الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة 1

كلية الآداب واللغات
قسم الترجمة

رقم الإيداع .../...

أثر الموروث الثقافيّ في ترجمة الرواية
ثلاثية محمّد ديب نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

إعداد الطالبة
حسناء بوعلاق

إشراف الأستاذ الدكتور
رشيد قريبع

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
محمد الأخضر الصبيحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1	رئيسا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1	مشرفا ومقرّرا
صالح خدّيش	أساذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور- خنشلة	عضوا مناقشا
علي خفيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار- عنابة	عضوا مناقشا
عبد الغاني بن شعبان	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1	عضوا مناقشا
حسن دوّاس	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
2020/2019

مـقـدمـــــة

الثقافة موضوع وثيق الصلة بالترجمة، ذلك نظرا للعلاقة الجدلية التي تربط بينهما، باعتبار أنّ الثقافة تتأتّى أحيانا بالانفتاح على الآخر بحتمية الترجمة، في الوقت الذي تعبّر فيه الترجمة عن ثراء ثقافي للأمم والشعوب التي تهتم بها وتعكف عليها.

ولا ريب أن هذا التواشج الذي تعقده الترجمة والثقافة هو السبيل الوحيد لإعطاء هذا العالم بعده الإنساني المتعدد والمتآلف في الوقت ذاته؛ لكن تبقى الإشكالية مطروحة دائما كيف يمكن للترجمة أن تجسّد هذا التعدّد والاتساع الثقافي لكن في حدود طبيعة اللغة المعبّر بها والمنقول إليها.

ويمكن الإبانة عن مجالين من مجالات التواصل بين الترجمة والثقافة، حيث يتمظهر المجال الأول في شكل مصالحة، تلتزم فيه لغة الترجمة بمراعاة موروثها الثقافي، لكن دون تشويه لطبيعة النص المُتَرجم. و يتمظهر المجال الثاني في شكل صراعي يطغى فيه حدّ على الآخر فتتشوه صورة النص المترجَم والمترجِم على حد سواء.

والموروث الثقافي في هذا الإطار يتدخل بطريقة صريحة أو ضمنية في فعل الترجمة، وهذا شيء طبيعي ومسلّم به، لأنّ اللغة في حدّ ذاتها لا يمكن أن تتميّز بالحياد المطلق، فهي فضاء مشحون بإرث حضاري ممتد عبر التاريخ، لكن ذلك بالمقابل لا يشفع للمترجم أن يتمثل منطلقاته الإيديولوجية أو نزعاته الذاتية؛ ليفرغ النص المترجَم من خصوصياته وحمولاته الخاصة.

وحتى وإن انعدمت هذه الخلفيات الإيديولوجية في مقاربة النصوص وترجمتها؛ قد يؤدي توظيف الموروث الثقافي بالكيفية غير اللائقة عند ترجمة نص الآخر إلى تشويهه، وعليه لابدّ أن يُراعى موروث اللغة المترجم منها واللغة المترجم لها؛ ليحدث التفاعل الدينامي والإيجابي الذي من شأنه أن يحتفظ لكل طرف بحقوقه.

ويمكن القول على هذا الأساس، أن توظيف الموروث الثقافي في مجال الترجمة سلاح ذو حدين؛ فهو يدعم الترجمة في حدِّه الإيجابي ويحوّل العلاقة إلى شكل من أشكال المثاقفة، فتغدو الترجمة وسيلة فعالة لانتقال الأفكار والأشكال دون عوائق تحدها أو تعيق انتشارها. وهذا البعد يمكن تحقيقه فقط إذا تميزت الترجمة بالمصداقية اللازمة، فلم تطغ لغة على أخرى أو لم تُغيَّب في كنه لغة أخرى؛ حتى ليبدو بأن الصلة قائمة على علاقة مهيمِن ومهيمَن.

وعليه فالحد الثاني لهذه العلاقة قائم على التماهي في لغة الآخر، ليبقى تراث الآخر في هذه الحالة هو الرافد الوحيد والأساس في هذه العملية. فتتحلل اللغة المترجم إليها وتفقد هويتها؛ وكأن العلاقة اللغوية حينئذ هي علاقة مستعمِر بمستعمَر شعارها ذوبان طرف في آخر تفقد فيه الترجمة أي مشروعية باعتبارها وسيلة للمثاقفة.

وقد تنبأ ديب في ثلاثيته "الدار الكبيرة- الحريق-المنسج/النول" بحرب التحرير، مصوّرا واقع الجزائريين الذي وصل إلى شفير الانفجار، بل الذي انفجر صانعا ثورة من

أكبر الثورات الحديثة. وقد كتب ثلاثيته هذه، بأسلوب يثير الاهتمام والانتباه في الآن ذاته. حيث إنه كان كآلة تصوير تنقل الواقع كما هو، بكل تفاصيله، وبكل الحياة التي فيه، وبكل الهموم التي تعتريه.

وكمّ الموروث الثقافي الجزائري الموظّف في الثلاثية، يجعل القاريء ينتبه أن النص غريب عن نفسه في أحد جانبيه، إذ يعبّر عن الأنا بلغة الآخر. ولذلك يمكن اعتباره ترجمة لا نصا أصليا. وهذا العمل الكبير قد ترجم إلى العربية على يد سامي الدروبي، وهو مترجم سوري، وكذلك على يد أحمد بن محمد بكلي، وهو مترجم جزائري.

تقف الثلاثية في مفترق طرق متشعب، فهي نتاج جزائري، باللغة الفرنسية، منقول إلى العربية على يد مشرقي، وجزائري. وأعتقد أن حيرة النص في إثبات حقيقة انتسابه مستمرة في عقول الدارسين؛ فهو ليس كتابة فرنسية صرفة، بل إن فرنسا تعتبره أدبا من الدرجة الثانية، فيسمى أدبا مكتوبا بالفرنسية. وكذا، فإنه ليس أدبا جزائريا محضا، لأنه لم يكتب بالعربية رغم كونه يعبر عن كل تلك الأفكار التحررية النابعة من البيئة الأم للكاتب.

وهذا النص المشحون ثقافيا، يعتبر في ذاته متاهة أسلوبية، لما يحويه من أسلوب خليط، يستعير ملامحه من الموروث الثقافي الجزائري، بينما يعبّر عن نفسه بلغة فرنسية أكبر من نفسها اتّساعا. حيث إنها بدت منتبجة من جراء تلك الجرعة الثقافية الزائدة عن

طاقة استيعابها اللغوي، حتى بدت العبارات المغرقة في اللهجة الجزائرية كزوائد واضحة على نسيج اللغة الفرنسية التي تفتقد لمظاهر الثقافة الجزائرية الثرية والمختلفة عنها، ليبدو النص مهجّرا لا أصيلا، فبرز كائن كتابي بقالب فرنسي وروح جزائرية.

وكلّ هذا الذي قيل، هو ما يفسّر اختياري لدراسة هذه الثلاثية بالذات، إذ هي نصّ من بيئة جزائرية محضة، كاتبه جزائريّ، يكتب عن وطنه الأمّ، مستحضرا جلّ موروثه الثقافيّ، ووسيلته في ذلك لغة الآخر. وهو في الآن ذاته نصّ مترجم مرّتين، ممّا يستدعي النظر في الفروق التي ستكون عند الترجمة، إستنادا إلى افتراض مفاده أنّ كلا المترجمين ترجم انطلاقا من معطيات بيئته وثقافته، وأنّ انطلاق الكاتب الأصلي والمترجم الجزائري كانا من الإناء ذاته، بينما حقن السوري نصه بشحنة انتماء سورية، فهل ستكون الثلاثية بنكهتين في اللغة العربية؟

واطّلاعي على الثلاثية جعل الكثير من الأسئلة تصطفّ مزدحمة، تبحث عن أجوبة. فهذا النص الذي كتبه ديب، وجعله مدجّجا بالثقافة المحليّة، هل سيكون من السهل نقله إلى اللغة العربية، خصوصا إذا اعتبرناه ترجمة؟ وهل سيكون سهلا ترجمة الترجمة؟ وإذا كان الدروبي قد ترجم النصّ منذ سنين طوال، لماذا أعاد بن محمّد ترجمة النص من جديد؟ وهل سيكون لاختلاف الفترة الزمنية التي تمّت فيها الترجمة تأثيرا على هذه الأخيرة؟ وهل باعتبار الكاتب الأصلي جزائريا سيؤثّر على الترجمتين؟ وبصيغة

أخرى هل كون الدروبي عربيا كاف لترجمة النص الجزائري؟ وهل كون بن محمّد جزائريا يجعل من ترجمته أقرب إلى النص الأصلي؟

وبعد قراءتي للترجمتين، لاحظت أنّ بن محمد ترجم بطريقة تجعل النص يسبح في بيئته الأصلية، بينما تبدّى لي استخدام الدروبي لغة عربية فصيحة تخالطها لهجته السورية، فما سبب نزوع كل واحد منهما إلى اتخاذ تلك السبيل في الترجمة؟ وهل كان لهذا الأمر أثر في الترجمة؟ وهل طريقة الدروبي هي ما دفع ببن محمّد إلى إعادة ترجمة الثلاثية؟ وهل لبيئة المترجم أثر على الترجمة إذا ما كانت مماثلة لبيئة الكاتب الأصلي؟ وهل باعتبار بن محمد جزائريا ستكون ترجمته مختلفة عن ترجمة سامي الدروبي باعتباره سوريا؟ وهل كون المترجمين عربيين يعني أنهما سينتجان ترجمة متشابهة، أم أنّ الفروق الناتجة عن اختلاف الموروث الثقافي سيكون لها دخل في نوع الناتج النهائي؟ وهل استخدام اللهجة يجعل ترجمة النص أبلغ؟ أم أنّ الترجمة باللغة العربية الفصحى كانت ستفي بغرض ترجمة النص؟

وقد تراءى لي أنّ الإقدام على ترجمة هذا العمل رهان حقيقيّ للمترجم؛ فهل يمكن لهذا الأخير أن يعبّر لأصحاب النصّ الأصليّ عما أراده كاتبهم في الحقيقة وما عبّر عنه باللغة الفرنسية؟ وهل يكفي مجرّد معرفة اللغة العربية للفوز بترجمة مُرضية للنص؟ أم أنّ ثقافة النصّ الأصليّ هي ما يجب الالتزام بنقله؟ أو بالأحرى هل الشحنة الثقافية هي ما يجب الالتزام به حين الترجمة، أم أنّ اللغة كفيلة بمجرّد الإفهام، ويكفي وضوح

التعبير لتكون الترجمة ناجحة، دون أن يأبه المترجم للشحنة الثقافية القابعة خلف النصّ؟ وإذا كان الأمر منافيا لذلك، فما هو السبيل الأمثل إلى ترجمة مثل هذه الأعمال المشحونة ثقافيا؟ ومن هو الأجدر بترجمتها؛ هل هو صاحب الثقافة المصدر أم صاحب اللغة الأصل أم كلاهما؟

إنني من خلال هذا البحث أسعى إلى تتبّع خطوات المترجمَيْن في ترجمة هذا العمل الأدبي الغنيّ عن التعريف، سعيا منّي لألاحظ عن كثب مدى تأثّر ترجمة كلّ واحد منهما بموروثه الثقافيّ، ولألج إلى إشكالية ترجمة الرواية باستعمال اللهجة، وذلك لدراسة نصّ يفيض بمخزون ثقافيّ متنوّع، من خلال التنقيب في ترجمة بن محمد للنصّ الأصليّ –من جهة– والنظر في مدى مطابقته للنصّ الأصليّ، والوقوف على كون لجوئه للهجة كان ضرورة أم فضلة في عملية الترجمة، وذلك بمقارنته بالنص الأصليّ، ومن ثم مقارنته بالترجمة العربية التي قام بها الدروبي –من جهة أخرى– بحيث يكون التركيز على تأثير ما اختزنه كلا المترجمين من ثقافتهما الأصلية على ترجمة نصّ الثلاثيّة المشحون ثقافيّا.

ولقد انطلقت في بحثي هذا من فرضيتين:

1. كلما كان الموروث الثقافي للمترجم مشتركا بينه وبين صاحب النص الأصليّ كلما كانت الترجمة أفضل.

2. الترجمة تختلف باختلاف البيئة الثقافية التي نشأ فيها المترجم، وكلما كانت هذه البيئة متباينة بين مترجمين للعمل الأدبي نفسه، كلّما كانت ثمرة ترجمة ذلك العمل أكثر اختلافا.

هذا البحث الموسوم بـ"أثر الموروث الثقافي في ترجمة الرواية، ثلاثية محمد ديب نموذجا" هو دراسة تحليلية مقارنة، حيث إنّ العمل سيقوم على مقارنة ترجمة كلّ من الدروبي وبن محمد، وذلك للوقوف على أثر الموروث الثقافي لكلا المترجمين في ترجمة نص ديب. وقد جاء البحث مقسّما إلى خمسة فصول:

أما الفصل الأول الذي هو عن الترجمة والثقافة، فقد تناولت فيه جدلية العلاقة بين الثقافة واللغة والترجمة، وكذا التعددية الثقافية وازدواج الثقافة والمثاقفة، ثم الترجمة والمثاقفة بين المكسب والخسارة، ثم الذاتية والموضوعية في نقل الثقافة، وختاما الترجمة بوصفها جسرا لعبور الثقافات. وكما هو واضح من العناوين، تتناول هذه العناصر موضوع الثقافة والترجمة وعلاقتهما، كما تتناول اللغة وعلاقتها بالثقافة والترجمة، حيث إن الثقافة والترجمة رفيقتان متلازمتان.

ولأنّ الترجمة "حسناء خائنة" كما يصفها بعض الدارسين، تعبث بها يد المترجم أحيانا، كما شاءت، وسال حبر المتخصصين حول قضية نسبها: أهي علم أم فن؛ فلأنها كذلك، خصّصت الفصل الثاني للنظر في معايير الجودة في الترجمة، ووضعت تحت

هذا العنوان خمسة عناصر: أخلاقيات الترجمة، الأمانة والخيانة في الترجمة، التأليف والتغريب، معايير الجودة في الترجمة، وأخيرا نقل النصوص الأدبية بين القراءة والتأويل.

كان هذان هما الفصلان النظريان. وأما ما تبقّى من الفصول فهي الجانب العمليّ، وأولها –الفصل الثالث– جعلته للنظر في تأثير النص الأصلي في الترجمة، فدرست أسلوب المترجم والترجمة، وإشكالية ترجمة نصوص ديب، وكذا عقدة الآخر في نصوص ديب. ويلي ذلك مباشرة الفصل الرابع "ثلاثية ديب: ترجمة الحمولات الثقافية"، وتحت هذا العنوان التأليف والتغريب في الترجمة، وترجمة الحمولات الثقافية في نص ديب، وكذا نص ديب بين لغتين/ثقافتين، وتحت هذا الأخير عناصر فرعية، منها الأسماء والطعام، اللباس ...إلخ حيث إن الموروث الثقافي الجزائري طاغ على نص ديب ويمثل صبغة تميز انتماءه من جهة وتتصدى بشحنتها لعملية الترجمة.

وأخيرا، يتناول الفصل الخامس المعنون بـ"تجليات المخزون الثقافي في الترجمة" أسلوب المترجمين في ترجمة الثلاثية، وهنا تناولت كلّ مترجم على حدى، ثم الأمانة والخيانة عند المترجمين. وفي النهاية تتبعت انتقاء الألفاظ حسب كل من المترجمين. وقد كان اقتفاء أثر الخصوصيات الثقافية وكيف تم نقلها من طرف المترجمين عملية تتبعت من خلالها كيفية نقل النص من طرف المترجمين، وكيف انتهلا من انتمائهما الثقافي الخاص ليتصديا للنص، كما تقصيت ما أحدثاه من زيادة أو نقصان في المبنى أو المعنى.

إن المدونة الأساسية لهذا البحث هي ثلاثية محمد ديب باللغة الفرنسية وترجمتاها إلى العربية، حيث قمت بمقارنة النصوص الثلاث ببعضها، ولهذه الغاية استعنت بمراجع تتحدث عن الترجمة ونظرياتها عموما، وأخرى عن الترجمة والثقافة، وكذا عن الرواية وترجمتها، إضافة إلى الترجمة الأدبية، والثقافة.

وهذه المراجع منها ما هو عربي، ومنها ما هو أجنبي مترجم، وآخر أجنبي غير مترجم قمت بترجمة الاستشهادات التي اقتبستها منها بنفسي. وأذكر على سبيل المثال كتاب الترجمة والتواصل لمحمد الديداوي، وكتاب فضائح الترجمة للورنس فينتي، و L'âge de la traduction لأنطوان برمان، وMouse or Rate لأمبرتو إيكو، وAprès Babel لجورج شتاينر، وLecture présente de Mohammed Dib لشارل بون، والقائمة طويلة متشعبة بتشعب جداول الرسالة التي تلتقي في موضوع واحد هو الترجمة والثقافة بوجه عام.

ولست أدّعي أنّني أوّل من تناول موضوع الترجمة من جانبها الثقافي، بل إنّ الدراسات المعاصرة اتّجهت كثيرا إلى هذا الموضوع تحديدا، لكنّني لم تقع عيني على دراسة تخص أثر الموروث الثقافي في الترجمة، ولم تقع يدي على كتاب يتناولها تفصيلا، فإنْ وُجدت فليس لتقصير منّي، خصوصا وأنني بحثت طويلا عن مراجع في الموضوع هذا، ولعلّ ذلك يعدّ من بين الصعوبات التي واجهتني وواجهتها، حيث إنّ تنوّع مفاصل البحث ومحاولة ربطها ضمن عمل متسق مترابط واحد لم يكن هيّنا، خصوصا وأنني

حاولت أن أعتصر الزبدة، هروبا من الحشو الذي يبعث في نفس القاريء الكسل على استكمال القراءة.

وأخيـرا، أشكـر المولـى عزّ وجـلّ على توفيقـه وعونـه، فلولاه لمـا كـان لهـذا العمل أن يكـون. وبعـد، أتوجّه بشكري لكلّ من ساعدني في إكمال هذا العمل المتواضع –ولو بدعاء صادق– وعلـى رأس القائمـة أستـاذي المشـرف الأستـاذ الدكتـور رشيد قريبع على مـا قدّم من توجيه ونصـح ساعدانـي على الخروج بهذا البحـث إلـى النـور فـي صورته هذه التي لا أدّعي لها الكمال، ولكنّي أرجو لها القبول.

الفصل الأول

الترجمة والثقافة

كما هو واضح من عنوان الفصل، سيكون الكلام حول الترجمة والثقافة باعتبار أنّهما على علاقة وطيدة، حيث الحديث عن الأولى قد يستدعي الثانية والعكس صحيح، وقد ارتأيت أن أدخل مباشرة في عرض الموضوع دون المرور على تعريف الكلمات لأنني أعتقد أنّ التعريفات مطروحة في القواميس ومختلف الرسائل الجامعية، ولهذا فسأكتفي بطرح الموضوع عارضة آراء مختلفة لدارسين عرب وغرب.

1. 1. جدلية العلاقة بين الثقافة واللغة والترجمة

تعدّ اللغة جزءا من الثقافة وسمة من سماتها "إذ تمثل اللغة السمة الأكثر تمييزا لأية ثقافة" (نيدا، 2009، 25)، بل إنّ اللغة تمثلها "لأنّ الكلمات تشير إلى الثقافة على هيئة معتقدات مجتمع وممارساته؛ إلا أنّ التمثيل ليس تماما أو كاملا أبدا. من المحتم تميل التغييرات في اللغة لأن تبقى متأخرة عن التغييرات التي تصيب الثقافة" (المرجع نفسه، 48). فاللغة تتغير عبر محور الزمن كلما كان استخدام المتكلمين أكثر، ولذلك تتغير لغة المدن أكثر من لغة الريف مثلا، وهذا التغير يؤثر في الثقافة كما يتأثّر تماما بها، خصوصا وأن الثقافة متغيرة، وبشكل متسارع، لأنها تخضع للاستعمال اليومي من طرف أصحابها.

إنّ الثقافة وعاء يحوي عناصر مختلفة منها اللغة، إذ إنها في شمولها تحتاج من الإنسان عمرا برمّته لفهمها والاندماج التامّ فيها، بينما بمقدوره اكتساب لغة –ما– في فترة

محدودة من الزمن. بيد أنّ هذا لا ينقص من أهمية اللغة فيما يتعلق بالثقافة، بل إنّ استمرار الثقافة يعتمد بشكل كبير على اللغة (المرجع نفسه، 25)، وكما يقول الذوادي (2010، 214) "اللغة هي أم المنظومة الثقافية للمجتمع".

إنّ هذا الرباط الوثيق بين الثقافة والترجمة سببٌ من الأسباب التي جعلت حبر المنظرين يسيل غزيرا على أوراق البحوث حول الترجمة، فاللغة التي قلت عنها قبل قليل إنّها تمسك جزئيا بلجام الثقافة في مجتمع من المجتمعات، هي ذاتها تخضع لهذا المجتمع وثقافته، فتتغير وتتطور، وقد تتجدد أو تندثر أو تنشأ في حلّة أخرى، وعليه فهي هلاميّة الطبيعة لا يمكن الإمساك بها في مكان واحد على محور الأيام، وهذا الأمر يجعل عمليّة الترجمة على شِعبين، مهما حاولتْ لملمة نفسها تتبعثر ما بين الثقافة واللغة، فهي كرجل بضرّتين، إن مال لإحداهما حُشر مشلول الجانب، وإن حاول أن يعدل لم يعدل وإن جدّ.

كما وتمنح الترجمة اللغة فرصة العبور عبر القارات، من خلال تواصل عابر للقارات بدوره، حيث "تمكّن اللغة من عبور الحدود وتعزز المثاقفة والتفهم" (Munoz-Calvo& Busea-Gomez, 2010, 2). ومن الجهة المقابلة تعتبر "اللغة أولا وسيلة تبادل قبل أن تكون حدا (...) إن الذي يتكلم لغة غير لغتي ليس عدوّي، إنه الآخر الذي أعلم نفسي التعارف معه" (Salame, 2002, 26). أي إن الترجمة تمسك بيد اللغة في عبورها للقارات، كما أن اللغة في ذاتها وسيلة للتنقل بين الثقافات عبر جغرافيا الكون.

والمترجم كذلك إذا أمسك بزمام اللغة ناوشته الثقافة ولربّما عرقلت عمله، وإن حاول المصالحة والجمع بينهما ألفى قلمه حسيرا لا يكاد يكتب سطرا إلّا وباله في عناء تامّ، حيث المكان بينهما غير مريح تماما رغم كون إحداهما تخدم الأخرى، باعتبار أنّ اللغة وسيلة من وسائل حفظ الثقافة ونشرها، كما أنّ الثقافة هي الأمّ الحاضنة لتلك اللغة، وبهما معا تكون الترجمة عموما، وبهما معا تتفاقم صعوبة الترجمة.

وما يزيد الأمر تعقيدا هو أنّ "الموقع الحقيقي للغة والثقافة عقول المساهمين" (نيدا، المرجع السابق، 41). فالكتب وإن كثرت، والموسوعات وإن تعمّقت، لا يمكنها أن تحوي اللغة بتطوراتها ودقائقها فصيحة وعاميّة، كما أنها لا يمكنها أن تلامس كلّ مظاهر الثقافة في مجتمع ما، خصوصا وأنّ الثقافة لا تختلف من مجتمع لآخر فحسب، بل تختلف "من فرد لآخر رغم تشابه الأفراد في جوانبها بحكم نشأتهم في بيئة اجتماعية وثقافية واحدة" (رشوان، 2006، 36).

وما يجعل عملية الترجمة أكثر صعوبة، هو أنه ليس هناك لغتين متشابهتين تماما إلى درجة أنهما تمثلان الحقيقة الاجتماعية ذاتها، حيث إن العوالم التي تعيش فيها المجتمعات المختلفة هي بدورها عوالم مختلفة (Oustinoff, 2011, 21)، لذلك فإنّ عمليّة الترجمة تتطلّب حضور الطرفين معا: اللغة والثقافة، حيث إنّها تتطلّب المعرفة اللغويّة الواسعة والقدرة على التعلّم وعلى البحث والتنقيب وحبّ الاطّلاع والاجتهاد

المتواصل والأمانة والاختيار المستنير" (الديداوي2، 2002، 294)، وما هذا الاختيار المستنير إلّا نتيجة لإعمال اللغة والثقافة معا، فالضلاعة على مستوى اللغة، والتعمّق بالبحث في أمور الثقافة من أقصر السبل إلى الترجمة المقبولة، حتى لا أقول الأمينة، لأنّ الأمانة تقتضي شيئا أكثر من اللغة، وأبعد من الثقافة، بل هي مثار جدال واسع بين الباحثين، سيأتي الحديث عنه لاحقا في هذا البحث.

من هنا يمكن القول إنّ الترجمة والثقافة واللغة ثلاثيّ يحتاج إلى سطور طوال ليتمّ حصره أو تناوله من جميع جوانبه، فاللغة كالكائن البشريّ تولد وتكبر وقد تشيخ أو تموت أو تبعث للحياة من جديد، وهي تتأثر أخذا وعطاء، مدّا وجزرا، بما حولها من أشخاص ولغات وثقافات، تتمددّ وتتقلّص، وقد تتجمّد أو تذوب في قوالب أخرى بفعل التفاعل أو بسبب انحسار هذا التفاعل.

ولا يكون تأثر اللغة –في الثقافة الأضعف– بالأمم الأقوى حتما وضرورة، بل إن الواقع يثبت عكس ذلك في أغلب الأحيان، لأن المناطق الأقوى تكون عادة مسرحا حيّا للّقاء والتأثّر، وبالتالي فهي البيئة الأخصب للتغيير وتعاطي النمو، سواء كان نموّا إيجابيا أو سلبيا، لأنّ اتساع اللغة بما حولها من لغات قد يكون في نظر البعض انحسارا للأصل وطغيانا للدخيل وبالتالي ضربة في كبد اللغة الأمّ ومنه الثقافة والهويّة ككلّ، ويمكن أن

يراه بعض المتفائلين اتساعا لقاموس اللغة وانفتاحا لها على ما حولها واحتواء منها جنسيات وثقافات أكثر، فاللغات

> "تتغيّر مباشرة بما يتناسب وكثافة التواصل. سيبدو الأمر طبيعيا لو أن مجرد اللهجات الهامشية هي التي تخضع لتغير أسرع في وتيرته من اللهجة المركزية لأن هذه اللهجات تقع على هامش المجموعة السكانية، إلا أن الأمر على عكس ذلك تماما إذ إن المركز الكثيف لاستخدام اللغة هو الذي يخضع لأعظم أنواع التغير وأسرعها." (نيدا، المرجع السابق، 46).

إنّ اللغة تحمل في طيّاتها ذرّات الثقافة وتحميها، فهي ليست ناقلة للأفكار فحسب، بل إنّها وسيلة تعبير عن الثقافة، ووسيلة أيضا للاستمرار بها وحفظها، ولذلك تحظى بالصدارة إذا ما ذُكرت عناصر الثقافة. ولكنّها ذات مكان أيضا إذا ما تعلّق الأمر بالترجمة، فقد أسمح لنفسي بالقول إنّ اللغة مادّة أساسيّة أوليّة للترجمة، حيث إنّها تشكّل مع الأفكار، الموضوع المطروح للنّقل سواء كان نقلا شفويّا أو كتابيّا، وذلك باعتبار أنّ النصوص فكرة ترتدي ثوبا من حروف، وهي بذلك قلب وقالب، شكل ومعنى، وما اللغة إلا ذلك الثوب الناقل للمعاني الشفيفة التي تختبيء خلف الكلمات في صمت، أو جهرا، حسب غرض الكاتب، وتفسير القارىء، وفهم المتلقي.

وتعدّ اللغة مَدينة للترجمة أو ربما تُدينها، لأنه و"بفعل الترجمة يمكن للغات أن تتغير" (Lambert, 2010, 53)، فالترجمة عامل تأثير في اللغة، وكذلك اللغة مهمّة أهميّة بالغة بالنسبة للترجمة، فعلى المترجم الإحاطة بها، ليتمكّن من التعمّق في المعاني

المبثوثة في النص، وليتمكّن من النقل الصحيح الذي يصل إلى القارئ الهدف دون لبس، وفي الوقت ذاته تعدّ الترجمة مهمّة بالنسبة للغة إذ إنها "هي ما يفتح اللغة على الخارج، وما يفتح المعاني على آفاق لم تكن لتتوقعها" (بنعبد العالي، دت، 56).

وجدير بالذكر أنّ الثقافة هي الأخرى ذات بال في الترجمة وعلى صلة وثيقة بالفعل الترجميّ، حيث إنّها مجال رحب لا يمكن الوقوف على حدوده، ومادتّها الخامّ لا يمكن الإمساك بخامتها، كونها مشكّلة من عناصر شتّى، وكونها أيضا تختلف من مجتمع لآخر، ومن فرد لآخر، والأدهى من ذلك كلّه لا تعبّر عنها الكلمات أحيانا.

وبالنظر إلى هذه المسألة، يتراءى شبح الثقافة مخيفا للمترجم، ومهما استلّ سيف معارفه، وإن اتّسعت، سيجد نفسه مكتوف الكلمات في حضرة الثقافة الأخرى في بعض الأحيان، خصوصا وأنّ الثقافة –فيما يتعلّق بالترجمة– لا تحكمها معايير كالإحاطة بالمعلومة وحسب، بل إنّها تقع تحت وطأة حسابات واعتبارات أخرى؛ السياسية منها والتاريخية والهويّات والصراعات، ولهذا انتقل الاهتمام في الدراسات الترجمية قرب نهاية الثمانينيات إلى أخذ قضايا أخرى في الحسبان كالسياق مثلا، كما لم تعد تركّز على مسائل اللغة وحدها بل انتقل التركيز إلى مسائل الثقافة (وولف، 2005، 315).

وقد لا تكون تلك الأمور كلّها بل تكون فقط صمت الكاتب الأصلي الصائت، أو صوته الصامت، أو ربّما عتامة أفكاره، أو حتى غرابة القالب الذي اختار لطبخته

اللغويّة أن تُقدّم فيه، حتى إنّ عملية الترجمة تفرض "الرقابة على النص الأصلي أحيانا، فلا تسمح بمرور آراء ومواقف يرى المترجمون أنها تعوق عملية التواصل بين الثقافة المرسلة والثقافة المستقبلة" (الطايب، 2010، 330).

من خلال هذا القول، يتضح مدى تأثير الترجمة على النص، حيث إن المواقف التي تراها قد تقف حجر عثرة في وجه عملية التواصل بين الثقافتين المرسلة والمستقبلة، يجب أن تنزاح مباشرة، لأنّ الثقافة هي نقطة أساسية في عملية الترجمة، لا يمكن تجاوزها.

1. 2. التعددية الثقافية وازدواج الثقافة والمثاقفة

يستخدم مصطلح ازدواج الثقافة "Interculture" للإشارة إلى المعتقدات والممارسات الموجودة في نقاط تقاطعات أو تداخلات الثقافات، حيث يجمع الناس شيئا ما من ثقافتين أو أكثر في وقت واحد" (بيم، 2010، 309)، بينما تعبّر التعدديّة الثقافيّة Multiculturalisme عن تواجد أكثر من ثقافتين في مجتمع واحد أو لدى فرد واحد، إذ يشير مصطلح التعددية الثقافية إلى"واقع وجود ثقافات كثيرة في نطاق مجتمع واحد أو وحدة سياسية واحدة" (المرجع السابق، 2010، 309)، وهي " غنى يجب تعهده بالرعاية بدل اعتباره نوعا من النجاسة التي ينبغي اجتثاثها" (دوغلاس، 2009، 220)، ويعتبر تمازج الثقافات أمرا ذا حدّين؛ فهو انفتاح وثراء وقد يكون تهديدا وخطرا محدقا.

ومن الملاحظ أنّ العولمة تسعى لطمس التعددية الثقافية التي تعدّ مظهرا من مظاهر غنى الإنسانية، فتحاول القوى المستفيدة في العالم تنميط ثقافة العالم على منوال واحد، فتغدو الثقافات ثقافة واحدة، أصلها لا أصل له، بدعوى أن الكرة الأرضية غدت بيتا واحدا أو قرية واحدة. حيث إن التنميط "سيطرة ثقافة أحادية على ثقافات الأمم الأخرى، بحيث تغدو هي النمط المسيطر والنموذج المفروض على الآخر" (المغيض، 2003، 114)، وهذه محاولة استعمارية، تمد يدها الأخطبوطية لتشلّ التنوع الثقافي والتعددية الثقافية، التي تزيّن وجه الكرة الذي دمرت أسنانه الحروب، وخضبت وجهه دماء الصراعات التي تنبعث في كل مرة من سلاح هذا المستعمر متعدّد الأشكال.

وهذا الاتجاه يبدو في ظاهره محاولة طاهرة للتآخي ورفض التباعد بين بني البشر، غير أن هذا السعي يذيب الضعيف في القوي، ويمحو تاريخ الإنسانية، فالعولمة "كلمة حق أريد بها باطل، خاصة أن شعارات مثيرة، تمارس سحرها على المتلقي/ مثل [العالم قرية صغيرة] تلعب دورها في إخفاء خبايا هذه الشعارات الملغمة" (مودن، 2000، 145)، وهذا ما يثبت خبث المؤامرة التي لا يمكن لها أن تتجسّد، لأن الدخول في عقول الناس وشخصياتهم، محو هويتهم، وسلخهم من ثقافتهم الجماعية وموروثهم الضارب في التاريخ يحتاج إلى إصابة الإنسانية بفقدان ذاكرة تام. كما أن إذابة الذات في الآخر،

الذي قد يكون عدوّا، أمر يحتاج إلى عصا سحرية تزيل الأحقاد في ضربة واحدة ليموت الأنا المتضخم وتطفو على العالم عدالة التآخي ولتسوده فضيلة التنوع .

إنّ النسيان التاريخي، التبرؤ من الذات، والتنكّر للأصل، ليس أبدا أمرا هيّنا يتمّ بشراء بعض ضمائر مثقفين أو كتاب لا ضمائر لهم، أو ببعض السهام التي قد تصيب عقول بعض الشباب. إنّ الاستحواذ على العالم ثقافيا لصالح طرف واحد يحتاج لرشوة التاريخ كي يمحو نفسه، لمراودة الثقافة عن نفسها كي تذوب في الآخر، ويحتاج إلى إقناع الضمير الجمعي بالاتّحاد في شخص ضمير واحد، ويقف على صاري حلم العولمة لتصلبه هذه الأخيرة على مرأى ملايير العيون الخائنة لذاتها، ولهويتها، ولانتمائها. ولذلك:

> "يجمع العلماء على رفض وجود ثقافة عالمية موحدة، لتغدو إيديولوجيا شاملة عابرة للقارات والمحيطات، وصالحة لكل زمان ومكان ولكل إنسان، لا بل على العكس، ثمة إجماع بين العلماء على أن هناك أنماطا ثقافية متعددة بمقدار ما يوجد من شعوب، فلكل مجتمع ثقافته التي تشير إلى خصوصيته" (المغيض، المرجع السابق، 113)

فمطلب الولوج في ذات الآخر، وقتل التعددية الثقافية بعيد، وتحقيقه مهمة مستحيلة. ويمكن القول أن الآخر الأقوى يتطاول على الأضعف بغزو ثقافي هو استعمار خطير "لأنه مشروع تطبيع (...) يستهدف الكيان الحضاري والتاريخي بكل مستوياته للأمة العربية" (المرجع نفسه، 116)، بل للأمم المستضعفة جميعها، في حين أن "الاختلاف

عن الآخر هو ما يصنع الهوية الثقافية" (Santoyo, 2010, 14)، هذه الهوية التي يجب أن تظل بارزة حتى تبقى للحياة ألوانها. في حين المثاقفة Acculturation:

> "مصطلح حديث، يوحي تركيبه اللغوي بمعاني التلاقي والاحتكاك، والتمازج والتفاعل والتبادل والتلاقح والاتصال المثمر (...) فالمثاقفة لا تعدو أن تكون تعبيرا عن عمليات التغيير أو التطور الثقافي التي تطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين أو أكثر في اتصال وتفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة" (زرمان، 2016، 62)،

وهي "تداول وتبادل للثقافات، وتخصيبها، وتعميم لفوائد الإبداع البشري والعبقرية الإنسانية على سائر البشر، ودفع قوي لحركة المجتمعات نحو مزيد من التقدم والرقي" (المرجع نفسه، 63).

والمثاقفة "لا تواجه ما بين ثقافتين فحسب، وإنما تجعل الثقافة نفسها في بعد عن ذاتها. إنها ما يقحم الآخر داخل الذات وما يجعل الثقافة تواجه نفسها وتواكب التثاقف. وسواء أكانت المسألة تتم داخل الثقافة الواحدة، أم بين ثقافات متعددة، فإن الترجمة تظل هي أداة تثاقفية" (بنعبد العالي، المرجع السابق، 33). فالمثاقفة تعمل على التقارب بين الثقافة المحلية والأجنبية وذلك بالتبادل، بينما تبتعد الثقافة عن نفسها حين تواجه ما كانت عليه بما أصبحت عليه وتحاول دمجه في منمنمة من قطع اجتمعت من هنا وهناك، ترسم لوحة مشتركة، لكنها لا تلتقي في ذاتها وإنما لقاؤها في الصورة الكلية، فهي ليست من بعض، لكنها مع بعض تصبح واحدا.

إنّ من الأمور التي تؤثر على حياة مجتمع أو حياة الأفراد أيضا، هو تنوع المناهل الثقافية ضمن كيان واحد بحيث يصبح الفرد أو المجتمع مسرحا تؤدّي فيه شُعب الثقافات أدورا مختلفة، ولهذا يكون "الثنائي الثقافة" أكثر غنى من أحاديّها، طبعا لا أقصد الغنى المادّي إطلاقا، بل هو الغنى المعرفيّ. كما تزداد حدّة بصره التحليليّة والإدراكيّة والمعرفيّة كلما ازدادت منابع العلم التي منها ينهل، وموارد الثقافة التي تشكّل مرجعيّته وأفكاره ومبادئه ونظرته للعالم... إلخ.

ويزداد الأمر إيجابية إذا انتقل من مرحلة الأخذ والتلقي السالب إلى مرحلة التبادل والتأثير والتأثر في شكل مثاقفة، حيث تعبّر هذه الأخيرة عن شكل راق من أشكال التبادل الإنسانيّ، فهي تتجاوز به عتبة التقوقع على ذاته من جهة، وتسهم في نقل بعض ما يمتلك من مظاهر الثقافة إلى غيره، فيشكل من حوله شبكة تواصل تدعم تواجده الإنسانيّ.

وبينما تغشى هذه النظرة الإيجابية أعين البعض، فإن أعين البعض الآخر تغشاها نظرة سلبية، يرون من خلالها أنّ الثقافة الواحدة ترسيخ للهويّة وأنّ تمازج الثقافات في بوتقة واحدة مفسدة للأمة وللفرد، خصوصا وأنّ بعض الثقافات تشجّع التعدديّة خارج حدودها لفرض نفسها على الآخرين.

وكمثال على ذلك ظاهرة العولمة التي تحدثت عنها منذ سطور، والتي تكتسح الثقافاتُ الأقوى من خلالها ثقافاتِ الأضعف، سعيا لدحر التعددية، والذوبان في نموذج

واحد هو نموذج الأقوى المسيطر، وبذلك فهي تقضي على التعددية الثقافية العالمية بإفقار الثقافات المحيطة وإهدارها، في سبيل التسابق المستميت نحو البقاء المتفرّد، لأنّ من الثقافات القوية في دول المركز من تسعى لجعل العالم تبيعا ثقافيا واقتصاديا، كشكل جديد من أشكال الاستعمار والهيمنة التي ترفض وجود الآخر.

كما أنّ هناك من الباحثين من ينظر إلى أن الازدواج الثقافي عند الفرد في سنّ معينة يشكّل خطرا مداهما على تكوين النفسية الفردية في مجتمع من المجتمعات، فالشخص الذي يخالط منابع ثقافة أخرى في مرحلة مبكرة من عمره معرّض إلى الابتعاد عن الجذور، فهو سيواجه ثنائية تشكّل مفاهيمه المستقبلية، تلك الثنائية هي ثقافته الأم والثقافة الأخرى، وهذا الأمر كلّه من شأنه أن يحدث أزمة تكيّف أو أزمة انتماء فيما بعد، يقول الدوري:

> "كما أن لتباين الثقافات، ولتعـرّض الكثيرين منـا إلى ثقافتين أو أكثر تخلفان أصلا وتفصيلا في مراحل الدراسة، أثرا في تكوين الأزمة النفسية العامة. وللتوضيح أذكر الشباب الموفدين إلى البلاد الغربية بعد الدراسة الثانوية يبتعدون عن بيئتهم في فترة مهمة من حياتهم، إذ إنهم يتركون قبل أن ينضجوا أو يفهموا بيئتهم فتجابههم أزمة تكيف في المجتمع الغربي، وما إن يتغلبوا عليها بشكل ما حتى يعودوا ليجابهوا أزمة أشد وأخطر، وهي أزمة تكيف جديرة بالالتفات والعناية." الدوري (2009، 33).

وليس عالمنا العربي الذي كان مسرحا للاحتلال الاستعماري مدة من الزمان ببعيد عن هذه الحال، فهو يعاني –في خضمّ الصراعات القائمة بين الإيديولوجيات والسياسات

والقوى العسكرية والعولمة أيضا– مشكلا دقّ بعض الباحثين ناقوسه، إذ إنّ أزمة ازدواج الثقافة حينا، وازدواج اللغة حينا آخر، وكذا تخوّف البعض من هذا الآخر المختلف عنا، ورفضهم لفتح نافذة على الغير، يعدّ في نظر البعض حلّا للحفاظ على المناعة العربية في وجه الدخيل، في حين يرى البعض الآخر أن الأخذ من الغير ومسايرتهم في ما هو جديد عالميا، يُعدّ أمرا لا مناص منه، لأنّ غلق الباب لا يمثّل أبدا حماية لأهل الدار، كما أن بناء هذا الجدار الشاهق للقطيعة ليس أبدا تقوية للجهاز المناعي الثقافي المحلي. في هذا السياق يقول الدوري (المرجع السابق، 35):

> "إن شعورنا بهذه الأزمة لا يعني أن المثقفين في الشرق العربي ضلوا الطريق، أو أنهم غمرتهم الأمواج، بل الأمر عكس ذلك، إذ إن إدراك هذه الأزمة ومحاولة تحليلها وفهمها هو دليل يقظة شاملة وسعي إلى مجابهتها وتوجيه النهضة وجهة سليمة.
>
> كما لا يعني هذا الابتعاد عن الحضارة الغربية، بل يهدف إلى توضيح الموقف منها، فنحن لا نريد أن نتخلى عن ذاتنا لنصبح غربيين، ولن نستطيع ذلك. إننا نريد الاستفادة من إمكانياتها وخبراتها استفادة المستنير الشاعر بذاته وكيانه."

إنّ التبادل الثقافي والدخول مع الآخر في عملية تواصل يفترض تجاذبا وتنافرا، ولا يمكن لأيّ كان أن يتجنّب هذه الحقيقة، ولكن امتلاك أكثر من رافد ثقافي يمكن أن يكون إيجابيا إذا تمّ امتلاك ناصيته، فالذوبان في الآخر لن يحقق النتيجة المبتغاة للمثاقفة بصفتها فعلا حضاريا، بل إنه سينتهي بالعالم إلى توحد الصورة ويمحو آية الاختلاف التي وضعها المولى عز وجل في هذا العالم.

1. 3. الترجمة والمثاقفة بين المكسب والخسارة

إلى حدّ كبير، تسهم المثاقفة بصفتها عملية ذهاب وإياب على مستوى الثقافات في إثراء ثقافات الشعوب وخلق التفاعلات بينها. ولكن تبدو عملية الترجمة إزاء هذا الفعل التبادليّ أو هذا التفاعل الثقافيّ عمليّة تفيد وتستفيد أحيانا، وتفقد وتخسر أحيانا أخرى.

فالناظر إلى الواقع العالميّ اليوم يمكن أن يرى بوضوح كمّ التبادل الموجود بفضل وسيلة الترجمة، في المجالات على اختلافها، بدءا من عملية التواصل الفرديّ البسيط، وانتهاء إلى العلاقات الدوليّة، ومرورا بشتى شؤون الحياة وميادينها، من اقتصاد ورياضة وسياسة وعلم وفنّ... إلخ.

وليست الترجمة مجرّد عبور لسانيّ من شخص لآخر أو من مكان لآخر، بل إنها عبور ثقافيّ أيضا، إذ إنّ "طبيعة الترجمة، كما أسلفنا ليست بالطبيعة اللسانية فحسب بل الثقافية أيضا. يعلمنا تاريخ الترجمة أن التراجم الجيدة لثمار الفكر الإنساني مارست تأثيراتها في تثاقف الحضارات" (الشيخ، 2010، 32)، حتى إنّ أحد الدارسين يتساءل: أليست ممارسة الترجمة في ذاتها الفضاء الأمثل للقاء، وللتفاعل مع الآخر، مع الغريب؟"(Awaiss, 2003, 191).

إنّ عملية الترجمة وهي تنقل أفكار أجيال متعاقبة، وتفكّ الحصار على نتاج اللغة الواحدة، لتحدث التماسّ بين الشعوب على اختلاف ألسنتها وألوانها، تكون وسيلة لا غنى عنها للبشرية جمعاء. بيد أنّ هذا الوجه المشرق للمثاقفة والترجمة قد يفقد بريقه أحيانا إذا ما تعلّق الأمر ببعض الظروف وببعض المجالات.

ففي الأدب مثلا، تظهر الخسارة الثقافيّة جليّة عند الترجمة وذلك لاتساع ثقافة النص الأصل التي قد لا يحيط بها المترجم جميعا، أو لشدّة الصلة بين اللغة والثقافة، حيث المسكوت عنه مثلا قد يشكّل معنى في ثقافة الانطلاق، "فالأدب بعامة، والشعر بخاصة، وثيق الصلة بالثقافة التي تنتجه، وهذا ما يجعل نقله إلى ثقافة أخرى دون خسارة عناصر معينة فيه أمرا بالغ الصعوبة" (عصفور، 2009، 155).

فما بين الربح والخسارة تقبع المثاقفة متربصة بالترجمة، تُكسبها أحيانا وتُفقدها أحيانا أخرى، بيد أنّها في الأخير ضرورة لا مناص منها، لأنّها مفروضة تلقائيا بنفسها، إن لم تكن مدروسة الحضور، مخطّطا لوجودها.

والمثاقفة تأثير "يمارس بين طرفين. لكن هذا التأثير كثيرا ما يمارس بشكل مختلف وغير متساوي، وبالتالي علينا أن نتأمل وضعنا عندما نستقبل الثقافة الأخرى ونتساءل: هل تلك الثقافة تستقبلنا بالقدر الذي نريده ونأمله؟" (حميش، 1998، 84). فبعض الثقافات تعاني حساسية تجاه الآخرين، وتتعامل معها بعلوية خانقة،

أو تمارس عليها التأثير في شكل منظم ومتكتك له، وتبدو أمريكا وسياستها الخارجية مثالا واضحا لذلك:

"ومع أن الكثيرين ممن يرون عبارة الغزو الثقافي قذْرا من المبالغة والتهويل فإن هناك من الدلائل ما يشير إلى أن شيئا قريبا من ذلك يحصل بالفعل. فلو ذهبت إلى مخازن التسوق الكبرى ونظرت فيما يتوافر من أفلام موجهة للأطفال لوجدت الغالبية العظمى منها هي من منتجات والت دزني المترجمة إلى العربية. ولو استمعت إلى ما يذاع من موسيقى وأغان من جيل الشباب لوجدت أن الغالبية العظمى هي نسخ مشوهة عما تنتجه أمريكا... فأغلبها أمريكية." (عصفور، المرجع السابق، 54-55)

وتعتبر الترجمة مفتاح القفل الذي يفتح الباب في وجه الثقافات حينما تكون على شرفات التقارب متقابلة، تأخذ وتعطي، دون أن يكون لها ذلك الإحساس الذي ينتاب أنف مستخدميها فيجعلهم ينظرون إلى الغير نظرة احتقار، حيث إنه:

"لا وجود لثقافة أسمى من ثقافة أخرى، هكذا على الإطلاق وبدون قيد زمني أو مكاني، ولا وجود للغة أفضل من لغة أخرى، فلكل نقطة قوة ونقطة ضعف. هذا الوعي لا يظهر إلى الوجود إلا من خلال الانفتاح على الثقافات الأخرى عبر اللغة وعبر الترجمة... أما الانكفاء على الذات فيدفع بالضرورة إلى اعتبار الأنا الثقافي واعتبار الثقافة الخاصة الأفضل والأكثر تطورا، أما ثقافة الآخر فهي إما منحدرة من الثقافة الخاصة وبالتالي تابعة لها أو أنها ثقافة منحطة، متخلفة، متطرفة من الدرجة الثانية. هذا الاستعلاء الثقافي مصدره أساسا عدم الوعي أولا وقبل كل شيء بمحدودية ونسبية الثقافة الخاصة وثانيا عدم الفهم، أو الرغبة في عدم فهم ثقافة الغير؛ وهو الأمر الذي يؤدي نهاية المطاف إلى تضرر جميع الثقافات واضمحلالها ومن ثم أفولها بسبب انغلاقها وادعاءها القدرة على العيش في استقلال عن الآخر. هذا الاستعلاء المفترض هو ما يؤدي إلى تشييد جدران مادية أو ذهنية

> أخرى إضافة إلى الجدران الموروثة، بدل تشييد جسور ممتدة بين عوالم متعددة ذات رؤى مختلفة للعالم يمكنها أن تغني بعضها البعض لفهم أفضل للعالم يظل بدوره نسبيا قابلا للإغناء عبر مد جسور جديدة مع ثقافات أخرى(...) الترجمة إذن هي أداة من بين أدوات أخرى قادرة على تشييد مثل هذه الجسور لربط الثقافات في ما بينها وخلق جو من الحوار وتفاهم" (مخطاري، 2003، 66)

هكذا تكون الترجمة أداة تقارب بين الأنا والآخر، فما هي في الحقيقة سوى "أساس الحوار بين الثقافات، وكذا التواصل بين الجماعات الإنسانية المختلفة" (Salame, Op.cit, 26). إنها تهدم صنم الذات المتحجر خلف أسوار الأنا الثقافي المنغلق على نفسه، وتعبّد الطريق لتلاقح ينفي النفور من الغير ويمدّ جسور التعارف والاعتراف بالآخر.

إنّ تأثير الترجمة يبدو كبيرا في التفاعل الثقافيّ "باعتبار أن الترجمة هي السفينة التي تنقل الحمولات الثقافية المتنوعة من مرفأ لآخر" (القاسمي، 2009، 13). فالترجمة جواز سفر ثقافيّ تسافر به ثقافة ما من هنا لهناك، حاملة نفسها بكل مظاهرها وسماتها، سائحة بكل أجزائها الأصلية، عائدة بقطع غيار ثقافيّ جديد قد يكون مفيدا لتسير عجلة الثقافة الأمّ، إذ "إن تأثير الترجمة في الثقافة المتلقية قد يبلغ شأوا عاليا لدرجة أنّ بعض جوانب الثقافة المتلقية قد يصبح صدى للثقافة الأصلية." (المرجع نفسه، 15)، "ولا يتوقف أثر الترجمة في التفاعل الثقافي عند إثراء الثقافة المتلقية بمعارف الآخر وعلومه، وإنما يمتد، كذلك، إلى تطوير اللغة المتلقية ذاتها." (القاسمي، المرجع السابق، 16).

ومهما يكن من حال، فإنّ التفاعل الثقافي كائن، ولا يمكن تجاهله طالما هناك تواصل، لذلك لا توجد ثقافة "محايدة أبدا فيما تختار أن تضمّه في كنفها مما هو لدى الآخرين ومما تريد من ثقافات الآخرين أن تضمّه في كنفها منها". (عصفور، المرجع السابق، 57). "وبعبارة أخرى، يتماشى التنوع الثقافي، الذي يفرض الحوار الثقافي (...) مع التنوع اللغوي، الذي يمتلك بدوره الحق في الازدهار باعتباره وسيلة تعبير عن الموروث الثقافي" (Baasiri, 2002, 15). فالثقافة في تنوعها تسهم في مدّ الحوار الثقافي بين البشر، وهو ملازم في حركته للتنوع اللغوي الذي يعد من وسائل التعبير عن الموروث الثقافي.

وليست الثقافة المتنقلة عبر الترجمة تفيد غيرها وحسب، بل إنها تستفيد بدورها من عملية التنقل هذه بحيث،

> "لا تقتصر فائدة الترجمة على إثراء الثقافة المتلقية وإنما تمتد كذلك إلى خدمة الثقافة التي نُقلت منها النصوص. فالترجمة تهب النص الأصلي وجها جديدا وتمنحه حياة جديدة في محيط ثقافي جديد. وهكذا يصبح النقل اللغوي انتقالا وتحوّلا وتلاقحا وتناسلا للمفاهيم والأفكار في أفضية متجددة وعوالم متكاثرة. ولهذا فإن المترجم لا يسدي خدمة لأمته ولغته فحسب وإنما كذلك للّغة التي نقل منها النص الأصلي وأهلها." (القاسمي، المرجع السابق، 17)

فثقافة الأنا، في تعاملها مع ثقافة الآخر، ترسّخ نفسها، وتوضح رسومها بالتماشي مع الثقافة الأخرى أحيانا، وبمناهضتها أحيانا أخرى، إذ إنّ:

"ثقافة الأنا يتحدد معناها أحيانا بمضاهاتها بثقافة الآخر وأحيانا بمناهضتها لتلك الثقافة، وأحيانا باستيعاب ما لدى الآخر وضمّه ليصبح جزءا منها، كما حصل عندما انتشرت جوانب من الفكر اليوناني في الثقافة العربية الإسلامية وأصبحت جزءا لا يتجزأ من النقاش الفكري لدى المثقفين المسلمين في مراكز الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى." (عصفور، المرجع السابق، 50)

وقد يذهب البعض من تعظيم التثاقف إلى درجة يرى فيها أن الترجمة الجيّدة هي التي تحافظ على الغيرية، وأن الرديئة هي التي تلغيها وتستعيض عنها بالهوية (Meschonnic1, 1999, 81)، مما يعني أنّ جودة الترجمة متعلّقة بعلاقة حُسن الجوار مع الثقافات الأخرى، فتحسُن سمعتُها إذا ما أخذت الغير بحذافيره، وتسوء شهرتها إذا ما قطعت حبل المودّة، وحشرت أنفها في صفحة النصّ الأصليّ مسمارا يسهّل رواحها فيه ومضيّها، دون استئذان.

وإنّ حركة المدّ والجزر الحاصلة بفعل الترجمة تؤثّر تأثيرا مباشرا على الثقافة، ولذلك يحسن التساؤل:

"كيف تغدو الترجمة وسيلة لإحلال الحوار بين الثقافات؟ بأي معنى تضطلع الترجمة بدورها كاملا لخلق ثقافة أو بالأحرى تثاقف متوازن ينبني على الاغتناء المتبادل لا على الإلغاء والتفاضل؟ كيف تصبح الترجمة وسيلة للانفتاح على قضايا الهوية والعلاقة بالآخر من منطلق الإيمان بالتعدد والاختلاف؟ هل تصير الترجمة في سعيها إلى مد الجسور الواصلة بين الثقافات، الجواب الثقافيّ على تحديات العولمة وهي تروّج لأسطورة اللغة العالمية الواحدة؟ ماهي السياسات التي تحكم انتقال النصوص بين الثقافات عموما والثقافة العربية وغيرها من الثقافات خصوصا؟ يبدو لي أن الإجابة على هذه الأسئلة قد تفضي

إلى إثارة مجمل القضايا التي تثيرها الترجميات لا في مجال النظر في علاقة الترجمة بالثقافة فحسب، بل في ارتباط بمختلف المناحي والأنشطة المتصلة بالترجمة تنظيرا وممارسة" (برهون، 2003، 33)

إنّ العالم يعوم في ثقافات مختلفة، وما أحوجنا، ونحن نمدّ يد التواصل، أن ننعم بتواصل متناغم سخي يقدّم ويأخذ. ولعلّ مهمّة المترجم في خضمّ هذا الاختلاف المتواجد في العالم بأسره بالغة الأهمية، حيث إنّه مسؤول عن نقل هذا الاختلاف وحفظه في هذه النقطة على محور التواصل، حتّى لا يغدو الاختلاف خلافا، وحتّى لا تتحوّل الترجمة من نقل للأفكار إلى سرقة للأفكار، ومن سفر للثقافات إلى طمس للثقافات عبر الاستحواذ على الآخر وقتل مظاهر ثقافته، بدعوى تأليف النصوص وعدم صدم المتلقّي الهدف.

1. 4. الذاتية والموضوعية في نقل الثقافة

إذا ما اعتبرنا الترجمة علما، فإنّ اعتبارات الموضوعية تكون لصيقة بها، أو من المفروض لها ذلك، أمّا إذا ما نظرنا إلى شقّها الفنّي وجانبها الإبداعيّ، لاحت لنا بوادر الذاتيّة مُعْربة عن كينونتها خلال العمل المترجم، لأنّ الفنّ لا يخلو من صاحبه، فهو يستقي منه ولو بعض جانب.

ولأنّ الثقافة نتاج بشريّ، فإنها تتقاطع والترجمة في هذه النقطة، حيث تحمل الثقافة من ملامح أصحابها وتعبّر عنهم أيضا، تماما كالنص المترجم –وأقصد النصوص

الإبداعية خصوصا– قد يتسلّل إليه من ريشة المترجم قطرات أو شذرات تنأى به أو تقترب من النصّ الأصلي وثقافته.

ولعلّ الترجمة، وهي تنقل الثقافة من ضفة لأخرى عبر جهود المترجم، تسهم في التعرف على "الهناك البعيد" عن طريق مرآة الترجمة الصقيلة، فتدنو بذلك ثقافة الآخر لتصير قريبة. لكن، قد يحدث العكس، فيتبدّى اختلاف "الهنا والهناك" و"النحن والآخر" عبر مفعول الترجمة (أوبيدي، 2004، 202–203).

فالدّور الذي يؤدّيه المترجم في عمليّة النقل الثقافيّ مهمّ جدّا، حيث إنّه سفير بثقافته. لكن، أحيانا، تتدخّل نزعته الذاتيّة وتأثّره ببيئته، فيكتب متأثّرا بذلك، فيعرب عن نفسه جهارا، أو على العكس من ذلك، يحتجب خلف قلمه، تاركا لاسم الكاتب مكان الصدارة.

إنّ ذاتيّة المترجم تظهر كما يشرح القول التالي:

> في التمهيدات والمقدمات والتعليقات التي ترد في الختام وفي هوامش المترجم وخلافه، ولكن –وكما نعرف كلنا– هناك نقص مفجع في الوثائق التي يشرح فيها المترجمون الكيفية التي يتصوّرون أنفسهم عليها والطريقة التي يزاولون بها عملهم. ويرتبط هذا النقص بما يدعوه "لورانس فينوتي" (...) "احتجاب" المترجمين. ولكن الدراسات الترجمية لن تصل –من فورها، سن البلوغ –إلى أن يحتل المترجمون– هم أيضا– مكانهم الذي يستحقونه في ميدان الإنتاج الثقافي ويستشعرون الحرية في الإفصاح عن تجربتهم الخاصة في ميدان الترجمة" (جوانفيتش، 2005 ، 184–185).

هذا الظهور علنيّ يثبت فيه المترجم آراءه وما أضاف وما أنقص، وما أحدث وما غيّر. وهذا الأمر قد يُفسد في فهم وجهة نظر المترجم، كما قد يكون نقطة بداية لنظريّة معيّنة، أو نقطة إيضاح لوجهة نظر.

وهذه المرحلة من "ظهور" المترجم تعدّ نضجا في مجال الدراسات الترجمية التي "لن تصل –من فورها، سن البلوغ– إلى أن يحتل المترجمون– هم أيضا– مكانهم الذي يستحقونه في ميدان الإنتاج الثقافي ويستشعرون الحرية في الإفصاح عن تجربتهم الخاصة في ميدان الترجمة" (المرجع نفسه، 185).

وتعدّ الهوامش من بين وسائل التدخّل السريع التي يبادر بها المترجم لإزالة قتامة معنى معيّن، أو لتقريب المسافة بين القارىء والنصّ، أو لوضع خطوط ثلاثة تحت غربة النص، إيمانا منه أنّ ما يصنع تفرّد النصّ الذي هو بصدد ترجمته إنّما هو تلك المسافة الثقافيّة التي ترمي به في أحضان الغربة، وتنأى به عنّا كقرّاء، فـ

> "الهامش الذي يمثل عادة قنطرة عبور نحو المجهول، حينما يتعلق الأمر بإيضاح العناصر الحضارية التي تفتقر اللغة الهدف لمقابلات تقرب معناها من إدراك القارىء الأجنبي، قد تحول في هذه الترجمات إلى فضاء لتأكيد الاختلاف بسبب إصرار المترجمين على خلق تواصل خاص مع القارىء بالتركيز على إغراء المختلف" (الطايب، المرجع السابق، 260).

وهكذا يكون الهامش مساحة للّعب مع القارىء ومراودته عن نفسه لولوج فضاء مختلف، وأفق طيران جديد. وإذ ذاك، يصبح الهامش وسيلة لترسيخ المترجم في النصّ كمفتاح من مفاتيح الفهم، حيث إنّه "من الملاحظ أن الهوامش، التي تمثل فضاء معرفة بالنسبة للقارىء تحدد طبيعة الثنائية مترجم/قارىء من منظور المترجم. إذ يقدم هذا الأخير نفسه من خلالها على أنه "الدليل" الذي لا يمكن للقارىء الاستغناء عنه" (المرجع نفسه، 279–280). إن هذا "الدّليل" ذو أهمّية كبيرة في تفسير الغموض، ويكفي أن يتحلّى بالذكاء ليجعل من هوامشه روضا من رياض القراءة بالنسبة للقارىء.

إنّ نظرة مناصري الهوامش متأتّية من كون الثقافة جزءا من ذاتيّة الكاتب والمترجم معا، فالكاتب يكتب انطلاقا من ثقافته، وكذا فإنّ المترجم يترجم انطلاقا من مرجعيّته الثقافية. وعليه، يصبح النصّ حوضا ثقافيا يحوي ثقافة الكاتب، بينما يجفّف المترجم قطع النصّ الثقافية بالهوامش التي يستعين فيها على تقريب النص من القارىء الهدف، حيث إنّه لو

> "ساهمت المعرفة الثقافية بالنص الأصل وبمرجعه الخارجي في مساعدة المترجم على فهم النص، فمن الضروري أن يقوم المترجم بمساعدة قارىء النص الهدف من التمكن من هذه المعارف حتى يتسنى له فهم المضمون الثقافي للنص الأصل والتفاعل معه؛ من هنا ضرورة الاستعانة بالهوامش والملحوظات والفهارس المتنوعة لتقريب العالم المفاهيمي والثقافي للنص الأصل من قارىء النص الهدف. ودون ذلك فإن مهمة قارىء النص المترجم تصبح صعبة للغاية سواء على مستوى الفهم أو التأويل" (مخطاري، المرجع السابق، 71)

فالهامش مرتع المترجم، يجول فيه جولة المليك، ويحطّ فيه رحال الثقافة الأصل ليهيّئها لتستقبل قارئها الجديد، الغريب، حيث "ينبغي أن يكون للمترجم الثقافي الكفاية للكتابة بأساليب متعددة حسبما يقتضيه النص الذي يترجمه وأسلوب الكاتب نفسه مذيلا بهوامش إيضاحية لجلو ما قد يجد على الثقافة المستقبلة أو القاريء المتلقي من مفاهيم ومصطلحات" (محمد حمدوش، 2003، 91). ممّا يعني أنّ المترجم مطالب بمحْو جهل القاريء الهدف بالنصّ الأصل عن طريق الهوامش. وإذ ذاك، تغدو سلاحا في يد المترجم، يستعين به على الغموض الثقافيّ، ويقضي به على كلّ عتمة ثقافيّة.

لكنْ، هذا الجانب الإيجابي من التدخل الذاتي للمترجم في عملية النقل قد يغدو سيّء الأثر فيما يتعلّق بالجودة في الترجمة، حيث إنه "لا مجال للتخلي عن الجودة في الترجمة بسبب الجانب الذاتي الذي قد يكتنف هذه العملية" (البريني، 2010، 73) لأنّ المترجم وهو يفصح عن نفسه في العمل الذي يقدّمه، يحوّر أو يغيّر، مما يضفي عتامة على نتيجة الحكم على الترجمة من حيث الجودة.

إذن، ما هو وضع المترجم حيال الأمانة: هل ابتعاده عن "الأصل" والتصاقه بـ"الهدف" يعتبر نقلا أمينا بالنسبة للمتلقي باعتباره نقلا قريبا من ثقافته، وباعتبار النصّ المترجم أضحى أوضح ثقافيا في نظره؟ أم أنه غير أمين باعتباره تنصّل من الأصل

أو ابتعد عنه؟ وبعبارة أخرى، أيّ التصرفين أجود؟ وأيهما يعطي الترجمة العلامة الأقرب للكمال؟

1. 5. الترجمة بوصفها جسرا لعبور الثقافات

كانت الترجمة ولاتزال وسيلة ناجعة في عملية التواصل، بل إنها استخدمت

> "دائما لكسر الحواجز بين الأفراد والشعوب، فقد لجأ إليها الإنسان منذ القديم ليحقق الاتصال بغيره وليوسعه ويوثقه ما أمكن؛ وبذلك كانت لها بواعث تجارية واقتصادية وثقافية وعلمية وفكرية، هدفت إلى إزالة الحدود بين الحضارات، وهدم الفوارق بين المجتمعات، ونصب الجسور بين الثقافات" (التازي، 1998 115)

هكذا، تبدو الترجمة طريقا معبّدا نحو الآخر، وسبيلا مفتوحا للوصول إلى ضفاف ثقافية أخرى، ولعلّها "تمثل الوسيلة الأولى لتلاقح الثقافات ولمحو المسافات بين العقليات والحضارات" (المرجع نفسه، 122)، فهي وسيط جيد بين اللغات والآداب والمجتمعات، وعبرها تنزاح العقبات اللغوية والثقافية (House, 2009, 10)، إذ إنها تحوي اللغة والثقافة معا، ولا يمكن الفصل بينهما، وهي تتجاوز الجانب اللغوي إلى ما هو أكبر من ذلك ألا وهو الثقافة (Ibid., 11).

وهي تبني "جسورا بين الجماعات البشرية المختلفة، فتيسر التواصل والتفاعل بينها، سواء أكان هذا التفاعل اقتصاديا أو ثقافيا أو اجتماعيا. فالترجمة هي البوابة التي تعبر منها الذاتُ إلى الآخر أو يقتحم الآخر منها الذات" (القاسمي، المرجع السابق، 13)، إذ

إنها مكان يلتقي فيه الانسان على اختلاف وجهاته وانتماءاته، ومن خلاله يمارس شهوة الاطّلاع على الآخر و"معانقة الإبداع الآخر واحتضانه لإخصاب إبداع الذات" (ذاكر، 1998، 161)، وبواسطتها "نقدر أن نعرف الآخر، وندرك الذات، ونقيم حوارا بناء ينهي التنازع، ويؤسس سلاما ينعم فيه الجميع" (القاسمي، المرجع السابق، 22).

ومن هذا المنطلق، تكون عملية التواصل

> "جسرا من خلال التفاعل بين لغة النص المنقول منه إلى لغة النص المنقول إليه؛ أي بين النص الأصلي وتعدد قراءاته في لغات مختلفة؛ لذلك كان التطور المعرفي رهين التواصل الثقافي، (...) ولن يكون ذلك كذلك إلا بتفعيل الترجمة التي يتم من خلالها نقل تساؤلات النص المصدر –في مراميه وأهدافه– إلى الإفادة من هذه التساؤلات في ثقافة ولغة النص الهدف. ومن هنا تكمن أهمية التفاعل بين اللغتين، أو الثقافتين" فالتشبع بثقافة النص الأصلي وإتقان عقلية اللغة الأصلية مهم جدا بالنسبة للمترجم (فيدوح، 2009، 123)

تبدو الترجمة من هذا المنظور أداة فاعلة لإحلال التواصل بين البشر وإرساء سفينتهم على برّ التعارف المسالم الذي يفتح العين على خبرات جديدة، ويفتح الشهيّة لتناول وجبات ثقافيّة متنوّعة الأصول، بمذاقات مختلفة تحلّيها نكهة الطابع المحلّي لمكان النشأة، وتزيّنها ثمار البشرية المشتركة، إذ "الحضارة العالمية حصيلة جهد إنساني مشترك، أسهمت فيه جميع الشعوب، واضطلعت فيه الترجمة بدور الوسيط الفاعل المؤثر في التعارف والتعاون بين مختلف الجماعات البشرية، وتخصيب معارفها وتلاقحها." (القاسمي، المرجع السابق، 22).

لا يمكن الاستهانة بالدور الثقافي التواصليّ الذي تؤديه الترجمة "وذلك أن الترجمة نافذة على الآخر ومرآة لفكره" (الديداوي5، 2012، 88)، وهي "حركة دائمة نحو فضاء

ثقافي آخر" (أوبيدي، المرجع السابق، 148)، أي إنّها كقطار على سكّة، تنقل حياة بأكملها من بون إلى بون، ومن حدّ إلى حدّ، مهما كان نوع العلاقة التي تربط هذه الأمكنة، ومهما كانت درجة القرابة أو حدّة العداوة بين طرفيّ النقل أو طرفي الاتصال، فـ"كيف يمكن لأي حس أجنبي أن يُسجل في ترجمة إلا من خلال لغة أخرى – أي من خلال ذائقة زمن آخر وبلاد أخرى؟" (فينتي، 21010، 15).

فالحسّ الأجنبيّ عن ثقافة الهدف يسجّل حضوره في الترجمة من خلال اللغة، لغة أخرى، وربّما شحنة تاريخيّة مختلفة. لكنّ الولوج إلى دائرة الآخر ليس بهذه السهولة، فأحيانا، يشكّل دخول عالم الآخر مطلبا يكاد يكون مستحيلا. ويقول شحيد (2012، 47) عن ذلك:

> "يصطدم مترجم الأدب أحيانا بعدد من الصعوبات الناشئة عن سمات اجتماعية وثقافية خاصة. فعلى الرغم من أن سكان الكوكب إخوة في البشرية، (...) إلا أن اختلاف العادات، وطرق العيش والتفكير والتصرف، وتباين الفضاءات الفكرية والأدبية والفنية، تجعل المنتمي لهذا المجتمع لا يفهم مقصد المنتمي إلى مجتمع آخر. هناك خصوصية، وربما فرادة، لها علاقة بالحياة المادية والفكرية والفنية والسياسية والأخلاقية والدينية... فالأطعمة والأشربة والملابس والأزياء والرقصات ورموز الألوان والأوزان والمسافات والألوان الموسيقية والأنواع الأدبية وعلاقات القربى... تختلف من مجتمع لآخر، وتشكل بالتالي صعوبات للمترجمين الذين يتصدّون لها. يضاف إلى ذلك أن العقلية تختلف من بلد لآخر ومن منطقة لأخرى؛ فهناك –أحيانا داخل البلد الواحد طرق مختلفة للاحتفال بالأعراس وإقامة المآتم والتعامل مع الحيوان والنبات والنجوم والبحر والجبل والصحراء... تجعل الغريب عن هذه المجتمعات لا يدرك تماما الأهداف والمقاصد الواردة في نص أدبي يتطرق لهذه الأمور"

إنّ الثقافة أحيانا تكون بابا مقفلا في وجه الترجمة حينما يكون المترجم في منأى عن مقصد النصّ ثقافيّا، وإذ ذاك يشكّل التواصل الثقافيّ الذي يبثّه النصّ الموضوع للترجمة أداة قطع لحبل التواصل الثقافيّ الذي كان من المفروض أن يكون، وهنا تنتحر ثقافة النص بحزامها الناسف الذي ينسف مجال اقترابها من الغير، كما تقضي على المترجم بفشل الترجمة حينما يقف عاجزا عن الاقتراب منها.

ولعلّ العولمة وانتشار وسائل الاتصال الحديثة وأجهزة المعرفة الإلكترونية قد قلّص من هذا المشكل، حيث الاطلاع على الغير غدا أمرا ممكنا، لكنّه لا يمكنه القضاء على المشكل نهائيا، لأنّ الأقمار الصناعيّة وإن ترصد الكرة كاملة فإنّها لا تترجم المعمورة شبرا شبرا على شاشات الحواسيب، ولن تقدّمها فردا فردا للباحثين ليتناولوا الثقافة كلّها بالدراسة، لأنّ الثقافة تختلف من شبر لشبر، بل إنّها أحيانا تكتسب بعض السمات من الفرد الواحد.

ولكنْ، ورغم كل ما قيل، تبقى الترجمة نفقا ثقافيّا ذا بصمة تطبعها أصابع البشرية جمعاء، دون استثناء، مادامت الترجمة لسان العالم المشترك، ولغته الوحيدة المتّفق عليها خيارا أو قسرا، فلا مناص من التواصل بها في فضاء الاختلاف، ولا بديل عنها مادام العالم متنوعا وغير متشابه.

الفصـــل الثانـــي

معاييـــر الجـــودة

فـــي

التـــرجمـــة

عملية الترجمة لا تكون هكذا وفقط، وكأنّ للمترجم عصى سحريّة يضرب بها على رأس الكلمات فتصطفّ مشكّلة نصّا جديدا يقرأه قرّاء اللغة الهدف فيرضي الجميع، بل إنّها عمليّة تحمل من الخطر والرهانات المفروضة على المترجم الكثير، فنجاح الترجمة ليس أمرا محتوما، والنهايات الهنديّة السعيدة لا تؤتى في كلّ مرّة للمترجم، فقد يزوّج ثمرة عمله بالنجاح وقد يرفضها، فتلفظها الجودة من فم المقبوليّة، فتكون ثمرة كاسدة، أو ربّما تخون الثمرة النصّ الأصل فتفرّ رفقة الهدف إلى فضاء ثقافة جديدة وإلى صفّ لغويّ أرقى، فتكون وصمة على جبين قلم المترجم الذي يعدّ الشاهد والمدوّن لحروف الخيانة علنا. وقد جاء هذا الفصل ليفصّل في قضايا الجودة والأخلاقيات والخيانة والأمانة والتأليف والتغريب والتأويل وغيرها من الأمور التي تقترب بالنص أو تنأى به عن أصله.

2. 1. أخـلاقيّـات الترجمـــة

عند القيام بعملية الترجمة، تقع على عاتق المترجم مسؤوليات كبيرة تجاه النص والقارىء واعتبارات أخرى تحكم عمله، فهو يقدّم منتجه وفي باله نوايا معيّنة جعلته يترجم بالطريقة التي اختار أن يترجم بها، وفي عقله معايير محدّدة يؤسّس من خلالها نصّه، كما أنّ الناتج الذي سيحمل اسمه يقول عنه الكثير، أي إنّ النصّ المترجم لا يعكس النصّ الأصليّ وكاتبه فحسب، بل يعكس صورة المترجم وبعضا من آثاره التي تبقى شاهدة أنّ أنامله داعبت يوما ما حروف هذا النص.

إنّ المترجم حيال هذه المسؤولية مطالب بالتزام أخلاقيات المهنة، خصوصا وأنه يُقدِم على نقل ثقافة ومعلومات من بيئة لأخرى، كما أنّه ينقل عملا ليس هو منتجه إلى قارئ سيكون هو –المترجم– مسؤولا بعض الشيء عما سيلقاه (هذا القارىء). وهذه الأخلاقيّات لا تقتصر فقط

> "على مفهوم الإخلاص. لا تشكل الترجمة فقط تفسيرا للنص الأجنبي، يتنوع مع اختلاف الأوضاع الثقافية في لحظات تاريخية مختلفة، لكن مبدأ الدقة يتم الإفصاح عنه وتطبيقه في الثقافة المحلية ومن ثم فهو عنصري أساسا، مهما بدا أمينا، ومهما بدا صحيحا لغويا. القيم الخلقية المتضمنة في مثل هذه المبادئ مهنية أو مؤسسية عموما، يرسخها وكالات ومسئولون، متخصصون أكاديميون وناشرون ونقاد، وبالتالي يستوعبها المترجمون، الذين يتبنون مواقف متنوعة تجاهها، من القبول إلى التضارب في الموقف إلى التدقيق والمراجعة (فينتي، 2010، 137)

فالدقّة مبدأ مطلوب ضمن أخلاقيّات هذه المهنة، وكذلك الالتزام بمبادئ وضعتها مؤسّسات وجِهات تخصّص مسؤولة، يتّخذ المترجم إزاءها موقفه.

وعليه، فإنّ مسؤوليّة الترجمة ليست بالأمر الهيّن، لأنّها لا تمارس

> "بقصد الإمتاع والمؤانسة إلا لمن اتخذ الترجمة هزؤا ولعبا. فالمترجم الجاد هو الذي يفهم عقل المؤلف في شموليته، وفي درايته التامة بالخلفية الروحية والسياسية والاجتماعية لعصر المؤلف ومجتمعه. إن الأمم تختلف بالرؤى والقيم وأنماط التفكير ومعايير الجمال. فإذا لم يحط المترجم بهذه الممكنات خبرا، فإنه سوف يصبح من الصعب عليه تحقيق ليس مبدأ الأمانة النسبي وحسب بل عملية الترجمة أساسا." (الشيخ، 2010، 146 –147)

فللعصر وما هو سائد فيه من معايير متّفق عليها، أو مبادئ تفرضها جهات معيّنة، دور كبير في تحديد سيرورة عمليّة الترجمة، وكذا تبيان ما على المترجم الالتزام به، إذ "إن معرفة إلى أي حد تسود الأمانة للأصل، أو يسود النقل الحر، تتوقف على الاتفاقات التي تمّ قبولها في عصر المترجم، وكذا على وِجهة النص، أكثر مما تتوقف على الاختيار الحر الذي يضطلع به المترجم. " (كاري، 2004، 83).

وللنصّ حرمته التي يجب أن لا ينتهكها المترجم؛ نصّ له أصله وروابط نسبه التي تثبت صلته بصاحبه، حيث إنّه نصّ

> "له هوية ينبغي ألا تضيع في عملية الترجمة. نص له حرماته وينبغي معاملته بنزاهة علمية. لذا فإن المترجم يحس هنا بمسؤولية أخلاقية، ويشعر بأن عليه دينا، وأن في عنقه أمانة. إنه يحس بأن عليه أن يكتب النص باسم كاتبه، أن يكتبه للمرة الثانية، أن يكتبه من دون أن يكتبه، أن يتدخل دون أن يتدخل، وأن يظهر ليختفي" (إبراهيم، 2009، 30).

فمن واجب المترجم أن لا يسطو على ممتلكات غيره، وأن يمسك يده عن أذيّة الكاتب الأصليّ، حتى لا تغدو الترجمة شرا يُتّقى.

يبدو واضحا أنّ الأخلاقيّات تتغيّر بتغيّر الزمان، وهي أيضا تابعة لوجهة نظر الأفراد والمؤسّسات. وتعتبر الثقافة النقطة الشائكة في هذا الموضوع، حيث إنّ الترجمة تمازج لروحين: المحليّة والأجنبيّة، والمترجم حيال هذا الأمر يحمل مسؤوليّة كبيرة، وهي

مسؤوليّة مزدوجة. حيث يقف هو في منتصف الطريق، وله أن يغرّب النص أو يألّفه، حسب ما يراه، أو ما يخدم غرضه من الترجمة، أو ما فُرض عليه من إجراءات خلال عصره، أو ما تلزمه به اعتبارات سياسية... إلخ.

ولعلّ كون الترجمة ليست تأليفا –كتابة– أصيلا، فإنّ هذا الأمر يجعل من وضع أخلاقيّات والالتزام بها أمرا ضروريّا، فـ:

> "بينما يُعرّف التأليف عموما بأنه أصالة، تعبير ذاتي في نص فريد، فإن الترجمة مشتق، وليس تعبيرا ذاتيا وليست فريدة: تقلد نصا آخر. وبتأمل المفهوم السائد للتأليف تستثير الترجمة الخوف من عدم المصداقية والتحريف والتلوث. إلا أنه بقدر ما يكون على المترجم التركيز على المكونات اللغوية والثقافية للنص الأجنبي، يمكن أن تستثير الترجمة أيضا الخوف من ألا يكون المؤلف الأجنبي أصيلا، بل مشتقا، يعتمد أساسا على مواد موجودة من قبل" (فينتي، المرجع السابق، 9)

إنّ مشكلة أصالة العمل الموضوع للترجمة كبيرة، حيث لو افترضنا أنّ المترجم التزم المصداقيّة في نقل النص الأصل، كيف يكون الحكم على هذه المصداقية لو أنّ النص الذي ترجمه هو في الأساس غير أصيل؟

لكن، مهما يكن من أمر، فإنّ ضرورة الالتزام بالأخلاقيّات خلال عمليّة الترجمة أمر لا يمكن التهرّب منه، فإيكو يذكر قصة تُظهر خطورة أخلاقيات المهنة وعدم التزامها:

> "أذكر دائما قصة سمعتها وأنا طفل، عندما كانت لا تزال حاضرة في الأذهان قصة الاحتلال الإيطالي لليبيا والكفاح الذي دام عدة سنين،

ضد مجموعات من المتمردين (كان البعض ممن شارك فيها لايزال على قيد الحياة). كان يُحكى، إذا، عن مغامر إيطالي التحق بجيوش الاحتلال مقدّما نفسه على أنه مترجم من العربية، مع أنه كان يجهل تماما تلك اللغة. وعندما يتمّ القبض على متمرّد مشتبه فيه يجري استنطاقه. فكان الضابط الإيطالي يُلقي عليه السؤال باللغة الإيطالية، والمترجم الدجّال ينطق ببعض الجمل بعربية مبتكرة، والمستنطَق لا يفهم فيجيب بشيء ما (ربما يقول أنه لا يفهم) وينقل المترجم كلامه إلى الإيطالية حسب ما يريد قائلا على سبيل المثال أنه يرفض الإجابة، أو إنه يعترف بكل شيء، وفي العادة ينتهي الأمر بشنق المتمرد. وأتصور أن هذا المحتال تصرّف أحيانا بشيء من الشفقة جاعلا المستنطَقين المساكين يقولون شيئا ينقذ حياتهم. على كلّ حال لا أدري كيف انتهت القصة. ولعلّ المترجم عاش بعد ذلك عيشة محترمة بالمال الذي جناه، أو ربما اكتُشف حاله –وفي أسوأ الأحوالُ طرد.

ولكنني، عندما أتذكر هذه الحكاية، أقتنع دائما أكثر بأن الترجمة، بالمعني الحصري للكلمة، أمر جديّ، يفرض أن تكون له أخلاقياته المهنية" (إيكو، 2012، 30–31)

هذا المترجم الدجال الذي تحدّث عنه إيكو، يضرب لنا مثلا تاريخيّا في اللاأخلاقيّة حين تسيطر على ذهن المترجم، ليتحوّل من صاحب مهنة نبيلة إلى أفاق يستحقّ العقوبة، وكم من مترجم خان الأمانة ولم يؤدّها.

2. 2. الأمـانــة والخيـانــة فــي الترجمــة

تعدّ مسألة الأمانة من بين المسائل التي أفاضت حبرا كثيرا، إذ إنّ الترجمة، دائما، كمنتج غير أصليّ، تبعث على التساؤل عن مدى أمانتها للأصل. ولكنّ الأمانة في ذاتها، وإن كانت الكلمة مفهومة واضحة لغويّا، غير محدّدة فيما يخصّ الترجمة، فما

هي الترجمة الأمينة؟ هل هي التي تحفظ المعنى؟ أم هي التي تقترب من القارئ الهدف؟ هل هي الترجمة الحرفية أم أنها المتصرّفة الخلّاقة؟

وبالنظر إلى الدراسات القائمة حول الترجمة، نجد هذا الجدل متواصلا منذ القديم إلى اليوم. حيث إنّ مسألة الأمانة مهمّة جدّا، ولكنّها في الوقت ذاته حلبة مصارعة كلاميّة بين دعاة الحرفيّة ودعاة التصرّف:

> "فالخلاف القائم بين دعاة الترجمة الحرفية وأنصار الترجمة الحرة يعكس، في الواقع، نزعتان تمثلان مفهومين متضاربين للأمانة في الترجمة. فدُعاة الترجمة الحرفية ينادون بالتقيد بالأصل الذي يعدُّ نموذجا يجب احترامه دون السعي إلى تجميل الترجمة، وذلك من أجل الحفاظ على التماثل بينهما. أما أنصار الترجمة الحرة فيعتبرون أن الأمانة تتأتى بمراعاة قواعد اللغة المنقول إليها وتكييف الذوق والعادات والاسلوب مع مميزات اللغة المتلقية، وذلك حتى تحظى النصوص المنقولة بإعجاب القارئ. وفي خضم هذا الخلاف، يظل مفهوم الأمانة مبهما ومعقدا. فقد أضحينا، في العصر الحاضر، ننبذ الترجمة الحرفية والترجمة الحرة على حدّ سواء ولا نرى في الحرفية مقياسا أساسيا للأمانة، ولكننا لم نتوصل إلى تحديد مفهوم دقيق لمصطلح الأمانة. لقد اختلفت الأجوبة بهذا الشأن لأن بعضها يركز على لغة الأصل وعصره، في حين أن بعضها الآخر يولي الأولوية للغة الترجمة وقرائها. ولكن، هل يجوز الإيفاء بأحد هذين العنصرين وإهمال العنصر الآخر؟"
> (البريني، 2010، 55-56)

لذلك تعالت الأصوات منادية بمراجعة مفهوم الأمانة (المرجع نفسه، 56). إنّ التوسّط بين الترجمتين، الحرّة والحرفية، قد يبدو حلّا أمثلا لتحصيل ترجمة أمينة، وذلك بالجمع بين "أمانة للأصل في جوهره أو محتواه وأمانة للغة الترجمة بمراعاة طريقتها في

التعبير واستعمالاتها المألوفة" (المرجع نفسه، 238). ولذلك يرى البعض الأحقّيّة في الإضافة أو الحذف حيث يجب الإضافة أو الحذف، وحرمة هذا التصرف إذا لم يكن ضروريّا، فـ

> "من المتعارف عليه بين المترجمين أن للمترجم الحق في إضافة كلمة هنا وكلمة هناك، ليجعل النص المترجَم مقروءا ومفهوما ومنسجما مع أساليب اللغة المترجم إليها. بيد أن هنالك شرطين لذلك:
>
> أولا، أن لا تؤدي إضافة المترجم إلى تغيير المضمون الأصلي أو إضافة معلومة لم تكن موجودة في الأصل.
>
> ثانيا، أن لا تغير إضافة المترجم من ملامح أسلوب المؤلف الأصلي" (القاسمي، 2009، 184)

إنّ الأمانة "لا تقتصر على نقل المعنى أو المضمون فحسب، وإنما تتضمن كذلك نقل روح النص وغاياته ومقاصده. وأمانة المترجم ليست مرهونة بنقل المضامين فقط، بل بنقل الأساليب أيضا. فحاصل المعنى يتأتى مما قيل في النص ومن الكيفية التي قيل فيها." (المرجع نفسه، 2009، 156)، أي إنّ المعنى هو حاصل النصّ والأسلوب معا، ولذلك يكون المترجم في وضعيّة لا يحسد عليها وهو يحاول أن ينقل نصّا ليس يملكه إلى لغة أخرى دون أن يفقد ذلك النص شيئا في أحد الجانبين (شكله ومضمونه)، "فالمترجم خادم له سيّدان وعليه إرضاؤهما في آن واحد، وهو أمر عسير. ويمكن وصف المترجم بأنه وسيط في وضع غير مريح، يتوسط بين طرفين، وكل منهما مؤلف من عدد

من العناصر: فالطرف الأول: المؤلِّف، وعمله، واللغة الأصلية. والطرف الثاني: القارئ، واستيعابه، واللغة المستقبِلة." (القاسمي، المرجع السابق، 21).

ورغم كوْن "عالم الترجمة لا يخلو من نماذج تبدو كأنها بلغت حدود ما يمكن تحقيقه تجريبيا على مستوى الجودة. إنها الترجمات التي سعى فيها أصحابها إلى تحقيق الأمانة التامة، فلم يعمدوا إلى محاكاة طريقة التعبير في اللغة الأصلية كما أنهم لم يقتصروا على تبليغ الأفكار الواردة في النصوص الأصلية، بل التزموا باحترام وحدة الشكل والمضمون." (البريني، المرجع السابق، 72). فيبدو حسب الرأي أن التزام الشكل والمضمون معا يمثّل الترجمة المأمولة.

يبدو أنّ البعض سلك لنفسه نهجا بحيث تجاوز المطابقة التامة بين الأصل وترجمته كمعيار للأمانة، باعتبار المطابقة التامة أمرا مستحيلا، مكتفيا بقول ما قاله النصّ دون بتر للعبارات الصعبة أو إضافة لكلام لم يأت ذكره في النصّ الأصليّ كضرب من التوضيح (القاسمي، المرجع السابق، 150).

ويعتبر النصّ، في نظر البعض، كالكائن الحيّ، تنفخ فيه الترجمة من روحها، أو تقضي عليه بنفخة من صاحبها، فهي "التي تنفخ الحياة في النصوص وتنقلها من ثقافة إلى أخرى، والنص لا يحي إلا لأنه قابل للترجمة، وغير قابل للترجمة في الوقت ذاته. فإذا كان في الإمكان ترجمة نص ما ترجمة نهائية، فإنه يموت، يموت كنص

وكتابة" (بنعبد العالي، دت، 21). من خلال هذا القول يبدو أنّ النصّ يمكن نقله إلى ضفاف أخرى لكنّه في الوقت ذاته عصيّ على السفر بكامل حمولته، فهو قابل للترجمة، لكنّه سيترك بعضا منه في نسخته الأمّ، بعضا لا يمكن أن يؤخذ منه أو حتّى أن يُعجن على شاكلته.

إنّ خروج الترجمة إلى الحياة يعني استمرار النصّ في الوجود، بل تعدّده، تماما كالرجل الذي كُتب له أن يمتلك نسلا، فهو متعدّد بهم، لكنّه واحد. هم منه، لكنّه أصل متفرّد بنفسه. كما أنّ النصّ يبرز للموت إذا صادر المترجم حقّه في الاستمرار، وحقه في امتلاك شيء من نفسه لا تعكسه مرآة الآخر. فهو ينتقل ليحيا بتجواله بين الشعوب والثقافات على اختلافها، لكنه لا يمكن أن يُفرغ من أصله أو أن يتمّ اللعب في جيناته الأصليّة، بحيث يُستنسخ منه نص جديد لا يشبهه ثقافيّا ولا انتمائيّا. هكذا هو النصّ، إذا لامس ثقافة الوصول وتُرجم كاملا ولم يُترك له متنفّس يربطه بنفسه، اختنق بين يدي المترجم، فـ

> "إذا كان في الإمكان ترجمة نص ما ترجمة نهائية، فإنه يموت؛ يموت كنص وكتابة. النص لا يحي إلا لأنه قابل للترجمة وغير قابل للترجمة في الوقت ذاته. إذا سعت الترجمة إلى أن تكون نهائية وتضع نسخة طبق الأصل وتجعل من اللغة المترجمة مرآة تعكس النص الأصلي" (المرجع نفسه، 31)

في حين نجد من لا ينظر إلى مسألة الوفاء للنص الانطلاق أصلا، موليا كل الأهمية للتأثير الذي أحدثته الترجمة في الثقافة الهدف، وفي هذه الحالة يكون خلود الترجمة وتواصلها عبر الزمن تأثيرا في القراء، وإن كانت رديئة، معيارا على كونها الأهم، إذ إن الترجمة الجيدة التي لا تلقى رواجا تبقى ترجمة غير ناجحة (إيكو، 2012، 112-113)، "وعليه، فإن مسألة الأمانة مرهونة بمدى خدمة الغرض وتأثير الترجمة" (الديداوي3، 2005، 338).

وبينما يركّز هؤلاء على الأثر الذي تتركه الترجمة، يرى البعض أنه من الصعب اختزال الترجمة في مسألة "الأمانة" باعتبار أن المعاير متحولة متغيرة (أوبيدي، المرجع السابق، 78). في حين ترى ليدرار أن "الأمانة للغة الكاتب لا تعني الأمانة للكاتب" (Lederer, 1994, 84). ومن هذا القول يتضح موقفها من الأمانة، حيث إنها تعتبر أنها ليست احترام الحروف، بل هي تعبير عن المعاني مهما انسلخت من جلدتها، إذ الأمانة للحرف قيد، بينما خيانة الحرف أمانة للمعنى.

وفي السياق ذاته، يرى إيكو (Eco, 2003, 192) أن: "الأمانة ليست طريقة تنتج عن الترجمة المقبولة. بل إنها قرار بالإيمان بإمكانية الترجمة (...)، وهو حسن نيتنا التي تدفعنا إلى التفاوض حول الحل الأمثل لكل سطر. ولفظ 'الدقة' ليس مرادفا لـ'الأمانة'". وعليه، يبدو أنّ الأمانة ليست الدقة، بل إنّ هذا المفهوم يتمثّل في إمكانية

الترجمة ذاتها، حيث إنّ الترجمة قرار اختيار ناتج عن التفاوض مع النص، والكاتب، والناشر...إلخ، هذا التفاوض الذي قد لا يكون. أي إنّ الأمانة اختيار المترجم للحلّ الأمثل في نقل النص، عن طريق إعمال حسن النية في بذل الجهد الأقصى، دون أن تكون الدقّة مرادفا للأمانة. وهو ما يحيل على المعنى الذي يُفهم من بين سطوره والذي يتمثّل في كون المترجم يترجم كما يشاء، والمهمّ هو فعل الترجمة ذاته، أي أن يترجم وكفى، ممّا يفضح ميكيافيلية ترجميّة، تجعل من غاية الترجمة تبرّر اختيار الوسيلة.

يبدو أن مفهوم الأمانة متشعّب، فهو يرتبط أيضا –علاوة على المعنى والمبنى– بالسياق الثقافي الذي ينبع منه النص الأصلي، حيث هي الوفاء لـ"ما يقوله النص أو ما يوحي به باعتبار اللغة التي كتب فيها والسياق الثقافي الذي نشأ فيه" (إيكو، المرجع السابق، 22).

> "فالترجمة لا تتطلب الكفاية اللغوية، أي التمكن من اللغتين المنقول منها والمنقول إليها فحسب، وإنما تتطلب كذلك الكفاية الأدبية والكفاية الثقافية–الاجتماعية. وتتمثل الكفاية الأدبية في قدرة المترجم على معرفة الأساليب الأدبية التي دُوّن فيها النص الأصلي، وتمكُّنه من مضاهاتها في اللغة الهدف. أما الكفاية الثقافية–الاجتماعية فتعني إلمام المترجم بالسياق الاجتماعي والثقافي للخطاب، وظروف إرساله وتلقيه. ولا يمكن عزل لغة النص عن الأسلوب الذي صيغت فيه والموضوع الذي تناوله." (القاسمي، المرجع السابق، 141)

إذ إن "أولويات الترجمة بوصفها تواصلا ثقافيا عابرا هو أن تقدم شكلا لسانيا–ثقافيا مقبولا يقترب من الأصل" (الشيخ، المرجع السابق، 146).

إذن، يقف المترجمون مواقف متعارضة، فمنهم من يفضل الأمانة أو الوفاء للأصل بالتزام أجزائه لفظا ومعنى، ومنهم من يحبّذ النصرة للجوانب الثقافية أو يكتفي بحفظ المعنى. وهناك من يعتبر أنّ اختفاء المترجم يمثّل شكلا من أشكال الموت، باعتباره يقف موقف المغزوّ الذي تخترقه الدلالات وتعبر من خلاله، وهو ما يعني أنّه ليس سوى وسيط سلبيّ، بيد أنّ هذا الموقف يغفل عن ذاتية المترجم الحاضرة بقوة في عمليّة الترجمة، والذي يعبّر عن ذاته بواسطة التأويل (برهون، 2003، 12)، وهناك من يعتبر "الخيانة الظاهرة (عدم الترجمة حرفيا) هي في نهاية الأمر وفاء للنص." (إيكو، المرجع السابق، 23).

ويتبادر لذهن البعض تساؤل مهمّ، وهو هل للمترجم "الحق في تصحيح النص الأصل؟" (Reiss, 2002, 86). من هذا التساؤل تنبعث إشكاليّة أخرى، فإذا ما ترك النصّ كما هو يكون قد خان نفسه، لأنّه يؤمن بوجود خطأ ما في فيه. ولكن يبقى أنه ليس نصّه، وإذ ذاك يصبح التصحيح من طرفه تدخّلا فيما ليس يعنيه، وسطوا منه على الآخر، باعتبار أنّ الكاتب الأصل مسؤول عمّا يكتب. وحينها تغدو أمانته حيال الكاتب خيانة حيال نفسه، وخيانته تغدو أمانة حيال ضميره.

إنّ مسألة الأمانة والخيانة بالفعل قضية شائكة، لا يمكن أن تؤخذ هكذا ببساطة، خصوصا وأنّ الترجمة تحمل من العلم والفنّ معا، وإذ ذاك تغدو مسألة الالتزام بالأمانة

ضبابيّة، إذ، مالذي نكون أمناء في التعامل معه، أهو النصّ، أم الكاتب الأصل، أم القاريء الهدف، أم ضمائرنا، أم ثقافة الأصل، أم شخصنا كمترجمين؟ وإلى ما يستند الجانب الفنيّ، والفنّ ليس سوى ذوق والأذواق لا تناقش؟

إنّ كلّ الآراء المتعلّق بالذوق ليست سوى آراء فرديّة تعبّر عن أصحابها، ولا يمكن أن يكون إجماعٌ حول الجمال أو الدمامة مهما كان الموضوع المطروح، لأنّ الملايير المتكاثرة على الكرة الأرضيّة تنظر بأعينها، ومهما اجتمعت جماعة على رأي، ستأتي جماعة أخرى تقطع عليها رأيها لتبدي بنقيضه تماما. ولا يعني العجز عن تحديد معايير للأمانة والخيانة التوقّف عن الترجمة، خصوصا وأنها فعل يفرض ذاته بذاته، والحاجة إليه تلقائيّة، فيكفي وجود طرفين بلسانين مختلفين.

ومهما كان البعض يفضّلون الشكل والبعض يفضلون الروح، ومهما كان البعض يؤثِر حفظ النص بينما يميل البعض إلى السطو عليه، يبقى المترجم مسؤولا أمام الإنسانية، وأمام التاريخ، وأمام ضميره عمّا ينقله، وهو يحدّد موقفه من خلال قناعاته، وتوجّهاته وظروف النشر، وقطار السياسة السائر على الساحة إلخ...

ولهذه الأسباب، وأبعد منها، لا يتوقّف الجدل حول الأمانة والخيانة منذ القديم، ولكن الذي هو مؤكد أن الخطأ الظاهر البيّن لا يمكن أن يختلف حوله اثنان، كما أن الحذف أو الزيادة يكون نقطة تستدعي النقاش والنظر فيها. وتبقى مسألة الأمانة والخيانة كالزئبق

في المحرار، تصّعّد إلى سماء الدراسات وتخبو، لكنّها لا تُمسك من طرف ولا تنتهي عند نقطة، تُحصر لكنّها لا تُجمع أبدا. إنها قضيّة ذوق، وخلُق، وبعض قوانين لغوية، وبعض تأويل، وبعض معانٍ مقروءة وأخرى مخبوءة.

لكنْ، يبقى القول الفصل، أنّ الحكم على العمل المترجم من حيث هذا الجنب، له طرف يمكن أن يخضع لمعايير، إنّه طرف ثوابت النص التي لا يمكن أن يُختلف فيها، كالمعاني الظاهرة، وجانب اللغة مثلا، بينما تبقى المعايير الذاتية أمورا قد لا يُتفق حولها، وقد تتغيّر عبر الزمان، لأنّ الأذواق لا تُناقش.

2. 3. التـأليـف والتـغريـب

تمتاز بعض النصوص –خصوصا الأدبيّة منها– أنها تنبثق من ثقافة معيّنة، فنجدها تحوي بعضا من هذه الثقافة في شكل كلمات أو عبارات قد تُشْكِل على المترجم حين ترجمتها، وعلى قارئ النص المترجم حين تقع بين يديه. و"بأخذ حضور اللغتين بعين الاعتبار، هل المترجم في خدمة اللغة الأم وحدها؟ لأنه إذا كان شرط الترجمة الجيدة (...) هو أن يقرأ الفاتحة على الأصل، فهل الحرية الوحيدة التي تتبقى له هي أن يتماشى وعادات اللغة الهدف؟" (Oseki–Dépri, 2010, 45). إنّ مثل هذا التساؤل يحتاج إلى إجابة تشفي غليل حيرته المتقدة، حيث إن سير المترجم يُحسب خطوه عليه، فلا يميل نحو جهة إلا وتكون مشيته إتجاها يتّبعه في نظر الدارسين.

ولذلك فإن المترجم وهو يواجه النصوص الأدبيّة، يقف في مفترق طرق، وعليه أنْ يختار أيّ السبيليْن يجتاز، فإمّا أنْ يترجم النص مُبْقيا على كلّ تفاصيله، حتّى تلك التي تشْكل على القارئ الهدف، مستعينا بعض الأحيان بالمقدّمات أو الهوامش، وإمّا أنّه يختزل عناء قارئه هو –قارئ الترجمة– متجاهلا الكاتب الأصليّ والقاريء الأصليّ والبيئة الأصل والثقافة الأصل، ضاربا بالجميع عرض الأوراق، مفتّتا كلّ مختلفٍ غريب، مُلمْلما إيّاه في حروف يألفها القارئ الهدف وتتماشى وثقافته ومفاهيمه.

فمسألة التأليف (تدجين النص والثقافة الهدف)، والتغريب (ترحيل النص بتفاصيله الأصليّة) من بين أهم المسائل في دراسات الترجمة، وذلك باعتبار الجدل القائم حولها، حيث: "ينظر إلى التأليف، الذي يعد تقليدا ترجميا سائدا (...)على أنه مقاربة ترجمية (...) تعمل على تعزيز أسلوب طليق وشفاف، وهذا ما يناقض التغريب الذي هو استراتيجية ترجمية تعمد إلى كسر نظام اللغة والثقافة عن طريق الإبقاء على بعض غرابة لغة النص الأصل" (Hatim, 2001, 46).

إذنْ، يقف المترجمون عادة أمام النص إحدى الوقفتين، إمّا أن تكون وقفة معه أو عليه، بمعنى أنّهم إمّا أن يحفظوه أو يغيّروه، وفي هذا الاختيار ما يقال، خصوصا أنّ البعض يعتبر أنّ أمر الاعتراف بالآخر كآخر خلال الترجمة من أخلاقيّات الترجمة ومعايير أمانتها (Meschonnic, 200, 74). وهكذا وبانحياز المترجمين لإجراء من

الإجراءين (أن يكونوا مع النص الأصل أو عليه) تتأتّى نتائج مختلفة وحصائد متباينة عن ذلك:

> "فالمنادون بضرورة اكتفاء الترجمة بذاتها واستقلال النص في اللغة الثانية واستقراره ضمن نصوصها كما لو أنه كتب بها ابتداء يحكمون على الترجمة بالموت [..] أما الداعون إلى ضرورة استحضار الترجمة محفوفة بالنص المصدر فإنهم يرهنون وجود الترجمة بأصلها ويطالبون بترجمة شفافة تحقق التطابق بين نصين تأسيسا على التطابق بين لغتين. والسؤال الذي يفرض نفسه في الحالتين: أعليّ أنا المترجم أن أسمع صوت الآخر في لغتي أم أسعى إلى محو آثار حضوره محوا تاما عبر التشبث بوهم النقاء المطلق؟" (برهون، المرجع السابق، 20)

فسفر النص بحذافيره وحلوله ضيفا على الآخرين يتطلب موقف الحياد من المترجم، حيث يكون قلمه شفافا تسيل من خلاله كلمات النص الأصل على صفحات الترجمة مؤدّية المعنى ذاته، وحاملة الهويّة ذاتها، بينما يكون انتقال النصوص هجرة كاملة ونفيا حقيقيّا للعمل الموضوع للترجمة عندما يُؤثر المترجم أن ينصّب نفسه كاتبا ثانيا، حاكما بذلك على الترجمة بالإعدام؛

> "فالتوجه نحو تحقيق الألفة أحيانا والغرابة أحيانا أخرى، يعتبر اختيارا لا مفر منه وضروري، من أجل تحقيق الدرجة الجمالية التي تضمن فهم النص، وتشعرنا أن الأمر يتعلق هنا بنص ينتمي إلى ثقافة أخرى يرغب القارئ في الاطلاع عليها" (أوبيدي، المرجع السابق، 89).

كما أن الترجمة هي تقديم نسخة عن الأصل، دون الاستسلام لسلطة تباين اللغات وبُعدها عن بعضها البعض، وهذا الأمر معلّق في عنق المترجم الذي تكمن

"مهمته أن يقهر المسافة التي تفصل النص عن ترجمته، والأصل عن نسخته، وأن يمحو اسمه ويسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى من دون أن يفقد هويته. يريد المترجم أن يكتب النص باسم كاتبه، أن يكتبه من دون أن يوقعه، يريد أن يتدخل من دون أن يتدخل، وأن يظهر ليختفي" (بنعبد العالي، المرجع السابق، 17)

فالمترجم يسعى لنقل النص لا لخلقه من جديد، لذلك فهو يشدّ على يد كاتبه الأصليّ في اللغة الأخرى دون أن يُفصح عن نفسه. وعليه، فإن "النص المترجِم لا يلغي النص المترجَم، وكل ترجمة تظل شفافة، وكل نسخة تحن إلى أصلها. الترجمة لا تستبعد النص المترجَم ولا تغني عنه ولا تصبح بديلا منه" (المرجع نفسه، 41)، إنها تقف منه مكان الظل من صاحبه، تسايره حيثما كان، ولكنّها لا تعدو أن تكون خيالا له.

وفي فضاء الترجمة الرحب، تنطلق رحلة الترجمة بما تحويه من متعة ومخاطرة، فهي:

"توق لنقل واستجلاب ما يود المرء امتلاكه في ثقافته الأصلية، لهذا يكون العشق الذي نتحدث عنه هنا من طبيعة معينة. فهو عشق للثقافة الأخرى، أو لثقافة الآخر، من أجل خدمة ثقافة الأنا التي تحظى بالعشق الأول. أما العشق الثاني المجسد في التعلق والوله أو الولع بالثقافة الغيرية فمصدره العشق الدفين لثقافة الذات. فيأتي العشق الثاني خدمة للعشق الأول: (وما الحب إلا للحبيب الأول) على حد تعبير الشاعر" (ذاكر، 1998، 161)

ولعلّ هذا التواجد بين عالمين هو ما يجعل البعض يرى أنه

"لا يمكن أن نعتبر مسألة الترجمة عن الثقافة الأجنبية بالضرورة، ستكون محايدة [...] ولهذا السبب تعتبر هذه المهمة من اختصاص

> المترجم وناقد الترجمة، اللذين يقع على عاتقهما مسؤولية أن يحددا الدوافع الإيديولوجية، التي تكمن وراء كل قرار يتخذانه عند مزاولتهما لمهمة الترجمة، وأن يتحملا المسؤولية التي تترتب عن ذلك، لأنه لا يوجد نص بريء، كما أنه لا يمكن أن توجد ترجمة محايدة" (أوبيدي، المرجع السابق، 108).

واعتبار أن الترجمة لا يمكن أن تكون محايدة إقرار أنّ المترجم يتدخّل بالضرورة وفقا لإيديولوجيّته أو دوافعه الخاصة، ويترك أثره على العمل المترجم، تماما كما فعل المترجمون اللاتينيّون لتكييف النصّ العربيّ مع الثقافة الأخرى (المتلقية) ويتحجّجون في ذلك بحجج "ترتبط بالطابع الإغرابي لبعض عناصر الثقافة العربية. كما تعود أحيانا إلى ما يتسم به الأسلوب العربي، في نظرهم، من إطناب" (برهون، المرجع السابق، 38)، فهم بذلك

> "سعوا عن طريق الترجمة إلى امتلاك النص المترجم عن طريق عن طريق تشذيبه وتهذيبه بالحذف والإضافة وإعادة تنظيمه وتدقيق معلوماته، واللافت للنظر أن إستراتيجية التملك نفسها هي التي تتحكم في العديد من الترجمات الفرنسية لأعمال أدبي عربية. [...] تتدرج عملية التشذيب والتمتين والحذف والتقديم والتأخير ضمن هدف التقرب من القارىء الغربي كيلا يستشعر وجود أي مسافة ثقافية تفصله عن الفكر المترجَم، ولكي تظل نظرته إلى الآخر ثابتة لا تتغير، تتحكم فيها الثنائيات التي خطتها بعض الكتابات الإستشراقية" (برهون، المرجع نفسه، 40)

إنّ عدم تدخّل المترجم في النص أمر لا يرضي الجميع، فهناك من يعتقد "إغرابية الترجمة" تعود إلى النسخ انطلاقا من اللغة الأصل، وذلك من قبل من هم يريدون خلق جو من الإغرابية على النص إثراء للغة الهدف، وهو فعل لا مبرر لوجوده اليوم في زمن

الطائرة ووسائل الاتصال الذين قوّضوا الكثير من هذه الإغرابية (Lederer, Op Cit., 83).

وفي السياق نفسه، تعتبر هذه الكاتبة أن مشكل النقل الثقافي هو من بين أكبر المشاكل التي دائما ما تُثار في الترجمة، حيث إنّ عادات الأكل والطقوس الدينية، وكذا التقاليد التي يحتويها النص الأصليّ، عادة ما تكون مبهمة بالنسبة لقاريء النص الهدف؛

> "فلا يكفي معرفة أي كلمة يجب وضعها في اللغة الهدف كمقابل للكلمة الواردة في النص الأصل، وإنما أيضا –وخاصة– معرفة كيفية تمرير العالم الضمني الذي تغطيه لغة الآخر بأعلى حد ممكن (...)
>
> إن مشكل إعادة التعبير عن عالم غريب، قد كان، ولزمن طويل، موضوع جدل" (Ibid., 122)

وفي حين يكون حضور المترجم قتلا للنص الأصل والثقافة الأصل خلال رحلتها إلى لغة أخرى، فإنّ اختفاءه قتلٌ للمترجم ذاته وبعثٌ جديد للكاتب الأصليّ في نطاق جديد وربما عصر جديد، إذ

> "إن هوس الأصل ما انفك يعبر عن نفسه بصور شتى راسما حدود العلاقة بين مكونات العملية الترجمية ولقد سلفت الإشارة إلى أن موضوعة الموت لصيقة بحقل الترجمة بمكوناته المختلفة: المترجم، والنص المصدر، والنص الهدف، والمؤلف. وغالبا ما يتم رسم العلاقة بين هذه العناصر من منطلق القتيل والمحو. على المترجم أن يجيد الاختفاء كي يسمح للمؤلف بإسماع صوته في اللغة المتلقية. وعلى الترجمة/النسخة أن تفسح المجال للأصل في نقائه وخصوصياته."
> (برهون، المرجع السابق، 12)

فالترجمة ليست سعيا إلى امتلاك الغير، ولا محاولة لجعل الآخر "نحن"، إنها لن ترمي

> "أن تهضم لغتُنا وثقافتنا النصوص الأجنبية وتبتلعها، و"تغربها"، بل إنها تهدف أيضا، وربما أساسا، إلى أن تمكن ثقافتنا من أن تغترب وتتفرنس وتتنجلز وتتألمن و... بهذا تصبح الترجمة أداة لتمكين الثقافة من أن تمتحن ذاتها على ضوء الآخر، ووسيلة لتعريض الذات لمحنة وامتحان تتلقى فيهما دفعا عنيفا يأتيها مما هو أجنبي. هذا الدفع هو الذي يجعل الذات تشعر بالغربة، لا أمام الآخر فحسب، بل أمام ذاتها كذلك. بهذا تغدو الترجمة انفصالا للثقافة عن نفسها وللغة عن ذاتها، وللأنا عن نفسه. بهذا وحده تصبح الترجمة مولدة للهوية، مغذية للثقافة" (بنعبد العالي، المرجع السابق، 98-99)

وتتعاظم قيمة الجانب الثقافيّ عند البعض إلى درجةٍ تجعله يؤمن أنّ الترجمة فعل "ترحيل من فضاء ثقافي إلى فضاء ثقافي مغاير، إنها ليست مجرد ممارسة تقنية فنية يكون فيها المترجم "خزان قواميس". ويشكل ذلك الترحيل، بدرجة أو أخرى، اختراقا للفضاء الجديد الذي يبدي ممانعة وصدا، إذ يظل النص الوافد دوما نصا أجنبيا، بما تحمله لفظة الأجنبي من دلالات إغرابية" (رشيد برهون1، 2003، 102) فليس المترجم مجرّد مرحّل للنص لغويا، بل هو يخترق فضاء الآخر الثقافيّ بهذا النص، مُبقيا على ما يحمله من خصائص تميّزه عن فضاء الآخر وتجعله غريبا هناك، من حيث أن "الغريب له الحق أن يثبت قيمة كونه آخرا" (Leinen, 2007, 138)

ورغم ذلك، لازال الصراع بين الأنا والآخر قائم، يتجلّى في محاولة فرض الهدف على المصدر، حيث سلطة الأقوى تحاول فرض الهدف على المصدر وخلطهما، ليذوب ولـ

> "تنحسر اللغة الهدف كمصدر للهوية نتيجة للأهداف السلطوية من الآخر على المستوى الثقافي بالدرجة الأولى، فيتفاقم الصراع بين الذات والآخر نتيجة للتباين بين الثقافتين، ومطلب منهما. فبينما تبتغي الثقافة الوطنية من الترجمة الاكتساب المعرفي، والتزود بمعالم ثقافة الآخر، بغرض دفع حركة النمو والتطوير، تعتقد ثقافة الآخر أنها جاءت إلى هذا العالم–الجديد، المغزو– لإذابة هويته، وإجبار ذويه على اكتساب ثقافته، حتى لو كان ذلك كراهية وقسرا على التلقي أو الإدماج" (فيدوح، 2009، 125).

ويبدو أنّ سياسة الغرب حيال الترجمة لا تزال تحكمها قبضة الأنا الرافض لكلّ ما هو ليس من هذا "الأنا". فمنهم من لازال يرى أن "الترجمة تعتبر عملية معقدة، يعيد المترجم من خلالها تشكيل الرسالة مكيفا إياها ومتطلبات الثقافة الهدف" (Aschenberg, 2007, 25). ويضرب برهون (برهون1، المرجع السابق، 104) مثلا على ذلك بواقع النشر وكيفية تعامل الغرب مع الناتج الأدبي العربي قائلا:

> "إن السوق الثقافية الغربية ما تزال تفضل الأعمال العربية والإسلامية التي تتعرف بها على قيمها الفكرية والجمالية، لهذا فإن عبور النصوص السردية آلية إلى الضفة الأخرى هو بمقدار ما تتضمنه من عناصر تتستجيب لأفق انتظار قارىء لا يبرح مكانه. ولنتذكر كيف ترجم عنوان كتاب نوال السعداوي وجه المرأة العار بـ Hidden face of Eve، أي وجه حواء المخبأ (...) كما أن الإحالة على حواء غنية بالدلالة: الخطيئة والإغراء وسرمدية صورة المرأة العربية المرتكنة

إلى ثوابتها. وتبتديء الترجمة الإنجليزية بفصل عن ختان البنات وهو فصل لا وجود له في النسخة العربية. كما تتضمن الترجمة عناوين فرعية أضافها المترجم من قبيل النصف المبتور The mutilated half، كما أباح المترجم لنفسه حذف فصول برمتها وإضافة أخرى وتقديم بعضها على البعض الآخر"

من خلال القول السابق يتضح أنّ القاريء الغربيّ لا يتحرّك نحو النص –ومنه نحو ثقافة النص– بل إنّ النص هو من يتحّرك نحوه. وعليه، فإنّ النص يفقد الكثير من أصله خلال عمليّة العبور، وهذا يحدث نظرا لنظرة الغرب للعالم العربيّ التي لازالت كما هي، عاجزة عن التغيّر، نظرة تغشاها العلويّة، حتى يحسّ الذي يدرس هذا الوضع أنّ النصّ العربي يتمّ تأليفه مع القاريء الهدف. فبدل أن يسافر القاريء الهدف إلى ثقافة الأصل، يسافر النصّ الأصل للقاريء الهدف، مجرّدا من ذاته. ولست أدري أهو ضحيّة خطّة سياسيّة أكبر منه، أم أنّه طرف فيها.

إذن، يكون على النص إلزامات بالقوة، فهو سيتبنّى، بالإجبار، ثقافة الآخر، وهو ما يشكّل لدى البعض عقدة الاستعمار بشكل مغاير. بينما يرى البعض أنّ الترجمة تتيح الفرصة للذات أنْ تختبر نفسها أمام الآخر، وذلك لأنّ سياسة الانغلاق لا تمثّل وسيلة اختبار جيّدة، في حين أن الانعتاق يضع الذات في الحلبة، فإمّا أنْ تصرع أو تُصرع. لكن، يبقى بين المخالطة الحرّة والتي تساوي التثاقف الحرّ، وبين تبنّي الآخر قسرا وإرغاما، خيط يفرق بياض التثاقف السلميّ عن سواد الاستعمار الثقافيّ. فالتأليف يكون أحيانا، رغم لطافة اسمه، إستعمارا يهزم الأنا أمام ذاته، لتتحطّم مرآته قبل أن يرى

صورته، ولتُخرق سفينته قبل أن يبلغ الضفة الأخرى، فتحمله زوارق الآخر إلى إقامة جبريّة بين قضبانها، ثمّ تصدح في تقارير على الملأ أنّ النص قد انتُشل على سواحلها ضمن عملية "إنقاذ" جبّارة تزيّنها روح "السلام" و"العدالة الإنسانية"!

وفتْح الباب للهجرة الثقافية واستقبال الآخر الوافد من الخارج، يولّد الأنا من جديد على يدي الترجمة، حيث إنّ الاحتكاك بالغير يخلق حياة ثقافيّة جديدة، وعلى الهويّة أن تحتضن نفسها وهي تبتسم للآخر في مرآتها هي، بدل أن تنكمش على نفسها تحت أغطية الانغلاق، لتصارع –وحيدة– حمّى الخوف من الآخر، وليزيد من علّتها نهمها الثقافيّ الذي يجعلها تدخل الآخر على الأنا، فيعلق هذا الطبق المشكّل من عناصر لاتختلط –كالزيت والماء– بين الحنجرة والمعدة محدثا انسدادا لا ينفع معه سوى أن تقيء الثقافة نفسها والآخر معا، وتعيد فرز مكوّنات الطبخة، ولتترك ما للأنا للأنا، وما للآخر للآخر.

إنّ الكاتب وهو يقدّم لقارئه نصّا إنّما يفعل ذلك مستخدما كلّ أدواته، خدمة لأغراضه ورؤيته، ويستقبل القارئ الأوّل النص بتأويله الخاص، لكنّ القارئ الثاني عادة يقرأ النص بعينه وعين المترجم، أي إنّه يقرأ عن طريق الوسيط، فإنْ انزاح الوسيط خلّى بين القارئ –أيّا كانت لغته ومهما كان زمانه– وبين الكاتب الأصليّ، وإنْ آثر البقاء تحوّل إلى كاتب ثانٍ وحوّل العمل الأصليّ إلى نسخة جديدة ربّما قد تكون أقرب إلى

القارئ ثقافيّا لكنّها تكون أبعد ما يكون عن الأصل، وتغدو الترجمة حينها كتابة جديدة لا ترجمة.

2. 4. معاييـــــر الجـــودة فـــي التـرجمـــة

تمتاز الترجمة بكونها علما وفنّا. وهذه الوضعيّة تجعل منها محلّا لتساؤلات كثيرة. فكونها علما يفرض عليها جانب الدقة والجودة، وكونها فنّا يفترض جانب الإبداع الذاتيّ والمساهمة الفردية فيها، وما بين هذين المسمّيين يكون الناتج الذي نحصّله من جرّائها مثارا لتساؤلات عدّة؛ إذ كيف نحكم على دقة ترجمة ما وجودتها؟ هل نحتكم إلى جانب علميّ صرف أم إلى تشخيص علائم الإبداع؟ وهل هناك سلّم نحتكم إلى درجاته في تقييم الأعمال الإبداعيّة المترجمة وحتّى تلك المنتمية إلى حقول العلم والمعرفة والتقنيّة؟ وهل يمكن –والحال هذه– أن يكون للترجمة معايير ثابتة ودقيقة تبيّن جودتها رغم تداخل وجهيها العلمي والإبداعي؟ خصوصا وأنّ البعض يقضي منذ البداية أنه "لا توجد ترجمة كاملة" (Maurus, 2008, 69)

إنّ البعض يرى أن تقييم نوعيّة الترجمة تتمّ على طريقتين "باعتبارها نصا منفصلا بذاته من جهة، وباعتبار علاقتها بالنص الأصل من جهة أخرى" (Gile, 2005, 55). وبهذا الشكل يكون النص نصّا لصاحبه ثم للمترجم، فيُنظر في الترجمة كنصّ جديد ثم

كنصّ له أصله. ومن هذا المنطلق، تتمّ دراسة النوعية على مرحلتين، مرحلة تقارن الترجمة بنفسها ككتابة، ثم تقارنها بالأصل باعتبارها نقلا.

إنّ مسألة الحكم على الترجمة ليست بهذه البساطة، فمقارنة النصّ بأصله على أيّ أساس يكون؟ حيث إنّ مقارنته بنفسه كفيلة باستخراج نقائصه الأسلوبيّة واللغويّة، بينما تُظهر مقارنته بالنص الأصل الفرق بينه وبين الأصل، على مستويات مختلفة، لكنْ، يبقى أنّ المقبولية والذوق السائد في الاستحسان والاستهجان أمورٌ لها وزنها في الحكم، بينما ليس لها معيار ثابت يُحتكم إليه، ولذلك فإنّ

> " نوعية الترجمة مسألة نسبية إذن وليس من الحكمة أو الصواب إصدار حكم مطلق على الترجمة، بأن يتوقع أن تكون إما ممتازة رفيعة، في أعلى السلم، أو وضيعة رديئة، ذلك أن بين المنزلتين درجات متفاوتة بعضها مقبول وآخر مستحسن، والمهم أن يحظى النص بالتقبل والمقبولية في كل الأحوال." (الديداوي3، المرجع السابق، 33).

يتّضح من خلال هذا الكلام أنّ نوعيّة الترجمة ليست أمرا مطلقا، فهي قد تصعد في درجات الجودة، وقد تنزل في دركات اللاجودة، والمقياس الأهمّ في ذلك مقبوليتها، ولذلك "لا ينبغي الحكم على دقة المحتوى بشكل رئيسي على أساس أنه يجب ((أن يكون دقيقا)) لقصد الكاتب فحسب، ولكن أيضا بألا يتسبب في تشويه الرسالة بالنسبة لأولئك الذين قصد منهم أن يتلقوا الترجمة" (نيدا، 2009، 10). فمسؤولية المترجم كبيرة حيال

الكاتب الذي ترجم له وتجاه القارئ الذي سيقرأ له. ولذلك فإن الترجمة الجيّدة هي التي تحفظ مقاصد الكاتب الأصلي ولا تشوه رسالته التي ينشد بها الوصول إلى القارئ.

يتعيّن على المترجم إذا أن لا ينأى بالنص عن كاتبه، كما لا يصحّ له أن يبتعد به عن قارئه، حيث

> "إن أفضل ترجمة هي التي تسير في اتجاهين متكاملين يتجاذبان، إذ تقترب إلى أبعد حد من الأصل وتبتعد إلى أقصى حد منه بمقدار ما تتطلبه اللغة المترجم إليها. فلا التصرف المبتعد مقبول ولا التقيد المفرط محمود، لأن في الأول خيانة للمترجم عنه وفي الثانية إجحافا وعدم احترام للمترجم له، أي القارئ. فإذا اختل شطر المعادلة هذه، اختلت معهما العملية الترجمية. وإن أفدح اختلال تحريف المعنى والتلاعب به وانعدامه" (الديداوي2، 2002، 261)

فالابتعاد الشديد عن النصّ قد يفسد على الكاتب بعض معانيه أو ربما قد يخسّره كثيرا من الشكل أيضا، والقرب اللصيق من النصّ قد يسلب القاريء بعض حقّه في نصّ أوضح أفكارا وأقلّ تعقيدا بالنسبة له كأجنبيّ عن لغة النصّ الأصليّ.

ولهذا، يرى البعض أن "الترجمة لتكون ناجحة، عليها أن تهدف إلى خلق مكافئات شاملة بين النص الأصل والنص المترجم" (Lederer, Op.cit., 51)، فتقديم مقابلات لجمل النص –حسب هذا الرأي– لا ينفي الفعل الترجميّ، لأنّ الهدف الأخير من عمليّة الترجمة هو تقديم نصّ مفهوم يستسيغه القاريء الهدف.

وممّا لا شكّ فيه أنّ المترجم مطالب –لتكون ترجمته جيدة– بحفظ المعنى والمبنى معا، فذهاب المعنى يعني موت النصّ وعمليّة الترجمة معا، وهو ما يساوي فشلا ذريعا في رصيد المترجم، بينما يأتي الاهتمام بالشكل في بعض الأنواع من النصوص أكثر من أنواع أخرى، فلشكل الشعر على سبيل المثال معنى، وله من التأثير على القارئ حدّا لا يمكن الاستهانة به، ولذلك يدافع البعض عن الشكل لِما يحدثه من أثر على القارئ

> "وباعتبار أن قيمة الجانب الشكلي أو الأسلوبي تكمن في الصورة التي يُحدثها والتأثير الشعوري الذي يولّده، فإننا نعتبر أن الترجمة على هذا المستوى تتمثل في نقل المفعول المُحدث وليس في الحفاظ على الشكل في حد ذاته. وهذا المفعول يثير شعور القاريء الذي يدرك في الوقت ذاته محتوى النص أو الرسالة" (البريني، المرجع السابق، 51)

كما أنّ مسالة تجاوز النصّ الهدف للنصّ الأصليّ ترمي بالنصّ في دوّامة من تساؤل الدارسين، فهل النصّ الأعلى من أصله ناجح؟ إنّ البعض يرى أن "المترجم، إذا ما دخل في منافسة مع الكاتب، قد يتساوى وإياه، وقد يتجاوزه، لكن لا يمكن الادّعاء أنه سيحتل مكانته، لأنه حجزها سابقا" (Bonnet, 2006, 26). فبعض الترجمات قد تطول حتى تنافس أصولها قامة، لكنّ الأصول تبقى أصولا.

وتبقى الجودة مطلبا على المترجم تحقيقه، ويشترط أن يحقِّق بعض الشروط لتتحقّق له ترجمة جيّدة "ولضمان نوعية جيدة للترجمة ينبغي إعداد وتأهيل المترجمين الذين يتوفرون على الاستعداد اللازم والمواصفات المطلوبة، وقيام المترجم بترجمة الكتب التي

تقع ضمن اختصاصه وخبرته، وتُولّي مُراجع مُختص بمراجعة الترجمة" (القاسمي، المرجع السابق، 22). وعليه، يحتاج المترجم أن يخضع للتأهيل ليتمكّن من أن يتصدى لعمليّة الترجمة، كما أنّ نقطة التخصّص والخبرة مهمّة جدّا.

فمن المفيد أن يقوم المترجم بترجمة نصوص تنتمي إلى تخصّصه، الأمر الذي يجعل لغة ذلك الاختصاص في متناوله، كما أنّ الخبرة عامل مهمّ في نجاح الترجمة، إذ إنّ تناول نصّ تعوّد المترجم على العمل على نصوص تشبهه يجعل نتائج الترجمة أكثر إرضاء وأكثر جودة. وفي الأخير، وبعد عمل شاق ومجهود كبير، يستحسن تقديم العمل إلى مُراجع لتفادي أيّ مشاكل لغويّة أو ثقافيّة قد يكون المترجم غفل عنها.

2. 5. نقل النصـوص الأدبيّـة بيـن القـراءة والتـأويـــل

تعدّ الترجمة الأدبيّة مهمّة صعبة، حيث "إن ترجمة الأعمال الأدبية تتطلب من المترجم تخصصا في الجنس الأدبي الذي يترجمه، وإلماما بالمجال والموضوعي الذي يتناوله، ومعرفة بثقافة المؤلف الأصلي وحضارة العصر الذي عاش فيه، واستيعابا لأسلوب الكاتب وتقنياته في الكتابة، إضافة إلى تمكن المترجم من أسرار اللغة المنقول إليها." (القاسمي، المرجع نفسه، 158).

فالإقبال على ترجمة الأعمال الأدبيّة يستدعي امتلاك المترجم أدوات الترجمة والموهبة معا، خصوصا وأنّ للأسلوب وزْنا في هذا المجال. فالشكل والمضمون كلاهما يجب مراعاتهما في الترجمة الأدبيّة بالذات، إذ إنّ

> "قضية الشكل والمضمون وهي من أبرز القضايا التي تتصدى لها الدراسات الترجمية في مسألة الترجمة الأدبية. وكما هو معروف، قضية الشكل والمضمون قضية نقدية قديمة قدم الدراسات الأدبية، ولكنها استحوذت على اهتمام نقاد دراسات الترجمة عموما، والترجمة الأدبية خصوصا" (الطامي، 2013، 41).

وكما يمارس البعض الترجمة بأنواعها للاسترزاق، تشكّل لدى البعض هوى يتملك نواصي إبداعهم، فالترجمة "مثلها في ذلك مثل الكتابة الأدبية، غوايةً ونداءً لا نستطيع مقاومتهما. والترجمة أيضا رأسمال معنوي مطروح بلغة/لغات أخرى، وهذا الرأسمال يلبي إما حاجات الأفراد أو الشعوب. فعلى صعيد الأفراد، قد يجد المترجم في عمله شيئا من تحقيق الذات والامتلاء أو حتى العزاء والتأسي" (الحالول، 2013، 102)

ولعلّ جانب الغواية هذا لا يمنع كونها عملا شاقّا، حيث

> "يعرف المشتغلون في الترجمة أن نقل النصوص الأدبية، لا سيما الراقية منها، من لغة إلى أخرى من أصعب الأمور. فهذا النوع من النصوص كثيرا ما يتصف بالغموض والمراوغة، ويحتاج إلى تفسير وتأويل قد يخطيء المترجم فيهما وقد يصيب. ولا يسلم من التشكيك في صحة التأويلات إلا من رحم ربك. ومن أهم أسباب الخطأ سببان: التسرع وعدم إتقان لغة النص الأصلي أو اللغة المستهدفة." (عصفور، المرجع السابق، 243)

إنّ عملية تأويل النصذ تحدّد مستقبل الترجمة التي هي بصدد الإنجاز، إذ إنّ "عملية الفهم نفسها ترجمة" (برهون، المرجع السابق، 46). كما أنّ "الفهم ليس نهائيا أبدا" (Sladkova, 2005, 80) فهو يتشكّل خلال القراءة، وليس هناك فهم واحد بل إنّه متعلق بذات المتحدَّث إليه/القاريء (باعتبار النصّ يخاطب القرّاء). ولذلك، فإنّ صعوبة التأويل تكمن في وجود "عوامل ذاتية ناتجة عن اختلاف شخصيات المترجمين ومداركهم وأساليبهم. فالمعنى مضبوط على مستوى الفهم لأنه مرتبط حتما بالقول. إلا أن اللغة بصفة عامة، تتيح أكثر من وسيلة واحدة للتعبير عن نفس المعنى" (البريني، المرجع السابق، 66)، إضافة إلى أن النص يتضمن دلالات عائمة وأفكارا ضمنية تختفي خلف الإيحاءات (حمداوي، 2012، 103).

فالمترجم، خلال قراءة النص، يستخدم بعضا من ذاتيّته واعيا أو غير واع، إذ الفهم يتطلّب من المترجم حضور إدراكه وأفكاره وخلفيّتة الثقافيّة؛

> "فإذا كانت الترجمة في البداية عملية فهم وتأويل، وبما أن الفهم والتأويل يستندان بدورهما إلى فهم المترجم المسبق، أي تصوراته الخاصة للعالم وأحكامه المسبقة، فإن الترجمة تواجه إشكالين نظريين هامين. الإشكال الأول يتعلق بمسألة علاقة الذاتي بالموضوعي. فثقافة المترجم الخاصة لا بد لها أن تؤثر على فهمه للنص الأصل. وبالتالي فإن الترجمة لا بد وأن تكون ذاتية بالرغم من اعتمادها على نص موضوعي. إلا أنه وبما أن المترجم لا يترجم لنفسه، بل إنه يمثل حلقة وصل بين النص الأصل وقاريء النص الهدف فإن الترجمة ليست عملية فهم وتأويل فقط بل إنها أيضا عملية تواصل مما يوجب على المترجم أكبر قدر من الموضوعية رغم استحالة بلوغ الموضوعية

المثالية. فعليه أولا أن يعي بتصوراته الخاصة التي تؤطر فهمه للنص، مما يفرض عليه بالضرورة الاقتراب ما أمكن من الموضوعية ومن الأمانة العلمية" (مخطاري، 2003، 70)

هذه المكانة الوسط، وفضاء "البين بين" الذي يقحم فيه هذا القول المترجم، يعترف بالذاتيةّ وينادي بالموضوعيّة، فلا يمكن للمترجم أن ينفصل عن أفكاره فيفهم أفكار الآخرين، ولا يقدر أن يغمض عينيه في رؤيته للعالم ليستلف أعين غيره للنظر، لكنّه مطالب بالوقوف على هيكل ذاتيّته، ليطلّ على القارىء الهدف بأكبر قدر ممكن من الموضوعيّة المتصالحة مع ذاتيّته، حتى يقدّم واجبه على وجه مُرض.

كما أنّ المعنى يكون مرتبطا بالقارىء حيث "إن الكاتب يلج عالم "الفناء" بمجرد انتهائه من الكتابة، ويترك المكان للقاري" (عمراني، 2011، 64)، هذا القارىء الذي يتواصل مع النص من خلال عملية القراءة التي هي "بمعناها العام عملية تواصلية بين القارىء والنص، بين الذات والموضوع وبين مختلف الحضارات. وبصيغة أخرى، فهي تفاعل بين طرفين يستفيد أحدهما من الآخر، أو إعادة بناء للعمل المقروء" (الكدية، 1995، 53).

فالإمساك بالنص لا يكون من أطرافه، بل يكون بالولوج إليه تماما والغوص في عمقه، حتّى يتحوّل كأنّما هو ذات وليس شيئا، يتفاعل معها القارىء تفاعله مع كائن يجلس قبالته، فيسير القارىء بالمعنى على دروب فهمه، بينما يقدّم النص نفسه محاولا

الابقاء على نواته الأولى، ولكنّ مفاصله تتلوّى بين يديّ القاريء، يديرها حول محور تركيبة شخصه، أفكاره، ضميره، مرجعيّته، فيكون النصّ نصّا لكاتبه وللقاريء.

علاوة على ذلك، فإنّ الترجمة ليست صَهرا للكلمات فحسب، بل هي صهر للمفاهيم أيضا، وذلك عبر انزلاق المعاني المتولّدة خلال المرور من لغة لأخرى (Oustinoff, 2011, 150)، أي إنّ الترجمة تتجاوز الكلمات مفردة إلى معانٍ تولّدها هي ذاتها وهي تغادر الأصل نحو الهدف، وكثيرا ما تحدث هذه الولادة على يد الثقافة، فهي التي تمارس الضغط على المترجم، وتجعل اللغة تبدو ضيّقة أحيانا، كما أنّها تضيّق الخناق على المترجم أحيانا أخرى، فيضطر إلى إيجاد حلول تنجد نصّه، حلول يستعين فيها بالتأويل.

وتكون عمليّة التأويل سابقة دائما للترجمة "فإن المترجمين الجدّيين، قبل الشروع في الترجمة، يقرأون ويعيدون قراءة النص، ويستشيرون جميع الوسائل التي تمكنهم من الفهم الملائم للفقرات الملتبسة، والكلمات الغامضة، والإحالات المعرفية –أو، كما في المثال الأخير، التلميحات التي تكاد تكون نفسانية تحليلية" (إيكو، المرجع السابق، 307)، وهذا كلّه في سبيل الفهم الذي يستدعي كفاءة لغويّة ومعرفة موسوعيّة، فهو نشاط شامل يصعب تجزئته إلى مراحل بيّنة (Lederer, Op.cit., 32).

إنّ عمليّة القراءة ذات مكانة كبيرة في الترجمة، حيث إنها تمثل نقطة الانطلاق نحو خطّ النهاية الذي هو الناتج النهائيّ لعمليّة الترجمة. ولا يمكن أبدا لمترجم أن يُفهِم

قارئه إذا لم يفهم ما هو بصدد إفهامه، إذ إنّ فاقد الشيء لا يعطيه. ففيما يتعلق بالأداب الأجنبيّة، فإنّ العادات والتقاليد التي يتحدث عنها الكاتب الأصل

> "نادرا ما يمتلك القاريء معرفة كافية بها ليتمكن من ولوج جل الأحداث الثقافية عبر ترجمة حرفية. وعليه، فإنه من شأن المترجم أن يقدم للقاريء الأجنبي معارف إضافية، محدودة لكن كافية لفتح الباب المؤدي لمعرفة الآخر. قد يكون قاريء الترجمة غير عارف، لكنه ليس غبيا. وسيكمل بسرعة، بفضل النص، بعض المعارف التي كان يفتقدها في البداية. ويساعده المترجم بإظهار بعض الضمني الذي حواه النص الأصل، وكذا باستخدام وسائل لغوية كافية لتعيين المراجع التي ليس لها مقابلات مباشرة في لغته" (Lederer, Ibid., 123)

من هنا كانت القراءة –عندما يتعلق الأمر بالثقافة– تحتاج إلى أمرين: ذكاء قاريء النصّ الهدف، إضافة إلى مساعدة المترجم في تقريب الصورة له. ورغم كون الوضعيّة الثقافيّة قد تكون مبهمة تماما لدى القاريء الهدف، ورغم كون المترجم قد لا يجد لها ما يقابلها في الثقافة الهدف، إلا أنّ للقاريء دورا كبيرا في وصول المعاني إليه.

وعمليّة القراءة التي يمارسها المترجم تكون على ضربين: "القراءة المتلقية التي يتشارك فيها مع كل قاريء عادي والتي تكون في أصل الرغبة الترجمية والامتلاك الترجمي، والقراءة الترجمية التي تعتبر قراءة من نوع خاص لأنها قراءة تفكّ النص وتصل إلى خلاياه ومسامه وتشرحه تشريحا وتفككه تفكيكا" (الزاهي، المرجع السابق، 72).

والقراءة بهذا الشكل تضمن للمترجم الاندماج في النصّ والتوغّل في أحشائه لاستنباط كنهه والوقوف على معانيه المخبوءة، وكذا لملاحظة كلّ صغيرة وكبيرة يشير إليها الكاتب الأصلي من قريب أو بعيد. ولهذا السبب يذهب البعض للقول إنّ

> "القراءة هي أهم عنصر في الترجمة. فالمترجم يقرأ ليتهيأ للترجمة وهو يترجم ويقرأ بعد أن يترجم، ما بين قراءة وإعادة قراءة. والقراءة تؤدي إلى الحفظ وإلى تكوين الرصيد الفردي من اللغة للمترجم. وبالقراءة يبدأ عملية الترجمة وبها تستجلى غوامض النص وتدقق معانيه وتوحد استعمالاته، استنادا إلى المراجع. وإن المترجم يصبح كاتبا بعد أن يحل نظم النص الأصلي ويدرك مقاصده ويستوعب معانيه ويحيط بأبعاده." (الديداوي5، 2012، 86)

هكذا يلج المترجم باب الكتابة عبر عتبة القراءة التي قد تكون حجر عثرة إذا لم تتمّ بالشكل المطلوب، فالقراءة التي يحتاجها المترجم ليست مجرّد متابعة للسطور بالبصر أو حتّى الاستمتاع والانتشاء بالنصّ والدخول معه في صداقة عمياء أساسها الإعجاب، بل إنّ "الترجمة في حاجة إلى قراءة وتحليل" (مبروك، 2013، 25).

ويعدّ المترجم قارئا غير متوقّع للنصّ، لأنّ النصّ لم يكتب له، ومع ذلك يتوجّب عليه فكّ رموز الكاتب، ممّا يسمح له أن يحصر قرّاءه بدوره (Plassard, 2007, 36-37). ويبدأ المترجم ترجمته بالقراءة الأولى، وهي قراءة لا يمكنها أنْ تكون ساذجة بريئة، نظرا لما يمتلكه المترجم من سابق خبرة ومعارف، ونظرا لكلّ ما قرأ وترجم من قبل (Ibid.269).

ترتكز عملية القراءة والتأويل على قدرات المترجم وما يمتلكه من إمكانات لغويّة ومعرفيّة ومراجع وموسوعات، وكذا على عمليّاته العقليّة التي تغذّيها مصادر مختلفة كخلفيّته الثقافيّة ودرجة تحكّمه في اللغتين (المترجم منها وإليها)، وعوامل أخرى مختلفة، ولذلك "لا توجد تجربة فردية في الترجمة، تشبه تجربة أخرى" (أوبيدي، المرجع السابق، 159).

والتجربة الفرديّة تبدأ منذ القراءة وتنتهي إلى طباعة الترجمة، ولكنّ هذا الكلام لا يعني مطلقا الحصول على منتجات مترجمة تختلف في معانيها بعدد القراءات التي خضع لها النصّ الأصليّ. فالقراءة التي تبتعد بصاحبها عن فكرة النصّ الأساسيّة قراءةٌ فاشلة تنجب ترجمة فاشلة. ولذلك على المترجم أن "يفعل ما كان يفعله زهير بن أبي سلمى: يقلب الوجوه الممكنة للترجمة أو القصيدة ردحا من الزمن –حولا كاملا إن لم يكن في عجلة من أمره– وإلا فإنه سيكون عرضة لسهام النقد الجارحة." (عصفور، المرجع السابق، 6). فعمليّة التأنّي في فهم النص والتريّث في استخراج معانيه يجعل الترجمة تنضج على نار هادئة ليكون النص لذيذا مستساغا بالنسبة للقارئ الهدف، لكن هل تكفي رغبة المترجم في فهم مقصود الكاتب مع امتلاك المعارف المناسبة كما تدعي ليدرار (Lederer, Op.cit., 35)؟

الفصـــل الثالـث

تأثيـــــر

النص الأصلـي

فـــي الترجمـــة

ما بين نصّ الانطلاق ونصّ الوصول يقف المترجم على قدم وساق، لا يهدأ ولا يهدن، فالنصّ الأصل يجتذبه، وراحة الوصول تراوده، لكنّها ليست راحة تامّة لأنّ حقيبته الترجمية تظلّ على عاتقه بكلّ التقنيّات والنظريّات والقراءات والتأويلات التي لا يجب أن تنطفيء في نصّه، لأنّه موعود بالسفر، نحو ضفاف لا تنتهي، ترسمها النصوص التي منها ينطلق، فيكون المترجم عجينة النصّ أحيانا، يتشكّل بين أصابع ثقافة الأصل والمعاني التي نفختها روح الكاتب. ولذلك كان هذا الفصل الذي يتناول حال المترجم مع النص/الكاتب الأصل، معرّجا على كليهما بتفصيل حول ظروف النصّ الأصل الذي أنا بصدد دراسته، وكلّ ما من شأنه أن يلامس ترجمتيه ومترجميه.

وقد كتبتُ أقوال ديب في لغتها الأصليّة وقوفا منّي موقف حياد من الترجمتين، كما أنّي أردت أن أضع كلمات ديب كما هي حتّى يظهر كلامه العربيّ في الفرنسيّة بشكل أوضح. فالترجمة تسلخه من طابع الإغرابية باعتبارها تجعل ما كان غريبا في الفرنسيّة طبيعيّا في العربيّة.

كما أنّني آثرت أن أخصّص بعض العناصر للنقاش، فبدت كأنّها خالية من التمثيل، والسبب في ذلك أنني لم أشأ حشو البحث بكلام يُكثر الأوراق دون أن يزيد فائدة، خصوصا وأن الوقوف عند نص ديب يحتاج الكثير من النقاش.

3. 1. أسلـوب المتـرجـم والترجـمـة

لكلّ مترجم أسلوب في الترجمة يميّزه تماما، كما لكلّ كاتب أسلوب خاصّ يميّزه، ناهيك عن أنّ لكلّ مترجم سبيلا ينتهجه من بين سبل الترجمة المختلفة، وأعني هنا طرائق الترجمة من نظريّات وتقنيات.

وتبدو الغاية من الترجمة من بين الأمور التي تحكم نتاجها، فالذي يترجم لأجل تسلية القارئ ينتهج منهجا مختلفا عن الذي يترجم لأجل تثقيفه، حيث إنّ الأول قد يغيّر ويحوّر وقد يؤلّف النصّ والثقافة الهدف، بينما يبقى الثاني يحتفظ بالكثير من النص الأصليّ ويغربه بغية إطلاع الغير وتثقيفهم. فالغاية من الترجمة أمر يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، حيث

> "إننا نترجم لشخص لا يعرف اللغة المترجم عنها، وعادة ما يجهل ثقافتها، (سواء كان النص المترجم مكتوبا أو سمعيا بصريا)، فالمترجم لا يقوم بهذه العملية (الترجمة) لنفسه (هناك استثناءات نادرة في هذه الحالة)، وإنما يتوجه لمتلق هو في حاجة إليه كوسيط لغوي وثقافي، حتى يتمكن من فهم نص بعينه، ويمكن أن تكون هناك غايات مختلفة لدى المتلقي من وراء هذا النص (حيث يقوم النص بوظيفة النص الأصلي، أو يوافق النص الأصلي). علينا أن نضع في عين الاعتبار أيضا ذلك الشخص الذي يكلفنا بالترجمة، وليس بالضرورة أن يكون هو الشخص المتلقي الذي من أجله نقوم بالترجمة أو الغاية من وراء الترجمة، بترجمة شيء يمكن أن يكون له غايات متنوعة، ومن هنا فإن تلك الغايات تؤثر بالطبع على عملية الترجمة، فليس الأمر نفسه أن نترجم بعض الأعمال الكلاسيكية الأدبية لإصدارها في طبعة

شعبية (طبعة الجيب)، وأن نترجمها لأشخاص أكاديمية ثنائية اللغة، أو أن نترجمها للأطفال" (أورتادو–ألبير، 2007، 35)

ولا يخْفى أنّ نصّا من الأدب المغاربيّ المكتوب باللغة الفرنسية إنّما هو نصّ خاصّ، فهو أعرض من النصوص العاديّة،. ذاك أنّه بمساحتين: مساحة لغويّة وأخرى ثقافية، والتقاؤهما بمثابة زواج مختلط ينتج عنه ثمرة تتنازعها ثقافة الطرفين، فيشكّل نسبه علامة استفهام، إذ إنّ النص فيه من ملامح الطرفين. بيْد أنّ

"هناك مفردات كثيرة تخص البيئات التي تعيش فيها كل لغة، فثمة اختلافات كثيرة بين اللغة الفرنسية واللغة العربية في المفردات المتصلة بالإنسان –مأكله ومشربه وملبسه–، والنباتات وبعض مظاهر الطبيعة والحياة الروحية، والعادات والتقاليد والتاريخ إلخ... إن الاختلافات تظهر في أبسط الأشياء مثل "المائدة" فهي أداة معيشية مغاربية غير معروفة في فرنسا، و"العمامة" و"الحجاب".

فكيف يعبر الروائيون المغاربة عن الحياة المغاربية بلغة قوم يختلفون عنهم في الحياة الروحية والاجتماعية والمادية؟

إنهم يزعمون بأنهم يخضعون اللغة الفرنسية للتعبير عن الروح المغاربية ويطورونها لتتلاءم مع أفكارهم" (حنون، 2013، 85)

إنّ هذا "الكائن" الكتابيّ، مزدوج النسب، سليل البيئتين، وليد الثقافتين، يحمل من خصائصهما ما يصعّب عملية الترجمة على المترجمين أكثر. فالنصوص العاديّة تمثّل نتاجا أحاديّ الفلقة لا يتجزأ إلا لنفسه، ولا ينقسم إلا على نفسه، فهو في فلكه يسبح، بينما الأدب المغاربيّ المكتوب بالفرنسيّة بوجهين، فبأيّهما يقابل القاريء وأيّهما يمثّله؟

من يقرأ نصّا من هذا الأدب، كالثلاثيّة مثلا، يرى أنّها ابنة كاتبها بامتياز، وكلّما تفرّس القاريء في حروفها رأى بيئة الكاتب وثقافته تنعكسان على الصفحات، حتّى كأنّهما حياة المجتمع بكلّ تفاصيلها، بثّ فيها الحبر نسغ الأدب؛ فكانت حياة على ورق.

وليس الكاتب من يترك أثره وهو يخطو بقلمه على سطور النصّ الذي يخطّه، بل إنّ المترجم بدوره قد ينثر من نفسه على العمل بعضا منه إذا ما آثر تبنّي نصّه، وقد يختفي خلف النص الأصليّ، ويترجم بحوافّ أصابعه حتّى لا يعلّمه ببصمته، لأنّه يفضّل أن يكون شفّافا، فلا يقال: على هذا النص مرّ فلان.

إنّ قضيّة موقف المترجم من الترجمة ليست بهذه البساطة، فهو تتنازعه أمور عديدة تتحكّم في موقفه ذاك، فقد يغلب عليه غرضه من الترجمة، وقد يغلب عليه حبّه أو بغضه للنص، وقد يغلب عليه النص ذاته، أو قد يغلب هو النص ويعتبره لعبته، وفي كلّ موقف من تلك المواقف تنتج ترجمة بشكل مختلف.

وبالنظر إلى مترجميْ الثلاثية، يلاحظ الملاحظ أنّ كلا منهما انتهج نهجه في الترجمة. فالدروبي ارتأى السير بخلخال رنّان على أرضية النصّ، فكان يثير خطوه على النص انتباه القاريء بوضوح، وصوت الكلمات السوريّة صادح، تمازجه عربية فصحى رصينة تشير إلى صاحبها، حيث إنّها تكاد تنتزع النص من يديْ ديب، وذلك لشدّة ما هو واضح، سلس، نقيّ الأسلوب، ممتع للقراءة، معبّر، وصافي الحرف.

وأعتقد أنّ الدروبي تبنّى النّص بكلّ تفاصيله، مقتنعا بقضيّة الكاتب الأصليّ، مدافعا عن سبب اختياره للترجمة، وهو سبب سأذكره لاحقا على لسانه في هذا البحث. ولقد عمد إلى نقل الكلمات مقرّبا إياها من متناول القاريء العربيّ، فكان خلال إجراءات التبنّي تلك يستخرج كلّ ما يثبت نسب النصّ لديب –من أمور ثقافية ورثها الكاتب عن مجتمعه وبيئته– ويعيد تشكيلها حسب ما تسمح له كلماته هو، سواء استعان بالقاموس العربيّ الفصيح أو بقاموس اللهجة السوريّة الذي ورثه بدوره عن بيئته وثقافته الأمّ.

وفي الجهة المقابلة، يطالعنا نصّ بن محمّد معتمرا عمامة ديب، حتّى لكأنّه نسخته الثلاثية الأبعاد، فقد انكبّ على جسد الثقافة فيه نحتا، حتّى أعاد تصويره، باذلا ما أوتي من ذاكرة "ثقافيّة" حفظت معالم البيئة الجزائريّة التي انطلق منها النص. ولكنّه، من جهة أخرى، خرج "بصدر عار" لكنانة ديب المدجّجة أسلوبيّا، فسقط به أسلوبه عن صهوة النصّ فكانت ترجمته قددا؛ أشلاء من كلمات من العربيّة الفصحى ترقّع هناتها ألفاظٌ من اللهجة المحليّة، بينما لم يزّيّن الأسلوب ولو بغبار من الغبار الذي خلّفته عاديات حروف ديب وهي تجوب ساحات الجمال الأسلوبيّ في معرض يطيش بالألباب سحرا وإعجابا.

إنّ نصّ بن محمّد نموذج عن النصوص التي يغلبها الأصل فيرديها قتيلة في ساح الترجمة، وأظنّ أنّها ميتة منذ ولادتها، لولا الأثر الثقافي الذي نقلته، وأعتقد أنّها قد تجاوزها الزمن ودفنها على محوره قبل أن يمرّ، فهي لم تولد إلا منذ فترة قريبة، في حين أنّ نصّ

الدروبي نصّ تجاوز الزمن، واثق الخطى، فخلّد هو ذكر صاحبه، الذي أنشاه تربيا للنص الأصلي، رفيعا رفعته، وأفضل الترجمات من تخالل فيها الترجمة أصلها.

هذا الكلام الذي قلته تبيّنه الروايتان: نسخة الدروبي ونسخة بن محمّد، فحيثما يقع النظر يصطدم بمثال يبيّن رفعة أسلوب الدروبي وقربه من الترجمة الأصليّة، ويبيّن أيضا الوهدة التي استلقى فيها نصّ بن محمّد، وثوب الحداد الذي ارتداه حبر قلمه يرثي لترجمته أسلوبها. وبما أنّني سآتي على ذكر أمثلة تبيّن "أسلوب المترجمين في الترجمة" في الفصل الخامس، فإنّني سأوردها هناك حصريّا، حتّى أتجنب التكرار الذي لا يفيد سوى حشو الصفحات وتكثيرها.

3. 2. إشكاليــة ترجمــة نصــوص ديــب

عند القراءة لديب يتّضح لدى القارئ كيف أنّه اتخذ لنفسه منحى أسلوبيا متفرّدا يضفي على كتاباته نكهة مختلفة الطعم عن الأدب الفرنسيّ، ليتموقع أدبه في مرتبة وسط؛ فلا هو فرنسي الثقافة ولا هو عربيّ الحرف، بل هو مزيج من ذلك. هكذا، تغلّف أفكار ديب حروف فرنسيّة بينما تستقي كنهها من ثقافته الأم: العربيّة.

إنّ أوّل ما يلفت النظر عند الشروع في ترجمة أعمال هذا الكاتب الجزائريّ ذي اللسان الفرنسيّ هو أن نصّه ليس أبدا متّكأ أدبيا يستند على بُسُطه أيّ قارئ يريد

الاستراحة من عناء التفكير اليوميّ إلى هدوء الأوراق، ليستمتع برحلة مجّانية على أجنحة الحروف، متنقلا عبر البلاد والعباد، يتفحّص الوجوه دون الحاجة إلى إعمال فكره، بل إنّ نصّه يحفّز الذهن على التفكير، لأنّه يوقظ منظومة ثقافية كاملة في ذهن القاريء (والمترجم قاريء أيضا).

يتحدّث ديب خلال الثلاثيّة بلسان جزائريّ مختف خلف عباءة لغة "الآخر" (الفرنسيّة)، فتتبدّى شحنة ثقافيّة محليّة هائلة، بدءا باللباس وانتهاء إلى دقائق العقليّة الجزائريّة وحياكة الحوار المنبثق منها والذي يناسبها تماما ويميّزها عن بقيّة الأمم الأخرى.

وانطلاقا مما قيل، تبدو عمليّة ترجمة أعمال ديب مغامرة مثرية وشاقّة، كأنّما هي رحلة البحث عن كنز الجزيرة، إذ يدخل المترجم عالم ديب بصفته قارئا بسيطا يقرأ السطور ظاهرة ويتمتع بالأحداث والأسلوب، ثم قارئا باحثا يبحث خلف السطور فيكرّرها على نفسه وهو يقلبها ليكشف عن المزيد، ثم باحثا مترجما يستخدم عدّته وعتاده من وسائل وإمكانات، يجابه النص ويجرّه عبر نفق الترجمة إلى ضفّة أخرى، هي في الحقيقة نقطة البداية بالنسبة لديب –وهذا ما يصنع خصوصية أعماله– لينتهي إلى كونه مترجما كاتبا أو ربّما لا شيء، لأنّ الكنز (الترجمة) قد يؤتاه وقد لا يتمكّن منه، نظرا لخصوصيّة نصّ ديب المشحون ثقافيا.

إنّ الثلاثية نصّ كُتب ليقرأه الجزائريّ والعربيّ والفرنسيّ والغربيّ عموما، حيث يحوي ما يجعله يخاطب كلّ واحد من هؤلاء، فيجد فيه الجزائريّ تاريخه وثقافته، ويجد فيه الفرنسيّ جرائمه وبعضا من تاريخه، ويعثر فيه العربيّ على أوراق من تاريخ أمّة عظيمة وسطورا من نضالها الفكريّ والمسلّح، كما يعثر فيها الغربيّ على كتلة من الأدب الممزوج بالثقافة، والمحلّى بالتاريخ، والمزيّن بشذرات من فكر على فلسفة.

ولعلّ الإقبال على ترجمة الثلاثية رهان من المترجم، حيث إنّه عمل ينتمي إلى السهل الممتنع، ذلك أنّ ديب لا يجنح إلى التعقيد أسلوبيّا، لكنّه يوظّف ما هو ضارب في عمق الهويّة الجزائرية، مغرّبا اللغة، مهاجرا بالثقافة، ناشرا إياها في ساح العدوّ جهرا، على مرأى منه ومسمع، مدويّا بصرخة التحرير في وجه المستعمر.

إنّ الكمّ الثقافي الذي حشا به ديب روايته لم يأت هكذا عبثا، بل إنّه مقصود، فالكاتب قد كتب نصّه انطلاقا من بيئته الثقافية ولم يشأ له أن يتعرّى منها وينسلخ من جلدته الإفريقية محاباة لقارئ الضفّة الأخرى الذي قد لا يعرف عن الجزائر والجزائريّين شيئا. بل إنّه ألبسه شتّى الطبوع المحلّيّة، وأكّله على موائد الشعب البسيط، وجوّله في حقول البلد الأمّ وشوارعه، ونوّمه على الأرض، وأدخله السجن، وسبر أغوار قلبه المتأجّج ثورة في وجه الرضوخ لهذا الأوروبي الدخيل، الشاهر سلاحه في وجه الجميع، الراغب في قتل كلّ تلك المظاهر الثقافيّة وأكثر.

فالحرب على الجزائريين كانت على لغتهم وعلى دينهم وعلى نفسيّتهم أيضا، فراح المستعمر يزرع في القلوب أنّ القوة والهيبة له وللغته، وسار في الناس بهذا المشروع ساعيا إلى منحهم لغته تارة وإلى قتل لغتهم تارة أخرى، محاولا خلق هالة محيطة بالطبقة المتفرنسة التي منحت صلاحيّات من بينها العمل في الإدارة لبعث رسالة سرعان ما تغلغلت في النفوس ولا زال يسري مفعولها إلى اليوم، ونصّ الرسالة أنّ الفرنسية لغة الصفوة. فها هي عيني (Dib, 2011, 323) تقرّع ابنها بعدما أوكلته بنفسها لصاحب المنسج ليعمل عنده، وتلومه أنه لو استمرّ في التردّد على المدرسة لأمكنه مستقبلا العمل في أحد المكاتب، أمّا وقد غادرها فسيمضي عمره في شقاء يلهث خلف لقمة العيش ليل نهار، ولا يجني غير الفتات في الأخير.

وعند نقطة زمنيّة ما، إقتنع الجزائريون أنّ وسيلة الفرد الوحيدة لإثبات نفسه هي الاستحواذ على لغة الآخر واستخدامها ضده (Soukehal, 2013, 55)، خاصة وأنّ ما كان يميّز فئة المتعلمين بالفرنسية والتي هي فئة قليلة هو أن "الأفضلية التي يتمتعون بها: أفضلية الانتماء إلى الطبقة الميسورة، أفضلية الكلام، القراءة والكتابة بالفرنسية، وأخيرا، أفضلية النجاح في الاندماج مع حداثة المستعمر" (Hardi, 2005, 24).

إنّ الكتابة بلغة الآخر بالنسبة لديب كانت قناة جهاديّة ناضل من خلالها مشوّشا على المستعمر بشغب كتابة تعكّر صفو استقرار اللغة الفرنسية، حيث زجّ بنفسه وبثقافته

إلى منفى لغويّ فرنسيّ، ووقف هناك خلف حروف الآخر يصنع أبطاله أحرارا على الصفحات، يقولون ويفعلون، يتحرّكون ويثورون، ويفكرون كما تشتهي نفسه وتريد، وكما تأمل أنامله العازفة على أعصاب المستعمر سمفونية نبوءة بالثورة، حينما كانت الأوضاع على قدم وساق، ترمي بالجزائريين في دوّامة مفرغة لا حياة فيها ولا موت.

ورواية الدار الكبيرة "تروي، بطريقة واقعيّة للغاية، وشبه توثيقيّة، البؤس الذي يتخبّط فيه سكّان دار سبيطار –وهي بناية كبيرة مشتركة في تلمسان– غداة الحرب العالمية الثانية. وفيها، يعوز الجميع كل ما هو مهمّ، وعلى رأس القائمة الخبز اليومي. وعليه، يحتال كلّ واحد منهم على طريقته ليخادع الجوع، جوع الأطفال أولا" (Bouguerra, 2010, 36). فالشخصيات في هذه الرواية، وكذا في رواية الحريق، تبدو تائهة حائرة، لا تعرف أين تيمّم وجهها وسط كلّ تلك الأوضاع التي لا تعي منها سوى وضعيّة اللاعدل واللامساواة، فيتكلّمون جميعا لغة واحدة، بينما يدير حميد سرّاج خطبه السياسيّة التحريضيّة، ليفتح أعينهم على حقيقة الوضع وعلى وجوب التحرّك.

بينما في الرواية الثالثة "المنسج" تبدو العقول أكثر استنارة وأكثر نضجا، بل إنّ الوعي امتدّ حتى إلى الطفل عمر الذي بلغ مرحلة جديدة من التفكير، فقد انطلق منذ الدار الكبيرة طفلا فقيرا، ليسافر إلى ريف بني بوبلان أين يسمع كلاما جديدا في وصف

استغلال المستعمر للناس، لكنْ هذه المرة ليس على لسان حميد سراج بل من طرف كمندار الرجل البسيط وكذا الفلاحين أنفسهم (Bonn, 1988, 32).

وسط هذا الصخب الكتابيّ، وداخل هذا المعترك الأدبيّ تنتشل الترجمة نفسها في شكل كائن جديد منقوع في لغة الثقافة الأصليّة التي نبعت منها أفكار الكاتب الأصليّ ديب، فتخرج للقارئ مبتلّة بهذه الثقافة وبُقعة العقب الجافة منها ليست سوى بعض ما علق في حلق الترجمة من آثار المترجم.

في العادة يكتب الكاتب نصّه انطلاقا من بيئة ثقافية تشكّل لغة الكتابة جزءا منها، لكنّ نصّ ديب كُتب في كبسولة عابرة للقارات، فهو في رحلة ذهاب وإياب متزامنتين، حيث إنّ منطلقه الثقافي والجغرافي وحتى الفكريّ هو الجزائر، بينما وسيلة نقل الأفكار هو طاكسي الفرنسيّة التي قد تبدو مجرّد لغة اختارها الكاتب لأنّها اللغة التي يتقنها، مثله في ذلك مثل جميع زملائه من أدباء الجزائر الذين يكتبون بالفرنسيّة، فـ"هؤلاء الكتاب العرب قد عرفوا فرنسا بأساليب التجهيل التي اتبعتها في الجزائر وهي أن تنتزع منهم أداة التعبير باللغة الأم، وأن تضع بين أيديهم أداة أخرى هي اللغة الفرنسية، لا حيلة لهم في الإعراض عنها إذا أرادوا أن تدور ألسنتهم بكلام أو أن تجري أقلامهم بكتابة" (الدروبي، 1985، 5)، بينما في الحقيقة تعدّ الفرنسيّة سلاحا في وجه نفسها حينما تكون في يد مناضل الحرف محمد ديب، الذي يقول عن نفسه: "إن لغتي فرنسية، ولكن أسلوبي

وتعابيري جزائرية" (قنانش، 1990، 35)، فهو باستخدامها –اللغة الفرنسية– كمجرّد قوقعة مفرغة من روح الثقافة الملازمة لها وهي الثقافة الفرنسيّة، إذ يقوم بغزو ثقافيّ، واستعمار أدبيّ، يزيح فيه ثقافة الآخر، ليدع المكان لثقافته الأمّ، واقفا وجها لوجه مع العدوّ في عقر لغته، قائلا: إليك تاريخي الذي تريد كتابته، وثقافتي التي تريد مسخها، سأخلّدهما بلغتك، فلن تتجرّأ حروفك على طمس حروفك.

وهكذا، تشكّل ترجمة هذه الثلاثية رحلة العودة نحو الذات، من منفاها اللغويّ والجغرافي والثقافي أيضا. وإذ ذاك تصبح عمليّة الترجمة ليست نقلا نحو الآخر، وإنّما هي نقل نحو الأنا. وعليه تصبح الهفوة غالية الغرامة، لأنّ عودة النصّ إلى أصله تعني رجوعه إلى قارئ حميم يعلم كلّ الخفايا والأسرار، لأنّ أجزاء النص تلازمه في حياته اليومية، فيغدو الخطأ أو التعتيم ليس سوى حكم بالإعدام على الترجمة. ففي النصوص العادية قد يتحجج المترجم بأي حجّة عند الخطأ، بينما في مثل هذا النصّ كلما كان المترجم على صلة أوثق بالثقافة الجزائرية كلما كانت المهمّة ثقيلة على عاتقه، لأنّ محاسبته ستكون دقيقة باعتباره يشترك والكاتب الأصلي في المورد الثقافيّ الأصليّ.

عندما يقرأ فرنسيّ نصّ ديب فإنّه يشعر بكمّ البعد الثقافيّ بينه وبين ما يقرأه رغم كون النصّ بلغته، لكأنّ ديب ترجم نصّه من لغته الأم إلى اللغة الفرنسية. وإذا اعتبرناه كذلك، فإنّه بذلك يكون قد غرّب النصّ بحيث عرضه على القارئ الفرنسي محمّلا بكل

ما هو غريب عنه، وقد غرّبه مرّة أخرى بالنسبة للقارئ العربيّ أو الجزائريّ حينما قدّمه بلغة الآخر، فهل من اليسير ترجمة هذا النص المغرّب مرّتين؟

يبدو نصّ ديب حائرا حيرة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، حيث إنّه أدب لم يُكتب من خواء، لكنّه في ذات الوقت وعلى الرغم من امتلاكه جذورا ثقافية يظلّ كالعصب التائه يمرّ على الثقافتين، بينما لا ينتمي إلى أيّ منهما انتماء صِرفا، فلا يمكن أن يُسمّى أدبا جزائريا وكفى، كما لا يجوز تسميته أدبا فرنسيّا محضا، والأشدّ أنه ترجمة مستترة، فهو كتابة من الدرجتين الأولى والثانية معا؛ حيث يعدّ الكاتب لهذا النوع مبدعا لنصّه مترجما له، فيجمع بذلك الكتابة والترجمة بل والترجمة الذاتية أيضا. فهل كان ديب مترجما جيّدا لعمله؟

لا يمكن الحكم على جودة ترجمته –ديب– لأنّ النسخة الأصليّة تلازم عقله الباطن، وحتى لو كان حيّا يرزق ما كان ليجيبنا عن نقده لترجمته، لأنّه حين يقدّم قراءته لترجمته يكون قارئا لضميره، وبالتالي فإنّه سيطابق أفكاره على النص ويتحوّل بذلك إلى الكتابة من جديد، ولن يخرج من هذه الدائرة ما دام نصّه الأصليّ كلمات ليست من كلمات.

إنّ إشكاليّة نصّ ديب متعددّة، تبدأ منذ ديب، فإذا اعتبرناه كاتبا مترجما تكون ترجمة أعماله ترجمة من الدرجة الثانية، وباعتباره كاتبا –انطلاقا من ثقافته الأمّ– هل نعتبر الترجمة إلى العربية مجرّد إعادة كتابة أم هي ترجمة أم ترجمة عن ترجمة؟

وبعيدا عن كل هذا التعقيد، يتخلّل نصّ الثلاثية من الأمور الثقافية ما هو جزائريّ محض، وقد كتبه ديب بلغة الآخر، محافظا على نفسه كما هو، إمّا بترجمة حرفيّة أو ما إلى ذلك من الإجراءات التي تُلصق نصّه بالترجمة، فكيف يتصرّف المترجم إزاء ذلك؟ هل يعيد الأصل إلى أصله، أم يترجم بحرّية كما تشاء ذائقته الترجمية متّبعا من التقنيات ما شاء، وبعبارة أخرى هل يعتبر نقل هذا النصّ تغريبا أم تأليفا؟ فإذا ألّفه لغويّا غرّبه ثقافيّا وإذا ألّفه ثقافيّا غرّبه لغويّا؛ واللغة جزء من الثقافة، ونصّ ديب كتب باللغة الفرنسية لكنّه يحوي ثقافة عربية، وعليه فإنّ انتقالها إلى البلد الأمّ هو رحلة العودة، فهو تغريب لها عن ثوب الغربة الذي كانت ترتديه يوم كانت مكتوبة باللّغة الفرنسية وتأليف لها في ثقافة الأنا (الجزائرية).

ولقد استخدم ديب في نصّه من العبارات العربية الأصل والحِكم والثقافة المادية والمعنوية ما يجعل من النصّ ترجمة بحقّ، حتى أنّه لم يتوان عن وضع بعض الشروحات أسفل الصفحة ليشرح بعض ما غرّبه عامدا، كلفظة الحنبل (Dib, op. cit., 390) وكلمة البردة (Ibid., 304) والكلانطيطة (Ibid., 27).

إنّ ديب يشترك والمترجمين في استخدام هذه التقنية للتوضيح، حيث إنّه يشرح الكلمات التي تبدو مغرقة في ثقافة الانطلاق ومن شأنها أن تعرقل الفهم على المتلقي

الذي هو من المفروض عارف باللغة، إلا أن الثقافة التي تدهن هذه اللغة بعيدة عنها كلّ البعد.

على هذا الأساس، يدرك المقبل على ترجمة نصوص ديب كم من العناء سيتلقى، لأنّه حيال نصّ لا يدرك كنهه الحقيقيّ، وبالتالي فهو –المترجم– لا يعلم درجته في الكتابة، كما أنّه لا يعلم أهو يترجم نصا مغرّبا أم أنّه هو من سيغرّبه.

وإذا افترضنا جدلا، بعد كلّ هذا الذي قيل، أنّ نصّ ديب هو كتابة عاديّة ونصّ أوّل، وأنّ المترجم حيال نصّ روائيّ يودّ ترجمته، تبقى ترجمة المسائل الثقافيّة مشكلة تلاحق المترجم، فالإقدام على الولوج في عمق عمل هو وليد ثقافة معينة يعدّ رهانا بالنسبة للمترجم، لأنّ الثقافة في شساعتها كالخصائص الوراثية تماما، حيث لكلّ فرد خصائصه، ولكنّها مرتبطة بأصول ضاربة في القدم، لا يعلم من أين أخذها، ولكنّه يحملها، ويمتاز بها عن بقيّة البشر. وإذ ذاك، تصبح الثقافة شيئا أوسع من أن تحصره الكتب والقواميس، ولذلك يحتاج المترجم، في رهانه هذا، أن يغمس مداركه في مناهل تلك الشعوب، وأن يدهن نصّه بزبدة ميراثهم الشفويّ والمكتوب.

3. 3. عقـدة الآخـر فـي نصـوص ديـب

كتب ديب ثلاثيّته خلال فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، فجاء النص الذي قدّمه للقارئ حافلا بمظاهر النضال الفكري وبوادر النضال الثوري، خصوصا وأنه ابتدأ الكتابة قبل الثورة التحريرية الكبرى، مبشّرا بها، محرّضا على قيامها، نظرا لما كان يشاهده من نير الظلم المسلّط على الشعب. جاء في الدار الكبيرة (Dib, op.cit., 48) :

> « Je ne veux pas me soumettre à la justice, clamait-il. Ce qu'ils appellent la justice n'est que leur justice. Elle est faite uniquement pour les protéger, pour garantir leur pouvoir sur nous, pour nous réduire et nous mater. Aux yeux d'une telle justice, je suis toujours coupable. Elle m'a condamné avant même que je sois né. Elle nous condamne sans avoir besoin de notre culpabilité. Cette justice est faite contre nous, parce qu'elle n'est pas celle de tous les hommes. Je ne veux pas me soumettre à elle.... Aie, cette colère, on ne l'oubliera pas! Ni la prison où des ennemis enferment nos hommes. Des larmes, des larmes, et la colère crient contre votre justice... elles en auront bientôt raison, elles sauront bientôt en triompher. Je le proclame pour tous: qu'on en finisse! Ces larmes pèsent lourd et c'est notre droit de crier, de crier pour tous les sourds... s'il en reste dans ce pays... s'il y en a qui n'ont pas encore compris. Vous avez compris, vous. Allons, qu'avez-vous à répondre ? »

يشير هذا الكلام إلى وضعية الظلم التي يفرضها المستعمر على الجزائريين الذين سئموا الوضع، والذين هم يبحثون عن الحلّ للخروج من ذلك المأزق المستمرّ والضيق المتواصل، إذ السجون أمامهم، والاستبداد وراءهم، فأين المفرّ عدا الثورة؟ فهذا العدوّ يستأثر بخيرات البلد لنفسه ويخنق العباد بقبضته الحديديّة، حيث إن سياسته "في الجزائر

ارتكزت على القهر، قهر الأهالي وتجويعهم وتشريدهم بقوة السلاح" (حنون، المرجع السابق، 22) ولذلك فهو في نظرهم، كما هو في نظر الكاتب، عدوّ شرّير يجب القضاء عليه، لأنّه الدخيل عليهم، الغريب البعيد، وهم أصحاب البلد والأحقّ بخيره.

ومن خلال سطور الرواية، يتتبّع القارئ الأشخاص والأحداث، ملاحظا كيف أنّ ديب قد صوّر المستعمر صورة قاتمة السّواد من خلال أوصاف ألحقها به، أو عبْر الظروف التي كانت تحيط بالعباد حينذاك، والتي يعتبر المستعمر السبب الرئيس فيها. وعلى هذا الأساس كان الثلاثيّة صورة حيّة عن هذه الحياة، وصرخة مدوّية تنادي بضرورة تغيير الأوضاع:

« Les travailleurs de la terre ne peuvent plus vivre avec les salaires qu'ils touchent. Ils manifestent avec force. (...) Il faut en finir avec cette misère » (Dib, op. cit., 90).

إنّ هذه الأوضاع التي انطلق منها ديب باتت عاديّة بالنسبة للسكّان، وأضحت في الوقت ذاته شيئا منفّرا لا يُطاق،

> « Notre malheur est si grand qu'on le prend pour la condition naturelle de notre peuple. Il n'y avait personne pour en témoigner, personne pour s'élever contre. C'est du moins ce que nous croyions. Et il se trouve des hommes qui en discutent devant nous, qui le désignent du doigt : « Le mal est là ». Nous ne pouvons faire moins que de répondre : oui. De tels hommes sont forts. Et ils sont savants et courageux : ils connaissent la vérité comme nous la connaissons, nous. Et pas autrement. Et ils ont du mérite : ils

> peuvent en parler et l'exposer comme elle est. Nous, si nous essayons d'ouvrir la bouche pour en dire quelque chose, nous restons bouche bée. Nous n'avons pas encore appris à parler. Cette vie est la nôtre pourtant, nous la revivons tous les jours » (Ibid., 91)

يبدو من خلال هذا الكلام أنّ أفكار المواطنين بدأت تنفتّح على واقع التحرّر، وأنّ صورة المستعمر صارت عارية تماما؛ لا يحتاجون في رؤيتها إلى منظار يقرّب لهم الحقائق، إذ إنّهم صاروا على أتمّ الوعي أنّ هذا الآخر يكرّر عليهم بؤسهم وأيامهم السود، وأنّه هو الشرّ بعينه، ولذلك حان وقت فتح الشفاه المطبقة، وإطلاق الاحتجاجات في شتّى أنواعها، لأنّ الحق مع هؤلاء المواطنين، ولأنّ المستعمر عدوّ يجب إزالته.

ولا يمثّل العدوّ كذبة وشرّا وحسب، بل إنّه سارق أيضا، فالفلاحون يعملون وهو يسرق أجورهم؛

> « A moins de mourir de faim, disent les colons, les indigènes ne veulent pas travailler. Quand ils ont gagné de quoi manger un seul jour, leur paresse les pousse à abandonner le travail. En attendant, ce sont les fellahs qui travaillent pour eux. De plus ils les volent. Ils volent les travailleurs. Et cette vie ne peut plus durer. » (Ibid., 91)

والمستعمر، فوق هذه السرقة، يتهمهم بما ليس فيهم، ليشرّع لنفسه سلب حقوقهم، وليمارس عليهم لعبة الإحباط، حتى لا يروا في أنفسهم أصحاب حقّ وأصحاب قضية أبدا. وهو يريد طمس شخصية المواطن ليتمكن من الاستحواذ على الوطن، إذ "إن تغيير

الفرد الجزائري هو الهدف النهائي للسياسة الفرنسية، فإذا ما تغيرت شخصيته تمت لفرنسا السيطرة على الجزائر أرضا وشعبا" (حنون، المرجع السابق، 22).

وعلاوة على ذلك، فإنّ هذا العدوّ الذي يحتكر الحياة لنفسه، يدّعي أنه صاحب الأرض والمالك الذي لا منازع له في البلد، ليحلّ محلّ أهلها ناسفا أيّام الأجداد وتراثهم، راميا التاريخ في عمق هوّة سحيقة من البطش والجبروت والادّعاء، ولذلك آن للحرب – حسب ديب– أن تدور رحاها:

> « Quand de l'extérieur viennent des étrangers qui prétendent être les maîtres, la patrie est en danger. Ces étrangers sont des ennemis contre lesquels toute la population doit défendre la patrie menacée. Il est alors question de guerre. Les habitants doivent défendre la patrie au prix de leur existence. » (Op.cit., 30)

وفي العادة ينطلق أيّ كاتب في الكتابة من خلال مجموعة ما يعايشه، أو ما يراه أو يسمع عنه من الظروف التي تثير بركانا من الأفكار في دماغه، يحوّله إمّا كتلة أفكار حزينة تمشي على قدمين، أو قنبلة أحلام موقوتة على شفير الانفجار. ويبدو أنّ ديب جمع كليهما، فكان حزنا وأملا، تشاكلا في صورة كاتب أرّخ لتاريخ الجزائر بريشة إبداع تقطر ألما وحُلما.

وتبدو الهموم التي صنعت الرواية في قلب ديب كثيرة متنوعة، وزّعها على طول الثلاثية وعرضها بكلّ أبعادها وأشكالها، فكان لمعظمهم قسمة الجوع، وللبعض منهم همّ

التخطيط للثورة، وللكثيرين عناء التفكير في الوضع المزري، ولثلّةٍ الولاء للمستعمر، وكانت البسيطة بساطا ممهَّدا تحت أقدام الشخصيات التي تنوعت ما بين كبير وصغير، مثقف وأميّ، ريفيّ ومدنيّ، عامل أو فلاح، ولكن الجميع كانوا في فم المدفع، قذائف تنتظر الإرسال إلى حيث المجهول أو اللاعودة، فمنذ دخلت فرنسا الجزائر "قتلت الوطنيين وحطمت التجارة وسلبت الأراضي، وأحرقت الغابات واستبدلت اللغة الوطنية بلغتها، وشوهت الدين الإسلامي، ثم استغلت عرق العمال–الفلاحين، بل أرغمت أبناء البلاد على الدفاع عنها" (حنون، المرجع السابق، 33)

إنّ ذكْر ديب المتكرّر للجوع المصاحب للجزائريين والطاغي عليهم في الرواية، والذي هو صورة عكسها من الواقع آنذاك، يجعل من القارئ يدرك كمّ جبروت وقسوة المستعمر الفرنسيّ الذي حرم الشعب من أدنى مظاهر الحياة ألا وهو الحقّ في الطعام.

ويمكن اعتبار الثلاثية حلبة سباق على الخبز، لا شروط للمشتركين فيها، فهي لا تستثني ذكرا أو أنثى، شابا أو شيخا، بل وحتى الأطفال. ولعلّ هذا السباق الماراثوني يبتدئ بالميلاد وينتهي بالموت، فلا يمكن عدّ المسافة المطلوبة لتحصيل الرقم، بل إنّ العدْو، وإن طال، تبقى النتيجة الأخيرة واحدة؛ وهي الفشل في تحقيق لقب الشبع الذي غدا رؤيا بعيدة لا تتحقق أبدا، فهي ليست من حقّ الجزائريّين، بل إنّها حكر على المستعمر وبعض الموالين له من أصحاب الملك، أو بعض متقاعسيّ النفوس الذين لا يؤمنون بإمكانيّة تغيير الوضع.

ورغم كون الجوع نصيب الجميع في الثلاثية، إلا أنّ عائلة "عيني" كانت النموذج الحيّ للمعاناة، فمنذ انطلاقة "دار السبيطار" تبتدئ أزمة الخبز ليواصل الجوع مسايرة الأحداث وبعثها حتى النهاية، فأوّل جملة من الجزء الأوّل للثلاثية (Dib, op.cit., 22): « Un peu de ce que tu manges »، وكأنّ ديب يريد أن يصوّر حياة تلك الحقبة والجوع يتصدّر قائمة الأوصاف والخصائص التي امتاز بها المجتمع آنذاك، فكان الجوع البطل الأوّل للثلاثية المتربّع على عرش الأحداث سيّدا ومحرّكا.

ولقد تمكّن الجوع من بطون الناس حتى أصبح مكينا عندهم، يألفونه ويألفهم. هكذا يقتحم الأمعاء والأفواه عنوة بلا هوادة، يسايرها ليل نهار، يسري معها ويسهد، يسهّرها، وعند الصباح يتمشى معها، كحلم النوم واليقظة، أو كأمّ رؤوم لا تفارق رضيعها أبدا، بيد أنّ الأمّ مصدر للحنان والغذاء، وهو مصدر الألم والشقاء، ولقد وصف ديب علاقة المحبة المبغضة هذه، بين عمر والجوع قائلا:

> « Il avait terriblement faim, toujours, et il n'y avait presque jamais rien à manger à la maison ; il avait faim a point que certaine fois l'écume de sa salive se durcissait dans sa bouche. Subsister, par conséquent, était pour lui l'unique préoccupation.
>
> Il était cependant habitué à n'être jamais rassasié, il avait apprivoisé sa faim. A la longue, il put la traiter avec l'amitié due à un être cher ; et il se permit tout avec elle. Leurs rapports s'établirent sur la base 'une courtoisie réciproque, attentive, et pleine de délicatesse, comme seule une ample compréhension saurait en faire naître gens qui se jugent d'abord sans la moindre complaisance et se reconnaissent en suite digne l'un de l'autre. Grâce à cette entente, Omar renversa toutes les indifférences, fille de la peur et de

> la paresse. Et s'il avait songé à donner voix à ce qui était profondément enfoui en lui, il se serait à n'en pas douter, exprimer en ces termes : « Mère bien-aimée ; mère faim, je tai réservé les mots les plus tendre » (Ibid., 83)

فعُمَر استوطنه الجوع حدّ اللُّحمة، فصار خليلا لا يفارقه، وأُمّا لا يتخلى عنها، وصار طعم الجوع لا يفارق شفتيه، حتى أضحى يغازله غزل المحبوبة الأثيرة، فالعثرة أحيانا هي ربوة الانطلاق، والضغط أحيانا يولّد الالتحام، وربّ عدوّ تحوّله العشرة حبيبا. وليس الجوع هذا الحبيب وحسب، وإنما هو الضوء الأحمر الذي اشتعل في الأفئدة وهي تصرخ خاوية لتشتعل العيون بشرر الرفض المتطاير منها، لا يلوي على شيء، ولا ينوي سوى على الثورة.

ولقد غلبت مكانة الخبز على الأكل، حتى غدا فقده كفقد العزيز، فها هو الخبز يُرثى لفقده حتى وحساء الخضر والعجين موجود:

« Aïni versa le contenu bouillant de la marmite, une soupe de pâtes hachées et des légumes, rien de plus, pas de pain, le pain manquait » (Ibid., 48)

ويبدو أنّ الأكل مُنْية الناس، وشهوة لا تملّها الحواسّ جميعا، فلقد طغى حتى على التفكير، ولأنّه بهذه الأهمّية فإنّ ديب قد ذكر صنوفا منه هنا وهناك، ولكنّ ذكْر الخبز لا ينطفئ أبدا:

« A Dar Sbitar, Omar se procurait du pain d'une autre façon. (...) Yamina le récompensait à son retour en lui donnant une tranche de pain avec un fruit ou un piment grillé, de temps en temps, un morceau de viande ou une sardine frite." (La Grande Maison, 24)

« -tu as faim ?

–oui.

Mama l'emmena dans a pièce (...) prit une poignée de figues sèches qu'elle lui mit dans les mains avec un morceau de galette.» (L'incendie, 141)

«- tu n'a pas apporté à manger ?

Comme le garçon fit non de la tête, le tisserand fronça les sourcils. Sans mot dire, il retourna à son métier et revint avec un morceau de galette d'orge et une poignée d'olive sèche qu'il lui mit entre les mains » (Ibid., 315)

تتجلّى العلاقة الوطيدة بين عمر والخبز من خلال الأمثلة الثلاثة السابقة، حيث يبدو صديقا حميما يتمنى عمر صحبته الدائمة، وعدوّا لدودا يطارده عمر عدد أنفاسه، ليضمن لهذه الأنفاس الاستمرار في الانبعاث.

ليس الجوع وحده من يؤرّق الجزائريين ويجعل أنفاس ديب محتدمة تتقاطر كرها لهذا المستخرب اللدود، بل إنّ معاملته للإنسان الجزائري، والتي فيها الكثير من الاحتقار، أدّت إلى احتقان الغضب في نصّه، احتقان لا يداويه مشرط الكلمات مهما احتجمت به الصفحات المتألّمة. فعلى سبيل المثال تحوي طريقة نداء الأوروبي للمواطنين مذلّة مهينة، فهي تشبه نداء السيّد كلبه: « Pst ! Pst » (Ibid., 281) هكذا هي باختصار، بضع حروف للتنبيه، مختصرة، مقتضبة، تشبه كثيرا طبيعة العلاقة بين الجزائريين والمستعمر.

كما أن "النزعة العنصرية ضد العرب، وحب الادعاء والتباهي، ثم الغطرسة والاستغلال" (حنون، المرجع السابق، 372) هي من الأمور المستهجنة والمقيتة في وصف المستعمر الفرنسي.

علاوة على ذلك فإنّ الخوف الذي يعيشه السكان الجزائريون، والذين رمز لهم بنموذج مصغّر هو سكّان دار السبيطار وبني بوبلان وعمّال المنسج، والفقر الذي يعود للتضييق الذي يمارسه المستعمر عليهم، كلّ ذلك جعل من الأشخاص يحقدون على المستعمر الذي يستأثر لنفسه ثرواتهم ويلحق بهم الويلات ليل نهار، مهدّدا إياهم بقضبان السجون والنهايات المأساوية والمصير المجهول:

> « Ne somme nous pas comme des étrangers dans notre pays ? Par Dieu, mes voisins, je vous dis les choses comme je les pense. On croirait que c'est nous les étrangers, et les étrangers, les vrais gens d'ici. Devenu les maitres de tout, ils veulent devenir du coup nos maîtres aussi.et gorgés des richesses de notre sol, ils se font un devoir de nous haïr (...) n'empêche que ces terres sont à nous (...) elles nous ont été enlevées. Maintenant avec elles, avec notre propre terre, ils nous étouffent. Ne croyez-vous pas qu'on est tous engagés comme dans une prison, pris à la gorge ? on ne peut plus respirer frères, on ne peut plus! » (Dib, op.cit., 171-172)

من خلال هذا القول، يظهر احتدام المشاعر في نفوس الجزائريين، وتكاد لغة ديب تجسّد هذا الاختناق زفرة ملتهبة من شرر. فالفقرة ملغومة بما يكفي من الكلمات الغاضبة المدمدمة رعدا في الصدور، يخرج برق الثورة من خلاله ناحبا شاجبا، مناديا بالنهاية

التي لا بدّ أن يُرمى العدوّ في هاويتها، لأنّه الغريب الذي غرّب أهل الدار واستوطن وطنهم.

إنّ ديب يكرّر ذكر الثورة هنا وهناك، لأنه مدرك أنّها الحل الوحيد للخلاص من الجوع والظلم والفقر والاستبداد، ومهما كانت وسيلته في الكفاح سلمية، متمثلة في القلم وبعض الذاكرة التي تحمل في قمعها عادات أبناء الوطن وتقاليدهم وثقافتهم، إلا أنه يدرك أنه لا يمكن أن "تُثبِت الأمة انطلاقا من الثقافة، بل نعبّر عنها بالمعركة التي يقودها الشعب ضد قوات الاحتلال. فليس هناك من استعمار يستسقي مشروعيته من التواجد الثقافي للبلدان التي يحتلها" (Fanon, 2006, 175-176)، أي إن الثقافة لا تكفي لاسترداد الحرية، بل الحل في الكفاح المسلح.

لقد شكّلت سياسة اللاعدل واللامساواة محفّزا مباشرا ودافعا أوّلا لكتابة هذا النصّ من طرف ديب، ويتضح ذلك في كثرة تردّد هذا الموضوع تحديدا على لسان الشخصيات، ولذلك لا يمكن لهذا العدوّ أن يكون سوى عدوّ:

> « Nulle part au monde, à coup sûr, homme n'ont étaient entourés d'une aussi grande sympathie que les Français, chez nous. Et comment ont-ils répondu à cette amitié, qui était vraie et sincère, je l'affirme par le sol qui nous unit, comment ? Par l'indifférence simplement, le plus souvent par le mépris. Ils n'ont pas voulu voir en nous des égaux. Et nous avons été traités avec mépris (...) ils ont fait les dieux, et ils auraient voulu que nous les adorions » (Dib, op.cit., 212)

من هذا المنطلق ينتفض ديب مناديا بإحقاق العدل، ونشر المساواة التي غدت حلما في أعين الجميع، وتحوّلت إلى نقطة سوداء نكتت قلم ديب فنزف هذه الثلاثية. يقول ديب على لسان إحدى الشخصيات:

« Il faut tout simplifier, il faut supprimer toutes les différences qui existent entre les hommes. Et ceux qui s'y opposent, il faut les écraser ! Oui ! Pas de différences ! » (Ibid., 403)

وقد سلّط ديب شخصيّاته على المستعمر، تنال منه بطُرق مختلفة، وتنهش جسد الاستعمار وتنخر جذع عرشه، ليخرّ في أمله – أمل الكاتب– بعد حين. فهاهو عمر طفل المدرسة يفكّر تفكير رجل كبير ناضج، ويتساءل حول الهويّة بعمق حين يسألهم المعلّم حسان عن الوطن:

« Qui d'entre vous sait ce que veut dire : Patrie » (Ibid., 29)

ليجيبه أحد التلاميذ:

« La France est notre mère Patrie » (Ibid.)

لينتفض المعلّم باللغة العربيّة، معلّما الأطفال درسا في الهويّة والانتماء، وليعلنها ديب عاليا وبوضوح: المستعمر كذبة تغطي شمس الوطن الذي يجب استرجاعه، لأنّه كالحق لا يحتمل النقيضين في آن معا، يقول حسان للأطفال:

« Ça n'est pas vrai, fit-il, si on vous dit que la France est votre patrie. » (Op.cit., 31)

يتزامن حديث المعلّم وتفكير عمر الذي توقّف عن التفكير في الخبز للحظات، لأّن الموضوع أهمّ بكثير، ولقد كان يدرك زيف المستعمر، لأنّ عقله الصغير لم يستطع احتواء فكرة أنّ فرنسا هي وطنه، بينما هي كيان آخر تفصله عن واقع انتمائه إليها جبال وبحار، ولهذا كان في ضمير نفسه ينكر هذا الكلام ويوقن أنّه كذبة مبتدعة، وأنّ الحقيقة شيء آخر:

> « La France, capitale Paris. Il savait ça. Les français qu'on aperçoit en ville, viennent de ce pays. Pour y aller ou en revenir, il faut traverser la mer, prendre le bateau... La mer : La mer Méditerranée. Jamais vu la mer, ni un bateau. Mais il sait : une très grande étendue d'eau salée et une sorte de planche flottante. La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce pays si lointain est-il sa mère ? Sa mère est à la maison, c'est Aïni ; il 'en a pas deux. Aïni n'est pas la France. Rien de commun. Omar venait de surprendre un mensonge. Patrie ou pas patrie, la France n'est pas sa mère. Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. » (Ibid., 29)

يعلم عمر أنّ أمّه الحقيقية هي عيني، وليست فرنسا، وما هذا الادّعاء سوى كذبة وضعها "الآخر" وفرضها بالعصا جبرا، حتّى يرسّخ نفسه في تربة هذا الوطن، فالناس ضمن مجموعة بشرية دائما ما يعرفون أنفسهم ضمن الهوية الواحدة أنهم "داخليون ضد آخرين، يعرفونهم على أنهم خارجيين" (Kramsch, 1998, 8) وهذا ما يوضح أنّ ادّعاء المستعمر مفضوح، لأنّه لا يمكن أن يشكّل "الأنا" مادام غريبا، قدم ذات يوم على لوح

عائم من هناك، من الضفة الأخرى للمتوسط، حاملا على وجهه تقاسيم باريس وألوانها المختلفة، وفي جيبه بطاقة انتماء لذلك الفضاء المختلف تماما عن عيني، وأم عيني، ووطن عيني.

ويسجّل التاريخ أن المستعمر بلغ به التزييف أنّ "تلاميذ المدارس الابتدائية الفرنسية يجدون أول درس في التاريخ تحت هذا العنوان: "أجدادنا الغاليون"" (حنون، المرجع السابق، 44) والغاليون "نسبة إلى بلاد "الغال" أي فرنسا" (المرجع نفسه)، و"كان يقال للأطفال المغاربة إن أجدادكم هم الفرنسيون الذين يرجعون بدورهم إلى الرومان، ثم تقفز دروس التاريخ إلى 1830م –بعد مسخها لمحمد الراعي وأصحابه الجياع الذين نشروا الهلع في الدنيا– وتتحدث عن الأعمال البطولية التي قام بها ضباط فرنسا في إعادة الامور إلى نصابها" (المرجع نفسه، 45). ويبدو أن الغرض من ذلك كله مسح الشخصية الوطنية وقتل العرق الوطني حتى لا ينتفض دمه فيطرد تواجدها. ويتحدث فانون (Fanon, op.cit., 167) عن هذا الأمر قائلا:

> "تعلم أن أغلب البلدان العربية كانت تحت وطأة الاستعمار. وقد بذل الاستعمار –في هذه المناطق– الجهود نفسها ليغرس في عقول الأهالي أن تاريخ ما قبل الاستعمار كان تاريخا تسوده البربرية. إن المقاومة من أجل الحرية الوطنية كانت مصحوبة بظاهرة ثقافية تحت مسمى الصحوة الإسلامية. إن رغبة الكتّاب العرب المعاصرين في تذكير شعوبهم بصفحات التاريخ العربي المشرقة تمثّل ردّا على ادعاءات المحتل الكاذبة"

إذن، باتت خطّة المستعمر مكشوفة، فهو يطمس الحق بالباطل، ويحاول أن يخلق جيلا جديدا يدين بخزعبلاته التاريخية، ويؤمن بتدليسه للحقائق، لأنه مدرك أن اللعبة كلها تكون على مستوى الماضي، فمتى نجح في اجتثاث جذر الأهالي التاريخي تمكّن منهم، لأنه سيكون وليّ النعمة المخلّص لهم من براثن العار الذي كان يلاحقهم، وظلمة البربرية التي تغشى ماضي أجدادهم. إنه يطمح أن يكتب التاريخ على هواه، وأن يتربع على عرش حاضرهم، ويخطّ بتضليله مستقبلهم، ليكونوا له أداة خادمة، فلا متكأ لهم غيره، ولا تاريخ لهم سوى انتسابهم له.

إنّ هذا الرفض الدفين –والذي يكاد يكون فطريا– لفرنسا في نفس عمر لهُو توجّس يقبع في نفس الكاتب –ذاته– من كيان المستعمر الغاشم الذي يريد أن ينال من الشخصية الوطنية، ويحاول جهده دكّ معالمها بشتى الوسائل القمعيّة.

وتتعدّد صور الرفض للمستعمر في مشاهد مختلفة من الرواية، منها ما هو علنيّ ومنها ما هو ضمنيّ، لكنّ النتيجة الأخيرة واحدة وهي حساسيّة ديب المفرطة من فرنسا التي أكاد أصف ثلاثيته بالدواء الذي وصفه ضدّها، يرتشفه كلّما أحسّ بنوبة النهوض على الاستعمار تجتاح أفكاره من جديد.

ولقد كتب ديب نصّه لا ليجابه المستعمر فحسب، ولا ليحرّض عليه وكفى، بل إنّه كتب نصّه ليقول هناك تاريخ جزائريّ، وكيان جزائريّ، وثقافة جزائريّة لا يمكن أن تموت بمجرّد أنّ فرنسا أرادت لها الموت، فقد دفعته الهويّة، وشعور الوطنيّة للكتابة ممسكا

بعنق "الآخر"، يهدّده بالثورة تارة، ويضربه بمختلف السمات الثقافيّة لوطنه الأمّ تارة أخرى، منتقلا باللغة الفرنسية إلى فضاء هجنة وسيط يحصرها في قالب الحروف، ويشلّ روحها الثقافية التي أفرغها تماما، وملأها على هواه بروح أخرى غنيّة بثقافة مختلفة متنوعة.

وتعتبر اللغة الفرنسية التي التجأ إليها، مجبرا غير مختار لها، أداة التجأ إليها لضرورة ملحّة ولحاجة في نفسه، شأنه في ذلك شأن معظم الروائيين المغاربة ذوي الحرف الفرنسي حيث "يقولون بأنهم لا يكتبون أدبا فرنسيا، واستعمالهم اللغة الفرنسية، مجرد وسيلة، كاستعمال الرسام لألوان صنعت في فرنسا أو أية دولة أجنبية، ويؤيدهم في تلك النظرة البعض من الدارسين" (حنون، المرجع السابق، 84).

لكنّ الثقافة التي يقدمها الكاتب درعا لمواجهة سهام العدوّ، ليست وسيلة كافية لدرء عذابه المسلّط على الشعب، ذلك أن اللغة التي يستخدمها الكاتب في حربه تلك إنما هي لغة العدو، يُلبسها هو لباسا محليا، يرمي بنصّه إلى الإغرابية، فهو مختلف عن الآخر تماما لكنه يستعير منه لغته، وفي هذا الصدد يقول فانون (Fanon, op.cit., 176):

> "إننا لا نشعر الاستعمار بالخجل عندما نبسط أمام ناظريه كنوزا ثقافية مجهولة. والمثقف المستعمَر، وفي اللحظة ذاتها التي ينشغل فيها بكتابة عمل ثقافي، لا يدرك أنه يستخدم تقنيات ولغة استعارها من المحتل. فهو يكتفي بصبغ وسائله بطابع يريده أن يكون وطنيا، لكنه يستدعي "الغربة". والمثقف المستعمَر الذي يعود إلى شعبه عبر أعمال ثقافية يتصرف كالغريب. فأحيانا، لا يتردد في استخدام اللهجات ليعبر عن رغبته في أن يكون أقرب ما يكون من شعبه "

صحيح أن الكتابة العائمة في حمّام الثقافة لا تكفي حربا على المستعمر، فلا يمكن أن تقضي على جبروت جنود يعيثون في الوطن فسادا ببعض المظاهر المحلّية المتوارثة أو بعض العبارات المتواترة على الألسنة منذ الآباء الأولين، لكنه –حمّام الثقافة– أضعف الإيمان لمجابهة العدوّ الذي لا ينتهي تواجده إلا بحمّام دمّ.

ويبدو أنّ عقدة الآخر لدى ديب لم تختزل مكانته لدى نفسه، فهو لم يكتب كتابة المستَعمَر الضعيف المسكين الذي يخطب في الآخر بكلماته، ويذوب فيه وثقافته علّه ينال الرضى عن نفسه، وينال رضا هذا السيّد الذي فرض عليه الأغلال، أملا في فكّ القيد عن أمّته، أو على الأقل رفعا لمعنوياته حين يحسّ أنّه يتكلّم لغة الأسياد ويعوم في ثقافتهم، بل إنّ ديب يكتب واثق الحرف، واضح الكلم، جهير الصوت، سميع القول، لا تحرّكه سوى الغيرة على وطنه ولا يدفعه سوى الوضع الذي يجب أن يتغيّر، فكان المثقف الذي "آثر العادات، التقاليد، أنماط الظهور، وبحثه الشاق، المؤلم، يوقظ بحثا اعتياديا عن الغرابة" (Fanon, Op.cit., 2006, 174).

فتجلّت عقدته من الآخر في رفع الهامة وهو يخاطبه ناظرا في عينيه، مستعمرا لغته، قاهرا إياها بكيانه، منهكا إياها بثقافته، فبدت كأنّها فرنسيّة جديدة تحاول أن تطّلع على نفسها في المرآة، مرآة الأنا والآخر معا، لترى كيف ينظرها العالم بعد هذا الاحتلال

الثقافيّ وبعد هذه "الجرنسة" (الجزائرية الفرنسية) (إذا أمكنني أن أسميها كذلك) التي ارتدتها مرغمة حسب مقاسات ديب.

من هنا، يتّضح أنّ عقدة ديب كانت بذرة الخير التي أنبتت في نفسه هذه الروايات التي طرحها على القرّاء وهو يلهج بذكر ثقافته وهويته وانتمائه لوطنه الأمّ الجزائر.

3. 4. الأنـا والهويـة فـي نـص ديـب

يبدو الأنا لدى ديب عال، لكنّه ليس أبدا الأنا الفردي بل إنّه أنا جماعيّ، وأقصد به روح الانتماء والاعتزاز. ففي كتابته نلحظ أنه يخطّ على السطور ما يتقاطع وضمائر الجزائريين، ويكتب دون خجل ولا وجل ولا تردد عن الفقر، وعن الجوع، وعن البؤس، حتى إنّ بعض شخصيّاته تروح خماصا وتغدو خماصا، وليس همّها سوى إسكات البطن. إنّه لا يتنصّل من هؤلاء، لأنّه منهم، وقد نصّب نفسه محامي المساكين يدافع عنهم ويذبّ العدوّ مطالبا بالحقوق. يقول الكاتب متحدّثا عن ثلاثيّه:

> "كان لا بد للسنين المائة والثلاثين التي قضتها فرنسا في "تمدين" جزائرنا من أن تؤتي ثمراتها. والحق أنها قد آتت هذه الثمرات. فيا لها من ثمرات ! ستعرفون هذه الثمرات: إن وصفها هو موضوع هذه الروايات الثلاث. غير أنني أحس –وا أسفاه– أن اللوحة التي رسمتها لا تبلغ من السعة كل ما كان ينبغي أن تبلغه. كان هناك أشياء كثيرة مفرطة في الكثرة يجب تصويرها. وكان تصويرها يحتاج إلى موهبة. وقد اضطررت أيضا إلى حذف عدد من العناصر حرصا مني على أن يصدقني القارئ، ذلك أنني وجدتني أمام وقائع كثيرة لا يصدق العقل أن تقع" (الدروبي، المرجع السابق، 7)

إذن، فالثلاثيّة انطلقت من واقع مرير أرادت أن تجعله بغير لثام، فصورته كأنما هي آلة تصوير عالية الجودة، أو ريشة فنّان بحجم بيكاسو، رغم أنّ الكاتب يصرّح بتواضع أنه تجاوز بعض الوقائع التي كانت تحتاج موهبة، كما أنّه عفا عن بعض الواقع كونه يمثّل الصدمة، مما جعله أبعد من أن يُصَدَّق.

أخال ديب يكتب، ككلّ شريف، يحمل راية الجهاد في ساح معركة آثر هو أن تكون بسلاح فتاك، يمسح ظلمة التاريخ، ويمحو عتمة الظلم حينما يغزو أكبر كمّ من العقول، وحينما يطيح بأكبر كمّ من كذب التاريخ، لينتصر الحق على الباطل.

وتبدو صورة الأنا المتضخمة عند ديب في أبسط أمور الحياة التي أوردها ذاكرة لم تُغفل حتّى أبسط ألوان الطعام وأدقّ تفاصيل اللباس النسويّ والرجاليّ، وقد طالت يده هذه التفاصيل وزيادة، بدقّة وفنّ، حتّى بدا كأنّه رسّام أبدع لوحة الثلاثيّة التي تكاد الحروف تضاهي فيها الوجوه، ويكاد الحبر الذي كتبت به يكون الدم الذي ينبض في عروق انتفاضة الكلمات تلك، وتكاد روح الكاتب الثائرة تُنفخ في نصّه لتُبعث في الأوراق ملحمةً نثريّة "ديبية" فريدة وخالدة.

إنّ ديب يطلق نصّه من عمق انتمائه ولهذا يصنّف ضمن «التيّار الإثنوغرافي» (Bonn, Op.cit., 31). وجذور هذا النصّ المتغلغلة في تربة الثقافة الجزائرية المحضة تتفرّع أغصانها مسيِّجة الثلاثيّة من كل جانب، حتى غدا النصّ في إحكامه ودقّة تفاصيله

مترابطا يمسك بعضه بعضا، إذ تسيل الأحداث ولا تغفل من مظاهر الهويّة الجزائريّة أمرا. وبقليل من التفصيل وببعض التمثيل سأذكر جزءا من كلّ، لا على سبيل البدل، فالأمثلة لا تغني عن النصّ، بل للذّكر والتدليل، والنصّ غنيّ بها:

3. 4. أ. الأســمـــاء

تكثر الأسماء في الثلاثية، فديب قد آثر أن يسمّي جميع شخصياته، البطلة منها والثانوية، حتى الكبش "معاشو" قد حضي باسم هو الآخر:

« Omar erra longuement dans les champs, Maachou, le mouton, trottant sur ses talons » (Dib, Op.cit., 151)

ولعلّ الكاتب فعل ذلك لأنه يهتمّ للجميع مهما كانت صفتهم وقيمتهم ومذهبهم وفكرهم، لأنهم جميعا أبناء هذا الوطن، وبهم جميعا تتشكل اللُّحمة الوطنية. وبعض هذه الأسماء مسبوق بلفظ تفخيم مثل "سي" و"لالة":

« Sa mère pensait à Si Salah, le propriétaire » (Ibid., 25)

« Tante Hasna, (...) tous la nommaient Lalla, y compris Aïni » (Ibid., 68)

أو لفظ تكريم لتقّدم العمر مثل "با" أو "ما" حتّى يغدو ذلك اللقب لصيقا بالاسم أو بدلا عنه، وهذا من صميم أدب المعاملة في ذلك الوقت:

« Ba Mohamed (...) Ouma Fatma»(Ibid., 323)

وتبدو "دار السبيطار" أيضا كأنّها بطلة تصنع الأحداث وتحتويها، ولذلك يتكرّر ذكر اسمها طوال العمل الروائي، ويشكّل هذا الاسم تآلفا من كلمتين "دار" و"سبيطار" وهما كلمتان أولاهما عربيّة، والثانية فرنسية معرّبة إلى العاميّة الجزائريّة، بحيث يكون الاسم شبيها بالرواية؛ تتماشى فيه العربية والفرنسية في آن معا، لكنّ استخدام هذه الفرنسيّة التي أضحت كلمة عاميّة عند الجزائريين يبدو كأنه استحواذ على الآخر لا صداقة معه، فالفرنسيّ سيضطرّ أن ينطقها كما ينطقها الجزائريّ البسيط، بدل أن يمكث في برج لغته العاجيّ، يشير إلى هذا الشعب الذي يقع تحت قبضته، ببنان كبره اللغوي، معتدا بفرنسيّته، معتبرا إياها لغة عليا.

كما أنّ الكاتب استخدم أسماء من صميم البيئة الجزائريّة، اسماء رغم كونها عربية الأصل إلا أنها تنطق باللهجة الجزائريّة، مما يضفي على النصّ طابعا محليّا يجعله مميّزا حتى في نظر القرّاء العرب من الجنسيّات الأخرى. ويبدو أنّ ديب تقصّد استخدامها، كما هي، لأنه يكتبها تماما كما تُنطق، ومن بين هذه الأسماء:

يمينة، ويبدو أن يمينة هو في الأصل أمينة، ويُنطق هذا الاسم هكذا نظرا لخصوصية الشعب الجزائري، الذي يقلب بعض الحروف على غرار "أنيس" الذي يصبح "ينيس"، و"آمنة" التي تقلب "يامنة":

« Yamina ne lui offrait que des reliefs » (Ibid., 24)

يستخدم ديب أيضا الأسماء المسبوقة بـ"**بن**"، تماما كما هي العادة في المجتمع الجزائري، خصوصا وأنّه يدغمها مع ما يليها من الحروف لتقلب النون لاما فتصح "بل" بدل "بن" كما هو في أسماء دريس بالخوجة، أو تقلب راء كما هو في "علي برّابح" التي يكتبها ديب « Ali bér Rabah » (Ibid., 207). يقول ديب:

« Driss Bel Khoudja, un garçon bête et fier » (Ibid., 26)

في هذا الاسم يتجلّى طابع آخر من العادات المحليّة في التسمية، حيث يُتجاوز في النطق عن الألف التي تكون أول الاسم، كما في "إلياس" الذي يتحوّل إلى "لياس" و"إبراهيم" الذي يغدو "براهيم" مثل اسم براهيم بالي الذي استخدمه ديب (Ibid., 29).

وهنا يتحوّل "إدريس" إلى "دريس"، كما تتحوّل "بن" إلى "بل" حيث تدغم مع ألف ولام "الخوجة" لتتحوّل ببساطة إلى "بل" التي يكتبها ديب منفصلة وبحرف تاجيّ لكأنّما هي اسم فرنسيّ.

ويستخدم ديب، كما جرت العادة لدى الجزائريين، الأسماء "المعبّدة" دون إسباقها بلفظ العبوديّة، كقولهم "مجيد" ويقصدون "عبد المجيد" و"رزاق" ويقصدون "عبد الرزاق"...إلخ، فكذلك يذكر "حميد" في بطله المناضل السياسي "حميد سراج" « Hamid Saraj» (Ibid., 207).

3. 4. ب. الأكـــــــل

يأخذ الأكل والطعام بشكل عامّ حصّة كبيرة من نصّ الرواية، فإلى جانب الخبز يذكر ديب مأكولات مختلفة حتى أنّه يذكر أحيانا كيف تطبخ تلك الطبخة، ولا أخاله يكتب ذلك من أجل كتابته وحسب، بل إنه ينقل حياة الناس بحذافيرها.

يقول ديب:

« Il n'était question que de quartiers de mouton rôtis au four, de poulets, de couscous au beurre et au sucre, de gâteaux aux amandes et au miel » (Ibid., 27)

في هذه الفقرة التي قيلت على لسان دريس بالخوجة الغنيّ، يبدو بذخ الطعام في الطبقة الغنيّة الجزائريّة، أين تتجلّى المآكل الفاخرة المنتشرة آنذاك، من خراف "محمّرة" ودجاج، و"مسفوف" بالزبدة والسكر، وكعك باللوز والعسل.

وعلى صعيد آخر، يأتي ذكر المأكولات البسيطة التي هي من نصيب الطبقة الفقيرة والكادحة، كمثل الأكل الذي تنتجه عيني على يد الفاقة، حيث تخلط ما تملك، لتنتج ما تراوغ به جوع أبنائها، يقول ديب:

« C'est tout ? s'écria Omar. Tarechta sans pain ? en arrêt devant la meïda et le plat qui fleurait le piment rouge » (Ibid., 49)

هاهو عمر يتذمّر من الطعام الحاف، ويستجدي قطعة الخبز لترافق طبق "التارشتة" الذي يفوح بالفلف الأحمر، هذا التابل الذي تخلط به عيني كل طبخاتها حتى تراوغ جوع أبنائها، فالحار الذي يلذع ألسنتهم يستحثهم على الشرب حتى يملؤوا بطونهم الجائعة التي لا تكفيها اللقيمات التي لا تستطيع الأم أن توفّر لهم غيرها.

وليس الطعام المطبوخ دائما في وسع أهل البلد، فالخبز ومصل الحليب "اللبن"، أو الخبز والزيتون، هو طعام فخم تحصله الطبقة العاملة، وكذا البطاطا المغلية في الماء:

«Ils mangeaient qui du pain et du petit-lait, qui du pain et des olives, certains accompagnent leur pain de pommes de terre cuites dans beaucoup d'eau et une larme d'huile » (Dib, Op.cit., 363)

إن الوصف الذي يدقق ديب في طرحه بتفصيل ماهر، يجعل صورة البؤس تقف على قدمين من حقيقة، لكنها حقيقة بئيسة تبعث على البكاء. لقد وصف طبق البطاطا المغلية التي هي في الحقيقة أبسط من أن تحتاج إلى التدليل على بساطتها، وكان وصفه أنها تطبخ في كثير من الماء وقطرة زيت. حتى الزيت الذي قد يغيّر طعمها شحيح، في بلد الزيتون، ووحده الماء يسد جوع البطون، ويمكن أن تحوزه الأيدي المعدمة لأنّه بالمجّان.

3. 4. ت. اللبـــــاس

يمثّل اللّباس جزءا من الثقافة، ويعتبر عنوانا للبلاد أحيانا يدلّل عليها، فيقال هذا الذي يرتدي كذا من بلد كذا، وتمتاز الجزائر بتنوّع اللباس التقليديّ فيها، وتعدّد أشكاله، فكانت النساء والرجال يرتدون هذه الملابس التي أصبحت اليوم في معظمها حكرا على الأعراس فيما يخصّ النساء، بينما يكاد لباس الرجال ينقرض ليحلّ محلّه الزي الغربي العصريّ الذي لفّته على الأجساد يد المستعمر وأيدي العولمة.

ولقد وصف ديب لباس النساء داخل البيت وخارجه، كما وصف ملابس الرجال في المدينة والريف، فالنسوة يرتدين الفساتين ويعتمرن رؤوسهنّ بالمناديل، ويتوشحن الشال:

« Suant de grosses gouttes sous une coiffe pointue des foulards verts et un châle rose » (Op.cit., 68)

بينما يرتدي الرجال "السروال بو تكة"، كما في القول التالي:

« Quelques-uns, s'occupaient à resserrer le cordon de leurs culottes bouffantes » (ibid., 40)

ويغطّون رؤوسهم و يلبسون الجلابة، والبرنوس:

« Il marcha sur l'enfant au vieux burnous d'homme » (Ibid., 245)

إنّ الكاتب لا يهمل حتى الأحذية المستخدمة آنذاك، ويأتي في كلّ مرّة على ذكر ملابس الشخصيات كجزء منها لنتخيلها، ولتترسّخ في أذهاننا وهي تقطر بعبق ثقافتها التي تصنع تفرّدها وتميّزها عن باقي البشر.

ولقد كانت النسوة آنذاك تلتحفن الحايك الأبيض، الذي يتكرّر ذكره هنا وهناك، لصيقا بالمرأة، تلتحفه أينما سارت لتختفي عن أعين الرجال:

« Les pieds nus de sa mère et le bas de sa robe traversèrent vivement la rue. Elle était devant lui dans son haïk, mais il faisait nuit noire.» (Ibid., 38)

منذ سطور، خرجت عيني للشارع تلقف ابنها عمر من حلكة الليل، والحايك الأبيض يلفها، فهي رغم ظلام الليل، تستر نفسها خشية أن تلتقيها أحد العيون وهي خارج بيتها، وقد نسيت أن ترتدي حذاءها فخرجت بأرجل عارية بينما لم تنس أبدا أن تلفّ حولها هذا الحايك الذي يلازم النساء كأنه جلدة بشرتهنّ.

وحتى الفتاة الصغير زهور كانت تضع الحايك، فهاهي:

« Zhor qui peinait sur le sentier, drapée de son Haïk, contournait la ferme » (Op.cit., 139) :

لقد كان الاحتشام ميزة النساء، وكان المجتمع يُجمع على شكل المرأة التي لا يجب أن يراها الرجال مهما كان سنّها.

ويخصص ديب لوصف لباس الرجال حيزا، فهو يذكره هنا وهناك، بتفاصيل تجسّده أمامنا، كأنّما يحيكه بإبرة حروفه، وقد كان مشتهرا لبس الجلابة بالنسبة للرجال، ولذلك لم يفوّت ذكرها:

« El l'homme secoua ses doigts et les frotta ensuite sur les poils de sa gellaba » (Ibid., 186):

وليست الجلابة لباس الرجال الوحيد، بل إنّ منهم من يرتدي القفطان ويحزم خصر سرواله المنفوخ بحزام منسوج:

Dib (ibid., 172) : « on le reconnaissait de loin à la large ceinture rouge, tissé au métier, dont il s'entourait plusieurs fois la taille, emprisonnant le haut de sa culotte bouffante et les basques de son caftan gris-bleu »

وهذه الصورة التي ذكرها ديب في المشهد السابق نراها في صور الرجال في ذلك الوقت، كما نشاهدها في اللوحات التقليدية التي تتخذ مادّة لها سكان الجزائر في حقبة ماضية من الزمن.

ويعدّ اقتراض الكاتب للملابس بأسمائها الجزائرية أو استنساخه لصورتها في تلك اللغة إنّما هو عرض أزياء جزائري على سجاد أوروربي، حيث إنه يعرّف بهذا الموروث الذي يفتخر به افتخاره بوطنه الأم، ويتمسك به تمسّكه بقضيّته التحرّريّة.

3. 4. ث. الأثـــــاث

تبدو البيوت في الثلاثية بسيطة عامرة بأصحابها، ومن بعض ما يؤثّثها يذكر ديب جلود الكباش وهي عادة كانت منتشرة، حيث يُحتفظ بجلد الكبش بعد تنظيفه وتجهيزه بطريقة معينة ليُستخدم للجلوس عليه أو النوم عليه. ومن بين ما ذكره ديب أيضا المائدة أو "الميدة":

« Tout de suite, ils s'écartèrent de la meïda » (Op.cit., 50)

والتي تنوعت ما بين عامرة ومقفرة، ولعلّ أكثر مائدة استخدمت في نصه هي مائدة عيني التي تكاد تنظمّ إلى أولادها كشخصيّة حيّة –هي الأخرى– لما لها من مغامرات في الرواية، فتارة تجمع الأطفال على وجبة لا تغني من جوع، وتارة تضعهم في مقابل ضيفة لا تشبع ولا يشبعون سواء أكلت أو لم تأكل، وتارة أخرى تمتليء بما جادت به يد ابن العم واصل الرحم، ليعمّ الهدوء والسلام وليعرف الحنان إلى قلب الأمّ طريقه مجدّدا، ولتوقَّع هدنة بينها وبين والدتها "ماما" رغم كونها تنقض معاهدة السلام بمجرّد إقفار "الميدة" من جديد.

إن حياة الجزائيين البسيطة تلك الأيام كانت تختبيء في أبسط قطع الأثاث، لتظهر على الوجوه علائم رضى رغم قسوة المستعمر. وقد كانوا يستعملون وسائل بسيطة، ليحصلوا آخر النهار على لقمة تسدّ الرمق، كمثل الرحى التي كانت لا تخلو البيوت من صوت طحنها الذي تسمعه الآذان زغاريد تبشر بوليمة بطن بعد حين:

« Khadra, la mère, tournait une meule posée entre ses jambes » (Op.cit., 153)

وإذا كانت الرحى إيذان بالأكل، فإنّ الكانون أيضا إيذان بالأكل وبالدفء معا، عليه يُطبخ الطعام وحوله تجتمع الأطراف طلبا لحياة جديدة في شراييـنها المتجمّدة في ليالي تلمسان الباردة:

« Dans le Kanoun ne vivaient plus que des braises ardentes. On y mit le mais à rôtir » (Ibid., 149)

ولأنّ الاحتشام دائما صفة تلازم الشعب الجزائريّ، فإنّه لا يحرص فقط على ستر المرأة خلف حايكها، بل حتى مداخل البيوت تختفي خلف الستائر "الكلّة" والتي تعدّ عادة لازالت تظهر إلى اليوم على أبواب البيوت، لتقف في عين كلّ غريب متطفّل حتّى لا يخدش بسهم نظره حرمة البيت وحتى لا يمكن أن يدخل البيت من الخارج:

« Les plus curieuses glissaient leur tête par l'échancrure du rideau qui masquait la porte » (Ibid., 55)

فحتى لو كانت البيوت بيوتا في المدينة، إلا أن الستار الذي يغلّف الباب عادة لم يهملها الناس ولم يعف ديب عن ذكرها. كما أنّها عادة يتساوى فيه االفقير والغني، إذ يعتبر الستار شرطا مهمّا لقيام البيت، تماما كأهمية الباب ذاته.

إنّ المجتمع الجزائري كان يعيش حياة بعيدة عن التعقيد، عن البذخ، وعن الرفاهية، وكانت تفاصيلها متشابهة في البيوت، تتقاسمها العائلات، يتداولها أبناء الشعب، ويحفظها ديب.

3. 4. ج. العـــــادات

يبدو المجتمع ذكوريّا، محتشما، طبقيّا، وتظهر المرأة فيه مجرّد آلة للإنتاج والسعي الدائم الذي لا ينتهي، كما يبدو الرجل ذا سطوة على المرأة التي تحتشم في حضوره، فتتفرّق النسوة في وجود الرجال، وتتلفّعن بالحايك إذا ما خرجن إلى الشارع، وتخفضن البصر في وجود الجنس الخشن، كما تظهر المرأة وهي ترتدي الحليّ رغم الفقر السائد، وتبدو وأمّها تجهّزها للعرس بجهاز غال الثمن ومأدبة تكون مفخرة أمّ العروس وحديث الناس لأيّام.

وتكنّ المرأة احتراما فطريّا للرجل في المجتمع الجزائري، بحسب شهادة ديب، إذ يقول (Op.cit., 56):

« Mais elles témoignèrent à Hamid plus de respect encore, un respect nouveau, qu'elles ne comprenaient pas elles-mêmes, qui s'ajoutait à celui qu'elles devaient de naissance à tout homme »

كما يبدو المجتمع آنذاك موقّرا لطالب العلم، وتظهر الألقاب من الأصغر احتراما للأكبر. كما تنتشر الحشمة في حضور الكبير، وفي بيوت الناس، كما هو في المثال التالي:

« Il fallait que chaque fois Yamina le pressât pour l'encourager à toucher aux aliments » (Dib, Op.cit., 24)

عمر، في هذه الجملة، يحتاج إلى تشجيع جارته يمينة ليأكل عندها، فهو ضيف عليها، كما أن ذلك أدب منه في حضرة جارته الكبيرة سنّا، ناهيك عن إحراجه كونه الفقير الذي يأكل هذا الأكل مقابل قيامه ببعض الخدمات التي تطلبها منه جارته العطوفة المسنّة.

ولا يفوت ديب أن يذكر بعض العادات التي هي في أصلها مستمدة من الدين الإسلاميّ الحنيف، كاحتفال الجزائريين بالأعياد واستقبالهم "العيد الصغير" بالحلويات، و"العيد الكبير" بأضحية:

« Ainsi, les gateaux de l'Aid-Seghir, le mouton qu'on égorge à L'Aid-Kebir » (Ibid.)

وقد أبقى عامدا على التسمية العامية للأعياد، حتى لكأنّ العيد هذا خاص بالجزائريين رغم أنهم يشاركون فيه جميع المسلمين .

وكما هي العادة مستمرّة إلى اليوم، كانت الجزائريّات ولاتزلن، تمتلكن مهامّ اليوم الروتيتنيّة ذاتها في البيت، فيذكر ديب ذلك في هذا المشهد التفصيليّ الذي لا يمكن أن يكون إلا ما علق في ذاكرته أو ما طفا على سطح ملاحظته للنساء وهنّ يزاولن أشغالهنّ اليوميّة في البيت:

« Un tintement de plats heurtés brisa l'air ; on lavait la vaisselle à cette heure. Khediouj nettoyait la maison, jetait de l'eau dans la cour à plains seaux, sur les murs aussi jusqu'à hauteur de genou. Ensuite, avec ardeur aveugle, elle donnait des coups de balai» (Dib, Op.cit., 65)

هكذا إذن، تبدأ النساء بغسل الأواني في الصباح، تنظّف أرضيّة المنزل وجدرانه بالماء والمكنسة... إلخ. وهذه المرأة التي هي عمود البيت، يحوطها المجتمع بعناية كبيرة، كما يراقب حركاتها بشدة، فهي لم تخلق إلا لزوجها:

« Quand une femme ouvre les yeux, c'est pour regarder un seul homme. Son mari. Une jeune fille. Il faut élever un bon mur entre elle et le monde » (Ibid., 64)

ولكرم ديب في استقبال الثقافة الجزائرية، يحملنا على مهل فوق موروث تلمسان، يدقّ أبواب تفاصيله، حتى أنه يفتح نافذة على الأفراح الباذخة في ساحة العزاء الاقتصادي الذي تعيشه العائلات إبان تلك الفترة المظلمة من أيام الجزائر:

« Il s'agissait du trousseau de leurs filles. Le trousseau, mon Dieu ! La grande affaire de la vie des femmes tlemceniennes, et leur couronne d'épine » (Ibid., 273)

هكذا تبدو المرأة التلمسانية مستمسكة بجهاز العروس الذي يمثل هما وحزنا (couronne d'épine) تأرّق عينها، ولاتزال المرأة التلمسانية الأغلى مهرا في الجزائر والأكثر جهازا، والأشدّ وتمسّكا بالعادات التي تشبه عادات العرب القديمة التي ورثتها عن أجدادها المورسكيين وجاءت على لسان الشعراء العرب، حتى إنّها تبدو كأميرة هاربة من دواوين شعر قديمة.

وفي ساح الأحزان يرشّ ديب جُمل وصفه بدموع نساء انعكس سواد مقلهن الباكية على أسمالهن الداكنة:

« Beaucoup d'épouses, de mères, de sœurs, gardèrent leurs robes marrons et les châles sombres dont elles avaient couvert leur tête » (Dib, Op.cit., 227)

وبما أن المرأة قد أخذت حيزا كبيرا من الثلاثية، فإنّ ديب حريص عل نقل كل تفاصيل حياتها، كأنّما هو يحتفي بها في أدبه ليعطيها حقّها على أدب من خيال، لأنّ الواقع لا يقول بذلك أبدا:

> « Aïni, serrant les coudes contre sa taille, se levait pour accueillir tante Hasna. Les deux femmes s'embrassèrent. Aïni marmottant des souhaits de bienvenue et de bonne santé, observa une pause brève sans relâcher son étreinte. Elle appliqua derechef force baisers à la tante. Il eut été vain de vouloir en déterminer le nombre. Elle dévida ensuite le chapelet des : « comment vas-tu ? comment va un tel ? comment va une telle ? comment va... ? la réponse, prête, parvenait simultanément : « c'est très bien, Dieu te garde » (Ibid., 67)

إنّ للمجتمع الجزائريّ عاداته في الضيافة، حيث تلتقي النساء بحفاوة الكرم الذي يملأ قلوبهنّ، فتسلّمن كثيرا وتقبّلن خدود بعضهنّ كثيرا، وتسألن عن كل فرد في العائلة جدّا، وعن الصحة، وعن الحال إلخ. وتتبادلن الأدعية لبعضهنّ بالحفظ والستر والسلامة. وهذا المشهد الذي لا يخلو منه بيت مضيف في الجزائر، ذكره ديب بحذافيره، كأنّما نراه بأعيننا. وهو يعمد إلى التغلغل في تربة الوطن الثقافيّة، حتى ينتج نصّا يرتدي هويّته الحقيقيّة، ليسلّي غربته اللغويّة وليشحن غايته النضالية، حيث يطعن كبد الفرنسية بخنجر

المروروث الثقافيّ الذي أعدّه قوة تحفظ أسوار الأنا والهوية من الغزو الذي لا يبقي على أخضر ولا يابس.

إنّ هذا التصوير الدقيق لمجتمع برمّته يُظهر كمّ حرص ديب على تراث وطنه ممّا جعله يضع غاية نقله نصب عينيه، لا يُغفل منه جانبا، فهو هناك في بسمة تسترق طريقها لقلب أنثى حالمة، وهو خلف جبال الهموم التي تضغط القلوب والأعصاب، يصدع حجارتها بماء كلماته السلسة التي يرسلها في كلّ الكون عسى أن تُرجع صدى صوته حناجر تنصف قضيته: حرية الوطن العريق، المسلوب.

3. 4. ح. العمـــــران

تلمسان العريقة تتلوى أروقتها و"دروبها" الضيقة كالثعابين، تزدهي بحياة أسواقها وحركة الباعة فيها، تمتلئ بالمحلات وتتجاور فيها البيوت متراصّة كأنما توشوش أسرار الزمن وحكايا التاريخ لبعضها البعض.

> « Quand la ville fut éventrée, on avait aménagé des voies modernes, et les édifices neufs repoussèrent en arrière ces bâtisses d'autant disposées en désordre et si étroitement serrées qu'elles composaient un seul cœur : l'ancienne ville » (Dib., Op.cit., 62)

وتبدو دار السبيطار نموذجا عن بعض نماذج العمران في الجزائر القديمة، أين يقطن الناس غُرفا ويتشاركون المرحاض نفسه. وهذه الغرف مبنيّة بناء مدنيّا وأرضياتها مبلّطة، بينما تبدو مساكن الريف أكواخا طينية أو كهوفا من الصخر، أرضيتها من تراب

الأرض، يعيش فيها الناس وأنعامهم فتشكّل بيتا للبشر ومربضا للحيوانات. والغريب أن البيوت القديمة تحوي بعضُها بئرا يستسقي منه السكّان، تماما مثل دار السبيطار:

« En bas, dans la cuisine, on actionna la poulie du puits, et le seau glissa » (Dib, Op.cit., 67)

كما وصف ديب بناء تلمسان العريقة، وكذا تلمسان بأريافها، وصف أيضا معمارها الذي بناه المستعمر:

> « La ferme du colon Marcous, vielle maison bâtie par son grand-père, avec sa façade uniforme, son auvent, ses meurtrières, sa couleur rose passée d'ancienne poterie, ses tuile recouvertes d'une couche de mousse grise. Tout cela avait l'air d'être le vrai visage de l'Algérie, mais n'était que simple surface ; ce visage lui avait été façonné par la colonisation et l'Algérie a million d'autres visages » (Ibid., 198)

إنّ ديب يتبرّأ من هذا البناء، ويقولها عاليا: في الجزائر مليون وجه آخر، إنها ليست وجها واحدا رسمته يد المستعمر. فحتى وهو يذكر آثار الآخر، فإنه لا يفعل إيمانا بحقيقة وجوده، بل إيمانا بوجوب رفضه، لفظه، رميه، نكرانه، هجرانه، محاربته، مقارعته، وإخراجه بعيدا حيث بدأ، حيث كان، وحيث يجب أن يكون.

3. 4. خ. الحـوار والعامية

تبدو الشخصيات في الثلاثيّة ثرثارة معبّرة في معظمها، ولا شكّ أنها في حالة من الاستعداد لمرحلة جديدة مقبلة وهي الثورة، فهم يتأهّبون لاستقبال الأحداث المتسارعة التي تلفّ عقولهم في حركة متواصلة، كأنّما يمتطون عجلة الزمن وهي تتدحرج مسرعة

نحو دهليز المجهول الذي سيعقب ما هم فيه. ولذلك تتأجج ضمائرهم –كما ألسنتهم– بكلام طويل وتساؤلات كثيرة، فيبدو صمتهم صاخبا، ويظهر لتفكيرهم لسان طويل يشحذ أطرافه على كتلة عقولهم التي تبحث عن سلام نفسيّ، وعن سبل لخبْز تُملأ به بعض أفواه ذويها لتسكت، فالكلام ينجرّ عن كلام ويجر معه كلاما.

وقد استعمل ديب اللهجة المحلية الجزائرية في الحوارات التي جاءت على لسان الشخصيات، وترجم هذه الحوارات إلى الفرنسية مباشرة، فجاء النص مختلفا، مميزا، ولا شك أنه التجأ إلى ذلك لحاجة في نفسه، حيث إنّ

> "خصوصية نص ديب تكمن في استخدامه عبارات مترجمة من العربية والتي تخلق لدى القاريء أثرا جماليا، فكريا، وعاطفيا، كما تعمل على خلق نوع من الانطباع بالغرابة التي تؤثر على جل النصوص المغاربية المكتوبة بالفرنسية. وهذه العبارات قد لا تكون مفهومة تماما من طرف القاريء الغريب، مما يخلق تشويشا في نقل الرسالة. ومع ذلك فإن الكاتب لم يأخذ على عاتقه إيضاحها بتعليق شارح" (Chikhi, 1989, 66)

وفي المثال التالي يظهر إبداع ديب، حيث يخلط لهجته بحروف الآخر، ليكون النص حقل ثقافة يزرع فيه من موروثه الأصلي هنا وهناك، على امتداد الثلاثية:

« Bouh ! Bouh ! tais-toi ya Aïni. Les voisins entendent tout » (Dib, Op.cit., 62)

يستخدم ديب عبارة اجتثها من العربية كما هي، اقصد من اللهجة الجزائرية، فيقول على لسان إحدى النساء وهي تخاطب عيني ذات عراك: "بوه بوه" وهي حروف تأثّر

وتعجب ممزوجين بترجّي في هذا السياق، تقولها المرأة الجزائرية في بعض المناطق من الجزائر، ويختلف معناها حسب المقام الذي نطقت فيه. ثم يضيف "يا عيني". يا، هكذا، لكن بحروف فرنسية. حتى أن الفرنسي إما أن يفهم من السياق أنه حرف نداء، أو يبقى الأمر غامضا' إلى أن يعثر هذا القاريء المكترث النشيط على جزائري يشرح له هذه الكلمة، التي هي في حقيقتها حرف نداء.

إن استخدام ديب للهجة في حوارات شخصياته، يضفي غربة على النص بين أيدي اللغة الفرنسية. ويجعله وثيق الصلة بأمّه الجزائر. وتتجلّى هذه "الجزأرية" في تبطين النص بخامة سميكة من المسميات والعادات والجمل والأمثال. ويصرّح ديب أنه "نتاج تكوين فرنسي وثقافة مغاربية (...) إن ديب لم يعش التشتت بين الثقافتين (...) فهو لا يكتب كأي كاتب فرنسي ولا باعتباره فرنسيا" (Déjeu, 1982, 92)، أي إن نصّه مغرق في ثقافته الأم، غريب عن اللغة التي قولبه فيها، حيث إنه غريب عن ثوبه غربة ديب نفسه عن الأدب الفرنسي الذي يعتبر من الكاتبين به لا من كتّابه. وللنظر معا إلى هذا القول:

« Toi, qui ne veux pas voler, comment débrouilleras-tu dans la vie ? Dis-moi : comment feras-tu ? **il faut enlever son pain de la gueule du chien s'il aboie** » (Dib. Op.cit., 276)

قول ديب هذا: Il faut enlever son pain de la gueule du chien s'il aboie إنما هو ترجمة حرفية للمثل الجزائري "يلزمك تنحيها من فم الكلب وهو ينبح".

ويضرب هذا المثل عادة في حق حالة الخفة و"القفازة، الفهلوة" التي يجب أن يتوفر عليها الشخص إذا تعلق الأمر بطلب الرزق خصوصا.

وبالفعل فقد أوغل قلم ديب ريشته في حبر الثقافة الأم، بحيث يصعب على الفرنسي أن يفهم المعنى هكذا، إلا إذا توافر على مخيلة واسعة جدا تجعله يتصور الخفة التي يجب أن تكون في يد سارق الخبز هذا حتى يتمكن من خطف رزقه من بين أنياب كلب ينبح. إنه مطالب أن يكون جنيا يطير في الهواء مخفيّا لا توقف حركته قوانين الفيزياء التي تحكم البشر.

وليست زراعة ديب لكلمات كما هي من اللهجة الجزائرية وحسب، بل إنه يزرع أسلوب الحديث الذي يدور بين الناس في أيامهم العادية. فتبدو الرواية وكأنها بالعربية لولا أنها مكتوبة بحروف الغير. يقول ديب:

« Chez toi, tu es bien mieux. Les femmes ne s'y rencontrent que pour faire marcher leurs langues » (Dib. Op.cit., 68)

عندما تقول العمة حسنة لعيني أن "النساء لا يلتقين في المقبرة إلا باش يمشيوا لساناتهم"، فإنه يكون قد استنسخ العبارة من لهجته الجزائرية، لا لفقر اللغة الفرنسية، بل لاستمساكه بترحيل اللهجة الجزائرية على ظهر الفرنسية، حيث لا يحلها محل الضيفة، بل إنها المضيفة، تتربع على أوراق الثلاثية لتستضيف قرّاءها من الفرنسيين وغير الفرنسيين بكامل زيّها المحلي وبكافة تفاصيلها الأصلية.

وتدور الحوارات في الروايات الثلاث بالعامية الجزائرية المحضة، التي ترجمها ديب بإبداع، وتظهر حنكته التعبيريّة وبراعته الأدبية الترجميّة معا، حتى أنّ الأمثال والعبارات مترجمة ترجمة حرفية، تشفّ عن الأصل وتلتصق باللغة الفرنسية إتقانا، في آن واحد.

إنّ إقحام ديب للعامية في الحوار بين شخصياته جعلت للرواية نكهة المحليّة الجزائرية، وانتقلت بها من الضفة الأخرى إلى أرض الوطن دون تأشيرة دخول، لأنّ اللهجة أصيلة لا غبار عليها، ولا يمكن أن تتشاكل مع الفرنسية فيشكّك مشكّك في انتمائها، بل إنه تعدّى الترجمة الحرفية إلى الاقتراض والنسخ والتكافؤ وحتى التكييف حين يستخدم أصواتا. أو كلمات، أو عبارات جزائرية خالصة ويكتبها بحروف فرنسية:

«Dieu t'aidera et te protègera : tu nourris des orphelins » (Ibid., 71)

هكذا تُهدي العمة حسنة لعيني هذا الدعاء بعد أن أخبرتها أنها تنوي الذهاب لوجدة لاقتناء بعض القماش. وقد كانت تعلم أن هذا الأمر صعب عليها كامرأة نظرا لتشديد الرقابة على الحدود. فبعد محاولتها إقناع عيني بعدم الذهاب، راحت تتمنى لها السلامة بهذا الدعاء، وكان أكثر التشجيع من كونها تُطعِم أفواه أيتام.

إن المرأة الجزائريّة تحبّ الستر، وهذا ديدنها منذ قديم الزمان، وديدنها أيضا أنها تقعد لأجل أولادها اليتامى لا تكرر الزواج عموما، ولذلك تعتبر أمومتها للأيتام مكانة قدسيّة تجعلها محوطة بالعناية الربانيّة. وعليه، فإن الحوار النسائي بامتياز، والذي دار

بين عيني والعمة، أسفر عن مثل هذا الدعاء الذي يمثل اجتزاء من صميم الحياة الجزائرية على يد ديب.

ولا أعلم أن حوارا بين النساء عندنا يخلو من الدعاء ولو عند اللقاء أو الوداع. كما أنّ أم الأيتام مثار شفقة إلى يومنا هذا، إذ لا تزال حولها القلوب تلتفّ والأيدي تتكاتف، تقديما لأدنى مساعدة ولو دعاء صادق تبيانا للتأثر.

وقد بلغ إلمام ديب بموروثه في الثلاثيّة أنّه لم يهمل حتى الغناء، فقد استخدم في بعض المواطن هنا وهناك شعرا شعبيا أو غناء تتداوله الشخصيات تعبيرا منها عن ألم أو أمل، ومثال ذلك:

« La nuit est tombée...
Où passerons-nous la nuit ? » (Dib. Op.cit., 401)

هذه الأغنية الشهيرة التي تطرب أسماع الجزائريّين إستخدمها الكاتب تعبيرا عن تراثه من جهة، وعن تأزّم الأمور واحتدامها في عقول الشخصيات التي تعيش مبالاة ولامبالاة بالوضع في آن معا. حيث إن شدة البؤس حين تشغل الفكر تتحول إلى المثل القائل "كيما جاية تجي"، فـ"وين نباتو إذا طاح الليل"، تساؤل من فم الشخصية في حق الوضع الكالح، أين المفر من سواد الظروف، لكن في ذات الوقت استهزاء بهذه الظروف، أنه لا خوف من الليل، فالسواد قد اعتيد أمره، كما أنّ فيها أملا كبيرا لأنّ باقي كلمات

الأغنية كما يعرفها الجزائريون: 'فوق فراش من حرير ومخداتو'، فالمستقبل مخمليّ العواقب.

ومن خلال الحوار ذاته أكاد أجزم أن القاريء الهدف لنص ديب هو القاريء الجزائري، لأن الكثير من الإيحاءات والمعاني المخبوءة خلف الكلمات ومظاهر الثقافة الجزائرية لا يعلم خافيها إلا الجزائري. طبعا هذا ليس قولا بأنه يكتب متجاهلا بقيّة القرّاء، بل إنّ القاريء الأوروبيّ بما فيه العدوّ ذاته يهمّه أمره، إضافة إلى القاريء العربيّ عموما، لأنّه وهو يخاطبهم يدوّل القضية الجزائرية.

3. 5. "الآخــر" المعــادي فــي نــص ديــب

إّن كمّ العداء الذي يحمله ديب للمستعمر ضخم بحجم الكبت الذي يتأجّج في صدره أوارُه. ويبدو العداء لا في التحريض عليه فقط، بل في ما وظّفه على لسان شخصياته وهم يناقشون وضعيّة اللاحياة التي يتخبّطون فيها، والفردوس التي يتنعّم فيها العدوّ الغاشم.

ويبدو المستعمر في نصّ ديب قاسيا، يسلّط يد الظلم على المواطنين دون هوادة، ويستأثر بالخير بل بالعيش لنفسه. فبالكاد يجد الناس ما يقتاتون به من فتات، بينما يستحوذ هو على أراضيهم وممتلكاتهم، ويضطرّهم للعمل عنده مقابل أجر زهيد.

وبينما يعيش هذا المستعمر رفاهية وأبناؤه في نعيم، يجتهد أبناء الشعب في تحصيل اللقمة بالعمل ولو حمّالين لديه، همّهم العودة لأُسرهم بما يجلب ولو حفنة دقيق. فعُمَر الذي تأبى نفسه الإذلال يتردّد الهنيهة، شازرا الفرنسيّ الذي استدعاه ليحمل عنه، ثم يشوكه ميسمُ الفاقة فيقبل حَمل حِمل أكثر من طاقته بكثير، فقط ليحصّل فرنكا واحدا:

> « Maladroitement campé sur ses courtes jambes, l'homme le surveillait. Il prit dans son gousset une pièce qu'il glissa dans la main d'Omar comme s'il donnait l'aumône. Un franc. L'enfant ne savait s'il fallait accepter ou refuser » (Dib. Op.cit., 282)

وفكرة رفض المستعمر جاءت على لسان جميع الشخصيات عدى الموالين لفرنسا المتقلّبين في النعماء، أمثال "قارة علي" صاحب الأراضي الواسعة والأملاك الكبيرة. وكلّ يرفض بلسان حاله هو ويعبّر بطريقته الخاصة، فحميد سرّاج يعبّر بالنضال السياسيّ، ويحشو العقول بالأفكار، ويألّب النفوس على العدوّ، بينما النسوة في دار السبيطار، وحتّى "ماما" في ريف بني بوبلان، يحلّلن الوضع على قدر قدرتهنّ على التعبير، ويرين في هذا الاستعمار ظلما لأدنى حقوقهنّ في الحياة. بينما حمدوش يعبّر بالعدوانية على صوت "اللا" الذي يصرخه تنديدا ووعيدا، والفلاحون يُضربون على العمل، منذّدين صارخين في وجه الباغي: كفى.

بينما "عمر"، العقل المتنامي يوما بعد يوم، يكبر في هدوء محتدم، كالهدوء الذي يسبق العاصفة، يراقب ويلاحظ، يحاور نفسه ويخاطب غيره، يتعلّم من الحياة، ومن قسوة

الظروف، ومن الجوع، وينتقل في أروقة الرواية إلى كلّ مكان لينتقي لنفسه في الأخير ثوب الرفض العاقل، لأنّ الفقد علّمه كيف يجني الحياة وكيف يبقي عليها:

> «Dar Sbitar ne changeait pas ! aujourd'hui, cependant, si savait le prix des choses qi viennent et partent; de celles qui demeurent. Il s'était endormi enfant ; il se réveillait non plus enfant, mais homme face à son destin. » (Dib, Op.cit., 422)

وتتعدّد صورة المستعمر في الثلاثيّة، فهو إضافة إلى الظلم، كاذب يوهم الشعب أنّ فرنسا وطنهم الأمّ، وقد كان الأطفال يتعلّمون ذلك في المدرسة، وكانوا يعلمون أنها أكبر كذبة يجب أن يردّدها عنوة، ولذلك كانوا يقولون فيما بينهم:

« Celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe » (Ibid., 30)

بل إنه يسجن من يقول الحقيقة:

> « Mon défunt mari le disait, expliqua la voisine. Il essayait de le faire comprendre aux autres. Résultat : il a été jeté en prison. Tant et tant de fois.
> -parce qu'il disait ça ?
> -pas plus.
> -on ne met pas un homme en prison parce qu'il prononce une parole juste ! » (Ibid., 53)

في هذا القول تتحاور عيني وجارتها، وبساط الفقر قد نُشر فسيحا يحوط حديثهما. وتحدثتا عن زوجيهما الميتين، فإذا الجارة تكشف حقيقة أنّ زوجها قد سجن مرات ومرات فقط لأنه كان يفكر، ويحشو عقول الناس بما يفكر فيه من حقيقة، تفتح العين على الوضع الذي فار تنور تغييره. وعيني تستهجن ذلك وعقلها قد احتار في أن يكون مصير

رجل السجن، فقط لأنه نطق بالحق وقال أن الفقراء لا يأكلون. وفي هذا تدليل على دكتاتورية فرنسا التي تقمع العقل الذي يفكّر في واقعه، وتعقد اللسان الذي ينطق بالحق، وتقضي على الروح التي تتجنّح لتطير في سماء التغيير صوب الحرية الحلم.

وتتجلّى صورة المستعمر أيضا في عنفه وهو يعذّب الرجال ويذهب بهم إلى حيث لا رجعة. كما أنّه بليد يأخذ ولا مجال للنقاش حول ما أخذ، ولا يفرّط فيه ولا يقدّم منه قطميرا، ونشهد ذلك في صورة الطفل الذي استمسك بكتاب الصور ولم يستطع والده أن يقنعه أن يمنحه لعمر مردّدا لأبيه في كل مرة: "لكنه لي"

« -Allons, Jean-Pierre : suppose que ce petit indigène te demande ton livre, le lui offrirais-tu ?
L'enfant regarda son père, puis Omar, avec une brutalité jalouse, amusante chez un être si frêle et si éteint, il étreignit son livre.
(...)
-suppose qu'il te le demande, lui qui n'en a pas... Tu ne voudrais pas le lui donner ?
-Il est à moi, gémit le garçon.
Il fit une moue. Il était sur le point de pleurer.
-il est à toi, oui... je ne dis pas qu'il faut le lui donner. Que tu es bête, protesta le père. (...)
-ça ne fait rien, coupa Omar. De toute façon, je n'aurais pas le temps de lire... lui au contraire...
(...)
-tu vois, ce garçon a un meilleur cœur que toi, dit le père. Il est pauvre et malgré cela il ne veut pas de ton livre... mais toutes les fois que tu seras capricieux et que tu te plaindras... tu devras te souvenir qu'il y a beaucoup d'enfants qui travaillent et qui n'ont jamais eu de livre ou un autre jouet.
-le livre est à moi, répéta le fils obstinément.
-oui, il est à toi, soupira le père » (Dib, Op.cit., 284)

إنّ هذا الطفل نموذج لبخل المستعمر المقيت الذي لا يريد الحياة والنعمة إلا لنفسه.

ويصوّر الكاتبُ الفرنسيَّ بصورة العدوانيّ الذي يكره أبناء المسلمين العرب ويخوّف بهم أبناءه، كأنهم الشبح الذي سيلتهمهم:

> « Les petits européens, avaient de leur côté, un peu peur des Arabes. Pour les faire tenir tranquilles, les parents leur avaient assez fréquemment répété: je vais appeler l'Arabe! Omar avait fini par se rendre compte que lui aussi considérait les européens comme les considéraient ses camarades. Son regard voulait leur crier quelque chose. Les européens vivaient continuellement sous l'attention soutenue de ces regards » (Ibid., 280)

يظهر الأوروبي من خلال القول السابق والتمييز العنصري بلغ عنده مداه، إذ أصبح يستخدم العنصر العربي كفزّاعة يخيف بها أطفاله، ليخلق صورة بشعة جدّا عن طبيعة الأخلاق المنفّرة التي يحملها في سجيّته، كما تظهر نتيجة الظروف القاهرة التي وضع فيها أبناء الشعب إلى حدّ جعلهم مجرّدين فيه من مظاهر الحياة، حتى أضحوا أشباحا تتنفس بين الأحياء. وهذا الخلق الجديد الذي استنسخه المستعمر من بقايا أبناء الوطن الجوعى العراة الحفاة، والذي نفخ فيه حياة بائدة، وبعث فيه رسول الكراهية والتفرقة مبشّرا بدولة قائدها الغريب، وعبيدها سادة الأرض، أضحى يدين بشرعة المِثل: الكره بالكره، والبغض بالبغض، والباديء أظلم، ولذلك أضحى المجتمع مزيجا كالزيت والماء،

لا يختلط ولا يتجانس: "العرب" و"الأوروبيون". وهذا التقسيم بادٍ في كلّ مكان في الرواية، لأنّه كان مسلّمة بديهيّة لا تحتاج لعدسة مكبّرة:

> « Sans doute, tous ces enfants animés d'une énergie précoce, s'éteindraient-ils peu à peu, avec les années, le monotone charroi de la misère, de l'ignorance, accumulant la fatigue... et l'ivrognerie, plus tard, ou bien les prisons » (Dib, Op.cit., 280)

كما يصوّر ديب المرأة الفرنسية الأنيقة وهي متخوفة من الجزائري، تتغنّج في دلالها وتكاد تقطف الحياة زهرة بين يدي طفلها يتنسّم عبقها، بينما تشزر ابن البلد الذي رمتْه يد الغاصب على قارعة الطريق غاضبا، والعوز يخرم ثوبه المهترئ، ليُنْبي عن جيب خاو، وجسد هزيل، أمعاؤه تعوي عواء الذئب الجائع في البريّة، وقلبه يدقّ دقّ الطبول في ساح المعركة، معركة محتدمة بين ناظريه وفي خاطره، بطلها أبناء الوطن، والصريع فيها هذا الظلم وحلفاؤه: الجوع والخوف والبطش:

> « Une dame en robe légère d'été arrivait dans l'allée, précédée d'un bambin aux pas incertains. Elle, d'un regard passionné, suivait son trottinement.
> Passant près d'ex, elle jeta un rapide coup d'œil à Omar et Hamedouche. Son visage se contracta instinctivement. Elle détourna aussitôt les yeux, mais Omar en ressentit le dur éclat.
> -Tu a vu comment elle nous a regardé ? Demanda Hamedouche à mi-voix.
> -Oui, eh bien ?
> - Moi, il m'est impossible de supporter ça ! Je n'accepterai jamais qu'on me regarde de cette façon ! » (Ibid., 415)

3. 6. الخصـائـص الأسلـوبيـة لكتـابـة ديـب

يمتاز ديب بكتابته السلسة، وبأسلوبه السهل الصعب الذي لا يؤتى لكلّ من خطّ وكتب. إنّه يعبّر عن الواقع بكتابة عاقلة، جذورها في أرض الحقيقة وفروعها في سماء الأفكار، تمطر على الأوراق زخّات أدب ثائر مناهض للاستعمار.

إنني وأنا أقرأ نصّ ديب اليوم، أجيبُ نفسي عن سؤال كان يراودني فيما مضى، يوم كنت تلميذة صغيرة، وهو لماذا اختارت المنظومة التربوية آنذاك نصّ الثلاثيّة ليُدرَّس للتلاميذ باللّغتين العربيّة والفرنسيّة. إنّ هذا النص ثريّ أدبا ومعنى، أسلوبا وفكرا، لغة وصُورا، إذ وظّف الكاتب أسلوبا لا تملّه العين رغم كونه تصويرا للواقع، كما أنّه حشر عناصر الثقافة المادية والمعنوية لتمتثل أمامنا تلمسان عروسا جزائرية أصيلة مضمّخة بعطر الأصالة، مضمّدة من جرحها بإرثها الثقافيّ المتنوع، الملوّن رغم كلاحة الظروف.

وعليه، فقد كان من الحكمة تدريس هذا النصّ الذي له من كل شيء جميلٍ شيئ. فهو يرسّخ الهويّة في نفوس قرّائه الصغار، ويمدّهم بالعزّة بالانتماء، ويقوّي فيهم الإيمان بقضايا العدل والحريّة، كما أنّه يُثري لغتهم بمفرادت قاموسه المتنوّعة، هذا إضافة إلى تعزيز الذائقة الأدبيّة لديهم.

يُعدّ هذا النصّ قتلا بطيئا للمستعمر على مدار الأجزاء الثلاثة، فمنذ دار السبيطار يشرع ديب في مجابهة العدوّ عبر شخصيات مختلفة لا تقلّ الثانوية فيها أهمّية عن الرئيسيّة، لكأنّما يختصر الواقع بدقّة لا متناهية، فلا يذكر أيّ تفاصيل كبذخ أدبيّ، وذلك على سبيل الترشيد الكتابي لا لفقر اللغة لديه، وكأنّه أصابته عدوى شخصياته التي تتقن فنّ طبخ القليل لتجابه الجوع الطويل، ولتعيش، لتستمر، لتنتصر على الحياة، لأنّ حياتها ليست لعبة تستمتع بها، بل قضيّة وضعتها نصب أعينها لتنال الظفر بها.

وهذه الحياة بكل حذافيرها كانت هناك، بين مطرقة الجوع وسندان الفقر، والحدّاد هو المستعمر يدقّ أيّام الشعب، وصدى الظلم يتكرّر عبر أركان الوطن برمّته، أين أضحت الحياة أشبه بفتيل متّقد سيأتي على الأخضر واليابس حينما تختنق أحشاء البطن بألم الجوع المشتدّ يوما فيوما. هذا الفتيل الذي انطلق كالشهاب ليضرم "الحريق" الذي كان لابدّ له أن يستعر، حريق امتدّ من مرابع الأرض إلى هامات الشعب، يستعر جمرا من أفكار "تنسج" في رحم مغارة مظلمة، تجمع صنوفا من تحزّبات اجتمع الشعب تحتها في تلك الأيام، أفكار متضاربة، متناحرة، مختلفة، تلتقي جميعها في مصبّ واحد وهو بحر العدالة، أين يمكن للجميع أن يغتسل من وحل الأوضاع الحالكة التي أحكمت قبضتها الحديديّة منذ قرن وأزيد.

وتطالعنا شخصية عمر، الطفل الذي يلاحق الخبز ليعيش، ويطارده شبح الجوع حتى في الكوابيس، ليساير الرواية بأجزائها الثلاثة، فينمو شيئا فشيئا وتتبلور أفكاره رويدا رويدا، وتنضج على مهل، فيفكّر في أمور هي أكبر من سنّه، أمور أقلّها الخبز للاستمرار وأجلّ منها قضية الحرية، لأن الحياة خلقت للجميع. وهذه الشخصيّة تتعلّم في تناغم مع تصاعد الأحداث، وعقدة الجوع والموت تلاحقان عقلها الصغير، إلى أن ينحت الفقد عضلات وعيها تماما فتتجاوز الطفولة فجأة.

ويستخدم ديب في إيصال قضيته تعابير شخصيّاته، وأصوات صمتهم، وكلام ضمائرهم، ويبقى الجوع أو الخبز هو العقدة والحلّ، ففي غيابه اللاحياة وفي حضوره تتساوى فرص الاستمرار بين الجميع.

وبينما الفقر هو الكأس التي يستقي معظم أشخاص الثلاثية من شرابها الذي لا ينضب، يظهر الظلم قدحا منافسا لتلك الكأس، لا يقلّ مرارة عنها، ولا يفتأ يفتك بالصبر على الأوضاع التي انقلبت بين فكرة وخاطرها، حينما فاض الكأس والقدح معا، ولم يعد للحياة معالم ولا شكل.

إنّ كل هذه الأفكار التي وظّفها ديب في ثلاثيّته، كانت مرآة عاكسة للواقع الذي اختمر في عقله، ولذلك كانت الرواية مغموسة في الحياة العامة العاديّة اليوميّة لسكّان الجزائر، الذين اتّخذ نموذجا منهم سكّان تلمسان. ولذلك نجد

مختلف مظاهر هذه الحياة متجسدة على صفحات الرواية، والغريب أنّه لا يكاد يهمل منها مظهرا واحدا؛ فنجد العادات والتقاليد، وصنوف الطعام، والملبس، والمباني والعمران، بل وحتى طرق التعامل بين النساء والرجال، حتى أضحت الرواية وثيقةَ مُدَوَّنَةٍ للثقافة الجزائرية "تلمسان نموذجا".

ومن بين الأمور اللافتة للانتباه أنّ ديب قد أدرج العنصر النسائيّ بشكل كبير، ليس عددا وإنما معاناة، حيث بدا المجتمع منقسما إلى نوعين من السكّان: الرجال والنساء. الرجال وهمّهم تغيير الوضع، والنساء وهمّهنّ لقمة العيش، وكأنّ التفكير شيء محرّم عليهنّ، وذلك يعود لطبيعة المجتمع الذكوريّ الذي يخنق فيه الرجل فكر المرأة، بل وحتى عنقها إذا عرّت نفسه أمام نفسه، كما حدث بـ"ماما" حينما فضحت "قارة" زوجها أمام عينيه.

ولعلّ فنّ إتقان المرور على كلّ التفاصيل جعل من الثلاثيّة رواية مميّزة، كأنّما هي سور دائر تحتمي خلفه الهويّة الجزائريّة لواذا من هجمة المستعمر الغاشم الذي يهمي معوله عليها محاولا هدمها أو طمسها من الوجود ليضمن لنفسه الاستمرار على حسابها.

ويبدو أنّ ديب وهو يدرس وضعية الجزائر ويكتب عنها، لم يهمل قضايا أخرى كقضايا المرأة المغلوبة على أمرها، والتي لم تأخذ حقّها ككائن حيّ مساو للرجل في تلك

الحقبة من الزمان، كما أنّه تسلّل بخفّة إلى العالم النفسيّ للأشخاص، فجسّده بوضوح، حتّى غدت ضمائر الشخصيات وأفكارهم كالكائنات الحيّة تتحرّك ظاهرة غير مستترة.

هكذا إذن، ينقلنا ديب فوق سطوره إلى عالمه الخاص الذي هو إعصار هادئ من الأفكار التي لا تنتهي، تتوالد من ظهر بعضها البعض، تمشي بنا بين شوارع تلمسان، فتلمس جدران المنصورة، وتداعب حقول بني بوبلان، وتختبئ في حايك النساء الأبيض خجلا من البرنوس الرجالي الذي يعتلي أكتافا هدّها كثرة العمل وقلّة ذات اليد، وتتسلل للغرف حيث أحاديث النساء وأسرارهن، وتتزيّن بجهاز العروس المنتظرة ليوم تظنه ورديّا، لكنه ينتهي بها إلى أعمال شاقة لا تنتهي، وشظف عيش لا يهدن، وهمّ حياة ليست بالحياة.

الفصـــل الرابـــع

ثلاثية ديب:

ترجمة الحمولات الثقافية

تعدّ جوانب الثقافة لحم نص ديب وعظمه، منها يتشكل، وبها يزين هيكله الذي قوامه لغة الآخر. وحيثما تكون الثقافة تكون مشاكل النقل، ففي ترحيلها بلبلات كثيرة. ولذلك سيكون هذا الفصل مخصصا لدراسة كيفية تصدي المترجمين لدراسة نص ديب الملغوم ثقافيا.

4. 1. التأليـف و التغريـب فـي الترجمـة

إنّ هذا النصّ الذي أنا بصدد دراسته يتميّز بكونه نصّا ممتدّا على شاطئ الضفّتين، ينتمي إلى كليهما دون أن يكون لكليهما، فهو جزائريّ الروح فرنسيّ القالب، بيئة انطلاقه جزائرية بينما لغة كتابته فرنسيّة.

وبالنّظر إلى ما قام به محمّد ديب، نجد أنّه قد قدّم النصّ جزائريا فرنسيا، فكان كاتبا مترجما في الآن ذاته، إذ لا يمكن أن يكون ما كتبه مجرّد كتابة عاديّة، خصوصا وأنّ اللغة ذاتها، وإن كانت فرنسيّة الحروف، إلا أنها ترجمة عن اللهجة الجزائرية أو نسخ لها، وهذا التصرّف لا نجده في موطن واحد أو موطنين من الرواية، بل إنّ الثلاثيّة جميعا تظهر للقارئ غريبة عن الفرنسية مهما أغرق البناء اللغويّ في اللغة الفرنسيّة.

وانطلاقا من هذه الوضعيّة، يكون النصّ الذي بين أيدينا ترجمة لترجمة من نوع خاصّ، فهل الترجمة التي قام بها كلّ من سامي الدروبي وبن محمد نقل للنصّ إلى لغة أخرى؟ أم أنها رحلة العودة نحو الأصل؟ وهل الترجمتان ترجمتان أصليتان أم ترجمتان عن ترجمة؟ وهل يمكن اعتبار النصّين تأليفا أم تغريبا؟ وبعبارة أخرى هل الترجمتان جذبتا النصّ نحو الثقافة الهدف أم نأتا به عنها؟

إذا اعتبرنا "وجود الفن والأدب، الذي هو واقع قصة عاشتها مجموعة بشرية، مكيف بعملية متواصلة ولا إرادية بشكل عام، هي ترجمة داخلية" (Steiner, 1998, 67) أي إنّ الأدب ترجمة تتم في الداخل بشكل لا إرادي، فإنّ ديب يكون قد قام بترجمة أفكاره ضمن لغة أخرى، خصوصا وأن واقع الكتّاب المغاربة ذوي الحرف الفرنسي يوضح أنهم يترجمون "فكرهم إلى اللغة الفرنسية ترجمة بكل ما تحمله كلمة ترجمة من معان وإيحاءات" (حنون، 2013، 86).

وعليه يكون ديب قد غرّب أفكاره وهو ينقلها إلى الضفة الأخرى من المتوسط، فهو قد حفظ للثقافة الأصليّة كامل الحقوق فنقلها بعناية كبيرة، عناية الابن البارّ بأمّه الرؤوم، فهو وإن خانه التعبير بلغته عن لغته، فإنّه لم يتقاعس في نقل هويّته بلغة الآخر.

ويتجلّى التغريب في نصّ ديب في كامل الأمور الثقافية التي استخدمها والتي أبقى عليها خاما كخلقتها الأولى حين هجّرها إلى الفرنسيّة، كما أنّ الحوارات التي دارت بين

الشخصيّات تحوي لهجة جزائرية محضة بحروف فرنسية، ولذلك يلاحظ القارئ أنّ اللغة وإن كانت فرنسيّة فهي ليست فرنسيّة.

وأمّا عن كلا المترجمين، فقد حاولا نقل النصّ كلّ بطريقته، فنصّ الدروبي مكتوب بالعربية الفصحى مع بعض الألفاظ السورية، بينما نصّ بن محمد كُتب باللغة العربية ممزوجا باللهجة الجزائرية. وأمّا نصّ سامي الدروبي فقد كان عربيا قحّا تخالطه بعض الكلمات السوريّة هنا وهناك بحكم بيئته الأمّ، وأمّا بن محمد فبدا نصّه أقرب إلى بيئة الانطلاق، وذلك باعتباره يتشارك والكاتب الأصليّ في كونهما جزائريين.

وكان نص بن محمّد من الإغراق في الثقافة الأمّ حتى أنّه بدا حقلا لزراعة ثقافية لا أدري إن كانت تزرع النص الهدف في ثقافة الأصل أم النص الأصل في ثقافة الهدف. ذاك أنه زرع باللغة العربية ما زرعه ديب في اللغة الفرنسية، فكانت هذه الأخيرة حقلا استقبل غراسا جزائريا، بينما كانت اللغة العربية وسيلة غرست ما حواه ذلك الحقل من جنى في حقلها، فكان نتاجه أشبه بزراعة الزراعة. بينما قطف الدروبي النصّ من اللغة الفرنسية ومن البيئة الجزائرية معا، ولكنه لم يجتثه من جذوره العربية، حيث وإن اغتال ملامحه المحلية، لم يطمس جيناته العربية، كما أنه حافظ على كنهه وأفكاره في المجمل.

وعليه، لا يمكن القول أنّ النصين –كترجمة– "تأليف"، لأنّهما في الأصل "مألّفان" والثقافة الجزائرية مذ كتبهما ديب بالفرنسيّة، ولا يمكن القول أنهما "تغريب" لأنّهما عادا

إلى أصلهما، ألا وهو الثقافة الجزائرية. فاللغز كلّ اللغز يكمن في نصّ الانطلاق لا في الترجمتين، لأنّهما كانتا مجرّد نسخة عن النصّ رغم ما فيهما من إجراءات سيأتي التفصيل فيها لاحقا.

إنّ اللعبة كلّها جرت على مستوى نصّ الانطلاق الذي هو "بين بين"، يمسك ببيئتين، أخذ من أحدهما شكله، بينما أخذ من الثانية روحه، ليكون نصّا بجناحين، "مألفا" –مع العربية لأنّه مغرق فيها ثقافيا– و"مغرّبا" –في الفرنسيّة لأنّه بعيد عنها ولا يمتّ لها إلا بقشرة اللغة– في آن معا منذ الترجمة الأولى (ترجمة ديب).

وبتفصيل قليل، يمكن الإيضاح أكثر، حيث إنّ النصّ إذا اعتبرناه نصّا عاديّا تمّتْ كتابته باللغة الفرنسية –وفي الحقيقة لا يمكن اعتباره كذلك لأنّه عُلّق في فضاء هجنة رحيب، فهو معجون من مكوّنين لم يُجْبيا من البيئة ذاتها– فإنّه يكون بنقله إلى اللغة العربية قد تمّ تغريبه، ليتماشى والقاريء العربيّ، لكن الحقيقة أنه متماش أصلا وإيّاه، ولذلك فالعملية ليست سوى إعادة نقل للنص إلى العربيّة. لكن، كان للبيئة الثقافية لكلّ منهما أثرها في بعض المواضع، مما خلق تباينا نوعا–ما على صعيد الترجمة فيما بين المترجمين، ما جعل من نصّ الدروبيّ تغريبا بفعل ما استخدمه من ألفاظ تتماشى والقارئ العربيّ عموما ومع القارئ السوري في بعض الأحيان على وجه الخصوص، في حين أن بن محمد يشترك والكاتب الأصليّ في الثقافة ذاتها، أي إنّ نصّه منقوع في المعين

ذاته الذي انطلقت منه كتابة ديب، فجاءت كأنّما هي نسخة عربية للثلاثية، طبعا أقصد ثقافيّا، أمّا أسلوبيا فذاك أمر آخر. ولعلّ بعض الأمثلة يوضّح كلامي أكثر:

-Dib (2011, 51): « ça, petite sœur, dit Aïni, c'est moi qui suis le travailleur de la famille»

-الدروبي (40): "أما عندنا يا **أختي** فأنا التي أعمل للأسرة كلها"

-بن محمد (65): "من جهة الخدمة يا **اوخيتي**، أنا هي خدامة العائلة"

يتضح في هذا المثال كيف أنّ ديب يعبّر بعقلية الجزائري، حينما يقول بلهجته: أنا هو خدام العايلة، قاصدا بذلك أنه هو الوحيد الذي يمتلك عملا يجني مقابله مالا ليصرفه على العائلة. وتأتي ترجمة الدروبي لهذا القول باللغة الفصحى، معبرة عن المعنى، لكن تعبير بن محمد كان نابعا من البيئة الجزائرية، مطابقا ما قاله الكاتب الأصلي تماما.

وتبدو عبارة "ma petite soeur" غائبة في نص الدروبي الذي اكتفى بتعويضها بأختي، تأسّيا بلهجته السوريّة ربّما، حيث النساء يتنادين بينهن بـ"اختي"، أو اكتفاء باللغة الفصحى، وهو في الحالتين زاغ عن الأصل، لأنّه لو ترجم ترجمة حرفية لقال أختي الصغيرة مثلا، ولو حفظ المعنى الحقيقي لقال 'أخيتي'، لكنه قال أختي، لواذا بالفصحى أو أخذا من لهجته، خصوصا وأن اللهجة السورية تكتفي بأختي.

بينما تميل اللهجة الجزائرية إلى تصغير الأسماء في مواضع الدلال والاحتقار والشفقة والاستعطاف كما هو في هذا المثال، حيث تستعطف عيني جارتها بالمودّة، فتناديها أخيّتي، وهو ما عبّر عنه بن محمد بـ"اخيتي"، متعمّدا استخدام همزة الوصل أول الكلمة، حيث تستدعي أن تنطق الكلمة باللهجة الجزائرية، مطابقا، بذلك، كلامه مع نص ديب.

-Dib (Op.cit., 53): « Tu pétris toi-même ton pain, roule ton couscous, et lave ton linge. Et tu sues pour faire vivre tes enfants»

-الدروبي (المرجع السابق، 41): "أنت تتولين بنفسك عجن خبزك، **وصنع كسكسك**، وغسل **غسيلك**. إنك تعرقين في سبيل أن تعيلي أولادك."

-بن محمد (المرجع السابق، 68): تعجنين خبزك بنفسك، **وتفتلين كسكسك** بنفسك، وتغسلين **الثياب** بنفسك. وتعرقين لتوفير قوت أولادك"

إنّ ديب مترجم بارع نحو الفرنسية، يقول الكلام كما هو، حتى لكأنّني أقرأه بالعربية، وكأنّ لغته عباءة شفافة تظهر من خلالها الكلمات العربية المحلية. إنه يكتب بجزائريته،

ولذلك فإن الترجمة التي قدمها بن محمّد صدى لكلمات ديب التي تتردد في حلق كل جزائريّ بهذه البساطة.

وفي حين يترجم الدروبي بلغة فصحى واضحة ومعبرة عن النص الأصلي، بطريقة لا غبار عليها، يأتي نص بن محمد ليمازج الفصحى بالعامية صانعا شرابا لغويّا يقارب المعنى الذي انطلق منه ديب، فهو إن اشترك والدروبي في اللجوء إلى الفصحى –التي تبدو في يد الدروبي أكثر رونقا– فإنه يستخدم فعلا كـ"تفتلين كسكسك" وهو الفعل الذي نستخدمه –كجزائريين– عادة للتعبير عن العملية التي تقوم بها صانعة الكسكسي، وأراها أكثر تعبيرا عن الفعل rouler في هذا السياق، لكن كان لا بد له من الظفرين ليفصل بين العامية والفصحى، حتى لا تختلط على القاريء الأمور. ويبدو أن هذا الطابع المحلّي الذي يصاحب ترجمة بن محمد جعل من النص إعادة لنص الأصل نحو بيئة انطلاقه.

وهاهو الدروبي أيضا يجنح للهجته مترجما linge بكلمة غسيل، والغسيل: "الثياب المعدة للغسل" (عبد الرحيم، 2012، 1683)، ولعله فعل ذلك لما أحسه من كون نص ديب يعج بالعامية، فأراه يحاول درء "تقصيره" في حق هذا الكاتب بتصيّده فرص استخدام الدارجة. ولا أخاله يتقن لهجة الكاتب، وعليه فهو يستخدم أقرب وسيلة في متناوله، ألا وهي لهجته السورية، ولعله يعتبر

ذلك قصارى 'الجود بالموجود'، إكراما لنصّ ديب الذي استضافه على أوراقه، أو لربما هو تقريبٌ لهذا الكاتب من جمهور أوسع، جمهور جديد، جمهور القرّاء المشرقيّين، وإن كنت أرجّح كون لهجته كانت ملجأه ساعة العسرة اللغوية، حين يقول ديب بكل جزائريّته؛ فيهجّر الدروبي ضيف أوراقه على متن طريقة تعبيريّة مختلفة، لم تمسس بالمعنى ولم تخلّ به.

-Dib (Op.cit., 65): « Aïni se tut et un silence sans fissure s'amoncela dans la chambre. Omar ne se rendormirait plus. Il restai les yeux grand ouverts dans le noir »

-الدروبي (المرجع السابق، 50): "وسكتت عيني، وتكدس في الغرفة صمت لا تصدع فيه. لم يستطع عمر أن يستأنف نومه. وظلت عيناه **مبحلقتين** في الظلام"

-بن محمد (المرجع السابق، 85): "سكتت عيني، فتراكم في الغرفة سكون متماسك، لا صدع فيه. لم يعد عمر للنوم بعد ذلك. بقي كذلك، عيناه **شاخصتان** وسط الحلكة"

ويواصل الدروبي تأليف الكلمات ضمن اللغة ذاتها التي انطلقت منها، فيضفي عليها من لهجته طابعها، باستخدامه لفظة مبحلقتين، وهي صفة من بحلق، وهو فعل

يستخدمه السوريون بمعنى ""حملق" (عبد الرحيم، المرجع السابق، 304)، في حين اكتفى بن محمد باستخدام صفة من العربية الفصحى.

-Dib (Op.cit., 75): « Va-t'en. Ne reste pas ici. Et ne traine pas dans les rues ; fais attention au voitures tête de linotte »

-الدروبي (المرجع السابق، 62): إذهب، لا تبق هنا، ولا تتسكع في الشوارع، وحذار من العربات **أيها الغبي**"!

-بن محمد (المرجع السابق، 109): "اذهب، لا تبق هنا، ولا تتسكع في الأزقة؛ احذر من السيارات، يا **"راس الفكرون"**"

لالّة قدّمت لعمر قطعة خبز ثم صرفته وهي توصيه أن يحاذر من السيارات لكونه في نظرها tête de linotte وهي عبارة معناها الإنسان الطائش (إدريس، 2012، 725)، بيد أن الدروبي ترجمها بالغبي، وانتهج بن محمد نهجه فترجمها بالمعنى ذاته، غير أنه استخدم في ذلك عبارة جزائرية وهي "راس الفكرون" حيث تدلل هذه الجملة على غباء من تقال في حقه، باعتبار رأس "الفكرون" أي السلحفاة صغيرا.

-Dib (Op.cit., 149): « Jaune et fané, entouré de langes: devine-moi ce que c'est, ou va-t'en de mes côtés »

-الدروبي (المرجع السابق، 130): "**صفراء ذابلة تلفها غلف**، ما هيه؟ إن **حزرت حزرت**، وإن لم تحزر وقعت"

-بن محمد1 (2011، 32): ""**اصفر امدبل وفي قماطو امخبل"، قل لي ما هو** أو ابتعد عني"

هذا اللغز الذي طرحته ماما على عمر جاء في صيغة من الفصحى لدى الدروبي، بيد أنّه استخدم الفعل "حزرت" الذي يستخدمه السوريون والمشارقة عموما عندما يتعلق الأمر بالألغاز، بينما اختار بن محمد جملة عادية: "قل لي ما هو"، لكنه لعب على مستوى اللغز ذاته، حيث صاغه على الشكل الذي يصوغ به الجزائريون أمثالهم عادة، حيث تكون شبيهة بالشعر، أو مبنية على لعبة السجع، وزاد من رسوخ قدم عبارته في البيئة الجزائرية أن جعلها من العامية.

-Dib (Op.cit., 309): « Sans relâche, l'armée grouillante des meurt-de-faim affluait à travers rues et venelles »

-الدروبي (المرجع السابق، 282): "لايزال الجيش اللجب المتحرك من **الجياع** يزدحم في الشوارع والأزقة بغير انقطاع"

-بن محمد2 (2011، 23): "كان جيش **"الميتين بالشر"** يتدفق دون انقطاع على الأنهج والأزقة"

يستخدم ديب أحيانا عبارات مبتكرة، هي ترجمة حرفية من لهجته، بيد أنه يكتبها في شكل يجعل القاريء يحس أنها عبارة جاهزة استقاها من اللغة الفرنسية، فيقول مثلا: " meurt-de-faim"، تعبيرا عن حشود الجائعين التي كانت تنزح إلى تلمسان على قدم الجوع الذي كان يفتك بها فتك الطاعون الأسود بمصابيه.

إنّ هذا المشهد الحزين الذي يعزّز نظرية الجوع التي بنى عليها ديب هيكل روايته، قد اختزله ديب في مسمى مركّب من كلمات تفصل بينها مطّات، ليعطي إحساسا بأنه اسمهم على المعمورة، تماما كما بعض الأسماء الغربية التي تتشكل من أكثر من اسم متّحد بالمطات التي هي في الشكل فواصل لكنّها في المعنى وصائل.

إنّ جيش الجياع الزاحف إلى المدينة استجداء للحياة، صار موصوما هكذا: بالميتين بالشر، هذا المصطلح الذي غدا بتطور معناه يعبّر عن تهكّم وسخرية من الفقراء، وكثيرا ما يقال استهجانا لبعض أخلاق أشخاص تجعلهم يعطون الناظر إليهم إحساسا بانتمائهم إلى الجياع الذي لا يشبعون ولو أكلوا في بطونهم العالم بأسره. لكن الوصف بالجوع في نص ديب، لم يكن قدحا في حقهم، بل وصفا حقيقيا، تعبيرا منه عن حالة البائسين آنذاك.

وتأتي ترجمة الدروبي كالعادة، بالعربية الفصحى، مختزلا العبارة في كلمة: جياع، وهي صفة لا تعبّر عن المعنى الحقيقيّ الذي أراد ديب أن يوصله. حيث إنّ الجياع وحدها لا تكفي لوصف ما كانوا عليه من الجوع، إذ إنهم من الجوع إلى درجة أن غدا اسما لهم لا مجرّد صفة تعبر عن حالتهم.

لقد أضحى الجوع هويّة لهم، فلا يكفي أن نسمّيهم الجوعى أو الجياع، بل إنهم الميتون من الجوع، ولذلك فقد اختار بن محمد نقل الصورة التي كتبها ديب في أصل نصه، ليكون المعنى الذي وضعه مطابقا تماما لما أراده ديب، فهم "الميتون بالشر"، والشر كلمة يقولها الجزائريون تعبيرا عن أعمق وأشد درجات الجوع، فالجوع شر، بل إنه الشر كله. كما أن كلمة "الميتون" تعبّر عن أبعد مدى للشر، فيقال ميت من التعب، أي

في أقصى حدود التعب، ويقال ميت من الغيرة، أي في آخر درجات الحرقة الناتجة عن الغيرة.

وعليه، فإن ترجمة الدروبي لم تكن كافية، ولا معبّرة عن المعنى الحقيقي، لا من حيث الشحنة التي تحملها عبارة ديب، ولا من حيث طولها، ولا من حيث المعنى الذي أراد أن يوصله للعالم. إذ إنه من خلال مسمّاه هذا، ومن خلال هذه العبارة المبتكرة في الفرنسية ينقل مأساة شعب، يكاد يبيده "الشر".

-Dib (Op.cit., 314) : « T'as compris, ballot ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 287): "هل فهمت يا **مغفل؟**"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 33): "أفهمت يا **اشكارا؟**"

تعني لفظة ballot "أبله، مغفل" (إدريس، المرجع السابق، 127)، كما أنها تعني "بالة صغيرة، طرد، حزمة بضائع" (المرجع نفسه). وبينما استخدم الدروبي كلمة مغفل، كصفة مقابل صفة، جنح بن محمد إلى استخدام معنى آخر من معاني تلك اللفظة، وهو البالة الصغيرة، أو الحزمة، فقابلها بكلمة "اشكارا" العامية التي تعني الكيس في اللهجة الجزائرية، والتي تستخدمها العامة كصورة هازلة كناية عن الغباء.

وبهذا يكون بن محمد قد أصاب عصفورين بحجر واحد، حيث استخدم المعنى المقابل للكلمة الأصلية، موظفا اللهجة كعادته، لتقريب الترجمة من أصلها. ومن هذا المنطلق يمكن أن أعتبر ترجمته أكثر إصابه من ترجمة الدروبي. وقد خدمته اللهجة، لأنها تشبّه الغبي بالكيس "الحزمة الكبيرة مجازيا"، في حين أن المعنى في الفرنسية منفصل، فالأبله الغبي معنى من معان الكلمة ballot كما أن الحزمة أيضا من معانيها. ولعل الصدفة وفّقته لحسن الاختيار، أو ربما هو ذكاء منه وانتباه يقظ، جعله يخطف المعنيين ويلاصقهما، لتكون الترجمة مشابهة للأصل، معبرة عنه جدا.

-Dib (Op.cit., 333) : « Ne polissonne pas. Va à ton travail ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 305): "كفاك **لهوا**... هيا امض إلى عملك"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 70): "بركا **ما تقْباح** ! اذهب إلى عملك"

يبدو أنّ الدروبي فهم الكلمة polissonne بمعنى اللهو، وهو معنى قد يدلّه عليه القاموس، كما أنّه فعل بمعنى النطق بالكلام الفاحش أيضا، لكنّ القاموس لا يمكنه أن يدلّ الدروبي ويختار عنه المعنى الذي أراده ديب على الأرجح، والذي تعوّدنا أن يخاطب

الكبير به الصغير إذا ردّ على هذا الصغير الكبار، وهذا المعنى يُستنبط من خلال السياق طبعا.

هذا المثال يؤكد على حقيقة أنّ الترجمة الثقافية لا تكون وسيلتها القواميس، لأنها تحتاج إلى معايشة الثقافة ذاتها، وتنفس هواء البيئة الأصل ومخالطة أهلها، والغوص في أعماق متكلميها، لكي يكون التعبير عنهم بهم وليس بأية أداة أخرى.

يتّضح أنّ بن محمّد يتململ سيرُ ترجمته ما بين نقل بالفصحى وآخر باللهجة الجزائرية، التي جعلت من نصّه أليفا والثقافة المستهدفة –ثقافة الانطلاق– عن طريق "تأريب" (تأليف وتغريب في آن معا) النص، حيث احتفظ به كما هو، بتمازج لغته عاميته، لكنّه أتى به من هناك، فحنّط النص حيّا ودون إفراغه من أحشائه، ليظلّ نابضا بالثقافة الأصل، تماما كأنّه لم يترجم لكنّه تُرجم.

بينما تستفحل العربيّة الفصحى على ترجمة الدروبي، محكمة كأنّها بناء مرصوص، أنيقة كاللؤلؤ المنظوم، تتخلّلها روح المترجم التي تترك بصمتها من حين لآخر، فنلفي كلمات سورية يفهمها بقيّة العرب في المشرق ربما، لكنّها قد تصعب على القارىء الجزائري –صاحب النص أساسا– خصوصا وأنّ هذه الترجمة كتبت في زمن يفتقر إلى التلفزيون والمسلسلات التركية المدبلجة باللهجة السورية، والتي جعلت الكلام بهذه

اللهجة– لا مجرّد فهم ألفاظها وحسب– أمرا في متناول أفواه الجزائريين، بل وكثير من العرب من جنسيّات أخرى.

4. 2. ترجمة الحمولات الثقافية في نص ديب

تبدو الثلاثية حبلى ثقافيا، ويتجلّى نصّها وسطوره تقطر ثقافة وانتماء. وقد اختار الكاتب هذا الثوب الرصين لثلاثيته، كي يمضي نصّها واثق الحرف بين النصوص الأخرى، فالذي يتوكّأ على عصا الهويّة ويتسلّح بكلّ تلك الترسانة الثقافية، لا يمكن أن يأفل ذكره، ولا يمكن أن تفشل قضيّته، لأنّه بمنسأة انتمائه تلك وبسلاح ثقافته وأصالته سيفقأ عين التاريخ الكاذب ويُلبس الحقيقة نور الشمس، لتطأ هذا التاريخ بكعب شعاعها الشفّاف، فيظهر صوتها على كلّ الأصوات، لأنّها صوت الحق، صوت العدل، وصوت الحريّة، وهؤلاء الثلاثة هم باختصار كُنه الثلاثية.

ومنذ السطور الأولى وحتى السطور الأخيرة، تتقلب الثلاثية في وجوه الثقافة الجزائرية التي تزيّنها وتصنع منها نصّا فريدا وممتعا، يعبّر عن ذاته بذاته في لغة غريبة عنه، فبدا كأنّه هو من يحمل اللغة لا هي التي تحمله، لأنّه صبغها بمكياج صنع في الجزائر.

ويبدو أنّ هذا النص المناهض للاستعمار يحمل "الأنا" كاملا على عاتقه وينتقل به إلى الضفة الأخرى، مثقلا بالتاريخ، محمّلا بالثقافة، فكان الطابع المحليّ بمثابة السقاية التي دسّها ديب في رحل اللغة الفرنسية، حتى إذا ما عاد النصّ أدراجه إلى لغته، وأُلقي على ناظريْ أهله عرفوه وبصروا به وبالترجمة الأنجح، فهي تلك التي تنجح في سرقة السقاية، بيد أنّ الناقد –قارئا عاديّا كان أم متخصّصا– لن يؤذّن أنّ ناقل النصّ ذاك سارق، بل إنّه سيقبّل رأس ترجمته ويُجلسها على عرش الجودة، لأنّها أرجعت المهاجر إلى الديار سليما بعد طول غياب.

إنّ الذي يقصد ترجمة نصّ كالثلاثية، يجب أن يعلم ما هو مقبل عليه، ذاك أنّ مثل هذه النصوص تمتلك النسخة الأصليّة في ذهن قرّائها الأصل، الذين من المفترض أن يكونوا قرّاءها الهدف، والمقصود أنّ القراء الأصليّين باللغة الفرنسية إن كانوا غير عرب يعتبرون قرّاء هدفا لأنّهم غرباء عن النصّ، بينما يشكّل القرّاء الجزائريون خصوصا، والعرب بوجه عام القرّاء الأصليّين. لكنْ كترجمة، يجب أن نسمّي الأمور بمسمّياتها، فيبقى قاريء الفرنسية القاريء الأصل أو القاريء "أ" بينما يكون قاريء العربية القاريء الهدف أو القاريء "ب".

وعلى هذا الأساس، فإنّ القاريء "ب" هو الذي يُمكنه الحكم على جودة الترجمة وعلى مدى صلاحيتها، لأنّه يدرك أنّ النصّ الأوّل غارق في المحليّة الجزائريّة، فإذا ما

كان القارئ ثنائي اللغة (يجيد العربية والفرنسية)، أمكنته المقارنة بين الأصل والترجمة العربية أن يحكُم على الترجمة لا من جانبها التقني، بل على مستوى الحمولات الثقافية التي هي ما يخصّ هذا البحث. فأنا لن أتتبّع الترجمات في تقنياتها تفصيلا، بل ما يهمّني هو تلك الكتلة الثقافية، هل ذابت في نفسها عند العودة إلى الأصل، أم آثرت أن "تتغرّب" عن نفسها في شكل نصّ جديد؟ أم أنّها ألقت ثوبها الثقافيّ على ظهر الترجمة وهي تبحر بها، ولم تُبق من أصالتها سوى ملامح؟ أم هي خالطت حروف المترجم فأنجبت نصّها هجينا –هو الآخر– هجنة وراثية جعلته يأخذ من النص خصائصا ومن المترجم أمورا؟ وسأستعين ببعض الأمثلة للإجابة عن بعض هذه التساؤلات:

-Dib (Op.cit., 25): « Maudits soient les père et mère de ces cardons »

– الدروبي (المرجع السابق، 15): "لعن الله **أبا العكوب وأمه !** "

– بن محمد (المرجع السابق، 14): "**نعل والدين الخرشوف !**"

إنّ ترجمة بن محمد لهذه الجملة قالت ما قاله ديب تماما، فحتى ذلك القلب بين الحروف في كلمة "نعل" التي هي في الأصل من اللعنة، هو من صميم العامية الجزائرية، وإبداله لجملة père et mère بكلمة والدين أكثر صدقا في نظري، ذاك أن هذه العبارة التي هي مسّبة نوعا ما، تخرج من أفواه حنقة، في شكل تذمّر قد يصعب على البعض

النطق به بينما يستسهله آخرون، فكثيرا ما نسمع في الشارع: "نعل والدين كذا" وهذا ما يفسّر الإبدال الذي عمد بن محمد إلى استخدامه.

أما فيما يخص الدروبي، فقد آثر الترجمة إلى الفصحى، ترجمة حرفية لولا إبدال الصفة التي استهل بها ديب فعلا، وهذا ما جعل العبارة تبدو سورية، فهم يقولون على سبيل المثال "يلعن أبوه وأمه"، فعلى عكس الجزائريين الذين يجملون الوالدين معا، يفصل السوريون كلامهم، ولعل هذا راجع لطبيعة اللهجة الجزائرية التي تميل إلى السرعة في حين أن السورية هادئة متريّثة كأنما يطبخ المتكلمون بها جملهم على نار هادئة.

-Dib (Op.cit., 25): « Tu n'as pas honte, **fille** ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 16): "ألا تستحي يا **بنت؟**"

-بن محمد (المرجع السابق، 14): "ما تحشمش... ياخي **طفله** !"

في هذه الجملة يفضل كلا المترجمين استخدام كلمات من بيئتهما، فالدروبي يترجم fille ببنت، بينما بن محمد يضع "طفله". وقد يقول قائل إن "بنت" عربية فصيحة، وهذا صحيح، لكن في اللهجة السورية يقال للفتاة بنت، فتنادى الفتاة: بنت، هكذا مسبوقة أو غير مسبوقة بحرف النداء، بينما في الجزائر تنادى الفتاة بلفظة "طفلة" التي أنهاها

بن محمد بهاء بدل التاء المربوطة ليؤكد على كون الكلمة تنتهي بتاء ساكنة لا تنطق، وهو بهذا يبدو واضعا في حسبانه جمهور قرائه غير الجزائريين، حيث شكل كل كلمة محلية مهمّ، لأنّه يحدد القراءة؛ ومنه الفهم، لأنّ القراءة الصحيحة شرط من شروط الفهم.

-Dib (Op.cit., 36): « La ferme, putain ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 26): "إخرسي يا... عاهرة"

-بن محمد (المرجع السابق، 36): "اصمتي بالله عليك !"

لعلّ بن محمد صعب عليه مشهد نطق عمر لكلمة عاهرة في حق أمه، فغيّرها بـ"بالله عليك"، في حين استبقاها الدروبي. إنّ تصرف بن محمد وليد احترام مجتمعه، وقارئه في آن معا، فالصدمة كبيرة ربّما وهو يقرأ أن فتى يقول لأمّه ما قاله عمر.

إنّ إحساس المترجم بانتمائه لهذا المجتمع هو الذي دفعه بتغيير العبارة، فضميره الانتمائيّ غلب على ضميره الترجميّ، فآثر أن يخون المعنى على أن يخون صورة مجتمعه، والدافع وراء ذلك كله هو أنّ غرضه من الترجمة في الأساس هو نقل ثقافة هذا المجتمع وتاريخه الذي دوّنه ديب، فغلّب غايته على معايير الترجمة وأخلاقيّاتها.

-Dib (Op.cit., 45): «Bouh, Bouh, que va devenir mon frère ? Que vont-ils lui faire ? Bouh, bouh, pour mon frère »

-الدروبي (المرجع السابق، 33): "**ويلي عليك يا أخي**... ما الذي سيقع لك؟ ما الذي سيصنعونه بك؟... **ويلي عليك يا أخي**"

-بن محمد (المرجع السابق، 54): "**بووووه، بووه**، واش راح يصرا لخويا؟ واش ايديرولو؟ **بووووه، بووووه على خويا**"

تبكي فاطمة أخاها حميدا في هذا المثال، فتنوح مستخدمة كلمة تختصّ بها بعض المناطق في الجزائر وهي: "بوه"، وقد نسخها ديب كما هي إلى الفرنسية، وعلى منواله كتب بن محمد "بوه"، بل لم يكتف بذلك وإنما رسمها كما تلفظ رسما بأكثر من "واو" حتى لكأنّ القارىء يسمع المرأة وهي تندب مصير أخيها بحُداء طويل "بوووووه".

بينما يكيّف الدروبي نداء الندبة مع ثقافته الأمّ فيترجم الـ"بوه" بـ"ويلي" وهي ما يتلفظ به السوريون عند الفزع، إذ إن "الويل كلمة تفجع، سريانية مؤلفة من جزئين woy ويلحق بها الضمائر: ويلي، ويلك إلخ (عبد الرحيم، المرجع السابق، 2606). وهكذا، تبدو عبارة ويلي عليك يا أخي محض سورية بينما تقابلها "بوه عليك يا خويا" جزائرية صرفة.

-Dib (Op.cit., 46): « Mère fraternelle »

-الدروبي (المرجع السابق، 34): "يا أيتها **الأم الأخوية**"

-بن محمد (المرجع السابق، 55): "**اما اوخيتي**"

إنّ جهل المترجم بتفاصيل الثقافة المحلية للعمل الذي يُقْدم على ترجمته قد يكون الباب الذي لا يمكن سدّه في وجه الأحكام التي ستسلّط على الترجمة مهما كان الجهد المبذول فيها جبارا، لأنّ بعض العجز أمام بضع كلمات قد يكون كالنكتة السوداء فوق قماش أبيض.

فالمترجم مطالب أن يضع في الحسبان قواعد ثقافية (Eco1, 2001, 17) حيث إنّ قواعد اللغة غير كافية لمجابهة النص، ولذلك مهما كانت رصانة نص الدروبي لغويا وأسلوبيا، ومهما شفع له انتماؤه غير الجزائري في اللجوء إلى الاستبدال أو التكييف في بعض المواطن، يبقى هذا المثال، وغيره من الأمثلة التي تتوزع خلال عمله، نقطة لا يمكن تجاوزها. فالذي يقرأ "يا أيتها الأم الأخوية" هل سيفهم أنه يقصد كما قال بن محمد "اما اوخيتي"؟

أعتقد أن الترجمة، وإن لم تستطع أن توضّح النص، لا يجب أن تعتّمه، لأنّ المترجم مسؤول أمام قرّائه، الذين حمل أمانة إيصال النص إليهم. ولذلك كانت ترجمته الحرفية

للعبارة إسقاطا للمعنى، خصوصا وأن الذي يقرأ نص ديب من أبناء وطنه يفهم مباشرة مقصده بالأم الأخوية؛ فهذا أسلوب استعطاف وإظهار لكامل المحبة حينما تقول إحداهن لأمها أو لصديقتها مثلا "فلانة اوخيتي"، فيكون لفظ اوخيتي مرسال الحب بين المتخاطبين.

وبما أنّ ديب قد كتب بجزائريته فلا يمكن أن يُلام وهو يحمل ألفاظا هي بنات بيئته الأصلية إلى الضفة الأخرى، لكن الملام يقع على من يعيد بنات البيئة الأصلية إلى موطنها عرجاء مشوهة لا يتعرف عليها أهلها. وأخال أنّ الدروبي فعل ذلك لأنه لم يفهم المعنى أصلا، وذلك لغياب وضعية كلامية مماثلة في لهجته السورية. ومن هنا يبدو أن انتماءه للثقافة العربية غير كاف ليجابه به نصا مغرقا في بيئة بلاد عربية أخرى غير بلده، "والمترجم ليس عليما وليس بمقدوره دائما أن يجد المعلومات التي تفهمه معاني النصوص القابعة ما وراء الكلمات" (Lederer, 1994, 127).

-Dib (Op.cit., 113): « Et de temps en temps, elle jetait des cris dubitatifs : Ha Hai !

La mère et sa fille se lançaient cette interjection.

-Ha Hai ! disait Aïni

-Ha Hai ! disait Aouicha »

-الدروبي (المرجع السابق، 94): "وكانت من حين إلى حين تطلق صيحات تعبر عن الريبة: **ها هاي !**

إن الأم والبنت تتبادلان هذا الصوت: **ها هاي.**

الأم تقول:

-ها هاي

فتقول البنت

-ها هاي"

-بن محمد (المرجع السابق، 175): "ومن حين لآخر ترسل صرخات شكوك: **ها حاي !**

كانت الأم والبنت تتبادلان عبارة التعجب هذه:

-ها حاي ! تقول عيني

-ها حاي ! ترد عويشه"

في هذا المثال، تستقبل عيني سلّة كبيرة من خضر ولحم إلخ، أهداها لها قريب لها، وهي في هذا المشهد واقفة أمام السلة في خشوع تنظر إليها بغبطة يخالطها خجل من كرم القريب السخي، فتصيح هي وابنتها تباعا "ها حاي".

ولأنّ الدروبي يجهل هذا النوع من الصياح الذي يختص به سكان بعض المناطق الجزائرية، فإنه قام برسم الحروف على سبيل النسخ، فكتبها "ها هاي' فكانت أشبه باللاشيء أو اللامعنى، مجرّد حروف كضحكة مجنونة أو كتحيّة إنجليزية من فم مصاب بالتاتأة "هـ–هاي'.

إنّ ترجمة النصوص تستدعي ضلاعة المترجم في الثقافة الأصل، وتتطلّب منه أن يستحمّ في حوضها، وإني في هذا المثل أوافق Vegliante (1996, 30) الذي يقول:

> "أقول إن الترجمة الصحيحة قضية مهمة وصعبة. أولا، من الضروري امتلاك معرفة نادرة للغة الانطلاق: معرفة واسعة، دقيقة، مضبوطة، متنوعة، كتلك التي يكتسبها من طول تعامله مع فلاسفة، كتّاب، شعراء وكتاب آخرين من هذه اللغة. فإذا لم يكن قد قرأ لهم جميعا، وشرح، وتأمل، إلى حدّ مماثلتهم، فلا أحد يمكنه حصر قيمة دلالة الكلمات المستخدمة".

فدخول المترجم في علاقة مباشرة مع تلك اللغة/الثقافة من خلال التعرّف على كتّابها ومفكّريها، وكلّ الوسائل التي تمكّنه منها، يجعل من الكلمات التي يستخدمها كمقابل للكلمات الأصلية في حيّز التساؤل دائما، لأنّه يترجم وهو واقف على فقاعات تخمينية بدل أن يكون واقفا على أرضية واثقة ومتمكّنة من المعنى، دون تردّد في المعنى أو هروب من مواجهته.

-Dib (Op.cit., 120): « Dieu te tienne en sa sainte garde, ma petite cousine. Dieu t'ait en sa sauvegarde ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 101): "الله **يحفظك** برعايته يا بنت العم. الله **يحميك** بعنايته"

-بن محمد (المرجع السابق، 188): "ربي **يحجب** عليك، يا ابنيت عمي، ربي **يحفظك** !

على كون الدعاء الذي كتبه الدروبي يبدو منتميا للعربية الفصحى، إلا أني أحسسته سوريا، ويكفي القاريء أن يتخيل المتكلم سوريا وسيجد في أذنيه رنين اللهجة السورية، خصوصا وأن السوريين كثيري الدعاء في لهجتهم في السراء والضراء.

وأما بن محمد، فقد وضع الكلمات موضعها، كأنها قطع "البازل" أبانت عن الصورة الأخيرة التي هي في الحقيقة تعبير محلي صرف يساوي ما قاله ديب. إنّ دعاء الجزائري لأخيه بالحفظ والحماية تكون بـ"يحجب" "يستر" و"يحفظ"، أفعال تتكرر على ألسنة الناس كلّما ارتأوا الدعاء بالخير لبعضهم، بينما كثيرا ما نسمع عن السوريين "الله يحميك" "الله يحفظك"، وعليه فقد انتهل كلاهما من لهجته نقلا للهجة ديب.

-Dib (Op.cit., 133): « Et toi, Tata-ma-petite-sœur ! il faut qu'une femme vienne te conduire ? »

-الدروبي (المرجع السابق، 114): "-وأنت أيها **البنت الصغيرة**، هل من الضروري أن تأتي امرأة تقودك؟"

-بن محمد (المرجع السابق، 213): "-وانتا، طاطا اخيتي ! تحتاج إلى امرأة كي توصلك؟"

يترجم الدروبي كلمة "طاطا" التي استخدمها ديب ضمن عبارة متلاحمة، تقال في حقّ الرجل الذي يُنظر إليه على أنه 'جنس ثالث'، بكلمة "البنت"، وهي -طاطا- كلمة مفتاح لأنها أحيانا تكون لوحدها اختصارا لهذه الجملة كاملة أي إنها توازيها من حيث الشحنة التعبيرية.

وقد ذكر ديب طاطا- أختي- الصغيرة، وهو ما عبّر عنه بن محمد بطاطا اوخيتي' واوخيتي هي تصغير لأختي عند أهل الجزائر، بينما اكتفى الدروبي بالبنت الصغيرة، عافيا عن 'طاطا' و'أختي'، والواضح أنّ غياب هذا التعبير في اللهجة السورية والعربية الفصحى معا هو ما يقف في وجه ترجمة الدروبي دائما.

-Dib (Op.cit., 167): « Je te coupe la parole, je couperai du miel dans la bouche »

-الدروبي (المرجع السابق، 147): "**عفوك إذا قاطعتك**"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 68): "**نقطع هدرتك بالعسل**"

يستعين ديب بالمثل القائل "قطعت هدرتك/ كلامك بالعسل" وهو مثل مضربه حين يقطع أحد على أحد سيرورة حديثه، فيقول هذا الكلام أدبا مع الآخر، وهو ما نقله بن محمد، بينما اكتفى الدروبي بالتلخيص ذاكرا المعنى الإجمالي الذي فهمه، وهو وإن لم يقدّم معنى خاطئا، فإنه -دون قصد- أغفل جزءا مهما من الموروث الثقافي الذي وظفه ديب -عن قصد- في ثلاثيته.

ومن الواضح أن الدروبي قد فهم المعنى الذي رمى إليه ديب في الجزء الأول من القول، وأهمل الجزء الثاني je couperai du miel dans ta bouche وتهرّب من ترجمته. وعلى صعيد آخر، ألاحظ أنّ بن محمد قام بدمج الجملتين معا je couperai du miel dans ta bouche وما قبلها Je te coupe la parole في العبارة التي تستخدمها العامة أدبا عند قطع الحديث على المتحدث.

وما أراه هو أن الدروبي لم يعط العبارة حقها، بينما بن محمد كان بإمكانه أن يقوم بترجمة الجزء الأول ثم يلحق به الجزء الثاني، لأن المتكلم يبدو أنه قد كان غارقا في التركيز والتفكير وهو يصغي للمتحدث، ثم بادره بالكلام قاطعا حديثه، وباستطراد، معتذرا بأدب كي يبرّر فعله الذي كان عفويا. وكثيرا ما تحدث معنا وضعيّات مماثلة من واقع كلامنا اليوميّ، فنقول بعفويّة شديدة، كما قالت شخصيّة ديب هنا: "نقطع كلامك. نقطع كلامك بالعسل".

-Dib (Op.cit., 169): „Qui creuse un fossé pour son frère, y tomba lui-même »

-الدروبي (المرجع السابق، 148): "**من حفر حفرة لأخيه وقع فيها**"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 70): "**اللي احفر حفره الخوه إطيح فيها**"

يؤْثر الدروبي أن يترجم العبارة بالمثل العربي الشهير: "من حفر حفرة لأخيه وقع فيها"، بينما يفضل بن محمد أن يترجم المثل ذاته ولكن بلهجته المحلية، خصوصا وأنه مثل تطلقه العامة مأخوذا عن المثل العربي الفصيح. ويبدو أن كليهما اغترف من أقرب منهل يمكنهما التزود منه، فأخذ الدروبي المثل العربي مباشرة، بينما عمد بن محمد إلى اللجوء إلى لهجته كعادته.

-Dib (Op.cit., 184): « Les fellahs, vous leur accordez un pouce, ils prennent une toise »

-الدروبي (المرجع السابق، 164): هؤلاء الفلاحون، إذا أنت تنازلت **لهم عن شبر، أخذوا عشرة**"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 101): "الفلاحين، **أعطيهم اصبع، يدو لك اليد**"

في هذا المثال، يترجم الدروبي كلام ديب بالعربية الفصحى، ترجمة حرفية، بينما يفضل بن محمد التكافؤ لترجمة هذه العبارة، حيث قدّم مثلا من البيئة المحلية، يتداوله الناس، وذلك كناية عن الطمع الذي يجتاح المتكلم عنه إن أنت قدّمت له ما لم يكن طامعا في أن يقدّم له.

وكلمة toise تعني مقياسا "يساوي ست أقدام" (إدريس، المرجع السابق، 1205). وعليه فإنّ ترجمة الدروبي أكثر دقة، لأن السياق الذي وردت فيه جملة ديب هي حديث بين الفلاحين عن حقوقهم، فحتى لو كان المعنى الذي وضعه بن محمد مناسبا للمعنى الأصلي وهو فكرة أن الفلاحين إن أُعطوا قليلا طمعوا في الكثير، إلا أن اكتفاءه بالترجمة الحرفية -في نظري- كان سيكون الأجدر، حيث إن معنى الكلام مباشر لا يحتاج إلى اللجوء لترجمته بمكافيء ثقافي متمثل في هذا المثل الشائع بين الجزائريين.

من هنا، كان الانتهال من البيئة الأم للمترجم، والتي هي نفسها بيئة الكاتب الأصلي، ليس دائما منجاة في الترجمة، وليس دائما مكسبا بالنسبة للمترجم. فهذا الأخير مطالب بتوخّي الدقة، ومطالب أيضا بالتدقيق في المعاني، وعدم الانجرار خلف معارفه العميقة بالثقافة الأم، حتى لا تكون هذه الثقافة ذاتها متاهة تغيب داخلها الترجمة الصائبة.

-Dib (Op.cit., 186): «Que la demeure de vos aïeux s'écroule ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 166): " ليخرب الله بيت أجدادكم"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 105): "ايطيّح داركم!"

كثيرا ما نسمع السوريين يقولون "يخرب بيت كذا"، وهذا الدعاء الشائع هو ما استخدمه الدروبي لترجمة عبارة محمد ديب التي تقول حرفيا "فليتقوّض بيت أجدادكم".

وأمّا عن بن محمد، فقد ترجم العبارة مستخدما العاميّة الجزائرية كعادته، لكنّه استبدل دار أجدادكم بـ"داركم"، وهذا الحذف لكلمة أجدادكم وتعويضها بضمير المخاطب ليس له ما يفسرّه إلا إذا كان بن محمد يعتبر هذه العبارة التي استخدمها مثلا أو تعبيرا شائعا.

-Dib (Op.cit., 313): « Que je te perde un jour ! »

-الدروبي (المرجع نفسه، 286): "**الله يحرمني منك**"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 30): "**نتعزى بيك ان شا الله !**"

هكذا دعت امرأة على ابنها تمثيلا لمشهد شجار، الغاية منه طرد عيني التي جاءت بابنها إلى دار تلك المرأة تتوسّل زوجها أن يشغّل عمر في مصنعه. وبينما يقول ديب حرفيا: "فلأفقدك يوما"، يأخذ الدروبي دعاءً تعوّدنا أن نسمعه على لسان المشارقة وهو: "الله لا يحرمني منك"، فينتزع اللام النافية ويقلب النفي إثباتا.

أمّا بن محمّد فيترجم هذا الدعاء بجعل المقابل له كناية عن الموت، وهي قوله "نتعزّى بيك" أي فلتمت فيعزّيني الناس فيك. وككلّ مرّة أكرّر القول أنّهما يلتفتان للهجتيهما كلّما يحسّان أنّ الفقرة أو الجملة الموضوعة للترجمة جاءت على لسان الشخصيّات وليست صوت الرّاوية.

-Dib (Op.cit., 325): « Griffe-toi la figure ! N'ai-je pas des oreilles pour entendre ? »

-الدروبي (المرجع السابق، 297): "**اخرس**.. أتظن أن ليس لي أذنان أسمع بهما"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 54): "**تندب احناكك** !ما عنديش ودنين باش نسمع؟"

هذه المرة أيضا، يبتعد عدم امتلاك وضعية ثقافية مماثلة بالدروبي عن المعنى، ليقدّم معنى غير صحيح. فديب قد ذكر ما ترجمه بن محمد "تندب احناكك"، بينما لم يفهم الدروبي هذه العبارة، فاتكأ على السياق الكلامي ليقف على المعنى، لكنه لم يسعفه فوقع في الخطأ، لأنّ المعنى في هذه الحالة يتضح بالسياق الثقافي. حيث "اعتبر المفكرون أن رهان الترجمة قائم على نقل السياق الثقافي قبل نقل اللغة" (فيدوح، 2009، 86).

إنّ الدروبي فهم من بقية العبارة أنّ أمّ عمر تقرّعه على صياحه بصوت مرتفع، فارتأى أنّ المعنى هو أنّها تطلب منه الصمت، وفهم أنّ في الأمر تعنيفا، فلم يكتف بمجرّد فعل أمر بالصمت مثل 'أصمت' أو 'اسكت' بل انتقى 'اخرس' لأنّه أمر ممزوج بزجر.

إنّ ترجمة الحمولات الثقافية ليست بالأمر الهين، تحتاج إلى تمرّس، مطالعة، وأحيانا إلى الانتماء إلى تلك الثقافة حتى يكون الفهم صحيحا بشكل كامل. كما أنّ مقروئية

النص تتناقص بتزايد البون بين اللغات (Lederer, Op.cit., 29)، فكلما كانت اللغات –ومنه الثقافات– متباعدة، كان النص معتما أكثر.

ومهما كان الدروبي عربيّا، إلّا أنّ النص الذي في يديه جزائريّ، فالمسائل الثقافية فيه جعلت المترجم يتوه قليلا عن المعنى الصحيح. إذ الكاتب الأصلي كتب نصّ الانطلاق من رؤيته للعالم والتي استقاها من بيئته ومجتمعه. "والمترجم الذي له رؤية مغايرة لهذا العالم قد لا يستوعب رؤية كاتبه كما يجب. ينشأ خلل بين الرؤيتين قد يؤدي إلى سوء تفاهم وغموض وشطط" (شحيد، 2012، 48)، وهذا بذاته ما حدث مع الدروبي.

-Dib (Op.cit., 35): « Puisses-tu étouffer sur ta couche ! »

–الدروبي (المرجع السابق، 25): "ليت الموت يأخذك"

–بن محمد(المرجع السابق، 34): "الله يعطيك حمة في فراشك"

هذا الدعاء واضح المعنى، حيث إنه دعاء بالموت في حق المدعي عليه، الموت في فراشه أو سريره. وجاءت ترجمة الدروبي لهذه الجملة متأثرة بلهجته السورية، حيث

حذف كلمة "الفراش" أو "السرير"، واكتفى بدعاء كثيرا ما نسمعه يتردد على ألسنة السوريين، ألا وهو: "ليت الموت ياخدك".

وعلى غرار ذلك، استعمل بن محمد العامية الجزائرية في الترجمة، ويبدو ذلك من خلال طريقة كتابة الكلمات مثل كلمة حمّى التي كتبها "حمة". وبينما أخذ الدروبي بمعنى الفعل المتعدي غير المباشر étouffer sur والذي من بين معانيه الهلاك والموت، أخذ بن محمد الفعل على أنه لازم، ولذلك كان المعنى الذي استخدمه هو "اشتد عليه الحر" (إدريس، المرجع السابق، 494).

وبينما استخدام الفعل في حالتيه يحتمل الصواب، يبقى بن محمد منتصرا لأنه أبقى على أجزاء الجملة جميعا، بينما حذف الدروبي كلمة الفراش، وهي كلمة لها وزنها في النص، حيث إن المدعي عليها هي أم عيني التي كانت رهينة الفراش، تقبع عالة على عيني، التي تدعي عليها في هذه الجملة بالحمى أو بالموت في هذا السرير الذي جعلها حملا ثقيلا عليها، بجسم منتفخ، وأقدام متعفّنة، وفم جائع.

-Dib (Op.cit., 323): «Ba Mohammed à la maison, et Ouma Fatma au marché ; c'est ce qu'on devrait dire de toi ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 295): "**يا** محمد في **البيت**، و**العمة** فاطمة في السوق: هذا ما يجب أن يقال عنك"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 50): "**هذا اللي قال لو: با** محمد في **الدار**، او **اما** فاطمه في السوق: **هذاك هو انتا**"

عيني تعيّر ابنها عمر، كما في العادة، فهي تقرّعه بشكل متواصل لأدنى حركة. وهذه المرّة، تطلب منه الذهاب لالتقاء أختيه اللتين كانتا تعملان في مصنع سجّاد، لاصطحابهما إلى البيت، نظرا لكون الظلام قد حلّ. لكنّه يتململ ويكتفي بإخبارها أنهما على وشك الوصول. ولهذا تنتهره أمّه وتعيّره بكونه هو الرجل جالس في البيت، بينما هما البنتان في الخارج، تعملان لتوفير لقمة العيش، فتضرب في حقّه مثلا تتداوله ألسنة العامّة في مثل هذه الحالة.

وكعادته، وكلّما أحسّ بشيء من اللهجة يخالط كلام ديب، يهرع بن محمّد إلى لهجته الأمّ طالبا يد العون منها. وهكذا، يقول الجملة كأنّما أحد العامّة هو من قالها فعلا. فيبتدئها بـ"هذا اللي قال لو" وهي ما يقابل: c'est ce qu'on devrait dire de toi. ثم يترجم بقية القول مبقيا على صحته وسلامته. غير أنه يضيف

أخيرا "هذا هو أنتا"، ربما لاعتقاده أنه المسكوت عنه الذي من المفروض أن تُتمّ به عيني كلامها بالعربية بينما حشره ديب في جملة واحدة دونما توكيد عليه.

أَمّا الدروبي، فلم يفهم "بّا" و"مّا" اللتين استخدمهما ديب، فزاد تحت الباء نقطة ليغدو "با" الذي يعني "بابا أو أبي" حرف نداء: "يا". كما أنه قلب حرف الـ o في ouma عينا، وبدل أن يكتب "أما" أو "مّا" كما ينطقها بعض الجزائريين، كتب "العمة". وهو في طريقة بنائه لهذا المثل يضاهي السوريين تعبيرا، فكثيرا ما يبدأون أمثالهم بحروف النداء للمخاطب، قبل بناء كلامهم للمجهول (كما هو في العبارة الجزائرية)، حيث يوجّهون المثل لصاحبه مباشرة.

ودراسة هذه الأمثلة أوضحت كيف أنّ الاشتراك في اللغة العربية الفصحى لم يسعف الدروبي –رغم كونه استغاث بلهجته أحيانا ليقترب من النص الأصلي– لأنّ الأمور الخاصة بالمجتمع الجزائري ولهجته وعاداته غائبة عن إدراك المترجم السوري الذي بدت ترجمته ثقافيا كالبرج المائل؛ عال ولكنه خاو، لأنه لا يؤتمن للسكن فيه، فهكذا هي؛ عالية بجمال أسلوبه لكنها خاوية ثقافيا.

4. 3. نص ديب بين اللغتين/ الثقافتين

لقد كُتب لنصّ ديب أن ينبثق من لغة الوصول أوّلا ليهاجر نحو لغة الانطلاق عن طريق الترجمة، فمنذ البداية يبدو غريبا منفيّا وهو يكتسي ثوب الفرنسيّة، مجابها بروحه غربة جسده الذي رماه بين أحضان الآخر" ليدافع مستميتا عن قضية "الأنا" التحرريّة.

وكما سبق وأن أشرت إليه، تتنوّع مظاهر الثقافة في صفحات الثلاثية، ليظهر غنى الإرث الثقافي الجزائري، ولتصعب مهمّة إعادة هذا الإرث إلى جسده الأصلي وصبّه في القالب الذي بُني به بادئ ذي بدء.

إنّ نصّ ديب يلتقي بنفسه في صورة مكتملة عن طريق الترجمة، فهو يتقابل وكيانَه وشخصيّته في رحاب ثقافة الانطلاق، ألا وهي الثقافة الجزائرية التي إليها ينتمي الكاتب الأصليّ والتي منها نحت هذه الثلاثية.

وفي حين تنتقل الترجمة بالنصوص من بيئة ولغة إلى بيئة ولغة أخرى، فإنّ هذا النصّ جعل من الترجمة طائرا خرافيّا بجناح واحد، فمن المفترض أنها ليست نقلا للّغة والثقافة، بل نقل للّغة وحسب، بينما تمسك بِيَدِ الثقافة لتعيدها إلى موطنها من جديد.

وتكمن مشكلة الترجمة في هذه الحالة في كون النص عائدا وليس مسافرا، فالنصّ المسافر يحتاج لإجراءات معينة، غير أنه لا يخضع للتفتيش ذاته عند نقاط العبور، بينما طبيعة هذا النصّ تحتّم على قارئ الترجمة بل وحتى على المترجم تفتيشها جيدا، بحيث توزن حقائب الثقافة وتُراجع وثائقها التي يجب أن تتطابق والأصل، فلا يمكن أن تمرّ أيّ هفوة هكذا، ولا يجوز التساهل معها، لأنّ الذي يفرض العقوبة هو المنظومة الثقافية الجزائرية، وليس شخصا أو جهة.

وبالعودة إلى نصّ الثلاثية، نجد أنّ كلا المترجمين قد حاول جهده نقل النص إلى اللغة العربية، واحتفى به احتفاء الكريم بالضيف العائد من سفر طويل. فكلاهما قدّم النصّ إلى القارئ بوجه تغشاه ملامح النصّ الأصليّ. لكنّ التدقيق يكشف لنا الفرق بين العملين، ويوضّح رحلة العودة رفقة كلّ منهما:

4. 3. أ. الأسمـــــاء

إنّ نص الثلاثية مليء بالأسماء المختلفة، فلم يترك ديب صغيرا ولا كبيرا إلا سمّاه، حتى من جاء ذكره عارضا، وتبدو جلّ الأسماء محلّية، تنتمي للمجتمع الجزائري كما أسلفت القول في الفصل الماضي، ولذلك فإنّ ترجمتها مثار للجدل بالتأكيد. يقول ديب:

-Dib (Op.cit., 25): « Sa mère pensait à Si Salah, le propriétaire »

-الدروبي (المرجع السابق، 15): "كانت الأم تفكر في **سي صلاح** مالك البيت"

-بن محمد (المرجع السابق، 15): "كانت أفكار الأم، وهي تقول ذلك، تسرح مع **سي صالح**، صاحب العمارة"

تعدّ أسماء الأنبياء عليهم السلام من بين الأسماء التي كثرت تسميتها عند الجزائريّين في زمن مضى، هذا إضافة إلى بعض الأسماء القديمة المتداولة مثل رابح، الطيب، الصادق...إلخ...

ولا أخال اسم 'صلاح' الذي وضعه الدروبي في مقابل 'صالح' الذي كتبه ديب، كان اسما يسمّيه أبناء هذا الشعب في تلك السنوات، فهو منتشر في المشرق لكنّه لم يكن منتشرا لدينا، في ذلك الزمن. فها هو "سي صالح" يسافر مع ديب صالحا ويعود مع الدروبي صلاحا، بينما يستبقيه بن محمد باسمه الأصلي.

-Dib (Op.cit., 30) : « Et sa mère, et Aouicha, et Meriem, et les habitants de Dar Sbitar »

-الدوبي (المرجع السابق، 20): "ثم أمه؟ و**عيوشة؟** ومريم؟ وسكان دار **سبيطار**"

–بن محمد (المرجع السابق، 25): "ثم أمه، و**عويشة**، ومريم، وسكان دار **السبيطار**"

كثيرا ما يستخدم عيوش لترخيم عائشة عند المشارقة، بينما في هذا المثال لم تسمّ عيني ابنتها عيوش بل عويشة، ولذلك يبدو الدروبي وهو يسرق النص من بيئته بأمور قد تكون صغيرة، ولكنها تبقى من صميم الثقافة الأم. ولست أرى من مدعاة للترجمة بمكافيء من بيئة المترجم مادام الاسم ليس بهذا التعقيد، ولن يشكل على قراء المشرق العربي فهمه.

والتراخي من طرف المترجم عند ترجمة الأسماء مشكل قد تتولد عنه مشاكل أخرى، حيث إن البعض يعتبر نفسه "حرا في اقتراح مكافيء له في ثقافته الخاصة، فيسقط في خلط ليس بالبعيد عن المركزية العرقية" (Bannour, 2015, 27)، ويُضرب مثل على ذلك ترجمة لفظة القدس التي قد تتحول إلى مشكل سياسي وصراع بين الأمم وقد تتسبب في أزمات إذا ما ترجمها كل شعب حسب ثقافته (المرجع نفسه).

أما بن محمد، فقد احتفظ بالاسم على حاله، كما أنه ترجم Dar Sbitar بـ'دار السبيطار' وذلك لأنه يعرف كيف ينطق الاسم، وهو الأمر الذي يجهله الدروبي مما جعله يترجمه بـ دار سبيطار.

-Dib (Op.cit., 62-63): « Moulay Ali sortait le premier. Il était serre-freins sur les trains de marchandises de la ligne Tlemcen-Oujda. Après qu'il eut donné le signal, d'autres pas isolés martelèrent le dallage de la cour ; des voix furet étouffées. A partir de ce moment, la porte extérieure s'ouvre et se referma sans arrêt. Ils furent plusieurs à quitter la vaste demeure. Yamina bent Snouci allait à Socq-el-Ghazel vendre ses deux livres de laina filées la veille. Sa fille, Amaria, et Saliha, bent Nedjar, partirent aussi de la maison. Elles travaillaient dans des manufactures de tapis »

-الدروبي (المرجع السابق، 49): "ولقد خرج مولاي علي أول الخارجين. إن مولاي عليّ عامل من عمال شد "الفرامل" في قطارات البضائع على خط تلمسان-**عوجا**. وبعد أن خرج أخذت خطوات متفرقة كثيرة تقرع بلاط الفناء. وانطفأت أصوات. كان الباب الخارجي لا ينفك ينفتح ويغلق منذ تلك اللحظة. كثيرون تركوا المنزل الواسع. ذهبت يمينة بنت سنوسي إلى سوق الغزل تبيع رطلي الصوف اللذين غزلتهما ليلة البارحة. خرجت من البيت ايضا ابنتها عمارية، و**صالحة** بنت نجار. إنهما تعملان في مصانع السجاد"

-بن محمد (المرجع السابق، 84): "كان مولاي علي اول من خرج. كان يعمل كابحا بقطارات السلع، في الخط الرابط بين مدينتي تلمسان و**وجدة**. بعد إعطاء الإشارة، أحدثت خطى أخرى مطرق في بلاط الساحة؛ وتم كبت الأصوات. ابتداء من تلك اللحظة، كانت البوابة الخارجية تنفتح وتنغلق دون انقطاع. كان عدد مغادري المسكن الواسع كثيرا.

توجهت يمينة بنت سنوسي إلى سوق الغزل، لتبيع رطلي الصوف التي غزلتها الليلة. ابنتها عمارية، و**صليحة** بنت النجار، انطلقتا أيضا من الدار. كانتا تعملان في مصانع الفرش"

لو بحث الدروبي قليلا لوجد أن 'وجدة' التي ترجمها 'بعوجا' مدينة في شرق المغرب، ولتجنب الخوض في مصداقية ترجمته وجودتها، كما أن اسم صالحة يسمى لدى المشرقيين أكثر مما يسمى في الجزائر مع أنه موجود، ولكن لا تثريب عليه، لسببين، الأول أنهما –الاسمان– يكتبان بالطريقة ذاتها في اللغة الفرنسية، والثانية أن الأسماء التي هي على وزن 'فعيلة' أمثال 'فتيحة' و'عقيلة' و'صليحة' هي أسماء تنتشر في المغرب العربي وحده، ولذلك قد لا يكون الدروبي على اطلاع بها.

-Dib (Op.cit., 65) : « Khediouj nettoyait la maison »

–الدروبي (المرجع السابق، 51): "وكانت **خدوج** تنظف البيت"

–بن محمد (المرجع السابق، 88): "**اخديوج** كانت تنظف الدار"

تماما كما فعل بعويشة، يصرّ الدروبي على الترخيم، ناقلا خدوج بدل خديوج، حتى لكأن المسمّيان شخصان مختلفان، ولست أدري هل فعل ذلك مضحيا بمظاهر وأجزاء

الثقافة المحلية تأليفا للنص مع قراء المشرق، أم أنّه مجرّد تصرّف بريء ناتج عن عدم الاطّلاع على الأسماء عند الجزائريين.

ويترجم الدروبي الاسم كما هو، بيد أنّه يضيف همزة وصل أوّل الاسم ليضطرّ القاريء إلى نطق الخاء ساكنة، لأنّه لو لم يضعها، قد يقرء قاريء الخاء مفتوحة، فيبدو حريصا أشدّ الحرص على كل ما هو ثقافيّ.

-Dib (Op.cit., 312) : « Yamna ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 285): "يا **آمنة**"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 29): "**يامنا !**"

رغم أن محمد ديب وضع اسم يامنة وحيدا في السطر، إلا أنّ الدروبي أضاف له حرف النداء ثم أردف بالمكافيء 'آمنة'، ورغم أن يامنة ربيب آمنة، بل إنه مشتق منه، وتحول اسما آخر بقلب الألف ياء، إلا أنه انشق عن أصله بفعل عادة هذا المجتمع في النطق والتسمية، وهو الأمر الذي يجدر الالتزام به واحترامه عند الترجمة باعتباره عنصرا ثقافيا، الأمر الذي أخذه بن محمد في الحسبان.

-Dib (Op.cit., 29): « La France, capitale Paris »

-الدروبي (المرجع السابق، 19): "فرنسا عاصمتها **باريز**"

-بن محمد (المرجع السابق، 23): "فرنسا، عاصمتها **باريس**"

باريس، ينطقها السوريون في لهجتهم "باريز"، وكذلك كتبها الدروبي متأثرا بلهجته الأم، بينما آثر بن محمد الإبقاء على المسمى كما هو، خصوصا وأنّ معظم الجزائريين ينطقونها صحيحة، هذا إن لم ينطقوها بالفرنسية أصلا.

ثمّ إنّ هذه الجملة كانت تدور في ذهن عمر، طفل المدرسة الفرنسية. وعليه فإنّ الأرجح أنه بالفعل كان ينطقها نطقا صحيحا، ولذلك حافظ بن محمد عليها سليمة، بينما غلب انتماء الدروبي لسانه فكتب كما أملى عليه هذا اللسان المتأثر بلهجته السورية.

-Dib (Op.cit., 81) : « Lekhal Mohammed n'était-il plus un homme que tout le monde connaissait en ville »

-الدروبي (المرجع نفسه، 69): "ألم يكن **الخال** محمد رجلا يعرفه جميع ناس في المدينة؟"

–بن محمد (المرجع نفسه، 122): "ألم يكن **لكحل** محمد رجلا يعرفه كل الناس في المدينة؟"

يواجه الدروبي مشكلا حقيقيّا في ترجمة الأسماء الجزائرية. فهو تارة يكيّفها وثقافة المشرق العربي، وتارة أخرى يترجمها خاطئة، حسب ما يتراءى له من خلال تهجئته حروف تلك الأسماء التي ليس له سابق عهد بها.

هكذا، يحوّل لقب "لكحل" إلى كلمة "الخال" ليمنح الاسم بعدا آخر. وتعدّ الأسماء من بين الأمور التي تعبر عن الثقافة المحلية لأي بيئة ثقافية في العالم. فحتى الأسماء التي تكون منتشرة في أكثر من مكان، قد يختلف نطقها من منطقة لأخرى، مما يؤثّر على طريقة كتابتها، فيظن المرء أنها أسماء مختلفة، بينما هي الاسم نفسه بنطق مختلف. ولأن بن محمد جزائري، فلم يكن ليخْفَ عليه لقب لكحل، الذي هو في الأصل "الأكحل" بنطق مغاربي.

Dib (Op.cit., 141) : De Dar Sbitar, **Mama bent Adri** avait été conduite un jour en grande pompe à Bni Boublen »

–الدروبي (المرجع السابق، 123): "لقد اقتيدت **ماما بنت قدري** من دار سبيطار ذات يوم إلى بني وبلان في زفة كبيرة"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 18): "من دار السبيطار، تم اقتياد **"ماما بنت عدْري"** في يوم من الأيام، بأبهة كبيرة إلى بني بوبلان"

يصرّ الدروبي على دفع المكافئات للأسماء، حتى وإن كانت واضحة، فقدري التي كتبها مقابل لـAdri لا يمكن أن يكون ذهنه سرح به بعيدا إلى درجة أنه يعتقد أن الجزائري محمد ديب متأثر بلهجة المشارقة بحيث يكتب القاف ألفا. وكما أسلفت آنفا، فإن الأخطاء على مستوى الأسماء نابعة من جهل الدروبي بمنظومة الأسماء في الجزائر.

-Dib (Op.cit., 332): « **Lamine** remuait encore les lèvres »

-الدروبي (المرجع السابق، 304): "**الأمين** لا يزال يحرك شفتيه"

-بن محمد 2 (المرجع السابق، 69): "واصل **لمين** تحريك شفتيه"

في هذا المثال بالذات تبدو عملية "تأليف" نص ديب والقاريء في المشرق العربي، حيث إنه فهم أن Lamine هو الأمين باللهجة الجزائرية، ورغم ذلك أصر أن يجعلها سهلة على لسان وفهم القاريء المشرقي بدل أن يتركها كما هي في أصلها، وكما ينطقها الجزائريون، رغم أنه لو تركها ما كانت ستُشكل قراءتها على القاريء غير المغاربي. ويبقى بن محمد ممتطيا صهوة جواد ثقافته الأم متمسكا بها.

-Dib (Op.cit., 356): « Je m'appelle **Mohammed Ould Cheikh** »

-الدروبي (المرجع السابق، 327): "اسمي محمد **عود** الشيخ"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 19): اسمي محمد **ولد** الشيخ"

يحول الدروبي هذه المرة أيضا حرف الـ"o" الفرنسي إلى عين بالعربية، ولست أعلم المنطق الذي منه استنبط هذا القلب. المهم أنه قد صيّر محمد ولد الشيخ، الذي حفظه بن محمد على صورته الصحيحة، إلى محمد عود الشيخ. وهو فقط لم يشوه الاسم، بل إنه قدّم معنى ليس له معنى، حيث يتساءل ضمير قراءتي كجزائرية عن معنى محمد عود الشيخ، هل يعني محمد حصان الشيخ، باعتبار العود من بين أسماء الحصان لدينا، أم أنه محمد عصا/غصن الشيخ، لكون العود يعبّر عن الغصن اليابس أو العصا الرقيقة في الجزائر.

إنّ أخطاء الدروبي في نقل الأسماء التي كتبها ديب واضحة بالنسبة لكل عربي، ولا تحتاج إلى تخمين حتى ولو لم يكن جزائريا، يجعلني أصرّ على حقيقة أن المترجم لا يجب أن يتفلسف في نقل نص هو ليس نصه، حتى لا يخرّب بعض مظاهر ثقافة هي لأهلها، وليست ملكا له.

إنّي أقول كلامي هذا وأتساءل ما كان يضير الدروبي أن يترك الأسماء دون أن يعبث بها. إنّ الموروث الثقافي العربي يمسح بيده على كامل الدول العربية، فهي متوضّأة بمائه جميعا، ويبقى الاختلاف موجودا، لأنّ الكيان والهويّة الذي تمتلكه كلّ دولة وكلّ شعب من الشعوب تلك، يفرض الاختلاف. لكن الجينات مشتركة ونقاط التقاطع كثيرة.

لا يمكن للمترجم أن يجرم في حق النص بهذه الطريقة، فيفصل الشخصية عن نفسها، ويمنحها مسمى آخر مهما كانت أسبابه، ومراميه، خصوصا وأن النص موجه للقاريء العربي الذي يمتلك أسماء متقاربة، ناهيك عن أنّ اللام الموجودة في "ولد" واضحة ولست أعلم أين أخفاها المترجم ولما ابتلعها لسان ترجمته؟

-Dib (Op.cit., 51) : « Elle prenait alors une poignée de haricots secs qu'elle semait à toute volée dans la chambre »

-الدروبي (المرجع السابق، 39): " وكانت تتناول عندئذ حفنة من **الفاصوليا** الجافة"

-بن محمد (المرجع السابق، 64): "عنها تأخذ حفنة من **الحمص** اليابس"

رغم كون الفاصوليا والحمص بقولين مختلفين، إلّا أنّ الدروبي يسمّي المسمّى باسمه في حين يقلب بن محمد الفاصوليا حمّصا، ولا أضع اسما لهذا الاجراء غير مسمى "الخطأ".

ولعلّ الأسماء التي تنتمي إلى الثقافة الجزائرية الصّرفة قد تبدو أمورا من الممكن أن يتحجّج المترجم بعدم معرفته الوطيدة لها، بينما مثل هذا الخطأ لا ينتمي إلى الثقافة ولا إلى اللغة، ولست أجد تبريرا لاستسهاله الترجمة أو تساهله معها، ليزجّ بنفسه في درك الخطأ الذي من المفروض أن لا يقع فيه.

4. 3. ب. الطعـام

تعدّ الأطباق التي ذكرها ديب في ثلاثيته من صميم الثقافة الجزائرية، فكان يسميها كما هي، وقد يزيد بأن يشرح طريقة التحضير، حتى إذا ما عُرض النص على المترجم بدأت سوأة الترجمة أو زُخْرُفها. وبتعريج طفيف على الوصفات وترجمتها، سيتضح وجود تأثير للثقافة الأم على ترجمتي المترجمين من عدمه. وهذه بعض الأمثلة:

-Dib (Op.cit., 109) : « Elles ne pensaient qu'à la viande, aux œufs, au riz. Quelques légumes cuits à l'eau, un ragoût, ne faisait pas leur affaire »

-الدروبي (المرجع السابق، 90): "إنهما لا تفكران إلا في اللحم، والبيض، والرز. أما قليل من الخضرة المسلوقة بالماء، وأما طبق من **اليخنة** المتبلة، فذلك لا يعنيهما"

–بن محمد (المرجع السابق، 168): "لم تكونا تفكران سوى في اللحم، البيض، الأرز. فبعض الخضر المطبوخة في الماء، أو **الحساء** لم يكن يرضيهما"

يستخدم الدروبي كلمة 'يخنة' وهي "طعام للمولدين من الخضر واللحم" (عبد الرحيم، المرجع السابق، 2614)، بينما يكتفي بن محمد بكلمة حساء. فالدروبي هنا استعان بكلمة من قاموسه السوري للدلالة على هذه الأكلة.

ولعلّ ترجمة بن محمد أفضل لأنّه يقصد الخضر المطبوخة مع التوابل فسماها حساء، بينما وأخْذًا بالتعريف الذي ذكرته الموسوعة آنفا، يكون هناك تناقض في المعنى الذي جنح إليه الدروبي، حيث إن الفتاتين تحلمان بما لذّ وطاب من بيض ولحم، ولا يكترثن لغير ذلك من طعام خال من اللحم، واليخنة حساء متبل باللحم، وديب يقول أن بعض الحساء –دون لحم– لا يضيهما، وهنا يكون المعنى الذي قدمه الدروبي متناقضا.

–Dib (Op.Cit.,149) : « Mama servit du café au lait, plaça un morceau de pain à côté de la tasse d'Omar »

–الدروبي (المرجع السابق، 129): "وصبت له ماما **قهوة باللبن**، ووضعت إلى جانب فنجانه قطعة من الخبز"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 31): "قدمت ماما **القهوة بالحليب**، واضعة قطعة الخبز بجانب كوب عمر"

في الجزائر هناك فرق بين اللبن والحليب، حيث إن الحليب هو المادة الخام الي تحلب من البقرة، وهي مادة أولية يشتق منها الجبن و"اللبن" الذي هو المخيض، أي الحليب الذي تمّ استئصال زبدته منه، في حين يتداول المشارقة لفظة لبن مطلقين إيّاها على الحليب.

والدروبي هنا يقول قهوة باللبن، فإذا ما قرأ النصَّ جزائري اقشعرّ بدنه، لأنه لا يتخيل القهوة ممزوجة مع مخيض، في حين أنّ المشروب ببساطة قهوة بحليب، وهو ما ترجم به بن محمّد الجملة.

-Dib (Op.Cit., 26) : « Omar retira sa main prestement du fond d'une poche et lui déposa un bonbon sur la langue »

-الدروبي (المرجع السابق، 16): "فأسرع عمر يخرج من قاع جيبه **ملبسة** ويضعها على لسانه، ثم اختفى"

–بن محمد (المرجع السابق، 16): "أخرج عمر يده بخفة من عمق الجيب، ثم ترك قطعة **حلوى** في لسانه، واختفى"

يتحدث المشارقة عن "الملبسة" وهو لفظ يعبرون به عن الحلوى. ولذلك ترجم الدروبي كلمة bonbon بالملبسة بينما اكتفى بن محمد بالحلوى التي هي وإن كانت من العربية الفصحى، إلا أن اللهجة الجزائرية تستخدم هذه الكلمة.

واستعمال لفظة "الملبسة" جعل النص يبدو موجها للمشارقة، وأخال أنّ أبناء المغرب العربي تلتبس عليهم "الملبسة" هذه، لأنهم لا يستخدمون هذه الكلمة ولا يعرفونها. وفعْل الدروبي هذا، يفرض على القاريء المغاربي عموما، والجزائري خصوصا، البحث ومساءلة القواميس والأشخاص للوصول إلى معاني أشياء بسيطة، أشياء هي في الأصل بنت بيئته ووليدة ثقافته. ولهذا أكرّر في كلّ مرّة أنّ تأليف النصّ غمط لحقّ الكاتب الأصل والنصّ الأصل، والثقافة الأمّ.

-Dib (Op.cit., 367): « (...) et demandé de la porte s'il y avait de la Hrira »

-الدروبي (المرجع السابق، 338): "هل في المطعم **حريرة**"

-بن حمد2 (المرجع السابق، 141): "وسأل من الباب عما إذا كان طبق **'لحريرا'** متوفرا"

في هذا المثال يترجم بن محمد الحريرة بـ: لحريرا، واضعا الألف الممدودة في آخر الإسم تبيانا لكونه ليس من الفصحى، ويكتب الدروبي 'حريرة'، ولكنه يقدّم شرحا للكلمة في هامش الصفحة بقوله: حساء يصنع من الخميرة.

واستخدام الهامش للترجمة مثار جدل بين المتخصصين، فمنهم من يرى أنها تكسر تتابع القراءة لدى القاريء بينما يرى البعض الآخر أنها تقرب المسافة بين القاريء الأجنبي والنص العربي (الطايب، 2010، 242)، حتى أن شحيد (المرجع السابق، 58) يشترطه كضرورة في ترجمة الأمور المتعلقة بالعادات والتقاليد والأعراف، والتي لم يفهم المترجم الأصلي معانيها، ضاربا مثلا بعادة من عادات الجنائز في الشرق، حيث يدير حاملي النعش الميت مرات ثلاث حول باب داره إيذانا بوداع الميت داره وأهله، وعلى المترجم الفرنسي مثلا -حسب رأيه- أن يستخدم الحاشية يشرح في هذا المعنى باعتباره غير موجود في فرنسا.

كما أن أنطوان بارمان (Berman, 2008, 65) يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول إنه "إذا ما تعلق الأمر بنص أجنبي، فإن التعليق والترجمة لا يمكن الفصل بينهما، إلى درجة أننا لا يمكننا القول أن أحدهما يكون قبل الآخر". وبهذا الكلام يكون التعليق يماثل النص أهمية، فلا تسبقه الترجمة –النص المترجم– ولا يسبقها، بل إنهما على نقطة واحدة من محور عملية الترجمة.

وبغضّ النظر عن صحّة التعريف الذي وضعه الدروبي للحريرة من عدمه، أميل إلى الإعتقاد أنه استعان بالشرح لأنه يخاطب جمهورا أوسع من جمهور الجزائريين المحلي، إنه يخاطب العرب أجمع، فأسدى لهم الشرح تقريبا للنص منهم، وتوكيدا منه على أنّ أصل النص ليس سوريا ولا مشرقيا، وتمكينا لهم من الفهم، وهي فكرة صائبة في نظري ما دامت تبدّد عتامة النص وتؤنس غرابته، فليس من العدل أن يصعب فهم الفقرة أو يتبدّد استمرار إعمال الخيال لدى القاريء لمجرّد غموض اسم الأكلة تلك.

ورغم كون تلك الكلمة تفصيلا هامشيّا قد لا يسبّب عدم معرفته مشكلا في الفهم، إلا أنه يعتبر تفصيلا مهمّا بالنسبة للكاتب الأصلي باعتباره طبقا محليّا، كما أنّ القاريء وهو يقرأ النص يعمل خياله، ويتجول رفقة الشخصيات ويتبسم لها، ويألفها، ويصاحبها في حركاتها، ويشاركها موائدها، فمن غير اللائق بالمترجم قطع هذه الرحلة على القاريء بسبب كلمة.

ولهذا السبب، أرى أنّ الهوامش لا تقطع على القاريء قراءته، بل تقطع عليه عدم فهمه، أقول هذا وأنا أتذكّر الحسرة التي كنت أحسها وأنا أقرأ كلمة في رواية ما وأعلم أنها محلّية، ولا أجد لها تفسيرا في القواميس. حينها أتمنى لو شرحها المترجم وأراحني من عملية البحث التي تقطع علي قراءتي، وتنتهي بي إلى بعض الحزن إذا ما بقي المعنى معلّقا لا أجد له تفسيرا من القواميس، حيث إنّ هذه الأخيرة لا تتوغّل في الثقافات أحيانا، ولا تقول كلّ شيء أحيانا أخرى.

-Dib (Op.cit., 368): « Ils s'étaient fait servir chacun deux petites saucisses au poivre rouge, à l'intérieur d'un morceau de pain »

-الدروبي (المرجع السابق، 339): "لقد أمر كل منهما لنفسه **بسجقتين** صغيرتين مع **الفلفل الأحمر** داخل قطعة خبز"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 143) "لقد قُدّم لكل منهما **"مرقازتين"** داخل قطعة من خبز"

يترجم الدروبي كلمة saucisses بسجقتين، وهي كلمة يستخدمها المشارقة في التعبير عما نسميه نحن في الجزائر "مرقاز" والتي هي كلمة يستخدمها الفرنسيون، وتعود

لشمال إفريقيا. وبينما يضيف الدروبي الفلف الأحمر إلى السجق، مطابقة لنص ديب، يسحب بن محمد الفلفل من الجملة، لأن المرقاز ميزته الفلفل الحار الكثير.

ولعل حذف بن محمد للفلفل الأحمر كان إدراكا منه أن ديب قد أضاف هذا الوصف لأنه استخدم النقانق saucisses ، بينما اختصر شطب الفلفل من وصفة الترجمة لأنّ المرقاز كما قلت طافح بالفلفل. واستخدامه للمرقاز، إنما هو إيثاره لإبراز طابع الطبخ المحلي، والشمال الأفريقي، خاصة وأن النقانق لفظة عامة بينما ينتمي المرقاز إلى الثقافة المحلية.

4. 3. ت. اللبـــاس

يعدّ اللباس من التراث المادي الذي يصنف الأمم ويظهر خصوصياتها. وباستخدام ديب لأنواع كثيرة من اللباس التقليدي الجزائري، يكون النص في عباءة الثقافة المحلية الأم للكاتب. وفيما يلي سأحاول النظر في كيفية ترجمة هذا الموروث من قبل المترجمين.

-Dib (Op.cit., 24): « Omar lui jetait la calotte »

-الدروبي (المرجع السابق، 14): "فيتناول عمر **طربوش** الصبي"

-بن محمد (المرجع السابق، 11): "تمتد يد عمر إلى **طاقيته**"

يترجم الدروبي كلمة calotte بالطربوش بينما اختار بن محمد الطاقية مقابلا للكلمة، وقد استعان الدروبي بقاموس لهجته، حيث إن الطربوش (عبد الرحيم، المرجع السابق، 1510): "لباس للرأس كان لباس النمساويين في أوربة، ثم لما غزا إبراهيم باشا البلاد عممه عندنا عوضا عن العمامة. ولفظة الطربوش تركية". وبهذا يكون الدروبي قد أخذ من ثقافته المحلية ليترجم هذه الكلمة، بينما اكتفى بن محمد بلفظ طاقية.

-Dib (Op.cit., 68): « Lalla s'affala et, du cordon qui lui ceignait les reins, elle détacha un mouchoir avec lequel elle s'épongea le visage. Elle s'éventa sans pouvoir prononcer d'autres paroles »

-الدروبي (المرجع السابق، 55): "وأخرجت من **الدكة** التي تحزم خصرها منديلا جففت به وجهها. وأخذت تتروح بالمروحة وهي لا تستطيع أن تنطق بكلام آخر"

-بن محمد (المرجع السابق، 96): "انحطت لالة على الأرض، ثم فكت منديلا من **خيط القطن**، كان يشد خصرها، لتنشف به وجهها. روحت عن نفسها من غير قدرة على التفوه بكلمات أخرى"

من عادة النساء الجزائريات أنهن كنّ يُحطن خصرهن بأحزمة من قطن أو قماش أو حتى من الذهب، ولم تفلت هذه العادة الأصيلة من قلم ديب، وقد اختار بن محمد

كمقابل لها "خيط القطن"، وهي ترجمة معتمة، لأن خيط القطن يوحي بكونه رفيعا بينما ديب يتحدث عن حبل صغير، ونحن نعلم شكل حزام النساء عندنا، إذ لا يمكن للمرأة أن تضع خيطا كحزام. والحق أن العبارة كلها لم ترقني، فالفعل الذي ابتدأ به وهو "انحط" يقدّم معنى خاطئا، حيث هو من الانحطاط، بينما المقصود أن العمّة حسنة هوت على الأرض لتجلس، لا أنها انحطّت.

أما الدروبي، فقد اختار كلمة "الدكة" للدلالة على الحزام، والدكة كلمة سورية تعني "ما يربط به السروال، وهو شريط بطول متر وأكثر بعرض إصبع أو إصبعين يخاط من قماش أو ينسج من خيوط القطن أو الحرير وفصيحها التكة" (عبد الرحيم، المرجع السابق، 955). والغريب أن التكة كلمة نستخدمها في العامية لكن بن محمد لم ينتبه لاستخدامها، ربما لأننا عادة ما نلحقها بالسراويل، كما أن الدروبي كان يملك خيار استخدامها، لكنه يبحث عن مرادفات من اللهجة، لأنه يعلم أن ديب كتب نصه من لهجته، لكنه ولجهله باللهجة الجزائرية، يستسقي الكلمات من قاموسه المحلّي، مما يجعل النص لا يشبه نفسه بعض الشيء، ففي الترجمة لا تكفي النية الحسنة لنجاح العمل.

-Dib (Op.cit., 369): « Il avait ôté et posé sa calotte rouge »

-الدروبي (المرجع السابق، 340): "وكان قد خلع **طربوشه** الأحمر"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 145): "نزع **شاشيته** الحمراء"

في هذا المثال استخدم كل مترجم من ثقافته ما يلائم الأصل في نظره، فالدروبي احتفظ بالطربوش مقابلا لـcalotte بينما انتقى لها بن محمد لفظة الشاشية وهي كلمة نستخدمها للدلالة على نوع معين من أغطية الرأس الرجالية، والتي هي في الأصل كلمة فصحى.

-Dib (37): « Fantômales dans leurs voiles blancs ; des femmes se pressaient »

-الدروبي (المرجع السابق، 27-28): "وكانت نساء **محجبات بمناديل بيضاء** حتى لكأنهن الأشباح"

-بن محمد (المرجع السابق، 40): "نساء **ملفوفات** كالأطياف، في **حائكهن الأبيض**"

من عادة المرأة الجزائرية قديما أن تلتحف بملاءة بيضاء، تدعى محلّيا بالسفساري أو الحايك. وكان هذا هو حجاب المرأة الذي يحجبها عن أعين الرجال. ولذلك قال ديب

dans leurs voiles blancs ، فسمى الحايك بالحجاب. لكن الدروبي نأى بالمعنى عن الصواب وجانبه كثيرا، فقد ترجم هذه العبارة بـ محجبات بمناديل بيضاء. والمناديل لا تكفي أن تحجب المرأة، كما أن ديب يضيف كلمة تجعل المترجم يتخيل الصورة فلا يخطيء في نقلها.

إن كلمة Fantômales التي يشبه بها ديب النساء المحجبات بالأبيض تدلّ على أن الحجاب سابغ، بحيث يلفهنّ كما الشبح، فليس هناك شبح بخمار أبيض، بل هو عند جلّ الشعوب كائن روحي بثوب أبيض متدلي. هكذا هن النساء متلففات في بياض حائكهن كأنهن الأشباح.

إنّ عدم انتماء الدروبي للثقافة الجزائرية في زمن كانت الفضائيات ووسائل الاتصال ونقل المعلومة نادرة، جعل من ترجمة نصه تقع في بعض الأخطاء التي تعدّ جرما في حقّ ثقافة النص الأصلي.

بينما ترجم بن محمد هذه الصورة بشكل متقن، حتى أن إضافته لكلمة "ملفوفات" لا تعد إضافة، بل إنها مناسبة جدا لإبراز شكل النساء وهن في الحائك بحيث يعبر عن كلمة "محجبات" بملفوفات، لأنهن ملفوفات أو محجبات فإن المعنى نفسه وهو أنهن مستترات خلف الحائك الأبيض.

وما يدلل أكثر على أن المقصود هو الحائك، كون التاريخ يثبت شكل النسوة وهن خارج البيت ذلك الزمن في الجزائر، كما أن ديب خلال الثلاثية بأكملها يلبس النساء الحائك وهن في الشارع، بل وفي حضرة الرجال عموما.

-Dib (Op.cit., 145): « Et Slimane remit en place son Turban »

-الدروبي (المرجع السابق، 126): "وأعاد سليمان عصابته إلى مكانها"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 24): "ثم أعاد سليمان عمامته في موضعها"

يشتهر اللباس الرجالي في ذلك الوقت من الزمان في الجزائر باعتمار الرجال العمائم على البرنس، فكأنما هو بمثابة بدلة وياقة، يتماشيان معا: برنس وعمامة أو جلابة وعمامة. وهذا هو اللباس الذي يرتديه أبطال ديب الكبار منهم سنا خصوصا والريفيون أيضا، أقصد الفلاحين.

هكذا كانوا يلبسون العمامة بأشكال مختلفة الربط. بيد أن الدروبي متأثر بثقافته الأم، حيث يترجم Turban بالعصابة. والعصابة تعطي شكلا معينا تتخذه النساء عندنا. وهذا الشكل يشبه كثيرا شكل العصابة الرجالية في الأرياف السورية وحتى في حاراتها

قديما، بل وفي دول الهلال الخصيب كلها. ومن هذا المنطلق كانت ترجمته متأثرة بأصله الثقافيّ بينما وضع بن محمد "العمامة" مرادفا للكلمة الأصلية.

ورغم كون المعنى لم يفسد، حيث عبّر الدروبي عن شكل رأس مغطى، إلا أنّه لو كان من الثقافة الجزائرية قريبا، وبخصائص اللباس الجزائري عليما، لكان قد استخدم لفظة العمامة بدل العصابة.

4. 3. ث. الأثـاث، الأوانــي، والأشيــاء

لم يهمل ديب دقائق ما يمتاز به المجتمع الجزائري، حتى أنه تطرّق إلى تفاصيل دقيقة، قد يعجز العقل العادي على استذكارها وذكرها. وبما أن الكاتب قد كلّف نفسه عناء ذكر هذه الأمور الدقيقة، كان عليّ النظر في ترجمتها من طرف المترجمين. يقول الكاتب:

-Dib (Op.cit., 28) : « Il l'imaginait assis devant une meïda »

-الدروبي (المرجع السابق، 18): "ويتخيله جالسا إلى "**المائدة**""

-بن محمد (المرجع السابق، 20): "تصوره جالسا أمام "**ميدا**""

يكتب ديب meïda ويقصد بها المائدة، وهو يحتفظ باللفظة على حالها كما تنطق في اللهجة الجزائرية، فيترجمها الدروبي بمائدة، وهو بذلك يؤثر إعادتها للعربية الفصحى التي منها اشتقت باديء الأمر، بينما يبقي عليها بن محمد كما كتبها ديب.

ولعلّ الدروبي كان في غنى عن استجلاب اللفظة من الفصحى خصوصا وأنه لا يفتأ يأخذ من لهجته خصوصا وأنها ليست صعبة على القرّاء العرب لهذه الدرجة. وذكر الميدة في نص ديب متكرر هنا وهناك:

–Dib (151) : « Les femmes, Mama et Zhor, disposaient la meida pour le déjeuner lorsque Omar rentra »

–الدروبي (132): "وحين عاد عمر إلى البيت كانت المرأتان تعدان المائدة"

–بن محمد1 (37): "حين دخل عمر، كانت النساء، زهور وماما، قد نصبن ميدة الغداء"

في هذا المثال يقترض ديب اللفظة من اللهجة الجزائرية ويستنسخها في الفرنسية، فيعود بها بن محمد إلى أرض الوطن على شاكلتها الأولى، بينما يمنحها الدروبي الهوية العربية حينما يغطيها بصيغة الفصحى.

-Dib (Op.cit., 48) : « Aïni versa le contenu bouillant de la marmite »

-الدروبي (المرجع السابق، 32): صبت عيني في طبق معدني كبير الحساء المغلي، الذي في **الحلة**"

-بن محمد (المرجع السابق، 60): "صبت عيني محتوى يغلي من **القدر**"

بينما يترجم بن محمد marmite بالقدر، مكتفيا باستخدام العربية الفصحى، يأخذ الدروبي المقابل من لهجته وهو "الحلة"، وأكرر أن إحساسه بكون ديب كتب انطلاقا من اللهجة، هو ما جعله يترصّد الفرص لاستخدام اللهجة، لكن ليست اللهجة الجزائرية، بل السورية.

-Dib (Ibid., 122) : « A ce moment, Aïni surgit, une terrine entre les mains»

-الدروبي (المرجع السابق، 103): "وفي هذه اللحظة برزت عيني تحمل بين يديها **إناء** من آجر"

-بن محمد (المرجع السابق، 192): "في هذه اللحظة، برزت عيني، تحمل **طاجينا** من الفخار بين يديها"

عيني، تخرج في هذا المشهد حاملة إناء فخار هو ما يُصطلح على تسميته مغاربيا بالطاجين. وهو ما نراه في ترجمة بن محمد، التي تعبر عن الثقافة الجزائرية بامتياز، وإتقان يكاد يكون كاملا، في حين يترجم الدروبي كلمة terrine بشرح الكلمة حيث يقول: إناء من آجر. ويقصد أنه إناء من خزف أو طين. فتبدو ترجمته ككل مرة تفتقر إلى أصلها الجزائري. وما يبدي عورتها الثقافية أكثر هو افتقارها لمنسأة ثقافية يتكيء عليها، ففي هذه الحالة لم يجد ما يسد به الثغرة الثقافية بما يجتزئه من ثقافته ليخلطه بثقافة النص. مما يخلق نصا هجينا هجنة عربية في حين كان هجينا بين قارتين.

-Dib (Op.cit., 304) : « Obéissant à sa mère qui avait regagné sa place, Aouicha, l'ainée des filles, se leva. Elle apporta la meida et disposa dessus une marmite et la moitié d'une miche de pain bis»

-الدروبي (المرجع السابق، 278): "وعادت الأم إلى مكانها، وأمرت ابنتها عيوشة أن تضع المائدة، فقامت الفتاة، فأتت بالمائدة، ووضعت عليها **قدرا** ونصف رغيف من خبز أسود"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 13): "استجابة لأمها التي عادت إلى مكانها، قامت عويشة، وهي البنت الكبرى، لتأتي بالمائدة؛ وضعت **الطاجين** فوقها، ونصف رغيف من الخبز المعاد تسخينه"

هذه المرة أيضا يقدم بن محمد كلمة "طاجين" مقابلا للفظة une marmite، في حين أن هذه الأخيرة تعني القدر ذات الغطاء، وليست بالضرورة القدر من الفخار. وإني أعتقد أنه ليس من داع أن يقدّمها بهذا الشكل. ولذلك أخال الدروبي قد وفّق هذه المرّة. حيث إنّه لم يُعمل فلسفته اللغوية ولم يعبث بالمعنى أو يستورد له كلاما من أيّ مكان، بل اكتفى بما أمامه. وعليه، فإن انتماء بن محمد لثقافة النص الأصلي لا يكون لصالحه عندما يترك لقلمه العنان في الرقص على حبال معان يرسمها له خياله، أو ربّما تكتبها العادة في تقديم تلك اللفظة مقابلا لمّا يتعلق بأواني الطبخ.

-Dib (Op.cit., 312) : « Ils furent menés à une pièce sombre où un personnage bouffi était assis sur un matelas »

-الدروبي (المرجع السابق، 285): "فقادتهما إلى غرفة مظلمة كان يجلس فيها شخص منتفخ على **فراش**"

–بن محمد2 (المرجع السابق، 29): "تم اقتيادهما إلى غرفة مظلمة، حيث جلس شخص ذو سمنة، فوق **مطرح**"

في هذا المثال يستخدم الدروبي كلمة فراش مقابلا لـ matelas وهي كلمة من الفصحى بينما يستخدم بن محمد كلمة مطرح، وهي كلمة جزائرية تقابل تماما matelas، لكن الإشكال أنّ "مطرح" في لهجات المشرق العربي تعني "المكان"، كأنْ يقول أحدهم "إلزم مطرحك" أي "الزم مكانك"، وبهذا يكون قول بن محمد: 'حيث جلس شخص ذو سمنة، فوق مطرح' يؤدي معنى آخر بالنسبة لهم وهو أنّ شخصا آخر جلس فوق مكان ما. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل بن محمد يضع الجمهور العربي في الحسبان؟ أظنّ أنّه لو فعل لكان قد وضع الـ"مطرح" بين ظفرين على الأقلّ، أو أشار إليها في هامش.

إن الثقافة العربية المشتركة بين الكتّاب الثلاثة: الكاتب الأصلي والمترجمين، لم تخدم الترجمة، فحينما يتعلّق الأمر بأمور ثقافية يأخذ كلّ من ثقافته، بصفة عامّة. ومن هذا المنطلق، جاءت الترجمتان مختلفتين، حيث إن الدروبي يعبّر باللهجة السورية بينما يعبّر بن محمد عن الشيء نفسه باللهجة الجزائرية، فيخرج نصّ هذا الأخير مشابها لنص ديب ثقافيا، بينما يكون نص الدروبي معبّرا عن المحتوى ذاته بطريقة مختلفة. والحال

هذه، بدت بعض أمور الثقافة التي أوردها ديب في ثلاثيته بشخصيتين، فلم تكن الثلاثية مترجمة؛ عملة بوجهين، بل كانت –ثقافيا– وجها بعملتين.

ومن خلال هذه الرحلة على متن نص الترجمتين، اتّضح كيف أنّ الثقافة المشتركة بين بن محمّد كمترجم لنصّ ديب الكاتب الأصليّ للنصّ، جعل من نقل الجوانب الثقافية أكثر وضوحا، وأقوى رسوخا في تربة الوطن الأم الجزائر. بينما رقص نصّ الدروبي على بعض النوطات السورية، ليتمكن من ذائقة الجمهور العربي.

غير أنّ هذا الأمر جعل النص يتنكّر من نفسه أمام مرآة الثقافة، حيث إنّه وإنْ انفتح على القاريء العربي على يد الدروبي، فإنّه انغلق في بعض مواضعه في وجه القاريء الجزائريّ، وسقطت عن كتفيه نياشين هويّته التي تمثّل شرف كتابة ديب.

الفصل الخامس

تجليات المخزون الثقافي في الترجمة

في هذا الفصل سأتناول أسلوب المترجمين في ترجمة ثلاثية ديب، حيث إنهما انتهجا في مواجهة النص/أو السير معه ما ارتأياه مسلكا صحيحا، ونهجا ينتهي بهما لعمل يمكنهما تقديمه للقارىء. وسأحاول الوقوف على مدى اقترابهما أو ابتعادهما عن الأصل أمانة أو خيانة، تجميلا أو تعديلا، زيادة أو حذفا، كما سأقف عند الألفاظ التي انتقياها مقابلا لكلمات ديب، أقصد الألفاظ التي وضعاها تبعا لبيئتهما وموروثهما الثقافي.

5. 1. أسلوب المترجمين في ترجمة الثلاثية

يمكن أن يقال عن المترجم ما يقال عن الكاتب، فلكلّ مترجم أسلوبه الخاصّ به في الترجمة والذي يميّزه، إذ يستخدم فيه ما يراه الأنسب من إجراءات وتقنيات. وقد يفرض النصّ على المترجم بعضا من الأمور، وقد ينعكس من الكاتب الأصليّ في المترجم شيء، لكنّه لا يمكن أن يُستنسخ فيه البتة، ولذلك لا نجد ترجمتين متطابقتين أبدا مهما تكرّرت ترجمة نصّ واحد على مرّ الأجيال.

5. 1. أ. سامي الدروبي مترجما

يعدّ الدروبي الأسبق زمنيّا في ترجمة هذا العمل الجزائريّ المميّز، بينما جاءت ترجمة أحمد بن محمد بكلي قبل أعوام قليلة فقط. ومن الملفت للنظر أنّ كليهما عربيّ

وأنهما حيال ترجمة نص عربي مكتوب بالفرنسية، بيْد أنّ ترجمتيها مختلفتان كلّ الاختلاف.

وبتتبّع العمل الأوّل –ترجمة الدروبي– تبدو الرواية في أجزائها الثلاثة رصينة الأسلوب، تسبح في حمّام العربية الكلاسيكية، بجمل محكمة السبك، وبأسلوب فصيح جزل، يحسّ القارئ معه أنّ الرواية كتبت بالعربية في أصلها.

إنّ هذا الإغراق في العربية ربط النصّ ربطا وثيقا بالبيئة العربية، حيث طفح على جانبي الثقافة المحلية ليعانق كلّ العرب، وليحسّوه نّصا نسيبا يجتمعون وإياه على شجرة العربية الكبيرة التي تظلل كل شعوب الضاد.

وتستفحل اللغة السلسة والقويّة –في الوقت ذاته– في مفاصل النص وتقاسيمه، ليقف وقد باركته يمين صاحبة الجلالة: اللغة العربية، فتتوحّد روح الرواية وهذا الجسد الذي نحته الدروبي، لتُبعث من جديد بين أهلها وهي تزغرد بلسان عربي مبين.

وتبدو ترجمة الدروبي متأثرة بأسلوبه في الكتابة، فالمقارنة بين المقدمة التي افتتح بها الترجمة وبين باقي الترجمة توحي أنّ كلا النصين سالا من المحبرة نفسها، وأنهما خّطا باليمين ذاتها، وهذا يدلّ على أنّ الدروبي لم يتكلّف ترجمته، وأنّه تقمّص نفسه، ولم

يفرّط في ذاتيته مقابل الترجمة كما يفعل بعض المترجمين الذين قد تغلب عليهم أهواء، أو قد تقيّدهم قيود، فيقدّمون نصّا لا يشبههم، وترجمة لا تمثّلهم.

وبالنظر إلى الحقبة التي كتب فيها الدروبي ترجمته، تبدو قضايا الهويّة القوميّة في صدارة همّ المثقفين وشغلهم الشاغل آنذاك، فقد كانت القلوب مجتمعة حول أحداث ترسم مصير العالم العربيّ، كثورة الجزائر، وقضية العرب الأولى فلسطين، كما أنّ بعض الدول العربيّة الأخرى كانت حديثة عهد بالاستقلال، بل كان العالم كلّه واقفا على قدم وساق آنذاك بسبب الحركات التحررية التي نفخت في النفوس روح النهوض ضد القوى المسيطرة والتضامن مع الشعوب الساعية للتّحرّر.

من هنا، يمكن القول أنّ استخدام اللغة العربية الفصحى، بكل هذه القوة والجمال معا، كان أمرا لا يستغرب، فالعربية تعدّ سلاحا لا يقلّ أهميّة عن الرصاص، كما أنّ الأمم إن أصابها سهم خارجيّ طفق أهلها يخصفون عليهم من ثقافتها ليحتموا بها وليحموها في آن معا، فتكون لهم ملاذا ويكونون لها حصنا، يستقوون بها على "الآخر"، ويجابهونه بها.

وحين قراءة الترجمة التي قدّمها الدروبي لنصّ ديب، يحسّ القارىء أنّه لم يكتب النصّ كمجرّد مترجم، بل إنّه كان يترجم وهو يعتبر النصّ نصّه، وهذا ما أضفى عليه نكهة لذيذة، لكأنّه رواية أصليّة لا ترجمة، بيد أنه استحوذ عليه حدّ امتلاكه امتلاكا جعله

ينتقل به من بيئته –بيئة النص– المحلية إلى بيئة أخرى، فحوّله بذلك من نصّ مغاربيّ إلى نصّ مشرقيّ "مألّفا" إيّاه وبيئة الوصول حتّى يسهل على القاريء العربيّ غير المغاربيّ فهم النصّ والاندماج فيه.

ولعلّ المترجم تملّك النص نظرا لقناعته بقضيته التي يدافع عنها وهي وجود رواية مغاربية منفصلة عن الأدب الفرنسيّ تجابه الفرنسيّة بالفرنسيّة، وتواجهها بحروفها، دفاعا عن حرّية وكرامة الوطن الأسير، يقول المترجم (الدروبي، 1985، 5) :

> «في عام 1953 قامت مجلة الأخبار الأدبية Les Nouvelles Littéraires باستفتاء حول هذا السؤال: "هل هناك مدرسة أدبية شمال أفريقية؟" وواضح من السؤال أن واضعه يتصور أن الأدب الذي ينتجه كتاب شمال أفريقية إنما هو جزء من الأدب الفرنسي، ولكنه يتميز بطابع خاص يجعله خليقا بأن يعد مدرسة قائمة بنفسها من مدارس الأدب الفرنسي.
>
> وكانت الأجوبة التي أجاب بها كتاب شمال أفريقية عن هذا السؤال تشير جميعا إلى أن سمية الأدب بأنه مدرسة جديدة من مدارس الأدب الفرنسي هو إطلاق اسم خطأ على واقع لا شك فيه، هو هذا الازدهار الكبير في أدب المغرب العربي عامة، وفي أدب الجزائر خاصة.
>
> ومعنى ذلك أن هذا الأدب المغربي ليس من الأدب الفرنسي في شيء، وإنما هو أدب عربي كان مضطرا إلى استعارة اللسان الفرنسي، لظروف يعلمها الفرنسيون قبل غيرهم»

هكذا يتضح تنصّل الكتّاب المغاربة من الأدب الفرنسي الذي يكتبون بحروفه حروفهم، وهكذا يبدو هذا الكائن الأدبيّ الجديد، الذي ولد على أيديهم، موصول القلب بهويتهم، فهم بغير إرادتهم كتبوه يتيم اللغة، لكنّهم بإرادتهم وصلوه بقرون من الوجود،

قرون من الكينونة؛ قرون من التاريخ والإرث الثقافي، فقد عبّر هؤلاء الكتاب عن هموم شعوبهم بكتاباتهم التي "كشفت النقاب عن الاستعمار الفرنسي وواجهت الفرنسيين بحقيقتهم وباللغة التي يفهمونها" (حنون، 2013، 83).

وبينما يعتزّ هؤلاء الكتّاب بنسبة أدبهم لنفسه بعيدا عن لغة "الآخر"، وبينما يشرِبون أوراقهم مداد هويتهم نضالا، تأتي الثلاثية استمرارا لهذا النضال ووصلا لهذا الكفاح، فتسجّل هذه الترجمة نفسها كترجمة تهدف لإبراز الأنا الذي أبرزه ديب حين كتب ثلاثيته، غير أنّها تنأى به بعض الشيء عن مغاربيته أحيانا، إما دفعا بالنص لجمهور أوسع وأكثر اختلافا، وإما جهلا بطريقة التعبير الأصلية، كون الثقافة الأصلية للنص لا تشبه الثقافة الأصلية للكاتب رغم كونه عربيا، فالبعد بين المشرق والمغرب كبير، كما أن البعد بين اللهجة السورية والجزائرية كبير أيضا.

ولا تكفي المعرفة باللغة العربية الفصحى لإتقان ترجمة نصّ جزائري، لأنّ اللهجة الجزائرية وإن كانت قريبة من اللغة العربية إلا أنها تحوي الكثير من الأمور التي لا يعرفها إلا أهلها، والتي تحتاج التعمق في البحث أو الاستعانة بأهلها وكذا إعمال كلّ الوسائل المساعدة لفهمها.

من الواضح جدّا أنّ الدروبي يشارك ديب في كونه يبحث عن الدفاع عن الأنا بيد أنّ الأنا الذي يدافع عنه ديب هو أنا جماعي يسعى من خلاله دفع العدو بعيدا عن

أرض أجداده وإرث أجداده، بينما يدفع الدروبي أنا أوسع من أنا ديب، فهو يكتب مؤمنا بالأنا القوميّ، ولذلك فترجمته اثنوغرافية بدورها، تحفظ الثقافة التي هو مؤمن بها ويدافع عنها، لكنّ هذه النية الحسنة لم تنقذ ترجمته من الفشل في حفظ النص بخصوصيته، أو التقصير في هذا الجانب، خصوصا وأنّ "الأنا المحلّي" كان دعائم نص ديب.

بينما كتب الكاتب الأصلي نصّه انطلاقا من ثقافته الأمّ، وبينما كان من المفترض أن تكون الترجمة مجرّد عودة، استغاث الدروبي بلهجته السورية في بعض المواطن من النص، ليصبح غريبا عن القارئ الجزائري وعن نص ديب –نوعا ما– ودفع به إلى قرّاء المشرق مألّفا إياه وثقافتهم وطرق تعبيرهم هم.

فإذا كان الدروبي كتب نصّه بحسن خلقه الذي جعله يهبّ للدفاع عن قوميته وقضايا بني لسانه، هل أنقذ حسن الخلق منه أخلاقيات المترجم فيه؟ إنّ النظر في بعض الأمثلة قد يجيب على التساؤل:

-Dib (2011. 70) : « Lalla serrait sa main noueuse sur un chapelet au grains noirs et polis dont elle ne se séparent jamais. Elle en faisait glisser les boules du matin au soir entre ses doigts machinalement.

Une brusque somnolence s'empara d'elle. Ses lèvres bougèrent d'elles même ; on ne perçu plus que le cliquetis des grains tombant l'un sur l'autre »

-الدروبي (1985، 57): "كانت لالا تقبض بيدها العجراء على سبحة ذات حبات سود مصقولة، لا تتركها في لحظة من اللحظات. إنها تظل تزلق هذه الكرات بين أصابعها من الصباح إلى المساء بحركة آلية.

واستولى عليها نعاس مفاجيء. إن شفتيها تتحركان وحدهما. وأصبح المرء لا يدرك إلا وسوسة حبات السبحة يتساقط بعضها على بعض **واحدة بعد الأخرى**"

-بن محمد (2011، 100): "كانت لاله ممسكة بيدها الغليظة سبحة ذات حبات سوداء مصقولة، لم تكن تفارقها أبدا. كانت تتابع تمرير حباتها من الصباح إلى المساء آليا، بين أصابعها.

اعتلاها **استرخاء إغفائي مفاجيء. تحركت شفتاها بنفسها**، ولم يعد يتميز من حركتها سوى حبات السبحة المتساقطة على بعضها"

في هذا المقطع، يبدو الدروبي فنانا، ويبدو المقطع أرقى من النص الأصلي، حيث إنه من الإتقان في الترجمة ومن بديع الأسلوب بمكان. ورغم كونه أضاف عبارة "واحدة بعد الأخرى" استكمالا لتجميل الأسلوب ربما، تظل ترجمته تعبيرا يبدو وكأنّه نصّ أصليّ لا ترجمة. ولعله وضع نفسه مكان الكاتب وهو يكتب، خصوصا وأنّ الفقرة لا تحوي أيّ

غموض، وقد يعود وضوحها لغياب الأمور الثقافية التي تعتم النص وتصعّب عليه عملية الترجمة.

في المقابل، ورغم كون ترجمة بن محمد مكتملة، إلا أنه يبدو أضعف لغويا من الدروبي، ولأن الدروبي ترجم بإتقان ورقي في آن معا، بدت عورة نص بن محمد، وبدا مستسهلا أو مستهترا، لا يأبه للإتقان، فكلمة noueuse مثلا، تعني عجراء تكسوها العقد ولا تعني غليظة، وكان يكفي أن يلقي نظرة على القاموس ليقدّم مقابلا صحيحا للكلمة. كما أن عبارة "اعتلاها استرخاء اغفائي مفاجيء"– علاوة على كونها أكثر وزنا في ميزان الترجمة من الأصل باعتبارها جملة مقابل كلمة– تبدو كأنها جملة مكتوبة على وصفة طبية، وكان يكفيه كلمة نعاس التي هي المقابل الأمثل لكلمة somnolence.

هذا، وتحمل عبارة "تحركت شفتاها بنفسها" معنى آخر عن المعنى المراد وهو أن شفتيها تحركتا لوحدهما. فبقوله هذا، يكون قد شخص الشفتين إنسانا تحرك بنفسه لغاية ما، وأخاله كان يقصد أنهما تحركتا من نفسهما، وفي كل الأحوال هو تعبير ركيك، كما أنه صعّب على نفسه الأمر وهو يسير، كالذي يشير لأذنه اليسار بيده اليمين، بينما عبر الدروبي عن ذلك ببساطة قائلا: إن شفتيها تتحركان لوحدهما.

-Dib (Op.cit., 147): « levant les yeux au ciel, Slimane ouvrit les bras, tout grands, comme s'il voulait accueillir le monde nocturne.

Puis il se dressa avec défi, huma l'air, l'avala avec rage et frénésie, et l'exhala avec une violence exaspérée. Il resta un peu tremblant, un peu courbé contre le vent de nuit qui se levait »

–الدروبي (المرجع السابق، 128): "شد سليمان على قلبه بكلتا يديه والها، ثم رفع عينيه إلى السماء، وفتح ذراعيه إلى آخر مدى كأنما يريد أن يحضن عالم الليل كله.

ثم انتصب في تحد، ونشق الهواء في يأس، وبلعه في غضب وحميا، ونفثه في عنف. وظلّ يرتعش لحظة من الزمان، وهو منحن إلى أمام يستقبل ريح الليل التي أخذت تهب"

–بن محمد1 (المرجع السابق، 28): "رفع سليمان عينيه إلى السماء، فاتحا ذراعيه واسعتين، كأنه مقبل على استقبال عالم الليل بالأحضان.

ثم اعتدل في تحد، شم الهواء فاختزنه في حنق واضطراب، ثم أرسل زفرة عنيفة حانقة. ظل مرتجفا نوعا ما، مائلا نوعا ما، ليصد ريح الليل الذي يهب"

تبدو ترجمة بن محمد أسلوبيا –في هذه الفقرة– مقارنة بترجمة الدروبي كالطفل حين يسير إلى جانب أبيه، فترجمة الدروبي ذات قامة طويلة بينما ترجمة بن محمد بسيطة. والذي يقرأ ترجمة الدروبي دون أن يدري أنها ترجمة لا يمكن أن يفكر أنها نسخة عن

نص من لغة أخرى، وعندما يقارنها بهذا النص الذي هو أصل لها، يدرك كم أنّ الرجل متقن للغة العربية إلى درجة جعلته ينتقي كلماته التي تعبر عن المعنى الأصلي، كما أنها تصطفّ منظومة يتمتّع القاريء بجمال الصورة التي تخلقها مترآصة، لا تترك للغبش ولا للامعنى مكانا.

5. 1. ب. أحمد بن محمد بكلي مترجما

بينما تظهر رواية الدروبي كتلة واحدة حمراء بلون الدم والنار، جاء نص بن أحمد بكلي مقسما إلى أجزاء ثلاثة ولوحة الدار الكبيرة على غلاف "الدار الكبيرة"، وريف بني بوبلان على وجه "الحريق"، بينما عمّال المنسج في واجهة "المنسج"، حتى كأنّ أغلفة الروايات ترجمة للعمل في شكل لوحة، لكنها ترجمة صامتة تحوي تأويلات بعدد القرّاء، تأويلات قد تتعدى الترجمة إلى آلاف الترجمات، بل قد تتعدى نصّ الثلاثية إلى "ثلاثينية".

وليس موضوعي تأويل تلك الأغلفة وإلا لأفردت لها صفحات، خصوصا وأنّ الصورة التي على نصّ الدروبي تختزل الروايات الثلاثة في آن واحد، فهي مطلية بلون الدمّ، وفي قلبها كرة كأنما هي البدر الذي يساير أحلام الكاتب وشخصياته، أو أنها الأرض في قلبها ذلك اللهيب المضطرم، أو هي شمس الحق منطفئة ولكنّ شعاع الأمل متّقد في صدرها، أو لعلّها بلّورة سحريّة تُبين عن الثورة القادمة في صورة ذلك اللهيب، وما هي إلا رؤية ديب الثاقبة التي جعلته يتنبأ بالثورة قبل اندلاعها.

كما أنّ أسماء الروايات تنبت من الأسفل إلى الأعلى كأنما هي اللهب؛ نار عريضة في الأسفل يتناقص حجم اتساعها كلما ارتفعت، لكنّ ذؤابتها هي الأكثر حرارة والأشد إحراقا، فالدار الكبيرة كالسجاد الذي تفترشه الروايتين المتبقيتين، وهي التي تحوي تفسيرا عريضا للواقع الذي رمى بكمّ الغضب الصاعق في القلوب، بينما يأتي الحريق ليواصل تعرية المستعمر أمام نفسه، ويأذن للثورة بالدخول على الخواطر، ودقّ نواقيس القلوب لتحرّك السواعد لتستجيب لنداء التحرّر، بينما ينتهي بنا المنسج إلى أمل أكبر من الحرية، أمل السلام الذي استقبله عمر في شكل حبة شوكولا وهو متجرّد من كامل ثيابه ليغتسل بماء النهر الجاري وأمانيه في أمان يجعل زرقة السماء أكثر صفاء.

ومهما كان من تفسير، يظلّ الغلاف الخارجي لغة صامتة أو ترجمة خرساء ناطقة تختزل الحروف، وتقول أبعد منها، لكنّ ما بعد الدفّة الأولى هو ما يهمّني في هذا البحث.

إّن ترجمات بن محمد المنفصلة، مغلّفة كل واحدة منها– بغلاف هو لوحة تدلي بثقافة النص وبيئته. فبالإضافة إلى العنوان –الذي شكلت حروفه وكيّفت مع اللهجة المحلية "الدار لكْبيره"– تتوسط الصفحة لوحة رسم فيها دار السبيطار بأعمدتها التركية وشرفاتها العثمانية –وهو طراز معماري في الجزائر القديمة– وساحتها المشتركة التي ضمت نساء بلباس جزائري خاص، حتى تكاد اللوحة تلخص النص الذي بالداخل، فتحقق المثل المصري القائل "الجواب باين من عنوانه".

وبالطريقة نفسها، تحمل "الحريق" قرية "بني بوبلان" على عاتقها، بكل تفاصيلها: طبيعتها الجبلية، بيوتها القليلة، وأقرب ما في الصورة نبات شوكي يقف يابسا في مقدمة الصورة، لكأنّما يقول إنّ هذه الرواية شوكة في حلق المستعمر يغصّ منها تاريخه الذي يشرب الزيف مقويّا له على الضعفاء، ويتغذى على الكذب مصلا في أوردة الشعوب المستعمرة، لكن وهج الحريق الأحمر يلتهم أول ما يلتهم النبت اليابس مخلفا "طقطقة" مسموعة، ورمادا تذروه رياح التغيير على مدرج الحقيقة.

وعلى واجهة "المنسج" يجلس العمال ينسجون، مرتدين جلابيبهم وعماماتهم، جلابيب تظهر تفاصيل خياطتها أنها "قشابية" جزائرية، ومن تحتها يسمح السروال التقليدي "بوتكة" لنفسه أن يعرب عن حضوره، في لوحة تقول الكثير من النص، تشبهه إل درجة لا يمكن أن تكون إلا نسيبته، وتدلي به كأنما هي لسان من ألوان، يخاطب العين.

وبالعودة إلى أحمد بن محمد بكلي، فإنّه خلال ترجمته قد قام بتقديم نصّ يشبه نصّ ديب ثقافيا، لكنّ اللغة خانته في الحقيقة، فالفارق بين الأسلوب الذي كتب به ديب روايته وبين هذا الذي استخدمه بن محمد بكلي بعيد بُعد المشرق والمغرب، إذ إنّ المترجم ركّز على ترجمة الأمور الثقافية واللهجة الجزائرية المستخدمة في الحوارات، وأهمل الجانب الأدبي من الرواية.

وبهذه الطريقة يكون بن محمد عكس الدروبي تماما، حيث إن هذا الأخير قد اهتمّ بنقل الرواية في ثوب لغة راقية بينما تجاوزته بعض الفلتات الثقافية والهفوات من حيث الدقة فأفسدت على ترجمته بعضا من رونقها.

إنّ الأسلوب الذي استخدمه بن محمد في ترجمته يكاد يضاهي أسلوب محرك البحث "جوجل" من حيث البساطة التي تنحدر أحيانا إلى الركاكة، لكن حتى لا أظلم الرجل، فإنّ الجانب الثقافي مستوف حقّه إلى درجة كبيرة، فلا أخال جزائريين يختلفان على ترجمته، لأنّ النصّ جزائريّ بحقّ.

لقد حاصر بن محمد الثقافة الجزائرية في النصّ وأوغل فيها، لكنّه خان الأسلوب وتخلى عنه، وهو بذلك جرّد النصّ من اللغة التي هي جزء من الثقافة، بل هي الجزء الأهمّ الذي نقل النصّ لأجله، والذي يشكّل والجانب الثقافي كنه النصّ وتمامه.

فديب كتب نصّه عائما في الثقافة ولا ينقصه سوى اللغة العربية، وحتى وإن كانت العامية مظهرا من المظاهر التي اختار ديب أن تكون في النص، فإنّ الفصحى قد تكون هي اللغة التي كان سيكتب بها ديب لو كان يتقنها.

ومن الصّعب تصنيف هذا العمل، فهو لم يألّف الرواية ولم يغرّبها، لأنّه نقلها كما هي في الأصل بحذافيرها، لولا التقصير في جانب الأسلوب. وليكن القول أنّه كان أمينا

في النقل إذا اعتبرنا أنّ الأمانة هي الإبقاء على المحتوى عند الترجمة. وبناء عليه يمكن أن يعتبر عملا جيّدا، لكنْ مقارنةً بنفسه لا مقارنة بعمل الدروبي، لأنّ ذلك النصّ أيضا فيه ما يقال.

فإذا استندنا إلى القول القائل أنّ للعصر تأثيره على اختيار المترجم الطريقة التي يترجم بها، فإنّ للدروبي ما يدافع عنه، ذاك أنّ في ذلك الوقت كان لا يزال للأساليب رونقها، وللغة العربية مجدها الذي تناقصت أطرافه مع العولمة، ورفقة هذا التسارع في التعبير والاختصار في التواصل الذي خلق لغات جديدة. كما أنّ هذا القرن يشهد الإقبال على أنواع من الأدب لا تحتاج لحسن التعبير، بل تركّز على الأحداث، ولذلك يمكن من هذا المنطلق أن أقول أنّ الدروبي اختار ما يناسب أيامه وقدّم لجمهور قرّائه النص الذي يستسيغون، وهو من هذه الزاوية قد نجح، لأنّه راعى الذوق العام كما أنه التزم بالقضية التي دفعته للترجمة ألا وهي مؤازرة هذا الأدب الهجين للوقوف في وجه المستعمر. ولعل هذا ما يتفق مع رؤية البعض، حيث يرون أن الترجمة من هذا النوع لا تريد تقديم النص للقاريء بقدر ما تريد

> "ترويض اللغة المترجمة، وتمرنها وتعويدها على لغة الحداثة. بهذا المعنى تشبه عملية الترجمة حل مسألة رياضية حيث لا يكون مرمى الرياضي معرفة النتيجة، وإنما طريقة الإثبات، إلى درجة أنه يسعى إلى الوصول إلى النتيجة بطرق مختلفة، وحتى وإن نحن مكناه من الحل، يبقى عليه أن يجد هو نفسه طريقة البرهان، أو طرق البرهان إن أمكن.

> بهذا المعنى، فليست هناك، ولن تكون هناك، ترجمة واحدة للنص نفسه. وكل مقدم على الترجمة لا يجهل هذا الأمر. إنه يعرف مسبقا أن ترجمته ليست، ولن تكون، نسخة طبق الأصل أي أن تكون ذات الآخر le même de l'autre ذلك أن الترجمة إذا سعت أن تكون نهائية زاعمة أنها تضع نسخة طبق الأصل، فتجعل من اللغة المترجِمة مرآة تعكس النص الأصلي، فإنها تكون قد استعملت حالة معينة للغة، وحالة معينة للفكر، تلك الحالة التي لا بد وأن تتحول. فأداة الترجمة لغة حية ومرآتها لا بد وأن تنكسر، ومصير أعظم الترجمات وأكثرها إتقانا هو الزوال، وذلك بفعل نمو اللغة وتجددها. بهذا المعنى، فالمترجم مبدع من لغة أخرى، (...) فالترجمة هي التي تنفخ الحياة في النصوص، وتنقلها من ثقافة لأخرى" (بنعبد العالي، دت، 40)

انطلاقا من هذا القول، فإن الترجمة الواحدة للعمل لا يمكن أن تكفي أبدا، لأنّها وإن كانت رائعة في زمانها، يجعلها تقادم العهد عجوزا هرمة، لا مكان لها في "قسم الولادات" عدا المباركة. فهي لم تعد خصبة وليس لها معجبون، وهي على الموت أكثر إحالة منه على الحياة. وهذا ما يستدعي بالضرورة –حسب القول– وجود ترجمات أخرى للعمل ذاته. فالمترجم لا يهدف إلى تقديم نسخة عن النص بقدر ما هو منهمك في تحديث اللغة وجعلها على "موضة" أيامها. كما أنّ "القراءة التي يقوم بها المترجم "أ" قد تختلف في نقاط قد تكون عميقة عن القراءة التي يقوم بها المترجم "ب". فالجيل، الثقافة والدين، الأصول الاجتماعية، الحساسية، الشخصية، الأسلوب، معرفة الكاتب ومحيطه وجيله وثقافته، كلها عوامل محددة تؤثر وتبرر الاختلافات الموجودة على مستوى الترجمات" (Al-Riachi, 2008, 101)، وإذ ذاك، هل يمكن القول أن بن محمد أعاد الترجمة لغرض محدّد؟ فلنلق نظرة على بعض الأمثلة هنا تقصّيا لما قدّمت يداه:

-Dib (Op.cit., 68) : « Tante Hasna essoufflée par la montée des escaliers ne tenta pas de retourner ses souhaits à Aïni »

-الدروبي(المرجع السابق، 54): "كانت العمة حسنة تتنفس في عناء من صعود السلم، فلم تحاول أن ترد تمنيات عيني بمثلها"

-بن محمد (المرجع السابق، 94): "كانت العمة حسنى، تلهث بفعل صعود الدرج، فلم تحاول أن تعيد لعيني أمانيها"

يتبادر للذهن سؤال محيّر فحواه، هل راجع بن محمّد ترجمته، وهل فعل ما كان من المفترض أن يحدث احتراما للقاريء وللعمل معا؟ إن جملة "تعيد لعيني أمانيها" والتي وضعها في مقابل retourner ses souhaits à Aïni تثير استغراب القاريء وتستثير لسان انتقاده إذا كان قد فهم المعنى أساسا، فلولا النص الأصلي لما كان واضحا كيف تعيد العمة لعيني أمانيها؟ هل الأماني شيء مجسد يمكن أن يستعار ويعاد؟

إنّ كلمة "بمثلها" التي ذيّل بها الدروبي قوله: "فلم تحاول أن ترد تمنيات عيني"، ليست بذخا لغويا و إضافة تجميلية، بل هي من صميم المعنى، فلو اكتفى بقوله "ترد تمنيات عيني" لكان المعنى نقيض ما رمى إليه هو بتوقفه عند الفعل ترد ومفعوله والمضاف إليه، يكون المعنى أنها ترفض و"ترد تمنيات عيني".

كما أنّ انتقاء مرادف لـ souhaits تراوح ما بين أمنيات بن محمد وتمنيات الدروبي. وقد أصاب الأخير ولم يوفق الأول، لأن المرأتين تتمنيان لبعضهما أشياء كالصحة والعافية، فهي تمنيات وليست أمنيات تجوب بهما الواقع والحلم، وتخطر على بالهما عند النوم والصحو والوسن.

وعليه، يثبت الدروبي في كل مرة أن عنق أسلوبه طويلة بينما لا نميز وجه أسلوب بن محمد من قفاه.

-Dib (Op.cit., 68) : « Entortillé dans l'immense haïk de laine blanche »

-الدروبي (المرجع السابق، 55): "متلففة بحايكها الواسع المصنوع من صوف أبيض"

-بن محمد (المرجع السابق، 96): "وهي ملتوية في الحائك الصوفي الأبيض الواسع"

ما بين "متلففة" و"ملتوية" تكون الموصوفة تارة امرأة وتارة أخرى 'حية" تسعى. فبن محمد لم يجد لكلمة Entortillé من مقابل سوى "ملتوية"، ليسرح بنا الخيال مع هذه المرأة الشبيهة بالحبل أو الشبيهة بالحية، فكلاهما يلتوي، في حين أن المعنى هو أنها متلففة في حايكها.

هذا المثال الذي هو يشبه مواطن أخرى كثيرة في نص بن محمد، يعطينا نموذجا عن عدم اهتمامه كمترجم بذائقة القاريء، كما أنه يحشره في زمرة المطففين، حيث يستوفي جانب الثقافة اهتماما بينما يُخسر ما تبقى هنا وهناك من ما يشكّل الرواية.

-Dib (Op.cit., 131) : « Il l'avait complétement oublié ! où avais-je la tête, se dit-il »

-الدروبي (المرجع السابق، 111): " إن عمر قد نسي الخبز نسيانا تاما. قال لنفسه: أين كان عقلي؟"

-بن محمد (المرجع السابق، 209): "لقد نسي الخبز تماما. أين وضعت رأسي وقتها؟ قال في نفسه"

في حين ترجم الدروبي ما قاله ديب في هذه العبارة، قام بن محمد بترجمة ما يقوله هو بلهجته حين ينسى، ففي بعض مناطق الجزائر يقول الناسي وين كنت حاط راسي؟ بينما يعبر البعض، من مناطق أخرى في الجزائر دائما -كما ديب هنا- بقولهم: وين كان راسي؟ وبما أن التعبيرين متواجدان، كان أجدر ببن محمد ترجمة كلام الكاتب الأصلي كما هو.

وبغض النظر عن هذا الأمر، فإن الترجمة التي قدمها لم تكن من اللهجة بل كانت ترجمة بالعربية الفصحى، فأصبحت المشكلة مشكلتين، حيث كان يجدر به وقد اختار الفصحى أن يترجم ترجمة ذات معنى، كما فعل الدروبي، ويستبدل رأسي بعقلي، لأن الأصل في هذا التعبير هو بدل كل من جزء، فذكر الرأس والمقصود به العقل –وإن كان العقل ليس مكانه الرأس كما تعتقد العامة التي تعبر عن المخ بالعقل– بيد أنه وضع نفسه في ورطة حين عبر عن العامية بالفصحى، فبدت هذه الجملة كأنما هي دخيلة على العبارة، أو كأنها حشرت هنالك بخطأ مطبعي وقع سهوا.

-Dib (Op.cit., 304) : « les deux sœurs débarrassèrent »

–الدروبي (المرجع السابق، 278): "فتولت الأختان رفع المائدة"

–بن محمد2 (المرجع السابق، 13): "قامت الأختان بنزع الأواني"

عائلة عيني الفقيرة لا تجتمع حول سفرة من خشب الزان بكراسٍ تزينها النقوش، إنما تجمعها لقيمات على مائدة عادة ما تتولى الأختان "مريم وعويشة" وأحيانا "عويشة" وحدها رفعها. والذي يقرأ الثلاثية يرى الصحبة الحميمة بين عائلة عيني ومائدتهم، حتى كادت أن تكون تآلفا لفظيا؛ تذكر المائدة بموجبه مقترنة بالعائلة تلك آليا.

وفيما يخص هذه العبارة بالذات، كان ديب قد ذكر أن عيني وأبناءها كانوا يأكلون، ثم تولت الأختان رفع المائدة. ولست أعلم لما يصعّب بن محمد على نفسه التعبير، ويعقد الأمور على بساطتها، فالدروبي قال باختصار: "فتولت الأختان رفع المائدة"، بينما راح بمحمد يطرّز كلامه بفتيل أفكاره، في حين سياق الجملة الأصلية يشق له نحو المعنى طريقا واضحا، فقال: "قامت الأختان بنزع الأواني" ! من أين كان النزع؟ أعلم أن النزع قد يطال الروح، أو الثوب، ولعلّ بن محمد قصد إزالة الأواني أو تنحيتها عن المائدة، ترجمة عن اللهجة: "نحّاو لمّاعن" كناية عن تنحيتها عن المائدة.

من خلال هذ المقارنة البسيطة بين المترجمين أسلوبيا، ظهر الدروبي في صورة المتقن للعربية الممسك زمامها، ينتقي من الألفاظ فصيحها أداء وأنسبها للمعنى، وهو ما يعكس إتقانه للغتين، كما يعكس احترامه للقاريء حين يركز على جودة إنتاجه، وجمال عبارته، بينما ظهر بن محمد وكأنه لا يحترم مسافة الأمان ما بين العامية واللغة الفصحى، فظهر العمل ضعيفا أسلوبيا، وغطى على جانب حُسن سبكه لمواطن التفاصيل الثقافية التي كانت نقطة الضعف لدى الدروبي، إذا اعتبرنا أنه ملزم بالالتصاق بالنص.

والحال تلك، فإنّ قراءة نص الدروبي تقدّم المتعة والإفادة، في حين يقبع نص بن محمد بمحاذاة المعاني الثقافية، لكن بعيدا عن الصياغة التي تليق بنص كنص ديب.

أليس هذا الخلط بين الفصحى واللهجة خرقا للأسلوب؟ كان بإمكان الدروبي أن يلعب في الساحتين، دون أن يفتح حدود أحدهما على الأخرى؛ حيث يهرّب المعنى على ظهر العامية ويأمل أن يقبض ثمن الفصحى، أنّى يكون ذلك؟

ليس لهذا الخلط بين العامية والفصحى ما يسوّغه، وأقصد بالخلط أن يستخدم بن محمد كلمة من العامية على أنها فصحى، فمن المفترض أن يلتزم بإحداهما، خصوصا وأنّ ديب يكتب بريشة ذهبية، فيستعمل عبارات راقية عندما يكون الراوية هو المتكلم، بينما ينزل بهذا الأسلوب إلى العامية، منتقيا ما يناسب الشخصيات من كلمات، فكان هذا الصعود والنزول في الأسلوب هو ما ميّز كتابته، فبدا ممسكا بناصية الفرنسية، يجرّها من حرفها على صفحات رواياته بقوة، بينما يساير الشخصيات، فيعبّر عنها بلهجتها أصدق تعبير.

وعليه، ورغم كون ترجمة بن محمد الأقرب ثقافيا إلى نص ديب، تبقى ترجمة الدروبي الأقوى أسلوبيا والأفضل تمثيلا لنص ديب، خصوصا وأن نص بن محمد لا يشجع على استكمال قراءة الرواية.

من المفروض أنّ إعادة ترجمة نص تجعل المترجم الثاني يستفيد من الترجمة الأولى ويحاول سد الثغرة التي تكون هي في الأصل ما دفعه إلى إعادة ترجمة العمل. ومن المفترض أن الترجمة الثانية تكون الأكمل، لأنّ

> الترجمة تكتمل بالترجمة الجديدة. إن أهمية هذه الأخيرة ليست فقط استجابة لكون الأذواق والمطالب تتغير في هذ المجال. بل إنها تتوافق مع الحقيقة الغامضة التي مفادها أن كل ترجمة أولى لا توفي العمل حقه، وأن نقصها الجذري هو الأرضية التي تفسح المجال لترجمة جديدة" (Berman, 2008, 57)

بيد أنّ الذي حدث هنا هو أن بن محمد ترجم النص بعد مدة زمنية كبيرة من الترجمة الأولى، ولكنه لم يستفد منها، كما أنه انطلق من حقيقة أن الترجمة الأولى ابتعدت بالنص عن بيئة الانطلاق فركز على هذا الجانب، لكنه أهمل النص ذاته، فالنص شكل وروح.

وعليه فإنّ العمل الذي قدّمه بن محمد لم يوفّ نصّ ديب حقه، ولم يقدّم النتيجة المرجوّة منه، رغم كونه استجاب لتطلّعات المترجم والتي تتمثّل في الجانب الثقافي كما وأسلفت القول، لكن تطلعات القاريء أخالها محبطة جدا، باعتبار وأنّه حيال نصّ لا يماثل نص ديب أهمية، رغم أنه من المفروض أنه نسخة منه.

وأخال أيّ كاتب يكتب ليُقرأ، لذا يمكن القول أن الثقافة المشتركة بين بن محمد والكاتب الأصلي لم تسعف ترجمته خصوصا وأنه اعتدّ بجانب الثقافة ذاك واتكأ عليه على حساب الأسلوب الذي هو ثوب نصّه الذي بدا عريسا خشبيا ببرنس طويل وخفّ وعمامة.

5. 2. الأمانة والخيانة عند المترجميْن

قضيّة الأمانة من القضايا التي تشغل بال دارسي الترجمة ونقّادها، فالعالم مليء بالترجمات، فهل هي كلها صادقة وصالحة؟ كما أنّ للعمل الواحد أكثر من ترجمة أحيانا، كما هو حال الثلاثية، فلماذا يترجم، للغة ذاتها ولأكثر من مرّة، عمل واحد؟ وهل سيقال هنا وهناك ما قيل في الأصل؟

-Dib (Op.cit., 65): « Sa mère était Zina, la petite femme qu'il avait laissée en grande conversation avec Aïni »

-الدروبي (المرجع السابق، 52): "إن أمها هي زينة، المرأة القصيرة التي تركها منهمكة في الحديث مع عيني"

-بن محمد (المرجع السابق، 88): "أمها هي زينة، المرأة الصغيرة التي تركها تتحدث مع عيني"

هل المرأة القصيرة هي المرأة الصغيرة؟ هل الصغر والقصر مترادفان؟ وإذا كان الجواب لا فلماذا نجد الكلمتين مقابلا للكلمة الأصلية نفسها، كلمة بسيطة جدا في جملة بسيطة جدا: conversation "la petite femme qu'il avait laissée en grande avec Aïni "؟ عمر ترك أمه تكلم زينة، جارتها القصيرة؟ أم الصغيرة؟ القصر متعلق

بالقامة، بينما الصغر متعلق بالعمر، وفي الجملة كلمة مفتاح تنهي المسألة: "femme"، إذ لايمكن أن تكون امرأة في سن السنتين مثلا، وبما أنّ العمر محسوم كبره فلا مكان للصغر في الجملة وإلا كانت الترجمة لعبا.

إنّ بن محمد، يواصل استخدام اللهجة على أنها لغة فصحى، ففي بعض المناطق في الجزائر يقال عن القصير صغيرا، ولعلّ ذلك تلطّفا معه، ولكن لا يمكن التلطف مع المترجم هنا، وهو يخلّ بالمعنى في جملة أبسط من أن تثير جدلا، موقعا بنفسه في مطبّ خيانة المعنى وقد كان بإمكانه أن لا يكون فريسة لها.

-Dib (Op.cit., 73): « Quilla ! »

-الدروبي: /

-بن محمد (المرجع السابق، 104): "كيّه"

هذه الكلمة، التي هي دعاء تلفظت به عيني، غائبة من نص الدروبي، ولعلّ المترجم أسقطها، لأنه لم يفهمها، فهي غير واضحة في نص ديب: أهي فعل في زمن الماضي البسيط Passé simple ؟ غير أن "المترجم عليه أن يترجم كل شيء" (Newmark, 1981, 155)، فحتى لو لم يكن جزائريا، إلا أنّه يعلم أن ديب

يستخدم كلمات من لهجته ويكتبها كما هي، فكان من المفروض أن ينتبه أن Quilla هي "كيه" خصوصا وأنها تشبه العربية كثيرا.

وأمّا بن محمد فقد نقلها نقلا حرفيّا وهو محق في ذلك لأن كاتبها احتفظ بها في اللغة الأخرى أفلا يحتفظ بها هو في لغتها الأصلية وضمن السجل اللغوي الذي وردت فيه؟

-Dib (Op.Cit., 76): « L'escalier est pire qu'une échelle »

-الدروبي (المرجع السابق، 63): "إن الدرج أسوأ من سلم"

-بن محمد (المرجع السابق، 112): "أصبحت الدرج أشد إيلاما في السلم"

لست أعلم، ما المقصود من معنى جملة بن محمد؟ في حين أنّ نص ديب واضح تماما، والمقصود أن الدرج الذي كان يصعد عليه أبناء عيني وينزلون حاملين دلاءهم المليئة بالماء غدوّا ورواحا ما بين البئر وغرفتهم الملهبة، يطفئون حرارة جدرانها، أصبح لشدة تعبهم يبدو أصعب من السلم، فلماذا فهم الدروبي المعنى ونقله بوضوح دون إشكال بينما اختلط المعنى على بن محمد -رغم كون السياق واضح- فترجم pire بأشد إيلاما، و qu'une بـ: في، وترجم -لحسن الحظ- الـéchelle بسلم؟

إن بن محمد لو كتب جملة ديب لجوجل، لترجمها هذا البرنامج صحيحة، أقول ذلك لأني جربت الأمر فأعطاني هذه الجملة: "الدرج أسوأ من السلم"، وقد جربت جوجل لأتأكد أنّ المترجم ربّما استعان بترجمة آلية –حتى أرمي اللوم على جوجل– فتمنيت لو استعان بها فعلا.

-Dib (Op.cit., 186): « Belle humanité, pensa Kara. Ils sont beaux les hommes de chez nous, qui ne savent que jurer ou vomir des grossièretés »

–الدروبي (المرجع السابق، 166): شعب عظيم. ما أعظم رجال هذه البلاد الذين لا يجيدون إلّا الشتائم !"

–بن محمد1 (2011، 105): "يالها من نوعية بشرية، قال قارة في نفسه. عجيب أمر ناسنا ! لا يحسنون شيئا آخر غير إطلاق اللعنات والتقيؤ بالكلام البذيء"

في هذا المثال تسعف الثقافة المحلية بن محمد، فيفهم كلام ديب، وينقله نقلا صائبا، بينما ينأى الدروبي عن المعنى الحقيقي مقدّما كلاما خطيرا، فهو يقدح في الشعب الجزائري كله ويقول في ترجمته أنه شعب لا يتقن غير الشتائم. طبعا يقول هذا الكلام معتقدا أنّه نقل عن ديب، بينما ديب يتحدث على لسان "علي قاره" الذي اشمأزت نفسه

من فلاحين كانوا يتسابقون ويتبادلون الشتائم لعبا ومزحا. فالمقصود من Belle humanité: "ياخي بشر" ولهذا قال بن محمد "يالها من نوعية بشرية" وهذا هو المعنى، كما أن les hommes de chez nous يقصد بها سكان منطقته "ناسنا" كما قال بن محمد، لا الشعب بأسره كما قال الدروبي.

-Dib (Op.cit., 311): « De continuelles allées et venues de gens, de véhicules, animaient la place et les rues avoisinantes »

-الدروبي (المرجع السابق، 284): "والميدان والشوارع المجاورة ورشة بحركة الناس و**العربات** ذاهبة آيبة"

-بن محمد2 (2011، 27): "نشطت حركية الساحة والأنهج المجاورة بفعل ذهاب وإياب مستمر للناس و**للسيارات**"

وضع الدروبي كلمة 'عربات' مقابل كلمة véhicules التي وردت في النص، بينما اختار بن محمد كلمة 'سيارات'. والفرق بين اللفظتين واضح وكبير، فما بين العربة والسيارة اختلاف لا يمكن التغاضي عنه.

وحتى يتم الحكم على أي الترجمتين تقيدت بالنص، يتطلب المنطق منّا إعمال المقارنة بين النصين وأصلهما، ووضع هذا الأصل في سياقه الزمني. وحينذاك، يمكن أن نتصور مشهد الدروبي فوضى من مارة وعربات، بينما تصورنا للمشهد ذاته على يد بن محمد هو فوضى من مارة وسيارات.

إن تخيّل العربات يقذف بنا في حقبة زمنية بعيدة نسبيا، بينما لفظة 'السيارات' تقترب بنا نوعا ما إلى زمن انتشار السيارات في الجزائر. وبربط الترجمتين بالواقع، يبدو من الأكثر معقولية تصوّر العربات بدلا من السيارات لسببين: أوّلهما أنّ النصّ كتب قبل الثورة، أي في وقت كانت العربات فيه أكثر رواجا من السيارات. وثانيهما، أنّ المشهد ذاته ينفي السيارات ويستبعدها، لأنّه ذكر أنّ الشارع يعجّ بفوضى المارّة والسيارات، ولا أخال السيارات كانت منتشرة إلى هذا الحدّ ذلك الزمن.

وعليه، يكون بن محمّد قد وقع في خطأ، كان بمقدوره تفاديه، لو دقّق في ما يترجم، ووضع نفسه مكان الكاتب الأصليّ، وتصوّر تلمسان كما صوّرها الكاتب. إنّ بعضا من توخي الدقة، وقليلا من إعمال الخيال كانا ينقذان بن محمد من خندق الخيانة، خيانة المعنى، الذي انتحر فيه ترجميا.

-Dib (Op.cit., 67) « Aïni avait du café ce matin »

-الدروبي (المرجع السابق، 53): "ولقد صنعت عيني قليلا من القهوة هذا الصباح"

-بن محمد (المرجع السابق، 92): "تحصلت عيني على القهوة هذا الصباح"

عيني المرأة الفقيرة لا تملك ثمن شراء القهوة، فإذا ما توفر لها ذاك اشترت بعض القهوة لنفسها. وهذا المعنى المشروح في الصفحة نفسها حيث يقول ديب (Ibid.) في تكملة القول المذكور أعلاه:

-« Sa mère, quand elle avait quelque argent, n'achetait que du café que pour elle ».

ومع ذلك، يترجم الدروبي القول بمعنى آخر مختلف، حيث يقول أنها صنعت القهوة هذا الصباح، ويبتعد بن محمد بدوره عن المعنى بقوله إنها تحصلت على القهوة هذا الصباح. والمعنى الحقيقي لا هو صنعها القهوة ولا هو الحصول عليها. ففعل الملكية بالفرنسية لا يساوي الفعل صنع بالعربية، كما أنه لا يعني حصولها على القهوة. إذن، عملية الحصول تتم بعطاء من شخص ما، بيد أن عيني تشتري القهوة لنفسها بمالها ولا تتلقاها من أحد، وهذا القول لديب كما هو موضح في القول.

وعليه، فقد أخفق كلا المترجمين في ترجمة هذه الجملة البسيطة، ونأيا جانبا عن المعنى، مصعّرين خدّ الأمانة له، مع أن المعنى بسيط، وهو أن "عيني عندها قهوة هذا الصباح".

-Dib (Op.cit., 141) « Mama l'emmena dans la pièce, une resserre suintante, où elle tenait ses provisions, prit une poignée de figues sèches qu'elle lui mit dans les mains avec un morceau de galette »

-الدروبي (المرجع السابق، 122): "وقادته ماما إلى **الغرفة التي فيها المؤونة (وهي حجرة ضيقة رطبة)**، فتناولت قبضة من التين الجاف وضعتها في يده مع قطعة من **فطير**"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 17): "أخذته ماما إلى الغرفة، ومن **مخزن يترشح منه العسل**، حيث تحتفظ بمؤونتها، أخذت قبضة من التين المجفف، ثم وضعتها في يديه، مع قطعة من **فطيرة**"

عندما يقرأ القاريء رواية الحريق، يرى فيها حياة الناس الجبليين بأم عينيه. وقد وصف ديب الحياة في بني بوبلان وصفا دقيقا. وكان من بين ما وصفه، مساكنهم التي كانت عبارة عن أكواخ، عدا منزل قارة علي الذي كان من حجارة. ومن بين غرف البيت

الذي هو مغارات حجرية متجاورة تجمع البشر والمواشي معا، كان هناك غرفة المؤونة، أو المخزن "une resserre ". وهذه الغرفة لا تمثل خاصية في بيت قارة وحده، بل إن بعض بيوت الجزائريين ذوي الأملاك كانت تحوي مثل تلك الغرفة.

وبينما يكتفي ديب بذكر "مخزن"، يقوم الدروبي بترجمة شارحة، على سبيل الاستبدال، إذ عوّض اللفظة الواحدة "مخزن" بعبارة "الغرفة التي فيها المؤونة". ولعلّه فعل ذلك لأنه يستكثر "المخزن" بما يحويه من معنى البناء المحترم الفسيح، على تلك الغرفة الحقيرة في مكان هو هجمة على الطبيعة، إذ إنه مغارات محفورة في صلب حجارة الجبل.

بينما ينتقي بن محمد الكلمة رأسا، دون لفّ ولا دوران. وتأتي هذه الكلمة متبوعة بصفة "suintante " التي تدلّ على النضح أو الرشح، وهي حالة ليست بالغريبة على مخزن جبليّ محفور في الصخر. وتأتي هذه الصفة مستبدلة بدورها في ترجمة الدروبي بعبارة وضعها بين قوسين على سبيل الشرح لأنه قد شحنها بوزن أثقل من وزنها الحقيقي، إذ كرر ذكر الحجرة، التي أضاف لها صفة "ضيقة" لإحساسه بكلمة une resserre التي تعطي شعورا بالضيق باعتبارها من"serrer"، ثم أردف عليها أخيرا بصفة "رطبة" التي استنتجها من "suintante"، وهو معنى متقارب، حيث إن الرشح نوع من الرطوبة.

لكن استخدامه للقوسين، أضفى على جملته، التي هي من أصل النص، شكل الشرح وكأنما هي هامش شارح، بحيث يشعر القاريء أنما هي من لدن المترجم في حين أنّها في حقيقتها من النص الأصلي، ولو أضاف إليها كلمة.

أما بن محمد فقد ترجم "suintante" بعبارة كاملة: "يرتشح منه العسل"، ولست أدري سبب نزوعه إلى ذلك، حيث تحوّل المعنى عن مساره الأصلي، ولعله بنى هذه الصورة لأن الرشح ضاق بمخيلته، فلم يلتفت إلى السياق الذي يفترض أن الغرفة القديمة الحجرية يرشح سقفها أو جدرانها، فغلب على خياله ذكر المؤونة، ليصوّر ذهنه له صورة غرفة المؤونة وهي تقطر عسلا.

ولست أدري كيف يتركها أهلها هكذا يضيع العسل بين جدرانها، لكأنما هي خلية نحل عملاقة في يد الدببة بأحد أفلام الكرتون. وأظنّ أن هذه الصورة هي التي ساعدته على تخيل المخزن والعسل يجري منه، وأهله يتركونه هكذا هباء يسيح على الأرض بدل بطونهم، في زمن كانت رائحة الخبز فيه تشكّل مأدبة تشهق لها شهوة البطون.

وينهي الدروبي فقرته بكلمة "فطيرة" التي وضعها مقابلا لكلمة "galette"، وينتهج بن محمد نهجه. وإن كنت لا أستغرب من الدروبي كلمة الفطيرة باعتباره لا يعرف سوى هذا المعنى المتاح على القواميس، فإنني أستنكر على بن محمد استسهاله الترجمة أو تساهله بالكلمات. أقول ذلك لأنه الخبير أن الـ: "galette" هي "معشوقة" الشعب

الجزائري، والتي تكاد تكون من مقاييس أنوثة المرأة التي يتخذها الرجل معيارا مهمّا في انتقاء شريكة العمر.

وما يزيد الأمر وضوحا، أن المناطق الجبلية ليس لها فرن جماعي لطبخ الخبز، ولذلك، وحتى اليوم، يفضل سكان الأرياف "الكسرة" التي هي اللفظة العامية التي تدلل على الخبز المحلي الجزائري الذي تصنعه ربات البيوت.

كما أن كلمة "يترشح" التي استخدمها بن محمد، توحي بانتخابات قادمة، بينما كان قصده فقط "الرشح"، وكان يكفيه التدقيق اللغوي، ليجنب نفسه سقطاته اللغوية التي تكاد تشل النص، وتذهب بماء وجهه بين النصوص.

-Dib (Op.cit., 333): « Il resta longtemps à prier, sans bouger, parfois debout, parfois le front contre terre »

-الدروبي (المرجع السابق، 305): "وجعل يصلي ساكتا يهتز، فهو تارة **قائم**، وتارة ساجد، وظل يصلي مدة طويلة"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 70): "وظل يصلي طويلا، دون حركة، وأحيانا **واقفا** وساجدا"

في هذا المشهد، يقف "لمين" للصلاة، فيصف ديب حركاته المتراوحة ما بين الركوع والسجود. وأعتقد أن الثقافة الإسلامية للمترجم تجعله يدرك أن عملية الوقوف للصلاة تسمى قياما، حتى تكاد تشكّل تآلفا لفظيا و"الصلاة". ولذلك قام الدروبي، وهو المحترف قلمه في العربية، بترجمة اللفظة بما يتناسب والثقافة الإسلامية، حيث يتحدث القرآن عن زكريا عليه السلام، إذ "نَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ" (آل عمران، آية 39) ولم يقل تعالى واقف. بينما ساوى بن محمد وقوف الرجل للصلاة بوقوفه على ناصية الطريق. ولفظة القيام تحتمل الوقوف مع احترام، هكذا يستشعرها القارىء بينما الوقوف يعبر عن الحركة الآلية التي تقابل الجلوس. ولذلك يقول شوقي (1996، 474):

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

ولم يقل قف للمعلم. وفي كل مرة، ينتج عن تتبع الترجمتين استنتاج واضح: القاري ليس غبيا، القارىء ليس أعمى وعليه، لا يمكن الاستخفاف بالنص ولا بكاتبه ولا بقارئه بدعوى عدم التنبه إلى تلك النقطة، أو بسبب طيش ترجمي يعود إلى التسرع أو المسارعة لإنهاء الترجمة.

5. 3. إنتقـــاء الألفـــــاظ

رغم كون ألفاظ الرواية مستقاة من شفاه ديب، إلا أنّ للمترجم دخلا كبيرا فيها فيما يخصّ الترجمة. إذ إنّ الترجمة نشاط متكامل كالكتابة تماما، من المفروض أن لا يتمّ وضع الكلمات هكذا عبثا، بل إنّ لكلّ كلمة وزنها ودورها، فربّ كلمة تقلب المعنى رأسا على عقب أو تطيح بالأسلوب عقبا على رأس.

وبالرجوع إلى نص الثلاثية تكشف لنا المقارنة بينه وبين الترجمتين الفارق الموجود، وإذ ذاك سيكون ممكنا النظر في ما أحدثه كل واحد من المترجمين:

-Dib (Op.cit., 52) : « Les croûtes de pain rassis que leur donnait tante Hasna, étaient-elles dues aussi »

-الدروبي (المرجع السابق، 41): "هل كسر الخبز اليابس التي تهبها لهم **الخالة** حسنة من حقهم أيضا؟"

-بن محمد (المرجع السابق، 67): " وبقايا الخبز التي تقدمها لهم **العمة** حسنى، هل هي من حقهم أيضا؟"

يكثر استخدام لفظ "العمة" في اللهجة الجزائرية نداء للمرأة الغريبة عن الشخص المنادي، أو الكبيرة سنا احتراما، بينما يستخدم السوريون لفظ الخالة لذلك، ولهذا انتقى

كل مترجم من المترجمين اللفظ الذي تستخدمه بيئته. بيد أن الكلمة الفرنسية لا تظهر ما هو المقابل المناسب بالعربية لأن كلا من العمة والخالة هما tante. ولذلك فإن استخدام أي منهما لا يضر طالما أن المعنى واحد، وطالما أن المجتمع الجزائري أيضا فيه من يستخدم الخالة استخدام العمة في هذا الموقف، وإن كان لفظ العمة شائع أكثر.

-Dib (Op.cit., 59) : « Et la chaleur étouffante d'août remplaça la flambée du printemps »

-الدروبي (المرجع السابق، 47): "وجاء شهر **آب** ببياضه الخانق فحل محل أضواء الربيع"

-بن محمد (المرجع السابق، 79): "ثم جاء البياض الخانق، مع شهر **أوت**، ليحل محل اشتعال الربيع"

يختلف المشارقة عن المغاربة في الأرقام والشهور وكذا بعض الأمور الأخرى التي لم يتمكن مجمع اللغة العربية توحيدها، وهذا المثال يجسد هذا الأمر، فبينما يستخدم الدروبي كلمة آب كعادة السوريين في تسمية هذا الشهر، يسميه بن محمد أوت كعادة الجزائريين بدوره. ولعل جلّ الجزائريين لا يعرفون الطريقة المشرقية في تسمية الشهور، وهو ما يشكّل عتمة في المعنى بالنسبة للقارىء الجزائري، والمغاربي عموما، لأنّ التقويم

الشهري المستخدم في المغرب العربي هو الفرنسي أو المغاربي القديم، وهو ما يختلف عن تسمية المشارقة للشهور.

وقد نأى الدروبي بالنص عن ثقافته في هذه النقطة، وفي نقاط أخرى، جعلت القراءة على أصحاب النص الأصليين صعبة، بحيث يحتاجون إلى البحث وتصفح القاموس لقراءة نص يعوم في ثقافتهم. وأحيانا، وإذا كانت اللفظة من الثقافة السورية المحلية، فإني أعتقد أن الكلمة تبقى عالقة على كاهل علامة الاستفهام، تنتظر احتكاك الجزائري، صاحب النص، بأحد السوريين رجاء الحصول على المعنى المبهم.

-Dib (Op.cit., 59) : « Omar connut alors les grandes vacances; trois mois sans approcher l'école »

-الدروبي (المرجع السابق، 47): "إن عمر الآن في **إجازة الصيف**: ثلاثة أشهر لا يقرب فيها المدرسة"

-بن محمد (المرجع السابق، 79): "عاش عمر وقتها أيام **العطلة المدرسية** الكبرى: أي عدم الاقتراب من المدرسة لمدة ثلاثة أشهر"

يسمّي المشارقة ما نسميه نحن عطلة الصيف بإجازة الصيف، فهم لا يستخدمون مصطلح عطلة، بل مصطلح إجازة، فهناك ألفاظ تطبع لغة المشرق، وهي لست بالضرورة عامية بل من فصيح اللغة، فمثلا نحن نقول حصة وهم يقولون برنامجا، ونحن نقول إشهارا وهم يقولون إعلانا تجاريا...إلخ ولا يعتبر هذا الأمر خطأ إنما هو بصمة المترجم وبيئته، لأن المترجم ابن بيئته، فهو لا يمكن أن ينتج عملا دون أن يترك أثرا منه في ذلك العمل.

-Dib (Op.cit., 75): « Je ne peux pas .Bouh ! Non, non, Aïni. Comment serais-je reçue par mes brus »

-الدروبي (المرجع السابق، 63): "لا أستطيع .. **هف.. هف..** لا.. لا.. **يا** عيني. وإلا **زعلت كنائني**"

-بن محمد (المرجع السابق، 110): "لست قادرة. **بووووه** ! لا، لا، عيني. كيف **سأستقبل** من طرف **عرائسي**..."

يقدم الدروبي مقابلا لـ Bouh التي تشكل عقبة في وجه ترجمته كلما صادفها، ويلتجيء هذه المرة لترجمها بحروف للتذمر "هف" اقتداء بتعبير النساء السوريات، ولعلّه

التجأ إلى هذا الخيار استنادا إلى شخصية العمة حسنة التي فيها نوع من التعالي نظرا لطبقتها الاجتماعية التي ارتقت بها على عيني درجات.

وفي المقابل، يبقي بن محمد اللفظة، "راسما" إياها كما تنطق، مكرّرا الواو مرّات ثلاث، لتبيان أنها استطالت نطقها. ويختتم قوله بكلمة "عرائسي" التي نقل بها mes brus، وهي كلمة تختص بها بعض مناطق الجزائر أين تنادى الكنة عروسا، بينما تسمى كنة في بقية التراب الوطني. ويختار الدروبي لفظ "كنائني"، من جمع كنة الذي هو عربي فصيح.

وبينما يعبر بن محمّد عن الجملة كما هي، يقوم الدروبي بإظهار المعنى الذي فهمه، حيث إن ديب قال: Comment serais-je reçue par mes brus، فترجم هذه الجملة بقوله: "وإلا زعلت كنائني"، فهو قد فهم من كلام ديب أن عبارة "كيف ستستقبلني كنائني" معناها أن كنائنها ستتزعجن منها، فقدم المعنى الذي فهمه، وهو المعنى الذي من الأرجح أن ديب قصده، لكن ماذا لو قال العبارة كما هي؟ ألم يكن واضحا أن الكنائن سيستقبلنها بتجهم إذا أطالت البقاء عند عيني وتخلفت على موعد الغداء؟ أظن أنه لم يكن بحاجة إلى اللف والدوران لإبراز معنى هو ظاهر.

-Dib (Op.cit., 331): « Je suis vieux ? Rétorqua à voix sèche. Je n'ai plus qu'à crever ? »

-الدروبي (المرجع السابق، 303): "عجوز؟ لم يبق لي إلا أن **أفطس؟**"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 66): "أنا شيباني؟ رد الصوت الجاف. يسما ما ابقالي غير انموت؟"

في هذا المثال، يختار كلا المترجمين لفظا من قاموس بلده العامي لترجمة crever، حيث يستخدم الدروبي الفعل "فطس" بمعنى "مات" (عبد الرحيم، 2012، 1768)، في الوقت الذي يكتب بن محمد "انموت"، مضيفا همزة الوصل أول الفعل وهو ديدنه في كتابة الكلمات المستسقاة من العامية. بيد أن ترجمة الدروبي تعكس المعنى الأصلي بدقة، حيث إن crever يدل على الموت، لكن فيه تحقير لأنه بمعنى "نفق" للحيوان، وكذلك "فطس" : "مات، وهو خاص بالحيوان، أو يقال للإنسان على سبيل التحقير" (المرجع نفسه).

-Dib (Op.cit., 333): « monte me chercher une bonne navette dans la soupente. Tu es vif comme un singe ! »

-الدروبي (المرجع السابق، 305): "اصعد إلى السقيفة فائتني بـ**مكوك** جيد. إنك نشيط كقرد"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 71): "روح جيب لي **كبه** مليحه من السدة. أنت مرن "كي الشادي""

في هذه المرة أيضا، يأخذ المترجمان كلمات من قاموس العامية، فالمكوك التي استخدمها الدروبي مقابلا لـ navette، تعني "وعاء حاو خيط اللحمة، يمرّره الحائك بين خيوط السدى" (عبد الرحيم، المرجع السابق، 2353)، وعلى غرار ذلك، استخدم بن محمد كلمة "كبه" التي هي من صميم اللهجة الجزائرية. ومن الملاحظ استخدامهما للهجة خلال الحوارات لأن اللغة تكون قريبة من العامية.

-Dib (Op.Cit., 360): « Un café et un thé, patron !

-الدروبي (المرجع السابق، 331): واحد قهوة، وواحد شاي يا معلم"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 127): "قهوة وتاي لمعلم"

ينادي الدروبي "المعلم" كما يناديه السوريون، فيطلب "واحد قهوة وواحد شاي"، بدل "قهوة وتاي" التي تعوّد الجزائريون مناداة "لمعلم" بها عند طلب هذه المشروبات. وقد عبر كل من المترجمين بلهجته إيمانا منهما بضرورة اللجوء إليها باعتبار الكلام ليس من الفصحى لأنه نابع من أفواه بسيطة تجلس على المقهى وتتحادث فيما بينها.

-Dib (Op.cit., 171) : « Salam ! Hommes. Ça va comme vous le souhaitez ? On bavarde ? »

-الدروبي (المرجع السابق، 150): "**السلام عليكم** يا رجال. **كيف الحال ان شاء الله بخير؟** أهي **دردشة؟**"

-بن محمد1 (المرجع السابق، 74): "**السلام** ! يا رجال. **ماشية كيما تبغو؟ الهدرا؟**

'Salam'، هكذا يبدأ ديب هذه الجملة من الحوار، وهذا تقليد لازال ساريا بين الرجال حتى يومنا هذا، إذ يرفع الرجل كف يده من بعيد، مشيرا بالتحية إلى من يمر عليهم، أو من هو مقبل نحوهم، ويبادرهم التحية بكلمة واحدة 'السلام'. وقد ترجم بن محمد ذلك بكلمة 'السلام'، وهو المطّلع على ذلك من خلال انتمائه لهذا المجتمع، ومخالطته لهذا

التقليد، بينما اختار الدروبي عبارة 'السلام عليكم' التي هي العبارة المتداولة لدى العرب عموما.

وبينما ترجم بن محمد عبارة 'Ça va comme vous le souhaitez ' حرفيا، ملتجئا للهجة الجزائرية، اكتفى الدروبي بمكافيء للعبارة، وقد انتحى هذا النهج حتى يساير كلام بقية الجنسيات العربية، حيث إني أراه يحاول أن يكون محايدا في ترجمته، وأقصد بالحياد استعماله لكلمات في متناول قاعدة عريضة من القراء العرب، أي إنه لا يقحم نفسه في الثقافة الجزائرية، بل يقف بمنأى عنها، يحاور النص ولكن دون عقْد تحالفٍ وثقافته الأم.

-Dib (Op.cit., 341): « va jouer de la flûte sur les routes, ça se réussira –mieux»

–الدروبي (المرجع السابق، 313): "هيا اعزف على **الناي** في الطرقات، فذلك أنجح لك"

–بن محمد2 (المرجع السابق، 86): "روح العب **الجواق** في الطرقان، هذي تليق لك"

من المعروف أن الناي آلة موسيقية عريقة، تكاد تعرفها جميع شعوب العالم، وهي تسمى عندنا في الجزائر بـ'الجواق'. وتستخدم عامة الشعب الفعل 'يلعب' مقرونا بالجواق، فيقال 'يلعب الجواق' تعبيرا عمن يعزف على الناي. وعليه، ترجم بن محمد –استنادا إلى اللهجة الجزائرية كعادته– فقال: 'العب الجواق'، بينما اكتفى الدروبي بترجمة العبارة بالعربية الفصحى، وإن كان الناي مستخدما في اللهجة السورية أيضا.

–Dib (Op.cit., 125): « Il y avait des croix géantes peintes au goudron à côté de l'inscription : Vive Hitler.»

–الدروبي (المرجع السابق، 106): "وكان هناك صلبان كتبت بالقطران وكتب إلى جانبها: **يعيش** هتلر"

–بن محمد (المرجع السابق، 198): "وجدت صلبان **عملاقة** رسمت بالزفت، كتب إلى جانبها: **"يحيا** هتلر"

بينما يحذف الدروبي صفة géantes "عملاقة" عن الصلبان النازية المرسومة على الحيطان، يبقي بن محمد هذه الصفة. وهي ليست هكذا اعتباطا في النص الأصلي، بل إن هتلر ونزوع الحرب العالمية من بين الأحداث المهمة التي أثرت على الشعب الجزائري

الذي استعانت به فرنسا في السابق وأخلت بوعدها. فكان هتلر في نظر الشعب الجزائري القوة التي بإمكانها محاربة فرنسا والوقوف في وجهها. خصوصا وأن احتلال هتلر لفرنسا أوقعها في مشاكل اقتصادية، كانت السبب في المجاعة التي زحف منها جيش الجوعى في الرواية على تلمسان.

كما أن انتصار هتلر على فرنسا قد أطاح –معنويا– بعرشها في الجزائر. حيث تفتت أسطورة فرنسا، القوة التي لا تهزم. ولذلك لا أجد سببا لحذف الدروبي لهذه الصفة التي ترمز إلى اعتراف الجزائريين بقوة ألمانيا، المتجسدة في هتلر القائد الخرافي الذي لا يهزم.

من هنا أعتقد أن صفة بهذه البساطة لا يمكن حذفها بهذه البساطة. إن وزنها في المعنى الأصلي، يظهر في استقراء الأحداث، فهتلر غدا في ومضة نصر حبيب الجماهير الجزائرية، ويصف ديب ذلك بقوله (Op.cit., 125):

> « L'homme qui portait le nom d'Hitler était tellement fort que nul n'aurait osé se mesurer avec lui. Et lui il partait conquérir le monde. Et il en serait Roi. Et cet homme si puissant était l'ami des Musulmans : quand il aborderait les rivages de ce pays, les Musulmans jouiraient de tout ce qu'ils désireraient. Leur bonheur serait grand. Il priverait de leurs biens les juifs qu'il n'aimait pas et qu'il tuerait. Il serait le défenseur de l'Islam et chasserait les Français. D'ailleurs la ceinture qui lui serrait la taille portait la chahada ! Cette ceinture ne le quittait ni jour ni nuit. C'est pourquoi il était invincible. »

إذن فإن الصلبان المرسومة على الحيطان تأييدا لهتلر كبيرة كبر أمل الشعب البسيط، أمل معلق على حوافه المعقوفة، يعانق الجدران الصاخبة بدم حريتهم المصلوبة. وعليه، تكون الصفة "العملاقة" التي احتفظ بها بن محمد في نصه، نقصا في ترجمة الدروبي. وأخال بن محمد مدرك لأهمية الكلمة لأنه منغمس في السياق التاريخي للرواية، وعارف بمجرى الأحداث على أرض الجزائر والتي انتقلت في مشيها إلى أرض الثلاثية رفقة أفكار ديب.

وبينما يهتف الدروبي "يعيش" شأنه في ذلك شأن المشارقة، عموما، في الهتاف للتشجيع، يصيح بن محمد "يحيا هتلر"، كما تنادي جموع الجزائريين في كل المناسبات "تحيا الجزائر" "يحيا فلان" "تحيا الديمقراطية"...إلخ. أما عن النداء الأثير للمشارقة هو يعيش، وفي أغانيهم الوطنية أكبر دليل على هذه الكلمة.

-Dib (Op.cit., 316): «un jours, il avait trempé dans du pétrole une de ses filles, âgée d'un an ; ensuite, il l'avait enflammée vive»

-الدروبي (المرجع السابق، 289): "وفي ذات يوم بلل إحدى بناته بزيت **الكاز**، وهي في السنة الأولى من عمرها، ثم أحرقها حية"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 36): "في يوم من الأيام، رش إحدى ابنتيه، وكان عمرها سنة واحدة، **بالبترول**، ثم أضمر (SIC) فيها النار حية"

كثيرا ما نسمع المشارقة يتحدثون عن الكاز، "حولعك بالكاز" مثلا، وفي هذا النص يستخدم الدروبي هذه الكلمة ترجمة لكلمة pétrole، في حين أن بن محمد ينتقي مقابلا بالفصحى وهو كلمة "البترول"، غير أنّ المعنى الوارد هو الكاز وليس البترول، لأنه من غير المنطقي أن يمتلك ذلك الرجل العامي الفقير بترولا في ذلك الوقت الذي لم يكتشف فيه البترول في الجزائر بعد. والمعنى الغالب هو الكاز الذي يستعمل لإضاءة المصابيح. ولذلك في نظري، قد وقع بن محمد في خطأ، لأن الفترة التي كتب عنها ديب هي فترة سابقة للثورة، بينما اكتشف البترول في الجزائر بعد سنتين من اندلاع الثورة.

-Dib (Op.cit., 341): «Poussin de ta mère !»

-الدروبي (المرجع السابق، 313): "-**فروج** أمك"

-بن محمد2 (المرجع السابق، 87): "يا خي **فرخ** امك !"

كلمة Poussin التي تعني الصوص، صغير الدجاجة، بالعربية، ليست أبدا عقدة على المترجم حلّها. وقد استخدمها ديب استخداما يوحي أنها من اللهجة الجزائرية، لأنّ

المعنى الفرنسي يحتمل الدلال لا السبّ، كأنّ تنادي الأم ابنها: mon poussin. ولأنّ الأمر كذلك، فإن المترجمين سارا قُبلا، كل واحد إلى ثقافته، فانتقى الدروبي كلمة "فروج" والتي تستخدم عند السوريين، والمشارقة عموما للتعبير عن الديك الفتي، كمثل مطاعم "الفروج الطازج" الشهيرة، والتي تقدّم دجاجا فتيا طازجا للزبائن. وهي كلمة من الفصحى، يمكن أن تستخدم كمقابل لكلمة Poussin.

من جهة أخرى اختار بن محمد كلمة "فرخ" والتي تعني العصفور، أو العصفور الصغير في اللهجة الجزائرية. فعمر يوجه مسبّة لحمدوش بكونه "فرخ أمه" أو "فروج أمه" وأعتقد أن كلا الكلمتين نجحتا في تقديم المقابل المعبر عن الكلمة الأصلية، لكون كليهما مفهومة لدى العرب جميعا، باعتبارهما من الفصحى.

من خلال هذه الجولة القصيرة بين الأمثلة المدروسة، يتضح أن المترجمين استعانا بلهجتهما العامية في ترجمة بعض الكلمات التي يحسّان أنّها في النص الأصلي من العامية أيضا. وقد كان هذا الأمر شيئا يميز النص الهدف خصوصا فيما يتعلق بنص الدروبي، حيث إنه طبعه بطابع مشرقي سوري، فانتحى منحى الكاتب الأصلي في استخدام العامية، لكنه في الوقت ذاته سرق النص من نفسه، وقطع حبله السري الذي يصله بالثقافة الأم التي منها يتزود بالكلمات، وشرّده إلى ثقافة أخرى، قد تكون اللغة هي

الشعرة الوحيدة التي تصله بها، بينما تبقى مختلفة تماما فيما يتعلق بالخصائص المحلية لكل مجتمع.

من جهة أخرى، عكف بن محمد على ترجمة ما هو ثقافي بإرجاعه لأصله، مقدما مقابلات من البيئة المحلية الجزائرية، غير أنّ وضعه اللهجة العامية موضع اللغة الفصحى في رواية الرواية خلق تشوّها في النص، كما أنّ تركيزه على الجانب الثقافي جعله يهمل في أحيان كثيرة أمر الدقة في تقديم المرادفات، فربطّ العمل بأصله الثقافي لا يعني تقديمه مهلهلا غير متماسك ودميما لا تحسن قراءته.

الخـــاتمـــــة

إنّ الخوض في موضوع الترجمة شائك، يعلّم على صفحات البحوث ببصمته المتشعبة، إذ إنّ الترجمة على صلة بمختلف الميادين، حيث تتشاكل حولها اللغة والثقافة وما إلى ذلك من أمور تزيد من صعوبتها صعوبة.

وللترجمة والثقافة علاقة صحبة قد تتحوّل عداوة إذا ساءت النوايا. فالثقافة حمل على عاتق الترجمة، إمّا أن تحميها أو تلقيها إلى نص جديد، ووسط جديد. كما أن الترجمة قد تكون فاتحة حوار مع الآخر أو مغلاق باب التفاعل مع هذا الآخر، تفاعل من المفروض أن يشكّل في صورته الإيجابية مكسب مثاقفة تسير بالبشر نحو نقطة اللقاء على محور التواصل، دون أن يذوب الفرد في فرد، ودون أن تتداخل الأماكن في مكان.

وتمثّل الترجمة قناة تواصل بين القارات، ونافذة تطلّ على الغير دون التدخّل في سيادتهم أو المساس بكينونتهم. ولكن حسن هذه الصورة ليس القاعدة دائما، فقد تتعلق بفضاء الآخر، تاركة خلفها كل ما يربط النص الأصل بأصله، وكل ما يشكل جوا خاصا لهذا النص. إن مثل هذه الحال لا تشكّل مجرد ترجمة رديئة، بل تمثل لدى البعض خيانة، لأنها مؤامرة على الثقافة الأصل، ومحاولة لامتصاص المتعدد في نفق الواحد، خدمة لأطراف قوية تسيّر العالم في شكل استعمار ثقافي، أو غزو ثقافي، يعرّي العالم من الاختلاف ليظهر في نمط واحد.

والترجمة سلاح فتّاك في يد خرافة العولمة، حيث إنها تلفّ النصوص بنسيج الأمم القوية، نسيج عنكبوتي يحكم السيطرة على العقول لتنساق خلف هذه القوى. وليست العولمة وحدها الخطة في وضع الإنسانية بأكملها في قبضة القوى المركزية، بل إن الترجمات المؤلفة للنصوص، والمدجّنة لها، تمثل سرقة للأنا من أناه، ودفعا به خارج مدار نفسه، فيرسل الكاتب الأصلي نصّه بكامل شخصيته، ليتلقفه القاريء نصا جديدا، ينتمي إلى وسط مختلف، فيحيد النص عن مساره، ويتوه عن غاية الترجمة، فلا يكون ابن كاتبه، ولا هو من أصل الثقافة المستقبلة (الهدف)، ويقبع في حيرته تلك، ويبقى معلّقا، لا هو ابن البيئة الجديدة، ولا هو مستمسك بأصله، وتعزى حالته إلى المترجم الذي يعدّ مسؤولا في خلق هذا النص المولّد ، والذي قد يروم من خلاله إرضاء طرف قد يكون القاريء أو الناشر أو الثقافة المستقبلة...إلخ.

ومن خلال جولتي في ربوع الترجمة، تبيّن لي أنّ قضية كالأمانة والخيانة، ليس لها حلّ ولا حدّ. إنّ الغوص بين كلام المنظّرين والدارسين بعثٌ على الدوار، فلا أحد يجيب على الموضوع بشكل مُرْض؛ إذ تبقى آراؤهم فيما يتعلق بأمور الحكم على الجودة والأمانة والأخلاق فيما يخص الترجمة ضربا من اللغط. فما بين مؤيد ومفنّد، تصطفّ حجج الدارسين، يبرهنون على آرائهم حول مواضيع، الفيصل فيها ذائقة أشخاص، أو موضة زمان، أو موقف دار نشر، أو سياسة بلد... إلخ

إنّ معايير الحكم على الترجمة تختلف عبر الزمان، فما كان بالأمس مقبولا قد يكون اليوم مرفوضا، والعكس صحيح، فإلى ما نحتكم في مثل هذه الحال؟ غير أن الوضع ليس بهذا السوء، لأن هناك اتفاقا حول الأخلاق عموما، فمن غير المعقول أن يقدّم الكاتب نصا بأفكار مكتملة، فيقتضبها المترجم إلى فكرة منقوصة، ثم يجد من يدافع عنه كمبدع حرّ، إلا إذا كان هذا المدافع مأجورا، أو له ما يقف خلف تصرّفه.

لا يمكن أن يغالي مغالٍ في القول بعلمية الترجمة ولا بفنيتها، وهذه المكانة الوسط التي تتربعها، تجعل أمر الحكم على جودتها، أو نسبة ثمرتها للخيانة والأمانة، ومسألة القراءة والتأويل، قضايا يمكن تناولها، ويمكن إيجاد حل وسط لها. إذ لا يكفي أن يستفتي المتخصصون قلوبهم أمام الأعمال المترجمة، ليقدموا أحكامهم مبنية على انطباعات شخصية، بل إنهم إلى جانب ذلك مطالبون بتقديم بعض دلائل تثبت صحة ما عثروا عليه خلال دراساتهم وترجماتهم.

وبالنظر إلى النص الأصل، نجد الكاتب يبثّ فيه من روحه الكثير، فيتطبّع مع الثقافة الأصل للكاتب فطريا، ويكون نسخة من أفكار صاحبه وصورة طبق الأصل عن ثقافته. طبعا يكون كذلك بمشيئة الكاتب، وبتسرّب لا إرادي لما هو في جعبته التي تختزن قطعا من ذاته الفردية ومن الأنا الجمعي الذي يجعل منه فردا من مجتمع معيّن.

إنّ كاتبا كمحمد ديب مثلا، يكتب النصّ بطريقته الخاصة. وهو كما يعلم الجميع يرمي من أفكاره ما يستهدف به الآخر، فيعوّم نصّه في الذاتية، ويصبغه بالإغرابية، ليتمكن من هذا الآخر، وليقارعه في لغته بلغته.

ومن الملاحظ أن نصه لدِن مطاطي، إلى درجة تجعله يتجاوز حجم اللغة الفرنسية التي أفلست في حضرته، فأضحت تعاني عجزا في ميزانها بسبب أزمة المصطلحات الوافدة، والثقافة المهاجرة التي حلّت كاملة، بكنهها، تفرض عليها لغتها.

وحيال هذا الكم الكبير من الثقافة التي صاغها ديب بأسلوب بديع ضمن ثلاثية الجزائر، تنتصب ترجمتا الدروبي وبن محمد، وكلّ منهما تمثل النص ولكن بطريقتها. والمقصود أنّ النصين جاءا من رحم النص الأصل، إلا أن فضاء الثقافة الجزائرية المكثف الذي جال فيه ديب بثلاثيته، كان مساحة لتباري المترجمَين. وقد خرجتُ من دراستي للنص الأصل وترجمتيه بملاحظات.

إنّ كتابة ديب الصارخة بالـ"أنا"، الطافحة بالهوية، لم تكن هكذا هباء لا غاية منها. فهو لم يكلّف نفسه عناء التدقيق في ثنايا وطنه الأم، فقط ليستجيب لرغبة الكتابة، أو ليمارس هواية تسلّي أوقات فراغه، بل إنّه عمد على اعتماد الركون إلى الثقافة الأم والتركيز على ملامح الوطن المسلوب، ليعرّي ممارسات المستعمر الساعية لطمس حياة مجتمع بجميع نواحيها.

ويبدو رفض ديب للمستعمر من خلال الكتابة، وقد توسّل لغته بغير إرادته، بيد أنه لم يقف وقوف العاجز الخجل، بل كانت نقطة الضعف –التي هي امتلاكه لغة المستعمر وعدم امتلاكه لغته الأم– ظرفا حفّز فيه الكتابة بغرض المواجهة. وقد بدا كرهه للعدو في استناده إلى كشف الحقائق الإجرامية من جهة، وفي إبراز كل تفاصيل مجتمعه من جهة أخرى، معتدّا به وبتاريخه الطويل العريض الذي لا يمكن أن يطمسه المستعمر.

والتدقيق في كتابة ديب يكشف أنها ليست كتابة أولى بل ترجمة، فهو لم ينقل فكره وثقافته في الوعاء اللغوي المساير لهذه الثقافة ألا وهو لغته الأم، بل إنه كتب ثقافته المحلية في لغة أخرى تختلف عنها تماما.

وبما أنّ نص ديب ترجمة فإنّ خط سيره من ضمير الكاتب إلى اللغة الأخرى يعدّ تغريبا، بما أنه رحل محافظا على إغرابيته. وقد حرص على الإبقاء على كل ما هو جزائري محلّي في عملية النقل تلك، وقد عني به عناء كبيرا، ولذلك فإن هذا الموروث وهو يعود إلى "الأنا"، يمثّل مهمّة صعبة.

إنّ حرص ديب على الإبقاء على عناصر الثقافة الجزائرية وكلّ ما يربط النص بها، يعتبر نابعا من أخلاقياته ككاتب/ مترجم، يسعى إلى حفظ ثقافة النص الأصلية، فأبدع لغة أوسع من اللغة الفرنسية، إذ إنها من كلماتها، لكنها تعابير جديدة، تحيل على التعابير الجزائرية الأصل وتكافئها.

وقد لجأ إلى الهوامش التي ينادي البعض بضرورتها عند الترجمة حفاظا على إغرابية النص. وهو ما يدلّل على التمسك بتفاصيل ثقافته الأم ونقلها للآخر، قاصدا عامدا.

وكون نصّه ترجمة، يجعل من نقله إحراجا للمترجم إلى العربية، فنقله إلى العربية يعني إعادة النص المهاجر من غربته إلى ذويه. فما مصير التغريب الذي كان في الأصل؟

إنّ ما يصنع اختلاف نصّ ديب وتميُّزه، يصبح عاديا عند العودة إلى اللغة العربية، كونها اللغة الأصلية للثقافة التي انطلق منها النص بيئيا. وبالتالي، يفترض أنّ التعابير المستوحاة من العامية الجزائرية وكذا التسميات وكل ما هو ثقافي؛ جاهز، ويكفي أن يتصدى لعملية النقل أحد العارفين بالثقافة المحلية الجزائرية، لأنّ الجهل بها قد يقف في وجه الترجمة.

ويبدو أن الدروبي، وهو صاحب الترجمة الأولى، قد التقف الثقافة وميّعها في مجال ثقافي أوسع جغرافيّا، بحيث استخدم الفصحى أو استعان بثقافته السورية، وهي ثقافة قريبة من القاريء في المشرق العربي. وقد حال بُعده عن الثقافة الجزائرية إلى سوء الفهم، الخطأ، أو التهرّب من ترجمة مقاطع في النص. وهو ما يدلل على أهمية فهم

الثقافة عند الترجمة. كما أن قيادته النص بعيدا عن ثقافته الأصلية شكّل تأليفا للنص مع الثقافة التي اختارها لاستقبال نصه، ألا وهي الثقافة العربية "المشرقية".

وأمّا بن محمد، فقد خدمه انتماؤه لثقافة نص الانطلاق، فكانت الترجمة مغرقة في بيئة النص، تتسلّل لكلّ التفاصيل بنجاح. إذ إنه نجح في إعادة تشكيل نص ديب بلغته التي كان يجهلها (ديب)، وهو بذلك ترجم واضعا في ذاته اعتبارات الكاتب الأصلي ذاتها، ألا وهي الحرص على حفظ هذا التراث من ممارسات الاستعمار، وإبراز خطاب الرفض بإبراز الهوية. لكن خانه الأسلوب، بينما ارتقى نص الدروبي للغة ديب.

وعليه، فإن بن محمّد قدّم ترجمة مكافئة لنص ديب تقول كل ما قاله، إلا أنّه سوّق لهذه الترجمة بأسلوب أدنى بكثير من أسلوب ديب. فكانت ترجمته أقلّ من النص الأصل قامة. بينما قدّم الدروبي نصا قديرا، يضاهي لغة ديب أسلوبيا، لكنه ممتليء بفجوات ثقافيّة جعلته يبتعد عن الأصل، ولعلّه فعل ذلك إرضاء لقارئه هو، لأنّه لو وضع الكاتب الأصلي في حسبانه لحافظ في ترجمته على الثقافة الجزائرية.

مما سبق يتضح أنّ،

-على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار انتماء النص ثقافيا، ويجب أن يهتم بهذا الأمر اهتمامه بالأسلوب الذي يترجم به والذي يجب أن يعطي النص الأصلي حقه، لأنه يخلق

انطباعا لدى القارىء الهدف حول النص الأصلي، فيكون ضبطه لهذه الأمور ضابطا لأمانته خلال الترجمة.

-مهما كان مفهوم الأمانة فضفاضا، تبقى بعض الأمور التي يجب احترامها حدّا أدنى للأمانة، فالتزام الأخلاق أمام النص الأصل، يجعل المترجم يحترم الكاتب الأصل والقارىء، واحترام القارىء يجعل منه يقدّم له النص كخلقته الأولى دون أن يعبث به. كما أن احترامه للكاتب، يجعله يزن النص ويضبط أسلوبه على هذا الوزن حتى لا يقدّم نصا يفوق الأصل ولا يقلّ عنه شأنا.

-لا يسمح مترجم لنفسه بالإضافة أو الحذف لأنّه ليس صاحب الكتابة الأولى، بيد أنّ الهامش لا يعدّ إضافة وإنما وسيلة مساعدة يلجأ إليها في حال انعدمت أمامه السبُل لإيصال المعنى، أو إذا ما ارتأى أن حفاظه على مصطلح ثقافي أو لفظة ما يجعل من القراءة معتمة.

-على المترجم التفكير مليّا قبل إقدامه على ترجمة نص ثقيل ثقافيا، لأنه قد يخفق إذا ما وقف عاجزا عن القراءة والتأويل، ومنه الترجمة، كما أنّه قد يُفقد النص قيمته إذا ما انتقصت شحنته الثقافية التي كانت تصنع تميزه.

–تأليف النص والقاريءَ الهدف سطو من المفروض أن تجرّمه أخلاقيات الترجمة، لأنّ التلاعب بمحتوى النص، وزجّه في ثقافة أخرى، وبتر جذره الثقافي، وقصف موروثه ونسبته إلى فضاء ثقافي آخر، إنّما هو غزو لثقافة النص وقتل للكاتب الأصل ومحو للاختلاف والتنوع الذي يجعل من الكرة الأرضية مكانا للجميع.

–احترام القاريء لا يعني أبدا الانسياق خلف واجب إرضائه ولو بقتل فتيل الفضول لديه، فليس القاريء الكسول ذنب النص الأصلي لينصاع له المترجم ويطوّع النص ثقافيا بين يديه ليبقى هو جاهلا بالآخر مستمتعا بقراءة لا تضيف له معلومة، ولا تفتح أفقه على العالم، ولا تجعله ينظر أنّ في الكون بشرا آخرين. إن احترام القاريء يعني عدم اللعب بعقله واحترام ذكائه. إذ إن القاريء يمتلك النص بمجرّد وصوله إليه، وليس مطلوبا من النص أن يشرح نفسه للقاريء، بل إنّ القاريء مطالب بالتنقيب على المعنى، والبحث، والتساؤل، وهذا ما يجعل الترجمة تقوم بوظيفة من وظائفها المقدّسة وهي ترسّخ مبدأأ المثاقفة وتمد جسر التقارب بين نقاط المعمورة.

–تغريب النصوص عند ترجمتها يمسح آثار الاستعمار ويفشل مخطّط العولمة. وهو يحمي للنص حقّه ثقافيّا، وأكاد أنادي بحقوق الموروث الثقافي في الترجمة لدى منظمة الأمم المتحدة اليونسكو، كما للموروث الثقافي المادي حقوق تُشرف على حفظها.

–الكتابة المناهضة للاستعمار تنفخ روح الثورة في أبناء الوطن، وتعرّف الآخر على سوء ممارساته واستبداده وذلك بواسطة لغته وعبر تفاصيل الأنا التي تذكّره في كل حرف أنّه لا يمكن أن يكون نفسه وغيره في آن معا. وعليه، فإن ترجمة هذا النوع من النصوص مطالب صاحبها بالتزام الإبقاء على تلك التفاصيل بتمامها، كما هي، لأنها لا تنتمي إلى أفكار النص التي من الممكن أن يصعب تأويلها أو يُختلف حول معانيها، بل إنها من أعمدة النص التي لا تحتمل التأويل.

– على المترجم أن يقيّم نفسه قبل أن يخضع لتقييم النقاد، فإذا ما رأى أن نصّه أعرجا ثقافيا، فيحسُن به تجنيب نفسه النقد واحترام نفسه ترجميا، لأن الترجمات الخاطئة ثقافيا تفسد على الكون سلامه أحيانا، كما تقبر موروثات تعبّر عن الثراء الانساني.

–بصمة المترجم لا يجب أن تلامس قطع الموروث الثقافي التي تفرش أرضية النص لرؤى العالم المختلفة، وللتنوع والاختلاف، حتى لا يقع الخلاف، لأن محاولة حضور المترجم عبث بممتلكات الكاتب الأصل، وبالتالي تنميط للعالم وجعله بوجه ثقافي واحد.

– رغم كون الجزائر دولة عربية، إلا أنها تنفرد بموروثها الثقافي الذي يميزها عن بقية الدول العربية الأخرى، وعليه فإن التحكم في اللغة العربية، والانتماء لدولة من الدول العربية الأخرى، لا يضمن نجاح الترجمة،. ولذلك، وعند قراءة ترجمة بن محمد فيما يخص هذه النواحي، يقول القاريء الجزائري: هكذا نقول في الجزائر.

-إن امتلاك بن محمد الموروث الثقافي نفسه والكاتب الأصلي جعل من ترجمته أقرب ثقافيا إلى النص الأصلي، وعليه يتضح أن الاقتراب الثقافي بين الكاتب والمترجم من شأنه أن يجعل الترجمات جيدة على مستوى المحتوى الثقافي. كما أن تباين البيئة التي جاء منها كلا المترجمين أثّر على ترجمتيهما، حيث بدتا مختلفتين عن بعضهما ثقافيا، مرتبطتين بأصول المترجميْن.

وتبقى الترجمة عالما وسيعا يبحر فيه المقبلون على العالم لأنها لسان العالم، وتظل الرواية عالما ساحرا يسري فيه المقبلون على الإنسان لأنها لسان الإنسان، ويكون اجتماع الترجمة بالرواية عالما يعاني فيه المقبلون على خوض التجربة لأنها رهان المجرّب، وليس بحثي المتواضع هذا سوى سعي باحث بما أوتي من خبرة -على قلّتها- محاولة لتحصيل إفادة وإن كانت صغيرة.

تلخيص باللغة العربية

تلخيص باللغة الفرنسية

تلخيص باللغة الإنجليزية

تلخيص باللغة العربية

تلخيــص

هذا البحث الموسوم بـ"أثر الموروث الثقافي في ترجمة الرواية ثلاثية محمد ديب نموذجا" يسعى لدراسة إشكالية ترجمة الموروث الثقافي، باعتبارها عملية صعبة ومثيرة للعديد من المسائل والتساؤلات في آن واحد.

وعلى العموم، تستدعي ترجمة الجوانب الثقافية في أيّ عمل من الأعمال الأدبية تمكّن المترجم من الثقافة الأصل، لأن الثقافة المحلية ليست متاحة بتفاصيلها ضمن القواميس. فالموروث الثقافي الذي وظفه الكاتب في نصه لم يستخدم هكذا عبثا، وإنما لغاية في نفس الكاتب، وعليه يكون موقف المترجم من الترجمة إما تأليف النص والقاريء الهدف وذلك بتدجينه وجعله خاضعا للثقافة الهدف، وإما تغريبه وإحلاله ضيفا على الثقافة والقاريء الهدف، وتركه على حاله ثقافيا.

وقد بدا نص ثلاثية ديب مشحونا بشحنة ثقافية جزائرية في لغة الآخر، الخصم، والعدو، المستعمر الفرنسي. ومن الملاحظ أن نص ديب ذاته يمكن اعتباره ترجمة أولى، حيث نقل أفكاره التي هي وليدة ثقافته الأم إلى اللغة الفرنسية.

وعند التفكير في ترجمة هذا النص، تجتاح الذهن تساؤلات عديدة، خاصة وأن النص قد ترجم من طرف سامي الدروبي، المترجم السوري، ثم أعيدت ترجمته من طرف أحمد بن محمد بكلي، المترجم الجزائري.

فأوّل ما يمكن ملاحظته هو أنّ أحد المترجمين يشارك الكاتب الأصلي الثقافة الأمّ، باعتبارهما جزائريين كليهما، فهل كان لذلك أثر في الترجمة؟ وما هو الهدف من إعادة ترجمة النص؟ خصوصا وأن الترجمة التي تعقب ترجمة من المفترض أن تأتي بجديدها، وأن تعرب عن نفسها حتى لا تكون تكرارا.

إنّ ترجمة النصوص المشحونة ثقافيا تسيل حبر المتخصصين، خصوصا وأن الترجمة تعدّ بابا للحوار بين الحضارات، وجسرا للمثاقفة، وهي بذلك كفيلة التنوع الذي تحاول العولمة القضاء عليه وتعويضه بالثقافة الواحدة على سبيل غزو ثقافي، يطمس الهويات ويقضي على الاختلاف ليحل محله الخلاف. ومن هذا المنطلق، تغدو الترجمة عملية في غاية الخطورة، ولذلك ينادي المنادون بأخلاقيات الترجمة، ويثيرون نقاطا كمعايير الجودة والأمانة والخيانة...إلخ

وبما أن ثلاثية ديب قد كتبت في حقبة استعمارية، فإن مسألة الموروث الثقافي الموظف واضحة الغاية، ولذلك فهي تمثل عمادا من أعمدة النص المهمة، باعتبارها وسيلة استخدمها الكاتب للثأر من العدو بمحاولة إبراز الهوية. من هنا، جاءت ترجمتا

النص وهما تحاولان الإبقاء على هذه الموروثات المتجسدة في الأسماء والأماكن والطعام واللباس... إلخ بيد أنّ اختلافات كبيرة كانت بينهما. وقد اتضح من خلال الدراسة التحليلية المقارنة التي اتبعتها، أن بصمة الموروث الثقافي لكل مترجم منهما واضحة في ترجمته.

الكلمات المفاتيح: ترجمة، ثقافة، موروث ثقافي، الأمانة، الخيانة، المثاقفة.

تلخيص باللغة الفرنسية

Résumé

Résumé

Cette recherche, intitulée "L'impact du patrimoine culturel sur la traduction du roman, la trilogie de Mohammed Dib comme modèle", étudie le problème de la traduction du patrimoine culturel en tant qu'une opération difficile qui évoque, à la fois, de nombreux points et questions.

En général, la traduction des aspects culturels dans toute œuvre littéraire nécessite que le traducteur ait une connaissance approfondie de la culture du texte original, car la culture locale ne figure pas dans le menu détail au sein des dictionnaires. Ainsi, la position du traducteur vis-à-vis de la traduction est, soit de domestiquer le texte et le soumettre à la culture cible, soit de laisser sa culture d'origine passer les frontières de la culture cible dans le cadre d'un dépaysement qui fait du texte source un voyageur qui porte son exotisme ainsi que sa culture mère telle qu'elle est, permettant au lecteur cible d'embrasser ou -au moins- de découvrir l'Autre, qui a certainement une vision du monde assez différente.

La trilogie de Dib est chargée des aspects de la culture algérienne, tandis qu'elle est écrite dans la langue de l'Autre, de l'adversaire, de l'ennemi : le colonisateur français. Il convient alors de noter que le texte de Dib lui-même peut être considéré comme une première traduction, car l'écrivain a transmis en français ses idées qui sont issues de sa culture d'origine. En outre, l'esprit est envahi de

questions d'autant plus qu'il a été traduit deux fois, l'une par Sami al-Darubi, un traducteur syrien, et l'autre par Ahmed ben Mohammed Bkelli, un traducteur algérien.

La première chose à constater, alors, est que l'un des deux a comme culture d'origine la même culture que l'écrivain, en tant qu'algériens tous les deux. Ainsi, quel en est l'impact sur la traduction ? Et quel est le but de la re-traduction du texte ? d'autant que la deuxième traduction est supposée être différente de celle qui la précède, et s'exprimer à haute voix pour ne pas être une répétition.

La traduction de textes chargés de culture, fait couler l'encre des spécialistes, d'autant plus que la traduction représente une passerelle donnant passage au dialogue entre les civilisations, et une porte ouverte à l'acculturation : c'est la garantie de la diversité que la mondialisation tente d'éliminer en la remplaçant par une culture unique en tant qu'invasion culturelle qui masque les identités et élimine les différences.

En ce sens, la traduction devient un processus très dangereux qui peut donner lieu à des conflits. C'est ce qui explique l'appel, de quelques spécialistes, à une éthique de la traduction, soulevant des questions, tel que : les normes de qualité, la fidélité, la trahison, etc.

L’emploi du patrimoine culturel dans la trilogie de Dib s’est fait dans un but explicite, étant un texte écrit pendant l’époque coloniale. Il constitue donc un pilier du texte, en tant que moyen dont se sert l'écrivain pour venger l'ennemi, en essayant de revendiquer l'identité.

Par conséquent, les deux traducteurs traduisirent le texte alors qu'ils essayaient de conserver cet héritage illustré par les noms, les lieux, la nourriture, les vêtements, etc. Cependant, il y avait de grandes différences entre leurs traductions.

En somme, l'étude analytique comparative que j’ai suivie dans cette recherche, a montré que l'empreinte de l'héritage culturel de chaque traducteur est claire dans sa traduction.

Mots-clés : traduction, culture, patrimoine culturel, fidelité, trahison, acculturation.

تلخيص باللغة الإنجليزية

Summary

Summary

This research, titled "The Impact of Cultural Heritage on the Translation of the Novel, the Trilogy of Mohammed Dib as a Model," studies the problem of translating cultural heritage as a difficult process that evokes many points and questions, at the same time.

In general, the translation of cultural aspects in any literary work requires that the translator have a thorough knowledge of the culture of the original text, as the local culture does not appear in its smallest detail in the dictionaries. Thus, the translator's positon on translation is either to domesticate the text and subject it to the target culture, or to let its original culture pass the boundaries of the target culture as part of foreignization, which makes the source text travel, bearing its exoticism as well as its mother culture. It also allows the target reader to embrace or at least discover the “Other”, who certainly has a rather different worldview.

Dib's trilogy is charged with aspects of Algerian culture, while it is written in the language of the “Other”, the adversary, the enemy: the French colonizer. It should be noted that the text of Dib itself can be considered as a first translation, because the writer has transmitted in French his ideas that come from his original culture. In addition, the mind is invaded by questions, since it has been

translated twice, one by Sami al-Darubi, a Syrian translator, and the other by Ahmed ben Mohammed Bkelli, an Algerian translator.

The first thing to notice, then, is that one of them (the two translators) has the same culture of origine as the writer, since both of them are Algerians. So, what is the impact of this fact on translation? And what is the purpose of the re-translation of the text, especially since the second translation is supposed to be different from the first one, and to express itself aloud so as not to be a repetition.

The translation of culturally chaged texts evokes discussions, especially since translation builds bridges to the dialogue between civilizations, and opens the wide onto acculturation: it is the guarantee of the diversity that globalization attempts to eliminate by replacing it with a unique culture as a form of cultural invasion that masks identities and eliminates differences.

In this sense, translation becomes a very dangerous process that can lead to conflict. This explains the appeal of some specialists to ethics of translation, raising issues such as: quality standards, fidelity, betrayal, and so on.

The use of cultural heritage in Dib's trilogy was made for an explicit purpose, being a text written during the colonial era. It is

therefore a pillar of the text, used by the writer to avenge on the enemy, in his fight to claim identity.

As a result, both translators translated the text while they tried to keep this heritage illustrated by names, places, food, clothing, etc. However, there were big differences between their translations.

In sum, the comparative analytical study I have followed in this research has shown that the imprint of each translator's cultural heritage had been left on his translation.

Keywords: translation, culture, cultural heritage, fidelity, acculturation.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

[1]-القرآن الكريم

[2]-ديب، محمد (1985): الدار الكبيرة، الحريق، النول، تر: سامي الدروبي، ثلاثية، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، 1985، دط.

[3]-ديب، محمد (2011): الدار لكْبيرة، تر: أحمد بن محمد بكلي، دار سيديا، الجزائر.

[4]-ديب، محمد (2011): الحريق، تر: أحمد بن محمد بكلي1، دار سيديا، الجزائر.

[5]-ديب، محمد (2011): المنسج، تر: أحمد بن محمد بكلي2، دار سيديا، الجزائر.

[6]-Dib, Mohammed (2011) *: La trilogie Algérie : la grande maison, l'incendie, le métier à tisser*, Editions Barzakh, Alger, Algérie.

المراجع بالعربية

[1]-أورتادو ألبير، أمبارتو (2007): الترجمة ونظرياتها (مدخل إلى علم الترجمة)، تر: علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1.

[2]-إيكو، أمبرتو (2012): أن نقول الشيء نفسه تقريبا، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1.

[3]–برهون، رشيد (2003): درجة الوعي في الترجمة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط1.

[4]–البريني، حافظ (2010): مقاييس الجودة في الترجمة دراسة مطبقة على اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس.

[5]–بن نصر، عادل (2011): الكفاءة في الترجمة مدخل نظري وتطبيقي من خلال نصوص أممية، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس.

[6]–بيم، أنطوني (2010): المنهج في تاريخ الترجمة، تر: علي كلفت، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1.

[7]–تشيكالوف، دينيس أليكساندروفيتش& كوندراشوف، فلاديمير أليكساندروفيتش (2014): تاريخ الثقافة العالمية، تر: عماد محمود حسن طحينة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة مشروع كلمة، أبو ظبي، ط1.

[8]–حنون، عبد المجيد (2013): صورة الفرنسي والفرنسية في الرواية المغاربية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2.

[9]–الدوري، عبد العزيز (2009): أوراق في التاريخ والحضارة أوراق في الفكر والثقافة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2.

[10]–الديداوي1، محمد (1992): علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس.

[11]–الديداوي2، محمد (2002): الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

[12]–الديداوي3، محمد (2005): منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

[13]–الديداوي4، محمد (2009): الترجمة والتواصل دراسات تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح ودور المترجم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2.

[14]–الديداوي5، محمد (2012): الكتابة في الترجمة الترجمة العربية الدولية نموذجا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.

[15]–الذوادي، محمود (2010): المقدمة في علم الاجتماع الثقافي برؤية عربية إسلامية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

[16]–رشوان، حسن عبد الحميد أحمد (2006): الثقافة دراسة في علم الجتماع الثقافي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية.

[17]–روبنسون، دوغلاس (2009): الترجمة والإمبراطورية نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر: ثار ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.

[18]–زرمان، محمد (2016)، التواصل الثقافي مقاربة في الأبعاد والتجليات، دار جرير، عمان، الأردن، ط1.

[19]–شوقي، أحمد (1996): الشوقيات، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1.

[20]–الشيخ، سمير (2010): أوراق في الثقافة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1.

[21]– 31]– الطام، أحمد صالح (2013): من الترجمة إلى التأثير دراسات في الأدب المقارن، دار الأمان، الرباط، ط1

[22]– الطايب، فاتحة (2010): الترجمة في زمن الآخر ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1.

[23]–عبد السلام بنعبد العالي(دت): في الترجمة، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء.

[24]– العجيلي، شهلا (2011): الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1.

[25]- عصفور، محمد (2009): دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

[26]- علوش، سعيد (2007): نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1.

[27]- عمراني، المصطفى (2011): مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1

[28]- فيدوح، ياسمين (2009): إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1.

[29]- فينتي، لورانس (2010): فضائح الترجمة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1.

[30]- القاسمي، علي (2009): الترجمة وأدواتها دراسات في النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

[31]- كاري، إدمون (2004): الترجمة في العالم الحديث، تر: عبد النبي ذاكر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط.

[32]-كربونيل كورتيس، أوبيدي (2004): ترجمة الآخر، الغرابة، وما بعد الكولونيالية، منشورات زاوية، المغرب، دط. ص 89.

[33]-مبروك، قادة (2013): في الترجمة الأدبية دراسات تطبيقية، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

[34]-نيدا، يوجين أ. (2009): دور الترجمة في السياق، تر: محي الدين حميدي، الهيأة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1.

الكتب الأجنبية

[1]-Berman, Antoine (2008): *L'âge de la traduction*, Presses universitaires Vincennes .

[2]-Bonn, Charles (1988): *Lecture présente de Mohammed Dib*, Entreprise Nationale du Livre, Alger .

[3]-Bouguerra, Mohammed Ridha (2010): *Histoire de la literature du Maghreb literature francophone*, Ellipses Editions Marketing S, A., Paris, Françe.

[4]–Chikhi, Beida (1989): *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Office des Publications Universitaires, Alger.

[5]–Déjeu, Jean (1982): *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Office des Publications Universitaires, Alger.

[6]–Eco, Umberto (2003): *Mouse or Rate?*, Phoenix, GB .

[7]–Eco1, Umberto (2011): *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, Canada .

[8]–Frantz, Fanon (2006): *Les damnés de la terre*, Editons ANEP, Alger .

[9]–Gile, Daniel (2005): *La traduction. La comprendre, l'apprendre*, Presses Universitaires de France, Paris.

[10]–Hardi, Ferenc (2005): *Le roman algérien de la langue française de l'entre-deux-guerres*, L'Harmattan, Paris, France.

[11]–Hatim, Basil (2001): *Teaching and Researching Translation*, Pearson Education, Uk.

[12]-House, Juliane (2009): *Translation*, Oxford University Press, Uk.

[13]-Kramsch, Claire (1998): *Language and Culture*, Oxford University Press, Uk.

[14]-Lederer, Marianne (1994): *La traduction aujourd'hui*, Hachette, Paris. France.

[15]-Meschonnic, Henri (2007): *Etique et poétique de traduire*, Verdier, FR.

[16]-Newmark, Peter (1981): *Approches to Tn ranslation*, Pergamon Press, Paris, France.

[17]-Oustinoff, Michael (2011): *Traduire et communiquer à l'heure de la mondialisation*, CNRS Editions, Paris.

[18]-Plassard, Freddie (2007): *Lire pour traduire*, Presse Sorbonne Nouvelle, France.

[19]-Reiss, Katharina (2002): *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, France.

[20]-Steiner, George (2009): *Après Babel*, Albin Michel, France.

[21]-Vegliante, Jean-Charle (1996): *D'écrire la traduction*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, France.

الموسوعات والمعاجم:

[1]-إدريس، سهيل (2012): المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط44.

[2]-عبد الرحيم، ياسين (2012): موسوعة العامية السورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط 2.

المقالات بالعربية

[1]-إبراهيم، أحمد (2009): "سر الترجمة وهاجس التأويل"، في: التأويل والترجمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

[2]–برهون1، رشيد (2003): "الترجمة والمثاقفة: جدل الاختراق والممانعة"، في: التفاعل بين الثقافة والترجمة، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، ط1.

[3]–جوانفيتش، جان–مارك (2005): "نموذج التركيبية البنيوية في الدراسات الترجمية"، جوهر الترجمة: عبر الحدود الثقافية، تر: بيومي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.

[4]–الحالول، موسى (2013): "مآرب المترجم المقنع بين التأليف والتزييف"، في: في ممارسة الترجمة، دار الفرقد، ط1.

[5]–حدوش، محمد (2003): "عن دور الترجمة في تحقيق التكامل المعرفي"، في: التفاعل بين الثقافة والترجمة، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، ط1.

[6]–حمداوي، جميل (2012): "المقاربة التداولية في الأدب والنقد"، مجلة العربية والترجمة، عدد 9، مركز دراسات الوحدة العربية.

[7]–ذاكر، عبد النبي (1998): "عشق الترجمة أم ترجمة العشق: من يعشق من؟ من يترجم من؟"، في: الترجمة والتلاقح الثقافي، بيت آل محمد عزيز الحبابي، المغرب، دط.

[8]–الزاهي، فريد (2013): "الترجمة والذات والآخر"، في: في ممارسة الترجمة، دار الفرقد، ط1.

[9]–سعود، عبد الوهاب التازي (1998): "دور الترجمة في مواجهة التحديات"، في: الترجمة والتلاقح الثقافي، بيت آل محمد عزيز الحبابي، المغرب، دط.

[10]–شحيد، جمال (2012): "الصعوبات الاجتماعية/الثقافية في ترجمة العلوم الإنسانية"، مجلة العربية والترجمة، عدد 9، مركز دراسات الوحدة العربية.

[11]–قنانش، محمد (1990): مع محمد ديب، مجلة الرواية، العدد 1، الجزائر.

[12]–الكدية، الجلالي (1995): "الترجمة بين التأويل والتلقي"، في: الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1.

[13]–مخطاري، محمد (2003): "التفاعل بين الترجمة والثقافة من خلال ترجمة "ستة مقترحات للألفية القادمة. محاضرات أمريكية" لإيطالو كالفينو"، في: التفاعل بين الثقافة والترجمة، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، ط1.

[14]–المغيض، تركي (2003): "الترجمة بين التعددية الثقافية والتنميط الثقافي"، في: التفاعل بين الثقافة والترجمة، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، ط1.

[15]–مودن، عبد الرحيم (2000): "مستقبل القصة العربية بين العولمة والعالمية"، في: العولمة وأسئلة الهوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

[16]-وولف، ميخائيلا (2005): "الثقافة كترجمة وما بعد النماذج الإثنوغرافية للتصوير في الدراسات الترجمية"، في: ثيو هرمنز، جوهر الترجمة: عبر الحدود الثقافية، تر: بيومي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.

المقالات الأجنبية

[1]-Al-Riachi, Gisèle (2008): La traduction adaptive un raccourci culturel, In. *La traduction limites et frontières*, Dar Bilal, Liban.

[2]-Aschenberg, Heidi (2007): La traduction comme transfert culturel? A propos des textes sur la Shoah, In. *De la traduction et des transferts culturels*, L'Harmattan, Paris.

[3]-Awaiss, Henri (2003): Un quatrième terme !, In. *Interaction entre culture et traduction*, Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction, Tager, Maroc.

[4]-Bannour, Adelrrazak (2015): Traduction de mots ou dialogue des cultures?, *Mizan Al-Tarjamah*, Editions Cinatra, Tunis.

[5]-Baasiri, Salwa Sanora (2002): Translation: « A Vital Avenue for Cultural Dialogue, In. *United by Translation*, Librairi du Liban, Liban.

[6]-Bonnet, Nicolas (2006): Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction litteraire, In. *La traduction littéraire*, Presses Universitaires de caen.

[7]-Lambert, José (2010): The Language of Translation Keys to the Dynamics of Culture, In. *Translation and Cultural Identity: Selected Essay on Translation and Cross-Cultural Communication*, Cambridge Scholars Publishing, UK.

[8]-Leinen, Frank (2007): Limite et possibilités du transfert cuturel, In. *De la traduction et des transferts culturels*, L'Harmattan, Paris.

[9]-Maurus, Patrick (2008): Excellente traduction ! d'un transfert de socialité nommée traduction, In: *Les traces du traducteur*, INALCO&CERLOM.

[10]-Meshonnic1, Henri (1999): Transformer le traduire, In. *La traduction-poésie à Antoine Berman*, Presses Universitaires de Strasbourg, France.

[11]-Munoz-Calvo, Micaela & Buesa-Gomez, Carmen (2010): Translation and Cross Cultural Communication, In. *Translation*

and Cultural Identity: Selected Essay on Translation and Cross-Cultural Communication, Cambridge Scholars Publishing, UK,.

[12]–Oseki-Dépré, Ines (2010): Traduction réaliste ou traduction relevante?, In. *Traduire: un art de la contrainte*, Publication de l'université de Provence, France.

[13]–Salame, Ghassan (2002): Moi, l'autre et la traduction, In. *La traduction en partage*, Librairie du Liban, Liban.

[14]–Santoyo, J. C. (2010): Translation and Cultural Identity, Competence and Perfomance of the Other-Translator, In. *Translation and Cultural Identity: Selected Essay on Translation and Cross-Cultural Communication*, Cambridge Scholars Publishing, UK.

[15]–Sladkova, Miroslava (2005): Le sens et la traduction, In. *On the Relationship between Translation Theory and Translation Practice*, Peter Lang Gmbh, Frankfurt, Germany.

[16]–Soukehal, Rabah (2013): La France, l'Agérie et le français entre passé tumultueux et présent flou, In. *Le Français dans le Monde Arabe*, Force Equipement, Casablanc

فهرس المحتويات

مقدمـــة..... 1

الفـصـل الأول

الترجمـــة والثقـافــة

1. 1. جدلية العلاقة بين الثقافة واللغة والترجمة.....13

1. 2. التعددية الثقافية وازدواج الثقافة والمثاقفة.....19

1. 3. الترجمة والمثاقفة بين المكسب والخسارة 26

1. 4. الذاتية والموضوعية في نقل الثقافة.....32

1. 5. الترجمة بوصفها جسرا لعبور الثقافات 37

الفصـــل الثانـــي

معاييـــر الجـــودة فـــي التـرجمـــة

2. 1. أخلاقيات الترجمة.....42

2. 2. الأمانة والخيانة في الترجمة..... 46

2. 3. التأليف والتغريب 55

2. 4. معايير الجودة في الترجمة 65

2. 5. نقل النصوص الأدبية بين القراءة والتأويل 69

الفصل الثالث

تأثير النص الأصلي في الترجمة

3. 1. أسلوب المترجم والترجمة.....79

3. 2. إشكالية ترجمة نصوص ديب.....83

3. 3. عقدة الآخر في نصوص ديب.....93

3. 4. الأنا والهوية في نص ديب 109

3. 4. أ. الأسماء.....111

3. 4. ب. الأكل.....114

3. 4. ت. اللباس.....116

3. 4. ث. الأثاث.....118

3. 4. ج. العادات.....121

3. 4. ح. العمران.....125

3. 4. خ. الحوار والعامية.....126

3. 5. "الآخر" المعادي في نص ديب 132

3. 6. الخصائص الأسلوبية لكتابة ديب.....138

الفصل الرابع

ثلاثية ديب: ترجمة الحمولات الثقافية

4. 1 التأليف والتغريب في الترجمة 144

4. 2. ترجمة الحمولات الثقافية في نص ديب.....159

4. 3. نص ديب بين اللغتين/الثقافتين.....181

4. 3. أ. الأسماء.....182

4. 3. ب. الطعام.....193

4. 3. ت. اللباس.....200

4. 3. ث. الأثاث، الأواني والأشياء.....206

الفصل الخامس

تجليات المخزون الثقافي في الترجمة

5 .1 . أسلوب المترجمين في ترجمة الثلاثية.....214

5 .1 .أ. سامي الدروبي مترجما.....214

5 .1 .ب. أحمد بن محمد بكلي مترجما.....223

5 .2 . الأمانة والخيانة عند المترجمين.....236

5. 3. انتقاء الألفاظ.....248

الخاتمة.....263

تلخيص باللغة العربية.....276

تلخيص باللغة الفرنسية.....280

تلخيص باللغة الإنجليزية.....284

قائمة المصادر والمراجع.....288

فهرس المحتويات.....303

Dateiname:	26072020 رسالة السوتنانس.pdf
Verzeichnis:	C:\Users\Tarekation\Desktop\Doktorarbeit Hasna Boualleg\Hasna Doktorarbeit\26072020 رسالة السوتنانس
Vorlage:	Normal.dotm
Titel:	
Thema:	
Autor:	Brichni Tarek
Stichwörter:	
Kommentar:	
Erstelldatum:	23.07.2020 04:25:00
Änderung Nummer:	10
Letztes Speicherdatum:	06.08.2020 19:04:00
Zuletzt gespeichert von:	Brichni Tarek
Letztes Druckdatum:	06.08.2020 19:04:00
Nach letztem vollständigen Druck	
Anzahl Seiten:	307
Anzahl Wörter:	53.105
Anzahl Zeichen:	267.580 (ca.)