

أفريل 2022

جامعة الجزائر 2  
معهد الترجمة



# مجلة دفاتر الترجمة

*Revue Cahiers de Traduction*

ترجمة الآداب والفنون

المجلد: 25 / العدد: خاص



C

ISSN: 1111-4606

# مجلة وفاء الترجمة

معهد الترجمة - جامعة الجزائر 2-

رئيسة التحرير

د. سهيلتا من يبي

تجمع الآداب والفنون

المجلد : 25 / عدد : خاص

C

ISSN : 1111-4606

## لجنة القراءة

لمياء خليل، زينة سي بشير، ياسمين قلو، حلومة التجاني، عديلة بن عودة، سهيلة مريعي، محمد رضا بوخالفة، الطاوس قاسمي، نضيرة شهبوب، حسينة لحو، ليلي فاسي، نبيلة بوشريف، كريمه آيت مزيان، فاطمة عليوي، دليلة خليفي، إيمان أمينة محمودي، أحمد حراشنة، نسيمة أزرو، محمد شوشاني عبيدي، هشام بن مختاري، سارة مصدق، مليكة باشا، شوقي بونعاس، رشيدة سعدوني، فاطمة الزهراء ضياف، فيروز سلوغة، نسرین لولي بوخالفة، ليلي محمدي، الزبير محصول، صبرينة رميلة، حنان رزيق، ياسمين طواهرية، سفيان جفال، رحمة بوسحابة، ذهبية يحياوي، ياسين عجابي، محمد نواح، العزاوي حقي حمدي خلف جسام، علي عبد الأمير عباس، صبرينة رميلة.

# الفهرس

- 1 المثاقفة وتوأمة الموسيقى والترجمة.....كوثر فراح
- 20 مفهوم النص في الترجمة السمعية البصرية.....مود حليلة، محمد الصالح بكوش
- 32 قراءة نقدية في ترجمة تراجيديا الحلم الأمريكي إلى العربية: رواية غاتسبي العظيم.....حسام الدين حنيش
- 48 في ترجمة التراث الشعبي السوفي: الألغاز نموذجاً.....محمد شوشاني عبيدي
- دراسة نقدية لترجمة مؤلف محمد ديب "تلمسان أو أماكن الكتابة" المدرس عينة
- 61 دنوني سارة مريم، مهتاري فايذة
- دبلجة المضامين الدينية الاسلامية للرسوم المتحركة الموجهة للأطفال في ميزان التوطين والتغريب
- 70 إيمان أمينة محمودي
- 90 ترجمة أدب اليافعين.....مصعب مسامح، ياسمين قلو
- 105 تحفة ابن بطوطة في ترجمة إيطالية كامل.....عبد النبي ذاكر
- ترجمة النصوص الهجينة إلى العربية في رواية أحمدادو كوروما "Allah n'est pas obligé"
- 122 كهينة حورية حفاظ، محمد رضا بوخالفة، عديلة بن عودة
- 136 ترجمة النص الأدبي ونظرية الألعاب: الحل الأمثل بين المتاح والإبداع.....مريم صغير
- ترجمة المتلازمات اللفظية في رواية "ثلاثية القاهرة" لنجيب محفوظ إلى الفرنسية
- 151 زكية طلعي، فيروز سلوغة، نسيمه أزرو
- 168 ترجمة الرواية الأدبية إلى فيلم سينمائي في الجزائر- الواقع والتحديات.....زينب ياقوت
- 183 بين النقد الأدبي والنقد الترجمي.....ليلي محمدي
- النصّ الأدبيّ المترجم إلى العربيّة من منظور التّيّار التّقدي الحرفي: "نجمة" بين الحرفيّة والإبداعية
- 199 خالصة غومازي، حسن كاتب

- 222 النص الأدبي بين ذاتية النقل وخصوصيات الأصل.....فاطمة عليوي
- 236 التوطين والتغريب في ضوء نظرية سكوبوس.....معاشي سلسبيل، مجاجي علجية
- 250 الترجمة الأدبية وقيود الإبداع..... دليلة خليفني
- La Prise de Gibraltar رواية رشيد بوجدره في الترجمة المترجمه وتوجيه المترجمه بين سلطة الكاتب وتوجيه المترجمه في رواية رشيد بوجدره La Prise de Gibraltar
- 261 آمال لخضر فريحة، محمد رضا بوخالفة، عديلة بن عودة.....
- التأويل في ترجمة رواية "مائة عام من العزلة" للكاتب غابريال غارسيا ماركيز من الإسبانية إلى العربية
- 275 خديجة حملاوي .....
- 291 الإبداع في الترجمة الأدبية ضرورته وحدوده.....عبد الفتاح بن أحمد
- استراتيجيات ترجمة ألفاظ اللغة المستحدثة في الرواية السياسية التهكمية "1984" وـ "Brave New World"
- 307 أنموذجا.....ريمة روابح، ماجدة شلي، عبد الحميد بن الشيخ
- Zur Übersetzbarkeit der l'Écriture Féminine von Hélène Cixous in den Werken Osnabrück und Manhattan ins Deutsche. On the Translatability into German of Hélène Cixous's l'Écriture Féminine in the Works Osnabrück and Man..... Fethi GUESSAB 328
- Traduire l'émotion argumentée dans le discours littéraire : étude de cas extrait du roman « Ce que le jour doit à la nuit » de Yasmina Khadra et sa traduction en arabe  
..... Rahma ZEGGADA , Souhila MERIBAI 342
- Schwierigkeiten literarischer Übersetzung .....Faiza BAHLOULI 361
- Preserving Stylistic Features in Literary Translation.....Kouider YUCEF 377
- Plurilinguisme algérien et traduction. Réflexion sur les im/possibilités du transfert d'éléments culturels.....Fatiha BOUAZRI 387
- L'analyse du discours littéraire à travers l'approche bermanienne  
.....Wafa BEDJAOUI , Fatiha BOUAZRI 398
- Der Beitrag der literarischen Übersetzung zum kreativen Schreiben  
.....Kouider OUCI 413

النصّ الأدبيّ المترجم إلى العربيّة من منظور التّيّار النّقدي الحرفي: "نجمة" بين الحرفيّة والإبداعيّة

## Literary text translation into Arabic from the perspective of literal critical current: "Nedjma" between literality and creativity

خالصة غومازي<sup>1</sup>، حسن كاتب<sup>2</sup>

<sup>1</sup> جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1 (الجزائر)، [K.ghoumazi@univ-setif2.dz](mailto:K.ghoumazi@univ-setif2.dz)

<sup>2</sup> جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1 (الجزائر)، [hacenekatab@gmail.com](mailto:hacenekatab@gmail.com)

تاريخ القبول: 2022/04/07

تاريخ الاستلام: 2021/12/22

### ملخص:

تختصّ التّرجمة الأدبيّة عموماً بترجمة الأدب على اختلاف ضروبه من قصّة وشعر وغيرها، وهي كلّها نصوص من الإبداع بما يُشكّل على المترجم عمليّة نقلها من وإلى اللّغة العربيّة. فالإلى جانب المعاني، يجد المترجم نفسه أمام تراكيب رصينة وبيان خلاق وبديع رثان وأساليب متفردة مستحيلٌ إغفالها في الهدف كونها مبلغ خصوصيّة كلّ نصّ أدبيّ، فكيف السبيل إلى ترجمة تكفل للنصوص الأدبيّة المترجمة السّلاسة والشّعريّة المنشودتين في كلّ أدب وللتّرجمة أمانتها دون مساس بالأصل أو انتقاص من الهدف؟ سؤال نجيب عنه بدراسة نقديّة لنماذج من ترجمة "نجمة" لكاتب ياسين إلى العربيّة، منطلقنا الرّئيس فيها حرفيّة بيرمان و إبداعيّة ميشونيك.

كلمات مفتاحية: ترجمة أدبيّة، حرفيّة، إبداعيّة، أسلوب، نقد

### Abstract:

Literary translation includes poetic texts, considered as difficult to render because of their special arrangement. Deep expressions and refined styles are the essence of literary texts. Translator has never to ignore them especially when he translates texts into languages that are known by their exceptional Bayan like Arabic. This critical study, based on Berman and Meschonnic's contributions in literal translation, treating three translations of "Nedjma" of Kateb Yacine into Arabic, try to answer these questions: How can translator render literary texts into

المؤلف المرسل: خالصة غومازي

Arabic without distorting them or reducing their poetic value? How can loyalty and creativity be matched in translation?

**Keywords:** literary translation; literal translation; creativity; style; criticism.

## 1. مقدمة:

يقبع المترجم الأدبيّ ومنذ زمن بين مطرقة الأمانة التي تستوجب منه احترام كيان الأصل وهوّيته برسم الأخلاق وسندان الخيانة التي تفتح له واسعا مجال التصرف، وهو بذلك يترنح بين الترجمة باحترام الأصل كاتباً ولغة وثقافة وكيانا وبين إعادة الكتابة والإبداع والتصرف إرضاءً للمتلقّي. ولكن وإن كان هاجس المترجم عموماً هو تحقيق الأمانة سواء باحترام الأنا أو الآخر، فإنّ حمل المترجم العربيّ حملان، ذلك أنه يترجم لقارئ كان ولا زال يتعطّش إلى نصوص مترجمة تفيض أدبيّة ولا تنقصها سلاسة، نصوص يفترض أن تضمن استمرارية الأصل في الهدف وأن تحفظ للأدب العربيّ نغمة النظمي أيضاً، وهو ما يجعلنا نطرح التساؤل الآتي: كيف السبيل إلى ترجمة أدبيّة تكفل للنصوص الأدبيّة المترجمة السلاسة والشعرية المنشودتين في كلّ أدب وللترجمة أمانتها دون مساس بالأصل ولا إسراف في التصرف أو انتقاص من سلطة المتلقّي؟

سؤال نحاول الإجابة عنه بدراسة نقدية لمقاطع منتقاة من ثلاث ترجمات لنصّ "نجمة" الفرنسي لصاحبه الكاتب الجزائريّ كاتب ياسين إلى العربيّة عند ملك أبيض العيسى ومحمد قوبعة والسعيد بوطاجين، والتي نتناولها من منظور المنهج النقدي الحرفي الجديد في الترجمة ممثلاً بأنطوان بيرمان بتحليليّته وهنري ميشونيك بإبداعيّته، لنقف بذلك كلّ على أنجع السبل التي تكفل للقارئ عموماً وللعربيّ خصوصاً ترجمات أدبيّة "أمنيّة" مبدعة تروي ظمأه الأدبيّ.

## 2. المنهج النقدي الحرفي الجديد في الترجمة : بين الحرفية والإبداع

الترجمة هي عمليّة تقوم على إيجاد التّكافؤات بين اللّغات" (Delisle, 1993, p. 47) ذلك هو تعريف جون دوليل للترجمة، وهو تعريف يخرجها من دائرة التّقلّ الضّيقة إلى مجال التّكافؤ الواسع الذي التقت حوله معظم الدّراسات التّرجمية وإن كان الاختلاف كبير بينها حول كميّة بلوغه؛ فقد انصبّ اهتمام الباحثين في الترجمة ومنذ زمن بعيد على الترجمة بوصفها نشاطاً لسانيّاً محضاً موضوعه النّصوص وهّمه المعادلات الأسلوبية والتركيبية، ليتمّ التركيز فيما بعد على البعد التّقافي والاجتماعي ثمّ الإيديولوجي فيها، وما كان ذلك كلّ إلا بحثاً عن

الأمانة و هروبا من دعوى الخيانة، في ظل القطبية الأزلية التي وضعت النصّ دوما بين ثنائية الشكل والمضمون والكلمة والمعنى والمترجم أبدا بين كونه الناقل الأمين و الخائن معا لأصل وهدف مختلفين.

أما تعارض الشكل والمضمون "فقد تم تجاوزه من خلال نظرية النصوص" (ميشونيك، 1994، صفحة 58) انطلاقا من كون الترجمة لا تعني اللسان بل تعني ترجمة نصّ من نصّ آخر (قادة، 2013، صفحة 20)، ولم تعد الترجمة بذلك مجرد عملية نقل لنصّ من المصدر إلى أدب الهدف أو العكس، و"لم تعد حركة مزدوجة تنبني على ثنائية المعنى والشكل التي تطبع تجريبيا أغلب الترجمات" (قادة، 2013، صفحة 60) وحسب، ولم يعد الاهتمام فيها منحصر على الأمانة للأصل أو الهدف، طالما أنّ ذلك يعود حسب بيرمان إلى المترجم نفسه فيما أسماه بـ "موقف المترجم" أو الكيفية التي يتصوّر بها نشاطه والتي ينجز بها ترجمته وفق معايير معينة (Berman, 1995, pp. 74-75)، فوحده من يقرّر بوعي ومسؤولية أيّ السبل ينتهج بغية التقريب بين كاتب أصل وقارئ هدف؛ أي أنّ اهتمام المترجم لم يعد يقتصر على الأمانة للأصل أو الهدف بقدر ما أصبح ينصبّ على نوعية الترجمات المقدّمة باعتبارها أدبا يُقرأ ويُحلّل ويُنتقد بدوره وإن قام أساسا على إعادة الكتابة وكلّ ما تقتضيه من إبداع أو بالأحرى إعادة إبداع؛ ممّا نقل التساؤلات في الترجمة الأدبية من دائرة الأمانة والخيانة إلى حدود الإبداع في الترجمة الأدبية.

## 1.2 حدود الإبداع في الترجمة الأدبية عند هنري ميشونيك

في حديثه عن الترجمة والكتابة يقول ميشونيك: "إذا كانت ترجمة نصّ ما مبنية-متلقاة- كنص فإنّها تشتغل باعتبارها نصّا. إنّها كتابة لقراءة-كتابة، مغامرة تاريخية لذات ما، إنّها ليست شفافة بالنسبة للأصل" (ميشونيك، 1994، صفحة 56) وهو بذلك يدعو المترجم إلى أن يكون كاتباً ثانياً للنصّ وأن يتخلّى عن "تواضعه" - حين يرضى بثانوية الترجمة مقارنة بالأصل - الذي اعتبره "جهلا نظريا وتجاهلا خاصا بالأيديولوجية التي لا تعرف نفسها" (ميشونيك، 1994، صفحة 56)، وهو في شعريته يُلزم المترجم بأن يكون كاتباً ولا يرضى بما دون ذلك إذ يقول إنّ "المترجم الذي ليس إلّا مترجما هو ليس مترجما أصلا، وإنما هو مجرد مُدخّل. وحده الكاتب هو المترجم" (Guidère, 2010, p. 54)، فإمّا أن تكون الترجمة هي كتابته كلّها، وإمّا أن تكون مُدمجة في أثر ما، والتماثل بين الكتابة والترجمة يجعل منه هذا المبدع الذي لا يمكن أن يُرى متى جُعِل الإبداع مثاليّا. (دييري، 2015، صفحة 132)

وجدير بالذكر أنّ ميشونيك هو من بين القلائل الذين اقترحوا منهجية للترجمة الشعرية، وقد كان ذلك في "شعرية الترجمة"، ليكشف بذلك عن ضروب الاعوجاج في الترجمة الشعرية، ولعلّ أبرزها: التجريد والتّمجيد

(إعطاء القصيدة بعدا غائيا زائدا عن اللزوم كالسّمو بقصيدة فقيرة لشاعر له قصائد محكمة النّظم) والتمطيط (النّاتج عن التفسير والتّوضيح والذي يضعف الطّابع الشعري للنّص (ديبري، 2015، صفحة 128). وقد أورد أنّ هناك طريقتان تسيطران على ترجمة الشّعر-التي ليست أصعب من ترجمة النثر- هما: الشّعنة (الإسراف في الغنائية) وإعادة الكتابة (ديبري، 2015، صفحة 131). وقد خلّص ميشونيك في مقترحه إلى تحديد معيار عام يسمح بتحويل المركز في اتجاه التّمائل بين الكتابة والترجمة والذي يقتضي بناء دقّة تامّة غير ذات اختلاف متميّزة بتطابقها مع ذاتها، وهذا يعني أن تقدّم علاقة ما هو موسوم بما هو موسوم وعلاقة ما هو ليس موسوما بما هو ليس موسوما (ديبري، 2015، صفحة 132) ، وعلاقة الصورة بالصورة، وعلاقة غير الصورة بغير الصورة؛ بمعنى أنّ الترجمة حسبه هي إبداع في حدود إبداع الأصل دون زيادة أو نقصان وهو الإبداع المثالي. ومن بين أهم النقاط التي شملها نقد ميشونيك للترجمات نذكر: تدمير الانسجام المنهجي، إضفاء المثالية على الترجمات، الإسقاط، الإضافة، عدم التطابق وقلة المتانة، استنساخ الأصل في الترجمة على نحو حرفي، قلب وتدمير العلاقات المجازية، التقليص من التكرار وإضفاء الشعرية مع الاشتغال بالكلمات على حساب التراكيب (ديبري، 2015، صفحة 132).

وإن كان الإبداع لدى ميشونيك مرهونا بإبداع الأصل ومنوط بمدى تنصيب المترجم نفسه كاتبا ثان للنص الأصل، والذي لا يخلو بشكل أو بآخر من الذاتية، فإن منهج بيرمان الحرفي في الترجمة فلسفي (أخلاقي) وأدبي في آن، ويستهجّن السطو على الآخر ويحفظ له غرابته.

## 2.2 حدود الحرف في الترجمة الأدبية عند أنطوان بيرمان

تقترن الحرفية في الترجمة الأدبية بمفهومها الجديد بأنطوان بيرمان، والذي انطلق في دراسته للترجمة من كونه ممارسة، وبعكس ميشونيك الذي بنى شعريته في الترجمة على الشعر، فضل بيرمان التركيز في دراسته للفعل الترجمي على النشر. وقد جاء درسه للترجمة من منطلق فرويد والذي يقر أن عيب الترجمة في ما هيبتها (ديبري، 2015، صفحة 125) ، وعليه فالأولى أن يقر المترجم بعيبه بدل مداراته، وعلى هذا فقد جاء مقترحا لمنهج يسعى من خلاله إلى إبراز فاعلية الحوار المؤسس من قبل الترجمة، وأن الترجمة ليست مجرد مرآة عاكسة للنص الأصلي، بل حركة مولدة لتفاعل النصوص والقيم والثقافات، فهي لا تهدف إلى استجلاء علاقة الذات بالآخر، وإنما تسعى لتبيان علاقة الذات بذاتها (قادة، 2013، صفحة 24). أما الأمانة بالنسبة له فهي "أمانة ووفاء للنص الأصل واشتغال على نسيجه للحرف" (غسان، 2019، صفحة 24)، وأنها تكون للنص وليس لروح النص، لأن "الأمانة لروح نص ما هي تناقض في حدّ ذاته" (غسان، 2019، صفحة 97). ويقول بالترجمة

الحرفية يولي بيرمان النص الأصل وترجمته الأهمية القصوى . وحتى لا تزلّ قدم القارئ ولا يشوب الأصل تشويه تحت طائل الترجمة، اقترح بيرمان جملة من المعايير الممكن اعتمادها أو بعبارة أخرى جملة من النزعات "التي تعمل بشكل نسقي وتؤدي إلى تدمير حرف النص الأصل لصالح المعنى وإنتاج شكل جميل" (غسان، 2019، صفحة 121) الواجب تفاديها وهي كالاتي: العقلنة، والإيضاح، والتطويل، والتنبيب أو التفتيح، والإفقار النوعي، والإفقار الكمي، والتجانس، وهدم الإيقاعات، وهدم الشبكات التحتية الدالة، وهدم الأنساق، وتدمير الشبكات اللغوية المحلية أو إغرابها، وهدم العبارات، ومحو تراكب اللغات (Berman, 1999, pp. 54-66).

لكن، وإن كان دافع بيرمان في كل ما ذهب إليه أخلاقي بحث يقضي باحترام الغريب إلا أنه بنزعاته التشويهية يفرض قيودا على مترجم النص الأدبي على وجه خاص، ويكبح جماح الإبداع عنده، مما يؤثر حتما على التلقي الجمالي للنصوص المترجمة خاصة إذا ما علمنا أن النظم في بعض الألسن هي جوهرها، وتلكم هي حال اللغة العربية مثلا إذ يسمو فيها البيان فوق فكرة العلم والأدب وتمتاز قطعها الأدبية - شعرا كانت أم نثرا- ببيانها الذي يهز الأحاسيس ويؤثر في النفس (الديداوي، 2012، صفحة 133) ممّا يضع مترجم النصوص الأدبية إليها في حيص بيص، فأى السبل ينتهج وأغلال الحرفية - بمفهومها الجديد- تكبل معصمه وشعاع الإبداع يشدّ ناظره وسحر البيان مطمح كلّ قارئ عربي ولا يمكن للأدب إلا أن ينتهي إليه؟

### 3. مختارات من نص "نجمة" العربي من منظور المنهج النقدي الحرفي الجديد في الترجمة: بين حرفية

#### بيرمان وإبداعية ميشونيك

ورد عن ملك أبيض العيسى في ترجمتها لتقديم ناشري رواية "نجمة" عام 1962 قولهم إن "نجمة قطعة من الشعر، إنها عملية خلق وإبداع" (كاتب، 1962، صفحة 18)، فرواية نجمة وإن كتبت باللغة الفرنسية واستفادت من خبراتها إلا أنها قد جاءت مختلفة تماما عما عُرف وقتها من أدب، متفرّدة بأسلوبها وإيقاعها وزمنها، ولعلّ ما يميزها أكثر هو تطورها في حركة دائرية وظهورها مجزأة مما زادها تعقيدا، وفي ذلك يعترف السعيد بوطاجين الذي انبرى بدوره لترجمتها إلى العربية بأنّه لم يواجه نصّا ممزقا - لقناعات جمالية - مثل نجمة (كاتب، 2007، صفحة 5)، أي أنّ "التمزق" هو في حد ذاته تميز بالنسبة لكاتب ياسين، وهو ما يصعب مهمة المترجم أكثر فأكثر ويضعه بين مطرق الحرف وسندان الإبداع، وفيما يلي دراسة لبعض المقتطفات المختارة من ثلاث ترجمات لرواية نجمة لكاتب ياسين إلى العربية وهي: ترجمة ملك أبيض العيسى والسعيد بوطاجين ومحمد قوبعة، والتي نركز فيها على الأسلوب ونتخذ فيها من التحليل والنقد - وفق ما جاء به رواد التيار الحرفي

- منهجا، وهدفنا من ذلك كله استخلاص أنجع السبل الممكن اتباعها في سبيل إنتاج ترجمات أدبية تحفظ للأصل روحه وللهدف رونقه، وتكفل للنص الأدبي المترجم متعته.

### 1.3 البناء والاتساق بين الحفظ وإعادة التشكيل

في مشهد تدور أحداثه في ورشة العمل، يقول كاتب ياسين:

« Aujourd'hui, le repas du chef tourne autrement qu'hier. Il mastique. Il grogne quelque chose du côté de Suzy. Le sourire se fige. Elle regarde à ses pieds. Le ciel se découvre. Dans les trouées de soleil, les corps se raniment, les membres craquent, des yeux neufs balayent le chantier.» (Kateb, 1956- 1996, p. 17)

والقارئ للمقطع يتبين بوضوح ميل الكاتب إلى استعمال جمل قصيرة متراففة متجاورة (juxtaposées) تحمل وصفا عاما لهيئة رئيس الورشة وحال ابنته سوزي وما يحيط بهما أو الجو العام السائد في الورشة. ومعلوم أن استعمال الجمل المفصولة دون روابط هو من سمات اللغة الفرنسية، ولنا في الدراسة الأسلوبية بين العربية والفرنسية لجوزيف نعوم خير دليل، إذ يقابل بين العربية والفرنسية ليثبت ميل اللغة العربية إلى الوصل في حين تميل الفرنسية إلى الفصل (Hajjar, 2002, pp. 113-118)، ولا شك أيضا أن استعمال علامات الوقف من نقاط وفواصل له معانيه في اللغة الفرنسية، ويتعدى مجرد الفصل بين الجمل البسيطة والمركبة، فبين الجمل الفرنسية معان مضمرة مستترة يدركها القارئ ذهنيا يميل العربي إلى توضيحها باستعمال أدوات الربط على اختلافها وليس في ذلك حرج، بغض النظر عن تفضُّد كاتب ياسين تجزئة نصه الذي سبق للمترجم السعيد بوطاجين وصفه بـ "الممزق"، والذي جاءت ترجمته من هذا المنطلق كالاتي:

"اختلفت وجبة الرئيس عما كانت عليه البارحة. إنه يمضغ. يدمدم بشئ ما باتجاه "سوزي"، لقد

تجمدت البسمة، إنها تنظر إلى قدميها. تنكشف السماء. تنتعش الأجساد في ثغرات الشمس، تطفطق

الأعضاء، عيون جديدة تكنس الورشة في هذه الأثناء." (كاتب، 2007، صفحة 14)

ونشير هنا إلى أن السعيد بوطاجين قد أعلن في تقديم ترجمته أنه عمل على احترام اختيار الكاتب بعدم إيضاح بعض الجزئيات المبهمة و إعادة بنيتها (كاتب، 2007، الصفحات 6-7). والملاحظ أن إعادة البنية

أو التمزق المقصود هاهنا يشمل المعنى العام للرواية، والتي تبدأ أحداثها من النهاية لتسير في حركة دائرية، غير أنها لا تعني البتة الأسلوب الذي يتمثل أساسا في جملة الخيارات اللغوية المتاحة للكاتب، فإن وقع اختيار كاتب ياسين في نصه على جمل قصيرة متجاوزة متراففة تقبلها اللغة الفرنسية وتحبذها، فهذا لا يعني إجبارية اعتمادها أثناء النقل إلى اللغة العربية المعروفة بميلها إلى الربط والوصل وإن كان الفصل فيها موجودا على كل حال، وهو ما جعل الترجمة المقترحة تأتي مجزأة في تقطع قد يفسد على النص الأدبي العربي متعته خاصة في الوصف باعتباره روح النص القصصي . فالقارئ للترجمة يفقد حلقات ما في المقطع الذي بدأ بوصف رئيس الورشة وهو يتناول وجبته وتضمن الإشارة إلى "سوزي" إذ يقول : "إنه يمضغ، يدمدم بشيء ما باتجاه سوزي"، ثم يستعمل فاصلة (،) ليقول: "لقد تجمدت البسمة، إنها تنظر إلى قدميها"، بسمة من التي تجمدت ؟ ! ومن غير الواضح أن "إنها" في الجملة تعود على "سوزي"، ففي الأسلوب برأينا ركافة أحدثها احترام بنية النص الأصل ونقلها إلى الهدف. يواصل المترجم الوصف بعدها ليذكر مباشرة- وذهن القارئ يحاول رسم صورة "سوزي"- سلسلة من الجمل غير المترابطة فيقول : "تنكشف السماء ، تنتعش الأجساد في ثغرات الشمس، تطلق الأعضاء، عيون جديدة تكس الورشة"، وهي كلها جمل تحتاج إلى خلق علاقة بينها حتى ترسم الصورة كاملة بنجاح في ذهن القارئ؛ ففي كل جملة تفصيل يشكل مع التفصيل الذي يليه مشهدا كاملا يفترض بالقارئ تمثله وتصوره أمام عينيه، وذاك هو الهدف من الوصف في الحكاية عموما. ونلاحظ هنا أن المقطع فقد روحه نوعا ما ومرد ذلك هو اعتماد الحرفية المطلقة بالمعنى العام المعروف أي "الترجمة كلمة بكلمة" والمعنى الحرفي البيروماني أيضا، فلا شك أن السعيد بوطاحين وبناء على ما صرح به في تقديمه للترجمة قد حاول تقريب الرواية من القارئ العربي محافظا على كل غموض احتراما للنص الأصلي (كاتب، 2007، صفحة 7) وفي ذلك تجسيد لما جاء به أنطوان بيرومان في تحليلية الترجمة إذ يعتبر إيضاح المبهم من النزعات التشويبية ، ويدعو إلى احترام رغبة الكاتب في عدم الإيضاح من باب الأمانة وبدافع أخلاقي بحث ، والواضح أن السعيد بوطاحين قد اختار هذا التوجه في الترجمة لاعتماده الحرفية المطلقة.

أما ملك أبيض العيسى و محمد قوبعة، فقد مالا إلى الحرفية مع الميل إلى الربط، فجاءت ترجمة الأولى كالتالي :

"إن غداء المدير اليوم يسير بطريقة تختلف عن الأمس. إنه يلوك لقمته، ويدمدم ببعض الكلمات

ملفتنا إلى سوزي،فتتجمد الابتسامة على وجهها، وهاهي تنظر إلى قدميها. وتنقش السماء، ومن خلال

الأشعة الهزيلة تدب الحياة في الأجساد، وتقتضض الأعضاء، وتكتسح ساحة العمل نظرات جديدة." "

(كاتب، 1962، الصفحات 27-28)

والملاحظ هنا أن المترجمة قد عبرت عن العلاقة بين تجمد الابتسامة على وجه سوزي ورد فعلها بطأطأة رأسها جراء نظرة الرئيس لها، ثم انتقلت إلى وصف الجو العام للورشة في تلك الأثناء لتحاول خلق رابطة بين تفاصيل المشهد عموماً محافظة في الوقت نفسه على النسق الذي اعتمده الكاتب ياسين في نصه، أي أنها بذلك قد حافظت على الأصل وأعادت كتابته باللغة العربية ليبدو شفافاً سلساً مستساغاً من القارئ العربي بمعنى أنها كتبه كما لو كان كاتب ياسين قد فعل مع احترام خياراته، وهو ما يدعو إليه ميشونيك. وهو حال محمد قوبعة أيضاً، والذي جاءت ترجمته كالتالي:

"إن غداء الرئيس اليوم يختلف عن غدائه بالأمس، فهو اليوم يمضغ. والتفت إلى سوزي وهمهم ببعض الكلام فجمدت ابتسامتها، ونظرت إلى قدميها. تقشعت سحب كانت تحجب السماء، وعادت الحياة للأجساد عبر ثغرات السحب تتسلل منها الشمس، وتمطت الأعضاء، وجالت الأعين بنظرات جديدة في الحظيرة." "

(كاتب، 1987، صفحة 9)

ومن الواضح أن المترجم قد اعتمد على الجمل المترابطة في ترجمته وإن لجأ إلى توضيح بعض التفاصيل التي من شأنها توضيح المشهد أكثر إذ قال: "تقشعت سحب كانت تحجب السماء" كمقابل لجملة "le ciel se découvre" و"عادت الحياة للأجساد عبر ثغرات السحب تتسلل منها الشمس" كمقابل لـ "Dans les trouées de soleil, les corps se raniment, les membres craquent, des yeux neufs balayent le chantier." ، وإن اختلفت هذه الترجمة عن ترجمة ملك العيسى التي قالت: "تنتعش الأجساد في ثغرات الشمس" ، وفي الترجمتين لم تكن الصورة برأينا مقنعة تماماً ، فكيف للأجساد أن تنتعش في ثغرات الشمس؟! كما أن ترجمة قوبعة تفتقد إلى جزئية صغيرة تحقق للفكرة اتساقها ، فقد قال: " وعادت الحياة للأجساد عبر ثغرات السحب تتسلل منها الشمس" ، وربما كان بإمكانه إضافة "التي" لتكون الترجمة "عادت الحياة للأجساد عبر ثغرات الشمس التي كانت الشمس تتسلل منها" . ولا شك أن لاستعمال الزمن أيضاً دوره في إضفاء لمسة أدبية أكثر على النصوص، فمعلوم أن النص القصصي الفرنسي يتميز باستعمال الماضي بأنواعه والحاضر (présent de narration) حصراً لأغراض الحكاية وإضفاء الحياة على النص حتى يعيش القارئ

أحداثه، ومعروف أن الزمن الأكثر استعمالاً للحكاية والسرد في اللغة العربية هو الماضي، وهذا لا ينفي قط استعمال أزمنة أخرى بما فيها المضارع ذلك أن الأفعال في العربية تتعدى دلالاتها الحقيقية إلى دلالات أخرى تحكمها الأغراض عموماً، وعليه فكان حري بالترجمين الانتباه إلى هذه الجزئية أيضاً، وتخير الزمن الأنسب لكل موضع، وهو ما فعله قوبعة حين قابل المضارع في النص الفرنسي بالماضي - وهو الأنسب برأينا لموضع الحكاية هنا - بعكس كل من بوطاحين وملك أبيض العيسى اللذين استعملوا المضارع في محاكاة للأسلوب الفرنسي.

ومما سبق، يمكن القول إن المترجمين الثلاثة قد عمدوا إلى المحافظة على الأصل ونقله إلى العربية دونما تصرف. وإن كان الإيضاح جزئياً في ترجمة اثنين منهما، إلا أن النصين قد ضمنا الحد الأدنى من السلاسة باحترام خصوصيات الأصل واللغة المنقول إليها على حد سواء، فيما كانت "الحرفية" في الترجمة الثالثة سلاحاً مضاداً أفقد النص اتساقاً هو الأصل في النص الأدبي العربي، وربما كانت ترجمة قوبعة مع بعض التعديل ستكون الأفضل من بين الثلاثة، ذلك أن الكاتب قد حاكى الأصل في نسيجه، وصبه في قالب الهدف، فلا هو تصرف فتخطاه، ولا هو تقيده به ففقد بريقه. أما الإبداع، فلم يكن عالي الدرجات في هذا المقطع على الأقل وإن كان مفترضاً في بعض المقاطع التي بدت وكأنها محشوة حشواً مثل عبارة: "وتمطت الأعضاء"، ولعل المترجمين الثلاثة لم ينجحوا فعلاً في رد آخر جملة في الفقرة وهي قول كاتب ياسين: "des yeux neufs balayent le chantier" والتي جاءت جزءاً من سلسلة أحداث مترامنة في قوله « Dans les trouées de soleil , les membres craquent , des yeux neufs balayent le chantier . » والتي جاءت عند ملك أبيض العيسى: "ومن خلال الأشعة الهزيلة تدب الحياة في الأجساد وتضيقض الأعضاء، وتكتسح ساحة العمل نظرات جديدة"، ولا شك أن وصف "الهزيلة" هنا هو من باب الإضافة غير المبررة فكيف للأشعة أن تكون هزيلة؟ فقد وردت مفردة "هزل" ومشتقاتها في لسان العرب بمعنى الضعف الجسدي وقد قالها العرب في الإبل والافتقار وضعف الجسد عموماً، وأما لفظ "هزيلة"، فقد جاء كما يلي: "والهزيلة اسم مشتق من الهزال كالشثيمة من الشتم ثم فشت الهزيلة في الإبل" أي ضعفت وأصابها قحط (ابن منظور، د.ت، صفحة 4664) أي أنّ معنى "هزيلة" قد اقترن بالضعف والنحول وهو ما يجعل استبعاده في هذا السياق مستحباً، وإن كان للمترجم أن يعوضه بلفظ "ضعيفة" كونها نقيض القوة، فيجوز لنا القول أشعة قوية وأشعة ضعيفة على كل حال. وهو الشأن كذلك بالنسبة إلى كلمة "اكتسح"، فكيف للنظرات أن تكتسح ساحة العمل أيضاً؟ فالفعل

"اكتسح" أصلاً من "كسح" التي وردت في لسان العرب بمعنى "كنس"، ويقال: "اكتسح المال" أي أخذه كله (ابن منظور، د.ت، الصفحات 3872-3873)، وهو المعنى المذكور في قاموس المعاني إلى جانب معانٍ آخر نذكر منها: الاجتياح والغزو والسلب، وحتى في معناها المجازي في قولنا "اكتسح البلاد حر" (قاموس المعاني) أي اجتاحتها موجة حر قوية، أي أن في الفعل اكتسح قوة لا يقتضيها السياق الحالي والمقترن أصلاً بالنظرات. أمّا بوطاحين فجاءت ترجمته كما يلي: "تنتعش الأجساد في ثغرات الشمس، تطلق الأعضاء، عيون جديدة تكتس الورشة"، والتي سبق القول أنها حرفية تفتقد في بعض جزئياتها إلى المنطق؛ فقد يتساءل القارئ عن كيفية الانتعاش في ثغرات الشمس ثم هناك إضافة بعيدة كل البعد عن الأصل في قوله "عيون جديدة تكتس الورشة"، فهي ترجمة بعيدة عن المعنى المطلوب والذي قابله قوبعة بقولة "جالت الأعين بنظرات جديدة في الحظيرة"، فالمقصود فعلاً هو النظرات وليس العيون التي قد توحى هنا بأشخاص جدد يدخلون الورشة خاصة مع استعمال فعل "كنس" والذي يطابق "balayer" في معناه الحقيقي، والواضح أن المقصود فعلاً ليس فعل الكنس الحقيقي وإنما معنى شمولية النظر.

ومما سبق نخلص إلى أن الحرفية لم تكن الطريقة المثلى في الترجمة في هذا الموضوع، وإن كان هدف المترجم منذ البداية نبيلاً أخلاقياً بالدرجة الأولى، يتعد عن الإيضاح وكل النزعات التشويهية في سبيل المحافظة على الأصل واحترام كاتبه، وأن الاعتدال في التصرف من شأنه إعطاء نتيجة مرضية مع الانتباه إلى تفاصيل صغيرة كان من شأنها إحداث الفارق فعلاً في الترجمات، وعلى سبيل الإبداع المعتدل نقترح الترجمة التالية، والتي عملنا فيها على الاتساق بالدرجة الأولى:

"يختلف غداء الرئيس اليوم عن غدائه بالأمس، إنه يمضغ ويهمهم بشيء ما وهو يلتفت إلى سوزي التي امتحت فجأة ابتسامتها وطأطأت رأسها. لقد انقشعت الغيوم، وانتعشت مع خيوط الشمس الأجساد و تطلققت أعضاؤها . وهامي الورشة تُمسح كلية بنظرات جديدة ". (ترجمتنا)

### 2.3 التمثيل والتصوير بين الحرف وإعادة التشكيل

وفي سياق التمثيل والتصوير دوماً , قال كاتب ياسين :

« À onze heures, arrive la fille avec le panier. Dieu le généreux ! Elle est pleine de mouvements qui paralysent ... » (Kateb, 1956- 1996, p. 17)

وتركيزنا هنا سيكون على الجملة الأخيرة: " Elle est pleine de mouvements qui paralysent "، فالكاتب يشير فيها إلى سحر الفتاة وفتنتها. وإنما كان يقصد بقوله « qui paralysent » كون الفتاة مثيرة، غير أن المترجم الأول السعيد بوطاحين، وباعتماده الحرفية في النقل قد أعطى الجملة معنى هو أقرب إلى الحقيقة من المجاز فقال: "حركاتها الكثيرة تسبب الشلل" (كاتب، 2007، صفحة 13)، وهو هنا لم يوضح قصد الكاتب من العبارة، وحتى أنه لم ينجح في التلميح إليه، فالقارئ للترجمة دون الأصل سيفكر ربما في كون حركات الفتاة مزعجة لا مثيرة، حتى أن وصف الحركات بالكثيرة لم يخدم كثيرا المعنى الذي كان السياق العام يقتضيه، وبذلك أوشك معنى الجملة على الضياع، مما يجعل الإيضاح هنا ضرورة ملحة يقتضيها نقل المعنى بالدرجة الأولى ويفرضها السياق، وبالتالي فإن عدم الإيضاح بنية المحافظة على الأصل يسقط أصلا لضرورة أداء المعنى الذي لا يمكن الإخلال به لأي سبب كان. ولعل ترجمة ملك أبيض العيسى قد جاءت لغويا أفضل من الترجمة الأولى إذ استعانت بالمفعول المطلق المؤكّد فقالت: "إن حركاتها تشلّك شلّا" (كاتب، 1962، صفحة 27)، وفي ذلك إشارة إلى الإثارة المقصودة على الأقل، أي أن المترجمة قد أحسنت اختيار وسيلتها اللغوية لأداء المعنى دون اللجوء إلى التصريح أو حتى التصرف والتغير. أما محمد قوبعة فقد حاول التصرف بإيجاد عبارة تنقل المعنى بوضوح أكبر فقال: "كلها حركات أخاذة تحول الناظر إلى صنم" (كاتب، 1987، صفحة 8) في إشارة إلى حالة الشلل المجازي التي أشار إليها الكاتب، وهو برأينا إبداع أدى معنى الافتتان بالفتاة حد الجمود، وحافظ على روح عبارة الأصل وكان القاسم المشترك بينها وبين الأصل "الشلل" مجازا، وهو إبداع مشروع جدا يحاكي الأصل ويعطي الهدف صبغة جميلة تكفل أدبيته، وذلك في إطار إعادة كتابة النص في الهدف وفق ما تقتضيه اللغة والثقافة المستقلتين مع احترام الأصل إلى أبعد الحدود و هو الإبداع المنشود في الترجمة الأدبية عموما.

### 3.3 التعايير بين الهدم وقوة الإنشاء

استهل كاتب ياسين القسم الثامن من الفصل الأول من روايته نجمة بالمقطع التالي :

« *Lakhdar refuse de reprendre sa place au chantier. Il y a là matière à étonnement.*

- *Je n'irai pas, dit Lakhdar. M. Ernest perd sa malice. Je n'irai pas.*

- *Peut-être passera-t-il l'éponge. Sa fille se marie aujourd'hui.* » (Kateb, 1956- 1996, p. 33)

ففي هذا المقطع عبارتين يمكن الوقوف عندهما أثناء الترجمة هما : " M. Ernest perd sa malice. " و " Peut-être passera-t-il l'éponge ". وقد اختلف المترجمون الثلاثة في نقلهما، كل بما تخير من وسائل لغوية، فقالت ملك أبيض العيسى في الأولى: "لن أذهب، قال الأخضر، لن ينطلي علي خبث السيد ارنست" (كاتب، 1962، صفحة 50) فيما اختار بوطاجين القول: " لن أذهب، قال لخضر. السيد إيرنيست ضاق صدره، لن أذهب" (كاتب، 2007، صفحة 25) واقترح محمد قوبعة ما يلي: " قال الأخضر: " لن أذهب، فوجودي يسقط عن السيد ارنست القناع الذي يخفي مكره. لن أذهب." (كاتب، 1987) والملاحظ هنا أنّ ملك أبيض العيسى ومحمد قوبعة قد حافظا على استعمال كلمة "خبث" المقابلة لـ "malice" في الجملة الأصلية، غير أنهما اختلفا في ردّ المعنى؛ فبقوله "M. Ernest perd sa malice" يقصد لخضر أنّه لن يتحمّل خبث السيد ارنست المعلن، وعليه فيفضل عدم الذهاب، وبقولها " لن ينطلي علي خبث السيد ارنست" يظهر وكأن السيد ارنست يخفي مكره ويتعامل بحيلة مع لخضر الذي لا يتحمل أن يكون ضحية كل ذلك"، وهو معنى بعيد عن المقصود هنا و غائب تماما عن بوطاجين الذي قال: " فالسيد ارنست ضاق صدره"، فلا علاقة هنا بين خبث السيد ارنست ومكره وبين اختناقه أو عدم قدرته على التحمل، وبذلك فالمترجم هنا - في رأينا- قد جانب الصّواب فيما ذهب إليه. وتبقى الترجمة الثالثة لمحمد قوبعة هي الأقرب والأصوب برأينا؛ فقوله: "وجودي يسقط عن السيد ارنست القناع الذي يخفي مكره " وإن كان فيها نوع من الإيضاح و الإطالة - اللذين اعتبرهما بيرمان من التّزعات التّشويهيّة - فقد ردّت المعنى المطلوب على الأقل، فالعبارة المختصرة في اللّغة الفرنسيّة ليست على ذلك القدر من الوضوح أصلا والدليل أن المترجمين الثلاثة لم يذهبوا في تأويلها المذهب نفسه . وعليه يمكن القول أن ترجمة قوبعة قد أدت المعنى وإن كان بالإمكان ردها بطرق أخرى أقل حرفية كأن نقول مثلا : "لن أذهب. لا طاقة لي بخبث السيد ارنست لن أذهب" (ترجمتنا)، وهكذا يظهر أنّ سبب امتناع لخضر عن الالتحاق بمقرّ عمله هو عدم قدرته على مجاراة وتحمل خبث رئيسه، فالتصرّف في هذه الحالات

ضرورة حتمية يقتضيها السياق، وعليه فلا مناص من التصرف المقيّد بالأصل والذي وحده سيضمن أداء المعنى بأفضل الصّور.

وجدير بالذكر أن التقيّد الشّديد بالنّص الأصل يفضي بالمترجم غالبا إلى الحرفية التي تفسد على النصّ الأدبي في كثير من الأحيان متعته، إلا أن ذلك لا يفترض من المترجم تكلفا قد يجعل البسيط معقدا بدعوى الإبداع، وهو ما يحدث عادة في ترجمة التعابير الاصطلاحية مثلا والتي تضرب لها مثلا في مقالنا هذا بقول الكاتب: "Peut être passera-t-il l'éponge." في المقتطف المذكور أعلاه في الجملتين التاليتين:

« - Peut-être passera-t-il l'éponge. Sa fille se marie aujourd'hui. » (Kateb, 1956- 1996, p. 33)

ففي هذا المقطع عبارة يمكن الوقوف عندها أثناء الترجمة وهي قول الكاتب: "Peut-être passera-t-il l'éponge." وهي عبارة اصطلاحية تعني النسيان والمسامحة والغفران والصّفح والعمو (Baraké, 2007, p. 279)، وهو المعنى الذي يقصده الكاتب في نصه أيضا في حديثه عن إمكانية عفو رئيس الورشة عن عامله لخضر. وقد تخير لها المترجمون من المقابلات مايلي: "ربما ضرب عن ذلك صفحا" و"لعله يضرب عما سلف صفحا" بالنسبة لملك أبيض العيسى ومحمد قوبعة على التوالي، و"ربما سامحك!" بالنسبة للسعيد بوطاجين.

والملاحظ هنا أن المترجمين الثلاثة قد عمدوا إلى رد المعنى المقصود غير أن خياراتهم قد اختلفت، فقد جانب بوطاجين التكلف واكتفى بمقابلة العبارة الاصطلاحية بمفردات بسيطة أدت المعنى في أبسط صوره وهو ما يمثل حسب أنطوان بيرمان "إفقارا نوعيا" فحتى الكاتب كان بوسعه استعمال كلمة "pardonner" عوضا عن: "Passer l'éponge sur" ولكنه فضل الثانية قصدا أو عن غير قصد، وكان على المترجم بذل بعض الجهد في إيجاد مكافئ ثقافي أو مقابل لغوي يعادلها أو يساويها في القيمة الدلالية والفنية معا، حتى وإن اعتبر بيرمان المكافئات طمسا للأصل وهويته، وهو الأمر الذي انتبه إليه كل من ملك أبيض العيسى ومحمد قوبعة حين اختارا عبارة "ضرب الصفح"، فقالت الأولى "ربما ضرب عن ذلك صفحا" والثاني "لعله يضرب عما سلف صفحا"، ففي غياب مكافئ ثقافي عربي لعبارة "Passer l'éponge"، لجأ المترجمان إلى البحث في اللغة العربية

ومصادرها، وربما يكونان قد استلهما العبارة من القرآن الكريم إذ وردت في الآية الخامسة من سورة الزخرف في قوله تعالى: " أَفَتَضْرِبُ عَنْكُمْ الذِّكْرَ صَفْحًا إِنْ كُنْتُمْ قَوْمًا مُّسْرِفِينَ" والتي فسرها الزمخشري على احتمالين أحدهما الإعراض (الزمخشري، 1998، صفحة 426). وجاءت في لسان العرب بالمعنى ذاته "وضربت عن فلان صفحًا إذا عرضت عنه وتركته" (ابن منظور، د.ت، صفحة 2456). وما الصفح إلا إعراض عن الذنب وصاحبه، وهنا يمكن القول أن ملك أبيض العيسى ومحمد قوبعة قد اجتهدا في إعادة كتابة العبارة و أوجدا لها عبارة مكافئة في اللغة العربية أدت معنى المسامحة، وأضفت على النص مسحة أسلوبية كما أراد لها كاتب ياسين أن تكون في نصه الفرنسي، وهما برأينا لم يبالغاكون العبارة في سياق تحاوري عادي، ولم يكتفيا برد المعنى في قالب بسيط. أي أن المترجمين لم يجردا النص مما احتوى ولم يمجدا ما اختاره الكاتب، وهو ما قال به ميشونيك في شعرية الترجمة حين دعا المترجم إلى الإبداع في حدود إبداع الأصل لا أكثر ولا أقل. وهما في ذلك قد وافقا بيرمان في عدم المبالغة في التسميق و عدم الإفقار النوعي للنص، وإن خالفاه بهدم العبارة باختيار مكافئ لها لما يرى في ذلك من تغليب لثقافة الآخر وطمس للأصل وثقافته. إلا أننا وحتى بترجمة بوطاجين للمعنى بقوله: "ربما يسامحك!"، والتي لم يكن فيها بحث عن مكافئات وبالتالي طمس أو تغليب للآخر، لم نلمس فيها أثرا للعبارة الاصطلاحية الأصل كذلك، مما يجعل الخسارة وفق بيرمان خسارتين.

وعليه، يبدو أن اختيار المترجمين الأولين كان صائبًا إلى حد بعيد وإن لم تجانب ترجمة الأخير الصواب برد المعنى. ويبقى أن نشير إلى أن في ترجمتهما إبداع معتدل يخلق التوازن الدلالي والأسلوبي المنشود في كل ترجمة.

### 4.3 البيان والبديع بين التجريد والتجديد

في مشهد يصف فيه كاتب ياسين لخضر وزملاءه من السجناء في زنزانة في الوقت الذي يعدم فيه آخرون، قال:

« Ils étaient maintenant dix neuf dans la salle.

Le coiffeur Si Khelifa hurlait toujours.

La lourde porte s'était ouverte quatre fois.

*Tayeb n'était pas revenu. On fusillait tout près.*

*Tout près de la prison. Tout près de la prison.*

*Dans une verte prairie. Tout près de la gendarmerie.*

*Mustapha s'ébrouait dans une mare d'eau noire.*

*Un cultivateur aux yeux bleus sanglotait.*

*Lakhdar était monté sur le seau vide.*

*Lakhdar présentait la narine aux barreaux.*

*Comme un veau.*

*Lakhdar était heureux. Heureux de sa narine. Heureux.*

*Heureux de s'appuyer à des barreaux. » (Kateb, 1956- 1996, p. 64)*

والملاحظ هنا أن الكاتب قد اختار لنصه شكلا شعريا، أي أن هذا المقتطف هو مزيج بين الشعر والنثر، فقد كتب على شكل أسطر لم يكن بينها قافية واضحة منذ البداية غير أنها احتوت على تكرار صوتي واضح فيما يعرف في اللغة الفرنسية بـ "Assonance" والتي تقوم على تكرار الصوامت (Ricalens) (les voyelles) (Ricalens, 2019, p. 42). وهو تكرار يفيد التوكيد أو إضفاء مسحة جمالية على العبارة (Ricalens, 2019, p. 42). إلى جانب تكرار الصوائت (les consonnes) فيما يعرف بالفرنسية بـ "l'allitération" (Ricalens-Pourchot, 2019, p. 19) والتي نجدها في الأسطر الأولى بتكرار الصوائت "F" و "T" و "R"، إضافة إلى تكرار التعابير والتراكيب فيما يعرف بـ "l'épanodé"، وذلك في عبارة "tout près" التي تكررت ثلاث مرات وكلمة "heureux" التي تكررت في النص أربعاً، وتكرار المقاطع الصوتية (les syllabes) فيما يعرف بـ "l'homéoteleute" في كلمات "gendarmerie"، "prairie"، "seau"، "veau"، "barreaux" مثلاً، وهي كلها صور بيانية (figures de style) تصنع معاً موسيقى شعرية وإيقاعاً جميلاً، وتقرب في الوقت ذاته المشاهد إلى ذهن القارئ عن طريق ما ترسمه من صور. وجدير بالذكر أن النص

قد حوى تشبيها أيضا في قول الكاتب "comme un veau" في وصفه لحال لخضر في الزنانة مما زاد من أدبيته. ومعنى ذلك كله أن المترجم في هذا المقتطف بالذات هو أمام نص فرنسي "مبين" يزاوج بين النثر في الحكاية والوصف والشعر في الموسيقى والإيقاع، أي أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينقل المعنى دون اكتراث بالشكل احتراما لرغبة الكاتب الذي أراد لنصه أصلا هذه المزاجية، ويفترض به (أي بالمترجم) أن يخلق في النص الهدف إيقاعا وشعرية مماثلتين، وهو ما سنرى مدى تحققه في ما اقترحه مترجمو "نجمة" إلى العربية من ترجمات، والبداية تكون بملك أبيض العيسى والتي جاءت ترجمتها كالتالي:

"إنهم الآن في الحجرة، تسعة عشر.

لم ينقطع الحلاق سي خليفة عن صراخ كالعواء.

وانفتح الباب الثقيل مرات أربع.

ولم يعد الطيب، كانوا يعدمون الرفاق في مكان قريب.

وعلى مقربة من السجن، على مقربة من السجن.

في مرج أخضر، بجوار مركز الدرك.

كان مصطفى يغتسل في بركة من الماء الأسود.

وكان مزارع ذو عينين زرقاوين يتتجب.

وصعد الأخضر على دلو فارغ.

وراح يشرب بمنخرية نحو القضبان.

أشبه ما يكون بالعجل.

كان الأخضر سعيدا، سعيدا بمنخرية.

سعيدا باستناده إلى القضببان. (كاتب، 1962، صفحة 91)

معلوم أن الشعر هو كلام العرب الموزون، وقد عرفه ابن خلدون في مقدمته على أنه "الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على ألسنة العرب المخصوصة به" (ابن خلدون، 2004، صفحة 371)، أي أن الأصل في الشعر العربي عموما البلاغة والمجاز والموسيقى. ومعلوم كذلك أن الشعر العربي قد شهد تطورا انتقل فيه من الوزن والبحر والقافية إلى ما يعرف بالشعر العمودي الحر الذي وإن وافق الشعر الغربي في أسطره، قد حافظ على التفعيلة والانسجام بين مقاطعه، ولا يختلف اثنان على تميز الشعر العربي قديما كان أو حديثا بلغته التي توفر له الإيقاع والتجانس الصوتي، و"من طبيعة العناصر الموسيقية في الشعر، سواء كانت مكتوبة أو مقروءة، أنها تؤثر في الأذن البشرية" (عبد الصاحب، صفحة 246). وعليه، فحري بمترجم الشعر بجميع أنواعه أن يهتم بلغة الترجمة وأن يعمل على خلق هذه الموسيقى في نصه كذلك، وهو ما لم نلمسه فعلا في ترجمة ملك أبيض العيسى التي ردت المعنى المطلوب إجمالاً في جمل بسيطة لم تتعد كثيرا عن الأصل، وقد أضافت في ترجمتها تشبيها واحدا هو "كالعواء" وحافظت على تكرارات الأصل في "على مقربة من السجن" و"سعيدا"، أما المفردات فلا نلمس فيها انتقاء ولا تخيرا يليق بالشعر أو ب"النثر المقفى" على الأقل، فهي إن عاملت النص على أنه نثر كان بإمكانها استعمال السجع على الأقل حتى تعطي النص الموسيقي الموجودة في الأصل. والملاحظ أن هذا كان نهج محمد قوبعة والسعيد بوطاجين أيضا فقد جاءت ترجمتهما -كما يلي:

أ- ترجمة السعيد بوطاجين:

"إنهم تسعة عشر في القاعة الآن.

العلاق سي خليفة يصرخ دائما.

انفتح الباب الثقيل أربع مرات.

لم يعد الطيب. إنهم يطلقون النار قريبا.

قريبا جدا من الحبس. قريبا جدا من الحبس.

في مرج أخضر، قريبا جدا من الدرك.

مصطفى ينتفض في بركة ماء سوداء.

مزارع أزرق العينين ينتحب.

صعد لخضر على الدلو الفارغ.

مد لخضر منخره بين القضبان.

مثل عجل.

كان لخضر سعيدا. سعيدا بمنخره.

سعيدا.

سعيدا بالالتكاء على القضبان. (كاتب، 2007، صفحة 74)

ب- ترجمة محمد قوبعة:

"أصبحوا الآن في القاعة تسعة عشر.

لم ينقطع سي خليفة الحلاق عن العويل.

لقد انفتح الباب الثقيل مرات أربع.

ولم يعد الطيب. كانوا يعدمون رميا بالرصاص، قريبا.

لصق السجن، لصق السجن.

في مرج أخضر، لصق مركز الدرك.

كان مصطفى يتخبط في بركة ماء أسود.

وكان فلاح أزرق العينين يبكي.

وصعد الأخضر على سطل فارغ.

كان الأخضر يضع منخره على القضبان.

كما يفعل العجل.

كان الأخضر سعيدا، سعيدا بمنخرجه، سعيدا.

سعيدا باستناده إلى القضبان. (كاتب، 1987، الصفحات 57-58)

وانطلاقا من هذين الترجمتين ومن كل ما سبق، يمكن القول إن المترجمين الثلاثة لم يراعوا خصوصية النص الذي كانوا يترجمونه إذ أغفلوا ما فيه من شعرية، فإن كان الكاتب قد اجتهد في خلق موسيقى لنصه بما تتيحه لغته الأصل من صور بيانية (figures de style) من "assonance" و "allitération" و "épanode" وغيرها، كان أجدى بالمترجمين البحث عما قد يخلق الموسيقى ذاتها في اللغة العربية التي وإن لم تحتو على المحسنات البديعية الفرنسية ذاتها فإنها تملك مخزونا لفظيا لا حد له يمكن به خلق بعض القوافي التي تسمح بخلق موسيقى مساوية لموسيقى الأصل أو تقاربها على الأقل، فالمحافظة على إيقاع الأصل في الهدف بما تتيحه بديعه وبيانه لا يعني البتة طمس الأصل ولا المغالاة في الإبداع، فالترجمة -إعادة الإبداع- كما يقول إفيم إتكند- غير ممكنة دون تضحيات، دون تحويلات، دون إضافات، ولكن فن المترجم كله يتمثل بالضبط في ألا يقدم تضحيات تزيد على اللازم، وألا يقبل التحويلات إلا إذا كانت لا تتجاوز حدود العالم الجمالي للشاعر [الذي يترجم له]" (ديبري، 2015، صفحة 141)، فإن كان الكاتب قد أبدع في تحقيق موسيقى ما لنصه، على المترجم أن يفعل الأمر ذاته في الهدف، كل في حدود ما يملك من وسائل لغوية في اللغة التي يكتب/يعيد الكتابة فيها. وانطلاقا من ذلك كله، حاولنا تدارك ما قد أسقط -سهوا أو قصدا- أثناء نقل المقتطف المذكور أعلاه باقتراحنا الترجمة التالية، والتي عملنا فيها على خلق الموسيقى المفقودة في الترجمات الثلاث السالفة الذكر:

" في القاعة هم الآن تسعة عشر.

وصراخ سي خليفة الحلاق يعلو ويستمر.

أما ذلك الباب الثقيل، فقد فُتح مرات أربع.

الطيب لم يعد بعد، وفي الجوار الرصاص يلعل.

على مقربة من السجن! قريبا جدا منه!

جانبي المخفر، في مرعى أخضر.

كان مصطفى يتخبط في بركة سوداء.

وقد مأل نحيب الفلاح أزرق العينين الأرجاء.

كان لخضر قد هم إلى دلو فارغ اعتلاه.

وكعجل دس بين القضبان منخريه.

سعيدا كان، مسرورا، فرحا بمنخريه.

فرحان هو باستناده القضبان" (ترجمتنا)

فقد حاولنا هاهنا تعويض ما خسرنه في الترجمات السابقة من محسنات بديعية فرنسية باستعمالنا عدد من حروف الروي والقوافي التي تميز القصيدة العربية وتضمن غنائيتها وموسيقاها، فخلقنا ثنائيات (عشر، يستمر/ أربع، يلعلع/ مخفر، أخضر/ سوداء أرجاء/ فرحان، قضبان)، مع المحافظة على التشبيه الوارد في الأصل وبعض التقديم والتأخير حتى لا نخرج عن الأصل ولأن لا نبالغ في الهدف، لقد حاولنا نقل النص دون تنميق أو تمجيد أو تمطيظ أو إفقار وذلك برأينا هو الإبداع المعتدل.

#### 4. خاتمة:

ختاما، يمكن القول - وبعد دراسة بعض الأمثلة التي سلطت الضوء على بناء النص الأدبي وأسلوبه عموما- أن المترجم الأدبي ورغبة منه في احترام الأصل لدواع أخلاقية، يقع في فخ الحرفية التي تسلب النص الأدبي روحه وتفرغه من كل حس جمالي قد ينتج عن التصوير أو تخير العبارات أو المحسنات البديعية، وفي ذلك تشويه للأصل وللترجمة معا عند كل من بيرمان وميشونيك ، فالأول وإن كان يعتبر التنميق من النزعات التشويهية، فإنه ضد كل إفقار نوعي من شأنه التقليل من قيمة الأصل في الهدف، وهو ما لمسناه فعلا في الترجمات الحرفية للسعيد بوطاجين إذ طُمست الخصائص المميزة للنص فيها وبدا وكأنه سلسلة جمل إخبارية تردف إحداها الأخرى دون ترابط يحس أو يذكر. أما الثاني، فإن قال بكون التجريد بمعنى التمجيد من أهم

الزعات المغيرة في الترجمة لما فيها من تنميق وتزويق، فإنه يدعو المترجم إلى الإبداع وعدم التخفي وراء الأصل، وهو إن فعل، لا يقصد المغالاة والإسراف في إضفاء الشعرية على النص، وإنما الإبداع في مواضع إبداع الأصل ذاتها، فالترجمة عنده وكما سبق القول "تحافظ على نفس العلاقات بين ماهو موسوم في النص الأصلي وماهو موسوم في لغة الوصول" (ديبري، 2015، صفحة 132).

وعليه، فيمكن القول أن سبيل المترجم الوحيد إلى ترجمة أدبية تحفظ للأصل كيانه وتبث في الهدف روحا مزاجها رصانة التركيب وحسن البيان هو "الإبداع المعتدل"، فالمترجم إذ ينقل النص من لغة إلى أخرى ينتج نصا جديدا - إن هو شاء ذلك أم أبي - مما يستلزم منه توفر كل مقتضيات الكتابة التي تسمح له بأن يعكس صورة الأصل التي يجتهد للمحافظة عليها برسم الأخلاق في اللغة الهدف، ولن يتأتى له ذلك إلا باحترام خيارات الكاتب المترجم له مع مجاراته بالتحكم في القوافي والأوزان والصور والأساليب البيانية قراءة بتحليل الأصل والتمعن في لبناته، وكتابة باقتراح المقابل أو المكافئ الأنسب لكل "إبداع" في موضعه و العمل على تعويض ما قد يخسره بإبداع أوسع يساويه أو يشملها ولكن لا يفوقه حتى لا يقع في فخ التمجيد وهوس التنميق، وبذلك سيبدع في حدود الحرف ببيان الهدف، فيحفظ الأصل في قالب الهدف ليسمو بالأدب ويمتدق قارئه في آن واحد.

## 5. قائمة المراجع

### أ- المراجع باللغة العربية

أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري. (1998). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقبول في وجوه التأويل (الإصدار 1). الرياض: مكتبة العبيكان.

إيناس أوزيكي -ديبري. (2015). نظريات وتطبيقات في الترجمة الأدبية (الإصدار 1). (الصادق قسومة، المترجم) تونس: المركز الوطني للترجمة.

عبد الرحمن ابن خلدون. (2004). مقدمة ابن خلدون. (حامد الطاهر، المحقق) القاهرة: دار الفجر للتراث.

قاموس المعاني. (بلا تاريخ). تاريخ الاطلاع 9 / 11 / 2020، من

<https://www.almaany.com/ar/dict/ar/%D8%A7%D9%83%D8%A%D8%B3%D8%AD>

لطفى غسان. (2019). المطلق النقدي: نظرية الترجمة عند أنطوان بيرمان. الجزائر-الرباط-لبنان: منشورات الاختلاف ودار الأمان ومنشورات ضفاف.

مبروك قادة. (2013). في الترجمة الأدبية - دراسة تطبيقية (الإصدار 1). الجزائر وبيروت، الجزائر ولبنان : ابن النديم للنشر والتوزيع و دار الروافد الثقافية - ناشرون.

محمد الديدواوي. (2012). الكتابة في الترجمة: الترجمة العربية الدولية نموذجاً . الدار البيضاء - بيروت : المركز الثقافي العربي .

محمد بن مكرم بن علي ابن منظور. (بلا تاريخ). لسان العرب. 4. القاهرة، مصر: دار المعارف.

مهدي عبد الصاحب. (بلا تاريخ). في مفهوم الشعر ولغته. مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، 8(3).

هنري ميشونيك. (1994). اقتراحات بصدد شعرية الترجمة. مجلة علامات (2)، صفحة 58.

ياسين كاتب. (1962). نجمة. (ملك أبيض العيسى، المترجمة) بيروت، لبنان : دار الإتحاد .

ياسين كاتب. (1987). نجمة. (محمد قوبعة، المترجم) الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية.

ياسين كاتب. (2007). نجمة (الإصدار 1). (السعيد بوطاجين، المترجم) الجزائر : منشورات الاختلاف.

## ب- المراجع باللغة الفرنسية

Baraké, B. (2007). Larousse Al-Muhit. Liban: Academia International.

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: Jhon Donne*. Paris: Gallimard.

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre- L'auberge du lointain*. Paris: Editions du Seuil.

Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée*. Ottawa: Presse de l'université d'Ottawa.

dfgf. (fgf). gdf. fdg: dfg.

Guidère, M. (2010). *Introduction à la traductologie Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck.

Hajjar, J. N. (2002). *Traité de traduction*. Liban : Dar El Machreq.

Ricalens-Pourchot, N. (2019). *Dictionnaire des figures de style*. Paris: Armand Colin.

Yacine, K. (1956- 1996). *Nedjma*. Paris , France : Editions du Seuil .