الجمهـــورية الجـــزائـــرية الديـــمقـــراطـــية الشـــعـــبية
وزارة التعـــلـــيم العـــالـي والبحـــث العلـــمي
جـامعـــة أبـــي بكر بلقـــايـد – تلمســـان –
كلـــيـــة الآداب واللـــغـــات
قســـم اللغـــة الإنجلـيزيـة
شعـــبة الترجـــمة

إشـــكـــالية ترجمـــة النـصّ الســـردي الـــروائـــي من الفرنسية إلى العربية بين ترجمتين لرواية "À quoi rêvent les loups" لياسمـينة خضـــرا – أنمـــوذجا–

أطـــروحـــة مقـــدّمة لنيـــل شهـــادة الدكتـــوراه علـــوم في الترجـــمة

❖ إعـداد الطـالـبة :
بلـعـابد صفـيّة

❖ إشراف الأستاذ الدكتور:
حجـــوي غـــوتـي

❖ لجـنـة المنـاقشـــة

د. بلقرنين عبد القادر	أستاذ محاضر – أ–	جامعة تلمسان	رئيساً و خبيراً
أ.د. حجـوي غـــوتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً و مقرراً
أ.د. ديـب محمـّـد	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	عضواً مناقشاً
أ.د. بولقـــدام نـادية	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً مناقشاً
د. صغـــور أحـــلام	أستاذة محاضرة – أ–	جامعة وهران	عضواً مناقشاً
د. بن عـامر سعيـــد	أستاذ محاضر – أ–	المركز الجامعي مغنية	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 2020– 2021

« The purpose of literature is to turn blood into ink »

T. S. Eliot, *The Use of Poetry & The Use of Criticism*

******

" إنّ الغاية من الأدب هي تحويل الدّم إلى حبر"

ت. س. إيليوت، *فائدة الشعر و فائدة النّقد*

إهـــــــداء

إلى ابنتي "**بسمة**"

إلى التي ساندتني كثيرا ، أميّ الغالية

إلى والدي و إلى زوجي

و إلى روح ذلك الممرّض الطيّب الذي راح ضحيّة الإرهاب،

خالي "**ميمون**"

شـكـر و عـرفـان

الحمد لله أقصى مبلغ الحمد، و الشكر له من قبل و من بعد

أتقدّم بخالص الشّكر و الإمتنان إلى من أشرف على هذا البحث في بدايته و كان ليشهد تمامه لو لا إحالته على التقاعد، الأستاذ الدكتور: **دراقي زبير**.

كما أخصّ بأصدق عبارات الثناء، و التقدير و الإمتنان لفضل المشرف الذي أتمّ هذا العمل، و كان ليشهد مناقشته لو لا وفاته، الأستاذ الدكتور: **بن خنافو رشيد** – رحمه الله–

و أتقدّم أيضا بالشكر و الإمتنان إلى المشرف المقرّر الأستاذ الدكتور: **حجوي غوتـي**

كما أشـكر الأسـاتـذة الذين ساعدوني في بـداية البحث و زوّدونـي بالملاحـظات، أ. د. **بن مالك رشيد**، و أ. **عبد السلام يخلف**، و د. **آدم غلاز**.

مقـــــــدّمـــــــــة

أضحى الأدب تاريخا من صنف خاصّ، و الحقيقة أنّ اللغة هي أساس تخليده. فهي تحمل من الدلالات الاجتماعية و الثقافية ما يساهم في نقل الخبرات و العبر، بأسلوب فني و جمالي في قالب يسمى "النصّ"، ذلك النسيج التام الذي تحيكه الكتابة و تشبك خيوطه القراءة و التأويل. و تتطلّب دراسة النصّ الأدبي الاستعانة بنظريات الأدب و السّرديات التي تمحّص بنتيه و تحدّد العناصر الناسجة له. و يعدّ "السّرد" من أهمّ تلك العناصر، و هو يرتبط في النصّ و الخطاب بمفهومي القصّ و الحكي اللذان يتخذان أشكالا متعددة تتّصل بأجناس أدبية متنوعة نحو: الخرافة، و الملحمة، و الناذرة، و الرواية.

إنّ البحث في الرواية كنصّ سردي، بغية فهم الخبرة أو العبرة التي تنقلها لغة الأدب، يقتضي بدوره تحليل الأركان المكونة لبنيتها و المحددة لنمطها السردي. و قد تنوعت أنماط الرواية بتنوع العلاقات التي تربط بين أركانها الأساسية و بتعدد تقنيات السّرد فيها، و لذلك فرّقت الدراسات النقدية بين الرواية الاجتماعية، و الرواية التاريخية، و الرواية البوليسية و غيرها من الأصناف، مع أنّ الرواية كبنية نصّية نثرية عادة ما تحتمل أغلب هذه التصنيفات فتكون تاريخية اجتماعية أو اجتماعية بوليسية ، فلا يصحّ تصنيفها إلا من قبل القارئ الذي يراها بمنظور يتوافق و تأويله و إيديولوجيته.

و بالعودة إلى الميزة التأريخية للأدب، يتّضح أنّ تصنيف الرواية حسب هويّتها و لغتها مسألة متداولة في النقد عامة، و الهدف منها تحديد الخصائص الفنيّة لكل صنف. و من الأنماط الروائية المصنّفة حسب الهويّة و اللغة، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية التي ظهرت بن فترتين زمنيتين بارزتين في تاريخ الجزائر.و بالتالي ساهم هذا النوع من الأدب في توثيق محطات هامة من تاريخ الجزائر بدءا بوصف الثورة و المقاومة ضد الاستعمار، وصولا إلى الإدلاء بشهادات واقعية لحقبة العشرية السّوداء، التي عرفت ظهور صنف جديد تفرّع عن الأدب الجزائري و هو الأدب الإستعجالي أو أدب المحنة.

و تتميّز اللغة أو الكتابة في الأدب الاستعجالي بكونها حديثة، ابتكر من خلالها الأدباء الجزائريون أساليب و تقنيات تعبيرية تنمّ عن عبقريتهم في الصياغة الفنيّة لواقع مأساوي. بحيث جمعت

بين الواقعية في وصف ظاهرة الإرهاب، و الشعرية في التعبير عن البيان و المجاز. و هكذا تميّز هذا الأدب ببنية نصّية زاوجت بين التوثيق و التخييل، الأمر الذي جعل النقد يولي اهتماما كبيرا للرواية الإستعجالية عن طريق تحليلها و دراسة خصائصها. و الحقّ أنّ النقد ليس الحقل الوحيد الذي اهتمّ بهذا النوع من الأدب، بل سارعت الترجمة أيضا إلى نقل براعته و تميّزه إلى ثقافة الآخر، فتعدّى الأدب الجزائري الإستعجالي المكتوب بالفرنسية الحدود اللغوية و الجغرافية التي نشأ فيها .

و الحقيقة أنّ ترجمة الأدب عامة تعدّ نشاطا فنيا فهي تنقل النسيج النصّي من لغة إلى أخرى مع الحفاظ على فنيّته و على شحنته الثقافية. و لهذا أضحت ترجمة الأدب عملا بالغ الأهميّة، يساهم في تلاقح الثقافات و تقاربها. و بالحديث عن ترجمة الأدب الجزائري الإستعجالي فإننا نشير إلى دور الترجمة في انتشار و شيوع هذا النوع من الكتابة الإبداعية، و في نقل التاريخ المحلي و الذاكرة الجماعية الوطنية إلى الآخر حتى يكتشف هويّة الجزائر و ثقافتها.

و مما لا ريب فيه أنّ ترجمة النصّ السردي الروائي نشاط تعترضه مجموعة من العراقيل، نظرا لهيمنة الوظيفة التعبيرية فيه، بحيث أنّ مترجم الرواية ليس مطالبا بالتمكن من اللغتين الأصل و الهدف فحسب، بل عليه أن يولي عناية تامة بالمعاني المجازية و الإيحائية لدلالات النصّ و تراكيبه. كما أنّ المترجم بصفته القارئ الأوّل للنصّ الهدف، يتميّز بوعي مزدوج، فهو يعي كلّ ما يتضمّنه النصين الأصل و الهدف من شحنات دلالية و ثقافية، و يمتلك القدرة على التحكّم في إظهار أو إخفاء التأويلات المحتملة في نصّه الهدف.

و من الواضح أنّ من أهمّ المشاكل التي تعرقل نشاط المترجم في حقل الترجمة الأدبية هي مسألة خسارة المعنى و إشكالية تعذّر الترجمة أو استحالتها، كما أنّ قيمة الإيقاع و التناغم اللفظي في النصّ الروائي لا تقلّ أهمية عن قيمة المعنى المعجمي أو التركيب اللغوي. و بالنظر إلى الأدب الإستعجالي المكتوب بالفرنسية نلاحظ ازدواجية بنيته التوثيقية و التخييلية، ما يجعل منه نصّا غنيا بالتعدد اللغوي، و التلاعب اللفظي و المؤثرات البيانية. كما نجد أنّ لغة كتابته أكثر تدقيقا و تجريدا من اللغة العربية، لغة المجاز و البيان بامتياز. و بالتالي فإنّ ترجمة هذا الأدب من اللغة الفرنسية إلى

اللغة العربية تستدعي إتباع أساليب و مناهج محددة تسمح بنقل الوظيفتين الإبلاغية و التعبيرية معا من النصّ و الثقافة الأصل إلى النص و الثقافة الهدف.

و من هذا المنطلق، تمخّضت إشكالية البحث حول ترجمة بنية النصّ السردي الروائي من الفرنسية إلى العربية، بين ترجمتين للرواية الإستعجالية "À quoi rêvent les loups"، هذه الترجمة التي تلزم صاحبها بإعادة إنتاج الرواية الإستعجالية المكتوبة بالفرنسية في لغته و ثقافته العربية مع الإبقاء على البنية الفنيّة لنصّ الفرنسي و على أسلوبه السّردي الحكائي. و قد أفضت بنا هذه الإشكالية إلى طرح التساؤلات الآتية:

- ما هي العناصر الأساسية ضمن البنية السـردية للنصّ الروائي التي تتعرّض لخسارة المعنى و لتعذّر الترجمة ؟
- كيف ينقل المترجم البنية التوثيقية و التخييلية المزدوجة للرواية الإستعجالية من لغة تجريدية إلى لغة بيانية ؟
- ما هي الأدوات الإجـرائية و التقنيات الترجمـية الأنسـب في عملـية نقل البنـاء السردي و الفني للنصّ الروائي ؟
- ما هي المنهجية التحليلية و النقـدية التي يتمّ على ضـوءها تقييـم الترجمة و الحكم عليها من حيث أمانتها أو تشويهـها للنصّ الروائي الأصل؟
- ما مدى تعبير الترجمة الأولى على الخصوصـية الفنيّة للأدب الجزائري المكتوب بلغة الآخر و المشحون بالثقافة المحلية؟ و إلى أيّ حدّ تساهم إعادة الترجمة في تدارك الزلات التي وقع فيها المترجم في الترجمة السابقة ؟

و من الجدير بالذكر أن اختيار موضوع البحث يرجع إلى دوافع ذاتية و أخرى موضوعية، أمّا الذاتية، فتعود إلى الرغبة في الاستفادة ممّا استخلصناه من موضوع بحثنا في الماجستير، و الذي تعلّق بمجال السرديات و التحليل السردي، و إلى محاولة الربط بين التحليل السردي و الترجمة، و ذلك بالنظر إلى ما قدمته السرديات من تقنيات تحليلية و وصفية تفيد في تحديد مواطن الصعوبات في ترجمة النص السردي كبنية فنّية. و أمّا الدوافع الموضوعية، فتكمن في كون الرواية كبنية سردية فنيّة

قائمة بذاتها تختلف، في تقنياتها التعبيرية، من نظام لساني إلى آخر، و بالتالي فإنّ المترجم يتّخذ من الأصل مرجعا لبناء روايته الهدف، التي من المفروض أن تحمل في مضمونها الحكاية و الحوادث ذاتها، غير أنّها تغيّر من أشكالها السّردية بتغيّر لغة كتابتها. بالإضافة إلى أنّ مسألة ترجمة الأدب، و تحديدا صنف الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تضع المترجم أمام نصّين، الأول هو النصّ الحاضر الذي بين يديه و المكتوب باللغة الفرنسية، أما الثاني، فهو نصّ غائب مستتر، مشحون بالثقافة المحلية و بالروح الجزائرية. فيحاول المترجم أثناء نشاطه استرجاع النصّ الغائب و إعادته إلى لغته أو ثقافته الأم. بيد أنه يواجه صعوبات يطرحها القالب البنيوي، و الأسلوبي و اللغوي الذي ينتمي إلى لغة الآخر و ثقافته. و عليه أضحى من الضروري تبني منهج واضح في تحليل النصّ السردي كبنية فنّية من أجل ترجمته ترجمة أمينة.

و قد وقع اختيارنا على رواية "À quoi rêvent les loups" الإستعجالية لـ**ياسمينة خضرا** – أنموذجا– لغنى نصّها، كبنية فنّية، و لتنوّع تقنياتها السردية و عناصرها الحكائية. و لأنها حضيت بترجمتين اثنتين، ممّا يثري الدراسة التطبيقية تحليلا، و نقدًا و مقارنةً. و بغية إبراز الصعوبات التي واجهها المترجمين خاصة و أنهما جزائريّان ينتميان إلى الثقافة المحلية ذاتها للكاتب الأصل .

و الحق أنّ موضوع دراستنا ليس بالجديد، بل نشهد بوجود دراسات سابقة تطرّقت له من جوانب مختلفة، منها ما اطلعنا عليه في بداية البحث من أجل تحديد مسار الدراسة و منها ما اعتمدنا عليه في إتباع طريقة التحليل و النقد و المقارنة. و من بين هذه الدراسات نذكر : أطروحة الدكتوراه في الدراسات الترجمية **لجونوفياف غو فوكاغ** (Geneviève Roux-Faucrad) و الموسومة " Traduction et retraduction du texte littéraire narratif : Les métamorphoses de Kafka et de quelques autres"، من جامعة باريس 3، و المدرسة العليا للمترجمين و التراجمة (ESIT)، سنة 2001، و قد نُشرت هذه الدراسة فيما بعد على شكل مقال مطوّل في مجلة "TTR". و قد اهتمّت الباحثة في هذه الدراسة بالجوانب الخاصة بالترجمة في نموذج النصّ السردي الأدبي عامة، معتمدة على السرديات و الأسلوبية و علم الترجمة، و توصّلت إلى أنّ العناصر المكونة للنص السردي تترجم بسهولة باعتبارها أركانا متعارف

عليها، بينما تطرح عناصر أخرى كالزمن و الفضاء و الوصف إشكالية في ترجمتها، و لذلك تتطلب إعادة الترجمة أحيانا. ثمّ أطروحة الدكتوراه في تخصص الترجمة من إعداد **الزاوي بوزريبة مختارية** بعنوان "إشكالية الترجمة في تحليل الخطاب القصصي"، من قسم الترجمة، بجامعة وهران، سنة 2011. و قد حاولت صاحبة الدراسة مقاربة تحليل الخطاب، بوصفه منهجا و أسلوبا و طريقة في الترجمة، معتمدة على تحليل نصوص قصصية من الجانب اللغوي، و التأويلي و تفكيكي. بالإضافة إلى دراسات **ريشارد جاكموند** (Richard Jacquemond) حول ترجمة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية و منها مقال بعنوان " Le retour du texte : Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine de langue française" في مجلة "Littérature migrante et traduction"، سنة 2017، و الذي درس فيه الباحث التبادلات الترجمية بين العربية و الفرنسية، كالتبادل الثقافي و التاريخي و الاجتماعي و التغيرات بين فضاء الكتابة و الفضاء المرجعي.

و لقد فرضت طبيعة موضوع البحث أن نعتمد على عدة مناهج لتحليل ترجمتي النصّ الروائي الأصل و المقارنة بينهما، و أن ننوّع من الأساليب الإجرائية المستعملة في الدراسة. فاستعنّا بالمنهج الوصفي في عرض المفاهيم النظرية الأساسية لبنية النصّ السردي و الروائي عامة، و لنشأة و تطوّر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ثمّ للمناهج و التقنيات المستعملة في ترجمة هذا النوع من الأدب. و لما كان البحث يقتضي المقارنة و النقد، اعتمدنا على المنهج المقارن في دراسة مقاطع من المدونة، و في مقارنة ترجمتيها الأولى و الثانية و في نقد التقنيات الترجمية المستعملة فيهما. و الحقّ أنّنا استعنّا بالتحليل كأداة إجرائية في تطبيق كلا المنهجين.

و لحلّ التساؤلات المطروحة سابقا ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدّمة، و مدخل عام، و ثلاثة فصول نظرية، و فصلين تطبيقيين و خاتمة. و قد تمّ توزيع الدراسة كالآتي:

مدخل عام تحت عنوان: "**النصّ السردي: الماهية و المفهوم**"، تطـرقنا فيه إلى تحديد مكانة التحليل السردي بين السرديات و السردية، مستخلصين ما توصّلنا إليه في بحث الماجستير. ثمّ عرضنا

مفهـوم النصّ السردي بالرجـوع إلى المعاجم اللغوية و الاصطلاحية المتخصـصة، العربية منها و الأجنبية. كما أدرجنا توضيحا للفرق بين النصّ و الخطاب السرديين، لننتقل بعدها إلى الإشارة لإشكالية المصطلح السردي في التحليل و النقد، ثمّ عرّجنا على أنماط السّرد و أجناسه عامة و وصفنا على وجه الخصوص السرد المتخيّل أو السّرد الروائي.

و قسـم نظـري، تضمّن ثلاثة فصول، أمّا الفصل الأوّل، فقد عنونّـاه: "**الرواية: من جدلية الأصل إلى البنيـة السـردية**"، و قد عرضنا فيه نبذة عن الإرث التاريخي للـرواية من حيث التصوّر و التأسيس، انطلاقا من الملحمة وصولا إلى الرواية كجنس منفتح قائم بذاته. ثمّ تناولنا مفهوم الرواية بالتفصيل في التصوّر التاريخـي الفلسفي، ثمّ الاجتمـاعي السوسيـولوجي، إلى غاية التصوّر الأسلوبي و اللغوي. و تطرّقنا بعد ذلك إلى بنية النصّ السردي الروائي في الدراسات النقدية الغربية و العربية، فعرضنا العناصر الأساسية المكوّنة لهذه البينة مع الشرح المفصّل و التحليل، و التي تمثّلت في الراوي بأشكال الرؤية و خطابه الإيديولوجي، و الزمن بأنواعه و علاقاته و صيغه، و الشخصية بأشكال تقديمها و تمظهراتها في المخطط السردي، و الفضاء بأنواعه و وظائفه، وصولا إلى السّرد و الوصف. بينما جاء الفصل الثاني موسوما: "**الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية: من الرواية الثورية إلى الرواية الإستعجالية**"، و قد تطرّقنا فيه إلى عرض نبذة تاريخية عن نشأة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، انطلاقا من الأدب الجزائري الكولونيالي وصولا إلى الرواية الوطنية الثورية. و انتقلنا بعدها إلى مسألة هويّة هذا الأدب بين روح"الأنا"و لغة "الآخر"، فتناولنا جدلية الانتماء و الانتساب من وجهة نظر بعض الأدباء ذوو التعبير الفرنسي، ثمّ ذكرنا خاصية الكتابة باللغة الفرنسية و ازدواجية أو عرج التفكير عند بعض الأدباء مع تحليل الدوافع وراء اختيار لغة الآخر في الكتابة الروائية. و بما أنّ المدونة المختارة تنتمي إلى أدب المحنة، تطرقنا إلى الأدب الإستعجالي و كتابة العنف، و بعد ذلك رحنا نعرض خصائص الكتابة الفنيّة الروائية في الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي، من الوصف الإثنوغرافي، و الفضاء المرجعي، و التعدد اللغوي في الحوار و لعبة الزمن النحوي و الصـرفي. ثمّ انتقلنا إلى خصائص الكتـابة الروائـية في الأدب الاستعـجـالي، حيث أشـرنا إلى الروايـة البوليسية السوداء

و شرحنا خصائصها الفنّية من وظائف التسمية عند الشخصيات إلى التناص و العتبات النصّية، وصولا إلى الحقلين الدلالي و المعجمي. أمّا الفصل الثالث، فقد عنونّاه: "**الترجمة الأدبية: من النظريات و التقنيات إلى النقد و الممارسة**" و تناولنا فيه ماهية الترجمة الأدبية و خصوصياتها عامّة، من النشأة إلى الإشكـالات التي تطرحها. ثمّ عرّجـنا على ترجمة الروايـة على وجه الخصوص. و انتقلنا بعد ذلك إلى نظريات الترجمة و مقارباتها من التيار المصدري إلى التيار الهدفي، و اكتفينا بذكر ثلاث نظريات لكلّ تيّار مع تحليل خلفياتها و أساليبها الإجرائية. ثمّ ذكرنا أهمّ الاستراتيجيات المستعملة في الترجمة الأدبية اعتمادا على الأسلوبية المقارنة. لنصل إلى المنهج البيرماني في نقد الترجمات. و تعرضنا في هذا الفصل أيضا إلى مسألة ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بين هجرة النصّ و عودته، كما تطرّقنا فيه إلى ظاهرة إعادة الترجمة بحكم أنّ المعنى في النصّ السردي الروائي المترجم ليس حاسما بل في حركة مستمرة تستدعي تأويلات مختلفة. لنخلص في الأخير إلى العلاقة الرابطة بين السّرديات و الترجمة الأدبية في تحليل مستويات النصّ الروائي المترجم.

و قسم تطبيقي، ضمّ فصلين، أمآ الفصل الأوّل فجاء تحت عنوان: "**تقديم نصّ و مناص رواية ? À quoi rêvent les loups**" و تناولنا فيه تقديما ملخّصا لنصّ المدوّنة ، ثمّ قدّمنا فيه الترجمتين "بم تحلم الذئاب؟" و "بماذا تحلم الذئاب؟. كما عرضنا فيه السير الذاتية و المؤلّفات المنشورة لكلّ من الكاتب **ياسمينة خضرا**، و المترجم الأوّل **أمين الزاوي** و المترجم الثاني **عبد السلام يخلف**. و أمّا الفصل الثاني، فقد كان استثمارا لما ورد في القسم النظري و جاء موسوما: "**دراسة تحليلية نقدية و مقارِنَة لترجمتي رواية ? À quoi rêvent les loups**"، و قد قسّمنا دراسة خمسين مقطعا من المدوّنة إلى قسمين، و تضمّن كل قسم العناصر التي تطرح إشكالا ضمن المقاطع المقتبسة. بحيث اشتمل التقسيم على العناصر الداخلية للرواية و هي الراوي، و الزمن،و الشخصيات و الفضاء، و على العناصر الخارجية المكوّنة من عتبات النصّ المحيط الخاصة بالتأليف. و قد حاولنا تحليل كلّ مقطع حسب ما يتضمّنه من هذه العناصر تحليلا يشمل المستوى المعجمي، و المستوى التركيبي أو النحوي و المستوى الأسلوبي أو البلاغي.

و في ختام البحث عرضنا جملة من النتائج التي توصلنا إليها بعد الدراستين النظرية و التطبيقية كما اقترحنا بعض الحلول التي من شأنها تساهم في تجاوز إشكالية ترجمة النصّ السردي الروائي.

و مما لا ريب فيه أنّ البحث في حقل الترجمة الأدبية الروائية تعترضه صعوبات و عقبات جمّة، و مردّ ذلك إلى خصوصية النصّ الأدبي الذي يتطرّق إليه الباحث عادة من منظور واحد، و عليه لعلّ أهم العقبات التي عطّلت إنجازنا لهذا البحث هي أننا حاولنا دراسة ترجمة ذلك النصّ الأدبي من عدّة جوانب حتى يتسنى لنا جمع الاختلافات الممكنة في النقد و المقارنة و هذا ما اقتضى بذل جهد كبير و وقت طويل في البحث و القراءة و التمحيص.

و لا يسعنا في الأخير إلا أن نرجو أن يساهم هذا البحث في خدمة الدراسات الترجمية في حقل الترجمة الأدبية عامة و ترجمة النصّ السردي الروائي على وجه الخصوص.

الباحثة: **بلعابد صفيّة**

تلمسان يوم: 01 سبتمبر 2021

مـــدخـــــل:

"النصّ السردي: الماهية و المفهوم"

يعدّ الأدب تاريخاً من نوع آخر، و بما أن اللغة هي أساس تحقيقه وتخليده، فإن للكتابة أهمية بالغة في ممارسته، فتلك العملية التي تقيّد الألفاظ و الكلمات، بما تحمله من معانٍ و دلالات اجتماعية و ثقافية و نفسية، تنقل خبرة أو عبرة بأسلوب فني، و عرض جمالي، و تصوغ ذلك في قالب لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير "النص"، أي في شكل نسيج تام يبدأ مساره بالكتابة، ثم يمتدّ عبر القراءة ليكتمل بالتأويل. إن البحث في مفهوم هذا النص الأدبي عامة و السردي خاصة، يحيلنا في بادئ الأمر، على الإشارة إلى المجال الذي يدرسه و يمحص بنيته و يحدّد خصوصيته كعمل أدبي، و قد ظهر هذا المجال بعدما أثبتت الدراسات الأدبية للسرد أنّ موضوعها يتجاوز نظرية الأدب الكلاسيكية.

1. التحليل السردي بين السرديات (Narratologie) و السردية (Narrativité):

يندرج موضوع دراسة النص السردي ضمن مجال أوسع هو "علم السرد" أو "السرديات"، كما اقترح أن يسميه **تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)**، و يقابله في اللغة الفرنسية مصطلح (Narratologie) المركب من الجذر اللاتيني (Narratio) بمعنى "السرد" و "الحكي" و "القص" ، و من اللاحقة (Logie) التي تدلّ على العلم و المعرفة الدقيقة. و قد تعددت تسميات هذا العلم في البداية فسُمّي بنظرية الحكي، و نظرية السرد، و شعرية النثر، أو بويطيقا السرد، و شعرية الحكي، و نقد الرواية، و التحليل اللساني للرواية، و التحليل البنيوي للحكي أو التحليل السردي الذي عرف بدايته مع **فلادمير بروب (Vladimir Propp)** في دراسته "مورفولوجية الحكي".

لقد بدأ التحليل السردي للنصوص السردية مع الشكلانية الروسية من خلال البويطيقا أو الشعرية (Poétique) التي كانت بمثابة علم جديد للأدب يبحث في "أدبيته" أو في ما يجعل العمل الأدبي أدبيًا، ثم توسع مفهوم التحليل السردي مع البنيوية الفرنسية ابتداء من الستينيات و أصبح

يدرس الخطاب الأدبي إلى أن تطور مع علم الدلالة أو علم الإشارة أو السيميائيات (Sémiologie) فيما سُمّي "السيميائية السردية" (Sémiotique Narrative) [1].

و قد تفرّعت الشعرية عن السميائيات إلى اتجاهين، الأول هو : السرديات لتحليل السرد كخطاب (مكوناته، من؟ و ماذا؟ و كيف؟) ، و الثاني هو: السميائية السردية لدراسة الحكاية (مجموعة مضامين حكائية شاملة) . و بما أن السرديات كدراسات نظرية ظهرت حديثا ، فإن الاهتمام كان منحصرا في الأشكال الأولية للسّرد كالخرافات و الحكايات الشعبية، التي مهّدت الطريق للنقد الروائي الذي اعتمد أيضا على وصف بنيات السرد الداخلية و البحث في العلاقات المنطقية الموجودة بينها[2]، ثم انتقل التحليل السردي من المستوى البنيوي الداخلي المنغلق إلى المستوى الخارجي الوظيفي المنفتح، أي من الخطاب إلى النص، و هذا بعد أن زاوج النقاد بين القصة و الخطاب في مقاربة سردية واحدة.

و كان التحليل الداخلي للسرد يعتمد على المنهج البنيوي الذي طبّق المعرفة العلمية للسانيات على النص كعمل أدبي، و قد أشار **عبد الملك مرتاض** إلى هذا بقوله : "إن المنهج البنيوي في دراسة نص أدبي ما، لا يتسلح إلا بالدخول إلى هذا النص دخولا محايدا، ثم بالثقافة العصرية الحية التي منها علم النفس اللغوي، و اللسانيات و الصوتيات بالإضافة إلى المعارف التقليدية كعلم البلاغة مثلا على الرغم من أن مثل هذا العلم أصبح في جميع المناهج المتعلقة بنقد النص و تشريحه –تراثيا– و أستعيض عنه بالبويتيك (Poétique) و الأسلوبية (Stylistique) و هكذا نجد المسافة التي كانت في القديم بعيدة عن اللسانيات علما، و النص أدبا، تطوى طيا لتصبح اللسانيات تتحكم في بنية النص و في فكرته تحت علم الدلالة. " [3]

[1] – ينظر: سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي : الشكل و الدلالة ، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2012، ص27.

[2] – ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص20.

[3] – عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين ؟، محاضرات لطلاب الماجستير في الأدب العربي 1980-1981، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 54.

و من الجدير بالذكر الإشارة إلى اتجاهين أساسين في عملية التحليل السردي كما وصفهما **جيرار جنيت (Gérard Genette)**: " أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية)، و الآخر شكلي بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط تمثيل للقصص في مقابل الأنماط غير السردية كالنمط المسرحي، و بعض الأنماط الأخرى خارج الأدب."[1]

لقد تعددت التسميات لكلا الاتجاهين بسبب قضية ترجمة المصطلح من المؤلفات الغربية إلى العربية[2] ، فسُمّي الاتجاه الأول- أي الاتجاه الموضوعاتي- : "السردية" (Narrativité)، أو "السيميائية السردية"(Sémiotique Narrative) أو "السردية الدلالية" و هو يدرس العمل السردي من حيث أنه حكاية، أي مجموعة مضامين سردية، فهو يهتم بفحوى الأفعال السردية و بما يجعلها متعــاقبة و متسلسلة في عمليّة السّــرد. و يُعدُّ كلٌّ من **بروب (V. Propp)** ، و **برومون (C. Bremond)** و **غريماس (A. J. Greimas)** من أهم روّاد هذا الإتجاه . و سمّي الاتجاه الثاني- أي الشكلي- : "السرديات" (Narratologie)، أو "الشعرية السردية"، أو "سيميائيات الخطاب السردي"، أو "السرديات البنيوية"، أو "السردية اللسانية"، و هو يدرس السرد من حيث أنه شكل تعبيري، فيهتم بالمظاهر اللغوية للخطاب و مكوناته (الرواي، أساليب السّرد، المنظور، المروي له، إلخ.) و من أهم رواده **بارث (R. Barthes)**، و **جينيت (G. Genette)** و **تودوروف (T. Todorov)**.

---

[1] – جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 17.

[2] – اعتمدنا على استعمال المصطلحين: "سردية" (Narrativité) و "سرديات" (Narratologie) كمقابلين لمفهوم الاتجاهين المتفرعين عن علم السّرد لأن تسميتهما تعددت حتى في اللغة الفرنسية ، فنجد مصطلح "Narratologie Thématique" يعبّر عن الاتجاه الذي يُعنى بالموضوع و المضمون ، و مصطلح "Narratologie Modale" يدلّ على الاتجاه الذي يهتم بالشكل و النمط، و لأن موضوع دراستنا يندرج ضمن المقاربة التي تجمع بين الاتجاهين في دراسة تحليلية واحدة فضلنا استعمال مصطلح " سرديات" (Narratologie) بشكل عام حتى نتجنب الوقوع في اللبس و الغموض حول قضية التسمية و الاصطلاح ، و هو المصطلح ذاته الذي يستعمله رافاييل باروني (Raphaël Baroni) للدلالة على السرديات الشاملة:

Voir : Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiale », in *Poétique* (En ligne),Vol. 2 N° 182, Le Seuil, 2017, pp 155-175 :
https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm Consulté le : 07/12/2019 à 19:00

و يمكننا القول إذا: أن مجال علم السرد الذي تجاوز نظرية الأدب هو فرع من فروع النقد الحديث و هو يدرس مظاهر الخطاب السردي المتمثلة في الأسلوب و الدلالة و البناء، و قد تفرع هذا المجال بدوره إلى فرعين، من أجل الدراسة الشاملة لأوجه الخطاب السردي الذي يتضمّن النص السردي؛ الأول: هو "السردية" التي تدرس المضمون، و الثاني: هو "السرديات" التي تهتم بالشكل ، و لكن على الرغم من اختلاف موضوع دراستهما، إلا أنهما يكملان بعضهما في عملية التحليل السردي، كما أن بعض الباحثين قاموا بجمعهما في مقاربة تحليلية واحدة ، و منهم **سيمور شاتمان**[1] **(Seymour Chatman)** الذي سعى إلى الاستفادة ممّا قدّمه كلا الفرعان، و عمل على دراسة الخطاب السردي في صورته الكليّة ، فاهتمّ بالبنية السردية عامّة. فاعتبر السّرد وسيلة تعبيرية و الحكاية أو الرواية محتوى لذلك التعبير، و كلاهما مكونين أساسيين للخطاب السردي المتضمن للنص.

يرى **إيف روتر (Yves Reuter)** في تحديده لمفهومين أساسيين في المقاربة الداخلية لعملية التحليل السردي :

« Deux principes fondamentaux président à l'analyse narratologique : l'accent porté sur le texte, considéré comme un matériau verbal autonome, mettant en quelque sorte entre parenthèses ses relations avec le monde extérieur et avec les activités de production et de réception, et la distinction purement méthodologique, entre les niveaux d'analyse internes du texte. Ces deux principes déterminent les concepts de base qui structurent toute l'approche dite interne. » [2]

و معنى ذلك أن " هناك مبدأين أساسيين يحكمان التحليل السردي: أولا، التركيز على النص باعتباره مادة لفظية مستقلة بغض النظر عن علاقته بالعالم الخارجي و عن عمليات الإنتاج و التلقي. و ثانيا،

[1] - Voir : Seymour Chatman, Story and discours cité par : Raphaël Baroni, dans : op. cit , p 161.
[2]- Yves Reuter, L'Analyse de Récit, Nathan, Paris, 2000, p8.

التمييز الممنهج بين مستويات التحليل الداخلية للنص. و يعدّ هذان المبدآن من المفاهيم الأساسية التي تهيكل كل هذه المقاربة الداخلية " *

2. في مفهوم النص السردي :

من الضروري هنا التمييز بين ما هو نقد سردي و ما هو سردي فنّي، أي التفريق بين النص النقدي السردي و النص الأدبي السردي، فالأول متخصّص يعرض مادة علمية تنتمي إلى السرديات أو علم السرد، بينما تصف **ميك بال (Meike Bal)** الثاني بأنه " نص تضطلع فيه ذات بحكي قصة" [1]. و لذلك يختلف النص النقدي عن النص الأدبي، باعتبار الثاني موضوعا للأول. و بالحديث عن النقد الأدبي ، فإن مادة دراسته و عمله هي النص عامة و الغرض من كتابة هذا النص خاصة ، و النقد الحديث "يميل إلى اعتماد النص مصدرا أولاً و رئيسا للدراسة، وصولا إلى ما يتوخى من أهداف: خصائص العمل الأدبي، دلالات تتعلق بالعصر أو بفنّ من الفنون. و النقد في مثل هذه الحال، ينطلق من النص كبنية. يقارب اللغة التي بها ينهض النص، يقوم بتفكيكها، ينظر في الأجزاء المكونة للبنية، يكشف عناصر النص يضيء محموله ليقدم من ثمّ، استنتاجاته. "[2]

1.2. النص (Texte) ، لغة و اصطلاحا:

لقد تعدّدت تحديدات النص بتعدّد المدارس و النظريات الدارسة له، منذ لسانيات **فرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure)** إلى الدراسات الحديثة، و هذا ما جعل مفهومه يوصف "بالزئبقي". و لهذا سنحاول هنا جمع التحديدات التي تفيد موضوع بحثنا، و نستهل ذلك بتدبر المعنى التأصيلي و المفهوم اللغوي لهذا المصطلح حتى يتسنى لنا ضبط مفهومه الاصطلاحي أو الإجرائي بدقة .

---

* هذا الرمز علامة على أن الترجمة لنا

[1] – سعيد يقطين: مرجع سابق، ص 68.

[2] – يمنى العيد: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، ط4، دار الآداب، بيروت، ص 179.

ورد لفظ "النص" في **لسان العرب** في مادة "نصص" بمعنى : " رَفْعُك الشّيْء، نَصّ الحَدِيثَ يَنُصُّهُ نَصًّا: رَفَعَهُ. و أَصْلُ النَّصِّ: أَقْصَى الشّيْء و غَايَتُهُ. و نَصُّ كلِّ شَيْء مُنْتَهَاهُ. و يَنُصّ أي يَستَخرِجُ الرّأْيَ و يُظْهِرُهُ، و منه نَصُّ القُرآن و نَصُّ السُّنة، أي مَا دَلَّ ظَاهِرُ لَفْظِهَا عَلَيهِ من أَحكَامٍ."[1] أما في **القاموس المحيط**، فنجده بمعنى : " نَصَّ الحَديثَ إليهِ رَفَعَهُ إليه. و النَصُّ الإسْنَادُ إلى الرئيس الأكبر و التَّوقِيفُ و التَّعيِينُ على شَيْءٍ مَا. و إذَا بَلغَ النَصّ أي بَلَغَ الغَايَة ." [2] و قد جاء في **كتاب التعريفات** : " النص هو ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم، و هو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى . و هو ما لا يحتمل إلا معنىً واحدًا ، أو ما لا يحتمل التأويل."[3]

و من هذا نلاحظ أن الدلالات الأولى لمصطلح " النص" في المعاجم القديمة كانت متقاربة في مفهومها العام، الذي يستند على المعنى المتداول في الفقه و الأصول و التفسير و علوم الحديث ، ألا و هو: الظهور، و البروز، و الوصول إلى المنتهى و الغاية.

أما فيما يخص مقابلات المصطلح في اللغات الأجنبية، فإننا نجد (Texte) مقابل "النصّ" في معاجم اللغة الفرنسية و (Text) في اللغة الإنجليزية، و هما مشتقان من اللاتينية (Textus) التي تُأصّلهما في معجم (Le Robert) كالآتي :

« Texte, latin : *textus* enchaînement d'un récit, texte. Proprement : tissu ; trame. De *texere* : tisser. »[4]

و " يدلّ في معناه على تسلسل الحكي، و النص هو النسيج أو النسق، و البنية المتلاحمة " * (بتصرف)

و نجد المعنى اللغوي لمصطلح (Texte) في المعجم التأصيلي للغة الفرنسية كما يلي :

[1] – أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، دار المعارف ، القاهرة، (د.س)، مجلد 6، ج49، مادة نصص، ص 4441.

[2] – مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، الجزء 2،ص 317.

[3] – الشريف الجرجاني، التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 237.

[4]- Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, J. Rey Debove et A. Rey, 2009 (Version électronique) http://www.lerobert.com/editions-electroniques

« Texte : paroles citées d'un auteur ; sujet d'un discours ; caractère d'imprimerie ; l'original par rapport à la traduction, -De *texere*, *res texta* , une chose tissue ; tout discours est cela, un tissu. »[1]

بمعنى: " هو كلام يُستشهد به لكاتب معيّن، أو موضوع لخطاب ما، أو حرف للطباعة ، و هو الأصل مقابل الترجمة، يدل اشتقاقه على الشيء المنسوج، و لهذا يقال عن كل خطاب هو نسيج."*

و في المعجم اللغوي (Larousse) ورد (Texte) :

« Texte : (Latin : *textus*, tissu). Ensemble des termes qui constituent un récit, une œuvre (par oppos. aux commentaires, aux traductions, etc.) : revoir, corriger un texte. Teneur exacte d'une loi, d'un acte, etc. Page imprimée, écrite. Document authentique ; ouvrage original. Fragment détaché d'une œuvre. Sujet de devoir. » [2]

هو : " مشتقّ من اللاتينية بمعنى النسيج , و هو جملة الألفاظ المكونة للحكي ، أو للعمل الأدبي ، و يتعارض مع التعليق أو الترجمة. فحوى تام لقانون معين أو لعقد. صفحة مطبوعة أو مكتوبة. وثيقة أصلية، مؤلف أصلي. جزء مقتطع من عمل ما . موضوع واجب."*(بتصرف)

نلاحظ مما سبق أن المعنى التأصيلي للنص في المعاجم الفرنسية و في جذره اللاتيني هو ما يستند عليه المعنى الإصطلاحي لهذا المصطلح اليوم، أي ما يُسمّى " النسيج أو البنية المتلاحمة "، بينما ما ورد من دلالات في المعاجم العربية (معنى الرفع و الظهور و الغاية)، فلا نجد له امتدادا في تعريف النص في النقد العربي أو الفلسفة أو الفكر أو العلوم الوظيفية الأخرى، فكل ما قيل عن النص اصطلاحا نجد له أصولا في الدراسات الغربية القديمة و الحديثة و ليس في نظيرتها العربية. و هذا ما أشار إليه **عبد الملك مرتاض** في بحثه عن مفهوم النص قائلا " ذلك و إن تركيب (ن ص ص) ربما يكون غير محظوظ في اللغة العربية، حيث لم تخصصه معاجمها إلا بأقل عناية، و ذلك لندرة المعاني التي وردت منه، إذ ما يشتهر منها هو فقط معنى الانتصاب و الارتفاع، و استخراج أقصى ما في الشيء

[1]- Dictionnaire Étymologique de la Langue Française : Usuelle et Littéraire, M. A. Mazure, Librairie Classique d'Eugène Berlin, Paris, 1863, p 497.
[2]- Petit Larousse de langue française (En couleur), Librairie Larousse, Canada, 1988, p 917.

حتى يبلغ منتهاه... يتبين لنا أن النص كان يعني في العربية القديمة الرفع و الإظهار...فأين موقع النص الأدبي بالمفهوم الجاري عليه الاستعمال المعاصر بالقياس على ما ذكرته المعاجم العربية ؟ و هل النص هو استخراج ما في الكتابة من دلالة ؟ لا أخال أحدا ممن أورد لفظ النص في المعاجم العربية كان يرمي إلى بعض هذا ... و لوما أن النص مصطلح أدبي متداول اليوم بين العرب لما كان له في أصل الوضع اللغوي أي دلالة اشتقاقية قاطعة ... فالنص، مثلا في أصل الاشتقاق و الوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها "النسج". "[1]

و يواصل **مرتاض** معرّفا النص : " فالنص إذن، و مكون من موادّ تشبه أدوات النساج: فالخيط، في تمثّلنا، يقابل مادة الحبر، و الخلال قد يقابل أداة القلم، و الكتاب قد يقابل هيئة المنسج، و منتجات المنسج تشابه، من بعض الوجوه، منتجات المطبعة، و النسّاج الصناع يبدع فيما ينسج، و هو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، و في الدقة في الحبك و الحياكة : مثله مثل الذي يكتب كلاما و هو يبدع فيما يكتب، حين يركب الحروف بعضها فوق بعض، و ينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض، و في نشدان الجمال في حبك الأسلوب عبر النص الأدبي الذي هو بصدد إفرازه." [2]

و إذا رجعنا إلى المفاهيم الإصطلاحية الأولى للنص، فإننا نجد حقل اللسانيات المعاصرة قد تطرّق إليها، فكان معناه في **معجم اللسانيات** :

« On appelle texte l'ensemble des énoncés linguistiques soumis à l'analyse : le texte est donc un échantillon de comportement linguistique qui peut être écrit où parlé. (Syn. corpus.) »[3]

أي " أننا نطلق تسمية نَصٌّ على مجموعة الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل : فالنص إذاً نموذج لسلوك لغوي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا (مرادف : مدوّنة أو سند)" *

[1] – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي،ط2، دار هومة، الجزائر،2010، ص 44.

[2] – عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه ، ص 46.

[3]- Jean Dubois et Autres, Dictionnaire de Linguistique,2ème Ed, Larousse, 2002, p 482.

و قد أخذ **يامسليف (I. Hjelmslev)** لفظ "نص" بمعناه الواسع و اعتبره ملفوظا سواء أكان منطوقا أم مكتوبا، طويلا أم مختصرا، قديما أم جديدا و أعطى مثالاً يشرح مقصوده، فكلمة "قف" تُعدّ نصا تاما مثله مثل "رواية الوردة" ،كما أن كل مادة لغوية قابلة للدراسة تُعدّ نصا أيضا[1].

وقد كان للنص في مجال الأدب حظ كبير من البحث و الدراسة المنهجية خاصة مع التيار البنيوي، بحيث انطلقت محاولات التنظير للنص، فمنها ما جاء به **تودوروف (T. Todorov)** في تعريفه النص " لا يتحدّد مفهوم النص في الإطار نفسه كما هو في الجملة (أو القضية، المركب، ...)، بهذا الفهم أن يتميز النص عن الفقرة التي هي وحدة تصنيفية لعدة جمل، كما يمكن أن يتطابق النص مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بكامله، فهو يتحدد باستقلاليته و انغلاقه " [2]. و هذا ما ذهب إليه **رولان بارث (Roland Barthes)** أيضا في ضبط مفهوم النص[3] ، فهو مختلف عن العمل الأدبي الذي يتميّـز بالكمال ، فالعمل الأدبي ملموس، أما النص ، فهو معنـوي موجود في اللغة . ثم أسّس بعض النقاد علما قائما يدرس هذا المفهـوم و يبحث في أساليـب تحليله و سبر أغـواره ، و من هؤلاء **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** التي تحدّد النص المغلق كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر. فالنص "إنتاج" متعلّق باللسان المتواجد داخله و النص موجود أيضا في تداخل النصـوص و تقاطعها مع نصوص أخرى[4]. و بهذا التحديد تتجاوز **كريستيفا (J. Kristeva)** النظرة التقليدية البنيوية لتخرج بمفهوم النص إلى مستوى آخر .

و ممن بحثوا عن المفهوم النص في الدراسات النقدية العربية في إطاره الأدبي نجد **يمنى العيد** التي ترى أن للنص الأدبي هوية تميّزه من نصوص الحقول الأخرى كالإجتماعية و النفسية و السياسية،

[1]- Voir : Jean Dubois, op. cit. , p482.

[2] – تزيفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 32.

[3] – ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 52.

[4] – ينظر : جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد زاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997، ص 21.

و هي "**في معرفة النص**" تفرق بين معرفة النص الأدبي و غير الأدبي أي بين الأدب كفن و بين النّقد كدراسة لهذا الفن .

2.2. السرد (Narration) ، لغة و اصطلاحا :

ورد مصطلح "السرد" في المعاجم اللغة العربية القديمة و الحديثة، و هو اسم مشتقّ من مادة "سَرَدَ"، نجد معناه في **لسان العرب** كالآتي : "السرد تَقْدِمةُ شيء إلى شيء ، تأتي به متسقا ، بعضه في إثر بعض متتابعا. سرد الحديث و نحوه يسرد سردا إذا تابعه ، إذا كان جيد السياق له . و سرد الشيء سردا و سرّده و أسرده: ثقبه. و المسراد: اللسان"[1]. و نجده في **المعجم الوسيط**، في مادة "سرد"، أيضا بمعنى: "سرد الشيء سردا: ثقبه و سرد الجلد و سرد الدرع، نسجهما . و سرد الشيء تابعه و والاه . و سرد الحديث : أتى به على ولاء، جيد السياق . سرد سردا ، أسرد : تتابع ، يقال تسرد الماشي: تابع خطاه . شيء سردٌ : متتابع" [2].

أما في اللغات الأجنبية، فيقابل هذا المصطلح لفظ (Narration/Narrating) باللغتين الفرنسية و الإنجليـزية . و إذا ما بحثنا في معنــاه ، فإننا نجده مشتقـًّا من جذر لاتيــني يفيد الحكي و القصّ، و قد ورد في القاموس التأصيلي للغة الفرنسية كالآتي :

Narration : « Emprunté au latin *narratio*, *onis*- action de raconter, récit, dérivé de *narrare*. Il signifie récit, spécialement en rhétorique, partie de plaidoyer où l'on raconte les faits de la cause et compte quelques sens particuliers dans le domaine des exercices scolaires et en sémiotique. Son emploi dans les coutumiers pour désigner l'action intentée en justice a disparu. »[3]

بمعنى: "اسم مؤنث مشتقّ من اللاتينية ، و يعني فعل السرد و الحكي. يدلّ، في علم البلاغة خاصة، على الحكي، أو جزءاً من مرافعة تُحكى فيها حوادث القضية. و يدلّ على معان خاصة، في مجال

[1]– أبو الفضل ابن منظور ، مرجع سابق، مجلد 3، ج 21، مادة سرد، ص 1987.

[2]– ضيف شوقي و آخرون: المعجم الوسيط،ط4، مجمع اللغة العربية، القاهرة،2004، ص 426.

[3] - Le Robert, Dictionnaire Historique de la Langue Française, Alain Rey, Robert, Paris,1992, Tome 2 , p 1305.

التمارين المدرسية و في السيميائيات. و لم يعد يستعمل هذا المصطلح للدلالة على الدعوى المرفوعة إلى القضاء" * (بتصرّف).

و في المعجم اللغوي (Larousse)، نجده كالآتي :

Narration : « Récit, exposé détaillé d'une suite de faits. Manière dont ces faits sont racontés. *Spécial, vieilli*. Exercice scolaire consistant à faire un récit écrit sur un sujet donné. »[1]

معناه " القصة و عرض مفصل لسلسلة من الحوادث، و الطريق التي تُحكى بها تلك الحوادث. و في اللغة المتخصّصة ، يعني تمرينا مدرسيـا يقوم على تأليف قصة مكتوبة حول موضـوع معيّن " * (بتصرّف).

و بناءً على ما سبق، و بما أن السرد كان موجودا منذ القدم ، و هو قديم قدم اللغة سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، فإننا نجده في التراث العربي القديم يدلّ على التتابع و الانسجام و الاتساق في اللغة دون انقطاع أو توقف داخل سياق جيد. في حين يدلّ السرد في المعاجم اللغوية الفرنسية مباشرة على فعل الحكي و القصّ ، كما أنه كان مستعملا في المجال القانوني في سرد الدعاوي القضائية، ثم أصبح معناه ينحصر أكثر في مجال الأدب للدلالة على عرض سلسلة من الحوادث في القصّ .

أما في السياق الاصطلاحي، فإننا سنعرض هنا ما ورد في المعاجم المتخصّصة في النقد الروائي و السرديات، غير أن ما ورد فيها هو نقل و ترجمة لما جاء في مفهوم مصطلح "السرد" الغربي، على أساس أن السرديات قد نشأت و تطوّرت بداية في الدراسات الغربية، فالسرد إذاً في **معجم مصطلحات نقد الرواية** هو القصّ و هو فعل خاص بالراوي الذي يروي، و يقصّ، و يسرد ما هو خيالي أو حقيقي لينتج لنا خطابا، و في ذلك يشمل ما يسرده كل العناصر المحيطة به كالزمن و المكان. و السرد عملية تقنية إبداعية تجعل من الحكاية عملا فنيا، و لكن هذا المفهوم لا يجعله

[1]- Le Petit Larousse de la Langue Française, Librairie Larousse, Paris, 2010, p 679 .

ينحصر على الأدب أو الفن فقط، بل يوجد في التاريخ، و القضاء، و الإعلان التجاري و المسرح[1]. أما في **معجم السرديات** فنجد أن معناه يتغير حسب السياق الذي يُستعمل فيه (التلفظ ، والحكاية، و الخطاب القصصي، و الخبر، و الرواية، إلخ.) و هو ما يتعلّق بالقصّ كفعل سردي أو خطاب قصصي أو حكاية [2].

و قد ورد المصطلح الفرنسي (Narration) في **القاموس اللساني** كالآتي :

Narration : «Rhétorique : récit, relation de faits vrais ou imaginaires. Stylistique : procédé expressif consistant à employer au présent de l'indicatif (présent de narration) ou à l'infinitif précédé de la préposition *de* (infinitif de narration) un verbe qui, selon le contexte, devrait être à un temps passé . »[3]

بمعنى " في البلاغة : الحكي و العلاقة بين حوادث حقيقية أو خيالية. و في الأسلوبية: عملية تعبيرية تقوم على استعمال زمن الحاضر (زمن السرد).... للدلالة على فعل من المفترض –حسب السياق– أنه قد حدث في الزمن الماضي." *

و نستخلص مما سبق أن "**السرد**" هو مصطلح قديم في اللغة الفرنسية يُستعمل في عدة مجالات منها القانون و البلاغة ، و هو يدلّ على الحكي و التقرير لحوادث واقعية ، و يدلّ كذلك في الأدب على الحكي و القص بطريقة فنية و ممنهجة . و يصفه **عز الدين إسماعيل** في كتابه "**الأدب و فنونه**" بأنه نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية.

و يتّضح ممّا سبق أن ما وجدناه كتعريف أو تحديد لمفهومي "النص" و "السرد" باللغة العربية ما هو إلا ترجمة لما توصّل إليه الغرب في دراسات النقد و الفكر و الفلسفة ، و هذا لا يعيب البحث العربي في شيء بقدر ما يثمّن جهود النقاد و الدارسين في محاولتهم نقل أو ترجمة و تعريب

[1] – ينظر:لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002، ص 105.

[2]–ينظر: محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، ط1، دار الفرابي، لبنان، 2010، ص 243.

[3] -Mounin Georges, Dictionnaire de la linguistique, 4 édit., PUF, Paris, 2004, p 227.

المصطلحات السردية النقدية من أجل مواكبة حركة التطور السريع للنقد الأدبي عامة، و بما أن مفهوم النص –كما ذكرنا آنفا– يتسم بأنه "زئبقي" ، فإننا سنحدّد معناه في حقل السرديات، أي سنبحث في المفهوم الخاص للنص السردي حتى لا نغوص أكثر في مفاهيم لا تفيد موضوع دراستنا و حتى لا نغنم إلا بما يصبّ في إطارها .

3.2. النص السردي (Texte Narratif) :

النص السردي هو ما يُقدِّم للقارئ مادة واضحة في تجانسها من خلال التقاطه خيوط السرد، و مع تقدمه في القراءة يكتمل النص بجمع أجزائه و مراحله، فالنص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق و اتساق [1]

و بناء على هذا، و كتركيب لما قيل حول مفهومي "النص" و "السرد" نخلص إلى أن النص السردي هو نسيج تامّ يتضمّن السرد بوصفه منتوجا فنيا يحيط بالنص و عناصره الداخلية و الخارجية، و يشكل موضوعه و بنيته من حوادث واقعية أو خيالية يقدّمه سارد صريح أو مضمر، و هو موجه إلى قارئ متلقّي، و باكتماله يحدّد علاقة بين السارد و القارئ ليصبح خطابا ، فالنص السردي بعبارة مختصرة قصّ يسرده السارد ليتلقاه القارئ في قالب خطابي بواسطة تقنيات متنوعة ، متضمنا عناصر أساسية تُبنى من خلالها الحكاية نحو البداية و النهاية ، التشويق و الحوار، الشخوص و غيرها .

3. السرد بين النص (Texte) و الخطاب (Discours) :

إن البحث في السرد يأخذنا إلى التمييز بين مفهومين مفتاحيّين في عملية التحليل النقدي ألا و هما النص و الخطاب ، و في ضوء تعدّد تحديد معانيهما يندرج كل منهما تحت تخصصه، فالنص هو موضوع اللسانيات النصية أو ما يسمّى "علم النص"، أما الخطاب، فهو موضوع تحليل الخطاب أو بلاغة الخطاب التي تتعلّق بالسياق.

[1] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992، ص 253.

فهذا الارتباط و التشابه بين هذين المفهومان جعل اللسانيات تجمع بينهما ليصبح النص شكل الخطاب المجرد، في حين يكون الخطاب مضمون النص في السياق. و في فكرة تقابل النص و الخطاب نجد في **معجم تحليل الخطاب** ما يأتي :

« Discours *vs* texte : le discours est conçu comme l'inclusion d'un texte dans son contexte (les conditions de production et de réception.) »[1]

" يعدّ الخطاب تضمينا للنص في سياقه، أي في ظروف إنتاجه و تلقيه "*

و من التعريفات التي وردت في **معجم اللسانيات** في تحديد الخطاب ، " هو أولا يعني اللغة في طور العمل ، أو اللسان الذي تتكلّف بإنجازه ذات معيّنة ، و هو هنا مرادف للكلام بتحديد **دي سوسير (F. De Saussure)**. و يعني ثانيا ، وحدة توازي أو تفوّق الجملة و يتكوّن من متتالية تشكّل مرسلة لها بداية و نهاية، و هو مرادف للملفوظ. أما التحديد الثالث، فيتجلّى في استعمال الخطـاب لكل ملفـوظ يتعدّى الجملة منظـورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل. و من هذه الزاوية ، فإن تحليل الخطاب يقابل كل اختصاص يرمي إلى معالجـة الجملة كأعلى وحدة لسانية[2]."

فمفهوم الخطاب إذا هو الكلام، و هذا ما نجده في اللسانيات البنيوية عند **دي سوسير (De Saussure)** الذي سبق و أن فرّق بين الكلام و اللسان. كما يعدّ عند آخرين وحدة لسانية تتعدّي أو تطابق الجملة التي، في حدّ ذاتها، تُعدّ وحدة خطابية مكوّنة من متتالية جمل تشكِّل حوارا .

و إذا كان النص أو "القص" كسرد مكتوب أو غير مكتوب هي الحوادث المترابطة و المتسلسلة التي لها علاقة بالشخصيات في تفاعلها ، فإن "الخطاب السردي" يظهر بواسطة الراوي

[1]- Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneu : Dictionnaire d'analyse du discours, Editions du Seuil, Paris, 2002, p 186.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005 ، ص 21 .

الذي يقدِّم لنا القصة ، إضافة إلى القارئ الذي يتلقّى هذا الحكي، أو بعبارة أخرى، فهو الطريقة التي يجعلنا منها الراوي نتعرّف إلى حوادث الحكي كزمنه و وجهاته و صيغته [1].

إن ما يهمّ موضوع دراستنا في هذا التمييز هو ما يرتبط بالتحليل النقدي للنص و الخطاب السردي. و ممّا اطلعنا عليه بخصوص هذا التمييز، فقد جمعه الناقد المغربي **سعيد يقطين** في كتابه "**انفتاح النص الروائي**" على أنه ، و كما يوضّحه في التقديم، يحاول في التمييز بين الخطاب و النص إبراز ما يتعلّق بالنص بوصفه سردياً يندرج ضمن الجنس الروائي –و هو ما يصبّ في موضوع دراستنا– و بمقارنة أوجه الاختلاف التي تميّزه من الخطاب .

إن السرديين الذين يقفون عند الحدّ اللفظي للحكي مثل **جينيت (G. Genette)** و **تودوروف (T. Todorov)** لا يفرقان بين النص و الخطاب في الاستعمال، فنجدهما في مؤلفاتهما يأخذان معنى واحدا، لكن الأمر يختلف عند المشتغلين على تحليل العمل السردي و الروائي بالخصوص ، فهم يفرقون بين الاثنين في الاستعمال[2] .

و من بين الذين فرقوا بين النص و الخطاب من خلال التقسيم الثلاثي للحكي، **روجر فاولر (Roger Fowler)** الذي يرى في نظرته اللسانية أن النص بنية سطحية بمثابة متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها منسجمة و مستمرّة . و قد أدخل جوانب شكلية في النص كتقسيمه إلى فقرات و فصول و صفحات، و كلعبة البياض و السواد . أما الخطاب، فهو فعل لغوي نجد فيه بنية نصية، ينجز هذا الفعل كاتب ضمني لقارئ ضمني[3]. و يركز **فاولر (R. Fowler)** في دراسته للنص كبنية سطحية على الخطاب أو كعنصر للإبلاغ بإعطائه بعدا وظيفيا. و إنّ وجهة النظر هذه لا تبتعد عمّا جاء في معجم النّقد: "Lexique de La Critique" في تحديد مفهوم النّص "Texte" الذي حضي بالكثير من التحليل في الدراسات النقدية الجديدة، فعمد بعض اللسانيين إلى شرح مفهوم

[1] – ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ،ص 30 .

[2] – ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص 11.

[3] – ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 12.

النصّ بواسطة مقابلة النص بالخطاب أو عن طريق تحليل للبُنى الداخلية للنص المتمثِّلة في التسلسلية (Linéarité) و الاتّساق (Cohérence) :

« Or comme d'habitude, l'approfondissement et la radicalisation ont entraîné des divergences : ou bien le texte est confondue avec le discours en tant qu'énoncé, ou bien il s'oppose au discours dès lors que celui-ci ressortit à l'énonciation, possède une substance phonique (et non graphique) et constitue un objet empirique. Dissociation que confirment par ailleurs les sciences sociales pour lesquelles le discours est hétérogène et diffus- au contraire du texte. » [1]

"و كالعادة فإنّ التعمُّق و التجذير لهذا المفهوم قد تفرّع إلى اتجاهين : فالأول، يخلط مفهوم النصّ بالخطاب كملفوظ ، و الثاني، يعارض بين النص و الخطاب على أن هذا الأخير يبرز أثناء التلفظ، لأن له جوهرا صوتيا (غير خطّي)، فهو بذلك يشكّل موضوعا أو مادّة تجريبية . و قد أكّدت على انفصال هذين المفهومين العلوم الاجتماعية التي تعتبر الخطاب مفهوما غير متجانس و مفككاً عكس النص . " *

إنّ هذا التعريف يحدد مفهوم النص عن طريق مقابلته مع مفهوم الخطاب من وجهة نظر لسانية و ذلك عبر مفهوم آخر و هو التلفّظ (Énonciation)، فالخطاب ملفوظ كنهه صوتي محض و هذا ما يجعله مفهوما ملموس أو تجريبي عكس النصّ كمادة أو موضوع مجرّد مثل ما يصفه **فان ديك (Van Dijk)** ، الذي نجد تمييزه يوسّع السرديات بالبحث في حركة أو دينامية النص، الذي يتجاوز الجملة في نظره، فالنص هو الخطاب المترابط.

و قد حاول **فان ديك (V. Dijk)** التفريق بين النص و الخطاب من أجل إقامة "نحو للنص" يهتمّ بكل أبعاده: البنيوية و السياقية (أي الدلالية)، و الثقافية (أي التداولية). فالنص في

[1]- Gérard- Denis Farcy, Lexique de La Critique, 1ère édit., PUF, Paris , 1991, p 97.

اعتقاده بناء نظري مجرد (Texte–Objet Abstrait)[1] يُنظر إليه عادة تحت اسم الخطاب، فهو لا يتجسّد إلا عبر الخطاب كفعل تواصلي [2].

و هذا ما نستخلصه بالضبط من شرحه لبعض أغراض دراسته اللسانية للخطاب و الإشكـالات التي تطرحها[3] ، و حسب مسلّمته الأولى التي تتعـلق بالنظـرية اللسـانية و النحو، فإن النّص أي البناء النظري للعبارات على المستوى الصوري و الدلالي ينبغي أن يُكمّله مستوى ثالث و هو فعل الكلام أي الخطاب ، لأن العبارات المتلفّظ بها تتطلب وصفاً شاملاً لتركيبها الداخلي، و لمعناها المحدد لها و للفعل المنجز و المتمم لها أيضا فهو الذي ينتجها، و الوصف الأخير ما هو إلا وصف للمستوى الثالث أي للجانب التداولي.

و دائما في الإتجاه اللساني نجد **هاليداي (M. A. K. Halliday)** يرى أن النص : وحدة لغوية في طور الاستعمال ، فهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة أو شبه الجملة ، فالكم في نظره غير مهمّ ، فالنص قد يكون كلمة أو جملة أو عملاً أدبيّاً، فهو إذًا وحدة دلالية أو وحدة معنى و ليس وحدة شكل[4]. و هذا ما نجده أيضا في "معجم اللسانيات" لـ**جورج مونان (Georges Mounin)** ، و قد ورد مفهوم النص كالآتي :

« Texte : Ce terme peut désigner non seulement un document écrit, mais tout un corpus utilisé par le linguiste. »[5]

أي: "أن هذا المصطلح لا يدلّ فقط على سند مكتوب بل على مدونة كاملة أيضا ." *

أما فيما يخصّ من تجاوزوا التميـيز اللساني و الكلاسيكي ، فتظهر **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** بنظرتها للنص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان (Langage) عن طريق

[1]- Voir : Van Dijk, Dictionnaires des littératures de langue française, Bordas, 1984, p 2282 , cité par : Gérard-Denis Farcy, op. cit. , p 97.

[2] –ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ص 15.

[3] – ينظر: فان دايك، النص و السياق، ترجمة : عبد القادر قنيني ، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص. ص. 18-19.

[4] –ينظر: سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، ص 17.

[5]- Georges Mounin, Dictionnaire de la Linguistique, 4ème édit. , PUF, Paris, 2004 , p 323.

ربطه بالكلام (Parole) التواصلي، بهدف الإخبار المباشر، فالنص إذًا "إنتاجية"، و هو كذلك تبادل لنصوص تتقاطع و تتحايد، أي "تناصّ" . و من هنا جاءت السيميولوجيا (Sémiologie) للتعامل مع النص باعتباره أكثر من خطاب[1] . و قد لخصّت **كريستيفا (J. Kristeva)** مفهوم النصّ كالآتي : " إنّ النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان و العاملة على تحريك ذاكرته تاريخية. و هذا يعني أنه ممارسة مركّبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدّال الخصوصي الذي يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان."[2] يوضح هذا المفهوم تجاوز الوصف اللساني السطحي للجانب النحوي (التركيبي أو الدلالي) و اللانحوي للنص ، فدراسة هذا الآخير تستدعي تحليل الفعل الدال و القواعد الشكلية لا تقدر على التفكيك التام لعمل الدلالية التي تتجاوز قواعد الخطاب التواصلي و التفاعلي.

و من أجل توسيع السرديات ، جاء **بيير زيما (Pierre Zima)** ليؤسس لسوسيولوجيا النص الأدبي، و لأن له خلفية ترتبط بالسيميائيات الأدبية، فهو يرى أن للنص طابعا مزدوجا ذو بنية مستقلّة (عمل مادي) و بنية تواصلية (عمل معنوي). و هاتان البنيتان تتكاملان فيما بينهما. و النص في تصوّره يعبّر بالكتابة عن قيم اجتماعية [3]. و تقوم نظرته حول علم اجتماع النّص[4] على فكرتين متكاملتين، الأولى تؤكد على أنه لا وجود لقيم اجتماعية دون لغة . و الثانية تفترض أن كل الوحدات المعجمية، و الدلالية و التركيبية للنص تجسد مصالح اجتماعية.

و بغية تجاوز التحليل التقني للحكي عن طريق الإهتمام بالمعنى الايديولوجي و بالسياق الثقافي و التلقي ، نجد **ميك بال (Meike Bal)** تقترح في تحليلها أن يكون النص السردي عبارة

[1] – ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 19.

[2] – جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط2 ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997، ص 14.

[3] – ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 22.

[4] – ينظر: بيير زيما، النقد الإجتماعي :نحو علم اجتماع النص الأدبي،ترجمة: عايدة لطفي، ط!، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص 177.

عن حكي أو قصة تتضمّن الخطاب[1]. كما أنها أعطت مفهوما جديدا للنص السردي من خلال دور العامل السّارد (The narrative agent) في بناء الحكاية أو القصة[2] ، فالنص السردي في نظرها هو النص الذي يحكي فيه العامل السّارد أو الرّاوي قصة معيّنة.

و نصل إلى ما قدمه **سعيد يقطين** كخلاصة لهذا التمييز قائلا: " إن التمييز بين الخطاب و النص السرديين له منطلقاته النظرية و المنهجية الخاصة... نرى أن الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطة إرسال القصة، و أن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي، إنه تمييز إجرائي تفرضه دواعي التحليل و حدوده. في الخطاب نقف عند حدود الراوي و المروي له، و في النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب و القارئ. إنه توسيع مشروع نؤسسه على قاعدة الترابط و الانسجام بين الحكي كخطاب و الحكي كنص و بين باقي مكوناتهما في علاقتهما بالقصة."[3] فهذا التمييز هو أكثر إحاطة بجوانب النص و الخطاب على الإطلاق في الدراسات النقدية الحديثة ، و بفضل ذلك يمكننا البحث في النص و الخطاب السرديين من منطلق واضح المعالم يفيد المتلقي .

4. حول قضية المصطلح السردي في التحليل و النّقد:

إنّ تفرع الدراسات النقدية الغربية إلى اتجاهات جديدة هو ما جعل النقّاد يحاولون بواسطتها محاكاة المناهج اللسانية من أجل التأسيس لمقاربة علمية للنص الأدبي ، و كان من أبرزها الإتجاه الشكلاني، و البنيوي و ما بعد البنيوي. و هكذا ظهرت السيميائيات، و الشعرية و السرديات. و بالتالي فإن ازدهار هذه الدراسات الغربية و ندرة المؤلفات العربية في مجال النّقد عامة و السرديات على وجه الخصوص هو ما دفع المترجمين و بعض النقاد إلى تعريب المصطلحات الخاصة بعلم السرد أو بالنقد الروائي . و لقد تمخض عن هذا التفرّع رصيد مصطلحي ثريّ و متنوع سهم في تقدم الدراسات، و أدّى في الوقت ذاته إلى فوضى دلالية و اصطلاحية في لغته الأصل كما في ترجمته و

[1] – ينظر : سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 29.

[2] - Voir : Mieke Bal, Narratology : Introduction to the theory of narrative, 2nd Edit. , University of Toronto Press, Canada, 1997, p 16.

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 32.

تعريبه في ظل غياب التنسيق بين النقّاد و الباحثين في هذا المجال. كما أثار جدلا عند العربي، فالسرديات وصلت إلى النقد العربي في الثمانينات عن طريق الترجمة .

و من الواضح أن عملية ترجمة المصطلحات السردية و تعريبها أدّت إلى إشكالية مصطلحية تتجلى في التعدد الاصطلاحي الناتج عن وضع المقابلات العربية للمصطلحات الفرنسية دون النظر إلى مفهومها و دلالتها في اللغة الأصل. و الحق أن إشكالية ترجمة و استعمال المصطلح السردي في اللغة العربية تشمل حتى المصطلحات المفتاحية ، و الاختلاف الكبير فيها يجعل المصطلحات الأخرى في أيّ متن من المتون النقدية تطرح جدلا أيضا . بل حتى أن الاختلاف الذي يمس اللغة العربية ما هو إلا انعكاس للاختلاف المطروح في البحوث النقدية الغربية في حد ذاتها. و قد تناول العديد من النقاد هذا الموضوع بالدراسة و التحليل و من بينهم **فضل ثامر** الذي تطرق لإشكالية ترجمة المصطلح المفتاحي "سرد" موضحا: " و إذا ما أضفنا صعوبات أخرى تتعلّق بتحديد هذا المصطلح ، منها الخلاف المفهومي بين النقاد المشتغلين بالسردية حول تحديد المفهوم، و التباين الدلالي و الاصطلاحي بين المصطلحين في اللغة الانجليزية و الفرنسية لزاد الطين بلّة ، فعلى سبيل المثال نجد **رولان بارث (R. Barthes)** في دراسته " مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد" لا يستخدم كلمة "Narration" بالفرنسية للإشارة إلى "السّرد" بل يستخدم كلمة "Récit" التي تعني فيما تعني "الحكاية" و "القصّ" و "الرواية" ، بينما يستخدم المترجم الانجليزي اللفظة ذاتها للدلالة على "السّرد" أي "Narrative" . " [1]

و بالتالي فإن المصطلحات فإن المصطلحات في الدراسات الغربية غير مستقرّة أيضا، فلكل ناقد مصطلحاته الخاصة به. و لو دققنا النظر لوجدنا أن أغلب المصطلحات السردية الغربية ما هي إلا اقتباسات و اقتراض من حقول أخرى ، فهي كما وصفها **جنيت** (G. Genette) مجرد اقتباسات لا تخضع لقواعد محدّدة و إنما هي عشوائية و فردية. و لهذا السبب فإن المصطلحات الواردة

[1] – فضل ثامر، : اللغة الثانية: في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت، 1994، ص 179.

في بحثنا هذا و الواصفة للعناصر السردية أو النقدية لا تنتمي لأي اتجاه دون آخر و إنما وردت بحسب شيوع استعمالها في الدراسات السردية المغاربية ، و لذلك فإن مفهوم النص السردي لا يشمل بتسميته النص فقط و إنما يتضمن عنصري النص و الخطاب.

5. أنماط السرد و أجناسه:

إن مفهوم السرد يجعلنا نميّز بين أمرين: أولا، أنه يحتوي على قصة ما، تضمّ حوادث معيّنة.ثانيا، أنه يحدّد الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، و تُسمّى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، و لهذا ، فإن السرد هو ما نعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي [1]. فإن الفعل السردي، الذي ينحدر منه فن السرد، ما هو إلا شكل مطوّر، و هو في ذاته وسيط رمزي لفعل يُمكّن الإنسان من الإحاطة بحقول جد متنوّعة : كالتاريخ و الحوادث اليومية، و الحكاية، و الخرافة، و الفيلم الخيالي، و الروبورتاج، و الرسائل الإشهارية و حتى السياسة[2] . و من الواضح أن أشكال السرد عديدة تعدّد الأجناس الأدبية و غير الأدبية المتضمّنة لها، و علاوة على كل هذا التنوع يحضر السرد في كل الأوقات و كل الأماكن و كل المجتمعات و قد بدأ مع بدء تاريخ البشر[3].

لقد جاءت أول إشارة إلى أنواع السرد في كتاب "الجمهورية" **لأفلاطون** الذي قسّمها إلى ثلاثة أقسام[4]: أولا: السرد التاريخي :و هو الذي يحكي فيه الراوي أو الشاعر الحوادث ويصفها بلسانه. و ثانيا: السرد التمثيلي أو التصويري : و هو ما يحذف الشاعر فيه الكلام الذي يفصل بين الحوار، فلا يتبقّى إلا الحوار ذاته فقط، و يُسمّي بـالمأساة أو "التراجيديا". و ثالثا: السرد الملحمي : و هو خليط بين النوعين السابقين، يتحدّث الراوي أو الشاعر بلسانه حينا، وبألسنة الشخصيات أحيانا أخرى .

[1] – حميد لحمداني: مرجع سابق، ص 45.

[2]- Jean Michel Adam, Le Texte Narratif, Nathan, Paris, 1994, p 4.

[3] –يان مانفريد: علم السرد : مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، دمشق، 2011، ص 55.

[4]– عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي و تداخل الأنواع ، مؤتمر أدباء مصر ، من موقع :

, Consulté le 10/07/2016 à 22 :00. http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html

و إضافة إلى هذا نذكر نوعا آخر بارزا و مهيمنا في مجال السرديات ، و هو "السرد الروائي" ، بحيث نظر إليه الناقد محمد القاضي حين تساءل هل الرواية جنس إمبريالي؟ ففكرته " في الأساس ترتبط بكون الرواية جنسا هجينا، يستطيع أن يلتهم و يطوع الأجناس الأخرى- و فقا لبنيته المنفتحة- إلى جزئيات بسيطة لا تنفي وجوده ، و لا تحطم شرعية استقلاله ، بل يتخد منها مدادا لاستمراره و تفرده ."[1] فأنماط السرد متنوّعة نأخذ منها ما يهمّ موضوع بحثنا و هو ما جاء به **يان مانفريد (Jahn Manfred)** بناءً على ما أتى به **رولان بارث (R. Barthes)** في تقسيمه الأجناس الأدبية.

6. السرد المتخيل أو السرد الروائي :

يعرض هذا النمط [2] راوٍ أو سارد متخيّل يقوم بوصف قصة حدثت في عالم خيالي غير حقيقي، و يُعدّ هذا النوع من السرد أكثر متعة و استهواء للقارئ أو المتلقي ، و هو يقدّم رؤى حول شخصيات من الممكن أن تكون موجودة يوما ما، كما أنه يقدّم خيالا في قالب واقعي، أي أنه يستطيع أن يشير إلى أناس حقيقيين و أماكن حقيقية وفق ترتيب زمني منطقي و مترابط، إلا أننا لا يمكننا وصفه بالواقعية. و ينتمي هذا النمط من السرد إلى جنس الرواية الذي يُعدّ الجنس الأكثر تأثيرا في القارئ لما يحمله من عناصر دلالية و ثقافية و اجتماعية، تصاغ في بنية ذات طابع جمالي فني.

نستخلص ممّا سبق طرحه، أنّ السّرد تمكّن من أن يؤسس لنظرية أو حتى لعلم خاص به يدرس عناصره، و مستوياته و أنماطه التي نختص بالذكر منها السرد الروائي، الذي أخذ حيّزا كبيرا في الدراسات السردية، فتضمّن الخطاب و النص في بنيته، و في عرضه لتجربة شخصية أو تاريخية ضمن فضاء زمني و مكاني متناسق . و بالتالي فإنّ البحث في الرواية كسرد يقتضي تحليل العناصر التي تتشكل مجتمعة لخلق تلك البنية المتكاملة المسمّاة بالنص الروائي .

[1] – ضرغام عادل ، في السرد الروائي، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2010 ، ص 9.

[2] – ينظر: يان مانفريد: مرجع سابق ، ص. ص 55- 57 .

القسم النظري:

الفصل الأوّل:

"الرواية: من جدلية الأصل إلى البنيـة الســردية"

الفصل الثّاني:

"الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

من الرواية الثورية إلى الرواية الإستعجالية "

الفصل الثّالث:

"الترجمة الأدبية: من النظريات و التقنيات إلى النقد و الممارسة"

الفصل الأوّل:

"الرواية: من جدلية الأصل إلى البنيـة الســردية"

ينقُل السّرد الحوادث من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية تشكل فيما بعد نصّا مؤلفا، يقصّ حدثًا أو خبرًا من صميم الواقع أو من نسج الخيال. و السّرد هو المكون الرئيسي الذي يستخدم في تقديم أيّ عمل روائي، و كل الأعمال التي يشكل فيها السّرد عنصرا أساسيًا تقوم على ثنائية القصة و الراوي و تكون العلاقة التي تربط بينهما هي السّرد ذاته.

أضحت الرواية الجنس المهيمن في الأدب، و مردُّ ذلك إلى أنّها أكثر اقتناءً و قراءة من الأعمال الأدبية الأخرى كالشعر، و الأقصوصة و المسرحية، و بالتالي هي الأكثر مبيعا. و لهذا أصبح عدد الروائيين أكبر من عدد الكتاب المسرحيين أو الشعراء. كما أنّ هذا النوع من الأدب صار مرتبطا بوسائل الإعلام حديثا، ممّا جعل الكاتب الروائي شخصية لها شعبية كبيرة بين الناس، إلى درجة أن أعماله قد تتحول إلى أعمال سينمائية أو درامية تعرض على الشاشة و إذا أخذنا الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية كمثال على ذلك –بما أنه موضوع بحثنا – سنجد من أعمال **ياسمينة خضرا (محمد مولسهول)** ما عرض في السينما[1] كرواية "Ce Que Le Jour Doit à La Nuit ". و منها ما صنع كفيلم رسوم متحركة[2] (Film d'animation) مثل رواية " Les Hirondelles De Kaboul"، و منها أيضا ما أُدّيَ كقطعة مسرحية[3] مثل رواية " L'Olympe des infortunes".

إضافة إلى ذلك، صارت الجوائز المخصصة للرواية أكثر رواجا من الجوائز المكرّسة للأعمال الأدبية الأخرى، حتى أن بعض هذه الجوائز تتعدّى كونها تكريما لعمل معيّن، على أنه أحسن عمل روائي طويل أو قصير أو تاريخي أو اجتماعي، إلى كونها منافسة أو مسابقة لأحسن أداء كتابي.

[1]-Ce que le jour doit à la nuit, film réalisé par : Alexandre Arcady, France, 2012.
[2]- Les hirondelles de Kaboul, film d'animation réalisé par : Zabou Breitman et Éléa Gobbé Mévellec, France, 2019.
[3]- L'Olympe des infortunes, pièce théâtrale adaptée par : Serge Arnaud et Mathieu Langlois, France, 2020.

و أهم مثال على ذلك، الجائزة الفرنسية لأحسن صفحة مئة و أحد عشرة[1] "111" في الرواية. كما نجد أنّ عدد الروايات المترجمة أكبر بكثير من الروايات الأصلية بحكم أن الرواية الواحدة قد تُنقل إلى عدة لغات و هذا ما يزيد من حظوظ انتشار الرواية و تلقيّها ضمن المراتب الأولى على الإطلاق.

و مع أن هذا الجنس الأدبي عرف منذ عهد قديم، إلاّ أنّ تعريفه يتّسم بالزئبقية و التعدد. زيادة على أنه لا يعرف قواعد معيارية في شكله و بنيته، فهما متعددان لا يخضعان لمقاييس أو قوانين أو قيود معينة ، و لهذا سميّت الرواية بالجنس الأدبي الحر .

1. الرواية : الإرث التاريخي، التصوّر و التأسيس:

تعدّ الرواية، كشكل أدبي مهيمن في هذا العصر، جنسا أدبيا حديثا لذلك يقترح **بيير شارتييه** (Pierre Chartier) أن يصفها كالآتي :

« Donc ce future héritier, rejeton supposé et décrié de l'épopée, parent pauvre et cousin des autres genres, n'a pas eu d'existence légale, pas d'état civil pendant l'Antiquité. Pas de nom, pas d'existence ? Ou au contraire une existence multiple démultipliée. »[2]

"هذا الوريث المستقبلي و الابن المفترض المنحدر من الملحمة، بل و الوالد المعدوم و ابن عمومة الأجناس الأخرى لم يحض بوجود شرعي ، فلا حالة مدنية له في العصور القديمة، لا اسم له و لا وجود. أم أنّ العكس صحيح ، ألهُ وجود متعدد و متضاعف؟ " *

و يوضح هذا الوصف حداثة هذا الصنف الأدبي، فيرجّح أنه منحدر من الملحمة كما أنه قريب من الأجناس الأدبية الأخرى لأنه يتضمنها في متنه، غير أنه لا يوجد له أثر في العصور القديمة،

[1] - Voir : Guillemette Faure, « La tombola de la page 111 », Le Monde, 10 octobre 2014. Sur Le Monde : https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/10/10/la-tombola-de-la-page-111_4503447_4497186.html Consulté le 20/08/2020 à 11 :27.

[2] - Yves Stalloni , Dictionnaire du Roman, 2 ème éd, Armand Colin, Paris, 2012, p 256.

حتى تسميته الحديثة غير موجودة ، ممّا يدفع للتساؤل هل الرواية جنس ولد من العدم أم أنه على العكس موجود في كل الأجناس الأدبية الأخرى فوجوده متعدد بتعددها ؟

و رغم أصولها البعيدة التي تمتد منذ العصور الوسطى بل حتى منذ العصور الإغريقية الرومانية القديمة، تُعدُّ الرواية وليدا فريدا في الأدب، "لا طالما كانت رمزا للابن اللقيط، لأنها لم تعرف قطّ أيّ قانون. كما أن العديد من المؤلفين، في القرنين السابع عشر و الثامن عشر، كانوا ينظرون إليها بنظرة ازدراء، فلم تكن الرواية جنسا أدبيا نبيلا و لا حتى موضع فن شعري. نشأت الرواية بالصدفة فكانت بمثابة العابر المغامر" [1]. و هذا ما يؤكّد الرأي القائل برمزية نشأة الرواية[2] لأنها كانت غائبة عن المؤلفات و الدراسات النظرية للمنظرين القدماء مثل مؤلّف "الشعرية" "Poétique" لـ**أرسطو** (Aristote)، و مردُّ ذلك إلى أنّ الرواية لا تخضع لأي قواعد محددة، كما أنّها حسب هؤلاء المنظرين تفضل المواضيع ذات طابع لا أخلاقي، إضافة إلى أنها تكرّس للوقائع المزيّفة.

و زيادة على هذا يرى **بيير غريمال** (Pierre Grimal) حضور الرواية في "الأوديسا" "L'Odyssée" كأول رواية مغامرة عند **هيرودوت** (Hérodote). و هي موجودة كذلك في أعمال و مؤلفات تاريخية ذات القيمة الروائية في الخطاب الخرافي الذي يحكي قصصا جميلة مثل " La Théogonie" **لهيزيود** [3] (Hésiode).

إن هذه الأمثلة المتنوعة تشير، كما يصفها **أرسطو** (Aristote)، إلى الأدب السردي عامة أكثر ممّا تشير إلى النوع الذي نجد فيه ما سميّ حديثا بالرواية. كما نجد في العصر القديم (L'Antiquité) العديد من الأمثلة عن الملحمة (Epopée) و الحكايات الخرافية (Récits de mythes) و مؤلفات أخرى متنوعة يُدرَج الحوار داخلها غير أنها لا تمثل الرواية بمعناها الحديث [4].

[1] - Michel Raimond, Le Roman, 2ème éd., Armand Colin, Paris, 2000 , p 17.
[2] - Voir : Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Dunod, 2 éd. , Paris, 1996, p p 13-14.
[3] - Voir : Yves Stalloni , op. cit , p 256.
[4] - Ibid.

ظهرت كلمة (Roman) في العصور الوسطى (Moyen Âge) للدلالة على شكل تعبيري لغوي و ليس على مضمون أو محتوى. و لهذا كانت تعني اللغة الرومانية (Langue Romane) اللهجة الشفوية أو العامية كنقيض للغة اللاتينية، لغة المعارف الراقية التي كتبت بها الصحف المقدسة. و قد كان لفظ "**رواية**" باللغة الفرنسية (Roman) يعني نمطاً تعبيريًّا ، و لهجةً أو لغة عاميّة (مقابل اللغة اللاتينية الراقية) كانت موجودة في اللغات الرومانية. و من ثمّ أتى المعنى الثاني لهذا اللفظ للدلالة على نص كتب باللغة العامية (Langue vulgaire) و هو في الأصل بمثابة ترجمة أو تكييف لنص لاتيني[1]. وذلك قبل أن تستعمل الكلمة للدلالة على جنس عمل أدبي أو مؤلف معيّن[2]. و منه نجد كلمة (Roman) في المعجم التأصيلي (Le Robert) كالآتي:

« Roman : n.m (fin XII^{e} s.) est issu du latin populaire romanice adverbe tiré de Romanus (romain) et signifiant (XI^{e} s.) : en langue populaire naturelle, par opposition à : en latin, puis employé par la suite en opposition aux mœurs et à la langue des francs, considérés comme barbares… Roman se dit en philologies (1690) de l'état de la langue que l'on suppose avoir été intermédiaire entre le bas latin populaire et l'ancien français. Les linguistes ont nommé : pré-roman : latin vulgaire (Gaule) parlé ; roman : langue latine vulgaire parlé dans l'ensemble des pays romaines (la romania) »[3]

" ظهرت كلمة Roman في أواخر القرن الثاني عشرة، و هي اسم المذكر ينحدر من اللاتينية العاميّة Romanice ، الحال الذي أُخِذ من Romanus بمعنى الروماني Romain الدال في القرن الحادي عشرة على ما هو باللغة العامية و الطبيعية كنقيض لما هو باللغة اللاتينية. ثمّ استعمل فيما بعد كنقيض لأخلاق و لغة الإفرنجيين الذين وُصِفوا بالهمجية. و استعمل هذا اللفظ أيضا في فقه اللغة سنة 1690 للدلالة على حال اللغة التي من يُفترض أنها كانت وسيطة بين اللاتينية السفلية العاميّة و الفرنسية القديمة. و قد اصطلح اللسانيون على اللاتينية السوقية التي كان يتكلمها أهل

[1]- Michel Raimond, op.cit. , p 17.
[2] - Yves Stalloni , op. cit, p 257 .
[3] - Le Robert : Dictionnaire Historique de La Langue Française, Alain Rey, Tome II (M-Z), Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993 , p 1823.

Pré-roman : Gaule . و على اللاتينية السوقية العاميّة التي كان يتكلمها مجموع البلدان الرومانية Roman : Romania ". *

و قد أورد المعجم تأصيل تسمية الرواية و تصنيفها باللغة الفرنسية أي"Roman" ، فكانت تدل على الحكي المكتوب باللغة الفرنسية (حوالي سنة : 1140) أي باللغة الرومانية و ليس باللغة اللاتينية، و الذي عادة ما يكون مأخوذا بتصرف من أساطير الأدب اللاتيني ثم الكلتي ، و أيضا الجرماني، أين تهيمن المغامرات الخرافية و التهذيبية. و يُعدّ أول نوع من أنواع الحكي (Récit) هو ما أطلق عليه المتخصصون تسمية: "رواية العصر القديم" (Roman Antique) و هي الرواية التي تشكلت عبر الانتقال من الملحمة إلى الرواية الكرتوازية أو التهذيبية (Roman Courtois)[1]. كما أن نص الرواية في البداية كان عبارة عن أبيات شعرية، إلى أن أصبحت تكتب نثرا و نجد ذلك حرفيا في ذات المعجم كالآتي :

« Depuis le XII^e. s., roman se dit d'un récit en vers contant des aventures merveilleuses, les amours de héros imaginaires ou idéalisés (v. 1160) puis s'applique au même type narratif en prose (XIV^e. s.) »[2]

"منذ القرن الثاني عشر، كانت تطلق تسمية Roman على الحكي الذي يكتب على شكل أبيات شعرية و يتطرق إلى مغامرات عجيبة و إلى ملكات قلوب الأبطال الخياليين و المثاليين سنة 1160 تقريبا، ثم سمي بها ذات الجنس الأدبي المكتوب نثرا (في القرن الرابع عشرة)." *

و حين توسع مفهوم « Roman » أضحى يدل على كل مُؤلف تخييلي باللغة العاميّة يكتب شعرا و هو كما يصفه **ميشال ريموند** (Michel Raimond) "شعرا مقروءًا" مقابل ملحمة البطولة[3](La chanson de gestes) التي تعد "شعرا غنائيا "و إذا كانت "ملحمة البطولة قصيدة تُغنَّى ، فإن الرواية هي عبارة عن قصيدة تُقرأ، و تسرد الرواية مغامرة ، واجب البطل

[1] - Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française, p1823.

[2] - Yves Stalloni , op. cit. , p 257.

[3] – يطلق على هذا النوع الأدبي عدة تسميات منها القصيدة الملحمية و أغنية البطولة الملحمية و الشعر الغنائي، و يعود أصله إلى العصور الوسطى ، و يدل على ملحمة مكتوبة شعرا تسرد مآثر و خصال شخصية بطولية عامة و تشيد بفضائلها بغية جعلها نموذجا يقتدي به المجتمع. يلقي هذه القصيدة أو يغنيها حكواتي متجول بإيقاع موسيقي.

فيها يتمثل في مواجهة الصعاب من أجل الحصول على ما يطمح إليه. " [1] . و غالبا ما يكون طموح البطل في الرواية القديمة الفوز بقلب امرأة سبق و أن قدّم لها عربون شجاعته و إخلاصه لها .

و يشير **ميشال ريموند** (M. Raimond) في حديثه عن الجذور الأولى للرواية كجنس أدبي، إلى الازدهار الذي عرفته في فرنسا بروايات **كريتيان دوتروا** (Chrétien de Troyes) التي تسرد حكايات عن الفروسية و الشجاعة. و قد كتبت هذه الروايات التي كانت على شكل قصائد شعرية فيما بعد نثرا [2]. و لقد امتدّ هذا المعنى المؤرخ تاريخيا ، بما أن مؤرخو الأدب تحدثوا عن الرواية التهذيبية (Roman Courtois) و رواية الفروسية (Roman de chevalerie)، إلى غاية القرن السابع عشر، أين مازالت تطلق تسمية Roman على القصائد التي تروي مغامرات أسطورية[3]. بينما اقتربت الكلمة Romanمن دلالتها المعاصرة في القرن السادس عشرة فأصبح يدل على: "عمل تخييلي نثري، طويل إلى حدّ ما، يُجسَّد، في مكانٍ ما، حياة شخوص معيّنين على أنهم حقيقيون، و يكشف عن نفسياتهم و سلوكاتهم و مغامراتهم." [4]

يشير هذا التعريف إلى البعد الفنّي و الجمالي للرواية (Esthétique du roman) كعمل أدبي، و من وجهة نظر معجم الرواية (Dictionnaire du roman) [5] ، فإن هذا الوصف الفني يستند إلى خمسة عناصر أساسية و هي كالآتي :

– **نثرية النص** (L'écriture en prose) : بالرغم من أن هذا العنصر يشكل قطيعة مع أصل الكتابة الروائية ، أي الشعر، إلاّ أنّ النص الروائي المكتوب نثرا يتميّز بطبيعة جمالية و شعرية (Poétique) فريدة ألغت التفريق بين الشعر و النثر في الدراسات الأدبية الحديثة.

– **المكان التخيّلي** (Le Lieu de la fiction) : إن ما قيل سابقا يبيّن بوضوح إلصاق صفة التخيلية أو الخيال بالرواية و استبعاد مطلق لكل ما له علاقة بالوقائع الحقيقية الموثقة، رغم أنّ

[1]- Michel Raimond , op.cit, p 17.
[2] - Voir : Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p 9.
[3] - Le Robert : Dictionnaire Historique de La Langue Française, p1823.
[4] - Ibid.
[5] - Yves Stalloni, op. cit., p. p 259- 260.

العديد من الروايات تمزج بين الواقع و الخيال و هو حال الرواية التاريخية. و من جهة أخرى فإن الحكم على واقعية الرواية يأتي بواسطة التفكير في تحديد انطباعها تجاه موضوع منفرد و هذا ما يجعل من موضوع الجريمة مثلا يصنّف العمل على أنه رواية بوليسية.

– **الإحالة إلى الواقع** (Illusion à la réalité): حاولت الرواية و خاصة منذ القرن الثامن عشر محاكاة و إعادة إنتاج العالم الواقعي و الحوادث الحقيقية و هذا بعيدا عن موضوع الرواية أو حقيقتها و خلافا للشعر و للأشكال السردية الأخرى كالملحمة و الحكاية. و بالنسبة للأنجلوسكسون فإن الرواية ولدت فعليّا مع "**روبنسون كروزوي**" (Robinson Crusoë) سنة 1714، و هي قصة خيالية تتميّز بنزعتها الواقعية و هي أفضل نموذج لما يُسمّى "Novel".

– **إدراج الشخصيات** (Introduction des personnages) : للشخصيات دور أساسي في تنظيم القص و الحكي. و قد ظلّت الشخصية في الرواية، حتى بداية القرن العشرين ، متفردة و مركزة في نفسها على المصلحة الروائية، و قد أكدت الرواية الجديدة على الأهمية المطلقة للشخصيات. و تدرج الشخصيّة على أنها حقيقية للتمييز بين الرواية و الأنواع الأدبية الأخرى كالمسرح و الشعر أين نجد عنصر الخيال حاضرا أيضا. و تفاديا لهذا اللبس في المعنى استخدم النقّاد الأنجلوسكسون مصطلحين للتعبير عن ذلك و هما مصطلح : "**Novel**" للدلالة على قصّة خيالية أو تخيّلية قريبة من الواقع، و مصطلح "**Romance**" ليشير إلى الأعمال الذي يغلب عليها الجانب الخيالي فقط.

– **الوصف** (La description): في الأصل كان الوصف غائبًا على الجنس الأدبي السردي الذي كان دوره مقتصرا على قص الحوادث و سردها فقط. أمّا اليوم فقد جعل المؤلفون للوصف مكانة لا بأس بها. إلى أن فرض الوصف نفسه تدريجيا كوسيلة لتوثيق الحكي، عبر إدخال تأثيرات واقعية كالمحسنات البديعية إلى النص، و ذلك بواسطة الاستعمال المعبّر للعناصر الخارجية. و قد كان وظيفة هذا الوصف في القرن العشرين تنحصر فقط في إضفاء الشكل الفني على العمل الروائي، إلاّ أنها تغيّرت إلى ما هو أكثر قيمة كما يوضح **إيميل زولا** (Emile Zola) في قوله "لم

نعد نصف من أجل الوصف فحسب أو من أجل الرغبة أو المتعة البلاغية بل نستعمل الوصف من أجل تكميل العالم و تحديده."

نلاحظ مما سبق أن هذه العناصر المحددة للرواية تنقصها بعض المعايير التي من المفروض أنها أساسية في بناء الرواية، و لذلك نجد **ميشال ريموند** (M. Raimond) في مؤلفه " La Crise du Roman" يلخصها في أبلغ تعريف للرواية : " باختصار، حين تُروى لنا قصة نميل إلى تصديقها أثناء قراءتنا لها ، فتفرض نفسها علينا بحضور مشاهد و شخوص قد ألّفتها و بهذا التأثير تبتعد عن جمالية الأسلوب و تسعى في الوقت نفسه إلى بلوغ القوانين العميقة للحياة عبر النادرة أو الحكاية التي تعرضها" [1] . و هذا التعريف يشير إلى أن أهم عنصر في الرواية هي فعل "**روى**" (Raconter) ، حين يحكي الراوي قصة مدرجا عنصري الخيال و التأثير داخلها، حتى يتمكن القارئ من تصديقها فيندمج مع حوادثها و شخصياتها و كأنها واقع قابل لأن يتحقق أثناء فعل القراءة.

و لم يظهر المفهوم الحديث للرواية (Roman) إلاّ في القرن التاسع عشر، فروايات القرن الثامن عشر الفرنسية بقيت بالنسبة للأغلبية ضمن تقاليد المغامرات التهذيبية و الخيالية أو حتى ضمن الحكي الهجائي أو الهزلي. و بصفة مماثلة بدأت تسمية "Roman" تطلق على أي عمل لا يعدُّ كذلك حين كُتِب[2].

و الواضح أن الرواية بمفهومها القديم كانت نصوصا تروي حكيًا أو قصًّا معيّنًا و على أساس محتوى هذا الأخير يُصنّف المتخصصون الرواية، فرواية الفروسية كانت تتضمن حكاية عن فارس مغوار يحارب الشّر من أجل نصرة الخير و لذلك أطلقت عليها تلك التسمية. غير أنّ هذا الجنس الأدبي في بدايته لم يكن "**رواية**" بالمعنى الفني أو الشكل الأدبي الذي نعرفه اليوم، حتّى أن النصوص التي كانت تكتب قديما على أنها حكاية ، كتبت على شكل أبيات شعرية مثل القصائد، و الملحمات و

[1] - Yves Stalloni , op. cit. , p 260.
[2] - Ibid.

الأساطير. كما أن ظهور النثر في الكتابة الروائية لم يغيّر من طريقة بناءها ، ومنه يمكننا القول أن تلك البدايات الأولى كانت بمثابة تأسيس لذا الجنس الأدبي الذي برز و تطوّر لاحقا .

و من الجدير بالذكر أن الرواية بصفتها النوع الأدبي الذي تجاوز عنصر الشفوية في الأدب، هي ما أسس لبلاغة جديدة انبثقت منها الرواية الجديدة التي تميّزت بحضور المواقف اليومية، و الانشغال بما هو قريب للحقيقة، و بتسليط الضوء على الفرد عوض الجماعة ، إضافة إلى التسريع من وتيرة السّرد تارة و التفنن في الإسهاب تارة أخرى [1]. و هذه المميّزات الجديدة هي التي ساهمت في التأسيس لشكل أدبي أكثر استقلالية عن الجذور الأولى له، فظهور بعض البُنى الروائية في مطلع القرن السادس عشرة ، نحو الرواية الهزلية (1651- 1657) قد أدّى إلى تطوير هذا النمط و توسيعه إلى أن عرف أوج ازدهاره في القرون الموالية [2].

2. في مفهوم الرواية (Roman/ Novel):

لم يكن الاعتراف بالرواية كجنس أدبي قائم بذاته أمرا غير حاسم فحسب بل جاء متأخرا أيضا في بعض المؤلفات النقدية الفرنسية و الإنجليزية، رغم أن مفهوم الرواية كان واضحا من قبل، و لعلّ **فورستر** (E. M. Forester) من أبرز الروائيين الأوائل الذين حاولوا صياغة تعريف للرواية بعد **هنري جايمس** (Henry James) صاحب كتاب "Art of fiction" و الذي جاء متأثرا بما قدّمه النقد الفرنسي، من قبل الروائيين الكلاسيكيين، حول موضوع الرواية على أساس أن هذا الجنس الأدبي أوروبيُّ الأصول،كما يعتقد بعض النقاد، فمهما كتب بلغات مختلفة ما يزال ينتمي إلى أوروبا[3].

و قد ذكر **فورستر** (E. Forester) في مقدّمة كتابه "Aspects of the novel" بأنه سيتطرق إلى تعريف الرواية الإنجليزية قبل أن يحدد و يشرح أوجهها، و أفضل تعريف يستاق منه فكرته هو التحديد الذي قدّمه **شوفاليه** (M. Abel Chevalley) عن الرواية الفرنسية، بقوله :

[1] - Yves Stalolloni, op. cit. , p 257.
[2] - Ibid. , p 257.
[3] -Milan Kundera, L'art du roman, Gallimard, Paris, 1986, p 6.

« In his brilliant manual, he has provided a definition, and if a French critic cannot define the English novel, who can? It is he says, “a fiction in prose of a certain extent” (une fiction en prose d’une certain étendue). That is quite enough for us. » [1]

بحيث أنه " في موجزه البارز، وضع تعريفا ، و إن لم يعرّف ناقد فرنسي الرواية الإنجليزية من باستطاعته فعل ذلك ؟ فهو يقول أنها قصة تخييلية نثرية ذات امتداد معيّن، و هذا بالنسبة إلينا كاف إلى حدّ كبير." *

و يقوم طرح **فورستر**(E. Forester) على كون الرواية عملا نثريا قائما على "القصة":

« The basis of a novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence. »[2]

أي أنّ " أساس الرواية يكمن في القصة، و القصة هي سرد لحوادث مرتّبة متتاليات زمنية." *

و يواصل شرح طرحه بالتأكيد على أن القصة ليست هي نفسها الموجودة في الحبكة، بل قد تشكّل أساسا لها غير أنها تختلف عنها من حيث النظام. فالرواية العمل نثري الذي يحكي قصة.

و في منتصف القرن السابع عشر أضحى للرواية مكان في الدراسات التنظيرية، و من بينها كتاب "Traité sur l’origine du roman" (1670) لـ**هوي**[3](P. D. Huet) الذي يعدُّ من بين السبّاقين إلى تقديم تعريف مفصّل للرواية. و في رأيه : " ما نسميه "رواية" Roman بمعنى الكلمة ، هو تلك القصص الخيالية عن المغامرات الغرامية ، التي كتبت نثرا بطريقة فنّية من أجل إمتاع القارئ و تعليمه أو تهذيبه. و أقول قصصًا خيالية لأميّزها عن ما هو حقيقي، و أضيف أنها تحكي عن مغامرات غرامية لأؤكّد على أن الحب أو العشق هو موضوعها الأساسي، و يجب أن تكون نثرية حتّى تتطابق مع الاستعمال الشائع في هذا القرن، كما يجب أن تُكتب بطريقة فنّية خاضعة لمجموعة من القواعد و إلا أصبحت مجرد ركام من الكلمات الغامضة دون ترتيب و لا جمال."[4]

[1] - Edward Morgan Forester, Aspects of the novel, A Harvest Book- Harcourt, London, 1955, p p 5- 6.
[2] -E. M. Forester, op. cit. , p 30.
[3]- Voir : Yves Reuter, Introduction à l’analyse du roman, p 14.
[4] - Henri Coulet, Idées sur le roman, cité par : Yves Stalloni, op. cit. , p 258.

لقد تزامن هذا التعريف مع الحقبة التي بدأ فيها الأدب الروائي يتطور ، لذلك فهو يلمّ بتحديد العناصر الأساسية التي على أساسها عُرّفت الرواية آنذاك، و تمثلت هذه العناصر في طبيعة الرواية (واقع أو خيال)، و في نمط كتابتها (شعر أو نثر) ، و في موضوعها أو محتواها (قصة حب أو شغف)، و أيضا في الهدف من وراء تأليفها (هدف جمالي و آخر تعليمي) . غير أن سمعة الرواية في البداية لم تكن مشرفة ، فقد اتهمها البعض بإفساد الأخلاق و حكم عليها البعض الآخر بالرداءة و التفاهة لأنها كانت مجرد قصص خيالية لا تمت للواقع بأيّة صلة ، في حين اعتبرها آخرون شكلا من أشكال الأدب الخليع.

و ردا على تلك النظرة المزدرية لهذا النوع الأدبي الجديد ، ظهرت العديد من الآراء المدافعة عن الجانب التهذيبي في الرواية، و من بين هؤلاء الأديب و الفيلسوف **ديدرو** (Denis Diderot) في مؤلّفه "Eloge de Richardson" (1762) [1]، الذي أراد تصحيح الأحكام السابقة عن الرواية محاولا إثبات الجانب الأخلاقي و الهدف الراقي للكتابة الروائية لـ**ريتشاردسون** (Richardson) واصفا إياها بالأعمال التي ترتقي بالروح و تأثّر في النفوس و تنشر حب الخير في كل مكان[2]. و عليه برز في القرن الثامن عشرة تيار حاول الإرتقاء بقيمة الرواية عبر التخلص من النظرة المنحطة لها و قد انظم إلى **ديدرو** (Diderot) العديد من الأدباء الغربين ، الفرنسيين و أيضا الإنجليز باعتبار الرواية جنس عالمي (Un genre universel)، غير أن ما تميّز به طرح **ديدرو**(Diderot) في هذا السياق هو التخلص من "خيالية" الرواية و إدراج عنصر الواقعية الذي لا ينفصل عن البعد الأخلاقي[3]. و أصبح "شغف المعرفة" و الاكتشاف هو الهدف الأسمى لهذا الجنس الأدبي، فأي رواية تسمح للراوي باكتشاف شيء جديد هي رواية أخلاقية، فالمعرفة و الاكتشاف هما العبرة الوحيدة من كتابة الرواية[4].

[1]- Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p 14.
[2] - Yves Stalloni, op. cit. , p 258.
[3] - Ibid.
[4] -Milan Kundera, op. cit., p 6.

ولقد تعدّدت مفاهيم الرواية و تعريفاتها بتعدد الحقول و التصورات المعرفية و سنعرض هنا أهمها حسب ما جاءت به الدراسات النقدية الحديثة :

1.2. التصور التاريخي الفلسفي:

و هو مفهوم **جورج لوكاش** (Georg Lukàcs) في مؤلفه "نظرية الرواية" (1920)، تحديدا في فصل "الملحمة و الرواية" (Epopée et Roman) حيث يخلص إلى تعريف للرواية عن طريق مقارنتها بالملحمة، و مفاد هذا التعريف أنّ الرواية هي جنس منحدر من الملحمة [1]. و بما أن كلاهما ينتمي إلى الأدب البطولي (La littérature épique) فإن العنصر الأساسي في بنيتهما يتمثل في البطل (Le héros) غير أن الاختلاف بين الرواية و الملحمة يبرز في طبيعة هذا البطل، فبطل الرواية أو الفرد الملحمي يُخلق من غيرية (Altérité) العالم الخارجي للنفس الذي يشمل الإنسان أي النفس ذاتها و الإله و الشيطان ، فهو يختلف عن غيره و منه نجد البطل مقابل المجرم (Le héros ≠ Le scélérat) و الخيّر مقابل الشرّير (Les justes ≠ Les criminels) . أما بطل الملحمة فلم يكن يوما فردًا و هذا من أهم ما تتميز به الملحمة فموضوعها ليس قدرا شخصيا أو فرديا بل جماعيا و بالتالي فهي تصور الوحدة بين الفرد و عالمه[2] . فالرواية إذن تخالف الملحمة في أنها تُصَوّر التعارض بين الإنسان و العالم و بين الفرد و المجتمع فالرواية تصاغ في بنية جدلية تُبنى على التعارض و التناقض و هي غير ثابتة.

دفع هذا المفهوم الفلسفي للرواية و الملحمة **لوسيان غولدمان** (Lucien Goldmann) إلى صياغة تصور مختلف للرواية ينطلق من حقل علم الاجتماع، و قد أشار في نقده ضمن "مدخل للمؤلفات الأولى لـ**لوكاش**"[3] إلى أن الرواية بالنسبة إلى **لوكاش** هي أهم شكل أدبي يعكس عالما لا ينتمي إليه الإنسان و لا هو غريب عنه في الوقت ذاته و توجد الرواية حيث يوجد تعارض جذري بين الإنسان و عالمه و بين الفرد و المجتمع ، كما أن تصور **لوكاش** بيّن أن الرواية قد كانت من أبرز

[1] - Georg Lukàcs, La Théorie du Roman, traduit par Jean Clairevoye, Denoël, France, 1968 , p 49.
[2] - Georg Lukàcs, op. cit. , p 60.
[3] - Lucien Goldmann, Introductions aux premiers écrits de Georg Lukàcs, Denoël , p p 5-14

الأشكال الأدبية التي تنتمي إلى المجتمع البرجوازي و أن تطورها ارتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ ذلك المجتمع. و في دراسته للشكل الروائي الذي قام **لوكاش** بتحليله ، يشير **غولدمان** إلى أن الرواية تتميز بطابع طائفي موحد و آخر معارض مشاقق بين البطل و عالمه و من هنا جاءت نظرته السوسيولوجية للمفهوم الرواية.

2.2. التصور الاجتماعي السوسيولوجي :

و هو ذلك التصور الذي انبثق من دراسة **غولدمان** لمؤلف **لوكاش** " La théorie du roman" و كتاب **رونيه جيرار** (René Girard) " Mensonge romantique et vérité romanesque" ، و من ثم قادت هذه الدراسة **لوسيان غولدمان** إلى وضع بعض الفرضيات السوسيولوجية التي طورها فيما بعد من خلال دراسة روايات **مالرو** (Malraux) . و من بين هذه الفرضيات " تلك التي تتعلق بالتماثل(Homologie) بين البنية الروائية الكلاسيكية و بين التبادل في الاقتصاد الليبرالي من جهة ، و بوجود بعض التوازيات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى " [1]

تعد هذه الفرضيات منطلقا لنظرية **غولدمان** السوسيولوجية حول الرواية ، و لتعريفه لها ، فهي إذن حكاية لبحث مجرّد من القيم الأصيلة (Dégradé) في عالم غير أصيل ، و هي في الأساس و في الوقت نفسه سيـرة ذاتية (Biographie) و تأريخ اجتمــاعي (Chronique sociale) [2]. و قد تطرق **غولدمان** في مؤلفه هذا إلى العلاقة بين بنية الرواية كنوع أدبي و بنية العالم الخارجي الذي تطورت داخله أو بعبارة أخرى بين الرواية و المجتمع الفردي الحديث.

3.2. التصور اللغوي و الأسلوبي:

و هو ما أتى به **ميخائيل باختين** (Michael Bakhtine) في "الخطاب الروائي" ، بحيث تطرق إلى مفهوم الرواية عن طريق البحث في بنيتها اللغوية و الأسلوبية ، و يختلف تصور **باختين**

[1] - Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1973 , p 22.
[2] - Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, p 30.

حول الرواية بوصفها ظاهرة متعددة الأسلوب و اللغة و الصوت[1] ترتبط بالواقع ، فقد انصب اهتمامه على أسلوبيتها شعرا كانت أو نثرا بغض النظر عن شكلها الفني أو موضوعها . كما أن أصول الرواية في رأيه تعود للطبقة الشعبية البسيطة على خلاف ما تصوره **لوكاش** و **غولدمان** فالرواية هي نتاج للأدب الشعبي بلاغة و أسلوبا. و يقوم تصوره على أن الروايــة هي جنس أدبي يختلف عن الأجناس الأخــرى بكونــه مفــتوحا و مركبــا يجمع في بنيتــه الداخلية أجناسا متنــوعة (الشــعر ، و الــنثر، و المذكرات،و الرسائل، إلخ.) و لغات متعددة (محلية و أجنبية) أو مستويات لغوية متباينة (فصحى، و عامّية، و راقية و مبتذلة . و يعدّ هذا التعدد اللغوي و الأسلوبي خاصية جوهرية في الخطاب الروائي، فالرواية "هي إذًا تنوّع اجتماعي للّغات و الأصوات الفردية تنوعا منظماً أدبيًّا "[2]

و كتركيب لما سبق ذكره، نستحضر إجابة[3] **ميلان كنديرا** (Milan Kundera) عن التــساؤل حول سبب إدراج الحوادث السياسيــة في روايــاته ذات التأويــل الاجتمــاعي و التاريخي و الإيديولوجي، و المتمثّلة في وجود شكلين من رواية: الرواية التي تناقش البعد التاريخي للوجود الإنساني، و الرواية التي تجسّد و تصوّر هذا البعد، فما وصف المجتمع في فترة معيّنة إلاّ ضرب من ضروب التأريخ الروائي (Histographie romancée) و ما الروايات التاريخية إلا روايات مبسّطة تعبّر عن معرفة "غير روائية" بلغة "روائية"، لأن غاية الرواية الوحيدة هي : قول ما لا يقوله غير الروائي.

تختلف المفاهيم السابقة من منطلق اختلاف التصوّر الذي يتبناها حول موضوع الرواية و محتواها ، غير أنها تتفق مجتمعة حول شكلها. فهي إذن ذلك الجنس الأدبي الذي يُصاغ في بنية مميّزة و يروي حكاية معيّنة بأسلوب متنوّع، يغلب فيه السّرد و تتخلله مجموعة من العناصر الأساسية في البنية الكليّة كالزمن و الفضاء و الشخوص.

[1] – ينظر : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر ، ط1، القاهرة، 1987 ، ص 38.

[2] – ميخائيل باختين ، المرجع نفسه، ص 39.

[3] -Voir : Milan Kundera, op. cit, p p 31-32.

3. بنية النص[1] السردي الروائي في الدراسات النقدية :

لقد انقسم النقد الروائي إلى فرعين ، عُرف أولهما بـ**نظرية الرواية** التي عُنِيت بالشكل و البنية الفنية لهذا الجنس الأدبي كالحوادث و الشخوص، أما الثاني، فهو **علم السّرد** أو **السرديات** التي تدرس الوسائل التعبيرية المستخدمة في السّرد و اعتمدت في ذلك على تحليل نقدي جديد يهتم بثلاثة محاور هي : المنظور، و الزمن و المكان [2]. و يعد كل من **فورستر** (E. M. Forester) بكتابه "Aspects of the novel" (1955)، و **بيرسي لوبوك** (Percy Lubbock) بكتاب "The craft of fiction" (1960)، و **آلان روب غرييه** (A. Robbe-Grillet)بمؤلفه "Pour un nouveau roman" (1963)، ، و **جيرار جنيت** (G. Genette) بمؤلفاته "Figures II" (1969) و"Figures III" (1973)، و **ميشال بوتور**(M. Butor) بكتاب "Essais sur le roman" (1970)و **إدوين موير** (Edwin Muir) بمؤلفه " The structure of the novel" (1972)، و **جون ريكاردو** (Jean Ricardou) بكتاب " Le nouveau roman" (1973) ، و **رولان بارث** (R. Barthes) بمؤلفه " Introduction à l'analyse structurale du récit" (1977)، و **فيليب هامون** (Ph. Hamon) بكتاب "Le personnel du roman" (1989) و غيرهم من النقاد الغربيين الذين أسسوا لأولى النظريات و الدراسات حول بنية الرواية نصّا و خطابا.

و إن أهم ما كتب عن الرواية في الدراسات النقدية العربية هو ما أتى به مجموعة من النقاد المعاصرين نذكر من بينهم –على سبيل المثال لا الحصر– حسب ما قدّموه في مؤلفاتهم : **سيزا قاسم** بمؤلفها "بناء الرواية" (1984)، و **سعيد يقطين** بكتاب "تحليل الخطاب الروائي" (1989)، و **يمنى العيد** بمؤلف "تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي" (1990)، و **حسن بحراوي** بكتاب "بنية

[1] – إن مصطلح "النص" هنا يجمع بين عنصرين تتضمنهما الرواية ، فبناؤها السردي يشمل الحكاية التي تتمثل بدورها في الحوادث و الشخصيات . كما يشمل الخطاب و الذي يتكون من الزمن و الراوي إضافة إلى وجهة النظر و صيغ السّرد . و قد سبق و أشرنا إلى هذين المستويين في المدخل النظري ، و لهذا سنذكر ما تشتمل عليه الرواية من مكونات بصفة عامة و شاملة أي ما تتضمنه الحكاية و ما يتضمنه الخطاب النص الروائي الجامع .

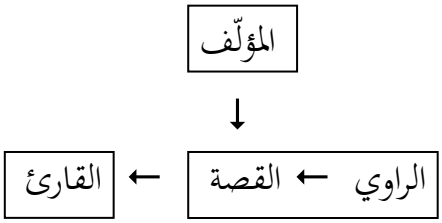
[2] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010، ص 10.

الشكل الروائي" (1991)، و **حميد لحمداني** بمؤلّفه "بنية النص السردي" (1991)، و **عبد الملك مرتاض** بكتاب " في نظرية الرواية" (1998) إضافة إلى **محمد عزام** بمؤلف "في فضاء النص الروائي" (1996).

و تقوم الرواية على مجموعة من الأركان المتنوعة و التي تحدد جنسها و نمطها السردي و تميّزه عن الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر أو الأقصوصة أو المسرحية . تتكامل هذه الأركان و تلتحم فيما بينها لتنتج نصّا تامّا كاملا له شكل و مضمون ، و من أجل فهم بينة المحتوى السردي للرواية ينبغي لنا تفكيك تلك الأركان إلى عناصر و وحدات مجزئة حتى نحدد أبعادها و نقرّب لتحليلها و معرفتها الصحيحة مع العلم أن العديد من الكتابات الروائية المعاصرة تتجاوز الجانب التراتبي التقليدي (L'aspect linéaire) لبناء الحكي غير أن العناصر الأساسية تبقى كذلك حتى لو أجرى عليها الأديب بعض التغيير أو الإبتكار. و تتمثّل الأركان الأساسية للبناء السردي الروائي في الآتي:

1.3. الرّاوي (Le narrateur) :

انطلاقا من أنّ أي نص روائي لابدّ له أن يُبنى على أربعة أسس و هي: المؤلف أو الكاتب أو الروائي (L'auteur/ l'écrivain/ le romancier)، و الرّاوي أو السّارد (Le narrateur) و الحكاية أو القصة (L'histoire/le récit/ la fiction) إضافة إلى القارئ أو المروي له (Le lecteur/ Le narrataire)، و يمكن أن تتوضّح كالآتي:



و قد توصّل النقّاد الجدد إلى أن الرّاوي يختلف عن المؤلّف رغم اعتقادهم السّابق بأنهما ذات واحدة، و حصل ذلك بعد تصنيف الجنس الروائي إلى أنواع وفقا للخاصية الغالبة على القصة (واقعية، اجتماعية ، فلسفية، تاريخية ...) ، فاتضّح أنّ الراوي لا يقدر أن يكون المؤلف في بعض الأنواع من الروايات مثل الرواية التاريخية لأنه جزء من النص الروائي بينما يتواجد المؤلف خارجه، كما

أنه من غير المنطقي أن يكون الراوي الذي ينحدر من زمن العصور الوسطى هو نفسه المؤلف الذي نعاصره.

إنّ اهتمام السرديّات البنيوية بدراسة الرّاوي مهّد لدراسة ما يسميه **بارث** (R. Barthes) بالتواصل سردي (La communication narrative) و المتمثّلة في العلاقة التي تربط الرّاوي بالمروي له أو القارئ. فأضحى الراوي من أهم عناصر السّرد الروائي، فلا وجود لسرد و لقصة دون راوي و مروي له ، و يمكن تحديد مفهوم الرّاوي بواسطة تمييزه عن المؤلّف ، فالراوي مثله مثل الشخصيات في الرواية هو مجرّد كائن من ورق في حين أن المؤلف كائن حيّ [1]. و الرّاوي أو السّارد هو "الواسطة بين العالم الممثّل و القارئ و بين القارئ و المؤلّف الواقعيّ. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلّف الواقعي بسرد الحكاية أساسا. و يُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلّم ؟ "[2].

الرّاوي إذاً هو شخص يخلقه و يبتكره المؤلّف ليسرد الحكاية، و يحدد له بذلك علاقات تربطه بالشخصيات و الحوادث و عناصر الحكي الأخرى. و بما أنّ للرواية مضمون يشمل القصّة و شكل يتعلّق بالخطاب، فإنّ للراوي وظيفة أساسية تتمثّل في سرد القصة و تقديمها إلى القارئ.

و تقتضي هذه الوظيفة أن يعتمد الراوي على مجموعة من التقنيات و الوسائل التي تندرج تحت ما سمّي عند **تودوروف** (T. Todorov) "Vision" أي الرؤية أو المنظور أو وجهة النظر[3]، و عند **جنيت** (G. Genette) " Focalisation" أي التبئير. إن هذه المفاهيم مرتبطة و متداخلة مع بعضها البعض إلى حدّ يجعل غير المتخصص يقع في الخلط بين مفاهيمها و لهذا حاولنا طرحها باقتضاب دون التعرض لتفاصيلها و أشكالها الجزئية.

[1] - Voir : Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, In : Communications, 8, 1966, « Recherches Sémiologiques », p p 18-19. Sur Persée : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 consulté le: 13/08/2019 à 13:20

[2]– محمد القاضي و آخرون، مرجع سابق، ص 195.

[3]– يختلف مفهوم التبئير عن وجهة النظر رغم أن الثاني يعدُّ من أهم مصادر الثاني ، و للتفصيل أكثر في التمييز بينهما ينظر : لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 40 (تبئير)، و محمد القاضي و آخرون ، المرجع السابق، ص 469 (وجهة النظر).

- **أشكال الرؤية* عند الرّاوي:**

انطلاقا من تعريف **واين بوث** (Wayne Booth) لوجهة النظر "يتبيّن أن زاوية الرؤية (أي وجهة النظر أو الرؤية) عند الرّاوي متعلّقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة. و أن الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرّاوي"[1]. و تتمثّل الرؤية حسب **تودوروف**[2] (T. Todorov) في الأشكال الآتية :

– الرؤية من الخلف (« La vision « PAR DERRIÈRE»): و يكون فيها الرّاوي أعلم من الشخصية ، فهو يعرف أكثر مما تعرف هي عن دواخل منزلها، وعن ما يدور في ذهنها بل حتى عن أسرارها و رغباتها الخفيّة، أي أن معرفة الرّاوي أكبر من معرفة الشخصية. و هذا الشكل معروف في الروايات الكلاسيكية.

– الرؤية "مع" (« La vision « AVEC »): و فيها يعرف الرّاوي بقدر ما تعرف الشخصية، بحيث لا يمكنه أن يقدّم لنا أيّ تفسير عن الحوادث قبل أن تتوصّل إليه الشخصية. أي أن معرفة الراوي تساوي معرفة الشخصية. و تتضمن هذه الرؤية شكل الحكي الذي يُروى بضمير المتكلّم "أنا" (Je) أو بضمير الغائب "هو" (Il) أو قد ينتقل الراوي من السّرد بضمير المتكلم إلى السّرد بضمير الغائب، فيكون تارة شاهدا على الحوادث، و تارة أخرى شخصية مشاركة في القصة، و لكن مع الإبقاء على شكل الرؤية نفسها، أي على المعرفة المتساوية بين الراوي و الشخصية (التي تكون غالبا البطل). و قد انتشر هذا الشّكل في الأدب الحديث.

---

*– فضّلنا استعمال مصطلح "رؤية" كمقابل للمصطلح الفرنسي "Point de vue"أو "Vision" عوض "المنظور" الذي استعمله سعيد يقطين و "زاوية الرؤية" أو "وجهة النظر" المستعمل عند بعض النقّاد و مردُّ ذلك إلى كون المصطلحين السابقين موضوعين من قبل متخصصين في النقّد و السرديات و تحمل ترجمتهما تصوّر أصحابهما ، أما المصطلح الذي نستعمله فهو ترجمة حرفية تسمح لنا–كدارس غير متخصص في حقل النّقد السردي– بتبسيط هذا المفهوم للقارئ.

[1]– حميد لحمداني، مرجع سابق ، ص 46.

[2] - Voir : Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, In: Communications, 8, 1966. « Recherches sémiologiques » , p p. 141-142. Sur Persée : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120 Consulté le : 13/08/2018 à 23:44.

– الرؤية من الخارج (« La vision « DU DEHORS»): و في هذا الشكل يعرف الرّاوي أقلّ من أيّ شخصية عن الحوادث، بحيث يقدر على وصف ما يُرى أو ما يُسمع فقط، فلا يمكن له أن يعلم ما يدور في دواخل الشخصيات. و هذا الشكل من الرؤية، حسب **تودوروف** (T. Todorov)، أقل استعمالا بالنسبة للشكلين السابقين لأنه يكاد يكون غير قابل للفهم. و يمكن أن نجد بعضا من روايات القرن العشرين تعتمد على هذه الرؤية.

و ممّا سبق ذكره، يمكن تحديد مواقع أو مظاهر حضور الراوي في النص، فيتموقع خارج الحكي أو داخله بواسطة الصوت (La voix) الذي نتحصل عليه بالإجابة عن السؤال من يتكلّم؟ إن البحث في هذه المواقع يقودنا إلى تقسيمات و أجزاء مفصلة مختلفة عند النقّاد و يتعذّر علينا أن نعرضها كلّها – هنا– و لذلك اكتفينا بالإشارة إليها فقط.

- **الوظيفة الإيديولوجية للرّاوي:**

يشير **جنيت** (G. Genette) إلى وظائف الرّاوي انطلاقا من وظائف اللغة التي حددها **جاكوبسون** (R. Jakobson) و المتمثّلة في : الوظيفة السردية (و هي الأساسية)، و الوظيفة التنظيمية (خاصة بالنص)، و الوظيفة التأثيرية (تخص حالة السّرد و القارئ)، و الوظيفة التوثيقية (تخص إقرار الرّاوي الشّاهد) و الوظيفة الإيديولوجية (أو التأويلية)[1].

و تتجلّى الوظيفة الإيديولوجية خاصة في الروايات السياسية و الإجتماعية و الأخلاقية[2]، و هي التي يعبّر فيها الراوي عن أفكاره أو تعليقاته متدخّلا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فيتبنّى موقفا معيّنا يحاول من خلاله جعل القارئ يحللّ الحدث و يستخلص العبرة منه .

[1]– ينظر: لطيف زيتوني ، مرجع سابق، ص ص 96- 97

[2] – ينظر: إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 92.

2.3. الزمن (Le temps):

يرتبط جنس الرواية ارتباطا وثيقا بالزمن لأنه يميّز بين أساليب الروائيين في سردهم و بالتالي يحدد شكل الرواية و صنفها ضمن المناهج و المدارس الأدبية . و قد أولى النقاد اهتماما جادا لدراسة هذا العنصر داخل نسيج النص مع العلم أن السبق كان للمدرسة الشكلانية الروسية التي بحثت حتى في العلاقات التي تربط الزمن بالعناصر السردية الأخرى. و عليه نجد **بيرسي لوبوك** (Percy Lubbock) يؤكد على مكانة الزمن في السرد الروائي ضمن دراسته لرواية "الحرب و السلام" (War and Peace) لـ**تولستوي** (Tolstoy) و في سياق حديثه عن عبقرية هذا الكاتب و خبرته التخييلية المتميزة يرى أن سيرورة الزمن و تأثيره ينبعان من قلب موضوع الحكي، لذلك فهذين العنصرين من أهم ما يجب أن يستحوذ على تركيز الكاتب، فلا يوجد موضوع حيث لا وجود لحوادث تدور ضمن عجلة الزمن [1].

و يتفق مع هذا القول **إدوين موير** (E. Muir) الذي تطرق لمكانة الزمن في الرواية الدرامية مقارنة بالزمن في رواية الشخوص، فالعالم التخيلي في الصنف الأول يكمن في الزمن الذي يتغير وفق حركة الحوادث و الشخصيات كما أن له وظائف تتعدد داخل السرد بتعدد موضوعات الرواية [2]. كما شاع عند الروائيين الكلاسيكيين أمثال **بروست** (Proust) أن الزمن يعدّ بمثابة "الشخصية الرئيسية" في الروايات المعاصرة لهم[3] و كأن العودة للماضي أثناء السّرد و الانقطاع الزمني في تسلسل الحوادث أجزاء لا تتجزأ من الحكي و من بنيته الكاملة .

و أضاف **بول ريكور** (Paul Ricoeur) للإتجاه الفلسفي اللساني فرضية تشير إلى علاقة تلازم بين فعالية رواية القصة أو السرد و الطبيعة الزمنية للتجربة الإنسانية ، أي أن "الزمن يصير إنسانا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، و يتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير

[1] - Percy Lubbock, The craft of fiction, Jonathan Cape Thirty Bedford Square, London, 1960 p 49.
[2] - E. Muir, The structure of the novel, Harbinger, Book, Harcourt Brace, New York, n. d., pp 62- 63.
[3]- Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman,, Les éditions de Minuit, Paris, 2013 , p 157.

شرطًا للوجود الزمني "[1]. و هو يعتقد أن وظيفة السرد هي تسليط الضوء على الفعل الإنساني داخل إطار زمني ، فكل ما يقوم به البشر مرتبط بالزمن و ما السرد إلا صورة توثق ذلك عبر الحكي. و يتفق مع هذا القول **إيميل بانفنيست** (Emile Benveniste) في سياق تصنيفه لعنصر الزمنية في الخطاب حيث يتم إدراك الزمن اللساني بمثابة زمنية خاصة بالإنسان لأن تجربة الزمن تتجلى عن طريق اللغة [2].

و سبق و أن تطرق **بانفنيست** (E. Benveniste) إلى مفهوم الزمنية المرتبط بالتلفظ، فهو يرى أن الزمنيّة تولد من قبل التلفظ و داخله، و يميّز بذلك بين الزمنية خارج اللسانية (Temporalité extralinguistique) (التي تنظّم مختلف أنواع التجارب) و الزمنية اللسانية (Temporalité linguistique) (التي تنظّم اللغة و تُأسس لوجود الفاعل في الكلام)[3].

- **التقسيم الزمني:**

إن الزمن في الرواية مرتبط بمفهوم الزمنية القصصية (La temporalité narrative) و هي مبحث ينظر في مختلف العلاقات بين الزمن و الحكي ، و تتعدد مستويات الزمن في الرواية بتعدد تلك العلاقات. و يتم عادة التمييز بين نوعين من الزمن في الدراسات النقدية (زمن القصة و زمن السرد) و هناك نقاد يضيفون نوعين آخرين خارج النص الروائي، غير أن التمييز الذي يجمع بين كل ما توصل إليه النقاد موجود في معاجم السرديات و نذكر هنا تقسيم "**معجم السرديات**"[4]، و هو كالآتي :

أ. **الزمن الخارجي** : و يقع خارج النص الروائي و يرتبط بالمؤلف و القارئ فينقسم إلى :

[1] – بول ريكور، الزمان و السّرد (الحبكة و السرد التاريخي)، الجزء الأول، ترجمة: سعيد الغانمي و فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2006، ص 95.

[2] - Georges-Elia Sarfati, Eléments d'analyse de discours, Nathan, 2ème éd., Paris, 2001, p 38.

[3] - Georges-Elia Safrati, op. cit. , p 38.

[4] – ينظر: محمد قاضي و آخرون ، مرجع سابق، ص ص 240-241.

– زمن الكتابة (Writing time/ Temps de l'écriture): و هو الزمن الذي أنتج فيه الكاتب أو المؤلف نصه، و قد ورد ذكره في دراسات النقد التاريخي و الاجتماعي تحديدا في العلاقات القائمة بين النص و حياة المؤلف و متغيرات عصره، و تتميّز هذه العلاقات بكونها منسجمة بين خصائص النص الشكلية و فلسفة المؤلّف الجمالية أو التيّار الأدبي الذي ينتمي إليه أو المرحلة التاريخية التي يعاصرها [1]. لم يكن البحث في زمن الكتابة من اهتمامات السرديات البنيوية غير أن علم السرد تأثر بما توصلت إليه التداولية التي لا طال ما أكدت على التصور الذي يرى أن النص هو خطاب متّصل بطريقة تواصلية تجمع الكاتب و الجمهور و مختلف الظروف المحيطة بإنتاج هذا النص ، لأن كل ذلك يؤثر في أسلوبه و بنيته و أغراضه و مقاصده. و يسير المؤلف إلى هذا النوع من الزمن ضمن عتبات النص كالمقدمات و الهوامش و غيرها، و من أهم ما يبتغيه المؤلف من هذه التقنية هو التأثير في القارئ و إيصاله إلى إدراك علاقة النص بالواقع الاجتماعي و السياسي[2].

– زمن القراءة (Reading time/ Temps de la lecture): و هو بتعريف **تودوروف** (T. Todorov) تشخيص أو تصور الزمن الضروري من أجل أن يكون النص مقروءًا [3] ، أي المدة التي يحتاج إليها القارئ لقراءة النص، و هذا الزمن غير محدد لأن تجربة القراءة تختلف من فرد إلى آخر و من أسلوب أدبي لآخر. و يمكن أن يدل هذا الزمن على مفهوم ثانٍ هو عصر القراءة الذي " يتصل بتعدّد القراءات و اختلاف العصور و الثقافات. فالنص قد يظل مقروءاً زمنا طويلا بعد وفاة مؤلفه، فيخرج من زمن إلى آخر و من محيط ثقافي إلى محيط مغاير. و يترتّب على ذلك بالضرورة اختلاف القراءات في عصر الكاتب و ما بعده"[4] .

ب.الزمن الداخلي : و هو ما يبنى داخل النص الروائي و يتفرع إلى :

---

[1]– ينظر محمد القاضي و آخرون، مرجع سابق، ص 237.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص238 .

[3] - O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris, 1972. , p 400.

[4] – محمد القاضي، مرجع سابق، ص 236.

– زمن الحكاية (زمن القصة[1])/(Story time/Temps de l'histoire) : و هو الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف و الحوادث المروية، لذلك يسميه بعض النقاد "**الزمن المروى**" (Narrated time)[2]. و قد أشار سعيد يقطين إلى زمن القصة عند **ريكاردو** (J. Ricardou) في "تحليل الخطاب الروائي"[3]، و هو الذي يستغرقه وقوع الحوادث المروية في القصة فهو منقض و ماضٍ له بداية و نهاية ، و هو نفسه زمن المغامرة عند **ميشال بوتور** (M. Butor) . أما عند **تودوروف** (T. Todorov) فزمن القصة أو الزمن المحكي و الممثّل (Représenté) يرتبط بزمنية خاصة بالعالم الذي تنتمي إليه الحكاية[4] ، و يأتي متعدد الأبعاد كما يمكن لأكثر من حدث أن يجري في وقت واحد داخل القصة.

و يكون زمن القصة إمّا زمن تخييلي (Temps de fiction) أو زمن حقيقي "ففي أجناس السرد المرجعي كالسيرة و السيرة الذاتية و المذكرات و اليوميات و الرحلات، تكون الأحداث حقيقية أو مقدمة باعتبارها حقيقية، و تكون قد حدثت بالضرورة في زمن تاريخي سابق للسّرد. و في أجناس السّرد التخييلي تكون الأحداث متخيّلة. و لكن الزمن المؤطّر للأحداث في هذه الحالة على ضروب عدة متّصلة بخصائص هذا الجنس الأدبي أو ذاك و باختيارات الراوي الفنّية و مقاصده الخطابية. فإذا كان الزمن في قصص الأساطير و الخرافات و الحكايات الشعبية يبدو مطلقا و عسيرا تحديده، فإنه يكون في الرواية التاريخية على درجة من التحديد و الدقّة لأن الراوي في هذا الجنس الفرعي يأخذ

---

[1] – مصطلح "القصة" هنا يقابل في اللغة الفرنسية "Histoire" ، و قد وجدنا هذا الأخير في الدراسات النقدية المترجمة يقابل تارة مصطلح "قصة" و تارة أخرى يقابل "حكاية"، غير أن الإشكالية المطروحة –هنا– هي أن مصطلح "حكاية" قد ورد في بعض الدراسات النقدية المشرقية خاصة للدلالة على "الخطاب الروائي" مقابل "Récit" (ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلى، ص 45. و إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 100.) و هذا نتيجة لمسألة تعدد المصطلح و إشكالية ترجمته في حقل السرديات. و للإطلاع أكثر على هذه الإشكالية ينظر المرجع الآتي (دراسة قمنا بها سابقا) :

– صفية بلعابد، إشكالية ترجمة المصطلح السردي من الفرنسية إلى العربية، مذكرة ماجستير، كلّية الآداب و اللغات، جامعة تلمسان ، 2015. على الرابط الآتي: http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/8415

[2] – جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، ط1، القاهرة، 2003، ص 201.

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ص 68-73.

[4] - O. Ducrot et T. Todorov, op. cit. , p 400.

بعض مادته من فترة تاريخية معروفة الأحداث و الأشخاص. و لا تخلو الرواية الواقعية من ربط لمسارها الحدثي المتخيّل بأحداث تاريخية سعيا إلى مضاعفة الوهم المرجعي."[1]

و تتفق معظم الدراسات النقدية العربية على المفهوم ذاته ، أي أن زمن القصة هو المدة التي استغرقتها الحوادث بما في ذلك من تسلسل و انقطاع لأنه يخضع لتتابع منطقي، و هو اللحظة المتبلورة التي تنضج فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي فهي على حد تعبير **عبد الملك مرتاض** "زمن المخاض الإبداعي"[2]

– زمن السّرد(زمن الخطاب) (Narrative time/Temps de discours/de narration): و هو مرتبط بتقنيات ترتيب الحوادث في الخطاب الروائي و بـمدتها و بتواتـــرها. و يتعلّق بالموقع الزمـني للسارد و علاقته بالقصة المـــروية. و هو عند **جـان ريكاردو** (J. Ricardou) زمن غير منقض فهو حاضر للقارئ و الراوي[3].

أما **تودوروف** (T. Todorov) فيميّز زمن الخطاب (يطلق عليه تسمية زمن الكتابة أو السّرد أو المحكي) عن زمن القصة بكون الأوّل يمثّل تصور الزمن ارتباطا بلحظة التلفظ، و يُبنى حول مفهوم الزمن الحاضر (Le présent) من وجهة نظر لسانية و يدلّ على اللحظة التي نتحدث فيها (Le moment où l'on parle) ، و هو يعبّر عن حدث واحد لأن السّرد خطي و تراتبي (Linéaire) و يتميّز بوجود بداية لانطلاق القصة تسير في خط تصاعدي نحو النهاية[4].

[1] – محمد القاضي و آخرون، مرجع سابق، ص ص 230-231 .

[2]– عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 180.

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 68 .

[4] - O. Ducrot et T. Todorov, op. cit. , p 398.

و انطلاقا من التمييز السابق لزمن النص القصصي تشير **يمنى العيد** إلى زمن السّرد أو الخطاب أو زمن القول[1] –على حدّ تعبيرها– يختلف عن زمن القصة أو زمن الوقائع –كما تسميه– فهو الذي يميّز لنفسه مستوى آخر في النص ذاته ضمن علاقات تخص الترتيب و المدة و التواتر[2] ، فهو النسيج الزمني الملفوظ الذي يعرضه الراوي و يجعله جاهزا للقراءة. و قد خصص **جيرار جنيت** (G. Genette) جزءا هاما في مؤلفه "Figures III" يعالج فيه مسألة الزمن في القص[3]، فيرى أنّ "الحكاية هي مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي و زمن الحكاية (زمن الدّال و زمن المدلول)... إن الثنائية الزمنية المؤكّد عليها هنا، التي يشير إليها المنظرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة و زمن الحكاية، سمة لا تميّز الحكاية السينمـائية فحسب، بل تميّز الحكاية الشفوية أيضا."[4]

نستنتج ممّا سبق أن الزمن يكون بصورة ثنائية في مختلف أشكال الحكي السينمائي أو الشفوي، غير أنه في الحكي الروائي متداخل لا يتم استيعابه إلا عبر زمن القراءة ، فالنص السردي– على حدّ تعبير **ألان روب غرييه** (A. Robbe-Grillet) – لا زمن له إلا ما يستعيره مجازا، و لذلك يمكن أن يعد هذا الزمن الآخر زمنا مزيفا (Pseudo-temps) [5]. و في هذا الصدد ، يمكنـنا شـرح ما قاله **جيرار جنيت** (G. Genette) عن مسألة الثنـائية الزمنية في الروايــة مقارنة بها في السينما من خلال ما تعرّض إليه **ميشال ريموند** (M. Raimond) بخصوص خطيّة الرواية (Linéarité du roman) قائلا :

---

[1] – ينظر : يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفرابي، ط 3، لبنان ، 2010، ص 41.

فضلت يمنى العيد استخدام هذا المصطلح للدلالة على الخطاب في كتاب تقنيات السرد الروائي باعتبار أنه يتضمن دلالة المنطوق و التعبير الحي أي المباشر بينما يدل الخطاب على دلالة بلاغية و صيغة جاهزة بل و أنها أشارت إلى عدم توافقه مع ترجمة مصطلح "Discours" مستدلة في ذلك بشرح للفرابي. إن هذا الاختلاف في الاستعمال بين النقاد العرب في دراساتهم يصب في موضوع إشكالية المصطلح السردي المترجم إلى العربية –كما سبق و ذكرنا– لذلك نستحسن ذكر المصطلحات كما وردت في مؤلفاتها الأصلية و نكتفي بذكر أصحابها حتى لا نفضل مصطلحا على آخر دون موضوعية .

[2] – يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي، ص 111.

[3] - Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, p 77.

[4] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمّد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2، 1997، ص 45.

[5] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

« Le roman entretient avec le temps un rapport primordial, […]. Certes le roman évoque l'espace ; mais ils ne le fait que par une suite des lignes imprimées qu'il faut bien lire à la suite et qu'il faut du temps pour lire. Giono, dans *Noé*, en romancier méditant sur le roman, déplorait de ne pouvoir s'exprimer comme le peintre, ou comme le musicien "*qui fait trotter à la fois tous les instruments*" : "*On les entend tous, on est impressionné par l'ensemble.*" Chose impossible pour le roman : on ne peut prendre conscience de l'ensemble qu'après avoir lu les phrases les unes après les autres. Comment le romancier pourrait-il tout dire en même temps ? »[1]

أي أنّ " الرواية تحيك مع الزمن رابطا أساسيا كما يفعل الرسم مع الفضاء. فالرّسم عبارة عن فضاء يصرح بالفضاء. و تلعب السينما على لوحتين: فهي عبارة عن فضاء يصرح بالفضاء و زمن يصرح بالزمن. و من المؤكد أن الرواية تذكر الفضاء و لكنها لا تفعل ذلك إلا عبر سلسلة من الأسطر المطبوعة و التي يجب قراءة ما بعدها كما يتطلب هذا الوقت من أجل قراءتها. يتأسف جيونو في *نوح* كروائي يتأمل في الرواية على عدم قدرته على التعبير عن نفسه مثل الرسّام أو مثل الموسيقيّ الذي يعزف في آن واحد بجميع آلاته، بحيث يمكننا سماعها كلها فننبهر بها إجمالا. و هذا يستحيل في الرواية، فلا يمكننا إدراك الكل إجمالا إلا بعد قراءة الأجزاء أو الجمل الواحدة تلو الأخرى، فكيف للروائي أن يصرح بكل شيء في آن واحد." *

و تحدد العلاقات بين زمن القصة و هذا الزمن المستعار فتكون: علاقة ترتيب أو النظام (Ordre)، أو علاقة مدّة أو ديمومة (Durée) أو علاقة تواتر (Fréquence).

[1] -Michel Raimond, op. cit. , p 153.

- **العلاقات الزمنيّة السّردية و مظاهرها :**

أ. **علاقة الترتيب أو النظام (Ordre) :**

و تتجلى هذه العلاقات بين تتابع الحوادث في المادة الحكائية (Diégèse) (أي القصة أو الحكاية) و بين ترتيب زمن السّرد في الرواية [1]. و بالتالي من الضروري التفريق بين زمن القصة الذي يشير إلى استغراق الحوادث في وقوعها الفعلي و زمن السّرد الذي يعرض فيه الراوي تلك الحوادث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت و أداة التعبير أي اللغة ، فالزمن الذي استغرقته الحوادث في رواية الحرب و السلام لـ**تولستوي** يقارب المئة عام [2]، و "لا يعقل أن يقضي القارئ مئة عام ليقرأ تلك الحوادث، أو أن يجلس تولستوي مئة عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة، لهذا يلجأ كل من الكاتب و القارئ على السواء، لاختزال الوقت و التلاعب بالزمن، و حذف غير الضروري، لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن "[3].

و لتوضيح الفرق بين زمن القصة و زمن السرد ، نفترض أن الحوادث في رواية ما تروى من البداية إلى النهاية وفق ترتيب منطقي[4] في **زمن القصة** فتتّخذ الشكل الآتي:

الحدث "أ" ← الحدث "**ب**" ← الحدث "**ج**" ← الحدث "**د**"

و تتّخذ في **زمن السرد** الشكل الآتي :

الحدث "**د**" ← الحدث "**ج**" ← الحدث "**ب**" ← الحدث "**أ**"

و يمكن أن تتخذ أشكالا أخرى لوجود إحتمالات أخرى في التقديم و التأخير أو الاستباق و الإرجاع فالقصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ، لكل زمن من الزمنين ترتيبه الخاص و العلاقة

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

[2] - Percy Lubbock, op. cit. , p p 53-54.

[3] – إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 100. (يستعمل إبراهيم خليل مصطلح "حكاية " –هنا– للدلالة على الخطاب و السرد) .

[4] – ينظر : حميد الحمداني، مرجع سابق، 73، نقلا –بتصرف– عن جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، 1977، ص 250.

التي تربط بينهما أو التفاوت الحاصل بينهما ينتج ما يسميه **جنيت** (G. Genette) بالمفارقات الزمنية (Anachronie narrative) و هي أشكال عدم التطابق بين ترتيب القصة و ترتيب السرد[1] . و تتمثل المفارقات الزمنية في الأشكال الآتية :

–الاسترجاع أو الإرتداد[2] (Flashback/Rétrospection/Analepse) و هو الرجوع إلى ماضي القصة على لسان الراوي أو أحد الشخصيات[3]، بمعنى استرجاع الحوادث الماضية في لحظة الحاضر، كأن يعود الراوي في اليوم الثاني إلى حدث وقع في اليوم الأوّل.

–الاستبـاق أو استشراف أو توقــع[4] (Flashforward/Anticipation/ Prolepse) و هو سرد ما سيحدث في المستقبل الفعلي للحظة التي أدركتها القصة على لسان الراوي وحده[5]، بمعنى ذكر حدث لاحق مقدّما ، كأن يسرد الراوي وقائع ستحدث لاحقا لأحد الشخوص في آن سابق لها.

و يضيف **جيرار جنيت** (G. Genette) في حديثه عن هاتين المفارقتين مفهومين يدلان على قياس للزمن الذي تمتدّ فيه و تتسع داخله، فحسب رأيه يمكن لأي مفارقة أن تظهر في الماضي أو في المستقبل فتكون إلى حدّ ما قريبة أو بعيد عن لحظة الحاضر أي عن اللحظة التي يوقف فيها السّرد القصة أو الحكي من أجل أن يترك لها مجالا فيه.

---

[1] - Gérard Genette, Figures III, p 79.

[2] – يعدّ هذا المصطلح من المصطلحات السردية التي تطرح إشكالا من حيث الوضع و من حيث الترجمة و هذا يقود إلى اختلاف التيارات النقدية التي تنتمي إليها (بين البنيوية و الشكلانية) ، و قد استعملت مصطلحات أخرى للدلالة على المفهوم ذلته نحو : "Anamnèse" عند كل من تودوروف (T. Todorov) و فايرنريخ (H. Weinrich) ، و "Déchronologie" عند دوبريز (B. Dupriez) ، ينظر: Gérard-Denis Farcy, Lexique de la critique, p 27 (Analepse). كما وردت عدة مصطلحات مقابلة له في معاجم السرديات العربية ، ينظر : – لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 18 (استرجاع) و – محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، ص 17 (ارتداد).

[3] - Gérard-Denis Farcy, op. cit , p 28.

[4]– ورد مصطلح "استشراف" في معجم السرديات مرادفا لمصلح "استباق"، ينظر : –محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات ، ص 22. و جاء مصطلح "توقّع" كمقابل لمصطلح "Anticipation" في قاموس السرديات، ينظر: –جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ص 17.

[5]- Gérard-Denis Farcy, op. cit. , p 28.

و يسمي **جنيت** (G. Genette) **"مدى المفارقة"** (Portée de l'anachronie) تلك المسافة الزمنية الفاصلة بين لحظة انقطاع السرد و بداية الحدث المسترجع أو المستبق. أما **"سعة المفارقة"** (Amplitude) فيطلقها على المدّة المحدّدة –الطويلة أو القصيرة– التي تغطيها تلك المفارقة[1] .

–التقديم و التأخير (Les inversions): و يحدد هذا المفهوم عند **تودوروف** (T. Todorov) العلاقة بين زمن القصة و زمن السّرد (زمن الكتابة أو المحكي كما يسميه **تودوروف**) و يدلّ على التغيير أو التقاطع في توازي ترتيب الحوادث داخل الحكي ، حين تكون الحوادث المروية قبل أخرى رغم أنها سابقة ، فيعلم القارئ فيما بعد ما وقع من قبل[2] ، و يشتهر هذا النموذج الكلاسيكي في الروايات البوليسية أين تتصدر الجثة أو الجريمة مدخل الرواية إلى أن نعرف أثناء القراءة ما حدث قبلها.

ب.علاقة المدة أو الديمومة[3] (La durée):

انطلاقا ممّا أشار إليه **جنيت** (G. Genette) سابقا حول صعوبة فكرة زمن السّرد (Récit) مقارنة بزمن القصة (Histoire) في الأدب المكتوب –خلافا للأدب الشفوي أو للكتابة السينمائية_ تعد مقارنة "مدّة" السّرد (La durée du récit) بمدة القصة التي يرويها عملية أكثر

[1] - Gérard Genette, Figures III, p 89.

[2]– تزفيتان تودوروف مرجع سابق، ص 111.

[3] – لهذا المصطلح عدة مقابلات عربية و أجنبية ، لأن المصطلح الفرنسي" Durée" الذي استعمله جنيت (G. Genette) يحمل دلالة خاصة لا تلائم –حسب رأي بعض النقّاد– المقابلات ذات المدلولات الفلسفية. و لهذا نجده في اللغة الإنجليزية يقابل" Speed" (ينظر: جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ص 184.) و في اللغة العربية يقابل مصطلح "سرعة" (ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 109.) ،كما يقترح حميد لحمداني ترجمته بالتركيب "الإستغراق الزمني" لأن المصطلح الأصل محمّل بدلالة من الصعب أن تقاس زمنيّا (ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 75) . ثم نجد "وتيرة السّرد" ، "إيقاع السرد" كمقابلات أخرى (ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144) .

صعوبة ، و ذلك لأن لا أحد يستطيع قياس مدة السرد أو الحكي* ، و ما يمكن قياسه هنا هو الوقت أو الزمن اللازم لقراءة هذا السّرد. و من الواضح أن أزمنة القراءة تختلف من قارئ إلى آخر حسب فروقاتهم الفردية ، و خلافا لما يحدث في السينما أو في الموسيقى لا شيء يسمح لنا بتحديد سرعة أو إيقاع عادي (une vitesse normale) للأداء [1].

فالأمر إذا "يتعلق بالتفاوت النسبي –الذي يصعب قياسه– بين زمن القصة و زمن السّرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولّد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، و ذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني"[2].

نستنتج إذا أن قياس الديمومة غير ممكن و لكن دراسة أو ملاحظة سرعة السّرد و إيقاعه أمر يتيحه تنوع مقاطع الحكي (Séquences du récit) لذلك و من أجل أن يترك القارئ انطباعا تقريبيا عن سرعة الزمن أو بطئه يقترح **جنيت** (G. Genette) أن يقاس ذلك الإيقاع بواسطة النظر إلى الحركات[3] أو التقنيات الآتية:

–الخلاصة[4] (Sommaire): تعدّ من تقنيات تسريع السّرد، و تقوم على سرد حوادث وقعت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) بإيجاز عن طريق اختزالها في جملة واحدة أو في بضع كلمات دون

* – نفضل في بعض السياقات –ضمن متن هذا البحث–استعمال مصطلح "حكي" مقابل "Récit" عوض مصطلح "سرد" تجنبا للتداخل مع مفهوم مصطلح "Narration"، اعتبارا أن المقصود من "حكي" حكاية مروية تامة (غير القصة) أما "سرد" فهو التقنية التي يحكي بها الراوي تلك الحكاية .

[1] -Gérard Genette, Figures III, p 122.

[2] – حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 76.

[3] - Gérard Genette, Figures III, p p 130-139.

[4] – ورد هذا المصطلح مقابل "مجمل" (ينظر: محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، ص 373)، و مقابل "ملخّص" (ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 159)، و مقابل "التلخيص" المترجم عن الانجليزية "Summary" (ينظر: جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ص 193) .

التعرض لتفاصيلها كأن يقول الراوي " عدت إلى الوطن بعد غياب طويل ، دام عشر سنوات من الغربة و الحنين و العمل الشاقّ..."

–الحذف[1] (Ellipse) : و هو كذلك من حركات تسريع السّرد، و هو حذف فترة طويلة من الزمن قد تمتد إلى أشهر أو سنوات دون ذكر الحوادث التي حصلت فيها و قد يكون الحذف صريحا أو علنيا حين يشار إليه بعبارات زمنية تدل عليه نحو " وبعد مرور عشر سنوات" ، أو ضمنيا يفهم من سياق السّرد.

–الوقفة[2] (Pause): و تعدّ من تقنيات تعطيل السّرد و إبطائه، تظهر حين يتوقّف الراوي عن سرد الحوادث من أجل الوصف أو التعبير عن خواطره و تأملاته ، فالحكي يتواصل غير أن القصة لا تتقدم، و قد سبق و تحدث **جنيت** (G. Genette) عن الوقفة الوصفية (La pause descriptive) التي تعلّق سرعة السرد و لكن لا توقف الحكي.

–المشهد (Scène): و هو أيضا من حركات إبطاء السّرد، و يتمثّل في نقل الخطاب الحواري للشخصيات كما هو، بمعنى أن الراوي يستند إلى كلام الشخصيات و حوارها المباشر دون أن يتدخل. و هنا يخلق المشهد التمثيلي شبه تطابق بين زمن السّرد و زمن القصة من حيث الديمومة، غير أنه ليس تطابقا بمعنى الكلمة فـ**جنيت** (G. Genette) يشير إلى أن المشهد الحواري في الواقع قد يكون أسرع أو أبطأ كما أنه يلتزم بما تفرضه الظروف المحيطة بالشخصيات كما يتخلل الحوار الحقيقي صمت يؤدي إلى إبطائه .

[1] – نجد عدة مقابلات لهذا المصطلح في المعاجم المتخصصة ، فهو "إضمار" (محمد القاضي و آخرون، المرجع نفسه، ص 29)، و "ثغرة زمنية" (جيرالد برانس، المرجع نفسه، ص 55)، إضافة إلى أنه ورد مقابل مصطلح "قطع" في بعض الدراسات النقدية العربية.

[2] – يقابل مفهوم "Pause" بالعربية مصطلح "وقف" (لطيف زيتوني، المرجع السابق، ص 175)، و مصطلح "استراحة" عند بعض النقاد و منهم لحمداني (بنية النص السردي ، ص 76) .

ج. علاقة التواتر أو التكرار (Fréquence):

و هو مفهوم أخذ تصوره من اللسانيات، و يدلّ على علاقة تكرار بين الحكي (أي السّرد) (Récit) و القصة (Diégèse) ، فالحدث في الرواية ليس قابلا للإنتاج فقط ، بل أيضا، لإعادة الإنتاج أي أنه قابل للتكرار، فقول "الشمس تشرق كل يوم" مفروغ منه غير أن الشمس التي تشرق كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر، و يتضح التواتر حين تتكرر الخطابات لسرد حدث واحد ، أو حين تتكرر الحوادث لتحكي خطابا واحدا و قد يرتبط ذلك بشخصية واحدة أو أكثر[1].

و بالتالي فإن علاقة التواتر تسلط الضوء على نسب تكرار الحدث في القصة و نسب تكراره في السّرد.

- **صيغ الزمن النحوي و الصرفي :**

جدّدت النصوص السردية في القرن العشرين الجنس الروائي، و قلبت مفهوم النظام الزمني التقليدي الذي تمثّل، في القرن التاسع عشر أي في أوج الرواية الواقعية، في سرد الحوادث كما من المفترض أن تقع، و ذلك اعتمادا على النظام القانوني للحكي الكلاسيكي القائم على ثلاث صيغ من زمن الماضي الصرفي و هي : "Le passé simple"، و "L'imparfait" و "Le plus-que-parfait"، حتى أن بعض اللسانيين و من بينهم **بانفنيست** (E. Benveniste) رأى أن هذا النظام جعل من المؤلف مؤرخا، كما غيّب دور الراوي، فالحوادث "مصكوكة في النص مثلما وقعت بحيث تظهر تامّة في أفق الحكاية ، دون الحاجة إلى أن يتكلم أحد ، فهي تروي نفسها بنفسها، و الزمن هنا هو زمن الحوادث الخارجة عن نطاق الراوي" [2]. و بالتالي ابتدع المؤلفون تقنيات جديدة للتعبير عن الزمن كإدراج صيغة الماضي القريب المركّب "Le passé composé" ثم صيغة زمن المضارع أو ما سمّي بحاضر السّرد "Le présent de narration".

[1] - Gérard Genette, Figures III, p 145.
[2] - Emile Benveniste, problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, Paris, 1966, p 241

و هذا تخلى الروائيون الجدد عن استعمال الصيغ الكلاسيكية، فأصبح استعمال الماضي البسيط "Le passé simple " محصورا في بعض المقاطع فقط، و يرجع ذلك إلى أن "النظرة الحديثة للزمن تراه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظّم و غير مرتّب. و كلمة الحاضر (Présent) تعني الوجود الملموس و الحي في الوقت نفسه أي ما هو كائن. و أهميّة الحاضر ترجع لتأثير السينما في الرواية ، فهي لا تعرف إلا زمنّا واحدا و هو الحاضر" [1].

و تكمن أهمية استعمال صيغ الماضي القريب و الحاضر في الأعمال الروائية الجديدة في جعل القارئ يشعر بأن الحوادث تقع في الزمن نفسه الذي يقرأها فيه و هذا ما يضفي حيوية لما يقع و يؤكد على هذا **روب غرييه** (A. Robbe-Grillet) في مقارنته للزمن الروائي و الزمن السينمائي، و هو يرى بأن المؤلف بحاجة ماسة لجعل إبداعه نشطًا (Actif) و واعيًا (Conscient)، بحيث لا يطلب من قارئه تلقي نصه كعمل تامٍ ، منتهي و منغلق على ذاته بل على العكس يجب أن يشارك في خلقه فيبتدع عالمه الخاص المنبثق عن عالم كاتبه [2]. فالفعل حين يدلّ على الماضي القريب (Passé » composé) أو على الحاضر السردي (Le présent de narration) يظل مرتبطا بزمنيّته الدالة على الماضي، فالكاتب أو الراوي "قد يصنع على سبيل توتير النسج السردي، زمن الحاضر الذي هو، في الحقيقة، ليس إلا خدعة سردية، و حيلة فنّية يحاول بواسطتهما إخراج الزمن من رتابته السردية، و إلباسه لباس الحاضر أو المستقبل ليخفّ محمله و ترشق حركته، فيتخذ شريط السّرد شكلا جديدا" [3]. و يشرح هذا القول **إبراهيم خليل** مشيرا إلى أنّ الأفعال التي ترد في الرواية دالّة على زمن الحاضر أو المضارع (Présent) نحو : رأيته يلعب أو يقرأ أو يجري ، هي في الحقيقة أفعال تدلُّ على الحاضر و المستقبل من حيث الزمن النحوي و لكنّها تقع سرديا و دلاليا في الزمن الماضي إذا ارتبط بقرينة، من مثل قول أحد الأشخاص: قال سيفعل ذلك في الأيام القادمة، فالفعل

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 41.

[2] - Alain Robbe-Grillet, Op. cit., p 161.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 202.

"سيفعل" يدلّ على المستقبل غير أنه يندمج مع الماضي الذي يبيّنه الفعل "قال" و يعدّ جزءا منه[1] و هنا تكمن "الخدعة السردية" التي تحدّث عنها **عبد الملك مرتاض** .

3.3. الشخصيات (Personnages) :

ذُكرت أبرز المحطات التي مرّت بها الشخصية الروائية في الدراسات النقدية و العديد من المؤلفات، بطريقة توضح تطورها و تقدمها و تنوع وجهات النظر إليها من جوانب مختلفة. فقد كانت الشخصية في الدراسات النقدية عند أرسطو عنصرا ثانويا في المأساة، و هي تأتي بعد الحوادث ، بل و تتحكم هذه الأخيرة في رسم صورتها، و أبعادها الأخلاقية، و الحقائق التي تعبر عنها و بالتالي فالشخصية تخضع للحدث و تعتمد عليه[2] . و لم تتغير وجهة النظر هذه عند النقاد الكلاسيكين الذين نظروا إليها على أنها مجموعة من الأسماء تقوم بانجاز الحوادث لا غير. لكن هذه النظرة تغيّرت بعد القرن التاسع عشر حين أضحت الشخصية عنصرا أساسا في رواية بل و أضحى الهدف من بناء الحوادث في الأساس التعريف بالشخوص و بصفاتها، إضافة إلى فهم مواقفها و دورها في الحكي.

و يؤكد تحليل **إدوين موير** (Edwin Muir) في كتاب " The structure of the novel" على ذلك من خلال حديثه عن أهمية "رواية الشخوص" (The novel of character) ضمن تصنيف النثر التخييلي مستشهدا برواية « Vanity Fair » كمثال على قوله : " لا تعد الشخوص جزءً من الحبكة الروائية، بل توجد بصفة مستقلة عنها، كما أن الحوادث تابعة لها. بينما في رواية الحوادث، يكون لهذه الأخيرة دورا خاصا ، فهي موجهة أساسا اتخبرنا أكثر عن الشخوص... فمن الممكن أن يبتكر المؤلف حبكته أثناء كتابة الرواية ، لا يحتاج لأن تنبع الحوادث من تطور داخلي ، أو من تغيير روحي للشخوص . كما لا يحتاج ذلك إلى إبراز أي صفة جديدة لها في الوقت التي تظهر فيه ضمن الحكي .

[1] – إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص ص 117-118.

[2] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990 ، ص 208.

كل ما تحتاج الحوادث للقيام به هو إبراز مواقفها المتنوعة و التي كانت موجودة هنالك منذ البداية ، و تكون في الغالب مواقف ثابتة . إنها تشبه المناظر المألوفة التي تفاجئنا الآن ثم فيما بعد حين يغيّرها تأثير إنطباعي من الضوء أو الظل ، أو حين نراها من وجهة نظر جديدة ." [1]

يتضح إذا أنّ الرواية قد أولت اهتماما كبيرا للشخصية و ذلك منذ نشأتها في القرن الثامن عشر، فقد أبرزت ملامحها الخارجية و وصفت مظهرها بدقة كما صورت منزلتها الاجتماعية و علاقتها بعالمها و محيطها و جعلت لها دورا محركا داخل متن الحكي. و منذ ذلك الحين ارتبطت الشخصية بالحدث (Action) فبُنِيا معا تدريجيا على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة .

و من المعروف أن تحديد مفهوم الشخصية الروائية قد مرّ بإشكالات تعددت بتعدد النظريات و المقاربات حتى أنها وصلت إلى حد التناقض و الاختلاف. وقد نجم عن هذا الاختلاف تعدد التسميات أو الاصطلاحات على هذا العنصر الأساسي في البناء الروائي، فحتما ليست الشخصية (Le personnage) شخصا (Une personne) بل هي مجرد تصور أو تمثيل داخل كتاب (Une représentation livresque) ، كما يطلق عليها أيضا وصف "كائن من ورق" [2](Un être de papier) أو "كائن داخل خطاب" (Un être de discours)، أو حتى "كائن دون أحشاء" [3](Un être sans enrailles) على حد تعبير **بول فاليري (Paul Valery)** . فمسألة الشخصية إذن هي مسألة لسانية قبل كل شيء ، فلا وجود للشخوص خارج الكلمات فهي كائنات من ورق و لكن على الرغم من ذلك لا يمكننا إنكار العلاقة بين الشخصية التخييلية و الشخصية الواقعية لأن الأولى تمثل الثانية فعلا طبقا لصيغ خاصة بالتخييل[4].

[1] - Edwin Muir , op. cit ., p p 23-24.
[2] -O. Ducrot et T. Todorov, op . cit, , p 286.
[3] - Catherine Durvye, Le roman et ses personnages, Ellipses, Paris, 2007 , p 17.
[4] -O. Ducrot et T. Todorov, op. cit. , p 286.

و تعرف الشخصية عند **فيليب هامون** (Philippe Hamon) على أنها "وحدة دلالية و ذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا...قابل للتحليل و الوصف . و هي تولد من وحدات المعنى، و لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها، و تكون سندا لصيانة الحكاية و تحولاتها. "[1] و لأسماء الشخصية وظيفة سردية أصيلة في العمل الأدبي مثلها مثل أسماء الأعلام أو الفضاءات الجغرافية (باريس، الشانزيليزيه....) و تتمثل هذه الوظيفة في أنها تعمل كنقطة إرساء مرجعية و كأدوار مبرمجة و متوقعة مسبقا نحو الشخصية التاريخية مثلا . و إن ظهور اسم غير تاريخي في الرواية يشكل ما يسمى "البياض الدلالي" فيكون في بداية الرواية علامة فارغة تمتلأ تدريجيا عن طريق وصف المظهر الشكلي (Portrait) و الاجتماعي لها[2] .

و نستخلص ممّا سبق أن النقاد البنيويون قدموا للشخصية تعريفا لسانيا فهي عند **تودوروف** (T. Todorov) و **ديكرو** (O. Ducrot) مجردة من مضمونها الدلالي و تقوم على وظـيفة نحوية فقد تكون فـــاعلا في التعبير السردي يحمل اسما شخصيا . و هي عند **فيليب هامون** (Ph. Hamon) ترتبط بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص ، ولا تبرز وظيفتها الأدبية إلا عند نقدها و تحليلها وفق مقاييس ثقافية و شعرية .

و يؤكد الكثير من النقاد على عدم تطابق عنصر "الإنسانية" مع الشخصية الروائية ، و من بين هؤلاء **فورستر** (E. M. Forester) الذي يرى أن الشخصية الروائية تختلف عن الشخصية البشرية، و لكن بما أن الروائي كائن بشري فإن هنالك قرابة بينه و بين موضوع كتابته و هذا ما لا نجده في الأشكال الفنية الأخرى ، كالتأريخ و الرسم و النحت. و بالتالي لا يمكن للرسام أو للنحات تمثيل شخصية بشرية إلا إذا سمح لهم موضوع فنهم بذلك . غير أن الروائي ، على عكس زملائه، يمكن له أن يبتكر مجموعة من الشخصيات و التي يعطيها فيما بعد اسما و جنسا و يحركها بإشارات

[1] – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الحوار ، ط1، سوريا، 2013، ص 39.

[2]– فيليب هامون ، المرجع السابق، ص 40– 41.

جسدية كما يسمح لها بالتحدث و التصرف[1]. و يظهر الاختلاف بين الكائن الحي و الشخصية الروائية من خلال أن الحياة تفرض على الأول الوجود بصفة مستمرة بينما لا تُلزم الرواية الثاني بالوجود أو الظهور إلا حين يعطيها الروائي عملا لافتا تبرز به.

إن وجود الشخصية لا يتجاوز وجود النص الذي تنتمي إليه و لا مجمل الكلمات الملفوظة لتشكيلها[2] ، فهي كائن خيالي (Etre fictif) يتخذ شكل الفرد أو الشخص في النظرية السيكولوجية و يتخذ جوهرا نفسيا محضا. و في المقاربات السوسيولوجية تمثل الشخصية نمطا اجتماعيا يعبر عن واقع طبقي و خلفية فكرية معينة . أما إذا أخذنا نبحث عن مفهوم الشخصية من وجهة نظر السرديات فإننا سنجدها " تكون نظاما ينشئه النص تدريجيا ، لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هويّة عامة. فهي، في البداية ، شكل أو بنية عامة. و كلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنيّة مرغّبة من دون أن تفقد هوّيتها الأصلية. و المتلقي، إذ يتلقى كمّا غزيرا من خصائص الشخصية الدلالية، ينتقي ما يراه به أصلح. فينسى بعضها و قد يضيف غيرها."[3]

و من المعروف أن الرواية قد أولت إهتماما بالغا لعنصر الشخصية أثناء بدايتاتها في القرنين الثامن و التاسع عشر، فعُنيت عناية شديدة بمظاهرها و مكانتها الإجتماعية و علاقاتها بالعالم حتى جعلتها تتشبه بالإنسان في حياته و في واقعه بل حتى في اسمه و كنيته و في هذا السياق يرى **آلان روب غرييه** (Alain Robbe-Grillet) أن الشخصية الروائية يجب أن تكون شبيهة بالنموذج البشري بقوله : " يجب أن تحمل الشخصية اسما، بل اثنين إذا كان ذلك ممكنا، اسم و لقب العائلة. من الواجب أن يكون له أبوين أو شيء يرثه عن أهله. يجب أن تكون له مهنة... و أخيرا، يجب أن يتحلى بميزة، وجه يعكس شخصيته أو ماض نحت منه هذا أو ذاك. ميزته تلك هي التي تملي عليه أفعاله ، و تجعله يتفاعل بطريقة حازمة في كل حدث. ميزة الشخصية تسمح للقارئ بان يحكم

[1] - E. M. Forester , op. cit, 1955, p 44.
[2] -Catherine Durvye, op. cit., p 17.
[3]– محمد قاضي و آخرون، مرجع سابق، ص 271.

عليها، بأن يحبها أو يكرهها. و بفضل هذه الميزة أيضا تتمكن الشخصية من أن تورّث اسمها لشخص بشري" [1]. و يمكننا القول أن الشخصية الروائية تتمثل في العلامة التي يتشكل معناها بواسطة الأفعال التي تقوم بها داخل السرد ، فهي في هذا التصور بمثابة فاعل له دور أو وظيفة يقوم بهما داخل الحكي.

و من الجدير بالذكر أن الشخصية في النص السردي القديم ، أي في الملحمة أو الحكاية الشعبية أو السير كانت عنصرا بسيطا في البناء النصي لا تعدو أن تؤدي دورا محددا لا يتغير تمثله طول العمل السردي الذي قد تمتد حوادثه لسنوات عدة ، فتمثل دور الفارس الشجاع ، أو المحتال المخادع و غيرها من الشخصيات المسطحة و الثابتة التي لا تفصح عن مكنوناتها الداخلية . و لهذا ارتبطت الشخصية في النص السردي القديم بالشكل أو النموذج البشري[2] الذي يمثل جانبا من جوانب الشخصية في الواقع عن طريق تمثيل صفة معينة في الإنسان تمثيلا مطلقا كأن تجسد الشخصية في الملحمة فضيلة من الفضائل البشرية مثل الشجاعة أو تجسد صفة دونية مثل الطمع أو الغيرة.

و في السياق ذاته، نجد **عبد الملك مرتاض** يؤكد على مكانة الشخصية و ماهيتها في الرواية التقليدية، لأنها كانت "تعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، و قامتها، و صوتها، و ملابسها، و سنها .... ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب تقليدي (بالزاك – إميل زولا– نجيب محفوظ...) "[3]

و انطلاقا ممّا سبق يتضح أن الشخصية في السرد الروائي على ما هي عليه الآن قد ولدت من رحم التمرد على الكتابة الكلاسيكية النمطية و النموذجية، فأضحت عنصرا مفعما بالحيوية و الحركية و التغيير تسمح للقارئ بأن يغوص في أعماقها المعنوية و يكتشف ما يدور في داخلها من أفكار و خواطر بل و يستطيع فهم تقلباتها و تحولاتها.

[1] - Catherine Durvye, op cit , p 42.

[2] – ينظر : إبراهيم خليل،مرجع سابق، ص ص 175-176.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب (سلسة عالم المعرفة)، الكويت، ديسمبر 1998، ص 76.

- **صيغ تقديم الشخصية و تمظهراتها :**

لقد تعددت و اختلفت الطرق أو التقنيات التي اعتمدها الروائيون في تقديم شخصياتهم إلى القارئ منذ نشأة الرواية. فهناك من لجئوا إلى التقديم المفصّل و هناك من اعتمد تقنية التقديم المحجب عن الوصف المظهري المفصّل. و في ظل هذا الاختلاف و التعدد قام **فيليب هامون** (Philippe Hamon) باقتراح معيارين يسمحان بتحديد مواطن التقديم كما يساعدان الناقد على التصنيف الدلالي للشخصية و هما : **المعيار الكمي** و **المعيار الكيفي**، ينظر هذين المعيارين إلى تواتر المعلومات المتعلقة بالشخصية ، و المعطاة بشكل صريح داخل النص ثمّ يوضحان الطريقة التي تم إعطاء تلك المعلومات حول الشخصية ، إما الطريقة المباشرة أي من طرف الشخصية نفسها و إمّا الطريقة غير المباشرة أي عن طريق التعليق أو الوصف الذي تقدمه الشخصيات الأخرى أو المؤلف ، و هناك طريقة ثالثة هي الطريقة الضمنية التي يتم فهمها من خلال فعل الشخصية و نشاطها[1].

إن التسليم بأن هذين المعيارين يوضحان الأشكال التي تتواتر بها المعلومات المتعلقة بالشخصية يقودنا للإشارة إلى طبيعة تلك المعلومات و ماهيتها، علما أنّ الشخصية الروائية تتمظهر في البناء الروائي بواسطة الأفعال المحكية أو بواسطة الوصف الذاتي أو ما يسنده لها الراوي و الشخصيات الأخرى من صفات :

« Le personnage romanesque appartient à un ensemble fini, celui du récit dans lequel il évolue. Il est représenté par **des descriptions**, mais aussi par **des discours rapportés** et par **la narration de ses actions**. Tous ces procédés assurent sa caractérisation et sa fonction dramatique. »[2]

أي أنّ "الشخصية الروائية تنتمي إلى نسيج تام و هو ذلك المتعلق بالحكي فتتطور فيه و تُمثّل داخله بواسطة الوصف أو الخطاب الحواري أو بواسطة سرد الأفعال التي تقوم بها. و تمنح هذه الإجراءات تقديما للشخصية و لوظيفتها الدرامية." *

[1] – فيليب هامون ، المرجع السابق، ص 48.

[2] - Catherine Durvye, op. cit. , p 34.

استنادا لما سبق ذكره، يعتمد تقديم الشخصية طريقتين تقوم على طبيعة الملفوظات، و يتمّ التمييز بين هذه الملفوظات وفقا لطبيعة المعلومات المتواترة عن الشخصية . و من أجل تحديد تلك الطبيعة يجب التمييز بين كينونة الشخصيات و أفعالها أي التمييز بين مواصفات الشخصية و وظائفها أو بين الملفوظات الوصفية و الملفوظات السردية [1] . و على مستوى بناء الشخصية تنتمي المواصفات التكوينية لها إلى مستويات وصفية و إلى أخرى سردية [2].

تستند **الملفوظات الوصفية (Enoncé descriptifs)** على صيغة الوصف مثل : المحتاج ، الفقير و المعدوم ... و هذا النوع من الملفوظات يقدم لنا معلومات ظاهرة و معرفة مباشرة عن الشخصية دون الحاجة إلى استنباط و تأويل القارئ . أمّا **الملفوظات السردية (Enoncés narratifs)** فتقوم على صيغة الأفعال في تقديم الشخصية نحو : سارت توقفت ، دخلت أو خرجت . و تقدم هذه الملفوظات معلومات غير مباشرة و ضمنية عن الشخصية و هنا القارئ يصبح مطالبا بالتأويل و التحليل من أجل فهم شكل الشخصية عن طريق ما تحيل إليه من أفعال نحو "كان تلبس ثيابا متهرئة" لتقديم شخصية فقيرة .

- **أشكال تقديم الشخصية**

تختلف و تتنوع الطرق التي يقدّم بها الروائيون شخصياتهم بتنوع الأساليب الفنية و الإبداعية لكل واحد منهم ، غير أن الشائع منها في الدراسات النقدية[3] يجعلنا نحصرها في شكلين أو في طريقتين اعتمادا على صيغها –المذكورة سابقا– أي أنّ الطريقة الأولى تقوم على الملفوظات الوصفية

[1] – ينظر : فيليب هامون ، المرجع السابق.

[2] – ينظر: محمد بوعزة : تحليل النص السردي ،دار الأمان، ط1، الرباط، 2010، ص 40.

[3] – من الملاحظ أن هنالك اختلاف في تقسيم أشكال التقديم بين الدراسات الكلاسيكية و المعاصرة و حتى بين الدراسات الغربية و العربية ، فتقوم هذه الأخيرة على عنصر الوصف فتقسم التقديم إلى مباشر (وصف الشخصية لذاته بضمير المتكلم) و غير مباشر (وصف الراوي أو الشخوص الأخرى للشخصية) و هذا التقسيم يتأسس على اقتراح فيليب هامون (Ph. Hamon) بالتمييز بين مواصفات الشخصية و وظائفها و هو ما نجده عند حسن بحراوي في "بنية الشكل الروائي". و نظرا لكثرة التداخل و التفصيل في أشكال التقديم حاولنا جمعها في أشكال تقوم على طبيعة الملفوظات و هي تميل إلى ما قدمته بعض الدراسات الغربية ليس تحيزا و إنما لاجتناب اللبس و التداخل في التحليل الذي يندرج ضمن الجانب التطبيقي لهذه الدراسة.

فهي مباشرة ، أما الطريقة الثانية فتعتمد على الملفوظات السردية فهي غير مباشرة و يمكننا التفصيل فيها كالآتي:

أ. **التقديم المباشر (Caractérisation directe)**: و يشمل

–الوصف الجسدي و المعنوي (Portrait physique et moral): عادة ما تُقدّم الشخصية للقارئ بواسطة وصف المظهرين الجسدي الخارجي والمعنوي الداخلي، و يُسنِد هذا الوصف الراوي الخارجي ، أو إحدى الشخصيات الأخرى (و في هذه الحالة يكون الراوي أو إحدى الشخصيات وسيطا بين الشخصية و القارئ)، أو حتى الشخصية نفسها و هو ما يسمى بالوصف الذاتي (Auto-description) و نجده في الاعترافات، و المذكرات، و اليوميات و الرسائل[1].

ب. **التقديم غير المباشر (Caractérisation indirecte)**: و يشمل

– الأفعال الواصفة و الكلام الواصف (Portrait en actes et en paroles): و تتضمن الأفعال و الكلام و حتى الأفكار التي تحيل إلى وصف لمظاهر الشخصية، و تتجلى الأفعال الواصفة نحو قول "كانت تمشي حافية القدمين" فعل المشي دون حذاء يمكن أن يُستعمل للدلالة على الفقر ضمنيا.

–إدماج العناصر الاجتماعية و التاريخية (Insertion sociale et historique) : لا يقدم الراوي شخصياته عن طريق الوصف فحسب، بل يدرجها ضمن وسط ثقافي، و اجتماعي و تاريخي يحدد لها أفكارها و يساهم في التعريف بها.

يتضح ممّا سبق أن وصف الشخصية الروائية لا ينحصر في شكلها الخارجي أو في طبائعها النفسية بل يتجاوز ذلك إلى وصف للمحيط الذي تتواجد فيه و الذي يمنح القارئ توضيحا إضافيا

[1] – محمد بوعزة، مرجع سابق ، ص 44.

و خلفية فكرية أو اجتماعية دقيقة عنها . و تتجلى وظيفة هذا الوصف عبر مساهمته في الإحالة إلى الواقع و إبراز التأثير الذي تحدثه العناصر الثقافية و التاريخية و الاجتماعية في الشخصية الروائية .

- **الشخصية في المخطّط السردي (Schéma narratif):**

لا يكمن مدلول الشخصية الحكائية في ما تقوم به من أفعال أو في ما تتّسم به من صفات فقط، بل يشمل العلاقة التي تربطها بالشخصيات الأخرى فهي" جزء لا يتجزء من العالم التخييلي الذي تنتمي إليه" [1]. فمن الشائع تداول أسماء أبطال الشخصيات كـ**مدام بوفاري** (Madame Bovary) أو **دون كيشوت** (Don Quichotte) أو **جاك القدري** (Jacques le fataliste) أو غيرهم للدلالة على البطولات التي حقّقوها في مجرى الحكي، غير أنه من المستحيل النظر إلى إحدى هذه الشخصيات البطولية المذكورة بانفصال عن الظروف و الشخصيات المحيطة بها.

و ينظر إلى النص السردي وفق تصور يرى أن ما هو أساسي في الحكي هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات و التي بواسطتها ينشأ المعنى الكلّي للنص. و هذا ما جعل التيّارين الشكلاني و البنيوي معا يهتمان بالشخصية من حيث الأعمال (Action) التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفاتها و مظهرها الخارجي[2].

غالبا ما تبدأ عجلة سير السياق السردي في الرواية بخبر عن تحرّك الشخصية نحو غاية معيّنة، وتكون عادة شخصية البطل، فتتعرض لصعوبات تعيق سيرها و بالتالي وصولها إلى الغاية المنشودة، فتتزايد الصعوبات إلى أن تصل إلى ذروتها و هي ما يسمّى بالحبكة أو العقدة (Plot/Nœud) فتحاول الشخصية بمساعدة من شخصيات أخرى أو من عوامل أخرى التغلب على المعيقات

[1] - Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, PUF, 1972, p 150 ; Cité par Michel Raimond, Le roman, p 172.

[2]- ينظر: حميد لحمداني ، مرجع سابق، ص ص 51-52.

للوصول إلى الغاية إلى أن تصل إلى حلّ العقدة و بالتالي إلى نهاية السّرد[1]. يلخّص وصف يمنى العيد طبيعة العلاقات التي تجمع بين الشخصية و محيطها و يشرح بصورة ميسّرة ما يطلق عليه **غريماس** (A. J. Greimas) النموذج العاملي (Schéma actantiel) .

أ. العوامل أو الفواعل (Les Actants):

اقترح **غريماس** (A. J. Greimas) تصنيف الشخصيات في الحكي وفقا لما تقوم به من أعمال أو أفعال و هو ما سمّاه "Les actants" عوض تصنيفها وفق ما تتصف به أو ما هي عليه، و تتمثّل العوامل في ثلاثة أزواج لكل زوج طرفين تربط بينهما علاقة تتحدد من خلال محور دلالي[2]. الأزواج الثلاثة هي :

-الذات/ الموضوع (Sujet/ Objet): الذات هي القائمة بالفعل و الساعية إلى تحقيق موضوع القيمة، أما الموضوع فهو الغاية المنشودة من طرف الذات

-المُرسِل/ المُرسَل إليه (Donateur/ Destinataire): المرسل يُرغّب الذات في الموضوع و يحثّها على الفعل فهو الدافع إلى الرّغبة، أما المرسل إليه فيحصل على الفعل و ينتفع به.

-المساعد/ المعارض (Adjuvant/ Opposant): المساعد يساند الذات و يعينها على تحقيق موضوع الرغبة، أما المعارض فيعيق الذات و يعرقل طريقها لكي لا تحقق الموضوع.

[1]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي، ص ص 47-48,

[2] - Voir : Roland Barthes, Introduction à l'analyse du récit, p 17. Et :
A. J. Greimas, « Réflexions sur les modèles actanitels », dans : , Sémantique structurale. Recherche de méthode, PUF, Paris , 2002 , p p 172-191. Sur Cairn-info (SNDL):
https://www-cairn-info.sndl1.arn.dz/semantique-structurale--9782130527633-page-172.htm consulté le : 17/08/2020 à 10 :36.

ب. العلاقات و الحوافز (Rapports et motifs):

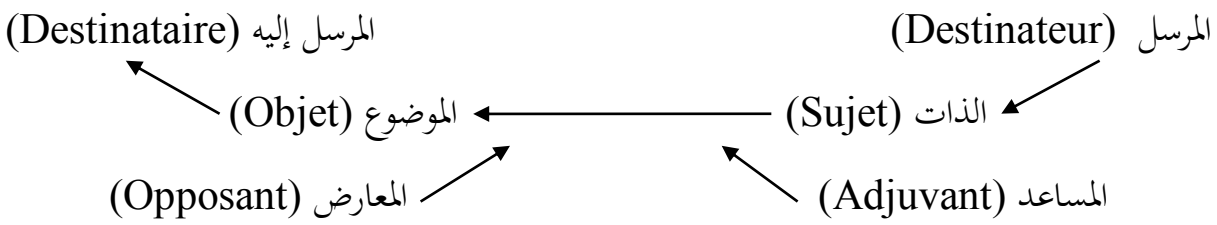
العلاقات أو الحوافز هي الصلة التي تربط بين العوامل، و قد اقترح **تودوروف**[1] (T. Todorov) ثلاث علاقات بشكل مزدوج تشمل العلاقة (Prédicat) و العلاقة المضادة(Prédicat opposé) لها أيضا و هي كالآتي :

-الرغبة (Désir): و هي علاقة الذات بالموضوع و تكون إما إيجابية تشمل "**الحب**" (Amour) أو مضادة و سلبية تشمل "**الكراهية**" (Haine).

-التواصل (Communication): و تربط المرسل بالمرسل إليه، و يتحقق بالإيجاب عن طريق "**الثقة**" (Confiance) أي الصدق و كتم الأسرار أو يكون مضادا فيشمل فضح الأسرار و "**الخيانة**" (Trahison).

-المشاركة (Participation): و هي علاقة بين المساعد و المعارض، و لها شكل إيجابي يتمثّل في "**المساعدة**"(Aide) و شكل معارض يتمثّل في "**الإعاقة**"(Opposition).

و ممّا سبق يتضح النموذج العوامل (Actants) عامة في خطاطة[2] كالآتي :



[1]- ينظر : يمنى العيد ، تقنيات السّرد الروائي، ص 78, و :

- Voir : T. Todorov, Les catégories du récit, p p 133-134.

[2] - Jean-Michel Adam, op. cit. , p 19.

4.3. الفضاء (L'espace):

ترتبط الـرواية ارتبـاطا شديدا بمفهوم الفضاء، فهي بطريـقة أو بأخرى تتحدث عنه - على حدّ تعبير **جنيت** (G. Genette)- بواسطة وصف الأمكنة، و البنايات، و المناظر ، و بذلك تأخذنا عن طريق التخيّل إلى بقاع مجهولة، و تجعلنا، من خلال السّرد، نتوهّم للحظة أننا عشنا في تلك الأماكن أو مررنا بها. و هذا العنصر من عناصر الرواية يُحقق ذلك الإبهار الذي يسمّيه **فاليري** (P. Valéry) بالحالة الشاعرية أو الشعرية (L'état poétique) [1].

و يعدُّ الفضاء بمثابة الوعاء المادي الذي يحوي بقيّة عناصر الحكي و يقوم على أساسه البناء السردي للرواية. و له قدرة على التأثير في تصوير الشخصيات و حبك الحوادث، و من التفاعل الحاصل بين هذين العنصرين يساعد على الفهم، بحيث أننا نفهم أبعاد الشخصية الروائية بواسطة المكان الذي تتواجد فيه فلا يقتصر ذلك على وصف إطار جغرافي بل يساهم في فهم، و تفسير و نقد النص الروائي. إضافة إلى أنّ اختيار الكاتب لأمكنة معينة دون غيرها لا يأتي عبثا و إنما يتضمن رسالة يُراد توصيلها للمتلقي [2].

كما أن للفضاء دلالات عميقة بحسب وصف **ريموند** (M. Raimond) :

« L'espace n'est pas seulement vu par les yeux. C'est un milieu chargé de valeurs qui ne doivent rien à l'évocation des formes et des couleurs. » [3]

أي أنّ "الفضاء ليس ملموسا و مرئيا فحسب، بل هو وسط حامل لقيم لا تُعنى باستعمال الأشكال و الألوان." *

و يواصل **ريموند** (M. Raimond) الحديث عن الفضاء بقوله :

[1] - Gérard Genette, Figures II, Seuil, Coll. Points, Paris, 1969, p p 43-44.

[2]- ينظر: إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 131.

[3] - Michel Raimond, op. cit. , p 164.

« Tout roman a partie liée avec l'espace ; même si le romancier ne décrit pas, l'espace est de toute façon impliqué par le récit. Une phrase aussi simple que : *Pierre s'enfuit* implique un espace de la fuite de Pierre. » [1]

و هذا يؤكّد على أنّ " في كل رواية جزء يرتبط بالفضاء، حتى و إن لم يصفه الروائي، فالحكي يتضمن الفضاء دائما. و جملة بسيطة نحو: "هرب بيير" توحي ضمنيا بالفضاء الذي هرب منه أو إليه بيير."

*

و إذا كان الزمن يتعلّق بالحوادث، فإن الفضاء يرتبط بالشخصيات[2]. و الفضاء (Space) عند **موير** (E. Muir) لا يشمل المكان فقط بل المجتمع (Society) الذي تعيش فيه الشخصيات. و أكّد **موير** (E. Muir) على ضمنية الفضاء في الحكي ، فالقارئ يشعر بوجوده حتى دون أن يصرح به المؤلف أو الراوي ، فالفضاء موجود في كل وصف و في كل حركة[3].

و الفضاء في الدراسات الشعرية لم يكن يدلّ فقط على المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية و لكن كان أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة أي في الحكي، و من ثمّ يصبح المكان ضروريا في السرد الذي لا يمكن أن يُبنى كعالم منغلق و قائم بذاته دون عنصري الفضاء و الزمن فهما أساسيان في أداء السرد لرسالته الحكائية[4]. و لفهم العلاقة المتكاملة بين هذان العنصرين يمكن التسليم بأن " المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أمّا الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها و تطورها، و إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط و يصاحبه و يحتويه ، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث."[5]

نستنتج من ما قدمته **سيزا قاسم** في وصفها للمكان أنه الوعاء الذي يحتوي الرواية بأكملها غير أن إدراكه يختلف عن إدراك العناصر الأخرى للرواية فهو يرتبط بما هو حسيي و ملموس فهو

[1]- M. Raimond, op. cit. p 167.
[2] - Edwin Muir, op. cit, p 63.
[3] -Ibid. , p 64.

[4] – ينظر : حسن البحراوي، مرجع سابق ، ص 29.

[5] – سيزا قاسم، مرجع سابق ، ص 106.

على حد تعبير **سيزا قاسم** ليس حقيقة مجردة و إنما ملموسة بواسطة ما يشغل الفراغ أو الحيز، و ما يظهره في الرواية هو الوصف و يجعل هذا الأخير عنصر الفضاء وحدة يمكن لها أن تستقل عن الرواية لإختلافها عن الزمن و لكنها لا تنفصل عن البناء الكلي للرواية .

و الحقيقة أن الفضاء لا يأتي منفردا بمنء عن باقي مكونات النص السردي كالشخوص و الحوادث و المنظور ، و إنما يأتي مرتبطا بها بأشكال و علاقات متعددة ، و إن فهم هذه العلاقات التي يندرج ضمنها الفضاء هو ما يخدم القارئ في فهم الدور الذي يؤديه هذا العنصر داخل النص السردي كليّا.

بعد ظهور الرواية الحديثة ، خاصة الرواية البلزاكية الفرنسية ، أصبح الفضاء عنصرا في غاية الأهمية داخل النص الروائي حسب **هينري ميتيران** (Henri Mitterrand) و بذلك تقدمت الدراسات الشعرية أو السرديات مستفيدة من الفلسفة و السيميائيات و العلوم الإنسانية الأخرى. و من أهم ما توصلت إليه هذه الدراسات رفع اللبس و الغموض عن العلاقة القائمة بين : الفضاء النصي و الفضاء الحكائي و الفضاء الواقعي قبل البدء في تحليل مراحل بناء الفضاء الروائي و تحديد العناصر المكونة له[1]. و في السياق ذاته، جاء في الدراسات النقدية العربية محاولات للتمييز بين الفضاء و المكان، باعتبار أن المصطلح الفرنسي "Espace" يدلّ في الآن نفسه على "الفضاء" و "المكان". و لذلك نجد **عبد الملك مرتاض** يفضّل وضع مصطلح آخر للدلالة على "Espace" و هو مصطلح "حيّز" لأن، من منظوره "الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيّز؛ و لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ؛ بينما الحيّز ينصرف استعماله إلى النتوء، و الوزن، و الثّقل، و الحجم، و الشّكل..على حين أن المكان يتوقّف في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده"[2].

و يتّضح ممّا سبق أن للفضاء الروائي أشكالا مختلفة نذكر أهمها في ما يلي:

[1] – ينظر : حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 27.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.

- **الفضاء الجغرافي أو الهندسي أو المتخيّل:**

ويعادل مفهوم المكان، و هو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه[1]. و المقصود بالبعد الجغرافي هنا: المساحة، و الامتداد، و الارتفاع، و الانخفاض، و الأرض و السّماء، و البحار و غيرها[2]. و يتجلّى في النص الروائي عبر إشارات جغرافية أو هندسية نحو "المدينة" التي تدلّ على فضاء ممتد ليس افتراضيا و هي بمثابة مرجع جغرافي و مكاني لوقوع الحوادث[3]. و تتمثّل وظيفة المكان الجغرافي أو الهندسي (Géographique /Géométrique)في النص السردي في إثارة اهتمام القارئ و خياله لاستحضار الذكريات و الأفكار التي يتعلق بها المكان المذكور في النص، فيحيل كل مكان إلى فكرة معيّنة .

و يرتبط هذا الفضاء في بعض البُنى الحكائية، حسب **جوليا كريستيفا** (J. Kristeva) بحقبة تاريخية معيّنة و ينتمي إلى ما تسميه "Idiologème"[4] أي الطابعين الإيديولوجي و الثقافي اللذان يُميّزان تلك الحقبة، و لهذا لا يتّصل الفضاء بنصه فقط بل بالنصوص المنحدرة من عصر تاريخي ذو الطابعين الإيديولوجي و الثقافي نفسهما الموجودان في نص الفضاء.

- **الفضاء اللفظي أو الدلالي أو المجازي:**

و هو فضاء دلالي (Espace sémantique) ينشأ بين مدلول ظاهر (مجازي) و آخر حقيقي متجاوزا بذلك خطّية الخطاب، و لا يعدو هذا الفضاء أن يكون ما يسمّيه **جنيت** (G. Genette) بالصّورة "Figure" و "الصورة" هنا هي الشّكل الذي يأخذه الفضاء و تقدّمه اللغة،

[1] – ينظر: حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 53-54.

[2] – ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 123.

[3] – ينظر: إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 133.

[4] - Voir : Julia Kresteva, Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton, Paris, 1970, p p 181-182. Sur Google Livres : https://books.google.dz/books?id=mfEgAAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=le+texte+du+roman&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=le%20texte%20du%20roman&f=false

و هي رمز من رموز فضائية اللغة الأدبية[1] ". و بالتالي يعدّ هذا الفضاء مثل المكونات الأخرى للسّرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو لفظي (Espace verbal) بامتياز. و يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع ، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب و لذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه و يحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة و لمبدأ المكان نفسه."[2]

و من هذا التعريف يمكننا إدراك أن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله يتضمّن كل المشاعر و التصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. و من هنا يتميّز فضاء السّرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبّر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات و الفيزياء الحديثة أو تلك التي تعبّر عنها الصور المحسوسة و المدركة مباشرة مثل الفنون التشكيلية و السينما [3].

هذا الشكل من الفضاء يسمى بالفضاء المجازي لأن الراوي لا يصرح به عبر الوصف أو عبر مؤشرات محددة بل هو فضاء افتراضي تقع فيه الحوادث كخلفية تتحرك داخلها الشخصيات.

- **الفضاء النصي أو الموضوعي أو الطباعي:**

تشبّه **كريستيفا** (J. Kristeva) هذا الفضاء بفضاء المسرح حيث ينفصل المشهد عن قاعة العرض و ينعزل مثل منصّة تتمركز في المقابل و في العمق، هذا المشهد الذي تتجه نحوه الأنظار و يتلفّظ به الخطاب[4]. و نجد ماهية الفضاء النصي عند حميد لحمداني مفصّلة، فهو يرى أنه فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلّق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية على اعتبار أنها أحرف مطبوعة

[1] - Gérard Genette, Figures II, p 47.

[2] – حسن بحراوي ، مرجع سابق ، ص 27.

[3] – حسن بحراوي ، نفسه ، ص 27.

[4] - Julia Kristeva, Le texte du roman, p 185.

على مساحة من زرق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب أي ضمن سمك الكتاب الذي يقاس بعدد الصفحات[1].

و لا يقتصر الفضاء النصّي على الألفاظ فقط بل على إضافة الإشارات و علامات الوقف أيضا ، في الجمل أي داخل النص المطبوع ما ينشأ عنه الفضاء الذي يسمى بالفضاء الموضوعي للكتاب (Espace objectif) و هو يدل على فضاء الصفحة و كل الكتاب و هو في الحقيقة " المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب و وعي القارئ ."[2] إنّ الفضاء النصي أو الموضوعي أو الطباعي يشمل كل ما يتعلق بشكل الكتابة من عنوان و غلاف و المقدمات أو البدايات و خاتمات الفصول و التنويعات الطوبوغرافية المختلفة و فهارس الموضوعات إضافة إلى البياضات و السواد و الهوامش.

5.3. السّرد و الوصف (Narration et description):

يعدّ هذين العنصرين وجهين لعملة واحدة هي النص الروائي، يراهما البعض متناقضين بينما هما حقيقة متداخلين و متكاملين و لا تكاد الرواية تخلو من حضورهما معاً، فكل حكي يتكون من جزء يمثّل الأفعال و الحوادث، و من جزء آخر يمثّل الأشياء و الشخصيات، سواء أكانا هذان الجزءان ممزوجان بعمق أو بنسب متفاوتة فهما موجودان داخل كل حكي، و يسّمى الجزء الأول "**سرداً**" أما الجزء الثاني فهو ما يسمى اليوم "**وصفاً**"[3]، يبدو هذا القول واضحا نظريا، بينما يطرح بعض اللّبس في التطبيق، فمن اليسير –حسب **جنيت** (G. Genette)– الحصول على نصوص وصفية خالصة ترمي إلى تصوير الأشياء في فضاءها الخاص، بينما من العسير أن نجد نصوصا سردية محضة. و يستند **جنيت** (G. Genette) على مثالين بسيطين لتوضيح تداخل الوصف و السّرد في نصوص من المفروض أن تكون سردية خالصة لأنها تمثّل الأفعال و الحوادث ، فيقول :

[1]– ينظر: حميد لحمداني، مرجع سابق، ص ص 55– 60.

[2] – حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 28.

[3] -Gérard Genette, Figures II, p 56.

« Une phrase comme : "La maison est blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts" ne comporte aucun trait de narration ; tandis qu'une phrase comme : "L'homme s'approcha de la table et pris un couteau" contient au moins à coté des deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être considérés comme descriptifs du seul fait qu'ils désignent des êtres animés ou inanimés ; même un verbe peut être plus ou moins descriptif. »[1]

و هذا يعني أنّ " جملة مثل : – المنزل أبيض بسقف من اللّوح و بابين خضراوين ، لا تحتوي على أي ميزة للسّرد (فهي وصف خالص للمنزل كشيء جامد) بينما جملة نحو: – اقترب الرّجل من الطاولة و أخذ سكينا ، تحتوي على الأقل على ثلاث أسماء وصفية دالة على المتحرك (الرجل) و الجامد (الطاولة و السكين) إضافة إلى فعلي الحركة (اقترب و أخذ) اللّذيْن من الممكن أن يكونا واصفين إلى حدّ ما." *

و انطلاقا ممّا تعرضنا إليه في عنصر "زمنية السّرد" يتضّح –كما يشير **عبد الملك مرتاض** – أن الوصف يبطئ و يعطّل حركة السرد على الرغم من لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السّرد للوصف. و ذلك لأن " من الوصف لما يكون خالصا لذاته، و إن منه لما يكون زينة للكلام عبر هذه الخصوصية لفعل اللغة "[2] ، يتبيّن من هذا القول أن وظيفة الوصف الأساسية تكون جمالية تزيّن السّرد. و للوصف وظيفة أخرى هي تلك المتعلقة بالشرح و التوضيح ، فقول "المنزل" ليس كقول "المنزل الأبيض الجديد" لأن الوصف يضيف معلومات تفيد القارئ في الحصول على فهم أبلغ.

و نتوصّل في خلاصة هذا الفصل، إلى أن العناصر الأساسية لبنية النص الروائي تتحد مجتمعة في علاقة منسجمة لتحيك نسيجا تاما و متكاملا، يصحبنا إلى عالم تخييلي من أجل اكتساب تجربة معرفية تميل إلى الواقعية. و قد تنوعت أصناف الرواية بتنوع طبيعة العلاقات التي تربط بين مكوناتها و باختلاف تقنيات السّرد فيها. و عليه راحت الدراسات النقدية تفرّق بين الرواية الاجتماعية ،و

[1] - Gérard Genette, Figures II, p 57.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 249.

الرواية التاريخية، و الرواية النسوية، و الرواية الغرائبية، و الرواية البوليسية و غيرها ، رغم أن الرواية كبنية نصّية نثرية تحتمل في أحيان كثيرة معظم هذه التصنيفات، فلا يصح تصنيفها إلا عند القارئ نفسه الذي ينظر إليها من بمنظوره الخاص ، فله أن يصنفها حسب قراءته و إيديولوجيته و تأويله لها .

الفصل الثّاني:

"الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية: من الرواية الثورية إلى الرواية الإستعجالية"

إن البحث في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يقودنا إلى عرض الإطار التاريخي، و الاجتماعي و الثقافي الذي ينحصر داخله هذا النوع من الكتابة الإبداعية، هذا الإطار هو الذي يحدد ظهور الرواية الجزائريـة المكتوبة باللغة الفرنسية في فترتين زمنيتـين بارزتين، الأولى هي الفترة الإستعمارية (La période coloniale) الممتدة من 1830 إلى 1962، و الفترة ما بعد الإستعمارية (La période postcoloniale) و التي تمتد من 1962 إلى يومنا هذا .

1. نبذة تاريخية عن نشأة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

1.1. الأدب الجزائري الفركوفوني الكولونيالي :

عُرفت الحقبة الزمنـية الممتدة من 1830 إلى 1950 بمرحلة المثاقفة (Acculturation) و التكيّف (Mimétisme) أو ما يسمّـيه الباحثـون بسياسة التحديث (أو الدمج) و التقليد[1]. و تنسب بعض الدراسات ظهور هذا الأدب إلى مجموعة من الأسماء، فيُرجّح أن أول نص كتب باللغة الفرنسية سنة 1891، يعود للجزائري **محمّد بن رحآل**، و هو عبارة عن أقصوصة (Nouvelle) بعنوان " La Vengeance du Cheikh" و هي مأخوذة حسب **جون ديجو** (Jean Déjeux) من التقاليد الاجتماعية الجزائرية نشرت من قبل المجلة الجزائرية و التونسية الأدبية و الفنّية[2]. و يعدّ **بن رحّال** رائد معركة التعليم لفائدة الجزائريين في الفترة الإستعمارية فقد قاد حملة نضالية طويلة امتدت من 1886 إلى 1925و دامت حوالي أربعين عاماً. و رغم أنه تكوّن في مدرسة فرنسية إلاّ أنه كان يدافع بشدّة عن العرب و الإسلام كما أنه كان معارضا لسياستي المثاقفة و التحديث. و كان يجسّد الحوار الرافض للدّمج بين المجتمع الجزائري و الاستعمار[3]. و قد وُلد و توفيّ **بن رحّال** (1857-1928) في مدينة "ندرومة" بتلمسان [4]. و نجد في بعض المقالات و الدراسات

[1] -ينظر: عبد القادر جغلول، تاريخ الجزائر الحديث:دراسة سوسيولوجية ، ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة ط2، بيروت، ،1982ص ص 62-63.

[2]- ينظر: أحمد منوّر ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2007، ص 87.

[3] - ينظر : عبد القادر جغلول ، المرجع السابق، ص ص 62-63.

[4] - نفسه، ص ص 63-64.

أن **محمد بن رحّال** هو أول جزائري حامل لشهادة البكالوريا من ثانوية الجزائر سنة 1870 ليصبح فيما بعد أحسن متعلّم مزدوج اللغة[1] ، غير أن الدراسات التأريخية ترى بأن الشهادات المذكورة قد نُسبت لـ**محمد** بن رحّال بالخطأ و أنّه في الحقيقة توقّف عن الدراسة قبل أن يتقدّم إلى شهادة البكالوريا[2].

و من بين الجزائريين الذين كتبوا في الجرائد و المجلاّت سلسلة من النصوص باللغة الفرنسية في الفترة ما بين 1880 و 1950، يذكر **جون ديجو** (Jean Déjeux) كل من : **زيد بن دياب** (الاسم المستعار لـ**عمر سمر**) الذي نشر في جريدة "الحق" لعنابة سنة 1883 قصة " Ali, ô mon frère"؛ و **أحمد بوري** الذي نشر في جريدة "الحق" لوهران سنة 1912 قصة " Musulmans et Chrétiennes"[3]. و يرى **ديجو** (J. Déjeux) أنّ هذا النصّ يتجاوز النظرة الواقعية لتلك الحقبة الزمنية، فيصوّر علاقة انسجام و وئام بين الفرنسيين و الجزائريين[4]. و بعد ظهور حركة المثافقة و الدّمج ظهر كُتاب آخرون يمجّدون للاستشراق و الحضارة الفرنسية و الإسلام العصري و غيرها من القضايا التي تكرس لحركة المثاقفة و التقليد الناتجة عن محاولة تطبيق سياسة "الجزائر فرنسية".

و في الفترة الممتدة من 1920 إلى 1949 يشير **ديجو** (J. Déjeux) إلى إحصاء خمسة عشر روائيّا نشروا ثلاثة عشر رواية و ثلاث مجموعات قصصية. و كانت تلك الروايات تحكي عن أبطال رموز، ممزّقين بين حدود عالمين ، بين عالم يحبون فيه فرنسا الطيّبة كبلدهم الأم و عالم آخر يعارضون فيه فرنسا القبيحة بلد الفرنسيين الجدد في الجزائر[5]. و هذا يوضح إلى أنّ هؤلاء الكتاب عاشوا في ازدواجية فتحت الأبواب أمام كتابة جديدة ، تطرح أسئلة عدة ، عن المرسل و المرسل إليه،

[1] - Voir : Allal Bekkaï, « Si M'hammed Ben Rahal (1857-1928), le premier bachelier indigène », Le Quotidien d'Oran, article republié le : 16 septembre 2020, Sur : www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5293671&archive_date=2008-09-14 Consulté le : 16/09/2020 à 10 :45.

[2] – عبد القادر جغلول، المرجع السابق ، ص 69.

[3] - Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, Col. Que-sais-je, PUF, Paris, 1992, p p 12-13.

[4] – ينظر: أحمد منوّر، "روايات الجزائريين باللغة الفرنسية"، ضمن: الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، دار الأمل، الجزائر، 2004، ص ص 97-98.

[5] - Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 13.

فبين اختلاف هذا الأخير بين عربي أو فرنسي اختلف الخطاب الأدبي فأصبحت هذه الروايات ذات خطابين لهما رغبتين مزدوجتين للأنا و الآخر.

و في سنة 1920 نشر **القايد بن شريف محمد** (1879-1921) رواية " Ahmed, Ben Mostapha Goumier" ، و عرف هذا الكاتب أيضا باسم **سي احمد بن شريف** و هو من مدينة الجلفة كان ضابطا ثمّ تولى منصب قائد[1]. و الرواية هي حكاية لسيرة ذاتية كتبها **بن شريف** ليشيد بمجد قوم تمكّنوا من إيقاظ القوة الكامنة و الأبيّة لشعبهم الذي كان في سبات[2]. و يتجلى – هنا- مفهوم الإزدواجية في كون البطل يظل ضمن عالم "الأنا" بينما تنتهي حياته في عالم "الآخر" . و في سنة 1925 ألّف المواطن الفرنسي و العضو الماسوني **عبد القادر حاج حمّو*** (1891-1954) رواية "Zahra, la femme du mineur" و هي حكاية عن الأخلاق و القيم تتميّز نهايتها بالخسارة، فشخصية **زهرة** البريئة تظل في عالم "الأنا" ، أما **ملياني** فيسجن و يصبح مسلما. و قد أشاد **حاج حمّو** في هذه الرواية المكتوبة بالفرنسية بجزائر فرنسية للأبد.

ثم جاء **شكري خوجة** (1891-1967) و هو الاسم المستعار لـ**حسان خوجة حمدان**، كان صديقا لـ**حاج حمّو** و قد شغل منصب ترجمان قضائي في عدّة مدن[3]، جاء لينشر في البداية رواية "Mamoun, l'ébauche d'un idéal" سنة 1928 و يهديها للروح الفرنسية و التي يقصد بها الجزائر الفرنسية و لكن روايته تتسّم بالتعارض فشخصية **مامون** لم تندمج في عالم الآخر بل ظلت في دائرة "الأنا" رغم المحاولة. و بعد سنة تقريبا ألّف **خوجة** " El-Euldj, captif des Barbaresques" سنة 1929، و هي حكاية تحدث في القرن السادس عشر عن أسير مسيحي أصبح مسلما منكرا للمسيحية غير أن ابنه المسلم يتكلّم الفرنسية[4].

---

[1] - Achour Cheurfi, Ecrivains algériens: Dictionnaire biographique, Casbah , Alger, 2003, p77.

[2] - Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 13.

*- و هو الاسم المستعار لكلّ من فكري (Fikri) و راندو (Randau) ، و لهما روايات أخرى بعنوان "Les compagnons du jardin" نشرت سنة 1933 ثمّ أعيدت طباعتها سنة 1997؛ و "Le frère d'Ettaous" التي نشرت سنة 1925 في كتاب " Anthologie des conteurs algériens" المقدّمة من قبل لويس بيرتراند (Louis Bertrand). ينظر "Œuvres littéraires diverses" على الموقع :
Consulté le : 22/05/2021 www.theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2003.hardi_f&part=78107 à 23 :44.

[3] - Achour Cheurfi, op. cit. , p 222.

[4] - Jean Déjeux , La littérature maghrébine d'expression française, p 13.

و بعد ذلك بخمسة عشر عاما تقريبا، أتى **محمد ولد الشيخ** (1906-1938) و هو كاتب من بشّار، درس في وهران و كان له ديوان شعري نشر في 1930[1]، لينشر رواية "Myriem dans les palmes" سنة 1936 و هي قصة عن تقاطع الأقدار و المصائر و تنتهي بالانصهار في الإسلام. و في سنة 1945 ألفّ **رابح الزناتي** (1880-1952) مع ابنه رواية "Bou-El-Nouar, le jeune Algérien"، و قد ناضل هذا الكاتب من أجل التشبه و الدمج الفرنسي مع الابقاء على دين الإسلام، فهو يقول على لسان شخصية **بولنوار** "نحن –هنا- في المدرسة لكي نتعلّم الفرنسية و لكي نصبح مثل الفرنسيين"[2]

و ممّا سبق نلاحظ أنّ هذه الروايات قد صنّفت في بعض المؤلّفات التي تؤرخ للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية على أنها روايات تجسّد مقاومة و نضالا ضد السياسة الاستعمارية في الدمج و المثاقفة و الفرنسة بينما يُظهر أبطالها نوعا من التملّق نحو كلّ ما هو فرنسي كمحاولة منهم لإرضاء "الآخر" باعتبار أن قرّاء تلك الروايات كانوا في أغلب الأحيان مواطنين فرنسيين، فالأهالي الجزائريين لم يكن بوسع جُلّهم التمدرس و التعلّم.

و يؤكد **ديجو** (J. Déjeux) على هذه الملاحظة في حديثه عن الروايات المذكورة-سابقا- متسائلا عن هويّة هذه الأعمال بقوله:

« Ces divers romans présentent des cas individuels dans des aventures ambiguës, confrontés à l'occidentalisation et à l'acculturation, si bien que des déclarations sur l'intégration ou l'assimilation sont parfois battues en brèche par les conduites contraires des héros. Quelle identité, en effet ? »[3]

أي أنّ " هذه الروايات المتنوعة تمثّل نماذج فردية، ضمن مغامرات غامضة، تواجه حركات التغريب و المثاقفة. غير أن الأفعال و التصرفات التي يقوم بها أبطالها تدافع بشدة عن الإدماج و التقليد، فإلى أيّ هويّة تنتمي هذه الأعمال ؟ " *

[1] -Achour Cheurfi, op. cit. , p p 279-280.
[2] - Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 14.
[3] - Ibid.

و يضيف **ديجو** (J. Déjeux) إلى الأعمال السابقة الذكر، مسرحيّة " Le frisson de la chair" المتبوعة بحكايات عربية لـ**محي الدين مونتيرا** سنة 1931، و مجموعة من القصص من تأليف **سي قدّور بن غبريط** سنة 1930 من بينها " Abou Nouas ou l'art de se tirer d'affaire". ثمّ قصة "La voix des monts" التي نشرها **سعيد قنون** سنة 1934 و هي تحكي عن الخصال الحربية للبربر، و قصص **لويزا** و **جستين شرسو*** سنة 1938. إضافة إلى رواية "Hind à l'âme pure" لـ**عيسى زهّار** سنة 1942، و رواية " Souvenirs d'enfance d'un bledard"**علي بلحاج** بامضاء **محمد سيفي** سنة 1942 و هي رواية لم تتمّ طباعتها[1].

و زيادة على ذلك، صرّح بعض المؤرخين و الباحثين في هذا السياق بوجود روايات أخرى و التي من بينها "Ames frontières" لـ**شريف بن حبيلس** (1885-1959) و يمكن التنبؤ بمضمونها من العنـوان الذي يعتـرف بوجود روحين و حدود بينهما و يقصد بهما الجزائـر و فرنسا. و بعد سنة 1945، ظهرت رواية "Leila, jeune fille d'Algérie" سنة 1947 لـ**جميلة دباش** و هي أول امرأة جزائرية تشتغل في الصحافة (بجريدة "L'Action") . ثمّ نشرت **ماريا لويزا** أو المدعوّة **طاوس عمروش** (1913-1976) في السنة ذاتها ، روايتها الأولى المستقاة من مذكراتها اليومية و عنوانها "Jacinthe noire" ، و هي مكتوبة بضمير المتكلّم الذي يتحدث عن صاحبته حقيقة ، لأن هذه الرواية تعبّر عن دراما داخلية للنفس. كما نجد رواية **مالك بن نبي** (1905-1973) الموسومة " Lebbeik, pèlerinage de pauvre" سنة 1948؛ و رواية "Idris" لـ**علي الحمّامي** (1902-1949) [2]، و هما روايتان لم يسمح بأن يعاد نشرهما نظرا لأنهما كانا ذات طابع قومي و مثيرتان للجدل بحكم أنّ موضوعهما كان حول ذكريات الشباب و قراءاتهم، فكانتا بمثابة شهادة لموجز تاريخي يمتد ما بين 1930 و 1940. و قد عرفتا هاتين الروايتين خروجا عن

* - و هو في مؤلّف ديجو (J. Déjeux) الاسم المستعار لإلياس تيجيني بينما في دراسة أخرى هو لبلقاسم تيجيني و الذي يعتبر مغربي الأصل بحيث له مؤلّف آخر بعنوان "Autour de la Meïda" و هو عبارة عن قصص و نوادر مغربية كما يشير العنوان الجانبي : " Histoires et anecdotes marocaines" و قد نشر سنة 1938. ينظر : "Œuvres littéraire diverses" على الموقع السابق.

[1] -Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française , p 14.

[2] - Ibid, p 14.

حركة الكتابة الداعية للتعايش و الاندماج فكانتا عبارة عن طفرة نوعية على مستوى الوعي الوطني، فعبّرتا عن كفاح شعوب شمال إفريقيا و تطلعاتها للإنعتاق من الإستعمار. و يُذكر أن الطبعة الأولى من رواية "Idris" نشرت بالقاهرة فكانت السباقة في طرح موضوع الكفاح المسلّح كسبيل وحيد للتحرر من الاستعمار و لذلك لم يكن من الممكن إصدار طبعة ثورية كهذه في الجزائر أو حتى في فرنسا في تلك الفترة، فكان يجب انتظار الاستقلال ليعاد طبعها سنة 1976. أمآ رواية المفكّر الإسلامي **مالك بن نبي** فقد تعرضت لموضوع الإنفتاح و الإنحلال الذي روجت له أغلب روايات العشرينات و يكمن الحلّ لعقد الرواية في التوبة و الرجوع إلى الأصل الديني و تكفير الذنوب بالذهاب إلى الحج[1].

و لا يقتصر الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على الحكايات و الروايات فقط بل يشمل الشعر أيضا، و يشير الدارسون و المؤرخون لهذا الأدب إلى وجود عدد كبير من القصائد[2] كتبت من قبل كتّاب سبق ذكرهم مثل **سالم القبي** الذي نشر قصائد بعنوان " Chants et poèmes de l'Islam" سنة 1917 و "Rosées d'Orient" سنة 1920. و هناك شعراء آخرون مثل **سيدي قاسم** و **محمد ولد الشيخ** و غيرهم، و لكن الشعر في هذه الفترة لم يكن يعبّر عن الرفض أو الاستهجان بقدر تعبيره عن الوئام و الانسجام بين المستعمر و الأهالي الجزائريين. و استمرّ الإنتاج الأدبي الشعري على هذا الحال إلى أن نشر **محمد بخوشة** "Le rêve africain" سنة 1946، و الذي يستفتحه بعبارة قويّة " هنا يبدأ حلم يسحق أكاذيبكم" للإشارة إلى أحداث 8 ماي 1945. ثمّ جاء **كاتب ياسين** (1929-1989) بقصائد "Soliloques" ذات أسلوب راقي و موضوع يميل إلى الأسى و الكدر.

و يتضح أن الأدب الجزائري لم يولد من العدم و لم يوجد في مكان لا ثقافة و لا أدب له فالأدب الجزائري كان له وجود مع الأدب المخطوط أو الشفوي (العربي أو الأمازيغي). و الشعر كان

[1] -ينظر : أحمد منور ، "روايات الجزائريين باللغة الفرنسية"، ص ص 106-107.

[2] -Voir : Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 15.

موجودا في بلاد المغرب قبل الاستعمار الفرنسي له في بلاد القبائل و في الصحراء ، و في الجزائر شرقا و غربا و قد أكد **ابن خلدون** على ذلك في ذكره لإنتاجات هامة من قبل أسماء معروفة مثل **ابن مسيّب** (Ibn Amsaîb) في القرن الثالث عشر في تلمسان، و **عبد الله بن كريو** (Abdallah Ben Kerriou) الذي توفي سنة 1921 و هو من الأغواط، و **محمد العيد حمّو** (Mohamed El-Aïd Hammou) المولود في عين البيضاء سنة 1904 و غيرهم من الشعراء[1]. و من المعروف أن الثقافة و الحضارة الأمازيغية تناقلت شفويا، عبر الأجيال، القصائد و الأغاني و الحكايات و الأساطير و التي خُطّ البعض منها باللغة العربية و قد إنتقل هذا الإرث الأدبي حتى إلى الغرب عن طريق ترجمات ظهرت في القرن العشرين [2].

و من الجدير بالذكر أنّ ما كتب باللغة الفرنسية من قبل الجزائريين لم يكن أدبا وحسب، فقد عمد بعض الكتاب و حتى بعض الدارسين إلى التأليف من أجل التعبير عن شهادات تاريخية[3] على الحقبة الزمنية التي تسبق الثورة الجزائرية. و من بين هذه المؤلفات نذكر أوّلها بعنوان " L'Algérie vue par un indigène" لـ**شريف بن حبيلس** سنة 1914 و يتمثّل هذا العمل في اعتراف أحد الأهالي الجزائريين بحبّه للاسم الفرنسي" و يدرج فيه الكاتب الحديث عن مشاكل تلك الفترة. ثمّ كتاب "Terre d'Islam" سنة 1925، و يشيد فيه المقدّم **الحاج الشريف كادي** (1868-1939) بفرنسا على أنها تحتل مكانة الأخت في قلبه. إضافة إلى **الأمير خالد** الذي كتب بنبرة مختلفة في "La situation des musulmans en Algérie" سنة 1924 قبل نفيه . و قد جمع **فرحات عبّاس** (1899-1985) محاولاته في كتاب "Le jeune Algérien" سنة 1930، و عبّر فيه عن البطل كونه مسلما و جزائريا على أن الإسلام هو وطنه الروحي، و قد دافع **فرحات عباس** في هذا الكتاب عن مبدأ المساواة في الحقوق و الواجبات بين الجزائريين و الأوروبيين و

[11] - Jean Déjeux, La poésie algérienne de 1830 à nos jours , Paris, Publisud, 1982 ; Cité par : Nadia Ghalem et Christiane Ndiaye, dans : Introduction aux littératures francophones (Afrique, Caraïbe, Maghreb), PUM, Montréal , 2004, p 198.
[2] - N. Ghalem et Ch. Ndiaye, op.cit., p 198.
[3] - Voir : Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 16.

خاصة في قانون التجنيد الذي كان متعسف في حق الجزائريين[1] . كما كتب **سعيد فاسي** سنة 1931 "Mémoires d'un instituteur algérien d'origine indigène".

و لم تختلف بعض هذه الشهادات عن تلك الروايات و الحكايات التي مجّدت للاستعمار و لفرنسا الأم و الراعية و الوطن ؛ غير أنّ ما كتب كردّ على تلك الشهادات كان يفوقها عددا و نذكر من بين المؤلفات "Le malaise algérien" لـ**محمد العزيز قسوس** الذي وضّح أنه لا وجود للوطن الأم دون الجزائر الأم؛ و "L'Algérie sous l'égide de la France" سنة 1936 لـ**سعيد فاسي** الذي دافع عن النخبة ضد النظام الإقطاعي الذي أسسته فرنسا في الجزائر. و زيادة على ذلك، ظهرت مؤلفات أخرى لقيادات و مناضلين آخرين حاولوا نشر الوعي السياسي و منهم **فرحات عباس، ميصالي الحاج،** و **كاتب ياسين** الذي نشر سنة 1948 " Abdelkader et l'indépendance algérienne" و **مالك بن نبي** الذي كتب " Discours sur les conditions de la renaissance algérienne" سنة 1949.

2.1. الرواية الوطنية و الثورية :

تتّفق الدراسات التأريخية للرواية الجزائرية على أن سنوات الخمسينات أي الفترة الممتدة ما بين 1950 و 1960 شهدت كتابات أدبية ذات نوعية جيّدة و إطلاع واسع، مع أنها لم تأت من عالم آخر و إنّما كتبت بأنامل الجزائريين أنفسهم الذين كتبوا منذ 1945، غير أنّ تسليط الضوء عليها كان أكبر. و يعود ذلك في الحقيقة إلى عدّة عوامل، من بينها :

- الهيجان و الثوران الثقافي الذي كانت تعيشه الجزائر في هذه الفترة شجّع على الإبداع الأدبي.
- الحالة الطارئة و المشاكل التي طرحت حول الوطن حثّت على التعبير من أجل الإجابة على تساؤلات كثيرة من بينها : من نكون ؟ و لماذا نحن "الأنا" مستعمرون من قبل "الآخر" ؟
- طباعة هذه الأعمال في فرنسا ممّا سمح بانتشارها على نطاق واسع.

[1] – ينظر : أحمد منور، "روايات الجزائريين باللغة الفرنسية"، ص ص 104-105.

و سنتعرّض لهذه العوامل بالتفصيل من خلال وصف أهم الأعمال الروائية التي كتبت في هذه الفترة .

و قد ظهر الأدب الثوري ضمن كتابات أدبية باللغة الفرنسية بعد قرن تقريبا من الاحتلال الفرنسي للجزائر و تتجلى مميزات هذا الأدب المكتوب في الفترة الاستعمارية بمنطق تاريخي موحد يهدف إلى إبراز القضية الوطنية و إظهار المشاهد التي تحمل السياق الكولونيالي . و لذلك كان في وقتها رمزا من رموز المقاومة ، و قد وضحت العديد من الدراسات أن ازدهار الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية يعد حدثا سياسيا للمقاومة الوطنية ضد ما كان يحدث للشعب الجزائري كما أن أهم ما يميز الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في هذه الفترة هو عنصري الوصف الاثنوغرافي و موضوع حرب التحرير. و كانت بداية هذا النوع من الكتابة الروائية تقريبا في سنة 1920، و برزت أكثر في مطلع 1945 و ازدهرت أكثر ضمن الجنس الروائي نحو سنة 1950 [1].

و يقصد **شارل بون** (Charles Bonn) بالوصف الاثنوغرافي وصف الحياة التقليدية التي تتجسّد في روايات **مولود فرعون** و روايات **محمد ديب**. و كانت تلك الروايات توضح تأثير الاستعمار على المجتمعات و الطوائف التي كانت تحافظ على وحدتها ، فقد كان استهجان الاستعمار واضحا فيها. و ما لبث الكتاب أن انتقلوا بعدها إلى موضوع حرب التحرير في الروايات التي تلت كتابات الوصف الإثنوغرافي فلم تعد الكتابة لمجرد وصف لإطار الحياة اليومية و لكن للبوح بصحوة في الضمير الشعبي الريفي[2].

و ممّا لا شك فيه أنّ من أبرز الروايات[3] التي كتبت عن الثقافة و التقاليد الجزائرية الأصيلة و التي تلجأ إلى الوصف الاثنوغرافي ،كانت رواية "Le fils du pauvre" لـ**مولود فرعون** (1913-1962) التي نشرت سنة 1950 لتقص حكاية ابن الجبل الذي تمكن من ارتياد المدرسة العليا للأساتذة (ENS). و رواية "La terre et le sang" سنة 1953، التي تصف الحياة في المهجر و في الديار الفرنكو-جزائرية على الجبال. و قد حاول **فرعون** أن يثبت أنّ أبناء بلده كانوا

[1] -Charles Bonn : Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, Paris, 1985 ; p 10.
[2] - Charles Bonn, Op. cit. , p 10.
[3] - Voir : Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 18.

بشرا كالآخرين، فلم تحمل رواياته غير الحقيقة، لذلك سخّر أدبه للحديث عن الفولكلور و عن التوثيق الإثنوغرافي لحياة الرّيف[1]. و تلتقي رواية "Le fils du pauvre" مع بعض من روايات تلك المرحلة التاريخية مثل روايات **شكري خوجة** و **محمد ولد الشيخ** و **جميلة دبّاش**، التي آمنت بمبدأ سياسة الإندماج و التعايش بين الأهالي (Indigènes) و الاستعمار، و يعتقد **مولود فرعون** في هذه الرواية أن الأهالي قد أتيحت لهم فرصة التعرف على بلاد فرنسا و سكانها عن طريق الهجرة و المدرسة. و تتميّز هذه الرواية عن غيرها بكونها جاءت بطابع السيرة الذاتية[2]. أما رواية " La colline oubliée" التي ألّفها **مولود معمري** (1917-1989) سنة 1952 فتحدثت صراع الأجيال في القرى، و حياة بؤس و السأم، و رحلة البحث عن الطريق الصحيح.

ثمّ ظهرت الرواية الوطنية القومية جليّا في ثلاثية **محمد ديب** "Algérie" التي تشمل: " La grande Maison" (1952)، و "L'Incendie" (1954) و "Le métier à tisser" (1957)[3]؛ و هي أعمال كشفت كيفية تعاطي أهل المدينة و أهل الريف و الحرفيين مع المشاكل الاجتماعية و السياسية لتلك الحقبة من الزمن، بحيث أنهم لجؤوا إلى المطالبة بحقوقهم عن طريق التمرد و التعبير عن الرفض و البحث عن واجبات أخرى و روح جديدة لكيانهم. لم يلق ما جاء في هذه الروايات استحسانا عند الصحافة الإستعمارية، أما بالنسبة لأبناء البلد فقد كان ذلك غير كاف في سبيل الدفاع عن الوطن لذلك طالبوا بأن يكون الكتاب أكثر حزما و أن تعبّر لغتهم أكثر عن المعاناة و العنف و أن يبتعدوا عن استعمال الأسلوب المنمّق الذي ما عاد ينفع و لا عاد يعكس الحياة الحقيقية للجزائريين آن ذاك. و قد شكّل ظهور رواية "La grande Maison" "منعطفا حاسما في تطور الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية من حيث المضمون، فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين و مناقشاتهم الفوقية عن العدالة و المساواة في ظل الحكم الاستعماري، و وهم التعايش السلمي بين الأهالي و المعمّرين عن طريق الدعوة إلى الاندماج و الزواج المختلط، لتنزل إلى

[1] -Voir : Ch. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri-Alaoui, Littérature maghrébine d'expression française, EDICEF/AUPELF, France, 1996, p p 38-39.

[2] – ينظر: أحمد منوّر، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 103.

[3] - Voir : Jean Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, p 18.

الطبقات الدنيا من المجتمع، و تتحدّث عن هموم الناس البسطاء من العامة و تصف أحوالهم المعيشية القاسية، و معاناتهم من الجوع و الفقر و القهر، و لأول مرة تتحدّث عن النضال السياسي الجزائري و عن مناضلين يعيشون في الخفاء، مطاردين من قبل الاستعمار. و لأول مرة تطرح تساؤلات محددة و صريحة عن مفهوم الوطن و الهوية الوطنية الحقيقية للجزائريين "[1]

و من هذا المنطلق تظهر براعة هذا الأدب الذي حاز على جوائز أدبية بينما لم يكن يروق للقارئ الأصلي (Lecteur natif) أي للفرنسيين، كان يكتب بكلام جريء و رغم التردد كان ينشر. تتجلى هذه البراعة (Le génie) في كون الروائيين الجزائريين آن ذاك كانوا لا يتقنون لغتهم الأم كما ينبغي فعبّروا عمّا يريدون بروح لغتهم الأم لا برموزها الكتابية ، فكان همّهم الأول الكتابة من أجل قول ما يجب قوله دون الاهتمام بالجانب الجمالي للعمل الأدبي ، فحققوا كلا الجانبين، و إلا ما كانت البحوث التاريخية و الأدبية معا إلى يومنا هذا تتخذ من هذه الأعمال مدونات لدراساتها.

و قد ظهرت روايات أخرى تنتهج الاتجاه ذاته لكتابة **محمد ديب** في فترة الثورة، و من بين هذه الأعمال[2] : رواية "Le sommeil du juste" سنة 1955، لـ**مولود معمري** و التي تحدّث فيها عن الفقر و الحرمان الذي تحملته القرى القبائلية المنعزلة في رؤوس الجبال في ظل الجهل و العرف و استغلال الاستعمار. ثمّ رواية "Nedjma" سنة 1956، لـ**كاتب ياسين** الذي عالج فيها موضوع الفقر أيضا و لكن عند أبناء المدينة، بحيث كان هؤلاء يعيشون في بؤس تام و غياب للشغل، بل و أن العمل الوحيد الذي كانوا يحصلون عليه كان لدى المستعمر الفرنسي، فكانوا يتعرضون للإهانة و الاستغلال إلى أن انفجروا غاضبين فدافعوا عن أنفسهم ضد الظلم و تمرّدوا على أربابهم في العمل. كما أشارت الرواية إلى مجازر 8 ماي التي كشفت الوجه المتوحش للاستعمار الفرنسي.

إنّ ما صورته الروايات الثورية المذكورة من تدهور للأوضاع الاجتماعية و السياسية في الجزائر، و ظهور بوادر لاشتعال ثورة تحريرية ضدّ كل ما ذكر، شجّع البعض من دور النشر الفرنسية المشهورة

[1] – أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 106.

[2] – ينظر : أحمد منوّر، المرجع نفسه، ص 109.

نحو "Seuil" التي نشرت أزيد من 21 عملا في منتصف 1950، و "Julliard"، و "Plon" و غيرها من طبع هذه الأعمال التي ما فتئت تستجدي تعاطفا و اهتماما من قبل الطبقة المثقّفة في فرنسا بل أنها شهدت رواجا لدى جمهور القراء الفرنسيين على العموم[1]. و هذا العامل الذي أشرنا إليه في البداية هو الذي عجّل بظهور الأعمال الروائية الأخرى التي تمّ ضمّها فيما بعد لما سمّي بتيّار "النزعة الاحتجاجية " و هي نزعة نضالية و ثورية تجلّت في روايات **كاتب ياسين** اللاحقة و أعمال كل من **مالك حدّاد** و **آسيا جبّار** و التي توافقت مع الأحداث السياسية التي تطورت منذ بداية النضال المسلّح الذي استمرّ على طول سبع سنوات و نصف، فما عاد للهدنة أو للتعايش أي حيّز في خضم تلك الثورة ، بل أنّ الغاية الوحيدة المرجوة كانت استقلال الجزائر.

و تتمثّل أبرز الأعمال الروائية الثورية (Récits guerriers) التي صورت أحداث المقاومة المسلحة آن ذلك في: روايتي "La soif" سنة 1957، و "Les impatiens" سنة 1958 للطالبة الجامعية **فاطمة الزهراء إملاين** التي كتبت بالاسم المستعار "**آسيا جبّار**" فتخلت عن امتحاناتها الجامعية من أجل مساندة الثورة دون أن يعلم والديها بذلك، كما أنها أرادت ترك اسم العائلة بعيدا عن دعمها للنضال[2]. رواية "La dernière impression" التي نشرها **مالك حداد** سنة 1958، و رواية "Un été africain" لـ**محمد ديب** سنة 1959. إضافة إلى رواية " Le quai aux fleurs ne répond plus" لـ**مالك حدّاد** سنة 1961 و قد سلّطت هذه الرواية الضوء على الجانب النفسي للشخصيات في حالة الحرب.

و قد شملت الحركة المنحازة للمقاومة المسلحة و الثورة التحريرية في الكتابة الإبداعية و الأدبية حتى الروايات التي كتبت بعد الاستقلال و التي كانت بمثابة تأريخ أدبي لما حصل إبّان الحرب. و من أهم الأعمال نذكر رواية "Les enfants du nouveau monde" **لآسيا جبّار** سنة 1962، و تعدّ هذه الرواية هي بداية الإلتزام الوطني **لآسيا جبّار** في الكتابة الثورية ، و التي لم تكن في الحقيقة

[1] - Voir : Nicolas Hubert, Editeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie 1954-1962, Editions Bouchène, Paris, 2012, p p 55-56.
[2] - Voir : Achour Cheurfi, op. cit. , p p 146-147.

كتابة ثورية ضدّ الاستعمار فقط بل ضدّ نمطية تصوير المرأة الجزائرية فكانت أول رواية نسوية ، إضافة إلى الثورة ضدّ نمطية مضمون الرواية فكانت روايات **آسيا جبّار** سباقة من حيث تناول موضوع جسد المرأة و حياة الشريكين مع الإبقاء على الإيمان بالحياة العائلية و عادات الوصاية و وليّ الأمر[1].

ثمّ رواية "Qui se souvient de la mer" سنة 1962 لـ**محمد ديب**، و رواية "L'opium et le bâton" لـ**مولود معمري** سنة 1965، و غيرها من الأعمال التي عكست وقائع الثورة و قساوة الاحتلال الذي مارس كل أنواع القمع و الدمار، كما مجدت كفاح كل الجزائريين و خاصة المناضلين و المجاهدين الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل أن ينال الشعب استقلاله.

و نستخلص ممّا سبق، أنّ ظهور الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يرتبط ارتباطا وثيقا بالوضع السياسي في تلك الفترة فكان محتواه يعبر عن المقاومة و يعد سلاحا للدفاع عن الهوية الوطنية و عن حق تقرير المصير ، فكان جهادا و نشاطا عسكريا من نوع آخر :

« Cet espace littéraire est d'abord vertébré autour d'une contradiction fondamentale : il naît en pleine époque coloniale en tant qu'essai de bâtir une identité propre, face à l'acculturation proposée ou imposée par le colonisateur, mais il utilise la langue de celui-ci, le français. L'éclosion de la littérature franco-maghrébine […] coïncide avec l'explosion des sentiments nationalistes dans les années cinquante, et avec l'implication de certains de ses écrivains dans ces mouvements politiques. »[2]

و هذا يعني أن " هذا الفضاء الأدبي يتمحور حول أمر متناقض و أساسي، و قد تمخّض في عز الفترة الإستعمارية كمحاولة لبناء هوية خالصة أمام تلك المثاقفة المعروضة أو المفروضة من قبل المستعمر، و لكن هذا الأدب يستعمل لغة هذا الأخير ، أي الفرنسية . ثم إن بروز الأدب الفركو- مغربي ... يصادف ثورة انفجرت فيها المشاعر الوطنية القومية في سنوات الخمسينات، فضلا عن اقحام البعض من كتاب هذا الأدب في حركات سياسية ." *

[1] - Voir : Charles Bonn, Le roman algérien de langue française, p p 12-13.
[2] - Sagarra Marta, Leur pesant de poudre : Romancières francophones au Maghreb, L'Harmattan, Paris, 1997 ; Cité par Fouzia Bendjlid, dans Le roman algérien de langue farnaçaise, Chihab, Alger, 2012, p 18.

إن هذا الطرح يوضح مميزات الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية و الذي ولد في الفترة الكولونيالية بهدف التأسيس لهوية وطنية جزائرية لا تتخللها أي شوائب استعمارية، غير أن هذا النوع من الأدب استخدم وسيلة من وسائل الاستعمار من أجل التعبير عن نفسه و هذا ما يوضح التناقض المذكور في ذات الاقتباس كما أن هذا الأمر يقودنا إلى الحديث عن إشكالية هويّـة هذا الأدب ، الأمر الذي أسال حبـرا كثيرا خاصة و أن البعض اعتبر هذا الأدب بمثـابة كتابة وطنيـة أو أدبا قوميا (Une Littérature Compatriote/ Nationale).

2. مسألة الهويّة بين روح "الأنا" و لغة "الآخر":

لا يمكن الحديث عن الأعمال الإبداعية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية دون التعرض إلى مسألة هويّة هذا الأدب، و إلى أيّ طرفٍ ينتمي، إلى "الأنا" أم إلى "الآخر" ؟ علما أنّ هذا الأدب كتب بروح اللغة الأم لا برموزها الكتابية. غير أنّ فرنسيته تظل ملازمة له. و هنا يكمن الجدل فهل هو أدب قومي فرنسي (Une littérature nationale française) ؟ بحكم أنّ كتّابه ذوو جنسيات فرنسية مكتسبة و لغته أو بالأحرى رموزه الكتابية فرنسية؛ أم أنه أدب وطني جزائري (Une littérature nationale algérienne) ؟ باعتبار روحه و خلفيته و أصل كتّابه.

إن الإجابة عن هذين التساؤلين لا يحلّ الإشكالية بقدر ما يزيد من إشكاليتها، و الفصل فيها لن يشمل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية فقط بل الأدب المغاربي ككل بل و الإفريقي عامة. و عليه فإن "الأسئلة التي طرحت و تطرح فيما يتعلق بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية هي أسئلة مطروحة أيضا بالنسبة للأدب الآسيوي، و الإفريقي، و الأمريكي اللاتيني المكتوب باللغات الأوروبية (الفرنسية و الإسبانية و الإنجليزية و البرتغالية ...). و لكي تجد جوابا موضوعيّا، ينبغي أن تعالج، حسب رأينا، في هذا الإطار التاريخي الجغرافي السياسي، مع الأخذ بعين الاعتبار في الوقت نفسه، بظروف كلّ بلد، و بخصوصياته اللغوية و الثقافية، و بطبيعة الاستعمار الذي خضع له"[1] .

[1] – أحمد منوّر ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 134.

و تتبيّن ضرورة التمييز المذكور في هذه المقولة في الفرق بين بلد كالجزائر مثلا ، لها لغة وطنيّة واحدة مكتوبة و هي اللغة العربية (على الرغم من أنّ هناك من يناقض هذا و يرى بأن للجزائر لغتان واحدة رسمية و يقصد بها العربية و أخرى لم تكن رسمية و هي الأمازيغية) و بلد مثل بعض البلدان الإفريقية التي لها لهجات متعددة و غير مكتوبة. ففي حال وجود لغة رسمية مكتوبة تلعب لغة الاستعمار دورا سلبيا يضعف لغة البلد المشتركة و يؤخر من تقدمها ثقافيا و حضاريا ، كما يخلق ازدواجية لغوية (Bilinguisme) و صراعات ثقافية و طبقية. بينما في حال وجود لهجات متعددة غير مكتوبة و غير رسمية في بلد ما ، تعود لغة الاستعمار بالإيجاب و بالفائدة على البلد نفسه، فتوحّد ثقافته و تشّكل وسيلة مشتركة للتفاهم و لذلك جعلت هذه البلدان من لغة المستعمر لغة رسمية و وطنية. و زيادة على هذا الفرق ، هناك تمييز آخر يخص طبيعة الاستعمار ، فهناك استعمار يمس الثقافة و اللغة و المقومات الأساسية للبلد و يحاول في الغالب طمس هذه المقومات و استبدالها بأخرى لتحقيق غاياته ، كما أنّ هناك استعمار آخر اقتصادي محض همّه الوحيد السيطرة على البلد من جانبه الإقتصادي فلا يمس اللغة و الثقافة بشيء .

1.2. جدلية الانتماء و الانتساب:

كان الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في البداية حكرا على الكتاب ذو الأصل الأوروبي و من الطائفة اليهودية و ثم جاء هذا الأدب بأصول و ألوان و جماليات جديدة أكثر اجتماعية من الآداب الأم في فرنسا و أكثرها توجها إلى تأملات عميقة حول الحياة و الموت. غير أن هذا الأدب الذي تكتبه أيادي أوروبية الأصل كان ناذرا ما يتطرق ليتناول شخصيات عربية أو مغاربية ذات دلالة اجتماعية أو ذات أهمية داخل محيطها أو التي تقدم دون أحكام مسبقة و لذلك نجد مثلا في رواية "L'étranger" **لألبرت كامو** (Albert Camus) شخصية من "الأهالي" (Indigène) تصور شخصا غامضا بل و عنيفا قتل من طرف **مورسو** (Meursault) الأوروبي و كان عقابه الإعدام على ذلك، و هذا ما يبدو غير واقعي على الإطلاق، فمقتل العرب من قبل الأوروبيين لم يكن فعلا

يعاقب عليه في المستعمرات الأوروبية [1]. و يوضح هذا المثال اختلاف المحتوى المعالج من قبل الكتاب الأروبيون الذي كانوا ينتسبون للجزائر في هذا الأدب، و لكن ذلك لا يعني بالضرورة أنّ الكتاب الأوروبيون كلّهم كانوا يكتبون ضدّ الجزائر، و خير دليل على ذلك أن **ألبيرت كامو** (A. Camus) نفسه كان يؤيّد إلى حدّ ما المقاومة الجزائرية ضدّ قمع الاستعمار .

و بالعودة إلى مسألة الهويّة نجد أنّ بعض الباحثين الفرنسيين اعتبروا الأدب القومي و الثوري فرعا من الأدب القومي للمستعمر أي أنه أدب فرنسي على أساس أنّ الجزائر قانونيا كانت تابعة لفرنسا في الفترة التي كتب و نشر فيها هذا الأدب، و هذا ما يتضح في تصنيف الكتاب الجزائريين في المؤلفات النقدية و التأريخية كالقواميس التي طبعت قبل الاستقلال على أنهم فرنسيين، بل أنّ لبعض المؤلفات النقدية التي طبعت حتى بعد الاستقلال التصنيف ذاته و هذا ما ورد في مؤلّف **جون ريكاردو** (Jean Ricardou) "Le nouveau roman"و الذي نشر سنة 1978 و ذكر فيه صاحبه أنّ **كاتب ياسين** من الروائيين الفرنسيين[2].

و يندرج هذا التصنيف ضمن مسألة أخرى تمثّلت في إشكالية الإنتماء التي طرحت من الناحية التاريخية قبل بداية القرن العشرين. و كان المستوطنون الفرنسيون الذين ولدوا في الجزائر هم أول من طرح هذه المسألة، فباعتبار "الجزائر فرنسية" يصبح كل ما هو فرنسي في الجزائر منسوبا إلى الجزائر الفرنسية. و لذلك نسبوا أنفسهم إلى الجزائر و بالتالي صنّف ما كتبوه بالأدب الجزائري الاستيطاني، و هي نصوص عمدت إلى نشرها صحف فرنسية من قبيل "Mercure de France" و "Le Temps" فأسست لحركة أدبية سميّت "الجزأرة"[3] (Algérianisme) و كان من أهم روادها **لويس بيرتراند** (Louis Bertrand) و **ألبيرت كامو** (Albert Camus) و غيرهم كثر. و ظهرت هذه الحركة لتسلّط الضوء على الدور الإيجابي المزعوم الذي أداه الكتاب المنتمون لها أي "Les écrivains algérianistes" مقابل الدور الوطني الأصيل الذي أداه الكتاب "الأهالي"

[1] - N. Ghalem et Ch. Ndiaye, op. cit., p 200.

[2] – أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 137.

[3] – ينظر : أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص ص 138-139.

من خلال فرض أنفسهم في الساحة الأدبية. و يمكن القول أن الأمر الإيجابي الأهم الذي جاءت به هذه الحركة هو التأسيس لأدب إفريقي خالص باللغة الفرنسية[1].

و لم يكن الكتاب الجزائريون الذين نعتوا "بالمثقفين الأهالي" منفصلين عن حركة "الجزأرة" أو عن "**مدرسة الجزائر**" (L'école d'Alger) التي تأسست فيما بعد من قبل الكتاب المستوطنين، بل كانوا ينتسبون إليها بطريقة أو بأخرى، بحيث أنّ البعض منهم تبنّى تيارها الفكري في حين عمد البعض الآخر إلى استعمال أسلوبها الجمالي في نصوصهم و من بين هؤلاء الكتّاب نذكر عل سبيل المثال : **عبد القادر حاج حمّو**، و **جميلة دبّاش**، و **محمّد ولد الشيخ** و الذين كتبوا أعمالا صنّفت فيما بعد ضمن ما سميّ "الرواية الإثنوغرافية ". و انظمّ إليهم روّاد "الرواية الثورية" أمثال **كاتب ياسين**، و **محمد ديب**، و **مالك حداد** و آخرون. و قد تأسست **مدرسة الجزائر** (L'école d'Alger) ضمن خطابات إيديولوجية مختلفة نعتت بالمناصرة للأهالي "Indigénophile" و كان الهدف منها تطور الأفكار المتعلّقة بالسلام و التسامح و التي كانت مهتزّة داخل المجالين السياسي و الفكري في فرنسا في فترة ما بين الحربين العالميتين[2].

و انطلاقا من تعدد المدارس الأدبية المنتسبة للجزائر و تداخل تصوراتها و مفاهيمها الفكرية و تشابه الأساليب التعبيرية لدى كتّاب رغم اختلاف أعراقهم و انتماءهم الاجتماعي و الديني ، فضلا عن اشتراكهم في وسيلة التعبير و هي اللغة الفرنسية ظهرت جدلية هويّة هذا الأدب و أصبح البحث عن الجواب الفاصل ضرورة حتمية، فما هو الأدب الجزائري؟ و من هو الكاتب الجزائري ؟

و للفصل في القضية، قامت بعض الصحف و المجلات المتخصصة و من بينها دوريّة " Les Nouvelles Littéraires" بتحقيق (Une enquête) حول هويّة الكاتب الجزائري سنة 1960[3] و قد شارك في هذا الاستبيان مجموعة كبيرة من الكتاب الجزائريين "الأهالي" و "المستوطنين" و من بينهم **محمد ديب**، و **مولود فرعون** و **مالك حدّاد** و **هنري كريا** (Henri

[1] - Fouzia Bendjlid, Le roman algérien de langue française, p 41.
[2] - Voir : Ibid, p p 41-43.
[3] – ينظر : أحمد منوّر ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ص ص 156-157.

(Kréa و **جون سيناك** (Jean Sénac). و كان السؤال الرئيسي : من هو "الكاتب الجزائري" ؟ لأن صفة "L'écrivain algérien" كانت تعود على الكتّاب الفرنسيين و الكتاب الجزائريين العرب أو القبائل الذين يكتبون بالفرنسية و هذا ما أدى إلى لبس و غموض في مفهوم التسمية . و قد اتفق أغلب الكتاب على أن في تسمية "الكاتب الجزائري" لبسا (Ambiguïté) غير أنهم اختلفوا في ذكر أسباب ذلك بل و أنّ بعضهم تعمّد ذكر الأسباب التاريخية الحقيقية لذلك و قدّموا بدلا منها تفسيرات غير موضوعية كالقول بتنوع الأصول و الأعراق في الجزائر.

و قد استهجن الكاتب **مالك حدّاد** بعض تلك الإجابات و التفسيرات فكتب مقالا للردّ على ذات الموضوع نشر بعد سنة من الاستبيان المذكور ، متبوعا بديوانه الشعري " Ecoute et je t'appelle" (1961). و كان عنوان مقاله المشهـــور "Les zéros tournent en rond"[1] و الذي أعاد فيه طرح السؤال : « Quels sont les écrivains algériens ? » أي "من هم الكتّاب الجزائريون" حقيقة ؟ و راح يجيب قائلا :

« *N'est pas totalement Algérien qui veut*. Nous, écrivains d'origine arabo-berbère, avons été amenés à chanter dans une langue merveilleuse entre toutes, mais qui historiquement n'est pas notre langue maternelle. Et ce qui différencie les écrivains arabo-berbères des autres écrivains algériens, c'est moins leurs préoccupations politiques plus anciennes et plus aiguës que leur nostalgie d'une langue maternelle dont nous avons été sevrés et dont nous sommes les orphelins inconsolables. »[2]

أي " أنه ليس جزائريا بتاتا من يريد ذلك، فنحن، ككتّاب عرب و بربر حُملنا على الكتابة بلغة رائعة ليست هي لغتنا الأم من وجهة نظر تاريخية. و ما يميّز الكتاب العرب و البربر عن الكتاب الجزائريين الآخرين ليس همّهم السياسي الأقدم و الأشدّ حدّة و إنّما حنينهم إلى اللغة الأمّ التي فُطمنا عنها فأمسينا يتامى لا عزاء لنا." *

[1] - Malek Haddad, « Les zéros tournent en rond » , F. Maspéro, Paris, 1961, p p 7- 27. Sur : http://www.ism-france.org/analyses/-Les-zeros-tournent-en-rond-8207--article-14584 Consulté le : 21/08/2020 à 15 :04.

[2] - Malek Haddad, op. cit, p 22.

فالقضيّة هنا ليست بالاختيار، فيكون الكاتب جزائريا أو غير جزائري بعامل التاريخ و ليس بعامل الجغرافيا –على حدّ تعبير **أحمد منوّر**– لأن الانتماء كعامل جغرافي لا يعدو أن يكون مشاركة في العيش على رقعة الأرض نفسها بينما الإنتماء التاريخي هو مشاركة في النضال السياسي و المقاومة العسكرية ، و لذلك يستحق بعض الكتاب الفرنسيين و غير الجزائريين أن ينتسبوا إلى الجزائر بفضل مشاركتهم في النضال دون أن يأخذا بعين الاعتبار انتمائهم الجغرافي.

و يضيف **مالك حدّاد** إلى ذلك، العامل الديني الذي يميّز بين الكتاب الجزائريين بحقّ و الكتاب الجزائريين بالاستعمار أو كما يسميهم **حدّاد** الكتاب ذو الأصل الأوروبي. كما أن العامل الثقافي الذي يشمل العادات و التقاليد و طريقة التفكير هو خاص بالجزائريين فقط، فهو يقول :

« La marque indélébile de l'Islam nous distingue mais ne doit pas nous séparer. Notre folklore, nos modes de penser et de sentir, et partant, d'agir, nous sont propres. Même en nous exprimant en français, nous transportons le Rêve, la Colère et la Complainte sortis des siècles et des siècles de notre Histoire nationale. » [1]

بمعنى أن " صفة الإسلام التي لا تمحى تميّزنا غير أنها لا يجب أن تفرّقنا. فلكلورنا و أنماط تفكيرنا و مشاعرنا و حتى تصرفاتنا هي خاصة بنا. و حتى لو عبّرنا عن ذلك باللغة الفرنسية، فإنّنا ننقل الحلم، و الغضب، و الشكوى التي تنبع من قرون و قرون من تاريخنا الوطني." *

و الواضح أن **مالك حدّاد** يعترف بانتساب بعض الكتاب إلى الجزائري غير أنه لا يعتبر نفسه فرنسيا بمجرّد الكتابة بالفرنسية كما أنه لا يعتبر هذا الأدب فرنسيا و لا حتى أدبا وطنيا لأنه يفتقد أصل التعبير بلغة شعبه فكانت نظرته تقوم على تصور هذا أدب بمثابة أدب ظرفي مؤقّت منفيّ إلى لغة الاستعمار و كان يأمل في أن يُخلق أدب جزائري بحق يعبّر عنه كتابه بلغتهم الأم بعد الاستقلال. و قد رفض **مالك حدّاد** تسمية هذا الأدب "**الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي**" أو **الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية** " بل أطلق عليه تسمية معكوسة عبّرت بدقّة عن تصوّره فأطلق

[1] -Malek Haddad, op. cit, p 23.

عليه " **الأدب الفرنسي ذو التعبير الجزائري**"[1] (La littérature française d'expression algérienne) و هي تسمية لم سبقه إليها أحد، فهو يؤكّد بهذه التسمية على الروح الوطنية لهذه الأدب كما يعترف بانتمائه اللغوي الفرنسي.

إن ربط الهويّة باللغة وحدها يمكن أن يدلّ بطريقة غير مباشرة على أن ماهية الرواية تتمثّل في اللغة بغض النظر عن العناصر الأخرى، كما أنّ القول بأنّ هويّة الأدب تتحدد بهوية كاتبه طرح غير عادل، و بالتالي من الضروري التركيب بين عنصري اللغة و هوية الكاتب الأصلية، فاللغة ليست المكوّن الثقافي الوحيد في النصّ السردي لأنها جزئ لا يتجزأ من الفضاء الذي يحمل بعدا ثقافيا مرتبطا بمجتمع النص، و من الشخوص و الحوادث التي تعكس ثقافة سردية تميّز هذا الأدب[2].

إن جدلية الهوّية الأدبية هذه لا تنتهي عند هذا الحدّ ، فحتى بعد الاستقلال ظل بعض الكتاب مثل **محمد ديب** و **مولود معمري** و **آسيا جبار** و غيرهم يكتبون باللغة الفرنسية و لكن نصوصهم اختلفت عن ما كانت عليه من حيث المضمون قبل الاستقلال. كما أنّ عددا كبيرا من الكتاب الذين ظهروا بعد الاستقلال بزمن بعيد كتبوا و يكتبون إلى يومنا هذا باللغة الفرنسية، و هذا ما يفتح الباب لتساؤلات أخرى و لجدل أوسع حول موقف هؤلاء الكتاب من الكتابة باللغة الأمّ و حول الدافع إلى الكتابة بلغة الآخر أو اللغة الفرنسية. و عليه يرى بعض النقاد أنّ هذا الأدب يحمل في ذاته روحا جزائرية لا يمكن إنكارها، و من أبرز هؤلاء **إبراهيم الكيلاني** الذي أكّد على أنّ هذا الأدب حتى و إن كتب باللغة الفرنسية فهو يعبّر من وراء الحجاب اللغوي عن أعمق الأسس الروحية و الاجتماعية التي يقوم عليها ماضي الشعب الجزائري و حاضره[3]. و يوافق هذا الرأي نخبة من النقاد و المؤرخين و المثقفين الجزائريين و من بينهم **أبو القاسم سعد الله**.

---

[1]– أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ص 162.

[2]–ينظر:إبراهيم سعدي، "عودة إلى مسألة الرواية و الهويّة"، ضمن: الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، دار الأمل، الجزائر، 2004، ص ص 155-157.

[3]– ينظر : أحمد منوّر ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 179.

2.2. الكتابة باللغة الفرنسية و ازدواجية أو عرج التفكير (Diglossie):

إن الغوص في أعماق و مكنونات الكتابة الروائية لأعمال **محمد ديب** أو **كاتب ياسين** ليس بالنشاط الهيّن بالنسبة للقارئ الجزائري المتوسط الذي تعوّد على البحث عن مواطن الجماليات في الأعمال المكتوبة باللغة العربية فهمه اليوم هو المحتوى في الأعمال المكتوبة باللغة الفرنسية. فالفرنسية هي مجرد لغة حاملة ناقلة (Langue Véhiculaire) [1].

و تطرح الكتابة باللغة الفرنسية إشكالا آخر حول الغموض و اللبس (Ambigüité) ، فالأدباء الجزائريون يكتبون بلغة المستعمر من أجل التعبير عن أنفسهم و عن شعوبهم و أيضا من أجل استنطاق خيالهم بالرغم من هذا التناقض الواضح التي تمثل في استخدامهم لهذه الوسيلة كسلاح، إلا أنهم كانوا يدركون بأن عداوتهم للإستعمار تكشف عن رفضهم للانتساب له، حتى و لو كان هذا الانتساب لغويا و هذا ما صاح به الكثير من الأدباء و على رأسهم **محمد ديـــب** الذي صرح بأنه و زملاؤه ضيوف اللغة الفرنسية و ليسوا أبناءها و بأن هذا الأمر لا يفارق أذهانهم و لن ينسوه و حتى و إن حصل ذلك سيكون دائما هنالك من يذكرهم به [2].

اقترض كتاب الاستعمار (Les écrivains Coloniaux) رموز الكتابة خاصة بالنسبة للرواية من التقليد الأدبي الغربي ، فالخطاب الأدبي الإستعماري الذي كان موضوعه الجزائر كان يقابل الخطاب المعاكس المعارض له و الذي يفرض نفسه و الذي ينتمي إلى النخبة المثقفة المكونة في المدارس الفرنسية. و بالقدر الذي كان فيه الأدب الفرنسي يحاول أن يشرّع و يبرّر الاحتلال الفرنسي كان الإنتاج الجزائري يحمل انشغالات عظمى لتلك الفترة، أي يتحدث عن عدم الاستقرار و التهميش و محاولات المثاقفة في حق الشعب من قبل السياسة الاستعمارية . و لكن رغم ذلك كانت على المستوى الفني و على مستوى وسائل التلفظ (Modalités d'énonciation) عرف هذا

[1] - Charles Bonn, Le roman algérien de langue française. , p 15.
[2] - Fouzia Bendjlid, Op . cit. , p 13.

النوع من الآداب تطورا و تقدما و تنوعا في اتجاهاته و لكنه مرّ بعدة أشكال و تقنيات عبّر عن نضجه و استقلاله عن الإرث الثقافي الغربي[1].

و انطلاقا من قول **فولتير** أن الكتابة هي رسم الصوت « L'écriture est la peinture de la voix. » تصف **فضيلة مرابط** الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في بطريقة بارعة :

« Dans "écrire" il y a toutes les lettres du verbe "crier". Le premier cri de l'homme est l'acte fondateur de la vie. Le cri de la naissance inaugure la respiration. Crier, c'est respirer. Respirer, c'est crier. On étouffe quand on ne crie pas. On meurt de ne pas crier. Le premier cri de l'homme fonde sa dignité, il fait de lui un homme révolte de naissance. Il fait de l'homme avant même qu'il n'ouvre les yeux un être conscient de sa chute dans un monde tragique. »[2]

بمعنى أنّ " الفعل (écrire) يحوي كل حروف الفعل (crier). و ما الصرخة الأولى للإنسان إلاّ الفعل الممهّد للحياة. فصرخة الطفل عند الولادة تفتتح عمليّة التنفس، لأن الصراخ هو التنفس و التنفس هو الصراخ. نختنق إن لم نصرخ، و نموت من اجتناب الصراخ. و تؤسس الصرخة الأولى للإنسان كرامته، و تجعل منه إنسانا ثائرا منذ ولادته، و حتى قبل أن يفتح عينيه، تجعله هذه الصرخة كائنا واعيا بسقوطه في عالم مأساوي." *

هذا يعني أن كتابة الرواية الجزائرية كانت عبارة عن صرخة يتنفس فيها الكاتب الجزائري حتى لا تخنقه الهيمنة الاستعمارية ، كان هذا الأدب بمثابة ثورة مكتوبة . و قد اعتبر البعض أن للغة الفرنسية الفضل في ظهور هذا الأدب بل راح الآخر يعبّر عن امتنانه لها و فخره بأنه حصل عليها مثل "غنيمة حرب" في حين نظر إليها الآخر كوسيلة للتعبير عن أدبه لا أكثر، بينما وافق البعض **مالك حدّاد** أنها "المنفى" و هذا ما تؤكّده مقولة **الحاج ملياني** :

« Cette littérature, selon les acceptions des uns et des autres est considérée comme "butin de guerre", "ultime séquelle du

[1] - Fouzia Bendjlid, op. cit. , p 20.
[2] - Fadéla M'rabet, Toute écriture est mixte, comme tout mariage, dans Le dialogue interculturel et le rôle des écrivains dans la promotion de la diversité, rencontre des écrivains algériens et européen, DUEA, Alger, 2009, p 44.

colonialisme", "gueule de loup", "outil d'aliénation", "instrument d'expression" ou "littérature de transition". »[1]

أي " يعّد هذا الأدب، نسبة إلى تصوّر هؤلاء و الآخرون ، غنيمة حرب، أو آخر ما جُنيّ من الاستعمار، أو فم للذئب، أو أداة للمقاومة التحريرية أو وسيلة للتعبير أو أدب انتقالي." *

و يعود سبب هذا الرأي إلى أن الكتاب الجزائريون كانوا يكتبون للقارئ الفرنسي أو بالأحرى الفركوفوني ، فنسبة الأميّة في الجزائر في الفترة التي ظهر فيها هذا الأدب كانت مرتفعة جدّا ، و لم يكن يرتاد المدرسة إلا فئة ضئيلة من المجتمع ، كما أن من تمكنوا من التمدرس تعلمّوا على أيدي مدرسين فرنسيين بلغة فرنسية ، أمّا اللغة العربية الفصحى فلم يكن يتمكن منها غير فئة قليلة أيضا ، علما أن اللغة التي يتكلمها العامة من الشعب كانت العاميـة الجزائـرية (Dialecte Algérien) أو اللهجة الأمازيغية (Le tamazight)، و ما زاد الطين بلّة إستراتيجية الاستعمار في **تغريب اللغة العربية** و يقول **مالك حدّاد** في هذا الصدد :

« Une langue s'apprend aussi à l'école, au lycée, à l'université. Est-il besoin de rappeler le nombre d'enfants algériens non scolarisés… Bien plus important et plus grave, c'est le contenu même de l'enseignement. Dès l'école primaire, cet enseignement se faisait en français avec interdiction d'avoir recours à l'arabe, même pour les facilités pédagogiques…Dans les lycées, l'arabe s'enseignait comme une langue étrangère. Les autres disciplines … se faisaient en français. Notre langue maternelle était en exil dans son propre pays. »[2]

بمعنى أنّ " اللغة تكتسب أيضا في المدرسة و الثانوية و الجامعة، و هل من الضروري التذكير بعدد الأطفال غير المتمدرسين ... بل و الأخطر من ذلك هو المحتوى الذي كان يتضمنه هذا التعليم. في المدرسة الابتدائية، كان التعليم باللغة الفرنسية مع منع الاستعانة باللغة العربية حتى من أجل تسهيلات بيداغوجية. أمّا في الثانوية، فكانت العربية تدرّس كلغة أجنبية في حين تدرّس المواد الأخرى باللغة الفرنسية. و بالتالي فإنّ لغتنا الأم كانت منفيّة في عقر دارها و بلدها." *

[1] - Hadj Miliani, une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie, L'Harmattan, Paris, 2002, p 14 ; cité par : Fouzia Bendjlid, Le roman algérien de langue française, p 92.
[2] -Malek Haddaad, op. cit. , p 16.

و هكذا عبّر بعض الكتاب كـ**آسيا جبّار** عن ارتباطهم باللغة الفرنسية من حيث هي أداة عالمهم الروائي، فهي تقول : " أنا أكتب باللغة الفرنسية، لغة الاستعمار القديم، و هي اللغة التي أضحت لغة تفكيري، بينما أزال أحبّ، و أعاني و أصلّي بالعربية، لغتي الأم. أنا أعتقد أنّ لغتي الأصيلة هي لغة المغرب العربي ككل، أقصد اللغة الأمازيغية، هذه اللغة لن أنساها رغم أنني لا أتكلّمها "[1]. هذا يوضّح إلى أي مدى يكون الكاتب مزدوج اللغة ممزقا بين لغتين فيحاول إيجاد مخرج ليعثر على صوته وسط عالمه المغترب و المنفي و يحافظ في الآن نفسه على هويّته الأصلية.

3. الأدب الجزائري الاستعجالي و كتابة العنف :

شهدت الجزائر في السنوات المعروفة بتسمية " العشرية السّوداء" و الممتدّة من 1990 إلى 2000 أشدّ مظاهر العنف و الوحشية و سفك الماء في سجلّها التاريخي، و تعدّ تلك الفترة بمثابة حرب مأساوية أخرى و لكن هذه المرّة لم يكن العدوّ الاستعمار الفرنسي بل كان الإرهاب الوحشي الذي مثّلته مجموعة من التيارات و الحركات، فغرقت البلاد في أزمات اجتماعية و سياسية معقّدة. و نجم عن المواجهات و النزاعات بين التيّارين الفكري الديموقراطي الداعي إلى الانفتاح و المعاصرة و الإسلاماوي المتطرّف المنادي بتطبيق الشريعة كقانون نظامي، إلى سقوط الجزائر في دوامة من العنف المتطرّف.

و الواقع أنّ تلك الدوّامة العنيفة مسّت كل طبقات المجتمع بما فيها النخبة المثقّفة التي شملتها حركات التصفية العرقية و الاغتيال. فكان جلّ الكتاب و المفكرون و المثقفون يعيشون تحت التهديد في حين راح آخرون ضحيّة هذا الخراب، فقد كان الإسلامويّون يعتبرون تلك التصفية عملا صالحا يخلّص البشرية من الكفّار الذين هم في الواقع نخبة الجزائر في العلم و الأدب و الإبداع الفنّي [2]. و اللافت للنظر أن قتل النخبة المثقفّة لم يُنظر إليه على أنه جريمة إلا بعد العشرية السوداء

[1] -Houria Bensalem, « La problématique de la langue et de l'écriture chez Assia Djebar », in : Assia Djebar entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire, Elamel, Tizi-Ouzou, 2015, p 245.

[2] - Voir : Lahouari Addi, « Les intellectuels qu'on assassine », in :Esprit, Janvier 1995, No 208, p 130. Sur JSTOR (Via SNDL) : https://www.jstor.org/stable/24276149 consulté le : 03/05/2021 à 19 :06.

بسنوات ، فالمثقف آن ذاك كان شخصا يحظى بالتقدير فقط من قبل جيرانه و معارفه أما عامة الناس فلم يتمكنوا من ذلك نظرا للحيرة التي كانوا فيها[1]، أيناصرون الإسلامويّين أم الدولة أم المثقفين ؟

و حصيلة سلسة الاغتيالات التي طالت المثقفين و الكتاب و خاصة الصحفيين قرابة 100 شخص، كان من بينهم **سعيد مقبل**، و **يوسف سبتي**، و **رابح زناتي**، و **إسماعيل يفصح**[2] إضافة إلى الأستاذ الجامعي و الوزير السابق **الجيلالي اليابس** الذي اغتيل سنة 1993[3] و هي السنة ذاتها التي تمت فيها تصفية العديد من الإعلاميين مثل **مرزاق بقطاش** و كان أول كاتب في سلسلة التصفية هذه هو الصحفي و الروائي **طاهر جاووت**[4]. أمّا سنة 1994 فشهدت اغتيال الكاتب المسرحي **عبد القادر علولة**. و في سنة 1995 قتل كلّ من الأستاذ الجامعي **بختي بن عودة** (1961-1995) الذي كان على يرأس قسم الترجمة بوهران، و جمعت أعماله في مؤلّف بعنوان "رنين الحداثة"[5]. إضافة إلى رجل السياسة **أبو بكر بلقايد** الذي عمل في وزارة الداخلية، كان مسقط رأسه في تلمسان بينما أغتيل في العاصمة.

و رغم الإبادة الفكرية و الثقافية ، استمرّت الكتابة الإبداعية بل و زادت من إنتاجاتها فقد اكتسبت خبرة الكتابة في الأزمات منذ الثورة التحريرية. و قد خرج الكتاب الجزائريون عن صمتهم بشكل واضح في اليوم الموالي لإلغاء العملية الإنتخابية في ديسمبر 1992، لأنّ وصول الإسلاماويين لسُدّة الحكم جعل استقلالية الأدب في خطر[6].

---

[1] - Voir : Lahouari Addi, op. cit, p p 136-138.

[2]- ينظر : آسيا بوخراز، "الفكر والقلم ... على خطى التسديد: اغتيال المثقفين و الاعلاميين خلال العشرية السوداء -بين الاستراتيجية والهمجية-" ، في: دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة الجزائر 2، جوان 2013، المجلّد 13، العدد 1، ص 297. على موقع ASJP : consulté le : 02/03/2019 à 12:55.https://www.asjp.cerist.dz/en/article/132616

[3]- ينظر : آسيا بوخراز، المرجع نفسه ، ص 305.

[4] - Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in :Paysages littéraires algériens des années 90 témoigner d'une tragédie ?, Etudes littéraires maghrébines no 14, L'Harmattan, Paris, 2002, p 7.

[5] - Achour Cheurfi, op. cit, p 73.

[6] - Voir : Ahmed Hanifi, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (1ère partie), in : Le Quotidien d'Oran, Article republié le : 16 décembre 2018, Sur : www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5270569&archive_date=2009-12-15 Consulté le : 21/08/2020 à 16 :55.

و تجدر الإشارة إلى أن إلغاء تلك الانتخابات إتّخذ منحى تنازليا في ما يخصّ علاقة القارئ بكاتبه، فوسّع من الهوة بين القارئ الجزائري و النخبة المثقفة التي كانت تكتب في تلك الفترة و ظهرت مشاعر الحقد و اللّوم لعدة عوامل، ترجع في الأساس إلى موقف المثقفين مما حصل آن ذلك[1].

و الحقّ أنّ بعض الكتاب الجزائريين، خاصة المنفيون منهم في فرنسا، رأوا أنّ الحرب الأهلية في الجزائر مسّت حتى الجانب الثقافي، و هو ما سمّاه **بوعلام صنصال** " الحرب اللغوية"[2] (Une guerre linguistique) بين المتكلمين و الذين يكتبون بالعربية (Arabophones) و بين الفكوفونيين (Francophone) الذين يساندون لغة المستعمر في رأي الأوائل .

و لم تقتصر هذه الكتابة على الأدب المكتوب باللغة الفرنسية ، بل حتى الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية عرف ازدهارا بارزا. فلم يتوقّف الكتاب و المثقفون الجزائريون عن التصريح بشهاداتهم الحيّة على الوحشية و التخلّف ضد المجتمع كلّه حتى و إن كلّفهم ذلك حياتهم. و فيما يخصّ الأدب المكتوب بالفرنسية، يُذكر في هذا السياق:

« Une nouvelle exploitation littéraire de l'Algérie s'est manifestée au début de la décennie écoulée et, principalement, à partir de 1993/1994, année fantoche des premiers assassinats d'intellectuels et écrivains algériens, augurant le funeste dessein de "décerveler" le pays. Une cinquantaine d'ouvrages en langue française, tous genres confondus, romans, chroniques, témoignages, essais, ont surgi comme autant de graphies acérées, brutales et abruptes pour dire l'urgence face à la violence islamiste, qui ensanglante toutes les régions de l'Algérie, de sa capitale à ses confins montagneux. »[3]

أي " ظهرت حركة أدبية جزائرية جديدة في بداية العشرية الماضية و بالخصوص منذ 1993 و 1994 المتزامنتان مع شبح أولى الاغتيالات في حق مثقفين و كتاب جزائريين، و المتنبئتان بسبق

[1] -Voir : Lahouari Addi, op. cit, p p 135-136.
[2] - Ahmed Hanifi, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (Suite et fin), in : Le Quotidien d'Oran, Article republié le : 17 décembre 2018, Sur : www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5270619&archive_date=2009-12-15 Consulté le : 25/08/2020 à 18 :12.
[3] - Rachid Mokhtari, La graphie de l'horreur, Chihab, Alger, 2002, p 39 ; cité par Fouzia Bendjlid, Le roman algérien de langue française, p 80.

الإصرار و الترصّد في إهلاك البلاد. فانبثق عن ذلك نحو خمسون مؤلّفا باللغة الفرنسية من كل الأجناس و الأشكال التي اشتملت على الروايات، و الحوليات الإخبارية، و الشهادات، و المقالات فكانت بمثابة كتابات لاذعة، مفعمة بالعنف و القسوة من أجل التعبير عن حالة الطوارئ مقابل العنف الإسلاماوي الذي أدمى كل مناطق الجزائر ، من عاصمتها إلى حدودها الجبلية." *

ولد من رحم هذه الكتابات الأدبية، أدب يُعنى بالشهادات (La littérature du témoignage) فارتبطت الكتابة بالمرجع التاريخي (Référence historique) و أطلق عليها اسم "**الأدب الاستعجالي**" (La littérature de l'urgence). و يكمن الارتباط بين التاريخ و الأدب في هذا النوع من الكتاب في ما تصفه **دومينيك فيشر** (Dominique Fisher) كالآتي:

« Cette littérature algérienne des années 1990 met en œuvre une hybridité générique qui rend les frontières établies entre les disciplines, notamment entre la littérature et l'histoire, extrêmement labiles. Et elle interroge les possibles de la littérature face à la marche de l'histoire. » [1]

بمعنى أنّ " هذا الأدب الجزائري المزامن لسنوات التسعينات يضع موضع التطبيق هجانة شاملة تُسقط الحدود القائمة بين المجالات المعرفية لأقصى حدّ خاصّة تلك الموجودة بين الأدب و التاريخ. و يُساءل هذا الأدب احتمالات الأدب مقابل سيرورة التاريخ." *

و الحقيقة أن الكتابة في زمن "**المحنة**" تمثّل التزام الكاتب أمام تاريخه، و وطنيته، بل و إنسانيته، كما أنّه مقاومة عن طريق سلاح الكلمات و تعبير عن الرفض القاطع لظاهرة العنف و الإرهاب. و من بين الكتّاب الجزائريين الذين أعلنوا عن هذا الالتزام : **طاهر جاووت**، و **آسيا جبّار** و **محمّد ديب** و غيرهم. و يتجلّى الارتباط بين الأدب و التاريخ في صميم هذا الالتزام لذلك تواصل **فيشر** (D. Fisher) قولها كالآتي :

[1] - Patricia Geesey, « Review : Ecrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout de Dominique Fisher », in : Nouvelles Etudes Francophones, University of Nebraska Press, 2009, Vol. 24, No. 1, p 311. Sur JSTOR (Via SNDL) : https://www.jstor.org/stable/25702211 consulté le : 12/01/2021 à 17:30

« Ainsi cet engagement avec l'histoire se traduit par Djebar et Djaout, non seulement par "l'urgence" de témoigner contre la violence en Algérie, mais aussi d'exposer le rapport qui existe "entre la violence et la manipulation des mythes d'origines en situation coloniale aussi bien que postcoloniale"[1]

أي أنّ "هذا الالتزام أمام التاريخ عند **جبار** و **جاووت** لا يعرب عن الاستعجال الملحّ للشهادة ضد العنف في الجزائر فحسب، و إنّما لعرض الرابط الموجود بين العنف و التحوير أو التلاعب بأساطير الأصل في ظرف وجود الاستعمار أو ما بعد الاستعمار." *

إن ما يجمع نصوص كل من طاهر **جاووت** و **آسيا جبّار** هو ارتباطهما الوثيق بالتاريخ مع حفاظهما على التعبير الجمالي و الإبداعي و في نصوصهما عرض للتلاعب بالخطابات التاريخية كما أنّ كل منهما حاول الإفصاح عن بعض الثغرات- حسب رأيهما -في الذاكرتين الجماعية و الفردية. و قد كان من أهمّ الكتابات الاستعجالية لـ**طاهر جاوت** ، رواية " Le dernier été de la raison" الذي نشر بعد وفاته سنة 1999، تتميّز هذه الرواية بنظرتها المتشائمة التي تشبه الكوابيس المروّعة ، بطلها مجتمع راح فريسة للتطرف الديني[2]. و كانت كتابة كل من **جاووت** و **جبار** عبارة عن كتابة من أجل البقاء.

و قد حددّ الكتاب الجزائريون الذين عاصروا العشرية السوداء مفهوم "**الكتابة الاستعجالية**" (L'écriture de l'urgence) فكانت خطاباتهم تتقارب حول الإدلاء بشهاداتهم على حقبة زمنيّة بشعة في المنعطف التاريخي للبلاد. و كان من بين الكتاب الذين تحدّثوا جهرا عن هذه المسألة **مايسة باي** التي رأت بأن قوة الكلمات تفصح عن حالة مستعجلة بغية قول ما لا يقال و لا يوصف و من أجل البحث عن ماهيّة هذا الجنون الدامي الذي خرّب الجزائر، و من أجل التعبير عن الرفض للصمت و الخوف المفروضان منذ زمن بعيد [3]. و قد عبّر العديد من الكتاب عن شهاداتهم على الرعب و الفزع الذي مرّت به الجزائر، من إبادة جماعية للمجتمع المدني و سفك للدماء في الأماكن

[1] - Patricia Geesey, op. cit. , p 311.
[2] - Voir : Ibid , p 313.
[3] - Fouzia Bendjlid, Le roman algérien de langue française, p 81.

العامّة أمام الملأ و سلسلة جرائم القتل و الخطف و الاغتصاب المريعة. غير أنّ تسمية **"الأدب الاستعجالي"** ضلّت محلّ النقد و التحليل، و ذلك لأنّها كانت تدلّ على أدب سياسي ظرفي، كتب على عجل فلم يحض بعناية كبيرة ، و هذا ما وصفته **ليلى صبّار** بطيف " أدب صحافي يتجلّى في الأفق" [1] أو كما وصفه **شارل بون** (Ch. Bonn) بالأدب السردي القريب من الروبورتاج الصحفي[2]. و يخالف هذا الرأي الكثير من الباحثين و الأكاديميين فالخطاب الروائي الذي واكب المأساة و قدّم قراءاته للمحنة من جوانب مختلفة، كان قد صيغ في إطار إبداعي "فاصطبغ النص بجمالية سردية، تطمح للتفاعل مع الحكي التراثي و الاستفادة من الفضاءات التاريخية في الذاكرة الجماعية للأمة، كما أنّ هذا الخطاب استعمل في القراءة الإعلامية و التجربة الصحفية،لأجل مواكبة صادقة و قويّة ليوميات الراهن الفجائعي في عمر الجزائر"[3].

و من أبرز الأعمال[4] التي كتبت حول مأساة التسعينات: كتاب "Point mort" سنة1992 لـ**نينا بوراوي**، و كتابي "L'interdite" سنة 1993 و " Des rêves et des assassins" سنة 1995 لـ**مليكة مقدّم**، ودراسة "FIS de la haine" لـ**رشيد بوجدرة** سنة 1994 و الكتاب عبارة عن دراسة نقدية حاول فيها **بوجدرة** الكشف عن فضائح حزب الجبهة الاسلامية للإنقاد التي كانت تمثّل أجندات خارجية حسب رأيه[5]. و "Malédiction" لـ**رشيد ميموني** سنة 1995، و "Un été de cendre" لـ**عبد القادر جمعي** سنة 1995، و "L'étoile d'Alger" لـ**عزيز شواكري** سنة 1996، و "Le blanc d'Algérie" سنة 1996 لـ**آسيا جبّار**، إضافة إلى روايتي "Les agneaux du Seigneur" سنة 1998 و " À quoi rêvent les loups" سنة 1999 لـ**ياسمينة خضرا (محمّد مولسهول)**، و " Si diable

[1] - Ahmed Hanifi, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (Suite et fin)

[2] - Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », p 9.

[3]- حفناوي بعلي، "هاجس الحداثة و إشكالية العنف في رواية جيل الأزمة" ، ضمن: الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، ص 126.

[4] - Fouzia Bendjlid, op. cit, p 81.

[5] – ينظر: عبد العالي بشير و آخرون، ظاهرة الإرهاب في الرواية الجزائرية 1993 – 2002 ، دار الماهر، ط1، الجزائر، 2020، ص ص 91-104.

veut" لـ**محمّد ديب** سنة 1998، و "Rose noire sans parfum" لـ**جمال بن شيخ** سنة 1998، و "Rose d'abîme" لـ**عيسى خلادي** سنة 1998، و " Nouvelles d'Algérie" سنة 1998 لـ**مايسة باي**، و "Au nom du fils" لـ**عابد شارف** سنة 1999، ثمّ "Le serment des barbares" لـ**بوعلام صنصال** سنة 1999، و " Les amants désunis" لـ**أنور بن مالك** سنة 1999، و غيرها من الأعمال التي لا يزال صدى شهاداتها يسمع إلى يومنا هذا كلّ ما ذكرت ظاهرة الإرهاب أو العشرية السوداء. و من الملاحظ أن هذه المؤلفات تشترك في ميزة الإدلاء بشهاداتها الحيّة حول المأساة و المحنة الدامية و كأنها أصبحت خاصية فنية إجبارية[1] في كتابة هذا النوع من الأدب.

4. خصائص الكتابة الروائية في الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي:

كان البناء الروائي للأدب الجزائري الفركوفوني يلجأ عادة إلى رسم صور عن فظاعة الاستعمار الفرنسي و الحالة المزرية التي وصل إليها الفرد الجزائري الذي ينتهك حقه . غير أن بعض النصوص كتبها أدباء جزائريون عايشوا الفترة الزمنية نفسها ، تختلف عن ما هو عليه في الأدب الكولونيالي و منهم **آسيا جبّار** التي كان نمط تعبيرها عن معاناة الروح الجزائرية دون استعمال الكلمات الفظة و الصور الغاضبة على الرغم من أنها كانت تحكي عن انتهاكات و تستجيب لمناظر ملطخة و دنيئة محاولة بذلك الحفاظ على المظاهر الزمكانية . أما عند أدباء آخرين فقد صورت بجلاء ما سمي بالغزو و الاستعمار فارتبط الزمن بالفضاء في الحركات الحلزونية لنص **كاتب ياسين** حتى أنه ربط الحكي بما يعيشه الجزائري من مشاعر السلب و الانتهاك حتى أن **مالك حداد** عبّر عن هذا قائلا: "أنا أكتب كلمات تخرج من أفواه الآخرين" [2]. و بالتالي فإنّ خصائص الكتابة الروائية عند الأدباء الجزائريون كانت تختلف من كاتب لآخر غير أنها كانت تلتقي في بعض النقاط المشتركة و هي ما سنحاول التعرض له في هذا العنصر بصفة عامة.

[1] - Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin, p 16.
[2] - Khiat Ahmed , « Situations/ Attributions d'une narratologie colonialiste » ; In : Assia Djebar entre contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire, p 41.

1.4. من الوصف الإثنوغرافي إلى الخطاب الإيديولوجي:

انطلاقا من مقولة **باختين** (M. Bakhtine) بأنّ المتكلّم في الرواية هو عادة و بمستويات مختلفة منتج لإيديولوجية معيّنة و بالتالي فكلماته هي عيّنة إيديولوجية[1]، وجدت الرواية الثورية أو الحكي الثوري (Roman/ Récit guerrier) صعوبة كبيرة في الظهور و الوجود و هذا لا يرجع للرقابة الاستعمارية بل للكتابة في حدّ ذاتها. فالشعر في تلك الفترة كان يتابع الحدث عن كثب، غير أنّه لا يقدم لتلك القضايا شيءً كبيرا، فالرواية لا تفتأ أن تكون الخادم الكبير للقضايا الوطنية.

و بالتالي كان القارئ يلحظ وجود نقص في الإنتاج الأدبي و حتى بعد فترة ما بعد الحرب استجاب الروائيون بشكل قليل لطلبات هذا الجمهور فرواية "L'opium et le bâton" لـ**مولود معمري** لم تظهر حتى سنة 1965 و رواية "Qui se souvient de la mer" لـ**محمّد ديب** نشرت سنة 1962 إضافة إلى رواية "Le quai aux fleurs ne réponds plus" لـ**مالك حدّاد** التي ظهرت سنة 1961، و رواية "Les enfants du nouveau monde" لـ**آسيا جبّار** التي نشرت سنة 1962. و يعود هذا التأخّر إلى عسر الكتابة عن الثورة و المقاومة بحكم أن معظم الأدباء الجزائريين اعتمدوا في بداية ظهور أدبهم على نماذج و أنماط التعبير الخاصة بالأدب الغربي.

و عليه فقد انتقل الأدب الجزائري من مرحلة التقليد (Mimétisme) الناجم عن ارتياد كل كتابه المدارس الفرنسية التي تعتمد على المنهج ذاته، إلى مرحلة الشعرية الجديدة (Poétique élaborée) المؤسسة على منهج الكتاب "الأهالي " الخاص الذي ولد من رحم الظروف، فتحسّنت أشكال التعبير و تطورت. و من ثمّ أضحى لهذا الأدب خطابان : خطاب أدبي استعماري موضوعه الجزائر، فهو دخيل أجنبي (Exotique)، و ذو مركزية إثنية (Ethnocentriste). و خطاب إيديولوجي أصيل (Autochtone) يأتي من النخبة المثقفة[2]. و بقدر ما كان الخطاب الأوّل يشرّع و يبرّر الاحتلال الفرنسي للجزائر ، كان الثاني ينقل انشغالات الجزائر و همومها الكبرى في تلك

[1] – ينظر: ميخائيل باختين ، مرجع سابق ، ص 90.

[2] - Fouzia Bendjlid, Le roman algérien de langue française, p 19.

الفترة ، فكان خطابا عن العدم الاستقرار و عن التهميش و عن الرفض للدمج و لذلك اعتبره النّقد الأدبي بمثابة مؤسسة تحريرية (Une entreprise de désaliénation) .

و يتضح أيضا الفرق بين التعبير التقليدي الغربي و التعبير الثوري الجزائري الجديد ضمن ما يشرحه **شارل بون** (Charles Bonn) في قوله :

« Après les descriptions agréables d'une réalité statique par les romans ethnographiques, l'urgente présence de la guerre au moment où naît véritablement le roman algérien de langue française pose d'emblée le problème de réalisme, inhérent à toute écriture romanesque. Le confort des descriptions ethnographiques tenait en partie à la distance inévitable entre l'objet écrit (la vie traditionnelle), et la langue de cette description, tout comme le fait qu'elle soit écrite. Le roman sur la guerre est plus difficile à mettre en œuvre parce que la guerre interpelle trop pour que la moindre distance soit encore possible entre l'écriture et l'objet, qui devient littéralement sujet. L'histoire, en quelque sorte, s'écrit elle-même. » [1]

و معناه أنّ " الحضور المستعجل للحرب بعد الوصف الجميل للواقع الثابت من خلال الروايات الإثنوغرافية و الولادة الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية يطرح بداية إشكالا حول " الواقعية" المندرج تحت أي كتابة روائية . إن يسر الوصف الإثنوغرافي يأخذ قسطا منها في المسافة المحتومة بين موضوع الوصف أي الحياة التقليدية و بين لغة هذا الوصف تماما كما هي مكتوبة أساسا. و إن الرواية الثورية هي أكثر صعوبة في إنجازها لأن الحرب تتطلب الكثير حتى تكون المسافة الأقل ممكنة بين الكتابة و موضوعها فيتحول الموضوع إلى الذات. فالحكاية تكتب نفسها بشكل من الأشكال."*

و نخلص إلى أن الكتابة عن الحرب لن تكون بذلك اليسر الذي كانت عليه الكتابة عن حياة تقليدية ثابتة أين كانت تتوفر مسافة بين الموضوع و الموصوف كالقرية مثلا و بين اللغة الواصفة له بينما في الكتابة عن الحرب أو الثورة تتضمن اللغة أصلا دون جماليات و تزويق .

[1] - Charles Bonn, Le roman algérien de langue franaçaise; p 12.

و تكمن صعوبة الكتابة عن الحرب أولا في أن اللغة المستعملة لن تكون لغة منمقة حتى و إن كانت اللغة الفرنسية التي اعتبرها البعض و منهم **مالك حداد** " لغة المنفى" و لأن الحاجة إلى التعبير عن مكنونات الكاتب بلغته الأم ، لغة تعبّر أكثر عنه و بالنسبة إلى موضوع آخر يتضمن الالتزام القومي للقضية الوطنية الكتابة النسوية التي كانت تقودها **آسيا جبّار** مواجهة صعوبتين الأولى: هي تحدي الكتابة من قبل إمرأة ، أما الثانية فهي تحدي الكشف عن ما كانت تعيشه في تلك الفترة [1]. و لكن من الجدير بالذكر أن **آسيا جبار** حاولت الحفاظ على يسر الوصف الذي كانت تحكيه الروايات الاثنوغرافية فحافظت على المسافة بين الموضوع الموصوف و لغة الوصف.

و الحقيقة أن الإيديولوجية الوطنية تشكّلت في الرواية الجزائرية كبعد فكري يؤطّر خطوات السّير الثوري ضد المستعمر الغاشم مع بداية القرن العشرين[2] و تبلورت كفكر ريادي قائد و موجّه للحركة الثورية في المغرب العربي عموما و في الجزائر على وجه الخصوص. و قد نشأت الإيديولوجية الوطنية من خلال استيعاب الأيديولوجيات المختلفة التي شهدتها الجزائر في الفترة التي تسبق الاستعمار، فحافظت على التراث التقليدي بل و سخّرته تسخيرا ثوريّا ، و تعاملت مع الواقع المباشر بنظرة شاملة.

و عليه انتهج الأديب طريقا ليقول ما هو سياسي في قالب أدبي فوجّه قناعاته الفكرية ضمن أعماله الأدبية، و "هكذا انتقلت هذه الإيديولوجيا من السياسي إلى الأدبي عندما بزغت الحركة الأدبية في مجال الرواية و القصّة مع بداية الخمسينات أي عندما ارتفعت درجة الوعي لدى الطبقة المثقفة بالمجتمع المغاربي و راح يقاوم بقلمه الظاهرة الاستعمارية و يوقض الروح القومية لدى المجتمع."[3]. و من الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي جسّدت جدلية التاريخ و الواقع المعاش ثلاثية **محمّد ديب** و روايات **مالك حدّاد** و **مولود فرعون** و **كاتب ياسين** .

[1] - Charles Bonn, Le roman algérien de langue française., p 12.

[2]– ينظر: إبراهيم عبّاس، الرواية المغاربية :تشكّل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ، دار رائد، ط1، الجزائر، 2005، ص 151.

[3] – إبراهيم عباس، مرجع سابق، ص 153.

2.4. المرجع و الفضاء في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية :

لقد تنوعت نصوص الروائيين الجزائريين ذوو التعبير الفرنسي و بالتالي تنوعت الخطابات التي تتضمنها هذه النصوص : من الخطاب الإيديولوجي ثم النقدي إلى الخطاب الأكاديمي (الذي تتضمنه نصوص في روايات محلّ الدراسة و البحث أكاديمي) غير أنّ هذه النصوص و رغم اختلافاتها الجذرية تلتقي عند نقطة مشتركة، يمكن حصرها على الأقل في سياق فضائي و زماني موحّد يتعلّق بعنصرين هما "الفضاء الجزائري" (L'espace algérien) و "التاريخ الحديث للجزائر" (L'Histoire récente de l'Algérie)[1]. و يعدّ "الفضاء الجزائري" هو المرجع الأساسي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية –على حدّ تعبير **شارل بون** (Charles Bonn)– في المقولة الآتية :

« L'espace algérien est d'abord l'espace d'origine des écrivains, quel que soit le lieu où ils vivent actuellement. Mais l'origine géographique de l'écrivain n'est qu'un critère socio-historique incomplet. Il faut ajouter que de tous les textes décrits ici l'Algérie est le référent principal, soit que l'action s'y déroule, ce qui est le plus souvent le cas, soit que les personnages principaux soient des émigrés algériens en Europe. Cet espace algérien est souvent l'enjeu de la rivalité entre discours idéologique et littéraire […]. Cet espace fonctionne donc comme un référent dont la représentation différente par ces deux discours permettra d'appréhender leurs rapports divergents ou semblables au réel. »[2]

بمعنى أنّ " الفضاء الجزائري هو بالدّرجة الأولى الفضاء الأصل للكتاب الجزائريين، مهما كان المكان الذين يعيشون فيه حاليّا. و لكن الأصل الجغرافي للكاتب هو مجرّد معيار سوسيوتاريخي ناقص. لذلك من الضروري معرفة أن في كل النصوص الموصوفة هنا (أي في مؤلف الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية) الجزائر هي المرجع الأساسي الذي تجري فيه الحوادث – غالبا– أو أنّ الشخصيات الرئيسية هم جزائريون مغتربون في أوروبا. إن هذا الفضاء الجزائري عادة هو رهان المنافسة بين

[1] - Charles Bonn, Le roman algérien de langue française, p p 18-19.
[2] - Ibid, p 19.

الخطابين الإيديولوجي و الأدبي ، و هو يؤدي وظيفة المرجع. و يسمح التمثيل المختلف لهذا المرجع من قبل ذات الخطابين بإدراك صلتهما البعيدة أو الشبيهة بالواقع." *

أمّا "التاريخ الجزائر الحديث" فيشبه تاريخ التحرر من الاستعمار قبل و بعد الاستقلال و تعود إليه الكثير من النصوص المكتوبة بالفرنسية. و الرهان المطروح في هذا التاريخ هو المزاوجة بين الخطابين الإيديولوجي و الأدبي، و يسمح هذا الرهان في الأخير بتحديد معيار للوصف في هذه النصوص يراعي ذلك التباعد بين الخطاب الإيديولوجي و الخطاب الأدبي.

يؤكّد هذا الرأي على ما سبق و تعرضنا إليه حول خاصية الكتابة من أجل وصف الحياة التقليدية و ميزة الكتابة الثورية. و بالحديث عن عنصري الفضاء و التاريخ الجزائريين نستنتج أن الكتابة في مرحلة التحرر من الاستعمار كانت تطرح إشكالا من حيث البناء النصي للرواية، فالتنافس بين الخطاب الإيديولوجي الذي يعبّر عن الثورة ضد المستعمر و الخطاب الأدبي الذي يعبر عن فنيّة الأسلوب و جمالية المعنى يحدد معيارا واضحا للوصف في النص من أجل تصنيف النص الأدبي من حيث تمثيله للواقع .

3.4. الحوار و التعدد اللغوي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

نجد هاذين الأسلوبين مستعملين في جميع الروايات بدون استثناء، لكن بدرجات متفاوتة وفقا لخصائص كل متغيّر روائي، و هما يتعلّقان بإدخال لغات الشخصية الروائية، عبر قناة الحوار أو قناة المونولوغ، و بالتالي إدخال تعدد لغوي على الرواية، لأن "الشخصية الروائية المتوفّرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي و الدلالي و على منظور خاص، تستطيع بفعل أقوالها و تدخلاتها في مسار السّرد عن طريق الحوار، أن تكسر نوايا الكاتب، و أن تعتبر أقوالها و ملفوظاتها بالنسبة إليه، إلى حدّ ما، لغة ثانية. و تمارس أقوال الشخصيات الروائية تأثيرها على خطاب الكاتب، فترصّعه بكلمات غيرية، و تنضده تراتبيّاً، و بذلك تدخل إليه التعدد اللغوي"[1]

[1] – محمد بوعزّة ، حوارية الخطاب الروائي: التعددّ اللغوي و البوليفونية، رؤية للنّشر، ط1، القاهرة ، 2016، ص 50.

- **الحوار و التحاور الذاتي أو المونولوغ (Dialogue et monologue):**

و الحوار هو أن يسمح المؤلف للشخصيات أن تقول ما تريد، بالأسلوب الذي تريده، دون أن يتدخل في كلامها، و هذا ينطبق أيضا على الرّاوي الذي يمثّل أحد الشخصيات. أما المونولوغ أو التحاور الذاتي فهو –كما تشير إليه تسميته–حديث إحدى الشخصيات إلى نفسها لنفسها و تكمن وظيفته في إلقاء الضوء على دواخل الشخصية من أجل اختزال المسافة بينها و بين القارئ فيعينه على فهم تقلباتها و ماهية عواطفها و سلوكها النفسي و ردّة فعلها تجاه ما يحدث.

لم يظهر المونولوغ على أنه مجرّد تقنية في السرد الروائي، بل كان يمثّل تيارا قائما بذاته، سمّي "**تيّار الوعي**" (Courant de conscience) لأنّه كان يتخلل إلى وعي الشخصيات أثناء السّرد، عوض الانتقال من المشهد إلى الوقف أو من الاستباق إلى الاسترجاع. حتى أن الرواية التي كان يغلب عليها المونولوغ أو التحاور الداخلي كانت تصنّف كرواية نفسية (Roman psychologique) ، و قد برعت **فيرجينيا وولف** (Virginia Woolf) في نسج هذا النوع من الروايات.[1]

و المونولوغ أو التحاور الداخلي هو" الشكل الأدبي الذي يدرك حدثا معيّنا بما يجسّده الزمن الحاضر، فالكلام يكون في حالته الخام أصمّاً لا يتوقف، لحظة بلحظة، يتأتى من أعماق النفس، فيواصل مزج الذكريات، و الأحلام، و المشاريع المستقبلية و المشاعر. و تيّار الوعي هو مادة هذا الشكل الذي ينتج عنه أزمة في السّرد، بما أن العشوائية في ربط الأفكار الحاضرة في المونولوغ تعوض ذلك الترتيب و النظام الموجود في السّرد. فعوض أن يقترح الروائي سردا أو حكيا يمنحنا تذكرة آنية لولوج تيّار يتدفق فيه وعي الشخصية التي لا تحكي للقارئ عن مغامرتها بل تعيش في زمن يضارع كلماتها المتسلسلة. و على العموم، وسط هذا التيّار المتدفق المسمى بالمونولوغ لا يمتنع المؤلف عن ترتيب نصّه بطريقة فنّية أدبيّة و لا عن إقحام بعض المؤشرات التفسيرية داخل إطار المونولوغ"[2]

[1] - Voir : Michel Raimond, op. cit., p p 150-151.
[2] -Michel Raimond, op. cit, p 151.

و من المعروف أن يطغى المونولوغ على الروايات ذات الطابع الأتوبيوغرافي أو السير الذاتية و أحسن مثال على ذلك رواية "Le fils du pauvre" (1954)، التي يوثّق فيها **مولود فرعون** لشهادات حيّة فيتوقّف من حين لآخر ليعبّر عن مشاعره و عواطفه تجاه حدث أو فكرة معيّنين كحديثه عن المسؤولية التي يشعر أنها على عاتقه لمجرّد أنه الولد الوحيد بين أخواته في بداية الرواية. ثمّ رواية "Mes hommes" (2007) لـ**مليكة مقدّم**[1] ، و هي رواية عن سيرتها الذاتية تتجلّى فيها أكثر مقاطع المونولوغ تأثيرا ضمن الفصل الأول من الرواية، حيث تتحدّث **مليكة** عن فترة أليمة من طفولتها، تمثّلت في غياب حبّ والدها لها و لأخواتها، لأنه كان يفضل أن يكنّ ذكورا. أمّا الحوار بين الشخصيات فنجده في كلّ الروايات و من أبرز الأعمال التي يطغى فيها الحوار ثلاثية **محمّد ديب** "La grande maison"و "L'incendie" و "Le métier à tisser"، كانت حوارات بين الفلاحين و النساجين و أرباب عملهم ، و بين أفراد العائلة الواحدة أو بين الجيران .

- **التعدد اللغوي و التعدد الصوتي (Plurilinguisme et polyphonie)** :

تتميّز الرواية على غرار الأجناس الأدبية الأخرى بأشكال لغوية متعددة، فنجد في الرواية الواحدة تداخل الخطاب الفلسفي مع الخطاب الاجتماعي أو التاريخي، بحيث تقترب اللغة السردية فيها من لغة النصوص الفلسفية أو التاريخية[2]. و يتجلّى ذلك من خلال هيمنة أسلوب معيّن على لغة المؤلّف، و تأثيره في اختيار اللغة التي يكتب بها و بالتالي في صوت الراوي و في سرده، فإذا كان الكاتب أو حتى الرّاوي فيلسوفا وجدنا الخطاب الفلسفي غالبا على لغة الرواية، أما إذا كان شاعرا وجدنا لغة الرواية منظومة ذات سجع و صور بيانية عديدة .

و لا تتسّم الرواية بالتعدد اللغوي الناتج عن هيمنة أسلوب معيّن على كتابة المؤلّف فحسب بل تتعدى ذلك إلى تنوع الأساليب في ذات اللغة. فحتى داخل الرواية لكل شخصية طريقتها الخاصة

[1] -Voir : Fouzia Bendjlid, « Malika Mokeddem, Mes hommes, Les confessions d'une femme des écarts et des confins », in : Le roman algérien contemporain en débat,Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013, p p 111-119.

[2]– ينظر : إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 250.

في الكلام و التحاور، فإن كانت على قدر من التعلم و الثقافة تكلمت بكلام راق ذو مستوى رفيع و إن كانت أدنى ثقافة تبيّن ذلك من كلامها و لغتها. و من هنا نجد إدراج مستويات لغوية مختلفة كاللغة العاميّة في حوار الشخصيات أو حتى إدراج اللغات الأجنبية في متن الحوار. و يشرح **باختين** (M. Bakhtine) ذلك بالتفصيل في حديثه عن مثال الرواية الهزلية الإنجليزية التي تعدّ في نظره موسوعة تظم مستويات و أشكالا متنوعة من اللغة الأدبية، فنجد فيها لغة القانون و لغة الجرائد و اللغة الجافة لرجال الأعمال و ثرثرات البلهاء و الأسلوب النبيل و النبرة المتزمّتة للموعظة الأخلاقية[1].

و يشمل إدراج التعدد اللغوي في الرواية إمّا إدخال اللغات الأدبية و الإيديولوجية بأشكالها المختلفة (أي لغات الأجناس التعبيرية و المهن و الفئات الاجتماعية من لغة الرّجل النبيل و المزارع و البائع...)، أو إدخال اللغات الموجّهة و العامّية (مثل الثرثرة و لغو الحفلات و لهجات الخدم)، و التعدد اللساني مهما كان شكل إدراجه هو عبارة عن خطاب للآخرين داخل لغة الآخرين، و يتفرّد هذا الخطاب في كونه ثنائي الصّوت[2].

و لجوء المؤلّف إلى توظيف الانزياح و الاستعارة و مختلف الصور البيانية (Les figures de style) يعدّ تعددا لغويا أيضا، و هو ما يصفه **باختين** (M. Bakhtine) في الإقتباس السابق بإدراج "اللغات الأدبية"، و هو يرمي إلى إضفاء عنصر "الأدبية" أو "الشعرية" على الرواية فتنتقل من صورتها الحكائية المتخيّلة إلى عمل أدبي خاضع لقوانين ترتبط بتقنيات ترتيب الحوادث و تقديم الشخصيات، و وصف المكان و استعمال الزمن و شكل رؤية الرّاوي للسّرد. كما يمكن أن تتقاطع الرواية مع لغة الشّعر فيشبه نصّها النص الشعري المنظوم بما يتّسم به من كثرة استعمال للمجاز و مراعاة المقاطع الإيقاعية للسّرد ، من توظيف النغمة و النبرة ، إضافة إلى تضمين الكلام الكثير من الإيحاء الذي تتميّز به لغة الشعر[3].

[1]- ينظر: ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص ص 73-74 .

[2] - نفسه، ص 81و ص 91.

[3] - ينظر : إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص ص 255-256.

و تتجّلى البوليفونية أو تعدد الأصوات بطريقة ملفتة للنظر في رواية "Nedjma" (1956) لـ**كاتب ياسين** الذي صاغها في سرد معقّد يتضمن أربعة رواة (لخضر، و مراد، و مصطفى و رشيد) إضافة إلى الرّاوي الداخلي، بحيث يظهر لخضر كطالب هارب جاء من وسط ريفي، و مراد قريب "نجمة" و هو طالب فاشل لا يفلح حتى في حبّ قريبته ، ثمّ مصطفى و هو شاب من نخبة مثقفة ، كان والده وكيلا (محامي) أمّا رشيد فكان مجرد متشرد يبحث عن أصوله[1]. إن هذا التعدد في الأصوات هو ما أنتج تنوعا في اللغة و في السياقات، رغم أن ما يجمع الأربعة يتمثّل في حب الفتاة نفسها إلاّ أن لكل منهم طريقته الخاصة في التعبير، فنجد التعبير الريفي البسيط ثم المتمدّن المثقف ، ثم الفقير ثمّ النبيل ، و المتأثر بالاستعمار أو الرافض له. إنّ أبسط تأويل يمكن أن يقدمه القارئ لهذه الرواية أنّ الفتاة نجمة تمثّل الجزائر كوطن بينما يجسّد الشبان الأربعة التعدد الفكري و تنوع الطبقات و الأعراق في الجزائر إبّان الاستعمار، غير أنّ التعبير عن الأسطورة (Le Mythe)[2] في رواية "Nedjma" يجعل نصّها أكمد (Opaque) و بالتالي يصعب التأويل من قبل القارئ العادي، كما أنّ الغنى الدلالي الذي تتمتّع به هذه الرواية يتأتى من البوليفونية الأسطورية لنصّها.

4.4. لعبة الزمن النحوي أو الصرفي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

عادة ما يكون التناوب (Alternance) في الاستعمال للصيغتين الزمنيتين الماضيتين "Imparfait" و"Passé simple" ذو وظيفة سردية في الحكي، و بما أنّ قيمة الزمن الأول(Imparfait) تكمن في التعبير عن فعل لا حدود لسيرورته، و قيمة الزمن الثاني (Passé simple) تحدد متى يبدأ الفعل و متى ينتهي، فإنّ الزمن الثاني أو الماضي البسيط (Passé simple) أضحى يستعمل للتعبير عن الحوادث الرئيسية التي تجعل الفعل يتقدّم، و يمكن القول أن هذا الزمن هو بمثابة "الهيكل العظمي للفعل" (Le squelette de l'action) على حدّ تعبير

[1] - Voir : Dionisio Aquino de Oliveira Junior, « Analyse de la polyphonie et de la diglossie dans la construction du texte littéraire dans Nedjma de Kateb Yacine », in : Antipodes, Brésil, Vol 2, No 1, Mars 2019, p p 39-41. Sur : https://periodicos.ufba.br/index.php/Antipodes/article/view/37401/21331 consulté le : 20/08/2020 à 12:55.
[2] - Voir : Charles Bonn, Le roman algérien de langue française, p p 67-71.

فاينريتش (Harald Weirnrich) في مؤلفه "Le Temps" (1973)[1]. و يعني هذا أن أفعال الماضي البسيط (Passé simple) تتمثّل في واجهة السّرد (Premier plan)، بينما أفعال صيغة الماضي المسماة "Imparfait" يجسّدون خلفية السّرد (Arrière-plan) فهي،حقيقة، صيغة تساهم في تفسير و شرح الحوادث بينما لا تجعلها تتقدم. و تشمل خلفية السرد: الظروف الثانوية، محطّات الوصف، تعليقات الراوي، و غيرها من المقاطع التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يُخلّ ذلك بمعنى الحوادث، بل يمكننا الإبقاء على الصورة العامة و المجملة لما يقع من حوادث بالإبقاء على الأفعال المصرّفة في الماضي البسيط.

و يستعمل الماضي البسيط أيضا لتسجيل الأفعال في سلسلة من الأسباب و النتائج بطريقة واضحة ، و هذا ما يسمح بتنظيم و ترتيب المعنى الإجمالي للحوادث التي تقع، فهذه الصيغة الزمنية تحدد موقع كل حدث بالنسبة إلى حدث آخر، دون أن تكون على صلة مباشرة بزمن التلفّظ. و قد حاول الروائيون الجدد استعمال الماضي المركب (Passé composé) عوض الماضي البسيط للحصول على نفس الوقع أي على انطباع بأنّ الأفعال متجاورة (Juxtaposé)و مجزّئة دون رابط سببي أو تسلسلي واضح ممّا يخلق تشويشا في المعنى[2] .

و من الملاحظ أن الجيل الأول من الكتاب الجزائريين ذوو التعبير الفرنسي كانوا يستعملون صيغتي الماضي البسيط(Passé simple) و الماضي الناقص (Imparfait) و من أمثلة[3] ذلك، **محمّد ولد الشيخ** في رواية "Myriem dans les palmes" (1936) و هو الاستعمال ذاته الذي نلاحظه عند **مولود فرعون** في رواية "Le fils du pauvre" (1954) و تتميّز الرواية بهيمنة الماضي الناقص المستعمل لوصف إطار الحياة التقليدية. بينما يعتمد البعض على طريقة **ألبيرت كامو** (A. Camus) في صياغة الزمن النحوي الذي يرجع بكثرة لصيغة الحاضر (Présent) و الماضي المركّب (Passé composé) و هو ما يظهر في رواية "Noces" (1939)، و على

[1] - Voir : Yves Reuter, L'analyse du récit, p 66.
[2] - Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p p 89-90.
[3] -Voir : Fouzia Bendjlid, Le roman algérien de langue française, p p 103-156.

شاكلته رواية "Le démantèlement" (1982) لـ**رشيد بوجدرة** ، و رواية " La femme sans sépulture" (2002) لـ**آسيا جبّار**.

5. خصائص الكتابة الروائية في الأدب الاستعجالي:

لقد سبق و أشرنا إلى أن الأدب الاستعجالي بتسميته هذه يحيل في نظر الدراسات النقدية إلى أدب سياسي و ظرفي كتب على عجل فلم يحض بعناية كبيرة من الجانب الفنيّ و البنائي، حتى أنّ بعض الكتاب اعتبر هذا الشكل الجديد من الكتابة، كشبيه للكتابة الصحافية التي تعنى بالحوادث و الشهادات المنقولة أكثر من عنايتها بالجانب الجمالي للمقال. و تجدر الإشارة أيضا إلى أنّ هذا الوصف لم يقتصر على الأدب الاستعجالي فحسب، بل أن بعض النقاد و الباحثين اعتبروا أن الرواية الثورية هي بدورها تخلّت عن جانب الوصف و البعد الجمالي للنص في سبيل إيصال فكرة الالتزام و المقاومة ضد الاستعمار.

و من الطبيعي أن يتأثّر الكاتب بمحيط الأزمة و المحنة اللّذان عايشهما في فترة الثورة المسلّحة أو في فترة الحرب الأهلية على حدّ سواء. و هذا ما جعل بعض دور النّشر ترفض نشر الروايات أو الكتابات التي يتخللها جانب كبير من الجماليات في موضوع محنة التسعينات، و هو ما حصل مع **مايسة باي**، بحيث رفضت "Seuil" مخطوط رواية "Au commencement était la mer" بحجّة أن النص يتمتّع بدرجة كبيرة من الشعرية و الجمالية ليعكس واقع داميا للجزائر في تلك الفترة[1]. غير أنّ الحقيقة تفيد بأنّ سبب هذه النظرة المقلّلة من شأن هذا النوع من الأدب هو ندرة الدراسات و المقاربات التي تبحث في مظاهر كتابة هذا الأدب[2]، على الرغم من الاهتمام الكبير الذي أولته بعض الدراسات النقدية له من باب التأريخ أو التحليل. إنّ مصطلح "**الاستعجال**" (Urgence) الذي رددته الأوساط الفركفونية في معالجاتها الصحافية ألصق تهمة العجلة بكتابة هذا الأدب على عكس تسمية أدب "**المحنة**" في الدراسات النقدية العربية، فمصطلح "**الأدب**

[1] - Ahmed Hanifi, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (Suite et fin)

[2]– ينظر: عبد الله شطاح، "الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة ؟" ، مجلّة تبيّن ، المركز العربي للأبحاث و الدراسات السياسية، قطر، العدد 2، المجلّد 1، خريف 2012، ص ص 67-68 .

الاستعجالي" يحيل إلى مسارعة الكتابة إلى التقاط صور الحرائق المشتعلة في البيت الجزائري و إلى الخناجر المسلطة على رقاب الأبرياء من النسوة و الأطفال، بما يجعل كل ممارسة كتابية غير متجهة رأسا إلى التنديد بما يحصل، مجرّد لعبة لفظية رخيصة لا تساوي قيمة حبرها"[1]، و الحقيقة هي أن هذا الأدب ابتكر أساليب و طرائق تنمّ عن موهبة و عبقرية كتابه في الصياغة الفنيّة لكتاباتهم تحت صدمة المأساة.

و من هذا المنطلق يبدو أنّ الكتابة الاستعجالية تختلف من حيث الخصائص الفنّية عن كتابة الأدب عامّة بحكم انتمائها لتيّارين من تيارات الكتابة الروائية و هما الأدب الأسود و الأدب البوليسي.

1.5. الرواية السوداء و الرواية البوليسية:

ظهرت الرواية السوداء في القرن الثامن عشر كنوع من رواية المغامرة (Roman d'aventure) و كانت عبارة عن شحنة من الرعب من خلال ظهور الأشباح و الظواهر فوق الطبيعية، و أخذت بعض الروايات الأمريكية تسلط الضوء على الجانب الوحشي من المجرم، بحيث يأخذه انحطاط أخلاقه حكايات مظلمة من الدّم و الجنون. و تكون المشاهد الطاغية فيها عن هجومات مسلّحة، و احتجازات و الرهائن و الإختفاءات الغريبة. و الرواية السّوداء هي غالبا رواية عن الاضطهاد و التعذيب، و يرتبط دافع الرغبة فيها بالمجرم و ضحيّته و تكون النهاية فيها بالمواجهة بين المجرم (Le scélérat) و الحامي أو المنقذ (Le protecteur) [2].

عرفت الرواية البوليسية ازدهارا كبيرا منذ القرن التاسع عشر، و قد نشأت مع نشوء المدن و المراكز الحضرية الكبرى أين تجد الجريمة لنفسها ملجأً على الرغم من حضور الشرطة المنظمة. و كان للروائيين الأمريكيين أمثال **ألان إدغر بو** (A. Edgar Poe)، و **كونان دويل** (Conan Doyle) و **أغاثا كريستي** (Agatha Christie) السّبق في تأليف هذا النوع من الروايات، و

[1] – عبد الله شطّاح، المرجع السابق، ص 69.

[2] -Michel Raimond, op. cit. , p p 30-31.

التي تتحدد ذروتها في إيجاد مؤشرات عبر التحقيق أو عبر حدس البطل من أجل التوصّل إلى حلّ للّغز المعروض في البداية و الذي يكون في الغالب شكلا من أشكال مقتل أو اغتيال أحدهم[1].

و يقول الكاتب و المترجم الفرنسي **مارسيل دوهامال** (Marcel Duhamel) عن الرواية البوليسية :

« Il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence, du tabassage et du massacre. L'amour y est bestial, la passion désordonnée et la haine sans merci. »[2]

أي أنّ " ما يميّز حوادثها : الأكشن، و القلق، و العنف، و الضرب، و القتل. و يكون الحب فيها حيوانياً، و الهوى مشوّشا، و البغض بلا رحمة." *

و ما الرواية البوليسية حسب **أمبرتو إيكو** (UmbertoEco) إلاّ شعرية (Poétique) مقتصرة على إحداثياتها الأساسية، و متتالية من الحوادث (Pragmata) ذات خيوط مفقودة، تروي لنا حبكتها كيف يتمكن المحقق من اقتفاء أثرها و بناءها من جديد[3]. و المقصود بالإحداثيات الأساسية أن شعرية أو أدبيّة أيّ نوع من الكتابات الروائية لا يمكن تحديده مكانيّا فقد نجد نوعا من أنواع الرواية يزدهر في رقعة جغرافية معيّنة على الرغم من أنه لم يولد فيها. فوجود عدد من الروائيين الذين يبرعون في كتابة الرواية البوليسية في المغرب العربي لا يدلّ إطلاقا على أن هذه الكتابة نشأت أو ازدهرت ضمن إحداثيات هذه الرقعة من العالم. و لذلك يطلق البعض على الرواية تسمية "الجنس العالمي" (Le genre universel).

و الحقيقة أن ظهور الرواية الإستعجالية في الفترة الممتدة من 1990 إلى غاية 2002 خلق شكلاً أدبيا جديدا و منفتحا،و قد بلغ عدد الأدباء الجزائريون الذين كتبوا في تلك الفترة –حسب دراسة أكاديمية قام بها **تريبستان لوبرلييه** (Tristan Leperlier)- قرابة 170 كاتب، بينما وصل عدد الأعمال الأدبية إلى حوالي 2000 مؤَلَّف[4]. و تجدر الإشارة إلى أن ما بين 1997 و 1998

[1] - Michel Raimond, op. cit., p p 32-33.
[2] - Ibid, p 34.
[3] - Umberto Eco, De la littérature , Grasset, Paris, 2003, p 239.
[4] -Voir : Ahmed Hanifi, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (1ère partie).

نشرت أربع روايات و حكايات حول مأساة العشرية و لكن هذه المرّة كانت كتابات بوليسية سوداء، تخلت نوعا ما عن الشهادات لتعوضها بالتحقيق و التحري البوليسي و تسليط الضوء على بعض الأوساط الإجتماعية، و قد إتّخذ الأدب البوليسي الجزائري أشكالا مختلفة منها التخييل الباروديكي (Fiction Parodique) التي تشمل سلسلة **جمال ديب**، و الكتابة السوداء الجدلية لـ**ياسمينة خضرا**. تميّزت هذه الكتابة بميزة مبتكرة لم تعترف بها الأوساط النقدية الصحافية الفرنسية[1] بل اعتبرتها نصوصا بوليسية ناشئة مقارنة مع الأعمال الأصيلة في هذا النوع.

2.5. الإشارات الاسمية للشخصيات في الرواية الجزائرية:

لقد تنوعت الطرق التي يلجأ إليها الروائيون لتقديم إشارات عن شخصياتهم في الرواية، نحو الضمائر و أسماء الإشارة (Désignateurs pronominaux)، أوالكنايات (Désignateurs périphrastiques) أو الإشارات الاسمية (Désignateurs nominaux) مثل اللقب و الاسم الشخصي أو الكنية[2].

- **وظائف اسم الشخصية في الرواية**

و تعد الإشارات الاسمية للشخصيات أساسية جدّا لما تشتمل عليه من وظائف، و هي كالآتي :

- إضفاء عنصر "الحياة" على الشخصية مثلما هو الحال في الحياة الواقعية، فهي تسمح لنا بالتعرف على هويته و طبائعه من أجل التمييز بينه و بين الشخصيات الأخرى. فكلما ذكر اسم الشخصية استحضر القارئ جملة الصفات و الطبائع التي يختص بها صاحبها.
- يسمح اسم الشخصية بتصنيفها بأشكال مختلفة: فهو يحيل إلى حقبة زمنية معيّنة ، أو إلى عصر آخر يختلف عن عصر القارئ جغرافيا و ثقافيا، و يحيل إلى نوع الرواية فأسماء الشخصيات في الروايات الملحمية غيرها في الروايات العجائبية أو الواقعية. كما يفرق اسم الشخصية بين شرائح

[1] - Voir : Hadj Miliani, « Le roman policier algérien », in : Paysages littéraires algériens des années 90 témoigner d'une tragédie ?, p p 105-109.
[2] -Yves Reuter, L'analyse du récit, p p 67-68.

المجتمع ، فاسم الشيخ يختلف عن اسم الطفل، و اسم الغنيّ ليس كاسم الفقير و لا ابن البلد كالغريب عنها.

- **اسم على مسمّى:**

و يرتبط اسم الشخصية بما هي عليه و بما تفعله أيضا و هذا ما يسمى بالتحفيز (Motivation)[1]، و تتضح هذه التقنية إما بذكر اسم الشخصية و من ثم ذكر ما تفعل فيكتشف القارئ بالتدريج صفاتها و انعكاس اسمها على أفعالها، أو بذكر ما تتصف به و ما تفعله فيكتشف القارئ عند استرجاع ما قرأ معنى التسمية التي تطلق على تلك الشخصية فيكون "اسما على مسمى".

و زيادة على هذا يمكن لاسم الشخصية أن يحيل إلى مؤلفات أخرى أو اسم مشابه (Eponyme)لاسم شخصية أخرى في رواية أخرى.

و تتنوع طبيعة التأثير أو الأثر الذي يتركه اسم الشخصية، فهناك أسماء ذات أثر هزلي، و هناك أسماء أخرى ذات تأثير إيديولوجي. و قد شهدت الرواية في القرن العشرين تغييرا كليّا في أشكال اختيار أسماء الشخصيات[2]، التي أضحى بعض الروائيين يطلقون عليها أسماء تبعث على الغموض و تسترعي من القارئ تركيزا و اهتماما أكثر من أجل إدراك مميزاتها. و من هذه الأشكال تسمية الشخصية الروائية بحرف من الحروف الأبجدية أو برقم من الأرقام.

و من أبرز أسماء الشخصية في الرواية الاستعجالية أسماء الشخصية التي تمثّل النموذج الثوري (Protagoniste) و لكن بمفهوم مغاير لما كانت عليه في الرواية الثورية فقد كانت تعبّر عن ابن البلد الذي يرفض سياسات الاستعمار الفرنسي و يطمح إلى الاستقلال و الحرية[3] ، أمّا في الأعمال التي تحكي عن العشرية السوداء فقد صوّر أغلب الكتاب الشخصية ذات النموذج الثوري على أنها الشخصية الحاملة للفكر المتطرّف و الإيديولوجية الإسلاماوية و المرتكبة للعنف و كان هدف الكتاب

[1] -Yves Reuter, L'analyse du récit, p 68.
[2] - Voir : Yves Reuter, L'analyse du récit, p p 70-71.
[3] – ينظر: إبراهيم عبّاس، مرجع سابق، ص ص 356- 357.

من ذلك جعل القارئ يقترب من الملثم المجهول و الغامض الذي يتستر خلف الأعمال الإرهابية قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي و إدراك العوامل التي حوّلته إلى ما هو عليه.

و هكذا جاءت أسماء الشخصيات لتعكس الإيديولوجية الإسلاماوية المأخوذة من كنيات و ألقاب أعضاء الحركات المتطرفة مثل شخصية "**موسى**" في رواية "l'étoile d'Alger"(1996) لـ**عزيز شواكري**، تحوّله من "موسى" المغنّي إلى "الأمير" الإسلاموي[1] جعل مفهوم النموذج الثوري للرواية الخمسينية يتغيّر ، فالثورة هنا ليست ضد الاستعمار بل ضد أهواء الشخصية و فشلها و احباطها تجاه تحقيق أحلامها، و يحاول كتاب الرواية الاستعجالية أن يجعلوا القارئ يدرك في نهاية الرواية أن النموذج الثوري خسر ثورته بتحوّله إلى شخص شرير. و لا يختلف هذا النموذج عن الشخصية الرئيسية في رواية "Visa pour la haine"(2007) لـ**بلولة نصيرة**، التي تحمل اسم "**نون**" من أجل انعكاس صورة أنثوية لدي القارئ و من أجل إيصال فكرة الصراع داخل هذه الشخصية مع هويّتها الأنثى[2]، و لذلك يحيل اسم "**نون**" إلى شخصية فاقدة لهويتها (Anonyme) و لذلك تتخذ من حركات الجهاد معنى لحياتها، على عكس أختاها "**زينب**" و "**سُها**".

3.5. التّناص و العتبات النصيّة في الرواية الاستعجالية :

التّناص هو ما يعبّر عنه **باختين** (M. Bakhtine) بالحوارية الروائية و لكن بمعنى شامل و واسع و هي "ظاهرة خاصة بكل خطاب أو تلفّظ. فالخطاب لكي يعبّر عن موضوعه، تخترقه شبكة من التعبيرات و النبرات الأجنبية، و يكون على اختلاف مع بعض عناصرها، و على ائتلاف مع عناصرها الأخرى. و داخل هذه السيـرورة من الصوغ الحواري، يشيّد الخطاب ملامـــحه الأسلـوبية و نظمه الدلالية" [3]. و تتخذ هذه الحوارية أشكالا عديدة في الأجناس الأدبية عامة كحوارية الشّعر و الرواية أي تداخل النصوص الشعرية في الخطاب الروائي، و من المعلوم أن الرواية جنس منفتح يشهد

[1] - Voir : Yamina Zinaï, « Chouakri Aziz, L'étoile d'Alger, "C'est comme ça que tu tombes islamiste" », in : Le roman algérien contemporain en débat, Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013, p p 19-24.

[2] -Voir : Fouzia Bendjlid, « Belloula Nacira, Visa pour la haine : Femme et terrorisme », in : Le roman algérien contemporain en débat, Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013, p p 11-18.

[3] – محمدّ بوعزّة ، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي و البوليفونية، ص 65.

تنوعا في الملفوظات و تعددا في اللغات –كما سبق و أشرنا– ، و تتنوع هذه الحوارية أو التنّاص بين شكلين حسب رأي **باختين** (M. Bakhtine)، يتعلق الشكل الأول بما سمّاه "الكلام الآمر" و المقصود به هو ذلك النص الذي يمثّل سلطة معيّنة كسلطة المؤسسة أو العرف أو الدين هو عادة مقدّس ثابت لا يقبل النّقد ، بينما يتعلّق الشكل الثاني بكلام مقنع يمكن الأخذ و الردّ فيه.

و من أهمّ العلاقات التناصيّة بين النصوص ما سميّت في الدراسات النقدية "المحاكاة" و تتميّز بحضورها كبير في الرواية، و هي أن يقتفي النصّ آثار النصوص التي يأخذ منها الإلهام و يبدع فيها. و تختلف درجة المحاكاة من تناص إلى آخر[1]. و تكمن أهميّة التناص في الرواية، في أنّ هذه الأخيرة و باعتبارها جنسا منفتحا ، هي تمثّل أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا للغات المجتمع و الذاكرة، و من خلال التفاعل بين النصوص"فإن القارئ يحسّ بتقارب حميمي بين النص الأصل و روح النصوص الأخرى، و يتجلّى ذلك في الرواية في التناص الديني أو التناص مع الشعر أو مع السير الشعبية أو الحكي الأسطوري"[2].

و قد ورد التناص في الرواية الإستعجالية بأشكال مختلفة منها النص الصحافي (كشاهد تاريخي على حوادث القتل و الخطف و الإغتيال) و النص الديني (غالبا ما ورد في خطاب الإمام أو الأمير على شكل آيات قرآنية أو أحاديث نبوية). و من الروايات المكتوبة بالفرنسية التي تعج بالتناص للتعبير عن العنف، رواية "Les Funérailles" (2003) لـ**رشيد بوجدرة**، حيث نجد التناص مع الفلسفة العربية الإسلامية في ذكر أسماء الفلاسفة العرب كالـ**معرّي** و **ابن رشد** و **ابن العربي**، إضافة إلى التناص مع الفنّ[3] في وصف صورة الجثّة التي صادفتها البطلة أما م المستشفى بتشبيه مثل "une large coulée d'encre"، و "Le sang noircissait" و " comme un graphisme gras".

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 70-78.

[2] – عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 77.

[3] - Leïla Moussedek, « Poétique du fragmentaire et intertextualité de la violence dans les funérailles de Rachid Boudjedra », in : Le roman algérien de 1990 à nos jours, CRASC, Oran, 2014, p p 28-30.

أمّا فيما يخصّ العتبات النصّية أو ما يطلق عليه **جنيت**(G. Genette) تسمية "Seuils" فهي تشمل عدّة عناصر لا يسعنا التعرض لها كلّها – هنا– و لذلك سنشرح باختصار ما يهمّ موضوع بحثنا. و من عناصرها مناص المؤلّف[1] أو "Paratexte auctorial" و يتمثّل في كل الإنتاجات و المصاحبات الخطابية التي تعود مسؤولية صياغتها و كتابتها للكاتب أو المؤلّف و ينقسم هذا **المناص** بدوره إلى قسمين هما **النص الفوقي** (Epitexte) و **النص المحيط** (Péritexte)، و يشمل النص المحيط ما يدور بفلك النصّ من مصاحبات و ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب و يتفرع هو كذلك إلى فرعين[2]: **النصّ المحيط النشري** (Péritexte éditorial) و يتمثّل في الغلاف و صفحة العنوان، و اسم المترجم، و كلمة النّاشر، و غيرها . أما الفرع الثاني فيسمىّ **النص المحيط التأليفي** (Péritexte auctorial) و يشمل اسم الكاتب، و العنوان، و العناوين الداخلية ، و الاستهلال ، و الإهداء، و التصديرات، و الملاحظات و الحواشي.

و من الواضح أن العنوان يشكل أهم عناصر المناص أو النصّ الموازي ، و هو "مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات أو جمل أو حتى نصوص، تظهر على رأس النصّ أو في واجهته لتدلّ عليه و تعينه، تشير لمحتواه الكلّي، و لتجذب جمهوره المستهدف"[3]. و من أهمّ وظائفه بالنظر لعلاقته بالكاتب و النص و القارئ، الوظيفة القصدية للكاتب، و الوظيفة التأثيرية في القارئ، و الوظيفة الإحالية أو الإيديولوجية في النص[4].

و بالعودة إلى الرواية الاستعجالية فإننا نلاحظ أن صيغة العنونة في الروايات السوداء المكتوبة باللغة الفرنسية تحيل إلى صور مجازية عن مأساة العشرية السوداء ، و من أمثلة ذلك عنوان " Rose d'abîme" (1998) لـ**عيسى خلاّدي**، يتكون هذا العنوان من اسم نوع من أنواع الزهور و هي "الوردة" و متمم للاسم بمعنى "الهوة العميقة"، إن الجمع بين كلمة " Rose" التي تعني الوردة الورديّة

[1]– ينظر:عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 48.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

[3] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصيّة، دار التكوين، دمشق، 2007، ص 77.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 97-108.

أو الحمراء اللون، التي طالما تغنى بها الكتاب و الشعراء في كتاباتهم الإبداعية و بين "Abîme" كنعت لهذه الوردة يجعل من الوظيفة الإيحائية للعنوان إلى النص تبدو واضحة نوعا ما خاصة و أنّ شخصية البطلة في الرواية تحمل اسم "وردة". كان لفظ "Rose"[1] في الاعتقاد التقليدي يرمز إلى الصفاء، و الرقيّ، و الإغراء و الإخلاص، و الأنوثة و الرومانسية و غيرها من المفاهيم "الوردية"، أمّا في العصر الحديث و مع ظهور العولمة أصبح لهذا اللفظ دلالات أخرى كالحميمية و الجنس، و الطابوهات و التجاوزات إلى أن أضحى له إيحاءات سياسية كالمساواة و الرابطة الاجتماعية بل و حتى المعارضة. أمّا لفظ "Abîme"[2] من حيث هو وصف للوردة ، فيدلّ على "الهوة العميقة" كما يدلّ على المكان الذي يفرق و يجعل الناس على خلاف. إن الجمع بين هذين اللفظين في عبارة مجازية واحدة تمثّل عنوان رواية استعجالية يؤثر في القارئ بجعله يتساءل : من هي "Rose"؟ و من ستفرّق؟ و ما علاقتها بالهوة السحيقة ؟

إنّ الشحنة الدلالية (La charge sémantique) لهذا العنوان لا تظهر إلا من خلال حوادث حكاية بطلتها فتاة تدعى وردة تسقط في هوّة من الجحيم الذي لا يوصف، جحيم امرأة تفقد أغلى ما تملك، حكاية عن اغتصاب وردة و تعذيبها حدّ الذبول و الهلاك[3]. قد يحيل إلى رمزين: الرمز إلى المرأة التي نظر إليها الإرهاب كآلة لإشباع غرائز حيوانية ، و الرمز إلى الجزائر الذابلة و الواقعة في جحيم هذا الإرهاب.

4.5. الحقل الدلالي و المعجمي في الرواية البوليسية السوداء:

[1] - Yamina Zinaï, « Khelladi Aïssa, Rose d'abîme : Femme flétrie », in : Le roman algérien contemporain en débat, Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013, p 36.
[2] - Ibid, p 37.
[3] – ينظر: عبد العالي بشير و آخرون، المرجع السابق، ص ص 151-157.

يشتمل الحقل الدلالي (Champ sémantique) على مجموع المعاني التي يدلّ عليها مصطلح أو لفظ معيّن في نص معيّن. و بالإمكان تحليل هذا الحقل عن طريق استخراج هذا اللفظ مع السياق الذي ورد فيه و البحث في الكلمات التي تشترك في معناه أو تعارضه، و هذا ما يسمح باستنباط ما هو خيالي في الحكي، إضافة إلى معرفة توجهاته الإيديولوجية ، فالحقل الدلالي لكلمة "ثورة" (Révolution) تختلف من روائي إلى آخر وفق التزامات و توجهات كل واحد منهم[1]. و نجد اختلافا من حيث الحقول الدلالية لبعض الألفاظ التي ذكرت في أغلب الروايات الاستعجالية منها "الجهاد" (Djihad) الذي عالجه الكتاب من عدة جوانب و حاولوا في آخر ما كتبوا توضيح فكرة أنّ الجهاد حقيقة هو جهاد الخير ضد الشر و ليس الجهاد بمفهوم متطرف أو جهاد الخير ضد الشّر.

أمّا الحقل المعجمي (Champ lexical) فيتمثّل في مجموع الكلمات أو الألفاظ المستعملة في نص معيّن للدلالة على تصوّر أو شيء أو شخص[2]، بحيث يمكن دراسة الحقل المعجمي للجريمة أو للعنف أو للسياسة في أيّ رواية بوليسية سوداء و العكس صحيح فما يحدد طبيعة الموضوع في الرواية هو هيمنة حقل معجميّ دون آخر. و تشهد أغلب الروايات الإستعجالية حضورا كثيفا للحقل المعجمي الدالّ على العنف، و القتل، و التخريب، و الترويع، و الإرهاب، و التطرّف، و الإغتصاب، و التجنيد، و الإسلاموية، و السياسة و غيرها من الألفاظ التي تجسّد صورا لفترة الحرب الأهلية الدموية.

و انطلاقا من مقولة **إدوين موير** (E. Muir) بأنّ الرواية هي تاريخ أصدق من التاريخ نفسه، نستخلص أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بمختلف مراحلها أثبتت تفوّقها على التّاريخ في توثيق المعاش الجزائري، و هي بمثابة المرجع الأصيل الوحيد لذاكرة المجتمع الفردية و الجماعية. إنّ فضح بشاعة الاستعمار، و التعبير عن آمال الشعب في البناء الجديد ثمّ الإفصاح عن الخيبة بعد الاستقلال، إلى غاية الكشف عن إيدلولوجية التطرّف، و فساد السلطة و الصراع بين

[1] -Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p 98.
[2] - Ibid

المثقّفين، كلّ هذه الأمور جعلت من هذا الأدب متميّزا في خطابه و حتى في بنيته التي مازجت بين التوثيق و التخييل ، الأمر الذي جعل الكثير من الدارسين و الباحثين يولون اهتماما كبيرا بهذا الأدب عن طريق تحليله و الغوص في مكنوناته بل و ترجمته بغية نقل براعته و تميّزه إلى الآخر، و عليه أضحى الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية يتعدّى الحدود اللغوية و الجغرافية التي نشأ فيها فقارب العالمية و الفضل يعود في ذلك إلى عمليّة الترجمة .

الفصل الثّالث:

"الترجمة الأدبية: من النظريات و التقنيات إلى النقد و الممارسة"

لمّا كانت الترجمة هي نقل نصّ معيّن من لغة إلى أخرى أو التعبير باللغة الهدف ما عُبّر عنه باللغة الأصل و كان الأدب هو نقل عالم تخييلي من تصوّر مجرّد إلى نص مكتوب محسوس، فإنّ ترجمة الأدب هي عمل فنّي ذو وجهين، وجه أوّل ينقل تلك الفكرة الموجودة في الخيال إلى تعبير لغوي يجسّد صورتها المجرّدة في كلمات ضمن نسيج نصيّ فنّي ، و وجه ثانٍ ينقل هذا النسيج من الكلمات من لغتها الأصل إلى لغة أخرى غيرها مع الإبقاء على فنّيته. و إذا ما تحدّثنا عن نقل محتوى مكتوب يزخر بالأفكار الجميلة المجرّدة، من لغة مولعة بما هو معنوي إلى لغة أخرى أكثر تجريدا، سنقول حين إذن أنّنا نتحدّث عن ترجمة فنّية الأدب. و إذا ما أخذنا نتأمّل العملية التي يتمّ من خلالها خلق عمل يتضمّن بعدا جماليّا و معاني ذات دلالات قويّة في ثقافة الأصل و من ثمّ خلقه مجددا في بحذافيره في ثقافة أخرى، نلاحظ أنّ الأدب و الترجمة وجهين لعملة واحدة هي الثقافة.

و من المعروف أن الترجمة هي الجسر الواصل بين الثقافات المختلفة، و أن الأدب يتضمّن الجزء الأكبر من تلك الثقافات فهو يشمل الشّعر، و القصّة، و الحكاية الشعبية، و الأسطورة و الرواية. و لذلك أضحت ترجمة الأعمال الأدبية تعدّ نشاطا مهمّا يساهم في تلاقح الثقافات و تقاربها.

إنّ هدف الترجمة هو فهم المعنى في العمل الأصل بعد حصره و الوصول إلى كل حدوده ، ثم نقله إلى اللغة الهدف. و يعني ذلك أن المترجم لا يخلق في نشاطه هذا عملا جديدا لا سابق له بل يرمي إلى إعادة إنتاج (Reproduction) و إلى إعادة صياغة (Reformulation) ما هو موجود، و تتضمّن هذه العملية استبدال مجموعة من العناصر اللغوية بأخرى ، ممّا يتطلب قدرة إبداعية و إبتكارية فردية و مستقلّة ، تشمل كلّ المعاني و الأساليب الفنيّة للغة الهدف. و عليه فالترجمة هي عملية إبداعية خلاّقة أصلية تنبثق أو تنبعث من محيط لغوي معيّن، فهي بمثابة شكل من أشكال الفنّ و تُعدّ إطارا فاصلا في مجال التفاعل بين فنّ إعادة الإنتاج و فنّ الخلق الأصلي. و من هذا المنطلق سنتعرّف عن كثب على ماهية و سيرورة عمليّة ترجمة في الأدب أي الترجمة الأدبية.

1. الترجمة الأدبية: الماهيّة و الخصوصيّة :

من منطلق أنّ الترجمة إذا تعلّقت بالأدب أضحت فنّا لأنها تذهب إلى ما وراء اللفظ الظاهر بغية الوصول إلى المعنى المستتر، منتقلة بذلك من نظام لغوي إلى آخر، و بما أن الترجمة عمل لا يوجد من العدم فإن الأدب كذلك ليس وليد الفراغ ، و إذا تساءلنا عن الفنّ أو الخلق في الأدب فسنجد أن الجواب الأنسب هو ما شرحه **توفيق الحكيم** في قوله " الخلق ليس معناه أن تخرج من العدم وجودا، إنّما الخلق في الأدب و الفن – و ربما في كل شيء– هو أن تنفخ روحا في مادة موجودة ... لا شيء يخرج إذن من لا شيء... كل شيء يخرج من كل شيء. كذلك ليس الابتكار في الأدب و الفنّ أن تطرق موضوعا لم يسبقك إليه سابق، و لا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك... إنّما الابتكار الأدبي و الفنّي، هو تناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس، فتسكب فيها أدبك و فنّك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهر العين و يدهش العقل... أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السّابقين، فإذا هو يضيء بين يديك، بروح من عندك." [1] .

1.1. نشأة الترجمة الأدبية و ماهيتها:

إنّ الإقرار بأنّ الأدب لا يخلق من العدم بل من مادّة موجودة يحيلنا إلى أهمّ ميزة في الترجمة الأدبية (Traduction Littéraire) و هي كونها تنطلق دائما من نصّ مكتوب يسعى المترجم إلى إعادة إنتاجه و مقاصده الأسلوبية بلغة أخرى. و تُعنى الترجمة الأدبيّة بترجمة الأدب بمختلف أشكال كتابته، نثرا أو شعرا[2]. و ترتبط ترجمة الأدب بمسافة زمنية قد تطول أو تقصر، فتكون نقلا لآداب قديمة أو ترجمة متزامنة مع النصّ الأصل السّابق لها بفترة وجيزة. و من الناحية الإجرائية فإنّ النصّ الأصل سواء أكان نثرا أو شعرا ضروري و أساسي للقيام بالترجمة الأدبية، فهو القاعدة التي تنطلق

[1]– توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر، الاسكندرية، 1952، ص 11.

[2] – ينظر: محمود عبد الغني ، معجم المصطلحات الأساسية في الترجمة الأدبية، منشورات المتوسّط، ط1، إيطاليا، 2017، ص ص 59-60.

منها و المعيار الذي توزن به قيمة هذه الترجمة، أما من الناحيّة العملية المتعلّقة بالقارئ فإن الترجمة قد تمثّل الأصل بالنسبة إليه إذا كان لا يتقن إلا لغة واحدة[1].

و تتمثّل أهميّة ترجمة الأدب في ضرورة انتشاره و شيوعه، لينتقل من الحدود الفردية و الإقليمية الخاصّة إلى الحدود العالميّة العامة. فترجمة الأدب هي ترجمة للثقافة و للذاكرة الجماعية و أفكار و خبرات و بالتالي فهي تساهم في الاستفادة من كلّ ذلك، كما أنّ هذه الترجمة تمنح الأدب المحليّ صفة العالمية و الشهرة فترفع من مستواه و تنشط إنتاجه[2]. و كل ما سبق يبني جسرا يصل بين مختلف الحضارات و الأمم و يفتح أبواب التثاقف و التلاقح بينها.

و قد نشأت الترجمة الأدبية بعد حركة الازدهار المعرفي التي شهدها المشرق العربي في القرن التاسع عشر، بحيث برزت تيارات نقلت المعرفة الآتية من المشرق متجاوزة بذلك الدراسات الإنجيلية الكلاسيكية المنتشرة عند الغرب في ذلك العصر الذي عرف بعصر النهضة الشرقية (Oriental Renaissance) [3]. فترجمت الكثير من الأعمال المعرفية من العربية إلى اللاتينية و إلى اللغات الأوروبية الأخرى ثمّ إلى اللغة الإنجليزية، و بعد الإطلاع على تلك الأعمال التي مسّت جميع المجالات المعرفية، أبدى الغرب رغبة ملحّة في التعرّف أكثر على الثقافة العربية الشرقية و على كلّ ما تحيط به. و من هناك بدأت حركات التثاقف و التأثير و التأثر بين الشرق و الغرب في كل الميادين حتى في اللباس و الذوق الموسيقي و الفن المعماري و الأدب، فترجمت ألف ليلة و ليلة إلى الفرنسية : " Les Mille et une nuits" سنة 1704 من قبل **أنطوان غالاند** (Antoine Galland) ثم من قبل **ويليام جونس**(William Jones) مع مساعده **سيلفيستر دو ساسي** (Silvestre de Sacy) إلى اللغة الإنجليزية "Thousand and one nights" [4]و من ثمّ أضحت هذه الترجمات محلّ الإطلاع و الدراسة. و قد حاول **ويليام جونس** (W. Jones) قبل ذلك ترجمة الشعر العربي لما

[1] – حسين خمري، الترجمة الأدبية المسار و التجربة، ضمن سلسلة دراسات ترجمية، دار الغرب، وهران، 2013، ص ص 9-10.

[2] – جمال محمّد جابر، منهجيّة الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق: الرواية نموذجا، دار الكتاب الجامعي، العين، 2005، ص ص 15-16.

[3] - Peter France & Kenneth Haynes, The Oxford History of Literary Translation in English 1790-1900 , Vol 4, Oxford University Press, New York, 2006, p 323.

[4] - P. France & K. Haynes, op. cit, p 323.

قبل الإسلام أي الشعر الجاهلي، غير أنه كان يترجم من اللغات الآسيوية كالفارسية و الهندية و ذلك لأنه لم يسعفه فهم تلك القصائد بلغتها الأم فكأنما كان يترجم تفسير تلك القصائد، من أهم ترجماته "المعلّقات" إلى اللغة الانجليزية "Mu'allaqàt" سنة 1782، و لكن الترجمة لم تكن على شكل أبيات نظرا لأنّ نظم الشعر العربي عسير على العجم فهو ذو قافية موحدة، إضافة إلى خصوصيته البيانية و البديعية التي لا نظير لهما في أيّ لغة أخرى.

و مع ازدهار المعرفة و الأدب في الشرق العربي، تقدّمت حركة الترجمة أكثر من خلال السّفر و كذلك بواسطة المؤسسات التعليمية التي عمدت إلى تدريس اللغة العربية عن طريق الأدب و من ثمّ ترجمته إلى الإنجليزية أو إلى اللغات الأوروبية. و قد قامت المنظمة الشرقية للترجمة (Oriental Translation Fund) التي أسست عام 1828، بنشر أوّل سلسلة مترجمة للأدب العربي الكلاسيكي من 1829 إلى 1871[1]، فتُرجمت "مقامات" **الحريري** إلى الإنجليزية " Assemblies of al-Harîri" غير أنها كانت ترجمات حرفية موجّهة لطلاب اللغة العربية.

أمّا فيما يخصّ ترجمة الآداب الغربية إلى اللغة العربية، فقد انطلقت في القرن التاسع عشر بعد طلب الباشا المصري **محمّد علي** (1804-1849) من بعض المترجمين السفر إلى فرنسا و انجلترا لغرض التكوين و ترجمة المؤلفات العلمية و التقنية إلى اللغة العربية، و كان أشهرهم **رفاعة الطهطاوي**. و في نهاية القرن التاسع عشر ازدهرت العلاقات بين الشام و مصر و الغرب الأدبي و الصحافي و عليه ترجمت العديد من الأثار الأدبية إلى اللغة العربية و كان **المنفلوطي** رائدا في هذه الحركة التي شجعت ظهور أجناس أدبية جديدة كانت مجهولة في العالم العربي مثل الرواية التاريخية على شاكلة **والـتر سكوت** (Walter Scott) أو الأعمال المسرحية على طريقة **ويليـام شيكسبير** (W. Shakespeare) و الروايات الدرامية المحاكية لأعمال **فيكتور هوجو** (V. Hugo) [2].

و تعدّ الترجمة الأدبية جزءا من علم الترجمة العام الحديث الذي عرف أوج تطوره في التسعينات مع سلسلة "Routledge" المختصّة في التنظير للترجمة، و قد استفاد علم الترجمة

[1] - P. France & K. Haynes, op. cit, p 325.

[2]- ينظر: جويل رضوان، موسوعة الترجمة، ترجمة محمد يحياتن، مخبر الممارسات اللغوية، تيزي وزو، 2010، ص ص 17-18.

(Traductologie) أو كما تسميه الدراسات الأنجلوسكسونية : "Translation Studies" من اللسانيات من حيث البنى و التراكيب و الدراسات التاريخية للغة ، كما اشترك مع الفلسفة في اشتغاله بالمعرفة (Cognition) و بطبيعة التفكير. و يتّصل هذا العلم بعلم الاجتماع أيضا من حيث الاستعمالات اللغوية في محيط أو مجتمع معيّن[1]. غير أنّ الترجمة الأدبية على وجه الخصوص تتجاوز ذلك إلى مجال الفنون، ثمّ إلى مجال الفكر و الثقافة، و هذا يعني أنّ " المترجم الأدبي لا ينحصر همّه في نقل دلالة الألفاظ أو الإحالة (Reference) أي إحالة القارئ أو السامع إلى نفس الشيء الذي يقصده المؤلّف أو صاحب النصّ الأصلي، بل هو يتجاوز ذلك إلى المغزى (Significance) و إلى التأثير (Effect) الذي يفترض أنّ المؤلّف يعتزم إحداثه في نفس القارئ أو السامع، و لذلك فهو لا يتسلّح أيضا بمعرفة أدبية و نقدية، لا غنى فيها عن الإحاطة بالثقافة و الفكر، أي بجوانب إنسانية قد يعفى المترجم العلمي من الإحاطة بها"[2].

و لا شكّ في أنّ الترجمة الأدبية تختلف تمام الاختلاف عن الترجمات التقنية و العلمية، و ذلك لأنّ هذه الأخيرة تتيح إمكانية التدرّب عليها و التكوين بغية ممارستها و إتقانها ، فالمترجم التقني أو العلمي يتعامل مع نصوص محدّدة المحتوى و تتمثّل أقصى مهمّاته في الحفاظ على الدلالات و التراكيب الصحيحة للتعابير اللغوية المستعملة و في النقل الدقيق للمصطلحات و المعلومات العلمية أو التقنية للنص الأصل. بينما تواجه المترجم الأدبي مهمّة أصعب، بحيث يجد نفسه أمام نصوص تغلب عليها عناصر تعبيرية إيحائية (Connotation)[3] و تراكيب تعبيرية ذات وظيفة جمالية، و تتمثّل مهمته – هنا– في إعادة صياغة و إنتاج تلك التعابير بطريقة فنّية و خلاقّة بحيث يؤدي نصّه المترجم الوظيفة الجمالية ذاتها التي يؤديها النصّ الأصل. و بالتالي فإنّ هذا المترجم يقوم بعمليّة ابتكارية خلاّقة و قيمته تكاد تتساوى مع الأديب باعتباره فنّانا خلق نصا يتمتع بجماليّة معيّنة، و هذا ما يفسّر القول بأنّ :

[1]– ينظر: محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط2، القاهرة، 2003، ص 6.

[2]– محمّد عناني، المرجع نفسه، ص 6.

[3] – إنعام بيّوض، الترجمة الأدبية: مشاكل و حلول، دار الفارابي، ط1، لبنان، 2003، ص 39.

« Translation is therefore an original creative process taking place in a given linguistic environment. A translation as a work of art is artistic reproduction, translation as a process is original creation and translation as an art form is a borderline case at the interface between reproductive art and original creative art. »[1]

أيّ "الترجمة هي إذا عمليّة إبداعية أصيلة تنبثق من محيط لغوي معيّن. و الترجمة بوصفها نشاطا فنيّا هي إعادة إنتاج بطريقة فنيّة، و الترجمة بوصفها عمليّة تعدُّ إبداعا أو خلقا أصيلا. أما إذا وصفت الترجمة كفنّ فإنها ستمثّل إطارا خارجيا فاصلا في مجال التفاعل بين فنّ إعادة الإنتاج و فنّ الإبداع الأصيل." *

إنّ الفرق بين الترجمة الأدبية و غيرها من الترجمات يتولّد من اختلاف مادّتها الخام، بمعنى النصّ، على اعتبار أنّ كل النصوص تحمل شكلا من أشكال الإيحاءات أو الدلالات الإضافية (Connotations) على حدّ تعبير **بيتر نيومارك** (Peter Newmark) و هو يقصد بذلك المصطلح: مجموع الأفكار و العواطف المقترحة من قبل الألفاظ المعجمية (على سبيل المثال لفظ "أريكة" يوحي بالراحة و الرفاهية، غير أنّ الإيحاءات في النص الأدبي تختلف عنها في غيره و هو يشرح هذا في قوله :

« In a non-literary text the denotations of a word normally come before its connotations. But in a literary text, you have to give precedence to its connotations, since, if it is any good, it is an allegory, a comment on society, at the time and now, as well as on its strict setting. From a translator's point of view this is the only theoretical distinction between a non-literary and a literary text. »[2]

[1] - Levy Jiri, Art of translation, John Benjamins Publishing,, UK, 2011 ,p p 57-58; From ProQuest Ebook (Via SNDL): http://ebookcentral.proquest.com/lib/britishcouncilalg/detail.action?docID=800219 Accessed on 21/06/2020 at 11:04.

[2] - Peter Newmark, A textbook of translation, Prentice Hall, 1st ed. , London, 1988, p p 16-17.

بمعنى أنّ " في النص غير الأدبي تأتي دلالات الألفاظ قبل الإحاءات أو الدلالات الإضافية، بينما في النصّ الأدبي، يجب تقديم الإحاءات و إعطاؤها الأولوية نظرا لأنّ الفائدة منها هي كونها مجازية و رمزيّة، هذا هو التمييز النظري الوحيد من وجهة نظر المترجم" *.

2.1. خصوصية الترجمة الأدبية و مشكلاتها:

من الجليّ إذن أنّ النص التقني أو العلمي لا يحتاج إلى التفسير و التأويل فالدلالات الأولى للألفاظ هي التي يحتاج إليها المترجم في إنجاز عمله، أمّا النص الأدبي فالأولوية للإيحاءات و الدلالات الرمزية و المجازية، و بالتالي على المترجم الأدبي أنّ يولي اهتماما كبيرا لتلك المعاني المجازية و الأفكار و العواطف، و يمكن إجمال **خصائص النصّ الأدبي** في **ستة عناصر**[1] و هي كالآتي:

- خصوصية الشكل الأدبي، فبنية هذا النص تختلف عن بنية أو شكل النصوص الأخرى.
- هيمنة الوظيفة التعبيرية في وصف النصّ للعواطف و الانفعالات تجاه ما يحيط به.
- الخاصية الإيحائية في استخدام دلالات الألفاظ أو ما يسمّى "ظلال المعاني" بغية تحقيق المتعة الفنيّة و التأثير في القارئ .
- تعدد المعاني و بالتالي تعدد التأويلات لأنّ فهم نص أدبي ليست عملية واحدة حاسمة بل تتنوع و تتعدد وفق لفهم كل قارئ على حدا .
- تجاوز النص للحدود الزمكانية، لأنّ النص الأدبي مرسل لفئة غير محددة من القراء، كما أنّ لا عمر له مثل الأساطير القديمة التي ما زالت تجد لها قراءً في زمننا هذا.
- نقل القيم الإنسانية، لأن الأدب—كما سبق و ذكرنا- تاريخ من نوع آخر و ذاكرة فردية و جماعية لحوادث معيّنة تتضمّن قيما إنسانية بارزة كالصفح و الحلم و الشجاعة.

و تتضح خصوصية الترجمة الأدبية في أنّ المترجم ليس مطالبا فقط بالتمكن من اللغتين الأصل و الهدف بغية أداة مهمّته على أتمّ وجه بل على حدّ تعبير أحد المترجمين يجب عليه أيضا أن يقع في

[1] - Voir : Jean Delisle, L'analyse de discours comme méthode de traduction : théorie et pratique, PUO, Ottawa, 1984, p p 30-31.

حبّ كلا اللغتين لضمان أنجح الترجمات الأدبية على الإطلاق[1]. كما أنّ المترجم بوصفه قارئ أولّ للنصّ الهدف، يتميّز بما يطلق عليه "الوعي المزدوج" [2](Double consciousness) أي أنه يعي كلّ ما يحتويه النصّ الأصل و الهدف من شحنات ثقافية، و هو من يتحّكم في إظهار أو اخفاء ما التأويلات التي تصدر من الثقافة الأصل في نصّه الهدف، و لذلك لهذا المترجم دور مهمّ في قراءة النصّ الأدبي المترجم فهو تارة مشارك و تارة أخرى معارض.

و من أهمّ المشاكل التي تعترض طريق الترجمة الأدبية، مسألة خسارة المعنى و إشكالية تعذّر الترجمة أو استحالتها في الحالات التي يكون فيها للطباق اللفظي و للإيقاع أهميّة[3] لا تقلّ عن أهميّة المعنى الذي يريد المؤلّف إيصاله للقارئ. و الحقيقة أنّه كلّما زخرت اللغة بأكبر عدد من الظواهر نحو التعدد لغوي و التلاعب بالكلمات، و المؤثرات الصوتية من سجع و قافية و الإيقاعات، أضحت الترجمة أكثر تعقيدا[4].

و لهذا من الممكن الحصول على ترجمة دقيقة و مرضية لأيّ نصّ أدبي نثري أو شعري، و لكن قد تكون هذه الترجمة عبارة عن تفسير لا إعادة خلق للنص الأصل لمدى صعوبتها و تعقيدها. و على الرغم من ذلك يمكن القول بأنّ تفسير المترجم للنص، هو الذي يدفعه إلى المغامرة ببعض الإضافات أو بالحذف حين يتطلّب الأمر ذلك[5]، فترجمة النصّ الأدبي إذا تستدعي تحليله و تفسيره. و يقوم هذا التفسير (Interpretation) على الاستخراج العوامل الضمنية و الكامنة التي لا يعلن عنها النص بصراحة ، و هنا تظهر براعة المترجم و قدرته في استنباطها و الغوص في مكنونات النص الأصل.

[1] - Clifford E. Landers, Literary translation, Multilungual Matters, 2001, p 7

[2] - Voir : Brian James Baer, « Translated literature and the role of the reader », in: A companion to Translation studies, Edited by S. Bermann & C. Porter, Wiley & Sons, UK, 2014, p p 333-345.

[3]– ينظر: إنعام بيّوض، المرجع السابق، ص 40.

[4] - Peter Newmark, op. cit., p 17.

[5]– إنعام بيّوض، المرجع السابق، ص 43.

3.1. ترجمة الرواية:

إن الحديث عن الترجمة الأدبية عامة يأخذنا للإشارة إلى تنوّع النصوص الأدبية من وجهة نظر ترجمية، فهي تشمل الشعر و المسرح و الأقصوصة و الرواية، غير أنّ هذه الأخيرة هي أبرز تلك النصوص و أخصبها بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى، و يكمن السبب الرئيس في ذلك أنّ الرواية هي أكثر الأجناس انفتاحا و لها القدرة على أن تظمّ إليها الشعر و المسرح و الأقصوصة. بالإضافة إلى أنّها تزخر بمواضيع متنوعة تجعل منها عملا يمكن أن يتّخذ عدة أشكال وفقا لهيمنة المواضيع فيها و منه نجد الرواية التاريخية و الرواية الواقعية و الرواية الغرائبية و غيرها من الأشكال بل و هي تذهب إلى أبعد من ذلك في قابلية التداخل بين هذه الأشكال و منه نجد الرواية التاريخية الواقعية و الرواية البوليسية السوداء و الرواية التاريخية الثورية و غيرها من الأصناف.

و الرواية بوصفها نصّا أدبيّا فهي كذلك تتميّز بهيمنة الوظيفة التعبيرية، و كثرة الإيحاءات و تعدد معانيها و تجاوزها الحدود الزمكانية. و من مميّزاتها الأخرى[1] :

- الأساليب اللغوية المختلفة التي يستخدمها الروائي في نصّه و عادة ما تكون شفّافة (Transparente) أو معتمة (Opaque).
- الوحدات الأسلوبية المختلفة التي يحتويها النصّ نحو الأسلوب الأدب المباشر و السّرد الشفوي و غيرها.

و ما يميّز هذا الجنس الأدبي من وجهة نظر ترجمية هو ثقافة اللغة الأصل و الغرض الأخلاقي الذي يودّ المؤلّف إيصاله للقارئ، زيادة على لهجة المؤلّف الخاصة به و ترجمة الألفاظ المتعلّقة باللهجة العاميّة أو المستوى اللغوي الدارج، ثمّ التفريق بين الأسلوب الشخصي و المواصفات الأدبية لفترة زمنية معيّنة أو لحركة محددة[2]. إنّ هذه المميزات تتّحد مجتمعة في عمل المترجم فتمنحه فرصة للتفسير و

[1] ينظر: جمال محمّد جابر، مرجع سابق، ص 55.

[2] – نفسه ، ص 32.

التعليق. و من هذا المنطلق وجب على المترجم الأدبي التحلّي ببعض الصفات الأساسية لنجاح مهمّته. و تتمثّل هذه الصفات[1] في: المقدرة اللغوية و الإتقان التّام للغتين الأصل و الهدف، و الإلمام بالأدب و تذوّق الجانب الجمالي منه، ثمّ التحلّي بثقافة واسعة تسمح بوضع التفسيرات و الشروح التي يحتاج إليها القارئ لفهم النص، إضافة إلى ملكة الإنشاء الأدبي التي تشمل مرحلة إعادة الصياغة بطريقة بارعة، و الإلمام بأساسيات ممارسة الترجمة كفنّ و كعلم لغرض الإتقان.

و الحقيقة أنّ الغرض من ترجمة الرواية لا يشمل فقط الوظيفة الإبلاغية التي يحاول الكاتب من خلالها إبلاغ فكرة معيّنة إلى القارئ، و إنّما تشمل أيضا أداء الوظيفة التأثيرية بالطريقة ذاتها الموجودة في النص الأصل و لا يتمّ ذلك إلا عبر إتباع منهج محدد في نقل المعاني السياقية للنص.

2. نظريات الترجمة الأدبية و مقارباتها:

رغم أنّ ترجمة الأدب قد نشأت قديما إلاّ أنّ الحاجة تظل ماسّة لإيجاد منهج علمي يفيد في تحديد الأساليب الإجرائية و الاستراتيجيات المناسبة لأجل ترجمة الأعمال الأدبية بمختلف أجناسها خاصة الجنس الروائي. و قد انقسمت الدراسات الترجمية في هذا الصدد إلى تيارين، تيار أسس لمناهج محورها دلالات اللغة في النص الأصل أو المصدر أو نص الانطلاق و قد أطلق عليه تسمية "التيّار المصدري" (Les Sourciers)؛ و تيّار وضع مناهج أخرى تتمركز حول المعنى في النص الهدف أو نص الوصول و هو ما سمّي "التيّار الهدفي" (Les ciblistes) [2]. و هذا التنوع في المناهج و المقاربات يصرّح بأنه لا وجود لطريقة مثلى للترجمة أو لطريقة نموذجية و أصيلة، فالترجمة –كما ذكرنا سابقا– مرتبطة بالتأويل و التأويل يتنوع و يتعدد بتنوع و تعدد قرّاء النص، المترجم قارئ قبل أن يكون مترجما. و من هذا المنطلق سنحاول الإشارة إلى كل تيّار على حدى من خلال شرح بسيط للمناهج و النظريات التي شملت على كلاهما. و تجدر الإشارة قبل ذلك إلى أنّ أوّل من أشار إلى وجود تيّارين أو نهجين في الترجمة هو **فريديريك شلايماخر** (Friedrich Schleimacher) في

[1] – ينظر: جمال محمّد جابر، المرجع السابق، ص 39.

[2] - Jean-René Ladmiral, Traduire : théorèmes pour la traduction, Gallimard, Paris, 1994, p 15.

مؤلّفه المشهور سنة 1813 بعنوان " Über die verschiedenen methoden des übersetzens" أي "المناهج المختلفة للترجمة"، فقد أفاد بوجود منهجين " إمّا أن يترك المترجم المؤلّف و شأنه و يجعل القارئ هو من يذهب للقائه أو يدع القارئ وشأنه و يجعل المؤلّف هو من يذهب للقائه"[1] و معناه أن المترجم يعمل وفقا لطبيعة النصّ فهو **مصدري** (Sourcier) إذا ما عني بدلالات النص المصدر و جعل القارئ يدركها فيذهب بنفسه مراد المؤلّف، و هو **هدفيّ** (Cibliste) إذا ما اهتمّ بمعنى النص الهدف و جعل المؤلّف يصل مراده إلى القارئ دون أن يبدل هذا الأخير جهدا في إيجاده.

1.2. التيّار المصدري (Les Sourciers):

إنّ من أهم المنظرين في هذا التيّار **أنطوان بيرمان** (Antoine Berman) الذي أسسّ لنظريته اعتمادا على ما قدّمه **شلايماخر** (F. Shleimacher) و **والتر بنجامان** (Walter Benjamin)، ثمّ **لورنس فينوتي** (Lawrence Venuti) الذي نادى بالوفاء التام للنص الأصل بغية المشاركة في تغيير ثقافة اللغة الهدف. إضافة إلى **هينري ميشونيك** (Henri Meschonnic) الذي أسس لنظريته انطلاقا من خبرته في ترجمة النص المقدّس و الأعمال الأدبية الإبداعية.

- **النظرية الحرفية (Théorie de la Lettre):**

ظهرت هذه النظرية على خلفية بعض الدراسات الكلاسيكية التي قام بها بعض المؤلفين الألمان مثل **غوتييه** (Johann Goethe) و **شلايماخر** (F. Shleimacher) من أجل التأسيس لمقاربة ترجمية تجعل من الترجمة نسخة عن النص الأصل اعتمادا على الترجمة المباشرة. و من أبرز روادها **أنطوان بيرمان** (A. Berman) الذي نادى بالمنهج الحرفي الذي لا يعني الترجمة كلمة بكلمة كما يبدو من التسمية بل تقوم نظرته على الإبقاء على خصوصية النص الأصلي عن طريق نقل مضمونه و إيقاعه و أبعاده الثقافية و الإيديولوجية و الاجتماعية كما جاءت في النص الأصل حتى و إن خالفت أبعاد النصّ الهدف.

[1] - Michaël Oustinoff, La traduction, Coll. Que sais-je ?, PUF, Paris, 2015, p p 67-68.

و انطلق **بيرمان** (A. Berman) إلى فكرته من خلال نقد مقولة **فرانز روزنوينغ** (Franz Rosenzweing) الذي عرّف الترجمة على أنّها " خدمة لمعلّمين في الآن ذاته"[1] و بالتالي تخدم النص الأصل و كاتبه و لغته الأجنبية (المعلّم الأول)، و خدمة للجمهور القارئ و لغته الهدف (المعلّم الثاني)، و قد انتقد **بيرمان** هذا القول بوصفه "مأساة للمترجم" ، فإذا كان هذا الأخير مخلصا للمعلم الأول سيفرض النص بكامل أجنبيّته على محيطه الثقافي و هنا على حدّ تعبير **شلايماخر** (F. Shleimacher) سيأتي بالقارئ ليكتشف المؤلّف بنفسه، فيجازف بسمعته لأنه من الممكن أن يظهر في أعين جمهوره على أنه أجنبي و خائن للغته و ثقافته، كما أنّه سيكون بالنسبة لثقافة النص الأصل "سارقا" أخذ منها عملا خاصا بها و نسبه إلى لغته. بينما إذا حاول هذا المترجم أن يخلص لمعلمه الثاني، أي أن يأتي بالمؤلّف إلى القارئ و يكيّف النص الأصل مع ثقافته و لغته، فسيرضي جمهوره إلاّ أنّه سيخون ذلك النص الأجنبي بل و سيخالف مبدأ الترجمة أساسا[2].

ممّا سبق تتبيّن وجهة نظر **بيرمان** (A. Berman) حول الترجمة و المترجم، فهو يعتقد بأن النظرة التي يعكسها المثل الإيطالي عن المترجم الخائن أتت من ظاهرة تقديس اللغة الأم، و هذا يختلف عن ما كان عليه الحال من قبل حين كان القارئ يستمتع القراءة فقط. إنّ تلك ظاهرة جعلت المنظرين الألمان يحاولون إرضاء الطرفين الأصل و الهدف معا، تفاديا للحطّ من قيمة المترجم و هذا ما يعدّه **بيرمان** (A. Berman) أمرا مستحيلا و هو يحاول تجاوز التقليل من قيمة الترجمة بقوله:

« Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La visée même de la traduction –ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le propre par la médiation de l'Etranger- heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, où cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. »[3]

أي أنّ " كل الثقافات تقاوم الترجمة حتى و إن كانت بحاجة ماسّة إليها. فالغاية الخالصة من الترجمة ما هي إلا تفتح على مستوى الكتابة على علاقة مع الآخر و هكذا تلقّح الثقافة الأم عبر وساطة

[1] - Antoine Berman, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, 1984, p 15.
[2] - Ibid.
[3] -Ibid, p 16.

الأجنبي، و تصطدم مع التركيبة الإثنو-مركزية لكل ثقافة، فتختفي تلك النرجسية القائلة بأنّ المجتمعات كلّ خالص غير مختلط." *

و يتضح من هذا القول معارضة **بيرمان** (A. Berman) للتقوقع الذي نجم عن تقديس اللغة و الثقافة الأم، معتبرا ذلك إقصاءً لمهمّة الترجمة و المترجم، لأنّ جعل النصّ الأجنبي يبدو و كأنّه أصلي في الثقافة الهدف من شأنه أن يمحي كل ما يميّزه من خصائص تعبيرية أجنبية و استبدال تلك الخصائص بأخرى محليّة ما هو إلا خيانة للآخر و لثقافته و لغته بالدرجة الأولى و يعتبر "ترجمة فاشلة" (Une mauvaise traduction)، و هذا التجريد من الصفة الأجنبية لا يعدّ من أخلاقيات المترجم على الإطلاق. و عليه أكّد **بيرمان** (A. Berman) على أخلاقيات الترجمة (Ethique de la traduction)[1] باعتبارها تقترب من العلم أكثر من اقترابها من الفن في هذه النقطة، فيجب مراعاة النصّ الأصل بصفته نصّا مستقلا له هويّته و خصائصه التي لا تحتمل الطمس أو التكييف مع الهويّة المستقبلة و بالتالي يجب الحفاظ على الجانب "الغريب" لذلك النصّ.

و أضاف **بيرمان** إلى مراحل تحقيق المنهج الحرفي عنصر "تحليل الترجمة"[2] (Analytique de traduction) الذي يقوم على تحليل المستوى الشكلي للنصّ الأصل و تجزيئه تفاديا لتشويهه، ثمّ تحليل المستوى النفسي اللاشعوري لتجنّب ميل المترجم إلى مقابل دون آخر نصرة لثقافته.

و تقوم النظرية الحرفية على نقل النصّ الأصل كما هو بالحرف، و ذلك عبر إعادة إنتاج نظامه الأسلوبي دون إضافات أو زيادات[3]، و يتجلى نجاح الترجمة في نظر هذه النظرية في غرابة النصّ المترجم الذي من المفروض أن يساهم في تعزيز ثقافة اللغة الهدف من خلال التعابير و الأساليب الغريبة المنقولة إليها. و أكّد **بيرمان** (A. Bermane) في منهجه على مفهومي "الأمانة" (Fidélité) و "الدقّة" (Exactitude) في الترجمة :

« Dans son domaine, le traducteur est possédé de l'esprit de fidélité et d'exactitude. C'est là sa passion, et c'est une passion éthique, non pas

[1] - Antoine Berman, op. cit, p 17.
[2] -Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Edition T.E.R, France, 1985, p 65.
[3] - Ibid, p p 45-46.

littéraire ou esthétique…L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. »[1]

بمعنى أنّ " المترجم في مجال عمله يتحلىّ بروح الأمانة و الدقّة و هذا ما يمثّل شغفه الأخلاقي، لا الأدبي أو الجمالي الفنيّ.... و يتمثّل الفعل الأخلاقي في استكشاف الآخر و استقباله كآخر." *

و يتضّح ممّا سبق أن الأمانة و الدقّة مفهومين أساسيّين في ترجمة حرفية النصّ (La littéralité Charnelle) و الغاية من الترجمة هي استقبال هذه الحرفية في اللغة الأم بغية جعل العمل المترجم يظهر على طبيعته و في حلّته الأصلية حتى يساهم في فهم عقلية و طريقة تفكير الآخر و بالتالي يساهم في تقارب الثقافتين الأصل و الهدف.

- **النظرية التغريبية (Foreignizing Theory)** :

ظهرت هذه النظرية انطلاقا من النقّد الذي قدّمه **لورانس فينوتي** (Lawrence Venuti) للترجمة الأدبية و لوضع المترجم في الولايات المتحدة، و هي لا تختلف عن ما جاء به **بيرمان** (A. Berman) بل تكمّله، مع التأكيد على إشكالية طمس المترجم لذاته إمّا بغية إظهار المؤلّف بكامل غرابته أو لنصرة الثقافة الهدف و وصف ذلك كتهميش للمترجم و حطّ من قيمته. فهو يثير مسألة الشفافية (Invisibility) لدى المترجم من خلال ظاهرتين : الأولى هي تمكّن المترجم من اللغة الهدف، و الثانية تتمثّل في ظاهرة القراءة و تقييم الترجمات. بحيث أنّ المترجم يصبح شفافا و غير مرئي إذا كانت ترجمته سلسلة (Fluent) تخلو من أي غرابة لغوية أو أسلوبية (Peculiarities)، و كأنها تعكس المؤّلف الأصل و نصّه بمعناه الجوهري، و في هذه الحالة لا تصبح تلك الترجمة ترجمة بل أصلا (Original)[2]. و عليه إذا قيّمت هذه الترجمة من قبل الناشرين أو النقاد أو القراء فأقل ما سيقال عنها أنها ترجمة ناجحة، و هكذا كلمّا كانت الترجمة سلسة و شفافة كان المترجم شفافا لا يُرى و كان المؤلّف الأصل و نصّه في الواجهة.

[1] - Antoine Berman, La traduction et la letter ou l'auberge du lointain, p p 87-88.
[2] - Lawrence Venuti, The traslator's invesibility, Routledge, New York, 1995, p 02.

لقد انتقد **فينوتي** (L. Venuti) ظاهرة ترجمة الأصل مع نفي ظهور المترجم و تجاهل دوره، و اعتبر ذلك تهميشا في حقّه، يضعه في مستوى أقلّ من مستوى المؤّلف، كما يستهجن الترجمة المسماة "الترجمة الشفافة" لأنّها تخفي و تطمس الفروق اللسانية و الأسلوبية و حتى الثقافية للنص الأجنبي فتجعله نصا يبدو و كأنّه مؤلّف أصلي غير مترجم و هذا ما يطلق عليه اسم "التدجين" (Domestication) أي جعل النصّ الأصل يبدو مألوفا و شفافا فيتطابق مع نسق اللغة الهدف و ثقافتها.

و تقوم فكرة هذه النظرية على استبدال مفهوم التدجين بمفهوم تغريب الترجمة (Foreignizing Translation) و هو المفهوم ذاته الذي نادى به **شلايماخر** (F. Shleimacher) في محاضراته و مقالاته، و يقصد به أن يُقرّب قارئ النصّ المترجم من النصّ الأصل قدر الإمكان من خلال أداء تغريبي يحوّل لغة الترجمة[1]. و هذا المفهوم هو ما أطلق عليه **بيرمان** (A. Berman) أخلاقيات الترجمة (Ethique de traduction)، أمّا **فينوتي** (L. Venuti) فيعبّر عن هذا المفهوم قائلا:

«The "foreign" in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. »[2]

أي أنّ " مفهوم الغريب في تغريب الترجمة ليس تصورا شفافا لجوهر يكمن في النصّ الأجنبي (الهدف) بصفته ذو قيمة في حدّ ذاته، و لكنّها بناء استراتيجي تتوقّف قيمته على حالة اللغة الهدف الجاري النقل إليها. فتغريب الترجمة يعني تمييز النصّ الأصل الغريب على الأقل من خلال التخلّي عن الأنساق الثقافية التي تسود النصّ الهدف." *

[1] -Friedrich Nietzsche, " Translations", in : The translation Studies Reader by Lawrence Venuti, Routledge, 3rd ed. , New York, 2012 , p 72.

[2] -Lawrence Venuti, op. cit. , p 20.

فالتغريب إذا هو إعادة إنتاج ما يشتمل عليه النص الغريب من مميّزات بطريقة تتصادم و الصيغ النمطية السائدة في اللغة الهدف، و هذا ما يسمح بتغيّر هذه الأخيرة و استفادتها من التجديد. و يتجاوز هذا المفهوم ظواهر الترجمة الإثنو-مركزية و النرجسية الثقافية التي طالما نادت بالحضارة الخالصة غير المختلطة. و يرتبط منهج الترجمة التغريبية بمفهوم آخر يكمّله جاء به **فيليب لويس** (Philip Lewis) و سمّاه "Abusive Fidelity"[1] أي "الأمانة المفرطة" و هي تقنية تتعارض مع التدجين و الشفافية و السلاسة، و يقوم بواسطتها المترجم بنقل ما يتضمّنه النص الأصل من خصائص تعبيرية و أسلوبية بطريقة مفرطة تغيّب الصيغ النمطية المهيمنة في النصّ و الثقافة الهدف، و هذا الوفاء للغريب هو ما يجعل الترجمة أكثر نجاحا و خدمة للتغيير عند القارئ الهدف.

و يصف **فينوتي** (L. Venuti) ذلك باستراتيجية "المقاومة" (Resistancy)[2] لأنّ هذه التقنية تقاوم القيم الثقافية الموجودة في اللغة المنقول إليها فتتحدّاها. فعند ترجمة العبارات الاصطلاحية مثلا، يجب أن يبقي المترجم على نوع من التغيرات الجديدة و الإغراب اللفظي و أشكال التعبير اللهجي بغية ترك الطابع المحليّ حاضرا حتى في النص الهدف. و من الضروري أن يرفض المترجم أي نوع من أنواع التكييف في ترجمته لأن ذلك يخدم سياسة الثقافات المهيمنة التي كانت تترجم الآداب الأجنبية و تنسبها إلى نفسها بحجة إرضاء فهم القارئ، و ذلك لأنّ الأدب يحمل شحنات ثقافية و حضارية تمثّل أصله و مصدره و محاولة تكييفها ما هي إلا محاولة لطمس أصول هذا الأدب.

و قد اقترح المنهج التغريبي للترجمة مجموعة من الاستراتيجيات و القوانين تغيّر من مفهوم الأمانة الذي ورد في الدراسات النظرية السابقة للترجمة، و تتجاوز شفافية المترجم في النص الهدف، أي أنّها تقوم على إظهاره، مع الإبقاء على مفهوم الغرابة في مجموع التراكيب و التعبيرات الشعبية و اللهجية، التي من شأنها أن تظهر سمات الثقافة الأصل، و قد سمى ذلك بالمذكرات (Remainders) لأنها تذكر القارئ بأن النص غريب عن ثقافته. و تتمثّل تلك الاستراتيجيات في

[1] - Lawrence Venuti, p 23.
[2] - Ibid, p 24.

استخدام عناصر موازية للنص (Paratextual elements)[1] كالإحالة إلى اسم المترجم، أو إضافة الحواشي (Footnotes) من أجل شرح بعض التراكيب أو البنى للقارئ الهدف.

- **النظرية الشعرية (Théorie Poétique)**:

تعدّ هذه النظرية خلاصة لتجربة حقيقية في نظر الدراسات الترجمية فهي بعيدة عن الافتراضات و الاحتمالات، و من المجمع عليه أنّ **هنري ميشونيك** (Henri Meschonnic) هو من أسّس لها، انطلاقا من تجربته في كتابة الشّعر، و ترجمة الكتاب المقدّس (Bible) و بعض الأعمال الأدبية الأخرى. و تنتصر نظريته هذه للنصّ الأصل أيضا غير أنها تختلف في بعض النقاط عن حرفيّة **بيرمان** (A. Berman).

و من أهمّ النقاط التي تجمع النظرية الشعرية بالنظرية الحرفية هي الاتفاق على أنّ نجاح الترجمة لا يكون بجعلها تبدو و كأنها ليست ترجمة أو كأنها الأصل، جعل المترجم مختفيا يعتبر خطأ في نظر **ميشونيك** (H. Meschonnic)، فالترجمة الناجحة هي ترجمة يمكن لمحها (Aperçue) و هي تختلف عن الأصل[2]. و تهتم هذه النظرية بالنص الأدبي على وجه الخصوص، و هو النصّ التي يختلف عن باقي أنواع النصوص بميزة "الشعرية" التي تعني "الجمالية"، حتّى أنّ **ميشونيك** (H. Meschonnic) يعتبر أنّ كل الأدب بمثابة "شعر" (Poème)[3] و بالتالي فإنّ كلّ الأجناس الأدبية سواء أكانت نثرا أو شعرا تتحلّى بصفة "الشعرية" (Poétique) ، و ذلك لما تتضمّنه من جماليات تتجلّى في صورها البيانية و إيقاعاتها الفنّية.

و يؤكّد **ميشونيك** (H. Meschonnic) على وجوب تحلّى المترجم بشرط هام و هو شرط الكفاءة (La compétence)[4] و الذي يقصد به ضرورة أن يكون مترجم الشعر شاعرا و مترجم الرواية روائيّا و ذلك لأنّ النصّ الأدبي يتسّم بخاصيّة الجمالية التي لا يمكن أن يتقنها إلاّ من تعوّد على صياغتها في مؤلّفاته، فهي ملكة قبل أن تكون مهارة.

[1] -Voir : Silvia Kadiu, Reflective translation studies, UCL Press, London, 2019, p p 30-35.
[2] - Henri Meschonnic, Poétique du traduire, Verdier, Paris, 1999, p 18.
[3] - Ibid, p 10.
[4] - Ibid, p 83.

و من هذا المنطلق اهتمّ **ميشونيك** (H. Meschonnic) بالوظيفة التي يؤديها النص المترجم، فالترجمة من وجهة نظره تتجاوز الدلالات لتؤدي ما الوظيفة ذاتها التي تؤديها في النص الأصل لا لتنقل ما تدلّ عليه فقط. و بالتالي فالمترجم الأديب هو الوحيد القادر على تحقيق التأثير بترجمته كما يؤثّر المؤلف بنصّه الأصل، و هنا تتعارض هذه النظرية مع الترجمة الآلية ، فمن وجهة نظر صاحبها، لا يمكن للآلة تحقيق الإبداع ما دامت تنقل الدلالات و لا تهتمّ للتأثير الذي تحدثه، و بما أنّ الآلة غير قادرة على نظم قصيدة شعـــرية أو رواية إبداعيــة فهي غير قادرة على الترجمة الأدبية[1]. و جعلت هذه النظرة النصّ الأصل و النصّ الهدف في مرتبة واحدة من حيث القيمة، و إذا تحلّى المترجم بشرط الكفاءة كان لترجمته القيمة نفسها للنص الأصل بل من المرجح أن يكون للترجمة عمر أطول من الأصل فهي تتجاوز الزمن و المكان أيضا.

و تعتمد النظرية الشعرية مجموعة من التقنيات الترجمية المعروفة من أجل تحقيق شرط الكفاءة لدى المترجم، و من بين هذه التقنيات ما يطلق عليه **ميشونيك** (H. Meschonnic) تسمية "Décentrement" أي اللاتمركز و هو ما وصفه قائلا:

« La traduction n'est pas définie comme transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ (double mouvement, qui repose sur le dualisme du sens et de la forme, qui caractérise empiriquement la plupart des traductions), mais comme travail dans la langue, *décentrement*. »[2]

بمعنى " لا تعرّف الترجمة على أنها نقل نص الانطلاق إلى الأدب الهدف أو العكس نقل القارئ الهدف إلى نصّ الانطلاق (وهي حركة مزدوجة تقوم على ثنائية المعنى و الشكل و تميّز بالتجربة أغلب الترجمات) بل تعرّف على أنها عمل داخل اللغة ذاتها أي اللاتمركز." *

و من هذا المنطلق يتعارض مفهوم اللاتمركز (Décentrement) مع مفهوم الشفافية (Transparence) ، و يتحقق هذا المفهـــوم عن طريـــق اقتـــراض الدلالات من النص الأصل

[1] - Silvia Kadiu, op. cit. , p 74.

[2] - Henri Meschonnic, Pour la poétique II : Epistémologie de l'écriture –Poétique de la traduction, Gallimard, Paris, 1973, p 313-314.

و محاكاة شكله لغرض نقل شعرية الدلالة و بالتالي إدخال ألفاظ و جمل و تراكيب من شأنها أن تجدد الثقافة الهدف و تؤدي إلى تلاقح اللغتين و الثقافتين الأصل و الهدف.فاللاتمركز يتناقض مع الإثنو–مركزية فهو علاقة نصّية بين نصّين داخل لغتين و ثقافتين و تمسّ هذه العلاقة حتى التراكيب اللسانية للغتين[1].

نستخلص ممّا سبق أن النماذج المذكورة من نظريات التيار المصدري، تتفق مجتمعة على أنّ الترجمة ليست نسخة مطابقا للأصل بحيث تكون يسيرة الفهم بالنسبة للقارئ ، بل هي ترجمة تعنى بالحرف أي النص الأصل فتنقله بحذافيره بصعوباته بثقافته و بإيقاعه و ذلك من أجل جعل الثقافة المستقبلة تستفيد من هذا الفعل فتتجدد و تدرك اختلاف الأصل عنها.

2.2. التيّار الهدفي (Les Ciblistes):

و من أبرز المنظرين لهذا التيّار **نيدا** (Eugène Nida) و **تابر** (Charles Taber) و قد قامت نظريتهما على مبدأ التكافؤ الدينامي (Equivalent Dynamique)، ثمّ صاحبتا نظرية المعنى **دانيكا سيليسكوفيتش**(Danica Seleskovich) و **ماريان لوديرير** (Marianne Lederer) ، إضافة إلى من تبعهما مثل **فورتوناتو إسرائيل** (Fortunato Israël) و الذي حاول تطبيق نظرية المعنى على الترجمة الأدبية بعد أن كانت منحصرة في الترجمة الشفوية ثم الترجمة التحريرية عامة.

- **النظرية السوسيولسانية (Théorie Sociolinguistique):**

ظهرت هذه النظرية من أجل تجاوز المنهج الكلاسيكي في ترجمة النصّ المقدّس، بما أن الترجمات كانت معنوية أكثر منها حرفية، فكانت تهتمّ بالمعنى و تهمل جانب اللغة. و كان أبرز روادها **أوجين نايدا** (Eugene Nida) الذي استفاد من خبرته كمترجم للكتاب المقدّس (La Bible) فحاول إيجاد مبادئ تأسيسية للترجمة كعلم قائم بذاته. و قد نشر بالتعاون مع **شارل تابر** (Charles Taber) كتاب "النظرية و التطبيق في الترجمة" سنة 1969.

[1] -Henri Meschonnic, Pour la poétique II, p 308.

و قد جاءت نظريته متأثرة بالنحو التوليدي لنعوم **تشومسكي** (Noam Chomsky) و لذلك اعتبر **نايدا** (E. Nida) أنّ الجمل الموجودة في أيّ لغة تقبل التحليل وفق لمجموعة من المستويات تحكمها مجموعة من القواعد. و يرى أيضا أنّ لكل لغة عبقرية خاصة في خلق الدلالات و مدلولاتها كما لها خصائص مميّزة لها تعطيها طابعا خاصا و عليه وجب على المترجم أخذ هذا الاختلاف بعين الاعتبار، بحيث يحافظ في ترجمته على طرق نظم الكلام و ترتيب الجمل و التعابير البلاغية و صياغة الإيقاع و غير ذلك بغية تحقيق التأثير في المتلقي الهدف[1]. و هكذا يتضح أن النظرية السوسيولسانية تسلّط الضوء على البعد الاجتماعي للغة الذي يسعى لمدّ أصول الاتصال الوجداني و الفكري بين أفراد المجتمع الواحد، و من ثمّ تظهر أهميّة المحيط الثقافي للنص في نجاح الترجمة و تلقيها من قبل القارئ الهدف. و تركّز هذه النظرية أيضا على مدى ارتباط الدلالات المستعملة في ذلك النص بثقافته، فهي تنقل شحنات ثقافية و اجتماعية متنوعة و متداخلة مع لغة النص. و بالتالي فإن لكل كلمة أو دلالة في النص وظيفة اجتماعية تؤديها و تأثير تتركه في ذهن القارئ و في نفسه.

و يدعو **نايدا** (E. Nida) إلى النظر للترجمة من مستوى فوق لساني (Extralinguistic)، فالمترجم لا يقوم عمله على أساس لساني فقط لأن الشكل اللساني لا يحمل المعنى كفاية و بالتالي لا يؤثر في متلقي الرسالة، و هو يوضح ذلك في قوله :

« However, linguistic features are not the only factors which must be considered. In fact, the cultural elements may be even more important»[2]

أي " مهما يكن، فالمقومات اللسانية ليس العوامل الوحيدة التي يجب أن تُؤخذ بعين الاعتبار، بل الحقيقة أنّ العناصر الثقافية قد تكون أكثر أهمية." *

و من أهمّ ما أتت به هذه النظرية ذات المقاربة المكافئة، مسألة التفريق بين التكافؤ "الشكلي" (Formal Equivalence) و التكافؤ "الدينامي"(Dynamic Equivalence) أي بين تيّار

[1] -Eugene Nida & Charles Taber, The theory and practice of translation, United Bible Societies, New York, 1982, p p 04-05.

[2] - Eugene Nida & Charles Taber, op. cit, p 130.

الترجمة كلمة بكلمة و تيار الترجمة معنى بمعنى، و يرتبط مفهوم التكافؤ الدينامي بعامل التأثير الدينامي ، فمن وجهة نظر **نايدا** (E. Nida) يركّز التكافؤ الشكلي على شكل و مضامين النص الأصل و هو ما يسمى بالترجمة ذات المظهر الخادع (Gloss translation)[1] ، بينما يرمي التكافؤ الدينامي إلى التحقق أنّ العلاقة بين الرسالة و المتلقي الهدف هي نفسها الموجودة بين رسالة النصّ و المتلقي الأصل، و يصف **نايدا** (E. Nida) هذا التكافؤ في قوله :

« Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language»[2]

بمعنى أنّ " التكافؤ الدينامي يعرّف إذا بالدرجة التي يكون فيها متلقي الرسالة يستجيب فعليّا للغة المستقبلة بالطريقة ذاتها التي يستجيب فيها هذا المتلقي للغة الأصل." *

و من الواضح أنّ هذه الإستراتيجية الترجمة جاءت لحلّ إشكالية اختلاف الثقافات الأصل و الهدف، فعوض أن يبذل المترجم جهدا كبيرا في البحث عن المكافئ الشكلي للدلالات الأصل يبحث عن بديل معنوي في اللغة الهدف و هكذا يحافظ على الثقافة الهدف من الغرابة كما يحقق للقارئ يسرا في الفهم ، و يمكن القول أن هذه التقنية تحدي نفعا كبيرا في ترجمة التعابير الاصطلاحية و العناصر الثقافية، غير أنّ **نايدا** (E. Nida) ينبّه إلى استحالة التطابق التام بين المكافئين في الثقافتين المختلفتين[3] و لذلك يحدد قيمة الترجمة الناجحة من حيث نسبة التشابه الكبيرة بين المكافئين.

و لغرض تحقيق هذه النظرية جعل **نايدا** (E. Nida) في متناول المترجم تقنية من شأنها أن تحلّ شفرة النص الأصل، و مجموعة من الإجراءات التي يجب عليه تتبعها من أجل إعادة صياغة النص الهدف، و بهذا يكون **نـايـدا** (E. Nida) قد عكس نموذج التحليل عند **تشـومسكي** (N. Chomsky)، و هكذا يتمّ تحليل البنية السطحية للنص الأصل بتحليل العناصر الأساسية

[1] -Voir : Susan Bassnett, Translation, Routledge, New York, 2014, p p 09-107.
[2] - Eugene Nida & Charles Taber, op. cit, p 24.
[3] - Ibid , p 24.

للبنية العميقة، ليعاد صياغتها في عملية الترجمة فتبنى من جديد دلاليا و أسلوبيا من أجل الحصول على بنية سطحية للنص الهدف[1]. و يهدف **نايدا** (E. Nida) من خلال هذه التقنية إلى التأسيس لمنهج عمل يمكّن المترجم من جرد كل قوائم التكافؤ الموجودة بين النصين الأصل و الهدف. و تمثّل تلك العناصر البنيوية الأساسية (Kernels)[2] المستويات التي تُنقل إليها الرسالة في اللغة الهدف قبل أن تتحوّل إلى بنيات عميقة.

و ممّا سبق ذكره، فإنّ مفهوم التكافؤ الدينامي غير مطلق بل نسبي، و لذلك تتميّز المقابلات في الترجمة بمجموعة من الاختلافات التي تمسّ أسماء الأشياء (بين المؤنثّ و المذكّر أو العكس) و الأشكال النحوية و الصيغ الصرفية (بين الأزمنة النحوية في اللغتين) و غيرها من المتغيّرات التي لا يمكن أن تتطابق تطابقا تاما .

- **النظرية التأويلية (Théorie interprétative)**:

ظهرت هذه النظرية سنة 1984 في مؤلّف كل من **ماريان لودرير** (Marianne Lederer) و **دانيكا سيليسكوفيتش** (Danica Seleskovitch) بعنوان: " Interpréter pour traduire" و هو مجموعة من الدراسات تجسّد ثمرة ما توصلت إليه الباحثتين و المترجمتين حول الترجمة كعملية ممنهجة. وقد شرحتا ظاهرة العمل الترجمي و كشفتا عن الجوانب الأساسية للوظيفة اللغوية من خلال وصف تطبيقي عوض الوقوع في جدل نظري لأفكار مجرّدة. و تنطلق هذه النظرية من فكرة أن عملية الترجمة هي نفسها لا تتغيّر، مهما تغيّرت اللغات أو أنواع النصوص، فمن وجهة نظر كل من **لوديرير** (M. Lederer) و **سيليسكوفيتش** (D. Seleskovitch) أنّ الانتقال من النصّ إلى فكرة مجرّدة و الإنتقال من فكرة مجرّدة إلى نصّ آخر أمر لا يرتبط باللغات، كما أنه لا يختلف عن ظاهرتي تلفّظ أو فهم كلام معيّن في اللغة الواحدة. و تسهل ملاحظة هذه الظاهرة عبر إعادة التعبير عن ما يراد قوله في لغة أخرى[3].

[1] - Eugene Nida & Charles Taber, op. cit., p 38.
[2] - Ibid, p 39.
[3] - Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, Interpréter pour traduire, Dédier, 3ème éd., Paris, 1996, p 6.

و قد حاولت **سيليسكوفيتش** (D. Seleskovitch) شرح الفرق بين الترجمة التأويلية و الترجمة اللسانية انطلاقا من سيرورة الترجمة الفورية، و لذلك اعتبرت أنّ الترجمة ليست نقلا مجتهدا للأشكال اللغوية الأجنبية التي تعطّل المترجم في البحث عن مقابلات لها، و إنّما يمكن ترجمة كتاب معيّن بقراءة فقراته ثمّ إغلاقه و البدء في تحرير ترجمة له اعتمادا على ما فهمناه من تلك الفقرات مع اتخاذ موقع القــارئ الهدف لمعرفة أي شكل لغــوي يجب أن يتخذه فهمنا لذلك الكتاب. و تقوم هذه الفكــرة على منهج تجريــبي مبني على الملاحــظة و التحليــل و تقول **سيليسكوفيــتش** (D. Seleskovitch) في هذا الصدد:

« Traduire signifie transmettre le sens des messages que contient un texte et non convertir en une autre langue la langue dans laquelle il est formulé. Dans la théorie que je propose…le sens c'est l'idée ou… le vouloir dire du locuteur et chez l'auditeur, c'est le compris. »[1]

أي أنّ " الترجمة تعني نقل معنى الرسالة التي يتضمّنها النصّ و ليس تحويل اللغة التي صيغ فيها ذلك المعنى إلى لغة أخرى. و في النظرية التي أقترح... المعنى هو الفكرة أو ما يريد المتكلّم قوله و هو المفهوم الذي يفهمه المستمع." *

و الحقيقة أنّ هذه التقنية ليست يسيرة و لا مألوفة عند المترجمين غير أنها في نظر **سيليسكوفيتش** (D. Seleskovitch) منهجية من شأنها أن تحقق نتائج ذو جودة عالية و سرعة كبيرة أيضا. إضافة إلى ذلك، أهم ما يحققه المترجم بمنهجية كهذه هو التخلصّ من تقييد نفسه بالدلالات الموجودة في اللغة الأصل و بالتالي التمكن من نقل مدلولاتها فقط، و هذا ما يسمح بالابتعاد عن التراكيب الأجنبية التي تخون قواعد اللغة الهدف و ثقافتها عن طريق الحفاظ على الفكرة الأصلية. كما أن خلق مسافة بين المترجم و النصّ الأصل تأذن بتحرير الميكانيزمات المعرفية القادرة على جعل ترجمته ترجمة تأويلية لا لسانية.

[1] D. Seleskovitch et M. Lederer, op. cit. , p 256.

و يقوم العمل الترجمي حسب النظرية التأويلية على ثلاث مراحل أساسية تبدأ من الفهم إلى التجريد و تنتهي عند إعادة التعبير، و تشرح **سيليسكوفيتش** (D. Seleskovitch) إختلاف هذه المراحل مع ما جاءت به النظريات اللسانية السابقة في قولها :

« La dissociation de la forme et du sens, la réexpression de ce dernier de préférence à la transposition du signifié original, la constatation que l'opération traduisante comprend trois temps, discours original – déverbalisation des unités de sens – expression de ces unités par un nouveau discours, est difficilement acceptable pour ceux qui ont toujours vu dans la traduction une opération sur les langues. » [1]

بمعنى أنّ " انفصال الشكل و المعنى و إعادة التعبير عنه بتبديل المدلول الأصل، ثمّ ملاحظة أن العملية الترجمية تشمل ثلاث مراحل و هي الخطاب الأصل، و تجريد وحدات المعنى و التعبير عن هذه الوحدات بخطاب جديد، كل هذا يجد صعوبة من حيث القبول من طرف أولائك الذين طالما نظرو إلى الترجمة على أنها عملية مرتبطة باللغات." *

و قد جاءت نظرة **ماريـــان لودريـــر** (M. Lederer) مكمّلة لفكرة **سيليسكوفيتش** (D. Seleskovitch) ، فاعتبرت أنّ مهمّة الترجمة هي إنتاج التأثير المعرفي و العاطفي نفسه الذي يتركه النصّ الأصل في قرّائه. و المترجم هنا ملزم بأن يشغل المكـــان الوسط في دراسة العملية الترجمية، كونه قـارئ للنص الأصل و متلفظ للمعنى الذي فهمه في النصّ الهدف. و ترى **لوديـريـــر** (M. Lederer) أنّ الترجمة تكون ناجحة إذا خلت من أي أخطاء على مستوى اللغة و المنهج المتبع في النقل، و من بين الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها المترجم أخطاء في التراكيب و المعنى المعاكس (Contresense) و الأصدقاء المزيّفين (Faux-amis)، و أخطاء في زمن الأفعال أو صيغه الزمنية، و غير ذلك. و تفرّق **لوديرير**(M. Lederer) بين الترجمة اللسانية و الترجمة التأويلية التي تبحث عن التكافؤ في النصوص الأدبية[2].

[1] - D. Seleskovitch et M. Lederer, op. cit. , p 93.

[2] - Voir : Marianne Lederer, La traduction aujourd'hui : Modèle interprétatif, Hachette, Paris, 1994, p 51.

و يتكوّن المعنى في الرسالة وفقا للنظرية التأويلية من وحدات معنوية غير قابلة للقياس الكمي، غير أنها تنشأ عندما يتوصّل المترجم إلى مجموع الكلمات التي تعبّر عنها، و التأويل الذي ينتقل من الصوت إلى كتابة هذا المعنى يمرّ –كما أشرنا سابقا– بثلاث مراحل[1] هي : فهم المعنى ثمّ تجريده الذي يتم عن طريق نسيان الكلمات و الجمل التي أنتجت المعنى و هكذا يتخلص المعنى من روابطه اللسانية، و أخيرا إعادة التعبير عن ذلك المعنى بلغة أخرى .

- **النظرية الأدبية للمعنى (Théorie littéraire du sens)** :

لقد انطبقت النظرية التأويلية أو نظرية المعنى على جميع اللغات و جميع النصوص غير أنّ مفهوم التجريد كان صعب التطبيق على النصوص المكتوبة و خاصة النصوص الأدبية، و لهذا جاء **فورتوناتو إسرائيل** (Fortunato Israël) تلميذ **لوديرير** (M. Lederer) و **سيليسكوفيتش** (D. Seleskovitch) لطرح إشكالية تطبيق تقنيات النظرية التأويلية في ترجمة النصوص الأدبية التي تتسم بخصوصيات مختلفة، فركّز على الوظيفة الإتصالية للنص و بالتالي اهتمّ بالأثر الذي ينقله المترجم إلى القارئ الهدف.

و الحقيقة أن الإشكالية المطروحة في ترجمة النصوص الأدبية من وجهة نظر النظرية التأويلية هي أنّ النص الأدبي يتميّز بصيغ أسلوبية و إيحائية و مجازية تجعل عملية الفهم متعددة و بالتالي تتعدد التأويلات، و لهذا عمل **فورتوناتو إسرائيل** (F. Israël) مع **لوديرير** (M. Lederer) على تطبيق المنهج التأويلي على النص الأدبي و من ثمّ توصّلا إلى أنّ التأويل في حدّ ذاته تقنية لبناء المعنى و هو ما ينجح ترجمة هذا النوع من النصوص، كما أكدا على عنصر السياق في النصّ الذي يمنح المترجم فرصة تدارك فراغات المعنى الموجودة في ذلك النصّ[2]. و قد بدأ العمل بهذا المنهج في تسعينات القرن العشرين حيث انفتحت نظرية المعنى على النص الأدبي و ترجمته محاولة تكييف مرحلتي الفهم و

[1] - Marianne Lederer, La traduction aujourd'hui, pp 14-15.

[2] - Fortunato Israël, Traduction littéraire et théorie du sens, in : Etudes Traductologiques par Marianne Lederer, Lettres Modernes Minard , Paris, 1990, p 32.

التأويل ثم إعادة الصياغة مع خصوصية الأدب من خلال أخذ السياق و عامل التأثير بعين الاعتبار، و يقول **فورتوناتو إسرائيل** (F. Israël) في هذا الصدد :

« Il est concevable dans presque tous les cas d'extraire l'information du texte pragmatique et de venir à bout du sens, et il n'en va pas de même pour l'œuvre littéraire dont l'élucidation n'est une simple opération mentale mais une quête engageante l'affectivité et débouchant sur un nombre infini d'hypothèses. »[1]

بمعنى أنّه " من الممكن في أغلب الحالات استخراج المعلومة من النصّ التداولي و التوصّل إلى معناها، بينما ليس الأمر كذلك بالنسبة للعمل الأدبي، فتفسيره لا يعدّ عملية ذهنية بسيطة بل بحثا جديّا يستند إلى عدد لا متناهٍ من الفرضيات." *

و من أهمّ ما أكّد عليه **إسرائيل** (F. Israël) في مقاربة النص الأدبي ضمن نظرية المعنى ظاهرة تشكّل المعنى في النصّ التخييلي (Texte fictionnel) أي النصّ الأدبي بواسطة العناصر التي يتضمّنها مثل الإختيارات المعجمية و الصرفية ، و الخلفيات اللغوية، و إيقاعات النصّ و تعدد أصواته. و إضافة إلى ذالك الدور المنوط بالقارئ في تأويل المعاني الظاهرة و الخفيّة لهذا النص مع مراعاة ما يسميه الجوهر الأساسي (Noyau dur) الذي يُحافظ على تناسق النصّ و يمنع التغيرات من تفكيكه [2]. و من الواضح أن خصوصية النصّ الأدبي تجعل من مرحلة إعادة التعبير عن المعنى المقصود عسيرة نوعا ما و ذلك لأنّ الأشكال الأدبية تختلف أبنيتها من لغة إلى أخرى، و لهذا حاول **فورتوناتو إسرائيل** (F. Israël) تدارك هذه الإشكالية بالإعتماد على عزل كل العناصر التي يجد فيها المترجم صعوبة أو تحديا داخل النص الأصل، ثمّ فهم تلك العناصر وفقا للوظيفة التي تؤديها ، و كذا البحث في الثقافة الهدف عن المكافئ الشكلي و المعنوي [3]، و يتمّ ذلك مع مراعاة تحقيق الأثر ذاته الموجود في الأصل عند القارئ الهدف.

[1] - Fortunato Israël, op. cit. , p 35.
[2] - Ibid, p 36.
[3] -Ibid, p 41.

نستنتج ممّا سبق، أنّ التيّار الهدفي (Courant cibliste) جاء ليتجاوز التركيز على النص الأصل و التقيّد بالبنى الشكلية اللسانية التي نادى بها الإتجاه المصدري(Courant sourcier)، غير أنّه بدوره أولى عناية كبيرة بالمعنى و بالتأثير الحاصل في ذهن القارئ الهدف مع إهمال القوالب اللغوية التي تحتوي النصّ و التي لا تقّل أهمية عن المعنى، و عليه وجب العمل بالنظريات التي حاولت إيجاد موقف وسط بين الحفاظ على المعنى و احترام الصيغ و التراكيب التي نسج فيها النصّ للتوصّل إلى ترجمة تستفيد من مبادئ الاتجاهين معا.

3. تقنيات الترجمة الأدبية و استراتيجياتها:

لا تعد عملية الترجمة عامّة علمية كلية و لا لغوية كلية [1]، و لكنها تخضع لقواعد و تعتمد على تقنيات محدّدة في عملها. و لعلّ أهم الأساليب أو التقنيات الترجمية المعروفة و المعمول بها هي تلك التي وضعها **فيناي** (J. P. Vinay) و **داربلنيه** (J. Darbelnet) في كتابهما "الأسلوبية المقارنة للفرنسية و الإنجليزية" سنة 1985 [2] ، إذ نجدها عند كل المترجمين أيا كانت اللغات المترجم منها و إليها ، و نعني بهذه التقنيات:

« Il s'agit de manières de faire, d'opérations et de mécanismes qui désignent autant les formes de traduction et qui ont été longuement étudiées par les traductologues . »[3]

أي هي "طريقة في الترجمة ، و عمليات و ميكانيزمات تحدد أشكال الترجمة التي درسها كثيرُ من المترجمين ." *

و قد تكون الترجمة مباشرة و تسمى أيضا حرفية، حينما ينقل المترجم المعنى من لغة إلى أخرى، كما قد تكون غير مباشرة في حال تعذر نقل المعنى بالطرق المباشرة .

[1]– ينظر : مونان جورج ، اللسانيات و الترجمة ، ترجمة حسين بن زروق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2000، ص 96.

[2]– ينظر: بيوض إنعام، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول ،ص 66.

[3] – Guidère Mathieu, Intoduction à la traductologie, 2 Edit. , Boeck , Bruxelles 2010 ,p 85 .

1.3. الترجمة المباشرة :

و هي تعني " النقل من لغة مترجم منها إلى لغة مترجم إليها سواء لتوافق بنيوي أو اصطلاحي مثلما هو الشأن بين اللغـات الهندوأوروبية ، بل أن ذلك التوافق معدوم مع العربية و هو ناتج غالبا عن ثغـرات و فراغات تـوجد في اللغة المتـرجم إليها ."[1] ؛ و لها ثلاثة أنـواع و هي كالآتي:

- **الاقتراض (Emprunt)** :

تدل على فراغ اصطلاحي أو عجز في اللغة الهدف ناتج عن مفاهيم جديدة لا يمكن للغة المترجم إليها أن تعبر عنها، أو تجد لها مقابلا يؤدي تلك المفاهيم ،و هي أبسط طرائق الترجمة. و من أكثر حالات هذا الإجراء يكون في التعابير المصطلحية و المصطلحات المستجدة التي تستعصي في بداية الأمر على النقل ، و تظل كما هي إلى أن تُروض و تُكيّف و تُقرب إلى الفهم و الإدراك. و يتم الاقتراض عن طريق خلق مصطلح على المنوال العربي و لكن بالحفاظ على جذوره الأصلية[2]. و تدخل المصطلحات المقترضة إلى اللغة الهـدف عن طريق التعريب أو النّقــحرة، من أجل الحفاظ على صبغة أسلوبيــة معينة أو طابع محلي للمصطلح أو اللفــظ الأصلي[3] ، نحو : التكنولوجيــا (La technologie) .

- **النسخ (Calque)**:

و هو نوع من الاستعارة الخاصة أو الاقتراض تستوجب فيه الترجمة إدخال استعمال جديد يبدو غريبا، و ذلك بأن نأخذ العبارة أو المصطلح من اللغة المترجم عنها و تترجم بطريقة مباشرة[4] . فهو أن يقتبس المترجم تعبيرا معينا من اللغة الأصل و يترجم العناصر المكونة له بطريقة حرفية .

---

[1] – الحمزاوي محمد رشاد ، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر ، 1987، ص 283.

[2] – ينظر : نفسه ،ص 283 ؛ و : الديداوي محمد ، الترجمة و التعريب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،2002، ص 84 .

[3]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، رسالة ماجستير، معهد الترجمة، الجزائر، 1992، ص 58. و

Voir : Vinay J. P., Darbelnet J. , Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, Paris , 1958, p 47.

[4] – ينظر :الديداوي محمد ، الترجمة و التواصل، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء، 2000، ص 51 ؛ و : الحمزاوي محمد رشاد ، المرجع نفسه ، ص 283 .

و يميّز **فيناي** و **داربلنيه** بين نوعين من النسخ[1] و هما : **النسخ التعبيري** (Calque d'expression) ، و هو حين ينقل المترجم المعنى محافظا على التركيب النحوي للغة الهدف، و ذلك بإدخال تعبير جديد نحو: "يلعب دورا مهما" (Il joue un rôle important). و **النسخ البنيوي** (Calque de structure) ، و هو حين يدخل المترجم إلى اللغة الهدف بنية جديدة مثل: الخيال العلمي (Science-fiction)[2] .

- **الترجمة الحرفية (Traduction littérale)** :

تسمى أيضا الترجمة شبه الحرفية في الانتقال من لغة إلى أخرى ، بإيراد جملة صحيحة و واضحة المعنى، و لكنها تكون منسوجة على منوال اللغة المترجم منها و متطابقة معها في الأجزاء و في أعداد الكلمات ، و ذلك دون أن يتأثر المعنى أو يختل التركيب [3]. فهي أن ينقل المترجم النص الأصل كلمة بكلمة، بالتقييد باللغة الهدف، و بدون مخالفة قواعدها نحو: "الطفل يلعب" (L'enfant joue) . و يعتبر **فيناي** و **داربلنيه** هذا النوع من الترجمة حلا مناسبا [4] لبعض النصوص و التراكيب، و ذلك بغرض أن يحدث النص المترجم الوقع نفسه الذي أحدثه النص الأصل.

و بالإضافة إلى التقنيات الثلاث السابقة في الترجمة المباشرة ، أشار **الحمزاوي** إلى وجود تقنيات أخرى و هي :

- **التضخيم و التحشية :**

و هما تقنيتان متقاربتان ، فالتضخيم تستعمل فيه اللغة المترجم إليها عددا من الكلمات أكبر من تلك الموجودة في اللغة المترجم منها ، و التحشية تستعمل ألفاظا أكثر من التضخيم.[5]

---

[1]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، ص 66 .

[2] - Voir : Vinay J. P., Darbelnet J., op. cit. , p 47.

[3] – ينظر : الديداوي محمد ، الترجمة و التعريب ، ص 91 .

[4]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، ص 72-73 . و
Voir : Vinay J. P. , Darbelnet J. , op. cit. , p 48.

[5] – ينظر : الحمزاوي محمد رشاد ، مرجع سابق ، ص 284.

2.3. الترجمة غير المباشرة/ الجانبية :

و لها أربعة أنواع و هي كالآتي :

- **الإبدال (Transposition)** :

لا يقتصر الإبدال على الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية، و لكنه موجود حتى في اللغة العربية نفسها بحيث نبدل عبارة بأخرى مع الحفاظ على المعنى، و ذلك لتجنب التكرار أحيانا. و الإبدال كإجراء من إجراءات الترجمة حسب تعريف **الديداوي** هو التعبير عن المعنى المراد في اللغة المترجم منها بطريقة مختلفة في اللغة المترجم إليها، و لكن المعنى يبقى هو نفسه ، و يكون إما إجباريا عندما لا يتوفر حل آخر في اللغة المترجم إليها ، أو يكون اختياريا متى أمكن المترجم أن يلجأ إلى استعارة تعبيرية [1]. و الإبدال في العربية يكون مثلا باستعمال المصدر عوضا عن عبارة (أن و الفعل المضارع) .

و يشير **فيناي** و **داربنيه** إلى أن الإبدال يكون استبدال جزء من الخطاب (الفعل أو الفاعل أو المفعول به...) بجزء آخر دون تغيير معنى الرسالة ، و للإبدال نوعان : **إبدال إجباري** (Transposition obligatoire) حين تتطل الترجمة فيكون، ضروريا لنقل المعنى بشكل جيد ، و **إبدال اختياري** (Transposition facultative) و يكون من اختيار المترجم[2]. و من أمثلة الترجمة بالإبدال : "قبل عودته" (Avant qu'il revient) عوضا عن ترجمتها " قبل أن يعود" [3].

- **التطويع/ التعديل (Modulation)** :

هو تقنية ترجمية يلجأ إليها المترجم إذا لم يؤد أسلوبا الترجمة الحرفية و الإبدال طريقة تعبيرية مناسبة للغة الهدف، على الرغم من أنهما يؤديان عبارة صحيحة نحويا. لذلك، فإن التطويع لا يغير في شكل اللغة الهدف، بل يغير في المضمون أي الرسالة و الفكرة نفسها ، فهو تعديل لوجهة نظر أو

[1] – ينظر : الديداوي محمد ، الترجمة و التعريب ، ص 92 .

[2] - Voir : Vinay J. P. , Darbelnet J. , Op. cit , p 50.

[3]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، ص 80 .

إتجاه أو تسليط ضوء [1]، و هو ما يراه **فيناي** و **داربلنيه**. و التطويع هو المصطلح الذي يقترحانه لتعيين عدد من التنويعـات الضرورية في حالة التـرجمة غير المبـاشرة ، و يميز بين نوعين من التطويع : **التطويع الحر** أو **الاختياري** (Modulation libre)، و هو عندما ينقل المترجم ما هو تعبير سلبي في اللغة الأصل بتعبير إيجابي في اللغة الهدف، نحو: "إنه من السهل أن ... (Ce n'est pas difficile de ...). و **التطويع الثابت** أو **الإجباري** (Modulation figée) ، و هو أكثر تواترا و تداولا بين المترجمين، يستعمل بطريقة تلقائية و هو مثبت في القواميس [2].

- **التكافؤ/ التعادل (Equivalence)**:

و هو التعبير عن مصطلح في اللغة الأصل، مع اعتماد تعبير مختلف [3]، يلجأ المترجم إلى هذا النوع من الترجمة عندما لا تجدي التقنيات السابقة نفعا في الوصول إلى المعنى المطلوب[4] ، و يتجاوز هذا النوع من التقنيات شكل اللغة الأصل و اللغة الهدف، و مضامينها ، و الإلمام بأنظمتها اللغوية ، إلى الإلمام بثقافتيهما [5]. و لذا، فإن التكافؤ عبارة عن صيغ ثابتة تنتمي إلى مدونة ثقافية كلامية معينة و إلى تعابير اصطلاحية تدخل ضمنها الأمثال و الحكم و الكلام الجامع ، نحو : " لاشكر على واجب" (Je vous en prie/ De rien) .

و يضيف **الديداوي** في هذا الصدد نقلا عن **فيناي** و **داربلنيه** أنه "يشترط في المترجم أن يكون قادرا على التكثييف، أي استعمال كلمات أقل عددا ، و التجريد أي الاقتصاد في الكلمات و هو عكس التكثيف و الحذف" . [6]

[1] - Voir : Vinay J. P. , Darbelnet J. , Op. cit , p 51.

[2]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، ص 85 .

[3] – ينظر :نفسه ،ص 284 .

[4] - Voir : Vinay J. P. , Darbelnet J. , Op. cit , p 52.

[5]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، ص 105 .

[6] – ينظر :الديداوي محمد ، الترجمة و التواصل ، ص 52.

- **التصرف/التكييف (Adaptation):**

تصل هذه التقنية بالمترجم ، إلى ما يسميه **فيناي** و **داربلنيه**، الحد الأقصى للترجمة[1] ، و ذلك يعني أن الوضعية التي تشير إلى المعنى المراد في الرسالة الأصل غير موجودة في اللغة الهدف، فينبغي التعبير عنها بواسطة وضعية أخرى مكافئة لها ، أي أن التكافؤ هنا هو تكافؤ في الوضعيات و ليس في المعاني أو في التراكيب [2]، بحيث أن هناك معطيات في اللغة الأصل يصعب نقلها كما هي إلى اللغة الهدف، إما لأنها غير موجودة أصلا في الثقافة الهدف أو أنها تنافي تقاليد الناطقين و ثقافتهم باللغة الهدف. و أبسط مثال على التكييف الذي نجده في الترجمة هو تغيير الأوزان و الوحدات القياسية .

4. نقد الترجمة و مناهج ممارستها:

يمكن القول أنّ نقد الترجمة هو إصدار حكم تقييمي عليها بغية التوصّل إلى ما هو مثالي أو من أجل إثبات نجاح الترجمة، و تختلف مناهج النقد وفقا لاختلاف نظرة كل ناقد للترجمة كنشاط. و الحقيقة أنّ أكبر معضلة واجهت الترجمة الأدبية في السابق كانت غياب أنموذج (Paradigme) تنتقد على ضوءه الترجمات، إلى أن جاءت نظرية **بيرمان** (A. Berrman) النقدية المتفرعة عن المنهج الحرفي للترجمة، و قدّمت حلاً عمليّا مكّن كلّ من الناقد و المترجم من امتلاك أدوات لتحليل الترجمة و تبرير نقدها، و على غرار من سبقوه اهتمّ **بيرمان** (A. Berman) ترجمة الأدب و لكنّه انحاز إلى الرواية لتميّزها عن باقي الأجناس بتعدد المنطق اللاشكلي [3](Polylogie Informe) و يُقصد به تعدد الأساليب اللغوية للرواية (Polylangage) و تنوّع أشكالها الإبداعية (Informité)، و انطلاقا من ذلك ميّز بين ثلاثة عشرة اتجاها في نقد الترجمة أطلق عليها تسمية "**النزعات التشويهية**"[4] (Les tendances déformantes) و هي مجموعة من التقنيات التي

[1] - Voir : Vinay J. P. , Darbelnet J. , Op. cit , p 52.

[2]– ينظر: بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، ص 124 .

[3] - Antoine Berman, La traduction et la lettre, p 68.

[4] - Ibid.

تجعل المترجم ينحرف عن "الحرف" أي عن النصّ الأصل فتتشوّه ترجمته، و تتمثّل هذه النزعات في التقنيات الآتية :

- **العقلنة (La rationalisation[1]):**

و تتمثّل في إعادة صياغة التراكيب النحوية الموجودة في النص الأصل بحيث تتوافق مع فكرة الترتيب في الخطاب الهدف، و هي تشمل مقاطع الجمل أيضا بحيث يعاد تركيبها كما هي في النصّ الأصل حتى مع مراعاة علامات الوقف و هذا ما من شأنه أن يحرم النصّ المترجم من التنوع في التراكيب، و يجعله رهينة الترتيب فيحصر إبداع المترجم و يجعل من النصّ الجمالي نصا عقلانيا خطيّا (Linéaire) مجرّدا من ما هو حسيّ و فنّي.

- **التوضيح (La clarification[2]):**

و تشمل هذه التقنية وضوح معنى الكلمات و يتخذها بعض المترجمين كمبدأ أساسي لنشاطهم الذي يتطلّب في أغلب الأحيان الشرح و التوضيح، و يتجلّى التوضيح في الانتقال من مستوى الدلالات المركبة إلى الدلالات البسيطة أو الدلالة الواحدة البسيطة لتظهير ما هو ضمني في النصّ.

- **الإطالة (L'allongement[3]):**

تنطلق هذه النزعة من مبدأ أنّ كل ترجمة تميل إلى أن تكون أطول من الأصل، و مردّ ذلك إلى التقنيتين أو النزعتين السابقتين فالعقلنة و التوضيح يتطلبان إطالة في النصّ التي لا تضيف للنصّ شيئا بل تزيد من حجمه و كثافته فقط، فالتفصيل في التراكيب يحوّل البنى العميقة إلى بنى سطحية مجرّدة فيضيع إيقاع النصّ و تفسد وظيفته الفنّية و الجمالية.

[1] - Antoine Berma, La traduction et la lettre, p 69.
[2] - Ibid, p 70.
[3] -Ibid, p 71.

- **الارتقاء (L'ennoblissement[1]):**

تجسّد هذه النزعة ذروة الترجمة الأفلاطونية الكلاسيكية، و هي ترجمة أكثر جمالا في الشكل من الأصل، و يأتي الارتقاء ليكمّل مبدأ العقلنة بحيث يجب أن يكون كلّ خطاب جميلا و راقيا، فهو يجوّد النصّ بترجمته بنصّ راقٍ وفق الشكل و البنية، و هذا ما يعدّ إعادة تجويد الأسلوب على حساب المعنى في النصّ الأصل.

- **الإفقار الكيفي (L'appauvrissement qualitatif[2]):**

تدلّ هذه النزعة على استبدال المصطلحات، و العبارات و التراكيب في النصّ الأصل بأخرى ليس لها الإيقاع الصوتي ذاته في النصّ الهدف، و لا هي تحمل الشحنات الدلالية و الصورية نفسها للمصطلحات في النصّ الهدف، فهي بذلك تقلّل من ثراء الأصل و تجعله فقيرا من حيث الدلالات.

- **الإفقار الكمّي (L'appauvrissement quantitatif[3]):**

و تشير هذه النزعة إلى ضياع دلالي و خسارة معجمية، بحيث يستبدل المترجم المصطلحات الأصل بأخرى في اللغة الهدف لا تكافؤها من حيث الدلالة و لا من حيث المعنى المعجمي و ينتج عن ذلك جعل النصّ فقيرا غير متنوّع و لا ثريّ دلاليّا.

- **المجانسة (L'homogénéisation[4]) :**

تحاول هذه التقنية توحيد نسيج النصّ الأصل على كل المستويات مع النصّ المحلّي على الرغم من أنّ الأصل هو في الأساس غير متجانس، و يعدّ هذا بمثابة نتيجة حتمية لنزعات السابقة. غير أنّ المترجم حين يحاول جعل النصّ الأصل متجانسا و متماثلا مع النصّ المحلّى أو الهدف، هو يشوّه النصّ و يجرّده من ميزاته و صبغته الأجنبية.

[1] -Antoine Berman, La traduction et la lettre, p 72.
[2] - Ibid, p 73.
[3] -Ibid, p 74.
[4] -Ibid, p75.

- **هدم الإيقاعات (La destruction des rythmes[1]):**

انطلاقا من أنّ الرواية لا تختلف عن الشعر من حيث غناها بالإيقاعات المتنوّعة و نظرا لكثافة النسيج النثري فيها يجد المترجم صعوبة في تفكيك تلك الشدة الإيقاعية و عليه يلجأ عادة إلى تشويهها بواسطة تغيير علامات الوقف مثلا ، و هذا من شأنه أن يهدم وزن النصّ الذي يعدّ عنصرا أساسيا مساعدا على الفهم.

- **هدم شبكات الدلالة الضمنية (La destruction des réseaux de signifiance sous-jacents[2]) :**

يحتوي كلّ عمل أدبي على نصّ ضمني أو تحتي تتسلسل داخله بعض الدلالات المفتاحية مكوّنة بذلك شبكات تحت سطح النصّ الظاهر. و بالتالي فإنّ المترجم عندما يركّز على نقل البنى السطحية للنصّ الأصل و ينصرف عن البنى العميقة التحتية التي تحتوي على دلالات ضمنية، يساهم في هدم الشبكات التي تكوّنها هذه الدلالات فيجرّدها من الإيحاءات المضمرة و قيمتها الضمنية .

- **هدم الأنساق النصّية (La destruction des systématismes[3]):**

يتجاوز النظام أو النسق النصّي لأيّ عمل أدبي مستوى الدلالات فيمتدّ إلى نمط الجمل، و البنى المستعملة، و استعمال الأزمنة الصرفية و صيغها، إضافة إلى اعتماد نوع دون آخر من التراكيب الموصولة. و الترجمة عادة ما تهدم هذه الأنساق، لأنها في أغلب الأحيان غير متسّقة مقارنة بالأصل، و هدم هذه العناصر يجعل من النصّ المترجم نسيجا غير منسجم و غير متّسق.

[1] -Antoine Berman , La traduction et la letter, p75.
[2] - Ibid, p 76.
[3] -Ibid, 77.

- **هدم أو تغريب الشبكات اللغوية المحلّية (La destruction ou l'exotisation des réseaux langagières vernaculaires[1]) :**

لا يخلو أيّ عمل نثري من حضور اللغات المحليّة داخل متنه و ذلك لهدفين، أوّلا من أجل خلق التنوع و التعدد اللغوي، و ثانيا سعيا لجعل النثر روحا ملموسة و مجسّدة أمام القارئ، فاللغات المحليّة أكثر تصويرا و تجسيدا من اللغات الراقية. و الهدم في هذه النزعة هو طمس و تغريب ذلك التعدد و التنوع اللغوي عبر استبدال الألفاظ اللهجية بعبارات فصيحة و راقية أو بعبارات أخرى عامية لا تكافؤها في الثقافة الهدف.

- **هدم التعابير الاصطلاحية (La destruction des locutions[2]):**

من المعلوم أنّ النثر يزخر بالصور و التعابير الاصطلاحية و الأمثال و غيرها من العناصر ذات الطابع المحلّي و التي تنقل تجربة أو معنى يتجلّى في عبارة اصطلاحية. و هكذا فإنّ المترجم عند استبداله لتلك العبارات بمكافئاتها الدلالية في اللغة و الثقافة الهدف يساهم في هدمها و يجرّد النصّ الأصل من مميّزاته و عناصره الثقافية، و يعدّ ذلك ضربا من ضروب الترجمة الإثنومركزية التي تحاول دمج الثقافة الأصل بالثقافة الهدف ممّا يشوّه الحرف الأجنبي.

- **طمس التراكبات اللغوية (L'effacement des superpositions des langues[3]) :**

تظهر التراكبات اللغوية داخل الأثر الأدبي على شكل لهجات مندمجة مع اللغة الفصيحة أو على شكل لغة فصيحة مندمجة مع لغات فصيحة أخرى، و غالبا ما تكون هذه التراكبات مهدّدة من قبل الترجمة، لأنّ علاقة الاتّساق و الاندماج الموجودين داخل النصّ الأصل بين ما هو عاميّ و ما هو فصيح و بين ما هو سطحي و ما هو ضمني مستتر تضيع كلّها أثناء الترجمة و تُطمس و هذا ما يؤثّر على النصّ كبناء أدبي أو روائي.

[1] -Antoine Berman, La traduction et la lettre, 78.
[2] -Ibid, p 79.
[3] - Ibid, 80.

و الواقع أنّ **بيرمان** (A. Berman) يعتبر هذه النزعات المذكورة بإيجاز بمثابة كُلّ من الممكن أن يشوّه ما يسميه بالحرف أي النصّ الأصل بأجنبيته و خصوصياته اللغوية و الثقافية، و كل ما يضفي تغييرا و لو بسيطا على هذا الحرف بالنسبة للنظرية الحرفية هو عنصر تشويه و هدم.

و الجدير بالذكر أنّ نظرة **بيرمان** (A. Berman) لنقد الترجمة جاءت من اعتباره جزءً من النقد كتخصص عام قائم بذاته، و من إيمانه بضرورة ذلك بل و بالأثر الإيجابي الذي ينجم عن تقييم أيّ ترجمة كانت، و قد نوّه إلى وجود بعض المحاولات لنقد الترجمة في العهد السابق[1] غير أنّها في نظره كانت عبارة عن أحكام (Jugements) يسميها المتخصصـون حاليا بالتقييم (Evaluation)، و لكن من اللافت للانتـباه وجود دراسات تطرح تسـاؤلات حول الدافـع الذي جعل **بيرمان** (A. Berman) يتجاهل وزن الدراسات السابقة و قيمتها و يعتبرها مجرد محاولات، و يرجع أغلبهم الأمر إلى أنّ تلك الدراسات التي من بينها الكتاب المرجعي لـ**كاتارينا رايس** (K. Reiss) دراسات نظرية بينما ما جاء به النقد البيرماني يتأسس على دراسة تطبيقية[2] لثلاث ترجمات لقصيدة **جون دون** (John Donne).

و إذا كان نقد الترجمة بعبارة صحيحة يدلّ على التحليل الممحّص لترجمة معيّنة و لمميّزاتها الأساسية، و حتى لدوافع إنجازها، و للوضع الذي أنتجت فيه بل و أيضا لموقف المترجم منها، بحيث ينتج عن هذا النقد استنباط حقيقة تلك الترجمة فإنّ نقد الترجمة كنشاط بحد ذاته في رأي **بيرمان**[3] (A. Berman) وجد و تأسسّ حديثا، لأنّ ما وجد سابقا كان عبارة عن تحليلات مقارنة – على

[1]– من بين أبرز المؤلفات في نقد الترجمة كتاب "La critique des traductions : ses possibilités et ses limites" لكتارينا رايس (Katharina Reiss) و قد ظهر هذا الكتاب سنة 1971 بلغته الأصل أي بالألمانية، غير أنّه لم يترجم إلى الفرنسية حتى سنة 2002 و بالتالي لم يتمكّن النقاد الفركوفونيين من الإطلاع عليه و على منهجه في النقد إلا بعد هذا التاريخ. كما أنّ بيتر نيومارك (Peter Newmark) أسس لمنهج آخر في نقد الترجمة من خلال كتابه "A textebook of translation" الذي ظهر سنة 1988، و يختلف منهجا رايس و نيومارك في العديد من النقاط، فالأوّل يعتمد على مقارنة الأصل مع الترجمة وفق أنواع النصوص و عناصرها اللسانية و غير اللسانية و وظائف النص الخاصة، أمّا الثاني، فيقوم على تحليل الترجمات اعتمادا على العناصر اللسانية و غير اللسانية و هدف المترجم و المؤلّف، و للإطلاع على هذين المنهجين بطريقة مفصّلة ينظر :
– بوخال ميلود، نقد الترجمات عند العرب من التأسيس إلى التأصيل، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب و اللغات، جامعة وهران، 2014، ص ص 97-105.

[2] – ينظر: حسين خمري، مرجع سابق، ص ص 131-132.

[3] - Antoine Berman, Pour une critique des traductions, Gallimard, 1995, p p 13-14.

حدّ تعبيره– أنتجتها سياقات متنوعة فكانت سطحية بسيطة أو تحليلات عميقة و واسعة، و لكنّ ما يعيبها في رأيه هو افتقارها لشكل محدد (Forme spécifique) و لذلك هي لا تساهم في التأسيس لمنهج نوعي يقوم بذاته كتخصص. و يشير **بيرمان** (A. Berman) في هذا السياق إلى أنّه يعترف بوجود شكلين من التحليل و النقد في الترجمة هما كل من منهج **هنري ميشونيك** (Henri Meschonnic) القائم على الشعرية و نظرية الإيقاع، و منهج مدرسة تل أبيب أو **إيفين زوهار**(Even-Zohar) و **جدعون توري** (Toury) الذي يطوّر سميائية الترجمة المنبثقة من النقد الاجتماعي للترجمات[1]، و الفرق بين المنهجين أنّ مدرسة تل أبيب تعتمد التحليل الوظيفي للترجمة و تهتم بدراسة منسقة لما يكتفي **مشونيك** (H. Meschonnic) بالافصاح عنه بصفة مستعجلة في نقده.

5. ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بين هجرة النص و عودته :

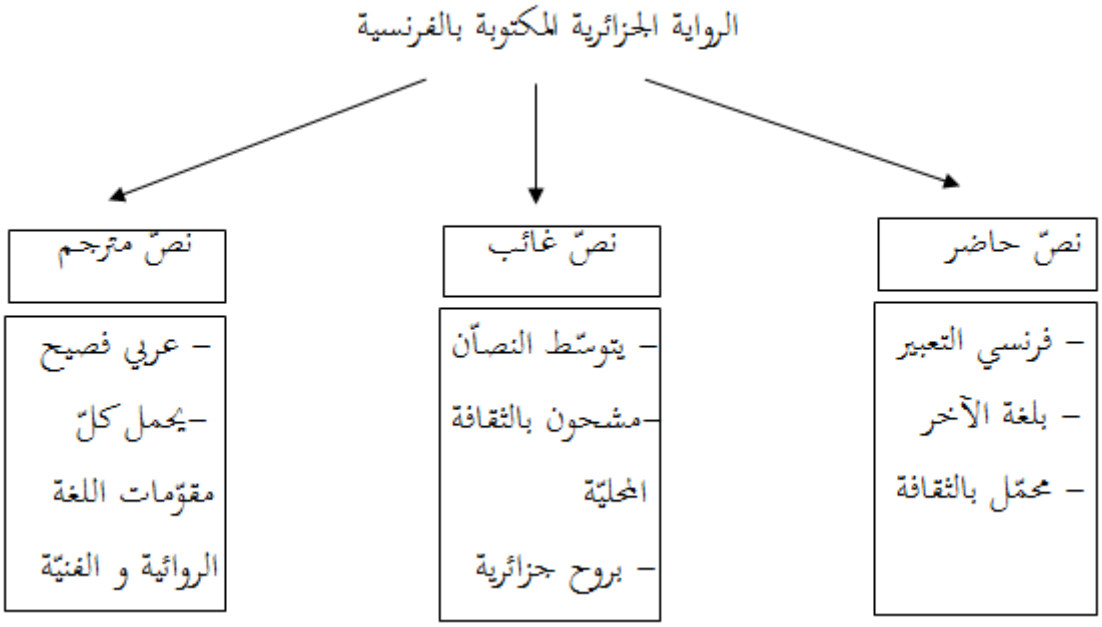
يمكننا القول أن الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي هي رواية مركّبة من نصّين، نصّ حاضر من حروف فرنسية و نصّ آخر غائب مستتر مشحون بالثقافة الأمّ. و ترجمة هذا النوع من الروايات يخلق نصّا آخر جديد هو نص بحروف عربية عاد من الهجرة أو المنفى إلى لغته الأمّ. و مردّ ذلك إلى الخصوصية اللغوية للجزائر على غرار دول المغرب العربي التي تميّزت منذ العصور القديمة بحضور ثلاثة أقطاب لغوية : البربرية، و الرومانية و العربية، فكان أغلب سكّان المغرب العربي مزدوجي اللغة و الفكر، يتحدثون اللهجتين البربرية أو العربية و يفهمون اللغتين العربية الفصحى و الفرنسية[2]. و يتميّز الوضع اللغوي في الجزائر بخصوصية أعمق من تلك الموجودة في بلدان المغرب العربي الأخرى، لأنّ الجزائر كانت تعتبر ولاية فرنسية و لم يكن فيها للجزائريين الحقّ في التمتع بهويّتهم اللغوية الحقيقية، فكانت ازدواجيتهم أمرا مفروضا. ثمّ إنّ نسبة الأدب المكتوب باللغة العربية في كل من تونس و

[1] -Antoine Berman, Pour une critique de traduction , p 15.

[2] - Voir :Nahed Nadia Noureddine, Le Maghreb en traduction, Artois Presses Université, France, 2015, p p 39-40.

المغرب كانت تفوق بكثير نسبة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية[1]، على عكس الجزائر التي شهدت في الفترة الاستعمارية خاصة أكبر عدد من المؤلّفات الأدبية المتنوعة من روايات، و قصص، و شهادات، و شعر و غير ذلك.

و يمكن توضيح هذا الشرح البسيط في المخطط الآتي :



إنّ تلك الخصوصية اللغوية للجزائر كفضاء مرجعي للأدب المكتوب باللغة الفرنسية هي ما يطرح إشكالية وجود نصّ غائب بروح محليّة. و ما يجعل النصّ الحاضر يفصح بين الأسطر عن محليّة الموضوع هو ذلك التعدد اللغوي (Diglossie) المشهود في متن الروايات من حوارات، و مونولوغ و تناص، بحيث لا يمكن للكاتب باللغة الفرنسية أن يتجاهل ذلك التمازج بين لغة الكتابة و لغة الفكر[2]، و بالتالي لا يمكن للمترجم أن يصل إلى المحتوى المحلّى للنص الأصل دون إلقاء نظرة تحليلية على اللغة و اللهجة المستترتين. و يؤكّد الكثير من الباحثين على وجود ذلك النصّ الغائب حدّ اعتبار الكتابة باللغة الفرنسية أساسا "ترجمة مستترة" بمعنى ترجمة الفكر المحلّي إلى اللغة الفرنسية من أجل

[1] - Voir : Richard Jacquemond, Le retour du texte : Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine d'expression française, in : Littérature migrante et traduction, 2017. Sur HAL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01564577 Consulté le : 25/04/2021 à 16 :16.

[2] - Voir : N. Nadia Noureddine, op. cit. , p 49.

صياغة النصّ الروائي، بحيث "لايخلو أي نصّ من موقف اجتماعي، تحدّده رؤية خاصة للعالم، فتفككه و تؤوّله، إنطلاقا من ذلك يحمل النصّ الأدبي الروائي في بنياته المضمونية و الموضوعاتية و التركيبية اللغوية، صوت الصراع، و داخل هذا الصوت تتجلّى أطراف الصراع، و يتحدد جيّدا الصراع الانحياز الاجتماعي، و تسويغ هذا الانحياز الذي هو في جوهره ذلك التعبير عن فلسفة تؤطر صورة العالم و تشكل قراءته"[1].

و الواضح أنّ النصّ الروائي الفرانكفوني يرتبط بالواقع المحيط به، و بالتالي فإنّ خطابه ينشأ ضمن ذلك الارتباط الذي يؤثّر على طبيعة بنيته الفنّية و الفلسفية، و ما يميّز هذا الخطاب هو حضور فلسفة المكان و الأرض و الوطن، و لكن رغم ارتباطه الوثيق بفضائه الاجتماعي و التاريخي صاغه أصحابه بمنظور إغترابي(Exotique) على حدّ تعبير ربيعة جلطي، بمعنى أنه وضع في قالب بنيوي و أسلوبي و لغوي ينتمي إلى الآخر، هذا التناقض أو هذه المفارقة (Paradoxe) هي ما يصنع الخصوصية في الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

إنّ الطرح الذي جاءت به الأديبة **ربيعة جلطي** بخصوص مفهوم **"الترجمة المستترة"** هو نفسه ما تحدّث عنه زوجها **أمين الزاوي** في عدّة محطات و مناسبات علمية تحت تسمية **"النصّ الغائب"**، و يقصد به النصّ المكتوب بغير لغته الأمّ أو بغير اللغة الجزائرية سواء أكانت عربية عامية أو أمازيغية شعبية هذه اللغة التي تسميها جلطي باللغة الغائبة أو المستترة. و ينطلق **أمين الزاوي** من فرضية أنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية هو ترجمة لنصّ غائب فهو نصّ يخفي خلفه نصّا آخر[2]. و لعلّ وصف النصّ المكتوب باللغة الفرنسية بالنصّ الذي يخفي وراءه نصّا آخر مستترا هو دليل آخر يؤكّد على ما قاله الكثير من الأدباء الجزائرين حول موضوع الكتابة باللغة الفرنسية على أنها مجرّد وسيلة لنقل صرخة المقاومة تلك التي ما كان لها أن تصل إلى العالم لو لا لغة العدوّ آن ذلك. و يمضي

[1]– ربيعة جلطي، الترجمة الأخرى: الترجمة المستترة في الكتابة الروائية بالفرنسية، مجلّة المترجم، دار الغرب، العدد 03، 2001، ص 189.

[2] – ينظر: أمين زاوي، من الترجمة إلى عودة النصّ: سؤال في ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، ضمن الترجمة الأدبية في الدراسات الترجمية، دار الغرب، وهران، 2012، ص 72.

أمين الزاوي في وصفه فيقول : " ذلك النصّ يمكن أن نسمّيه النص الأتوكتوني (Autochtone) نصّ يكتفي بموقعه خارج الخشبة...و هو النصّ المتموقع صوريا داخل حقل أدبي و معرفي آخر غير ذلك الذي يتموجد فيه و له النصّ بالفرنسية... من هنا فالنصّان، نصّ القناع (المكتوب بالفرنسية) و النصّ الخارج عن الخشبة (نصّ الواقع، الغائب و المرجعي) ينتميان إلى سلسلتين ثقافيتين و حضاريتين و مخياليتين مختلفتين"[1]. و عليه كان من الممكن اعتبار الكاتب الذي يكتب باللغة الفرنسية مترجم لذاته التي تحمل ثقافة محليّة و هنا يتجلّى مفهوم الترجمة المستترة .

و من الجلّي أنّ خصوصيّة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية تجعل منه نصّا عصيّا على المترجم فلا يستطيع تمييز روحه من لباسه الخارجي فقد كتب بلغة هي الروح نفسها، و تبدأ محنة المترجم في نقل هذا الأدب بداية من العتبة[2] إلى غاية آخر كلمة في نصّه. و بذكر العتبة يتبادر إلى الذهن محاولات الكثير من المترجمين و الأكاديميين و الأدباء في نقل عتبات هذا الأدب التي تتّسم بمماثلتها للنصّ في ازدواجيته و مفارقاته فهناك من نجح في ذلك و هناك من تعذّر عليه الأمر .

إنّ تلقّي الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية عند القارئ العربي الأنجلوفوني أكثر منه فرانكفوني يظل مرهونا بترجمته إلى العربية حتى يتحلّى بطريقة أصيلة بصفة الأدب ذو الأصل العربي[3]، و بما أنّ هذا الأدب نتج عن ظروف مفروضة من قبل التاريخ الاستعماري للبلاد ، فكان من المفروض حسب بعض النقّاد و الباحثين العرب أن يعود إلى عربيّته بالتوقف عن الكتابة بلغة الآخر، غير أنّ حضور الحقل الدلالي و الإطار الزمني و المكاني العربيين في روايات هذا الأدب جعل إقبال القارئ العربي عليه كبيرا و مبرّرا، لأنه يكمّل الأدب الجزائري المكتوب بالعربية في موضوعاته و عليه يرى **طاهر جاووت** بقوله :

---

[1] – أمين زاوي ، المرجع السابق، ص 72.

[2] – ينظر: عبد القادر حميدة، محنة ترجمة العتبات: عتبة (ممنوعة في بيت والدي) لآسيا جبّار نموذجا، ضمن أعمال الملتقى: آسيا جبّار بين إكراهات الكتابة بلغة الآخر و سلطان الذاكرة و التاريخ، دار الأمل، تيزي وزو، 2015، ص ص 149-163.

[3] -Voir : Richard Jacquemond, « Les flux de traduction de et vers l'arabe »,in : Bibliodiversity n° 3, 2014, p.13. Sur : http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/translation_and_globalization_bibliodiversity_3-2.pdf Consulté le 18/04/2020 à 00 :32.

« Un écrivain algérien est un écrivain de nationalité algérienne et que le regard qu'il peut porter sur son environnement et sur le monde ne peut être qu'un regard algérien. Un regard qui enrichira l'Algérie d'autant plus qu'il l'inscrira dans un contexte de valeurs universelles. »[1]

أنّ " الكاتب الجزائري هو كاتب بهويّة جزائرية، و أنّ نظرته إلى محيطه و إلى العالم لن تكون إلا نظرة جزائرية. و تغني هذه النظرة الثقافة الجزائرية أكثر من القدر الذي تصنّفها به ضمن سياق القيم العالمية." *

و لقد أكّد العديد من النقّاد و الأدباء العرب و من بينهم **توفيق الحكيم** على أنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قد نجح في التعريف بالإنتاج الأدبي الجزائري أي العربي لدى العالم العربي على غرار الغربي و مردّ ذلك إلى تركيبة هذا الأدب التي تشمل النصوص الثلاثة التي أشرنا إليها (النصّ المكتوب، النصّ المستتر ، النصّ المترجم) و التي جعلت هذا الأدب يتجاوز الحدود و يجد له جمهورا في كل أنحاء العالم و ليس الأمر كذلك بالنسبة للأدب الجزائري المكتوب بالعربية. كما أن حضور موضوع الهجرة[2] و الانتقال إلى فرنسا كملجأ و أمل لحياة أفضل في بعض الروايات عزّز من نسبة انتشارها عند القارئ غير الجزائري.

و الحقيقة أنّ مفهوم "**الهجرة**" هنا يشمل معنيين، الأوّل يصف هجرة النصّ الأدبي بفعل الترجمة، فعملية النقل من لغة و من ثقافة إلى لغة أخرى و بالتالي إلى ثقافة أخرى، أيّ كانتا، هي تهجير لذلك النص من فضاء إلى آخر. أمّا المفهوم الثاني، فيتمثّل في هجرة النصّ الأدبي بفعل التعبير اللغوي، أي نقل الثقافة المحليّة من بيئة إلى أخرى من خلال التعبير عنها بلغة الآخر، و نقصد بهذا المفهوم الأدب المحلّي المكتوب بغير لغة قومه و كمثال على ذلك أدبنا الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.

[1] -Jean Déjeux, La littérature maghrébine de langue française, p 6, Cité par : N. Nadia Noureddine, op. cit, p 90.

[2] – ينظر: جبّور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية : دراسة سوسيونقدية، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2011، ص ص 262-269.

و الجدير بالذكر أنّ ما يطرح إشكالا من مسألة هجرة النصّ بالمفهوم الثاني أي هجرة النصّ المحلّي الغائب إلى ثقافة الآخر الفرنسية هو مفهوم "الاستقبال"، بمعنى كيفية استقبال القارئ الأجنبي سواء أكان فرنسيا أو غير فرنسي لمجموع الألفاظ و المصطلحات المشحونة بالثقافة المحليّة. و بالتالي فإنّنا نتحدّث هنا عن استقبال متعدد الجوانب و الأبعاد، يتخلله الحاجز اللغوي الذي يحول دون المتلقي و العمل الأدبي و في هذه اللحظة لا يمكن للمستقبل تجاوز ذلك الحاجز إلا بالاستعانة بالمترجم[1]. و لا تحلّ الإشكالية بالاستعانة بالمترجم بل إنّ نقل الآثار الأدبية بطريقة إبداعية من شأنه أن يجعل من المصطلحات الأصلية التي تنحدر من الثقافة المحليّة تتشبث بالثقافة المستقبلة[2] فتصير جزءا لا يتجزّأ منها و يصير استعمالها واردا عند مستقبليها.

و يرجع مفهوم "**العودة**" إلى سنة 1980، بحيث ظهرت سلسلة سمّيت "عودة النصّ"، نشرت من قبل دار نشر تونسية خاصّة تحت اسم "**سريس**" (Cérès) بالتعاون مع دار "Seuil" صاحبة الصدارة في نشر الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية عامة، و ما لفت الانتباه في هذه السلسلة هو الإشارة الموجودة في غلافها الخارجي إلى الغايتين الأساسيتين من إنشاءها، فكانت الغاية الأولى تتمثّل في السعي إلى نقل الأعمال التي كتبها أدباء مغاربيون مباشرة باللغة الفرنسية إلى حقل الأدب العربي، أمّا الغاية الثانية، فتشمل تجاوز مرحلة العشوائية في ترجمة الأعمال الأدبية و السّهر على مراعاة و احترام الجانب الفنّي و الجمالي في العمل المترجم[3]. و قد ترجم على إثر ذلك عدد من المؤلّفات لكتّاب جزائريين فترجم **صالح قرمادي** سنة 1968 رواية " Je t'offrirai une gazelle" لـ**مالك حدّاد**، و كتاب "La répudiation" لـ**رشيد بوجدرة** سنة 1982، إضافة إلى ترجمة رواية "Le fils du pauvre" لـ**مولود فرعون**، و "Nedjma" لـ**كاتب ياسين**.

[1]- ينظر : عبده عبّود، هجرة النصوص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 1995، ص 149.

[2]- ينظر: حسين خمري، مرجع سابق، ص ص 91-95.

[3] - Richard Jacquemond, Le retour du texte : Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine d'expression française.

غير أنّ تجربة الترجمة في مشروع عودة النصّ توقفت سنة 1987 بعد نقل تسعة أعمال إلى العربية و ذلك بسبب فشل تجاري نظرا لقلّة إن لم نقل لانعدام تسويق هذه الأعمال في بلدان الشرق الأوسط. و إذا نظرنا إلى الاقتصاد أو الجانب المالي و التجاري المتحكّم في الترجمة إلى العربية سنجد أنه خاضع لظروف النشر في العالم العربي، فالكتب المترجمة تمثّل نسبة هزيلة من الإنتاج المعدّ للنشر بحوالي 10% من مجموع المنشورات[1]، و زيادة على ذلك يتميّز الكتاب المترجم غالبا بسعره العالي الذي يفوق سعر الكتاب الأصلي، و هذا ما جعل معظم الأعمال المترجمة تندرج ضمن منشورات حكومية مرتبطة بوصاية من وزارة الثقافة كما هو الحال في مصر على سبيل المثال.

إنّ عودة النصّ بمفهوم الترجمة إلى اللغة الأمّ أو إلى اللغة الوطنية ينطبق عليه أيضا تسمية الترجمة الداخلية أو "Intraduction" الموجودة في بعض الدراسات الأكاديمية[2]، و الحقيقة أنّ هذا النوع من الترجمات عرف تأخرا في الظهور بالجزائر و مردّ ذلك إلى هيمنة الإنتاج الأدبي الجزائري باللغة الفرنسية خاصة بعد الاستقلال على الساحة الأدبية المغاربية، و يستمرّ ذلك إلى يومنا هذا، ممّا جعل الإتمام بالترجمة إلى العربية كلغة أمّ أمر غير مطلوب خصوصا و أنّ نسبة القراء مزدوجو اللغة في الجزائر عالية جدا. و قد ظلّ الحال كذلك إلى غاية سنوات 2000، فقبل ذلك كان الأكاديمي الجزائري الوحيد الذي ينشط في هذا المجال، بحيث ترجم رواية " Le quai aux fleurs ne répond plus" لـ**مالك حداد** سنة 1964، و رواية " Les chemins qui montent" لـ**مولود فرعون** سنة 1967[3]، أمّا بالنسبة للأعمال الأخرى فكان القراء المعرّبين يكتفون بما يجدونه من ترجمات عربية لبعض المترجمين و الأدباء المشارقة.

و الحقيقة أنّ ما أنتجه الجيل الثاني من الأدباء الجزائريين الفرانكفونيين الذين برزوا في نهاية الستينات لم يكن متاحا للقراء المعرّبين باستثناء أعمال **رشيد بوجدرة** الذي عمد إلى نشر ترجمته

[1] - Voir : Richard Jacquemond, La traduction en arabe du roman mondial (1991-2015) : Jalons pour une enquête, in : Les Occidents des mondes arabes et musulmans, XIXe-XXIe siècles, 2018. Sur HAL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01838369/document Consulté le 09/10/2020 à 21 :21.

[2] - Voir : Ibid.

[3] - Voir : R. Jacquemond, Le retour du texte : Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine d'expression française.

الذاتية بالتعاون مع **أنطوان موسالي** (Antoine Moussali) فكانت أعماله تصدر متزامنة بلغتين: أي بالعربية في الجزائر و بالفرنسية في باريس، ثمّ ترجم بنفسه مؤلّفه "L'Insolation" سنة 1984، إلى أن باشر بالتأليف باللغة العربية، غير أنّ ما يعاب على **رشيد بوجدرة** في كتابته بالعربية غياب ذلك الجانب الجمالي الموجود في الإنتاج العربي الوطني، فظلّ في نظر الكثيرين كاتبا ذو تعبير فرنسي[1]، و لذلك فضّل منذ بدايات 1990 الكتابة باللغة الفرنسية ثمّ ترجمة ما كتب إلى اللغة العربية بنفسه أو من قبل مترجميه من أمثال **مرزاق بقطاش**، و **جيلالي خلاص** و **إنعام بيوض**.

و ظلّت ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية مختفية في سنوات الثمانينات خاصة بعد تعريب تعليم الآداب و العلوم الإنسانية و كأنّ العربية و الفرنسية كانتا تتعايشان دون إدراك ذلك، و زادت سنوات العشرية السوداء من حدّة هذه الظاهرة، بيد أنّ الفترة الممتدة ما بعد التسعينات الدموية عرفت حركة الترجمة انتعاشا ملحوظا فعاد الاهتمام بترجمة الأدب ذو التعبير الفرنسي، و عمدت بعض دور النشر الخاصة و الدور الحكومية نشر الكثير من الترجمات العربية لأعمال فرانكفونية اندرجت تحت تظاهرات ثقافية (الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2008) كترجمة "Nedjma" للمرّة الثالثة[2].

و من بين الأدباء الجزائريين الذين برزوا في الثمانينات، يعدّ الكاتب **ياسمينة خضرا** أو **محمد مولسهول** أكثر الكتاب ترجمة إلى اللغة العربية و إلى اللغات الأخرى من قبل أدباء و مترجمين جزائريين و مشارقة، ممّا جعل رواياته تحتلّ مرتبة قيّمة في مصاف الآداب العالمية.

6. إعادة الترجمة : تحسين أم إبداع ؟

إنّ ظاهرة إعادة ترجمة عمل ترجم من قبل قديمة قدم ظاهرة التأويل ، فأي نصّ كان لا يعدّ منتجا حاسما بل يتعدد تأويله بتعدد قرّاءه، و إذا كان المترجمون قرّاءً في الأصل، فإنّ اختلافهم في

[1] - Voir : Le retour du texte : Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine d'expression française.
[2] - Voir : Ibid.

طريقة تناول النص و فهمه و تأويله أمر طبيعي تفرضه طبيعة هذا النصّ. و الأسباب الداعية إلى إعادة الترجمة متعددة و متنوّعة: كوجود أخطاء في الترجمة الأولى أو الترجمات السابقة؛ أو كون الترجمة السابقة ترجمة وسيطة أي أنها ليست ترجمة عن النص الأصل و لكن عن ترجمة معيّنة. و من هذا المنطلق ظهر مؤيّدون لفكرة وجود ترجمات مختلفة للأثر الواحد في اللغة الواحدة بعد الرفض التام لهذه العملية و اعتبارها تصحيحا لا ترجمة.

و على الرغم من أنّ هذه الظاهرة كنشاط لغوي ترجمي وجدت منذ القدم، لا تزال الدراسات المهتمة بخصائص هذا الفعل قليلة بل و كانت غير موجودة من قبل في ميادين الترجميات، حتّى أنّ مصطلح "إعادة الترجمة" (Retranslation)لم يرد في المعجم الموسوعي للدراسات الترجمية الإنجليزي إلا في الطبعة الثانية لسنة 2004[1]. و يمكن القول أنّ أبرز الدراسات على قلّتها قبل الألفينيات كانت لـ**بيرمان** (A. Berman) و لـ**غامبييه** (Yves Gambier) و ظلّ البحث في مسألة إعادة الترجمة غائبا إلى غاية وقتنا الحالي الذي شهد حضور هذا الموضوع على طاولات المناقشات في الملتقيات و المؤتمرات و الموائد المستديرة بشكل كبير و قد التصق مجال الدراسة هذا بالأعمال الأدبية على وجه الخصوص فلا نكاد نذكر إعادة الترجمة إلا و يتبادر إلى ذهننا الأدب شعرا أو نثرا. غير أنّ هذا لا ينفي وجود إعادة الترجمة في مجالات أخرى كالفلسفة و العلوم الإنسانية و الاجتماعية و غيرها من التخصصات، و لكن الوظيفة الجمالية للغة و الحاجة إلى تأويل مناسب تظهر بشكل بارز في الأدب دون غيره من التخصصات.

و الحقيقة أنّ من بين المفاهيم المفتاحية التي ترتبط بهذا المجال هو ما جاء به **والتر بنجامين** (Walter Benjamin) في كتابه "The Task of Translator" سنة 1923، و هو ما سمّاه بالحياة البعدية للنصّ (The "afterlife" of a text)[2] و هي الحياة التي يحياها النصّ من خلال

[1] - Voir : Enrico Monti, Introduction , in Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes, Editions Orizons, 2011, P 10. Sur Google Books :
http://books.google.dz/books Consulté le 30/07/2021 à 15 :45.

[2] - Elizabeth Lowe, « Revisiting Re-translation : Re-creation and Historical re-vision », in : A companion to translation studies, p 414.

عمليتي الترجمة و إعادة الترجمة، فحياة النصّ في سياق الزمن و الفضاء تتشارك مع خصائص الحياة البيولوجية في الأفكار الحيوية و التغيير المتواصل، و الترجمة ليست إعادة إنتاج الأصل بل مرحلة تطوّر "A developmental stage"[1] للنص. و إعادة الترجمة بدورها ما هي إلا مرحلة تنمية أخرى للنص في مسار حياته فهو ينمو و يكبر كما يكبر الإنسان في مسار حياته البيولوجية.

و يقصد بإعادة الترجمة نقل الأصل من جديد من لغة إلى أخرى و قد ذكر بعض الباحثين مثل **غامبييه** (Y. Gambier) و **لادميرال** (J. R. Ladmiral) بأنّ المصطلح يستعمل أيضا للدلالة على ترجمة نصّ مترجم في حد ذاته، أي ما يدل على الترجمة الوسيطة (Traduction par relais) أو غير المباشرة (Traduction indirecte)[2]. غير أنّ جلّ الدراسات تأخذ بالمعنى الأول أي إعادة الترجمة كترجمة ثانية أو تالية لترجمة سابقة أمّا المعنى الثاني فيطلق عليه مصطلح "**الترجمة الوسيطة**" (Traduction intermédiaire).

من الملاحظ أنّ العديد من الآداب العالمية قد ترجمت أكثر من مرّة في اللغة ذاتها، و إعادة ترجمتها تفسّر رغبة الكل في نقل النصّ الأصل بطريقة مختلفة، فالبعض منها ترجم إلى أكثر من عشر مرات و كان المترجمون في كلّ مرة يضيفون شيئا جديدا لنصوصهم، و من الممكن القول بأنّ تلك الترجمات، على حدّ تعبير **آدم غلاز** (Adam Glaz) في حديثه عن إعادة ترجمة " Alice's adventures in the wonderland" من الانجليزية إلى اللغة البولونية للمرة الثاني عشرة، أنها لا تعدّ إعادة ترجمات ما بين اللغات و الثقافات فحسب، بل إنها تصرّف و إعادة تأويل متعددة الصيغ[3]، و هذا ينطبق على أعمال أخرى كرواية "Le petit prince" التي ترجمت أيضا اثنتا عشرة مرّة باللغة البولونية.

[1] - Elisabeth Lowe, op. cit. , p 414.
[2] - Ibid, p 11.
[3] -Voir : Adam Glaz, Languages-Cultures-Worldviews : Focus on translation, Palgrave Macmillan, Poland, 2019, p 08.

و من منطلق أنّ النصّ الأصل خالد لا يفنى على مرّ الأزمنة و العصور، تعدّ الترجمة فنّا عابرا (An ephemeral art) –على حدّ تعبير **لاندرز** (Clifford E. Landers)– أو كما يصفها **لادميرال** (J. R. Ladmiral) بالإنتاج الميّت[1] (Acte mortel)، بحيث أنّ لها عمر تنتهي فيه و يقدّر متوسّط حياة أيّ ترجمة بالتقريب بثلاثين أو أربعين عاما، فتفقد بعدها نصف حيويّتها و حداثتها و قابليتها للتواصل مع القارئ المعاصر[2]، و لذلك وجب إعادة ترجمة الآداب كل فترة زمنية مشابهة حتى تحافظ هذه الآثار على وظيفة التلاقح بين الثقافات عبر العصور. و بما أنّ كل ترجمة تحفّز ذلك الفضول لدى القارئ فتجعله يعيد اكتشاف الأصل، يمكن القول أنّ الترجمة التي كانت عبارة عن إنتاج غير نهائي و غير كامل، نسبة لوصف **بيرمان** (A. Berman)، تحتاج إلى إعادة الترجمة التي تحاول بطريقة أو بأخرى إضفاء صفة الكمال (L'accomplissement)[3] على النصّ الجديد.

و إنّ ما يميّز إعادة الترجمة في مجال الأدب –كما أشرنا سابقا– هو ما يطلق عليه بعض الدارسين "عدم الاكتفاء التأويلي" أو "Insatisfaction herméneutique"[4] و الذي يفسّر الحاجة الملحّة إلى معاودة نقل ما نقل إلى اللغة الهدف ذاتها بغية تحقيق تأويل أفضل و أحسن. بيد أنّ الدافع إلى إعادة الترجمة قد يكون تحيين الأفكار الموجودة بمتنه أو من أجل تحسين الصيغ و التراكيب أو تصحيح خطأ ورد في الترجمات السابقة و قد يكون أيضا الدافع وراء ذلك إعادة خلق الأثر الأدبي بوجه آخر. و يضاف إلى هذا كلّه، تدخل بعض العوامل الخارجة عن النصّ المترجم و التي يمكن أن تدفع إلى إعادة ترجمة عمل أو مؤلّف ما و هي الحوادث التاريخية أو الإيديولوجية، و المواقف السياسية، فضلا عن العوامل المرتبطة بالنّشر و الجانب التجاري أو المالي.

[1] -Voir : Jean-René Ladmiral, « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles… », in Autour de la retraduction, p 29.
[2] - Clifford E. Landers,Literary translation : A practical guide, Multilingual Matters, Toronto, 2001, p p 10-11.
[3] - Voir : Antoine Berman, « La retraduction comme espace de traduction », in : Palimpsestes : Retraduire, nº 04, 1990, p p 1-7.
[4] - Voir : Enrico Monti , op. cit., p 12.

و الحقيقة أنّ أهمّ الدوافع التي تحثّ على إعادة الترجمة يمكن أن تتمثّل في الأسباب الآتية[1]:

– كون الترجمة أو الترجمات السابقة غير مرضية، بحيث يكثر فيها الحذف أو التغيير أو تشوبها النزعات التشويهية التي سبق ذكرها، فيلجأ المترجم إلى إعادة الترجمة بغية إنتاج النص الأصل كليّة دون حذف أو تغيير. و إذا نظرنا إلى تاريخ الأعمال المترجمة في أوروبا وجدنا الكثير منها قد أعيد ترجمته بغية التخلّص من ما حذف بسبب الرقابة الإيديولوجية و السياسية أو حتى العقائدية.

– تغيّر و تطوّر التقنيات المعتمدة من قبل المترجمين، فاللغة ليست وحدها التي تتغيّر عبر الزمن بل حتى الوسائل التي يشتغل بها المترجم تتغيّر هي الأخرى، ممّا يدفع إلى إنتاج ترجمات جديدة أحسن من سابقاتها. و من المعلوم أنّ عنصر الاحترافية في الترجمة قلب المقاربة الترجمية للنصّ الأدبي وفق **جدعون توري** (G. Toury) من حركة القبول (Acceptability) إلى حركة التكافؤ (Adequacy)، كمثال على ذلك أصبحت تقنية التوطين في ترجمة أسماء الأعلام في الروايات وسيلة مهجورة على عكس ما كان معمولا به قبل القرن العشرين.

– كون الترجمات الجديدة تحقق لدور النشر من الجانب الاقتصادي ربحا أكثر ممّا من الممكن أن تحققه إعادة طبع ترجمة قديمة، كما أنّ تكلفة نشر ترجمة جديدة تكون أقل من تكلفة شراء حقوق الترجمة الموجودة.

– صفة المالانهاية التي تتميّز بها سلسلة التأويل تجاه النصّ الأدبي، و بما أنّه لا وجود للمكافئ المثالي بين لغتين أو بين ثقافتين، فإنّ الترجمة الأدبية أيّا كانت و مهما بلغت نسبة نجاحها تظلّ إنتاجا غير نهائي، و بالتالي فكلّ ترجمة تتمثّل في تأويل ممكن للعمل الأصل الذي يمكن أن يخضع بدوره لتأويلات جديدة.

و تجدر الإشارة إلى أنّ إعادة الترجمة توصف غالبا إن لم نقل دائما بالترجمة الناجحة أو كما يصفها **أنطوان بيرمان** (A. Berman) "Une grande traduction" أي **الترجمـة العظيمة** و

[1] - Enrico Monti, op. cit. , p p 14-18.

في أغلب الأحيان تحرم الترجمــة الأولى من هذه الصفة، و ذلك يرجــع حسب **أنطوان بيرمان** (A. Berman) لوجود ثلاث صيغ تعدّ بمثابة ثلاث مراحل تظهر كدورة لهذا النشاط، فالمرحلة الأولى هي مرحلة الترجمة كلمة بكلمة و التي تحاول تقديم فكرة مجرّدة عن الأصل، و المرحلة الثانية هي الترجمة الحرّة التي تكيّف الأصل مع لغة المترجم و بالتالي مع ثقافته و أدبه، أمّا المرحلة الثالثة فهي مرحلة الترجمة الحرفية التي تعيد إنتاج الفروقات الثقافية و النصّية للنص الأصل[1]. فالقول إذا باستحالة وصف الترجمة الأولى بالترجمة الناجحة لأنّها تحاول في مرحلة أولى التقيّد بالأصل من أجل نقله بصفته الصورية، فلا يتعمّق المترجم في تحليل المعاني إلا في المرحلتين الثانية و الثالثة و بالتالي يترجم بحرية أو بالحفاظ على الحرفية و القصد بذلك عند **بيرمان** (A. Berman) هو الإبقاء على خصوصيات الثقافة و اللغة الأصل.

و ترتبط إعادة الترجمة بمفهومين آخرين هما المراجعة (Révision) و التكييف(Adaptation) [2]، بحيث أنها قد تميل إلى المراجعة أين يضفي المترجم بعض التعديلات على الترجمة الأولى بغية التوصّل إلى قراءة فعالة للنص الأصل، أو أنها تكون نوعا من أنواع التكييف و التصرّف أين نجد التعديل في الترجمة الأولى يصل حدّ تغيير النصّ المترجم ككلّ و يحدث ذلك عادة لأسباب تاريخية فتتغيّر الترجمة بتغيّر الزمن.

7. السّرديات و الترجمة الأدبية :

إذا كان أساس الترجمة الأدبية عامة و ترجمة الرواية خاصة يقوم على عمليتي الفهم و التأويل و كان أساس السّرديات هو دراسة النص الروائي و تحليله من أجل مسألتي الفهم و التأويل فإنّ الترجمة الأدبية نشاط لا ينجح إلا من خلال الإستفادة ممّا قدّمته السرديات من مناهج و تقنيات في تحليل و دراسة المادة الخام أو النصّ قبل نقله إلى لغة أخرى علما أنّ تحليل النصّ الروائي من وجهة نظر المترجم يختلف عنه من وجهة نظر كلّ من اللساني أو الناقد .

[1] - Antoine Berman, « La retraduction comme espace de traduction », p 04.
[2] -Voir : Yves Gambier, «La retraduction, retour et détour », in : Meta, Vol. 39, N° 03, 1994 , p p 413-414. Sur Erudit : http://id.erudit.org/iderudit/002799ar Consulté le : 14/05/2021 à 16 :05.

و عليه فإن ترجمة الرواية لا تصحّ قبل تحليل النصّ الأصل، و يمكن القول أن أشمل تحليل يرتبط بمجال السرديات و اللسانيات النصّية و الخطاب كان النموذج التحليلي لـ**كريستيانا نورد** (Christiane Nord) الذي جاءت به مفصّلا في كتابها "Text analysis in translation" و الذي نشر لأول مرة باللغة الألمانية سنة 1988، فأصبح مرجعا كلاسيكيا لتقنية التحليل بغرض تحديد التقنيات و الاستراتيجيات الترجمية المناسبة لعملية النقل، و يشمل ذلك تحليل العناصر النصيّة الخارجية و الداخلية، إضافة تأسيس الوظيفة الثقافية للنص المصدر و من ثمّ مقارنتها بالوظيفة الثقافية للنصّ الهدف مع مراعاة المتلقي[1]، و تتمثّل العناصر النصية الخارجية و الداخلية في:

– دراسة مؤلّف الرواية أو الروائي أو المرسل (أي العناصر النصّية الخارجية[2]) عبر الإلمام بشخصيّته و بيئته المكانية و الزمانية، و الجوانب الاجتماعية و الثقافية المتعلّقة به، و التيّار الأدبي الذي ينتمي إليه إضافة إلى انتماءاته العقائدية.

– دراسة جمهور النصّ أو المتلقي أو المرسل إليه و هو كذلك من العناصر النصية الخارجية، و تحليل دوره التواصلي و توقعاته تجاه المرسل و خلفيته و بيئته الاجتماعية و موقفه حيال الموضوع المطروح في النصّ، إضافة إلى مقارنة جمهور النص الأصل بجمهور النصّ الهدف لاختلاف موقفهما من النصّ المترجم.

– دراسة النصّ الروائي (أي العناصر النصيّة الداخلية[3]) للإلمام بجوهره و بموضوعه ضمن السياق الداخلي له، إضافة إلى فهم العلاقة بين موضوع النص و أسلوبه و مستوياته. فضلا عن الجوانب الأسلوبية و اللسانية، و التنظيم الفني للنص الأدبي أو الصفات الجمالية. و أهمّ سؤال يطرحه المترجم في تحليله: "ما الذي يتحدّث عنه المرسل؟" أو ما يسمى مادة الموضوع أو الفكرة المتكررة في النصّ.

[1] – ينظر: كريستيانا نورد، تحليل النصّ في الترجمة، ترجمة محيي الدين علي حميدي، النشر العلمي و المطابع–جامعة الملك سعود، الرياض، 2009، ص 35.

[2] – ينظر: نفسه، ص ص 63- 83 .

[3] – ينظر: نفسه ص ص 129-171.

– دراسة بنية هذا النص الروائي في سياق العناصر النصية الداخلية أيضا، بداية من الشخصيات باعتبارها محور الأفكار و الرمزية إلى أداة أو طبقة معيّنة، وصولا إلى الفضاء و الزمن اللذان يشكلان بعدا إيديولوجيا في فهم النص و خلفياته.

و انطلاقا ممّا سبق، جاء نموذج **جون دوليل** (Jean Delisle) ليأخذ بعين الاعتبار خصوصية النصّ الأدبي، و عليه يجب على مترجم الرواية التركيز على دراسة و تحليل النص الروائي الذي سيترجمه من خلال عدة مستويات[1]، نجدها مفصّلة في مراجع التحليل الترجمي و الأدب المقارن[2] خاصة فيما يتعلّق بالترجمة بين الفرنسية و العربية و هي كالآتي :

- **تحليل المستوى المعجمي:**

و يشتمل على دراسة السجلات اللغوية المستعملة في الرواية (الرسمية و العامية)، و تفسير الإيحاءات و الدلالات الإضافية و ما تشير إليه من أفكار و عواطف. إضافة إلى تحديد الحقول الدلالية و الحقول المعجمية المستعملة في النص لمعرفة الصنف الروائي الذي ينتمي إليه. ثمّ تحديد الأنساق الثقافية المتعلّقة بالبيئة أو التراث المادي و المعنوي.

- **تحليل المستوى النحوي:**

و هو مرتبط بنظم الكلام داخل النصّ، و له علاقة وثيقة بفكر الكاتب، ذلك لأنّ للتراكيب معاني تؤديها ضمن النصّ كما تفعل المفردات، و هو ما يسمى بالمعنى النحوي (Grammatical meaning)، فالكاتب يصوغ الجمل و العبارات بالطريقة التي يراها تؤدي المعنى الذي قصد و تحدث التأثير المراد. و تتمثّل مهمّة المترجم في هذا المستوى في تحديد العلاقة الموجودة بين نظم التراكيب اللغوية و عمق الفكرة أو سطحيتها.

- **تحليل المستوى البلاغي**

[1]- Voir : Jean Delisle, op. cit., p p 98-125.

و ينظر: جمال محمّد جابر، مرجع سابق، ص ص 143-154.

[2] - Voir : Lantri Elfoul, Traductologie et littérature comparée : Etudes et essais, Editions Casbah, Alger, 2006, p p 139-170.

و يشمل رصد و تحليل الصيغ البلاغية التي يختارها الروائي لغرض تعزيز الأثر الجمالي للنصّ من محسّنات بديعية معنوية أو لفظية و استعارات و كنايات و المجاز و التشبيه و التعابير الاصطلاحية. و هنا يحاول المترجم خلق الأثر البلاغي و الجمالي ذاته في النص الهدف مع مراعاة خصوصيات اللغة المنقول إليها.

نستنتج ممّا سبق أنّ ترجمة النصّ الأدبي الروائي تعبر عدّة مراحل بغية الوصول إلى المعنى المنشود من قبل المؤلّف من أجل نقله إلى القارئ الهدف، غير أنّ هذا النوع من الترجمات لا ينتج في أغلب الأحيان نصّا حاسما و نهائيا، بل على العكس من ذلك يظلّ ذلك المعنى في حركة مستمرّة فيبقى و إن أعيدت ترجمته مؤجّلا إلى حين. و آخر ما أختم به هذا الفصل، هو ما ذكره البروفسور **بول سيبلو** (Paul Siblot) أثناء مداخلته في الملتقى الدولي: صدى أعمال محمّد ديب الذي انعقد في ماي 2011 بتلمسان (عاصمة الثقافة الإسلامية)، و كان عنوان دراسته " Le sens indicible" و قد قصد بذلك "المعنى الذي لا يمكن التعبير عنه أو الذي لا يمكن وصفه" في إشارة إلى الشحنة الدلالية المحلّية التي تحملها أعمال محمد ديب، فتساءل البروفيسور قائلا: "كيف نترجم لغة الكاتب؟" تلك اللغة الخفيّة، كما سمّتها ربيعة جلطي و زوجها "اللغة المستترة"، تساؤل كهذا يحيلنا إلى استنتاج أنّ ترجمة الأدب عامة و الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية خاصة ليست نقلا من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى فحسب، بل هي نقل لهويّة كاتب، و لإيديولوجيته، و لوطنيّته.

القسم التطبيقي:

الفصل الأوّل:

"تقديم نصّ و مناص رواية

"À quoi rêvent les loups ?

الفصل الثّاني:

"دراسة تحليلية نقدية و مقارِنَة لترجمتي رواية

"À quoi rêvent les loups ?

الفصل الأوّل:

"تقديم نصّ و مناص رواية

"À quoi rêvent les loups ?

إنّ وجود محطّات متنوّعة في تاريخ الجزائر هو ما عزّز من تنوّع إنتاجها الأدبي عامّة و الروائي على وجه الخصوص. فالحقبة الزمنية التي عرفتها في زمن الاستعمار أدت إلى ظهور أدب مميّز أسس لجنس أدبي قائم بذاته سمي بالأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، أدب حمل روحه الأم في جسد الآخر. و الحقيقة أنّ تلك الحقبة الكولونيالية خلقت في نصّ هذا الأدب نوعا من الاستعجال الخفيّ (Une urgence implicite) الذي لم تصرّح به روايات **محمّد ديب** و **مولود فرعون** و **مالك حدّاد**، بحيث أنها كانت روايات تمزج بين المقاومة الفكرية و الوصف الإثنولوجي، فكانت أداة ذات حدّين، تقاوم الاستعمار باستعجالية ضمنية من جهة و تكشف الإثنولوجية و الثقافة المحليّة من جهة أخرى. و بحلول سنوات التسعينات، و تغلغل العنف و التطرّف في الجزائر كلّها برز ذلك الاستعجال في التعبير عن الرّفض و الاستهجان لتلك المأساة الوطنية، فصرّح به كلّ أدباء الجزائر على غرار زملائهم الفنانين و المثقّفين. و تحوّلت المقاومة الأدبية، من مقاومة للاستعمار إلى مقاومة للتطرف، و هكذا تفرّع عن الأدب الذي أسس لجنس قائم بذاته نوع آخر من الكتابة الفنيّة سمّي بالأدب الإستعجالي بطريقة صريحة (Une urgence explicite)، فهيمنت دلالات العنف و الرّعب و الدم و المعاناة، و قد عبّر بشهادات حيّة عن التحولات الاجتماعية و السياسية و الإيديولوجية التي عرفتها الجزائر في العشرية السوداء.

و من بين أبرز الروايات التي عبّرت عن حجم المأساة الجزائرية في التسعينات الدموية، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية : "À quoi rêvent les loups ?" –موضوع دراستنا– ، و هي رواية إستعجالية سوداء، يحمل وصفها معنى الحالة الطارئة الغارقة في الظلام. و يعدّ صاحبها أو **محمّد مولسهول** الملقّب بـ**ياسمينة خضرا** من أهمّ الأسماء التي كتبت عن العشرية السوداء كما أنّه أوّل من أسّس للكتابة البوليسية ضمن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية. و قد استفادت روايته المذكورة من ترجمتين تفرق بينهما مدّة زمنية مقدّرة بحوالي إثنتا عشرة سنة، كانت الترجمة الأولى من انجاز **أمين الزاوي**، أمّا الترجمة الثانية أو إعادة الترجمة فكانت لـ**عبد السلام يخلف**.

1. تقديم نصّ رواية À quoi rêvent les loups ? :

تعدّ رواية "À quoi rêvent les loups ?" من بين أبرز الأعمال المنتمية لتيّار للأدب الإستعجالي و الموثّقة لحقبة العشرية السوداء الغارقة في العنف، و التطرّف و الإرهاب، و هي رواية سوداء كتبت بأسلوب الروايات البوليسية، و وصفت بدقّة تلك الحقبة الدموية التي غيّرت و شوّشت حياة الشعب الجزائري أثناء الحرب الأهلية التي تزعّمها "الفيس" أو "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" في نهاية الثمانينات، و التي راح ضحيّتها الكثير من الأبرياء. و هي مؤلّفة من 326 صفحة في طبعة "Sédia" لسنة 2007 – و هي الطبعة التي اشغلنا عليها–، وقد طبعت هذه الرواية أوّل مرّة من قبل "Julliard" سنة 1999 و بلغ عدد صفحاتها 274 صفحة. و استهلّت الرواية بإهداء من الكاتب، ثمّ بافتتاحية[1] ، سبقها تصدير للفيلسوف الياباني **سوغاوارا نو ميتشيزان**-(Sugawara-No-Michizane) حول الرفاهية و الفقر، و تكونت من ثمان صفحات. و قد جاءت على شاكلة افتتاحيات الروايات البوليسية و بعض الأعمال السينماتوغرافية، تصوّر نهاية مفجعة للبطل، يتخلّلها وصف مفصّل لآخر مشاهد العنف في الرواية بنبرة مأساوية و مرعبة. كما تألّفت الرواية من ثلاثة فصول، عُنون الأوّل "Le Grand-Alger"[2] تصدّرته حكمة لـ**نيتشه** (Nietzsche) عن اليأس و البحث و الاكتشاف، و اشتمل على ستة أجزاء. و يتمثّل عنون الفصل الثاني في "La Casbah"[3] و قد تصدره مقطع شعر لـ**حيمود براهيم مومو** عن القصبة، و هو يتكوّن من ثمانية أجزاء. أمّا الفصل الثالث فجاء موسوما "L'abîme"[4] و تصدرته حكمة للشاعر **عمر الخيّام** حول السلام الأبدي، و افتتاحية من أربع صفحات تصوّر نقطة تحوّل كبيرة للبطل الذي دخل إلى عالم الإرهاب و التطرّف دون رجعة، و قد اشتمل هذا الفصل على ستة أجزاء تُختم بآخرها الرواية.

و تسرد الرواية قصّة شّاب عشريني من أبناء القصبة اسمه **نافع وليد**. و كان **وليد** الذكر الوحيد بين خمس بنات من أسرة فقيرة يعولها أب متقاعد كان يعمل بالسكك الحديدية ، و هو

[1] - Voir : Yasmina Khadra, À quoi rêvent les loups ?, Sédia, Alger, 2007, p p 11-18.
[2] - Ibid, p p 21-104.
[3] -Ibid, p p 107-214.
[4] -Ibid, p p 217-326.

عصبيّ لا يتمتّع بالحلم أبدا، و أمّ اسمها **ورديّة**، و هي أميّة صابرة على ظروف الحياة مثل غيرها من نساء الجزائر الحرائر في تلك الفترة. و رغم كلّ العوز و الظروف المعيشية الصّعبة للعائلة كان **وليد** متميّزا عن باقي أفراد أسرته بالطموح و الرغبة في الخروج من الواقع القاسي إلى الرفاهية و الثروة. كان وليد بمعنى أصحّ فتى حالم دائم الشرود، بل و كان مغرورا بعض الشيء، معجبا بنفسه و بانجازاته البسيطة، فكان يرى بأنّه أسطورة تستحق النجومية. و كان يحلم دوما بأن يحقق حلمه في أن يصبح فنانا أو ممثلا سينمائيا مشهورا يوقع الأوتوغرافات للمعجبات.

كان ل**وليد** صديق حميم اسمه **دحمان**، كانا صديقين منذ الطفولة و تجمعهما ذكريات شقيّة، كان **دحمان** تلميذا غير مواظب في المدرسة مثله مثل صديقه، و ذات سلوك ينفره المعلمون، غير أنّه تعقّل بعد وفاة والده في حادث سير فأصبح مسؤولا عن العائلة في سنّ صغيرة. و وعد والته بأن يكون فتى صالحا، فتحصّل على شهادة الباكالوريا و عمل في مركّب سياحي ممّا سمح له بأن ينسج علاقات مهمة مع شخصيات ثريّة. فوجد لصديقه عملا، سائق سيارة ، عند أسرة فاحشة الثراء في العاصمة. لم يوافق **وليد** على الاقتراح في البداية لأنّ رغبته في أن يصبح فنانا كانت أقوى و كانت تجعله حالما طول الوقت، بيد أنّ الظروف الاقتصادية المزرية التي كان يعيش فيها جعلته يتراجع عن رفضه و يقبل العرض.

باشر **وليد** العمل عند عائلة **راجا** فاكتشف عالما آخر لم يكن يدر بوجوده أصلا، عالم الغنى الفاحش و الثروة و البرجوازية. بدأ عمله كسائق بعد أن قابل فيصل الذي يعمل عند العائلة ذاتها و بعد أن شرحت له سكرتيرة ربّ العائلة كلّ ما يجب عليه فعله أثناء عمله عند آل **راجا**. و هناك تعرّف على **حميد سلال** الملاكم المشهور الحاصل على الميداليات الذهبية و بطل الألعاب الأولمبية، و هو يعمل كحارس شخصي للابن الوحيد للعائلة، الشاب الثلاثيني "**جونيور**".

و أثناء عمله عند هذه العائلة تعرّف على ابنتهم "**صونيا**" الفتاة الجميلة التي كانت تواعد شابا من عمرها، كانت فتاتا طائشة مغرورة تحبّ ممارسة ما يحلو لها دون أي رقابة من أحد. ثمّ

تعرّف على السيدة **راجا** و كانت المرأة الوحيدة في تلك العائلة التي تتميّز بالعطف و التواضع و الطيبة.

انقلبت حياة **نافع وليد** رأسا على عقب بعدما ظن أن القدر ابتسم في وجهه و منحه عيشة الأثرياء بعد أن كان يحشر نفسه في بيت ضيّق مع خمس أخوات و أم و أب فقيرين، تغيّر كل شيء بسبب حادث حوّل مسار حياة وليد إلى منعرج آخر. فذات ليلة طلب **حميد سلاّل** من **وليد** أن يقلّه بالسيارة إلى أحد منازل الشاب **جونيور**، أين صادفا الشاب يتخبط في حيرة أمام جثة لفتاة مراهقة عارية، لقت حتفها بعد جرعة مفرطة من المخدّرات. كان **وليد** المفاجئ الوحيد في ذلك المشهد فلم يسبق له أن رأى شخصا ميّتا أمام عينيه، و خاصة و أنّ الفتاة صغيرة في السنّ و مظهرها و هي فاتحة عينيها محدّقة في السقف يخيف الناظر إليها. أما **جونيور** و حارسه فكانا قلقين يتبادلات اللوم حول نوعية المخدرات، و يفكّران كيف سيتخلّصان من هذه الأزمة التي خربت على **جونيور** سهرته هذا الليل، خرج **جونيور** من الغرفة طالبا من **حميد** أن يتدبّر أمر الجثّة، و هنا تبدأ مأساة **وليد**، فقد طلب منه **حميد** أن يأخذه إلى مكان بعيد عن المنزل قرب غابة على طريق خال. رفض **وليد** طلبه على الفور و قرر الهروب إلا أنّ تهديد **حميد** له جعله ينفّذ الأمر دون مناقشة. و حين الوصول إلى غابة **باينام** ظنّ **وليد** أن حميد سيدفن الجثة و انتهى أمر الليلة المرعبة، إلا أنّ ما لم يكن في حسبانه و لا تصوّره قد حصل. أخذ **حميد** حجرا كبيرا و أخذ يهشم وجه الفتاة بعد أن ألقاها أرضا، شهد **وليد** في هذه اللحظة أشد و أقسى أنواع العنف أمام عينيه و راح يتقيأ مصدوما، أما **حميد** فلم يكتف بما فعل بل راح يلكم و يضرب وليد مهددا إياه إن لم يلزم الصّمت.

عاد **وليد** إلى حيّ القصبة و بقي معزولا في منزله لمدة طويلة لا يردّ بالا لتساؤلات عائلته، يمضي نهاره في ذعر مع شبح الفتاة المراهقة و ليله في كوابيس مرعبة. إلى أن استيقظ مفزوعا ذات ليلة سامعا صوت الآذان، فقام من فراشه معتقدا أنّ صوت الآذان إشارة من الله له و دعوة للسلام النفسي. فسارع إلى المسجد لصلاة الفجر و أخذ كتابا عن سيرة النبيّ لقراءته. و بعد مدّة أسبوعين

من تردده على المسجد ناداه الإمام **يونس** و حاول فهم سبب قلقه و شروده الدائم و بعد أن علم بأنّ وليد بحاجة إلى السلام الداخلي اغتنم الفرصة و حاول التقرب منه أكثر من أجل أن يضمّه إلى جماعة من المتديّنين. لم يبد **وليد** استعداده للانضمام إلى الجماعة بل كان يصلي معهم و يتبادل أحيانا أطراف الحديث معهم فقط لم يكن حتى يظهر بمظهرهم بل كان يرافقهم فقط. و كان من بين أعضاء الجماعة ابن حومته **نبيل غالم**، شخصية متمرّدة و متعصبة و متطرفة . لم يكن **وليد** يحب **نبيل** بل كان يسايره فحسب إلى أن علم أنّ الفتاة التي أعجب بها في محطة الحافلة هي الأخت الكبرى لنبيل، فقرر التقرب من **نبيل** لخطبتها غير أنّ **نبيل** اعتقد أنّ **وليد** يريد الانضمام للجماعة بصفة رسمية.

و ذات يوم أفاقت الحومة على خبر مفجع، **نبيل** قتل أخته للتخلّص من العار الذي ألحقته بالعائلة كفتاة عاملة متعلمة تخرج دون حجاب من البيت. صدم هذا الخبر **وليد** لأنّه تعلّق بـ**حنان** بمجرّد رؤيتها و كانت تبدو فتاتا طيبة و متواضعة على عكس أخيها. أعتقلت الشرطة **نبيل** فقرر **وليد** الانسحاب من الجماعة و أراد الهجرة إلى الخارج ليطوي صفحة الماضي اللعينة هذه و المليئة بخيبات الأمل و بالمعاناة. أغراه ابن حيّه المدعو **مراد** بفرصة للسفر و النجومية عبر المركز الثقافي الفرنسي، فأخذ منه مبلغا من المال و هرب دون أن يترك أثرا له. فخاب أمل **وليد** مجددا و كان يودّ فقط الانتقام من كل هذا العالم الذي ما يلبث يطفئ بصيص الأمل الذي يبقيه على قيد الحياة في ظروف البلاد التي تحولت إلى فوضى. و هكذا و عند إلغاء نتائج الانتخابات خرج الشباب و المراهقون إلى الشوارع متظاهرين بتحريض من قادة جبهة الفيس فقاموا بحرق السيارات و العجلات و جاء أحد الشباب إلى وليد الذي كان يمشي في الشارع وسط المتظاهرين و أعطاه قضيبا من حديد و طلب منه ضرب سيارة فخمة فانهال **وليد** على الزجاج بالكسر و الضرب و كأنه يفرغ غضبه و حنقه في هيكل الحديد ذاك إلى أن اعتقلته الشرطة معتقدة أنه من أفراد الجماعة ، ثم أطلق سراحه بعد أيام من اعتقاله .

بدأ **وليد** يتردد على الإمام **يونس** في المسجد فأقنعه بأن يقوم بعمل خيري و هو مساعدة أسر المعتقلين إلى أن طلب منه العمل كسائق سيارة لتوصيل بعض الأشخاص إلى المطار و نقلهم إلى وجهاتهم. ثم طلب منه أن ينقل الوثائق التي كانت تحرض الشباب على عدم أداء الخدمة العسكرية . و شيئا فشيئا، اتّضح أنّ **وليد** منخرط مع الفيس و لهذا السبب توجهت الشرطة إلى بيته و قتل والده.

و حين علم **وليد** بذلك راح يفكّر في الانتقام فعليا، فالتحق بالجبل و هناك تعرّف على **أبو مريم** و **شرحبيل** و الأمير **عبد الجليل** الذي رافقه في رحلة هروب من قنابل الجيش فمات عبد الجليل بعد أن أصيب، و في الجبل كان **وليد** يخطط للعودة و الإنتقام من الطاغوت الذين قتلوا والده فاقترحت عليه **زبيدة** أرملة عبد الجليل أن يتزوّج بها و في ليلة زواجهما اقترحت عليه أن يصبح أميرا على الكتيبة بعد وفاة زوجها. فقبل **وليد** إلا أنّ الإمارة كانت تتطلّب تنفيذ مجزرة جماعية في حق قرية **قاسم**. وافق **وليد** و مشى كالأعمى على الخطة التي رسمتها **زبيدة** و حين عاد إلى وعيه وجد أنّ الأوان قد فات و أنّ المعجزة لم تحدث و أنّه تحوّل إلى ذئب يتلذّذ بالقتل كما تتلذّذ الذئاب بالافتراس.

و بعد سنوات من تواجده في الجبل قرر **وليد** العودة إلى بيته لزيارة والدته و أخواته فصدم بالتغيير الذي حصل و بما أضحت عليه العائلة من وفاة الوالدة مع الأخت في السوق و من ملامح أخته الصغرى التي ما عادت كما كانت. لتنتهي حكايته بمحاصرة رجال الشرطة لبيته، فقتل من رافقوه إلى القصبة و من هم **أبو تراب** و **رفيق** و **دجانة** و **حنظلة**. و في نهاية الحكاية يتوضّح للقارئ كيف انقاد الشباب الجزائري الذي كان يعاني في داخله من خيبات أمل كثيرة و من تأزم الظروف أمام تحقيق أحلامه وراء جماعات متطرّفة أغرقت الجزائر لمدة عشر سنوات في الدم. و تتجسّد براعة الكاتب في استعمال دلالات العنف بطرق متنوّعة و مختلفة، كما أنّ نصّ الرواية يحمل يوحي للقارئ بأنّ شهاداته و أحداثه واقعية بحيث لا تخلو فصوله من الاستشهاد بتواريخ مهمة ساهمت في التحولات الإجتماعية و السياسية للبلاد. كما عكست شخصيات الرواية مختلف شرائح المجتمع في

تلك الفترة و صورت كل شخصية طريقتها في التعامل مع الظروف القاسية و مع الأزمات كما قربت القارئ من نموذج المتطرّف الملثمّ الذي تحوّل إلى وحش بعد أن كان لا يشبع من أحلام اليقظة عن الفنّ و النجومية.

2. تقديم الترجمتين "بم تحلم الذئاب" و "بماذا تحلم الذئاب؟" :

أنجزت الترجمة الأولى من قبل **أمين الزاوي** بعنوان "بم تحلم الذئاب ؟" و كانت قد طبعت برعاية المفوضية العامة لسنة الجزائر بفرنسا، و طبعت من طرف دار الغرب للنشر و التوزيع بوهران سنة 2002. و قد استهلّ **أمين الزاوي** ترجمته بمقدّمة من ستّ صفحات بعنوان "**ياسمينة خضرا**: جماليات عنف الكتابة بين مرارة الواقع و شهوة المحكي"[1]، و تطرّق فيها لنبذة عن أعمال **ياسمينة خضرا** التي نشرها بين باريس و الجزائر و التي تراوحت مواضيعها حول الثورة الجزائرية و الأزمات التاريخية التي مرّت بها الجزائر منذ الحرب العالمية الثانية و حتى مرحلة الإستقلال، وصولا إلى حقبة التسعينات بعد الاستقلال و التي خضعت فيها الجزائر لتحولات اجتماعية و سياسية بارزة. ثمّ طرح **الزاوي** تساؤلا هاما حول العلاقة بين الوهم و الفرح في هذه الأعمال الأدبية ، مذكرا أن استقلال الجزائر ظلّ منقوصا و غير كامل فخاب أمل شعبها في الحرية و الكرامة و الديموقراطية. ثمّ استشهد **الزاوي** بمجموعة من المؤلفات لـ**ياسمينة خضرا** في بداية مساره الأدبي و عرّج على أهم مراحل سيرته الذاتية، كما تطرّق لسبب استعماله للاسم المستعار **ياسمينة خضرا**.

و ذكر **أمين الزاوي** في مقدّمته الأعمال البيوغرافية للكاتب و التي حكى فيها عن ما عاشه في طفولته و شبابه ضمن النظام العسكري. و ذكر المترجم أهمّ عملين عالجا ظاهرة الإرهاب و هما روايتي : "Les Agneaux du Seigneur" التي نشرت سنة 1998، و " À quoi rêvent les loups " التي ظهرت سنة 1999. و وصفهما **الزاوي** قائلا "إنهما نصّان يعتمدان في خلفيتهما الواقع بكل حرفيته إلا أن الكتابة الروائية على الرغم من أنها توحي و للوهلة الأولى و القراءة

[1]– ياسمينة خضرا، بم تحلم الذئاب؟ ، ترجمة أمين الزاوي ، دار الغرب، وهران، 2002، ص 05.

الأولى بطابع المباشرة و بالحس الداكتيكي إلا أنها تعكس بصدق تعقد المجتمع الجزائري و اختلاط الساحة السياسية و تضببها و حجم الهاوية التي تمشي البلاد نحوها."[1]

وقد وضّح **أمين الزاوي** بأنّ الرواية تمازج بين الأسلوب البوليسي و الأدب الفني القريب للواقعية. كما شبّه الزاوي هذه الرواية برواية "اللصّ و الكلاب" لـ**نجيب محفوظ** في الحركية الكبيرة التي تتميز بها شخصيات الروايتين معا و في خاصية الكتابة التي تزاوج بين الأسلوب البوليسي و البلاغة الفنية . ثمّ أكد المترجم على أنّ كلّ مميزات الرواية هذه تجعلها نصا خصبا لدراسة و تحليل ظاهرة الإرهاب و الإسلام المسلّح و التحولات السياسية للبلاد. و ينتهي المترجم في الأخير بحكمه على العمل المترجم باعتبار القارئ العربي سيكتشف براعة أسلوب الكاتب و صدقه في التحليل و الوصف.

و جاءت ترجمة **أمين الزاوي** في 323 صفحة، و جاءت الطباعة بخطّ صغير، كما لاحظنا فيها العديد من الأخطاء المطبعية التي لا يلام عليها المترجم غير أنها تنقص من جودة ترجمته. و قد اقتبس المترجم فقرة من المقدّمة في الغلاف الخارجي للرواية و جاءت كالآتي:

" (بم تحلم الذئاب) التي أقدّمها اليوم للقارئ بالعربية، رواية تزاوج بين أسلوب الأدب البوليسي الذي برع في كتابته ياسمينة خضرا و الأدب الروائي الفني القائم على واقعية قريبة من أدب أمريكا اللاتينية. لقد ذكرتني هذه الرواية حين قرأتها ثمّ تأكد لي ذلك و أنا أترجمها برواية (اللصّ و الكلاب) للروائي الكبير نجيب محفوظ. تلتقي الروايتين في الحركية الكبيرة التي تتميّز بها شخصيات الروائية و في إيقاع أسلوب الكتابة المراوح ما بين الأدب البوليسي بكل ما يتميّز به من فنيات خاصة و الأدب الروائي الفني بكل ما يتميّز به من تأمل شعري و تحليل نفساني و لغة محلقة تارة و وصفية مباشرة تارة أخرى.

[1]- ياسمينة خضرا، بم تحلم الذئاب، ص ص 08-09.

إنّ رواية (بما تحلم الذئاب) نصّ مخصص أساسا لدراسة و تحليل ظاهرة الإرهاب الديني المسلّح في الجزائر، هذه الظاهرة التي خربت البلاد و ملأت النفوس حقدا و ضغينة كما أنها جعلت الجزائر على حافة التشرذم و التفكك و الفناء"

أما الترجمة الثانية أو إعادة الترجمة فقد أنجزها **عبد السلام يخلف** ضمن سلسلة فسيفساء بعنوان "بماذا تحلم الذئاب ؟" و قد طبعت من قبل دار سيديا، بالجزائر، سنة ،2014 و بلغ عدد صفحاتها 383 صفحة. و قد جاءت هذه الترجمة بعد مدة تقارب اثني عشرة سنة من صدور الترجمة الأولى التي تناولها باحثون و نقاد و أكاديميون كثر بالدراسة و النقد نظرا لأسلوب **أمين الزاوي** في الترجمة و لكثرة استعماله للاقتراض أو حتى لإدراجه تراكيب و عبارات بحروف لاتينية في متن النص العربي.

و الحقيقة أنّ ترجمة **عبد السلام يخلف** قد استفادت من النقد الذي طال الترجمة الأولى فحاول المترجم أن يستدرك أغلب إن لم نقل كل النقائص التي وجدت في النص الأول. و جاءت لغته سليمة و فصيحة كما أنّ أسلوبه في الكتابة لا يشعر القارئ بأن النص مترجم عدا بعض مواطن الضعف التي سنشير إليها في الدراسة التطبيقية، و ذلك لأنّ **عبد السلام يخلف** سبق و أن ترجم العديد من الأعمال بالإضافة إلى أنه متخصص في السياسة أيضا فكان نصّه ينبع من تحليل رجل مختص ترك خطابات لغة الخشب ليغوص في عالم تخييلي واقعي في الوقت ذاته.

و قد ذكر **عبد السلام يخلف** في الغلاف الخارجي للكتاب ثلاث اقتباسات من الرواية تحمل دلالات العنف و التطرّف، يصوّر أولها كيف كان **نافع وليد** يضرب بالرصاص في حالة من الهيجان و الضياع و الجثث تتكدس أمام البيوت. ثم أتبعه باقتباس على لسان البطل الذي تساءل حين أفاق عن سبب عدم حدوث المعجزة و عن الحسرة و الألم الذي كان يشعر به و هو يحمل بين يديه رضيعا ملطخا بالدم. أما الاقتباس الثالث فهو المقطع الذي يجيب عن التساؤل الموجود في العنوان حول : "بماذا تحلم الذئاب و هي في جحورها؟ بين زمجرة شبعانة و أخرى ؟ حين ترفّ ألسنتها داخل الدم

الدافئ لفرائسها المعلّقة في أفواهها النتنة كما تتعلّق أشباح ضحايانا بأذيال ستراتنا"[1]. ثمّ وصف المترجم الكاتب بأنه كاتب من الصف الأول في العالم و أنّ رواياته ترجمت إلى أكثر من أربعين لغة.

3. تقديم المؤلّف ياسمينة خضرا :

ياسمينة خضرا هو الاسم المستعار لـ**محمّد مولسهول** الذي يعدّ حاليا الكاتب الجزائري الأكثر الشهرة و قراءة من بين كتّاب عصره. و قد ترجم في اثنين و أربعين بلدا أين ينظر قرّاءه نشر مؤلّفاته الجديدة انتظارا شغوفا بتجددّ مواضيعه و طرق كتابتها.

1.3. سيرته الذاتية[2]:

ولد **ياسمينة خضرا** في 10 جانفي 1955 بقنادسة و هي مدينة عريقة في بشّار. كان والده ممرّضا و أمّه امرأة قروية، و تنحدر عائلته المتكوّنة من ثلاثة عشر شخصا من قبيلة "**ذوي منيع**" المعروفة في المنطقة ذاتها بفرسانها و شعرائها. و قد ظهرت أعمال هذا الكاتب موقّعة باسمه الحقيقي في الجزائر إلى غاية سنة 1997، بحيث تبنّى اسمه المستعار سنة 1989، تكريما للمرأة الجزائرية عامة و لزوجته خاصّة و إخفاءً لهويّته الحقيقية حتى يتسنّى له نشر أعماله خارج الجزائر. و نجد في اثنين من مؤلّفاته الأوتوبيوغرافية سردا لسيرته الذاتية و تتبّعا لمساره العسكري أيّام شبابه، و هما روايتي: "L'Écrivain"(2001) و "L'Imposture des mots" (2002).

و في سنة 1964، حين بلغ **محمّد** سنّ التاسعة، أدخله والده إلى مدرسة المشور العسكرية بمدينة تلمسان، لينتقل بعد ذلك إلى مدرسة أشبال الثّورة فتخرج منها متحصلا على شهادة الباكالوريا سنة 1974 للالتحاق بالأكاديمية العسكرية لمختلف الأسلحة التي تخرج منها برتبة ضابط عام 1976 ثم التحق بالقوات المحمولة جوا. و بدأ بالكتابة و النشر في سنوات الثمانينات غير أنّه لم

[1] – ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب ؟ ، ترجمة عبد السلام يخلف، سيديا، الجزائر، 2014، صفحة الغلاف الخارجي.

[2] - Voir : Acheur Cheurfi, Ecrivains Algériens : Dictionnaire biographique, p 265.
Et : Amina Azza Bekkat, Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010, Editions Chihab, Alger, 2014, p 202.

يعرف طريق الشهرة إلا بعد خمسة عشرة عاما من ذلك، فقد قام بإصدار أعمال موقّعة باسمه ثمّ باسم مستعار خلال فترة عمله بالجيش، و في سنة 2000 و بعد ثلاثة و ستون عاما من الخدمة، قرّر **محمّد مولسهول** اعتزال الحياة العسكرية و التفرّغ للكتابة و استقرّ لاحقا مع أسرته في فرنسا.

و انطلق الكاتب إلى تأليف الروايات البوليسية بعد 1992، و كانت شخصيّته الرئيسية المتمثّلة في المحقق تواصل مجابهتها و ملاحقتها للمافيا، كما عرفت نجاحا كبيرا في فرنسا بفضل طبيعتها الماهرة و الساخرة و مميّزاتها الجمالية ضمن نسيج النصّ الروائي. و بعد أن تبنّى الكاتب اسمه المستعار المؤنّث بدأ النقّاد و القراء يهتمون أكثر بالكشف عن الهويّة الحقيقة لهذا الكاتب الذي لا يرجّح أن يكون امرأة على الإطلاق. و في سنة 1999، أفصح الكاتب على أنه رجل و ليس امرأة، و لم يكشف عن هوّيته الحقيقية إلا بعد أن ترك عمله في مؤسسة الجيش الجزائرية أي سنة 2000، فعرف الجميع أنّ **ياسمينة خضرا** هو **محمّد مولسهول**، ذلك الضابط في الجيش الشعبي الوطني الذي ساهم بالتزامه في محاربة الإرهاب فكانت الكتابة بالنسبة إليه بمثابة طقس من طقوس التخلّص من الشّرور التي يراها يوميا من قتل و تعذيب و إراقة للدماء، و هو يقول في هذا الصدد[1]:

« Je doit aux livres de m'avoir sauvé de la résignation. J'ai écrit six livres pendant la guerre qui m'ont permis de surmonter l'horreur. »

بمعنى: "أنا ممتنّ كثيرا للكتب لأنها أنقذتني من الاستسلام، لقد كتبت ستة كتب أثناء الحرب، فساعدني ذلك في التغلّب على خوفي." *

و ما جعل الكاتب يفرغ كلّ ما في جعبته معبّرا عن آلامه النفسية تجاه وطن يتحوّل بين ليلة و ضحاها إلى ساحة تسبح في الدم هو تخفيه وراء ذلك الاسم المستعار، و يشهد النقّاد أنّ كتابات **محمّد مولسهول** تتميّز بالتعبير الصادق و التنديد الجريء لما كان يحصل على أرض الوطن في مختلف المجالات و على جميع المستويات، و ذلك هو سبب وصوله إلى مصاف الكتاب العالميين، فقد أخرج

[1] - Achour Cheurfi, op. cit. , p 265.

ياسمينة خضرا الرواية البوليسية الجزائرية من الحيّز المحلّي إلى الحيّز العالمي بفضل تجذّر أبطالها داخل المجتمع دون تزييف للحقائق أو مبالغة في التصوير و الوصف.

2.3. خصائص كتابته الفنّية[1]:

و كانت طفولة **ياسمينة خضرا** عسكرية بامتياز، فقد دخل مدرسة عسكرية في سنّ مبكّرة من عمره حيث كان يشعر برغبة جامحة في الكتابة، فبدأ بخربشات على دفتره الدراسي، و وجد ملجأً له و مهربا في الكتب يعوّضه عن غياب والديه و هو طفل يعيش في مكان يشبه السّجن المضجر في مدرسة أشبال الثورة. و كانت كلماته التي تظهر تارة و تختفي تارة أخرى عبر الجمل تشير إلى ملكته التعبيرية التي تحدّث عنها في روايتيه المذكورتين سابقا قائلا "ولدت لأكتب"، و يذكر الكاتب أنّه تعلّق و زملائه الأشبال فيما بعد بالقراءة أكثر فقد كانت مهربهم الوحيد، و كلّما كان الكاتب يقرأ أكثر، كان يشعر بالرغبة أكثر في الكتابة و عبّر عن ذلك بهذا الاعتراف الوارد في رواية :"L'Ecrivain"

« Après chaque lecture, je traverserais un moment extatique comme si je ruminais une nourriture céleste. J'étais dans les nuages. A mon tour je me préparais à accoucher un texte….Qu'une feuille vierge se déshabillât sous mes yeux et plus rien ne me dissuadait de la posséder. »

بمعنى "بعد كل قراءة، كنت أمرّ بلحظة نشوة و ذهول وكأنني أتناول فاكهة فردوسيّة. كنت أشعر أنني فوق السحاب. و بدوري كنت أستعدّ لمخاض نصّ لي...و كأنّ الورقة البيضاء بين يدي تتمثّل لي في عذراء عارية أمام عيناي و لا شيء يمنعني من امتلاكها." *

و بعد هذا الوصف البديع، تحدّث **ياسمينة خضرا** عن محنة النّشر في رواية " L'Imposture des mots" مستشهدا بالانتظار الذي دام ثمانية أعوم من أجل نشر مجموعته القصصية الأولي من قبل دار "Enal" الحكومية. ثمّ أشار إلى سفره إلى المكسيك و عودته فيما بعد إلى باريس.

[1] - Voir : Amina Azza Bekkat, op. cit., p 203.

و اتّضح منذ بدايات تأليفه نزعته و إيثاره للحكي المبنيّ على شاكلة الحبكة البوليسية، و كان من أهمّ شخصياته الرئيسية المفتّش "Llob" و هو البطل الذي يمثّل الجزائر الثائرة دون أن تمتلك وسائل الثورة، كما أنّه كان يشبه أبطال الروايات الأمريكية التي كان يواظب **ياسمينة خضرا** على مطالعتها. و في سنة 1990 نشر باسم "**الكوميسار لوب**" "Commissaire Llob" رواية " Le Dingue du bistouri" التي وجد فيها القراء و حتى النقّاد أسلوبا كتابيا و فنيّا آخر أكثر إبداعا أدّى إلى التساؤل عن هويّة هذا الكاتب خاصّة و أنّ هذا العمل يفيض بمشاهد متجذرة الوجود في المعاش اليومي للمجتمع الجزائري و بإيحاءات إلى واقع يتعدّى الأدب. و هكذا انتظر من اكتشف ذلك الأسلوب الفريد من نوعه عملا آخر إلى أن ظهرت رواية ثانية موقّعة أيضا باسم "**الكوميسار لوب**" (Commissaire Llob) في الجزائر سنة 1993، و كانت بعنوان " La Foire des enfoirés". و قد زادت هذه الرواية من التساؤلات المليئة بالشكوك و التنبؤات بهويّة من يختفي وراء ذلك الاسم المستعار، بل و بجنسه أتراه رجلا ؟ أم امرأة تتحدى لأول مرّة الأعراف لتنتقد ما كان يحصل في البلاد ؟ ما كان يبدو يقينيا وقتها هو انطباع القارئ المنبهر تجاه عمل آخر مفعم بالتلميحات التي تنتقد و تعيب الوضع الراهن للجزائر، البلد الذي كان يواجه قوتين متعارضتين، تتمثّل الأولى في التقاليد العربية و الثّانية في الأخلاق الأوروبية.

و قد عرفت سنة 1997 منعطفا بارزا في تطوّر الرواية البوليسية بالجزائر من خلال رواية "Morituri" و هي العمل الثالث من سلسلة "**الكوميسار لوب**" و ظهرت في شهر أفريل على غير سابقاتها المنتمية للجنس البوليسي لم تنشر هذه الرواية في الجزائر بل في فرنسا و زيادة على ذلك، كشف الكاتب فيها عن جنسه المؤنّث فنشر باسمه المستعار الثاني "**ياسمينة خضرا**". و بعد مرور بضعة أشهر، بالتحديد في شهر سبتمبر من السنة نفسها، أتبع الكاتب روايته الأخير بنشر رواية أخرى في باريس بعنوان "Double Blanc". ثمّ نشر "L'Automne des chimères" سنة 1998، و هما الروايتين الرابعة و الخامسة من السلسلة التي نشرت بفرنسا، و هكذا كان اتسّع الجمهور الذي يتلقى الرواية البوليسية الجزائرية و أصبح القراء في أوروبا كلها يهتمون بما ينتجه **ياسمينة**

خضرا، حتى أنّ أدبه البوليسي صار ينافس الأعمال الأوروبية بل و الأمريكية المنتمية إلى النوع نفسه. و زيادة على هذا تمكّن ياسمينة خضرا من خلال شخصية "**الكوميسار لوب**" من خلق شخصية المحقق الذي يختلف عن الأبطال الخارقين في الروايات البوليسية الأخرى، فقد كان شخصية جدّ عادية منغمسة في المعاش اليومي للجزائر و واقعها الفعلي.

و في رواية "La Part du mort"، عاد **ياسمينة خضرا** إلى شخصية "**الكوميسار لوب**" في عمل نبذه النقّد، فهو يحكي عن مدينة تقبع في سبات، يعيش شعبها في بطالة إلى أجل غير مسمّى، و تتوالى الأيام دون تغيير يذكر، فينشغل "**الكوميسار لوب**" و مساعده "**لينو**" في حلّ قضيّة معقّدة، و تنتهي الحكاية بحوادث فضيعة تجعل من "**الكوميسار**" حزينا أكثر، و هي أحداث 5 أكتوبر 1988 التي تسبق العشرية السوداء، أو "واحدة من أبشع الحروب الأهلية في حوض البحر الأبيض المتوسّط" على حدّ تعبير الكاتب.

و من الجدير بالذكر أنّ الأعمال التي ألّفها الكاتب فيما بعد، تعدّ من أبرز المؤلّفات المؤسسة لتيّار الأدب الإستعجالي، و عليه و في الرواية التي نحن بصدد دراستها أي " À quoi rêvent les loups ?" تطرّق **ياسمينة خضرا** بكلّ واقعية و تفصيل لظاهرة الإرهاب و التطرّف و العنف سنة 1999، و قبلها في رواية "Les Agneaux du Seigneur" سنة 1998. و أدّي نجاح هذين العملين إلى لجوء الكاتب إلى معالجة قضايا آنية أخرى تعجّ بفظاعة العنف و التطرّف في دول أخرى، كما ساهم تأثّر قرّاءه بوصفه الدقيق و عرضه المكثّف لذلك الواقع العامر بالشّر و السّواد في رغبة **ياسمينة خضرا** في الكشف عن شبيه ذلك الواقع في بقيّة بقاع العالم، و كان هذا حتى من أجل تلبية دعوة بعض دور النشّر إلى التأليف في السياق ذاته. فنشر "Les Hirondelles de Kaboul" سنة 2002، و التي تروي حكاية زوجين يعيشان تحت حكم طالبان، ثمّ رواية "L'Attentat" سنة 2005، و التي تحكي عن "**أمين**" الطبيب العربي الذي اندمج في المجتمع الإسرائيلي ليكتشف أنّ زوجته هي تلك الانتحارية التي قامت بتفجير نفسها، إضافة إلى " Les Sirènes de

Baghdad" سنة 2006. و قد أظهرت هذه الثلاثية جرائم الإرهاب في البلدان الأكثر تضررا من هذه الظاهرة.

و عاد الكاتب إلى الحديث عن الجزائر في رواية "Ce que le jour doit à la nuit"، و هي رواية غير واقعية إلى حدّ ما لما يتخلّلها من وصف للحياة اليومية المتصالحة بين المجتمع الجزائري و المجتمع الأوروبي أو الفرنسي في بقعة واحدة من أرض الجزائر، ذلك الوصف انتقد على أنه منحاز، فهو يحاول تصوير الجانب الملائكي و الظريف من الاستعمار. ثمّ راح **ياسمينة خضرا** يكتب نصا آخر بعنوان "L'Olympe des infortunes" يختلف عن سابقيه، فهو نصّ لا يخلو من العاطفة يحكي عن مجموعة من المتشرّدين الذين أداروا ظهورهم للمجتمع مستنجدين بمأوى ينئ بهم عن قسوة العالم. و انتقل الكاتب بعد ذلك إلى واقع آخر أين حاول الإصغاء لمعاناة الناس في الصومال جرّاء الهيمنة الأوروبية، فكتب عن إفريقيا في رواية بعنوان "L'Equation africaine"، و قصّ عن الممارسات المعتادة للاستعمار، و عن الأمل المفقود للأوروبيين و الحرّية المنشودة للإفريقيين، و قد أفصح التباين بين الشخصيات عن موقف الكاتب من الاستعمار. و كتب **ياسمينة خضرا** أيضا مجموعة قصصية سنة 2012 بعنوان "Les Chants cannibales" أين عرض نموذجا عن أسلوبه في الكتابة التي تتغيّر وفق ما يحيط بها و وفق الإيقاعات المتنوّعة[1].

و الحقيقة أنّ أسلوب **ياسمينة خضرا** في الكتابة يتميّز بكونه خلاّقا، فالكمّ الهائل من الاستعارات و الصور البيانية التي تعجّ بها نصوصه و الاستعمال المبدع لمصطلحات من خلقه و ابتكاره بل و استخدامه للألفاظ المبتذلة و العامية في وصف المعاناة و الخيبة يجعل من أسلوبه فنّا ممتنعا، لا يشبه الكتابة عن الجريمة على الطريقة الأمريكية و لا التعاطف مع المستعمر على الطريقة الأوروبية و لا البيان المستفيض على الطريقة العربية. ثمّ أنّ إنتاجه الأدبي المستمرّ و المواكب للظروف و الوقائع يجعل من كتابته قوس قزح يعكس ألوان الكتابة الفنيّة الإبداعية بطريقة جدّ بارعة أوصلته إلى العالمية و حققت للقارئ المتعة و الأثر المنشود للأدب.

[1] -Voir : Amina Azza Bekkat, op. cit. , p 206.

3.3. مؤلّفاته و أعماله الأدبية :

ألّف **محمّد مولسهول** أثناء مشواره الأدبي روايات عديدة تتجاوز اليوم خمسًا و عشرون رواية، حاول فيها أن يعالج مواضيع شتّى بدءًا بسير الذاتية و التحقيقات البوليسية، ثمّ المحنة الوطنية المتمثّلة في العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينات، وصولا إلى القضايا الدولية الكبرى كالقضيّة الفلسطينية و الحرب في العراق و مسألة القراصنة في الصومال و غيرها من المواضيع. و قد ترجمت أغلب أعماله إلى لغات العالم حتى أصبحت تصنّف ضمن الأعمال الأكثر مبيعا عالميا (Best-sellers mondial)، و يُقرأ **ياسمينة خضرا** حاليا في أكثر من أربعين بلدا. و تتمثّل أعماله[1] في الآتي :

- ديوان الشّعر "Amen" ، نشر في باريس، سنة 1984.
- المجموعة القصصية "Houria"، في الجزائر، منشورات Enal، سنة 1984.
- المجموعة القصصية "La Fille du pont"، في الجزائر، منشورات Enal، سنة 1985.
- رواية "El-Kahira : Cellule de la mort"، في الجزائر، منشورات Enal، سنة 1986. و هي رواية عن حرب التحرير الوطنية تحكيها شخصية محكوم عليها بالإعدام، و قد تحصّلت على الجائزة الكبرى لمدينة وهران سنة 1984.
- رواية "De l'autre côté de la ville"، في باريس، منشورات L'Harmattan، سنة 1988.
- رواية "Le Privilège du phénix"، في الجزائر، منشورات Enal، سنة 1989.
- رواية "Le Dingue au bistouri"، في الجزائر، منشورات Laphomic، سنة 1990؛ و في باريس، منشورات Flammarion، سنة 1999، و منشورات J'ai Lu، سنة 2001؛ و قد اقتبسها محمد بوصلاح على شكل رسوم BD ، في الجزائر، سنة 2009.
- رواية "La Foire des enfoirés"، في الجزائر، منشورات Laphomic، سنة 1993.

[1] - Voir : Achour Cheurfi , op. cit. , p 266. Et : Amina Azza Bekkat, op. cit., p p 207-208.

- رواية "Morituri"، في باريس، منشورات Baleine، 1997؛ و منشورات Folio Policier، سنة 2002؛ و قد اقتبست السينما هذه الرواية من إخراج عكاشة تويتة، سنة 2007.
- رواية "L'Automne des chimères"، في باريس، منشورات Baleine، سنة 1998؛ و منشورات Folio Policier، سنة 2001.
- رواية "Double blanc"، في باريس، منشورات Baleine، سنة 1998؛ و منشورات Folio Policier، سنة 2002.
- رواية "Les Agneaux du Seigneur"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 1998؛ و منشورات Pocket، سنة 1999.
- رواية " À quoi rêvent les loups ? "، في باريس، منشورات Julliard، سنة 1999؛ و منشورات Pocket، سنة 2000؛ و في الجزائر، منشورات Sédia، سنة 2007.
- رواية "L'Ecrivain"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2001؛ و منشورات Pocket، سنة 2003.
- رواية "L'imposture des mots"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2002؛ و منشورات Pocket، سنة 2004.
- رواية "Les Hirondelles de Kaboul"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2002؛ و منشورات Pocket، سنة 2004؛ و منشورات France Loisirs، سنة 2003؛ و قد تمّ اقتباس هذه الرواية على خشبة المسرح في فرنسا، ثمّ في تركيا، و في البرازيل و الإكوادور.
- رواية "Cousine K"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2003؛ و منشورات Pocket، سنة 2004.

- رواية "La Part du mort"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2004؛ و منشورات Folio Policier، سنة 2005.
- رواية "La Rose de Blida"، في باريس، منشورات Après la Lune، سنة 2005؛ و في الجزائر، منشورات Sédia، سنة 2007.
- رواية "L'attentat"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2005؛ و منشورات Pocket، سنة 2005؛ و منشورات France Loisirs، سنة 2006؛ و في الجزائر، منشورات Sédia، سنة 2006؛ و قد اقتبس المخرج زياد الدويري هذه الرواية في فيلم سينمائي سنة 2012؛ و حوّل إلى رسوم BD، عند منشورات Glenat، سنة 2012.
- رواية "Les Sirènes de Baghdad"، نشرت في باريس، منشورات Julliard، سنة 2006؛ و منشورات Pocket، سنة 2007؛ و منشورات France Loisirs، سنة 2007؛ ثمّ في الجزائر، منشورات Sédia، سنة 2006.
- رواية "Ce que le jour doit à la nuit"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2008؛ و منشورات Pocket، سنة 2009؛ و منشورات France Loisirs، سنة 2009؛ و في الجزائر، منشورات Sédia، سنة 2008؛ كما إقتبسه المخرج ألكسندر أركادي (Alexandre Arcady) في فيلم سينمائي سنة 2012.
- كتاب "La Langue nuit d'un repenti"، في باريس، منشورات Du Moteur، سنة 2010؛ و هو مؤلّف جماعي مع نيكولا إستيان دورف (Nicolas d'Estienne d'Orves) و صوفي أندريانسن (Sophie Andriansen) و مرسيدس ديمبروسيس (Mercedes Deambrosis) و دافيد فونكينوس (David Foenkinos).
- رواية "L'Olympe des infortunes"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2010؛ و منشورات Pocket، سنة 2011؛ و في قسنطينة، منشورات Media Plus، سنة 2010.
- كتاب "Œuvres"، المجلّد الأوّل، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2011.

- رواية "L'Equation africaine"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2011؛ و في قسنطينة، منشورات Media Plus، سنة 2011.
- رواية "Les Chants cannibales"، في الجزائر، منشورات Casbah، سنة 2012.
- كتاب "Algérie"، مع ميشال لافونت (Michel Lafont)، أُلّف بالتعاون مع المصوّر ريزا (Reza)، سنة 2012.
- رواية "Les Anges meurent de nos blessures"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2013؛ و في قسنطينة، منشورات Media Plus، سنة 2013.
- رواية "Qu'attendent les singes ?"، في باريس، منشورات " Julliard"، سنة 2014. و في الجزائر، منشورات "Casbah"، سنة 2014.
- رواية "La Dernière nuit du Raïs"، في باريس، منشورات"Julliard"، سنة 2015.
- رواية "Dieu n'habite pas la Havane"، في باريس ، منشورات"Julliard" ، سنة 2016.
- رواية "Ce que le mirage doit à l'oasis"، في باريس، منشورات"Flammarion"، سنة 2017.
- كتاب "Le baiser et la morsure"، في باريس ، منشورات"Novalis"، سنة 2018.
- رواية "Khalil"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2018. و في الجزائر، منشورات "Casbah"، سنة 2018.
- رواية "L'Outrage fait à Sarah Ikker"، في باريس، منشورات"Julliard"، سنة 2019. و في الجزائر منشورات"Casbah"، سنة 2019.
- رواية "Le sel de tous les oublis"، في باريس، منشورات Julliard، سنة 2020. و في الجزائر، منشورات "Casbah"، سنة 2020.

- رواية "Pour l'amour d'Elena"، في باريس ، منشورات "Mialet Barrault"، سنة 2021.

و قد أجرت العديد من المجلات و الصحف العالمية و الأوروبية المشهورة عدة مقابلات مع **ياسمينة خضرا** الذي ظهر مؤخرا في مقابلة أجرتها معه مجلّة " La fringale culturelle #8" فتحدّث عن دوافع و ظروف كتابة رواية "Le sel de tous les oublis" و لقّب في غلاف المجلّة بـ"**ستايليست الأدب**" [1]« Le Styliste de la littérature » بفضل تصميمه و ابتكاره لأساليب جديدة في كلّ عمل من أعماله، فهو كالمصمم يبدع في كلّ مرة طريقة فنية تعبيرية جديدة.

4.3. الجوائز التي تحصّل عليها:

تمكّن **محمد مولسهول** من التأثير في جمهور القراء بأعماله، سواء عندما كان يكتب باسمه الحقيقي أو بالاسم المستعار، عرفت رواياته شهرة عالمية، ويعود نجاح أعماله إلى كونه يتناول مواضيع شائكة من صميم الحاضر في الجزائر والعالم العربي والإسلامي .وقد حصل على عدة جوائز منها جائزة مدينة وهران سنة 1984 ، وجائزة الاحترافية الجديدة بالجزائر سنة 1989 ، بالإضافة إلى جائزة الصندوق الدولي من أجل ترقية الثقافة الخاصة باليونيسكو سنة 1993 .

كما احتلت روايته"Les Hirondelles de Kaboul" "الرقم العشرين في مبيعات الكتب الأجنبية في الولايات المتحدة، إلى جانب كبار الأدباء، وتنتظر إخراجها سينمائي. وفي الرابع مارس من سنة 2005 ، منحه **رونو دونيديو دو فابر** (Renaud Donnedieu de Vabres) ، وزير الثقافة والاتصال الفرنسي آنذاك، رتبة ضابط في الآداب والفنون، وهي الرتبة التي ستخلد اسمه في الساحة الأدبية الفرنسية والعالمية. وفي سنة 2008 ، حازت روايته " Ce que le jour doit à "

[1]- Voir : Christophe Mangelle et Alexandre Swann, « Yasmina Khadra : le styliste de la littéraure », in La Fringale Culturelle, Septembre – Octobre 2020 (Enligne) : https://fr.calameo.com/read/000448866a0e7aaf1bc0c , Consulté le :26/05/2021 à 16:10.

la nuit على أعلى المبيعات (best-sellers) وهي الرواية التي تم اقتباسها في السينما الفرنسية فقد كانت موضوع فيلم قام بإخراجه المخرج الفرنسي **ألكسندر أركادي** (Alexandre Arcady).

و لقد حصل **محمد مولسهول** سنة 2011 على على جائزة مرموقة هي" الجائزة الكبرى للأدب" **هنري غال** " (Henri Gal) التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية .كما تحصل سنة 2012 على الجائزة الأدبية التي تمنحها مؤسسة" **تايم فور بيس** " (Time for peace) الأمريكية، وذلك أثناء حفل نظم بمقر البرلمان الأوربي في العاصمة البلجيكية بروكسل.

وقد نال فيلم الهجوم (The attack) ، الذي اقتبسه المخرج اللبناني **زياد دويري** من رواية "L'attentat" ، على الجائزة الدولية لأفضل فيلم تم اقتباسه من رواية وذلك في حفل أقيم في معرض فرانكفورت للكتاب عام2013 ، ومنذ صيف عام 2013 ، تم إدراج اسم **ياسمينة خضرا** في الموسوعة الفرنسية" قاموس **روبر** للأسماء الأعلام الذي نشر سنة 2014 (Le Petit Robert des Noms Propres) وقد ترجمت أعمال **ياسمينة خضرا** في أكثر من خمسة و عشرون دولة منها الجزائر والولايات المتحدة وبريطانيا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا وتركيا واليونان وبلغاريا وبولونيا والهند وجنوب إفريقيا والبرتغال وهولندا والبرازيل والدانمرك والسويد والنرويج وكوريا واليابان.

4. تقديم المترجم الأوّل أمين الزاوي :

عرف **أمين الزاوي** بأنه أديب و مفكّر و روائي جزائري مزدوج اللغة، كتب باللغتين العربية و الفرنسية و أستاذ بكليّة الآداب بالجامعة الجزائرية و قد ترجمت رواياته إلى ثلاث عشرة لغة.

1.4. سيرته الذّاتية[1] :

ولد **أمين الزاوي** في 25 نوفمبر 1956 بالغرب الجزائري، تحديدا في باب العسّة، في قرية أمسيردة بمدينة تلمسان. و من سنة 1965 إلى غاية سنة 1972، تلقّى **أمين** تعليمه في الطور الإبتدائي بالمغرب، ثمّ تابع دراسته في الثانوية بمدينة تلمسان من سنة 1972 إلى سنة 1975. و واصل دراسته العليا بجامعة وهران من 1975 إلى سنة 1979. و في سنة 1987، تحصّل على دكتوراه دولة في الأدب المغاربي المقارن من جامعة دمشق.

و شغل **أمين الزاوي** منصب أستاذ التعليم العالي بجامعة وهران من 1984 إلى 1995 في كلية اللغات الأجنبية. ثم عمل كمدير لقصر الفنون و الثقافة بمدينة وهران لمدة أربع سنوات قبل أن يعود إلى منصبه في التعليم العالي و البحث العلمي بجامعة وهران. و لقد شغل **أمين الزاوي** أيضا من سنة 2002 إلى غاية سنة 2008 منصب مدير عام للمكتبة الجزائرية الوطنية. و تقلد منصب محاضر في عدة جامعات في بلدان أخرى غير الجزائر منها تونس و الأردن و فرنسا و بريطانيا. كما عمل كمنتج و مقدّم لبرنامج تلفزيوني بعنوان "أقواس" سنة 1994. و انظـم **الزاوي** سنة 2009 إلى المجلـس الإداري فكان عضوا في الجمعية العربية للثقـافة و الفنون، و هذا موازاة مع نشاطاته الثقافية الأخرى التي أثرت مشواره المهني ، فقد كان أيضا عضوا في لجنة تظاهرة المسرح بقرطاج في تونس، بالإضافة إلى أنه كان مديرا للعديد من الملتقيات و المؤتمرات الدولية.

و قد استفاد **الزاوي** بعد سنة 1994 من منحة قُدّمت له من طرف البرلمان الدولي للكتّاب و المؤلّفين، و استقرّ على إثر ذلك مع عائلته في مدينة **كايان** (Caen) الفرنسية و هي مدينة من المدن التي تلجأ إليها شبكات الكتّاب كملاذ للنشّر و الكتابة. و هكذا تمكّن **أمين الزاوي** من كتابة حكايتين نشرتا في المؤلّف ذاته من قبل منشورات "Le Serpent à Plumes"، و هو : رواية "Sommeil du mimosa" التي تحكي عن حياة "**مهدي**" الذي كان يعمل كدافن للموتى في

[1] - Voir : Achour Cheurfi, op. cit. , p 335.

زمن المجازر و الدمّ، و رواية "Sonate des loups" التي تروي قصة "**باخ**" الكاتب اليائس الذي شهد موت أصدقائه الواحد تلوى الآخر فقرّر الفرار من تلك الوحشية التي عايشها، كان الفضاء المرجعي لكلتا الحكايتين يتمثّل في مدينة وهران و كان السياق الغالب على الحوادث سياق المأساة أو المحنة الوطنية. و نجد في روايته "La Razzia" نصّا يعجّ بالعنف و اليأس بينما في رواية " Haras de femmes" يتمظهر الصراع و التمزّق الناتج عن الحنين للماضي الهادئ و الرغبة في المعاصرة المدمّرة.

2.4.مؤلّفاته و أعماله الأدبية :

ألف **أمين الزاوي** العديد من الكتب و قد ترجم بعضها إلى ثلاث عشرة لغة من بينها اللغة الإنجليزية، و اللغة الإسبانية، و الإيطالية، و التشيكية، و الصربية، و الصينية، و الفارسية، و التركية، و العربية، و السويدية، و اليونانية و الفرنسية. و تتمثّل أعماله[1] في الآتي :

- المجموعة القصصية "و يجيء الموج امتدادا"، في دمشق و الجزائر، سنة 1981.
- المجموعة القصصية "كيف عبر طائر الفينيق البحر المتوسّط"، في دمشق، سنة 1983.
- المجموعة القصصية "التراس"، في الجزائر، سنة 1984.
- رواية "صهيل الجسد"، في دمشق، سنة 1985.
- رواية "السماء الثامنة"، في الجزائر، منشورات "ديوان المطبوعات الجامعية OPU"، سنة 1994. و في القاهرة، منشورات "مدبولي"، سنة 2008.
- كتاب "مدخل نظري لتاريخ الثقافة و المثقفين في المغرب"، في الجزائر، منشورات "ديوان المطبوعات الجامعية OPU"، سنة 1994.
- رواية "Sommeil de mimosa" متبوعة برواية "Sonate des loups"، في باريس، منشورات Le Serpent à Plumes، سنة 1997.

[1] - Voir : Achour Cheurfi, op. cit. , p p 335-336.

- المجموعة القصصية "Fatwa pour Schéhérazade" و قصص أخرى (تأليف جماعي)، في باريس، منشورات "L'Art des livres"، سنة 1997.
- رواية "La Razzia"، في باريس، منشورات Le Serpent à Plumes، سنة 1999.
- رواية "الرعشة"، في بيروت، منشورات "كنوز الأدبية"، سنة 1999.
- المؤلّف الجماعي "Histoire de lecteure"، في باريس، منشورات " Ministère de la culture"، سنة 1999.
- مؤلّف "L'Empire de la peur"، في باريس، منشورات "Jean-Pierre Huguet"، سنة 2000.
- رواية "La Soumission"، في باريس، منشورات Le Serpent à Plumes، سنة 2001.
- رواية "رائحة الأنثى"، في دمشق، منشورات دار الكنعان، سنة 2001.
- رواية "Haras de femmes"، في باريس، منشورات Le Serpent à Plumes، سنة 2001.
- رواية "يصحو الحرير"، في الجزائر، منشورات دار الغرب، سنة 2002.
- رواية "Les Gens de parfum"، في باريس، منشورات "Le Serpent à Plumes"، سنة 2003.
- كتاب "La Culture du sang"، في باريس، منشورات "Le Serpent à Plumes"، سنة 2003.
- رواية "Festin de mensonges"، في باريس، منشورات "Fayard"، سنة 2007.
- كتاب "رجوع الإنتليجنسيا" ، في سوريا، منشورات "نايا دمشق"، سنة 2007.
- رواية "La Chambre de la vierge impure"، في باريس، منشورات "Fayard"، سنة 2009.

- المجموعة القصصية "Irruption d’une chair dormante"، في الجزائر، منشورات "El-Beyt"، سنة 2009.
- رواية "شارع إبليس"، في بيروت، منشورات "الدار العربية للعلوم"، و في الجزائر، "منشورات الإختلاف"، سنة 2009.
- كتاب "المثقّف المغاربي" ، في الجزائر ، منشورات رجائي، سنة 2009.
- كتاب "نزهة الخاطر" في الجزائر، منشورات الإختلاف، سنة 2013.
- رواية "Le miel de la sieste"، في الجزائر ، منشورات "Barzakh"، سنة 2014.
- رواية "الملكة"، في الجزائر، منشورات الإختلاف، سنة 2015.
- رواية "Un Incendie au paradis"، في الجزائر ، منشورات "Tafat"، سنة 2016.
- رواية " L’Enfant de l’œuf"، في الجزائر ، منشورات "Barzakh"، سنة 2017.
- رواية "الخلاّن"، في الجزائر، منشورات الإختلاف، سنة 2018.
- رواية "Faim blanche"، في الجزائر، منشورات "Dalimen"، سنة 2021.

و قد ترجم أمين الزاوي روايتين مكتوبتين باللغة الفرنسية إحداهما تنتمي إلى جيل الروايات ما بعد الكولونيالية و الأخرى رواية عن العشرية السوداء و هي الرواية التي نحن بصدد دراستها.

- ترجمة رواية "بم تحلم الذئاب؟" لياسمينة خضرا، في الجزائر، منشورات دار الغرب، سنة 2002.
- ترجمة رواية "هابيل" لمحمد ديب، في الجزائر، منشورات دار الغرب، سنة 2007.

كما يكتب **أمين الزاوي** مقالات بالعربية في جريدة الشروق و مقالات بالفرنسية في جريدة "Liberté" كما يدوّن على موقع "**إندبانت العربية**" مقالات تخصّ الأدب و الثقافة و الفنّ.

5. تقديم المترجم الثاني عبد السلام يخلف :

يخلف هو أكاديمي جزائري يشغل حاليا منصب أستاذ جامعي في تخصص العلوم السياسية و العلاقات الدولية ، بجامعة قسنطينة. و هو مؤلّف كتب بثلاث لغات العربية و الفرنسية و الإنجليزية.

1.5. سيرته الذاتية[1]:

ولد **عبد السلام يخلف** يوم 10 أفريل سنة 1962 في الجزائر، و هو أستاذ بكلية العلوم السياسية بجامعة منتوري. تحصّل على شهادة الليسانس للعلوم السياسية في تخصص العلاقات الدولية سنة 1985، من معهد العلوم السياسية و العلاقات الدولية بجامعة الجزائر. ثمّ تحصّل على شهادة الماجستير في العلوم "Master of Science" (MSc) سنة 1988، في تخصص الدراسات الدولية، بقسم العلوم السياسية من جامعة **ساوثمبتن** (Southampton) بإنجلترا. ثمّ سجّل للتحضير لشهادة دكتوراه دولة سنة 2004، بمعهد العلوم السياسية، بجامعة قسنطينة، و هو يشتغل في موضوعه على مفهوم "التدخلات الإنسانية".

و قد شغل منصب رئيس شعبة بكلية الفنون و الثقافة بجامعة قسنطينة 3. كما قدّم عدة محاضرات و مداخلات في مناسبات علمية و ندوات وطنية و دولية في الجزائر حول عدة مسائل منها: العولمة ، و الديموقراطية، و الحكومة، و حقوق الإنسان و الأمن البشري، و منظمة الأمم المتحدة و ذلك ما بين 2003 و 2014.

و قد عمل **عبد السلام يخلف** كإعلامي أيضا بحيث قدّم حصة إذاعية ذات طابع ثقافي عنوانها "سحابات الكلام" من 2005 إلى 2010. ثمّ اشتغل على مشروع للتصوير بقسنطينة و كان عنوان المشروع "La Faille" و قد تعاون فيه مع المصورة الفرنسية المحترفة **كاثرين بونسان** (Catherine Poncin)، و قد عرضت الأعمال الفوتوغرافية للمصوّرين سنة 2007 في قسنطينة

[1] – تحصّلت على المعلومات المذكورة في هذا التقديم بعد اتصال مباشر بالمترجم الذي بعث لي بسيرته الذاتية و مجمل إنجازاته العلمية و الأكاديمية عبر بريده الإلكتروني الخاص: ikhlef_abd@yahoo.fr

و في باريس. كان **يخلف** شغوفا بفن التصوير و ذلك ما جعله ينظم كمصوّر هاوٍ عدة معارض فردية في مختلف ولايات الوطن منها: الجزائر العاصمة، و قسنطينة، و عنابة ، و وهران، و سطيف، و باتنة، و ورقلة و الوادي.

و بالإضافة إلى ذلك شارك في العديد من العروض البصرية منها "شوف يا أحمد" التي لعبتها فرقة "**البليري**"، و عروض أخرى أنجزت في مناسبات و لقاءات أدبية في الجزائر و قسنطينة و تبسة و عنابة. كما ساهم **يخلف** في التصوير لإنجاز دليل سياحي حول قسنطينة بعنوان " Reflets et miroirs" سنة 2000 بمناسبة الذكرى 2500 لمدينة قسنطينة، و لم يكن هذا الدليل الوحيد بل صوّر لدليل آخر حول قسنطينة نشر سنة 2002. كما صوّر لغلاف رواية عنوانها " Le soleil et le scorpion" للكاتب **نسيب سعيد** سنة 2002، و صمم غلاف لكتاب بعنوان "الفردوس الدامي" للكاتب **نوري الجراح** سنة 1998. ثمّ صوّر لغلاف كتاب آخر بعنوان " Le Hirak : une révolution joyeuse" للكاتب **سلامنية بن داود** سنة 2019.

و لم يتوقف **عبد السلام يخلف** عند شغفه بالتصوير فحسب بل راح يهتمّ بالأدب أيضا بحيث قدّم عرض لديابوراما حول الكاتب الجزائري ذو التعبير الفرنسي **محمد ديب** و كان عنوان العرض "**محمد ديب** من ممر الأيائل إلى شجر الكلام" سنة 2018. كما قدّم لعرض ديابورامي آخر بعنوان "Malek Haddad : Combien coûte le loyer dans un livre ?" سنة 2020.

و عمل **يخلف** أيضا في تقديم العروض المسرحية بإسقاطات ديابورامية منذ سنة 2009. و بما أنه إعلامي فقد شارك في عدة برامج تلفزيونية حول قسنطينة و الأديبين **مالك حداد** و **محمد ديب**. و زيادة على ذلك عمل **يخلف** كصحفي ما بين سنة 1989 و 2001، فكتب مقالات ضمن صفحات الثقافة بجرائد يومية كجريدة النصر، و الأصيل، و الحر، و "El-Watan" و في جرائد أسبوعية كجريدة "Seybouse Times" و القلم الثقافي. و بمناسبة قسنطينة عاصمة

الثقافة العربية لسنة 2015، كان **عبد السلام يخلف** عضوا في اللجنة العلمية لقراءة و تقييم مؤلّفات وزارة الثقافة ما بين 2014 و 2015، كما كان مسؤولا عن الأيام العربية للشعر "الأماسي".

و قد تحصّل **يخلف** على عدة جوائز على إنجازاته الفنيّة و الثقافية، و من بينها الجائزة الأولى للصالون الوطني للصورة الفنيّة سنة 1994، كما حاز على الجائزة الأولى للقصة القصيرة على إثر الأيام الأدبية بمدينة سطيف سنة 1997. و زيادة على هذا يعدّ **يخلف** رجلا نشيطا من خلال عضويته في عدة جمعيات ثقافية ، و من بينها إتحاد الكتاب الجزائريين و الجمعية الوطنية للمهن و الفنون التقليدية و جمعية "Greenpeace" للطبيعة و المحيط.

2.5. مؤلّفاته و إنجازاته العلمية و الأكاديمية:

ألّف **عبد السلام** يخلف عدّة أعمال متنوعة منها مقالات أكاديمية و كتب و مقالات في صحف و مجلات معروفة، كما ترجم العديد من المؤلّفات من الفرنسية إلى العربية و من العربية إلى الفرنسية . و تتمثّل هذه الأعمال في الآتي :

- ترجمة ديوان الشعر "مرثيات الماء" لعبد الحميد شكيّل، من العربية إلى الفرنسية " Aqua Elegia" ، في الجزائر، منشورات وزارة الثقافة ، سنة 2003.
- ترجمة دوان الشعر "زهرة الدنيا" لعاشور فني، من العربية إلى الفرنسية "Fleur de la vie"، في الجزائر، منشورات وزراة الثقافة، سنة 2003.
- ترجمة ديوان الشعر "نفحات لفتوحات الكلام" ليوسف شقرة، من العربية إلى الفرنسية "Fragrances d’un prélude à la parole"، في الجزائر، منشورات وزارة الثقافة، سنة 2003.
- ترجمة المجموعة القصصية "ذكريات منزلقة في فصل الشتاء" لعلولة وهبي، من العربية إلى الفرنسية "Quand les souvenirs se dérobent en hiver"، في الجزائر ، منشورات وزارة الثقافة ، سنة 2003.

- ترجمة كتاب "نصوص الفجيعة" لجمال فوغالي، من العربية إلى الفرنسية " Manuscrit d'un drame"، في الجزائر ، منشورات وزارة الثقافة ، سنة 2003.
- كتاب و ديوان "أسراب الحجر" و "قوافل الريح"، في الجزائر ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، سنة 2005.
- ترجمة ديوان الشعر "Le malheur en danger" لمالك حداد، من الفرنسية إلى العربية "الشقاء في خطر"، في الجزائر، منشورات الاختلاف، سنة 2005.
- ترجمة ديوان الشعر "9 poèmes" لليوبولد سيدار (Léopold Sédar)، من الفرنسية إلى العربية "9 قصائد"، في تونس، منشورات "توباد" سنة 2006.
- ترجمة كتاب "Femmes réfugiées palestiniennes" لستيفاني لات عبد الله (Stéphanie Latte Abdellah)، من الفرنسية إلى العربية "نساء من فلسطين: شخصيات تبحث لها عن تاريخ"، في لبنان، منشورات الدار العربية للعلوم، سنة 2006.
- مقال بعنوان "الرشادة في زمن العولمة: بديل ممكن أم يوتوبيا؟" ، مجلة العلوم الإنسانية و الإجتماعية، جامعة قسنطينة، العدد 33، جوان 2010.
- مقال بعنوان "Le Sahel défaillant : Arc de tous les risques"، في المجلة الشهرية "Horizons Géostratégie"، العدد 01، مارس 2010.
- مقال بعنوان "L'ONU : fait accompli et missions non accomplies"، في المجلة الشهرية "Horizons Géostratégie" ، العدد 02، أفريل 2010.
- مقال بعنوان "Le lobby israélien et la politique étrangère des Etats-Unis : l'article assassin / les chercheurs à abattre "، في المجلة الشهرية "Horizons Géostratégie"، العدد 05، جويلية 2010.
- مقال بعنوان " Sens et essence du 11 septembre 2001 : l'impact sur l'Amérique et sur les relations internationales "، في المجلّة الشهرية لجريدة "El-Moudjahid"، العدد 01، سبتمبر 2011.

- ترجمة رواية "Simorgh" لمحمد ديب، من الفرنسية إلى العربية "سيمورغ"، في الجزائر، منشورات سيديا، سنة 2012.
- ترجمة كتاب "Frantz Fanon, l'homme de la rupture" لعبد القادر بن عراب، من الفرنسية إلى العربية "فرانز فانون، رجل القطيعة"، في الجزائر، منشورات بهاء الدين، سنة 2013.
- ترجمة كتاب "Voyage au cœur de l'OAS" لأوليفيي دارد (Olivier Dard)، من الفرنسية إلى العربية "في قلب منظمة الجيش السري"، في الجزائر ، منشورات سيديا، سنة 2013.
- ترجمة ديوان الشعر "أسرع من الموت" لبوزيد حرزالله، من العربية إلى الفرنسية " Plus rapide que la mort"، في الجزائر ، منشورات المطتبة الوطنية الجزائرية، سنة 2013.
- ترجمة رواية "À quoi rêvent les loups" لياسمينة خضرا، من الفرنسية إلى العربية "بماذا تحلم الذئاب؟" ، في الجزائر منشورات سيديا، سنة 2014.
- ترجمة كتاب "De Gaulle, les services secrets et l'Algérie" لكونستانتان ميلنيك (Constantin Melnik)، من الفرنسية إلى العربية "ديغول و المخابرات و الجزائر"، في الجزائر، منشورات سيديا ، سنة 2016.

نلاحظ من السير الذاتية و المؤلّفات العلمية المقدّمة لكلا المترجمين أنّ لهما باع كبير في مجال الأدب و الترجمة غير أنّ **ياسمينة خضرا** انتقد في مقابلات كثيرة أجرتها معه صحف و مجلات ثقافية و أدبية الطريقة التي ترجمت بها أعماله بل و يصفها بالترجمات السيّئة لأنها لا تؤدي المعنى الذي أراده في نصّه الأصل. و قد عبّر الكاتب عن عدم رضاه عن بعض الترجمات ، خاصة تلك التي قام بها أدباء جزائريون أمثال **إنعام بيوض** و **محمد ساري** و **أمين الزاوي**، و قال أنها "حرفية بعض الشيء.

بصراحة أفضّل أن يكون المترجم لبنانيا أو سوريا على أن يكون جزائريا"[1] و برر استياءه بقوله "إنّ الجزائريين بشكل عام قد فقدوا المفهوم الصحيح للغة العربية و يشترط على من يترجم كتاباتي أن يكون ضليعا في اللغة حتى لا يُفقدها روحها ومعانيها الداخلية المستترة "[2]. و تأسّف الكاتب في مقابلة أخرى لأنّ أعمالها ترجمت إلى تسع و عشرين لغة قبل أن تترجم إلى اللغة العربية، كما أعلن عن شغفه بالترجمة إلى جانب التأليف و صرّح في أحد الحوارات بأنه حاول ذات مرة ترجمة روايته "L'écrivain" إلى اللغة العربية إلا أنه اكتشف بعد كتابة عشرين صفحة أنّه وجد نفسه يكتب رواية أخرى.

[1]– سعيد خطيبي، "ياسمينة خضرا يحمّل الأدباء الجزائريين مسؤولية سوء ترجمة أعماله إلى اللغة العربية"، في جريدة الخبر اليومية، يوم 11 نوفمبر 2010. نقلا عن موقع جزايرس :

https://www.djazairess.com/elkhabar/235099 ، أطلع عليه يوم 2021/03/12 على الساعة 10:33.

[2] – نفسه.

الفصل الثّاني:

"دراسة تحليلية نقدية و مقارِنَة لترجمتي رواية

"À quoi rêvent les loups ?

إنّ دراسة الرواية كبناء سردي تستدعي التعرّض للعناصر المكوّنة لها و لشكلها الفنّي، و تتنوّع هذه العناصر من حيث مضامينها من رواية إلى أخرى، و بمجرّد أن تترجم هذه الأخيرة إلى لغة أخرى تختلف عن اللغة الأصل في طبيعتها اللسانية و شفرتها المؤصّلة لها يمكن ملاحظة ذلك التغيير في العناصر المساهمة في بناء الرواية. و لا نقصد هنا أنّ التغيير يلمس العناصر الأساسية التي تعدّ بمثابة دعائم البناء، بل يشمل بعض المكوّنات التي لا يستطيع المترجم نقلها إلى اللغة الهدف كما هي، و ذلك لأنّ نجاح نشاطه يلزمه الأخذ بعين الاعتبار الخصائص اللسانية و الفنيّة لبناء الرواية في اللغة المترجم إليها.

و إذا حاولنا إسقاط ذلك على نموذج الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية المترجمة إلى اللغة العربية سنجد أنفسنا أمام نصيّن، النصّ الظاهر المكتوب بالفرنسية و الذي من المفروض أنّه موجّه للقارئ الفرنكوفوني سواء أكان فرنسيا أو أوروبيا، و نصّ ضمني يحمل يتمثّل في تلك الشحنة الثقافية المرتبطة بالهوية و الثقافة المحلية الجزائرية. و قد حاولنا في هذه الدراسة أن نحللّ و ننقد ترجمتي الرواية انطلاقا من بعض العناصر المكونة للنص السردي و التي وجدنا أنّها تطرح إشكالا في نقلها أكثر من باقي العناصر. و تمثّلت هذه المكونات في :

1. **العناصر الداخلية**: و التي تشتمل على مكونات النصّ السردي الداخلية و هي :

1.1 الراوي : و أبرز ما حاولنا تحليله :

- **شكل الرؤية مع** : بضمير المتكلّم و ضمير الغائب.
- **الخطاب الإيديولوجي للراوي** : فكره السياسي و الديني.

2.1 الزمن: و الذي يتضمّن :

- **المشهد و الوقفة** : المتمثّل في الحوار و المونولوغ و الوصف الذي يتخللهما.
- **صيغ الزمن النحوي و الصرفي** و كيفية التناوب بينهما.

3.1 الشخصيات: فسنتعرّض لطرق تقديمها و إدراج أهمّ مميّزاتها.

- **التقديم الوصفي** : بشكله الجسدي الخارجي و المعنوي الداخلي.
- **العناصر الاجتماعية** التي تتضمن اسم الشخصية و مستواها الطبقي و الاجتماعي.

4.1 الفضاء: و سنتطرّق إلى شكلين فقط منه و هما :

- **الفضاء الجغرافي و اللفظي** : الذي يشمل الأمكنة الهندسية و الألفاظ الدالة عليها.
- **الفضاء النصي و الطباعي** : الذي يتعلّق بالجانب المادي للكتابة و الخط على الصفحة.

2. العناصر الخارجية : و هي تلك التي ترتبط بالعتبات النصّية و اخترنا منها :

1.2 عتبات النصّ المحيط التأليفي التي تتصل بالعنوان الرئيسي و العناوين الفرعية.

2.2 عتبات النص المحيط التأليفي التي تتعلّق بالإهداء و التصديرات.

و قد حاولنا تحليل الترجمة في كل مقطع حسب ما يتضمّنه من هذه العناصر تحليلا يشمل :

- **المستوى المعجمي**: المتعلّق باختيارات المترجمين للمقابلات الدلالية و السجّل اللغوي للكلمات و الألفاظ.
- **المستوى التركيبي و النحوي**: المرتبط بنظم الكلام داخل النصّ و صياغة الجمل و التراكيب.
- **المستوى البلاغي و الأسلوبي**: المتصل بالصور البيانية و الأثر الجمالي للنص و فصاحة اللغة الهدف.

1. ترجمة العناصر الداخلية :

1.1. الرّاوي :

- **ترجمة شكل الرؤية مع:**

استعمل **ياسمينة خضرا** ضمير المتكلّم في أغلب أجزاء الرواية ثمّ ضمير الغائب في بعض منها مع الإبقاء على المعرفة المتساوية بين الرّاوي و الشخصية الرئيسية أو البطل. و تتمظهر أشكال الرؤية مع باستعمال ضمير المتكلّم بدايةً في افتتاحية الرواية (Le prologue) .

➢ المقطع رقم 01:

Texte original: (Y. Khadra, p11)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص15)
« Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brulant de fièvre ? Pourtant, de toutes mes forces, j'ai cru que jamais ma lame n'oserait effleurer ce cou frêle, à peine plus gros qu'un poignet de mioche. »	"لماذا لم يمسك جبريل رئيس الملائكة بذراعي عندما كنت أتأهب لقطع حنجرة ذلك الرضيع المتقد حمى ؟ مع أنه، بكل قواي، ما كنت أبدا أعتقد بأن شفرة مديتي ستجرؤ على ملامسة هذا العنق النحيف الذي يتجاوز بالكاد معصم طفل صغير."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص11)
	" ما الذي دهى جبريل الملاك حتى لم يمسك بيدي حين هممت بذبح ذلك الرضيع الذي كان يحترق بالحمى؟ رغم أنني أقنعت نفسي بكل ما أملك من قوى بأن شفرة سكينتي لن تتجرأ على الاقتراب من تلك الرقبة الواهية التي لا تكبر رقاب باقي الأطفال."

افتتح **محمد مولسهول** روايته بتمهيد يستبق كل حوادث الرواية و يصوّر المشهد الأخير منها و هذا الشكل من الكتابة معروف في أغلب الروايات البوليسية أين نشهد ما آخر ما حصل لنكتشف بعدها كيف حصل ذلك. و نلاحظ في هذا المقطع أن شكل "الرؤية مع" يوضح مدى معرفة الراوي الذي يتحدّث بضمير المتكلّم بكلّ ما يدور في ذهن الشخصية البطل معرفة جيّدة تصل حدّ التحاور الذاتي.

تتجلّى –هنا– التعبيرات و الألفاظ الدالة على الضمير المتكلم، و هي الضمير (Pronom personnel) "je" إضافة إلى ضمائر الدالة على الملكية (Pronoms possessifs) المتبوعة بأسماء (Noms) نحو : "mon bras" و "mes forces" و "ma lame". و يحاول المؤلّف في هذا المقطع إدخال القارئ إلى عالم العنف و الدم مباشرة عبر اعتراف **نافع وليد**، و هو يروي، بمدى حسرته على اتخاذه ذلك الطريق المظلم و الوحشي، و من السهل استنتاج نبرة الندم و انتظار المعجزة من أجل التوقف غير أنّ ذلك لا يحصل.

و قد ترجم **أمين الزاوي** هذا المقطع بالحفاظ على الرؤية ذاتها، غير أنّ اختيار بعض الألفاظ كمقابلات باللغة العربية يستدعي بعض التحليل. كعبارة " Je m'apprêtais à trancher"، التي تتكوّن من الفعل "s'apprêter" في صيغة الماضي الناقص (Imparfait) و الذي ورد معناه في معجم اللغة الفرنسية بمعنى:

«Se préparer, se mettre en état de faire quelque chose »[1]

أي " الاستعداد للقيام بشيء معيّن." * . و الفعل "trancher" الذي يعني "قطع" أو "بتر إلى قطع" عندما يتبع بكلمة "gorge" يتحوّل معناه إلى "الذبح" فالمقصود هنا هو "ذبح العنق" و ليس "قطع الحنجرة" لأنّ الصورة لا تكافئ المعنى الذي يريده الكاتب. و عليه نلاحظ أنّ **الزاوي** استخدم في نقل هذه العبارة ترجمة مباشرة بالاعتماد على تقنية النسخ التعبيري فحافظ بذلك على التركيب

[1] - Voir : Dictionnaire de langue française : abrégé du dictionnaire Littré, Editions universitaires, Belgique, p 48.

اللغوي ذاته للغة الهدف، مستعملا الفعل "تأهّب" في الماضي مسبوقا بالفعل "كان" في عبارة "كنت أتأهّب"، غير أنّه لم يوفّق في إيصال المعنى نفسه في اللغة العربية عندما أضاف المقابل "قطع حنجرة".

كما نجد عبارة : "j'ai cru que jamais ma lame" المركّبة من الفعل "croire" في الماضي المركّب (Passé composé) و اللفظ "lame" الذي ورد في المعجم الفرنسي كالآتي :

« Fer de différents instruments propres à tailler, couper, percer…Lame de sabre, de couteau, de canif. Fer d'une épée… »[1]

بمعنى " نصل أو شفرة توجد في مختلف الأدوات المستعملة في الشذب أو التقطيع أو الشقّ، فنقول نصل أو شفرة السيف، أو المدية أو السكين. كما يدلّ على المادة التي صنع منها السيف." *.و ترجم الزاوي هذه العبارة باستعمال النسخ أيضا، و أضاف كلمة "مديتي" إلى "شفرة" حتى يفهم القارئ أنّ الأمر يتعلّق بسلاح قد يكون مدية أو ساطورا أو سيفا.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى مقابل "حين هممت بذبح"، باستخدام الترجمة غير المباشرة بالاعتماد على تقنية المكافئ الدينامي الذي يحيل على مفهوم "الذبح" بصورة وحشية و عنيفة كما يصوّره الكاتب في النص الأصل. و ترجم العبارة الثانية مقابل "رغم أنني أقنعت نفسي" مستعملا مقابلا حرفيا للفعل "croire" بمعنى "اقتنع". و الحقيقة أنّ الفعل هنا لا يدلّ على الاقتناع أو الاعتقاد بل على التخيّل ،كأن نقول "لم أكن أتخيّل أبدا أنّ".

نستنتج أن الإستراتيجية المتبعة في ترجمة العبارات الدالة على شكل "الرؤية مع"، عند المترجم الأول و المترجم الثاني، تتوافق مع نزعة العقلنة (Rationalisation) بحيث يجد المترجم نفسه مجبرا على إعادة التراكيب النحوية الموجودة في الأصل بحيث تتوافق مع ترتيب و فكرة النص الهدف.

[1] - Dictionnaire de langue française, p 631.

➢ المقطع رقم 02:

Texte original: (Y. Khadra, p11)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص15)
« La pluie menaçait d'engloutir la terre entière ce soir-là. Le ciel fulminait. Longtemps, j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captif de leurs perditions, moi qui étais persuadé être venu au monde pour plaire et séduire, qui rêvais de conquérir les cœurs par la seule grâce de mon talent.»	"ذاك المساء المطر يهدّد بابتلاع الأرض كلّية. السماع غاضبة. طويلا، انتظرت أن يدير الرّعد حركة يدي، أن يخلّصني البرق من الظلامات التي تحتجزني رهينة ضلالاتها. أنا الذي كنت مقتنعا أنني جئت إلى العالم للإعجاب و الإبهار. أنا الذي حلمت بالاستيلاء على القلوب كل ذلك بفضل البركة الوحيدة لموهبتي."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص11)
	" في ذاك المساء، كان المطر يهدّد بابتلاع الأرض كلّية. السماء تفرقع. انتظرت طويلا حتى يبعد الرّعد يدي أو حتى يقوم برق بتخليصي من الغياهب التي تحجبني حبيس الهلاك الأبدي، أنا الذي كنت أعتقد أنني جئت هذا العالم كي أعجب و أغوي، أنا الذي كنت أحلم بامتلاك القلوب بفضل ملكتي وحدها."

يصف الراوي المتحدّث بصوت نافع وليد في هذا المقطع هول المشهد الأول و كأنّ الطبيعة تعبّر عن غضبها و حنقها تجاه ما حدث في المجزرة، ثمّ يعود الراوي ليتحسّر على ما فعل و ما زال يتساءل عن غياب المعجزة التي من المفروض أن توقفه. كما يذكر الراوي قناعته التامة بأنه خلق ليكون فنّانا مرهف الأحاسيس يعجب به من حوله بفضل موهبته، كذلك كان حلمه غير أنّ واقعه شيء آخر مختلف تماما.

و نجد في هذا المقطع العبارات و الضمائر الدالة على الراوي المتكلم نحو ضمير المتكلم (Pronoms personnels) "Je" و "moi"، بالإضافة إلى الضمائر الدالة على الملكية (Pronoms possessifs) المتبوعة بأسماء مثل : "ma main" و "mon talent". كما نجد ضمائر المتكلم في حالة النصب (Complément d'objet indirect) وردت قبل بعض الأفعال نحو: "me délivre" و "me retenaient".

و قد ترجم **أمين الزاوي** هذه العبارات محافظا على شكل "الرؤية مع" فاستعمل صيغة الماضي في تصريف الفعل "انتظر" لتصبح "انتظرت" ثمّ تابع الجملة متقيّدا بترتيبها في الأصل دون إضافة لحرف عطف أو لما يفيد الزيادة، فترجم "me délivre" بـ "أن يخلّصني" كمرادف للفعل "حرّر". كما قام بترجمة كلمة "ténèbres" مقابل "الظلامات" محاولا جمع كلمة المفرد "ظلمة" بطريقة خاطئة، و قد وردت المفردة في المعجم الوسيط كالآتي: "الظلماء، الظلمة: ليلة ظلماء. الظُّلمَة: ذهاب النور و ظلمات البحر: شدائده."[1]. و نجد ترجمة عبارة " moi qui étais persuadé être venu" باستعمال تقنية النسخ التعبيري كترجمة مباشرة مقابل "أنا الذي كنت مقتنعا أنني جئت". و جاءت عبارة "qui rêvais de conquérir les cœurs" مقابل " أنا الذي حلمت بالاستيلاء على القلوب" فهي ترجمة مباشرة اعتمد فيها **الزاوي** على الترجمة الحرفية لأنّ "الاستيلاء" هنا يحمل معنى سلبيا غير المعنى المجازي الذي يقصده الكاتب.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد وفّق في ترجمة الفعل في صيغة الماضي "انتظرت" مع إتباعه بحرف الاختيار "أو" و استعمل تقنية الإبدال (Transposition) في ترجمة الفعل و مفعوله " me délivre" بالمصدر "تخليصي". و ترجم "me retenaient captif" بـ "تحجبني" مع أنّ المعنى هنا يفيد الحبس و ليس الحجب فلم يوفّق هذه الترجمة. و اعتمد **يخلف** أيضا على تقنية النسخ التعبيري في عبارة "أنا الذي كنت أعتقد أنني جئت" ، و استخدم كلمة "امتلاك" مقابل الفعل "conquérir" لأنها تفيد المعنى المجازي أكثر بغزو القلوب و الولوج إليها.

[1]– شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 577.

انطلاقا ممّا سبق، نلاحظ أنّ ترجمة عبارات و الضمائر الدالة على المتكلّم تميل إلى استخدام تقنية النسخ (Calque) كترجمة مباشرة لأنّ التعبير عمّا يقول الراوي لا يحتاج إلى الكثير من التغيير. بينما يمكن الاعتماد على تقنية الإبدال في حال تعذّر النسخ أو في حال كانت التراكيب طويلة تحتاج إلى استعمال المصدر بدل الفعل و الفاعل و المفعول به.

و من الجدير بالذكر أنّ الكاتب قد انتقل إلى استعمال ضمير الغائب في الحديث عن البطل ابتداءً من الفصل الثاني، بالتحديد في الجزء الثامن. و راح يغيّر و يمازج بين الرؤيتين معا في الأجزاء الموالية فتارة يكون وليد هو الراوي و الشخصية الرئيسية و تارة أخرى يكون الشخصية الرئيسية فقط.

➢ المقطع رقم 03:

Texte original: (Y. Khadra,p111)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص111)
«Nafa Walid grignota quelques cacahuètes. Assis en fakir sur une natte… .»	"يقرقش نافا وليد بعض حبات الفستق مقرفصا على الحصير كطالب قرآن ....."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص131)
	" أكل نافع وليد بعض حبات الفول السوداني. جلس القرفصاء على الحصير ...."

يُظهر هذا المقطع تغيّر شكل الرؤية مع من الراوي الشخصية إلى الراوي فقط الذي يصف الشخصية الرئيسية في بيت الشاعر علي. و قد وردت الأفعال و الألفاظ الدالة على ضمير الغائب من خلال الفعل "grignota" في صيغة الماضي البسيط (Passé simple) للدلالة على أنّ الفعل قصير المدى، و الصفة "assis" الدالة على الصورة الثابتة في الوصف ثم عبارة "en fakir" التي تضيف وصفا آخر عن حالة الجلوس.

و قد ترجم **أمين الزاوي** الفعل "grignoter" بالمقابل "يقرقش" كفعل في زمن الحاضر و هو لفظ غريب عن اللغة العربية الفصحى، يستعمل في اللهجة الدارجة في الجزائر للدلالة على المحاكاة الصوتية (Onomatopée) لقضم الأطعمة، و رغم ذلك فهذه الكلمة لم تستعمل من قبل في هذا السياق لأنّ مقابل "grignoter" في قاموس الكلام الجزائري هو "غزّ"[1] من "الغزغزة". و قد وردت "cacahuètes" مقابل "حبات الفستق" مع أنّها تدلّ على "الفول السوداني" و الفستق هو "pistaches". كما أنّ استعمال الوصف "كطالب قرآن" للدلالة على "assis en fakir" فقد ترجمها الزاوي مرّتين بالصفة "مقرفصا" و هي تدلّ على الجلوس ذاته، فقد أضاف وصفا من الممكن الاستغناء عنه تجنّبا للإطناب.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم الفعل "grignoter" بالفعل المصرّف في الماضي "أكل" غير أنّ الأكل ليس كالقضم في درجات الكلام. و قد وفّق يخلف في اختيار لفظ "القرفصاء" للدلالة على "en fakir" دون زيادة وصف آخر. و قد اعتمد بدوره الترجمة المباشرة بتقنية النسخ التعبيري.

يمكن القول إذا أن كلا المترجمين اعتمدا على إستراتيجية العقلنة (Rationalisation)، و بالتالي حافظا على تراكيب الجمل مع مراعاة الخطيّة في إعادة الصياغة و ذلك لأنّ العبارات و الجمل التي توضّح شكل رؤية الراوي لا تحتاج حقيقية إلى تغيير أو تكييف.

و نجد في المقطع الموالي أيضا تغيير المؤلّف لطريقة السّرد، و التعبير بضمير الغائب عن الشخصية الرئيسية بصوت الراوي بحيث يجد القارئ وجهة نظر مختلفة مع الإبقاء على شكل الرؤية مع التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصية الرئيسية .

[1] - Belkassem Ben Sedira, Dictionnaire Français-Arabe de la langue parlée en Algérie, Jourdan, 5éme édit. , Alger, 1910 , p 271.

➢ المقطع رقم 04:

Texte original: (Y. Khadra,p118)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص118)
«Nafa Walid n'aimait pas beaucoup Nabil. Il le redoutait même un peu… Il n'appréciait ni la crudité de ses propos, ni sa manie de se mêler de ce qui ne le concernait pas..»	"كان نافا وليد يحب نبيل كثيرا. إلا أنه لم يكن ليثق فيه.... لا تعجبه فيه وقاحة أحاديثه، و لا تدخله فيما لا يعنيه."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص140)
	" نافع وليد لا يحب كثيرا نبيل إلى درجة أنه يهابه بعض الشيء ....فلا تعجبه فجاجة عباراته و هوسه بالتدخل في كل ما لا يعنيه."

يصف الراوي في هذا المقطع مشاعر الشخصية الرئيسية وليد تجاه نبيل غالم ابن حيّه، باستعمال العبارات و الألفاظ الدالة على ضمير الغائب بالإضافة إلى ذكر اسم الشخصية وليد، مثل ضمير الغائب (Pronom personnel) "Il" مقترنا بالأفعال "aimer" و "apprécier" في صيغة النفي بإضافة أداة النفي "ne" و "pas" أو "...ni....ni".

و قد ترجم **أمين الزاوي** الفعل "aimer" المقرون باسم الشخصية الرئيسية و المصرّف في صيغة الماضي الناقص (Imparfait) مقابل "كان وليد يحب نبيل كثيرا" على الرغم من أن العبارة النافية في الأصل تفيد "أنه لا يحبه كثيرا" و بالتالي فقد حذف المترجم النفي و استدرك قائلا "إلا أنه لم يكن ليثق فيه" مقابل "Il le redoutait même"، و قد ورد الفعل "redouter" بمعنى:

« Craindre fort quelqu'un ou quelque chose. »[1]

أي "خشي بشدة شخصا ما أو شيئا ما." *. لذلك لم يوفّق المترجم في نقل هذه العبارة، فعدم الثقة لا يفيد الخشية. كما ترجم الزاوي "Il n'appréciait" مقابل "لا تعجبه فيه" و إضافة "فيه" للفعل

[1] - Dictionnaire de langue française, p 990.

هنا لا تؤدي المعنى المطلوب و تجعل التعبير فاسدا ، فالأصح القول "لا تعجبه وقاحته أو وقاحة أحاديثه".

و ترجم **عبد السلام يخلف** عبارة "n'aimait pas beaucoup" بالمقابل الصحيح أي "وليد لا يحبّ كثيرا نبيل" مستعملا ترجمة مباشرة بتقنية النسخ التعبيري حتى أنه ابتدأ بالفاعل عوض الفعل كما هو الترتيب في اللغة الأصل. و أضاف إلى الجملة "إلى درجة" لترجمة "même" و الأصح قول "بل يهابه قليلا أو بعض الشيء"، و قد وفّق المترجم في ترجمة الفعل "redouter" بالمقابل العربي "هاب يهيب" للحفاظ على معنى الخشية المراد في الأصل. غير أنّ المترجم استعمل النفي لمرة واحدة في الجملة الأخير فقال "فلا تعجبه فجاجة عباراته و هوسه ..." و من الصواب هو "فلا تعجبه فجاجة عباراته و لا هوسه ...".

و هكذا نلاحظ أن الترجمتين مباشرتين تعتمدان على نسخ التعبير و التركيب الأصل في اللغة الفرنسية و نقله إلى العربية مع الحفاظ على شكل الرؤية بضمير الغائب. و إستراتيجية العقلنة هذه تبقي النصّ السردي على حاله في اللغتين لأنّ الأهمّ في هذا المقطع سرد ما يشعر به البطل دون إضافة أو تزويق أو إبداع في نسيج النصّ.

➢ المقطع رقم 05:

Texte original: (Y. Khadra,p140)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص139)
«La mort de Hanane m'avait choqué. C'était comme si elle m'avait éconduit, après m'avoir longuement appâté….»	"دمرني موت حنان. انما تخلت عني بعد أن تعلقت بها..."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص164)
	" صدمني موت حنان. كأنها أبعدتني بعدما اجتذبتني لمدة طويلة."

جاء هذا المقطع في الجزء العاشر من الفصل الثاني للرواية، و ينتقل فيه الكاتب من شكل الرؤية مع بضمير الغائب أي من الراوي إلى الراوي المشارك في الحكي أو الرواوي الشخصية الرئيسية. و يصف فيه البطل وليد مشاعره تجاه مقتل حنان "بنت الحومة" التي كان يحاول أن يخطبها من أخيها نبيل غالم. كان نبيل هو من قتلها بلا تهمة، بل فقط لأنه كان يعتقد أنه يفعل الصواب في جوّ من الحماقة و الاضطراب النفسي.

و يشمل المقطع العبارات و الألفاظ الدالة على عودة الرؤية من وجهة نظر البطل نحو "m'avait" و "m'avoir". و قد ترجم **أمين الزاوي** "m'avait choqué" بالفعل "دمّرني" بينما يدلّ الفعل "choquer" على: [1]« Offenser, blesser, déplaire » بمعنى " أغاظ، و ضرّ أو جرح، و كدّر أو صدم." *. أمّا الفعل "دمّر" فله وقع أكبر من "الغيظ أو الصدمة" في درجات الكلام. و استعمل المترجم الفعل "تخلّت" مقابل "éconduire" الذي يعني "طرد و صرف عن..." و هي ترجمة مباشرة و صائبة. و استبدل الفعل "appâter" الذي يعني "أغرى و اجتذب" بعبارة " تعلّقت بها " و هي ترجمة غير مباشرة اعتمد فيها على التطويع أو التعديل (Modulation).

أما المترجم الثاني فقد نقل الفعل "choquer" مقابل "صدمني" و هي ترجمة مباشرة، اعتمد فيها على نسخ التركيب كما هو في اللغة الأصل و إعادة صياغته في اللغة العربية. كما استعمل الفعل "أبعدت" مقابل "éconduire" و الفعل "اجتذبت مقابل "appâter" فكانت ترجمة أقرب إلى الأصل.

و الحقيقة أن المترجمين أبقيا على شكل الرؤية مع بضمير المتكلم رغم اختلافهما في اختيار مقابلاتهما العربية. كما نزعت ترجمتهما إلى إستراتيجية العقلنة التي لا تدخل تغييرات على تراكيب النص الأصل و نسيجه السردي.

[1] - Voir : Dictionnaire de langue française, p 182.

➢ المقطع رقم 06:

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص215-216)	**Texte original:** (Y. Khadra,p217-218)
"لقد قتلت أول رجل، أول ضحيتي يوم الأربعاء 12 جانفيي 1994 على الساعة السابعة و خمس و ثلاثين دقيقة. لقد كان قاضيا، كان خارجا من بيته، متوجها نحو سيارته. ابنته ذات الست سنوات كانت تسبقه [...] أخرجت مسدسي [...] الأرض تهدد بالتعري من تحتي. القيء يغمرني [...] كل طلقة نار كانت تزعزعني من رأسي إلى أخمص قدمي. لم أدر كيف أتوقف عن إطلاق الرصاص، لم أنتبه لا إلى الدوي و لا إلى صراخ البنت الصغيرة."	«J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7h35. C'était un magistrat. Il sortait de chez et se dirigeait vers sa voiture. Sa fille de six ans la devançait […] J'ai sorti mon revolver [….] Le sol menaçait de se dérober sur moi. La nausée me submergeait […] Chaque coup de feu m'ébranlait de la tête aux pieds. Je ne savais plus comment m'arrêter de tirer, ne percevais ni les détonations ni les cris de la petite fille….»
الترجمة الثانية: (ع. يخلف،ص253-254)	
" لقد قتلت أول رجل يوم الأربعاء 12 جانفي 1994 على الساعة 7 و 35 دقيقة صباحا. كان محاميا. خرج من بيته متوجها نحو سيارته تسبقه إليها ابنته صاحبة الست سنوات [...] أخرجت مسدسي [...] كانت الأرض تهدد بالهروب من تحت قدمي. يغمرني الدوار [...] كان جسمي يهتز من الرأس حتى القديمين مع صوت كل طلقة رصاص. ما عرفت كيف أتوقف عن الرمي لأنني ما عدت أدرك دوي الانفجارات أو صرخات الصبية."	

يستعمل المؤلّف في هذا المقطع أيضا شكل الرؤية مع الراوي كمشارك في الحكي، و قد ورد هذا المقطع في الرواية مرّتين، المرة الأولى في الصفحتين 15 و 16، حيث اقتطع الراوي السرد من أجل العودة إلى الوراء مستعملا تقنية الاسترجاع (Analepse). ثمّ ورد في افتتاحية الفصل الثالث للتأكيد على المأساة التي عاشها البطل من جراء الانقياد في عالم مظلم لم يكن لينتمي إليه. و يتضّح من خلال شهادة الراوي المشارك أو البطل تقديم الكاتب للحوادث باعتبارها حقيقية حدثت بالضرورة في زمن ذكر في أول المقطع، و ذلك سعيا منه إلى مضاعفة الوهم المرجعي للسرد.

و تتمثّل العبارات و الألفاظ الدالة على أنّ الراوي مشارك في الحكي في ضمير المتكلّم (Pronom personnel) "je" أو "moi"، و في الضمائر الدالة على الملكية (Pronoms possessifs) المتبوعة بأسماء (Noms) نحو: "mon premier" و"mon revolver" ، و الضمائر الدالة على المفعول به (Complément d'objet direct) السابقة للأفعال مثل: " me submergeait" و "m'ébranlait". و قد ترجم **أمين الزاوي** "لقد قتلت" مقابل "j'ai tué" التي وردت في زمن الماضي المركب (Passé composé)، و أتبعها بـ "أول رجل" ثم راح يضيف توضيحا "أول ضحيتي" حتى ينسخ التعبير الفرنسي مثلما ورد في الأصل. كما استعمل الترجمة المباشرة ذاتها في "أخرجت مسدسي". غير أنه اعتمد على ترجمة غير مباشرة لعبارة "sur moi" بالمقابل "من تحتي"، فاستعمل الإبدال لأنّ الأرض موجود تحت قدم المتكلم، بينما في النص الأصل نجد الكاتب قد استعمل الفعل "se dérober" للدلالة على المعنى المجازي "يتوارى و ينخسف" و الأصح القول "الأرض تهدد بأن تُخسف من فوقي" أو بأن "تخسفني ". و نجد العبارة النافية في هذه الترجمة تستعمل "لم" و هي تدلّ على عدم حدوث الفعل إطلاقا و هذا ليس بالمعنى المقصود في نص الانطلاق.

أما **عبد السلام يخلف** فقد لجأ إلى النسخ التعبيري في ترجمة العبارة الأولى مقابل "لقد قتلت أول رجل" دون إضافة لفظ يدلّ على المتكلّم نحو "أول رجل لي" . كما استعمل التقنية نفسها في عبارة "أخرجت مسدسي" . غير أنه لجأ إلى الإبدال في ترجمة الفعل "ébranler" مضيفا كلمة "جسمي" فلم يتقيّد بالتركيب في النص الأصل من أجل وصف المشهد بدقّة. و بالإضافة إلى ذلك

وفّق المترجم في التعبير عن النفي الذي يتكون من أداتي النفي "ne" و "plus" اللتان تدلان على أن الفعل ما عاد يحدث فاستعمل يخلف "ما عرفت" و "ما عدت" و هما الأقرب إلى المعنى في الأصل.

نستنتج أنّ **أمين الزاوي** حاول التقيّد بتراكيب النص الأصل فضيّع في بعض الأحيان المعنى المقصود من قبل الكاتب، بينما استعمل **عبد السلام يخلف** الإبدال لتغيير ما يجب تغييره في الجملة و حتى يتوصّل إلى وصف أكثر دقّة باللغة العربية. كما نلاحظ أنّ الترجمة الأولى فيها من التوضيح (Clarification) ما جعل المترجم يضيف عبارة غير موجودة في النص الأصل.

➢ المقطع رقم 07:

Texte original: (Y. Khadra,p221)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص219)
«On recommanda à Nafa Walid de ne pas assister à l'enterrement de son père, de ne pas rendre visite à sa famille. Il était recherché dans la Casbah et à Bab El-Oued… »	" لقد نصح نافا وليد ألا يحضر جنازة والده، و ألا يزور عائلته. إنه مطلوب من قبل الشرطة ... في حي القصبة و باب الواد...."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص257)
	" حثوا نافع وليد بعدم حضور جنازة والده و عدم زيارة أهله، كان مطلوبا في القصبة و في باب الواد... "

نلاحظ في هذا المقطع تغيّر شكل الرؤية مع بحيث عاد الكاتب ليستعمل ضمير الغائب في الحديث عن الشخصية البطل بصوت الراوي. و تظهر العبارات الدالة على ضمير الغائب اسم الشخصية الرئيسية "وليد" و الضمائر الدالة على الملكية في صيغة الغائب نحو: "son père" و " sa famille" و ضمير الغائب (Pronom prsonnel) "il".

و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "de ne pas assister" باستعمال الفعل "يحضر" في صيغة النفي، عبارة "de ne pas rendre visite" مقابل الفعل "يزور" في صيغة النفي أيضا، عوض

استعمال المصدر الاسمي و ذلك بالاعتماد على الترجمة غير المباشرة أو الإبدال. و نجد أنّ الضمير و الفعل "Il était" المصرّف في صيغة الماضي (Imparfait) قد ورد في هذه الترجمة مقابل "إنه" الدالة على الحاضر.

في حين لجأ **عبد السلام يخلف** إلى تقنية النسخ التعبيري في ترجمته "بعدم الحضور" و "عدم الزيارة" . كما وفّق في ترجمة "Il était recherché" مقابل "كان مطلوبا" و هو الأصح و الصواب. و من الجدير بالذكر أنّ في كلى الترجمتين نزعة العقلنة التي حاولت إعادة صياغة التراكيب الدالة على شكل رؤية الراوي كما وردت في لغتها و في نصّها الأصل.

- **ترجمة الخطاب الإيديولوجي للرّاوي:**

بما أنّ الموضوع المركزي للرواية يشمل منعرجا و تحولا سياسيا و اجتماعيا بارزا في تاريخ الجزائر، نجد المؤلّف بحكمه ضابطا عايش فترة الحرب الأهلية يدرج ضمن سرد الحوادث بعض المقاطع التي تعبّر عن الخطاب الإيديولوجي من وجهة نظر الراوي أو الشخصية الرئيسية أو من وجهة نظر شخصية أخرى أو حتى المجتمع المدني، تاركا للقارئ هامشا من التأويل و التحليل.و نجد ذلك جليّا في المقاطع الآتية :

➢ **المقطع رقم 08**:

Texte original: (Y. Khadra, p12)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 16)
« C'est fini. Les prophètes nous ont lâchés. Nous sommes faits comme des rats. Tout chavire autour de nous. On dirait que le monde prend un malin plaisir à s'effilocher, à nous filer entre les doigts comme des volutes de fumée. »	"إنها النهاية. لقد تخلى عنا الأنبياء. لقد أصبحنا مثل الجرذان. كل شيء انقلب من حولنا. و كأنما العالم قد وجد متعة خبيثة في التحلل، أن يسربنا بين أصابعه كنفثات دخان."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 12-13)
	"انتهى كل شيء. لقد تخلى الأنبياء عنّا و ها نحن نحاصر كالفئران. كل شيء يترنح من حولنا . كأن العالم يتلذذ بمكر حين ينسل و يهرب من بين أصابعنا كدوائر حلزونية من دخان."

ورد هذا المقطع بصوت الراوي المشارك كشخصية رئيسية أي بصوت البطل وليد الذي يتحسّر على اختياره هو و أصحابه الطريق الخطأ و الذي ما عاد يفيد. و هو يتحدّث بضمير الجمع و يستعمل المفردات ذات التناص الديني. و تتمظهر العبارات الدالة على الخطاب الإيديولوجي في : "les prophètes nous ont lâchés" و ضمير الجمع الدال على فرقة أو الكتيبة المتطرّفة "nous". و قد ترجم **أمين الزاوي** العبارة الأولى التي تحتها سطر في النص الأصل مقابل "لقد تخلى عنّا الأنبياء" فهي ترجمة مباشرة بالاعتماد على النسخ التعبيري، و قد استعمل عبارة "لقد أصبحنا"

مقابل "Nous sommes faits" و نجد دلالة الفعل "faire" هنا تدلّ على " faire de "quelqu'un comme" بمعنى « Changer quelqu'un en …, en user comme de… »[1]، أي "غيّر الشخص إلى ... ، يجعله مثل ..." *. و نجد العبارة " nous filer entre les doigts" تريد التعبير عن انفلات العالم من بين يدي الإرهابيين أو من بين أصابعهم بينما ترجمها الزاوي بعبارة "يسربنا بين أصابعه".

و بالانتقال إلى الترجمة الثانية نجد أنّ **عبد السلام يخلف** قد استعمل الترجمة المباشرة بالاعتماد على تقنية النسخ التعبيري في نقل العبارة الأولى، غير أنّه غيّر عبارة " nous sommes faits" بـ "ها نحن نحاصر ..." و هي ترجمة غير مباشرة تعتمد على تقنية التطويع من أجل تسليط الضوء على الحال التي يتواجد فيها أعضاء الكتبة كالفئران أو كالجرذان. ثمّ ترجم يخلف عبارة " nous filer entre les doigts" مقابل "ينسلّ و يهرب من بين أصابعنا" مستعملا فعلين للدلالة على الفعل "filer" من أجل التوضيح و من الممكن القول أنّ الترجمة مباشرة أعادت صياغة التراكيب الموجودة في الأصل.

و نستنتج أنّ كلا الترجمتين تعتمدان على إستراتيجية العقلنة بحيث ترد التراكيب و العبارات الدالة على الخطاب الإيديولوجي مثلما هي في النص الأصل و هذا يعود إلى النصّ الفرنسي أصلا يعيد نصّا غائبا موجودا في ذاكرة الثقافة المحليّة، فالحديث عن الأنبياء الذين خذلوا الإرهابيين لا يأتي من ثقافة النص الفرنسي بل من ثقافة البطل وليد الجزائرية و التي تصوّر ما حدث في البيئة التي ينتمي إليها النصّ العربي.

➢ المقطع رقم 09:

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 17-18)	**Texte original:** (Y. Khadra, p14)

[1] - Dictionnaire de langue française, p 450.

" و خلال كل هذا الوقت ماذا يفعل الشهداء الخالدون ؟ .... إنه يدرك كم هو مرعب الإلحاد بالنسبة إلي.... نختار حريمنا من جموع الحوريات اللواتي تملأن جنات عدن، و عند كل مساء ، عند الساعة التي يجمع فيها الملائكة نایاتهم، نذهب لقطف شموس بسلال مليئة في بساتين الرحمان... لا تقترب كثيرا يا أمير من النافذة. قد تصاب بلسعة برد."	«-…. Et pendant ce temps que font les glorieux martyrs ? [….] Il sait combien j'ai horreur du *blasphème*. [….] -....Nous choisissons notre harem parmi les contingents de houris qui peuplent l'Eden et, chaque soir, à l'heure où les anges rangent leurs flûtes, nous irons cueillir des soleils par paniers entiers dans les vergers du Seigneur. [….] -…Ne t'approche pas trop de la fenêtre, émir. Tu risques d'attraper froid. »
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 14-15)	
"-... أثناء ذلك ماذا يفعل الشهداء الأبرار؟ .... إنه يعرف جيّدا كم أرفض الشتيمة .... -...سنختار حريمنا من بين قوافل الحوريات التي تملأ جنة عدن، و في كل مساء حينما تخبئ الملائكة مزاميرها، سنملأ القفاف بالشموس التي سنذهب لقطفها في حدائق الرحمان... -...لا تقترب كثيرا من النافذة أيها الأمير فقد يصيبك الزكام."	

ورد هذا المقطع في افتتاحية الرواية التي تصوّر المشهد الأخير من الحكاية، و هو حوار بين أبو تراب الذي كان قد أصيب بالرصاص و كان ينزف و يسأل عن مصيره كشهيد إذ شعر باقتراب موته، و بين وليد الشخصية الرئيسية التي تروي المشهد، فيجيب وليد بخطاب إيديولوجي و ديني.

و قد ترجم **أمين الزاوي** "les glorieux martyrs" ترجمة مباشرة و حرفية بعبارة "الشهداء الخالدون" بحيث يمكن للقارئ العربي فهم ما يقصد من ذلك لأنّ السياق مأخوذ من العقيدة الإسلامية التي تثبت في الكتب المقدّسة مصير الشهيد الذي لا يموت في الحقيقة بل يظلّ حيا يرزق و اللفظ الفرنسي "glorieux" يدلّ على صفة تفيد قيمة هؤلاء الشهداء. أمّا في ما يخصّ عبارة "J'ai horreur du blasphème" و التي ترجمها الزاوي "كم هو مرعب الإلحاد بالنسبة إليّ" باستعمال الإبدال في التركيب الجملة، فهي تدلّ على معنى آخر لأنّ كلمة "blasphème" جاءت في معجم اللغة الفرنسية كالآتي :

« Paroles qui outragent la Divinité, la religion. Blasphémer en sens figuré: parler avec mépris d'une science ou de quelque chose qu'on ignore, qu'on ne connait pas. »[1]

أي " الكلام الذي يحقّر أو يستهزئ بالذات الإلهية أو بالدين. و هي من الفعل الدال في المعنى المجازي على الكلام المستهتر و المستخف بالعلم أو بشيء آخر لا علم للمتكلّم به فهو يجهله."

فعبارة "J'ai horreur de blasphème" تفيد "كم أخشى الاستهتار بالدّين" لأنّ أبو تراب لم يتحدّث عن الله في سؤاله المستخّف بل تحدّث عن الشهداء و كأنه يستهزئ و يسخر من النصّ المقدّس الذي يقول بأنّ الشهيد في مقام راقي في الجنّة. أمّا الإلحاد فشيء آخر و لا يمكن أن يكون مقابلا صحيحا للكلمة في النص الأصل.

و جاءت ترجمة "harem" و "houris" بطريقة مباشرة فهي ألفاظ مستقاة من الشريعة الإسلامية كما أنها موجودة في الكتب السماوية الأخرى غير القرآن. أما كلمة "L'Eden" فجاءت مفردة في النصّ الأصل و مع ذلك جمعها المترجم مقابل "جنّات عدن" كما من المعتاد أن ترد في النصوص القرآنية. و قد وردت عبارة "Les anges rangent leurs flûtes" مقابل "يجمع الملائكة نایاتهم" في نصّ الترجمة الأولى، بالنظر إلى المستوى النحوي فإنّ التركيب يحمل خطأً فيما

[1] - Dictionnaire de langue française, p 107.

يخصّ الصيغة الصرفية و النحوية للفعل "جمع"، لأنّ الفاعل اسم مؤنّث فالأصح قول "تجمع الملائكة" و الفعل المتبوع بلفظ "الملائكة" ذكر في عدة مواضع في القرآن الكريم بصيغة المؤنّث نحو: {وَإِذْ **قَالَتِ** الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ}[1] و{**وَتَتَلَقَّاهُمُ** الْمَلَائِكَةُ هَٰذَا يَوْمُكُمُ الَّذِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ}[2].

أما عبارة "Nous irons cueillir des soleils" فترجع إلى العقيدة المسيحية من كتاب الإنجيل و ترتّل هذه العبارة عادة في الصلوات المسيحية و هي تدل على مظاهر الحياة الآخرة. و الحق أنّ الترجمة التي أوردها الزاوي في نصّه حرفية محضة، فكان من المفروض استعمال تقنية التكافؤ الدينامي حتى يفهم القارئ العربي السياق ككل. و على سبيل المثال كان من الممكن تكييف العبارة بحيث تصف أهل الجنة و هم في مظهر من مظاهر السعادة كأكل الفاكهة المتنوعة في حدائق الجنة. و نلاحظ أنّ المترجم قد كيّف كلمة "Seigneur" الدالة على الله و المولى بكلمة "الرحمن" التي ترد عادة في سياقات مشابهة و هي مستقاة من الدين الإسلامي.

و بالحديث عن الترجمة الثانية نلاحظ أنّ **عبد السلام يخلف** قد غيّر بعض المفردات غير أنه أبقى على جلّ العبارات كما وردت في الأصل و في الترجمة الأولى و لذلك يمكن القول أنّه اعتمد على تقنية النسخ التعبيري كذلك. و قد استبدل يخلف كلمة "الخالدون" بصفة "الأبرار" و هي أقرب إلى معنى المجد و الرفعة المذكور في النص الأصل. كما أنّه استعمل كلمة "شتيمة" مقابل "blasphème" و هي ترجمة مباشرة و حرفية لا تفيد المعنى المراد في الأصل. كما أنّه أعاد استعمال عبارة "قطف الشموس" التي لا توجد في الثقافة العربية و لا تعبّر عن مظاهر الحياة الخالدة المعروفة أو المذكورة في القرآن و السنة. و أعاد اختيار كلمة "الرحمن" ، أما كلمة الأمير التي كانت تحيل إلى أنّ وليد أصبح أميرا على كتيبته و بالتالي أصبح يرجع إليه أصحابه في كلّ أمر ، حتى في تعلّم معتقداتهم الدينية.

[1]– القرآن الكريم ، الآية 42 من سورة آل عمران.

[2] – القرآن الكريم، الآية 103 من سورة الأنبياء.

➢ المقطع رقم 10:

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص110)	**Texte original:** (Y. Khadra,p 108-109)
" وجه معروف و رموزي في التيار الاسلامي يلتم الهدوء […] ما دام الجزائري لم يحصل بعد على حقوق المواطنة كاملة، و ما داموا يعتبرونه واحدا من الأوباش المتسكعين، و ما داموا هنا إلا من أجل التحقيق من أنه لا يزال على قيد الحياة لكي يأمروه صارخين: «إرحل ، لا جدوى منك . لن نخلي المكان » [....] لن نبرح و لن نرحل إلى أي مكان، سنبقى هنا في الشارع الليل كالنهار. في مستطاعهم دائما أن يحاصرونا بعسكرهم الشبيه بالفزاعات، قوات CRS يخوفوننا و يثيرونا ببنادقهم و أسلحتهم الثقيلة. لن نخلي المكان.... فمكانكم لم يعد بيننا ، ما داموا مصرين على رفض طريق الفلاح فليذهبوا إلى الشيطان."	« Une figure emblématique de la mouvance islamiste […] exigea le silence […] -Tant que l'Algérien n'aura pas droit à son statut de citoyen à part entière, tant qu'on le maintiendra au rang de badaud , tant que l'on continuera, juste pour vérifier qu'il est encore en vie, de lui crier : "Circulez, il n'y a rien à voir ", nous ne bougeons pas d'ici. […] -Nous n'irons nulle part. Nous resterons ici, dans la rue, de jour comme la nuit. Ils peuvent toujours nous encercler avec leurs épouvantails de CRS nous provoquer de leurs fusils et de leur armada de pacotille, nous ne bougeons pas d'ici. […] Leur place n'est plus parmi nous. Puisqu'ils refusent d'emprunter les voies du Seigneur, qu'ils aillent donc au diable. »
الترجمة الثانية: (ع. يخلف،ص 128-129)	
" صعدت إحدى الشخصيات الرمزية على سقف الحافلة... طالبة الصمت. -ما دام الجزائري لا يملك الحق في كونه مواطنا كامل الحقوق، ما داموا يبقون عليه في صف عابر السبيل، ما داموا سيستمرون، محاولة منهم للتأكد أنه على قيد الحياة، في الصراخ في وجهه : «هيا، انصرف لا شيء هنا»، لن نبرح هذا المكان [....] -لن نذهب إلى أي مكان. سنبقى هنا، في الشارع، ليلا نهارا. بإمكانهم محاصرتنا بأسوار شرطة التدخل، و استفزازنا ببنادقهم و بقية الشحنات الممنوحة لهم، لن نغادر هذا المكان.... لم يعد لهم مكان بيننا ما داموا يرفضون إتباع طريق الله، فليذهبوا إذن إلى جهنم."	

ورد هذا المقطع في الفصل الثاني من الرواية، أين تحدّث الكاتب من خلال وجهة نظر الراوي غير المشارك في الحكي. و هو يصف حالة الفوضى التي كانت تعيشها الجزائر العاصمة و القصبة تحت ظل هيمنة الإسلاماويين و الفيس على شوارعها و مرافقها العمومية.

و نجد في الترجمة الأولى لهذا المقطع "وجه معروف و رموزي" مع أنّ النص الأصل ذكر " une figure emblématique"، دون الصفة "connue" أو "célèbre" و بالتالي فهذه الإضافة من أجل التوضيح لم ترد في النصّ الأصل. و في ترجمة عبارة " l'algérien n'aura pas droit à son statut de citoyen à part entière" نجد أنّ **أمين الزاوي** حاول نقلها بطريقة غير مباشرة باستعمال الإبدال. و قد ترجم الزاوي كلمة "badaud" مقابل "الأوباش المتسكّعين" و هي ترجمة غير مباشرة لجأ فيها إلى التصرّف بالتعبير عن اللفظ الفرنسي بالصفات المستعملة في اللغة العربية. و قد استعمل التقنية ذاتها في ترجمة المقولة "إرحل لا جدوى منك". و نلاحظ في الجزء الثاني من هذا المقطع ترجمة عبارة " Ils peuvent nous encercler avec leurs épouvantails de CRS" بطريقة غير مباشرة بالاستعمال أسلوب الإبدال غير أنّ أمين الزاوي أورد مختصر "CRS" كما هو بحروفه اللاتينية في النص العربي، و هذه ليس أوّل مرّة فكما سبق و ذكرنا تعجّ ترجمته بالمختصرات و الكلمات بل و حتى العبارات الفرنسية المنقولة كما هي بحروفها اللاتينية و هذا ما من شأنه أن يهدم الأنساق النصيّة (Destruction des systématismes)في النص المترجم الذي يكتفي بذكر المختصر باللغة العربية علما أنّ المختصر يعني: " Compagnie Républicaine de Sécurité" و كانت قوات هذه المنظمة موجودة حتى في الفترة الكولونيالية، و هي منظمة حكومية للحماية و الأمن شبيهة بمنظمة "GIS" أو مجموعة التدخل الخاصة. و كانت مهامها تنحصر في مكافحة الإرهاب و أعمال العنف في البلاد.

و يتجلّى الخطاب الإيديولوجي المتطرّف لتلك الشخصية الإسلاموية في العبارة الأخيرة " Puisqu'ils refusent d'emprunter les voies du Seigneur, qu'ils aillent au

diable" و التي ترجمها الزاوي ترجمة غير مباشرة باستعمال تقنية التطويع بحيث أورد كلمة "الفلاح" كمقابل للفظ "Seigneur" و أبقى على كلمة "الشيطان" كما وردت في النص الأصل.

أما **عبد السلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى من النص الفرنسي بطريقة مباشرة باستعمال النسخ التعبيري، ثم جاء بعبارة "الجزائري لا يملك الحق في كونه مواطنا كامل الحقوق" مع أنّ في التركيب تكرار في كلمتي "الحق" و "الحقوق". كما نجد ترجمة الصفة "badaud" مقابل "عابر السبيل". بينما ترجم يخلف المقولة المذكورة مقابل "هيّا، انصرف لا شيء هنا" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. و بالنسبة لترجمة المختصر "CRS" أورد المترجم مقابلها "شرطة التدخّل" و هي أقرب إلى المعنى المراد. و في العبارة الأخيرة نجد أن المترجم فضل الإبقاء على كلمة "Seigneur" فترجمها "طريق الله" و استبدل "au diable" بعبارة "إلى جهنّم" .

نستنتج أنّ المترجم الأوّل حاول التقيّد بالنص الأصل في إعادة صياغة التراكيب الموجودة في النص الأصل غير أنه على المستوى المعجمي ترجم بتصرف الكلمات التي فهم معناها غير أنه لم يجد مقابلا لها في اللغة العربية. بينما نلاحظ أن الترجمة الثانية دائما ما تعدّل من العبارات التي وردت في الترجمة الأولى فتحسّنها أو تستبدلها بعبارات أخرى أنسب منها مع الحفاظ على تراكيب النص الأصل و على شبكته اللغوية.

➢ المقطع رقم 11 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص187-188)	**Texte original:** (Y. Khadra,p187-188)
قال أبو مريم غاضبا موجها كلامه لنافا : (عبارة غير موجودة في النص الأصل.) " أتظن حصيلتك من النقود تكفي ؟ لم لا تصعد إلى الجبل ؟ إنك نشط، في صحة جيدة، قادر و مستعد، ممن أنت خائف؟ أفقدت الإيمان ؟ العنف ليس هو كل شيء لنسمع، لنسمع، إنه كشاف الوعي، منير الطريق، مع أنك كنت تقول، ليس ذلك ببعيد، بأنك على استعداد للموت من أجل القضية. للموت نعم لا للقتل ماذا ؟ أعد، لم أستوعب جيدا ما قلته، من أين طلعت أنت ؟ الموت نعم، القتل لا. ماذا تعني هذه العبارة ؟ هكذا تلقي بنفسك من أعلى الصخرة، أو ترمي بها تحت عجلات شاحنة صارخا: «عاشت الجبهة الإسلامية للإنقاذ» و تظن نفسك بأنك تضحي من أجل الحركة الإسلامية. لسنا بحاجة إلى جثتك يا نافا وليد إننا نحتاج إلى أفعالك و ضرباتك. أن تكون مستعدا للموت، هذا يعني في قاموس «الجهاد » و في معانيه: الذهاب إلى آخر نقطة في الأنا، المقاومة إلى آخر رصاصة ، لأطول مدة ممكنة حتى تنزل بالعدو أقصى العقوبات . إذ لا يحق لنا الموت إلا بهذه الطريقة. العنف ممر و طريق إجباري. لا نعقل الطاغوت بفقاعات الهواء. أذكرك بأننا نفقد إخوانا لنا كل يوم، و أن آخرين و في الوقت الذي أحدثك فيه يصرخون تحت التعذيب، و إن آخرين يحتضرون في المحتشدات و المنافي، و آخرين لا يطالبون سوى	« -Tu penses que ta recette suffit ? S'emporta-t-il. Pourquoi ne rejoins-tu pas le djebel ? Tu es frais, disponible, bien campé sur tes jambes. De quoi as-tu peur ? As-tu perdu la foi ? -La violence n'est pas tout. -Tiens, tiens, un objecteur de conscience. Pourtant, il n'y a pas longtemps, tu disais que tu étais près à mourir pour la Cause. -A mourir oui, pas à tuer. -Quoi ? Répète un peu, je n'ai pas saisi. D'où sors-tu toi ? Mourir oui, tuer non. Comme ça, tu te jettes du haut d'une falaise, ou sous les roues d'un camion en criant "Vive le FIS", et tu crois te sacrifier pour le mouvement. Nous n'avons pas besoin de ton cadavre, Nafa Walid, nous avons

بسكين أو مدية صغيرة لمواجهة المارقين المرتدين. "

الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص218-219)

" —هل تعتقد بأن دخلك يكفي ؟ قالها و فقد صوابه. لماذا لا تلتحق بالجبل ؟ أنت نشيط، جاهز و بصحة جيدة. ممّ أنت خائف ؟ هل أضعت الإيمان ؟

-العنف ليس هو كل شيء.

-عجبا، عجبا، هذا رافض للخدمة. مع ذلك أنت الذي كنت تقول منذ مدة قصيرة بأنك على استعداد للموت من أجل القضية.

-الموت نعم و لكن ليس القتل.

-ماذا ؟ أعدها عليّ فأنا لم أستوعبها . من أين طلعت أنت ؟ الموت نعم، القتل لا. ما هذه الصيغة ؟ بهذه الطريقة تلقي بنفسك من أعلى جرف أو تحت عجلات شاحنة صارخا «يحيا الفيس» و تعتقد أنك تضحي بنفسك من أجل الحركة. نحن لسنا بحاجة إلى جثتك، نافع وليد، بل بحاجة إلا ما تسدده من ضربات. الاستعداد للموت في قاموس الجهاد يعني الذهاب إلى أقصى الذات، القتال إلى آخر خرطوشة، لأطول زمن ممكن لتكبيد العدو أكبر خسائر ممكنة. هذه هي الطريقة الوحيدة التي لنا الحق أن نموت عليها . العنف مرحلة ضرورية. أنت لا تستطيع تعقيل الطواغيت باستعمال الفقاعات الهوائية. أذكرك بأننا نفقد يوميا إخوانا لنا، و هناك آخرون، في هذه اللحظة التي أكلمك فيها ، يصيحون تحت التعذيب ، و آخرون يحتضرون في مراكز الإعتقال، و آخرون أيضا لا يطلبون سوى سكينة صغيرة كي يقاتلوا بالسيف أولئك المارقين ."

besoin de tes coups. Etre prêt à mourir dans le glossaire du *djihad* , c'est aller jusqu'au bout de soi-même, se battre jusqu'à la dernière cartouche, le plus longtemps possible pour infliger à l'ennemi au maximum de revers c'est seulement de cette façon qu'on a le droit de mourir. La violence est un passage obligé. On n'assagit pas les *taghout* avec des bulles d'air. Je te rappelle que nous perdons des frères tous les jours, que d'autres, au moment où je te parle, sont en train de hurler sous la torture, et d'autres agonisent dans les camps d'internement, d'autres encore ne demandent qu'un bout de canif pour croiser le fer avec renégats. »

جاء هذا المقطع لتصوير مشهد الحوار بين الأمير أبو مريم و الشخصية الرئيسية **نافع وليد**، و نلاحظ من خلال كلام **أبو مريم** محاولة إقناعه بوجهة نظر في سياق الإسلام السياسي المتطرف بحيث يجد وليد غير مقتنع بفكرة العنف في الجهاد فيشرح له أبو مريم مفهوم الجهاد و يقنعه بالانخراط في الجبهة .

و نلاحظ في الترجمة الأولى وجود عبارة "قال أبو مريم غاضبا موجها كلامه لنافا" و هي جملة لم ترد في النصّ الأصل و إنما تفهم من سياق ما جاء قبلها، فالعبارة إذن ليست ترجمة و إنما إضافة يمكن تصنيفها ضمن ما سماه الحمزاوي بـ "التضخيم و التحشية" في النص الهدف. ثمّ نجد ترجمة عبارة "De quoi as-tu peur ?" مقابل "ممّن أنت خائف؟" و هي ترجمة خاطئة لأن السؤال في اللغة الأصل لم يكن عن ذات عاقلة "من ؟" أو "qui ?" بل عن ذات غير عاقلة أو عن شيء (Objet) و الأصل قول "من ماذا ؟". و قد ترجم الزاوي عبارة "Un objecteur de conscience" التي وردت في سياق من التهكّم على كلام وليد، مقابل "إنه كشاف الوعي" مع أنّ الأصل ورد بمعنى :

« Jeune homme qui, avant son incorporation, se déclare, en raison de ses convictions religieuses ou philosophiques, opposé en toutes circonstances à l'usage personnel des armes. »[1]

أي " الرجل الذي يعلن قبل التزامه أو تجنيده في هيئة عسكرية عن معارضته للاستعمال الشخصي للسلاح تحت أيّ ظرف من الظروف و ذلك بسبب قناعاته الدينية أو الفلسفية" * . و قد وردت أنسب ترجمة لهذه العبارة في قاموس المعاني مقابل "المستنكف الضميري"[2].

أما ترجمة الجملتين "أنك على استعداد للموت من أجل القضية" و "للموت نعم للقتل لا" فقد ترجمت بطريقة مباشرة و حرفية. و في عبارة "Vive le FIS" نجد أمين الزاوي ينقلها باستعمال

[1] - Encyclopédie Larousse (Enligne) : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/objecteur_de_conscience/74183 Consulté le 23/08/2021 à 14:33.

[2] – قاموس المعاني (النسخة الإلكترونية) : / أطّلع عليه يوم : 2021/08/23 على الساعة 15:44. https://www.almaany.com/fr/dict/ar-fr/objection-de-conscience

شرح للمختصر "Fis" مع أنّه استعمل عدة مرات مقابل "فيس" للدلالة على المعنى نفسه. و يعتمد على أسلوب الإطالة ذاته في ترجمة "Dans le glossaire du djihad" فقد أورد "في قاموس الجهاد و في معانيه" و هو نوع من الإطناب و الحشو، و نجد ذلك يتكرر في ترجمة " la violence est un passage" بحيث ينقل الكلمة "passage" مقابل المرادفين "ممر" و "طريق" و هما يدلان على المعنى ذاته.

و بالانتقال إلى الترجمة الثانية، نجد عبارة "هل أضعت الإيمان؟" مقابل " as-tu perdu la foi" و هي ترجمة مباشرة و حرفية، كما نجد عبارة "رافض للخدمة" مقابل " un objecteur de conscience" و هي ترجمة شارحة و لكنها لا تؤدي المعنى المطلوب في سياق التهكم للمتكلم. و قد وفّق المترجم في استعمال "يحيا الفيس" بطريقة تجعل الشعار سهلا النطق كما يمكن أن يستعمل في الكلام العاميّ الجزائري و هذا يجعل من الحوار يتميّز بتعدده اللغوي كما جاء في الأصل. و قد استعمل المترجم عبارة "العنف مرحلة ضرورية" و هي ترجمة غير مباشرة استعمل فيها أسلوب الإبدال.

و نلاحظ أنّ ترجمة العناصر السردية الدالة على الراوي كعنصر أساسي في بنية الرواية قد اعتمدت عل في كلا الترجمتين على أسلوبي النسخ التعبيري و الإبدال و قد حاولا المترجمان الحفاظ على التراكيب التي وردت في النصّ الأصل بل و لجآ أحيانا إلى الترجمة الحرفية متقيّدين بما ورد في النص الفرنسي الذي كان موجها للقارئ الفرنسي الذي يجهل المعجم المرتبط بالشريعة الإسلامية مثلا فحاول الكاتب تكييف بعض المفاهيم لتتلاءم مع عقيدة القارئ الفرنسي، بينما كان من المفروض على المترجمين استعمال تقنية التكافؤ الدينامي من أجل نقل المعاني الموجودة في الثقافة الدينية العربية.

2.1. الزمن:

- **ترجمة المشهد و الوقفة (الحوار و المونولوغ):**

يتميّز الزمن في البناء الروائي بثنائيته، زمن السرد و زمن الحكاية. و يرتبط زمن السرد بمجموعة من العلاقات تحكم الرابط بين الزمنين المذكورين. و من بين هذه العلاقات علاقة الديمومة التي أسسها لها جيرار جنيت (Gérard Genette) و التي تشتمل على الخلاصة و الحذف المستعملان لتسريع السّرد، و على الوقفة و المشهد اللذان يساهمان في تعطيل السّرد. و تتمظهر الوقفة من خلال توقّف الراوي عن السّرد بغية الوصف و التأمّل و المونولوغ، في حين نجد المشهد يجسّد الحوار بين الشخصيات.

➢ **المقطع رقم 12** :

Texte original: (Y. Khadra, p12)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 16)
« Un officier nous a sommés de déposer les armes et de nous rendre. Je l'ai traité de fumier de renégat, et j'ai vidé un chargeur dans sa direction. *Tant pis pour vous,* a crié l'officier. Il y avait un tel mépris dans sa voix !... »	"اقترح علينا أحد الضباط أن نضع السلاح و أن نسلّم أنفسنا. عيّرته واصفا إياه بحقارة المرتد، ثم أفرغت في اتجاهه ملقم البندقية. لا مأسوف عليك صرخ الضابط. كان في صوته نوع من الاحتقار."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 12)
	"أنذرنا أحد الضباط رسميا كي نضع أسلحتنا و نسلم أنفسنا. نعتته بالحقير و المرتد و أفرغت مخزن الذخيرة صوبه. صرخ الضابط: «اطفرتْ فيكم ». كان صوته عامرا بالازدراء."

ورد هذا المشهد في افتتاحية الرواية أين كانت الشرطة تحاصر المبنى الذي يتواجد فيه الأمير وليد و جماعته. و يمثّل هذا الحوار المقتضب بين البطل و أحد عناصر الشرطة آخر تفاوض بين الإرهاب و الشرطة، قبل أنّ يقتل أصحاب وليد و تفجّر الشقة بالرصاص.

و قد ترجم **أمين الزاوي** العبارة الفرنسية "un officier nous a sommés de" باستعمال الفعل "اقترح" غير أنّ هذه الترجمة لا تؤدي المعنى المراد في الأصل لأنّ "اقترح الأمر: ابتدعه دون أن يعلمه من غيره. و اقترح الشيء: اختاره، يقال اقترح عليه صوت كذا و كذا. و الاقتراح: هو الفكرة تهيّا و تشرح و تقدّم للبحث و الحكم."[1] أمّا الفعل "sommer" فيعني:

« Signifier à quelqu'un, dans les formes établies qu'il ait à faire telle ou telle chose. »[2]

أي" أمر الشخص بشكل رسمي و محدد بأنه ملزم بفعل كذا أو كذا ." و الترجمة القريبة للصواب هي الفعل "أمر" لأنّه صادر من سلطة أكبر أو من هيئة رسمية.

و نجد في الترجمة الأولى عبارة "عيّرته واصفا إيّاه بحقارة المرتدّ" و هي ترجمة مباشرة و حرفية جاءت بتركيب غريب على اللغة العربية متقّيدة بالتركيب الفرنسي، فكان من الصواب القول "وصفته معيّرا بالحقير المرتد". أما عبارة "Tant pis pour vous" فهي تجسّد التعدد اللغوي في مشهد الحوار لأنّ الكاتب يدخل على التعبير الفصيح خطابا غير فصيح من اللغة العامية بغية الإحالة على الواقع و هذه ميزة أساسية من مميزات الجنس الروائي، و قد ترجمت هذه العبارة مقابل "لا مأسوف عليك" كنوع من الإبدال فمن الواضح أن المترجم لم يتمكّن من نقل التركيب كما هو حرفيا لعدم وجوده في اللغة العربية فحاول إبداله من أجل إيصال المعنى المراد. و في العبارة الأخير ""كان في صوته نوع من الاحتقار" نجد الترجمة حرفية مباشرة.

[1] – شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 724.

[2] - Dictionnaire de langue française, p 1114.

و بالانتقال إلى الترجمة الثانية، نجد الفعل "sommer" مقابل " أنذرنا... رسميا" و هي ترجمة مباشرة مع إضافة كلمة "رسميا" التي يتضمنها في الأصل الفعل "أنذر" و في ذلك نوع من التضخيم و الحشو. و نجد مقابل عبارة "Je l'ai traité de fumier de renégat" ترجمة "نعتته بالحقير و المرتد" و هي في الحقيقة إبدال و تعديل للترجمة الأولى، لأن **عبد السلام يخلف** أبقى على المفردتين أو الصفتين اللتين جاء بهما الزاوي، مع أنّ الوصف بالفرنسية "de fumier de renégat" يحمل صفة واحدة و اسما مكملا للصفة، و نجد أنّ أقرب وصف للأصل هو عبارة "خسيس من الخونة ". أمّا مقولة " tant pis pour vous" فقد ترجمها يخلف باستعمال تقنية التكافؤ الدينامي فجاء بالمقابل من اللهجة العامية الجزائرية "اطفرت فيكم" و هو ما جعل النص المترجم منوّعا لأنّ التعدد اللغوي في الحوار ضروري للحدّ من رتابة السّرد و جعل القارئ أقرب إلى المشهد و كأنه واقعي. و بالإضافة إلى ذلك جاءت عبارة "كان صوته عامرا بالازدراء" ترجمة غير حرفية و غير مباشرة اعتمد فيها يخلف على أسلوب التطويع.

و الحقيقة أنّ ترجمة المشاهد في الحوار لا تحتاج إلى إستراتيجية العقلنة بقدر ما تحتاج إلى الحفاظ على الإيقاعات و شبكات الدلالة الضمنية و الشبكات اللغوية المحلية لأنّ الحوار يدخل القارئ إلى عالم الحكاية بمفرداته التي من المفروض أنها تنتمي إلى ثقافة النص الهدف و بالتالي إلى هوية القارئ.

➢ المقطع رقم 13 :

Texte original: (Y. Khadra, p15)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 18-19)
« Les tireurs d'élite du GIS envahissent les terrasses [….] Comment peut-on oublier lorsqu'on passe ses jours à travestir sa mémoire et ses nuits à la reconstituer comme un puzzle maudit… »	"قناصة النخبة ل GIS تقتحم السطوح.... كيف يمكن للمرء أن ينسى حين يقضي الأيام في التنكر لذاكرته ، و يقضي الليالي في إعادة تشكيلها و تركيبها كلعبة بوزل puzzle ملعونة..."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 15-16)
	" نخبة الرماة في مجموعة التدخل الخاصة هاجموا بكثافة الأسطح.... كيف لنا أن ننسى حين نقضي أيامنا في تنكير ذاكرتنا و نقضي لياليا في إعادة تشكيلها مثل لعبة ملعونة...."

نلاحظ في هذا المقطع محاولة الكاتب من خلال صوت الراوي إظهار مصير الإرهاب في الهزيمة و وجهة نظره منها. و قد ترجم أمين الزاوي العبارة الأولى في النص الأصل مقابل "قناصة النخبة ل GIS تقتحم السطوح" مستعملا مرّة أخرى المختصر الفرنسي بحروفه اللاتينية، و هو مختصر دال على "Groupe d'intervention spéciale" أي "مجوعة التدخّل الخاصة" التي كان من أبرز مهامها مكافحة الإرهاب و الأعمال المتطرفة، و إدخال الألفاظ بحروفها اللاتينية في نصّ عربي فصيح من شأنه أن يهدم الأنساق النصية في اللغة الهدف، كما قد يعبّر عن عجز المترجم في التصرف بالاستعمال المقابل العربي.

و نجد في الجزء الثاني من النص أن المترجم استعمل المصدر "التنكّر" مقابل "travestir" كترجمة مباشرة، و الذي يعني « Travestir la pensée de quelqu'un, lui donner

« une fausse interprétation »[1] ، أي " خدع فكر شخص ما بمعنى إعطاؤه تأويلا خاطئا." *، فالترجمة الأقرب إلى الصواب هنا هي "حين يقضي المرء الأيام في خداع ذاكرته". أما في العبارة "و تركيبها كلعبة بوزل puzzle ملعونة " فهي ترجمة مباشرة و حرفية تهدم نسق النصّ العربي بسبب استعمال المترجم مرّة أخرى اللفظ الفرنسي بحروفه اللاتينية بعد ترجمته بالاستعمال أسلوب الاقتراض (Emprunt)، مع أنّ "Puzzle" كلمة نجد لها مقابلا باللغة العربية و هو "الأحجية"، أمّا إضافة كلمة لعبة لتوضيح الترجمة بالاقتراض فهو ضرب من ضروب الإطناب و الحشو.

أمّا **عبد السلام يخلف** فنجده ترجم المختصر الفرنسي "GIS" بمقابله العربي "مجموعة التدخل الخاصة" غير أنّه لجأ إلى الترجمة المباشرة و الشارحة للفعل "envahir" فأعطى المقابل "هاجموا بكثافة" مع أنّ الهجوم هنا يفيد استعمال السلاح بينما النصّ الأصل يصف كيف أنّ مجموعة التدخّل قامت بتغطية أو بمحاصرة السطح لا أكثر و لا أقل. أمّا ترجمة الجزء الثاني من النصّ فهو بالأحرى تعديل و تصحيح و إضافة لما جاء في الترجمة الأولى، بحيث نجد المترجم يستعمل المصدر "تنكير" بدل من "خداع"، ثمّ إعادة التشكيل مقابل "reconstituer" و هي ترجمة مباشرة و حرفية، بالإضافة إلى إعادة استعمال كلمة "لعبة" عوض "أحجية" مع أنّ اللفظ "jeu" غير موجود في النصّ الأصل فهو نوع من الإبدال.

نلاحظ في هذا المقطع أنّ الترجمة الأولى تقيّدت بالنصّ الأصل لدرجة هدم الأنساق النصية و التعبيرية الخاصة باللغة و الثقافة الهدف، بينما لجأت الترجمة الثانية إلى مجرّد التعديل و التصحيح في نصّ الترجمة الأولى.

[1] - Dictionnaire de la langue française, p 1220.

➢ المقطع رقم 14 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 26)	**Texte original:** (Y. Khadra, p22-23)
"في اللحظة التي أقلعت فيها السيارة، شعرت و كأن حياتي قد تغيرت. أحسستني خفيفا غير معقد، متفتحا أو أكاد كزهرة في الحقل. ها هي الشوارع الإختبارية قد ولت ، في حين ، أمام ما يشبه البحر الأحمر قبالة موسى ، الشوارع الكبيرة تفتح لي لكي تحتضنني . لم يسبق لي أن شعرت بإحساس مماثل في السابق. مع أنني كثيرا ما حصل لي و أن اعتقدت أنني على قاب قوسين من اختطاف القمر.	« Au moment où la voiture démarra, j'eus l'impression que ma vie changeait de cap. Je me sentais léger, décontracté, presque aussi épanoui qu'une fleur dans le pré. Déjà les rues épouvantes de la ville s'éloignaient tandis que, devant moi, un peu comme la mer Rouge devant Moïse, les grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir. Je n'avais jamais connu pareil sentiment auparavant. Pourtant, il m'était souvent arrivé de me croire à deux doigts de décrocher la lune. »
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 25)	
" بمجرد ما تحركت السيارة من مكانها حتى بدا لي أن حياتي تغيّر مجراها. أحسست بخفة و راحة بال و انشراح مثل زهرة في بستان. ها هي ذي الشوارع المتعبة بالمدينة راحت تبتعد في الوقت الذي فتحت الشوارع الكبرى ذراعيها كي تستقبلني تماما مثل موسى أمام البحر الأحمر. لم أشعر بذلك الإحساس من قبل بالرغم من أنني شهدت نفسي في كثير من المرات أقترب من قطف القمر."	

يمثّل هذا المقطع مشهدا من الحوار الداخلي أو المونولوغ للراوي الذي هو ذاته بطل الحكاية، و هو يعبّر عن ما يختلج ذهنه بعد ما استلم وظيفة سائق السيارة عند عائلة راجا الفاحشة الثراء. و نجد في هذا المونولوغ الكثير من العبارات الإيحائية و من الصور البيانية.

و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "ma vie changeait de cap" مقابل "حياتي قد تغيّرت" و هي ترجمة غير مباشرة باستعمال تقنية التطويع لأنّه لا يمكن التعبير عن المعنى بقول "الحياة تغيّر رأسها" مثلا. ثمّ عبّر المترجم عن الصفة "décontracté" بكلمة "غير معقّد" على أساس أنّ ضدّ الكلمة "contracté" يعني "معقّد"، و لكن الصفة الأقرب إلى المعنى المقصود هي "مسترخ" أو "غير قلق". و ترجم الزاوي التشبيه "épanoui qu'une fleur dans le pré" مقابل "منفتحا كزهرة في الحقل" و هي ترجمة مباشرة اعتمد فيها على النسخ التعبيري. ثمّ ترجم الزاوي التعبير التشبيهي "comme la mer Rouge devant Moïse" مقابل "أمام ما يشبه البحر الأحمر أمام موسى" و هي ترجمة مباشرة و حرفية تقيّد فيها المترجم بخطية التركيب في الأصل ممّا أدى إلى تعبير ركيك في اللغة الهدف، فكان من الأحسن القول "مثل موسى أمام البحر الأحمر" باستعمال الإبدال. أمّا عبارة "à deux doigts de décrocher la lune" فقد ترجمت بعبارة "أنني على قاب قوسين من اختطاف القمر"، و هي ترجمة غير مباشرة حاول فيها المترجم استعمال أسلوب التصرّف مع الإبقاء على كلمة "القمر" في التعبير.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد استعمل عبارة "بدا لي أنّ حياتي تغيّر مجراها" و هي ترجمة غير مباشرة لجأ فيها إلى التصرّف في تعويض كلمة "cap"، و قد استعمل المترجم الإبدال في نقل التشبيه فاستعمل "مثل موسى أمام البحر الأحمر" أمّا فيما يخصّ العبارة "أقترب من قطف القمر" فكانت ترجمة مباشرة و حرفية لصورة بيانية (Expression imagée) لا تعبّر عن القدرة على تحقيق الأحلام و الوصول إلى المبتغى في اللغة العربية ، لذلك كان من الأفضل استعمال المكافئ الدينامي كقول " كنت على وشك بلوغ القمر" أو " كنت على وشك لمس القمر" أو "لمس السماء" أو العبارة الاصطلاحية المستعملة في العربية "كدت أبلغ عنان السماء"

➢ المقطع رقم 15 :

Texte original: (Y. Khadra, p23)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 27)
« Je me voyais mal en train de me tourner les pouces derrière un volant à attendre que *madame* ait fini sa séance d'aérobic [….] J'estimais que je méritais mieux. [….] Je passais le plus clair de mon temps à imaginer cassant la baraque , signant des autographes à chaque coin de rue… »	"كان من الصعب علي أن أتصورني أضرب الأخماس في الأسداس خلف المقود في انتظار أن تنتهي السيدة من حصتها في رياضة الأيروبيك..... كنت أعتقد أنني أستحق ما هو أحسن..... أقضي جل وقتي في أن أتصور نفسي و قد حققت نجاحات خارقة ، أوقع الأوتوغرافات للمعجبين في كل ركن شارع...."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 25-26)
	" لم أقتنع بصورتي خلف المقود و أنا لا أفعل شيئا في انتظار أن تفرغ سيدتي من حصة الإيروبيك... كنت أعتقد أنني أستأهل أحسن من ذلك بكثير... أقضي معظم وقتي في تخيل نفسي عظيما ، أوقع الأوتوغرافات في كل زاوية شارع..."

يعبّر هذا المقطع عن الحوار الداخلي لنافع وليد و هو يصف مدى خيبته بالعمل كسائق سيارة لدى أسياده الأغنياء كالخادم رغم أنه كان يظن نفسه دائما فنانا يستحق النجومية و الشهرة .

و يترجم **أمين الزاوي** العبارة الاصطلاحية (Expression imagée) التي تحيل على الفراغ و عدم فعل شيء مهم و هي "de me tourner les pouces" مقابل "أضرب أخماس في أسداس" و هي ترجمة غير مباشرة تصرّف فيها المترجم محاولا إيجاد التعبير الاصطلاحي الذي يقابل

التعبير الفرنسي غير أنّ "ضرب الأخماس في الأسداس" يدلّ في معجم التعابير الاصطلاحية على "الحيرة الشديدة ، و أصله إضماء الإبل خمسة أيام، و تغيّرت دلالته ليعبّر عن الحيرة الشديدة بتوهّم أن الأخماس و الأسداس من الأعداد و عمليّة الضرب عملية معقدة محيّرة"[1]. و قد استعمل الزاوي تقنية الاقتراض في ترجمة كلمة "aérobic" بالمقابل "أيروبيك" مع أنّ المقابل موجود في اللغة العربية و يمكن أن يعبّر عن "تمارين اللياقة". أما عبارة "كنت أعتقد أنني أستحقّ ما هو أحسن" فهي ترجمة مباشرة اعتمد فيها المترجم على نسخ التعبير الأصل باللغة الهدف. أمّا عبارة " casser la baraque" فهي تعبير مصكوك (Locution) يدلّ على:

« Remporter un succès fracassant, en parlant d'un spectacle, d'un artiste ; faire échouer le plan de quelqu'un, lui faire perdre tous ses moyens. »[2]

بمعنى " تحقيق نجاح باهر، بالحديث عن عرض ما أو عن فنان ما، كما يعني ذلك إفشال خطة شخص ما و جعله يخسر كل شيء." * و قد ترجم أمين زاوي هذا التعبير باستعمال طريقة غير مباشرة بالاعتماد على تقنية التصرف و التكييف (Adaptation) لأنّ العبارة الفرنسية أتت من كسر الأكواخ في حفل البدو المتجولون، و هذا غير موجود في الثقافة العربية، فأبقى المترجم على المعنى باستعمال عبارة "حققت نجاحات خارقة". كما استعمل مرّة أخرى أسلوب الاقتراض في ترجمة "أوتوغرافات" في صيغة الجمع لتلاءم النسق التعبيري العربي.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم بطريقة غير مباشرة باستعمال تقنية التصرّف في عبارة "و أنا لا أفعل شيئا" فأبقى على المعنى و كيّفه مع الثقافة الهدف. كما أنّه استعمل الاقتراض أيضا في ترجمة "الأيروبيك" و "الأوتوغرافات" و استبدل عبارة "casser la baraque" بعبارة "كنت أتخيّل نفسي عظيما" حتى يوصل المعنى فقط دون أن يجد المكافئ الدينامي في اللغة العربية.

[1]– محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب ، القاهرة ، 2003، ص 340.

[2] - Dictionnaire Larousse (Enligne) :
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/baraque/7908 Consulté le : 06/07/2021 à 12:55.

➢ **المقطع رقم 16** :

Texte original: (Y. Khadra, p 30)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 33)
« - Je dois t'appeler comment ? - Ici, on ne se tutoie pas, monsieur Walid, dit-elle d'un ton clair et net […] - Bien, madame.	" ما الاسم الذي سأناديك به ؟ هنا علينا إلغاء استعمال الصيغ اللغوية الخاصة بالزمالة (On ne se tutoie pas) يا سيد وليد، قالت بلهجة واضحة و صريحة […] حسنا سيدتي."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 33-34)
	" –كيف لي أن أناديك ؟ – سيد وليد، الناس هنا يستعملون ضمير الجمع للمفرد. قالتها بنبرة واضحة جلية […] – نعم سيدتي."

يصوّر هذا المشهد الحوار بين سكرتيرة آل راجا و بطل الرواية الذي يستلم مهامه في مكتبها. و نلاحظ في الترجمة الأولى لسؤال الذي طرحه وليد "Je dois t'appeler comment ?" استبدال المترجم الجملة الفعلية بأخرى اسمية كما أنّه صرّف الفعل "ينادي" في صيغة المستقبل مع أنّ العبارة في الفرنسية تعني "كيف عليّ مناداتك أو أن أناديك ؟". و نجد أنّ **الزاوي** يترجم " on ne se tutoie pas" مقابل " علينا إلغاء استعمال الصيغ اللغوية الخاصة بالزمالة" ثم أضاف العبارة الفرنسية في متن النصّ المترجم بالعربية ، و في الحقيقة هذا غير جائز من حيث المستوى النحوي و الأسلوبي، كما أنّ هذه الترجمة تميل إلى نزعة الإطالة (Allongement) التي تحدّث عنها برمان (A. Bermane) في النزعات التشويهية للترجمة مع أنّ "le tutoiement" يعني باللغة العربية

"رفع الكلفة" فكان من الصواب القول "هنا لا نرفع الكلفة يا سيّد وليد" لتؤدي العبارة المعنى المطلوب.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم السؤال مقابل "كيف لي أن أناديك؟ " و هي ترجمة من الممكن أن تعني "Je peux t'appeler comment ?" أمّا في السؤال الأصل نجد الكاتب يستعمل الفعل "devoir" الذي يفيد "الوجوب و الإلزام". كما وقع المترجم في الخطأ نفسه الذي وجدناه في الترجمة الأولى و هو الإطالة و الشرح و التوضيح لعبارة "هنا يستعملون ضمير الجمع للمفرد" و هي ترجمة حرفية و ركيكة تفسد التعبير في الحوار. أمّا استعمال "نعم" عوض "حسنا" مقابل "bien" فهو إبدال و يؤدي المعنى ذاته الموجود في الأصل أي أن وليد فهم ما تقصده السكرتيرة بكلامها.

نلاحظ في كلتا الترجمتين ميول المترجمين إلى التقيّد بالنص الأصل في الحوار و ذلك يفسد و يهدم الأنساق التعبيرية الخاصة باللغة الهدف، خاصة في استعمال أسلوب التصرّف في ترجمة التعابير الاصطلاحية أو الصور البيانية التي جاءت في بنية النصّ الروائي من أجل إثراءه و كسر رتابة السّرد ، و غياب المكافئات الدينامية في ترجمة هذه التراكيب تفقر النص الهدف و تجعله نسخة تعبيرية عن الأصل.

➢ المقطع رقم 17 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 99)	**Texte original:** (Y. Khadra, p 96-97)
" جثة الفتاة سيعثر عليها...تودع في بيت الجثث مدة من الزمن، و إن لم يظهر أحد للتعرف عليها، تدفن. نقطة إلى السطر. مستحيل، نحن في دولة القانون. يظهر دحمان أسنانه القاطعة من خلال ابتسامة مرة... قال: نعم، بالفعل بلادنا دولة قانون، هذا أكيد، هل يجب أن نحدد أيضا بقانون يتعلق الأمر... لا يوجد سوى قانون واحد: قانون السكوت، و حق السكوت."	« -…. Le corps de la fille sera retrouvé… déposé à la morgue un certain temps. Si personne ne manifeste pour l'identifier, il sera enterré, point à la ligne. - Ce n'est pas possible. Nous sommes dans un Etat de droit. Dahmane montra ses dents acérées dans un rictus amer….Il dit : - Oui, tout à fait. Notre pays est un Etat de droit. C'est indéniable. Encore faut-il préciser de quel droit il s'agit…Il n'y en a qu'un seul, unique et indivisible : *le droit de garder le silence.* »
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 37)	
"-... سيجدون جثة الفتاة...و يضعونها في مصلحة حفظ الجثث لمدة معينة. إذا ما لم يتقدم شخص للتعرف على هويتها سيقومون بدفنها و انتهى. نقطة إلى السطر. – هذا غير ممكن، إننا نعيش في دولة قانون. كشف دحمان عن أسنان مدببة و تكشيرة مرّة...قال لي: – نعم بالتأكيد. بلادنا دولة قانون. هذا لا يمكن إنكاره. يجب أيضا تحديد نوع الحق الذي نتحدّث عنه هنا ... هناك حق واحد متفرّد لا يتجزأ: *الحق في التزام الصمت*."	

يوضّح هذا المشهد حوارا بين بطل الرواية وليد و صديقه دحمان الذي جاء لزيارته بعدما اعتزل وليد العالم قابعا في غرفته بسبب ما حصل في الغابة مع حميد سلاّل و حادثة التنكيل بجثّة الفتاة المراهقة. و نجد أنّ الزاوي يستعمل الصيغة المبينة للمجهول في ترجمة الجملة الأولى من المقطع متقيّدا بالتركيب الفرنسي المبني للمجهول (Voix passive) بينما استعمل عبد السلام يخلف العبارة "سيجدون جثة الفتاة..." و هي مبنية للمعلوم فاعلها الضمير "هم" و يقصد به المترجم ضمنيا رجال الشرطة أو عناصر الحماية المدنية. كما استعمل الزاوي مصطلح "بيت الجثث" مقابل "morgue" أما يخلف فقد ترجمها "مصلحة حفظ الجثث" مع أننا نجد في اللغة العربية مقابلا مفردا و هو "المشرحة"[1] الذي يعني "غرفة كبيرة توضع فيها الجثث".

و نجد في الترجمة الأولى عبارة "nous sommes dans un Etat de droits" مقابل "نحن في دولة قانون" و هي ترجمة مباشرة باستعمال أسلوب النسخ التعبيري بينما في الترجمة الثانية نجد المترجم قد استعمل الإبدال في عبارة "إننا نعيش في دولة قانون". و نجد الزاوي يترجم " quel droit" بمفرد "قانون" مع أنّ المعنى هنا يتغيّر و قد لجأ الكاتب إلى استعمال كلمة "droit" لأنها كلمة يسهل التلاعب بها في هذا السياق فهو لا يقصد القانون بل الحقّ و لذلك نجد عبد السلام يخلف يتدارك الأمر و يترجمها "نوع الحق". و نلاحظ تأثير هذه الكلمة في الترجمة الأولى عند ترجمة "Le droit de garder le silence" بحيث يلجأ المترجم إلى استعمال تركيبين لشرح و توضيح المعنى فاستعمل "قانون السكوت" ثم أتبعها بـ"حق السكوت" ليبدو التعبير ركيكا فيه إطناب و حشو كما أنّ الصواب في القول "الحق في السكوت". أمّا عبد السلام يخلف فقد وفق في ترجمة الجملة بقوله "الحق في التزام الصمت" و هذا أكثر فصاحة من التعبير السابق و يمكن القول أنه استعمل الإبدال كترجمة غير مباشرة .

[1]- شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 478.

➢ المقطع رقم 18:

Texte original: (Y. Khadra,p312)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص310)
« Lorsque je suis revenu à moi, c'était trop tard. Le miracle n'avait pas eu lieu. Aucun archange n'avait retenu ma main, aucun éclair ne m'avait interpellé. J'étais là, soudain dégrisé, un bébé ensanglanté entre les mains. J'avais du sang jusque dans les yeux. Au milieu de ce capharnaüm cauchemardesque jonché de cadavres d'enfants…. »	"حين استعدت حالي، كان الأمر قد قضي. لم تحدث المعجزة. ما استطاع ملاك أن يرد يدي، و ما كان لأي برق أن يقاطعني. كنت هناك، فجأة ملكتني صحوة، رضيع مخضب بالدم بين يدي. كان الدم قد وصل حتى إلى عيني. وسط هذه الغرفة المشوشة العائمة في فوضاها الكابوسية المغطاة بجثث الأطفال...."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص365)
	" حينما أفقت كان قد فات الأوان. لم تحدث المعجزة. لم يمسك أي ملك بيدي و لم يستوقفني أي وميض. كنت هناك فجأة و قد تبددت أوهامي و بين يدي رضيع مغطى بالدم. أنا أيضا كساني الدم بما في ذلك عيني. في وسط هذا المستودع الكابوس الذي امتلأ بجثث الأطفال..."

يصوّر هذا المقطع وقفة حوار داخلي أو مونولوغ لبطل الرواية نافع وليد الذي قام بمجزرة جماعية هو و جماعته من أجل الظفر بلقب "الأمير" على الكتيبة بأمر و تخطيط من زوجته زبيدة. و يجسّد الكاتب مشاعر الحسرة و الندم التي كان يشعر بها الإرهابي بمجرّد فراغه من وحشيته و كأنّه يسلّط الضوء من خلال الراوي المشارك على الجزء الخفيّ من فكر و وجدان من كانوا يقومون بأعمال فضيعة كالتي في هذا المشهد.

و نجد أنّ **أمين الزاوي** ترجم عبارة "Je suis revenu à moi" التي تعبّر عن استرجاع الوعي الذي كان مفقودا في حالة القتل و سفك الدم، مقابل "استعدت حالي" و هي ترجمة غير مباشرة باستعمال الإبدال. كما ترجم عبارة " Aucun archange n'avait retenu ma main" مقابل "ما استطاع ملاك أن يرد يدي" و هي ترجمة مباشرة باستعمال أسلوب النسخ التعبيري، و نلاحظ أنّ هذه العبارة قد استعملت من قبل في افتتاحية الرواية و كانت ترجمة الزاوي لكلمة "archange" مقابل "رئيس الملائكة" مع أنّ القصد هنا واحد من الملائكة المخيّرين في العقيدة المسيحية و هم جبريل و ميكائيل و رافاييل و قد ذكروا بالترتيب في التوراة (Bible). ثمّ نجد عبارة "ملكتني صحوة" مقابل اللفظ الفرنسي "dégrisé" المشتق كصفة من الفعل "dégriser" ; و الذي يدلّ على:

« Faire passer l'ivresse. Fig. détruire des illusions, des espérances conçus trop vite. »[1]

بمعنى "اجتياز مرحلة الثمالة، و في المعنى المجازي: هدم الأفكار الوهمية و الآمال العابرة." *. فيمكن القول أنّ ترجمة أمين الزاوي كانت غير مباشرة حاول فيها تطويع مفهوم التخلّص من الثمالة لأنّ البطل لم يكن ثملا بفعل الخمر بل كان مغيّب العقل بفعل الرغبة في السلطة و الإمارة. أمّا الصفة "مخضب بالدم" فجاءت ترجمة مباشرة و حرفية للصفة "ensanglanté".

و وصولا إلى وصف مكان المجزرة نجد الكاتب قد استعمل كلمة "capharnaüm" و هو يدلّ على:

« Son origine : ville de Judée. Mot hébreu désignant Kfar : village, et Nahum : consolateur. Lieu renfermant beaucoup d'objets entassés confusément. »[2]

[1] - Dictionnaire de langue française, p 295.
[2] -Ibid, p 142.

أي" يعود أصلها إلى اللغة العبرية، و هي مركّبة من كفر و تعني القرية و نحوم و تعني العزاء (قرية العزاء)، و تقال أيضا عن المكان المكوّن من الكثير من الأشياء المكوّمة و المحشورة بطريقة فوضوية."*

و قد ترجم الزاوي هذه العبارة بعبارة "الغرفة المشوّشة العائمة في فوضاها" و هذه في الحقيقة ترجمة مطوّلة فيها تضخيم و تحشية و تؤدّي إلى الإطالة في النص الهدف و بالتالي إلى تشويه ترجمته، و كان الأصحّ قولا استعمال عبارة "وسط هذه الفوضى" كترجمة مباشرة. أمّا الصفة اللاحقة لهذه الكلمة و هي "cauchemardesque" فقد ترجمت بطريقة مباشرة مقابل الصفة "الكابوسية".

أمّا في الترجمة الثانية فنلاحظ استعمال المترجم للفعل المصرّف في صيغة الماضي "أفقت" للدلالة على الخروج من حالة الوهم و غياب العقل، و هي ترجمة غير مباشرة بالاعتماد على تقنية التصرّف. أما في ما يخصّ كلمة "archange" فأبقى المترجم على كلمة "ملك"، كما استعمل يخلف عبارة "تبددت أوهامي" مقابل الصفة "dégrisé" و هي ترجمة غير مباشرة بالاستعمال الإبدال. و نجد أيضا الصفة "ensanglanté" مقابل "مغطى بالدم" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. أمّا كلمة "capharnaüm" فنجدها مقابل "المستودع" و هي ترجمة غير مباشرة و لكنها لا تفيد المعنى الذي جاء في الأصل كما أنّ إلحاقها بكلمة كابوس يجعل التعبير ركيكا ، فكان من الأفضل قول "المستودع الكابوسي" بما أنّ المترجم حافظ على الصفة المستعملة في النص الأصل.

نلاحظ مما سبق أن الترجمة الأولى تميل إلى الإطالة باستعمال التوضيح و التضخيم بينما تميل الترجمة الثانية إلى استعمال إستراتيجية العقلنة و إعادة صياغة التراكيب الفرنسية كما هي بالإضافة إلى تصحيح و تعديل ما جاء في الترجمة الأولى.

➢ المقطع رقم 19:

Texte original: (Y. Khadra,p313)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص311)
«…Et là, en écoutant le taillis frémir au cliquetis de nos lames, je m'étais demandé à quoi rêvent les loups, au fond de leur tanière, lorsque, entre deux grondements repus, leur langue frétille dans le sang frais de leur proie accrochée à leur gueule nauséabonde comme s'accrochait, à nos basques, le fantôme de nos victimes. »	" ... و هناك، و أنا أسمع طقطقة شفراتنا مع نباتات الأدغال، تساءلت بم تحلم الذئاب و هي في عمق وكرها، حينما بين هريرين ممتلئين، يتحرك لسانها في الدم الساخن الطري لفريستها المعلقة في أفواهها التي تثير الغثيان، كما تتعلق في أذيال ألبستنا أشباح ضحايانا "
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص366)
	"... هنا، حين سمعت الغابة ترتجف أمام صليل سيوفنا سألت نفسي: بماذا تحلم الذئاب و هي في جحورها، بين زمجرة شبعانة و أخرى، حين ترفّ ألسنتها داخل الدم الدافئ لفرائسها المعلقة في فمها النتن كما تتعلق أشباح ضحايانا بأذيال ستراتنا."

يجسّد هذا المشهد وقفة مونولوغ لبطل الرواية أين يتطرّق الكاتب للقارئ بطريقة ضمنية غير مباشرة لشرح ما جاء في العنوان، و تجدر الإشارة إلى أنّ هذه ليست المرّة الأولى التي يحيل فيها ياسمينة خضرا إلى الحيوان في عناوينه أو نصوصه الروائية و على سبيل المثال " Les agneaux" و " Les singes". و هو في هذا السياق يوضّح سبب التشبيه بالذئاب "Les loups" و ذكر "الذئب" كدلالة رمزية على الغدر و الافتراس و التعطّش للدم.

و قد ترجم **أمين الزاوي** الجملة الأولى " Le taillis frémir au cliquetis de nos lames" مقابل "طقطقة شفراتنا مع نباتات الأدغال" و هي ترجمة غير مباشرة باستعمال أسلوب

الإبدال غير أنها لا تؤدي المعني الصحيح المذكور في النص الأصل، لأنّ الفعل "frémir" لم يذكر في السياق مترجما، فقد عوّض المترجم الفعل بالحرف "مع". و يدلّ "frémir" على:

« Produire un bruit par l'agitation de ce qui a beaucoup de parties. Eprouver un mouvement de vibration qui produit un frémissement léger, un faible murmure. »[1]

بمعنى: " أحدث ضجة عبر اهتزاز شيء متعدد الأجزاء. كما يدلّ على الشعور بحركة اهتزاز تنجم عنها رعشة أو رجفة خفيفة، أو ضجة ضعيفة الصوت." *. و يمكن القول أنّ الفعل يترجم مقابل "يهتزّ" أو "يرتجف" أو "يرتعد"، و يعود على الفاعل "le taillis" الذي ترجمه الزاوي بـ"نباتات الأدغال" للكناية على خوف و رهبة النبات أيضا من "طقطقة الشفرات" أو " cliquetis des lames" مع أنّ "الطقطقة" في اللغة العربية مشتقّة من الفعل "طقطق" الذي يدلّ على "ما كثر صوته، أو تفرقع، و هو تكرير الطقّ. و طقطق الحجارة و نحوها: وقع بعضها على بعض فسمع لها مثل هذا الصوت. و طقطقة الدواب حوافرها أي صوّتت على الأرض الصلبة، و طقطق الشيء جعله يصوّت و فرقعه"[2] . فالطقطقة إذن تفيد الصوت المرتفع و هي محاكاة صوتية لذلك الصوت بينما المقصود بـ"cliquetis" هو الصوت الذي تحدثه الأسلحة أو الأشياء التي تصطدم ببعضها البعض، و مثل هذا الصوت يقال له في اللغة العربية "الصليل أو القعقعة"، فمن الأصحّ ترجمة العبارة الفرنسية بقول "و أنا أسمع نباتات الأدغال ترتجف تجاه قعقعة شفراتنا".

و نجد في الترجمة الأولى استعمال الزاوي للترجمة المباشرة و النسخ التعبيري في نقل "بم تحلم الذئاب و هي في عمق وكرها". أما عبارة "entre deux grondement repus" فقد ترجمت مقابل "بين هريرين ممتلئين" مع أنّ المقصود في النصّ الأصل الطريقة التي يصدر بها الذئب صوتا لا الجزء الموجود في فكّه، كما أنّ عبارة "يتحرّك لسانها في الدم الساخن الطري لفريستها" هي ترجمة مباشرة و حرفية فيها نوع من الإطالة في نقل الصفة "frais" مقابل "الساخن الطري". ثمّ أنّ الصفة

[1] - Dictionnaire de langue française, p 495.

[2]– شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 561.

"nauséabonde" التي تصف فم أو فكّ الذئب قد ترجمت مقابل عبارة "تثير الغثيان" و هي مرادف "المقزز" و "المقرف".

و بخصوص الترجمة الثانية نجد عبارة "الغابة ترتجف أمام صليل سيوفنا" و هي ترجمة صحيحة مباشرة بالاستعمال أسلوب النسخ التعبيري، و هو الأسلوب ذاته الذي استعمله **عبد السلام يخلف** في نقل الجملة الموالية "بماذا تحلم الذئاب و هي في جحورها". أمّا العبارة " entre deux grondements repus" فقد ترجمها يخلف مقابل "بين زمجرة شبعانة و أخرى" محاولا نقل التركيب الفرنسي بطريقة مباشرة مع أنّه من الأحسن قول "بين زمجرتين شبعانتين" باستعمال تقنية الإبدال.

و نستنتج أنّ ترجمة الوقفة و المشهد في كلا الترجمتين قد اعتمد على إستراتيجية العقلنة بينما لجأ المترجم في الترجمة الأولى إلى إستراتيجية التوضيح و الإطالة لأنّ الوصف كان يحتاج إلى استعمال الصور البيانية و الإيحاءات التعبيرية التي لا يمكن قلها بطريقة مباشرة بل وجب اللجوء إلى التصرّف و التكييف و لكن ما يعاب على المترجم الأول أنّ التوضيح و الإطالة جعل النصّ العربي يشوبه تضخيم يجعل من التعبير ركيكا و غير متناسق.

- **ترجمة صيغ الزمن النحوي و الصّرفي:**

تقوم بنية الزمن الروائي في الأدب الكلاسيكي بالفرنسية على ثلاث صيغ زمنية للماضي و هي "passé simple" و "impafait" و "plus-que-parfait"، غير أنّ الرواية البوليسية الحديثة جاءت متأثرة بالسينما فأضحت تعتمد على إدراج الزمن الماضي الرّكّب " passé composé" و الحاضر السردي "présent de narration". و ما يطرح الإشكال في ترجمة الزمن الروائي هو اختلاف القواعد اللسانية للغتين العربية و الفرنسية و تقيّد المترجم بالصيغة الموجودة في الوحدة الكلامية (الجملة) الأصل قد يخلّ بالتركيب العربي كما في الأمثلة الآتية:

➢ المقطع رقم 20:

Texte original: (Y. Khadra,p13)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص16-17)
«Il m'adresse un clin d'œil dérisoire. - Je t'avais dit que ce n'était pas une bonne idée.»	"يرسل في اتجاهي نظرة استهزاء خاطفة. نبهتك إلى أنها ليست فكرة جيدة."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص13)
	" رمقني بنظرة تافهة. -لقد قلت لك أنها لم تكن فكرة جيدة.

يصوّر هذا المقطع مشهد حوار بين أبو تراب و الراوي المشارك كشخصية رئيسية في افتتاحية الرواية أي في آخر ما سيحصل للبطل و جماعته . و نلاحظ ترجمة الفعل "Il m'adresse" قد وردت في الترجمة الأولى مقابل "يرسل"، و بالنظر للمستوى المعجمي نقول أنّها ترجمة مباشرة و حرفية تقيّد فيها **الزاوي** بالمعنى الأول للفعل "adresser" الذي يفيد البعث و الإرسال، غير أنّ ما يتبع الفعل أي "un clin d'œil" يوضّح بأنّ التعبير "adresser un clin d'œil à quelqu'un" يتطلّب ترجمة غير مباشرة باستعمال المكافئ الدينامي في اللغة العربية نحو: "لمح بطرفة عين". أما على

المستوى التركيبي و النحوي فنلاحظ أنّ الفعل في اللغة الفرنسية جاء في صيغة الحاضر السردي (Présent de narration) الذي يستعمله الكاتب عادة لإيهام القارئ بواقعية الفعل و كأنه يحصل في الزمن الحاضر فلذلك وظيفة تعبيرية و جمالية، و نجد أنّ الزاوي تقيّد بالأصل إلى درجة استعمال الفعل "يرسل" في الزمن الحاضر أيضا، و الحقّ أن غاية المترجم في ترجمة النصّ السردي الروائي تلزمه بالجمع بين الدقة على المستوى اللساني و فنيّة الكتابة على مستوى الوظيفة الجمالية للنص بحيث يتطابق المستويان معا لتشكيل النصّ كما ينبغي له أن يكون[1]، غير أنّ المترجم غير ملزم بمطابقة الصيغ الصرفية للزمن في النصّ الأصل بالبحث عن مقابلات حرفية لها في اللغة الهدف، بل عليه ترجمتها اعتمادا على الصيغ النحوية التي تستعمل في اللغة الهدف كمكافئ. و تجدر الإشارة إلى أنّ اللغة الفرنسية تعبّر عن الزمن بصيغ مختلفة حتى أنّ بعض هذه الصيغ تتفرّع إلى أقسام من الزمن تختلف من حيث وظيفتها أو قيمتها في الجملة أو في السّرد، فصيغة الماضي (Passé) نجدها تتفرع مثلا إلى الماضي البسيط (passé simple) للدلالة على سرعة السرد و قصر الحوادث و حدوثها متسلسلة و بطريقة مفاجئة و سريعة، و الماضي الناقص (Imparfait) الذي يحمل قيمة الفعل الذي له ديمومة طويلة في سياق الزمن كما يستعمل للوصف، بينما تعبّر اللغة العربية عن تلك الفروع و القيم و الوظائف الزمنية بواسطة بعض القرائن الزمنية أو بواسطة السياق لأنّ الفعل في العربية لا يفصح عن الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل بصيغته الصرفية بل يفهم من بناء الجملة التي قد تتميّز بإضافة بعض العناصر التي تساعد في تقرير الزمن[2]، و على سبيل المثال نجد في الآية الآتية: {الذِينَ كَفَرُوا يَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ الله}[3] و قد ورد فيها الفعل الأوّل "كفروا" في صيغة الماضي بينما ورد الفعل الثاني "يصدون" في الزمن المضارع غير أنّ سياق الجملة ككلّ يوضح أنّ فعل "الصدّ" جاء في الماضي و الفعل الذي ورد قبله يعبّر عن صيغته.

[1]– ينظر: إنعام بيوض، مرجع سابق، ص 45.

[2] – ينظر: ابراهيم السامرائي، الفعل و زمانه و أبنيته، دار الرسالة ، ط 3، 1983، ص 24.

[3] – القرآن الكريم، الآية 25 من سورة الحجّ.

و عليه فإنّ استعمال المترجم الفعل "يرسل" في الزمن الحاضر أو المضارع في بداية الجملة المؤسسة أو الممهّدة للحوار ليس في محلّه. كما نجد الفعل "je t'avais dit" المصرّف في صيغة الماضي "Le plus-que-parfait" الذي يفيد وجود حدث قبل آخر في الماضي الناقص (imparfait) و هو "ce n'était" و قد ترجمه الزاوي باستعمال الفعل "نبهتك" في صيغة الماضي و "ليست" في المضارع و هذا ما يجعل السّرد في اللغة العربية يتخذ ترتيبا زمنيا غير متسلسل في السياق، لأنّ ترجمة الزمن الحاضر بالحاضر أو الماضي بالحاضر يقتضي وجود حوادث و أفعال ليست محددة زمنيا و عادة ما تترجم الحوادث ذات الصيغة الصرفية المضارعة في الفرنسية بإبدالها في صيغة الماضي لأنها مسرودة وفقا لتتابع زمني (Ordre chronologique)[1]. و الجملة التي استعملها الزاوي "نبهتك إلى أنها ليست فكرة جيدة" تفيد أن فعل التنبيه جاء قبل الفكرة و هذا غير جائز في التعبير بحيث يجب أن يقع فعل الفكرة قبل فعل التنبيه، و الأصحّ قولا "نبّهتك إلى أنها لم تكن فكرة جيدة".

و بالانتقال إلى الترجمة الثانية نلاحظ احترام المترجم لعامل السياق فقد استعمل الفعل "رمقني" في الماضي و هي ترجمة غير مباشرة باستعمال أسلوب التطويع فالفعل "رمق" يدلّ على لمح البصر و "رمقه أي نظر إليه، و رمقه ببصره: أتبعه بصره يتعهّده و ينظر إليه و يرقبه. كما يقال رامقه أي نظر إليه شزرا نظر العداوة"[2]، و هو يفيد المعنى الموجود في الأصل غير أنّ الأفضل قولا "رمقني بنظرة شزرا" عوض "بنظرة تافهة" . و نلاحظ أيضا التسلسل الزمني السليم في عبارة "لقد قلت لك أنّها لم تكن فكرة جيّدة" بحيث أنّ فعل الفكرة يسبق فعل القول و على المستوى المعجمي يمكن القول أنّ المترجم لجأ إلى ترجمة التركيب مباشرة بتقنية النسخ التعبيري.

[1] -Voir : Hélène Chuquet, Approche linguistique des problèmes de traduction : Anglais – Français, Ophrys, Paris, 1987, p 85.

[2]– شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 373.

➢ المقطع رقم 21:

Texte original: (Y. Khadra, p28)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص31)
«La voiture se dépêcha de disparaitre… Deux dobermans se mirent à hurler… »	" أسرعت السيارة لتختفي....كلبا حراسة بدآ في النباح ..."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص31)
	" أسرعت السيارة كي تختفي.... ينبح كلبان دوبرمان ...."

يصف الكاتب في هذا المقطع على لسان الراوي المشارك في الحكي بعض الحوادث المتسلسلة و المتسارعة في الزمن باستعمال الماضي البسيط (Passé simple). و قد لجأ **أمين الزاوي** إلى ترجمة الفعل الأول "se dépêcha" مباشرة بـ "أسرعت" و هي الصيغة المناسبة و قد استبدل المصدر "disparaitre" بـ"لتختفي" في صيغة المضارع فيفهم من سياق الجملة و من الفعل الأول أنّها اختفت في الماضي أ كانت ستختفي في الماضي. بينما تقيّد في الجملة الثانية بترجمة "بدآ" في صيغة الماضي مضيفا المصدر "في النباح" عوض قول "بدآ ينبحان" .

أمّا **عبد السلام** يخلف فقد استعمل الفعل الأوّل في صيغة الماضي كما في الترجمة الأولى "أسرعت" و أعاد استعمال "تختفي" مستبدلا حرف "حرف اللام" مقابل "كي". غير أنّه استعمل في الجملة الثانية الفعل "ينبح" في صيغة المضارع أو الحاضر مع أنه لم يوجد في السياق ما يدلّ على مضي الفعل و هذا ما جعل التسلسل الزمني للجملة يختلّ، و على المستوى المعجمي استعمل لفظ "كلبان" و أتبعهما بـ"دوبرمان" مستخدما أسلوب الإقتراض في ترجمة فصيلة أو نوع الكلبان و كان الأصح قولا "كلبا دوبرمان" لتكون العبارة صحيحة.

➢ المقطع رقم 22:

Texte original: (Y. Khadra, p91)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص93)
«Il faisait encore nuit lorsque je revins à moi… »	"كان الوقت لا يزال ليلا عندما استعدت وعيي..."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص110)
	" ما زال الظلام مخيما حين استعدت وعيي..."

جاء هذا المقطع بلسان الراوي المشارك كشخصية رئيسية و فيه صيغتين زمنيتين متناوبتين الأولى هي في الفعل "faisait" المصرّف في صيغة الماضي الناقص (Imparfait) بغرض وصف فعل طالت مدّته في الزمن و قد ترجمه أمين الزاوي بالعبارة "كان ... لا يزال" و هي صيغة صحيحة يفيد الفعل كان في الماضي أنّ لا يزال في صيغة الماضي أيضا قد استعمل المترجم هنا تقنية التطويع كترجمة غير مباشرة. و جاء الفعل الثاني "revins" مرتبطا بالأول بالقرينة "lorsque" التي تدلّ على أنّ الفعل الأول استمرّ إلى غاية حدوث الفعل الثاني كما تدلّ على أنّ الفعل الأول بدأ مسبقا. و تعد الترجمة "استعدت" في محلّها لأنّ الفعل كان لا يزال يفيد أنّ حلول الليل وقع قبل استعادة الوعي. بينما نجد المترجم في النصّ الثاني يستعمل "مازال" و بعدها يستعمل الفعل "استعدت" و هذا يخلّ بالتسلسل الزمني و بسياق الجملة في صيغة الماضي لأنّ قول "ما زال" وحدها تدلّ على أنّ الفعل يستمرّ إلى غاية سرد الحادث من قبل الراوي بيد أنّ القرينة "حين" تفيد أنّ الفعل يستمرّ إلى وقوع الفعل الثاني "استعدت"، و عليه كان من المفروض إضافة الفعل "كان" في صيغة الماضي متبوعا بالفعل "يزال" حتى تؤدي الجملة المعنى و التركيب الزمني المقصود في النص الأصل. و فيما يخصّ المستوى المعجمي نجد المترجم يتقيّد بنسخ التعبير الأصل في الترجمة الأولى بينما لجأ المترجم إلى الإبدال و التطويع في الترجمة الثانية.

➢ المقطع رقم 23:

Texte original: (Y. Khadra,p156)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص156)
«Il n'y aurait pas de deuxième tour de scrutin. Les législatives furent annulées.»	"لن يكون هناك دور ثان للاقتراع لقد تم إلغاء التشريعيات."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص182)
	" لن يكون هناك دور ثان للاقتراع. تم إلغاء الانتخابات التشريعية."

نلاحظ في هذا المقطع استعمال الكاتب لصيغتين زمنيتين مختلفتين دون رابط بينهما بل بوجود قطيعة بين الحدثين و هذا عادة ما يحدث في اللغة الفرنسية بكلّ سلاسة باعتبار أنّ حدثين معيّنين مختلفين ينقلان صورتين واصفتين بالنظر إليهما من الخارج فيتغير الزمن بين الأول و الثاني بفعل تغيّر العامل أو المكان أو بتغيّر طبيعة الحدث المسرود (Le type de procès) [1]. فقد جاء الفعل الأول منفيا في زمن الحاضر الشرطي (Conditionnel présent) لدلالته على عدم احتمالية (Probabilité) الحدوث. و جاء الفعل الثاني كاستنتاج يفهم من الحدث الأوّل و كان مبنيا للمجهول في صيغة الماضي البسيط (Passé simple passif) في عبارة " furent annulées". و قد ورد في الترجمتين الأولى و الثانية "لن يكون هناك.." مقابل الفعل الأول و يفهم من العبارة الجزم بعدم حدوث الفعل على الرغم من احتمالية حدوثه فقط فكان الأصح قولا "يحتمل عدم وجود ..." أو "يحتمل أن لا يكون هناك ...". بينما نجد الزاوي قد ترجم الفعل الثاني بـ"لقد تمّ إلغاء" في حين ترجمها عبد السلام يخلف بـ"تمّ إلغاء" لتدلّ الترجمة الأولى على وقوع الفعل في الماضي البعيد بينما تدلّ الترجمة الثانية على الماضي القريب، كما أنّ الترجمتين استعملتا أسلوب الإبدال فاستبدل المترجمان الفعل "annuler" بالمصدر "الإلغاء" و كان من المكن قول "لقد ألغيت ..".

[1] - Voir : Hélène Chuquet, L'alternance passé-présent dans le récit : contraintes de la traduction du français vers l'anglais, in Meta, vol 45, n° 02, p 252.

3.1. الشخصيات:

- **ترجمة التقديم الوصفي (الجسدي و المعنوي):**

يتمّ إدراج الشخصيات بطريقة مباشرة في الحكي بواسطة استعمال ملفوظات وصفية نحو الصفات (قصير، طويل ...) أو بواسطة ملفوظات سردية تحيل على فعل الشخصية كقول: سارت و ذهبت و قامت. و تتضمن أشكال التقديم الواصفة الوصف الجسدي الخارجي و الوصف المعنوي الداخلي.

➢ المقطع رقم 24 :

Texte original: (Y. Khadra, p 28)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 31)
« Le majordome s'abstint de me tendre la main ou de me désigner un fauteuil. Il me reçut froidement dans son bureau à peine éclairé par une porte-fenêtre encombrée de lourds rideaux. La soixantaine sonnée, il se tenait droit comme un « i » au milieu de la pièce, le regard aride et le geste guindé...»	" امتنع رئيس الخدم أن يمد لي يدا للسلام أو أن يشير لي بالجلوس. استقبلني ببرودة في مكتبه المضاء قليلا من خلال باب البلكون المثقل بستائر خشنة. وسط الغرفة، كان منتصب القامة كحرف (أ) على الرغم من أنه بلغ الستين، كانت نظرته جافة و حركاته متصنعة."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 31)
	" انكفأ رئيس الخدم عن مد يده لتحيتي أو للإشارة إلى أريكة. استقبلني ببرودة في مكتبه الذي يدخله ضوء خافت من نافذة كبيرة تلفها ستائر ثقيلة. رغم بلوغه الستين إلا أنه ما زال واقفا كالغصن وسط الغرفة بنظرته الجافة و الحركات المتصنعة."

يصف هذا المقطع كبير الخدم عند عائلة راجا على لسان الراوي المشارك كشخصية رئيسية. و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "le majordome s'abstint" مقابل "امتنع رئيس الخدم"، و يدلّ الفعل الملفوظ الواصف "s'abstenir" على الامتناع عن فعل الشيء، فهي إذا ترجمة مباشرة و حرفية. كما وردت ترجمة "il me reçut froidement" مترجمة بأسلوب حرفي مباشر أيضا. أمّا عبارة "La soixantaine sonnée " فقد وردت مقابل "على الرغم من أنه بلغ الستين" و هي ترجمة غير مباشرة استعمل فيها المترجم تقنية التطويع و التعديل. و قد ترجم الزاوي عبارة التشبيه " il se tenait droit comme un « i »" بعبارة "كان منتصب القامة كحرف أ" محاولا التصرّف و تكييفها مع التشبيه الواصف في اللغة العربية لأنّ شكل حرف "i" الفرنسي يشبه شكل حرف "أ" بالعربية. و جاءت ترجمة "نظرته جافة و حركاته متصنعة" مباشرة و حرفية.

و ترجم **عبد السلام** يخلف العبارة الأولى مقابل "انكفأ رئيس الخدم" و هي ترجمة مباشرة و حرفية و عبارة "استقبلني ببرودة " كذلك. و نلاحظ تعديل عبد السلام يخلف عبارة "بلغ الستين" في الترجمة الأولى لتصبح "رغم بلوغه الستين" فأبدلها من جملة فعلية إلى أخرى اسمية. و لجأ يخلف إلى استعمال المكافئ الدينامي في تشبيه الخادم في وقفته بالغصن بقوله "مازال واقفا كالغصن". أما الجملة الأخيرة فجاءت غير صحيحة من حيث التركيب في قول "بنظرته الجافة و الحركات المتصنعة" بحيث نسب المترجم النظرة إلى صاحبها بينما استعمل الحركات بدون مضاف إليه مع أنّ الوصف الثاني مرتبط بالأول فكان من الأفضل قول "بنظرته الجافة و حركاته المتصنعة".

و نستنتج أنّ كلا الترجمتين تعتمد على إستراتيجية العقلنة ذاتها في ترجمة الملفوظات الواصفة و في إعادة صياغة التراكيب التي تقدّم الشخصية كما هي في النص الأصل دون تغيير إلا في العبارات التي تفيد الصور البيانية و التي نجد لها مقابلا في اللغة العربية.

➢ المقطع رقم 25 :

Texte original: (Y. Khadra, p 33)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 35-36)
« Dahmane était mon ami de toujours. Nés dans un même cul-de-sac, …. Nous avions usé nos fonds de culotte sur les même trottoirs et subi l'ire de nos instituteurs avec la même délectation car nous passions pour d'intraitables pestes. Puis son père mourut dans un accident, et Dahmane s'assagit… »	" كان دحمان صديقي الدائم. ولدنا في نفس المحسر... سوية سحقنا مؤخرتينا على الأرصفة ذاتها و معا و بذات التشهي عانينا من حنق معلماتنا لأننا كنا في عيونهن عبارة عن كائنات طاعونية شرسة. ثم مات أبوه في حادث، فأخذ دحمان يتعقل."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 37)
	" كان دحمان صديقي منذ البداية. ولدنا في نفس الشارع المغلق... أبلينا مؤخرات سراويلنا على نفس الأرصفة و تكبدنا غضب أساتذتنا بنفس المتعة لأننا كنا نعتبر من أشرس التلاميذ. مات والده في حادث و ذاك ما قاد دحمان إلى التعقل."

ورد هذا المقطع في وصف شخصية دحمان الصديق المقرّب للراوي المشارك أس لبطل الحكاية و نلاحظ استعمال الكاتب للملفوظات الوصفية و السردية الدالة عليه. و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "mon ami de toujours" مقابل "كان صديقي الدائم" و هي ترجمة حرفية مباشرة. ثمّ استعمل عبارة "ولدنا في نفس المحسر" للدلالة على "dans un même cul-de-sac" و تدلّ الصيغة التعبيرية (Locution) "cul-de-sac" على :

« Rue qui n'a qu'une issue ; maintenant de préférence on dit impasse. Fig. un emploi qui ne peut mener à rien. »[1]

[1] - Dictionnaire de langue française, p 268.

أي " الشارع الذي له مخرج واحد و من الأفضل القول الطريق المسدود. أما في المعنى المجازي فيدلّ على شغل لا يؤدي أيّ فائدة، لا طائل من وراءه." *. و الصواب قول "ولدنا في المحسر نفسه" كما أنّ لتلك العبارة مقابل في العامية الجزائرية بما أنّ الراوي هنا يتكلم بصوت بلسان الشاب العامي، فكلمة "impasse" تعني "الزنقة أو الزنيقة"[1]، و من الممكن القول "ولدنا في الزنقة نفسها .

أمّا عبارة "user nos fonds de culotte sur les mêmes trottoirs" فهي كناية عن الرابطة بين الصديقين بحيث أنهما كبرا معا و لعبا معا و أمضيا وقتا طويلا في ذات المكان، و قد ترجمها الزاوي باستعمال النسخ التعبيري أي بطريقة مباشرة متقيّدا بالتركيب الأصل و هذا ما أدى إلى هدم شبكة التعبير المحلية لأن تلك العبارة تستعمل في سياق عامي شعبي لا يمكن نقله إلى اللغة الفصيحة بل يتطلّب استعمال المكافئ الدينامي في اللغة الهدف، فعبارة "سوية سحقنا مؤخرتينا على الأرصفة ذاتها" لا تنقل حتى الصورة البيانية بطريقة صحيحة. كما جاءت عبارة " subir l'ire de nos instituteurs" مقابل "عانينا من حنق معلماتنا" و هي ترجمة مباشرة حرفية، فالفعل " subir " في هذا السياق لا يدلّ على المعاناة بقدر ما يدلّ على "التعرض لفعل ما" أو على "التحمّل" كما أنّ كلمة "instituteur" وردت في الفرنسية اسما مذكرا (Masculin) بينما استبدلها المترجم باسم مؤنّث. و بالإضافة إلى ذلك نجد عبارة "passer pour d'intraitables pestes" مقابل "كنا ...عبارة عن كائنات طاعونية شريرة" و هي ترجمة غير مباشرة استعمل فيها المترجم أسلوب التصرّف. كما ترجمت العبارة "Dahmane s'assagit" بطريقة غير مباشرة مقابل "أخذ دحمان يتعقّل" عوض قول "تعقّل دحمان" لأنّ الفعل هنا منتهي و تامّ فلم يرد في النص الأصل أنّ دحمان " se mit à s'assagir".

و بالانتقال إلى الترجمة الثانية نجد عبارة "كان دحمان صديقي منذ البداية" مع أنّ النص الأصل لم يحددّ زمنا لبداية الصداقة و نهايتها بل استعمل "de toujours" و التي تعني "على الدوام" أو "دائما". ثمّ استعمل المترجم عبارة "ولدنا في نفس الشارع المغلق" و هي ترجمة حرفية مباشرة. أمّا

[1] - Voir : Bel Kassem Ben Sedira, op. cit. , p 294.

عبارة "أبلينا مؤخرات سراويلينا على نفس الأرصفة فقد أعادت صياغة التعبير البياني باللغة العربية، مع أنّ المقابل العربي الدال على وجود ذكريات مشتركة بين صديقين من الممكن أن يكافئ "شربنا من الكأس ذاتها "[1] أو مرّ بالتجربة ذاتها. و جاءت عبارة "تكبدنا غضب أساتذتنا" كترجمة مباشرة مع أنّ "أساتذتنا" تدلّ على مرحلة أو طور مختلف من التعليم و تقابل "nos professeurs". و استعمل **عبد السلام يخلف** أسلوب التطويع في التعبير عن الوصف التشبيهي " intraitables pestes" فاستبدل كلمة "pestes" التي تدلّ على "الطاعون" بكلمة "التلاميذ" التي تفهم من سياق الكلام. و جاءت عبارة "قاد دحمان إلى التعقّل" مضخمة مع أنّ الأسهل كان في قول "مات والده في حادث فتعقّل دحمان.

ممّا سبق نلاحظ أنّ الترجمتين تتقيّدن بالتراكيب و الإيحاءات التعبيرية الموجودة في النصّ الأصل فهي تتبرز التراكبات اللغوية و الأنساق النصية الغربية و تهمل إبراز الأساليب التعبيرية الفصيحة الموجودة في اللغة الهدف، و استعمال إستراتيجية التغريب هذه تجعل من النصّ العربي حرفيا بمعنى أنّه يحافظ على حرفيّته و غرابته (Etrangeté) فلا يصل معناه جيّدا إلى القارئ العربي الذي لا يتقن اللغة الفرنسية و لا يفهم سياق التعابير البيانية الخاصة بها.

[1]– ينظر: محمد محمد داود، مرجع سابق، ص 73.

➢ المقطع رقم 26 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 95-96)	**Texte original:** (Y. Khadra, p 92-93)
" مكثت عدة أيام منعزلا في غرفتي، غير مبال بنواح والدتي الذي لا ينتهي...كان وجهي المشوه و الكدمات الكثيرة الموزعة على جسمي تشغل بال عائلتي [...] كنت أقضي أيامي في ذعر شديد، كانت تتخلل يومي رؤى كابوسية....شبح الفتاة المراهقة يلاحقني عبر ضباب كثيف..."	« Des jours durant, j'étais resté cloîtré dans ma chambre, sourd aux incessantes lamentations de ma mère…. Ma figure ratatinée et les contusions sur mon corps préoccupaient ma famille […] Je purgeais mes jours dans la panique. Mon sommeil était hanté de visions cauchemardesques… Le fantôme de l'adolescente me traquait à travers la brume…»
الترجمة الثانية: (ع. يخلف،ص 111-112)	
" بقيت مسجونا في غرفتي لأيام طويلة لا أصغي لبكاء أمي المستميت... كان وجهي المهشم و الكدمات على جسمي تشغل بال أفراد عائلتي[...] قضيت أيامي مذعورا. كان نومي مسكونا بهواجس مرعبة ...شبح تلك المراهقة يلاحقني تحت الضباب..."	

يصوّر هذا المقطع على لسان الراوي المشارك الوصف المعنوي و الجسدي للشخصية الرئيسية بعد حادثة التنكيل بجثة الفتاة المراهقة في غابة باينام. و تدلّ الملفوظات الواصفة على الحالة المتردية التي وصل إليها وليد بعد الحادث.

و قد ترجم **أمين الزاوي** الصفة "cloîtré" بالمقابل العربي "منعزلا" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. ثمّ جاءت الجملة "sourd aux incessantes lamentations" مقابل "غير مبال

بالنواح الذي لا ينتهي" لأنّ الصفة "sourd" هنا كناية عن عدم المبالاة و عدم الرغبة في السماع، فكانت الترجمة غير مباشرة تصرّف فيها المترجم لإيجاد المقابل في اللغة الهدف. ثمّ ترجم الزاوي العبارة "ma figure ratatinée" مقابل "وجهي المشوّه" و هي ترجمة غير مباشرة استعمل فيها التصرّف أيضا لأنّ صفة "التشوه" تتماشى مع لفظ الوجه و ترد في اللغة الهدف عادة للدلالة على وجود عاهة أو عيب في الوجه. أمّا عبارة "les contusions sur mon corps" فقد ترجمت بالتركيب المطوّل "الكدمات الكثيرة الموزّعة على جسمي" و هو وصف به تضخيم و إطالة. و جاءت عبارة "dans la panique" مقابل "في ذعر شديد" و هي إطالة أيضا و نوع من الإطناب فالذعر يرادف الخوف الشديد و هو أعلى درجاته. كما عبّر الزاوي عن عبارة " Mon sommeil était hanté de visions cauchemardesques" بالمقابل العربي "كانت تتخلل يومي رؤى كابوسية" و هي ترجمة مباشرة غير صائبة، بحيث أنّ لفظ "sommeil" لا يفيد "اليوم" بل يدلّ على "النوم" و لعلّ الخطأ الذي جاء في الترجمة مطبعي غير مقصود لحلول الياء مكان النون.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم الصفة "cloîtré" مقابل "مسجون" و هي تؤدي المعنى المراد في الأصل أيضا، بينما وردت عبارة "لا أصغي لبكاء أمي المستميت" كترجمة غير مباشرة باستعمال الإبدال و التصرّف. و جاءت عبارة "وجهي المهشّم و الكدمات على جسمي" ترجمة حرفية و مباشرة . و قد استعمل المترجم في الفقرة الثانية الصفة "مذعورا " مقابل " dans la panique" بالاعتماد على الإبدال و التطويع. أمّا العبارة "كان نومي مسكونا بهواجس مرعبة " فقد جاءت مباشرة و حرفية تقيّد فيها يخلف بالتركيب الفرنسي.

- **ترجمة العناصر الاجتماعية (الاسم و المستوى):**

يعدّ إدراج العناصر الإجتماعية من أساسيات تقديم الشخصية في بنية السرد الروائي و ذلك لتقريب القارئ من عالمها، و تتمظهر تقنية التقديم غير المباشرة هذه عبر بعض الأفعال و الصفات الدالة على الحالة الاجتماعية للشخصية، و عبر الاسم و الوظيفة و الحالة المدنية و غيرها من العوامل.

➢ **المقطع رقم 27** :

Texte original: (Y. Khadra, p23)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 27)
« Né un jour d'orage et de fondrières éventrées, j'ai grandi sans jamais douter de mes espoirs les plus fous, j'étais persuadé que, tôt ou tard, les feux de la rampe m'arracheraient aux coulisses pour me propulser vers le firmament. »	"ولدت في يوم عاصفة و ردغة موحلة، ترعرعت دون أن أفقد الثقة في أمالي الأكثر جنونا. كنت متأكدا من أن الأضواء، إن آجلا أو عاجلا، ستسحبني من الكواليس لتقذف بي بعيدا نحو القبة السماوية."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 26)
	"لقد ولدت في يوم عاصفة و مستنقعات مبقورة و كبرت من دون أن أشك في آمالي الأكثر جنونا. كنت مقتنعا أنه عاجلا أم آجلا ستأخذني الأضواء من الزوايا الخلفية كي ترفعني عاليا في قبة السماء."

يصف هذا المقطع على لسان الراوي المشارك الحالة الإجتماعية للبطل الذي كان يحلم بالنجومية و الشهرة كممثّل فكان طموحا بالرغم من الظروف القاسية التي ولد و كان يعيش فيها.

و قد حاول **الزاوي** في الترجمة الأولى أنّ يكيّف الملفوظات الوصفية وفق لما يكافؤها في اللغة العربية، فترجم "fondrières éventrées" مقابل "ردغة موحلة" و هي مرادف "الحفرة الموحلة"

ككناية عن المستوى المعيشي المتدني للشخصية، أو عن الفقر. ثمّ أعاد نسخ التعبير " de mes espoirs les plus fous" بعبارة "أمالي الأكثر جنونا" فهي ترجمة حرفية تقيّدت بالتركيب الأصل. كما وردت عبارة "les feux de la rampe" مقابل لفظ "الأضواء" لأنّ العبارة المستعملة في اللغة الفرنسية يقصد بها "الأنوار أو الأضواء الموجودة في مقدّمة المسرح" و هي كناية عن النجومية و الشهرة. أمّا كلمة "coulisses" فقد ترجمت مباشرة باستعمال أسلوب الاقتراض "كواليس". و جاءت عبارة "vers le firmament" مقابل " نحو القبة السماوية" و هي ترجمة حرفية مباشرة بحيث أنّ المعنى المقصود في اللغة الأصل يحيل إلى النجومية فكلمة "firmament" تدلّ على:

« Le huitième ciel dans lequel on supposait que les étoiles fixes étaient placées. »

أي" السماء الثامنة التي يرجّح أنّ النجوم الثابتة تتواجد فيها." فكانت الترجمة الصحيحة هي التي تعتمد على التصرّف بقول "لتدفعني إلى النجومية".

أمّا في الترجمة الثانية فنجد عبارة "مستنقعات مبقورة" كترجمة حرفية و مباشرة للعبارة الموجود في الأصل، و عبارة "أمالي الأكثر جنونا" كذلك ترجمت بطريقة حرفية. و قد أعاد **عبد السلام يخلف** استعمال كلمة الأضواء و استبدل كلمة "كواليس" المقترضة بكلمة "الزوايا الخلفية" غير أنّ المعنى في الجملة العربية أضحى مبهما فكان على المترجم إضافة كلمة أخرى ليكون التعبير كالآتي "الزوايا الخلفية للمسرح". و جاءت العبارة "عاليا في قبة السماء" كترجمة مضخمة لكلمة "firmament" التي تحيل إلى النجومية المضادة لمفهوم التواجد في الكواليس، و بالتالي فقد جاء التعبير في الترجمة الثانية متقيّدا كثيرا بالنصّ الأصل و معبّرا عن الكناية بأسلوب تغريبي دون محاولة إيجاد المكافئ العربي ليؤدي التعبير وظيفته الجمالية و الفنية.

➢ المقطع رقم 28 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 27-28)	**Texte original:** (Y. Khadra, p23-24)
" في المدرسة لم أكن أحلم سوى بما كان يبدو لي «مقدسا» . من إنقاذ في المجلس التأديبي، كنت أستبقي الرأس معلقة في الغيم غير مكترث بغضب معلمي و لا بحيرة والدي التي تكبر أكثر فأكثر. كنت كسولا و عنيدا، اعتمر آخر القاعة .... كانت محفظتي تمتلئ بالمجلات السينيمائية.... كنت أريد أن أكون فنانا..."	« A l'école je ne songeais qu'à ce qui me paraissait être la consécration. De rachat en conseil de discipline, je maintenais ma tête dans les nuages, ne me souciant ni de la colère de mes instituteurs, ni de l'embarras grandissant de mes parents. J'étais le cancre impénitent, toujours à hanter le fond de la classe [….] Mon cartable débordait de revues cinématographiques [….] Je voulais devenir artiste…»
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 26)	
"بالمدرسة لم أكن أفكر سوى فيما كان يبدو لي انتصارا، من الإنقاد إلى المجلس التأديبي كنت دائما أبقي رأسي شامخة في السحاب غير مبال بغضب أساتذتي و لا بحرج والدي الذي يكبر في كل يوم أكثر. كنت مصرا على الكسل، أحتل مؤخرة القسم..... محفظتي تفيض بمجلات السينما... أحببت أن أكون فنانا..."	

ورد هذا المقطع في وصف المستوى الفكري للبطل على لسانه كراوي مشارك في الحكي. و قد ترجم **أمين الزاوي** "consécration" في عبارة "لو أكن أحلم سوى بما كان يبدو لي مقدّسا" لأنّ الكلمة في الأصل تدلّ على:

« Détermination d'une chose ou d'une personne à quelque usage religieux. Dans le langage général ; destination. »[1]

بمعنى " تعيين شيء أو شخص في خدمة الدين، و في الكلام العام يراد به المقصد و الوجهة"*. و تعدّ ترجمة أمين الزاوي هنا ترجمة غير مباشرة حاول فيها التصرّف لإيجاد المقابل العربي و وضعه بين مزدوجين (Guillemets).

أمّا التعبير الإصطلاحي "maintenir la tête dans les nuages" فقد ترجمه الزاوي ترجمة حرفية مباشرة، فكان من الأحسن استعمال المكافئ العربي كأن يقول "كنت أحلّق عاليا " للدلالة على التشبث بالأحلام على الرغم من الواقع الفاشل. ثمّ استعمل المترجم لفظ "معلمي" في المفرد مع أنّ الكلمة في الأصل وردت في الجمع "mes instituteurs". أمّا كلمة "embarras" فقد ترجمت مقابل "حيرة" و الحقيقة أنّ الكلمة هنا لا تدلّ على الحيرة بل على الحرج الذي يتلقاه والد نافع بسبب سوء سلوك ابنه. و نجد مقابل عبارة "le cancre impénitent" و هو تشبيه يفيد أنّ التلميذ أصرّ على فشله في المدرسة، العبارة "كسولا و عنيدا" و هي ترجمة غير مباشرة تصرّف فيها المترجم للتعبير عن المعنى المجازي للتشبيه. و نجد في نصّ الترجمة الأولى كلمة "سينيمائية" و هي تعريب للصفة الفرنسية "cinématographique". أمّا الجملة الأخيرة من المقطع فقد ترجمت بطريقة مباشرة باستعمال النسخ التعبيري.

و جاءت الترجمة الثانية بالمقابل "انتصارا" عوض ""مقدسا" و هي تصرّف لأنّ الكلمة في الحقيقة تستعمل في سياق ديني و لا علاقة لها بالانتصار بل بالتقديس و بالنذر و الوقف. كما نجد ترجمة حرفية و مباشرة للتعبير الاصطلاحي بالفرنسية "رأسي شامخة في السحاب"، و استعمل **عبد السلام يخلف** كلمة "حرج" عوض الحيرة و هي الأنسب في هذا السياق. كما جاء الوصف التشبيهي مقابل "مصرا على الكسل" و هي ترجمة غير مباشرة اعتمد فيها المترجم على التصرّف و التكييف. أما في العبارة الأخيرة فقد استبدل المترجم الفعل "أريد" بالفعل "أحببت".

[1] - Dictionnaire de langue française, p 220.

➢ **المقطع رقم 29** :

Texte original: (Y. Khadra, p 26)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 29-30)
« - Mon nom est Bouamrane[…] - Nafa Walid. - Et bien, Nafa, si tu joues le jeu, avec cette bande de snobinards, tu iras loin.»	" اسمي بوعمران [....] نافا وليد إذن، نافا، إذا أحسنت اللعب مع شلّة المتعجرفين هذه فستذهب بعيدا."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 29)
	" – اسمي بوعمران [....] – نافع وليد. – إذن يا نافع، إذا ما تمكنت من الدخول في اللعبة مع هؤلاء المغرورين ستذهب بعيدا."

يقدّم هذا المقطع اسم الشخصية الرئيسية و هي ذاتها التي تروي الحكاية، و الحقيقة أنّ لاسم الشخصية دلالة سيميائية و بلاغية فلا يرد يتمّ اختياره اعتباطيا من قبل الكاتب بل يتعمّد هذا الأخير إيصال معنى ضمني من خلال الاسم أو الكنية. و سبق و أن ذكرنا في القسم النظري (الفصل الثاني) أنّ من بين الوظائف الأساسية لاسم الشخصية هو إضفاء عنصر الحياة على الذات التخييلية (Etre fictif) مثلما هو الحال في الواقع و يجعل الاسم القارئ يتعرف على هوية هذه الذات و على طبائعها فكلما ذكر الاسم استحضر القارئ مجموعة من الدلالات و الصفات و الطبائع التي من شأنها أن تصوّر الوجه التخييلي للشخصية.

و من هذا المنطلق نجد أنّ ترجمة اسم الشخصية الرئيسية في النصّ الأول لا يؤدي إطلاقا الوظيفة التي وجد من أجلها أصلا، فوجود اسم "نافا وليد" في الترجمة الأولى ما هو إلا نسخ صوتي

(Transcription phonétique) للاسم و ليس نقلا أو ترجمة في حقيقة الأمر، ثمّ أنّ الكاتب قد أورد الاسم و اللقب كما هو الحال في قواعد التعبير الفرنسي بل و حتى العربي لأنّ الاسم يأتي أولا، و هذا يعني أنّ "Nafa" هو الاسم و "Walid"هو اللقب، و بالتالي فالاسم يجب أن يكون جزائري الانتماء أي معروف و متداول في البلاد و الترجمة "نافا" لا تدلّ على شيء هنا كما أنها ليست اسما مذكرا متدولا في اللغة العربية. و إذا كان لابدّ من التقيّد بترجمة الاسم بطريقة النسخ الصوتي كان الأحرى بالمترجم عدم ترجمة الاسم الأول "بوعمران" كذلك بل كان يجب عليه إتباع التقنية ذاتها كقول "بوأمران" و هذا غير صائب.

في حين نجد في الترجمة الثانية الاسم و اللقب مقابل "نافع وليد" و الحقيقة أنّ هذه الترجمة هي الأصح لأنّ طابع الاسم في الروايات الإستعجالية التي تحكي عن العشرية السوداء جاء في معظم الروايات يحمل دلالة رمزية تعكس نموذج الفكر المتطرّف و المبدأ الإيديولوجي الإسلاماوي و ذلك لجعل القارئ يقترب من شخصية الملثّم المجهول و الغامض التي ستستر خلف الأعمال الإرهابية. و كانت أسماء هذه الشخصيات المتطرّفة ذات طابع ديني مستقاة أسماء الله الحسنى أو الأنبياء أو من كنيات المحاربين أو الصحابة نحو ابن جبل ، و أبو تراب ، و أبو طلحة ، و أبو مريم و دجانة و عليّ و موسى و غيرها. و الاسم الذي اختاره ياسمينة خضرا للشخصية الرئيسية اسم من أسماء الله الحسنى "النافع"[1] يعبّر عن التناقض الذي كان يتميّز به البطل فهو "نافع" كان يحاول أن يفعل ما فيه خير و ما فيه سعادة للآخرين بفنّه و نجوميته غير أنه كان في حقيقة الأمر "ضارا" للمجتمع، و كأن الكاتب أراد للقارئ أن يشعر بالضرر الذي أحدثه "نافع" كلما ذكر اسمه.

[1]- شوقي ضيف و آخرون ، مرجع سابق، ص 942.

➢ **المقطع رقم 30** :

Texte original: (Y. Khadra, p 27)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 31)
« La résidence des Raja déroulait sa féerie de l'autre coté de la cité, face au soleil, avec sa piscine en marbre bleuté, ses cours dallées […] ses jardins, semblable à une divinité veillant sur ses édens, le palais tout droit tiré d'un conte oriental.»	" إقامة آل راجع تمد سحرها على الجهة الأخرى للحي، مقابل الشمس، بحوض سباحتها من الرخام الأزرق، ساحاتها المبلطة […] الحدائق، تشبه آلهة ساهرة على جنانها العدنية، إن القصر خارج لتوه من حكاية شرقية."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 30-31)
	" مسكن عائلة راجا يفرش عجائبه في الطرف الآخر من الحي، قبالة الشمس بمسبحه الرخامي الأزرق و أروقته المبلطة […] الحدائق، شبيها بإلهة تحمي جنانها، يقف القصر خارجا للتو من خرافة شرقية."

يصف هذا المقطع فضاء جغرافيا غير أننا صنفناه مع المقاطع الخاصة باسم الشخصية و عناصرها الاجتماعية لأنّ الاسم المذكور في أوّل المقطع لا يمكن ترجمته بطريقة صحيحة إلا عن طريق السياق الذي أتى بعده.

و نجد في الترجمة الأولى أنّ "la résidence des Raja" تقابل "إقامة آل راجع" و نلاحظ هنا أنّ **الزاوي** ترجم الاسم على غير أسلوب النسخ الصوتي الذي استعمله مع اسم الشخصية الرئيسية مع أنّ الاسمين يحملان نفس الإيقاع و المقطع اللفظي ذاته (Même syllabe) فلم يجعل المترجم الاسم مقابل "راجا" مع أنّ الاسم "راجع" غير متداول في الجزائر و حتى في اللغة العربية. و من خلال ما أتى بعد الاسم نلاحظ أنّ بعض الدلالات تفيد إلى أنّ الاسم ينحدر من بلد آخر غير الجزائر ، فصورة القصر "بحوض سباحة من رخام أزرق" و "حدائق تشبه جنان عدن"

بالإضافة إلى العبارة الأخيرة في المقطع "Le palais tout droit tiré d'un conte oriental" و التي ترجمها الزاوي بطريقة مباشرة "إن القصر خارج لتوه من حكاية شرقية" مع أنّ الصفة "tiré" لا تفيد "الخروج" بل "الاقتباس" فكان الأصح قولا "القصر برمته مقتبس من حكاية شرقية" و تحيل هذه العبارة على الحكايات الشرقية القادمة من الشرق الأوسط و من بلاد فارس و من الهند كقصر علاء الدين و قصر شهرزاد و غيرها.

كما أنّ أسماء أفراد عائلة "Les Raja" كلّها غريبة عن الثقافة الجزائرية مثل الابن الذي يدعى "Junior" و البنت التي تدعى "Sonia" و هي أسماء متداولة في الهند و لذلك يرجّح أن يكون اسم العائلة شرقي الأصل فيترجم مقابل "آل راجا" و ليس "آل راجع"، و هذا ما نجده في الترجمة الثانية بحيث استعمل عبد السلام يخلف اسم "راجا" عوض "راجع".

و قد ترجم **يخلف** العبارة "Sa piscine en marbre bleuté" مقابل "بمسبحه الرخامي الأزرق" و هي ترجمة حرفية و مباشرة، كما استعمل عبارة "بآلهة تحمي جنانها" مقابل " une divinité veillant sur ses édens" و هي ترجمة مباشرة استعمل فيها المترجم النسخ التعبيري متقيّدا بالتشبيه الذي ورد في الأصل. أمّا العبارة الأخيرة فنلاحظ أنّ المترجم عدّل العبارة المترجمة الأولى و استبدل كلمة حكاية بكلمة خرافة و الخرافة لا تعبّر عن "conte" بل عن "Mythe"، كما أنّ العبارة الأصل تدلّ على أن القصر بأكمله اقتبس من حكاية شرقية أو من نماذج القصور التي وردت في الحكايات الشرقية.

➢ المقطع رقم 31:

Texte original: (Y. Khadra,p119)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص119)
«C'était une fille de la houma qu'il n'avait pas vue grandir. Elle l'avait surpris par sa grâce et son humilité. Elle s'appelait Hanane . Elle était la sœur aînée de Nabil.»	"كانت الفتاة من بنات الحومة و التي كبرت في غفلة منه، و دون أن ينتبه إليه. لقد فاجأته برقتها و تواضعها. اسمها حنان، إنها الأخت الكبرى لنبيل."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص140)
	"كانت بنتا من "الحومة" لم يرها تكبر. لقد فاجأته برشاقتها و تواضعها. اسمها حنان. هي الأخت الكبرى لنبيل."

ورد هذا المقطع على لسان الراوي غير المشارك في الحكي في وصف شخصية حنان التي أحبها نافع فكانت أمنيته الإرتباط بها و لكن تطرّف أخيها حال دون ذلك فقد قتلها نبيل غالم دون رحمة منه و هي في عمر الزهور.

و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "c'était une fille" التي جاءت نكرة في الأصل بتعريفها في عبارة "كانت الفتاة" ثم أضاف "من بنات" و هي ترجمة فيها إطالة و تضخيم فكان من الأحسن قول "كانت فتاتا من الحومة". أمّا كلمة حومة فقد وردت في النصّ الفرنسي و هي كلمة تعبّر عن "الحيّ" باللغة الجزائرية العامية فقد اقترض الكاتب اللفظ لما يحمله من شحنة دلالية و لرغبته في توضيح عنصر من العناصر الاجتماعية لشخصية حنان. و تدلّ "La houma" على:

« La houma est un rassemblement humain, constituant une sorte d'unité administrative qui comporte un nombre de familles probablement d'une même origine parentale ou géographique, où les relations de proximité jouent un rôle dans la consolidation de cette

relation entre les habitants d'un même horizon géographique. Avec le temps, l'hébergement en un même lieu constitue un lien communautaire et d'appartenance à ce quartier, incarnant une sorte d'espace public pour ses occupants. »[1]

بمعنى "الحومة هي تجمّع بشري يشتمل على وحدة إدارية تتضمن بدورها عدد من العائلات التي يرجّح أنها تنحدر من أصول النسب نفسها أو من الجغرافيا ذاتها، و تلعب علاقات القرابة في الحومة دورا في توطيد الروابط بين سكان هذا الأفق الجغرافي. و مع الوقت أضحى السكن في المكان ذاته يشكّل رابطا مشتركا يساهم في الانتماء لهذا الحيّ، و يجعله فضاءً عموميا بالنسبة لساكنيه"*. و الحومة في اللغة العربية جاءت من الفعل "حام يحوم" مقابل "roder" و حام "حول الشيء و عليه حام حوما أي دار، و الحوم : القطيع الضخم من الإبل من غير أن يحدد عدده."[2] و تدلّ عبارة "حومة" على أنّ حنان كانت فتاتا من الطبقة الاجتماعية ذاتها لنافع وليد.

و ترجم الزاوي الوصف في عبارة "sa grâce et son humilité" مقابل برقّتها و تواضعها و هما صفتان تجعلان من "حنان" اسم على مسمى، فقد حاول الكاتب جعل هذه الشخصية تضفي نوعا من الهدوء على صخب الرواية العنيف. و جاءت العبارة الأخيرة ترجمة حرفية و مباشرة متقيّدة بالتركيب في النص الأصل.

و قد جاءت الترجمة الثانية لتستعمل التقنيات ذاتها المستعملة في الترجمة الأولى فعبّر **عبد السلام يخلف** عن الجملة الأولى بـ" كانت بنتا من الحومة" باستعمال اسم نكرة كما ورد في النص الأصل. بالإضافة إلى استعمال الصفتين "رشاقة و تواضع" لوصف الشخصية و في العبارة الأخيرة نجد المترجم يستعمل الضمير الغائب "هي" دون الفعل كان " بقوله هي الأخت الكبرى لنبيل."

[1] - Hassan Remaoun et Ahmed Khouaja, Les mots au Maghreb : Dictionnaire de l'espace public, Editions CRASC, Oran, 2019, p 179.

[2]– شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 210.

4.1. الفضاء:

- **ترجمة الفضاء الجغرافي و الهندسي و اللفظي:**

يعدّ الفضاء عنصرا أساسيا لا ينفصل عن العناصر الأخرى في البناء الروائي و لذلك لا يمكن حصر المقاطع التي تدلّ على الفضاء إلا من خلال بعض الأمثلة التي تحمل في دلالاتها مرجعية الحكاية، فهي تدلّ على الامتداد أو المساحات أو أنها تكون ملفوظات افتراضية و صورية.

لقد تنوعت نصوص الروائيين الجزائريين ذوو التعبير الفرنسي و بالتالي تنوعت الخطابات التي تتضمنها هذه النصوص : من الخطاب الإيديولوجي ثم النقدي إلى الخطاب الأكاديمي (الذي تتضمنه نصوص في روايات محلّ الدراسة و البحث أكاديمي) غير أنّ هذه النصوص و رغم اختلافاتها الجذرية تلتقي عند نقطة مشتركة، يمكن حصرها على الأقل في سياق فضائي و زماني موحّد يتعلّق بعنصرين هما "الفضاء الجزائري" (L'espace algérien) و "التاريخ الحديث للجزائر" (L'Histoire récente de l'Algérie)[1]. و يعدّ "الفضاء الجزائري" هو المرجع الأساسي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية –على حدّ تعبير **شارل بون** (Charles Bonn).

و قد تنوعت الفضاءات المذكورة في الرواية، من الشارع إلى المدينة إلى المنزل و كانت لكل منها دلالة خاصة و وظيفة في النصّ، كما أنّ الفضاء المرجعي الذي ركّز عليه الكاتب في الجزء الأخير من الرواية كان ذلك المرتبط بالجبل "le maquis" أين يتمّ التخطيط لعمليات القتل الجماعية و الفردية .

[1] - Charles Bonn, Le roman algérien de langue française, p p 18-19.

➢ المقطع رقم 32:

Texte original: (Y. Khadra, p24-25)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص27-28)
«Dans un pays où d'éminents universitaires se changeaient volontiers en marchants de brochettes pour joindre les deux bouts [….] A Bab El-Oued, dans la Casbah [….] partout où je me manifestais, j'incarnais le mythe naissant dans toute sa splendeur. Il me suffisait de me camper au beau milieu de la rue pour l'illuminer de mon regard azuré. Les vierges aux balcons languissaient d'apercevoir ma silhouette… »	"في بلد حيث يتحول جامعيون أكفاء و بكل طواعية إلى بائعي عصيات اللحم المشوي لتغطية المصاريف حتى نهاية الشهر.... بحي باب الواد، في القصبة.... أينما ظهرت كنت أجسد الأسطورة في كامل توهجها. يكفيني أن أقبع في أهم مكان بالشارع لأنيره بنظري اللازوردي. تتسمر العذارى في البلكونات بشغف كي تلمحن خيالي . "
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص26-27)
	" في بلد يتحول فيه جامعيون مرموقون بإرادتهم إلى بائعي شواء كي يتمكنوا من إنهاء الشهر بسلام ... في باب الواد ، في القصبة .... و حيثما حللت، كنت أجسد تلك الأسطورة الصاعدة في كل بهجتها. كان يكفي أن أقف تماما في وسط الشارع كي أغمره ضوءا بنظرتي اللازوردية. تتنهد العذراوات انتظارا في الشرفات لرؤية خيالي."

يجسّد هذا المقطع أبرز الفضاءات التي تواجد بها الراوي البطل فيصف بلسانه البلد ثمّ الحيّ الذي ينتمي إليه متحدثا عن حلمه في الشهرة و عن غروره الفنيّ. و قد ترجم **أمين الزاوي** التركيب الأول بعبارة "في بلد حيث يتحوّل جامعيون أكفاء و بكل طواعية إلى بائعي عصيات اللحم المشوي"

و هي ترجمة مباشرة اعتمد فيها المترجم على تقنية النسخ التعبيري للتركيب الفرنسي الذي كان يحاول تصوير الحال الاقتصادية في البلاد. و نجد العبارة "A Bab El-Oued" قد ترجمت مقابل "بحيّ باب الواد" مع أنّ النص الأصل لم يذكر لفظ "quartier" بل عبّر عنه المترجم من خلال ما فهم من سياق الكلام. و جاءت عبارة "au milieu de la rue" مقابل "في أهمّ مكان في الشارع" و هي ترجمة مباشرة فيها نوع من الحشو و التضخيم. أما عبارة "aux balcons" فقد ترجمها الزاوي مباشرة باستعمال تقنية الاقتراض.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى من النص الأصل مقابل "في بلد يتحوّل فيه جامعيون مرموقون إلى بائعي شواء" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. ثمّ ذكر "باب الواد و القصبة" و ترجم عبارة "au beau milieu de la rue" مقابل "تماما في وسط الشارع" فجاءت الترجمة بأسلوب التطويع. كما نجد المترجم قد استعمل المقابل العربي لكلمة "balcons" و هو "الشرفات".

نلاحظ مما سبق أنّ ترجمة الفضاء تمت في كلا الترجمتين بطريقة مباشرة و ذلك لأنه عنصر ارتبط بما هو جغرافي و بالتالي لا يمكن تغييره و التعديل فيه، و إنما ينقل بالاعتماد على تقنية العقلنة، و الفضاء الجغرافي جزء من مرجعية النص الروائي و له دور مهم في إبراز خصوصية النصّ الأصل.

➢ المقطع رقم 33 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 30)	**Texte original:** (Y. Khadra, p 27)
" الشوارع خالية، متخلصة و مستريحة من قوافل الأطفال المتمردة تلك التي تعج بها الأحياء الشعبية الكثيفة. لم يكن هناك لا بقالية و لا كشك. فيلات صموت تدير لنا ظهورها، حبكها الضخمة منصوبة في اتجاه السماء و كأنها تريد أن تتميز عن باقي العالم، أن تحمي نفسها من ورم بلد لا يتوقف عن الخراب. مرحبا بك في بفورلي هيلس، وشوش لي السائق."	« Les rues étaient désertes, débarrassées de ces ribambelles de mioches délures qui écument et mitent les cités populeuses. Il n'y avait même pas une épicerie, ou un kiosque. Des villas taciturnes nous tournaient le dos, leurs gigantesques palissades dressées contre le ciel, comme si elles tenaient à se démarquer du reste du monde, à se préserver de la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer. - Bienvenue à Beverly Hills, me chuchota le chauffeur.»
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 30)	
" كانت الشوارع خالية بعد أن طردت مواكب الأطفال الحاذقين الذين ينخرون الأحياء المكتظة بصخبهم. لا وجود هنا حتى لمحل للمواد الغذائية أو كشك. الفيلات الصامتة تدير لنا ظهرها، أما أسطحها العظيمة الموجهة نحو السماء فكأنما تريد أن تتميز عن بنايات الآخرين و تحمي نفسها من مرض راح ينهش باقي البلاد. – مرحبا بك في بيفيرلي هيلز، همس السائق في أذني."	

ورد هذا المقطع على لسان الراوي المشارك في الحكي كشخصية رئيسية، و هو مشهد يصف الفضاء الجديد الذي سيقيم فيه نافع وليد و سيباشر عمله فيه. و يعكس الوصف عالما آخر لم يكن يعلم البطل بوجوده، فضاءً يختلف عن الحومة و القصبة و أحياء باب الواد.

و قد جاء في الترجمة الأولى لعبارة "Les rues étaient désertes" المقابل المباشر و الحرفي "الشوارع خالية"، ثمّ ترجم **الزاوي** الجملة التابعة لها و الواصفة للشوارع " débarrassées de ces ribambelles de mioches délures" مقابل "متخلّصة و مستريحة من قوافل الأطفال المتمردة"، فاستعمل صفتين "متخلصة و مستريحة" كمكافئ توضيحي للصفة "débarrassé" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. أمّا "mioches délures" فجاءت مقابل "الأطفال المتمردة" و هي ترجمة حرفية كذلك و يمكن استبدال الصفة "المتمرد" بصفة أخرى مثل "الوقحين" فهي تعبّر أكثر عن المعنى المقصود في الجملة الأصل. و ترجم أمين الزاوي "les cités populeuses" بعبارة "الأحياء الشعبية" غير أنّ هذه الصفة تدلّ على لفظ آخر هو "populaires"، أمّا "populeuse" فتعني: « une région très peuplée » [1]، أي: "المكان الآهل أو المكتظ بالسكان" *.

ثمّ نجد المترجم يستعمل لفظ "بقالية" مقابل "épicerie" كترجمة حرفية مباشرة، و الأصح هو "البقّالة" أو "محلّ بقالة" و نلاحظ أنّ البقالة تأتي من "البقال: بائع البقول و نحوها" [2] ، بينما يشتقّ اللفظ الفرنسي من "épices" التي تعني "التوابل و البهارات". كما ترجم الزاوي عبارة " Des villas taciturnes"مقابل "فيلات صموت" بالاستعمال الاقتراض في نقل اللفظ الأول و الترجمة الحرفية في نقل اللفظ الثاني. و جاءت عبارة " comme si elle tenaient à se démarquer du reste du monde" مترجمة حرفيا "و كأنها تريد أن تتميّز عن باق العالم" و الأمر ذاته بالنسبة لعبارة "la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer" التي وردت مقابل "ورم بلد لا يتوقّف عن الخراب."

و نجد تسمية المكان الذي وصل إليه البطل مع السائق، المكان الذي يضم مركبا لفيلات البرجوازيين مشبها إياه بمدينة أمريكية هي "Beverly Hills" غير أنّ الزاوي ترجم تسمية المكان

[1] -Dictionnaire de langue française, p 890.

[2]– شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 66.

هذه بنسخ صوتي عن اللغة الفرنسية "بفورلي هيلس" و هو نطق غير صحيح لأنّ المدينة أمريكية و التسمية باللغة الإنجليزية.

أمّا في الترجمة الثانية فنجد العبارة ذاتها "الشوارع خالية"، بينما استبدل المترجم الصفة "débarrassé" بالفعل "طرد" في عبارة "طردت مواكب الأطفال الحاذقين". و قد ترجم عبد السلام **يخلف** وصف المدينة "cités populeuses" مقابل "الأحياء المكتظة" و هي ترجمة مباشرة و صحيحة. ثمّ استعمل المترجم المقابل العربي "محلّ المواد الغدائية" مقابل "épicerie" و هي ترجمة غير مباشرة حاول فيها التصرّف في إيجاد مقابل أكثر تداولا من "محلّ البقالة" مع أنّ هذا الأخير يعدّ أكثر فصاحة من التعبير الأول. و أعاد المترجم استعمال "الفيلات الصامتة" للدلالة على الوصف الموجود في النص الأصل، و هي ترجمة مباشرة و حرفية.

و قد عدّل **عبد السلام يخلف** في عبارة "فكأنما تريد أن تتميّز عن بنايات الآخرين" عوض قول "عن باقي العالم" و للعبارتين المعنى نفسه. و استعمل عبارة "مرض راح ينهش باقي البلاد" و هي ترجمة غير مباشرة فيها تطويع و تعديل، فلم يذكر المترجم الوصف المرتبط بالبلاد التي لا تتوقف عن التدهور بل اكتفى بذكر المرض الذي ينهش باقي البلاد. و جاءت ترجمة التسمية الدالة على المدينة الأمريكية كتشبيه و كناية عن الرفاهية و البرجوازية التي يعيشها سكان هذه البقعة من البلاد ، مقابل "بيفيرلي هيلز" و هي الترجمة الصحيحة لأنها نسخ صوتي عن التسمية بلغتها الأصل أي اللغة الإنجليزية. و قد وقع اختيار الكاتب على تسمية هذه المدينة أو الحي الراقي من لوس أنجلس الأمريكية لإحالة القارئ إلى الواقع و لتشبيه الحي الراقي الذي يوجد فيه مسكن آل راجا بحي بيفرلي هيلز الذي يظم مساكن و فيلات الشخصيات الهوليودية المعروفة .

➢ **المقطع رقم 34** :

Texte original: (Y. Khadra, p 65)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 68)
« Ainsi naquit le plus select club privé d'*El Acima*, un gigantesque dancing que fréquente exclusivement la *tchitchi* algéroise.»	" هكذا إذن ظهر أشهر ناد خاص بالعاصمة، إنه عبارة عن مرقص كبير يرتاده بشكل خاص أبناء الطبقة المرفهة العاصمية."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 77)
	" هكذا ولد أول ناد خاص بالعاصمة، مرقص هائل ترتاده لاتشيتشي، الفئات البرجوازية الجديدة."

ورد هذا المقطع في وصف فضاء خارجي يجتمع فيه الشباب الأغنياء من أجل اللهو و الرقص و قد تحوّل هذا الملهى إلى مكان يجتمع فيه أعضاء الفيس و جماعتهم. و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "Le plus select club privé d'El Acima" مقابل "أشهر ناد خاص بالعاصمة" و هي ترجمة مباشرة، و تدلّ العبارة "le plus select" على "الأكثر خصوصية" و "الأكثر تميّزا". و جاءت عبارة "un gigantesque dancing" مقابل "مرقص كبير" و هي ترجمة مباشرة، و تفيد الصفة "gigantesque" معنى "الهائل و الضخم" فهي أشدّ درجة من صفة "الكبير". كما ترجم الزاوي عبارة "la tchitchi algéroise" مقابل "أبناء الطبقة المرفهة العاصمية" و هي ترجمة مضخمة لكلمة متداولة في اللهجة و الكلام العام الجزائري. أمّا **عبد االسلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى بـ" أوّل ناد خاص بالعاصمة"، و هي ترجمة غير مباشرة لأنّ "Le plus select club" لا تدلّ على أن النادي هو الأول بل هو الأكثر تميّزا. كما وردت عبارة "مرقص هائل" في النصّ الثاني و هي ترجمة حرفية. في حين اقترض يخلف كلمة "لاتشيتشي" لما تحمله من شحنة دلالية و ثقافية غير أنّه أضاف عبارة "الفئات البرجوازية الجديدة" رغم أنها لم ترد في الأصل فكان نوعا من التضخيم.

➢ **المقطع رقم 35** :

Texte original: (Y. Khadra,p107)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص109)
« Alger était malade. Pataugeant dans ses crottes purulentes, elle dégueulait, défèquait sans arrêt. Ses foules dysentériques déferlaient des bas-quartiers dans des éruptions tumultueuses. La vermine émergeait des caniveaux, effervescente et corrosive, pullulait dans les rues qu'étuvait un soleil de plomb. »	"كانت الجزائر العاصمة عليلة. متخبطة في وحلها المتعفن، كانت تتقيأ، تتنطع و ترتجف دون انقطاع. تنتشر الجموع الغفيرة النازحة عبر أحيائها السفلية في غليان صاخب. يتدفق أوباش المدينة في شكل تدفقات و تيارات بشرية هوجاء ، أكالة متوزعة الأزقة، ذائبة متبخرة تحت شمس من رصاص."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 127)
	" مدينة الجزائر عليلة. لقد علقت في روثها المتقيّح، تتقيأ تتبرز دون توقف. الجماعات المصابة بالإسهال تهجم من الأحياء الفقيرة في شكل هيجان صاخب. تطلع الديدان من مجاري المياه، فوارة و مدمرة ، و تنتشر في الشوارع التي تحرقها حرارة فولاذية ."

ورد هذا المقطع في بداية الفصل الثاني من الرواية، و هو يصف على لسان الراوي الحالة المزرية للعاصمة بعد أعمال القتل و الإرهاب و الترويع. و على شاكلة المقاطع التي يطلق الكاتب العنان لتعبيره البياني و تصويره المجازي نجد هذا المشهد الواصف غنيّ الإيحاءات التعبيرية بحيث يجسّد الكاتب الفضاء في صورة امرأة في أبشع ما قد توصف به في حالة يرثى لها بعد حادثة اغتصاب و هتك للشرف و العرض.

و نجد الترجمة الأولى تتقيّد بالترجمة الحرفية لعبارة "Alger est malade" مقابل "الجزائر العاصمة عليلة" غير أنها ترجمة صائبة تؤدي المعنى المقصود في الأصل. و بالنسبة لعبارة " dans ses

crottes purulentes" فقد ترجمها **الزاوي** "في وحلها المعفّن" و هي كذلك ترجمة مباشرة. أما الجملة "elle dégueulait, déféquait" فقد جاءت مقابل "كانت تتقيأ، تتنطّع و ترتجف" و هي ترجمة غير مباشرة استعمل المترجم فيها أسلوب التصرّف و التكييف . و نجد مقابل عبارة " ses foules dysentériques déferlaient des bas-quartiers" الترجمة غير المباشرة "تنتشر الجموع الغفيرة النازحة عبر أحيائها السفلية" ، و قد استعمل المترجم في هذه الجملة أسلوب التطويع و التعديل في وصف "الجموع الغفيرة". و جاءت العبارة " dans les rues qu'étuvait un soleil de plomb" مقابل "متوزّعة الأزقة ذائبة متبخّرة تحت شمس من رصاص" و هي ترجمة غير مباشرة اعتمد فيها المترجم على أسلوب التطويع.

و بالانتقال إلى الترجمة الثانية نلاحظ أنّ المترجم أبقى على الترجمة الأولى لعبارة "الجزائر عليلة"، و قد استبدل التركيب الموالي بوصف آخر "في روثها المتقيّح" و هو كذلك ترجمة حرفية مباشرة. و قد حاول **عبد السلام يخلف** التقيّد بالنص الأصل قدر الإمكان لأنّ الوصف التشبيهي كان يصوّر حالة من حالات الانهيار لرمز المرأة فلم يكن بإمكان المترجم تغيير طريقة التعبير أو استبدال الجمل بمكافئ للوصف في اللغة العربية، و لذلك نجد عبارة "تتقيأ، تتبرّز "كترجمة حرفية، و "الجماعات المصابة بالإسهال تهجم من الأحياء الفقيرة" كذلك ترجمة مباشرة. و جاءت العبارة الأخيرة مقابل "في الشوارع التي تحرقها حرارة فولاذية" و هي ترجمة غير مباشرة لجأ فيها المترجم إلى التصرّف، فالنصّ الأول يصوّر الشوارع تتبخّر بفعل شمس من رصاص كناية عن ضرب النار و استعمال السلاح من قبل الإرهابيين غير أنّ الترجمة تصوّر معنى الحرارة الناتجة عن الشمس و كأنها حرارة فولاذية .

➢ المقطع رقم 36 :

Texte original: (Y. Khadra,p107)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص109)
« Alger s'agrippait à ses collines, la robe retroussée par-dessous son vagin éclaté, beuglait les diatribes diffusées par les minarets, rotait grognait, barbouillée de partout, pantelante, les yeux chavirés, la gueule baveuse tandis que le peuple retenait son souffle devant le monstre incestueux qu'elle était en train de mettre au monde. Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son pouls martelait les slogans des intégristes qui paradaient sur les boulevards d'un pas conquérant. »	" تتشبث العاصمة معلقة في تلالها، عباءة مطوية من فوق مهبلها المتفجر. صارخة بعبارات تذمر تذيعها عبر تلك المنارات، تتجشأ، ملطخة. يغمر الضباب الكثيف كل الجهات، و بأعين دامعة و فم مهذار كان الشعب يحبس أنفاسه أمام الوحش الذي كانت تلده و تخلفه لهذا العالم. لقد ولدت الجزائر العاصمة في حالة من الألم و القيء و الاشمئزاز، في الرعب، طبيعيا، بهتاف نبضها بشعارات المتطرفين التي أخذت تسير في الشوارع بخطى الغازين." **الترجمة الثانية:** (ع. يخلف، ص 127) " تتمسك مدينة الجزائر بجبالها و هي مشمرة فستانها أعلى من فرجها المتفجر، ترفض المهاترات التي تطلقها المآذن، تتجشأ ، تتبرم، و هي ملوثة في كل مكان ، لاهثة بعينين ذابلتين، بفم سال لعابه، في الوقت الذي أمسك الشعب أنفاسه أمام وحش الحرام الذي كانت تلده. مدينة الجزائر تلد. في الألم و الغثيان، في الهول طبعا، نبضها يجتر شعارات الأصوليين التي تعلو الاستعراضات في الشوارع الكبرى بخطوات غازية. "

يصوّر هذا المقطع المأساة التي عاشتها الجزائر رامزا إليها بالمرأة المغتصبة التي تلد بطريقة غير شرعية في ظروف مأساوية. يعكس هذا المشهد براعة الكاتب في وصف المعاناة التي تكبدتها العاصمة كبؤرة توتّر كبيرة شهدت أعمالا إرهابية فظيعة و تحولت أحياؤها إلى فضاء غارق في الفوضى و الجرائم الوحشية.

و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "Alger s'agrippait à ses collines" مقابل "تتشبّث العاصمة معلّقة في تلالها" و هي ترجمة مباشرة، و يبدو وصف الفضاء في هذه الجملة حقيقيا إلى غاية العبارة الموالية "la robe retroussée" أين يتجسّد الوصف التشخيصي (Description personnifiée) للفضاء بجعله يرمز إلى المرأة التي تلبس "عباءة مطوية". و نلاحظ أنّ الترجمة الأولى جاءت مباشرة متقيّدة بالأصل من أجل نقل براعة الكاتب و فنيته في وصف الفضاء بتجسيده و برمزيته. و لذلك وردت عبارة "son vagin éclaté" مقابل "مهبلها المتفجّر". ثمّ وردت الأفعال الواصفة نحو "rotait" و "grognait" مقابل "تتجشأ" و "ملطّخة" كترجمة مباشرة و حرفية.

ثمّ عبّر المترجم عن عبارة "barbouillée de partout" بالمقابل "يغمر الضباب الكثيف كل الجهات" و هي ترجمة غير مباشرة لجأ فيها الزاوي إلى التصرّف و التكييف غير أنّ العبارة من حيث الأسلوب لا تتماشى مع السياق الذي سبقها، في حين يصف النصّ حالة الصدمة التي تعترض الجزائر تأتي الجملة الموالية لتصف الضباب الكثيف بينما في النصّ الأصل نجد الصفة "barbouillée " تعود على الجزائر بمثابة امرأة مغتصبة و هي مشتقة من الفعل "barbouiller" الذي يدلّ على:

« Salir, souiller, étendre grossièrement une couleur avec une brosse. »[1]

بمعنى " لطّخ و دنّس، نجّس، و يدلّ أيضا على فعل تلطيخ لون من الألوان بفرشاة الدهن" *. يمكن القول إذن "مدنّسة أو نجسة من كل مكان ".

[1] - Dictionnaire de langue française, p 88.

و قد وردت عبارة "les yeux chavirés, la gueule baveuse" مقابل "أعين دامعة و فم مهذار" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. أمّا عبارة " le monstre incestueux qu'elle était en train de mettre au monde" فهي وصف يحمل دلالة رمزية كبيرة، و تدلّ الصفة "incestueux" المشتقة من "inceste" بمعنى "زنا المحارم" على أنّ من اغتصب الجزائر من محارمها، واحد من أبناءها، و يحيل ذلك إلى الجماعات الإرهابية التي ينحدر أبناؤها من أحياء باب و الواد و القصبة و سوسطارة، و الوصف هنا يتجاوز الاغتصاب إلى الإنجاب فالجزائر كانت على وشك ولادة وحش "un monstre" من جراء اغتصاب و زنى مع أحد محارمها، و الصفة الناجمة عن ابن من حرام أو ابن من زنى المحارم في اللغة الهدف كانت تتطلّب الترجمة بالتصرّف بحيث يتغيّر تركيب الجملة ككلّ ، غير أنّ المترجم اكتفى بذكر كلمة "وحش" و حذف الصفة في قوله "الوحش الذي كانت تلده و تخلفه لهذا العالم" . و جاءت العبارتين الأخيرتين "لقد ولدت الجزائر" و " بهتاف نبضها بشعارات المتطرفين التي أخذت تسير في الشوارع بخطة الغازين" كترجمة مباشرة و حرفية.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى "تتمسّك مدينة الجزائر بحبالها" و قد ذكر مدينة الجزائر عوض لفظ العاصمة، كما جاءت عبارته "وهي مشمرة فستانها أعلى من فرجها المتفجّر" أكثر فصاحة من العبارة الموجودة في الترجمة الأولى. و استعمل المترجم الوصف "هي ملوّثة في كلّ مكان" و هي ترجمة مباشرة استعمل فيها أسلوب النسخ التعبيري. و جاءت العبارة "بعينين ذابلتين، و بفم سال لعابه " مجسّدة أكثر للجملة الموجودة في النصّ الأصل.

أما عبارة "un monstre incestueux" فقد ترجمت مقابل "وحش الحرام الذي كانت تلده" و كان الأصح قول "وحش زنى المحارم..." ليعبّر عن المعنى الرمزي الذي جاء به الكاتب في النصّ الأصل و الذي يحيل إلى الإرهاب و إلى الحرب الأهلية. و جاءت العبارة "مدينة الجزائر تلد" ترجمة مباشرة و حرفية بينما حاول المترجم تعديل العبارة الأخيرة باستعمال التطويع فقال "نبضها يجترّ شعارات الأصوليين التي تعلو الاستعراضات في الشوارع الكبرى بخطوات غازية".

➢ **المقطع رقم 37** :

Texte original: (Y. Khadra,p108)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص109)
« Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée. Enceinte de leur haine, elle se donnait en spectacle à l'endroit où on l'avait saillie, au milieu de sa baie à jamais maudite, elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton. »	" كانت العاصمة تحترق من جراء شبق الملهمين الذين اغتصبوها، إنها حامل بحقدهم و كراهيتهم، راحت تتلهى في الحفل على الجهة التي زينت منها ، وسط خديعتها الملعونة إلى الأبد، لقد خدعت دون صمت و تردد و بكلب أم أدركت بعد فوات الأوان أنه أبا لابنها."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 128)
	" تحترق مدينة الجزائر بنشوة الجماع مع المتنورين الذين انتهكوا عرضها. حبلت بحقدهم و هاهي الآن تمنح نفسها للفرجة في ذات المكان الذي تعرضت فيه للتلوث وسط خليجها الملعون للأبد. وضعت دون تمالك للنفس بالتأكيد و لكن بغضب امرأة تكتشف بعد فوات الأوان أن والد طفلها هو ابنها."

يواصل هذا المقطع الوصف المجسّد للفضاء في شكل امرأة تعرضت للاغتصاب فحملت و وضعت ابنا من حرام. لم يكن الكاتب ليوصل الصورة المؤلمة للجزائر في فترة الإرهاب و الحرب الأهلية لولا وصف بارع كهذا فقد فتح المجال أمام القارئ حتى يتخيّل المأساة بنفسه.

و ترجمت عبارة " Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée" في الترجمة الأولى مقابل "كانت العاصمة تحترق من جراء شبق الملهمين الذين اغتصبوها" فنقل الزاوي الوصف بطريقة مباشرة و حرفية، و المقصود في النصّ الأصل بكلمة "illuminés" هم المتطرفون الذين يدعون التنوير و الإصلاح.

و جاءت عبارة "Enceinte de leur haine" مقابل "إنها حامل بحقدهم و كراهيتهم" و هي أيضا ترجمة حرفية مباشرة تقيّد فيها المترجم بالتركيب الأصل و حاول إعطاء مقابلين مترادفين لكلمة "haine" من خلال "حقدهم و كراهيتهم". أمّا عبارة " elle se donnait en spectacle" فقد ترجمت مقابل عبارة "راحت تتلهى في الحفل " و هي ترجمة غير مباشرة و غير صحيحة، لم يذكر الكاتب لفظ "fête" في النص الأصل كما أنّ كلمة "spectacle" هنا لا تفيد الحفل لأنها مرتبطة بالصيغة التعبيرية التي تسبقها و هي "se donner en" و تدلّ العبارة:

« Se donner en spectacle, s'offrir en spectacle : s'afficher en public, attirer fâcheusement l'attention sur soi. »[1]

بمعنى "عرض الشخص نفسه، قدّم نفسه للعرض أي تباهى أمام الملأ مستعرضا، جذب الانتباه حول نفسه بطريقة مزعجة." * فالترجمة الصحيحة إذا هي "راحت تعرض نفسها أمام الملأ" . و جاءت الجملة الموالية لتتمّ السياق "à l'endroit où on l'avait saillie" فترجمها الزاوي مقابل "على الجهة التي زيّنت منها"، و هي ترجمة لا تجتمع مع السياق الذي سبقها، يدلّ الفعل "saillir" على:

« Sortir avec impétuosité, en parlant d'un liquide. Quand moïse frappa le rocher, il saillit une source d'eau. »[2]

أي "أخرج بطيش، بالحديث عن سائل معيّن. و نقول عندما ضرب موسى الحجر انبجس منه منبع ماء" *. فالفعل هنا لا يدلّ على التزيين كما جاء في الترجمة الأولى و إنّما على معنى "الفض" و "الهتك" الذي جاء في الجملة الأولى من المقطع، فالترجمة الصائبة هي"في المكان الذي فضوها فيه" أو "في المكان الذي اغتصبوها فيه". و يتبع العبارة "au milieu de sa baie" التي ترجمها الزاوي بـ"وسط خديعتها" و هي ترجمة مباشرة و حرفية و المقصود هنا هو "la baie d'Alger" بمعنى خليجها أو شرمها.

[1] - Dictionnaire Larousse (Enligne) :
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectacle/74093 Consulté le : 12/04/2021 à 15:11.
[2] - Dictionnaire de langue française, p 1065.

و نجد العبارة "elle mettait bas" قد وردت في الترجمة الأولى مقابل "لقد خدعت" و هي ترجمة غير مباشرة و لا تؤدي المعنى الصحيح، فالكاتب يصف امرأة في حالة من المخاض، و الفعل "mettre bas" يدلّ على :

« Mettre bas, déposer à terre, et fig. renoncer à, écarter. »[1]

بمعنى" أودع و وضع على الأرض و في المعنى المجازي يعني استسلم و تنحّى"*. فالترجمة الصحيحة هي: "لقد وضعت..."، ثمّ يترجم الزاوي عبارة "avec la rage d'une mère" مقابل عبارة "بكلب أمّ"، و هي ترجمة مباشرة و حرفية و غير فصيحة، لأنّ لفظ "la rage" هنا لا يفيد "داء الكلب" بل يدلّ على "الغضب الشديد و الغيظ". كما جاءت عبارة "أنّه أبا لابنها" مقابل " le père se son enfant est son propre rejeton" فنلاحظ أنّ التركيب العربي غير سليم من حيث الأسلوب فالكاتب يعود في هذه العبارة لشرح الصفة "incestueux" التي وردت في المقطع السابق، لتكتشف الجزائر أنّ من اغتصبها هو ابنها و هو ذاته أب لابنها الذي ولد من زنى المحارم، كل هذه العبارات توضح أنّ الحرب المأساوية الدامية كانت بين الأهل أي بين الأب و الأم و الابن.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى مقابل "تحترق مدينة الجزائر بنشوة الجماع مع المتنوّرين الذين انتهكوا عرضها." و هي ترجمة حرفية مباشرة غير أنها أكثر فصاحة من الترجمة الأولى. ثمّ استعمل عبارة "حبلت بحقدهم" و أتبع التعبير بـ"هاهي تمنح نفسها للفرجة في ذات المكان الذي تعرضت فيه للتلوّث" و هي ترجمة غير مباشرة استعمل فيها المترجم أسلوب الإبدال بقوله "تعرضت فيه للتلوث" بدلا من "حيث لوّثوها". و قد استعمل يخلف مقابل "وسط خليجها" عوض "وسط خديعتها" و هي ترجمة صائبة. ثمّ ترجم يخلف الفعل "mettre bas" مقابل "وضعت" و أتبعها "بغضب امرأة" مستبدلا كلمة "mère" بالمرأة. و جاءت العبارة "والد طفلها هو ابنها" ترجمة مباشرة و حرفية.

[1] - Dictionnaire de langue française, p 705.

➢ المقطع رقم 38 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص111)	**Texte original:** (Y. Khadra,p110)
"كان منزل الشاعر حذو السجن ، جذران عارية خشنة الملمس، لم تعرف الطلاء منذ زمن بعيد، الحجارة العتيقة تلمع في الظل. كان السقف عاليا و مبقعا و مبرقعا من تأثير ملح البارود، البلاط المشروم كان مرقعا هنا و هناك بهيدورات عنز. نافذة صغيرة هناك كان يتخللها نور شاحب، ينزل حادا كشفرة ساطور، كاشفا زربيات مفروشة في الزوايا، آلة المندولين ، جرة، بعض المخطوطات و قوقعة سلحفاة ضخمة."	« La maison du poète tenait de la geôle. Les murs étaient nus, rêches au touchez, ils n'avaient pas connu une couche de peinture depuis très longtemps. La pierre centenaire brillait dans la pénombre. Le plafond était haut, bigarré de salpêtre. Le carrelage ébréché était pansé, çà et là, par des toisons de brebis. Une lucarne filtrait une lumière livide, tranchante comme un couperet, qui dévoilait des tapis dans les encoignures, une mandoline, une jarre, des manuscrits et la carapace d'une tortue géante. »
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص130)	
" منزل الشاعر كما السجن تماما. الحيطان عارية، حرشاء الملمس، لم تعرف الطلاء منذ زمن. الحجارة المئوية تلمع في الظلام. السقف العالي مبرقش بنترات البوتاسيوم. أما البلاط المخرب فقد تم ترقيع منظره بجلود الغنم التي وضعت هنا و هناك. ضوء شاحب يدخل من إحدى الفتحات، قاطعا مثل الشفرة، كاشفا عن رزمة من الزرابي التي تركن في الزوايا، آلة مندولين ، جرة، مخطوطات ، قوقعة سلحفاة عظيمة."	

يصوّر هذا المقطع فضاءً من الفضاءات الهامشية في الرواية غير أنّ له دلالة رمزية أيضا، و نلاحظ أنّ الكاتب لا يتوقّف لوصف الأمكنة إلا إذا كان ذلك يخدم الموضوع المحوري للرواية. و هذا المقطع الواصف لبيت الشاعر علي يبيّن الظروف الاقتصادية و الاجتماعية التي كان يعيشها الفنانّ في

فترة التسعينات و هذا سبب من الأسباب التي جعلت هؤلاء الفنانين ينخرطون ضمن جماعات إرهابية و يتحوّلون إلى وحوش بشرية.

و قد ترجم **أمين الزاوي** عبارة "La maison du poète tenait de la geôle" مقابل "كان منزل الشاعر حذو السجن"، و هي ترجمة مباشرة و حرفية يعبّر الوصف بعدها لماذا اختار الكاتب هذا التشبيه بالذات. كما جاءت الترجمة مباشرة و حرفية في العبارات " les murs étaient nus, rêches" مقابل "جدران عارية، خشنة ...". و استعمل المترجم عبارة "الحجارة العتيقة" مقابل "la pierre centenaire" للدلالة على قدم البيت، فكانت ترجمة غير مباشرة باستعمال التطويع فعدّل المترجم الصفة "centenaire" التي تدلّ على مرور مئات السنوات مقابل الصفة "عتيقة" التي تحمل معنى القديم. و ترجم الوصف "le plafond était haut, bigarré.." مقابل "كان السقف عاليا و مبقعا مبرقعا.." و هي ترجمة حرفية و مباشرة، و جاء لفظ"salpêtre" مقابل "ملح البارود" مع أنّ المترجم كان بوسعه الاكتفاء بكلمة "بارود" للدلالة على أنّ السقف كان مبقعا باللون الأسود. ثمّ جاءت عبارة "le carrelage ébréché était pansé" مقابل "البلاط المشروم كان مرقعا .." و هي ترجمة مباشرة استعمل فيها المترجم النسخ التعبيري. أمّا لفظ " toisons de brebis" فقد جاء مقابل "هيدورات العنز" و هي ترجمة مباشرة استعمل فيها الزاوي المكافئ من اللغة العامية الجزائرية، فكلمة "toison" قد وردت في قاموس الكلام الجزائري مقابل " جزّة بمعنى peau de mouton avec sa laine، أي بدرونة أو هيدورة"[1]. و ترجمت " une lucarne filtrait une lumière livide" مقابل "نافذة صغيرة يتخللها نور شاحب" و هي ترجمة حرفية باستعمال أسلوب النسخ التعبيري. أمّا المصطلحات "آلة المندولين" التي اقترضها المترجم مباشرة و "المخطوطات" و "قوقعة السلحفاة" فجاءت للدلالة على أنّ صاحب البيت كان من جيل قديم يحبّذ الأشياء العتيقة مثلما يحبّ شعر المتنبي.

[1] - Belkassem Ben Sedira, op. cit. , p 688.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم العبارة الأولى مقابل "منزل الشاعر كما السجن تماما" دون استعمال الفعل في أول الجملة ممّا يخلّ بالتركيب في اللغة الهدف. و الملاحظة ذاتها في الجملة الموالية "الحيطان عارية، حرشاء الملمس.." مع أنّ النص الأصل ذكر الفعل "être" في كل محطة وصفية. و جاءت عبارة "الحجارة مؤوية" ترجمة حرفية و مباشرة بالإضافة إلى "السقف العالي المبرقش". و قد استعمل المترجم مصطلح "نترات البوتاسيوم" مقابل كلمة "salpêtre" و هي ترجمة غير صحيحة عدي أنّ المقابل تسمية علمية لمادة أخرى لا تصحّ في نص أدبي وصفي. و قد استبدل المترجم صفة "ébréché" بعبارة "تمّ ترقيع منظره" و هي ترجمة غير مباشرة غير أنها تميل إلى التضخيم و الحشو. و استعمل يخلف العبارة العربية "جلود الغنم" مقابل "toison de brebis" ، و المعنى هنا يخصّ العنزة و ليس الغنم.

و جاءت عبارة "une lucarne filtrait une lumière livide" مقابل "ضوء شاحب يدخل من إحدى الفتحات" و نلاحظ هنا أنّ المترجم جاء بالمقابلات ذاتها التي وردت في الترجمة الأولى مغيّرا ترتيبها في الجملة كما استبدل كلمة "النافذة الصغيرة" بـ"إحدى الفتحات"، و يفيد اللفظ بالفرنسية:

« Ouverture pratiquée au toit d'une maison pour donner du jour au grenier. »[1]

بمعنى "فتحة مستعملة في سقف المنازل من أجل جلب النور للعليّة" *. و قد ترجم يخلف "آلة مندولين" بطريقة مباشرة باستعمال الاقتراض أيضا، و باستعمال الترجمة الحرفية الكلمات "مخطوطات" و "قوقعة سلحفاة".

[1] - Dictionnaire de langue française, p 658.

➢ **المقطع رقم 39**:

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص124)	**Texte original:** (Y. Khadra,p124)
" و أيضا عندما اقترح عليه الإمام يونس بتحويل مطعمه الصغير إلى «مطعم الرحمة» على طريقة الفيس (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) ، اعتبر عمر ذلك تشريفا عاليا. بين عشيّة و ضحاها اختفى صندوق المحاسبة، تلاشت أغاني دحمان الحراشي لتترك المجال واسعا للأناشيد الدينية. إلتحقت جموع المتسولين بفئات الزبائن القديمة ليتم إطعام الجميع مجانا...."	« Aussi lorsque l'imam Younes lui proposa de transformer sa gargote en un "Resto du cœur" version FIS, Omar se déclara extrêmement honoré. Du jour au lendemain, la caisse disparut, et les chansons délétères de Dahmane El-Harrachi s'évanouirent au profit des chants religieux. Les mendiants se joignirent à l'ancienne clientèle pour se restaurer gratis … »
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص146)	
" لذا حينما اقترح عليه الإمام يونس تحويل مطعمه الصغير إلى «مطعم القلب » على طريقة الفيس، صرح عمر بأن هذا يشرفه كثيرا. بين عشية و ضحاها، اختفت حاوية النقود، و اضمحلت أغاني دحمان الحراشي الضارة لصالح الأناشيد الدينية. انضم المتسولون إلى الزبائن القدامى من أجل الحصول على وجبات مجانية..."	

جاء في هذا المقطع وصف تحوّل مطعم إلى مكان خيري يطعم الناس مجانا و ذلك يعكس جانبا من الممارسات اليومية لجماعة الفيس التي حاولت قدر الإمكان كسب قلوب الضعفاء بشتى الطرق و أولها بالأعمال الخيرية التي كان يتطوع للقيام بها المنخرطون الجدد بأمر أو بطلب ملحّ من إمام المسجد أو من الدعاة المتديّنين.

و قد ترجم **أمين الزاوي** كلمة "gargote" مقابل "مطعم صغير" بطريقة مباشرة، فاللفظ يدلّ على المطعم الشعبي الذي يقدّم وجبات رخيصة الثمن للعامة. أمّا "Resto du cœur" التي وردت في النصّ الأصل بين مزدوجتين فهي تدلّ –حسب ما جاء في التقديم في صفحتها الرئيسية– على:

« Les Restos du Cœur est une association (loi de 1901), reconnue d'utilité publique, sous le nom officiel de « les Restaurants du Cœur – les Relais du Cœur ». Fondés par Coluche en 1985, ils ont pour but : d'aider et d'apporter une assistance bénévole aux personnes démunies, notamment dans le domaine alimentaire par l'accès à des repas gratuits, et par la participation à leur insertion sociale et économique, ainsi qu'à toute action contre la pauvreté sous toutes ses formes »[1]

أي" ريسطو دو كور هي جمعية (بموجب قانون 1901) معروفة بمنفعتها العامة، أسست تحت الاسم الرسمي لي ريطوران دو كور : مواقف من القلب، من قبل كولوش سنة 1985، و الهدف من سلسلة المطاعم هذه : المساعدة و تقديم يد العون طواعية للفقراء في ما يخصّ الأكل و الغذاء و ذلك بتقديم وجبات مجانية ، و بالمساهمة في دمجهم اجتماعيا و اقتصاديا، كما تؤدي هذه الجمعيات كل الأعمال للحد من الفقر و العوز بكل أشكالهما."* و عليه جاءت ترجمة أمين الزاوي في عبارة "مطعم الرحمة" ترجمة غير مباشرة باستعمال تقنية التكافؤ الدينامي فهذا النوع من المطاعم موجود في الثقافة العربية بمفهوم "موائد الرحمان" و عادة ما تقدّم هذه الموائد وجبات مجانية للفقراء في شهر رمضان.

و نجد في الترجمة الأولى استعمال الزاوي لعبارة "على طريقة الفيس" ثمّ أتبعها بـ"الجبهة الإسلامية للإنقاذ" مع أنه في مقاطع أخرى كان يستعمل المختصر كما هو بحروفه اللاتينية في متن الترجمة أو كان يستعمل كلمة "فيس" التي كانت متداولة في الثقافة الجزائرية فلا تحتاج إلى شرح أو

[1] - Présentation des Restos du cœur, site officiel de l'association : https://www.restosducoeur.org/presentation/ Consulté le 15/04/2021 à 19 :12.

توضيح. و بتحوّل المطعم الشعبي إلى مائدة الرحمان تغيّرت بعض الأمور منها ما جاء في العبارات الآتية "اختفى صندوق المحاسبة" و "تلاشت أغاني دحمان الحراشي" و استبدلت "بالأناشيد الدينية".

و جاء في الترجمة الثانية مقابل كلمة "gargote" "مطعمه الصغير" و هي العبارة ذاتها التي استعملها الزاوي. كما ترجم **عبد السلام يخلف** "les Restos du coeur" مقابل "مطعم القلب" و هي ترجمة حرفية مباشرة لا تؤدي المعنى المراد في الأصل و كان الأحرى بالمترجم أن يقترض التسمية كما هي عوض استعمال مقابل حرفي فيقول "ريسطو دو كور" مستعملا تقنية التغريب لتقيّد بالنص الأصل. و ترجم يخلف "la caisse" مقابل "حاوية النقود" مع أنّ العبارة الأكثر تداولا في العربية هي "صندوق النقود" . ثمّ ترجم عبارة "les chansons délétères de Dahmane El-Harrachi" مقابل "اضمحلّت أغاني دحمان الحراشي الضارة" و هي ترجمة حرفية مباشرة، و المقصود في النصّ الأصل من الصفة "délétère" هو نظرة الفيس و المتطرّفين للأغاني و المعازف، و قد استشهد الكاتب بمثال عن أبرز مغني شعبي في العاصمة و أنّ فنّه الراقي كان في نظر المتطرفين يشجّع على الفسق و الرذيلة مع أنّ الواقع غير ذلك ، و قد استعمل الكاتب هذا المثال لتوضيح درجة الغلو و التنطع لدى أفراد تلك الجبهة، و أحسن ترجمة لهذه الصفة هي "الأغاني الفاسقة أو المهلكة " عوض كلمة "الضارة" التي جاءت حرفية و مباشرة.

- **ترجمة الفضاء النصّي و الموضوعي :**

و يقصد بهذا الفضاء، المكان الذي تشغله الكتابة في صفحات الرواية المطبوعة و لذلك يسمى الفضاء الطباعي أيضا، و قد فصّل فيه حميد لحمداني في كتابه "بينة النص السردي". و لا يقتصر الفضاء النصي على الكتابة المطبوعة على الصفحات فقط بل يشمل علامات الوقف و الإشارات و البياضات و السوادات و الهامش.

➢ المقطع رقم 40 :

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 111)	**Texte original:** (Y. Khadra,p110)
لا توجد ترجمة لهذا المقطع	«Sid Ali jeta une pincée de benjoin dans le brasero et huma, avec délectation, les volutes de fumées que dégagèrent les braises. L'arôme âcre de la résine chassa aussitôt le remugle de la pièce, obligeant Nafa Walid à se frotter discrètement le nez.»
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 130)	
" ألقى سيد علي بكمشة من البخور في الكانون و راح يشتمّ. بمتعة كتل الدخان المتصاعدة من الجمر. رائحة الصمغ القوية طردت نتانة العفونة من الغرفة مرغمة نافع وليد على حك أنفه خفية."	

ورد هذا المقطع في الجزء الثامن من الفصل الثاني للرواية، وهو يشتمل على ملفوظات واصفة لشخصية سيد علي الشاعر في بيته على لسان الراوي غير المشارك في الحكي. و الملاحظ هنا أنّ المقطع قد حذف في الترجمة الأولى و من الواضح أنّ أمين الزاوي لم يقصد ذلك الحذف بل أنه خطأ طباعي لأنّ المقطع يصف شخصية من شخصيات الرواية و هي تقوم ببعض الأفعال الروتينية، بمعنى أنّ الفقرة لا ترتبط بالإيديولوجيا أو بشيء تمنعه الرقابة أو نحو ذلك. فمن المعلوم أنّ للمترجم الحق في التصرّف في نصّه سواء بالحذف أو بالإضافة غير أنّ ذلك يؤثّر على جودة ترجمته و على قيمتها.

و حذف هذا المقطع من شأنه أن يخلّ بالمعنى و بفهم القارئ، لأنّ المقطع الموالي لهذه الفقرة هو المشهد الواصف لبيت سيد علي الشاعر [1]، حيث سيستعمل الكاتب بعض الصفات و المصطلحات التي سيتعذّر فهمها إن لم يطلّع القارئ على هذه الفقرة على الرّغم من قصرها، و من هذه المصطلحات كلمة "salpêtre" التي وردت في وصف السّقف المبرقع، و التي كانت تدلّ على "البارود" في ترجمة أمين الزاوي. يتوضّح في هذا المقطع أنّ العلامات على السقف ناجمة عن "كتل الدخان المتصاعدة من الجمر".

نستنتج أنّ الترجمة الأدبية لا تستدعي نقل النص بجانبيه البلاغي و الدلالي فحسب، لأنّ للنصّ المكتوب و المطبوع دور و أهمية في بنية الرواية ككلّ، و هو الفضاء المادي الوحيد في الكتاب، و وجب على المترجم إذن مراجعة ما قام بترجمته و تفقّد مواطن الحذف ما دامت لا ترتبط بسياسة الرقابة أو بإيديولوجيته. كما أنّ المقاطع التي يختار الكاتب أن يبدأ بها في أجزاء الحكاية لها دور في فهم و تركيبة النصّ الروائي ككل. و لذلك يعرّض حذف إحدى العناصر النصّية إلى خلل في وظيفتي الفهم و التأويل لدى القارئ أو الباحث أو الناقد. و لذلك نجد في مسرد مصطلحات الترجمة المقتبس من كتاب "Stylistique comparée du français et de l'anglais" لفيناي (J. P. Vinay) و داربني (J. Darbelnet) و مؤلّف "La traduction raisonné" لجون دوليل (Jean Delisle) أنّ الحذف (L'omission) في الترجمةّ " يعدّ خطأً ترجميا يؤدي إلى إهمال إعادة صياغة بعض العناصر المعنوية من النصّ الأصل إلى النصّ الهدف دون سبب مشروع"[2]

[1]– ينظر : المقطع رقم 38.

[2] - Nadejda Buntman, Pas traduit ou intraduisible ? Les occurrences marquées « zéro » dans la base de données des textes parallèles ; in : Propos sur l'intraduisible, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2018 (Sur Open Edition Books) : https://books.openedition.org/pup/7844 Consulté le : 04/04/2021 à 22:09.

➢ المقطع رقم 41 :

Texte original: (Y. Khadra)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي)
« -Tirets marquant la prise de parole dans un dialogue.»	" لا وجود للمطة الدالة على المتحدث في الحوار في الرواية كلها"
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف)
	" – المطة الدالة على المتحدث في الحوار موجودة في كل مشاهد الحوار."

إنّ الفضاء الطباعي أو النصي المرتبط بعلامات الوقف و الإشارات موضوع لا يقلّ أهمية عن عناصر البنية الروائية الأخرى، فعلامات الترقيم أو الوقف التي تندرج تحت الإجراءات و العناصر الطوبوغرافية (Procédés typographiques) المكونة لفضاء النصي تساهم في بناء ما يسمى بالصورة النصية (L'image textuelle) و بالتالي في التقسيم الداخلي للجمل و التراكيب كما تساهم في تحديد مواطن الوحدات الدالة فتسهّل مهمة القارئ و الناقد و المترجم.

و الحقيقة أنّ حذف العلامات التي توضّح إدراج الحوار في النصّ كما في الترجمة الأولى يمسّ بجودة الترجمة بل و يخلق لبسا و غموضا لدى القارئ خاصة إذا تعلّق الأمر بنصّ روائي تتخلله مشاهد حوار عديدة ، بحيث ما عاد يدري هل الجمل المكتوبة تابعة لحوار بين الشخصيات أم أنّها للراوي. و عليه المترجم ملزم بالتقيّد الشكلي للنصّ الأدبي من خلال إلمامه بوجود نظام لساني خاص بعلامات الوقف يساهم في خلق ما يسمى "تأثير المعنى"[1] (L'effet du sens) عند القارئ.

[1] - Voir : Myriam Ponge, Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction français- espagnol ; in : La linguistique, vol 47, N° 2, 2011, p p 121-136. (Sur Cairn. Info) : https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-121.htm Consulté le : 04/04/2021 à 20:30.

2. ترجمة العناصر الخارجية :

1.2. عتبات النصّ المحيط التأليفي: في ترجمة العنوان الرئيسي و العناوين الداخلية:

تتضمن عتبات النصّ الروائي مجموعة من العناصر المتنوعة و المتعددة، لا يمكن حصرها كلها هنا و لذلك اخترنا على سبيل التمثيل البعض منها فقط. و من بين هذه العناصر العنوان الرئيسي و العناوين الفرعية الداخلية الخاصة بالفصول. و الحقّ أنّ الرواية التي نحن بصدد دراستها تحمل دلالات كثيرة ترتبط بالعنوان الرئيسي لها، كما تساهم عناوين الفصول في تحديد الفضاء الزماني و المكاني و الخلفية الدلالية لما تتضمنه من أجزاء، كما تساعد القارئ على الفهم و التأويل من خلال إدراكه للمحيط التأليفي الذي كتب فيه النصّ.

➢ **المقطع رقم 42:**

Texte original: (Y. Khadra)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي)
« À quoi rêvent les loups »	"بم تحلم الذئاب ؟ "
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف)
	" بماذا تحلم الذئاب ؟"

يعدّ العنوان في الرواية أهم عناصر المناص أو النصّ الموازي فهو الواجهة أمام القارئ ليطل على المحتوى الكلي للحكاية و يبدأ دوره بجذب الانتباه إلى اختيار هذه الرواية دون غيرها. و لهذا العنوان عدة وظائف أهمها : الوظيفة الإيحائية أو الإيديولوجية، و الوظيفة القصدية و الوظيفة التأثيرية.

أمّا الوظيفة الإيحائية لعنوان الرواية فهي مرتبطة بالنصّ و بالنظر إلى الترجمتين الأولى و الثانية نلاحظ أنّ كلا المترجمين تقيّدا بنقل حرفي للعنوان غير أنّ **أمين الزاوي** استعمل "بم" و هو حرف الاستفهام "ما" حذفت ألفه بعد اتصاله بحرف الجرّ "بِ" ، بينما استعمل **عبد السلام يخلف** "بماذا" و

هو حرف الاستفهام "ماذا" متصلا بحرف الجرّ "بـِ" . و بالعودة إلى وظيفة العنوان في النصّ نجد أنّ الإيحاء يكمن في الرمزية إلى الحيوان "les loups" أو "الذئاب" في صيغة الجمع. و قد رمز "الذئب" أو "le loup" دوما إلى "الافتراس" و "الغدر" و "الطمع" فهو يجسّد الشر الذي يتربص بالطيبين و بالخيّرين. و نلاحظ من خلال التساؤل الذي جاء على لسان الراوي البطل أي على لسان نافع وليد بعدما تحوّل إلى إرهابي بمعنى الكلمة أنّه يشبّه "الذئاب" التي تتشبث بفكيها الفرائس بالإرهابيين الذين تتشبث بستراتهم أرواح ضحاياهم. و ترتبط إيديولوجية العنوان بكون الذئاب التي يرمز إليها هي ذاتها الذئاب البشرية الطماعة المتوحشة التي تربصت بفرائسها البريئة في أحياء و مدن الجزائر كلها من خلال التظاهر بمظهر ديني تقي و مصلح، ثمّ افترستها بكل وحشية و دون تفسير لما دفعها لذلك.

و تتعلّق الوظيفة القصدية بالكاتب، فمن المعروف أنّ الرمزية الحيوانية لا يستثنى بها ياسمينة خضرا الذي استعملها كثيرا في عناوين رواياته، بل سبقه إليها إيزوب (Esope) و جون دو لا فونتان (Jean de la Fontaine) و قبلهما ابن المقفّع في "كليلة و دمنة". و قد حاول هؤلاء الكتاب إسقاط السلوكات الاجتماعية و النفسية للحيوان على السلوكات البشرية. كم أنّ عنوان هذه الرواية يحاول إشراك القارئ في موضوع النصّ الذي يرتبط بواقع مأساوي للمجتمع الجزائري. و يتمظهر قصد الكاتب في العنوان أيضا عبر الإشارة إلى عناصر معنوية و دلالية تهدف إلى الحثّ على البحث عن التأويلات الممكنة التي تحيل إلى المعنى العام. و نلاحظ من خلال بعد قراءة الرواية أنّ الكاتب تعمّد أخذ العنوان من متن الرواية[1] فلا يجد القارئ التأويل الصحيح إلا بعد القراءة، كما أنّ استعمال الجملة الاستفهامية دون الإجابة عنها في المتن يحفّز القارئ على التأويل و التحليل أكثر.

في حين تتصل الوظيفة التأثيرية بالقارئ، فعنوان الرواية هذا بدلالته الرمزية و الشعرية في الوقت ذاته يلفت انتباه القارئ و يسترعي اهتمامه بل و يؤثر فيه بجعله في حيرة و تساؤل أمام رمزية "الذئاب" و شعرية "الحلم" ، هذه الحيرة الناجمة عن قراءة هذا التناقض المعجمي في جملة استفهامية

[1] - Yasmina Khadra, op. cit., p 313.

كالموجودة في العنوان تثير فضول القارئ و تدعوه مباشرة إلى البحث عن الجواب الذي لا يكتشفه إلا في نهاية الرواية، فيقرّبه من السياق الاجتماعي و السياسي الذي وجد من أجله.

➢ المقطع رقم 43:

Texte original: (Y. Khadra, p19)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 23)
« **I** **Le Grand- Alger** »	"**القسم الأول** الجزائر– الكبرى "
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 21)
	I " **الجزائر الكبرى**"

تؤدي العناوين الفرعية (Intertitres) الوظائف ذاتها للعنوان الرئيسي مع النصوص أو الأجزاء التابعة لها. و يصفها جيرار جنيت (Gérard Genette) بأنها بمثابة متنفّس للنص السردي (Une respiration du texte narratif) بحيث تساهم في تجزيء (Démultiplication) العنوان الرئيسي[1].

و نلاحظ أنّ العنوان الفرعي للفصل الأول يحدد أوّل فضاء مرجعي لبداية الحكاية، و قد ورد في الترجمة الأولى بنقل الرقم الروماني "I" الذي يدلّ على الفصل الأول (Premier chapitre) إلى عبارة "القسم الأوّل" التي كتبت بالبنط العريض بينما كتبت "الجزائر–الكبرى" بخطّ عادي. أمّا في الترجمة الثانية فقد استعمل المترجم الرقم الروماني كما هو في الأصل "I" و أتبعه بترجمة "الجزائر الكبرى" دون المطة بين الكلمتين. كما يحدد الكاتب عبر هذا العنوان الفرعي بداية مسار الحكاية، و بمجرّد قراءة هذا العنوان يتساءل القارئ عن الحدود الجغرافية لهذا الفضاء، فقول "الجزائر الكبرى" في الترجمتين يحيل إلى الجزائر كبلد (l'Algérie) مع أنّ المترجمين استعملا مقابلين مختلفين للفظ

[1] - Voir : Gérard Genette, Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987, p 281.

"Alger" بحيث استعمل أمين الزاوي لفظ "العاصمة" و في أحيان أخرى "الجزائر العاصمة" بينما فضّل عبد السلام يخلف عبارة "مدينة الجزائر" فكان الأحرى بهما توضيح ذلك في عنوان الفصل أيضا باستعمال المقابل "الجزائر العاصمة الكبرى" أو "العاصمة الكبرى" أو" مدينة الجزائر الكبرى".

و من الجدير بالذكر أنّ "Le Grand Alger" في العنوان كان يعبّر عن ذلك العالم البرجوازي أين تقيم الطبقة الغنيّة مثل آل راجا، أين الفيلات و القصور الخرافية، حيث حياة البذخ و الرفاهية و الثروة الفاحشة. هذا المقام الأوّل من مسار البطل في الحكاية وجد ليكتشفه القارئ على لسان البطل الراوي من وجهة نظره هو كشاب فقير بحيث يوصل للقارئ مفهوم الفرق الشاسع بين الطبقة التي ينتمي إليها نافع و بين طبقة أبناء "العاصمة الكبرى".

➢ المقطع رقم 44:

Texte original: (Y. Khadra,p105)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 107)
«II **La Casbah»**	"**القسم الثاني** القصبة "
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 125)
	II" **القصبة "**

بما أنّ عنوان الفصل الأوّل جاء لوضّح بداية مسار حكاية نافع وليد محيلا إلى عالم برجوازي آخر لا يعرفه كل الجزائريين، جاء العنوان الفرعي الثاني ليبيّن الفضاء الثاني في مسار الحكاية. و قد ترجم **أمين الزاوي** هذا العنوان على شاكلة العنوان الأوّل مستعملا عبارة "القسم الثاني" للدلالة على الفصل الثاني (Deuxième chapitre) المشار إليه في النصّ الأصل بالرقم الروماني "II" و أتبعه

بكلمة "القصبة" كمقابل للفظ "La Casbah". بينما ترجم **عبد السلام يخلف** العنوان بالطريقة ذاتها في ترجمة العنوان الأوّل، فأبقى على الرقم الروماني "II" و أتبعه بلفظ "القصبة" بالبنط العريض.

و يتضح من العنوان الفرعي الثاني الفرق الشاسع بين عالمي "العاصمة الكبرى" و "القصبة" مع أنهما ينتميان إلى الرقعة الجغرافية و المدينة ذاتها. و تجسّد القصبة تلك المدينة العتيقة بأحيائها الشعبية التي تعج بالأطفال الحاذقين، و بحوماتها الضيّقة التي تقطنها العائلات الفقيرة ، و بفنانيها و مغنيها الشعبيين، و بما أنّ الكاتب قد جعل القارئ يكتشف شخصية البطل نافع وليد بطبائعها و عناصرها الاجتماعية و الاقتصادية من خلال شكل الرؤية مع على لسانه هو كراوي مشارك. نلاحظ أنّ الفصل الثاني من الرواية يتخذ شكل الرؤية مع بلسانين ، تارة بلسان الراوي البطل و تارة أخرى بلسان الراوي فقط ليصوّر بعض جوانب الحكاية من الخارج.

➢ المقطع رقم 45:

الترجمة الأولى: (أ. زاوي، ص 213)	**Texte original:** (Y. Khadra,p215)
"**القسم الثالث** الهاوية "	**«III** **L'abîme »**
الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 251)	
III " **الهاوية "**	

و من الجزائر العاصمة الكبيرة و القصبة يقودنا الكاتب من خلال عنوان الفصل الثالث إلى فضاء آخر غير جغرافي بل لفظي مجازي. و نجد **أمين الزاوي** يترجم هذا العنوان على شاكلة العنوانين السابقين فيستعمل عبارة "القسم الثالث" بالبنط العريض مقابل الرقم الروماني "III" الدال على الفصل الثالث (Troisième chapitre)، ثمّ يتبعه بلفظ "الهاوية" مقابل "L'abîme". و يترجم

عبد السلام يخلف العنوان أيضا على طريقة العنوانين السابقين، فيبقي على الرقم الروماني "III" و يتبعه بلفظ "الهاوية" مكتوبين بالبنط العريض.

و يتّضح من العنوان آخر محطّات مسار البطل نافع وليد الذي يسقط فعلا في الهاوية، فيحيل العنوان إلى القارئ ماهية هذه الهاوية من خلال التحوّل الذي يحصل في شخصية نافع وليد، و قد بنيت الحكاية في هذا الفصل في فضاء آخر هو الجبل أين كان يتجمّع المتطرفون ليخططوا لعمليات القتل و الترويع و الإرهاب. و تجسّد الهاوية دلالة العنف بكلّ أشكاله و وحشية الذئاب في شخصية نافع وليد الذي كان يحلم بالفنّ و النجومية فتحوّل إلى نجم في القتال و بالتالي إلى "أمير" على كتيبة من السفاحين، و تعبّر الهاوية على النهاية فليس بعد السقوط في الهاوية شيء كما تنهي كلّ آمال و أحلام البطل و أصحابه إلى المجهول.

نستنتج مما سبق أنّ ترجمة العنوان الرئيسي أو العناوين الفرعية لنص السردي الروائي تستدعي النظر إلى الرمزية في تلك الجملة القصيرة أو ذلك اللفظ الذي يحمل شحنة دلالية كبيرة، كما يجب على المترجم تحرّي أداء العنوان لأبرز وظائفه و هي الوظيفة الإيحائية بحيث توحي الترجمة بما يوحي به العنوان في الأصل، و الوظيفة القصدية فتشتمل الترجمة على القصد ذاته الذي أسس له الكاتب، و الوظيفة التأثيرية فيؤثّر العنوان في قارئ اللغة و الثقافة الهدف بالقدر الذي يؤثّر في قارئ اللغة و الثقافة الأصل.

2.2. عتبات النصّ المحيط التأليفي : في ترجمة الإهداء و التصدير:

الإهداء (Dédicace) كما يعرّفه جنيت (G. Genette) هو تقدير من الكاتب و عرفان يحمله للآخرين[1]، و له وظيفة تواصلية و تداولية. أمّا التصدير (Epigraphe) فهو الاقتباس الذي يتموضع على رأس الكتاب أو في جزء من أجزاءه[2]، و سميّ كذلك لأنّه يشبه الكتابات المنقوشة التي كانت تنقش على الصخر أو على القلائد للدلالة على ما بداخلها.

➢ المقطع رقم 46:

Texte original: (Y. Khadra, p 7)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 11)
« À mes enfants, et aux enfants du monde entier. »	"إلى أطفالي، و إلى جميع أطفال العالم."
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 7)
	"إلى أبنائي و أبناء كل العالم."

نلاحظ في هذا الإهداء أنّه موجّه لأشخاص يقربون إلى كاتب و لأشخاص عوام لا يقربون إليه، و قد ترجم **أمين الزاوي** "mes enfants" مقابل "أطفالي" و هي ترجمة مباشرة حرفية و الحقيقة أنّ الترجمة الأقرب إلى الصواب هي ترجمة عبد السلام يخلف "أبنائي" لأنّ الكاتب يقصد إهداء الرواية إلى أولاده و ذريته لا إلى شريحة معيّنة من المجتمع. ثمّ جاءت عبارة " aux enfants du monde entier " تدلّ على أنّ الكاتب يقصد لفظ "الأبناء" و ليس "الأطفال" كما أنّ الرواية بوليسية استعجالية و ليست حكاية خرافية أو قصة خيالية تليق بالأطفال، و ترجم الزاوي العبارة مقابل "إلى جميع أطفال العالم" و هي ترجمة حرفية، بينما ترجمها **عبد السلام يخلف** مقابل "و أبناء كل العالم" و هي الترجمة الأصح.

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 93.

[2]- ينظر: نفسه ، ص 107.

➢ المقطع رقم 47:

Texte original: (Y. Khadra, p 9)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 13)
«L'aisance devient pauvreté A cause de sa propre facilité Heureux celui qui peut trouver L'aisance dans la pauvreté. Sugawara-No-Michizane»	"تصبح الرفاهية فقرا بسبب تلك البساطة الكامنة فيها سعيد ذاك الذي يستطيع أن يجد الرفاهية في الفقر. سوغاوارا- نو- ميشيزان"
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 9)
	" يتحول الرخاء إلى فقر بسبب سهولته الذاتية هنيئا لمن استطاع أن يجد الرخاء في الفقر. سوغاوارا نو ميشيزان"

ورد هذا التصدير على رأس الصفحة التي تسبق افتتاحية الرواية، و كما نلاحظ هو أبيات شعرية **لسوغاراوا نو ميشيزان** (845-903) و هو رجل السياسة الياباني الملقّب **بتانجين ساما** (Tenjin Sama) على اسم أحد الآلهة، شغل منصب وزير سنة 897، و يعدّ من أوائل اليابانيين الذين دعوا إلى عودة الثقافة الوطنية و مؤسس الأدب و فنّ الخط[1]. و تكمن أهميّة التصدير (Epigraphe) على رأس الفصول الروائية في وظيفته التلخيصية فهو يلخّص بحكمة معيّنة ما العبرة أو ما سيأتي في الفصل. كما أنّ له وظيفة تداولية تخلق حوارا بين النصّ و الحكمة التي يحيل إليها.

[1] - Encyclopédie Larousse (Enligne) : https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Sugawara_no_Michizane/145448 Consulté le 12/08/2021 à 09:10.

و قد ترجم **أمين الزاوي** الأبيات الشعرية بحرفية متقيّدا بالتراكيب الموجودة في النص الأصل مستعملا أسلوب النسخ التعبيري كترجمة مباشرة. و قد استعمل لفظ "رفاهية" مقابل "aisance"، كما نلاحظ أنّ النصّ العربي مجرّد من إيقاعات القافية (La rime) "té" [/Te /] الموجودة في النصّ الفرنسي الذي هو بدوره ترجمة عن نصّ آخر باللغة اليابانية، و بالتالي فالنصّ الأصل هنا ترجمة وسيطة (Traduction par relais).

أمّا عبد **السلام يخلف** فقد ترجم كلمة "aisance" مقابل "الرخاء" و هي أيضا ترجمة مباشرة و حرفية غير أنّ المترجم حاول إبدال الكثير من المقابلات الموجودة في الترجمة الأولى حتى يجعل النصّ فصيحا أكثر، و الشعر كلّما ترجم اقترب من شعرية الأصل. فاستبدل الفعل "devenir" من "تصبح" إلى "يتحوّل" بمعنى "se transformer"، و عبارة "بسبب تلك البساطة الكامنة فيه" مقابل "بسبب سهولته الذاتية". كما لجأ إلى أسلوب التطويع و التعديل في ترجمة " Heureux celui qui peut trouver" مقابل "هنيئا لمن استطاع أن يجد" فلم يتقيّد بالشكل التركيبي للنصّ.

و قد جاء **ياسمينة خضرا** بهذا الاقتباس في أوّل الرواية قبل الافتتاحية التي هي بمثابة استرجاع لما حدث في نهاية الحكاية بغية تبليغ حكمة للقارئ قبل أن يغوص في مشهد كلّه عنف و مأساوية و قبل أن يكتشف النهاية الفظيعة للبطل الذي تحسّر على اختياراته حتى في آخر لحظة من حياته. و جاء الكاتب بتفسير لهذه الحكمة في مقابلة أجرتها معه مجلّة "Le Point" الفرنسية، فقال متحدّثا عن بساطة أهل الصحراء و غناهم الذي يقاس برضاهم بما قُسم لهم من نعم في هذه الحياة:

« La richesse n'est pas la fortune, elle est la satisfaction de ce qu'on possède. »[1]

بمعنى:"الغنى لا يكمن في الثروة، بل في الرضا بما نملك بين أيدينا." * و بالتالي تحثّ الحكمة على التحليّ بالرضا في الفقر،لأنّ الغني من الممكن أن يصبح فقيرا فيفقد الثروة لأنها تأتي و تذهب بيسر.

[1] - Astrid Krivian, « Yasmina Khadra : Le désert est mon port d'attache (Page 2) », in : Le Point (Enligne) : https://www.lepoint.fr/culture/yasmina-khadra-le-desert-est-mon-port-d-attache-page-2-14-01-2018-2186448_3.php Consulté le : 09/04/2021 à 16:10.

➢ المقطع رقم 48:

Texte original: (Y. Khadra, p 19)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 23)
«Quand je fus las de chercher J'appris à faire des découvertes Depuis qu'un vent fut mon partenaire Je fais voile à tout vent. Nietzsche, *Mon bonheur*»	" و إذ تعبت من البحث تعلّمت ممارسة المكتشفات منذ أصبح الريح شريكي أعمل شراعا لكل ريح. نيتشه (سعادتي)"
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 21)
	" حينما سئمت البحث تعلمت القيام باكتشافات مذ أصبحت ريح شريكتي أمد شراعي أمام كل الرياح. نيتشه، سعادتي"

ورد هذا التصدير في صفحة عنوان الفصل الأول و هو للفيلسوف الألماني **فريدريك نيتشه** (Friedrich Nietzsche) (1844-1900)، و هو معروف بتغييره للفكر الكلاسيكي الغربي الذي جاء به أفلاطون و ديكارت. كانت فلسفته تعبّر عن "الإنسان الخارق"[1] القادر على تحويل الظروف القاسية إلى سعادة و من هنا يأتي معنى حكمته في الاقتباس.

و قد ترجم **أمين الزاوي** الحكمة التي جاءت على شكل أبيات شعرية بطريقة مباشرة محاولا نسخ تراكيبها كما وردت في النصّ الأصل، و الحقّ أنّ النص الأصل في حد ذاته ترجمة

[1] - Encyclopédie Larousse (Enligne) : à 23:08.https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Friedrich_Nietzsche/135272 Consulté le 30/08/2021

وسيطة (Traduction intermédiaire) عن الألمانية. فقد وردت عبارة " je fus las de chercher" مقابل "و إذا تعبت من البحث" و كما نلاحظ فقد كتب الزاوي القسم الأول من هذه العبارة في سطر و القسم الثاني في السطر الموالي مخالفا الكتابة الأصل و بالتالي كان غير متقيّد بالفضاء النصي و توزيع البياض و السواد للنص الأصل مع أنّ الشعر هو أكثر نصّ وجب فيه الحفاظ على شكل الفضاء النصي فيه لأنّ له دلالات خاصة به. و ترجمت عبارة " J'appris à faire des découvertes" مقابل "تعلمت ممارسة المكتشفات" و هي ترجمة فيها إبدال غير أنها لا تبدو فصيحة. كما ترجمت عبارة "un vent fut mon partenaire" مقابل "أصبح الريح شريكي" و هي ترجمة حرفية مباشرة غير أنّ "الريح" وردت في المعاجم العربية "الهواء إذا تحرّك و هو اسم مؤنّث، يقال ذهبت ريحه و هبّت ريحه"[1]، و الأصح قول "منذ أصبحت الريح شريكتي". و جاءت عبارة "أعمل شراعا لكل ريح" ترجمة مباشرة نسخ فيها الزاوي التعبير الموجود في النص الأصل بطريقة خطّية.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد ترجم الشطر الأوّل مقابل "حينما سئمت البحث" و هي ترجمة مباشرة و فصيحة. و جاءا عبارة "تعلّمت القيام باكتشافات" ترجمة مباشرة باستعمال أسلوب النسخ. و ترجم يخلف "مذ أصبحت الريح شريكتي" باستعمال الريح كاسم مؤنث و هذا هو الصواب. أمّا الشطر الأخير فجاء مقابل "أمدّ شراعي أمام كلّ الرياح" و هي ترجمة غير مباشرة فيها إبدال.

و الواضح أنّ الكاتب استعمل هذا التصدير في بداية الفصل الأوّل ليحيل إلى رغبة نافع وليد، بطل الحكاية في الاستمرار في الكفاح بغية تحقيق حلمه في أن يصبح شخصا ذات قيمة في المجتمع رغم ظروفه المزرية. فحتى حينما تعب من البحث عن دور يؤديه في أي عمل سينيمائي كان لتحقيق طموحه في الفنّ وجد عملا آخر كسائق عند عائلة ثرية جدا فأصبح يلبس و يأكل و ينام كما يفعل الأثرياء. و اكتشف من خلال عمله عند آل راجا مفهوم الغنى و الرفاهية و البرجوازية.

[1]- شوقي ضيف و آخرون، مرجع سابق، ص 381.

➢ **المقطع رقم 49** :

Texte original: (Y. Khadra,p105)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 107)
«Si j'avais à choisir parmi les étoiles pour comparer Le soleil lui-même ne saurait éclipser la lumière du verbe que tu caches Aucun lieu sacré, aucune capitale Ne saurait réunir ce que chaque matin Le lever du jour t'offre comme guirlande. Himoud Brahim dit Momo, Mienne, ma Casbah»	"لو أني خيرت للمقارنة بين النجوم/ فالشمس نفسها لن تعرف كسوفا/ نور الفعل الذي تخفيه/ ليس هناك مكان مقدس، أو عاصمة/ كفيلا أن يجمع، ما كل صباح/طلوع نهار يهديك كالإكليل. حيمود أبراهيم المدعو مومو (هي لي، قصبتي)"
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 125)
	" إذا ما كنت سأختار من بين النجوم لأقارن لن تعرف الشمس كيف تخفي ضياء الكلمة التي تخفيها لا وجود لمكان مقدس أو عاصمة قادرة على جمع ما يمنحك الفجر كل صباح كعنقود شعر. حيمود براهيم المدعو مومو قصبتي أنا"

جاء هذا التصدير في صفحة عنوان الفصل الثاني المتعلّق بالقصبة، و هو أبيات كتبها **حيمود براهيم** أو **براهيمي** المدعو **مومو** (1918- 1997) و الملقّب بشيخ القصبة، و كان معروفا بهوايته في الغطس حتى سمّي "العوّام"، و شغفه بالأصالة و التقاليد و قد كتب عدة قصائد في التصوّف

الديني. و حسب ما ذكرته ابنته **دوجة** في مقابلة لها مع صحيفة "El Watan"[1] كان ملهما بالشعر و الفنّ و السينما و قد كتب عن معشوقته القصبة فكان رمزا لها و لذلك لقّب "شيخ القصبة".

و قد ترجم **أمين الزاوي** الأبيات الشعرية للنصّ الأصل فاصلا بين الشطر و الآخر بعلامة "/" و بالتالي لم يتقيّد مرّة أخرى بالفضاء الطباعي للنص الأصل. و جاءت العبارة " parmi les étoiles pour comparer" مقابل "للمقارنة بين النجوم" و هي ترجمة مباشرة و حرفية. و ترجم الزاوي عبارة "la lumière du verbe que tu caches" مقابل "نور الفعل الذي تخفيه" و هي ترجمة حرفية تجرّد العبارة من معناها المجازي، فالمقصود هنا من كلمة "verbe" :

« Le verbe divin ou simplement le verbe, la sagesse éternelle. »[2]

بمعنى : "كلمة الإله أو فقط الكلمة، أي الحكمة الأبدية." *. فكلمة "الفعل" التي أتى بها الزاوي تدلّ على المعنى الثاني للكلمة و يقصد بها "الفعل النحوي" (Verbe grammatical). كما جاءا ترجمة "كفيلا أن يجمع" مقابل "ne saurait réunir" و هي ترجمة غير صحيحة لأنّ النفي محذوف في الجملة العربية. أما العبارة الأخيرة "طلوع النهار يهديك كالإكليل" و هي ترجمة حرفية.

أمّا **عبد السلام يخلف** فقد حافظ على الفضاء الطباعي للنص الأصل و ترجم العبارة في الشطر الأوّل "من بين النجوم لأقارن" و جاءت ترجمة حرفية و مباشرة. أمّا عبارة "ضياء الكلمة التي تخفيها" فقد استبدل فيها يخلف لفظ "الفعل" الذي استعمله الزاوي بلفظ "الكلمة" و هي ترجمة مباشرة و كان من الممكن استعمال عبارة "نور الحكمة الذي تخفيه..." للدلالة على المجاز المستعمل في النص الأصل. و ترجمت كلمة "guirlande" مقابل "كعنقود شعر" مع أنّ ما سبق يدلّ على أن الصورة البيانية تخصّ ضوء النهار الذي يمنح "شريطا من الزينة اللامعة " .

[1] - Voir : Doudja Brahimi, « Nous comptons créer une association au nom de mon père Himoud Brahim, dit Momo », in : El Watan, 05 Août 2017 (Enligne) : https://www.elwatan.com/edition/culture/nous-comptons-creer-une-association-au-nom-de-mon-pere-himoud-brahim-dit-momo-05-08-2017 Consulté le : 09/04/2021 à 18:00.

[2] - Dictionnaire de langue française, p 1258.

➢ **المقطع رقم 50:**

Texte original: (Y. Khadra,p215)	**الترجمة الأولى:** (أ. زاوي، ص 215)
«Si tu veux t'acheminer Vers la paix définitive Souris au destin qui te frappe Et ne frappe personne. Omar Khayyam»	"إذا كنت تريد أن تذهب إلى السلم النهائي ابتسم للقدر الذي يضربك و لا تضرب أحدا. عمر الخيام"
	الترجمة الثانية: (ع. يخلف، ص 251)
	" إذا ما رغبت في بلوغ السلام الأبدي ابتسم للقدر الذي يضربك و لا تضرب أحدا. عمر الخيام"

ورد هذا التصدير في صفحة عنوان الفصل الثالث و الأخير الخاصّ بالهاوية، و هو عبارة عن حكمة شعرية كتبها **عمر الخيّام** (1047-1122) و هو فيلسوف و شاعر و عالم رياضيات و عالم فلك فارسي، و يعدّ مبتكر حساب المعادلات من الدرجة الثالثة. و هو صاحب الرباعيات المشهورة[1] و هي شعر من أربعة أبيات تدور حول موضوع محدد، و يعدّ الخيام أول من أبدع هذا الشكل الشعري و قد ترجمت رباعياته إلى عدة لغات.

و قد ترجم **أمين الزاوي** هذه الأبيات الأربعة بطريقة مباشرة و حرفية متقيّدا بالنصّ الفرنسي الذي هو في حدّ ذاته ترجمة وسيطة (Traduction intermédiaire) عن الفارسية. فجاء الفعل

[1] -Encyclopédie Larousse (Enligne) :
https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Omar_Khayyam/127395 Consulté le 20/04/2021 à 13:50.

"t'acheminer" مقابل "تذهب" غير أنّ "ذهب" تقابل "partir" أمّا الفعل المستعمل في النصّ الفرنسي فيدلّ على "السير" في المسار (Chemin). و ترجم الزاوي عبارة " la paix définitive" بـ"السلم النهائي" و هي ترجمة مباشرة و حرفية تنقصها الفصاحة. أمّا عبارة "Souris au destin qui te frappe" فقد ترجمت مقابل "ابتسم للقدر الذي يضربك" و هي ترجمة حرفية و مباشرة، مع أنّ الفعل "frapper" هنا لا يفيد الضرب حرفيا بل يفيد "الصدمة" فالأصحّ قول "ابتسم للقدر الذي يصدمك". ثمّ وردت في البيت الأخير عبارة " ne frappe personne" مقابل "لا تضرب أحدا" و هي أيضا ترجمة حرفية، فكان من الممكن قول "و لا تصدم أحدا أو و لا تأذي أحدا" بما أنّ الشاعر يتحدث عن السلام الأبدي.

و نجد في الترجمة الثانية أنّ **عبد السلام يخلف** إعتمد على أسلوب النسخ التعبيري أيضا كترجمة مباشرة غير أنّ أبياته كان فيها من الفصاحة ما لا نجده في الترجمة الأولى. و قد استعمل الفعل "رغبت في بلوغ" مقابل "acheminer" و هي كذلك ترجمة صحيحة ، ثمّ جاءت عبارة "السلام الداخلي" عوض "السلم النهائي" أمّا الفعل "frapper" فقد ترجم حرفيا في عبارة "ابتسم للقدر الذي يضربك" و في البيت الأخير "و لا تضرب أحدا" و الحقيقة أنّ القدر لا يضرب بل يصدم فكان يستحسن على المترجمين استعمال أسلوب التصرّف في تكييف هذه العبارة مع الثقافة العربية.

و الحقيقة أنّ الكاتب اختار هذه الحكمة كتصدير على رأس الفصل الثالث ليؤكّد على أنّ السلام لا يولد أبدا من العنف أو من الأذى الذي يسببه المرء لغيره في إشارة منه إلى أنّ الإرهاب و التطرّف لم و لن يكون أبدا رمزا للسلام أو للخير. كما أنّ المرء و مهما تعرّض لخيبة الأمل و للصدمات لا يجب أبدا أن يتّخذ من العنف و الصدام طريقا له .

و كخلاصة لهذا الفصل، نستنتج أنّ ترجمة العناصر الداخلية لبنية النصّ السردي الروائي كانت قد تمّت في بعض المقاطع بالتقيّد بالنصّ الأصل و باستعمال النسخ التعبيري خاصة في ترجمة

شكل الرؤية عند الرواية و الفضاء الجغرافي و الهندسي و اللفظي و بالتالي استخدم المترجمان إستراتيجية العقلنة (Rationalisation)، و لجأت في مقاطع أخرى إلى استعمال الإبدال و التطويع و نلاحظ ذلك جليّا في ترجمة صيغ الزمن النحوي و الصرفي و ذلك لخصوصية البناء التركيبي و النحوي للغة العربية، و هكذا لجأ المترجمان في الكثير من العبارات إلى تغريب الشبكات اللغوية الأصل و هدم الأنساق النصية للمقاطع الفرنسية. و في مواطن أخرى اعتمد المترجمان على أسلوب التصرّف و التكييف و في أحيان أخرى إلى استخدام المكافئ الدينامي الموجود في اللغة العربية و ذلك لتعذّر إيجاد أو لأفضلية اختيار المقابل الموجود في الثقافة العربية، و يتضح ذلك من خلال ترجمة الخطاب الإيديولوجي أين يتحدد التناص الديني و السياسي، و المشاهد و الوقفات حيث نجد التعدد اللغوي و الصوتي في الحوار و المونولوغ، بالإضافة إلى التقديم الوصفي للشخصيات الذي كان يعجّ بالصور البيانية و التعابير الاصطلاحية الآتية من الثقافة الفرنسية، و هنا استعمل المترجمان إستراتيجية هدم شبكات الدلالة الضمنية و التراكبات اللغوية للغة و الثقافة الأصل.

و وردت ترجمة العناصر الخارجية المرتبطة بالعتبات النصية إلى استعمال عدة أساليب و تقنيات ترجمة منها المباشرة و المعتمدة على النسخ و الترجمة الحرفية خاصة في ترجمة العناوين و الإهداء. بينما لاحظنا استعمال أساليب الترجمة غير المباشرة من قبل المترجمين و من بينها أسلوبي التصرّف و التطريع لأنّ التصديرات كانت عبارة عن أبيات شعرية و حكم، إلا أننا وجدنا في مقاطع و أمثلة كثيرة أنّ المقابلات العربية أدت إلى هدم الإيقاعات و بالتالي إلى الإفقار الكيفي للنص الأصل.

خـــــاتـــــــــمة

لقد تبيّن لنا من دراسة النصّ السردي الذي تتضمّنه الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، من الناحية النظرية، أنّ فهم النص الروائي و تأويله لا يتمّ إلاّ عبر تحديد العناصر الأساسية للبنية الفنيّة و التعبيرية، و إدراك العلاقة التي تربط بينها وتجعلها تتحد مجتمعة لتشكيل نسيج النصّ ككلّ. كما أنّ الرواية إذا تعلّقت بالتاريخ كالروايـة الجزائـرية الإستعجالية، فإن بنيتها السّردية تمازج بين التوثـيق و التخيـيل. و ذلك ما يجـعل ترجمتها تمرّ عبر عدة مراحل بغيـة تحقيـق الوظيفـتين الإبلاغـية و التعبيرية في نقل النصّ السردي من اللغة الفرنسية التي تتّسم بالتجريدية إلى اللغة العربية المعروفة بالبيانية و المجاز. غير أنّ هذا النوع من الترجمات لا ينتج نصّا حاسما، بل يظلّ المعنى فيه في حركة مستمرة و هو ما يدفع إلى إعادة الترجمة.

و انطلاقا من تحليل ترجمتي رواية "À quoi rêvent les loups ?"، اتّضح لنا من الناحية التطبيقية، أنّ المترجمين **أمين الزاوي** و **عبد السلام يخلف** اختلفا في نهجهما الترجمي، فقد وظّف كل واحد منهما مقاربات و إجراءات ترجمية تتباين من مقطع إلى آخر و ذلك بغية تحاشي خسارة المعنى و زلات التعبير. غير أنّ قلة اللجوء إلى أساليب و تقنيات الترجمة غير المباشرة جعل من النصّين المترجمين الأول و الثاني يتقيّدان بالترجمة المباشرة اقتراضا و نسخا و حرفية بهدف إيصال النصّ السردي الأصل إلى المتلقي العربي.

و بمقارنة الترجمتين معا وفق ما قدّمه كلّ من النصّ الأوّل و الثاني في ترجمة العناصر الأساسية في البنية السردية، لاحظنا أنّ **أمين الزاوي** عمل في ترجمة العناصر الداخلية و الخارجية عامة على التقيّد بحرفيّة النصّ الأصل أمّا **عبد السلام يخلف** فقد حاول أولا تعديل الترجمة الأولى من أجل تدارك الزلل، ثمّ لجأ إلى تحري المكافئ و البديل في اللغة العربية حتى يتوافق النصّ و ثقافة المتلقي العربي الذي قد لا يكون جزائريا على دراية بالثقافة المحليّة.

و قد تشابهت ترجمة **أمين الزاوي** مع ترجمة **عبد السلام يخلف** في نقل شكل الرؤية عند الراوي بالإبقاء على الألفاظ الدالة على ضميري المتكلّم و الغائب و ضمائر الملكية اعتمادا على

أساليب الترجمة المباشرة كالنسخ و الحرفية. و بالنسبة إلى ترجمة مقاطع تمظهر الخطاب الإيديولوجي للراوي، اعتمد **أمين الزاوي** على النسخ التعبيري للتراكيب الفرنسية بينما استعمل **عبد السلام يخلف** تقنيات التطويع، و التعديل و الإبدال لأنّ النصّ الفرنسي للكاتب يحاول تهجير الخطاب الديني إلى ثقافة غربية بما يتوافق مع لغتها و هكذا أعاد المترجم الثاني النصّ إلى ثقافته بترجمة غير مباشرة.

و بالانتقال إلى ترجمة المشهد و الوقفة لعنصر الزمن، لاحظنا أنّ **أمين الزاوي** ترجم حرفيا مظاهر التعدد اللغوي في الحوار و المونولوغ بينما استخدم **عبد السلام يخلف** المكافئ الدينامي من اللهجة العامية الجزائرية حتى يتحلّى نصّه بهوية محليّة. أما المقاطع التي وردت فيها الوقفة من أجل الوصف و التأمّل تقيّد **أمين الزاوي** بحرفية الوصف الأصل، معتمدا على تقنية التغريب في ترجمة العبارات الإصطلاحية، و الإستعارات و الصور البيانية. في حين لجأ **عبد السلام** يخلف إلى الترجمة غير المباشرة باستعمال التصرّف و التكييف. كما وردت ترجمة صيغ الزمن النحوي و الصرفي في نصّ الترجمة الأولى بطريقة مباشرة، باستعمال الصيغ الصرفية ذاتها التي وردت في التركيب الفرنسي و هذا ما جعل السرد في التراكيب العربية يتخذ ترتيبا زمنيا غير متسلسل. بينما لاحظنا في الترجمة الثانية احتراما لعامل السياق في تصريف الفعل العربي في الصيغ الزمنية التي تتناسب مع التركيب العربي.

و بالنظر إلى ترجمة المقاطع التي تقدّم الوصف الجسدي و المعنوي للشخصيات، وجدنا أنّ الترجمة الأولى جاءت ناسخة للوصف الأصل بينما حاولت الترجمة الثانية التصرّف و استعمال التكافؤ في نقل الصيغ التعبيرية الواصفة و العبارات الاصطلاحية بحيث تتماشى مع ثقافة المتلقي العربي. أمّا ترجمة العناصر الاجتماعية المتعلقة بالاسم و المستوى، فقد وردت عند **أمين الزاوي** مباشرة تعتمد على النسخ الصوتي في نقل أسماء العلم ما أنتج أسماء غير متداولة في الثقافة العربية لأنّ تلك الأسماء كانت قد نسخت أصلا لتتوافق مع النطق الفرنسي و هي مستقاة من الثقافة العربية الإسلامية، في حين لجأ **عبد السلام يخلف** إلى استعمال الترجمة غير المباشرة و نقلت أسماء العلم في نصّه بطريقة صحيحة.

و وصولا إلى ترجمة الفضاء الجغرافي و اللفظي، لاحظنا أنّ كلتا الترجمتين استعملتا تقنيات الترجمة غير المباشرة كالاقتراض و التصرّف و التكييف، في مواطن مختلفة، و ذلك بغية إعادة النصّ الغائب و المستتر إلى ثقافته الأم. أمّا ترجمة الفضاء النصي و الطباعي فتخللها الحذف في نصوص **أمين الزاوي** بينما حافظ **عبد السلام يخلف** على كليّة النص (Intégralité du texte) بالحفاظ على السواد و البياض في النصّ إضافة إلى علامات الوقف و الحوار المباشر.

و قد تبيّن لنا من ترجمة عتـبات النصّ التألـيفي استعمال تقنيات مختلفة من قبل المترجمـين، و قد وردت ترجمة العنوان الرئيسي و العناوين الداخلية بطريقة مباشرة و حرفية عند كلّ من المترجمين بغية الإبقاء على وظائفها الإيحائية و القصدية و التأثيرية. بينما جاءت ترجمة الإهداء و التصديرات عند **أمين الزاوي** حرفية و ناسخة للتعبير الأصل الذي كان بدوره في بعض التصديرات ترجمة وسيطة. في حين استعمل **عبد السلام يخلف** الترجمة غير المباشرة بالاعتماد على التصرّف. و ما يعاب على كلا المترجمين في ترجمة التصديرات هو غياب الإيقاعات التي وردت في النصّ الأصل حتى بكونه ترجمة وسيطة.

و من أهمّ ما توصّلنا إليه بنقد الترجمتين وفق مستويات تحليل النصّ السردي، أنّ الترجمة على المستوى المعجمي اعتمدت في الترجمة الأولى على التوضيح، و الإطالة، و الحرفية و التغريب، بينما جاءت في الترجمة الثانية تقوم على نزعة الارتقاء بالنصّ الأول، و المجانسة مع النصّ الأصل، كما حافظت على شبكات الدلالة الضمنية. أمّا الترجمة على المستوي التركيبي فقد حافظت في الترجمة الأولى على غرابة الشبكات اللغوية الأصل بينما هدمت الترجمة الثانية هذه الشبكات بالإضافة إلى الأنساق النصية للنظام اللساني الفرنسي. و قد اعتمد كلا المترجمين على إستراتيجية العقلنة في مواطن مختلفة. في حين وردت الترجمة على المستوى البلاغي بالإفقار الكمي و الكيفي للنصّ الهدف في الترجمة الأولى، بينما حاولت الترجمة الثانية الاعتماد على المجانسة و التكافؤ الدينامي و التوطين في ترجمة الوظيفة التعبيرية للنصّ السردي الأصل.

و يمكننا تلخيص أبرز أسباب خسارة المعنى و تعذر الترجمة الأصح بالعربية عند المترجمين في نقلهما للنصّ السردي الإستعجالي المكتوب بالفرنسية في الآتي:

- التقيّد بحرفية و غرابة النصّ الأصل على الرغم من أنّه غُرّب من أجل تسهيل تلقيه عند القارئ الفرنكوفوني.
- ضعف الاعتماد على البحث التوثيقي في تحري المكافئ و البديل التعبيري في ترجمة العبارات الاصطلاحية و الصيغ الجاهزة.
- ازدواجية البنية السردية للنصّ الإستعجالي الذي يؤدي وظيفة إبلاغية في التوثيق، و وظيفة تعبيرية في التخييل و إعادة صياغتهما معا أمر يتطلّب الكثير من التمعّن و التدقيق.
- الحاجة إلى التأويل في مواطن مختلفة من الرواية ما يجعل المترجم يتحرر من قيود النصّ الأصل فيلجأ إلى التصرّف بكلّ حريّة.

و في الختام نؤكّد على أنّ المعنى في النصّ السردي الروائي في حركة مستمرّة و يبقى مؤجلا يحتاج إلى سلسلة لا متناهية من التأويلات. كما أنّ الترجمة الأدبية عامة و ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية خاصة لا تتطلّب التقيّد بالنصّ الأصل بقدر ما تستدعي نقل الوظيفة التعبيرية الفنيّة إلى المتلقي. و يتجلّى نجاح ترجمة الأدب الجزائري ذو اللسان الفرنسي في إعادة نصّه الغائب إلى ثقافته الأم. و نأمل في آخر هذا البحث، الذي يظلّ محض تقدير، أن يخدم ما توصّلنا إليه من نتائج و لو بقدر بسيط حقل الترجمة الأدبية.

مكـــتبة البـــــــحث

قائمة المصادر و المراجع

➢ باللغة العربية:

- **المصادر:**

* القرآن الكريم.

- **المعاجم و القواميس:**

1) ابن منظور أبو الفضل، لسان العرب، (د.ط)، دار المعارف ، القاهرة، (د.س).
2) الحمزاوي محمد رشاد ، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر ، 1987.
3) الفيروز أبادي مجد الدين، القاموس المحيط، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980.
4) القاضي محمد و آخرون، معجم السرديات، دار الفرابي ، ط1، لبنان، 2010.
5) برانس جيرالد ، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، ط1، القاهرة، 2003.
6) داود محمد محمد ، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب ، القاهرة ، 2003.
7) زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002.
8) ضيف شوقي و آخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط4، القاهرة،2004.
9) عبد الغني محمود ، معجم المصطلحات الأساسية في الترجمة الأدبية، منشورات المتوسّط، ط1، إيطاليا، 2017.

- **المراجع:**

1) الجرجاني الشريف، التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
2) الحكيم توفيق ، فن الأدب، دار مصر، الاسكندرية، 1952.
3) الديداوي محمد ، الترجمة و التعريب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002 .
4) الديداوي محمد ، الترجمة و التواصل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000 .
5) السامرائي إبراهيم، الفعل و زمانه و أبنيته، دار الرسالة ، ط 3، 1983.
6) العيد يمنى ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفرابي، ط 3، لبنان ، 2010.
7) العيد يمنى، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ط4، دار الآداب، بيروت.
8) باختين ميخائيل ، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر ، ط1، القاهرة، 1987.

9) بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء، 1990.
10) بلعابد عبد الحقّ ، عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
11) بن سالم عبد القادر ، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.
12) بوعزة محمد : تحليل النص السردي ،دار الأمان، ط1، الرباط، 2010.
13) بوعزّة محمد ، حوارية الخطاب الروائي: التعددّ اللغوي و البوليفونية، رؤية للنّشر، ط1، القاهرة ، 2016.
14) بيوض إنعام ، الترجمة الأدبية: مشاكل و حلول، دار الفارابي، ط1، لبنان، 2003.
15) تودوروف تزفيتان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2005.
16) ثامر فضل، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت، 1994.
17) جابر جمال محمّد ، منهجيّة الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق: الرواية نموذجا، دار الكتاب الجامعي، العين، 2005.
18) جغلول عبد القادر ، تاريخ الجزائر الحديث:دراسة سوسيولوجية ، ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة ط2، بيروت، ،1982.
19) جنيت جيرار ، خطاب الحكاية، ترجمة محمّد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2، 1997.
20) جنيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،2000.
21) حسين خالد حسين، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصيّة، دار التكوين، دمشق، 2007.
22) خضرا ياسمينة ، بم تحلم الذئاب؟ ، ترجمة أمين الزاوي ، دار الغرب، وهران، 2002.
23) خضرا ياسمينة ، بماذا تحلم الذئاب ؟ ، ترجمة عبد السلام يخلف، سيديا، الجزائر، 2014.
24) خليل إبراهيم ، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
25) خمري حسين ، الترجمة الأدبية المسار و التجربة، ضمن سلسلة دراسات ترجمية، دار الغرب، وهران، 2013.
26) دايك فان، النص و السياق، ترجمة : عبد القادر قنيني ، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
27) رضوان جويل ، موسوعة الترجمة، ترجمة محمد يحياتن، مخبر الممارسات اللغوية، تيزي وزو، 2010.
28) ريكاردو جان، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، 1977.
29) ريكور بول، الزمان و السّرد (الحبكة و السرد التاريخي)، الجزء الأول، ترجمة: سعيد الغانمي و فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2006.

30) زيما بيير ، النقد الإجتماعي :نحو علم اجتماع النص الأدبي،ترجمة: عايدة لطفي، ط!، دار الفكر، القاهرة، 1991.
31) ضرغام عادل ، في السرد الروائي، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2010.
32) عباس إبراهيم ، الرواية المغاربية :تشكّل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ، دار رائد، ط1، الجزائر، 2005.
33) عبد العالي بشير و آخرون، ظاهرة الإرهاب في الرواية الجزائرية 1993 – 2002 ، دار الماهر، ط1، الجزائر، 2020.
34) عبّود عبده ، هجرة النصوص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 1995.
35) عناني محمد ، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط2، القاهرة، 2003.
36) فضل صلاح، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992.
37) قاسم سيزا ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
38) كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة فريد زاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997.
39) لحمداني حميد ، بنية النص السردي : من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
40) مانفريد يان: علم السرد ، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، دمشق، 2011.
41) مرتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب (سلسة عالم المعرفة)، الكويت، ديسمبر 1998.
42) مرتاض عبد الملك، النص الأدبي من أين و إلى أين ؟، محاضرات لطلاب الماجستير في الأدب العربي 1980-1981، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
43) مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي،ط2، دار هومة، الجزائر،2010.
44) منوّر أحمد ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2007.
45) مونان جورج ، اللسانيات و الترجمة ، ترجمة حسين بن زروق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2000.
46) نورد كريستيانا ، تحليل النصّ في الترجمة، ترجمة محيي الدين علي حميدي، النشر العلمي و المطابع–جامعة الملك سعود، الرياض، 2009
47) هامون فيليب ، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الحوار ، ط1، سوريا، 2013.

48) يقطين سعيد ، السرديات و التحليل السردي : الشكل و الدلالة ، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2012.
49) يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005.
50) يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.

- **المقالات و الرسائل الجامعية:**

1) الزاوي أمين ، من الترجمة إلى عودة النصّ: سؤال في ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، ضمن الترجمة الأدبية في الدراسات الترجمية، دار الغرب، وهران، 2012.
2) بعلي حفناوي ، "هاجس الحداثة و إشكالية العنف في رواية جيل الأزمة" ، ضمن: الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، دار الأمل، الجزائر، 2004.
3) بلعابد صفية، إشكالية ترجمة المصطلح السردي من الفرنسية إلى العربية، مذكرة ماجستير، كلّية الآداب و اللغات، جامعة تلمسان ، 2015.
4) بوخال ميلود، نقد الترجمات عند العرب من التأسيس إلى التأصيل، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب و اللغات، جامعة وهران، 2014.
5) بيوض إنعام، الأساليب التقنية للترجمة ، رسالة ماجستير، معهد الترجمة، الجزائر، 1992 .
6) جبّور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية : دراسة سوسيونقدية، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2011.
7) جلطي ربيعة ، الترجمة الأخرى: الترجمة المستترة في الكتابة الروائية بالفرنسية، مجلّة المترجم، دار الغرب، العدد 03، 2001 .
8) حميدة عبد القادر ، محنة ترجمة العتبات: عتبة (ممنوعة في بيت والدي) لآسيا جبّار نموذجا، ضمن أعمال الملتقى: آسيا جبّار بين إكراهات الكتابة بلغة الآخر و سلطان الذاكرة و التاريخ، دار الأمل، تيزي وزو، 2015.
9) سعدي إبراهيم ، "عودة إلى مسألة الرواية و الهويّة"، ضمن: الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، دار الأمل، الجزائر، 2004.
10) شطاح عبد الله ، "الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة ؟" ، مجلّة تبيّن ، المركز العربي للأبحاث و الدراسات السياسية، قطر، العدد 2، المجلّد 1، خريف 2012.
11) منوّر أحمد ، "روايات الجزائريين باللغة الفرنسية"، ضمن: الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، دار الأمل، الجزائر، 2004.

➢ باللغات الأجنبية:

- **المعاجم و القواميس:**

1) Azza Bekkat Amina, Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010, Editions Chihab, Alger, 2014.
2) Ben Sedira Belkassem , Dictionnaire Français-Arabe de la langue parlée en Algérie, Jourdan, 5éme édit. , Alger, 1910 .
3) Charaudeau Patrick et Maingueneu Dominique ,Dictionnaire d'analyse du discours, Editions du Seuil, Paris, 2002.
4) Cheurfi Achour, Ecrivains algériens : Dictionnaire biographique, Casbah , Alger, 2003.
5) Cheurfi Achour, Ecrivains algériens: Dictionnaire biographique, Casbah , Alger, 2003.
6) Dictionnaire de langue française : abrégé du dictionnaire Littré, Editions universitaires, Belgique.
7) Dictionnaire Étymologique de la Langue Française : Usuelle et Littéraire, M. A. Mazure, Librairie Classique d'Eugène Berlin, Paris.
8) Dijk Van, Dictionnaires des littératures de langue française, Bordas, 1984.
9) Dubois Jean et Autres, Dictionnaire de Linguistique,2ème Ed, Larousse, 2002.
10) Ducrot O. et Todorov T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris , 1972.
11) Farcy Gérard- Denis, Lexique de La Critique, 1ère édit., PUF, Paris , 1991.
12) Le Petit Larousse de la Langue Française, Librairie Larousse, Paris, 2010.
13) Le Robert : Dictionnaire Historique de La Langue Française, Alain Rey, Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.
14) Le Robert, Dictionnaire Historique de la Langue Française, Alain Rey, Robert, Paris,1992.
15) Mounin George, Dictionnaire de la Linguistique, 4ème édit. , PUF, Paris, 2004.
16) Petit Larousse de langue française (En couleur), Librairie Larousse, Canada, 1988.
17) Remaoun Hassan et Khouaja Ahmed, Les mots au Maghreb : Dictionnaire de l'espace public, Editions CRASC, Oran, 2019.
18) Stalloni Yves , Dictionnaire du Roman, 2 ème éd, Armand Colin, Paris, 2012.

- المراجع:

1) Adam Jean Michel, Le Texte Narratif, Nathan, Paris, 1994.
2) Bal Mieke, Narratology : Introduction to the theory of narrative, 2nd Edit. , University of Toronto Press, Canada, 1997.
3) Bassnett Susan , Translation, Routledge, New York, 2014.
4) Bendjlid Fouzia, dans Le roman algérien de langue farnaçaise, Chihab, Alger, 2012.
5) Benveniste Emile, problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, Paris, 1966.
6) Berman Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, 1984,.
7) Berman Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Edition T.E.R, France, 1985.
8) Berman Antoine, Pour une critique des traductions, Gallimard, 1995.
9) Bonn Ch., Khadda N. et Mdarhri-Alaoui A., Littérature maghrébine d'expression française, EDICEF/AUPELF, France, 1996.
10) Bonn Charles : Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, Paris, 1985.
11) Bourneuf Roland et Ouellet Real, L'univers du roman, PUF, 1972.
12) Chuquet Hélène , Approche linguistique des problèmes de traduction : Anglais – Français, Ophrys, Paris, 1987.
13) Déjeux Jean, La littérature maghrébine d'expression française, Col. Que-sais-je, PUF, Paris, 1992.
14) Déjeux Jean, La poésie algérienne de 1830 à nos jours , Paris, Publisud, 1982.
15) Delisle Jean, L'analyse de discours comme méthode de traduction : théorie et pratique, PUO, Ottawa, 1984.
16) Durvye Catherine, Le roman et ses personnages, Ellipses, Paris, 2007 .
17) Eco Umberto, De la littérature , Grasset, Paris, 2003.
18) Elfoul Lantri, Traductologie et littérature comparée : Etudes et essais, Editions Casbah, Alger, 2006.
19) Forester E. M., Aspects of the novel, Harvest Book, Harcourt, London, 1955, p 44.
20) Forester Edward Morgan, Aspects of the novel, A Harvest Book- Harcourt, London, 1955.
21) France Peter & Haynes Kenneth, The Oxford History of Literary Translation in English 1790-1900 , Vol 4, Oxford University Press, New York, 2006.
22) Genette Gérard, Figures II, Seuil, Coll. Point, Paris, 1969.

23) Genette Gérard, Figures III, Seuil, Paris, 1972.
24) Genette Gérard, Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987.
25) Ghalem Nadia et Ndiaye Christiane, dans : Introduction aux littératures francophones (Afrique, Caraïbe, Maghreb), PUM, Montréal , 2004.
26) Glaz Adam, Languages-Cultures-Worldviews : Focus on translation, Palgrave Macmillan, Poland, 2019.
27) Goldmann Lucien, Introductions aux premiers écrits de Georg Lukàcs, Denoël .
28) Goldmann Lucien, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1973.
29) Guidère Mathieu, Intoduction à la traductologie, 2 Edit. , Boeck , Bruxelles 2010.
30) Hubert Nicolas, Editeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie 1954-1962, Editions Bouchène, Paris, 2012.
31) Israël Fortunato, Traduction littéraire et théorie du sens, in : Etudes Traductologiques par Marianne Lederer, Lettres Modernes Minard , Paris, 1990.
32) Kadiu Silvia, Reflective translation studies, UCL Press, London, 2019.
33) Khadra Yasmina, À quoi rêvent les loups ?, Sédia, Alger, 2007.
34) Kundera Milan, L'art du roman, Gallimard, Paris, 1986.
35) Ladmiral Jean-René, Traduire : théorèmes pour la traduction, Gallimard, Paris, 1994.
36) Landers Clifford E.,Literary translation : A practical guide, Multilingual Matters, Toronto, 2001.
37) Lederer Marianne, La traduction aujourd'hui : Modèle interprétatif, Hachette, Paris, 1994.
38) Lubbock Percy, The craft of fiction, Jonathan Cape Thirty Bedford Square, London, 1960 .
39) Lukàcs Georg, La Théorie du Roman, traduit par Jean Clairevoye, Denoël, France, 1968.
40) Meschonnic Henri , Poétique du traduire, Verdier, Paris, 1999.
41) Meschonnic Henri , Pour la poétique II : Epistémologie de l'écriture – Poétique de la traduction, Gallimard, Paris, 1973.
42) Miliani Hadj, une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie, L'Harmattan, Paris, 2002
43) Mokhtari Rachid, La graphie de l'horreur, Chihab, Alger, 2002
44) Muir Edwin, The Structure of the Novel, Harbinger Book, Harcourt Brace,New York, n.d.
45) Newmark Peter, A textbook of translation, Prentice Hall, 1st ed. , London, 1988

46) Nida Eugene & Taber Charles, The theory and practice of translation, United Bible Societies, New York, 1982.
47) Noureddine Nahed Nadia, Le Maghreb en traduction, Artois Presses Université, France, 2015.
48) Oustinoff Michaël , La traduction, Coll. Que sais-je ?, PUF, Paris, 2015.
49) Raimond Michel, Le Roman, 2ème éd., Armand Colin, Paris, 2000.
50) Reuter Yves, Introduction à l'analyse du roman, Dunod, 2 éd. , Paris, 1996.
51) Reuter Yves, L'Analyse de Récit, Nathan, Paris, 2000.
52) Robbe-Grillet Alain, Pour un nouveau roman,, Les éditions de Minuit, Paris, 2013.
53) Sagarra Marta, Leur pesant de poudre : Romancières francophones au Maghreb, L'Harmattan, Paris, 1997
54) Sarfati Georges-Elia, Eléments d'analyse de discours, Nathan, 2ème éd., Paris, 2001.
55) Seleskovitch Danica et Lederer Marianne, Interpréter pour traduire, Dédier, 3ème éd., Paris, 1996.
56) Venuti Lawrence, The traslator's invesibility, Routledge, New York, 1995.
57) Vinay J. P., Darbelnet J. , Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, Paris , 1958.

- **المقالات و الرسائل الجامعية:**

1) Baer Brian James, « Translated literature and the role of the reader », in: A companion to Translation studies, Edited by S. Bermann & C. Porter, Wiley & Sons, UK, 2014.
2) Bendjlid Fouzia, « Belloula Nacira, Visa pour la haine : Femme et terrorisme », in : Le roman algérien contemporain en débat, Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013.
3) Bendjlid Fouzia, « Malika Mokeddem, Mes hommes, Les confessions d'une femme des écarts et des confins », in : Le roman algérien contemporain en débat,Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013.
4) Bensalem Houria, « La problématique de la langue et de l'écriture chez Assia Djebar », in : Assia Djebar entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire, Elamel, Tizi-Ouzou, 2015.
5) Berman Antoine, « La retraduction comme espace de traduction », in : Palimpsestes : Retraduire, nº 04, 1990.
6) Bonn Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in :Paysages littéraires algériens des

années 90 témoigner d'une tragédie ?, Etudes littéraires maghrébines no 14, L'Harmattan, Paris, 2002.

7) Chuquet Hélène , L'alternance passé-présent dans le récit : contraintes de la traduction du français vers l'anglais, in Meta, vol 45, n° 02.
8) Khiat Ahmed , « Situations/ Attributions d'une narratologie colonialiste » ; In : Assia Djebar entre contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire, Elamel, Tizi-Ouzou, 2015 .
9) Lowe Elizabeth, « Revisiting Re-translation : Re-creation and Historical re-vision », in : A companion to translation studies Edited by S. Bermann & C. Porter, Wiley & Sons, UK, 2014.
10) M'rabet Fadéla, Toute écriture est mixte, comme tout mariage, dans Le dialogue interculturel et le rôle des écrivains dans la promotion de la diversité, rencontre des écrivains algériens et européen, DUEA, Alger, 2009.
11) Miliani Hadj, « Le roman policier algérien », in : Paysages littéraires algériens des années 90 témoigner d'une tragédie ? Etudes littéraires maghrébines no 14, L'Harmattan, Paris, 2002.
12) Moussedek Leïla, « Poétique du fragmentaire et intertextualité de la violence dans les funérailles de Rachid Boudjedra », in : Le roman algérien de 1990 à nos jours, CRASC, Oran, 2014.
13) Nietzsche Friedrich , " Translations", in : The translation Studies Reader by Lawrence Venuti, Routledge, 3rd ed. , New York, 2012 .
14) Zinaï Yamina, « Chouakri Aziz, L'étoile d'Alger, "C'est comme ça que tu tombes islamiste" », in : Le roman algérien contemporain en débat, Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013.
15) Zinaï Yamina, « Khelladi Aïssa, Rose d'abîme : Femme flétrie », in : Le roman algérien contemporain en débat, Coll. Les cahiers du Crasc,CRASC, Oran, No 28, 2013.

➢ المراجع الإلكترونية:

- **المعاجم و القواميس:**

1) قاموس المعاني (النسخة الإلكترونية) :
https://www.almaany.com/fr/dict/ar-fr/objection-de-conscience

2) Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, J. Rey Debove et A. Rey, 2009 (Version électronique) : http://www.lerobert.com/editions-electroniques

3) Encyclopédie Larousse (Enligne) :
https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/objecteur_de_conscience/74183

4) Dictionnaire Larousse (Enligne) :
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/baraque/7908

- **المراجع:**

1) Haddad Malek, « Les zéros tournent en rond » , F. Maspéro, Paris, 1961. Sur :
http://www.ism-france.org/analyses/-Les-zeros-tournent-en-rond-8207--article-14584

2) Monti Enrico, Introduction , in Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes, Editions Orizons, 2011. Sur Google Books :
http://books.google.dz/books

- **المقالات و الرسائل الجامعية:**

1) الكردي عبد الرحيم، السرد الروائي و تداخل الأنواع ، مؤتمر أدباء مصر ، من موقع :
http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html

2) بوخراز آسيا ، "الفكر والقلم ... على خطى التسديد: اغتيال المثقفين و الاعلاميين خلال العشرية السوداء –بين الاستراتيجية والهمجية–" ، في: دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة الجزائر 2، جوان 2013، المجلّد 13، العدد 1. على موقع ASJP :
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/132616

3) خطيبي سعيد، "ياسمينة خضرا يحمّل الأدباء الجزائريين مسؤولية سوء ترجمة أعماله إلى اللغة العربية"، في جريدة الخبر اليومية، يوم 11 نوفمبر 2010. نقلا عن موقع جزايرس :
https://www.djazairess.com/elkhabar/235099

4) Baroni Raphaël, « Pour une narratologie transmédiale », in *Poétique* (En ligne),Vol. 2 N° 182, Le Seuil, 2017 :
https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm

5) Barthes Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, In : Communications, 8, 1966, « Recherches Sémiologiques ». Sur Persée :

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

6) Todorov Tzvetan, Les catégories du récit littéraire, In: Communications, 8, 1966. « Recherches sémiologiques » . Sur Persée :
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120

7) Greimas A. J., « Réflexions sur les modèles actanitels », dans : , Sémantique structurale. Recherche de méthode, PUF, Paris , 2002 . Sur Cairn-info (SNDL):
https://www-cairn-info.sndl1.arn.dz/semantique-structurale--9782130527633-page-172.htm

8) Kresteva Julia, Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton, Paris, 1970, p p 181-182. Sur Google Livres :
https://books.google.dz/books?id=mfEgAAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=le+texte+du+roman&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=le%20texte%20du%20roman&f=false

9) Bekkaï Allal, « Si M'hammed Ben Rahal (1857-1928), le premier bachelier indigène », Le Quotidien d'Oran, article republié le : 16 septembre 2020, Sur :
www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5293671&archive_date=2008-09-14

10) Addi Lahouari, « Les intellectuels qu'on assassine », in :Esprit, Janvier 1995, No 208. Sur JSTOR (Via SNDL) :
https://www.jstor.org/stable/24276149 .

11) Hanifi Ahmed, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (1ère partie), in : Le Quotidien d'Oran, Article republié le : 16 décembre 2018, Sur :
www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5270569&archive_date=2009-12-15

12) Hanifi Ahmed, « Algérie, les écrivains dans la décennie noire » (Suite et fin), in : Le Quotidien d'Oran, Article republié le : 17 décembre 2018, Sur : www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5270619&archive_date=2009-12-15

13) Geesey Patricia, « Review : Ecrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout de Dominique Fisher », in : Nouvelles Etudes Francophones, University of Nebraska Press, 2009, Vol. 24, No. 1. Sur JSTOR (Via SNDL) : https://www.jstor.org/stable/25702211

14) Aquino Dionisio de Junior Oliveira, « Analyse de la polyphonie et de la diglossie dans la construction du texte littéraire dans Nedjma de Kateb Yacine », in : Antipodes, Brésil, Vol 2, No 1, Mars 2019. Sur : https://periodicos.ufba.br/index.php/Antipodes/article/view/37401/21331

15) Jiri Levy, Art of translation, John Benjamins Publishing,, UK, 2011 ,p p 57-58; From ProQuest Ebook (Via SNDL): http://ebookcentral.proquest.com/lib/britishcouncilalg/detail.action?docID=800219

16) Jacquemond Richard , Le retour du texte : Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine d'expression française, in : Littérature migrante et traduction, 2017. Sur HAL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01564577

17) Jacquemond Richard , « Les flux de traduction de et vers l'arabe »,in : Bibliodiversity n° 3, 2014. Sur : http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/translation_and_globalization_bibliodiversity_3-2.pdf

18) Jacquemond Richard, La traduction en arabe du roman mondial (1991-2015) : Jalons pour une enquête, in : Les Occidents des mondes arabes et musulmans, XIXe-XXIe siècles, 2018. Sur HAL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01838369/document

19) Ladmiral Jean-René, « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles… », in Autour de la retraduction, Perspectives littéraires européennes, Editions Orizons, 2011. Sur Google Books : http://books.google.dz/books

20) Gambier Yves, «La retraduction, retour et détour », in : Meta, Vol. 39, N° 03, 1994 , p p 413-414. Sur Erudit : http://id.erudit.org/iderudit/002799ar

21) Mangelle Christophe et Swann Alexandre, « Yasmina Khadra : le styliste de la littéraure », in La Fringale Culturelle, Septembre – Octobre 2020 (Enligne) :
https://fr.calameo.com/read/000448866a0e7aaf1bc0c

22) Buntman Nadejda, Pas traduit ou intraduisible ? Les occurrences marquées « zéro » dans la base de données des textes parallèles ; in : Propos sur l'intraduisible, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2018 (Sur Open Edition Books) :
https://books.openedition.org/pup/7844.

23) Ponge Myriam, Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction français- espagnol ; in : La linguistique, vol 47, N° 2, 2011, p p 121-136. (Sur Cairn. Info) :
https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-121.htm

24) Krivian Astrid, « Yasmina Khadra : Le désert est mon port d'attache (Page 2) », in : Le Point (Enligne) :
https://www.lepoint.fr/culture/yasmina-khadra-le-desert-est-mon-port-d-attache-page-2-14-01-2018-2186448_3.php

25) Brahimi Doudja, « Nous comptons créer une association au nom de mon père Himoud Brahim, dit Momo », in : El Watan, 05 Août 2017 (Enligne) :
https://www.elwatan.com/edition/culture/nous-comptons-creer-une-association-au-nom-de-mon-pere-himoud-brahim-dit-momo-05-08-2017

- **مواقع أخرى:**

1) Faure Guillemette, « La tombola de la page 111 », Le Monde, 10 octobre 2014. Sur Le Monde :
https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/10/10/la-tombola-de-la-page-111_4503447_4497186.html

2) Présentation des Restos du cœur, site officiel de l'association :
https://www.restosducoeur.org/presentation/

فهـــرس الموضـــــوعات

فهرس الموضوعات:

تصدير

إهداء

شكر و عرفان

مقدّمة: ..... ب–ط

مدخل: النص السردي: الماهية و المفهوم..... 2–23

1. التحليل السردي بين السرديات و السردية 2

2. في مفهوم النص السردي 6

1.2. النص (Texte) لغة و اصطلاحا 6

2.2. السرد (Narration) لغة و اصطلاحا 11

3.2. النصّ السردي (Texte narratif) 14

3. السرد بين النص (Texte) و الخطاب (Discours) 14

4. حول قضية المصطلح السردي في التحليل و النقد 20

5. أنماط السرد و أجناسه 22

6. السرد المتخيّل أو السرد الروائي 23

القسم النظري 24–183

الفصل الأوّل: الرواية من جدلية الأصل إلى البنية السردية للنصّ 25–77

1. الرواية: الإرث التاريخي، التصور و التأسيس 27

2. في مفهوم الرواية (Roman/Novel) 34

1.2. التصور التاريخي الفلسفي 37

2.2. التصور الاجتماعي السوسيولوجي 38

3.2. التصور اللغوي و الأسلوبي 38

3. بنية النص السردي الروائي في الدراسات النقدية 40

1.3. الراوي (Narrateur) 41

- أشكال الرؤية عند الراوي 43
- الوظيفة الإيديولوجية للراوي 44

2.3. الزمن (Temps) 45

- التقسيم الزمني 46

أ. الزمن الخارجي 46
ب. الزمن الداخلي 47
- العلاقات الزمنية السردية و مظاهرها 52
أ. علاقات الترتيب أو النظام (Ordre) 52
ب. علاقة المدة أو الديمومة (Durée) 54
ج. علاقة التواتر و التكرار (Fréquence) 57
- صيغ الزمن النحوي و الصرفي 57
3.3. الشخصيات (Personnages) 59
- صيغ تقديم الشخصية و تمظهراتها 64
- أشكال تقديم الشخصية 65
- الشخصية في المخطط السردي 67
أ. العوامل و الفواعل (Actants) 68
ب. العلاقات و الحوافز (Rapport et motif) 69
4.3. الفضاء (Espace) 70
- الفضاء الجغرافي أو الهندسي أو المتخيّل 73
- الفضاء اللفظي أو الدلالي أو المجازي 73
- الفضاء النصي أو الموضوعي أو الطباعي 74
5.3. السرد و الوصف (Narration et description) 75
الفصل الثاني:الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية:من الرواية الثورية إلى الرواية الإستعجالية...78–129
1. نبذة تاريخية عن نشأة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية 79
1.1. الأدب الجزائري الكولونيالي 79
2.1. الرواية الوطنية الثورية 86
2. مسألة الهوية بين روح "الأنا" و لغة "الآخر" 92
1.2. جدلية الانتماء و الانتساب 93
2.2. الكتابة باللغة الفرنسية و ازدواجية أو عرج التفكير 99
3. الأدب الجزائري الاستعجالي و كتابة العنف 102
4. خصائص الكتابة الروائية في الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي 108
1.4. من الوصف الإثنوغرافي إلى الخطاب الإيديولوجي 109
2.4. المرجع و الفضاء في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية 112

3.4. الحوار و التعدد اللغوي في الرواية الجزائري المكتوبة بالفرنسية 113
- الحوار و التحاور الذاتي أو المونولوغ 114
- التعدد اللغوي و التعدد الصوتي 115
4.4. لعبة الزمن النحوي أو الصرفي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية 117
5. خصائص الكتابة الروائية في الأدب الإستعجالي 119
1.5. الرواية السوداء و الرواية البوليسية 120
2.5. الإشارات الاسمية للشخصيات في الرواية الجزائرية 122
3.5. التناص و العتبات النصية في الرواية الاستعجالية 124
4.5. الحقل الدلالي و المعجمي في الرواية البوليسية السوداء 128
الفصل الثالث: الترجمة الأدبية من النظريات و التقنيات إلى النقد و الممارسة 130-183
1. الترجمة الأدبية: الماهية الخصوصية 132
1.1. نشأة الترجمة الأدبية و ماهيتها 132
2.1. خصوصية الترجمة الأدبية و مشكلاتها 137
3.1. ترجمة الرواية 139
2. نظريات الترجمة الأدبية و مقارباتها 140
1.2. التيار المصدري (Les Sourciers) 141
- النظرية الحرفية (Théorie de la lettre) 141
- النظرية التغريبية (Foreignizing theory) 144
- النظرية الشعرية (Théorie poétique) 147
2.2. التيار الهدفي (Les Ciblistes) 149
- النظرية السوسيولسانية (Théorie sociolinguistique) 149
- النظرية التأويلية (Théorie interprétative) 152
- النظرية الأدبية للمعنى (Théorie littéraire de sens) 155
3. تقنيات الترجمة الأدبية و استراتيجياتها 157
1.3. الترجمة المباشرة 158
- الاقتراض (Emprunt) 158
- النسخ (Calque) 158
- الترجمة الحرفية (Traduction littérale) 159
- التضخيم و التحشية 159

2.3. الترجمة غير المباشرة 160
- الإبدال (Transposition) 160
- التطويع (Modulation) 160
- التكافؤ (Equivalence) 161
- التصرّف (Adaptation) 162

4. نقد الترجمة و مناهج ممارستها 162
5. ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بين هجرة النص و عودته 168
6. إعادة الترجمة: تحسين أم إبداع ؟ 175
7. السرديات و الترجمة الأدبية 180

القسم التطبيقي: 184-327

الفصل الأول: تقديم نص و مناص رواية "À quoi rêvent les loups" 185-216

1. تقديم نصّ رواية "À quoi rêvent les loups" 187
2. تقديم الترجمتين "بم تحلم الذئاب" و "بماذا تحلم الذئاب" 192
3. تقديم المؤلف ياسمينة خضرا 195

1.3. سيرته الذاتية 195
2.3. خصائص كتابته الفنية 197
3.3. مؤلفاته و أعماله 201
3.4. الجوائز التي تحصل عليها 205
4. تقديم المترجم الأول أمين الزاوي 206
5. تقديم المترجم الثاني عبد السلام يخلف 211

الفصل الثاني: دراسة تحليلية نقدية و مقارنة لترجمتي رواية "À quoi rêvent les loups" .. 217-327

1. ترجمة العناصر الداخلية:..... 220

1.1 الراوي 220
- ترجمة شكل الرؤية مع 220

➢ المقطع رقم 01 220
➢ المقطع رقم 02 223
➢ المقطع رقم 03 225
➢ المقطع رقم 04 226
➢ المقطع رقم 05 228

- المقطع رقم 06 230
- المقطع رقم 07 232
  - ترجمة الخطاب الإيديولوجي للراوي : 234
- المقطع رقم 08 234
- المقطع رقم 09 236
- المقطع رقم 10 239
- المقطع رقم 11 242

2.1 الزمن: 246
  - ترجمة المشهد و الوقفة (الحوار و المونولوغ) 246
- المقطع رقم 12 246
- المقطع رقم 13 249
- المقطع رقم 14 251
- المقطع رقم 15 253
- المقطع رقم 16 255
- المقطع رقم 17 257
- المقطع رقم 18 259
- المقطع رقم 19 262
  - ترجمة صيغ الزمن النحوي و الصرفي 265
- المقطع رقم 20 265
- المقطع رقم 21 268
- المقطع رقم 22 269
- المقطع رقم 23 270

3.1 الشخصيات: 271
  - ترجمة التقديم الوصفي (الجسدي و المعنوي) 271
- المقطع رقم 24 271
- المقطع رقم 25 273
- المقطع رقم 26 276
  - ترجمة العناصر الاجتماعية (الاسم و المستوى) 278
- المقطع رقم 27 278

➢ المقطع رقم 28..... 280
➢ المقطع رقم 29 282
➢ المقطع رقم 30 284
➢ المقطع رقم 31 286
4.1 الفضاء: 288
• ترجمة الفضاء الجغرافي و اللفظي 288
➢ المقطع رقم 32 289
➢ المقطع رقم 33 291
➢ المقطع رقم 34 294
➢ المقطع رقم 35 295
➢ المقطع رقم 36 297
➢ المقطع رقم 37 300
➢ المقطع رقم 38 303
➢ المقطع رقم 39 306
• ترجمة الفضاء النصي و الطباعي 309
➢ المقطع رقم 40 309
➢ المقطع رقم 41 311
2. ترجمة العناصر الخارجية :..... 312
1.2 عتبات النصّ المحيط التأليفي (العنوان الرئيسي و العناوين الداخلية) 312
➢ المقطع رقم 42 312
➢ المقطع رقم 43 314
➢ المقطع رقم 44 315
➢ المقطع رقم 45 316
2.2 عتبات النص المحيط التأليفي (الإهداء و التصديرات) 318
➢ المقطع رقم 46 318
➢ المقطع رقم 47 319
➢ المقطع رقم 48 321
➢ المقطع رقم 49 323
➢ المقطع رقم 50 325

خاتمة 339-329
قائمة المصادر و المراجع 346-334
فهرس الموضوعات 348- 345
ملخّص باللغة الفرنسية

ملخّـص باللغة الفرنســية

Résumé :

Problématique de la traduction du texte narratif romanesque du français vers l'arabe entre deux traductions du roman : « À quoi rêvent les loups » de Yasmina Khadra

La présente étude porte sur la traduction littéraire et traite la problématique de la traduction du texte narratif romanesque qui ne cesse d'éreinter le traducteur, notamment, en traduisant un roman appartenant à la littérature de l'urgence du français vers l'arabe. Le traducteur se trouve en effet face aux phénomènes d'intraduisibilité et d'omissions, en raison de la double-structure textuelle dans ce genre de roman. Ce dernier se caractérise par la fictionalisation du témoignage, en employant les deux fonctions informatives et expressives.

Nous constatons après avoir fait une étude examinée de deux traductions d'un même roman noir, que la compréhension et l'interprétation d'un texte romanesque ne peuvent être réalisées avec succès qu'après avoir identifier les éléments essentiels de la structure esthétique et expressive de ce texte. De ce fait, la traduction doit passer par plusieurs étapes en vue de transmettre les deux fonctions informative et expressive du texte narratif au lecteur dans sa langue et sa culture d'arrivée. Cependant, ce genre de traduction ne reproduit pas un équivalent définitif dans le texte, le sens y demeure en mouvement, ce qui nécessite une série d'interprétations, et puis une retraduction.

Partant de ce principe, l'analyse comparative et critique des deux traductions arabes du roman noir de l'urgence « À quoi rêvent les loups », de **Yasmina Khadra**, aboutit à une série de résultats qui mettent en évidence les ressemblances et les différenciations dans les deux textes arabes d'arrivée.

Il est à rappeler que les deux traducteurs : **Amine Zaoui** et **Abdessalam Ikhlef** ont employé deux méthodes différentes dans le processus de la traduction. Chacun d'entre eux a mis en pratique des approches et des techniques traductives qui se distinguent d'un passage textuel à un autre, dans l'intention d'éviter l'intraduisibilité et les omissions. Cependant, le manque d'une stratégie bien précise dans la version a mené souvent à la rationalisation et à la traduction directe en employant le calque ou l'emprunt en vue de transmettre le sens dans la langue cible.

Ainsi, nous pouvons cerner les motifs les plus essentiels derrière l'intraduisibilité et les omissions dans la traduction du texte narratif romanesque comme suit :

- Le choix d'un équivalent littéral en gardant l'étrangeté du texte source qui inclut un autre texte dit « absent ».
- Le manque d'une recherche documentaire dans la sélection des équivalents lexicaux et phrastiques lors de la traduction des locutions figées et des expressions imagées.
- La double-structure du texte narratif dans le roman algérien noir qui se manifeste dans la fictionalisation du réel et qui remplit les deux fonctions informative et expressive.
- La nécessité d'interprétation dans divers passages contenant des éléments textuels internes et externes.

Dans le but d'accéder à l'analyse comparative et critique des deux traductions arabes du roman algérien noir d'expression française, qui a pour but la résolution de la dite problématique, nous avons effectué une étude théorique et une autre pratique.

L'étude théorique englobe de prime abord :

Un préambule intitulé : « **Texte narratif : définition du concept** » dans lequel nous avons, au préalable, identifié le statut de l'analyse narrative entre narratologie et narrativité, tout en nous appuyant sur les résultats exploités dans l'étude de Magister. Ensuite,

nous sommes passés à la définition du texte narratif en se basant sur des dictionnaires unilingues et bilingues, généraux et spécialisés. Puis, nous avons clarifié la différence existante entre le texte et le discours dans la narration, pour arriver subséquemment à la problématique de la terminologie dans le domaine de la narratologie et la critique narrative. Nous avons, finalement, mentionné les types de la narration en général puis la narration romanesque de façon particulière.

Une partie théorique qui englobe trois chapitres comme suit :

Le premier chapitre s'intitule : « **Le roman : de l'origine controversée à la structure narrative** », dans lequel nous avons, en premier lieu, exposé un survol historique sur l'origine du roman, depuis ses premiers fondements liés à l'épopée arrivant au roman en tant que genre universel à part entière. Ensuite, nous sommes passés à la définition détaillée du roman partant de la conception historico-philosophique, puis sociologique, puis linguistique. Nous avons entamé, par la suite, la structure du texte narratif romanesque dans les recherches et les études critiques, occidentales puis arabes, en expliquant de façon détaillée les éléments essentiels constituant cette structure tels que : le narrateur, le temps, les personnages, l'espace et la description.

Le second chapitre est intitulé: « **La littérature algérienne d'expression française : du roman guerrier au roman noir de l'urgence** », nous avons présenté un survol historique sur l'origine de la littérature algérienne de langue française, depuis la littérature coloniale arrivant à la littérature nationale. Ensuite, nous sommes passés à la question de l'identité et de l'appartenance de cette littérature du point de vue de quelques écrivains algériens de langue française. Nous avons exposé aussi le concept de la littérature de l'urgence et la graphie de violence. Puis, nous avons entamé les caractéristiques de l'écriture romanesque dans la littérature algérienne d'expression française telles : le bilinguisme et la diglossie, la description ethnographique, l'espace référentiel, la polyphonie et la

temporalité narrative. Nous somme passés, finalement, aux caractéristiques de l'écriture romanesque dans la littérature de l'urgence, telles que : la détection policière, la toponymie des personnages, l'intertextualité, les seuils du roman noir et les deux champs : lexical et sémantique de la violence.

Le troisième chapitre s'intitule : « **La traduction littéraire : de la théorie et la technique à la pratique et la critique** », dans lequel nous avons entamé la définition de la traduction littéraire passant par son historicité, son développement et ses problèmes théoriques ou pratiques. Ensuite, nous avons traité les approches théoriques de traduction du courant sourcier au courant cibliste. Puis, nous sommes passés aux plus importants procédés traductifs selon la stylistique comparée. Nous avons procédé, par la suite, au paradigme bermanien de la critique des traductions en exposant les tendances déformantes comme méthode de critique. En outre, nous avons entamé la question de la traduction du roman algérien de langue française vers l'arabe, entre migration et retour du texte. Nous avons abordé aussi le phénomène de retraduction comme réinterprétation et rectification. Enfin, nous sommes arrivés à la relation entre la traduction littéraire et la narratologie.

Une partie pratique qui comprend deux chapitres comme suit :

Le premier chapitre s'intitule : « **Présentation du texte et du paratexte dans le roman : À quoi rêvent les loups** » dans lequel nous avons présenté : un résumé du corpus, les deux traductions arabes, les biographies et bibliographies de l'auteur (**Yasmina Khadra**), du premier traducteur (**Amine Zaoui**) et du deuxième traducteur (**Abdessalam Ikhlef**). Le deuxième chapitre est intitulé : « **Etude et analyse comparative et critique de deux traductions du roman : À quoi rêvent les loups** » dans lequel nous avons réparti l'étude de **50** modèles textuels en fonction des éléments internes et externes y manifestant, tout en analysant leurs contenus, du point de vue traductif, des trois niveaux : lexical, structural et stylistique.

ملخّص:

ما فتئت إشكالية ترجمة النصّ السّردي الروائي في حقل الترجمة الأدبية تؤرّق المترجم، خاصّة إذا تعلّق الأمر بنقل الرواية الجزائرية الإستعجالية من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. بحيث يواجه هذا المترجم معضلة خسارة المعنى أو تعذّر الترجمة، و مردّ ذلك إلى ازدواجية البنية النصّية لهذا النوع من الأدب، فهو يمازج بين التوثيق و التخييل و بالتالي بين الوظيفتين الإبلاغية و التعبيرية. و عليه فإننا نهدف في هذه الدراسة إلى استيضاح مدى قدرة المترجم على استعمال التقنيات و الإجراءات الترجمية المناسبة في نقل النصّ الروائي، من خلال تحليل و مقارنة ترجمتين عربيتين لرواية إستعجالية مكتوبة بالفرنسية، بالاعتماد على ما جاءت به المقاربات النظرية و النقدية للترجمة الأدبية و بالاستفادة ممّا قدّمته السرديات في مجال تحليل النصّ السردي الروائي.

الكلمات المفتاحية: الترجمة الأدبية– النصّ السردي– الرواية الإستعجالية– التوثيق و التخييل– الإجراءات الترجمية– المقارنة و النقد– اللغة العربية– السرديات.

Résumé :

La problématique de la traduction du texte narratif romanesque dans le champ de la traduction littéraire ne cesse d'éreinter le traducteur, notamment, en traduisant le roman algérien de l'urgence du français vers l'arabe. Le traducteur se trouve alors face aux phénomènes d'intraduisibilité et d'omissions, en raison de la double-structure textuelle dans ce genre de roman qui se caractérise par la fictionalisation du témoignage, en employant les deux fonctions informatives et expressives. De ce fait, la présente étude vise à examiner les techniques et les procédés traductifs les plus adéquats dans la traduction du texte romanesque, à travers une analyse comparée de deux traductions arabes d'un roman noir d'expression française, en s'appuyant sur les approches théoriques et critiques de la traduction littéraire, et sur la narratologie.

Mots-clés : Traduction littéraire- Texte narratif- Roman noir- Fictionalisation du témoignage- Procédés traductifs- Analyse comparée- Narratologie.

Abstract :

The problematic of translating the narrative text of a novel, in the field of literary translation creates various difficulties for the translator, such as the phenomenon of untranslatability and omission, particularly, in translating the Algerian black novel from French into Arabic. The reason is that this kind of novels has a double textual structure which combines fiction and real testimony by using the informative and the expressive functions. Thus, the present study aims to examine the translation techniques and methods that are appropriate to the translation of the narrative text, through a comparative analysis of tow Arabic translations of a black French novel, on the basis of theoretical and critical approaches of the literary translation as well as narratology as a study of narrative structure of the novel.

Keywords: Literary translation- Narrative text- Black novel- Fiction and real testimony- Translation methods- Comparative analysis- Narratology.