الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري1 – قسنطينة –

كلية الآداب واللغات

قسم الترجمة

رقم الإيداع...../..... :

ترجمة الحوار في الرواية الفرنسية إلى العربية
رواية "الدروب الشاقة" أنموذجا
دراسة تحليلية نقدية لترجمة حسن بن يحيى

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالب :

قوراري الوردي

تحت إشراف :

د. محمد الأخضر الصبيحي

لجنة المناقشة:

1-الدكتور: رشيد قريبع **جامعة :** قسنطينة **رئيسا.**

2-الدكتور: محمد الأخضر الصبيحي **جامعة :** قسنطينة **مشرفا ومقررا.**

3-الدكتور: صالح خديش **جامعة :** خنشلة **عضوا.**

4-الدكتورة: فريدة بوساحة **جامعة :** قسنطينة **عضوا.**

السنة الجامعية:

2018-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء

الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى على نعمه ظاهرها وباطنها.

أهدي هذا العمل المتواضع لوالدي الكريمين.

إلى أغلى الناس، جدي المرحوم الذي رباني وزرع في قلبي حب اللغات

والثقافات الأجنبية منذ الصغر.

إلى جدتي الكريمة وكل أفراد عائلتي

إلى زوجتي مروة وطفلتي صفاء.

إلى أستاذي القدير الدكتور محمد الأخضر الصبيحي

الذي جعله الله سببا في مواصلة هذا العمل.

شكر وعرفان

يسعدني أن أتقدم بالشكر و العرفان إلى الأستاذ القدير

الدكتور محمد الأخضر الصبيحي الذي لم يبخل علي بإرشاداته

ونصائحه الهادفة و حرصه على أن يكون هذا العمل في

المستوى المطلوب.

كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذة قسم الترجمة بجامعة

منتوري قسنطينة.

دون أن أنسى زملائي : الأستاذ كواسح النذير والدكتور هبير

السعيد على وقوفهم دوما إلى جانبي.

مقدمة

المقدمـة :

ساهمت الترجمة بشكل فعال في إحياء الثقافات واللغات وساعدت كثيرا في تقريب الشعوب والمجتمعات، فأصبحت بذلك عملية ضرورية في جميع الميادين العلمية والأدبية واللغوية. فهي وسيلة لنقل العلوم والتعريف بالآداب المحلية والأجنبية، كما أنها أداة من أدوات التبليغ اللغوي التي طالما اعتبرها اللغويون جزءا لا يتجزأ من علم اللسانيات وتعليمية اللغات.

والترجمة، بشكل عام، هي نشاط استهوى العديد من المفكرين والأدباء والنقاد، وبدرجة أكبر، المختصين في العمل الترجمي. حيث اعتبرها البعض علما قائما بذاته له قواعده وأصوله، واعتبرها البعض الآخر فرعا من فروع العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والأدب وغيرهما.

ونظرا لصعوبة الترجمة وتعدد المصادر والعلوم التي تستقي منها وترتكز عليها، اختلف المنظرون في تصنيفها من حيث أنها عملية لغوية أم فن أدبي.

إن الترجمة الأدبية التي تعنى بترجمة الآثار الأدبية لا تقتصر على نقل الشكل أو المعنى فحسب – كما هو الحال بالنسبة للترجمات العلمية – وإنما تستلزم نقل روح النص والطابع الجمالي للعمل الأدبي أيضا. والأمر ينطبق بطبيعة الحال على ترجمة الرواية التي تعد من أنجع السبل في نقل خصوصية كل لغة والكشف عن الاختلاف الموجود بين اللغات

سواء من حيث البعد التركيبي المتعلق بتركيب الجمل وترتيب الألفاظ أو البعد الجمالي الخاص بجمال الأسلوب المتمثل في استخدام الصور البيانية والمحسنات البديعية.

عرفت ترجمة الرواية انتشارا واسعا في جميع الثقافات وإلى مختلف اللغات، حتى أن الرواية الواحدة كانت لها عدة ترجمات في اللغة الواحدة (كما هو الحال بالنسبة للرواية التي وقع عليها اختيارنا والتي ترجمت على الأقل مرتين من طرف المترجم **حنفي بن عيسى** والمترجم **حسن بن يحيى**). وبما أن الرواية جنس أدبي حديث النشأة، أقبل المترجمون على ترجمتها الواحد تلوى الآخر، واكتشفوا أثناء عملهم عنصرا مهما في الرواية، ألا وهو الحوار. هذا العنصر الذي له شكله الخاص ولغته التي تميزه عن الوصف والسرد، يستقل بذاته داخل الرواية ويضفي عليها شيئا من الواقعية والتشويق.

إن "**ترجمة الحوار في الرواية الفرنسية إلى العربية، رواية الدروب الشاقة أنموذجا، دراسة تحليلية نقدية لترجمة حسن بن يحيى**" هي عنوان بحثنا الذي نهدف من خلاله إلى الكشف عن إمكانية ترجمة الحوار ترجمة سليمة. وهذا ما جعلنا نطرح الإشكالية الآتية :

– هل على المترجم التقيد بنفس نسق الحوار أثناء ترجمة الرواية من الفرنسية إلى العربية أم أن له حرية التصرف في ترجمته ؟

يدعونا هذا السؤال إلى طرح عدة أسئلة أخرى :

– هل يمكن أن نترجم لغة الحوار العامية القريبة من الخطاب الشفوي باللغة الفصحى في النص الهدف ؟

– كيف يكون توزيع علامات الترقيم في الحوار باعتبار الخصوصية اللغوية لكل نص ؟

ولإيجاد حل لكل هذه التساؤلات، ارتأينا أن ننطلق في بحثنا من الفرضيات التالية :

– إن ترجمة الحوار في الرواية تقتضي احترام عبقرية كل لغة إضافة إلى النقل السليم للخصوصية الثقافية في إطار بيئة اجتماعية ولغوية مناسبة لقارئ النص المترجم.

– لغة الحوار الروائي ذات الطابع الشفهي تترجم بنفس الطابع اللغوي في النص الهدف.

– يختلف استخدام علامات الترقيم في اللغتين الفرنسية والعربية في كثير من الأحيان.

يمكن لنا أن نلخص أهم الدوافع والأسباب التي أدت بنا إلى التطرق لموضوع ترجمة الحوار كالآتي :

– اهتمامنا بالترجمة الأدبية وترجمة الرواية بصفة خاصة، فقد كانت لنا تجربتان على مستوانا الشخصي هما : ترجمة قصة Animal Farm للكاتب الانجليزي **George Orwell**، وترجمة قصة The Star Child للروائي **Oscar Wild** حيث صادفتنا عدة صعوبات أثناء ترجمتنا للحوار.

– طبيعة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي تزخر بسجلات كلامية مقترضة من العامية الجزائرية، والرغبة في الكشف عن كيفية تعامل المترجم معها.

وقد كانت الأهداف المرجوة من الدراسة التي أجريناها على النحو الآتي :

- الكشف عن بعض الحقائق اللغوية والثقافية المتعلقة بترجمة الحوار الروائي.
- معرفة السبيل الأمثل لبلوغ ترجمة سليمة تحترم فيها اللغتان في آن واحد.

أما أهمية الدراسة فتتمثل فيما يلي :

- قد يفيد هذا البحث، ذو الطابع العلمي، في الدراسات النظرية على مستوى المكتبات.
- قد يكون هذا البحث إضافة علمية للدراسات السابقة في مجال الترجمة الأدبية.

إن المناهج التي اتبعناها في دراستنا هي المنهج الوصفي والمنهج التحليلي النقدي إذ وجدناهما يناسبان كثيرا طبيعة البحث وذلك من خلال عرض ووصف أهم التعاريف الخاصة بالحوار والرواية والترجمة الأدبية وكذلك أهم الدراسات الترجمية في الجانب النظري، ثم تحليل ونقد ترجمة بعض المقتطفات من الحوار للمترجم **حسن بن يحيى** في الجانب التطبيقي.

وقد اعتمدنا في تحليلنا ونقدنا على نظرية الترجمة الأدبية وخاصة آراء **أنطوان برمان** فيما يخص **النزعات التشويهية** التي من شأنها أن تخل بنسق النص وتأثر في المعنى.

ولتحقيق الأهداف المرجوة من هذه الدراسة قمنا بتقسيم بحثنا إلى قسمين هما : الجانب النظري والجانب التطبيقي فضلا عن المقدمة والخاتمة.

- **الجانب النظري**، ويشتمل على أربعة فصول مرتبة على النحو الآتي :

- **الفصل الأول** : بعنوان "**الرواية**".

تطرقنا فيه لأهم التعاريف المقدمة لهذا الجنس الأدبي وعناصره وأقسامه ثم طبيعة الخطاب الروائي فلغة الرواية، يليها تاريخ ظهور الرواية في أوربا وعند العرب، لينتهي الفصل بالحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية.

- **الفصل الثاني** : يحمل عنوان "**الحوار**".

قمنا فيه بتقديم أهم المفاهيم الخاصة بالحوار ثم الحديث عن لغة الحوار وأبعاده ووظائفه ومختلف أنواعه.

- **الفصل الثالث** : اخترنا له عنوان "**نظريات الترجمة**"

قدمنا فيه مفهوما شاملا لنظرية الترجمة، ثم أهم الدراسات النظرية في ميدان الترجمة، بدءا بالنظرية اللغوية ووصولا إلى النظرية الأدبية.

- **الفصل الرابع** : تحت عنوان "**الترجمة الأدبية**"

وأهم ما تناولناه في هذا الفصل هو مفهوم الترجمة الأدبية، وختمناه بالحديث عن بعض صعوبات التي تعيق عمل مترجم النصوص الأدبية.

- **الجانب التطبيقي**، وجاء في فصلين :

- **الفصل الأول** : اشتمل على تقديم موجز لرواية 'Les chemins qui montent' والتعريف بمؤلفها **'مولود فرعون'**.

- **الفصل الثاني** : جاء على شكل دراسة تحليلية نقدية لبعض المقاطع المترجمة من الحوار وأهم النتائج التي خلصنا إليها.

لقد اعتمدنا في دراستنا على عدة مراجع تدور كلها حول الترجمة والأدب والرواية، وخاصة تلك التي تتعلق بالدراسات السابقة والتي قام بها الزملاء من قبلنا، حيث وجدنا فيها معلومات قيمة ساعدتنا كثيرا في تسطير الخطوط العريضة لهذا البحث.

ومع ذلك صادفتنا بعض المشاكل والصعوبات أثناء البحث، نذكر منها :

- صعوبة إيجاد المراجع المناسبة في بداية البحث.
- طبيعة الموضوع في حد ذاته، فترجمة الحوار في الرواية أمر معقد نظرا لطبيعة هذا العنصر الروائي وتركيبته اللغوية.
- التردد في اقتراح ترجمات شخصية أثناء التحليل والنقد.

الجانب النظري

الفصل الأول:

الرواية

***مقدمة الفصل الأول :**

تتعدد النصوص وتختلف، فمنها ما هو علمي ومنها ما هو أدبي. أما النصوص الأدبية فهي في مجملها نصوص ذات طابع فني وجمالي، والهدف منها هو الارتقاء بمستوى اللغة والإبداع في مجال الكتابة والأدب. وتصنف النصوص الأدبية باعتبارها نثرا كالمسرح والرواية أو شعرا كالملحمة والقصيدة.

والرواية باعتبارها نصا أدبيا لها ما يميزها عن غيرها من النصوص الأدبية الأخرى، سواء في شكلها أي من حيث الطول أو في لغتها القريبة من الخطاب الشفهي أو في مضمونها فهي ذات طابع اجتماعي. كما أن الرواية لم تستقل بذاتها كفن أدبي ولم تتشكل صورتها الحالية إلا مؤخرا. ونظرا لأهميتها حاولنا في هذا الفصل أن نقدم تعريفا لها مرورا بذكر أهم عناصرها وأقسامها وكذا خاصيتها الاجتماعية واللغوية، وصولا إلى تاريخ ظهورها في الأدب الغربي والعربي ثم الأدب الجزائري المكتوب باللغتين العربية والفرنسية.

1- الروايــة :

1-1- تعريف الرواية :

إن الرواية هي أكبر أنواع القصص من حيث الطول، فهي تحتوي على العديد من الشخصيات، ولكل منها انفعالاتها واختلاجاتها الخاصة. فالرواية من أنواع الأدب النثري. وقد كانت القصص في بدءها ضعيفة الأسلوب، لكن مع مر العصور تطورت الرواية وراحت تتناول مشاكل الحياة ومواقف الإنسان منها في ظل التطور الحضاري السريع، وعالجت موضوعات تاريخية واجتماعية وعاطفية ... وتتكون الرواية من العناصر الآتية: الحدث والشخصيات والبيئة والأسلوب والحبكة والحوار. إلا أن الطول وحده ليس كل ما يميز الرواية عن القصة أو الأقصوصة، فالرواية تمثل عنصرا وبيئة، أي أن لها بعدا زمنيا، ومن المألوف أن يكون زمانها طويلا ممتدا، بل ربما اتسع هذا البعد الزمني فاستغرق عمر الشخصية البطلة أو أعمار أجيال متتابعة.[1]

حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية نجد أن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل أيضا على نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره. فقد ورد في لسان العرب عن **ابن سيده** في "معتل الياء"، روي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا، ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي. ويسمى البعير راوية بتسمية الشيء بغير اسمه لقربه منه، فالبعير يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا راوية.[2]

[1] – هدارة، مصطفى، دراسات في النثر العربي الحديث، 1992، ص 38–39.

[2] – مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 22.

ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه. قال **الجوهري** : "رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راو من قوم رواة، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته، و أرويته أيضا".[3]

ومن التعاريف التي أوردها بعض الدارسين للرواية نذكر :

"هي رواية كلية شاملة قد تكون موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[4]. ويجد صاحب هذا التعريف، **عبد الله العروي**، أن الرواية تتميز بما يلي :

- الكلية والشمولية في تناول الموضوعات وفي الناحية الشكلية.
- قد تكون الرواية معبرة عن الفرد أو الجماعة أو الظواهر.
- ترتبط الرواية بالمجتمع وتقيم معمارها على أساسه.
- الرواية مثل المجتمع، تتجاوز المتناقضات وتجمع بين الأشكال الأدبية المختلفة.

إن الحديث عن معمارية الرواية وارد في العديد من التعريفات، ذلك لأن هذا الفن مرتبط بالمجتمع الحديث الذي يتميز بالعمران أو المعمار. يقول **محمود أمين العالم** : "ويتشكل هذا المعمار في الرواية من عناصر متشابكة، كسمات الشخصية الروائية والعناصر

[3] – ابن منظور، قاموس لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الالكتروني، بيروت، 1995.

[4] – العروي، عبد الله، الايدولوجيا العربية المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص 275.

المتحكمة في مصائرها، والطابع التسجيلي والطابع التحليلي، ومكوناتها الأسلوبية، وعنصر المكان، ثم التصميم الذي تخضع له الرواية"[5].

أما معجم المصطلحات الأدبية **لفتحي إبراهيم** فقد جاء فيه أن الرواية: "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع ظهور الطبقة البرجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من التبعيات الشخصية"[6].

ويتضمن هذا التعريف جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية التي تستحق بدورها التوضيح، مثل السرد والشخصيات والأفعال، مع الإشارة إلى حجم الرواية الذي يتميز عموما بالطول. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي **حميد لحمداني** : "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع الروايات هي كونها قصصا طويلة، وقد لاحظنا أن ما يعتبره أغلب النقاد في العالم العربي ككل رواية لا يقل في الغالب عدد صفحاته عن ثمانين صفحة من القطع المتوسطة"[7].

1-2- عناصر الرواية :

أما عناصر الرواية فهي عبارة عن : الحدث والشخصية والزمان والمكان والسرد والحوار واللغة والأسلوب والحبكة .

[5] – محمود، أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص 68-73.

[6] – إبراهيم، فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، العدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988، ص 176.

[7] – لحمداني، حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة ، الرباط، 1985، ص 80.

أ- **الحدث** : هو جملة من المواقف والانكسارات والانتصارات المتعاقبة التي تتكون منها القصة، أو هو تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا والتي يضمها إطار خارجي .وأركان الحدث ثلاثة هي الفعل والفاعل والمعني. يرتبط الحدث بالشخصية في الأعمال القصصية ارتباط العلة بالمعلول فلا يمكن تجزئتها. [8]

كما أن الحدث يرسم حالات الشخصيات، ومشاعرها، وتنوع الأحداث وتطورها و يخوض بالقارئ في قراءة الرواية. ولكل حدث بداية ووسط ونهاية، ويجب أيضا أن تتوفر فيه العناصر والأجزاء التي تزينها، إلا أنه ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث، فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها.[9]

ب- **الشخصية** : هي من أهم العناصر التي تقوم بها القصة، وفي الواقع أن حيوية القصة مرتبطة بوجود الشخصيات، لأن وجود القصة نابع من شخصيات القصة والشخصية هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث، وقد تكون الشخصية من الحيوان، فيستخدم عندئذ كرمز يكشف عما وراءه من شخصية إنسانية تهدف من وراءها العبرة والموعظة ، كما في كليله ودمنة والقصص التعليمية الأخرى.[10]

والشخصية من حيث تكوينها نوعان[11]:

[8] – وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، 1994، ص 28.
[9] – المرجع نفسه.
[10] – مريدن، عزيزة، القصة والرواية ، بيروت، دار الفكر، 1980، ص27.
[11] – وادي، طه، المرجع السابق، ص 27.

- **الشخصية النامية** : وهي الشخصية المتطورة التي لا تبدو للقارئ في الصفحات الأولى بل تتكشف شيئا فشيئا، وتتطور بتطور الرواية وأحداثها و تنمو مع تغير الأحداث.

- **الشخصية الثابتة** : وهي أن تقوم فيها الشخصية عادة على فكرة واحدة وتظهر في كل مواقف القصة بصورة واحدة أيضا ولا تتغير في سلوكها وانفعالاتها ولا تؤثر فيها الحوادث، ولا تكاد طبيعتها تتغير من بداية القصة حتى النهاية، أي لا تأخذ منها شيئا ولا تعطيها أو تزيد عليها.

أما الشخصيات من حيث دورها فهي نوعان[12] :

- **الشخصية المحورية:** تلك الشخصية التي يتحرك بها ومنها الكاتب، ليبرز غايته من العمل الأدبي، روائيا كان أو حواريا.

- **الشخصية الثانوية:** يوظفها الكاتب في مرحلة من مراحل التطور الروائي، ثم يتخلى عنها، و بعد أداء دورها تظهر شخصية أخرى.

*** طرق عرض الشخصيات[13]:**

- **الطريقة المباشرة أو التحليلية:** وهي أن يلجأ الراوي إلى رسم الشخصيات معتمدا على كل شيء، مستعملا ضمير الغائب، فيرسم شخصياته من الخارج، يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر بعضها الآخر، وكثيرا ما يعطينا رأيه فيها صريحا دون أي التواء.

[12] – عبد الخالق، نادر أحمد، الرواية الجديدة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص 40.
[13] – نجم، محمد يوسف، المرجع السابق، ص 98.

- **الطريقة غير المباشرة أو التمثيلية:** هي التي يتنحى فيها الروائي جانبا، ليترك للشخصية حرية الحركة والتعبير عن نفسها بنفسها، مستعملا ضمير المتكلم، فتتكشف أبعادها أمام القارئ بصورة تدريجية عبر أحاديثها وتصرفاتها وأفعالها.

ت- الزمان والمكان: يعتبر الزمان عنصراً بنائياً هاماً في جميع فنون القصص، فعليه تترتب عناصر التشويش واستمرار الأحداث الروائية المتتابعة.[14]

كما أن المكان له أهمية كبيرة في الرواية، لأن الأحداث تجري فيه وتتحرك الشخصيات خلاله، وكل حادثة لابد أن تقع في مكان معين وترتبط بظروف وعادات ومبادئ.[15]

ث- السرد: يعتبر السرد صيغة ضرورية لنقل أحداث الرواية من صورتها الواقعية إلى الصورة اللغوية.

ج- الحوار: هو ما يدور من حديث بين الشخصيات أو تكلم الشخصية مع نفسها. وهناك عدة أنواع للحوار، نذكر منها[16] :

- **حوار مع الغير:** وهو لا يعني أن يكون بين شخصين، بل يمكن أن يكون بين فرد وجماعة، أو جماعة مع جماعة أخرى.

- **حوار مع النفس:** وهو حديث بلا صوت، يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، وفيه تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جدا.

---

[14]- مبروك، مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 10.

[15]- مريدن، عزيزة، المرجع السابق، ص28.

- وادي، [16] طه، المرجع السابق .

ح- اللغة: هي الوسيلة التي يتعامل بها الناس في حياتهم اليومية، ومن ثم وسيلة الأديب الوحيدة في التعبير وتوصيل الأفكار، وتحتل اللغة المرتبة الأولى في النص الأدبي. ومن خلال تحقق الانسجام والترابط بين الأسلوب واللغة، يمكن تحديد هوية الشخصية وتحديد الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصية، وتحديد البيئة المكانية والزمنية، فالمحيط العام للشخصية متوقف على حسن الإجادة اللغوية والتصويرية.[17]

خ- الأسلوب: هو طريقة العمل ووسيلة تعبير عن فكرة الروائي وثقافته وشخصيته بواسطة الكلمات والتراكيب.

د- الحبكة: هي التي تعطي كاتب القصة تصورا عاما عن الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم الحدث للقراء، وتعتبر بداية الصراع هي بداية الحبكة، ونهاية الصراع هي نهاية الحبكة.[18]

1-3-أقسام الرواية :

شهد الأدب العربي أقساما عديدة من الرواية من حيث مضمونها. وعلى هذا الأساس تجدر الإشارة إلى الأقسام التالية[19]:

أ- الرواية التحليلية: وهي التي يبرز فيها جانب التحليل النفسي، حتى يكاد يطغي على بقية عناصرها الروائية، كالأحداث والشخصيات والحوار.

[17] – عبد الخالق، نادر أحمد، المرجع السابق، ص 111.

[18] – موقع www.wikipedia.

[19]– هيكل،أحمد، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، الطبعة الرابعة، دارالمعارف، القاهره، 1983، ص 111.

ب- رواية التجربة الذاتية : في هذا النوع يتخذ الأديب من حيلته وما صادف مادة أدبية، يصوغها في قالب روائي معتمدا على العناصر الأساسية للفن الروائي.

ت- رواية الطبقة الاجتماعية : يعني بها الرواية الاجتماعية، التي تهتم بقضايا المجتمع، من فقر وعادات سلبية، يحاول الكاتب علاجها وتقديم الحلول الناجعة لها.

ث- الرواية الذهنية : ويقصد بها الرواية التي يقدم فيها المؤلف فكرة ذهنية، يؤمن بها، ويريد أن يؤمن بها الآخرون، فيعبر عنها في قالب روائي، تكون هذه الفكرة الذهنية هي مغزاه ومضمونه أو الهدف الرئيسي الذي يشير إليه.

ج- الرواية التاريخية : هي الرواية التي تتخذ مادتها الأساسية من التاريخ، إما أن تقصد إلى تعليمه، وهذه هي الرواية التاريخية التعليمية، وإما أن تقصد إلى إحياء الماضي وتمجيده، وهذه هي الرواية التاريخية القومية.[20]

د- رواية التسلية والترفية : قد اتجهت إلى مجرد إرضاء رغبات الجماهير وأذواقهم، وتعود نشأة هذا التيار إلى حد كبير إلى سياسة المحتلين في البلدان العربية .

ذ- الرواية التعليمية : كما يبدو من اسم هذا النوع من الرواية أن الطابع التعليمي فيها أهم من الطابع الفني.

[20] – عبد الخالق، نادر أحمد،المرجع السابق، ص 22.

2- الخطاب الروائي :

لم تعد الرواية كما كانت من قبل سهلة القراءة وواضحة المعالم، بل غدت – شأنها في ذلك شأن القصيدة المعاصرة– عصية على الفهم وصعبة الاستيعاب، وصار السرد الروائي نوعا من التجريب، وذلك بالبحث عن شكل جديد يتماشى مع التصورات الجديدة ويخضع لتقنيات جديدة تستعصي على القبض والتقعيد. إن مهمة السرديات في هذه الحالة هي دراسة خصوصيات هذه الأعمال ورصد الانزياح الجمالي في العمل السردي، وهو ما يمكن تسميته بالشعرية التي لم تعد تخص الشعر بقدر ما صارت نظرية أدبية ترتبط بالأعمال الأدبية باختلاف أجناسها.[21]

3- لغة الخطاب الروائي :

تشغل اللغة في الإبداع الأدبي بوجه عام وفي السرد الروائي بوجه التحديد مكانة هامة، بل إن الرواية لا تكتسب قيمتها وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا في إطار التطور النظري العام للغتها من خلال التركيز والاهتمام بعملية التشخيص اللغوي وبمختلف البناءات السردية وما تتوفر عليه من خصوصية. ومن هنا تكون اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة ومن خلالها. فما انتماء الرواية إلا للغة التي تكتب بها، بغض النظر عن الحكاية أو انتمائها إلى هذا المكان أو إلى هذا المجتمع.[22]

[21] – مفقودة، صالح، أبحاث في الرواية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

[22] – عن جوادي، هنية، التعدد اللغوي في الرواية، مجلة المخبر لقسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، مارس 2009، ص 313.

وهي على المستوى الداخلي للنص الروائي "وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل التبلور والكثافة إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع". إذا كانت اللغة في الشعر تستأثر بمستوى واحد رئيس ووظيفة واحدة تتحول عبرها اللغة إلى غاية بذاتها وتدعى الوظيفة الشعرية، وتكون فيه اللغة تحت سيطرة الوعي اللغوي الموحد للشاعر، فإنها لا تقف في الخطاب الروائي بفعل طبيعته الانفتاحية عند حدود هذه الوظيفة الشعرية، بل نجدها تتحول إلى مؤسسة اجتماعية تحمل أذواق الناس وأفكارهم وعواطفهم، كما تصور مستويات حياتهم وما تضج به من صراعات ومفارقات وما تشهده لغة المجتمع من تغير وتحول.[23]

يذهب **ميخائيل بختين Mikael Bakhtine** إلى أن الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الروائية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية.[24]

بل إن مفهوم الرواية عند **بختين** لا يقوم على موضوع الرواية أو شكلها الفني، وإن كان لا يغفل هذين العنصرين الأساسين فيها بقدر ما يستند على ارتباط لغتها بالواقع. فالمهم

[23] – صالح، صلاح، سرد الآخر،الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 47–48.

[24] – العوف، زياد، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص 168.

في الرواية لديه هو "ماهيتها كممارسة تقنية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه من آراء المؤلف أو ما تطرحه من موضوعات".[25]

ولما كانت الرواية تتوفر على مزيج من اللغات وعلى أكثر من نسق لغوي، فقد تحدث **بختين** عن لغة الروائي التي أصبحت مشكلة من لغات متعددة ومتنوعة تعكس تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة، وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب.[26]

ومن هنا ينظر **بختين** إلى الكلمة الروائية بوصفها حاملا إيديولوجيا لا بوصفها أسلوبا فقط. ومن ثم لا تكون اللغة مجرد علامات رمزية بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات إيديولوجية متنوعة، أو بالأحرى "نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة". لأن ذلك قد يسطح العمل الروائي ويطمس كل أبعاده ودلالاته[27].

هكذا ينفذ النقد البختيني إلى عمق اللغة الروائية، فلا يتعامل معها بوصفها تركيبا نحويا أو صرفيا خاضعا لقوانين موضوعية ستاتيكية، أو كشكل جمالي منمق يتم التلاعب فيه بالألفاظ بمنأى عن أي عمق أو دلالة. بل ينظر إليها كفضاء إبداعي ورؤية للعالم ووعي متعدد ومتشبع بجدلية التجارب الحياتية في بعدها الإنساني، لأن اللغة ما هي إلا جزء

[25] – بركات، وائل، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل بختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، ع3، 1998،ص 72.

[26] – المرجع نفسه، ص 69.

[27] – فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 294.

من حياة الإنسان مهما كانت طبقته، وجزء معبر عن وعيه، بل "إنها الواسطة المادية التي يتفاعل بها الناس في المجتمع"[28].

ومن زاوية أخرى يرى **بختين** أن الرواية مثلما تنقل الصراع الاجتماعي داخل أسلوبها، فإنها تحمل أيضا صراعا من نوع آخر يكمن في اشتمالها على مزيج من الأشكال الخطابية كالكتابات الأخلاقية والفلسفية والمذكرات والرسائل والمواعظ والأحاديث والأشعار ... وهي في حقيقتها تتصارع داخل كيان النص الروائي لتفرز في النهاية نسقا منسجما. وبذلك يتحول النص الروائي عند **بختين** إلى تفاعل منظم بين وحدات متنوعة من الأساليب أو إلى صراع طبقي إيديولوجي من خلال اللغات واللهجات.[29]

أما الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** فهي تثمن أعمال أستاذها **بختين** باستحداثها لمصطلح التناص L'intertextualité الذي يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، والعلاقات والتفاعلات بين النصوص سواء بطريقة مباشرة أو ضمنية، بحيث يعرفه بعضهم بأنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص بتقنيات مختلفة، حيث تتحول الرواية إلى حوار مع الذات وتواصل مع نصوص أخرى. ويصبح بذلك مفهوم الحوارية معادلا لمفهوم التناص.[30]

[28] – بركات، وائل، المرجع السابق، ص 93.

[29] – بختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، بيروت، 1987، ص 38.

[30] – مفقودة، صالح، دراسات في الأدب الجزائري، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، 2002، ص 172.

4- الخاصية الاجتماعية للرواية[31] :

يذهب **رولان بارث Roland Barthes** في بعض كتاباته إلى أن الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع وأنها تبدو مؤسسة أدبية ثابتة الكيان، فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز عن مؤسسات المجموعة الاجتماعية.

وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمق مدلولا وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية، إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع وترقيق العواطف وصقلها وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة بالعمق والأصالة الفكرية.

5- تاريخ ظهور الرواية :

5-1-في الأدب الغربي :

لم تحقق الرواية الاستقلال باعتبارها جنسا أدبيا، وتتميز بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي في القرن الثامن عشر، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية والعجائبية. وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة في شكل حديث اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفنية، في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر، حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة أدب الطبقة

[31] – مرتاض، عبد المالك، المرجع السابق، ص 34.

الحاكمة، ولا تمثل القصص التي تعبر عن الخدم والصعاليك إلا استثناء لا يمكن القياس عليه.[32]

فالسمة البارزة للرواية هي انكبابها على الواقع، وعليه فهي تحمل منذ القرن الثامن عشر رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية "**دونكيشوت**" لـ: **دي سرفانتس** أول رواية فنية في أوربا كونها تعتمد على المغامرة والفردية.[33]

وقد استفاد **جورج لوكاتش George Lukacs** من هذه الفكرة واعتبر بدوره الرواية ملحمة برجوازية، فالرواية سليلة الملحمة، وإذا كان موضوع الملحمة هو المجتمع فإن موضوع الرواية هو الفرد الباحث عن معرفة نفسه وإثبات ذاته وقدراته من خلال مغامرة صعبة.[34]

يقول **لوسيان غولدمان Lucien Goldmann**: "من هنا هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلى إهمال الاتفاق الروائي المحض، أعني بطل الرواية، فقد تصدعت هذه الشخصية في الأدب الحديث ورقت". إن **غولدمان** يربط هو الآخر بين المجتمع والرواية، فيشير إلى ارتباط الرواية الجديدة بالمجتمع الرأسمالي الذي يختفي فيه دور الفرد، فيصير مشغولا بالبحث عن القيم الحقيقية في مجتمع متدهور[35].

[32] – عبد المحسن، طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938)، دار المعارف، مصر، ص 193.

[33] – المرجع نفسه.

[34] - Lukacs, George, La théorie du roman, Ed. Gallimard, 1968, p 35.

[35] – غولدمان، لوسيان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1965، ص 181.

5-2-في الأدب العربي :

5-2-1- في المشرق العربي :

إذا كان بعض الدارسين يربطون الرواية بعناصر القصص الأخرى فيعتبرونها شكلا عن القصة والحكاية، فإن ذلك يجعلنا نقول أن الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الذي عرف هذا الفن ممثلا في بعض ما جاء في كتب **الجاحظ** و**ابن المقفع** و**بديع الزمان الهمذاني**. لكن يرى بعض الدارسين أن الرواية فن مستورد. ويقول **بطرس خلاق** بهذا الصدد: "لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا عن الغرب أو متأثرا به تأثرا شديدا"[36].

ويرى هؤلاء أن كتاب **رفاعة الطهطاوي** "تلخيص الإبريز في تخليص باريز" هو مطلع الفن القصصي في الأدب العربي الحديث. ويذكرون بعد ذلك **المويلحي** و**جورجي زيدان**. ويتطرقون إلى المترجمين والمقتبسين، ثم يحطون الرحال عند رواية "زينب" **لمحمد حسين هيكل** والتي أسماها صاحبها "مناظر وأخلاق ريفية" بقلم فلاح مصري، وقد عدت هذه الرواية فتحا في الأدب المصري بل وفي الأدب العربي الحديث.[37]

ويبدي **بطرس خلاق** اعتراضه على اعتبار هذه الرواية فتحا في الأدب العربي الحديث، ويشير إلى الموقف المتناقض لصاحبها الذي لم يجرأ في البداية على تسميتها رواية ثم يعتبرها بعد ذلك في مواضع أخرى فتحا جديدا في الأدب المصري والعربي. ويرى

---

[36] – خلاق، بطرس، نشأة الرواية العربية بين النقد والايدولوجيا، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 17.

[37] – المرجع نفسه، ص35.

بطرس خلاق أن رواية "الأجنحة المتكسرة" **لجبران خليل جبران** قد نشرت قبل رواية زينب لأكثر من سنتين، ومع ذلك لم تعد الرواية الأولى.

وبشأن الريادة في مجال الرواية تشير **إيمان القاضي** إلى المحاولة الرائدة التي قام بها **سليمان البستاني** على صفحات مجلة "الجنان" البيروتية والتي أسماها بـ "الهيام في جنان الشام"، و ذلك في عام 1870.[38]

5-2-2- في المغرب العربي:

إن الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب التي تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي وتختلف معها في بعضه الآخر بفعل تميزها التاريخي وما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات. إذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية، فكان حينها تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى.[39]

6- الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية[40] :

لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى، لا ينبت في الفضاء وإنما لابد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج،

[38] – القاضي، إيمان، السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام / عن أ.د. مفقودة صالح، أبحاث في الرواية، جامعة بسكرة.

[39] – مفقودة، صالح، المرجع السابق.

[40] – المرجع نفسه..

أما خصوبة التربة فنعني بها وجود نضج ووعي. كما أنه في تناولنا لموضوع الرواية لابد من التطرق إلى المرجعيات الأخرى لهذا الجنس الأدبي من مثاقفة ومن ارتباط مع المشرق العربي ومن التراث السردي بصفة عامة. هذا فضلا عن الواقع السياسي والاجتماعي للشعب الجزائري. وبطبيعة الحال فإن استعراض التاريخ النضالي للشعب الجزائري أمر في غاية الصعوبة نظرا لتراكم الأحداث وتشابكها وعدم كتابة تاريخ الجزائر وعدم تحليله بصفة دقيقة وواضحة، ثم إن المقام لا يسمح إلا بالإشارة الخاطفة إلى بعض المحطات الهامة والأساسية التي لها علاقة بفن الرواية، وهي كالآتي :

- ثورة الفلاحين (1871-1916): يرتبط تاريخ هذه الثورة بظهور أول بذرة قصصية في الأدب الجزائري وهي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" **لمحمد مصطفى بن إبراهيم** الذي صادرت فرنسا أملاكه وأملاك أسرته.
- أحداث 08 ماي 1945: تعتبر نقطة تحول على كل المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية.
- أول نوفمبر 1954: في هذه الفترة ظهرت عدة أعمال روائية ممثلة في "الطالب المنكوب" **لعبد المجيد الشافعي**.

7- الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية[41] :

مرت الجزائر بظروف استعمارية قاسية منذ احتلالها في 1830 إلى عام 1962 وكان للاحتلال الفرنسي تأثير كبير على الحياة بمختلف ميادينها وعلى الحياة الأدبية بصفة خاصة. لأن الاحتلال الفرنسي للجزائر كان غزوًا استيطانيا يهدف إلى التغلغل في أرض الجزائر واحتلالها احتلالا شاملا ودائما، لم يكتف منه الغزاة بالسيطرة على أراضيها ونهب خيراتها وإذلال أهلها فحسب، وإنما ذهبوا إلى أبعد من ذلك بالنيل من الأسس المعنوية والمميزات الحضارية للشعب الجزائري والطعن في عقيدته وتشويه قيم تراثه وطمس معالم شخصيته.

سجلت الرواية الجزائرية حضورا قويا في تلك الفترة، فكانت أكثر الأجناس الأدبية بروزا وانتشارا لكونها الوعاء الّذي يحوي القضية الجزائرية بكلّ معالمها وأبعادها.

تمتد جذور الكتابة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية لفترة ما قبل الحرب العالمية الّثانية حيث كان تعليم اللّغة الفرنسية إجباريا ومفروضا، فرفض الجزائريون تعّلمها في البداية لأنها لغة المحتلّ المستعمر، لكن انبهار بعض المثقّفين الجزائريين بهذه اللّغة الجديدة وإعجابهم بها دفعهم لتعّلمها والسعي لإتقانها كمصدر إلهام جديد يمثل طريقة جديدة أو أسلوبا جديدا في الكتابة، وبناء على هذا التركيب العجيب توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان الجزائري في صورة شديدة التعقيد والثراء، تولدت عنها صورة الأدب الجزائري

[41] – العامري، إيمان، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع 10، جامعة سكيكدة، 2015، ص 171-190.

المعاصر الذي تعددت منابعه وتباينت أصوله ومشاربه، لكنها تصب جميعا في محيط أشمل، محيط الثورة الجزائرية التي انصهرت فيها كل التيارات الفكرية واللغوية.

لقد أثارت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بوصفها ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة جدلا ونقاشا كبيرا بين النقاد والدارسين الذين اختلفوا حول هوية هذا الأدب، فمنهم من عده أدبا عربيا استنادا إلى مضمونه وأفكاره المستمدة من الواقع العربي والجزائري تحديدا، فيما عده الكثيرون أدبا فرنسيا انطلاقا من اللغة التي كتب بها، وذلك على أساس أن اللغة تعد الوسيلة الوحيدة التي تحدد هوية الأدب، إضافة إلى أن هذا النوع من الكتابة الروائية أسهم بشكل أو بآخر في تطور الأدب الفرنسي أكثر مما أضاف إلى الأدب العربي.

ولعل أهم ما يميز الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية يعود لعدة عوامل تاريخية، كون الكتاب الذين يكتبون بالفرنسية استفادوا من التراكم و الإرث الذي سجلته الرواية الفرنسية، علما أنّ الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية عرفت تطورا كبيرا كتلك التي كتبها جيل جديد من الشباب أمثال : **كاتب ياسين** و**محمد ديب** و**مالك حداد** و**مولود فرعون** و**رشيد بوجدرة** و**آسيا جبار** و**بوعلام صلصال** و**مايسة باي** و**سليم باشا** و**أنور عبد المالك** و**كمال داود** وغيرهم، وقد استغلّ هؤلاء الكتاب هذه المدونة الغنية بالتجارب والاتجاهات، وكتبوا بكثير من الحرية فلم يكن المقدس عائقا أمامهم، ولم تكن الرقابة الذاتية أو المؤسساتية والاجتماعية تمنعهم من مقاربة موضوعات حساسة وخطيرة مثل طابو الجنس والسياسة و الدين. ومنهم من شعر بالنقص تجاه لغة المستعمر **كمالك حداد** الذي يقول: "لقد أراد الاستعمار ذلك، لقد أراد

الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص، لا أستطيع أن أعبر بلغتي". فهو يحس بعجز وغربة وبألم قاسٍ كّلما أراد أن يعبر عن أفكار وآمال ومشاعر جزائرية بلغة فرنسية. أما **محمد ديب** فيؤكد أن الكتابة بالفرنسية سلاح للتعبير عن آلام الشعب وليست انتماء للثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي، فيقول: "إن كل قوى الخلق والإبداع لكتابنا وفنانينا تجعل من الثقافة سلاحاً من أسلحة المعركة. أما **آسيا جبار** فترى أنها تكون في مشكلة كلما أرادت التعبير عن عواطف وأفكار عربية باللغة الفرنسية، لكنها مع ذلك لا تنكر فضل هذه اللغة. أما الروائي **مراد بوربون** فيقول: " إن اللغة الفرنسية ليست ملكاً خاصاً للفرنسيين، بل إن أية لغة إنما تكون ملكاً لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذاته القومية". أما **مولود معمري** و**كاتب ياسين**، فكلاهما يرى بأن إتقانه لهذه اللغة إثراء للثقافة الجزائرية وليس انتقاصا من شأنها أو إعراضا عنها.

نتيجة لهذه الظروف ظهرت مدرسة "شمال إفريقيا" المعبرة باللغة الفرنسية، وقد ضمت هذه المدرسة فئتين من الكتاب : أما الأولى فتمثل مستوطنين من أصل فرنسي ولدوا وعاشوا بالجزائر ومنهم : **إيزابيل ابرها ردت وجيل روا وآلبير كامي** ... أما الفئة الثانية تمثل كتاب من أصل جزائري تمكنوا من فرض أنفسهم في مجال الأدب بعد أن اتخذوا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير.

*** خاتمة الفصل الأول :**

نستنتج من كل ما سبق ذكره في هذا الفصل أن الرواية، باعتبارها نص أدبي حديث النشأة، تتميز عن الأجناس الأدبية الأخرى من حيث الشكل والمضمون. فهي أطول وأعقد من القصة والأقصوصة مثلا، كما أنها تتناول مواضيع اجتماعية واقعية يصوغها الكاتب في لغة سهلة أقرب ما تكون إلى الشفهية. والرواية كما رأينا نسيج مركب من عدة عناصر. وخلصنا أيضا في هذا الفصل إلى أن تاريخ ومكان ظهور الرواية لم يحددا بصفة موضوعية، فبعض الأدباء الأوربيين يرون أن أول رواية كتبت تعود إلى الأدب الغربي القديم، بخلاف الأدباء العرب الذين يعتقدون أن العرب القدامى هم السباقون إلى فن الرواية ولو كان ذلك مشافهة. وقد لاحظنا أيضا الجدل القائم حول الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، فاتجاه يعتبرها أدبا فرنسيا باعتبار اللغة التي كتبت بها، واتجاه آخر يعتبرها أدبا جزائريا عربيا باعتبار مضمونها والمواضيع التي تتناولها وحجة هذا الاتجاه أن اللغة ليست حكرا على أحد وإنما هي ملك لمن يحسن استعمالها.

الفصل الثاني:

الحوار

*** مقدمة الفصل الثاني :**

للحوار أثر بالغ في النصوص الروائية طالما أنه عنصر مهم في الرواية. فهو الذي يرسم الشخصية ويطور الحدث ويصور الموقف ويخفف من رتابة السرد ويبين الغرض ويضفي الواقعية على القصة. لقد عمدنا في هذا الفصل إلى تقديم مفهوم للحوار استنادا إلى التعاريف التي قمنا بجمعها أثناء البحث، ثم الحديث عن لغة الحوار وأبرز أبعادها، ثم ذكر أهم وظائف الحوار ومختلف أنواعه، لأننا نرى في ترجمته اختلافا عن ترجمة السرد والوصف.

1- مفهوم الحوار:

المحاورة في اللغة مراجعة الكلام، يقال حاورت فلانا، وأحرت إليه جوابا، وما أحار بكلمة، والاسم الحوير، تقول سمعت حويرهما وحوارهما، والمحورة من المحاورة، كالمشورة من المشاورة، وهي مفعلة.[1]

الحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر[2]، تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى داخل النص القصصي[3]. ولكي يحقق الحوار أهميته الفنية في القصة لابد من أن تتوفر فيه ثلاثة صفات :

- أن يندمج في صلب القصة كي لا يبدو للقارئ وكأنه عنصر دخيل عليها ويتطفل على شخصياتها.[4]

- أن يكون طيعا وسلسا ورشيقا ومناسبا للشخصية والموقف، فضلا عن احتوائه للطاقات التمثيلية.[5]

- أن يعتمد على اختيار واع للمفردات والصور والأفكار لفقرات قصيرة وموجزة ومحكمة.[6]

---

[1]- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967، ص 287.

[2]- الحاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، دار الكتب العصرية، بيروت، 1968، ص 53.

[3]- فاتح، عبد السلام، الحوار القصصي؛ تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص 21.

[4]- نجم، محمد يوسف، المرجع السابق، ص 119.

[5]- المرجع نفسه.

[6]- الطاهر، أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1977، ص 22.

ويشكل الحوار نمطا تواصليا فنيا يتبادل فيه المحاور من الإرسال والتلقي في تعاقد يحدده فضاء نصي تعمل وحداته الكلامية على اتفاق دلالة في خط متنام لفعل درامي. لذا يجب أن يأتي الحوار مقتضبا ومركزا وإشاريا على النحو الذي يناسب بنائية النص، لأن الحوار بوصفه آلية فعالة من آليات العمل السردي في القصة القصيرة يكون موقعه عادة في طبقات المتن السردي بالدرجة الأولى، ويؤدي وظائف معينة في تخصيب العلاقة بين الشخصيات[7].

2- الحوار في الرواية :

لقد كان لأعمال **ميخائيل بختين** حول الرواية، ولا شك، الدور الحاسم في تطور النظرية الأدبية واللسانية الحديثة، على الرغم من أن تلك الأعمال لم تصل الغرب إلا في سنوات السبعينات من القرن الماضي. ويعد مفهوم الحوارية le dialogisme أحد المفاهيم الجوهرية في تنظير **بختين**، وهو مفهوم يتعلق بجميع أنواع الخطاب، حيث يرى أن العلاقة الحوارية Le rapport dialogique موجودة في كل خطاب، فالخطاب عنده يولد داخل الحوار مع كلمة الآخر. لذلك نجد أن كل حادثة تحمل حسب **بختين** نقلا لكلام الآخرين أو استشهادا يحيلنا إلى ما قاله شخص ما. فالحوار في الخطاب هو حوار مستمر بين ما هو كائن وما قد كان. وهو ينطلق في رؤيته هذه من مسلمة أنه لا غنى عن الآخر في اكتمال الذات، بمعنى أنه للآخرين دور محوري في تكوين الأنا. فنحن نطور اللغة التي ورثناها سلفا

[7]- عبد الله العبيدي، جميلة، بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2012، ص 39.

عن الآخرين لأغراض غالبا ما تكون شخصية أو ذاتية. يقول **بختين** في مقال كتبه سنة 1929: "يستحيل على أي فرد ينتمي إلى فئة لسانية معينة une communauté verbale أن يجد كلمات حيادية des mots neutres داخل اللغة، فهو لا يجد فيها سوى تطلعات الآخرين."[8]

وبهذا تكون الحوارية في نظر **بختين** مرادفة لمفهوم التناص l'intertextualité لدى **جوليا كريستيفا** التي ترى أن التناص ما هو إلا تطور لمفهوم الحوارية، فتقول بهذا الصدد: "أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى."[9]

وبالرغم من أن الحوارية تعد من ثوابت الممارسة الأدبية، إلا أن هناك أجناسا خطابية تهيمن عليها الوظيفة الحوارية، فالنثر مثلا أقدر على تمثيل الخطابات وتلفظها من الشعر. لتكون الرواية من هذا المنظور هي الجنس الحواري بامتياز. لأن التعدد اللساني والصوتي يمنحان خصوصية للأسلوب الروائي، ومنه فالأسلوبية في الرواية هي أسلوبية سوسيولوجية بالدرجة الأولى. وهنا يورد **بختين** ثلاث طرائق لتشييد اللغة في الرواية، وهي : التهجين وتعالق اللغات القائم على الحوار والأسلبة La stylisation. وفي هذا الصدد يقول **حميد لحمداني** : "أن الغاية من استخدام الأساليب هي خلق صورة اللغة بدلا من استخدام لغة مباشرة للتعبير. والرواية من هذه الناحية لا تتحدث بأسلوب واحد مباشر، بل تتحدث بصورة

[8] - Bakhtine, Mikael, cité in Todorov, Tzvetan, Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, p 77.

[9] – كريستيفا، جوليا، عن محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 101.

مشكلة من أساليب مختلفة، تشخص مواقف متباينة، كما أنها لا تكتب بواسطة اللغة، وإنما تكتب بواسطة الدلالات والتصورات التي تحكمها جملة من اللغات.[10]

3- لغة الحوار[11] :

إن لغة الحوار الروائي غير لغة الحوار المسرحي، وغير لغة الحوار الشعري، وإن استخدمت اللغة الأخيرة في الرواية أو المسرح. ثمة نقاداً أشاروا إلى هذه المسلمة، فالكلمة في الحوار الروائي وجدت لكي تقرأ، بينما وجدت الكلمة في الحوار المسرحي لكي تنطق.

تشكل لغة الحوار الروائي مفترق طرق بين الروائيين منذ انبثاق التعاطي بها على يد **مارون النقاش** في أواسط القرن التاسع عشر حين قدم نصوصا مسرحية مترجمة تتحاور شخصياتها بلهجة عامية، كاسرا بذلك حاجز اللغة العربية. وانتشرت العامية بين الكتاب والأدباء والمسرحيين بدعوى الواقعية ونقل الواقع، فأصبحت هناك ثلاثة آراء؛ رأي يؤيد العامية ورأي يتمسك باللغة الفصحى ورأي يتخذ من اللغة الوسطى حلا أمثلا للتعامل مع الواقع.

لقد شكلت اللهجة العامية محط اختلاف بين الأدباء، واستهجنها العديد من الكتاب أمثال **طه حسين** الذي رأى أنه من وظيفة الأدب الارتقاء بالواقع نحو صورة العمل الجميل، لا أن ينقل الواقع كما هو، فينتقل الحال من أن يكون النص أدبيا فيصير النص تاريخيا،

[10]– لحمداني، حميد، مجلة الدراسات الأدبية اللسانية، العدد 2، 1986، ص 12.

[11]. – فتوح، أحمد، مقالة لغة الحوار الروائي، المجلد 2 ، العدد 2، القاهرة، كانون الثاني 1982، ص 83 – 90

وهذا في مجال علم التاريخ من ناحية توثيق الأحداث والألفاظ والأقوال التراثية والشعبية. فالنص الأدبي قوامه اللغة ولحمته الخيال.

لقد حمل الكتاب اللغة العربية مسؤولية كتابة الحوار باللغة العامية، وذلك بأن عدوها لغة تعجز عن التعبير عن المعاني التي يريدونها. يرى **محمد مندور** أن العامية الحية تمتلك القدرة على التعبير أحيانا عن ظلال المعاني والأحاسيس التي قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز.

ومن هنا نجد أنه من الضروري بما كان أن ينظر إلى الممارسة الفعلية للهجة العامية في النص الروائي على أنها محاكاة للواقع، فيكون النظر من زاوية الواقعية وهي زاوية أحادية الجانب، بل يجب النظر إلى أن الأدب يجب أن يتجاوز الحدود الجغرافية والمحلية التي قد تكون في أحايين كثيرة كأحاجي وطلاسم لفظية بالنسبة للناطقين بالعربية أنفسهم مما يؤدي إلى المحدودية واستغلاق كل شعب على نفسه وانحصار الثقافة في إطار محلي.

وأما القول بعجز اللغة العربية الفصيحة هو عدم إدراك ووعي باللغة ذاتها ومدى إمكانيتها على التمدد وقابلية اتساع دلالاتها. فاللغة الفصحى أقوى وأقدر في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالوقائع إلا أنها تعجز عن المعاني العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة.

4- أبعاد لغة الحوار :

تتداخل الحدود كثيراً في درس لغة الحوار الروائي، وتلتبس في بعض مفاهيمها وعلاقاتها، فهي ظاهرة لغوية وفنية، ولكنها سياسية وقومية أيضاً. ولعلنا نتبين هذه الأبعاد[12]:

أ- **البعد القومي** : إن لغة الحوار الروائي باللغة الفصحى ضرورة قومية وحضارية مثلما هي حاجة فنية وتعبيرية، وثمة روايات عربية سابقة تشهد على ذلك، بل تبرز الحاجة أكثر لإسهام الروائي العربي في تعزيز استخدام لغة الحوار الروائي الفصحى.

ب- البعد التراثي: إن البعد التراثي للغة العربية معين لإبداع الروائي، ومصدر خصب لتمكينه من لغة الحوار الروائي، يغنيه بالخصوصية والمقدرة على تجاوز عجز التعبير تاريخياً وبيئياً واجتماعياً، لارتباط اللغة المباشرة بالوعي بالتاريخ وعملياته الكثيرة، وهو ما يحتاج إليه الروائي العربي، شأنه شأن المبدعين الآخرين في بقية الأجناس الأدبية.

ج- **البعد الشعبي** : لا شك، أن الإبداع برمته مرهون بينابيعه الشعبية، ومنها لغة التراث الشعبي كالأساطير والحكايات والأمثال، وقد دخلت اللهجات العامية لغة هذا التراث، على أن التراث الشعبي نفسه إنتاج مرحلته التاريخية، وثمة أدب شعبي هو تعبير عن قيم مرفوضة كالاستكانة والخمول والجبن والخوف وقبول الاستعمار والإرهاب والاضطهاد والقمع.

د- **البعد الإيصالي** : ويتصل هذا البعد بقدرة اللغة على الإيصال، فاللغة ناقل للأفكار والمعاني والمشاعر، ولكنها ترهن محمولها الفكري والشعوري والعاطفي بخبرات متوارثة ومتأصلة تطبع الرسالة المنقولة بطوابع اللغة نفسها في تغيرها على مرّ العصور.

[12] – أبو هيف، عبد الله، مقال لغة الحوار في الرواية العربية، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، 2011/07/16.

ذ- البعد الفني : وهو أهم أبعاد لغة الحوار الروائي، إذ باسم الحاجات الفنية يباح للمبدع صوغ لغته في السرد والحوار، وهذا يفضي إلى الاعتراف بمكانة الكلمة في التعبير الروائي، وتوظيف المبدع للغة روايته. وقد كفانا الناقد **فتوح أحمد** مناقشة هذا البعد متسائلاً عن جدارة المنهج الواقعي في طلب الواقعية اللغوية. وقال بصريح العبارة: "ثم ألا يفضي هذا الانتقال المباغت إلى هزّ مبدأ الإيهام للواقع، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية؟!".

5- وظائف الحوار :

تتحدد وظائف الحوار بالمسائل التالية[13] :

- رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضورا.
- تطوير الحدث وتعميقه.
- المساعدة في تصوير مواقف معينة من القصة.
- التخفيف من رتابة السرد.
- كشف مغزى القصة والإبانة عن غرضها.
- إضفاء الواقعية على القصة.

ويمكن تحديد وظائف الحوار بما حدده **تشارلز مورجان** على النحو الآتي[14] :

- تطوير أحداث القصة.

[13] – القباني، حسين، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط 2، عمان، 1974، ص 95.

[14] – مورجان، تشارلز، المرجع السابق، ص 268.

- تصوير الشخصية.
- تقديم الجو أو الحالة.

6- أنواع الحوار :

6-1- الحوار الخارجي (الثنائي التناوبي) :

هو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك أن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه[15]. وتربط المتحاورين وحدة الحدث و الموقف، إذ يعد هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السردية إلى الأمام إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي معطيا له تماسكا ومرونة واستمرارية[16].

أ- الحوار المركب (الوصفي. التحليلي) :

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاورة بطيئة تتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي فضلا عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها، وبذلك تتميز قدرة المحاورة في هذا النمط بالوصف والتحليل[17].

ب- الحوار الترميزي :

هو الحوار الذي يميل إلى التلميح و الإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة. فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج القصة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص[18].

---

[15] – فاتح، عبد السلام، المرجع السابق، ص 21.

[16] – المرجع نفسه.

[17] – المرجع نفسه، ص 51.

ت- الحوار المجرد من الوصف والتحليل والترميز :

هو الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه من المحادثة اليومية بين الناس، فهو حديث إجرائي بفعل متأسس أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد، لأنها إجابات متوقعة على أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة، فهو أسلوب صريح بعيد عن الترميز[19].

6-2- الحوار الداخلي (الفردي / الأحادي) :

في هذا النمط يتحول الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية[20]. إذ توظفه للتعبير عما تحس به وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة. كما أن هذا النمط من الحوار يعطي الفورية للقصة ويعمل على تكثيف الأحداث والزمان، فضلا عن كونه صامتا ومكتوبا في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ[21].

أ- الارتجاع :

هو قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الروائي، يستهدف استطراد يعود إلى ذكر الأحداث الماضية من أجل توضيح ملابسات موقف ما[22]. وعليه فالارتجاع هو استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر[23].

---

[18] – المرجع السابق، ص 63-64 .

[19] – المرجع نفسه، ص 42 .

[20] – سعد، عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970، ص 29.

[21] – ليون، سرمليان، تيار الفكر الحديث الفردي الداخلي، د. عبد الرحمن محمد عيد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 3، 1982.

[22] – علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985، ص 97.

ب- المونولوج :

يعرف المونولوج بأنه "ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[24].

فالمونولوج هو الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها، ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه. وهو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر، فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام[25]. والمونولوج يتعلق بالترابط المنطقي إذ أن "مبدأ الترابط ضمن عالم الاختبار الداخلي يفترض مسبقا مبدأ السببية تماما كما هو الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائية في الطبيعة"[26] . وعليه فإن الكاتب لا يعمد في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج وإنما يتغلغل في داخلها محاولا بذلك الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[27].

ت- حوار تيار الوعي :

يعتمد هذا الحوار على كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارا فياضا لا يكاد يتوقف، أي اختلاط الوعي باللاوعي قبل

---

[23] – فاتح، عبد السلام، المرجع السابق، ص 112.

[24] – همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1979، ص 44.

[25] – ليون، أيدل، المرجع السابق، ص 124.

[26] – ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ترجمة اسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1972،ص 28.

[27] – أبو لبن، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع، ط1، عمان، 1994، ص 5.

مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقي ومن غير بداية ولا نهاية[28]. وتقوم الشخصية بهذا الحوار من خلال كسر التتابع المنطقي وإعطاء أفكار تلقائية بطريقة ليست لها حدود وكأنها لا تتوقف على الإطلاق[29].

ت- التخيل :

يقوم التخيل في هذا النمط من الحوار بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علامة حوارية داخلية[30]. فالتخيل يرتبط باختلاجات ورغبات تعدد النبض الزمني الراكد[31].

ث- مناجاة النفس :

هي تكنيك المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية، مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور وجودا صامتا. وتختلف المناجاة عن المونولوج في أنها تستحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالفعل الفني، في حين أن المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية[32]. والفرق بين المونولوج والمناجاة في علاقتهما بحوار الشخصية، أنها تفكر لوحدها في المونولوج وتفكر بصوت عال في المناجاة[33]. وتتميز

[28] – جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العام، ط1، بغداد، 2000، ص 115.

[29] – حسون السعدون، نبهان، المرجع السابق، ص 129.

[30] – فاتح، عبد السلام، المرجع السابق، ص 120.

[31] – العوفي، نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 518.

[32] – همفري، روبرت، المرجع السابق، ص 56.

[33] – علوش، سعيد، المرجع السابق، ص 209.

مناجاة النفس بقصر عباراتها واحتوائها المعنى المباشر وكذا اقتصارها على الموقف الحزين[34].

7- الشفهية في الرواية[35] :

الأدب القصصي، في الثقافة العربية مثلما هي الحال في سائر الثقافات، شفوي نشأة وتداولا وتلقيا . ولم يتخلص حين دخل طور الكتابة من بعض سمات المشافهة مثلما تدل عليه النادرة والمقامة والحكاية الشعبية .ولقد لفت انتباهنا هذا التنازع واستمرارُه في الرواية جنسا رغم طول الفترة الزمنية التي تفصل بينها وبين عصري المشافهة والتدوين. فرأينا، بالاعتماد على شواهد روائية دقيقة، دراسة تجليات الشفوي في الرواية وآثاره الفنية والمضمونية والوقوف على علاقته بالمكتوب وعلاقته بالشفوي المرجعي.

الرواية فن من فنون التمثيل القائم على المحاكاة. والروايات، أيّا كان مذهب كتابتها، لعوالمها الممثّلة صلات بعالم البشر. ولشخصياتها، أيّا كانت خصوصياتها، علاقات بالبشر الكائنين خارج اللغة. وهي، أسوة بالبشر، تفعل وتتكلم وتفكّر. ونكاد نجزم بألاّ وجود لرواية خالية من حد أدنى من الأقوال والأفكار. وهو ما يتيح الحديث عن شفوي تكويني أصيل. ويُدرك هذا الشفوي في مستويين: مستوى خطاب الشخصيات ومستوى خطاب الراوي . وهو في المستوى الأوّل ضربان: ضرب منطوق وضرب غير منطوق. وهذا ما يطلق عليه مصطلح المونولوج. وهو غالبا ما يكون نتفا من جمل ودفعا من التعجب والنداء والأسئلة بلا أجوبة.

[34] – يوسف، نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص 191.

[35] – العمامي، محمد نجيب، الشفهية في الخطاب الروائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سوسة، تونس، ص 99-100.

*** خاتمة الفصل الثاني :**

النتيجة التي خلصنا إليها بعد ما رأيناه في هذا الفصل هي أن الحوار يعد من أهم العناصر الروائية باتفاق أغلب الدارسين، وقد لمسنا ذلك من خلال التعريفات التي قدموها والصفات التي أسندوها إليه. كما استنتجنا أيضا أن لغة الحوار في الرواية تختلف عن لغة الحوار في المسرح، فالأولى وجدت كي تقرأ والثانية وجدت كي تنطق[36]. وأن أهم أبعاد لغة الحوار هي البعد القومي والبعد التراثي والبعد الشعبي والبعد الايصالي والبعد الفني. والحوار بأنواعه ذو وظائف جد مميزة يمكن لنا أن نلخصها في ما يلي : رسم الشخصية وتطوير الحدث وإضفاء الواقعية. وبالتالي لا يمكن لأي كان أن يتصور رواية خالية من عنصر الحوار، فهو العنصر الذي يخفف من رتابة السرد ويزيد القارئ تشويقا في اكتشاف الرواية.

[36] – فتوح، أحمد، المرجع السابق، ص 83–90.

الفصل الثالث:

نظريات الترجمة

*** مقدمة الفصل الثالث:**

ليست الترجمة مجرد نقل النص من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف باعتبار أن المترجم يتحكم في اللغتين على حد سواء، وإنما الترجمة في عصرنا الحديث أخذت بعدا آخر، فهي تشكل موضوعا هاما للدراسة والتنظير. يرى البعض أن الترجمة ظاهرة لغوية وجزء لا يتجزأ من علم اللسانيات، والبعض الآخر يرى أنها عملية ذهنية قبل كل شيء، فهي تتحقق على مستوى الذهن وتتجرد من صورتها المكتوبة أو المنطوقة، ويرى طرف آخر أنها عملية لسانية تخضع لظروف اجتماعية و تتحكم فيها سياقات ثقافية. إلا أن فريقا آخر يتكون من الأدباء والشعراء من المترجمين الذين يرون أن الترجمة إبداع أدبي، ويقرون بإمكانية ترجمة كل أنواع النثر والشعر. وكل الآراء تصب في قالبين لا ثالث لهما، إما الترجمة الحرفية أو الترجمة بالتصرف. سنتطرق في هذا الفصل لكل هذه الآراء المتضاربة في إطار ما يسمى بنظريات الترجمة.

1- مفهوم نظرية الترجمة[1] :

هي عبارة ألمانية لم يوافق **بيتر نيومارك Prter Newmark** فيها **يوجين نايدا Eugene Nida**، واعتبر كتابات التنظير في الترجمة مجرد معلومات نحتاج إليها في تجسيد هذه العملية التطبيقية.

لقد أطلق **هاريس Harris**، سنة 1988، تسمية Translatologie على علم الترجمة. وأتى **فاسكيز Vasquez** بمصطلح Traductologie لكي تماثلها صرفيا، وضم لاحقة لها logie لإكسابها الجانب العلمي ولإبعادها عن الفنية.

وقد احتد الخلاف بين مدارس اللسانيات وعلى رأسها : **فيدوروف Fedorov** و**نايدا Nida** و**فيني Vinay** و**داربلني Darbelnet** من حيث اعتبارهم الترجمة علم له نظرياته، وبين **ادموند كاري Edmond Carry** الذي يعتبر الترجمة عملية أدبية فنية بالدرجة الأولى.

وقد تعرض **جورج مونان Georges Mounin** لهذا الموضوع في كتابه : "المسائل النظرية للترجمة Problèmes théoriques de la traduction"، وانتصر برأيه للفريق العلمي اللغوي. والحقيقة أن الترجمة علم بأسسها النظرية وفن بالممارسة والتطبيق والاختيار.

2- أهم النظريات الحديثة في الترجمة :

[1] -كوحيل، سعيدة، نظريات الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، ص 43-44.

2-1- النظريـة اللغويـة :

يدافع كل من **فيني Vinay** و**داربلني Darbelnet** و**جورج مونان George Mounin** و**كاتفورد Catford** و**فيدوروف Fedorov** عن كون الترجمة ظاهرة لغوية، حيث يعتبر هؤلاء أن مادة الترجمة في نص ما هي كلمات هذا النص، وأن مهمة المترجم الوحيدة تتلخص في ترجمة تلك الكلمات إلى لغة الترجمة.

ويرتكز مبدأ النظرية اللغوية على إعادة صياغة لغة النص الأصلي عن طريق الترجمة كلمة بكلمة أو جملة بجملة مع مراعاة العناصر اللغوية للنص الأصلي من نحو وصرف ودلالة.

2-1-1- فيني وداربلني Vinay et Darbelnet [2]:

يطالب كل من **فيني** و **داربلني** في كتابهما "Comparative stylistics of French and English: methodology for translation" بضرورة إدراج الترجمة في حقل اللسانيات، مبادرين بالقول أن : "الترجمة في الحقيقة نظام دقيق له مناهجه و مشاكله الخاصة به، و إننا نعتقد أننا إذا ما قمنا بتصنيف الترجمة بسرعة ضمن الفنون، فسنلحق بها ضررا عظيما. فبفعلنا ذلك نكون قد أنكرنا على الترجمة أحد ممتلكاتها الأساسية ألا وهي مكانتها في شبكة اللسانيات".

وقد حدد الباحثان سبع استراتيجيات للترجمة، لخصاها فيما يأتي:

[2] – بوحلاسة، سارة، أهمية نظرية قواعد الحالات لشارل فيلمور في ترجمة النصوص الأدبية، ماجستير، قسنطينة، 2011-2012، ص 31.

- **الاقتراض : Emprunt :**

وهو النقل الحرفي للكلمة من لغة المصدر إلى لغة الهدف بشكل مباشر دون ترجمتها، وتساعد هذه الإستراتيجية على إثراء المعنى في لغة الهدف عبر ملء فراغ دلالي فيها.

- **النسخ أو المحاكاة : Calque :**

هو نوع من الاقتراض يتم حسبه نقل أو اقتراض عبارة أو صيغة أجنبية و ترجمة عناصرها حرفيا أي كلمة بكلمة، مع مراعاة الترتيب الأصلي للكلمات فيها.

- **الترجمة الحرفية : Traduction littérale :**

أي الترجمة كلمة بكلمة، و هي طريقة تقوم على استبدال التراكيب النحوية الموجودة في اللغة المصدر بما يوافقها من تراكيب على مستوى لغة الهدف.

- **النقل : Transposition :**

وهو تغيير جزء ما من أجزاء الكلام بجزء آخر دون المساس بالمعنى، كترجمة الفعل بالاسم والصفة بالحال ... وهذا يتعلق بالمستوى النحوي للغة.

- **التعديل : Modulation :**

و يتم حسبه إدخال تغييرات دلالية على اللغة المصدر حيث يحدث المترجم تغييرا في الرسالة دون الإخلال بالمعنى ودون خلق نوع من الارتباك عند قارئ الترجمة.

- **التكافؤ : Equivalence** :

ويتم هذا الإجراء باستعمال لفظ في اللغة الهدف يكون مرادفا للفظ آخر في اللغة المصدر. يستعمل هذا الإجراء إذا ما عُرّضت اللغتان لنفس الموقف باستخدام أساليب أو تراكيب مختلفة، و يطبق لترجمة التعابير الاصطلاحية.

- **التكييف أو التصرف : Adaptation** :

ويتم باستبدال عنصر ثقافي أو اجتماعي من النص الأصلي بعنصر مختلف وموافق له في النص المترجم.

2-1-2- أندريه فيدوروف André Fedorov[3] :

ساهم المنظر الروسي **اندريه فيدوروف André Fedorov** إسهاما مباشرا في وضع نظرية لتعليم الترجمة ودراستها في كتابه المعنون بـ : "مقدمة في نظرية الترجمة" Introduction à la théorie de la traduction الصادر في موسكو سنة 1953 موضحا فيه أن الترجمة ذات طبيعة لغوية ومبرزا أن كل نظرية لا بد من إدراجها ضمن التخصصات اللغوية.

وقد طرح **فيدوروف** فكرة أن نظرية الترجمة لا تحقق الجمع بين الجوانب النظرية والتطبيق العملي.

وتقوم نظرية **فيدوروف** أساسا على تعليم الترجمة من خلال علم اللغة ومكانته المميزة من حيث صلته بأساسه بنفسه: اللغة التي خارج مداها لا يمكن من خلالها تحقيق أداء

[3] – فيدوروف، اندريه، نقلته د. كوحيل سعيدة، نظريات الترجمة ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، ص 5-6.

للترجمة ولا مقامها الثقافي المعرفي ولا مضمونها الفني، وهنا تظهر وجهة نظر **فيدوروف** الرابطة بين المضمون والشكل.

2-1-3- جورج مونان Georges Mounin[4]:

يشدد **جورج مونان** على ضرورة الاطلاع على ثقافة اللغة التي نترجم عنها كي نتفادى الفهم الخاطئ والوقوع في مزالق التشويه. لذلك إذا ما أراد المترجم النجاح عليه الإلمام بعنصرين: الأول لغوي صرف والثاني يخص المفاهيم الثقافية والحضارية. ثم تساءل عما إذا كانت هناك فعلا كلمات أو عبارات تتعذر ترجمتها. إن هناك الآلاف من المفاهيم الأجنبية التي تغلغلت تدريجيا في اللغات حتى أصبحت شائعة يفهمها العام والخاص. ولا ننسى أن مثل هذا التحول هو الأساس الذي تبنى عليه اللغات وهذا ما يراه **مونان** إثراء للغة وكسب للأجنبي بما يحمله من غرابة وبما يلاقيه من مقاومة من الثقافة المحلية.

ثم يتطرق **مونان** إلى فكرة كليات الترجمة، ويشير إلى أن الشعر يتضمن كليات شكلية مرتبطة بخصائص اللغة. فالاستعارة والمجاز والحذف والإيقاع ... ظواهر لغوية موجودة تقريبا في أغلب اللغات، وهي من الكليات الممكن ترجمتها. ومن جهة أخرى توجد عناصر في جوهر وشكل كل لغة لا يمكن ترجمتها. إضافة إلى ما سبق، يرى **مونان** أن فقه اللغة يساهم في توضيح نصوص الماضي، والإثنوغرافيا تساهم في توضيح ثقافات الحاضر،

[4] – مونان، جورج، 1963، نقله : صالح بخوش، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة، 2009-2010.

وكلاهما بمثابة ترجمات أولية ضرورية لتفادي الوقوع في الأخطاء وتجنب أكبر قدر ممكن من ضياع المعاني.

2-1-4- كاتفورد Catford[5]:

تعد النظرية الترجمية برمتها عند **كاتفورد** جزءا لا يتجزأ من النظرية اللغوية، وقد ذهب **كاتفورد** إلى القول بأن "أي نظرية للترجمة يجب أن تتم في إطار النظرية العامة للغة. وقد قام **كاتفورد** بتطبيق خصائص النظرية اللغوية على عملية الترجمة فأتت حرفية مطابقة للأصل كما لو أنه لا توجد أي تقنية أخرى تخرج المترجم من الحرفية والتبعية لدرجة أنه حاول تطبيق ما أسماه بالترجمة الغرافولوجية، أي رسم الكلمة في اللغة الهدف بشكل مطابق للأصل.

ولقد لخص **كاتفورد** أثر اللسانيات في دراسة الترجمة في قوله أن المهمة المركزية بالنسبة لنظرية الترجمة هي تحديد طبيعة وشروط مكافئات الترجمة. كما يرى أن هذه المكافئات تأتي حسب الرتب ranks التي حددها **فيرث Firth** لدراسة البنية اللغوية (الصوتم، المورفيم، الكلمة، المتلازمة اللفظية، العبارة، الجملة، النص) أي أنه يعتبر الترجمة عملية نقل المستويات النحوية أو الخطية من لغة إلى أخرى، لذلك فهو يضحي بجانب المعاني. غير أنه تعرض لكثير من المصطلحات المهمة في نظرية الترجمة مثل مصطلح الترجمة الحرة free translation الذي يعني عنده عدم التقيد الحرفي، ومصطلح كلمة

[5]- كاتفورد، النظرية اللسانية للترجمة، نقلته: لمياء شنوف، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة، 2008-2009، ص 11.

مقابل كلمة word for word الذي يعني عنده ترجمة الرتب، ومصطلح الترجمة الحرفية literal translation الذي يقع بين المصطلحين السابقين.

2-1-5- يوجين نايدا : Eugene Nida :

تقضي أعمال التنصير التي قام بها **يوجين نايدا Eugene Nida** إلى إخراج الإنجيل من البيئة الدلالية والرمزية التي صدر بها لزرعه في تربة أجنبية.

استوحى **نايدا** نظريته من النحو التوليدي La grammaire générative الذي أرسى قواعده **نعام تشومسكي Noam Chomsky**.

يرى **نايدا** في كتابه "Towards a science of translation نحو علم الترجمة" أنه على المترجم أن يختار بين تكافئين: التكافؤ الديناميكي أو التكافؤ الشكلي.[6]

- التكافؤ الشكلي :

وهو الذي يعطي الأولوية لشكل النص المصدر ويهمل البنى النحوية وأساليب وروح اللغة الهدف. "إن مثل هذه الترجمة ذات التكافؤ الشكلي موجهة أساسا نحو المصدر، بتعبير آخر تكون مصممة لكشف شكل ومحتوى الرسالة الأصلية بأكثر درجة ممكنة".[7]

ويؤكد قائلا: "تحاول الترجمة ذات التكافؤ الشكلي ألا تجري تكييفات على المصطلحات اللغوية، وإنما تحاول استخراج مثل هذه التعابير حرفيا تقريبا. بحيث يكون

[6]- الديداوي، محمد، الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية عملية لإشكال الاصطلاح ودور الترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص 80.

[7] - نايدا، يوجين، نحو علم الترجمة، ترجمة: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، 1976، ص 318-320.

بمستطاع القارئ أن يفهم ويلاحظ شيئا من الطريقة التي استخدمت فيها الوثيقة الأصلية، العناصر الثقافية المحلية لنقل المعنى".[8]

- **التكافؤ الديناميكي :**

وهو الذي يرمي إلى إحداث التأثير نفسه الذي أحدثه النص المصدر متحررا بعض الشيء من بنى النص المصدر، إذ يقول **نايدا** في هذا الصدد :"يتجه الاهتمام في مثل هذه الترجمة نحو رسالة المصدر، ومن الممكن أن الترجمة ذات التكافؤ الديناميكي هي الترجمة التي تهتم بما يقوم به الشخص الذي يجيد التكلم بلغتين وله اطلاع على الثقافتين".

وتتمثل إحدى طرق تعريف الترجمة ذات التكافؤ الديناميكي على أنها أقرب مرادف طبيعي لرسالة لغة المصدر".[9]

وعليه يدعو **نايدا** إلى التكافؤ الديناميكي، فهو يتوجه نحو رد فعل المتلقي كون التكافؤ الشكلي يعمل عادة على تشويه الرسالة، حيث يضيف قائلا: "فالمترجم الذي لا يعتمد في ترجمته إلا على التكافؤ الشكلي لا يعي أن ترجمته التي تبدو أمينة هي في الواقع مصدر هام لعدد من التشويهات".

وتكمن أهمية المنهج المقدم من طرف **نايدا** في أنه سلط الضوء لأول مرة على الدور الهام الذي يلعبه المتلقي في العملية الترجمية مبينا ذلك في قوله: "في الواقع لا يمكن

[8] – المرجع السابق.

[9] – المرجع نفسه، ص 321.

التحدث عن الأمانة دون التطرق إلى قدرة المتلقي على الفهم أي أنه من المستحيل أن نقيس مدى أمانة ترجمة ما دون معرفة مدى قدرتها على نقل الرسالة إلى المتلقي المقصود".[10]

2-1-6- بيتر نيومارك : Peter Newmark :

قام **بيتر نيومارك Peter Newmark** بوضع نظرية تعتمد أساسا على الثقافة في كتابه المشهور A text book of translation. وتصل نظرية العلم إلى المعنى بالرجوع إلى المرجعية الثقافية. وعليه فاللغة هي الثقافة وما الترجمة إلا تعبير عنها، مستندا في ذلك إلى نظرية نسبية اللغات لكل من **سابير Sapir** و**وورف Whorf**.[11]

ويعتبر **نيومارك** الترجمة حرفة تتمثل في استبدال رسالة من لغة إلى لغة أخرى، وفي كل مرة نترجم فيها يحدث ضياع شيء من المعنى نتيجة عوامل كثيرة خاصة البيئة الطبيعية لمنطقة اللغة ونظامها وثقافتها، لأن الاستبدال بلغة المترجم لا بد أن يكون تقريبيا. ويشبه **نيومارك** النص الخاضع للترجمة بجسم في مجال التيار الكهربائي، تتجاذبه قوتان متضادتان من ثقافتين ومعيارين للغتين مختلفتين، كما تتجاذبه السمات الشخصية للكاتب الذي قد يخالف جميع معايير لغته. ويختلف **نيومارك** عن سابقيه من المنظرين أنهم أغرقوا في علم اللغة واستخدموا مصطلحاته، بينما ابتعد هو عنه بقدر الإمكان معتمدا على واقع الممارسة العملية.[12]

[10] – المرجع السابق.

[11] – جاكوبسون، رومان، المظاهر اللغوية للترجمة، ترجمة حفيان فراح، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، قسنطينة، 2011-2012، ص 75.

[12] – نيومارك، نقلته د. كوحيل سعيدة، نظرية الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، ص 13.

2-1-7- كاتارينا رايس : Katharina Reiss :

قامت **كاتارينا رايس Katharina Reiss** بتوظيف النظرية التطبيقية وفق الخلفية الوظيفية بناءا على أنماط النصوص types de textes، فانطلقت من النص وليس من الكلمة أو من الجملة. وتتلخص هذه الأنماط أو الأنواع على النحو التالي[13] :

- النصوص ذات الطابع الإخباري Textes à dominante informative –
- النصوص ذات الطابع التعبيري Textes à dominante expressive –
- النصوص ذات الطابع الحواري-الاقناعي Textes à dominante incitative –
- النصوص ذات الطابع السمعي Textes à dominante scripto-sonore –

وتتجلى أهمية هذا التقسيم لأنواع النصوص في مجال التحليل والترجمة إذ ترتبط بكل نص آليات خاصة تختلف عن آليات نص آخر. فالغرض من الترجمة هو الذي يحدد الخيارات المتاحة للمترجم ونوع المقاربة التي يتبناها.

2-2- النظرية التأويلية :

وتسمى أيضا نظرية المعنى. ظهرت لأول مرة بالمدرسة العليا للمترجمين والتراجمة بباريس – فرنسا- انطلاقا من ملاحظات عملية على الترجمة الفورية والترجمة التتابعية في مختلف المنتديات. ويقترن اسم هذه النظرية بالمترجمة الترجمانة الفورية **دانيكا سيليسكوفيتش Danica Seleskovitch** التي أسهمت بشكل كبير في إرساء بنود هذه

[13] -Reiss, katharina, La critique des traductions ; ses possibilités et ses limites, traduit par Katherine Bocquet, Artois presses université, 2002, pp 41-63.

النظرية وتعليم قواعدها وتكوين أجيال يحملون أفكارها ومبادئها. وتشرح كذلك فلسفة النظرية والرؤى المختلفة لسير العملية الترجمية في كتابها الشهير "التأويل من أجل الترجمة" Interpréter pour traduire بالمشاركة مع **ماريان ليدرار Marianne Lederer**، حيث توضحان معا المراحل التي تمر بها الترجمة التأويلية[14] :

- فهم وتأويل المعنى Compréhension/Interprétation.
- التجريد اللغوي Déverbalisation.
- نقل المعنى دون ترجمة اللغة Réexpression. - *ترجمتنا*-

إن الفهم هو السبيل الأمثل للوصول إلى المعنى الذي يعتبر موضوع الترجمة objet de la traduction، فالتعبير والفهم من مجالات الكلام ولا ينتميان إلى اللغة، فالمترجم إما قارئ ليفهم أو كاتب ليفهم. وتعتمد النظرية التأويلية على العملية الذهنية.

« Pour saisir ce sens, le traducteur doit posséder un bagage cognitif qui englobe la connaissance du monde, la saisie du contexte et la compréhension du vouloir-dire de l'auteur. »[15]

"لبلوغ هذا المعنى، على المترجم أن يكون ذا معرفة إدراكية تشمل هذا العالم، وأن يفهم سياق النص، وأن يفهم ما يريد الكاتب أن يقوله". - *ترجمتنا*-

فالأمر يتعلق، حسب **دانيكا سيليسكوفيتش**، بالإدراك وهو نوعان: إدراك الوسيلة اللغوية من

[14] – Seleskovitch, Danica et Lederer, Marianne, Interpréter pour traduire, paris, Didier érudition, 2001.

[15] – Guider, Mathieu, Introduction à la traductologie, 2ème édition, de Boeck, Bruxelles, 2010, p 69.

جهة، وإدراك الواقع من جهة أخرى. فالمترجم لا يترجم من لغة إلى لغة ولكنه يفهم كلاما ثم ينقله بدوره بشكل يجعله مفهوما عند المتلقي.

ويخصص **جورج شتاينر George Steiner** جزءا كاملا في كتابه "بعد بابل" Après Babel للحديث عن الفهم وأهميته، ويؤكد أن الفهم هو الترجمة. فالترجمة إذن ليست اشتغالا على اللغة فحسب وإنما هي عمل متواصل حول معنى الرسالة[16].

أما التجريد اللغوي فهو الفعل الأهم، وبه يتمكن المترجم من الاستحواذ على المعنى دون الاهتمام كثيرا بالشكل اللغوي، حيث لا نترجم الكلمات بل الأفكار.

لا يستطيع مترجم المحاضرات interprète de conférences تذكر كل الكلمات التي يسمعها لذلك يلجأ إلى الاحتفاظ بما يفهمه في حين تتلاشى الألفاظ والكلمات. فالترجمة هنا عملية ذهنية ومعرفية حيث تذهب المعطيات السمعية تاركة وراءها معلومات مجردة من أشكالها الملموسة، فتتحول بدورها إلى فكرة واحدة بعد أن تستقر وتشكل وحدة ذهنية متميزة.

وبالرغم من أن المعنى يستخلص في عملية التواصل من ترابط الكلمات والجمل التي تضاف معانيها إلى كلمات وجمل أخرى مع احترام مختلف المؤشرات الثقافية والحضارية والاجتماعية والدينية المحيطة به، فإن أصحاب هذا الاتجاه لا يعيرون أي اهتمام للتكافؤ الكمي L'équivalence quantitative، فقد تقابل كلمة عدة كلمات في لغة أخرى ما دام الاهتمام منصب على نقل المعنى دون المفردات[17].

[16] -Op.cit., p 48.

[17]- معمري، فرحات، مفهوم الحرفية في ترجمة القران، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2005، ص 206.

2-3- النظرية السوسيولسانية :

يهتم التيار السوسيولساني بدراسة اللغة من جانبها الخارجي المتمثل في السياق الاجتماعي ولا يركز كثيرا على جانب اللغة الداخلي الذي يعتبره من اختصاص اللسانيات. فالبعد الاجتماعي يؤثر بنسبة كبيرة على الأساليب اللغوية، ومن خلالها على الترجمة التي هي بمثابة وسيلة تواصل تعتمد على اللغة. ويعتبر السياق الاجتماعي خلفية لابد من الرجوع إليها لفهم القصد من الكلمات والعبارات. فالمترجم هو نتاج مجتمعه، لا يترجم إلا من خلال الرجوع إليه والانصهار فيه واحترام مبادئه ومعاييره حتى لا نشم في النص الهدف رائحة الترجمة، بل نعتبره نصا أصليا. وبذلك يتعدى فهم النص الإطار أو الحدود اللغوية إلى احتواء عناصر اجتماعية. ومنه يتحتم على المترجم معرفة اللغة الأصل والتطلع على خبايا الثقافة التي تنقلها هذه اللغة[18].

ومن أبرز المنظرين في هذا التيار السوسيولساني نجد كلا من : **جدعون توري Gédéon Toury، ايتامار ايفان زوهار Itamar Evan Zohar، آني بريسي Annie Brisset، موريس بارنيي Maurice Pergnier، يوجين نيدا Eugene Nida، شارل تابار Charles Taber، جون كلود مارغو Jean-Claude Margot** وكلهم يصرون على ترجمة القصد الذي يهدف إليه النص الأصل وليس المعنى الذي يحتويه الغلاف اللساني.

[18] - Hellal, Yamina, La théorie de la traduction, OPU, Alger, 1986. Par Masai Messaoud, magister, 2007/2008.

ترى **آني بريسي** أن المترجم فرد من أفراد المجتمع، يتأثر بثقافته ويذوب فيها، وبالتالي تتحدد حريته أثناء عملية الترجمة بهذا المجتمع وهذه الثقافة. كما ترى أن القصد الثقافي إلزامي لفهم هوية النص وخصوصيته الثقافية والمحيط الذي نشأ فيه.

يؤكد **جدعون توري** أن الوصول إلى المعنى في الترجمة هي عملية إكراه، أي أن الثقافة مكان جماعي معقد ومتنوع. فقد يكون البعد الإيديولوجي أو الضغط السياسي أو الرؤية الاجتماعية أو الانتماء العرقي أو التقاليد والعادات سببا في توجيه المترجم فلا يمكنه المساس بثقافة وهوية القارئ[19].

يرى **جون كلود مارغو**[20] أن كل عملية ترجمية يجب أن تأخذ بعين الاعتبار المعنى اللساني (اللغوي) بالإضافة إلى المعنى الشامل للنص في كل أبعاده الثقافية والحضارية.

كما يعتقد أيضا أن أي رسالة ترجمية تكون مرتبطة بالثقافة التي ينحدر منها الكاتب وأنه يجب مراعاة الاختلافات الموجودة بين ثقافة الأصل وثقافة المتلقي أثناء الترجمة، وأن الخطأ الفادح الذي يرتكبه المترجم هو الوقوع في فخ الاثنومركزية أي إعطاء الأفضلية لثقافته وجعلها ثقافة محورية.

ويضيف **مارغو** أنه إذا كانت اللسانيات تساعدنا في اكتشاف خصوصيات اللغات، فإن الاثنوغرافيا تعرفنا على مختلف جوانب ثقافة معينة وتحررنا من الأحكام المسبقة والصور النمطية.

---

[19] – بريسي، آني، نقله مسعود مسعي، نقل خصوصيات الثقافة الشعبية الجزائرية إلى الفرنسية، مذكرة ماجستير، 2007–2008، ص 47.

[20] – Margot, Jean Claude, Traduire sans trahir, L'âge de l'homme, 1979, p 87. Traduit par Salim Beloualdad, mémoire de traduction, Constantine, 2008-2009, P. 68.

ويقول أيضا أن الترجمة بين ثقافتين قريبتين، كالفرنسية والايطالية مثلا، تكون عادة سهلة، أما إذا تعلق الآمر بثقافتين مختلفتين فإن الشرخ الثقافي الموجود يزيد من صعوبة الترجمة، وهذا ما يجعل مهمة المترجم أكثر تعقيدا وبالخصوص مترجم الإنجيل لأنه يتوجب عليه مراعاة ثلاثة أمور تتعلق بالثقافة وهي: ثقافة البلد الأصل وثقافة النص الإنجيلي وثقافة البلد المتلقي.

2-4-النظريـة الأدبيـة :

يرى هذا التيار الذي يمثله كل من : **أنطوان برمان Antoine Berman، هنري ميشونيك Henri Meschonnic، والتر بنيامين Walter Benjamin، ايدموند كاري Edmond Cary، عزرا باوند Ezra Pound** ... أن الترجمة عملية أدبية وليست عملية لسانية، فالشعر مثلا لا يترجم إلا شعرا.

ويشير **عزرا باوند Ezra Pound** إلى مفهوم الطاقة في اللغة Le concept de l'énergie، حيث تعكس الكلمات التجربة التاريخية والثقافية وهذا ما يمدها بالقوة والطاقة. فعلى المترجم نقل هذه الطاقة التي لا توجد في المعنى الحرفي للنص بل تتعداه إلى الشعور والانفعالات والعقائد والأفكار والأسلوب اللغوي ... فترجمة الشعر تستوجب حساسية مرهفة وذوق يرقى إلى فك رموز العبارات المشوقة وسماع رنين الأوزان ونبض القافية وحنين الكلمات[21].

[21] – عبد البديع، لطفي، عبقرية العربية، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.

لقد كان **أنطوان برمان Antoine Berman** متأثرا بالهرمينوطيقا herméneutique العصرية والمدرسة الرومانسية الألمانية التي تهتم بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر. فالمترجم الحقيقي بالنسبة **لأنطوان برمان** هو الذي ينشئ بينه وبين النص حميمية، فلا يتجرأ على التكييف أو التغيير، لأن ذلك مناف للآداب والأخلاق. فالترجمة الحرفية بالنسبة إليه ليست الترجمة كلمة بكلمة وإنما الحفاظ على غرابة النص الأصلي ومراعاة إيقاعه وطوله أو قصره وبلاغته اللفظية[22].

يرى **أنطوان برمان** أن الترجمة الاثنومركزية تمحو خصوصيات الآخر وتعوضها بثقافة لغة الترجمة، أما الترجمة ما فوق النصية فتقوم على إدخال تغييرات شكلية على نص موجود مسبقا ثم يقدم بعدها للقارئ على أنه النص الأصلي. وكلا النوعان من الترجمة متلازمان بالنسبة إلى **برمان** الذي يصرح قائلا:

'La traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle, et la traduction hypertextuelle est nécessairement ethnocentrique.'

"أي ترجمة إثنومركزية هي طبعا ترجمة فوق نصية وكل ترجمة فوق نصية هي ترجمة إثنومركزية". – *ترجمتنا*–

[22] - Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Ed. Seuil, Paris, 1999, p 90.

فالمترجم تتجاذبه لغتان، الأولى هي لغته التي يجب أن تتقبل غرابة الآخر والثانية هي لغة الآخر التي يجب أن تدخل في عالمه. فأساس الترجمة الأخلاقية عند **أنطوان برمان** هو تقبل لغة وثقافة النص الأصل.

ويورد أيضا في تحليله للترجمة جملة من **النزعات التشويهية Les tendances déformantes** والتي من شأنها أن تدمر الحرفية من أجل بلوغ المعنى، وهي كالآتي[23]:

- **الترشيد La rationalisation** : يمس هذا الإجراء تركيب الجمل وبنيتها، فهو يتعلق أساسا بالبنية النحوية للنص الأصل وخاصة موقع علامات الترقيم التي تعد عنصرا محوريا في كل الكتابات النثرية. هذا المساس بعلامات الترقيم وبالتركيب النحوي ينجم عنه تغيير في ترتيب الجمل.
- **التوضيح La clarification** : يتمثل هذا الإجراء في إبراز كل ما جاء مضمرا في النص الأصل وجعله واضحا صريحا في الترجمة، ويمكن أيضا اعتبار الترجمة الشارحة نوعنا من أنواع التوضيح.
- **التمديد L'allongement** : وهو أن تأتي الترجمة أطول نسبيا من الأصل والسبب في ذلك غالبا ما يعود إلى التوضيح أو إلى إدراج شرح زائد .
- **التنميق L'ennoblissement** : يتجسد هذا التوجه من خلال ميل المترجم إلى تنميق أسلوب النص المترجم والارتقاء به وتحسينه ليغدو أجمل من أسلوب النص

[23] - Berman, Antoine, Les tendances déformantes, traduit par Brakmi Ourida, magister, Constantine, 2012/2013, p 92.

الأصل، مستخدما في ذلك لغة أكثر فصاحة وبلاغة مما يؤدي إلى اضمحلال جمالية الخطاب الشفوي والتعدد اللغوي.

- **الإفقار النوعي L'appauvrissement qualitatif** : يقصد به استبدال كلمات وعبارات النص الأصل بمكافئات لها في النص الهدف لا تحمل نفس الشحنة الدلالية مما يفقد الكلمات والعبارات إيقاعها وقوتها والانسجام الموجود بين الشكل والمعنى.
- **الإفقار الكمي L'appauvrissement quantitatif** : هو اختزال التنوع اللغوي والتعدد المفرداتي الموجود في النص الأصل، كأن يكتفي المترجم بتوظيف الكلمة ذاتها في الترجمة مقابل عدة كلمات تحمل الدلالة نفسها في النص الأصل، وهذا عوض أن يجتهد في إيجاد مفردات في لغة الوصول ليحافظ على التعدد المفرداتي. وقد تختزل عبارة بأكملها أو تحذف وحدة من وحدات النص.
- **هدم الإيقاع La destruction des rythmes** : يمكن أن يختل هذا الإيقاع في النص الأدبي جراء المساس بترتيب الكلمات أو التغيير في علامات الترقيم المستخدمة في النص الأصل.
- **هدم شبكة الدوال التحتية La destruction des réseaux signifiants sous-jacents** : إن الإلمام بمجموع الكلمات التي يشكل معناها خارج النص الأصل توافقا مع نصوص أخرى يعد أمرا ضروريا لكل مترجم، لأن كل عمل أدبي

يحتوي على نص آخر يقرأ بين السطور أو عبر دوال مفتاحية تشكل شبكات تحت مساحة هذا العمل، وهو نص تحتي يمثل أحد أوجه هذا العمل الفني ودلالته.

- **هدم الأنساق اللغوية La destruction des systématismes** : تتعلق التلقائية بنوعية الجمل والأزمنة المستعملة، فتتعرض للهدم من خلال الترشيد والاستطالة والتوضيح.
- **هدم شبكات اللغة العامية La destruction des réseaux langagiers vernaculaires** : يمس هذا الإجراء اللهجات المحلية التي تشكل جزءا كبيرا من جمالية النص الروائي، حيث يتم تغيير دلالة النص الأصل من سياقه العامي إلى سياق فصيح أو تغريبه عبر إدراج بدائل عامية في لغة الوصول.
- **هدم التعابير الاصطلاحية La destruction des locutions** : تكثر في النثر الصور والصيغ والأمثال المتعلقة بشكل كبير باللغات المحلية. وإن استبدال هذه التعابير الجاهزة والأقوال المأثورة والأمثال الشعبية بما يعادل معناها في لغة الترجمة ما هو إلا تجسيد للنزعة المتمركزة عرقيا ethnocentrique والتي يرفضها أنطوان برمان لأنه يرى في لجوء المترجم إلى المكافئات تنكر صريح للمرجعية الثقافية للنص الأصل.
- **محو تراكب اللغات L'effacement de la superposition des langues:** يعد تداخل اللغات أو التنوع اللغوي أحد أهم خصائص النص النثري والنص الروائي

بصفة خاصة. وغالبا ما يمحى هذا التداخل بين مستويات اللغة الواحدة في الترجمة ويتلاشى. ويعتبر التداخل اللغوي في الرواية أكبر التحديات التي تواجه المترجم.

- **التوحيد l'homogénéisation** : يتعلق الأمر بتوحيد نسيج النص الأصل على جميع المستويات حتى لو كان في البداية غير متجانس. والتوحيد نتيجة شاملة لما سبقه من النزعات.

لقد أسهمت أعمال **أنطوان برمان** في إرساء قواعد علم الترجمة الحديث، فقد أصبح الفكر الذي جاء به مرجعا لكثير من المترجمين والمنظرين المهتمين بحقل الترجمة، وأصبحت آراؤه ومواقفه النظرية موضوعا للنقاش، تطرح في الملتقيات والندوات الخاصة بالترجمة الأدبية.

يعتبر **هنري ميشونيك Henri Meschonnic** أحد رواد دعاة الترجمة الحرفية الذين دعوا إلى تقبل التعابير الدخيلة والمفاهيم الجديدة les néologismes على النص الهدف والتي من شأنها أن تثري لغته وتنعش ثقافته. لقد وجه **هنري ميشونيك** أبحاثه نحو الإيقاع والإبداع وخاصة في مجال ترجمة الشعر. فهو يرى أن الترجمة والكتابة عنصران لا يمكن الفصل بينهما، فهما اللذان ترتكز عليهما نظرية الترجمة[24].

ويعتبر **هنري ميشونيك** من المترجمين والمنظرين القلائل الذين اهتموا بترجمة الشعر ونقده. حيث انتقد فكرة إلحاق annexion الأعمال الشعرية بلغة وثقافة متلقي الترجمة. فعلى المترجم أن يكون أمينا في نقله وحريصا في المحافظة على النص الأصل من حيث المبنى

[24] – Oseki-Dépré, Inès, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999, p 82.

والمعنى دون إضافة أو تغيير أو حذف أو تبديل. كما يصر على أن كلمة "شعر" تنطبق على كل ما هو أدبي. فلا بد للمترجم أن يمتلك ميزات الكاتب المبدع لبلوغ "إبداعية الترجمة" la poétique de la traduction، وهذه الميزات أبعد بكثير من المؤهلات اللغوية والمظاهر اللسانية والإدراكية والمعارف خارج اللغوية[25].

ويجزم **هنري ميشونيك** على أن كل نص إبداعي يتميز بلون وصوت وحركة وجو وإيقاع، وعلى المترجم أن يكون هنا ذا حس مرهف وأن يستمتع بنبرات موسيقى النص الشاعرية. والنتيجة التي خرج بها **ميشونيك** هي أن الترجمة في مجال الشعر ممكنة، عكس أولئك الذين ادعوا استحالة ترجمة الشعر لأنهم اهتموا بالكلمات والألفاظ والقافية وأهملوا الجانب الإبداعي. فالشاعر وحده قادر على كتابة وترجمة الشعر. وتبدو الرواية مجالا خصبا لتبادل العبارات والألفاظ بين اللغات المختلفة ذات الثقافات القريبة أو البعيدة. وإرساء مفهوم اللامركزية في تصور الترجمة وقلب اتجاه عمل الترجمة من الإلحاق annexion إلى الانفتاح décentrement[26] .

ويقترح **هنري ميشونيك** منهجية للترجمة الإبداعية La traduction poétique والتي تسعى بدورها إلى الحد من الأخطاء التي يقع فيها المترجمون، منددا في ذلك بما يسميه "التشعير" La poétisation أي إضافة الشعرية على ما يراه غير شعري في النص الأصل. أما إعادة الكتابة La réécriture فهي ترجمة النص حرفيا ثم إعادة كتابته بأسلوب

[25] – مسعي، مسعود، نقل خصوصيات الثقافة الجزائرية الى الفرنسية، مذكرة ماجستير ترجمة، قسنطينة، 2008/2007، ص 79.

[26] – Meschonnic, Henri, Pour la poétique II, Gallimard, paris, 1923, p 412.

منمق. ويؤمن **ميشونيك** بأن الترجمة إبداع، والترجمة التي ليست شعرا ليست إبداعا. إذن فالترجمة الإبداعية أو النقل المبدع هو السبيل الأنسب لترجمة الشعر، ولا يحدث ذلك إلا إذا كان المترجم كاتبا، لأن المترجم الذي لا يحسن إلا الترجمة ليس مترجما، وأن الكاتب وحده هو المترجم، ولعل المقصود هنا في حالة الترجمة الشعرية، المترجم الشاعر[27].

[27]– مسعي، مسعود، المرجع السابق، ص 82.

*** خاتمة الفصل الثالث :**

تبين لنا في نهاية هذا الفصل أن مفهوم نظرية الترجمة واحد، فهو العلم الذي يعنى بدراسة الترجمة في جانبها النظري من أجل إرساء قواعدها وتحديد معالمها وإيجاد الحلول لمشكلاتها. لكن الآراء والتيارات الترجمية عديدة ومتضاربة فيما بينها، فمنها ما يعتبر الترجمة علما له نظرياته **(فيدوروف، نايدا، فيني ...)**، ومنها ما يعتبرها عملية أدبية فنية لها أخلاقياتها **(برمان، ميشونيك ...)**، ومنها ما يعتبرها عملية ذهنية تتعلق بتأويل المعنى المراد دون ترجمة الألفاظ أو اللغة، فهي على حد قولهم تمر بعدة مراحل أهمها: الفهم والتجريد والنقل. وتيار آخر يهتم بدراسة الترجمة داخل السياق الاجتماعي ولا يركز على اللغة في حد ذاتها، فالبعد الاجتماعي والبعد الثقافي هما اللذان يتحكمان في العمل الترجمي. ومع ذلك تبقى هذه الآراء المختلفة آراء متكاملة.

الفصل الرابع:

الترجمة الأدبية

*** مقدمة الفصل الرابع:**

شكلت ترجمة الأدب بنوعيه، النثر والشعر، موضوع دراسة ونقد منذ القدم. إذ أن بعض النقاد والمنظرون يشككون في إمكانية ترجمة النصوص الأدبية، والبعض الآخر يدعو إلى ضرورة الإبداع والخلق أثناء الترجمة. لكن هناك عدة مشاكل وصعوبات تصادف المترجم أثناء عمله الترجمي، ولعل أبرزها المشكل الثقافي، فما يناسب قارئ النص المصدر قد لا يناسب قارئ الترجمة ولا يؤثر فيه. وبالتالي يجد المترجم نفسه مجبرا على الأدبية والإبداع. وسنعرض بدورنا في هذا الفصل مفهوم الترجمة الأدبية وأهم خصائصها مع ذكر بعض العراقيل أثناء ترجمة الآثار الأدبية.

1- تعريف الترجمة الأدبية :

يعرف **بطرس دانيالوس هوتيوس Pétrus Danialus Huetieus** الترجمة بأنها نص كتب بلغة معروفة جدا ليمثل نصا في لغة غير معروفة جدا.[1] والترجمة لغة هي التفسير والبيان[2] .

أما الترجمة الأدبية فتشترك مع الترجمة عامة من خلال ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم، لكنها تعنى فقط بترجمة الأدب بأنواعه المختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها[3] .

وهي أصعب من الترجمة العلمية بحسب رأي الملمين بمشكلات الترجمة، ذلك أن النص الأدبي ليس مجرد فكرة أو جملة من الأفكار فحسب، وإنما هو مجموعة من الأحاسيس والعواطف والتخيلات التي تنقل بواسطة الصور البيانية والبديعية الأخاذة على عكس النص العلمي الذي يقوم على الوضوح والدقة[4].

لذلك يتوجب على المترجم أن يكون أمينا في نقله للنص الأدبي دون أن يضعف أثره و ينقص من روعته، ولذلك يقول **محمد فريد أبو حديد** في مقدمة ترجمته لمسرحية "**ماكبث Macbeth**" **لـ : وليام شكسبير William Shakespeare** : "إذ أرى أن ترجمة الآثار الأدبية الكبرى إلى اللغة العربية ينبغي أن تضيف إلى التراث الأدبي العربي

[1] – حولية Trall العدد الأول، مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة قسنطينة، مطبعة البعث، 2002 ، ص 92 .

[2] – الديداوي، محمد، الترجمة و التعريب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 2002، ص 81.

[3] – عناني، محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، لشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997 ، ص5 – 8.

[4] – العيسى، سالم، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999 ، ص102 – 107.

نبذة أدبية جديدة جديرة بأن تبقى لذاتها وأن تقرأ لذاتها كإنتاج عربي، فإذا لم تحقق الترجمة الأدبية هذه الإضافة فهي لا تتعدى من أن تكون فقط تعريفا بالأثر الأدبي الأجنبي أو تسجيلا له، و هنا نجد الفرق عظيما بين أن تكون الترجمة قطعة من الأدب العربي وبين أن تكون تعريفا بالأثر الأدبي مع بقائه في الوقت نفسه أجنبيا"[5] .

وهناك من الباحثين من يرى أن ترجمة الآثار الأدبية هي من أهم أنواع الترجمة، لأنها تأخذ مساحة أكبر من ثقافة الأمة و تراثها، فالنص الأدبي يكاد لا يتغير مع مضي الزمن، لأنه يحتفظ دائما بقيمته الأدبية على الرغم من ارتباطه بمكان و زمان معين، على عكس النص العلمي الذي يفقد وزنه بتطور العلم ، ولكنه يحتفظ بقيمته التاريخية. لذلك يجب على النص المترجم أن يكون مطابقا للأصل روعة وجمالا وتناسقا، فكما يقول **حافظ إبراهيم** عندما وصف أثرا أدبيا مترجما : "فجاء الأصل والترجمة كالحسناء وخيالها في المرآة." إن المترجم الأدبي لا ينحصر همه في نقل الألفاظ أو ما يسمى بالإحالة أي إحالة القارئ أو السامع إلى الشيء نفسه الذي يقصده المؤلف أو صاحب النص الأصلي، بل هو يتجاوز ذلك إلى المغزى وإلى التأثير الذي يحدثه المؤلف في نفس القارئ أو السامع. فلا يكفي التسلح بمعرفة لغوية فحسب، وإنما على المترجم الأدبي أن يكون أديبا و لغويا في آن واحد.[6]

[5] – آدم، يوسف، الترجمة في العالم العربي بين السعي إلى التقدم وعقدة المستعمر، www.google.com.

[6] – العسى، سالم، المرجع السابق ، ص103

الترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة مثل : الشعر والأجناس الأدبية كالقصة و المسرح وما إليها. وتشترك الترجمة الأدبية مع الترجمة بصفة عامة في أنها تتضمن تحويل شفرة لغوية، أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة إلى شفرة أخرى. وقد يكون المعنى المراد توصيله احاليا محضا sens référentiel وقد يكون أدبيا يتضمن عناصر بلاغية وبنائية وموسيقية، مما يتطلب مقارنات على جميع المستويات بين اللغات خصوصا في علم التراكيب La syntaxe والتداولية La pragmatique . ونعني بالشفرة الأدبية مجموعة الأعراف والقواعد السائدة في تراث أدبي معين. فالمترجم الذي يهدف إلى توصيل المعنى الاحالي فحسب سينصب اهتمامه بطبيعة الحال على قواعد الإحالة وهذا ما اصطلح عليه بالترجمة التوصيلية La traduction communicative وأقرب الأمثلة إليها ترجمة الأخبار في وسائل الإعلام.[7]

"يقصد بالترجمة الأدبية ترجمة كل الآثار والمؤلفات الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية والشعر والمقالات والدراسات ذات الطابع الفني الأدبي"[8] .

ولا يخطر ببال أحد أن يتكلم عن الترجمة الأدبية بدون ذكر خصائصها، ذلك أنها نوع خاص، فهي ليست مجرد نقل بل إبداع، وأي إبداع، إبداع في إطار النفس البشرية وترجمة الأحاسيس والمشاعر ونقل للغة النفوس والقلوب علاوة على نقل لغة الحروف والكلمات.

[7] – عناني، محمد، المرجع السابق. ص 7–8.

[8] – العيسى، سالم، المرجع السابق ، ص 109.

ومن أجل ذلك، قال **حافـظ إبراهيم** : "فمن رغب أن يترجم الأدب، وجب أن يكون هو نفسه أديبا، وأن تكون ثقافته مؤهلة لترجمة النصوص الأدبية، وأن تكون الأمانة رائدة وأن يكون الذوق السليم مرشده." [9]

2- إشكالية الثقافة في الترجمة الأدبية :

تعد الترجمة الأدبية من أصعب الترجمات انجازا، حيث أنها محكومة بالعديد من الشروط و السمات الإبداعية الجمالية التي تشكل كيانها وتعبر عن جوهرها وتميزها عن غيرها من النصوص. وكما سبق وأن أشرنا، فإن النص الأدبي نص ثري بالمميزات والخصوصيات، فهو ينبع من تخيلات وعواطف وحالات انفعالية، وعلى المترجم أن يحسن نقل و ترجمة كافة هذه الخصوصيات في سبيل إنتاج نص يوازي النص الأصلي، وينبغي الإقرار والاعتراف بأن تطبيقه وتحقيقه أمر عسير، فالعقبات جمة والحواجز كثيرة بوصف النصوص الأدبية الناقلة لتجارب عالم معين بكل خصائصه الثقافية والفنية والاجتماعية، والتي تلزم المترجم مراعاتها في سبيل بلوغ الهدف وإدراك القصد وتجاوز الواقع والتعريف بالغريب، فالكلام الجميل ينبغي أن يقابله كلام جميل، وما يشعر به من يقرأ الأصل ينبغي أن يشعر به من يقرا الوصل، لكن هذا لا يعني انه من واجب المترجم المطابقة بين النص المصدر و ترجمته، لأن ذلك أمر مستحيل، فمهما حاول المترجم تحقيق ذلك فالنص الأدبي المترجم لن يبلغ مستوى النص الأدبي الأصلي.[10]

[9] – بيوض، إنعام، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، منشورات ANEP ، الأبيار، الجزائر، ط2، 2003، ص 115.

[10] –الهوية الثقافية في ترجمة الرواية الجزائرية إلى اللغة الفرنسية، "الجازية والدراويش" أنموذجا، مذكرة ماجستير في الترجمة، قسنطينة.

3- صعوبات الترجمة الأدبية :

إن اللغة الأدبية هي تعبير شخصي لأننا نسجل بها تجربة شخصية. ويقول **ادوارد سابير Edward Sapir** في هذا الشأن: "كل لغة في ذاتها فن جمالي في التعبير، وتنطوي على عدد معين من العوامل الجمالية والصوتية والإيقاعية والرمزية والصرفية التي لا تشاركها فيها أية لغة أخرى"[11].

ومن هذا المنطلق كان كاتب النص الأدبي لا يضع نصب عينيه القارئ أثناء كتابته النص الأدبي بل يترك للقارئ حرية الفهم والتذوق. والمترجم قارئ في أول الأمر ثم مبدع في ترجمته، لأنه لا ينقل ما فهمه من قراءته للنص الذي ينوي ترجمته، كما أنه غير ملزم بقصدية الكاتب، فهو أكثر حرية من النصوص الأخرى ذات الغرض الإخباري.[12]

تقول **جويل رضوان Joëlle Radouane** بشأن تعذر الترجمة الأدبية: "إن تعذر الترجمة غالبا ما يكون قضية ذوق ... ويشبه **و.وينتر W.Winter** المترجم بالنحات الذي يطلب منه القيام بنسخة دقيقة لتمثال رخامي تطابق الأصل دون تزويده بمادة الرخام، حتى وإن أنجز عمله بالخشب أو المعدن، فقد يتصف هذا العمل بالجمال ويمثل نفس الموضوع بيد أنه لن يكون الأصل نفسه." [13]

ويقول **جون روني لادميرال Jean-René Ladmiral** :"يعود جزء كبير من المشاكل الميتافيزيقية لتعذر الترجمة إلى رغبة في الخلود الإيديولوجي الذي يضفي طابعا

---

[11]- بعلي، حفناوي، مجلة المترجم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران السانية، الجزائر، ع07، جوان 2003، ص 111.

[12]- المرجع نفسه.

[13] -Radouane, Joëlle, La traductologie, science et philosophie de la traduction, OPU, Alger, 1985, p144.

ماديا على اللغات أكثر منه على نقص في دقة مفهوم الترجمة وعلى الاستعارات غير المشروعة، والحفاظ المتزامن للمتطلبات المتعارضة وازدواج المعاني الذي يؤدي إلى أخطاء في المعنى".[14]

كما حدد **كاتفورد Catford** في كتابه "النظرية اللغوية للترجمة" نوعين من الحالات التي تتعذر فيهما الترجمة، وهما:

أ- **تعذر الترجمة اللغوي L'intraduisibilité linguistique** : عندما لا يكون هناك بديل لفظي أو تركيبي للغة الأصلية في اللغة المنقول إليها بسبب الاختلافات الموجودة بين اللغتين.

ب- **تعذر الترجمة الثقافي L'intraduisibilité culturelle** : ومرده غياب السمات والمكافئات الموقفية في لغة النص المستهدف.

كما أولت **سوزان باسنت Susan Bassnett** اهتماما كبيرا لعامل الزمن في تحديد إمكانية أو عدم إمكانية الترجمة، حيث أشارت إلى صعوبة نقل النصوص الكلاسيكية ولاسيما الأدبية منها. إذ تقول مؤكدة : "إن أعظم مشكل لدى ترجمة نص يعود إلى حقبة زمنية بعيدة لا يكمن في كون الشاعر ومعاصروه قد رحلوا فحسب بل إن دلالة القصيدة الشعرية في سياقها لم يعد لها وجود أيضا"[15].

[14] −Ladmiral, Jean-René, Traduire; théorèmes pour la traduction, Ed. Gallimard, 1994, p 149.

[15] − Bassnett, Susan, Translation Studies, Routledge, 2004, p 37.

*** خاتمة الفصل الرابع:**

توصلنا في هذا الفصل إلى أن الترجمة الأدبية كانت ولا تزال من أهم وأصعب الترجمات لأنها تأخذ مساحة أكبر من ثقافة الأمة وتراثها. وخلصنا أيضا إلى إمكانية ترجمة الأدب بأنواعه، نثرا وشعرا، فالأعمال الأدبية المترجمة عبر التاريخ لا تقل روعة وجمالا عن النصوص الأصلية. ويمكننا أن نقول إذن أنه بالرغم من الصعوبات التي تواجه المترجم، تبقى أبواب الإبداعية التي دعا إليها **ميشونيك** والأخلاقية التي دعا إليها **برمان** مفتوحة. وكي يتمكن المترجم من الولوج في عالم الترجمة الأدبية عليه أن يكون هو الآخر أديبا مؤلفا. كما تبين لنا في ختام هذا الفصل أن ترجمة الأسلوب الأدبي لا تعني أبدا نقل النص الأصل كما هو بصيغة النحوية، وإنما المقصود بها الاحتفاظ بروح النص ونسقه.

الجانب التطبيقي

تمهيد :

يتميز الأدب الجزائري الحديث عن بقية الآداب في العالم العربي بخاصية منفردة تتمثل في جملة من العناصر المركبة التي أنبتتها مرحلة تاريخية سابقة.

وهذه العناصر التي تدخلت في تشكل الأدب الجزائري على مرّ العصور هي : العنصر المحلي والعنصر العربي والعنصر اللاتيني الفرنسي، لتتصهر بعد ذلك هذه العناصر الثلاثة في صورة شديدة التعقيد والثراء عبر التاريخ وأثمرت في النهاية أدبا جزائرياً قبل أن يكون فرنسياً، وإن نطق باللاتينية والفرنسية.

وتجدر الإشارة إلى أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية شكلت ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة وأثارت بذلك جدلاً كبيراً بين النقاد والدارسين، فمنهم من عدها رواية عربية باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعية و منهم من عدها رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية باعتبار أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي بها يكتسب الأدب هويته [1].

وسنعرض في دراستنا هذه بعض المقاطع من الحوار لرواية جزائرية مكتوبة باللغة فرنسية وترجمتها إلى اللغة العربية. حيث سنصب جل اهتمامنا على مدى احترام المترجم للنص الأصل من عدمه، ولهذا الغرض بالذات قمنا بعملية إسقاط لآراء **أنطوان برمان** فيما يخص النزعات التشويهية التي تخل نوعا ما بالنقل السليم للنص.

[1] – حفناوي، بعلي، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية : الذات المعلومة وأسئلة الحداثة، جامعة عنابة، الجزائر.

الفصل الأول:

تقديم مدونة البحث

*** تقديم المدونـة :**

- روايـة [1] Les chemins qui montent :

هو العنوان الأصلي لرواية الكاتب الجزائري **مولود فرعون** الذي شرع في كتابتها سنة 1953 وأنهاها سنة 1956. نشرت لأول مرة سنة 1957 وقد لاقت قبولا واسعا من طرف الجمهور والنقاد.

وجاءت النسخة الفرنسية من الرواية في مائتي وأربع صفحات من القطع المتوسطة، في حين صدرت النسخة المترجمة الأولى تحت عنوان"الدروب الوعرة"[2] للمترجم **حنفي بن عيسى** في أربعة وثمانين ومائتي صفحة من القطع المتوسطة، أمّا النسخة المترجمة الثانية فقد صدرت تحت عنوان"الدروب الشاقة"[3] للمترجم **حسن بن يحي** في ثمانين ومائتي صفحة من القطع المتوسطة.

- ملخص الروايـة :

تجري أحداث هذه الرواية مع بداية الخمسينات، حيث يعيش شاب مثقف يدعى"**أعمر آيت العربي**" منعزلا في قرية قبائلية نائية ومنفصلة عن العالم، نجده يكتب مذكرات يطرح الكاتب **مولود فرعون** من خلالها قصة حب بين "**أعمر آيت العربي**" و"**ذهبية**" في قرية "**إيغيل نزمان**" في جبال جرجرة في منطقة القبائل بالإضافة إلى التطرق إلى حيرة وارتباك جيل نضج يطمح للتخلص من العبودية.

---

[1] - Feraoun, Mouloud, Les chemins qui montent, Ed, Talantikit, Béjaïa, 2003.

[2] – فرعون، مولود، الدروب الوعرة، ترجمة حنفي بن عيسى، طبعة رابعة منقحة 1984 ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

[3] – فرعون، مولود، الدروب الشاقة، ترجمة حسن بن يحيى، سلسلة وحي القلم، دار تلانتيقيت للنشر والتوزيع، بجاية، 2005.

وطرح الكاتب أيضا من خلال شخصية "**أعمر**" قضية الزواج المختلط وما يعانيه أبناء هذا الزواج لأنّ أمه فرنسية أسلمت بعد زواجها من والده .كما طرح مشكلة العمال المهاجرين لأنه كان واحداً منهم، ومشكلة المبدئية والانتهازية فقد كان صاحب مبادئ يكره الدجل والنفاق.

كما طرح من خلال شخصية **"ذهبية"** قضية التبشير المسيحي في بلاد القبائل ومشكلة الدّين والتدين وممارسات النّاس في معاملاتهم وحياتهم اليومية البعيدة عن روح الدّين. وعرض مشكلة الفقر والفقراء باعتبار أسرة "**ذهبية**" من أفقر الأسر. كما تطرق الكاتب أيضا إلى العلاقات السياسية والإدارية التي تنظم حياة المجتمع القبائلي، والجزائري بصفة عامة، أيام الاحتلال الفرنسي، وما جرته وراءها من بؤس وشقاء.

- نبذة عن حياة مولود فرعون[4] :

ولد **مولود فرعون** في 8 مارس 1913 بقرية تيزي هيبال وسجّل بلقب **فرعون** في الحالة المدنية الفرنسية لكن لقبه الحقيقي هو : **آيت شعبان**. التحق بالمدرسة الابتدائية بمسقط رأسه في سنة 1920 وكان عمره سبع سنوات، ثمّ تحصل على منحة في سنة 1928 ليواصل دراسته في المدرسة الابتدائية العليا بتيزي وزو. وبعدها التحق بمدرسة تكوين المعلمين ببوزريعة عام 1932وقد تحصل على ثقافة تركت في نفسه أثرا عميقا على المستوى الإيديولوجي والجمالي واللغوي. وعين في سنة 1935 معلماً للغة الفرنسية بتيزي وزو وتزوج بابنة عمه، **ذهبية**، لينجبا سبعة أطفال. ثمّ عينّ في سنة 1946 بتاوريرت موسى. وفي سنة 1952 أصبح مديرًا للدروس

[4] – بعلي، حفناوي، المرجع السابق.

التكميلية في مدينة تيزي وزو. وانتقل في سنة 1957 إلى مدرسة الناظور في أعالي مدينة الجزائر ليصبح مديرا لها. وفي سنة 1960 أصبح مفتشا للمراكز الاجتماعية بالأبيار- الجزائر العاصمة - حيث لقي حتفه رفقة خمسة من زملائه في الخامس عشر مارس 19692 على يد فرقة من كمندوس المنظمة العسكرية السرية التي كانت تعمل من أجل جزائر فرنسية (O.A.S). وهكذا انتهت الحرب من أجل الاستقلال التي دامت سبع سنوات بشكل مأساوي بالنسبة **لفرعون** قبل ثلاثة أيام من توقيع اتفاقية أيفيان ودفن يوم الثامن عشر مارس1962 .

وموازاة لمهنة التعليم اقتفى **مولود فرعون** آثار كبار الأدباء الذين عاصرهم وعاش حياة المعلم الكاتب، فبدأ في سنة 1939 كتابة روايته "نجل الفقير"، ولم يقم بنشرها وطبعها إلاّ في سنة 1950 ، كما كانت له عدّة مراسلات ابتداء من سنة 1951 مع **ألبير كامو**.

أنهى **مولود فرعون** كتابة روايته "الأرض والدّم" في الخامس عشر جويلية ، وفي سنة 1957 ظهرت رواية "الدروب الوعرة" .... كما نشر أيضا مقالات وكتب حول قضايا التعليم و البيداغوجيا.

لقد كان مولود فرعون يتمتع بشخصية مميّزة إذ يذكر **إيمانويل روبلس**، وهو كاتب فرنسي ولد بالجزائر، كان صديقاً **لفرعون** ودرس معه في معهد بوزريعة؛ أن **فرعون** لم يكن إنساناً طيباً وهادئا فحسب، بل أهم من ذلك، كان مثقفاً يقرأ أكثر منا جميعاً ويلتهم الكتب ببساطة ويضمر الإجلال للكتاب الروس ويحب فرنسيي القرن الثامن عشر.

ويقول عنه الكاتب الفرنسي **جون دانيال:** "كان من هؤلاء الأشخاص الذين يقدرّهم **كامو**، فقد كان رجلا صموتا مرهفا وصامدا محباً للحياة."

لقد ترك موت الكاتب أثراً فاجعاً في قلوب كل الناس من ذوي الإرادة الطيبة فمثلا نذكر ما صرح به **جون عمروش** في استجواب له إثر اغتيال **مولود فرعون:** " لقد كانت جريمته الرئيسية هي رغبته في رؤية الإنسان سعيداً، يحمل باعتزاز اسمه الخاص وسعيداً بتمتعه بوطنه ومؤمناً بمستقبله ويمكن لكل ابن فقير من أن يقرر مصيره"[5] .

وقالت عنه **جرمان تيليون** في مقال لها في صحيفة لوموند: "هذا الرجل الطيب حقا الذي لم يؤذ أحداً والذي كرّس حياته لجمهوره والذي كان حقا من كبار كتاب الجزائر، قد تمّ اغتياله."

- **خاتمة واستنتاج :**

من خلال تقديمنا المبسط لكل من الرواية في نسختها الأصلية المكتوبة باللغة الفرنسية ونسختيها المترجمتان إلى العربية، إضافة إلى الملخص الموجز الذي اقترحناه وكذلك نبذة عن حياة الأديب **مولود فرعون**، نستنتج ما يلي :

- يوجد تقارب كبير في ترجمة العنوان وحتى في عدد الصفحات.
- ألفت الرواية أيام الاحتلال الفرنسي للجزائر. فإضافة إلى البعد الجمالي، نجد أن الكاتب قد طرح عدة قضايا اجتماعية وأخلاقية سادت المجتمع الجزائري آنذاك.

[5] – بعلي، حفناوي، المرجع السابق.

- يعد مولود فرعون من كبار الأدباء الجزائريين والمغاربة الذين أتقنوا الكتابة باللغة الفرنسية وأبدعوا في رواياتهم، حتى لاقوا احتراما من طرف الفرنسيين أنفسهم. أما اغتياله على يد المنظمة السرية لخير دليل على نضاله الفكري والأدبي وثورته ضد الأوضاع الاجتماعية التي فرضها المستعمر.

الفصل الثاني:

دراسة تحليلية نقدية

تمهيد :

يعتبر **أنطوان برمان** من أهم المؤسسين للتنظير الترجمي الحديث، ويتجلى ذلك من خلال الدراسات العديدة التي قام بها في مجال نقد الترجمات، خاصة ترجمة الأعمال الأدبية. فهو أحد أهم الدعاة إلى الحرفية التي لا تعني في نظره الترجمة كلمة بكلمة، وإنما تعني نقل النص بشكله ومعناه وروحه. هذه الروح التي تعكس جمالية الأسلوب الأدبي وتميزه عن غيره. كما يعتبر **برمان** أن أي مساس بهذه العناصر هو انزياح عن الأصل، ولذلك قدم عدة شروحات فيما يخص النزعات التشويهية أو التجنيسية التي استأنسنا بها في تحليلنا ونقدنا لترجمة **حسن بن يحيى** لرواية Les chemins qui montent بغية الكشف عن النهج الذي سلكه المترجم في عمله الترجمي.

*** دراسة تحليلية نقدية لبعض الأمثلة عن ترجمة الحوار:**

قبل الشروع في التحليل، رأينا أنه من الواجب أولا أن نتطرق إلى توضيح معنى العنوان الأصل وكيفية ترجمته في اللغة العربية، وما الدافع إلى تلك الترجمة.

- Les chemins qui montent. ***– الدروب الشاقة.***

إن أول ما نلاحظه هو أن عنوان الرواية بالفرنسية جاء جملة فعلية **phrase verbale**، ولو ترجمتاه حرفيا لقلنا "**الدروب التي تصعد**"، وبما أن هذه الترجمة الحرفية لم تفي بالغرض، لجأ المترجم **حسن بن يحي** إلى التصرف، فجاء عنوان الرواية المترجمة إلى العربية جملة اسمية **phrase nominale**؛ "**الدروب الشاقة**". لقد عوض المترجم العبارة ***qui montent*** والتي هي **proposition relative** في اللغة الفرنسية إلى الصفة "**الشاقة**" في اللغة العربية، فغالبا ما تكون المسالك المتجهة نحو الأعلى هي الأصعب والأشق. لكن من المؤكد أن المترجم قد استوحى فكرة ترجمة العنوان بهذه الطريقة أثناء قراءته لهذا المقتطف من الحوار الدائر بين ذهبية وعميروش في **الصفحة 12** من النسخة الفرنسية، إذ قالت له :

*- « ... Ce chemin que tu voulais tracer aura beau **monter**, il ne sera pas **pénible** pour nous deux ... »* **P. 12.**

*– "... ومهما كان هذا **الطريق** الذي كنت تريد أن تشقه وعرا، لن يكون **شاقا** علينا نحن الاثنين ..."* **ص. 10.**

إذن فالكلمتان الفرنسيتان ***monter*** **و** ***pénible*** هما اللتان دلتا المترجم على إيجاد الصيغة العربية المناسبة للعنوان. كما لا ننسى أن الترجمة الأخرى لهذه الرواية كانت على يد المترجم **حنفي بن عيسى** الذي ترجم عنوانها هو الآخر بـ : "**الدروب الوعرة**"[1].

أما فيما يلي سنتطرق إلى بعض الأمثلة وتحليلها من خلال ما انتهجه المترجم من استراتيجيات أو لجوؤه إلى بعض النزعات التي قد تمس بشكل الحوار الأصل أو معناه، حيث سنتناول في هذا الجزء شيئا مما نهى **أنطوان برمان** عن الوقوع فيه أثناء الترجمة أو ما يسميه بالنزعات التشويهية.

*** الترشيد / La rationalisation :**

يمس هذا الإجراء تركيب الجمل وبنيتها، أي البنية النحوية للنص، وخاصة علامات الترقيم. إن هذا المساس بالبنية النحوية ينجم عنه تغيير في ترتيب الجمل وتنظيمها. فالترشيد ينتقل بالنص من طابع ملموس إلى طابع تجريدي، كترجمة الأفعال بالأسماء مثلا. ومن أمثلة الترشيد في ترجمة حسن بن يحي:

1- المثال الأول :

« J'ai fait un héritage. Amer n'Amer, tous tes papiers sont là. J'ai trouvé le paquet sur la caisse, bien en évidence. Je n'ai pas perdu la tête ; oui, ils sont tous là. C'est à moi de conclure. Ce soir je voudrais veiller à ta place. Ça serait la treizième nuit, j'écrirais le treizième

[1] – بن عيسى، حنفي، الدروب الوعرة، طبعة رابعة منقحة 1984 ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

chapitre. Mais je ne parviendrais jamais à tout dire d'un seul coup. Tant pis. Le temps ne me manquera pas, ni la patience. Ma nuit durera des jours, des semaines mais je jure qu'il n'y aura qu'une nuit, que cette nuit sera toute consacrée à toi et qu'après, pour Dehbia, il y aura encore la nuit, une nuit sans fin … **P. 8.**

*"**يا** أعمر بن أعمر، لقد ورثت يومياتك. أوراقك كلها هنا. وجدت الرزمة موضوعة على الصندوق. إني لست مجنونة إنها كلها هنا أوراقك. ولي أن أستخلص ما سأفعله. أريد أن أسهر الليلة مكانك. ستكون الليلة الثالثة عشر وسأكتب الفصل الثالث عشر. لكنني لن أتمكن أبدا من التعبير عن كل شيء دفعة واحدة. الأمر مؤسف جدا. سأضحي بكل أوقاتي وسأتحلى بالصبر. سوف تدوم ليلتي أياما وأسابيع لكنني أقسم ألا تكون ثمة إلا ليلة واحدة أقسم إني سأخصص الليلة كلها لأجلك وبعد ذلك ستكون حياتي كلها **ليال** مظلمة دون نهاية …* **ص.4-5.**

يبدو جليا أن المترجم قد لجأ إلى التغيير في موقع علامات الترقيم في هذا المثال، حيث نجد أن بعض النقاط والفواصل قد غير بعضها وحذف بعضها الآخر، مع استخدام **واو العطف** في بعض المواضع، إضافة إلى حذف الفاصلة المنقوطة في الترجمة. إلا أن المترجم قد احترم علامات بداية ونهاية الكلام مستخدما المزدوجين " و ثلاث نقاط متتالية.

ومن الملاحظ أيضا أثناء قراءتنا لهذا المقتطف، استخدام **ياء النداء** في العربية مع انعدامها في النص الأصل، وذلك راجع لطبيعة كل لغة. ضف إلى ذلك ترجمة الكلمة **une nuit**، وهي مفرد في اللغة الفرنسية، بكلمة **ليال**، والتي تعبر عن الجمع في اللغة العربية.

2- المثال الثاني :

- Vite, vite à Tazrout, pensaient-ils tous sans doute, on n'a que faire d'un cadavre pareil. **P.10.**

"بسرعة، هيا بنا ... إلى 'تازروت'! لا حاجة لنا إلى مثل هذه الجثة الحقيرة"، هذا ما كان يدور دون شك في أذهانهم. **ص.6.**

نلاحظ في هذا المثال أيضا أن المترجم قد تصرف في بنية الجملة من ناحية ترتيب عناصرها النحوية وعلامات الوقف. فقد اكتفى بترجمة الكلمة المكررة **Vite, vite** بكلمة واحدة **'بسرعة'** مع إضافة عبارة 'هيا بنا'. كما ترجم عبارة **un cadavre pareil** بعبارة **'بمثل هذه الجثة الحقيرة'**، فقد أضاف كلمة غير موجودة في الأصل ولكنه أول ما يريد الكاتب أن يقوله. كما أخر جملة القول **'هذا ما كان يدور دون شك في أذهانهم'** والتي توسطت الكلام في النص الأصل، وهذا من خصائص الحوار في اللغة الفرنسية. أما فيما يخص علامات الترقيم فقد طرأت عليها تغيرات عديدة، كاستخدام المزدوجين " " بدل المطة – وإضافة ثلاث نقاط متتالية ... ومزدوجين " " وعلامة استفهام ! ربما من أجل شد انتباه القارئ إلى معنى كلمة **تازروت** التي تدل على اسم المكان الذي ستدفن فيه جثة أعمر بن أعمر.

3- المثال الثالث :

« C'est vrai que ma mère n'est pas chrétienne, songeait de son côté Dehbia. Il y a longtemps que je m'en suis aperçue. Mais y avait-ils tellement de chrétiens parmi tous les pratiquants d'ait Ouadhou ? »

Elle peut les passer tous en revue, s'en trouve-il vraiment un seul ? **P.19.**

"حقا، أمي ليست مسيحية، وأنا على علم بذلك منذ مدة، لكن ما عدد المسيحيين المخلصين لإيمانهم في قرية آث واضو، إني لا أكاد اعرف واحدا منهم". **ص .18.**

يتضح جيدا من خلال قراءتنا لهذه الترجمة كيف أن المترجم اعتمد كثيرا على الترشيد فيما يخص تغيير علامات الترقيم بنسبة كبيرة، حيث حذف تماما علامة الاستفهام الواردة مرتين في النص الأصل فتغير بذلك نوع الجمل من استفهامية إلى تصريحية. كما استأنس أيضا بشيء من التمديد بإضافة بعض الكلمات مثل: **'لإيمانهم'** وكلمة **'قرية'** للدلالة على مكان اسمه **'آث واضو'** رغم أنه قد سبق وأن شرح معناها في الحاشية الخاصة به. (أنظر الصفحة **8**).

4- المثال الرابع :

- Tu es bien comme ça ? m'a dit Melha.

- Oui, je suis bien. En somme il y a tout : la chaise, la table, tu t'y connais, Nana Melha. Mais il manque le vin.

- C'est vrai, il manque le vin. Tu en bois, toi ? Tu as raison, va ; cela ne me choque pas. Ce n'est pas mauvais, à ce qu'on dit. C'est lui qui donne les couleurs aux Français. Du sang, vois-tu … **p.134-135.**

وإذا بمالحة تقول لي :

هل أنت مرتاح هكذا ؟

نعم أنا في وضعية مريحة جدا ... والواقع أن كل شيء متوفر، الكرسي، المائدة كل شيء يا ننه مالحة ما عدا الخمر.

حقا ... لقد نسيت ... أتشرب الخمر أنت ؟ معك حق على كل حال وأنا غير مندهشة من ذلك، فالخمر هو الذي يعطي الاحمرار لوجوه الفرنسيين ... فعلا. **ص.187.**

ما يشد انتباهنا في هذا الجزء من الحوار الدائر بين أعمر وننه مالحة هو توظيف المترجم لعلامات ترقيم غير موجودة في النص الأصل وخاصة النقاط الثلاث التي تكرر استخدامها بإفراط أثناء الترجمة. ومما يدل على الترشيد أيضا هو جملة القول وجملة مقولة القول في : *وإذا بمالحة تقول لي : هل أنت مرتاح هكذا ؟ كترجمة لـ :*

- Tu es bien comme ça ? M'a dit Melha.

*** التوضيح / La clarification :**

يتمثل التوضيح في إبراز كل ما جاء مستترا أو مضمرا في النص الأصل وجعله واضحا صريحا في الترجمة. إذ يمكن اعتبار الترجمة الشارحة نوعا من أنواع التوضيح.

ومن أمثلة التوضيح في ترجمة حسن بن يحي:

1- المثال الأول :

« Ce que nous allons faire, nous, n'est pas bien compliqué. Ecoute-moi, mon amour, ton rêve de partir, je le trouve merveilleux, oui, vends ce que tu as et partons… **p.12.**

"إن ما سنفعله نحن الاثنين ليس بالأمر المعقد. استمع، حبيبي، إني أرى أن حلمك في الرحيل شيء رائع، نعم، بع كل ما تملك ولنرحل... **ص.10.**

نلاحظ أن الترجمة قد تضمنت تفصيلا لم يأت كاتب النص الأصل على ذكره، ألا وهو كلمة **'الاثنين'** والتي تعود على كل من الشخصيتين **ذهبية وأعمر**. إلا أن المترجم كان في غنى عنها لأن قارئ الترجمة سيفهم مباشرة من المقصود بالضمير **"نحن"**، فسياق الحوار يبين ذلك ولا يحتاج إلى أي توضيح.

والملاحظ أيضا أن المترجم قد ترجم **'mon amour'** بكلمة **'حبيبي'** التي كان قد وظفها فيما سبق كترجمة لـ : **'mon ami'**، رغم أن كلمة **'ami'** تعني **'صديقي'** أولا.

2- المثال الثاني :

- *...Elle est rentrée dans la chambre belle et menue comme la statue de la Vierge.* **P.161.**

- *... لقد رأيتها وهي تدخل غرفتها وقد كانت جميلة رقيقة كتمثال مريم العذراء.* **ص227.**

لقد أدرج المترجم في هذا المثال تفصيلا توضيحيا لكلمة **la Vierge** المكتوبة بالحرف الكبير **V** en majuscule، وذلك نظرا لدلالتها ومرجعيتها الدينية في المجتمع المسيحي، فا**لعذراء** عندهم هي **'مريم'**. أما بالنسبة للقارئ العربي المسلم الذي نادرا ما يصادف هذه الكلمة، فقد يحتاج هنا إلى توضيح بإضافة صفة **العذراء** ويقصد بها مريم عليها السلام.

3- المثال الثالث :

- *... Et dada Amer, ton père, quand il mourut, personne, entends tu ? Personne ne le pleura autant que moi. Ima Kamouma ? Dieu ait son*

âme, une sainte femme que je taquinais beaucoup. Elle ne m'aimait pas. Mauvais caractère. **P.121.**

- ... وأبوك دادا أعمر حينما مات لم يبك عليه أحد مثلما بكيت عليه أنا. والله يرحم يمه كمومة التي كانت امرأة صالحة، كانت لا تحبني لأنني كنت أعاكسها دائما ولا أحسن التصرف معها... **ص. 166-167.**

لم يترجم حسن بن يحيى كلمتي **dada** و **Ima** بأبي وأمي على التوالي في العربية بل أبقاهما على حالهما كما وردتا بالفرنسية في النص الأصل، فالكاتب والمترجم يعيان جيدا مدى دلالة هذه الكلمات في المجتمع القبائلي. ومع ذلك فقد لجأ المترجم إلى شرح وتوضيح معنى كلمة **دادا** على هامش الصفحة **166** (كلمة يخاطب بها الكبار احتراما لهم) وأغفل شرح الكلمة الثانية **يمه**.

4- المثال الرابع :

« ... Mais ne dites pas que vous vous intéressez aux ***Norafs****. Les* ***Norafs****, messieurs, n'ont rien de particulier, ce n'est pas un mal étranger, inhumain qui frappe subitement votre grande ville ; il y a des* ***Norafs*** *comme il y a des Italiens, des Bourguignons ou des Suisses. ...* **P.110-111.**

"... لا لأننا من شمال إفريقيا. إن أمثالنا من المهاجرين يا سادتي هم بشر كسائر البشر وليسوا آفة اجتاحت فجأة مدينتكم الكبيرة، نحن لا نختلف عن سائر الشعوب ... عن الايطاليين أو عن السويسريين أو عن البورجونيين." **ص. 149.**

يبدو من الوهلة الأولى أن الكاتب مولود فرعون قد استخدم كلمة **Les Norafs** ويقصد بها **Les Nord Africains** والتي اختصرها في كلمة واحدة، لكن صعوبة اختصارها في اللغة العربية ألزم المترجم على فكها وترجمتها إلى عبارة تتكون من ثلاث كلمات واضحة هي "**مهاجرو شمال إفريقيا**".

نرى أن التوضيح في مثل هذه المواقف جد ضروري من أجل إزالة الغموض، لأن القارئ العربي لن يفهم مثل هذه الكلمات إلا بتفكيكها وتوضيحها.

5- المثال الخامس :

- *Ce sera comme tu voudras, mais dans ce cas, va vite nous chercher des* ***beignets*** *et des œufs.* **P.70.**

- *كما تشاء، ولكن قبل أن تدخل أحضر لنا بيضا و بعض* ***الإسفنج.*** **ص.93.**

لقد استعان المترجم في هذا المثال بالترجمة الشارحة أو ما يسمى بحاشية المترجم المخصصة لتوضيح بعض الأمور الغامضة، ويكون ذلك غالبا على هامش الصفحة أو في أسفلها. وقد ترجم حسن بن يحيى كلمة **beignets** بكلمة **إسفنج**، وحتى يوضح معنى الكلمة أكثر لجأ إلى شرحها في أسفل الصفحة قائلا : (من الحلويات المستحضرة من السميد و الخميرة ويقدم في المناسبات والأعياد). أما نحن فنقترح ترجمتها **بالفطائر** بدل **الإسفنج**.

*** التمديد / L'allongement :**

أي أن تأتي الترجمة أطول نسبيا من الأصل، والسبب في ذلك غالبا ما يعود إلى التوضيح أو إضافة شروحات لا هدف لها سوى الإخلال بإيقاع النص ونسقه، كأن تترجم كلمة واحدة بجملة أو إضافة عدة كلمات ليست مهمة.

1- المثال الأول :

- J'aime écouter battre ton cœur. Il me raconte ton histoire. Vois-tu, il ne me cache rien. Grâce à lui je te connaitrai.

- Je voudrais bien, lui répondit-elle, savoir de toi un jour, pas maintenant, plus tard ... je voudrais savoir de toi comment les gens me voient.

- Les gens ?

- Non. Toi seulement. Les autres penseront ce qu'ils voudront. **P.16.**

- أحب أن أستمع إلى نبضات قلبك، فهو يقص علي قصة حياتك، أترين؟ إنه لا يخفي عني شيئا وبفضله سأعرفك حق المعرفة.

فأجابته :

- أود أن تخبرني يوما، ليس الآن ... لكن فيما بعد ... أن تخبرني عما يقول الناس عني.

- الناس؟

فاستدركت قائلة :

- لا بل أعني فيما تفكر فيه أنت فقط، لا حاجة لي إلى ما يفكر فيه الآخرون. **ص.14.**

نلاحظ أثناء قراءتنا لهذا الحوار أن المترجم قد لجأ إلى إضافة جملة كاملة (جملة القول) **'فاستدركت قائلة'** لغرض الشرح والتوضيح رغم أن النص الأصل لم ترد فيه هذه الجملة أساسا.

ومن الملاحظات المسجلة في هذه الجزئية أيضا تقديم جملة القول **'فأجابته'** نظرا لطبيعة اللغة العربية التي ترد فيها هذه الجملة في بداية الكلام، عكس اللغة الفرنسية التي قد تأتي فيها في البداية أو الوسط أو النهاية.

2- المثال الثاني :

- *C'était bien toi, hier soir, à la mosquée ?*
- *Oui, mon père.*
- *Tu n'es pas musulman.*
- *Pourquoi pas, mon père ? Je le suis de naissance.* **P.21.**

- أأنت الذي كنت تؤدي الصلاة البارحة مع المسلمين في المسجد ؟

- نعم يا أبي !

- ولكنك لم تعد متدينا بالإسلام.

- نعم، يا أبي، ولكنني ولدت مسلما. **ص.21-22.**

نلاحظ كذلك في هذا المقتطف من الحوار كيف أن المترجم عمد إلى التمديد خاصة في الشطر الأول عندما لجأ إلى إضافة عبارة "**تؤدي الصلاة مع المسلمين**" مع أنه كان في غنى عنها تماما، وكان بوسعه القول "**أأنت الذي كنت البارحة في المسجد؟**" كترجمة للجملة

الفرنسية "**C'était bien toi, hier soir, à la mosquée ?**". ولعل المترجم استعان بهذه العبارة من أجل التوضيح لا غير.

أما قوله "**نعم يا أبي!**" فيه شيء من الترشيد لأنه حذف الفاصلة وأضاف علامة التعجب مكان النقطة الواردة في النص الأصل على النحو الآتي "**Oui, mon père.**" .

3- المثال الثالث :

- *Non, j'ai mangé dehors avec les copains : sardines, pain …*
- *Vin.*
- *Qu'en sais-tu ? Tu veux t'en rendre compte ? Approche !* **P.154.**

- *بل أكلت مع رفاقي سمكا وخبزا.*
- *وشربتم الخمر أيضا.*
- *وكيف علمت بذلك ؟ أتريدين أن تتأكدي ؟ اقتربي مني …* **ص.217.**

من الواضح أن الجملة "**وشربتم الخمر أيضا.**" هي ترجمة لكلمة **Vin**، إلا أن المترجم وظف ثلاثة كلمات في العربية مقابل كلمة واحدة في الفرنسية رغم أن سياق الحوار لا يستدعي منه ذلك، وكان بوسعه ترجمتها بـ "**والخمر.**" لتجنب الاستطالة .

4- المثال الرابع :

- *Fils d'Amer, tu as pensé à couvrir la tombe ?*
- *Oui, oui. Je donne les cartes.*
- *[…].*
- *Coupe et donne les cartes !*

- Merci pour le café. Tu n'aurais pas un vieux burnous ...Tu le retrouverais au paradis. **P.142-143.**

– يا ابن أعمر هل فكرت في تغطية القبر؟

وقلت وأنا أحدث رفاقي :

– نعم، نعم، لقد جاء دوري لتوزيع الأوراق.

– [...].

وقلت لصاحبي :

– اقطع، ووزع الأوراق.

وعاد الشيخ بشير إلى محادثتي قائلا :

– شكرا على القهوة ... هلا وجدت لديك برنوسا قديما، سيعوضه الله لك في الجنة.

ص. 199–200.

لو نقم بتعداد أسطر كل حوار لوجدناها خمسة أسطر في النص الأصل وثمانية أسطر في الترجمة، وهذا دليل على أن في الترجمة تمديد واستطالة من خلال إضافة جمل بأكملها، مثل جمل القول التالية: **وقلت وأنا أحدث رفاقي، وقلت لصاحبي، وعاد الشيخ بشير إلى محادثتي قائلا** ... والغاية منها هي التوضيح أكثر للقارئ العربي، خاصة في غياب علامات الترقيم اللازمة لذلك.

و أمثلة التمديد كثيرة جدا في هذه الترجمة، نذكر بعضها في ما يلي :

- D'où sortent-elles ? **p.122**.

– *من أي سماء قدمت هاتان المرأتان ؟* **ص. 168.**

لقد أطال المترجم في هذه الجملة للتعبير عن مدى دهشته. أما نحن فنقترح الترجمة الآتية: "**من أين أتين؟**".

- *C'est le diable qui veut me séduire.* **P.65.**

– *إن الشيطان هو الذي يتمثل في صورتها ويريد أن يضلني عن سبيلي و عن الصراط المستقيم.* **ص. 87.**

كان بوسع المترجم أن يقول مباشرة : "**إن الشيطان يريد أن يغويني**."

- *Bon, avec moi.*
- *Sûr ?* **P.145.**

– *موافقة سأرافقك.*

– *أمتأكدة أنت مما تقولين ؟* **ص. 203.**

لقد استخدم المترجم أربعة كلمات في العربية كمقابل لكلمة **Sûr** في اللغة الفرنسية.

- *Non, Amirouche, nous avons le temps.* **P. 132.**

– *لا يا عميروش، نحن النساء لدينا متسع من الوقت لنأكل فيما بعد.* **ص. 184.**

نلاحظ هنا أيضا توظيف كلمات غير موجودة في الأصل مثل : " **... نحن النساء ... لنأكل فيما بعد**".

*** الارتقاء أو التنميق / L'ennoblissement :**

وذلك من خلال تنميق أسلوب الترجمة والارتقاء به وتحسينه ليغدو أجمل من أسلوب النص الأصل، مستعملا في ذلك لغة أكثر فصاحة وبلاغة من اللغة المستخدمة في النص

الأجنبي. وقد ينتج عن ذلك اضمحلال لجمالية الخطاب الشفوي واختزال التعدد اللغوي. وغالبا ما يؤدي هذا الإجراء إلى تلاشي الخطاب العامي في الرواية لصالح معايير الكتابة الكلاسيكية.

1- المثال الأول :

- ... Il est sûr que tu lui as pris sa femme. Tout le monde au village le chuchote parce que tu es beau, parce qu'elle te cherche et ***ne s'en cache pas****. Oh ! Vois-tu, je suis jalouse, moi aussi ...* **P.12.**

- ... هو متأكد أنك قد انتزعتها منه. أهل القرية كلهم يتهامسون عليه لأنك وسيم ولأنها تسأل عنك ***جهارا نهارا*** *في كل مكان ...* **ص. 9-10.**

نلاحظ أن المترجم قد تصرف في الترجمة بما يخدم ذوق القارئ المتلقي، حيث أعاد صياغة عبارة "parce qu'elle te cherche et **ne s'en cache pas**" بعبارة "لأنها تسأل عنك **جهارا نهارا** في كل مكان" بأسلوب جميل مفضلا في ذلك استخدام إحدى التعابير الجاهزة في اللغة العربية لما تحمله من دلالة وإيقاع. كل هذا التصرف رغم تقيد المترجم بالحرفية في أغلب مواضع الحوار.

2- المثال الثاني :

- Pardonnez-moi, mon Dieu, de ne l'avoir pas beaucoup aimé ... ***Pardonnez-lui parce que vous êtes miséricordieux****, appelez-le parmi les élus puisqu'il a reçu les sacrements ...* **P. 24.**

*– ربي اغفر لي لأنني لم أحببه كثيرا، **واغفر له واعف عنه لأنك غفور رحيم**، واجعل له مكانة بين عبادك المختارين فإن الكنيسة قد حفظته قبل مماته.* **ص. 26.**

من الواضح في هذا المثال أن المترجم قد عمد إلى ترجمة الجملة الفرنسية "**Pardonnez-lui parce que vous êtes miséricordieux**" بالجملة العربية "**واغفر له واعف عنه لأنك غفور رحيم**" فقابل كلمة **miséricordieux** بكلمتين هما **غفور رحيم**، والمؤكد أنه قد اقتبسها من لغة القران، لغة الكمال ولغة الأسلوب الراقي.

3– المثال الثالث :

*- Pourquoi donc es-tu revenu ici, dans ce « sale bled » ? Hein ! Pourquoi t'incrustes–tu comme une punaise à ton bureau graisseux de secrétaire **famélique** ? Hein, Marius, tu exagères !* **p. 178.**

*– لماذا عدت إلى هذا البلد القذر إذن، ولماذا أنت ملتصق بمكتبك العتيق ولماذا أنت متمسك هكذا بمنصبك هذا الذي **لا يسمن ولا يغني من جوع**. أليس كذلك يا ماريوس؟ أنت تبالغ إذن.* **ص. 251.**

ما سجلناه في هذا الجزء كملاحظة هو ترجمة الصفة L'adjectif qualificatif في اللغة الفرنسية "**famélique**" المشتقة من كلمة "**faim**" والتي تعني "**الجوع**" وصفته "**جائع**" بعبارة كاملة وجاهزة وهي "**لا يسمن ولا يغني من جوع**"، فنجد المترجم هنا قد استعان بالقران الكريم (أنظر سورة الغاشية، الآية رقم **07**)، وذلك من أجل تحسين كلامه والارتقاء به.

4- المثال الرابع :

- Quand tout vous rejette, vous vous dites : « Mais j'ai mon pays ! » vous allez sans façon et le pays vous accueille. Tout le reste est ***mensonge***. **P.121-122.**

- وحينما لا يجد الإنسان ضالته حيث حل يقول في نفسه: "الحمد لله أن لي وطن" فتعود إليه مرفوع الرأس فيستقبلك بين أحضانه. كل ما عدا ذلك يا بني إن هو إلا ***كذب وافتراء.*** **ص. 167.**

الشيء نفسه نلاحظه في هذا المثال، إذ أن المترجم فضل توظيف المتلازمات اللفظية في اللغة العربية من أجل تنميق الأسلوب وإضفاء صبغة محلية على النص المترجم حين ترجم كلمة **mensonge** بالعبارة "**كذب وافتراء**"، فهو لم يكتفي بكلمة واحدة تكافؤها في الشكل والمعنى، بل عمد إلى كلمة ثانية تزيد الأولى إيقاعا.

5- المثال الخامس :

- ... ***Un astre****, ma fille, voila ce que c'est Amirouche ! Tu verras !*
P. 61.

*- ... سترينه قريبا، **إنه يسطع كالنجم جمالا.*** **ص. 81.**

لقد زادت الجملة الأخيرة في اللغة العربية من جمال الأسلوب، حيث ترجم الكلمة **Un astre,** بالجملة **إنه يسطع كالنجم جمالا،** وذلك لتوضيح وتبيان وجه الشبه بين **عميروش والنجم** ألا وهو **الجمال.** أما رأينا المتواضع هو أنه بمقدور المترجم أن يستخدم مباشرة عبارة "**إنه كالنجم**"، والقارئ العربي، على غرار الفرنسي، يعي جيدا معنى ودلالة هذه الكلمة.

6- المثال السادس :

- ***De la prudence****, se répète-t-elle, ne dévoilons rien de nos batteries. Il faut d'abord qu'Amer revienne. Et c'est lui qu'il s'agit d'intéresser.* **P.46.**

- ***ينبغي أن أتوخى الحيطة والحذر...*** *ولا يجب أن أبوح بشيء مما أفكر فيه، لا بد من انتظار عودة أعمر أولا من فرنسا لنرى كيف سنحاول إغراءه.* **ص.59.**

إن تصرف المترجم في ترجمة عبارة **De la prudence** وتنميقها بأسلوب جميل إذ قال "**ينبغي أن أتوخى الحيطة والحذر**"، لم يشفع له من الوقوع في اللبس. فكلمة **la prudence** تعني أيضا "**التأني**" أو "**التريث**"، كما أن "**توخي الحيطة والحذر**" تقابلها كذلك العبارة : **Faire attention** .

*** الإفقار النوعي / L'appauvrissement qualitatif :**

وهو استبدال كلمات وعبارات النص الأصل بمكافئات لها في النص الهدف لا تحمل نفس الشحنة الدلالية، مما يفقد الكلمات والعبارات إيقاعها وقوتها الدلالية، أي التوافق والانسجام الموجود بين شكل الكلمات ومعناها.

1- المثال الأول :

- Mon Dieu, ayez pitié de moi ! Dit-elle à haute voix, que votre nom soit sanctifié, ***que votre règne arrive****... et elle se mit à réciter machinalement sa prière de petite chrétienne,...* **P. 11.**

– ربي، ارحمني! قالت بصوت مرتفع قدس اسمك **وتعالى سلطانك** ... وراحت تتلوا آليا دعاء المسيحية الصغيرة ... **ص. 08.**

من الواضح أن المترجم قد جانب الصواب في هذا المثال حين ترجم الفعل **arrive** الذي يحمل معنى الوصول أو المجيء بالفعل **تعالى** الذي يحمل معنى السمو أو الرفعة. وقد ترجم **دانيال ريغ** في قاموس السبيل عبارة **الله تعالى** بعبارة **Dieu Le Très Haut** وبالتالي تكون دلالة كل من الجملتين ***que votre règne arrive*** **و وتعالى سلطانك** تختلف عن دلالة الأخرى.

2– المثال الثاني :

- *... Mes parents ne sont pas de ceux qui supplient les gens. Leur fille, on est venu la chercher. Ils n'ont pas bougé le petit doit, entendez-vous ? Un* ***Ait-Hamouche*** *ne fait pas de réclame. Alors, ne vous inquiétez pas pour moi, mes sœurs…* **P. 62.**

– ... وليكن في علمكن أن أهلي ليسوا من أولئك المتملقين عديمي الشرف وليسوا هم الذين بحثوا عن زوج لابنتهم كما تفعلون أنتم. أتسمعون ذلك جيدا؟ إن بنات ***آيت سليمان*** *لسن سلعة كاسدة تباع بأبخس الأثمان، فلا داعي إذن للقلق علي يا أخواتي ...* **ص.82.**

نلاحظ في هذا المثال أن الاسم العائلي "***Ait-Hamouche***" قد ترجم بالاسم العائلي "***آيت سليمان***"، وهذا خطأ لأن **ويزة** تتحدث عن عائلتها "**آيت حموش**"، كما أن اسم عائلة "**آيت سليمان**" لم يذكر أبدا في هذا المقتطف من الحوار في النص الأصل. يمكن أن نقول

إذن أن المترجم لم يركز جيدا وأخلط بين الأسماء أو أن دار النشر هي من ارتكب خطأ مطبعيا، وبالتالي أخذ المعنى اتجاها آخر.

3- المثال الثالث :

- *... Une bande de chrétiens, de renégats, sais-tu ? Nous deux aussi, Madame, nous allions à* ***leur mosquée*** *...* **P.124.**

- *... فهم شرذمة من الكفار المرتدين وكنت أنا وابنتي أيضا نقصد* ***الكنيسة*** *في بعض الأحيان ولكن كان ذلك بسبب والد ذهبية.* **ص.170-171.**

ما لفت انتباهنا أثناء قراءتنا لهذا المثال هو عبارة **leur mosquée** التي ترجمة في العربية بكلمة **الكنيسة**، رغم أنها تعني **المسجد** أو الجامع للصلاة عند المسلمين، أما الكنيسة فهي مكان يتعبد ويصلي فيه النصارى (المسيحيون) وتقابلها في اللغة الفرنسية كلمة **église**. لكننا نعتقد أن كاتب النص الأصل لم يفته ذلك، وإنما توظيفه لكلمة **mosquée** كان مقصودا، لعله يريد أن يعبر لنا عن مدى سطحية الديانة المسيحية لدى سكان **آيت واضو** لدرجة أنهم لا يعرفون حتى كيف يسمى مكان التعبد عند المسيحيين. وبالتالي كان لزاما على المترجم أن يحافظ هو الأخر على هذه الدلالة والتزام الترجمة الحرفية كأن يقول مثلا "مسجدهم".

4- المثال الرابع :

- *... J'ai fait un beau rêve, mon Dieu. Pourquoi la réalité est-elle si pénible ? Pourquoi m'avez-vous brisée, mon Dieu ?* ***Sainte Marie****, mère de notre Seigneur, est-ce toi qui me punis de t'avoir oubliée ?*

P. 29.

– يا إلهي لقد كان حلما جميلا، لم الواقع مر بهذا الشكل، لماذا حطمتني يا إلهي؟ وأنت يا ***مريم العذراء*** *لما تقسين علي هكذا، هل قصرت في حقك.* **ص. 34.**

في هذا المقتطف من الحوار ترجمت العبارة **Sainte Marie** بالعبارة **مريم العذراء،** مع أن كلمة **Sainte** تعني **القديسة،** أما **العذراء** فتترجم عادة بالكلمة **la Vierge** وما دامت كل الكلمات تدل على نفس الشخص المقصود **(مريم عليها السلام)**، كان من الأفضل للمترجم أن يلتزم الترجمة الحرفية ويقول "**القديسة مريم**".

*** الإفقار الكمي / L'appauvrissement quantitatif :**

هو اختزال التنوع اللغوي والتعدد المفرداتي الموجود في النص الأصل، كأن يكتفي المترجم بتوظيف الكلمة ذاتها في الترجمة مقابل عدة كلمات تحمل الدلالة نفسها في النص الأصل، وهذا عوض أن يجتهد في إيجاد مفردات في لغة الوصول ليحافظ على التعدد المفرداتي. وقد تختزل عبارة بأكملها أو تحذف وحدة من وحدات النص.

1– المثال الأول :

*- Amirouche, nous sommes voisins pour le paradis ! **Voisins et parents**... que penseraient les gens si je t'abandonnais ? …* **P. 117**

– يا عميروش ... نحن جيران يجب أن نتعاون على الخير ... ***ونحن أقارب كذلك*** *... فماذا سيقول الناس إذا ما تخليت عنك ...* **ص. 160.**

قام المترجم أثناء ترجمته لهذا المثال بحذف كلمة ***Voisins*** التي وردت مرتين في النص الأصل، ولعل كاتب النص يريد من خلال ذلك التأكيد على صلة الجار بجاره إضافة إلى صلة القرابة الموجودة بين عميروش وننه مالحة عندما قال ***Voisins et parents***، إلا أن المترجم ترجمها بـ "**ونحن أقارب كذلك**". إن هذا الاختزال في المفردات أدى إلى خسارة على المستوى الكمي.

2- المثال الثاني :

- *« Les jeunes n'ont plus de retenue, pensa-t-elle. Voilà Mokrane qui cherche à rejoindre sa fiancée. Et* ***dans les broussailles****, bonnes gens,* ***près de la fontaine****, en plein jour ! »* **P. 66.**

- *"شبان اليوم لا يستحون ... إنه مقران، يحاول أن يقابل خطيبته في وضح النهار وأمام الملأ."* **ص. 89.**

لم يترجم حسن بن يحي عبارة **près de la fontaine** التي تدل على ظرف المكان، ونحن نعلم جيدا مدى أهمية المكان في الخطاب الروائي، مثله مثل العناصر الأخرى التي لا يمكن الاستغناء عنها، كما أن المكان المحدد هو **العين** التي تقصدها النسوة في منطقة القبائل للتزود بالماء، وبالتالي فهو مكان جد مهم في هذه الرواية. وقد حذف أيضا ظرف المكان الآخر ***dans les broussailles*** واكتفى بعبارة **أمام الملأ** التي لا يمكن اعتبارها مكافئا له.

3- المثال الثالث :

- *... Il y a ces traîtres de l'autre* ***Karouba****, je n'ai pas confiance ...*

P. 70.

- *... أنا أعلم أن أعدائي يتحينون هذه الفرصة من أجل إهانتي.* **ص.94.**

لقد تجاوز المترجم كلمة ***Karouba*** ولم يترجمها أبدا في اللغة الهدف !

*** هدم شبكات الدلالة التحتية /**

*** La destruction des réseaux signifiants sous-jacents :**

إن الإلمام بمجموع الكلمات التي يشكل معناها خارج النص الأصل توافقا مع نصوص أخرى يعد أمرا ضروريا لكل مترجم، لأن كل عمل أدبي يحتوي على نص آخر يقرأ بين السطور أو عبر دوال مفتاحية تشكل شبكات تحت مساحة هذا العمل، وهو نص تحتي يمثل أحد أوجه هذا العمل الفني ودلالته.

- **الأمثلة :** لم نتمكن من العثور على أمثلة لمناقشتها في هذه الجزئية.

*** هدم الإيقاع / La destruction du rythme :**

يمكن أن يختل هذا الإيقاع في النص الأدبي جراء المساس بترتيب الكلمات أو التغيير في علامات الترقيم المستخدمة في النص الأصل.

1- المثال الأول والوحيد :

- … Depuis hier je suis sa femme. Et ***jamais*** *il n'en aura d'****autres****, comme* ***jamais*** *je ne me donnerai à nul* ***autre****…* **P. 13.**

*– ... ومنذ البارحة، أنا زوجته ولن تكون له **أبدا** زوجة أخرى كما أنني لن أكون ملك أحد **غيره** ... ص.10.*

لو تأملنا في هذه الترجمة جيدا لوجدنا أن المترجم قد حذف بعض الكلمات المكررة في النص الأصل. هذه الكلمات المكررة كان لها أثر وإيقاع في النص الفرنسي مثل : **'Jamais ... jamais', 'd'autres ... autre.'**، واكتفى بذكر الكلمتين "**أبدا**" و"**غيره**" مرة واحدة. وغياب الإيقاع قد يؤدي في الغالب إلى اهتزاز نسق الجملة أو النص ككل. وكاقتراح متواضع منا لترجمة هذا المثال، نقول: "ومنذ البارحة، أنا زوجته ولن تكون له زوجة **غيري أبدا**، كما أنني لن أكون لأحد **غيره أبدا**."

*** هدم الأنساق اللغوية / La destruction des systématismes :**

يتعلق هذا الإجراء بنظام النص لا بجانبه الدلالي. فبالإضافة إلى معنى النص أو ما يعرف بالدوال Les signifiants فإن النص يشتمل على نظام خاص يتمثل في نوع الأزمنة والجمل المستعملة، وأي مساس بهذه المعطيات يؤدي إلى تجنيس النص مما يفقده تماسكه وترابطه.

1– المثال الأول :

*- Oui, oui. Je suis folle. Tu ne **comprends** donc rien ? Mon Dieu, ayez pitié de moi…* **P. 10.**

*– نعم، نعم أنا مجنونة. أنت **لم تفهمي** أي شيء إذن؟ يا إلهي ارحمني ...* **ص. 07.**

إن التشويه أو التغيير الذي لاحظناه من خلال ترجمة هذا المقتطف الحواري يتعلق أساسا بالجانب الصرفي، حيث أن المترجم لجأ إلى ترجمة الجملة المنفية: **Tu ne comprends donc rien ?** وفعلها **comprends** مصرف في **الزمن الحاضر** أو ما يسمى le présent de l'indicatif، بالجملة "**أنت لم تفهمي أي شيء إذن؟**" وفعلها **لم تفهمي** يدل على شيء انتفى وقوعه في **الزمن الماضي.** لذلك نرى أنه من الأنسب التقيد بزمن النص الأصل كأن نقول مثلا : "أنت **لا تفهمين** أي شيء إذن؟".

2- المثال الثاني :

- *« Quand il **vous** parle de tout ce qu'il 'vu', **vous** l'accompagnez dans ses rêves tel le fameux conteur Des 'Mille Et Une Nuits'.* **P. 178.**

- *وعندما يقص على الناس ما عاش ورأى يظلون مشدوهين وكأنهم يرافقونه في أحلامه وكأنه يقص عليهم حكاية من حكايات ألف ليلة ...* **ص.250-251.**

لقد تحول الحوار المباشر فجأة إلى السرد عندما قام المترجم في هذا الجزء بتعويض ضمير الجمع المخاطب **vous** بضمير الجمع الغائب "**هم**" فغير من اتجاه الكلام وبالتالي تغيير في النسق اللغوي. والملاحظ أيضا أثناء قراءة هذا الحوار ترجمة عنوان رواية **'Mille Et Une Nuits'** بالعنوان "**ألف ليلة**" والأصح من ذلك "**ألف ليلة وليلة**" لأن هذا العنوان مألوف جدا في الأدب العربي.

- المثال الثالث :

- Tu te souviens de notre vieux Chabane, celui qui est mort pendant le typhus ? C'est son père.

- Ah! Oui.

- Oui, le père d'Ouachour que tu as dû voir à Paris, c'est aussi le père de Melha. Ce sont frère et sœur. ***Pas la même mère.***

- Ah! Bon. **P. 125.**

– أتتذكر عمنا العجوز شعبان الذي مات بداء التيفوس إنه والد مالحة.

– آه ... هكذا إذن ...

– دون شك تكون قد التقيت بباريس بوالد عاشور، هو نفسه والد مالحة، فعاشور ومالحة هما إذن إخوة من الأب ***لأن أمهما مختلفة*** *أفهمت الآن؟*

– طيب، فهمت. **ص.173.**

يتجلى هدم النسق اللغوي في هذه الترجمة من خلال اعتماد المترجم على توظيف صيغة **المفرد** بدلا من استعمال صيغة **الجمع** حين ترجم عبارة ***Pas la même mère*** بعبارة "**لأن أمهما مختلفة**" والأصح من ذلك أن نقول "**لأن أمهاتهما مختلفتان**" وفي هذا القول احترام للمنطق.

كما نلاحظ أن المترجم لم يوفق في ترجمة الجملة ***Le père d'Ouachour que tu as dû voir à Paris*** *لأنه تصرف فيها فقدم وأخر، فجاءت ترجمته على النحو الآتي "**قد التقيت بباريس بوالد عاشور**"، وهذا جعلنا نتساءل عما إذا كان عميروش قد التقى بعاشور أو بوالد عاشور في باريس. ولو أن المترجم لم يغير في تركيب الجملة واحترم الحرفية وقال "**والد عاشور الذي التقيت به في باريس**" لكان أفضل ولزال الغموض، على الأقل من الناحية التركيبية.*

*** هدم شبكات اللغة العامية /**

*** La destruction des réseaux langagiers vernaculaires :**

يمس هذا الإجراء اللهجات المحلية التي تشكل جزءا كبيرا من جمالية النص الروائي، حيث يتم تغيير دلالة النص الأصل من سياقه العامي إلى سياق فصيح أو تغريبه عبر إدراج بدائل عامية في لغة الوصول.

1- المثال الأول :

*- **Peuh**! Celui-là ? Compte pas. A Paris, il se conduisait comme une fille. Il se dit fasciste parce qu'ils ont un moulin à huile. Fasciste! Je n'ai même pas envie de lui casser la gueule.* **P. 191-192.**

*- **على أي حال** لا يساوي أي شيء في نظري. عندما كنا في باريس كان يتصرف كالبنت. أما هنا فهو يتصرف "كالفاشي!" لأنه يملك معصرة الزيتون. يا له من فاشي! إنه لا يستحق حتى أن ألطمه على وجهه.* **ص. 268.**

لقد استعمل كاتب الرواية كلمة **Peuh** للتعبير عن شعور بداخله، وهي أقرب ما تكون إلى اللغة الشفهية أو العامية، غير أن المترجم قد عوضها أثناء الترجمة بعبارة "**على أي حال**" ولم يكلف نفسه عناء البحث عن مقابل لها في العربية. وبالتالي فقد خرج من إطار العامية (الشفهية) التي تعتبر من سمات الحوار في الخطاب الروائي إلى لغة أكثر فصاحة منها.

2- المثال الثاني :

*- Ecoute, **mon Zami**. Assez roupié va!*

- Te v'là, Joseph. Quoi de neuf ?

*- Rien, je vends ma « came ». Tu veux un conseil, **mon Zami** ? C'est pas de la blague. T'es malheureux ici. Je connais un endroit ou que tu serais maire, toi, si tu y allais.* **P. 186.**

*- هيا ... انهض من سباتك ... أيها **النائم**.*

- أهذا أنت يا جوزيف ... هل من جديد.

- لا شيء ... أنا لازلت أبيع الخردة ... أتريد نصيحة ... أنا لا أمزح ... أنت تعاني البؤس والشقاء هنا ... سوف أدلك على مكان تستطيع أن تصبح فيه رئيس بلدية.

ص.261.

لقد جاء هذا المقطع من الحوار في النص الأصل على شاكلة المشافهة التي فيها كثير من العامية وسوء استخدام اللغة الفرنسية، فقد وجدنا مثلا **!Assez roupié va**، **Mon Zami** ، **Te v'là** ، **C'est pas de la blague** ... خاصة وأن الشخصيتان المتحاورتان هما مهاجر لا يتقن اللغة الفرنسية ومتشرد من باريس لا يأبه لألفاظه وطريقة كلامه السوقية. غير أن المترجم لم يحافظ على هذا النسق اللهجوي العامي (الشفوي) وراح يحاول تعويض وقعه بالنقاط الثلاثة المتتالية والمتكررة في عدة مواضع. ونلاحظ أيضا أنه قد ترجم عبارة **mon Zami** بعبارة "**أيها النائم**" في المرة الأولى ثم حذفها ولم يترجمها في المرة الثانية. فهل حقا كلمة **Zami** التي لم نجدها في القاموس تعني **النائم؟**

3- المثال الثالث :

- Il est faible, disait ma grand'mère. ***Il a « mangé » son père****, mais c'est un homme tout de même. Il ne sera pas lâche comme eux. Il n'y a que les filles qui pleurent. Tu comprends, Amirouche ?* **P. 104.**

- إنهم يحتقرونه ***لأنه يتيم الأب*** *ولكنه رجل ولن يكون جبانا مثلهم.*

ثم تلتفت إلي فتقول لي :

- لا تبكي يا بني، فالرجال لا يبكون ... أفهمت يا عميروش؟ **ص. 139.**

نلاحظ أن الجملة الفرنسية **Il a « mangé » son père** قد ترجمت بالجملة العربية **لأنه يتيم الأب،** فالمترجم لجأ إلى التصرف في الترجمة وخرج بالجملة من نطاق العامية إلى نطاق اللغة الفصحى. فالكاتب يتحدث في هذا الحوار على لسان جدة عميروش، يمه كمومة، المتقدمة في السن والتي تجيد طبعا التلميح باستخدام اللغة العامية التي لها دلالة قوية في الخطاب الروائي. إلا أن المترجم فضل الفصحى والتوضيح مباشرة بدل أن يقول "**لقد أكل أباه**".

ومن أمثلة هدم شبكات اللغة العامية نجد :

- Tu as peur ... donne-lui. **P. 105. ص.141.** *- أأنت خائف ... عليك بضربه.*

- ... Je suis bien tombé. **P. 74. ص.99.** *- ... لقد أحسنت الاختيار.*

لجأ المترجم في كلا المثالين إلى اللغة الفصحى بدل العامية.

*** هدم التعابير الاصطلاحية / La destruction des locutions :**

تكثر في النثر الصور والصيغ والأمثال المتعلقة بشكل كبير باللغات المحلية. وإن استبدال هذه التعابير الجاهزة والأقوال المأثورة والأمثال الشعبية بما يعادل معناها في لغة الترجمة ما هو إلا تجسيد للنزعة المتمركزة عرقيا ethnocentrique والتي يرفضها أنطوان برمان لأنه يرى في لجوء المترجم إلى المكافئات تنكر صريح للمرجعية الثقافية للنص الأصل.

1- المثال الأول :

- *... Dites que je suis pauvre, d'accord. Allons, allons, en vous,* ***seuls les ventres parlent ...*** **P. 19.**

- *... فعلا. أنا فقيرة.* ***لكن لما يفكر الناس في المال فقط ...*** **ص.18.**

تعتبر ترجمة التعابير الاصطلاحية أمرا في غاية الصعوبة في الترجمة الأدبية نظرا لخصوصيتها الثقافية والأسلوبية، لذلك دعا برمان إلى ترجمتها كما هي حرفيا دون تأويلها أو اللجوء إلى مكافئات لها في اللغة الهدف. أما فيما يخص الجملة **seuls les ventres parlent** فقد تصرف حسن بن يحيى في ترجمتها إذ شرح معناها في جملة واضحة ومباشرة قائلا " **لكن لما يفكر الناس في المال فقط**".

2- المثال الثاني :

- *... Il connait Paris* ***comme sa poche*** *...* **P. 178.**

- *... يعرف باريس* ***معرفة جيدة بكل شوارعها وأزقتها ...*** **ص. 250.**

نرى من خلال قراءة هذا المثال أن المترجم عوض أن يجد مكافئا للتعبير ***comme sa poche*** في اللغة العربية، لجأ إلى الشرح و الاستطالة من خلال إضافة عبارة "**شوارعها وأزقتها**" مما يفقد الجملة صبغتها المحلية المتمثلة في التعبير الجاهز المتداول في اللغة الفرنسية وثقافة الفرنسيين. وما دامت الترجمة متعذرة في هذا السياق، لا مجال لانتقاد المترجم، ولو كنا مكانه لقلنا أيضا "***معرفة جيدة بكل مداخلها ومخارجها***".

3- المثال الثالث :

- *Amer N'Amer, des Aït-Larbi.* ***Nous avons notre place au soleil.*** *Vous nous connaissez et nous vous connaissons…* **P. 103-104.**

- *... إنه أعمر ابن أعمر من عائلة آيت العربي* ***عائلة الحسب والنسب*** *تعرفوننا جيدا ونعرفكم جيدا ...* **ص. 138.**

إن الجملة **Nous avons notre place au soleil** لدليل واضح على الرفعة والسمو والنقاء، وقد ترسخ هذا التعبير لدى المتحدثين باللغة الفرنسية منذ القدم، إلا أن تعذر نقلها كما هي إلى اللغة العربية حتم على المترجم أن يجد تعبيرا آخر مكافئا له فترجمه **بعائلة الحسب والنسب**، ويطلق هذا المثال للدلالة على العائلة الشريفة والنبيلة في الثقافة العربية. ولو رجعنا إلى عهد النبي – صلى الله عليه وسلم– لوجدنا أصحابه يقولون فيه "**إنه رجل نعرف نسبه**" أي أنه ينتسب إلى عائلة شريفة.

4- المثال الرابع :

- *La Française est* ***pleine « de sel »****, avec ses cheveux bouclés, murmura Nana Melha dans mon dos.*

- *Dehbia aussi est **pleine de sel**, répliquai-je spontanément.* **P. 136.**

– *تلك الفرنسية **مليحة** جدا بشعرها المجعد.*

وبعفوية أجبتها :

– *ذهبية أيضا **مليحة**.* **ص.189.**

استعمل المترجم كلمة **مليحة** لترجمة العبارة **pleine de sel** ، ونعتقد أنه قد وفق نوعا ما في الحفاظ على حرفية النص، لأن كلمة **sel** تعني **الملح**، والصفة **مليحة** مشتقة أيضا من **الملح**. لكنه أهمل الكلمة **pleine** التي تعني **مليئة**. وكترجمة منا لهذا التعبير نقول بكل تحفظ "**مليئة بالفكاهة**".

*** محو التراكب اللغوي /**

*** L'effacement de la superposition des langues :**

يعد تداخل اللغات أو التنوع اللغوي أحد أهم خصائص النص النثري والنص الروائي بصفة خاصة. وغالبا ما يمحى هذا التداخل بين مستويات اللغة الواحدة في الترجمة ويتلاشى. ويعتبر التداخل اللغوي في الرواية أكبر التحديات التي تواجه المترجم.

<u>ملاحظة</u> : لم نتمكن من إيجاد مثال واضح يمكن للتحليل.

*** التوحيد / l'homogénéisation:**

يتعلق الأمر بتوحيد نسيج النص الأصل على جميع الأصعدة حتى لو كان في البداية غير متجانس.

<u>ملاحظة</u> : لم نتمكن من إيجاد مثال واضح يمكن للتحليل.

- نتائج الدراسة التطبيقية :

توصلنا بعد دراستنا التطبيقية التي قمنا فيها بتحليل ونقد ترجمة **حسن بن يحيى** لرواية **Les chemins qui montent** إلى عدة نقاط هامة تتعلق بكيفية ترجمة الحوار في الرواية. فقد اعتمد المترجم على الترجمة الحرفية في غالب الأحيان وتصرف في أحيان أخرى، فهو لم يعتمد طريقة واحدة ولم يتبنى نظرية بعينها وإنما جاءت ترجمته حسب ما يقتضيه الموقف والسياق فكانت مزيجا من الحرفية والتصرف. وما دمنا نركز في تحليلنا على ترجمة الحوار، فإننا نولي أكبر قدر من الاهتمام لكيفية تعاطي المترجم مع هذا العنصر الهام الذي يستلزم ترجمة متمعنة ودقيقة.

إن أول ما لاحظناه في هذه الترجمة هو ميل المترجم إلى الحفاظ على نسق وشكل النص الأصل رغم تصرفه في عدة مواقف مما أدى به إلى النزوع إلى تشويه نسق النص وإحداث اضطراب في المعنى. وبالرغم من أن اللغتان الفرنسية والعربية تختلفان من حيث المنشأ، فاللغة الفرنسية هندوأوروبية واللغة العربية سامية، ومن حيث القواعد والتراكيب، إلا أن المترجم قد احترم كثيرا شكل النص الفرنسي ويتجلى ذلك من خلال استخدامه لنفس علامات الترقيم وتقيده بتركيب الجملة الفرنسية.

أما فيما يخص النزعات التشويهية التي اتضحت صورتها في هذه الترجمة من خلال اعتماد المترجم على التقديم والتأخير خاصة في ترجمة جمل القول التي حذفها في عديد من المرات. إضافة إلى هدم التعابير الاصطلاحية واللغة العامية التي هي من أهم ما يميز

الحوار أو الخطاب الروائي بصفة عامة. أضف إلى ذلك هدم الأنساق اللغوية من خلال سوء استخدام الأزمنة المناسبة والغموض في توظيف بعض الضمائر. والملاحظ أيضا في هذه الترجمة هو أن هناك مقاطع من الحوار حولها المترجم إلى سرد ومقاطع أخرى من السرد حولها إلى حوار. كما اعتمد أيضا تقنية الشرح أو التهميش أو ما يصطلح عليه في ميدان الترجمة بحاشية المترجم حيث يقوم بشرح وتوضيح بعض المصطلحات الغريبة خاصة تلك التي لها علاقة بالخصوصية الثقافية أو أسماء العلم.

لكن بشكل عام، كانت الترجمة قريبة من النص الأصل في شكلها ومعناها رغم بعض الأخطاء التي وقع فيها المترجم.

خاتمة

الخاتمة:

تعد ترجمة الآثار الأدبية عامة وترجمة الرواية خاصة من أصعب وأعقد الترجمات لما تفرضه على المترجم من استنزاف لمؤهلاته ومهاراته اللغوية والفنية، وترجمة الحوار أعقد بكثير ما دام الحوار عنصرا مهما في الرواية. فمن خلال الحوار تتجلى صورة الشخصية في أفكارها وانفعالاتها وعلاقاتها بغيرها وبمحيطها الاجتماعي والثقافي، وبواسطته يتحرر الكاتب من قواعد اللغة ويلجأ إلى العبارات العفوية التي تعكس واقعية الحدث. كما أن الحوار له شكله الخاص به والمتمثل في علامات الترقيم المستخدمة والتي تميزه عن السرد والوصف.

وفي هذا الإطار حاولنا أن نلم ببعض الخيارات التي لجأ إليها المترجم أثناء ترجمة الحوار.

ومن خلال الدراسة التي قمنا بها توصلنا إلى عدة ملاحظات واستنتاجات ذات أهمية في ميدان الترجمة الأدبية. نذكر منها على سبيل المثال:

- الرواية نص أدبي حديث النشأة يتميز عن غيره من الأجناس الأدبية في الشكل والمضمون.
- الرواية نسيج مركب من عدة عناصر ذات أهمية قصوى.
- لازال الجدل قائما حول مكان وزمان ظهور أول رواية على المستوى العالمي والإقليمي.
- ظلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية محل جدل بين الأدباء والنقاد كونها أدب فرنسي أم أدب جزائري.
- يعتبر الحوار عنصرا جد هام في الرواية. فلغته تختلف كثيرا عن لغة الوصف والسرد، فهي لغة ذات أبعاد عديدة منها: البعد القومي والبعد التراثي والبعد الشعبي والبعد الايصالي والبعد الفني.
- إن نظريات الترجمة متضاربة ومتناقضة رغم أن الميدان الذي يجمعها واحد.
- إن إمكانية الترجمة الأدبية بأنواعها قائمة، وخير دليل على ذلك هو الأعمال الأدبية المترجمة على مر العصور ومنها ما هو مطابق للأصل.

- لا تخل الترجمة الأدبية من الصعوبات التي تواجه المترجم.

أما أهم النتائج التي خلصنا إليها فيما يخص موضوع دراستنا **"ترجمة الحوار في الرواية الفرنسية إلى العربية"** فهي على النحو التالي:

- غلب على ترجمة حسن بن يحيى الطابع الحرفي رغم تصرفه في عدة مواضع.
- ميل المترجم إلى الحفاظ على نسق وشكل النص، لكن هذا لم يمنعه من اللجوء إلى بعض التجنيس الذي من شأنه أن يشوه النص الأصل، كلجوئه إلى التقديم والتأخير وهدم اللغة العامية والتعابير الاصطلاحية والأنساق اللغوية ... الخ
- تحويل المترجم لمقاطع من الحوار إلى سرد وأخرى من السرد إلى الحوار.
- جاءت الترجمة قريبة من النص المصدر رغم أن المترجم لم يصب في بعض الأحيان.

نخلص إلى أن ترجمة الحوار في الرواية الفرنسية إلى العربية عموما، وترجمة رواية **Les chemins qui montent** أو **الدروب الشاقة** بصفة خاصة تخضع لنفس النسق ولا يطرأ عليها تغيير جذري، وإنما يكتفي المترجم بتحويل ونقل الحوار من الفرنسية إلى العربية، إذا استثنينا طبعا الإجراءات التي لا مناص منها والتي تفرضها عبقرية وطبيعة كل لغة.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمـة المصـادر والمراجـع :

- **المراجع باللغة العربية :**

1- الكتب :

- **أبو لبن، زياد**، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع، ط1، عمان، 1994.

- **الحاني، ناصر**، المصطلح في الأدب الغربي، دار الكتب العصرية، بيروت، 1968.

- **الطاهر، أحمد مكي**، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، 1977.

- **الديداوي، محمد**، الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية عملية لإشكال الاصطلاح ودور الترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.

- **الديداوي، محمد**، الترجمة و التعريب، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،2002 .

- **السيد منسي، عبد العليم وإبراهيم، عبد الله عبد الرزاق**، الترجمة، أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار النشر للجامعات المصرية.

- **الصبيحي، محمد الأخضر**، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.

- **العبيدي عبد الله، جميلة**، بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2012.

- **العروي، عبد الله**، الايدولوجيا العربية المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

- **العوف، زياد**، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ط1، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1993.

- **العوفي، نجيب**، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987.

- **العيسى، سالم**، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد.

- **القباني، حسين**، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط 2، عمان، 1974.

- **بارث، رولان**، لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 10، 1990.

- **بختين، ميخائيل**، الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي3، بيروت، 1982.

- **بختين، ميخائيل**، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، بيروت، 1987.

- **جنداري، إبراهيم**، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العام، ط1، بغداد، 2000.

- **خلاق، بطرس**، نشأة الرواية العربية بين النقد والايدولوجيا، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

- **سعد، عبد العزيز**، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970.

- **صالح، صلاح**، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

- **عبد البديع، لطفي**، عبقرية العربية، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.

- **عبد الخالق، نادر أحمد**، الرواية الجديدة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009.

- **طه بدر، عبد المحسن**، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، مصر.

- **عناني، محمد**، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1997.

- **غولدمان، لوسيان**، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 1965.

- **فاتح، عبد السلام**، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.

- **فرعون، مولود**، رواية الدروب الوعرة، ترجمة حنفي بن عيسى، الطبعة الرابعة منقحة 1984 ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

- **فرعون، مولود**، رواية الدروب الشاقة، ترجمة حسن بن يحي، سلسلة وحي القلم، دار صالح، تلانتيقيت للنشر والتوزيع، بجاية، الجزائر.

- **فيدوروف، اندريه**، نقلته د. كوحيل سعيدة، نظريات الترجمة ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة.

- **كاتفورد**، النظرية اللسانية للترجمة، نقلته: لمياء شنوف، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة، 2008-2009.

- **كريستيفا، جوليا**، عن محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

- **لحمداني، حميد**، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الرباط، 1985.

- **لعشماوي، محمد زكي**، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، 1979.

- **مبروك، مراد عبد الرحمن**، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

- **مرتاض، عبد المالك**، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

- **مريدن، عزيزة**، القصة والرواية، بيروت، دار الفكر، 1980.

- **مفقودة، صالح**، دراسات في الأدب الجزائري، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، 2002.

- **مونان، جورج**، 1963، نقله: صالح بخوش، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة، 2009-2010.

- **ميشال، ريمون**، بصدد التمييز بين الرواية والقصة، ترجمة حسن بحراوي، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات ومنشورات إتحاد كتاب المغرب، 1992.

- **ميرهوف، هانز**، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1972.

- **نايدا، يوجين**، نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، 1976.

- **نجم، محمد يوسف**، فن القصة، الطبعة السابعة، دار الثقافة، بيروت، 1979.

- **نوفل، يوسف**، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977.

- **همفري، روبرت**، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1979.

- **هيكل، أحمد**، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، الطبعة الرابعة، دارالمعارف، القاهرة، 1983.

- **يقطين، سعيد**، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989.

2- القواميس المعاجم :

- **إبراهيم، فتحي**، معجم المصطلحات الأدبية، العدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988.

- **ابن منظور**، قاموس لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الالكتروني، بيروت، 1995.

- **الفراهيدي**، الخليل بن احمد، العين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967.

- **علوش، سعيد**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985.

3- المقالات :

- **الجزار، المنصف**، مقال الترجمة الأدبية، الترجمة نظرياتها و تطبيقاتها، إعداد مجموعة من الأساتذة، تونس، 1989.

- **العامري، إيمان**، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع 10، جامعة سكيكدة، 2015.

- **أبو هيف، عبد الله**، مقال: "لغة الحوار في الرواية العربية"، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، 2011/07/16.

- **بركات، وائل**، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل بختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، ع3، 1998.

- **بسطاويشي، رمضان**، نظرية الرواية لدى لوكاتش، مجلة الأقلام، ع11.

- **بعلي، حفناوي**، مقال "الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية : الذات المعلومة وأسئلة الحداثة"، جامعة عنابة، الجزائر.

- **بعلي، حفناوي**، مجلة المترجم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران السانية، الجزائر، ع07، جوان 2003.

- **جوادي، هنية**، التعدد اللغوي في الرواية، مجلة المخبر لقسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، مارس 2009.

- حولية **Trall**، ع1، مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، مطبعة البعث، 2002.

- **سرمليان، ليون**، تيار الفكر الحديث الفردي الداخلي، ترجمة عبد الرحمن محمد عيد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 3، 1982.

- **فتوح، أحمد**، مقال لغة الحوار الروائي، القاهرة، المجلد 2، ع 2، كانون الثاني 1982.

- **لحمداني، حميد**، مجلة الدراسات الأدبية اللسانية، العدد 2، 1986.

4- الإنترنت :

- موقع www.wikipedia.

- **يوسف، آدم**، الترجمة في العالم العربي بين السعي إلى التقدم وعقدة المستعمر.

www.google.com

5- البحوث :

- **العمامي، محمد نجيب**، الشفهية في الخطاب الروائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سوسة، تونس.

- **القاضي، إيمان**، السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام، عن أ.د. مفقودة صالح، أبحاث في الرواية، جامعة بسكرة.

- **بريسي، آني**، نقله مسعود مسعي، نقل خصوصيات الثقافة الشعبية الجزائرية إلى الفرنسية، مذكرة ماجستير، 2007-2008.

- **بوحلاسة، سارة**، أهمية نظرية قواعد الحالات لشارل فيلمور في ترجمة النصوص الأدبية، ماجستير، قسنطينة، 2011-2012.

- **بيوض، إنعام**، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، منشورات ANEP ، الأبيار، الجزائر، ط2، 2003.

- **جاكوبسون، رومان**، المظاهر اللغوية للترجمة، ترجمة حفيان فراح، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، قسنطينة، 2011-2012.

- **كوحيل، سعيدة**، نظريات الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر.

- **مسعي، مسعود**، نقل خصوصيات الثقافة الجزائرية إلى الفرنسية، مذكرة ماجستير ترجمة، قسنطينة، 2008/2007.

- **معمري، فرحات،** مفهوم الحرفية في ترجمة القران، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة،2006/2005.

- **مفقودة، صالح،** أبحاث في الرواية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

- **هدارة، مصطفى،** دراسات في النثر العربي الحديث، لا ط، 1992.

- **وادي، طه،** دراسات في نقد الرواية، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، 1994.

- **المراجع باللغة الأجنبية :**

- **Bakhtine, Mikael**, cité in Todorov, Tzvetan, Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.

- **Bassnett, Susan**, Translation studies, Routledge, 2004.

- **Berman, Antoine**, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, Paris, 1999.

- **Berman, Antoine**, Les tendances déformantes, traduit vers l'arabe par Brakmi Ourida, mémoire pour obtenir le diplôme de magister, Constantine1, 2012/2013.

- **Feraoun, Mouloud**, Les chemins qui montent, Talantikit, Bejaïa, Algérie, 2003.

- **George, Lukacs**, La théorie du roman, Ed. Gallimard, 1968.

- **Hellal, Yamina**, La théorie de la traduction, OPU, Alger, 1986, Par Masai Messaoud, magister, 2007/2008.

- **Ladmiral, Jean-René**, Traduire, théorèmes pour la traduction, Ed. Gallimard, 1994.

- **Maameri, Ferhat**, Le concept de littéralité dans la traduction du Coran, recherche pour l'obtention du diplôme de doctorat d'état en traduction, Université Mentouri, Constantine, 2005.

- **Margot, Jean Claude**, Traduire sans trahir, L'âge de l'homme, 1979, Traduit par Salim Beloualdad, mémoire de traduction, Constantine, 2008-2009.

- **Meschonnic, Henri**, Pour la poétique II, Gallimard, Paris, 1923.

- **Oseki-Dépré, Inès**, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999.

- **Radouane, Joëlle**, La traductologie, science et philosophie de la traduction, OPU, Alger, 1985.

- **Reiss, katharina**, La critique des traductions; ses possibilités et ses limites, traduit par Katherine Bocquet, Artois presses université, 2002.

- **Seleskovitch, Danica et Lederer, Marianne**, Interpréter pour traduire, Paris, Didier, 2001.

- **Vinay, Jean-Paul et Darbelnet, Jean**, Comparative Stylistics of French and English, A methodology for translation, translated and edited by Juan.C.Sager and M.J.Hamel, Benjamins Translation Library, V11.

الملخصات

الملخص :

تندرج الدراسة التي قمنا بها في إطار ترجمة الآثار الأدبية حيث ارتأينا أن يكون هذا الأثر متمثلا في الرواية، وتطرقنا فيها إلى كيفية ترجمة الحوار في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

وقد وقع اختيارنا على رواية **Les chemins qui montent** للكاتب **مولود فرعون** والتي ترجمها إلى العربية المترجم **حسن بن يحيى** بعنوان **"الدروب الشاقة"**.

وتهدف الدراسة خاصة إلى :

- الكشف عن كيفية ترجمة الحوار وطريقة التعامل مع لغة الخطاب الروائي.
- معرفة أنجع السبل والاستراتيجيات المنتهجة أثناء ترجمة الحوار الروائي من الفرنسية إلى العربية.
- تقصي مختلف النزعات التشويهية التي تحول دون احترام النص الأصل وبالتالي المساس بالأنساق المختلفة.

وبعد القراءة المعمقة لكل من الرواية بالفرنسية وترجمتها بالعربية، والعملية التحليلية النقدية التي أجريناها، توصلنا إلى النتائج التالية :

- إمكانية ترجمة الحوار حرفيا أو بتصرف.
- وجود بعض النزعات التشويهية في ترجمة الحوار الروائي كالتوضيح والترشيد والإفقار الكمي والنوعي ... الخ.
- إمكانية ترجمة الحوار على شكل سرد وترجمة السرد على شكل حوار.
- وقوع المترجم في أخطاء ترجمية لغوية ومعرفية.
- استخدام نفس علامات الترقيم في الرواية الفرنسية وترجمتها بالعربية رغم الاختلاف الموجود بين اللغتين فيما يتعلق بالشكل والتركيب.
- عدم التقيد المطلق بالطابع اللهجوي العامي للغة الحوار في الرواية.
- احترام الخاصية الثقافية والتعابير الاصطلاحية لكل من اللغتين.

- **الكلمات المفتاحية :** النص الأدبي، الرواية، الحوار، الترجمة الأدبية.

Résumé :

L'étude s'inscrit dans le cadre de la traduction des œuvres littéraires. Nous avons choisi le roman comme œuvre littéraire dans notre recherche et nous avons abordé la traduction du dialogue dans le roman écrit en français vers l'arabe.

Nous avons choisi le roman intitulé « **Les chemins qui montent** » de **Mouloud Feraoun** et sa traduction faite en arabe par **Hassan Ben Yahya.**

L'étude a pour objectif :

- Savoir comment traduire le dialogue et la langue du discours romanesque.
- Reconnaitre les méthodes et les stratégies de la traduction du dialogue dans le roman français vers l'arabe.
- Reconnaitre les différentes tendances déformantes qui nuisent au texte source lors de la traduction du dialogue.

Après avoir profondément lu le roman en français et sa traduction en arabe, et après avoir appliqué une étude analytique critique, nous sommes arrivés aux résultats suivants :

- La traduction du dialogue se fait littéralement ou par adaptation.
- L'existence de quelques tendances déformantes dans la traduction du dialogue romanesque.
- La possibilité de traduire les extraits dialogiques en récit et vice versa.

- L’existence de quelques erreurs au niveau de la langue et au niveau de la culture générale.
- L’emploi de la même ponctuation dans le roman français et sa traduction vers l’arabe malgré la différence au niveau de la forme et de la syntaxe des deux langues.
- La non observance absolue de la langue vernaculaire dans le dialogue romanesque.
- Le respect de la spécificité culturelle et des expressions idiomatiques des deux langues.

- **Mots clés :** texte littéraire, roman, dialogue, traduction littéraire.

قائمة المحتويات

قائمـــــة المحتويـــات:

*** إهـــــــــداء**
*** شكر وعرفان**
*** المقدمـة**

❖ **الجانب النظري:** ----------001
*** الفصل الأول: الـروايـة** ----------002
- مقدمـة الفصل ----------004
1-الــرواية: ----------005
1-1-تعريف الرواية ----------005
1-2-عناصر الرواية ----------007
1-3-أقسام الرواية ----------011
2-الخطاب الروائي ----------013
3-لغة الخطاب الروائي----------013
4- الخاصية الاجتماعية للرواية---------- 017
5- تاريخ ظهور الرواية: ----------017
5-1-في الأدب الغربي----------017
5-2-في الأدب العربي----------019
5-2-1-في المشرق العربي ----------019
5-2-2- في المغرب العربي ----------020
6- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ----------020
7- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية----------022
- خاتمة الفصل: ----------025

*الفصـــل الثانـــي :الحـوار----------026
- مقدمـة الفصـل: ----------028
1-مفهوم الحوار----------029
2-الحوار في الرواية ----------030
3-لغة الحوار----------032
4-أبعاد لغة الحوار ----------034
5-وظائف الحوار ---------- 035
6-أنواع الحوار ---------- 036
7-الشفهية في الرواية ---------- 040
- خاتمـة الفصـل----------041
* الفصـل الثالـث: نظريات الترجمـة ----------042
- مقدمـة الفصل: ----------044
1-مفهوم نظرية الترجمة ----------045
2-أهم نظريات الحديثة في الترجمة: ----------046
2-1-النظرية اللغويـة ----------046
2-2-النظرية التأويليـة ----------054
2-3-النظرية السوسيولسانية ---------- 057
2-4-النظريـة الأدبيـة ---------- 059
- خاتمـة الفصل: ----------066
* الفصل الرابع: - الترجمـة الأدبيـة ----------067
- مقدمة الفصل: ----------069
1- تعريف الترجمة الأدبية ----------070
2- إشكالية الثقافة في الترجمة الأدبية----------073

3- صعوبات الترجمة الأدبية----------074
-خاتمة الفصل: ----------076
❖ **الجانب التطبيقي:** ----------077
تمهيد: ----------078
* **الفصل الأول:** تقديم مدونة البحث ----------079
أ- الرواية ب- ملخص الرواية ج- المؤلف ----------080
- **خاتمة الفصل الأول:** ----------084
* **الفصل الثاني:** ----------085
- **تمهيد:** ----------086
- دراسة تحليلية نقدية لترجمة حسن بن يحيى----------087
- **نتائج الدراسة التطبيقية** ----------119
* **خاتمة**----------121
* **قائمة المصادر والمراجع**----------124
* **الملخصات** ----------135
* **قائمة المحتويات** ----------139