعين من النصوص النص العادي والنص الأدبي نص الأديب أو الشاعر والذي يفرض على القارئ التركيز والدقة وصولا إلى التفكيك ثم إعادة التركيب، ولهذا كان لعنصر المفاجأة أيضا صدى كبير عند "ريفاتيير" وهو يشد القارئ، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة كلما كانت ردة فعل القارئ أكبر وأعمق وعنصر المفاجأة ما هو إلاّ تجسيد للانحراف الذي سبق وتحدثنا عنه.

بالرغم من المكانة الكبيرة التي حظيت بها الأسلوبية البنيوية إلا أنها سرعان ما هوجمت وهذا لعدة أسباب نذكر منها ما يلي:

1) نظرت البنيوية إلى المكونات المباشرة للغة وتغافلت عن البنية العميقة.
2) عدم استطاعتها تحليل كل الجمل، فالجمل قد تطول وتتعقد.
3) رأى "تشومسكي" أنها لا تهتم بالباث (الكاتب).

4) اهتمام البنيوية بالقارئ إنما هو لكشف عمليه التناص، غير أن هذا قد يكون شبه مستحيل إذا كانت ذاكرة القارئ ضعيفة إذ أن تحديد التناص هكذا أو بالقراءة التي نقوم بها يؤدي إلى مزالق أنها ذاتية المقاربات المنجزة، فالمناص قد لا يتعرف عليه لأن القارئ لم يعرف كيف يكشفه ولن يتمكن أبدا من التعرف عليه لكن يمكنه أيضا، وبالعكس أن يكون مكثفا لأن ذاكرة القارئ العارف، المثقف جدا قد يبالغ في الاستعانة بها فيتجه إلى إسقاط مرجعياته الخاصة على النص ويعتبره كظاهرة تناص إجبارية ما لعله يكون تذكرا احتماليا جدا[1] بهذا يتحول التناص إلى استعراض عضلات فكرية أو مجرد طرف ذهني ملئ بالتعقيد والتلغيز.

ذهبت جوليا كريستفيا إلى أن النص يضئ القدرة التوالدية للغة فيبعثها وهذا يعني أن النص لم يعد خاضعا لمثالية المعنى وإنما هو يخضع لمادية لغة الدال التي تنتج أثار المعنى. وهذا ما عاب الأسلوبية البنيوية، إفراطها في الاعتناء بالشكل دون المعنى أي الاهتمام بالبنية دون الجلالة وهي مسألة مهمة في الأبحاث اللغوية الخاصة كما أخرجت من دائرة اهتماماتها وفضاء الخطاب فحرمت الفعل الأدبي واللغوي من جانب مهم، الخطاب بكل العوامل والمؤثرات، والظروف التي تساعد على فهم الخطاب الأدبي والولوج إلى أسراره والكشف عن عمقه وجمالياته.

ولقد حاول النقاد الوصول إلى حقيقة النص بعيدا عن البنيوية بتبني مناهج أخرى كالمنهج الإحصائي.

2-4 الأسلوبية الإحصائية:

يتمنى الباحث أن يصل إلى الحقيقة بكل موضوعية وذلك بإسقاط ذاتيته، أنّه يريد تحليل النص بذاته لذاته لا لغاية نفسية أو أيديولوجية لذلك كانت الأسلوبية الإحصائية حلا وأصبح «البعد

[1]- نتالي بييقى غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2012، ص 23.

الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها»[1].

ويرى سعد مصلوح أن «التحليل الإحصائي يهدف إلى تمييز السمات اللغوية وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار ولهذه الطريقة أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع»[2] وهو يرى أيضا أن الانحرافات ليست كلها جديرة بالدراسة بقوله: «ليس كل انحراف جدير بأن يعد خاصية أسلوبية هامة بل لا بد لذلك من انتظام الانحراف في علاقته بالسياق»[3].

تقوم العملية الإحصائية في علم الأسلوب على:

أ- تحديد المتغير الأسلوبي: نقصد بذلك المتغيرات الشكلية والصوتية، الصرفية، التركيبية الدلالية ...الخ، ويرجى من الناقد هنا دراسة السمات اللغوية من حيث «الاستبعاد، التكثيف أو الخلخلة، وإتباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكل بها النص وحينئذ تصبح المتغيرات الأسلوبية مميزة»[4].

ب- التشخيص الأسلوبي: هو نشاط تحليلي يقوم به الباحث هدفه الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص من خلال الكشف عن المؤشرات الأسلوبية ونقصد بها تلك العناصر اللغوية التي اختارها المؤلف وقام بتوظيفها لإحداث التأثير الأسلوبي ولقد اعتمد منتهجي علم الأسلوبية الإحصائية المقاييس الدقيقة والوسائل العلمية وصولا إلى تفكيك النص ثم إعادة بناءه وركّزوا لتحقيق ذلك على:

- **قياس كثافة المتغير الأسلوبي**: بقسمة عدد الأفعال لصيغة الأمر مثلا على باقي الأفعال الموجودة في قصيدة معينة.

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 260.

[2]- سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، ص ص48- 49.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 105.

[4]- المرجع نفسه، ص 51.

- **قياس البنية بين متغيرين أسلوبين:** قسمة تكرارات أحدها على تكرارات الآخر (الأفعال والصفات).
- **قياس النزعة المركزية للمتغيرات:** ونقصد بذلك استعمال نوع معين من الكلمات أو الجمل ...
- **قياس تشتت بيانات المغيرات:** وبتم بين النصوص المتشابهة إذ يتم التفريق بينها بهذا المعيار عبر درجة انتشار البيانات الرقمية في النصوص المحللة إحصائيا وهذا سيكشف عن اختلافات لا تظهر إلا عبر عملية الإحصاء.
- **قياس التوزيع الاحتمالي للمتغيرات:** نقصد به قياس تكرارات متغير أسلوبي في أجزاء النص الواحد[1]. ويقول عبد المالك مرتاض: «إن المنهج الإحصائي لا يخلو من مغالطة منهجية حين يعمد إلى جملة من الألفاظ التي يصطنعها كاتب من الكتاب مثلا مجردة عن سياقها الدلالي كأن يجئ إلى الظلام أو الموت فيحصيها عددا في نصها ثم يبنى على ضوء العدد الذي يتوصل إليه حكما نقديا وإننا لا نعلم أن اللغة ليست ألفاظا جوفاء ولا طائرة في الهواء عبثا ولا شاردة في الفضاء سدى وإنما هي سياق وتراكيب وانزياح وتوتر»[2].

ويقول جون كوهين في مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء ولكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية والإحصاء علم الانزياحات العامة فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس[3].

[1]- ينظر: سعد مصلوح، النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، مرجع سابق، ص ص 48- 49.

[2]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، د.م.ج، الجزائر، 1995، ص27.

[3]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 16.

في ضوء ذلك حاول هذا المنهج أن ينأى عن الانطباعية التي تميز الأعمال النقدية وأن يقترب من الناحية الموضوعية في تناوله للنصوص الأدبية بحيث تختفي الأهواء والميول الذاتية عند التحليل وقد كان هذا المنهج هو المسيطر على الدرس الأسلوبي وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصي معين وقوفا دقيقا لا تكفي فيه الملاحظة السريعة ولا يجزى عنه الإحساس الصادر عن التقاط الظواهر، ولذلك يقتضي هذا الاتجاه أن يدرس الباحث الأسلوبي بجد مباحث علم الإحصاء، وما يرتبط بها من تحليلات تعين الباحث على تحليل الظواهر الأسلوبية[1].

ثم إن البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن استخدامها لتشخيص الأساليب وتمييز الفروق ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته.

لأنه يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث لأسلوب أو الطراز النحوي الذي يستخدمه[2]، قد جعلت الأسلوبية الإحصائية من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس. «لقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأولية هو إضفاء موضوعية معينه على الدراسة نفسها وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعه أسلوب معين أو حتى تشخيصه[3].

يهتم الاتجاه الإحصائي بوصف الظواهر الأسلوبية وذلك من أجل استخلاص معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية[4]، كأنه عندما يعم تحديد الأسلوب بأنه تردد

[1]- سعد مصلوح، اتجاهات البحث اللساني، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996، ص 63.

[2]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002، ص 61.

[3]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب-لبنان، ط1، 2002، ص 48.

[4]- نور الدين، السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 97.

الوحدات اللغوية وإحصائها للعمليات الرياضية حيث أن النسبة بين عدد وورود الكلمة في نص ما والمجموع الكلي يمكن تمثيلها عدديا مما ينتج تسهيل مقارنتها بالنصوص الأخرى[1].

بالخلاصة إن المنهج الإحصائي هو أسهل طريق علمي دقيق لدراسة النص إذ أنه يتحاشى الذاتية في النقد، غير أن التفرد في استعمال هذا المنهج قد يهمل الدارس يعمل العناصر الدقيقة المشكلة للجمالية الأسلوبية كما أنه لا يراعي التأثير لسياق كما رأى عبد المالك مرتاض ولذا اعتبر البعض أن المنهج الإحصائي هو وسيلة مكملة لدراسة الأسلوب لأن البيانات الرقمية العديدة قد تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا وأصعب ضبطا.

[1]– نور الدين، السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 97.

3- التحليل الأسلوبي والترجمة:

لقد حاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بإعتماد النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص مستفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي[1]، ولقد ركز علماء الترجمة أيضا على الشيء نفسه عند تعريف الترجمة الأدبية وتقول "كتارينار رايس" "Khatharina Reiss" في هذا الصدد: «إن الترجمة تستدعي اختراق لغة النص الأصلي وهي تلك اللغة الملهمة التي تمكن من إعادة صياغة المعنى بل والشكل، ولا يهم إذا كان ذلك بأسلوب مطابق لأسلوب المؤلف، وهذا شيء يكاد يكون مستحيلا، المهم أثناء ترجمة النصوص الأدبية هو إحداث نفس الأثر (l'impression -trace) في نفسية القارئ»[2].

من هذا المنطلق، يتبين لنا أن الترجمة اهتمت هي الأخرى بعامل "الأثر" أثناء التلقي الشيء نفسه الذي أثار علماء المنهج الأسلوبي فالنص هدف الاثنين والقارئ عنصر مهم أثناء الترجمة في اللغة الواحدة أو اللغتين ولهذا ارتأينا أن ندرس كل هذا بتفصيل، نتمنى أن لا يكون مملا في الفصل الأول من مذكرتنا:

إذ قمنا بدراسة نظريات الترجمة، والتي اهتمت هي الأخرى بالمتلقي كما قمنا في الفصل الثالث من هذا البحث بدراسة الأسلوبية المقارنة على حدّة والتي من خلالهما حددت تقنيات الترجمة من لغة إلى أخرى.

[1]- موسى سامح ربايعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2003، ص14.

[2] -Katharina Reiss, la critique des traductions, traduit de l'allemand par Catherine Boquet, cahier de l'université d'Artois, 23/2002, Artois Press université, 2002, p50.

الفصل الأول

الترجمة الأدبية بين النظرية اللسانية والنظرية التأويلية

الفصل الأول: الترجمة بين النظرية اللسانية والنظرية التأويلية

تمهيد

1- الترجمة/ الحد

2- نظريات الترجمة

3- الترجمة الأدبية

4- مبادئ الترجمة

5-العقبات

خلاصة

تمهيد:

لقد اهتم الإنسان بالترجمة منذ القدم، ولقد عُثر على آثارها في مصر القديمة عام 1258 ق.م. في منطقة الشلال الأولى، ويتمثل هذا الاكتشاف القيّم في نصيْن: الأوّل مكتوب باللّغة الهيروغليفية والثاني بلغة الحيثين،كما اهتم بها الرومان لنقل الحضارة الإغريقية واعتمدها المسلمون أيضا لمحاكاة الثقافة، الفارسية، الرومانية، الهندية والإغريقية. وازدهرت الترجمة أثناء محاولة نشر الإسلام، ففي زمن الدولة الأمويّة اهتم خالد بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان بترجمة وتعريب الدواوين. وتزايد هذا الاهتمام في العصر العباسي ومن أشهر المترجمين آنذاك إسحاق بن حنين وابن الحمصي وابن المقفع وغيرهم، وورد أيضا أن زيد بن ثابت الأنصاري الخزرجي كان يجيب بحضرة النبي لأنه أتقن السريانية، والفارسية، واليونانية. أمّا بالنسبة لترجمة النصوص الدينية فلقد منعت لوقت طويل لأنها نصوص مقدّسة لتظهر بعض الترجمات للإنجيل في العصر الكلاسيكي مثل ترجمة جيروم سافرونيك من الإغريقية إلى اللاتينية ومن بعده ليوناردو آرتينو إتين دولبير وغيرهم وكانت هذه الترجمات حرفية باعتبارها الأمثل آنذاك.

ظهرت ترجمات أخرى للنصوص الدينية وكانت تأويلية بعيدة عن الحرفية، واشتدّ النّزاع بين روّاد الأولى والثانية ليس أثناء ترجمة النصوص المقدّسة فقط بل وأمام كل نصٍّ أدبيٍّ عموماً.

ويضاف إنّ عملية الترجمة معقدة لأنّها تخص الإنسان، والّذي بدوره هو كائن مليء بالغموض، إضافة إلى أنها ترتبط باللغة المنطوقة والمكتوبة، وبكلّ ما تحمله من قيم ثقافية وعاطفية مما يُحمّلها وظيفة رمزية ومجازية تستعصي على المترجم أحيانا لتتعدى هنا وظيفته من كشف الرابط القاموسي للعلامة اللغوية ضمن ضوابط وقوانين اللغة (الترجمة الحرفية) إلى كشف العلاقة الجمالية بين الدّال والمدلول ضمن مفهوم المجاز والبلاغة والصور البيانية من تشبيه وكناية...الخ، فتكون إبداعية.

ولقد تباينت الآراء حول طريقه الترجمة ممّا أدّى إلى وجود اختلاف في تعريفها اعتمادا على مادتها التي تتحول من ترجمة الألفاظ إلى ترجمة المعاني.

1- الترجمة/ الحدّ

1-1 الترجمة لغة:

«ترْجَمَ الكلام، بيّنه ووضّحه، وكلام غيره، نقله من لغة إلى أخرى»[1]. وجاء في لسان العرب لابن منظور:« التُرجمان والتَرجمان: المفسّر للّسان، هو الذي يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى أخرى والجمع تراجم »[2].

ومن خلال كتب اللغة نعرف أن التّرجمة في اللّغة العربيّة تدلّ على أربعة معانٍ:

أ) تبليغ الكلام لمن لم يَبْلُغه.

ب) تفسير الكلام بلغته التي جاء بها.

ج) تفسير الكلام بلغة غير لغته.

د) نقل الكلام من لغة إلى أخرى.[3]

وجاء في القاموس (أحادي اللغة) **لاروس** أن الترجمة هي التعبير عن الخطاب في لغة أخرى[4].

أما في قاموس Le Petit Robert فالترجمة هي تكافؤ دلالي تعبيري:.[5]

نلاحظ أن قاموس Le Petit Robert قد أعطى تعريفا دقيقا لمصطلح الترجمة، وإن هذا التعريف يجبر المترجم على نقل الشكل والمعنى، ويظهر بوضوح من خلال كلمتي «sémantique et expressive».

---

[1]- المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، مطابع الأوغست، ص 87.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، (كلمة ترجم).

[3]- محمد عبد العظيم الزرقاني (من علماء الأزهر)، مناهل العرفان في علوم القرآن، دار الفكر، القاهرة، ص 275.

[4] - J. Dubois et autres, Dictionnaire Larousse, Claude Augé, Paris, 1973, le mot traduire. Traduire: (latin: traducere), faire passer d'un point à un autre, transposer un discours, un texte, l'exprimer dans une langue différente»

[5] - Paul Robert, Alain Rey et Josette Rey, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, FSC, 2008, p 2592. Verbe qui provient du latin traducere1480 signifiant: «faire passer» qui date de 1520 «faire ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés»

أمّا بالنّسبة لقاموس Littré فنجد ما يلي: الترجمة هي تمرير الأثر الأدبي من لغة إلى أخرى.[1]

من خلال ما ورد في قاموس Littré نلاحظ مصطلح جديد وهو "traverser"، أي العبور من لغة إلى أخرى، من ثقافة إلى أخرى وكأنّ الترجمة لا تقتصر فقط على إيجاد مقابل لكلمات في اللّغة الأخرى بل المعنى أعمق من ذلك فالترجمة تعتمد وقبل كلّ شيء على مراعاة الجانب الثقافي أثناء كتابة النّص الجديد.

1-2 الترجمة اصطلاحاً:

الترجمة هي نقل الكلام من لغة إلى أخرى وعن طريق التدرّج من الكلمات الجزئية إلى الجمل والمعاني الكلية[2]. ويعني هذا «التّعبير عن معنى كلام في لغة بكلام آخر من لغة أخرى مع الوفاء بجميع معانيه ومقاصده»[3].

أمّا في قاموس اللّسانيات فقد ورد ما يلي:«إنها التعبير بلغة أخرى (اللغة الهدف) عمّا تقصده لغة أخرى (اللغة المصدر) مع الاحتفاظ بالتكافؤات الدلالية والأسلوبية»[4].

[1] - Littré Emile, Dictionnaire de la langue française, Hachette 1846, le mot (traduire). « Traduire, conduire au-delà, faire passer un ouvrage d'une langue dans une autre, traverser »

[2]- محمد عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان، مرجع سابق، ص 1112.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, (Larousse), Paris, 1973, p 430. (ترجمة ذاتية)

2- نظريات الترجمة:

لعل أقدم المنظّرين في الترجمة هو الفيلسوف شيشرون (Cicéron) (106- 46 ق.م)، ولقد تركزت نظرياته حول التساؤل عن كيفية الترجمة، أيجب أن تكون حرفية أو حرّة؟ ولقد سبقه في ذلك الجاحظ عندما قال:« ولا بدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم النّاس باللّغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علما أنه قد أدخل الضيم عليهما لأنّ كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعرض عليها وكيف يكون تمكّن اللّسان منهما مجتمعين فيه كتمكّنه إذا انفرد بالواحدة، وإنّما له قوّة واحدة، فإنّ تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليها وكذلك إن تكلّم بأكثر من لغتين على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات وكلّما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل كان أشد على المترجم وأجدر أن يحيط به، ولن تجد البتّة مترجما يفي بواحدة من هؤلاء»[1].

يبدو أن الجاحظ تطرّق من خلال القول السابق إلى شروط الترجمة الصحيحة، وسمات المترجم المتمكّن، وهو في ذلك سبق غيره في اعتبار علم الترجمة قائم بذاته وخاضع لقوانين وقواعد. وبالتالي فإنّ العرب قد اهتموا بالترجمة كعلم له قوانين وأسس.

وقد ربط آخرون علم الترجمة بعلم اللسانيات أمثال جاكبسون والذي سنحاول أن نعرض نظريته باختصار.

2-1 نظرية رومان جاكبسون Roman Jacobson:

الترجمة حسب جاكبسون هي: «عمليه فك رموز وصبّها في نظام رموز أخرى»[2]. ويحدد جاكبسون ثلاثة أنواع:

[1]- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، منشورات محمد الداية، بيروت، 1969، ص 76.

[2] - Jakobson R., Essais de linguistique générale, T.1, les éditions de Minuit, Paris, 1974/2003, p 80.

أ- الترجمة ضمن اللغة الواحدة (intralinguale):

وتكون بإعادة صياغة مفردات مادّة من المواد ضمن اللّغة نفسها وبالتالي تتم ترجمة إشارات لفظية إلى إشارات من نوع آخر ضمن اللّغة نفسها.

« Elle consiste en l'interprétation des signe linguistiques au moyen des signes de la même langue»[1].

ب- الترجمة من لغة إلى أخرى (interlinguale):

وهي ما تعنيه الترجمة الاعتيادية بمعناها الضيّق، إذ يعبّر عن إشارات لفظيّة للغة ما بإشارات لفظية للغة ثانية.

«Elle consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen des signes d'une autre langue»[2].

ج- الترجمة من علامة إلى أخرى (intersémiotique):

نقصد بذلك نقل رسالة أو معنى من نوع محدّد من النظام الرمزي إلى نوع مختلف.

2-1-1 مخطط التّواصل اللّغوي:

ولقد اشتهر جاكبسون بمخططه للتواصل والذي يحوي 6 عناصر[3]:

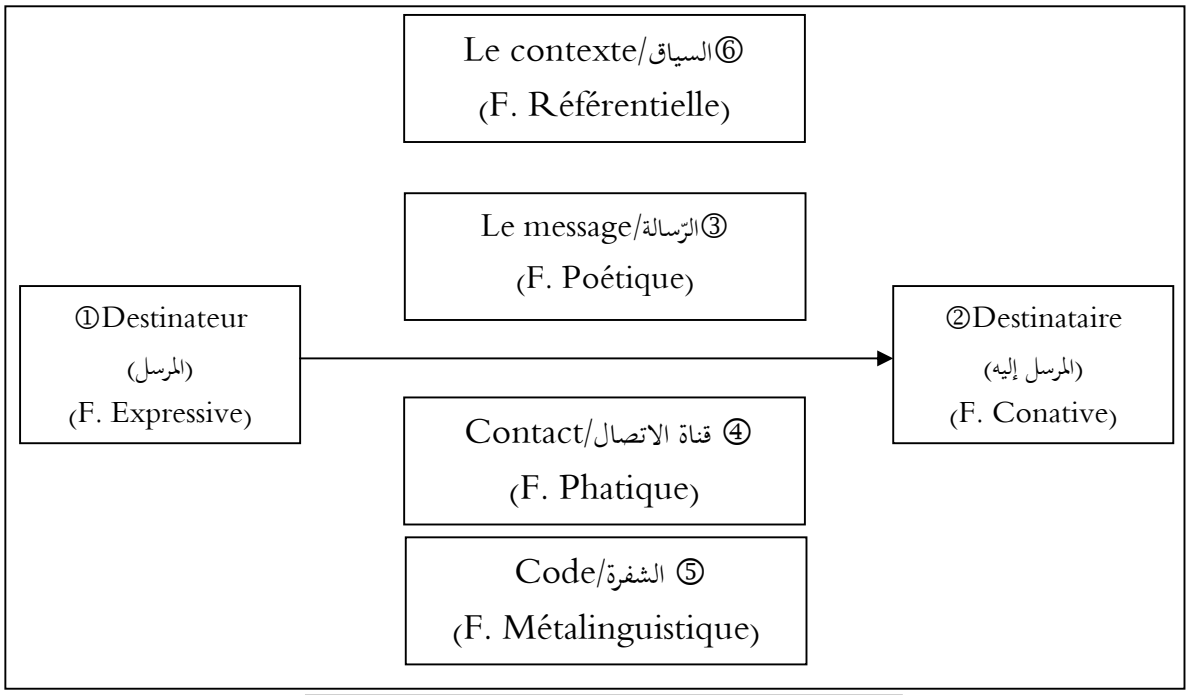
- **الرسالة:** هي العنصر الأول في نظرية التواصل عند جاكبسون والمقصود بها ما قاله ونقله المرسل أي المتكلم من معلومات إلى المرسل إليه.

[1] - Jakobson R., Essais de linguistique générale, op.cit, p 79.

[2] - Ibid., p 79.

[3]- Mukarovsky J., Studie II Host, préparé pour l'édition par Miroslav Cervenka et Milan Stankovic, B.R.N.O, paris, 2007, pp 74- 81.(ترجمة ذاتية)

- **المرسل:** هو الذي يؤلف الرسالة ويرسلها إلى المرسل إليه وليس بالضرورة أن يكون المرسل دائما شخصا فقد يكون آلة أو جهازا أو ما شابه.
- **المرسل إليه:** هو الذي يتلقى رسالة المرسل ومهمته في الحدث اللغوي هي فهم الرسالة وفكّ رموزها وتفسيرها.
- **قناة الإيصال:** لابدّ أنّ لكل رسالة قناة تمر من خلالها وهذه القناة اصطلح عليها جاكبسون بقناة الاتصال ومن مهامها إنشاء الاتصال والمحافظة عليه.
- **الشفرة:** المقصود بها مجموعة العلامات المركّبة والمرتّبة في قواعد والتي يستخدمها المرسل في رسالته، وإن فهم تلك العلامات مشروط بوجود معجم مشترك بين المرسل والمرسل إليه وذلك لكي يتم التواصل وفهم الرّموز والإشارات الموجودة في الرسالة.
- **السياق:** وهو المحتوى الذي قيلت فيه الرسالة إذ لا يمكن فهم مكوناتها وتحليل رموزها وسننها (شفراتها) إلا بالرجوع إلى السياق الذي قيلت فيه والمرجع الذي بُنِيت عليه.



مخطط التّواصل اللّغوي عند جاكبسون[1]

[1] -Mukarovsky.J, Studie II, op.cit., p 159.

2-1-2 وظائف اللغة:

يحدّد جاكبسون ستّ وظائف للّغة[1]:

- **الوظيفة المرجعية** (**La fonction référentielle**): وهي الوظيفة الأساسية وتتمثل في إيصال الرسالة أو المعلومة وترتبط بالسياق الذي قيلت فيه الرسالة فهي تقوم بتحديد الصلات القائمة بين الرسالة وبين السياق أي المرجع الذي ترجع إليه.
- **الوظيفة التعبيرية** (**La fonction expressive**): ترتبط بالمرسل والذي يعبّر عن مشاعره،عواطفه وانفعالاته ولذا سميت انفعالية كذلك.
- **الوظيفة الندائية** (**La fonction appellative**):لها علاقة بالمرسل إليه (المتلقي) ونستعملها لحثه على تبني تصرف ما، ولذلك تكثر في هذه الأنواع من النصوص ضمائر المخاطب.
- **الوظيفة الانتباهية** (**La fonction phatique**): تمثل قناة الاتصال عنصرا مهما من عناصر نظرية التواصل، وقناة الاتصال هي المسؤولة عن الوظيفة الانتباهية، وذلك لأن الهدف من قناة الاتصال الانتباه للاتصال والحفاظ عليه إما بإبقائه أو إيقافه حسب ما تقتضيه الحاجة والهدف من الرسالة اللغوية.
- **الوظيفة الشعرية** (**La fonction poétique**): ولا تختص بالشعر والأدب بل تعنى بالرسالة من ناحية الشكل والمضمون (المعنى) والرسالة تمثل المعنى وهذا يعني أن كل رسالة يجب أن تشتمل هذه الوظيفة وإن كان ذلك بدرجات مختلفة.
- **وظيفة ما وراء اللغة** (**La fonction métalinguistique**): تستعمل اللغة كوسيلة شارحة للشفرة (le code)، إنها تفسر اللغة وتوضّح المقصود .

[1] - Jacobson R., Essais de linguistique générale, op.cit., p 214.(ترجمة ذاتية)

2-1-3 تحليل نظرية رومان جاكبسون:

يرى رومان جاكبسون أن كل عنصر من عناصر الخطاب يولّد وظيفة[1] والوظيفة بدورها تولّد نظرية أنواع النصوص والتي هي من أهم النظريات في الترجمة.

ثم إن رومان جاكبسون كان أول من طبّق المنهج البنيوي اللساني على الشعر حينما حلّل مع كلود ليفي شتراوس قصيدة القطط Les chats لشارل بودلير سنة 1962[2] ولقد درسها الاثنان معا دراسة داخلية مغلقة، في إطار نسق كليّ من الشبكات البنيوية المتفاعلة، بغية البحث عن الدلالة المبنية وقد انصبّ هذا العمل التشريحي على مقاربة القصيدة تفكيكا وتركيبا بالاعتماد على اللسانيات البنيوية مع استقراء المعطيات الصوتية والصرفية والإيقاعية والتركيبية البلاغية.

ولقد أرسى ر.جاكبسون في مجال اللسانيات قاعدة جديدة عرفت بالنحو الكلي ونقصد بذلك أن جميع اللغات يمكن تحليلها انطلاقا من مقاييس موحدة معيارية، اعتقد الوصفيون الأمريكان قبله أن اللغات تختلف فيما بعضها اختلافاً كليّاً ممّا أدّى إلى ظهور نظريات تعذر الترجمة. أما جاكبسون فكان يؤمن أن اللغات قد تختلف فيما بينها فعلا ولكن ضمن حدود معينة بحيث تجمعها خواص هي ما أطلق عليها النحو الكلي كما سبق وذكرنا.

ويربط ر.جاكبسون اللغة بالدماغ، «والذي هو ذاته بالنسبة لجميع البشر ولهذه الحقيقة دلالات تتعلق بلغة الطفل مثلا فإذا أخذنا طفلا مغربيا إلى الصين، فإنّه يكتسب الصينية دون أدنى صعوبة في بضع سنوات شرط ألا يتجاوز عمره ما يعرف باللسانيات بمرحلة الليونة تماماً، كما لو فعلنا ذلك بطفل صيني وذهبنا به إلى انجلترا، فإنّه يكتسب اللغة الانجليزية كأنها لغة أمه»[3].

[1]- خولة الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2000م، ص 28.

[2] - Voir : Levi Strauss et R. Jakobson, Les chats de Charles Baudelaire, Revue française d'anthropologie II, vol. 1, 1962, p p 5- 21.

[3]- ابن رشد المعتمد وخريص محمد، مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 57.

ولقد اهتم ر.جاكبسون كذلك بلغة الأدب والتي تختلف عن اللغة العادية وهذا ما سمّاه بالانزياح (ولقد سبق وتحدثنا عنه في المدخل)، وينشأ ذلك من خلال خرق هذه اللغة لثلاث مستويات هي: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي[1]. ويؤكد جاكبسون أنّ «كل كلمة من كلمات اللغة الشعرية هي كلمة منحرفة بالقياس إلى اللغة اليومية وأنها كلمة مفاجئة»[2].

إن لغة الشعر والأدب عموما تختلف عن اللغة العادية لأن الجوهر الحقيقي للشعر حسب موكاروفسكي هو «عدم الالتزام بقانون اللغة العادية وهو تحطيم مستمر لقانون اللغة المعيارية»[3].

ومن ثم كانت ترجمة اللغة الأدبية عموما تختلف عن ترجمة اللغة العلمية التقنية ويجب أن تضاهي النص الأدبي الأصلي من حيث القيم الجمالية ومن حيث الانزياحات.

إنّ اللغة حسب جاكبسون نظام من العلامات ووسيلة تواصل ولهذا كانت الترجمة بالنسبة إليه عملية تفكيك لهذه الرموز وصبها في رموز أخرى كما سبق وذكرنا، لكنّنا إذا نظرنا إلى اللغة بهذه الطريقة نكون قد أهملنا الجانب الإنساني (الاجتماعي) لها.

فاللّغة ظاهرة إنسانية تلتقي فيها الحياة الذهنية والاجتماعية وهي وسيلة لهذا الالتقاء والتفاعل، وهذا ما يحتم إرساء قواعد لسانية تقوم على مثلث الشخصية، اللغة والثقافة. ولقد اهتم بهذه الأخيرة منظّرون آخرون أمثال نيومارك، نايدا، جورج مونان وغيرهم من المنظّرين.

[1]- أحمد العلوي العبلوي وحميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة 1، 2010، ص 115.

[2]- جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص 49.

[3]- موكاروفسكي، اللّغة المعيارية، اللّغة الشعرّية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1984، ص 45.

2-2 نظرية جورج مونان George Mounin :

استطاع جورج مونان في كتابه "Les problèmes théoriques de la traduction" أن يحدّد مشاكل الترجمة بصفة عامة والعوائق التي تعترض مترجم النصوص الأدبية خاصة، وكأنه انتقل من الإشكاليات القديمة في طريقة الترجمة (حرفية أو تأويلية) أمثال شيشرون Cicéron وغيره من الفلاسفة القدامى إلى تقنين عملية الترجمة وذلك بوضع أسس وقواعد يتبعها المترجم أثناء النقل، كما تحدّث في كتابه عن أنواع النصوص التي يتعامل معها المترجم فإذا « تمكن هذا الأخير من ترجمة نصوص عامة نذكر منها العلمية والتقنية كونها تحمل معلومات عالمية مشتركة لذا جميع اللغات يصعب ويتعذر عليه ترجمة نصوص أدبية ذلك بسبب الطابع الأدبي الخاص الذي يميزها عن بقية النصوص فما يجعل النص الأدبي فريدا من نوعه هو ذلك الاتحاد والانسجام[1].

2-2-1 أنواع النصوص حسب جورج مونان:

يفرق ج. مونان بين النصوص وبين ترجمة النص الأدبي والترجمة الأدبية، فبتعدد النصوص تتعدد طرائق الترجمة. والنصوص يمكن لها أن تكون:

- **دينية:** ويعتمد فيها المترجم على نقل المعنى أو المحتوى (le contenu) فهذه النصوص تنطلق أساسا من اللغة المصدر.
- **الشعرية:** ويهتم هنا المترجم بالشكل la forme.
- **الأدبية:** ونقصد بها الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية، ويجب أن تنطلق فيها الترجمة حسب جورج مونا ن من اللغة الهدف إذ أنها تهتم بالمتلقي.
- **المسرحية:** وقد تجمع النصوص المسرحية الشعرية، الأدبية وحتى الدينية.

[1] -Lantri Elfoul,Traductologie, littérature comparée, études et essais, Casbah éd., Alger, 2006, p 216.

- **السينيمائية:** وتسمى ترجمة الأفلام وغيرها من النصوص السينمائية بالسيناتوموغرافية la cinéma tographique.
- **التقنية:** ونقصد بها النصوص العلمية وقد تفي هنا الترجمة الآلية أو الحرفية بالغرض[1].

2-2-2 مفهوم الترجمة لدى جورج مونان:

ويقول جورج مونان:«الترجمات عندنا كالنساء لكي يكنّ كاملات ينبغي أن يكنّ وفيات وجميلات في نفس الوقت». وقد حصر الترجمة في نموذجين سمى الأولى: الزجاج الشفاف(les verres transparents) والثانية الزجاج الملون (les verres colorés) وتعمل الطريقة الأولى على إعطاء الانطباع أن النص المترجم كتب بلغة المترجم لكنه لا يعطي أي إحساس بالخيانة أما الثانية فتعتمد ترجمة النص كلمة كلمة (ترجمة حرفية)، وذلك لكي تجعل القارئ يحس أنه يقرأ النص في شكله الأصلي[2].

2-2-3 أمانة المترجم لدى جورج مونان:

تعرض مونان أيضا إلى مفهوم الأمانة في الترجمة ويتساءل عن هذه الأمانة «أيجب أن تكون للمفردات أو أن تكون أمانة نحوية وذلك باحترام القواعد النحوية وترجمة الجمع بالجمع والصيغة الشرطية بالصيغة الشرطية، أو أن تكون الأمانة للأسلوب وذلك من خلال احترام جمال الصور والتعابير الموظّفة في النص الأصلي وعدم تشويهها»[3]. وهنا تكمن الصعوبة فكيف للمترجم أن يكون وفيا لكل هذا؟ ويقول مونان في هذا الصدد: «إن صعوبة الترجمة ناتجة عن كون اللغات ليست

[1] -Katharina Reiss, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, traduit de l'allemand par : Catherine Boquet, C.E.R.T.A, France, 2002, p 39.

[2] -Marc Angenot et autres, Théorie littéraire, Presses Universitaires de France, Collection fondamentale, France, 1989, p 92.

[3]- جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ترجمة: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص ص127، 128.

مدونات كلمات تقابل حقائق هي دائما وموجودة سلفا»[1]، أي أن الكلمة تكتسب دلالاتها حسب السياق (le contexte).

ومن خلال أقوال **ج. مونان** السابقة يتبين لنا أنه من رواد الترجمة الحرفية التي تحفظ الأصل من التشويه والتحريف وهذا ما أسماه les verres colorés بشرط أن تحافظ هذه الترجمات على القيمة المعنوية والجمالية للنص.

ولقد تغير فكره بعد ذلك، أي بعد اعتباره أن الترجمة الحرفية قد تكون الحل عند مناقشته لقضية تعذر الترجمة، فهو يؤمن بصعوبة ترجمة بعض النصوص لاختلاف الثقافة ولكن الصعوبة حسب **ج. مونان** لا تعني استحالة الترجمة (l'intraduisibilité) لأنه وببساطة توجد عوامل ثقافية مشتركة بين اللغات ومع اختلاف التعبير عنها في كل لغة يخيّل للمترجم أن نقل تلك العوامل الثقافية شبه مستحيل وهو حسب **مونان** لا يعكس الحقيقة ولقد سمى هذه العوامل بـ les traits universels ويعرفها كما يلي:

« Les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues »[2].

ولهذا يجب على المترجم وبالإضافة لمعرفته للغتين أن يدرك ثقافة الكاتب (اللغة الأصل) أي أن الترجمة عملية تواصل بين الشعوب وما اللغة إلاّ وسيلة للتعبير عن هذه الثقافة على حد تعبير **مونان** والذي يقول :

« La traduction nécessite la connaissance de la langue et la connaissance de la culture dont cette langue est l'expression»[3].

[1]- Georges Mounin, Linguistique et traduction, Dessart et Mardaga, Bruxelles, 1976, p 61.

[2] - Georges Mounin.,Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, paris, 1963, p 196.

[3] - Ibid., p 236.

2-2-4 تحليل نظرية جورج مونان

إنّ **جورج مونان** ومع أنه تعرض إلى إشكاليات جديدة وهامة مثل قضية تعذر الترجمة إلا أنه أهمل قضية وظيفة الترجمة la fonction de la traduction بالنسبة للغة الهدف، كما أن عامل التعرف على ثقافة اللغة الأصل أو اللغة المستقبلة ما هو إلا مرآة لما سماه **نايدا** بالتكافؤ. وسنتعرض لكل هذا فيما بعد، وبعد مناقشة أفكار ورؤى **بيتر نيومارك**.

2-3 نظرية بيتر نيومارك Peter New Mark:

يرى **بيتر نيومارك** أن الترجمة الحرفية هي الأصح إذا حافظت على الأثر ذاته إذ يقول: «أؤمن أن الترجمة الحرفية هي المنهج الأنسب للترجمتين التواصلية والدلالية». (ترجمة ذاتية).[1]

2-3-1 الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية:

يميّز **نيومارك** بين الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية فيقول: «تحاول الترجمة التواصلية أن تحافظ قدر الإمكان على الأثر الذي أحدثه النص الأصلي في القارئ، ونحن نتكلم هنا عن القارئ العادي». [2] (ترجمة ذاتية)

[1] - New Mark Peter, A Text Book of Translation, Prentice Hall, United Kingdom, 1980, p 70. "I believe literal translation to be the basic translation procedure both in communicative and semantic translation"

[2] - New Mark Peter, Approaches to Translation, Pergamon Press, Oxford and New York, 1981, p 39. «Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original»

ويضيف «تسعى الترجمة الدلالية إلى نقل البنى الدلالية والنحوية بأكبر قدر ممكن على حسب ما تسمح به اللغة الهدف أو المعنى السياقي للأصل».[1](ترجمة ذاتية)

كما تهدف عملية الترجمة عند **بيتر نيومارك** إلى إيصال المعنى بالدرجة الأولى دون أن يربط هذا الإيصال بعملية استبدال مواد نصيّة بأخرى مكافئة فقط بل لابدّ أن يكون إيصال المعنى قائم على الترجمة الحرفية التي تحافظ قدر الإمكان على النص الأصلي دون أن تشوّه اللغة الهدف.

ولقد ربط **ب.نيومارك** الترجمة الأدبية بمقاصد المؤلف فهو يرى أنّ النص المترجم يفي بالغرض المطلوب إذا استطاع نقل مقاصد الكاتب كلّها، لأنّ الترجمة هي إعطاء معنى نص ما بلغة أخرى بالطريقة التي قصدها الكاتب[2] دون الوقوع في فخ التفسير حيث يقول **لونغ فيلاو Long Fellow**: «إن مهمة المترجم هي نقل ما يقوله الكاتب ليس شرح ما يعنيه»[3].

عُرف **ب.نيومارك** بنظريته السوسيوثقافية، والقائمة على معرفة ثقافة اللغتين أثناء الترجمة ويقول كازاغراند Casagrande في هذا الصدد: «إن الإنسان لا يترجم اللغات بل الثقافات وهي عملية صعبة بالنسبة للمترجم، وذلك بسبب الفوارق الثقافية بين اللغتين المعنيتين»[4].

يرى **ب.نيومارك** أن استبدال مواد نصيّة بأخرى مكافئة في اللّغة الهدف شيء يكاد يكون مستحيلا لأنّ النّصين ينتميان إلى لغتين وثقافتين مختلفتين فنحن مثلا عندما نترجم عبارة" ma belle

[1] -New Mark Peter, Approaches to Translation, op.cit, p 39. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original.

[2]-Voir: New Marc, D.; A text book of translation, Prentice Hall, International English language Teaching; London; 1988; p 15.

[3] -Long Fellow, In Susan Bassnet McGuire, Translation Studies, Routledge, London and New York, 1982, p 70.

[4]-Ibid, p71.

mère" والتي تعني الحماة إلى"الأم الجميلة" والتي هي ترجمة حرفية لا تفي بالغرض نكون قد أهملنا السياق اللغوي والثقافي.

فالوحدات الترجمية (unités de traduction) تختلف، وأثناء الترجمة التواصلية، الوحدة هي الجملة أو الفقرة أو النص بما أن القارئ هو المعنِي، والأهم في الترجمة هو المعنَى (le sens) وليس الشكل، ونحن نتحدث هنا عن نصوص أخرى غير النصوص الأدبية.

بالنسبة للترجمة الدلالية فهي تهتم بمقاصد المؤلف، فهناك نجد المعنى، كما نجد شخصية الكاتب ولهذا فإنّ التصرّف ممنوع والنقل يتم انطلاقا من اللغة الأولى (المترجم منها) التي يجب إبقاءها على حالها، فانتهاك اللّغة الأم سيؤدي حتما إلى انتهاك اللغة الهدف. فـ«الوحدات الترجمية في الترجمة الدلالية تتمثل في الكلمات» على حد تعبير **نيومارك** وهذا واضح من خلال كلامه:

« Les unités de traduction sont les mots, les collocations, et les propositions ou parties de phrase car les mots sont sacrés »[1].

ونلاحظ في قوله أن الكلمات مقدسة أثناء الترجمة (les mots sont sacrés) وبالتالي الأمانة تكون أولا للكاتب ثم بعد ذلك للغة الهدف وأخيرا للقارئ، لأن كاتب النص الأدبي لا يريد فقط أن يتواصل مع القارئ بل يجب أن يكون هذا التواصل من خلال تلك القيم الجمالية التي تخص أسلوب كل مؤلف وعلى المترجم المحافظة عليها.

إن مقاصد الكاتب تتجسد في كلماته وبالتالي فإنّ الوفاء لتلك المقاصد معناه الوفاء للكلمات.

« La pensée de l'auteur pour **New Marc** est faite de mots et donc, suivre le processus de sa pensée revient à suivre ses mots et aucune modification n'est permise »[2].

[1] - New Mark Peter, Approaches to Translation, op.cit., p 47.

[2] -Enobong Joseph Inyang, Etude des conceptions théoriques de deux traductologues anglophones: Peter New Mark et Eugene Nida, à la lumière de la théorie interprétative de la traduction, (thèse de doctorat), Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p 32.

ولقد لخص **نيومارك** مميزات كل من الترجمة التواصلية والدلالية في الجدول التالي[1]:

الجدول رقم 01: مميّزات الترجمة التواصليّة والتّرجمة الدّلاليّة: (جدول المقارنة)[2]

	Communicative translation **الترجمة التواصلية**	**Semantic translation** **الترجمة الدلالية**
1)	Reader-centred القارئ هو المركز	Author-centred الكاتب هو المركز
2)	Pursues author's intention related to speech تربط مقاصد الكاتب بالخطاب	Pursues author's thought process related to thought تربط النص بأفكار الكاتب
3)	Adapts and makes the thought and cultural content of original more accessible to reader تمكن القارئ من أفكار النص ومضامينه الثقافية	Concerned (with) author as individual تخص الكاتب كفرد
4)	Effect- oriented. formal features or original sacrificed more readily تهتم بالأثر ، خصائص النص الأسلوبية قد نضحي بها من أجل المعنى	Semantic and syntactic oriented length of sentences position and integrity of clauses, word position etc preserved whenever possible تهتم بالدلالات والتراكيب (النحو)، طول الجمل، موقع وشكل العبارات، موقع الكلمات ...الخ. إذ يجب أن نحافظ عليها ما استطعنا.
5)	Faithful freer الأمانة تكون بالحرية	Faithful more literal الأمانة تعني الحرفية
6)	Effective لها نفس الأثر الذي يحدثه الأصل	Informative تبليغية/إعلامية، أي لها طابع تثقيفي أيضا.

[1]- Peter New Mark, About Translation, Multilingual Matters Clevedon- Buffalo- Toronto- Sydney, 1991, pp 11- 13.

[2]- الترجمة الموضوعة ضمن الجداول هي من إجتهاد الطالبة الباحثة.

	Le même message	
7)	Easy reading , more natural , smoother, simpler clearer ,more direct , more conventional ,conforming to particular register of language but longer النص الناتج سهل القراءة، طبيعي، عادي، واضح، مباشر، متكيف مع طبقات اللغة لكن طويل	Usually more awkward, more detailed, more complex but briefer. عامة يكون النص المترجم غير متناسق، أكثر تعقيدا، مستفيض ولكن مختصر.
8)	Social اجتماعي	Personal شخصي
9)	Target language based تعتمد اللغة الهدف	Source Language Based تعمد اللغة الأصل
10)	Under- translated use of « hold up » terms الترجمة الناقصة تؤدي إلى نسيان بعض المصطلحات	Over- translated, more concentrated and more specific than original. (la الترجمة المثقلة قد تؤدي إلى التفاصيل الزائدة المثقلة surtraduction).
11)	Less powerful أقل فعالية	More powerful فعالة أكثر
12)	May be better than original because of gain in force and clarity ,despite loss in semantic content قد تكون أحسن من الأصل بفضل التوضيحات التي نفتقدها في الترجمة الدلالية	Always inferior to original because of loss of meaning دائما أقل جمالا من الأصل بسبب ضياع المعنى
13)	Ephemeral and rooted in its content existential فاقدة لأصلها فيما يخص محتواها الوجودي(سريعة الفتاة)	Out of time and local place – eternal خارجة عن الزمان والمكان، أبدية.
14)	« Tailor made » or targeted for one category of readership does one job fulfils one particular function على مقاس قارئ واحد ولها وظيفة واحدة	Wide and universal واسعة وعالمية

15)	A certain embroidery, a stylistic synonymy, a discreet modulation is condoned provided de facts are straight and the reader is suitably impressed بعض التصرفات (المرادفات الأسلوبية)متاحة إذا أدت إلى نفس الأثر	In accourcis always wrong عدم الدقة (التصرف) يعد دائما خطأ
16)	The translator has the right to correct and improve the logic and style of the original, clarify the ambiguities, jargons, normalize, bizarre, personal usage يملك المترجم الحق في تصحيح وتحسين منطق وأسلوب النص الأصلي، توضيح الغموض وبعض اللهجات والعبارات الغير الواضحة	The translator has no right to improve or to correct لا يملك المترجم الحق في التغيير أو التصحيح
17)	The translator can correct mistakes of facts in original يستطيع المترجم تصحيح الأخطاء في النص الأصلي	Mistakes in the original should (and must) be pointed out only in footnote الأخطاء الموجودة في النص الأصلي في الهامش
18)	Target a « happy » version is a successful act	Target a « true » version is an exact statement
19)	Unit of translating: tends sentences and paragraph وحدة الترجمة الجملة أو الفقرة	Unit of translating: tends to words, collocations and clauses الوحدة الترجميّة الكلمة
20)	Applicable to impersonnel texts تطبق على النصوص البراغماتية	Applicable to all writings with original expressiveness تطبق على النصوص التعبيرية
21)	Basically the work of translating is a craft تعتبر الترجمة علم	Basically the work of translating is an art تصبح الترجمة هنا فن
22)	Sometimes the product of a translation team	Usually the work of one translator عامة العمل هو لمترجم واحد

	أحيانا النص الناتج هو لفريق من المترجمين	
23)	Conforms to the universalist position assuming that exact translation may be possible مناسبة لوضعيات مختلفة باعتبار الترجمة الصحيحة ممكنة	Conforms to be relativist position of cultural relativity مناسبة لثقافة معينة
	الرسالة: Message	**المعنى: Meaning**

2-3-2 أنواع النصوص حسب ب. نيومارك: ويرى نيومارك أن النصوص المترجمة ثلاثة[1] كما يوضح الجدول رقم 02:

	Expressive **التعبيرية**	**Informative** **إبلاغية**	**Vocative** **الخطابية**
Texts النصوص	Literature الأدبية Authorative Texts نصوص السياسية، والقانونية	Scientific Technical Reports and Text book علمية تقنية التقارير والكتب التعليمية	Polemic writing, publicity, notices, Laws/ regulations Propaganda, Popularliterature النصوص الجدلية، الإشهارات، الأدب الشعبي، البروباغندا، القوانين
Ideal style الأسلوب المناسب	Individual فردي	Neutral Objectif حيادي-موضوعي	Persuasive Or imperative إقناعي (أسلوب الأمر)
Text emphasis نص الانطلاق (المركز)	Source language (s.l) اللغة الأصل	Target language (t.l) اللغة الهدف	Target language اللغة الهدف
Focus (المركز)	Writer (1st person) الكاتب الشخص	Situation (3rd person) الحالة	Reader 2nd person القارئ

[1]- Peter New Mark, Approaches to Translation, op.cit., p 15.

Method الطريقة	Literal (semantic translation) الترجمة الحرفية (الدلالية)	Equivalent Effect (communicative Translation) المكافئ الناتج الترجمة التواصلية	Equivalent Effect Recreation (communicative Translation) المكافئ الناتج الترجمة التواصلية الترفيهية
Unit/translation Maximum Minimum الوحدة الترجمية الحد الأقصى والحد الأدنى	Small collocation, Word العبارات القصيرة الكلمات	Medium Sentence, Collocation الجمل المتوسطة العبارات	Large Text Paragraph النص الطويل الفقرات
Type of Language أنماط اللغة المستعملة	Figurative اللغة التصويرية	Factual اللغة التواصلية	Compelling لغة الإقناع
Loss of meaning خسارة المعنى	Considerable معتبرة	Small صغيرة	Depending on cultural differences على حسب الاختلافات الثقافية
New words and meaning الكلمات الحديثة والمعنى	Mandatory if in S-LText إلزامية في النص الأصلي	Not permitted unless reason given غير مسموحة إلاّ إذا استدعاها المنطق	Yes except in formal texts نعم، باستثناء النصوص الإقناعية
Key words (retain) الكلمات المفتاحية	Leitmotivs Stylistic markers العلامات الأسلوبية	Theme words كلمات الموضوع	Token words الكلمات الدلالية
Unusual Metaphors الاستعارات الغير مألوفة	Reproduce إعادة التشكيل	Givesense المحافظة على المعنى	Recreate إعادة صياغاتها
Length In Relation to original مدى اقترابها للأصل	Approximately The same تقريبا نفسه	Slightly Longer طويلة نوعا ما	No Norme لا يوجد مقياس

2-3-3 تحليل نظرية بيتر نيومارك:

بالنسبة **لنيومارك** فإنّ الترجمة التواصلية مناسبة للنصوص البراغماتية، ويقوم المترجم هنا بإزالة أي غموض، حيث يصحح الأخطاء الموجودة في النص الأصلي وله حرية كاملة في التصرّف، المهم هو الرسالة، الأثر ومقاصد الكاتب. وقد يتطلع المترجم إلى كتابة النص الأصلي بصورة أفضل، والنصوص البراغمتية بالنسبة **لنيومارك** هي النصوص العلمية، التقنية، الإشهارية، والدعائية ...الخ، أما النصوص الأدبية، الفلسفية، السياسية فإنّها تستدعي الترجمة الدلالية والّتي تهتم بكاتب النص الأصلي، بأفكاره، وبالتالي فإنّها تهدف إلى إيصال نفس المعنى (the meaning) بالطريقة التي أرادها الكاتب ولذا فإنّ أي تصرف ممنوع، يجب على المترجم المحافظة قدر الإمكان على أسلوب الكاتب. ولذا سميت الترجمة الدلالية باللسانية الوصفية عكس الترجمة التواصلية والتي وصفت بأنها وظيفية (fonctionnelle).

2-3-4 نقد نظرية بيتر نيومارك:

لقد لاحظنا من خلال الجدول الأول أن هناك بعض التناقضات (contradiction) فمثلا عندما يصف **نيومارك** الترجمة الدلالية بأنها تبليغية (informative) فهل يقصد أن الترجمة التواصلية ليست كذلك؟ وعندما يقول أيضا أن الترجمة الدلالية تهتم بالمعنى (meaning) فكيف يتصرف المترجم إذا كان النص الأصلي يحتوي مصطلحات قديمة غير مفهومة لا بد للمترجم أن يوضّحها ؟ كيف يمكن له أن يسهل عملية فهم القارئ المعاصر إذا كان التصرف ممنوع؟

كما أن تصنيف النصوص عند نيومارك ليس نهائي فيمكن أن يكون هناك تمازج بين النصوص (علمية فلسفية)،(علمية دينية)...الخ وبالتالي فلا يمكن أن تقنن طريقة الترجمة (تواصلية أو دلالية)، ونتساءل هل نظرية أنماط النصوص وصولا إلى الترجمة الأصح مناسبة دائما؟

ويميّز بعض المنظّرين الترجمة الدلالية sémantique عن الترجمة اللسانية linguistique التي تهتم بعبقرية اللغة الهدف ونقصد بذلك أن يقوم الناقل بالترجمة الحرفية مع احترام قواعد اللغة الهدف أي أن الترجمة اللسانية ماهي إلاّ ترجمة حرفية دلالية تحترم اللغة الهدف. وتقول ماريان ليدرار M. Lederer في هذا الصدد مايلي:

«La traduction linguistique que nous nommons aussi transcodage cherche à établir des correspondances d'une langue à l'autre, elle ne prend en principe en ligne de compte que les significations pré-assignées à la langue et les règles grammaticales de la langue d'arrivée »[1].

إن تمسك **نيومارك** بالترجمة الحرفية كأحسن وسيلة للسفر بين اللغات واضح من خلال كلّ ماقال ويعلق **جون دليزل Jean Delisle** على هذا قائلا:

«Armé d'une définition subjective de la traduction littérale, il (**New Mark**) s'est investi de la mission de redresser les torts faits aux textes qui ne sont pas traduits « à la lettre ». Dénonçant les présumés méfaits de la traduction interprétative, il professe un littéralisme systématique, voire dogmatique »[2].

أي أن **نيومارك** في تعريفه للترجمة الحرفية كان بعيدا عن الموضوعية،خاصة أثناء تحدّثه عن مساوئ الترجمة التأويلية وإصراره على تبني نظرية الترجمة الحرفية كأفضل وسيلة لنقل المعنى.

لقد أعطى نيومارك تعريفات كثيرة للترجمة وهو يرى أنها «استبدال الرسالة الكتابية الموجودة في اللغة الواحدة برسالة مماثلة في لغة أخرى».

[1] - Leadrer Marianne, La traduction aujourd'hui: le model interprétatif, Hachette, paris, 1994, p 217.

[2] - Delisle Jean, Le froment du sens, la paille des mots dans Lederer Marianne, les études traductologiques en hommage à Seleskovich D.,Lettres modernes Minard, paris,1990,pp 61-62.

"Translation is to replace a written message in one language by the same message in another language"[1].

ويقول أيضا الترجمة هي ردّ معنى النص إلى لغة أخرى بالطريقة التي قصدها الكاتب.[2]

ويقول أخيرا هي انتقال المعنى الموجود في نص اللغة الواحدة إلى نص كاتب آخر(المترجم) نحو قارئ جديد بثقافة مغايرة.[3]

ويميز **نيومارك** بين الترجمة الحرفية والترجمة كلمة بكلمة في كتابه الأخير، فبالنسبة له إيجاد مقابل للكلمات في اللغة المستهدفة يساعد المترجم في فهم النص فهم أولي، يقوم بعد ذلك بترجمة حرفية للصيغ والعبارات القصيرة، وقد يصطدم بعدة مقابلات لغوية يقوم، وبفضل السياق النصي (le contexte textuel) باختيار الأنسب فيتم نقل المصطلحات الثقافية وبالتالي احترام نوايا الكاتب وطريقة تحقيقه للنص الأصلي.

ويلخص كل هذا في كتابه الذي صدر في 1988 أثناء تحديده لمناهج الترجمة والمتمثلة في:

الترجمة كلمة بكلمة (word for word)، الترجمة الحرفية (literal translation)، الترجمة الأمينة (faitful translation)، والتي تحافظ على المعنى السياقي، الترجمة الحرة (free translation)،الترجمة بتصرف (l'adaptation)، الترجمة النثرية (plain prose translation)، الترجمة التبليغية (informative translation)، الترجمة التواصلية (communicative translation)، الترجمة الدلالية (semantic translation).

[1] - Peter New Mark, Approaches to translation, op.cit., p 07.

[2] - Ibid ., p 05. "Translation is rendering the meaning of a text in to another language in the way that the author intended the text".

[3] - New Mark, More paragraph on Translation; Multilingual Matters, Clevedon, Great Britain, 1998, p119. "The accurate and elegant transfer of the meaning of the text of one language to the text of another for a new readership with a different culture".

وفي الحقيقة تعرض **نيومارك** لكل هذا في كتاباته الأولى من خلال نظرية أنواع النصوص وما مناهجه الجديدة إلاّ نتاج لنظرياته السابقة، ومناهج الترجمة عنده ما هي إلاّ مراحل لعملية الترجمة، واختيارات يقوم بها المترجم على حسب النص المراد ترجمته، ولقد أخذها البعض كما هي وطوّرها منظّرون آخرون مثل أوجين نايدا .**Nida E**.

2-4 نظرية الترجمة لدى أوجين نايدا Eugène Nida:

قبل أن نتعرض لنظرية أ. نايدا في الترجمة لا بد لنا أن نقف عند نقاط هامة في حياته قد تمكّننا من فهم واستيعاب آراءه، **فأوجين نايدا** قد اهتم ومنذ البداية باللغات اللاتينية والإغريقية حيث تحصل سنة 1936 على الليسانس في اللغة الإغريقية وجعله هذا يهتم بترجمة الكتاب المقدس من الإغريقية إلى الإنجليزية ليصدر أول كتاب له عام 1947 (Bible Translating: An Analysis of Principles and Procedures With Special Reference to Original Languages). أصدر بعد ذلك كتابه (Towards A Science of Translating) عام 1964، ثم كتابه (The Theory and Practice of Translation) عام 1964.

2-4-1 مناهج الترجمة لدى أوجين نايدا:

حدّد **نايدا** منهجين للترجمة: التكافؤ الشكلي (L'équivalence Formelle) والتكافؤ الديناميكي.

2-4-1-1 التكافؤ الشكلي: لقد سمى **نايدا** هذا المنهج أيضا بـ (La correspondance formelle) أي المراسلة الشكلية ويقصد بها الترجمة الحرفية التي سبق وذكرناها في مبحث سابق، وعلى حد تعبيره إنّها «تبحث عن إعادة إنتاج شكل النص الأصلي».[1]

[1] - Nida E. Taber C., The Theory and Practice of Translation, traduit en français par Waard Janine sous le titre: La traduction: théories et méthodes, United Bible Societies, London, 1969- 1971, p 159. «In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry sentence to sentence and concept to concept»

ويرى **نايدا** أنّ التكافؤ الشكلي ماهو إلاّ الترجمة كلمة بكلمة، عبارة بعبارة، فعل بفعل، اسم باسم...الخ، وبالتالي يمكن للقارئ عبر النص المترجم أن يحاكي النص الأصلي وهذا في حد ذاته مكسب، غير أن هذه الترجمة ولفرط احترامها ومحافظتها على الشكل قد تشوّه المعنى، فالنّاقد أو المترجم وعند مراجعتهما للنص المنقول عبر تقنية (the back translation) أو الترجمة العكسية سرعان ما يصطدم بضياع المعنى.

إن **نايدا** ليس من أتباع الترجمة الحرفية فهو وإن اعتبرها منهجا لا ينصح بها، ونلمح هذا من خلال قوله: إن التكافؤ الشكلي يحافظ على الشكل لكن يضيع المعنى.[1]

ونحن نوافق نايدا، فحسب تجربتنا المتواضعة في ميدان الترجمة قلما تكون الترجمة الحرفية حلاً، خاصة عند ترجمة النصوص الدينية والنصوص الأدبية كالنصوص الشعرية والرّوائية...، فهل يمكن مثلاأن نترجم هذه المقاطع من رواية ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي ترجمة حرفية؟ هل للنص المترجم الأثر نفسه عند القارئ الفرنسي بل هل هو مفهوم أصلا ؟

-يا امرأة كساها حنيني جنونا وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن

-وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن وكأنني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين

-يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم

-يا قسنطينة الحب... والأفراح والأحزان والأحباب

-أجيبيني أين تكونين الآن؟[2]

[1]- Nida E. Taber C., The Theory and Practice of Translation, traduit en français par Waard Janine sous le titre: La traduction: théories et méthodes, p 173. "Formal correspondence: the form syntax and classes of words is preserved, the meaning is lost distorted".

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2013، ص 12.

- ***ô femme que ma nostalgie habille de folie pour te faire prendre peu à peu les traits d'une ville et les formes d'un pays***
- ***Que j'habite à l'insu du temps comme si j'habitais les pièces de ma propre mémoire, closes depuis des années !comment vas-tu ?***
- ***ô mûrier qui s'habille traditionnellement de deuil à chaque saison !***
- ***Dis moi ou tu es maintenant ?*** [1]

أول شيء نلاحظه هو طول العبارات أو ما يسمى بـ la surtraduction، إذ لا تحتمل اللّغة الفرنسية جملاً بهذا الطول كما أن وسيلة الربط pour(l'expression de but) تغيّر وتشوّه المعنى ففي النص الأصلي عبارة و"إذا بها" تقدم لنا ما نتج عن هذا الحنين وبالتالي وسيلة الربط"pour"لا تفي بالغرض، كما ترجمة "الوطن" بـ(pays) هو في نظرنا ترجمة سطحية إذ أنّ دلالات كلمة وطن واسعة وعميقة في هذا المقطع وكلمة pays تجرّدها من كل ذلك العمق، فالوطن ليس فقط رقعة جغرافية نعيش فيها بل إن كلمة "وطن" تعبر عن الانتماء جسديا وفكريا.

كما أن ترجمة كلمة "وراثيا" بـtraditionnellement لا تفي بالغرض في نظرنا لأنها لا تحافظ وبكل بساطة على المعنى، فالمتكلم يخاطب حبيبته الحزينة التي فقدت حنان الأب فبُترت طفولتها، يخاطب أمه المرأة البسيطة الحزينة، يخاطب مدينة قسنطينة الوطن الحزين وكأن الأحزان تتوارث لتصبح عادة، وربما لهذا اختار المترجم عبارة traditionnellement لكنها تثقل الجملة المكتوبة باللغة الفرنسية وتجرّد النص من شعريته فالترجمة الصحيحة يجب أن تحافظ على كل القيم الجمالية للنص.

[1] – Ahlam Mostaghanemi, Mémoires de la chair, traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem, éd. Seida, Alger (Algérie), 2010, p 14.

كما أنّ حذف آخر جملة: "يا قسنطينة الحب...والأفراح والأحزان والأحباب" كان غير موفّق، فإنّ هذه الجملة جامعة وشارحة لكل ما سبق وقيل، كما لها قيمة جمالية فنتساءل لما لم تترجم؟ وإنّنا غير مجبرين على الرجوع إلى النص الأصلي يكفي أن نراجع النص المكتوب باللغة الفرنسية فقط حتى نحس بثقل العبارات، وربما بفضل قراءتنا للنص الأصلي قد أدركنا المعنى العام فكيف لقارئ غريب عن لغتنا أن يفهم هذه المقاطع والتي هي في نظرنا غريبة عن ثقافته. ويبرز أ. نايدا هذا من خلال قوله التالي:

Une traduction qui suit la forme de départ ne donne pas le sens du texte, par conséquent, elle ne provoque pas la réaction voulu par l'auteur[1].

فأهم معالم الترجمة الصحيحة غير موجودة، المعنى ضائع ومقاصد الكاتب مهمّشة فماهي أهمية الشكل إذن؟ تضيع القيم الجمالية الشكلية في غياب المعنى لأنه جوهر النص، إنّه الهدف.

2-4-1-2 التكافؤ الديناميكي:

يقترح أ. **نايدا** التكافؤ الديناميكي كحل أثناء عملية الترجمة وهو يعرفه كما يلي:«التكافؤ الديناميكي يهدف إلى التكافؤ في الأثر».[2]

ويقول أيضا:« يجب أن تكون العلاقة بين المتلقي الجديد والنص المترجم هي نفس العلاقة بين متلقي النص الأصلي والرسالة الأصلية».[3]

[1] - Enobong Joseph Inyang, Etude des conceptions théoriques de deux traductologues Anglophones New Mark P. et Nida E., op.cit., p 219.

[2] - Nida E., Towards a Science of Translating, Brill, Leiden, 1964, p162. «L'équivalence dynamique vise l'équivalence d'effet».

[3] - Nida E., Towards a Science of Translating, op.cit., p 166. The relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message.

إنّ نايدا لم يكن الأول الذي أتى بمصطلح التكافؤ الديناميكي فلقد سبقه في ذلك ماتيو أرنولد 1862 وأوليفي إدوارد1957 وإدمون كاري 1959 وغيرهم من منظّري الترجمة.

ويحدد نايدا خصائص التكافؤ الديناميكي والتي هي:

أ- احترام معنى النص الأصلي

ب- احترام شكل النص الهدف

ت- وضوح النص بالنسبة للمتلقين

ويعطي نايدا تعريفا أدق فيقول: « يجب أن يكون هناك نفس الأثر أي أن يحدث النص المترجم الشعور نفسه الذي أحدثه النص الأصلي في نفسية القارئ، وعندما يختار نايدا في تعريفه السابق كلمة "the response" "الجواب" فهو يقصد به ردة الفعل أي الأثر (l'effet) ».[1]

2-4-2 مراحل الترجمة حسب نايدا:

الترجمة هي «إعادة تشكيل المكافئ الطبيعي الأقرب لرسالة اللغة المتن في لغة المتلقي أولا من ناحية المعنى وثانيا من ناحية الأسلوب»[2].

نحن نلاحظ أن نايدا قد أعطى تعريفا دقيقا للترجمة ووضعها بين قطبي المعنى والأسلوب، وحتى يكون نقل معنى النص المتن إلى اللغة الهدف بنفس الأسلوب ممكنا وجب على المترجم أن يمر بثلاث مراحل حسب نايدا[3]:

[1] – Nida E., Taber C., The Theory and Practice of Translation, op.cit., p 200. It is the quality of a translation in which the message of the original text has been so transported in to the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors frequently the form of the original text is changed but as langue as the change follows the rules (…) of contextual consistency in the transfer (…) the message is preserved and translation is faithful.

[2] -Nida E., Towards a Science of Translating, op.cit., p 12.(ترجمة ذاتية)

[3] -Voir : Nida E. and Wanderly W., Communication, Roles of Language in Multilingual Societies, The Bible Translation, vol. 22, n° 01, 1971, p 34.

- **مرحلة التحليل (L'analyse Analysis,):**

إن تبسيط المقولة واستفراغ نواة تركيبها العميقة ثم القيام بالتحليل الدلالي لمجموعة الكلمات من خلال طريقة تحليل المكونات (componential analysis) وتحديد القيمة العاطفية للكلمات وإيحاءاتها التي تنتج عن ظروف استعمالها،الجو الثقافي التي صدرت فيه وعن مستويات اللغة والنطق والرموز.

- **مرحلة النقل (Le transfert,Transfer):**

وتأتي عملية النقل استنادا إلى كل العوامل المستخرجة من عملية التحليل وتوظيفها للمحافظة على المعلومات التي تتضمنها المعاني دون التضحية بالإيحاءات وتمريرها.

- **إعادة الصياغة[1](La restriction, The restriction):**

ويجب فيها احترام مستويات اللغة في أبعادها التاريخية المتقادم والمستحدث والجغرافية (اللهجات) والاجتماعية (مراعاة الطبقات الاجتماعية المتوجه إليها وسجلها اللغوي)[2].

2-4-3 خصائص التكافؤ الديناميكي:

- **من ناحية التراكيب (La grammaire):**

إنّ الترجمة عن طريق التكافؤ الديناميكي تهتم بالمعنى أولا ثم الأثر وبالتالي يمكن للمترجم أثناء نقله أن يغير في ترتيب الكلمات أو أن يبدل اسم بفعل أو صفة باسم وهذا حسب ما تستدعيه اللغة المستقبلة فالمترجم يكتب بمنطق اللغة الهدف لا اللغة الأصل.

- **من ناحية الكلمات (Les mots):**

بالنسبة للكلمات يقوم المترجم باستبدالها في اللغة الهدف فقط بما يناسب، وإن استعصت عليه فهو يلجأ إلى القواميس والمعجمات لإيجاد المقابل. أما في حالة عدم وجود مقابل يستعمل

[1] – المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات، عربي فرنسي عربي، الدار العربية للكتاب، 1984، كلمة صياغة.

[2] - Redouane T., Traductologie, science et philosophie de la traduction, O.P.U, 1985, p 98.

الاقتراض (l'emprunt) الذي سنتحدث عليه عند دراستنا لأساليب الترجمة. ولقد سمى جورج مونان هذه الكلمات (les universaux de language) أي الكلمات الموجودة في كل اللغات والثقافات:

Des traits qui se retrouvent dans toutes les langues ou dans toutes les cultures exprimées par les langues[1].

وتتجسد هذه الكلمات حسب دانيكا سيليسيكوفيتش.Seleskovitch D في الأرقام وأسماء العلم ...الخ، والتي تقول:

«Ces mots concernent les chiffres, les noms propres les énumérations, les termes techniques, les termes délibérément choisis, les expressions figées …»[2].

إن التكافؤ الديناميكي يمكن القارئ من إدراك معنى وأثر النص الأصلي دون الرجوع إليه بل عبر النص الهدف يقوم القارئ باكتشاف معنى النص.

- **من ناحية المعنى:**

لإدراك المعنى وإيجاد المكافئ الأقرب يمر المترجم بثلاث مراحل أساسية:

أ- الترجمة الحرفية (le transfert littéral).

ب- الترجمة بحد أدنى (le transfert minimal).

ت- الترجمة الأدبية (le transfert littéraire).

بالنسبة للمرحلة الأولى يقوم المترجم بترجمة العبارات حرفيا ويساعده هذا على الفهم الأول للنص كما أنه وفي هذه المرحلة يبدأ في التخطيط من أجل تغيير ما يجب أن يغير (ترتيب

[1] - Mounin G., Les problèmes théoriques de la traduction, op.cit., p 196.

[2] - Lederer M., La traduction aujourd'hui le model interprétatif, Lettres modernes Minard, paris, 1994, p 67.

الكلمات،التراكيب...الخ) ينتقل بعد ذلك لعملية التعبير حسب منطق اللغة الهدف وثقافتها. أما في المرحلة الثالثة والأخيرة فيقوم بإعادة الصياغة (restructuration).

2-4-4 مستويات الترجمة لدى ماريان ليدرر Mariane Lederer

بالنسبة **لـ م. ليدرر** (Lederer): «إن مستويات الترجمة يمكن تلخيصها في اللغة، الكلام والنص»[1] أما بالنسبة للغة فنقصد بها الترجمة الحرفية، ترجمة الكلمات من لغة إلى أخرى والكلام يكون فيه الاختيار حسب السياق le contexteأما النص فيتم فيه نقل المعنى وتمييز المترجم الناجح من الفاشل حيث وفي هذه المرحلة بالذات يقوم وعن طريق العوامل النصية (النص) والخارج نصية (الثقافة) بنقل الجوهر (المعنى).

2-4-5 مراحل الترجمة لدى دانيكا سيليسيكوفتش Danika Selescovitch

وتفرق د. سيليسيكوفتش أيضا بين تحليل الكلام (Motivation des termes)، معاني الدلالات (sémantisme des énoncés) ومعنى النص (sens du texte)[2].

أما **م. ليدرر** فترى أنه يمكن التمييز بين الترجمة اللسانية (ترجمة اللغة والكلام) والترجمة التأويلية (ترجمة النص) قائلة:

« Cette distinction s'est imposée dans les études de l'interprétation de conférences ou il apparait clairement que la traduction des discours fait appel à des connaissances plus vastes que celles des alignements de signes linguistiques et impose au traducteur une démarche interprétative»[3].

[1] -Lederer M., La traduction aujourd'hui, op.cit., p 214.

[2] -Seleckovitch D. et Lederer M., Les niveaux de traduction, interpréter pour traduire, Didier édition Klincksieck, 4ème éd., revue et corrigée, paris, 2001, p 18.

[3]- Lederer M., La traduction aujourd'hui, op.cit., p 15.

أي أن الترجمة التأويلية مرتبطة بترجمة الخطابات السياسية أو الدينية أو الفلسفية ...والتي تفرض على المترجم أن يكون ملما بكل جوانب النص اللغوية، الثقافية السيسيولوجية أي الجوانب الخارج لسانية (extralinguistique).

2-4-6 تحليل نظرية أ. نايدا:

في الحقيقة إن د. سيليسلكوفتش وم. ليدرر قد حدّدتا مستويات الترجمة وصولا إلى النقل الصحيح للنص الأصلي في اللغة المستهدفة، أما أ. **نايدا** فمستويات الترجمة عنده ما هي إلاّ وسيلة نكشف بها عن مدى اقتراب النص المترجم من النص الأصلي.

«وهنا يجب أن لا ننسى أن أ. نايدا في عرضه لمستويات الترجمة فإنّه يعني نوعا خاصا هو ترجمة الكتاب المقدس (la bible)، كما أن أغلب منظّري الترجمة الذين حددوا ثلاث مراحل لعملية الترجمة قد أغفلوا طرفا هاما في هذه العملية ألا وهو القارئ الثالث»[1].

ونقصد بالقارئ الثالث الناقد الذي يقوم بقراءة النص المترجم على حدة لتقييم لغته، يقارنه بعد ذلك بالنص الأصلي ويدرس كل الأساليب التي استعملها المترجم عن غير وعي مستعينا بالمنهج الوصفي التحليلي المقارن وأحيانا حتى الإحصائي عند دراسة أكثر من ترجمة لنص واحد، حيث يتم وبفضل المنهج الإحصائي تحديد الترجمة الأقرب للنص الأصلي من خلال إحصاء الجمل التي وجب التصرف فيها وبالتالي أبعدت النص المترجم عن الأصل.

واضح أن نايدا متأثر كثيرا بنظرية النحو العالمي (La grammaire générative) لنعوم تشومسكي من خلال مؤلفاته الصادرة عام 1957 Syntactic Structures وعام 1965 Aspects of the Theory of Syntax.

[1]- إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص 27.

«La grammaire générative transformationnelle légitimée par la linguistique donna la crédibilité et l'autorité de la science de la traduction de Nida »[1].

«وقواعد الجملة تولد بنية عميقة تتحول بعد ذلك وفقا لقواعد التحليل وتقام علاقة ثابتة بين البنى الداخلية كالبناء للمعلوم الذي يتحول إلى بناء للمجهول مما يؤدي إلى البنية السطحية النهائية والتي تخضع إلى قواعد صوتية وصرفية وهذه القواعد ثابتة بين كل اللغات»[2]. ويوظف نايدا هذه القواعد في الترجمة ولكن بشكل معكوس حيث يبدأ المترجم بتحليل البنية السطحية للنص المصدر للوصول إلى البنية العميقة.

فنظرية تشومسكي تحدد ثلاثة مستويات للغة[3]:

- بنية الجملة (structure de phrase).
- البنى العميقة (structures profondes).
- البنى السطحية (structures superficielles).

ولقد أخذ أ. نايدا المستويين الأخيرين لبناء نظريته في الترجمة (البنى العميقة والبنى السطحية)[4].

غير أن نظريات نايدا كان لها صدى كبيرا في ميدان الترجمة لأنها دُرِّست في الجامعات (ألمانيا، الولايات المتحدة الأمريكية...الخ) كما عرفت نجاحا كبيرا لأنها اهتمت بترجمة الكتاب المقدس، والذي يضم نصوص مختلفة (الحوار، النص السردي، الخطابي...الخ) لقرّاء مختلفين من حيث اللغة والثقافة. ويرى أ. نايدا أن أهم عناصر الترجمة يمكن تلخيصها في المعنى (le sens)، الوظيفة (la

[1] - Suzana Rackova, Les théories de la traduction, Université Masaryk, Institut de langues et littératures Romanes, faculté des lettres, Tchèque, B.r.n.o, 2014, p 116.

[2] - سعيدة كحيل، نظريات الترجمة بحث في الماهية والممارسة، مكتبة عين الجامعة "اللّغة العربية، الآداب العالميّة، دمشق، ط1، 2008، ص 63.

[3] -Voir : Suzana Rackova, Les théories de la traduction, op.cit., p 116.

[4] -Voir : Gentzler Edwin, Contemporary Translation Theory, printed book, New Delhi, ed 2, 2010, p 54.

fonction)، القارئ (le récepteur) وردّة فعله الأثر (l'effet)، وبما أن هذه الأخيرة تتوقف على الجانب الاجتماعي والثقافي انصبّت اهتمامات نايدا بعد ذلك (1996) في دراسة الترجمة من الناحية السوسيولسانية ويقول بخصوص الجانب الثقافي ما يلي: «أن الاختلافات الثقافية قد تشكل عائقا أكبر من الاختلافات اللغوية».[1]

ولذا يجب أن يُكْتب النص الهدف بثقافة القارئ لا الكاتب. وهذا لا يمنع ضرورة الفهم الجيد للنص الأصلي، ولقد حدد نايدا ثلاثة أنظمة لتحليل المعنى:[2]

أ- **التراكيب الهرمية** (**Hierarchical structures**): ونقصد بها الكلمات التي لا يمكن ترجمتها لعدم وجود المقابلات اللغوية مثل كلمة "نحت" والتي نضطر لترجمتها بـ (art) أي الفن لأنها وببساطة كلمة مندرجة تحت كلمة محتوية (الفن) والذي يضم الموسيقى، الشعر، النحت، التمثيل ...الخ.

ب- **تحليل المكونات** (**Analysis componential**): الذي يحدد خصائص الكلمات التي ترتبط بطريقة ما مثل "شقيق"(brother) في الأحاديث الأفروأمريكية التي لا تشير بالضرورة إلى وجود علاقة أخوة حقيقية فيمكن أن ندعو الصديق بالأخ ويراعى كل هذا أثناء الترجمة حتى لا نقع في الخطأ.

ت- **الاختلافات البنائية الدلالية** (**Semantic structural différences**): حيث يتم تحديد المعنى التلميحي والدلالي للألفاظ المتجانسة homonyms مثل كلمة bat الإنجليزية والتي لها معنيين: الخفاش وقطعة من المعدات الرياضية.

[1] - Moya Virgilo, Les théories contemporaines de la traduction, Catedra, Madrid, 3ème éd., 2010, p 67. «Les différences culturelles peuvent poser plusieurs obstacles au traducteur que les différences linguistiques, elles peuvent créer une tension plus grande ».

[2] - Voir : Nida.E, To words a science of translating, Op.cit, p250. (ترجمة ذاتية)

إنّ الترجمة بالنسبة لـ أ. نايدا لا ترتبط فقط بالعوامل اللسانية،العامل الثقافي يمكن أن يصبح أهم

" ‘‘linguistic features are not the only factors which must be considered in fact the cultural elements may be even more important’’[1].

انتقلت إذن نظريات الترجمة من اللسانية إلى السوسيولسانية بفضل أ. نايدا والذي تأثر بـ ن. تشومسكي وعلى حدّ تعبيره: «يجب على المترجم أن يتبع طريقة إيجاد المقاربات اللغوية التي تمكنه السيطرة على اللغتين وهذا ما سماه بالتكافؤ في اللغتين».

« A generative grammar is based upon certain fundamental kernel sentences, out of which the language burls up its elaborate structure by various technique of permutation, replacement, addition and deletion for the translator, a specially the view of language as a generative device is important since it provides him first with a technique for analyzing the process of decoding the source text and secondly with a procedure for describing the generation of the appropriate corresponding expression in the receptor language »[2].

أي أن اختلاف اللغات من حيث المصطلحات، التراكيب أو الثقافات أدى إلى ظهور نظرية إيجاد المكافئ الأقرب. ويميل نايدا إلى فكرة إيجاد المكافئ الديناميكي بدلا من المكافئ الشكلي.

« dynamic is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language (…) This response can never be identical for the cultural and historical

[1] - Nida E., The Theory and Practice of Translation, op.cit., p 13.

[2] -ibid., p 60.

setting are too different, but there should be a high degree of equivalence response, on the translation will have failed to accomplish its purpose»[1].

إن الاختلاف الثقافي أدى إلى ظهور التكافؤ الديناميكي على حد تعبير أ. **نايدا** وهذا إيجابي ولكن هذا الاختلاف الثقافي نفسه يشكل عائقا لدى قارئ النص المترجم الذي قد لا يتفاعل مع النص كما فعل قارئ النص الأصلي.

2-5 نظرية الترجمة لدى جون كونسيون كاتفورد John Cunnison Catford:

أراد ج. كاتفورد من خلال مؤلفه (ALinguistic Theory of Translation, Essay in Applied Linguistics) أن يدرس ظاهرة الترجمة من خلال ربطها باللسانيات، ولقد ذهب إلى حد التطرّف في ذلك ففي نظره «أي نظرية للترجمة يجب أن تتم في إطار نظرية اللغة، النظرية العامة للغة»[2].

يميز كاتفورد بين التوافق الشكلي (La correspondance formelle) والتكافؤ النصي (L'équivalence textuelle)

2-5-1 التوافق الشكلي:

يكون على مستوى اللغة (صوت،حرف،كلمة،عبارة) وليس على مستوى الكلام النصي التعبير الكلامي للمعنى.

«La correspondance formelle: un fait plutôt relevant du système entier que des unités de traduction particulière et elle appartient au niveau de la langue au

[1] - Nida E., The Theory and Practice of Translation, op.cit., p 24.

[2] -Catford J., A Linguistic Theory of Translation, Oxford University Press, Great Britain,1965, p 62.

sens (saussurien) plutôt qu'a celui de la parole, le correspondant formel peut être n'importe quelle catégorie de la langue d'arrivée (unité, classe, structure)»[1].

2-5-2 التكافؤ النصي:

لا يتعلق باللغة أو شكل النص وهذا لاختلاف اللغتين الأصلي والهدف.

«L'équivalence textuelle n'est presque jamais réalisé par la correspondance formelle de mot à mot ou de structure à structure cela provient des différences de découpage de la réalité selon les langues, soit sur un plan lexical soit sur un plan syntaxique»[2].

إن منهج ج. كاتفورد اللغوي للترجمة يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين التكافؤ النصي والشكلي، فالتكافؤ النصي هو تكافؤ النص الهدف مع النص المصدر أما الشكلي فهو كون النص الهدف أقرب مايكون إلى النص الأصلي من ناحية الشكل وما الترجمة إلاّ استبدال مواد نصية في اللغة الواحدة بعناصر مكافئة في لغة أخرى.

«La traduction peut se définir comme suit: le remplacement des éléments textuels dans une langues par des éléments équivalents dans une autre langue»[3].

وعليه فالملاحظ من خلال تمييز كاتفورد بين التوافق الشّكلي والتكافؤ النّصي تأثّره بفكر مايكل هاليدي الّذي ميّز بين مستويات اللّغة وبين مستوى الصّوت والكتابة، ولقد اقترح أربعة أنواع من الترجمة: الترجمة الصّوتيّة، الترجمة الكتابيّة، الترجمة النحويّة والترجمة المعجميّة[4].

[1] - Oseki - Depré Inès, Théories et pratiques de la traduction littéraire en France, Armand Colin, paris, 2011 (1999), pp 58-59.

[2] - Ibid., pp 58- 59.

[3] - Catford J., A linguistic Theory of Translation, op.cit., p 18.

[4]- سعيدة كحيل، نظريات الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، مرجع سابق، ص 41.

ولقد وضع ج. كاتفورد الترجمة بين سدّين رئيسيين: السّمة والمعنى يؤطّرهما مفهوم التكافؤ والتناظر اللّذان بدونهما لا تبلغ عملية الترجمة درجة الكمال، إذ أنّه من الضّرورة لنظرية الترجمة أن تستند إلى نظرية المعنى، ومن دون نظرية كهذه تضيع عدّة مظاهر محدّدة وهامّة في عملية الترجمة غير قابلة للمناقشة. ويذهب ج. مونان (G. Mounin) إلى نفس الشيء إذ يقول: «لا يمكن تجاهل قضية المعنى في نظرية الترجمة بما أنّ الترجمة تنطلق من المعنى وبما أنّ مختلف عمليات النقل بين اللغات تتم في نطاق اللّغة»[1].

2-5-3 أنواع الترجمة لدى ج. كاتفورد:

- **الترجمة المتكاملة والترجمة الجزئية:** ويمكن للترجمة حسب كاتفورد أن تكون بخلاف الترجمة الجزئية لأنّها تحدث على مستوى العلامات السيمية (الجملة التي تحمل معنى) وليس على مستوى الكلمات. (ترجمة ذاتية).[2]

- **الترجمة المقيدة والترجمة الحرة:** على مستوى النحو نميّز بين الترجمة المقيّدة والترجمة الحرّة[3]. (ترجمة ذاتية).

- **الترجمة الكليّة والترجمة المختصرة:** الترجمة الكلية بخلاف الترجمة المختصرة المتعلّقة بمستويات الكلام لا الاستعمالات الخاصّة.[4] (ترجمة ذاتية)

[1]- Mounin G., Les problèmes théoriques de la traduction, op.cit., p 94.

[2] - Catford J., A Linguistic Theory Translation, op.cit., p 27. « The extent of translation, la traduction intégrale : par opposition à la traduction partielle parce qu'elle s'effectue au niveau des syntagmes et non pas des mots simples ».

[3] - Ibid., p 27. The grammatical rank with translation is established (rank) bound translation unbounded translation

[4] - Catford J., A Linguistic Theory Translation, op.cit., p 27. (The Level of Language)/ La traduction totale par opposition à la traduction restrictive parce qu'elle concerne les niveaux du langage et non pas les usages particuliers.

غير أنّ نظريّة ج. كاتفورد المتعلّقة بالترجمة الكليّة والترجمة الجزئيّة انتُقدت إذ أنّه وفي الميدان العملي لا توجد ترجمة كليّة بل الترجمة الأقرب (الترجمة الجزئية).

فالترجمة الحقيقية (الأصحّ) لا تكتفي بنقل شكل النّص فقط بل تذهب إلى إيجاد المكافئ الصّحيح، إنّها لا تقتصر فقط على الشكل بل تبحث عن المعنى.[1] (ترجمة ذاتية)

أمّا في حالة تعذّر الترجمة، فيرى ج. كاتفورد أنّ المشكل يتحدّد أوّلا من ناحية اللّغة وثانياً من ناحية الثقافة.

بالنّسبة للّغة، يصطلح على عدم قدرة نقل المترجم بعض الكلمات أو العبارات إلى اللّغة الهدف بالتعذّر اللّساني (L'intraduisibilité linguistique) ويبرّر التعذّر اللّساني عندما تنعدم إمكانية استبدال عنصر أو تركيب من اللّغة المصدر بعنصر آخر في اللّغة الهدف فلكلّ لغة نظامها الخاصّ.

يظهر التعذّر الثقافي (L'intraduisibilté culturelle) عندما تكون إحدى الوضعيات المتميّزة الهامّة من النّاحية الوظيفيّة لنص في اللّغة المصدر غريبة تماماً عن الثقافة الّتي تعتبر اللّغة الهدف جزءاً منها[2].

2-5-4 الفراغ عند جون كاتفورد:

كما اشتهر ج. كاتفورد بتطبيقه لمصطلح جديد في نظرية الترجمة: مصطلح L'écart←Shift (لغة فرنسية) » الفراغ (عربية)، ونقصد به التغييرات التي تحدث أثناء الترجمة من اللّغة الأصل إلى اللّغة الهدف.

[1] - Ibid., p 94. « Il s'agit de correspondance formelle que d'équivalence : la traduction ne peut se réduire à la concordance de la forme au contenu des langues visées ».

[2]- Ibid., p 99.

- **الفراغ والمستوى:**

ويحدّد كاتفورد هذه التغييرات أوّلاً من ناحية المستوى، ولا نقصد هنا بالمستوى (Les registres de langue) لأنّ نظرية كاتفورد أصلاً تجاوزت هذا المفهوم، التعيين يكون بإضافة أو حذف كلمة ويظهر هذا من خلال المثال الآتي:

Il se peut que ce mot ⟵ (اللّغة الانجليزية) This may reach you before I arrive vous parvienne avant mon arrivée (اللغة الفرنسية).

نلاحظ إضافة كلمة (ce mot) أثناء الترجمة وهذا حسب ج. كاتفورد تغيير في المستوى ويعرّفه كالتّالي:

« On parle de glissement de niveau (level shift) lorsqu'un élément de la langue source appartenant à un niveau de langage donnée correspond à un élément de la langue cible appartenant à un autre niveau de langage »[1].

- **الفراغ والفئة:**

-التغيرات النحوية:

نحن هنا نتحدث عن التغيرات النحوية والنوعية، ونقصد بها التغيرات الّتي تحصل على مستوى الجمل (structure) أثناء الانتقال من اللّغة الأصل إلى اللّغة الهدف.

Structure shifts which involve a grammatical change between structure of the Stand that of the TT[2].

-التغييرات النوعيّة: عندما نقوم بتغيير طبيعة الكلمة من فعل إلى اسم مثله.

[1] - Catford C.J., A linguistic Theory of Translation, op.cit., p 72.

[2] - Ibid., pp 73- 74.

Class shifts: when a S.L. item translated with T.L. item which belongs to different grammatical class. i.e. a verb may be translated in a noun[1].

-**الوحدة أو الرتبة:** ونقصد به ترتيب الكلمات. Unit shift: which involve changes in rank[2].

-**التغير الداخلي:** ونقصد به التغيير من الجمع إلى المفرد أو العكس.

Intra-system shift: which occur when S.L. and T.L. possess systems which approximately correspond formally as to their constitution, but when translation involves selection of a non-corresponding term in the S.L. systems[3].

Ex: Trousers →Pantalon ⟶سروال

2-5-5 تحليل نظرية جون كاتفورد:

تقوم النظريّة اللّغوية للترجمة على فرضيّة أن النّص المترجم يتكوّن من كلمات وأنّ الكلمات هي المادة الموضوعيّة المتاحة للمترجم وأنّ المترجم يتعامل مع اللّغة وفقاً لعلم اللّسانيات وأصحاب هذه النظرية يسرّون أنّ الترجمة عملية لغويّة لسانيّة[4]. ويتبنى ج. كاتفورد هذه النظريّة ويركز على تحليل المكوّنات المختلفة للسياسة الخطيّة (أو الصوتيّة) ضمن تصوّر نحوي معجمي صوتي مهملاً كلّ ما يتعلّق بالكلام (parole) أو اللغة (langage).

ورغم أنّه يفرّق بين السياق النص co-texte والسياق contexte الذي يفضي إلى مفاهيم الوضعيّة situation، غير أنّه لا يستغل هذا للتوصّل إلى الجانب الخفيّ في الترجمة والّذي ينبثق من

[1] - Catford C.J., A Linguistic Theory of Translation, op.cit., pp 75- 76.

[2] - Ibid., pp 77- 78.

[3] - Ibid., pp 79- 80.

[4] - حسام الدين مصطفى، أسس وقواعد الترجمة. مقال على الرابط التالي: www.hossameeddine.org 2011, pp 84- 85.

البرغماتية حيث يتوقف عند الجانب الظاهر في السلسلة الخطية مع أنّ للبعد البراغماتي (العملي) أهميّة قصوى في تعميق طبيعة الترجمة[1].

2-6 نظرية إدموند كاري Edmond Cary:

المترجم سيريل زنوسكو بورفسكي (Cyrille Znosko Borowsky)، الملقب بكاري، كان أوّل منظّر في الترجمة، ناقش قضايا حاسمة من خلال مؤلّفاته: (La traduction dans le monde moderne) سنة 1956 و(Les grands traducteurs) 1963، (Comment traduire ?). وكان ذلك من خلال عرضه لمجموعة من التساؤلات: أولا: ماذا نترجم؟ ونقصد بذلك أنواع النّصوص التي يتعامل معها المترجم، فلا بدّ أن نحدّد نوع النص قبل الشروع في ترجمته، فتحديد نوع النّص هو تحديد للسياق (le contexte) وبالتالي حسن اختيار المصطلح والأسلوب (الطريقة التي نترجم بها).

السؤال الثاني الذي أراد إ. كاري أن يجيب عليه من خلال مؤلفاته، أين ومتى نترجم؟ فالمترجم الذكيّ يأخذ بعين الاعتبار المكان والزمان، فأمّا بالنّسبة للمكان فنقصد به مكان القارئ (المتلقي) وكل ما يربطه من عادات وتقاليد...الخ، فعمليّة الترجمة لا تقف عند الكلمات، إنّها تجانس الثقافات «وإحدى الوسائل الجوهريّة للتّواصل القائم على المشترك الثقافي وإحدى الطرائق الكبرى لتقاطع الثقافات»[2]، والتي تتحدد في زمن معيّن.

ولهذا كان العصر (الزمن) هو الوجه الثاني للثقافة، الأمر الحاسم في نجاح الترجمة أو فشلها.

[1] -Hellal Yamina, La théorie de la traduction, approche thématique et pluridisciplinaire, O.P.U , Alger, 1986, p 17.

[2] -Rune Ingo, Les quatre aspects du procédé de la traduction, MDE, paris, 2000, p 50.

2-6-1 مفهوم الترجمة لدى إدموند كاري:

الترجمة كما يقول إ. كاري عملية فريدة من نوعها[1]، وهي لا تقتصر على احترام المعنى البنيوي اللّغوي للنّص (محتواه الإفرادي والتركيبي) فقط ولكنّها أيضا ترجمة المعنى العام للخطاب مع محيطه وزمنه وثقافته.

اهتمّ إ. كاري أيضاً بالمتلقّي، إذ أنّه المهمّ في عملية الترجمة، إنّه الهدف، وعلى المترجم إدراك كلّ ما يتعلّق به (تاريخه، ثقافته، عاداته، تقاليده...الخ)، «فالمترجم لا يعتمد على معارفه اللّغويّة فحسب بل غالبا ما يضطر لتفعيل معارف أخرى تاريخية، ثقافية».[2]

يرى إ. كاري الترجمة فنّاً وليس علماً، بخلاف اللّسانيين الّذين يعتبرونها علماً، فبحكم مهنته تميّزت نظرته لظاهرة الترجمة والّتي يعتبرها «عملية تبحث عن التكافؤ بالنّسبة لنصين، بلغتين مختلفتين، التكافؤ الّذي يتحدّد بوظيفة النّص وطبيعته (النص الأصلي، النص الهدف)، المتلقي، العلاقات الموجودة بين الثقافتين....الخ».

ولهذا يجب أن يقوم المترجم بإعادة كتابة النص بطريقة توحي إلى أنّ كاتب النص كان ليختار نفس المفردات.

« La traduction, une question qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature des deux textes, de leurs destination, des rapports existants entre la culture des deux peuples »[3].

---

[1]- إدموند كاري، كيف يجب أن نترجم، دروس مطبوعة، الجامعة اللاسلكيّة الدوليّة، باريس، 1958، ص 1.

[2] - Ledrer Marianne, La traduction aujourd'hui, Le modèle interprétatif, Hachette livres, paris, 1994, p 123. « Le traducteur ne traduit cependant pas un texte en lui appliquant seulement ses connaissances linguistiques. A tout moment d'autres connaissances sont réactives ».

[3] - Srpovà Milena, La traduction, confrontation de deux expériences cognitives, In Intellectica, vol. 1, n°20, 1995, p 158.

«إنّ الترجمة حسب إ. كاري مثلها مثل الطب أو الهندسة المعمارية (أو مهن أخرى هدفها الإنسان)، إنّها أو ربما أو يجب أن تكون علم وفنّ يقننه العلم، وهذا ما ذهبت إليه اللّسانيات حيث اعتبرت العمليات الترجمية تتضمن المشاكل اللّسانية والغير لسانية».[1]

2-6-2 الترجمة التقنية والترجمة الأدبية:

ويميّز إ. كاري المترجم التقني عن المترجم الأدبي، «فالهمّ الأساسي للأوّل يتمثّل في تحقيق الدّقة في المفردات بالإضافة إلى حاجته إلى التوثيق والمعاجم المتخصصة ويجب عليه أوّلاً أن يتقن فهم النّص الأصلي والموضوع الّذي يتحدّث عنه واللّغة وعلى وجه الخصوص وأن تكون له أحاسيسه اتجاه كلّ سياق حقيقي وهذا ما يعتبره كاري فنّاً»[2].

فليست المعارف اللّغويّة هي الشّرط الوحيد الّذي ينبغي توفّره في المترجم سواء كان محترفاً أو مبتدئا وإنّما ينبغي أن يكون للمترجم موهبة ترجميّة غريزية[3].

إنّ المترجم التقني المتخصّص، عليه أن يحيط نفسه بالقواميس التقنية المختلفة دون أن ينسى المصادر القائمة، فترجمة مقال تقني تقتضي اللّجوء -بغية التزوّد بالمستندات- إلى قراءة مقال وكتب تعالج الموضوع بعمق، بدل اللجوء إلى تعقّب الكلمات الواحدة تلو الأخرى[4].

---

[1] - Edmond C., W. Jumpelt, W. Rudolf Walter (eds), La qualité en matière de traduction, actes du 3ème congrès de la fédération internationale des traducteurs, Pergamon Press books- New York, 1959, p 51. « La traduction comme l'architecture ou la médecine (ou tant d'autres activités humaines ayant pour objet l'homme) est ou peut être ou doit être à la fois une science et un art sous-tendu par une science, c'est la linguistique elle-même qui nous enseigne le plus clairement que les opérations de traduction emportent à la fois des problèmes linguistiques et des problèmes non-linguistiques ».

[2]- Edmond Cary, Comment faut-il traduire, Presses Universitaires de Lilles-France, 1985, p 61.

[3]- Ibid., p 60.

[4]- إدموند كاري، الترجمة في العالم الحديث، ترجمة: عبد النبي ذاكر، دار العرب، وهران، 2004، ص 60.

الترجمة العلمية التقنية بالنّسبة لـ إ. كاري تهتمّ فقط بالمفردات أمّا الترجمة الأدبيّة فتهتمّ بالأسلوب والمعنى ولهذا مهمّة المترجم الأدبي أصعب، ويقول عبد الحميد يونس في هذا الشأن: «إنّ الترجمة الأدبيّة صعبة جداً، لا يستطيع أن يحكم على مدى التوفيق أو الإخفاق إلاّ رجل كابد الترجمة الأدبيّة وأدرك أنّها أعسر بكثير من الترجمة العلمية، ذلك أنّ المترجم مطالب في مجال الأدب أن ينقل ظلال المعاني إلى جانب إحساسه بما يمكن أن نسميه نظام التعبير في اللّغتين الّتي ينقل منها وينقل إليها، ونحن نعلم في الوقت نفسه بأنّ لبعض الصور دلالات تختلف من بيئة إلى أخرى ومن شعب إلى شعب ومن لغة إلى لغة»[1].

ينبغي لقارئ النّص الأدبيّ الجديد أن لا يحس أن النص مترجم ولتحقيق ذلك يقوم (الناقل أي المنتج الجديد) بإعادة كتابة النّص الأصلي بطريقة توحي إلى أن كاتب النّص الأصلي كان ليختار الكلمات نفسها لو كتب نصّه باللّغة الهدف.[2]

الترجمة الأدبيّة ليست مجرّد عملية ميكانيكية يتم خلالها استبدال مفردة أجنبية بمفردة أخرى، إنّها ولادة جديدة، إعادة إنتاج أو إعادة خلق (re-création) لنص جديد ولمؤلف آخر (le co-auteur) أو (Re-écrivain). «فصحيح أنّ العمل الأدبي لا يزال يحمل اسم مؤلّفه الأجنبي وأنّ له أصلا أجنبياً يطالب بأن يكون متكافئا ومتطابقا معه، ولكن ذلك لا يغيّر شيئاً في حقيقة أنّ هذا العمل الأدبي قد قام بهجرة إبداعية وشهد ولادة جديدة في لغة جديدة»[3].

[1]- الخوري شحادة، فنّ الترجمة قديماً وحديثاً، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1988، ص 12.

[2] - Berman Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuils, paris, 1999, p 35. « Il faut traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne ''sente'' pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans sa langue traduisante ».

[3]- عبده عبّود، هجرة النّصوص، دراسة في الترجمة الأدبيّة والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995، ص 152.

وهذا ما ذهبت إليه جوانا إرينا ديردوراني (Joana-Irina Durdureanu) وهي تقول:

« Lorsqu'on essaie de définir la traduction, on parle souvent d'une (re-création) tandis que le traducteur devient un (co-auteur) ou (re-écrivain) dont le travail connait les mêmes difficultés que l'auteur d'origine a connues»[1].

يرى إدموند كاري أنّ الترجمة الأدبيّة تهتمّ بالأسلوب وتعدّد المعاني، أمّا الترجمة العلمية التقنية فهي مسألة مفردات وتتميّز بأحادية المعنى.

2-6-3 نظريّة أنواع النصوص لدى كتارينا رايس Katharina Reiss:

إنّ نظريّة أنواع النصوص تختلف من منظّر لآخر، فكاري يميّز بين العلمية التقنية والأدبية، أما كتارينا رايس مثلا فتقسّمها حسب الوظيفة (La fonction): النصوص الإبلاغية (informatif)- التعبيرية (expressif) والدعائية (les texts d'appel).

ترفض كتارينا رايس التقسيم الكلاسيكي للنصوص (علمية- أدبية) لأنّها ترى أنّ النصوص العلمية قد تحوي نصوص أخرى مختلفة، والنصوص الأدبية قد تضمّ العلمية أو الشعريّة والمسرحية وغيرها، وتقول رايس:

« Cette distinction (entre textes scientifique et littéraire) est inadéquate parce que les deux visions comportent de nombreuses variétés de textes, chacune ayant ses problèmes et méthodes spécifiques de traduction »[2].

[1] - Durdureanu Joana Irina, Traduction et typologie des textes, pour une définition de la traduction ''correcte'', Université ''AP.I Cuza''/ Iasi Irina-durdureanu@yahoo.com, p 14.

[2] - Reiss, Katharina; Translation Criticism, The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment, Translated by: Errol F. Rhodes- Manchester: St. Jerome, American Bible Society, New York, 2000, p 18.

واضح من القول السّابق أنّ كاتارينا رايس تتبنى نظريّة أنواع النّصوص والتي بفضائها تتحدّد طرائق وأساليب الترجمة.

« Il faut bien entendu que la caractérisation du texte se fonde sur le cas correct du texte à traduire, texte qui sera rattaché à un certain type, auquel correspond une méthode déterminée de traduction dont le but principal doit être de reproduire dans la traduction l'essentiel du texte de départ et en particulier les éléments qui font appartenir ce texte à tel ou tel type de texte. Rien ne peut autoriser à enfreindre cette règle »[1].

أي أنّ نظرية أنواع النصوص يجب أن تنطلق من النّص الأصلي والذي ينتمي إلى نوع معيّن من النّصوص له طريقة معيّنة في الترجمة وهدفها (أي الترجمة) إعادة إنتاج الأهم في اللّغة الهدف خاصة العوامل التي بها يُصنَّف النص ولا يمكن قطّ مخالفة هذه النظرية.

إن تعرّضنا لنظرية أنواع النصوص من خلال كاترينا رايس بطريقة مختصرة، إنّما هو من أجل نقد نظرية إدموند كاي الخاصّة بأنواع النّصوص، والتي اعتبرت مختزلة نوعاً وسنتعرض لنظرية أنواع النصوص وبالتفصيل في مباحث أخرى.

2-7 النظرية التأويلية للترجمة:

عند الحديث عن النظرية التأويليّة فلا بدّ من ذكر: شليغماخر، شتاينر، سليسكوفيتش، ليدرر ودليزال ورغم اختلاف وجهات نظرهم حسب العصور إلا أنّهم أعطوا الأولوية للمعنى.

[1] - Reiss, Katharina; Translation Criticism, The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment., op.cit., p 14.

2-7-1 نظرية فريدريش شليغماخر (Friedrich Schleiermacher):

لقد ارتبطت الهرمينوطيقا بتفسير النصوص المقدّسة ونقلها من مستوى اللاهوتية إلى مستوى البشرية، واتسع مجالها بعد ذلك وأعطيت له دلالات أخرى مع شيلغماخر فريدريش (Friedrich Schleiermacher) وحوّل المصطلح من نطاق اللاهوت وتفسير النّصوص الدّينيّة إلى تفسير كلّ النصوص وقدم هرمينوطيقا موضوعيّة (Herméneutique objective) تقوم على فهم الوسائط اللّغويّة الّتي يسلكها ويعتمدها المؤلّف للتّعبير عن فكره وبالنّسبة له «الهرمينوطيقا هو فهم النّص كما فهمه مؤلّفه بل أفضل ممّا فهمه»[1]. فالمترجم أثناء نقله للنص من لغة إلى أخرى يتقمّص شخصية المؤلّف ليعيش أحاسيسه وأفكاره، ويقول ف. شليخماشر في الترجمة ما يلي:

« La traduction est un processus de compréhension et qui doit mener à la compréhension du texte, dans lequel le traducteur se met dans la peau de l'auteur pour essayer de ressentir ce qu'il a senti et réfléchir comme lui »[2].

إنّ الهيرمينوطيقا إذن حسب ف. شليغماخر ترتبط بفهم النّص أي متابعة المعنى وحتى يتمكّن القارئ من إدراك المعنى الصحيح لا بدّ له من معرفة القوانين والمعايير الّتي تضمن الفهم المناسب. ويرى فيلهلم دلتاي Wilhelm Dilthey أنّ الفهم في العلوم الإنسانية يناظر التفسير في العلوم الطبيعيّة، فإذا كان التفسير يهتمّ بربط أحداث ملاحظة وفقا لقوانين الطبيعة، فإنّ الفهم يحاول أن ينفذ إلى المعاني الموجودة داخل الأشياء، أي أنّ الفهم يرتكز على ما نسميه بالرؤية الداخليّة للطبيعة البشريّة الّتي نمتلكها جميعاً[3].

[1]- سعيد توفيق، ماهية اللّغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ص 87.

[2] - Gronova, Raksanyiova, Traductologie et réflexion, Book of book, Bratislava, 2005, pp 41-42.

[3]- محمود سيد أحمد، فلسفة الحياة (دلتاي نموذجاً)، الدار المصريّة السعودية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005، ص 61.

ويؤكّد الفيلسوف ف. شليغماخر أنّ هذا الفهم (فهم النّصوص) هو فهم واحد من حيث ماهيته، فالنّصوص رغم اختلافها، تمثل في جسد لغوي واحد ومن ثمّ لا بدّ من استعمال النحو لكشف معنى العبارة، فالفكرة العامة تتفاعل مع البنية اللغويّة لتكوّن المعنى أيّا كان النّص، كما أنّه يرى النّص «وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ وبالتالي فهو يشير في جانبه اللغوي إلى اللّغة بكاملها، ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه والعلاقة بين الجانبين هي علاقة جدلية»[1].

الهيرمينوطيقا إذن هي فنّ تحليل النّصوص وتفكيكها وصولاً إلى المعنى، إنّها فن القراءة، والقراءة الجيدة تؤدّي إلى الترجمة الصحيحة.

وللمعنى وجهين: المعنى الظاهر والمعنى الباطن، ويجب نقل الاثنين أثناء الترجمة، غير أنّنا نجد أنفسنا أمام مشكل آخر وهو كيفيّة بلوغ هذا المعنى، وبالنّسبة للمعنى الظاهر فيفرض على المترجم إدراك اللّغة الأصل، أي يجب أن يجيد المترجم لغة النّص الأصلي بالإضافة إلى إدراك ثقافة اللّغة المنقول منها. ويطرح المعنى الباطني للنص مشكلا أهمّ ألا وهو مشكل التأويل، فإذا حاولنا تأويل نص إبداعي وصولا إلى ترجمة عميقة فعلى ماذا يجب أن نركّز؟ على النّص أو مقاصد المؤلّف؟ الكاتب أم القارئ؟ فالنص يُغتنى من خلال تأويلاته وهذا إيجابي لأنّه يُكتسب حياة أخرى وسلبي بالنسبة للمترجم لأنّه يذهب به إلى الذاتية وعدم الوفاء إلى النّص الأوّل.

النّص إذن عندما يتعرّض لاستنطاق المترجم يصبح مفهوما وتتعدّد دلالاته، مما ينزع عنه ثباته ويعرّضه للتحوّل إلى درجة الاضطراب أحيانا في غياب شروط حقيقية للتأويل.

2-7-2 مراحل الترجمة لدى جورج شتاينر George Steiner:

فُتِن فرانسيس جورج شتاينر باللّغات منذ صغر سنّه، كما صدرت له مؤلّفات عديدة في اللّغات والترجمة نذكر منها After Babel ومقالات أخرى في الأدب المقارن ويحدّد شتاينر أربعة مراحل للترجمة:

[1]- محمد شوقي الزين، مفتاح التأويل: قراءة في التراث الإنساني، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية، المغرب، ص 08.

- **مرحلة الثقة la lecture:** يكون هنا المترجم تحت رحمة النّص الأصلي، والّذي لا بدّ له أن ينفتح لقارئه المترجم حتى يدرك معناه، أي أنّ المترجم يخضع للنّص ويثق فيه.
- **مرحلة الاقتحام L'agression:** يترك هنا المترجم النص الأصلي ليهاجم المعنى الّذي استنتجه من القراءة السّابقة (المرحلة الأولى)، المترجم في هذه المرحلة يتخلّى عن دور المتلقي ليصنع المعنى من جديد ولكنّه لا يزال تحت رحمة النّص الأوّل.
- **مرحلة الاندماج L'incorporation:** يعود المترجم أدراجه، أي نحو لغة الوصول حاملاً معه معنى النص، ولا يجب أن يتوقف في هذه المرحلة لأنّه وإن نقل المعنى فقط يكون قد قضى على جماليات النّص الأصلي.
- **مرحلة التعويض:** وهي إعادة الإنتاج أو التركيب (La restitution)، وهنا يبحث المترجم عن الوفاء وكأنه يخلق توازنا بين الأصل والترجمة، إنه ينتج مرّة أخرى ما سرق ويصلح كلّ الاعوجاج ليُكسب نصّه الجديد نفس جماليات النّص القديم.[1]

أي أنّ المترجم في المرحلة الأولى يخضع للنّص الأصلي ويثق في أنّه يدلّ على معنى معيّن رغم طابعه الّذي يبدو غريباً عليه للوهلة الأولى، بمعنى أنّه لا يمكنه ألاّ يتوجّه إلى النّص بثقة وإيمان وإلاّ فإنّه يخاطر بترجمة سيئة.

أمّا في الثانية ينتقل المترجم من الثقة إلى مهاجمة النص وفي هذه المرحلة يكون المترجم عازماً على انتزاع شيء ما من النص وتملّكه، وهنا فإنّ ج. شتاينر يعود إلى مارتن هايدغر الّذي يعتبر أي فعل تفكير وأيّ تأويل هو في حقيقته فعل اعتداء وهجوم بمعنى الكلمة.

لكن على المترجم ألاّ يكتفي بالانتزاع والتملك بل يمضي إلى الاندماج مع النّص، كما لو أنه غنم النص تماما وهنا لا ينبغي له أن يبقى أسير هذه المرحلة وإلاّ فإنه يجازف بالسقوط في ترجمة تسلب النّص وتضعه تماما تحت تصرّف اللّغة الهدف، وتأخذ منه روح الإبداع الّتي كانت تسكنه في

[1] - Voir: Grounva Raksanyiova, Traductologie et réflexion, op.cit, p134.(ترجمة ذاتية)

اللّغة المصدر ولهذا عليه أن يمضي إلى مرحلة أبعد وهي مرحلة التعويض وهي المرحلة التي يحاول فيها إصلاح ما أفسده وإقامة التوازن بين الأصل والهدف وهنا فقط يمكنه التساؤل حول مدى أمانته للنّص. يحصر إذن ج. شتاينر الترجمة في أربع مراحل: (la lecture, l'agression, l'incorporation et la restitution)[1].

2-7-3 نظرية كل من دانيكا سليسكوفتش وماريان ليدرر Danika Seleskovish et Mariane Lederer:

نشأت النظرية التأويلية للترجمة في أواخر الستينات وكانت دانيكاسيلسكوفتش هي الممثلة لمدرسة باريس (L'école de Paris l'école supérieure d'interprètes et de traducteurs fondées en 1917)، باعتبارها مترجمة بارزة للمؤتمرات والخطابات السياسية، انتقلت بعد ذلك النظريّة التأويلية لتشمل الترجمة التحريرية، ويهتم أصحاب هذه النظرية بالمعنى، أي أنّ الترجمة لا تكون بتحديد وحدات ترجمية كالجمل مثلا وإعادة كتابتها في اللغة الهدف بل بالترجمة السياقية (la traduction contextuelle) التي تهتم بالمعنى. ويقول ج. دليزل (J. Delisle) بخصوص الترجمة التأويلية ما يلي:

« La théorie interprétative de la traduction ne se base pas sur la comparaison des langues (systèmes linguistiques) et elle ne prend pas pour unités de traduction les phrases comme le faisaient les linguistes comparatistes), par contre la théorie interprétative de la traduction insiste sur la traduction contextuelle, mettant en relief l'analyse du sens tel qu'il apparaît dans le discours »[2].

[1] - Suzana Rakova, Les théories de la traduction, op.cit., p 134.

ينظر كذلك:

Steiner George, After Babel: Aspects of Language and Translation, Oxford University Press, Oxford, 3e ed., 1998, pp 312- 435.

[2] - Delisle J. James, L'analyse du discours comme méthode de traduction, Ottawa Press, 1984, p 50.

تهتم الترجمة التأويلية بالمعنى، والمعنى يمكن استنتاجه من خلال سياق النّص، ولذا سميت أيضا بالترجمة السياقية (La traduction contextuelle)، غير أنّ المعنى وكما سبق وقلنا عند دراستنا لأفكار ف. شليغماخر يخلق مشكلا آخر ألا وهو التأويل الخاطئ. ويقول ماتيو ڤيدار (Guidère) في هذا الشأن:

« La traduction doit posséder un ‘’langage cognitif’’ qui englobe la connaissance du monde, la saisie du contexte et la compréhension du vouloir dire de l’auteur. A défaut de posséder ce langage, le traducteur sera confronté au problème de l’ambiguïté et de la multiplicité des interprétations, ce qui risque de paralyser son élan de traduction »[1].

تعدد المعنى يشكّل أكبر عائق بالنّسبة للمترجم، ولقد اهتمت دانيكا سلسيكوفتش بمشكلة "المعنى" والّذي تقسّمه إلى قسمين: المعنى الدّلالي (la signification) والمعنى السياقي (le sens)، ونقصد بالمعنى الدلالي معنى الكلمة دون وضعها في سياق معيّن، فهو معنى لا يتغيّر بتغيّر مقام التبليغ أو الخطاب (situation de communication) لكنّه مستقلّ عنه، أمّا المعنى السياقي فلا يخصّ الألفاظ والعبارات بل هو وليد عمليات التخاطب والتواصل والكلام بين الناس، أي أنّ المؤلف بانتقائه لكلمات في زمان ومكان محددين وفي ظروف خاصة ينتج المعنى السياقي وما يقابل المعنى السياقي في نظرية ف. دوسوسير هو "الكلام" لأنّه يوضع في سياق، ولقد فرّق ف. دو سوسير بين اللّسان (langue) والكلام (parole).

إنّ المترجم بتطبيقه النظرية التأويلية يتخطى عتبة اللغة والتي «هي وسيلة تخاطب تحمل دلالات (significations) شبه مستقرة»[2]. يهتم المترجم بترجمة هذه الدلالات بل يتحتّم عليه إيجاد مقابلات دون أن ينسى وضع الكلمة أو العبارة المراد ترجمتها في سياقها المناسب.

[1] – Guidère Mathieu, Introduction à la traductologie, penser la traduction : hier, aujourd’hui, demain. Deboeck supérieur paris, 2010, p p 69- 71.

[2] - Voir : Dessausure.F, cours de linguistique générale, op.cit, p50.

إن كلّ من دانيكا سلسيكوفتش وماريان ليدرر تشجعان فكرة إيجاد المكافئات في اللغة الهدف، فبالنسبة لهما الترجمة الحرفية (la correspondance) لا تفي بالغرض، وذلك بسبب اختلاف اللغات من ناحية المستوى الصوتي، الصرفي، المعجمي والتركيبي وحتى الثقافي خاصّة عندما ننتقل من عائلة لغوية إلى عائلة أخرى. وتقول ماريان ليدرر بخصوص اللغات:

« Les formes et structures (des langues) ne sont pas des copies conformes »[1].

إن أصحاب النظرية التأويلية أمثال دانيكا سلسيكوفتش وماريان ليدرر كان لهم نفس الرؤية تقريبا مع أوجين نايدا (équivalence dynamique) وبيتر نيومارك (la traduction communicative). ولقد كان نايدا واضحا عند اختياره لأسلوب التكافؤ الدينامي كأفضل طريقة للترجمة. أمّا بالنّسبة لبيتر نيومارك فرغم إلتماسنا بعض التناقضات في أفكاره إلا أن تفضيله للترجمة التواصلية واضح أيضا.

2-7-3-1 مراحل الترجمة لدى دانيكاسلسيكوفتش

وترى دانيكا أن مراحل الترجمة ثلاث:

- **مرحلة الفهم**: يتم خلالها إدراك المترجم للمعنى.
- **مرحلة التجريد اللغوي**: حيث يستخرج المعنى من غطائه اللغوي.
- **مرحلة إعادة التركيب**: والتي تركّز على الفكرة أي المعنى المجرد لغوياً وليس على الشكل الذي أتى عليه في لغة الأصل.

تصنف دانيكا سلسيكوفيتش سيرورة العملية الترجمية الفورية في ثلاث مراحل:

1) فهم الرسالة عن طريق التحليل والتفسير.

[1] - Lederer Marianne, La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif, Hachette, paris, Nouvelle édition : Minard lettre moderne, Caven, 2006, p) 17.

2) نسيان فوري للدال للاحتفاظ بأثره (الصورة الذهنية للمدلول).

3) إنتاج دال جديد في اللّغة الأخرى يعبّر عن الرسالة الأصلية كلها ويتكيف مع المتلقي.[1]

وعليه تصبح الترجمة الفورية عملية فهم وإعادة تعبير.

2-7-3-2 مفهوم الترجمة لدى دانيكا سلسيكوفتش:

وتعرف سلسيكوفتش الترجمة فتقول: إنّها عملية تشفير وفك تشفير وإنما هي عملية ممكنة لكل من يعرف كيف يفهم[2].

أي أن دانيكا سلسكوفيتش تفرّق بين الترجمة اللسانية (الترجمة خارج السياق) والترجمة التأويلية (الكلمة في سياق معيّن) ويمكننا من خلال الجدول[3] التالي إدراك الفروق الموجودة بين الاثنتين:

النظرية اللسانية	النظرية التأويلية
التقيّد باللغة	تخطي عقبة اللغة إدماج (المرسل المتلقي، السياق، المقام)
لغة النص فقط	اللغة وكل ما يحيط بها
مقارنة اللغات	الترجمة ومقارنة اللغات

لقد طبقت دانيكا سلسكوفيتش النظرية التأويلية على النصوص غير الأدبيّة أي من خلال ترجمتها للمؤتمرات فقد غير أنّ (J. Delishe) أثبت صلاحية هذه النظرية أيضا بالنسبة للترجمة التحريرية، ومع بداية التسعينات طبّقت النظرية حتى على النصوص الأدبيّة. ولقد حاولت العديد من

[1] - Voir : Lederer.M, La traduction aujord'hui, op.cit, pp.20-21.

[2] -Danika Seleskovitch, L'interprétation dans les conférences internationales- problèmes de langage et de communication, Lettres modernes Minard, Paris, 1968, p 30.

[3] -Danika Seleskovitch, De l'expérience aux concepts, in IPI, 1976, p 88.

الأعمال تبيان صلاحية النظرية التأويلية بالنسبة للنصوص الأدبية مع التأكيد على فصل الشفرتين والابتعاد عن الترجمة اللّسانية والتشبث فقط بالمعنى ومحاولة إعادة صياغته في اللّغة الهدف، فالهدف الرئيسي للترجمة هو المعنى المجرّد الذي يستلزم فصل الشكل عن المحتوى.

2-7-3-3 مخطط الفهم:

إن التقاطع المفاهيمي بين الهيرمينوطيقا والنظرية التأويليّة في الترجمة يكمن في مفهوم التأويل وحدوده حيث كانت نقطة الانطلاق عند ف. شليغماخر (Schleiermacher) هي مخطط الفهم الذي وضعه ج. رينان إرنست (Ernest) بهدف الإجابة على سؤال عام حول الهرمينوطيقا: فهم المنطوق أو المكتوب[1]. وعليه فقد أسس جهود التأويلية على "فعل الفهم" مركزا على البعدين الأولين مقصياً البعد الثالث[2].

- فهم مشترك بين المؤلف والقارئ (اللغة).
- فهم مشترك بالكاتب يعيد بناء القارئ (القصد).
- بعد مشترك بالقارئ يعترض عليه المؤلف.

فالفهم بالنسبة للهرمينوطيقا هو عملية حوارية بين موجه الخطاب ومتلقي معانيه من خلال اللغة[3].

ولقد اعتبرت دانيكا سلسيكوفتش الفهم أوّل مراحل الترجمة ويتم من خلاله إدراك المعنى، إذ أنّ القارئ لا يحتاج معرفة قصد المؤلف الفعلي[4] لفهم نص ما، وإنما مراد قوله. وللتمييز بين القصد

[1] -Richard Palmer, Hermeneutics Interpretation Theory in Schleirmacher, Deltay Heidger and Gadamer, North West University Press, 1969, p 80.

[2]- Schleirmacher F D E, Herméneutique, Cerf/Pule édition, 1987, p 15.

[3]- Ibid., p 107.

[4] -Danika Selsekovitch, Interpréter pour traduire, op.cit., p 269.

ومراد القول أدرجت د. سيلسيكوفتش مجموعة من الأمثلة منها الفعل الكلامي ''il y a un courant d'air'' الذي يهدف إلى إغلاق النافذة، وهذا هو القصد ولكن المترجم لا يمكن له أن يترجم "هناك مجرى هواء" بعبارة أغلق النافذة بل يكتفي بعبارة هناك مجرى هواء والتي تترجم ''il y a un courant d'air'' ← مراد القول.

Jamais le traducteur ne traduira un courant d'air par fermer la fenêtre car s'il faisait cela il se situerait dans l'intention de l'auteur et non dans le sens qu'exprime son dire : l'intention n'est pas explicite et reste donc à l'état d'hypothèse le sens est clairement désigné en affirmant que l'objet de la traduction est le sens c'est-à-dire un sémantisme appliqué au discours, je n'entends nullement dire que traduire consiste à expliciter des intentions hypothétiques[1].

إن المعنى ذاته موجه بوضوح، ولكن القصد قد يتوارى أحيانا، وهذا لا يعني أن المترجم مكلف بتوضيح وإظهار القصديات فالتمادي في التأويل قد يؤدي إلى تشويه المعنى مما يدخلنا في قصديات غير مؤكدة.

إن المترجم يقوم بتأويل النص للفهم والإفهام في لغة أخرى، العملية التي يقوم بها إذن هي البحث عن قصدية النص من لغة إلى أخرى لأن من أدبيات المترجم أن ينقل المعنى والمعنى فقط، حيث تؤكد سيلسيكوفتش أن المترجم أو الترجمان الذي قد يجعل من نفسه مفسّراً أو شارحاً لنص فهو يخرق بذلك حدود مهنته التي تتمثل في نقل المعنى لا التفسير والشرح[2].

غير أنّ المترجم وعند محاولته لنقل المعنى والمعنى فقط قد يبتعد عن الكلمات وهذا ما رآه البعض خطأ أمثال نيومارك Newmark والذي يرى أن الابتعاد عن الكلمات يؤدي إلى الترجمة

[1] - Ledrer Marianne, Seleskovitch Danica, interpréter pour traduire, op.cit., p 132.

[2] -Eco, Umberto, Interprétation et sur interprétation, Tra. : Myriem Bouzahr, Grasset, paris, 1990, p 58.

الخاطئة، فالكلمات مرجع المترجم، فلا وجود لمعان دون كلمات[1]. والمترجم لا ينسلخ عنها إلا في آخر مرحلة من عملية الترجمة.

ولقد أضاف جون دليزل (J. Delisle) مرحلة أخرى يرجع إليها المترجم في آخر المطاف وأسماها التحليل التبريري[2] والتي يتم فيها العودة إلى النص الأصلي لعدم الابتعاد عن أسلوب ا لمؤلف. ولهذا قد شدّد ب. نيومارك كما سبق ورأينا على ضرورة تحديد نوع النص (نظرية أنواع النصوص) قبل الشروع في الترجمة، فإذا كان النص ذو وظيفة تعبيرية (une fonction expressive) وجب على المترجم حفظ اللغة والأسلوب أما إذا كانت تغلب عليه الوظيفة الندائية توجّب التركيز على المتلقي وبالتالي على اللغة الهدف.

لقد ردّت ماريان ليدرر (M. Ledrer) على نيومارك، من خلال مبدأ المجار المرسل Synecdoque، فهي ترى أن هذا المبدأ كاف لنفي فكرة ب. نيومارك القاضية ببناء الترجمة على الكلمات للحصول على ترجمة دقيقة حيث يبين المبدأ بأن الكلمات لا تشكل سوى الجزء الظاهر من الخطاب وتغفل الجزء المضمر منه وهذا ما يعطي رسالة مبتورة[3].

إن ما يجعل أيّ نص مفتوح هو كثرة التأويلات الناتجة عن الرغبة الملحة في إدراك القصد، غير أن المترجم لا ينقل المقاصد بل مراد القول (le vouloir dire)، وإذا كان للقارئ كل السلطة لتأويل النّص وجب على المترجم أن يأتي في صف المؤلف لأنّه ليس في صدد نقل تأويله الخاص مهما كانت طبيعة النص (أدبي، تداولي أو تقني).

[1] -New Mark P., Approaches To Translation, Oxford Pergman Press, 1981, p 82.

[2] -Delisle J., L'analyse du discours comme méthode de traduction, Ed. Université Ottawa, 1980, pp 82- 83.

[3] -Sergio Viaggio,Contesting Newmark, Rivista Internazionale de tecnica delle traduzire, N°1, p 27 ; in : Ledrer M. &Israel F., La théorie interprétative de la traduction, op.cit, p 113.

إن عدم نقل المترجم لمقاصد المؤلف ليس بالشيء السلبي، بل على العكس إنه وفاء للنص الأصلي ونجاح أي ترجمة يقاس بمدى وفائها للأصل.

يتطلب توصيل المعنى ارتباطا بين فكرة مجردة لغويا وإشارة سيميائية (كلام، حبكة)، ويقتضي تلقي المعنى فقط إدراك من طرف المتلقي لأنّ المقابلات لا توجد دائما، وإن وجدت فهي لا تتلاءم كمكافئات للمعنى، وعليه يجب عدم الاكتفاء بربط الملفوظ بالمدلولات اللغوية[1]، لأن المعنى ليس نتيجة إلحاق عنصر دلالي بآخر ولكنه مجموع الإشارات الملائمة المدركة في آن واحد والذي يصبح إدراكا[2]. وعليه فالمعنى هو مراد قول المؤلف وتكون الترجمة وحدة المعنى التي تسمح للقارئ بإدراك مراد قول المخاطب من خلال التركيب اللغوي وتكون وظيفة المترجم ليس التفسير والتأويل وإنما نقل مراد القول.

بالنسبة للمترجم فإنّ إدراك المعنى يتم بنوعين من المعارف:

أ) معرفة لغتي العمل (الأصل، والهدف).

ب)معرفة الموضوع المعالج.

يزيح المترجم التأويلات الأكثر سهولة والتي تفصح جلياً عن غرضها عن طريق تطبيق منهجية التأويل بطريقة واعية ويتوصل إلى المعنى وذلك بالتركيز حسب سلسكوفيتش[3] على:

أ) المعنى الذي يريد أن ينقله المرسل إلى المتلقي، والذي يُفهم عفويا ويشمل كل المضامين المضمرة التي تنقلها المكملات المعرفية كل ما ليس مفصحا عنه عند المرسل.

ب)الشكل الذي يمثل الدعامة المادية للخطاب والمسندات attributs الدلالية.

[1] -Seleskovitch D., La traduction entre et le linguistique, in Metan, vol 26 n°3, Montréal city, 2001k p 266.

[2] -Seleskovitch D. & Ledrer M., Interpréter pour traduire, op.cit., p 269.

[3]- Ibid., p 294.

ج) المقاصد ومراد القول والأثر الذي يريد أن يحدثه المتكلم شعورياً أو لاشعورياً عند السامع.

ولقد لخصت ماريان ليدررM. Ledrer المعنى في النقاط الآتية:

- المعنى أساسي للترجمة وهو الكلمة المفتاحية في النظرية التأويلية.
- المعنى مجرد ويقابل حالة الشعور.
- المعنى موضوعي: فكرة أعمق من الفكرة التي يظهرها الملفوظ وهو نتاج تركيب دلالات لسانية ومكملات معرفية.
- المعنى معرفي وانفعالي.

أما حسن غزالة فيعرّف المعنى قائلاً:

« Meaning a complicated network of language components comprised of: syntax (grammar), vocabulary (words), style and phonology (sounds)»[1].

أي أن المعنى شبكة معقدة من المكوّنات والتراكيب (النحو، والمفردات، الكلمات، والأسلوب والفونولوجيا، علم الأصوات).

غير أن المعنى يتحدد على حسب السياق الذي كُتِب فيه النص، ويقول حسن غزالة أيضا بخصوص المعنى:

« Meaning is the product of the different components of language taken together, occurring in a certain type of text and context, and directed to a certain kind of readership»[2].

[1] - Ghazala Hasan, Translation as problems and solutions: A textbook for university students and trainee translators, Dar El malayin, Lebanon, May 2008, p 2.

[2] - Ibid., p 02.

المعنى نتاج كل المكوّنات اللغوية مجتمعة في نص وسياق معين، وموجهة إلى صنف بعينه من القراء.

2-7-3-4 الوحدة الترجمية حسب أصحاب النظرية التأويلية:

إن وحدة الترجمة عند أصحاب النظرية التأويلية هي وحدة المعنى وتقابلها الوحدة المعجمية عند جون بول فيناي J.P. Vinay وجون داربلنيه J. Darbelnet ولكسيم الترجمة عند أرنسيبيا لورد رودريڤاز Arencibia Lourdes Rodriguez، وهذا من المنظور اللساني أما المنظور النصي فنجد (texthème) عند توري جدعون Gideon Toury وأيضا تيمة (traducthème) أو حدة الأجزاء (unité de processus) ووحدة المعنى (unité de sens) من المنظور التأويلي.

وتقول كلتا الباحثتين:

« Les unités de traduction ne sont alors ni les mots pris isolement ni la phrase définie grammaticalement comme sujet prédicat, mais l'unité de sens c'est-à-dire le segment de discours dont l'avancée à un moment donné fait prendre conscience à l'auditeur ou au lecteur du vouloir dire désigné par la formulation linguistique »[1].

أما بخصوص وحدات المعنى فتضيف كل من د. سيلسيكوفتش وم. ليدرر ما يلي:

« Les unités de sens sont le produit d'une synthèse de quelques mots qui se traduisent dans la mémoire immédiates et des expériences ou des souvenirs cognitifs préexistants qu'ils éveillent ; cette fusion laisse une trace cognitive ; tandis que la mémoire immédiate accueille et conserve un instant les mots suivants, jusqu'à une nouvelle synthèse et à la création d'une nouvelle unité qui va s'ajouter à celles que contient déjà la mémoire cognitive »[2].

[1] - Seleskovitch D. &Ledrer M. , Interpréter pour traduire, op.cit., p 268.

[2] - Ibid., p 252.

أي أن وحدات المعنى ما هي إلا عصارة لكل الكلمات المتبقية في الذاكرة بالإضافة إلى المعاني السابقة أي الموجودة سابقاً في ذاكرة المترجم، والتي بفضلها يتشكل المعنى دون وعي، والمعنى فقط دون كلمات اللغة الأصل وهو الّذي يجب إعادة تشكيله في لغة أخرى.

2-7-3-5 التكافؤ لدى دانيكا سيلسكوفيتش:

بالنسبة لمصطلح التكافؤ والذي سبق وتعرضنا إليه من خلال النظرية السابقة، نظرية أوجين نايدا (التكافؤ الديناميكي) والتكافؤ الشكلي (Equivalence formelle) فإن د. سلسيكوفيتش هي أيضا تميّز بين نوعين: التكافؤ المفهومي (equivalence notionnelle) والتكافؤ الانفعالي (l'équivalence affective).

- **التكافؤ المفهومي**: وهو ترجمة ناتجة عن ربط بين ما هو دلالي (توفره اللغة) وما هو معرفي (مكمل يوفره المترجم) أي هي تعبير عن المعنى نفسه في لغتيه مختلفتين[1].
- **التكافؤ الانفعالي**: بما أن المترجم هو قارئ بامتياز للنص الذي يترجمه فيمكنه ببراعة ترجمته إذا ما انفعل وتمكن من أحاسيسه وعليه فوحدات التكافؤ هي النص على غرار الكلمات والمفردات والتعابير الجامدة التي تشكل وحدات التقابل[2]. وهو يمثل الجزء الذاتي في التكافؤ الذي يتعلق بحدس المترجم في التعبير عما رأى وأحس بعدم الإلمام بالدلالات اللغوية (التكافؤ المفهومي) وما يحيط بالنص.

2-7-3-6 تعذر الترجمة لدى أصحاب النظرية التأويلية:

لقد أكد أنصار النظرية التأويلية في الترجمة بأنه يمكن الحديث عن تعذر الترجمة (l'intraduisibilité) على مستوى المقابلات وليس على مستوى الأفكار والمشاعر.

[1] -Lederer M., Selsekovitch D., Pédagogie raisonnée de l'interprétation, Commission Européenne, Didier édition Klincsreck, 2006, p 42.(ترجمة ذاتية)

[2] -Ledrer. M., La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif, op.cit., p 43.

وبما أن مهمة المترجم هي ترجمة المعنى والأثر وليس الكلمات حسب أصحاب النظرية التأويلية فإن حالة اللاترجمية (تعذّر الترجمة) يمكن أن تتقلص بفضل مترجم ذكيّ أو تختفي تماماً لأنّ الترجمة دائماً ممكنة لمن يفهم النص ويعبر عن معناه[1].

لقد اعتبر ليني Leny الفراغ المعجمي مفهوم إنساني وليس معرفي يكون فقط في حالة مفردات ذات مرجعيات مختلفة من لغة إلى أخرى نظرا لاختلافات عدة منها: الثقافية، العادات والتقاليد...الخ[2].

2-7-3-7 الأمانة في الترجمة:

يعرّف ألبير أورتادو Albert Ortado الأمانة بربطها بمراد القول، باللغة الهدف وبالقارئ، وبذلك تكون الأمانة للمعنى هي الأمانة لهذه المقاييس الثلاثة، أي أن ربط ألبير أورتادو الأمانة بمراد القول (le vouloir dire) معناه ضرورة نقل المعنى الذي أراد المؤلف إيصاله للمتلقي في شتى اللغات، أي أن نوع التكافؤ هنا هو تكافؤ معنوي بالدرجة الأولى، لكن مع ذلك تبقى أمام المترجم الكثير من الحالات والمواقف التي تستدعي أخذه التكافؤ الشكلي في الحسبان مثال ترجمة الشعر أو بعض الروايات الشعرية كما هو الحال لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي والتي فرضت على المترجم تحقيق الاثنين: التكافؤ المعنوي، والشكلي.[3]

ثم أن المترجم ونتيجة إصراره على نقل أسلوب المؤلف كما هو، قد يضيع المعنى أو العكس، قد تؤدي به الحرية الزائدة إلى تشويه النص، ففي التكافؤ الشكلي الأمانة موجهة نحو النص الأصلي وتحاول توليد عدة عناصر شكلية مثل الوحدات النحوية، التماسك باستعمال الكلمة، المعاني فيما

[1] -Ledrer M. (2006), La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif, p 108.

[2] -Ibid., p 62.

[3] - Voir : Amparo Hurtado Albir, la nation de fidélité en traduction, didier erudition, France, 1990, p59.

يتعلق بسياق المصدر[1]. ويكون التكافؤ الشكلي من خلال ترجمة الكلمات بما يقابلها كميا من كلمات خاصة في الشعر، المحافظة على جميع المؤشرات كالإشارات والنقط وحتى الفراغات، نقل المصطلح نقلاً حرفيا لإبراز الانزياح الذي سبق وتحدثنا عنه في المدخل والذي يميز أسلوب كل كاتب.

إن الأمانة بالنسبة لأصحاب النظرية التأويلية هي أمانة للمعنى وذلك لتحقيق التكافؤ المعنوي فقط عن طريق تبليغ الإيحاءات غير المعلنة التي يعبق بها النص[2].

بالنسبة للمقياس الثاني الذي وضعه ألبير أورتادو ألا وهو اللغة الهدف، والتي ينبعث منها النص الجديد، فلا بد أن تنسجم مع القارئ، أي أن النص المترجم ينبغي أن يكون منسجما بالقدر الكافي الذي يمكّن متلقيه المقصودين من فهمه في إطار خلفيتهم المعرفية المفترضة وظروف تلقيهم للترجمة.

وهكذا فإنه إذا كان غرض النص الأصلي تحقيق وظيفته ضمن الثقافة المصدر مع الجمهور المصدر، فعلى النص الهدف كذلك أن يكون منسجما ضمن الثقافة الهدف ومع الجمهور الهدف[3].

والجمهور الهدف هو القارئ، المقياس الثالث الذي وضعه ألبير أورتادو لتحقيق الأمانة في الترجمة. ولقد أعطت نظريات جديدة في الترجمة مثل نظرية السكوبوس (Skopos Theory) أولوية كبيرة للقارئ، والذي من خلاله تتحدد طرائق الترجمة وغاياتها.

فالنص المترجم لم يعد همّ المترجم الوحيد لإنتاج ترجمة جديدة، بل لا بد في تفكير جادّ في الغاية التي تنتخبها الترجمة، ونوع الجمهور الذي تستهدفه، ونقصد بالغاية السبب الذي جعل المترجم

[1]- محمد رفيق مباركي، التكافؤ الدينامي من لسانيات النص وعلم الترجمة، ترجمة أساليب القصر في القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية أنموذجا، ترجمة: ريجيس بلاشار، دراسة تحليلية ونقدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010، ص 64.

[2]- إنعام بيوض، الترجمة الأدبية، مرجع سابق، ص 180.

[3]- Mona Baker and Gabriela Saldanka, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Psychology Press, Florence Kentucky, no edt., 1998, p 117.

يعيد كتابة نص ما في لغته الأم، فقد يقصد من وراء ترجمته تكييف العمل أو توطينه في اللغة الهدف كما قد يقصد غير ذلك تعريف جمهور لغته الأم على ثقافة اللغة المصدر من خلال النص المترجم.

هذا معناه أنه قد يكون للنص الواحدة عدة ترجمات ويقول ماتيو قيدار في هذا الصدد ما يلي:

« …le même texte peut avoir plusieurs traductions acceptables, chacune répondant à un Skopos particulier et le scopos* est le critère d'évaluation suprême »[1].

إنّ تعرضنا لنظرية الغاية (Skopos) هو فقط من أجل إبراز غاية المترجم التي تتحكم في أمانته أثناء نقل المعنى، ولهذا فقد رأى هنري ميشونيك Henri Meschonnic أن شفافية الترجمة وهم[2].

ويذهب أنطوان بيرمان إلى الشق نفسه، إذ يعتبر شفافية المترجم وهما ناتجا عن فعل الترجمة المتمركزة عرفيا التي تؤسس نفسها على أولوية المعنى والّتي تعتبر أن لغتها كينونة سامية لا تمسّ وتجعل إدراج المعنى من خلال ذلك كأولويّة اللغة الخاصة[3].

2-7-3-8 التمييز بين الترجمة والتأويل:

إن علاقة التأويل بالترجمة علاقة متشابكة غير أن المترجم يجب أن يدرك الفرق بين الاثنين تجنبا لوقوعه في الترجمة السيئة الخائنة الناتجة عن التأويل الزائد.

فكما سبق وقلنا ليس على المترجم نقل قصد المؤلف لأنّه قد يترجمه بطريقة ذاتية بعيدة عن الحقيقة، ويعلق أمبرتو إيكو على هذا فيقول: «إن ترجمة جيدة لشليغماخر أب الهيرمينوطيقية ستساعدنا حتما على فهم أفكاره لكن التأويل الذي نحتاج إليه لترجمة شليغماخر سيكون حتما

* - Skopos : le mot skopossignifie la visée le but ou la finalité (الغاية).

[1]- Guidère Mathieu, Introduction à la traductologie, op.cit., p 74.

[2] -Ibid., p 51.

[3]- أنطوان بيرمان، الترجمة والحذف أو مقام البعد، تر:عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، ط1، 2010، ص 54.

مختلفا عن التأويل الذي خصصه له غادامير عندما أراد توضيح أفكاره ونقده ليجعلنا نستمد من نص شليغماخر حتى ما لم يكن يعبر عنه بصفة صريحة»[1].

ولقد فرّق رومان جاكبسون أيضا بين التأويل والترجمة من خلال رصده لثلاثة أنواع من الترجمة (البين لغوية، الضمن لغوية، والبين سيميائية)، ويقصد بالأولى الترجمة وبالثانية والثالثة التأويل.

فبينما رأى أصحاب النظرية التأويلية أن الترجمة الضمن لغوية هي مرحلة من مراحل الترجمة التأويلية، عارض أ. إيكو (Eco) ذلك وهو يقول أنه «بدل تناول التأويل كترجمة أو الترجمة كتأويل كما يحدث في الاتجاه التأويلي في الترجمة، من الأولى لنا أن نكون أكثر دقة وعملية، بأن نعلن عن أنّ العملية تحدث كالتالي: التأويل ثم الترجمة»[2].

إننا عندما نترجم –حسب أمبرتو إيكو– لا نقول أبدا الشيء نفسه «فالترجمة تعني دائما كشط بعض التبعات التي يفرضها اللفظ الأصلي [..] فالتأويل الذي يسبق كل ترجمة يجب أن يحدد ما هي وكم هي التبعات الممكنة التي يوحي بها اللفظ ويجوز كشطها»[3].

إن أ. إيكو من خلال القول السابق ينفي وجود ما يدعى بالشفافية في الترجمة لأنّنا نجد أنفسنا دائما أمام خسارات عند تعذر الترجمة خاصة عند ترجمة النصوص الأدبية.

2-7-3-9 تحليل النظرية التأويلية

على عكس النظريات السابقة والتي تقر بوجود مرحلتين أساسيتين في الترجمة الفهم ثم إعادة الصياغة، تميّز النظرية التأويلية بين ثلاث مراحل، وهذا في حدّ ذاته إضافة إلى الترجمة فمرحلة التجريد اللغوي أي إدراك المعنى مجرّد من كل دلالة ثم إعادة صياغته اعتمادا على الأفكار وليس على

[1]- إمبرتو إيكو، أن نقول الشيء نفسه تقريبا، تر:أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة 1، 2012، ص 291.
[2]- المرجع نفسه، ص 303.
[3]- م.ن، ص ص117- 121.

الكلمات طريقة جديدة في الترجمة. ولقد أدركت د. سيلسيكوفتش مبكرا أهمية التجريد الغوي ودليل هذا قولها:

« …plus j'avançais et plus se révélait fructueuse pour l'explication (des mécanismes du discours) l'hypothèse de l'existence d'une pensée indépendante des significations linguistiques, ne s'associant à la langue que le temps de l'énonciation »[1].

إن نظرية دانيكا سيلسكوفتش مخالفة تماما لكل النظريات السابقة، إذ أنها لا تعتمد على دراسة تحليلية للغة إنما تهتم بالمعنى فقط.

وتذهب م. ليدرر إلى الشيء نفسه فهي أيضا تعتبر النظريات اللسانية المعاصرة قد قصرت باهتمامها بالشكل ونسيانها للأهم ألا وهو المعنى، ويظهر هذا بوضوح من خلال قولها الآتي:

« En se limitant au mesurable, quantifiable et prévisible, elles ont sacrifié l'essentiel du langage : son emploi en situation par un individu pensant »[2].

ولقد أسهمت نظرية د. سيلسكوفيتش في تطوير الدراسات النظرية وذلك بإضافة عناصر جديدة نذكر منها:

أ- الطابع الخطابي والسياقي لفعل الترجمة Le caractère discursif et contextuel de l'acte de la traduction.

ب- اعتبار وحدة الترجمة هي وحدة المعنى Le fait de concevoir l'unité de traduction comme unité de sens.

[1] - Seleskovitch D., « Traduire de l'expérience aux concepts, Etude linguistique appliquée n°24 » traduire : les idées et les mots, ESIT, paris, 1976, p 65.

[2] - Ledrer. M., La traduction aujourd'hui, op.cit., p 92.

ج- الطبيعة الديناميكية وغير اللفظية للمعنى La nature dynamique et non verbale du sens.

إن الترجمة السائدة للنصوص الأدبيّة هي ترجمة بالمقابل مع تدخل المكافئات في حال عجز المقابل عل نقل المعنى وأثره على القارئ، وعليه فلا يمكن تطبيق مبادئ النظرية التأويلية في ترجمة النصوص الروائية الشعرية إلا في حالة عدم وجود مقابل وهذا ما عاب النظرية التأويلية إذ أنها ورغم كل الجهود لا يمكن تطبيقها على جلّ النصوص. كما أنه بالنسبة لتمييز د. سيلسكوفتش بين مراد القول والقصد أمر مليء بالالتباس حيث أن le vouloir dire يرادف بالانجليزية to mean والذي قد تترجم بـ (ماذا يعني، أو ماذا يقصد)، أي أن كلمتي مراد القول والقصد كلمتان متداخلتان ولا يمكن فصلهما بهذه السهولة كما أن الشكل والمحتوى وجهين لعملة واحدة. وبالتالي لا يمكن ترجمة المعنى بعيدا عن الكلمات، خاصة في النصوص الأدبية والتي يجب أن يكون فيها الوفاء للاثنين: الشكل والمعنى، كما أن النص الأدبي لا يهتم بقصد المؤلف ولا بقصد القارئ، وإنما بقصد النص والذي يتألف من كلمات وبالتالي لا بد من ترجمة المعنى دون الابتعاد عن الكلمات.

2-8 نظرية جون رونيه لادميرال (Jean René Ladmiral)

لقد اشتهر جون رونيه لادميرال باهتمامه بالترجمة إضافة إلى الفلسفة الألمانيّة ومن بين مؤلّفاته: La traductologie : de la linguistique à la philosophie، وكذلك: Traduire : théorèmes pour la traduction، ولقد عُرف برفضه التام لأسلوب الترجمة الحرفيّة أثناء ترجمة النّصوص الأدبيّة.

2-8-1 لادميرال والترجمة الحرفية:

لقد كان لادميرال من الأوائل الذين انتقدوا الترجمة الحرفية للنصوص الأدبية، فبالنسبة إليه هذه الترجمة لا تفي بالغرض ويعلّق قائلاً:

Le littéralisme est théologico-bibliste par essence. Sinon comment prendre au sérieux, à la lettre, les mots de la parole source ? Sauf à les affranchir des contingences humaines de l'arbitraire linguistique et à les élever à la dignité du verbe divin[1].

من خلال القول السابق، يتبين لنا أن جون لادميرال يرفض تماما الترجمة الحرفية، بل ويُرجع استعمالها إلى عدم رغبة المترجمين آنذاك في تغيير الكلمات تجنباً لأيّ تحريف. فكما سبق وأن رأينا، إن أغلب النصوص المترجمة كانت الدينية فقط، ومن هنا يأتي حرص ا لمترجم على عدم تغيير أي كلمة ظناً منه أنّ الأمانة هي أوّلاً وقبل كلّ شيء للكلمات.

فالترجمة الحرفية بالنسبة له لا يجب أن تكون إعادة وتكرارا للنص الأصلي من خلال إعادة رسم الكلمات في لغة أخرى، فهي قبل كل شيء نقل للمعنى. ويعلّق لادميرال قائلاً:

Il conviendra de déjouer l'illusion de transparence sourcière en rappelant cette évidence qu'on ne saurait l'économie d'une écriture traduisante qui engage une médiation par la subjectivité du traducteur. L'ignorer, c'est refuser qu'intervienne un traducteur entre le texte original (T.O) et sa traduction (Tr). Ce serait penser la traduction en terme d'identité et vouloir qu'elle ne soit jamais qu'une répétition du texte original. Telle serait l'utopie sourcière de la traduction[2].

فالترجمة الصحيحة تغنينا عن النص الأصلي أي أننا ومن خلال قراءتنا للنص المترجم (الجديد) نكون قد أدركنا المعنى وتأثرنا بنفس الطريقة أي عند قراءتنا للنص الأصلي. ويقول ج. لادميرال أن غاية الترجمة هي عدم الحاجة (الرجوع) إلى النص الأصلي.

[1] - Ladmiral Jean René, « Entre les lignes entre les langues », esthétique n°1, paris, 1981, p 75.

[2] - Ladmiral J.R. ; Principes philosophiques de la traduction dans le discours philosophique, PUF, paris, 1998, p 980.

« La finalité de la traduction est de nous dispenser de la lecture de l'original »[1].

2-8-2 الترجمة والسياق:

ويركز لادميرال على عنصر السياق (le contexte) فبالنسبة له لا بد من تحديد السياق قبل الشروع في الترجمة، كما أنه يشاطر جورج مونان (G. Mounin) في الرأي حينما يقول: الدلالات (les connotations) هي نتيجة الرؤى الفردية التي تختلف من شخص إلى آخر[2].

إنّ اللغة لا وجود لها خارج السياق الثقافي وبناء عليه يجب أن تنصب الترجمة على المعنى السياقي بما يعني المحيط النصي والوضعية المرجعية.

فالترجمة عبور بين الثقافات[3] إنها تواصل ثقافي ذلك أنّ اللغة متضامنة مع سياق ثقافي يحتم إضافة الأفق الخارج لساني إلى نظريّة الترجمة.

ومع أن النص المترجم لا يساوي النّص الأصلي كلياً إلا أنه لا يختلف عنه تماما، ومن هنا فإن الاختلاف في الشكل لا يعني اختلافا حتمياً في المعنى.

« Le texte cible n'est pas le même que le texte original mais il n'est pas non plus tout à fait un autre… le concept même de fidélité au texte original traduit. Cette ambigüité selon qu'il s'agit de fidélité à la lettre ou à l'esprit »[4].

2-8-3 أنواع النصوص والترجمة:

ويضم جون لادميرال النصوص القانونية والعامية إلى النصوص التقنية والتي يمكن أن تترجم بسهولة عن طريق إيجاد المقابل في اللغة الأخرى. ويعتبر النصوص الفلسفية الروائية... نصوص أدبية

[1] - Ladmiral J.R. ; Traduire : théorèmes pour la traduction, Payot, paris, 1979, p 11.

[2] -Ibid., p 186.

[3] -Idem., p 13.

[4] - Idem., p 16.

يحترم فيها المترجم أسلوب، شكل وخاصة معنى النص الأصلي ليقوم بتكييف كل هذا وثقافة القارئ الجديد.

On appelle traduction technique aussi bien la traduction des textes juridiques, scientifiques etc… que proprement techniques ; la traduction d'un ouvrage des sciences humaines sera dite traduction littéraire[1].

ويضيف قائلاً:

La traduction philosophique… est en effet ce qu'on appelle une traduction littéraire et non pas une traduction technique » ce qui d'une certaine façon est paradoxale mais correspond en fait essentiellement à un clivage d'ordre économique. La traduction philosophique est une traduction dite littéraire parce qu'il s'agit d'un livre paraissant chez un éditeur, avec en principe le nom du traducteur, et surtout parce qu'elle est rétribuée selon le régime des droits d'auteurs beaucoup moins bien (ou plus mal) que la traduction technique »[2].

إن الترجمة الفلسفية في الحقيقة ما نسميه الترجمة الأدبية على عكس الترجمة التقنية، وهذا ما هو متناقض نوعا ما ولكنه يوافق تماما الشقاق من الجانب الاقتصادي. يقال على الترجمة الفلسفية بأنها أدبية لأن الأمر يتعلق بكتاب يظهر عند ناشر مع اسم المترجم وخاصة لأنها مقدمة وفق نظام حقوق الكاتب والتي هي أقل جودة أو أسوأ من الترجمة التقنية.

2-8-4 مراحل الترجمة لدى لادميرال:

ويرى ج. لادميرال أن الترجمة تتم خلال مرحلتين تسلسليتين:

- مرحلة القراءة- الفهم.

[1] - Ladmiral J.R., Traduire : théorèmes pour la traduction., op.cit., p 14.

[2] - Ibid., p 239.

- مرحلة الكتابة وصياغة النص الهدف.

– Une phase de lecture interprétation où il s'agit de comprendre (de ''décoder'' comme on dit à tort) le texte source.

– Une phase de réécriture (rewording) où il s'agit de produire un texte cible[1].

إن ما لفت انتباهنا في قول لادميرال السابق هو تعليقه على كلمة (décoder) فك رموز ولقد أضاف مباشرة عبارة (comme on dit à tort) كما يقال عن جهل، فبالنسبة له الترجمة ليست عملية فك رموز فقط فالأهم هو نقل معنى الرسالة والأثر.

ويفرّق لادميرال بين المترجمين الذين يولون كل الاهتمام للنص الأصلي (les traducteurs sourciers) وكلمة sourcier مشتقة من ''source'' أصل؛ وبين مترجمين آخرين ينصب اهتمامهم على النص الهدف (les traducteurs ciblistes).

2-8-5 تحليل نظرية جون رينيه لادميرال:

لقد كان لادميرال مترجما وفيلسوفا، حيث درس الفلسفة الألمانية ومنهجية الترجمة، ولهذا فإن نظريته هي نتاج لتجربته الميدانية كمترجم، ترجم لعدة فلاسفة نذكر منهم (كونت Kant- نيتشه Nietzsche، أدورنو Adorno وغيرهم)، وكفيلسوف درس الفلسفة في جامعة باريس، وبالتالي تعرض لأفكار اللسانيين في الترجمة أمثال (جون ديبوا، دي سوسير وغيرهم). ويعلق لادميرال على كل هذا قائلاً:

« Je me suis intéressé à la traduction non seulement en traduisant Habermas ; mais également Adorno, Nietzsche, Kant et d'autres philosophes. Par la suite j'ai pensé réunir ou plutôt approfondir et synthétiser, différentes études en publiant mon livre ''Traduire : Théorèmes pour la traduction'' »[2].

[1] – Ladmiral J.R., (Le traducteur et l'ordinateur), Languages, vol 28 n°116, paris, 1994, p 13.

[2] – Wilhem J.E. Ladmiral J.R., Une anthropologie de la traduction, Les presses de l'Université de Montréal, 2012, p 549.

(Revue Meta) 57/3 https:doi.org/10.7202/1017079.

إن نظريات الترجمة السابقة هدفها تسهيل عمل المترجم والذي يفعل المستحيل لينتج نصا جديدا قريبا قدر المستطاع من النص القديم، وقد يتحقق هذا إما من خلال الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرّة أو عن طريق مزج الاثنتين إن استدعى الأمر ذلك، خاصة عند ترجمة النصوص الأدبية والتي تفرض على المترجم أن يكون أديبا، فنانا ومبدعا بدوره، مثله مثل مؤلف النص، «وليس للمترجم حقّ ملكية أفكار الكاتب أو الأديب الذي يقوم بترجمة نصّه، وفي أحسن الأحوال، ما هو إلاّ قناة إيصال لهذه الأفكار ولكن بمستوى اختصاصي وفني وإبداعي لا يقلّ عن مستوى وزن ما يقوم بترجمته»[1].

[1]- العيسى سالم، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية تاريخها وقواعدها، تطورها، آثارها وأنواعها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 91.

3- الترجمة الأدبية:

يقصد بالترجمة الأدبية إعادة كتابة كل ما يكتب بأسلوب أدبي أو يحمل طابع الأدب بشكل من الأشكال وذلك بإحداث نفس التأثير (l'impression) في القارئ الجديد.

وبالنظر إلى الأدب (la littérature) كمرآة تعكس أفكار، عادات، تقاليد وثقافة شعب معيّن، فإن ترجمة النصوص الأدبية تفرض على المترجم اختراق النص الأصلي بكل ما يحمله من قيم جمالية (مجاز، استعارة، كناية...الخ) وإعادة صياغته في نص آخر وليس هذا بالأمر الهيّن، فالمسألة تستدعي وجود مترجم متمكّن من اللغتين (المنقول منها والمنقول إليها)، ويجب أن يملك أيضا ثقافة واسعة، وقدرة إبداعية خارقة من شأنها انتزاع المعنى الكامن وراء ألفاظ وعبارات النص الأصلي وصوره الفنية.

ثم إنّ الترجمة هي فنّ الكشف، أو العصا السحريّة التي تزيل الحُجُب عن المتلقي الأجنبي لتضع ثقافات العالم بين أصابعه والمترجم هو الفنان الذي يؤرقه ولع الكشف والتنقيب عن النفائس، فيبذل الجهد والوقت من أجل استكشاف عمل فنان آخر، ليعيد خلقه، ثم يظهره في عباءة جديدة[1].

والمألوف في الأدب عموماً، يصعب أن يكتفي المترجم بنقل المعنى فقط دون أن يسعى إلى المحافظة على الشكل الذي يتحدد من خلال بنية العمل الأدبي وطريقة تداخل مستويات هذه البنية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا المضمون[2]، لأن غاية المترجم أن يجمع بين الدقة من الناحية اللّسانية، والفن من الناحية الجمالية فتكون الترجمة مثالية لأنها تعطي المعنى الدلالي الدقيق للنص كما تعطي إيحاءات النص الأصلي من خلال نص آخر.

[1]- علي سامي مصطفى وآخرون، الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، بيروت، 2009، ص 692.

[2] -Redouane J.,Traductologie, science et philosophie de la traduction, OPU, paris, 1985, p 98.

ولكي تكون الترجمة الأدبية مثالية يجب على المترجم أن يحترم أولا أسلوب الكاتب ومعجمه الخاصّ ومستويات اللغة الموجودة في نصه، ويجب أيضا أن يراعي المعايير الجمالية لعصر متلقي الترجمة وهذا لا يتأتى إلا إذا كان الإحساس بالنص عميقا يستند بالطبع إلى تملك تام لنصية اللغتين وآدابهما والأهم طبعا هو المحافظة على الصورة الشعرية والإتيان بما يكافئها في اللغة المستهدفة، وهنا يتحول المترجم إلى كاتب ومبدع جديد، ولا يتسنى له ذلك إلا من خلال فهم النص الأصلي والفهم يكون أولا من خلال عملية القراءة. والتي تستدعي وجود قارئ يجهد طلب المعنى لأنه أمام نص ممتدّ الحدود، مترامي الأطراف يتعدى خطابه ملفوظه، ولا بد من تقليب النظر فيه وإمعان التفكير لتقريب مسافاته اللاهتة.

غير أنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أزلي هو التفاعل بينه ومتلقيه[1]، وقد حاول آيزر فلفغانغ «أن يبحث عن المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثر يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده»[2].

تبدأ عملية القراءة، ويبدأ نشاط القارئ في خلق الترابط والتفاعل بين الجمل حيث يدرك أنها تحمل إشارات مفردة لأشياء لم تأت بعد، فهي بداية بناء النّص الّذي لا يؤتي ثماره إلا باكتمال القراءة ويبدأ نشاط القارئ أثناء بناء الجمل برسم التوقعات مستعينا بالخيال البناء المؤسس على عملية القراءة[3].

[1]- فلفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية، التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد الحمداني الجبلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د ط، د ت، ص 12.

[2]- روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط1، 1994، ص 202.

[3]- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1984، ص 103.

وتبدأ الذاكرة في تخزين الإشارات المقروءة والتوقعات حيث ما إن تلبث أن تثار مرة أخرى، ولكنّها لا تتذكر بصورتها الأولى، بل بصورة جديدة تظل خاضعة لعملية تحوي على استمرار القراءة حيث تزداد الإشارات والتوقعات تعقيدا وترابطا[1]، وهذا السعي إلى الربط بين مراحل القراءة والجمع بين التوقعات المعدلة والذكريات المحولة يجعل القراءة عملية من خلالها تتم بنية وإعادة بنية الموضوع الجمالي باستمرار[2].

3-1 النص والفراغ:

إنّ النص المقروء يحوي فراغات وعلى القارئ ملئ هذه الفراغات والتي يستعملها المؤلف «لتحريك نشاط القارئ واستدراجه للإسهام في العملية الإبداعية وتوريطه في المشاركة في إنتاج العمل الأدبي.

وهذه الفراغات تستوقف القارئ وتستفزه فتخرجه من الاستسلام للنص، وتنتشله من الانغماس الكلي في القراءة فيُحاول ملء هذه الفراغات بنفسه مستعينا بخياله ومنطلقا من معطيات القراءة.

واستعمال الفراغات وسيلة أسلوبية أغفلتها الدراسات الأسلوبية القديمة لذلك يرى أمبرتو إيكو (Eco) أنّ الشعرية هي «برنامج عملي يفتحه الفنان مستغلا في ذلك كافّة التقنيات الأسلوبية التي تجاوزتها البلاغة القديمة من صمت وفراغ وانتظار ومنبه ومثير» وهي تسعى بقصد ووعي إلى دفع المتلقي خارج حدود الملفوظ اللساني ما دام يدرك جيداً عجز الملفوظ على استيعاب النص[3].

[1]- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، مرجع سابق، ص103.

[2]- فلفغانغ آيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص 61.

[3]- مونسي حبيب، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2000، ص 334.

يرى ف. آيزر أن الفراغات «شرط ضروري بالنسبة لعملية تسليط الضوء التبادلي حيث أنها تؤدي وظيفة مهمة ودلالة كبرى لتحريكها لعمليات التركيز وإعادة التركيز أثناء القراءة، وهذا إنما يكون في العمل الأدبي من حيث كونه موضوعا جماليا له وجود خاصّ به وبالتالي فإنه لا يمكن أن يظهر إلا بمثل هذه العمليات[1].

ونتساءل هل على المترجم المحافظة على هذه الفراغات عند كتابته للنّص الجديد؟ هل على المترجم ترجمة الشكل الذي بُنيت عليه الرواية الأصلية؟ ونقصد بالشكل هنا: عدد الفصول، عدد الصفحات، عدد المقاطع....الخ، فإذا كانت رواية أحلام مستغانمي تحتوي على ستة (6) فصول ونجد في كل فصل واحد وعشرون (21) مقطع، هل يجب أن تحتوي رواية محمد مقدم على نفس عدد الفصول والمقاطع؟

كما نجد أن الرواية تترك في بداية كل فصل ونهايته فراغا يقارب الصفحة أحيانا ويرمز هذا البياض إلى الحيز الزمني الذي تتعرض له الرواية، إنه ما يطلق عليه توقيف زمن السرد، للانتقال من موضوع لآخر. ولقد حافظ المترجم محمد مقدم على نفس الفصول أي أن روايته المترجمة Mémoires de la chair كتبت في ستّة فصول لكن عدد الصفحات يختلف من الرواية الأصلية إلى الرواية المترجمة كما يوضح الجدول التالي:

رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي	الرواية المترجمة Mémoires de la chair لمحمد مقدم
الإهداء، العنوان،... الخ: 6 صفحات	الإهداء، العنوان... الخ: 8 صفحات
الفصل 1: 38 صفحة	الفصل 1: 39 صفحة
الفصل 2: 32 صفحة.	الفصل 2: 36 صفحة.
الفصل 3: 89 صفحة.	الفصل 3: 89 صفحة.

[1]- فلفغانغ آيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص ص 61- 64.

الفصل 4: 84 صفحة.	الفصل 4: 86 صفحة.
الفصل 5: 81 صفحة.	الفصل 5: 76 صفحة.
الفصل 6: 51 صفحة.	الفصل 6: 48 صفحة.
المجموع: 381 + صفحتين فارغتين في نهاية ف1/ف2	المجموع: 382 + صفحة في الأخير + صفحة تحت عنوان Dans la collection mosaïque
المجموع النهائي: 383	**المجموع النهائي: 383**

وكأن المترجم بذل كل جهده ليتحصل على نفس عدد الصفحات (383 صفحة) في الرواية المترجمة والرواية الأصلية ولو أنّ هناك اختلاف في عدد الصفحات خاصة في الفصلين الأخيرين، فنجد أن النص المترجم أقصر من النص الأصلي وهذا لأنّ المترجم اضطر إلى حذف بعض العبارات أو الكلمات عند تعذر الترجمة.

3-2 مواصفات مترجم النص الأدبي:

يجب على المترجم مراعاة الشكل أيضا بالإضافة إلى المضمون، كما أنّه يعطي أهمية لأدق التفاصيل وهذا لتقريب نصه قدر المستطاع من النص الأصلي، ولتحقيق كل هذا ينبغي أن يتّسم مترجم النص الأدبي بالمواصفات التالية:

- **المرونة La souplesse**: إذ يجب عليه أن ينتقل من موضوع إلى آخر بكل سهولة حتى لا يحس القارئ بثقل الترجمة.
- **قدرة التكيف Faculté d'adaptation**: يجب على المترجم أن يكون مرآة كاتب النص الأصلي أي أن يتتبع ما كتب وينقله بكل أمانة، ويقول جورج مونان عن المترجم:

« Le traducteur est un verre totalement transparent entre le texte et l'auteur »[1].

[1] - Mounin G., Les problèmes théoriques de la translation, op.cit., pp 125- 126.

ويقصد مونان بكلمة "texte" النص الهدف le texte cible، المترجم مرآة لكل ما كتبه المؤلف وما النص الجديد إلاّ صورة ثانية للنص الأصلي.

- **الجرأة والتوسّع Audace et envergure:** إن المترجم الحقيقي لديه الجرأة في امتلاك النص أي أنه لا يكتفي بنقل الكلمات فقط أو حتى العبارات، فالوحدة الترجمية يجب أن تكون الفقرة لأنها هي الحاملة للمعنى، ويقول جويل رضوان في هذا الصدد ما يلي:

« Il s'agit de dominer totalement le texte et non d'y coller servilement. L'unité à considérer n'est pas le mot, celui-ci prenant une valeur particulière du fait du contexte, ce n'est pas non plus toujours la phrase, l'enchaînement logique des idées pouvant varier d'une langue à l'autre, l'unité de travail devrait être le paragraphe »[1].

- **الوفاء La fidélité:** لقد سبق وتحدثنا عن أمانة المترجمة والتي يجب أن تكون أولا وقبل كل شيء للمعنى وللأسلوب أيضا عند ترجمته النصوص الأدبية، ولا ينبغي حذف أيّ عبارة أو كلمة، وليس للمترجم الحق في إضافة عبارات أخرى مثله.

« L'auteur et le traducteur se complètent suivant la fable de l'aveugle et du paralytique »[2].

أي أن المترجم هو كالشخص الفاقد لبصره وما عليه إلا التمسك بالمؤلف لكتابة نصّه على حدّ تعبير جويل رضوان.

والوفاء لا يعني دائما الترجمة الحرفية (la traduction littérale) فقد يكون التصرف (l'adaptation) حلاً أحياناً من أجل الترجمة الصحيحة، ويقول بونيرو روي عندما يتحدث عن وفاء المترجم ما يلي:

[1] - Redouane Joelle, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Office des Publications Universitaires, Alger (Algérie), 1996, p 04.

[2] - Ibid., p 04.

« Toute traduction doit être fidèle et rendre exactement l'idée et la forme de l'œuvre original. La fidélité constituant pour le traducteur à la fois un devoir moral et une obligation juridique. Il ne faut pas confondre cependant traduction fidèle et traduction littérale, la fidélité de la traduction n'excluant pas une adaptation nécessaire pour rendre la forme ; l'atmosphère ; la signification profonde de l'œuvre, sensibles dans une autre langue et un autre pays. Le traducteur doit posséder une bonne connaissance de la langue à partir de laquelle il traduit, mais surtout la maitrise de celle dans laquelle il traduit »[1].

من قول بونيرو روي السابق ننتقل إلى صفة المترجم الخامسة ألا وهي:

- **إتقان اللغتين:** يجب على المترجم أن يجيد اللغة المنقول منها (اللغة الأصل) وذلك لفهم النص، والتمكن من لغة معينة لا يكون فقط من خلال ما درسناه في الجامعات بل من خلال المطالعة المتنوعة، فالمترجم يجب أن تكون ثقافته متنوعة. ويضيف رضوان جويل عن معرفة اللغتين ما يلي:

« Il faut connaitre les deux langues (langue de départ ou langue source ; langue d'arrivée ou langue cible) à fond. Cette connaissance s'acquiert par des cours, discussions et surtout par des lectures personnelles, l'écoute de la radio…etc. En fait, la connaissance parfaite de la langue de base (ou première) est la plus importante »[2].

أي أن معرفة اللغة الأصل، حسب جويل رضوان، هي الأهم. أما من وجهة نظرنا فمعرفة كلتا اللغتين ضروري ومهم فمعرفة اللغة الأصل تمكننا من فهم المعنى أما معرفة اللغة الهدف تمكننا من نقل هذا المعنى بطريقة صحيحة.

[1] - Bonnerot Ruer J., Appira H. et Kerst H. ; Chemins de la traduction, domaine anglais, Didier, paris, 1968, p 73.

[2] - Redouane J., Stylistique comparée, op.cit., p 06.

كما أنّ الاطلاع على نصوص مماثلة في اللغتين الأصل والهدف يسهل عمل المترجم، فمثلا إذا كان مترجم ما بصدد ترجمة رواية "عابر سرير" للروائية أحلام مستغانمي فالاطلاع على ترجمة رواية أخرى كـ"ذاكرة الجسد" مثلا سيسهل عمله لأن الكلمات والعبارات بل حتى الأفكار قد تتكرّر فلكل كاتب رصيد مفرداتي خاصّ به، كما أن الاطلاع على روايات أحلام مستغانمي يمكننا من فهم فكر الروائيّة بطريقة أحسن خاصّة إذا ترجمنا الروايات الثلاث (الثلاثية) [فوضى الحواس، ذاكرة الجسد، عابر سرير]. ويرى رضوان جويل نفس الشيء بالنسبة للترجمات أي أن معرفة الموضوع والسياق شيئان مهمان والتجربة المهنية أهم، فعند ترجمة نصّ سياسي العملية ستكون أسهل بالنسبة لمترجم قد تعامل مع نصوص مماثلة، والأمر نفسه بالنسبة للنصوص العلمية والبيولوجية، ويضيف ج. رضوان بخصوص ثقافة المترجم ما يلي:

« Il faut se constituer une documentation sur le sujet ou domaine choisi par exemple ; un étudiant de S8 faisant son mémoire sur un article traitant de la greffe de la vigne commence par lire des ouvrages de vulgarisation en LD en DA notamment les articles des encyclopédies portant sur : greffe (grafting/ building/ vigne/ vine/ arboriculture/ fruit-trees) »[1].

- **الذكاء والحدس L'intelligence et la sensibilité**: المترجم الناجح ليس قارئا عاديا سطحيا، إنه قارئ ذكيّ ذو قدرات خيالية تمكّنه من التفاعل مع النص في محاولة لفهمه وإيجاد البؤر المركزية فيه، إنه يمسك الفراغات الموجودة في النص بغية الفهم ليعيد بناء المعنى في لغة أخرى والمحافظة على نفس الأثر (l'effet)، وهو في هذا يعتمد على حدسه اللغوي من خلال القراءة المثالية التي تمكنه من إدراك قيمة الكلمات الجمل ونوع الأسلوب على حدّ تعبير كواندرو موريس (Coindreau. M) والذي يقول ما يلي:

[1] - Redouane J., Stylistique comparée, op.cit., pp 06- 07.

« Cette sensibilité au texte, à l'intention parfois cachée de l'auteur est en partie une question de flair mais surtout de culture générale ; elle peut s'acquérir par l'explication de texte, durant laquelle un passage est décortiqué pour trouver la valeur des mots, la cadence des phrases et la couleur d'un style »[1].

- **الإستراتيجية وطريقة العمل**: قبل الشروع في الترجمة وبعد قراءة الرواية كاملة، يبدأ المترجم في تحديد وحداته الترجمية، وطبعا يستعين بقاموسين وكتاب في النحو (grammaire)، القاموس الأول الخاص باللغة الأصل حيث يقوم بإيجاد المرادفات في حالة عدم فهم بعد الكلمات خاصة إذا كانت اللغة الأصل لغته الثانية.

بالنسبة للقاموس الثاني، فهو ثنائي اللغة (اللغة الأصل، اللغة الهدف)، غير أن المترجم لا يستعمله إلا للضرورة القصوى وإلا يقع في فخ الترجمة الحرفية (كلمة كلمة) والتي تخلّ بالمعنى في غالب الأحيان.

يجب استعمال القواميس ولكن يجب معرفة الاستغناء عنها، ويقول جوزيف بيلوك (Belloc) عندما يتحدث عن استعمال القواميس أثناء الترجمة ما يلي:

« But to rely upon the dictionary is fatal. It argues either an insufficient knowledge of the original or insufficient confidence in oneself (…) if you are fairly certain from your experience that a particular meaning is intented do not fear to give that meaning although the dictionary has is not, for remember that all dictionaries are made by translation and that every translator is, like yourself, an imperfect being»[2].

بالنسبة لكتاب النحو (le grammaire) فيستعمله المترجمة لمراجعة ما كتب لأنه قد يقع في أخطاء ناتجة عن تداخل اللغتين (l'interférence) وذلك بعد قراءته للنص المترجم على حدة أي

[1] - Coindreau M., Mémoires d'un traducteur, Gallimard.ed, Paris, 1974, p 132.

[2] -Redouane J., Stylistique comparée, op.cit., p 09.

بعيدا عن النّص الأصلي. يقرأ المترجم بعد ذلك نصه ليقارنه بالنص الأصلي ويصدر حكمه بصفته أوّل ناقد لترجمته.

- **الصبر La patience**: يجب على المترجم أن يتحلى بالصبر لأن الترجمة ليست أمراً هيّنا، فترجمة فقرة فقط قد تأخذ وقتا كبيرا، خاصة إذا كان النّص الأصلي كُتب بطريقة غامضة أو غير مفهومة، كما أن على المترجم القيام ببعض الأبحاث قبل الشروع في ترجمة رواية ما مثلا كالتعرّف على الكاتب من خلال سيرته الذاتية، الاطلاع على كتب مترجمة لنفس المؤلف...الخ، كل هذا يساعد المترجم للقيام بعمله على أكمل وجه.
- **الفضول La curiosité**: بالنسبة للمترجم الناجح، الفضول سمّة إيجابية هذا لأنّه يدفع صاحبه إلى البحث الدائم على معلومات جديدة في كلّ الميادين (الأدب، الطب، الهندسة...الخ)، فالمترجم الذي يتحدث عدّة لغات لا بدّ من أن تكون له ثقافة واسعة.
- **التركيز La concentration**: أثناء ترجمة أيّ نصّ يتعرّض المترجم إلى مجموعة من الضغوطات النفسية إذ يجب عليه مراجعة كل كلمة بدقة وهذا ليس بالأمر الهيّن، كما أنّ وجوده بين لغتين وثقافتين وعالمين يؤدي به إلى عدم الاستقرار نفسيا ولهذا يجب عليه أن يتحلى بالصّبر كما سبق وقلنا ليتمكّن من التركيز وكتابة نصّ جديد موازي للنّص الأصلي.
- **الوثوق بالنفس L'humilité**: إن عجز المترجم أمام نص معيّن لا يعني عدم كفاءته، فقد تكون بعض النصوص غير مفهومة أو صعبة ولهذا ينبغي للمترجم أن يثق بقدراته وكفاءاته وهذا ما سيساعده لتخطي كل العقبات التي تعترض طريقه.
- **امتلاك الحصيلة اللغويّة**: من بين صفات المترجم الناجح أن تكون لديه حصيلة لغوية كبيرة سواء في اللغة المترجم منها أو إليها، والهدف هو وضع صياغة دقيقة لتتم ترجمته فعلى سبيل المثال في حالة ترجمة نص أدبي فإن الأمر يتطلب توضيح الجماليات في ذلك النص، وإيصالها إلى القارئ، وبلغته وليس مجرد ترجمة لمفردات مصفوفة دون وجود أي معاني بلاغية.

- **الاطلاع على ثقافة القارئ**: لكل لغة ثقافتها، وقد تختلف تلك الثقافة أيضا من دولة لأخرى ناطقة بنفس اللغة، ولذلك يجب على المترجم أن يعرف ثقافة القارئ المستقبل فإن لذلك تأثيرا كبيراً في عملية الترجمة بأسلوب احترافي.
- **الشغف La passion**: يجب أن لا تكون الترجمة مجرد عمل يتقاضى عليه العامل أجراً، بل شغفاً، أي أن المترجم عندما يحبّ عمله يؤديه بكل ثقة وعلى أكمل وجه.
- **التخصص في نوع من الترجمة**: يجب أن يحصر المترجم نفسه في نوع معين، فهناك الترجمة الأدبية، القانونية، السياسية، الدينية...الخ، فميدان الترجمة شاسع وقد يؤدي هذا إلى تشتت المترجم الذي قد يترجم نصاً دينياً مثلاً بطريقة أدبية شعرية أنه متعوّد على ترجمة النصوص الأدبية. ولا نقصد هنا أن مترجم نص علمي في الطب مثلاً يجب أن يكون طبيبا بل نعني بالتخصّص طول المراس في ترجمة مواد حقل معرفي معيّن وذلك يُكسِب المترجم خبرة لغويّة في التعامل مع مصطلحات ذلك الحقل ويقول عناني محمد عن شرط ممارسة الترجمة: «لا يمكن لأستاذ في اللغة والأدب أو كليهما أيّا كان حظه من العلم بالانجليزية والعربية بل أيّا كان حظه من العلم بنظريات اللّغة أن يخرج لنا نصاً مقبولاً مترجماً من إحدى هاتين اللغتين دون ممارسة الترجمة»[1] أي أن الممارسة والتجربة شرطين ضروريين للترجمة الجيدة.
- **الوعي**: «يجب أن يكون المترجم مثقفا ثقافة عالية تمنحه القدرة على التعليق على الآراء والأفكار وضبط التواريخ وتصحيح المغالطات التي قد يقع بها المؤلف أو يسعى لدسّها بغرض تشويه حضارة أو ثقافة شعب ما لإعلاء شأن حضارته وثقافته لغاية في نفس يعقوب وهذا ما يمكن لمسه في كتب الاستشراق تحديدا فإذا افتقد المترجم لهذه الملكة في إبداء رأيه بالتعليق في الهوامش والتدقيق فإنه يساهم بشكل غير مباشر في ترسيخ أفكار وآراء ومغالطات المؤلف»[2].

كانت تلك بعض مواصفات المترجم الناجح ولا يسعنا ذكرها كلّها تجنّباً للإطالة.

[1]- محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ص 314.

[2]- صاحب الربيعي، مواصفات المترجم الحوار المتمدن، العدد 1540، 4/5/2006، اطلع عليه يوم 2018/04/10 على الساعة: 23:40 سا. الرابط: www.m-ahewar.org>>asp.

4- مبادئ الترجمة:

إن الترجمة فن ولكنها علم قائم بذاته، فالمترجم إذا اعتبرها فناً وحريّة يكون قد قيّد نفسه بهاته الحرية. وللترجمة مبادئ أساسية يتّبعها المترجم قصد الإيتاء بالنص نفسه ولكن بلغة أخرى، ونذكر من مبادئ الترجمة ما يلي:

4-1 نقل الأفكار نفسها:

يجب على المترجم أن ينقل أفكار المؤلف كما هي لا أكثر ولا أقل، ويقول الأستاذ جويل رضوان في نقل الأفكار ما يلي:

« The translation should give a complete transcript of the ideas of the original work»[1].

4-2 الحفاظ على الأسلوب نفسه:

إن مترجم النص الأدبي لا يهتمّ فقط بالمعنى بل بشكل النص كما هو الحال بالنسبة للمترجم محمد مقدم أثناء ترجمته لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي أو أي رواية أخرى، ذلك لأن القيمة الجمالية لا تكمن في المعنى فقط بل بطريقة إيصال المعنى إلى القارئ، ولكلّ كاتب طريقته الخاصّة وما على المترجم إلا إعادة كتابة المعنى بنفس الأسلوب ولكن في لغة أخرى. ويضيف الأستاذ جويل رضوان بالنسبة للأسلوب ما يلي:

« The style and manner of writing should be of same character that of original»[2].

4-3 إيجاد المكافئ الأقرب:

إن المترجم يبذل مجهودات كبيرة من أجل إعادة كتابة النص الأدبي في لغة أخرى، وفي حالة غياب بعض الكلمات (les mots) أو الوضعيات (les situations) في اللغة الهدف يلجأ المترجم إلى

[1] - Redouane Joelle, Stylistique comparée, op.cit., p 11.

[2] - Ibid, p 11.

المكافئ الأقرب (l'équivalent le plus proche) ويعمل جاهدا على تكييف هذا المكافئ الأقرب حتى يظن القارئ أن النّص كتب باللّغة الهدف.

« Le but est donc de produire l'équivalent naturel du message de telle sorte que le texte ait l'air d'avoir été pensé et rédigé dans la langue d'arrivée, qu'il ait sa valeur en soi et que chaque élément (mot- expression idiomatique- tournure- effet stylistique- effet musical…) ait son équivalent le plus naturellement possible »[1].

4-4 احترام مستويات اللغة:

تحتوي الرواية على مستويات لغوية مختلفة وهذا حسب الشخصيات الموجودة، فالطبيب لا يتكلم مثل الراعي أو مثل الحلاق... الخ، لكل طريقته الخاصة، وكاتب الرواية عندما يصنع كتابه يوظف اللغة حسب ما تقتضيه الشخصيات.

وعلى حدّ تعبير جويل رضوان الذي يقول:

« Il faut veiller à ne pas faire parler un juge comme un paysan, il faut respecter les niveaux de langue »[2].

4-5 الحفاظ على الانزياحات الموجودة في النص الأصلي:

لقد سبق وحددنا معنى الانزياح في المدخل، والذي نقصد به خروج المؤلف عن المعتاد أثناء الكتابة، وينبغي على المترجم أن يحافظ على هذا الانزياح فهو قيمة جمالية كالتكرار والذي قد يتعمّد أيّ كاتب (الروائي) استعماله، غير أن المترجم ومع أنه ملزم بالمحافظة على نفس الانزياح قد يعيد نقله

[1] - Nida E., Translation (the theory and practice), op.cit., p 19.

[2] - Redouane J., op.cit., p 11.

ولكن بصورة مختلفة، وتكرار الصيغ هو أبرز ميزة لغوية للشعر[1]. ولهذا قام المترجم محمّد مقدم بالحفاظ عليه أثناء ترجمته لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ونلمح هذا من خلال ترجمته للعبارات التالية مثلاً:

ستعودين

مع النّوع الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية

ستعودين

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيارات

مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها

مع الحزن الغامض... مع المطر

مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون

ستعودين *لي... يا معطفي الشتوي... يا طمأنينة العمر المتعب*

يا أحطاب الليالي الثلجيّة.[2]

ولقد تُرجمت كما يلي:

Tu allais me revenir

avec la tourmente automnale et les feuille rougies…

[1]- موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 99؛ نقلاً عن صلاح فضل، شفرات النص، ص 199.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 181.

Ahlam Mosteghanemi ; Mémoires de la chair, traduit de l'arabe par Mohamed Mokadem, op.cit., p 188.

avec la rentrée des classes ; les embouteillages

les grèves ; et le retour de paris à son bruit

avec la tristesse qui ne dit pas son nom, et la pluie

avec le début de l'hiver… et la fin des folies

tu me reviendrais…

toi ma protection, la paix de mon âme

et la cheminée de mes nuits enneigées.

نلاحظ تكرار الفعل "ستعودين" (فعل مضارع مسبوق بالسين المستقبلية) في النص الأصلي 3 مرات، ولقد حافظ المترجم على نفس التكرار مرتين فقط ولكن بزمنين مختلفين:

- tu allais me revenir → verbe à l'imparfait + l'infinitif.
- Tu me reviendrais → le conditionnel présent.

أن تكرار الفعل في اللغة العربية إنما هو من أجل التأكيد على الشيء ولقد تعمّد السّارد في الرواية (شخصية خالد) تكرار الفعل (ستعودين) لأنه متأكد أنّ حبيبته ستعود إليه. كما أن تكرار الكلمات في النص الروائي يدلّ على شعريته وهذا ما يميّز نصّ أحلام الروائي ويزيده جمالا ولذلك كان على المترجم نقل نص أحلام الروائي كما هو بكل انزياحاته.

4-6 تبني الترجمة العكسية (La retraduction):

يستعمل المترجم أو الناقد هذه الطريقة من أجل تقييم الترجمة والتأكد من صحتها.

نأخذ على سبيل المثال الجملة التالية: This landed them in prison

- والتي نترجمها كالتالي: Cela les fit atterrir en prison
- الترجمة العكسية: This made them land in prison [line surtraduction]
- الترجمة الصحيحة: Cela leur valut la prison

4-7 تحديد الوحدات الترجمية بطريقة صحيحة:

إن تحديد الوحدات الترجمية بطريقة صحيحة يؤدي إلى الترجمة الجيدة، أما في حالة التحديد الخاطئ لهذه الوحدات، نجد أنفسنا أمام نص مغاير تماما من حيث المعنى، ذلك أنّ الوحدة الترجمية تعنى أولا وقبل كل شيء بالمعنى، ويقول جويل رضوان بهذا الشأن ما يلي:

Si le découpage a été mal fait et les UN (unités de traduction) mal vues, on pourrait aboutir à la (très mauvaise traduction)[1].

فالتقطيع الخاطئ لهذه الجملة أدى إلى الترجمة الركيكة.

When the paintings come under the hammer; the portrait by Renoir was knocked down for a song.

الترجمة:

Quand le marteau frappa les toiles, le tableau de Renoir fut descendu pour obtenir une chanson.

الترجمة العكسية:

When the hammer struck the painting, the painting by Renoir was taken down to get a song.

الترجمة الصحيحة:

Quand les tableaux furent mis aux enchères, la toile de Renoir fut adjugée pour une bonne bouchée de pain.

4-8 الإبداع والدقّة:

نقصد بالإبداع حسن الاختيار، فالمترجم عندما يجد نفسه أمام احتمالات ترجمية عديدة يبقى حسّه الإبداعي هو الحلّ الوحيد لاختيار الترجمة الأحسن والأقرب للنّص الأصلي، ومع أنّ المترجم لا يبرز كالمؤلف إلاّ أنه مبدع آخر كونه الوسيط بين المبدع الأوّل والجمهور، إنه مبدع ثان لأنّه وأثناء ترجمته للشعر والأدب والفن يصبح شاعرا أديبا وفنانا.

[1] - Redouane J., Stylistique comparée, op.cit., p 18.

ويقول الشاعر الفرنسي "ألفونس دي لامارتين" (Alphonse Lamartine) (1790-1869) عند وصفه للشاعر: «يمكن تشبيه الشاعر بالطيور العوابر لا تعشش على الصفصاف ولا تحط على أغصان الأشجار إنها تهدهد نفسها فوق الموج ثم إنها تغرد على بعد من الشاطئ فلا يعرف الناس من أمرها غير ما يسمعون من صوتها»[1].

ونحن نرى هذا في المترجم المبدع الذي لا يعرف الناس من أمر غيره ما يسمعون من صوته المبدع، قناة الوصل الوحيدة بين الثقافات والحضارات.

أمّا بالنسبة للدقة فتتمثل في حسن اختيار المفردات ذلك لأنّ الترجمة وعاء لتلقي الخبرات المنقولة وتصبح مهمة المترجم صعبة عند غياب المفردات في اللغة المترجم إليها، وهذه المفردات ليست بالسهل اليسير لأنها ضرورية كنظام كتابة ونظام توثيق وتعليم.

كما أن الترجمة ليست نقل رمزي أو لفظي شكلي فقط لهذه الكلمات، لأنها مهارات أوجدها أصحابها وكفاءة يجب أن تُقابل بدقة لإنارة فكر المتلقي الجديد الذي سيقوم بنفس المهمة تجاه من حوله.

وفي مجال الدقّة والإبداع لا عجب أن نروي ما اشتكى منه فرح أنطوان عند تعريب رواية "آتالا"، حيث تحدث عن صعوبة الترجمة الأمينة اللائقة والدقيقة والتي هي أصعب من التأليف وأتعب للدماغ وأضنى للقلب، ولقد جاء في كلمته على ترجمته ما يلي: «لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها»[2].

كما أن المترجم ولازدواجية لغته يقع في فخ آخر (l'interférence)، أي تشابك اللغتين، فيدخل على اللغة المترجم إليها عبارات غريبة عنها، قد لا يفهمها قارئ النص الجديد. لأن مدى

[1] -Seghers L., Le livre d'or de la poésie française, Marabout université, paris, 1940, p 78.

[2]- إسماعيل الخياط علوان، مختارات من آثار الجاحظ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د ط، 1980، ص58.

تأثير اللغة المترجم منها على اللغة المترجم إليها يكشف الكثير من التداخلات التي تأتي غالبا من خطأ الترجمة أو من تلك التصرفات اللغوية التي يقوم بها المترجم أثناء نقله لبعض التعابير الغير قابلة للترجمة في اللّغة الأجنبية، ولهذا يجب على المترجم أن يكون مبدعا في ترجمته وأن يبتعد عن تلك العبارات الناتجة عن التداخل اللغوي لأنّ لكل لغة طريقتها الخاصة في التعبير كما أنّ لكل لغة قواعدها وأساليبها.

4-9 حسن اختيار المصطلح:

المصطلحات هي «المفردات التي تنقلها لغة عن لغة أخرى والتي تكون مثل أسماء لمسميات اشتهرت بها اللغة الأصل وانفردت بها وامتازت بإنتاجها أو خلقها على ضوء تقنيتها وحضارتها، وتختلف ما تأخذه لغة عن أخرى باختلاف فرص وزمن الاحتكاك المادي والثقافي[1]، وتلعب الترجمة دورا هاما في نقل المصطلح وترجمته بطريقة صحيحة، ولقد اتسعت اللغة العربيّة في القديم لعديد من المصطلحات كما ضمّت الكثير منها اليوم بسبب التطور التقني. كما أن المصطلح الجديد لم يعد خاصا باللغة العربيّة وحدها بل أصبح شأن اللغات الأخرى جميعاً ذلك أنّ كلّ لغة في العالم مدعوة للدلالة على المصطلح المستحدث في كل علم وفن وللتعبير عن المعاني المستجدة، ومن أجل ذلك تستنبط الألفاظ الجديدة كمستولدة أو محدثة أو معربة من اللغات الأخرى.

ويقول الباحث مصطفى الشهابي: «إن المصطلحات العاميّة التي أصبحت في لساننا في تلك الأيام تعد بالآلاف ففي مجال الفلسفة la philosophie وضع لها مصطلح معرب (فلسفة) واشتق العرب بعد ذلك الكلمات تفلسف وفيلسوف... وغيرها، كما استخدمت الألفاظ العربية الحديثة للدلالة على معان محددة مثل: الأبد، الحديث، القديم، العلة والمعلول، الوجود، العدم، الصورة والجوهر، الكلي والجزئي، القياس والاستنتاج وما شابه الألفاظ الكثيرة التي أصبح لها معان اصطلاحية

[1] -Mounin G., Linguistique et traduction, op.cit., pp 71- 94.

ودلالات محددة»[1]. ونفس الشيء بالنسبة للعلوم الأخرى، كالفلك والطب والرياضيات والكيمياء، فلقد تم أيضا تعريب مصطلحات عديدة مثل شبكية وقرنية...الخ.

ومع الأسف هناك ركود الآن في ترجمة المصطلحات فالعديد من الألفاظ المهجورة تنام في بطون القواميس العربية، كما أن هناك ألفاظ أخرى دخيلة محرومة من دخولها أو دمجها رغم اضطرار المترجم لاستعمالها، ولا بدّ في هذا المضمار من الإشادة بجهود مجمع اللغة العربية بدمشق والذي تأسس عام 1919، المجمع العامي العراقي (1947)، مجمع اللغة العربية بالأردن (1976) ومجمع القاهرة (1932) والتي ساهمت كلها في نقل المصطلحات وإغنائها، وجعلها تتسع لمفاهيم العصر الحديث وعلومه. ظهر بعد ذلك عام 1961 مكتب تنسيق التعريب الأول بالرباط، ووضعت له ميزانية واهتم بتنسيق الجهود من أجل إغناء اللغة العربية بالمصطلحات الحديثة، وتوحيدها، وذلك عن طريق صنع المعاجم وصنع المصطلح يكون بفضل المترجم الكفء الذي يقوم إما بالترجمة أو التعريب، فإذا لم يجد المترجم المعادل اللغوي للكلمة الأجنبية اضطر إلى التعريب والأمثلة لا تحصى، فمن مدونة الرواية المترجمة نجد مثلا كلمة "Kanoun" ''Tu avais galopé vers le séchoir disposé en cône autour du kanoun[2]»، وهي مأخوذة من اللغة العربية. كما نجد أيضا Mà Zohra[3] والتي تعني ماما أو أمي (ma mère) ولكن المترجم اختار أخذ الكلمة كما هي من لهجتنا وهذا حفاظا على القيمة الموجودة في الكلمة، فلا يمكن مثلا ترجمة كلمة "سي الطاهر" بـ "Monsieur Tahar" بل ''Si Tahar'' لأن المترجم لا ينقل فقط كلمات بل عادات وتقاليد وثقافة دولة معينة... وهنا تكمن صعوبة عمل المترجم والذي لا بد له من تخطي كل العقبات والعوائق وصولاً إلى الترجمة الجيّدة.

[1]- شحادة الخوري، الترجمة قديما وحديثا، دار المعارف، سوسة (تونس)، د ط، 1988، ص ص148- 149، 170.

[2] - Ahlem Mosteghanemi, Mémoires de la chair, op.cit., p 113.

[3] - Ibid., p 111.

5- العقبات

5-1 الاختلاف الثقافي:

إن المترجم وأثناء كتابته للنّص الجديد قد ينجح في نقل بعض الكلمات والمعاني وقد يفشل أيضا إذا لم يجد المقابلات خاصة إذا كنّا أمام لغتين مختلفتين تماما وثقافتين متباعدتين. فدلالات الأشياء تختلف مثلا من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة والمترجم دائما في حاجة إلى التقريب بين معاني هذه الكلمات، والكلمات التي نستخدمها تدل على مفاهيم عامة أساسية في أنماط تفكيرنا مستمدة من تاريخ محدّد يرتبط بتطور أو جمود فكري محدّد، والمجردات العربية وراءها فلاسفة وعلماء هم الذين أرسوا المفاهيم التي ما زلنا ندرج عليها وهي جزء من تكويننا الثقافي وإزاء هذه المفاهيم توجد مفاهيم أخرى في العالم الحديث ليس لها مقابل وهنا يكمن المشكل، فإذا اخترنا مثلا كلمة Ironie والتي تترجم عامة بالسخريّة مع أنّها تجمع التورية، السخرية والمفارقة، أمّا السخرية فتترجم بـ (sarcasme)، فأما التورية فيقصد بها وجود معنى ظاهر يقابله معنى مضمر، والمفارقة كامنة في افتراق ما وقع عما قصدته.

فالمشكل الأساس هو اختلاف الثقافات الذي يؤدي إلى اختلاف المصطلحات، (والتي سبق وأشرنا إليها)، كما أن تعدد المقابلات قد يؤدي أيضا إلى حيرة المترجم الذي يجد نفسه أمام اختيارات عديدة، وما عليه إلاّ ربط الكلمة بالسياق (le contexte) ومع هذا فإن معاني الكلمات قد تتداخل ويشتبك بعضها مع بعض في مساحات معينة. كما أنّ للقارئ دخل، فإن المترجم يبني اختياراته على حسب قارئ النّص، فللقارئ الفرنسي مثلا نختار الكلمات الأقرب لثقافته، وقارئ النّص الأدبي يختلف عن أيّ قارئ آخر لأنّ النّص الأدبي مليء بالفراغات على حدّ تعبير آيزر إذ يقول:

Ce qui caractérise le texte littéraire ce sont les blancs que le lecteur doit remplir, l'indétermination qu'il doit résoudre[1].

[1] - Iser Wolfgang, L'acte de lecture, Bruxelles, Mandaga, 1976, p 20.

فمثلا يتعذر على المترجم إلى اللغة العربيّة إيجاد مقابلات الكلمات التالية: tragédie- comédie... الخ، لأنّها ببساطة فنون لم يعرفها العرب فهي حديثة بالنسبة لهم وأثناء ترجمتهم لنصوص تحوي مثل هذه الكلمات لجأوا إلى المكافئ الأقرب، فترجموا الكوميديا (la comédie) بالهجاء والتراجيديا (la tragédie) بالرثاء، والكلمتان ليست دقيقتين أي أن الهجاء لا يعني الكوميديا ولكنه الأقرب للكلمة والرثاء لا يعني التراجيديا، غير أن المترجم ولاختلاف الثقافتين اضطرّ إلى هذا، ونفس الشيء بالنّسبة إلى المترجم من اللّغة العربيّة وخاصة مترجم معاني القرآن الّذي يجد نفسه أمام كلمة لها مقابلات عديدة ويجب فهم المعنى أولاً ثم اختيار المقابل الأصحّ حسب السياق (le contexte)، فإذا أخذنا كلمة "الرحمة" والتي نجد أن معناها يختلف من آية لأخرى، ففي قوله تعالى: ﴿**يُبَشِّرُهُمْ رَبُّهُمْ بِرَحْمَةٍ مِنْهُ وَرِضْوَانٍ وَجَنَّاتٍ لَهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُقِيمٌ**﴾[1] وفي قوله أيضا: ﴿**فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا صَالِحًا وَالَّذِينَ آَمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا**﴾[2]، وفي الآية الثالثة: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ**﴾[3]، كيف يمكن للمترجم أن يختار المقابل الأصحّ إن لم يفهم المعنى؟ وإن لم يستعن بكتب التفسير لأن كلمة "الرحمة" تقابلها في اللغة الفرنسية: Clémence- compassion- grasse- indulgence.

هل على المترجم نقل المعنى المجرد أو نقل اللفظ أم أنّ عليه إيجاد حالة ثقافية مشتركة بين النص والقارئ؟

إنّ لغة القرآن لغة فريدة من نوعها لأنّها لغة الله عزّ وجلّ، ولا يمكن لأيّ مترجم أن ينقل كل المعاني والألفاظ وهذا لا يعني أن ترجمة القرآن مستحيلة بل الترجمة تكون لمعاني القرآن، كما أنّ جلّ العلماء وعند رغبتهم في دراسة القرآن الكريم وإدراك معانيه، يفضّلون تعلّم اللغة العربيّة وقواعدها، أصولها أوّلا، ثم دراسة القرآن بلغته الأصليّة لبلوغ المعاني الخفية.

[1]– القرآن الكريم، رواية ورش، دار الفجر الإسلامي، الطبعة الشروق، 2004، سورة التوبة، الآية 21.

[2]– م ن، سورة هود، الآية 66.

[3]– سورة الإسراء، الآية 24.

كما أن القارئ الفرنسي هو قارئ معاصر وبالتالي لا بد لمترجم معاني القرآن أن يختار ألفاظ معاصرة وفي نفس الوقت ألفاظ لها من عمق التاريخ ما لمعاني كتاب الله العظيم، وليس هذا بالأمر الهيّن، ويقول السعيد بدوي في هذا الشأن: «اللغة العربيّة القديمة لم تختف من حياتنا وهي لا تقتصر على التراث الديني أو الأدبي بل هي موجودة في اللغة العربيّة المعاصرة وهي مبثوثة في ثناياها بصورة ينبغي عدم التهوين من شأنها، وإذا كانت قد اختفت بصورتها القديمة كلغة مستقلّة فهي لم تختف إلا لتتطور في صورة العربيّة المعاصرة بل والعامية الجزلة (عامية المثقفين) وعلى المترجم أن يكون واعياً بهذا كلّ الوعي إذا أراد أن ينصف النص الذي يترجمه من العربيّة إلى الفرنسية مثلاً»[1].

فإذا كانت الترجمة سيئة فإن القارئ الجديد لن يبلغ المعنى الخفي للنّص وهذا ما حدث مع أحد قراء روايتنا المترجمة إذ يقول:

« Je pense qu'il m'a été difficile d'apprécier ce roman car je ne connais pas l'Algérie. Je n'ai pas réussi à m'identifier au héros ni à le comprendre comme cette française (un peu caricaturale, non ?) avec qui le héros entretient une liaison, il doit me manquer quelque chose que seuls ceux qui ont vécus là bas possèdent »[2].

ويقول قارئ آخر عن الرواية المترجمة:

« … un livre qu'il faut lire en arabe, traduit il perd tout son charme malheureusement un livre qui est écrit comme un poème et comme tous les poèmes la traduction n'arrive jamais à sortir toute sa beauté… »[3].

5-2 اختلاف اللغتين (الأصل والهدف):

تختلف اللّغة العربيّة عن اللغات الأجنبية الأخرى كاللغة الفرنسية أو الانجليزية، إذ تبتدئ الجملة الفعلية بفعل بينما المهم أن تحوي الجملة الفعلية في اللغة الفرنسية فعلاً أي أنّ لكلّ لغة طابع

[1]- السعيد بدوي، مستويات اللغة العربيّة في مصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1973، ص 19.

[2]-قارئ أجنبي للرواية، تعليقات وملاحظات على الرابط: https://www.babelis.com /Maxwell888/14 avril 2016.

[3]- قارئ أجنبي للرواية، تعليقات وملاحظات على الرابط: https://www.babelis.com /Anouar/5 février 2017.

خاص في تشكيل الجمل وترتيب المفردات مما يخلق مشكلا لدى المترجم والذي وأثناء ترجمته إلى اللغة العربية قد يبدأ جملته بالفاعل (le sujet) بدل الفعل. على المترجم إذن توصيل المعنى دون الإخلال بسلامة تركيب الجملة عند ترجمتها من لغة إلى أخرى وذلك يكون بالتحديد الصحيح للوحدات الترجمية (les unités de traduction) وإعادة تركيبها حسب منطق اللغة المستقبلة.

5-3 وجود أخطاء في النّص الأصلي:

قد يجد المترجم نفسه أمام أخطاء كبيرة موجودة في النّص الّذي يرغب في ترجمته، ونقصد بالأخطاء المعلومات الخاطئة كقول المؤلف مثلا: آثار بوذية في عصور ما قبل التاريخ، ولم تكن البوذية قد تأسست أي في عصور ما قبل التاريخ وهنا يكتفي بكتابة ملاحظة في الهامش لتصحيح الخطأ.

5-4 وجود لغتين في النّص الأصلي:

يكتب الروائي واسيني الأعرج مثلاً باللغة العربية غير أننا نجد بعض الفقرات مكتوبة باللغة الفرنسية وهذا من جماليات نصه والذي يعكس حقيقة الجزائري المستعمل للكلمات الفرنسية بل وفي مجمل كلامه العديد من الكلمات الفرنسية وأحيانا فقرات، ويجد القارئ نفسه أمام لغة واحدة (اللغة الفرنسية) بعد ترجمة الكتاب.

5-5 الاختصارات الغير موضحة:

يعاني مترجم النصوص الفرنسية من الاختصارات (les abréviations) والتي لا يمكن ترجمتها بنفس الشكل لأن لغتنا العربية لا تعتمدها.

5-6 مشكل اللّهجات:

قد تُكتب بعض النّصوص الروائية باللغة العربية الفصحى وتكون أخرى مزيج بين اللغة العربية واللهجة المحلية، فمثلا ترجمة هذه الجملة "نحبك برشة" أو 'نشتهيك" تفرض على المترجم الغريب عن

لغتنا ليس فقط معرفة اللغتين بل معرفة اللهجات المحليّة، وليس هذا بالأمر الهيّن إذ أن المترجم لم يدرس اللهجات في الجامعة بل عليه أن يكوّن نفسه بنفسه من خلال البحث والسؤال والمثابرة.

5-7 تعذر الترجمة (L'intraduisibilité):

لقد سبق وشرحنا مشكل تعذر الترجمة في مباحث سابقة، غير أننا لم نحدد الأمثلة والقائمة طويلة من تلك الكلمات التي يتعذر على المترجم نقلها إلى لغة أخرى، نأخذ على سبيل المثال كلمة Saudade وهي كلمة برتغالية وتعني "الشوق المحزن" غير أن هذه الترجمة غير دقيقة لأنها تنقل جزء من المعنى والأمثلة كثيرة غير أننا سنكتفي بهذا القدر.

5-8 ترجمة النظم:

من بين الصعوبات التي تعرقل ترجمة التراكيب البلاغية أيضا النظم، فالمترجم عادة ما يتذبذب رأيه ويحتار بين تحديد ما يترجم من الأدب نثرا وما يترجم نظما، ثم ما يترجم نظما حرا وما يترجم نظما عمودياً مقفى، ويرى محمد عناني أنه: «من المستحسن أن يُترجم كل ما هو منظوم مقفى مثل الأناشيد والموسيقى في المسرحية إلى نظم عربي مقفى، والأغاني مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبناء الدرامي للمعنى العام ولكنها مستقلة في جوهرها الشكلي»[1].

5-9 ترجمة النغمة في النص الأدبي:

إن المترجم الأمين ينقل المعنى، الشكل، الأثر، وحتى النغمة، ويضيف عناني محمد قائلاً بهذا الخصوص ما يلي: «ولسوف يسهل على قارئ الترجمات الحديثة أن يكتشف النغمات المتفاوتة حين يلتزم المترجم الأمانة في ترجمته فلا يغفل عن استخدام كلمة عامية أو تعبير عامي ليساعد على نقل النغمة وحين يدرك أن للغة مستويات هي التي تساعد الكاتب على الصعود أو الهبوط في نغماته»[2] ويضيف محمد عناني أنه عند ترجمته لنص "روميو وجولييت" والذي هو نص مفعم بأساليب السخرية

[1]- عناني محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط2، 2003، ص 167.
[2]- المرجع نفسه، ص ص184- 185.

والهزل والنغمات المتفاوتة اضطر إلى تنويع الأساليب «حسب ما يرى ويتمثل ذلك التنويع في الاشتمال على مستويات متعددة»[1]، أي أن المترجم وباستعماله لمفردات تنتمي إلى مستويات لغوية مختلفة يحافظ على النغمات الموجودة في النص الأصلي وهذا أيضا مطلوب أثناء ترجمة النصوص الأدبية عامة وخاصة الشعرية أو المسرحية ولن يستطيع أيّ شخص تحقيق ذلك إلا إذا كان واعيا بأسس الترجمة وأساليبها ونظرياتها وأدواتها. ولهذا ارتأينا أن تكون الصعوبة العاشرة والأخيرة والتي يجب مناقشتها هي:

5-10 عدم كفاءة المترجم:

إنّ معرفة اللغتين (الأصل والهدف) غير كاف لخلق مترجم ماهر، بل يتعدى ذلك الأمر إلى ضرورة معرفة جوهر الترجمة، ونقصد بذلك دراسة الترجمة كعلم له أسس وقوانين مستقلة، بالإضافة إلى الإلمام بكل المعارف الأخرى في شتى المجالات السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية والأدبية (ذلك لأن المترجم وأثناء ترجمته للنص الواحد قد يجد نفسه أمام نصوص عدية ونقصد بذلك أن ترجمة نص روائي مثلا قد تؤدي بنا إلى ترجمة خطاب سياسي موجود في الرواية وكأن المترجم ممثل مثله مثل الروائي قد يصبح سياسياً أو رجل دين أو شاعرا ويجب عليه تقمص كل الشخصيات.

والركائز الأساسية للترجمة أشبه ما تكون بأضلاع المثلث حيث يمثل الضلع الأوّل اللغة الأصل (المنقولة منها) والضلع الثاني اللغة الهدف (المنقول إليها) والركيزة طبعا هي معرفة أسس هذا العلم.

إنّ المترجم يكتسب هذه القدرات عن طريق الممارسة الدائمة لعملية الترجمة (la pratique)، فمن خلال الممارسة تتطور قدراته اللغويّة ومهاراته الترجمية ولا نعني بالتدريب التصفح العاجل للقواميس من أجل إيجاد المقابلات اللغويّة بل دراسة الفوارق اللغويّة ومراجعة الترجمات التي قام بها الآخرون والمقارنة بينها واستنباط أسباب تفضيل أحدها عن الأخرى فهذا يتيح له معرفة الأخطاء التي وقع فيها الآخرون والتي يستفاد بها مستقبلاً.

[1]- عناني محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق، ص 193.

خلاصة:

مما سبق يمكن تلخيص نظريات الترجمة في شقين، نظرية تذهب إلى أن الترجمة الحرفية هي الأنسب سواءا للنصوص التقنية أو النصوص الأدبية، وأخرى ترى أن ترجمة المعنى هي الأهم بغض النظر عن الشكل، ولقد حاول المنظرون في كل مرحلة تحديد أنواع النصوص بغرض إيجاد الترجمة المناسبة لكل نص لتبقى ترجمة النصوص الأدبية دون شك الأكثر تعقيدا، لأنها تطرح مشاكل خاصة حاولنا ومن خلال هذا الفصل حصرها.

غير أنّ أهمّ عائق في نظرنا هو اختلاف الثقافتين: المترجم منها والمترجم إليها وهذا لأنّ اللّغة ظاهرة إنسانية تلتقي فيها الحياة الذهنية والاجتماعية، وبما أنّ المجتمعات تختلف من حيث العادات، التقاليد وطريقة الرؤية أو ما يسمى بوجهات النظر، أصبح لعامل الثقافة الحصة الكبر في نظريات الترجمة.

إنّ ترجمة أيّ نصّ أدبي استناداً لما سبق تستند على ترجمة المعنى بالطريقة التي أرادها الكاتب، وهنا يصبح الشكل مهمّا أيضاً لأنّ الطريقة التي أرادها الكاتب نعني بها الأسلوب، وأسلوب الكاتب يحدّد شكل النّص، أي أنّ الترجمة الصحيحة تستدعي فهم النّص ثم إعادة تشكيل هذا الفهم في اللّغة الهدف وبنفس الطريقة وصولاً إلى إحداث نفس الأثر وهو العامل الثاني التي اتجهت إليه نظريات الترجمة بعد ذلك لأنّ مقارنة النصين الأصل والهدف قائمة بالدرجة الأولى على عنصر الأثر أحد الإشكاليات الهامّة في دراستنا والمتمثلة في مدى تطابق الأثر لدى قارئين؛ قارئ النص الأصلي لرواية ذاكرة الجسد وقارئ النص المترجم للرواية والتي قمنا بدراستها في الفصل الموالي لهذا الفصل.

الفصل الثاني

الرواية بين المؤلف والمترجم

الفصل الثاني: الرواية بين المؤلف والمترجم

تمهيد.

1- الرواية الغربيّة.

2- الرواية العربيّة.

3- الرواية الجزائريّة.

4- تلقي الأدب العربي في فرنسا.

5- دراسة المدونة

خلاصة

تمهيد:

ظهرت الرّواية العربية بفضل الترجمة، فلقد تمّت صياغتها عن طريق تعريب بعض الرّوايات الغربية نذكر منها: رواية المركيز دي فونتاج لسليم دي نوفل (1828- 1902) ورواية الجرجسين لخليل الخوري (1836- 1907) ورواية مادموزيل مالابيار لسليم بترس (1828- 1884)، رواية فينيلون (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) لرفاعة الطهطاوي (1801- 1873) وغيرها من الروايات التي اختلفت عن المرويات السردية العربية القديمة من ناحية الأسلوب والموضوع وذلك نتيجة للأوضاع السياسيّة، الاجتماعيّة والثقافية في العالم العربي والّتي خلّفت جنساً أدبياً مغايراً تماماً ألا وهو الرّواية.

الرّواية إذن وليدة لذلك التمازج بين الرصيد السردي التقليدي والمؤثرات الثقافية الجديدة التي أثّرت في القارئ والذي لم يعد يكتفي بالأجناس الأدبيّة الأخرى (القصّة، الملحمة، القصيدة...الخ)، لأنّها بكل بساطة لا تعكس واقعه ولا تلبي متطلّباته.

الرواية تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، إنّها فنّ أدبيّ نثري لا يتقيّد بأيّ ضوابط ممّا جعلها أحبّ إلى القارئ المعاصر والذي أصبح يفضّل هذا الجنس الأدبي الذي ينفتح على الحياة ويستوعب تفاصيلها ومفرداتها. ولقد عرف الغرب وكما سبق وقلنا هذا الجنس الأدبي الفريد من نوعه، غير أن مفهوم الرواية اختلف من مفكر إلى آخر وسنحاول ومن هلال مبحثنا الأوّل التعريض لآراء المفكّرين الغربيين فيما يخصّ الرواية. لكن قبل ذلك سنرى ما كتب في القواميس عن كلمة roman.

1- الرواية الغربية:

يعرّف قاموس لاروس الفرنسي الرواية على أنها: «مؤلّف خيالي يُكتب نثراً ويهدف إلى سرد وقائع تعبّر عن الحقيقة وعن شخصيات وأحاسيس كان يمكن لها أن تكون، غير أنها من نسج خيال صانعها».[1]

ولهذا رأى لويس آراغون (Louis Aragon) (1897- 1982) «أنّ الرواية، ومن أجل أن تفهم الواقع تخلق أشخاصاً وأحاسيس وحوادث...الخ.[2]

ويقارن إدموند دي قنكور Edmond De Goncourt Huet (1822- 1896) الرواية بغيرها من الأجناس الأدبيّة، فيقول : «أنّ الرواية قصة يمكن لها أن تحدث».[3] لأنّ الراوي يسرد حكايات تناقش قضايا واقعيّة أو تبحث عن العالم المثالي، غير أن هذا الجنس الأدبي اختلف لدى المفكرين الغربيين حيث تباينت واختلفت آرائهم.

[1] - Larousse Pierre Athenase, Dictionnaire Larousse poche, éd : anniversaire bicentenaire Pierre Larousse, 2018, le mot : roman. « Roman : œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractère, l'analyse de sentiments ou de passion, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives ; littéraire regroupant les œuvres qui présentent ces caractéristiques ».

[2] - Ibid., le mot : roman. L'extraordinaire du roman c'est que pour comprendre le réel il invente .

[3] - Idem ., le mot : roman. « L'histoire est un roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu être ».

1-1 الرواية لدى لوسيان غولدمان Lucien Goldman:

يرى لوسيان غولدمان أن الرواية «بحث عن قيم أصلية في عالم منحط»[1]. وهذا ما كان قد قرّره جون لوكاتش في كتابه "نظرية الرواية" إذ يرى أنّ الرواية ظهرت لدواع تتصل بانهيار سلم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة، والنماذج التي استقى منها لوكاتش تصوّراته هي مجموعة من الروايات يظهر فيها البطل ممزقا بين رؤى ذاتية أصلية ومجموعة من التصوّرات الجماعيّة المنحطّة ويؤدي هذا التمزّق إلى الهلاك، ولهذا تنتهي كل هذه الروايات: "دون كيخومته، مدام بوفاري... الخ" نهايات مأساوية، فالبطل لا يستطيع الاعتصام بالقيم التي يؤمن بها لأنه سينفرد عن مجتمعه ويُنبذ ولا يكون أيضا قادراً على الاندماج مع القيم السائدة التي تعرف الانحطاط، لأنه سيفقد تفرّده الشخصي وقيمه، واستنادا لكل هذه الرؤى قرّر لوكاتش مستعيناً بتصوّر هيغل أن الرواية ملحمة برجوازية حسب فريدريك هيغل «فالفرد البطولي في العصر القديم لا يقيم فاصلا بين ذاته وبين الكل الأخلاقي الذي هو جزء منه، إنما يؤلف هذا الكل وحدة جوهرية، أما نحن أبناء العصر الحديث بالمقابل وبمقتضى أفكارنا الراهنة المشوشة والمطبوعة إلى الأبد بالنزعة الفردية فإننا نفضل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية التي ينشدها هذا الكلّ، وما يفعله الفرد إنما هو عمل شخصي خاصّ به وهو لا يجد نفسه مسؤولا إلا عن أفعاله ولا عن أفعال الكلّ الجوهري الذي هو جزء منه»[2].

إن ف.هيغل يرى أن الإنسان في الأدب الحديث تخلّى عن مسؤولياته إذا ما قورن بالإنسان القديم الذي يرفض أن يعيش وسط كلّ هذا الانحطاط، فهو يرى نفسه مسؤولا على المثل الأخلاقية في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه. الرواية إذن هي مرآة لتلك الإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً، إنها حسب هذا التصوّر «قصة بحث عن قيم أصلية وفق كيفيّة منحطة في مجتمع

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص 312.

[2]- هيغل فريدريك، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 144.

منحط، انحطاطا ينجلي فيما يتعلّق بالبطل بشكل رئيسي، عبر التوسط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واحتفائها بوصفها واقعا جليّا»[1].

إن ل. غولدمان شأنه شأن ف. هيغل وج. لوكاتش، يربط الرواية بالتطورات الداخليّة للعلاقات في المجتمعات الغربيّة بعد ظهور النظام الرأسمالي ونهوض الاقتصاد الحرّ في أوروبا، فكلّ هذا أثّر في نشأة الرواية وقضى على مظاهر التعبير الملحمي الذي كان يقوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم، وقد يكون من المفيد إدراج آراء أخرى تذهب إلى أن الرواية امتداد للملحمة.

1-2 الرّواية لدى فيليب فان تيغيم Philipe Van Tieghem:

يرى فان تيغيم أن الرّواية استمرار للملحمة فكل استنتاجاته تريد إثبات أنّ الرواية تدور في فلك الملحمة وفي مواقع نادرة تخرج عن مدار سلفها الأبوي، غير أن الاختلاف يكمن في أنّ الملحمة تُكتب شعراً والرواية نثراً وأن الحرب لها المكانة الأولى في الملحمة بينما يحتل الحبّ المكانة نفسها في الرواية، وموضوع الحب وإن وجد في الملحمة يجب أن يكون حبّاً سامياً وينبغي أن يكون الأبطال كاملين وأن تكون نقائصهم بطوليّة والأهمّ أن موضوع الملحمة يجب أن يؤخذ من التاريخ، والتاريخ القديم بالذات.

إنّ فان تيغيم يميّز بين الرّواية والملحمة ولكنه لا يجد اختلافا كبيراً بينهما إلاّ في أسلوب الصّوغ...، وما لا يورده من فروقات يمكن عدّه تماثلات، والواضح أنّه استطاع أن يزيل تلك النظرية التي تقيم حدودها بين الأنواع الأدبيّة وهو يؤكد أن إلغاء الحدود بين هذه الأجناس وتوسيع قواعد الكتابة لا يلغي قواعد هي الأهم في نظره، غير أنّ فان تيغيم بوصفه مؤرخاً لمذاهب الأدب الغربي قد حبس نفسه في نوع من المقارنة بين القواعد العامة للملحمة وقواعد الرواية ولم يلتفت إلى تلك السّياقات الثقافية التي أفرزتها العصور الحديثة كما مرّ بنا مع هيغل غولدمان ولوكاتش.

[1]- غولدمان لوسيان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عردوكي، دار الحوار، اللاذقية، 1993، ص 21.

1-3 الرواية لدى إدوارد سعيد Edouard Saïd:

يرى إدوارد سعيد في كتابه الثقافة الإمبريالية أن هناك تواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية وتطوّرها وتوسعها، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبيّة الجمالية التي لم تعبّر عن التوسّعات الاستعمارية وحسب، إنما ارتبطت بها وأفضل مثال على ذلك رواية "روبنسون كروز" لدانيال ديفو إحدى النماذج المبكّرة للرواية الغربيّة، نُشرت هذه الرواية سنة 1917 وتدور أحداثها حول أوربي يخلق لنفسه جزيرة نائية[1]، فهي تصوّر لنا شخصية البطل روبنسون كروز المتشبّعة بالقيم الدينية كما تبلورت في المذهب البروتستانتي والذي يعتبر الأنموذج الكفء، فالبطل وبعد تركه لعالم متحضّر خلف ظهره لم يعد يحمل سوى تلك القيم والأفكار وينبغي عليه تحويل تلك الجزيرة النائية التي اكتشفها إلى عالم خاص به، وطن يُبنى طبقاً للقيم التي يؤمن بها، ولهذا تُصطنع شخصية الملون فرايدي ويقوم كروز الأبيض بتلقين الملوّن المثل والأفكار والقيم وليس من المستغرب أن تكون أوّل كلمة يعلمها له هي "سيدي".

يظهر المغزى الكبير لهذه الرواية بعد عودة البطل إلى مسقط رأسه تاركاً أناسا لهم لغة وعقيدة وسلوك وهم يدينون له بكل ذلك، ومن هنا تنبثق فكرة التبعيّة والمستعمرات التي تستمد حياتها وقيمتها من خلال ارتباطها فيما وراء البحار بالإمبراطورية.

هناك روايات أخرى حلّلها إدوارد سعيد نذكر منها: كيلنغ وجين أوستين وكونراد وكامو وديكنز وهو يتقصّى التوافق في الأهداف بين الرواية والاستعمار.

الرواية والاستعمار تبادلا المنافع، الرواية استجابت لرغبات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية، أمّا الاستعمار فقد وجد فيها أفضل وسيلة لبيان فلسفة التفاضل بشكل رمزي وإيجابي بين الغربيّ وغيره.

[1]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1991، ص 58.

1-4 رأي ميلان كونديرا Milan Kundera:

يرى كونديرا أنّ الرواية إنجاز تاريخي، وتاريخها إنّما هو تاريخ النسيان أو ذلك الجانب الذي أخفقت العقلانية في إدراجه ضمن تصوراتها للعالم فهي الفن الذي يخرج سرديا للتقلبات والانهيارات والانقسامات السريّة والمطمورة التي تعجز تلك الفلسفة على ملامستها وتنظيمها. ويوافق كونديرا هرمان هسه Herman Hess في رأيه فيقول: «أن سبب وجود الرواية الوحيد هو استكشاف ما تستطيع الرواية وحدها دون سواها استكشافه والرواية التي لا تكشف جزء الوجود والذي ظلّ مجهولا إلى الآن هي رواية لاأخلاقية فالمعرفة هي القيمة الأخلاقية الوحيدة للرواية»[1].

فإذا كان تاريخ الغرب الحديث هو تاريخ المدونة الفلسفية منذ ديكارت وسبينوزا وصولاً إلى كانت، هيغل وماركس، فإن الوجه السري المستبعد لهذا التاريخ هو المدونة السردية التي دشنها ثربانش ثم رابليه وطوّرها بالزاك وفلوبير وقطف ثمارها بروست وكافكا، فتاريخ الرواية إنما هو دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان وهو ينتهي حينما لا يكون هناك ما يمكن كشفه ولهذا يقول كونديرا بخصوص الرواية ما يلي:

Le roman est une médiation sur l'existence vue à travers des personnages imaginaires[2].

الرواية إذن مرآة للوجود الذي يخلقه الراوي عبر شخصيات خياليّة.

1-5 الرواية لدى ميخائيل باختين Bakhtine Mikaël:

يرى باختين، آخر سلالة الشكلانيين الروس الكبار، أنّ للرواية ثلاثة جذور أساسية: ملحمي، بياني متكلف، خطابي وكرنفالي وأنه طبقا لطغيان جذر من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الغربية، الرواية الملحمية، الراوية البيانية المتكلفة الخطابيّة والرواية الكرنفالية[3].

---

[1]- ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عردوكي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 12.

[2] - Milan Kundera, L'art du roman, Gallimard, paris, 1986, p 15.

[3]- باختين ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 185.

ومن أمثلة الرواية الملحمية الرواية الهيلينيّة والتي تجلّت بأفضل أشكالها في آثار "تاتيوس"، أمّا الرواية البيانية فقد تألفت في روايتي ساتيريكون لبترونس والجحش الذهبي لأبوليس... وتبقى الرواية الكرنفالية تستأثر اهتمام باختين وهي تتجسّد في رواية دستوفسكي متعددة الأصوات، إذ يقول:

« A la différence des autres grands genres, le roman s'est formé et a grandi précisément dans ces conditions d'activité aigüe du plurilingue interne et externe c'est son élément naturel »[1].

لقد كشف م. باختين أن الأدب الكرنفالي أنتج أدب الفكاهة والسخريّة والضحك وأنّ ذلك الأدب قد اتّصف بخصائص منها: موقفه الجديد من الواقع وهو لا يتكئ على الموروث السردي ولا يفسر نفسه بنفسه ويتبنى التنوع الأسلوبي الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة والكتابة المنمقة والخطابية في الشعر الغنائي وهي على حسب باختين وظفت روح التمرد على الأساليب القديمة كما وظفت الصيغ المتحولة في التعبير غير أن باختين يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرّواية إذ يركز اهتماماته على "مينيس" و"بيترينوس" و"أبليوس" ويهمل بلزاك وتولستوي مثلاً[2].

كانت هذه رؤية المفكرين الغربيين في الرواية (le roman) حيث رأى البعض أنّها امتداد للملحمة ورأى البعض الآخر أنّها ظاهرة أدبيّة مستمدة من الآداب الأخرى كالآداب الكرنفالية، وربطها آخرون بذلك الصراع بين عالمين عالم مليء بالقيم والمثل وعالم آخر يسير في ظلام الانحطاط وانعدام القيم، غير أنّه لا يمكن إخضاع الرواية لمقولات شائعة مهما كانت قيمتها الفكريّة والمعرفيّة لأنّ هذا يحول دون انفتاحها على الإمكانيات الكبيرة للتنوع والتعدد في الأشكال والأبنية والأساليب.

[1]-Bakhtine Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, trad. Daria Olivier, Gallimard, paris, 1978, p 449.

[2]- تودوروف تزفيتان، باختين ميكائيل، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صلاح، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، 1996، ص194.

طبقا لهذه الرؤى ظهرت الرواية العربيّة بتأثير مباشر من الرواية الغربيّة، وسنتعرض لكل هذا في مبحث آخر خصصناه لدراسة نشأة الرواية العربية، ولكن قبل ذلك سنحاول تعريف الرواية لغة واصطلاحا، كما ورد في القواميس وكتب اللغة العربية.

2- الرواية العربية:

2-1 الرواية لغة:

نجد في معجم الوسيط ما يلي: «روى على البعير ريّا: استسقى، روي، لقوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء، روى البعير، شدّ عليه بالرواء: أي شدّ عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله ونقله فهو راوٍ جمع رواة، وروى التعبير رواية، حملة ونقله، ويقال روى عليه الكذب أي كذب عليه، وروى الحبل ريّا أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله والرواية القصة الطويلة»[1].

أما جمال الدين ابن منظور وفي كتابه "لسان العرب" فنجد رواية «مشتقة من الفعل روى، قال ابن السكيت: يقال رويتُ القوم أرويهم إذا استسقيتُ لهم ويقال من أين رؤيتكم؟ أي من أين ترون الماء. ويقال روى فلان فلانا شعراً، وإذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فأنا راوٍ في الماء والشعر ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته»[2].

من التعريفين السابقين نستنتج أن كلمة رواية مشتقة من الفعل روى والذي له معان عديدة حسب السياق نذكر منها سقى ونقل...الخ، ولكن ما يهمنا هو ما ذكر في سياق السرد: روى أي نقل وفي المعجم الوسيط القصة الطويلة.

2-2 الرواية اصطلاحاً:

يقول علي نجيب إبراهيم إنها «فن نثري تخيلي طويل نسبياً بالقياس إلى فن القصّة»[3].

[1]- إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية لطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، ص 384.
[2]- ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 208.
[3]- علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1987، ص 36.

أما سمير سعيد حجازي فيعرّفها كالتالي: «الرواية جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معيّنة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية وتصورها بالعالم من لغة شاعريّة وتتخذ من اللّغة النثرية تعبيرا لتصورات الشخصية، الزمان والمكان والحدث يكشف عن رؤية العالم»[1].

بالنسبة لحميد الحمداني فهو يرى «أن مصطلح الرّواية يأخذ ألف وجه ويتشكّل على ألف شكل لذلك فإن تحديده غاية في الصعوبة وما يزيد الأمر تعقيدا هو استعراض القواميس والموسوعات الأدبية للمصطلح بمفاهيم متعددة ويعود كل منها إلى فترة تاريخية معيّنة، ففي كل عصر تأخذ الرواية صورة مميّزة وتكسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق»[2].

وإننا لنرى في التعريف السّابق حقيقة الرواية التي لا يمكن أن تكون ثابتة إذ أنّها تتغيّر على مرّ الأزمنة وحسب ما تستدعيه الحاجة، فلم يعد مرتكزها مثلا فعل الإنسان في المجتمع وإنما انفعاله بهذا المجتمع.

هناك من يعرّف الرواية أنّها أوسع من القصّة في أحداثها وشخصياتها عدا أنّها تشغل حيّزاً أكبر وزمنا أطول وتتعدد مضامينها كما هي في القصة، ويكون منها الروايات العاطفيّة والفلسفيّة، والنسقية والاجتماعية والتاريخية[3].

2-3 جذور الرواية العربيّة:

الرواية إذن نوع من أنواع السّرد، وتُكتب نثراً، ولقد عرف العرب نوعين من النثر، النثر الإيجازي والنثر التفصيلي، أما الإيجازي فهو كالخطابة، التوقيعات ونقصد بها تلك «العبارات الموجزة التي كان يكتبها الخليفة... ولقد كانت غاية في البلاغة والإيجاز[4]، الرسائل الدينية والسياسية...الخ».

[1]- سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 2005، ص 297.

[2]- حميد الحمداني، الرواية المغربية رؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1985، ص 37.

[3]- عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص 20.

[4]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986، ص 319.

بالنسبة للنثر التفصيلي: المقالات والمناظرات والقصص والحكايات.

وقد عرف العرب فن القصة قديما (ألف ليلة وليلة، رسالة الغفران، حي بن يقظان...الخ)، غير أنّ هذه النصوص النثرية مأخوذة من آداب أخرى، نأخذ على سبيل المثال ألف ليلة وليلة والتي هي مترجمة عن الآداب الفارسيّة فالكُتاب آنذاك تناولوا هذه القصص بالتنميق والتغيير والتهذيب.

ولعلّنا إذا رجعنا إلى القرن السادس الميلادي ندرك بأن الشعر لم يكن يمثل «ثقافة العالم العربي كلها، فقد نما إلى جانبه أدب شفهي، كان يساعده نمط الحياة، وإذا استندنا إلى الوقائع العصرية، وجدنا أن حفلات السمر أسهمت منذ ذلك العهد بالحكايات التي كانت تحكى»[1].

أي أن القصة موجودة منذ القدم وإن لم تكن تحمل هذا الاسم (قصة)، فهذا لأنّ العرب لم يهتموا بهذا النوع من النثر الفتي بل انصب اهتمامهم نحو الشعر والمقامات...الخ.

ولقد اعتبر شكري محمد عياد "الخبر" عند الجاحظ أوّل صورة للقصة العربية، وبعد الجاحظ بقرن من الزمان «تكون الكتابة الفنية قد استقلّت عن التأليف الأدبي، ويظهر لون من هذه الكتابة، يمكننا بغير حرج أن نسميه قصة قصيرة، هذا اللون هو المقامة التي أصلها بديع الزمان الهمذاني»[2].

ممّا سبق يظهر لنا أنّ القصة انحدرت عن الموروثات العربية القديمة: المقامات ورسالة الغفران، حي بن يقظان، أو من الآداب الأخرى عن طريق الترجمة: كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة...الخ.

ونميز في القصة عدّة أنواع: الحكاية، الأقصوصة، الرواية والمسرح. أما من ناحية الشكل فهناك: المقالات القصصية (النظرات للمنفلوطي)، المذكرات اليوميّة (يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم)، المقامات (مقامات الحريري والهمذاني)، قالب الرسالة (ماجدولين للمنفلوطي)، القالب الشعري (قصص أحمد شوقي)...الخ.

[1]- رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية، تونس، ج2، 1986، ص 853.

[2]- شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989، ص 28.

«أما من ناحية المضمون فنميز القصة الاجتماعية [...]، القصة التاريخية [...]، القصة الدينية [...]، القصة الأسطوريّة [...]، القصة العلمية»[1].

وتبقى الرواية العربية الجنس الأدبي الوحيد الذي يتميّز عن باقي الأجناس الأدبية المذكورة سابقا بالشمول والحرية ذلك «أنّها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط أي أنّه لا يوجد ما يقيّده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى فالكاتب حرّ في إدخال ما يريده من عناصر متنوّعة إلى روايته بالطريقة التي يراها مناسبة»[2].

فالنّص الروائي نصّ متنوّع، فهو مزيج لحضارات وثقافات متنوعة ذلك أن الآداب العربيّة قد امتزجت بالآداب الغربية في مراحل عديدة، نتعرض إليها في المبحث القادم.

2-4 مراحل نشأة الرواية العربيّة:

أ- مرحلة التعريب ومحاكاة الآداب الغربية: وضمت مرحلتين:

- مرحلة التخلف:

في هذه المرحلة تمت استعارة الشكل الروائي الغربي بكثير من التصرف الناجم عن القصور وعدم الرؤية، فالنصوص الأصلية كانت تُنْتَزَع من محاضنها الثقافية والنوعية ويعاد إدراجها في نسق ثقافي آخر فتُحول إلى رواية عربية بكل المقاييس.

ولقد تمّت صياغة الرواية العربيّة عن طريق التعريب ويقول يوسف نجم بهذا الشأن ما يلي: «التعريب هو تكييف أحداث النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عربية عصرية أو تاريخية ويتبع ذلك تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم ومُثلهم ورغباتهم وتصرّفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا

[1]- عزيزة مريدن، القصة والرواية، مرجع سابق، ص ص 23- 24.

[2]- محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية، المؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 9.

إليها»[1]. وهو بعبارة أخرى نقل الحبكة بأكملها لتتناسب مع البيئة العربيّة ممّا اقتضى تحويل سلوك الشخصيات ليتوافق مع التقاليد المقبولة[2]. ولقد شمل ذلك تعريب الروايات البوليسية وروايات الإجرام لأنّ «القارئ العربي وقبل أن يتشكّل ذوقه الأدبي وجد نفسه يميل ميلاً واضحاً نحو نقيض الأدب في الأسلوب»[3]. ومن خلال التعريب ومحاكاة الآداب الغربية تمّ التعرّف على نوع روائي جديد، ولقد اعتمد المعرّبون الأساليب المرسلة والسهلة وأعلنوا ضيقهم بالأساليب المتكلفة الشائعة في المدونات النثرية التي يغلب عليها التصنع البلاغي المعروف. وحسب فيليب طرازي فإن «سليم دي نوفل كان يرى أنّ السجع والشعر على الطريقة القديمة من أشد العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة في هذه اللغة لأنّ الكاتب العربي لا يكون ذهنه إلى ذر المعاني واعتبار الألفاظ لباسا لها أي أن اهتمامه يكون بالقشرة لا باللباب وهذا من أعظم مصائب الكتاب»[4].

ولم يقدّر المعرّبون آنذاك قيمة الإنتاج الذي يقدّمونه، فلقد كانوا أشبه بتجار يلبّون حاجة السوق ويقدمون إليه بضاعة جديدة أحيانا ومسروقة أحيانا أخرى بل ومشبوهة في أغلب الأحيان، فهناك كتب عديدة كانت تظهر بدون أسماء مؤلفيها وأكثر من عُرّب لهم: هنري بودري، إسكندر دوماس، دونيسون دوتيراي، فينيلون، فيكتور هيجو... وغيرهم. ولقد رحّب القراء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى ونعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر بيبرس وبني هلال والزير سالم ونحوها، فضلا عن القصص القديمة: عنترة، ألف ليلة وليلة، فوجدوا الروايات الإفرنجية أقرب إلى العقول مما يلائم روح العصر فأقبلوا عليها[5]. ولقد تم انتقاد هذه الطريقة في كتابة الرواية العربية بل وفي

[1]- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار اليقظة، بيروت، د ت، ص 197.

[2]- بدوي محمد مصطفى، الترجمة والتبني، تاريخ كمبريدج للأدب العربي، الترجمة: عبد العزيز السبيع وآخرون، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002، ص 61.

[3]- المرجع نفسه، ص 55.

[4]- الفيكونت فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، المطبعة الأدبية، بيروت، ج2، 1913، ص 175.

[5]- جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مكتبة الحياة، بيروت، ج4، 1992، ص ص 572- 573.

تعريب الرواية الغربية، ويعتبر محمود العقاد أحد النقاد الذين رفضوا هذا النقل وأكدوا أن المضي في التعريب لم يعد مقبولا فلا بد من انتقاء النصوص المناسبة ومراعاة الشروط الدقيقة للترجمة، فلقد رفض العقاد رفضا قاطعا ترجمة حافظ إبراهيم لكتاب فيكتور هيجو إذ يقول: «ففي الوقت الذي أخذت فيه العقول تنفتح على الصواب وتفطن إلى فضائل الآداب الصحيحة وأصول النقد الحديث جاء حافظ إبراهيم بكتاب يضلّل النشء ويدس في روحهم أنّ ما يعجب به المعجبون من آداب العرب لا يختلف في روحه ومنهجه عما يعجبنا نحن من الآداب العتيقة وصنوف البلاغة»[1].

إنّ المعرب هنا يستجيب لرغبات مستفحلة، تجعل من سؤال الأمانة في نقل النصوص أمراً غير مفكر فيه ليس عند المعرب فقط بل في الوسط الثقافي الذي ينتج هذه المعربات ويتلقاها، ولقد سبق جورجي زيدان العقاد إلى هذا التحذير غير أنّ ملاحظات العقاد موجهة إلى شخصية بارزة مثل حافظ إبراهيم تكتسب قيمة خاصة فلا شك أنّها نبّهت الآخرين إلى أن المضي في الدرب لم يعد مقبولا وينبغي أن تراعى الشروط الدقيقة للترجمة.

كان هذا رأي العقاد فيما يخص تعريب الروايات الغربيّة، أمّا طه حسين فإنّه شجّع ذلك ويظهر ذلك من خلال مدحه لصديقه الزيات والذي عرب رواية آلام فرتر لغوتة إذ يقول: «الناقل ليس عليه أن يحسن اللغة العربيّة التي ينقل إليها واللغة الأجنبية التي يُنقَل عنها وحسب بل هو خليق يحسن الفن الذي ينقله، وأن يكون من إجادته بحيث يستطيع النقد والمناقشة إذا كان موضوعه علمياً أو فلسفيا، فإذا كان فنياً أو أدبياً فالصّعوبة أثقل عبئا وأشقّ احتمالا لأنّ الناقل ملزم حينئذ أن يكون من القدرة والكفاية بحيث يستطيع أن يقوم مقام المؤلف الأوّل فيشعر بقلبه ويحسّ بحسّه ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلف ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها»[2].

[1]– العقاد عباس محمود، الفصول، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت، ص 64.

[2]– جيته يوهان وولفغانغ آيزر، آلام فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1968؛ انظر مقدمة طه حسين.

إنّ مقدمة طه حسين تكشف عن تحوّل واضح في فهم وظيفة الترجمة التي تعرضت للانتهاك في زمن سابق ولم يراع أحد تقريبا شروطها.

مدح طه حسين أحمد حسن الزيات لكنّه انتقد المنفلوطي والذي قام بتعريب روايات عديدة غير أنه لم يهتم بالأصل ولا القالب النوعي الأدبي ولا الخصائص الفنية لهذا القالب، إنّه يتناول نصوصا أجنبيّة كاملة ويضغطها ويحولها قصّة قصيرة لنشرها في "نظراته وعبراته" وقد يشير إلى مؤلفها وقد لا يشير، ومن أمثلة النصوص التي قام بتعريبها مسرحية للشاعر فرانسوا كوبيه والتي قدّمها على شكل رواية وحوّل شعرها وحوارها إلى سرد نثري يخضعهن لمميزات أسلوبه الخطابي البياني، وبهذه الحريّة نفسها قدّم المنفلوطي رواية بول وفرجيني باسم الفضيلة وغيرها من الروايات. ويقول طه حسين وهو ينتقد المنفلوطي: «المؤلف الأصلي وضع قصة تمثيليّة شعريّة فإنّ جمال هذه القصّة رهين بالشعر من جهة وبالأسلوب التمثيلي من جهة أخرى ثم بالبلاغة الفرنسية نفسها، فإلى أيّ حد يُباح للمترجم أن يحوّل قصة من التمثيل إلى الفن القصصي الخالص، أليس هذا مسخاً للكتاب وجناية على المؤلف؟ لا أطالب المنفلوطي بأن يترجم الكتاب شعراً كما أُلِّف شعراً فقد لا يكون ذلك ميسوراً ولكني لا أستطيع أن أتجاوز عن تحويل التمثيل إلى قصص فهذا مسخ لا يرضاه إلاّ الّذين لا يقدّرون الفنّ... ما أظنّ أنّ التاريخ الأدبي سطر تحويل القصص إلى تمثيل إلا شيئا لا يؤبه به [...] وكتاب المنفلوطي مع ما فيه من التشويه والمسخ لم ينقل عن الأصل وإنما نقل عن ترجمة غربيّة، فيا ضيعة الوقت ويا للحرص على الشهرة وبعد الصيت»[1].

ثم إن موقف العقاد وطه حسين بخصوص التعريب لدليل واضح على انتهاء التقليد والتي ثبتت دعائمه منذ القدم، ممّا مهّد لبداية تحرّر الرواية العربيّة عن الغربية.

[1]- مندور محمد، المعارك الأدبيّة في مصر 1914- 1939، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، انظر الصفحات 163- 164، 166- 167-168.

– مرحلة الوعي بالسمات والحدود الفنيّة:

استطاعت الرواية العربية في هذه المرحلة أن تخطو بعض الخطوات المحدودة لكن الهامّة باتجاه الانعتاق من أسر الخطاب الرسمي السائد لغوياً وأخلاقيا وسياسياً والتحرّر من الخطاب الإيديولوجي لحساب الناحية الفنيّة والجمالية، ونلتمس ذلك في الأعمال المبكرة لنجيب محفوظ وفي أعمال حنا مينا وليلى بعلبكي وعبد الرحمن الشرقاوي وحسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف إدريس وعبد السلام الجميلي وكوليث خوري... وآخرون قد لا يقلّون عنهم أهميّة، وكل هذا كان بفضل تزايد الاهتمام بالرواية حيث صدر عام 1894 كتاب "كلمات في علم الروايات" لحكمت شرقي فأثار اهتمام جورجي زيدان الذي أوضح أنه أبان فيه موضوع علم الروايات والأساليب وانتقد خطّة بعضهم بترجمتها وجاء بالقواعد التي يجب مراعاتها في تآليف الروايات[1].

كما أثار قسطاكي الحمصي (1848- 1941) في كتابه "منهل الوارد في علم الانتقاد" قضيّة الرواية وخصّها بباب عنوانه "فنّ الروايات" ميّز فيه بين الفن القصصي عموما والرواية بوصفها نوعاً أدبياً فقرّر أنّ العرب لم يعرفوا الرواية بل عرفوا القصة وأقدم قصّة هي كليلة ودمنة لابن المقفع وحتى ألف ليلة وليلة هي مجموعة حكايات ألّفها مجهول، إن الحمصي نفى عن القدماء معرفة الرواية وأساس الرواية عنده هو المراقبة، نقصد بالمراقبة التطلع بأخلاق البشر، عواطفهم، أسرار نفوسهم، من خلال الرواية، وهذا ما يميّز المؤلف والذي يجب عليه الاحتكاك بالناس، الرواية من هذا المنظور «بحث في النفس البشريّة، وإنّ القصص التي لا تعنى ببحث مشكل النفس البشرية ستكون خارج حدود النوع الروائي ومنها بالطبع الموروث السردي العريق الذي يستعين بالسرد وسيلة للتعبير لكنه لا يتوفر على شروط النوع الروائي، إنها نوع من البحث. وابتداءً من مطلع القرن التاسع عشر ظهر في الغرب عدد من البلغاء عرفوا ما في هذا الفن من فسيح المجال لسوابق الأفكار ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسيّة والأهواء الإنسانية وما يتبطّن ذلك من البحث عن العلّل والأسباب، وما ينبعث

[1]- جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مرجع سابق، ص 159، نقلا عن شلش علي 85 ص 86.

عنها من دراسة الطبائع البشرية، فالروائي البارع هو الذي يختار الموضوع المناسب فيؤلف فيه روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها الموضوع الذي توجه إليه تفتيشه وعلمه وخصّص له اجتهاده، لا تقف في سبيل ذلك تعدد أشخاص الرواية أو قلتهم أو اختلاف الحكاية التي يُبنى عليها الموضوع»[1].

لقد نفى الحمصي عن العرب معرفتهم الرواية، بل عن الغربيين أيضاً، وهذا فيه نوع من المبالغة، فماذا نقول عن الرواية الفرنسية مثلا والانجليزية والروسية قبل سنتدال وبلزاك ودوستوفسكي، فالأساليب القديمة تتضح فيها درجات متباينة من البحث في النفس البشريّة كما أنّنا لو عرضنا روايات خليل الخوري وفرنسيس مراس وسليم البستاني وعلي مبارك وجورجي زيدان لطرح الحمصي لوجدناها تتوافق معه في جوانب وتتمرد في أخرى ويستحيل القول أنّها كانت خالية من البحث عن خفايا النفس غير أن هذا لم يكن هاجسها الأوّل.

يرى مارون عبود (1886- 1962) أن الرواية فنّ عربي وأنّها عُرفت أوّل مرّة عند الشاميين، «فلقد كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلاً، بيد أن هذا الفنّ (الرواية) أُقْتُبِس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأنا عظيما للقصة (الرواية)، اقتبسها العرب عنهم بقواعدها ومناهجها حتى موضوعاتها والأسبق إلى هذا هم الشاميون لمخالطتهم الأوروبيين والأخذ عنهم، ومن هؤلاء فرنسيس مراش الحلبي وسليم البستاني وجورجي زيدان وفرح أنطوان بيد أن قصص هؤلاء لا تنطبق على الفن القصصي الحديث تمام الانطباق فهمّ القصصيين هو تحليل الشخصيات وتصوير المشاهد بكل دقّة في حين أن قصصنا تعنى بسرد الحوادث كواقع حال وكان يهمهم المفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ»[2].

[1]- قسطاكي الحمصي، منهل الوارد في علم الانتقاد، تحرير: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 1999، ص 382.

[2]- مارون عبود، المجموعة الكاملة، دار مارون عبود، بيروت، ج1، د ت، ص 452.

إنّ ما يهمنا من هذا التعريف هو تصريح مارون عبود أنّ الشاميين هم أوّل من ابتدعوا الرواية العربيّة، غير أنّ علي شلش يرى غير ذلك فيقول: «إنّ الآباء الشرعيين للرواية هم اللبنانيون»[1]. أما عبد المحسن طه بدر فيرى أن رواد الرواية الأوائل هم الشوام المهاجرين إلى مصر، إذ أنّ التأثر بالحضارة الغربيّة في مصر قبل الثورة يكاد يكون منحصر بصورة عامة في النواحي السياسية أما الناحيتان الفكرية والأدبيّة فقد اقتصر التأثير فيهما على دائرة ضيّقة من المسيحيين الشوام[2].

وينتقد عبد المحسن طه بدر الشوام المهاجرين إلى مصر إذ أنّهم في نقلهم للرواية اقتصروا فقط على نقل الحضارة الغربيّة فلقد حاولوا تقديم العلوم والأفكار الغربيّة إلى بيئتنا فاستمروا في تقديم الأشكال الفنيّة الغربيّة مثل المسرحية وتحمسوا في تقديم الرواية ولكنهم في تقديمهم الرواية اتخذوا موقفا من موقفين، يتخذ الأوّل منهما الرواية وعاء لتقديم أفكار الحضارة الغربية وكانوا في موقفهم هذا أشبه بالمعلمين منهم بالروائيين ولم يشذ منهم إلاّ جورجي زيدان والذي اتخذ من الرواية العربيّة وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامي، أمّا الموقف الثاني فيتمثل في تقليدهم للرواية الغربيّة تقليداً مباشراً سواءً بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف واختيارهم للروايات التي تتلائم مع الذوق الشعبي لجماهير القراء غير المثقفين واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفي ممّا جعل الرواية موضع استنكار المثقفين[3]. أمّا سهيل إدريس فيرى أنّ الرّواية ولدت في مصر وأمريكا على أيدي المهاجرين فيقول: «ولدت القصّة العربيّة الحديثة بجميع ألوانها على أيدي اللبنانيين في بلدين فكأن المهاجرين وجدوا أن بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم فخاضوا غمار البحار والأقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الأدبية»[4].

[1]- شلش علي، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، 1992، ص 8.

[2]- ينظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر 1870- 1938، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص ص 119، 34، 38.

[3]- المرجع نفسه، ص 394.

[4]- سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، د ط، 1957، ص 3.

لقد ذهب يحي حقي إلى أبعد من ذلك فهو يرى أنّ الثقافة الغربيّة هي باعثة الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي وبنصّه ومزاجه وعطره إذ أنّ العقليّة العربيّة لا تصلح لإبداع الرواية وأما تعلّق العرب بالفن الأوروبي تفسّره بغياب مواضيع معيّنة كالحب مثلاً في المرويات السرديّة القديمة فإنه يتخفّى مثلا في غزل مصطنع في قصائد شعرية. ويرى حقي أن موروثنا السردي «فتات فني تنقصه الوحدة وتبيان رأي أو مذهب» وهو يقول عن رواية زينب: «ومن حسن الحظ أنّ القصة الأولى في أدبنا الحديث قد وُلدت على هيئة ناضجة جميلة فأثبتت لنفسها أولا حقها في الوجود والبقاء واستحقت ثانياً شرف مكانة الأم في المحدد منها والانتساب إليها»[1].

اعتبر يحي حقي أن رواية زينب هي أوّل رواية حقيقية، وإننا في بحثنا هذا نغوص في كل هذه الآراء، نحللها، ننقد بعضا منها وصولا إلى حقيقة بداية لنشأة الرواية العربية هذا الأدب القصصي الذي كان حبيساً للآداب الغربيّة ولكنّه سرعان ما تخلّص من الاعتماد على الموروث الغربي القديم وبدأ الوعي الفني ينمي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعياً بتعريب موضوعات القصّة الغربيّة وتكييفها لتطابق الميول الشعبيّة أو لتساير وعي جمهور المثقفين، وطبيعيّ والحال هذه ألاّ يحفل المعرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل إذ لم يكن هدف الترجمة إحداث نفس الأثر مع الحفاظ على المعنى والأسلوب بل على العكس كان شأنها أن تباعد بين النصين الأصلي والمترجم، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد مغيراً أسماء الشخصيات وأحيانا الأماكن ومما ساعد على نشوء الرواية والقصة ديناميكية النهضة بحدّ ذاتها، فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثماني وقيما مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسّسها الاجتماعية والسياسية ووجد المفكرون أنّ الأسلوب الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصة[2].

[1]- يحي حقي، فجر القصة المصرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1987، ص ص 21- 24.

[2]- ينظر: بركات حليم، المجتمع العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 1986، ص ص 533- 536.

إنّ نشأة الرواية اقترنت في الوطن العربي بالنهضة البرجوازية كشأن ميلادها في الغرب، وإذا كان حديث عيسى بن هشام للمويلحي بمثابة الإرهاص الذي لم يحسم الانقطاع عن مجد المقاومة التقليدية فإن رواية زينب هي التي قامت بالعبء التاريخي، وكانت رواية محمود طاهر حقي "عذراء دنشواي" 1906 بذرة خصبة أوجزت المضمون الوطني للنضال ضد الاستعمار، أما "زينب" فكانت الثمرة الأولى ذات الشكل الرومانسي والمضمون المأساوي لوجدان العصر وعقله الممزق بين الريف والمدينة، بين الجهل والمعرفة، بين الحياة والموت، بين الرجل والمرأة، بين الفصحى والعامية. لذلك أوجزت الروح أكثر ممّا أوجزت الجسد بكل سلبيات الروح وبكارتها الأولى شبه البدائية[1].

ب- الرواية امتداد للسرديات العربيّة القديمة:

إنّ الأدب جزء من الطبيعة وليس بدعة تنقل فتتحدى لكن ما تلبث أن تؤصل نفسها عن المقلدين، وإن الإنتاج الروائي وصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل والمستحيل أن يكون وليد عشرات السنين.

لقد قرّر فاروق خورشيد أن الرواية ممثلة في المرويات السردية القديمة والتي قسمها إلى ثلاث: «كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي واستمرت إلى العصر العباسي، وهذه تدلّ على خصائصها وتبيّن ملامحها، كتب وهب بن منبه وعبيد بن شريه، ثم التأليف المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي يقدمها للأدب ابن هشام، والقصص الشعبي في أمثال كتب ألف ليلة وليلة ثم آخر الأمر صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة وذات الهمة والظاهر بيبرس وسيف الدين بن ذي يزن وحمزة البهلوان»[2].

[1]- ينظر: شكري علي، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص 233.

[2]- فاروق خورشيد، في الرواية العربيّة، عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، د ط، 1982، ص 75.

اعتبر خورشيد السير الشعبية شكلاً من أشكال الرواية بل الرواية الأم للرواية العربيّة الحديثة، وهو بذلك ينفي أن يكون للآداب الغربيّة أيّ دخل في نشأة الرواية العربية، فحسب رأيه «نحن نتدرج من الخبر إلى الحكاية القصيرة إلى المتوسطة [...] ثم الرواية الطويلة ذات الأسلوب المميّز والخاصّ»[1].

غير أنّنا ومن خلال رؤية فاروق خورشيد للرواية واستنادا على الأقوال السابقة نلاحظ اضطرابا في المصطلحات، فهو يعتبر السير الشعبيّة رواية. ويقول محمد مندور ردّاً على فاروق خورشيد: «أمّا أن يحاول (فاروق خورشيد) إقناعنا بأنّ التراث القديم يكون فجر القصة العربية المعاصرة فهذا ما لم يقم عليه دليل فأغلب التراث الذي يتحدث عنه قد أصبح من وثائق التاريخ أي من الماضي المنقطع الذي لا نحسّ اليوم بأنّه مستمر التأثير في إنتاجنا القصصي المعاصر وكلّ ما هنالك هو أنّ تراثنا الشعبي اتخذ ولا يزال يتخذ عددا من أدبائنا مادة أوّلية لبعض قصصهم أو مسرحياتهم وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة التي لا تعتبر من التراث العربي الخالص، وقصصها أبعد ما تكون عن المفهوم الحديث لفن القصة»[2].

إنّنا سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربي أن فيه قصّة وما كان ذلك الإنكار إلا لأنّنا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربيّة في صياغتها الخاصّة بها والإطار المرسوم لها ورجعنا نتخذها المقياس الميزان فتشدنا عن أمثالها في أدبنا العربي[3]. ويرى محمد تيمور أنّ الرواية العربيّة تشبه ما ألفه الغرب في الموضوع والبنية لكن هذا لا يعني أن الرواية العربيّة تنحدر عن الغربيّة إذ أن العناصر السرديّة المشتركة لا تلغي الاختلاف بين الأنواع ولا النصوص حتى أن شكل الرواية اختلف عنه الغربيون ذاتهم، فرواية دون كيخوته لتربانتس سايدرا تختلف تماماً عن رواية فيودور دوستوفسكي، وإن رواية زينب تختلف هي الأخرى تماما عن ثلاثيات نجيب محفوظ، ويقول إبراهيم السعافين: «تأثرت (الرواية) بالذوق الشعبي تأثراً واضحا ذلك لأنّ الظروف الاجتماعية المختلفة ومنها طبيعة العصر ونوعيّة القارئ

[1]- فاروق خورشيد، بحث في الأصول الأولى للرواية العربية، دار الشروق، بيروت، د ط، د ت، ص 124.

[2]- محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 194.

[3]- ينظر: محمد تيمور، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، القاهرة، د ط، د ت، ص ص 66- 67.

ومكوّناته الثقافية وموروثاته الاجتماعية أملت على الروائيين استلهام الأعمال الروائية الشعبيّة في نتاجهم كما أوحت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك في مستوى الأعمال المترجمة وفي التصرف بها لتلائم الذوق الشعبي»[1].

وكأنّ الرّواية العربيّة هي التي خضعت لمتطلّبات القارئ العربي آنذاك، فصحيح أنّها أخذت الكثير من الآداب الغربيّة غير أنّها حافظت على خصوصيتها وانفردت بذاتها.

إنّ إبراهيم السعافين قد اعتبر المرويات السرديّة العربيّة القديمة أعمال روائية على غرار ما قال به فاروق خورشيد، ويرى جمال الغيطاني أن «هناك جذور للرواية في التراث العربي نجدها في المصادر تلك التي أسميتها المصادر غير المباشرة منها: طرق القصّ والرواية في كتب الرحلات وفي كتب التراجم وفيها موسوعات ضخمة جدا في الأدب العربي ترجمت لآلاف الشخصيّات مثل وفيات الأعيان لابن خلكان، وشدرات الذهب لابن عماد الحنبلي [...] نجد طرقا للقص والتعبير في هذه الكتب ينفرد بها الأدب العربي وهناك كتب الرحلات وهناك كتب التراجم الذاتية وأشهرها كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ... وهناك قص مباشر من الملاحم: عنترة بن شداد، وسيف الدين بن ذي يزن والأميرة ذات الهمّة، والزير سالم، الظاهر بيبرس»[2].

والملاحظ أنه لم يتم كشف الصلة الداخلية التي تربط الرواية وتلك المرويات بسبب فجوة حدثت بين التراث العربي القديم والحديث وهذا نتيجة للحماية الفرنسية والتي تلاها «انقطاع حدث بين التراث العربي القديم وبين الثقافة العربيّة الحديثة، فجوة حدثت بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وتوجه المثقفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر... كل ذلك أدى إلى إحساس عميق بالدونية اتجاه الثقافة الغربيّة لدرجة الاعتقاد أنّ الكثير من المثقفين في العالم العربي لا يتعاملون مع ألف ليلة وليلة بنفس المستوى الذي يتعاملون فيه مع كبار الكتاب العالميين»[3].

[1]- إبراهيم السعافين، تطور الرواية في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، د ط، 1987، ص 75.

[2]- جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د ط، د ت، ص 10.

[3]- المرجع نفسه، ص 111.

إنّ رواية زينب هي أوّل رواية عربيّة، ولكن تأثر الكاتب بالطريقة الغربيّة أثناء كتابته نصّ الرواية واضح، فمثلا الريف الذي وصفه الكاتب تشعر أحيانا وكأنّه ريف أوروبي، وبسبب التأثير الواسع النفوذ الذي مارسته الثقافة الغربيّة فقد شاعت الأشكال الأدبيّة وعُمّمت ووجدت إقبالا لدى أولئك المتأثرين بها، وما أدخل هيكل هذا الشكل الجديد إلا وحذا توفيق الحكيم حذوه في روايته "عودة الروح" والتي كانت بمثابة تدشين لهذا الشكل الروائي الجديد الذي أرسى هيكل قواعده في "زينب".

ج- مرحلة التجاوز:

تزامنت هذه المرحلة مع الانهيارات القوميّة الكبرى ومرحلة سقوط المشروع القومي العربي أو بالأحرى تعثّره، ومرحلة انسداد الآفاق أمام المواطن العربي، في هذا الجو، استطاعت الرواية في جدلها مع الواقع العربي الرديء ومن خلال مساءلته أن تنهض، وأن تحقق إنجازات فنية وفكريّة كبرى، بعد أن بدأت تعمل لحسابها الخاصّ إن صحّت العبارة.

لم تعد الرواية تعمل في خدمة مشروع محدّد وتسويق رؤية محددة قادمة من سياقات سياسية واجتماعية سائدة بل انحازت إلى واقع الجماهير العربيّة المحاصرة والمأزومة (دون أن ننسى ارتباط الرواية العربيّة بالتوهّج القومي في حرب تشرين ومحاولتها التعبير عن ومضة العزّة القوميّة تلك التي سرعان ما اختفت في ظلام الإحباط العام). في ظلّ هذا الركام من التنازلات والانكسارات تقدمت الرواية العربيّة لتمارس مغامرتها الخطيرة، فانتقدت بجرأة الأنظمة السياسيّة. ولقد كانت الجماهير العربيّة أسبق من بعض النقاد في التقاط التجربة الروائية والدليل على ذلك نفاذ طبعات بعض الروايات وإعادة طبع بعضها الآخر، كما استطاعت الرواية أن تجيب على أسئلة كثيرة فكانت إجابتها أكثر إقناعا من تلك التي تقدمها السلطات السياسية.

تقدمت الرواية لتثير الأسئلة المربكة، لكن المشروعة التي تختنق في حلق المواطن من خلال نصوص اقتربت أكثر فأكثر من الخطوط الحمراء لا سيما ما يتعلق بثالوث السياسة الجنس والدين، فاستنطقت الجسد وشهواته، اللاوعي ومكبوتاته المجتمع وعلاقاته الزائفة، التاريخ وخياناته. وما كان للروائي أن ينتج نصوصاً مهمّة فنياً وفكرياً قبل أن يستعيد ذاته التي كانت مرهونة لدى نظام سياسي ما ومأخوذة به، فقد كان الروائي العربي مخدوعا ومضللاً، أو خائفاً (أو كل ذلك معاً).

تبرز في هذه المرحلة أسماء كثيرة من أقاليم كانت تعتبر هامشاً، فنجد مرّة أخرى: جبران خليل جبران، الطيب صلاح، عادة السمان، عبد الله العروي، الطاهر وطار... وغيرهم.

وهكذا فقد شكل الاتفاق المؤقت للمشروع النهضوي القومي وتعثره حافزاً مهما لهذا الجنس الأدبي ليتقدم بوصفه فعالية مناسبة تساهم في تكوين الهوية القوميّة وفي إغنائها والتعبير عنها.

قام الروائيون في هذه المرحلة بالتقاط القيم الحقيقية الكبرى في التراث العربي والتي تشكل العامل الأساس للهوية الثقافيّة العربيّة وعملوا على التعبير عنها، هي بالذات، وليس عن بدائلها أو تشظياتها عن هذه الجهة أو تلك. وقد أكّدت الأعمال الروائية المهمة كيف أنّ تلك القيم الكبرى والتي تشكل هويتنا وخصوصيتنا، وتحديد تميزنا لم تكن عائقا أمام تقدمنا طالما أنّ الحداثة في حقيقتها وجوهرها تتمثل في الروح الانتقادية، ورفض التكلس ووضع الأمور جميعا دون استثناء في ميزان العقل.

استُؤنِفت عملية إنتاج القيم الحقيقية الكبرى عن طريق امتلاك التراث، امتلاكه لا الاستغراق فيه والاستيلاب منه جنبا إلى جنب مع التفاعل والحوار المنتج مع الثقافات المغايرة لا سيما الحضارة الغربيّة وقيمتها الحقيقية والجوهريّة وليس من مفرزاتها الاستهلاكية.

أدرك الروائيون العرب أنّ الحداثة رؤية، ورؤية من موقع الذات ومن موقع الأمة وقيمتها وحضارتها، وهذه الرؤية تعني التحرر من القيود أيّا كانت... لذا عملوا على المساهمة في إغناء الهويّة القومية، فأنجزوا روايات ونصوصا تضاهي الشكل الروائي الغربي بل وتتجاوزه في حالات كثيرة، وهنا

نذكر حالات بعض الروائيين العرب الذين عانوا أكثر من سواهم من ضغوط المثاقفة فأنتجوا نصوصا تنتمي إلى ما بعد الحداثة بعد أن استعاروا هموم الآخرين ومشكلاتهم وصاروا يبشرون بها في مجتمع لم ينجز حداثته بعد فتحوّلت المثاقفة عند هؤلاء إلى اغتراب عن الذات وعن المحيط، وبقيت نصوصهم مجرد تدريبات ممّا أفقدها جمهورها العربي وإن راجت في أماكن أخرى وحظيت بالجوائز والمكافآت.

نذكر في هذه المرحلة أي مرحلة التجاوز روايات جبرا إبراهيم جبرا والطيب صالح، عبد الخالق الركابي والطاهر وطار وغادة السمان، واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي... وغيرهم من الروائيين الذين برزوا بفضل روايات مختلفة شكلاً ومضموناً، كما أن هناك من كتب بلغات أخرى غير لغته الأصليّة (اللّغة العربية) نذكر من هؤلاء محمد ديب، كاتب ياسين، مالك حداد... وغيرهم من الجزائريين الذين طوّروا فنّ الرواية ولسوف نتعرض وباختصار إلى الرواية الجزائرية بصفة عامة قبل دراستنا لرواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد".

3- الرواية الجزائرية:

عندما نتحدث عن الرواية الجزائرية فإنّنا نميز طبعا نوعين، روايات جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وهذا لأنّ المستعمرين الفرنسيين كان من بينهم كتاب ومثقفون ولقد تأثر القراء بهم فأنتجوا نصوصا مشابهة من حيث المضمون بل وبلغة المستعمر غير أنّهم «أخذوا كل ذلك التراث وأصبغوا عليه مضامين جديدة، مضامين ثورية تحرّرية»[1].

ويقول عبد الله ركيبي في هذا الشأن: « إنها ظروف كثيرة أسهمت في جعل من يكتب باللغة القومية مجهولا إلى حدٍّ ما في حين أنّها أسهمت في التعريف بمن يكتب باللّغة الأجنبية في الجزائر حتى أنّ بعض الدّارسين للأدب الجزائري الحديث في البلاد العربيّة حين تعرّضوا لهذا الأدب درسوا الآثار المكتوبة باللغة الأجنبية ولم يشيروا من قريب أو بعيد إلى من يكتب باللغة القومية فضلاً عن الباحثين في البيئات الأوروبية شرقاً وغرباً الذين احتفظوا بالأدب المكتوب باللّغة الفرنسية وذهبوا مذاهب شتى في البحث عن الأدلة التي ساقوها لتأكيد عرضهم، وقد أسهمت هذه الضّجة التي أثريت حول هذا الأدب عوامل شتّى نذكر منها أجهزة الإعلام والثقافة الفرنسية التي روّجت لهذه الفكرة لتظهر أنّ الثقافة الفرنسية خلقت كُتابا بارزين في الجزائر وأن الاستعمار لم يكن علّة وأن ما زرعه قد أثمر هذه النماذج الأدبيّة الجيّدة شعراً ونثراً، كما أنّهم احتفظوا بكُتّابه وقدّموا لهم الجوائز طالما يعبّرون باللّغة الفرنسيّة»[2].

وواضح ممّا سبق أنّ فرنسا حاولت طمس الهوية الجزائرية من خلال فرض ثقافتها، أدبها ولغتها على الشعب الجزائري غير أنّنا لا ننفي الجانب الإيجابي المتمثل في إغناء الأدب الجزائري. ويقول كاتب ياسين بخصوص رواياته المكتوبة باللّغة الفرنسيّة:

---

[1]- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 1997، ص 15.

[2]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، لبنان، د ط، 1974، ص ص 235-236.

J'écris en français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre ; mais en écrivant en français j'ai mes racines arabes ou 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 »[1].

أي أنّ الرواية الجزائرية وحتى إن كانت مكتوبة بلغة غير اللغة العربية إلاّ أنّها تصور عادات وتقاليد الجزائري، بل تنقل أحاسيس وآلام الجماهير الكادحة أثناء الثورة واستعمال الكُتّاب آنذاك لغة غير لغتهم للتعبير عن مشاعرهم يدلّ على حرمان الجزائري من أبسط حقوقه إذا كان لا بدّ أن تمر الرواية الجزائرية بهذه المرحلة لأنّها الجنس الأدبي الوحيد الذي يعكس الحقيقة، وتلك كانت حقيقة الجزائري المرّة.

تأخر ظهور الرواية العربية الجزائرية إلى فترة السبعينات، ويقول واسيني الأعرج في هذا الشأن: «لقد شهدت هذه الفترة وحدها (فترة السبعينات) ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات فكانت الرواية تجسيداً لهذا كلّه»[2]. ولقد عدّ واسيني الأعرج رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو (1947) أوّل عمل روائي مكتوب بالعربيّة في الجزائر إذ اعتبرها تعبيراً عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة[3].

وهناك من يرى أن أوّل رواية كانت لمحمد عابد الجيلالي سنة 1935 ويرى آخرون أنّ رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمّد بن إبراهيم (1849) هي أوّل رواية، غير أن جميع

[1] - Kateb Yacine par Mathieu Vernet, Le roman algérien de langue française, CRASC 2015, sur le site web : https://www.fabula.org. actualités.

[2] - الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر بحث في الأصول التاريخيّة والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 58.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

الأعمال السابقة «لم يُعترف بها كأعمال أدبيّة لأنّها بعيدة كل البعد عن المستوى الفني»[1] أي أنّ النص لم تتوفر فيه شروط الرواية والتي سبق وذكرناها في مبحث سابق، فلقد اعتبرت بعض الأعمال المذكورة قصصا، إلى أن كتب عبد الحميد بن هدوقة رواية "ريح الجنوب" ولقد وُفِّق في كتابة نصّه الروائي والذي جمع بين الخطاب السياسي الاجتماعي والاقتصادي كما كتب بلغة عربيّة سليمة.

ظهرت أعمال أخرى للطاهر وطار (اللاز، الزلزال) ولرشيد بوجدرة (التفكك)، مرزاق بقطاش (الظهيرة)، وبعدها "نار ونور" لعبد المالك مرتاض وغيرها من الروايات التي كان لها صلة بالوضع الوطني عامة والاجتماعي خاصة، فالرواية مرآة المجتمع في كل عصر، فلذلك من بين المواضيع البارزة في الروايات آنذاك موضوع الثورة، والتي «كانت نبعا عذبا وأنشودة في الأفئدة المضطربة عزما وإصرارا في مواجهة الاحتلال الفرنسي»[2]. اهتمت الرواية المكتوبة باللّغة العربية بمواضيع أخرى كالأرض، والإقطاع... غير أن موضوع المرأة كان من أهمّ المواضيع التي جمّلت رواياتنا، وعندما نتحدث عن المرأة فنحن نتحدث عن الأم الصديقة والحبيبة، عن الحبّ والذي كان جوهر الموضوع خاصّة في الروايات المعاصرة روايات واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي...الخ، ممّا أدّى إلى جلب القارئ، وكما تقول أحلام مستغانمي: «إننا نحتاج أن نستعيد عافيتنا العاطفية كأمّة عربيّة عانت دوماً من قصص حبها الفاشلة بما في ذلك حبها لأوطان لم تبادلها دائما الحبّ، حينها فقط عندما نشفى من هشاشتنا العاطفيّة المزمنة بسبب تاريخ طاعن في الخيبات الوجدانية يمكننا مواجهتهم بما يليق بالمعركة من صلابة وصرامة»[3].

لقد استحضر معظم الرواة موضوع الحبّ في رواياتهم أولاً لجلب القارئ والذي لا زال يعاني من "الهشاشة العاطفية" دون إهمال الجانب السياسي، الديني... وحتى التراثي، وهذا ما نلمحه من خلال نصوص الروائية أحلام مستغانمي، فنحن نجد مثلاً في ثلاثيتها "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، مرجع سابق، ص 94.

[2]- عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982، ص 22.

[3]- أحلام مستغانمي، نسيان.com، دار الآحاد للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 33.

وعابر سرير" قصّة حبّ ولكن هذا ما يبدو لقارئ ساذج، فروايات أحلام مستغانمي تحوي مواضيع أعمق وأخطر وإنه من السّهل تمريرها لقارئ شاب بقصة حبّ جميلة مميّزة ولسوف نتعرض لروايات الكاتبة بصفة عامة ولرواية ذاكرة الجسد بشكل خاص لأنّها طبعا موضوع مدوّنتنا.

3-1 شخصيّة أحلام مستغانمي:

أحلام مستغانمي شاعرة وكاتبة جزائريّة معاصرة وهي من أكثر الكتّاب العرب نجاحاً في عصرها، ولدت في المنفى تونس يوم 13 أبريل (نيسان) 1953.

كانت من أوائل التلاميذ في المدارس العربيّة الجديدة في الجزائر، أتقنت اللغة العربية والفرنسية لكونها ابنة أستاذ للغة الفرنسية ومناضل في سبيل الحريّة.

في عام 1970 عملت مقدمة لبرنامج شعر كان يُبثّ على الراديو الوطني لتتمكن من مساعدة أهلها مادياً بعدما أدخل والدها المشفى بسبب إصابته بانهيار عصبي، ولقد كانت في عمر السابعة عشر فقط.

اشتغلت كمدرسة في ثانوية عائشة أمّ المؤمنين وكانت هي وزملاؤها من أوائل المواطنين الجزائريين الين تعلموا اللغة العربية بدلا عن الفرنسية.

تخرجت سنة 1973 من جامعة الجزائر بشهادة بكالوريوس في الأدب العربي ونشرت أوّل مجموعة شعريّة لها "على مرفأ الأيام". وبعد مدّة من تخرّجها رفضت التسجيل في برنامج الماجستير ورُفضت من اتحاد الكُتّاب الجزائريين لكونها امرأة تكتب باللغة العربيّة وتتحدث بصدق وصراحة وجديّة عن حقوق المرأة، غير أنّ والدها دعمها وأثنى على أولى مؤلفاتها الشعرية حين قال: «هذه ابنتي تكتب كما تريد فهي حرّة !».

في عام 1976 انتقلت أحلام إلى باريس ونشرت مجموعتها الشعرية الثانية المسماة "كتابة في لحظة عري". وخلال إقامتها هناك عادت مرّة أخرى إلى الكتابة فشاركت في مجلة "الحوار" ومجلة "التضامن" اللتين تصدران في باريس. وفي عام 1982 منحت شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في باريس وكانت أطروحتها تتمحور حول التعقيدات في الرجل والمرأة داخل المجتمع الجزائري وما يجري بينهما من صراعات ناجمة عن عدم التفاهم.

تزوجت أحلام من صحفي لبناني وذهبت لتقيم في باريس ما أدى إلى انفصالها عن أبيها ولكن الصدمة كانت أقوى بعد فقدانها له في الفاتح نوفمبر 1992، صدفة جميلة لوطنيّ أحب الجزائر فسرقه الموت مع انطلاق الرصاصة الأولى.

في عام 1993 انتقلت أحلام إلى لبنان حيث نشرت روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" والتي تتضمن ما كتبته أثناء الفترة التي عاشتها في باريس وقد بيع من هذه الرواية على مدار السنوات اللاحقة أكثر من 12 مليون نسخة ولقد دخلت الرواية في قائمة أهم 100 رواية عربيّة، نشرت بعد ذلك رواية "فوضى الحواس" سنة 1997 والتي تعتبر بمثابة تتمة لرواية "ذاكرة الجسد" وبعدها بعام حصلت على جائزة نجيب محفوظ للأدب العربي، وفي عام 2003 نشرت رواية "عابر سرير" الرواية الأخيرة ضمن الثلاثية. وفي عام 2009 قام حاكم بيروت بتقديم درع بيروت لها أمام جمهور مؤلف من حوالي 150 شخص وفي نهاية العام ذاته نشرت كتابها "نسيان com". وفي عام 2012 باعت دور النشر أكثر من مائتي ألف نسخة من روايتها الخامسة "الأسود يليق بك" وهي تعدّ من أشهر رواياتها إذ تخوض فيها أحلام في صراعات النفس البشرية وأحلامها.

تتضمن قائمة الجوائز التي حازتها أحلام ما يلي: جائزة نجيب محفوظ ميدالية الرواد اللبنانيين تكريماً لها عن مجمل أعمالها، ميدالية الشرف عام 2006، كما منحها مركز دراسات المرأة العربيّة في باريس ودبي لقب أكثر النّساء العرب تميّزا لعام 2006، ترجمت مؤلفاتها إلى عدّة لغات كما أدخلت في مناهج المدارس الثانوية والجامعية حول العالم.

عملت أحلام مستغانمي أستاذة زائرة في عدد من الجامعات العالميّة: جامعة بيروت، مونبولييه، ليون، السربون حيث ألقت محاضرتها أمام مئات الطلاب.

تخفي أحلام خلف رواياتها أبا لطالما طبع حياتها بشخصيته الفذّة وتاريخه النّضالي، فبالإضافة إلى عمله كأستاذ ناضل (محمد الشريف) في حزب الدستور التونسي محافظا بذلك على نشاطه النّضالي المغاربي ضد الاستعمار ولقد كانت أحلام مقربة أيضا إلى خالها "عزّ الدين" الضابط في جيش التحرير، فعبر هاتين الشخصيتين عاشت كل المؤشرات التي تطرح على الساحة السياسية. فلقد عاشت الأزمة الجزائرية يوما بيوم من خلال مشاركة أبيها في حياته العملية وحواراته الدائمة معها.

لم تكن أحلام غريبة عن ماضي الجزائر ولا عن الحاضر الذي يعيشه الوطن، مما جعل كلّ مؤلفاتها تحمل شيئا عن والدها وإن لم يأت ذكره صراحة فقد ترك بصماته عليها إلى الأبد بدءاً من اختياره العربيّة لغة لها.

ولعله كان يرى أن الكلمة هي الأرقى ولذا حمّل ابنته إرثاً نضالياً ضحماً، فنذرت أحلام أدبها له ولكفاحه لعلّها ترد له بعض ما ألحق به الوطن من أذى وألم...

3-2 روايات أحلام مستغانمي:

انتقلت أحلام من الشعر إلى النثر ذلك أنّ الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يمكن أن تبوح فيه بكل شيء، إنّها «قصيدة مكتوبة على كلّ البحور... بحر الحب وبحر الجنس وبحر الإيديولوجية وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها وأبطالها، قاتليها وملائكتها وشياطينها وأنبيائها وسارقيها»[1].

[1]- نزار قباني، غلاف رواية أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار نوفل، بيروت، لبنان، 2013.

ولقد عالجت أحلام كلّ هذا من خلال رواياتها، فنجدها مثلاً في رواية "ذاكرة الجسد" ومن خلال شخصيّة خالد (السّارد) تصوّر لنا تشتّت البطل بين الماضي والحاضر، ماضي يتذكّره كلّما نظر إلى ذراعه المبتورة وحاضرة المليء بالخيبات. حلم مناضل جزائري وواقع مرير عنوانه الغدر والألم.

تصرخ الذاكرة، يستيقظ الحب، يتحدث الوطن تسقط الأحلام وتندثر وسط خراب التناقضات المخيفة.

أما في رواية "فوضى الحواس" تستعير أحلام بطل رواية ذاكرة الجسد لتحكي لنا قصّة حبّ خياليّة عبر البطلة والتي تعيش قصة حبّ مجنونة مع بطل روايتها التي تكتبها في فترة السبعينات، غير أنّ هذا البطل يتحوّل إلى حقيقة وواقع غريب تعيشه بطلة الرواية. أما في رواية "الأسود يليق بك" فلقد تناولت قصة فنانة جزائرية قتل الإرهابيون والدها وأخاها فارتدت الأسود حدادا إلى أن تعرفت على رجل غني يكبرها سنّاً حاول ترويضها بكلامه السّاحر وشخصيته الغامضة وإعجابه الشديد بحدادها، ولكنّه فشل وعجز عن السيطرة عليها بفضل شموخها وأصالتها.

وفي كتابها "نسيان com" حاولت أحلام تمرير بعض النصائح لنساءٍ فشلن في قصص حبّهن بسبب رجال جبناء وتأبى ذاكرتهنّ نسيان الحبيب، وقد اعتبرت الدين الإسلامي جسرا لتحقيق الرّاحة النفسيّة للإنسان ويظهر هذا من خلال العبارات التالية والمأخوذة من كتابها "نسيان com": «عليكِ بالصّلاة، إن صليْتِ صلاة يحضر فيها قلبك فسيتغيب عن فكرك أيّ أحد وأيّ شيء عدا الله، وتكونين قد تجاوزت النسيان إلى الطمأنينة وهي أعلى مراتب السعادة النفسيّة، ألا بذكر الله تطمئن القلوب»[1].

«البكاء بين يدي الله تقوى والشكوى لغيره مذلّة»[2].

[1]- أحلام مستغانمي، نسيان com، ص 117.

[2]-المرجع نفسه، ص 118.

«كلّما أقبلت على الله خاشعة صغر كلّ شيء حوله وفي قلبك فكل تكبيرة بين يدي الله يعيد ما عداه إلى حجمه الأصغر»[1].

إنّ الروائية أحلام مستغانمي انتقلت من الكتابة الدسمة المبهرة (رواية ذاكرة الجسد) إلى الخفيفة المستهلكة (نسيان com، الأسود يليق بك) تماشياً مع العصر، ذلك أنّ القارئ الحالي أو بالأحرى أغلبية القراء اليوم يفضلون الرواية الخفيفة والتي أصبحت تشبههم بشكل أو بآخر، فـ«القارئ يبحث عن كاتب يشبهه»[2] إذ ثمّة كتب تضعك أمام اكتشافات مذهلة تكتشف فيها نفسك ومساحات منادى لم تكن تعرفها[3]. ولهذا اهتمت أحلام بالقضايا العاطفية والتي تهمّ الكلّ خاصة فئة الشباب، ولكنها ومن خلال قصص الحبّ التي تجلب القارئ استطاعت أن تتحدث عن السياسة أيضاً وبكل مرونة وذكاء ويظهر هذا من خلال العبارات التالية:

«منذ موت بومدين ونحن يتامى نعاني إفلاسا عاطفيا يفوق إفلاس اقتصادنا، وعجزا وطنيا في المحبة يفوق عجز ميزانيتنا»[4].

«قطعا منذ الأزل كنّا ننتظر بوضياف دون أن ندري ولكن بوضياف ماذا تراه كان ينتظر؟ هو الذي كان يقول لزوجته كل هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالي...فلا ثقة لي في هؤلاء»[5].

«منذ سقط بوضياف مثلاً مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس كان واضحا أن موسم الصيد قد فتح وأصبح السؤال بعد كل موت، من سيكون دوره الآن؟»[6].

---

[1]- أحلام مستغانمي، نسيان com، مرجع سابق، ص118.

[2]- عائشة غربي، أحلام مستغانمي والأدب الاستهلاكي، مجلة ميم، ماي 2018، على الرابط: https://meem.magazine.net/2018/05/01

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط23، 2013، ص 223.

[4]- المرجع نفسه، ص 243.

[5]- م ن، ص 244.

[6]- م ن، ص 34.

ونجدها أيضا تتحدث عن العشرية السوداء وعن الخونة قائلة: «ثمة جزائر للقلوب وأخرى للجيوب وإرهابا سافرا وآخر ملثما وأن كبار اللّصوص هم من أنجبوا للوطن قتلة، فالذين حملوا السلاح كانوا يطالبون بالديمقراطية بل بديمقراطية الاختلاس، وبحقهم في النهب ما دام لا سارق اقتيد إلى السجن»[1].

كلّ حكم يصنع وحوشه ويربي كلابه السمينة التي تطارد الفريسة نيابة عنه وتخرس الحقيقة باغتيال الحق[2].

الخيار إذن بين قتلة يزايدون عليك في الدين، وبذريعته يجرّدونك من حريتك، وآخرين مزايدين عليك في الوطنيّة يهبون لنجدتك فيحمونك مقابل نهب خزينتك»[3].

يبدو من خلال ما سبق أن الروائية لم تهتم فقط بالقضايا العاطفية وصولاً إلى تسويق مؤلفاتها، بل إنها ومن خلال قصص حبّ عميقة استطاعت تمرير حقائق سياسية ضخمة وجريئة وهذا وإن دلّ على شيء إنما عن ذكاء ووعي كبيرين.

وعن "الوئام المدني" والذي خُيِّل للرّئيس السابق "عبد العزيز بوتفليقة" أنّه حقّقه كتبت ما يلي: «عمّ السلم المدني وانفقد السّلام الذاتي فالضحايا ليست لهم صفة الضحيّة ما دام المجرم لا يحمل صفة المجرم»[4].

ويظهر رأيها بخصوص "الوئام المدني" بشكل أوضح من خلال قولها: «أكثر من جنون الإجرام يطالبك الوطن الآن بجنون الغفران، وبعد واجب الشكر أصبح المطلوب أن ننسى، لأن القاتل هذه المرة جزائري وليس فرنسياً، لقد عاد من نوبة جنونه أتقى وأكثر وطنيّة منك، والإرهابيون

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، 2012، ص 79.
[2]- المرجع نفسه، ص ن.
[3]- م ن، ص 70.
[4]- م ن، ص 197.

الذين كانوا يحرقون الأعلام الوطنية أوّل ما يصلون إلى قرية، ينزلون الآن من الجبال وهم يرفعونها، والذين طال عنفهم حدّ نبش عظام شهداء الثورة وإحراقها، لأنهم ساهموا بجهادهم في ولادة دولة علمانية، هم الذين يتنافسون على إثبات ولائهم للدولة كي يفوزوا بكرمها»[1].

من خلال كل ما سبق يظهر لنا وبكل وضوح أنّ الروائية لم تعالج فقط مواضيع عاطفية اعتبرها البعض ساذجة كُتِبت لنوع معيّن من القرّاء غالبيتهم من المراهقين والّذين يبحثون عن دفء عاطفي، إنّما القضية العاطفيّة هي غطاء فقط للتحايل على الرقيب وتمرير الآراء السياسية والحقائق التاريخيّة بطريقة ذكيّة وأنيقة.

إن أحلام مستغانمي ظاهرة تحتاج إلى الدرس ويجب أن يقع تناولها على هذا الأساس، فعندما تنزل إلى التوقيعات يأتي نحوها الآلاف مؤكداً أن تقييم النّص الأدبي لا علاقة له بالجماهير...»[2]. وفي الحقيقة أنّ اعتماد أحلام الرواية الخفيفة والأساليب البسيطة لا يعني أنّها لم تعد قادرة على خلق نصّ أدبي يوازي "ذاكرة الجسد" من حيث أسلوب الإبهار اللغوي والوصف الدّقيق إلاّ أنّها لم تعد بحاجة إلى عرض عضلاتها اللغويّة وذكائها كروائية لبلوغ هدفها المتمثل في معالجة القضايا الممنوعة الراهنة.

3-3 رواية ذاكرة الجسد:

تستعير الكاتبة أحلام بطل رواية ''Le quai aux fleurs ne répond plus'' للكاتب مالك حداد ليلعب دور السّارد والشخصية الأساسيّة في روايتها "ذاكرة الجسد" والتي تحكى عن خالد، رجل في الخمسين، شارك في الثورة التحريرية فبُترت ذراعه وفقد أمّه وأعزّ صديق له "سي الطاهر". فلم يعد خالد يملك إلاّ وطنه، وبعض من أحلامه وذاكرة ثقيلة صنّعت هذا الجسد.

وتنفيذاً لوعد قطعه لصديق دربه "سي الطاهر" كان لا بدّ له أن يعبر الحدود الجزائرية التونسية ليمنح ابنته اسماً شعرياً اختاره والدها.

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، 2012، ص 197.

[2]- واسيني الأعرج، في مقال للأستاذة غربي عائشة، أحلام مستغانمي والأدب الاستهلاكي، مجلة ميم (سبق ذكر الرابط).

"حياة" هي ابنة "سي الطاهر" غير أنّ القدر اختار لها اسما آخر «بين الألف وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحُرقة ولام التخدير [...]»[1]، ولقد شاء القدر أن يتدخل مرّة أخرى لتلتقي حياة بخالد بعد 25 سنة في مدينة أخرى "باريس" في معرض الرسم والذي عرض فيه بعضا من لوحاته.

حياة تبحث عن ماضيها إنّها تطارد الذاكرة، أمّا خالد ذاكرته مثقلة ويريد التخلّص منها من خلال حياة، الحاضر الذي لا ذاكرة له.

"خالد" بُترت ذراعه و"أحلام" بُترت طفولتها، لقد احترف الرّسم وفضّلت الكتابة... عوامل مشتركة جعلتهما يتقربان من بعضهما. غير أنّهما ومع كلّ تلك النقاط المشتركة لم يستطيعا بلوغ السعادة وسط كل تناقضات الحياة والوطن.

تمثّل حياة الوطن بالنّسبة لخالد والذي يعشقه رغم الألم والظلم، وفي المقابل يحترم هذا الوطن جروح أبناءه غير أنه يستلذ رسم جروح أكبر وأعمق. أما كاثرين فتمثّل الوجهة الأخرى، المنفى، والذي يحترم خالد لفنّه، لذاته غير أنّه يرفض جروحه وذاكرته.

أي الوطنيين يختار خالد الذاكرة أو النسيان، الماضي أم المستقبل؟ الجزائر التي أرادها أفضل بعد الاستقلال والتي فاجئته بخونتها ومنافقيها أو فرنسا والتي حارب ضدّها في يوم من الأيام.

يضطر خالد الرجوع إلى قسنطينة مسقط رأسه بعد وفاة أخيه حسان ليحضر عرس حياة، فتاة أحلامه والتي خانته تماما مثل الوطن لتتزوج أحد المسؤولين العسكريين، والذي تلوكه الألسنة بالفساد واستغلال النفوذ.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 34.

3-3-1 شخصيات الرواية:

- شخصية خالد:

إنّه الشخصية الأساسيّة والراوي في نفس الوقت. وخالد رجل خمسيني يبدو مثقفا، هادئا، حساسا وخاصّة وطنيّا، إنّه يعكس صورة الرّجل الجزائري الذي قد يضحي بكل ما يملك حبّا في الوطن غير أنّ هذا الوطن أصبح ملكاً للخونة، لا بدّ له أن يرحل إذن حاملاً معه ذكرياته جروحه، ذاكرته المثقلة وذراعه المبتورة.

إنّه فنان وشاعر، ويظهر هذا من خلال رؤيته إلى المرأة مثلا فهو يرى فيها الوطن، يرى فيها دفء الأم، إذ يقول: «يا امرأة على شاكلة وطن»[1]. «وهذه الرؤية التي تنزع من المرأة سماتها الواقعيّة والبشريّة، وتجعلها مدينة ووطنا هي رؤية شعرية»[2]. ولا تقتصر رؤية خالد الشعرية على المرأة فقط بل تظهر أيضا من خلال وصفه للوطن، حبّه للغة، عشقه للفنّ وللشعر.

خالد شخص حسّاس لكن قوي، ولقد استطاع مواجهة حزنه وضعفه بكل قوّة دون أن ينصاع نحو الرذيلة كما فعل غيره وحتى بعد غدره استطاع خالد بقوّته أن يصمد، لقد ظلّ شامخاً وسط كل ذلك الضياع.

مشكلة خالد هي ذاكرته، إنّه لا ينسى ! ذاكرته تلاحقه بكل وحشيّة، ويظهر هذا من خلال العبارة التالية: «مشكلتي في الواقع أنّني لا أنسى»[3]. فخالد يعيش في ماضيه رفضاً منه لواقع أليم لا يشبهه وفي نفس الوقت يريد أن ينساه لأنّه مثقل به، إنّ الماضي يسكنه بأماكنه، بأشخاصه بتواريخه، يقول خالد: «ولدت كلّ هذه الأفكار وأنا أعبر ذلك الشارع وألتقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت أراها من الداخل»، ويضيف: «كان سجن "الكُدْيا" جزءاً من ذاكرتي الأولى التي لن تمحوها

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 172.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط1، مارس 2007، ص 224.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 78.

الأيام وها هي الذاكرة تتوقف أمامي ترغم قدمي على الوقوف فأدخله من جديد كما دخلته ذات يوم من سنة 1945 مع خمسين ألف سجين ألقي عليهم القبض بعد تظاهرات 8 ماي الحزينة الذكر»[1].

كيف يمكن لمجاهد مثل خالد أن ينسى ماضيه؟ تصوّر لنا أحلام خالد دائماً على موعد من ذاكرته، إنّه يحملها معه، إنّها ذراعه المبتورة، صوت زميله عبد الكريم بن وطان والذي كان يشتم معذبّيه بكلّ ثقة [2]« criminels… assassins… salauds nazis » كيف يمكن له أن ينسى كذلك "بلال مسين" أحد شهداء الثورة المجهولين؟

خالد يفتخر بهذا الماضي لكن واقعه مرير حدّ البكاء وسيحاول عبثاً نسيانه في كل مراحل الرواية، كما يحاول أيّ رجل نسيان امرأة آلمته، غير أن خبرته في الحياة، وبكاءه يجعلانه واع تماما بكلّ ما يحدث له ويظهر هذا من خلال الفقرة التالية: «كل المدارس، والكتاتيب العتيقة... كل المآذن... كل البيوت المغلقة... كل السجون كل المقاهي... كل الحمّامات التي كانت تخرج منها النساء أمامي جاهزات للحبّ، كل الواجهات التي تعرض الصيغة والثياب الجاهزة للعرائس، وحتى تلك المقبرة التي ألقيت نفسي في سيارة أجرة ورحت أبحث فيها عن قبر "أما" وأستعين بسجلات حارسها لأتعرّف إلى أرقام الممرّات التي كانت توصل إليها أوصلتني إليك لا غير»[3]. وكأن خالد ومن خلال الفقرة السابقة قرّر دفن حبيبته "أحلام" بعدما قرّرت الارتباط بشخص آخر.

خالد أيضا يملك عزّة نفس كبيرة، بل إنّ كبريائه يمنعه البكاء حتى في أكثر المواقف حزنا وألما فلم يرد أنّه بكى يوم تزوّجت حبيبته بل على العكس فهو يقول وبعد سماعه لأغنية شعبيّة للفرقاني

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 302.
[2]- المرجع نفسه، ص 303.
[3]- م ن، ص 311.

يوم عرس حبيبته: «لن أبكي ليست هذه ليلة لسي الطاهر... ولا لزياد ليست للشهداء ولا للعشاق إنها ليلة الصفقات التي يُحتفَل بها علناً بالموسيقى والزغاريد»[1].

فخالد يُدرك تماماً أنّ زوج حبيبته من أحد رموز الفساد (صفقة) بل إنّه يتحدّى الكلّ وبكلّ كبرياء: «أتحدى أصحاب البطون المنتفخة... وذلك صاحب اللّحية وذلك صاحب الصّلعة وأولئك أصحاب النجوم التي لا تعدّ... وكلّ الذين منحْتُهم الكثير... واغتصبوها في حضرتي اليوم. أتحداهم بنقصي فقط، بالذراع التي لم تعد ذراعي بالذاكرة التي سرقوها منّي بكل ما أخذوه منا... أتحداهم أن يحبّوها مثلي، لأنّي وحدي أحبّها دون مقابل»[2].

خالد يتحدث عن أحلام، عن وطنه أيضا، فلقد أحب الاثنين بدون مقابل وهو يضيف متسائلاً: «فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد؟»[3]. فحبيبته هي ابنة سي الطاهر شهيد الواجب ولقد تزوجت من رجل فاسد، تماما مثل الوطن والذي استشهد لأجله رجال، نساء وأطفال ليلطخه رجل واحد.

يظهر كبرياء خالد أيضا من خلال رفضه القاطع لأخذ أيّ شيء مقابل ذراعه المبتورة والتي فقدها حبّاً في الوطن إذ يقول: «إيه حسان... لم تكن تفهم أنّ هذا الفرق الوحيد بيني وبينهم، لم تكن تفهم أنّه لم يعد ممكناً اليوم، بعد كلّ هذه السّنوات، وكلّ هذا العذاب أن أطأطئ رأسي لأحد... ولو مقابل أيّ هبة وطنية» ثم يضيف: «لو تدري لذّة أن تمشي في شارع مرفوع الرأس، أن تقابل أيّ شخص بسيط أو هام جداً دون أن تشعر بالخجل»[4].

خالد مشبّع أيضا بالثّقافتين، فمع أنّه رسّام إلاّ أنّه يهتمّ بالأدب كذلك، كما أنّ القراءة كانت ملجئه الوحيد إذ يقول: «أنا لم أفعل شيئا عزيزتي سوى القراءة. ثروة الآخرين تعدّ بالأوراق

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 341.
[2]- المرجع نفسه، ص 344.
[3]- م ن، ص 344.
[4]- م ن، ص 351.

النقديّة وثروتي بعناوين الكتب، أنا رجل ثريّ كما ترين... قرأت كل ما وقعت عليه يدي... تماما كما نهبوا كل ما وقعت عليه يدهم !»[1].

وفي الحقيقة إنّ الكاتبة أحلام مستغانمي أرادت أن يكون بطل روايتها خالد بطلاً أيضا بالمعنى المجازي في زمن يخلو من البطولات، ومن الرجال أشباهه، ويقول حسن غليان بهذا الخصوص ما يلي: «فالبطل في عصرنا هذا بطل بالمعنى المجازي لأن عصرنا عصر الهزائم، واللاّبطولات، كما أنّه بطل تعويضي أي أنّه يحاول أن يملأ فراغ البطولات المتحققة بالبطولات الفنية»[2]. ولهذا كان لا بدّ للكاتبة أحلام أن ترسم بطلها بهذا الشكل كما أنّ خالد «يتخذّ في الرواية صورة المعادل الموضوعي لتجربة الكاتبة أحلام مستغانمي حيث تسقط على شخصيته كل أبعاد تجربتها المعاصرة»[3]. فشخصيّة خالد متأثّرة بعدد كبير من الكتّاب والشعراء، الرّسامين نذكر منهم: زوريا، فانغوغ، غوغان، دولا كروا، خليل حاوي، همنغواي... وغيرهم، ولقد تكرّرت بعض من هذه الشخصيات في روايات أخرى للكاتبة أحلام وهذا ما يؤكد قول عمار زعموش السابق.

كانت تلك بعض ملامح شخصية خالد، أما بالنسبة لما ورد فيما يخصّ ملامحه الخارجية فنجده فقط فيما قالته أحلام حبيبته من خلال العبارة التالية: «فيك شيء من زوڤيا، شيء من قامته... من سمرته وشعره الفوضوي المنسق. ربّما كنت فقط أكثر وسامة منه»[4]، وإن تشبيه مثل هذا إنّما يدلّ على شعرية شخصية أحلام والتي رأت في خالد شخصية زوربا. فأحلام شخصية مهمّة كذلك في الرواية إنّها الشخصية الرئيسية الثانية.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 150.

[2]- حسن عليان، البطل في الرواية العربيّة في بلاد الشام، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 2001، من موقع مكتبة النيل والفرات على الإنترنت: www.neelwafurat.com.

[3]- عمار زعموش، دراسات في النقد والأدب، دار الأمل، الجزائر، د ط، 1998، ص 158.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 112.

– شخصية أحلام (حياة):

لعلّ السّمات الأولى التي تتبادر لأذهاننا أثناء انتهائنا من قراءة الرواية هي أن أحلام غامضة، متناقضة، ومستبدة... يائسة ومحرومة...الخ. أمّا بالنسبة لغموضها فيظهر من البداية، ومن خلال حوارها مع خالد بخصوص روايتها ومدى محاكاتها لواقعها، فلقد كانت أسئلة خالد واضحة، أما إجابات أحلام فهي غامضة، وإذا أردنا أن نبرّر هذا الغموض فإنّنا نرجعه أوّلا إلى كونها أنثى وثانيا لأنّها كاتبة.

يسأل خالد أحلام: هل مرّ هذا الرجل بحياتك... أم لا؟

ضحِكْتِ فقلْتِ:

«عجيب... إنّ في روايات أغاتا كريستي أكثر من 60 جريمة وفي روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى، ولم يرفع قارئ صوته ليحاكمهنّ على كلّ تلك الجرائم أو يطالب بسجنهنّ... يكفي كاتبة أن تكتب قصة حب واحدة لتتجه كل أصابع الاتهام نحوها، وليجد أكثر من محقّق جنائي أكثر من دليل على أنّها قصّتها، أعتقد أنّه لا بدّ للنقاد من أن يحسموا يوماً هذه القضية نهائياً، فإمّا أن يعترفوا بأنّ للمرأة خيالاً يفوق خيال الرجل، وإمّا أن يحاكمونا جميعاً»[1].

يبدو من القول السابق أنّ شخصية أحلام البطلة هي شخصية غامضة، فإجابتها كانت فلسفيّة أكثر من واقعيّة، غير أنّ اختيار الكاتبة أحلام مستغانمي لبطلة تشبهها إلى هذا الحدّ (امرأة لها نفس الاسم وتمتهن الكتابة) أيضا لم يكن عبثا فكأن الكاتبة تدافع عن حريتها في الكتابة وتجيب مُسبقاً على كلّ الأسئلة التي تتبادر إلى أذهاننا وتفصل عالم الرواية الخيالي القريب من الواقع عن الواقع نفسه، ولهذا وصف الشاعر نزار قباني رحمه الله أحلام مستغانمي بالجنون إذ يقول: «روايتها دوّختني» ثم يضيف في الأخير: «إن الأعمال الإبداعيّة الكبرى لا يكتبها إلا مجانين»[2].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 117.

[2]– المرجع نفسه، غلاف الرواية الخلفي.

فالكاتبة أحلام تعبّر عن نفسها، عن رؤيتها إلى العالم، عالم أجمل، عالم أكثر تحضراً، عالم تتفوّق فيه المرأة على الرّجل وتنافسه في كلّ أعماله ونشاطاته.

أحلام البطلة فتاة متناقضة، فهي تحبّ خالد وتعترف له بذلك، ولكن مثلنا مثل خالد يخيّل إلينا أحيانا وبعد قراءاتنا المتكررة للرواية أنه في فترة محدّدة أعجبت أحلام بزياد، الشاعر الفلسطيني بل وأحبّته، والأكثر تناقضاً، أنّها تزوجت من شخص آخر، شخص لا تعرفه، لا يناسبها فهي ابنة "سي الطاهر" الرجل الشهم، الفدائي الوفيّ، فلِم قرّرت الزواج من ضابط فاسد لا تحبه؟

تبدو أحلام ذكيّة، جميلة وماكرة، إنّها تشبه الحياة، وربما هذا ما جعل الكاتبة تمنحها اسما آخر (حياة).

أمّا بالنّسبة للعامل المشترك بين أحلام وخالد، فيتمثل في الحرمان الذي عاشاه ! فلقد حُرِمت أحلام من طفولتها، وعاش خالد معطوبا بعدما بُترت ذراعه، إذ يقول: «كان جرحي واضحا وجرحك خفيّا في الأعماق ولقد بتروا ذراعي وبتروا طفولتك. اقتلعوا من جسدي عضوا... وأخذوا من أحضانك أباً... كنّا أشلاء حرب... وتمثالين محطّمين داخل أثواب أنيقة لا غير»[1].

«أحلام طالبة جزائريّة وكاتبة تعشق الشعر والرسم، هي ابنة سي الطاهر القائد والمناضل الذي كان خالد تحت إمرته أثناء معارك التحرير»[2]. ولهذا تبدو مثقفة متشبّعة بالحضارتين، فهي تجيد اللّغة الفرنسيّة لأنّها تعيش في باريس لكن تفضّل الكتابة باللّغة العربيّة.

إذ تقول: «كان يمكن أن أكتب باللّغة الفرنسية ولكن العربيّة هي لغة قلبي، ولا يمكن أكتب بها... نحن نكتب باللّغة التي نحسّ بها الأشياء»[3]. وهنا نلاحظ أيضا تشابه في وجهات النظر لأحلام البطلة وأحلام الكاتبة إذ تقول الكاتبة أحلام في بداية روايتها: «عن تواطؤ شعري مع الكاتب أستعير

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 94.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 167.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 83.

في "ذاكرة الجسد" بطله لينطق باللغة العربيّة، كما تمنى مالك حداد حين كتب تلك الرواية أيام الثورة الجزائرية»[1].

يبدو وكأنّ أحلام مستغانمي قد ندرت روايتها هذه للكاتب مالك حداد والّذي لطالما أراد أن يكتب باللّغة العربيّة وما عتبة الإهداء إلاّ دليل واضح على ذلك:

«إلى مالك حداد:

ابن قسنطينة الّذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة ليست لغته فاغتالته الصفحة البيضاء، ومات متأثراً بسلطان صمته ليصبح شهيد اللّغة العربيّة»[2].

بالإضافة إلى حبّ أحلام البطلة للّغة العربيّة تبدو أيضا مولعة بالرّسم والرّسامين فهي متأثّرة بحياة فان غوغ، بيكاسو وغيرهم من الفنانين، إن أحلام امرأة تحمل تفاصيل خاصّة: «كُنتِ فتاة عاديّة ولكن بتفاصيل غير عادية، بسرّ ما يكمن في مكان ما من وجهك ربّما في جبهتك العالية، وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعيّة وربّما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سريّة لقبلة أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسليّ المتقلّب»[3].

ممّا سبق نلاحظ أنّ أحلام (حياة) قد تحوّلت إلى قيمة جسديّة حدّدت أهميتها وفق معايير ذوقية، بحسب ما يحلو للرّاوي (الرجل خالد) في المرأة وبخلاف احتفاء الراوي الكبير بوليمة الجسد، اقتضب اقتضابا شديدا في الإشادة بقدراتها العقليّة والأدبيّة، وكان أحرى به أن يُسهب ويُبسط في هذه الناحية خاصة وأنّ "أحلام" في الرواية امرأة مثقفة، وكاتبة روائية متميّزة[4].

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 06.

[2]- المرجع نفسه، ص 05.

[3]- م ن، ص 48.

[4]- ينظر: آمال بوعطيط، إستراتيجية الشخصيات في رواية ذاكرة الجسد، مقاربة سيميائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2001، ص 92.

فالرّاوي يبدو مندهشا من ثقافة هذه المرأة وكأن المرأة الجميلة لا يمكن لها أن تكون مثقفة أو ذكيّة، إنّها نظرة الرجل عامة إلى المرأة. والكاتبة هنا تقوم بتصوير الواقع كما هو، ولا يمكن أن نقول أنّها منحازة للمرأة فقط، لأنّها أيضا تصوّر لنا حياة المرأة المستبدّة والتي تختلس ذاكرة خالد، لتتركه بعد ذلك حلقة جوفاء مفرغة، فحياة تدّعي حبّ خالد، تمارس لعبة حواء بكل ذكاء ثم تهجر خالد، الذي لا يستسلم ثم يُقرّر أخيراً أن يكتب رواية ليدفن فيها آلامه، حبّه وذكرياته والمرأة الوحيدة الذي أحبّها.

– شخصية زياد:

زياد شاب فلسطيني كان يدرس في الجزائر ليصبح أستاذ أدب عربي ويحصل على شقة بعد ذلك، أحبّ طالبة له، ثم قرّر الزواج بها ولكنّه غيّر رأيه ليلتحق بالعمل الفدائي في بيروت. واضح إذن أن زياد شاب ثوري مثله مثل خالد، يبدو مندفعا، واضحا، حزينا، حساسا «فيه شيء من بوشكين، من السيّاب... من الحلاّج من ميشيما... من غسّان الكنفاني... من لوركا وثودواكيس»[1].

إنّه رجل استثنائي، نموذج المثقف الواعي، الّذي يعرف ما يريد، له هدف في الحياة، يسعى لتحقيقه ولا يهمه الثمن، ولقد «مات (زياد) شاعراً كما أراد ذات صيف كما أراد... مقاتلاً في معركة كما أراد أيضا»[2].

زياد صديق خالد (الراوي) إذ يقول: «كنّا نلتقي عدّة مرات في الأسبوع، نسهر وتسكر معاً، ونتحدث طويلا عن السياسة، وكثيراً عن الفنّ، نشتم الجميع ونفترق سعيدين بجنوننا»[3]. زياد إذن كخالد يحمل ذاكرة في قلبه، إنّه وطنيّ، والوطن قضيته الأولى، فلا شعر، لا حبّ بدون وطن، «كان

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 183.

[2]– المرجع نفسه، ص 233.

[3]– م.ن، ص 141.

زياد يكره أنصاف الحلول في كلّ شيء، كان متطرفا كأيّ رجل يحمل بندقيته ولذا كان يكره ما يسميه سابقا أنصاف الملذات أو أنصاف العقوبات ! كان رجل الاختيارات الحاسمة»[1].

بالنسبة للوصف المورفولوجي فزياد يصغر خالد باثنتي عشرة سنة، تكمن جاذبيته في طول قامته وامتلاء جسمه، في رجولته، في شعره المرتب بفوضويّة مهذّبة، وصوته المميّز دفئاً وحزناً، فلقد كان يحمل نبرة مميّزة في صوته، إنّها الوسامة الغامضة التي لا تُفسَّر. والواضح أنّ زياد هو المنافس الأكثر حضوراً لخالد، فلقد مارس تأثيراً كبيراً على البطلة أحلام والتي أعجبت به وخيّل لخالد أنّها تخوض تجربة عشقية معه.

– شخصية سي الطاهر:

إنّه والد البطلة أحلام «كان والدك رفيقا فوق العادة وقائدا فوق العادة[...]، لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة ليضمنوا مستقبلهم [...]، كان من طينة ديدوش مراد ومن عجينة العربي بن مهيدي ومصطفى بن بولعيد، الذين يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم [...] «مات "سي الطاهر" طاهراً على عتبات الاستقلال، لا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراقه، لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة»[2]. إنّ القول السابق يختصر لنا شخصية والد البطلة أحلام، وهو من الشخصيات المحوريّة والّتي ترمز إلى الشهداء والطهارة والصفاء، ولقد جاء اسم طاهر مسبوقا بـ"سي" والتي تعني "سيّد" لما لهذا الرجل من هيبة ووقار، «فهناك شيء اسمه سلطة الاسم وهناك أسماء عندما تذكرها تكاد تصلح من جلستك وتطفئ سيجارتك، تكاد تتحدث عنها وكأنّك تتحدث إليها بنفس تلك الهيبة وذلك الانبهار الأوّل»[3].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 212.
[2]– المرجع نفسه، ص ص 39– 40.
[3]– م.ن، ص 26.

ج- الشخصيات الثانوية:

- شخصية ناصر:

ناصر هو ابن سي الطاهر والأخ الأصغر لأحلام. يبدو ناصر حائراً، ممزقاً بين الماضي والحاضر، ماضي والده المجيد، وواقعه المرير، يرفض ناصر حضور عرس أحلام أنّه لا يستوعب اختيارها فمصطفى بعيد كلّ البعد عن القيم والمثل التي تربى عليها ناصر، لا يجدّ ناصر حلاّ غير اللجوء إلى الله عزّ وجلّ والصّلاة. أمّا أحلام فهي ترى أن ناصر لا يجرؤ على الحلم لأنّه يخاف الفشل إذ تقول: «أن يكون أبي قد أورثني اسما ثقيلا هذا لا يعني شيئا، لقد أورثني مأساة في ثقل اسمه، وأورث أخي الخوف الدّائم من السقوط والعيش مسكونا بهاجس الفشل، وهو الابن الوحيد للطاهر عبد المولى الذي ليس من حقّه أن يفشل في الدّراسة ولا في الحياة لأنّه ليس من حق الرموز أن تتحطم والنتيجة أنّه تخلى عن دراسته الجامعية وهو يكتشف عبثية تكديس الشهادات في زمن يكدس فيه الآخرون الملايين»[1].

واضح أنّ ناصر يائس، منطوي على نفسه، ولم يعد قادراً على تقبّل نفاق الآخر، «إنّه على خلاف مع عمه فهو يعتقد أنّه استفاد كثيراً من اسم سي الطاهر، وأنّه قلّما اهتمّ بمصير زوجة أخيه وأولاده وهذا العرس لا هدف له غير أسباب وصولية ومطامع سياسيّة محضة... فهو ضد اختيار عمّه لهذا العريس السيئ الصّيت سياسياً وأخلاقياً، فالجميع يتحدث عن العمولات التي يتقاضاها في صفقاته المختلفة وعن حساباته في الخارج... وعن عشيقاته الجزائريات... والأجنبيات إضافة إلى كون هذا الزواج زواجه الثاني وأنّ له أولاد يقارب عمرهم عمر عروسه الجديدة»[2].

- شخصية حسان:

حسان الأخ الأصغر لخالد، شخص بسيط متزوج وله ستّة أبناء، مدرّس أنهكته متاعب الحياة وهمومها فشلّت قدراته على التفكير، فأصبح يرى الأشياء بسطحيّة وبسذاجة، حلمه الوحيد أن يترك

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ص 95- 96.

[2]- المرجع نفسه، ص 328.

مهنة التدريس التي لم تعد تلبي حاجياته وأن يلتحق بالصحافة، تنحصر أحلامه في بيت محترم، سيارة، ومهنة محترمة، إنه صورة للمواطن في الواقع، لا كما يجب أن يكون إذ يقول خالد في حسان: «وهل كان حسان غير تلك المدينة نفسها، غير حجارتها، قرميدها وجسورها ومدارسها وأزقتها وذاكرتها؟ هنا وُلد، وهنا تربّى ودرس وهنا أصبح مدرّسا لا يغادرها إلا نادراً»[1]، «فبم يمكن أن يحلم أستاذ للعربيّة، يقضي يومه في شرح النصوص الأدبيّة وسرد سيرة الكتّاب والشعراء القدامى على تلاميذه، وتصحيح أخطائهم اللغويّة والإنشائية ولا يجد متسعا من الوقت أو الجرأة لشرح ما كان يحدث أمامه، وتصحيح أخطاء أكبر ترتكب على مرأى منه»[2]. والحقيقة أنّ هذا الإنسان البسيط قضت عليه أحلامه التافهة ورؤيته الساذجة للحياة، فرغم مهنته المقدّسة التي كان لا بدّ أن تنقذه من هذا التفكير الرديء إلاّ أنّ متطلّبات الحياة الروتينية جعلته ينأى عن الهدف الحقيقي السامي للتعليم والمتمثل في التغيير والنهوض بالأجيال المستقبلية، لذا جاء موت حسان على حين غرّة برصاصة طائشة، تشبهه، وكأن الكاتبة تريد أن تخبرنا أنّ الموت يشبه كثيراً صاحبه ويختار بدقة وسخريّة كل النهايات !

– سي الشريف وسي المصطفى:

شخصيتان تصوّران عدداً كبيراً من المجاهدين المزيّفين، الذين شاركوا حقّاً في الثورة غير أنّ المال قد غيّب ملامحهم الثوريّة ودنّس أسماءهم فأصبحوا بدون مبادئ ولا أخلاق يلهثون وراء الكراسي ويحلمون بمجد لم يعد لهم لأنّهم فضّلوا بيع وطنهم واستبداله بصفقات تجارية مشبوهة.

– أما الزهرة، أم خالد، أم أحلام، عتيقة:

بالنسبة للشخصيات الثلاثة الأولى، فالعامل المشترك يتمثل في الأمومة، حيث أنّ "أما زهرة" هي والدة الرّجل العظيم سي طاهر، وهناك أيضا أم أحلام، زوجته، وأم خالد، والدة الراوي، ولعلّ معظم الشخصيات الثانويّة الأنثوية في الرواية تعبّر عن الأمومة، ذلك أنّ الأمومة أنبل وأعظم عاطفة

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 269.

[2]– المرجع نفسه، ص 284.

إنسانية وهذا لا يعني أنّ المرأة لا دور لها غير الأمومة ولكن الرواية تعكس الواقع، والواقع آنذاك أعطى للمرأة أجمل دور، إنجاب الرموز الوطنية، ونلاحظ ذلك أوّلا في شخصية أما الزهرة والتي أصبحت المسؤولة الأولى والوحيدة بعد غياب ابنها سي الطاهر، وهذا أكسبها شخصية الآمرة النّاهية، إذ يقول خالد: «ثم عادت وهي تسبقني "جوز، جوز" بصوت عال كإشارة موجّهة لأمك التي ركضت عند سماع هذه الكلمات ولم أر غير ذيل ثوبها يسبقني ويختفي خلف باب مغلق على عجل»[1].

فبخلاف حياة اليوم كانت المرأة تستحي، متشبثة بعادات وتقاليد أجدادها ويظهر هذا من خلال المشهد السّابق والّتي تصوّره الكاتبة، كما أنّ لكلمة "أما" معنى آخر، معنى أعمق، معنى أجمل. وإن الراوي خالد يصرّح بذلك إذ يقول: «... فقد كان شيء من "أما" من عطرها السّري من طريقتها في تعصيب رأسها على جنب بالمحارم الحريريّة، وإخفاء علبة "النفّة" القضيّة في صدرها الممتلئ. وكان لها تلك الحرارة التلقائية التي تفيض بها الأمهات عندنا، تلك الكلمات التي تعطيك في جملة واحدة ما يكفيك من الحنان العمر بأكمله»[2]. ومن خلال شخصيّة "أما زهرة" راحت الكاتبة وعبر الرّاوي تصف لنا الأمومة، ونحن هنا لا نقصد فقط العلاقة التي تربط الأم بأبنائها بل بأحفادها أيضا وقد تتعدى ذلك لأبناء الجيران مثلا فالرابط الحقيقي لم يكن رابط الدم فقط بل كان أعمق من كل ذلك.

تقول البطلة أحلام على لسان الرّاوي: «أتدري لماذا كنت أحب جدتي أكثر من أيّ شخص آخر وأكثر حتى من أمّي؟ إنّها الوحيدة التي كانت تجد متّسعا من الوقت لتحدثني عن كل شيء... كانت تعود إلى الماضي تلقائياً، وكأنّها ترفض الخروج منه. كانت تلبس الماضي... تأكل الماضي... ولا تطرب سوى لسماع أغانيه...»[3]. ويضيف خالد في وصفه لها: «... كان لتلك المرأة طريقة واحدة في الحبّ، واكتشفت بعدها أنّها طريقة مشتركة لكلّ الأمهات عندنا. إنّها تحبّك بالأكل، فتُعدّ

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 103.
[2]- المرجع نفسه، ص 81.
[3]- م.ن، ص 97.

من أجلك طبقك المفضّل وتلاحقك بالأطعمة، وتحمّلك بالحلويات، وبالكسرة والرخسيس الذي انتهت لتوّها من إعداده...»[1].

إنّ الكاتبة تصوّر لنا الأمّ الجزائريّة التقليديّة من كل النواحي قوّتها، ضعفها، طريقتها الساذجة في التفكير، أصالتها، هدوئها، إنّها الأم المثالية. أمّا بالنّسبة لأم أحلام فلم تتعرّض إليها الكاتبة كثيرا إلاّ في بعض المواقف، إذ تقول البطلة أحلام وبعدما سألها خالد عنها: «لقد كانت قليلة الحديث عنه... ربّما كانت في أعماقها تعتب على الذين زوّجوها به، فقد كانوا يزفونها إلى شهيد لا إلى رجل... كانت تعرف مسبقاً نشاطه السّياسي وتدري أنّه سيلتحق بالجبهة بعد الزواج، وسيدخل في الحياة السريّة ولن يزورها إلا خلسة بين الحين والآخر، وقد لا يعود إليها إلا جثمانا، فلماذا هذا الزوج إذن؟ ولكن كان لا بدّ لذلك الزّواج من أن يتم، كان في الجوّ رائحة صفقة ما، فقد كان أهلها فخورين بمصاهرة الطاهر عبد المولى صاحب الاسم والثروة الكبيرة، ولا بأس أن تكون أمي زواجه الثاني أو أرملته القادمة...»[2]. يبدو أن أم أحلام تمثل المرأة لا الأم فقط فمن خلال القول السابق تبدو مغلوبة على أمرها، ليس لها الحق في الرّفض أو في اختيار قدرها، إنّها مستسلمة تماما لأهلها لعادات وتقاليد هذا الوطن.

بالنّسبة لأم خالد فهي أيضا تجسّد المرأة المظلومة، المتعبة، المستسلمة، إذ يقول خالد الراوي واصفا أمّه:

«"أمّا" التي كدت لا أعرفها عندما غادرت السّجن بعد ستّة أشهر، والتي أمام انشغال أبي عني وعنها بتجاربه وعشيقاته، أصبحت لا تطلب من الله إلا عودتي لها وكأنّني الشيء الوحيد الذي يمكن أن يبرّر وجودها والشاهد الوحيد على أمومتها وأنوثتها المسلوبة»[3]. وكأن المرأة لا دور لها غير

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 98.
[2]- المرجع نفسه، ص 99.
[3]- م.ن، ص ص 309- 310.

الأمومة والراوي يوضّح السبب من خلال الوصف السابق، فخيانات الزوج وانشغاله عن زوجته جعل من عامل الأمومة الشيء الأهمّ بل الشيء الوحيد الذي يبرّر وجودها.

بالنّسبة لعتيقة، فلقد وُصِفت هي الأخرى بأم الأولاد الستّة، أي أن عامل الأمومة يلتصق بكل الشخصيات الأنثويّة الثانويّة، إنّها امرأة طيّبة لكن سطحيّة، ساذجة تهتمّ كثيراً وكغالبية النساء بما يقال، بالأشياء السطحيّة والبروتوكولات. ويقول الراوي خالد عند وصفها: «قرّرت حال استيقاظي أن أهرب من البيت ومن حديث عتيقة، الذي لا ينقطع عن مراسيم الحقل من أسماء الشخصيات والعائلات الكبيرة التي جاءت خصيصا لتحضر ذلك الحدث الذي لم تشهد قسنطينة مثله منذ سنوات ولكنها لحقت بي حتى الباب لتواصل حديثها: على بالك يقال أنّهم أحضروا كل شيء من فرنسا... منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس... لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة... يا حسرة... قال لك واحد عايش في الدنيا وواحد يوانس فيه»[1].

– شخصية كاترين:

تمثّل كاترين المرأة الغربيّة وهي عشيقة خالد، امرأة صريحة، باردة، تعرف ما تريد، واضحة، علاقتها بخالد جسديّة فقط. فبعد حرب التحرير اختار خالد الغربة رفضاً للواقع المرير، ولقد كانت كاترين رفيقته ويقول فيها ما يلي:

«إنّها امرأة كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتي، وإنّها هذه المرة كذلك لن تكونها ! إنّ امرأة تعيش على السندويشات هي امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض في الأنانية ولذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان»[2]، ثم يضيف: «في الحقيقة لقد كانت كاترين دائما تعيش على هامش حزني»[3]. وبهذا ينفصل خالد في النّهاية عن كاترين لأنّها لفرط أنانيّتها وتعاليها عاجزة عن

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ص 292– 293.
[2]– المرجع نفسه، ص 69.
[3]– م.ن، ص 376.

حبّه، بل وعن الحبّ، إنّها لا تأتي لخالد إلا بجوع ونهم جنسي فقط، فالحبّ الحقيقي لا يعنيها بل ويزعجها. ويضيف خالد واصفا إيّاه: «... كان يرفض أن يفهم، جسدها يخرج عن الموضوع دائما، جسدها موظف فرنسي يحتج دائما، يطالب دائما بالمزيد، يفرط في حريّة التعبير، في حرية الإضراب»[1].

يقرّر خالد وانتقاما من الاثنين؛ الوطن والحياة، أن يكتب روايته في كتاب خطّته أحلام مستغانمي تحت عنوان "ذاكرة الجسد".

3-3-2 شعرية رواية ذاكرة الجسد:

- شعرية اللغة:

«إنّ النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون متوتّر واقتحامي ومتوحّش وإنساني وشهواني... وخارج عن القانون مثلي، ولو أنّ أحدا طلب منّي أن أوقع اسمي تحت هذه الرّواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشّعر لما ترددت لحظة واحدة [...]، الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور، بحر الحبّ، وبحر الجنس وبحر الإيديولوجية وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها وأبطالها وقاتليها وملائكتها وشياطينها وأنبيائها وسارقيها ...»[2]. هكذا وصف الشاعر نزار قباني رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي، والواضح من خلال قوله أنّه أُعجِب بها لأنّها تتقاطع مع الشعر كثيراً، فالإبداع في هذه الرّواية يكمن ويقبع في لغتها قبل كلّ شيء، «فليس الأدب ولا يمكن أن يكون إلاّ توسيعا لبعض خصائص اللّغة واستعمالاتها»[3] على حدّ تعبير بول فاليري.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 379.

[2]- نزار قباني، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، م س، غلاف الرواية الخلفي.

[3]- سعيد الغانمي، اللّغة والخطاب الأدبي، مقالات لغوية في الأدب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، ط1، 1993، ص 41.

ولقد تميزت رواية أحلام باحتضان الظاهرة الشعريّة وذلك من خلال الانحراف والعدول عن اللّغة الشائعة، ونقصد بذلك خرق وانتهاك القواعد اللّغويّة وهذا في حدّ ذاته إبداع، وهذا ما يبرز في الروايات الحديثة المعاصرة والتي اعتمدت لغة مركّبة معقّدة تشبه كثيراً لغة الشعر ومن هنا يمكن إلغاء نظرية الأجناس الأدبيّة فالرواية يمكن لها أن تحتضن الشعر والنثر، وتقول الناقدة نبيلة إبراهيم في هذا الصّدد: «إنّ هذا التقسيم لم يعد اليوم صالحا للتمييز بين لغة الشعر ولغة القص، فاللّغة في كليهما أساسها الاختيار المعتمد، بحيث يكون للكلمة ثقل وقيمة في حدّ ذاتها كما أنّ أساسها تأكيد ذاتيتها بحيث يدرك القارئ في النّهاية أنّه إزاء بناء جديد للّغة وبناء جديد للكلمة»[1].

إنّ نظريّة رومان جاكبسون إذن والتي سبق ودرسناها في الفصل السابق، والتي ميّزت لغة الشعر عن لغة الرواية في كون الأولى لغة استعارية والثانية كنائية، لا يمكن تطبيقها على الرواية المعاصرة بسبب قدرة الرواية على احتضان كمّ هائل من اللّغات: اللّغة الشعريّة، النثريّة، التراثيّة..الخ، ويقول م. باختين بهذا الخصوص ما يلي:

A la différence des autres grands genres, le roman s'est formé et a agrandi précisément dans ces conditions d'activité aigue du plurilinguisme interne et externe c'est son élément naturel[2].

إن ما يهمّنا من اللّغات الموجودة في الرواية، اللّغة الشعريّة وضرورة نقلها أثناء الترجمة، لأنّها بحدّ ذاتها قيمة جمالية ينبغي للقارئ أن يلتمسها بطريقة أو بأخرى، غير أنّنا وقبل أن نتعرض لكيفية تعامل المترجم معها سندرس وبالتفصيل كل مظاهرها.

[1] – نبيلة إبراهيم، فن القصّ في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، مصر، د ط، د ت، ص 245.

[2] – Bakhtine Mikaël, L'esthétique et théorie du roman, trad. Daria Olivier, paris, Gallimard, 1978, p 449.

– شعريّة العنوان:

إنّ العنوان هو الغوايات الأولى[1]، إنّه أوّل عتبة يخطوها القارئ نحو النّص فهو بوابة العبور التي تمنح القارئ فتنة كشف الكتاب وأغواره وكما يقول جيرار جينيت نقلاً عن أمبرتو إيكو: «إنّ العنوان مفتاح تأويلي»[2]. إنّه على صغر حجمه يكاد يمثل لوحده عالما أسلوبيا له جمالياته.

وعنوان "ذاكرة الجسد" والذي يشكّل بؤرة دراستنا في هذا المبحث يدلّ على ذكاء الكاتبة ووعيها بأهميّته، ولقد اختارت أن يكون جملة اسميّة تتركّب من اسم نكرة: ذاكرة والمشتقة من فعل «ذَكَر: الذِكْر: الحفظ للشيء، والذكر أيضا: الشيء الذي يجري على اللّسان... وقوله تعالى: ﴿**وَاذْكُرُوا مَا فِيهِ**...﴾، معناه ادرسوا ما فيه[3] والذكر أيضا هو الصّيت والثناء والشرف... والذكر: الصلاة لله والدعاء إليه والثناء عليه»[4]. ولقد اختارت أحلام اسم الفاعل ذاكرة من الفعل الثلاثي ذَكَر ويُنظر إلى الذاكرة على أنّها قوّة نفسيّة تحفظ الأشياء في الذهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء[5].

لو تأمّلنا أحد معاني الذكر والتذكّر كما أوردها ابن منظور لوجدنا الذكر والذِّكرى بالكسر نقيض النسيان... و(التذكر) تذكر ما نسيته وذَكَرْتُ الشيء بعد النسيان وذكرتُه بلساني وقلبي، وتذكّرته وأذْكَرته غيري وذَكرته بمعنى قال تعالى: ﴿**وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ**﴾، أي ذكر بعد نسيان»[6].

وكأنّ الكاتبة وبكلّ ذكاء اختارت لفظ الذاكرة لأنّها تريد أن تحارب النسيان مستعينة بالكتابة إذ تقول: «لقد شعرت بمسؤولية الكتابة عن الحدث وشعرت بأنّه يلزمني وقت لأرى ما يحدث بوضوح، من ناحية أخرى فالصمت يعادل الجريمة فإما أن تصمت وتصبح متواطئا مع القتلة أو

---

[1]– الأعرج واسيني، شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001، ص 215.

[2] –Gérard Genette, Seuils, édition du Seuil, paris, 1987, p 88.

[3]– ابن منظور ج.، لسان العرب، مج06، باب (د/ر)، ص 36.

[4]– المرجع نفسه، ص 37.

[5]– بطرس حرفوش، المنجد في اللّغة والأعلام، جزء اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط28، 1986، ص 236.

[6]– ابن منظور ج.، لسان العرب، مج6، باب (د/ر)، ص 36.

تكتب ويكون لك حق الخطأ هذا يستلزم وقتا، ولكنّك تشعر أنّك لا تملك حياتك، هذه هي لعبة التورط مع التاريخ»[1]. وفي نفس الوقت يكون للكتابة هدف آخر نقيض هو النسيان فخالد الراوي الذي تعمّدت أحلام أن يكون رجلاً يكتب من أجل النسيان، نسيان المرأة الوحيدة التي أحبّها. وكلمة ذاكرة لم ترد وحدها بل تلتها كلمة الجسد و«الجسد جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام والجسد: البدن... والجسد هو الذي لا يعقل ولا يميز إنما معنى الجسد معنى الجثة فقط»[2].

والجسد يعبّر عن الصمت، صمت خالد الذي لا يحتاج إلى أن يحكي تاريخه فذراعه المبتورة تمثل ذاكرته.

إنّ أحلام تعمّدت أن يكون عنوان روايتها جملة اسميّة أوّلها نكرة وذلك لجذب انتباه القارئ والذي يميل إلى فك شفرات الرّسالة والعنوان أوّل رسالة يبعثها المؤلف إلى المتلقي إنّه "نص مواز"[3] على حدّ تعبير جيرار جينيت.

كما أنّ لفظ ذاكرة تكرّر تقريباً في كلّ الصفحات فنراها مثلا في قولها: «نحن لا نشفى من ذاكرتنا»[4] وفي الصفحة الموالية: «هل الورق مطفأة للذاكرة»[5] وفي قولها أيضا «وتمطر الذاكرة فجأة»[6]. وتتكرّر العبارة كثيراً في صفحات الرواية وكأنّ العنوان شريط لذكريات الراوي خالد والذي استطاعت أحلام من خلاله أخذ (فلاش باك) un flash back للجزائر في مراحل بارزة: مرحلة الثورة التحريرية، مرحلة ما بعد الاستقلال، والعشرية السوداء في روايتيها "فوضى الحواس" و"عابر سرير".

---

[1]- أحلام مستغانمي، كلنا نكتب لقارئ مجهول وصارت كتاباتنا لقاتل مجهول، جريدة البيان، الأربعاء 9 سبتمبر 1998، ص12.

[2]- ابن منظور ج.، لسان العرب، مج3، باب ج، ص 145.

[3]- جميل حمداوي، السيموطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، الكويت، 1997، ص 03.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 8.

[5]- المرجع نفسه، ص 9.

[6]- م ن، ص 10.

إن المتأمّل لأحداث الرّواية من أوّلها إلى آخرها يجدها مرتبطة بالذاكرة والجسد، ذاكرة خالد والذي شارك في الثورة وبُترت ذراعه، ذاكرة أحلام والّتي بُترت طفولتها بعد فقدانها لوالدها، جسد كاترين سواء في ملامحها أو استقامة خطوط جسدها، برودتها وعدم مبالاتها.

الرواية إذن مرتبطة بذاكرة الجزائر بعد الاستقلال وبكل ما طرأ عليها من متغيرات سياسية، ثقافية...الخ، بفرنسا أيضا ونظرتها إلى الجزائر من خلال كاترين، وكأنّ أحلام ومن خلال هذا الجسد والذي «يعمل على طريقة منارة حدودية»[1] أعطت لنصّها لذّة فريدة من نوعها كما يقول بارث: «إنّ الحقيقة الجسدية ضروريّة للذّة النّص»[2].

– شعريّة الأفكار:

إنّ الشعر من الفنون العربيّة الأولى، ولقد حاول العرب تمييزه عن باقي أنواع الكلام المختلف من خلال استخدام الوزن الشعري والقافيّة ليصبح كلاماً موزوناً له مواضيع معيّنة منها الوصف والمدح، الهجاء والرثاء، الغزل...الخ، غير أنّ بعض الشعراء تمرّدوا على استخدام الوزن الشعري وفضّلوا الحفاظ على الرنّة الموسيقيّة الموجودة في الشعر لكن دون الخضوع إلى قوانين التفعيلات والبحور والتي قد تكون على حساب المعنى حيث تكثر الصور البيانية لدى الشاعر والذي يبالغ في عرض عضلاته اللغويّة مهمّشا بذلك عاطفته وصدقه.

ولقد تقبّل العرب هذا النوع من الشعر الحرّ وعارضه آخرون بل رفض البعض منحه اسم الشعر وفضّلوا عبارة النثر الشعري. ويقول أبو حيان التوحيدي في هذا الشأن: «وأحسن الكلام مارقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم يطمع مشهوده بالسمع ويمتنع مقصوده على الطبع حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسف، أعني يَبْعُد عن المحال

[1]– صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 48.

[2]– محمد خير البقاع، تلقي رولان بارث في الخطاب العربي واللساني والترجمة، لذّة النص نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، ج1، دولة الكويت، 1998، ص 30.

بعنف، ويقرب من المتناول بلطف»[1]. أمّا ابن خلدون فهو يرى أنّ «استعمال أساليب الشعر وموازينه في الكلام المنثور وبخاصة في المكاتبات السلطانية والرسائل الديوانية بكثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقويم النسيب بين الأغراض يؤدي إلى اعتبار النثر من باب الشعر وفنه دون أن يفترقا إلاّ بالوزن»[2]. ولقد ظهر التمازج بين الشعر والنثر منذ القدم فنجده مثلا في مقامات بديع الزمان الهمذاني بوصفها قصصا صيغت بلغة شعريّة أو في ما كتبه جبران خليل جبران من قصص ومقالات والتي أسماها البعض نثرا شعريا وفضّل خليل حاوي أن يدعوها بالقصيدة المنثورة[3].

ومن هنا انبثقت فكرة الروايات الشعريّة والتي تناولت نفس المواضيع التي قد يتناولها الشعر كالحبّ والموت...الخ، وما رواية "ذاكرة الجسد" إلاّ رسائل غزل يكتبها السارد لمعشوقته موظفاً اللّغة الشعريّة في قوله مثلا: « Soirs, soirs, que des soirs pour un seul matin » للشاعر هنري ميشو: «أمسيات... أمسيات، كم من مساءٍ لصباح واحد»[4]. والشعرية لا تكمن في موضوع الحبّ في حدّ ذاته بل في طبيعة حكاية الحبّ بين خالد وحياة، الرّسام والكاتبة، بل في طريقة وصف خالد لهذا الحبّ بكلّ شعريّة ويظهر هذا مثلاً في قوله:

افترقنا إذن...

فيا خرابي الجميل سلاما. يا وردة البراكين، ويا ياسمينة نبتت على حرائقي سلاما

يا ابنة الزلازل والشروخ الأرضيّة، لقد كان خرابك الأجمل سيّدتي، لقد كان خرابك الأفظع...

قتلت وطناً بأكمله داخلي، تسلّلت حتى دهاليز ذاكرتي

---

[1]- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، الجزائر، د ط، 2007، ص ص 112- 113.

[2]- حسن عليان، الخطاب النقدي العربي (ابن خلدون)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2008، ص 32.

[3]- خليل حاوي، جبران خليل جبران، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1982، ص 276.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 21.

نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط[1].

«دعيني أتزوّد منك لسنوات الصقيع، دعيني اخبئ

رأسي في عنقك، أختبئ طفلا حزينا في حضنك

دعيني أسرف من العمر الهارب لحظة واحدة وأحلم أنّ كل هذه المساحات المحرقة... لي

فأحرقيني عشقا، قسنطينة !

شهيّتين شفتاك كانتا كحبّات توت نضجت على مهل، عبقاً

جسدُك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل»[2].

يبدو خالد مجنوناً بحياة، فهو من خلال كلماته العذبة السابقة يتغزّل بمحبوبته، يفرح، يتألّم، يحنّ... وحبّ كهذا لا نجده إلى في تلك القصائد الجميلة لنزار قباني، لمحمود درويش وكأنّ الرواية مجموعة رسائل حبّ يقدّمها العاشق لحبيبته.

كما أنّ موضوع الموت حاضر كذلك في الرواية حيث وردت هذه الكلمة 165 مرّة بدءاً بموت سي الطاهر الرفيق والصديق، موت زياد ثم موت حسان، وتظهر هنا كذلك شعرية الراوي من خلال مخاطبته الخياليّة لـ"زوريا" ومقاسمته الألم قائلاً:

آه زوريا... مات زياد وها هو حسّان يموت غدراً أيضاً

آه لو تدري يا صديقي، لم يكن أحدهما يستحقّ الموت

كان حسان نقيا كزئبق وطيّبا حدّ السذاجة. كان

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 360.

[2]- المرجع نفسه، ص 161.

يخاف حتى أن يحلم وعندما بدأ يحلم قتلوه.

وكان زياد... آه كان يُشبِهُك بعض الشيء.

لو رأيت ضحكته لو سمعته يتحدث... يكفر... يعلن...

يبكي... يسكر... لو عرفتهما لرقصت... حزنا عليهما

الليلة كما لم ترقص من قبل.[1]

وفي قوله أيضاً:

على يدّ الفرنسيين مات سي الطاهر... وعلى يد

الإسرائيليين مات زياد وها هو حسان يموت على يدّ

الجزائريين اليوم.[2]

من خلال خالد تعرّضت أحلام لموضوع الموت، موت رمز من رموز النضال (سي الطاهر)، موت المبدعين (موت زياد)، وموت البسطاء الحالمين (موت حسان)، كما أن طريقة حزن خالد على الثلاثة وعلى غروب حبّه الأبدي (حياة) يدلّ على شعرية الأفكار في الرواية، فالرقص عند الحزن بدلا من البكاء إنّما هو سمّة شعريّة.

إنّنا عندما نتحدث عن شعريّة رواية ما إنّما نقصد أوّلا شعرية الأفكار قبل التحدث عن شعرية اللّغة (مجموعة القصائد الموجودة في الرواية) وشعرية الأفكار تتجسّد في الحبّ والموت كما تتجسّد في الشعر. ولذلك فضّلت أحلام أن يكون خالد بطل الرواية رساما ولكن شاعرا أيضا، إذ يظهر في

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 374.

[2]- المرجع نفسه، ص 375.

الرواية رجل خمسيني أهدته الحياة فنّ الرّسم لكنّه متعطّش للشعر حتى أنّ أجوبته في الرّواية كانت معظمها شعراً كأن يردّ قائلاً مثلاً: «وجدت الجواب في قصيدة حفظت مطلعها ذات يوم:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنها القمر».[1]

كما يحكي الراوي جملة من حكايات الشعراء، أولها انتحار الشاعر خليل حاوي، حكاية حب أبو لينيز للمرأة وتخليده لجسر ميرابو في قصائده، حكاية حبّ بول إيلور، يتحدث كذلك عن شعر "أرغون" وتخليده لعيون "إلزا" وما غير ذلك من قصص لشعراء أحبوا بطريقة جنونية ملفتة.

تظهر كذلك الشخصية الرئيسيّة الثانية "حياة" كاتبة مولعة بالشعر وبالشاعر "زياد" الشخصية الرئيسية الثالثة في الرواية، غير أنّها مهمة عندما تتحدث عن شعرية الرواية فوجود شاعر فلسطيني إنّما يغني النص شعرا ويظهر هذا من خلال كل النصوص الشعرية التي قيلت على لسان زياد كقوله:

«لم يبق من العمر الكثير.

أيّتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري...

ستكونين خطيئتي الأخيره

أسألك:

حتّى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متّسع لأكثر من بداية

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 150.

وقصيرة كلّ النهايات

إنّي أنتهي الآن فيك

ومن يعطي للعمر عمراً يصلح لأكثر من نهاية.[1]

عندما تكون شخصيات أيّ رواية بمثل هذا العمق كما هو الحال في رواية "ذاكرة الجسد" (رسام، كتابة وشاعر) فلا بدّ أن تكون الأفكار شعريّة، والتراكيب شعرية واللغة أيضا شعريّة.

– شعريّة التراكيب:

إنّنا عندما نقرأ رواية ذاكرة الجسد يبدو لنا للوهلة الأولى أنّ الجمل عادية بسيطة لكننا سرعان ما نصطدم بذلك الانحراف على مستوى الجمل والذي يكسب النّص قيمته الجمالية وخصوصيّته الشعريّة، ويتجسّد الانحراف أوّلا في بنية الجملة من «خلال ظاهرة التقديم والتأخير التي تكشف عن جمالية شعريّة، تعدل عن اللّغة النفعيّة إلى اللّغة الإبداعيّة»[2]. ويمكن ملاحظة ذلك مثلاً في تقديم الخبر على المبتدأ، أو المفعول على عامله أو الفاعل على الفعل...الخ، ولعلّ تلك الأمارات البلاغية تظهر في أجزاء كثيرة من روايتنا فالتقديم والتأخير نجده مثلا في تقديم الجار والمجرور كقوله: «على **أصابع الجرح** أعود إلى الوطن»[3]، حيث تقدم الجار والمجرور للتأثير في المتلقي والذي لا بدّ له أن يتقاسم الألم مع الراوي، فيحس بجوارحه، وينظر بعينه، ويفرح لفرحه ويحزن لحزنه، فالمتلقي جزء أساسي في النص و«الكاتب لا شيء دون من يلهمه... إنه مدين له بشيء»[4] على حدّ تعبير أحلام مستغانمي. كما أنّ التقديم يضفي إيقاعات على الكلام وهذا ما سعت إليه الكاتبة وصولاً إلى شعرية الإيقاع والتي سنتحدث عنها في مبحث آخر.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 246.

[2]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994م، ص 329.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 265.

[4]– المرجع نفسه، ص 116.

كما أنّ أحلام فضلت صياغة هذه الجملة على النحو التالي: فهل كلّ المدن العربيّة أنتِ... وكل ذاكرة عربيّة أنت؟[1] بدلا من تقديم الضمير "أنت" وقولها «فهل أنت كل المدن العربيّة وكل ذاكرة عربيّة؟ لإضفاء نغمة موسيقية على الجملة، كما أن فكرة توحّد كل المدن العربيّة في امرأة واحدة وتجسيد الذاكرة كلّها ودفعة واحدة في المعشوقة إنّما يدلّ على شعريّة الأفكار في الرواية التي «تبحث عنها الكاتبة بحثاً»[2] لأنّها تؤمن أنّ الرواية لا بدّ لها أن ترتبط بالشعر لتزدهر «فالروائيون الكبار نجحوا لأنّهم لم يغادروا الشعر والشاعريّة الواقعيّة، وإنّ الإنسان يحتاج إلى الشّعر، والرواية لا تُنْقَذ إلى بالشعر فلا بدّ من إنقاذها به»[3]. كما أنّ ظاهرة التقديم والتأخير تظهر كذلك في الجملة التالية: «وحدي تستوقفني الهاوية الموغلة في العمق» حيث تقدم الحال وحدي مركبا بالإضافة في الجملة الفعلية وذلك للتأكيد على وحدة الذات ووصف حالة خالد بكل شاعريّة ممّا زاد النّص جمالية.

نلاحظ أيضاً تقدّم المفعول فيه في الجملة التالية «**في هذه النقطة المعلّقة بين الأرض والسماء والهاربة من ذاكرة إلى أخرى**، أجلس على مقعد للدرجة الثانية للنسيان»[4]. وأحلام من خلال هذه الجملة إنما تعبّر عن تشتّت خالد الذي أتعبته الذاكرة وتقديم المفعول فيه يقوّي المعنى ويزيد من جمالية وشعرية اللغة.

كان هذا بالنّسبة للتقديم والتأخير والأمثلة كثيرة، لكننا سنكتفي بهذا القدر لنتحدث عن ظاهرة التكرار والتي ميّزت نص "ذاكرة الجسد" عن غيره من النّصوص. ونحن عندما نتحدّث عن التكرار إنّما نتحدث عن تكرار الكلمات والجمل وحتى الحروف، فأمّا بالنّسبة للكلمات فنلمح هذا من خلال الفقرة التالية: «أنت لي الليلة ككل ليلة، فمن سيأخذ طيفك منّي؟ من سيصادر جسدك

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 203.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 80.

[3]- أحلام مستغانمي في لقاء صحفي أجراه الكاتب عبد الرزاق الربيعي مع الروائية، جريدة الزمان، العدد 2282 في 2005/12/12، ص 1.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 267.

من سريري؟ من سيسرق عطرك من حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتك ثانية، أنتِ لذّتي السريّة وجنوني السّري ومحاولتي السريّة للانقلاب على المنطق»[1].

لقد تكرّر اسم الاستفهام "مَن" أربع مرّات وحرف الجر "مِن" أيضا أربع مرات، وتكرّرت كلمة "السرّي" 3 مرّات ولقد ولّد هذا التكرار إيقاعا جميلا.

نلاحظ ظاهرة التكرار كذلك في المقطع الآتي:

ستعذرني أنْتَ الذي أخذت ذراعي الأخرى !

ستعذرني أنت الذي أخذتهم جميعا

ستعذرني... لأنك ستأخذني أيضا.[2]

نلاحظ تكرار الفعل (تعذرني) والمسبوق بالسين المستقبلية ويدل الفعل على إيمان خالد بأن الله سيغفر له جنون الرّقص في حالة حزنه إذ ومباشرة بعد هذا المقطع يشكر خالد ربّه لأنّه ابتلاه بقوله: «شكراً لك أيّها الأعظم أنت الذي لا يحمد على مكروه سواه. أنت الذي لا تخصّ بمصائبك سوى المؤمنين من عبادك والأتقياء منهم»[3]. فإن عزاء خالد الوحيد أن الله يبتلي عباده الأتقياء لأنّهم الأقرب إليه.

كما نجد هذه الفقرة تكرّرت كثيراً في "ذاكرة الجسد" في بداية الرواية وفي نهايتها:

التقينا إذن

الذين قالوا وحدها الجبال لا تلتقي أخطأوا، والذين

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 172.
[2]- المرجع نفسه، ص 372.
[3]- م ن، ص 372.

بنوا بينها جسورا لتصافح من دون أن تنحني لا

يفهمون شيئا في قوانين الطّبيعة.

الجبال لا تلتقي إلاّ في الزلازل والهزّات الأرضيّة

الكبرى وعندها لا تتصافح إنّما تتحوّل إلى تراب واحد[1].

«فنجدها في الصفحة 97 والصفحة 198 ولا ننسى أنّ هذه الفقرة تكرّرت في روايات أخرى لأحلام مستغانمي، ففي رواية "فوضى الحواس" تكرّرت في الصفحة 9 والصفحة 180 والصفحة 292 و307، وفي رواية "عابر سرير" تكرّرت في الصفحة 7 والصفحة 158 والصفحة 181، وتكرارها هنا يؤكد على شعريتها»[2].

أمّا بالنّسبة لتكرار الحروف فنجده واضحا في الجملة التالية: «أنت مدينة... ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووحدك ستعرفين هذا...»[3]. تكرّر حرف (السين) خمسة مرات ولقد تكرر حرف (الميم) أربع مرات. ويظهر تكرار الأصوات بشكل أوضح في الجملة التالية: «أحبّك السُّراق والقراصنة وقاطعو الطريق ولم تُقْطَع أيديهم، ووحدهم الذين أحبوك دون مقابل أصبحوا ذوي عاهات»[4]. فلقد تكرّر حرف (القاف) خمس مرّات وتكرّر حرف (الراء) أربع مرّات.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 89.

[2]– موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م، ص 464.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 153.

[4]– المرجع نفسه، ص 172.

كما نلاحظ أنّ هناك حروف متقاربة في مخارجها وهي حرف الصاد والسين والطاء والذي تكرّر ثلاث مرّات وتعدّ «مخارج الأصوات بمثابة المسافات النغمية التي تكون بين صوت وصوت ومركب حينما تكون مقطعا أو هيكلا صرفيا أو قالبا عروضيا ولما تمتزج فتؤلف بنية نظميّة»[1].

أي أنّ تكرار الحروف لم يكن عبثا وإنّما من أجل غاية شعريّة حرصت الكاتبة على إبرازها، كما أنّها كتبت بعض نصوصها بطريقة شعريّة عموديّة، وقد تطول ولقد تقصر كما هو واضح في المقطع التالي:

فهل هذا هو الوَطن؟

قسنطينة...

كيف أنت يا اميمه... واشك؟

أشرعي بابك واحضنيني... موجعة تلك الغربة... موجعة هذه العودة.

بارد مطارك الّذي لم أعد أذكره. بارد ليلك الجبلي

الذي لم يعد يذكرني.

دثريني يا سيدة الدفء والبرد معاً

أجّلي بردك قليلا... أجّلي خيبتي قليلا

قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخيبة من مدن

الثلج والوحدة

فلا تتركيني واقفاً في مهبّ الجرح.[2]

[1]– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعريّة اللّغة، الموسيقى الحركة، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 2010، ص 223.
[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 268.

وإذا قطعنا هذه الأسطر عروضياً ستكون التفعيلات الإيقاعيّة الّتي تشكّله على النحو الآتي:

فَهَلْ هَذَا / هو اَلْوَطَنْ؟

مفاعيلن / مفاعلن

قُسَنْطِيْنَة...

مفاعيلن

كيف أنت/ يا أُميْمَه/ واشك

فاعلاتـن/ فاعلاتن / فاعل

أشْرِعي/ بَابَكِ/ واحْضِنِيْ/ نِي/.../ موجعة تلك الـ/ غربة/ موجعة هذه الـ/عَوْدَة.

فاعلـن/ فاعلن/ فاعــلن/ فـا/ / مستعلن/ فعـلن/ فعلن/ مستعلن/ فاعلن/ فعلن

بارد/مطار/ك الّ لذي/ لم أعد/ أذكره/ بارد/ ليلك/ الـ/جبلي/ ي الذي/ لم يعد/ يذكرني.

فاعلن/ فعولن/ فاعلن/ فاعـل/ مستعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فعلن/فاعـلن/ فاعلن/ مستعلن

دثري/ ني يا/ سيِيْدة الـ/دفءْ والـ/برد معاً

فاعلن/ فعلن/ مستعلـن/ فاعلن/ مستعلن

أجِّلي/ بَرْدَك/ قليلا... أجِّلي/ خيبتي/ قليلا

فاعلن/ فاعلن/ فعولن فاعلن/ فاعلن/ فعولن

قادم/ إليك/ أنا من/ سنوا/ ت الصقيـ/ ع والخيـ/ بة من/ مدن الثـ/ ثْلج/ والـ/وحدة

فاعلن/ فعولن/ فعولن/ فعلن/ فاعـلن/ فعـولن/ فعولن/ فَعِــلُنْ/ فاع/ لن/ فَعْلنْ[1]

[1]- حسن دخيل الطائي، الإيقاع في رواية ذاكرة الجسد، مجلة جامعة بابل، العراق، 2017، ص 10. على الرّابط: humanities.uababylon.edu.iq.

نلاحظ أنّ البيتين الأوّلين من «بحر الهزج (مفاعيلن مفاعلن) والأسطر الأخرى هيمنت عليها تفعيلات بحري المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن) وهذان بحران من دائرة عروضية واحدة، فعندما يتقدم السبب ويتأخر الوتد يكون البحر من المتدارك (فاعلن) وعندما يتقدم الوتد على السب يكون من بحر المتقارب (فعولن) والروائية أحلام مستغانمي في توظيفها لهذا الشكل من الإيقاع إنّما تحاكي ما شاع لدى الشعراء الذين جاءوا بعد مرحلة الرواد»[1]، لأنّ الشاعر لم يعد يعنى بفخامة الأوزان وإيقاعها، وصار يؤمن بأنّ الشعر ليس هو الموسيقى الطاغية وربما ليس الوزن إطلاقا، والمتدارك والمتقارب سمة يشتركان فيها دون غيرها من الأبحر تلك هي اقترابها الشديد من الإيقاع النثري[2].

مما سبق نستنتج أنّ أحلام في كتابتها لهذا المقطع إنما قامت بانزياحات كثيرة على مستوى البحور التي مزجتها ولم يكن هذا عبثا إنما هو شيء مقصود لاتساع الرواية لمثل هذه النماذج الشعريّة الحديثة، وهذا من جماليات النّص لدى أحلام.

إنّ قارئ رواية "ذاكرة الجسد" يدرك أنّ عمق الرواية لا يتجسّد فقط في الأفكار والأحداث بل إنّ اللّغة عند أحلام تعدّ العامل الأهمّ ولهذا كان نقل مثل هذه النصوص النثرية من ثقافة إلى أخرى يستدعي مترجما ذكيا مطلّعا على كلّ ما يتعلّق بالرواية من دراسات نقدية وتحليلية، إذا أراد أن يحقّق نصّه الجديد نفس الذي حقّقه النّص الأصلي.

ولهذا كان معظم مترجمي النّصوص الشعريّة شعراء، وكما أنّ معرفة اللغتين وكل النظريات المتعلقة بالترجمة غير كاف، وهذا لا يعني عزوف المترجمين عن ترجمة مثل هذه النّصوص إنما يجب أن يكون المترجم واعياً بكل تلك القيم الجمالية الموجودة في النّص وهكذا تصبح مرحلة فهم النّص أهمّ مرحلة في الترجمة.

[1]- حسن دخيل الطائي، الإيقاع في رواية ذاكرة الجسد ، ص 10. على الرّابط: humanities.uababylon.edu.iq.

[2]- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية، دراسة نقدية، مطبعة أمل الجديدة، دمشق، 2013، ص 214.

-شعريّة الأسلوب:

إنّ نص أحلام مستغانمي نصّ متميّز من ناحية الأسلوب، فكل تلك الأساليب الإنشائية الموجودة فيه من استفهام وتعجب ونداء...الخ خلقت نوعاً من المشاركة بين المبدع والمتلقي ممّا زاد النّص جمالا. ونلاحظ هذا من خلال الجمل الاستفهامية التالية:

هل الورق مطفأة للذاكرة؟[1]

وقول خالد أيضاً:

«تراني أنا الّذي أدخل الشيخوخة

أم ترى الوطن بأكمله هو الّذي يدخل اليوم من اليأس الجماعي؟»[2].

ويضيف:

لِماذاَ نسيْنا يومها أن نطلق على الحريّة أيضا أكثر من اسم وكيف اختصرنا منذ البدء حريّتنا في مفهومنا الأوّل؟[3] وفي عبارة أخرى:

«فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد...؟»[4]. وتبدو الجملة الاستفهامية الأخيرة بسيطة غير أنّها تعبّر عن سؤال جوهري، تاريخي وفلسفي في آن واحد، وكأنّ أحلام ومن خلال هذا السؤال البسيط في مظهره تخاطب القراء وتتساءل عن مدى تضحية البعض في سبيل وطن منح مجداً كاذباً لرجال خانوه ! فكما سبق وقلنا شعريّة الرواية تجسّدت أوّلا في الأفكار (الحبّ، الشعر، الموت والوطن)، وما اللّغة إلاّ وسيلة لرسم هذه الأفكار من خلال الرواية.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 09.
[2]- المرجع نفسه، ص 21.
[3]- م ن، ص 24.
[4]- م.ن، ص 344.

أمّا بالنّسبة لأسلوب النداء فلقد كان أبلغ وسيلة لدى الكاتبة لتأدية الوظيفة الشعريّة من خلال قول خالد مثلاً:

«يا شَجَرة توت تلبس الحداد وراثيا كلّ موسم

يا قسنطينة الأثواب... يا قسنطينة الحبّ... والأفراح

والأحزان... أجيبي أين تكونين الآن؟».[1]

وفي قوله أيضاً:

قسنطينة...

كيف أنت يا اميمه... واشك؟

أشرعي بابك واحضنيني... موجعة تلك الغربة... موجعة هذه العودة.[2]

وخالد يخاطب الوطن، يخاطب قسنطينة التي كانت حبّه وحزنه، ماضيه وواقعه، وهو في ذلك يستعمل مجموعة من الأساليب الإنشائية، النداء "يا أميمه"، الاستفهام "واشك"، والأمر "اشرعي، احضنيني...الخ".

وقد يطغى الأسلوب الخبري الإنشائي في الروايات الكلاسيكيّة أمّا في الرّوايات المعاصرة وخاصّة الشعريّة فنجد الكاتب يعتمد مجموعة من الأساليب الإنشائية كأن يخاطب الوطن أو المعشوقة أو شخصيات تاريخية أو أسطورية من خلال مجموعة من الأسئلة الفلسفيّة أو الأجوبة الشعريّة ممّا يميّز النّص الروائي الحديث عن غيره من النّصوص الأخرى ويزيد جمالاً.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ص 12- 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 268.

استعملت الكاتبة أيضا أسلوب النفي في العبارة التالية: «فما أجمل الذي حدث، وما أجمل ما لم يحدث !...»[1].

وهكذا تجمع أحلام بصيغة واحدة التعجب مع النفي والتكرار (الحدث)، فتتناغم موسيقى الجملة بوقعها، وشكلها ودلالاتها.

وظفت الكاتبة أحلام أيضا ضمير "الأنا" والذي إذا أسقطنا عليه القراءة الأسلوبية الشعرية فإنّنا نجد أنّه لا يعني "الأنا" الشخص في الرواية، إنّما هذا الآخر أيضا والذي قد يكتسب علاقات بالمتكلم، وهذا الآخر مصوغ بصيغة المجاز لأن الإشارة إلى شخص محدّد يطفئ الشعرية ونلمح هذا من خلال قولها مثلاً:

«هناك مبدعون، يكتفون بوضع عبقريتهم في إنتاجهم وهناك آخرون يصرّون على توقيع حياتهم أيضا بنفس العبقرية فيتركون لنا سيرة فريدة غير قابلة للتكرار أو التزويد. أعتقد أنّ مثل هذا الجنون ينفرد به الرّسامون، ولا أظن شاعرا يمكن أن يصل إلى ما وصل إليه فان غوغ مثلاً في لحظة يأس واحتقار للعالم عندما قطع أذنه ليهديها...»[2].

كما أنّ الكاتبة اعتمدت أسلوب السخريّة ويظهر هذا في الجملة التالية: «هي، هي لوحات تستيقظ كامرأة، بتلك الحقيقة الصباحية دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش»[3]. فخالد يشبّه لوحاته بامرأة بدون مكياج ولا رتوش على حدّ تعبيره. واستعمال الكاتبة لمثل هذه الأساليب إنّما يدلّ أيضاً على شعرية الأفكار من خلال شخصيات الرواية.

بالنّسبة للأساليب الأخرى نذكر منها:

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 07.
[2]- المرجع نفسه، ص 133.
[3]- م.ن، ص 71.

الطباق:

حيث يظهر التضاد من خلال الفقرة التالية:

«يسألني حسان... لماذا أنت حزين هذا الصباح

أحاول ألا أسأله... ولماذا هو سعيد اليوم؟».[1]

وفي الفقرة التالية أيضا: «ما أتعسهم في غناهم وفي فقرهم، في علمهم وفي جهلهم، في صعودهم السريع وفي انحدارهم المفجع»[2].

والأمثلة كثيرة غير أننا سنكتفي بهذا القدر.

بالنّسبة للتضاد:

إن طريقة الكاتبة من خلال استخدام هذه الخصائص الأسلوبية قد ساعد على تحقيق الشعريّة كما أنّ الرمز والمجاز والتصوير الناجم عن التشبيه والاستعارة قد ميّز الرواية وأكسبها خاصيتها الشعريّة فتلك الانزياحات «تخرج اللغة من قالبها المألوف، فضلا عن التناغم الموسيقي للألفاظ والعبارات التي تساهم في توصيل الدلالة وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي»[3].

فعندما نتأمل هذه العبارة مثلا والمأخوذة من الرواية: «الغرق دموع الجسد... قسنطينة هي اللّوحة التي بكى لها جسدي»[4]. نلاحظ أن اللعب بالدلالات هو الّذي منح الكتابة بعدها الدرامي والجمالي.

إنّ الرواية مكتظة بالصور الاستعارية والرمزيّة التي تكسر بها الكاتبة القواعد لتحقق انزياحاتها الشعريّة.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق ، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 337.

[3]- إبراهيم رمضاني، الغموض في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 17.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 179.

– شعريّة الصورة:

إنّ ما يميّز الشعر عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى هو تلك الصورة البلاغيّة والتي تتجسّد في الاستعارة بشكل خاص، غير أنّ هذا لا يعني أنّ باقي الأجناس الأخرى (كالرواية) تخلو من الصور البلاغية ولكن وجودها في الشعر يختلف عن وجودها في الرواية، ففي الشعر الاستعارة عنصر متواتر وجوهري أمّا في السّرد فهو جمالي وإضافي، غير أنّ ما لفت انتباهنا في رواية "ذاكرة الجسد" هو اللّغة وذلك الجانب الإضافي في رواية أخرى والذي يصبح الأساس في روايتنا.

والاستعارة هي «اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي collocation اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض وعدم انسجام منطقي ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية (semantic deviance) تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة»[1]. وهذا الشعور ناتج عن مجموع الانزياحات اللغويّة والتي يقوم بها كاتب النص قصداً.

ويرى علي بن عبد العزيز الجرجاني أنّها «أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[2].

ومن التعريف السّابق يظهر لنا أنّ الاستعارة ترتبط بالمبالغة في التشبيه بشرط «أن تكون جميلة ومستحسنة من قبل السامع والقارئ الذي يتأثر بها وينسجم معها ويفهم المعاني المرادة منها»[3].

الاستعارة إذن لها علاقة بالمضمون ونحن عند ترجمتنا لها لا نحتاج فقط إلى القواميس فهي تمنح دلالات سطحية بل يجب أن نحتك أكثر بثقافة اللّغة الأصل لنقل المعنى الصحيح والذي قد

[1]– سعد مصلوح، في النص الأدبي: دراسة أسلوبية وإحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996، ص 187.

[2]– عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص 355.

[3]– أحمد عبد السيّد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنيّة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص 26.

يستعصي على المترجم وهذا لأنّ كاتب النّص الأصلي فضّل استعمال كلمات مغايرة لغرض المبالغة أو لفت الانتباه أو حتى الغموض الذي قد يجذب القارئ.

الاستعارة عبارة عن صورة خيالية بعيدة كلّ البعد عن المنطق ولكنها تعكس الواقع بقوة.

ولهذا كان حضورها في روايات أحلام مستغانمي بارزا ونحن لا نتحدث فقط عن الاستعارات الجزئية (الجمل) بل الاستعارات الكليّة الموجودة على مستوى النّص. على حدّ تعبير محمد مفتاح والذي يقول: «هناك استعارة أمّ واستعارات متفرّعة عنها تتوالد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النص»[1]. وأوّل استعارة موجودة على مستوى العنوان، البوابة الأولى، التي تمكن القارئ الولوج إلى النص ويعتبره جيرار جينيت «من العتبات النصيّة الداخلية»[2] أي أن فهم النص يقتضي فهم العنوان أولا. أمّا بالنّسبة للعتبات الداخليّة، أو ما يسمى بالنص المحيط فنقصد بذلك ما يدور بفلك النص من مصاحبات، من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال أي ما يعرف في اللّغة الفرنسية بـ: les éléments périphériques.

– شعرية عنوان الرواية الأصلية:

ويعدّ عنوان رواية أحلام مستغاني "ذاكرة الجسد" عنوانا مراوغا لأنّه يوحي بكل الدلالات الخاصّة بالجسد والدلالات الخاصّة بالذاكرة لكنه لا يحيل على مدلول الثورة والسياسة والوطن الكامن في الرواية، كما أنه يطرح تساؤلات عديدة في ذهن القارئ مثل: هل للجسد ذاكرة وهكذا لا يجد القارئ من حيلة أمام هذا العنوان إلا أن يتكّئ على النص لتفسيره.

فعندما نقرأ العنوان للمرة الأولى وقبل قراءة الرواية نشعر بالتناقض الموجود حيث أن الذاكرة موجودة على مستوى الذهن وتقوم بوظيفة التذكر، أما الجسد فهو كائن عضوي مادي ملموس يرتبط بالحواس ولكن لا علاقة له بالذاكرة ولا يقوم بالتذكر، غير أنّ بطل الرواية ومن خلال ذراعه المبتورة استطاع أن يثبت العكس فبسبب هذه الذراع المبتورة أصبح للجسد ذاكرة مما يحقق الدلالة الاستعارية وكأن الكاتبة شبّهت الجسد بالذهن، فذكرت المشبّه "الجسد" وحذفت المشبه به "الذهن" وأبقت

[1]– محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1990، ص 129.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 49.

لازمة من لوازمه "الذاكرة" ولقد قصدت الكاتبة كل هذا لتستفزّ القارئ والذي سيتعمق في كلمتي: ذاكرة وجسد لإيجاد العلاقة بينهما. والمعروف أن العنوان من واجبه أن «يخفي أكثر ممّا يُظهر وأن يسكت أكثر مما يُصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه»[1]. فوظيفة العنوان الأولى في نظرنا هي زعزعة القارئ وتشويش أفكاره. ولقد سمّى أمبرتو إيكو (U. Eco) هذه الوظيفة بالتشويشية (la fonction parasitaire)[2] أي أن مفاجئة القارئ أضحت الوظيفة الأولى للعنوان. ويتمثل الخرق الدلالي لعنوان "ذاكرة الجسد" في التنافر الذي يربط بين كلمتين: ذاكرة والجسد كما سبق وذكرنا. غير أنّ ما حيّرنا عند قراءة الرواية المترجمة هو ترجمة العنوان على النحو الآتي « Mémoire de la chair » ولقد فضّل المترجم الاحتفاظ بكلمة ذاكرة وترجمتها بـ mémoire ولكن غيّر كلمة جسد (le corps) بـ (chair) والتي يرادفها كلمة (جلد) في اللغة العربية.

يعرف الجسد بأنه كائن بيولوجي ذو بعد حسي ترتبط دلالته بالحاضر، أما «في العرف الاجتماعي فإن كلمة جسد تأخذ شكل المحرمات والمكبوتات، إذ لا يتحرك إلا خفية ولا يظهر إلا رمزا»[3]. وربما لهذا اختار أن يترجم محمد مقدم "الجسد" بت "chair" عوضا عن "corps" غير أنّنا سنتعرض إلى أسباب المترجم والتي جعلته يختار عنوان (Mémoires de la chair) عنوانا لروايته المترجمة.

كان هذا بالنّسبة للاستعارة الموجودة في العنوان، أمّا بالنّسبة للجمل فالاستعارات كثيرة، فتجدها في قول البطل خالد وهو يصف محبوبته أحلام: «فيا خرابي الجميل، سلاما. يا وردة البراكين، ويا ياسمينة نبتت على حرائقي سلاما»[4].

---

[1]- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 50.

[2]- أمبرتو إيكو، آلية الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009، ص 22.

[3]- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص 238.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 36.

يشبّه خالد حبيبته بالخراب الجميل، فيذكر المشبه به (الخراب الجميل) ويدع للقارئ حريّة الاستنتاج والتأويل، هذا الأخير الذي يجد نفسه أمام تناقض عجيب، فهل يمكن للخراب أن يكون جميلا في غير نظر العاشق الولهان الأعمى؟

ولقد كانت "حياة" هذا الخراب بالنّسبة لخالد، فلقد انقلبت حياته كليّا، أحلامه، ذكرياته، وأحيانا قناعاته، كلّها تغيّرات إرضاءً لقلبه المجنون ! ترى هل هناك خراب أجمل من خراب الحبّ، بركان يدمّر كلّ شيء لتزهر الحياة مرّة أخرى! ولقد كانت هذه هي الاستعارة الثانية في هذه الجملة، فخالد يشبّه مرّة أخرى حياة بوردة البراكين، ثم بالياسمين الأبيض والذي يتميّز برائحته القوية والتي لا يمكن نسيانها كـ"حياة" التي توطنت في القلب والذاكرة. ويشبّه أيضا خالد حياة بالوطن فيقول: «مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل عندك كأس ماء... يعيشك»[1].

نجد أيضا استعارة جميلة في الجملة التالية: «نحن لا نشفى من ذاكرتنا»[2] ولقد شبّه السارد الذاكرة بالمرض الذي يصعب الشفاء منه، فكيف يمكن لخالد أن يشفى من ذاكرته وهي موجودة في ذراعه المبتورة في كل تفاصيل حياته، في لوحاته، في الشعر، في الحب، في الوطن...

وفي قوله أيضا: «تمطر الذاكرة فجأة»[3] لقد شبّه هنا الذاكرة بالسماء حين تمطر، وهي استعارة مكنية "une métaphore directe" لأنّ المشبه به هو الذي حذف هذه المرّة.

يعبّر أيضا السّارد عن حبّه القوي لحياة فيقول: «كان حبّك يجرفني»[4] وكأنّ حبّ خالد لحياة سيل جارف يشدّه بقوّة ولقد ورد المشبه (الحب) وحُذف المشبه به فالاستعارة مكنيّة إذن.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 77.
[2]- المرجع نفسه، ص 08.
[3]- م.ن، ص 10.
[4]- م.ن، ص 203.

وفي جملة أخرى يعبّر خالد عن يأسه فيقول: «كم هو الحبّ عقيم»[1] نقلا عن فيكتور هيغو وكأن الحب شخص لا يمكنه الإنجاب، فقصص الحب جميلة لا تنتهي دائما كما نريد، وهي كذلك استعارة مكنيّة.

لقد شبّه أيضا خالد تلك النهايات والتي لا ينتج عنها سوى الألم بالإنسان عندما يحتضر من خلال قوله: «الحب... وهو يُحتضر»[2]، وفي قوله أيضا: «للحبّ بعد الموت رائحة كريهة»[3].

للكاتبة أيضا منطق غريب بخصوص الكتابة ويظهر هذا من خلال رواياتها والتي تكرّرت فيها فكرة الكتابة لدفن الماضي، أو دفن ذكرى حبيب، فهي تقول في روايتها ومن خلال البطلة حياة: «نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا... نحن نكتب لننتهي منهم...»[4]. فكأن الروايات سلاح في وجه الزمان نتخلص بفضلها من الذكريات الأليمة والأشخاص الذين تسبّبوا في هذا الألم. الاستعارة إذن مكنيّة حذف فيها المشبه به السلاح وذُكر المشبه "الروايات" وعلاقة المشابهة هي "القتل" والقريبة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات القتل للكتابة وليس للسلاح.

وتعبّر الكاتبة على نفس الفكرة من خلال استعارة أخرى في قولها: «من الجرح وحده يولد الأدب»[5]. فالمشبه هنا هو الأدب أما المشبه به المحذوف فهو الإنسان فالإنسان يولد من الجرح والألم، والأدب كذلك. والاستعارة إذن هي استعارة مكنيّة.

وردت استعارات كثيرة في الرواية، فكما سبق وقلنا أنّ ما يميّز روايات أحلام مستغانمي هي اللغة وانزياحاتها الشعريّة ولهذا حقّقت الرواية نجاحاً كبيرا فعندما نقرأ مثل هذه الاستعارات: «للحزن

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 223.
[2]- المرجع نفسه، ص 353.
[3]- م ن، ص 365.
[4]- م ن، ص 114.
[5]- م.ن، ص 356.

أناقته أيضا»[1] أو «ليس من حق الرموز أن تبكي»[2] «رحت أطارد دخان الكلمات»[3]، ، «وأنّ القدر كان يتربّص بي»[4]... الخ، أو كل الاستعارات السابقة والتي سبق تحليلها ندرك أن قيمة الرواية لا تكمن فقط في الأفكار والأحداث بل في كيفيّة بعثها إلى القارئ، ولهذا في نظرنا لم تنجح الرواية سينمائياً لأنّ المتفرّج يختلف عن القارئ، فالأوّل يتطلّع إلى الأحداث والثاني ما يهمه هو الكلمات.

إنّ عرضنا لكلّ الأمثلة السابقة ليس فقط من أجل دراسة لغة أحلام مستغانمي، فلقد غطّت معظم الأبحاث جزءا كبيرا من هذا الجانب إنّما هدفنا الأساسي هو التعمق في لغة الرواية لإدراك هفوات المترجم بعد ذلك فلا بدّ من إدراك قيمة الرواية ثم البحث عن هذه القيمة في الرواية المترجمة ومحاولة الإمساك بالمعنى الضائع والقيمة الجمالية المنتهكة لعلّنا نصل بعد ذلك إلى نتائج تمكّن المترجم من النقل الكلّي والصّحيح للنّص الرّوائي الشعري إلى لغة أخرى.

أمّا في المبحث القادم فسوف ندرس المستويات اللغويّة الموجودة في رواية "ذاكرة الجسد" لنقوم بعد ذلك وفي الفصلين الثالث والرابع بإجراء اختبار التقابل الترجمي للنّصين المكتوب باللغة العربية، والمكتوب باللغة الفرنسية.

3-3-3 مستويات اللغة في الرواية:

تتميّز الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية بمستوياتها اللّغويّة المختلفة لأنّها تخاطب قرّاء مختلفين كما أنّها تعكس الواقع، ولذا اختارت ومن أحلام مستغانمي ومن خلال روايتها "ذاكرة الجسد" أن تمزج بين كل هذه المستويات اللّغويّة، فنجدها تتحدّث باللّغة العامية على لسان السارد أو الشخصيات الأخرى كقول سي الشريف مثلا: «أهلا... زارتنا البركة... يعطيك الصحة لي جيت... راك فرحتني»[5]، ممّا زاد النص جمالات وتميّزا.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 334.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

[3]- م ن، ص 09.

[4]- م ن، ص 32.

[5]- م ن، ص 334.

وفي حوار آخر يجمع (أما الزهرة) والدة سي الطاهر بخالد:

واش راك يا وليدي؟

عالسلامة... جوز يا وليدي جوز...

سبقتني (أما الزهرة) إلى غرفة تطلّ على وسط الدّار مردّدة: «اقعد يا وليدي... اقعد».

كانت أما الزهرة قد أخذت منّي العلبة وذهبت بها إلى مكان آخر وهي تقول:

«يعطيك الصّحة يا وليدي... وعلاش عييت روحك يا خالد يا ابني، وجهك يكفينا»[1].

ونلاحظ هنا أنّ هناك مزج بين اللّغة العاميّة واللّغة الفصحى حيث احتفظت أحلام باللّغة الفصحى أثناء السرد (سرد خالد) وفضّلت اللّغة العاميّة أثناء الحوار وذلك لتلبية متطلّبات السّرد، وحتى تبدو الكلمات صادرة من معجم الشخصيات فـ(أما الزهرة) شخصيّة بسيطة ولو كانت لغتها في الرواية غير اللّغة العاميّة لشعر القارئ أنّه بعيد كل البعد عن الواقع ولكان المشهد مختلفاً.

نلاحظ أيضا حضور اللغة العاميّة والمغناة وهو أسلوب يعتمده الروائيون لإحياء التّراث، فنجد الكاتب واسيني الأعرج مثلاً يستعمله، ولقد استعملته أحلام كذلك في رواياتها، ويظهر ذلك جليّا من خلال المقطع الآتي:

«يا التفاحة.... يا التفاحة

خبريني وعلاش النّاس والعة بيك»[2].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ص 103- 104.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

وفي قولها كذلك:

«*إذا طاح الليل وين انباتو، فوق فراش حرير ومخداتو... أمان... أمان*»[1]. وتضيف موضّحة: إيه الفرقاني غنّى !... لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السّكن، كما يبدو من الوهلة الأولى إنّها فقط تمجيد لليالي الحمراء والأسرّة الحريريّة التي ليست في متناول الجميع[2].

وكأنّها من خلال العبارات الأخيرة السابقة تخاطب القارئ الغريب عن ثقافة وتراث الجزائر وبذلك تكون قد سهلت عمل المترجم والغريب عن اللّغة العاميّة وعن التّراث والذي قد يقع في التباس كبير ظنّاً منه أنّ هذه الأغنية الشعبيّة القديمة إنّما تصوّر أزمة السكن !

وظّفت أ. مستغانمي الكثير من الأمثال الشعبيّة كقولها على لسان حسّان (أخ خالد): «يبقى زيتنا في دقيقنا»[3] وهو مثل شعبي يدل على زواج المرأة مثلا بشخص يقربها كابن عمها، أو ابن خالها، وفي الحقيقة إنّ الترجمة الحرفية لهذا المثل الشعبي قد يؤدي إلى الإخلال التام بالمعنى العام وعلى المترجم أن يجد مثلا شعبياً مماثلاً في الثقافة الأخرى يحدث الأثر نفسه.

أمّا بالنّسبة للّغة الفرنسيّة فمع أنّ مستغانمي وفي كثير من المقاطع تصوّر لنا خالد وهو يخاطب حياة باللّغة الفرنسيّة غير أنّها تكتفي باللّغة العربيّة أثناء الحوار ويظهر هذا من خلال قول خالد: «وجاء صوتك بالفرنسيّة يُخرجني من تفكيري قُلتِ: يسعدني أن يصل فنان جزائري إلى هذه القمة من الإبداع»[4]. فالكاتبة وبكل ذكاء تصوّر لنا حوار خالد وحياة باللغة الفرنسيّة وهذا منطقي لأنّ خالد يعيش في باريس وكذلك حياة تدرس في هذه المدينة. ولقد كان من الطبيعي أن يكون حوارهما باللّغة الفرنسيّة، لكن الكاتبة فضّلت أن تصوغ جملها باللّغة العربيّة، ولقد عبّرت في فاتحة الرواية عن

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 341.
[2]– المرجع نفسه، ص ن.
[3]– م ن، ص 330.
[4]– م ن، ص 48.

ذلك قائلة: «عن تواطؤ شعري مع الكاتب أستعير في "ذاكرة الجسد" بطله لينطق باللغة العربيّة، كما تمنى مالك حداد حين كتب تلك الرواية أيام الثورة الجزائرية. بعد نصف قرن يعود خالد بن طوبال ليكتب بهذه اللّغة عن غروب أحلامه الوطنية والقومية»[1]. وبالتالي لا وجود للغة أخرى غير اللّغة العربيّة إلا في بعض المواضع ويظهر هذا في الجملة التالية مثلاً على لسان كاترين «mais ce n'est pas possible »[2]، وكأنّ الكاتبة حتى في استعمالها لهذه الجملة فضّلت أن يكون ذلك على لسان كاترين الفرنسيّة.

إن مستويات اللّغة في رواية "ذاكرة الجسد" تعبّر وبكل بساطة عن شخصيات الرواية شخصيات مثقفة (خالد، حياة، زياد) شخصيات بسيطة (أما الزهرة، حسان) شخصيات أجنبية (كاترين).

وإنّ ترجمة هذه اللّغة بكل مستوياتها إلى اللّغة الفرنسيّة لتحدٍ كبير بالنسبة للمترجم ويؤكد هذا كزافيي لوفان* Xavier Luffin قائلاً:

« Mais comment rendre cela dans une langue – le français, mais aussi la plupart des langues européennes– où l'écart entre la langue formelle et la langue quotidienne ; s'il existe certes ; est loin d'être aussi important.

C'est à mon sens l'aspect le plus difficile de la traduction du roman arabe aujourd'hui »[4].

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 06.

[2] – المرجع نفسه، ص 378.

* -Xavier Luffin : est professeur à l'université libre de Bruxelles où il enseigne la langue et littérature arabe, il est l'auteur d'une vingtaine de traductions (romans, recueils et nouvelles…etc.

[4] – Xavier Duffin, Roman traduit de l'Arabe ou des Arabes ? Revues littéraires et artistiques en langue française et endogènes, V.8160, nov. 2013, sur le site www.revues.be>lon-a-a-tirer>85-5.

أي أنّ ترجمة اللغة بكل مستوياتها من أحد العوائق الكبرى التي تعيق طريق المترجم وهذا لأنّ بنية اللّغة الفرنسيّة لا تسمح بمثل هذا الكمّ من اللّغات، فاللّهجات الموجودة في المغرب أو السودان أو حتّى السعودية والتي قد يستعملها الكاتب في رواياته تضع المترجم أمام كشكل كبير؛ لأنّه حتى وإن ترجم المعنى، يجب عليه أن يحافظ على تلك المستويات اللغويّة التي استعملها الكاتب وفاء للأسلوب غير أنّ اللغة الفرنسيّة لن تسمح له بذلك لأنها مختلفة، ولن ندّعي أنّها أفقر من اللّغة العربيّة من ناحية المستويات اللغويّة واللّهجات لكنّنا نفضّل القول أنّها مختلفة عن اللّغة العربيّة والّتي يمكنّها احتواؤها أكثر من لهجة (دارجة) في الرواية الواحدة. ويضيف كزافي يوفان بهذا الخصوص ما يلي:

Traduire les niveaux de langue de l'arabe vers le français d'une langue usant à foison de ses nombreux registres vers une langue où ceux-ci sont nettement moins différenciés est donc bien un défi pour le traducteur.[1]

ثم يضيف:

Selon nous, ces niveaux peuvent et même doivent apparaître dans certains cas dans la traduction, d'une façon ou d'une autre.

Lorsqu'il s'agit par exemple de restituer une différenciation sociale un accent étranger ou une forme d'arabe corrompue dans l'original- en revanche ils peuvent s'effacer lorsque leurs (translation) est tout simplement irréalisable l'usage de quatre ou cinq dialectes différents dans un même texte par exemple.

La traduction doit alors accepter la frustration, ne pas pouvoir rendre systématiquement toute la complexité du texte original, et de priver le lecteur

[1] - Xavier Duffin, Roman traduit de l'Arabe ou des Arabes ? Revues littéraires et artistiques en langue française et endogènes, V.8160, nov. 2013, sur le site www.revues.be>lon-a-a-tirer>85-5.

d'une partie du jeu qui s'opère entre l'auteur et le lecteur dans le texte arabe ; même s'il peut tout de même parfois compenser cela par de simples indices »[1].

أي أن المحافظة على هذه اللّهجات والمستويات اللّغويّة لَشيء أساسيّ في الترجمة لكنّه شيء نسبي فأحيانا يتعذر على المترجم رغم اجتهاداته النقل الكلّي والمثالي للّغة بكل مستوياتها فيلجأ لأساليب معروفة في الترجمة كـ"الحذف" مثلا أو الاقتراض مكتفياً بالتوضيح أو الشرح، وسنتعرض لكلّ هذا في الفصل الثالث مستشهدين بأمثلة من مدوّنتنا «Mémoires de la chair» لمحمد مقدم.

[1] - Xavier Luffin, Revue littéraire et artistique en langue française,op.cit. www.r.l.a.com.

4- تلقي الأدب العربي في فرنسا:

يرى الروائي والأكاديمي واسيني الأعرج أنّ الأدب الجزائري عموما والرواية الجزائريّة الحديثة لم تنل حظّها من الترجمة لأنّها كُتبت باللغة الفرنسيّة في البداية، أما بخصوص الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة فهي حسب المتخيّل الفرنسي لم تضف شيئا، «فالمكتوب باللّغة العربيّة على حدّ تعبير واسيني الأعرج «لا يمكنه أن يضيف للمخيال الفرنسي أكثر مما يمنحه الأدب المكتوب بالفرنسيّة لقرّائه»[1].كما أنّ الناقد الفرنسي لا يزال يتطلّع إلى الأدب العربي عموما بطريقة سلبيّة، ونظرة استشراقية سطحيّة، ويكفي أن نحضر أيّ نقاش في التلفاز بخصوص الأدب العربي حتى نحسّ بنظرة القارئ الفرنسي الغير الموضوعية والساذجة إلى الأدب الجزائري.

ومن المواضيع المحببة لدى الناقد الفرنسي وضعية المرأة المسلمة، وتحرّرها الكاذب، الزمن الكولونيالي، مساوئ المجتمع الجزائري... الخ، وكأنّ هدف القارئ الوحيد ليس اللّغة أو قيمة الرواية الأدبيّة بل ما يمكن تصديره «فالناشر الغربي لا يختار من الأدب المعاصر إلاّ ما يكون صالحاً للتصدير ولا يكترث بقيمته الفنيّة أو مكانة مؤلّفه في خارطة الأدب العربي»[2].

كما أنّ الجزائر من دول العالم الثالث المتخلّفة في نظر الفرنسي وبالتالي لا يمكن مقارنة الأدب الجزائري بالأدب الأمريكي، أو الإيطالي مثلا «فالبلدان العربيّة غير قادرة على الإنتاج والإبداع، إنّها بلدان متخلّفة راكدة ثقافياً ونشيطة إرهابياً»[3].

لكنّ الوضع تغيّر بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة 1970 "زقاق المدق" (Passage des miracles)، كما تُرجمت أعمال الطيب صالح وغسان كنفاني ومحمد شكري وغيرهم

[1]- أحمد فضل شبلول، "واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي"، ميدل إيست أونلاين، بتاريخ 28 مارس 2012. (www.middle-east-online.com) اطلعت عليه يوم 23-01-2020 على الساعة 23:30.

[2]- أبو بكر العيادي، أسباب ضمور الأدب العربي عالميا بين الذات والآخر، جريدة العرب، العدد 9863، ص 15.

[3]- الخطيب فاتحة، الترجمة في زمن الآخر، ترجمات الرواية المغربيّة إلى الفرنسيّة نموذجا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، ص351.

من الأدباء، وظهرت دور نشر جديدة بعد ذلك مثل دار غاليمار والتي نشرت ترجمة روايات طه حسين كرواية (Chronique du figuier barbare)، دار لوسوي (Le Seuil) والتي نشرت رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني باللّغة الفرنسية[1].

ولا يمكننا أن ننسى دار سندباد والتي عُنيت بالأدب العربي التراثي فترجمت المعلّقات، ومجنون ليلى، وأبو نواس وغيرها من الأعمال العربيّة التراثية بالإضافة إلى اهتمامها بكُتّاب أمثال نجيب محفوظ والطيب صالح وصنع الله إبراهيم والبياتي وأدونيس وغيرهما، وبلغ مجمل الترجمات التي نشرتها هذه الدار 165 عنوانا[2].

غير أنّ هذه الدار سرعان ما انهارت بعد توقف الحكومة الجزائرية عن تقديم إعانتها لتباع بعد ذلك لدار أكت سود (Actes Sud) ولقد غيّرت لإستراتيجيتها تماما إذ أصبح لكلّ كاتب مترجم خاصّ به فمثلا «ريشار جاكمون مترجم صنع الله إبراهيم ومارسيل بوا المتخصص في ترجمة واسيني الأعرج خلفا للمترجمة كاترين شاريو التي ترجمت الروايات الأولى للكاتب وفرانسوا ربال الذي ترجم روايات هدى بركات وخالد عصمان المترجم الأساسي لجمال الغيطاني»[3].

أمّا بالنّسبة لأكثر الكُتّاب شهرة فهو الراحل الشاعر محمود درويش والذي تباع كتبه كأيّ شاعر فرنسي وربما أكثر. وتبقى روايات نجيب محفوظ الأكثر مبيعا إذ تباع أكثر من عشرة آلاف نسخة في السّنة.

[1] -Richard Jacquemond, « Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980, un reflet des relation culturelles, Gisèle Sapiro translation Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation ; C.N.R.S. éditions, 2016.
http://www.cnrseditions.fr/sociologie/6027 consulté le 28/01/2020 à 23:00 heure.

[2] – أحمد فضل شبلول، واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي، على الرابط: www.middleeastonline.com

[3] – المرجع نفسه.

يوجد كذلك دار غاليمار Gallimard والتي تنشر للعديد من الكُتّاب العرب الفرانكفونيين مثل: الطاهر بن جلول، رشيد بوجدرة، بوعلام صنصال وغيرهم.

غير أن ترجمة الروايات العربيّة خاصة والأدب العربي ككلّ لا تزال تعرف ركوداً وتأخرا كبيرين ويرجع هذا إلى عدم دعم الحكومات العربيّة لدور النشر في فرنسا كما سبق وذكرنا. ويؤكّد أنطوان أوري* هذا قائلاً:

« Contrairement à la plupart des pays, la littérature arabe ne bénéficie d'aucun soutien de la plupart des gouvernements arabes, en terme de subvention à la traduction »[1].

وحتى وإن ترجمت أعمال معتبرة إلى اللّغة الفرنسيّة لكنّها لم تترجم بموضوعية بل على العكس فلقد أثرت المستجدات السياسيّة في طريقة تعامل المترجمين مع النّصوص العربيّة ويوضّح أنطوان أوري هذا قائلاً:

« Pour les éditeurs de littérature arabe tout l'enjeu réside dans la capacité à faire vivre ces écrits hors des ''modes'' ou des ''bulles'' suscitées par des événements politiques, comme le printemps arabe, fin 2010 qui a vu fleurir des dizaines de traductions sur le sujet, pas toujours pour le meilleur, au niveau littérature »[2].

أي أنّ الترجمة تتأثر أيضا بالعوامل السياسيّة التاريخيّة وحتى الاقتصاديّة ولهذا يمكن التمييز بين طريقتين في الترجمة من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة:

الترجمة التشريقية (La traduction orientaliste) والترجمة المتمركزة عرقيا (La traduction ethnocentrique). وتعتمد الأولى الترجمة الدقيقة ولقد اختصت بترجمة المؤلفات العربية الكلاسيكيّة

* -Un journaliste chez Actualité (un magazine littéraire) : Université Sorbonne novelle (Paris II)

[1] – Antoine Oury, Traduire et promouvoir la littérature arabe, un travail de longue haleine, article, actualité le 08-11-2017 sur le site : www.actualitte.com.

[2] – Ibid.

منذ القرن التاسع عشر، أمّا بالنّسبة للشيء الّذي يميّز هذا النوع من الترجمات هو الالتصاق الشديد بالنّص الأصلي فالمترجم يكتب هنا بمنطق اللّغة الأصل لا اللّغة الهدف عكس النوع الثاني (La traduction transparente) أو (ethnocentrique) والتي يعيد فيها المترجم كتابة النص الأصلي بمنطق اللّغة الهدف وذلك حتى تبدو النّصوص أصلية وخالية من رائحة الترجمة، غير أنّ إسرار المترجم على نحت النّص الجديد بعيداً عن النّص القديم قد يؤدي إلى خيانة في المعنى والأسلوب وهذا ما يؤكده المترجم والباحث السوري جمال شحيد في قوله: «إنّ بعض الفرنسيين يتعاملون مع النّص الأصلي بفوقيّة تجعلهم يجيزون لأنفسهم تشذيب النّص وتمتينه، فهم يعتبرون أنّ إحاطة الكاتب بنصّه غير منضبطة، فيسلطون عليه أحكامهم الديكارتيّة (...) فيعيدون كتابة النّص ويجرّدونه من بعض التفاصيل ويقدمون ويؤخرون حتى يستقيم النّص فكأنّ الكاتب العربي ما زال في نظرهم طفلاً يحبو ولم يشتد عوده، وكأنّ الكتابة يجيب أن تتبع نموذجا أوروبياً بحتا (...)»[1].

ولقد أدركنا هذا أيضا من خلال قراءتنا لترجمات مختلفة، حيث لاحظنا أنّ الترجمة تكون قريبة أكثر للقارئ الهدف عندما يكون المترجم فرنسيّاً أو أن اللغة الفرنسيّة هي لغته الأولى، فمثلاً عندما ترجمت كاترين شاريو رواية "نوار اللوز" للكاتب واسيني الأعرج فضّلت أن تترجم الكلمات التراثية والعبارات التي تعكس ثقافة الشخصيات ترجمة حرفيّة أمّا صياغة النّص الجديد فلقد كانت أقرب إلى منطق اللّغة الفرنسية وهذا يدلّ على وعي المترجمة الناتج عن اهتماماها بترجمة أعمال الكاتب الواحد، أي أنّها تكتسب خبرة كبيرة من خلال تعاملها مع كاتب واحد فقط لفترة معينة. أمّا بالنّسبة للمترجم محمّد مقدم فبعد قراءتنا لكتابه المترجم (Mémoires de la chair) لاحظنا أنّه حافظ على أسلوب النّص الأصلي وانزاح عن مقتضيات اللّسان الفرنسي في نظرنا، وهذا لأنّه فضّل الالتصاق بالنّص الأصلي ظنّاً منه أنّها الطريقة الوحيدة للحفاظ على الجانب الجمالي في النّص.

[1]– جمال الدين شحيد، ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللّغة الفرنسية، مجلة الآداب، عدد 8/7 يوليو وأغسطس 1999، نقلا عن مجلة أنفاس التي أعادت نشره بتاريخ 2007/08/19 على الرابط (www.anfasse.org)

5- دراسة المدوّنة Le corpus:

كنّا قد تعرّضنا في المباحث السابقة من هذا الفصل إلى دراسة الرّواية الأصليّة، أي المكتوبة باللّغة العربيّة للرّوائية أحلام مستغانمي، ولكن هذا غير كافٍ، فدراسة الرّواية المترجمة شيء ضروري باعتبارها المدوّنة، ولهذا سنقوم أوّلاً بالتعرّف إلى كاتب الرواية المترجمة فقد يساعدنا الأمر على فهم اختياراته الترجميّة إذ أنّ خلفية المترجم تتحكم بشكل كبير في كيفيّة ترجمته.

5-1 التعريف بكاتب الرّواية المترجمة "محمد مقدم":

ولد محمد مقدم عام 1958 بالجزائر وهو كاتب، مخرج، صحفي، روائي وطبعا مترجم، عمل بالصحافة الجزائرية أوّلا وهذا منذ سنة 1992، كما اهتم بالعلاقات الخارجيّة للجزائر وهذا ما جعله يتطرق لقضايا أمنية كثيرة متعلقة بالجماعات الإسلاميّة في أفغانستان ودول أخرى في كتاباته، شارك محمد مقدّم أيضا في لجنة الحوار الأسبوعيّة اللّبنانية المستقلة والتحق بعد ذلك بجريدة "الخبر" وكان ذلك عام 1997 واستمر عمله كمحرّر في الجريدة حتّى سنة 2006 لينتقل بعد ذلك إلى جريدة "الشروق" كرئيس تحرير وبعدها كمدير في جريدة الحياة الصادرة بلندن.

اشتهر محمد مقدّم بروايات كثيرة كتبت باللّغة الفرنسيّة نذكر منها:

- Fils de ta mère الصادرة سنة 1999.
- Nuit Afghane الصادرة سنة 2002.
- Djmaâ a Elqaïda الصادرة سنة 2002.
- Paris l'autre désert الصادرة سنة 2007.
- Salut compagnons الصادرة سنة 2007.

– Al Qaïda du Maghreb الصادرة سنة 2010.[1]

أما بالنّسبة للرّواية المترجمة Mémoires de lachairفلقد ترجمها سنة 2002.

5-2 دراسة الرواية المترجمة Mémoires de la chair:

كتب محمد مقدم روايته في 383 صفحة تماما مثلما كُتِبت الرواية الأصليّة ولقد ضمّ النّص المترجم أيضا ستة فصول حيث كُتب الفصل الأوّل في 39 صفحة، والثاني في 36 صفحة، والثالث في 89 صفحة والرابع في 86 صفحة أمّا الخامس فضمّ 76 صفحة واحتوى السادس 48 صفحة. وهذا تقريبا مطابق لعدد صفحات الرّواية الأصليّة، أي أنّ المترجم حاول قدر المستطاع الالتصاق بالنّص الأصلي ولقد لاحظنا هذا بوضوح حتى قبل قراءة النّص مترجماً.

وبالنّسبة لغلاف الرّواية المترجمة فلقد ظهرت عليه صورة لامرأة بخمار (بالنسبة للنّسخة الصادرة بفرنسا)، الشيء نفسه لوحظ على غلاف رواية "فوضى الحواس" المترجمة إلى " Le chaos des sens" لفرانس ماير (F. Mayer) ونتوقّع أنّ السبب راجع إلى طريقة تطلع الناقد الفرنسي إلى الأدب العربي عموما بطريقة سلبيّة، ونظرة استشراقيّة سطحيّة وإلى المرأة العربيّة خاصة والتي يحاول دائما تصويرها للقارئ الفرنسيّ منهزمة مظلومة وغائبة تماما وتقول الناقدة والمحللة إليزابيث فوتي (Elisabeth Vauthier) بهذا الشأن مايلي:

« Le roman est écrit par une femme et pourtant c'est la femme qui en est la grande absente, l'écriture de la mémoire dans le roman passe uniquement par des canaux masculins »[2].

[1] -Voir Mohamed Mokadem, auteur de ''La France et l'islamisme armé'', El Nahar du 02-05-2011.

[2] - Elisabeth Vauthier, Réécriture de la mémoire dans ''Mémoires de la chair'' d'Ahlem Mostaganemi, Presses Universitaires de Rennes, open edition books, Paris, 2005, p 125.

وبالنسبة للإهداء في الصفحة الخامسة من الرّواية الأصليّة والموجّه إلى "مالك حدّاد" وإلى والد الكاتبة فلقد احتفظ به المترجم في روايته وترجمه بكل أمانة إلى اللّغة الهدف أمّا بالنّسبة للملاحظة والّتي أشارت إليها الرّوائية في الصفحة السادسة والتي تشرح فيها استعارتها لبطل رواية "مالك حدّاد" "خالد بن طوبال" "Le quai aux fleurs ne répond plus" فلم تترجم ونتصوّر أنّ هذا راجع إلى تلك الثقة المبالغ فيها بين المترجم والقارئ الفرنسي والذي هو في نظره قارئ مثقف وهذا ليس صحيح بالضرورة.

كان هذا تحليل للرّواية المترجمة من ناحية الشكل أمّا بالنّسبة لتحليل مقاطع المدوّنة فلقد قمنا بها في الفصل الثالث من بحثنا وذلك بمقارنة تلك المقاطع المترجمة بالمقاطع الأصليّة، لنستخلص بعد ذلك طريقة كتابة المترجم لروايته.

5-3 عنوان الرواية المترجمة "Mémoires de la chair":

قد يبدو لنا من الوهلة الأولى أن المترجم ترجم العنوان حرفيّا ولكن إذا أمعنّا النّظر نلاحظ أن كلمة (ذاكرة) المفردة تُرجِمت إلى (Mémoires) un pluriel وهذا إنّما يدلّ على ذكاء المترجم والذي يعي تماماً أن كلمة ذاكرة مشتركة بين "خالد" البطل المعتزّ بذاكرته والذي يحاول في نفس الوقت التخلّص منها، فهي جُرحه أيضا، و"حياة" البطلة التي تبحث عن هذه الذاكرة من خلال خالد وتتمنى استرجاعها.

تعبّر الشخصيتان عن حقبتين زمنيتين مختلفتين: الماضي والحاضر، ولقد تجسدت الحقبتان في ذاكرة واحدة، غير أنّ هذه الذاكرة هي ذاكرة كل جزائري، فخالد يمثّل رجال الجزائر الشرفاء الذين رفضوا استبدال تضحياتهم في سبيل الوطن بمناصب عالية مزيّفة، و"حياة" تمثّل تلك الفتاة الّتي تعتزّ بماضيها ولكنها ترضخ في الأخير إلى الواقع المرير، وتحلل "إليزابيث فوتي" (E. Vauthier) ورود كلمة ذاكرة في مواضع كثيرة من الرواية قائلة:

« Le texte suit le processus d'une mémoire individuelle qui mêle relation personnelle et vécu commun (…), le récit repose sur l'individuel et sur le commun »[1].

كما أنّ كلمة "ذاكرة" وردت كثيراً في الرّواية وهذا ما يفسّر اختيار الروائية هذه الكلمة لتشكّل بها عنوانها، فالعنوان هو بمثابة الشفرة (le code) يتنبأ به القارئ لأحداث الرّواية وهذا معناه أنّ أيّ ترجمة أخرى لكلمة ذاكرة لن تفي بالغرض في نظرنا.

وبالنّسبة للشقّ الثاني من العنوان أي كلمة "الجسد" والتي ترجمت بـ "de la chair" بدلاً من "du corps" (الترجمة الحرفيّة) فهو راجع إلى طبيعة القارئ الفرنسي الّذي يرسم ذاكرته على جلده (sur la chair) من خلال ما يسمّى بالوشم (le tatouage). ولقد فضّل المترجم هذه الكلمة أي " la chair" لأنّها أقرب إلى الأذهان الفرنسيّة أي أنّه استعمل أسلوب التطويع (التغيير في الرمز) أثناء ترجمته وهذا بسبب اختلاف وجهات النظر بين الشعبين الفرنسي والجزائري، فقد تسجل الذاكرة تلقائيا على جسد العربي ويحتفظ بها الأوروبي كوشم على جلده. وتعلّق الناقدة "إليزابيث فوتيي" (E. Vauthier) بهذا الخصوص قائلة:

« Dans le roman l'écrivaine algérienne met en scène Khaled à la fois narrateur et personnage principal, il a participé à la guerre et y a perdu un bras inscrivant la mémoire de la violence dans sa chair même d'où le titre du roman ''Mémoires du corps'' »[2].

[1] - Vauthier E., Réécriture de la mémoire, op.cit., pp 125- 128.
[2] - Vauthier E., Réécriture de la mémoire, op.cit., p 128.

خلاصة:

إنّ الترجمة الصحيحة تستدعي قراءة النّص جيّداً لفهمه وإدراك خباياه، خاصّة إذا كان هذا النّص كالرّواية المعاصرة والتي تحوي انزياحات مختلفة تشكل القيمة الجمالية الأبرز لهذا الجنس الأدبي والعامل الأوّل الذي يجب مراعاته أثناء إعادة الكتابة.

وبناءا على ذلك إنّ دراسة أيّ رواية قبل ترجمتها ضروري إذا أراد المترجم الحفاظ على روح النّص أو قياس مدى نجاح ترجمته، ولهذا ارتأينا القيام بدراسة مفصّلة لرواية "ذاكرة الجسد" في هذا الفصل قبل الانتقال إلى الجانب التطبيقي.

والملاحظ أنّ الرّواية فنّ أدبي نثري لا يتقيّد بأيّ ضوابط، وهذا ما يجعل لغتها صعبة الترجمة مثلها مثل الشعر نتيجة لكل الانزياحات الموجودة في نصها والفراغات التي قد تصبح غموضاً لدى قارئ آخر.

قد لا تختلف الرّواية المكتوبة باللّغة العربيّة عن غيرها من الروايات الأخرى الغربيّة من ناحية الشكل والمبدأ ولكن شعرية اللّغة الموجودة في الروايات المعاصرة تفرض على المترجم الفرنسي مثلا دراسة الأدب العربي وليس فقط معرفة اللّغة والإلمام بنظريات الترجمة وتقنياتها.

كما أن الكاتبة ولأنّها تستعير بطل رواية مالك حداد المكتوبة باللّغة الفرنسيّة قد استطاعت بشكل ما أن تسهل عمل المترجم والذي يعيد كتابة نص يتقاطع مع نص مكتوب أصلا باللغة الفرنسية كما أن شعرية لغة الرواية والتي يصعب إعادة تشكيلها في لغة أخرى بصفة عامة قد أصبحت وبفضل عبقرية الكاتبة مشتركة بين لغتين فإننا وبعد قراءتنا للنص مترجماً وجدناها محفوظة بفضل طريقة أحلام مستغانمي الفريدة في الكتابة وجرأة المترجم.

الفصل الثالث

شعرية الرواية المترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة

الفصل الثالث: شعرية الرواية المترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة

تمهيد.

1- الأساليب المباشرة.

2- أساليب الترجمة الغير مباشرة.

خلاصة.

تمهيد:

إنّ الأسلوبيّة المقارنة للّغات تمكّننا التعمق في عبقرية كل لغة (génie de la langue)، كما أنّها تقدم لنا طريقة جديدة لترجمة النصوص، فبفضل اللّسانيات الحديثة أصبحت الترجمة كغيرها من العلوم الأخرى خاضعة لقوانين تسهّل عملية المترجم، ونحن لا نعني بذلك أنّها لم تعدّ فنّاً (un art) إنّما ارتقت لتجمع بين الاثنين: العلم والفن، وكما يقول ألفريد مالبلان (A. Malblanc):

La stylistique comparée offre une technique nouvelle pour aborder les problèmes de la traduction, quelles que soient les langues considérées[1].

وما يقصده ألفريد مالابلان من خلال عبارة "les problèmes de traduction" هو الكمّ الهائل لعدد الترجمات الممكنة لنص واحد والتي لا بدّ للمترجم أن يحصرها من خلال أساليب علميّة تسهّل عمله، وما هاته الأساليب إلا حصيلة لما استنتجه علماء اللغة عند مقارنتهم للغتين أو أكثر، حيث يرى كلّ من فيني وداربلني أن الترجمة والأسلوبيّة المقارنة مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً إذ تقوم الترجمة على تلك الأساليب (les procédés) التي استُنتِجت عند مقارنة اللّغتين أمّا بالنّسبة للأسلوبيّة المقارنة فهي تُبنى على مقارنة نصين: نص أصلي ونص مترجم ويبدو هذا واضحاً من خلال القول التالي:

La traduction est indissociable de la stylistique comparée, puisque toute comparaison doit se baser sur des données équivalentes. Mais la reconnaissance de ces équivalences est un problème de traduction au premier chef les démarches du traducteur et du stylisticien comparatif sont intimement liées bien que de sens contraire la stylistique comparée part de la traduction pour dégager ses lois, le traducteur utilise les lois de la stylistique comparée pour bâtir sa traduction[2].

[1] – Malblanc A., dans Vinay J.P., Darbelnet J., Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthodes de traduction, bibliothèque de stylistique comparée : Didier éd., paris, 1977, p 01.

[2] – Vinay J.P., Darbelnet J., op.cit., p 21.

من خلال القول السابق نستنتج أنّ مقارنة اللّغتين مبنيّة على مقارنة الوحدات الترجمية (les unités de traduction) أي وحدات المعنى في النص الأصلي والنص المترجم وهذا ما يسمى بالأسلوبيّة المقارنة القائمة في حدّ ذاتها على الترجمة والتي سبق وتعرضنا إلى كل النظريات المتعلّقة بها من ناحية المفهوم والمبادئ...الخ، أمّا بالنّسبة للأسلوبيّة فـ«تعنى بدراسة الخصائص اللغويّة التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثيره فني»[1]، وأمّا أن تكون هذه الأسلوبية مقارنة فهذا معناه أنّها تعتمد المنهج المقارن ونحن لا نقصد بالمنهج المقارن «تطور اللّغة الواحدة عبر القرون أو بمعنى أدقّ التغير في اللّغة الواحدة على مدى الزمن»[2]، إنّما البحث في الفروق الموجودة بين نظامين لغويين مختلفين[3] وذلك من خلال إجراء اختبار التقابل الترجمي لنصين حيث يقوم المترجم أو الناقد المترجم أوّلا لتحديد الوحدات الترجمية أو ما يسمى بوحدات المعنى (les unités de sens) الموجودة في النص الأصلي ومقارنتها بنفس الوحدات الموجودة في النص الهدف محدّداً بذلك أساليب الترجمة المعتمدة. وأساليب الترجمة عند كلّ من فيني وداربلني سبعة، وهذا حسب الدراسة الأسلوبيّة التي قاما بها في منتصف القرن الماضي والمتمثلة في كتابهما المعنون بـ " Stylistique comparée du français et de l'anglais" حيث ظهرت هذه الأساليب كوسيلة مراجعة يعتمدها المترجم للتأكّد من ترجمته، فبعد قراءته للنّص المراد ترجمته يتشكّل لديه المعنى والّذي يتجسّد في الرّسالة (le message) وهي الهدف الّذي لا بدّ له أن يعيد صياغته في لغة الوصول (la langue d'arrivée) وقد يتمكن من ذلك بكلّ سهولة، غير أنّ الأساليب التي اعتمدها فيني وداربلني تمكنانه من مراجعة نصه وتغيير ما يجب تغييره بل من قياس مدى مطابقة النص الجديد للنّص القديم حيث يقول العالمان ما يلي:

« Rappelons qu'au moment de traduire, le traducteur rapproche deux systèmes linguistiques dont l'un est exprimé et fixé, l'autre est encore potentiel et adaptable, le traducteur a devant ses yeux un point de départ et élabore dans son

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 15.

[2]– محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 23.

[3]– المرجع نفسه، ص 25.

esprit un point d'arrivée ; nous avons dit qu'il va probablement explorer tout d'abord son texte : évaluer le contenu descriptif, affectif, intellectuel des UT qu'il a découpées ; reconstituer la situation qui informe le message ; peser et évaluer les effets stylistiques…etc. Mais il ne peut en rester là : bientôt son esprit s'arrête à une solution – dans certains cas il y arrive– si rapidement qu'il a l'impression d'un jaillissement simultané, la lecture de LD appelant presque automatiquement le message en LA, il n e lui reste qu'à contrôler encore une fois son texte pour s'assurer qu'aucun des éléments L.D n'a été oublié, et le processus est terminé.

C'est précisément ce processus qu'il nous reste à préciser. Ses voies, ses procédés apparaissent multiples au premier abord mais se laissent ramener à sept : correspondant à des difficultés d'ordre croissant et qui peuvent s'employer isolement ou à l'état combine[1].

من خلال عبارة "il ne lui reste qu'à contrôler son texte…" نستنتج أنّ أساليب الترجمة حسب فيني ودارلبني ما هي إلاّ وسيلة لمراجعة الترجمة ويظهر هذا بكلّ وضوح من خلال القول السّابق في فعل "contrôler"، ويؤكد الباحثان أنّ هذه الأساليب يجب إبرازها وتحديدها وصولاً إلى إزالة أيّ غموض عندما يقولان "C'est ce processus qu'il nous reste à préciser ".

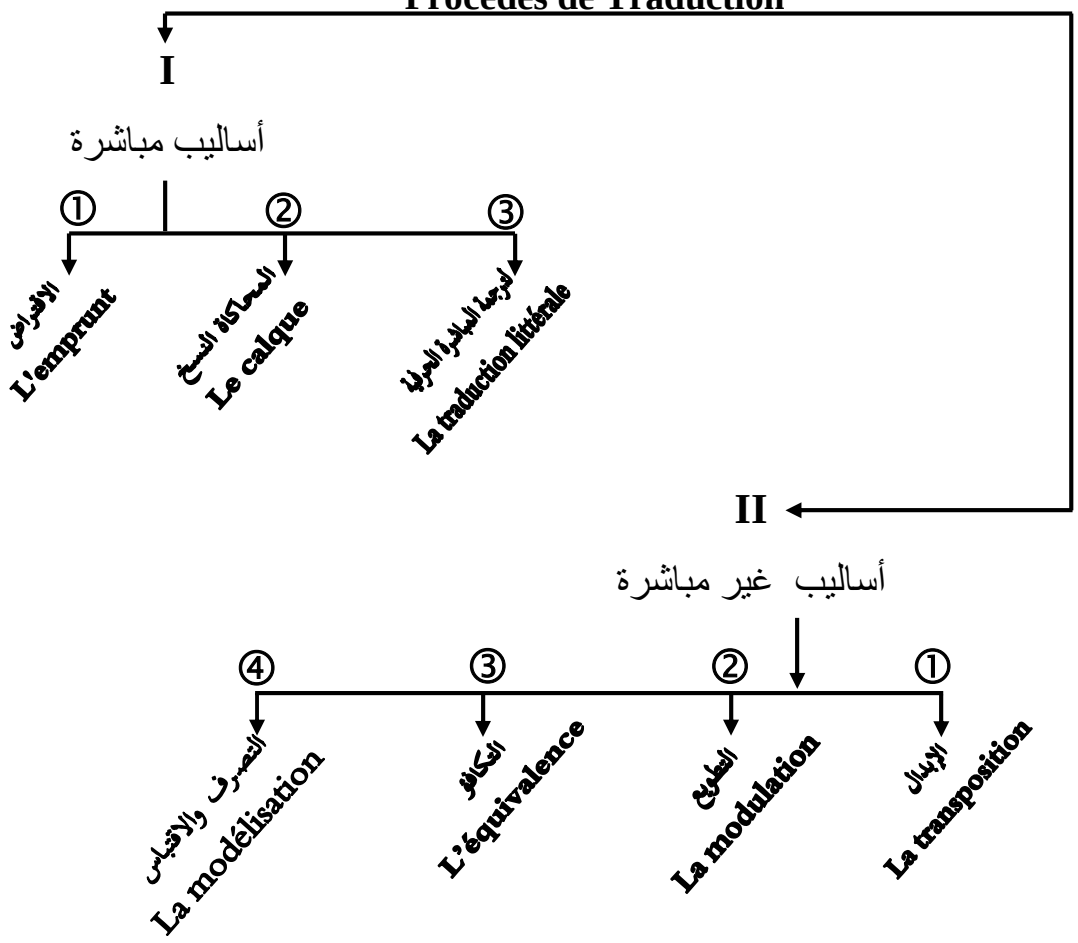
وبهذا يكون الباحثان قد تعرّضا إلى جانب آخر لم يسبق وأن سُلّط الضوء عليه ألا وهو أساليب الترجمة والتي لا يمكن للمترجم إلا أن يتخذها كعامل أساسي لتسهيل عمله، ولقد حصرها الباحثان في سبعة أساليب، ولقد اقترح ويلس تمثيلها في المخطط البياني التالي[2]:

[1] – Vinay J.P., Darbelnet J., La stylistique comparée, op.cit., p 46.

[2] –Wilss W., The Science of Translation: Problems and Methods, Gunter Narr Verlag Tubringen, 1982, p 103.

أساليب الترجمة

Procédés de Traduction



1-الأساليب المباشرة.

1-1 أسلوب الاقتراض (L'emprunt):

يلجأ المترجم إلى هذا الأسلوب عندما لا يكون هناك بديل في اللّغة الهدف، وهو من أبسط الأساليب الّتي يعتمدها المترجم إذ يقوم بنقل الكلمة كما هي مستعملا حروف لغة الوصول. ويعرّفه العالمان كما يلي:

« L'emprunt est le plus simple de tous les procédés de traduction. Ce ne serait même pas un procédé de nature à nous intéresser si le traducteur n'avait besoin, parfois, d'y recouvrir volontairement pour créer un effet stylistique… »[1].

من القول السابق يبدو بكل وضوح أنّ المترجم لا يلجأ دائماً لهذا الأسلوب عندما تعوزه المصطلحات ولكن قد يكون هذا اختياريا (volontairement) وذلك لإضفاء صبغة محليّة (une couleur locale) قصد إحداث تأثير أسلوبي في اللغة المستهدفة وهذا ما يقصده العالمان بـ (effet stylistique).

ولقد تأثّرت جلّ اللغات بالاقتراض اللّغوي حيث توجد كلمات في اللّغة الفرنسية مأخوذة من اللّغة العربية أو من لغات أخرى، وسنحاول أن نذكر بعضا منها: (Algorithme: الخوارزم) حيث أخذ من اسم العالم الفارسي (Perse) الخوارزمي Alkhuwarizmi والّذي له عدّة مؤلّفات باللّغة العربيّة[2]. هناك أيضا كلمة (Jupe: جبّة) والمأخوذة من الإيطالية giubban والمأخوذة بدورها من العربيّة جبّة[3]، والتي نعني بها: ضرب من مقطعات الثياب تلبس وجمعها جُبب[4]. ونجد أيضا كلمة

[1] - Vinay J.P., Darbelnet J., la stylistique comparée, op.cit., p 47.

[2]-Dix mots français d'origine arabe, Babel Magazine dans le site : http://fr.babel.com>magazine>1…

[3] - Ibid.

[4] – ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، مرجع سابق، كلمة جبّة.

(hasard: الزهر) المأخوذ من زهر النرد وهذا لأن الجهة المربحة لزهر النرد (le dé) كان عليها زهرة (une fleur)، ليتحوّل بعد ذلك الألف واللام لكلمة الزهر (أل) إلى az/espagnol وبعدها azar ليصبح بعد ذلك has فنتحصل على كلمة hasard[1].

نجد أيضا كلمات مثل: redingote, alcool, paquebot[2]، أمّا في اللّغة العربيّة كلمة "سراط" والمأخوذة من اللاّتينيّة stratton[3]، ونقصد بالسراط "الطريق الواضح" أو الطريق السويّ[4]. قال تعالى: ﴿**اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ**﴾، أما في معجم لسان العرب لابن منظور فنجد السراط: «السبيل الواضح والصراط لغة في السراط، والصاد أعلى لمكان المضارعة، وإن كانت السين هي الأصل وقرأها يعقوب بالسين ومعنى الآية ثبّتنا على المنهاج الواضح وقال جرير أمير المؤمنين على صراط، إذا اعوج الموارد مستقيم والموارد: الطُّرُق إلى الماء واحدتها موردة. قال القراء: ونفر من بَلْعَنْبر يصيّرون السين إذا كانت مقدمة ثم جاءت بعدها طاء أو قاف أو غين أو خاء صاداً، وذلك أنّ الطاء حرف تضع فيه لسانك في حنكك فينطبق به الصوت فقُلبت السين صاداً صورتها صورة الطاء واستخفوها ليكون المخرج واحدا كما استخفوا الإدغام ومن ذلك قولهم الصراط والسراط، قال وهي بالصاد لغة قريش الأوّلين التي جاء بها الكتاب، قال وعامة العرب تجعلها سيناً. وقيل: إنما قيل للطريق الواضح سراط لأنّه كأنّه يَسْترِط المادّة لكثرة سلوكهم لاحِبه، فأما ما حكاه الأصمعي من قراءة بعضهم الزراط بالزاي المملصة فخطأ إنما سمع المضارعة فتوهّمها زايا»[5].

والأمثلة عديدة ومتنوّعة في لغتنا بل إنّ الاقتراضات مختلفة ومتباينة وهناك اقتراضات تابعة تداولتها الألسن والأقلام العربيّة نذكر منها تكنولوجيا technologie، ميكانيزمات mécanismes

[1] -Dix mots français d'origine arabe, op.cit.

[2] -Vinay J.P., et Darbelnet J., La stylistique comparée du français et de l'anglais, op.cit., p 47.

[3]- يعقوب بكر، نصوص في فقه اللغة العربية، ج2، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1971، ص 15.

[4]- معجم المعاني الجامع، كلمة سراط.

[5]- ابن منظور جمال الدين، معجم لسان العرب، مرجع سابق، كلمة سراط.

وتقنية technique والساتل satellite. والواضح من الأمثلة المذكورة أنّ اللّغة العربيّة أصبحت مستهلكة في الآونة الأخيرة وهذا بكل بساطة ناتج عن الخمول والركود الفكريين الذي عرفه الوطن العربي في الآونة الأخيرة، ولقد رأى البعض أن لغتنا أصبحت لغة آخذة بعيدة عن التجديد والتوليد لغة تحتاج إلى الاقتراض لأنّها تفتقر إلى المفردات. ولقد ميّز نيومارك New Mark[1] بين ثلاث أنواع:

أ- الاقتراض الثابت: ونعني بذلك الكلمات التي استقرت في اللغة مثل كلمة تلفزيون Télévision، ومن الأمثلة في مدوّنتنا ما يلي:

«كأنّ النقاش فقط حول الطرق الآمنة التي يمكن أن نسلكها حتى تونس حيث كانت القواعد الخلفية **للمجاهدين**»[2].

والتي ترجمت كالتالي:

« La seule discussion avait porté sur la sureté des chemins à prendre jusqu'à Tunis où stationnaient les bases arrières des **moudjahidines** »[3].

نلاحظ أن المترجم حافظ على كلمة مجاهدين بدل من استبدالها بكلمة combattants مثلاً، لأنّ هذه الكلمة استقرت في ذهن القارئ الفرنسي مع أنّ أصلها عربيّ مثلها مثل كلمة "انتفاضة" "Intifada" والتي أصبحنا نسمعها في النشرات على القنوات الأجنبيّة.

ب- الاقتراض الغير مستقر: ونقصد به تلك الكلمات المستعارة مثل "كولجوز" (kolkhoz) و"سبوتنيك" (Sputnik).

ج- الكتابة الصوتية (La transcription): ونقصد بذلك نقل كلمة من اللغة المتن إلى اللغة الهدف وكتابتها كتابة صوتية، ويحدث هذا لسببين: إمّا من أجل إضفاء صيغة محلية (une couleur locale) تعبق بها أجواء النّص قصد إحداث تأثير أسلوبي في اللغة المستهدفة أو عندما يصبح

[1] -New Mark P., Approaches to Translation, op.cit, p 30.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 33.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Mémoires de la chair, op.cit., p 35.

الاقتباس مستحيلاً ولا يجد المترجم مكافئا في اللّغة المستهدفة، «ويعكس هذا الأسلوب نوعا من الافتقار، ويتمثل في عدم ترجمة كلمة من لغة المصدر بل تركها على حالها، وكتابتها بحروف اللغة الهدف. بمعنى أن يستعير المترجم المفردة ليملأ فراغا في اللغة المنقول إليها، وعادة ما يكون فراغا ما وراء لسانياً»[1].

وكما سبق وذكرنا إنّ هذا الأسلوب هو آخر ما يلجأ إليه المترجم بعدما تتعذر عليه الترجمة، «فهو حلّ ميئوس منه ولكنه حل على أيّة حال، خاصة إذا كانت الكلمة تتعلق بشيء لا وجود له في ثقافة اللّغة المنشودة مع احتمال تفسير الكلمة بالسياق أو عن طريق ملحوظة»[2].

1-1-1 أمثلة من الرواية:

ومن أمثلة الاقتراض في مدوّنتنا ما يلي:

«عادت ذاكرتي عمراً إلى الوراء إلى معصم **أما** الّذي لم يفارقه هذا السوار قطّ»[3].

« Et la mémoire a reculé d'une vie, s'est posée sur le poignet de **Mà** toujours parée de ce bracelet »[4].

ورغم أن لكلمة "**أما**" مقابل في اللغة الفرنسية (ma mère) لأنّ هذه الكلمة من دارجة اللغة العربيّة ونقصد بها الأم، إلاّ أنّ المترجم فضّل نقل الكلمة كما هي بحروف فرنسيّة (**Mà**) وهذا لأنّ لها وظيفة تأثيرية ومهمة في الرواية، فخالد بطل الرواية متعلّق بأمّه حدّ اليأس وذكراها لا تغادر ذاكرته إنه يراها في كلّ شيء.

[1] -Vinay J.-P., Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 47.

[2]- مونان جورج، علم اللّغة والترجمة، ترجمة: إبراهيم أحمد زكرياء، مراجعة: عفيفي أحمد فؤاد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 69.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 47.

[4] - Ahlem Mostaghanemi, Mémoires de la chair, op.cit., p 50.

احتفظ المترجم محمّد مقدم بكلمة "أما" لنفس السبب كذلك في المقطع التالي:

«سألني بعدها عن أخبار الأهل وأخبار **أما**»[1]. والتي تُرجمت كالتالي:

« Puis il avait demandé des nouvelles de la famille ; **Mà** en particulier »[2].

فضّل محمد مقدم ترجمة كلمة "أمي" بـ (ma mère) وهذا أمانة للنّص كما هو واضح في المثال التالي:

« Ô petite fille qui se vêt de ma mémoire porte à son poignet le bracelet qui fut jadis le bien de **ma mère**»[3].

كترجمة للمقطع التالي:

«يا طفلة تلبس ذاكرتي وتحمل في معصمها سوارا كان **لأمي**»[4].

فضّل المترجم كذلك الاحتفاظ بكلمة "أميمة" وإعادة كتابتها باللغة الفرنسيّة على الشّكل التالي "Ya Oumaïma" غير أنّه أرفقها بشرح وذلك بإضافة عبارة "petite mère" مباشرة بعد الكلمة المقترضة وذلك لمساعدة القارئ الفرنسي والذي سيجد حتما صعوبة في فهم هذه الكلمة الغريبة عن ثقافته.

« وكنت أنا أستعيد لهجتي القديمة معك، كنت ألفظ **التاء** "**تساء**" على الطريقة القسنطينية. كنت أناديك مدلّلاً "**يالاّ**" كما لم يعد الرجال ينادون النساء في قسنطينة.

كنت أناديك بحنين يا "**أميمة**" بذلك النداء الذي ورثته قسنطينة دون غيرها عن أهل قريش منذ عصور»[5].

« Avec toi je me réappropriais mon accent. Le **ta** redevenait **tsa**, à la constantinoise. Je t'appelais « **ya lla** ! » une coquetterie dont ne sont plus capables

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 31.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Mémoires de la chair, op.cit., p 33.

[3] - Ibid., p 64.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 60.

[5]- المرجع نفسه، ص 132.

les hommes de cette ville envers leurs femmes et « **ya oumaïma** » petite mère marque de tendresse héritée des Koraïchites antéislamiques par la seule Constantine »[1].

ونلاحظ أنّ المترجم وضّح كلمة "أميمة" وعبارة "أهل قريش" بـ "petite mère" و"antéislamique" إذ «لا بدّ للاقتراض أن يكون موضّحاً بتدليل ملاحظة أو ما شبّه أو عن طريق سياق يكشف غموضه»[2]. ويتّفق ج. **لادميرال** مع ج. **مونان** على الاقتراض المشروح (l'emprunt glosé) أي على ضرورة وضع ملاحظة في أسفل الصفحة لشرح الكلمة المستنسخة لكن العالم **فيلس** يرى «أن الاقتراض هو ترحيل مآصل اللّغة lexèmes وحدات معجمية من اللغة المتن إلى اللغة المستهدفة بطريقة عادية دون تحوير شكلي أو دلالي»[3] لأنّ هذه الكلمات ومع الوقت تستقر في اللّغة ولا تحتاج بعد ذلك إلى شرح.

بالنسبة لكلمة ملاءة والموجودة في صفحات عديدة من الرواية فلقد احتفظ بها المترجم كما هو واضح في المقطع التالي:

«أحاول أن أرى شيئا غير نفسي وإذا النافذة تطلّ عليّ يمتد أمامي غابات الغار والبلوط، تزحف قسنطينة ملتحفة **ملاءتها** القديمة»[4].

لتترجم إلى:

« Je voudrais voir autre chose que moi-même mais c'est la fenêtre qui s'ouvre sur moi. Les forêts ce chênes s'étendent à part de vue. Constantine marche sur moi enroulée dans son antique **melaya** »[5].

[1] - Ahlem Mostaghanemi, Mémoires de la chair, op.cit., p 142.

[2] - L'Admiral J., Traduire : théorèmes pour la traduction, op.cit., p 19.

[3] -New Mark P., Approaches of Translation, op.cit., p 97.

[4] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 23.

[5] - Ahlem Mostaghanemi, Mémoires de la chair, op.cit., p 25.

والملاية رداء أسود ارتدته النساء القسنطينيات قديماً ويُلبس هذا الرداء مرفوقا بما يعرف بالعجار أبيض اللون، وله دلالات كبيرة وامتداد تاريخي عميق إذ أنّ أغلب الحكايات والمصادر تقول أن «المرأة القسنطينية ارتدت الملاية حزنا على أحمد باي، الذي قتل غدراً بمنطقة الغراب بقسنطينة وهو آخر بايات قسنطينة وعرف بحنكته، وعرفت قسنطينة إبان حكمه تطورا وصحوة فكرية، وقد عُرف بغروره وقتل على يد أقرب الناس إليه»[1]. أصبحت بعد ذلك الملاءة رمزاً للعفّة والاحتشام بل والأصالة مثلها مثل الحايك العاصمي أو الملاءة السطايفية، غير أنّ هذا اللّباس اختفى تقريباً مع ارتداء النساء الآن ملابس عصريّة أكثر. ولقد انتقت الكاتبة كلماتها بكل ذكاء وتعمّد المترجم الحفاظ على هذه الكلمة لأنّها تعبّر عن حزن قسنطينة، عن غرورها عن عراقتها تماماً مثل هذا اللّباس التقليدي الذي ارتدته نساء قسنطينة. ولقد كان ممكنا لمترجم آخر أن يترجم عبارة «قسنطينة ملتحفة ملاءتها» بـ: «Constantine voilée de noir» ولربما كانت لتكون أقرب إلى ذهن القارئ الفرنسي غير أنّها لا تحقق الأمانة الكليّة فهي تنقل جزءا من الحقيقة "حزن قسنطينة" فقط ولم تقصد الكاتبة فقط هذا الشيء بل إن الملاءة القسنطينية تعبّر عن تناقضات أخرى وضمتها الكاتبة في المقطع الآتي من الرواية: «... ولكن قسنطينة لم تحقد على بايها الذي وهبها الكثير من الوجاهة والرّفاهيّة سوت فقط بطيبة أو بجنون بين القاتل والقتيل [...] وخلدت من بين واحد وأربعين بايا حكموها اسم صالح باي وحده، فكتبت فيه أجمل أشعارها، وغنت فجيعة موته في أجمل أغنية رثاء. وما زالت تلبس حداده حتى اليوم مع ملاءات نسائها السوداء... دون أن تدري؟»[2].

ولعلّ عبارة "دون أن تدري" تعود إلى تلك الأسطورة الشعبيّة القائلة بأنّ أحد الأولياء الصالحين قُتل على يد الباي صالح والذي خلّده التاريخ رغم قتله لأحد الأبرياء ولقد ورد هذا أيضا في الرواية على لسان خالد السارد إذ يقول: «فقد قتل فوقه سيدي محمّد، أحد الأولياء الّذين كانوا يتمتعون بشعبيّة كبيرة. وعندما سقط الرجل الولي على الأرض، تحوّل جسمه إلى غراب وطار متوجّها

[1]- الملاية القسنطينية، دفاتر يحي أوهيبة، مقال كتب على الرابط التالي: yaouhiba.wordpress.com

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 280- 281.

نحو دار صالح باي الريفية التي كانت على تلك السفوح ولعنه واعداً إيّاه بنهاية لا تقلّ قسوة ولا ظلما عن نهاية الولي الذي قتله»[1].

فكلمة ملاءة لها إيحاءات عميقة ولذا وُفِّق المترجم في نقله لهذه الكلمة كما هي.

ولم يقتصر الاقتراض فقط على كلمة **أما** أو **ملاءة** بل فضّل المترجم أيضا الاحتفاظ بكلمة **مبروك** في المقطع التالي:

«اختصرت ذلك الموقف العجيب مرّة أخرى في كلمة، قلت كل شيء **مبروك**...

وضعت قناع الفرح على وجهي وحاولت أن أحتفظ به طوال السهرة»[2].

فكانت الترجمة كالآتي:

« Je réponds selon les usages **Mabrouk** en mettant le masque de la joie résolu à essayer de le garder le reste de la soirée »[3].

كان ممكنا للمترجم أن يستبدل كلمة "مبروك" بـ "Félicitation" الفرنسية والتي هي بعيدة نوعا ما عن كلمة "مبروك" والتي لها علاقة بالبركة "la bénédiction". لكننا نتساءل هل خالد يبارك حقاً هذا الزواج؟ هو الّذي يحبّ حياة ولا يحترم زوجها المستقبلي والذي خان الوطن ! فالبركة تعني «النماء والزيادة والسعادة سواءً حسيّة كانت أو معنويّة، وثبوت الحبّ الإلهي في الشيء ودوامه»[4]. ودعوة سي الشريف خالد لمباركة هذا الزواج إنّما هي الطريقة الوحيدة لإسكات النّاس، وإسكات ضميره ويبدو هذا واضحا إذ يقول خالد:

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 280.

[2]- المرجع نفسه ، ص 334.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 336.

[4]- تعريف وشرح ومعنى بركة في معاجم اللّغة، معجم المعاني الجامع على الرابط: almaany.com

«كان سي الشريف يدري أنّه يقوم بصفقة قذرة وأنه يبيع بزواجه اسم أخيه، وأحد كبار شهدائنا، مقابل منصب وصفقات أخرى... وأنّه يتصرّف باسمه، بطريقة لم يكن ليقبلها لو كان حيّاً وكان يلزمه أنا... ولا أحد غيري لأبارك اغتصابك أنا صديق سي الطاهر الوحيد ورفيق سلاحه»[1].

إنّ المترجم واعٍ تماما بعمق هذه الكلمة، واختياره أسلوب الاقتراض لم يكن عبثاً، فاحتفاظه بكلمة "مبروك" في النّص الهدف قد ساعد القارئ على تصور المشهد بكل تفاصيله وتناقضاته، هذا طبعاً إن تعرّف على هذه الكلمة الغريبة عن لغته ولهذا ارتأينا أنّ على المترجم في مثل هذه الحالات إضافة بعض المشروحات لمساعدة القارئ العادي.

وُفّق المترجم أيضا هذه المرّة أثناء ترجمته لهذا المقطع:

«سألت عن تلك **الكندورة** بعد أيّام من وفاة أما فقيل لي بشيء من الاستغراب أنّها أعطيت مع أشياء أخرى للنّساء الفقيرات اللاّتي حضرن لإعداد الطعام في ذلك اليوم. صرخت إنّها لي... كنت أريدها، ولكن خالتي الكبرى قالت: إنّ أشياء الميّت يجب أن تخرج من البيت قبل خروجه منه ما عدا بعض الأشياء الثمينة التي تحتفظ بها للذكرى أو **البركة**»[2].

« Quelques jours après sa mort je demandais ce qu'on avait fait de cette **Gandoura**, on l'avait donnée avec d'autres affaires à de pauvres femmes venues aider à préparer le repas de ce jour là. Je la voulais cette Gandoura, elle était à moi, les affaires du défunt doivent quitter la maison avec lui sauf celles qui ont de la valeur et qu'on garde en souvenir pour la **Baraka** » m'avait rétorqué ma grande tante »[3].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 256.

[2]- المرجع نفسه، ص 236.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p p 244- 245.

يبدو من المثال السّابق أن الكتابة تعمّدت إعطاء معلومات حول بيئة، عادات وتقاليد الشعب الجزائري ولهذا كان نقل محمد مقدم لهذا المقطع حرفيا ولقد احتفظ بكلمتي "كندورة" و"بركة" دون شرح ليحث القارئ الفرنسي على البحث والتعرّف على عادات هذا الشّعب، فالرواية الناجحة هي التي تثير الأسئلة لتجعل القارئ يبحث، يتساءل فيمنح النص حياة أخرى.

وردت كلمة **بركة** عدّة مرّات في نصّ الرواية وفي روايات أخرى للكاتبة ولعلّ المرادف الأول الذي نصادفه في القواميس الفرنسية هو (bénédiction) إلاّ أنّ محمد مقدم ترجمها تارة بـ (porte chance)، وتارة أخرى بـ (se purifier) وهذا حسب السياق (le contexte) فمثلا لترجمة المقطع التالي:

«ثم ألا يسعك حضور زواج ابنة سي الطاهر؟ إنّها ابنتك أيضا، لقد عرفتها طفلة ويجب أن تحضر عرسها **للبركة**... افعل هذا لوجه أبيها»[1]. اختار المترجمة عبارة porter chance فكانت الترجمة كالآتي:

« Cela ne te réjouit pas d'assister au mariage de la fille de Si Tahar ? C'est aussi ta fille, tu l'as connue enfant et il est de ton devoir d'assister à son mariage pour lui **porter chance**. Fais çà pour son père »[2].

أما في مقطع آخر:

«أطلق الناس على ذلك المكان اسم "سيد محمد الغراب" ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة، يأتونه في نهايات الأسبوع وفي المواسم لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابا وردية يؤدون بها طقوسا متوارثة جيلاً عن جيل فيقدمون له ذبائح الحمام ويستحمون في المياه الدافئة **لبركته** الصخرية»[3].

والذي ترجم إلى:

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 253.

[2] – Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 261.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 280.

« C'est pour cette raison qu'on avait à ce lieu le nom de Sidi M'hamed El Gherab. C'était devenu un but de pèlerinage pour juifs et musulmans, ils y allaient les week-ends et les jours de fête, y passaient une semaine entière, exécutaient des rituels ancestraux offraient au saint homme des sacrifices de pigeons, prenaient des bains pour **se purifier** dans les eaux chaudes des bassins rocheux naturels »[1].

إنّ إتباع أسلوب الاقتراض قد يكون اختيارا كما سبق وقلنا، ولا يعكس حالات تعذر الترجمة فقط خاصة أثناء ترجمة بعض الكلمات والتي لها إيحاءات عميقة. أما بالنسبة لكلمات أخرى والتي تعكس ثقافة المكان فلقد اعتمد المترجم أسلوب الاقتراض فرضا ونحن نقصد بذلك أسماء الألبسة التقليدية، مثل "كندورة" "Gandoura" أو بعض المجوهرات مثل "مقياس" والتي ترجمت إلى "Mikiass"، أو فيما يخصّ بعض الآلات الموسيقية الشعبية نذكر كلمة "بندير" والتي ترجمت إلى "Bendir" وأنواع الموسيقى كـ"مالوف" "Malouf" و"زندالي" "Zendali" "موشحات" "Mouachahate" و"عيساوى" "Aissaoua".

أمّا بالنسبة للقندورة القسنطينية فهي لباس «يطرز بخيوط ذهبية فوق قماش القطيفة وعادة ما يكون لونها عنابي، حاضرة بقوّة في جهاز العرائس وتلبس في المناسبات وتعتبر من المكوّنات الثقافية الهامة لدى الأوساط الاجتماعية (...) وعنوانا ودليلا للتميز ولغنى التراث الجزائري»[2].

والمقياس سوار تلبسه المرأة القسنطينية مع القندورة، أمّا في بعض الكتب المختصّة في التراث القسنطيني فنجد ما يلي:

Le Meqias Djamous : Bracelet de corne avec applique d'or (fabrication constantinoise)[3].

[1] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 288.

[2] - هدى الرميلي، القندورة القسنطينية، جريدة السياحي يوم 2015/05/12، على الرابط: www.assayahi.com، زرت الموقع يوم 2020/09/28 على الساعة 14:45 سا.

[3] - حي سوق العاصر قسنطينة، صفحة قسنطينية تعمل على التعريف بعادات القسنطينيين (blog personnel facebook)، تاريخ الزيارة: 2020/09/30 على الساعة: 15:25 سا.

ولقد ساعدت الكاتبة القارئ بتعريفها للمقياس في الآتي، إذ تقول على لسان السارد: «... وقبل أن تصلني كلماتك، كان نظري قد توقف عند ذلك **السوار** الذي يزيّن معصمك العاري الممدود نحوي. كانت إحدى الحليّ القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور ومن نقشتها المميزة تلك "الخلاخل" التي لم يكن يخلو منها في الماضي جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق الجزائري»[1].

ونلاحظ أنّ المترجم قد حذف كلمة خلاخل عند ترجمته لهذا المقطع (أسلوب الحذف)، ولقد كانت الترجمة كالتالي:

« Mon regard c'était posé sur le bracelet qui ornait ton bras nu tendu vers moi… avant même que tu ne finisses ta phrase. C'était un de ces bijoux constantinois, remarquable par sa couleur jaune vif, son tressage et sa ciselure unique en son genre, autrefois **élément** obligé du trousseau des jeunes mariées et éternel ornement de poignet chez toutes les femmes de l'Est algérien »[2].

والبندير أحد أهم الآلات الإيقاعية في الموسيقى الشعبيّة العربيّة، وهو نوع من أنواع الدفوف المتنوّعة الأشكال والأحجام ويستخدم بكثرة في مصاحبة الأغاني والرقصات الشعبيّة وكذلك في حلقات الذكر والمواكب والاحتفالات الصوفية[3]. وتُصنع هذه الآلة في غالب الأحيان من الخشب وجلد الماعز[4].

ولقد احتفظ المترجم بهذه الكلمة في النص الهدف رغم أن المرادف موجود Tambour ويعرّفه قاموس لاروس (Larousse) الفرنسي كما يلي:

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 47.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 58.

[3]- محمد محمود فايد، الدفوف عصب الإيقاعات الشعبيّة، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 26 السنة السادسة، صيف 2014، ص ص 146- 157. على الرابط: www.folk-culturebh.org

[4]- آلة البندير، الشكل ومادة الصنع على الرابط: ar-m-wikipedia.org

« Tambour : Nom masculin, ancien français Tabour persan Tabir, instrument composé d'une cavité ouverte ou fermée amplifiant des sons donnés par la mise en vibration de la cavité elle-même ou d'une ou deux peaux tendues ; dans la musique occidentale instrument composé d'un fût cylindrique en bois ou en métal aux extrémités duquel sont tendues deux peaux dont une est frappée avec des baguettes »[1].

"ولم يلجأ المترجم إلى أيّ شروحات لأنّ كلمة bendir موجودة في القواميس:

« Bendir: (n.m) musique/ Grand tambour sur cadre d'Afrique du Nord, au timbre nasillard produit par une membrane sous laquelle sont placées des cordes en tension rudimentaires, que l'on frappe des mains »[2].

أما بالنسبة لكلمة المالوف فتطلق على أحد أبرز أنواع الموسيقى الأندلسيّة الكلاسيكيّة التي تنتشر بالمغرب العربي الكبير وفن المالوف العريق هو اسم مشتقّ من كلمة "مألوف" وتعني "وفيّ التقاليد" ويتغنى هذا الفن بالطبيعة وجمال المرأة والحب والفراق ضمن قصائد الشعر (...) يعود الفضل في نشأة هذا الفن الذي يعتبر تطوراً طبيعياً لفن الموشحات الأندلسيّة إلى زرياب* الموسيقي الشهير الذي مزج موسيقى البربر والإسبان والتصوف الإسلامي في لون، واستقر في بلاد المغرب (تونس، الجزائر والمغرب) ولم يمتد إلى مصر والشام[3].

أما بالنسبة لقاموس لاروس (Larousse) فنجد ما يلي:

[1] - Dictionnaire Larousse français-français, sur le site : www.larousse.fr, visité le 30/09/2020 à 11 :00 h.

[2] - Dictionnaire Larousse français sur le site : www.larousse.fr

*- زرياب: اسمه الكامل الحسن علي بن نافع الموصلي، وهو موسيقي ومطرب عذب الصوت، لقب بزرياب لعذوبة صوته ولون بشرته القاتم.

[3] - عائد عميرة، حفصة جودة، المالوف، الموسيقى الأندلسيّة التي تجمع بلدان المغرب العربي، مجلة نون بوست نشر بتاريخ 2018/03/06 على الرابط: www.noonpost، تاريخ الزيارة: 30 سبتمبر 2020 على الساعة: 15:26 سا.

« Malouf : nom masculin, genre musical, arabe- andalou, constitué traditionnellement de vingt quatre noubas »[1].

والزندالي: «هو أحد فروع موسيقى المزود الذي يمثل شكلا من أشكال الموسيقى الشعبية الحضرية بتونس هذا النمط عادة ما ينسب إلى السجون والسجناء الذين يغتنمون فسحة "اللآريا" (Aria) لتأليف الأغاني التي تروي مآسيهم وتوقهم إلى الحرية، يُتَّهم هذا النّمط بالبذاءة، بالانحطاط بقلة اللياقة، ممّا جعل الباحثين في الموسيقى الشعبيّة والعلوم الموسيقيّة يتحاشون الخوض في تفاصيله ورموزه ودلالاته»[2].

أما في القاموس الفرنسي فلا وجود لهذه الكلمة.

الموشحات: فنّ شعريّ مستحدث، يختلف عن ضروب الشعر الغنائي العربي في أمور عدّة، وذلك بالتزامه بقواعد معيّنة في التقنية وبخروجه غالباً على الأعاريض الخليلية وباستعماله اللّغة الدارجة أو الأعجمية ثم باتصاله القوي بالغناء[3].

« Mouachah écrit aussi Muwashah est un mot arabe qui désigne un poème à structure libre en arabe ou en hébreu. Son origine date de la fin du VIII siècle (ou XI siècle selon les sources) en Andalousie musulmane Al Andalus. Certains l'attribuent à Ziriab, d'autres au poète Muqaddam ibn Muafa al Qabri. Les mouachahat ont pour thème l'amour courtois ou le vin[4].

موسيقى العيساوة: لون من ألوان السماع الصوتي، يتخذ أسماء كثيرة على امتداد المغرب العربي، موطنها الأصلي مدينة مكناس المغربيّة التي تحتضن ضريح المؤسس الأوّل محمد بن عيسى الملقب بـ "الشيخ الكامل" (...) تؤدى موسيقى العيساوة على غرار الفنون الصوفيّة الأخرى بآلات

[1] - Dictionnaire Larousse français, www.larousse.fr

[2]- الرزقي صادق، الأغاني التونسيّة، الدار التونسيّة للنشر، تونس، ط2، 1989م، ص 78.

[3]- رونا صبري، فن الموشحات الأندلسية (التكوين والبناء)، الحوار المتمدن 2014/09/04، على الرابط: www.mahewar.org

[4] - Le Mouachah, la poésie et la musique arabe d'origine médiale sur le site danse-orientale-toulouse.fr, visité le 30-09-2020 à 18 :45.

إيقاعية أساسا (...) وتتشكّل كلماتها أوراد خاصّة بالطريقة وتكرّر عبارات بذاتها وهو أسلوب منتشر في كل الاحتفالات ذات الطابع الروحي طلباً لنوع من التحول يسميه المتصوّفة (الجذب) وهو حالة نفسيّة يتحقّق فيها اللقاء الكامل مع الذات[1].

La musique Aissâwa : musique spirituelle caractérisée par l'utilisation au haut bois ghaita (syn. Mizmar, Zurna), de chants collectifs hymnes religieux accompagnés par un orchestre de percussions utilisant des éléments de polyrythmie. Leur complexe cérémonie rituelle qui met en scène des danses symboliques amenant les participants à la transe[2].

استعمل المترجم أيضا أسلوب الاقتراض لترجمة أسماء المدن كما هو واضح في المثال التالي:

- «وأنت ما هو حلمك؟
- قال: ربما مدينة ما أيضا !
- هل اسمها الخليل؟
- قال مبتسما: لا نحن لا نحمل دائماً أسماء أحلامنا... ولا ننتسب لها، اسمي الخليل ومدينتي اسمها غزة»[3].

Et… toi c'est quoi ton rêve ? Une ville, peut-être ! El Khalil ? il avait souri : Non, nous ne portons pas fortement les noms de nos rêves, et nous ne en réclamons pas. El Khalil est mon nom et Gaza est ma ville »[4].

كان ممكن لمترجم آخر لم يدرك عمق هذه الفقرة أن يترجم الخليل بـ Hébron العبرية مثلا ولكن يبدو أنّ محمد مقدم مدرك تماما لما تقصده الكاتبة، فعبر شخصيّة زياد الشاب الفلسطيني

[1]- محمد صالح قارف، فن العيساوة: أحلام التجاوز الفلكلور 2015/09/17، العربي الجديد 2015/09/07 على الرابط: www.alaraby.co.uk/culture

[2] - Définition de la musique Aissawa, sur le site : fr.m.wikipedia.org>wiki.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 198.

[4] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 206.

المحبّ لوطنه تصوّر لنا الكاتبة حلما مختلفا لشاب في مقتبل العمر هو مدينة "غزة" والتي لا بدّ أن تكون هدف كلّ إنسان عربي مسلم، وحتى يكون المترجم وفيّاً للنّص ولمقاصد الكاتبة اعتمد أسلوب الاقتراض فنقل كلمة الخليل كما هي بحروف فرنسية El Khalil وكلمة غزة إلى Gaza.

بالنّسبة لعبارات الحب، فلقد فضّل المترجم إتباع أسلوب الاقتراض أيضاَ لسببين: إعطاء النّص الهدف صبغة محليّة، ولاحترام مستويات اللّغة (registres de langue) الموجودة في النص، فنجده مثلا يترجم المقطع التالي:

«وكنت، كنت عندما يجرّدني عشقُك من سلاحي الأخير أعترف لك مهزوماً على طريقة عشاقنا "نشتيك... يعن بوزينك !"»[1].

إلى:

« Quand ta passion me désarmait totalement, je te le confessais en amoureux vaincu, à la manière des constantinois ''Nechthik, je t'aime''[2].

نلاحظ أنّه أضاف عبارة "je t'aime" لمساعدة القارئ وحذف عبارة "يعن بوزينك" وهي عبارة دارجة يعبّر بها الجزائري عن مشاعره المجنونة وأصل العبارة: "يلعن بوزينك" يعني "يلعن جمالك". فكان العاشق وهو في ذروة جنونه يلعن هذا الجمال الذي أفقده عقله.

نلاحظ أيضا استعمال أسلوب الاقتراض أثناء ترجمته لهذا المقطع:

«قسنطينة كيف أنت يا **أميمة**... واشك؟»[3].

« Constantine…

Comment vas-tu **oumaïma**… Wachek… dis

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 132.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 142.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 268.

Comment vas-tu petite mère ? »[1].

نلاحظ أنّ المترجم أضاف الجملة الاستفهامية: ? Comment vas-tu لتوضيح الكلمة.

حافظ المترجم على بعض الكلمات والتي لها علاقة بطقوسنا الدينيّة كالسحور والإمساك كما هو واضح في المتن التالي:

«كنت أجلس إلى طاولة الإفطار معك وأصوم وأفطر معك. أتسحر وأمسك من الأكل معك، أتناول نفس أطباقك الرمضانية وأتسحر بك... لا غير»[2].

« Je jeunais avec toi, m'attablais avec toi, mangeais avec toi, mangeais les mêmes plats avec toi, prenais mon **S'hour** déclarais **l'Imsak** avec toi »[3].

ومع أن المترجم حافظ على الكلمتين S'hour من فعل أتسحر وimsak من فعل أمسك وغيّر ترتيب الجمل وفاء لمنطق اللغة الهدف، إلاّ أنّه حذف عبارة "أتسحر بك لا غير" لأنّ اللغة الفرنسيّة غير قادرة على احتواء تكرار آخر كما أن القارئ لن يفهم هذه العبارة إنْ تُرجِمت حرفياً « je prenais mon s'hour de toi ».

.– مصطلحات أخرى لها علاقة بالجانب الثقافي:

هناك بعض المصطلحات كان من الأفضل لو لم تترجم وذلك وفاء للنّص الأصلي وحفاظاً على المعنى الحقيقي.

- **مصطلح الشهيد:**

«لم يكونوا **شهداء**، كان كلّ واحد منهم **شهيداً** على حدة. كان هناك من **استشهد** في أوّل معركة وكأنّه جاء خصّيصاً للشهادة»[4].

[1] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 276.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 227.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 236.

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 25.

« Ce ne sont pas **''les martyrs''**, non, chacun d'entre eux un **martyr** en soi, l'un avait **succombé** à la première bataille comme s'il était venu spécialement pour ça »[1].

ويعرّف قاموس لاروس الفرنسي كلمة martyr كالتالي:

« Nom et adjectif : (personne à l'origine ; chrétien) qui a souffert la mort pour sa foi ou pour une cause à laquelle s'est sacrifiée »[2].

أمّا في معجم المعاني الجامع فنجد:

«شهيد: اسم والجمع أشهاد وشهد وشهداء (...) وهو من قُتِل في سبيل الله (...) وسمي شهيداً لأنّه يكون يوم القيامة شاهداً على كلّ من ظلمه»[3].

ومع أنّ هناك عامل مشترك وهو (الموت) إلاّ أنّ الفرق واضح من ناحية العقيدة ولذلك كان لا بدّ للمترجم أن يحتفظ بهذه الكلمة أي أن يستعمل أسلوب الاقتراض موضحا في الهامش معناها لمساعدة القارئ خاصة وأن كلمة Chahid موجودة الآن في القواميس الفرنسيّة.

Un Chahid : est celui que l'on considère comme un martyr pour l'Islam (...), ce terme qui possède un sens plus large que le sens chrétien (celui qui est tué pour ne pas renier sa religion est utilisé pour désigner ceux qui meurent dans le cadre du Jihad »[4].

كما نلاحظ أن المترجم ترجم الفعل استشهد إلى "avait succombé" من الفعل succomber والذي يعني: « Mourir, être emporté par une cause quelconque »[5].

[1] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 27.

[2] - Dictionnaire Larousse sur le site : www.larousse.fr, français le mot martyr, visité le 02/10/2020 à 17 :30.

[3] - معجم المعاني الجامع، على الرابط: www.almaany.com>dict>ar-ar تاريخ الزيارة: 2020/10/02 على الساعة 17سا و35 د.

[4] - Dictionnaire.Sensagent.leparisien.fr, visité le 2/10/2020 à 17 :45.

[5] - Dictionnaire Larousse, sur le site : www.larousse.fr français revisité le : 02/10/2020 à 17 :51.

ولقد ترجم محمد مقدم الفعل استشهد في مقطع آخر بطريقة مغايرة:

«فقد **استشهد** (سي الطاهر) بعد بضعة أشهر دون أن يتمكن من رؤية ابنه مرّة أخرى»[1].

« Si Tahar **était mort** les armes à la main sans revoir Nasser »[2].

نلاحظ أنّه استبدله بالفعل (mourir) (était mort) كما أضاف عبارة (les armes à la main) وكأنّه أراد القول (jusqu'à la fin) أو دون أن يستسلم إلى آخر رمق وهذا ليقرب القارئ من الفعل "استشهد".

احتفظ المترجم بكلمة شهيد أثناء ترجمته للمقطع التالي:

«إلاّ أنّه يحزنني أن يتحول أخي وهو في عزّ شبابه إلى تاجر صغير يدير محلاً تجارياً وشاحنة وهبتها له الجزائر كامتياز بصفته ابن **شهيد**»[3].

« Cela m'attristé de voir mon frère si jeune, devenir petit commerçant, gérant une boutique et conduisant un camion que le gouvernement algérien lui avait offert en tant que fils de **Chahid** »[4].

وهناك كلمات أخرى وددنا لو لم تترجم ومع أنها أقل أهميّة مقارنة بالكلمة السابقة إلاّ أنّها تعكس عاداتنا وتقاليدنا وبالتالي هي من جماليات الرواية نذكر منها:

- **الطمينة:**

وردت الكلمة في المقطع الآتي: «عادت (أما الزهرة) بصينية القهوة وبصحن **الطمينة**»[5].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 42.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 44.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 96.

[4] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 104.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 105.

« Elle revenait de la cuisine avec un plateau de café et de **pâtisseries** »[1].

والطمينة هي حلوى تقليدية تصنع في المناسبات الدينية أو عند الاحتفال بمولود جديد، فتقدم للنفساء والضيوف.

إنّ اختيار المترجم لكلمة "pâtisseries" هو بمثابة حرمان القارئ من التعرّف على العادات والتقاليد الجزائرية.

- **البراج:**

«أيكون ذلك الإحساس جاءني وأنا ألمح من حيث كنت تلك السفوح الجبليّة مرشوشة بشقائق النعمان، وأزهار النرجس المنثور بين الممرات الخضراء والتي كان أهل قسنطينة يأتون إليها كلّ سنة لاستقبال الرّبيع محمّلين بما أعدّته النساء لتلك المناسبة من **براج** وحلويات وقهوة»[2].

« Avais-je ce sentiment à cause des plateaux environnant où les constantinois allaient accueillir le printemps chargés de **gâteaux** et de café ? Jadis les pétales de coquelicot et de narcisse traçaient les pistes vertes »[3].

- **الكسرة:**

✓ المثال 1:

«وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة، تلك **الكسرة** التي افتقدت مذاقها منذ سنين»[4].

[1] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 114.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 279.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 287.

[4] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 16.

✓ ترجمة المثال 1:

« Et pétrissant avec ces doigts aux longs ongles cette **galette** dont j'ai perdu le goût depuis longtemps »[1].

✓ المثال 2:

«كان الموت يمشي إلى جوارنا وينام ويأخذ **كسرته** معنا على عجل»[2].

✓ ترجمة المثال 2:

« La mort elle marchait à nos cotés, dormait prenait **son pain** avec nous à hâte »[3].

✓ المثال 3:

«فتعدّ من أجلك طبقك المفضّل وتلاحقك بالحلويات **بالكسرة** والرخسيس التي انتهت لتوّها من إعداده»[4].

« Et te préparait ton plat préféré, t'accablait de victuailles, te comblait de gâteaux de **galette** sortant du four »[5].

نلاحظ أنّ المترجم نجح عندما ترجم "كسرة" بـ "pain" في المثال الثاني أي أنّه لم يعتمد أسلوب الاقتراض وهذا طبعا لعدم أهمية هذه الكلمة في هذا المقطع، فالسارد هنا يشبّه الموت بالإنسان الذي يأكل، يشرب وينام، فهو حاضر بقوّة أي أنّه كان يمكن استبدال كلمة كسرة بخبز مثلاً ولهذا اختار محمد مقدم كلمة "pain". أمّا في المثال الأوّل: كلمة كسرة والتي ترجمت بـ galettes

[1] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 18.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 24.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 26.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 98.

[5] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 107.

لها إيحاءات عميقة فهي تعبّر عن حنين السّارد لطفولته، لأمّه، لوطنه ولمدينته بكل عاداتها وتقاليدها، ولهذا كان من المفروض استعمال أسلوب الاقتراض وعدم ترجمة كسرة بـ galette:

« Galette : nom féminin/ de galet/, préparation culinaire plate et ronde à base de farine ou de féculents que l'on cuit au four ou à la poêle »[1].

وكِسْرَة: جمعها كِسَرُ، كِسَرات كِسْراتُ أي قطعة، أعطاه كِسْرَة خبز[2].

ونجد أيضاً:

« La kesra est un pain algérien originaire de l'Est du pays, à base de semoule et ayant la forme d'une galette, il est généralement cuit sur un tajine à feu vif,… elle est appelée Khobz el Ftir à Alger, aghroun n'tajin en Kabylie et arekhsis dans les Aurés »[3].

أما في المثال الثالث فلقد حذف المترجم كلمة رخسيس في النص المترجم واستبدل كسرة بـ galette أيضا، والتي هي في نظرنا غير مناسبة لأنّها لا تعكس المعنى الحقيقي للكلمة، فالكسرة والتي تعدها الأمهات الجزائريات ما هي إلا طريقة يتخذنها للتعبير عن حبهنّ وحنانهنّ اتجاه أبنائهنّ. ولهذا كان على المترجم الاحتفاظ بهذه الكلمة لأنّها تخصّ الأمهات الجزائريات بالأخصّ القسنطينيات.

إن المترجم لا يستبدل كلمات بأخرى، إنّه يترجم ذاكرة السارد "خالد" ولذا يجب عليه اختيار كلماته بدقة، فسوار المقياس أو خبز الرخسيس أو حلوى البراج ليست فقط كلمات... إنّها قطع صغيرة شكلت ذاكرة السارد، ذاكرة الجسد، هذه القطع ورغم صغر حجمها تشكّل روح الرواية.

[1] - Dictionnaire Larousse sur le site : www.larousse.fr français le mot : galette, vu le 02/10/2020 à 19h :20mn.

[2] - قاموس المعجم الوسيط على الرابط: www.almaany.com>dict>ar-ar.

[3] - Définition du mot Kesra sur le site : fr.m.wikipedia.org/wiki

إن لجوء المترجم إلى أسلوب الاقتراض طبيعي في نظرنا، وهذا طبعاً لأنّه يهاجر من اللغة العربيّة إلى لغة مختلفة جدا سواء من ناحية الدين، الثقافة أو المعتقدات.

كما أنّ استعمال هذا الأسلوب لم يكن ناتج بالضرورة عن تعذر الترجمة أو عدم إيجاد المقابل، فنجد أن المترجم أحيانا وبرغم وجود المقابل فضّل الاحتفاظ بالكلمة وإعادة كتابتها بحروف أخرى وهذا يدلّ على وعيه التام وإدراكه لتلك القيم الجمالية الموجودة التي تضيفها هذه الكلمات للرواية.

1-2 أسلوب المحاكاة (Le calque):

يلجأ المترجم إلى المحاكاة عندما يعجز عن ترجمة بعض العبارات الغير موجودة في اللّغة الهدف، وقد يتبع هذا الأسلوب دون وعي عندما يصبح وفاءه للنّص الأصلي هوسا، ويعرّف فيني وداربلني المحاكاة على أنّها: اقتراض من نوع خاص إذ يقوم على اقتراض مركب من اللغة الأجنبية ولكن مع ترجمة حرفيّة للعناصر المكوّنة له.

« Le calque est un emprunt d'un genre particulier : on emprunte à la langue étrangère le syntagme mais on traduit littéralement les éléments qui le composent »[1].

وقد لا يلتمس المترجم هذا الأسلوب في النص الهدف المكتوب باللّغة الفرنسية بحكم ازدواجية لغته، إذ لا يمكنه تمييز تلك التعابير التي تسربت من اللغة العربيّة أثناء الترجمة عن التعابير الأصلية للّغة الفرنسيّة، أمّا القارئ الفرنسي وخاصّة أحادي اللّغة يحسّ أنّ هناك شيء ينقص في السبك وقد يجد صعوبة في فهم الجمل لأنّ أسلوب المحاكاة غالبا ما يترك على اللّغة بصمات لا تمحى تؤدي إلى إبعاد القارئ عن المعنى الحقيقي للنّص.

والمحاكاة نوعان:

[1] - Vinay J.P et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 47.

أ- المحاكاة البنوية: قد تؤدي إلى ظهور تراكيب لغوية جديدة في اللّغة المستهدفة مثل عبارة: أفرو أسيوي والمأخوذة من Afro-asiatique.

ويعرّف فيني وداربلني هذا النّوع من المحاكاة كالتالي:

« Calque de structure, qui introduit dans la langue une construction nouvelle ex : science fiction »[1].

ب- المحاكاة التعبيرية: وهو الذي يراعى فيه التركيب النحوي للّغة المصدر كأن نقول: يبكي بدموع التماسيح والمأخوذة من les larmes de crocodile أو «أعطاه صوته في الانتخابات» وهي في الحقيقة محاكاة للتعبير الفرنسي donner sa voix.

ويعرّف العالمان المحاكاة التعبيرية كالتالي:

« (…) le calque d'expression qui respecte les structures syntaxiques de la langue LA ; en introduisant un mode expressif nouveau »[2].

ولقد لعبت وسائل الإعلام دوراً مهماً في شيوع مثل هذه الأساليب خاصّة أثناء الترجمة الفورية، ويرى البعض أنّها تكرّس الركاكة في غالب الأحيان وتثير إشكاليّة صعوبة الفهم بالنّسبة لأحادي اللّغة[3].

رأى آخرون أنّ «لا ضرر في استخدام هذه الأساليب متى تحقّقت العلاقات والشروط التي جرت عادة العرب أن يعتمدوا عليها ويراعوها في تعبيرهم المجازي والكتابي ومتى كانت متلائمة مع الذوق العربي السليم ومستمدة عناصرها من أمور مألوفة في البيئات العربيّة»[4]. لكن الباحثة يمينة هلال ترى غير ذلك: «فأسلوب المحاكاة (حسب رأيها) قد يشكّل خطراً على اللّغة لأنّ العبارات

[1] - Vinay J.P et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 47.

[2] - Ibid.

[3] - إنعام بيوض، الترجمة الأدبيّة، مرجع سابق، ص 75.

[4] - وافي عبد الواحد، علم اللّغة، لجنة البيان العربي، القاهرة (مصر)، 1950، ص 253.

الناتجة عن استعمال هذا الأسلوب تستقرّ في اللّغة ولا يمكن تمييزها بعد ذلك عن العبارات الأصليّة في اللّغة المترجمة، (وهذا يعني) أن المحاكاة أكثر تحاملا على اللّغة المستهدفة من الاقتراض لأنّ هذا الأخير إذا كان يكشف علانية عن طابعه الأجنبي فإن المحاكاة تفشي هذا الطابع من خلال الإشارة والتي يمتلكها مزدوج اللّغة ولا يستطيع أحادي اللّغة الولوج إلى ضمنياتها»[1].

وهذا يذكّرنا بقول الجاحظ بخصوص الترجمة: «... ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنّه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللّسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة...»[2].

يبدو أنّ الجاحظ قد تنبّا بخطر المحاكاة على اللّغة والشيء نفسه الذي توصّلت إليه الباحثة يمينة هلال والتي ميزت في المحاكاة بين نوعين: le calque incontient/ le calque imprévisible.

أمّا ويلس ولفرام Wills فلم يشر إلى المحاكاة التعبيرية وهو يعرّف المحاكاة بأنّها ترجمة افتراضية أو ما يسميه بالاستبدال (التعويض الخطي) ويقصرها على الأسماء المركبة أو على المتآلفات النعتية الاسميّة التي غالبا ما يقبلها الناطقون باللغة المستهدفة بعد فترة من الزمن سواء على رضا أو مضض»[3].

1-2-1 أمثلة من الرواية.

ومن بين الأمثلة في روايتنا:

عبارة خطيئتنا الأولى والتي ترجمت إلى péché original حيث يقول السّارد في الرواية:

«هل التغزّل بالفواكه ظاهرة عربيّة؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة **خطيئتنا الأولى** شهي لحد التغنّي به، في أكثر من بلد عربي...»[4].

وتُرجمت إلى:

[1] -Hellal Y., La théorie de la traduction : approche thématique et pluridisciplinaire, O.P.U, Alger, 1986, p 77.

[2]- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، 1955، الجزء الأوّل، ص 75.

[3] -Wilss Wolfmann, The Science of Translation, op.cit., p 97.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.

« Célébrer la gloire de la pomme serait-il un phénomène exclusivement arabe ? Ou bien est-ce par ce que la pomme continuant de porter l'odeur délicieuse du **péché originel**, on ne cesse de la chanter presque dans presque tous les pays arabes »[1].

نلاحظ أنّ عبارة péché originel هي ترجمة لعبارة خطيئتنا الأولى، والغريب أنّنا لم نجد أصلا لهذه العبارة المكتوبة باللغة العربية مع أنّها مستقرة في لغتنا وهذا طبعاً لأنّ الخطيئة الأولى أو ما يُعرف أيضا بالخطيئة الأصليّة عقيدة مسيحية تشير إلى وضع الإنسان الآثم الناتج عن سقوط آدم في المعصية وتتوارث هذه الخطيئة من جيل إلى آخر (...) غير أن هذه العقيدة لا وجود لها في الإسلام فبرغم أنّ القرآن الكريم مثله مثل الكتاب المقدس يشير أنّ الله تعالى بعدما خلق آدم وحواء أسكنهما الجنة، ولكن لما عصيا الله تعالى بأكلهما من الشجرة أخرجهما تعالى منها وأهبطهما إلى الأرض، ولكن الفرق هو أنّ في القرآن الكريم غفر الله لهما أمّا بالنّسبة للكتاب المقدس فعواقب الأكل لا تنتهي والخطيئة تتوارث، وبالتالي هناك خطيئة أصلية أولى وخطايا أخرى.

يقول الله تعالى: ﴿**وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ. فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ. فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ**﴾[2].

عواقب الأكل انتهت عند توبة آدم وحواء، لا وجود لخطايا أخرى، لا معنى إذن لوجود عبارة الخطيئة الأولى ولعلّ استعمال الكاتبة لهذه العبارة على لسان السارد نفسّرها أن هذا الأخير والذي هو أيضا الشخصيّة الأهمّ في الرواية بحكمه السارد والبطل في آن واحد متشبّع بثقافة ثانية؛ الثقافة الفرنسية، ويبدو هذا واضحا من خلال العبارة التالية:

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 13.

[2] - القرآن الكريم، سورة البقرة، الآيات (35، 36، 37).

«كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطرياً لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم»[1].

ففكرة إغراء حواء لآدم بعيدة عن ما جاء به القرآن الكريم والذي يوجّه اللّوم إلى الاثنين.

كما أن فاكهة التفاح والتي هي رمز الإغراء لا وجود لها في القرآن الكريم، فلم يثبت أن الفاكهة التي أكلا منها هي التفاح !

عبارة الخطيئة الأولى هي محاكاة لعبارة péché originel الأصلية.

كان هذا مثال عن بعض العبارات المستخدمة والمستقرة في اللّغة والتي أصبحت تستعمل بحكم اطلاع الأغلبيّة عن معناها، وبالتالي لا تشكّل عائقا عند فهم النّص.

أمّا عن العبارات المستنسخة الموجودة في النّص المترجم نذكر ما يلي:

«أكنت زلة قدم أم زلّة قدر؟»[2].

وترجمت إلى:

« Une entorse de la cheville… ou un coup de folie »[3].

وكنّا نفضّل أن تُترجم إلى:

« Etait-ce un faux pas ou bien le destin qui me jouait des tours ? ».

ومع أنّ الجملة الاستفهامية التي اقترحناها غير مطابقة حرفياً للجملة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة إلاّ أنّها تولّد نفس الأثر (l'impression) في نفسية القارئ وبالتالي تنقل المعنى أقرب، فخالد (البطل) يحاول تفسير كل ما حدث له، يحاول فهم قصة لقائه بحياة، حبه لها، خيانتها هي له... وعبارة

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 15.

"entorse de cheville" والتي تعني التواء الكاحل[1]، تزيد النّص غموضا بل إنّ القارئ لن يفهم علاقة التواء الكاحل بحب خالد لأحلام.

"entorse de cheville"، إذن، هي عبارة مستنسخة، محاكاة لعبارة زلة قدم، لكنها لا تفي بالغرض لأنّ الثقافتين مختلفتين، فإذا كان الإنسان العربي يعتبر أخطاءه زلات قدم أو (زلات قدر) فإنّ الفرنسي لا يعبّر عنها بالتواء الكاحل، بل بعبارات مثل faux pas أو erreurs ...الخ.

اعتمد المترجم كذلك أسلوب المحاكاة لترجمة ما يلي:

«وعندما أبديت تذمري للأخ الفراش أجابني بشيء من العصبية و**التشناف** أن معظم الزائرات موظفات في الاتحادات الحزبيّة»[2].

ونقلها المترجم كما يلي:

« Quand je lui en fait la remarque, il s'est énervé et m'a répondu **en redressant le nez** que toutes ces dames étaient des cadres du parti »[3].

وفعل redresser يعني:

Replacer dans la position verticale ce qui est incliné, courbé, plié,… etc. Faire reprendre la hauteur à un avion… remettre en position droite le corps, le buste, la tête…etc[4].

أمّ بالنّسبة لكلمة (التشناف) فهي كلمة من اللّغة العربيّة (الدارجة) ومأخوذ من فعل شنف (لغة عربية دارجة) ولعلّ هذا الفعل مأخوذ من فعل شف (شف إليه) أي نظر إليه بكره وانقلبت شفته العليا...

[1] -Dictionnaire Larousse sur le site : www.larousse.fr revisité le : 02-12-2020 à 22h : 30 mn.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 330.

[3] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 333.

[4] -Dictionnaire Larousse, le verbe redresser, revisité le : 02-12-2020 à 22h 40 mn.

أما أن يكون المترجم ربط كلمة "التشناف" بـ redresser le nez فهذا معناه أنه استبدل كلمة "التشناف" بعبارة دارجة أخرى "لوى نيفه" ← "لوى أنفه" والتي تعني غضب وهذا النوع من العبارات موجود بكثرة في لغتنا العامية (لوى نيفه، عقد حواجبه froncer les sourcils، شعره طلع...الخ) ولكن استعمال أسلوب النسخ هنا غير ملائم لأنّ القارئ لن يفهم شيئا. نحن إذن نقترح عبارة bouder أو froncer les sourcils لنقل هذه الجملة إلى اللّغة الهدف:

« Quand je lui en fais la remarque, il s'est énervé, a **boudé** et m'a répondu que toutes ces dames étaient des cadres du parti »

أو

«Quand je lui en fais la remarque, il s'est énervé **en fronçant les sourcils** et m'a répondu que toutes ces dames étaient des cadres du parti ».

نجد أيضا أسلوب المحاكاة عند ترجمة المقطع الآتي: «يعطيك الصحة يا وليدي، وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني... وجهك يكفينا»[1].

والتي تُرجمت إلى:

« Que dieu te donne la santé ! Pourquoi les gâteaux Khaled mon fils, ton visage nous suffit »[2].

في المقطع السّابق تتحدث أما الزهرة والدة المجاهد سي الشريف مع خالد، تخاطبه بلهجة جزائرية وتشكره بطريقتها الخاصة عن الحلوى التي جاء بها فتقول له أوّلاً: "يعطيك الصّحة يا وليدي"؛ عبارة جزائرية، تنتمي إلى اللغة العاميّة وتعبّر عن الشكر، فالجزائري يستعمل هذه العبارة والتي من خلالها يطلب الصّحة لمن يخاطبه فالدّعاء طريقة شكر في مجتمعنا كأن نقول بعبارات أخرى

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 104.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 113.

كذلك من اللّغة العاميّة "ربي يحفظك، ربي يخليك" أو بلهجة تونسيّة "يعيشك"... الخ، وكل هذه العبارات تعكس ثقافة المتحدث ولذلك يجب على المترجم أخذ كل هذه الأشياء بعين الاعتبار.

ونتصور أنّ محمد مقدم واع بكل هذا، غير أنّه فضّل استعمال أسلوب المحاكاة لنقل العبارة Que dieu te donne la santé فكانت النتيجة وما يترتب عن ذلك أنّ القارئ قد يدرك معنى العبارة إذا ربطها بالسياق (le contexte)، والمتمثل في زيارة خالد لـ(أما الزهرة)، فهي تشكره عن ذلك، تشكره عن الحلوى... الخ، ولكن ما يُعيب هذه الترجمة هي أنّها غريبة عن اللّغة الهدف فالفرنسي لا يعبّر عن الشكر بهذه الطريقة، كان من الأفضل في نظرنا استبدال Que dieu te donne la santé بـ "Merci ! c'est très gentil" أو "Merci ! c'est très aimable à vous" أو "Merci d'être venu".

بالنسبة للعبارة الثانية: "وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني؟" فإنّ (أما الزهرة) تستمر بشكر خالد عن طريق هذه الجملة الاستفهامية والتي تنتمي إلى اللّغة العامية، ولقد استعمل المترجم أسلوب المحاكاة أيضا لترجمتها بـ "Pourquoi les gâteaux Khaled mon fils ?". نلاحظ أنّه احتفظ بالجملة الاستفهامية واستبدل عبارة "عييت روحك" بكلمة "les gâteaux" وهذا منطقي لأنّ عبارة "عييت روحك" معناها "لماذا جلبت معك الحلوى" ولم يترجمها بـ " Pourquoi tu t'est fatigué ?" لأنّ القارئ قد يفهمها بطريقة مغايرة كأن يربط "la fatigue" التعب بالزيارة نفسها وليس المقصود ولكن في نظرنا ما يعيب هذه المحاكاة أنّها غريبة عن اللّغة الفرنسيّة.

وقد يشمّ القارئ رائحة الترجمة وهذا غير مرغوب فيه لأنّ الترجمة الجيدة هي التي لا يرى فيها القارئ المترجم، وكأنّ النّص كُتب أصلاً باللّغة الفرنسية، وما يهم هو عنصر "التأثير" "l'impression" أو "l'effet du texte" كما سبق وقلنا.

كان ممكن أن تترجم الجملة الاستفهامية "وعلاش عييت روحك يا بني؟" بـ " Il ne fallait pas te déranger mon fils !" وهي في نظرنا أقرب للقارئ الفرنسي لأنها تفي بالغرض وتولّد نفس التأثير.

أمّا بالنّسبة للعبارة الثالثة الموجودة في الجملة "وجهك يكفينا" والتي تُرجمت إلى " ton visage nous suffit" فهي في نظرنا خاطئة لأنّ القارئ لن يفهم قطعاً هذه العبارة ولقد استعمل المترجم أسلوب المحاكاة أيضا لنقل هذه العبارة العاميّة والتي تصوّر لنا الشخص الجزائري والّذي لا يهتمّ بالأشياء المادية بل بالعلاقات الإنسانية، فأما الزهرة ومن خلال هذه العبارة تريد أن تقول لخالد أن زيارته وحدها كافية لإسعادها ولكن القارئ الغريب عن الثقافة الجزائرية لن يفهم هذا وستسبب له هذه العبارة نوعا من الاضطراب لأنّها غريبة عن لغته. نقترح إذن ترجمة مغايرة Ta visite nous fait vraiment plaisir. أو ! Ta seule présence nous réchauffe le cœur.

نجد أيضاً أسلوب المحاكاة في المقطع التالي:

« Si Mustapha se plaint : Nous **pataugeons** dans les problèmes »[1].

الجملة الفعليّة " Nous pataugeons dans les problèmes " محاكاة لعبارة "رانا غارقين في المشاكل !" والموجودة في النّص الأصلي: «حيب أدون مقدمات بالشكوى: - **رانا غارقين** في المشاكل على بالك... !»[2].

لقد نجح المترجم في تطبيقه لأسلوب المحاكاة أثناء ترجمته لهذا المقطع، ففعل patauger له نفس الدلالة:

Piétiner sur un terrain détrempé, y marcher avec peine : patauger dans la boue, … ne plus avancer.

Synonymes : se noyer, s'emberlificoter, s'embourber, s'empêtrer, s'enferrer… etc[3].

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 340.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 339.

[3] - Dictionnaire Larousse sur le site : www.larousse.fr.

نجد أيضا:

Patauger dans la semoule : être embourbé dans une affaire ; ne pas s'en sortir d'un problème ou d'une difficulté[1].

كما أنّ العبارتين "غارقين في المشاكل" "patauger dans la semoule" متكافئتين جداً من نفس المعنى لكن المترجم فضّل كلمة (les problèmes) كبديل لكلمة مشاكل وفاءً للنّص الأصلي.

أمّا عبارة "على بالك" والتي تنتمي إلى اللّغة العاميّة أيضا تُرجمت بـ "comme tu sais"[2] ولكن المترجم فضّل تأخيرها فجاءت منفصلة عن القول.

ولكنّنا نفضّل عبارة:

« Nous pataugeons dans les problèmes Si Khaled, j'imagine que tu es déjà au courant ! ».

لأنّها في نظرنا أقرب إلى القارئ الفرنسي.

أمّا بالنّسبة للعبارة الآتية le pays fout le camps كمحاكاة لعبارة "البلاد راهي متخدة" ففي نظرنا محاولة فاشلة لاستنساخ العبارة الأصلية وسنحاول أن نحلّل العبارتين كلّ على حدة ثم نقارن المعنى وصولاً لترجمة الصحيحة.

وردت عبارة "البلاد راهي متخدة" في المقطع الآتي:

«يا أخي واش بكم... **البلاد متخدة** وأنمتا واحد لاتي يصلي وواحد لاتي يسكر... كيفاش نعمل معاكم؟»[3].

[1] - Définition patauger, Dictionnaire français/ Reverso sur le site www.reverso.net>patauger.

[2] -Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 340.

[3] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 326.

وكلمة متخدة تثير بعض الإيحاءات الجنسيّة في ذهن الجزائري لذا فهي تستخدم مع أشخاص معيّنين كأن نقول مثلا وبعبارة عاميّة أيضا "انتخذ" والتي يقابلها بالفرنسية "va te faire foutre !" وعبارة متخدة والمأخوذة من الفعل تخد أو انتخذ تفسّرها الكاتبة مباشرة في روايتها ذاكرة الجسد لمساعدة القارئ الغريب عن لغتنا العامية فتقول على لسان السارد: «توقف سمعي عند ذلك التعبير الذي لم أسمعه منذ عدّة سنوات "البلاد متخدة" والذي يعني به أنّ المدينة قائمة قاعدة... أو تشهد حدثاً استثنائياً والذي هو في الواقع تعبير جنسي محض»[1].

عبارة "le pays fout le camps" والمأخوذة من المقطع التالي:

« Mais qu'est ce qui se passe ? **Le pays fout le camps** et vous, vous ne trouvez rien d'autre à faire que prier ou vous souler »[2].

إنّ الجملة "le pays fout le camps" جملة فعليّة، فعلها fout مأخوذ من الفعل (infinitif) foutre ومعناه نكح لأنّنا نجد في القاموس ما يلي:

Foutre : posséder charnellement quelqu'un, lancer avec violence, donner, mettre… faire… ficher (familier)[3].

نلاحظ أنّ المرادفات عديدة، أمّا بالنّسبة للمرادف الأنسب فهو posséder charnellement quelqu'un ولذا نجد أيضا في لغتنا العامية "فلان خدا فلانة" أي "نكحها".

كان هذا بالنّسبة للفعل foutre أما عبارة foutre le camp فهي موجودة أيضا في اللّغة الفرنسية ومعناها:

« Foutre le camp : se barrer ; ficher le camp, déguerpir, se tirer, se barrer, décamper, dégager d'ici, s'en aller »[4].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 327.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 330.

[3] - Dictionnaire de français Larousse, le mot : foutre, sur le site : www.larousse.fr>français foutre.

[4]-Dictionnaire des expressions françaises- définition, sur le site : www.expressio.fr>expressions>fo

لا نجد في معنى العبارة "foutre le camp" أيّ معنى يناسب عبارة "البلاد راهي متخدة" ولذا كان من الأنسب ترجمة العبارة كما يلي: "Le pays est foutu". وكلمة foutu (participe passé) والمشتقة من الفعل foutre معناها ضائع، في حالة يرثى لها، منهار... الخ.

« Foutu : fichu, ruiné, perdu »[1].

البلاد ضائعة، البلاد في حالة يرثى لها، منهارة...الخ، دون أن ننسى أنّ الفعل foutre له كذلك إيحاءات جنسيّة كما سبق وشرحنا وfoutu مأخوذة من foutre ولذا في نظرنا هي المقابل الصحيح لكلمة "متخدة".

ولا نفهم أن يكون المترجم اختار جملة "le pays fout le camps" والتي لن يفهمها القارئ الفرنسي خاصة وأنّ المعنى الشائع لهذه العبارة هو: ...partir, dégager وباللّغة العربيّة: أخرج أو ارحل، اذهب للجحيم[2].

ويترجم محمد مقدم فعل كلمة "متخذة": "يأخذوا" بطريقة مختلفة وهي في نظرنا صحيحة.

يقول السّارد في النّص الأصلي:

«هذه هي الجزائر يا حسان... البعض يصلي والبعض يسكر والآخرون أثناء ذلك "**يأخذوا البلاد**"»[3].

وتُرجمت كالتالي:

« C'est l'Algérie, les uns prient, les autres se soulent… pendant que **le pays se fait violer** ! »[4].

[1]-Définition du mot foutu, dictionnaire français Réverso sur le site : dictionnaire reverso.net>foutu.

[2]-traduction arabe de l'expression ''fout le camp'' sur le site : context.reverso.net>français-arabe.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 327.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 330.

نلاحظ أن المترجم اختار الفعل violer بدلاً من الفعل baiser لترجمة عبارة "ياخذوا البلاد" والتي يُقصد بها أن حرمة الوطن (البلاد) تُنتهك بمعنى تُغتصب (se fait violer)، ومع أنّ المعنى الدقيق لهذا الفعل الذي ينتمي إلى اللغة العامية هو نكح (posséder charnellement quelqu'un) إلاّ أنّ المترجم فضّل فعل violer والذي نقصد به imposer un rapport sexuel de force[1]: لأنه يفي بالغرض.

وعبارة violer le pays هي محاكاة ناجحة لـ"ياخذوا البلاد" في نظرنا.

يستعمل المترجم كذلك أسلوب المحاكاة ولكن هذه المرّة لم ينجح في نظرنا لأنّ المعنى غير واضح بالنسبة للقارئ الفرنسي.

يصف لنا السّارد عرس "حبيبته حياة" وسط زغاريد المدعوين، يصوّر لنا عادات وتقاليد أهل هذه المدينة تلك الأغاني التراثية والتي لطالما أحبّها، بعض الآلات الموسيقية والتي تميّز هذه المدينة كالبندير، الفرقاني والذي اشتهر بغنائه في الأعراس وخاصة لأصحاب النجوم والكراسي الأمامية على حدّ تعبير السّارد، ثم يحدّثنا عن بعض العادات والتي يتميز بها الشعب الجزائري عن غيره من الشعوب، فمثلا عندما يُزفّ العريس يقوم المدعوون بدفع المال إلى المغني والذي «يصبح صوته أجمل وكمنجته أقوى» فتتساقط الأوراق النقديّة إكراما للعريس، وليتباهى كلّ شخص بمجده وثروته.

يقول السارد:

«تعلو أصوات الآلات الموسيقيّة... ويرتفع غناء الجوقة في صوت واحد لترحّب بالعريس: "يا ديني ما أحلالي عرسي... بالعوادة... الله لا يقطعلوا عادة وانخاف عليه خمسة والخميس عليه" تعلو الزغاريد **وتتساقط الأوراق النقدية**»[2].

[1] - Dictionnaire L'internaute, définition du verbe ; violer, sur le site : www.l'internaute.fr

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 236.

« Les instruments s'emballent, la chorale enfle à l'apparition de l'élu, les youyous fusent **les billets de banque pleuvent**… »[1].

جملة "les billets de banque pleuvent" هي محاكاة لـ"تتساقط الأوراق النقدية"، فلقد عوّض المترجم فعل "تتساقط" بـ pleuvent (pleuvoir) وأوراق نقدية بـ billets de banque، ولقد شُبّهت الأوراق النقدية بالمطر في العبارة الأصلية فبدلا من أن نقول "تتساقط قطرات المطر" نقول "تتساقط الأوراق النقدية"، أي أنّها كثيرة وموجودة بغزارة وهذه العبارة ليست بغريبة عن القارئ العربي والذي يتصوّر المشهد تلقائياً، أمّا بالنّسبة للقارئ الغريب عن هذه العادات والتقاليد فربما لن يفهمها ولذا كان من الأفضل لو تُرجِمت بطريقة أخرى.

نلاحظ أيضا حذف المترجم للمقطع الغنائي فلا وجود له في النص الهدف.

استعمل المترجم أسلوب المحاكاة أيضا أثناء ترجمته للمقطع التالي:

«فقد كنت في ذلك اليوم أريد أن أضع حاجزا بيني وبين كلّ الذين سألتقي بهم **كل ذلك الذباب** الذي جاء ليحط على مائدة فرحك»[2].

« Ce jour-là je voulais mettre une barrière entre moi et tes invités, **ces mouches** censées venir se poser sur la table de ton mariage »[3].

فأمّا بالنسبة للذباب فيقصد السارد المدعوين، فلقد شبّههم بالذباب لكثرتهم ولأنه يراهم مقرفين أيضا، أمّا بالنسبة لعبارة "مائدة فرحك" فإن خالد يرى في هذا العرس صفقة بل وليمة يتقاسم فيها المدعوون حياة أحلام، ولأنّه لا يريد أن يكون مثلهم فضّل التميّز عنهم بارتدائه اللون الأسود. يقول خالد: «ها هم هنا... مجتمعون دائما، كأسماك القرش ملتفون حول الولائم المشبوهة»[4].

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 338.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 333.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 335.

[4] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 337.

نعتقد أنه بالنّسبة للقارئ العربي سيفهم هذه العبارة "مائدة فرحك" أما القارئ الفرنسي فسيكتفي بإدراك الجزء الأول فقط المتعلق بالمدعوين أي عبارة "كل ذلك الذباب" " toutes ces mouches" والذي نعني بها: كثرة المدعوين.

كان لا بدّ للمترجم أن يستعمل أسلوب غير أسلوب المحاكاة لترجمة العبارة التالية: "زيتنا في دقيقنا"، والتي وردت في المقطع التالي:

«إنّهم لا يتزوجون إلاّ من بعضهم... ففلان لا يريد إلا بنت فلان حتى **"يبقى زيتنا في دقيقنا"!**»[1].

« Ces gens là se marient entre eux « Monsieur » ne se sert que chez Monsieur afin que **notre huile reste dans notre pâte** »[2].

إنّ عبارة "زيتنا في دقيقنا" تنتمي إلى الأمثال الشعبيّة والتي نقصد بها أنّ الأقرب دائما أحق من الغريب، وتستعمل هذه العبارة خاصة لتشجيع زواج الأقارب والذي هو شائع عند العرب أكثر من غيرهم كأن يتزوج الرجل ابنة عمه مثل أما في الرواية، فلقد لجأت الكاتبة إلى هذا المثل الشعبي على لسان حسان الأخ الأصغر لخالد (البطل) والذي يتحدث في حوار له مع خالد عن زواج الشخصيات المرموقة كأن تتزوج حياة ابنة سي الطاهر من سي مصطفى أحد الشخصيات البارزة سياسياً. لم يعد الزواج إذن مجرد عقد قران بين شخصين متحابين بل هو صفقة بالنسبة للبعض أمثال سي الشريف والذي يسعى إلى تثبيت سلطته عن طريق مصاهرة رجل سياسي معروف.

ولقد قام المترجم بترجمة العبارة حرفياً تقريبا، حتى يبقى زيتنا في دقيقنا ← Pour que notre huile reste dans notre pâte. الفرق الوحيد هو استبدال كلمة الدقيق (semoule) بـ pate (العجينة).

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 330.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 333.

إن الأسلوب المستعمل هنا هو أسلوب المحاكاة، والذي هو في نظرنا غير مناسب لأنّ المعنى كان سيتضح أكثر لو استُبدِل هذا المثل الشعبي بما يكافئه في اللغة الفرنسية كأن نقول مثلاً:

Lavons notre linge en famille[1].

حيث نجد ما يلي فيما يخص هذا المثال:

Laver son linge sale en famille : régler les fâcheuses affaires au sein du groupe concerné et non en public, régler les affaires directement et sans témoin… etc.[2]

نلاحظ أيضا استعمال المترجم أسلوب المحاكاة عند ترجمة المثال الشعبي التالي:

«يا حسراه: قالك واحد عايش، واحد يوانس فيه»[3].

Â Mon Dieu l'un vit et l'autre l'envie[4].

لا وجود لهذا المثل (le proverbe) في اللّغة الفرنسية وبالتالي تم استنساخ العبارتين "واحد عايش/ واحد يوانس" فيه فكانت النتيجة "l'un vit/ l'autre l'envie". وفي الحقيقة إنّ هذا الاستنساخ ناجح إلى حدٍّ ما في نظرنا ولكن خطير لأنّه يمكن أن يستقر في اللّغة الفرنسية، فالمترجم اختار بكل ذكاء فعل envier quelqu'un والذي يعني:

« Eprouver envers quelqu'un un sentiment d'envie, soit qu'on désire ses biens, soit qu'on souhaite être à sa place »[5].

[1]-Dictionnaire des expressions, laver son linge sale en famille, sur le site : www.expressio.fr>expression>la

[2] - Ibid.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 293.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 300.

[5] - Dictionnaire Larousse, sur le site : www.larousse.fr.

ولقد أصاب المترجم مع أنّ عبارة "يوانس فيه" والمأخوذة من الفعل أنس: أي ألف واطمأن إلى صحبته، لاطف وأزال وحشته،...[1]، وباللغة الفرنسية (lui tenir compagnie) وهو مختلف عن معنى كلمة (envier).

اختار المترجم الإبقاء على المثل وقام بترجمة مبتكرة إذ تصرّف في الشق الثاني فلم يترجمها حرفياً بل ترجم المعنى كما ابتكر جناسا envie/vit.

المحاكاة إذن موجودة في الجزء الأوّل فقط أما الجزء الثاني فلقد استعمل المترجم أسلوبا مغايرا سنتعرف عليه أثناء دراستنا لأساليب الترجمة المتبقية الأخرى.

ترجمت عبارة "المومن مصاب" أيضا عن طريق المحاكاة ولقد وردت في المقطع الآتي:

«هل المؤمن **مصاب** حقا؟»[2].

« Le croyant est-il vraiment un **mystique** ? »[3].

تُستخدم هذه العبارة كثيراً في المجتمع الجزائري، إذ أنّ الإنسان المؤمن يُبتلى حسب عقيدتنا وذلك لاختيار صبره. يقول تعالى: ﴿**وَنَبْلُوكُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ**﴾[4]. يُبتلى المؤمن بالمصيبة ليرضى ويصبر فيوفى أجر الصابرين في الآخرة ويُكتب عند الله من الفائزين، فأمّا أن تترجم كلمة مصاب بـ mystique فهو في نظرنا غير صحيح لأنّ المعنى مختلف.

مصاب: اسم المفعول لفعل أصاب: أصابته مصيبة نزلت به وحلّت، أصابته الضّربة، بلغته وأدركته. المصاب: الشدة النازلة...[5]

أمّا بالنسبة لكلمة Mystique فنجد في القاموس ما يلي:

[1]– معجم المعاني، فعل أنس على الرابط: ...www.almaany.com>dict>ar-ar>

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 372.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 371.

[4]– القرآن الكريم، رواية ورش، دار الفجر الإسلامي، الطبعة العشرون، 2004، سورة الأنبياء، الآية 35.

[5]– معجم المعاني، تعريف وشرح معنى مصاب على الرابط: ...www.almaany.com>dict>ar-ar>

Mystique : adjectif : dont la foi religieuse est très prononcée/ spirituel/illuminé, religieux, croyant (…) mystérieux[1].

كان من الأرجح أن تُترجم هذه العبارة (المومن مصاب) بـ Le croyant est souvent testé/ Le croyant passe toujours par des épreuves !

نلتمس أسلوب المحاكاة أيضا عند ترجمة هذه العبارة والتي تنتمي إلى اللغة العامية: "واش هاذ الغيبة؟" وهي جملة استفهامية نستعملها عندما نلتقي بشخص لم نره منذ فترة، ولقد وردت في المقطع التالي:

«واش راك مقاطعنا ولا **كيفاش هاذ الغيبة؟**»[2].

« Tu as rompu les relations ou quoi ? **Comment doit-on expliquer ce silence** ? »[3].

كان من الممكن أن تُترجم بعبارة فرنسيّة يفهمها القارئ كأن نقول:

Tu as rompu les relations ou quoi, tu te fais rare !

إنّ أسلوب المحاكاة موجود في مواضع كثيرة من الرواية المكتوبة باللّغة الفرنسية " Mémoires de la chair" وخاصة عند ترجمة اللّغة العامية أو بعض الأمثال والحكم المذكورة في الرواية، وهذا لا يعني أنّ المترجم لم يستطع إيجاد المكافئ في اللّغة الهدف بل إنّ التصاقه بالنّص الأصلي مقصود ونعتقد أنه فعل ذلك ليُعرِّف القارئ بعاداتنا وتقاليدنا.

كما أن أساليب كثيرة ابتدعها أدباء وكتّاب مأخوذة من لغات أخرى استقرت في لغتنا فلماذا تُرفض الأساليب التي يبتدعها المترجم خاصة وإن كانت صحيحة.

[1] - Définition simple et facile du dictionnaire l'internaute, sur le site : www.linternaute.fr

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 713.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 78.

إنّ اللّغة الفرنسية كغيرها من اللّغات مفتوحة على لغات أخرى وهذه سمة حضارية يجب أن تتميز بها باقي اللّغات.

اللّغة هي الأداة الأولى التي تدل على عبقريّة الشعب، وهي برهان حيوية الأمة وقدرتها على البقاء والتواصل مع غيرها، وعلى المترجم إذن أن يضمن هذا البقاء دون المساس بأصالة اللغة، وهذا طبعا لا يعني عدم الابتكار، ولقد التمسنا عنصر الابتكار عند المترجم والذي لم يكتفي فقط بإيجاد المكافئ الأقرب بل أصر على نقل بعض الصور التي هي في نظرنا مهمة لأنّها لها قيمة جمالية في الرواية ولقد استعمل أساليب أخرى مثل أسلوب الترجمة الحرفية والتي سنتعرض إليه بالتفصيل في المبحث المقبل.

1-3 أسلوب الترجمة الحرفيّة:

إنّ هذا الأسلوب هو أبسط وأسهل أشكال الترجمة، ويتحقق عندما يكون استبدال كلمة بكلمة في اللغة الأخرى ممكنا دون تجاوز قواعد اللغة المستهدفة، وقد نجد أمثلة كثيرة خاصة في الترجمات والتي أجريت على لغتين شديدتي التقارب مثل اللغة الإيطالية واللغة الفرنسيّة، لغتين من نفس العائلة وتنتميان إلى ثقافة وحضارة واحدة.

La traduction littérale ou mot par mot désigne le passage de L.D à L.A aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ai eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques[1].

أ- تعريف أسلوب الترجمة الحرفية

يُعرّف كل من فيني وداربلني ومن خلال القول السابق الترجمة الحرفيّة على أنّها انتقال من اللّغة المتن إلى اللّغة المستهدفة للحصول على نصّ صحيح من الناحية التركيبيّة والدلالية وذلك بتقيّد المترجم بالإجبارات اللسانية فقط، وهذا معناه أن المترجم ومن خلال ترجمته للكلمات ينقل المعنى من

[1] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 48.

لغة إلى أخرى وهذا لا يعني الخضوع التام إلى اللّغة المتن بل احترام المعنى الموجود في هذه اللّغة دون انتهاك قواعد اللّغة الأخرى.

يواصل فيني وداربلني تعريفهما للترجمة الحرفية قائلين:

« …mais si, une fois ce procédé N°3 atteint, la traduction littérale et reconnu inacceptable par le traducteur ; il faut recourir à une traduction oblique. Pas inacceptable nous entendons que le message tel qu'il se laisse rédiger littéralement a/ donne un autre sens, b/ n'a pas de sens, c/ est impossible pour des raisons structurales, d/ ne correspond à rien dans la métalinguistique de LA, e/ correspond bien à quelque chose mais non pas au même niveau de langue[1].

تصبح الترجمة الحرفية إذن غير مقبولة حسب فيني وداربلني إذا: أ) أعطت الرسالة الناتجة معنى آخر، ب) إذا لم يكن لها معنى، ج) مستحيلة ركيكة أو غير واردة لأسباب بنيوية، د) تتنافى وميتالسانية اللغة المستهدفة، ه) تقع في مستوى يختلف ومستويات اللغة الأصل.

إنّ الفقرة الأخيرة والمتعلقة بالترجمة الحرفية تمكننا من تمييز الترجمة الصحيحة من الخاطئة، فالعالمان وبفضل الشروط التي وضعاها والمتعلقة بشرعية الترجمة الحرفية، استطاعا مساعدة أيّ مترجم أو أيّ ناقد للقيام بعمله على أكمل وجه.

إنّ الترجمة الحرفيّة هي الإجراء الأصل في الترجمة متى تقاربت اللّغات كما سبق وقلنا، ويعتبر نيومارك من مناصري هذه الطريقة والمقتنعين بها، أما بالنّسبة للباحثتين دانيكا سيلسيكوفيتش وماريان ليدرر فهما يعتبران أنه لا يمكن استعمال هذا الأسلوب بصفة مطلقة:

Faire du mot à mot est une expression péjorative de nos jours[2].

[1] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 49.

[2] - Ledrer M., Selesecovich, Interpréter pour traduire, op.cit., p 227.

الترجمة كلمة بكلمة يُقصد بها الترجمة الحرفية لدى الباحثتين، ولا يفرّق فيني وداربلني كذلك بين الترجمة كلمة بكلمة والترجمة الحرفيّة، أمّا ويلس و. فبالنسبة له تقوم الأولى (الترجمة كلمة بكلمة) على المحافظة على التكافؤ الدلالي بين اللّغة المتن واللّغة الهدف من خلال تتبّع البنيات التركيبيّة لكلّ منهما بينما تقوم الثانية (الترجمة الحرفية) على تتبّع نظام القواعد التركيبية للّغة المستهدفة[1].

ويميّز ج. كاتفورد بين ثلاثة أساليب في الترجمة الحرفيّة: الترجمة كلمة بكلمة، الترجمة الحرفيّة، الترجمة الحرّة[2].

إن الترجمة الحرفيّة قد تكون حلاً بالنّسبة للّغات شديدة التقارب والنصوص العامية، أو التقنية...الخ، أمّا بالنّسبة للنّصوص الأدبيّة كالرّوايات والدواوين الشعريّة... الخ فإنّ ترجمة الكلمات باستعمال القواميس والمعاجم فقط غير كافية خاصة إذا تعلّق الأمر بلغتين مختلفتين كاللّغة العربيّة واللّغة الفرنسيّة.

… le traducteur ne saurait trouver dans le dictionnaire des solutions toutes faites à ses problèmes. Car lui seul possède la totalité du message pour l'éclairer dans son choix et c'est le message seul, reflet de la situation qui permet en dernière analyse de se prononcer sur le parallélisme des deux textes[3].

واضح من خلال ما سبق أنّ ترجمة الكلمات غير كافية لنقل المعنى، لأنّه وببساطة موجود في الرّسالة (le message). وبالتالي فإنّ معرفة مدى تطابق النصين قائم على المعنى الموجود في الرّسالة الأولى (الأصليّة) والتي يجب أن يلتمسه قارئ النّص الجديد (المترجم).

لقد اعتمد المترجم في ترجمته رواية ذاكرة الجسد من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة أساليب عدّة، غير أنّ الأسلوب الطاغي في الترجمة هو أسلوب الترجمة الحرفيّة ويظهر هذا من بداية الترجمة إلى نهايتها.

[1] -Wills W., The Science of Translation, op.cit., p 87.

[2] - Catford J.C., A Linguistic Theory of Translation, op.cit., p 25.

[3] - Vinay et Darbelnet, op.cit., p 50.

1-3-1 أمثلة من الرواية

نجد الترجمة الحديثة في المقطع الأوّل من الرواية: «الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كلّ ما لم يحدث»[1].

« L'amour c'est ce qui fut entre nous la littérature tout ce qui n'advient pas »[2].

نلاحظ أنّ المترجم قام بترجمة هذا المقطع، والمتكوّن من جملتين فعليتين، حرفياً حيث ترجم الجملة الأولى كما يلي:

| الحب | هو | ما | حدث | بيننا |

5 4 3 2 1

| L'amour | c'est | ce qui | fut | entre nous |

1 2 3 4 5

والجملة الثانية على النّحو التالي:

| الأدب | هو | كلّ | ما لم يحدث |

3 2 1

| La littérature | tout | ce qui n'advient pas |

1 2 3

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 09.

الكلمة الوحيدة التي لم تُترجم هي الضمير المنفصل "هو" في الجملة الثانية والتي ترجمت في الجملة الأولى بـ c'est ← le présentatif وهذا لأنّ اللّغة الفرنسيّة لا تعتمد التكرار كثيراً في عباراتها ولو أضاف المترجم الكلمة مرّة ثانية لأحسّ القارئ بما يسمى بالترجمة المثقلة une surtraduction.

يواصل محمد مقدم ترجمته معتمداً أسلوب الترجمة الحرفيّة:

«... أجيب بإشارة من رأسي، فتنسحب لتعود بعد لحظات بصينية

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق و فناجين و سكرية و مرش لماء الزهر و صحن للحلويات»[1].

28 27 26 25 24 23 22 21 20 19 18 17 16 15 14 13

« Je réponds par un signe de la tête elle se retire pour revenir aussitôt avec

1 2 3 4 6 7 8 9 10 11

un grand plateau de cuivre garni d'une cafetière de tasses de sucrier et

15 12 14 16 17 19 20 21 22

d'un flacon d'eau de rose et d'un plat de gâteaux »[2]

23 24 25 26 27 28

لم تُترجم الوحدات التالية فقط: الياء (6)، قهوة (13)، واو العطف [(18)- (20)]، فبالنّسبة لكلمة قهوة فإن كلمة cafetière الفرنسية الموجودة في النّص المترجم تعوض كلمتي: إبريق وقهوة، أما واوي العطف فلم تترجما لأنّ التكرار غير مستحب في اللّغة الفرنسيّة، وبخصوص الياء

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 8.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p. 10.

الموجودة في كلمة (رأسي) فلقد فضّل المترجم تجاهلها وهذا لأنّ عبارة: " Je réponds par un signe de la tête" أقرب إلى الأذهان الفرنسيّة بخلاف " Je réponds par un signe de **ma** tête".

«وها هي الكلمات التي حُرمت منها عارية كما أردتها موجعة كما أردتها فلم رعشة الخوف

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

تشلّ يدي و تمنعني من الكتابة؟»[1].

14 15 16 17 18

« Et voilà les mots dont je fus privé dénudés comme je les voulais, acérés comme

1 2 3 4 6 7 8 9 10

je les voulais… Mais pourquoi le frisson de la peur ankylose t-il ma main,

11 12 13 14 15

m'interdit-il d'écrire ? »[2].

17 18

لقد اختار المترجم كلمة acéré لترجمة كلمة "موجعة" ولم يترجمها بـ "douloureux"، ونحن نشاطره الرأي فكلمة موجعة هنا تعني حادة، فنحن نقول "كلماته حادّة كالسيف"، وحتى باللّغة الفرنسية فعبارة "une plume, une langue acérée"[3] موجودة في القواميس.

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 10.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p. 13.

[3] – Etymologie du mot acéré sur le site : fr.m-wikitionary.org>wiki>acéré

أمّا بالنّسبة لـ منها (من الكلمات) التي لم تُترجم فهذا طبعا لأن (le pronom relatif) dont يعوّضها لتجنّب التكرار.

«تتزاحم الجمل في ذهني، كل تلك التي لم تتوقعها و تمطر الذاكرة فجأة»[1].

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

« Les phrases s'entrechoquent dans ma tête, celles que tu n'aurais jamais imaginées

2 1 3 4 6 7 8

et coule tout à coup la mémoire à flots »[2].

9 10 12 11 13

نستغرب أن يكون المترجم قد اختار الفعل (s'entrechoquent: تتصادم) بدلاً من (se bousculent: تتزاحم) خاصة وأنّ عبارة les mots se bousculent dans ma tête موجودة في اللغة الفرنسيّة حتى أنّ هناك ديوان شعري لـ"جويل آرنو شنتانيو" Joëlle Arnaud Chantagnon بهذا العنوان[3].

بالنّسبة للفعل تمطر ← أمطرت (الماضي) فنجد مقابله في اللغة الفرنسية flotter[4]، أما أن يكون المترجم اختار عبارة "couler à flot" فهذا لأنّ الكاتبة قد شبهت الذاكرة بالسماء التي تمطر. وعندما تمطر الذاكرة، تتدفق الكلمات، أي أن الذاكرة تتدفق دفعة واحدة وبدلا من استعمال عبارة "l'argent coule à flots" الفرنسية[5] استبدل المترجم كلمة l'argent بـ la mémoire وهو في نظرنا اختيار موفّق.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 10.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p. 12.

[3] - Joëlle Arnaud Chantagnon, Les mots se bousculent, The Book édition, France, 2020.

[4]- ترجمة ومعنى تمطر في قاموس عربي فرنسي، قاموس Glosbe على الرابط: ar.glosbe.com

[5] -L'argent coule à flots, Parler français sur le site : parler-français.Etilablog.com>arg

«يا امرأة كساها حنيني جنوناً، وإذا بها تأخذ تدريجياً ملامح مدينة و تضاريس وطن،

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن وكأنني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين»[1].

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

«Ô femme que ma nostalgie habille de folie pour te faire prendre peu à peu

1 2 4 3 5 6 7 8 9

les traits d'une ville et les formes d'un pays, que j' habite à l'insu du temps

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

comme si j' habitais les pièces de ma propre mémoire closes depuis longtemps »[2].

20 21 22 23 24 24 25 26

كنّا نفضّل أن يستعمل المترجم عبارة au point de بدلا من pour que لترجمة عبارة "وإذا بها" ومع أنّ العبارتين تعبّران عن النتيجة (la conséquence) إلاّ أنّ العبارة الثانية ملائمة أكثر لأنّها تصوّر لنا نتيجة بلوغ الحدّ الأقصى une limite atteinte، فخالد البطل أحب حياة بجنون حتى أصبحت تمثل الوطن، كان من الأفضل إذن لو ترجمت الجملة كالتالي:

Ô femme que ma nostalgie habille de folie au point de prendre peu à peu…

أمّا بالنّسبة لكلمة وطن والتي استبدلها المترجم بـ (pays) (الدولة) فهي في نظرنا أعمق، كان من الأحسن أن تترجم بـ (patrie) لأنّ الفرق شاسع بين الاثنين، فالدولة هي نظام غيبي التلامس إداري الإرساء والنظم، ممكن أن نخضع له... أي نعيش فيه دون أن نحسه أما الوطن فهو كيان غيبي التلامس المادي لكن محسوس الشعور بالحنين[3].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 12.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p. 14.

[3]– الفرق بين الدولة والوطن على الرابط: <www.almaany.com>answers

و"حياة" هي الوطن بالنسبة لخالد، فهو ينتمي إليها رغم كل تلك المسافة التي تفصلهما، إنها قسنطينة التي تسكنه دون أن يسكنها.

«تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة... أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

سن اليأس الجماعي أليس هو الذي يملك هذه القدرة الخارقة على جعلنا نكبر ونهرم في بضعة أشهر

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

وأحيانا في بضعة أسابيع»[1].

25 26

« Est-ce moi qui entre dans la vieillesse ou le pays entier qui entre

1 2 3 4 5 6 7 8 10 11

dans l'âge du désespoir ? Oui seul le pays a l'inouïe capacité de nous projeter

13 16 18 20 19 21 22

dans l'âge de nous vieillir en quelques mois, parfois en quelques semaines »[2]

22 23 24 25 26

استعمل المترجم أسلوب الترجمة الحرفية كذلك لترجمة المقطع السابق، الكلمات التي حُذفت في النص الهدف هي "اليوم" "الجماعي" "أليس" و"الذي" وهذا لم يغيّر شيئاً في المعنى أما بالنسبة لكلمة **ترى** والتي تكرّرت في النص الأصلي مرتين فلقد عوضها المترجم بـ (est-ce ← le mot

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 21.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 23.

interrogatif) ووردت مرّة واحدة في النص الهدف وهذا لأنّ اللغة الفرنسية لغة لا تحتمل التكرار مثل اللّغة العربيّة.

كما أنّ المترجم فضّل عدم صياغة جملة استفهامية ثانية فأضاف كلمة oui في النص الهدف وحذف "أليس الذي"، ونحن نوافقه في هذا لأن الجزء الثاني من المقطع "أليس هو الذي... أسابيع فقط" جاء لتأكيد حقيقة أنّ الوطن يدخل سنّ الشيخوخة على حدّ تعبير السّارد.

«كان الموت يومها يمشي إلى جوارنا وينام ويأخذ كسرته معنا على عجل تماما مثل الشوق
1 2 3 1 4 5 6 7 8 9 10 11
والصبر والإيمان والسعادة المبهمة التي لا تفارقنا»[1].
12 13 14 15

« La mort ? Elle marchait à nos cotés, dormait, prenait son pain avec nous
1 2 4 5 6 7
à la hâte, tout à fait comme le désir, l'endurance, la fois et un vague bonheur
8 9 10 11 12 13 14
inséparable »[2].
15

نتساءل لماذا لم يعوض المترجم كلمة الصبر بـ patience وفضّل l'endurance مع أنّ الفرق شاسع، فالصّبر هو قدرة التحمل ولكن مع الرّضا، فنقول صبر أي: رضي، تجلّد، تحمّل ، احتمل، انتظر في هدوء واطمئنان دون شكوى ولم يتعجّل[3].

* ولقد وظّفت الكاتبة كلمة الصّبر وهي تتحدث عن الموت، موت الشهداء «ذلك الموت الذي اخترنا له اسماً أكثر إغراء لنذهب إليه دون خوف وربما شهوة سريّة وكأنّنا نذهب لشيء آخر غير حتفنا»[4].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 24.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 26.

[3]– تعريف وشرح ومعنى صبر بالعربي في معاجم اللغة العربية: معجم المعاني، على الرابط: www.almaany.com>dic

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 24.

«معك رحت أكتشف العربيّة من جديد، أتعلّم التحايل على هيبتها أستسلم لإغرائها السرّي،

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

لتعاريجها لإيحائها رحت أنحاز للحروف التي تشبهك لتاء الأنوثة، لحاء الحرقة، لهاء النشوة

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

لألف الكبرياء، للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر...»[1].

22 23 24

«Ta passion m'a fait redécouvrir l'arabe j'en usais pour la première fois

3 4

J'ai réappris à ruser contre la majesté de cette langue, à céder à ses tentations,

6 7 8 9 10

ses sinuosités, ses suggestions, à pencher pour les mots qui te ressemblent,

12 13 15 16 17 18

le ta du féminin, la ha de la brulure, le hää de l'ivresse, le alif de vanité…

19 20 21 22

les points éparpillés sur son corps tels des grains de beauté… »[2].

23 24

لقد تمّ ترجمة المقطع السابق حرفياً، باستثناء جملة "معك رحت أكتشف العربيّة من جديد أي أنّ حروف اللّغة العربية استنسخت فأصبح التاء (ta) والهاء (Ha)... الخ، ونحن لا نجد أيّ تفسير دفع المترجم لاختيار أسلوب الترجمة الحرفية لنقل المعنى من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 205.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, pp 213- 214.

إنّ السارد في المقطع السابق يشبّه حروف اللّغة العربية بمحبوبته، فالتاء مثلا رمز لأنوثتها، أما الحاء فهي الحرقة والحب، والهاء هي البهجة والنشوة، وللألف عظمة الكبرياء. وما يميز اللغة العربيّة عن غيرها من اللّغات أنّ حروفها والتي لها مخارج معينة مرتبطة بالدلالات «فالحرف إن لم يدل صوته على المعنى وهو قد يوحي به على أقل تقدير»[1].

هناك ارتباط بين الحرف (الصوت) ودلالته كما سبق وقلنا، فترجمة الدلالات تستدعي تغيير الحروف، فإذا تحدثنا عن الأنوثة، الحرقة، النشوة والكبرياء باعتماد التاء، الحاء، الهاء، والألف، فيجب في المقابل أن نجد حرف (A) والذي يعكس l'amour، حرف (F) la féminité، (I) l'ivresse، (V) de la vanité، تصبح العبارة المترجمة كالتالي:

« … je découvrais la langue avec toi, j'apprenais comment la dompter, je cédais parfois à ses tentations, ses sinuosités, ses suggestions, j'obtais pour les lettres qui te ressemblaient ; le A de amour, le P de passion le I du mot ivresse, le V de vanité… et les points éparpillés sur son corps tels des grains de beauté ».

إنّ الترجمة لم تكن ناجحة في نظرنا لأنّ متلقي النص الهدف لن يدرك علاقة حروف اللّغة بأحلام بطلة الرواية، فالمقطع المترجم يبدو معقدا ولا يمكن إدراك القارئ للمعنى دون العودة إلى النص الأصلي.

ويبدو أن ترجمة مثل هذه المقاطع والتي تظهر اختلاف اللغة العربيّة عن غيرها من اللّغات ليس بالأمر الهيّن، إذ لجأ المترجم إلى أسلوب آخر (الحذف) بالنسبة للمقطع التالي: «بين الألف وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة... ولام التخدير فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب، كيف لم أحذر اسما يحمل صدى ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معاً،

[1]- زينب جمعة، المحاكاة عند الخليل بن أحمد، مجلة كلية التربية الإسلامية، العدد 65، 2010، 97- 106، على الرابط: Mohamedrabeea.net، ص 105.

كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد-الجمع كاسم الوطن، وأدرك منذ البدء أنّ الجمع خُلق دائما ليقسّم»[1]. ونحن نقترح الترجمة التالية للمقطع السابق:

Entre le A de amour et le M de mourir se situe ton prénom, trois autres lettres le composent : le H de haine, le L de littérature et le A de arrogance, comment n'ai-je pas deviné ton prénom né des premières flammes, une bougie au milieu de l'obscurité, comment n'ai-je pas deviné un prénom désignant les rêves mais qui brise les miens, un prénom commençant par ''Ah'' la douleur et l'envie, Ahlem ''rêves'', un nom singulier qui désigne un pluriel tel ce pays, un pluriel condamné à être déchiré.

«غادرت الوطن في زمن لحظر التنفس... وها أنا ذا أعود إليه مذهولا

1 2 3 4 5 6

في زمن آخر لحظر التجول»[2].

7

« J'avais quitté le pays à l'époque de l'interdiction de respirer.

1 2 3 4

Me revoilà revenu à l'époque de l'interdiction de circuler »[3].

5 7

قام المترجم باستعمال أسلوب الترجمة الحرفية مع أنّه كان من الممكن إيجاد عبارات مكافئة يفهمها القارئ، فمثلا لترجمة عبارة حظر التجول نجد في اللّغة الفرنسية "couvre feu" ولكن المترجم فضّل الترجمة كلمة بكلمة: interdiction de bouger وربما كان هذا لنقل الصورة كاملة.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 34- 35.

[2]- المرجع نفسه، ص 382.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 381.

فالسارد خالد يصور لنا حالة الوطن في الماضي البعيد أيام وجود العدوّ الفرنسي والذي كاد أن يفرض ما يسمى بحظر التنفس على الشعب على حد تعبيره، وهذا معناه أنّ المواطن الجزائري حُرم من كلّ شيء آنذاك وللأسف لم يتغيّر شيء حتى بعد الاستقلال فهو لا يزال يعاني من الظلم نفسه ولكن هذه المرّة من عدو مختلف !

لا فرق إذن بين حظر التنفس وحظر التجوال، فإذا مُنع الإنسان من تحقيق أحلامه، مُنع من الحياة وهي الرسالة المستهدفة (le message visé). ولهذا فإن عبارة couvre feu لن تنقل المعنى الحقيقي مع أنّها الأقرب إلى القارئ الفرنسي.

اختيار المترجم صحيح ومناسب في نظرنا.

«لقد مات أخي في الواقع مثلما متُّ أنا منذ ذلك العرس

1 2 3 4 5 6 7

قتلتنا أحلامنا هو لأنه أصيب بعدوى الأحلام الفارغة والكبيرة وأنا لأنني غادرت وهمي

8 9 10 11 12 13 14 15 16

و لبست نهائياً حداد أحلامي»[1].

17 18

« Mon frère est mort comme je suis mort moi depuis ce mariage.

2 1 4 5 6 7

Nos rêves nous ont tués, lui contaminé par de grandes rêves creux,

9 8 10 11 12

moi parce que j' ai déserté mes rêves et en ai fait le deuil »[2].

13 14 15 16 17 18

لقد قام المترجم بترجمة المقطع حرفياً غير أنّه اختار كلمة rêves كمقابل لـ(وهم) والفرق واضح، فالأحلام ما يراه النائم أو ما يبدو بعيدا عن الواقع...الخ[3]. أما الوهم: فهو ما يقع في الذهن

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 382- 383.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 331.

[3]- تعريف وشرح معنى الحلم بالعربي في معاجم اللغة العربية، معجم المعاني على الرابط: www.almaany.com>did>

من الخاطر[1]. وخالد يصوّر حبّ أحلام وهو واع تماماً أنّ هذا ليس حبّا بل وهما. العبارة الأخيرة لم تترجم حرفياً لأنّ الكاتبة حذفت الفعل "لبسْتُ" في الترجمة واكتفت بالعبارة الفرنسيّة faire le deuil والتي هي أقرب إلى القارئ الفرنسي ولكنها بذلك تخلّت عن القيمة الجمالية الموجودة في النّص الأصلي (أسلوب الاستعارة).

ما يمكن استخلاصه إذن، أنّ الترجمة الحرفية هي الأسلوب الأكثر تداولاً في ترجمة الرواية رغم ما يبدو من بعد بين اللغتين على مستوى النظام اللساني العام (قواعد، صرف، ...الخ)، فويلس (W. Wills) يرفضها خاصة عندما يتعلق الأمر بلغتين مختلفتين كلياً كاللغة العربية واللغة الفرنسيّة. أما ب. نيومارك فهو يعتقد أن الترجمة الحرفيّة ترجمة صحيحة ولا ينبغي تجنبها خاصة إذا كانت تضمن التكافؤ المرجعي[2].

إن ما يلفت انتباهنا في طرح نيومارك هو أنه يُدخل الترجمة كلمة بكلمة كإحدى تدرجات الترجمة الحرفية التي تبدأ بالترجمة كلمة بكلمة مثل غرفة une chambre ثم إلى مجموعة مقابل مجموعة مثل حديقة جميلة un beau jardin ليصل التدرج إلى الجمل، ولقد طبّق نيومارك هذه النظرية حتى على الاستعارات، أمّا يمينة هلال فإنّها ترى أنّ الترجمة الحرفية تؤدي «إلى عدم احترام الإجبارات التراكيبية (...) فغالبا ما يكون هناك نوع من المحاكاة اللاإرادية أو من الترجمة الحرفية المطابقة فتصبح الترجمة صورة طبق الأصل لقواعد ومعجم اللغة الأولى (...) دون تلك اللمسات التي قد تمكّن النص أحيانا من اكتساء شكله المرضي»[3].

وبالترجمة الحرفية يختم الباحثان فيني وداربلني أساليب الترجمة المباشرة، ويتبعانها بالأساليب غير المباشرة أو الملتوية.

[1]- تعريف وشرح معنى الحلم بالعربي في معاجم اللغة العربية، معجم المعاني على الرابط: <www.almaany.com>did.

[2] Voir : New Mark P., Text Book of Translation, op.cit, pp 68- 69.

[3] -Hellal Y., La théorie de la traduction, approche thématique et pluridisciplinaire, op.cit., p 86.

2- الأساليب غير المباشرة:

2-1 أسلوب الإبدال La transposition:

الإبدال هو استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر دون أن يغير ذلك من معنى الرسالة (Message).

Nous appelons ainsi le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message[1].

ويمكن أن يطبق الإبدال داخل اللغة ذاتها أو خارجها.

أ-الإبدال داخل اللغة:

- «كان لا بدّ أن أضع شيئاً من الترتيب الداخلي والخاص وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه لا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة»[2].

- كان لا بد من وضع شيء من الترتيب الداخلي، والتخلص من بعض الأثاث القديم، إنّ أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه لا يمكن إبقاء نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة.

إبدال "أن أضع" بـ "وضع" وأتخلّص بالتخلص وأن أبقي بإبقاء.

استُبدِلت الأفعال بالأسماء وهذا لم يغير في المعنى والاستبدال تمّ داخل اللّغة.

[1] - Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 50.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 17.

ب- الإبدال خارج اللّغة:

- «ها هو ذا القلم إذن... الأكثر بوحا والأكثر جرحا»[1].

«Voilà donc la plume qui avoue et qui blesse»[2].

استبدل المترجم الاسم الأوّل "البوح" بالفعل "avouer" والاسم الثاني "الجرح" بالفعل "blesser" وحذف اسم التفضيل "الأكثر"، ولو استعمل المترجم أسلوب الترجمة كلمة بكلمة لكانت النتيجة كالتالي:

« Voilà donc la plume la plus divulgante et la plus blessante » → (un calque)

ويمكن التمييز بين نوعين من الإبدال:

أ- الإبدال الإجباري (La transposition obligatoire).

ب- الإبدال الاختياري (La transposition facultative).

- الإبدال الإجباري:

يكون الإبدال إجباريا عندما لا تقبل اللّغة إلاّ صيغة واحدة في إحدى اللغتين حتى إذا كان بالإمكان إبدالها في اللّغة الأخرى على شكل صيغتين أو أكثر بأساليب مختلفة.

ولقد ورد في كتاب الأسلوبية المقارنة بين اللغة الانجليزية واللّغة الفرنسية المثال التالي:

اللّغة الفرنسيّة	اللّغة الانجليزية	الأسلوب المتبّع
Dés son levé	As soon as he gets up	إبدال إجباري

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 9.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 11.

إنّنا نلاحظ استحالة ترجمة هذه العبارة بطريقة أخرى، فاللّغة الانجليزية لا تملك إلاّ هذه الصيغة.

« ''Dés son levé'' doit être non seulement traduit (procédé N°3) mais obligatoirement transposé (procédé N°4) en ''as soon as he gets up'' (ou got up) ; l'anglais n'ayant dans ce cas que la tournure de base. Mais en sens inverse nous avons le choix entre le calque et la transposition puisque le français possède les deux tournures ''Dés son levé'' et ''Dés qu'il se lève''»[1].

أي أن الترجمة العكسيّة تؤدي بنا إلى إبدال اختياري.

أمّا بالنّسبة للّغة العربيّة فتملك صيغاً عديدة: "بمجرد نهوضه"، "بمجرد أن نهض" "ما إن نهض".

- «يأتي صوت عتيقة غائبا وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري **معتذرا دون اعتذار** على وجه للحزن لم أخلعه منذ أيام»[2].

« La voix d'Attika me vient de loin comme si elle s'adressait à quelqu'un d'autre, **je m'excuse sans m'excuser**, la tristesse de ces dernières jours »[3].

نلاحظ أن المترجم استبدل "معتذراً" ⟵ اسم الفاعل والذي يصف لنا حالة خالد "أجيب معتذراً"، بـ ''je m'excuse'' (الفعل) ''s'excuser''؛ وهذا هو الإبدال الأوّل الموجود في المقطع. أمّا بالنسبة للإبدال الثاني فنلاحظ أن المترجم استبدل كلمة اعتذار ⟵ (اسم) بـ ''m'excuser'' فعل، ولو قمنا بترجمة العبارة بطريقة مختلفة لكانت النتيجة كالتالي: En m'excusant sans excuse، معتذرا دون اعتذار (ترجمة حرفية).

[1] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op. cit., p 50.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 08.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 10.

نلاحظ أن العبارتين غير متكافئتين أيضا ولهذا لجأ المترجم لأسلوب الإبدال لأنّ القارئ لن يفهم هذه العبارة فهي تبدو غامضة، أما عبارة je m'excuse sans m'excuser فهي مفهومة، فواضح أن الشخص المعني "خالد" (البطل) يعتذر من "عتيقة" زوجة حسان على وجهه الحزين ولكن دون أن يتكلّم؛ «يجيب بإشارة من رأسه، فتنسحب لتعود بعد لحظات بصينية قهوة» وكأن جوابه الإيجابي طريقة للاعتذار عن حزنه العميق... الصيغة المبدلة إذن أكثر تلاءما مع الجملة الأصلية وتسمح بإبراز السمات الأسلوبية (les nuances de style)، وهذا ليس وارد دائما فأحيانا الجملة الأصلية والجملة المبدلة غير متكافئتين من الناحية الأسلوبية وهذا يستدعي تدخل المترجم لإجراء بعض التغييرات على الصيغة المبدلة.

« La tournure de base et la tournure transposée ne sont pas nécessairement équivalentes au point de vue de la stylistique. Le traducteur doit donc être prêt à opérer, la transposition si la tournure ainsi obtenue s'insère mieux dans la phrase ou permet de rétablir une nuance de style on voit en effet que la tournure transposée a généralement un caractère plus littéraire »[1].

– الإبدال الاختياري La transposition facultative:

يمكن إحداث الإبدال الاختياري حين تكون للغتين إمكانية الصياغة على وجهين أو أكثر. مثال:

اللغة الفرنسية: Après qu'il sera revenu

اللغة الانجليزية: After he comes back

اللغة العربية: بعد أن يعود.

[1] – Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, p 50.

اللغة الفرنسية: Après son retour

اللغة الانجليزية: After his return

اللغة العربية: بعد عودته.

ولقد أعطى فيني وداربلني قائمة طويلة من الأمثلة فيما يخص الإبدال بين اللغتين الانجليزية والفرنسية والتي سنشير إلى بعض منها ثم نحاول من خلالها استخراج الجمل التي وظف فيها المترجم نفس الأسلوب (الإبدال) بين اللغتين العربية والفرنسيّة.

2-1-1 حالات الإبدال عند فيني وداربلني مع أمثلة من الرواية:

- صيغة ظرفية/ فعل (Adverbe/ verbe):

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
He merely nodded	Il se contente de faire oui de la tête
He will soon be back	Il ne tardera pas à rentrer[1]

- أمثلة من الرواية:

لقد وردت نفس العبارة الأولى في الرواية «أجيب بإشارة من رأسي فقط»[2].

أمّا في الرواية فنجد ما يلي:

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
معتذرا دون اعتذار على **صيغة ظرفية (adverbe)** وجه للحزن لم أخلعه منذ أيام[3]. أجيب	Je **m'excuse** sans m'excuser la **فعل** tristesse de ces derniers jours[4].

[1] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 97.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 08.

[3]- المرجع نفسه، ص 08.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 10.

– فعل/ اسم (Verbe/ Nom):

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
When parliament **reconvenes**	A la **rentrée** du parlement
Before he **comes** back	Avant son **retour**[1]

– أمثلة في الرواية

أما في الرواية فوجدنا ما يلي:

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
كنت المرأة التي أغرتني **بأكل** التفاح[2] **اسم**	Tu as seulement été la femme qui **m'a incité** à manger la pomme[3] **فعل**
ها هو ذا كتابك أمامي لم يعد بإمكاني اليوم أن أقرأه فتركته هنا على طاولتي مغلقا كلغز يتربص بي كقنبلة موقوتة، أستعين به **لتفجير** منجم الكلمات داخلي اسم **واستفزاز** الذاكرة[4]	Le voila ton livre, impossible de l'ouvrir, il est là devant moi là sur la table telle une énigme telle une bombe à retardement mais cette présence mutique m'aide quand même à **exploser** l'Etna des mots en فعل

[1] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., op.cit., p 97.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 13.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 20.

moi et **aiguillonne** ma mémoire[1] فعل	اسم
Finalement, je crois que j'ai tiré plaisir de **cette attente** d'un jour[3] Nom	أما الآن فيسعدني أنّني **أنتظرك** يوماً آخر[2] فعل
Jasmin qui aseclos avant terme, **modère** l'exhalaison de ton parfum mon amour, moindre parfum[5]	يا ياسمينة تفتحت على عجل... عطرا **أقل** حبيبتي، عطراً أقل[4]

استبدل المترجم اسم التفضيل أقل بالفعل "modère" والمأخوذ من الفعل modérer والذي نعني به: خفّف، أنقص، عدّل[6]، لقد ورد في صيغة الأمر (l'imparfait) لأنّ خالد يطلب من حبيبته والتي يشبّهها بالياسمينة أن تخفّف من عطرها، من استفزازها للذاكرة، فهي تذكّره بالوطن وهو لا يستطيع إلا أن يحبّها تماماً مثل حبّه للوطن رغم كل تناقضاته وهذا واضح إذ يقول بعد ذلك: «لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضا... هو عطر الوطن» أي أن معشوقته تعبق عطراً، تعبق وطناً !

ولقد أضاف كلمة l'exhalaison والتي تعني رائحة والغير موجودة في النص الأصلي ليكتمل المعنى في المقطع المترجم، فلو قلنا مثلا: "Modère ton parfum" لكان المعنى ناقصا لأنّ الأصل "خفّفي رائحة عطرك" وليس خففي عطرك، كما أن كلمة exhalaison توظّف في اللّغة الفرنسيّة عندما نتحدث على الحدائق والأزهار...الخ حيث وجدنا في القاموس المثال التالي:

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, pp 21- 22.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 78.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 85.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 78.

[5] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 84.

[6]- Modérer traduction en arabe, Dictionnaire français- arabe sur le site : dictionnaire-reverso.net>modérer.

Douce exhalaison : et qui de l'autre tenaient sou leurs têtes de magnifiques cassolettes dont s'exhalaient des parfums qui ressemblaient plus à cette douce exhalaison qui sort d'un jardin plein de jasmin et d'orangers[1].

– اسم/ مصدر المفعولية (Nom/ Participe passé):

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
With the loss of active allied support, the anti bolshevist rebellion collapsed.	Privée de l'appui actif des alliés, la révolte antibolchevique s'effondra[2]

✓ أمثلة في الرواية

أما في الرواية فوجدنا فعل/ مصدر للمفعولية (verbe/ p.p):

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
كلّ شيء فيه يستفزني اليوم، عنوانه الذي **اخترته** بمراوغة[3] فعل	Tout m'agresse, le titre intelligemment **choisi**[4] p.p

ونلاحظ أنّ هناك إبدال آخر: بمراوغة (جار ومجرور)/ intelligemment (adverbe).

[1] – Madeleine et Georges de Scudery, Artamène ou le grand Cyrus, présenté par Claude Bourgui/ Alexandre Gerfen, Flammarion éd., France, 1649.
Définition : exhalaison, le dictionnaire Cordial.fr, sur le site : www.cordial.fr>définition

[2] – Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 97.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 20.

[4] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 22.

– فعل/ حرف Verbe/ Préposition:

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
Reports reaching here **indicate** that فعل (verbe)	**D'après** des informations reçues. **D'après** nos informations.[1] **préposition**

– أمثلة في الرواية

أما في الرواية فنجد:

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
ساد بيننا شيء من الصّمت ومن ارتباك فعل الاعتراف الأوّل حتى قلت...[2]	Un silence **avant** l'émotion du premier aveu quand tu as dis…[3]

كان يمكن أن يُترجم المقطع كالتالي: « Un silence s'installa entre nous, celui de l'émotion du premier aveu ». ولكن المترجم فضّل الجملة الاسمية (GN) وذلك لتجنّب الترجمة المثقلة (la surtraduction)، ولقد أضاف la preposition (avant) لأنّ السارد قصد من عبارة "ومن ارتباك الاعتراف الأوّل" الصمت الذي يسبق الاعتراف الأوّل. ومن فعل "يسبق" المحذوف من النص الأصلي (qui précède) كلمة "avant" الفرنسيّة ← la préposition والتي عوضت ما ذُكر:

[1] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 97.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 78.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 85.

(ساد بيننا شيء من...) وما لم يُذكر (الصمت الذي يسبق الاعتراف الأوّل)، وهذا الإبدال اختياري (facultatif).

– اسم/ صيغة ظرفيّة (Nom/ adverbe):

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
He spoke **well** of you adverbe	Il a dit **du bien** de vous[1] Nom

– أمثلة في الرواية

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
أجبتك وأنا **أتأملك** بسعادة من يرى نجمه فعل الهارب أخيراً أمامه[2]	Je t'avais répondu **en te contemplant** Adverbe avec la joie de celui qui repère enfin son étoile[3]

استبدل المترجم الفعل أتأملك بـ "en te contemplant" ← un gérondif ويلعب دور الحال (l'adverbe): le gérondif exprime la simultanéité et la manière[4] فهو يجيب على السؤال (كيف؟) (comment ?) Comment t'avais je répondu ? ويكون الجواب en te contemplant.

[1] – Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 98.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 78.

[3] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 85.

[4] - Le participe présent l'adjectif verbal et le gérondif, sur le site de références sur le français, https://www.espace français.com

كان ممكنا أن نترجم الجملة بدون إبدال كأن نقول:

« Je t'avais répondu alors que je te contemplais… »

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
مرتبكا جلس الوطن وقال **بخجل**[1] اسم	Emu le pays s'était assis en face de moi et avait dit **timidement**[2] adverbe

كان ممكنا أن تُترجَم الجملة كالتالي:

Emu le pays s'était assis en face de moi et avait dit avec timidité.

وهذه ترجمة حرفية باستثناء "en face de moi" والتي فضّل المترجم إضافتها لمساعدة القارئ على تصوّر المشهد، أمّا بالنسبة لإبدال (بخجل) و(المتكونة من ب (حرف) جرّ وخجل اسم مجرور وشبه الجملة التي تلعب دور الحال فهي في محل نصب حال نقول (مرتبكا، جلس الوطن وقال خجولاً) بـ timidement (l'adverbe) فهو مناسب لأنّه كما سبق وقلنا يجنّبنا الترجمة المثقلة (la surtraduction).

– اسم/ مصدر للمفعولية (Participe passé/ Nom)

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
Easily **blown** away p.p	Qu'un **souffle** pourrait emporter[3] N

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 77.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 85.

[3] - Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., p 98.

أمّا بالنّسبة للّغة العربية فنقترح الجملة التالية: "يمكن لنسمة أن تُطيرها" كمقابل لعبارة (Easily blown away) ← (Facilement, transporté loin) والاسم "souffle" يعوّض " Easily blown" أي الصيغة الظرفيّة (l'adverbe): easily ومصدر المفعولية (le participe passé) blown.

– أمثلة في الرواية

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
الأشياء الأجمل، تولد **احتمالا** وربما اسم تبقى[1]	Les plus belles choses sont celles supposées **''probables''** et qui ont lieu.[2]

عوّض المترجم الاسم "احتمالا" بعبارة "supposées probables" (مصدر المفعولية، وصفة) ولقد وضع كلمة "probables" بين مزدوجتين لأنّها إضافة إذ كان من الممكن أن نكتفي بـ "supposées": « Les plus belles choses sont celles supposées et qui ont lieu »

والمعنى صحيح، ولكن المترجم فضّل إضافة "probables" (الصفة) وذلك وفاءاً للنّص الأصلي والذي يحتوي كلمة "احتمالاً".

أما أن تترجم جملة "ربما تبقى" بـ (et qui ont lieu) فهذا في نظرنا خطأ لأنّه لا ينقل المعنى الصحيح والمتمثل في أنّ "الأشياء الأجمل هي التي تولد احتمالا قد تبقى مجرد احتمالات" فالأصل هو ما يجعل هذه الأشياء جميلة، أما عبارة "et qui ont lieu" فمعناها الأشياء التي "تحدث حقا"، والفرق واضح بين العبارتين وربما اختار المترجم أن يُغير في المعنى عن قصد لأنّ طريقة التفكير مختلفة

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 79.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 86.

فالفرنسي يفضّل المفاجآت، أي الأشياء المحتملة التي تحدث أما الإنسان العربي فهو يفضّل الأحلام أي "الأشياء المحتملة والتي ربما تبقى كذلك" وهذا ما قصدته "أحلام" بطلة الرواية، والتي تقول: «لا بدّ أن تعلم أنّني أكره اليقين في كلّ شيء أكره أن أجزم بشيء أو ألتزم به».

– صفة/ اسم (Adjectif/ Nom):

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
In the **early** XIXth century Adj	Au **début** du XIXe siècle N

أمّا في اللّغة العربية فنقترح الجملة الآتية: "في بداية القرن التاسع عشر".

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
كان في حضورك شيء من المرح والشاعرية معاً. كان هناك تلقائية وبساطة تكاد تجاور **الطفولة**[1] N	Ta présence s'accompagnait d'apaisement et de poésie, tu avais manifesté une spontanéité et un naturel presque **enfantin**.[2] Adj

هناك إبدال آخر بين الفعل (تكاد) و(presque)، فإذا قمنا بالترجمة العكسية تكون النتيجة كالتالي: Une spontanéité et un naturel presque enfantin ⟵ تلقائية وبساطة تقريبا طفولية، فكلمة (تقريبا) إذن تعوض 'تكاد وتجاور) فالإبدال إذن كان بين الفعلين (تكاد وتجاور) و presque.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 80.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 87.

– عبارة تحوي حرفا أو صيغة/ صفة (Locution prépositif ou adverbe/ adjectif)

اللغة الفرنسيّة	اللغة الانجليزيّة
On voit **bien** que ce n'est pas vous adverbe qui payez le charbon	It is **easy** to see you don't pay for adjectif the coal.
Qui finit **par lasser** à force d'être répété. Locution prépositive	Grown wearisome from **constant** repetition adjectif

أمّا بالنّسبة للّغة العربية فنقترح ما يلي: "من الواضح جداً انّك لست من يدفع ثمن الفحم" (الجملة أ) ومتعب بحكم تكراره (الجملة ب).

– أمثلة من الرواية:

اللغة الفرنسيّة	اللغة العربيّة
Ses occupations quotidiennes ainsi que les visites **continuelles** des adjectif officiels d'Alger à Paris l'avaient empêché de renouer le contact avec moi. Il s'en excusait[2]	راح سي شريف يعتذر أوّلا من انقطاعه عني منذ سهرتنا الأخيرة بسبب أشغالة الكثيرة وزيارات المسؤولين **التي لا تتـوقف** لباريس[1] صيغة تحوي حرفا

لقد استبدل المترجم الجملة الموصولة (التي لا تتوقف) بالصفة ((l'adjectif qualficatif continuelles، أي أنّه عوّض صيغة تحتوي حرفا (التي حرف وأداة وهو اسم موصول) بصفة غير أنّ هذه الصيغة التي تحتوي حرفا أي الجملة الموصولة لا يقابلها في اللغة الفرنسية la locution

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 251.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 259.

conjonctive بل يُمكن تعويضها في اللّغة الفرنسية بـ (la subordonnée relative) ويتضح ذلك إذا ترجمنا المقطع الأصلي بإتباع أسلوب الترجمة الحرفيّة والتي ستكون كالتالي:

D'abord Si Cherif s'excusait de ne m'avoir pas rendu visite depuis notre dernière soirée à cause de ses occupations quotidiennes et les visites **qui ne s'arrêtaient plus** des responsables sur Paris.

نلاحظ أنّ الترجمة الحرفيّة للجملة الموصولة "التي لا تتوقف" هي qui ne s'arrête plus، جملة فعليّة مسبوقة بـ (un pronom relatif (qui، وهذا يدلّ على اختلاف اللّغتين أي أنّ الإبدال من اللّغة الانجليزية إلى اللغة الفرنسيّة لا يتمّ بنفس الطريقة مقارنة مع الإبدال بين اللّغتين العربيّة والفرنسيّة.

يظهر هذا النوع من الإبدال بصفة أوضح من خلال المثالين الآتيين:

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
أسلّم على العريس الّذي يقبلني **بشوق** locution prépositive صديق قديم لم يلتق به منذ مدّة[1]	J'embrasse le marié, **chaleureux**, il adj m'enlace comme un vieil ami qu'il n'a pas revu depuis longtemps[2]
أحاول أن أنسى أنّني أتحدّث إلى زوجك إلى رجل يتحدّث إلــيّ **بمــجاملة** حال adverbe	J'essaie d'oublier que c'est ton mari que je m'adresse à un homme qui me parle **par courtoisie** car il est **pressé** adj

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 334.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 337.

على عـجل وهو يفـكر ربما في اللحظة L. prépositive التي سينفرد فيها بك في آخر اللّيل[1].	car il ne pense probablement qu'à ce moment où il sera seul avec toi à la fin de la soirée[2]

بالنسبة للمثال الأوّل استبدل المترجم الصيغة التي تحوي حرف: (بشوق) بالصّفة (chaleureux).

يحتوي المثال الثاني على إبدالين:

الأوّل على عجل ⟵ pressé (صيغة تحوي حرف « صفة)

الثاني مجاملة ⟵ par courtoisie (حال ⟵ صيغة تحوي حرف).

– صفة/ فعل (**Adjectif/ verbe**):

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة[3]
The **proper** authority to issue this (adjectif صفة) document is the bank.	Il **incomble** à la banque d'établir ce (verbe فعل) document.

ويوضح الباحثان أنّ الفعل incomble يعوض الصفة (proper) والاسم authority، أمّا بالنّسبة للّغة العربية فلقد اخترنا الجملة الآتية: "يخول البنك بإصدار هذه الوثيقة" وفي رواية "ذاكرة الجسد" وجدنا مثال مقارب في المقطع:

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 335.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 337.

[3] – Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, p 99.

– أمثلة في الرواية

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
آه كم أحب تلك الأغاني التي كانت تُزفّ بها العرائس والتي كانت تطربني دون أن **أفهمها**. وإذا بها اليوم تبكيني.[1] فعل	Ah comme j'aimais ces chansons qui les accompagnaient les faisaient pleurer ! Ces chansons bien qu'**incompréhensibles** me صفة charmaient. Elles me font pleurer aujourd'hui.[2]

لقد تمّ الاستبدال بين الفعل (أفهم) والصفة (incompréhensibles) وبما أنّ الفعل جاء في صيغة النفي (دون أن أفهمها) أضاف المترجم (in) le préfixe de négation incompréhensibles.

نلاحظ أنّ المترجم أضاف عبارة (les faisaient pleurer) وهذا لأنّ الفعل في اللّغة الهدف (accompagnaient): ترافق لا يعوض الفعل في اللغة الأصل (تُزفّ) والي له معنىً خاص.

وهذا النوع من الإبدال نجده بكثرة عندما يُترجم أي النص من اللغة العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة، ذلك أنّ اللغة الفرنسيّة هي لغة الاختصار ولكل لغة عبقريتها (son génie).

ولقد استعمل مترجم الرواية أسلوب الإبدال (فعل/ صفة) في مواضع عدّة، وسنكتفي بذكر مثال آخر يظهر فيه هذا النوع من الإبدال.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 334.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 337.

اللغة العربيّة	اللغة الفرنسيّة
... وأغنية تستفزّ ذاكرتي وتعود بي طفلاً، أركض في بيوت قسنطينة القديمة في مواكب نسائية أخرى خلف عروس أخرى **لم أكن أعرف عنها شيئاً**.[1] فعل	Au rythme de cette chanson qui agresse ma mémoire, me projette dans l'enfance au temps que je courais d'une maison à l'autre après les cortèges de femmes, derrière des mariées **inconnues**.[2] صفة

استبدل المترجم الجملة الفعلية (لم أكن أعرف عنها شيئا) بـ الصفة inconnues حيث أنّ الترجمة الحرفية للجملة الفعلية كانت ستكون كالتالي: (que je ne connaissais pas)، أو (à laquelle je ne connaissais rien)، الفعل إذن connaitre/ connaissais والذي ورد بأسلوب النفي (ne- pas) عُوِّض بالصّفة (l'adjectif) inconnues.

– إطناب أسماء الإشارة عن طريق الإبدال L'étoffement des démonstratifs par transposition :

قبل التعرّض لهذا النوع من الإبدال لا بدّ أن نوضّح معنى الإطناب، نجد في معجم اللغة العربيّة المعاصرة ما يلي:

إطناب (إ- مفرد) من الفعل أطنب، يُطنِبُ أي يزيد اللفظ على المعنى لفائدة، وعكسه الإيجاز[3].

نفهم من هذا التعريف أن الإطناب هو إضافة ألفاظ لغرض معيّن وقد تكون هذه الإضافة اختيارية أو إجبارية، والإطناب الاختياري هو أسلوب كتابة كإطناب طه حسين مثلاً والذي «كان

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 335.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 337.

[3]- تعريف وشرح معنى إطناب بالعربي في معجم اللغة العربيّة المعاصرة، معجم عربي- عربي على الرابط: www. maajim.com>dictionary>

ضرورة تفرضها طبيعة الخطاب الشفاهي، ثم صار عادة عنده حتى عندما يملي، ولكنه استطاع أن يجعل منه موضوعاً جمالياً يملأ الأسماع ويثير التأمل عندما يُقرأ على الورق»[1]. أي أن الإطناب هنا أسلوب كتابة فهو اختيار على عكس الإطناب الإجباري والذي يهمنا أكثر لأنّه متعلّق بالترجمة ونعني به ضرورة إضافة بعض الكلمات لإتمام المعنى.

ويعرّفه فيني وداربلني كالتالي:

« L'étoffement est le renforcement d'un mot qui ne se suffit pas à lui-même et qui a besoin d'être épaulé par d'autres »[2].

الإطناب، إذن، إضافة تتم على مستوى الكلمات التي "لا تكتفي بنفسها" وذلك لتعزيز المعنى وتقويته، ويظهر هذا بشكل واضح من خلال المثال الذي ورد في كتابهما "الأسلوبية المقارنة بين اللغتين الانجليزية والفرنسية" والمأخوذ من جريدة Le Monde حيث قام المترجم بنقل ما قاله تشرشل* Churchill حرفياً فكانت الجملة الناتجة مبهمة وغير واضحة.

قال تشرشل: [3]« We are with them/ not of them».

« Nous sommes avec eux/ pas d'eux»[4].

[1]- هاني محمود، أنا المتكلم طه حسين من حديث الشعر والنثر، مجلة رقيم 18 ماي 2020 على الرابط: www.raqim.com-hanymahmoud645

[2] - Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 109.

*- ليونارد سبنسر تشرشل: رئيس الوزراء في المملكة المتحدة من عام 1940 حتى عام 1945، وفي عام 1951 تولي تشرشل المنصب ذاته إلى عام 1955.يعدّ تشرشل أحد أبرز القادة السياسيين وقضى سنوات حياته الأولى ضابطا للجيش البريطاني مؤرخا، كاتبا وفنانا وهو رئيس الوزراء الوحيد الذي حصل على جائزة نوبل في الأدب.

[3] -Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 109.

[4] - Ibid., p 109.

نلاحظ أن الجزء الثاني من الجملة المترجمة لا يفي بالغرض لأنّه لا ينقل المعنى، فالقارئ أو المستمع لن يفهم عبارة "pas d'eux" أي أنّ "de" الموجود في عبارة "pas de eux" غير كاف وكان من الأرجح أن تترجم الجملة على الشكل التالي:

« Nous sommes avec eux, mais nous ne sommes pas des leurs »[1].

ويُرجع الباحثان عدم تكافؤ العبارتين إلى اختلاف النبرة بين اللغتين إذ يقولان:

« C'est pour le français une nécessité d'étoffer par un substantif certains mots outils qui en anglais se passent fort de cet appui sans doute parce que dans cette langue ils sont susceptibles de recevoir l'accent tonique Ch »[2].

وعدم تساوي النبرتين راجع إلى قواعد اللّغتين المختلفة ففي اللغة الانجليزية مثلا تكون الحركة موجودة في كل صوت (مقطع لفظي) على الأقل بالنسبة للكلمات التي تتركب من أكثر من صوت.

« En anglais, on accentue toujours au moins une syllabe dans les mots de plus d'une syllabe »[3].

أما في اللّغة الفرنسيّة فالحركة تكون على مستوى الحرف المتحرك الموجود في آخر مقطع لفظي والذي سيكون أطول وأقوى.

L'accent tonique est placé sur la voyelle de la dernière syllabe. Cette syllabe sera un peu plus longue et un peu plus forte[4].

الجملتان إذن غير متوازنتين من ناحية الرّنة ولهذا كان يجب إضافة بعض الحروف لـ de والذي أصبح des وأدى إلى تغيير الكلمة التي تليه (eux/ leurs /de → des) فأصبحت الجملة كالتالي:

[1] – Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 109.

[2] – Ibid., p 109.

[3] – Accent tonique, accent de la phrase ; Comment accentuer en anglais ? sur le site : bilingueanglais.com>blog>comm…

[4] – La place de l'accent tonique en français sur le site : www.francepodcasts.com>acce.

Nous sommes avec eux mais nous ne sommes pas **des leurs**.

أما ما يهمنا نحن في الترجمة فهو إطناب أسماء الإشارة بإضافة اسم (étoffement du pronom démonstratif par un nom)، وهذه بعض الأمثلة التي أوردها الباحثان في كتابهما.

اللغة الفرنسيّة	اللغة الانجليزيّة
Reçu du **client** N	**This** is your receipt.
Nous débarquons dimanche et **cette lettre** partira ce jour-là	We'll land Sunday, and **this** will be mailed then.
Cette (**initiative**) (**mesure**) **du président** change la situation du tout au tout.	**This** has radically changed the situation.
Cette opération présentait en soi une difficulté.[1]	**This** in itself presented a difficulty.

ولقد اقترحنا الجمل التالية كترجمة إلى اللّغة العربية.

1) استلمه الزبون أو تمّ الاستلام من طرف الزبون.
2) سنصل الأحد، وسنبعث الرسالة في اليوم نفسه.
3) غيّر هذا الإجراء المتخّذ من طرف الرّئيس الوضعية كليّاً.

2-2 أسلوب التطويع (La modulation):

إنّ التطويع هو تلك التنويعات التي تصبح ضروريّة عندما لا يتم الانتقال من اللّغة المتن إلى اللّغة المستهدفة عن طريق الترجمة الحرفيّة أو الإبدالية فيتجه المترجم في هذه الحالة إلى التغيير في وجهة

[1] - Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 111.

النظر. ويعرّف فيني وداربلني التطويع على أنّه «تنويع يحدث في الرّسالة ناتج عن تغيير في وجهة النظر أو اتجاه تسليط الضوء».

« 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 langue »[1] .

فالترجمة عن طريق الإبدال أو النقل الحرفي قد تكون صحيحة من ناحية معيّنة إلاّ أنّها تتنافى وعبقرية اللّغة، ويمكن التمييز بين نوعين من التطويع: التطويع الحرّ أو الاختياري، التطويع الثابت أو الإجباري.

أ– التطويع الحرّ (La modulation libre ou facultative):

نقصد بالتطويع الحرّ نما يمكن أن تعبّر عنه اللّغة المستهدفة بالطريقة الإيجابية في حين تعبّر عنه اللّغة المتن بالسّلب.

« La modulation facultative consiste à présenter positivement ce que la LD présentait négativement »[2].

ولقد سجلنا المثال التالي عن الباحثين:

اللغة الانجليزيّة[3]	اللغة الفرنسيّة
It is not difficult to show.	Il est facile de démontrer

ولقد اقترحنا الترجمة التالية في اللّغة العربية:

[1] – Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 51.

[2] – Ibid., p 51.

[3] – Idem.,p 51.

- ليس من الصّعب أن نبيّن.
- من السّهل أن نبيّن.

ب- التطويع الإجباري:

يستعمل المترجم هذا الأسلوب بتلقائية ودون تردد لأنّه حلّ فريد يرتكز على نمط مألوف من التفكير، أي أنّ درجة استعمال الجملة أو العبارة تجعل هذا الأسلوب مألوفا لدى المترجم وبالتالي إجبارياً.

« Dans le cas de la modulation figée le degré de fréquence dans l'emploi, l'acceptation totale par l'usage, la fixation conférée par l'inscription au dictionnaire (ou la grammaire) font que toute personne possédant parfaitement les deux langues ne peut hésiter un instant sur le recours à ce procédé »[1].

ولقد استشهد الباحثان بالمثال التالي[2]:

اللغة الانجليزيّة	اللغة الفرنسيّة
The time when…	Le moment où….

أمّا في اللّغة العربيّة فنقول: "في الوقت الذي...". وفي اللغة الفرنسيّة لا يمكن أن نقول مثلاً: "Le moment quand" وبالتالي فإن الترجمة الحرفية للعبارة الواردة باللغة الانجليزيّة غير مقبولة وهذا طبعاً لأنّ لكل لغة عبقريتها. وسنحاول أن نوضّح هذا من خلال مثال اخترناه:

J'aime cette saison de l'année, en cette saison les jours augmentent.

نلاحظ أنّ عبارة "cette saison" مكرّرة ويمكن تعويضها بـ où (un pronom relatif) والذي يعوّض ظرف الزمان أو ظرف المكان (c.c.t ou c.c.l) فتصبح العبارة كالتالي:

J'aime cette saison de l'année **où** les jours augmentent.

[1] - Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit.,., p 51.

[2] - Ibid., p 51.

يكفي أن نحدّد وظيفة الكلمة أو العبارة المكرّرة لنستنتج أنّ الكلمة المناسبة هي où أما إذا عدنا للمثال الذي أورده الباحثان فاختيار "où" بدلاً من "quand" كمقابل لـ "when" يكون تلقائياً وهذا طبعاً لأنّ المتمكن من اللغة المنقول إليها يدرك تماما هذه المعلومة. ومع الوقت تصبح هذه العملية آلية أي بدون الرجوع إلى قواعد اللغتين، ويعلّق الباحثان عن هذا قائلين:

« Une modulation libre peut, à chaque instant devenir une modulation figée qu'elle devient fréquente où dés qu'elle est sentie comme la solution unique (…) l'évolution d'une modulation libre vers une modulation figée arrive à son terme lorsque le fait en question s'inscrit dans les dictionnaires et les grammaires et devient matière enseignée. A partir de cet instant là non modulation est une faute d'usage condamnée comme telle »[1] .

يمكن للتطويع الاختياري أن يصبح إجباريا بمجرد أن يتواتر استعماله أو ما لم يقر مستعملوه أنّه الحل الأمثل حيث تثبت الصيغة المطوعة في القواميس وتصبح مادة تُدرَّس. وحينئذ يصبح عدم التطويع غلطة تستوجب التنبيه.

التطويع إذن هو إبدال يتم على مستوى الألفاظ والتي توضع في غير محلها وهذا بسبب تغير في وجهات النظر.

ويمكن التمييز بين نوعين: التطويع المعجمي والتطويع التراكيبي.

1-2-2 التطويع المعجمي (La modulation lexicale):

هو تقديم الواقع نفسه من رواية أخرى.

La modulation lexicale c'est représenter la même réalité sous un jour différent[2].

وينقسم إلى عدّة أنواع:

[1] - Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 182.

[2] - Ibid, p 88.

– أقسام التطويع المعجمي		اللغة الانجليزية	اللّغة الفرنسيّة	اللّغة العربيّة
1	**المجرد والملموس** **L'abstrait et le concret**	Until the small hours of the morning	Jusqu'à une heure avancée de la nuit	حتى ساعات الصباح الأولى
2	**العلة والتأثير** **Cause et effet**	A stubborn soil	Un sol ingrat	أرض غير خصبة
3	**الوسيلة والنتيجة** **Moyen et résultat**	Firewood	Bois de chauffage	حطب الأشجار
4	**الجزء مقابل الكل** **La partie pour le tout**	School book	Livre de classe	كتاب مدرسي
		Send a line	Envoyer un mot	بعث رسالة
5	**الجزء مقابل الجز الآخر** **Une partie pour une autre partie**	The keyhole	Le trou de La serrure	ثقب الباب
		Off hand	Au pied levé	على حين غرة فجأة

جدار حامل	Un mur de soutènement	A Retaining wall		**قلب في وجهة النظر** **Renversement du point de vue**	6
يفضي هذا الممر إلى الطريق	Déboucha sur la route	Entered the highway			
ثلاث طوابق	Trois étages	The flights of stairs		**مجالات وحدود** (**intervalles et limites**)	7
منذ متى؟	Depuis quand ?	How long?		**فترة وتاريخ مسافة و...** **Durée et date** **Distance et destination**	
سمك أحمر	Poisson rouge	A gold fish	اللون	**تطويعات حسيّة** **Modulations sensorielles**	8
دبيب عربة	Le roulement d'un fiacre	The Rattle of cab	صوت وحركة		
غير وزون	Les impondérables	The intangible	ملمس ووزن		

كرسي أطفال	Une chaise d'enfant	A high chair	**شكل، مظهر واستعمال** **Forme, aspect et usage**	
عربة مغطاة	Un wagon couvert	A box car		
حبر صيني	Encre de chine	India Ink	**تطويعات جغرافيّة** **Modulations géographiques**	**9**
فانوس البندقية	Lanterne vénitienne	Chinese lantern Japanese lantern		
خرف صيني	Porcelaine de saxe	Dresden/ China		
تقاطع الطرق	Saut de mouton	Cloverleaf intersection	**تغيير في المقارنة** **Changement de comparaison de symbole**	**10**
من طينة أخرى	D'une autre trempe	Of another caliber		
شاحب كالقمر	Pâle comme un linge	White as a sheet		

2-2-1-1 أمثلة من الرواية

أما في الرواية فوجدنا التطويعات التالية:

اللّغة العربيّة	اللّغة الفرنسيّة	نوع التطويع المعجمي
شهوة **اللهب**[1]	La fascination **du feu**[2]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout
السيول النّاريّة[3]	Cascade rougeoyante[4]	تطويعات حسيّة Modulation sensorielle
الاحتراق الأخير[5]	La dernière **cendre**[6]	الوسيلة والنتيجة Moyen et résultat
قيام السّاعة[7]	La fin du monde[8]	قلب في وجهة النظر Renversement du point de vue
عند أقدام **براكينك**[9]	Au pied de **tes cratères**[10]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout
المعارك المنسيّة[11]	Une **guerre** oubliée[12]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout
يحمل في **لونها** كل	Portant en sa **blancheur**	الجزء مقابل الكل

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 90.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 98.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 90.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 98.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 90.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 98.

[7]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 90.

[8] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 98.

[9]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 91.

[10] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 98.

[11]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 91.

[12] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 99.

الأضداد[1]	tous les contraires[2]	La partie pour le tout
الأرصاد الجويّة **والكوارث الطبيعيّة**[3]	Bulletin des météorologues et des **vulcanologues**[4]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout
أكبر الحماقات[5]	**La pire** bêtise[6]	مجالات وحدود Intervalles et limites
أبعد نقطة في اللامنطق[7]	**Le comble** de l'irrationnel[8]	مجالات وحدود Intervalles et limites
المتاهات **العميقة**[9]	Labyrinthes **intérieurs**[10]	المجرد والملموس L'abstrait et le concret
أحطاب الليالي الثلجية[11]	**La cheminée** de mes nuits enneigées[12]	الوسيلة والنتيجة Moyen et résultat
الأشجار المحمرة[13]	**Les feuilles** rougies[14]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout
شبر من التراب[15]	**Un mettre** de terre[16]	مجالات وحدود Intervalles et limites

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 91.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 99.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 91.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 98.

[5] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 92.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 100.

[7] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 92.

[8] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 100.

[9] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 92.

[10] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 100.

[11] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 181.

[12] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 188.

[13] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 181.

[14] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 188.

[15] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 329.

[16] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 275.

2-2-2 التطويع التراكيبي:

بالنّسبة للتطويع التراكيبي فهو أيضا تنويع يحدث في الرّسالة من خلال إجراء تغييرات تراكبية وهذا طبعا لأنّ اللغتين (الأصل والهدف) تعبران على نفس الوضعيّة بطريقتين وذلك لوجود اختلاف في وجهات النظر، وفي طريقة التفكير ممّا يميّز كل لغة عن غيرها فنحن مثلاً لترجمة الجملة التالية I read in the paper من الانجليزية إلى الفرنسيّة نحتاج إلى إدراك الاختلاف الموجود في طريقة التفكير فالفرنسي يقول J'ai appris des journaux بدل من J'ai vu dans les journaux، كأنّنا ننتقل مباشرة إلى الحالة التي تلي (j'ai vu) وهو الإدراك (j'ai appris) لأنّ اللغة الفرنسية تبسط الواقع (le français simplifie le réel)[1].

ولقد أورد فيني وداربلني أمثلة عديدة بخصوص التطويع التراكيبي بعدما حدّد المعنى الإجمالي للتطويع التراكيبي:

« La modulation a donc des causes qui participent à la fois à la pensée et de la structure, on pourrait penser en principe que la modulation exprime d'une façon générale l'opposition entre deux raisonnements et qu'elle est de ce point de vue, un indice de divergence entre deux langues traduisant ainsi une divergence genre entre deux attitudes mentales vis-à-vis d'une même situation »[2].

ولقد عدّ الباحثان عشرة أصناف للتطويع التراكيبي[3]:

[1] - Vinay et Darbelnet, Stylistique comparée, op.cit., p 235.

[2] - Ibid., p 235.

[3] - Idem., pp 237- 240.

– أقسام التطويع التراكيبي		اللغة الانجليزية	اللغة الفرنسية	اللغة العربيّة
1	المجرد من أجل الملموس أو العام لأجل الخاصّ L'abstrait pour le concret ou le général pour le particulier	And I don't mean may be.	Et je ne plaisante pas	أنا جاد
		She can do no other	Elle ne saurait faillir à sa mission	لا يمكن إلاّ أن تتصرّف هكذا
			Elle ne saurait agir autrement	لا يمكن أن تتصرّف بشكل آخر
		Give a pint of your blood	Donner un peu de votre sang	تبرعوا بشيء من دمكم
		Buy coca cola by the carton	Achetez coca cola en gros	شراء كوكا كولا جملةً
		I saw two men with huge beards	Je vis deux homes à la barbe de fleuve	رأيت رجلين لحيانيين
2	التطويع الشارح La modulation explicative	You're quite a stranger	On ne vous voit plus	عاش من شافك
3	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout	The islands had been the scene of several attacks	Ces îles avaient été le théâtre de plusieurs attaques	كانت هذه الجزر مسرحاً للعديد من الهجمات
		He shut the door in my face	Il me claqua la porte au nez	أغلق الباب في وجهي

قرأ الكتاب من البداية إلى النهاية	Il lut le livre de la première à la dernière **page**	He read the book from cover to **cover**	جزء مقابل جزء آخر Une partie pour une autre	**4**
الطريق الرابط لكندا والممتد من المحيط الأطلسي إلى الهادئ	Le réseau qui dessert tout le Canada (ou qui s'étend d'un océan à l'autre)/ qui relie l'Atlantique et le Pacifique	The railway that spans Canada from coast to coast		
كان يسبح في ثيابه الفضفاضة	Il flottait dans ses vêtements	His clothes hung loosely around him	قلب التعابير Renversement des termes	**5**
الأولوية على اليسار	Priorité à **gauche**	Yield **right** of way		
أحس بأن هناك شيء غير عادي	Il eut le sentiment qu'il y avait quelque **chose** qui n'allait pas	He had a hunch that **all** was not well		
خُذه	Je vous le laisse	You can have it		
من المحتمل جداً أن...	Il est fort probable	It does not seem unlikely that…	العكس المنفي Le contraire négatif	**6**
يحس بالذنب أو هو غير مرتاح الضمير	Il n'a pas la conscience tranquille	He has a guilty conscience		
تفاصيل صغيرة	Un detail sans importance	A minor detail		
بصيص أمل	Sans grand espoir de	With small hope of		

		The line is busy	La ligne est occupée	الخط مشغول
		Don't make me laugh	Laissez moi rire	دعني أضحك
7	من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول De l'actif au passif	You are wanted on the phone	On vous demande au téléphone	يطلبونك في الهاتف
		He is regarded as the best student	Il passé pour être le meilleur étudiant	يُعتبر أحسن طالب
		We are not allowed to use dictionary	On ne nous permet pas de nous server d'un dictionnaire	لا يُسمح لنا باستعمال القاموس
		He is not to be disturbed on any account	Il ne faut pas le déranger sous aucun prétexte	لا يُسمح بإزعاجه تحت أيّ مبرّر
8	المكان مقابل الزمان L'espace pour le temps	**Where** my generation was writing poetry… these youngsters are studying radio script	**Alors que** ma génération faisait des vers… les jeunes d'aujourd'hui travaillent des textes pour la radio	يدرس شباب اليوم نصوصا إذاعيّة في حين كان أبناء جيلي يكتبون الشعر
		This is **itself** presented a difficulty	Cette opération présentait déjà une difficulté	انطوت هذه العملية فعلا على عدة عوائق
9	مجالات وحدود للمكان	For the period under	Depuis notre dernier numéro	منذ عرضنا الأخير

	review			
والزمان Intervalles et limites de l'espace ou du temps	No parking between signs	Limite de stationnement	حد وقوف السيارات	
تغيير في الرمز Changement de symboles	He earns an honest dollar	Il gagne honnêtement sa vie	ماله من عرق جبينه. يكسب رزقه من عرق جبينه	**10**
	No one sees them fall	Elles tombent sans témoin	شاهد واقف على جنب	
	You've had a narrow espece	Vous l'avez échappé belle	نجيت بأعجوبة	

2-2-2-1 أمثلة من الرواية:

أمّا بالنسبة للتطويعات التراكيبية الموجودة في الرواية فلقد سجلنا ما يلي:

رقم التطويع	اللّغة العربيّة	اللّغة الفرنسيّة	نوع التطويع
التطويع الأوّل	الأشياء الأجمل تولد احتمالا **وربما تبقى كذلك**[1]	Les plus belles choses sont celles supposées probables et qui **ont lieu**[2]	قلب التعابير Renversement des termes
التطويع الثاني	بعدما طلعت رائحته[3]	Après qu'elle avait commencé à sentir le roussi[4]	التطويع الشارح Modulation explicative
التطويع الثالث	كان ناصر محقاً عندما **لم يحضر** إلى هذا الاحتفال[5]	Nacer a eu raison de **boycotter** ce carnaval[6]	العكس المنفي Le contraire négatif
التطويع الرابع	ولهذا أتقبل تلك الزغاريد التي انطلقت في ساعة **متقدمة من الفجر** لتبارك **قميصك الملطخ**	C'est pourquoi j'accepte ces youyous **d'après minuit** saluant **ta chemise**	المجرد مقابل الملموس L'abstrait pour le concret

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 79.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 86.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 339.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 340.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 340.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 341.

	ببراءتك[1]	**barbouillée du sang de ton hymen**[2]	
التطويع الخامس	آخر طلقة نارية[3]	C'est le coup fatal[4]	تطويع شارح Modulation explicative
التطويع السادس	مذهول **النظرات كجثة**[5]	Les **yeux** d'un mort[6]	المجرد مقابل الملموس الجزء مقابل الكل
التطويع السابع	... من يتسابق للمس قميصك المعروض للفرجة[7]	On se presse pour toucher la preuve de ta virginité[8]	تطويع شارح المجرد مقابل الملموس
التطويع الثامن	كنت عذراء إذن وخطاياك **حبراً على ورق**[9]	Tu étais donc vierge et tes péchés **littératures**[10]	المجرد مقابل الملموس
التطويع	أدري أن غياب ناصر ومقاطعته البارحة قد	L'absence de Nasser et son boycott du	تطويع شارح

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 346.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 346.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 346.

[7]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.

[8] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 346.

[9]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 347.

[10] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 348.

التاسع	**عكر نوعاً ما مزاجه**[1]	mariage et des invités **l'ont un peu contrarié**[2]	
التطويع العاشر	كان حسان سعيدا أن تُفتح له أخيرا تلك **الأبواب التي قلّما تُفتح** للعامّة[3]	Les portes de la **nomenklatura souvent closes** aux communs des matels s'ouvraient à lui[4]	العام مقابل الخاص Le général pour le particulier قلب التعابير Renversement des termes
التطويع الحادي عشر	لا تنس أن تكون في البيت وقت الظهر[5]	N'oublie surtout pas d'être là avant treize heures[6]	المجرد مقابل الملموس L'abstrait pour le concret
التطويع الثاني عشر	سي الشريف ناس ملاح[7]	Si Cherif est un bon **gars**[8]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 347.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 348.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 348.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 348.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 348.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 349.

[7]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 349.

[8] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 349.

التطويع الثالث عشر	ربما يفرجها الله علينا في ذلك اليوم على يده[1]	Ils pourrait à ce moment là nous tirer d'affaire si Dieu veut! [2]	قلب التعابير Renversement des termes
التطويع الرابع عشر	نحن لا نصاهر **ضباطا** من الدرجة الأولى دون نوايا مسبقة[3]	Personne ne s'allie à un **dignitaire** de l'armée sans arrières pensées[4]	الجزء مقابل الكل La partie pour le tout
التطويع الخامس عشر	أنا لا أريد أكثر من أن أهرب من التعليم[5]	Je voudrais seulement quitter l'enseignement[6]	العكس المنفي Le contraire négatif
التطويع السادس عشر	كيف تريد أن نعيش **نحن** الثمانية بهذا الدخل؟[7]	Comment veux-tu que **je** vive avec sept personnes en percevant un salaire si minable? [8]	الجزء مقابل الكل

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 349.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 349.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 349.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 349.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 349.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 350.

[7]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 349.

[8] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 350.

التطويع السابع عشر	أنا عاجز حتى أن أشتري سيارة[1]	Je ne peux même pas me payer une voiture[2]	العكس المنفي
التطويع الثامن عشر	لم يبق من العمر الكثير أخي لم يبق من العمر الكثير **لأطأطئ رأسي** قبل الموت[3]	Je préfère vivre ce qui me reste à vivre **la tête haute** mon frère[4]	تطويع شارح Modulation explicative قلب التعابير Renversement des termes
التطويع التاسع عشر	... وماذا قُدِّم لنا من أطباق على تلك السفرة[5]	... qu'avons nous mangé?[6]	من المبني للمجهول إلى المبني للمعلوم Du passif à l'actif ou le contraire

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 349- 350.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 350.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 351.

[4] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 352.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 353.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 353.

بالنسبة للتطويع الثاني فإن المترجم فضّل عبارة "sentir le roussi" وهي تدلّ على تلك الرائحة التي نشمها بعض تعرض الشيء إلى الحرارة القصوى لحد الاحتراق، حيث ورد في القاموس الفرنسي ما يلي:

Odeur de roussi: odeur de quelque chose qui a trop chauffé et qui a légèrement brulé[1].

ولقد وُفِّق المترجم في هذا الاختيار لأنّه لو اكتفى بترجمة العبارة "بعدما طلعت رائحته" ⟵ On avait commencé à sentir son odeur لكان المعنى ناقصاً، فالقارئ لن يفهم ما تدلّ عليه العبارة، أمّا عندما نقول ''après que celà avait commence à sentir le roussi'' فالقارئ يفهم المعنى الأصلي للعبارة أي أنّ سمعة الشخص المعني السيئة بدأت تنتشر وتعمّ المكان تماماً مثل رائحة الشيء المحروق التي سرعان ما تنتشر هي الأخرى ولعلّ عبارة "راك محروق" والتي تنتمي إلى اللغة الدارجة (argo) تعبر بالفعل عن ما أراد السارد قوله من خلال "بعدما طلعت رائحته" أي "بعدما نحرق" وساءت سمعته.

من خلال التطويع الأوّل، يتبيّن لنا إتقان المترجم للغتين، وخاصّة اللّغة الفرنسيّة، حيث أنّه ومن خلال قلبه للتعابير (تبقى كذلك) ⟵ (et qui ont lieu) ⟵ un renversement d'expression، تجنّب الترجمة الحرفيّة المثقلة كما أنّه ورغم اختلاف المعنى الموجود في المقطعين (المكتوب باللغة العربيّة والمترجم) إلا أنّ الأثر واحد، فقارئ المقطع باللغة العربيّة يفهم أنّ الأشياء الأجمل هي الأشياء المحتملة، البعيدة كل البعد عن اليقين وهذا سرّ جمالها، فرغم عدم حدوثها تظل الأجمل، فالانتظار شيء جميل، والتطلّع إلى النتيجة الإيجابية الغير أكيدة أجمل، ولقد كان هذا رأي "أحلام" بطلة الرواية، بالنسبة لقارئ المقطع باللّغة الفرنسيّة فهو بدوره يفهم أنّ الأشياء المحتملة جميلة

[1] - Dictionnaire Larousse (français- français) sur le site : www.larousse.fr

إلاّ أنّ حدوثها يجعلها أجمل (Les plus belles choses sont celles supposées probables et qui ont lieu) والاختلاف في المعنى واضح إلاّ أنّ الأثر واحد la même impression.

في التطويع الثالث فضّل المترجم فعل (**boycotter**) والذي يعني **مقاطعة** لترجمة الفعل (يحضر) في صيغة النفي (لم يحضر)، ولقد وفّق هذه المرّة أيضا لأنّ الفعل أقوى، فعندما نقول: "لم يحضر ناصر هذا الكرنفال/العرس" قد يفهم القارئ عدم رغبته في الحضور فقط وليس هذا المقصود، أمّا بالنسبة لفعل boycotter (مقاطعة الشخص أو الشيء أو مناسبة) فهذا أصحّ.

فضّل المترجم استبدال المجرد (قميصك الملطخ **ببراءتك**) بالملموس (saluant ta chemise barbouillée du **sang de ton hymen**)، (قميصك الملطخ بدم غشاء بكارتك) في المقطع الرابع وهذا طبعا أحسن لأنّ ارتباط البراءة بعذريّة الفتاة ليس شيء حتمي فالفتاة العذراء ليست بالضرورة بريئة في نظر قارئ مختلف الثقافة والديانة ولهذا الترجمة الحرفية كانت ستكون مبهمة، كأن نقول مثلاً: .« ta chemise barbouillée de ton innocence ! … »

يصوّر لنا السارد خالد آلامه في ليلة زفاف حبيبته "أحلام" (البطلة)، كما يصف لنا الجوّ الّذي عمّ حفلة العرس: الأغاني، الرقص، الملابس وحتى تلك الطلقات الناريّة والتي تعودنا أن نسمعها في أعراسنا الجزائرية وخاصة تلك التي تعلن نهاية الحقل وبداية جديدة للعروس والتي تحوّلت من فتاة إلى امرأة: "آخر طلقة نارية" على حدّ تعبير السارد في المقطع الخامس "le dernier coup" أو " le coup fatal"، ولقد فضّل المترجم العبارة الثانية لأنّها أصحّ، فآخر الطلقات النارية بالنسبة لخالد البطل كانت قاتلة (fatal) مؤلمة وفي نفس الوقت مهلكة أنهت أوجاعه !

في التطويع السادس استبدل المترجم المجرد (النظرات) بالملموس (les yeux) كما عوّض التشبيه الموجود في المقطع الأصلي: نظرات (خالد البطل) تشبه الجثة في ثباتها بعيون الميت (les yeux d'un mort) والتي تكون مفتوحة وشاخصة أي أنّه اختار جزء من الجثة وهو العينين، هذا التطويع إذن يجتمع فيه استبدال المجرد بالملموس والكل (الجثة) بالجزء (عيون الميت).

فضّل المترجم استبدال عبارة قميصك المعروض للفرجة (الملموس le concret) بـ (la preuve de ta virginité) المجرد l'abstrait، وذلك لشرح المشهد والذي يبدو مبهما بالنسبة للقارئ الغريب عن تقاليدنا وعاداتنا.

بالنّسبة للتطويع الثامن فهو انتقال من الملموس (الحبر على الورق) إلى المجرد (الأدب)، فالحبر على الورق معناه عالم الروائي الذي يكاد يلامس الحقيقة، إنّه الأدب (littérature).

اعتمد المترجم لنقل المقطع التاسع إلى اللغة الفرنسيّة التطويع الشارح، لأنه لم يجد مقابل لعبارة "عكّر مزاجه" فاختار الفعل contrarier وهو في نظرنا مقبول وأحسن من الترجمة الحرفيّة الخاطئة (absurde).

قام المترجم بتعويض عبارة "تلك الأبواب" بـ "les portes de la nomenklatura" أي الأبواب التي تُفتح لأشخاص معيّنين لأنّ كلمة nomenklatura والتي نقصد بها: « Liste de personnes privilégiées dans les pays de l'est, du régime soviétique, ensemble de privilégiés (d'un régime d'une société) »[1].

تزيل الإبهام الموجود في الترجمة الحرفية:

Hassan était heureux que ces portes rarement ouvertes aux communs s'ouvrent à lui.

والسؤال الذي يطرحه القارئ عن أيّ أبواب نتحدث؟ ولهذا أضاف المترجم هذه الكلمة لتمييز هذه الأبواب عن تلك فهو تطويع العام مقابل الخاص؛ العام (الأبواب)، الخاص: (les portes de la nomenklatura)، اعتمد أيضا المترجم قلب التعابير (قلّما تفتح) Souvent ← closes وهذا لإحداث التوازن في المقطعين.

[1] -Dictionnaire Larousse, le mot nomenklatura, sur le site : www.larousse.fr

في المقطع الحادي عشر فضّل المترجم الدقّة، فترجم عبارة "وقت الظهر" بـ avant treize heures لأنّ القارئ الفرنسي والذي يجهل مواقيت الصلاة لن يفهم عبارة après le Duhr مثلا وحتى لو تُرجمت العبارة بـ (n'oublie surtout pas d'être là l'après midi) لكان المعنى مختلفا، وهذا لأنّ عبارة l'après midi قد تمتد من الساعة 12:00 إلى 16:00سا أو 17:00 مثلاً، أما عبارة وقت الظهر فهي تعني الساعة الواحدة أو كأقصى حدّ الواحدة والنصف.

في المقطع الثاني عشر انتقل المترجم من الكلّ "ناس" إلى gars (garçon) الجزء محافظا على مستوى اللغة: اللّغة العامية العربيّة ← le registre familier

لجأ المترجم أيضا إلى قلب التعابير لترجمة المقطع الثالث عشر فترجم عبارة: "ربما يفرجها الله علينا في ذلك اليوم" بـ: Il pourrait à ce moment là nous tirer d'affaire. وil (le pronom personnel) يعوّض سي، أمّا بالنّسبة لباقي الجملة: (على يده) على يد (سي شريف) فترجمت بـ: Si Dieu le veut. وقلب التعابير إذن واضح وفي محله.

في المقطع الرابع عشر فضّل المترجم عبارة: (Je voudrais seulement) verbe à la forme affirmative لترجمة عبارة (أنا لا أريد أكثر من...) (الفعل المسبوق بأداة النفي) (العكس المنفي).

واضح أيضاً من خلال المقطع السادس عشر استبدال الكل (نحن) بالجزء (Je)، ما ترتب عليه تغيير في الجملة (أن نعيش نحن الثمانية) ← (Que je vie avec sept personnes) وهذا منطقيّ جداً...

لجأ المترجم أثناء ترجمة المقطع السابع عشر إلى العكس المنفي (le verbe à la forme négative) حيث فضّل عبارة (je ne peux même pas) لترجمة عبارة "أنا عاجز حتى عن ..." مع أنّه كان يمكن المحافظة على الجملة كما هي كأن نقول مثلاً: Je suis incapable de me payer une voiture، ولكن الترجمتين صحيحتين.

بالنسبة للمثال الثامن عشر لجأ المترجم إلى التطويع الشارح لنقل المعنى قبل الشكل فعبارة مثل: "لم يبق من العمر الكثير أخي لم يبق من العمر الكثير" لا يمكنها أن تُترجم حرفياً لأنّ القارئ لن يستنتج المغزى كما أنّ اللغة الفرنسيّة لن تستوعب التكرار والموجود في اللّغة العربيّة، كما نلاحظ أن المترجم لجأ أيضا إلى قلب التعابير (لأطأطئ رأسي ⟵ la tête haute) وهي عبارة معروفة في اللّغة الفرنسيّة وليست بغريبة، بل أقرب إلى ثقافة القارئ الهدف.

بالنسبة للمقطع التاسع عشر اضطر المترجم إلى الانتقال من الفعل المبني للمجهول (وماذا قُدِّم لنا... الخ) إلى المبني للمعلوم Qu'avons-nous mangé (la voix active) ⟵ nous avons mangé وهذا لأنّ اللغة الفرنسيّة تميل إلى البساطة والاختصار.

استنادا إلى الأمثلة السابقة، نستطيع القول أن التطويع عملية يشترك فيها الفكر والبنية أي أنّها تظهر التباين بين نمطي تفكير، بين حالتين ذهنيتين تجاه نفس الوضعيّة وهذا ما يميّز التطويع الذي يمارس على الفئات الفكرية catégories de pensées على عكس الإبدال والذي يتم على الفئات النحويّة كما ذكرنا آنفا.

ويضيف فيني في هذا الخصوص أنّ «التطويع يتحدد على مستوى الفكر والإبدال على مستوى اللسان وللقيام بتطويع حرّ غير موجود في المعاجم لا بدّ وأن يضع المترجم نفسه في مكان كاتب النّص الأصلي وأن يتساءل عن نظرة هذا الكاتب للعالم»[1].

وأسلوب التطويع ينشأ من تغيير في وجهة النظر وعندما يتعدى بمراحل حدود الكلام ليدخل في حدود اللّسان فإنّنا في هذه الحالة ننتقل إلى أسلوب آخر ألا وهو التكافؤ.

[1] -Vinay J.-P., La traduction humaine, in P. A. Martinet, 1968, p 75.

3-2 التكافؤ (L'équivalence):

إنّ اختلاف اللّغات من حيث تصوير الحقائق وصياغة المعنى قد يحتم على المترجم إحداث تغيير جذري في تركيب الخطاب وبنيته الدلالية ويكون هذا التغيير على مستوى أعمق من ذلك الذي تعتمده تقنيات الإبدال والتطويع.

يتعدّى أسلوب التكافؤ أسلوب التطويع ليجمع بين مجموعة من التطويعات أي أن مفهوم التكافؤ مفهوم واسع جداً ومجال تطبيقه عام إلى أبعد حدّ بحيث أنه يشير إلى كل عمليّة للترجمة[1].

أ- تعريف التكافؤ في الترجمة

وتشير يمينة هلال إلى ذلك إذ تقول:

« L'équivalence est donc une somme de modulations imbriquées créant un effet d'ensemble linguistiquement (sémantiquement et structurellement) fort éloigné de l'original, le palier où l'esprit l'emporte absolument sur la lettre »[2].

أي أنّ التكافؤ مجموعة من التطويعات المتشابكة والتي تخلّف أثراً لغوياً بعيداً كلّ البعد عن الأصل من الناحيتين التركيبيّة والدلالية، غير أنّه يعبر عن نفس الوضعيّة.

ومن هذا المنطلق عرّف الباحثان فيني وداربلني التكافؤ كالتالي:

« Nous avons souligné à plusieurs reprises qu'il est possible que deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. Il s'agit alors d'une équivalence »[3].

[1] -Ladmiral J.R., Traduire théorèmes pour la traduction, op.cit., p 20.

[2] - Hellal Yamina, La théorie de la traduction, op.cit., p 97.

[3] - vinay J.-P. et Darbelnet J ., Stylistique comparée, op.cit., p 52.

التكافؤ إذن «استبدال وضعيّة اللّغة المتن بوضعية أخرى مشابهة في اللّغة المستهدفة»[1] بعدما تعذّر نقلها حرفياً بأسلوب المحاكاة أو الترجمة الحرفيّة أو حتى الإبدال لأنّ التطابق التراكيبي والإيحائي للتعابير لا يحدث إلاّ في الثقافات الواحدة أو الشديدة التقارب أما في لغتين مختلفتين كاللّغة الفرنسيّة واللغة العربيّة تفرض الترجمة المكافئة نفسها فوراً، فيلجأ المترجم إلى حدسه الخاص في الترجمة، وإلى رصيد ممارساته إلى معاييره الخاصة»[2] من أجل إيجاد وضعيّة في اللّغة المستهدفة مشابهة للوضعيّة الموجودة في اللّغة المتن. ويكون النّصان في اللّغة المتن، واللّغة المستهدفة متكافئين في الترجمة عندما يكون استبدالهما في الاتجاهين ممكناً[3].

ويظهر هذا الأسلوب خاصة عند ترجمة الحكم أو التعابير الاصطلاحية حيث يهتمّ المترجم فقط بالوظيفة التي يؤديها التعبيران في الرّسالة لا بالشكل، ونحن هنا نتكلم عن التكافؤ الوظيفي l'équivalence fonctionnelle والذي يقوم فيه المترجم بالبحث عن العناصر اللغويّة والسياقيّة والثقافيّة في اللّغة الهدف والّتي تمكنّه من إعادة صياغة نص يمكن أن يكون وظيفيا في الثقافة الهدف.

يهدف التكافؤ أيضاً إلى إحداث الأثر نفسه وردود الأفعال لدى القارئ المستهدف تماما كتلك التي أحدثها النّص المصدر في قارئه الأصلي، وهذا ما يُعرف بالتكافؤ التداولي l'équivalence pragmatique.

نحن هنا لا نتحدث عن التكافؤ اللغوي (l'équivalence linguistique) أو الشكلي والذي سبق وتعرضنا إليه في مبحث سابق، ويتم الحصول عليه عن طريق الترجمة كلمة بكلمة أو التكافؤ الدلالي l'équivalence sémantique والذي يعتمد الترجمة الحرفيّة بل ما يهمنا هو تطابق النصين من الناحيّة التأثيريّة والذي سبق وحدثنا نايدا (Nida) عنه قائلاً: «ومن الممكن أن نصف الترجمة

[1] - Wills W., The Science of Translation, problems and methods Gunter Nars Nerlog, Tubinger, 1982, p 99.

[2] -Ibid., p 135.

[3] -Catford J.C., A Linguistic Theory of Translation, op.cit, p 65.

ذات التكافؤ الديناميكي على أنّها الترجمة الّتي تهتمّ بما يقوله الشخص الّذي يجيد التكلّم بلغتين وله الاطلاع على الثقافتين عن الترجمة فيقول تلك هي تماما الطريقة التي سنقول فيها هذا التعبير»[1].

2-3-1 أمثلة من الرواية:

ونستغرب عدم استعمال مترجم رواية "ذاكرة الجسد" أسلوب التكافؤ رغم تمكّنه من اللغتين حيث فضّل الترجمة الحرفيّة والالتصاق بالنص المصدر بدلاً من إيجاد المكافئ، فمثلاً أثناء ترجمته للمثل الشعبي التالي: «الطير الحرّ ما يتحكمش وإذا اتحكم ما يتخبطش»[2]. فضّل ترجمته حرفياً كالتالي: « L'oiseau sauvage ne se laisse prendre lorsqu'il est pris, il ne se débat pas ! »[3]، رغم وجود المكافئ:

Le faucon une fois pris ne se débat plus[4].

شبّه السارد في المثل السابق نفسه بالطير الحرّ، ونقصد بالطير الحرّ النّسور والصقور والتي تحلّق عالياً ويصعب اصطيادها ولكن إن حدث ذلك فهي لا تقاوم وتستجيب مثلما تفعل الطيور الأخرى.

نستغرب أيضا ترجمة المثال الشعبي التالي: «... حتى يبقى زيتنا في دقيقنا»[5] إلى « Pour que notre huile reste dans notre pate »[6]، مع أنّ المقابل موجود في اللغة الفرنسية: « Lavons notre linge sale entre nous »، حيث أنّ ناصر الشقيق الأصغر لأحلام الشخصية الرئيسية في الرواية يتحدّث عن زواج الشخصيات السياسيّة في قسنطينة، وكيف يفضّل هؤلاء الأشخاص الارتباط بمن

[1] -Nida E.A., Towards a Science of Translation, op.cit, p 321.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 214.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 223.

[4]-محمد بن أبي شنب، أمثال الجزائر والمغرب، دار فليس للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص 380.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 330.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 333.

هم أقرب إليهم وينتمون إلى الطبقة نفسها حفاظا على مناصبهم إذ يقول: «إنّهم لا يتزوجون إلاّ من بعضهم. ففلان لا يريد إلا بنت فلان حتى "يبقى زيتنا في دقيقنا"! ويضمنوا لأنفسهم التنقل من كرسي سلطة إلى آخر»[1].

نلاحظ أنّ الكاتبة اعتمدت كثيرا من المثل الشعبية في روايتها وذلك لحثّ القارئ الغريب عن اللّغة العربية إلى التعرّف إليها، ولهذا فضّل المترجم ربما ترجمة المثل والحكم الشعبيّة حرفياً بدلاً من تعويضها بما يكافئها في اللّغة الأخرى.

فعندما نقول باللّغة الفرنسية lavons notre linge sale ensemble فهذا يعني عدم التحدث عن مشاكلنا الشخصية أمام الغرباء

« Régler les fâcheuses affaires au sein du groupe concerné et non en public »[2].

وترجع هذه المقولة إلى فولتير Voltaire: "Linge sale à blanchir" والذي استعملها ليعبّر عن تلك القصائد والذي طلب منه الملك فريدريك الثاني Frédéric II de Prusse أن يصحّحها ويعدّلها ورغم اختلاف السياق الذي استعملت فيه العبارة آنذاك إلاّ أنّها وُظّفت مرّة ثانية من طرف نابليون: « Si vous vous permettez de petites infamies que ce soit entre quatre murs (…) Napoléon appelle cela : laver son linge sale en famille[3].

ولقد استعملها جون كوكتو أيضا في كتابه "Poésie et critique" قائلاً: « Après avoir lavé notre linge nous eûmes toujours des rapports agréables »[4].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 330.

[2] -Dictionnaire des expressions Larousse, p 344.

[3] – Balzac H., Les illusions perdues, la bibliothèque électronique du Québec, collection A tous les vents, volume 1069 : version 1-0, 1843, p 235.

[4] – Cocteau J., Poésie et critique I, Gallimard, paris, 1959, p 540.

نلاحظ أن العبارة اقتربت أكثر إلى المفهوم المتعارف عليه اليوم والذي سبق وشرحناه، ونتوقع أن القارئ الفرنسي إن اجتهد سيفهم ترجمة العبارة حرفياً pour que notre huile reste dans notre pate ويربطها ذهنياً بالمثل الفرنسي (laver son linge sale ensemble).

حافظ المترجم على المثل في النص الهدف مستبدلا فقط كلمة دقيقنا بكلمة pate أي عجين مضيفاً عبارة « c'est le jeu des chaises musicales » وهذا لمساعدة القارئ الفرنسي.

بالنسبة للمثال الشعبي التالي والذي سبق ودرسناها (أسلوب الترجمة الحرفية) فلقد فضّل المترجم أيضا المحافظة عليه كما هو دون اللّجوء إلى إيجاد المكافئ.

تقول عتيقة في الرواية:

«إنهم أحضروا كل شيء من فرنسا... منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس... لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة... يا حسرة... "قالك واحد عايش في الدنيا وواحد يونس فيه"»[1].

« Ils ont tout emporté de Paris, paraît-il, ça fait un mois que l'avion décharge le nécessaire ce n'est pas encore fini ! Si tu voyais le trousseau de la mariée la robe qu'elle a porté hier… Ah mon Dieu l'un vit et l'autre l'envie comme on dit »[2].

اختار المترجم أسلوب الترجمة الحرفية وتصرّف في الشقّ الثاني فقط، كان يمكن أن يقول مثلاً: « L'un vit et l'autre lui tient compagnie »، لكن في نظرنا ترجمته أحسن لأنّها نقلت المعنى كاملاً وحافظت على الأثر نفسه (la même impression).

- «"افكروا وإلاّ الله يجعلكم تفكروا" يقول الفكرون في ذلك المثل الشعبي وهو يتخلى عن أولاده»[3].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 293.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 300.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 326.

« Tant mieux pour celui qui survit tant pis pour celui qui y laissent leur carapace ! dit le père tortue en vidant les lieux à son tour »[1].

فضل المترجم الترجمة الشارحة لعدم وجود المكافئ.

كما أنّ الترجمة الحرفيّة لن تفي بالغرض وهذا في نظرنا اختيار مناسب فالمهم هو نقل المعنى مع المحافظة على الشكل وإذا اضطر المترجم لاختيار أحدهما فلا بدّ له من نقل المعنى بدلاً من الكل.

- «كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل»[2].

ورد هذا المثل الشعبي على لسان خالد بطل الرّواية الذي تحدث عن الفجائع والكوارث التي تأتي دفعة واحدة ولقد تُرجمت كالتالي:

« … la logique des malheurs et des catastrophes qui quand ils s'abattent sur nos têtes le font toujours en cascade »[3].

نلاحظ أن المترجم اختار أسلوب التصرف بدلاً من التكافؤ رغم وجود البديل في اللغة الفرنسية، كان ممكنا أن يكتفي بالترجمة التالية:

« On n'était que ce que la logique des malheurs et des catastrophes : un malheur en amène un autre »

فالجملة الفعلية "un malheur en amène un autre" هي جملة مكافئة للمثل الشعبي: " كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل" لأنها تؤدي إلى نفس الأثر (l'effet)، لكن المترجم فضّل عبارة " qui quand ils s'abattent sur nos têtes " ⟵ "عندما تقع فوق رؤوسنا" لأنّها في نظره أقوى وتجسد الوضعيّة أكثر.

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 329.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 229.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 237.

حافظ المترجم على المثل الشعبي في المقطع التالي رغم وجود المكافئ:

«إنّ الذي مات أبوه لم يتيتم ..... وحده الذي مات أمه يتيم»[1].

«N'est orphelin que celui qui perd sa mère, pas son père»[2].

كان مكنا أن نستبدل هذا المثل بمثل مكافئ، كأن نقول مثلاً:

Enfant orphelin est demi orphelin, enfant sans mère et tout à fait orphelin[3].

- «ما تقول أنا حتى يموت كبار الحارة»[4].

« Ne prétend pas être quelqu'un avant que ne meurt les vieux du village »[5].

فضل المترجم هنا أيضا النقل الحرفي للمثل مع بعض التغييرات (الحارة quartier) إلى (village القرية) رغم وجود البديل (المكافئ)، كان ممكنا أن يقول المترجم مثلاً: « Les vieux péchés ont de longues ombres »[6] وهو مثل مكافئ خاصة من ناحية المعنى، فعندما نقول: "ما تقول أنا حتى يموت كبار الحارة" فهذا معناه أن الماضي الوسخ يلاحق دائما صاحبه وهذا ما قصدته "أغاتا كريستي" من خلال المثل السابق "الخطايا القديمة لها صدى ممتد" " Les vieux péchés ont de longues ombres " أو الخطايا القديمة لها ظلال طويلة كترجمة حرفيّة.

- «المؤمن يبدأ بنفسه»[7].

« Le croyant commence par lui-même »[8].

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 25.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 27.

[3] - Maurice Maloux, Dictionnaire des proverbes, Sentences of Maximes, édition Larousse, Paris, 2006, p 381.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 337.

[5] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 338.

[6] - Agatha Christie, Sad Cypress (1926), Dictionnaire des proverbes (Larousse), op.cit., p 395.

[7]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 349.

[8] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 350.

تُرجم المثل حرفياً مع إمكانية إعطاء المكافئ التالي مثلاً:

« La foi sans les œuvres est morte en elle-même »[1].

معناه أن الإيمان بدون أفعال لا يعني شيئا، فأفعال المؤمن تعكس درجة إيمانه، غير أن المترجم فضّل نقل المثل كما هو، ولا نجد في ذلك خطأ ما دام المعنى واضح ومطابق للمعنى الأصلي. خاصة وأنّ هذا المثل أورده خالد الشخصية الرئيسية والسارد في الرواية وهو يسخر من سذاجة حسان (الأخ) والذي يعتقد أنّ سي الشريف سيساعده بعدما يترقى !

«كلّ الأمثلة الشعبيّة تحذّرنا من ذلك النهر المسالم الذي يخدعنا هدوءه فنعبره وإذا به يبتلعنا، وذلك العود الصغير الذي لا نحتاط له... وإذا به يعمينا (...) أكثر من مثل يقول لنا بأكثر من لهجة "يُؤخذ الحذر من مأمنه"»[2].

« Contre le calme tentant des rivières, la sagesse populaire met en garde : nous les traversons et elles nous avalent. Que de dictons nous enseignent la méfiance »[3].

وظفت الكاتبة مثلين لتعزيز فكرة عدم الاستخفاف بالأمور التي قد تبدو لنا عادية وتافهة ولكنها قد تغير مجرى حياتنا، ولقد تُرجم المثل الأول حرفيّا:

«يخدعنا هدوءه (النهر) فنعبره وإذا به يبتلعنا»

« Contre le calme tentant des rivières (...) nous les traversons et elles nous avalent»

أمّا بالنسبة للمثل الشعبي الثاني «وذلك العود الصغير الذي لا نحتاك له... وإذا به يعمينا» فلقد حُذف في النص المترجم واكتفى المترجم بالمثل الأوّل مضيفا " Que de dictons nous

[1] - Epitre de Sait Jacques, dans Dictionnaire des proverbes, op.cit., p 212.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 90.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 97.

enseignent la méfiance" كترجمة «أكثر من مثل يقول لنا بأكثر من لهجة "يُؤخذ الحذر من مأمنه"»، أي أن المثل الرئيسي حُذف أيضا ونعتقد أن المترجم على حقّ فيمكن للغة العربيّة أن تعتمد أكثر من مثل في فقرة صغيرة بينما تفضّل اللغة الفرنسية الاختصار.

أمّا بالنّسبة لترجمة المثل الأوّل فلقد اعتمد المترجم أيضا الترجمة الحرفيّة " nous les traversons et elles nous avalent" "نعبره وإذا به يبتلعنا" رغم وجود أمثال مكافئة عديدة في اللّغة الفرنسيّة نذكر منها ما يلي:

« Méfie-toi de l'eau qui dort »[1].

« Il n'est pire eau que celle qui dort »[2].

« Les eaux calmes sont les plus profondes »[3].

كما يمكن أيضا اعتماد المثال التالي لـ"هارفي ديبوا" ''Hervé Dusbois'' ثم إجراء بعض التغييرات لصالح النص الأصلي:

« **Soyez** comme l'eau de la rivière dont le calme apparent cache une grande force ».

كأن نقول مثلاً:

Méfiez-vous de l'eau de la rivière dont le calme apparent cache un grand **tourbillon**[4].

- «هل المومن مصاب حقا»[5].

« Le croyant est-il vraiment **mystique** »[6].

[1] - Il faut se méfier de l'eau qui dort : origine et signification sur le site : www.linternaure.fr>proverbe> consulté le 02/12/2020 à 14h40mn

[2] - Ibid.

[3] - Idem.

[4] - Hervé Dubois, 75 citations sur le calme, les courtes en premier évolution-101-com, sur le site : www.evolution-101-com>pensees... consulté le 02/12/2020 à 14h45mn

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 372.

[6] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 371.

لم نجد أيّ تفسير لاستبدال كلمة مصاب بـ mystique لأن معنى كلمة مصاب: مبتلى (ابتلاء)، مُمتحَن، أما mystique فلها معنى مختلف تماما، فنجد:

Mystique : dont la foi religieuse est très prononcée relatif aux mystères d'une religion…[1]

ونقترح الترجمة التالية: « Le croyant est toujours testé » أو العبارة المكافئة: « Le croyant est toujours mis à l'épreuve (mis à l'épreuve) ».

اعتماداً على الترجمة السابقة للأمثال، نستنتج أنّ المترجم لم يعتمد أسلوب التكافؤ بل فضّل الترجمة الحرفيّة تارة والتصرّف تارة أخرى، وهذا لأنّه من أنصار نظرية الترجمة التغريبيّة (foreignizing) والتي تقوم بالضغط على قيم الثقافة المستهدفة متحديّة العرقية بغية إبراز الاختلاف على الصعيدين اللّغوي والثقافي المسجل في ثنايا النص الأجنبي وبذلك تبعث بالقارئ إلى عالم الكاتب[2]، فالترجمة في نظره تعمل على صبغ الثقافات الأجنبية بهويات قوميّة[3].

2-4 أسلوب التصرف L'adaptation:

يكتسي أسلوب التصرف أهمية خاصة عند الحديث عن إشكالية تعذر الترجمة لكون اللجوء إلى هذا الأسلوب ينجم عامة عن حالة قصوى من حالات هذا التعذر سواء كانت مصطلحيّة أو ثقافية، أو حضارية، ويتجلّى ذلك على الخصوص في ترجمة روائع المؤلفات الأدبيّة حيث يصعب خلق نفس الاستجابة أو التأثير الذي يُحدثه العمل الروائي مثلا، وهذا الطرح يقودنا مباشرة إلى تساؤلات كثيرة تتعلق بالنص المترجم ومدى تأثيره في نفسيّة القارئ فهل نستطيع القول مثلاً أن تأثير رواية "Mémoires de la chair" على جمهور متلقيها في فرنسا هو نفسه ذلك التأثير لدى قارئ الرواية

[1] - Définition simple et facile du dictionnaire l'internaute sur le site : www.linternaute.fr

[2] - لورنس فينوتي، اختفاء المترجم، تاريخ الترجمة، تر: سمر طلبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1995، ص 35.

[3] - المرجع نفسه، ص 34.

بلغتها الأصلية؟ بل هل يمكن مقارنة متعة القارئ الفرنسي بتلك المتعة التي يحس بها قارئ النّص الأصلي؟

إنّنا ومن خلال قراءتنا لرواية "ذاكرة الجسد" استطعنا وقبل أن نطلّع على الرواية المترجمة أن ندرك مدى صعوبة نقل هذا النص بكل ما يحمله من قيم جمالية إلى لغة أخرى وثقافة مختلفة، وهذا لأنّنا وأثناء قراءتنا للنّص الأصلي اصطدمنا بعبارات، بل بصور عديدة ومشاهد لم نجد لها مقابلا في الثقافة الأخرى، فكنا نتساءل دائماً: ترى كيف سيُترجم هذا المقطع؟ وبعد قراءتنا للرواية مترجمة لاحظنا دائما أن لتلك المشاهد الغريبة عن اللّغة الهدف لم يجد المترجم سوى أسلوب التصرّف لبلوغ هدفه.

– تعريف أسلوب التصرف

ويعرّف الباحثان هذا الأسلوب كالتالي:

«Il (le procédé N°07) s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA et doit être créé par rapport à une autre situation que l'on juge équivalente. C'est donc ici un cas particulier de l'équivalence, une équivalence de situation »[1].

إنّ ما لفت انتباهنا في الطرح السابق هو اعتبار الأسلوب السابع تكافؤ خاص (un cas particulier d'équivalence) أي أنّ التصرف ما هو إلا إيجاد وضعيّة مكافئة للوضعية الأصلية في الثقافة الهدف (une équivalence de situation).

فالتصرف إذن يشكل بعدا تحويليا يرتكز على تفهم المعايير الخارجيّة للوسيط اللّساني الذي تستعين به الرسالة للتعريف بنفسها ويتعلق الأمر غالبا بمؤشرات إلى وقائع حضاريّة أو ثقافيّة تكتفي اللغة المتن بذكرها وليس لها شبيه مطلق في اللّغة المستهدفة وفي مثل هذه الحالة وبالإضافة إلى الترجمة

[1] – Vinay J.-P. et Darbelnet J., Stylistique comparée, op.cit., pp 52- 53.

الشارحة التي تستدعي التضحية ببعض سمات النّص التي يشكل ذكرها غموضا في الرسالة، تقترح الأسلوبية المقارنة للّغات مصطلح التصرّف الذي يتمثل في البحث عن مكافئ في الوضعيّة قادر من الناحية النوعيّة على إحداث الإشارات الثقافيّة والتأثيرات النفسيّة نفسها على قارئ الترجمة تماما كما هو الحال بالنسبة لقارئ النّص الأصلي[1].

يشكل أسلوب التصرف إذن الحد الأقصى للترجمة، فالمترجم عندما يعجز على نقل الأفكار اعتمادا على أسلوب المحاكاة (le calque) أو الترجمة الحرفية (la traduction littérale) يلجأ إلى أسلوب التصرف والذي يطلق عليه ج. لادميرال «الحد التشاؤمي التقريبي لتعذر الترجمة»[2].

وعبارة لادميرال تعبّر لنا عن موقفه الصريح تجاه هذا الأسلوب والذي يربطه بحالات تعذر الترجمة، وبالتالي لا يضمه إلى أساليب الترجمة ولا يعتبره منها، ويبدو هذا واضحا عندما يقول: « L'adaptation n'est déjà plus une traduction »[3] فبالنسبة له بمجرد استعمال المترجم لأسلوب التصرف فإنه يخرج عن الترجمة ليصبح مؤلفا ثانيا يقوم بكتابة نص جديد يختلف كليا عن النص القديم من الناحية الكيفيّة ومكافئ له من الناحية النوعيّة[4].

2-4-1 أمثلة من الرواية:

ولقد لجأ مترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى أسلوب التصرّف عندما تعذر عليه نقل بعض الوضعيات إلى الثقافة الهدف، غير أنّه نجح تارة وفشل تارة أخرى.

فمثلا نلاحظ أن المترجم وعند ترجمته لعبارة مثل «في العاصمة "ستكون لك خيوط" ستوصلك الطرق القصيرة هناك ولن توصلك الجسور هنا»[5].

---

[1] -Hellal Y., La théorie de la traduction, op.cit., p 98.

[2] -Ladmiral J.R., Traduire : théorèmes pour la traduction, op.cit., p 20.

[3] - Ibid., p 20.

[4] -New Mark P., Approaches of Translation, op.cit., p 147.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 368.

« Va à Alger, tu y auras plus de chances car les chemins les plus longs là-bas sont courts et plus sûrs que les ponts de cette ville »[1].

واضح أن المترجم لم يستعمل أسلوب الترجمة الحرفيّة ولم يجد المكافئ لترجمة عبارة "ستكون لك خيوط" وهي عبارة نقصد بها أن يكون للمرء معارف وعلاقات تمكّنه من قضاء حاجاته وبالتالي اضطرّ للتصرّف وإيجاد عبارة تعكس نفس الوضعيّة فاختار « Tu auras plus de chances » كبديل للعبارة الأصليّة "ستكون لك خيوط" ونحن نفضّل استبدال كلمة chances بـ contacts لأنّها أصحّ وأقرب للمعنى.

غيّر المترجم أيضاً الجملة كلّها أثناء ترجمتها العبارة التاليّة:

- «عالسلامة يا سيدي... عاش من شافك»[2].

واستبدلها بـ:

« Comment vas-tu mon cher »[3].

وهي جملة استفهامية مناسبة في نظرنا لأنّها تعبّر عن نفس الوضعيّة (situation).

أمّا بالنّسبة للعبارة التاليّة:

«أهلا سي مصطفى واش راك... واش هذا الطلّة»[4].

فالتصرّف واضح:

« Bonjour Si Mostefa ! Comment vas-tu ? Ta visite m'honore »[5].

---

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 368.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 72.

[3] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 78.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 72.

[5] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 78.

فإذا قمنا بالترجمة العكسيّة نتحصل على الجملة التالية: "صباح الخير سي مصطفى، كيف أنت، زيارتك تشرفني" (ترجمة ذاتية). وهذا معناه أن المترجم لم يترجم العبارة حرفياً بل نقل الوضعيّة (la situation) عن طريق أسلوب التصرّف.

- «فقد استشهد سي الطاهر بعد بضعة أشهر دون أن يتمكن من رؤية ابنته مرّة ثانية»[1].

« Si Tahar était mort les armes à la main… »[2].

لم يستطع المترجم إيجاد مقابل لفعل استشهد وهذا بحكم اختلاف الديانة وبالتالي عدم وجود مقابل في اللغة الفرنسية له نفس المعنى العميق الذي تحمله الكلمة من أجل الدفاع عن العقيدة والدين والحق[3]. لا يمكن أن نعوّضه بعبارة "mourir les armes à la main" "توفي حاملا السلاح بين يديه" مع أن هذه العبارة والتي تدلّ على أن المرء لم يستسلم وقاوم إلى آخر رمق، فهي لا تُجسّد الوضعية نفسها أي أنّ استعمال المترجم لأسلوب التصرّف كان في محلّه لعدم وجود البديل ولكنه أحدث أثرا مشابها وليس مطابقاً.

نجد الفعل نفسه ولكن في مقطع آخر:

- يقول الراوي: «... كان هناك من استشهد في أوّل معركة وكأنّه جاء خصيصا للشهادة»[4].

«l'un **avait succombé** à la première bataille» [5].

لقد وضع المترجم الفعل succomber كمقابل لفعل استشهد وهذا في نظرنا غير صحيح لأنّ Succomber والتي تعني (craquer, crever, mourir…etc.) لا تحمل نفس المعنى الإيحائي لـ(استشهد).

[1]- أحلام متسغانمي، ذاكرة الجسد، ص 42.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 44.

[3]- تعريف وشرح ومعنى استشهد بالعربي في معاجم اللّغة العربيّة على الرابط: www.almaany.com>dict>ar-ar، تاريخ الزيارة/ 2020/12/02 على الساعة 18:48 سا.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 25.

[5] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 27.

حاول المترجم إيجاد وضعية مكافئة للوضعية الأصلية في المقطع التالي:

«غدا ستكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير»[1].

« Demain trente quatre ans se seront écoulées depuis la première balle de la toussaint »[2].

La toussaint rouge; dans une parfaite clandestinité les indépendantistes algériens attaquent plusieurs objectifs sur l'ensemble du territoire. Le sang coule, Paris n'y comprend rien. La guerre d'Algérie vient de commencer sous la direction de Julles Bonnet »[3].

واضح الاختلاف الموجود في وجهات النظر فبينما يرى الجزائري الفاتح نوفمبر بداية للتحرّر من العدو اللّعين، يرى الفرنسي أنّها بداية سفك الدماء (le sang coule) بل ويستغرب انتفاضة هذا الشعب (Paris ne comprend rien)، كان لا بدّ للمترجم إذن أن يترجم عبارة مثل: "انطلاقة الرصاصة الأولى لحرب التحرير" بـ "la première balle de la guerre de libération" وهذا منطقيّ أكثر إذ أنّنا لا نفهم اختيار المترجم لأسلوب التصرّف وصولاً إلى إيجاد الوضعية المكافئة مع أنّ الترجمة الحرفيّة ممكنة بل ومستحسنة.

«كان يأتي مع **الصلوات** مع **التراتيل** مع صوت "**المؤدب**" في **كتاتيب** قسنطينة القديمة. فأعود إلى **الحصير** نفسه أجلس عليه بالارتباك الطفولي نفسه أردد مع أولاد الآخرين تلك الآيات التي لم نكن نفهمها بعد، ولكننا كنا ننسخها على ذلك اللوح ونحفظها كيف ما كان، خوفا من الفلاقة وتلك العصا الطويلة التي تتربص بأقدامنا لتدميها عند أوّل غلطة»[4].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 23.

[2] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 25.

[3] – La toussaint rouge, Le point du 30-08-2013 sur le site : www.lepoint.fr>histoire. visité le 02/12/2020 à 21h20.

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 226.

« Les **prières** et les **psaumes** ; la voix de **Cheikh** dans les **écoles coraniques** me faisait asseoir sur les **nattes d'alfa**, enfant ému répétant avec les enfants de son âge des sourates incompréhensibles qu'on retranscrivait sur des carrés de bois et qu'on apprenait comme on pouvait de peur d'être soumis à la falaka car à la moindre erreur le bâton de cheikh nous **mordait** les plantes des pieds »[1].

نلاحظ أنّ المترجم قام بجملة من التطويعات لعدم وجود المقابل في اللّغة الفرنسية حيث استبدل "الصلوات" بـ prières وهذه الكلمة في نظرنا غير مطابقة كليّا لكلمة الصلاة لأنّ الراوي ومن خلال جملة "كان (صوتك) يأتي مع الصلوات" أي من خلال الأذان، وكلمة prières قد تبعد قارئ النص باللّغة الفرنسية عن المشهد الأصلي. أما بالنسبة لكلمة تراتيل والتي استبدلت بـ psaumes والتي تعني:

L'un des poèmes religieux qui constituent un livre de la Bible et qui servent de prières et de chants religieux dans la liturgie[2].

فهي في نظرنا غير مناسبة لأنّها وحسب التعريف السابق لا تحمل نفس المعنى. أما بالنّسبة لصوت (المؤدب) أي المعلم والتي استبدلت بـ (cheikh) فهي في نظرنا مقبولة لعدم وجود مكافئ آخر في اللّغة الهدف، أما بالنسبة لكتاتيب والتي استبدلت بـ écoles coraniques فهي أيضا مقبولة لأن لها تقريباً نفس المعنى.

اختار المترجم عبارة شارحة لكلمة حصير "nattes d'alfa" كما نقل كلمة "فلاقة" حرفياً falaka مستعملاً أسلوب الاقتراض.

[1] – Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 235.

[2] – Définition de psaume et synonymes de psaume sur le site : dictionnaire.sensagent.leparisien.fr> visité le 02/12/2020 à 21h 7mn.

حاول إذن المترجم ومن خلال المقطعين إيجاد وضعيّة مشابهة في كلّ مرّة وهذا لعدم وجود وضعية مطابقة لتلك الأصلية، فالراوي يصوّر لنا طفولته عندما كان يدرس بإحدى كتاتيب قسنطينة وكيف كان يحفظ القرآن جالسا على الحصير وكيف يكتب الآيات على اللوح وعقوبة الشيخ المتمثلة في الفلاقة. ونتيجة لعدم وجود وضعيات مماثلة في الثقافة الهدف اضطر المترجم إلى التصرف أحيانا وإلى استعمال أسلوب الاقتراض أيضا.

«كنت أجلس إلى طاولة الإفطار معك وأصوم وأفطر معك. أتسحر وأحمسك من الأكل معك، أتناول نفس أطباقك الرمضانية وأتسحر بك... لا غير»[1].

« Je jeunais avec toi, m'attablais avec toi, mangeais avec toi, mangeais les mêmes plats avec toi, prenais mon S'hour déclarais l'Imsak avec toi »[2].

حافظ المترجم في المقطع السابق على كلمتي السحور والإمساك وهذا لعدم وجود مقابل في الثقافة الهدف، وكنّا نفضّل لو استعمل أسلوب التصرف لترجمة هذا المقطع خاصّة وأنّه لم يقم بشرح الكلمتين على الهامش كأن يقول مثلاً:

Je vivais avec toi alors que tu n'étais pas là, je jeunais avec toi, je m'attablais, je mangeais avec toi, je prenais mon s'hour au même moment que toi… je faisais tout pour sentir ta présence à mes cotés.

لجأ المترجم إلى أسلوب التصرف أثناء ترجمته للّغة الشعريّة في الرواية.

يقول زياد الشاعر الفلسطيني في الرواية:

«ومالي سواك وطن

***وتذكرة للتراب**... رصاصة عشق*

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 227.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 236.

بلون كفن

ولا شيء غيرك عندي

مشاريع حبّ لعمر قصير»[1].

Je n'ai rien d'autre que toi comme patrie

et un billet pour la tombe au couleur du linceul

je n'ai rien d'autre pour toi

que des projets d'amour pour une courte vie[2].

نلاحظ أن المترجم اعتمد جملة من التطويعات لترجمة هذه الأبيات الشعرية، حيث نجده استبدل في البيت الثاني كلمة تراب بـ tombe ثم حذف عبارة رصاصة عشق قي البيت الثالث ثم قام بقلب التعابير في البيت الثالث: ولا شيء غيرك عندي (je n'ai rien d'autre pour toi) بدلا من (je n'ai rien d'autre que toi) أي أنه تصرّف لترجمة المقطع وهذا حسب ما تقتضيه الضرورة الشعرية.

«قسنطينة الأثواب مهلا ! ما هكذا تمرّ القصائد على عجل !

ثوبك المطرّز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبيّة ***معلّقة شعر*** *كتبتها قسنطينة جيلاً بعد آخر على القطيفة العنابي*

وحزام الذهب الذي يشدّ خصرك لتتدفقي أنوثة وإغراء هو مطلع دهشتي

هو الصدر والعجز في كل ما قد قيل من شعر عربي فتمهلي..

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 190.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 197.

دعيني أحلم أن الزمن توقف وأنك لي أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس ودون أن تنطلق الزغاريد يوماً من أجلي» [1].

« Arrête toi

Ô Constantine des gandouras

Ce n'est pas ainsi que se récite la poésie

Ta gandoura brodée de fils d'or, pailletée d'or est un poème écrit une génération après l'autre sur le velours pourpre. C'est cette ceinture d'or autour des tes hanches qui te confère cette allure féminine et désirable

Avance, mais lentement

Laisse moi rêver que le temps s'est arrêté et que tu es à moi qui mourrai sans qu'il y ait eu de mariage pour moi, sans que les youyous aient fusé pour moi»[2].

إنّنا وقبل قراءتنا للمقطع السابق مترجماً تصوّرنا أن يلجأ المترجم إلى أسلوب التصرّف وهذا طبعا لوجود عدّة وضعيات غير موجودة في الثقافة الهدف، نذكر منها العبارة الأولى "قسنطينة الأثواب" حيث تُعرف هذه المدينة بأثوابها التقليدية العريقة (الكندورة والقسنطينية...الخ) ولقد شبّهت الكاتبة هذه الأثواب بالقصائد الشعريّة العربيّة بقولها: "ما هكذا تمرّ القصائد على عجل"، تنتقل بعد ذلك الكاتبة إلى ثوب معيّن "للقطيفة العنابي" وتشبّهه بمعلّقة شعر "ثوبك المطرّز بخيوط الذهب... مُعلّقة شعر" والمعلّقات من أشهر قصائد الشعراء الجاهليين وأعظمها شأناً.

تصف بعد ذلك الكاتبة على لسان السارد الحزام الذهبي والتي تضعه العروس يوم عرسها وهو أيضا رمز للعراقة والأصالة وتشبّهه أيضا بـ"الصدر والعجز" أي الشطرين الذي يتكوّن منهما أيّ بيت شعري موزون، لتتحدث بعد ذلك الكاتبة عن (العرس والزغاريد) والتي يحلم بها خالد العاشق اليائس.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 190.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, pp 342- 343.

أمّا بعد اطلاعنا على المقطع مترجماً لاحظنا أنّ المترجم حاول قدر الإمكان الاحتفاظ بالاستعارات الموجودة في النص الأصلي ولكنه اضطر إلى استعمال أسلوب التصرّف لنقل كل ما يتعلّق بالثقافة والتراث وحذف كذلك بعض الكلمات لعدم وجود مقابل في الثقافة الهدف.

استبدل المترجم الأثواب بـ gandouras وفعل "تمرُّ" بـ "se récite" وقصائد بـ poème أما بالنسبة لعبارة "معلّقة شعر" فاستبدلها بنفس الكلمة "poème"، حذف بعد ذلك جملة "هو الصدر والعجز في كل ما قد قيل من شعر عربي".

إنّ المترجم إذن إن صحّ القول تصرّف في كل المقطع تقريباً لأنّ الكلمات المستبدلة (poème, gandoura...) ليست مطابقة للكلمات الأصلية (الأثواب، معلّقة شعر...) أي أنّه حاول قدر الإمكان إيجاد وضعيّات مشابهة محافظاً على الصور البيانية الموجودة في النّص وهو في نظرنا نجح رغم الاختلاف الموجود بين الثقافتين.

استعمل المترجم أسلوب التصرّف لترجمة المقطع التالي:

«أبي يا "عيساوي" أبا عن جد؟

أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقيّة العجيبة، تغرس في جسدك ذلك السفود الأحمر الملتهب ناراً... فيخترق جسدك من طرفٍ إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطره دم.

أنت الذي كنت تمرّر حديده الملتهب والمحمر كقطعة جمر فينطفئ جمره من لعابك ولا تحترق.

علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف

علّمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني

علّمني كيف أشفى منها، أنت الذي كنت تردد مع جماعة "عيساوى" في حلقات الجذب والتهويل وأنت ترقص مأخوذاً باللّهب:

أنا سيدي عيساوي... يجرح ويداوي»[1].

« Ô mon père toi le Aissaoui, toi qui dans ces ***danses*** *en cercle fermé transperçais ton corps avec une barre chauffée à blanc sans qu'aucune goutte de sang ne coule, apprends moi à souffrir sans saigner, apprends moi à guérir d'elle, toi le derwiche qui danses et chantes : moi le Aissaoui qui blesse et guérit ! »*[2].

تصوّر لنا الكاتبة في هذا المقطع خالد (البطل) الذي يئنّ ألماً بعد زواج أحلام وهو يناجي كلّ الأولياء الصالحين حتى ينساها ويخفّ الوجع، ثم يخاطب أباه قائلاً: "أبي يا عيساوي" ولقد سبق وشرحنا الطقوس التي يقوم بها العيساوة والمتمثلة في حلقات الجذب والرقص على موسيقى العيساوة الشهيرة في الشرق الجزائري وقد «يحيل هذا الاسم عند البعض (خاصة الثقافات الأوروبيّة) على أجواء غرائبيّة يختلط فيها ما هو صوفي بما هو فلكلوري حيث يتزاوج الذكر والنغم فتنفتح "الطائفة" أمام أصناف من المريدين بين راقص مشدود وجاذب مشدود هامت روحه في أجواء الحضرة، فيتجاوز حدود واقعه ليلحق ملكوت، وحده يعرف كنهه، فتتلوى الأجساد وترتفع الرؤوس، وتنحني وتعلو الصيحات، تتهاوى أجساد، وتنهض أخرى... يشتد وقع الطبل والبندير فتزداد حدّة التفاني لدى المريدين داخل دائرة الرقص»[3]. غير أن هذه الطقوس غريبة ولا وجود لها في الثقافة الفرنسيّة ولذا فإن إيجاد وضعيّات مشابهة لها يكاد يكون مستحيلاً خاصة وأنّ الكاتبة ضمّت لهذه الطقوس عادات أخرى تشبه تلك التي يقوم بها أصحاب الألعاب الخطيرة في السيرك كأنّ يغرس العيساوي في جسده "سفودا" دون أن يتألم، خالد يريد أن يصبح مثل العيساوة الذين تُنسيهم لذّة الرّقص كلّ الألم.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 343.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, pp 342- 343.

[3]– مقدم الهاشمي، جمعية التراث العيساوي للحضرة الروحيّة والثقافة، 17 أوت 2013 على الرابط: m.facebook.com>permalink

ولقد حاول المترجم أن ينقل كلّ هذه الأجواء إلى قارئ النّص المترجم مستعملاً أسلوب التصرّف حيث أنّه حذف عبارة "أباً عن جدٍّ" وأضاف كلمة "danses" لعبارة "تلك الحلقات المغلقة" ثم حذف عبارة "تلك الطقوس الطرقيّة العجيبة" ثم استعمل التطويع لترجمة عبارة "ذلك السفود الأحمر الملتهب ناراً" ⟵ "avec une barre chauffée à blanc"، حذف المترجم أيضا الجملة الموالية "فيخترق جسدك من طرف إلى آخر ثم تخرجه"، وحتى لا يقع في فخ الترجمة المثقلة انتقل مباشرة إلى جملة "علّمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف" والتي ترجمت إلى " apprends moi à souffrir sans saigner" ونلاحظ أنّ كلمة اللّيلة حُذفت، كما حُذفت جملة "علّمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني" بعد ذلك قام المترجم بتغيير كلي حيث أضاف عبارة toi le derwiche qui chantes et qui danses، ولم ترد في النص الأصلي.

- «أنت الّتي صالحتني مع الله، وأعدتني يوماً إلى العبادة ها أنت تخونينني ليلة جمعة تحلين دمي، وتطلقين عليّ رصاص الغدر، فلماذا لا أسكر اليوم... من أكثرنا كفراً يا ترى !»[1].

« Tu m'avais réconcilié avec Dieu, et voilà que tu étais en train de me trahir un vendredi, jour saint, /de décréter ma mort acte de foi/, de me cribler des balles de la trahison…

Boire, et pourquoi pas ? qui de nous deux est le plus mécréant ? »[2].

يلوم البطل خالد محبوبته سراً لأنّها كانت سبباً في عودته إلى الله، إلى الصّلاة والعبادة، وبعدما تركته لتتزوج شخصاً آخر عاد إلى الخمر، والأسوأ أنّ هذا كان ليلة الجمعة، وهو يوم مقدّس بالنّسبة للمسلمين، وتصوّر لنا الكاتبة كل هذا من خلال عبارات مثل: "تحلين دمي" "أعدتني إلى العبادة..." وهي كلّها عبارات تخصّ القارئ القريب من لغتنا وثقافتنا وديانتنا، ولقد لجأ المترجم مرّة أخرى إلى أسلوب التصرّف لترجمة المقطع حيث حذف جملة "وأعدتني يوماً إلى العبادة" كما حذف كلمة "ليلة"

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 325.

[2] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, pp 342- 343.

من عبارة "ليلة جمعة" وعوّضها مباشرة بـ "un vendredi..." ثم أضاف عبارة "jour saint" ليدرك القارئ أنّ يوم الجمعة مميّز بالنّسبة للمسلمين وأنّ اقتراف أيّ ذنب في هذا اليوم المقدّس يعدّ انتهاكاً للدين والقيم، فكيف لهذه المرأة التي دعته يوما إلى العبادة أن تخونه والأسوأ ليلة جمعة، يضيف البطل عبارة "وتحلين دمي" ومعنى ذلك تقبلين الإهانة لي" ولقد عوّضت بالفعل décréter ma mort avec foi وdécréter معناه « ordonner un décret » أو [1]« décider avec autorité » أي قرّر ببيان فقد أضاف المترجم عبارة avec foi والتي لم ترد في النص الأصلي ليبيّن أنّ هذا القرار كان عن وعي أي مع (سبق الإصرار والترصد) avec préméditation وهذا تصرّف ذكيّ لأنّه يعكس تماما ما أراد كاتب النّص الأصلي قوله من عبارة "تحلين دمي".

«تعوّدت النساء هنا منذ قرون على حمل رغبتهنّ كقنبلة موقوتة، مدفونة في اللاوعي، لا تنطلق من كبتها إلاّ في الأعراس عندما تستسلم النساء لوقع البندير، فيبدأ الرقص وكأنّهن يستسلمن للحب بخجل ودلال في البداية، يُحرّكن المحارم يمنة ويسرة على وقع "الزندالي"... فتستيقظ أنوثتهنّ المخنوقة تحت ثقل ثيابهنّ وصيغتهنّ...»[2].

« Ici le sexe est une bombe à retardement que les femmes portent depuis des siècles, dans leurs inconscient sous les melayas et qu'elles font exploser lors des mariages quand les bendirs ont raison de leur corps. Elles commencent timidement avec une certaine coquetterie font aller les hanches à droite et à gauche au rythme du Zendali c'est alors que se réveille leur féminité étouffée sous le poids des karakous et des bijoux… »[3].

[1]-Définition décréter, dictionnaire de français Larousse sur le site :
www.larousse.fr>français>décrété, revisité le 04/12/2020 à 01h 41 mn.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 299.

[3] - Ahlem Mostaghanemi, Les mémoires de la chair, p 306.

يصف لنا السارد رقص بعض النساء القسنطينيات على وقع الزندالي، وكيف أنّهن تتمايلن بُمنة ويسرة كأنهنّ تستسلمن للحب. ولقد حاول المترجم إيصال المشهد نفسه إلى القارئ الفرنسي خاصة وأنّ طريقة الرقص تختلف من شعب لآخر وحتى يكون أميناً في وصفه استعمل أسلوب الترجمة الحرفيّة غير أنّه اضطر إلى التصرّف لترجمة بعض الجمل فحذف بعض الكلمات وأضاف كلمات أخرى حتى تتضح الصورة أكثر.

حذف المترجم كلمة "مدفونة" وأضاف عبارة "sous les melayas" مع أنّها غير واردة في النص الأصلي، أما بالنسبة لـ "لا تنطلق من كبتها إلاّ في الأعراس" فلقد عوضت بعبارة " qu'elles font exploser"، وبالنسبة للجملة التالية: "عندما تستسلم النساء لوقع البندير" فعوضت بـ" quand les bendirs ont raison de leur corps" أي أنّ المترجم عكس الجملة ثم استبدل كلمة "النساء" بـ leurs corps ولجأ إلى فعل آخر "avoir raison" بدلا من "استسلم" ولقد نجح في ذلك لأنّ عبارة "avoir raison de quelqu'un ou quelque chose" والتي تعني: gagner face à quelqu'un, obtenir un gain de cause[1]. تصوّر لنا المشهد نفسه والذي فيه ينال البندير من كل تلك النساء فتستسلمن للرقص.

في نهاية المقطع فضّل المترجم استبدال عبارة "ثقل ثيابهنّ وصيغتهنّ" بـ " sous le poids des karakous et des bijoux" أي أنّه لجأ إلى تطويع من العام (الثياب) إلى الخاص (karakou) وهذا في نظرنا خيانة للنص، وربّما فضّل المترجم ذلك حتى يفهم القارئ أنّ ثيابهنّ (النساء) لم تكن عادية خاصة بالأعراس والسهرات...الخ، نحن إذن نقترح عبارة " sous le poids de leurs tenues traditionnelles" بدلاً من "karakous".

[1] - Avoir raison : signification et origine de l'expression sur le site : www.linternaute.fr

- «على جسدي مرّري شفتك

فما مرّروا غير تلك السيوف عليّ

أشعليني أيا امرأة من لهب

يقرّبنا الحب يوما

يباعدنا الموت يوما

ويحكمنا حفنة من تراب

تقرّبنا شهوة للجسد

ثم يوما

يباعدنا الجرح ألما يصير لحجم جسد

توحدت فيك

أيا امرأة من تراب ومرمر

سقيتك ثم بكيت وقلت

أميرة عشقي...

أميرة موتي

تعالى !»[1].

« Sur mon corps passent tes lèvres

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 243- 244.

Il ne connaît que les brûlures des yatagans

Enflamme-moi Ô femme de tes brasiers

L'amour nous rapprochera un jour

Une poignée de terre nous enveloppera

Nous rapprochera un désir charnel

Puis un jour

Nous éloignera la blessure

Lorsqu'elle sera de la dimension du corps

Je me suis uni à toi

Ô femme de terre et de marbre

Je t'ai arrosé puis j'ai pleuré et crié

Princesse de mon amour

Princesse de ma mort

Viens ! »[1]

أوّل ما نلاحظه في المقطع الشعري السابق هو أنّ الفعل ورد في صيغة الأمر بالنسبة للنص الأصلي "مرّري" أما في النص المترجم فهو في صيغة المضارع "passent"، وبالنسبة لترتيب عناصر الجملة في اللغة الفرنسيّ فلقد أخل المترجم به وهذا للضرورة الشعريّة حيث أخّر الفاعل " tes lèvres" وقدّم الفعل "passent" كما أنّه افتتح جملته بـ "sur mon corps" وهي صيغة ظرفيّة للزمن (un complément circonstanciel de temps) وهذا لمحاولته قدر الإمكان المحافظة على الصيغة التي جاء بها في النص الأصلي.

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 252.

بالنسبة للبيت الثاني فلقد تصرّف المترجم وغيّره تماما "فما مرّروا غير تلك السيوف عليّ" تُرجمت بـ "il ne connait que les brûlures des yatagans"، استبدل فعل "أشعليني" بـ "enflamme moi" بدلا من allume moi.

ثم ترجمت عبارة "يا امرأة من لهب" إلى Ô femme de tes brasiers أي أن الترجمة لم تكن حرفيّة allume moi Ô femme de tex flammes أو allume moi Ô femme de feu'' .

غيّر المترجم أيضا أزمنة الفعل "rapprocher" (l'amour nous rapprochera) (le futur s. de l'indicatif) مع أنّ الفعل ورد في صيغة المضارع في النّص الأصلي، حُذف البيت الشعري الموالي كلّه "يباعدنا الموت يوماً" مع أنّه مهمّ سواء من ناحية المعنى أو من ناهية الشكل (الطباق) (يباعدنا، يقرّبنا) (القيمة الجماليّة).

وعموما ما نستنتجه من ترجمة المقطع السابق أنّ المترجم حاول قدر الإمكان المحافظة على عبارات النص الأصلي ولجأ إلى التصرف عندما أصبحت الترجمة الحرفيّة لا تفي بالغرض بل وتغيّر المعنى.

- *«لم يبق من العمر الكثير*

أيّتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري

ستكونين خطيئتي الأخيرة

أسألك:

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى؟

لك متّسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إني أنتهي الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمرا يصلح لأكثر من نهاية؟ !»[1].

« Déjà le temps de la vie nous manque

Ô toi qui te maintiens à la croisée des paradoxes

je sais

tu seras mon dernier péché

Je te le demande :
Jusqu'à quand serai-je ton dernier péché ?
Tu as du temps pour plus qu'un commencement
Courtes sont toutes les fins
Je conclus ma vie en toi aujourd'hui
Qui donnes à la vie un âge accordé à plus d'une fin ? »[2].

يخاطب الشاعر زياد في المقطع الشعري السابق حبيبته ويصفها بـ"الخطيئة الأخيرة" لأنّ حدسه يخبره أنّه سيغادر الحياة عن قريب، ثم يسألها بعد ذلك: حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى؟ أي أنّه يشكّ في وفائها بعد موته، يخاطبها بعد ذلك معلنا "إني أنتهي فيك" أي أنّه يموت قبل موته، ثم يتساءل متعجباً إن كان المحبوب والذي يعطينا عمراً آخر قد يهدينا موتا أجمل.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 246.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 253.

استطاع المترجم أن يحافظ نوعاً ما على اللّغة الشعريّة الموجودة في المقطع الشعري السابق عن طريق أسلوب الترجمة الحرفية ولكنه تصرّف في مواضع عدّة، فمثلاً غيّر في البيت الأوّل تقريباً كل الكلمات:

"لم يبق من العمر الكثير" "Déjà le temps de la vie nous manque" أي أنّ صيغة النفي غير موجودة "لم" والفعل "يبقى" غير موجود كذلك.

كان ممكنا أن تترجم هذه الجملة إلى: Il ne me reste pas beaucoup de temps à vivre، ولكن المترجم فضّل التصرّف وتغيير البيت بأكمله.

حافظ المترجم على عبارة "ton dernier péché" في البيتين (الرابع والسادس) مع أنّ الكاتبة استعملت عبارتين اثنتين "dernier péché" في البيت الرابع و"premier péché" في البيت السادس (خطيئتي الأخيرة، خطيئتي الأولى).

«لا تملك الأشجار إلاّ

أن تمارس الحبّ واقفة أيضا

يا نخلة عشقي... قفي

وحدي حملت حداد الغابات التي

أحرقوها

ليرغموا الشجر على الركوع

واقفة تموت الأشجار

تعالي للوقوف معي

أريد أن أشيّع فيك جولتي

إلى مثواها الأخير»[1].

« Les arbres n'ont pas d'autre choix

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 246- 247.

que de faire l'amour debout

Ô palmier de ma passion redresse-toi

Tout seul j'ai supporté le deuil des forêts

qu'ils ont incendiées faute de pouvoir les faire

ployer

Debout meurent les arbres

Viens t'enraciner avec moi

Sois la dernière demeure de ma virilité ! »[1].

اضطرّ المترجم لإضافة عبارة "d'autre choix" للبيت الأوّل حتى يكتمل المعنى مع أنّه كان هناك حلّ آخر كأن يقول المترجم مثلاً:

« Les arbres ne peuvent que faire l'amour debout aussi ».

نلاحظ أيضا حذف كلمة "أيضا".

فضّل الكاتب استبدال فعل "قفي" "redresse-toi" وهو اختيار مناسب لأن الفعل يحمل المعنى نفسه.

أمّا بالنسبة لجملة "ليرغموا الشجر على الركوع" والتي ترجمت إلى " faute de pouvoir les faire ployer" فنلاحظ أنّ الشاعر زياد يتحدث عن ركوع "الشجر" أما المترجم فهو يتحدث عن الغابات les← (substitut grammatical) ويعوّض الغابات (أسلوب التطويع) كما أنّنا سجلنا عدم ترجمة الفعل ليرغموا بـ (pour les obliger) بل اختار المترجم (pour les faire…) وهو في نظرنا لا

[1] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 254.

يحمل نفس المعنى. أما بالنسبة للفعل (ployer) كبديل للركوع فهو لا يحمل نفس الإيحاءات لأنّ (ployer) والذي نعني به (se courber) انحنى لا يعكس بالضرورة فعل الركوع.

«كيف حدث هذا... وما الذي أوصلني إلى هذا الجنون

ترى صوتك الذي تعودته حدّ الإدمان، صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذة عليّ؟ حبّك هاتف يسأل "واشك"

يدثّرني ليلا بلحاف من القبل. يترك جواري عينيه قنديل شوق عندما تنطفئ الأضواء

يخاف عليّ من العتمة، يخاف عليّ من وحدتي ومن شيخوختي

فيعيدني إلى الطفولة دون استشارتي، يقصّ عليّا قصصا يصدقها الأطفال. يغني لي أغنيات ينام لسماعها الأطفال»[1].

« Comment cela était-il arrivé ? Comment avais-je atteint ce degré de folie ? Tu voix peut être, l'habitude de boire ta voix jus qu'à l'ivresse, ta voix me parvenait en cascade d'amour et de musique et m'inondait de plaisir. Wachek ? Comment vas-tu disait la voix de l'amour au téléphone. Elle posait sur moi une couverture de baiser, me veillait la nuit candélabre de passion, quand les lumières s'éteignaient me ramenait à l'enfance en me chantonnant des berceuses pour m'épargner la peur de l'obscurité, de ma solitude et de mon âge »[2].

قام المترجم بتغييرات كثيرة، نذكر منها ما يلي:

إضافة كلمة degré في الجملة الأولى كما نلاحظ تغيير أيضا في الجزء الثاني من الجملة حيث وظفت الكاتبة العبارة الاستفهامية "ما الذي؟" والتي يقابلها في اللغة الفرنسيّ "Qu'est-ce qui ?"

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 172- 173.

[2] - Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, p 179.

أما في النص الهدف فلقد فضّل المترجم توظيف الكيف "comment" والتي وردت في الجزء الأوّل من الجملة. أضاف المترجم فعل (boire) والذي لم يرد في النص الأصلي، ثم عوّض جملة "فيتدحرج قطرات لذّة عليّ" بـ "et m'inondait de plaisir"، ثم أضاف بعد الكلمة الاستفهاميّة "واشك؟" "Wachek ?" عبارة "Comment vas-tu" لمساعدة القارئ والذي يجهل هذه الكلمة التي تنتمي إلى اللّغة العاميّة الجزائريّة. نلاحظ أيضا حذف "حبك هاتف يسأل" لتجنب الترجمة المثقلة وإضافة disait la voix de l'amour au téléphone.

ترجمت جملة "يدثرني (حبك) ليلاً بلحاف من القبل" إلى " Elle posait sur moi une couverture de baisers"، واللحاف لا يعني la couverture، كما أنّ فعل "يدثرني" غائب في النص الهدف وجملة "يترك جواري عينيه" لم تترجم، اكتفى المترجم فقط بـ "me veillait la nuit" أي لجأ إلى الترجمة الشارحة. لاحظنا أيضا أن السارد خالد وهو يتغنى بصوت حبيبته يتحدث عن اتصالها به ليلاً ويصف لنا سعادته وهو يتلقى هاتفها إذ يقول «حبك هاتف يسأل "واشك؟"... يدثرني ليلا» أي أنه يتحدث عن الاتصال (الهاتف) أما المترجم فلقد وصف مباشرة الصوت (la voix) ولهذا استعمل في نصه الضمير (elle) أي la voix، فاللّغة العربيّة أكثر مرونة من اللّغة الفرنسيّة والتي تفضّل الاختصار وبلوغ الهدف مباشرة. فضّل المترجم أيضا تعويض مصطلح "الشيخوخة" بـ âge بدلاً من vieillesse. وإجمالاً، قام المترجم بجملة من التطويعات أي أنّه انتهج أسلوب التصرّف وهذا لأنّ الطريقة التي يعبّر بها عن الحبّ في الثقافة الفرنسيّة مختلفة عن تلك الطريقة التي يتغزّل فيها عاشق بصوت حبيبته فكأنّ المترجم وجد حلاً وسطاً، إذ قام بترجمة بعض العبارات حرفياً وهذا حفاظا على النص الأصلي وتصرّف في عبارات أخرى لإزالة الإبهام الذي قد يكسو النص الجديد (المترجَم).

خلاصة:

اعتمد المترجم محمد مقدم أثناء ترجمته لرواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي أسلوب الترجمة الحرفيّة بالدرجة الأولى، كما احتفظ بمصطلحات عديدة تنتمي إلى الثقافة الأصل عن طريق أسلوب الاقتراض. كما استخدم أيضاً أسلوب المحاكاة قصداً وهذا لترسيخ بعض العبارات الجميلة في لغتنا لدى متلقي النص الجديد (النص المكتوب باللغة الفرنسيّة). كما أنّه يبدو واعياً بكل تلك الاختلافات الموجودة على المستوى التركيبي للغتين ولهذا قام بتبني أسلوب الإبدال أثناء الترجمة إذ أنّ لكل لغة نظام تركيبي خاص بها.

وحاول الحفاظ قدر الإمكان على تلك القيم الجمالية الموجودة في النص الأصلي، فعمل على إبراز التقديم والتأخير، والتكرار، كما نقل معظم الانزياحات التي ابتكرتها الأديبة. مبرزا اللغة الشعريّة الموجودة في الرواية ومستعملاً أسلوب التطويع تارة وأسلوب التصرف تارة أخرى.

استعمل المترجم أساليب أخرى مثل الحذف والإضافة، وهذا طبيعي ومنطقي خاصّة وأنّنا ننقل من اللغة العربيّة إلى اللغة الفرنسيّة؛ لغتين مختلفتين تماماً، إذ اضطر إلى حذف عبارات معيّنة لعدم الوقوع في فخ الترجمة المثقلة (la surtraduction) وأضاف عبارات أخرى أحيانا وهذا ما زاد النص جمالاً، وتقول الباحثة بولدورة عواطف في هذا الصدد ما يلي:

« Et avec les additions et les rajouts qu'il fait, sa traduction fait naitre un nouveau texte très riche dans son fond, et son génie d'écrivain lui rajoute une forme bien adaptée au contexte et au message que porte l'énoncé original »[1].

أي أنّ تلك الإضافات والتعديلات التي يقوم بها المترجم تلد لنا نصّاً جديداً غنياً في العمق، فعبقرية الكاتب المترجم للنّص الأصلي تكسب النّص شكلاً جديداً مناسباً للسّياق ورسالة النص

[1] - Bouledroua Awatef, Les problèmes de la traduction littéraire, Almutargim vol n°06, oct-dec 2002, p 55.

الأصلي، فالمترجم يمنح للنّص عمراً آخر، وهو بهذا مبدع فكل رسالة قابلة لأن تتكرّر في ظل لغة أخرى وقد تكون الرسالة المكرّرة أجمل إذا كان المترجم فنانا.

يحمل النص المعني بالترجمة في ثناياه فراغات كثيرة وبياضه هذا هو بمثابة الهامش الحقيقي لحركة المترجم والذي استطاع وبكل ذكاء وسلاسة «ربط المؤشرات اللسانية والميتالسانية بالواقع واستحضارها وقت الحاجة بصفة سليقيّة»[1].

إنّ الترجمة عمل إبداعي فهي «لعب حرّ بالكلمات والمواد الأوّليّة للتعبير عن مشاعر وتصوّرات وأطياف الأفكار والمعاني والتي عادة ما تتوارى بعيداً عن أضواء المعرفة وتتأبى على قوانينها الصارمة، ويبقى منطقها في المقام الأوّل هو التخييل، ولذلك فالمترجم لا يقتنع إلا بترجمة أدبيّة تبرز جمال النّص المترجم كي يتذوق القارئ جمال النص الأصلي»[2] وينسجم ويعايش عوالمه الخاصة.

[1]– إنعام بيوض، الترجمة الأدبيّة، مرجع سابق، ص 124.

[2]– بعلي حفناوي، الترجمة الأدبية والمقارنة، المترجم، العدد 07، 2003، ص 109.

الفصل الرابع

دراسة تقابلية بين اللغتين: العربية والفرنسية

الفصل الرابع: دراسة تقابلية بين اللغتين :العربية والفرنسية

تمهيد.

1- الخصائص المميزة للّغة العربيّة.

2- الخصائص المميّزة للّغة الفرنسيّة.

3- أوجه التشابه بين اللغتين العربية والفرنسيّة.

4- أوجه الاختلاف بين اللغتين العربية والفرنسيّة.

خلاصة.

تمهيد:

إنّنا ومن خلال دراستنا للأسلوبيّة المقارنة والّتي قام بها الباحثان استطعنا الإلمام ببعض الأساليب التي استعملها المترجم لنقل الرّواية من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة عن طريق إجراء اختبار التقابل الترجمي لمقاطع مختلفة في الرّواية.

قمنا بعد ذلك بتحديد الطرائق التي لجأ إليها المترجم أثناء نقله وذلك بعد مقارنة النصين، أي أنّنا قمنا بدراسة مقارنة. ولقد ظهرت الدراسات اللغويّة المقارنة بفضل ويليام جونز " William Jones" والّذي راح يقارن اللّغة السنسكرينيّة الهنديّة بغيرها من اللّغات الأوروبيّة ممّا شجع الآخرين على إتّباع المنهجيّة ذاتها للمقارنة بين اللغتين الفرنسيّة والانجليزيّة مثلا وبالتالي الوقوف على نقاط التشابه وأوجه الاختلاف.

ولقد حاولنا في هذا الفصل التطرّق لبعض منها، ونحن بهذا نتعدّى الدّراسة اللغويّة المقارنة لأنّ اللغتين لا تنحدران من أصل واحد، وننتقل إلى الدراسة التقابلية L'étude contrastive والّتي تهتمّ بدراسة لغتين مختلفتين تماما، لا تربطهما أيّ صلة قرابة لغويّة.

تكمن أهميّة هذا الفصل في استخراج كل تلك الفوارق التي تميّز اللّغتين وبالتّالي قياس مدى صعوبة ترجمة أي نص، كما أنّ إدراك الاختلافات الموجودة بين اللّغات يسهل عمل المترجم لأنّه وأثناء كتابته للنّص الجديد، يستطيع ومن خلال تلك الفوارق الموجودة على المستويات الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والدلاليّة أن يصنع نصّاً جديداً مختلفاً ومستقلاً لكنّه يحمل نفس الرّسالة، ولقد حاولنا في هذا الفصل دراسة أهم الخصائص المميّزة للّغة العربيّة، تطرقنا بعد ذلك إلى مميّزات اللّغة الفرنسيّة ثم قمنا بتحديد أوجه التشابه وختمنا هذا الفصل باستخلاص أوجه الاختلاف.

1- الخصائص المميزة للّغة العربيّة:

1-1 أصول اللّغة العربيّة:

تنتمي اللّغة العربيّة إلى مجموعة اللّغات السامية[1] نسبة إلى سام بن نوح عليه السّلام، كما أنّها لغة القرآن الّذي يقدّسه ما يزيد على مليار وستمائة مليون نسمة، ولقد أصبحت من اللّغات العالميّة المعترف بها في اليونسكو (UNESCO). إنّها واحدة من أعرق اللّغات القديمة ولقد زاد هذا العمق التاريخي سمواً نزول القرآن الكريم باللّغة العربيّة، يقول الله تعالى: ﴿**إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ**﴾[2].

حافظت هذه اللّغة على مكانتها بفضل القرآن الكريم، أمّا بالنّسبة للّغات الساميّة الأخرى كالكنعانية والفينيقيّة، العبريّة، الآراميّة، البابلية، السريانية والكلدانية والهيروغرافيّة والحبشية فلقد ماتت وانقرضت.

يطلق عليها البعض اسم اللّغة الكونيّة إذ يتحدّث بها أكثر من 550 مليون شخص، كما أنّها لغة القرآن الأبدي أي أنّها باقية ببقائه على عكس اللّغات الأخرى والتي تتلاشى لمجرد انتهاء متحدثيها.

اختار العالم الألماني لودفيك شاوتزر Ludowik Schoutzere اصطلاح اللّغات الساميّة في القرن الثامن عشر ميلادي في بحث نشره سنة 1781م[3]، ثم شاعت هذه التسميّة ولقد اعتمد على ما ورد في الإصحاح العاشر من سفر التكوين[4]. أما في القرآن الكريم فلم يرد ذكر أبناء النبي نوح عليه

[1]- حجازي محمود فهمي، علم اللّغة العربيّة، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللّغات السامية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص 35.

[2]- القرآن الكريم، سورة الزخرف، الآية 02.

[3]- شارل بروكمان، فقه اللّغات السامية، ترجمة: رمضان عبد التواب، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، مجلد 1، ط1، د ت، ص11.

[4]- سفر التكوين، الإصحاح العاشر، ونصه كما يلي: وهذه مواليد بن نوح سام وحام ويافت، العهد القديم 16.

السلام أي أنّ اسم "سام" غير مذكور والوحيد الذي برز من أبناء نوح عليه السّلام هو الذي كفر إذ يقول الله تعالى: ﴿**وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ. قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ**﴾[1].

أمّا في السنّة النبويّة فعن سمرة بن جندب أنّ النبيّ صلّى الله عليه وسلّم قال: «ولد نوح ثلاثة: فسام أبو العرب، وحام أبو الحبشة ويافت أبو الروم»[2]. أمّا بالنّسبة لابنه الكافر فلقد اختلف العلماء في اسمه، فمنهم من قال أنّه "يام" ولقد أورد الإمامان الطبري وابن كثير في تفسيريهما هذا الاسم، أما الإمام البيضاوي فلقد أورده في تفسيره أنّ اسم ابن نوح الكافر هو كنعان[3].

وما يهمنا نحن من أبنائه هو سام والذي نُسِبت إليه اللّغة السامية، «ومن بين أولاده: أرفحشد، إرم، أشوذ، عليم ولاوذ، ومن ذرية لاوذ تكون فارس وطسم وجرجان وعميلق ومنهم كذلك الجبابرة، الكنعانيون والفراعنة وأهل البحرين وعمان ومنهم بنو أميم، ولاوذ أمّا بالنّسبة لإرم الابن الثاني لسام فكان من ذريته عوص وكاثر وعبيل»[4].

«ومن ولد عوص عاد ومنزلهم بالرمال والأحقاف إلى حضرموت، ومن ولد كاثر ثمود وحبيس ومنزل ثمود بالحجر بين الشام والحجاز، وقال هشام بن الكلبي: عبيل بن عُوص أخو عاد وقال بن حزم عن قدماء النسابين أنّ لاوذ هو ابن إرم بن سام اخو عوص وكاثر»[5].

---

[1]- القرآن الكريم، سورة هود، الآيتان 42- 43.

[2]- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة الأولى، مرجع سابق، ص 114.

وابن خلدون، كتاب العبر ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، الرسالة 1377، دار الكتاب اللبناني، 1983، المجلد الثاني، ص 14.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

[4]- م ن، ص ص 14- 16.

[5]- م ن، ص 16.

من القول السابق لابن خلدون يمكن القول أنه كان هناك اختلاف بين العلماء فمنهم من رأى أن لاوذ ابن سام ابن نوح ومنهم من رأى أن لاوذ ابن إرم بن سام، أي أنّ هناك اختلاف في نسب الجيل الواحد غير أنّ المتفق عليه هو أنّ نوح عليه السّلام كان أبا ثانياً للبشرية بعد آدم والذي عَمُرت الأرض به أحقابا وأجيالا إلى أن جاء الطوفان في زمن نوح وبدعوته فذهب بعمران الأرض أجمع باستثناء النبي نوح وأبنائه الثلاثة، ويقول الطبري حدثني القاسم بن بشر بن معروف قال حدثنا روح قال حدثنا سعيد بن أبي عرويه عن قتادة عن الحسن عن سمرة بن جندب عن النبيّ صلى الله عليه وسلم في ذلك أن «سام أبو العرب ويافت أبو الروم وحام أبو الحبش والزنج وفي بعضها السودان وفي بعضها سام أبو العرب وفارس الروم ويافت أبو الترك الصقالبة ويأجوج ومأجوج وحام أبو القبط والسودان والبربر»[1].

ولقد كان لإرم بن سام بن نوح 7 أبناء هم: عاد، ثمود، صحار، ووبار وطسم وحديس وحاسم وهؤلاء كلهم تفرقوا بجزيرة العرب، وهم العرب الأوائل، «كما أنّ هودا عليه السّلام بن عابر بن شالخ بن إرفخشد بن سام بن نوح هو أبو العرب العاربة وأنّ ابنه قحطان وهو ولي عهده ومن أبناءه يعرب بن قحطان بن هود وأن الله ألهمه العربيّة»[2]. ولقد اشتقّ اسم العربيّة من اسمه (عربيّة يعرب).

والأرجح أنّ اللغة العربيّة آنذاك كانت تتجسد في تلك اللهجات الأولى القرن الخامس الميلادي ونحن نقصد بذلك اللهجات الثمودية والصفوية واللحيانية* والتي انقرضت. أمّا بالنسبة

[1]- محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، بيت الأفكار الدولية، د ط، د ت، ص 73.

[2]- البستاني بطرس، معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1977، ص. 587. انظر كذلك:
مرعي الكرمي، مسبوك الذهب وشرف العلم على شرف النسب على الرابط: www.alwaraq.com تاريخ الزيارة: 2020/12/10 على الساعة: 18:55.

*- **التمودية:** هي اللهجة المنسوبة إلى قبائل ثمود التي جاء في القرآن ذكرها وذكر مساكنها في مواضع كثيرة، وتاريخ معظم النقوش المدوّنة بهذه اللهجة يعود إلى القرنين الثالث والرابع بعد الميلاد ويبلغ تعداد هذه النقوش ما يزيد عن 1700 وعثر عليها بين الحجاز والشام أهل عمان العرب.

للهجات الباقية والتي تتمثّل في «لهجة قريش وطيء وهذيل وثقيف»* فهي التي انبثقت منها العربيّة، لتصبح لغة عالميّة بعد ذلك بفضل القرآن الكريم. ولقد كان لتنقل القبائل البدويّة من مكان إلى آخر أثر لانتشارها بشكل كبير كما أنّ للفتوحات العربيّة أيضا دور كبير في انتشارها.

تصنّف اللغة العربية إذن ضمن مجموعة اللغات السامية الوسطى فتكون بذلك من ضمن اللغات السامية الشمالية الغربية. ولقد نشأت العربيّة الفصحى في شمالي الجزيرة العربية ويرجع أصلها إلى العربيّة الشماليّة القديمة التي تحدث بها العدنانيون وهي تختلف عن تلك التي تكلم بها القحطانيون أي (العربية الجنوبيّة القديمة) والتي نشأت في جنوبي الجزيرة العربيّة والتي عرفت باللغة الحميريّة.

يرى البعض أيضاً أنّ نبيّ الله إسماعيل عليه السّلام كان هو أوّل من تحدث باللّغة العربيّة وهو في الرابعة عشر، ويذهب آخرون إلى القول بأنّ العربيّة كانت لغة آدم في الجنة أي أنّها أوّل لغة على وجه الأرض غير أنّ النظريتين لم يؤكدهما أيّ باحث أو عالم لغوي.

ورغم تميّز اللغة العربيّة عن غيرها من اللّغات باعتبارها لغة القرآن إلا أنه لا توجد أي نظريّة تؤكد أنّها اللّغة الأولى، ولقد خضعت كغيرها من اللّغات إلى قواعد النمو التطور ثم الاضمحلال غير أنّها وبعدما اختارها الله عزّ وجلّ للتنزيل أصبحت لغة ثابتة من حيث نحوها وصرفها ونطقها.

=- **الصفويّة**: هي اللهجة المنسوبة إلى منطقة الصفا وإن كانت نقوشها عثر عليها في مواطن مختلفة، ويبلغ تاريخ هذه النقوش ما يزيد على ألفين.

- **اللحيانية**: هي اللهجة المنسوبة إلى قبائل لحيان التي يُرجّح أنها كانت تسكن شمال الحجاز قبل الميلاد وقد عثر على نقوش كثيرة تذكر أسماء ملوك لحيان...

العربية البائدة وأهم لهجاتها على الرابط: www.uobabylon.edu.iq

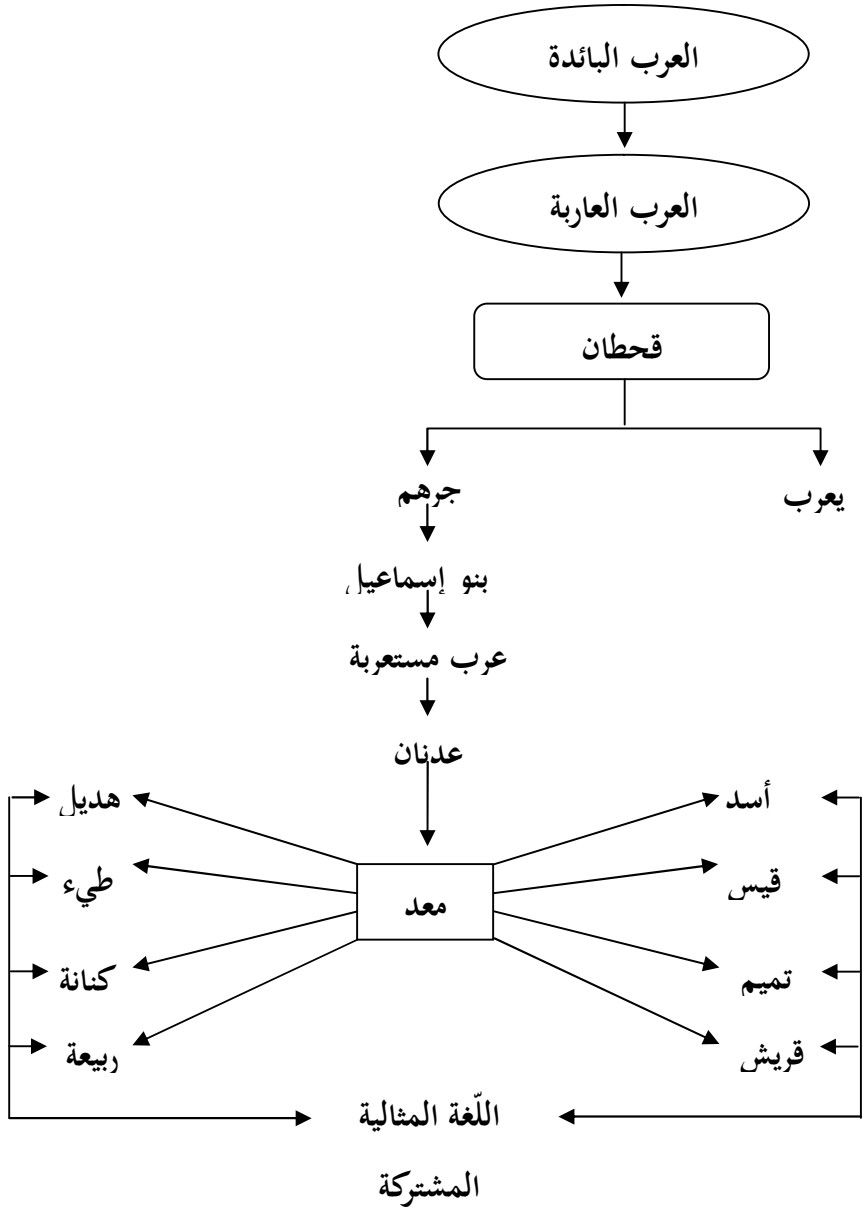
*- **لهجة قريش**: نسبة إلى قبيلة قريش ولقد تميزت لهجتهم بالفصاحة إذ يقول الجاحظ: «قوم ارتفعوا عن لخلخانية الفرات وتيامنوا عن كشكشة تميم وتياسروا على كسكسة بكر، ليست لهم غمغمة قضاعة، ولا طمطمانية حمير...». انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق.

- **لهجة طيء**: هي لهجة قبيلة سكنت شمال الجزيرة العربية.

- **هذيل**: هي لهجة قبائل خندف من العرب المضرية في الحجاز غرب الجزيرة العربية.

- **لهجة ثقيف**: نقصد لهجة سكان مدينة الطائف عموماً.

ولقد اخترنا المخطط التالي والّذي يوضّح نوعاً ما جذور هاته اللّغة:



1-2 تطوّر اللّغة العربيّة:

عرفت اللّغة العربيّة كغيرها من اللّغات فترات اضطراب وذلك نتيجة لكثرة ترحال متكلميها واختلاطهم بشعوب أخرى ونتيجة ذلك ظهرت بعض الظواهر اللغوية آنذاك "كالعجعجة" أي قلب الياء جيما بعد العين (خرج الراعي ← خرج الراعج) ويبرز هذا أيضا في لهجة السعوديين والكويتيين... والذين يقومون بإضافة حرف "الشين" دائما ما يعرف بالكشكشة (لبيش← لبيك).

أو "طماطمانية حمير" وهي نطق أم بدل "ال" التعريف كأن يقول أحدهم للرسول عليه الصّلاة والسّلام: أمن امبر امصيام في امسفر؟ (أمِن البرّ الصّيام في السفر؟" وفحفحة هزيل، أي قلب الحاء عينا بدل القول "أُحِلّ إليه" نقول: "أعلّ إليه" أو العنعنة أي إبدال العين عن الهمزة إذا وقعت في أوّل الكلمة مثلا "في أمان الله" تصبح في "عمان الله" وقطعة طيء أي حذف آخر الكلمة مثل "يا أبا الحكم" والتي تصبح "يا أبا الحكا"[1]. ويقول حسن أحمد الزيات في هذا الصدد: «إنّ لغات العرب على تعددها واختلافها ترجع إلى لغتين أصليتين هما: لغة الشمال ولغة الجنوب وبين هاتين اللّغتين اختلاف ملحوظ على مستوى الإعراب والضمائر وأحوال الاشتقاق والتصريف»[2].

أمّا بالنّسبة للاختلاف فهو راجع لاتساع الرقعة الجغرافية لشبه الجزيرة العربية وبالتالي تفرق القبائل بحثا منهم عن الترف والعيش الحسن ممّا أدّى إلى ظهور فصائل لغوية جديدة نتيجة إلى الاحتكاك بقبائل أخرى، وكانت كل قبيلة تستعرض لغتها من خلال تلك الأشعار والتي تُلقى في أسواقهم وأشهر تلك الأسواق سوق عكاظ وكان ينقى فيها الكلام من كل ما استوحش لفظه حتى صارت قريش هي الأفضل فكانت «تختار فصيح الكلام ونقي الكلمات بين القبائل وما لم تقبله تعتبره العرب كلاماً مردودا (...) كما كان أهلها يسجلون لغات العرب، فما استحسنوه من لغاتهم تكلموا به، فصاروا أحسن العرب، فخلت لغتهم من مستبشع اللّغات ومستقبح الألفاظ»[3]. ولقد نزل القرآن الكريم بهذه اللّهجة الجامعة الفصيحة، وهاته الفصاحة لم تأت من العدم بل من قوة القبيلة في شتى الميادين الاقتصادية والاجتماعية والسياسيّة وما اللّغة إلاّ مرآة لازدهار الشعوب أو تخلّفها، ويقول طه حسين بخصوص هذا الموضوع ما يلي: «قريش سلطان سياسي حقيقي، ولكنه قويّ في مكّة وما حولها، وهذا السلطان السياسي كان يعتز بسلطان اقتصادي عظيم... وكان هذا السلطان

[1]- عبد الجبار فتحي زيدان، نزول القرآن على سبعة أحرف، السنة الأولى، آفاق شرعية على الرابط: www.alukah.net

[2]- الزيات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 11.

[3]- السيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللغة، تحقيق: محمد أبو الفضل وآخرين، دار الكتاب المصرية، القاهرة، ج1، ط3، ص 221.

يعتز بسلطان ديني قويّ مصدره الكعبة التي كان يحج إليها أهل الحجاز، من عرب الشمال، فقد اجتمع لقريش إذاً سلطان سياسي واقتصادي وديني... لغة قريش إذاً هي هذه اللغة العربيّة الفصحى، فُرِضت على قبائل الحجاز فرضا لا يعتمد على السيف، وإنما يعتمد على المنفعة وتبادل الحاجات الدينيّة والسياسية والاقتصاديّة»[1].

من القول السابق نستنتج أنّ قبيلة قريش أخذت من غيرها من القبائل لتطوّر لغتها «ومن القبائل العرب الذين أخذ عنهم اللّسان العربي قيس وتميم وأسد. فإن هؤلاء هم الّذين أُخِذ عنهم معظمه وعليهم اتّكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف، ثم هديل وبعض كنانة وبعض الطائيين»[2]. ولقد سبق وبيّنا هذا في المخطط السّابق.

وبعد نزول الوحي على سيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم واعتناق الإسلام من طرف شعوب أخرى اختلطت الألسن مرّة أخرى «فأخذ عدد من علماء العرب القدامى على عاتقهم أمر الاهتمام باللّغة العربيّة وتنقيتها من الدخيل والغريب الّذي تفشّى وظهرت آثاره بسبب دخول الأقوام من غير العرب إلى حاضرة العرب وما كان ذلك إلاّ من أجل حماية القرآن من تسرّب اللّحن»[3].

أمّا بالنّسبة لطريقتهم في تنقية اللّغة فلقد اعتمدوا على حدسهم اللّغوي في بادئ الأمر ونقصد بذلك استحسان الألفاظ والتي بدت لهم مألوفة ورفض ما استوحش كما سبق وذكرنا، كان مرجعهم بعد ذلك القرآن الكريم، وحديث النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، كما اعتمدوا أيضا كلام الشعراء والنحاة أمثال الخليل، سيبويه وغيرهما لتهذيب اللغة.

غير أنّنا لا نستوعب تعصّب البعض واعتبار كل ما هو دخيل رديء، فالدراسات الراهنة تثبت أنّ لغات كثيرة استفادت من غيرها لتطوّر نفسها، كما أنّ بعض الألفاظ والتي دخلت إلى اللّغة

[1]– طه حسين، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي الإسلامي، دار العلم للملايين، مصر، ص 120.
[2]– السيوطي جلال الدين محمد، المزهر في علوم اللغة، مرجع سابق، ص 222.
[3]– المرجع نفسه، ص 96.

عن طريق الترجمة أصبحت مستقرّة فيها بل وزادت من قوتها فبزيادة الكلمات تزيد المعاني وبالتالي قدرة اللّغة في التعبير على مختلف الوضعيات.

يقول ابن الجنّي: «الناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ»[1] أي أنّه ضدّ أيّ تعصّب اتجاه اللّهجات الأخرى ولو طبقت نظرية ابن الجني على الترجمة واستفدنا من لغات أخرى لتطوير لغتنا خاصّة وأنّ اللّغة العربيّة قادرة على استيعاب لغات أخرى بفضل مرونتها وعراقتها في آن واحد.

كما أنّ القرآن الكريم احتوى على ألفاظ غير عربيّة مثل: أباريق، أسباط، استبرق، أسفارا[2]. وهذا دليل على جواز استفادة اللغات من بعضها الآخر.

أ- اللّغة العربيّة بعد نزول القرآن:

لقد وحّد القرآن الكريم لهجات اللّغة العربيّة المختلفة في لغة واحدة وهي لغة القرآن قائمة في الأساس على معايير لهجة قريش، غير أنّها تحتوي على ألفاظ جديدة من لغات ولهجات أخرى ذلك أنّ القرآن الكريم بُعث للنّاس جميعاً بلسان عربيّ، ولقد استطاعت العربيّة من خلال انتشار الإسلام أن تزحف جنوبا لتحلّ محلّ العربيّة الجنوبيّة القديمة ثم عبرت البحر الأحمر لتصل إلى شرق إفريقيا، واتجهت شمالاً لتحل محلّ الآرامية في بلاد الشام والعراق ثم زحفت غربا لتحلّ محلّ القبطيّة في مصر وانتشرت مع الفتح الإسلامي في شمال إفريقيا لتخلف لهجات البربر ثم انفتح أمامها الطريق لتصل إلى بلاد السودان وغرب إفريقيا ثم عبر البحر المتوسط لتصبح لغة بلاد الإسبان وجزر البحر المتوسط.

[1]- ابن الجني أبو الفتح، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب المصرية، مصر، ط1، 1952، ص 10.

[2]- أباريق: كلمة فارسيّة (سورة الواقعة الآية 18).

- أسباط: كلمة عبرانية (سورة البقرة الآية 140)

- استبرق: كلمة أعجمية (سورة الكهف الآية 31).

- أسفاراً: كلمة سريانية أو نبطيّة (سورة الجمعة الآية 5).

ولقد استعار كثيرون مفرداتها وضموها إلى معاجمهم وأغنوا بها لغتهم النامية فلا تكاد تخلو لغة أوروبيّة اليوم من ألفاظ عربيّة، كما أنّ عددا كبيراً من الدّول تعتبرها اللّغة الرسميّة إلى جانب لغات أخرى نذكر منها: الصومال، إريتريا، الصحراء الغربيّة، الصومال، تشاد، جزر القمر، جيبوتي، ليبيا، موريطانيا...وغيرها من الدول، كما أنّ 167 مليون شخص يستعملها وتعتمدها العديد من الجامعات كلغة تدريس.

ب- اللّغة العربيّة في العصر الأمويّ:

بعد دخول شعوب أخرى في الإسلام واعتناق الأمصار الدين الحقّ، ظهر اللّحن على الألسنة وأصبحت لغة القرآن مهدّدة ممّا أدى إلى اهتمام أهل المعرفة باللّغة فكانت بداية ظهور علم اللّغة، ولقد كانت العربيّة آنذاك تُكتب غير معجمة (غير منطوقة) وغير مشكولة بالحركات والسكنات حتى «قام أبو الأسود الدؤلي بضبط كلماتها وذلك بوضع النقاط على الحروف، فوضع نقطة فوق الحرف للدلالة على الفتحة ونقطة تحته للدلالة على الكسرة ونقطة عن شماله للدلالة على الضمة، ووضع نقطتين للدلالة على التنوين وترك الحرف الساكن خاليا من النقط»[1]. قام بعد ذلك (القرن الثاني الهجري) الخليل بن أحمد الفراهيدي بوضع طريقة أخرى لضبط حروف المصحف، أمّا بالنسبة لإعجام الحروف (وضع النقاط) فلقد تمّ في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان على يد نصر بن عاث الليثي ويحي بن يعمر العدواني ولقد أعادا ترتيب الحروف هجائيا حسب ما هو شائع اليوم[2].

ومع نهايات العهد الأموي بدأت العربيّة ترتاد آفاق التأليف العلمي بعد أن كان تراثها حكراً على شعر وأمثال تروى على ألسنة الرواة[3].

[1]- الحافظ شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، ص 82.
[2]- العلي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مكتبة لبنان، بيروت، 1987، ص 178.
[3]- الزيات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 38.

ج- اللّغة العربيّة في العصر العباسي:

إنّ ما يميّز هذا العصر هو حركة الترجمة الواسعة والتي عرفها المسلمون لنقل الحضارات اليونانية والفارسية، حيث قاموا بتعريب بعض المصطلحات والتي لم يجدوا لها بديلا في اللّغة العربيّة كما صنعوا مصطلحات جديدة عن طريق الاشتقاق والنحت وحملوا صيغا عربية دلالات جديدة للتعبير عن معانٍ متجددة، ولقد أثبتت العربيّة في هذا العصر مرونتها وقدرتها على استيعاب حضارات أخرى.

انتقل المسلمون بعد ذلك إلى التأليف في مجال اللّغة أي من التلقين الشفهي إلى الكتابة لتنشأ العلوم اللغويّة، النحوية، الصرفيّة والبلاغيّة كلّها لخدمة النّص القرآني، وضعت بعد ذلك المعاجم والقواميس وكتب علم اللّغة، والفقه اللغوي ويقول خليفة عبد الكريم الخصوص ما يلي: «كان من الطبيعي أن يستقطب القرآن الكريم الدارسين من حوله وأن تنشأ العلوم المختلفة من لغويّة، نحويّة، بلاغية وتاريخية وفلكيّة في خدمة النّص القرآني ودخلت اللغة العربيّة باعتبارها لغة الدولة جميع ميادين الحياة والمعارف الإنسانية وما لبثت أن أصبحت اللّغة الأولى في العالم»[1].

استمر الأمر لعدّة قرون إلى منتصف القرن السابع الهجري، فبعدما تعرضت الدولة الإسلاميّة إلى عدّة فتن صار الحكم للعجم وبالتالي عرفت هذه الفترة سيادة اللّغات الأعجميّة. ويقول ابن خلدون في هذا الأمر ما يلي: «فلقد تنافسوا (أي الشعوب) في تصانيف الترجمات في اللّغة العربيّة وتفاصحوا في غير العربيّة»[2]. وهذا دليل على أنّ اللّغة العربيّة تراجعت نوعاً ما ولكنّها وبفضل القرآن باقية ببقائه. ويقول ابن خلدون في هذا: «فلقد سُدّ اللّسان العربيّ... وكاد يذهب لولا ما حفظه من عناية المسلمين بالكتاب والسّنة الذين بهما حفظ الدين وسار ذلك مرجحا لبقاء العربيّة»[3].

[1]- خليفة عبد الكريم، اللغة العربية على مدارج القرن الواحد والعشرين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 2003، ص 47.
[2]- ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 77.
[3]- م.ن، ص 214.

د- اللّغة العربيّة في العصر الحديث:

عرفت الدولة الإسلامية في القرن السادس عشر ضعفا كبيرا وهذا بسبب تكالب الدول الأوروبيّة عليها، حيث تعرّضت دول عربيّة كثيرة لهجمات استعماريّة في حين كانت أوروبا في أوج حضارتها، فبعد خروجها من العصور المظلمة بنت أسطولا قويا وقرّرت أن تغزو العالم، وصولاً إلى توسيع رقعتها الجغرافية ونهب خيرات الدول الأخرى. لقد كان من أهدافها طمس الكيان العربي وذلك بهدم الدين واللّغة، فسارعت إلى نشر لغتها في الجامعات والمدارس، ولقد نجحت بعدما صارت أغلب الجامعات العربيّة تستعمل اللّغة الانجليزية أو اللّغة الفرنسيّة للتّدريس، ومن المؤسف حقاً أن تستمر هذه السياسة، فلا تزال جامعاتنا تستعمل هاتين اللغتين، ولا يزال الطالب العربي يدرس الطب، الهندسة، أو الكيمياء... الخ بلغات أخرى، فلقد ظلت معظم النخب وفيّة مخلصة لتلك الحضارات الوهميّة.

لقد مضى على بعض جامعات العالم العربي قرابة القرن من الزمان وهي تتخذ من اللّغتين الانجليزية والفرنسيّة لغة للتّدريس، ويتساءل الدكتور عبد الكريم خليفة بهذا الخصوص قائلا: «ماذا أضافت هذه الجامعات والمؤسسات العلميّة التي تتخذ من اللّغات الأجنبيّة لغة للتدريس الجامعي والبحث العلمي؟ ماذا أضافت من جديد إلى المعرفة العلميّة الإنسانيّة؟ ماذا أبدعت من نظريات؟ ماذا اخترعت من تقنيات بل ما هي نسبة مساهمتها الأصليّة في الفكر العلمي العالمي؟»[1].

إنّنا ومن خلال هذا السؤال والذي يبدو سطحياً اصطدمنا بحقيقة مؤسفة والمتمثلة في أنّ أيّ نجاح لا يساوي شيئاً ما دامت اللّغة والتي تمثل هويتنا غائبة، فما فائدة وجود أطباء، ومهندسين، علماء ومفكرين عرب، ولكن بفضل سياسة المستعمر أصبحوا يستحون من لغتهم بل وحتى من دينهم، فلا سبيل لأن تحقق هذه الأمة إبداعا علميا أو مشاركة حقيقيّة في بناء المعرفة الإنسانيّة في ظروف تغييب اللّغة الأم.

[1]- خليفة عبد الكريم، اللّغة العربيّة على مدارج القرن الواحد والعشرين، مرجع سابق، ص 13.

شجعت أوروبا كذلك اللهجات العاميّة المحليّة، وذلك بالترويج لكتابة العلوم باللّغات العاميّة، كما اقترح البعض كتابة اللّغة العربيّة باللّغة اللاّتينيّة، وها كلّه لهدم وتشتيت لغتنا الجميلة العريقة.

أما حان الوقت لتعود لغة القرآن؟ سؤال يطرحه أيّ عربيّ واعٍ بخطورة الوضع، متى تقوم الجامعات والمعاهد بتبني لغتنا الأم للتّدريس؟ متى يتحدث الطّبيب بلغته بكل فخر، متى تكون للعربيّة سيادة وريادة في أوطانها على الأقل؟

إنّ اللّغة العربيّة هي لغة المستقبل، لغة الريادة، لغة الحياة، لغة الخلود... إنّها لغة القرآن الكريم باقية ببقائه إلى الأبد رغم كل تلك المؤامرات، البارحة اليوم وغداً...

1-3 حروف اللّغة العربيّة:

تضمّ اللّغة العربيّة ثمانية وعشرين حرفا، وتكتب هذه الحروف من اليمين إلى اليسار وتكون متصّلة ممّا يجعلها قابلة لاكتساب أشكال هندسيّة مختلفة من خلال المدّ والرّجع والاستدارة والتشابك والتداخل والتركيب، وهذا ما جعل لها الكثير من الخطوط "طرائق الكتابة" منها خط النسخ، خط الرقعة وخط الثلث...الخ.

ولقد استعمل اللغويون القدماء مصطلح الحرف للدّلالة على ما يسمى الآن بالصوت، ويقسّم اللّغويون هذه الحروف إلى قسمين الحروف الصامتة والحروف الصائتة، ولقد سماها المحدثون بالأصوات الصامتة والأصوات الصائتة غير أنّنا نفضل التسمية الأولى لأنّه في نظرنا لا يمكن أن يكون الصوت صوتا إذا كان صامتا، والأرجح أنّ هؤلاء اختاروا هذه التسميّة اعتماداً على ما ورد في الدّراسات الغربيّة (voiced and voiceless sounds). ولقد بني هذا التقسيم على طبيعة الأصوات وخواصها، أي أوضاع الأوتار الصوتيّة وطريقة مرور الهواء من الحلق، والفم والأذن، أمّا الخاصية الثالثة فتتعلق بمخارج الحروف فحسب تصنيف ابن جني[1] إنّ الأصوات المهموسة في العربيّة اثنا عشر صوتا هي: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف والهاء.

أما سيبويه فلقد ذكر أن الحروف المهموسة عشر وهي: الهاء، الحاء، الخاء، الكاف، الشين، السين، التاء، الصاد، الياء والفاء)، والمجهورة هي الهمزة: الألف، العين، الغين، القاف، الجيم، الياء، الضاد، اللام، النون، الراء، الطاء، الدال، الزاي، الظاء، الذال، الباء والميم.

والأصوات المجهورة ثلاثة عشر: الباء، الجيم، الدال، الذال، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون إضافة إلى أصوات اللين والتي تشمل الألف والواو والياء.[2]

---

[1]- ابن جني أبو الفتح عثمان، صناعة الإعراب، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحاتة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 42.

[2]- السيبويه عمرو بن عثمان الحاريثي، علم الأصوات، مرجع سابق، ص231.

أمّا بالنّسبة للحروف المهموسة (الأصوات) فيرى ابن الجني أنّ الوترين الصوتيين ينفرجان بعضهما عن بعض أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أيّ اعتراض فلا يتذبذب ولا يهتز الوتران الصوتيان وفي هذه الحالة يصدر الصوت مهموسا (voiceless بالانجليزية وبالفرنسية sans voix)، في حين أنّ الوترين الصوتيين يتقاربان بعضهما من بعض لحظة مرور الهواء أثناء النطق بالصوت المعني فيضيف الفراغ بينهما حيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات منتظمة لهذه الأوتار وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بظاهرة الجهر، وعليه يسمى الصوت المنطوق بهذه الصورة صوتا مجهورا (voiced بالانجليزية وvocal بالفرنسية).

أمّا بالنّسبة لمخارج الحروف فلقد رأى ابن جني[1] أنّ مخارجها ستة عشر:

- فأوّلها من أسفل الحلق وأقصاها مخرج الهمزة والألف والهاء.
- من وسط الحلق، مخرج العين والحاء.
- وممّا فوق ذلك مع أوّل الفم مخرج الغين والخاء.
- وممّا فوق ذلك من أقصى اللّسان مخرج القاف.
- ومن أسفل من ذلك وأدنى إلى مقدم الفم مخرج الكاف.
- ومن أوّل حافّة اللّسان وما يليها من الأضراس مخرج الضاد إلا أنّك إن شئت تكلفها من الجانب الأيمن أو إن شئت من الجانب الأيسر أو من كليهما.
- ومن حافة اللّسان من أدناها إلى منتهى طرف اللّسان من بينها وبين ما يليها من الفك الأعلى، ممّا فوق الضاحك والناب والرباعيّة والثنيّة مخرج اللام.
- ومن طرف اللّسان بينه وبين ما فوق الثنايا مخرج النون.
- ومن هذا المخرج ذاته غير أنه أدخل في ظهر اللّسان قليلا مخرج الرّاء.

[1]- ابن جني أبو الفتح عثمان، صناعة الإعراب، مرجع سابق، ص 20.

- وممّا بين طرف اللّسان وأصول الثنايا مخرج الطاء والدال والتاء.
- وممّا بين الثنايا وطرف اللّسان مخرج الصاد والزاي والسين.
- ومما بين طرف اللّسان وأطراف الثنايا (العليا والسفلى) مخرج الظاء والذال والثاء.
- ومن باطن الضفة السفلى وأطراف الثنايا العليا مخرج الفاء.
- وممّا بين الشفتين مخرج الباء والميم والواو.
- ومن الخياشم مخرج النون الساكنة والميم.

لقد تمكن ابن جني من تسجيل مخارج الحروف بكل ذكاء ودون استخدام أجهزة متقدمة، والجميل أن علماء اللّغة قاموا بترتيب الحروف حسب مخارجها ترتيباً تصاعديا أي من أسفل الحلق إلى الشفتين والخياشم كالتالي: الهمزة، الهاء، العين، الحاء، الغين، الخاء، القاف، الكاف، الجيم، الشين والياء، الضاد، اللام، الواو، النون، الطاء والدال والتاء، الصاد والزاي والسين، والظاء والذال والثاء، الفاء، الميم والباء والواو.

على عكس الترتيب الصوتي في اللّغات الأخرى والذي يكون تنازليا أي من الشفتين إلى أسفل الحلق ولترتيب الحروف (الأصوات) بدقة لا بدّ من إدراك مخارجها والتي صنفها علماء اللّغة العرب كالتّالي[1]:

1. **أصوات شفوية:** وهي التي تكون للشفتين أحدهما أو كلاهما دور بارز في إنتاجها أو النطق بها، تشمل الباء والميم والواو أحيانا.
2. **أصوات أسنانيّة– شفوية:** وهذه هي التي يتم النطق بها بالتقاء الشفة السفلى بالأسنان العليا ويمثل هذه المجموعة في اللّغة العربية صوت الفاء فقط.

[1]– ينظر: علي طرخان شرباط المسعودي، مخارج الأصوات، على الرابط: art.uobabylon.edu تاريخ الزيارة: 2020/12/29 على الساعة: 02:13 سا

3. **أصوات أسنانية:** وينحصر مخرجها بين أوّل اللّسان (أي طرفه) والثنايا العليا وأصولها وتشمل هذه المجموعة حروف الذال والثاء والظاء.
4. **أصوات أسنانية لثوية:** وتشمل الدال والضاد والطاء واللام والنون.
5. **أصوات لثويّة:** وهي التي يتم إنتاجها بالتقاء مقدمة اللّسان باللّثة ولذا سميت هذه الأصوات باللثوية وهي تشمل الزاي والسين والصاد.
6. **الأصوات الشجريّة:** ويعني بها الأصوات التي تصدر من وسط الفك الأعلى وتشمل صوت الجيم وصوت الشين وصوت الياء.
7. **أصوات أقصى الفك الأعلى:** وتصدر عن صعود الجزء الخلفي من اللسان والتقائه بأقصى الفك الأعلى وتشمل صوت الخاء والغين والكاف.
8. **أصوات لهويّة:** وهي التي تصدر عن التقاء مؤخرة اللّسان مع اللهاة ويمثلها صوت القاف.
9. **أصوات حلقيّة:** وهي التي تصدر من الحلق وتشمل صوت العين والحاء.
10. **أصوات حنجريّة:** وهي التي تصدر عن الحنجرة وتشمل صوتي الهمزة والهاء.

وحتى يكون أيّ باحث دقيق يجب عليه أوّلا معرفة كل الأعضاء المسؤولة عن النطق، وهذه بعض التعريفات الموجزة[1]:

- **القصبة الهوائية:** وهي الأنبوب الّذي يتكوّن من قضاريف حلزونية يتخذ منها النفس مجراه قبل اندفاعه إلى الحنجرة وهي عبارة عن فراغ رنان يؤثر على درجة الصوت ولا سيما الصوت العميق[2].
- **الحنجرة:** تقع في أسفل الفراغ الحلقي وهي أشبه ما تكون بحجرة ذات اتساع معين وتلعب الدور الأساسي في صياغة الصوت الإنساني لاشتمالها على الوترين الصوتيين الذين يهتزان

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ص 18.
[2]- المرجع نفسه، ص 18.

مع الأصوات، وتتكوّن الحنجرة من ثلاث قضاريف مستديرة وفيها يوجد الوتران الصوتيان، وهما عبارة عن رباطين مرنين يشبّههما الباحثون بالشفتين، يمتدان من الخلف إلى الأمام حيث يلتقيان عند البروز الذي يسمّى بتفاحة آدم أما الفراغ الممتد بين الوترين فيعرف بالمزمار، وفتحة هذا المزمار تنقبض وتنبسط بمعدلات مختلفة مع الأصوات، ويترتب على هذا اختلاف شد الوترين واستعدادهما للاهتزاز وكلما زاد توترهما زادت نسبة اهتزازهما في الثانية الواحدة وتبعا لذلك تختلف درجة الصوت، وللمزمار غطاء يسمى لسان المزمار ووظيفته الأساسيّة قفل طريق التنفس أثناء عمليّة البلع وليس له دور في عملية النطق.

- **الحلق**: وهو الجزء الواقع بين الحنجرة والفم، فهو إضافة لوظيفته كمخرج لبعض الأصوات اللغويّة يستغل كفراغ رنان يكبر بعض الأصوات بعد خروجها من الحنجرة[1].
- **اللّسان**: وهو الجزء الأهمّ في عملية إنتاج الصوت اللّغوي وتشكيله، وقد نسبت إليه اللّغة في كثير من الثقافات القديمة والمعاصرة لدوره المهم في عمليّة النطق، فاللّسان العربي هو اللّغة العربيّة وهو عضو كثير الحركة في الفم عند النطق حيث ينتقل من وضع إلى آخر فيكيّف الصوت اللّغوي حسب أوضاعه المختلفة[2]. ويقسّمه علماء اللّغة إلى:

  أ- «أقصى اللّسان: وهو الجزء المقابل للجزء الليّن من الفك الأعلى.

  ب- وسط اللّسان: وهو الجزء المقابل للمنطقة الصلبة بالفك الأعلى.

  ج- طرف اللّسان: وهو الجزء الّذي يقابل اللّثة وهو نهايته أو زلقه»[3].
- **الفك الأعلى**: وهذا هو العضو الّذي يتصّل به اللّسان في أوضاعه المختلفة، ومع كل وضع من أوضاع اللّسان معه تتكوّن مخارج كثير من الحروف ويشتمل الفك الأعلى على اللّهاة الجزء الليّن، والجزء الصلب، ووسط الحنك وأصول الأسنان والأسنان[1].

---

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

[3]- م.ن، ص.ن.

- **الفراغ الأنفي:** وهذا هو التجويف الذي يندفع خلاله النفس مع بعض الأصوات كالميم والنون، كما أنّه يستغل كفراغ رنان، يفخم بعض الأصوات حين النطق بها[2].
- **الشفتان:** من أعضاء النطق المهمة فهما تنفرجان حينا وتستديران أو تنقبضان حينا آخر أثناء النطق، ويؤثر ذلك بصورة مباشرة على الأصوات ولا سيما عند النطق بالأصوات المتحركة.
- **الأسنان:** وهذه من أعضاء النطق الثابتة ولها وظائف في إنتاج عدد مقدر من الأصوات وفي تشكيل الكلام[3].

أمّا بالنّسبة لترتيب الحروف الأبجدي: أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. فهو يعتمد على الأصول التاريخية حيث تنقسم الحروف حسب الترتيب الأبجدي إلى قسمين: الحروف السامية والحروف العربيّة. أمّا «الساميّة فعددها اثنان وعشرون حرفا وهي: أ، ب، ج، د، هـ، و،ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت».

والعربية ستة، وهي تلك الأحرف الّتي أضافها العرب إلى الأصل السامي وتسمى الروادف وهي: ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. ولقد سميت أبجدية نسبة إلى الكلمة الأولى من الكلمات الأخرى والتي جُمعت فيها الحروف لتسهيل حفظها وهي: أَبْجَدْ، هَوَّزْ، حَطِي، كَلَمُنْ، سَعْفَصْ، قَرَشَتْ، ثَخَذْ، ضَظَغْ. وبالنسبة للغة الغربيّة فتسمى الأبجدية alphabet وهي تسمية اعتمدت على طريقة مشابهة لتلك التي سُميت بها الأبجدية العربيّة، فهي اختصار للحروف الأولى من التسلسل الأبجدي في اللّغة اليونانية أوّلاً والرومانية من بعدها اللاتينيّة والتي تعدّ مصدرا أساسياً للّغات الأوربيّة الحديثة والحرف

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 20.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- جهاز النطق وأعضاؤه، منصة قلم على الرابط: topic<<qalamedu.org تاريخ الزيارة: 2020/12/12 على الساعة: 23:11 سا

الأوّل في الترتيب هو الحرف A وفي اللّغة اليونانية alfa والثاني B وفي اللّغة اليونانيّة Beta وهذا دليل على انحدار كلتا اللّغتين من أصل واحد مشترك.

غير أنّنا الآن نعتمد ما يعرف بالترتيب الهجائي والذي يعود إلى اللّغوي نصر بن عاصم الليثي*، ولقد كلّفه الحجاج بن يوسف الثقفي بوضع النقاط على الحروف والتي تتشابه وصولا إلى التمييز بينها ولقد بدأ بحرف الباء تاركا الألف المهموزة على حالها لتفردها، فوضع نقطة ثم وضع فوق التاء نقطتين وفوق الثاء ثلاث نقاط، وانتقل إلى الجيم من كلمة أبجد وقام بمثل ما قام به مع الباء وكذلك فعل مع بقيّة الحروف الأبجدية وجمع أحرف العلّة في النهاية، وهكذا تم له ترتيب الحروف ترتيباً جديدا والتمييز بين ما تماثل منها في وقت واحد فانتهى بها إلى ما نعهدها عليه الآن: أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ،...

وقد عُرف ترتيبه هذا بالترتيب الهجائي لأنّ حروفه كما يبدو تظل في مقطعة مفصولة ولا تقرأ إلا كذلك فلا تتصل ببعضها لتؤلف ما ألفته حروف الترتيب الأوّل من كلمات أبجد، هوز...الخ، والتهجي: قراءة أحرف الكلمة أو قراءة الكلمة مقطعة الحروف إذ الهجاء: القراءة والتقطيع، ففي القاموس: الهجاء: تقطيع الكلمة وتعديد حروفها مع حركاتها[1].

يعرف هذا الترتيب كذلك بالألفبائي نسبة إلى الحرفين الأولين، وهو الأكثر تواترا في الاستعمال، فلقد رتبت بمقتضاه المادة اللغويّة في بعض المعجمات القديمة وفي كل المعاجم الحديثة.

كان هذا بالنّسبة لحروف اللّغة العربيّة وسننتقل الآن إلى الفعل في هذه اللّغة.

1-4 مكوّنات الجملة في اللّغة العربيّة:

*- نصر بن عاصم الليثي: أحد الفقهاء وعلماء النحو المبرزين، من تلامذة أبي الأسود الدؤلي الكتاني وهو أوّل من وضع النقاط على الحروف.

[1]- تعريف ومعنى هجاء في معجم المعاني الجامع، معجم عربي عربي، على الرابط: ar-ar<dict<www.almaany.com تاريخ الزيارة: 2020/12/13 على الساعة 13: 22 سا.

أ- مفهوم الفعل:

- المفهوم اللّغوي:

نجد في معجم مقاييس اللّغة لابن فارس فعل: الفاء والعين واللام أصل صحيح يدلّ على إحداث شيء من عمل وغيره من ذلك فعلت كذا، أفعله فعلا، وكانت من فلان فَعْلَةٌ حسنة أو قبيحة[1].

والفعل: بالكسر اسم مصدر من الفعل الثلاثي فعل يفعل فعلا بفتح فسكون، وهو المصدر وفعلا: بسكر وهو اسم المصدر، قال ابن منظور: فعل، يفعلن فَعلا فِعْلاً والاسم مكسور والمصدر مفتوح[2].

فهو حركة الإنسان أو كناية عن كل عمل متعد أو غير متعد[3]، والفعل يدلّ على إحداث شيء من عمل وغيره من ذلك، فَعَلْتُ كَذَا، أفعله فعلا.

أمّا بالنّسبة للأصفهاني، فالفعل هو التأثير من جهة مؤثر وهو عام لما كان بإجادة أو غير إجادة، ولما كان بعلم أو غير علم وقصد أو غير قصد ولما كان من الإنسان والحيوان والجمادات[4]. أمّا بالنّسبة للمعاجم الحديثة فلقد جاء في معجم اللّغة العربيّة المعاصرة: فَعَلَ الشيء، عمله وصنعه، ماذا تفعل[5]. لقوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ**﴾[6].

لقد اتضح أنّ كلّ المعاجم اتفقت على المعنى اللّغوي العام للفظة فِعْل وحصرتها في معنى العمل.

---

[1]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق وضبط: عبد السّلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1399هـ/1979م، م511/4.

[2]- ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، مرجع سابق، ص 10.

[3]- م.ن، ص10.

[4]- الأصفهاني حسين الراغب، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: صفوت داودي، دار القلم، ط2، دمشق، 1418، ص 240.

[5]- أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الرياض، ط1، 2008. (كلمة فعل)

[6]- القرآن الكريم، سورة الحج، الآية 14.

- **المفهوم الاصطلاحي:**

يُعدّ الفعل في العربيّة أحد أقسام الكلام الثلاثة وهي: الاسم، والفعل والحرف ويظهر ذلك جلياً في قول سيبويه: «فالكلم اسم وفِعْلٌ وحَرْفٌ»[1] ثم قال: «وأمّا الفعل فأمثلة أُخِذَتْ من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينْقطع»[2].

ولقد ربط سيبويه وجود الفعل بوجود فاعله مستدلا بـ: يذهب عبد الله، وذكر أنه لا بدّ للفعل من اسم[3].

ولقد ربطه البعض بالزمان إذ يقول أبو يعلى الفراء: والفعل على ما يذكره النحويون، فإنه عبارة عما دلّ على زمان محدود[4]. وهذا التعريف اعتمد على وظيفة واحدة للفعل وهو دلالته على الزمان دون الإشارة إلى الحدث.

أما الغزالي فيرى أن «الفعل يخالف الاسم في خاصيته وهي صيغ دالة على أحداث مشعرة بزمان منقسم انقسام الزمان من ماض وحاضر ومستقبل»[5].

نلاحظ أنّ الغزالي لم يدرج فعل الأمر في تعريفه فلقد اعتبره البعض من جنس القول واللفظ، إذ يعرّفه البعض على أنه طلب الفعل بالقول[6].

ويكون الفعل في اللّغة العربيّة إمّا لازما أو متعديا، فأما اللازم فهو العنصر الفعال في تأدية معنى اللزوم، لأنّ أثره يقتصر على الفاعل ولا يتجاوزه إلى المفعول به كما أنّ المعنى المستفاد من الجملة

---

[1]- سيبويه أبو بشر بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ-1988م، ص 12/1.

[2]- المرجع نفسه، 12/1.

[3]- م ن، 23/1.

[4]- أبو يعلى محمد بن الحسين بن الفراء، العدّة في أصول الفقه،/ تحقيق: أحمد بن علي بن سير المباركي، لم يُشر للناشر، ط2، 1410-1990م، ص 187/1.

[5]- الغزالي محمد بن محمد، المنخول من تعليقات الأصول، تحقيق: محمد حسن هيتوي، دار الفكر، بيروت، ط3، 1419هـ، ص 142.

[6]- الساقي فاضل مصطفى، أقسام الكلام العربي من حيث الوظيفة والشكل، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1397هـ، ص 236.

الفعليّة الحاملة معنى اللزوم لا يتحقق إلاّ بوجوده أولا وبوجود الفاعل ثانيا، إذن فهو اللبنة الأولى التي يبنى عليها التركيب الفعلي الدّال على معنى اللزوم، لذا أطلق عليه سيبويه تسمية "المبني عليه" لأنّه جعله في مقام الخبر الذي يبنى على المبتدأ واستدل بـ"يذهب عبد الله"[1]. أمّا الفعل المتعدي فهو الذي لا يكتفي بفاعله بل يحتاج إلى مفعول به قصد إتمام معنى الجملة وإيصال الفكرة إلى المخاطب ليدركها، ويسميه النحويون "الفعل المتعدي بنفسه"[2]. وقد «يتعدّى إلى مفعول واحد كقولك ضرَبَ زَيْدٌ عَمْراً... (وقد) يتعدى إلى مفعولين كقولك أعطيْتُ زيداً دِرْهماً، (وقد) يتعدى إلى ثلاثة: أعْلَمَ الله زيداً عَمْراً خيْر الناس»[3].

ب- مفهوم الفاعل:

يرى جلّ النحويين العرب أن الفاعل يأتي اسما صريحا ومضمرا ومؤولا[4]، وهو الّذي يقوم بالفعل وقد يكون نكرة أو معرفة معرّفا بالإضافة كقوله تعالى: ﴿**إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللهِ**﴾[5] وقد يكون مضمراً (يقومان) وقد يكون ضميراً متصلاً "جئت" (تاء مفتوحة) أو ضميرا مستترا "تجتهد لتنجح".

وقد يكون اسم إشارة "جلس هذا بيننا"، وقد يكون اسما موصولا "حضر الّذي أعرفه" وقد يكون اسم استفهام "من جاء؟"* وقد يكون مصدرا مؤولا مثال "يَحْسُنُ أن تجتهد"...

ج- مفهوم المفعول به:

---

[1]- سيبويه أبو بشر بن عثمان بن قنبر، الكتاب، مرجع سابق، ص 23/1.

[2]- ابن عصفور أبو الحسن علي، شرح جمل الزّجاجي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: فوّاز الشعار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419-1998، ص 272/1.

[3]- الأنباري كمال الدين أبو البركات، أسرار العربية، دراسة وتحقيق: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ-1997م، ص 65.

[4]- الأزهري خالد بن عبد الله، شرح التصريح على التوضيح، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2000/1421، ص 392/2.

[5]- القرآن الكريم، سورة النصر، الآية (1).

*- يرى البصريون أنّ الفاعل إذا تقدم فعله يصبح مبتدأ فيتحول نمط الجملة الفعلية إلى اسميّة، أما الكوفيون فيجيزون إبقاء الفاعل على فعاليته إذا تقدّم على فعله.

إنّه العنصر الثالث في التركيب الفعلي العربي الحامل لمعنى التعدي، يأتي ذكره بعد الفاعل الذي يسبقه الفعل المتعدي. وإذا عدّ المفعول به عنصر غير أساسي في العملية الإسنادية فإن وجوده في البنية السطحيّة للجملة الفعلية الحاملة لمعنى التعدي ضروري أكيد لأنّنا وإذا قلنا ضرب زيد واكتفينا بالقول فإنّ الجملة ناقصة في المعنى. ويعرّف السيوطي المفعول به إذ يقول: «وهو الواقع عليه الفعل»[1].

وقد يكون المفعول به نكرة كقوله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً**﴾[2]، أو معرّفا ﴿**وَسَيَجْزِي اللَّهُ الشَّاكِرِينَ**﴾[3]، معرفا بالإضافة نحو: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لَا تُحِلُّوا شَعَائِرَ اللَّهِ**﴾[4]، وقد يكون ضميرا متصلا قال تعالى: ﴿**وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ**﴾[5]، وقد يكون اسم إشارة قال تعالى: ﴿**لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآَنَ**﴾[6] أو اسما موصولا قال تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ**﴾[7]، وقد يكون مصدرا مؤولا قال تعالى: ﴿**وَلَا يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ اللَّهُ**﴾[8] وقد يأتي جملة أو اسميّة ﴿**قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ**﴾[9].

د- الصّفة (النعت):

[1] السيوطي عبد الرحمن جلال الدين، همع الهوامع في جمع الجوامع، تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1413هـ/1992، 7/3.

[2] - القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 10.

[3] - القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 144.

[4] - القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 02

[5] - القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 140.

[6] - القرآن الكريم، سورة الحشر، الآية 21.

[7] - القرآن الكريم، سورة الصف، الآية 04.

[8] - القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 282.

[9] - القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 30.

يقول ابن منظور: صفة الشيء حليته ونعته من وصف الشيء وصفا وصفة أي حلاه والوصف هو المصدر، أما الصفة فهي الحلية[1]. ولقد اختلف علماء اللّغة في تعريف الصفة فمنهم من عدّ «النعت والتمييز والحال كلّهم صفة» إذ يقول سيبويه «واعلم أنّ الشيء يوصف بالشيء... ذلك قولك هذا زيد الطويل (...) وقولك أيضا هذا زيد ذاهبا (...) وقولك أيضا هذا درهم وزنا»[2]. ومنهم من ميّز بينهم.

غير أنّ المتعارف عليه أنّ الصفة اسم يأتي لبيان الاسم الذي قبله مثال "الهواء نعمة عظيمة" ويسمى الاسم الذي قبله الموصوف أو المنعوت ويتبعه في التعريف والتنكير وفي التأنيث والتذكير والإفراد والتثنية والجمع... وفي حركات الإعراب.

هـ- الحال:

اسم نكرة منصوب يأتي بعد جملة تامة لبيان حال الفاعل أو المفعول به أو الاسم المجرور أو المبتدأ أو الخبر، وهذا ما يسمى صاحب الحال ويعرّفه اللغويون على النحو التالي: «الحال هو فضلة دالة على هيئة صاحبه ونصبه نصب المفعول به أو المشتبه به أو الظرف ويغلب انتقاله إلا في مؤكده وقيا اشترط لزومه وانتقال غيره واشتقاقه ويغني وصفه أو تقدير مضاف قبله أو دلالته على سعر أو مفاعلة»[3].

يقول الشاعر:

*نَجَّيتَ يَا ربّ نوحاً واسْتَجَبْتَ لهُ فِي فُلك ماخر في اليمِّ **مشحُونَا**.*[4]

و- أسماء الإشارة:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق. (كلمة صفة)

[2]- سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، ص 118.

[3]- السيوطي عبد الرحمن جلال الدين، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، مرجع سابق، ص 236.

[4]- المرجع نفسه، ص 240.

ذكر السيوطي أسماء الإشارة فقسّمها من حيث النوع والعدد ومن حيث قربهما وبعدهما من المتكلم، فقال:

«اسم الإشارة ذا وذاك وذلك لمفرد ذكر. وذي، وتي وتا، وذِه- وذه ويَه وتِهْ، وذهي، تهي، وذات وتيك وذِيك ومنعها ثعلب وتِلك وتَلك وتالك لأنثاه. وذان، نوتان، وذيْن، وتين، وذانك، وتانك، وديْنِك، وتيْنك وتزاد باء إبدالا من تشديد النون لمثناها. وأولاء مدّا وقصرا، وقد ينون ويضم وتشبّع همزته ويقالأ: هلاء وهولاء وأولاك ويقال ألاك الاك وأولئك وأولالك لجمعها»[1].

ز- الأسماء الموصولة:

ولها صنفان، الأوّل: «الأسماء الموصولة الخاصّة وهي الّتي تتميّز من بعضها بحسب النوع والعدد ومنها ما يتعلق بالمفرد المذكر مثل "الذي" ومنها ما يتعلق بالمفرد المؤنث مثل "التي" وهما مبنيان على السكون منها ما يتعلق بالمثنى المذكر مثل "اللذان" والمثنى المؤنث "اللتان" وهما معربان إعراب المثنى لأنهما ملحقان به ومنها ما يتعلق بالجمع المذكر مثل "الذين" والجمع المؤنث: اللاّئي، اللاّتي واللواتي»[2].

والصنف الثاني من الأسماء الموصولة فهي الموصولات العامة، لأنّها تشمل النوع والعدد معا أي يشترك فيها جنس الذكور والإناث ويشترك فيها المفرد والمثنى والجمع وهي: مَنْ للعاقل، ما لغير العاقل كأن نقول: وصل **مَنْ** أحترمه أو نفذ **ما** عندنا من مال.

ح- حروف الجر:

يعدّ حرف الجر الرابط الأساس المسهم في توصيل معنى فرعي جديد بين الفعل قبله والاسم المجرور بعده[3].

[1]- السيوطي، همع الهوامع، مرجع سابق، 1/257/ 258.

[2]- الشاوربيني أبو علي، التوطئة، تحقيق: يوسف أحمد المطوع، دار الكتب، مصر، 1980، ص 173.

[3]- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1974، ص 2/334.

ولقد جاء في شرح ألفية ابن مالك لابن عقيل أنّ عدد حروف المعاني الجارة عشرون حرفا وهي: «مِنْ، إلى، حتّى، خَلا، حاشَا، عدا، في، عن، على، مُذْ، منذ، رُبّ، اللام، كي، الواو، التاء، والكاف، الباء، لعلّ، متى»[1].

ط– كان وأخواتها (النواسخ):

كان وأخواتها أفعال ناقصة لأنها لا تكتفي بالاسم المرفوع بعدها الذي يسمى اسمها بل تحتاج إلى اسم منصوب يكمّل المعنى وما يجعلها أيضا ناقصة اكتفائها بالزمن وافتقارها للحدث الذي يدلّ عليه الفعل التام، وحتى تصير تامّة لا بدّ لها من أن تكون دالة على الحدث فتستغني عن الخبر المنصوب[2].

وأخوات كان: ظل، صار وأسمى، أصبح، بات، أضحى، ما دام، ما انفك، وما برح.

ي– إنّ وأخواتها:

تسمّى النواسخ لأنّها تدخل على المبتدأ والخبر فتنسخ حكمهما فيسمى الأوّل اسمها ويكون منصوبا والثاني خبرها ويبقى على حاله مرفوعا. وهي ستّة: إن وأنّ (التوكيد)، كأنّ (التشبيه)، ليت (التمني)، لعلّ (الترجي)، لكن (الاستدراك والتوكيد).

ك– ظرف الزمان وظرف المكان:

ظرف الزمان: هو الاسم الدال على زمان وقوع الفعل مثل: نجح الولد **اليوم**.

ظرف المكان: وهو الاسم المنصوب الدال على مكان وقوع الفعل مثل: القلم **جانبَك**.

[1]– ابن عقيل بهاء الدين عبد الله، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار مصر للطباعة، مصر، ط2، 1400هـ/1980م، ص 3/3.

[2]– ابن جني أبو فتح عثمان، اللُّمع في العربيّة، تحقيق: سميح أومغلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 1988، ص 37.

والاسمان يتضمنان معنى في: نجح الولد في ...، القلم في ... ومن الأمثلة في القرآن الكريم:

قال تعالى: ﴿**لَقَدْ رَضِيَ اللَّهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ فَعَلِمَ مَا فِي قُلُوبِهِمْ فَأَنْزَلَ السَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَابَهُمْ فَتْحًا قَرِيبًا**﴾[1].

ل- الضمائر المنفصلة في اللّغة العربيّة:

الضمائر ألفاظ تستعمل في الحديث لتدلّ على أشخاص معروفين بدلا من ذكر أسمائهم. قد تكون الضمائر خاصّة بالمتكلّم وهي أنا للمفرد المذكر والمؤنث، نحن للجمع المذكر والمؤنث، المخاطب: أنتَ للمفرد المذكر، وأنتِ للمفرد المؤنث، أنتما للمثنى المذكر والمؤنث، أنتم لجمع المذكر، أنتنّ لجمع المؤنث. أو الغائب: هو للمفرد المذكر، هي (المفرد المؤنث)، هما للمثنى المذكر والمؤنث، هم (الجمع المذكر) هنّ (الجمع المؤنث).

م- اسم التفضيل:

اسم مشتق من حروف الفعل الماضي الثلاثي على وزن أفعل ليدلّ على أنّ شيئين اشتركا في صفة معيّنة ولكنّ احدهما زاد على الآخر[2]. أمّا بالنّسبة للمؤنث فيكون على وزن فُعلى مثال: الشمس أكبر من القمر- فاطمة كبرى أخواتها.

ويصاغ اسم التفضيل من فعل ثلاثي تام التصرّف غير جامد ولا ناقد ولا منفي ولا مبني للمعلوم ويكون قابلا للتفاوت ولا يكون الوصف منه على وزن أفعل التي مؤنثها على وزن فعلاء مثل عرج فالوصف منها على وزن أفعل أعرج ومؤنثه عرجاء[3].

[1]- القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية 18.

[2]- ابن هشام جمال الدين، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، بيروت، 1988، ص 306.

[3]- ابن عقيل عبد الله العقيلي، شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين، دار التراث، القاهرة، د ت، ص 175.

وتلك هي الشروط التي جمعها ابن مالك في ألفيته بقوله:

وضعْهما من ذي ثلاث صرفا

قابل فضل ثم غير ذي انتـفا

وغير ذي وصف يضاهي أشهلا

وغير سالك سبيلا فعـلا.[1]

كانت تلك بعض العناصر التي تتركب منها الجملة في اللّغة العربيّة، وسنحاول في الجزء الثاني من الفصل أن ندرس ما يقابل العناصر ذاتها في اللّغة الفرنسيّة، ولقد فعلنا ذلك باختصار لأن هدفنا لا يتمثل في دراسة مكوّنات الجملة في اللغتين وإنّما استخراج العناصر المشتركة بين الاثنتين والوقوف أيضا على أوجه الاختلاف بين اللّغتين وصولاً إلى الترجمة الصحيحة.

[1]- ابن عقيل، شرح ابن عقيل، مرجع سابق، ص ص 174- 175.

2- الخصائص المميّزة للّغة الفرنسيّة:

2-1 أصول اللّغة الفرنسيّة:

الفرنسيّة هي اللّغة الأساسيّة لتسعة وعشرين دولة مثل فرنسا بلجيكا وكندا، يتكلمها أكثر من 80 مليون شخص كلغة رسميّة وحوالي 190 مليون فرد يتكلمها كلغة ثانوية ويتحدثها أكثر من 200 مليون كلغة مكتسبة، تنتشر في 54 بلداً في العالم، وهي اللّغة الوحيدة المنتشرة في القارات الخمس إلى جانب الانجليزيّة وهي لغة معتمدة لدى الأمم المتحدة والاتحاد الأوروبي، كما أنّها اللّغة الأجنبيّة الأولى في الجزائر وفي أغلب بلدان المغرب العربي، وقد تكون الأولى في الهياكل الإداريّة وبعض الجامعات.

ولقد ظهرت كلمة الإفرنج (les francs) لأوّل مرّة في القرن الميلادي الثالث كتسمية لقبائل من الجرمان والتي سكنت قرب نهر الراين والّذي يمتدّ من جبل الألب في سويسرا حاليا ويسير شمالا نحو هولندا ويصبّ في بحر الشمال. ويقول جون بروفست Jean Pruvost بخصوص تلك القبائل الجرمانية ما يلي:

« Longtemps contenus de l'autre côté du Rhin, avec des premières infiltrations en territoire gallo-romain dés le III^{e} siècle les peuples dits barbares franchissent au V^{e} siècle le Rhin d'abord les Burgondes et les Vandales puis les francs qui donneront leur nom au pays avec Clovis devenu roi de France en 481 se répandent alors des mots nouveaux issus des langues germaniques parlées par ces nouveaux conquérants, le latin oral coloré de quelques mots gaulois se transforme donc progressivement, en fonction de l'influence germanique, en une langue parlée que l'on appellera le roman. Quant à la langue écrite elle reste le latin classique, se dissociant nettement de la langue parlée »[1].

[1] - Pruvost Jean, La langue française, une longue histoire riche d'emprunts, Université de Cergy Pontoise, France, p 03.

من القول السابق نستنتج أن اللّغة المستعملة ذلك الوقت أي في القرن الميلادي الثالث هي مزيج بين اللاتينية، اللغة الإفرنجية والغالية (Gauloise) واللّغة الجرمانية، فبعدما قام البربر الجرمان بغزو المناطق القريبة من نهر الراين، انتقلت لغتهم الجرمانية إلى قبائل الفندال (vandales) والبورغاند (Burgondes) والإفرنج (les Francs).

ولقد كانت اللّغة المستعملة آنذاك هي اللّغة الغالية (la langue Gauloise) والتي لم يستطع الغزاة طمسها كلياً، ويقول جون بروفست بهذا الخصوص ما يلي:

« A la différence des mots gaulois, les mots germaniques correspondent à un ''superstrat''. Un superstrat est une langue que les conquérants ; les germaniques ici n'ont pas su imposer, ayant adopté, la langue du pays conquis au détriment de la leur, mais en y laissant cependant quelques mots dans des domaines variés »[1].

من خلال القول السابق يتبيّن لنا أنّ اللغة الغالية (Gauloise) قد تأثرت بتلك التي جاء بها الجرمان، غير أنها حافظت على أصالتها، حتى أنّ المستعمِر الجرماني لم يستطع فرض لغته بل تأثر هو الآخر بلغة المستعمَر وهذا واضح من خلال الجملة التالية: " les germaniques n'ont pas su imposer, ayant adopté, la langue du pays conquis au détriment de la leur".

واللّغة الغالية (Gaulish) (Langue gallique) من اللّغات الأوروبيّة القديمة، وتعرّفها جانين كابدفيل Janyne Capdeville كالتالي:

« Le gaulois, langue celte constitue le fond indigène du français, il appartient aux langues indo-européennes tout comme le grec, le latin et le germanique »[2].

[1] - Pruvost Jean, La langue française une longue histoire, op.cit., p 03.

[2] – Janyne Capdeville, Petite histoire de la langue française, Université de Pau et des pays de l'Adour, France, p 27.

أي أنّ اللغة الغاليّة لغة سلتية (une langue celtique) وهي اللّغة الأصليّة والتي تفرّعت منها اللّغة الفرنسيّة، وتنتمي هذه اللّغة إلى اللّغات الهندو أوروبيّة تماماً مثل الإغريقيّة، اللاتينيّة والجرمانيّة.

أمّا بالنّسبة للشعب الغالي (le peuple Gaulois) فهو يتمثل في بعض القبائل البلجيكية (les belges)، القبائل الإكويتينيّة (les aquitains) والقبائل السلتية (les celtes).

« L'ensemble de la Gaule est divisée en trois parties, l'une habitée par les belges, l'autre par les aquitains, la troisième par ceux qui dans leur langue se nomment des celtes et dans la nôtre les gaulois. Tous ceux-ci différent les uns des autres par la langue, les institutions »[1].

نلاحظ أنّ "والتر Walter" ومن خلال القول السّابق قد وضّح أنّ اللغة السلتية هي نفسها اللّغة الغالية، الفرق الوحيد هو فقط في التسميات، كما انّه بيّن أنّ هناك اختلاف من حيث اللّغات بالنّسبة للمناطق الثلاث:

بالنّسبة للسلتيين فلقد اعتادوا السّفر مع عائلاتهم حاملين معهم بعض الطيور (الديوك) ولهذا لقبوا بالغال نسبة إلى Galos (الديوك) ومنها اشتقت لفظة Gaule.

ويقول "خوسيه سيلفا" في هذا الصّدد ما يلي:

« Le Gaulois proviendrait de Gallus étant donné que les celtes avaient l'habitude de se déplacer en emportant avec eux leurs familles et leurs volailles surtout les coqs. Si nous les Portugais les dénommons Gauleses »[2].

[1] - Walter H., Les français dans tous les sens, Robert Laffont coll., Paris, 1988, p 36.

[2] - Silva José, La langue française et l'héritage gaulois germanique, Université de Minho, Braga Portugal, 2006, p 806.

كلمة الغال إذن مأخوذة من اللّغة البرتغالية ولقد أطلِق هذا الاسم على السلتيين الجرمان (من أصل جرماني) والذين تحدثوا باللّغة السلتية غير أنّ هذه اللّغة اندثرت بعد الغزو الروماني على يد القيصر يوليوس Jules César والذي قام بفرض اللّغة اللاتينيّة على الشعب الغالي.

« La conquête de la Gaule par César après la bataille d'Alésia en 52 avant J-C a eu comme conséquence l'imposition du latin comme langue de l'administration et du pouvoir, c'est-à-dire comme langue officielle »[1].

ولقد سهّلت طبيعة هاته اللّغة السلتية عمل الرومان لأنّها لغة منطوقة غير مكتوبة، ولقد ذهب بعض العلماء اللّغويين إلى تفسير الظاهرة اللغويّة السّلتية محاولين إيجاد الأسباب الّتي جعلت من اللّغة السلتية لغة منطوقة غير مكتوبة وتوصلوا إلى أنّ السبب الرّئيس يتمثل في محاولة حفظ عقيدتهم الغامضة من كل تحريف والرغبة في تقوية ذاكرة متعلمي هذه اللّغة.

« Leur enseignement était donc exclusivement oral et le général romain donne à cela deux raisons : le souci de ne pas divulguer les mystères de leur doctrine et le désir de développer la mémoire de leurs élèves »[2].

أدّت كلّ العوامل التي سبق ذكرها إلى تلاشي اللغة السلتية وبروز اللغة اللاّتينيّة والّتي شكّلت اللّغة الفرنسيّة.

« La fulgurante conquête de la Gaule ; la rapide acculturation de ses autochtones et l'évangélisation de la part de l'église ont contribué à une sorte de génocide linguistique et culturel »[3].

[1] - Silva José, La langue française et l'héritage gaulois germanique , op.cit., p 806.

[2] - Gastal Pierre, Sous le français le gaulois histoire, vocabulaire, étymologie, toponymie, éd. Le sureau France, 2003, p 08.

[3] - Silva José, La langue française et l'héritage gaulois et germanique, op.cit., p 808.

وبهذا تكون اللّغة الفرنسيّة قد انحدرت من اللّغة اللاتينيّة، لغة الإمبراطوريّة الرومانية، وتأثرت باللّغة الجرمانية القادمة مع غزاة شعب الإفرنج الذين دخلوا فرنسا بعد انتهاء السيطرة الرومانية عليها، ولقد احتفظت أيضا بعدّة ألفاظ من اللّغة السلتيّة منها ما يلي:

(قماش خشن) bâche- (هكتار) arment- (قبّرة) alouette- (حجر) caillou- (الخلنج) bruyère- (القَضْبان) bouleau- (حدود) borne- (الكثبان) dune- (الكاهن) druide- (السنديان) chêne- (مسار) chemin- (مدرعة) char- (مستنقع) lande- (عرقوب) jarret- (الطين) glaise- (حصى) galet- (خروف) mouton- (طفالية) marne- (suie) soc– (خلية نحل) ruche- baie- (برميل) tonneau- (شريحة) tanche.

غير أنّ هذه اللّغة تطوّرت لتصل إلى ما هي عليه الآن. وسندرس في المبحث الموالي كلّ تلك التطوّرات بالتفصيل.

2-2 تطوّر اللّغة الفرنسيّة:

بعد انهيار الإمبراطوريّة الرومانية في القرن الخامس ميلادي على يد البربر، والذين عُرفوا بالقوط (Goths) بقيادة "ألاريك Alaric I 1"، أغلقت المدارس الرومانيّة فتراجعت اللّغة اللاتينيّة في بعض المناطق وانهارت كليا في مناطق أخرى ويرجع هذا لسببين أساسيين:

إحياء اللّغات القديمة (الباسك La Basque) وهي لغة هندوأوروبيّة، اللّغة السلتيّة (la langue seltique).

سيطرة الغزاة الجرمان على أغلبيّة المناطق فمثلا في الشرق أدى وجود الغزاة الألمان (invasions alémaniques) إلى ظهور الألزاسيين l'Alsacien.

بالنّسبة للشمال أي الجهة الغربيّة لنهر الراين نجد هيمنة الإفرنج وبالتالي ظهور لغة الإفرنج القديمة (le francique).

زحف الإفرنج جنوباً أيضا بقيادة "كلوديو الملتحي Chlodio le chevelu" واحتلوا الأراضي الممتدة بين غرب بلجيكا (La Belgique) ونهر سوم Somme. انتقلت بعد ذلك القيادة إلى "كلوفيس الأوّل Clovis I" والذي هزم الرّومان على بعد 100 كلم شمال شرق باريس. اعتنق هذا الأخير الديانة المسيحيّة، واتخذ من مدينة باريس مقراً لحكمه وسميت المنطقة المحيطة بمدينة باريس بلاد فرنسا ثم جريرة فرنسا.

نستنتج أنّ الغزاة الجرمان كانوا سبباً في تغيير الخريطة الجغرافية وفي ولادة أوروبا جديدة وخاصة الملك كلوفيس.

« Ces invasions germaniques ont contribué à bâtir l'Europe moderne, notamment en raison de certains rois francs dont Clovis, qui allait fonder le royaume franc et imposer le catholicisme »[1].

مع تأسيس المملكة الإفرنجية بقيادة كلوفيس الأوّل استقر المهاجرون والذين دخلوا القسم الشمالي من كليا شمال نهر اللوار Le Loire، ولقد كانت لغتهم مزيج بين اللغة الكَلية والتي تنحدر من اللاتينيّة واللغة الجرمانية الأصليّة.

« Au nord de la Loire, un mélange des latins (ou plutôt roman) et du francique ce qui donne la langue d'Oil.

- Au sud de la Loire c'est la langue d'Oc proche du latin (Bourgogne, Savoie, Dauphine).

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, Presses Universitaires de France, France, 1982, p 05.

- Au milieu une zone intermédiaire où les deux se mélangent ce qui donne le franco-provençal[1].

أي أن مصطلح الفرنسيّة القديمة la francique يشمل اللّهجات المحكيّة شمال نهر اللوار Loire مع بداية تاريخ اللّغة الفرنسيّة، وبالنّسبة للهجات المحكيّة جنوب نهر اللوار في حقبة الفرنسية القديمة تسمى اليوم الأوكتانية القديمة (langue d'Oc).

أطلقت تسمية "لغات الأويل" langue d'Oil على اللّغات المحكيّة شمال نهر اللوار والمنحدرة من لهجات الفرنسيّة القديمة كما سبق وذكرنا، أمّا بالنّسبة "للغات الأوك" Langue d'Oc فلقد أطلقت على اللّغات المحكيّة جنوب اللوار (Loire) من لهجات الأوكتانية القديمة وسبب هذه التسميات هو أنّ اللّغات الشمالية كانت تستخدم كلمة Oil بمعنى "نعم" وأمّا اللغات الجنوبية فكانت تستخدم Oc لهذا المعنى.

في القرن IXم وXIم قام النورماند les normands بغزو المنطقة واستقروا فيها ليقوموا بعد ذلك بالذهاب إلى انجلترا وزرع اللّغة الفرنسية فيها، فظهرت لهجة الأنجلو نورمانديين والتي أصبحت لغة ملوك بريطانيا الكبرى إلى غاية القرن XIVم.

غير أنّه ومع حرب المائة سنة Guerre des cents ans تراجعت اللّغة الفرنسيّة في فرنسا وأصبحت تدرس كلغة ثانية (لغة أجنبيّة).

« Dernière invasion : aux IXème/XIème siècles, les vikings ou normands, les normands enfin s'installent dans ce qui deviendra le duché de Normandie, et s'assimilent par leurs mariages et leurs descendances (…) Guillaume le conquérant part à la conquête de l'Angleterre : il y implante le français (…) le mélange

[1] – Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 05.

linguistique donne le dialecte anglo-normand, dialecte de la langue d'oil parlé des deux cotés de la Manche »[1].

يمكن التمييز بين المراحل التالية لتطوّر اللّغة الفرنسيّة:

- **مرحلة الفرنسية القديمة الباكرة:** ابتداء من القرن التاسع إلى القرن الحادي عشر.
- **مرحلة الفرنسيّة القديمة المتأخرة:** ابتداء من القرن الثاني عشر إلى بداية عصر النهضة (1300 م).
- **مرحلة الفرنسية الوسطى (le moyen français):** ابتداء من 1300 م إلى غاية 1600 ميلادي.
- **مرحلة الفرنسيّة المعاصرة:** ما بعد 1600 ميلادي.

فبالنّسبة للّغة الفرنسيّة القديمة كما وضحنا سابقا، فهي مجموعة من اللّهجات، أمّا اللغة الفرنسيّة الوسطى والمعاصرة فيتمثلان في لهجة واحدة هي لهجة الأويل La langue d'oil والتي كانت مستعملة في باريس وجزيرة فرنسا وتنحدر من لهجة فرنسية كانت تسمّى le francien. أما لغات الأويل والأوك (langue d'oil et langue d'oc) فهي اليوم شبه منقرضة.

ولقد توحّدت اللّغة في فرنسا كلّها بعدما أصدر الملك "فرانسوا الأوّل François I" مرسوما سنة 1539 يسمى L'ordonnance de Villers-Cotterêts أوجب فيه استخدام اللّغة الفرنسيّة الأم في الوثائق العدلية بدلاً من اللّغة اللاتينيّة أي أنّ كلّ المناطق بما فيها المناطق الجنوبيّة أصبحت ملزمة باستخدام لغة الملك الباريسيّة في الوثائق بدلاً من اللّغة اللاتينيّة.

Par son ordonnance de Villers-Cotterêts (Picardie) le roi François 1er exige que tous les actes administratifs politiques et judiciaires soient rédigés en français et non plus en latin. C'est une décision importante pour l'unification du royaume[2].

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 05.

[2] - François 1er : Biographie courte, dates, citations, l'internaute sur le site : www.linternaute.fr, visité le : 18/12/2020 à 23h :55mn.

و في نفس القرن بدأ ظهور القواميس وكتب قواعد قدمت لغة باريس على أنّها اللّغة الفرنسيّة الصحيحة أو المعيارية نذكر منها ما يلي:

- 1530 : 1ère grande grammaire française : L'éclaircissement de la langue française.
- 1549 : La deffence et illustration de la langue française de Dubellay, Manifeste de la pléiade. Il préconise l'enrichissement de la langue française.
- 1550 : Louis Meigret a créé la grammaire française en France. En 1540 il avait exposé un système rationnel d'orthographe, mais sa tentative de réforme a échoué.
- 1635 : Création de l'Académie Française par Richelieu, elle est chargée de donner à la langue les grands outils qui lui manquent, comme un dictionnaire et une grammaire (le dictionnaire a eu son heure de gloire, la grammaire a toujours été limitée et dépassée).
- 1690 : Dictionnaire Universel de Furetière.
- 1694 : Dictionnaire de l'Académie Française.
- À la fin du siècle l'orthographe s'unifie, sous l'influence des différentes autorités, des dictionnaires et des imprimeurs[1].

أمّا بالنّسبة للشعب فلقد تبنى هذه اللّغة خاصّة بعد تنقل العمال أثناء فترة التنمية الصناعيّة واختلاطهم بمن يجيدون اللّغة غير أنّها كانت تعتبر لغة ثانية فقط بسبب عدم وجود مراكز لتعليمها. وفي سنة 1882 قام جول فيري* Jules Ferry بتأسيس برنامج تعليمي جديد، حيث أصبحت اللّغة الفرنسيّة تدرّس في كلّ المدارس، كما مُنع استعمال أيّ لهجة أخرى.

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 08.

*- جول فيري: رجل سياسي (1832- 1893)، له الفضل في جعل التعليم الابتدائي الفرنسي مجاني وإلزامي، كما أنه قام بتوسيع التعليم الثانوي الحكومي ليشمل البنات، ولقد كان أحد داعمي التوسع الاستعماري في إفريقيا وآسيا.

C'est avec Jules Ferry que l'on assiste en 1882 à la première mise en place d'un vaste programme d'enseignement : obligation scolaire, interdiction de l'emploi des langues régionales à l'école. Le français est désormais enseigné dans tous les villages de France[1].

وتلخيصاً لما سبق، يمكن القول أن المراحل التاريخيّة لتطوّر اللّغة الفرنسيّة هي:

أ- **اللاّتينيّة العاميّة** (**Latin Vulgaire**): مجموعة كبيرة من اللهجات التي كانت مستعملة في مختلف أنحاء الإمبراطورية الرومانية الغربيّة حتى انهيارها في القرن الخامس.

ب- **الرومانية الغالية** (**Gallo-roman**): مجموعة من اللّهجات الّتي كانت مستعملة في غاليا (La Gaule) من القرن السادس إلى القرن التاسع.

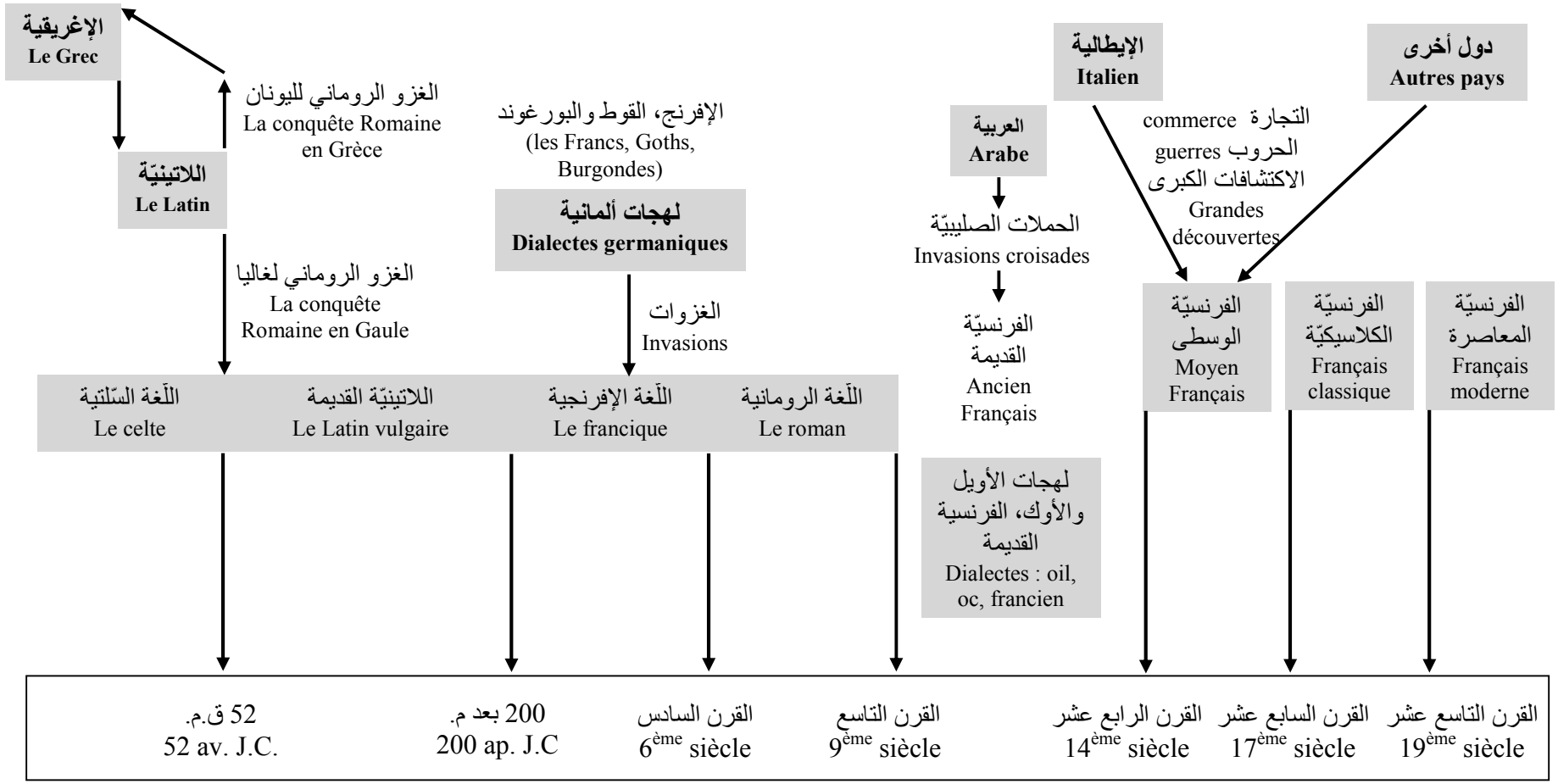
ج- **الفرنسية القديمة** (**Ancien Français**): مجموعة اللهجات الّتي كانت مستعملة في شمال فرنسا من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر.

د- **الفرنسيّة الوسطى** (**Moyen français**): لغة مدينة باريس من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر.

هـ- **الفرنسيّة المعاصرة** (**Le français moderne**): لغة منحدرة من الفرنسيّة الوسطى وهي اليوم لغة معظم سكان فرنسا.

ولقد حاولنا من خلال المخطط التالي لـ"جانين كابدفيل" Janyne Capdeville حصر كل المراحل الّتي مرّت بها اللّغة الفرنسيّة:

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 08.



مراحل تطوّر اللّغة الفرنسيّة[1]

[1] -Janyne Capdeville, Petite histoire de la langue française, op.cit., p 27. ترجمة ذاتية

2-3 حروف اللّغة الفرنسيّة:

يتكوّن نظام الكتابة في اللّغة الفرنسيّة من ستّة وعشرين حرفا يمكن تقسيمهم إلى قسمين:

أ- **الصوامت** (**Les consonnes**): B, C, D, F, G, H, J, K, L, M, N, P, Q, R, S, T, V, W, X, Z.

ب- **الصوائت** (**Les voyelles**): A, E, I, O, U, Y

غير أنّه وفي القرن XVI لم تكن ستة وعشرون، فلقد رأى روبرت إتيان* Robert Estienne أنّها اثنان وعشرون حرفا، إذ أنّ الحروف التالية: k, j, v, w لم تكن موجودة.

Au XVI^{ème} siècle, Robert Estienne compte 22 lettres. Soit l'alphabet latin, sans le k (donc on fait 23) n'existent pas j, v, w pas plus que les accents, le tréma, la cédille + peu de signes de ponctuation[1].

فالحرف j كان يُكتب مثل الحرف i ولكن في سنة 1542 قرّر اللغوي لويس ميغري** Louis Megret تمديد i للتفريق بين الاثنين.

وبالنّسبة للحرفين u وv قام اللّغوي أرفي فيار Ervé Fayard بالتفريق بينهما وكان ذلك عام 1548.

أمّا الحرف w والذي كان يستعمل في القرون الوسطى فلم نجد له أيّ أثر في القواميس الأولى حتى سنة 1878 وفي سنة 1964 أعلن قاموس Le Robert أنّه حرف مستقبل بذاته.

*- روبرت إتيان (1523- 1559): لغوي مشهور ومحرّر لأوّل قاموس مكتوب باللّغة الفرنسيّة.

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 27.

**- ميغ ري لويس (1500- 1558): لغويّ ونحوي مشهور وهو من رواد مدرسة إصلاح الكتاب حيث كان يميل للتبسيط واقتراح رموز جديدة لإغناء اللّغة الفرنسيّة.

En 1542, le grammairien Meigret propose d'allonger le i pour distinguer i et j correspondant à 2 sons différents, on écrivait alors **iurem** pour **jurem**.

En 1548, Ervé Fayard à l'idée de distinguer u et v, ce dernier écrit comme une petite majuscule. On écrivait alors **uiande** pour **viande**.

Le w a eu un sort contradictoire, il était utilisé au moyen âge après la réforme carolingienne, comme le y on l'utilisait dans le manuscrit picards, wallons, lorrains, + anglo-normands en Grande Bretagne. Il a été créé par redoublement du v pour noter la semi consonne germanique [w] (…) mais les noms en w n'ont été isolés dans le dictionnaire qu'en 1878, en 1964 le Robert est le premier à déclarer que w est le 23ème lettre française[1].

تتميّز اللّغة الفرنسيّة أيضا بجمع حرفين للدلالة على صوت (les scribes) معين، فمثلا إذا اجتمع الحرفان (c) و(h) (ch) فهما يدلان على الصوت (ش)، أمّا إذا اجتمع الحرفان (p) و(h) وهما يدلان على الصوت (ف) وهكذا فقد يكون لنا عدّة حروف لصوت واحد.

Plusieurs lettres pour un même son : c/k/qu = [k][2].

وقد يعبّر الحرف الواحد على عدّة أصوات.

Une lettre, plusieurs sons : c+e, i (=ts puis s au XIIIème)/ c+a, ou= cosa/cist [tsio][3].

بالنّسبة للحرف c فهو يعبّر عن الصوت (س) أو (ك) مثال: (garçon- couette) فإذا كان بعده a,o,u فهو يعبر عن الصوت (ك) أما إن أردنا الصوت (س) فيجب إضافة القرينة (la cédille)، ولقد تمّ اقتراضها من اللّغة الإسبانية:

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 28.

[2] - Ibid.

[3] - Idem.

La cédille du (ç) a été prise à l'espagnol (cedilla = petit c) en 1529, par un imprimeur, on écrivait parfois cz ou ce : faczon/ il receoit[1].

ولقد ضمّها بعض اللغويين إلى الحروف فمثلا في كيبيك Québec يختلف عدد وترتيب الحروف على ما هو عليه في فرنسا وهو كالتالي:

1a- (2à- 3â) [4æ] ; 5b ; 6c (7ç), 8d ; 9e (10é- 11è- 12ê- 13ë) ; 14f ; 15g, 16h ; 17i ; (18 î, 19 ï) ; 20j ; 21k ; 22L ; 23m ; 24n ; 25o (26 ô) [27œ] ; 28p ; 29q ; 30r ; 31s ; 32t ; 33u (34 ù- 35û, 36ü) ; 37v ; 38w ; 39x ; 40y (41ÿ) ; 42z.

نلاحظ أنّ الحركات إذا تم إضافتها لبعض الحروف فقد تشكّل حروفا أخرى بدورها، فمثلا é بالحركة الحادّة يمثل حرفا وè بالحركة الطليقة حرفا آخر.

2-4 مكوّنات الجملة في اللّغة الفرنسيّة:

قد تكون الجملة فعليّة وتحتوي فعلا أو اسمية فلا تحتاج لفعل، وعموما الفعل في اللّغة الفرنسيّة هو أهم عنصر في الجملة والّتي تتكوّن من فاعل وفعل ثم مفعول به.

أ- الفعل:

-المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للفعل في اللّغة الفرنسيّة:

يتعلّق المفهوم اللّغوي للفعل بالكلام، الصوت والنغمة. إذ نجد في المعجم الفرنسي اللاتيني ما يلي:

"Verbe: m, parole, ton de voix/ nom d'une partie du discours verbum »[2].

أمّا بالنّسبة للمفهوم الاصطلاحي، فلقد سبق الإغريق اللاتينيين إلى استعمال المفهوم الاصطلاحي للفعل وهذا نلحظه في قول أرسطو: «والفعل صوت مركب له دلالة تدل على الزمن

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 28.

[2] - Dictionnaire de l'Académie Française, imprimerie de Paul Dupont, Paris, 6ème édition, tome 2, 1835, p 735.

كما هو الحال في الاسم فإن أيّ جزء منه لا معنى له في ذاته فكلمة "رجل" أو "أبيض" لا تتضمن دلالة متى الزمنية، أما كلمة "يمشي" أو مشى فتدل على معنى بالإضافة إلى الزمن سواء أكان مضارعا أو ماضيا»[1].

ركّز أرسطو على عنصر الزمن أثناء تعريفه للفعل أمّا بالنّسبة للنحويين الفرنسيين فنجد شيفلي لوران Chifflet Laurent (1598- 1658) يعرّفه كالتالي:

« Les verbes sont des mots qui signifient l'êftre, l'Agir ou le partir »[2].

يصنّف شيفلي لوران الفعل إلى ثلاثة تصنيفات منها ما يدل على الكينونة l'être، أي خلو الفعل من الحدث ومنها ما يدل على العمل l'agir ومنها ما يدلّ على التأثر le partir.

ويعرّف بيفي كلود Buffier Claude (1661- 1737):

« Le mot qui fert* à exprimer ce que l'on atribue* au fujet* ou ce qu'on en afirme… je l'apelle* verbe* »[3].

ركّز بيفي كلود على العملية الإسنادية التي تجمع الفعل بفاعله.

وللفعل في اللّغة الفرنسيّة ثلاثة أقسام:

القسم الأوّل: الأفعال الّتي تنتهي بـ (er)، القسم الثاني: الأفعال تنتهي بـ (ir) وأخرى تنتهي بـ(oir -r) أو (ir) القسم الثالث.

---

[1]- أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، 1983م، ص 182.

[2] - Chiflet Laurent, Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise, Pierre Le Grand MDCLXXX, Anvers, 1659, p 05.

*- كُتبت هذه الكلمات على غير عادتها لأنّ بعض الأصوات كانت ترسم بطريقة مختلفة [s] ← f، [j] ← i.

[3] - Buffier Claude, Grammaire françoise sur un plan nouveau, chez Nicolas Le clerc, Paris, 1709, p 48.

"Pour la morphologie verbale; il importe de distinguer trois classes de verbe :

- verbes en are > er
- verbes en vie > ir infixe- iss- < isc
- verbes irreguliers : en- ere > re ou oir ou re, ir >ire »[1].

– الفعل اللازم والفعل المتعدي:

وقد يكون الفعل في اللّغة الفرنسية لازما أو متعديا، فأما الفعل اللازم فيعرّفه اللّغوي شيفلي لوران Chifflet Laurent قائلا:

« Les verbes neutres font ceux qui ne tirent point après eux le cas de quelques noms comme font les actifs par exemple : je tombe, je tremble, je meurs »[2].

ويرى إتيان روبرت Estienne Robert غير ذلك إذ يقول:

« Il y a vne* autre forte* de verbes qui ne font n'actifs ne paffifs* : pourtant font appelez neutres… comme rire, courir, aller »[3].

يتخذ اللّغوي إتيان روبرت معياري المبني للمعلوم والمبني للمجهول لتحديد معنى الفعل اللازم، فبالنسبة لهذا اللّغوي الأفعال اللازمة أو كما سماها المحايدة هي الأفعال الّتي تحمل معنى اكتفاء الفعل بفاعله واستدل بثلاثة أفعال rire (ضحك) courir (جرى) وaller (ذهب).

ويرى بيار دولارمي Pierre De La Ramée تقريباً نفس الشيء إذ يقول:

[1] - Jacques Allières, La formation de la langue française, op.cit., p 51.

[2] - Chifflet Laurent, Essay d'une parfaite grammaire de la langue française, op.cit., p 75.

* - إن رسم بعض الأصوات كان قديما مغايراً لما هو عليه ولقد سبق وشرحنا هذا.

[3] - Estienne Robert, Traicté de la grammaire française, Robert Estienne, imprimerie du Roy, Paris, M-D-LXIX, p 37.

« Le verbe neutre ceft* celuy* qui ne peult* former vng* participe preterit* come rire, dormir, mentir »[1].

وفي الحقيقة كل هاته التعريفات مبهمة لولا وجود الأمثلة والتي تدلّ على أنّ الفعل المحايد (neutre) هو نفسه الفعل اللازم (intransitif).

وبالنّسبة للفعل المتعدي (le verbe transitif) فيعرّفه لويس مايغري Louis Meigret كالتالي:

« Nous appellons vn verbe actif transitif qant fon acçion fe peut transferer en vn aotre :j'endors Pierre »[2].

أي أنّ الفعل المتعدي هو ما كان فيه الحدث قادراً على التحوّل إلى غيره، بمعنى ما كان حدث الفعل متجاوزا الفاعل إلى غيره.

ولقد اختلفت وجهات نظر اللغويين بعد ذلك، فنجد لوماند شارل (Lhomond Charles) يعرّفه كالتالي:

« On appelle verbe actif celui après lequel on peut mettre, quelqu'un, quelque chofe : aimer eft un verbe actif, parce qu'on peut dire : aimer quelqu'un »[3].

أي أنّ شارل تحدث عن متممات الفعل، ما يأتي بعده (شخص أو شيء) وهو يقصد المفعول به.

---

*- إن اسم بعض الحروف الفرنسيّة كان مغايرا لما هو عليه اليوم، s ← eft، u ← vng...الخ.

[1] - Pierre De la Ramée, Grammaire de l'imprimerie d'André Wechel, Paris, 1572, p 79.

[2] - Louis Meigret, Le tretté de la grammere françoéze, wes delin Foefster, 1974, 1550, p 85.

[3] - Lhomond Charles François, Eléments de la grammaire françoise, chez Colas libraire, M.Dcc, LXXX, Paris, p 45.

أصبحت المفاهيم أكثر وضوحا بعد ذلك إذ يعرّف موريس قريفيس Maurice Grevisse الفعل المتعدي كالتالي:

« Les verbes qui demandent un complément d'objet direct sont appelés transitifs »[1].

وبالنّسبة للفعل في اللّغة الفرنسيّة لازما كان أو متعديا فهو يكون إمّا في الماضي، المضارع أو المستقبل، غير أنّ ما يميّز اللّغة الفرنسيّة عن غيرها من اللّغات وخاصّة اللّغة العربيّة هي أزمنة الفعل، فيمكن أن نعبر عن الماضي مثلا عن طريق l'imparfait، le passé composé، le passé simple. ويصرف الفعل عموما في اللّغة الفرنسيّة في سبع صيغات (modes) وكل صيغة تشتمل على زمن (temps) أو عدّة أزمنة.

– صيغ وأزمنة الفعل في اللّغة الفرنسيّة:

والصيغ الصرفيّة (les modes indicatifs) في اللّغة الفرنسيّة هي:

le mode subjonctif- le mode conditionnel- le mode indicatif- le mode impératif وتسمى هذه الصيغ شخصية (personnels) لأنّ الفعل فيها يصرف مع الضمائر الشخصية التاليّة: je- tu- il- elle (-on)- nous- vous- ils- elles باستثناء (l'impératif) والذي يصرف فيه الفعل مع tu- vous وnous فقط.

أمّا الصيغ الغير شخصيّة impersonnels فالأفعال فيها لا تصرف وهي صيغة المصدر mode infinitif، صيغة الاسم mode participe (المفعول واسم الفاعل)، وصيغة le mode gérondif.

[1] - Maurice Grevisse, Le bon usage, grammaire française, refondu par André Goosse, Duculot, 13ème édition, 2007, p 393.

وتضمّ كل صيغة (mode) عدّة أزمنة فمثلا نجد في صيغة l'indicatif الأزمنة التالية: le présent simple- le passé simple- le passé composé- l'imparfait- le futur simple- plus que parfait- futur antérieur- passé antérieur، أي أربع أزمنة بسيطة وأربعة أخرى مركّبة.

وبالنسبة لصيغة (الشك) le mode subjonctif فنميز أربع أزمنة أيضا: المضارع (subjonctif présent)، الماضي (subjonctif imparfait) بالنسبة للأزمنة البسيطة و (subjonctif passé) و(subjonctif plus que parfait) بالنّسبة للأزمنة المركّبة.

وتضم الصيغة الشرطية le mode conditionnel زمنين المضارع والماضي (conditionnel présent- conditionnel passé).

أما بالنسبة لصيغة الأمر (le mode impératif) فنميز أيضا زمنين (l'impératif passé- l'impératif présent).

وسنحاول في الجدول التالي إعطاء أمثلة لكل الصيغ والأزمنة:

I. الصيغ الشخصيّة Les modes personnels			
1. الصيغة الإخبارية Le mode indicatif			
أزمنة بسيطة **Temps simples**	الأمثلة **Les exemples**	أزمنة مركبة **Temps composés**	الأمثلة **Les exemples**
المضارع Le présent	**1e G**. J'aime **2e G**. Je finis **3e G**. Je pars	الماضي المركب Le passé composé	J'ai aimé J'ai fini Je suis parti(e)
الماضي المستمر L'imparfait	**1e G**. J'aimais **2e G**. Je finissais **3e G**. Je partais	الماضي التام Le plus que parfait	J'avais aimé J'avais fini J'étais parti(e)
المستقبل البسيط Le futur simple	**1e G**. J'aimerai **2e G**. Je finirai **3e G**. Je partirai	المستقبل الأسبق Le future antérieur	J'aurais aimé J'aurais fini Je serais parti(e)
الماضي البسيط Le passé simple	**1e G**. J'aimai nous aimâmes **2e G**. Je finis nous finissâmes **3e G**. Je partis nous partîmes	الماضي الأسبق Le passé antérieur	J'eus aimé J'eus fini Je fus parti(e)
2. صيغة الشك Le mode subjonctif			
أزمنة بسيطة **Temps simples**	الأمثلة **Les exemples**	أزمنة مركبة **Temps composés**	الأمثلة **Les exemples**
المضارع Le présent	**1e G**. **Q**ue j'aime **2e G**. Que je finisse **3e G**. Que je parte	الماضي Le passé	Que j'aie aimé Que j'aie fini Que je soie parti(e)
الماضي المستمر L'imparfait	**1e G**. Que j'aimasse **2e G**. Que je finisse	الماضي التام Le plus que	Que j'eusse aimé Que j'eusse fini

	3e G. Que je partisse	parfait	Que je fusse parti(e)

Le conditionnel صيغة الشرط .3	
Les temps الأزمنة	**Les exemples الأمثلة**
Le présent المضارع	J'aimerais Je finirais Je partirais
Le passé الماضي	J'aurais aimé J'aurais fini Je serais parti(e)

Le mode impératif صيغة الأمر .4			
Les temps الأزمنة	**Les exemples الأمثلة**		
Le présent المضارع	Chante Chantons chantez	Finis Finissons finissez	Lis Lisons Lisez
Le passé الماضي	Aie chanté Ayons chanté Ayez chanté	Aie fini Ayons fini Ayez fini	Aie lu Ayons lu Ayez lu

Les modes impersonnels الصيغ الغير شخصيّة .II			
Il existe en موجودة في	**Les exemples الأمثلة**		
L'infinitif présent مضارع المصدر L'infinitif passé الماضي	aimer avoir aimer	finir avoir fini	partir être parti(e)
Le participe présent اسم الفاعل Le participe passé اسم المفعول	Aimant Ayant aimé	Finissant Ayant fini	Partant Etant parti(e)
Gérondif صيغة اسم المصدر المضارع présent Gérondif صيغة اسم المصدر الماضي passé	En aimant En ayant aimé	En finissant En ayant fini	En partant En étant parti(e)

وتختلف صيغة اسم المصدر (le gérondif) عن اسم الفاعل (le participe présent) من ناحية التركيب إذ أنّ الأولى تكون دائما مسبوقة بـ (en) كما أنّها تكون دائما مفعول ظرفي وتعبر عن الحال، الزمن والسبب (la manière, le temps et la cause) ولا يتغيّر شكلها في الجمع (le gérondif est invariable):

Il est arrivé **en courant** → ils sont arrivés **en courant**

وبالنسبة لاسم الفاعل فهو أيضا ثابت (invariable):

Cet enfant **grelottant** de froid → Ces enfants **grelottant** de froid

أمّا بالنسبة للصفة الفعليّة l'adjectif verbal والّتي تشبه اسم الفاعل le participe passé فهي متغيّرة **variable**:

J'ai acheté un jouet **parlant** → J'ai acheté une horloge **parlante**.

ب- الفاعل:

يأتي الفاعل في اللّغة الفرنسيّة في بداية الجملة الفعليّة وقد يكون اسما (un nom) أو جملة اسميّة (un groupe de noms) ويسمى (le sujet)، ويدلّ على من قام بالفعل. ونجد في قاموس لاروس الفرنسي عن الفاعل ما يلي:

« Le sujet : une fonction exercée dans la phrase par un terme obligatoire appartenant à la catégorie du nom ou des catégories équivalents (pronoms- forme nominale/ infinitif, proposition conjonctive) qui confère au verbe ses catégories de personne et de nombre »[1].

[1] - Définition du sujet, Dictionnaire de français Larousse sur le site : www.larousse-fr, revisité le : 21/12/2020 à 10h 19mn.

واضح من التعريف السابق أنّ الصورة الأولى للفاعل تتجسد في الاسم (le nom) ويسميه النحويون الفرنسيون الكلاسيكيون بـ (le substantif)[1] ويأتي في صور مختلفة ومتعددة منها ما ينعت بـ (le nom commun) أي (substantif commun)[2] ويسبقه ما يسمى بـ (le déterminant) (المحدد) وقد يكون (un article défini) (أداة التعريف) و(l'article indéfini) أداة التنكير.

L'homme parle — **Un** homme parle

(article défini le/l') — (article indéfini)

قد يكون الفاعل في اللّغة الفرنسيّة اسم علم un nom propre ويسميه النحويون الفرنسيون الكلاسيكيون un substantif propre نحو: Paris, Pierre, Marie فهو يدلّ على مسميات تحمل معان خاصة.

وقد يكون الفاعل ضميرا شخصيا (un pronom personnel) نحو: **Je** lis. والضمائر الشخصية في اللّغة الفرنسيّة ثمانية وهي: Je (للمذكر والمؤنث المتكلم)، Tu (للمذكر والمؤنث المخاطب)، il (للمذكر الغائب)، elle (للمؤنث الغائب)، nous (للجمع المذكر والمؤنث المتكلم)، vous (للجمع المذكر والمؤنث المخاطب)، ils (للجمع المذكر الغائب)، elle (للجمع المؤنث الغائب).

وقد يكون الفاعل صفة إشارية + اسم (adjectif démonstratif + nom) نحو: **Ce livre** est magnifique.

أو اسم إشارة فقط (Pronom démonstratif) نحو: **Celles-ci** sont magnifiques

ويمكن أن يضم الفاعل صفة أيضا (un adjectif qualificatif) نحو:

[1] - Noël F. et Chapsal C., Le nom d'analyse grammaticale, chez Maire Nyon, libraire, Paris, 1829, p 02.

[2] - François De Wailly, Principes généraux et particuliers de la langue française, les libraires associés, 11e éd., M DCC.XC Paris, p 23.

Ces **magnifiques** livres sont à vendre

adj

وقد يضم مضافا إليه (un complément du nom) نحو:

La robe **de Marie** était rouge

C.N

وقد يضم اسما موصولا (un pronom relatif) نحو:

Le livre **que** j'ai lu hier est trés intéressant

s

وقد يضم اسم استفهام (un pronom interrogatif) نحو:

Qui a télephoné?

ج- مفهوم المفعول به:

لم يكن النّحويون الفرنسيون الكلاسيكيون يستعملون مصطلح المفعول به بالصيغة التي هو عليها اليوم، بل كانوا – غالبا- ما يعبرون عنه بمصطلح le régime: النظام، وهو مصطلح مأخوذ عن اللاتينيّة، ومنهم من كان يستعمل صيغة: le cas du verbe: حالة الفعل. ويعرّفه روستو بيار Restaut Pierre قائلاً:

« Que je dis, j'aime la vertu… la vertu eft* le régime du verbe j'aime, puifqu*'il défigne* d'une manière particulière ce que fait le fujet* ou le nominatif du verbe qui eft* moi »[1].

*- كُتبت هذه الكلمات بطريقة مختلفة حيث كان يُعبّر قديما عن بعض الأصوات بحروف مختلفة (سبق شرح ذلك).

[1] - Restaut Pierre, Principes généraux et raisonnés de la grammaire françoise, chez Jean Desaint, libraire, Parie, DCC.XX, p 730, p 131.

عرفّ بيار Pierre المفعول به على أنّه يدلّ على ما يقوم به الفاعل المتمثل في الضمير الشخصي "أنا"، ولقد سار كلّ من لوماند شارل (Lhomond Charles) بشرال اني (Bescherelle Ainé) على نحوه، أما فرانسوا دووايلي François De Wailly فلقد أضاف كلمة simple لـ régime: المفعول به البسيط.

ولقد كان كلّ من نوال وشابصال Noël et Chapsal دقيقين في استعمال مصطلح المفعول به لأنّهما استعملاه لفظة مركبة، فحافظا على لفظة régime وأضافا لفظة direct(régime direct) وهي أقرب لما هو متعارف عليه الآن بالنّسبة للمفعول به: le complément d'objet direct. ويقول إ. بيشرال في هذا الصّدد ما يلي:

« Aujourd'hui le régime s'appelle complément et cette dénomination nous parait infiniment plus logique »[1].

إنّ أوّل من استعمل هذا المصطلح هو روني دسماري Regnier Desmarais[2]، وهذا يعني أن بداية ظهور هذا المصطلح كانت في أواخر القرن السابع عشر.

ويمكن للمفعول به أن يكون اسما ظاهرا nom commun معرّفا أو نكرة أو اسم علم nom propre نحو J'ai rencontré **un ami** أو J'ai rencontré **Pierre**، أو ضميراً (te- les- vous- nous- la- l- me) نحو: Les lois **me** protègent.

كما يمكن أن يكون اسم إشارة (pronom démonstratif) نحو: Les livres sont magnifiques mais je préfère **celui-ci**.

[1] - Définition du complément d'objet direct par Bescherelle Ainé sur le site : www.//hal-archives-ouvertes.fr/hal-1117632du B. Bourad-2012 visité le: 21/12/2020 à 13h 05mn.

[2] - Beauzée Nicolas, (Elément de la syntaxe) Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires de langage, Tome 1, de l'imprimerie de J. Barbon, Rue § vis-à-vis Paris, p 80.

وقد يكون المفعول به اسما موصولا نحو: Les livres **que** vous lisiez.

كما يمكن أن يكون صيغة لمصدر infinitif نحو: J'espère **venir** demain.

ويمكن أن يكون جملة[1]:

Les anciens croyaient **que la terre est mobile**.

Il me dit : **rendez-moi ce service**.

د- مفهوم الصفة النعتية في اللّغة الفرنسيّة:

تستخدم الصّفة للدّلالة على حالة الشخص أو الحيوان أو الشيء ويعرّفها النحويون كالتالي:

« Les adjectifs qualificatifs sont des mots qui disent comment sont les personnes, les animaux et les choses, exemple : sa main est **pâle** »[2].

ونجد في قاموس لاروس الفرنسي ما يلي:

« Mot que l'on peut adjoindre au substantif pour exprimer une qualité de l'être, de l'objet ou de la notion désignée »[3].

وتتبع الصفة الموصوف في النوع أي التذكير والتأنيث وفي العدد (الجمع والمفرد) ويمكن لها أن ترتبط مباشرة بالموصوف قبله أو بعده فنقول عنها: adjectifs épithètes أمّا إذا ارتبطت بالفاعل (sujet) عن طريق أفعال الحالة (les verbes d'état): être- devenir- paraître- sembler- demeurer- rester- avoir l'air- passer pour فنقول عنها مسندة adjectif attribut.

هـ- ما يقابل الحال في اللّغة الفرنسيّة:

إنّ ما يقابل الحال في اللّغة الفرنسيّة هو l'adverbe de manière (ظرف الحال) ويتكوّن من (مؤنث الصفة + الحروف ment) غالبا والفرق بينه وبين الصفة أن هذه الأخيرة تصف الاسم بينما يصف الحال الفعل الذي يقوم به الفاعل، نحو:

[1] -Noël F. et Chapsal C.L., Leçons d'analyse grammaticales, chez Marie Nyon libraire, Paris, 1829, p 09.

[2] - Berthon A. Gremaux S. et Voegele G. ; Grammaire, conjugaison et orthographe cours moyen, Librairie classique Eugène-Bélini, 1950, France, p 63.

[3] - Définition de l'adjectif qualificatif, dictionnaire Larousse français sur le site : www.larousse-fr revisité le 20/12/2020 à 14h 14mn.

Elle parle **doucement** ← Leila est **douce**

ظرف الحال الصفة

أي أنه يمكن استعمال النعت (الصفة) ظرفا لوصف الفعل في اللّغة الفرنسيّة وفي هذه الحالة يفقد ذلك النعت خاصيّة التبعيّة التي يمتلكها عند تعلقه بالاسم، ويصبح ثابتا لا تأثير لجنس الفاعل وعدده نحو:

Je coupe **court** mes cheveux ← J'ai des cheveux **courts**

adv. adj.

ويعرف النحويون ظرف الحال كالتالي:

« L'adverbe est un mot invariable qui sert à préciser le sens d'un verbe, d'un adjectif ou d'une phrase »[1].

ولقد أُخِذ ظرف الحال في اللّغة الفرنسيّة من اللاتينيّة نحو: bien -loin -mal... الخ، كما أنّ تشكيل ظرف الحال يتوقف على الصفة المؤنثة وذلك بإضافة ment إليها غالبا نحو:

doux → douce → doucement

adj. mas. → adj. fem. → adv. de manière

كما أن هناك كلمات لم تشتق من الصفة مثل quasiment...الخ.

يمثل ظرف الحال في الجملة عنصراً أساسياً فقد يتمم الفعل مثل: elle court rapidement، أو الصفة Il est **peu** aimable، وقد يكمّل ظرف حال آخر: il court **très** vite أو يتمّم الاسم C'est une fille **bien**، وقد يتغيّر موقع ظرف الحال في الجملة فلا يقع بعد الفعل مثل: Heureusement elle est venue !

[1] - Les adverbes de manière, Définition sur le dictionnaire français Larousse sur le site : www.larousse-fr revisité le : 21/12/2020 à 15h 05mn.

ولا يسعنا أن نتوسّع في الموضوع أكثر لأنّ ظرف الحال لا يمثل جوهر دراستنا، وإنما أردنا فقط ومن خلال الدراسة التقابليّة أن نوضّح بعض أوجه الاختلاف بين اللغتين العربيّة والفرنسيّة، وسننتقل الآن إلى أسماء الإشارة.

و- أسماء الإشارة في اللّغة الفرنسيّة:

تستعمل اللغة الفرنسية صنفين من الكلمات للدلالة على الإشارة، صنف يطلق عليه l'adjectif démonstratif أي الصفة الإشارية، وصنف ينعت بـ le pronom démonstratif الضمير الإشاري. ويعرّف كانديلاك إيتيان بونو Condillac Etienne Bonnot الصفة الإشارية قائلاً:

« Les adjectifs démonstratifs sont ceux qui montrent pour ainsi dire l'objet qu'ils déterminent : **ce** livre- **cet** homme- **ces** objets »[1].

ولقد حصرها برنارد جوليان Bernard Jullien في أربع أدوات:

« Démonstratif (adjectif) c'est : ce- cet- cette- ces »[2].

أمّا الضمائر الإشارة pronoms démonstratifs فلقد عرّفها نابليون لاندي: «بأنها الكلمات التي لا تكمن وظيفتها في تعيين الشيء المتحدث عنه أو تخصيصه من حيث نوعيّته بل تكمن فقط في الإشارة إليه وتحديد مكانه».

Les pronoms démonstratifs sont des mots dont la fonction n'est pas de nommer l'objet dont on parle et de le spécifier par des qualités mais seulement de l'indiquer en montrant le lieu où il est »[3].

ويمكن حصر ضمائر الإشارة فيما يلي:

[1] - Condillac Etienne Bonnot, Principes généraux de grammaire pour toutes les langues, avec leur application particulière à la langue française, nouvelle édition, chez A.J. Ducour, librairie Rue et hôtels Serpente, op.cit., p 250.

[2] - Bernard Jullien, Vocabulaire grammatical de la langue française, libraire de L. Hachette et cie, Paris, 1852, p 49.

[3] - Landais Napoléon, Grammaire générale de la langue française, Didier libraire éditeur, 7ème édition, Paris, 1848, p 304.

celui-là, celui-ci, celui, cela, ceci, ce, ceux-ci, ceux, celle-là, celle-ci, celle, celles-là, celles-ci, celles, ceux-là.

كان ذلك بالنسبة لأسماء الإشارة وسنتطرق إلى ما يقابل الأسماء الموصولة في اللّغة الفرنسيّة في المبحث اللاّحق.

ز- الأسماء الموصولة في اللّغة الفرنسيّة:

يصطلح على الاسم الموصول في اللّغة الفرنسيّة le nom relatif وهو المقابل الحرفي لـ"المصطلح الموصولي" باللّغة العربيّة، ويستعمل للرّبط بين جملتين تسمى الأولى la proposition principale والثانية la proposition subordonnée (صلة الموصول) كما انّه يمنع التكرار ويأتي مباشرة بعد الكلمة الأولى التي تكرّرت l'antécédent مثال:

Les oiseaux gazouillent dans les arbres. Les arbres reverdissent.

antécédent s

Les oiseaux gazouillent dans les arbres **qui** reverdissent.

وتأتي الضمائر الموصولة في الفرنسيّة في أشكال مختلفة منها البسيطة والمركبة، والبسيطة أسماء عامة يشترك فيها النوع والعدد وهي: où- dont- quoi- que- qui.

أمّا المركّبة فهي خاصة إذ كل اسم يطابق النوع والعدد اللّذين يناسبانه ويتشكّل من أداة التعريف les -la -le والمحدد quel ويستحسن ترتيبها في جدول كالتالي[1]:

Genre et nombre	Pronoms relatives variables
Masculin singulier	Lequel- duquel- auquel
Féminin singulier	Laquelle- de laquelle- à laquelle
Masculin pluriel	Lesquels- desquels- auxquels
Féminin pluriel	Lesquelles- desquelles- auxquelles

[1] - Berthon A., Remaux S. et Mme A. Voegele, Grammaire, conjugaison et orthographe, op.cit., p 183.

ح–ما يقابل حروف الجر في اللّغة الفرنسيّة:

يصطلح على حروف الجرّ في اللّغة الفرنسيّة بـ les prépositions وتعني posé- avant[1] وتعدّ إحدى أقسام الكلام، ولقد عرّفها فرانسوا دو وايلي في قوله:

« Les prépositions sont ainsi appelées du mot latin ''praeponere'' (mettre avant) parce qu'elles se placent avant leur régime c'est-à-dire avant le mot qui leur sert de complément et sans lequel elle ne formeroient* point de sens »[2].

أمّا المحدثون من النحويين الفرنسيين فلم يكن استعمالهم لمصطلح حروف الجر وتحديدهم للعلاقات التي تسهم في تحقيقها مختلفا عمّا جاء في أقوال النحويين الكلاسيكيين ومن بين ما نذكر ما جاء في كتاب "Le bon usage":

« La préposition est un mot invariable qui établit un lien de subordination entre des mots ou des syntagmes »[3].

ويمكن حصرها في ثلاثة أنواع:

- **حروف الجرّ الزمنيّة Les prépositions temporelles:** après- à- avant- dans- de- depuis- des- en- jusque- pendant.
- **حروف الجرّ المتعلّقة بالمكان Les prépositions spatiales:** à- à coté de- à droite- à gauche- au-delà au dessous- au dessus- à travers- chez- contre- dans- de- derrière- en- en dehors- en face- hors- loin- par- près- sous- sur- vers.

[1] - Gibet G., La grammaire par l'image, librairie Hachette, imprimé chez Brocard et Taupin, Paris, France, 1938, p 42.

[2] - François de Wailly, Principes généraux et particuliers de la langue française, op.cit., p 74.

[3] - Maurice Grevisse, Le bon usage grammaire française, op.cit., p 1476.

- **حروف الجر المهمة Les prépositions importantes**: à- avec- contre- d'après- de- en- entre- sauf- grâce à- malgré- par- parmi- pour- sans- selon.

ط- الأفعال المساعدة Les auxiliaires être et avoir:

يصطلح على فعل كان في اللّغة الفرنسيّة بـ le verbe être، كما يصطلح عليه بـ "l'auxiliaire être" ولقد أطلق عليه النحويون القدامى تسمية "le verbe substantif" وأحيانا " les verbes neutres" ويعرّفه كلّ من أرنولد أنطون وكلود لونصلو Arnauld Antonne et Claude Lancelot كالتالي:

« Les neutres, que quelques grammairiens appellent ''verba intranfitivia'', verbe qui ne paffent* point au dehors, font* de deux fortes*.

Les vns* qui ne fignifient* point d'action mais on vne* qualité comme il eft* blanc- il eft* vert… fc ou quelque fituation* il est affis*- il esf* debout- il eft* couche…fc.

ou quelque rapport au lieu, il eft* prefent*- il eft* abfent*, fc*.

ou quelque autre eftat* ou attribut, comme il eft* en repos- il eft* fuperieur*- il eft* roy fc »[1].

يتضح من خلال النص السابق والذي يضمّ أمثلة احتوت الفعل المساعد "كان" "être" أنّ التسميّة ناتجة عن عدم وجود أيّ حدث "point d'action" وإنّما يعبر الفعل عن الحالة fituation ← situation، ولقد سمي كذلك مساعدا un auxiliaire لأنّه يدخل في تركيب صيغة الفعل في

[1] - Arnauld Antonne et Claude Lancelot, Grammaire générale et raisonnées, chez Pierre le petit imprimeur et librairie ordinaire du Roy, rue S. Jacques, à la Croix d'or, M-D.C-LX, Paris, 1660, p 117.

الأزمنة المركبة مثل: le plus que parfait, le passé composé... الخ، والتي سبق وذكرناها في مبحث سابق.

وبالنّسبة للفعل avoir والذي يقابله في العربيّة الفعل "يملك" فنجد أنّ اللّغويين الفرنسيين يعرّفونه كالتالي:

« Avoir : ce que l'on possède, biens ou bien ressource, richesse, fortune propriété, possession »[1].

وهو أيضا فعل مساعد لأنّه يدخل في تركيب صيغة الفعل في الأزمنة المركبة كما ذكرنا آنفا.

ي- ظرفي المكان والزمان:

يقابلهما في اللغة الفرنسيّة ما يلي: Le complément circonstanciel de temps (CCT) et le complément circonstanciel de lieu (CCL)، ويعرّف النحويون ظرفي المكان والزمان كالتالي:

« Les compléments circonstanciels (C.C en abrégé) sont des groupes de mots qui précisent les circonstances de l'action… ce sont des compléments du verbe mais ils sont facultatifs, le complément circonstanciel de temps nous indique quand se passe l'action du verbe, le complément circonstanciel de lieu nous indique où se passe l'action »[2].

أي أنّ ظرف الزمان يحدّد لنا زمن وقوع الفعل ويحدّد ظرف المكان مكان وقوعه، مثال:

[1] - Avoir définition du verbe simple et facile, dictionnaire l'Internaute sur le site : www.linternaute.fr, revisité le : 21/12/2020 à 18h 28 mn.

[2] - Les compléments circonstanciels de lieu et de temps, Maxicours sur le site : www.maxicours-com, visité le : 20/12/2020 à 18h 53 mn.

L'année passée, j'étais **à Paris**

CCT CCL

يوضع كل من ظرف الزمان أو ظرف المكان في بداية الجملة أو نهايتها، ونادراً ما توضع الظروف في منتصف الجمل، مثال:

Elle est allée hier dans un magasin de sport.

ك- ما يقابل اسم التفضيل في اللّغة الفرنسيّة:

تستخدم صيغة التفضيل في اللّغة الفرنسيّة عند مقارنة شخص بآخر أو شيء بغيره مع التعبير عن الحد القصى سواءً من الجودة أو السوء، الكبر أو الصغر...الخ نحو: C'est le plus compétent de nous tous، ويمكن أن يكون اسم التفضيل مطلقاً أو موصولاً أما بالنسبة للمطلق فيكون من دون أي مقارنة كأن نقول مثلاً: Il est très compétent، أي أنّنا بيّنا درجة كفاءته بـ (très) دون أن نقوم بالمقارنة.

ويعرّفه موريس غريفيس M. Grévisse كالتالي:

Le superlatif absolu exprime une qualité portée à un très haut degré sans aucune idée de comparaison[1].

وبالنّسبة لصيغة التفضيل الموصولة (sup. relatif) فيعرّفها م. غريفيس قائلاً:

Le superlatif relatif exprime une qualité portée au degré le plus élevé ou le plus bas par comparaison soit avec l'être ou l'objet dont il s'agit[2].

[1] - Grévisse M., Le petit Grévisse, Grammaire française avec des remarques sur la langue française aujourd'hui, éd. : Duculot, 11e, Paris, 1980, p 94.

[2] - Ibid., p 94.

أي أنّ صيغة التفضيل الموصولة تكون بين شخصين أو أكثر، شيئين أو أكثر مع تحديد الدرجة le degré إمّا الأكثرية: le plus أو الأقليّة: le moins نحو:

Cette classe est la moins chargée de toutes les autres classes.

ل- الضمائر الشخصيّة في اللّغة الفرنسيّة:

يعرّف فرانسوا دوفالي François De Vailly الضمائر قائلاً:

Les pronoms ont été inventés pour tenir la place des noms, en rappeler l'idée et en éviter la répétition qui ferait languir le discours[1].

أمّا بالنّسبة للضمائر الشخصية personnels فهو يصنّفها كالتّالي:

بالنّسبة للشخص الذي يتكلّم: nous/ je, moi, me.

بالنّسبة للشخص الذي تكلّمه: vous/ tu, toi, te

بالنّسبة للشخص الذي نتكلّم عنه: ils/ elles/ soi, elle, il/ eux/ lui

حيث يقول:

Pour la première perfonne, je, me, moi fingulier ; nous, pluriel : ils font des deux genres.

Pour la feconde perfonne, tu, te, toi fingulier ; vous ; fingulier f pluriel des deux genres.

Pour la troifième perfonne, il mafculin fingulier ; ils, eux mafculin pluriel ; elle, féminin fingulier ; elles, pluriel féminin. Soi, des deux genres of f des deux

[1] - François De Vailly, Principes généraux et particuliers de la langue française, op.cit., p 68.

nombres lui, fingulier mafculin ; f quelquefois féminin ; leur pluriel des deux genres[1].

ولقد تطرّق فرانسوا دوفالي في كتابه أيضا إلى كيفية تطبيق هذه الضمائر في الجملة كما تحدّث عن ضمائر شخصيّة أخرى مثل le- la- les والتي تعوّض (le régime) أي المفعول به غير أنّنا سنكتفي بهذا القدر لأنه كما سبق وقلنا أن ما يهمّنا من هذه الدراسة هو تلك الفجوة الموجودة بين اللّغتين العربيّة والفرنسيّة والتي سنحاول تحديدها في المبحث الأخير من هذا الفصل.

[1] - François De Vailly,Principes généraux et particuliers de la langue française,op.cit. pp 68- 69.

3- أوجه التشابه بين اللّغتين:

بعد هذه المرحلة التاريخية الممتعة الّتي قمنا بها في هذا الفصل توصلنا إلى أنّ اللغتين العربيّة والفرنسيّة قديمتان جدا وعريقتان، فكل الدّراسات تؤكد أنّ اللّغة العربية وبحلول القرن السادس ميلادي كانت قد وصلت قمة نضجها وسنام نموها، وهذا معناه أنها كانت مهيأة لأن تحمل مضمون الرسالة الخاتمة للإنسانيّة، أمّا بالنسبة للغة الفرنسية فهي أيضا قديمة فمع أنها لم تكن قد تشكّلت كليا بعد أي في القرن السادس إلا أنّ أصولها والتي ترجع إلى ذلك المزيج بين اللّغة السلتية، اللاتينية والفرنسية تؤكد ذلك.

وبالنسبة لحروف اللّغتين فواضح أنّ اللّغتين تضمّان نفس الأصوات تقريبا باستثناء الأصوات المفخمة مثل الضاد، الصاد، الظاء، الطاء، الحاء، الخاء، العين، الغين، القاف والذال، أمّا بالنّسبة للترتيب الصوتي فيُعتمد المبدأ نفسه أي مخارج الحروف أمّا الطريقة المتبعة في هذا الترتيب فهي مختلفة.

اتفق أيضا العلماء اللّغويون على تقسيم الأصوات إلى أصوات مهموسة وأصوات مجهورة، وهذا في كلتا اللّغتين، إذ نجد في اللغة الفرنسية أيضا:

Les consonnes sans voix et les consonnes vocales

لقد أخذت اللغة العربية واستعارت كلمات من لغات أخرى، الشيء بنفسه بالنسبة للغة الفرنسية والتي أخذت كلمات لا تحصى من اللّغات الأخرى، وهذا يدلّ على مرونة اللغتين.

وبالنسبة لنظام الكتابة العربية هو نظام صوتي قياسي يتطابق فيه المكتوب والمنطوق، الشيء نفسه بالنسبة للّغة الفرنسية رغم وجود حالات لا يطابق فيها المنطوق المكتوب، ونحن هنا نتحدث عن تلك الحروف التي تُكتب ولا تنطق (les lettres muettes).

أمّا نظام النحو في اللغتين فيعتمد قواعد ثابتة وراسخة مستمدة من بنيات اللغة نفسها مع وجود بعض الفوارق، والتي تعكس اختلاف اللغتين، ونقصد بالفوارق الاختلافات الموجودة من ناحية الصرف، خذ على سبيل المثال أزمنة الفعل الموجودة في اللغة الفرنسية والتي قد تبدو معقدة أحيانا خاصة لمتعلم اللغة الجديد.

إن الجملة في اللغّة العربية قد تكون فعلية: فعل، فاعل، مفعول به أو اسمية: مبتدأ، خبر، الشيء نفسه تقريبا بالنسبة للجملة في اللّغة الفرنسية والتي قد تكون فعلية une phrase verbale وتتكون من: S- V- C.O.D، أو اسمية une phrase nominale تتكون من: G-N اسم (nom) وما يرافقه (adj-déterminant-C-N)

تتفق اللّغتان أيضا في وجود ما يسمى بالجملة الطويلة (المركبة):la phrase complexe، حيث تتكون في اللغة العربية من جملة أساسية + الجملة الفرعية أي التركيب الموصولي، الشيء نفسه بالنسبة للغة الفرنسية إذ نجد la proposition principale +la subordonnée relative: أو la proposition principale +proposition conjonctive أي جملة مقول القول.

الأمثلة:

1. الطفل الذي يعزف على البيانو هو ابني← L'enfant qui joue au piano c'est mon fils
2. أعتقد أنه على صواب ← je crois qu'il a raison

كما أنّ الفعل والذي يعدّ جوهر الجملة في كل اللغات مرتبط بالزمن فقد يكون ماضيا، مضارعا أو في المستقبل، الشيء نفسه بالنسبة اللغة الفرنسية غير أن الصيغ الصرفيّة كثيرة ومتعددة، كما أنه في اللّغتين قد يكون لازماً، أو متعدي تماماً مثل اللغة الفرنسية: transitif et intransitif

وبالنسبة لمفهوم الفاعل فيطابق في اللغتين الفرق الوحيد هو في الترتيب ففي اللغة العربية يكون بعد الفعل أما في اللغة الفرنسية فيسبق الفعل وقد يكون اسما ظاهراً، اسم علم، ضمير، اسم إشارة، اسما موصولا....الخ.

تتفق العربية والفرنسية في وجود ما يحمل معنى اسم الإشارة، وتستعمل في كلتا اللغتين لدلالة على اسم يشير إلى مدلوله إشارة الحسيّة، كما أن لكل اسم في اللغة العربية ما يقابله في اللغة الفرنسية.

تتفق اللغة العربيّة والفرنسيّة في وجود الأسماء الموصولة، كما تتفق في وجود صنفين اثنين هما الأسماء الموصولة الخاصة والعامة وتتفقان أيضا في الوظيفة النحوية لكل منهما.

يعدّ المفعول به في العربية ونظيره في الفرنسية على حد سواء عنصرا أساسياً في تركيب الفعل الحامل لمعنى التعدي كما أن كليهما يدل على من وقع عليه الفعل، وتتفق كل منهما في أن تكون هذا المفعول به اسما ظاهراً (نكرة أو معرفة)، اسم علم، ضمير، اسم إشارة، اسما موصولا، مصدرا مؤولا أو جملة.

تتفق العربية والفرنسية في وجود ما يصطلح عليه بحروف الجر، أو حروف المعاني (les prépositions) والّتي تساهم في ربط العلاقة بين الفعل الذي يسبقها والاسم الذي يليها كما يظهر تطابق واضح بين أغلبية حروف الجر الموجودة في اللغتين، نذكر منها: **من** والذي يقابله **de**، **إلى** والذي يقابله **à**، **في** والذي يقابله **dans**، **على** والذي يقابله sur، **لـ** والذي يقابله **de**...الخ. مع وجود بعض الاختلافات من ناحية توظيف هذه الحروف في اللغتين.

تتفق اللغتان أيضا في وجود الصفة النعتية: l'adj qualificatif وفي إتباعها للموصوف le nom qualifié في النوع والعدد.

بالنسبة لاسم التفضيل في اللغة العربيّة فنجد ما يقابله في اللغة الفرنسية le superlatif غير أن صياغته تختلف في اللغتين.

وعموما فإن اللغتين تتفقان في مواضع عدة وليس هذا فقط من ناحية المفردات والتراكيب بل من ناحية العوامل الثقافية أيضا، وهذا ما اصطلح عليه جورج مونان les traits universels لأننا وبعد دراستنا للرواية المترجمة أدركنا أنه ورغم صعوبة النص إلا أن إعادة كتابته في اللغة الفرنسية كانت ممكنة بل وناجحة وهذا لأن اللغتين «ليست كما يدعى بعض اللغويين العرب منفردة الخصائص لا توجد في غيرها من اللغات، فهي لغة طبيعية تشترك مع غيرها وتختلف في الخصائص الصوتية والتركيبية والدلالية».[1]

[1]– عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط4، 2000، ص56.

4- أوجه الاختلاف بين اللّغتين:

إن اللغة العربية لغة عريقة جدا ولقد استطاعت أن تحافظ على هذه العراقة ولم تمت مثل تلك اللّغات السامية التي اندثرت كما أنها لم تتغير ولم تتحور كباقي اللغات الأخرى فلقد حافظت على شكلها ومضمونها بصورة مدهشة رغم تعاقب الأجيال وتطاول القرون، وهذا أمر لم يسجله التاريخ للغات الأخرى، فهي اللغة الوحيدة التي يستطيع القارئ إدراك نصوصها القديمة بخلاف النصوص القديمة في اللغات الأخرى والتي تستعصى على القارئ، ولقد لاحظنا هذا في اللغة الفرنسية، وأثناء دراستنا لبعض كتب اللغويين الفرنسي القديمة، أمثال فرنسوا دوفالي ولوران سيفلي وغيرهم.

ولقد اختلفت الآراء حول نشأة اللغة العربية، كما سبق ورأينا ولكن الأكيد أنها أقدم بكثير من اللغة الفرنسية، كما أنها لغة نقيّة على عكس اللغة الفرنسية والتي تغيرت وتبدلت كثيراً بسبب تلك الأحداث التاريخية والتي سبق وذكرناها.

إنّ أصوات اللغة العربيّة جاءت موزعة توزيعا متوازنا على أطول مدرج بجهاز نطقي عرفته لغة إنسانية في حين أن اللغة الفرنسيّة قد يتكاثر خروج أصواتها من مخرج واحد فتتقارب في نطقها أو تأتي ناقصة، ولقد ذكرنا هذا في المبحث السابق إذ هناك أصوات غير موجودة في اللغة الفرنسية أو قد تحتاج لحرفين لتميلها، مثال: حرف"ش" والذي يقابله في اللغة الفرنسية " ch " كما أن ترتيب هذه الأصوات في اللغة العربية يكون تصاعديا أي من أسفل الحلق إلى الشفتين على عكس الترتيب التنازلي في اللغة الفرنسية والذي يكون من الشفتين إلى أقصى الحلق.

كما أن أجمل ما يميز نظام الكتابة في اللغة العربية ذلك التطابق شبه التام بين المكتوب والمنطوق فلا يوجد في العربية حروف تكتب ولا تنطق، كما لا توجد أصوات تنطق في الكلمة دون أن تمثل بحروف عدا بعض الاستثناءات القليلة والتي تحكمها قوانين صارمة وقواعد محددة في حين أن اللغة الفرنسية تحتوي على حروف كثيرة تكتب في الكلمة ولا تنطق وهذا ما يصعب على بعض المعلمين إدراكها.

إن نظام النحو في اللّغة العربيّة نظام مفتوح أي وظيفة الكلمة لا تُحدد فقط بموقعها في الجملة كما هو الحال في اللغة الفرنسية، إن الحركات أو ما ينوب عنها تساهم في تحديد وظيفة المفردة.

تتميز اللغة العربية بميزان صرفي قياسي دقيق يمكّن من اشتقاق عدد كبير من المفردات من صيغة الفعل، وهذه خاصيّة تساعد على إبقاء اللّغة حيّة، كما تساهم في اختصار الوقت لتعلمها وإتقانها، في حين أن الصيغ الصرفية الكثيرة الموجودة في اللغة الفرنسية قد تؤدي بالراغب في تعلمها إلى التراجع، كما أن الاستثناءات الكثيرة الموجودة في قواعد هذه اللغة تمنع من تعلمها، إذ نجد مثلا أن لصياغة الصفة النعتية المؤنثة نضيف"e" عامة إلى الصيغة النعتية في المذكر، فقد يتحول "x" الموجود في نهاية الصفة إلى "se" نحو: malheureux → malheureuse

كما أن الصفات النعتية المنتهية بـ : et-on-en تضاعف الحرف ما قبل الأخير فتصبح اللواحق كالتالي: ette-onne-enne باستثناء الصفات التالية: Inquiet-discret-concret-complet-secret-replet، والتي نصوغ مؤنثها بإضافة (e) فقط، ولم يكن هذا إلا مثال واحد بين الاستثناءات اللامتناهية في هذه اللغة، ناهيك عن بعض الاستثناءات الأخرى والتي ليس لها قاعدة نحو: vieux → vielle ، إذ نلاحظ أنه رغم انتهاء الصفة النعتية في المذكر بـ "eux" إلا أنها لم تبدل حرف"x" إلى "se" في المؤنث .

ويمكن كذلك ذكر أمثلة كثيرة لتصريف الأفعال في أزمنة مختلفة وبصيغات صرفية عديدة قد تغير من لواحقها دون إتباع أي قاعدة صرفية، ونحن لا نقصد بذلك الأفعال الشاذة " les verbes irréguliers" بل حتى الأفعال الأخرى والتي من المفروض أنها تخضع لقواعد ثابتة فقد تغير لواحقها لأسباب مبهمة فالمعايير غير ثابتة.

تختلف اللّغتان في تحديد المفهوم اللغوي للفعل، فبينما استعمل الفعل في اللغة العربية للدلالة على الحركة والزمان، اقتصر في اللغة الفرنسية على الكلام والصوت، أما بالنسبة للمفهوم الاصطلاحي

فليس هناك اختلاف بين اللغتين إذ يدل الفعل في اللغتين على عنصري الحدث والزمان، ويحتل الفعل المرتبة الأولى في اللغة العربية أما في اللغة الفرنسية فيأتي بعد الفاعل وطبعا في اللغتين هناك حالات استثنائية فالعربية تجيز التقديم والتأخير(القياس والاضطرار) وبالنسبة للزمن فلقد سبق وأشرنا إلى أن اللغة الفرنسية تتميز بصيغتها الصرفية الكثيرة والمتشعبة، كما أن الصيغة الصرفية للفعل في الأزمنة المركبة تحوي كلمتين، ولقد سبق وأن حددنا هذه الأزمنة في مبحث سابق وهذا إنما يدل على مرونة اللغة العربية والتي تستطيع التعبير على كل هذه الأزمنة بكلمة واحدة كما أن هناك بعض الحروف في اللغة العربية تنقل الفعل من زمن إلى آخر نحو:

لم أرى← ما رأيت (المضارع ← الماضي)، فاختلاف معاني الكلمات مرتبط بالقرائن في هذه اللغة.

بالنسبة للفعل "كان" فهو فعل ناقص في اللغة العربية أما في اللغة الفرنسية فهو فعل تام ولازم في أساسه رغم افتقاره لمعنى الحدث.

أما الفاعل فإنه يتميز في اللغة العربية من نظيره في الفرنسية بتضمن العلامة الإعرابية، كما أنه قد يكون ضميرا متصلا في اللغة العربية نحو " أَكَلتُ" غير أن هذا الضمير دائما منفصل في اللغة الفرنسية.

تتفق اللغتان في وجود المفعول به، وفي مفهومه غير أن الفرق يبقى في الحركة إذ يأتي المفعول به دائما منصوبا وقد يكون أيضا ضميرا متصلا نحو قوله تعالى: ﴿**ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ**﴾[1]، أما في اللغة الفرنسية فيكون ضميرا منفصلا نحو Il **me** regarde . وقد يكون المفعول به: اسم علم، اسم إشارة أو اسما موصولا (que) أو مصدرا مؤولاً (verbe à l'infinitif) ....الخ كما سبق وذكرنا.

بالنسبة للضمائر الشخصية فتتميز في اللغة العربية بالدقة فنحن مثلا نميز في الجمع للمخاطب بين المذكر والمؤنث (أنتم-أنتن)، أما في اللغة الفرنسية فيعبر الضمير vous على الاثنين كما أن هذه

[1] – القرآن الكريم، سورة يونس، الآية 3.

اللغة تتفرد باستعمال الضمير المبهم "on" (un pronom indéfini) والذي لا يترجم دائما بصيغة المبني للمجهول وإنما حسب معنى الجملة.

يصاغ اسم التفصيل في اللغة العربية من الفعل، أما في اللغة الفرنسية فيعبر عن التفاضل باستعمال "le moins" –"le plus".

تختلف حروف الجر في اللغة العربية عن نظيرتها في اللغة الفرنسية من ناحية الوظيفة، إذ أنها في اللغة العربية تغير طبيعة الاسم الذي يأتي بعدها فيصبح مجروراً.

يُذكر المشار إليه مباشرة بعد اسم الإشارة في اللغة العربية، أما في اللغة الفرنسية فلا يذكر، كما أن العدد مختلف فالعربية تضم ثلاثة أصناف: المفرد، المثنى والجمع، أما الفرنسية فتحتوي على صنفين فقط: المفرد والجمع، كما أن العربية تحتوي على ما يدل على القريب: **هذا**، وما يدل على البعيد المتوسط: **ذاك**، وما يدل على ما هو أبعد منه: **ذلك**، بينما يحدد المشار للدلالة على القريب بـ celui ci وعلى البعيد في اللغة الفرنسية بـ celui là .

يتمثل الفرق بالنسبة للأسماء الموصولة في: الوظيفة فكل الأسماء الموصولة يمكنها تأدية وظيفة الفاعل مثلا في حين أن الاسم الموصول الوحيد الذي يعوض الفاعل مثلا هو: "qui".

تتميز اللغة الفرنسية عن اللغة العربية بدخول السوابق واللواحق (préfixes et suffixes).

لا تقدم الصفة على الموصوف ولا المضاف إليه على المضاف في اللغة العربية بعكس اللغة الفرنسية والتي تجبر تقديم الصفة على الموصوف مثلا نحو : ce beau garçon.

adj N

تتميز الجملة الحالية أو النعتية في اللغة العربية والتي تدل على الغاية بالوصول دون رابط مع الفعل والذي سبقها فالقرينة ذهنية نحو:

كنت غلاما أرعى الإبل ← j'était un adolescent **qui** faisait paître les chameaux

تميل الفرنسية إلى استعمال المجردات من المعاني والألفاظ، وتفضل العربية الملموسات لأنها تصف الحقيقة كما هي نحو: هتافات المعجبين ← les cris d'admiration

تتميز الفرنسية بالتحليل والدقة في مواضع ترى فيها اللغة العربية الاستعمال الجمالي والموجز أكثر تعبيرا عن المقاصد (البلاغة في الإيجاز في اللغة العربية)، نحو:

جد ستجد ← sois sérieux tu domineras

وفي مقام آخر تصبح الفرنسية أكثر اختصارا في حين تكون العربية متسعة:

قد يقابل الجمع المفرد وهذا حسب ثقافة كل لغة نحو:

La marmaille ← الأطفال

Le dernier souffle ← الأنفاس الأخيرة

L'auditoire ← المستمعون

Les noces ← العرس

Les obsèques ← المأتم

Les funérailles ← الجنازة

Les vacances ← العطلة

les fiançailles ← الخطبة

تختلف اللغة العربية عن اللغة الفرنسية بتلك الصور الجمالية الرائعة، والتي تشكل منها اللغة الأدبية وخاصة الشعرية والتي تشد القارئ فتحقق متعة التواصل، ونحن عندما نذكر هذه الميزة لا ننفي وجودها في اللغة الفرنسية، غير أن الفرق هو في الدرجة فالنماذج في اللغة الفرنسية تخلو من الموسيقى

اللفظية وبل ما زاد اللغة العربية جمالا وأناقة هو القرآن الكريم والذي وحد لهجاتها وأضاف إلى معجمها ألفاظاً كثيرة وأعطى لألفاظ أخرى دلالات جديدة، كما ارتقى ببلاغة التراكيب العربية وفصاحة العبارة.

وعموماً هناك اختلافات كثيرة لا تحصى بين اللغتين، غير أن هذه الاختلافات إيجابية «فكلما اختلفت اللغتان كانت سهولة إدراك الفروق أكثر إمكانا، لكن إذا كان التشابه بين اللغتين في مستوى لغوي كالصرف والمعجم وفي الآن نفسه اختلاف في المستوى الصوتي أو النحوي كانت صعوبة التفريق بين الأنظمة اللغوية».[1]

[1]- William Francis Mackey, Bilinguisme et contact des langues, édition khrack sieck, Paris, 1976, p 237.

خلاصة:

بعد دراستنا المختصرة للغتين في هذا الفصل توصلنا إلى أن اللغة العربية تتميز عن اللغة الفرنسية بذخيرة ضخمة جدا من المفردات، إذ أن دراسات حديثة أثبتت أن عدد مفرداتها يفوق الستة ملايين لفظة وبهذا تصبح الترجمة إلى هذه اللغة أسهل لأنها تستطيع التعبير عن كل المفاهيم الإنسانية بدقة متناهية ووضوح وبيان لا يضاهيه بيان، كما أنها تقدم هذه المفاهيم في صور فريدة من نوعها تشد السامع وتحقق بسهولة متعة التواصل، وهذه السمات الجمالية قد يصعب نقلها إلى اللغة الفرنسية مثلا لأنها ومقارنة مع هذه اللغة العظيمة قد تفتقر إلى المفردات والى أساليب التعبير، وبالتالي فإن الترجمة من لغة أخرى إلى لغتنا هو في نظرنا أسهل بينما يعتمد العكس على إبداع المترجم، والذي لابد له من خلق توازن بين اللغتين، فالفجوة الموجودة بين اللغتين لا تعني تعذر الترجمة وإنما هي تحدي ممتع يحفز المترجم.

الخاتمة

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في متون الرواية والترجمة، وبعد هذا العناء في ملاحقة آراء المفكرين قراءة وتحليلا وتفسيرا تراكمت لدي قناعات كانت هي نتاج هذا البحث وخلاصته هي:

- إن رواية ذاكرة الجسد من أكثر روايات أحلام مستغانمي براعة ودقة من حيث تصويرها لأجواء الثقافة الجزائرية في حقيبتين زمنيتين مهمتين: أثناء الثورة، وبعد الإستقلال، فالأديبة استطاعت من خلال نصها السردي الوقوف على القضايا الاجتماعية، بما فيها الجوانب التراثية، الدينية وحتى النفسية، والقضايا السياسية والتي تضم الجانبين التاريخي والاقتصادي، ولهذا كانت ترجمة هذا الخطاب السردي والفريد من نوعه صعبة إذ أن نقل النص من اللغة المتن إلى اللغة الهدف بأمانة يفرض على المترجم إدراك الرسالة الأدبية ونقلها في ثقافة أخرى مع احترام جمالياتها ومراعاة خلفيات القارئ الغريب عن اللغة.

- إن ترجمة أي رواية يجب أن تكون خاضعة لضوابط عامية، فالبرغم من إختلاف اللغتين العربية والفرنسية إلا أن إمكانية تطبيق التقنيات السبع (الأساليب) لفيتي وداريلتي ممكنة، ولقد أثبتنا هذا في الفصل الثالث.

كما أننا ومن خلال تحليلنا لتلك الأساليب توصلنا إلى مايلي:

- أ- أسلوب الافتراض الذي اعتمده المترجم ناتج عن قناعاته المتمثلة في ضرورة الاحتفاظ بالعنصر الثقافي أثناء الترجمة لأنه أحد جماليات النص، بل أهمها كما أن إثراء اللغة الهدف لا يتحقق إلا إذا اتبعنا المنهج التغريبي والذي يدعو إلى المحاكاة والترجمة الحرفية بخلاف المنهج التدجيني الذي يخدم القارئ الجديد.

- إن أسلوب المحاكاة والذي اعتبره البعض نتيجة سلبية للترجمة الحرفية، أصبح واقعا إيجابيا لأنه يختصر المسافة بين لغتين مختلفتين ما لم يحطم بهما قواعد إحداها.

- إن أسلوب الترجمة الحرفية قد يكون ملائما للنص الروائي، إذ أنه يجنبنا الترجمة الإنطباعية La traduction impressionniste أي القراءة المستفيضة وتحميل للكلمات التي استعملتها المؤلفة معان تفوق طاقتها، ولهذا يجب ألا تكون الترجمة فنية، وهذا لا يعني تنافيها مع الترجمة الحرفية، بل على العكس تصبح الترجمة الحرفية إبداعية إن احترمت قواعد وميكانيزميات اللغة الهدف .

- بالنسبة للأساليب الغير المباشرة مثل التطويع والتكافؤ والتصرف فتكتسب شرعيتها إذا تعذر على المترجم استعمال الأساليب المباشرة خاصة أثناء ترجمة العناصر الثقافية، وهنا يصبح إيصال المعنى هو الهدف الأساسي للمترجم.

- إن الأسلوبية المقارنة والتي تطبق على اللغات المتقاربة غالبا من نفس الأصل يمكن تطبيقها على لغتين مختلفتين كليا: اللغة العربية واللغة الفرنسية.

- إننا ومن خلال الدراسة التقابلية والتي قمنا بها في الفصل الرابع للغتين العربية والفرنسية توصلنا إلى أن اللغتين تتفقان في مواضع عدة رغم ما يبدو من اختلافات.

- ابتعد مترجم الرواية عن قواعد اللغة الفرنسية وإنحاز إلى لغته الأصلية ويبدو هذا بكل وضوح أثناء ترجمته لبعض الإنزياحات اللغوية، كالتكرار، والتقديم والتأخير، الإستعارات...إلخ، ورغم هذا جاء نصه واضحا أي أن الترجمة التغريبية لا تعني بالضرورة إخفاق المترجم، كما أنها تساهم في إغناء اللغة الهدف لأن رقي اللغات أصبح يقاس بقدرتها على استيعاب كم هائل من الكلمات بل والإنزياحات.

- إن المترجم الجيد هو ذلك المترجم الذي لا يكتف بإيصال المعنى بل يسعى إلى توصيل الشكل والإيقاع والأسلوب ويشير على إحداث نفس الأثر في القارئ.

- حاول المترجم قدر الإمكان أن يكون موضوعيا في ترجمته، ولكنه ونتيجة لحرصه الشديد على ذلك أخفق أثناء ترجمته لبعض العناصر التاريخية والتي لابد له أن يترجمها حرفيا بدلا من محاولته إيجاد مقابل.

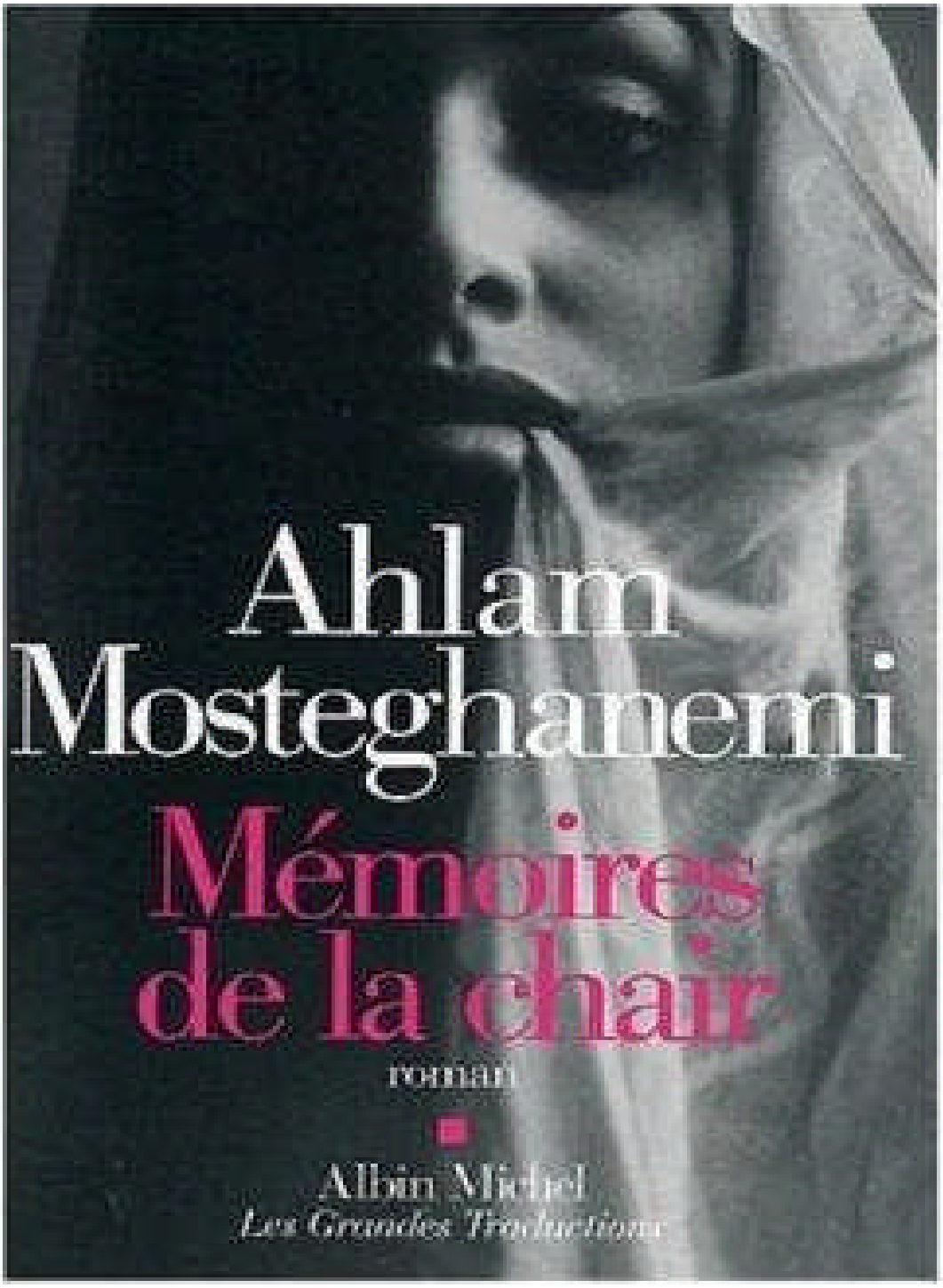
- وعموما فإن المترجم نجح لأنه حافظ على السمات الأسلوبية الموجودة في النص الأصلي مستعملا وسائل لغوية أخرى خاصة باللغة الهدف. فالترجمة كعمل تتخذ قاعدة لها، الازدواج في اللّغة، غير أنّها تتعدّى هذه القاعدة لتقوم أساساً على قدرة المترجم في اختراق اللّغتين المتن والهدف.

- لقد تواتر استعمال الترجمة المباشرة كثيراً في مدوّنتنا ولكن بدرجات متفاوتة قابلة للتحديد ولو بشكل تقريبي وتحديد درجات استعمال هذه الأساليب في ترجمة رواية "ذاكرة الجسد" يُبيّن الأهميّة التي يأخذها كلّ أسلوب على حدة في ميدان الترجمة الأدبيّة، كما أنّ اعتماد الأساليب الملتوية ضروري ومهمّ أثناء ترجمة النصوص الرّوائية والشعريّة.

- إنّ فرضية موت المترجم والنابعة من نظرية موت المؤلف لكون الترجمة شكلاً آخر للكتابة أو لإعادة الكتابة فقط شبه مستحيلة ذلك لأنّ المترجم ومهما حاول أن يكون حياديا إلاّ أنّه يسلب ومن دون قصد العمل الأدبي من صاحبه وهذا في نظرنا وإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على ذكاء وبراعة المترجم.

- وفي الأخير لا يسعني إلاّ القول أنّ درجة اختلاف اللّغتين المترجم منها والمترجَم إليها هو العامل الأهمّ والذي من خلاله نقيس مدى إبداع أيّ مترجم.

الملاحق



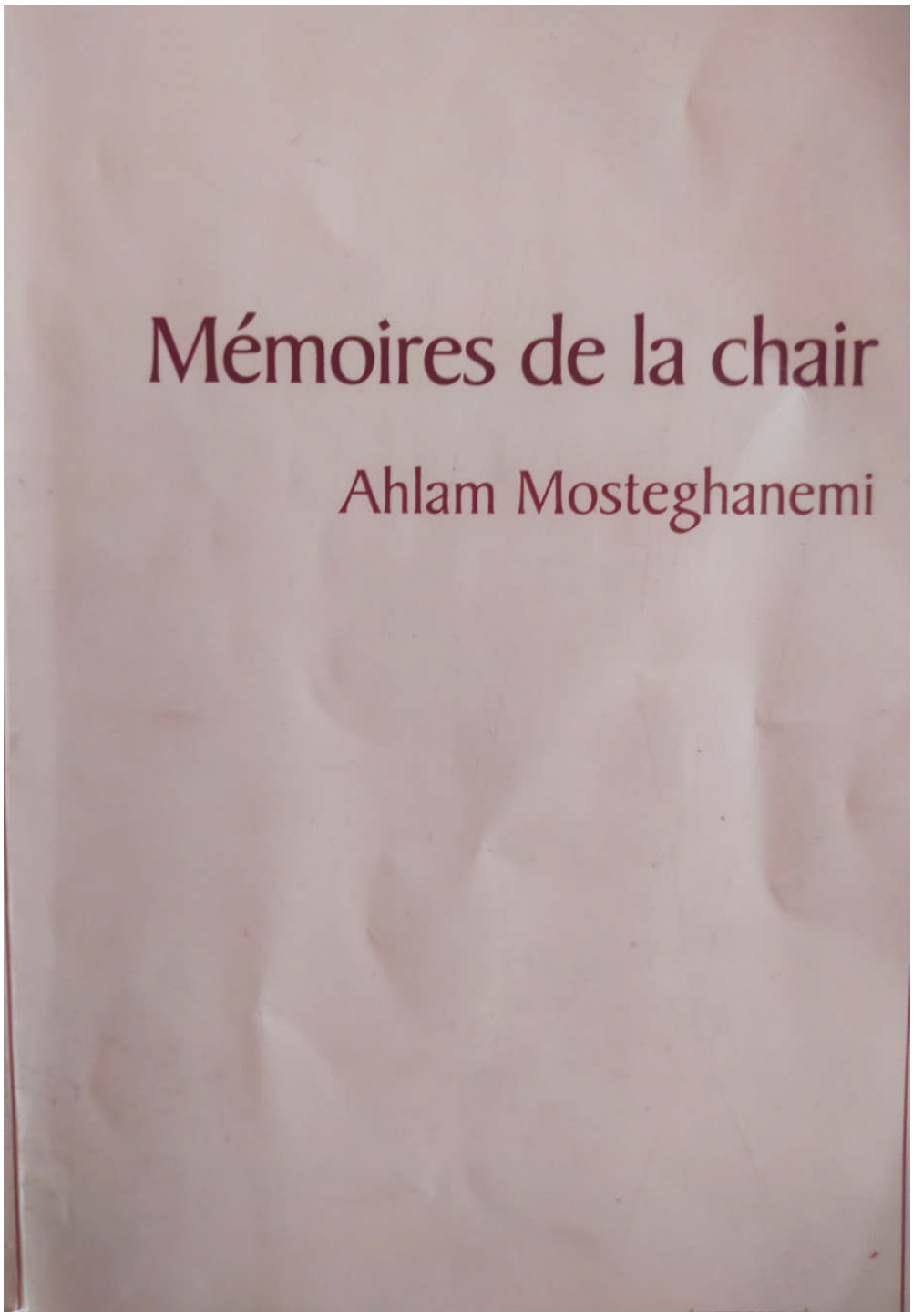
الملحق رقم 01 : غلاف الرواية المترجمة الصادرة في فرنسا[1]

[1] www.google.fr.

الملحق رقم 02 : غلاف الرواية الأصلية[1]

[1] www.google.ae.

الملحق رقم 03 : غلاف الرواية المترجمة الصادرة بالجزائر [1]



[1] www.google.ae.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم، رواية ورش، دار الفجر الإسلامي، الطبعة العشرون، 2004.**

أولا– المعاجم والقواميس باللغة العربية:

1) إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، ج1،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، دط، دت.
2) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، الرياض، ط1، 2008.
3) بطرس البستاني، معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1977.
4) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق وضبط: عبد السّلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1399هـ/1979م.
5) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوثبرس، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.
6) عبد السلام مسدي، قاموس اللسانيات، عربي، فرنسي، عربي، الدار العربية للكتاب، 1984.
7) أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000 م.
8) أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة، بيروت، د.ط، 1984 م،
9) المقري أحمد بن محمّد بن علي الفيومي، المصباح المنير، تحقيق: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002م.

ثانيا– القواميس باللّغة الأجنبيّة:

1) Dictionnaire de l'Académie Française, imprimerie de Paul Dupont et cie, 6ème éd., Paris, tome 2, Paris 1835.
2) Dictionnaire du moyen français: 1330-1500.
3) Emile Littré, Dictionnaire de la langue française, Hachette 1846.

4) Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1973.

5) Larousse Pierre Athenase, Dictionnaire Larousse (poche), édition : anniversaire bicentenaire Pierre Larousse, 2018.

6) Sebeak Thomas, Encyclopedic of Semiotics, University of Toronto Press Canada, 2001.

ثالثا– المصادر والمراجع باللّغة العربيّة:

1) إبراهيم السعافين، تطوّر الرواية في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، د ط، 1987.

2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، د ط، د ت.

3) إبراهيم رمضاني، الغموض في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

4) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، 2012.

5) ـــــــــــــ، ذاكرة الجسد، دار نوفل، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2013.

6) ـــــــــــــ، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط23، 2013.

7) ـــــــــــــ، نسيان. com، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

8) أحمد العلوي العبلاوي وحميد حماموشي، آليات الشعريّة بين التأصيل والتحديث، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة 1، 2010.

9) أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

10) أحمد عبد السيّد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنيّة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1988.

11) إسماعيل الخياط علوان، مختارات من آثار الجاحظ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د ط، 1980.

12) إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

13) إنعام بيوض، الترجمة الأدبيّة، مشاكل وحلول، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

14) بركات حليم، المجتمع العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، دط، 1986.

15) بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، عمان، عاصمة الثقافة، ط1، 2001.

16) أبو بشر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ-1988م.

17) بطرس حرفوش، المنجد في اللغة والإعلام، جزء اللّغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط28، 1986.

18) بهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار مصر للطباعة، مصر، ط2، 1400هـ/1980.

19) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار الكتاب المصرية، القاهرة، ط3، ج1، د ت.

20) جمال الدين ابن هشام، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، 1988.

21) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، د ط، د ت.

22) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مكتبة الحياة، بيروت، ج4، 1992.

23) الحافظ أبو عبد الله شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1405هـ/1985.

24) حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2000.

25) حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1974.

26) أبو الحسن علي ابن عصفور، شرح جمل الزّجاجي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: فوّاز الشعار، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1419-1998.

27) حسن عليان، الخطاب النقدي العربي، ابن خلدون، إحسان عباس، البنيويون، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، د ط، 2008.

28) حسن ناظم، البنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

29) حسين الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: صفوت داودي، دار القلم، دمشق، ط2، 1418.

30) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

31) حميد الحمداني، الرواية المغربية، رؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1985.

32) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1ن 1986.

33) خالد بن عبد الله الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000/1421.

34) الخطيب فاتحة، الترجمة في زمن الآخر، ترجمات الرواية المغربيّة إلى الفرنسيّة نموذجا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، د ت.

35) خليفة عبد الكريم، اللغة العربية على مدارج القرن الواحد والعشرين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د ط، 2003.

36) خليل حاوي، جبران خليل جبران، إطاره الحضاري، شخصيته وآثاره، دار العلم للملايين، د ط، 1982.

37) خولة الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2000م.

38) رابح بوخوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر بعنابة، الجزائر، 2004.

39) رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

40) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

41) ــــــــــــــــــــ، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1983.

42) عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في جمع الجوامع، تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1413ه/1992.

43) ابن رشد المعتمد وخريص محمد، مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

44) زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط1، مارس 2007.

45) سعد مصلوح، اتجاهات البحث اللساني، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

46) ـــــــــــــ، في النّص الأدبي دراسة أسلوبيّة إحصائيّة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، دت.

47) ـــــــــــــ، في النص الأدبي: دراسة أسلوبية وإحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996.

48) سعيد الغانمي، اللّغة والخطاب الأدبي، مقالات لغويّة في الأدب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، ط1، 1993.

49) السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، دط، 1997.

50) السعيد بدوي، مستويات اللّغة العربيّة في مصر، دار المغارف، القاهرة، د ط، 1973.

51) سعيد توفيق، ماهية اللّغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2002.

52) سعيدة كحيل، نظريات الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، دار الآداب العالميّة، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

53) عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة الكتاب، تونس، دط، 1937.

54) سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 2005.

55) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، د ط، 1957.

56) شحادة الخوري، فنّ الترجمة قديماً وحديثاً، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة/تونس، دط، 1988.

57) شكري محمّد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، جدّة، السعودية، ط1، دت.

58) ـــــــــــــــ، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989.

59) شلش علي، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، 1992.

60) صادق الرزقي، الأغاني التونسيّة، الدار التونسيّة للنشر، تونس، ط2، 1989.

61) صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

62) ـــــــــــ، البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.

63) ـــــــــــ، علم الأسلوب، مبادئه إجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985.

64) طه حسين، علي بن سلامة، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي الإسلامي، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط1، د ت.

65) عبده عبّود، هجرة النّصوص، دراسة في الترجمة الأدبيّة والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995.

66) أبو عثمان عمرو بن بحر الليثي الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، منشورات محمد الداية، بيروت، دط، 1969.

67) عدنان النحوي، الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرياض، دط، 2005.

68) عدنان بن دريل، اللغة الأسلوبيّة، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1980.

69) عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

70) عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1971.

71) على الزّهر، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، دار صفاء، بيروت، 2001.
72) أبو علي الشاوبيني، التوطئة، تحقيق: يوسف أحمد المطاوع، دار الكتب، دط، 1980.
73) العلي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1987.
74) علي سامي مصطفى، الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، بيروت، دط، 2009.
75) علي شكري، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، دار الطليعة، بيروت، 1982.
76) علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، 1987.
77) عمار زعموش، دراسات في النقد والأدب، دار الأمل، الجزائر، د ط، 1998.
78) عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1982.
79) العيسى سالم، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية تاريخها وقواعدها، تطورها، آثارها وأنواعها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 .
80) فاروق خورشيد، بحث في الأصول الأولى للرواية العربيّة، دار الشروق، بيروت، د ط، د ت.
81) ـــــــــــ، في الرّواية العربيّة، عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، د ط، 1982.
82) فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الوظيفة والشكل، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1397هـ.
83) أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب المصرية، مصر، ط1، 1982.
84) ـــــــــــــــــــــ، اللُّمع في العربيّة، تحقيق: سميح أومغلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1988.
85) ـــــــــــــــــــــ، صناعة الإعراب، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحاتة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
86) الفيكونت فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، المطبعة الأدبية، بيروت، ج2، 1913.

87) عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط4، 2000.

88) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002.

89) قسطاكي الحمصي، منهل الوارد في علم الانتقاد، تحرير: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 1999.

90) كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، دراسة وتحقيق: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ- 1997م.

91) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

92) عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د ط، 1974.

93) عبد الله العقيلي ابن عقيل، شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين، دار التراث، القاهرة، د ط، د ت.

94) مارون عبود، المجموعة الكاملة، دار مارون عبود، بيروت، ج1، د ت.

95) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدن، د.م.ج، الجزائر، 1995.

96) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر (1870- 1938)، دار المعارف، القاهرة، 1983.

97) محمد الحناش، االبنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980.

98) محمّد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الفضاء والتفاعل، الدار العالميّة للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

99) محمد اللويمي، الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرياض، دط، 2005.

100) محمد الهادي طرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط، 1988 (2007).

101) محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الشهير أبو جعفر الطبري، تاريخ الأمم والملوك، تاريخ الطبري، اعتنى به أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدوليّة، د ط، د ت.

102) محمد بن محمد الغزالي، المنقول من تعليقات الأصول، تحقيق: محمد حسن هيتو، دار الفكر، بيروت، ط3، 1419هـ/1998م.

103) محمد تيمور، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، القاهرة، د ط، د ت.

104) محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

105) محمد شوقي الزين، مفتاح التأويل، قراءة في التراث الإنساني، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية، المغرب، دط، د ت.

106) محمد عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، دار الفكر، القاهرة، دون ذكر السنة.

107) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، د ط، 1994.

108) محمد عزّام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

109) محمد عناني، الترجمة الأدبيّة بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر، ط2، 2003.

110) ـــــــــــ، نظرية الترجمة الحديثة، الشركة العالمية المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، دت.

111) محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1990.

112) ـــــــــــ، مفاهيم موسعة لنظرية شعريّة اللّغة، الموسيقى والحركة، المركز الثقافي العربي، ط2، 2010.

113) محمد مندور، المعارك الأدبيّة في مصر (1914- 1939)، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت.

114) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار اليقظة، بيروت، د ط، د ت.

115) محمود السيد أحمد، فلسفة الحياة، دلتاي نموذجاً، الدار المصريّة السعودية، القاهرة، ط1، 2005.

116) محمود عباس العقاد، الفصول، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت.

117) محمود فهمي حجازي، علم اللّغة العربيّة، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللّغات السامية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت.

118) ـــــــــــــــــــ، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

119) مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية، دراسة نقدية، مطبعة أمل الجديدة، دمشق، د ط، 2013.

120) عبد المنعم خفاجي، سعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصريّة اللبنانيّة، د.ط، 2002.

121) موسى سامح ربايعة، الأسلوبيّة، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.

122) موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

123) نبيلة إبراهيم، فن القصّ في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، مصر، د ط، د ت.

124) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومه، الجزائر، ط1، 1426.

125) عبد الواحد وافي، علم اللّغة، لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1950.

126) واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001.

127) ـــــــــــــــــــ، اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر بحث في الأصول التاريخيّة والجمالية للرواية الجزائريّة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

128) يحي حقي، فجر القصة المصريّة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1987.

129) يعقوب بكر، نصوص في فقه اللغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1971.

130) أبي يعلى محمد بن الحسين بن محمد بن خلف بن الفراء القاضي، العُدّة في أصول الفقه، تحقيق: أحمد بن علي سير المباركي.

131) يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحيّة في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، الجزائر، د ط، 2007.

رابعا– المصادر والمراجع باللّغات الأجنبيّة:

باللّغة الفرنسيّة:

1) Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuils, Paris, 1999.

2) Arnauld Antoine et Lancelot Claude, Grammaire générale et raisonnée, Allia- Moyenne collection (1960- 2016).

3) Beauzée Nicolas, Grammaire générale : ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage pour servir de fondement, T. Balon éd., Lyon, 1767.

4) Bernard Jullien, Vocabulaire grammatical de la langue française, libraire de L. Hachette et cie, Paris, 1852.

5) Berthon A. Gremaux S. et Voegele G. ; Grammaire, conjugaison et orthographe cours moyen, Librairie classique Eugène-Bélini, 1950.

6) Bonnerot Ruer, Appira et Kerst; Chemins de la traduction, domaine anglais, Didier, Paris, 1968.

7) Buffier Claude, Grammaire française sur un plan nouveau, chez Nicolas Le clerc, Paris, 1709.

8) Capdeville Janyne, Petite histoire de la langue française, Université Pau et des pays de l'Adour, France.

9) Chifflet Laurent, Essay d'une parfaite grammaire de la langue française, Pierre le Grand (6ème édition), Anvers France, 1659.

10) Coindreau, Mémoires d'un traducteur, Paris, 1974.

11) Condillac Etienne Bonnot, Principes généraux de grammaire pour toutes les langues avec leur application particulière à la langue française ; A.J. Duocur librairie rue et hotel Serpente 1798.

12) Danica Selesekovitch, Traduire de l'expérience aux concepts, Etude linguistique appliquée n°24, traduire les idées et les mots, ESIT, Paris, 1976.

13) Danika Selescovitch., L'expérience aux concepts, I.P.I. 1976.

14) _____, L'interprétation dans les conférences internationales, problèmes de langage et de communication, Lettres modernes Minard, Paris, 1968.

15) De la Ramée Pierre, Grammaire de l'imprimerie d'André Wechel, Paris, 1572.

16) De Wailly François, Principes généraux et particuliers de la langue française, les libraires associés, 11e éd., M DCC.XC Paris.

17) Edmond Cary, Comment faut-il traduire, Presses Universitaires de Lilles-France, 1985.

18) Edmond Cary, R.W. Jumpelt, Rudolf Walter, La qualité en matière de traduction, actes du 3ème congrès de la fédération internationale des traducteurs, 1959.

19) Elisabeth Vauthier, Réécriture de la mémoire dans ''Mémoires de la chair'' d'Ahlem Mostaganemi, Presses Universitaires de Rennes, open edition books, Paris, 2005.

20) Estienne Robert, Traité de la grammaire française, imprimerie du Roy M-D-LXIX, Paris, France.

21) Friedrich Daniel Ernst Schleierrmacher, Herméneutique: pour une logique du discours individuel, Cerf édition, 1987.

22) Gastal Pierre, Sous les français les gaulois, histoire, vocabulaire, étymologie, toponymie, édition Le Sureau France, 2003.

23) Georges Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, Paris, 1963.

24) _____, Linguistique et traduction, Dessart et Mardaga, Bruxelles, 1976.

25) Gibet G., La grammaire par l'image, librairie Hachette, imprimé chez Brocard et Taupin, Paris, France, 1938.
26) Grevisse Maurice, Le bon usage, grammaire française, refondu par André Goosse, Buculot, 13ème édition, 2007.
27) Ines Oseki Dépré, Théories et pratiques de la traduction littéraire en France, Armand Colin, Paris, 2011 (1999).
28) Jacques Allières, La formation de la langue française, Presses Universitaires de France, France, 1982.
29) Jean Delisle, L'analyse du discours comme méthode de traduction, Ottawa Press, 1984.
30) _____, Le froment du sens, la paille des mots dans Lederer Marianne, les études traductologiques en hommage à Danica Seleskovich, Lettres modernes Minard, Paris, 1990.
31) Jean René Ladmiral et Wilhem, Une anthropologie de la traduction, Les presses de l'Université de Montréal, 2012.
32) Jean René Ladmiral, Entre les lignes entre les langues, esthétique n°1, Paris, 1981.
33) _____, Le traducteur et l'ordinateur, Languages, vol 28 n°116, Paris, 1994.
34) _____, Principes philosophiques de la traduction dans le discours philosophique, PUF, Paris, 1998.
35) _____, Théorèmes pour la traduction, Payot, Paris, 1979.
36) Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthodes de traduction, bibliothèque de stylistique comparée, Didier édition, Paris, 1977.
37) Joelle Redouane, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Office des Publications Universitaires, Alger (Algérie), 1996.
38) L. Seghers, Le livre d'or de la poésie française, Marabout université, Paris, 1940.
39) Landais Napoléon, Grammaire générale de la langue française, Didier libraire éditeur, 7ème édition, Paris, 1848.

40) Lantri Elfoul,Traductologie, littérature comparée, études et essais, Alger, Casbah édition, Alger, 2006.
41) Leadrer Marianne, La traduction aujourd'hui ; le model interprétatif, Hachette, Paris, 1994.
42) Lhomond Charles François, Eléments de la grammaire françoise, chez Colas libraire, M.D.C.C, LXXX, Paris.
43) Madeleine et Georges de Sardery, Artamène ou le grand Cyrus, présenté par Claude Bourgui/ Alexandre Gerfen, Flammarion édition, France, 1646.
44) Marc Ancenot, Théorie littéraire, Presses Universitaires de France, Collection fondamentale, 1989.
45) Marianne Lederer et Danica Selesecovitch., Les niveaux de traduction, interpréter pour traduire, Didier édition Klincksieck, 4ème édition, Paris, 2001.
46) Mathieu Guidère, Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain. Deboeck supérieur Paris, 2010.
47) Meigret Louis, Le tretté de la grammere françoéze, 1550.
48) Milan Kundera, L'art du roman, Gallimard, Paris, 1986.
49) Milena Srpovà, La traduction, confrontation de deux expériences cognitives, Intellectica, vol.1 n°20, 1995.
50) Moya Virgilo, Les théories contemporaines de la traduction, Catedra, Madrid, 3ème édition, 2010.
51) Mukarovsky Jean, Studie II, préparé pour l'édition par Miroslav Cervenka et Milan Stankovic, B.r.n.o, Paris, 2007.
52) Noël F. et Chapsal C., Les noms d'analyse grammaticale, chez Maire Nyon, libraire, Paris, 1829.
53) Pruvost Jean, La langue française, une longue histoire riche d'emprunts, Université Cergy, P.U.F, France.
54) Redouane Joelle, Traductologie, science et philosophie de la traduction, O.P.U, 1985.
55) Restaut Pierre, Principes généraux et raisonnés de la grammaire françoise, chez Jean Desaint, libraire, DCC-XX, Paris.

56) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Tome 1, les éditions de Minuit, Paris, 1974/2003.
57) Rune Ingo, Les quatre aspects du procédé de la traduction, MDE, Paris, 2000.
58) Silva José, La langue française et l'héritage gaulois germanique, Université de Minho, Braga Portugal, 2002.
59) Susana Rackova, Les théories de la traduction, Université Masaryk, Institut de langues et littératures Romanes, Faculté des lettres, Tchèque, B.r.n.o, 2014.
60) Walter Henriette, Les français dans tous les sens, grandes et petites histoires de notre langue, Robert Laffont, Paris, 1988.
61) William Francis Mackey, Bilinguisme et contact des langues, édition khrack sieck, Paris, 1976.
62) Wolfgang Iser, L'acte de lecture, Bruxelles, Mandaga, 1976.
63) Yamina Hellal, La théorie de la traduction, approche thématique et pluridisciplinaire, O.P.U , Alger, 1986.

– باللغة الانجليزية:

1) Eugene Nida & Charles Taber, The Theory and Practice of Translation, Brill Leiden, 1982.
2) Eugene Nida and Will Wonderly, Communication, Roles of Language in Multilingual Societies, The Bible Translation, volume 22, n° 01, 1971.
3) Eugene Nida, Towards a Science of Translating, Brill, Leiden, 1964.
4) Gentaler Edwin, Contemporary Translation Theory, printed book, New Delhi, ed. 2, 2010.
5) George Steiner, After Babel: Aspects of Language and Translation, Oxford University Press, Oxford, 3rd edition, 1998.
6) Hasan Ghazala, Translation as problems and solutions: A textbook for university students and trainee translators, Dar El Ilm Lilmalayin, Lebanon, May 2008.
7) John Cunnison Catford., A Linguistic Theory of Translation, Oxford University Press, Great Britain, 1965.

8) Long Fellow in Susan Bassnett, McGuire, Translation studies, Rowtledge, London and New York, 1982.
9) Mona Baker and Gabriela Saldanka, Routledge Encyclopedia Studies, Psychology Press, Florence Kentucky, no edit, 1998.
10) New Mark Peter, A Text Book of Translation, Prentice Hall, United Kingdom, 1980.
11) Peter New Mark, Approaches to Translation, Perga mon Press, Oxford and New York, 1981.
12) _____, About Translation, Multilingual matters, Chevedon, Buffalo-Toronto-Sydney, 1991.
13) _____, More paragraph on translation Multilingual matters, Chevedon, Great Britain, 1998.
14) Richard Palmer, Hermeneutics Interpretation Theory in Schleiermacher, Deltay Heidger and Gadamer, North West University Press, 1969.
15) Wolgang Wills, The Science of Translation: problems and methods, Gunter Narr Verlag, Tubringen, 1982.

خامسا– المجلات والدوريات والجرائد:

1) أحلام مستغانمي، كلنا نكتب لقارئ مجهول وصارت كتاباتنا لقاتل مجهول، جريدة البيان، الأربعاء 9 سبتمبر 1998.
2) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، بغداد، 1984.
3) أبو بكر العيادي، أسباب ضمور الأدب العربي عالميا بين الذات والآخر، جريدة العرب، العدد 9863.
4) جان موكاروفسكي، اللّغة المعيارية، اللّغة الشعرّية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر 1984.
5) جمال الدين شحيد، ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللّغة الفرنسية، مجلة الآداب، العدد 8/7 يوليو وأغسطس 1999.

6) جميل حمداوي، السيموطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، الكويت، 1997.
7) زينب جمعة، المحاكاة عند الخليل بن أحمد، مجلة كلية التربية الإسلامية، العدد 65، 2010.
8) صاحب الربيعي، مواصفات المترجم الحوار المتمدن، العدد 1540، 2006/05/04.
9) عائد عميرة، حفصة جودة، المالوف، الموسيقى الأندلسيّة التي تجمع بلدان المغرب العربي، مجلة نون بوست، 2018/03/06.
10) عبد الرزاق الربيعي، حوار مع الروائية أحلام مستغانمي، جريدة الزمان، العدد 2282، 2005/12/12.
11) محمد خير البقاع، تلقي رولان بارث في الخطاب العربي واللساني والترجمة، لذّة النص نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، ج1، الكويت، 1998.
12) محمد محمود فايد، الدفوف عصب الإيقاعات الشعبيّة، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 26 السنة السادسة، صيف 2014.
13) نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1984.
14) هاني محمود، أنا المتكلم طه حسين من حديث الشعر والنثر، مجلة رقيم 18 ماي 2020.
15) Bouledroua Awatef, Les problèmes de la traduction littéraire, Almutargim n°06, octobre-décembre 2002.
16) Levis Strauss et R. Jakobson, Les chats de Charles Baudelaire, Revue française d'anthropologie II, vol. 1, 1962.
17) Mohamed Mokadem, auteur de ''La France et l'islamisme armé'', El Nahar du 02-05-2011.

سادسا- الرّسائل الجامعيّة باللّغة الفرنسيّة والعربيّة:

1) Enobong Joseph Inyang, Etude des conceptions théoriques de deux traductologues anglophones: Peter New Mark et Eugene Nida, à la

lumière de la théorie interprétative de la traduction, mémoire de doctorat, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris (France), 2010.

2) آمال بوعطيط، إستراتيجية الشخصيات في رواية ذاكرة الجسد، مقاربة سيميائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2001.

3) محمد رفيق مباركي، التكافؤ الدينامي من لسانيات النص وعلم الترجمة، ترجمة أساليب القصر في القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية أنموذجا، ترجمة: ريجيس بلاشار، دراسة تحليلية ونقدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010.

سابعا–المصادر والمراجع المترجمة إلى اللّغة العربيّة:

1) إدموند كاري، الترجمة في العالم الحديث، ترجمة: عبد النبي ذاكر، دار العرب، وهران، دط، 2004.

2) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، د ط، 1991.

3) أرسطو طاليس، كتاب فن الشعر، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1983م.

4) أمبرتو إيكو، آلية الكتابة السرديّة، نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009.

5) ــــــــــــ، أن نقول الشيء نفسه تقريبا، تر:أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة 1، 2012.

6) أنطوان بيرمان، الترجمة والحذف أو مقام البعد، ترجمة: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010.

7) بدوي محمد مصطفى، الترجمة والتبني، تاريخ كمبريدج للأدب العربي، الترجمة: عبد العزيز السبيع وآخرون، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د ط، 2002.

8) بيار جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.

9) تودوروف تزفيتان، باختين ميكائيل، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صلاح، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1996.

10) جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993.

11) جان سترابونسكي، النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، د.ت.

12) جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ترجمة: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.

13) ـــــــــــــ، علم اللّغة والترجمة، ترجمة: إبراهيم أحمد زكرياء، مراجعة: عفيفي أحمد فؤاد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

14) جون ستروك، البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، 1996.

15) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

16) جيته يوهان وولفغانغ آيزر، آلام فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1968.

17) روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط1، 1994.

18) رولان بارت، درس السميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليتو، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

19) ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية، تونس، ج2، 1986.

20) فريدريك هيغل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1981.

21) فلفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد الحمداني الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د ط، د ت.

22) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عردوكي، دار الحوار، اللاذقية، د ط، 1993.

23) ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عدن دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1986.

24) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عردوكي، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001.

ثامنا– المترجمة إلى اللغة الفرنسية أو الانجليزية:

1) Ahlem Mostaganemi, Mémoires de la chair, traduit de l'arabe par : Mohamed Mokeddem, édition Seida, Alger (Algérie), 2010.

2) Eugene Nida, The Theory and Practice of Translation, traduit en français par Waard Tanine sous le titre de: La traduction : théories et méthodes, United Bible Societies, London, 1969.

3) Gronova, Raksanyiova, Traductologie et réflexion, Book of book, Bratislava, 2005.

4) Katharina Reiss, La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, traduit de l'allemand par : Catherine Boquet, C.E.R.T.A, France, 2002.

5) Katharina Reiss, Translation Criticism, The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment, Translated by: Errol F. Rhodes- Manchester: St. Jerome, New York: American Bible Society, 2000.

6) Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978.

7) Umberto Eco, Interprétation et sur interprétation, Traduction de : Myriem Bouzahr, Grasset, Paris, 1990.

تاسعا– المواقع الإلكترونية:

1) www.hossameeddine.org 2011.

2) Iasi -durdureanu@yahoo.com

3) https :doi.org./10.7202/1017079.

4) www.m-ahewar.org.

5) https://www.babelis.com.
6) https://www.fabula.org. actualités.
7) https://meem.magazine.net/2018/05/01.
8) https:// www.neelwafurat.com.
9) https:// humanities.uababylon.edu.iq.
10) https:// www.revues.b>lon-a-a-tirer>85-5.
11) https://www.middle-east-online.com.
12) https://www.cnrseditions.fr/sociologie/6027.
13) https:// : www.actualitte.com.
14) https://fr.babel.com>magazine>1.
15) www.assayahi.com.
16) ar-m-wikipedia.org.
17) www.folk-culturebh.org.

الفهرس

الفهرس

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... أ

مدخل: الأسلوبية وعلاقتها بالترجمة

تمهيد..... 2

1-تعريف الأسلوب..... 3

1-1 لغة..... 3

1-2 اصطلاحا..... 4

2- الأسلوبية..... 9

2-1 الأسلوبية التعبيرية..... 11

2-2 الأسلوبية النفسية..... 12

2-3 الأسلوبية البنيوية..... 14

2-4 الأسلوبية الإحصائية..... 22

3- التحليل الأسلوبي والترجمة..... 27

الفصل الأول: الترجمة بين اللسانية والنظرية التأويلية

تمهيد..... 30

1- الترجمة..... 31

1-1 الترجمة لغة..... 31

1-2 الترجمة اصطلاحاً..... 32

2- نظريات الترجمة..... 33

2-1 نظرية رومان جاكبسون..... 33

2-1-1 مخطط التواصل اللغوي..... 34
2-1-2 وظائف اللغة..... 36
2-1-3 تحليل نظرية رومان جاكبسون Roman Jacobson..... 37
2-2 نظرية جورج مونان George Mounin 39
2-2-1 أنواع النصوص حسب جورج مونان..... 39
2-2-2 مفهوم الترجمة لدى جورج مونان..... 40
2-2-3 أمانة المترجم لدى جورج مونان..... 40
2-2-4 تحليل نظرية جورج مونان..... 42
2-3 نظرية بيتر نيومارك Peter New Mark..... 42
2-3-1 الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية..... 42
2-3-2 أنواع النصوص حسب ب. نيومارك..... 48
2-3-3 تحليل نظرية بيتر نيومارك..... 50
2-3-4 نقد نظرية بيتر نيومارك..... 50
2-4 نظرية الترجمة لدى أوجين نايدا..... 53
2-4-1 مناهج الترجمة لدى أوجين نايدا..... 53
2-4-1-1 التكافؤ الشكلي..... 53
2-4-1-2 التكافؤ الديناميكي..... 56
2-4-2 مراحل الترجمة حسب نايدا..... 57
2-4-3 خصائص التكافؤ الديناميكي..... 58
2-4-4 مستويات الترجمة لدى ماريان ليدرر..... 60
2-4-5 مراحل الترجمة لدى دانيكا سيليسيكوفتش..... 60
2-4-6 تحليل نظرية أ. نايدا..... 61
2-5 نظرية الترجمة عند جون كونسيون كاتفورد..... 65
2-5-1 التوافق الشكلي..... 65

2-5-2 التكافؤ النصي..... 66
2-5-3 أنواع الترجمة لدى ج. كاتفورد..... 67
2-5-4 الفراغ عند جون كاتفورد..... 68
2-5-5 تحليل نظرية جون كاتفورد..... 70
2-6 نظرية إدموند كاري Edmond Cary (1912- 1966)..... 71
2-6-1 مفهوم الترجمة لدى إدموند كاري..... 72
2-6-2 الترجمة التقنية والترجمة الأدبية..... 73
2-6-3 نظريّة أنواع النصوص لدى كتارينا رايس..... 75
2-7 النظرية التأويلية للترجمة..... 76
2-7-1 نظرية فريدريش شليغماخر..... 77
2-7-2 مراحل الترجمة لدى جورج شتاينر..... 78
2-7-3 نظرية كل من دانيكا سليسكوفتش وماريان ليدرر..... 80
2-7-3-1 مراحل الترجمة لدى دانيكاسلسيكوفتش..... 82
2-7-3-2 مفهوم الترجمة لدى دانيكا سلسيكوفتش..... 83
2-7-3-3 مخطط الفهم..... 84
2-7-3-4 الوحدة الترجمية حسب أصحاب النظرية التأويلية..... 89
2-7-3-5 التكافؤ لدى دانيكا سيلسكوفيتش..... 90
2-7-3-6 تعذر الترجمة لدى أصحاب النظرية التأويلية..... 90
2-7-3-7 الأمانة في الترجمة..... 91
2-7-3-8 التمييز بين الترجمة والتأويل..... 93
2-7-3-9 تحليل النظرية التأويلية..... 94
2-8 نظرية جون رونيه لادميرال Jean René Ladmiral..... 96
2-8-1 لادميرال والترجمة الحرفية..... 96
2-8-2 الترجمة والسياق..... 98

2-8-3 أنواع النصوص والترجمة..... 98
2-8-4 مراحل الترجمة لدى لادميرال..... 99
2-8-5 تحليل نظرية جون رينيه لادميرال..... 100
3- الترجمة الأدبية..... 102
3-1 النص والفراغ..... 104
3-2 مواصفات مترجم النص الأدبي..... 106
4- مبادئ الترجمة..... 113
4-1 نقل الأفكار نفسها..... 113
4-2 الحفاظ على الأسلوب نفسه..... 113
4-3 إيجاد المكافئ الأقرب..... 113
4-4احترام مستويات اللغة..... 114
4-5 الحفاظ على الانزياحات الموجودة في النص الأصلي..... 114
4-6 تبني الترجمة العكسية (La retraduction)..... 116
4-7 تحديد الوحدات الترجمية بطريقة صحيحة..... 117
4-8 الإبداع والدقّة..... 117
4-9حسن اختيار المصطلح..... 119
5-العقبات..... 121
5-1 الاختلاف الثقافي..... 121
5-2 اختلاف اللغتين (الأصل والهدف)..... 123
5-3 وجود أخطاء في النّص الأصلي..... 124
5-4 وجود لغتين في النّص الأصلي..... 124
5-5 الاختصارات الغير موضحة..... 124
5-6 مشكل اللّهجات..... 124
5-7 تعذر الترجمة..... 125

5-8 ترجمة النظم L'intraduisibilité..... 125
5-9 ترجمة النغمة في النص الأدبي..... 125
5-10 عدم كفاءة المترجم..... 126
خلاصة..... 127

الفصل الثاني: الرواية بين المؤلف والمترجم

تمهيد..... 130
1- الرواية الغربية..... 131
1-1 الرواية لدى لوسيان غولدمان..... 132
1-2 الرواية لدى فليب فان تيغيم..... 133
1-3 الرواية لدى إدوارد سعيد..... 134
1-4 رأي ميلان كونديرا..... 135
1-5 الرواية لدى ميخائيل باختين..... 135
2- الرواية العربية..... 138
2-1 الرواية لغة..... 138
2-2 الرواية اصطلاحا..... 138
2-3 جذور الرواية العربيّة..... 139
2-4 مراحل نشأة الرواية العربيّة..... 141
3- الرواية الجزائرية..... 155
3-1 شخصية أحلام مستغانمي..... 158
3-2 روايات أحلام مستغانمي..... 160
3-3 رواية ذاكرة الجسد..... 164
3-3-1 شخصيات الرواية..... 166
3-3-2 شعرية رواية ذاكرة الجسد..... 180
3-3-3 مستويات اللغة في الرواية..... 205

4- تلقي الأدب العربي في فرنسا..... 211
5- دراسة المدونة (Le corpus)..... 215
5-1 التعريف بكاتب الرواية المترجمة "محمد مقدم"..... 215
5-2 دراسة الرواية المترجمة "Memoires de la chair"..... 216
5-3 عنوان الرواية المترجمة "Memoires de la chair"..... 217
خلاصة..... 219

الفصل الثالث: شعرية الرواية المترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة

تمهيد..... 221
1-الأساليب المباشرة..... 226
1-1 أسلوب الاقتراض (L'emprunt)..... 226
1-1-1 أمثلة من الرواية..... 229
1-2 أسلوب المحاكاة (Le calque)..... 248
1-2-1 أمثلة من الرواية..... 250
1-3 أسلوب الترجمة الحرفيّة..... 266
1-3-1 أمثلة من الرواية..... 269
2- الأساليب غير المباشرة..... 281
2-1 أسلوب الإبدال (La transposition)..... 281
2-1-1 حالات الإبدال عند فيني وداربلني مع أمثلة من الرواية..... 285
2-2 أسلوب التطويع (La modulation)..... 301
2-2-1 التطويع المعجمي (La modulation lexicale)..... 304
2-2-1-1 أمثلة من الرواية..... 308
2-2-2 التطويع التراكيبي. (La modulation structurale)..... 310
2-2-2-1 أمثلة من الرواية..... 315
2-3 التكافؤ (L'équivalence)..... 325

2-3-1 أمثلة من الرواية..... 327
2-4 أسلوب التصرف (L'adaptation)..... 334
2-4-1 أمثلة من الرواية..... 336
خلاصة..... 357

الفصل الرابع: دراسة تقابلية بين اللغتين :العربية والفرنسية

تمهيد..... 361
1- الخصائص المميزة للّغة العربيّة..... 362
1-1 أصول اللّغة العربيّة..... 362
1-2 تطوّر اللّغة العربيّة..... 366
1-3 حروف اللّغة العربيّة..... 373
1-4 مكوّنات الجملة في اللّغة العربيّة..... 380
2- الخصائص المميّزة للّغة الفرنسيّة..... 389
2-1 أصول اللّغة الفرنسيّة..... 389
2-2 تطوّر اللّغة الفرنسيّة..... 393
2-3 حروف اللّغة الفرنسيّة..... 400
2-4 مكوّنات الجملة في اللّغة الفرنسيّة..... 402
3- أوجه التشابه بين اللغتين..... 424
4- أوجه الإختلاف بين اللغتين..... 427
خلاصة..... 433
الخاتمة..... 435
الملاحق..... 439
قائمة المصادر والمراجع..... 443
الفهرس..... 465

الملخص:

يهدف موضوعنا هذا إلى دراسة رواية مترجمة باللغة الفرنسية:mémoires de la chair ومقارنة نصها بالنص الأصلي للروائية أحلام مستغانمي، وهو نص مميز فريد من نوعه ساعدنا على دراسة الفجوة الموجودة بين اللغتين العربية والفرنسية، وذلك من خلال تحديد الأساليب التي اعتمدها المترجم أثناء إعادة كتابته لهذا النص بلغة أخرى .

ولقد لاحظنا اعتماده الأساليب المباشرة رغم اختلاف اللغتين وكنا قد راهنا- وقبل قراءة الرواية المترجمة- على اتخاذه الأساليب الملتوية وسيلة للترجمة، ولكنه أثبت العكس فالترجمة الحرفية يمكن أن يتبناها المترجم حتى عندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية شعرية، ولعل اختياره لهذه الطريقة في الترجمة والتي تعتمد إستراتيجية التغريب نابع من قناعاته وانتماءاته وخبرته، فخلفية المترجم اللغوية تتحكم وتوجه بشكل كبير اختياراته.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية- الترجمة- المقارنة – النص.

Résumé :

Notre thèse consiste à étudier un roman traduit en français intitulé : mémoires de la chair, et comparer son texte avec l'original écrit par la romancière Ahlam Mosteghanemi, ce dernier unique, spécial dans son genre, nous a permis d'étudier l'écart existant entre les deux langues :la langues française et la langue arabe en examinant les procèdes de traduction employés par le traducteur lors de la réécriture du texte dans une autre langue.

On a remarqué alors que le traducteur a adopté les procédés directes malgré la différence qui existe entre les deux langues et pourtant et avant de lire la version traduite on était sur qu'il allait traduire son texte en adoptant les procédés indirectes, le traducteur a prouvé donc le contraire : la traduction littérale peut être la solution même pour les textes littéraires poétiques.

On pense que le choix de cette manière de traduire basée sur une stratégie appelée « foreignizing » est le résultat de ses convictions, ses contraintes d'ordre culturel et idéologique, et de son expérience, en effet les connaissances linguistique du traducteur le guide et oriente vraiment des choix .

Mots clés : La stylistique – la traduction – la comparaison- le texte.

Abstract

Our topic aims to study a novel translated into French: mémoires de la chair, and comparing its text with the original text of the novelist "Ahlam Mosteghanemi".

It is a unique text that helped us to study the gap that exists between the Arabic and French language, by identifying the methods adopted and used by the translator while rewriting the text in another language. We have noticed that he used direct methods despite the difference in the two languages "Arab and French" and even before reading the translated novel we had bet that he will use devious methods as means of translation. But he has proven the opposite as the literal translation can be used by the translator even when it comes to literary and poetic texts. Perhaps his choice of this method of translation which depends on the foreignisation strategy comes from his convictions, affiliation and even experience. The translator linguistic background largely controls and directs (guides) his choices.

Keys words : stylistics- translation- comparison- text