

جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة
Université d'Oran 1- Ahmed Ben Bella
معهد الترجمة
Institut de Traduction

ترجمة تجليات الاستعارة

في أعمال مولود معمري الروائية

دراسة تطبيقية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إشراف الأستاذ
د. زيناي جمال الدين

إعداد الطالب:
بوكعبان العربي

لجنة المناقشة

رئيسا	أستاذ التعليم العالي	أ.د. بلحيا الطاهر
مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر	د. زيناي جمال الدين
عضوا مناقشا	أستاذ التعليم العالي	أ.د. عباد أحمد
عضوا مناقشا	أستاذة محاضرة	د. بن دحو نسرین

السنة الجامعية

2017-2016



جامعة
وهران 1
أحمد بن
بلّة
معهد
الترجمة

ترجمة تجليات

الاستعارة

في أعمال

مولود معمري

الروائية

دراسة تطبيقية

مذكرة لنيل
شهادة
الماجستير
في الترجمة

2017/2016

الإهداء

إلى أُمِّي الغالية حفظها الله و أطال في عمرها وأمدّها بالصحة والعافية.

إلى أبي الغالي أطال الله تعالى في عمره وأمدّه بالصحة والعافية.

إلى كل من علمني ولو حرفاً واحداً، الجلساء الصالحون، حاملو المسك والنور، معلمي وأساتذتي الأفاضل، الكرام.

أهدي هذا العمل المتواضع

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

أتوجه بشكري، خالص شكري للجنة العلمية التي كان صبرها علي كبيرا وجميلا والتي منحتني

فرصة عظيمة لولاها ما رأى هذا البحث النور.

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ زيناي جمال الدين الذي تفهم معاناتي في البحث عن

روايات مولود معمري مترجمة إلى العربية رغم كفاية فترة إعداد الرسالة التي كانت محل إجماع

جميع زملائي بالدفعة..

كما لا يفوتني إهداء جزيل الشكر للأستاذ الطاهر بلحيا على وقوفه بجاني ومدي بكل ما

احتاجه من نصح وتوجيه.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تشد النصوص الرحال من تربة اللغة الأم باتجاه عوالم لسانية مفتوحة، وكأني بالمترحم، ذلك التاجر الدلال بماض ليس ببعيد، يسوق رواحله محملة بما تفننت بصناعته الأيدي من جواهر ولباس، وما جادت به الحدائق الغناء والبساتين العامرة من فواكه وثمار، وما حوته الحوانيت والدكاكين مما لا تصل إليه يد البادي إلا بشق الأنفس، ثم يتزود من كل مكان يحيط به الرحال بما اختص به ذلك المكان دون غيره، تمرأ كان أم ملحأ، أم جلود أنعام.. يتسابق على سلعته في البوادي والحواضر الكبير والصغير، والغني والفقير، تتغير الوسائل وتتطور، لكن حاجة الإنسان إلى الترجمة قائمة وهي في ازدياد مضطرد...

تكاد المناقشات والآراء التي دارت حول الترجمة لا تخرج عن كونها حرة أم حرفية، مستحيلة هي أم ممكنة؟ هل هي فن أم علم؟ إبداع أم تبعية وعبودية؟ جميلة خائنة أم قبيحة أمينة؟ وعن أهميتها في التواصل والتثاقف بين اللغات، وإسهامها الكبير في تلاقحها وتمازجها أخذًا وعطاءً.

إن هذه الأسئلة لا زالت تطرح إلى يوم الناس هذا، من عهد شيشرون 56 ق.م. مروراً بسان جيروم 400م، والجاحظ (160 هـ - 255 هـ)، ولوثر 1530 م، فدوليه 1540 م، ودرایدن 1654 م، ثم تايتر 1741 م وغوته.. وقبلهم، ومعهم وبعدهم كثيرون، آراء تتحدث عن استحالة الترجمة في وقت غطت فيه بعض الروائع الترجمة على الأصل، فمن ذا الذي تعبر بذهنه اليوم ذكرى البانتكانترا التي هي أصل كليلة ودمنة، وكاتبها الأصلي الفيلسوف الهندي "بيدبا"؟، ويأتي الجواب غالباً بالنفي، بعد ما بلغت ترجمة عبد الله بن المقفع لهذا الأثر مبلغاً غطى على واضعها ومترجمه من الهندية إلى الفارسية، بحيث لم يحتفظ التاريخ في غرباله بغير اسم ابن المقفع، والعنوان الذي اختاره للكتاب "كليلة ودمنة"

وما كتاب ابن المقفع إلا غيض من فيض، فالترجمات في مختلف الفنون تملأ الأرض وتشغل الدنيا كل يوم، مهما تعددت نعوت الترجمات وصفاتها،

فيا أيتها المستحيلة الممكنة، الجميلة الخائنة، القبيحة الأمينة، التابعة الذليلة، والحرّة الطليقة، والحرفية اللصيقة، ما من ممارستك بد.

ويا أيها المترجم المنعوت بأقبح الصفات، خيانة وعبودية وعمالة وعنصرية، ول ظهرك ما قالوا، ومارس ترجمتك بامتياز...

فلعل بيان المقفع في رائعته قد أوحى إلى الجاحظ بدستوره الترجمي الخالد القائم على البيان والمعرفة، إذ تحدث أبو عثمان في كتابه الحيوان، في القرن الثالث الهجري، " التاسع ميلادي" عن الصفات الواجب توفرها فيمن يتصدى للترجمة فقال:

"....ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية " (الجاحظ: الحيوان، ج1، ص 76 د ت)

إن المترجم ليس مجرد ناقل أو مفسر وحسب، بل كاتب مبدع لخطابه والنص المترجم ليس أدنى مرتبة في البيان من النص الأصلي أو من نصوص الأدب في اللغة المنقول منها، والترجمة بهذا المفهوم ليست استنساخا للنص المصدر ومحاكاة له بقدر ما هي إبداع تتجلى فيه قدرة المترجم على نقل المعنى مع المحافظة على رونقه وروائه وجماله..

إن امتلاك المترجم لخاصية اللغة التي ينقل إليها وتبحره في اللغة التي ينهل منها وينقل عنها وإطلاعه على الأدب والثقافة الأجنبية اللذين يصدر عنهما العمل الأدبي الأصلي هو الذي يميز له الطريق ويعينه على تخطي العقبات والصعوبات التي تعترضه، وبغير التسليح بهذه الكفاءات فمن الأجدر له عدم الخوض فيما ليس له فيه.

تأتي بعد ذلك الأساليب الحديثة في فك صعوبات الترجمة، والتقنيات التي تسمح للمترجم بالمحاورة والمناورة، بحثا عن الحل الأمثل فتضفي على عمله الاحترافية اللازمة، ويخرج العمل بين يديه بعد أن أضفى عليه من روحه وإبداعه، ووشاه بسحر البيان، جوهرة تأخذ بالألباب، فالمترجم الغافل عن البيان مثل الذي يعرف الكثير عن النوتات الموسيقية لكنه عاجز عن العزف.

والترجمة نافذة على العالم حضارة وثقافة، فمن لغة لأخرى تتدفق ينابيع الفكر والعلوم، وتنساب جداول الأدب شعرا، ومسرحا وقصة، ورواية... وغيرها من فنون القول وآيات

السحر والبيان، فهي الجسر الرابط بين الناس شعوبا وقبائل على اختلاف ألسنتهم وألوانهم،
للتعارف والتشاقف والتبادل في شتى مجالات الحياة...

يقول الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى في معلقته:

لسان الفتى نصفٌ، ونصفُ فؤاده *** فلم يبق غير صورة اللحم والدم

اللسان إنسان، حضارة و تاريخاً، فكراً وعقيدة، ثقافة ووجهة نظر للعالم والحياة،
فاختلاف الألسنة والألوان، وتنوع البيئات والمكان، وتعاقب الحقب والأزمان، لها فعلها في
صياغة الإنسان، وتحديد طريقة تفكيره، فالإحاطة باللسان تقتضي من المترجم بدءاً الإحاطة
بالإنسان...

فالترجمة - خاصة الأدبية منها- لا تقتضي البحث عن المقابل في الرصيد اللغوي لدى
المترجم مهما بلغ حجمه، وعلا كعب صاحبه، أو في القاموس وحسب، كما هو الحال في
ترجمة النصوص العلمية، والبراغمية، بل تتطلب معرفة واعية بالمصدر، وإلماماً بالسياق
الزماني والمكاني، باعتبار النص أو الخطاب وعاء لما ترسب فيه من عوامل تربوية وثقافية
وبيئية، تعطي في بعض الأحيان اللفظة الواحدة معنى حقيقياً، وآخر حافاً لا يصل إليه إلا
من كانت له دراية كافية باللغة المنقول منها، فكلمة "القمر" مثلاً، في حس العربي وجهة
للحبيبة، ومرادف للسهر والسمر، ومجال فسيح لبث لواعج القلب والنفس، غير أن في
تقلبات القمر وليداً فهلاًلاً فبدراً... لدى الألماني علامات على النفاق، وأمارة عدم الثبات
على حال، ولك أن تتصور ردة فعل سيدة ألمانية، يخاطبها عربي بقوله: "أنت بنظري
كالقمر"، أو "يا قمر"

إن مراعاة الخصوصيات الثقافية عند الترجمة من منطقة لأخرى، ومن شعب لآخر،
صمام أمان من الوقوع في الزلل، وسوء الفهم، ومد جسور التواصل والتفاهم، وفتح لنوافذ
التعرف على الآخر، وما لديه من آداب، وفنون القول والفكر.

انقسم المنظرون بشأن قضية الفهم والإفهام، باعتبار المترجم قارئاً بامتياز أولاً، ووسيطاً
وناقلاً بعد ذلك لخطاب مشحون ومحمل بالدلالات اللغوية والثقافية قصد إفهام غيره ثانياً،

فريقان في نظرتهما لفهم النص والإحاطة بخلفياته القصصية، وفي كيفية تلقي هذا الخطاب، وكيفية إيصاله بين عاضٍ على الأصل بالنواجذ، وبين مكيف متصرف تطبيعا وتوطينا همه الأول المعنى لا الحرف، وبينهما أمور مشتبهات لا يعلمهن كثير من الناس، أولا هن الترجمة الحرفية...

يخطئ من ينظر إلى الترجمة الحرفية عند الفريق الأول الذي سيأتي الحديث عنه، نظرته إلى الترجمة كلمة بكلمة، بقدر ما هي احترام للحرف، أي اللغة الأصل وما تنطوي عليه من تباين واختلاف عن لغة الوصول، وما تمتاز به من غرابة وغيرية، أي احترام لخصوصيات الآخر ثقافة واجتماعاً وإيديولوجيةً، والمحافظة على نكهة النص الأصلي، بلا حذف ولا تشويه، أو محاولة أسر وتدجين، وفيما يأتي من فصول هذه المذكرة عن النقل الحرفي للمصطلحات أو التعابير وإدخالها في اللغة المترجم إليها أو بعبارة أخرى "الاستعارة" بسط مطول لهذا الرأي.

يرى أنطوان برمان Antoine Berman في المساس بقيم الآخر الثقافية والمعرفية والإنسانية ومحاولة تكييفها وتدجينها بحيث يمحي منها كل أثر للترجمة لتبدو كأنها كتبت باللغة الهدف خيانة لقدسية النص وتطاولا على خصوصيته، فالمترجم الحق حسب برمان هو من أنشأ بينه وبين النص المصدر حميمية تجعل مجرد التفكير في تكييف مقطع أو تغيير جزئية منه أمراً منافياً للأداب والأخلاق

« La visée éthique du traduire, justement parce qu'elle se propose d'accueillir l'étranger dans sa corporéité charnelle, ne peut que l'attacher à la lettre de l'œuvre »

(Antoine Barman, 1999, P190)

وحتى لا نفوت على متلقي النص الهدف شيئاً من غنى وثراء النص الأصلي، ومتعة اكتشاف مفارقه وغريبته وغرابته بحكم انتمائه لفضاء ثقافي آخر، وجب على المترجم حسب رأي هذا الفريق قراءة النص حرفياً، أي احترام لغته، ولو اقتضى الأمر احتضان حرفه

حد الكسر بغية الاطلاع على حشوه الداخلي، وإن أدى ذلك إلى تبيل اللغة الهدف بشيء منه.

ونحاول من خلال بحثنا الموسوم ب: "ترجمة تحليلات الاستعارة في أعمال مولود معمري الروائية" أن نلقي بعض الضوء على جانب يعد قلب البلاغة النابض في كل لغة تقريبا، ولا ندعي السبق في ذلك فقد تناول القدماء والمحدثون من عهد أرسطو الذي انتبه لدور وأهمية الاستعارة في اللغة، بدءا بالإمام عبد القاهر الجرجاني، وانتهاء بنبو مارك ومن معه...

كما تناولته بحوث جامعية كثيرة من جوانب مختلفة اتكأنا عليها في إعداد هذه المذكرة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي * ذاكرة الجسد أنموذجا * إعداد الطالبة: نادية ويدير * جامعة مولود معمري * تيزي وزو * مذكرة لنيل درجة الماجستير لسنة 2011

ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية * الدروب الوعة أنموذجا * إعداد الطالبة: لعداوي نسيم، جامعة مولود معمري * تيزي وزو * مذكرة لنيل درجة الماجستير لسنة 2011

نماذج من الاستعارة في القرآن وترجماتها باللغة الانجليزية، إعداد الطالب: جمال بوتشاشة، قسم الترجمة. الجزائر * مذكرة لنيل درجة الماجستير لسنة 2005

* الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني * رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربية * إعداد الطالبة زينب يوسف عبد الله هاشم * جامعة أم القرى * المملكة العربية السعودية * سنة 1994

كما لا يفوتني أن أشير إلى بحوث بعض الطلبة ومذكراتهم التي ساعدنا بها الأستاذ الدكتور بلحيا الطاهر، وهي متفاوتة من حيث القيمة العلمية، كانت لنا خير معين قد بذل فيها أصحابها جهدا يذكر فيشكر، وكنت أدخل واحة كل بحث محاولا الوصول إلى ثمرة الغراب منتقيا أحسن ما قيل وكتب عن الترجمة وأساليبها وتقنياتها، وكذلك الرواية، فأضمه

إلى بحثي حتى يسهل على من يأتي بعدي الوصول إليها مجتمعة في مذكرة بحث واحدة، ثم لما توفره لي من وقت وجهد في الوصول إليها في مظانها، وقد استفدت من هذه المذكرات والبحوث إفادة جمة ، جازى الله أصحابها عني خيرا.

تناولنا في الفصل الأول نشأة الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي، وتعرضنا في المبحث الأول لماهية الرواية لغة واصطلاحا، وعن مهدها الأول في بلاد الغرب، ثم انتقلنا إلى العالم العربي اقتباسا وترجمة وتقليدا في البداية، وإبداعا وتأصيلا بعد ذلك، كما تحدثنا عن عناصرها ومعمارها...، وعرجنا على المراحل التاريخية للرواية الجزائرية باللسان الفرنسي وخصائص كل مرحلة، كما تحدثنا إجمالا عن جيل الرواد ثم الجيل الثاني من الجزائريين ذوي التعبير الفرنسي.

وتناولنا في الفصل الثاني أهمية الترجمة عموما، والترجمة الأدبية على وجه الخصوص لعلاقتها بموضوع بحثنا، ووقفنا مع أنصار الحرفية (أهل المصدر) حيننا بدءا بشيخهم أنطوان برمان، فهنري ميشونيك، وانتهاء بلاورنس فينوتي، ومع أنصار المعنى (الترجمة بتصرف أو أهل الهدف) يتقدمهم أوجين نيدا، وروني لادميرال، وانتهينا إلى أنه حيثما تكون المصلحة ويتحقق الهدف ولى المترجم وجهه.

أما الفصل الثالث وهو صلب الموضوع وثمرة هذه الدراسة فخصصناه للاستعارة وأقسامها وما أكثرها، عند العرب وعند الغربيين، وتحليلاتها في الخطاب ضارين لكل قسم أمثلة، ثم أسقطناها بعد ذلك على روايات الأديب مولود معمري بالقسم التطبيقي الذي يتوج هذا البحث فها لنا ما زخرت به هذه الروايات من استعارات على اختلافها وتحليلاتها في ثنايا النصوص، تفتح الرواية فتندفق عليك تحليلات الاستعارة وتنساب أمام ناظريك أنهارا وجداولا، وأحيانا يفتح عليك العنوان المختار بعناية وعمق ودقة فائقة بمعانيه، ويفضي إليك بأسراره، فهل كانت اللجنة العلمية تعلم أنها تلبسني باختيارها هذا الأديب دون غيره ثوبا فضفاض لا أملؤه، وتضعني أمام امتحان صعب يصعب علي الخروج منه سالما؟

تفتح أول صفحة من رواية " الربوة المنسية" وبأول فقرة تصدمك عبارة "الربيع عندنا لا يدوم"، يا الله ! ما هذا الانتقال الخاطف من شتاء قارص إلى صيف قائظ، وهل ربيع الربوة غير ربيع الناس؟

ثم يأتي تفسير هذه الاستعارة، بنفس الفقرة، ما تكاد الربوة تزهو مزهرة مخضرة مزهوبة
بقدوم الربيع حتى تحولها أشعة الشمس الحارقة من اخضرار إلى اصفرار، ومن إزهار إلى ذبول
يكاد من عاشها يقسم أنها ما لبثت غير ساعة، وما تكاد عين الكاتب تكتحل بزهرة
الشباب وريبع وترقرق ماء الحياة على وجنات وصدور حسان القرية ساعة السفر، فإذا هي
ذاوية ذابلة مولية عند العودة، وهي استعارة متصلة أو ما يسمى بـ "الاستعارة الترشيفية"
ممتدة مع الرواية إلى نهايتها، نكاد نلمسها في كل مفصل من مفاصل الرواية، تطالعنا في
حياة مقران وعزي اللذين لم يتمتعا بزواج ولا شباب حيناً، وفي حياة منك، وحياة دافدا، وفي
حياة الراعي موح حيناً آخر، وفي حياة بنات القرية عموماً، وفي حياة أطفالها الذي فقدوا
وهم صغار، حس اللعب، ومتعة المرح والتراشق بالحجارة والخوض في الحقول كأترابهم
السابقين.

تمسك بالرواية الأشهر خاصة بعد تحولها إلى فيلم سينمائي "الأفيون والعصا" يستوقفك
العنوان، فتتساءل، هل تاريخ الأمم والشعوب من لدن آدم إلى أن يرث الله الأرض ومن
عليها، أفيون وعصا؟ وكيف تستقيم الحياة إذا كان مساؤنا أفيون وصباحنا عصا؟ أما يملك
أولو الأمر سوى أفيونا وعصا؟ أم هما أعز ما يملكون لتثبيت السلطان وسياسة الرعاية؟

وهي الأخرى استعارة ممتدة متصلة من الغلاف إلى الغلاف تطالعنا في شرح رمضان
الأستاذ المصاب بالربو في الرواية وصديق للدكتور بشير، لكلمة الأفيون والعصا التي يعتمد عليها
المستعمر في تعامله الشعب بالإغراء المادي والمعنوي من خلال إشراكه في الاحتفالات
والإغداق على من يسير في فلكه بالأوسمة والنياشين فإن لم ينصاع ويدخل في الصف
فبالإهانة والتعذيب والإبادة بعد ذلك، ونجد هذين الأسلوبين مبثوثين بكل مكان من الرواية
في محاولة استمالة الدكتور بشير، وفي سياسة فرقة الجيش الفرنسي في تعاملها مع سكان
دشرة تالة، وفي تعاملها مع موستيك حركياً بياعاً مدللاً في البادية، ثم هيكل عظام جسدياً
مطحون مدمر نفسياً، بعد قتل زوجته وأولاده ورميهم الواحد تلو الآخر بسبب اختياره
الانضمام للثوار.

خذ رواية "إغفاءة أو نوم العادل" لنفس الكاتب وتصور معي شعبا يستنجد وما من مغيث، غابت شمس الحق عن مرابعه، وأفل نور العدل من سمائه، في ظل حكم استعماري مستبد اتخذ له أعوانا من الشعب هم أفسى من المستعمر نفسه، ثم أن العدل أساس الملك، ولا تستقيم الحياة في أمة إلا بيقظة واستقامة حكامها ومقيمي العدل فيها:

يا سادتي أنتم ملح البلد، فمن يصلح الملح، إذا الملح فسد

وهي الأخرى استعارة ممتدة متصلة على امتداد الرواية. ..

وأخيرا العبور. ... عبور حيث لا جسر...، أو عبور على جسر يُسقط بقدر، ويُطوى بقدر...، جسر ليس كبقية الجسور، لعابر ليس كبقية العابرين...، وهو جسر ليس بأفقي كما نتصوره نحن... بل عمودي هرمي كما يتصوره الكاتب. . جسر له باب يلج منه شملتهم العناية السلطوية، باطنه دنيا وعالم من نوع ثان، فيه ما لم تره عيونهم، ولم تسمعه آذانهم وآذان الذين يعيشون على الطرف الآخر من الجسر، ولم يخطر لهم على بال...

وإذا كانت ترجمة الاستعارة وتحليلاتها من الصعوبة بمكان جعل مترجما ذائع الصيت في الترجمة الإنجليزية والعبرية مثل داجوت، يكتب متسائلا في مقال له سنة 1976: "هل يمكن ترجمة الإستعارة؟" « Can metaphor be translated ? » ، ذلك أنها لا تتعلق باللفظ وحده، ولا بالنص كذلك، بل تتعداهما إلى الثقافة أيضا، لذا سنتعرض لهذه الاتجاهات الثلاثة جميعا كما سنعرض للأساليب والطرائق المعتمدة في التغلب على ما تطرحه ترجمة تحليلات الاستعارة من إشكاليات.

اتبعت في إنجاز هذه المذكرة منهجا تفسيريا نقديا كونها تحمل في طياتها إشكالية من شقين، محاولا الرد على ما يبدو تناقضا ومفارقة، إذ كيف يكون الأدب المكتوب بالفرنسية جزائريا وهو مكتوب بلغة الآخر؟ وكيف نضفي عليه صفة الأدب القومي، وأول شروط الآداب القومية أن تكون مكتوبة بلغات أهلها؟

فكان لابد أن نتناول بالتفسير والنقد مضامين وأفكار الأدب الروائي الجزائري باللسان الفرنسي، وانتهينا فيه إلى رأي نعتقد أنه الأرجح... وهو رأي يحدد وجهة هذا الأدب وهويته، ومراحلته التاريخية وما له وما عليه...

ويتناول الشق الثاني الإشكالية الأساس في هذا البحث ممثلة في الانزياح والعدول من الحرف إلى المعنى، ومحاولة القبض على المعنى الاستعاري، والسعي وراء مراد المتكلم، لا المعنى الحرفي للجملة أو المفردة، أو بعبارة أخرى كيف نقول شيئا، في الوقت الذي نعني فيه شيئا آخر..

إن وضع الحرف نصب الأعين واتخاذ المعول الأول والأخير في الحسم والاختيار عند الترجمة يحجب رؤية الكثير من الأمور والملابسات التي تساعدنا على الفهم أولا الذي هو لب عملية الترجمة ثم الإفهام بعد ذلك إذ لا إفهام دون فهم.

فكان لا بد أن نتعرض لأنصار الحرف، ثم إلى حملة لواء المعنى مع إيلاء الأولوية للمعنى، فنص ذو قيمة فنية وجمالية عالية، وإن تأرجح في السير مرة على الطريق العام للحرف ومرة على رصيف المعنى، خير من نص مثير للضجر التزم الحرف وأعلا من قيمته.

اعتمدنا الطريقة الأنجلوسكسونية في تدوين المراجع والإشارة إليها مكتفين بذكر اسم المؤلف، وسنة الطبع، ورقم الصفحة المنقول منها، كما هو متعارف عليه، مع إدراجها كلها بشيء من التفصيل بطبيعة الحال في قائمة المراجع العربية والأجنبية عند الفراغ من البحث، وذلك لما لمسنا في هذه الطريقة من سهولة من جهة، وعدم تشتيت ذهن القارئ حيث يضطر كل مرة للرجوع إلى الهوامش أسفل الصفحة لمعرفة مصدر المعلومة من جهة ثانية.

وبقي أن نشير في الأخير إلى أن العثور على روايات مولود معمري مترجمة ليس بالأمر الهين، وأن دون ذلك صعوبات دونها خرق القتاد، فمحاولة العثور عليها كمحاولة العثور على إبرة في كومة قش، استغرق البحث عنها في جميع أنحاء الوطن، شماله وجنوبه، وشرق البلاد وغربها سواء بالسفر شخصيا أو استعانة بالأقارب والأصدقاء بل امتد البحث عنها إلى خارج الوطن في بلدان عربية شقيقة مثل البحرين ودبي والمغرب ولكن دون جدوى، حتى إذا

استيئست، وظننت أن الأمر قد خرج من يدي، فتح الله علي بإعادة قراءة العنوان الذي أعاد الأستاذ المشرف صياغته "ترجمة تحليلات الاستعارة في أعمال مولود معمري الروائية * دراسة تطبيقية* فتبين لي أن الأمر لا يتعلق بعملية إحصائية لكل ما ورد في أعمال مولود معمري الروائية من استعارات وهي تعد بالمئات، فهذا جهد يتطلب تسويد سفر كبير، وتضافر جهود فريق بحث متخصص كامل، لا إلى جهد طالب يخطو خطواته الأولى في عالم البحث، ويدب ديب النمل على سطح الترجمة الأدبية، ولما ينفذ إلى الأعماق...، شجعني على ذلك وجود مقاطع كاملة من رواية "نوم العادل" لمولود معمري مترجمة إلى العربية بقلم الدكتور أحمد منور في كتابه الموسوم بـ: "أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دراسة أدبية" الصادر عن دار الساحل، سنة 2013، والأستاذ أحمد منور كما هو معلوم، كاتب متخصص في الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي، ومترجم معروف، كما أوليت عناية خاصة لترجمة تحليلات الاستعارة بعناوين الروايات الأربعة للروائي مولود معمري وهي: الربوة المنسية، ونوم العادل، و الأفيون والعصا، والعبور، فكان مجموع الاستعارات التي تناولتها بالدراسة بالقسم التطبيقي سبعة وثلاثين استعارة، رأيت في اجتهادي هذا مخرجا لما أنا فيه من مشقة، وبصيص أمل بعد رحلة تفتيش طويلة شاقة للعثور على رواية واحدة للكاتب على الأقل مترجمة إلى العربية...

والله المستعان وهو الهادي إلى سواء السبيل...

قسم الترجمة ، وهران في 07 من جوان 2017

الفصل الأول

إشكالية ترجمة النص الأدبي

مقدمة

المبحث الأول: النص الأدبي

إشكالية ترجمة النص الأدبي عند دبوغران

إشكالية ترجمة النص الأدبي عند فوتوناتو إسرائيل

المبحث الثاني: أساليب الترجمة النص الأدبي

أساليب ترجمة النص الأدبي عند فيني وداريليني

أساليب ترجمة النص الأدبي عند جان دوليل

نموذج سيكال SICAL في الترجمة:

أسلوب الترجمة الحرفية: أنطوان برمان نموذجاً

أسلوب الترجمة المعنوية : أوجين نيدا نموذجاً

خاتمة

إشكالية ترجمة النص الأدبي

مقدمة:

إننا نقبل على النص الأدبي شعرا كان، أو قصة، أو رواية أو غير ذلك، باحثين عن متعة، عن جانب فني جمالي يحقق لنا إشباعا وارتواء نفسيا، ومتنفسا من مصاعب الحياة المادية الجاثمة على الصدور، إننا لا نسعى لاستخراج وثيقة إدارية تتطلب دقة ووضوحا واختصارا، لا يكون فيها للفظ أكثر من معنى، وللجملة أكثر من تفسير. ..

ترجم لي نصا تكون أنت كاتبه الثاني...، مبدعه الثاني...، ذاته الثانية في لغته الثانية، لغة الوصول.

هذا ما نطلبه كقراء وكمتلقيين وكمجتهدين لكن هل الأمر كذلك بالنسبة لعلماء وأساطين الترجمة؟ أم الأمر مختلف؟ هل يقف منظرو الترجمة من هذه المسألة على قلب رجل واحد؟ أم هما فريقان يختصمان؟

الحقيقة أن القوم قد اختلفوا، وتباينت آراؤهم، وتعدد حججهم وكل يدعى أنه على حق، فتعالوا معي نستعرض آراء وحجج كل فريق

يقول الأديب و الناقد السوري: ميخائيل نعيمة في كتابه "الغريال" الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كد يمينه ما يسد به عوزه، والعطشان إذا جف ماء بئر يلبأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه، ونحن فقراء و إذا كنا نتبجح وفرة، فلماذا لا نسد حاجياتنا من وفرة سوانا؟..... فلنترجم. (نعيمة، ميخائيل، 1983، المجلد 3، ص. 433)

اعلم، أن الترجمة قديمة قدم اللغات، وواسطة تعبير وتفاهم وتواصل بين أبناء الشعب الواحد، وبين الشعوب بعضها بعضا، شأنها في ذلك شأن اللغات ذاتها، تنقل تراثهم، وتعرف بإبداعاتهم، وتسهم في تطورهم جيلا بعد جيل منذ عرف الإنسان الكتابة أثرا جليلا باقيا، وكلما ازداد العالم تطورا، وازدادت العلاقات بين أجزائه تشابكا، ازدادت الحاجة إلى الترجمة ممارسة وتنظيرا تبتكر الأساليب وتقدم البدائل وتجد الحلول لما يجد من مسائل

ومشاكل لاتصالها بشتى نواحي الحياة علمية تقنية، وأدبية إنسانية، خاصة بعد أن غدا العالم قرية كونية صغيرة، بل سطح مكتب يتصل أذناها بأقصاها بلمسة زر، وفي لمح البصر بفضل الانفجار العلمي الهائل.

وليست مهمة هذا البحث استقصاء أنواع الترجمة كلها، وإنما نقصره قصرا على الترجمة الأدبية والمقاربات والنظريات ذات الصلة بالمشاكل التي يطرحها النص الأدبي عموما لاتصاله بموضوع الرواية التي هي موضوع بحثنا.

الترجمة الأدبية موضوعها النصوص الأدبية بمختلف أنواعها وما يميزها أولا النص الأدبي؟ يرى جورج مونان أنه يصعب طرح إشكالية الترجمة الأدبية طرحا مباشرا لكونها تتصل بميدان الأدب الذي تعددت تحديداته منذ القديم (...). وينبغي تحديد مسألة أدبية النص الأدبي باعتبار هذا التحديد مساعدا على طرح إشكالية ترجمة النصوص ذات الطابع الأدبي. (أفروح سليمة، ماجستير 2006-2007 ص 11).

إشكالية ترجمة النص الأدبي عند دبوغران:

يرى دبوغران أن النص حدث تبليغي الغرض منه البلاغ والتبليغ، أن ينعت شيء ما بأنه نص هو تأكيد في جملة أمور أنه حدث تبليغي يطبعه نظام من العلاقات بين المفردات، وبين المعاني، وبين المتخاطبين و بين أطوار الكلام وهم جرا،(الديداوي، 2000 ص 13).

ويشرح ماثوري ذلك بقوله: "أن ترجمة النص الأدبي لا تكمن فقط في إيجاد المعادلة في مواضع الاختلاف لأن هذا الأخير يتوزع على عدة مستويات ولا يكمن في اختلاف اللغات وإنما في اختلاف الحوادث التاريخية التي عاشتها المجتمعات التي تنطلق منها والتي تعكس في كلماتها صورا عن التغيرات الحاصلة، كلمات تعبر عن حداثة الآراء ويحدد الأشياء كلمات ترسخ المفاهيم و تعبر عن المجتمع" (مراد، سعيدة، رسالة ماجستير، 2006، 2007، ص 1).

إشكالية ترجمة النص الأدبي عند فورتناتو إسرائيل:

« En quelques mots, disons que c'est un art verbal ; l'œuvre littéraire ayant par essence une dimension esthétique

Comme toute production esthétique, elle est elle-meme sa propre fin, son objet n'est pas de décrire ni de démontrer mais d'évoquer, de suggérer, par le biais de la fiction, un réel toujours recomposé.

Elle est un regard éminement subjectif posé sur l'homme et sur le monde, d'où son caractère universel et temporel »

Israel, Fortunato, la traduction littéraire en questions,

www.geocities.com/Eureka/office/1936/tradlit5.html

"بالمختصر المفيد، أن لجوهر العمل الأدبي بعد جمالي يمثل في حد ذاته غايته شأنه في ذلك شأن كل الأعمال الفنية، لا يتمثل موضوعه في الوصف أو التوضيح، بل في تصوير واقترح واقع يعاد تركيبه باستمرار باستعمال الخيال، فهو نظرة ذاتية محضة للإنسان والعالم، مما يجعله ذا طابع عالمي وأبدي"

ينقسم النص الأدبي من حيث الشكل و المضمون إلى شعر (poème) أو نثر (prose) فالشعر: منه الغنائي والملحمي والمسرحي والنثر أنواع: منه القصة والمسرحية، والقصة نوعان: القصة القصيرة، والرواية ومن النثر أيضا المقالة و الخواطر الأدبية، غير أنه في منظور الترجمة فإن الأدب عموما مقياس رباعي التدريج، يبدأ من الشعر الغنائي فالقصة القصيرة فالرواية فالمسرحية (زغلول سلام، محمد، 1981، ص 95)

ومن أهم عناصر النص الأدبي الشخصيات،والحبكة،والموضوع، و الأسلوب.

بقدر إلمام المترجم بهذه الأجناس الأدبية وقدرته على التمييز بينها، يكون حظه في ترجمتها ترجمة لاثقة وجيدة، ترى سعيدة مراد، أن اختلاف مواضيع هذه الأنواع الأدبية يؤدي إلى اختلاف الوسائل اللغوية المستعملة لتصوير النواحي الفكرية و الدينية و الاجتماعية التي يتطرق إليها النص، فتختلف التراكيب و الألفاظ و يتفاوت الأسلوب من نص إلى آخر،

و تطغى شفرة لغوية في نوع ما مقارنة بالنوع الآخر (سعيدة، مراد، مذكرة ماجستير 2006-2007 ص11)

يقول نيومارك أن الاختلاف القائم بين الترجمة الفنية (artistique) و الترجمة غير أدبية (non littéraire) يكمن في أن الترجمة الفنية رمزية مجازية في حين أن الترجمة غير الأدبية تبليغية (بيوض إنعام، 2003، ص 42)، وعليه فإن النص الأدبي يمتاز باستعمال الاستعارة والتشبيه والمجاز والإيحاء يجب على المترجم أخذها بعين الاعتبار واسترجاعها في نصه المترجم. بقي أن نشير أن لكل جنس أدبي وظيفة توصيلية تميزه عن غيره، قسمها بيتر نيومارك Peter Newmark إلى ست وظائف لها دور في تحديد المسار الذي ينتهجه المترجم عند مباشرته الترجمة لجنس معين، وهذه الوظائف هي:

1. الوظيفة التعبيرية Expressive function

2. الوظيفة التبليغية Informative function

3. الوظيفة الدعائية Vocative function

4. الوظيفة الجمالية Aesthetic function

5. الوظيفة الجدلية (المحاملات) Phatic function

6. الوظيفة الميتالغوية أو الوظيفة اللغة الواصفة Metalingual function

1-yongfang Hu, the Sociosemiotic Approach and Translation of fiction, Volume 4, n°4 October 2000

<http://accurpid.com/jpjournal/14fiction.htm>

وبديهي أن تطغى الوظيفة التعبيرية، و الوظيفة الجمالية على النصوص الأدبية على خلاف النصوص العلمية والتقنية التي تتطلب صحة التعابير اللغوية المستعملة دلالة وتركيبا، ونقلا دقيقا أمينا للمصطلحات التقنية والعلمية للنص المصدر، فإن النص الأدبي يطرح صعوبات من نوع آخر تقول إنعام بيوض "نقل النص الأدبي نقلا أميناً يولي للأديب مقاصده، وللعمل الأدبي جماليته، وللقارئ خلفياته، فبالنسبة للأديب مثلاً، يجب ألا ننسى

بان لمعجمه إيجاءات خاصة به، وإذا افترضنا أن لكل مفردة معناها أو معانيها الموجودة في القواميس، لا يستطيع أي قاموس أن يدلنا على المعنى الذي تعرض لترسبات تجارية لا تحصى في ذهن الكاتب، تجعل المفردة شيئاً فريداً". (بيوض إنعام، 2003، ص 49)

يقول أرثور والي في حديثه عن صعوبات الترجمة وهو مترجم انجليزي من الانجليزية إلى الصينية.

« Il m'est arrivé de me remettre des centaines de fois, pendant des heures devant des passages dont je comprenais parfaitement le sens, et pourtant ne parvenais pas à voir comment il aurait fallu les rendre en anglais. »

<http://www.art/f/ebibliothèque/communications/ley131192.pdf>

"حدث أن وقفت مئات المرات أمام فقرات كنت أستوعب معناها بشكل تام، لكنني أعجز عن الوصول للكيفية التي ينبغي صياغتها بها إلى اللغة الإنجليزية"

ويقول البروفسور أبلوموفيس Aleksander Ablamowicz

« Toute œuvre littéraire est en effet porteuse d'un sens symbolique, très souvent profondément caché par les structures linguistiques apparemment faciles à traduire, mais rarement adéquates du point de vue du champ sémantique permettant la lecture herméneutique dans la langue cible.

Au fait, il faudrait plutôt parler du monde cible, car le problème de la traduction littéraire n'est seulement de caractère linguistique mais aussi et surtout de caractère culturel. »

Ablamowicz aleksander, du problème de la traduction littéraire <http://www.eventos/euvora/volume11/DU%20PROBLEME%20DE%20LA%20TRADUCTION%20LITTERAIRE>

"إن كل عمل أدبي يحمل بالفعل معنى رمزياً، يكون غالباً مخفياً بعمق في البنى اللسانية التي تبدو ترجمتها سهلة، ولكنها نادراً ما تكون مناسبة من الناحية الدلالية، و من شأنها أن تسمح بقراءة تأويلية مماثلة في اللغة الهدف، والواقع أنه يجدر بالأحرى الحديث عن اللغة المستهدفة، إذا إن مشكلة الترجمة الأدبية ليست ذات طابع لساني فقط ، بل هي بخاصة ذات طابع ثقافي".

أساليب ترجمة النص الأدبي عند فيني وداربيني:

نعرض فيما يلي لأهم الأساليب التي تفتقت عنها عبقریات المنظرین لعل أهمها ما جاء به فيني و داربيني وهي أفضل الطرائق التي تساعد المترجم في القيام بعمله بأمانة وعلى الوجه الحسن، ضمنها كتابها الموسوم:

La stylistique comparée du français et de l'anglais

الأسلوبية المقارنة الفرنسية والانجليزية.

قسمها إلى سبعة أساليب:

أساليب مباشرة “directes” و أساليب غير مباشرة “obliques”

الأساليب المباشرة

1. الاقتراض (L'emprunt)

2. النسخ (Le calque)

3. الترجمة الحرفية (la traduction littérale)

الأساليب غير مباشرة:

4. الإبدال (La transposition)

5. التطويع (La modulation)

6. التكافؤ (L'équivalence)

7. التصرف و الاقتباس (L'adptation)

الاقتراض: L'emprunt

أسلوب ترجمي مباشر، يطلق عليه في اللغة العربية اسم " التعريب " و يدخل في سمات عالمية إتقان اللغة العربية فعن أنيس إبراهيم نقلا عن الدكتورة بيوض.

فهي (أي اللغة العربية) في أول نهضتها قد رحبت بكثير من الألفاظ التي اقترضتها من اللغات الأخرى واستغلتها في المصطلحات العلمية و لغة الكلام(أنيس إبراهيم نقلا عن بيوض، 2003، ص 72)

و يعرفه فيني و داربيليني:

« L'emprunt trahissant une lacune, généralement une lacune métalinguistique (technique nouvelle, concept inconnu, l'emprunt est le plus simple de tous les procédés de traduction, ce ne sont même pas un procédé de nature à nous intéresser, si le traducteur n'avait pas besoin, parfois d'y recourir volontairement pour créer un effet stylistique ».
(Vinay et Darbelnet, 1958 p 51).

"يعكس الاقتراض افتقارا ويكون هذا الافتقار غالبا لسانيا انعكاسيا (للتعبير عن تقنية أو مصطلح غير معروف، إن الاقتراض هو من أبسط أساليب الترجمة، ولم يكن هذا الأسلوب ليحظى باهتمامنا لو لم يكن المترجم يلجأ إليه أحيانا بمحض إرادته من أجل إضفاء أثر أسلوبى لا غير".

مثال: التكنولوجيا

تلفزة أو تلفزيون

حاول البعض طرح بديل عنها " المرناة " باعتبار فعل رنا، يرنو، يتضمن السمع و النظر، غير أنه لم يلق قبولا أو استحسانا و بالتالي ظل طريقه للاستعمال و الانتشار، كما أن البديل (الشاشة الصغيرة) تميزا له عن السينما (الشاشة الكبيرة) لقي في نفس المصير.

المحاكاة أو النسخ: Le calque

« Le calque est un emprunt d'un genre particulier en emprunte à la langue étrangère un syntagme, mais on traduit littéralement les elements qui le composent ». (Vinay et Darbelnet, 1958 p 47).

"إن المحاكاة اقتراض من نوع خاص، إذ نقترض من اللغة الأجنبية الصيغة التركيبية، ونقوم بترجمة العناصر التي تكونها ترجمة حرفية"

وتنقسم إلى قسمين :

محاكاة بنيوية: Calque de structure مثل Science-fiction باللغتين الإنجليزية والفرنسية، وبالعربية: علم الخيال، أو الخيال العلمي

محاكاة تعبيرية: Calque d'expression

دموع التماسيح Crocodile tears

ذر الرماد في العيون To throw dust in the eye

الترجمة الحرفية La traduction littérale

يعرفها فيني وداربلني :

« La traduction Littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correcte et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques ». (Vinay et Darbelnet, 1958 p ??).

"إن الترجمة الحرفية أو كلمة بكلمة، تعني الانتقال من اللغة المتن إلى اللغة المستهدفة للحصول على نص صحيح من الناحية التركيبية والدلالية في آن واحد، و ذلك بتقيد المترجم بالقيود اللسانية فقط."

يصل هذا القطار إلى المحطة على الساعة الحادية عشر.

Ce train arrive à la gare à 11 heures.

الإبدال: La transposition

يطلق هذا الأسلوب على استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر، دون أن يغير معنى الرسالة (message) و هو نوعان:

أ- إبدال إجباري: **Transposition obligatoire**

يكون هذا الإبدال في العبارات التي لا تقبل إلا صيغة واحدة في إحدى اللغتين، مع إمكانية إبدالها بصيغتين أو أكثر بأساليب مختلفة: مثال:

As soon as he gets up

لا تملك اللغة الانجليزية إلا هذه الصيغة في حين يمكن ترجمتها إلى العربية

بمجرد أن نهض

بمجرد نهوضه

ب- إبدال اختياري **transposition facultative**

يمكن إحداث الإبدال الاختياري حين تكون للعتين إمكانية الصياغة على وجهين أو أكثر لنفس العبارة مثلاً في الجملتين المتكافئتين

After he comes back

" بعد أن يعود "

يمكن إعادة صياغتها عن طريق الإبدال:

After his return

" أي " بعد عودته "

التطويع :

يعرفه العالمان فينيو دارليني.

La modulation est une variation dans le message, obtenue en changement de point de vue, d'éclairage, elle se justifie quand en s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée

aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de L. A. (Vinay et Darbelnet, 1958 p 57).

"يتمثل التطويع في التنويع يحدث في الرسالة ينتج عن تغيير في وجهة النظر أو اتجاه تسليط الضوء يلجأ إليه المترجم حينما يرى بأن الترجمة الحرفية أو الترجمة الإبدالية تعطينا ترجمة غير مرضية قد تكون صحيحة من الناحية النحوية لكنها تتنافى و عبقرية اللغة المستهدفة".

مثال: It is not difficult to show

بالفرنسية: Il est facile de montrer

بالعربية: " من السهل أن نبين "

التكافؤ: L'équivalence

يعرفه فيني و داريلني كالتالي :

« Nous avons souligné à plusieurs reprises qu'il est possible que deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents, il s'agit alors d'une équivalence ».

(Vinay et Darbelnet, 1958 p 52).

"لقد بينا مرات عديدة أنه من الممكن أن يعبر نصان عن الوضعية نفسها باستخدام وسائل أسلوبية و التركيبية مختلفة تمام الاختلاف و هنا يتعلق الأمر إذن بالتكافؤ "

تعد الأمثال و الحكم، على وجه الخصوص، أفضل مجال للتكافؤ، و هي حالات لا يمكن ترجمتها حرفيا أو باستخدام أسلوب المحاكاة.

إن مبدأ التكافؤ قائم أساسا على الاستبدال (substitution) فترجمة مثل أو حكمة أو تعبير اصطلاحية تتم بالبحث عن مكافئه الدقيق في اللغة الهدف دون وجود تشابه في

الصورة الإيجابية لكلا التعبيرين، لكن الأهم في كل هذا هو التشابه في الجانب الدلالي و هو الغرض من النقل أصلا.

مثال :

المثل الانجليزي The early bird catches the worm

المثل الفرنسي Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt.

المثل العربي : البركة في البكور

التصرف: L'adaptation

بهذا الأسلوب يصل فيني و داربلي إلى ما أسمياه الحد الأقصى للترجمة، و يعرفانه كالتالي:

« Avec ce système procédé, nous arrivons à la limite extrême de la traduction, il s'applique à des cas ou la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et dont être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalence. C'est dans ici un cas particulier de l'équivalence, une équivalence de situation ». (Vinay et Darbelnet, 1958 p 52).

"بهذا الأسلوب نكون قد وصلنا إلى الحد الأقصى للترجمة و هو ينطبق على الحالات التي تكون فيها الوضعية المذكورة في الرسالة غير موجودة في لغة الوصول، و ينبغي خلقها انطلاقا من وضعية أخرى، نعتبرها مكافئة لها مما يعني أننا أمام حالة تكافؤ خاصة، أي تكافؤ الوضعيات "

يتم اللجوء إلى هذا الأسلوب عند تعذر وجود مقابل في اللغة المستهدفة لتعبير ما في لغة الانطلاق يرجع لعدم وجود هذا التعبير أصلا، وأحيانا رغم وجوده غير أنه ينطوي على معنى مستهجن في اللغة الهدف، مناف للأخلاق و الآداب في لغة الوصول

مثال : الجملة الانجليزية

He kissed his daughter in the mouth

لا يمكن ترجمتها قبل ابنته على فمها لأن المعنى يتم عن قلة أدب فنعتبر عنه بـ:

طبع قبلة على جبين ابنته

أساليب ترجمة النص الأدبي عند جون دوليل

ثنائيات جون دوليل: Jean Delisle:

اقترح جون دوليل إدخال بعض التعبيرات قصد تبسيط الأساليب التي جاء بها فيني ودار بليني في شكل ثنائيات:

حشو/ تكثيف: (reinforcement/condensation)

تضخيم / اقتصاد (amplification/ economy)

تم اختصارها في ثنائية واحدة

حشو/ اقتصاد (reinforcement/ economy)

1. الحشو: يتمثل في استعمال عدد أكثر من الكلمات في اللغة الهدف منه في اللغة

الأصل بغية توضيح المعنى وإزالة اللبس في الترجمة أما كريستين دوريو Christine Durieux فتطلق عليه اسم (foisonnement)

« En traduction, le foisonnement est la prolifération de mots en surnombre, c'est l'augmentation de volume du texte d'arrivée par rapport au texte de départ ».

(Durieux.Christine, Meta 1990, P55)

نظرة كوكاس Kokas و فيني وداربليني إلى الحشو:

« Kokas de même que Vinay et Darblenet ajoutent que le traducteur est instinctivement porté à allonger d'abord par

prudence , puis par ignorance, et voir par hâte, sous la pression des délais qui lui sont imposés »

(Guylaine, Christine, Meta, 1995, P171).

"يضيف كوكاس و فيني و داربلي أن المترجم مضطر إلى الإطالة بغريزته أولاً من باب الحيلة ثم بسبب جهله وتسرعه أيضاً، نظراً لضغوط الأجل المفروضة عليه"

وميز بين ثلاثة أنواع من الحشو

أ. التميع: Dissolution

ب. التصريح: Explication

ج. التعبير التحليلي: Periphrasis

2- الاقتصاد: يعني استعمال عدد قليل من الكلمات في اللغة الهدف مقارنة بعدد الكلمات الواردة في اللغة الأصل للتعبير، وقسمه إلى ثلاثة أنواع:

أ. تركيز: Concentration

ب. تلميح: Implication

ج. إيجاز: Concision

(Lucia Moline and Somparo Hurtado, , Meta 2002, P504)

يقصد بالحشو في الترجمة، تكاثر الكلمات من حيث العدد أكثر مما ينبغي، أي ازدياد حجم نص الوصول مقارنة بنص المتن.

أخطاء الترجمة:

فضلاً عن الأساليب، تعرض دوليل إلى فئة أخرى أطلق عليها أخطاء الترجمة، وصنفها كذلك في شكل ثنائيات:

1. الإضافة / الحذف : Addition Vs omission

وهما تعبير تحليلي غير مبرر، فالإضافة إدخال لعناصر أسلوبية ومعلومات غير مبررة لا وجود لها في النص الأصلي، أما الحذف فنزع لعناصر مذكورة في اللغة الأصل من غير داع.

2. الترديد: Paraphrase

إفراط في التكرار و الأطناب مما يعقد اللغة المستهدفة دون أن يكون هناك داع أسلوبى أو بلاغى.

3. الإبداع الخطابي: Discursive creation

عملية تدرج ضمن العمليات المعرفية للترجمة يتم في خلالها بناء مكافئات غير معجمية تصلح في السياق الذي وردت فيه فقط.

و تبقى الأخطاء في كل محاولة طبيعة بشرية، ويظل الإنسان يصوب فيخطئ، ويسدد فيقارب في نشدانه لما هو أحسن و أفضل و لكل مجتهد نصيب فالهدف نبيل، و الطريق طويل، و مع تقلبات الزمن و اختلاف الحضارات يصير ما كان جماليا و فنيا في عرف النقاد في وقت ما، سوقيا مبتذلا في وقت لاحق، لكن لحلاوة ثمرة الترجمة ثمن يدفع سهرا و تعباً عن جدارة واستحقاق فالترجمة كما يقول عبد السلام بنعبد العالي، هي التي تنفخ الحياة في النصوص و تنقلها من ثقافة إلى أخرى، فالنص لا يحيا إلا لأنه قابل للترجمة، و غير قابل للترجمة في الوقت ذاته.

ولعل في هذا ما يفسر تعدد الترجمات للأثر الأدبي الواحد تصل في بعض الأحيان إلى عشرات المرات كما حدث مع كتاب " فن الشعر " لأرسطو على سبيل مثال لا الحصر، و الترجمة الجيدة كما يرى تايتلر هي التي تخلق في قارئ اللغة الهدف نفس درجة الفهم و الشعور لدى قارئ النص الأصل وعدد لها ثلاثة معايير أو مبادئ اعتمدها المترجمون و المنظرون:

- 1- The translation should give a complete transcript of the idea of the original work
- 2- The style and manner of writing should be the same character with that of the original
- 3- The translation should have all the ease of the original composition

(Ren Xiachuan, June 2008, p75)

1. يجب أن تكون الترجمة نسخاً كاملاً لفكرة العمل الأصلي.
2. يجب أن يكون أسلوب الكتابة و طريقته في مستوى أسلوب و طريقة العمل الأصلي
3. يجب أن تتميز الترجمة بسلامة الصياغة في النص الأصلي.

نموذج سيكال SICAL:

في دراسة حديثة أنجزها قسم اللسانيات بمكتب الترجمة للحكومة الكندية لتقييم الترجمات معنى و مبنى، روعي فيها الأمانة، والمحافظة على طريقة التعبير الأجنبية مع البساطة والإيجاز والوضوح عند النقل إلى اللغة الهدف.

ونحمل هذه المعايير فيما يلي:

المعنى: Le sens

الوضوح: La clarté

النحو: La grammaire

التقييم الشامل: L'évaluation générale

ولكل معيار من هذه المعايير أربعة مستويات

1. غير مقبول 2. ضعيف 3. مقبول 4. ممتاز

إن الترجمة الأدبية محكومة من طرف اللغة بوصفها رؤية للعالم من جهة، وحضارة هذه اللغة باعتبارها مهذا لها من جهة أخرى، فضلا على أن الترجمة الأدبية هي الأمانة على المعنى أكثر مما هي أمانة على اللفظ.

أسلوب الترجمة الحرفية: أنطوان برمان نموذجا.

تفضل هذه المدرسة الحرفية في نقل الآثار الأدبية، ويعد أنطوان برمان من أهم روادها ، وفي طليعة أنصار الاتجاه الحرفي الذين يولون الأهمية للحفاظ على مميزات وخصائص اللغة المصدر، واستضافة الغريب أي عدم السعي وراء محو كل أثر دال على أن النص قادم من مصدر آخر غير لغة المتلقي، والترجمة الحرفية عند أنصار هذا الاتجاه لا تعني الترجمة كلمة بكلمة بقدر إيلائها الاهتمام لنقل الخصائص والمميزات والإيقاعات كما جاءت في اللغة المصدر معارضة بذلك الاتجاه الإثنومركزي *ethnocentrique* في الترجمة الذي يسعى لإزالة كل ما يميز النص الأصل بحيث يشعر المتلقي وكأنه يقرأ نصا كتب باللغة الهدف، ويرون في هذا إقصاء لخصوصيات الآخر، وثقافته وحرمان المتلقي من التعرف على كيفية تفكير الآخر ورؤيته للأشياء و تجربته ورؤيته للعالم.

لا تعني الترجمة الحرفية عند برمان الترجمة كلمة بكلمة، وإنما الحفاظ على نكهة النص الأصلي المميزة، وانتقد برمان النظرة الداعية إلى نزع كل ما يميز النصوص الأجنبية، وإزالة الغرابة عنها بحيث تبدو وكأنها كتبت باللغة الهدف، ويدعو إلى النظر إلى النصوص الأصلية على أنها نصوص مستقلة لها كيانها وهويتها التي يجب أن تراعى عند الترجمة

ولعل ما يميز برمان اهتمامه بالأدب و بالرواية بوجه خاص، و أهم ما جاء في دراسته تلك الاتجاهات التي يرى فيها تحويلا وانحرافا عن مقصد النصوص الأصلية *textes sources*

كما عمل على تحليل الميل والانحراف عن اللغة الأصل، وأحصاه في ثلاثة عشر نوعا نوردها فيما يلي: (برمان، 2010، صص 75-91)

1 . التجريد أو العقلنة: La rationalization

وذلك بإدخال تعديل جديد على التركيب النحوية للنص الأصل، أو إعادة ترتيب الجمل فيصبح النص الملموس مجردا، أو بعبارة أخرى إعادة صياغة وتحويل في علامات الوقف و تغيير في هندسة العبارة بحيث تتلاءم مع مقتضيات اللغة المستقبلية

2 . التوضيح: La clarification

إضافة تزيد النص أو الخطاب وضوحا أكثر مما هو عليه في النص الأصل، يسميها برمان السلطة العليا للترجمة لنزوعها إلى الشرح و الإيضاح، ومحاولتها التبسيط و التقريب وإظهارها المضمّر نشدانا للتوضيح

3 . الإطالة: L'allongement

وهي محصلة التعديلات التي أدخلت على النص الأصل كما ذكرنا في العنصر السابق "التوضيح" المتمثل في بسط (déplieement) ما كان مطويا (plié) في النص المصدر، أو بعبارة أدق تفصيل وبسط لما جاء مجملا في النص الأصل مما يفقد في رأي برمان النص إيقاعه، ويشوه جانبه الجمالي.

4 . التجويد (الارتقاء) ويسمى أيضا: التشریف: L'ennoblissement

ذروة الترجمة الأفلاطونية الكلاسيكية، وهو ما عبر عنه برمان بالنزعة المثالية أو الأفلاطونية في الترجمة بإنتاج ترجمات تفوق الأصل رونقا وجمالا فائقا في العبارات لا يرى فيها برمان سواء إعادة كتابة تهتم بالأسلوب على حساب النص الأصلي

5 . الإفقار النوعي: L'appauvrissement qualitatif

وهو عجز العبارات والجمل والألفاظ المترجمة عن بلوغ مستوى الثراء الصوتي أو الدلالي أو الإيقوني لمثيلاتها في النص المصدر، أو بعبارة أخرى استبدال كلمات ومصطلحات من النص

الأصل بأخرى لا تحمل نفس الشحنة الدلالية في اللغة الهدف بحيث تفقد شيئا من غناها و قوتها عند الانتقال من لغة إلى أخرى.

6 . L'appauvrissement quantitatif : الإفقار الكمي :

استبدال كلمات و مصطلحات من النص الأصل بكلمات اقل من النص الهدف، و هو ما يعكس الثراء و الفقر عند المقارنة بين اللغات

7 . L'homogénéisation : التجانس :

وهو ما يسميه بعض المنظرين "التوطين" فيه نزع الخصوصية وتميز النص المصدر، ليصير متجانسا مع النصوص في اللغة المستقبلة.

8 . La destruction des rhythms : تدمير الإيقاعات :

يرى أن للنصوص الأدبية شعرا كانت أو نثرا إيقاعا خاصا تتميز به وعدم مراعاة هذا الإيقاع عند الترجمة يؤدي لفقدان هذه النصوص أوزانها ، مثال ذلك عدم احترام علامات الوقف كما هي عليه في نص الانطلاق.

9 . تدمير الشبكة التحتية للدلالة :

La destruction des réseaux de signification sous-jacents

إن الاهتمام بالبنى البسيطة على حساب البنى العميقة و الدلالات المضمرية يجعلها تفكك تباع النصوص و تقضي على الإيحاءات الباطنة التي تحملها الكلمات

10 . La destruction des systématismes : تدمير الأنساق النصية :

أي التسلسل التركيبي و الدلالي والزمني للنصوص خلال بهذه العناصر يفقد النص أكثر من تناسقه و جماله

11 . تدمير أو تعريب شبكات الدلالة العامية:

La destruction ou l'exotisation des réseaux langagières vernaculaires

وفيه تدمير وتعريب للتنوع اللغوي و الثقافي في النص المصدر عند محاولة تكييفها واستبدالها بتعابير باللغة أو بدائل عامية لا تناسبها في اللغة الهدف.

12 . تدمير التعابير الاصطلاحية و الجاهزة: La destruction des locutions

باللجوء إلى التكافؤ الدلالي في اللغة الهدف، يرى فيها برمان محو وضما وإحاقا ثقافيا بالنص الهدف تضييع معه صحة و دلالات الحرف الأجنبي

13 . محو تمايز اللغات: l'effacement des superpositions des langues

يرى برمان أن الخطاب الروائي في مراوحته بين العامي والفصيح نشدانا لتجانس يجب مراعاته عند الترجمة حتى لا تتأثر بنية اللغة الروائية إذا أن مستويات الشخصيات الثقافية داخل النص تختلف بالارتفاع فلغة أهل الحضر غير لغة أصحاب الريف، و لغة الفلاح و العامل العادي غير المتخصص غير لغة الإداري و المهندس و يجب مراعاة نقل شياقتها عند الانتقال من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول.

لازال بعض القراء وبعض العاملين في حقل الترجمة يخلطون بين مفهومي الترجمة الحرفية، والترجمة كلمة بكلمة، خلطهم بين بين الكلمة « le mot » والحرف « la lettre ».

فالترجمة الحرفية لا تغفل اختلاف التراكيب بين الأنظمة اللغوية ورصيدها التراثي، وإنما تحرص على صياغة جمل صحيحة على منوال اللغة المترجم منها دون إخلال بالمعنى أو التركيب ، وتفتح أبواب التعارف على الآخر في لغته وثقافته، وتحفظ حسب اعتقاد أنصارها الأصل من التشويه والتحريف

فأنطوان برمان وهو شيخ أهل المصدر ، يعتقد أن:

"جوهر الترجمة يكمن في كونها انفتاح وحوار وتمازج ولا مركزية"

« L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage et décentrement »

(Antoine Barman, 1999, P190)

« الترجمة الحرفية عند هنري ميشونيك » Henri Meschonnic

يرى المنظر الفرنسي هنري ميشونيك أن الترجمة عملية يقع فيها تحويل « **mutation** » للنص الأصلي لا إدماجا له « **annexion** » ، فيقول:

الادماج هو كل نحو لهذه العلاقة "النصية" والاعتقاد الوهمي بإمكانية جعل النص الذي جاء في لغة الإنطلاق يبدو وكأنه كتب بلغة طبيعية في لغة الوصول ، هو تجهل للفروقات الثقافية والزمانية والبنى اللغوية"

« L'annexion est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, et de structure linguistique ».

Meschonnic Henri, Pour la poétique de la traduction .2 vol .Paris : Gaillimard, le chemin, 1973 P308

فهو بعبارة أخرى، يدعو للمحافظة على الغرابة « l'étrangeté »

واللامركزية « le décentrement » ، ويقصد بـ: "... اللامركزية ، تلك العلاقة

النصية التي تجمع بين نصين منتمين إلى لغتين وثقافتين بما في ذلك البنى اللغوية للغة ما"

« ... décentrement, un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue »

Meschonnic Henri, Pour la poétique de la traduction .2 vol .Paris : Gaillimard, le chemin, 1973 P53

الترجمة الحرفية عند لاورنس فينوتي: Lawrence Venuté

تتلخص نظرة فينوتي للترجمة في تأكيده على ضرورة إبراز غرابة « foreignness » النصوص الأجنبية ورفضه المطلق لفكرة تملك النص وتدجينه « domestication » ، داعيا إلى وجوب الاعتراف بالتعدد اللغوي والثقافي

أسلوب الترجمة المعنوية: أوجين نيدا نموذجا

وعلى الطرف الآخر يقف أوجين ألبير نيدا Eugène Albert Nida طودا شامخا وعلميا مميزا معارضا لنظرة الفريق الأول الذي يأتي على رأسه أنطوان برمان: إذ بأضدادها تعرف الأشياء، حيث يرى نيدا أن لكل لغة عبقريتها الخاصة في إبداع المعاني وصوغ الألفاظ ولذلك كان لزاما الاعتراف بماهية الاختلاف الجوهرية بين اللغات، و الأخذ بعين الاعتبار ذلك الاختلاف خلال عملية الترجمة "... لا بد من التسليم بأن لكل لغة عبقريتها الخاصة، ومعناه أن لكل لغة خصائصها المميزة التي تمنحها طابعا خاصا"

« ...it is essential to recognize that each language has its own genius, that is to say, each language possesses certain distinctive characteristics which give it a special character... » (Eugene A. Nida and Charles Taber ;, 1982,P 03-04)

إن في اختلاف اللسان عبقريته الخاصة التي تميزه عن غيره، في طريقة ترتيب الكلام وأجزاء الجمل وطرق البلاغة قصد جذب انتباه المتلقي والتأثير فيه، لذا يجب مراعاة الخصوصيات الثقافية في فهم النص وفتح المجال أمام التصرف في النص الهدف سعيا وراء تحقيق تكافؤ الأثر، وعدم الاقتصار على الجانب اللساني في وحده في نقل المعنى.

“...linguistic features are not the only factors which must be considered; in fact the “cultural elements” may be even more important...”» (Eugene A. Nida and Charles Taber , 1982,P 130)

"... في الواقع، ليست المقومات اللسانية هي العوامل الوحيدة التي يجب أخذها في الحسبان، فقد تكون (العناصر الثقافية) أكثر أهمية.

يرى نيدا في الترجمة نشاطا ثقافيا اجتماعيا أكثر مما هي نشاط لغوي فالالتصاق الشديد بالترجمة الحرفية توخيا للأمانة و الوفاء للشكل الحرفي حسب نيدا ينطوي على كل أنواع تشويه المعنى مما يصعب الفهم على القارئ الهدف

يعترض نيدا على التكافؤ الشكلي Formal equivalence الذي يركز على الدلالات اللغوية ويسقط العوامل السوسiolوجية والعناصر الثقافية و يرى أنه لا يحقق ترجمة مقبولة، ويشيد بالتكافؤ الديناميكي Dynamic equivalence الذي يرى فيه الأساس في تحقيق ترجمة ناجحة لما يوفره من تطابق في التأثير، وفي درجة التلقي عند قارئ النص الأصل بالقدر الذي هو عليه عند قارئ النص الهدف.

«...dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language »»(Eugene A. Nida and Charles Taber ;, 1982,P 24)

".... و من ثمة يعرف التكافؤ الديناميكي بمدى تطابق درجة استجابة المتلقين للرسالة في لغة التلقي بالطريقة نفسها عند المتلقين في اللغة الأصل".

يقترح نيدا معايير عامة لتقسيم ترجمة أي نص مهما كان مجاله. ... بما في ذلك ترجمة الرواية.

1. مراعاة العناصر السوسiolوجية و الثقافية إلى جانب المقومات اللسانية للحصول على معنى النص كاملا الأخذ في الحسبان (السياق le contexte).

2. بسط المعنى في لغة المتلقي و استخدام الجاذبية تسهيلا على المتلقي عليه الفهم و الاستقبال.

3. التطابق في الاستجابة لدى المتلقي الأصل للنص الأصل، والمتلقي الهدف للنص الهدف، سر الترجمة الناجحة.

لب الموضوع، أن لترجمة العمل الأدبي هدف جمالي، فهو يبحث عن الجمال في كل شيء، في النبت الطالع، وفي الزهر اليانع، في الليلة المقمرة، وفي الجدول الرقاق، في الطرف الكحيل، وفي الخد الأسيل، وفي الشعر الأسود الفاحم المنسدل كسواد الليل، والمترجم أمام

هذا كله، إما مقتحم لأسوار الحرف، ثائر عليه، ظافر بجمال المعنى، أو شخص جبان عاض
على الحرف بالنواجذ، قصارى جهده أن ينجو من اللوم، فلا نامت أعين الجبناء.

الفصل الثاني

نظرة على الأدب الروائي الجزائري باللسان الفرنسي

المبحث الأول: ظهور الجنس الروائي وتطوره

1- تعريف الرواية لغة واصطلاحاً

* الرواية عند الغرب

* الرواية عند العرب

* عناصر الرواية

2- مراحل الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي

* الرواية الكولونيالية بامتياز

* الرواية الإدماجية

* الرواية القطيعة

* رواية الأزمة

المبحث الثاني: الروائيون الجزائريون باللسان الفرنسي

1- جيل الرواد: مولود معمري، محمد ديب، كاتب ياسين، آسيا جبار، مولود فرعون، مالك

حداد.

2- الجيل الثاني: رشيد بوجدر، رشيد ميموني، ياسمين خضرة

خاتمة الفصل الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في الميزان

نظرة على الأدب الروائي الجزائري باللسان الفرنسي:

إذا قُدر للثورة الجزائرية أن تكون متميزة وملهمة من بين ثورات العالم الثالث ، وقبله للأحرار والثوار من كل بلاد العالم، فقد رصد القدر لآدابها مكانة متميزة و فريدة من بين الآداب العالمية أيضا، ولم يكن السيف فيها أوقع أنباءً من الكتب فقد تساوى و تكاثفا وخاضا الحرب جنبا إلى جنب ؛ دم الشهداء وحبر الأدباء، كل يكتب بطريقته الخاصة أروع الصفحات في سجل الخلود عن أمة طلبت الموت في سبيل العزة فوهبت لها الحياة.

تصاعدت أنفاس الكلمات وروح المعاني من الجراح الدامية فجاءت أصدق بيانا وأبلغ تعبيرا بعد أن اقتاتت من قلوب أدبائها الحية، ناذرة أن تقدم للعالم صورة الجزائر الراضحة في قيد المستعمر، ووجه الجزائري البسيط المضطهد المطحون الثائر في وجه الظلم والاستبداد، وتكشف عن الوجه الكالح لفرنسا المتبجحة بنقل الحضارة والثقافة و التقدم، و لتقول لأمم الأرض قاطبة هاؤم اقرءوا كتابيا...

التقى الأديب الذي خرج من رحم الأمة الجزائرية واضطرته الظروف السائدة أن يرضع لبان الثقافة الفرنسية، مع أخيه الأديب المتشبع بلغة القرآن في خندق واحد، هذه اللغة التي ظلت البندقة الصعبة الكسر رغم محاولات المستعمر طيلة قرن و نصف من الزمان

ولئن تكفل الأدب العربي بالمحافظة على الذات من الانسلاخ، و على التاريخ و التراث عموما من الزوال والضياع، و تشبث بالدين و الأصول رافضا الاندماج خشية الذوبان في الآخر المستعمر.

فإن فريقا من الأدباء الجزائريين الذين كان حظهم من اللغة الفرنسية غير قليل، استطاعوا أن يعبروا على متن هذه اللغة لضفاف أخرى ناقلين للمحافل الدولية وللعالم

الواسع معاناة شعب وصوت أمة، رغم حجم المفارقة التي عاشها هذا الفريق منفيا في الآخر
ثقافة ولغة وفكر، ولسان حاله يقول عن علاقته بالآخر:

كل الحكاية أنا والآخر كيانات مختلفان، متميزان، شعوبا و ألوانا و ثقافة و ديناً، وبيئة
و لساناً.

أنا لست الآخر حتى و لو أردت فإذا صيرت نفسي الآخر بأي حال من الأحوال، و
تحت أي ظرف من الظروف، فمن أنا ؟ و أين أنا ؟ وكيف أكون؟

و هل يرضى عني الآخر حتى ولو كُنته؟

فالقضية قضية وجود ولن أكون موجوداً إلا باختلافي وتميزي عن الآخر وهو اختلاف
تنوع و ثراء و غنى لبني البشر.

نعم تربطني بالآخر علاقة تأثير و تأثر، الغربي اليوم يتبوأ المنزلة الأسمى في العطاء
العلمي و التكنولوجي والأدبي، أستاذاً للعالم وسيداً، بعد أن قطع أشواطاً جعلت المسافة
بيننا فلكية، وله باع طويل في مجال التنظيم و الأفكار والقيم لا تنكر، الآخر هو الحضارة
و التقدم و العلم و التكنولوجيا، وهو القِبلة لمن أراد أن يستزيد علماً و معرفة.

و أنا اليوم مرفأ استيراد في كل شيء حتى في صناعة الكلام بعد أن كنت رب بيان.

فهل تمنعني ثقافتي و حضارتي عن الأخذ منه ؟

و هل أملك خياراً غير الأخذ عنه ؟

و إذا أخذت، ماذا آخذ ؟ وماذا أدع ؟

و هل يهجرني بنو قومي لو ارتديت زيّ الآخر، تقنيات و علوماً ؟ آداباً و فنوناً ؟

الآخر تفوق علي في كل شيء، الآخر غزاني، و احتل بيتي، الآخر استحيا نسائي، و
ذبح أبنائي، و استعلى علي.

الآخر لم يبق و لم يذر، الآخر استوطن بلادي و حاول جاهدا محوي و إذايتي.

لكن حتى في هذه اللحظة الصدمية الشديدة، هل كان الآخر دائما هو الجحيم ؟ أم
لم يخل مع تمخضه للشر من ميزات وفوائد إيجابية جمّة ، حاولت أنا اقتباسها منه، والاستزادة
عليها وتطويعها بما يتناسب مع ذاتي وهويتي، حين سعيت للنهوض من كبوتي، والاستفاقة
من غفوتي الطويلة؟.

يا أيها الآخر، يا من أخرجتني مني، فصيرتني منفيًا فيك، هل استعرت لسانك لأكتبك
؟ أم لأكتب ذاتي بلغتك ؟

يا من أحرست لساني، كيف امتشقت لسانك سيفًا، و أعلنت الحرب عليك ؟

بعد مرور كل هذه الفترة الطويلة من الشد و الجذب، والرجاء و الخوف، والأمل و
اليأس، من الدموع و الآلام، و المعاناة و الإغراء، و التزيين و محاولات الاستلاب، أحاول
تلمس انعكاسات ذاتي و تحسس ملامح وجهي في مرآتك أيها الآخر.

ماذا بقي مني بعد الصدمة؟، و ما الذي فقدته ؟

ماذا كتبت؟ حين كتبت؟

هل كنت أكتبني ؟ أم أكتبك أيها الآخر ؟

هل كنتُ اللسان أم الصدى ؟

أنا المتفرس في وجهي قبل و بعد الصدمة

هل رميتني بدائك وانسللت أيها الآخر؟

خرجت بعد أن لونتني بلونك، فكيف أعيش بعدك بين بني جلدتي أيها الآخر؟

كيف تجليت في أيها اللسان المستعار؟

تساؤلات يكون عليها مدار الحديث فيما يأتي من سطور....

تجمع للجزائريين على مدار القرن العشرين و مطلع القرن الواحد و العشرين تراث أدبي ثر، أغنى كنوزهم شعرا و فكرا و لغة أكثر مما هي غنية، كانت اللغة الفرنسية واسطة التعبير فيه، ونود بداية أن نشير قبل التبسط في البحث إلى تقاسم الألوان الأدبية التي ضمت آثار الجزائريين باللغة الفرنسية بين الشعر والرواية و القصة و المسرح و غيرها، غير أن اهتمامنا سينصب بشكل أساسي على لون واحد تقدم بشكل لافت على بقية الألوان الأخرى، كما و نوعاً، ونعني به الرواية.

وطد الاستعمار الفرنسي على حد تعبير مولود قاسم نيت بالقاسم، أقدامه بالجزائر، ويمكن للغته بها، وضيق على لغة أهل البلاد، و حاربها حربا شعواء بلا هوادة، بحيث نشأ جيل لا يعرف سوى اللغة الفرنسية و لا يحسن التعبير عن أحاسيسه و مشاعره إلا بها، جيل رباها الاستعمار على عينه، وانتقاه انتقاء من أبناء الذوات والبرجوازية ليكون الواسطة بينه وبين الشعب، وليستعين بهم في تنفيذ مخططاته، وفي إحكام السيطرة على البلاد و العباد، فالسواد الأعظم من البرجوازية الجزائرية كانت لسانا وفؤادا تدور في فلك الاحتلال الفرنسي تتبنى مخططاته، وتروج لأهدافه، فحيثما تكون فرنسا فثمة مصالحها وغايتها التي تسترخص من أجلها كل عزيز، و لو كان الولد والوطن والدين.

غير أن القدر الذي أراد أن يمن على هذه الأمة و يجعل منها القادة والوارثين، كان يخبئ للفرعون الفرنسي وجنده مفاجأة من العيار الثقيل، فأوحى للجزائر أن تلقي بموساها في يم الثقافة الفرنسية، ليكون بعض نهاية وجودها على يده، موسى الجزائر الذي تربى على ثقافة و آداب فرنسا، كان في النار، ولم يحترق، وموساها الذي تغذى على مائدة القرآن وكانت

اللغة العربية مائدته وملاذه، أخرجنا بعون الله فرنسا تجر أذيال الهزيمة عن طريق البحر كما جاءتهما كالجراد عن طريق البحر.

خرج من عباءة الاستعمار من يحمل القلم بيد، و السلاح بيد، يغمس ريشته في الدم، في النار، حيث الألم، و ينثر على الورق معاناة شعب و مخاض ميلاد أمة.

ميلاد عسير شاق بطيء الانبثاق من ليل الظلم إلى فجر العدل و الحرية و الانعتاق

فهل للناظر إن أمعن النظر في هذا الأدب أن يرى غير الجزائر أرضا و عرضا و إنسانا ؟

هل يعدو هذا الأدب على أن يكون مرآة صادقة عاكسة لآلام و آمال و بؤس و شقاء الشعب الجزائري، ثم نضاله، واستبساله، وصبره، و مصابريته في الكفاح وإن تحدث بلغة أخرى ؟

يقول مالك حداد : نحن نكتب بلغة فرنسية لا بجنسية فرنسية.

ترى كيف كان مصير هذا الأدب بعد الاستقلال ؟ هل عومل على أنه أدب مرحلي أدى دوره و انتهى ؟ وعليه أن يزول لزوال الأسباب التي أدت إلى ظهوره وقيامه؟

هل قدر كتابنا ذوي التعبير الفرنسي، ومن مفارقات لغتنا أنه من معاني القدر المكتوب، أن يعيشوا الغربة في بلادهم مرتين؟

و ظلم ذوي القربى أشد مضاضةً على *** النفس من ضربة الحسام المهند

هل كتب لكلمتهم أن تعيش خارج النص الجزائري و الأدب العربي؟ هذه الكلمة التي كانت ترجمة حقيقية لنبض الشارع فترة طويلة من الزمن؟

كيف تصرفت هذه الكلمة وكيف قوبلت بعد الاستقلال؟

أسئلة نحاول الإجابة عنها حال الفراغ من التعريف بالجنس الأدبي الأشهر، والأوسع انتشاراً، الذي واكب ميلاد واستيقاظ هذه الأمة من بداية القرن العشرين ولا يزال يرافقها إلى الآن، ونقصد به الرواية.

تعريف الرواية لغة :

الرواية مصدرا روى فهو (راو) في الشعر و الحديث من قوم رواة، كأن نأمر أحدا فنقول له: انشد القصيدة يا هذا، و لا نقل: أروها، ويقال: روى فلان فلانا شعرا. إذا رواه له حتى حفظه من كثرة الرواية عنه، و يقال رويته، الشعر تروية أي حملته على روايته، والرواية في الشريعة الإسلامية جمع رواة، وهي نقل الحديث عن الرسول الله صلى الله عليه وسلم، و الرواية هو كثر الرواية و التاء للمبالغة في صفته بالرواية.

أما الروائي، فهو منسوب إلى الرواية، وجمعه روائيون، والرواية جمع روايات، وهي قصة نثرية طويلة، أي أنها مأخوذة من قص الخبر و الحديث إذا ساقه وأورده بحسب وقوعه و أصله من قصص الأثر واقتصه إذا تتبعه شيئا فشيئا، فالقصة في الأصل بمعنى الخبر ثم نقلت إلى القصة التي تكتب،

تعريف الرواية اصطلاحا:

جاء في معجم المصطلحات لفتحى إبراهيم الرواية سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية تشكيل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرير الفرد من ربة التبعية الشخصية" (فتحى إبراهيم : 1988، ص 60-61)

أما الأكاديمية الفرنسية فترى أنها قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف، ووصف الطباع، و غرابة الواقع" (مصطفى الصاوي الجويني: 2004 ص 13)

ومن المفكرين والأدباء من ذهب إلى أنها :مجموعة حوادث مختلفة التأثير تمثلها عدة شخصيات على مسرح الحياة الواسع، شاغلة وقتا طويلا من الزمن، ويعتبرها بعض الباحثين الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة" (أحمد أبو سعد، 1959، ص 25)

وهناك من قال: "هي رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية، تستعير معيارها من بنية المجتمع، وتفسح مكان التعايش فيه لأنواع الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا" (العربي عبد الله: 1970، ص 31)

الرواية عند الغرب :

لقد حملت كلمة roman في البداية مدلولات مختلفة، بدءا من معناها الأول الدال على الحكايات الشعرية، ثم الإشارة إلى كل ما هو مقتبس أو مترجم عن اللاتينية بدءا من القرن 12، ثم صارت هذه الكلمة تطلق على كل ماهو شعر أو نثر شفويا كان أو مكتوبا في القرن 13، وبداية من القرن 16 صار لفظ الرواية يطلق على أعمال قصصية نثرية متخيلة ذات طول كاف، تقدم الشخصيات على أنها واقعية وتصورها في وسط معين، وتعرفها بنفسياتها، ومصائرهما، ومغامراتهما، وقد استقر لهذا اللفظ المعنى الحديث الدال على الرواية (الصادق قسومة، 2004، ص 80)

الرواية عند العرب:

إن مصطلح الرواية لفظ مستحدث لاختلاف معناه السابق عن ما يستخدم له حاليا، رغم وجود صلة بين المعنيين، يقول الجوهري في كتابه الصحاح: الرواية التفكير في الأمر، ورويت على أهلي ولأهلي، إذا أتيتهم بالماء، يقال من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء؟ ورويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر والحديث، وتقول

أنشد القصيدة يا فلان ولا تقل أروها، إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها (أحمد سيد محمد، 1989، ص 17، 18)، فمن التروي في الأمر، إلى الإرواء سقيا بالماء إلى نقل الأخبار والأحاديث درجت كلمة الرواية

إلى أن صارت في ظني الكلمة الأكثر تداولاً، وخبز الناس اليومي بعد تخصصها الدال على الجنس الأدبي المعاصر الأشهر، يقول الدكتور جروان سابق في مقدمة قاموسه الثلاثي اللغات (الكلمات كائنات حية، تخضع مثلها لنواميس الحياة والفناء..... إلى أن يقول: قامت بيني وبين القواميس ألفة عميقة ذات روابط وشيجة بدأت منذ خمسة عشر عاما،

كنت في غضونهما أسعى دائما إلى معرفة كل كلمة كمن يسعى إلى معرفة نفسية شخص أو كائن حي وأحس بقدرة المفردة على الحياة والتطور، أو أشعر بزخم شبابها أو بتحول معناها أو تخصصه بسبب الاستعمال، أو أشفق على هرمها وفنائها نتيجة للإهمال (جروان السابق، 1971)

الرواية اصطلاحا: يطلق بعض النقاد والمبدعين في الغرب والشرق مصطلح (رواية) وبعضهم الآخر يطلق عليها مصطلح (قصة) وهي عندهم تعني (الرواية) أي قصة طويلة (roman) تعرف بأنها سياق حوادث متصلة ترجع إلى شخص واحد أو عدة أشخاص يروي بما فيها من الحديث عليهم ففيها يعالج المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر فلا يفرغ القارئ منه إلا وقد ألم بحياة البطل أو الأبطال في مراحلها المختلفة، وميدان الرواية فسيح أمام الراوي.

تعريف هنري جايمنس : الرواية انطباع شخصي مباشر للحياة و في هذا تلخص قيمتها التي تعظم أو تصغر تبعا لمدة هذا الانطباع.

الرواية من الفنون النثرية الحديثة التي لم تعرفها العصور القديمة، ظهرت مع ظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد، و اقتبسها العرب من ضمن ما اقتبسوه من مظاهر التمدن الغربي

يرى النقاد الغربيون أن الرواية و القصة مرآة المجتمع ، ومحورها الأساسي الإنسان، والرواية أكثر الأجناس الأدبية حداثة يجرها جوادان الخيال و السرد، و تضم مجموعة من العناصر كالراوي و الأحداث و الشخصيات و الزمان و المكان يراها الدكتور عبد المالك مرتاض نقل الراوي الحديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال و الأصول كاللغة و الشخصيات و الزمان و المكان و المدن يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد و الوصف و الحكمة و الصراع و هي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طورا

آخر لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية و عناية شديدة (مرتاض، 2004، ص 32).

وكأن الرواية في العصر الحاضر، يقول الدكتور عبد الملك مرتاض دائما، في النشر الفني بمعناه العالي، فلغة الرواية المنشورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس، لغة التوصيل التي لم تملك لغة الناس جميعا، فلا أقل من أن تكون لغة الطبقات المتميزة منهم فكأنها لغة نصفها شعري جميل ونصفها الآخر شعبي بسيط، كأنها اللغة الأكثر شيوعا، و الأهم استعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معا، عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول إنها جنس سردي منشور لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي و الأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا. (مرتاض، 2004، ص 32)

كما أن الرواية جنس أدبي ثري يدور موضوعها حول حادثة أو حوادث مستمرة من واقع معيش أو من وحي الخيال، وهي مرآة عاكسة لخلفية ثقافية واجتماعية، قصة خيالية نثرية طويلة، تربعت على عرش الأنواع الأدبية الأخرى من قصة قصيرة، وشعر، وجرح، ويعرفها بعض الأدباء على أنها جنس أدبي ثري يصور حياة عدد غير محدد من الشخصيات، تتفاعل كلها في إطار عالم متخيل و ممكن الحدوث، و الزمن في الرواية لا حدود له و هو ما يجعل حجم الرواية يتسع لتكون أطول الأجناس الأدبية، كما لا توجد في الرواية قيود حول نوع الموضوعات التي تعالجها أو عددها، فكانت بذلك أخصب الأجناس الأدبية. (جابر جمال، 2005، ص 33)

وصف نجيب محفوظ الرواية بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق و حنينه الدائم إلى الخيال.... و ما بين غنى الحقيقة و جموح الخيال"

اجتهدت الرواية في أن تجمع صفات الأجناس الأدبية الأخرى وأن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب، فالرواية الأمريكية مثلا تتبادل مع السينما طرقا مختلفة، والرواية الأوربية تقتبس من الموسيقى طرقا في التأليف، وبعض الروايات المعاصرة يفيد من تقنيات المسرح، ومن مزايا القصة القصيرة وشؤونها، و من وهج الشعر ولغته المشحونة وصوره المثيرة ومجازاته الرائعة، وتستطيع الرواية أن تهضم وتستثمر عناصر متنافرة كالوثائق والمذكرات، والأساطير،

والوقائع التاريخية، والتأملات الفلسفية، والتعاليم الأخلاقية، والخيال العلمي، والإرث الأدبي والديني بكل أنواعه حتى لتكاد تبدو جنسا بلا حدود.. (فريجات عادل، 2000 ص 08)

فالرواية أشبه ببناء كاتدرائية كما يقول محمد شاهين " والمقصود هنا أنها بناء له شكله الخاص بين الأشكال الأخرى المحيط به وله هيمنة تميزه عن غيره المتداخلة والمتراطة مما يجعله يتطلب جهدا فائقا، وعندما نقول إن للرواية شكلا متميزا، فإننا نقصد أن الرواية تتميز عن سائر الأنواع الأدبية في أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط لأنه لا يوجد ما يجبر الكاتب على استخدام الحوار في مكان معين دون الأمكنة الأخرى ولا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة إلى أخرى (شاهين، محمد، 2001، ص 09).

ولعل أوفق تعريف ما جاء على لسان محمود أمين العالم من أن الرواية بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو بتعبير آخر - أكثر عينية وتحديدًا- هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي (أمين العالم، 1994، ص 41)، يستوي في ذلك أن يكون التاريخ المتخيل جزئيا، أو عاما، ذاتيا أو مجتمعا، يتعلق بشخص، أو موقف أو خبرة، أو جماعة، أو لحظة تحول اجتماعي، أي أن بنية الرواية لا تنشأ من فراغ، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء، أو بعبارة أخرى هي تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب البنية الاجتماعية، تعبر عن الواقع وتنفعل به وتتجاوز في آن (أمين العالم، سنة 1994، 41)

بدأت الرواية في الغرب تفرض حضورها كجنس أدبي متميز السمات بالقرن السابع عشر، أي مرحلة خروج المجتمع الأوربي بوجه خاص من نمط الإنتاج الإقطاعي إلى نمط الإنتاج الرأسمالي، وترى معظم الكتابات أن رواية دون كيشوت لسير فانتس هي البداية المحددة لنشأة الرواية، غير أنه إذا كانت البنية الزمنية للرواية نابعة من بنية الأوضاع الرأسمالية، فهي في الوقت نفسه امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات التي شكلت أبنيتها التعبيرية حسب الأوضاع الاجتماعية السابقة على الرأسمالية، فالطابع الحكائي هو القاسم المشترك بينها جميعا، و هي فن أدبي حديث اقتبسه العرب من الغرب مثلها مثل المسرح، أما عن سر الإقبال عليها، والشغوف بها فيقول محمد شاهين : إن

الانفتاح النهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس أدبي، ويبيدها عن التأطير ويهيئ فرصة وجود التميز والاختلاف في كل رواية، وربما هذا هو الذي دعا فولتر أن يقول انه لو اجتمع عدد من الكتاب حول طاولة مستديرة مثل الطاولة المشهورة في مكتبة المتحف البريطاني، وطلب منهم كتابة الرواية عن موضوع موحد لخرج الجميع كل برواية مختلفة(شامين، 2001، ص 8، 9)

أتاحت الطبيعة البنيوية التاريخية العميقة للرواية الحديثة إمكانية أن تحتوي داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوجية ومكتشفات جغرافية وطبيعية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الخاصة، كما استطاعت أن تستفيد من العديد من خبرات التقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية، وفي مجال الفن السينمائي بوجه خاص، بل أمكن لها كذلك أن تستفيد من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي استفادة إبداعية متخيلة أو استفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وأن تمثلها داخل بنيتها الأدبية الخاصة دون أن تصبح مجرد تاريخ أو مجرد رواية تاريخية (أمين العالم، 1994، ص 41)، فالزمن هو الخيط الرفيع الذي تنتظم فيه عناصر وأركان الرواية تماما كخيط حبات العقد الواحد الذي يشده إليها شدا، أسلوب النشر هو أنسب الأساليب للوصف وسرد الأحداث، صلب أي عمل روائي، فالرواية أطول سردا تغطي فترة زمنية أطول، وتضم عددا من الشخصيات أكبر مما عليه الحال في القصة القصيرة، يوشيهي الخيال فتحول بالقارئ في أجواء عالية، وتلف به عوالم غريبة عجيبة، وتمتعه بإيقاعاتها و عباراتها التصويرية، جاء في وصفها أن : الرواية عمل منفرد ومتميز يجب بالطبع أن تتوفر له كل مقومات العمل الفني بمعنى أن الرواية في ظني، هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى و على اللوحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحتويه من خصائص الرواية التقليدية منذ بدايتها.

الرواية ملكة الأجناس الأدبية بلا منازع أي تأليف مركب معقد، مضامينه الاجتماعية النفسية و الثقافية كثيرة التنوع في مألوف العادة (و هي نتيجة لتنوعها و تشغيلها تشغل

عدة مستويات، و التي تكون طرائق للتعبير فيها من حيث نص واحد، لا تقل تنوعية و تعددية (محمد برادة، 1981 ص 304)

إن أسلوب النثر هو أنسب الأساليب للوصف وسرد الأحداث، صلب أي عمل روائي، فالرواية أطول سردا تغطي فترة زمنية أطول، وتضم عددا من الشخصيات أكبر مما عليه الحال في القصة القصيرة، يوشيهي الخيال فتجول بالقارئ في أجواء عالية، وتلف به عوالم غريبة عجيبة، وتمتعه بإيقاعاتها و عباراتها التصويرية.

جاء في وصفها أن: الرواية عمل منفرد ومتميز يجب بالطبع أن تتوفر له كل مقومات العمل الفني بمعنى أن الرواية في ظني، هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعروعلى الموسيقى و على اللوحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحتويه من خصائص الرواية التقليدية منذ بدايتها (برادة محمد وآخرون: 1981، ص 304)

الرواية ملكة الأجناس الأدبية بلا منازع أي تأليف مركب معقد، مضامينه الاجتماعية النفسية و الثقافية كثيرة التنوع في مألوف العادة (وهي نتيجة لتنوعها و تشغيلها تشغل عدة مستويات و التي تكون طرائق للتعبير فيها من حيث نص واحد، لا تقل تنوعية و تعددية (الموافي فاطمة الزهراء، 1981، ص 67).

جاء في رد للروائي الواسيني الأعرج عن الرواية قوله: "قوة الرواية هي أنها نص النصوص، لا لص اللصوص، وإن كان بها شيء من اللصوصية، فالنص حر، ولم يكن يوما مغلقا، فالرواية تستحوذ على اللغة الشعرية، لكنها تنزع عنها شعريتها الزائدة، فتحولها إلى شعرية سردية، وتبقى مع ذلك محافظة على قوتها الرمزية الإيحائية، وهذا مفهوم الرواية وقوة الكاتب، فالروائي الجيد هو الذي تشعر وأنت تقرأ نصه بأنك في عالم شعري لكن ضمن نسق سردي

يتخذ الروائي المحترف من حيزه إطارا ماديا يستحضر من خلاله المشكلات السردية مثل الشخصية والحدث والزمان، إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها و هواجسها و نوازعها و عواطفها و آمالها و آلامها..... وحيزية الرواية لغوية، ترسم اللغة

ملاحظه و تشكل هيئته بالوصف على عكس الفنون التي تحكم الأحياء فيها الألوان و الأصباغ و الخطوط، المساحات و الأشكال.

وعن اللغة الروائية، يقول الدكتور عبد المالك في كتابه الموسوم في نظرية الرواية..... فاللسان عين، وتلك العين مشتركة بين مجموعة من الناس من تجمعهم جغرافيا الجوار والأحوال والعواطف من حين تخضع اللغة لذوق المتحدث بتا، و ثقافة اللغوي، وكلها عوامل تتدخل في تحديد المعجم اللغوي لكل شخص رغم وجود ملايين الألفاظ التي تزخر بها المعاجم.

يقول الجاحظ: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، و يوازن بينهما و بين أقدار المستمعين، و بين أقدار الحاجات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات(عن مرتاض، 2004، ص 153)

يثير الجاحظ مسألة المستوى اللغوي الذي يمكن أن يستوي فيه الكاتب بحيث لا يعلو و لا يسف، و إنما يعلو بقدر، و ينزل بقدر، فلا يكتب لنفسه، و يتجاهل قراءه و متلقيه، أو بعبارة أخرى يكون مستوى لغة المتكلم أو الكاتب على قدر المخاطب و مستوى ثقافته (عن مرتاض، 2004، ص 153)

لابد للرواية من تسلسل وقائع تشكل بنية سردية، وفق منطق سببي معقول، و إذا ساغ تشبيه القصة بكائن عضوي، فإن الحبكة هي الهيكل العظمي لهذا الكائن الذي ترتبط به كل الأطراف، وكل ما يكونها من عضلات و أعصاب و ما يجري في عروقها من دم و ما يحمي باطنها من لحم و جلد، وما يمنحها من قسما، و ما يحملها من تناسق؟؟؟؟

الحبكة في الأدب بنية مؤلفة من مجموعة أحداث و أفعال مترابطة ومتشابكة لتعارض الرغبات ولعوامل خارجية عن إرادة الإنسان

ويكون الراوي فيها حسب موقعه شخصية خفية فيها أو طرفا خارجيا عنها أو داخليا موجها مؤثرا في إحداثها

عناصر الرواية:

الشخصيات:

الشخصية في الرواية التقليدية كائن حي له وجود فيزيقي توصف ملامحها، و قامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسننها، وأهواءها، وهواجسها، و آمالها، وسعادتها، وشقائها نظرا للدور الأكبر الذي نلعبه في العمل الروائي، بينما هي في الرواية الحديثة مجرد عنصر شكلي، وتعني اللغة الروائية مثلها مثل الوصف و السرد و الحوار.

تنقسم شخصيات الرواية إلى شخصيات رئيسية محورية تضع الحدث، وشخصيات ثانوية تدور حولها الأحداث الرواية دون أن يكون لها تأثير كبير في سيرها وتطورها وهي شخصيات واقعية لا تختلف عن البشر العاديين شكلا و طباعا وأفعالا وأقوالا وهي نوعان شخصية جاهزة لا تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها، وشخصية نامية تتطور حسب مواقف وإحداث الرواية ولا تكتمل إلا باكتمال الرواية، و هي أما شخصيات خيالية أو حقيقية يتناولوا بطبيعة الحال تناولاً أدبيا لا تاريخيا توحى في سردها ذوق جماليا و لا يمكن اعتبارها من الناحية التاريخية لحضورها من الناحية العلمية الموضوعية التي يقتضها البحث العلمي التاريخي تتميز الشخصية بأبعادها الجسمية التي تتنازل شكلها الخارجي المتمثل في لون البشرة و الطول وملامح الوجه وغيرها، والاجتماعية ثقافة وعقيدة وعادات تقاليد عواطف و أفكار وردود و أفعال وتدخل فيها أيضا الأبعاد الإنسانية و الوطنية و الإيديولوجية

الزمان والمكان في فضاء الرواية:

إن تراتبية الحوار والزمان والمكان والشخصيات لا تفتأ تتبادل المواقع وفي كل مرة يطغى إحداها على الآخر فلم يعد لأحدها حصة الأسد في الرواية على الدوام، نقول فاطمة الزهراء الموافي: من حيث سرد الأحداث، وغير ذلك، إلا أن الكاتب يعتمد على عناصر فنية

أخرى في عمله، فيكون لميوله واتجاهاته وأفكاره ووجهة نظره دور هام في عملية تحديد مسارها وأهدافها وطريقة عرضها وهو ما جعل الروائيين في عصرنا الحديث يتحررون من عنصري المكان والزمان بشكل واضح واتجهوا إلى الولوج في النفس البشرية، وذلك العالم غير المحدود الزمان و المكان (الموافي فاطمة الزمراء، 1981، ص 67).

يمتد المكان كما يمتد الزمان في الرواية يقول: "جهد عطا لغير" الزمان والمكان الروائيان متعینان ومتراپطان فیما بینهما من جهة ومع جملة عناصر البنية الروائية من جهة أخرى فيها يطلان استجابة واضحة لمبدأ الانفراد الذي أكده جون لوك وحدة الوجود في موضع خاص زمانا ومكانا فالأفكار تبقى عامة بفضلها عن ظرفي الزمان والمكان (حسن عطية، 2001 ص 140).

يشكل عالم الرواية كالإبداع فني واقعا خاصا به قد يتشابه مع الواقع اليومي لكنه تتجاوز ما هو أشمل وأعمق وأكثر فلسفة و من ثم يتداخل في العمل الروائي الجزئي الكلي والخاص بالعام والمحلي بالكوني والبيئي والإنساني، على عكس القصة القصيرة التي هي نوع سردي يميل إلى الإيجاز والاختزال، والاعتماد على خيط أو عنصر مركزي واحد، تتميز بقصرها إذ تقرأ في جلسة واحدة، وبحبكتها التي تبدأ غالبا وسط الأحداث، وبمحافظة على وجهة نظر واحدة، وموضوع واحد، ونبرة واحدة (نعيسة جهاد 2001 ص 24).

مراحل الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي:

الرواية الكولونيالية بامتياز:

لقد انطبع في المخيال الغربي عن عالم الشرق صورة هي أقرب إلى الوهم والخيال والسحر منها إلى الحقيقة، صورة غرائبية عجائبية استعذبها الغرب وتمسك بها رغم زيفها، فهو لا يرى في الشرق غير عالم شهواني، عالم الغريزة الجنسية، المنفلتة من كل قيد، عالم الحریم و الجوارى والخليلات، عالم الراح والليالي الملاح، اشتدت هذه النظرة و تعززت أكثر بعد ترجمة ألف ليلة و ليلة إلى اللغات الأجنبية، أو يراه عالما غيبيا يعيش على الأساطير و

الخرافات، أو علما دمويا يسوده المكر و الخداع و الاحتيال والنصب، و الدسائس والاعتقالات، فالطقوس والرؤى والمعتقدات والأعراف والتقاليد والأساطير، والخرافات ذات الطابع المحلي التي تهتم بكل ما هو عجيب و غريب جل ما يرى الغرب عن الشرق بأقلام الأنا والآخر، واسطة التعبير فيها لغة الآخر بطبيعة الحال، و هي المادة الأولية التي تشد الغرب إلى الشرق، فيتطلع متلهفا متشوقا إلى معرفتها.

فلا غرو إذن والحال هذه، إذا لاحظنا على الأدب الروائي المكتوب باللغة الفرنسية مع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين سواء كان كتابه من المعمرين الفرنسيين بالجزائر، أو من الجزائريين أنفسهم وهم في معظمهم صناعة استعمارية بامتياز، قد طغى عليها الرغبة في إدهاش الآخر، أو محاولة مغالته و الاندماج فيه وتبني ثقافته وطرق تفكيره، ونمط حياته على أنها المثل الأعلى، وتصوير الأنا الجزائري أميا متخلفا فكريا و روحيا، غارقا في الشعوذة والسحر، فوضوي العيش و السلوك، دون الإشارة إلى المتسبب الحقيقي في كل ذلك.

بل أن بعض هذه الروايات قد اشترك في كتابتها جزائريون وفرنسيون كان فيها الكاتب الفرنسي بمرتبة الأستاذ والسيد والمبدع، والكاتب الجزائري بمثابة التلميذ التابع المقلد أو بعبارة أخرى مجرد كومبارس.

الرواية الإدماجية:

يتحدث الدكتور أيمن الزاوي في هذه المرحلة عن بروز الرواية الكولونيالية الاندماجية بأنها تعكس اللحظات التاريخية الأولى لبداية التاريخ الطويل لاغتراب المثقفين الجزائريين، وتعكس في الوقت نفسه مرحلة محاكاة الآخر في فن خاص به، هو فن الرواية أدبيا، وتبني أطروحته الاندماجية سياسيا، فكانت تجربة لكتابة الرواية المشتركة بين كتاب من الأهالي وكتاب فرنسيين بداية التعبير عن زواج أدبي روحي، وبذكر منها ما كتبه حاج حمو عبد القادر مع روبر راندو Robert Randon وسعد بن علي مع رونييه بوتيه René Potiers، وسليمان بن إبراهيم مع ايتيان دينيه Etienne Dinet، حيث كان التركيز على عناصر

التحقير في هذه النصوص بإبراز الفئة الاجتماعية الأهلية الأهالي "المتخلفين" على أنهم العقبة في تحقيق رغبة العيش تحت السقف الفرنسي، والتركيز على تصور النخبة المثقفة من الأهالي في تشبهها بالآخر وتنكرها لأصولها المحلية و هي تحمل من الإيحاء ما لا يخفي على اللبيب "واجب التنكر لواقع الأهالي "المتخلف" و تبني الواقع الكولونيالي "المتحضر" (أمين الزاوي، 2009، ص 92)

وهو ما لا يشاطره فيه بعض الأدباء منهم الدكتور أحمد منور في كتابه الموسوم ب: "أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية" إذ بعد قراءته المتأنية للأدب الفرنسي المكتوب بالفرنسية في العشرينات والثلاثينات والأربعينات، كما ذكر ذلك في مقدمة كتابه متجردا من الأحكام المسبقة الجاهزة التي تأثرت بآراء الباحث الفرنسي الأب جان ديجو صاحب الإطلاع الواسع على الأدب الجزائري والمغاربي بشكل عام التي سلبت كتاب هذه المرحلة كل محاسنها الأدبية والفنية ومزاياها الفكرية ونزلت بها إلى مرتبة التلميذ القابع خلف الطاولة المنخفضة للدرس، قصارى ما يصل إليه، إن يملئ فيكتب بلا أخطاء، بل رأى فيهم - والكلام دائما للأستاذ أحمد منور- على العكس من ذلك أصحاب ثقافة فرنسية وعربية عالية، وذوي مواهب روائية راقية، ولم تكن "اندماجيتهم" إلا حرصا منهم على المساواة في المواطنة التي حسبوها لفترة طويلة ماء حتى إذا جاءوها لم يجدوها شيئا (أحمد منور، 2013، ص:6، و7).

الرواية القطيعة: وتوصف أيضا بالرواية الحربية أو الوطنية: Le roman rupture

ما الكاتب إلا إنتاجه الأدبي في تفاعله مع المجتمع، و هو المصدر الأول في التعرف على هويته وانتمائه، فلا يمكن بأي حال فصل الأديب عن محيطه الاجتماعي الثقافي والسياسي بل والإيديولوجي الذي ساهم في تكوينه وبلورة شخصيته وأفكاره، فلا وجود لظاهرة اجتماعية أو أدبية بمعزل عن سياقها وظروفها التاريخية، ولا يمكن فهمها إلا من خلال استيعاب الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي أدت إلى تبلورها وظهورها

لقد كانت حوادث 08 مايو 1945 فصلا تاريخيا هاما في نضال الشعب الجزائري غير مسار الأدب الجزائري 180 درجة، سقطت جميع الأوهام عن العالم الغربي

"الديمقراطي" المتحضر"، بعد أن كشفت فرنسا عن وجهها الحالك وكشرت عن أنيابها لتمزق اللحم البشري 45000 شهيدا كانت كافية لإيقاظ النوم و السكرى بخمر الحضارة الغربية.

يمت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بعد هذا الحدث الجلل وجهها نحو الفجيعة، تغرف منها مادةً لأدب روائي واقعي حي، أدبٌ ضبط مسيرته على إيقاع الحياة و الموت،

أدب قطع علاقته بالاندماج، ودعاة الاندماج، وخرافات الاندماج فاستحق بحق اسم الرواية القطيعة بامتياز...

لقد عرف الأدب الروائي الجزائري باللسان الفرنسي في هذه المرحلة، نقلة نوعية في مضامينه فبعد أن اقتصر حديثه في البداية على المساواة و العدالة في ظل الحكم الفرنسي و التعايش بين الأهالي و المعمرين عن طريق الدعوة للاندماج و الزواج المختلط، صار يقتحم عالم الطبقات الدنيا في المجتمع، و يمد يده إلى أحشاء المجتمع الجزائري متناولاً هموم الناس، ناثراً لها على الورق، جوعاً و فقراً و تشرداً، و قساوة حياة، ونضالاً، و تمللاً تحاول الآلة الأمنية الفرنسية وأده في المهمل، من بواكيرها رواية "الدار الكبيرة" سنة 1952 لمحمد ديب، التي تبلورت أكثر في روايته "الحريق" سنة 1954، ثم في "النول" سنة 1957

يقول مالك حداد "... وطبيعي جداً، إذن أن يكون الكتاب الجزائريون جميعاً قد أدركوا أن التاريخ والأدب شيء واحد، وليس علينا أن نختار نحن الكتاب الجزائريين فلقد اخترنا و انتهى الأمر والتزمنا بالثورة و التحقنا بها دون أي وجل (ينظر واسيني الأعرج، 1986 ص 68).
تعبير صادق عن حقيقة هذا الأدب المكتوب بالفرنسية في هذه المرحلة على الأقل، وارتباطه بالواقع وبالثورة الجزائرية، كان دوره عظيماً ورائداً في التعريف بالقضية الجزائرية، ورسم صورة حقيقية وواقعية للإنسان الجزائري، و آلامه و آماله في العيش الكريم و الحرية و الانعتاق.

تقول الأدبية الدكتورة سعاد محمد خضر في كتابها "الأدب الجزائري المعاصر" لا علينا إن نقول انه أدب عربي أو بربري أو فرنسي فقط، وإنما هو أدب جزائري مضمونه يعكس تقاليد وثقافة وحيات فئات الشعب الجزائري المختلفة، ولكنه مكتوب باللغة الفرنسية، وتعتبر الجزائر و أدبها تجربة فريدة في تاريخ الآداب القومية، ومثلا من الأمثلة التي يجب أن تدرس في نطاق دراسات الأدب المقارن".

إن ما حدا بالكتاب الجزائريين الذين ثقفوا ثقافة فرنسية إلى الكتابة بلغة الأخر، ظرف تاريخي قاهر، ألجأهم إلى استخدام اللسان الأطوع المعبر بصدق وقوة عن آلام و آمال الشعب، و القادر على إيصال قضية أمتهم خارج حدودها المحلية..

تقول آسيا جبار " إن مادة قصصي ذات محتوى عربي، وتأثري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يحد، فإذا أنا اقرب إلى التفكير بالعربية الفصحى مني إلى التعبير بالفرنسية دون إنكار لفضل هذه اللغة (ينظر واسيني الأعرج، 1986 ص 71).

ويقول مالك حداد عن الاستعمار و اللغة " لقد شاء لي الاستعمار أن أحمل اللكنة في لساني، أن أكون معقول اللسان، لو كنت اعرف الغناء لتكلمت العربية " (ينظر واسيني الأعرج، 1986 ص 74).

لقد كانت كتابات هؤلاء الأدباء تطفح بالمرارة الفظيعة التي عاشها جموع الشعب و بالفظائع التي ارتكبتها الاستعمار، وتعد وثيقة شاهدة على إجرامه و آثامه فلا غرو أن قالوا: نحن نكتب بلغة فرنسية، لا جنسية فرنسية.

ويرى الدكتور أمين الزاوي أنه يمكن إطلاق تسمية المثقف السفير « ambassadeur intellectuel » على المثقف الوطني المفرنس نظرا للوظيفة التاريخية التي تبوأها خلال فترة الحرب التحريرية، ذلك لأن خطابه كان موجها للخارج في أغلب الأحيان، أي أن هذه الكتابة كانت موجهة لمتلقي فرنسي عن واقع جزائري محلي، تحمل إليه عالما من الآلام والبؤس والشقاء، أهل هذا المتلقي الفرنسي هم المتسبيون فيه، مع تسليمنا

بإمكانية وجود قارئ بهذه اللغة في المغرب العربي، إلا أن الخطاب كان في جوهره خطابا للتصدير، و قد كان المثقف نفسه يدرك ذلك جيدا".

لقد كانت اللغة الفرنسية عبّارة استطاع الأديب الجزائري أن يعبر على متنها لضاف أخرى، وكان أدبه سندبادًا بحريًا يرحل من بيئة لأخرى مهاجرا أبديا، يُعرفُ المتلقي الأجنبي أن وراء البحر شعب يقتل ويشرد و يجوع، شعب لا يجد الحرية التي يجدون، شعب مثلهم غير أنه لا يحيا حياتهم، بلساط عليه باسم الحضارة أقسى ألوان الظلم و الاضطهاد، لذا استعار لسان الآخر ليدوي بصوته في العالمين.

لقد كانت الكتابات الروائية بعد حوادث 08 مايو 1945 على الخصوص فرنسية شكلا، جزائرية مضمونا، كتابات غاضبة ثائرة متمردة مشحونة بغبار الطلع، مبشرة بالربيع القادم، كتابات كانت هي الوجه الآخر للنضال، ولم تخل الكلمة المناضلة من شهداء نذكر منهم مولود فرعون، وأحمد رضا حوحو على سبيل المثال لا الحصر، فما كانت فرنسا لتسكت على هذا الأدب الاحتجاجي.

رسم الدكتور لمين الزاوي في كتابه الموسوم ب: صورة المثقف في الرواية المغاربية، الفهم و الممارسة جدولا بيانيا لكل من الرواية الكولونيالية، والرواية الوطنية، رأينا من الأفيد إثباته في هذا المقام بعد ما أدخلنا عليه بعض التعديلات:

الرواية الوطنية	الرواية الكولونيالية
بطولة	سلطة الخطاب: الأنا المستعمر- المتحضر- المحضر
الرواية	الأنا: الجزائري -الوطني- الرفض
الآخر: الأهلي - الحمجي - القبيح	الآخر: الفرنسي - المعمر -المستبد- الحمجي
الصحراء- الخلاء- بلاد بلا بشر- المستوطنات	الصحراء- الخلاء- بلاد بلا بشر- المستوطنات
الزراعية- المدن الأوربية الجديدة- الساحل الجميل- الأرياف الفقيرة- معامل الرأسمال	الزراعية- المدن الأوربية الجديدة- الساحل الجميل- الأرياف الفقيرة- معامل الرأسمال
الغزو وتسويغ الاستعمار- المغامرة - المجد-الاستقرار	الغزو وتسويغ الاستعمار- المغامرة - المجد-الاستقرار
وتراكم الرأسمال الكولونيالي- الانهيار- الأزمة	وتراكم الرأسمال الكولونيالي- الانهيار- الأزمة

ومن المفارقات أن اللسان الأعجمي كان عوناً حيناً، وقيداً ومنفى حيناً آخر، خرج الاستعمار، و بقي لسانه فينا إشكالية عويصة استعصت على الحل، واختلفت حولها الآراء، وأسالت الكثير من الخبر وأقامت الدنيا ولم تقعدوها، وشغلت الناس فترة طويلة من الزمن، تقول الأدبية الدكتورة سعاد محمد حضر في كتابها "الأدب الجزائري المعاصر" لا علينا إن نقول انه أدب عربي أو بربري أو فرنسي فقط، و إنما هو أدب جزائري مضمونه يعكس تقاليد و ثقافة و حياة فئات الشعب الجزائري المختلفة، ولكنه مكتوب باللغة الفرنسية، وتعتبر الجزائر و أدبها تجربة فريدة في تاريخ الآداب القومية، ومثلاً من الأمثلة التي يجب أن تدرس في نطاق دراسات الأدب المقارن.

يرى الدكتور عبد الله ركيبي أن اللغة هي أداة الأدب الأساسية التي تحدد هويته انتماءه الخاص لجنس أو وطن.... و بالتالي فالأدب المكتوب بالفرنسية هو أدب فرانكفوني في غير بيئته الأصلية من جهة، وهو أدب مرحلي: « Littérature de circonstance », أدى دوره في التعريف بالنضال و التطلع إلى الحرية و الاستقلال، وجاء في ظروف كانت فيه الأمة بحاجة إلى كافة الأسلحة، و منها القلم الوطني، و الكلمة المناضلة الشريفة بأية لغة كتبت، ما يكتب الآن باللغة الأجنبية هو شذوذ عن القاعدة، وليس معنى هذا أننا ضد من يكتب باللغة الفرنسية، إنما جوهر الخلاف في محاولة هذا الكاتب أو غيره المستميتة في نسبة هذا الأدب إلى الأدب الوطني (ركيبي عبد الله، القصة القصيرة الجزائرية، 1983، ص 230-249)

لعل صدر هذا البحث لا يتسع للنقاشات السجالية و الحرب الكلامية التي عرفت طريقها إلى الجرائد، وأمواج الإذاعة الجزائرية بين تيار الأدب المكتوب باللسان الفرنسي و تيار الأدب الجزائري العربي بعد الاستقلال، و هي مواقف كانت الغلبة فيها للانفعال على حساب العقل و المنطق، ذلك أنه كان من الأصوب و الأفيد اعتبار التنوع إثراء للأدب و الفكر، وإدخال لنفس جديد على الحياة الثقافية و إغناء لها.

فلا تكون الوحدة الوطنية مدعاة لنبد الخصوصيات و التنوع، و لا التنوع سبباً في التشتت و الفرقة.

خلاصة القول ما جاء على لسان الدكتورة سعاد محمد خضر "... هناك أدب فرنسي عن الجزائر، وهناك أدب جزائري كتب باللغة الفرنسية، ويخطئ من يتغاضى عن الحقيقة ويتصور أن الأدب الجزائري باللغة الفرنسية هو امتداد للأدب الفرنسي (محمد سعاد خضر، 1967 ص 92)

و تقول في موضع آخر. "... تتلخص المشكلة في شعور الكاتب الجزائري الذي يكتب بهذه اللغة - أي الفرنسية بمكانه في تلك المعركة.

أبن يقف؟ أيقف هو حقا إلى جانب شعبه؟ أيشعر بمشاكل ذلك الشعب؟ هل يجد الشعب صدى لمشاكله في نتاج ذلك الكاتب؟ هل أسهم هذا الكاتب في معركة التحرير، وهل يسهم في معركة البناء؟ (محمد سعاد خضر، 1967)

وعلى العموم يمكن تقسيم الأدب الروائي الجزائري باللسان الفرنسي إلى مرحلة ما بين الحربين الكونيتين ثم مرحلة ما بعد أحداث 8 ماي 1945 ومرحلة ما بعد انقلاب 19 جوان 1965 أو كان يسمى حينها بالتصحيح الثوري بقيادة الرئيس الراحل هواري بومدين، العقيد حينئذ، وهي الفترة التي نتناولها بالحديث وفيها تفرق الكتاب باللغة الفرنسية أيادي سبأ، واختار معظمهم المنفى الاختياري مولين وجوههم نحو فرنسا كمحطة رئيسية، لضيق أفق حرية التعبير حسب هؤلاء بالجزائر.

ثم ظهر في منتصف الستينات إلى غاية بداية الثمانينات توجه جديد سمي بأدب النزعة الاجتماعية السياسية نشر معظم إنتاجه الأدبي بفرنسا منها أعمال محمد ديب الرواية "رقصة الملك" 1968، إله أرض البربر 1970، ومعلم الصيد 1973 مراد بوروبون المؤذن 1968، التطليق 1969 وضربه الشمس 1972 لرشيد بوجدرة، يربط بين هذه الرواية نقدها الشديد اللهجة لأوضاع الجزائر السياسة والاجتماعية، وتدخل رواية مولود معمرى "العبور" الصادرة في سنة 1982 في هذه المرحلة

رواية الأزمة: الأدب الاستعجالي (ما بعد أكتوبر 1988)

مع مطلع التسعينات، وتصاعد المد الإسلامي ودخوله معترك الحياة السياسية تعالت أصوات محدرة من هذا المد، وظهرت أعمال روائية تنتقد هذه الظاهرة نقدا قاسيا لاذعا، وترى فيه خطرا سياسيا واجتماعيا داهما على الديمقراطية و الحريات العامة، منها أعمال رشيد ميموني "حزام الغولة" 1990، وروايته اللعنة 1993.

و خلاصة القول ما جاء على لسان الدكتورة سعاد محمد خضر "... هناك أدب فرنسي عن الجزائر، وهناك أدب جزائري كتب باللغة الفرنسية، ويخطئ من يتغاضى عن الحقيقة و يتصور أن الأدب الجزائري باللغة الفرنسية هو امتداد للأدب الفرنسي" (...،...،...)

و تقول في موضع آخر. "... تتخلص المشكلة في شعور الكاتب الجزائري الذي يكتب بهذه اللغة —أي الفرنسية بمكانه في تلك المعركة، أين يقف؟ أيقف هو حقا إلى جانب شعبه؟ أيشعر بمشاكل ذلك الشعب؟ هل يجد الشعب صدى لمشاكله في نتاج ذلك الكاتب؟ هل أسهم هذا الكاتب في معركة التحرير، وهل يسهم في معركة البناء؟

و تنقل عن مولود معمري قوله " و لا يجب أن نبكي و أن نشعر بالضيق لأننا نكتب باللغة الفرنسية، فأنا شخصا إذا كتبت باللغة الفرنسية لا أشعر بأية عقدة نقص."

فالكاتب مهما كانت اللغة التي يكتب بها إنما يقوم بعملية ترجمة لعواطفه وأفكاره و يبذل مجهودا كبيرا في سبيل التوصل إلى الشكل الذي يريده أو يرغب أنه يظهر به عمله الجديد، ولا توجد هناك أية ضرورة لأن تقول أنا عربي فلماذا أكتب بالفرنسية؟ أني أقول أن هذه فرصة بل أنها ثروة للثقافة الجزائرية.

جيل الرواد:

1-مولود معمري

ولد مولود معمري في 28 ديسمبر 1917 في بني يني، بقرية تاويرت ميمون، بمنطقة تيزي وزو، فزاول دراسته الابتدائية بمسقط رأسه، والدراسة التكميلية في الرباط بالمغرب، حيث انتقل هناك و هو في سن الحادية عشر ليعيش عند عمه، و مكث هناك أربع سنوات ليعود بعدها إلى الجزائر ويدخل ثانوية " بيجو " بالجزائر العاصمة (الأمير عبد القادر حاليا)، ومنها انتقل لمواصلة الدراسة في ثانوية " لوي لوكران " بباريس، حيث كان ينوي الدخول إلى المدرسة العليا لتخريج الأساتذة، و هناك أدركته الحرب العالمية الثانية، فحُجِد سنة 1939 في صفوف الجيش الفرنسي، وزاول تدريباته العسكرية بمدرسة الضباط بشرشال، ليحصل على رتبة المرشح.

وأطلق سراحه في أكتوبر 1940 بعد احتلال الألمان لباريس، ثم أعيد تجنيده سنة 1942 عند نزول قوات الحلفاء في شمال إفريقيا، و شارك في حملاتهم على إيطاليا، وفرنسا، وألمانيا، دون أن يشارك في العمليات العسكرية بشكل مباشر، وعاد إلى الجزائر سنة 1947 ليعين أستاذا بمدينة المدية، ثم في بن عكنون بالعاصمة. و بعد اندلاع ثورة التحرير غادر الجزائر سنة 1957 ليقیم مجددا في المغرب، ولم يعد إلا سنة 1962 بعد أن استعادت البلاد استقلالها، فعين في تلك السنة أستاذا بالمدينة، ثم أستاذا بجامعة الجزائر، و مديرا للبحوث الأنثروبولوجية لما قبل التاريخ والاثنوغرافية، وهو المنصب الذي ظل فيه إلى غاية 1980 (حيث أحيل على التقاعد فيما يبدو)، وفي سنة 1985 أسس بباريس دورية بعنوان " أوال " ومعناها بالأمازيغية " الكلمة "، وهي مختصة في الدراسات البربرية، و أصدر منها إلى غاية وفاته حوالي خمسة أعداد، و مازالت تصدر حتى اليوم.

توفي في 26 فبراير 1989، بحادث سير بعين الدفلى، حيث اصطدمت سيارته بشجرة أسقطتها العاصفة في الطريق، وكان حينها عائدا من المغرب، بعد أن شارك هناك في ملتقى حول اللغة الأمازيغية.

أصدر أربع روايات هي: " الربوة المنسية " (1952) و "نوم العادل" (1955)، و "الأفيون و العصا" (1965)، و " العبور " (1982)، و مجموعة قصص بعنوان " توقفات " صدرت بعد وفاته (1998)، ومسرحيتين هما: "المأدبة" (1973) و "ريح الجنوب" (1982)، و له دراسات و أبحاث حول الأمازيغية، و ترجمات عديدة للأدب الشعبي القبائلي. (أحمد منورن 2013، ص338).

2-محمد ديب

ولد محمد ديب في 14 جويلية 1920 بمدينة تلمسان، من أسرة عريقة لكنها فقدت امتيازاتها، زاول تعليمه بتلمسان ثم في وجدة بالمغرب، عين عند اندلاع الحرب العالمية الثانية سنة (1939-1940) معلما ابتدائيا بمدرسة "زوج بغال" على الحدود الجزائرية المغربية، ثم اشتغل ابتداء من سنة 1941 مع جيوش الحلفاء كمحاسب، ثم كمترجم من الانكليزية إلى الفرنسية.

في سنة 1945 عاد إلى تلمسان ليعمل كمصمم زراعي، شارك في الأيام الثقافية التي انعقدت في الفترة ما بين 27 فبراير و 13 مارس 1948 بسيدي مدني قرب مدينة البليدة، وهناك تعرف على بعض الأدباء المرموقين، أهمهم ألبير كامو الذي أصبح منذ ذلك اللقاء صديقا له.

في بداية الخمسينات عمل صحفيا في جريدة "الجزائر الجمهورية"، و نشر بها عدة تحقيقات في موضوعات متنوعة.

في الفترة ما بين 1952 و1958 نشر ثلاثيته: الدار الكبيرة، و الحريق، و النول، و مجموعته القصصية " في المقهى " (1995)، ورواية " صيف إفريقي " (1958)، التي تتناول موضوع الثورة المسلحة، و على إثرها نفى من الجزائر، فحل بموجان في منطقة الألب الفرنسية عند أصهاره، ومن هناك قام بزيارات لبعض البلدان الأوروبية الشرقية، ثم بزيارة للمغرب سنة 1960، و بعد الاستقلال فضل البقاء خارج الجزائر، فأقام في مناطق عديدة

في فرنسا، ثم رحل إلى فنلندا و أقام بها عدة سنوات، ومن وحي ذلك البلد، كتب ثلاثيته المسماة "ثلاثية الشمال"، كما قام بعدة رحلات إلى الولايات المتحدة، وقدم محاضرات عن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بجامعة كاليفورنيا ولوس أنجلوس، اتخذ من فرنسا محل إقامة له، و أصدر 26 رواية كانت آخرها "شجرة القول" التي أصدرت سنة 1998 عن منشورات "ألان ميشال" بباريس، وما يقارب عشرة أعمال أخرى في الأنواع الأدبية الثلاثة: الشعر، و القصة و المسرحية (أحمد منور، 2013، ص385)

3- كاتب ياسين:

ولد كاتب ياسين في 6 أوت 1929 ببلدية "السمندو" التي تحمل اليوم اسم الشهيد "زيغود يوسف"، التي تبعد عن مدينة قسنطينة بـ 29 كيلومتر، مع أن أصل والده من منطقة "الناظور" بالقرب من مدينة قالم، لأن والده كان يشتغل وكيلا في المحاكم الشرعية، حيث كان بسبب هذه الوظيفة كثير التنقل بأسرته في أرجاء البلاد.

نشأ ياسين في جو أسري ذي تقاليد شعرية، حيث كان كل من والده و أمه وجده يقرضون الشعر باللهجة العامية، و يتبارون فيه فيما بينهم، و قد تأثر ياسين بهذا الجو العائلي، دخل المدرسة القرآنية في مدينة "سدراة" بأقصى الشرق الجزائري. ثم المدرسة الرسمية الفرنسية، وحينما بلغ مرحلة التعليم الثانوي كان والده قد انتقل للعمل في بوقاعة بولاية سطيف، فأدخله الوالد إلى ثانوية سطيف، ليتابع فيها دراسته ضمن النظام الداخلي، وهناك شهد مظاهرات أول و ثامن ماي 1945 و شارك فيها، فقبض عليه لمدة ثلاثة أيام، و طرد من الثانوية بسبب ذلك، و كان يتابع فيها آنذاك دروس السنة الثالثة من التعليم المتوسط، كتب أول محاولاته الشعرية بعنوان "مناجاة" ونشرها في عنابة سنة 1946، كما نشر كتيبا بالعاصمة سنة 1948 بعنوان "الأمير عبد القادر واستقلال الجزائر"، اشتغل صحفيا مراسلا لصحيفة "الجزيري ريببليكان" المقربة من الحزب الشيوعي الجزائري لمدة عامين، من سنة 1948 إلى 1950، و كان في الوقت نفسه مناضلا في خلية "الأمير

خالد" التابعة لـ "الجبهة الوطنية الديمقراطية الجزائرية"، و قادته مهنته الصحفية في رحلة إلى الاتحاد السوفياتي السابق، وصل فيها حتى تاشقند.

وفي سنة 1951 سافر إلى فرنسا، واشتغل بمختلف المهن، فاشتغل كعامل زراعي، فمساعد كهربائي، فعامل في البناء، إلخ... في نهاية سنة 1954 قابل في باريس الكاتب الألماني الشهير " برتولد بريخت" الذي كان معجبا بمسرحه، ومتأثرا به في أعماله المسرحية التي سيكتبها فيما بعد.

عاش أثناء الثورة التحريرية متنقلا بين العديد من البلدان الأوروبية، وعاد سنة 1963 إلى الجزائر وكرس جهوده للمسرح، قام برحلة سنة 1967 إلى موسكو، و هانوي، و عين بعدها مديرا للمسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس، و في سنة 1980 استقال من مسرح سيدي بلعباس، و أنشأ مع مجموعة من الشباب فرقة مسرحية خاصة أطلق عليها اسم "فرقة العمال للعمل المسرحي"، استمر في الكتابة لها، و العمل معها إلى حين مرضه ووفاته.

أشهر أعماله رواية "نجمة" (1956)، و "المضلع النجمي" (1965)، مسرحية "الجثة المطوقة" (1955)، و "الرجل صاحب النعل المطاطي" (1970)، "محمد خذ حقيبتك" (1971)، و "حرب الألفي سنة" (1974)، و "فلسطين المخدوعة" (1977)، و الثلاثة الأخيرة باللهجة العامية. توفي في 22 أكتوبر 1990. (أحمد منور، 2013، ص385)

4- آسيا جبار

اسمها الحقيقي فاطمة إمالاين، ولكنها اشتهرت باسمها الأدبي "آسيا جبار"، ولدت بمدينة شرشال في 4 أغسطس 1936، زاولت دراستها الابتدائية والمتوسطة بمسقط رأسها، وواصلت تعليمها الثانوي بالقسم الداخلي لثانوية "موزاية" بالبلدية. عندما حصلت سنة 1953 على شهادة البكالوريا، والتحقّت بمدرسة تخريج الأستاذة بـ "سافر" (إحدى ضواحي باريس) سنة 1955، بعد أن نجحت في المسابقة التي أجرتها المدرسة المذكورة،

وتخصصت في مادتي التاريخ و الجغرافيا، غير أنها توقفت عن الدراسة سنة 1956، دون أن تحصل على الشهادة، استجابة لنداء جبهة التحرير الوطنية، الذي وجهته في 19 مايو من السنة المذكورة للطلبة الجزائريين، لكي يتوقفوا عن الدراسة، ويلتحقوا بصفوف الثورة، ثم عادت بعد سنة من ذلك لتكمل الدراسة وتحصل على شهادة الليسانس في التاريخ، وفي سنة 1958 تزوجت، والتحقت بتونس، لتسهم في الأعمال الاجتماعية لجبهة التحرير، وأجرت مجموعة تحقيقات صحفية في مخيمات اللاجئين الجزائريين على الحدود التونسية الجزائرية، واغتنتم فرصة وجودها بتونس لتعد دبلوماً عالياً في التاريخ بالجامعة التونسية، ومن تونس سافرت إلى المغرب، واشتغلت بالتدريس في جامعة الرباط إلى أن عادت إلى الجزائر غداة الاستقلال سنة 1962، حيث واصلت مهمة التدريس في قسم اللغة الفرنسية بجامعة الجزائر، وبعد زواجها الثاني سنة 1978 اختارت العودة إلى باريس، لتقيم بها منذ سنة 1980، وإلى غاية وفاتها.

أصدرت أول رواية سنة 1957 بعنوان "العطش"، أتبعها برواية "القلقون" (1958)، وتعالجان موضوعات اجتماعية، أما روايتها الثالثة "أطفال العالم الجديد" فتتعلق بثورة التحرير، وقد كتبتها أثناء وجودها بالمغرب، ونشرت في سنة 1962. ثم أصدرت أعمالاً أخرى بعد الاستقلال روائية وسينمائية، وفكرية متنوعة، أهمها: رواية "القبرات الساذجة" (1967)، و "نساء مدينة الجزائر في بيوتهن" (1980) و فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" الذي حصلت به على جائزة في مهرجان البندقية سنة 1979، وفيلم تلفزيوني بعنوان " الزردة و أغاني النسيان" من إنتاج التلفزة الجزائرية سنة 1982. وقد اختيرت مؤخراً بتاريخ 99/10/14 عضواً في الأكاديمية الملكية البلجيكية للغة و الأدب الفرنسي، (حسب جريدة الوطن el watan الناطقة بالفرنسية) التي تسند بعض المقاعد فيها إلى الكتاب الفرنكوفونيين الأجانب، و ذلك لتحل محل الكاتب الأمريكي باللغة الفرنسية "جوليان قرين" الذي توفي بنفس العام. (أحمد منور، 2013، ص470)

5-مولود فرعون

مولود فرعون كاتب وروائي جزائري كبير وهو قبل ذلك كله معلم فريد قضى زمنا ليس بالقليل في تعليم الأطفال في قريته.

ولد في قرية تيزي هيبيل بولاية تيزي وزو بالجزائر يوم 18 مارس 1913 ميلادي من عائلة فقيرة، لكن هذا الفقر لم يصرف الطفل و لا أسرته عن تعليمه، فالتحق بالمدرسة الابتدائية في قرية تاويرت، فكان يقطع مسافة طويلة يوميا بين منزله و مدرسته سعياً على قدميه في ظروف صعبة، فكان مثالا للطفل المكافح الذي يتحدى الصعاب المختلفة، فقد كان مصارعا بارعا لواقعه المؤلم الذي امتزج فيه الفقر والحرمان والاستعمار و بهذا الصراع استطاع التغلب على كل المثبطات و الحواجز مما أهله للظفر بمنحة دراسية للثانوي (تيزي وزو) أولاً وفي مدرسة المعلمين (بيوزريعة) بالجزائر العاصمة بعد ذلك، ورغم وضعه البائس تمكن من التخرج من مدرسة المعلمين و اندفع للعمل بعد تخرجه، فاشتغل بالتعليم حيث عاد إلى قريته تيزي هيبيل التي عين فيها مدرساً سنة 1935 ميلادي في الوقت الذي بدأ يتسع فيه عالمه الفكري و أخذت القضايا الوطنية تشغل اهتمامه. ثم التحق بمدرسة قرية (تاويرت) موسى سنة 1946 في المدرسة نفسها التي استقبلته تلميذاً، و عين بعد ذلك سنة 1952 ميلادي في إطار العمل الإداري التربوي بالأربعاء (نايث إيراثن) أما في سنة 1957 ميلادي فقد التحق بالجزائر العاصمة مديراً لمدرسة (نادور) (في المدنية حالياً) كما عين في 1960 ميلادية مفتشاً لمراكز اجتماعية كان قد أسسها أحد الفرنسيين في 1955 ميلادية وهي الوظيفة الأخيرة التي اشتغل فيها قبل أن يسقط شهيدا برصاص الغدر والحقد الاستعماري في 15 مارس 1962.

ولمولود فرعون آثار أدبية كثيرة ومتنوعة منها كتاب (أيام قبائلية) ويتكلم فيه عن عادات وتقاليد المنطقة. ورواية «ابن الفقير»، التي نشرها سنة 1950 وفي سنة 1953 ظهرت له رواية «الأرض والدم»، وفي عام 1957 «الدروب الصاعدة»، وصدرت يومياته سنة 1969 في كتاب مستقل يحمل عنوان «مولود فرعون: رسائل إلى الأصدقاء»، وأخيراً نشرت روايته «الذكرى» عام 1972. و كلها تتكلم عن المعاناة الجزائرية تحت ظلام

الاستعمار، و المحاولات العديدة لطمس هويته من تجهيل و نشر للمسيحية....بالإضافة إلى مجموعة من الرسائل والمقالات بعضها منشور في بعض الجرائد.

من أقواله: (أكتب بالفرنسية، وأتكلم بالفرنسية، لأقول للفرنسيين، أني لست فرنسياً.)

يعد فرعون أحد أكبر كتاب المغرب العربي لقد كانت «ابن الفقير» روايته الأولى ولا تزال، أول عمل أدبي يبدأ به كل تلميذ جزائري اطلّاعه على الأدب الوطني، وكان فرعون يلفت انتباه مواطنيه كلما أصدر كتاباً جديداً وكان آنذاك معلماً قروباً، انتقل للعمل في العاصمة قبيل هلاكه المأساوي على يدي غلاة الاستعمار الحانقين، وقد حاز إبداعه شيئاً فشيئاً على شهرة واسعة، ليس في وطنه فحسب بل في فرنسا كذلك، وترك موت الكاتب أثراً فاجعاً في قلوب كل الناس من ذوي الإرادة الطيبة.

ساهم مولود فرعون كثيراً في دعم القضية الوطنية، وإيقاظ الوعي للشعب الجزائري، الذي هب لمعركته الخيرة والحاسمة ضد الاستعمار.

تعتبر رواية (ابن الفقير) أول رواية كتبها مولود فرعون.. وهي من أهم الأعمال التي ما يزال اهتمام النقاد بها متواصلاً فهو يشرح فيها كيف يتكون «الطبع الحقيقي» للرجل القبائلي، حيث يولد الطفل في هذه المنطقة، من أجل المعركة في سبيل الحياة. وتشكل فلسفة وحكمة الحياة وعاداتها ومعتقداتها وشعائرها القديمة، ذلك العالم الخاص والأصيل الذي تمثله قرية تيزي، حيث شب ابن الفقير «فورلو»، وهي في الوقت ذاته ذلك العالم النموذجي لقرية قبائلية نموذجية. وهذا العالم لا يزال في الرواية يحيا أساساً وفق سنن موروثه من الماضي البعيد، حيث تسود أخلاق وأنماط حياة الأجداد، وحيث لا يزال كل واحد يؤمن بالقدر. غير أن الشكل الثاني من الصراع هو صراع من أجل إجادة لغة غريبة وثقافة غريبة، والدراسة في ثانوية فرنسية حيث يشعر دائماً بنفسه غريباً، ويشعر بالخوف من الطرد بسبب إخفاق عارض ويصمم «فورلو» على لقاء هذا العالم الذي يجهله، وهذه الحياة الغريبة عنه: «وحدي، وحدي في هذه المعركة الرهيبة التي لا ترحم».. من دراسة تحت عنوان الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية الذات المعلومة وأسئلة الحداثة".

وفي الأخير يمكن اعتبار رواية ابن الفقير سيرة ذاتية، تصف طفولة الكاتب ومراهقته، كما تغطي الرواية السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الأولى، لتصل نهاية العشرينات

Ar.wikipedia.org

6-مالك حداد:

ولد مالك حداد بتاريخ 5 جويلية 1927 بمدينة قسنطينة، حيث نشأ وزاول تعليمه الابتدائي والثانوي، ليلتحق بالتعليم الابتدائي كمعلم مثل والده، وفي سنة 1954، التحق بجامعة "ايكس دو بروفانس" بالجنوب الفرنسي لدراسة الحقوق، غير أنه تولى عن الدراسة، عند ما اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954، وأصبح مناضلا بقلمه في صفوفها، يكتب في مختلف الجرائد والمجلات في فرنسا وسويسرا على الخصوص، في سنة 1956 أصدر ديوانه الشعري الأول "le Malheur en danger" (الشقاء في خطر)، وفيه اتضح توجهه الثوري، ووقوفه الكامل في صف الثورة، وقد مثل جبهة التحرير أثناء الثورة في العديد من التظاهرات الثقافية ومؤتمرات الكتاب، التي جرت هنا وهناك في اليابان، والاتحاد السوفيتي، والهند، ومصر وسوريا، وأصدر ما بين 1958 و 1961 أربع روايات تباعا هي: الانطباع الأخير (1958)، ساهبك غزالة (1959)، التلميذ والدرس (1960)، رصيف الأزهار لم يعد يجيب (1961)، وختم أعماله الإبداعية بديوانه الشعري الثاني "أسمع وأناديك" توفي في 2 يونيو 1978 بالجزائر. (أحمد منور، 2013، ص452)

الجيل الثاني:

1-رشيد بوجدره

رشيد بوجدره روائي جزائري يكتب باللغتين العربية والفرنسية، ويعد من بين الوجوه الروائية البارزة في الساحة الأدبية الجزائرية.

ولد رشيد بوجدره عام 1941 في مدينة العين البيضاء، تلقى تعليمه الابتدائي في مدينة قسنطينة، تخرج من المدرسة الصادقية في تونس، ومن جامعة السوربون - قسم الفلسفة، بعد استقلال الجزائر سنة 1962 انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري أقام في

باريس من 1969 إلى غاية 1972 وبالرباط من 1972 إلى غاية 1974 حيث عاد إلى الجزائر.

عمل في التعليم وتقلد مناصب كثيرة، منها أمين عام لرابطة حقوق الإنسان وفي سنة 1987 انتخب أميناً عاماً لاتحاد الكتاب الجزائريين لمدة 3 سنوات، وعند اندلاع العشرية السوداء في الجزائر ، ذهب رشيد بوجدره إلى تيميمون وبقي فيها 7 سنوات لهدوئها وبعدها عن مناطق الاضطرابات.

وهو محاضر في كبريات الجامعات الغربية في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية، حائز على جوائز كثيرة، من إسبانيا وألمانيا وإيطاليا

مؤلفاته الروائية

على مدى 50 عاما كتب رشيد بوجدره 30 عملا من قصة، وشعر، وروايات، ومسرح، ومراسلات، ودراسات نقدية، منها 17 بالعربية:

• الحلزون العنيد 1977

• الإنكار 1972

• القروي

• العسس

• الإرثة

• ضربة جزاء

• التطليق 1969

• التفكك

• ليليات امرأة آرق

- ألف عام وعام من الحنين 1977
- الحياة في المكان
- تميمون 1990
- فيس الكراهية 1991
- فوضى الأشياء 1991
- الرعن
- الجنازة 2003
- فندق سان جورج 2007
- شجر الصبار 2010
- الربيع 2015
- Ar.wikipedia.org

2-رشيد ميموني

رشيد ميموني أديب جزائري من مواليد: 1945/09/20 ببودواو، بومرداس، تابع دراسته الابتدائية والثانوية في روية، وتعليمه العالي في جامعة الجزائر.

درس في المدرسة العليا للتجارة وأصبح عضو المجلس الوطني للثقافة (1992م)، نشر أول نصوصه في السبعينيات، تعرض لمحاولة اغتيال دخل على إثرها مستشفى مصطفى باشا عام 1993م، فضل الإقامة في طنجة "المغرب" حيث اشتغل في الإذاعة.

توفي: 1995.02.01م في باريس.

من مؤلفاته بالفرنسية:

- الربيع لن يكون إلا أكثر جمالا (1978م)،

- حزام الغولة
- عن البربرية
- شرف القبيلة
- طومبيزا
- النهر المحول (1982م)

3-ياسمينه خضرة: (Yasmina Khadra)

هو الاسم المستعار للكاتب الجزائري محمد مولسهول، ولد بتاريخ 10 يناير 1955 بالقنيطرة في ولاية بشار، كان والده ممرضاً ووالدته بدوية، وفي عمر التاسعة التحق خضرة بمدرسة عسكرية، وتخرج منها برتبة ملازم عام 1978 وانخرط في القوات المسلحة خلال فترة عمله في الجيش قام بإصدار روايات موقعة باسمه الحقيقي، عام 2000 وبعد 36 عاماً من الخدمة يقرر ياسمينه خضراء اعتزال الحياة العسكرية والتفرغ للكتابة، واستقر لاحقاً مع أسرته في فرنسا.

في العام التالي نشر روايته "الكاتب" التي أفصح فيها عن هويته الحقيقية وتليها "دجال الكلمات" كتاب يبرر فيه مسيرته المهنية، وتبلغ شهرته حد العالمية حيث تترجم وتباع كتبه في 25 بلداً حول العالم، تتطرق أفكار ياسمينه خضراء إلى مواضيع تهز أفكار الغربيين عن العالم العربي، حيث ينتقد الحماقات البشرية وثقافة العنف، ويتحدث عن جمال وسحر وطنه الأمازيغ، ولكن أيضاً عن الجنون الذي يكتسح كل مكان بفضل الخوف وبيع الضمائر متذرعاً بالدين ومخلفاً وراءه حماماتٍ من الدم.

بعض كتابات ياسمينه خضرة باللغة الفرنسية:

- آمين 1984

- حورية 1984
- بنت الجسر 1985
- القاهرة - خلية الموت 1986
- من الناحية الأخرى للمدينة 1988
- الجنون بالمبضع 1990
- معرض الأوباش 1993
- أبيض مزدوج 1998
- حملان المولى سنة 1998
- بماذا تحلم الذئاب 1999
- Ar.wikipedia.org

خاتمة الفصل: الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في الميزان:

تباينت آراء الكتاب والنقاد في عوامل الظهور والبدايات الحقيقية للأدب الجزائري ذي التعبير الفرنسي، فالدكتور واسيني الأعرج في كتابه الموسوم بـ "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية" يرجعها إلى ثورة الفلاحين سن 1871، ثم الهزة القوية التي أحدثتها حوادث 8 مايو 1945، بينما يرجعها الدكتور الأمين الزاوي إلى حالة الانبهار والاستلاب وولع المغلوب بتقليد الغالب التي وقع تحت تأثيرها دعاة الإدماج والقبول بكل ما هو فرنسي، ويظهر ذلك جليا في الرواية الكولونيالية الاندماجية

بينما يرى فريق آخر أن فرض فرنسا للغتها بالقوة في المدارس ومحاربتها للغة العربية أدى إلى ظهور جيل لا يحسن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره سوى بلغة المستعمر، وهذا الرأي فيه نظر، فلم يكن هم فرنسا يوما تعليم الجزائريين اللغة الفرنسية ولا غيرها من المعارف والعلوم، ولم تبذل جهدا كبيرا يذكر في هذا المجال، بل كانت سياسة التجهيل هي المعتمدة، واقتصر التعليم الفرنسي على أبناء الذوات والبرجوازية لحاجة في نفس فرنسا منها تحقيق أهدافها الاستعمارية.

أما ظاهرة الانبهار والاستلاب التي تحدث عنها الدكتور الأمين الزاوي فلم تكن إلى هذه الدرجة بل يقتضي منا الإنصاف أن نذكر أن ما جاء في هذه الروايات قد صور جانبا مهما من واقع الجزائريين ومعاناتهم، وخطر بعض الآفات كالخمر على الشباب بالأخص وعلى المجتمع الجزائري بشكل عام.

أما القول أن الكتاب الجزائريين الذين اتخذوا الفرنسية أداة كلهم مغلوبون على أمرهم، وأن لو استطاعوا ما رضوا عن اللغة العربية بديلا، هذا بالمطلق هو الآخر غير صحيح، ويكذبه الواقع فقد وجد من بين هؤلاء الكتاب من وقف من اللغة العربية موقف العداء، ونظر إليها نظرة دون، ورفض أن ينسب إلى هذه اللغة نذكر منهم في هذا المجال الروائيان كاتب ياسين مولود معمري على سبيل المثال لا الحصر.

ونسجل رأي كاتب من أهل هذا الأدب، وهو مالك حداد الذي لا ينفي عن هذا الأدب جزائرية بحكم جزائرية من كتبه، وكذلك بحكم الروح التي كتب بها، والتي عكست في الغالب الأعم، وبشكل تلقائي القيم الروحية والأخلاقية للشعب الجزائري، ولكنه في الوقت نفسه لم يعده أدبا قوميا *une littérature nationale* أصيلا، كما هو الحال بالنسبة للأدب المكتوب باللغة العربية، ونظر إليه على أنه أدب ظرفي مرحلي وانتقالي يمثل مرحلة عابرة من تاريخ الجزائر.

وفي كلمة ألقاها بدمشق في شهر مايو سنة 1961 قال: "كما كان على بعض فناني السينما الصامته أن يختفوا، وأن يتركوا أماكنهم لممثلي السينما الناطقة، فإن على الكتاب الجزائريين الذين ينتمون لجيلي، ولهم تكوين ثقافي كتكويني، أن يتركوا أماكنهم اليوم أو غدا،

في ظرف قصير أو طويل، ولكنه أكيد على أية حال للكتاب الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية، وأن يقنعوا بترجمة أعمالهم "إلى اللغة العربية" في بلدهم، إننا كتاب منفيون في اللغة الفرنسية (Malek Haddad, Juin 1961,P15)

ويضيف في الكلمة نفسها "أن على كاتب ياسين، ومحمد ديب، وفرعون، وواري، وآسيا جبار، إذا كانوا واعين بهذه الحقيقة أن يخضعوا لهذا القدر، لهذه الصيرورة التاريخية التي لا مناص منها، ألا وهي: الاختفاء أو التكيف مع الوضع الجديد (Malek Haddad, Juin 1961,P16)

ويرفض مالك حداد تسمية هذا الأدب بـ "الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية" أو "الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي" ويعطيه اسما آخر يقلبه رأسا على عقب ليصبح "الأدب الفرنسي ذو التعبير الجزائري" وهو اسم لم يستعمله قبله ولا بعده أحد، ويلخص به وجهة نظر في غاية الدقة والإيجاز، فهو يؤكد به من جهة على الروح الجزائرية التي كتب بها، وتجلت من خلال المضمون الذي عبرت عنه، ولكنه يعده فرنسيا بالنظر إلى وسيلة التعبير، ممثلة في اللغة التي كتب بها.

ونختم برأي الدكتور أحمد منور الذي نرى أنه كان منصفاً إلى أبعد الحدود في تقييمه للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية في قوله "لقد جاء ميلاد هذا الأدب بعد تسعين عاما من حرب شاملة شنها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري أرضا ووجودا ومقومات روحية ومادية، وانطلاقا من هذه الحقيقة التاريخية، فإن هذا الأدب قد حملته أمه كرها ووضعته كرها، ولم يأت نتيجة احتكاك حضاري مؤثر، ولا نتيجة تبادل ثقافي مثمر، ومن هنا فقد جاء منذ اللحظة التي ولد فيها يحمل سؤال وجوده، ويطرح إشكالية هويته.

وعودا على بدء فإن الخط الأبرز في الأدب الجزائري الناطق بالفرنسية هي فترة التزامه والتحامه بالشعب ومعاناة الشعب حيث صور مرحلة هامة من تاريخ الجزائر وكان له دور لا يقل عن دور البندقية في المعركة، رغم أنه أدب أملتته ظروف استثنائية قاهرة لعل أهمها عدم امتلاك القدرة على التعبير باللغة العربية لانتشار الأمية واقتصار التعليم على اللغة الفرنسية

التي فرضت لغتها وآدابها على الجزائريين، كل هذا ساعد على بروز كتاب جزائريين يكتبون بلغة الآخر أو ما سمي بأدب المستعمرات.

لقد غدت الرواية أنسب الأجناس الأدبية للتعبير على مرحلة الثورة، كونها الصدر الكبير الريح الذي استطاع أن يحتضن القضية الجزائرية بكل تفصيلاتها

"تجد فيها الجندي المقاتل في المعركة، والطفل البائس المتشرد، والسجن والوطن والموت والتعذيب والفقر والجوع والحرمان وكل ما يتصل بالسياسة الاستعمارية أو حرب الإبادة التي شنتها فرنسا على الجزائريين، كذلك نجدها تصور لنا وقائع الثورة وأمجاد أبنائها وبطولاتهم المتواصلة خصوصا وأن أغلب الكتاب الجزائريين كانوا قد ولدوا قبل الثورة التحريرية (Rabah Soukal, 2003, P23) وليس من رأى كمن سمع.

الفصل الثالث: الاستعارة

المبحث الأول: الاستعارة عند العرب

الاستعارة لغة

الاستعارة اصطلاحاً

أركان الاستعارة

أقسام الاستعارة

المبحث الثاني: الاستعارة عند الغرب

الاستعارة لغة

الاستعارة اصطلاحاً

أركان الاستعارة

أقسام الاستعارة

المبحث الثالث: أساليب ترجمة تجليات الاستعارة

خاتمة الفصل

الفصل الثالث: الاستعارة

استخلصنا من الفصل السابق الذي تحدثنا فيه عن الترجمة الأدبية بين أنصار الحرفية وأنصار المعنى أنه مهما يجري المترجم الأدبي الذي لا يرضى عن الحرفية بديلا خلف النص الأدبي فإنه سيتسلم في النهاية، وهو يتابع ببصره ابتعاد النص الأدبي واختفائه وراء الأفق، وحده المعنى قادر على مواصلة الطريق، فلغة الأصل الأدبية انزياحية بطبيعتها، أي تيمم وجهها أبدا نحو المعنى الاستعاري للفظ لا محالة، وتشتغل على العبارات الحافة من تشبيهات وكنائيات، ومجاز مرسل، واستعارات وهي بيت القصيد، فإن اجتهد المترجم في القبض على مفصل النص معتمدا في ذلك على الأمانة للحرف، ضل عن معنى نص الانطلاق

لم يكن علماء اللغة في القديم وهم يؤولون الصور البلاغية من استعارة وكناية وتشبيه بعيدين عما هو متداول اليوم، من استغلال اللغة كوعاء، بل كعين لا تنضب للوصول إلى المقاصد وتحقيق غايات التواصل، وإقناع المتلقي والتأثير فيه، خاصة عند ما نتجاوز عالم الضرورة محلقي في عالم الجمال، وبقدر إحاطتنا باللغة وعلمنا بها وبقدر ما تكون اللغة خبزنا اليومي الذي نعيش عليه، نتجاوز في يسر المعنى الحرفي للكلمات والعبارات نحو المعنى الاستعاري المقصود، انظر مثلا إلى هذين البيتين من الشعر العامي:

مثلت روحي لحمام... مبني على صهد ناره

مالفوق ما بان دخان.. ومالتحت طابو حجاره

الحمام من الخارج بيت له باب ونوافذ كسائر البيوت تستطيع أن تجلس بجانبه وتتكى على جداره دون أن تشعر بالحرارة، لكن من الداخل يغلي، تماما مثل الرجل الصابر المتجمل الذي يكتنم هموما وأحزانا، يمور بها باطنه مورا، وعلى شفته ابتسامة، إن تعودنا على العامية التي درجنا عليها منذ الصغر يجعلنا نختر، ونحن نسمع هذين البيتين للشيخ عبد الرحمن المجدوب

كان لرسالة الماجستير المعنونة بـ " نماذج من الاستعارة في القرآن الكريم وترجماتها باللغة الإنجليزية للطالب جمال بوتشاشة من جامعة الجزائر فضل علي لا ينكر ،سواء من حيث إلمامها بأقسام الاستعارة باللغة العربية ثم باللغة الإنجليزية ،أو من حيث الترتيب والتبويب وضرب الأمثلة باللغتين المذكورتين، أو من حيث محاولة التأسيس لنظرية مستقلة قائمة بذاتها في كيفية الترجمة والتعامل مع الاستعارة وما تطرحه من مشاكل وصعوبات على عكس ما أطلعت عليه في كثير من الكتب والمراجع التي غطت بعض هذه الجوانب وغابت عنها جوانب أخرى ولو لم يكن لهذه الرسالة من مزية سوى جمع ما تفرق لكان في ذلك خير كبير لمن يتصدى للبحث في هذا المجال، ومن ثم كانت محاولة إثباتها في هذا المقام من صميم هذا البحث، مع محاولة التبسيط والتيسير قدر الإمكان هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن هذا الفصل الذي نخط سطره الأولى دعوة ملحة وصريحة لطلاب العلم والباحثين للبحث أكثر، والغوص بشكل أعمق في ميدان ، على الرغم مما كتب فيه، لا يزال غضا طريا.

يتعرض الشيخ عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن المجاز فيقول "...وأما المجاز، فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز" إذن المجاز تجاوز من المتكلم أو المرسل في التعبير من أسلوب إلى آخر، استعارة، أو كناية، أو مجازا مرسلا، أو تشبيها، أو حذفاً أو تكراراً.

ففي قوله "أريد بها" تتجلى رغبة المتكلم وإرادته في التعبير بطريقة دون أخرى وتستوقفنا ضرورات هذا البحث عند باب "الاستعارة" التي لا تخلو منها بحوث البلاغة والفلسفة واللسانيات لكونها "نظرية إنسانية كونية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم" (محمد مفتاح، 1992، ص 82)، وهي لا تقتصر على نقل اللفظ من مجال دلالي إلى آخر فحسب، بل تتعداه إلى رغبة المتكلم أو المرسل إثبات معنى لا يعرفه السامع أو المتلقي من اللفظ (د ت سلوم، ص 274) ولكن يعرفه من معنى اللفظ نحو قولنا "رأيت أسدا" فالدلالة كامنة في معنى الأسد، لا في لفظه.

المبحث الأول: الاستعارة عند العرب:

تعريف الاستعارة لغة:

تُرجع القواميس كلمة الاستعارة إلى الجذر اللغوي (ع و ر). جاء في لسان العرب لابن منظور (د ت): استعار أي طلب العارية، واستعاره الشيء و استعاره منه: أي طلب منه أن يعيره إيّاه، ويقال: استعرت منه عارية فأعارنيها، واستعاره ثوبا فأعاره إيّاه، وقد استشهد ابن منظور بيت شعري لبشر بن أبي حازم:

كأن خفيفا منخره، إذا ما *** كتمن الرّبو، كير مستعار

وأردفه بشرح قال فيه : كير مستعار، أي أنه استعير فأُشْرِع العمل به مبادرة لارتجاع صاحبه إيّاه.

وجاء في المنجد والأعلام (1997): استعار الشيء من فلان واستعار فلانا الشيء: طلب منه أن يعيره إيّاه، والإعارة هو ما تعطيه غيرك على شرط أن يعيده لك، ومن أمثله على ذلك: أرى الدهر يستعيرني ثيابي أي يأخذها مني (وهذا يقوله الرجل إذا كبر وخشي الموت

وأما عن سبب تسمية هذا النوع من المجاز استعارة، فقد ذكر العلوي (1914) : "أن الواحد منا يستعير من غيره رداء ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة و معاملة فتقتضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر فإذا لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعارف المعنوي (العلوي، 1914:198)..

فالدلالة المعجمية للفظ تؤكد أن الاستعارة نقل الشيء من حياة شخص إلى شخص

آخر

وهذا لا يقع إلا بين شخصين بينهما معرفة و معاملة وإلا فلا، من أجل الانقطاع

تعريف الاستعارة اصطلاحاً:

الاستعارة اصطلاحاً عند قدماء البلاغيين الذين كان لهم فضل السبق في التمهيد لدراسة علم البيان بالصورة التي نراها عليه اليوم، ادعاء معنى الحقيقة في شيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه كقولك لقيت أسداً و أنت تعني به الرجل الشجاع

وعند السكاكي : هي تشبيه حذف منه المشبه به و لا بد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائماً، كما لا بد في وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة في إدراك المعنى الأصلي المشبه به أو المشبه

قال الإمام في أسرار البلاغة: اعلم أن الاستعارة أمد ميداننا، وأشد افتناناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع لشعبها ولشعوبها، وتختصر فنونها وضروبها، ومن خصائصها أنها تعطيك الكثير من المعاني حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدد في الدرر، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت وتجد المعاني التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأها العيون، وإن شئت لطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تتناولها الظنون "(الرجاني عبد القاهر، 2007، ص 37).

وحديثه هنا عن الاستعارة المفيدة لتسامها الجدة نفهت غير متداولة جامعة لصفات الحسن والجمال، والروعة الفنية، تخدم الفكرة وتوضحها بعمق واتساع

ونقصد بالاصطلاح هنا كل ما اتفق عليه جمهور البلاغيين واصطلحوا عليه في شأن الاستعارة، فتعريف الاستعارة، أو حدها أو ماهيتها كما كان يقال آنذاك، يختلف من مدرسة إلى أخرى ومن بلاغي إلى آخر، فالاستعارة عند علي بن محمد الجرجاني (1995) هي: "ادعاء الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين كقولك لقيت أسداً وأنت تعني به الرجل الشجاع" (علي بن محمد الجرجاني، 1995: 20). ويوافقه في ذلك الفخر الرازي (د ت) ويجاريه في فكرة المبالغة في التشبيه حيث يقول: "

الاستعارة ذكر الشيء باسم غيره و إثبات ما لغيره له لأجله المبالغة في التشبيه. " (الرازي، عن رجاء عيد، 1979 ص 111).

هذا، ونجد للاستعارة تعريفات أخرى، تنأى بعض الشيء عن تلك التي ذكرنا وتدنو منها وتتشرك معها في بعض العناصر، كتلك التي نجد عند الجاحظ (1960) حيث يعتبر الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" الجاحظ (1960 ج، 1:153)، وعند ثعلب (د ت) حيث هي "أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه. " (ثعلب، عن عبد الفتاح لاشين، 1982:118).

ولقد ذكر العلوي تعريفا للاستعارة فضّله على تعريفات كل من سبقه حيث أظهر في كل تعريف مآخذ كثيرة، وقدم لنا تعريفا للاستعارة قال فيه هي: " تصييرك الشيء الشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له بحيث لا يُلاحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكما. " (العلوي، م ن، ج 1:201). ويقصد بقوله أننا " تصييرك الشيء الشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له، مثلا، نُصَيِّر الرجل أسداً وهو ليس كذلك، ونجعل له أظفاراً وافرة وبرائن وهو ليس كذلك.

وأما قوله لا يُلاحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكما فيقصد به وجوب ابتعاد الاستعارة عن التشبيه سواء المصحوب بالأداة كقولنا هو كالأسد في الشجاعة أو التشبيه المضمّر الأداة، أي التشبيه البليغ، كقولنا هو أسد، والملاحظ في هذه التعريفات جميعها أنها تركز على فكرة المبالغة في التشبيه أو تسميه الشيء بغيره.

إن ما ذكرنا هو بعض من التعريفات التي جاء بها البلاغيون القدماء، فلننظر إذاً إلى ما جاء به البلاغيون المحدثون و أي تعريفات يُعطونها إيّاها.

تعريف الاستعارة اصطلاحاً عند المحدثين:

أول ما يشدّ انتباهنا في تعريفات البلاغيين المحدثين للاستعارة هو عزوفهم بعض الشيء عن تعريفات البلاغيين القدماء وكأنني بهم يبحثون عن تعريف لها يكون أشدّ تحديداً ودقة،

وأن المتصفح لكتب البلاغة الحديثة يجد أن القوم قد أجمعوا على أن الاستعارة هي في الأصل تشبيه ولكنه لا تظهر فيه أداة التشبيه (مثل : ك)، ووجه التشبيه، وأحد الطرفين أي المستعار منه والمستعار له، وسنخرج على التعريفات بعض البلاغيين المحدثين للاستعارة ونحاول مقاربتها واحدةً واحدة. فريث خوري (1945) يعرفها بقوله: "الاستعارة هي أصلاً تشبيه حذفت أحد أركانها إلا المشبّه أو المشبّه به، وألحقت به قرينة تدل على أن المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي". (خوري، 1945: 55)، ولا يزال التشبيه يطارد الاستعارة، وهو لا محالة في أعقابها، في التعريفين التاليين: أولهما لعلي الجارم و مصطفى أمين (د ت) اللذين يقولان: "الاستعارة هي تشبيه حذفت أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائماً". (الجارم و أمين، د ت: 77) وثانيهما لعبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف (1992) اللذين يريان أن "الاستعارة هي نوع من أنواع التشبيه حذفت فيه الأداة و الوجه و أحد الطرفين". (خفاجي و شرف، 1992: 152).

ولعل ما يجمع هذه التعريفات كلها هو أن الاستعارة هي لفظ مستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المستعار منه والمستعار له، مع ذكر قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. هذا، وتبقى الاستعارة فيما سبق من تعريفات، تبتعد وتقترب من التشبيه. ونكاد، في عرف هؤلاء البلاغيين، لا نعرف الاستعارة وكنهها إلا إذا أرجعناها إلى التشبيه و قارناها به من بعد ذلك كله أتى بلاغيون آخرون تناولوا الاستعارة من منظور آخر مثل مصطفى صافي الجويني (1985) الذي كثيراً ما بحث في تأصيل البلاغة العربية وتحديداتها حيث يقول: "الاستعارة من الجانب النفساني استبدال صورة أو معنى أو موقف محل آخر."، (الجويني 1985: 152). فهو إذن من الجانب النفساني و ما تحدته من أثر في المتلقي أكثر من دراسته لبُعدها اللغوي أو البلاغي، فنظرة بعض البلاغيين المحدثين إذاً تغيرت عما كانت عليه عند البلاغيين القدماء.

يوضح رجاء عيد الفكرة قائلاً: "ولم تعد الاستعارة زركشة زخرفية أو حلية فنية، وإنما نشاط فكري ينظم التجربة بواسطة خيال دؤوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء

و المعاناة الانفعالية لصاحبها." (رجاء عيد، م ن: 152) فالاستعارة عندهم نشاط فكري يصاحبه خيال نشيط يسكب الواقع في قوالب جديدة غير معتادة، ويعطيه بذلك نفس جديد.

والملاحظ في معظم ما رأينا من تعريفات، قديمها وحديثها، هو أنها تعتمد التشبيه أساساً وأصلاً للاستعارة وتُلحقها به مع جعلها أرقى منه مرتبة، يقول العلوي تأكيداً لهذه الفكرة: " فكلما ازداد التشبيه خفاءً ازدادت الاستعارة حسناً ورشاقة، وكلما ظهر معنى التشبيه تعقّت آثار الاستعارة واتّحت سوئها وأعلامها." (العلوي، م ن، ج 209.1).

أركان الاستعارة في العربية :

مما سلف من التعريفات التي ذكرناها للبلاغيين، وبخاصة المحدثين منهم، يتبين لنا أنهم وضعوا للاستعارة أركاناً منها، مثلها مثل التشبيه، وأركانها عندهم أربعة هي : المستعار منه وهو بمنزلة المشبه به، والمستعار له وهو بمنزلة المشبّه –وهذان يسميان طرفي الاستعارة –، والمستعار هو اللفظ المستعمل استعارياً، و المستعار به أو الجامع وهو بمنزلة وجه الشبه. وتوضيح ذلك يكون في هذا الجدول بالمثل التالي : لقيت أسداً

جدول 1 أركان الاستعارة في العربية

المستعار منه	المستعار له	المستعار	المستعار به أو الجامع
الأسد (حيوان)	الرجل الشجاع	أسد	الشجاعة

وبالإضافة إلى تحديد أركان الاستعارة، فقد وضع البلاغيون أقساماً كثيرة لها سندكها بشيء من التفصيل في الأجزاء الموالية من بحثنا.

أقسام الاستعارة في العربية

توالى البلاغيون على مرّ العصور على دراسة الاستعارة، فوصفوها بالحسن والقبح، وراح كل واحد منهم ينظر إليها من منظور معين، فوضعوا لها أقساماً متعددة متفرقة، فهي

باعتبار ذاتها : استعارة حقيقية و وهمية، وهي باعتبار طرفيها : استعارة تصريحية و استعارة
مكنية و استعارة وفاقية و استعارة عنادية، وهي باعتبار الجامع : استعارة عامية و استعارة
خاصية، وهي باعتبار استعمالها: استعارة معقولة لمعقول و استعارة محسوسة لمحسوس و
استعارة معقول لمحسوس و استعارة محسوس لمعقول، وهي باعتبار المستعار : استعارة أصلية و
استعارة تبعية، وهي باعتبار الملائم أو اللازم: استعارة مطلقة و استعارة مجردة و استعارة
مرشحة، وأضافوا لهذه الأقسام كلها استعارة تمثيلية و استعارة تهكمية، وعدّوا حتى العلمية
استعارة.

وقد استقيننا جميع الأمثلة لشرح أقسام الاستعارة والتمثيل لها من كتب البلاغة العربية
القديم منها و الحديث أمثال " البيان والتبيان " للجاحظ (1960)، الإيضاح في علوم
البلاغة للقزويني (2000)، أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز للجرجاني (1981)، الطراز
للعلوي (1914)، أساس البلاغة للزمخشري (1981)، البلاغة الواضحة لعلي الجارم
ومصطفى أمين (د ت)، البلاغة العربية لعبد المنعم خفاجي و عزيز شرف (1992)،
البلاغة العربية للجويني (1985)، فلسفة البلاغة لرجاء عيد (1979) وغيرهم، فهذه
الكتب تسوق الكتب نفسها ولا يكاد يخلو منها كتاب، وفيما يلي من أجزاء شرح وتمثيل
لأقسام استعارة.

1- الاستعارة التحقيقية

وتسمى أيضا الاستعارة الحقيقية، والاستعارة المحققة ، والاستعارة العقلية، وهي التي
يذكر فيها اللفظ المستعار مطلقا ويثبت فيها أمر مختص بالمستعار له ويتحقق معناها حسا أو
عقلا، مثل رأيت أسدا يشك العدو بسلاحه، فقد شبهنا الرجل الشجاع بالأسد فاستعنا له
لفظة أسدا و أثبتنا له أمرا مختصا بالمستعار له و هو الفارس المغوار وقلنا: يشك العدو
بسلاحه، وهذا المعنى يتحقق حسا و عقلا، إذ بإمكاننا أن نرى فارسا مغوارا مثل الأسد في
الشجاعة يشك العدو بسلاحه في ساحة الوغى.

2- الاستعارة التخيلية

وهي على العكس من الاستعارة التحقيقية، وتسمى أيضا الاستعارة الخيالية و الاستعارة الوهمية. وهي التي يُذكر فيها اللفظ المستعار ويُثبت فيها أمر مختص بالمستعار منه، وهي التي لا يتحقق معناها حسا ولا عقلا بل هي صورة وهمية محصنة، مثل قولنا: رأيت أسد دامي الأنياب وافر البراثن، فقد استعزنا للرجل لفظ أسد وأثبتنا له أمرا مختصا بالمستعار منه وهو الأسد فقلنا: دامي الأنياب وافر البراثن، إذ لا يمكن للإنسان، أي إنسان أن يكون دامي الأنياب وافر البراثن، فهو معنى لا يتحقق حسا ولا عقلا، بل هو زيادة في التخيل والوهم ليس إلا.

3- الاستعارة التصريحية

وهي ما صُرح فيها بلفظ المستعار منه، وهذا كقول المتنبي وقد قام سيف الدولة يصفحه ويعانقه

فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه**** ولا رجلا قامت تعانقه الأسد

4- الاستعارة المكنية

وهي على العكس من الاستعارة التصريحية، وتسمى الاستعارة بالكناية، وهي التي يحذف فيها المستعار منه ويُرمز له بشيء من لوازمه كقول المعروف للحجاج بن يوسف مخاطبا أهل العراق "إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها"، فالمستعار منه محذوف و هو الثمرات و اللفظتان أينعت و قطافها هما من لوازم المستعار منه، و تقدير الكلام هو إني لأرى رؤوسا قد أينعت كالثمرات.

5- الاستعارة الوافقية

وهي التي يكون فيها اجتماع المستعار منه و المستعار له في الشيء الممكن كقوله تعالى: "أومن كان ميتا فأحييناه" (الأنعام/ 122)، فمعنى ميتاً أي ضالا، ومعنى أحييناه أي

هديناه، فالمستعار منه هو الحياة و المستعار له هو الهداية وهنا إمكان اجتماع الهداية و الحياة، فهما غير متنافرين.

6- الاستعارة العنادية

وهي على العكس من الاستعارة الوفاقية، حيث يكون فيها اجتماع المستعار منه و المستعار له في الشيء ممتنعاً كقولنا : هذا رجل ميت يمشي على الأرض، ونعني بذلك الحي الجاهل المستعار منه هو الموت والمستعار له هو الرجل الجاهل، وهنا امتناع اجتماع الحياة و الموت، فهما متنافران يمتنع وجود أحدهما لوجود الآخر.

7- الاستعارة العامية

وقد جاء في شأنها تفسيران، فالتفسير الأول هو أن يكون الجامع في هذه الاستعارة داخلاً في مفهوم المستعار منه و المستعار له كقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه في سبيل الله، كلما سمع هيعة طار إليها" والهيعة هي الصوت تفرع منه وتخاف من عدو، فالمستعار منه الطيران و المستعار له هو العدو والجامع بينهما هو مفهوم قطع المسافة بسرعة، أما التفسير الثاني فهو أن تكون هذه الاستعارة مبتذلة لظهور الجامع فيها، مثل رأيت أسداً فقد شبهنا الفارس بالأسد والجامع بينهما ظاهر وباد دون إمعان نظر وهو الشجاعة.

8- الاستعارة الخاصة

وهي على العكس من الاستعارة العامية، وقد جاء في شأنها تفسيران فالتفسير الأول هو أن يكون الجامع في هذه الاستعارة داخلاً في مفهوم المستعار منه و المستعار له كقولنا: رأيت شمساً أي رأيت إنساناً يتהלل وجهه و يتلألأ كالشمس المستعار منه هو الشمس منه و المستعار له هو الإنسان ذو الوجه المتهلل والمشرق والجامع بينهما التلألؤ وهو غير داخل في مفهوم الطرفين إذ الشمس بالفعل تتلألأ ووجه الإنسان لا. أما التفسير الثاني فهو أن تكون هذه الاستعارة غريبة، لطيفة، ذات سبك جيد ولا يرتقي إليها العوام، بل تظفر بها الخاصة

مثل قوله تعالى : "واشتعل الرأسُ شيباً" (مریم /04) فالمستعار له هو الشيب و المستعار منه هو النار، والمستعار هو لفظ اشتعل، وهو من لوازم النار وملاءمتها، والجامع بينهما هو الالتهاب وسرعة الانتشار، والمراد بهذا : لقد انتشر الشيب في رأسي بسرعة كما تنتشر النار في المشيم، مثلاً، بسرعة أيضاً.

9- استعارة محسوس لمحسوس

هذا القسم من الاستعارة وكذا الأقسام الثلاثة التالية له قد تندرج تحت أي قسم من الأقسام الأخرى، والمقصود بهذا القسم من الاستعارة هو أن نستعير شيئاً محسوساً، لنشبهه بشيء محسوس آخر كقوله تعالى : "إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ" (الذاريات /41). فالمستعار منه هو المرأة التي لا تنجب والمستعار له هو الريح وكلاهما، أي المرأة والريح، محسوس.

10- استعارة معقول لمعقول

معقول أي غير ملموس، المقصود بهذا القسم من الاستعارة هو أن نستعير شيئاً معقولاً أي غير ملموس لنشبهه بشيء معقول آخر كقوله تعالى : "من بعثنا من مرقدنا (يس /52) . فالمستعار منه هو الرقاد، والمستعار له هو الموت ، وكلاهما معقول

11- استعارة محسوس لمعقول

المقصود بهذا القسم من الاستعارة هو أن نستعير شيئاً محسوساً أي ملموساً، لنشبهه بشيء معقول كقوله تعالى: "فاصدع بما تؤمر" (الحجر 94)، فالمستعار منه هو صدى الزجاجاة أي كسرهما، وهو محسوس، والمستعار له هو تبليغ الرسالة وهو معقول

12-استعارة معقول لمحسوس

المقصود بهذا القسم من الاستعارة هو أن نستعير شيئاً معقولاً أي غير ملموس، لنشبه بشيء محسوس كقوله تعالى: "حتى تضع الحرب أوزارها" (محمد/4) فالمستعار منه هو الوضع والوزر، أي الحمل الثقيل، وهو أمر معقول، والمستعار له هو 'الحرب'، وهو محسوس، ومعنى 'وضعت الحرب أوزارها' أي انقضت لأن أهلها يضعون أسلحتهم حينئذ

13-الاستعارة الأصلية

وهي الاستعارة التي يكون اللفظ المستعار فيها متعلقاً بأسماء الأجناس، وهي الأسماء الجامدة غير المشتقة. كقولنا: "ظهر الصبح في مفرقي"، فاللفظ المستعار هو الصبح وهو اسم جنس استعير للشيب، والمراد به: ظهر الشيب في رأسي كما يظهر الصبح في الأفق، مثلاً.

14-الاستعارة التبعية

وهي على العكس من الاستعارة الأصلية، حيث يكون اللفظ المستعار فيها فعلاً أو حرفاً أو اسماً مشتقاً، يكون اللفظ المستعار فعلاً كقولنا: "تخبرني حالك بأنك عائب علي"، فاللفظ المستعار تخبرني فعل، والحال لا تتحدث كي تخبرني، ويكون اللفظ المستعار حرفاً كقوله تعالى حكاية عن قول فرعون للسحرة الذين آمنوا بما جاء به موسى: "ولأصلبنكم في جذوع النخل" (طه / 71)، فاللفظ المستعار في، حرف استعير للحرف على وهذا مبالغة في تصوير المعنى وهو أن فرعون اشتد غيظه عليهم حتى توعدهم بصلبهم في جذوع النخل، وليس عليها، ويكون اللفظ المستعار اسماً مشتقاً كقوله تعالى: "وجعلنا آية النهار مبصرة" (الإسراء/12).

فاللفظ المستعار مبصرة، بمعنى مضيئة، وهو اسم فاعل أي اسم مشتق.

15- الاستعارة المطلقة

وهي الاستعارة التي يذكر معها ما يلائم المستعار منه والمستعار له مثل : "نطق الخطيب بالدرر"، فالمستعار منه هو الدرر والمستعار له هو الحكم والجامع بينهما هو غلاء القيمة وعلو الشأن، وهي استعارة لم تقتزن بما يلائم الدرر ولا يلائم الحكم، ويعد من الاستعارات المطلقة أيضا الاستعارات التي يذكر معها ما يلائم المستعار منه والمستعار له كليهما، أي ما اجتمع فيها تجريد وترشيح في ذات الوقت. وسنبين هذا في القسمين التاليين.

16- الاستعارة المجردة

وهي التي يذكر معها ما يلائم المستعار له هو الفارس المغوار وشاكي السلاح، أي يشك بسلاحه، شيء يلائم المستعار له وليس المستعار منه. فالأسد لا يحمل سلاحا ولا يشك عدوه به.

17- الاستعارة المرشحة

وتسمى أيضا الاستعارة الموشحة و الاستعارة الترشيحية، وهي التي يذكر معها ما يلائم المستعار منه كقوله تعالى : " أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين ". (البقرة/ 16). أي أولئك الذين اختاروا الضلالة واستبدلوها بالهدى. فالمستعار له هو الاختيار والاستبدال والمستعار منه هو الاشتراء، والربح والتجارة هما من لوازم الاشتراء وملاءمته.

18- الاستعارة التمثيلية

ولهذا القسم من الاستعارة أسماء عديدة، فهي تسمى أيضا الاستعارة المركبة، والاستعارة في المركب، والمجاز المركب، والتمثيل على سبيل الاستعارة، وهي ليست لفظا مستعارا واحدة، بل تركيب يكون فيه كل من المستعار منه والمستعار له صورة منتزعة من متعدد تصف الحال أو الصفة أو القصة، وهي من باب المثل السائر، مثال ذلك : " أراك

تقدم رجلا وتؤخر أخرى. " أي حالك كحال المتردد في القيام بأمر ما. فهو بين إقدام وإحجام، فتارة يريد الذهاب فيقدم رجلا، وتارة لا يريد فيؤخر أخرى

19- الاستعارة التهمكية

وتسمى أيضا الاستعارة التلميحية: وهي التي يأتي فيها بلفظ دال على المدح مكان لفظ دال على الذم، تهكما بالمخاطب مثل قوله تعالى حكاية عن قوم شعيب: "ذق، إنك أنت العزيز الكريم" (الدخان/ 49)، فلفظتنا العزيز والكريم تدلان على المدح وقد وضعنا مكان لفظتي الذليل والمهين اللتين تدلان على الذم، والغرض منهما هو التهكم بالمخاطب والاستهزاء به.

20- الاستعارة العلمية

بالإضافة إلى أقسام الاستعارة التي رأينا أضاف بعض البلاغيين أسماء الأعلام التي ذاعت وانتشرت بين الناس لأن أصحابها تميزوا بصفة من الصفات الحميدة أو القبيحة، مثل السموأل الذي تميز بالوفاء، ومادر الذي تميز بالبخل، وسحبان وائل الذي تميز بالخطابة، وغيرهم، وعد البلاغيون كلام أحدنا من باب الاستعارة إذا ما قال: "رأيت اليوم حاتما" وقصد من كلامه الرجل المتصف بالجود والكرم، وليس حاتما الطائي، الرجل الذي عاش في الأزمان الغابرة.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستعارة في العربية قد قسمت إلى أقسام دقيقة ومتشابهة حتى إنه يمكن لها أن تكون مثلاً أصلية، تصريحية ومرشحة في الوقت نفسه دون أن يحدث هذا أي خلل في البناء الاستعاري، ولعل هذا من تلوينات الكلام في العربية ولا نجد مثله في اللغة الإنجليزية التي تنح إلى تقسيم الاستعارة بطريقة مغايرة، وهذا ما سنتطرق إليه في الأجزاء الموالية من بحثنا.

الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

بعد استعراضنا لتعريفات الاستعارة و أركانها وأقسامها في اللغة العربية،هلم نرى نظرة البلاغيين الإنجليز إلى الاستعارة وتعريفهم لها، علما أنها غزيرة كثيرة الورد والتناول في اللغة الإنجليزية، وقد كُتب فيها الكثير وخاض في دراستها جمع غفير، وحاول تجديدها وإعادة

النظر فيها عدد لا بأس به من اللغويين ومنظري الترجمة حتى تكون سهلة الفهم، يسيرة المنال والترجمة.

1- تعريف الاستعارة لغة:

تجمع قواميس اللغة الإنجليزية على أن كلمة *metaphor*، أي استعارة، قد مرت بلغات عدة حتى تصل إلى اللغة الإنجليزية، وبالرسم الذي نراه عليها اليوم.

فقد دخلت هذه الكلمة إلى اللغة الإنجليزية عن طريق اللغة الفرنسية بلفظة *métaphore* ودخلت اللغة الفرنسية سنة 1265 عن طريق اللغة اللاتينية بلفظة *metaphora* التي دخلتها عن طريق اللغة الإغريقية بلفظة *metaphorein* وهي تتركب من كلمتين: *meta* وتعني ما وراء، ما بعد، و *phorein* وتعني نقل الشيء أو حمله من موضع إلى آخر، فهي إذا نقل بالمعنى المحسوس ونقل بالمعنى المجرد

2- تعريف الاستعارة اصطلاحاً

تعريفات الاستعارة في الاصطلاح في اللغة الإنجليزية كثيرة، متشعبة، تختلف من مدرسة لغوية إلى أخرى، ومن لغوي إلى آخر، فهي في قاموس

(Longman new universal dictionary 1982) :

"Metaphor is a figure of speech in which word or a phrase literally denoting one kind of object or idea is applied to another to suggest a likeness or analogy between them. "

أي: "الاستعارة هي صورة بيانية تطبق فيها كلمة أو عبارة تدل على شيء معين أو فكرة معينة على كلمة أو عبارة أخرى لتوحي بالتشابه أو قياس بينهما."

وقد ورد تعريف للاستعارة في قاموس

(The Random House Unbridged Dictionary 1993)

تقريباً بنفس المعنى، وهو:

"Metaphor is a figure of speech in which a term or phrase is applied to something to which it is not literally applicable in order to suggest a resemblance.»

أي: " الاستعارة هي صورة بيانية تطبق فيها لفظة أو تعبير على شيء ما لا يمكن تطبيقه عليه حرفيا، وهذا بغرض الإيحاء إلى تشابه بينهما."

أما في قاموس BBC English Dictionary 1992

فنجد تعريفا للاستعارة قد يكون شاملا لهاتين الفكرتين، وهو:

"Metaphor is a way of describing something by saying that it is something else which has the qualities that you are trying to describe»

أي: "الاستعارة هي طريقة لوصف شيء ما بالقول إنه شيء آخر له مزايا التي أنت تحاول وصفها "

وتذكر أنتونيا ألفاريز(1993) ANTONIA ALVAREZ في دراستها للاستعارة أن اللسانية الإنجليزية بروك روز (1965) BROOKE -ROSE وضعت للاستعارة تعريفا قالت فيه :

"Any identification of one thing with another;any replacement of the more usual word ore phrase by another. »
(Brooke –Rose. in Avarez ; 1993 : 481)

أي : "الاستعارة هي صورة بيانية تطبق فيها لفظة أو تعبير على شيء ما، لا يمكن تطبيقه عليه حرفيا، وهذا بغرض الإيحاء إلى تشابه بينهما "

وتريد بروك روز من هذا أن الاستعارة هي خروج من استعمال الألفاظ والتعابير الاعتيادية التي درجت عليها الألسنة وألفتها إلى استعمال الألفاظ والتعابير غير الاعتيادية بغرض التعبير عن فكرة ما، وهذا مع وجوب وجود مماثلة بين اللفظة أو التعبير وبين ما ينوب عن هذه أو ذاك، وهذا أيضا ما يعبر عنه مناحيم داجوت (1987) Menaheim Dagut في تعريفه للاستعارة، ذكرته ألفاريز أيضا، قال فيه:

"An individual creative flash of imagination fusing disparate categories of experience in powerfully semantic anomaly."

(Dagut. in Alvarez. op. cit: 480)

أي هي : "ومضة خيال فردية، إبداعية تصهر أصناف تجارب متفرقة لتجعل منها كيانا قوي الدلالة خارجا عن القياس. "

وجاء في ترجمة حسن غزالة 1992 لكتاب بيتر نيومارك Peter Newmark الذي يحمل عنوان A textbook of translation أن الاستعارة هي : "أي تعبير مجازي: المعنى المحول لكلمة محسوسة. وتشخيص مجرد. وتطبيق المعنى كلمة أو تلازم لفظي على ما لا يشير إليه حرفيا، أي وصف شيء بشيء آخر. وقد تكون الاستعارات "أحادية" أي كلمة واحدة – أو "امتدادية" (تلازم لفظي، أو مصطلح، أو جملة، أو مثل، أو مجاز، أو نص خيالي كامل) (غزالة، 1992: 141)

فمن هذه التعريفات كلها، يتضح لنا مدى اتساع رقعة الاستعارة في الإنجليزية.

فهي تشابه وتمثيل بين شيئين؛ وهي وصف لشيء بمزايا غيره، وهي خروج عن الاستعمال الاعتيادي للغة، وخروج عن القياس؛ وهي تارة كلمة واحدة أو مجموعة من الكلمات؛ وهي تارة أخرى جملة أو حتى نص كامل، والسؤال في هذا كله: هل يمكننا أن نجد للاستعارة في اللغة الإنجليزية أركانها كمثيلتها في العربية ؟

أركان الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

أركان الاستعارة في اللغة العربية عند البلاغيين العرب أربعة، غير أن البلاغيين في اللغة الإنجليزية، وبخاصة اللسانيين، قد اختلفوا كثير الاختلاف في تحديد أركانها، فمنهم من يعتبرها اثنين مثل ماكس بلاك

(1962) Max Black، وبيكمان وكالو (1974) Beekman and Callow، ومنهم من يعتبرها ثلاثة مثل ريتشاردز (1936) Richards، ومنهم حتى من يعتبرها أربعة مثل بيتر نيومارك (1982)

فلاستعارة بالنسبة إلى ماكس بلاك ليست لفظا واحدا بل هي الجملة بأكملها

(أنظر :481: cit: Alvarez. op)، وهي تتكون من ركنين اثنين : the frame أي الإطار، وهو السياق الذي وردت فيه الاستعارة ؛ و the focus أي البؤرة، وهو الكلمة المستعملة استعاريا أي اللفظ المستعار، مثال ذلك:

The ship ploughs the sea أي: تحرث السفينة البحر. فالإطار هو الجملة بأكملها. والبؤرة هو لفظة ploughs أي تحرث المستعملة في الجملة استعاريا، إذ كيف للسفينة أن تحرث البحر ؟

ويمكننا ترجمتها: تمخر السفينة عباب البحر

أما بيكمان وكالو فهما يريان أن للاستعارة ركنين اثنين أيضا، (أنظر Newmark 1982: 85) أول الركنين : the topic أي الموضوع، وهو العنصر الذي تصفه الاستعارة أي المستعار له ؛ وثانيهما : the point of similarity أي نقطة التشابه، وهو نقطة التشابه بين الموضوع والكلمة المستعملة استعاريا أي الجامع، مثال ذلك :

He has a heart of stone أي : له قلب من حجر، فالموضوع هو لفظة heart أي قلب، نقطة تشابه بين الموضوع والكلمة المستعملة استعاريا أي لفظة stone حجر هو القسوة، والمقصود هنا : له قلب قاس كالحجر، أو بتعبير استعاري عربي : قلبه قد من صخر.

ويعتبر ريتشاردز أول المتناولين لأركان الاستعارة بالدراسة.

(أنظر :481: cit: Alvarez: op. cit: Newmark)، وقد جعل للاستعارة ثلاثة أركان، فالركن الأول هو the tenor أي الفحوى، وهو العنصر الذي تصفه الاستعارة أي المستعار له ؛ والركن الثاني هو the vehicle أي الناقل أو حامل المشبه، وهو اللفظ المستعار ؛ والركن الثالث هو the ground أي الأرضية، وهو كما يدل عليه اسمه أرضية التشابه بين العنصر الموصوف والناقل أو حامل المشبه. مثال كل هذا ما يلي: eye of a

needle أي: عين الإبرة. فالفحوى هو الثقب الموجود في الإبرة أي العين، والناقل أو حامل المشبه هو كلمة eye أي: عين الإنسان والأرضية، أي وجه الشبه بين عين الإبرة وعين الإنسان هو الشكل، فكلاهما شبه ببيضاوي.

ويعد نيومارك من أكثر منظري الترجمة غزارة في الإنتاج من حيث تناوله للاستعارة وتدقيقه فيها، وأركانها عنده أربعة (أنظر Newmarck.op ;cit:85) أول هذه الأركان the object أي الموضوع، وهو العنصر الذي تصفه الاستعارة، ثانيها the image أي الصورة، وهو العنصر الذي يوصف به الموضوع، ثالثها the sense أي المعنى، وهو ما يظهر أوجه الشبه بين الموضوع والصورة، و رابعها the metaphor أي الاستعارة، وهو الكلمة أو الكلمات المأخوذة من الصورة، وفي المثال الذي ساقه وهو: a sunny smile والذي يمكننا ترجمته بعبارة "ابتسامة مشرقة" توضيح لهذه المفاهيم كلها، فالموضوع هو كلمة smile أي ابتسامة.

والصورة هو كلمة sun أي شمس، والمعنى قد يكون cheerful ;happy ;warm, أي، على التوالي، دافئ، سعيد، مرح، والاستعارة هو كلمة sunny أي مشمس ومشرق

والملاحظ في الأركان التي وضعها نيومارك للاستعارة في الإنجليزية أنها توازي أركان الاستعارة في اللغة العربية، فالموضوع هو بمنزلة المستعار له، والصورة هو بمنزلة المستعار منه، والمعنى هو بمنزلة الجامع، والاستعارة هو بمنزلة اللفظ المستعار.

أقسام الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

أقسام الاستعارة في اللغة الإنجليزية كثيرة، وقد تضاربت فيها الأقوال، مثلها مثل الاستعارة في اللغة العربية، وقد حاول كثير من البلاغيين واللغويين تبويبها وحصرها في عدد معين، وهي على العموم، ثلاثة أضرب تختلف باختلاف المدارس اللغوية والبلاغية التي تنتمي إليها، فالضرب الأول تقسم فيه الاستعارة من حيث فعلها، والضرب الثاني تقسم فيه

الاستعارة من حيث درجة تداولها واستعمالها، أما الضرب الثالث فتقسم فيه الاستعارة من حيث المفاهيم التي يصب فيها الكلام تبعاً للتجربة الشخصية أو تجربة المجتمع ككل، وتحت كل ضرب من الأضرب الثلاثة تندرج أقسام كثيرة، وهذا ما سندكره في الأجزاء التالية:

أولاً: أقسام الاستعارة من حيث فعلها:

تقود هذا الضرب من الاستعارة المدارس اللغوية البلاغية الإنجليزية الكلاسيكية وتقسم فيه الاستعارة من حيث فعلها، وأكثر أقسامه شيوعاً الأقسام الأربعة التالية:

1- الاستعارات الشخصية **Personifying metaphors**

وهي وتسمى أيضاً **anthropomorphic metaphors** أي استعارات التشبيه الإنساني، وهي تلك التي تضيف صفات بشرية على ما هو غير بشري، مثل:

My car whines in pain as it climbs up steep hills

Georgia University online : www.hcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/tropes.html

أي : تنن سيارتي ألما عند صعودها الهضاب الشاهقة.

ففي هذا المثال شبهت السيارة بالإنسان وجعلنا لها جسدا يحس وفما يصدر أنينا من شدة الألم، وهذه كلها من صفات بني البشر.

2- الاستعارات المجسدة **Concretising metaphors**

وتسمى أيضاً **reific metaphors** أي الاستعارات المجسدة، وهي تلك التي تجسد المجرد، فتضيف صفات مادية **concrete** على ما هو مجرد وغير مادي **'abstract'**

مثال ذاك من قاموس (1982) *Longman New Universal Dictionary*

A fat account

أي : حرفياً رصيد مالي سمين

والمقصود منه هو رصيد مالي كبير، ففي هذا المثال جعل الرصيد المالي **account**، وهو شيء مجرد وغير مادي، "سمينا" **fat** وهذه صفة مادية

3- الاستعارات الإحيائية: Animizing metaphors

وهي تلك التي تضيف روحا وحسا وحياة على الطبيعة أو الظواهر الطبيعية، مثال ذلك من

قاموس (1982) Longman New Universal Dictionary

An angry sky

أي : سماء غاضبة

وهو بمعنى مكفهرة، تنبئ بعاصفة، ففي هذه الاستعارة زرعت الحياة في السماء sky وجعل لها نفس غاضبة angry، والغضب من صفات الكائن الحي

4- استعارات تراسل الحواس Synaesthetic metaphors

وهي استعارات تراسل الحواس. وهي تلك التي توصف فيها مفاهيم تخص حاسة معينة (الذوق، الشم، البصر، السمع، اللمس) بألفاظ خاصة بحاسة أخرى كوصف اللون الأحمر red بأنه دافئ warm، واللون الأزرق blue بأنه بارد cold، فالدفع والبرودة خاصان بحاسة اللمس وليس خاصين بحاسة البصر. أو كقولنا: a loud colour أي لون صارخ أو صاحب. فكلمة loud صفة للصوت المرتفع، فهي إذا خاصة بحاسة السمع وليس بحاسة البصر.

ثانيا: أقسام الاستعارة من حيث تداولها:

إن متزعمي أقسام الضرب الثاني لا يحصون عددا، من بلاغيين وأدباء وكتاب وأصحاب قواميس أدبية ولغوية ومنظري الترجمة أمثال : جوزيف شيبلي (1970) Joseph Shipley، بيريلمان Perleman (د.ت)، إيليز صومر (1995) Elyse Sommer ودوري وايس (1995) Dorie Weiss، وكريستين مايسون (1982) Kirsten Mason، ونومارك (1982). وهذا الضرب من الاستعارات يقسم من حيث استعماله وتداوله في الكلام، وهو خاضع لعامل الزمن ويتميز بالحركية الدائمة إذ بين الحين والآخر يضاف له قسم جديد للاستعارة تميزها عن غيرها من الاستعارات. ومن أكثر أقسامه شيوعا مايلي.

1-الاستعارات المطلقة: Absolute metaphors

وهي الاستعارات المطلقة. وتسمى أيضا paralogical metaphors أي الاستعارات المجانبة للمنطق وantimetaphors أي الاستعارات المضادة أو الاستعارات التي لا يوجد فيها وجه شبه ظاهر، ممكن الإدراك بين المستعار منه والمستعار له، مثل:

.....

We are the eyelids of defeated caves

(Shipely,online :www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metapjor.html)

أي : نحن أجفان مغارات مهزومة

لماذا شبهنا بالأجفان eyelids؟ وكيف هي المغارات المهزومة defeated caves ؟ وأين وجه الشبه بين المستعار له الأجفان والمستعار منه المغارات المهزومة ؟.

2- الاستعارات النشطة Active metaphors

وهي الاستعارات النشطة وتسمى أيضا الاستعارات الحية Live metaphors، وهي تلك الاستعارات الجديدة التي لم تصبح بعد جزءا من الاستعمال اليومي للغة مثل:

You are my sun

(Perelman,online :www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metapjor.html)

أي: أنت شمسي

حيث شبه الشخص المحبوب بالشمس sun لأنه يمثل إشراقة في الحياة ويزود الطرف الآخر بالدفء والحرارة

3-الاستعارات المبتذلة Cliché metaphors

أي الاستعارات المبتذلة وهي تلك الاستعارات التي أصبحت آلية في اللغة كالأمثال والتعابير الاصطلاحية. وهي في مرتبة بين من الاستعارات المنثرة والاستعارات المعيارية. ويقسمها نيومارك إلى فرعين من المتلازمات اللفظية collocations

الفرع الأول يتكون من صفة ذات معنى مجازي figurative adjective واسم ذي معنى حرفي literal noun مثل:

Filthy lucre. (Newmark, op.cit :87)

أي : مال قذر

فكلمة lucre أي مال، اسم ورد بمعناه الحرفي، وكلمة filthy أي قذر، صفة وردت بمعنى مجازي، وليس المقصود من هذا المال المتسخ على وجه الحقيقة، وإنما المقصود منه المال المحصل عليه بطرق ملتوية غير شريفة، أي الكسب غير المشروع، وقد أطلق على هذا الفرع تسمية simplex metaphor أي استعارة مبسطة

والفرع الثاني يتكون من فعل ذي معنى مجازي figurative verb واسم ذي معنى مجازي figurative noun مثل :

Explore all avenues

أي : تقصى كل السبل

فكلمة explore أي تقصى، فعل ورد بمعناه المجازي، وكلمة avenues أي سبل، اسم ورد بمعناه المجازي والمقصود من هذا هو استنفاد كل الطرق من أجل هدف معين

4- الاستعارات المعقدة: Complex metaphors

و هي تلك الاستعارات التي تمزج تماثلاً فوق آخر، مثال ذلك

That throws some light

أي: ذاك يلقي بعض الضوء على المسألة، فالقاء بعض الضوء ' استعارة لأن الضوء لا يُلقى بل يُسلط على الشيء و مُزج مع استعارة أخرى هي 'light' ضوء، لأنه ليس هناك في الواقع ضوء، بل هو 'ضوء' يرمز إلى التفسير أو الشرح أو غير ذلك

5- الاستعارات المركبة: Compound metaphors

أي الاستعارات المركبة. و تسمى أيضا Loose metaphors أي الاستعارات المفككة، و هي تلك الاستعارات التي تشد الانتباه لكثرة وجوه الشبه فيها بين المستعار منه و المستعار له، مثل قولنا في وصف عداء: (Shipley, He has the wild stag's foot. loc. cit): له قَدَم الأيِّل الوحشي، فأوجه الشبه بين المستعار له 'العداء runner' و المستعار منه 'الأيِّل الوحشي' wild stag كثيرة هي: الرشاقة و سرعة العدو و الإقدام

6- الاستعارات المندثرة: Dead metaphors

وتسمى أيضا Frozen metaphors أي الاستعارات الجامدة، و Fossilized metaphors أي الاستعارات المتحجرة، lexicalised metaphors أي الاستعارات المَقْوَمَسَة، و هي، في الأصل، ألفاظ استعملت كاستعارات ثم اندثر معناها الحرفي و تجذرت في اللغة و جرت على الألسنة و فقدت كل ميزات الفنية و اندمجت في اللغة حتى إن تمييزها يصعب إلا بطول نظر، و يقسم نيومارك هذا النوع من الاستعارات إلى فرعين، أطلق على الفرع الأول تسمية Opaque dead metaphors أي الاستعارات المندثرة المعتمدة، و هي استعارات ذات أصول أجنبية مثل الفعل consider أي: أَمَعن، تفحص، تأمل و دَقَّق النظر، و هو في الأصل لفظ دخيل على اللغة الإنجليزية مستعار من اللغة اللاتينية considerare ومعناه: نظر إلى النجوم، و أطلق على الفرع الثاني تسمية Transparent dead metaphors أي الاستعارات المندثرة الشفافة، كالحجاز المرسل metonym الذي نجده في التكنولوجيا الخاصة بالدراجات أمثال الألفاظ التالية:

Fin, frame, skirt, worm, collar, nut, cradle. (Newmark, op. cit : 85-86

(أي: زعنفة، هيكل، جذع، مسننة دودية، طوق، صمولة، مهد دراجة، ونجد هذا الفرع أيضا في الألفاظ غير التقنية التي لها معان حقيقية و مجازية أمثال Head, foot, arm, eye. (Newmark, op. cit : 85-86) أي: رأس، قدم، ذراع، عين. فلفظة head رأس، على سبيل المثال، لها معنى حقيقي هو رأس الإنسان كما لها معنى مجازي كقولنا: -:

The head of a hammer / The head of a nail أي: رأس المطرقة / رأس

المسمار

7-الاستعارات الخاملة: Dormant metaphors

و هي تلك الاستعارات التي فقدت علاقتها بالفكرة الأصلية التي كانت تعبّر عنها و تدلُّ عليها، و هي في مرتبة وسطى بين الاستعارات المندثرة و الاستعارات الحية، نستعملها في حديثنا اليومي ولو دققنا النظر فيها وجدنا لها معنى استعاريا غير المعنى الحرفي الذي تدل عليه، مثال ذلك من قاموس

Longman New Universal Dictionary:(1982).

He was fuming with anger!

أي حرفيا: لقد كان يدخن غضبا! و المقصود بهذا: لقد استشاط غضبا
!حيث fuming يوحى إلى الدخان و البخار أي الغليان و النار .

8-الاستعارات الممددة: Extended metaphors

و هي تلك الاستعارات التي تجعل فيها موضوعا واحدا محوريا و تضيف له موضوعات أو تشبيهات فرعية متعددة، مثل وصف الرئيس ليندن جونسون Lyndon Johnson للولايات المتحدة الأمريكية بقوله:

The uncrossed desert and the unclimbed ridge ... the star that is not reached and the harvest that's sleeping in the unplowed ground.

(Sommer, online: www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metaphor.html)

أي: هي الصحراء التي لم يعبرها أحد و هي الجبل الشاهق الذي لم يتسلقه أحد...هي النجمة التي لم يبلغ إليها أحد و هي الحصاد الذي ينام في الأرض غير المحروثة .
فالولايات المتحدة الأمريكية هي الموضوع المحوري في هذه الاستعارات كلها و قد وصفها بتشبيهات عدة، فهي الصحراء الشاسعة و الجبل الشاهق و النجمة العالية و الحصاد العميم

9- الاستعارات الضمنية: Implicit metaphors

و هي تلك الاستعارات التي يكون المستعار له فيها غير مصرح به، بل يُفهم ضمناً مثل

I am burning. (Victoria University, online : loc. cit)

أي: أنا أحترق. فالمستعار له المفهوم ضمناً هو الهوى passion. و تقدير الكلام هو:
الهوى يحترق بداخلي أو أنا أحترق هوى

10- الاستعارات المختلطة: Mixed metaphors

و هي عادة تركيب ترد فيه استعارتان أو أكثر و تكون ذات ترابط غير منطقي. مثال

LongmanNew Universal Dictionary: ذلك من قاموس

Put the ship of state on its feet.

أي: وضع سفينة الدولة على قدميها، حيث شُبّهت أمور الدولة بالسفينة ship ، و
شُبّهت السفينة بإنسان بقدمين feet و الرابط بين الاستعارتين غير منطقي، إذ السفينة
تُبحر و لا تقف على قدمين.

11- الاستعارات الأصلية: Original metaphors

و تسمى أيضاً Creative metaphors أي الاستعارات المبتكرة، و هي تلك
الاستعارات الشعرية التي استُحدثت لمناسبة معينة أو لتعبير خاص كتلك التي نجدها في
مؤلفات كبار الأدباء، كالمثال الذي ذكره حسن غزالة عن نيومارك، و هو ما جاء على
لسان الأدبية إيفلين واو Evelyn Waugh في قولها:

“Oxford, a place in Lyonesse!” - نيومارك. عن حسن غزالة، 1992

153: أي: "أوكسفورد، مكان في ليونيس الأسطورية" و هي تعني: "أوكسفورد، التائهة في
أساطير منطقة مخيفة نائية.

12- الاستعارات الحديثة: Recent metaphors

و هي تلك الاستعارات التي لم تَرِد في كلام الأولين في الماضي كتلك التي نجدها في الألفاظ العلمية الحديثة، حيث نجد في مجال الإعلام الآلي، على سبيل المثال:

The mouse of the computer (فأرة الكمبيوتر) فالفأرة 'mouse' هنا

آلة وليست حيوانا،

The brain of the computer عقل الكمبيوتر و العقل 'brain' كذلك جهاز و

ليس عضو التفكير لدى الإنسان، فالجامع بين الفأرة-الآلة و الفأرة-الحيوان هو الشكل؛ و الجامع بين العقل-الجهاز و العقل-العضو هو الوظيفة .

13- الاستعارات المتأصلة: Root metaphors

و هي تلك الاستعارات الممتدة جذورها عميقا في الفكر الإنساني و لا يُجَدِّد مفهومها الاستعاري إلا الخلفية الثقافية للمُتَلَقِّي، مثل:

The thread / The cord. (Shipley, loc. cit)

أي: الخيط / الحبل، فهاتان اللفظتان، بالنسبة إلى المُتَلَقِّي العربي مثلا، لا تحملان خلفية ثقافية ما، غير أنهما بالنسبة إلى المتلقي الغربي توحيان إلى دلالة قديمة في الميثولوجيا الإغريقية و اللاتينية و هي حياة الإنسان، و أصل الأسطورة أن ثلاث أخوات غزّالات

The Fates يتحكمن في خيط / حبل كل إنسان، و هنّ: كلوتو Clotho التي تُمدّ

الصوف و تغزله خيطا يمثل قَدَر الإنسان؛ و لاكيسيس Lachesis التي تفتل المغزل و تلفّ خيط الوجود؛ و أتروبوس Atropos التي تُحدّد ميعاد الموت و تقطع الخيط.

14- الاستعارات البسيطة: Simple metaphors

و تُسمى أيضا Tight metaphors أي الاستعارات الملتزمة، و هي تلك الاستعارات التي يكون فيها وجه شبه واحد فقط بين المستعار له و المستعار منه، مثل

Cool it ! (Shipley, loc. cit)

أي حرفيا: برّدها ! و المقصود بها :اهدأ، برّد أعصابك! فنحن نتصور إنسانا قد ثارت أعصابه كالبركان و لا يُهدّئ غضبه إلا البرودة، فالغضب نار ولا سبيل لإطفائها إلا بالماء، فوجه الشبه بين المستعار له و هو 'الإنسان الثائر غضبا' و المستعار منه و هو 'البركان أو النار' هو شدة الحرارة.

15- الاستعارات المعيارية: Standard metaphors

و تسمى أيضا Stock metaphors أي الاستعارات المتداولة، و هي على العكس من الاستعارات المندثرة، استعارات كثيرة الورد في اللغة ولكنها لم تتجذر فيها بعد، مثل:

A ray of hope. (Newmark, op. cit : 88)

أي: بصيص أمل .حيث شُبّهت الحياة التعيسة بالظلام، و شُبه الأمل 'hope' فيها بالشمس يُصدر أشعة منيرة

16- الاستعارات المغمورة: Submerged metaphors

و هي تلك الاستعارات التي يكون فيها المستعار منه غير مصرح به، بل يُفهم ضمنا أو يُشار إليه بشيء من لوازمه، مثل

My winged thought. (Shipley, loc. cit).

أي: فكري المبحّث، فعلى المستمع أو القارئ هنا أن يستحضر صورة الطير لأنه هو المستعار منه. فالفكر عندما يطير بنا في شتى مجالات المعرفة يُشبه بطائر يضرب بجناحيه هنا و هناك.

ثالثا: الاستعارات المفهومية

أقسام الضرب الثالث من الاستعارات وراءه علماء اللسان جورج لاکوف George Lakoff (1980) و مارك جونسون Mark Johnson، 1992؛ و مارك تارنر Mark Turner، 1989) و مايكل رادي Michael Reddy 1979 الذين قاموا بدراسة الاستعارة دراسة دقيقة متأنية و بخاصة لاکوف و جونسون في مؤلفهما 'we live by metaphors' الذي نُقل إلى العربية بعنوان 'الاستعارة التي نحيا بها' حيث استقر رأيهما على أن الاستعارة في الأصل: "هي عملية ذهنية و ليست لغوية، و أن ما اصطلح عليه تقليديا بكونه استعارة ليس إلا تجليا للاستعارة الذهنية أو تعبيرا عنها (الحراصي، 1999: 26، فهي إذا ليست مجازا لغويا، بل هي أمر متصل بالذهن. وقد أطلقا عليها تسمية The conceptual metaphor أي: الاستعارة المفهومية، و هي استعارات تستند إلى التجربة الفردية و النظرة الخاصة إلى العالم المحيط بنا و تصب البناء الاستعاري على اختلاف أنواعه في قوالب مفهومية لا تعد و لا تحصى؛ هي استعارات مفهومية تصورية لا نشعر بها، ولكننا، على حد تعبيرهما، 'نحيا بها'، و توصلا إلى أن أقسام هذه الاستعارات لا تتعدى الثلاثة تنضوي تحتها كل أقسام الاستعارات المستعملة في اللغة الإنجليزية، كما سنرى في أقسام الاستعارة المفهومية الثلاثة التالية، وهي مقارنة فلسفية للاستعارة لا تعتمد أركانها بل مفاهيمها.

1- الاستعارات البنيوية: Metaphors Structural

و هو إحلال تجربة ما في بنية، أو قل في مجال تجربة أخرى، و هذا في قالب مفهومي معيّن، كما في مفهوم "Argument is war" أي 'الجدال حرب' حيث أحللنا 'الجدال' في مجال 'الحرب'، و وجه الشبه بينهما أنه يستخدم النقاش بين شخصين في قضية ما، فيختلفان فيها، فيدافع كل منهما عن وجهة نظره، ثم ينتهيان بانتصار أو هزيمة، أو ينتهيان بهدنة، و

هذا كله مجال حرب، و في الحديث اليومي المستعمل في الجدل يورد جورج لاكوف و مارك جونسون الأمثلة التالية:

I demolished his argument.
Your claims are indefensible.
He attacked every weak point of my argument.
(Lakoff & Johnson, 1980 : 14)

أي: - لقد قوضت حجته

ادعاءاتك لا يمكن الدفاع عنها

لقد هاجم كل نقطة ضعيفة في حُجتي

ففي هذه الأمثلة استُعيرت تراكيب مستعملة في المجال الحربي و هي: الفعل demolish أي قوّض، و الصفة indefensible أي لا يمكن الدفاع عنها، و الفعل attacked أي هاجم، و وُضعت محل تراكيب أخرى قد تكون مثلاً، الفعل refuted بمعنى دحضت و فندت؛ و الصفة unjustifiable بمعنى متعذر تبريره؛ و الفعل reproached بمعنى لَوَّم أو الفعل criticised بمعنى انتقد.

2- الاستعارات الاتجاهية: Orientational metaphors

و هو الاستعمال الاستعاري للفظة ما مع دلالة مفهومها المكان 'spatialisation' و التوجه 'directionality' حيث ينظّم هذا النوع من الاستعارات المفاهيم الكثيرة، الواحد مع الآخر، في قالب مفهومي يدل على المكان، كما في الأمثلة التالية:

Try to pack more words into fewer words.
Don't force your meanings into the wrong words.
Can you extract coherent ideas from that prose ?
(Reddy, 1979 : 286-288)

أي:

حاول أن تحشر معاني كلمات أكثر في كلمات أقل

لا تحصر معانيك في الكلمات الخطأ

هل يمكنك استخراج أفكار متماسكة من تلك القطعة النثرية؟

ففي هذه الأمثلة استعملت الألفاظ pack into: أي كدّس و حشر في مكان ما، و force into أي حصر و أدخل قسرا و عنوة في مكان ما، و extract from أي اقتلع و استخرج من مكان ما.

و هي كلها ألفاظ خاصة بالمكان و بالتوجه استُعمِرت ها هنا في تعابير لسانية مجردة لا علاقة لها بالمكان البتة، و هذه الألفاظ كلها تندرج ضمن الإطار المفهومي

Linguistic expressions are containers

أي التعابير اللسانية حاويات! و معنى هذا أنه يمكن، من خلال الأمثلة الآتية الذكر، اعتبار التعابير اللسانية التي نستعملها في حديثنا اليومي أشياء تدل على الحيز و المكان، لها باطن و ظاهر و حدود بإمكاننا أن نُوجد داخلها أو خارجها أو بجوارها، مثلها مثل أي وعاء أو علبة أو حاوية أو سيارة أو بيت، و ليست صورة ذهنية مجردة فقط.

3- الاستعارات الكينونية: Ontomological metaphors

وهو الاستعمال الاستعاري للألفاظ الدالة على المجرد اغير المحسوس كالأحداث و النشاطات الفكرية و الأحاسيس و الأفكار و النظر إليها على اعتبار أنها كيانات entities و أشياء مادية محسوسة concrete، و ذلك بغية جعلها ملموسة أكثر بالنسبة إلى العقل البشري، كما في المثال التالي:

We need to combat inflation (Lakoff & Johnson, op. cit: 25)

أي: ينبغي علينا مكافحة التضخم، حيث اعتُبر التضخم هاهنا، و هو حدث غير محسوس، كيانا قائما بذاته تجب علينا مكافحته .

هذا عن أقسام الاستعارة في الإنجليزية، و بأصربها الثلاثة، و إذا ما دققنا النظر فيها وجدناها، في واقع الأمر، تعبر عن الشيء نفسه و عن الفكرة ذاتها ولكن بصيغ متباينة و نظرة إليها من زوايا مختلفة، ليس إلا، فهي، في الحقيقة، كالدمى الروسية Russian dolls، استعارات متداخلة و مندججة بعضها في بعض، تصف وجها لغويا واحدا و هو التعبير الاستعاري في اللغة الإنجليزية، فتارة ننظر إلى الاستعارة من حيث فعلها، و تارة من حيث تداولها، و تارة أخرى من حيث المفهوم الذي تدل عليه، وفي آخر المطاف نصل إلى أمر واحد هو الاستعارة في حد ذاتها

خلاصة الفصل و من كل ما سبق ذكره عن الاستعارة في اللغتين العربية و الإنجليزية، نخلص إلى أنهما ليستا بعيدتين إحداها عن الأخرى، و أنهما تشتركان و تتوافقان في مناحي كثيرة، فهما تعتبران التشبيه و التماثل ركيزة في الاستعارة، و أن حسنهما يكون في الابتعاد عنهما قدر المستطاع؛ و أن الاستعارة عملية استبدال لغوية نضع فيها عنصرا لغويا مكان عنصر لغوي آخر؛ و أن لكلتيهما أركاناً متشابهة و أقساماً متقاربة، و مهما يكن من أمر، فإن الاستعارة كما يقول رجاء عيد: "هي عملية خلق لغوي يؤدي إلى استمرار شباب اللغة و نضارتها." (عيد، 1979: 157). (و بفضلها تزيد المداخل اللغوية lexical entries في القواميس عددا و ثراء، و يُعَدُّها اللساني الإنجليزي جوفري ليتش (1985) Geoffrey Leech من أكثر وسائل النقل الدلالي semantic transfer إثماراً لأنها زيادة في المعنى و نقل في الدلالة، و هذا عينه ما كان يعبر عنه البلاغيون العرب بقولهم 'الخروج من الحقيقة إلى المجاز اتساع في الاستعمال،' والاستعارة في اللغتين العربية و الإنجليزية كلتيهما تنم عن استعمال راق للغة و تتعدى كونها زحرفاً لغوياً فقط، بل تصل حتى إلى الاعتلاء بأساليب التعبير عن خبايا النفس، و الاستعارة بالنسبة إلى الشاعر، كما يقول عنها ليتش:

"Metaphor is the means by which he takes his revenge on language for the 'sereotyped idea' which have prevailed over the truth'." (Leech, 1985: 215)

أي: "إن الاستعارة هي الوسيلة التي ينتقم بها من اللغة بسبب تلك 'الأفكار المقولبة' التي 'انتصرت على الحقيقة'."

ونحن لا نشاطر ابن قتيبة الرأي في أن من أشد الفوارق بين اللغة العربية و سائر اللغات هو غنى العربية بالاستعارة و افتقار سائر اللغات لها، إذ بعد دراستنا أساليب التعبير الاستعاري في اللغتين، اتضح لنا أن اللغتين كليهما تزخران بالمجاز عموما و بالاستعارة خصوصا، و الفارق بينهما هو كيفيات تصنيفها و تقسيمها، فلكل منهما مجتمع قائم بنفسه، و لكل منهما ثقافة تضرب في عمق هذا المجتمع، و لكل لغة منهما عبقريتها و خصوصياتها اللسانية و الثقافية

تعرفنا إذًا بشكل مجمل على الاستعارة في اللغة العربية و اللغة الإنجليزية بكل جوانبها اللغوية و الذهنية و الثقافية، و سنركّز اهتمامنا، في المبحث الموالي من دراستنا هذه، على علاقة الاستعارة بالترجمة عموما، و على أساليب ترجمة الاستعارة على وجه الخصوص .

المبحث الثالث :أساليب ترجمة تجليات الاستعارة:

ويتناول بالدراسة مسألة ترجمة تجليات الاستعارة، وهي مسألة يعتبرها الكثير من المترجمين ومنظري الترجمة ذات أهمية كبيرة، ولذلك سنتعرض لهؤلاء الذين نادوا بتأسيس نظرية لترجمة الاستعارة تخصها بالدراسة والبحث وكذلك لمن ناقضوهم الرأي، ومن هذا سنحاول رصد الأفكار المختلفة في ترجمة الاستعارة والآراء التي تم مقارنتها بها والتي تتمحور أساسا في ثلاثة محاور:

ترجمة الاستعارة على مستوى اللفظة، وترجمة الاستعارة على مستوى النص، وترجمة الاستعارة على مستوى الثقافة.

ومهما يكن من شأن هذه المقاربات واختلافها إلا أنها كما سنرى لاحقا في الأجزاء المكونة لهذا الفصل تنادي جميعها بأهمية الاستعارة في اللغة والفكر والثقافة.

نحو نظرية لترجمة الاستعارة

تزخر المكتبات بالكتب المتعلقة بالترجمة تأريخاً، ودراسة وتحليلاً، ولكن مع هذه الكثرة، فإن القليل منها فقط يتناول دراسة ترجمة الاستعارة، فهي لم يخصص لها الكثير من الأدبيات المفردة، بل أدرجت ضمن إطار الترجمة عموماً، وإن المترجمين ومنظري الترجمة يقرون أن هناك فعلاً عقبات جمة تعترض سبيل المترجم عند تناوله نصوصاً تحفل بأقسام الاستعارة المختلفة إلا أنه في نظرهم لا جدوى من تأسيس نظرية لترجمة الاستعارة قائمة بذاتها، وحجة هؤلاء في ذلك أن الإنسان عندما يعدم التعبير عما يختلج في نفسه يلجأ إلى استعمال تعابير استعارية بمفردات موجودة أصلاً في لغته، وهو بذلك لا يبتدع مفردات جديدة، بل ينهل من القاموس اللغوي المشترك بين مجموع الناطقين بلغته، تقول كرسيتين ميسون (1982) Kristen Mason في هذا الشأن :

It is the fact that metaphors are typically of old words- words already in common use – that creates problems for the translator dealing with original metaphor. it is this same fact- the fact that metaphors are typically made of old words which shows the problems involved in translating a metaphor are a function of the problems involved in translating in general. (Mason. 1982. 141)

أي: "إن كون الاستعارات مأخوذة عادة من كلمات قديمة، كلمات باتت ذات استعمال عادي، و هو الذي يخلق مشاكل للمترجم المتعامل مع الاستعارة الأصلية. وإن هذا الأمر – كون الاستعارات مأخوذة عادة من كلمات قديمة – هو الذي يظهر بأن المشاكل التي تنطوي عليها ترجمة الاستعارة هي تابع للمشاكل التي تنطوي عليها الترجمة على وجه العموم."

فمن كلام كرسيتين ميسون يتضح أن لها ميلاً بئناً في إدراج الاستعارة ضمن نظرية الترجمة عموماً دون النظر إليها على حدة وإفرادها بنظرية خاصة بها. وهي في موضع آخر تضيف جازمة القول :

There cannot be a theory of the translation of metaphor ; there can only be a theory of translation. (Mason; op.cit! 149)

أي : " لا يمكن أن تكون هناك نظرية لترجمة الاستعارة، بل بالإمكان وجود نظرية للترجمة فقط "

وعلى العكس من هذا، فقد سعى بعض المترجمين ومنظري الترجمة إلى تأسيس نظرية لترجمة الاستعارة ونادوا بأهمية ذلك وحاولوا إيجاد أساليب وطرائق تمكن المترجمين المبتدئين منهم والمتمرسين من ترجمة الاستعارات ترجمة سليمة وفيه لا تخل بالمعنى، فنيومارك مثلاً، يعتقد أن الاستعارة هي منبع المشاكل التي تنطوي عليها الترجمة وكثير من العلوم المتصلة باللغة، وهو في هذا الشأن يقول :

"Metaphor is at the centre of all problems of translation theory, semantics and linguistics». (Newmark; 1982 : 96)

أي : "تعتبر الاستعارة بؤرة كل المشاكل التي تعترض كلا من نظرية الترجمة، علم الدلالة واللسانيات. "، ويعد داجوت، بحكم تجربته الطويلة في الترجمة الإنجليزية والعربية، من أوائل أثاروا فكرة ترجمة الاستعارة، وذلك سنة 1976 في مقاله :

Can metaphor be translated?

أي : هل يمكن ترجمة الاستعارة ؟، ثم تلاه بعد ذلك مترجمون، ومنظرو ترجمة كثر، كل يدلي بدلوه في المسألة، وقد ذكر عبد الله الحراصي (1998) أن الناقد العربي عبد القاهر الجرحاني كان أول من أشار إلى الاستعارة في الترجمة في كتابه أسرار البلاغة.

وإن المتصفح لما يصدر هنا وهناك من كتب ومقالات، يجد الاهتمام المتزايد بالاستعارة يوم بعد يوم، دراسة وترجمة، فلا غرابة أنك تجد دراسات بعناوين مختلفة مثل : الاستعارة في خطابات الرئيس جورج بوش George Bush في حرب الخليج، الاستعارة في الأدب الشعبي المتناول النزاع الفلسطيني العربي، الاستعارة في خطابات سيلفيو بيرلوسكيني Silvio Berlusconi الرياضية، وإلى غير ذلك من العناوين الدقيقة في مجال الاستعارة. ومن ذا كله نبع الاهتمام بوضع مقاربات في ترجمة الاستعارة، ومن ذا كله نبع الاهتمام بوضع مقاربات في ترجمة الاستعارة

ونحن نوافق زهير معالج (1999) الرأي في دراسته لترجمة الاستعارة بين اللهجة العربية التونسية واللغة الإنجليزية، حيث لاحظ أن معظم الآراء في مسألة ترجمة الاستعارة تنحصر في

ثلاثة، فالرأي الأول يناهز بتناول ترجمة الاستعارة على مستوى اللفظة، والرأي الثاني يناهز بتناول ترجمة الاستعارة على مستوى النص، والرأي الثالث يناهز بتناول ترجمة الاستعارة على مستوى الثقافة، ومن هذا المنطلق سنحاول دراسة هذه الآراء بالتفصيل في الأجزاء الثلاثة الموالية.

ترجمة الاستعارة على مستوى اللفظة

يدعو المنادون بتناول ترجمة الاستعارة على مستوى اللفظة إلى تحليل الاستعارة، أية استعارة، على حدة، بمفردها، دونما تركيز معين على النص الذي وردت فيه أو الثقافة التي تنتمي إليها، وهذا ما تؤكد كريسيتين ميسون، على سبيل المثال، في قولها :

Each occurrence of a metaphor for translation must be treated in isolation. (Mason; op.cit:194)

أي : "فعلى المرء، إذا ما تناول استعارة ما قصد ترجمتها أن يتعامل معها على حدة " وإننا لنجد الكثير من المترجمين ومنظري الترجمة من استهوتهم الفكرة فأكبوا على عمل متعب، ولكن كثير الدقة، وهو إيجاد أساليب وقواعد معيارية تسهم في القضاء على صعوبات ترجمة الاستعارة، وإن من أكثرهم تألقا في هذا المجال الثنائي فيني وداريلني Vinay & Darbeleny (1972) اللذين كان لهما قصب السبق في الإشارة إليها، ونيومارك (1982) الذي كان له الفضل في تطويرها والتفصيل فيها. وقد التحق بالركب بعدهم الكثير من المترجمين ومنظري الترجمة أمثال كرسيتين ميسون (1982) وألفاريز (1993) وأن كريسيتين هاكستروم Anne Christine Hagstrom (2000).

وقد انتهجوا جميعهم نفس الطريقة، واتفقوا في بعض الأساليب واختلفوا في أخرى، وأفادوا الكثير من تجربة نيومارك الذي يعد من أكثر منظري الترجمة بحثا في ترجمة الاستعارة، وقد أفرد لها فصولا طويلة، في كتبه، وخصها بالدراسة والبحث الدقيق، وعدد أساليب ترجمة الاستعارة عنده سبعة.

ونشير إلى أن نيومارك قد ساق لكل أسلوب من أساليب الترجمة الاستعارة مثالا أو مثالين بالإنجليزية وترجمه إلى اللغة الفرنسية، أو بالعكس. وقد تتبعنا طريقته في ترجمة هذه

الأمثلة بحيث وضعنا لكل مثال مقابلا بالعربية تبعا للأسلوب المقترح، وفي مايلي من أجزاء تفصيل لكل الأساليب التي جاء بها نيومارك.

1- الأسلوب الأول

نقل الاستعارة نفسها من اللغة المصدر إلى اللغة -الهدفنقلا حرفيا شريطة أن تكون الاستعارة التي تم نقلها مألوفة لدى القارئ في اللغة الهدف، ومعنى ذلك أنه يجب الحفاظ على نفس الاستعارة من حيث التداول والاستعمال، فكلما كان المعنى شائع الاستعمال، كانت الترجمة أسهل، مثال ذلك :

A ray of hope = Un rayon d'espoir. (Newmark; op.cit:88)

أي :بصيص أمل /شعاع أمل

فالاستعارة الإنجليزية وهي شعاع أمل ترجمت بالفرنسية شعاع أمل وقد تمت ترجمتها بـ: شعاع أمل أو بصيص أمل، فالنقل هنا تم حرفيا في اللغات الثلاث، وهي صورة استعارية مألوفة لدى كل من القارئ الإنجليزي، والفرنسي، والعربي.

2- الأسلوب الثاني

تعويض الاستعارة في اللغة المصدر باستعارة معيارية تؤدي نفس المعنى في اللغة الهدف، شريطة أن لا يحدث هذا تضاربا وتنافرا مع ثقافة اللغة -الهدف، والمقصود من هذا هو تعويض الاستعارة في اللغة- المصدر بمكافئ ثقافي cultural equivalent في اللغة الهدف، مثل :

When in Rome ; do as romans do = Il faut hurler avec les loups. newmark ; op.cit :89

أي :إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم.

فالاستعارة الإنجليزية وهي إذا كانت في روما فافعل كما يفعل أهل روما قد تم تعويضها بمكافئ في اللغة الفرنسية وهو يجب أن تعوي إذا كانت مع الذئاب، وقد اقترحنا لها مكافئا في اللغة العربية وهو إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم.

3- الأسلوب الثالث

ترجمة الاستعارة بتشبيهه، مع الإبقاء على صورة الاستعارة والاحتفاظ بها، وهذا الأسلوب هو

من أشد أساليب ترجمة الاستعارة وضوحا وجلاء في التخفيف من التصادم الثقافي الذي من الممكن أن تحدثه الاستعارة في القارئ إذا ما نقلناها نقلا حرفيا إلى اللغة الهدف، مثال ذلك

La brosse du peintre tartine le corps humain sur d'énormes surface = the painters brush spreads the human body over vast surfaces ; like butter on bread. (Newmark ; op.cit :90)

أي: تمدد فرشاة الرسام جسم الإنسان على مساحات رحبة كما تمدد الزبدة على شطائر الخبز

فهذه الاستعارة في الفرنسية وهي تزيد فرشاة الرسام جسم الإنسان على مساحات رحبة قد تم ترجمتها بتشبيهه باللغة الإنجليزية، وهو نفسه ما قمنا نحن كذلك بترجمته باللغة العربية في قولنا : تمدد فرشاة الرسام جسم الإنسان على مساحات رحبة كما تمدد الزبدة على شطائر الخبز.

4- الأسلوب الرابع

ترجمة الاستعارة بتشبيهه، مع زيادة تفسير للمعنى في حال ما إذا كانت الاستعارة غامضة وراود المترجم شك في أنها ليست مفهومة لدى معظم القراء. ولهذا الأسلوب في ترجمة الاستعارة ميزة الجمع بين الترجمة التواصلية communicative traslation والترجمة المعنوية semantic translation فللقارئ المطلع والعارف بالموضوع الأولى، وللقارئ العادي الجاهل بالموضوع الثانية، مثال ذلك :

C'est un renard = he is as sharp and cunning as a fox
(Newmark ; op.cit :90)

أي : هو كالذئب في الدهاء وحدة الذكاء

فالاستعارة الفرنسية وهي "هو ذئب " قد ترجمت بتشبيهه باللغة الإنجليزية وأضيف للتشبيه تفسير للمعنى، فالتشبيه هو في عبارة as a fox أي "كالذئب "، والتفسير هو في

عبارة sharp and cunning أي حاد الذكاء وداهية، وهذا تماما ما تمت ترجمته إلى اللغة العربية "هو كالذئب في الدهاء وحدة الذكاء"

5- الأسلوب الخامس

تحويل الاستعارة إلى معنى. وفي هذا الأسلوب يجب على المترجم أن يجري تحليلا عنصريا للمعنى componential analysis، يحاول بذلك الإحاطة بكل ظلال معنى الاستعارة في النص المصدر، وهذا قصد المحافظة على درجة التداول والاعتقاد على الاستعمال في اللغة الهدف مثل:

Gagner son pain = earn one's living (Newmark ; op.cit :91)

أي : يكسب قوته

6- الأسلوب السادس

حذف الاستعارة، أي عدم ترجمتها، إذا كانت زائدة في الكلام وغير مفيدة، ويمكن تبرير هذا الحذف إذا ماتم المحافظة على وظيفة هذه الاستعارة في موضع ما من النص المراد ترجمته

7- الأسلوب السابع

نقل الاستعارة نفسها إلى اللغة -الهدف نقلا حرفيا مع زيادة تفسير للمعنى يهدف إلى تجلية الغموض وتأويل الإبهام، ويلجأ المترجم إلى هذا الأسلوب في ترجمة الاستعارة بغرض التأكد من فهم قارئ النص الهدف لها، وتمثيلا لهذا الأسلوب، ذكر نيومارك أن بيكمان وكالو (1974) عقبا على ترجمة الاستعارة التالية :

The tongue of a fire أي : اللسان نار من اللاتينية بأنه كان على المترجم أن يضيف تفسيراً لمعنى الاستعارة كأن يقول مثلا :

A fire ruins things ; what we say also ruins things

(Newmark ; op.cit :91)

أي : "النار تتلف الأشياء، وكذلك ما نقول يتلف الأشياء".

فهذه الاستعارة تم نقلها حرفيا من اللاتينية، وقد أضيف لها تفسير يوضح المعنى أكثر، وهو ما قمنا نحن كذلك بنقله إلى اللغة العربية.

هذه تفصيلا الأساليب المقترحة في ترجمة الاستعارة على مستوى اللفظة، وهي ترتكز جميعها على عزل الاستعارة عن النص أو السياق الذي وردت فيه، ومحاولة ترجمتها بعد ذلك، وهذا ما يعاب على المنادين بهذه الفكرة في هذا الأمر، ذلك أن ترجمة الاستعارة لا يمكن أن تحدد بأساليب تجريدية بحتة، ولا أن ننظر إليها بمعزل عن السياق الذي وردت فيه، زد على ذلك أنهم لم يوضحوا متى يقع اختيار المترجم على هذا الأسلوب أو ذاك أثناء ترجمته الاستعارة، وهذا ما يجعل المترجم في حيرة من أمره، واستنادا إلى هذه الفكرة دعا بعض المترجمين ومنظري الترجمة إلى أهمية تحديد نمط النص الذي وردت الاستعارة فيه بغية ترجمتها ترجمة دقيقة وفيه، كما تشير إليه الدراسة التالية:

ترجمة الاستعارة على مستوى النص

ترجمة الاستعارة على مستوى النص هو تناول ترجمة الاستعارة حسب نمط النص: Text type الذي وردت فيه، إذ أن ترجمة الاستعارة بمعزل عن هذا الكيان الذي يؤويها هو في رأي الكثير من المترجمين ومنظري الترجمة أمر تنقصه الدقة والموضوعية، فبدونه لا يمكن للمترجم إيفاء الاستعارة حقها من حيث مستوى لغتها ودرجة تداولها وحدة تأثيرها في قارئ النص لهدف. فبتحديد نمط النص الذي وردت الاستعارة فيه، تتحدد ترجمة الاستعارة والأساليب المتبعة في ذلك

والمنبه إلى هذه النظرة أيضا المترجم الشديد الحنكة في هذا الميدان البريطاني نيومارك، وهو قبل ذلك يحدد ثلاثة أنماط نصوص أساسية وهي:

النصوص التعبيرية Expressive texts

النصوص الإعلامية Informative texts

النصوص الخطابية Vocative texts

وعلى هذا الأساس تناقش في الأجزاء التالية من هذا البحث إلى ترجمة الاستعارة في كل نمط من أنماط النصوص الثلاثة المذكورة.

1- ترجمة الاستعارة في النصوص التعبيرية

يقصد نيومارك بالنصوص التعبيرية كل النصوص التي يكون محورها كاتب النص author-centred، فهي نصوص فردية يث فيها الكاتب كل ما خالج قلبه وفكره، ويكثر فيها المجاز بشتى أنواعه، وأجلى أنواع هذه النصوص الشعر والقصة والرواية والخطاب السياسي والتصريح السياسي وغيرها، وهو يطلق على هذا النمط من النصوص تسميتين subjective texts أي النصوص الذاتية و I form texts أي نصوص المتكلم أو نصوص بصيغة المتكلم، أما عن الاستعارات الواردة في هذا النمط من النصوص فإنه يزودنا في ترجمتها بأسلوبين اثنين، فإذا كانت الاستعارة اصطلاحية conventional texts فما على المترجم إلا أن يترجمها اصطلاحيا وذلك بإيجاد مكافئ لها في القواميس ثنائية اللغة. أما إذا كانت الاستعارة غير عادية unusual texts فإنه على المترجم أن ينقل نفس الاستعارة نقلا حرفيا إلى النص الهدف

2- ترجمة الاستعارة في النصوص الإعلامية

يقصد نيومارك بالنصوص الإعلامية كل النصوص الموضوعية بغرض إعلامي إخباري، وهي عادة نصوص موضوعية ومحيدة، ومن أكثر أنواعها شيوعا التقارير العلمية والتقنية، المقررات الدراسية، المذكرات، المقالات في الجرائد والدوريات وغيرها. وهو يطلق على هذا النمط من النصوص تسميتين descriptive texts أي النصوص الوصفية و It form texts أي نصوص الغائب أو نصوص بصيغة الغائب، أما عن الاستعارات الواردة في هذا النمط من النصوص فإنه يزودنا في ترجمتها بأسلوبين اثنين، فإذا كانت الاستعارة اصطلاحية وذلك بإيجاد مكافئ لها في القواميس ثنائية اللغة، أما إذا كانت الاستعارة غير عادية فإنه على المترجم أن يحولها إلى معنى.

3- ترجمة الاستعارة في النصوص الخطابية

يقصد نيومارك بالنصوص الخطابية كل النصوص التي يكون محورها قارئ النص، وفيها يستعمل الكاتب كل الوسائل البلاغية والدلالية من أجل إقناع القارئ وإيصال رسالته إليه،

ومن أنواعها الإعلانات والتعليمات والدعاية والتنظيمات والقوانين وغيرها. وهو يطلق على هذا النمط من النصوص تسميات مختلفة: **directive texts** أي النصوص التوجيهية **persuasive texts** أي النصوص الإقناعية، و **You form texts** أي نصوص المخاطب أو النصوص بصيغة المخاطب، أما عن الاستعارات الواردة في هذا النمط من النصوص فإنه يزودنا في ترجمتها بأسلوبين اثنين، فإذا كانت الاستعارة اصطلاحية فما على المترجم إلا أن يترجمها اصطلاحيا وذلك بإيجاد مكافئ لها في القواميس ثنائية.

4- الاستعارات المعقدة: **Complex metaphors**

و هي تلك الاستعارات التي تمزج تماثلا فوق آخر، مثال ذلك

That throws some light

أي: ذاك يلقي بعض الضوء على المسألة، فإلقاء بعض الضوء ' استعارة لأن الضوء لا يُلقى بل يُسلط على الشيء و مُزج مع استعارة أخرى هي 'light' ضوء، لأنه ليس هناك في الواقع ضوء، بل هو 'ضوء' يرمز إلى التفسير أو الشرح أو غير ذلك

5- الاستعارات المركبة: **Compound metaphors**

أي الاستعارات المركبة، و تسمى أيضا **Loose metaphors** أي الاستعارات المفككة،

و هي تلك الاستعارات التي تشد الانتباه لكثرة وجوه الشبه فيها بين المستعار منه و

المستعار له، مثل قولنا في وصف عداء: **He has the wild stag's foot.**

(Shipley, loc. cit) أي: له قَدَم الأيّل الوحشي، فأوجه الشبه بين المستعار له 'العداء '

runner والمستعار منه 'الأيّل الوحشي' **wild stag** 'كثيرة هي: الرشاقة و سرعة العدو و الإقدام

6- الاستعارات المندثرة: **Dead metaphors**

و تسمى أيضا **Frozen metaphors** أي الاستعارات الجامدة،

و **Fossilized metaphors** أي الاستعارات المتحجرة،

و**Lexicalized metaphors** أي الاستعارات المَقْوَمَسَة، و هي، في الأصل، ألفاظ استعملت كاستعارات ثم اندثر معناها الحرفي و تجذرت في اللغة و جرت على الألسنة و فقدت كل ميزاتها الفنية و اندججت في اللغة حتى إن تمييزها يصعب إلا بطول نظر، و يقسّم نيومارك هذا النوع من الاستعارات إلى فرعين، أطلق على الفرع الأول

تسمية **Opaque dead metaphors**

أي الاستعارات المندثرة المعتمدة، و هي استعارات ذات أصول أجنبية مثل الفعل **consider** أي :أمعن، تفحص، تأمل و دقق النظر، و هو في الأصل لفظ دخيل على اللغة الإنجليزية مستعار من اللغة اللاتينية **considerare** ومعناه: نظر إلى النجوم، و أطلق على الفرع الثاني تسمية **Transparent dead metaphors** أي الاستعارات المندثرة الشفافة، كالمجاز المرسل **metonym** الذي نجده في التكنولوجيا الخاصة بالدراجات أمثال الألفاظ التالية: **Fin, frame, skirt, worm, collar, nut, cradle.** (Newmark op. cit : 85-86)، زعنفة، هيكل، جذع، مسننة دودية، طوق، صمولة، مهد دراجة. ونجد هذا الفرع أيضا في الألفاظ غير التقنية التي لها معان حقيقية و مجازية أمثال **Head, foot, arm, eye.** (Newmark, op. cit : 85-86) أي: رأس، قدم، ذراع، عين. فلفظة **head** رأس، على سبيل المثال، لها معنى حقيقي هو رأس الإنسان كما لها معنى مجازي كقولنا: **The head of a hammer / The head of a nail** أي: رأس المطرقة / رأس المسمار

7- الاستعارات الخاملة: **Dormant metaphors**

و هي تلك الاستعارات التي فقدت علاقتها بالفكرة الأصلية التي كانت تعبّر عنها و تدلّ عليها، و هي في مرتبة وسطى بين الاستعارات المندثرة و الاستعارات الحية، نستعملها في حديثنا اليومي ولو دققنا النظر فيها وجدنا لها معنى استعاريا غير المعنى الحرفي الذي تدل عليه، مثال ذلك من قاموس

Longman New Universal Dictionary: (1982)-
He was fuming with anger!

أي حرفيا: لقد كان يدخن غضبا! والمقصود بهذا: لقد استشاط غضبا
حيث **fuming** يوحى إلى الدخان و البخار أي الغليان و النار **Extended** .
metaphors

8- الاستعارات الممددة: **Extended metaphors**

و هي تلك الاستعارات التي تجعل فيها موضوعا واحدا محوريا و تضيف له موضوعات
أو تشبيهات فرعية متعددة، مثل وصف الرئيس ليندن جونسون **Lyndon**
Johnson للولايات المتحدة الأمريكية بقوله:

The uncrossed desert and the unclimbed ridge ... the star that is not reached and the harvest that's sleeping in the unplowed ground.

(Sommer, online: www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metaphor.html)

أي: هي الصحراء التي لم يعبرها أحد و هي الجبل الشاهق الذي لم يتسلقه
أحد... هي النجمة التي لم يبلغ إليها أحد و هي الحصاد الذي ينام في الأرض غير المحروثة .
فالولايات المتحدة الأمريكية هي الموضوع المحوري في هذه الاستعارات كلها و قد وصفها
بتشبيهات عدة، فهي الصحراء الشاسعة و الجبل الشاهق و النجمة العالية و الحصاد
العميم .

9- الاستعارات الضمنية: **Implicit metaphors**

و هي تلك الاستعارات التي يكون المستعار له فيها غير مصرح به، بل يُفهم ضمنا
مثل :

I am burning. (Victoria University, online : loc. cit)

أي: أنا أحترق . فالمستعار له المفهوم ضمنا هو الهوى **passion** . و تقدير الكلام هو:
الهوى يحترق بداخلي أو أنا أحترق هوى

10-الاستعارات المختلطة: **Mixed metaphors**

و هي عادة تركيب ترد فيه استعارتان أو أكثر و تكون ذات ترابط غير منطقي. مثال

ذلك من قاموس *LongmanNew Universal Dictionary*:

Put the ship of state on its feet.

أي: وضع سفينة الدولة على قدميها. حيث شُبّهت أمور الدولة بالسفينة **ship**، و شُبّهت السفينة بإنسان بقدمين **feet** و الرابط بين الاستعارتين غير منطقي، إذ السفينة تُبحر و لا تقف على قدمين.

11-الاستعارات الأصلية: **Original metaphors**

و تسمى أيضا **Creative metaphors** أي الاستعارات المبتكرة، و هي تلك الاستعارات الشعرية التي استُحدثت لمناسبة معينة أو لتعبير خاص كتلك التي نجدها في مؤلفات كبار الأدباء، كالمثال الذي ذكره حسن غزالة عن نيومارك، و هو ما جاء على لسان الأدبية إيفلين واو **Evelyn Waugh** في قولها:

"Oxford, a place in Lyonesse!" - : نيومارك. عن حسن غزالة،
1992: 153 أي: "أوكسفورد، مكان في ليونيس الأسطورية" و هي تعني: "أوكسفورد،
التائهة في أساطير منطقة مخيفة نائية.

12-الاستعارات الحديثة: **Recent metaphors**

و هي تلك الاستعارات التي لم تَرِد في كلام الأولين في الماضي كتلك التي نجدها في الألفاظ العلمية الحديثة، حيث نجد في مجال الإعلام الآلي، على سبيل المثال:

The mouse of the computer (فأرة الكمبيوتر) فأرة **'mouse**
'هنا آلة وليست حيوانا،

The brain of the computer عقل الكمبيوتر و العقل **'brain** كذلك
جهاز و ليس عضو التفكير لدى الإنسان، فالجامع بين الفأرة-الآلة و الفأرة-الحيوان هو
الشكل؛ و الجامع بين العقل-الجهاز و العقل-العضو هو الوظيفة

13- الاستعارات المتأصلة: Root metaphors

و هي تلك الاستعارات الممتدة جذورها عميقا في الفكر الإنساني و لا يُحدّد مفهومها الاستعاري إلا الخلفية الثقافية للمُتَلَكّي، مثل:

The thread / The cord. (Shipley, loc. cit)

أي: الخيط / الحبل، فهاتان اللفظتان، بالنسبة إلى المتَلَكّي العربي مثلا، لا تحملان خلفية ثقافية ما، غير أنهما بالنسبة إلى المتَلَقّي الغربي توحيان إلى دلالة قديمة في الميثولوجيا الإغريقية و اللاتينية و هي حياة الإنسان، و أصل الأسطورة أن ثلاث أخوات غزّالات **The Fates** يتحكمن في خيط / حبل كل إنسان، و هنّ: كلوتو **Clotho** التي تُمدّ الصوف و تغزله خيطا يمثل قَدَر الإنسان؛ و لاكيسيس **Lachesis** التي تفتّل المغزل و تلفّ خيط الوجود؛ و أتروبوس **Atropos** التي تُحدّد ميعاد الموت و تقطع الخيط.

14- الاستعارات البسيطة: Simple metaphors

و تُسمى أيضا **Tight metaphors** أي الاستعارات الملتزمة، و هي تلك الاستعارات التي يكون فيها وجه شبه واحد فقط بين المستعار له و المستعار منه، مثل

Cool it ! (Shipley, loc. cit)

أي حرفيا: برّدها! و المقصود بها: اهدأ، برّد أعصابك! فنحن نتصور إنسانا قد ثارت أعصابه كالبركان و لا يُهدّئ غضبه إلا البرودة، فالغضب نار ولا سبيل لإطفائها إلا بالماء، فوجه الشبه بين المستعار له و هو 'الإنسان الثائر غضبا' و المستعار منه و هو 'البركان أو النار' هو شدة الحرارة

15- الاستعارات المعيارية: Standard metaphors

و تسمى أيضا **Stock metaphors** أي الاستعارات المتداولة، و هي على العكس من الاستعارات المندثرة، استعارات كثيرة الورد في اللغة ولكنها لم تتجذر فيها بعد، مثل:

A ray of hope. (Newmark, op. cit : 88)

أي: بصيص أمل. حيث شُبّهت الحياة التعيّسة بالظلام، و شُبّه الأمل 'hope' فيها
بالشمس يُصدر أشعة منيرة

16- الاستعارات المغمورة: Submerged metaphors

و هي تلك الاستعارات التي يكون فيها المستعار منه غير مصرح به، بل يُفهم ضمناً أو
يُشار إليه بشيء من لوازمه، مثل (Shipley, loc. cit) **My winged thought.**

أي: فكري المَجَنّح، فعلى المستمع أو القارئ هنا أن يستحضر صورة الطير لأنه هو
المستعار منه. فالفكر عندما يطير بنا في شتى مجالات المعرفة يُشبه بطائر يضرب بجناحيه هنا
و هناك.

ثالثاً: الاستعارات المفهومية

أقسام الضرب الثالث من الاستعارات وراءه علماء اللسان جورج لاکوف *George Lakoff* (1980) و جونسون مارك *Johnson Mark* 1992 ؛ و مارك تارنر *Mark Turner* (1989) و مايكل رادي *Michael Reddy* 1979 الذين قاموا بدراسة الاستعارة دراسة دقيقة متأنية و بخاصة لاکوف و جونسون في مؤلفهما **'we live by metaphors'** الذي نُقل إلى العربية بعنوان 'الاستعارة التي نحيا بها' حيث استقر رأيهما على أن الاستعارة في الأصل: "هي عملية ذهنية و ليست لغوية، و أن ما اصطلح عليه تقليدياً بكونه استعارة ليس إلا تجلياً للاستعارة الذهنية أو تعبيراً عنها." (الحراصي، 1999: 26، فهي إذا ليست مجازاً لغوياً، بل هي أمر متصل بالذهن. وقد أطلقا عليها تسمية **The conceptual metaphor** أي : الاستعارة المفهومية، و هي استعارات تستند إلى التجربة الفردية و النظرة الخاصة إلى العالم المحيط بنا و تصب البناء الاستعاري على اختلاف أنواعه في قوالب مفهومية لا تعد و لا تحصى؛ هي استعارات مفهومية تصورية لا نشعر بها، ولكننا، على حد تعبيرهما، 'نحيا بها'، و توصلنا إلى أن أقسام هذه الاستعارات لا تتعدى الثلاثة تنضوي تحتها كل أقسام

الاستعارات المستعملة في اللغة الإنجليزية، كما سنرى في أقسام الاستعارة المفهومية الثلاثة التالية، وهي مقارنة فلسفية للاستعارة لا تعتمد أركاناً بل مفاهيماً.

1- الاستعارات البنيوية: **metaphorsStructural**

و هو إحلال تجربة ما في بنية، أو قل في مجال، تجربة أخرى، و هذا في قالب مفهومي معيّن، كما في مفهوم " **Argument is war** " أي 'الجدال حرب' حيث أحللنا 'الجدال' في مجال 'الحرب'، و وجه الشبه بينهما أنه يستخدم النقاش بين شخصين في قضية ما، فيختلفان فيها، فيدافع كل منهما عن وجهة نظره، ثم ينتهيان بانتصار أو هزيمة، أو ينتهيان بهدنة، و هذا كله مجال حرب، و في الحديث اليومي المستعمل في الجدال يورد جورج لاكوف و مارك جونسون الأمثلة التالية:

I demolished his argument.

Your claims are indefensible.

He attacked every weak point of my argument.

(Lakoff & Johnson, 1980 : 14)

أي: - لقد قوضت حجته

ادعاءاتك لا يمكن الدفاع عنها

لقد هاجم كل نقطة ضعيفة في حُجتي

ففي هذه الأمثلة استُعيرت تراكيب مستعملة في المجال الحربي و هي: الفعل **demolish** أي قوّض، و الصفة **indefensible** أي لا يمكن الدفاع عنها، و الفعل **attacked** أي هاجم، و وُضعت محل تراكيب أخرى قد تكون مثلاً، الفعل **refuted** بمعنى دحضت و فندت؛ و الصفة **injustifiable** بمعنى متعذر تبريره؛ و الفعل **reproached** بمعنى لَوَّم أو الفعل **criticised** بمعنى انتقد.

2- الاستعارات الاتجاهية: **Orientational metaphors**

و هو الاستعمال الاستعاري للفظة ما مع دلالة مفهومها المكان **'spatialisation'** و التوجه **'directionality'** حيث ينظّم هذا النوع من الاستعارات المفاهيم الكثيرة، الواحد مع الآخر، في قالب مفهومي يدل على المكان، كما في الأمثلة التالية:

Try to pack more words into fewer words.

Don't force your meanings into the wrong words.

Can you extract coherent ideas from that prose ?

(Reddy, 1979 : 286-288)

أي:

حاول أن تحشر معاني كلمات أكثر في كلمات أقل

لا تحصر معانيك في الكلمات الخطأ

هل يمكنك استخراج أفكار متماسكة من تلك القطعة النثرية؟

ففي هذه الأمثلة استُعِمِلَت الألفاظ **pack into**: أي كدّس و حشر في مكان ما، و **force into** أي حصر و أدخل قسراً و عنوة في مكان ما، و **extract from** أي اقتلع و استخرج من مكان ما.

و هي كلها ألفاظ خاصة بالمكان و بالتوجه استُعِيرَت هاهنا في تعابير لسانية مجردة لا علاقة لها بالمكان البتة. و هذه الألفاظ كلها تندرج ضمن الإطار المفهومي

Linguistic expressions are containers

أي التعابير اللسانية حاويات! و معنى هذا أنه يمكن، من خلال الأمثلة الآتية الذكر، اعتبار التعابير اللسانية التي نستعملها في حديثنا اليومي أشياء تدل على الحيز و المكان، لها باطن و ظاهر و حدود بإمكاننا أن نُوجَد داخلها أو خارجها أو بجوارها، مثلها مثل أي وعاء أو علبة أو حاوية أو سيارة أو بيت، و ليست صورة ذهنية مجردة فقط.

3- الاستعارات الكينونية: **Ontomological metaphors**

و هو الاستعمال الاستعاري للألفاظ الدالة على المجرد و غير المحسوس كالأحداث و النشاطات الفكرية و الأحاسيس و الأفكار و النظر إليها على اعتبار أنها كيانات **entities** و أشياء مادية محسوسة **concrete**، و ذلك بغية جعلها ملموسة أكثر بالنسبة إلى العقل البشري، كما في المثال التالي

We need to combat inflation. (Lakoff & Johnson, op. cit: 25)

أي: ينبغي علينا مكافحة التضخم، حيث اعتُبر التضخم هائنا، و هو حدث غير محسوس، كيانا قائما بذاته تجب علينا مكافحته .

هذا عن أقسام الاستعارة في الإنجليزية، و بأصربها الثلاثة، و إذا ما دققنا النظر فيها وجدناها، في واقع الأمر، تعبر عن الشيء نفسه و عن الفكرة ذاتها ولكن بصيغ متباينة و نظرة إليها من زوايا مختلفة، ليس إلا، فهي في الحقيقة كالدمى الروسية **Russian dolls**، استعارات متداخلة و مندمجة بعضها في بعض، تصف وجها لغويا واحدا و هو التعبير الاستعاري في اللغة الإنجليزية، فتارة ننظر إلى الاستعارة من حيث فعلها، و تارة من حيث تداولها، و تارة أخرى من حيث المفهوم الذي تدل عليه.

القول الفصل أن اللغتين العربية و الإنجليزية في مجال الاستعارة غير بعيدتين إحداها عن الأخرى، و أنهما تشتركان و تتوافقان في مناحي كثيرة، فهما تعتبران التشبيه و التماثل ركيزة في الاستعارة، و أن حسنهما يكون في الابتعاد عنهما قدر المستطاع، و أن الاستعارة عملية استبدال لغوية نضع فيها عنصرا لغويا مكان عنصر لغوي آخر؛ و أن لكلتيهما أركاناً متشابهة و أقساماً متقاربة . و مهما يكن من أمر، فإن الاستعارة كما يقول رجاء عيد: "هي عملية خلق لغوي يؤدي إلى استمرار شباب اللغة و نضارتها." (عيد، 1979: 157). (و بفضلها

تزيد المداخل اللغوية **lexical entries**

في القواميس عددا و ثراء. و يُعَدُّها اللساني الإنجليزي جوفري ليتش *Geoffry Leech* (1985) من أكثر وسائل النقل الدلالي **semantic transfer** إثمارا لأنها زيادة في المعنى و نقل في الدلالة، و هذا عينه ما كان يعبر عنه البلاغيون العرب بقولهم 'الخروج من الحقيقة إلى المجاز اتساع في الاستعمال'. والاستعارة في اللغتين العربية و الإنجليزية كلتيهما تتم عن استعمال راق للغة و تتعدى كونها زحرفا لغويا فقط، بل تصل حتى إلى الاعتلاء بأساليب التعبير عن خبايا النفس، و الاستعارة بالنسبة إلى الشاعر، كما يقول عنها ليتش:

“Metaphor is the means by which he takes his revenge on language for the ‘sereotyped idea’ which have prevailed over the truth’.” (Leech, 1985: 215)

أي: "إن الاستعارة هي الوسيلة التي ينتقم بها من اللغة بسبب تلك 'الأفكار المقبولة' التي 'انتصرت على الحقيقة'."

ونحن لا نشاطر ابن قتيبة الرأي في أن من أشد الفوارق بينونة بين اللغة العربية و سائر اللغات هو غنى العربية بالاستعارة و افتقار سائر اللغات لها، إذ بعد دراستنا أساليب التعبير الاستعاري في اللغتين، اتضح لنا أن اللغتين كلتيهما تزخران بالمجاز عموما و بالاستعارة خصوصا، و الفارق بينهما هو كيفيات تصنيفها و تقسيمها، فلكل منهما مجتمع قائم بنفسه، و لكل منهما ثقافة تضرب في عمق هذا المجتمع، و لكل لغة منهما عبقريتها و خصوصياتها اللسانية و الثقافية.

يريد هذا الكم الهائل من أقسام الاستعارة في العربية والإنجليزية أن يقول للمترجم الأدبي خذ حريتك في انتقاء الأسلوب الأروع، والأجمل، والأمثل، شريطة أن لا تخرج عن معنى النص، ولا شأن لك بالحرف، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فالمترجم الأدبي بطبيعته عاشق للغة، فكيف يقبل على نفسه أن يكون كاتباً عمومياً أو إدارياً مثيراً للضجر، كيف يرضى لنفسه بالظماً والماء ينساب أمامه زلال، كيف يلتزم الوقار في حضرة الأدب والفن والجمال، رواية وقصة وشعرا.

الجانِب التَطْبِيقِي

الفصل التطبيقي

المبحث الأول: التعريف بالروائي والمترجم

1-التعريف بالروائي مولود معمري

2-التعريف بالمترجم أحمد منور

المبحث الثاني : التطبيق

1- الاستعارة والعنوان

2-ملخص رواية الربوة المنسية

3-ملخص رواية نوم العادل

مع استخلاص الاستعارات والتعليق عليها

لقد كان الإمام عبد القاهر الجرجاني طفرة في عالم البلاغة والبيان، وحظيت الاستعارة لديه بدراسة مستفيضة، دقيقة ومبتكرة في القرن الخامس الهجري، وكان بمقدور أمتنا أن تسهم أكثر في هذا المجال، وأن تكون أستاذة الدنيا وسيدتها، لولا أنها ما لبثت أن دخلت في صراعات يندى لها الجبين، ثم في مرحلة سبات عميق، جعلت بضاعتنا في السوق بعد اليقظة بحاجة إلى مراجعة وتحيين، بعد أن عرفت الاستعارة لدى الغرب تطورا هائلا، تزعمه آل شكسبير، ثم الأمم الأوروبية بعد ذلك لهم تُبع.، وقبل أن نتناول بالدراسة الاستعارات الواردة بالمدونة على اختلاف أنواعها فلا بأس أن نعرف بصاحب المدونة أولا، ثم بمتربها بعد ذلك، إذ لا يعقل أن نسائل نسا قبل أن نعرف الناس بصاحب الأصل، ثم بمتربها إلى اللغة الهدف

المبحث الأول: التعريف بالروائي والمترجم

1- التعريف بالروائي مولود معمري:

ولد الروائي مولود معمري في 28 ديسمبر 1917 بقرية تاويرت ميمون بآث بني - ولاية تيزي وزو، نشأ وسط أسرة ذات جاه وعلم مهدت له ظروفًا مواتية لاحتضان العلم والأدب، حيث تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة القرية، وهي المنطقة التي كانت ملهما قويا لمختلف الأعمال الأدبية التي أصدرها فيما بعد، وفي العام 1928 التحق بالمملكة المغربية وهو لم يتجاوز الحادية عشرة من عمره، ودرس بمدينة الرباط في كنف عمه الذي كان من الشخصيات المقربة للملك المغربي محمد الخامس آنذاك.

في العام 1932 عاد معمري إلى أرض الوطن، فالتحق بثانوية بوجو (ثانوية الأمير عبد القادر حاليا) بباب الواد بالعاصمة، ثم انتقل إلى ثانوية لويس الأكبر بباريس فيما بعد، وفي العام 1939 جند الدّا مولود من طرف السلطات الاستعمارية، غير أنها سرعان ما أخلت سبيله سنة 1940 فكانت فرصة للالتحاق بجامعة الجزائر بكلية الآداب، وفي نفس السنة، نشر بمجلة "أكّال" المغربية مجموعة هامة من المقالات المتعلقة بالاجتمعات الأمازيغية، والتي

تناولها في بعد انتروبولوجي زاد من وتيرة ترقية اللغة والثقافة الأمازيغيتين، كما شارك أيضا في الحملة العالمية لمناهضة الحرب العالمية الثانية.

وفي العام 1942 أعيد تجنيده بعد الإنزال الأمريكي بالجزائر، وغداة نهاية الحرب ترشح لمسابقة توظيف أساتذة الآداب، ليعود إلى الجزائر سنة 1947 وخلال هذه المرحلة، كان مولود معمري مدرسا بالمدينة، ثم بين عكنون بالعاصمة، فكانت مرحلة هامة لوضع أولى اللبنتات لروايته الأولى "الهضبة المنسية" التي صدرت العام 1952 وهو العمل الأدبي الذي ارتقى بالكاتب إلى مصف العظماء، وقد نالت إعجاب كبار الكتاب آنذاك، حيث تمنى الأديب طه حسين أن تكون كتبت بالعربية ليطلع عليها القراء العرب لما تحمله من قيم جمالية وفنية رائعة، وفي العام 1955 أصدر الكاتب عملا روائيا جديدا بعنوان "نوم العادل" فأخذت شهرته تكتسح الأصقاع، وازداد الطلب على روايته لما تحمله من بعد إنساني حضاري يرتبط ارتباطا وثيقا بالإرث الثقافي للقبائل، وهي المنطقة التي كان لها أثرا بالغا على فكر وأدب "الدا مولود"، أسس الروائي للسانيات الأمازيغية وأنجز عملا كبيرا في النحو الأمازيغي أسماه "تاجرومت" وهو ما يعني القواعد، ومع تسارع الأحداث، تفتنت الإدارة الفرنسية لأمر الكاتب فقررت ملاحقته واستهدافه، وقد كان كاتبها فذا ينبذ الاستعمار ويتغنى بالسلم والحرية، فكان عليه أن يغادر الجزائر وهو ما كان فعلا حين اتجه إلى مدينة الرباط سنة 1957 وكانت تلك محطة هامة لإنجاز دراسات تتناول اللسانيات الأمازيغية في سياق أكاديمي منسق، زاده ثراء احتكاك الكاتب بأمازيغ المغرب، وهو ما أسس لأولى المحاولات لتأسيس قاموس أمازيغي موحد بين دول المغرب الكبير.

غداة الاستقلال عاد الروائي مجددا إلى الجزائر، وأصدر في العام 1965 رائعة "الأفيون والعصا" وهي الرواية التي لقيت تجاوبا سريعا في الأوساط الأدبية منذ صدورها، وخلال المرحلة الممتدة ما بين 1965 و 1972 أشرف على تدريس اللغة الأمازيغية بالجامعة في إطار خلية الإثنوبولوجيا التي كان يشرف عليها.

إن روايات معمري تختلف اختلافا جذريا عن الأعمال الأدبية التي كتبت بالفرنسية منذ بداية القرن العشرين، ولقد اتضح منذ البداية أنه مشروع روائي يوازي فكر الأدباء الذين انصهروا في سياسة الاندماج والمثاقفة من قبل، وتبين جليا أن رواياته لم تكن إلا دعوة صريحة إلى أدب وطني أصيل، حيث يدعو إلى الالتفاف حول المجتمع والهوية كرافدين هامين للشخصية الجزائرية، ولعل مثل تلك المواقف الصامدة جعلته يغادر إتحاد الكتاب الجزائريين وهو في أوج العطاء بعد اختلاف حول دور الكاتب وأهمية المواقف التي ينساق وراءها في المجتمع.

في سنة 1965 جمع الكاتب ونشر مجموعة قصائد الشاعر "سي محمد أومحمد"، فساهم بذلك في وضع لبنة أخرى في سياق الحفاظ على التراث الشفوي للشاعر بعد تلك التي قام بها الكاتب مولود فرعون.

وخلال الفترة الممتدة ما بين عامي 1969 و 1980 ، أشرف "الدّا مولود" على رئاسة المركز الوطني للأبحاث الأنثروبولوجية والدراسات ما قبل التاريخ والإثنولوجيا، حيث أصدر مجلة ليبىكا التي اتسمت بدراساتها ذات الطابع العلمي، كما نشر سنة 1973 مجموعة قصصية موسومة "موظف البنك" والتي تضمنت أيضا مقالات سبق وأن نشرها من قبل.

وفي العام 1974 ألغت جامعة قسنطينة ملتقى دوليا بعنوان "الآداب والتعبير الشعبي في المغرب الحالي"، وفي هذا الصدد يقول شارلس بون (أستاذ بجامعة ليون 2 عن الواقعة : "نستطيع القول أن هذا الملتقى الذي منع في آخر لحظة، كان تخوفا من أية قراءة لمولود معمري بخصوص "الأدب القبائلي القديم".

ولعل التحفظ من الدراسات التي كان يقدمها الكاتب في المحافل الدولية، أبقى نية السلطات على منعه من أية محاضرة في هذا الموضوع إلى غاية سنة 1980 حيث تلقت خطوة المنع غضبا طلابيا واسعا امتدت شظاياه إلى كل الشارع آنذاك في سنة 1980

تلقى الكاتب دعوة لإلقاء محاضرة بجامعة تيزي وزو بعنوان "الأدب الشعبي القبائلي" غير أن السلطات الولائية قررت يوم 10 مارس 1980 إلغاء المحاضرة، مما ألهم الأجواء الطلابية وتسارعت الأحداث فولدت مواجهات مؤسفة يوم 20 أبريل 1980 وهي الأحداث التي أصبحت تسمى بـ "الربيع الأمازيغي"، وفي نفس العام، أصدر ديوانه "أشعار القبيلة".

وفي سنة 1982 يعود "الدا مولود" إلى العمل الروائي فينشر روايته الرابعة الموسومة "العبور"، وفي نفس السنة، أسس بباريس مركز الدراسات والأبحاث الأمازيغية، وكذا أنشأ مجلة "أوال" التي تعني الكلمة.

وفي زخم تلك الأنشطة المكثفة، بادر معمري إلى عقد ندوة قيمة حول اللغة و الأدب الأمازيغيين، وكانت تلك صيغة مكتملة لإحدى الندوات التي اختتمت أشغالها بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بفرنسا، ومن أبرز ما يحسب للكاتب أنه أول من قنن اللغة الأمازيغية في صيغة أدوات علمية ساهمت في ترقيةها وجعلها أكثر تنظيماً. وفي العام 1988 كرم مولود معمري بالدكتوراه الفخرية منحتها له جامعة السوربون نظير ما قدمه من أعمال أدبية إنسانية خالدة.

ساعة الرحيل:

كانت عقارب الساعة تشير إلى الحادية عشر ليلاً وبضعة دقائق من ليلة 26 فيفري 1989، كان مولود معمري يهيم بالخروج من مدينة عين الدفلى، كان الليل دامساً، ولا ضياء في الأفق... انعطفت سيارة الكاتب (بيجو 205) في منعرج خطير... تقابلها شاحنة متوقفة في الطريق، وأضوائها منطفئة، وحتى مثلث الخطر للشاحنات كان غائبا عن قارعة الطريق.

حينما همّ مولود معمري بتفادي الشاحنة المتوقفة، أدار المقود إلى اليسار... ولسوء الحظ، تنبعث الأضواء الوهاجة من سيارة قادمة بأقصى سرعة من الجهة المعاكسة.... الكاتب يجد

نفسه مجبرا على تفادي السيارة، يدير بسرعة مقود السيارة إلى أقصى اليسار... فتحدث الفاجعة... تنحدر السيارة في منحدر، فتصطدم بشجرة ثابتة.

بعد 20 دقيقة من الإسعافات (حسب رواية الطبيب المناوب)، ينقل الكاتب في سيارة إسعاف إلى استعجالات مستشفى عين الدفلى (أقرب مستشفى)، كان مجهزا بالوسائل الطبية ولكن من غير طبيب جراح في ذلك الحين، كانت الدماء تتطاير من كل أنحاء جسم الكاتب، لقد فقد كميات كبيرة من الدم، وبعد حوالي ساعة من الزمن بعد دخوله مستشفى عين الدفلى، أسلم الروح إلى بارئها.

كانت وثائق الهوية (جواز السفر ورخصة السياقة) تحملان اسم: محمد معمري، ولا أحد من الطاقم الطبي تعرف على الكاتب، لقد اتصل أعضاء الطاقم بالشرطة وطلبوا بالاتصال بعنوان عائلة المتوفي كما ورد في رخصة السياقة: شارع سفينة - بلدية الأبيار - الجزائر. وفي حدود الساعة الثامنة صباحا، وصل الدكتور عمار خريص (دكتور على صلة وطيدة بالثقافة) ورئيس مصلحة طب الأطفال، إلى المستشفى وتم إخطاره بوجود جثة سائق سيارة في مصلحة حفظ الجثث، ونقل أعضاء الطاقم له الحكاية عن آخرها.

وعندما تقدم الدكتور إلى الجثة تعرف بسرعة على الكاتب، التفت خلفه، ففاجأ زملاؤه بصوت قوي: إنه الكاتب مولود معمري، ليصاب الحضور بذهول غريب...

كان الدكتور خريص في غاية التأثر والأسى، لقد اتصل بجميع أصدقائه، من العطف (منطقته الأصلية)، عين الدفلى، الجزائر، تيزي وزو... (إلخ) إلى غاية الساعة التاسعة وعشر دقائق، استطاع أخيرا أن يتحدث مع ابنة الكاتب معمري عن طريق الهاتف، لقد تلعثت الكلمات في لسانه، غير أنه بادر أخيرا وأنبأها بالفاجعة.

وفي حدود الساعة الثانية زوالا من يوم 27 فيفري 1989، كانت جثة الفقيد قد وصلت أمام عتبة بيته بشارع سفينة بالجزائر، وفي نهار الغد، ينقل النعش إلى موطنه

الأصلي بقرية تاويرت ميمون، ويدفن الفقيد في جو جنائزي مهيب، أكثر من 200 ألف شخص من مختلف الفئات والأعمار، رجالا، نساء، شيوخا قدموا جميعا لوداع الفقيد.

قبل يومين من رحيل الكاتب مولود معمري، أجرت مجلة "لوماتان دي صاحارا" - صباح الصحراء حوارا صريحا مع "الدا مولود" وكان الحوار مركزا عن إشكالية خصائص وعولمة الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، وخلال الحوار كانت إجابات الكاتب تفاعلية نوستالجية أحيانا نلمس فيها الكثير من القراءات، لقد كان إنسانيا في إجاباته ومجاملا لكتاب عصره من الشباب، وخلال الحوار، طرح عليه سؤال عن رأيه في الكتاب الشباب الذين بدأوا يغزون الساحة الأدبية برواياتهم، وهل يشعر بأن له مكان في الرواية الجديدة أم لا، فكان جوابه: "أؤكد بأنني لا أطمح إلى أية زعامة في هذه الروايات الجديدة، بل أنا راض كل الرضا عن النوع الجديد من الكتابة الذي أصبح يتميز به أولئك الشباب كما أن لهم نظرة جديدة في التفكير تتوافق ووقتنا المعاصر، وعليه لا بد أن يتجسد ذلك في كتاباتهم".

وفي سؤال عما إذا كان لا يزال في تواصل مع كتابة الرواية أو العمل المسرحي، أجاب معمري حريفا: "بالطبع، أشتغل حاليا على رواية وثالث عمل مسرحي، وأتمنى أن أعكف على الكتابة الإبداعية إلى آخر أيامي".

كانت تلك آخر أيامه، ولم يكن يدري، وفي آخر الحوار، ذكر الصحافي أنه طلب من مولود معمري أن يعطيه قلمه حتى يتمكن من كتابة عنوانه بالجزائر، وفعلا قدم معمري سيالته للصحافي المغربي، وشرع هذا الأخير في كتابة العنوان، وفجأة توقف القلم عن الكتابة، فاستفسره الصحافي

"ولكن لا وجود للحبر في قلمك"، فأجابه الكاتب مازحا:

"أظنه مات..." ضحك الصحافي، وترجاه أن يمكث أياما إضافية في مدينة وجدة غير أن الكاتب اعتذر قائلا:

"لا، لا أستطيع، لدي موعد هام ينتظرني"

كان ذلك موعد مع الموت، موعد لا لقاء بعده، رحل الكاتب عنا مع آخر نقطة حبر
بقلمه خلفا الكثير من الأعمال التي ترجمت إلى لغات عديدة... ، فهل جرت آخر قطرة
حبر مع آخر لحظة عمر ؟

انظر الموقع: www.djazairess.com

التعريف بالمترجم أحمد منور.

ولد أحمد منور في يوم 6 أكتوبر 1945م، بقرية العنصر قرب الميلية، ولاية جيجل، تعلم مبادئ اللغة العربية في كتاب قريته، ثم انتقل إلى مدينة قسنطينة حيث واصل دراسته في إطار التعليم الحر، والتعليم الرسمي في آن واحد.

اشتغل بالتعليم لمدة، ثم انقطع عنه لمتابعة الدراسة بقسنطينة ثم انتسب إلى معهد اللغة والأدب العربي في جامعة الجزائر، وتخرج فيها بشهادة الليسانس في الأدب العربي، ثم نال دبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السربون بفرنسا.

عمل مدرساً في المعهد الوطني للتعليم العالي في تيزي وزو، معهد اللغة والأدب العربي وأعد رسالة ماجستير حول مسرح أحمد رضا حوحو.

كتب القصة القصيرة منذ عام 1968م، ونشر أول قصة كتبها بعنوان "هلال" في مجلة المجاهد الثقافي 1971م، ثم تتالت قصصه في الصحافة الوطنية، والمجلات العربية، اختار بعضها لمجموعته القصصية الأولى "الصداع وقصص أخرى" وكتب مقالات، ودراسات في الحركة الأدبية الجزائرية الجديدة، وأشرف على إعادة طبع آثار أحمد رضا حوحو. له:-

1- الصداع وقصص أخرى (مجموعة قصصية) - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر 1979م.

2- قراءات في القصة الجزائرية (مجموعة مقالات) - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر 1981م .

3- آخر موسم للعنب (رواية لمولود فرعون) - ترجمة عن الفرنسية - الجزائر 1981م.

4- لحن افريقي (مجموعة قصصية) - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1986م.

أثبتنا هذا التقرير الصحفي كونه يلقي بالمزيد من الضوء على المترجم وعلى جوانب من الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية:

أحمد منور أستاذ الأدب بجامعة الجزائر، كاتب قصة ومسرحية وناقدٌ ومترجمٌ، نشر العديد من الأعمال والدراسات في المجالات المذكورة، كما أنه متخصصٌ في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، صدر له مؤخراً في هذا المجال عن ديوان المطبوعات الجامعية كتاب بعنوان "الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته وتطوره وقضاياه"، ألتقىناه أثناء ندوة أدبية بالمكتبة الوطنية الجزائرية أسهم فيها بمداخلة حول آخر رواية صدرت للأديبة زهور ونيسي، وحاورناه حول موضوع كتابه الأخير لا سيّما وأن "هوية" الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية لا يزال مثار جدل كبير بين الأدباء والمثقفين الجزائريين إلى حد الساعة.

مسألة "هوية"

أصدرتم مؤخراً كتاباً بعنوان "الأدب الجزائري باللسان الفرنسي"، ما هو هدفكم من الاهتمام بهذا الأدب تحديداً ؟

اهتمامي بهذا الأدب يعود إلى وقت مبكر من حياتي، حين اكتشفت بعض نصوصه في الكتب المدرسية، وتحوّل الاكتشاف مع الوقت إلى شغف به ثم إلى دراسة منهجية شاملة وتخصص، وقد جاء كتابي هذا ليسد ثغرة كبيرة في هذا المجال، لندرة ما كتب فيه، ولا سيما باللغة العربية كثيراً ما تثار مسألة "هوية" هذا الأدب: هل يُعدُّ إضافة للأدب الفرنسي أم الجزائري؟ هو إضافة للأدبين العربي الجزائري والفرنسي على السواء، ودم جديد أضاف لكليهما جدّة وحيوية وشباباً، وأعطاهما تجربة غنية وشديدة الثراء، أما هويته فهي عربية بروح كتّابها ومشاعرهم وبالموضوعات التي تدور حولها أعمالهم، بل حتى بأسلوب تعبيرهم الذي يستمدونه بشكل مقصود أو لاشعورياً من لغتهم وثقافتهم الأصلية، وهي من جهة أخرى هويّة فرنسية بحكم اللغة التي كُتِب بها، ويكفي أن يُترجم هذا الأدب إلى اللغة العربية ليعود إلى أصله، ويكتسب هويته العربية الإسلامية كاملة.

المستوى والعبقرية من خلال تتبّعكم للكثير من النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية منذ مدة طويلة، ما رأيكم في مستواها العام مقارنة بالروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية؟

لا يمكن القيام بمثل هذه المقارنة لأن الرواية الجزائرية بالعربية حديثة العهد لا يتجاوز تاريخها الأربعين عاماً، أما نظيرتها بالفرنسية فتعود نماذجها الأولى إلى سنة 1920 بمعنى أن كُتِّبَها أكثر ترمساً بهذا الفن، ثم أن الأدب الجزائري تميَّز في الفن الروائي دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى، وكُتِّبَها يستمدون تقاليده من الرواية الفرنسية، وهي عريقة في هذا الفن، لكن هذا لا يعني أن الرواية بالعربية تحتاج إلى ستين عاماً لكي تلحق بنظيرتها بالفرنسية، والنماذج الموجودة بين أيدينا اليوم تشهد على أن الكاتب العربي يستوعب بسرعة، ويختصر المراحل، ثم أن المسألة تتعلق من جهة أخرى بالروائي نفسه، فإذا كان ملهماً، وصاحب عبقرية فذة فإنه يستطيع أن يتجاوز زمانه، بل ويتجاوز كبار الروائيين وأرسلهم قدما في الفن الروائي في أي مكان في العالم، وإذا رحل فلا أحد يستطيع تعويضه، والروائيون عموماً يختلفون في المستوى والعبقرية.

برأيكم، ما هي أبرز الفروق بين أدب جيل محمد ديب وكاتب ياسين وجيل ياسمينه خضراء ورشيد ميموني؟

لكل جيل اهتماماته، ومواضيعه، وبطبيعة الحال كان الأوائل يكتبون عن زمانهم أيام الاستعمار، أما المتأخرون فقد صاروا يكتبون عما أفرزته مرحلة ما بعد الاستقلال، وقد استحوذت عشرية الدم والإرهاب في سنوات التسعينيات على اهتمام كل الروائيين، سواء من يكتب منهم بالعربية أو الفرنسية، لكن أعود إلى القول بأن لكل كاتب موهبته وشخصيته وتميزه، وما يميز الكاتب ليس فيما يشترك فيه مع جيله من الكُتَّاب أو مع من سبقوه ولكن فيما يختلف فيه عنهم، وقد تميز من روائي الخمسينيات كاتب ياسين، على سبيل المثال، بتمرده على كل شيء، بما في ذلك قواعد الكتابة وأساليب التعبير التي أدهشت الفرنسيين، وتميَّز الراحل رشيد ميموني من جيل الاستقلال بنقده اللاذع والشجاع للنظام، وبسخريته المُرَّة التي فاقت كل الحدود.

الأدب الاستعجالي

سقط العديد من الروائيين الجدد بالفرنسية في "الأدب الاستعجالي" في التسعينيات، ما مدى تأثير ذلك في جودة كتاباتهم؟

حينما يكون المرء في عجلة من أمره، في أي مجال كان فإن ذلك ينعكس بطبيعة الحال في أي شأن يقوم به، فيأتي مليئاً بالثغرات والنقائص، ويظهر فيه أثر السهو والنسيان والغلط وما إلى ذلك، وهذا ما لاحظناه في الأعمال التي أطلق عليها أصحابها، وبفخر، صفة الكتابة الاستعجالية، مبررين ذلك بما تقتضيه الظروف من متابعة الأحداث وتسجيلها في حينها، وتسجيل المواقف إزاء ذلك، على غرار الكتابة الصحفية التي تسجل الحدث في حينه، وتعلق عليه، في حين أن طبيعة الفن الروائي تناقض هذا المسعى، لأن الرواية تحتاج إلى وقتٍ تحتمر فيه البذرة، وإلى وقت تنضج فيه وتبعث خلقاً كاملاً غير مشوه ولا ناقص، ومن هنا نلاحظ اليوم أن معظم تلك الأعمال قد طواها النسيان، ولم يعد يذكرها أحدٌ إلا على سبيل النموذج السيء الذي لا ينبغي أن يتكرر.

صرحت مؤخرًا بأنه لا وجود لنقدٍ محترفٍ في الجزائر، ما الذي يمنع قيام هذا النوع من النقد برأيكم؟

النقد المحترف الذي نعني به المتابعة المستمرة لمؤشرات الإبداع، والتقويم الجاد والصائب لها، هو بصفة عامة عملة نادرة، وعلى ذكر العملة والمؤشر أقول ما أكثر مدعي الخبرة في مجال أسواق المال، ولكن الخبراء الحقيقيين قليلون، وهذا ينطبق على من يمارسون النقد الأدبي، فأكثرهم من النقاد الاستعجاليين، ولا يوجد لديهم ما يغريهم بالحذر وبذل الجهد مثل ما هو الحال في سوق المال، وكل الأمل معلق على النقد الجامعي، وعلى ما يقدم من رسائل وأبحاث جامعية، فهذا النوع من النقد هو الكفيل بالاضطلاع بتقويم شامل وموضوعي، ولكن عيبه أنه بطيء، ويأتي دائما متأخراً عن القافلة.

www.alittihad-ae

المترجم في سطور:

د. أحمد منور

- كاتب قصة ومسرح ومترجم

- أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر

مختص في الأدب الجزائري المكتوب باللغتين العربية والفرنسية
من أعماله المنشورة:

في الدراسات:

-الأدب الجزائري باللسان الفرنسي

ملامح أدبية.. دراسات في الرواية الجزائرية

مسرح الفرجة والنضال في الجزائر

ثقافة الأزمة.. مقالات في الراهن الجزائري

في القصة:

الصداع

لحن إفريقي

زمن الحب، زمن الموت

في الترجمة إلى العربية:

شروق المسرح الجزائري، للمسرحي الجزائري علّالو

الأغنية الحزينة " شعر آيت جعفر "

الشباب الجزائري، مقالات سياسية لفرحات عباس

مأساة كريستوف، مسرحية للشاعر إيمي سيزير

ليل الأصول، رواية لنور الدين سعدي

*في الترجمة إلى الفرنسية:

L'honorable conseiller

*في الكتابة للفتيان والأطفال:

السباق الكبير (مسرحية) 1994

البحيرة العظمى (رواية للفتيان) 1998

بركات لالة ستي (رواية تاريخية) للفتيان 2010

بائعة الخبز (رواية للفتيان) تحت الطبع

سارق الشمس (مسرحية).

(أحمد منور، 2013، ص 530-531)

يتحدث الدكتور أحمد منور في مقدمة كتابه الموسوم بـ: "أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دراسة أدبية" الصادر عن دار الساحل، سنة 2013 عن اهتمامه بدراسة الأدب الجزائري الذي اتخذ من الفرنسية وسيلة تعبير له، وعن تحوله بحكم المعاشة لهذا الأدب سنين طويلة من مجرد قارئ متذوق إلى قارئ ناقد، يترجم هذا الأدب بنفسه ويدرسه بعد ملاحظته قلة اهتمام الجزائريين بترجمته، ودراسته، والكتابة عنه (أحمد منور ص6، 2013)

وقد تناولت قسما هاما من رواية نوم العادل، وبعض المقاطع من رواية الربوة المنسية، عولت عليها في استخراج مختلف أنواع الاستعارات حيث بلغت ثمانية وثلاثين استعارة، ثم قمت بتحليلها ودراسة تجلياتها

الاستعارة والعنوان:

تمهيد:

إن اللغة الأدبية لغة استثنائية، أي عبارة عن عدول *écart* بالنسبة للغة المعيارية، و هي بهذه الكيفية تنتج رموزها الخاصة و أنساقها المتميزة و نصوصها السيميائية، وعليه فإنها هي ذاتها ترجمة، ووصفنا لها بأنها ترجمة يعود إلى كونها تشتغل على المجاز، والمجاز هو العبور و الانتقال، أي هي تنتقل من المعنى المعجمي إلى المعنى المجازي الاستعاري... لأن البيان أو البلاغة تشتغل على الدلالات الحافة *connotations* أكثر من اشتغالها على الدلالات الحقيقية *denotations* (حسين مخري، 2006، ص 242)

يعتبر أرسطو في كتابيه فن الشعر *poétique* والبلاغة *rhétorique* الاستعارة حيلة زائدة الهدف منها إثارة اللذة والمتعة ووظيفتها الأساسية تزيينية تنميقية للنصوص، ولها دور جمالي فقط، ولا تملك وظيفة معرفية، واقتصرها على الجانب الجمالي يجعلها غير أساسية في الخطاب بل هي ظاهرة استثنائية تخص اللغة الراقية.

وبقصد باللغة الراقية، اللغة الشعرية التي تتميز عن اللغة البسيطة - النشر - بكثافة شعرية تتحقق بالانزياح -*écart*، وقد ركز الباحثون على الانزياح الاستعاري لأنه يشكل أرقى درجات بروز اللغة الراقية (عبد الإله، سليم، 2000، ص.49)

يعمل الانزياح على إخراج اللغة عن المعيار أو القاعدة لذلك جاء في تعريف الاستعارة "أنها قول مخرج غير مخرج العادة، وهو ما يجعل جمالياتها كامنة في هذا الانزياح عن القول المألوف (عمر، أوكان، 2001، ص.126)

يرى جون كوهن (John Searle) أن كل انزياح تحققه اللغة مهما كان شكله أو مستواه أو كيفما كانت صورته هو في حد ذاته تجلٍّ ما للاستعارة، ويقول في هذا الصدد "أن كل الصور، وفي أي مستوى تتحقق وتتم الاستعارة، إن القلب والمنافرة، والقافية هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية" (جوهن كوهن، 1986، ص.190)

مقصدية الاستعارة :

يرى جون سيرل (John Searle) في كتابه "المعنى والتعبير"، أن مشكلة الاستعارة جزء من مشكلة لغوية عامة هي تفسير الكيفية التي ينزل فيها معنى المتكلم والجملة، أو عبارة أخرى: كيف نقول شيئاً ونعني شيئاً آخر؟ (John Searle, 1979, P.122)

فالعبرة حسب سيرل لا تعطي سوى معنى واحداً هو المعنى الحرفي، أما المعنى الاستعاري فهو مرتبط بالتلفظ أي بقصد المتكلم، فالاستعارة في تصوره مرتبطة بما يعنيه المتكلم لا بمعنى الجملة "إن الطبيعة الاستعارية للمفوض ما، تعود إلى قصدية المؤلف واختياره، وليس إلى أسباب داخلية للبنية اللغوية (إميرتو إيكو، 2000، ص.159).

ويفرق سيرل بين المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري بمصطلحين هما:

The speaker's meaning وهو معنى المتكلم

و **the sentence meaning** وهو معنى الجملة، وربطهما بقاعدة مفادها : إذا تحقق التطابق بين معنى الجملة والمعنى الذي يقصده المتكلم نكون أمام المنطوق الحرفي، أما في حالة عدم التطابق بينهما فإننا سنكون إزاء المنطوق الاستعاري (عبد بليغ، 2005، العدد، 23) الذي يقسمه إلى ثلاثة أنواع:

1- المنطوق الاستعاري البسيط : وهو استبدال كلمة بكلمة أخرى، أي كلمة ملفوظة بأخرى مضمرة، وتمثل المقصود المجازي أو قصد المتكلم

2- المنطوق الاستعاري غير المحدد يتسع فيه مجال المعاني التي يحتملها المنطوق الاستعاري، إذ لا يتحدد المضمرة في كلمة واحدة، بل يتعداها إلى عدة دلالات مجازية

3- الاستعارة الميتة، وفيها يهمل المعنى الأصلي للملفوظ، ليكون المعنى المجازي الاستعاري هو الملفوظ

<http://www.ta5atub.com/t1492-topic>

الاستعارة والعنوان:

العنوان مفتاح النص وعتبته المفضية إليه، وبوابة الولوج إلى عالمه ومن أول الأشياء التي تقع عليها عين القارئ أو المتلقي

يقدم لوي هويك (Léo Hoek) تعريفا دقيقا وشاملا للنص، فهو حسب، مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، تكون على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف (عبد الحق بالعباد، 2008، ص.49) باعتبار العنوان حمولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص، وهو وجه النص مصغرا على صفحة الغلاف، يمكنه أن يدل القارئ على فكرة النص دون أن يتطرق إلى محتوى الكتاب، فمن خلال العنوان يستطيع القارئ أن يستشف نوع النص وتركيبته ومحتواه شريطة أن يتطابق "العنوان والنص" كما هو الحال في القواميس وعناوين الكتب القانونية والتاريخية التي تحمل عناوينها معنى حرفيا، أما إذا كانت العناوين مكتوبة بلغة استعارية فإنها تصدم القارئ وتربكه

وتشوش عليه وتحيله على دلالات متعددة، لا يكون الفصل فيها سوى اللجوء لقراءة النص الذي يصبح في هذه الحالة شارحاً للعنوان (عبد الحق بالعابد، 2008، ص.67)

مثل عنوان الرواية محل الدراسة "الأفيون والعصا" هل هي دعوة للاختيار بين أمرين أحلاهما مر؟ أليس العنوان في هذه الحالة صادم ومربك ومشوش حقاً؟ فأيهما تفضل؟ وبماذا تستجير؟ فكيف تنتهي إلى أن الكتاب يتحدث عن الثورة الجزائرية، وعن المعاملات الوحشية للمستعمر، وأدواته القمعية والإغرائية، وعلى ما قدمه الشعب الجزائري من تضحيات في المدن والقرى؟

إنه بالفعل عنوان يهز القارئ ويثير في نفسه تساؤلات شتى، يكون النص فيها متكافئاً للتفسير (رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في مصطفى محمد الغماري) <http://www.adablabo.net/rahim-htm>

فاعتبار العنوان رسالة لغوية جعل الباحثين يعاملونه معاملة النص الكامل، تنطبق عليه عناصر النص أو الخطاب؛ من مرسل ورسالة ومرسل إليه، وكذلك وظائف النص التي قال بها رومان جاكبسون، وهي:

الانفعالية، والمرجعية، والشعرية، والانتباهية، والميتالسانية، والإفهامية (رومان جاكبسون، 1988، ص.ص. 27-33) وإضافة إلى وظائف العنوان لدى جاكبسون، يحدد جيرار بينيت أربع وظائف أخرى للعنوان (عبد الحق بالعابد، 2008، ص.ص. 73-88)

La fonction designative الوظيفة التعيينية

La fonction descriptive الوظيفة الوصفية

La fonction connotative الوظيفة الإيحائية

La fonction séductrice الوظيفة الإغرائية

علاقة العنوان باستعارة النص:

الاستعارة 1: الأفيون والعصا، واو عطف أو واو معية، وأي عطف هذا؟ وأية معية وصحبة هذه؟

الأفيون أو العصا، ولا خيار ثالث لهما، اللي ما جا بالسته يجي بالستين كما تقول أمثالنا الشعبية

الأفيون ثم العصا على سبيل الترتيب، الأفيون والشعب غافل مستكين، والعصا معلقة بحيث يراها من تسول له نفسه أن يقض مضجع النوام الغافلين...

يندرج عنوان رواية الأفيون والعصا في خانة العناوين الإرباكية كما يقول إمبرتو إيكو، فهو يصدم المتلقي ويربكه ويشوش عليه ويجعله في حيرة من أمره.

عنوان من كلمتين متنافرتين من حيث الدلالة، فالأفيون مخدر يذهل المرء عن ذاته ويغيب عقله، ويدخله في عالم الوهم، إذ الأفيون هروب وجنوح من عالم الواقع إلى عالم الخيال، فما علاقته بالعصا؟ ثم هل هذه العصا كعصا موسى عليه السلام، يتوكأ عليها ويهش بها على غنمه وله فيها مآرب أخرى، أم هي العصا لمن عصى، عصا السلطة والحكم ممثلة في أدواتها القمعية والبوليسية؟ عصا الطاعة والرجوع إلى الصف والويل لم شق عصا الطاعة.

ثم هي الأفيون هو تلك الحشيشة المخدرة المعروفة أم كل إغراء أفيون، وكل استهواء أفيون، وكل تضليل أفيون؟ وبالتالي فنحن أمام استعارة مجرد للموس؟

ما من علاقة ظاهرة بين الأفيون من جهة، والعصا من جهة ثانية، وهكذا يفتح العنوان على فيض من الاحتمالات والتأويلات المخرج منها قراءة نص الرواية بأكمله، وعليه فنحن أمام استعارة مسترسلة ممتدة امتداد النص ذاته.

الاستعارة 2: الربوة المنسية: عنوان أول رواية خطتها يد الكاتب مولود معمري، وأول ما يجب أن يقرأ له لقيمتها الأدبية العالية التي أجمع عليها النقاد

الربوة مرتفع أرضي ابتعد عن العين، فابتعد عن القلب

المنسية، من الذي نساها؟ ومن الذي حكم عليها بالغياب؟

ما علاقة الربوة بالنسيان؟

وهل الربوة هي المنسية؟ أم أهلها هم المنسيون؟

أحوم حول الديار ديار ليلي //// أقبل ذا الجدارا وذا الجدارا

وما حب الديار سكن قلبي //// ولكن حب من سكن الديارا

ثم هل يقف الروائي على هذه الربوة وقوف الشاعر باكيا على الأطلال؟

أم الربوة عامرة، ما هجرها أهلها، ولا رحلوا عنها؟

أم تراها أتى عليها حين من الدهر لم يبق فيها، طوعا أو كرها، إلا عديم الحيلة مهيض
الجناح؟

وما مصير الذين أبحروا وهموم البر تسكنهم، الراحلون عنها وما رحلوا؟

ثم ما معنى النسيان في هذه الرواية ؟

هل هو الجهل؟ هل هو بعدها عن العمران؟ أم بعدها عن عين ورعاية السلطان؟

ثم هل الربوة هي هذه البقعة الصغيرة من الأرض أم هي الجزائر بأكملها في فترة من
فترات التاريخ؟

عنوان مريبك حقا، تراه عنوان تقرير، أم عنوان احتجاجي ؟ عنوان للفت الانتباه، أم
عنوان ييكى فقط حال ربوة منسية، وأهلها المنسيون؟

ربوة، بل عقبة كؤود، لا يمكن أن تطلع على ما يدور فيها ما لم تتكئ على النص
وتتخذة مركبا ومعراجا للصعود.

أم شخصيات الرواية التي رسمها الكاتب بدقة متناهية وبراعة فائقة كل منها على حدة روبة، فالروبة ربوات، مقران روبة، وعزي روبة، ومناك ربة، ودافدا روبة، وإبراهيم روبة، والراعي موح روبة، وإبراهيم روبة، وسكورة روبة، والكل يبكي على الكل والروائي يبكيهم جميعا، هؤلاء المنسيون جهلا وفقرا وتخلفا وقلة حظ وحيلة.

علاقة الروبة بالذاكرة والنسيان استعارة تشدك من أول سطر بالرواية حيث ربيعها الذي لا يدوم عبر شخصياتها التي ذكرنا بعضها متتبعا خط الزمن إلى أن يدركك الصباح.

الاستعارة 3: نوم العدل Le sommeil du juste

هل العدالة تنام ؟ فالنوم من صفات الكائن المادي الحي، فكيف تنام العدالة وهي شيء معنوي ثم لماذا هذه الاستعارة من ملموس لمجرد؟

إن الدلالة الاستعارية التي تتوسط غلاف هذه الرواية عنوانا وعتبة، تحمل الكثير من التناقض والاستفزاز، نوم العدل ف" عنوان نص الرواية استفزازي بدرجة كبيرة، ومدعاة للفضول لمعرفة محتوى النص الروائي واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان (سليم بركان، 2001، ص.238).

تدعو المتلقي لإعمال فكره والدوران حول العنوان لعله يجد منفذا للإجابة على السؤال المطروح، واستنطاق ما سكت عنه العنوان حول علاقة النوم بالعدل، وهل ينام العدل ؟ وهل هو نوم من أدى واجبه وأراح ضميره، أم نوم من أوكّل إليه العدل بين الناس فغفل عنهم وولاهم ظهره؟

فالمعروف من خصائص العنوان أن " يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه ، الثاوي تحت (بسام موسى قطوس 2001، ص.50).

أم العنوان شيء ومحتوى الرواية شيء آخر، ما من جواب كاف شاف إلا قراءة الرواية.

الاستعارة 4: **La traversée** العبور آخر رواية صدرت للروائي مولود معمري سنة 1982 تحمل نقدا لاذعا للأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الجزائر

العبور: من أين؟ وإلى أين؟

العبور في اتجاه واحد أم في اتجاهين؟

العبور على طريق معبدة معلومة، أم العبور في طريق شائكة نحو المجهول؟

العبور فوق أرض ثابتة صلبة، أم على حبل وتحتك الفراغ الذي يدق الأعناق؟

العبور، كلمة واحدة مفردة، الكلمة اللغز، الكلمة المخوفة التي لا بد أن تقف عندها قبل أن تعبر، وكيف تعبر وأنت لا تعرف من أين تنطلق ولا إلى أين ستنتهي؟

وهل أنت في المكان الصحيح كي تعبر؟

ثم ما هو هذا العبور؟ ما صفته؟ ما هدفه وغايته؟

ثم أنت واقف حيث الكتاب عتبة ولافتة تحمل كلمة واحدة، العبور! ترفع عينيك لعل قادما من الضفة الأخرى يبعث في نفسك شيئا من الطمأنينة، أو يحمل إليك خبرا سارا عن الذين عبروا قبلك، عابر تتلفك المحطات المؤقتة، لا تعرف لك وجهة ولا إقامة، اعبّر ففي محطة ما من الرواية أو عند نهايتها الخبر اليقين أيها العابر على متن كتاب.

ملخص رواية الربوة المنسية: La colline oubliée

يقول الدكتور طه حسين في كتابه "نقد وإصلاح":

تعيش الفصيلة التي ينتمي إليها الكاتب على ربوة تقوم من دونها جبال شاهقة تحول بينها وبين السهل الذي يسكنه العرب، وهي كغيرها من الفصائل تتخذ الإسلام دينا ولكنه على تأصله فيها، وبعد عهدها به منذ القرون الطويلة قد انحرف إلى شيء من الوثنية التي يسرع بها الجهل المتصل بكثير من طبقات الدهماء، فأفرادها يقدسون الأولياء تقديسا يوشك

أن يشبه العبادة، وهم يقربون إليها الضحايا في أيام بعينها من العام ويحملون إليهم الهدايا، ويتوسلون إليهم بفنون من الدعاء ويتخذونهم وسطاء بينهم وبين الله، وهم وسطاء أقوياء يملكون تحقيق الآمال وإجابة المطالب، وقبورهم مشهودة دائماً قد وضعت مراسم لزيارتها في بيوتها التي قامت حولها، كما وضعت مراسم للانصراف عنها بعد الزيارة وبعد رفع الحاجات إليها... إلى أن يقول، هذه البيئة التي نشأ فيها الكاتب والتي صورها في كتابه أجمل تصوير وأروع، وهو يكتب باللغة الفرنسية، وكتابه رائع أشد الروعة وأقصاها بحيث يمكن أن يعد من خير ما أخرج في الأدب الفرنسي أثناء هذه الأعوام الأخيرة..... إلا أنه لم يكتب بالعربية وكان خليقاً أن يكتب بها، ولكن العيب لا يؤخذ به الكاتب وإنما يؤخذ به الاستعمار، وما أكثر ما يؤخذ به الاستعمار من العيوب والذنوب (حسين، طه، مارس 1982، ص ص 46-60)

تعد الروبة المنسية أول رواية صدرت للكاتب مولود معمري سنة 1952، لتضعه من أول يوم في حياته الأدبية تحت الأضواء من جهة، وفي فم المدفع من جهة أخرى محدثة ضجة وخلخلة في أوساط المثقفين باللغة الفرنسية لجرائها في الطرح بدءاً من نقدها الشديد لعادات وتقاليد المجتمع القبائلي، وتناولها بالحديث لعلاقة عاطفية بين رجل أعزب وامرأة متزوجة، هما منك وداغدا، وعلاقة جنسية شاذة بين رجلين، هما منك والراعي موح، في زمن ومجتمع قبائلي محافظ لا يسمح بمجرد التلميح لمثل هذه العلاقات، استقبلتها الصحافة اليمينية الفرنسية المعبرة عن رأي المستوطنين بحفاوة بالغة، ووصفتها بالقصة القبائلية الجميلة المعبرة عن الروح (محمد الصالح دميري، 1989، ص 49)، في حين هاجمها التيار الوطني الجزائري بعنف وشدة، حيث وصفها محمد الشريف ساحلي بـ "روبة التنكر" (محمد الصالح دميري، 1989، ص 42)، لكن والحق يقال، فإن رواية الروبة المنسية وإن ابتعدت عن اهتمامات الجزائريين السياسية في ظل الاستعمار وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وحوادث 8 ماي 1945، فإنها كانت معبرة جداً عن الواقع الاجتماعي للشعب الجزائري آنذاك، فلقد اشتدت حالة الفقر المدقع والجوع حد الموت، وصار هم الناس الأول والأخير الحصول على لقمة العيش وسد الرمق، أعوام البون (الحصول على القوت اليومي عن طريق بطاقات التموين)، وانتشار العبارات التي تعبر عن هذه الفترة الزمنية الصعبة منها عبارة "قراندو" إشارة إلى سنة ألف وتسعمائة واثنين وأربعين، وما حدث فيها من جوع وتشرد وموت

جماعي، وكلها وقائع برع الكاتب في تصويرها بقرية "تازغا" التي تعد نموذجا مصغرا لما جرى بمعظم الأرياف والقرى الجزائرية ولم تسلم من لظاها في ذلك الحين حتى الحواضر والمدن الجزائرية، إذ عمد المستعمر إلى تجنيد القوة العضلية للشباب في الحرب، ولم يعد هناك من يقوى على خدمة وفلاحة الأرض مصدر القوت الأساسي.

كما تعرض الرواية للتقاليد المتشددة التي لا تولي أي اهتمام للعواطف في العلاقات الزوجية وترى في الزواج هدفا واحدا وهو إنجاب الأطفال محافظة على النسب العائلي من الزوال، والمساعدة في توفير رغيف العيش، وإلا فالعلاقة مآلها الفشل، ويتدخل من الأهل والأقارب إذا تطلب الأمر، وهو تصور رمى بكل كبله على حياة الزوجين مقران وعزي بطلي الرواية، وجعلهم تحت ضغط نفسي رهيب، وخاصة الزوجة الحلقة الأضعف التي يحملها المجتمع آنذاك كل المصائب والشرور، فيدفعها لممارسة طقوس غريبة عن العقل السليم والدين الصحيح، كأن تحمل على ظهرها سلة وتطوف على الأبواب " لتطلب صدقة من كل الأمهات، لا امرأة لم يشأ الله أن يمنحها فضله عسى أن تنتقل لـ "عزي" واحدة من تلك الصدقات الرمزية خصوبة من تصدقت بها عليها (أحمد منور ص346، 2013).

Ma femme employa tous les moyens connus contre la stérilité. Avant l'hiver Na Ghné avait chargé sur son dos un grand panier d'osier et était allé dans les villages alentour mendier chez toutes les mères pour une femme en qui Dieu ne voulait pas descendre sa grâce. Parmi toutes ces aumônes symboliques, l'une devait véhiculer sur Aazi le Principe de fécondité de celle qui l'avait donnée (Mammeri, 2005 p71 ...)

-Parmi toutes ces aumônes symboliques, l'une devait véhiculer sur Aazi le principe de fécondité de celle qui l'avait donnée (Mammeri, 2005, P71).

الاستعارة 5: عسى أن تنتقل لـ "عزي" واحدة من تلك الصدقات الرمزية خصوبة من

تصدقت بها عليها

المستعار منه هو الصدقة

المستعار له هي المرأة العقيم

استعارة مجرد محسوس

فالصدقة حسب الاعتقاد الساذج البسيط لأهل الربوة تخصب الرحم العقيم

فقد عبر الكاتب في هذا المقام بلفظ جسد المعنى ماديا، أما الدلالة فهي معنوية، فالقول أن الصدقة الرمزية لإحدى السيدات تحمل خصوبة لرحم، يحمل دلالة مادية للفعل ويجسده، وكأن الرحم حرث، والصدقة بمثابة الماء الذي يخصب وينمي..

ثم ها هما الزوجان يشدان الرحال إلى ضريح أحد الأولياء يتضرعان إليه بالدعاء ويوزعان الهبات على خدم الضريح، والصدقات على الفقراء والمساكين، وها هي عزي في ذلة واستكانة وضراعة وخشوع تتمسح بالضريح، وتبرك به، تطوف به وتبكي وقد رفعت كفيها بالدعاء " يا سيدي عبد الرحمان، إنك تخليت عني، عارية أمام إرادة الله، أغثنني، أمنحني ولدا، وسأعطيهِ اسمك "عبد الرحمان"

Abderrahman, dit-elle.

- Abderrahman, tu m'as laissé seule toute nue devant la volonté de dieu, secours moi. Donne-moi un fils et je lui donnerai ton nom, Abderrahman (Mammeri, 2005, P71)

الاستعارة6: تخليت عني عارية أمام إرادة الله.

وهي عبارة تنقل المعنى النفسي المهيمن على عزي العقيم، حال إنتاج الاستعارة، فمنتج الاستعارة في حالة يأس وقنوط، يحمل معنى ضعف القوة وقلة الحيلة، وقد تخلّى عنها الولي الصالح ولم يتدخل لإسعافها وهي عارية لا بمعنى التجرد من اللباس كما يوحي المعنى الحرفي للكلمة، بل الفقر والحاجة إلى العون المعنوي المتمثل في التوسط لها لدى المشيئة الإلهية حتى لا تبقى عارية من الصديق والنصير عارية أمام شماتة الشامتين، عارية من الولد الذي يحمل الاسم ويذهب الهم والغم

ومن جهة أخرى استعارة عنادية إذ كيف يتخلّى الميت عن الحي

الاستعارة 7: أغثني، امنحني ولدا. .

المطر يغيث الأرض فتتحول من جذب إلى احضرار، (الحرث)

سيدي عبد الرحمان يغيث عزى فتتحول من عقم إلى إخصاب (الحرث)

واللفظ الاستعاري هنا يحيل على واقع حي للمعنى فقولها أغثني يحمل معنى الغوث الدال على ضعف المستغيث وانتظاره النصر من القادر على ذلك وهو في هذه الحالة سيدي عبد الرحمان

وهي استعارة وفاقية من جهة أخرى لتشابه بين الحالين، فالمطر يغيث الأرض بعد قنوط ويأس فتخضر وتخصب وتحى، وعزى التي بلغت مرحلة متقدمة من اليأس من الإنجاب تطلب بركة الولي الصالح ليتدخل ولا يتركها وحدها أمام المشيئة الإلهية فتنبعث الحياة في أحشائها...وهي استعارة نشطة من جهة ثانية حيث شبهت بركة الولي بالغيث يعيد الحياة في الأرض الموات

وما هذه الاستغاثات التي تشبه نوعا ما يحدث عند المسيحيين، وغيرها من التقاليد والعادات البالية التي ما أنزل الله بها من سلطان، ألصقت بالدين والدين منها براء، غير أن ما يؤخذ على الكاتب هو تغاضيه عن ذكر المتسبب في حالة الجهل والتردي هذه وهو الاستعمار.

ملخص رواية نوم العادل: Le sommeil du juste

ما يسجل لصالح هذه الرواية تطورها على مستوى الرؤية الفكرية حيث تعرض الكاتب لأول مرة للوجه البشع للاستعمار ربما بسبب الضغوط التي تعرض لها من النقد في روايته الأولى "الربوة المنسية"، وكذلك تطورها على مستوى البناء الروائي إذ تقاسم البطولة فيها ثلاث شخصيات "الأب"، و"الابن"، و"الملاك" على عكس الرواية الأولى التي ارتبطت الأحداث فيها بشخصية محورية واحدة، وإذا كانت الشخصيات في الرواية الثانية من حيث

الأسماء والعدد والترتيب تحيل على عقيدة الثالوث عند المسيحيين، غير أن مضمون الرواية لا يذهب في هذا الاتجاه.

تتجلى في أبطال الرواية الثلاثة، ثلاثة أنواع أو درجات من الوعي:

1- يمثل الأب الجيل القديم، رجل قروي أُمي من عامة الناس، تفكيره محدود، لا يخرج عن ما ورثه عن أسلافه من عادات وتقاليد وحتى الثارات قيد أنملة، ولسان حاله يقول

وما أنا إلا من غزية إن غوت /// غويت وإن ترشد غزية أرشد

2- بينما يمثل الابن الأصغر سليمان الجيل الجديد، بدمائه الفائرة، وآماله العريضة، وطموحاته البعيدة، يحس التقاليد قيذا ثقيلا يجب التخلص منه، غير أنه لا يجزؤ على المجاهرة بذلك

3- ويمثل الابن الأوسط " الملاك " المثقف المتمرد على كل شيء، تعلم بالمدرسة الفرنسية، وتخرج من معهد المعلمين، وعيه كبير، وحسه النقدي عالي، يرفض تقاليد القرية وعاداتها ويخرج عليها جهارا نهارا، يسفه أحلام أهلها وطريقة تفكيرهم

وهكذا فمن خلال الشخصيات الثلاثة المختلفين تجربة وسنا وثقافة تمضي بنا القصة في ثلاثة أشكال من الوعي هي الأكثر شيوعا في ذلك الزمان الذي تجري فيه أحداث الرواية، وتتجلى بشكل واضح في مواقف شخصيات الرواية الثلاثة وردود أفعالهم عند احتكاكهم بالمستعمر، من حيث القوة والضعف، والفجاجة والنضج، ومدى تماسك الشخصية، وقوة الإيمان بالهوية.

ها هو الأب في طريقه لمقابلة الحاكم الإداري للمنطقة يعتقد أن قد استدعاه بسبب إطلاقه النار على ابنه الرزقي بعد أن خاض في كلام يمس الذات الإلهية على مسمع شيوخ القرية، . يقول في نفسه أن الحاكم سيتفهم المسألة بمجرد أن يشرح له بأن ذلك كان مجرد تخويف لابنه حتى لا يتجرأ مرة أخرى يمثل هذا الكلام، وسيغتتم الفرصة ليشرح للحاكم وضعية ابنه الأكبر "مهند" الذي كان في السابق عاملا في مصانع "رونو" بفرنسا وهو يقبع

الآن بالبيت طريح الفراش، بعد أن أكل السل رئتيه، لعله يساعده بمنحة شهرية تخفف عليه مصابه، كما أنه سيطلب منه أن يساعده في إدخال ابنه الأصغر سليمان إلى مدرسة مهنية لتخريج البنائين"

الاستعارة 8: أكل مرض السل رئتي المريض (أحمد منور ص356، 2013)

La tuberculose, cette maladie qui lui mangeait la poitrine
(Mammeri, 2005,P14)

لفظ استعاري يحمل امتدادا لا متناهيا للمعنى المقصود، يولد دلالات لا تنتهي في نفس القارئ أو المتلقي، فالمريض يتألم ويتوجع، والمرض يأكل بلا توقف، فيسرح القارئ مع هذه الحالة اللامتناهية التي ينقلها إليه الكاتب
استعارة محسوس لمحسوس
فهو يشبه تفشي المرض وغزوه لرئتي المريض، بالكائن الحي " الوحش " وبأحد لوازم عيشه وهو الأكل،

وقد ترجم المترجم كلمة poitrine الصدر فالمرض مصدر، بكلمة الرئتين وهي ترجمة موفقة إذ هما مكنن الداء

الاستعارة 9: تخفف المنحة الشهرية على المريض مصابه (أحمد منور ص356، 2013)

Une toute petite pension, n'importe quoi ...c'est mieux que rien
(Mammeri, 2005,P14)

استعارة تجسد المعنى بشكل مادي، في حين الدلالة المقصودة معنوية، فالمنحة شخص عطوف مواس يخفف على المريض عبء الألم وضراوة المرض، بحيث لا يفوت المتلقي ما تحمله العبارة من حنو وعطف وجبر كسر، وتخفيف فالدراهم مراهم.

استعارة ملموس وهو المستعار منه " الدواء"، لمستعار له مجرد، وهي المنحة الشهرية والقاسم المشترك بينهما تخفيف الإصابة أو المرض

لكن سرعان ما تبدد كل شيء بمجرد أن دخل مكتب الحاكم، فقد اصطدم بجدار اللغة، إذ كان مضطرا في كل مرة إلى المرور عن طريق المترجم، ثم أن كلام الحاكم لم يكن

يسير في الاتجاه الذي كان يتوقعه، ولا كان يحمل أي ود يشجعه على أن يشكو له حاله، أو يفتحه بما كان يفكر فيه، لقد وجد نفسه محل مساءلة واتهام، ثم محل تهديد ووعيد بحيث أبلغه الحاكم بما خلاصته:

"أن أسرته كلها تحمل أفكارا سوداء ضد الإدارة، وخاصة ابنه سليمان، الذي انضم إلى حزب يقال له "حزب الشعب" يتكون من مجموعة من الجائعين، يساعدون ثوارا يطلق عليهم صفة "وطنيين" هم في الحقيقة ليسوا إلا قطاع طريق" (أحمد منور ص356، 2013)

الاستعارة 9: اصطدم أولا بجدار اللغة، استعارة محسوس وهو الجدار لمعقول وهو اللغة

Il semblait au père que le komisar et lui faisaient dans un terrain difficile des efforts énormes et vains pour ce rejoindre. Il se faisait conciliant et doux, tendait les bras pour arriver à l'autre, mais Dieu, qu'il est était loin, l'autre, qu'il était donc loin (Mammeri, 2005,P17)

استعارة تجسيدية لعائق اللغة وكأن للغة جدار يحول دون التواصل والتواصل، فاللغة مجرد معقول، والجدار مادي ملموس، فيه تجسيد للمعنى بشكل مادي للفظ مجرد، وقد بات للغة جدار لا يمكن الالتفاف حوله أو القفز من فوقه دون اللجوء إلى مترجم

الاستعارة 10: كان مضطرا في كل مرة إلى المرور عن طريق المترجم

L'entretien continua, difficile et lent, parce qu'il fallait chaque fois en passer par le cavalier (Mammeri, 2005,P17)

المقصود بالمرور هنا هو الفهم والإفهام ولا سبيل إلى ذلك مع قيام جدار اللغة بين المرسل والمرسل إليه سوى المترجم فهو الطريق السالك

استعارة محسوس لمعقول

الاستعارة 11: أن أسرته كلها تحمل أفكارا سوداء ضد الإدارة.

Toute la famille du père nourrissait contre l'administration de noirs desseins. (Mammeri, 2005,P17).

تتجلى قيمة الاستعارة في لفظها في حمله معنى غير المعنى المؤلف، يتوقف على المتلقي الوصول لأبعاده ومرامييه، الأفكار ليست شيئاً مادياً يحمل، استعارة تجسيدية، تجسيد مجرد بحيث يلمس ويحس، والأفكار لا لون لها فكيف تكون هنا سوداء للدلالة على الكره والبغض وحب الانتقام، فنحن أمام استعارة تراسل حواس Synaesthetic metaphor

فالسواد يدرك بحاسة البصر، بينما تدرك قيمة الأفكار من حيث الخير والشر عقلاً، وهي من أقسام الاستعارة عند الإنجليز غير أننا نجد لها مثيلاً في كلام الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني استعارة محسوس لمجرد في قوله "وتجد المعاني التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"

Sliman en particulier était entré dans un parti dit du peuple (tous des crève de faim) et aidait des maquisards soi-disant patriotes, en réalité tous des bandits de grands chemins, il pouvait bien fourrer Sliman en prison le restant de ses jours, mais il avait égard à sa jeunesse et, avant d'en arriver là, préférait avoir affaire au père, c'était donc à lui ramener son fils dans la bonne voie. (Mammeri, 2005, P17)

وأفهمه "أنه كان في استطاعته أن يقبض عليه (أي على ابنه) ويزج به في السجن ليقضي بقية عمره فيه، ولكنه أشفق على شبابه الغض، وآثر قبل أن يفعل ذلك أن يلجأ إلى الأب، أليس الأب هو المسئول على العائلة؟" (أحمد منور ص357، 2013)

الاستعارة 12: ولكنه أشفق على شبابه الغض.

Mais il avait égard à sa jeunesse. (Mammeri, 2005,P17)

نظارة الشباب وطراوته، والماء الرقاق لفترة الصبا، فكيف يكون الشباب غصاً طرياً تلمسه اليد، إحالة المجرد إلى ملموس

شباب غض طري يحمل معنى الجدة، وهي استعارة ليست بغريبة عن العربية.

يقول أبو العتاهية:

عريت من الشباب وكنت غضا كما يعرى من الورق القضيبي

ونحت على الشباب بدمع عيني فما نفع البكاء ولا النحيب

فيا ليت الشباب يعود يوما فأخبره بما فعل المشيب

شباب غض: استعارة معقول لمعقول فالمستعار منه الطراوة والليونة، والمستعار له الشباب وكلاهما معقول

ولم تتوقف تهديدات الحاكم ووعيده عند هذا الحد، بل أبي إلا أن يذله ويذيقه بعض ما يمتلك من وسائل القهر، فانتزع منه بطاقات تموين الأسرة، وحرّم كل أفرادها من الحصول على ما يسد رمقهم من الحاجات الضرورية، وحينما سأله الأب عن الكيفية التي سيحصل بها في هذه الحال على الأكل، أجابه عن طريق المترجم، يقول لك " اذهب إلى رئيس الحزب الوطني واطلب منه الخبز"

ولم يتركه ينصرف قبل أن يبعث في طلب سجلات الضرائب، ويطالبه بدفع دينه، فاعتذر الأب بعدم قدرته على الدفع، وواعد بأنه سبرهن أو يبيع قطعة أرض تمتلكها زوجته ليسدد بثمنها ما عليه لمصلحة الضرائب، وسأله الحاكم عن اسم قطعة الأرض، فأجابه بأنها أرض "تيمزريت" وحينها رد عليه الحاكم بأنه "يكذب عليه" ولم يكن أمام الأب إلا أن يتجاوز على الإهانة التي مسته في الصميم، لكن شعوره بالمهانة تضاعف، وعقدت لسانه الدهشة وهو يسمع سؤال الحاكم المخرج، كيف ترهن "تيمزريت" وقد رهنتها لابن عمك تودارت؟

وأبي الحاكم إلا أن يكشف له عن مصدر معلوماته، الذي لم يكن إلا ابن عمه تودارت نفسه، وأضاف سائلا :

لم لا ترهن بيتك؟

إنها بيت قديم متداع، لا أحد يريد

بلى، هناك من يريد، ابن عمك تودارت

وكان الأب طوال المقابلة واقفاً، وحين أحس بأن رجله تئلمانه من الوقوف طلب من الحاكم أن يسمح له بالجلوس فرفض طلبه، وختتم المقابلة معه بهذه العبارات :

"إنك بالنسبة للإدارة لست إلا دودة يمكنني أن أسحقها، لولا خشية الرب، أما أبناء صلبك الذين نشأتم على عدااء فرنسا، فإنني أقول لك حذار" (أحمد منور ص358، 2013)

الاستعارة 13: إنك بالنسبة للإدارة لست إلا دودة يمكنني أن أسحقها"

Pour l'administration tu n'es qu'un ver que je pourrais écraser si je n'avais pas la crainte de dieu. (Mammeri, 2005,P21)

استعارة محسوس لمحسوس القصد منها الاحتقار، والإهانة، تم نقل الاستعارة نفسها من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف نقلاً حرفياً لكونها مألوفاً لدى القارئ في اللغة الهدف، ولكون المعنى شائع، فجاءت ترجمته سهلة، دودة = un ver

يخرج الأب من عند الحاكم يتميز غيضا لا على الحاكم الذي أهانه وأذله ولكن على أبنائه الذين كانوا سببا في ذلك وعلى ابن عمه الذي أدخل الغريب الأجنبي بينهم ولم يسأل نفسه لما يحمله الحاكم مسؤولية ابنه وقد صار رجلاً؟ ولماذا يعاقبه وأفراد أسرته بذنب لا يد لهم فيه؟ ولماذا يولي الحاكم كل هذا القدر من الأهمية للوطنين إذا كانوا مجرد قطاع طرق، ولماذا أخبره أن ابن عمه هو الذي وشى به إليه؟

إن تفكير الأب المطبوع على التقاليد والأعراف لا يهديه لطرح مثل هذه الأسئلة، ولا إلى حيلة المستعمر في زرع الفرقة بين أبناء الأسرة الواحدة

لا يختلف الوعي القبلي للابن سليمان عن وعي والده في خضوعه للعادات والتقاليد لكن وعيه السياسي مختلف لاحتكاكه بالنشاط السياسي الوطني في القرية، وانخراطه في حزب الشعب

قدم تودارت وشاية بشأن الفرع الكشفى الذى انضم إليه الابن سليمان للحاكم تقول " أن كل أفراد من المضادين لفرنسا، وأنهم ينشدون أناشيد يقولون فيها: من جبالنا سيطلع النور " (أحمد منور ص361، 2013)

« Tous des anti-français. Ils chantent des airs ou ils disent que la lumière sortira de nos montagnes ». (Mammeri, 2005, P147)

الاستعارة 14: أن كل أفراد من المضادين لفرنسا، وأنهم ينشدون أناشيد يقولون فيها: من جبالنا سيطلع النور "

الأرض ليست نجما، الأرض كوكب معتم فكيف تشرق جبالها بالأنوار؟

أي نور هذا الذى سيطلع من الجبال؟ إنه نور الحرية والاستقلال

استعارة ملموس لمجرد

.. كان فى سؤال سليمان ما يوحى بأنه عثر لصديقه على خطأ فادح ، لأنه نسي فى كل أحداث السابقة أن يدخل فى حسابه عامل الحرب فيما يعانى الناس من الصعاب

-Tu vois? Dans tous tes raisonnements tu avais oublié la guerre.

أرأيت ؟لقد نسيت الحرب فى كل تعليقاتك

- La guerre ? Quelle guerre ?

الحرب؟ أي حرب؟

-Oui, parce qu’imagine toi que depuis plus de deux ans le monde est en guerre, le monde entier...Je ne sais si on te l’a dit.

نعم، لأنه عليك أن تتصور أن العالم، كل العالم، فى حرب منذ أكثر من عامين، ولا أدري إذا بلغك ذلك؟

-Deux ans, bébé? Il y a trente ans que je suis né et depuis trente ans pour moi c’est la guerre. Personne n’a pensé à venir à

mon secours. Il a fallu me battre seul. Alors, tu comprends, la guerre des autres...(Mammeri, 2005,P54)

منذ عامين يا رضيعي؟ لقد ولدت منذ ثلاثين عاما، ومنذ ثلاثين عاما بالنسبة إلي وأنا في حرب، ولا أحد فكر أن يأتي لمساعدتي، فكان علي أن أحارب بمفردي، وعليه إذن، فهي حرب الآخرين أتفهم؟ (أحمد منور ص364، 2013)

الاستعارة 15 : منذ عامين يا رضيعي

-Deux ans, bébé? (1)

ترجمة لفظ bébé في هذا المقام تبدو ثقيلة على النفس في وصف صديق لصديقه، الأولى أن تنترجه ب: يا أبله، أو يا أحمق

وليس في العبارة ما يدل على أن لونس يخاطب سليمان في حنو بالغ مخاطبة الأم لرضيعها

والأم صاحبة خبرة و تجربة، واعية وتعرف أكثر، وهي التي ترعى الرضيع

والرضيع لا خبرة له بالحياة، وهو محل رحمة وشفقة، بل الأصح أن سليمان ساذج وقليل الخبرة عن عالم السياسة، فيأتي ترجمة لفظ bébé أبلها أو أحمقا مناسبا.

فليس المعني الحرفي الرضيع هو المقصود بل المعنى الاستعاري المتمثل في الساذج القليل الخبرة

يريد أن يقول له أنت في عالم السياسة والحرب ساذج لا خبرة لك، فالعامين التي تتحدث عنهما قد يناسبان أحمقا مثلك، أما أنا فلي في الحرب ثلاثون سنة، فخذها نصيحة مجرب، إن هذه الحرب لا تعنينا، إنها حرب الآخرين.

استعارة محسوس لمحسوس

في موضع آخر من الرواية "إن ابن العم تودارت هو "الأمين"، وأصبح في إمكانه أن يسحقنا ويسحق أبناءنا وأبناء أبنائنا، لقد انتهى كل شيء بالنسبة إلينا، إنه لم يعد باستطاعتنا أن نتنفس في المكان الذي يحيا فيه تودارت لقد اشترى مؤخرًا ضيعة في البويرة، وأغناما في سيدي عيسى، وأسند إليه المتصرف الإداري توزيع التموين في البلدية، وبهذا أصبحت مسألة أن نطعم أو نجوع، نكسَى أو نعرى، مرتبطة به ولكن ابن العم تودارت هو "الأمين"، وسيأتي يوم يعرف فيه، إن لم يكن قد عرف بعد، أنني أفكر في موته، و عليه فلا بد من تنويمه، ولا بد من ابني سليمان أن يتزوج من ابنته "الياقوت" وأنني لأعلم أنها دميمة، وأن والدها تودارت كلب، ولكن، ومع ذلك، فإن اليد التي لا تستطيع أن تعضها عليك أن تقبلها" (أحمد منور ص366، 2013)

...Le cousin Toudert est amin. Maintenant il a le pouvoir de nous écraser et d'écraser les enfants de nos enfants. C'est fini pour nous: nous ne pourrons plus respirer là où vit toudert. Il vient d'acheter une ferme à Bouira, des moutons à Sidi-Aissa. L'administrateur lui a donné tout le ravitaillement de la commune et il dépend déjà de lui que nous soyons nourris ou affamés, vêtus ou nus. Mais le cousin Toudert est amin. Un jour il apprendra, s'il ne le sait déjà, que je médite sa mort. Il faut l'endormir, il faut que mon fils Sliman épouse sa fille Yakout, et elle est laide, Yakout, je le sais, et Toudert, son père, est un chien ...mais avec tout cela, la main que tu ne peux mordre embrasse-la. (Mammeri, 2005, P58)

الاستعارة 16: ... وأن والدها تودارت كلب

...et Toudert, son père, est un chien.

المستعار منه: الكلب (حيوان)

المستعار له: تودارت، النذل الخائن

المستعار: كلب

المستعار له أو الجامع: النذالة والخيانة

الاستعارة 17: اليد التي لا تستطيع أن تعضها عليك أن تقبلها

La main que tu ne peux mordre embrasse-la.

المستعار منه: اليد (عضو)

المستعار له: تودارت

المستعار: يد

المستعار له أو الجامع: القدرة على العطاء والمنع، وعلى البطش والعفو

إن تودارت هو يد الاستعمار التي يبطش بها، يمدّها لمن يشاء، ويقبضها عمن يشاء، بحيث صار الأب وأبناؤه تحت رحمة تودارت، وهو يد موصولة بجسد الاستعمار، فلمن المشتكى، يستعمل الاستعمار للأهالي واحدا منهم، يذلهم ويقهرهم به، ويزيد من فرقتهم وتشتتهم ونشر واستحكام العداوة بينهم، يفرق ليسود، ويخلو له الجو ليهنأ ويصنع ما يشاء

الشخصية الثالثة: الملاك "الابن الأوسط" لقد بدأ وعي هذا البطل في التشكل على مقاعد المدرسة الفرنسية وعلى يد أساتذة كان لهم تأثير قوي في نفسه وفي طريقة تفكيره وسلوكه، جعل يتنكر لأهل قريته، ويسخر من معتقداتهم مما أثار حفيظة أبيه عليه فأطلق عليه النار من بندقية صيد، فر بعدها الرزقي من إغزر إلى قرية تازغا ومنها إلى الجزائر العاصمة ليتخرج منها معلما في نوفمبر 1942 عند نزول قوات الحلفاء في الجزائر حيث جند بصفوف الجيش الفرنسي.

يستعيد الرزقي الذكريات فيرى في الطلقة النارية هبة من السماء حررت من التقاليد كما يحدث بذلك صديقه مدور:

....j'en avais assez d'étouffer à Ighzer, de mourir à petit feu, un peu plus chaque jour, jusqu'à celui de l'indifférence de tous

j'eusse quitté la scène comme ça, sans histoire, sans avoir joué le plus petit bout de rôle. En plein XXe siècle! (Mammeri, 2005, PP 79- 80)

"كنت قد ضقت ذرعا في إغزر بما فيه الكفاية، وضقت بالموت البطيء يوما بعد يوم، وكان سيأتي علي يوم لو بقيت على تلك الحال، أغادر فيه الدنيا هكذا دون أثر، ودون أن أكون قد لعبت ولو جزء يسير من دور، ونحن في عز القرن العشرين" (أحمد منور ص369، 2013)

استعارة 18: J'en avais assez d'étouffer à Ighzer

كنت قد ضقت ذرعا في إغزر بما فيه الكفاية.
استغلال الحيز المكاني إغزر لتصوير الضيق النفسي وحالة الملل وحالة الملل واليأس التي يحياها الرزقي في هذا المكان، لا لضيق المكان في حد ذاته، ولكن ضيق النفس به.
لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها /// ولكن أخلاق الرجال تضيق
وهي استعارة عُبر فيها باللفظ الذي ينقل المعنى النفسي المهيمن على الابن الأوسط الذي ضاقت عليه أرض إغزر بما رحبت، فضاقت عليه نفسه حد الانفجار

الاستعارة 19:

J'en avais assez de mourir à petit feu, un peu plus chaque jour

وضقت بالموت البطيء، يوما بعد يوم.
وهنا لنا المعنى النفسي الحالة الصعبة التي يعيشها الابن الأوسط المثقف المتعلم، وقد خلت نفسه من كل بهجة وفرح، وحياته من كل غاية وهدف، كفتيلة قنديل بنورها الخافت الذي لا يقوى على النسمة، في كوة ضيقة من الكوخ، أو هي نفسه وقد تحول كيانه إلى كوخ مهجور، تمتص زيتها ببطء.. زيت العمر المتبقي، يا موت زر إن الحياة مريرة، ولكن الموت يتلأأ ويتباطأ، وهي حالة قاسية لو طالت لأدت به إلى الانتحار.

وهو يقصد التبعات التي يلزم بها باعتباره سيصير الابن الأكبر المكلف بكل شيء
بالزواج من أرملة أخيه محمد المريض بالسل بعد وفاته الوشيكة، وبإخوته بعد إقدام والده على
قتل تودارت وهو حاصل لا محالة:

....tu te rends compte? À peine sorti de l'Ecole, j'entrais dans la grande vie. Le père voulait tuer le cousin Toudert (il le veut toujours, j'en suis sûr). Et à sa suite et malgré moi j'étais jeté pour toujours dans le drame, un drame stupide, vain, perdu pour tout le monde et qui n'a même pas l'avantage d'être exaltant. Pour comble de joie je devais attendre la mort du frère aîné... à peine quelques mois, quelques semaines peut être... et parce que mon frère laisse des enfants jeunes, épouser sa veuve... autant se suicider tout de suite (Mammeri, 2005,P80).

" تصور . ما إن أكون قد تخرجت حينئذ من المعهد حتى أدخل معترك الحياة، فقد
كان الأب يريد قتل تودارت (وما يزال يريد قتله، أنا على يقين من ذلك) وكنت سيلقى بي،
تبعاً لذلك، بالرغم مني وإلى الأبد، في المأساة، وهي مأساة بليدة، وبلا جدوى، وخاسرة
بالنسبة للجميع، وليس فيها حتى ميزة للإثارة، وحتى تكتمل فصول المأساة، فإنه كان علي
أن أنتظر بضعة أشهر أو ربما بضعة أسابيع، وفاة أخي الأكبر، لأتزوج أرملة، لأنه سيترك
أطفالاً صغاراً، أي ما يعادل الانتحار في الحين" (أحمد منور ص370، 2013)

الاستعارة 20: مأساة بليدة un drame stupide

أو بالأحرى دراما، فكلمة دراما تبدو الأنسب والأشهر عند الحديث على
مسرح الحياة ولعب دور فيه

لكن كيف تكون المأساة بليدة

المأساة معنوية ؛ والبلادة والذكاء من صفات الإنسان

إذن فهي استعارة تجسدية من جهة، واستعارة مجانبة للمنطق من جهة ثانية
حسب التقسيم الإنجليزي للاستعارات

الاستعارة 21: وحتى تكتمل فصول المأساة كان علي أن أنتظر بضعة أشهر.

Pour comble de joie je devais attendre la mort du frère aîné
à peine quelques mois

استعارة تمثيلية، وتسمى استعارة مركبة، أو مجاز مركب، فهي ليست لفظا مستعارا
واحدا، بل تركيب، المستعار منه والمستعار له صورة منتزعة تصف حال الرزقي أو قصته.

الاستعارة 22: أغادر فيه الدنيا هكذا دون أثر، ودون أن أكون قد لعبت ولو جزء
يسير من دور.

J'eusse quitté la scène comme ça, sans histoire, sans avoir
joué le plus petit bout de rôle. En plein XXe siècle

الحياة أو الدنيا كلها مسرح من الأزل إلى الأبد، ولكل فيها شخصية و دور في زمان
ما، ومكان ما

الحياة معنوية، المسرح مادي

استعارة ملموس لمعقول

في مقطع ما من الرواية يعطي الأستاذ كوستاف بوري انطبعا عن المشاركة في الحرب
على أنها من أجل إنقاذ الإنسانية، فيقول لتلميذه:

Sans doute allez-vous vous étonnez de me voir défendre
cette guerre, moi qui c'est longtemps devant vous ai combattu la
guerre, tous les guerres....nulle guerre n'est sainte ...mais parce
que nous sommes hommes, disait-il, nous ne sommes ni anges
ni bêtes et le malheur veut que pendant la guerre ce soit surtout
la bête qui s'éveille en nous. Un homme digne de ce nom fait

que la bête s'éveille mais ne se déchaîne pas. Il se doit d'être bestial avec lucidité, et dans le grand tumulte, derrière les cris de la bête, sait écouter la voix de l'ange..(Mammeri, 2005,P81)

"... وستندهشان، لا شك، وأنتما ترياني أدافع عن ضرورة خوضنا لهذه الحرب، أنا الذي كنت دائما داعية لشجب الحرب والوقوف ضد كل الحروب. حقا، إنها ليست حربا مقدسة، ولا توجد في اعتقادي أي حرب مقدسة، ولكنها على أي حال حرب لها مبرراتها، لأننا بشر، والبشر ليسوا ملائكة ولا وحوشا، والمخزن أن الوحش هو الذي يستيقظ في نفوسنا أثناء الحرب، وعليه فإن الرجل الجدير بحمل صفة إنسان، هو الذي يعمل على إيقاظ الوحش في نفسه دون أن يدعه يفلت منه، ويعرف كيف يصغي من وراء ضجيج الهول، وصراخ الوحش، إلى صوت الملاك"(أحمد منور ص372، 2013)

الاستعارة 23: الوحش هو الذي يستيقظ في نفوسنا أثناء الحرب

La bête qui s'éveille en nous pendant la guerre.

تصوير لنزوع الإنسان للبطش أثناء الحرب بالوحش الذي يستيقظ في النفوس

الوحش لا عقل له يخبط خبط عشواء من يدرك يمته أو يقعه بقية الحياة، وكذلك يفعل الغضب الذي يغتال العقل فيحول الإنسان إلى وحش، وحش في صورة إنسان، بل بلغ الإنسان في هذا العصر في استخدامه لوسائل البطش والتدمير وتجرده من الرحمة والإنسانية ما جعل الشاعر بدوي الجبل يقول:

وعوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ/// عوى وصوت إنسان فكدت أطيّر

استعارة ملموس وهو الوحش، لمجرد الغضب وحب الانتقام

الاستعارة 24: الرجل الجدير بحمل صفة إنسان، هو الذي يعمل على إيقاظ الوحش في نفسه دون أن يدعه يفلت منه.

Un homme digne de ce nom fait que la bête s'éveille mais ne se déchaîne pas.

صورة بيانية أخرى في غاية الروعة.

الرجل الحق يغضب ولا يسكت عن الحق، لكنه لا يتجاوز الحد

تصوير الغضبة والثوبة بالوحش

تصوير الفياء إلى الرشد، بالغضب حالة من الجنون، تطول عند الشرير، لكنها عند الرجل الحق عودة سريعة للتحكم بالوحش وعدم تركه ينفلت

وهذه صفة حسب تقديري صعبة المنال، يتعاقب فيها الواقع والمثال، فأين هي اليوم الحرب التي تتورع عن سفك الدماء والبطش بالأعداء والأبرياء على حد سواء؟

أين هي الحرب التي تفسح للأخلاق الكريمة مكانا، فلا تقطع شجرا، ولا تدمر بيتا، ولا تقتل شيخا ولا امرأة ولا طفلا؟

أين هي الحرب التي لا تتمادى ولا تنفلت؟ فتشوا في حروب العالم عن الإنسان !

كاتب جزائري شاب في عهد الاستعمار على هذا القدر من التفكير ووضوح، أكيد إنه لكاتب خطير.

يستخدم الرمز " الوحش " وهو يريد الحرب وفضائع الحرب

استعارة ملموس لمعقول

الاستعارة 25: ويعرف كيف يصغي من وراء ضجيج الهول، وصراخ الوحش، إلى صوت الملاك

Il se doit d'être bestial avec lucidité, et dans le grand tumulte, derrière les cris de la bête, sait écouter la voix de l'ange

نعود إلى تقسيم نيومارك لأركان الاستعارة وهو تقسيم عملي جيد:

الموضوع the object الحرب

الصورة: the image الوحش

المعنى: the sense الإصغاء لصوت الضمير، وتبينه رغم وسط ضجيج الهول
"هول الحرب" وصراخ الوحش المتمثل في اندفاع الجنود في صراع محموم، هذا الإصغاء هو
الصفة المطلوبة في الإنسانية الحقة

قمة الشعاعية والبلاغة، إنه الانزياح في أبهى وأعلى صورته، إن الجريان وراء المعنى
الحرفي يضللك ويحرمك من المتعة، وحده المعنى الاستعاري يحقق لك الفهم واللذة.

في رد للرزقي على رسالة أستاذه مدرس الفلسفة، يقول فيه: "أستاذي العزيز، أني مدين
لك بميلادي في هذه الحياة، لأني قبل أن ألتقي بك لم أكن موجودا (...). لقد حطمت
أبواب سجن، فولدت في هذا العالم، هذا العالم الذي لولاك لأفلت مني" (أحمد منور ص373،
2013)

...je vous devrai, mon cher maitre, d'être né à la vie, car
avant vous je n'existais pas (.....) Vous brisâtes les portes de
ma prison et je naquis au monde, au monde qui sans vous se fut
écoulé à coté de moi. (Mammeri, 2005, P82)

ونص الرواية كما ترى متخم بالاستعارات من كل نوع

الاستعارة 26: أني مدين لك بميلادي في هذه الحياة

Je vous devrai, mon cher maitre, d'être né à la vie,

الجهل موت

العلم حياة

الغفلة عدم

الوعي وجود

المستعار له هو الميلاد في الحياة

المستعار منه هو العلم والفهم الذي زوده به الأستاذ وهو عماد الحياة الحقيقية

الاستعارة 27: قبل أن ألتقي بك لم أكن موجودا

Car avant vous je n'existais pas

اجتماع المستعار منه والمستعار له ممكن، خروج من حالة العدم إلى عالم الوجود بفضل الأستاذ، وكأن العلم في حياة الإنسان ولادة ثانية

فالمستعار منه: هو نور العلم الذي يحقق الوجود

المستعار له هو تحقيق الذات

فالمرء من حيث يثبت لا من حيث ينبت، ومن حيث يوجد لا من حيث يولد

وبالتالي يتوافق نور العلم مع تحقيق الذات *استعارة وفاقية*

الاستعارة 28: لقد حطمت أبواب سجن، فولدت في هذا العالم

Vous brisâtes les portes de ma prison et je naquis au monde

حطم أبواب السجن = الإخراج من ضيق الجهل إلى سعة العلم

التعبير باللفظ المادي المحسوس عن حال معنوية، فالاستعارة كامنة في معنى تحطيم أبواب السجن لا في لفظها.

الاستعارة 29: هذا العالم الذي لولاك لأفلت مني

Au monde qui sans vous se fut écoulé à coté de moi

استعارة تجسدية، تجسد المجرد فتضفي عليه صفات مادية، تصور العالم شخصا يفلت من قبضة اليد

وفي موضع من الرواية يعبر الرزقي عن سخطه وتمرده على الواقع بعد أن رأى بأم عينه كيف يعامل العسكري الأهلي بالجيش الفرنسي، فأقدم على حرق كتبه وهي لكبار الكتاب والمؤلفين من أمثال مونتيني ونيتشه، وراسين، وباسكال، وروسو، ودي ميسه، وشكسبير، وجوريس، وكان يتلذذ بمشهد النار وهي تلتهم الأوراق، كأنه ينتقم منها، ويرد لنفسه اعتبارها، بعد أن عاش مخدوعاً - حسب تصوره بما جاء فيها، ولم يكتف بحرقها فحسب، بل زاد على ذلك - وكان واقفاً تحت تأثير الخمر - أن بال عليها بعد أن أصبحت كومة رماد. (أحمد منور ص 376، 2013)

La couverture brochée d'un Montaigne commença de se gondoler puis noircit avant de prendre feu ...lentement la flamme caressait les feuilles et doucement gagnait de poche en poche Molière, Shakespeare, Homère, Montesquieu.....tout debout, les bras ballants, le regard fixé sur le feu, comme endormis, semblables aux prêtres cérémonieux du rite barbare qu'une tribu sauvage célèbre dans un lointain pays, comme il ne doit plus en exister.

Quand le feu eut dévoré le dernier tome et qu'à l'endroit ou tant de savoir avait été enfermé, tant de sagesse enclose, il ne restera plus qu'un petit tas de cendres que la brise faisait voler en minuscules papillons noirs, Arezki porta la main sous la ceinture de son pantalon....

Allons, allons, messieurs...mais ...qu'est-ce que vous faites là ?

Je pisse sur les idées, dit Arezki..(Mammeri, 2005, PP100- 101)

ماذا تفعل هنا؟ سألته صاحبة الحانة

إني أبول على الأفكار، أجابها الرزقي (أحمد منور ص 377، 2013)

وصية الأستاذ " ليكون لكما (دفتر المذكرات) ملاذا للضمير والإنسانية، ووميض
اللهب وسط الظلمة"

Mon cher maitre, vous vouliez que ce cahier me servit à voir
clair dans la tempête.

اتخذ الرزقي من دفتره ملاذا لتبديد السجن وظلمته، قبل تبديد ظلمة الخنادق في
الجهة وسط النار والدخان

عاد إلى الجزائر لينزل بقرية إغزر مضطرا للاندماج بسرعة في حياة القرية "كسباح ألقى
بنفسه في الماء فجأة"

الاستعارة 30: إني أبول على الأفكار

Je pisse sur les idées

الأفكار معنوية

البول مادي

العلاقة: لا علاقة

الاستعارة: عنادية لامتناع اجتماع المستعار منه والمستعار له، فكيف بين الأفكار وهي
أسمى ما في الإنسان ومن صفات العقول الكبيرة، مع الضرورة البيولوجية التي يشترك فيها
الإنسان والحيوان وهي التبول.

أوصى الأستاذ بوارى باتخاذ دفتر خاص لتسجيل الأفكار والتأملات والانطباعات

Je vous conseille donc de tenir des vos faits et gestes, voir
de vos pensées, un registre précis, détaillé, sans complaisance,
ce journal sera au milieu de la barbarie déchainée un refuge de

conscience et d'humanité, au milieu des ténèbres la flamme qui veille, parce que l'homme ni la vérité ne peuvent périr »
(Mammeri, 2005, P 81)

الاستعارة 32: ليكون لكما (دفتر المذكرات) ملاذا للضمير والإنسانية، ووميض الذهب
وسط الظلمة" (أحمد منور ص 356، 2013)

دفتر المذكرات، يلوذ به الطالبان في الحرب حفاظا على الضمير من الغياب، وعلى
المشاعر الإنسانية من الذهاب، ومعلما هاديا وسط الظلام، فبعضنا كالورق كالحبر كما
يقول جبران، وبعضنا كالحبر فلولا سواد بعضنا لكان البياض أصم، ولولا بياض بعضنا لكان
السواد أعمى، وبالحبر والورق نحفظ بقاء حاستي السمع والبصر نستنير بهما وسط الظلام،
كل هذه القيمة للكتابة، وكأني بالأستاذ يقول لطالبيه، إن اليد التي لا تكتب رجل،
يكفيكما رجلان تدبان بهما على الأرض، حذار أن تصيرا من ذوات الأربع إن تخليتما عن
الكتابة، حيث لا ضمير ولا إنسانية ولا ووميض لهب يبدد الظلمة، بهذه اللغة الراقية لا اللغة
العادية يتحدث الكاتب على لسان الأستاذ

Mon cher maitre, vous vouliez que ce cahier me servit à voir
clair dans la tempête

الاستعارة 33: اتخذ الرزقي من دفتره ملاذا لتبديد السجن وظلمته، قبل تبديد ظلمة
الخنادق في الجبهة وسط النار والدخان

الاستعارة هنا تبعية الدفتر ملاذ ونور في الظلمة، وأنيس في وحدة السجن، القلم سلاح
من نوع آخر، وهو سلاح فعال ميدانه البياض بياض الدفتر، له دور الأنوار الهادية
الكاشفة وسط العاصفة ؛ يا لجمال اللغة ! ويا لروعة فن القول !

Arezki entra dans la vie d'Ighzer comme un nageur se jette à
l'eau : d'un coup. (Mammeri, 2005, P 143)

الاستعارة 34: اضطر للاندماج بسرعة في حياة القرية " كسباح ألقى بنفسه في الماء فجأة "

تمثيل على سبيل الاستعارة أو بعبارة أخرى استعارة تمثيلية

فحال الرزقي الذي اضطر للاندماج بسرعة في حياة القرية كحال السباح الذي ألقى بنفسه فجأة في الماء

عاد الرزقي إلى وسطه الطبيعي ن عودة السمكة لوسطها الحيوي

عادة إلى ذاته بعد أن عرف قيمتها واكتشف زيف الحضارة الغربية

وحاول الكاتب أن يختتم روايته قائلا لنا على لسان بطله لا بد من النور في آخر النفق والليل مهما طال لا بد من طلوع الفجر، وأن ساعة الخلاص آتية لا محالة:

Il est bon après tout que le sommeil du juste suive le sommeil de la justice.

« Mais qu’importe à moi (et aux autres) le sommeil d’une nuit ..., ou d’un jour...Qu’importe même le sommeil d’un an: il n’est que la mort dont on ne s’éveille pas.

« J’entendais les clefs du gardien qui doit venir scander sa marche du bruit des ses clefs.

« Le convoi part dans un instant.

« C’est tout, je crois. »(Mammeri, 2005, PP174)

" إنه شيء جيد، على أية حال، أن يتبع نوم العدل (Le juste) نوم العدالة

(La justice) لكن ما أهمية نوم ليلة أو يوم بالنسبة إلي، أو إلى الآخرين، بل ما هي أهمية نوم عام، إن الموت وحده هو الذي لا تستيقظ منه، إنني أسمع مفاتيح السجن

الذي لا بد أنه قادم لكي يفتح لي، إنه صاحبي، إنه يجب أن يموسق مشيته بقرعة مفاتيحه،
إن القافلة سننطلق بعد قليل، هذا كل شيء على ما اعتقد " (أحمد منور ص 383، 2013)

الاستعارة 35: نوم العدالة

Le sommeil de la justice.

الاستعارة 36: إنني أسمع مفاتيح السجان الذي لا بد أنه قادم لكي يفتح لي، إنه
صاحبي، إنه يجب أن يموسق مشيته بقرعة مفاتيحه

J'entendais les clefs du gardien qui doit venir scander sa
marche du bruit des ses clefs.

الاستعارة 37: القافلة سننطلق بعد قليل

Le convoi part dans un instant

القافلة كلمة تبدوا ثقيلة الى حد ما و نفضل بدلا عنها كلمة موكب لما لها من خفة و
شفافية و زمنية زئبقية خفيفة : في ليل الاستعمار الطويل، تغفو العدالة أو تغط في نوم
عميق بعقلة رجالها عنها، وتتوالد المظالم وتتكاثر ولكن إلى حين، فالليل مهما طال، لا بد
أن يطلع فجر تستيقظ فيه الحياة، فالنوم ليس نهاية العالم فالفجر كامن في رحم الليل
الفقرة الأخيرة كاملة كل جملة فيها استعارة، تفرغ من الرواية وأنت تقول في نفسك هل
من مزيد...

بل الفقرة الأخيرة من الرواية استشراف لما سيحدث في المستقبل، أزفت ساعة الخلاص،
وتأهب موكب الحرية للانطلاق مع التبشير الأولى للصباح.

العصا والأفيون: L'opium et le bâton

يضل من يعتقد أن النشر هو زمن الكتابة والتأليف فقد يكون الفاصل بينهما العشرات
من السنين، والأرجح أن هذه الرواية التي عرفت طريقها إلى الجمهور، فد ألفها الكاتب

سنة 1955 في الوقت الذي بدأ يشتد فيه عود الثورة، واشتدت فيه في نفس الوقت الحاجة إلى طاقات جميع أبنائها وإلى كل يد تسندها وتقويها، بعد العنوان مباشرة تقلب الصفحة فتقوم الأحداث والشخص مكالنا وزمانا حية تسعى بين يديك ، فيتحول اللفظ إلى صورة تراها رأي العين منظر عام لمدينة الجزائر، ثم يدلف بك الكاتب دون استئذان لتشاهد حوارا ساخنا بين بشير لزرق الطبيب ورمضان الأستاذ، فالطبيب متخرج من كبريات الجامعات والمعاهد الفرنسية، وتعيش تحت سقف بيته سيدة من بنات القوم هي من آلام الجزائر وقضيتها أقرب، يعيش عيشة هنية رضية ميسورة، وسط المال والجاه والجمال الذي لم ينسه من هو ولا إلى من ينتمي، بل يصير طبيا مكلفا بالتنظيم والتسيير والإشراف الطبي على ولاية عسكرية بأكملها، لكن قبل ذلك نعيش أجواء النضال والفداء والتضحيات داخل المدينة لنتقل بعدها إلى القرية، وتضحيات أهلها الذين لم تنفع معهم سياسة التضييل، فكان العقاب تدميرا لمساكنهم وأموالهم ودوابهم ومواشيهم ليسيروا زرافات وجماعات قاصدين أعالي الجبال حيث الثوار

دلالية العنوان ورمزيته: العنوان كما أسلفنا عتبة النص وبوابته المفضية إليه ومن العناصر الأولى التي تقع عليها عين الجمهور " فهو رسالة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بجبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنص بمثابة الرأس من الجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية، كبساطة الدلالة وكثافة العبارة(1)

ها نحن أمام عنوان يجعل القارئ في حيرة، عن سبب اجتماع كلمتي الأفيون والعصا في مانشيت واحدة، فالأفيون " عصارة لبنية كثيفة تستخرج من جراء الخشخاش، وتحتوي على ثلاث مواد منومة إحداها المرفين(2) أما العصا فهي مرتبطة "بالخلاف والضرب والشدة "

يقدم النص شرحا للعنوان في الصفحة التاسعة منه:

Avec nous les francais ont d'abord essayé de la séduction
...Pour nous convaincre ils ont déployé tout leurs
charmes :....dans leurs livres ils nous appris.... Jeanne d'Arc,
Napoléon.....ils ne parvenaient pas à accrocher nos regards

fuyants , et quand par hasard cela leur arrivait , c'était pour lire des lueurs de haine....ils ont pensé que nous étions ingrats ,.....il nous leur restait plus qu'à employer l'autre méthode.

« depuis trois ans, nous sommes recherchés, battus, torturés, accommoder à toutes les sauces, tuer de toutes les manières pour que nous nous rendions ... à la raison ou à la force séduire ou réduire.. L'opium ou le bâton

" جرب معنا الفرنسيون في البدء التضليل. .. وإقناعنا استعملوا كل مفاتيحهم (...). وفي كتبهم علمونا (...). جان دارك، نابليون (...). إنهم لم يتمكنوا من جذب أنظارنا الهاربة (...). لا يرون إلا بريق الكراهية (...). واعتقدوا بأننا جاحدون (...). ولم يبق لهم إلا استعمال الطريقة الأخرى (...). منذ ثلاث سنوات نحن نبحت، نسجن، نضرب، نعذب (...). نقتل بمختلف الطرق لكي نرضخ. .. للعقل أو القوة، نفتن أو نباد (...). "الأفيون والعصا " تصوير بليغ للسياسة المنتهجة من قبل المستعمر في اعتماده التضليل والتزييف والإغراء، وسياسة التنويم والتخدير التي ما عادت تنفع مع شعب الذي عانى من القهر والإذلال ودفع مئات الألوف من الشهداء قوافل لا تنتهي عبر مقاوماته الشعبية الباسلة منذ وطئت قدم فرنسا أرض الأطهار، وهو رفض قابله فرنسا بالأسلوب الآخر الذي لا تملك غيره حيث القتل والقمع والتعذيب

ولعلنا نلاحظ مفارقة بين العنوان على ظهر الغلاف الأفيون والعصا جمع بين الأسلوبين بينما هو هنا الأفيون أو العصا على سبيل الاختيار، من رضي فله الرضا ومن سخط فعليه السخط، لكن مع تدقيق لا خلاف بين الجمع أو التفريق ففرنسا تعتمد الأسلوبين في آن واحد، الأفيون مع فريق موال، والعصا مع الفريق المعادي، إغراء وإرهابا، قمعا واستمالة فهي تمتلك الوسيلتين وتطبقهما حسب الظروف والحاجة...

الكاتب هنا يقول شيئا ويقصد به شيئا آخر، فليس المقصود المعني الحرفي الساذج البسيط للعصا تلك القطعة الخشبية المعروفة، إنما المقصود اعتماد القوة والقمع وسيلة وأسلوبا وسياسة للأمر منذ عهد قابيل وهابيل التي لازالت صورتها تتوالى بأشكال مختلفة على

البشرية من لدن آدم عليه السلام، إلى يوم الناس هذا، سياسة اعتمدتها أمم وشعوب تطفح
بما كتب التاريخ، ولا الأفيون هو الأفيون تلك المادة المخدرة التي نعرفها أو نسمع عنها، إنه
الإغواء والإغراء الذي أخرج أبويننا من الجنة، وهو نفس الإغواء والإغراء الذي يعتمده أبالسة
الأرض وشياطين البشر، وإن اختلفت الأشكال والأساليب

ففي أي أنواع الاستعارة نضع هذا المقطع من الرواية، والمضغوط المركز في كلمتي
العنوان؟

الاستعارة 38: استعارة ملموس لمجرد.

أفيون = التضييل والتزييف والتزوير والإغواء والإغراء والترغيب
عصا = القوة، القمع، التنكيل، الضرب، التعذيب، السجن، النفي، تكميم الأفواه بقوة
الحديد والنار

استعارة ملموس لمجرد

وعليه فالقصد كامن في معنى اللفظ لا في حرفه.

الختامة :

إن الترجمة جسر عظيم تعبر عليه المعارف والعلوم من وإلى جميع الشعوب والأمم عبر العالم،

نخرج من هذه الدراسة ونحن على يقين أن الترجمة عموما بشقيها النظري والعملي وما تراكم منها من إنتاج علمي وأدبي عبر الأجيال، وما تشهده من إقبال منقطع النظير، هي فعل حياة، ومجال خصب للنشاط العلمي والثقافي، يترجم المترجم حين يترجم لكي يعرف الآخر، ولكي يعرفه الآخر أيضا، وما الآخر سوى حصيلة ما تلقى وترى عليه في بيئته، وما ترسب في وعيه وما ورثة عن أسلافه، شأنه في ذلك شأن المترجم نفسه، الذي يجب عليه أن يترجم ثقافة لا حرفا، وينقل حياة مشحونة بالتجارب اختزنها الحرف بداخله عبر مساره التاريخي الطويل إلى بيئة ذات تجربة وثقافة مختلفة

غير أنه بالنسبة للأعمال الروائية التي تناولناها الكاتب والمترجم من بيئة واحدة، وثقافة واحدة مما يجعل المسافة بينهما غير ذات بال، ولغة الأصل بالنسبة للكاتب والمترجم معا أجنبية مستعارة، فجاءت ترجمة المترجم للنص الفرنسي كأنه هو النص العربي عاد بعد الغربة إلى هويته وذاته، بعد ما كان محتجزا في مرآة الآخر.

كما عرفنا أن الجمال أبرز صفات الترجمة الأدبية للأعمال الروائية لما تمتاز به من خيال رائع، وتصوير فائق دقيق، وإلباسها المعنوي ثوب المحسوس، وإظهارها المحسوس في صورة المعنوي، فتكسر عادات التعبير المألوفة المبتذلة، وتتألق في العبارة بقدر ما تخدم الفكرة، لذا كان على من يتصدى لترجمة نص أدبي أن يكون ملما بالأدب، عارفا بخباياه، قادرا على تلمس جوانب الروعة الفنية بمفاصله فلا يفوت منها على قراء النص الهدف ومتلقيه شيئا، وعرفنا أن الاستعارة أس البلاغة وجوهرها، عند سائر الأمم باعتبارها نظرية كونية، وفيها تتجلى قدرة الكاتب على الصياغة الفنية المحكمة، لما تحدثه في الأسلوب من جمال، وفي القارئ من تأثير.

و انتهينا إلى أن الإنجاز الإبداعي للكتاب الجزائريين الذين اتخذوا من الفرنسية واسطة
تعبير خاصة كتاب ما بعد 8 مايو 1945، يجعلهم في مصاف كتاب العالم المرموقين، وأن
أقرب مدخل لاكتشاف هؤلاء الكتاب هو إدراك أصالة كتاباتهم، وقيمتها الفنية العالية وما
تحمله من دلالات إنسانية، تتجاوز بها حدودها الإقليمية نحو الآفاق العالمية الأرحب ثقافة
وآدابا وإبداعا، ومعنى أصالة هذه الكتابات أنها ضاربة الجذور في الثقافة الوطنية من حيث
ارتباطها بآلام وآمال الشعب الجزائري في فترة زمنية صعبة، فترة معاناة المخاض من أجل
ولادة جديدة.

ونقرر أن الإنسان أولا وأخيرا كتلة من المشاعر والأحاسيس، فإذا جردته من
الإحساس، جردته من الحياة نفسها، صحيح أنت لن تموت إذا لم تتناول استعارة، لكن لا
معنى لحياتك إذا لم يبعث فيك التعبير الجميل نشاطا وحيوية.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو أكمل بني آدم:

إن من الشعر لحكمة، وإن من البيان لسحرا.

وقال الشاعر اللبناني المهجري إيليا أبو ماضي :

والذي نفسه بغير جمال لا .. يرى في الوجود شيئا جميلا.

فالاستعارة حلية الكلام، وجوهر اللفظ الجميل، وقيمة كل امرئ ما يحسن من أفانين
القول، وأناقة العبارة، وبراعة الاستهلال، وحسن التخلص.

تم بحمد الله

الفهرس

1	إشكالية ترجمة النص الأدبي
1	مقدمة:
2	إشكالية ترجمة النص الأدبي عند ديوغراند:
3	إشكالية ترجمة النص الأدبي عند فورتنايتو إسرائيل:
6	أساليب ترجمة النص الأدبي عند فيني وداربليني:
12	أساليب ترجمة النص الأدبي عند جون دوليل
12	ثنائيات جون دوليل: Jean Delisle
15	نموذج سيكال SICAL:
16	أسلوب الترجمة الحرفية: أنطوان برمان نموذجا.
19	أسلوب الترجمة الحرفية: أوجين البير نيدا نموذجا
25	نظرة على الأدب الروائي الجزائري باللسان الفرنسي:
31	تعريف الرواية لغة:
31	تعريف الرواية اصطلاحا:
32	الرواية عند الغرب:
32	الرواية عند العرب:
39	عناصر الرواية:
39	الشخصيات:
39	الزمان والمكان في فضاء الرواية:
40	مراحل الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي:
40	الرواية الكولونيالية بامتياز:
41	الرواية الإدماجية:
42	الرواية القطيعة: وتوصف أيضا بالرواية الحربية أو الوطنية: Le roman rupture
48	رواية الأزمة: الأدب الاستعجالي (ما بعد أكتوبر 1988)
49	جيل الرواد:
49	1-مولود معمري
50	2-محمد ديب
51	3-كاتب ياسين:
52	4- آسيا جبار
54	5-مولود فرعون
56	6-مالك حداد:
56	الجيل الثاني:
56	1-رشيد بوجدره
58	2-رشيد ميموني

59	3-ياسمينة خضرة: (Yasmina Khadra)
60	خاتمة الفصل: الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في الميزان:
58	الفصل الثالث: الاستعارة
60	المبحث الأول: الاستعارة عند العرب:
60	تعريف الاستعارة لغة:
61	تعريف الاستعارة اصطلاحا:
62	تعريف الاستعارة اصطلاحا عند المحدثين:
64	أركان الاستعارة في العربية:
64	أقسام الاستعارة في العربية
65	1-الاستعارة التحقيقية
66	2-الاستعارة التخيلية
66	3-الاستعارة التصريحية
66	4-الاستعارة المكنية
66	5-الاستعارة الوفاقية
67	6-الاستعارة العنادية
67	7- الاستعارة العامية
67	8-الاستعارة الخاصة
68	9- استعارة محسوس لمحسوس
68	10-استعارة معقول لمعقول
68	11-استعارة محسوس لمعقول
69	12-استعارة معقول لمحسوس
69	13-الاستعارة الأصلية
69	14-الاستعارة التبعية
70	15-الاستعارة المطلقة
70	16-الاستعارة المجردة
70	17-الاستعارة المرشحة
70	18-الاستعارة التمثيلية
72	19-الاستعارة التهمكية
72	20-الاستعارة العلمية
72	الاستعارة في اللغة الإنجليزية:
73	1- تعريف الاستعارة لغة:
73	2-تعريف الاستعارة اصطلاحا
75	أركان الاستعارة في اللغة الإنجليزية:
77	أقسام الاستعارة في اللغة الإنجليزية:
78	أولا: أقسام الاستعارة من حيث فعلها:
78	1-الاستعارات الشخصية Personifying metaphors
78	2-الاستعارات المجسدة Concretising metaophors

79	3-الاستعارات الإحيائية: Animizing metaphors
79	4-استعارات تراسل الحواس Synaesthetic metaphors
79	ثانياً: أقسام الاستعارة من حيث تداولها:
80	1-الاستعارات المطلقة: Absolute metaphors
80	2-الاستعارات النشطة Active metaphors
80	3-الاستعارات المبتذلة Cliché metaphors
81	4- الاستعارات المعقدة: Complex metaphors
82	5-الاستعارات المركبة: Compound metaphors
82	6-الاستعارات المندثرة: Dead metaphors
83	7-الاستعارات الخاملة: Dormant metaphors
83	8-الاستعارات الممددة: Extended metaphors
84	9-الاستعارات الضمنية: Implicit metaphors
84	10-الاستعارات المختلطة: Mixed metaphors
84	11-الاستعارات الأصلية: Original metaphors
85	12-الاستعارات الحديثة: Recent metaphors
85	13-الاستعارات المتأصلة: Root metaphors
86	14-الاستعارات البسيطة: Simple metaphors
86	15-الاستعارات المعيارية: Standard metaphors
86	16-الاستعارات المغمورة: Submerged metaphors
87	ثالثاً: الاستعارات المفهومية
87	1-الاستعارات البنيوية: Metaphors Structural
88	2-الاستعارات الاتجاهية: Orientational metaphors
89	3-الاستعارات الكينونية: Ontomological metaphors
91	المبحث الثالث: أساليب ترجمة تجليات الاستعارة:
92	نحو نظرية لترجمة الاستعارة:
94	ترجمة الاستعارة على مستوى اللفظة:
95	1-الأسلوب الأول
95	2-الأسلوب الثاني
96	3-الأسلوب الثالث
96	4-الأسلوب الرابع
97	5-الأسلوب الخامس
97	6-الأسلوب السادس
97	7-الأسلوب السابع
98	ترجمة الاستعارة على مستوى النص

99	1-ترجمة الاستعارة في النصوص التعبيرية.....
99	2- ترجمة الاستعارة في النصوص الإعلامية.....
99	3- ترجمة الاستعارة في النصوص الخطابية.....
100	4-الاستعارات المعقدة: Complex metaphors.....
100	5-الاستعارات المركبة: Compound metaphors.....
100	6-الاستعارات المندثرة: Dead metaphors.....
101	7-الاستعارات الخاملة: Dormant metaphors.....
102	8-الاستعارات المُمدة: Extended metaphors.....
102	9- الاستعارات الضمنية: Implicit metaphors.....
103	10-الاستعارات المختلطة: Mixed metaphors.....
103	11-الاستعارات الأصلية: Original metaphors.....
103	12-الاستعارات الحديثة: Recent metaphors.....
104	13-الاستعارات المتأصلة: Root metaphors.....
104	14-الاستعارات البسيطة: Simple metaphors.....
104	15-الاستعارات المعيارية: Standard metaphors.....
105	16-الاستعارات المغمورة: Submerged metaphors.....
105	ثالثًا الاستعارات المفهومية.....
106	1-الاستعارات البنوية: Structural metaphors.....
107	2-الاستعارات الاتجاهية: Orientational metaphors.....
108	3-الاستعارات الكينونية: Ontomological metaphors.....
108	المبحث الأول: التعريف بالروائي والمترجم.....
108	1-التعريف بالروائي مولود معمرى:.....
114	التعريف بالمترجم أحمد منور.....
119	الاستعارة والعنوان:.....
121	الاستعارة والعنوان:.....
126	ملخص رواية الربوة المنسية: La colline oubliée.....
130	ملخص رواية نوم العادل: Le sommeil du juste.....
152	العصا والأفيون: L'opium et le bâton.....

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

القرآن الكريم

الحديث النبوي الشريف.

المراجع العربية

- ابن منظور، محمد بن مكرم (د ت) لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت.
- أحمد أبو سعد: فن القصة، ج 1 ، منشورات دار الشرق الجديدة 1959،
-
- أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1989
- أحمد منور، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دراسة أدبية، ط1، دار الساحل، 2013
- إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 2000
- برادة ، محمد، وآخرون الرواية العربية واقع و آفاق، ط1 ، دار ابن رشد للطباعة و النشر 1981.
- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، عمان عاصمة للثقافة 2001..
- بيوض، أنعام، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، دار الفارابي ، بيروت، لبنان 2003 ،
- ثعلب، أبو العباس (د ت) قواعد الشعر ن عن لاشين، عبد الفتاح (1982)
- جابر، جمال، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق النص الروائي نموذجاً، ط 1، دار الكتاب الجامعي - العين - الإمارات العربية المتحدة. 2005
- الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر): الحيوان ، تح عبد السلام هارون ، ج1 ، البابي الحلبي، القاهرة،
- الجاحظ، عثمان بن عمرو بن بحر (1960) ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- الجارم ، علي وأمين ، مصطفى (د ت) ، البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهرا.
- الجرجاني ، عبد القاهر (1981) ، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت
- الجرجاني ، عبد القاهر (2007) ، أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت
- جوهن كوهين ، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي،ومحمد العربي، دار بونقال للنشر،ط1، الدار البيضاء 1986
- الجويني، مصطفى الصاوي (1985)ن البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- الحراصي، عبد الله (1995) " في ترجمة الاستعارة العربية " ، مجلة نزوى، ع3،
- الحراصي، عبد الله (1998) " نظرات في الاستعارة والترجمة " ، مجلة نزوى، ع15،
- الحراصي، عبد الله (1999) " الاستعارة : التجربة والعقل المتجسد " ، مجلة نزوى، ع35،
- حسن عطية أستاذ النقد المسرحي بأكاديمية الفنون مصر، مجلة العربي، عدد 514، سبتمبر 2001 مقال أدبي بعنوان تحولات البنية و الدلالة في رواية وقائع موت معلن
- حسين خميرين جوهر الترجمة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2006
- حسين، طه، نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين، ط9، مارس 1982، بيروت ، لبنان،
- خفاجي ، عبد المنعم وشرف ، عبد العزيز (1992) ، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل ، بيروت
- خورين رثيف (1945) ، الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت.
- الديدأوي ، محمد الترجمة و التواصل، دراسة تحليلية عملية لإشكالية الإصلاح و دور المترجم، المركز الثقافي الغربي 2000
- الرازي، فخر الدين (د ت) ، نهاية الإيجاز ، عن عيد ، رجاء (1979)
- رحيم عبد القادر ، وظائف العنوان في مصطفى محمد الغماري

- ركيبي عبد الله ، القصة القصيرة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، والدار العربية للكتاب بليبيا وتونس، ط3 ، 1983،
- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار بوقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988،
- الزاوي أمين، صورة المثقف في الرواية المغاربية ، الفهم و الممارسة دار النشر راجعي الجزائر - ط1، 2009
- زغلول سلام ، محمد ، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف، جلال حزي وشركاؤه، الإسكندرية، 1981،
- السلام بنعبد العالي) في الترجمة، سلسلة أشراع ، العدد 10
- سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، (د ت) ،
- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة) ،
- شاهين محمد: آفاق الرواية البينة و المؤثرات منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001.
- الصادق قسومة : نشأة الجنس الروائي بالشرق العربي، ط1، دار الجنوب للنشر، 2004،
- عبد الإله ،سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقربة معرفية)، دار توبقال للنشر، ط1 ، الرباط 2000،
- عبد الحق بالعابد ، عتبات (جيرارد جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر 2008،
- عبد المالك مرتاض - ص - 208 - نظرية الرواية دار الغرب للنشر والتوزيع.
- عبد بلبع، الرؤية التداولية للاستعارة ، مقالة في مجلة علامات، العدد، 23، مكناس 2005.
- العربي عبد الله: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت ،
- العلوي، يحيى بن حمزة، (1914)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ن مطبعة المقتطف، القاهرة
- عمر، أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الرباط 2001،

- عيد، رجاء(1979)، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية
- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، تونس، 1988 ،
- فريجات عادل، مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000
- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد لرحمان (2000) ، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت.
- لاشين، عبد الفتاح، (1982) ، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة.
- المجاهد، العدد 114، -2- 1963
- محمد الصالح دميري "مجادلات حول الربوة المنسية "مجلة الثقافة" (الجزائر)، العدد 102، 1989 ، .
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط3، يوليو 1992،
- محمود أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية، دار المستقبل العربي، ط1، سنة 1994، 41، شارع بيروت، مصر الجديدة، القاهرة
- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي القصة ،الرواية والسيرة ،منشأة المعارف ،الإسكندرية 2004
- الموافي فاطمة الزهراء القصة عند عبد الحميد جودة السحار ، ط1 ، الرياض، مكتبة عكاظ النشر و التوزيع 1981،
- نعيصة جهاد عطاء في مشكلات السرد الروائي ، قراءة خلافية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2001
- نعيمة، ميخائيل، الغربال ، المجموعة الكاملة الطبعة الأولى 1983 ، المجلد 3،
- نيومارك ، بيتر، (1992) الجامع في الترجمة، ترجمة وإعداد حسن غزالة، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس.
- نيومارك ، عن بيوض إنعام الترجمة الأدبية مشاكل وحلول ، بيروت، دار الفارابي، 2003،

المراجع الأجنبية:

- Alvarez,A.(1993) « On translating Metaphor »,Meta,38 :3,479-490.
- Antoine Barman, la traduction et la lettre où l'auberge du lointain .Éditions du seuil , 1999. La première édition de cet ouvrage a paru aux éditions Trans-Europ-Repress en 1985
- Azar, M.(1989) « La Métaphore traduisible»,Meta,34 :4,794-796.
- Beaugrande, R.de and Dressler, W.U. (1983) Introduction to Text Linguistics, Longman, London.
- Beekman, J.And Callow,J.(1974)Translating the Word of God, in Newmark ,P.(1982).
- Black , M.(1962) Modes and Metaphors, in Alvarez,A.(1993).
- Brooke-Rose, C.(1965) A grammar of Metaphor, in Alvarez ,A.(1993).
- D'Almeida, I.A.(1982) « Literary Translation : The Experience of Translating chinua Achebe's Arrow of God into French », Meta , 27 :3,
- Dagut, M.(1987) « More about the Translability of the Metaphor » in Alvarez, A.(1993).
- Durieux.Christine(1990) « Le foisonnement en traduction technique d'Anglais en Français »Meta xxxv(1)
- Eugene A. Nida and Charles Taber ; The theory and practice of translation, United Bible Societies, Brill, 1982,
- Guylaine, Christine « Le foisonnement complexe »Meta, vol 8 n°2.1995,
- Hagstrom, A.C.(2002), un miroir aux alouettes , Stratégies pour la traduction des métaphores , Uppsala University , Stockholm.
- Hatim, B. and Mason, I. (1990) Discourse and the Translator, Longman, London.
- John Searle, sens et impression, les éditions de minuit, Paris, 1979,
- John Searle, sens et impression, les éditions de minuit, Paris, 1979,
- Lakoff, G (1992) «The Contemporary Theory OF Metaphor »,in Ortony ,A.(ed.) Metaphor and Thought, Cambridge University Press.
- Lakoff, G and Johnson, M. (1980) Metaphor we live by, University of Chicago Press.
- Leech, G.(1985) Semantics ,2ed,Penguin.London.

- Lucia Moline ans Somparo Hurtado, Translation Techniques Revisited : Dynamic and Functionalist Approach, Meta, vol 47,n°4, 2002,
- Maaledj, Z.(1999) « Metaphoric Discourse in the AGE Of Cognitive Linguistics, with special reference to Tunisian Arabic », Journal of Literary Semantics 28 :2
- Malek Haddad « La liberté et le drame de l'expression chez les écrivains algériens », Ministère de la culture et de l'orientation nationale, Damas, Juin 1961,
- Mason, K.(1982) « Metaphor and Translation », Babel , 28.3, Menacere ,M(1992) « Arabic Metaphor and Idiom in Translation » , Meta,37 :3 ,
- Newmark, P. (1982) Approches to Translation , Pergamon Press, Oxford
- Procter, P. (ed.)(1982) Longman New Universal Dictionary, London.
- Rabah Soukal : le roman algérien de langue Française (1950- 1990), edition publisud, Paris, 2003,
- Random House (1993), The Random House unabridged Dictionary, Random House, New York
- RenXiachuan. A study of principal of Bible translation from the perspective of Martin Luther's Bible Translation, vol 4, n°3, June 2008,
- Richards, I.A. (1936) « Philosophy of Rhetoric » in Newmark,P.(1982).
- Sinclair, J. (ed.)(1992) BBC English Dictionary, BBC and Harper Collins, London.
- Vinay, J.P.et Darbelnet, J. (1972) Stylistique comparée du Français et de l'Anglais », Didier, Paris.
- Vinay et Darbelnet, la stylistique comparée de français et de l'anglais, lidies, Paris 1958

الرسائل الجامعية

- أقزوح سليمة، النص الروائي بين الحرفية و التكييف " زقاق المدق " المذكرة ماجستير قسم الترجمة، جامعة الجزائر 2017/2006
- سعيدة، مراد ، الترجمة الأدبية وتقنياتها من خلال تحليل ترجمة رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة (مذكرة ماجستير) ، قسم الترجمة، جامعة الجزائر، 2006-2007
- صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية ،رسالة ماجستير ،جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، 2002
- نادية ويدير الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي * ذاكرة الجسد أنموذجا* * جامعة مولود معمري* تيزي وزو* مذكرة لنيل درجة الماجستير لسنة 2011
- لعداوي نسيم، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية* الدروب الوعرة أنموذجا* ، جامعة مولود معمري* تيزي وزو* مذكرة لنيل درجة الماجستير لسنة 2011
- جمال بوتشاشة، نماذج من الاستعارة في القرآن وترجماتها باللغة الانجليزية، قسم الترجمة. الجزائر* مذكرة لنيل درجة الماجستير لسنة 2005

القواميس:

- السابق، جروان (1984) ، مجمع اللغات، عربي، فرنسي، إنجليزي، ط 2 ، دار السابق للنشر، بيروت
- معلوف، لويس وتوتل، فردينان (1984) ، المنجد في اللغة والإعلام ، ط 27، دار المشرق، بيروت

- ablamowiczaleksander, du problème de la traduction littéraire
[http://www.eventos/euvora/volume 11/DU%20PROBLEME 20%DE%20LA%20TRADUCTION%20 LITTERAIRE](http://www.eventos/euvora/volume%2011/DU%20PROBLEME%20DE%20LA%20TRADUCTION%20LITTERAIRE)
- <http://www.ta5atub.com/t1492-topic>
- <http://www/art/f/ebibliothèque/communications/ley131192.pdf>
- <http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej>
- Maaledj ,Z.(1999) « Translating Metaphoric between Unrelated Cultures : a Cognitive Approach », (Paper read at the Third International Conference on Researching and ApplyingMetaphor(RAAM III), The Netherlands,
- <http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej>
- Perelman , C. (n.d) « The New Rethoric »
www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metaphor.html
- Shipley , J.(1970) « Dictionary of World LiteraryTerms »
www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metaphor.html
- Sommer , E. (1995) « MetaphorDictionary »
- online : www.lcc.gatech.edu/gallery/rhetoric/terms/metaphor.html
- <http://www.adablabo.net/rahim-hm>

الملخص

إن الترجمة جسر عظيم تعبر عليه المعارف والعلوم من وإلى جميع الشعوب والأمم عبر العالم خرجنا من هذه الدراسة ونحن على يقين أن الترجمة عموما بشقيها النظري والتطبيقي وما تراكم منها من إنتاج علمي وأدبي عبر الأجيال، هي فعل حياة، يترجم المترجم حين يترجم لكي عرف الآخر ولكي يعرفه الآخر أيضا، وما الآخر سوى ما حصيلة ما تلقى وتربى عليه في بيئته، وما ترسب في وعيه وما ورثه عن أسلافه، شأنه في ذلك شأن المترجم نفسه، الذي يجب عليه أن يترجم ثقافة لا حرفا، وينقل حياة مشحونة بالتجارب اختزنها الحرف بداخله عبر مساره الطويل إلى بيئة ذات تجربة وثقافة مختلفة غير أنه بالنسبة للأعمال الروائية التي تناولناها الكاتب والمترجم من بيئة واحدة، وثقافة واحدة مما يجعل المسافة بينهما غير ذات بال، ولغة الأصل بالنسبة للكاتب والمترجم أجنبية مستعارة، فجاءت ترجمة المترجم للنص الفرنسي كأنه هو النص العربي عاد بعد الغربة إلى هويته وذاته، بعد ما كان محتجزا في مرآة الآخر ونقرر أن الإنسان أولا وأخيرا كتلة من المشاعر والأحاسيس، فإذا جردته من الإحساس جردته من الحياة ذاتها، صحيح أنت لن تمت إذا لم تتناول استعارة، لكن لا معنى لحياتك إذا لم يبعث فيك التعبير الجميل نشاطا وحيوية فالاستعارة حلية الكلام، وجوهر اللفظ الجميل، وقيمة كل امرئ ما يحسن من أفانين القول، وأناقة العبارة، وبراعة الاستهلال، وحسن التخلص.

الكلمات المفتاحية:

استعارة؛ ترجمة أدبية؛ تطويع؛ تكثيف؛ تضخيم؛ النص المصدر؛ النص الهدف؛ تحويل؛ إدماج؛ غرابة.

نوقشت يوم 26 نوفمبر 2017