جـــامـــعـــة الجـــزائـــر
كـلـيـة الـلـغـات والآداب
قـــســـم الـــتـــرجـــمـــة

الشعر الشفاهي في الطقوس الاحتفالية : من تماهق إلى العربية والفرنسية

رسالة لنيل شهادة ماجستير في الترجمة

إعـــداد الـــطـــالـــبـــة :
توشي-بن منصور ليندا

تحت إشراف الأستاذين : البروفيسور نـورة كـازيتـاني
البروفيسور الحواس مسعودي

السنة الجامعية : 2006 – 2007

جـامـعـة الجـزائـر
كلية اللغات والآداب
قـسـم الـتـرجـمـة

الشعر الشفاهي في الطقوس الاحتفالية : من تماهق إلى العربية والفرنسية

رسالة لنيل شهادة ماجستير في الترجمة

إعـداد الـطـالـبـة :
توشي-بن منصور ليندا

تحت إشراف الأستاذين : البروفيسور نـورة كـازيتـاني
البروفيسور الحواس مسعودي

السنة الجامعية : 2006 – 2007

الإهـــــداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى
الوالدين الكريمين لولاهما لما تطلّعت على
أبواب العلم والمعرفة.

كلمـة شكر

أتوجه بشكري واعترافي بالجميل إلى أستاذتي المشرفة، البروفيسور **نورة كازيتاني** التي لم تبخل علي بأية مساعدة، عِلميّة كانت أم إنسَانية، والتي ما فتئت تشجعني لإتمام هذه الرسالة رغم الصعوبات والعراقيل.

كما أتوجه بنفس الشكر والإعتراف بالجميل إلى أستاذي البروفيسور **الحواس مسعودي** لتوجيهاته العلمية القيمة وللثقة التي وضعها في شخصي.

وأخص بالشكر الأصدقاء والصديقات والأخوات وهم على التوالي :

بوزيد مريم التي رافقتني منذ بداية هذا العمل والتي لولاها ما تمكنت من الولوج إلى عالم التوارڤ ولغتهم.

بكريـة حـكيمة التي حمّلتها مشقة إنجاز الجانب التقني والبعد الجمالي لهذه الرسالة من رقن وتصميم وإعداد.

كـاشير سعـــاد لمساعدتها على تفكيك العديد من الرموز البربرية ومناقشتها لبعض المعاني وكذا تزويدي ببعض الكتب في اللسانيات والبلاغة.

آيـت أحمـد ســامية لتزويدي بوثائق هامة في الأسلوبية المقارنة.

بن منصور جميلة وبن عمار سلوى بوجمعة زيدان لمساعدتهم القيّمة.

عمارة إدير لنصائحه القيمة ومساندته المستمرة ولتزويدي بالوثائق والمجلاّت اللسانية.

سعودي نور الدين لمناقشاته بعض النقاط النظرية ذات الصلة بالجانب الموسيقي وترجمة الشعر.

كما لا يفوتني أن أشكر زوجي العزيز الذي كان لي الرفيق والساعد لإتمام هذا العمل.

فرقة المكتبة التابعة للمركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ.

فهـــرس

البـــاب الأوّل
الخصائص الشكليّة للنص الأصلي وترجمتيه العربية والفرنسية

القائمة بالرموز : 8

مقدّمة عامة : 9

الفصل الأوّل : الفونولوجيا والعروض : 15

1– الخصائص الفونولوجية للنص الأصلي بالتارقيّة : 16

2– الخصائص الفونولوجية للنص العربي : 27

3– الخصائص الفونولوجية للنص الفرنسي : 33

4– العَرُوض الفرنسي : بعض الخصائص : 38

الفصل الثاني : مفهوم التوازي في الشعر الغنائي «للسّبيبة» : 42

1– المستوى الصرفي-النحوي والعَروض : 43

2– التلفّظ/ الإبلاغ : 51

3– الأجزاء المكوّنة للخطاب : 55

البـــاب الثـاني
مظاهـر الترجمـة الشعريـة

الفصل الأول : ما الترجمة الشعرية ؟ : 66

1– تعريف الترجمة الشعرية : 67

2– صعوبات الترجمة الشعرية : 70

3– إختيار منهجية الترجمة : 74

الفصل الثاني : إمكانية الترجمة : 76

1– إمكانية ترجمة المعنى والدلاليّة : 77
2– عضويّة النصوص : 82
3– حول استحالة ترجمة الشعر : 93
الخـــاتمـــة : 100
– **بـيـبـلـيـوغـرافـيـا** : 104
– **ملحق المؤلفين** : 109
– **ملحق بالمصطلحات العلمية** : 110
– **معجم عربي– فرنسي**: 113

القــائمة بالــرموز

فونيتيكي أو ألّوفوني [ ]

فونيمي / /

صائت طويل يحمل علامة متميّزة « ـ » أو « ◌̄ » في أمثلة « پراس » بالنسبة للهجة « تهقارت »

صائت قصير **V**

صامت طويل **V̄**

الصامت **C**

صامت مضاعف **CC**

الإختلاف ≠

الوقف أو الشطر التنغيمي /

نهاية البيت (العَجُز) بـ // أو/// إذا كان متكوّن من ثلاثة أشطر نغمية

المقطع الطويل –

المقطع القصير ◌̆

المتحرّك **م** والساكن **س**

العلامة / تحدّد المقاطع في النص الفرنسي

العلامة ⟸ تفيد التوازي

مقدمــة عــامة

يرجع الحديث عن الأدب الشفاهي إلى الحديث عن أدب يستمد قدراته من الذاكرة الجماعية للشعوب، أدب يتجلّى في القصص والروايات والخرافات والأشعار. وسوف نلاحظ كيف أن مفهوم الشفاهية ينبغي أن يقترن بفكرة الشفاهية النصية التي لا يقصد بها اللغة العامية. ويجدر التذكير هنا بأن استمرار الثقافة الشفاهية بالجزائر جاء نتيجة فرضها الكفاح ضد الاستعمار : فكانت عمليات جمع الأقاصيص والأشعار الشفاهية القديمة بمنطقة المغرب العربي في أوائل القرن التاسع عشر قد عادت بالفائدة على مجموعات كانت تشهد كل يوم اندثار المرجعيات من تاريخها.

أردنا من كتابة نصوص « سبيبة » الشعرية تبيان آثار المنطوق في بحث أركيولوجي عن ذات الابلاغ وظروف إعادة إنتاج النص والسياق الذي صيغت فيه. و نحن نؤمن أنّ الكتابة في حدّ ذاتها ترجمة، أي نقل من المنطوق إلى المكتوب الذي له دوره في تثبيت المعاني و تهجيرها.

أمّا ترجمة الخطاب الشعري لـ « سبيبة » فجاء في البداية استجابة لأغراض أنثربولوجية محضة منها الولوج في ظاهرة احتفالية يطبعها خطاب متميّز لا زال ينقل الكلمات في انتجاعها وهجرتها عبر الزمان، معرفة لسانية شعرية توارثتها الجماعات القصورية لبلاد الآزجر التي اختارت « جانت » واحة لها.

وكان اختيار هذا الموضوع كنقطة انطلاق لدراسة ترجمية لضرورة علمية ومهنية إذ يندرج الشعر الشفاهي ضمن اهتمامات البحث الذي يسعى المركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان و التاريخ إلى تطويره. وكانت قد بادرت إلى ذلك الأعمال الإثنوغرافية منذ أواخر القرن التاسع عشر حيث خصّصت جزءا من مؤلّفاتها النحوية للنصوص الشعريّة حتّى ولو كانت ذات قيمة توثيقية بالدرجة الأولى.[1]

وتواصلت هذه الديناميكية باكتشاف طاقات شعرية جديدة في نصوص « سبيبة » التي كانت محل دراسة أنثربولوجية حديثة العهد[2] نشرت بالجزائر سنة 2003. يشمل المؤلّف المعنون « سبيبة أو تللّين » والذي يروي احتفالية عاشوراء[3] بجانت مصحوبة بأشعار غنائية دوّنت لأول مرة على يد الباحثة في الأنثربولوجيا « مريم بوزيد سبابو »، صاحبة المؤلف. فصل التدوين المذكور بين ثلاث متغيّرات لنصّ رئيسي مرجعي تتمتع بكل خصوصيّات النص الأدبي وتتخلّلها عناصر خارجة عن اللغة. وإذا كان هدف

(1) Mammeri (Mouloud) : *L'Ahellil du Gourara*, ed. du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, Alger, 2003.
(2) Bouzid (Meriem) : *Sebeiba ou Tellelin*, 2ed, El Barzakh, Alger, 2 janvier 2003. Traduit de l'arabe, en collaboration avec l'auteur, par Lynda Touchi-Benmansour

(3) توافق الإحتفالية الفترة الممتدة من أوّل يوم إلى عاشره من شهر محرّم (أي أول شهر من العام الهجري).

الأنثربولوجيا من تدوين هذه الأشعار تحذوه رغبة في التعرّف على «الرواية» التي تناقلتها الأجيال عبر اللسان، فإنّ الترجمة ستحرص على اكتشاف النص ولغته ليس «مروي» فحسب بل كوسيلة تنظيمية وتأثيرية في عملية التواصل.

يعترف بالنصوص الأصلية (من متن رئيسي ومتغيّرات)، التي ما كان لنا أن نتعرّف عليها لولا الترجمة العربية، كنصوص مرجعية إذ تؤكد مريم بوزيد أنّها توجد كذلك بأشكال متغيّرة نوعا ما في احتفالات الزفاف لدى نفس الجماعات.

وقد تعكس الأسطورة التأسيسية للسبيبة الرواية القرآنية «لإنتصار النبي موسى عليه السلام على فرعون وجنوده».

تدوم احتفالية السبيبة طوال العشر الأوائل من شهر محرم كاشفة عن مظاهر الثقافة الجانتية ودور النساء والرجال في تواصلها عبر التاريخ.

أمّا الأشعار الغنائية فتتقاسم آداءها مجموعتين من النساء تنتميان إلى عشيرتي «الميهان» و«زلواز» المتنافستين. ويبدو أنّ الغرض الأساسي منها هو المبارزة الشعرية (تسافتاوين). وعليه تلجأ النصوص إلى استراتيجية خطابية يعبّر عنها الإستعمال المكثف لصور البيان والبديع. فالخطاب هنا مقنّن وتنعكس شعريته في التلاعب بشكل الألفاظ ومحتواها.

إن كيفية صياغة موضوع هذه المذكرة تجعله أقرب شيء إلى المقاربة التوفيقية : الشعر الشفاهي لطقوس سبيبة الإحتفالية : من تماهق إلى العربية والفرنسية. إنه عنوان يطرق في مجمله ثلاثة إختصاصات من البحث : الشعر، والترجمة، والأنثربولوجيا، والتي تعتَبر اللسانيات قاسمها المشترك.

وبالتالي، جاءت هذه المذكرة استجابة لضرورة ملحّة في التعامل بين مجالين تشكّل المعرفة اللغوية قاسما مشتركا لهما : الترجمة والأنثربولوجيا. ويكمن هدفنا الأساسي في إضفاء مادة «ترجمية» ولغوية وشعرية على الدراسات الاثنولوجية التي ربما نجحت في صيانة الشعر البربري القديم من التلاشي. ولقد كان دور الإثنولوجيا هذا من الأهمية بحيث استطاعت جلب انتباه المختصين بالعلوم الإنسانية إلى إيلاء الإهتمام الضروري لمجتمعات ظل التراث الشفوي فيها ذا سيادة لحقبة طويلة : إن التقابل الموجود بين الثقافة «العالمة» السائدة والثقافة الشفاهية، يظهر جليّا في في المنتوج اللساني–الخطابي للنصوص الشعرية. وعلاوة عن ذلك، فنحن واثقون من أن الترجمة هي وسيلة الثقافة الشفاهية إلى الثروة الأدبية، التي بقيت حكرا على المدوّنات.

وما يهمّنا بالخصوص في إطار المقارنة بين الترجمتين هو تغيّرية الترجمة variabilité du traduire بحسب تغيّر مجال الاختصاص. فالجوهر بالنسبة إلى الانثربولوجي لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا

في التركيبة بقدر ما يكمن فيما هو مَحكيّ. إلا أن الأساس بالنسبة إلى المترجم، الذي هو دوما أقرب إلى اللغة والخطاب، يكمن على جميع مستويات : ابتداء من التطابق الصوتي، مرورا بصوت المؤلّف وانتهاء إلى صوت المترجم. ولهذا السبب نلاحظ حرص هذا الأخير على شعرية النص المترجم.

تتمثل المرحلة الأولى من هذا العمل في وصف المتن الشعري لـ« سبيبة » أثناء ظروف إعادة الإبلاغ والتلقي. وسوف تسمح لنا الكتابة الصوتية transcription phonétique التي إتخذنا معظم علاماتها من « براس »[4] (G.K Prasse) بالوقوف على بعض العناصر الصوتية للغة الأصلية في علاقاتها بالتنغيمprosodie والإيقاع بوجه عام.

وبعد تقديم نصوص « تماهق » وترجمتيها العربية والفرنسية، سوف نعرض في تحليلنا، أول الأمر، إلى العلاقات القائمة بين الفونولوجيا phonologie والبنية الصرفية–النحوية morphosyntaxe والوزن الشعري. وسوف نُتبع بعض المفاهيم النظرية concepts théorique بملاحظات حول واقع هذه النصوص.

ممّا لا شكّ فيه أنّ تباين الأعاريض الشعرية من لغة إلى أخرى يشّكل عقبة في طريق الترجمة. وسنحاول التوسّع هذه نقطة في أثناء تحليلنا.

هل أن شرحا للنظام الفونولوجي « التارقي »، بالاستناد إلى أثر العروض، كفيل بأن يكشف لنا عن كيفية نقل المعنى من تماهاق إلى العربية ثم الفرنسية ؟ وهل سيمكننا تحليل بعض المظاهرالشعرية مثل التقطيع والقافية، والسجع، والتنغيم، والإيقاع من إعادة نظم البيت الشعري ؟ وهل أن إعادة النظم هذه ضرورية لترجمة المعنى ؟

سيحملنا العثور على آثار الإبلاغ داخل النصوص إلى وصف أوجه البلاغة فيها وإثبات علاقاتها بأسلوبية النصوص ووظيفة الصور البيانية.

وسوف نتطرق في الجزء الثاني من هذه المذكرة إلى خصوصيات الترجمة الشعرية، فنستدلّ على تعقيدات الترجمة الشعرية والصعوبات التي تحيط بها من خلال أمثلة مقتطفة من الشعر الكلاسيكي. كما سوف نكتشف من خلال لمحة تاريخية وجيزة أهمية تكرار الأصوات في الشعر بوجه عام. ثم سنتولى إقامة وجه الشبه بين نوعين متميزين من التكرار اللفظي في الشعر الشفاهي، ألا وهما القافية والسجع. كما سنحلل أنواع الصعوبات مثل أهمية القافية ومدى تأثيرها على اختيار المترجم، وإمكانية الترجمة شعرا أو نثرا، وقابلية ترجمة « المعنى » و « الدلالية » (معنى المعنى) وأختيار المنهج مع تبني موقفا من ذلك في كل مرة. وإذا ما اعتبرنا أن عملية تلقي النص المترجم تحددها تصورات représentations الثقافة الأصلية، فسوف نرى كيف يمكن تكييف الترجمات برهانات المجال الثقافي المستهدف. وكان الهدف الرئيسي

(4) Prasse (K.G) : *Manuel de Grammaire Touarègue*, Ed. de l'Université de Copenhague, 1972, p. 17

لترجمتينا هو إحداث نوع من الاغتراب dépaysement عند القراءة، ذلك بإخضاع اللغة المتلقية إلى بعض مقتضيات لغة الشعرالأصلية. وانطلاقا من هاتين الترجمتين، سوف نحاول كشف النقاب عن الاستراتجيات التي اعتمدت في « إعادة كتابة » reécriture بعض المظاهر العروضية والخطابية والدلالية التي ينطوي عليها الشعر الغنائي الطقوسي. كما سوف نلمس مدى نجاح كلتا الترجمتين في إثارة الاستحسان في كلتا اللغتين المترجم إليهما سعيا دؤوبا منهما إلى الكلمة المتجدّدة.

وسوف نتطرق بعدها إلى كيفية ترجمة المعنى، الذي نعتبره مرحلة أولى في ترجمة النص الشعري، من خلال تحليل المناهج الأسلوبية المستعملة والمقارنة بينها. وكان أبرز المناهج التي سمحت بتذليل الصعوبات الثقافية هو الاستعارة اللفظية أو الإقتراضemprunt. فاستعماله له مبررات ثلاثة : أولا الحاجة إلى الإثراء المعجمي، وثانيا الضرورة الصوتية والأسلوبية، وثالثا أهمية نقل « الثقافي » Le culturel. ولقد كان إجراء الإزاحة procédé de la modulation ضروريا في النص الفرنسي باعتبار انتماء اللغة الفرنسية إلى حضارة لا تمت بصلة إلى الحضارة الشرقية. وسوف نرى كيف أن هذا التحويل dérivation الذي يصحب عمليّة الترجمة من لغة إلى أخرى يمكن أن يختلف من النقل transposition الذي يستجيب إلى ضرورة بنيوية إلى الإزاحة الحرّة modulation libre وهي اختيار حرّ يريد منه المترجم « تحيين الإبداع » الأوّل recréation.

أما ترجمة الدلالية، فقد تظهر من خلال استعمال التضمينconnotations. ولأن الشعر الشفاهي للطقوس الإحتفالية شعر « جماعي »، فمن باب أولى وأحرى أن تأخذ الترجمة في الحسبان الأبعاد الثقافية–الإجتماعية للغته الأصلية : فاستخراج repérage المفاهيم ذات المحيلات الثقافية أمر ضروري لقراءة –ترجمية Lecture– traduction متجانسة للنصوص.

وسوف نتولى بعد ذلك مناقشة مسألة قابلية الترجمة أو عدمها ونستدل عليها بأمثلة. إن العلاقة المتبادلة corrélation بين الشعر والكتابة من ناحية، والترجمة وإعادة الكتابة من جهة أخرى، تسمح بإعادة النظر في مفهوم الوفاء للنص الأصلي. كما سنوضح فكرة اكتساب وضياع المعنى من خلال وضع لغة التلقي على المحك و بعث اللغة الشعريّة.

إن المسألة التي طرحها « ميشونيك » Meschonnic[5] في كتابه « شاعرية الترجمة »poétique du traduire تأتي لإثارة نقاش جديد حول عدم قابلية الترجمة. وليس ما يقترحه علينا « ميشونيك »إلا تغييرا جذريا في العقليات السائدة التي تعتقد أنّ الشعر غير قابل للترجمة، و أنّ الشعر الشفاهي في أدنى مراتب الشعر والخطاب : إذ لا ينبغي أن نقع اليوم في فخ التضادات من مثل الشفاهي مقابل الكتابة، الأدب الشفاهي مقابل الأدب (الكتابي)، والشعر الشفاهي مقابل الشعر المدوّن، ألخ... فإن النقاش الذي تطرحه هذه

(5)Meschonnic (H) : *Poétique du traduire*, Ed.Verdier, 1999.

المقابلات تعود إلى فكرة المركز الاجتماعي– السياسي الذي نخص به مستوى من اللغة دون آخر، الشيء الذي نطعن فيه. غير أنّنا سنرى أنّ نظرة «ميشونيك» إلى قابلية ترجمة الشعر مبالغ فيها: إذ يستحيل ترجمة كلّ مستويات النص الشعري وخاصة منه الشعر الشفاهي للأسباب التي سنتوقف عندها.

وآخر نقطة نتولى طرحها في هذه المذكّرة تتعلق بمفهومي المعيار والخطأ. وسنقترح ترجمة بديلة نراها الأنسب.

الباب الأوّل

الخصائص الشكلية للنص الأصلي وترجمتيه العربية والفرنسية

الفصل الأوّل

الفونولوجيا والعروض

1- الخصائص الفونولوجية للنص الأصلي بالتارڤية

إنّ الوصف الذي نقترحه في هذا الفصل سيلتزم بحدود التزامنيّة، أي بتحليل واقع النصوص. ولن تتطرّق دراستنا إلا للجوانب التمييزيّة بالنسبة لنقل المعنى من لغة إلى أخرى.

يعتمد هذا التحليل إلى حدّ كبير على أعمال «پراس» حول النحو التارڤي- وبالخصوص لهجة «تهڤّارت»[1]، والتي تعود بنا إلى سنة 1958 حيث توصّل «پراس» (Prasse) اعتمادا على المادّة التي استخلصها «دو فوكو» (De Foucauld) [2]، الباحث المختص باللغة التارڤية- إلى وضع تنميطيّة أحدث وأنجع لبعض العلامات اللسانية. وقد اعتمدنا شخصيا معظمها في الكتابة الفونولوجية للنصوص الفرنسية، إلاّ أنّنا اضطررنا إلى إحداث تعديلات طفيفة نظر لما تحمله لهجة «تماهق» وهي موضوع البحث من فروقات مقارنة بلهجة «تهڤارت».

يرجع بنا تأريخ اللغة البربريّة إلى جذع اللغات السامية الحامية، حيث يرى غالبية الباحثين أنّ البربرية فرع من فروع اللغات السامية الحامية كالمصرية والكوشية والتشادّية الشامية.

تتفرّع اللغة البربرية بدورها إلى لهجات مختلفة وهي : القبائلية والشلحية والريفية والأمازيغية والتارڤية تختلف تسميّات التارڤية بإختلاف المناطق : فـ«تماهق» و «تماشق» و «تماجق» ثلاثة متغيّرات رئيسية من لهجة كان يودّ «كارل پراس» لو يرقى بها إلى مصاف اللغات لقلّة تواصلها باللهجات البربريّة الأخرى.

1.1 السمات الصوتيّة للنص الأصلي

قبل المرور إلى الكتابة الصوتية، رأينا أنّ ـه من الضروري وضع قائمة تلخيصية للفونيمات الصائتة والفونيمات الصامتة.

تتميّز اللغات السامية الحامية عن غيرها من اللغات بالخاصيتين التاليتين :

Consonnes					Voyelles
A (أ) b (ب) d (v) t (j) ḍ(ض) ṭ (ط) g (ڤ) k (ك) q(ق)	f (ف) ġ (غ) ẖ (خ) h (ه)	z(ز) s (س) j(ج) š (ش) ṣ(ص)	w (و) r (ر) l (ل) y (ي)	m (م) n (ن)	a i u o e ə

1- المصدر الفعلي- الإسمي.

2- التحريك المستقلّ (حيث تكتب الحركات خارج السطر).

وتكمن أهميّة التحريك في كونه يلعب دوراً تمييزياً على مستوى النحو.

عدد الفونيمات الصائتة في «تماهق» سبعة وهي [ə]، [o]، [e]، [u]، [i]، [a]. نظرا لصعوبة كتابة كلّ التفاصيل أو المدققات الصوتية، رأينا تبسيط منهجية الكتابة.

(1) (K.G) Prasse, *Manuel de grammaire touarègue (tahagart)*, Ed. de l'Université de Copenhague, 1972,T.I-III., p.17
(2) De Foucauld (CH), *Essai de grammaire touarègue*, Alger, 1920, 169 p, (inachevé)

– الصائتان [a] و [i] لهما نفس القيمة التي يتمتعان بها في الفرنسية.

– الصائت [u] له قيمة /ou/ بالفرنسية.

– الصوائت الطويلة تحمل علامة خاصة « - ».

– الصوائت القصيرة لا تحمل أية علامة.

– الصائت [e] له طابع وسيط ما بين /a/ و/ə/.

– الصائت /é/ له طابع وسيط ما بين [a] و [i]

أ– الفونيمات الصوتية المنطوقة على حدى هي :

الصائت التام /a/ ؛ الصائت التام /i/
المتقدّم المتقدّم

الصائت التام /u/ ؛ الصائت التام /e/
المتأخر المتقدّم

الصائت التام المتأخّر /o/ ؛ الصائت القصير المركزي /ə/ ؛ الصائت القصير المركزي /ä/

وتجدر الإشارة إلى أنّ الصائتين [e] و [o] وهما بديلان لكل من /i/ و /u/ يلعبان دوراً على مستوى المعنى.

أمثلة :

1– آضس ês̩ə أي « النوم » ≠إضس/ is̩ə / أي « كان يمسّ ». (i≠ ê)

2– اڤن/ eġän/ أي « غزو » ≠ إڤن /iġän/ أي « بَارك » (i ≠ e)

3– اري ir-i أي « يُحبُني » ≠ اري/ ir-ê / أي « يحبّها ». (i ≠ e).

وفي مثال آخر مأخوذ من نصوص « السبيبة » :

« أيلن تيط النّيت **يْري** تَنْيَاس » : « من له عيون **يُريد** أن يأتي ليتفرّج ».

يدلّ فِعل « **يْري** » على إرادة فعل شيء ما أو يعني **أَحَبَّ** فلان فلانا. في حين تدلّ الكلمة ذاتها في مثال آخر :

« كُود جزّول **يْري** لّيغ القوة » على « العنق » : إذا كان **عُنقي** قصيراً، فأنا قويّ ».

أمّا الصائتان ə و ä وهما صائتان مركزيّان (لانجدهما إلاّ في شكل صائت وحيد ə في بربريّة الشمال) يظهران تضادّات عديدة في التارڤية.[1]

ب) الفونيمات الصامتة هي نفس الفونيمات الحلقومية أو التفخيمية المعروفة في لغة البربر وتنطق تماماً كالحروف التفخيميّة العربية الحديثة :

---

(1) هذا الأخير يهمّنا خاصة لكونه يلعب دوراً تمييزياً في النحو.

(2) ملاحظة : لا يظهر الفرق في الكتابة العربية بين الصائتين « i » و « ê » لعدم وجود هذه الحركة، مما جعلنا نختار الكتابة الصوتية المعتمدة عالميًا لتبيان كلّ الدقائق المجودة في النص الأصلي.

(3) يلاحظ « براس » أنّ هذا التمييز يمكّننا من التفرقة بين الفعل الماضي التام والفعل الماضي الناقص.

ḍ = ض ؛ ṭ = ط

z = ظ ؛ q = ق (الفرق بين « ق » ، « ڤ » تمييزي كذلك لأنّه يشير إلى تحوّل في المعنى).

ح = خ (الفونيم الصامت ح غير موجود في تماهق).

2.1 ضبط المفاهيم النظريّة التي ساعدت على تحليل النص الأصلي.

إنّ وصف النظام الفونولوجي للغة التوارق إستناداً إلى بعض الجوانب العروضية سيسمح بتحليل كيفية نقل المعنى من تماهق إلى العربية ثمّ إلى الفرنسية. ونظراً لصعوبة تحديد المقاطع الصوتية في غياب دراسة شاملة ودقيقة لواقع الشعر التارقي، رأينا التركيز على مظاهر أخرى كالقافية والإيقاع بشكل عام، قبل أن نواصل التحليل على المستويين الصرفي والنحوي بغية التوقف عند الجانب الدلالي.

أ- تعريف العروض :

نجد من بين التعاريف المخصّصة لعلم العروض تعريف « كورنيليه » (Cornulier)[1].

« يختص العروض بدراسة السلاسل المنتظمة التي تميّز الشعر الأدبي الموزون، سواء أتعلق الأمر بنماذج البيت (البحر)، أو مجموعة من الأبيات (مقطع) أو بقصائد كاملة في بعض الأحيان ».

يؤكد « بنفور » (Bounfour)[2]، المختص في العروض البربري، أنّ هناك نوعين من العروض : « يكون الأوّل بسيطاً وهو عروض المقاطع والثاني مركّبا وهو العروض الذي يضمّ المقطع ووحدة نغميّة كالنبر أو المدّ ».

يتّفق اللغويّون على وجود ثلاثة أنواع من الأعاريض :

1- العروض الكمّي.

2- العروض المقطعي.

3- العروض النبري.

أمّا النوع الأوّل فينطبق على اللغتين العربية والتارقية في حين تُعرف الفرنسية بتطبيقها للعروض المقطعي. يشير « أندريه باسيه » (Basset) في دراسة تناول فيها العروض البربري أنّ « العروض تابع لِماهية النحو في لغة ما » . . . « فلا يمكن أن يكون كميّا – أي حاصلا بتجمع المقاطع الطويلة والقصيرة على المستوى الفونولوجي ما لمْ تكن المقصودة تُميّز بين الصوائت الطويلة والقصيرة على المستوى الفونولوجي ».[3] ويضيف مصطفى حركات[4] من جهته أنّ « العنصر الكمّي في اللغة عنصر هامّ ومميّز ».

لكن يبدو أنّ العنصر الكمّي هذا غير موجود في بربريّة الشمال التي لا تعرف سوى المقاطع القصيرة أو الجدّ قصيرة. يستنتج « براس » من دراسته أنّ التارقية تميّز بين كميّات ثلاثة : قصيرة وطويلة ومتزايدة الطول. (هاته الخاصية موجودة كذلك في العربية). **فالعروض التارقي إذن عروض مركّب أساسه الكمّ**.

(1) De Cornulier (B) : dans *Art poétique.* "Notions problèmes de métrique", éd. Presses Universitaires de Lyon, 1995, p.13

(2) Bounfour (A) *: linguistique et littérature : étude sur la littérature orale marocaine* , thèse de Doctorat d'Etat, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III),1984, Vol. II, p.4

(3) Basset (A) : "Sur la métrique berbère", dans *Etudes et Documents Berbères*(EDB), n°2,pp.85-90.

(4) حركات (م) : العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، 2004، ص20.

ب- التقطيع العروضي

يعرّف التقطيع بتلك « العملية التي تسمح بتجزئة مختلف الأشطر الصوتية المكوّنة للسلسلة الكلاميّة إلى مقاطع. وعليه فالمقطع هو البنية الأساسية التي يرتكز عليها كل تجمّع من الفونيمات داخل السلسلة المذكورة، تخضع البنية الفونيماتية للمقطع لمجموعة من القواعد تختلف من لغة إلى أخرى ».[1]

والمقاطع صنفين :

– المقطع القصير أو المفتوح : cv (صامت+ صائت) وهو الصنف الوحيد المُشترك بين جميع اللغات وعليه، فهو موجود في التارقية والعربية والفرنسية.

– المقطعان المغلقان : vc (صائت+ صامت) و cvc (صامت+صائت+صامت).

علماً أنّ كلّ شطر فونيماتي يرتكز على تكرار منتظم لصنف مقطعي معيّن أو أكثر، فإنّ أيّ تعداد مقطعي ينبغي أن يرجع أوّ لا إلى الأصناف العامّة : v (صائت)، cv (صامت+صائت)، vc (صائت+صامت) أو cvc (صامت+صائت+صامت) قبل اللجوء إلى الخاصيات المقطعية للغة محلّ الدراسة. (هذا ينطبق بطبيعة الحال على لهجة تماهق). سنرى أنّ العربية تعتمد على تقطيع حسابي مغاير تماماً.

يميّز بوكوس (Boukous) وبونفور (Bounfour) – في دراسة حول بربرية المغرب الأقصى– بين 9 أنواع من المقاطع على مستوى الكلمة : v (صائت)، vc (صائت+صامت)، vcc (صائت+صامت+صامت) cv (صامت+صائت)، cvc (صامت+صائت+صامت) cvcc (صامت+صائت+صامت+صامت)،ccv (صامت+صامت+صائت)ccvc (صامت+صامت+صائت+صامت) وccvcc (صامت+صامت+صائت+صامت+صامت) (غير أنّ بعضها لا يوظّف على مستوى البيت الشعري).

ونستنتج من هذا أنّ بربريّة المغرب الأقصى تعرف ثلاثة أنواع رئيسية من المقاطع :

أ– المقاطع المفتوحة : v, cv, ccv

ب– المقاطع المغلقة : vc, cvc,ccvc

ج– المقاطع المضّاعفة الغلق : vcc, cvcc, ccvcc

لابُدّ لبنية المقطع مراعاة الإختلاف في المظاهر المتتالية داخل المقطع. يتكوّن الجزء المهيمين من المقطع، وهو ما يُدعى بالنّواة، من فونيمات صائتة (syllabèmes) وفونيمات صامتة (Assyllabèmes). والصوائت تشكّل في الغالب نواة المقطع.

يعطي براس (Prasse) أهمية خاصة للفونولوجيا البربرية « وعليه، كانت البربرية وهي لن تتوفر آنذاك إلاّ على أربع بنيات مقطعية : v, vc, cv, cvc، للدلالة على التأنيث دون الإتيان بصائت وسيط ».[1] مما يجعل التوأمة (صامت مضعّف أو cc) ممكنة.

(1) قاموس اللسانيات، دار النشر « لاروس » Larousse، 1973.

يأتي « براس » بالمثال التالي :

« يَخفْن »= تشّوشمت =/ **m-t**ʃ̬ʃ̬iwsʃ̬tes/

غير أنّ الأمثلة التي استخرجناها من نصوص السبيبة توفّر إمكانيات أخرى للتوأمة :

/a**dd**unya/ = الناس جميعا

/ **yy**iġ / = ترك

/**nn**it/ = ضمير متصل « هُ »

في المثالين : /mdàn/ (كلّهم) و/ jbàsen / (يرقصون)، ليست التوأمة إلاّ تتابع صامتين مختلفين: c1 وc2 .

بالإضافة إلى إمكانية التوأمة، يُسجّل وجود بعض المجموعات الثلاثية الصوامت استثنائياً : حين يكون المركّب الأوّل أو الأخير أو كلاهما أحد الصوامت w, y, h .

الأمثلة كَـ / tayttàhi / » (الفكر) و « / ed̰.ǝgrwan / » (سيجدون) و « / iwtyàn / » (السنة) و« / tayettè / » (الذكاء) و « / ykken / » (ربط، شد)، « / ynna / » (قال)، / ytmam / (إخوتك)، / yssensit / (وضعه)، تكفينا للتأكيد أنّ هناك نوع رابع من المقاطع يوظّف على مستوى الكلمة : cvcccv (مفتوح) أو cvccccvc (مغلق) كان « براس » قد أشار إليه غير أنّه لم يصنّفه ضمن البنيات المقطعية الواردة .

فالبربرية إذا تصنّف المقاطع اللغوية، وعددها 11 [2] كالتالي :

1– المقاطع المفتوحة : v, cv, ccv, cvcccv

2– المقاطع المغلقة : vc, cvc, ccvc, cvcccvc

3– المقاطع المضاعفة الغلق : vcc, cvcc, ccvcc

(1) Dans « Pharingalisation et domaines prosodiques », EDB, 1990, n° 7,pp.68-91

(2) حسب ما استنتجناه من واقع أشعار السبيبة .

سمح لنا تقطيع السلسلة الكلامية من نصوص السبيبة بالبيان التالي :

Y . ll yl . y . ll h // y . llayl .yyu ///
Y . ll h. m . d d // y . ll h. kh ///

nɔtt r.s.y .ll h.nekk .meqq l
nɔdd r.ann s.sa.r z h r
ɔtt yn n.k r .dag.t l l
ɔttayn n.mezjel.w ren.s n r
wɔr.tell .d.b t r.da.lgett ra
ll .mestell n.s t n.a h r
wɔrtekk n.tenf r.ɔrt n.a h r
j n.tik nb t n.d sn n.i r
wɔr.tɔ iw mɔt.j n. beyder
md n.jb sen.f l.mjer
nesl .d iyya.ymm s.t mm z
k d.nɔdd r.d.jels t.ɔsidn s
nɔ zz zer.bark .yam s. n f
aylen.t t.nn t.yr . tɔny s
d iyya.h nännä .idekr . nn t
m . f l.itidenfɔl.h . tel .nɔn.n t
tibedd .tah rr . da . tarb na
ɔkk .ɔdd re . h . dduny
aw l.wtyeb . da .d iyya
k d.jezz l.ir . ll .ɔlqiwwa
ɔkk .ɔdd re . h .ɔdd ny
r.yyi . y . j net.ɔlhimma
abedd . y mer.ykkɔd.imnès
nɔkk.idd waye . y . Hmed.k r . d.julmès
nɔkk n n.t ytt hi.tanhès
ɔnn tkel.k r . nerr d.d . mmès
ale . yer . r.yell . nyès
k d.yqqɔl.si. r.riff . dyès
r.tɔ iw mɔt. it.tarb na
did .yqqen.ta.t r k.yql
ès.y s . zendar.tah d . yj
d.lam n.wa.jj h.ɔ ekw
énn s. . f ma.gang

təg.nn t.t s . da . d yya
wa.ll .əlk ssen.ll . tt bla
ə wet.ə h . nnem. .dduny (əss h)
ahagg r.yweyt.tətt wen.nn t
elhaq. .Tellen.ynn . s.nn t (tellen)
əlq yéd.w . h n.əlk ssen. nn t
ətenn d.w h n.wer.h . t n.nn t
jəmm dnet.s . m . da.sseh n.nn t
tah h . m . h . m tr
yenz r m.əttawded.kem.d.ytm m
yell . re . zref.w . yzeh. kl n
abb yy nes. mnes.h n.farwen (ynes)
muhammed.ye r t. emm . nn t
ye y y. ebd.all h. r.əjj ls t
gang . y gəzt.deg.nn t
t m le.na.lh j.tezz . wty n
h . kk .əjj as.əzzad.da.m n
id d.əlq yed.ajeddi.nn t

Transcription de la variante (1)

(t El.M h n)
Y . ll yl . y . ll h // y . llayl .yyu ///
Y . ll h. m . d d // y . ll h. kh ///
nətt rəs.y .ll h.nekk .meqq l
f d.n nf s.ar z h r
ettayn n.k r .d w.t l l
ettayn n.t kems n.w ren.t l l
ettalsen.n s n.n y n.nass n
n sm n . hull n . j . sull n
nam s.nj .w n.na.tt f n
ta.re .tan b t.tekn .mess
k d.yzz .dk r.sesmed.s .n
k d.tekn d.t her.nekn m.il
nekn m.isenj s. ra .ni.s
ame re .y s n.mi .elhamd
ne h m.si.le n.s.nnefr
y m s m.timsi.ful.ij . d
k d.teknid.essem.mi .əssemm
ame re .y sin.mi .elhamd
ətt her.y hed.t h d .nn t

*das.k d.ye red.t t.**nn t***
*k d.b t.yerr .amidi.**nn t***
*adyesta .zelw z.de .k l.**nn t***
*y wen.t h jel.d.f d.**nnit***
*ifekl n.warh n.id rren.**nn t***
*k r .yessens t.f l.z r.**nn t***
*mm ksen.yqqan.t tt wen.**nnit***
*∂lq yed.w n n.bismi.ll **hi***
*m .nn m.elmoht r.yell **.anh***
*k d.terz d.ad f.nn t.s**ajn***
*abd den. res.kel.n.g **j***
*abd d .da.nyes.abell **h***

Transcri ption de la variante (2)
(Poème commun aux deux camps)
eqqesmat. t.skr f
mu amed.y r.da.hr s
nesl . mn n.h n.t sr s
nekn .arw d.n s b s
w .y zamen.t kel.m s
r.∂ssedd q.nh s
iw n.izir.iw len
yess n.j b s.idr ren
iw n.na. es.ymm sten
itt n.ta.br q.ittilen
itta lalem.te r dem
itta layem.w n.n zzel
w n.tanaye .nessikl s
yels .sn t.sa.kerb s
isiw r.sn t.t ylelt

Transcription de la variante (3)
(t El.M h n)
h l .h l .taz j .na.rrumm n
heyl .h l .taf yet.w n.am n
h l .h l .w r.yejr y .wa.yl l
heyl .h l .w r kl d w t l
h l .h l .wa.nam s. bagg n
heyl .h l .w jennen.d w.farj n
h l .d r n.k∂l.elm h n h l d r n k l elm h n
heyl .h l .k d.∂ls n.ale n

ولم يكن التقطيع العروضي للأبيات ممكنا نظرا لافتقار التارقية إلى دراسات أكاديمية شاملة حول علم النغم[1] لغة وشعرا.

ولم يُجْدِ تقريب نصوص السبيبة من بربريّة الشمال نفعا وكانت نتائجنا الأوّلية خاطئة لأنّنا لم نتفطّن لنقطة هامة وهي كون بربرية الشمال لا تميّز بين المقطع الطويل والقصير. والحال أنّ التارقية كما سبق أن رأيناه تفرّق بين كميّات ثلاثة. ولربّما كان التقريب بالبنية المقطعية العربية أنجع. مهما يكن من أمر، فإنّ هذا الجانب من التحليل وهو لا يشكّل هدف الدراسة الترجميّة، سيترك مكانه لقضية عروضية تؤثّر تأثيراً مباشراً على اختيار المترجم ألا وهي القافية، وسنتناول دراستها لاحقاً.

ج- التنغيم

إن تحليل عنصر التنغيم في الشعر البربري يبيّن أن الأبيات طويلة عموما(من 14 إلى 20 مقطع) لذا ينبغي تجزئتها عند الإلقاء إلى **شطرين نغميين أو ثلاثة** تفادياً للإختناق بإتيان وقفة خفيفة عند نهاية كل صدر ويحدث بذلك نوعان من النغم : «نغم عال بارتفاع درجة الصوت معلناً عن نهاية الصدر، وهو **التنغيم التصاعدي** ؛ ونغم منخفض مصحوب بسقوط في اللحن معلناً عن نهاية البيت (العجز)، وهو **التنغيم الختامي**. ويضفي تكرار هذا الرسم البياني على القصيدة عدّة مرّات إيقاعاً معيّنا». [2]

هل يمكن توظيف هاته المفاهيم ضمن نصوص السبيبة ؟ فلنأخذ هذه الأبيات من المتن الرئيسي :

1- nättār.s.yā.ll āh. / nekkā.meqqāl
nättār.ä.s.yā.llāh. / nekkā.meqqāl//
2- näddār.annūs./ sa.raz hār
näddār.ännūs./ sa.raz hār//
3- ∂ttäyn n.kūrā./ däg.tūl̓āl
∂ttäyn n.kūrā./ dag.tūl̓āl//
4- ∂ttäyn n.mezjel./ wāren.sunār
∂ttayn n.mezjel./ wären.sunār//

ولنقل كملاحظة أولى أنّ كلّ «الأبيات»[3] المغنّاة يأتي ترديدها مرّتين. فيتبع التنغيم البيان التالي :

nättāräs.yā.llāh. / nekkā.meqqāl/
nättāräs.yā.llāh. / nekkā.meqqāl//

نلاحظ أنّ البيت الثاني، وهو مجرّد تكرار للبيت الأوّل، يغنّى بنفس التنغيمة المتصاعدة، غير أنّنا نفرز سقوطاً خفيفاً للصوت على مستوى الشطر الأوّل (المجموعة الإيقاعية الأولى) من البيت المكرّر. وكذلك الحال بالنسبة للأبيات الأربعة.

---

(1) يُترجم Prosody كذلك بالتحبير وهذا الأخير أشمل من التطريز. أنظر معجم اللسانيات الحديثة –إنجليزي– عربي– مكتبة لبنان. ناشرون – 1997–ص114.
(2) Bouamara (K) : *Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète chanteur de Petite Kabylie*, thèse de doctorat, INALCO, Paris, 2003, p.321
(3) ibid., p.321

وإذا تأملنا الآن في العبارة الاستهلالية :

yà.llāylī.yāllāh/ yà.llaylī. yyū//
yà.llah.mā dādā/ ya.llàhū khā///

نلاحظ أنّ البيت، وهو شديد الطول، يؤدّى في 4 أشطر تنغيمية عوضا عن شطرين كما هو الحال بالنسبة لباقي أبيات القصيدة.

Yā. llī ylā. yā. llāh/ yā. llaylī.yyū// yā. llāh. mā.dādā/ ya. llàh. ūkhā///.

وفي هاته الحال يمكننا القول أن هذا البيت واحد لمّا كانت التنغيمة فيه إنسيابيّة دون تكرار، مع سقوط خفيف للصوت في نهاية « الشطر الثاني » وتصاعد بيّن في نهاية البيت.

بات من الواضح إذا أنّ نظرية « بونفور » لا تنطبق على نصوص السبيبة وذلك لانعدام النغم المنخفض أو التنغيمة الختامية التي تتيح تحديد الأبيات. كلّ الأبيات أو الأشطر التي تشكّل أغاني السبيبة تؤدى في أزواج متكرّرة بنفس التنغيمة المتصاعدة حتى نهايتها. غير أنّ هنالك انقطاعات[1] غير منتظمة ترد أثناء تأدية الأشعار في مستويات مختلفة من النص وذلك بالرجوع إلى العبارة الاستهلاليّة.

كلّ ما يمكن تأكيده إلى حدّ الآن هو أنّ **فعل الصدى** موجود وأساسي في نص السبيبة. لكن، ماذا عن الترجمة ؟ إنّ مقارنة الأبيات التالية المأخوذة عن الترجمتين العربية والفرنسية، تتيح لنا استخلاص بعض الملاحظات :

تخصّ الملاحظة الأولى المظهر الشكلاني العام :

حرصاً منهما على تكييف المنطوق بالمكتوب، رأت كلتا الترجمتان ضرورة كتابة موحّدة للأبيات تستغني عن تكرار الأبيات مرّتين وعليه فلن يجد القارئ للنصوص المترجمة ظاهرة التكرار البيتي المنتظم الموجود في النص الغنائي.

وبما أنّه يستحيل تأدية الأبيات المترجمة، فلا يمكننا كذلك الكلام عن مقاطع تنغيمية.

فالتقطيع الوحيد الممكن على مستوى الأبيات المترجمة هو ذلك الذي يعتمد على تقطيع وحدات المعنى : وهذا الأخير جاء مطابقاً للتقطيع النحوي اللفظي، الذي قد ينحلّ في التقطيع الإيقاعي. في غياب التنغيم، تراهن الترجمتان على تحصيل « الإيقاع » النحوي.

في الأمثلة المذكورة، توظّف الترجمة وحدتين اثنتين للمعنى :

نطلب من الله/ **ان نكون من الأوائل**//	*Prions Allah/ **pour qu'il nous range parmi les premiers**//
و أن نحيا/ **حتى نأتي الجمع**//	*Puissions-nous vivre/ **jusqu'au jour de l'ultime rencontre**//
لرؤية «كورا»/ **المتتابعة البراقة**//	*Pour voir les kôra/ **aux fils scintillants**//
لرؤية الرجال الأقوياء / **خلف الأقنعة**//	*Pour entrevoir ces visages masqués/ **d'hommes vigoureux**//

(1) هذه الانقطاعات التي لم نتوسّع في دراستها تستحقّ تحليلاً أدق.

– في البيتين الأوّل والثاني، يعدّ الإيقاع تصاعديّا : هل يمكن اعتبار هذا تعويضا للتنغيمة المتعالية؟

– في البيت الثالث نلاحظ تناسقاً في عدد المقاطع بالنسبة للبيت المترجم إلى الفرنسية، وإيقاعاً تصاعدياً بالنسبة للبيت العربي.

– في البيت الرابع يتبيّن أنّ الإيقاع تنازلي في كلتا الترجمتين.

إنّ التركيبة العروضية لقصائد السبيبة الشفاهية تؤول بنا إلى القول أنّ الوحدة الأساسية هي البيت وأنّ كلّ بيت ينقسم إلى شطرين تنغيميين. ونظرا لكون السجع أكثر استعمالاً من القافية، فإنّ تشبيه هذا الشعر بالنثر الغنائي أمراً وارداً. وبما أنّنا لاحظنا تغيّر عدد المقاطع من بيت إلى آخر، فلا يمكننا الحديث عن ثبات «بحر» معيّن داخل القصيدة.

لم تتمكّن أيّ من الترجمتين العربيّة أو الفرنسية من إبراز المقاطع الشعرية، إذ تعذّر عليهما توظيف تنغيمة البيت (كما كان الحال بالنسبة للشعر القبائلي المدروس على ضوء النظرية المقطعية-التنغيمية التي تمكّن من تثبيت الأبيات في مقاطع معّينة، أمّا الإيقاع وهو مركّب فينقسم إلى ماهو حسابي، أي كمّي، وما هو نوعي، فيؤول بنا إلى مستويين متقدّمين من التحليل، ونقصد بهما النحو والدلالة وهما يهمّان نقل المعنى والترجمة بصفة خاصة. أما الإنتقال فسيتمّ من خلال ظاهرتي التكرار والتوازي اللتين يمكن تقريبهما بمفهوم «الإيقاع الدلالي».

2- الخصائص الفونولوجية للنص العربي

1.2 الوحدات التنغيمية التمييزية

عدد الصوائت في العربية ثلاثة وهي : الفتحة /a/ الضمة/i/ والكسرة /u/ . تعرف الصوائت العربية بالطول أو القصر، وهذه **الكمية** عنصر تمييزي. أمّا الصوامت فكلّها قابلة للمضاعفة أو التوأمة وهذا العنصر تمييزي كذلك.

أ- البنية المقطعية

توفّر البنية المقطعية العربية عموماً 4 أصناف مقطعية ترتّب على النحو التالي :

cv (صامت+ صائت)= مقطع قصير؛ مثل : نَ، سُ، رِ

cvc (صامت + صائت قصير + صامت)= مقطع مغلق ؛ مثل : مِنْ، زُرْ.

cv̄ (صامت + صائت طويل)= مقطع طويل مفتوح ؛ مثل : نَا، سو، رِي.

cv̄c (صامت + صائت طويل + صامت)= مقطع متزايد الطول مثل : مَارْ- هَامْ.

ملاحظة : يذكر العروضيّون أنّ المقطع المغلق cvc وَ المقطع الطويل المفتوح متكافئان عروضياً.

وإذا كانت العربية تعتمد في تقنينها اللغوي مبدأ **الحرف** عوضاً عن المقطع، فهذا لا يعني أنّ التكافؤ بينهما مستحيل.

وتكون المساواة كالتالي :

مقطع طويل = متحرّك متبوع بساكن.

أو : ـ= 1 0

مقطع قصير = متحرّك غير متبوع بساكن.

أو ∪ =1

«للمرور من سلسلة من المتحرّكات والسواكن إلى سلسلة من المقاطع نعوّض كلّ ثنائية 01 مكوّنة من متحرّك متبوع بساكن بمقطع طويل وكلّ متحرّك غير متبوع بساكن بمقطع قصير». (1)

نَطْلُبُ مِنَ اَللهِ أَنْ نَكُونَ مِنَ ٱلْأَوَائِلِ

نَطْ	لُبْ	مِنَلْ	لاَ	هِي	أَنْ	نَكُو	نمِنَلْ	أَوَا	ئِلْ
ـ م+س	ـ م+س	∪ ـ م+م+س	ـ م+س	ـ م+س	ـ م+س	∪ ـ م+م+س	∪ ∪ ـ م+م+م+س	∪ ـ م+م+س	ـ م+س
2	2	3	2	2	2	3	3 1	3	2

(1) حركات (م) : العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، 2003، ص36.

فلنأخذ مثال البيت الأوّل من قصيدة السبيبة :

ملاحظات :

نلاحظ أنّ أساس التقطيع في العربية هو الحرف وتعدّ العربية اللغة الوحيدة التي تستعمل مفهوم الحرف عروضياً ولغوياً ومفهوم الحرف يختلف عن مفهوم المصوّت أو «الفونيم» حتى ولو قصدنا به الحرف المنطوق، وسبب هذا الاختلاف يُعزى إلى حروف المدّ التي ليست مصوّتات وإنما امتدادات للصوائت الطويلة التي تسبقُها، وعرفنا أنّ المدّ عنصر تمييزي في العربية.

مثل :

عَمَلَ ≠ عَامَلَ

فالحرف في العربية **وحدة منفصلة** من المصوّتات والمقاطع، ولكنّها ليست مستمرة مثل عناصر النّغم كالنبر والمدّ.

ويقصد بالحرف في الشعر الحرف المنطوق وليس الحرف المكتوب إذ يعدّ الشعر ظاهرة سمعية بالدرجة الأولى.

ولهذا يسمّي العروضيّون «الكتابة العروضية» تلك الكتابة الخاصة التي تسمح بالانتقال من مستوى المكتوب إلى مستوى المنطوق. ويتمّ هذا الانتقال وفق قواعد نلخّصها فيما يلي :

1– التنوين المشّدد يعدّ أوّلهما ساكن والثاني متحرّك :

حتَّى = حَتْتَى.

2– التنوين يُكتب نونا : جبلٌ = جبلُن.

3– تُرسَم الألف في كلّ مدّ مفتوح : هذا = هاذا.

4– همزة الوصل المسبوقة بمتحرّك لا تُكتب : فادخل = فَدْخُل.

5– اللاّم الشمسية تُكتب ولا تُلفظ : الناس = أنْناس.

6– اللاّم القمرية تُكتب وتلفظ : الميهان = ألْميهان.

وإذا عدنا إلى تجزئة الكلام فنقول أنّه يتألف من حروف متحرّكة وساكنة. والحركة والسكون في الأحرف هي مصدر إيقاع الكلام و ورودها في ترتيب معيّن هو ما يجعلنا نقول عن بيت شعري ما بأنّه موزون أو غير موزون.

أمثلة :

مِنْ = (متحرّك + ساكن).

لاَ = (متحرّك + ساكن).

نَحْيَ = (متحرّك + ساكن + متحرّك + ساكن).

تَرْبُونَة = (م + س + م + س + م +س) .

ملاحظة :

– المدّ حرف ساكن.

– التاء المربوطة حرف ساكن تقرأ « هاء » .

– يقطع الكلام إلى مقاطع صغيرة ابتداء بمتحرّك وانتهاء بساكن. ويكون الساكن بذلك علامة على نهاية الوحدات.

فكلّ الأبيات تنتهي بساكن والكلّ التفاعيل في العربية تنتهي بساكن مَاعدا مَفْعُولاَت (م + س + م + س + م + س + م) .

جاء استخدام الأرقام في العروض الرقمي لتسهيل الأمور : يُستبدل كل (متحرّك + ساكن) بالرقم2 وكلّ (متحرّك + متحرّك + ساكن) بالرقم 3.

* إشباع الحروف :

أحياناً يأتي الحرف وعليه فتحة أو ضمّة أو كسرة لكنّنا نطيلها حتى تصبح حرف مدّ. فالضمة تتحوّل « واوا » والفتحة تتحوّل « ألفا » والكسرة « ياءً »، ويحدث هذا كثيراً في قافية البيت الشعري مثل :

« الذين يقومون بـ « تنفار » بـ « بافتخار » .

نُطيل الكسرة في كلمة « افتخار » فتصبح « افتخاري » .

ومن أشهر أمثلة إشباع الحروف ضمير **الهاء** مثل :

1– « من **له** عيون يريد أن يأتي ليتفرّجَ »

له = لَهُو

ليتفرّجَ = ليتفرّ**جَا**

2– « هذا القائد وهؤلاء رجاله »

هَاذا القائد وهؤلاء رجا**لهو**

3– « كأنّه ملكي ولا حاجة لي به »

كأنّ**هو** مَلكي ولا حاجة لي **بهي**

ملاحظة : تُشبع وجوبا حركة الروي أي حركة الحرف المكرّر في آخر القصيدة.

فلنقطّع هذا البيت رقمياً :

مَنْ لَهُ عُيُونٌ يُرِيدُ أن يَأتِي لِيَتَفَرّجْ

مَـنْ لَـهُ عُـيُـونٌ يُـرِيـدُ أن يَـأتِـي لِـيَـتَـفَـرَّج

مَنْ	لَهُو	عُيُو	نُنْ	يُرِيْ	دُ أ نْ	يَأ	تِي	لِيَتَقَرْ	رَجَا
م+س	م+م+س	م+م+س	م+س	م+م+س	م+م+س	م+س	م+س	م+م+م+م+م+س	م+م+س
2	3	3	2	3	3	2	2	3 1 1	3

نلاحظ ا نّ هناك صعوبات في التقطيع:

فعندما تكون الكلمة متكوّنة من (متحرّك+ متحرّك+ متحرّك+ساكن)، يبقى الحرف الأوّل وحيداً، ما يجعلنا نعطيه الرقم واحد وهذه القاعدة مهمّة :

م + م + م + س = 1 3

* أقصى حدّ لتجاوز الحروف هو 4 : (م + م + م +م+س)

أهمّ ما يمكن ملاحظته أنّ اغلب الشعر يتركب إيقاعه من2 و3 وتُجمع الحروف إلى وحدات طولها اثنان أو ثلاث هي **الأسباب** والأوتاد. فالسبب مكوّن من حرفين والوتد من ثلاثة حروف. والسبب نوعان:

خفيف وثقيل والوتد وتدان : مجموع ومفروق. و**التفعيلة** هي المستوى الذي تجمع فيه الأسباب و**الأوتاد**.

والبحر هو تجمع التفاعيل لتكوّن **البيت**. وعدد **البحور** الخليلية خمسة عشر وهي نماذج للبيت الشعري. إلاّ أنّ هناك تغيرات تطرأ على الوزن النموذجي قد تكون لازمة أو اختيارية. والعروضيّون يصنّفون هذه التحويلات إلى **زحافات وعلل**.

كلّ ما يهمّنا من هذا هو أنّ للعروض تركيبا داخليا يشبه إلى حدّ كبير التركيب اللّغوي. فهناك فكرة التّعامل مع مستويات متدرّجة عموديا، أي من البنية العميقة إلى البنية السطحية. وبما أنّ هدفنا هو دراسة حالة شعرية في إطار الدراسات اللغوية فاكتفينا بعرض خاطف لبعض المفاهيم العروضية بهدف تبيان أوجه الائتلاف والاختلاف بين أعاريض تنتمي إلى لغات مختلفة. رأينا أنّ اللغويّين يميّزون بين ثلاثة أنواع من الأعاريض :

العروض الكمّي والعروض المقطعي والعروض النبري، وكلّ نوع من هذه الأنواع مرهون بطبيعة لغة ما وخصائصها التنغيميّة. **وعليه، يكون الشعر الفرنسي-وهو غير مقصود بفكرة الطول والقصر ولا يلعب النبر فيه سوى دورا ثنائيا-شعراً مقطعياً بينما تكون الأعاريض العربية والتارقية وهي تميّز بين المقاطع الطويلة والقصيرة أعاريض كميّة بالدرجة الأولى. هذا بالنسبة للإختلاف، أمّا وجه الائتلاف فيكمُن بالتأكيد في عنصر التكرار الذي تعرفه المقاطع أو الحروف والذي يضفي على السلسلة الكلامية أو الجملة المكتوبة أو البيت الشعري شفاهياً كان أو مكتوباً إيقاعاً معيّناً**. ترى النظرية اللسانية أنّ العروض يرجعنا إلى كلّ ما هو مقنّن في حين يكون الإيقاع مرادفاً للحريّة. إلاّ أنّ الإيقاع يستلزم التكرار ممّا يجعل من هذه الحريّة حريّة نسبيّة لا مُطلقة.

والقافية ضرب من ضروب التكرار. ومن أكثر التعاريف استعمالاً بالنسبة للقافية العربية تعريف الخليل ابن أحمد الفراهيدي[1] : « القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه –رجوعاً– مع الحركة التي قبل السّاكن ». وهذا التعريف الاصطلاحي للقافية يعتبر أجمع الحدود لها.

تُبنى القافية في العربية حول صامت أساسي يُدعى الرّوي. وبما أنّ هذا الصامت غير ثابت في أشعار السبيبة كما هو الحال بالنسبة للعديد من القصائد العربية من الشعر العمودي، فلا يمكن أن تُسمّى به القصيدة.[2]

---

(1) علم العروض العربي من اختراع « الخليل ابن أحمد الفراهيدي ». أنظر كتاب العين، دار الرشيد، بغداد، (1980).
(2) فيقال لأمية الشنفري ورائية أبي صخر ونُونيّة ابن زيدون... الخ.

لكن تعريف الخليل للقافية لا يقتصر على الروي وهو حرف واحد، بل هناك مجال لاتساع مساحة الحروف من واحد إلى اثنين إلى خمسة على هذا النحو :

الروي – الوصل– الخروج –الردف– التأسيس– الدخيل.

إنّ اللجوء إلى القافية في النص المترجم إلى العربية كان في أغلب الأحيان عشوائيّا وذلك لاستحالة التقيد بها بصفة منتظمة دون الإخلال بالمعنى.

أمثلة :

النص التارقي	النص العربي
نتَارَسْ -يا لله نكّا مَقَّالْ	نطلب من الله أن نكون من الأوائِلْ
ندّار أنّوس – سَ– رازيهَارْ	وأنْ نحي حتّى نَأتي الجمْع*
أتينين كورا دغ تولاَلْ	لرؤية «كورا» المتتابعة البّرائقْ
أتّينين مزجال وارن سونَارْ	لرؤية الرجال الأقوياء خلف الأقنعَةْ

النص التارقي :

ملاحظة : تظهر القافية في النص التارقي في المقاطع التالية :

(متحّرك + ساكن + ساكن) = 3 حروف. – لكنّ هذا النموذج غير ثابت.

النص العربي :

1– لم يتمّ إشباع الحرف الأخير من كلمتي «الجَمْعْ» و«الأَوَائِلْ» وهذا لا يجوز في الشعر العمودي، إذْ لا يلتقي ساكنين. الصحيح هو «الجمعَا» و«الأَوائلِي». كان بإمكان الترجمة الإيحاء بالبيت العمودي.

2– إذا اعتبرنا أنّ الترجمة حاولت توظيف قافية مَا، فيمكن أن نراها في شكل المقطع التالي :

(متحرّك + ساكن)، ماعدا البيتين الأوّل والثاني الذي ذكرنا فيه عدم إشباع الحرف الأخير.

نلاحظ عموماً أنّ الترجمة العربية اعتمدت على **البيت الخطي** الذي يرتبط بالوحدات الصوتية لكنه غير مكوّن من عدد ثابت من الوحدات أو حتى من عدد صحيح منها.

في أمثلة أخرى :

«أهڤار» ياويت تطّاونْ **نّيت**	«الأهڤار» رأي بعينيه (وأخذ الأخبار)
الحق اتّلن ينّايس– **نّيت**	من له حق يأخذه
القايد وَهين الكاسّنْ **نّيت**	هذا القائد وهؤلاء رجاله
القايد وارغ فول زِيَرن **نّيت**	هذا القائد وأنا فوق كتفيه
اتّنيد واهين و–رْ هيغ تين **نّيت**	كأنّه ملكي ولا حاجة لي به

اختارت الترجمة العربية الاحتفاظ **بالقافية** النحوية «نيت»، وهذا الضمير متصل له قرينه بالعربية : الضمير «هُ»، الذي تمكن تقفيته بنفس الطريقة بما أنّ التكافؤ البنيوي بين «**تماهق**» والعربية ممكن.

2.2 النظم وتأثيره على المعنى

سنكتفي في هذا التحليل بذكر عنصر هام في نظم الشعر وهو التضالع : (enjambement)

بما أنّ النصوص المعتمدة في الترجمة اختارت البيت الخطي وهو ذو شطر واحد، فلا يوجد فيه وقف. غير أنّنا نجد في البيت الخطيّ، أي البيت الحرّ حسب المفهوم الغربي، نفس صور الاختلاف التي نجدها في البيت العمودي (أي البيت الصوتي)، لكن هذه الصور لا نجدها إلاّ في حدود البيت (نهاية البيت وبدايته)، بما أنّ «البيت الحرّ» لا يعرف الوقف.

أمثلة :

1– مادُمت على وجه الدنيا

لايضيع الكلام في دوغية

2– مادمت على وجه الدنيا

لن أترك الشجاعة لأيّ من أصحاب الميهان.

3– قل لفاطمة أنّ «ڤنڤا»

دوره قد أتى بدوغية

4– يقف عنده ناس ڤاجي

أبديدي وأخوه أبلاّهي.

5– أقسم الطاهر قسمه

أن لا يأخذ النوم أجفانه

إنْ لم يأثر لصاحبه

ويخرج «زلواز» من أرضه

ويصعد «تهيجال» على ركبتيه

وليس برجليه نعال

واضعا عباءة «كورا» على كتفيه

والعدوّ مغمضا عينيه.

نلاحظ أنّ التضالع عبارة عن تعدّي الجملة على الحدود العروضية. ضف إلى ذلك أنّه قد يتسع ليشمل عدّة أبيات (الحدّ الأقصى في الأمثلة هو ثمانية).

وقد يوحي هذا النوع من النظم بالأسلوب السردي المستعمل في النثر والشعر الملحمي. وهو يخلق نوعاً من التوازي بين الأبيات ويدعو من يصغي إليه إلى تقفّي آثار المعنى واستباق بعض المعاني.

3- الخصائص الفونولوجية للنص الفرنسي

1.3 عرض النصوص المترجمة إلى الفرنسية

المتن الرئيسي : نساء زلواز (الفريق الأوّل) .

Ya leili yâ Allah Ya leiliyyou
Yâ Allah ma dada Yâ Allah Oukha

Prions Allah pour qu'il nous range parmi les premiers.
Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre,
Pour voir les ***kôra***[1] *aux fils scintillants,*
Pour entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.
Bouthir[2] *et* ***El.gettara***[3] *sont leurs uniques joyaux*
Et je possède des jeunes à la prestance redoublée,
Ceux-là même qui accomplissent le rite de ***t-enfer***
Avec leur coiffe hautaine.
N'ayez crainte, ils sont vêtus de leur ***abeider***[4]
Et entament la danse guerrière.
Nous entendîmes **doughia**[5] menacer et jurer.
Puissions-nous vivre jusqu'au matin pour nous y rendre.
Nous devancerons ***Barka***[6]*, l' "admiré" de tous.*
Le désir de celui qui voit, quel qu'il soit, est cet illustre spectacle.
Quand ***doughia****, démontée, menace et vocifère.*
Ainsi sommes-nous venus, amoureux, passionnés !
C'est le grand jour de ***Tarbouna***[7] *ressucitée, glorifiée !*
Tant que je vivrai,
A ***doughia****, toujours règnera l'éloquence.*
Fort je suis malgré ma petitesse.
Tant que je vivrai,
Aux hommes d'El.Mihan, la bravoure je ne cèderai pas.
Le mont ***Abedda*** *est peuplé jusqu'à* ***Imnas.***
A ***Ahmed****, la* ***kôra*** *et le voile j'apporterai*

(1) Sorte de tunique d'une grande valeur symbolique à la Sebeiba, d'une étoffe précieuse, importée du Soudan, plus précisément de la région de Kôré.
(2) Littéralement "celui de l'oiseau " On désigne sous ce nom quatre pièces différentes de bijou dont chacune a, tout de même, un nom particulier : ce sont le boudjenah ("celui des ailes"), le bousarah (pour lequel il n'existe pas encore d'équivalent en français), le medfa ("celui du canon"), boumahras ("celui du mortier à piler"). Le medjidi est la pièce turque de vingt piastres. Elle porte le nom du Sultan qui régnait à l'époque où elle fut frappée, Abdelmedjid, le serviteur du glorieux Dieu. Quoiqu'il en soit, le bouthir et le medjidi sont des bijoux consacrés aux femmes Djantis, utilisés sur les tresses de devant (Gardel G., 1961, p. 352).
(3)Ornement blanc et plat de forme allongée. La matière dont est faite elguettara a quelques ressemblances avec l'ivoire.
(4) Etoffe passant sur une épaule et sous le bras opposé, et dont les pans se croisent au niveau du torse dont les extrémités sont enroulées autour de la taille, formant une ceinture.
(5)Nom de lieu de la célébration, également lieu de rencontre avec taghezit, le cours de la vallée, ici, personnalisé.
(6)Nom propre, ancien personnage évoqué dans la Sebeiba.
(7) Nom tribal désignant une importante agglomération à Zelouaz, considéré comme le groupe le plus important qui participe à la Sebeiba.

Ma pensée se paralyse, mon regard se fige.
Nous attachons nos tuniques de ***kôra*** *et prenons le milieu.*
Aléchou[1]*, dans sa brillance, n'a point de semblable.*
S'il atteint les nues, je voudrai qu'il me revienne.
N'ayez crainte, filles de ***Tarbouna*** *!*
Didi[2] *a fixé sa selle, puis quitté les lieux.*
Arrivé, ***Zender***[3] *a prêté serment.*
Lamine *qui a mis dans la baratte…*
Dis à **Fatima** que **ganga**[4] sera bientôt à **doughia.**
Si je ne possède pas les verres, le plateau est mien.
Fais goûter ton thé aux invités.
*L'****Ahaggar*** *a vu, l'****Ahaggar*** *a su.*
Le droit revient aux ayants droit.
Voici le chef et voilâ ses hommes.
Voici le chef et moi sur ses épaules.
Comme s'il était mien et que je n'en ai nul besoin.
Le verbe s'évapore de sa bouche comme le thé de la théière.
Ses paroles lancinantes attisent le feu.
A toi et tes sœurs, il lance un défi.
Sa fortune ferait de lui un maître de serfs.
Nul doute que les chameaux sont à **Ferrouane**[5]**.**
Mohammed *appelle son oncle.*
On est au matin seulement, et ***Abdellah*** *s'est déjà enivré de danse.*
Ganga *et son statut sont préservés.*
El.Hadj *sera loué durant neuf années.*
Partout où j'irai, je lui apporterai l'eau et le pain.
Le chef a mordu son grand-père à ***doughia****.*

Variante 1 : Femmes d'El.Mihân (deuxième camp)

Ya lleili Yâ Allah Ya leiliyyou
Yâ Allah ma dada Yâ Allah Oukhâ

Implorant Allah d'être parmi les premiers
Puisse-t-il nous donner le souffle pour assister à la rencontre
Pour voir les tuniques de koras briller et défiler,
Pour voir ces tuniques vibrantes et transparentes.

(1)Pièce d'étoffe de coton, faite de bandelettes cousues bord à bord, fortement imprégnée d'indigo et servant de voile (le montant de la pièce varie entre deux et cinq mille dinars selon la dimension). Importé du Niger, l'indigo est également appliqué sur la peau pour des raisons esthétiques.
(2)Nom d'un personnage parmi ceux qui célèbrent la Sebeiba, originaire de Zellouaz.
(3)Nom de lieu d'une ville au Niger.
(4) Grand tambour à deux membranes (hauteur : cinquante à cinquante cinq centimètres) frappé soit avec une baguette recourbée, soit simplement avec la main du percussioniste (Mecheri-Saâda, p.102).
(5) Toponyme et nom d'une tribu au Niger (Kel Ferrouane).

*"**Ettels**"[1] que nous avons mis puis délaissé sciemment.*
Grande fut notre jalousie,
Et nous devîmes comme des flots diluviens.
Cette fille a commis un acte licencieux.
S'il guérissait de sa colère, les eaux du puits en refroidiraient.
Si tu as l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant,
Et nous te frapperions de nos cornes de taureau.
*A toi, je réciterai le verset de **Yacine** et la **Fatiha**.*
Nos habits brillants d'aléchou nous distinguent,
Puis s'enflamment au vent.
Si tu y mettais le plus mortel des poisons,
A toi, je réciterai le verset de Yacine et la Fatiha.
***Tahar** a fait le serment*
Que le sommeil ne vaincrait pas ses paupières,
Tant qu'il n'aurait pas vengé son ami,
*Et expulsé **Zelouaz** de ses terres.*
*A genoux, il escaladera **Tehidjel**,*
Les pieds nus,
Avec sa tunique de Kora sur les épaules,
Alors que l'ennemi dort à poings fermés.
Mon chef est digne d'estime et de gloire.
***Al.Mokhtar** aurait plus d'une histoire à raconter.*
Si on lui brisait la moelle, bleue on la trouverait.
*Les **Gâdji**[2] lui apportent leur soutien,*
***Abdidi** et son frère **Ablâhi**.*

Variante 2 : Poème commun aux femmes des deux camps
*Les femmes au **secrâf**[3] tappent des mains.*
***Mohamed** se tient sur les cimes d'**Ahras.**[4]*
*Nous apprîmes que les **Imnân**[5] sont à **Tisras**[6].*
Et nous commençâmes la danse de la Sebeiba.
Malheur à sa mère, reine de la médisance !
*Loué soit **Assedik** !*
Bénis soient les hommes d'honneur et de gloire !
Connaisseurs de la danse et de la ronde.
Et ce voile, objet de litige.

(1) Tissu vert propre aux femmes, d'une grande valeur festive. Se met en dessous de l'aléchou.
(2) Membres de la tribu Ijdânaren. In Gâdjî signifie consommateur d'avoine, ce qui nous permet de déduire que les Idjadhanaren ne possédaient rien à Djanet, mais qu'ils troquaient avec les Kel Djanet des marchandises provenant de l'Aïr, au Niger, en échange de dattes et de produits agricoles. (Bouzid. Meriem, Sebeiba- téllellin, Ed. Barzakh, Alger, 2001)
(3) Ornement composé, servant de coiffe. Symbole de souveraineté.
(4) Montagne du Tassili, dont une tribu s'est attribuée le nom, la tribu des Kel Ahrâs, appartenant à la tribu Uraghen, opposée à la tribu des Imenân.
(5) Sultans, nobles de l'Azdjer. Leur autorité s'étendait à l'Ahaggar avant les guerres qui causèrent la rupture. Le mot imenân en tamachak, langue des Kel Adâgh, signifie poisson. Ils auraient été, jadis, des pêcheurs.
(6) Toponyme.

*L'**abrogh**[1] est le bien de son propriétaire.*
Jusqu'à la sublimation de vos désirs vous vivrez,
Et comme hier, entrerez dans la ronde.
A l'an nouveau, nous y reviendrons.
De nos tuniques, vêtus
*Et de nos **shemla**[2].*

Variante 3 : Les femmes d'El.Mihan

Hélé hélé	*hélé khaîli*
Khaîli hélé	*arani i-llalen*
Hélé hélé	*Les écorces de grenade*
Khaîli hélé	*dont le jus filtre, semblable au miel.*
Hélé hélé	*Loin de moi l'amertume et la colère*
Khaîli hélé	*à l'ombre je ne resterai point*
Hélé hélé	*Serions-nous des loups*
Khaîli hélé	*terrés dans les jardins ?*
Hélé hélé	*Tous envient les gens d'Al.Mihan*
Khaîli hélé	*lorsque d'aléchou, ils se voilent le visage.*

2.3 الوحدات التنغيمية التمييزية

تعد الفرنسية ستة صوائت : /a/, /o/, /i/, /u/, /e/, /y/ وكلّها قصيرة وعليه لا وجود لمفهوم الكمّ وإذا كانت التوأمة موجودة فليست تمييزية هي الأخرى.

كما سلف ذكره، فالعروض الفرنسي يرتكز على عدد المقاطع في تركيبها مع النبر ولئن لم يكن النبر تمييزيا على المستوى اللغوي فهو يتيح تبيان المجموعات الإيقاعية.

فعلا، لا يمكن عزل الإيقاع عن الشعر ومن بين التعاريف التي ثبت عليها العروضيون، تعريف لـ« ڤارد تامين » (Gardes-Tamine) وهو أحدث وأشمل التعاريف في رأينا :

« الإيقاع هو كلّ تركيب لعناصر تختلف علاماتها، كأزمنة قويّة أو ضعيفة ومقاطع طويلة أوقصيرة. والإيقاع يستلزم التكرار غاية في الأوزان وتقاربا زمنيا في البنيات. وقد يكون ذلك التكرار غاية في الانتظام أو شبه –منتظم. » . . . وهو بكلّ تأكيد العنصر الأساسي لكلّ شعر إذْ تساهم كلّ المستويات في تجلّيه وهو حاصل كلّ ذلك.[(3)]

ولنذكر في بادئ الأمر أنّ طبيعة الإيقاع اللغوي يختلف عن طبيعة الإيقاع الموسيقي. ويتجلّى الإيقاع اللغوي ويتسّع مجاله ليشمل الخطاب : والكلّ يعلم أنّ هذا الأخير يستلزم وجود الذات الفاعلة أو ذات

(1)Rectangle de laine tissé que les femmes revêtent sans couture.
(2) Shemla : coiffe en tissu fin pour les hommes tenir à l'aide de fibules.
(3) Gardes-Tamine (J) : *" La stylistique "*, éd. Armand Colin, Collection " Cursus ", Paris, 1997, p.8

الإبلاغ، ولذلك يصبح مفهوم «الإيقاع–المنتظم»، الذي يطّبق على الموسيقى، غير كاف لتحليل الإيقاع داخل الخطاب. يرى «ميشونيك» (Meschonnic)[1] الذي اعتمد الكثير من أعمال «بنفنيست» (Benvéniste)[2] حول مفهومي الإيقاع والخطاب أنّه من الضروري المرور إلى نظرية أشمل. وقد بادر في هذا الشأن بنظرية **الإيقاع–المعنى–الذات**:

«لغويا، يمكن تحليل الإيقاع كتنظيم للخطاب صادر عن الذات **(...)** التي بإمكانها توظيف كلّ ما هو أنتربولوجي أي خارج عن نطاق الدليل اللغوي».

والحديث عن الأنتربولوجي الخارج عن الدليل يحملنا للحديث عمّا هو غير لفظي، أي كلّ ما يتصل بفعل خارج النص: الحركة والإيمائية والآلات... إلخ.

عموماً، قد يكون الإيقاع في قصيدة شفاهية وثيق الصلة «بما سبق تاريخ أو ميلاد نص يكون موضوع خطاب أو غناء»[3]. والحال أنّنا نعلم أنّ أشعار «السبيبة» تسبق دائماً بتأدية غير–صوتيّة: أوزان آلية استهلالية (كالطرق على الطبل أو ما يسمّى بـ«ڤنڤا»)، وتدريبات جسديّة (كالرقص).

فكلّما تقدّمنا في التحليل كلّما اقتربنا من مفهوم المعنى داخل الخطاب[4]: «فالإيقاع وحسب «ميشونيك» (Meschonnic)، هو تنظيم (وضع وتشكيل) للخطاب وعليه تنظيم للمعنى داخل هذا الخطاب».

وما يقصد هنا بالخطاب هو جميع الخطب: «فالإيقاع ليس ميزة البيت وحده، إذ أن كلّ خطاب يحمل بالضرورة إيقاعا معيّنا منتظم كان أم غير منتظم. كلّ ما يمكننا قوله أن شكل البيت المنتظم (أو العمودي) يدعم انتظام الإيقاعات ويسهّلها. ضف إلى ذلك أنّ الإيقاع يسري في جميع مستويات الخطاب من البنى العميقة إلى البنى السطحية: من الفونولوجيا إلى الدلالة مرورا بالنحو.

وتفرز بذلك المقاربة الحديثة للبيت الشعري فكرتين مختلفتين للإيقاع، أولاهما عددية وثانيهما تلفّظية[5]. بفضل هذا التصوّر الأخير الذي خاض في توسيعه «ميشونيك» (Meschonnic) منذ بداية الثمانينات، أُتيح لنا الكشف عن قيم الإيقاع.

غير أنّنا سنعتمد كخطوة أولى مقاربة أقلّ تعقيدا وهي المقاربة العددية التي تسمح بتقطيع إيقاعي للخطاب الذي تقترحه علينا الترجمة الفرنسية.

---

(1) Meschonnic (H) : *Les états de la poétique*, Ed. PUF, Paris, 1985.
(2) C.f. Benveniste (E) : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p.334-335.
(3) C.f. Zumthor (P) : "Présence de la voix".- *Introduction à la poésie orale*, Ed. du Seuil, 1983.
(4) سوف نتناول دراسة العلاقة بين المعنى والدلالية في الباب الثاني من هذه المذكرة: خصائص الترجمة الشعرية.
(5) Jenny (L) : *La Versification, Méthodes et Problèmes*, Cours du Dpt de Français moderne- Université de Genève, 2003, p.4.

4- العروض الفرنسي : بعض الخصائص

1.4 التقطيع

بعد التردّد في اختيار نوع الخطاب، أي بين المنثور الغنائي والموزون، رَست الترجمة على كتابة شعرية جديدة في شكل أبيات حرّة[1]. فالقصيدة في رأينا لا تُترجم إلاّ بالقصيدة. وكان هذا الاختيار في واقع الأمر ضرورة فرضتها علينا أوّل قراءة للنص، إذْ أنّ كلّ شيئ في النص الأصلي يوحي بالنّظْم.

يقترح « جيني » (Jenny) تعريفاً لسانياً للبيت الشعري جاء فيه أنّ « البيت شكل من أشكال الدّال يسمح بتجزئة الخطاب طبقاً لأحكام غير لسانية ويوفّر الإطار المناسب لإنجازات إيقاعية حرّة ».[2]

والأحكام غير اللسانية هاته تبرز من خلال تعداد الوحدات المقطعية، (البيت الموزون) أو وحدات فضائية كالسطر (البيت الحرّ). هذه الفكرة تقترب كثيرا من فكرة البيت الصوتي والبيت الخطّي في اللغة العربية التي تعتمد في تقطيعها على الحرف وليس على المقطع. بعد أن فهمنا أنّ الأمر كلّه يحوم حول فكرتي الإنتظام والإيقاع، يمكننا القول أنّ الترجمة الفرنسية اختارت لنفسها نظماً كانت فيه « البحور » بسيطة :

Tant/que/je/viv/rai/ (=5) syllabes.

أو مركّبة :

Prions Allah/pour qu'il nous range// parmi les premiers/// = 4/4//5

نلاحظ أنّ الوزن الإيقاعي في الفرنسية يخضع لحدود النبر. وإذا كان تحليل نصوص « تماهق » قد أخذ في الحسبان النبر العروضي الذي يقع في أواخر الآبيات (وهي خاصية النص الشفاهي)، فسيقتصر تحليل نصوص الترجمة الفرنسية على النبر في أواخر الكلمات ذات الدلالة التامة أو النبر الذي يتأخّر تركيبة نحوية معينة.

يقع النبر النغمي في الفرنسية على آخر صائت ملفوظ من الكلمة أو شبه الجملة ويخصّ التنبير ضمن البيت الشعري عموماً كلّ الكلمات القابلة للتنبير أي الكاملة الدلالة (مثل : ***L'admiré de toùs***).

وكذلك مورفيم النفي « pas » الذي يقع في آخر التركيبة النحويّة (groupe syntaxique) مثل : « ***La bravoure je ne céderai pas*** ».

أمّا الصفة الأحادية المقطع التي تسبق الموصوف فتندمج مع هذا الأخير وهي لا تحمل بذلك أيّ نبر ولا تشكّل أيّ وزن إيقاعي مثل : « Doux rêve ».

في حين تحمل الصفة المتعدّدة المقاطع التي تسبق الموصوف نبرا خفيفا وهي تشكّل بذلك وزناً إيقاعياً بيّنا :

*Le dé**sir** de celui qui **voi**t/, quel qu'il **soit**//, est cet il**lustre**- spec**tacle**///* (=3/5//3/7).

---

(1) سنشرح هذه النقطة في الفصل المخصّص لصعوبات الترجمة.

(2) Jenny (L) : op.cit., p.13.

نلاحظ أن كلّ المقاطع تعدّ بما في ذلك تلك التي تحتوي على الصائت المهموس /e/ » بين الصوامت (وقد يكون مجهورا) . لكن الصوائت / e / المهموسة التي يمكن الإستغناء عنها في النطق فهي لا تشكّل أيّ مقطع .

*Bra/**vour(e)** (2 syllabes)*
*Cet/ i/llus/tr(e)/ spec/**tacl/(e)** (6 syllabes)*
*Mon/ re/gard/ se/ **fi/ge** (5 syllabes)*
*La/ bra/voure/ je/ ne/ cè/de/rai /**pas/** (9 syllabes)*
*Tant/ que/ je/ viv/**rai/** (5 syllabes)*
*A/ Ah/**med/**, la/ ko/ra et/ le/ **voil**/(e) j'ap/por/te/**rai/** (13 syllabes)*

تُعد الصوائت المتتابعة كمقطع واحد (أي تُحسب تبعاً لمبدأ الإدغام) أو مقطعين (أي تبعاً لمبدأ التجزئة) حسب المصدر الذي اشتقّت منه الكلمة .

*Le/ **droit/** re/vient/ au/x **ay/ants/ droit/ (8)***
***Voi/ci/** le/ chef/ et/ **voi/là/** ses/ hommes/ (= 4/5)*
*Comm(e)/ s'il/ é/tait mon/ **bien/** et/ que/ je/ n'en/ ai/ nul/ be/soin/ (=6/8)*
*(E)l./ Hadj/ se/ra/ **loué** /du/rant /neuf/ an/nées/ (=6/ 5)*

كثيراً ما يكون التقطيع الإيقاعي في الفرنسية، وهو مرهون بنبر أواخر الكلمات أو شبه الجمل، مطابقا للتقطيع النحوي للجملة . وهذه الظاهرة جلية في الترجمة الفرنسية التي اقتادت بما جاء في النص الأصلي من تقطيع نحوي .

والإيقاع باختلاف أنواعه ينطوي على بعض القيم منها الأيقونية والتعبيرية والإيحائية .

أ– بقيمته الأيقونية ربّما أوحى الإيقاع بالخفّة أو البطء :

*a- " Pri/ons Al/**lah/** pour/ qu'il/ nous/ ran**ge/** par/mi/ les/ pre/**miers**/// " (= 4/4/5)*

نلاحظ زيادة طفيفة في سرعة الإيقاع في نهاية البيت**.**

ب– بقيمته التعبيرية قد يعكس وضعية ذات الإبلاغ : في البيت « *L'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su* » حيث التقطيع = 3/2//3/2 نجد بالإضافة إلى التوازن النحوي (عدد التركيبات أو السنتقمات متساويا) توازنا نغمياً .

في البيت « *A toi et tes soeurs, il lance ou défi* » (2/3//2/3) نلاحظ التوازن النغمي والتناظر .

ج– بقيمته الإيحائية، ربّما أوحى الإيقاع بنزوع الخطاب إلى إيقاع تصاعدي أو تنازلي :

في البيت « *N'ayez crainte, filles de Tarbouna* » (3/5)

نلاحظ إيقاعا تصاعديا، أما في البيت :

« *C'est le grand jour de Tarbouna ressuscitée, glorifiée* » فهو تنازلي .

2.4 النّظم وتأثيراته على المعنى

كلّنا يعلم أنّ أولى خصائص الخطاب الشعري المنظوم هي غموض البنية مهما كان نوع النظم المعتمد ونقصد به الموزون أو الحرّ، يأتي الخطاب في مظهرين متزامنين : مظهر لساني (جملة أو تركيبة) أو مظهر بيتي (البحر أو الخطّ التيبوغرافي). هذا ما يجعلنا نعثر في هذا الخطاب على نوعين من القراءة : تأتي القراءة الأولى تبعا لتراكيب لسانية والثانية تبعا لتراكيب مكوّنة للبيت. وهذه الأخيرة تهمّ الترجمة بالدرجة الأولى.

وتكون المعاني الموردة من فعل « النشاز » الذي ينتجه النظم حرّا كان أم موزونا. وصور « النشاز » هاته تظهر من خلال ما يُسمى بالتضالع [1] في النظم التقليدي. غير أنّ « مَازَاليرا »[2] (Mazaleyrat) يؤكد أنّ هناك فرق بين ما يحدث على مستوى الوقف (Césure) والتضالع الذي لا يحدث إلا في نهاية البيت. والحالة الأخيرة هاته تنطبق على نص الترجمة الفرنسي حيث يكون الحدّ العروضي في نهاية البيت الخطيّ بما أنّ فكرة الوقف غير موجودة.

نجد في البيت الحرّ نفس صور النشاز الموجودة في البيت الموزون إلاّ أنّ هذه الصور لن تظهر إلاّ في حدود البيت (نهايته أو بدايته)، بما أنّ البيت الحرّ لا يعرف الوقف.

وغياب الوقف في نص الترجمة الفرنسية يحملنا إلى اكتفاء بدراسة التضالع :

1- *Les écorces de grenade*
Dont le jus filtre, semblable au miel

2- *Loin de moi l'amertume et la colère*
à l'ombre je ne resterai point

3- *Serions-nous des loups*
Terrés dans les jardins ?

4- *Les Gadji lui apportent leur soutien*
Abdidi et son frère Ablahi

5- *De nos tuniques vêtus*
et de nos shemlas

6- *Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre*
pour voir les ***kôra*** *aux fils scintillants*
pour entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.

---

(1) غالبا ما جاء التضالع بمبادرة من الترجمة العربية أو الفرنسية أو كليهما.

(2) Mazaleyrat (J) : *Eléments de métrique française*, A.Colin, Paris, 1974, p. 127

نرى أنّ التضالع يتمثّل في طغيان للجملة على الحدود العروضية ضف إلى ذلك أنّ التضالع قد يتسع ليشمل بيتين أو أكثر (البيت رقم6) .

وهذه المفارقة بالذات بين ما هو لغوي وما هو شكلي يحدث تغييراً في المعنى(effet de sens) وعلى غرار الإيقاع، قد توّلد المفارقة بين البيت الشعري والخطاب تغييرات على عدّ مستويات لكن غياب التعدّيات (rejets- contre-rejets) عند الوقف يحدّ من التأثيرات على تلقّي الخطاب :

« إنّ لعبة التخطّي القائم بين البيت الشعري والخطاب يحوّل إيقاع المعنى بإحداثه تعلّقا أو استباقا دلالياً »[1]

"Le jeu de la discordance entre vers et discours fait varier le rythme du sens en produisant un effet de suspens sémantique ou de précipitation sémantique".

Si tu y mettais le plus mortel des poisons,
A toi, je réciterai le verset de Yacine et la Fatiha.
Tahar a fait le serment
Que le sommeil ne vaincrait pas ses paupières,
Tant qu'il n'aurait pas vengé son ami,
Et expulsé Zelouaz de ses terres.

والتضالع الذي جاء استعماله في الترجمة الفرنسية يحدث توازياً بين كلّ زوج بيتي. فكلّما أُلقي بيت من الأبيات تعلّق معنى الخطاب لوهلة وكأنه يبحث عمّا يكمله. وعليه يُجبر المتلقي أو القارئ على استباق معنى الكلام اللاّحق.

ماعدا ظاهرة التضالع هاته، لا وجود في النصوص المترجمة لانخلاعات أو تفكّكات أخرى : فالبنيات النحوية طبيعية متماسكة لكنّها تُهيئ النص لقراءة ثنائية كما هو الحال في غالبية النظم الحرّ. عليه يسعنا في هذا المستوى بالذات من التحليل الحديث عن تعدّدية معنى الخطاب.

(1) Jenny (L) : op.cit., p.32

الفصل الثاني

التوازي في الشعر الغنائي لـ "سبيبة"
(أمثلة من النص الأصلي والترجمة الفرنسية)

1- المستوى الصرفي- النحوي والعروض

1.1 البيت ومفهوم التوازي

تعريف :

يرى « جاكوبسن » (Jakobson) أنّ التوازي هو « الطابع المميّز للشعر ولا تكون القافية فيه سوى حالة خاصة »[1]، ...أو « تركيبا من الثوابت والمتغيّرات ».[2]

علاوة على المتكرّرات التي أشرنا إليها على المستويين الفونولوجي والإيقاعي–العروضي، فإنّ فكرة التوازي تنطبق كذلك على المستويين الصرفي–النحوي والدلالي. يصل « مُلينو » (Molino) إلى التعريف التالي : « التوازي هو أن يكرّر داخل متوالية شعرية أو أكثر نفس البيان الصرفي–النحوي، مصحوباً كان أم غير مصحوب بالتكرارات أو الاختلافات الإيقاعية، الصوتيّة أو المعجمية-الدلالية ».[3]

ما كان للبيت الشعري أن يكون لولا التوسع في الخطاب وعامل التكرار أي أنّ البيت يشهد « تلاحماً بين بنية نامية وأخرى متناظرة (...) والتماثل في الشكل يؤهل إلى بناء تماثلات دلالية داخل الخطاب ».[4]

يذكّر « مُلينو » (Molino) أنّ « لوث » (Lowth) (1753) هو أوّل من استعمل التوازي وسيلة للتحليل، خاصة في ميادين الآداب والتقاليد الشفاهية. وسمحت له دراسة النصوص التوراتية التمييز بين ثلاثة مظاهر من التوازي ترتكز على الشروط التالية :

– التذكير بواقعة تاريخية أو بعثها من جديد بفضل مؤشرات زمنية وفضائية.

– استعمال بنيات نحوية حيث يتكوّن كل بيت من شطرين (أو جملة متوازنة).

– وجود علامات التلّفظ أو الإبلاغ.

إلى أيّ مدى يمكننا تطبيق النمطية التي جاء بها « لوث » (Lowth) على الشعر الغنائي للسبيبة ؟ هذا ما سوف نحاول تبيانه فيما يلي :

بصفة عامة، يكون التوازي **ترادفيّا** حين يردّد شطري البيت نفس الفكرة في صور تختلف نوعا ما.

مثال 1 :

Le verbe s'évapore de sa bouche *comme* *la fumée de la théière.*

↓ ↓

Ses paroles *lancinantes attisent* *le feu.*

مثال ***2*** *:*

Voici le chef et voilà ses hommes.

Voici le chef et moi sur ses épaules.

---

(1) Jakobson (R) : *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p.235.
(2) Jakobson (R) : "Grammatical Parallelism and its Russian Facet", in *Language*, 42, 2, 1966, pp.399-429
(3) Molino (J) : "Sur le parallélisme morpho-syntaxique", in *Poétique* N°16, Larousse, p.77.
(4) Jenny (L) : Op. vit., p. 38

نلاحظ أنّ التكرار في هذه الأبيات تكرار جزئي. يعبّر البيت الثاني على فكرة إضافية لكنّها تؤول إلى المعنى ذاته الموجود في البيت الأول : فكلمتَيْ « suprématie » و« pouvoir » مترادفتان في نظر ذات الإبلاغ، وكليهما يعنيّان « refuge ». وعبارة : « Moi sur ses épaules » نُؤوّلها إلى « Moi, son protègé »

مثال 3 :

Tant que je vivrai,
*A **doughia**, toujours règnera l'éloquence.*
Fort je suis malgré ma petitesse.
Tant que je vivrai,
Aux hommes d'El.Mihan, la bravoure je ne cèderai.

نشير في هذا المثال إلى جملة منفردة وسط بيانين متوازيين. نَسخت الترجمة نفس البيان مع تكرار بيت بأكمله.

مثال 4 :

Les Gadji
↓ *lui apportent leur soutien*
Abdidi et son frère Ablahi

يعبّر **التضالع** هنا (وهو بناء يسقط نهاية بيت ما على بداية البيت الموالي) عن **ترادف دلالي**. ونرى أنّ الفعل مُضمر فنقول أنّ التكافؤ المعجمي مضمر بالضرورة. استُبدل الاسم العائلي (أو العشائري) Gadji بأسماء شائعة داخل المجتمع التارقي المستقرّ بمدينة جانت : Abdidi وAbellahi إسمين « رمزيين » كقولنا محمّد في المجتمع العربي، وكلّهما أسماء جنسيّة ترمز إلى جنس الرّجل.

أمّا **التوازي الطباقي** الذي غالباً ما نجده في أشكال شبيهة بالحكم والأمثلة الشعبيّة[1] فهو قليل الظهور في أشعار السبيبة والترجمة على حدّ سواء :

مثال 5 :

Si tu y mettais le plus mortel des poisons,
A toi, je réciterai le verset de Yacine et la Fatiha.

يعدّ البيت الثاني تعبيراً شبيهاً بالحكمة قريباً منها. وبما أنّه يحمل (في معناه المُضمر) تضمينا خارجّيا، قد نجده في نصوص وظروف أخرى. وصورتي « ياسين » و « الفاتحة » يلجؤ إليهما بغية التخلّص من مرض أو مسّ. والكلّ يؤمن بقدرتهما على إبعاد السوء.

مثال 6 :

Les écorces de grenade
*dont le jus filtre, semblable au **miel**.* (saveur)
*Loin de moi **l'amertume** et la colère* (amertume)
à l'ombre je ne resterai point

في هذا المثال، نلاحظ سلسلة من الطباقات جاء أوّلهم بين عبارتي « *Les écorces grenade* » و« *Le miel* » ؛ ففي البيت الأوّل، جاء معنى المرارة (*l'amertume*) وهو مُضمر في علاقة تضادّ مع أحد معاني العسل، أي الحلاوة، وهو مُضمر كذلك.

(1) C.f. Lowth : "Poésie hébraïque", In *Supplément au dictionnaire de la Bible*, t.VIII, Letouzey et Ané, 1972.

أمّا الصنف الثالث الذي ورد بكثرة في النصوص فيتمثل فيما يسمّى **بالتوازي التوليفي**. ويشمل هذا الصنف كلّ أنواع التوازيّات التي لا تُدرج في الصنفين الأوّلين. بالإضافة إلى التوافق الصرفي–النحوي بين عضوي المقطع الثنائي من الأبيات الذي أقرّه «لوث»(Lowth) ، يعتقد أتباع هذا الأخير أنّ هناك توافق دلالي يسعى العضو الثاني من خلاله إلى استئناف الفكرة المعبّر عنها في العضو الأوّل.

1- Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre
*pour voir les **kôra** aux fils scintillants*
pour entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.

2- Grande fut notre jalousie,
Et nous devîmes comme des flots diluviens.

3- Nos habits brillants d'aléchou nous distinguent
Puis s'enflamment au vent.

4- Tahar a fait le serment
Que le sommeil ne vaincrait point ses paupières,
Tant qu'il n'aurait pas vengé son ami,
Et expulsé Zelouaz de ces terres.

5- A genoux, il escaladera Tehîdjel,
Les pieds nus,
Avec sa tunique de koré sur les épaules,
Alors que l'ennemi dort à poings fermés.

وقد تأتي التوازيات أحياناً أخرى مطابقة لسمات دلالية. وتمكّنا من العثور على أمثلة حيث تعتمد العلاقة الدلالية على الثنائيّة (binarisme) :

*1- Si tu y **mettais** le plus mortel des poisons* (الفعل)
*A toi je **récitera**i le verset de Yacine et la Fatiha.* (القول)
2- **Malheur** à sa mère, reine de la médisance ! (الذمّ)
Loué soit Assedik ! (المدح)
3- Et comme hier, entrerez dans la ronde (المضارع– الحاضر)
En l'an nouveau, nous y reviendrons (المستقبل)

وشبه الجملة «*Comme hier*» لها قيمة المضارع. والمقصود من «*Comme hier*» هو «*Aujourd'hui*». وهذا المعنى مُضمر فعلا، فالمضارع الذي يعبّر به عن فعل جار، ماهو هنا سوى استحضار للماضي واستباق للمستقبل. بما أنّ الاحتفالية «الخاصة بالسببية» دوريّة الحدوث، يكون مبدأ التكرار في هذا المقام مبدأ صيغيّا. والتوازي هنا يوحي بالرمزية والتاريخ.

بالرغم من الشك الذي يبعثه استعمال التوازي التوليفي أكثر من غيره في هذه الأشعار، فإنّ وجود أصناف التوازي الكلاسيكية الثلاثة يتيح لنا التأكيد على كونها أشعارا موزونة بالدرجة الأولى.

شهد مفهوم التوازي تطوّرا بفضل أعمال « جوس » (Jousse) الذي ربط فكرة التوازي بتكرار نفس الحركة التعبيرية[1]، أي نفس البيان الإيقاعي :

Y . ll yl . y . ll h y . llayl .yyu
Y . ll h. m . d d y . ll h. kh

لاحظ أنّ التعابير الاستهلالية التي تُؤديها مجموعتي « زلواز » و « الميهان » متماثلة تماماً.

غير أنّ هناك تعبير استهلالي آخر نسخناه من خلال المتغّيرة الثالثة من الأشعار :

Hi. li. Hi. Li hi.li. khaî.li
Khaî.li. hi. Li a.ra.ni i- lla. len.

فلنأخذ بيان مطلع القصيدة من المتن الرئيسي :

nətt r.s.y .ll h.nekk .meqq l
nədd r.ann s.sa.r z h r
ətt yn n.k r .dag.t l l
əttayn n.mezjel.w ren.s n r

إنّ البيان الاستهلالي الصادر عن المجموعة الأولى من ذوي الإبلاغ (énonciateurs) أي نساء « زلواز » يقابله بيان ثان، يكاد يكون متماثلا وهو صادر عن المجموعة الثانية أي نساء « الميهان ».

nətt rəs.y .ll h.nekk .meqq l
f d.n nf s.ar z h r
ettayn n.k r .d w.t l l
ettayn n.t kems n.w ren.t l l

يتبيّن من الأمثلة أنّ البلاغات الاستهلالية نُسخت عن بيانات (نماذج) إيقاعية مستقرّة ومنقولة عن الذاكرة الشفاهية. إلاّ أنّها قد تستعمل كمراجع أو نماذج « لابتكار » (شخصي) يسعى إلى خلق بيانات إيقاعية مماثلة من حيث الإيقاع والبنية وعدد الكلمات والمعنى إذا أمكن ذلك، وكلّ ذلك يتم بالاستناد إلى الرّواسم التعبيرية المتوازنة ».[2]

(1) Jousse (M) : "La répétition automatique d'un Geste propositionnel : le Parallélisme" , inArchives de philosophie, Editeur Gabriel Beauchesne, Paris, 1925
(2) Jousse (M) : "Etudes de psycologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs", in Revue Archives de philosophie, Editeur Gabriel Beauchesne, Paris, 1925

1. 2 القافية، وجه آخر للتوازي

رأينا أنّ التوازي الذي يشكّل البيت الشعري يقتضي عامّة أن تظهر من جديد العلاقة التكوينية لعناصر السلسلة الكلامية في نقطة لاحقة منها، « وهذه الفكرة تفترض إذا وجود فكرة التماثل والتعاقب الزمني والصواتة ».[1]

وهذه المفاهيم كلّها تنطبق على القافية باعتبارها حالة خاصة من التكرار الصوتي تحدث في أواخر الأبيات. يعدّ كلّ من القافية والسجع كنوعين متميّزين من التطابق الصوتي. وتبعاً لماهية أو طبيعة التكرار بما فيها عدد الأصوات المتكرّرة وعدد المتكرّرات وانتظام الأصوات داخل المجموعات المتكرّرة وموقع الصوت المتكرّر ضمن الوحدة العروضية، يمكننا التمييز بين :

أ- السجع : (تكرار حروف صائتة) (Assonance)

جاء في التعريف اللساني أنّ السجع هو « تماثل آخر صائت نغمي في مجموعة من الأبيات، وعموما، كل تكرار صائتي (حركي) يُلحّ عليه »[2]

في حالة السجع، لا يقع التماثل إلاّ على الصائت المنبور. يوفّر النص الأصلي أمثلة كثيرة عن السجع والجناس توجد الأولى في الأبيات التالية :

"k d.tek.nid.ɔs.sem.mi .ɔs.sem.m
a.me .re .y .sin.mi .ɔl.ham.d"
"ta.re .tan b t.tekn .mess
k d.yzz .dk r.sesmed.s .n
k d.tekn d.t her.nekn m.il
nekn m.isenj s. ra .ni.s
ame re .y s n.mi .elhamd
ne h m.si.le n.s.nnefr
*y m s m.timsi.ful.ij . d**u***
k d.teknid.essem.mi .ɔssemm
ame re .y sin.mi .elhamd "

***y**e **y** **y**. ebd.all h. r.ɔjj ls t*
*ɔ**kk** **.ɔdd** re . h **.ɔdd**uny*
*wɔrtekk **n**.te**n**f r.ɔrt **n**.a h r*
*j **n**.tik **nb t n**.d s**n** **n**.i r*
***n**esl . m**n** **n**.h **n**.t sr s*

(1) Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage année, Ed : du Seuil, 1972, p. 240.
(2) Mounin (G) : Dictionnaire de la Linguistique, PUF, 1974.

ب- القافية :

تعرّف القافية لسانيا كـ عودة تطابق صوتي في آخر البيت الموزون ويمسّ هذا التطابق على الأقلّ آخر صائت مجهور. (لاسيما الفونيمات السابقة والصوامت اللاحقة).

تبعاً لطبيعة الكلمات المقفّاة، هناك ما يسمّى بالقافية النحوية والقافية المعجميّة. وإذا ما اعتبرنا الثراء الذي يتحكّم فيه عدد الفونيمات التي تتبع النواة الصوتية، توجد على الأقل أربعة أصناف من القوافي: الضعيفة والكافية والثرية واليونيّة[1] (Léonine). تكون القافية ضعيفة إذا وقع التطابق الصوتي على فونيم صائت وحيد، وتكون كافية إذا وقعت على فونيمين، وتكون ثريّة إذا وقعت على ثلاثة فما فوق.

Rimes riches	*Rimes suffisantes*
*"Muhamed.y r.da.h**r s***	*nekn .arw d.n s **b s***
*nesl . mn n.h n.t s**r s,***	*w .y zamen.t kel.**m s***
	*r.∂ssedd q.nh **s"***

وهذا التعريف اللساني للقافية يتوافق إلى حدّ كبير مع التعريف الاصطلاحي الذي وصل إليه الخليل الفراهيدي بقوله أنّ «القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه –رجوعاً– مع الحركة التي قبل الساكن». وهذا التعريف للقافية يعتبر أجمع الحدود لها.

اعتمادا على تعريف الخليل للقافية فإنّ مساحة حروف القافية سوف تتسع أو تضيق، تزيد أو تنقص تدريجياً من حرف إلى حرفين إلى خمس. وبمقابل ما يُسمّى في التعريف اللساني بالقافية الضعيفة والكافية والثريّة واللّيونيّة نجد في تعريف الخليل حروفا متكرّرة سُمّيت بالرّوي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدّخيل. يكون حرف الرّوي فيها بمثابة «النواة الصوتية» التي تحوم حولها حروف أخرى. وهذه الظاهرة تنطبق على نصوص السبيبة ولو أنّنا لم نتمكّن من تحليلها بما فيه الكفاية.

هناك ظاهرة هامّة لابدّ من التطرق إليها في تحليلنا لأشعار السبيبة الغنائية، حيث يُؤدّى عدد من الأبيات مصحوبة بلاحقة تصاعديّة (الصائت الطويل أُو= ù) تُنهى البيت. هذا الصائت الطويل الذي لا يضيف شيئا لمعنى الكلمة التي ألحق بآخرها لا يظهر في نسخ النصوص الأصلية وترجمتيها ونعني أنّ الكتابة لم تراع الدور الذي يؤدّيه هذا الصائت الطويل في الوزن ومنه في الإيقاع. فأصل النص المغنّى يظهر البيان التالي :

*Muhamed.y r.da.h**r s***
*nesl . mn n.h n.t s**r s***
*nekn .arw d.n s **b s***
*w .y zamen.t kel.**m s***
*∂r.∂ssedd q.nh **s***

(1) نسبة للشاعر Léon (1175م) وهي ما تماثل فيها مقطعين أو ثلاثة.

أمّا القافية النحوية حسب ما جاء تعريفها عند بعض المحدثين أمثال « ڤوفار » (Gouvard-1999) فهي جديرة بالذكر :

ət.ta.her.yi.he.d.ta.hu.di.ən.nit
i.das.kud.yeg.red.tit.ən.nit

kud.bat.yer.ri.ga.a.mi.di.ən.nit
ad.yes.tag.zel.waz.dag.kəl.ənnit

ya.wen.ti.hi.jel.d.fad.ən.nit
i.fek.lan.war.hin.i.dar.ren.ən.nit

ku.ra.yəs.sen.sit.ful.zir.ən.nit
əm.mik.sen.ykan.təţ.ta.wen.ən.nit

لاحظ أنّ حروف القافية في هذه الأبيات تدلّ على الضمير المتصل « ənnit » . وهذه الخاصيّة موجودة في العديد من الأشعار التارقية التي دوّنها الأب « دي فوكو » (De Foucauld) . ويبدو أنّ هذا الصنف من القوافي الذي هو مجرّد تكرار لا يأتي بالجديد على المستوى الدلالي له مكانته في مثل هذه الأشعار وفي الشعر التارقي عموماً . يتبيّن من النص المترجم إلى العربية أنّ هذا الضمير له مقابلا نحويا في العربية وهو الضمير المتصل « هُ » الذي يدلّ على الغائب ويأتي متّصلا بالفعل أو حرف الجرّ أو الإسم .

تماهق	عربية
الطّاهَرْ ايهَضْ تَاهُوضِي **نِيتْ**	أَقْسَمَ الَطاهِرْ قَسَمَهْ
إِيضَسْ كُودْ يَغْرَدْ تيطْ **نِيتْ**	أنْ لا يَأخذ النوم أَجْفَانَهْ
كُودْ بَاتْ يَرّيغَا آمِيدِي **نِيتْ**	إِنْ لم يثأر لِصَاحِبِهْ
آدْ يَسْتَغْ زَلْوَازْ دَغْ كَال **نِيتْ**	ويخرج زلواز من أَرْضِهْ
ياوَن تِيهيجال–دْ– فَادْ **نِيتْ**	ويصعد « تهيجال » على رُكَبَتَيْهْ
إِفَكْلاَنْ وَرْهِينْ اضارّن **نِيتْ**	وليس برجليه نعال*
كورا يَسَّنسِيتْ فول زير **نِيتْ**	واضعا عباءته (كورا) على كَتِفَيْهْ (عازما)
مّكسنْ يَقّنْ تطّاوَنْ **نِيتْ**	والعدوّ مغمضا عَيْنَيْهْ

*** ملاحظة :**

لم تحترم الترجمة القافية « النحوية » في هذا البيت لأنّ تركيب الكلمات لم يسمح بذلك . سوف نقترح بديلا في الفصل المخصّص لأخطاء الترجمة وحلولها .

إلاّ أنّه تعذر علينا إيجاد مقابل للقافية النحوية هاته في الترجمة الفرنسية ذلك أنّ قاعدة الضمير المتصل تختلف تماماً عن مثيلتها في العربية. **والأهمّ من هذا هو أنّنا وصلنا إلى إثبات قاعدة أخرى في علم القوافي مفادها أنّ تقارب اللغات ثقافياً وحضارياً يضمن التكافؤ في ترجمة التراكيب والأوزان.** (وهذا ينطبق على اللغتين الفرنسيّة والإيطالية على سبيل المثال). ونستنتج أنّ العربية وحدها وفّرت إمكانية ترجمة هذا النوع من القوافي من النص التارقي.

يبرز تناوب القوافي أنّ هذه الأخيرة « هي أكبر تجَلّ لمنطق تسلسل الأبيات الذي يقرّ بأنّ البيت العروضي لا يكتفي بنفسه ولا يأتي وحده على الإطلاق ».[1] وهذا التناوب في القوافي موجود في نصوص « تماهق » ولَئِنَّه يخضع لترتيب خاصّ يميّزه عمّا هو معهود في البيت التقليدي :

nətt r.s.y .ll h.nekk .meqq ***l*** *(a)*
nəddr.ann s.sa.r z h ***r*** *(b)*
ətt yn n.k r .dag.t l ***l*** *(a)*
ətayn n.mezjel.w ren.s n ***r*** *(b)*
wər.tell .d.b t r.da.lgett ***ra*** *(c)*

ll .mestell n.s t n.a h ***r*** *(d)*
wərtekk n.tenf r.ərt n.a h ***r*** *(d)*

nətt r.s.y .ll h.nekk .meqq ***l*** *(a)*
nəddr.ann s.sa.r z h ***r*** *(b)*
ətt yn n.k r .dag.t l ***l*** *(a)*
ətayn n.mezjel.w ren.s n ***r*** *(b)*
wər.tell .d.b t r.da.lgett ***ra*** *(c)*

ll .mestell n.s t n.a h ***r*** *(d)*
wərtekk n.tenf r.ərt n.a h ***r*** *(d)*

ye y y. ebd.all h. r.əjj ls ***t*** *(e)*
gang . y gəzt.deg.nn ***t (e)***
t m le.na.lh j.tezz . wty ***n (f)***
h . kk .əjj as.əzzad.da.m ***n (f)***
id d.əlq yed.ajeddi.nn ***t (e)***

في الأبيات الثلاثة الأولى، جاءت القوافي في شكل (ababc) ثم يتغيّر البيان (dd) متبوعة برجوع (ababc)يليه الرجوع(dd) ، ثم بيان آخر (eeffe) في آخر « مقطع » من القصيدة.

عوضا عن ذلك، يمكن أن نقول أنّ القافية التي تظهر في النصوص المترجمة، وخاصة النص الفرنسي، ليست لها نفس الوظيفة إذا ما اعتبرنا أنّها « لم تأت لإعادة إثبات تكرار منتظم في الشكل ».[2] فهي في

(1) Jenny (L) : Versification, méthodes et problèmes, *Dpt de Français moderne, Université de Genève, 2003, p. 38*
(2) Ibid, p.39.

الواقع لا تعكس سوى التلاعب بالأصداء. وبما أنّه تعذّر على الترجمة اقتراح نمط شعري غنائي، فكان اللجوء إلى ما يُدعى بالقوافي المستوية (plates) في أغلب الأحيان، التي لا تسمح بتشكيل المقاطع (strophes)البيتيّة.

يمكن إدراج التطابق الصوتي، وهو من مميّزات الأسلوب كذلك، ضمن صور الكلمات (figurae verborum) وبالأحرى ضمن القسم الفرعي الذي يضّم صور الإلقاء وكلّها « مرتبطة بشكل الكلمات وتغترف مادتها من العنصر الصوتي والصرفي ». (Gardes-Tamine, 1996 : 124) وعليه يكون التوازي في الشكل الذي عُرض فيها حاليا، جامعاً *لصور التكرار والتفخيم* (مثل القافية والسجع وتكرار الكلمة بأكملها وحتّى الجمل) *وصور البناء* (مثل الطباق).

يمكننا أن نستخلص ممّا سبق أن أغلبية الأبيات المكوّنة لأشعار «السبيبة» بُنيت على نموذج من التوازي معقد نوعاً ما، إذْ أنّ هذا النموذج أو البيان يَتخلّله أحياناً وبصورة غير منتظمة انقطاعات دلالية وعناصر معزولة.

أما القافيّة، باعتبارها حالة خاصة من التكرار الصوتي، أي من التوازي، فأخضعتها النصوص الأصلية إلى بيان متميّز، قد يكون طابعاً محليّاً، في حين أنّها لا تعدو كونها ألعاب أصداء في الترجمتين العربية والفرنسية. وبما أنّ تناوب القوافي لم يأت منتظماً فلا وظيفة له في تحديد المقاطع البيتية. كما أنّ كثرة استعمال القوافي المستويّة في الترجمة الفرنسية خاصة تدرجها في صنف النظم الحرّ غير الغنائي : رغم وجود صور الإئتلاف والاختلاف داخل البيت المترجم، فالأهمّ هو أنّ هذا الأخير قد تحوّل إلى بيت مَرئي بالدرجة الأولى، حيث الميول إلى النظم الحرّ، ونقصد به هنا النظم الذي لا يراعي التفعيلة حسب ما جاء تعريفها في الشعر الحرّ في زمن الحداثة مع نازك الملائكة وغيرها من الشعراء المحدثين للشعر العمودي. و يبدو أن التوازي، وهو خاصية البيت العروضي الكلاسيكي، ثابتة من ثوابت أشعار السبيبة. وهذه الظاهرة ليست غريبة على القصيدة الشفاهية.

مهما يكن من أمر، ما كان لنقل المعنى نحو العربية ثمّ الفرنسية أن يكون لولا مراعاة جلّ العناصر التي تمزج بين ما هو براديقماتي (تابع لمحور الانتقاء) وما هو تركيبي داخل « خطاب » السبيبة.

2- الإبلاغ / التلفظ

يحملنا حديث « زومتور » (Zumthor) عن الخطاب في الشعر الشفاهي إلى التفكير في المفارقة الموجودة بين اللغة والخطاب :

« يأتي توظيف الذاكرة الجماعية داخل الثقافات ذوات الإيقاع البطيء ليُحدّد نوعية البنية الشعرية ». ويكون المؤلف فيها عبارة عن « قراءة ثانية » أكثر من كونه « إبداعا ».[1]

في الحالة الأولى، تعدّ القصيدة فضاء مغلقا أي مجرّد ملفوظ تنعدم فيه الذات ولا أثر فيه لعلامات التلفظ. وهذه الرؤية هامّة حيث أتاحت لنا الفصل في منظورين مختلفين : بالرغم من أنّه يحتفظ بعناصر سرديّة كثيرة داخل استراتيجيته الخطابية، فإنّ **النص الأصلي بتماهق موضوع خطاب مباشر** أبقيت فيه جميع أشكال التلفّظ البدائي.

(1) Zumthor (P), "Le discours de la poésie orale", Extr. de *Poétique*, n° 52, 1982, p.387.

وتصنيف هذه الأشعار ضمن النصوص السردّية يعني الحكم عليها بالإنزواء، أو بمعنى آخر، الإرتقاء بمفهوم وحيد ألا وهو باطنيّة النص. والحال أنّ مسعانا الأوّل هو أن نجد في نظرية الذاتية لـ« بنڤِنيست » (Benvéniste) العناصر اللازمة لإعادة النظر في الشطر الثاني من مقولة « زومتور » (Zumthor).

1.2 ذات الإبلاغ في نصوص السبيبة

لابدّ أن نذكّر أنّ « *قبل الإبلاغ، ليست اللغة سوى إمكانية اللغة. وبعد الإبلاغ، تؤدّى اللغة ضمن مقام خطابي صادر عن المخاطب* »[1]. وعليه، تستعمل ذات الإبلاغ اللغة للتأثير على وضعية المخاطب، وفي حوزتها جهاز من الوظائف والصيغ الشكلية [2] (السؤال والإيجاب والنفي والأمر وأنظمة الأفعال كالمضارع المنصوب وزمن التمنّي الذي يدلّ على الانتظار والترجي والتخوّف . . .).

أتاحت لنا نصوص السبيبة العثور على الإشارات التالية بخصوص الفاعل النحوي :

1– دُعّم الإبلاغ بوجود صريح للمؤشر « أنا » وامتداده « نحن » والمؤشر « أنت ». نلاحظ طول الملفوظات المرور من « نون » الجماعة إلى « ألف » المتكلّم، ويبدو أنّ هذا الأخير يعطي السيادة إلى الأوّل. فـ « أنا » الشاعر قد تكون عنصراً داخل « نون » الجماعة ومن خلال لعب طقوسي تحاول ذات الشاعر في : « *قائدي هذا يُعجب له* » (*Mon chef est digne d'estime et de gloire*) التحرّر من سيطرة الجماعة بإدخال « ياء » النسبة الذي يقابله في الفرنسية « Mon » (pronom possessif).

2– المدح داخل وضعية الخطاب مؤشّراً إضافياً عن الذاتية، نجده على مستوى الأفكار وأبطال الخطاب الرئيسيّون والوضعية العامة والحدث.

أ– الفكرة العامة هي الثناء : تمجيد الأهل بغية السيطرة على العشيرة الأخرى.

ب– الأبطال أمثال « بركا » و« الحاج » و« المختار » « العارف ».

ج– يوصف الاحتفال بطقس السبيبة باللقاء الحاسم. أمّا الجمهور وهو المستمع والمشاهد للإحتفالية فيُقضى من عملية التواصل.

تجدر الإشارة إلى أنّ الشعر الغنائي الشعبي عموماً، وغرضه الرئيسي المدح كذلك، يُدرج الجمهور في عملية التواصل :

« *قد يعود سبب هذه المشاركة (بين الشاعر وجمهوره) في بنية النص الشعري، حسب ما أراه، إلى كون الشاعر يتناول موضوعاً عادياً يعرفه الجمهور، فكرة صريحة خالية من التجريد تنبع من أعماق المجتمع والوسط الاجتماعي الذي يجمعهما* ».[3]

للتأثير على جمهوره، يجد المخاطب في حوزته جهازا كاملا من الوظائف :

---

(1) 57 Bénveniste (E), *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Gallimard, coll. Tel, 1980, p.81.
(2) ibid., pp.84 et 85.
(3) Bensalem(A), cité par Barka Bouchiba : *Le rythme dans la poésie populaire des Dhawi Mani'* , série d'études analytiques et appliquées, El.Djahidhia, Alger, 2001, p.28

مثلا، ينتمي السؤال الذي يتضمنه البيت التالي : « *Serions-nous des loups terrés dans les jardins* » ؟ إلى هذا الجهاز وليس السؤال هنا سوى سؤالا بلاغيا[1] يفيد النفي، حيث هناك هدف يرمي إليه ضمير الجماعة « nous » على الاقتناع بعدم جبنه أي بشجاعته (كما هو الحال بالنسبة للذئب) وإلى تجاوز تخوّفاته من جهة وإقناع المُخاطَبْ بكلّ هذا من جهة أخرى.

في السؤال البلاغي وهو من وحي الترجمة الفرنسية وحدها[2]، لاينتظر السؤال أي جواب بل يعدّ جوابا لفكرة سابقة : « *A l'ombre, je ne resterai point* » . فالسؤال هنا مؤشّرا للتناسق الثّيمي وهو يوحي بشعور من الاعتزاز والشجاعة، له قوة المحاجاة بالنسبة للمُخاطب ؛ فنسيان الضغينة والتمسك بالحكمة، ليس من الضعف في شيء بل هو تراجع يمكّن الإنسان من كبح هيجانه والتحكّم في أعصابه. ونلاحظ هنا إثارة لردود الفعل. وهذه الصيغة التركيبية التي تظهر في وضعية وسطى تمكّن من استيعاب معنى الرسالة وحسن تأويلها.

Serions-nous des loups terrés dans les jardins ?	لسنا بذئاب قابعين بالبساتين	ورنموس إبقان *وجَانّن داو فرجان*

يحمل النص الشعري في طيّاته سمة بلاغية أخرى تظهر في شكل الإستعارة الحيوانية.

مثل « *Si tu as l'audace du lion, à noud celle de l'éléphant* »[3] وليست الاستعارة الحيوانية هنا سلبيّة، بالعكس فهي تبيّن قدرة الجماعة « nous » على الدفاع عن نفسها. ذكر البيت كُود تكنيد آهر نكنام ايلو

يستعمل « جهاز الوظائف » هذا في مواقع أخرى كصيغ الأفعال، وإذا كانت الصيغة الإخبارية (الخبر) من الصيغ الموضوعية أي الواقعيّة، وإذا كانت صيغة الترجي أمراً أو نهياً فيمكن القول أنّ المضارع المنصوب وصيغة التمني يعبّران بصفة متفاوتة عن ذاتية المخاطب. وإذا كان المضارع يفيد الشك أو عدم التأكيد، فصيغة التمني تفيد الافتراض، أي درجة أعلى من الشك :

1- *Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre.*
2- *Puissions-nous vivre jusqu'au matin pour nous y rendre.*
3- *Tant que je vivrai*
4- *S'il atteint les nues, je voudrais qu'il me revienne.*
5- *Partout où j'irai, je lui apporterai l'eau et le pain.*

2.2 إستراتيجية الخطاب

إنّ وجود إستراتيجية خطابية داخل النصوص يسمح بتقفّي آثار الذاتية. والنسق البلاغي المستعمل إنّما يوحي بتصوّر لغوي متقدّم. ومن بين الأصناف البلاغية الثلاثة التي يعرف بها الخطاب ونعني بها القضائي و(الإستشاري) والبياني، سوف نحصر تحليلنا في هذا الأخير.

---

(1) الاستفهام لغير الاستفهام.
(2) حيث لانجده في النص الأصلي ولا الترجمة العربية.
(3) الأسد والفيل رمزيان في الثقافة التارقية.

يوّجه خطاب « السبيبة » إلى جمهور عريف بالثقافة التارقية. واللغة المستعملة فيه وهي تغترف مادتها من ديوان راق بإمكانه الاستجابة إلى حاجات الشعر الغنائي–تضمن وظيفتين لغويتين وهما الندائية والسرديّة (الروائيّة). أمّا الروائية، ودورها إخباري، فتقوم مقام الخلفية التاريخية. ويسمح تحليل فحوى الأسلوب وتمفصل النص باستخراج عدد من الأحكام الصادرة عن ذات الإبلاغ. وتظهر إستراتيجية الحجاج (argumentation) المستعملة في شكل أفعال خطابيّة إقناعية بالدرجة الأولى.

إنّ طبيعة النص ووظيفته ترقى بالتلفظ (الإبلاغ) إلى مستويي الدلالية والتداول. تتمثل أولى وظائف هذا الشعر في كسب الرهان الشعري مع التزامها بالعرف، هذا ما سيحملها على استعمال إجراء أسلوبي مُلتو لكن فيه من الصراحة ما يكفي لتقريب المخاطب من مخاطبيه وجمهور المستمعين.

يتبيّن من تحليل البيت : « ***cette fille*** *a commis un acte licencieux* »، أنّ الذاتية تقع في مستويين متميزين، يعكس أوّلهما استعمال المؤشر « cette » والاستعارة « acte licencieux » التي تنمّ عن المواقف الذاتية (من الفعل في حدّ ذاته).

إنّ أوّل نسق أسلوبي ينقله السّرد يكشف عن مواقف يصرّح بها تارة ويوحى بها تارة أخرى. وإذا كان التصريح يتجلى بفضل الوظيفة الإشارية فالمُضمر يبرز من خلال بعض المجازات أو النسق الأسلوبية وأهمّها التجسيد. لذا يعدّ تحويل الجماد أو المجرّد إلى كائن واقعي خاصية ثابتة في شعر السبيبة. وهذا النسق الأسلوبي–البلاغي يأتي لإثبات الطابع الذاتي لخطاب تكون فيه الأسماء الشخصية ذات تضمين مرجعي وأسماء الأماكن والأشياء المجسّدة بمثابة الحجّة السلطويّة التي يستعملها المخاطب للتأثير على جمهوره.

والطابع البراڤماتي للبلاغة تُبرهن عليه هنا ثلاثة عناصر أساسية : يغترف الخطاب مادته من فضاء ثقافي معيّن يتوالد دوريا ويخضع للعرف. والجانب البلاغي المقصود في أشعارنا هو الجانب الوصفي، وهو من سمات الشعر الغنائي الذي يتيح مدح الأهل والثناء على القبيلة والعشيرة.

وعلى غرار المديح الديني، يبدأ الثناء بتعظيم قدرة الله سلطان الرجال[1] في العبارات الإستهلالية. ويشكّل ذكر اسم الله والأسماء الرمزية (أوخا) أولى طوافي النص الغنائي في حين تُستدعى الصور الرمزية الأخرى كـ « Abdidi » و« Ablahi » و« El. Hadj » و« Mohamed » في آخر النص.

وعلى عكس البلاغة التي عُرف بها الخطباء من الإغريق والرومان، فنجاعة الخطاب الشفاهي في نصوص السبيبة، وهو جدّ شبيه بالخطاب الشفاهي عند العرب، لا تتوقف على حسن الحجاج أو الإبتكار، أي الاستدلال المنطقي الرائج في بلاغة الغرب. وهذا راجع إلى طبيعة الخطاب الإحتفالي الذي يستغني عن العرض والحجاج، ذك أنّ الموضوع معروف عند الجميع ومتّفق عليه.

أمّا قطب الإقناع وهو مرهون بذات التلفّظ فيُقصد به الذات التي تبرز عبر الأسلوب ويتعلّق خاصة بالمدح والذمّ. والإتيان بالمدح أو الذم هو في نظر أرسطو[2] « *صناعة خطاب بياني يضع الخير والشّر في مجال البداهة الحسيّة أو الجمالية، قبل أيّة استشارة حقيقية* »[3].

---

(1) حسب دراسة بوزيد مريم في الوسط التارقي، قد يرجع اسم « اوخا » المذكور في العبارة الاستهلالية إلى أحد العظماء حسب الذاكرة الجماعية. – أحد سلاطين الآزجر من الامنان

(2) في كتابه فنّ الشعر (الشعرية).

(1) Cornilliat (F) : "*Or ne mens : couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs*" Paris : H. Champion, 1994. (Bibliothèque littéraire de la Renaissance)

1- C'est le grand jour de Tarbouna, ***ressucitée, glorifiée*** *!*

2- Nous devancerons Barka, ***l'admiré de tous****.*

3- Aléchou, dans sa brilllance ***n'a point de semblable****.*

4- ***Sa fortune d'or et d'argent ferait de lui un maître de serfs****.*

والذمّ في :

1- Cette fille a commis un acte ***licencieux.***

*2- Malheur à sa mère****, reine de la médisance*** *!*

3- أجزاء الخطاب

يُراد بالإقناع استعمال المنطق لإقناع المخاطب وإرضائه. وللوصول إلى مراده، يضطر الشاعر (وقد يكون من الخطباء) إلى إثارة المشاعر وترجيح العقل أو الاستدلال بالمنطق. على عكس النص العلمي، وهو تداولي محض فالنص الشعري يقصد الذات ككيان كلّي. وسنقول مشاطرين رأي الأغلبية أن إستراتيجية الخطاب ثلاثيّة الأقطاب : إبلاغ ثمّ إرضاء وإثارة.

1.3 الابتكار وقطبيه

يلجأ الشاعر في صناعته لخطاب ناجع أوّل ما يلجأ إلى الابتكار. يقول «بارت» «Barthes» في الابتكار «إنّما هو اكتشاف لحجج موجودة من قبل كلّ ما عليك فعله هو البحث عنها : فالفكرة «استخراجية» أكثر من كونها «إبتكاريّة»».[1]

ضف إلى ذلك أنّ الابتكار يشمل نوعين من الحجاج، قد يكون الأوّل منطقيا (موضوعيا) والثاني سيكولوجيا (ذاتياً).

أ- الذات المبلّغة L'éthos

يضيف «بارت»(Barthes) :

«إنما (الذات) في معناها الأوّل تضمينا حيث يأتي الخطيب بمعلومة ما وهو في الوقت ذاته يقول : أنا كذا ولست كذا». فهل يمكننا القول أنّه يمثل للبلاغة ما تُمثّله الذات للإبلاغ ؟

فلنأخذ الأمثلة التالية :

1- Dis à ***Fatima*** *que* ***ganga*** *sera bientôt à* ***doughia.***

2- Si je ne possède pas les verres, le plateau est mien.

3- Fais goûter ton thé aux invités.

*4- L'****Ahaggar*** *a vu, l'****Ahaggar*** *a su.*

5- Le droit revient aux ayants droit.

6- Voici le chef et voilà ses hommes.

7- Voici le chef et moi sur ses épaules.

(1) Barthes (R), cité par Bouamara (K), in *Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète chanteur de Petite Kabylie.* , thèse de doctorat, INALCO, Paris, 2003, p.215

إنّ الشاعر وهو يبلغ بهذه الأبيات يهدينا إلى محتوى مُضمر : يُطمئن الجمهور ويعده بإقامة الحدّ ورجوع الحق إلى كلّ مستضعف وهو من المستضعفين، صغير وضعيف يحتمي بانتسابه إلى قبيلة قويّة يُحسب لشيخها ألف حساب. يظهر الذات في القصيدة الأصلية من خلال لهجة التي يتخذها الخطيب وهو ينشد النصوص. أما في النص المدوّن، فلا نجد « الذات » إلاّ في سعينا لمعرفة المقصود من القول، وعلى القارئ إذا تجاوز المحتوى الدلالي للنص.

ب– التلّقي Le pathos

في مقابل الذات المخاطبة (L'éthos) ، يمثّل التلقّي (Le pathos) « مشاعر المستمع ». يرى « قارد تامين » (Gardes-Tamines) في التلقّي جملة من الإنفعالات والمشاعر تبرز في الحياة الشعورية والاجتماعية على حدّ سواء.

« وهي توحى للإنسان من الأشياء الموجودة في العالم (من حوله) ومن غيره من البشر ». فكسبا لرضى الجمهور، يعمل الشاعر الخطيب على تكييف الـ « باتوس » بالحالة السيكولوجية لمتلقّيه. يمكننا التذكير أنّ الابتكار ينقسم إلى قسمين أوّلهما عقلي وثانيهما سيكولوجي : وعليه تكون الأدّلة التي وقع عليها الاختيار إمّا ظاهرية (طبيعية) أو باطنية (مصطنعة). يكون الدليل الطبيعي[1] من باب القضائي لكن الشهادة ومنها « الاستشهاد » بالشعراء القدامى أو الأمثلة المعروفة فتصلح لكلّ من الإستشاري والبياني.[2]

نجد من بين الأمثلة مجموعة من الرواسم (clichés) تظهر مثلا في : « A toi, je réciterai le verset de Yacine et la Fatiha » وفي : « Le verbe s'évapore de sa bouche comme la fumée de la théière » يتبيّن من هذه الأمثلة أنّ فكرتي « الشهادة » (témoignage) و « التناص » (intertextualité) مترابطتان ؟

أما الأدّلة الباطنية وهي جزء من البرهنة (raisonnement) فتقتضي مهارة الشاعر الخطيب الذي ينبغي عليه البيان باستعمال الأمثلة (الاستقراء) أو القياسات (الاستنتاج). وإذا كان الأمر كذلك، فمن أين يستمدّ هذه الأدلة الحاسمة.

« إنّ الخطيب يغترف (...) من الموقعية (la topique) ثمّ من الحجج وأخيراً من أنواع البرهنة. [3]

تتفرّع موقعيّة الخطاب عند أرسطو إلى فرعين :

أ– موقعية عامة تضمّ المواقع المطروقة (lieux communs).

ب– موقعية تطبيقية تضمّ المواقع الخاصة (lieux spécifiques).

« تكون المواقع مبدئياً عبارة عن أشكال فارغة ؛ غير أنّها سرعان ما تحوّلت إلى أشكال تستقطب إليها محتويات عَرضيّة (contingents) مليئة تصبح بعد تكرارها ثابتة مشيّأة (réifiés) وباتت الموقعية بذلك مستودعاً للرواسم والمواضيع المكرّسة (consacrés) « قطعاً » كاملة تستحضر وجوباً لمعالجة كلّ المواضيع »[4]

---

(1) تتمثل الأدلة حسب « بارث » في : prejudicia، rumores، الإعتراف تحت الإعتراف التعذيب، الشهادة، التحليف.

(2) Barthes (R), cité par Bouamara (K), op., cit, p.229

(3) Gardes-Tamine, op. cit.p. 73

(4) Barthes (R), *L'aventure Sémiologique*, éditions du Seuil, Collection " Points ", Paris, 1985, p. 139

وعليه تعدّ المواقع كأشكال فارغة تشترك فيها كلّ الحجج وتتحوّل بعد امتلائها إلى رواسم.

وتمتدّ الموقعيّة المشيّأة هاته إلى غاية العصور الوسطى يلخّص «أرسطو» (Aristote) المواقع المطروقة في ثلاثة أصناف:

1– الممكن وغير الممكن الذي نجده في الإستشاري.

2– الموجود واللاموجود الذي نجده في القضائي.

3– الأكثر والأقل الذي نجده في البياني في شكل مدح أو ذمّ (هذا الأخير يهمّ الشعر الشفاهي الطقوسي).

حتى ولو «عثر على بعض المواقع المشيّأة الشبيهة ضمن الشعر البربري المعاصر»[1]، فلا يمكننا إثبات وجودها في الشعر الشفاهي التارقي بسبب ندرة البحوث الدقيقة في هذا المجال. هل يمكننا، بالرغم من كلّ هذا، أن نُقرّ بوجود موضعية «الاحتفال الطقوسي» ؟

سنذكر من بين الحجج المستعملة في هذا الشعر :

أ– الوصف

ب– المقارنة

ج– السبب والغاية

ح– التضاد

يوجد الوصف في شكل بُورتريهات (portraits) مدمجة في السرد :

*Pour voir les **kôra** aux fils scintillants,*
Pour entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.
***Bouthir** et **El.gettara** sont leurs uniques joyaux*
Et je possède des jeunes à la prestance redoublée,
*Ceux-là même qui accomplissent le rite de **t-enfer***
Avec leur coiffe hautaine.
*N'ayez crainte, ils sont vêtus de leur **abeider***

وهناك بنيات منطقية أخرى كالعلاقات بين السبب والغاية والكلّ والجزء والجنس والنوع والأضداد والمشبّه والمشبّه به وكلّها من الأدلّة الباطنية، التي تعتبر «كإدّلة خطابية محضة» لأنّها تتوقّف على القدرات التنظيميّة للّغة.

في حين يظهر موقع السبب والغاية في الأبيات :

"Si vous avez l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant"

و *"Si tu y mettais le plus mortel des poisons, à toi je réciterai le verset de Yacine et la Fatiha"*

أو *"Si je ne possède pas les verres, le plateau est mien"*

(1) يذكر بوعمارة في رسالته المواقع التالية : موضع «الجنان المهدّم»، موقع «العالم المقلوب»، موقع النسر (الصقر) المجروح، موقع «الشتاء القاسي»، موقع «الحرب»، موقع «السفر في الباخرة»، موقع «الكمّ».

يعبّر عن موقع الأضداد في البيت :

"Fort je suis de mes proches malgrè ma petitesse".

وموقع المقارنة في :

"le verbe s'évapore de sa bouche comme le thé de la théière".

"jusqu'à la sublimation de vos désirs vous vivrez, et comme hier, entrerez dans la ronde"

2.3 خطّة الخطاب

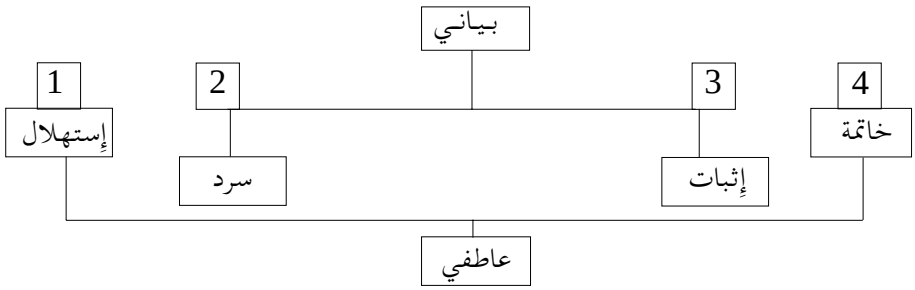
أ- تنظيم أجزاء القول (*la dispositio*)

يسمح التنظيم باعتباره الجزء الثاني من البلاغة بتنظيم المادة التي تحصّل عليها الشاعر. وللتنظيم مكانته في نجاعة الخطاب. يجزّئ أرسطو تنظيم القول إلى أربعة أقسام فرعية ثابتة هي الإستهلال والسرد والإثبات والخاتمة. أمّا في نظر «كانتيليان» (Quintillien)، يكون الجزء الفرعي الثالث مضاعفا حيث يضمّ الإثبات والدّحض. ويضيف آخرون إلى هذه الأجزاء الثابتة جزءا متحرّكاً وهو الإستطراد الذي يعرّفه «بارث» (Barthes) بهذه العبارات :

«إنّما الإستطراد عنصر إبهاري خارج الذات أو ذو صلة متراخيّة بها يساعد على تألّق الخطيب، وغالبا ما يكون مدحاً للمكان والإنسان»[1]

ويضيف «بارت» إنّ الإستطراد يكون دائما في وضعية وسطى بين السرد والإثبات.

يلخّص هذا الرسم البياني المأخوذ عن «بارث»[2] تمفصلات التنظيم :

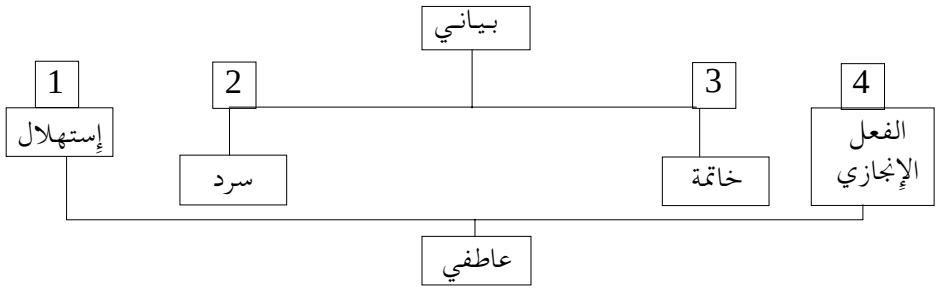


حسب تأويل بوعمارة[3] «يحدث الإقناع وإثارة المشاعر داخل الأجزئة الثابتة الأربعة من الإبتكار. والدعوة إلى الإدراك يضمنها الجزآن المركزيّان، أي السرد والإثبات في حين تأتي الدعوة إلى أبتهاج الجمهور بواسطة الجزأين الأقصيين : الإستهلال والخاتمة (. . .) والبناء في هذا الحال تناوبي (chiasme)».

لكن الخطاب في أشعار «سبيبة» لايسري وفق هذا النظام الطبيعي، أي وفق المعيار التقليدي. فالخطّة هنا تتميّز باستعمال عدد هام من الجمل المعزولة والتوازنات المعروفة أو الرواسم التي تفيد التكرار.

(1) Barthes (R), op.cit., p.148.
(2) Barthes (R), op.cit., p.149.
(3) Bouamara (K) : op.cit., p. 246.

إنّ ضعف منطق وأسلوب التتابع في بنية النحو (Hypotaxe) لا يسهّل رؤية التمفضلات «المنطقية» وإذا كان عنصر الإثبات غائباً في هذا التنظيم، فهناك عنصر جديد قد أضيف إلى الاستهلال والسرد والخاتمة وهو : الفعل الإنجازي ويصبح التنظيم على النحو التالي :



1– تكون وظيفة الاستهلال في هذا المقام عبارة عن تقديم لذات الخطاب :

Prions Allah pour qu'il nous range parmi les premiers.
Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre
*Pour voir les **kôra** aux fils scintillants,*
Pour entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.

2– أمّا السرد وهو يعرض الأسباب فيأخذ شكل القصّ أو الرّواية ولئنه ليس في واقع الأمر سوى تمهيد للحجاج وهو أهّم جزء من النص الشعري.

***Bouthir** et **El.gettara** sont leurs uniques joyaux*
Et je possède des jeunes à la prestance redoublée,
*Ceux-là même qui accomplissent le rite de **t-enfer***
Avec leur coiffe hautaine.
*N'ayez crainte, ils sont vêtus de leur **abeider***
Et entament la danse guerrière.
*Nous entendîmes **doughia** menacer et jurer.*
Puissions-nous vivre jusqu'au matin pour nous y rendre.
*Nous devancerons **Barka**, l' " admiré " de tous.*
Le désir de celui qui voit, quel qu'il soit, est cet illustre spectacle.
*Quand **doughia**, démontée, menace et vocifère.*
Ainsi sommes-nous venus, amoureux, passionnés !
*C'est le grand jour de **Tarbouna** ressucitée, glorifiée !*
Tant que je vivrai,
*A **doughia**, toujours règnera l'éloquence.*
Fort je suis malgré ma petitesse.
Tant que je vivrai,
Aux hommes d'El.Mihan,
la bravoure je ne cèderai pas.
*Le mont **Abedda** est peuplé jusqu'à **Imnas.***

*A **Ahmed**, la **kôra** et le voile j'apporterai*
Ma pensée se paralyse, mon regard se fige.
*Nous attachons nos tuniques de **kôra** et prenons le milieu.*
***Aléchou**, dans sa brillance, n'a point de semblable.*
S'il atteint les nues, je voudrai qu'il me revienne.
*N'ayez crainte, filles de **Tarbouna** !*
***Didi** a fixé sa selle, puis quitté les lieux.*
*Arrivé, **Zender** a prêté serment.*
***Lamine** qui a mis dans la baratte…*
*Dis à **Fatima** que **ganga** sera bientôt à **doughia.***
Si je ne possède pas les verres, le plateau est mien.
Fais goûter ton thé aux invités.
*L'**Ahaggar** a vu, l'**Ahaggar** a su.*
Le droit revient aux ayants droit.
Voici le chef et voilâ ses hommes.
Voici le chef et moi sur ses épaules.
Comme s'il était mien et que je n'en ai nul besoin.
Le verbe s'évapore de sa bouche comme le thé de la théière.
Ses paroles lancinantes attisent le feu.
A toi et tes sœurs, il lance un défi.
Sa fortune ferait de lui un maître de serfs.
*Nul doute que les chameaux sont à **Ferrouane.***
***Mohammed** appelle son oncle.*
*On est au matin seulement, et **Abdellah** s'est déjà enivré de danse.*

3– والخاتمة هي نهاية الخطاب

"Ganga et son statut sont préservés
El.hadj sera loué durant neuf années
Partout où j'irai, l'eau et le pain je lui apporterai
Le chef a mordu son grand-père à Doughia".

ب– البيان (l'élocution)

تتمثل وظيفة البيان في تحويل المادة المستخرجة والمنسّقة من طرف الأجزاء السابقة إلى كلمات. وتجدر الإشارة إلى أنّ «بارث»[1] (Barthes) يقترح ترجمة البيان بالتلفظ (الابلاغ) وليس «بالكلام».

وإذا كانت نجاعة الخطاب تتوقف على الخطّة التي يستعملها، فإننا نجدها كذلك في البحث عن الأسلوب. وكثيراً ما نجد في الخطاب الواحد مستويات عديدة يتجلّى فيها الأسلوب، وقد يظهر كلّ مستوى من هذه المستويات في إحدى الأجزاء التي تمّ ذكرها وعليه فالبلاغة التقليدية تميّز بين ثلاث مستويات أسلوبية :

(1) Barthes (R), op.cit., p.155.

– الأسلوب الراقي : يغلب استعماله في المواضيع الخطيرة وهو كثير الظهور في الاستهلال. إذن فالحجّة العاطفية (Pathos) التي ترمي إلى إثارة العواطف عند المستمع تفترض اللجوء إلى الأسلوب الراقي.

– الأسلوب الوسيط : يستعمل في العرض والإعلام والشرح وهو كثير الظهور في السرد وتكون اللهجة (طريقة الإلقاء) فيه حيّادية أكثر.

– الأسلوب الأدنى : من وظائفه إغراء الجمهور وتسليته باللجوء إلى الفكاهة أو النكت لا وجود له في أشعار السبيبة.

نلاحظ أنّ النصوص المترجمة محلّ هذا البحث لا تبرز هذه المستويات بصورة جليّة. غير أنّ الأسلوب الراقي فيها يظهر أكثر من غيره وذلك نظرا لطبيعة الأشعار وغرضها. فالترجمة هنا تستعمل الصور البيانية بكثرة علماً أنّها جزء لا يتجزّء من أسلوب الخطاب.

بالإضافة إلى هذا الأسلوب، يعتبر البيان كذلك الجزء من البلاغة الذي بات يشمل ميدان الأسلوب في تعريفة الحديث، وهو يضمّ الصوّر والمجازات بأنواعها.

«إنّ أكثر تعاريف الصورة البيانية رواجاً وأكثره ثباتا هو اعتبار الصورة البيانية كانزياح أي تحوّل عبارة أوّلية «معيارية»، وعليه تختلف الجملة نفسها إذا ما طرأ عليها تقديم أو تأخير ويكون استعمال المجاز في كلمة ما ذا صلة باستعمالها «العادي» : وهنا يبرز مفهوم الاستبدال»[1].

لكنّه من الصعب إثبات أنّ كلّ الصور انزياحات، بما أنّ فكرة الانزياح ذاتها جدّ نسبية : فما كان يشكّل انزياحاً في مرحلة معيّنة من تطوّر اللغة سيُنظر إليه لاحقا كعبارة «عادية»، «طبيعية» تُلحق لا محال بالمعاجم. تبعاً لهذا التعريف الأوّل يمكننا أن نستنتج أنّ «الانزياح» وهو من صنع الذاتية وحدها سوف يتحوّل بسبب استعمال ثان، شخصي كان أم جماعي، إلى روسم.

وهذا التعريف الكلاسيكي للصورة البيانية أثار ردود فعل معاكس داخل التيّار الرومانسي الذي يعتقد أنّ كلّ ما يأتي عن اللسان مجازي استعاري. ويصبح الخلط بين التركيبي والاستبدالي صريحاً.

نجد إلى جانب هاتين النظريتين الاستبداليتين نظرية ثالثة ألا وهي نظرية «تودوروف»(Todorov) الشكلانية. يذكر هذا الأخير أنّ «رشاردس» (Richards) أوّل من بادر بفكرة التفاعل عوضاً عن الاستبدال. ويقصد بهذه الفكرة تفاعل مَعْنَيين : الوضعي والمجازي. ومفهوم التفاعل هذا وهو أقرب إلى التضمين لا ينطبق إلاّ على جزء معيّن من الصور البيانية : المجازات (Tropes)، أي تلك التي تأتي بمعنى جديد أمّا الصورة البيانية حيث المعنى ثابت، فهي من وحي اللغة : «إنما الصورة البيانية لغة قائمة بذاتها».

يمكننا أن نقول في هاته المرحلة من التعريف أنّ حدوث المجاز مع تجديد في المعنى يستلزم تواجد «المعنى الوضعي» و«المعنى المجازي».

(1) Todorov : Cf. “Figures”, dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972, p.349-357.

فلنأخذ المثال التالي : «إبقان» يعني في لهجة تمهاق الذئاب (ج.أ بقي)، أي ذلك الحيوان الذي يعرفه الجميع في هذا المجال، تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة دلالة، أو بعبارة أخرى تكون العملية الحاصلة من فعل الدلالة الوضعية أو التعيين (dénotation) . وفي حالة ما ارتبط نفس الدال بذات بشريّة، وكذلك الحال بالنسبة لمثالنا، فيكون استعماله رمزيًّا (أي أنّه يُستعمل كمادة أو قاعدة للترميز). إذ تتحوّل العلاقة القائمة بين الدال والمدلول إلى علاقة تربط بين مدلولين يشتركان في صفة ما، نلاحظ هنا تغيّرا في طبيعة العلاقة، أي حدوثا لما يسّمى (trope) مجازاً مع تحوّل في المعنى .

وعليه يستحيل تصوّر لغة تحصل أو توظّف عملية وحيدة فتكون إمّا دلالية أو رمزيّة حيث يتحدّث بعض الباحثين عن خطابين مُطعّميْن (greffés) وآخرون عن التشاكل (isotopie)[1] واللاّ تشاكل (allotopie) .

ما هي أهّم وظائف الصورة البيانية في الشعر ؟

لا بأس أن نذكّر بأنّ صور الأسلوب تضمن وظائف مختلفة داخل الخطاب :

1- الوظيفة التحبيريّة

نجدها في وصف الأفضية والأشخاص (كما أشرنا إليه سابقاً) . إنّ الصورة، شأنها في ذلك شأن الرسم، تستدعي شاعرية متلقي الخطاب وحساسيته باستحضارها لصور غالبا ما تكون مألوفة لديه (كما هو الحال بالنسبة لتلقي اللغة الأمّ أو لغة قريبة منها ثقافيا، أو أجنبية أحياناً) يقصد بها النصوص المترجمة . والتحبير موجود كذلك في صور الإلقاء (diction) وهي صور الكلمات كالقوافي والـ سجع والمجانسات الاستهلالية أو غيرها التي تتلاعب بالمادة الصوتية داخل الخطاب.

2- الوظيفة الحجاجية التي نجدها في صور التماثل (مجازات) كالمقارنة والإستعارة والمجاز المُرسل.

يمكننا أن نستنتج ممّا سبق أنّ الانزياح نوعان :

أ- الإنزياح الصوتي

يعثر عليه على مستوى الدال . و «الإنزياحات المتميّزة» الوحيدة التي يعثر عليها متن السبيبة تتمثّل في التغييرات التي تسبّبت فيها إضافة بعض الفونيمات والمجانسات الاستهلالية أو غيرها . لن يكون للأولى أن تصنّف ضمن الانزياحات، بمعناها البلاغي، إلاّ أنها تضفي على القصيدة بأكملها نوعا من التجانس والائتلاف وتسمح بالحفاظ على التنغيمة التصاعدية التي أشرنا إليها سالفا.

“k d.tek.nid.ðs.sem.mi .ðs.sem.m
a.me .re .y .sin.mi .ðl.ham.d ”
“ta.re .tan b t.tekn .mess
k d.yzz .dk r.sesmed.s .n
k d.tekn d.t her.nekn m.il
nekn m.isenj s. ra .ni.s
ame re .y s n.mi .elhamd

(1) حسب نظرية «Greimas» و«Courtès» في القاموس السيميائي لنظرية اللسان : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage classique, Hachette, Paris, 1979.*

ne h m.si.le n.s.nnefr

*y m s m.timsi.ful.ij . d**u***

k d.teknid.essem.mi .∂ssemm

ame re .y sin.mi .elhamd **"**

نظراً لتردّد الفونيم الصوتي «ū» الذي نعتبره كلاحقة غير اعتباطية، فالتغيّر ينظر إليه هنا كصورة بيانية.

ب- الانزياح الدلالي

يقصد بالإنزياحات الدلالية تلك «الصور» التي جاء تصنيفها في البلاغة قديما. حسب «كوكيلا» و«بيروتيه» (Cocula et Peyroutet)[1]

«يُمكن إدراك هذه الإنزياحات لاسيما على مستوى المدلول : وهي الإنزياحات من النوع البراد ڤماتي، أمّا الأخرى فتقع على المحور التركيبي للكلمات : وهي انزياحات من النوع السنتڤماتي (التركيبي)».

تشمل الإنزياحات البرادڤماتية المجاز المرسل (métonymie) والاستعارة (métaphore) والمبالغة(hyperbole) ، والتهكّم «ironie» وإيجاب الشيء بنفيه (litote) والتورية (euphémie) أو التلطيف (atténuation) (سوف نتطرّق لهذه الصور بالتفصيل في الباب الثاني من المذكّرة، ضمن الفصل–الفرعي المخصّص للأسلوب المقارن).

أمثلة :

1– نجد مجازا مُرسلا خاصّا (synecdoque particulari sante) في البيت : «*Je lui apporterai l'eau et le pain*» : تُشكّل العبارة «l'eau et le pain» جزءا من الكلّ وهو الغذاء. من وجهة نظر دلالية، هناك تشاكل صريح بما أنّ العلامات كلّها تنتمي إلى نفس المجال الدلالي.

2– نجد الاستعارة التي يعتبرها البعض[2] كنتيجة لمجاز مُرسل مضاعف، في شكل تجسيد بشري على مستوى هذين البيتين «*L'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su*» و «*Quand Doughia démontée, menace et vocifère*».

دوغية مفردة عامّة يُراد بها النّهر أو الوادي. بستان بمحاذاة الوادي (آخر بستان يملكه أصحاب الميهان – تللين آخر بستان يملكه أصحاب زلواز وهما المحدّدان لفضاء السبيبة. لكن الترجمة في تحويلها لهذا «الطبيعي» إلى عنصر بشري تقيم علاقة دلالية بـ «مشبّه» (comparé) غائب عن اللفظ : «elle» (هي) المرأة. في مثال آخر: «*A Doughia toujours l'éloquence*»، يكون الفعل «régner» ناقلا للاستعارة : وهو يعد من بين الأفعال الاستعارية. من وجهة نظر دلالية نلاحظ أنّ الاستعارة، على العكس المجاز المُرسل، تحتوي على انقطاع في التشاكل (rupture d'isotopie)، أي أنّ العلامتين اللغويتين المرتبطتين تنتميان إلى مجالين (عالمين) دلالين مختلفين : البشري/الطبيعي، المجسّد/المجرّد... إلخ.

(1) Cité par Bouamara (K), op.cit., p.269.
(2) *Groupe μ,* in *Rhétorique générale*, Librairie Larousse, Paris, 1970, p.108.

3– يتفق باحثوا مجموعة μ (1970 groupe μ) وتدوروف[1] على أنّ المجاز المُرسل (بصفة عامة) شأنه في ذلك شأن الاستعارة ينجم عمّا يسمّى في الفرنسية (double synecdoque) . غير أنّ طبيعة العلاقة بين المعنى الأصلي (الحقيقي أو الوضعي) والمعنى المجازي تختلف : فالمجاز المرسل يعبّر عن « علاقة مُجَاورة » بين معنيين[2] .

4– أمّا المبالغة وإيجاب الشيء بنفيه والتلطيف فسنتطرق إليها لاحقا في الفصل المخصّص للأسلوب المقارن.

إنّ الصور البيانية باعتبارها انزياحات من النوع التركيبي تشمل الكناية (périphrase) (وهي قريبة من المجاز المُرسل)، التقديم أو التأخير، المقارنة، الهتاف والاستفهام.

أمثلة

1– نجد التشبيه في البيت « *Et nous devînmes **comme** des flots diluvien* » والبيت : « *Les écorces de grenade, dont le jus filtre **semblable** au miel* » .

2– الهتاف والاستفهام :

التوسّل إلى اللّه طلب العون : "*Implorons Allah pour qu'il nous range parmi les premiers !*"

نجد صورة الاستفهام لغير الاستفهام في :

« *Serions-nous des loups, terrés dans les jardins ?* »

الهتاف من أجل المدح موجود في :

« *Loué soit Assedik* »

« *bénis soient les hommes d'honneur et de gloire* »

« *C'est le grand jour de Tarbouna, réssuscitée, glorifiée !* »

والهتاف من أجل الذّم في :

« *Malheur à sa mère, reine de la médisance !* »

3– الكناية موجودة في :

1– « *Sa fortune ferait de lui un maître de serfs* »

عبارة زس تحتمل معنيين : معنى قريب حقيقي غير مقصود ومعنى بعيد مجازي وهو المقصود.

جاءت ترجمة هذا البيت على هذا النحو :

« لديه من الذهب والفضّة ليشتري العبيد » :

---

(1) المجاز هو أن تستعمل لفظة بمعنى جديد لم توضع له في الأصل. وهذا المعنى الجديد يُسمّى « المعنى المجازي » كلّ مجاز بُني على التشبيه يُسمّى « استعارة ». وكلّ مجاز بُني على غير التشبيه يُسمّى « مجازا مُرسلا ». والمجاز المُرسل يضع علائق كثيرة إذ يُستعمل في التعبير عن : الجزء بدل الكلّ، (أو العكس)، المحتوي بدل المحتوى (المكان بدل السكان)، الخاص مكان العامّ (أو العكس)، المفعول بمعنى الفاعل (أو العكس)، المُسَبَّبْ مكان المسبّب، الشيء مكان آلته، الشيء مكان ضدّه (في دراسة في أصول الترجمة لـ جوزيف حجّار، دار المشرق، بيروت، 1986، ص 224–223).

(2) يمكن تطوير قضية طبيعة العلاقات الموجودة في كلّ صورة بيانية.

فالمعنى الحقيقي هو أنّه فعلا سيّد العبيد في قومه، أمّا المعنى المجازي وهو المقصود، أنّه رجل ذو سُلطة.

2– « *Al.Mokhtar aurait plus d'une histoire à raconter* »

« رُبّما للمختار معاني وحكايات »

المعنى الحقيقي هو أنّ للمُختار فعلا حكايات يرويها أمّا المعنى المجازي وهو المقصود، أنّه رجل مثقف أديب.

ت/ الفعل البلاغي أو الإنجازي (Actio)

تظهر آخر عملية بلاغية في حركية الخطاب التي تدعى عادة « actio » أي الفعل البلاغي[1]. ويقصد به « تعليم الخطيب كيفية استعمال صوته وحركة اليدين والجسد ككلّ »[2]. وهذه الحركية التي تعرف من خلال الأداء الجسدي للمخاطب أبرزتها الترجمة الفرنسية (على وجه الخصوص) التي تفطّنت إلى ضرورة إضافة بعض الألفاظ[3] للتركيز على الجانب المادي من الأداء : ظاهرة الحركية هاته تبيّن بوضوح العلاقة القائمة بين الفن البلاغي والفن المسرحي.

هل بإمكاننا الاستنتاج أنّ الشعريّة مع أنّها وثيقة الصلة بالبلاغة إلاّ أنّها أشمل ؟ فالبلاغة تعالج تدرّج الخطاب من فكرة إلى أخرى في حين تعالج الشعرية تدرّجه من صورة إلى أخرى.

لديّا شباب يزيدون إبهارا	*"Et je possède des jeunes à la **prestance redoublée***
الذين يقومون بتنفار بافتخار	*Ceux-là même qui **accomplissent le rite de t-enfer***
واضعين قبعّات واصلة إلى عباب السماء	*Avec leur coiffe hautaine.*
لا تقلقن فهم مُرتدين أبيدر	*N'ayez crainte, ils sont **vêtus de leur abeider***
وكلّهم يرقصون من أجل الحرب	*Et **entament la danse guerrière**"*
نشدّ عباءات كورا ونأخذ الوسط	*"Nous **attachons nos tuniques** de kôra et **prenons le milieu**"*
ياسلام على أصحاب الهمّة	*Bénis soient les hommes d'honneur et de gloire !*
يعرف الرّقص والدوران	*Connaisseurs de **la danse et de la ronde**.*
تُخم عبد اللّه عند الضحى من الرقص	*"On est au matin seulement, et Abdellah s'est déjà **enivré de danse**"*

الأهم من هذا هو أنّ أشعار السبيبة لا تتبع في تنظيمها الخطّة الكلاسيكية للبلاغة بمفهومها الغربي، أي أنّ تنظيمها يسري وفق منهجية خاصة بعيدة عن منطق الاستدلالي الأرسطي : ربّما كانت هذه خاصية أخرى من خصائص الشعر الشفاهي الطقوسي.

---

(1) حسب ترجمتنا الخاصة لهذا المفهوم.

(2) يقصد بهذه الألفاظ الأفعال الإنجازية، أو العبارات الدالة على انجاز فِعل ماً.

(3) Mounin (G) : " *Rhétorique* ", dans *Encyclopédia Universalis*, 1968, volume 14, p.237.

الباب الثاني

مظاهر الترجمة الشعرية

الفصل الأول

ما الترجمة الشعرية ؟

1- تعريف

إن الترجمة أساسا، مثلها مثل الكتابة /التأليف، « فنّ إعادة الترميز »[1]. « وإذا ما نحن اعتبرنا الترجمة » حكما ذاتيا وعملية تنسيق تتمثل في الملاءمة بين المتطلبات الدلالية والأسلوبية لخطاب ما، مع احترام القيود التي تفرضها أصول التأليف والتشاكل النصي[2] (organicité textuelle)، يكون الهدف الأساسي من تحليلنا هذا" « نقل » (transfert) معنى النص الأدبي. غير أن تأدية المعنى ليست إلا مجرد خطوة أولى، إذ تكمن الصعوبة أساسا في نقل أثر/مؤثرات المعنى الكامنة في اللغة الأصلية. فينبغي تأدية البعد المرجعي الذي يمنح الكلمات القوة الرمزية من خلال البنيات الداخلية، وتأدية البعد الأسلوبي أو الجمالي الذي يضفي عليها قيمة سمعية. وينبغي أن تستمد الترجمة جوهرها من المبدأين الرئيسيين الشعر، ألا وهما الإبلاغ والتواصل مع إثارة ز أحاسيس مماثلةز لما تحدثه في النص الأصلي .

1.1 الترجمة الشعرية وصعوباتها

إن الطبيعة الرمزية والوصفية والتعبيرية والأسلوبية للنص الشعري يجعل من الترجمة الشعرية نشاطا ذا أبعاد متعدّدة. وحتى يكون المترجم متمكّنا من أساليب الكلام، عليه الاعتناء بمستويي المعنى والشكل. فأما الشّكل، فهو مرتبط بالجانب الجمالي. والجمالية تعني فيما تعنيه النسق الموسيقي (agencement musical). وليس أدلّ على ذلك من أنّ « مالارميه » (Mallarmée) اعتبر البيت الشعري بمثابة بنية لا مجال لتناغم الأنماط فيها بدون تلاؤم تام بين الصوت والمعنى .ومن هنا، ندرك أنّ هدف الترجمة الشعرية وهدف الإبداع الشعري واحد، ألا وهو إبراز القيمة الرمزية و التواصلية للكلمة .ونفس هذه القيمة الرمزية تجعلنا نعتبر النص الشعري، في مثال السبيبة، عملا مسرحيا بحيث يتجلى الإيقاع على مستويين : المستوى المرجعي والمستوى الأسلوبي.

وتتطلب الترجمة، علاوة عن الممارسة اللغوية، مهارات خاصة ، لا سيما منها اختصاص في المجال الأنثربولوجي (في حالتنا هذه) يجعل إدراك المؤثّرات الجمالية أسهل ويمكّن من الوقوف على الطريقة التي آلف بواسطتها المبلّغ بين الشكل والمحتوى.

إن العلاقة بين القصيدة الأصلية وترجمتيها هي أبعد ما تكون عن مجرّد عملية معادلة équivalences بل إنها تستمدّ غايتها من هدف شعري واحد : فالترجمة الشعرية هي حسب « بنجمين » (Benjamin) وسيلة لتوليد كلام جديد (recréation) :

« إن الترجمة أبعد ما تكون عن تسوية عقيمة بين لغتين جامدتين. بحيث تكون أنسب صورة تعبّر عنها الترجمة هو تحديدا إبراز نضج ا لكلمة الأجنبية بعد ولادتها (postmaturation) وآلام المخاض التي تعاني منها الترجمة أثناء وضع كلماتها ».[3]

ويتولى المترجم من خلال عمله القيام بعمليتين اثنتين : التّحسيس بالقصيدة الأصليّة وابتداع كلام جديد، حتى وإن كان هذا الكلام « غير نابع من ذاته ». والمترجم لقصائد السّبيبة قد تحاشى عن قصد أو غير قصد امتلاك النص.

---

(1) Kayra (E) : « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique » in *Meta*, 1998, XLIII, p.2.
(2) Delisle (J) : *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, 1980 p.124.
(3) الأسطورة والعنف(Mythe et Violence)، ترجمة M. de Gandillac ، نشرDenoël ، ص266 . وضّحت Catherine Perret أن كلمة « postmaturation » لا تأخذ بعين الاعتبار الكلمة الألمانية (« die Nachreife ») « التي تعني أن روعة عنقود العنب الزائلة عندما تثقل، فوق طبق الطبيعة الزائلة/الميتة، بكل كمال النهار,Paris *Walter Benjamin sans destin*. La Différence باريس،La Différence ، 1992 ص24.

ولهذا وجدنا أنفسنا حيال ترجمة مبرّرة (motivée) حيث الصوت الأصلي باق على حاله لكن بنغمية مختلفة :

"Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre *Pour voir les koras briller et défiler* *C'est le grand jour de Tarbouna, réssuscitée, glorifiée"*	نتارس يا الله نكّا مقّال أتّينين كورا داو تولال تبدّي تهاري دغ تربونة

إن استعمال القلب : *Puissions-nous* في ترجمة البيت الأول والتجاور : *Tarbouna, réssucitée, glorifiée,* في البيت الثالث يغير من الأسلوبية الأصلية بتكييفها مع التلقي.

سوف نتطرق في الفصل الثاني المتعلق بقابلية أو إمكانية الترجمة (traduisibilité) إلى استعمال التصريح (explicitation) كنمط أسلوبي. ويرى بونفوي (Bonnefoy) أنه بالإمكان تجاوز هذا النمط إذا ما حاول المترجم الحفاظ على ما لا يوصف (ineffable) باعتماد النظم البيتي في قوله :

و« الترجمة أكثر ما يقال عنها أنها عملية تفسير، إلا أن هذا التفسير يكون عن طريق الصور والرموز وإذا كانت إيقاعاتُ لغتنا ولهيب مادية الكلمات تضمن الحياة و الحيوية لهذه الرموز القادرة على حدس فكل هذا يضمحلّ عند النثر ».[1]

ولأنّ ترجمتيْ قصائد السبيبة لم تراهنا على المعادلات العروضية (للأسباب التي أسلفنا)، فهي قد انشغلت عن ذلك بالإبقاء على المؤثرات الشعرية من خلال استغلالها للصور.

تكمن متطلبات القصيدة الشفوية الطقوسية أساسا في استعمال التكرار. فعوض أن يعتمد النص الفرنسي التعابير الفرنسية (gallicismes) أوالإسهاب (périphrases) والتصحيح (rectification) ، فهو قد اختار الإبقاء على التوازنات (balancements) التي نعثر عليها في التعابيرالإستهلالية والرواسم(clichés) والصيغ القريبة من الأمثال والأقوال المأثورة. إن تكرار تركيبات بنيوية برمّتها واستعمال مؤثّرات أسلوبية تعتمد التكرار، مثل التكرار الإستهلالي[2] (anaphore) وردّ العَجُز على الصدر(anadiplose)[3] وردّ الصدر على العجُز(épanadiplose)[4] وتسلسل المبالغات (auxèse)[5]كان أمرا ضروريا.

*Le **droit** revient aux ayants **droit** (épanadiplose)* *L'**Ahaggar** a vu, l'**Ahaggar** a s**u** (anaphore)* *1- Nous devancerons Barka, « **l'admiré de tous** ».* *2- Le désir de celui qui voit, quel qu'il soit, est cet **illustre spectacle.*** *3- Ainsi sommes-nous venus, **amoureux, passionnés** !* *4- C'est le grand jour de Tarbouna, **ressucitée, glorifiée** !*	من له حق يأخذه الأهقار رأى بعينيه و أخذ الأخبار نسق –بركا– الذي يحظى بإعجاب الجميع من له عيون يريد أن يأتي ليتفرج لذلك قد حضرنا و نحن مولوعين بها هذه وقفة تربونة المتجددة (الممجدة)	الحق اتيلن ينآس نّيت أهقّار يوّيت تطّون نّيت نزّيزر –بركا– يموس أوناف أيلن تيط نّيت يري تنياس مافول اتيدنفل هيغ تلغا ننيت تبدّي تهاري دغ تربونة

(1) Yves Bonnefoy ، المقدمة W.B. Yeats, Quarante-cinq poèmes suivis de la Résurrection، باريس Gallimard، (مجموعة قصائد)، 1996 ص7 و8.

(2) التكرار الاستهلالي هو تكرار نفس الكلمة في مستهل أجزاء عديدة من الجملة تأكيدا للمعنى أو بغرض إحداث توازن. ولنذكر بأن التوازن عادة ما ينجر عن التكرار الاستهلالي. كما ينشأ المعنى أيضا عن طريق التصويت.

(3) Anadiplose هو تكرار، بمستهل كلمة أو بيت، للفظ أو تعبير بحذافيره أو يكاد، كان قد انتهت به الجملة السابقة أو البيت السابق.

(4) Epanadiplose هو تكرار كلمة أو تعبير بمستهل الجملة أو البيت، على عكس الanadiplose

(5) Auxèse هي سلسلة من المبالغات، أو التعابير المبالغ فيها تكتسي طابعا إيجابيّا.

2- 1 ضرورة الاقتراض l'emprunt

لا ينبغي اعتبار الاقتراض في ترجمة الأدب الشفوي بالذات تملّصا أو هروبا من الصعوبات، وإنما هو اختيار المترجم وله ما يبرره.

وبالفعل، فإن هذا النوع من الشعر قد فرض على الترجمة تحيين (actualisation) الجو العام للقصيدة ولونها، أي كل ما من شأنه أن يجعلها تتميّز عن سائر النصوص الشعرية الأخرى. ولم يكن التحيين ممكنا بدون اللجوء إلى المرجعيات الثقافية الزاخرة بالرموز والصور الشعرية. إن ترجمة لون القصيدة هو اكتساب للمعنى (gain de sens) باعتبارها مجالا للتبادل. وتتجلّى وظيفة الترجمة هذه من خلال اختيار الاقتباس نمطا أسلوبيا أو جماليا. فهي ليست قادرة على خلق اغتراب (dépaysement) عند القراءة فحسب، وإنما هي قادرة أيضا على إثراء اللغة المترجَم إليها de réception (لغة التلقي).

وتتضح لنا تأدية لون القصيدة في :

1- *« Quand Doughia, démontée, menace et vocifère »* : للتعبير حرفيّا عما يلي Quand la rivière, démontée, menace et vocifère

2- *« A Ahmed, la kora et le voile, nous apporterons »* **:** للتعبير حرفيّا عما يلي A Ahmed, la tunique et le voile nous apporterons

ولو أردنا ترجمة أقرب لهذا البيت قلنا :

A Ahmed, la kora et le julmès nous apporterons.

3- « Les femmes au **secrâf** tappent des mains »: للتعبير حرفيّا عن *Les femmes coiffées tappent des mains*

4- *L'abrogh est le bien de son propriétaire,* : للتعبير حرفيّا عن l'habit est le bien de son propriétaire

لا تهدف الترجمة في أيامنا هذه من خلال ترجمة الطابع المحلي للنص الأصلي والحفاظ على الثوابت (invariants) إلى مجرد نقل المؤلف الأجنبي وإعادة تكسيبه للبيئة المتلقية أي تكييفه على نحو يزيل الفارق الثقافي، وإنما إلى **إبانة الاختلاف**. فأثناء قراءة الترجمة، ينبغي أن نستطيع الوقوف على خصوصية النص التي هي غالبا ما تكون ناجمة عن ضغط آخر، ألا وهو التحريف الشكلي (L'infidélité formelle) [1]

« إنّ في ابتعادها عن الحرْفية يجعلها تقترب أكثر من روح النص. فعليها أولا أن تنظم قصيدة فرنسية بكل أدوات المطابقة. وينبغي أن تكون هذه القصيدة دوما متشبّعة بمادة القصيدة الأجنبية. فما يجب أن نقوم به هو عكس « الفرنسة »، بل ما يجب القيام به هو الارتقاء بالشعر الفرنسي إلى الأنماط الشعرية للغة أخرى وجعلها قادرة على مضاهاتها.[2]

---

(1) Jouve (P. J) : « Sur les Sonnets de W.S »., in Shakespeare, *Sonnets*, version française de Pierre Jean Jouve , Paris Gallimard 1969, p 76.
(2) Jouve (P. J) : ibid.

2 – صعوبات الترجمة الشعرية

2- 1 أهمية القافية وتأثيرها على اختيار المترجم

يعود تاريخ القافية إلى أوائل القرون الوسطى حيث كانت تعتبر أداة مساعدة على الحفظ بأتمّ معنى الكلمة. وكان المختصون يعتقدون أن لها علاقة بالتقاليد الشفوية. ولئن كان البعض يعيرها كذلك صبغة جمالية، فقد يعتبرها البعض الآخر تقهقرا بالنسبة إلى جمالية العصور القديمة التي كانت تعير أهمية أكبر إلى تكرار الصوامت. (allitération) ومهما يكن من أمر، فما من شك في أن هذه التقنية لا تزال مستعملة بل حتى أنها كانت المقياس المحدّد لمفهوم القصيدة.

يرى بعض المدونين أن لا حاجة إلى القافية ما لم يكن التأثير الصوتي مصحوبا بتأثير للمعنى. وبيّن « بوالو » (Boileau) في كتابه l'Art Poétique (فن الشعر) ضرورة القافية ناقدا نقائصها في الآن نفسه في قوله:

« ينبغي ألا تصرُف القافية أفكار الشاعر فتصبح تكلّفا فنيّا محضا ».

وبيّن « جاكوبسن » (Jakobson) مناقب القافية فاعتبرها مولدة (auto-productrice) من الناحية اللغوية، وذلك من قوله: «**إنّ التشابه على مستوى الدلائل يدعو المصغي إلى البحث عن تشابهات أخرى أو مقابلات على مستوى المدلولات** ».[1]

وسوف تتضح لنا من خلال الأمثلة التالية مدى مطاوعة لغة التوارق إلى ابتكار القوافي :

Asidn_s- teni_s- imn_s- julm_s- tenkh_s- im_s- ny_s- dy_s- ahr_s- tisr_s- n_s_b_s- m_s- nh_gh_s- ness_kl_s- kerb_s

وهذه الفكرة تتّفق وتصنيف القافية إلى قافية « صوتية » وقافية « دلالية ». فدعنا نحلّل المثال التالي :

ليغ مستلان ساتين أظهور **ورتكين تنفار أرتين أظهور**	**لدينا شبابا يزيدون إبهاراً** الذين يقومون بتنفار بافتخار

فهل لنا، على ضوء ما قلنا، اعتبار هذه القافية من قبيل الزّخرف ؟ فهي ليست قافية ملتبسة تحمل إزدواجية في المعنى، إذ لم تأت الوحدة الصوتية فيها مصحوبة بمعنى جديد. ومن هنا، ثمة سؤالان يطرحان نفسيهما :

1– لماذا اختارت الترجمة العربية كلمتين مختلفتين، « افتخار » و« انبهار »، للتعبير عن معنى « أظهور » التي تعني في كلتا الحالتين المفخرة ؟ فلعلّ ذلك عائد إلى أنّ اللغة العربية، التي تعير القافية أهمية كبيرة، لا تسمح بهذا النوع من التكرار اللفظي الكامل.

(1) Jakobson (R) : Cité *in Transfer (t) N°1*, Rime et Traduction, 2003, p.16.

ولقد ترجم النص الفرنسي هذين البيتين على النحو التالي :

ليغ مستلان ساتين أظهور أورتكين تنفار أرتين أظهور	لدينا شبابا يزيدون أبهارا الذين يقومون بتنفار بافتخار	*Et je possède des jeunes à la prestance redoublée* *Ceux-là même qui accomplissent le rite de tenfer*

2 – ما السرّ في اختيار الترجمة الفرنسية الخروج عن النسق (digression) في الكلمة نفسها، « *aḍ.hūr* » (أظهور)، باعتمادها، أوّلاً إزاحة (modulation) « *à la prestance redoublée* »، ثم حذفا كاملا لكلمة « *aḍ.hūr* » (أظهور) في البيت الثاني ؟

لقد سبق أن لاحظنا أن الترجمة الفرنسية قد اضطرت إلى إضافة ألفاظ للتأكيد على الجانب المادي للفعل performance : لقد أتت الإزاحة لإبراز ظاهرة الفعل (phénomène de l'action) ولعل هذا التغيير هو الذي كان له الفضل في إحداث المسرحة (effet de théatralité).

وعلى ما يبدو، تعمّدت الترجمة في كلتا الحالتين إلى تحاشي الجناس اللفظي (homophonie) كلما لم تسمح لغة التلقي بذلك.

وأخيرا، لا أحد، سواء كان من المترجمين أم من منظّري الشعر، يستطيع أن يثبت وجود إجماع حول وجوب ترجمة القافية إلى مثلها أو عدمه.

2.2 ترجمة الشعر شعرا أم نثرا ؟

يجد المترجم للشعر نفسه في حيرة من أمره بين الاستجابة لذوق المصغي وبين أن يفتح له آفاقا شعرية جديدة. وهنا تجدنا حيال معضلة أخرى : هل ينبغي ترجمة الشعر إلى الشعر أم إلى النثر ؟

ونتوقف في تحليلنا، من خلال لمحة تاريخية وجيزة، عند المرحلة الكلاسيكية (période classique) التي كانت ترجمة الشعر تُؤدَّى أثناءها إمّا عن طريق التقليد (imitation) أو الترجمة.[1]

فأما التقليد، فغالبا ما كان قد يأتي في شكل شعر. وهو أبعد ما يكون إلى الوفاء للنص الأصلي، بل كان المترجم المقلّد يجد فيه فرصة لاستعراض قدراته اللغوية. وكانت هذه الترجمات المقلّدة، التي يعبّر عنها بـ « الحسناوات الخائنات » (Belles Infidèles) « دليل على تصوّر أدبي اضمحلّ من زمن قديم، زمن كان فيه التقليد يُعتبَر صنفا من بين الأصناف الأدبية ». [2]

أما الترجمة، فكانت في شكل نثر. وباعتبار صبغتها النفعية، كانت غالبا ما يُنظر إليها كمصدر إثراء للغة المترجَم إليها (langue cible) والتي قد تكون اللغة الوطنية. ولكون عنايتها بالجانب الجمالي ليس بنفس القدر الذي تهتم به الترجمة المقلّدة، ولأنها أيضا متحررة من القيود التي تفرضها القافية، فهي تضمن أكثر أمانة من الترجمة المقلّدة.

(1) وتسمى أيضا بـ« الترجمة الحرة » أو « الترجمة الحرفية ».
(2) Weinmann (F) : « Etranger, étrangeté : de l'Allemand au Français au début du XIX siècle », in *Romantisme* n° 106, 1999, 60-61.

بيد أن بعض المترجمين ارتأى الجمع بين هذين الأسلوبين. فكان يعمد إلى ترجمة نثرية للقصيدة الواحدة يُتبعها بترجمة من الشعر الحرّ. وما من شك أن هذه الأخيرة كانت تفسح المجال إلى بنية أدبية مختلفة تمام الاختلاف.

وكان القائلون بأسلوب التقليد النثري يعلّلون اختيارهم باجتناب منافسة القصيدة الأصلية أولا، وبعجز أية لغة في تأدية أوزان شعرية للغة تختلف عنها تمام الاختلاف ثانيا. فهل أن الصعوبة التي يطرحها الوزن الشعري راجع إلى عسر بل قل فشل في تأدية «إيقاع» القصيدة وجانبها الموسيقي(musicalité) ؟

لكننا سريعا ما نلاحظ أن مسألة اختيار ترجمة الشعر إلى الشعر أو إلى النثر مقترنة كثيرا بالعقليات، وأن الميل إلى ترجمة الشعر إلى الشعر أصبح ضرورة في غاية الإلحاح.

وأهم الأفكار المنادية بترجمة الشعر إلى النثر تبرز من خلال قول « دي ستال » (De Staël) بشأن ترجمة قصيدة الناقوس « La Cloche » لـ Schiller :

« كيف لنا أن نتصور ترجمة قصيدة مثل هذه إلى نص نثري ؟ فكأننا نقوم بقراءة الموسيقى عوض الاستماع إليها، هذا إذا ما اعتبرنا أنّ تخيّل وقع الآلات الموسيقية التي نعرفها أسهل إلينا من فهم تناغمات وتباين إيقاعات للغة نجهلها »[1].

وفضلا عن هذا، فإن الترجمة النثرية تتميز بطابع سردي (narratif)، فاستعمال الإتباع (subordination) والماضي البسيط أمر غالب عليها.

وبالتالي، فإن هتين الحجّتين الأخيرتين تكون قد ساعدتنا عن غير وعي على تحديد اختيارنا. ولئن سلّمنا بأن نصوص السبيبة تحتوي في بنيتها السطحية على بعض العناصر السردية ، كما سبق أن بينّا أثناء عرضنا لإستراتيجية الخطاب (stratégie discursive)، فهي ليست من الرواية récit في شيء، لأن ورود الإتباع subordination فيها ضئيل جدا والماضي البسيط (passé simple) منعدم تماما. وترجمة مقفّاة أكثر « تحرّر » قد تكون أنسب وسيلة لتأدية القصيدة الطقوسية الغنائية التي تتوفر الموسيقية فيها على جميع المستويات، وحيث يسعى « الراوي » من خلالها إلى أن يكون له دور فاعل.

فكيف لنا إذن ترجمة هذه الموسيقية ؟ أوّلا بضمان أكثر سلاسة للقراءة/ للإلقاء : ففيما يستعمل النص الأصلي التجميع أو التنسيق بالتجاور (juxtaposition)، تسعى الترجمة إلى البحث عن طبيعة العلاقات التي تربط الجمل بعضها ببعض. وهكذا تكون الترجمة، التي حرصت على أن تكون تفسيرية قبل أي شيء آخر، قد قلبت مرة أخرى بنية النص الأصلي العامة.

---

(1) Staël (Mme de) : Allemangne, vol I, Garnier Flammarion, Paris, 1968, p. 232.

ندّار أنّوس س رازيهار	وأن نحيى حتّى نأتي الجمع (جملة مصدريةا بأن)	*Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre*
أتّينين كورا دغ تولال	لرؤية كورا المتتابعة البراقة (جملة تابعية تفيد الغاية)	***Pour** voir les kôra aux fils scintillants,*
أتينين مزجال وارن سونار	لرؤية الرجال الأقوياء حلف الأقنعة (جملة تابعية تفيد الغاية)	***Pour** entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.*
إناس إ فاظمة قنقا	قل لفاطمة أنّ قنقا	*Dis à Fatima que ganga*
دق نّيت توسا دغ دوغية	دوره قد أتى بدوغية (جملة مصدرية بأنّ)	*sera bientôt à Doughia*

إن آثار الإنقطاعات التي تظهر لنا في النص الأصلي لا تكاد تُرى في الترجمة الفرنسية التي آثرت استعمال عدد من الجمل التابعية التي تفيد الغاية (circonstancielles de but) (كما في المثال السابق)، ورابط النسق (conjonction de coordination)، وإسم الآلة (complément circonstanciel d'instrument)، والمضاف إليه (complément de nom) :

أور تلا د بوطير د القطارة	ليس لديها سوى بوطير و القطارة	*Bouthir et El.gettara sont leurs uniques joyaux*
ليغ مستلان ساتين أظهور	لديا شبابا يزيدون إبهار	***Et** je possède des jeunes à la prestance redoublée*
ورتكين تنفار أرتين أظهور	الذين يقومون بتنفار بافتخار	*Ceux-là même qui accomplissent le rite de t-enfer*
جان تكنبوتين داسنين يغير	واضعين قبعات واصلة إلى عباب السماء	***Avec** leurs coiffes hautaines.*
أور تشوشمت جان أبيدر	لا تقلقن فهم واضعين [مرتدين] « أبيدر »	*N'ayez crainte, ils sont vêtus de leur abeider*
مدان جباسن فول مجر	وكلهم يرقصون من أجل الحرب	***Et** entament la danse guerrière.*
تزجي ن الرمان	قشور الرمان	*Les écorces de grenade*
تفايث وان امان	تسيل مياهها كالعسل	*dont le jus filtre*

فهل لنا اعتبار هذه الإضافات نقصا في الترجمة ؟ (سنتولى تحليل هذه الفكرة في الفصل المتعلق بعدم قابلية الترجمة وأخطاء الترجمة) .

وفضلا عن ذلك، فإن الترجمة المقفّاة تعتمد على أساليب شعرية عديدة، مثل المجاز التعويضي (hypallage)، تكرار الصوامت (allitération) والتركيبات الثنائية(binaire) والثلاثية (ternaire)، إلى غير ذلك من الأساليب الأخرى كما يبدو من الترجمة الفرنسية :

نكّونان تيتّاهي تنخاس	شلّ فكري من روعة ما رآى	*Ma pensée se paralyse, mon regard se fige* (hypallage)
ششوت الشاهي آلنم الدنيا	اشربي شايك للنّاس	*Fais goûter ton thé aux invités*(allitération)
اهي كّيغ اجّيغاس الزّاد د مان	أينما أذهب آخذ له الزّاد والماء	*Partout où j'irai, je lui apporterai l'eau et le pain* (structure binaire)
ألشّو يرغى أور يلّي نياس	ألشّو البرّاق هذا ليس له نظير	*Aléchou, dans sa brillance, n'a point de semblable*(structure ternaire)

إنّ استعمال المجاز التعويضي hypallage[1] في هذا البيت : « *Ma pensée se paralyse, mon regard se fige* » قد أضفى عليه نوعا من السريالية . ولو كان لنا أن نترجم ذلك بأكثر دقّة لقلنا : Je restai perplexe .

وإلى جانب تكرار الصوامت الظاهر في : *Fais goûter ton thé aux invités*[2]، نلاحظ بنفس البيت إزاحة تفسيريّة (modulation explicative) بحيث استُعملت كلمة « *invités* » للتعبير عن « tout le monde ».

ولقد أوحت لنا البنية الثنائية المستعملة في : *Partout ou j'irai, l'eau et le pain je lui apporterai* والبنية الثلاثية في : *Aléchou, dans sa brillance, n'a point de semblable* بنوع من التوازن الإيقاعي .

(1) المجاز المرسل هو أسلوب يُنسب من خلاله لكلمات من الجملة ما هو منسوب إلى كلمات أخرى منها دون أن يُؤدّي ذلك إلى اختلاط في المعنى . ويعتبر Reboul المجاز المرسل شكلا / صيغة دلالية تعتمد على تغيير محل الإسناد attribution.

(2) هذا الجناس الاستهلالي ناتج عن الترجمة . فإذا ما حاولنا أن نترجم ذلك حرفيّا قلنا : « Fais boire ton thé à tout le monde » .

وتذكرنا هذه الأبيات التي تُرجمت في النسخة الفرنسية إلى تركيبات ثنائية وثلاثية بالشعر الكلاسيكي الفرنسي. ولهذا السبب قيل أن الترجمة قادرة على إبراز نوع من التناص (intertextualité) بإحالة القارئ إلى شعر مختلف تماما. وهذا الصدى نفسه نلمسه في الترجمة العربية على مستوى البيت الخامس عشر من المتغيرة الأولى :

« لو تضع السم أو السم الزعاف » /كود تكنيد السم ميغ السمو/

فهل لنا، إذن، اعتبار الوسائل الشعرية هذه التي اعتمدها المترجم كسبا لمعنى جديد (gain de sens) بالنسبة إلى النص الأصلي ؟ هذا ما سنتوّلى شرحه لاحقاً.

3- إختيار منهجية الترجمة

إن المقولة التي تعرّف الترجمة بأنها تحويل بيلغوي (transformation interlinguale) لنص ما بُني على تراتب في طلب الثوابت (hiérarchie de demandes d'invariances)[1] تقودنا إلى استنتاج أنّ الترجمة عاجزة عن الحفاظ على جميع خصائص النص الأصلي. وبعبارة أخرى، فكل ترجمة مضطرة إلى القيام باختيار، فإما أن تكون ترجمة نصية (textuelle) أو بينصية (intratextuelle)، حسب أولوية الثابت التي اختاره المترجم.

1.3 الترجمة النصية

لقد عرّف « شرايبر » (Schreiber) الترجمة النصية بقوله : هي كل ترجمة ذات ثابت أولوي بينصّي علما بأن الثوابت البينصية تتمثل في مختلف مظاهر شكل النص الأصلي ومحتواه. ولئن كان النص الأصلي وحدة متلاحمة، فلا مناص من أن يجد المترجم نفسه مجبرا في كل مرة على الاختيار. وقد لا يمكنه الاحتفاظ بكل عناصر النص الأصلي.

وبسبب إضطرار ترجمتنا للتضحية بالجانب العروضي (للأسباب التي أسلفنا)، فلا يمكننا اعتبارها ضمن الترجمات ذات الأولوية الشكلية. والواقع أن الترجمتين، الفرنسية والعربية، لعجزهما عن ترجمة بعض الثوابت مثل الوزن الشعري، راحتا تعرضان علينا بدل ذلك نصين غير قابلين للغناء حرصا منهما على المعنى المرجعي (Sens référentiel).

إن تكرار الجناس على نحو صدفوي والأبيات شبه الموزونة التي جاءت تقليدا لبيت الشعر الكلاسيكي الفرنسي، ليست كافية لاعتبار الترجمة الفرنسية في جملة الترجمات المحاكاتية (mimétique) الصرفة.

وإذا ما نظرنا إلى حقيقة نصّينا، رأينا المترجم قد اختار، من بين مراتب الثوابت المتوفرة لديه، الحفاظ على الثوابت الدلالية على المستوى المعجمي (lexical) والسيميائي الأعلى (sémiotique supérieur) على حد السواء. فكانت هذه إذن ترجمة ذات ثابت دلالي دقيق (micro-sémantique) و/أو ذات ثابت دلالي شامل (macro-sémantique).

(1) Schreiber (H) : Cité in *Transfer (t)*, n° 1, « Typologie de la Traduction et de l'Adaptation » PM, 2003 p 67-80.

فأما بالنسبة إلى الحالة الأولى، فتبيّنت من خلال الحفاظ على المعنى المرجعي، وأما بالنسبة للثانية فتجسدت في المعنى النصي(sens textuel).

2.3 الترجمة السياقية

هناك ثوابت أخرى تفرض نفسها أثناء ترجمة القصيدة الطقوسية، ألا وهي الثوابت السياقية. ويذهب بعض المؤلفين إلى أن كل ترجمة تعتمد على ثوابت خارجة عن النص (extratextuelle) ليست بترجمة وإنما هي اقتباس(adaptation)[1] . وإذا ما اعتبرنا جانب التأثير عنصرا أساسا في الترجمة التي هي موضوع دراستنا، نكون آثرنا استعمال أسلوب يُبقي على هذا الثابت، هو التعويض، (compensation) أي استبدال أثر محذوف بغيره في موضع مختلف من النص. وفي ما يتعلق بحالتنا هذه، جاءت ترجمة الأثر مدعومة باستعمال المحيلات الثقافية (référents culturels). وتهدف هذه الطريقة إلى إحداث معادلة وظيفية (équivalence fonctionnelle) على مستوى المحيلات.

ويسمى هذا التعديل (réajustement) الذي اعتمده المترجم اقتباسا معياريا .(adaptation normative) فالنص الفرنسي موجّه إلى قرّاء مختلفين عن قراء النص الأصلي، ومنهم من هو جاهل تماما لثقافة التماهق (نقصد بذلك القارئ الفرنسي) .

ويقال أن في هذا الاقتباس المعياري نوعا من التملك (appropriation) من قبل المقتبسين، حتى وإن كان هؤلاء لا يعتبرون أنفسهم منتمين إلى نموذج أدبي خاص بهم.

ومن هنا، يمكننا أن نخلص إلى القول إن ترجمة نصوص السبيبة قد اعتمدت منهجين أسلوبيين على الأقل : يندرج أوّلهما في إطار الترجمة النصية بينما ينتمي الثاني إلى الترجمة السياقيّة.

(1) Meschonnic (H) : *Poétique du traduire*, Verdier, Paris 1999, p 185

الفصل الثـــــاني

إمكـــانية التـــرجمة

1- إمكانية ترجمة المعنى والدلالية

1.1 بعض المفاهيم النظرية :

في إطار النظرية العامة للوظيفة السيميائية (التدلال)، كانت الدلالة تحصر فهم لغة ما في ثلاث مجالات : النحو والدلالة والتداولية(البراڤماتية) .

توافق هذه المجالات الثلاث العلاقات الأساسية التي تربط الدليل بباقي الدلائل (النحو) وبين الدليل وما يدلّ عليه (علم الدلالة) وبين الدليل ومستعمليه(التداولية) . ومن هذا المنظور نكون قد فرّقنا بين البراڤماتية [من الإغريقية براڤما أي « الفعل »] وعلم الدلالة أي أنّنا فصلنا « الاستعمال » عن « المعنى » أو « القول » عن « المَقُول » . يتمّ إدراك العلاقة بين اللفظ والسياق بواسطة ما يسميه اللسانيون « الواصل » ويكون التنسيق بين الواصلات وأفعال اللغة سببا في تكامل يضفي على التداولية شكلها النهائي . والحال أنّ ترجمة السياق أو المقصود من اللفظ هو الأمر الذي تهتمّ به الترجمة الشعرية بالدرجة الأولى .

يبيّن لنا « بلومن » (Bloemen) [1] في مقال خصّصه لترجمة قصيدة Aneine Äolsharfe de Möerke باللغة الهولندية، ثلاثة مواقف رئيسية من ترجمة الشعر :

1- أوّلهم هو الذي يرى في الوفاء اللغوي (نحواً وصرفاً) الهدف الوحيد من الترجمة .

2- ثانيهم هو الذي يعتبر أنّ التفسير هو العامل المشيء للقصيدة ويتم هذا التشيء باستعمال بدائل ثابتة في اللغة الهدف (منهج الأسلوب التقابلي) . ويدرج هذا ضمن نظرية التكافؤ .

3- وثالثهم هو ذلك الذي يستجيب لاستقلالية القصيدة وتحرّرها من أيّ إكراه أو ضغط أو تكافؤ ثابت.

في الحالتين الأولى والثانية تعتبر القصيدة فضاء مغلقاً ومجرّد ملفوظ تَغيب فيه ذات التلفّظ ولا أثر فيه لأيّة علامة من علامات التلفّظ . أمّا الموقف الثالث فيتجسّد في « شعرية الترجمة » لصاحبها « هنري ميشونيك » . يعتقد هذا الأخير أنّ الترجمة الشعرية مجبرة على « فعل ما يفعله النص الأدبي من تحبير (تطريز) وإيقاع ودلالية، الشيء الذي يحوّل تحويلا جذرياً مفهومي الشفافية والوفاء التقليديين » .[2]

وعليه، يجب أن يكون **فعل الترجمة** على مستوى الخطاب لا على مستوى اللغة.

سنجد في هذا الجدول التحصيلي المستوحى من « نظرية ميشونيك للترجمة »، سلسلة من التوازيات بين اللغة والخطاب ضرورية في عملية الترجمة[3] .

(1) Bloemen (H) : cité par Roger Sauter, "La signifiance en poésie est-elle traduisible ?" in *Transfer (t)* n° 1, Praxiling, UM3, 2003, p.p 43-44
(2) Attal (J.-P): "Recension de Poétique du traduire" de Henri Meschonnic, in *Tribune internationale des Langues vivantes*, n° 28, 2000.

(3) لن نأخذ حاليا من تحليل الجدول سوى العناصر التي تهمّ هذا الفصل.

إنقطاع	تواصل
تاريخاوية	تاريخانيّة
إنيّة (الأنا)	غيريّة (الآخر)
ثنائيّة	تعدّدية
معنى	دلاليّة
لفظ	تلفّظ
أسلوبيّة	شعريّة
عروض	إيقاعية
تأويل	ترجمة

ما يمكن ملاحظته هنا هو أنّ التكافؤ لا يُطرح بين لغتين بل بين خطابين : « بمحو الإنّية بغية إبراز الغيريّة ضمن تاريخانيتها » ويضيف « ميشونيك » أنّ التفسير من طبيعة اللغة في حين تكون الترجمة (يقصد بها التأويل) من طبيعة الخطاب الذي « يفعل ما يقول ». وقد « يهزّ » الشاعر كيان اللغة أحيانا و « يخلّ » بنظامها وهذا « الإخلال » بالذات هو الذي يُلزم مترجم الشعر، ومن ثمة أصبح على الترجمة اقتراح خطاب شعري جديد مقابل الخطاب الشعري الأصلي :

"Traduire le récitatif, le récit de la signifiance, la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot que les ciblistes voient comme la recherche poétique" (1)

لأنّ الترجمة ليست مجرّد نقل لما قيل في اللغة الأصل بل هي مساهمة في نشاط الذات، التي قد تتحوّل من ذات التلفظ الأولى الخاضعة إلى انقطاعية اللغة « إلى تذويت للتواصل داخل تواصل الخطاب إيقاعاً وتحبيرا »(2)، ممّا يزيح مبدأي الشفاهية والوفاء الواردين في النظرية التقليدية. وعليه يعود تعريف الترجمة الجيّدة حسب ما توفّره من تكافؤ ووفاء وشفاهية إلى اعتبارها تفسيرا فحسب. والحال أنّ التفسير من طبيعة اللغة (المعنى والدليل اللغوي والإنقطاع).

يستخلص ميشونيك من هذا أنّ الوحدة بالنسبة للشعرية ليست الكلمة ولا معناها بل هي الخطاب بكلّ ما يحمله من إيقاع وتحبير.

لكن، يمكننا أن نتساءل : هل التفسير والتأويل وسيلتان متناقضتان أم متكاملتان ؟

يقول عبد القاهر الجرجاني (3) أنّ « الألفاظ خدم المعاني » حيث أفضى به ذلك إلى فهم متقدم للوصول إلى إمكانات توليدية للنصوص الأدبية عبر تأويلات لا نهائية. لقد فرّق الجرجاني بين المعنى و« معنى المعنى » فقال إنّ المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي يتصل إليه بغير واسطة في حين أنّ « معنى المعنى » هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر. وهذا التعريف وثيق الصلة بمعنى

(1) Meschonnic (H) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p.3
(2) ibid, p.12

(3) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان، القرن 11 ميلادي.

التضمين (connotation). وعليه يمكننا أن نستنبط أنّ التفسير (وهو يخصّ اللغة) والتأويل (وهو يخصّ الخطاب أي الترجمة الشعرية بالخصوص) عمليتين متكاملتين : فإذا كان المعنى الأول من القول (le dire) هو المقصود تكون الترجمة تفسيريّة وإذا كان المقصود هو المقول (le dit) فالترجمة تكون تأويلية. وهذا التدرّج في إدراك المعاني داخل « الأدبي » يجعله نصّا مفتوحاً على أكثر من قراءة وتكون القدرة على توليد المعاني لا متناهية. وهذا ما يقصده « ميشونيك » من ترجمة الدلالية.

فالأمر باختصار، هو ترجمة ما يقصده السّارد من نصّه وليس النص في حدّ ذاته. ويصبح بذلك عمل المترجم شبيه إلى حدّ كبير بالعمل الأركيولوجي إذ يسعى من خلاله إلى تقفّي أثار السّارد صاحب النص بالولوج إلى شخصيته ومعرفة تجربته عن العالم وثقافته. غير أنّ المادة تختلف والحجارة تُستبدل بلغة متميّزة، لغة الشعر، لغة القصيدة. والصعوبة تكمن في تشعّب مادة الشعر بل في تلاشيها. يستطرد « كامبيون » (Campion) في نفس السياق قائلا : « خلاصة القول أنّ الترجمة هي السعي وراء المقصود من قول الكاتب وتقفيّا لقوله، غير أنّ أوّل تناقض تثيره الترجمة هو أن يكون هذا المقصود–وهو جزء لا يتجزّأ من اللغة الأمّ التي يعثر المترجم فيها عليه والتي قد صُقل فيها، بالرغم من هذا كلّه، واستجابة للزوميّات هذا العمل– « منفصلا » عن تلك اللغة الأصل ومعالجاً كخُطاطة سابقة لأية لغة كانت [. . .] هي الخطاطة الخيالية التركيبية (ليست لا مفهوما ولا استدلالا ولا موقفا فلسفيا) التي وهي تحوّل تصوّرات سابقة بمشيئة الحدس تستوعب نظرة واضحة وجديدة عن الحياة البشرية وكلّ هذا نزوعاً لتشكيل القصيدة »[1].

لكن كيف لنا أن نعثر على التلفظ الشعري وآثار ذات التلّفظ فيه ؟ إنّ هذا السؤال يرجع بنا إلى مفهوم **الصوت** : « تلك الأشكال التي ينتقيها الكاتب من بين سائر الأشكال التي توفّرها اللغة له ».

ينبغي أن نشير إلى أنّ هذا **الصوت** هو إبداع شخصي بقدر ما هو ممارسة جماعية لمتخاطبين يكون الكاتب واحد منهم.

يؤكّد « ميشونيك » (Meschonnic) أنّ الكاتب الذي يخضع إلى عالمه الثقافي دون أن يتجرأ على إعادة النظر في الممارسة اللسانية فكتابته باطلة : فالكلمة المبدعة وحدها أصل الكتابة وهاته الكلمة بالذات هي أصل كلّ شعر.

فالترجمة الشعرية إذا هي تلك التي تقدر على بعث صوت مثيل بوسائل لسانية مختلفة (من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف). لكن، كيف العثور على هذا الصوت داخل النص ؟ يلخّص بعض المنظّرون للشعر قضية **الصوت** في مفهوم **الأثر**.

إنّ ترجمة الأثر هي ترجمة المقول (أي المقصود من القول) وهو الضامن الوحيد لردود فعل عاطفي قريب من ذلك الذي يحدثه النص الأصلي. ولتحقيق ذلك، ينبغي على الترجمة إيجاد صيغ إضافية خارج الطرائف الأسلوبية والصور البلاغية من بيان وبديع وبعبارة أخرى، لن يكون توظيف البلاغة المستهدف الوحيد لأنّ الغاية السامية هي الشعرية : فالتوظيف الظرفي الفريد هو الذي يضمن التكافؤ.

(1) Campion (P) : "Valéry traducteur de Virgile et lecteur de Mallarmé", in L'*information littéraire*, septembre-octobre, n°4, 1992, p.5-9.

في نهاية الأمر، ينتظر من الترجمة الشعرية تجاوز مُحتوى المعنى للوصول إلى الدلالية ولا يقصد من التجاوز المَحو، لأنّ الترجمة التي تمحي هي تلك التي تنطلق من العدم، وهذا من المستحيلات. الترجمة المقصودة هنا هي تلك التي تحفظ أثر الأصل مع توقيع ذات جديدة تقع في سياق تاريخي جديد: إنّها ذات المترجم، حيث يكون إسهامه وهو قد يؤثر على محتوى المعنى، عنصرا منتجا لعملية إعادة–الكتابة. لكن، ماذا نعني بدلالية النص وكيف يمكن العثور عليها ؟

في تحليل للدلالية خاص بالقراءة-الترجمة للشعر، ينطلق «ريفاتير» (Rifaterre)[1] من المعطى التالي :

إنّ كل تأليف أدبي يحتوي على بعد محاك للواقع يتيح القراءة الخطيّة لكن، بمجرّد القراءة الأولى، تبرز عوائق مختلفة من تنافرات دلالية، ووحدات معجميّة مختلفة المحيل (أو المرجع)، وتناقضات نحوية (agrammaticatités) إلخ. والترجمة الشعرية المقبولة هي التي تتمكّن من إيجاد تلك التنافرات ثمّ تتحكّم فيها بنجاعة : أي أنّ دورها سيكون تصحيحيًّا تارة وتعويضياً تارة أخرى.

أمّا بالنسبة لنا، اختارت الترجمة الفرنسية إبقاء التجاوزات اللغوية الواردة في النص الأصلي :

أمثلة :

1– تظهر اللاّنحوية (agrammaticatité) في الإستعمال الخاص والفريد (الجديد) لمفردتي «جُلماس» و«تكنبوتين» وهما من إبداع صاحب القصيدة. والعارف باللغة التارقية يدرك أنّ المقصود هو «تجلموست»[2] و«تكنبا» (ج تكمبوت)[3]، وأنّ هذه التحويلات تبرّرها ضرورة الجناس في البيت الأوّل والقافية في البيت الثاني :

جَانْ تكنبوتين داسنين إغير	جناس
ابّدَا يغمر يكّد إ**مناس** نكّ إدّاويغ ياخْمد كورا **دْ جلماس**	قافية

2– تظهر التناقضات الدلالية في شكل استعارات على مستوى البنية الداخلية لكلّ بيت. فلنحلّل مثلا البيت التالي :

أور تلا دْ بوطير دَ القطارة لّيغ مستلان ساتين أظهور	ليس لديها سوى بوطير والقطّارة لديّا شبابا يزيدون إبهارا	*Bouthir et Elguettara sont leurs uniques joyaux* *Et je possède des jeunes à la prestance redoublée*

نلاحظ تناقضا دلاليا في البيت الأوّل حيث كان بإمكاننا اقتراح ترجمة حرفية سليمة نحويّا مفادها :

Il n'ya ni «bouthir» ni «guettara»
Et je possède des jeunes à la prestance redoublée

(1) Riffaterre (M) : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p.37.

(2) اسم مفرد مؤنث يعني اللثام الذي يتلثم به الرجال.

(3) جمع مذكّر مفرده «تَكَنْبُوت» وهي قبّعة حمراء تعلوها خيوط كثيرة تسقط إلى الوراء. ولأهميته، أصبح هذا الإسم الجزئي يطلق على الثوب القناع بأكمله. يقابله «تَكَمسِين».

إذا كانت قراءة هذين البيتين بالنسبة لجمهور غريب عن السياق الأصلي لا تطرح أيّ إشكال فإنّها قد تثير تساؤلات لدى جمهور عارف بالثقافة التارقية : فلا احتفال للسّبيبة ممكنا في غياب مجوهرات رمزية كالبوطير والقطّارة أو طغيان هاته المجوهرات الرمزية والباهضة الأثمان.

لولا مساعدة حافظات هذا الشعر لما تمكنّا من معرفة هذا التفكك في المعنى ثمّ حلّه : فهذا البيت يحمل في طيّاته استعارة. كيف ذلك ؟

1– السياق الخارجي لهذا الملفوظ يفيدنا بالمعلومات التالية : أمّا المكان فهو مدينة « جانت » من بلاد التوارڤ. وأمّا الزمان فزمان الاحتفال « بالسبيبة ». والجمع من مشاركين ومشاركات يحضّرون للاحتفال بتهيئة الثياب الخاصة والجواهر والآلات... من بين هذه الجواهر نجد « البوطير » و « القطارة » المعروفين برمزيتهما : لا وجود للسبيبة بدونهما، تُؤكّد المشاركات ووجودهما في هذه النصوص دليل على ذلك لكن مترجمة النص العربي التي تحضر اللقاء وترى النساء مزيّنة بتلك الجواهر، تتساءل : لما النّفي إذا ؟ هنا بالذات يتبيّن إدراكها للاستعارة.

وهي تستعين بسياق الملفوظ والسياق ما وراء اللساني، تحاول صاحبة الترجمة العربية تجاوز التفسير الأوّلي للبيت : علماً أنّ المقصود هو المبارزة الشعرية التي يسعى كلّ من طرفيها إلى كسب رضا الجمهور ومساندته، ستُترك جانباً كل العناصر أو المدلولات التي ليست لها علاقة بباقي الملفوظ وبالسياق ما وراء اللساني لتحتفظ بـ « سيم » (وحدة دلالية) واحد : « الدّونية » وهي تنطبق تماماً مع موضوع الخطاب (تفيد الذمّ أو التهكم). بما أنّ العُرف لا يسمح بذمّ الخصم بصفة مباشرة، تستعمل الاستعارة لتُقبل الرسالة.

لكن الترجمتين العربية والفرنسية اتبعتا منهج الإزاحة (modulation) الذي يحدث تغييرا طفيفاً في الاستعارة:

تماهق	عربي	فرنسي
أور تلاّ دْ بوطير دَ القطّارة	ليس لديها سوى بوطير و القطارة (حرفيا : لا يوجد بوطير ولاقطارة)	*Bouthir et Elguettara sont leurs uniques joyaux*
ليغ مستلان ساتين أظهور	لديّ شباب يزيدون إبهارا	*Et je possède des jeunes à la prestance redoublée*

في هاته الحال تعتبر الترجمة تصحيحيّة. نلاحظ أنّ التضاد الدلالي (التنافر) يلعب دور الواصل الذي يدعو القارئ إلى مساءلة النص الذي يقرأه والذي يوجّهه إلى قراءات احتمالية أخرى. ينبغي على القارئ–المترجم للنص الشعري أن يعي بالطبيعة المزدوجة للدليل اللغوي وأن يعلم أنّ الشعر يعبّر عن المفاهيم بطرق « التوائية » : فالقصيدة تقول شيئا وتعبّر عن أشياء أخرى.

في نفس السياق، يشرح « سوتير » (Sauter) الدلالية قائلا :

« لا يمكن للدلالية أن تكون مجرد رسالة مقنّنة أحادية المعنى مكنونة في رمال المحاكاة الشعرية وساعية وراء التفسير ».

ونفهم من هذا كلّه أنّ ترجمة مؤشّرات الدلالية إنّما تعكس مستوى القراءة الذي يصل إليه المترجم، ذلك المستوى الذي يُسمح للقارئ المستهدف الوصول إليه.

2.1 ترجمة المعنى (الأسلوب)

إنّ الترجمة «الأسلوبية»، ونعني بها تلك التي تستهدف التكافؤات، لا تعدو (كونها) ترجمة خطيّة. فهي تظهر البعد المحاكى(تصوير الواقع) الكائن في النص البدائي. في هذه المرحلة بالذات من الترجمة، لم نطرق بعد أبواب الفنّ الخالص. غير أنّنا نعتقد أنّها خطوة أولى في نقل المعنى من لغة إلى أخرى. و«الإبداع» الوحيد المحتمل في هذا المقام هو أن يكون المترجم حرّا في اختيار الطرائق والصور الأكثر توافق. وهناك عنصر آخر يأتي لتكملة هذا الاختيار وهو ضبط العلامات من توقف وفواصل واستفهام وتعجّب. ونظراً لضرورتها في نقل المعنى وإدراك التنغيمية الشفاهية للنص تكون هذه العلامات التي كثيرا ما تعوّض ضعف الكتابة – من بين العناصر التنغيمية الأكثر استساغة لدى الشعراء ومترجميهم.

2- عضوية النصوص

يتيح لنا الجدول التالي تتبع حركات الأسلوب بين الترجمتين العربية والفرنسية.

Femmes de Zelouaz

Ya leili yâ Allah Ya leiliyyou
Yâ Allah ma dada Yâ Allah Oukha

Prions Allah pour qu'il nous range parmi les premiers.
Puissions-nous vivre jusqu'au jour de l'ultime rencontre,
*Pour voir les **kôra** aux fils scintillants,*
Pour entrevoir ces visages masqués d'hommes vigoureux.
***Bouthir** et **El.gettara** sont leurs uniques joyaux*
Et je possède des jeunes à la prestance redoublée,
*Ceux-là même qui accomplissent le rite de **t-enfer***
Avec leur coiffe hautaine.
*N'ayez crainte, ils sont vêtus de leur **abeider***
Et entament la danse guerrière.
*Nous entendîmes **doughia** menacer et jurer.*
Puissions-nous vivre jusqu'au matin pour nous y rendre.
*Nous devancerons **Barka**, l' " admiré " de tous.*
Le désir de celui qui voit, quel qu'il soit, est cet illustre spectacle.
*Quand **doughia**, démontée, menace et vocifère.*
Ainsi sommes-nous venus, amoureux, passionnés !
*C'est le grand jour de **Tarbouna** ressuscitée, glorifiée !*
Tant que je vivrai,
*A **doughia**, toujours règnera l'éloquence.*
Fort je suis malgré ma petitesse.
Tant que je vivrai,
Aux hommes d'El.Mihan, la bravoure je ne cèderai pas.
*Le mont **Abedda** est peuplé jusqu'à **Imnas.***
*A **Ahmed**, la **kôra** et le voile j'apporterai*
Ma pensée se paralyse, mon regard se fige.
*Nous attachons nos tuniques de **kôra** et prenons le milieu.*
***Aléchou**, dans sa brillance, n'a point de semblable.*
S'il atteint les nues, je voudrai qu'il me revienne.
*N'ayez crainte, filles de **Tarbouna** !*
***Didi** a fixé sa selle, puis quitté les lieux.*
*Arrivé, **Zender** a prêté serment.*
***Lamine** qui a mis dans la baratte…*
*Dis à **Fatima** que **ganga***
*sera bientôt à **doughia.***
Si je ne possède pas les verres, le plateau est mien.
Fais goûter ton thé aux invités.
*L'**Ahaggar** a vu, l'**Ahaggar** a su.*
Le droit revient aux ayants droit.
Voici le chef et voilâ ses hommes.
Voici le chef et moi sur ses épaules.
Comme s'il était mien et que je n'en ai nul besoin.
Le verbe s'évapore de sa bouche comme le thé de la théière.
Ses paroles lancinantes attisent le feu.
A toi et tes sœurs, il lance un défi.
Sa fortune ferait de lui un maître de serfs.
*Nul doute que les chameaux sont à **Ferrouane.***
***Mohammed** appelle son oncle.*
*On est au matin seulement, et **Abdellah** s'est déjà enivré de danse.*
***Ganga** et son statut sont préservés.*
***El.Hadj** sera loué durant neuf années.*
Partout où j'irai, je lui apporterai l'eau et le pain.
*Le chef a mordu son grand-père à **doughia**.*

شِيْت «زَلْوازْ» نساء «زلواز»

يَاللْيْلِي يَاللّه يَاللْيْلِيَسُو
يَاللّه مَادَادَا يَاللّه أُوخَا

نَتّارَ-سْ يَاللّه نَكّا مَقّالْ نطلب من اللّه أن نكون من الأوائل
نَدّارْ أَنّوسْ-سَ-رَازِيهَار وأن نحيى حتّى نأتي الجمع
أَتّيْنِينْ كُورَا دَغْ تُولاَل لرؤية «كورا» المتتابعة البرّاقة
أتّيْنِينْ مَزْجَالْ وَارَنْ سُوتَار لرؤية الرجال الأقوياء خلف الأقنعة
وَرْتَلاّ-دْ-بُوطِيرْ دَ-لَّقْطّارَة ليس لديها سوى «بوطير» و«القطّارة»
لّيغْ مَسْتلاّنْ سَاتِينْ أُظهُورْ لديّا شبابا يزيدون إبهارا
وَرْتَكّينْ تَنْقَارْ ارْتِينْ أَظهُورْ الذين يقومون بـ«تنفار» بافتخار
جَانْ تِكُونْبُوتِينْ دَاسْنِينْ إِغِيرْ واضعين قبّعات واصلة إلى عباب السماء
وَارْ تَشّوشْمَتْ جَانْ أَبَيدَرْ لا تقلقن فهم واضعين(مرتدين) أبيدر
اَمْدَانْ جْبَاسَنْ فُولْ امْجَر وكلّهم يرقصون من أ جل الحرب
نَسْلاَ دُوغِيّة يَمّوسْ تُمّازْ سمعنا«دوغيّة»تهدّد وتتوعد
كُودْ نَدّارْ-دْ-جَلْسِيتْ اَسِيدْنَاس لو نعيش للضّحى سنأتيها
نَزّيزَرْ بَرْكَا يَمُوسْ أونَاف نسق «بركا» الذي يحظى بإعجاب الجميع
أَيْلَنْ تِيطْ نِّيتْ يِرِي تَنْيَاسْ من له عيون يريد أن يأتي ليتفرّج
دوغيّة هانْغ إدكرانّيت وصلنا سخط «دوغيّة» وغضبها
مَافُولْ اِتِيدْنَّفَلْ هِيغْ تَلْغَا نَنّيتْ لذلك قد حضرنا ونحن مولعين بها
تبَدّي تَهَارّي دَغْ تَرْبُونَة هذه وقفة «تربونة» المتجدّدة(الممجّدة)
أكّيغْ دَارَغْ هِيغْ الدّنْيَا ما دمت على وجه هذه الدّنيا
أوَالْ وَاتّيبَا دَغْ دوغِيّـَة لا يضيع الكلام في دوغية
كُودْ جَزّولْ اِيرِي لّيغْ القِوّة لو كان عنقي قصيرا فأنا قويّ بعصبتي
أَكّيغْ دَارَغْ هِيغْ الدّنْيَا ما دمت على وجه هذه الدّنيا
أُو رِيَغْ يُو جَانّتْ الهِمّة لن أترك الشّجاعة لأيّ من أصحاب الميهان
ابّـدَا يَغْمَرْ يَكّدْ امْنَاسْ جبل «ابّدا» عامر(بالنّاس)حتّى «مناس»
نَكّ إِدَاوَيَغْ يَا احْمَدْ كُورَا-دْ-جُلْمَاس سأحضر لأحمد عباءة «كورا» واللّثام
نَكّونَانْ تَايتَاهِي تَنْخَاسْ شلّ فكري(من روعة ما رأى)
اَنّطْكَلْ كُورَا نّرِيدْ-دَ-امّاس نشدّ(عارضين) عباءات كورا ونأخذ الوسط
آلشّو يَرْغَا أُورْ يِلّي نْيَاسْ آلشّو البرّاق هذا ليس له نظير
كُودْ يَقّلْ-سِ-اغِيرْ رِيقّي ذْيَاسْ لو يصعد إلى السّماءأرغب في أن يحضر إليّ
أُورْ تشّوشْمَتْ شِيتْ تَرْبُوتَة لا تقلقن بنات(نساء) «تربونة»
ديدي يَقّنْ-تَ-تَارِيكْ يَقتَلاَ «ديدي» ربط الرّاحلة وغادر
آسْ يُوسَا زَنْدَرْ تَاهُوضِي يْجَا عندما وصل «زندر» أقسم قسمه
-دْ -لَمِينْ وَ -جّيهْ الشّكّوَى «لمين» من وضعت في الجراب
اَنَاسْ اِ فَاظِيمَةْ قْنْقَا قل لفاطمة أنّ «قنقا»
تَقّ نّيتْ تُوسَا دَغْ دُوغِيّة دوره قد أتى بـ«دوغيّة»
وَلّيغْ الكَاسّنْ لّيغْ الطّابَلَة إن لم تكن لديّ الكؤوس فلديّ الصينيّة
شَشّوتْ الشّاهِي نّمْ إِ الدّنْيَا اشربي شايك للنّاس
أهَقّارْ يَاوَيْتْ تَطّاوَنْ نّيتْ «الأهقّار» رأى بعينيه وأخذ الأخبار
الحَقّ اتّيلَنْ يَنَا-سْ -نّيتْ من له حقّ يأخذه
القَايدْ وَ -هِينْ الكَاسّنْ نّيتْ هذا القائد وهؤلاء رجاله
القَايَدْ وَارَغْ فُولْ زِيرَنْ نّيتْ هذا القائد وأنا فوق كتفيه(في حماه)
اَتنّيدْ وَاهِينْ- وَ-رْ هِيغْ تِين نّيتْ كأنّه ملكي ولا حاجة لي به
جَمّاضْنَتْ-سِ-ايمِي دَ الصّخّانْ نّيتْ تخرج الكلمات من فمه كالبخار من إبريق
تَهُوهَا ايمِي ايهَا مِتْرَا تخرج الكلمات من فمه الفاغر بقدر متر كاللّهب
يَنْزُورَامْ أتّوْضَضْ كَمْ-دَ-يِشْمَامْ يتحدّاك أن تصليه أنت وأخواتك
يَلاّ أُورَغْ آزْرَفْ وَايْزَهْ إِكْلاَنْ لديه من الذّهب والفضّة ليشتري العبيد
أَبَيّنَاسْ امْنَاسْ هَانْ فَرْوَان من المؤكّد أنّ الجمال موجودة بـ«فروان»
مُحَمّدْ يَغْرِيتْ عَمّي نّيتْ محمد ينادي عمّه
يَغْيُويْ عَبْدْ اللّه عُورْ اجّلْسِيتْ تخم عبد اللّه عند الضّحى من الرّقص(بالسبيبة)
قْنْقَا يُوقّزْتْ دَقْ نّيتْ حوفظ على «قنقا» وعلى مكانه
تَامُولِي-نَ-الْخَاجْ تَزّا وَتْيَانْ الثّناء على الحاج يدوم تسع سنين
اِهِي كّيغْ جّيغَاسْ الزّادْ دَ مَانْ أينمأذهب آخذ له الزّاد والماء
إِدِيدْ القَايَدْ أجَدّ نّيتْ عضّ القائد جدّه عند الهزيمة(بـ«دوغيّة»)

Femmes d'El.Mihân	شيت(الميهان)	
Ya lleili Yâ Allah Ya leiliyyou **Yâ Allah ma dada Yâ Allah Oukhâ**	**اَللّيْلِي يَالله يَاللّيْلِيْشُو** **يَالله مَا دَادَا يَالله أُوخَا**	
Implorant Allah d'être parmi les premiers	نَتّارَسْ يَالله نَكّا مَقّـــالْ	نطلب من الله أن نكون من الأوائل
Puisse-t-il nous donner le souffle pour assister à la rencontre	أُوفَاذْ نُونْفَاسْ أَرَازِيهَـــارْ	وأن يمنحنا النّفس لحضور الجمع
Pour voir les tuniques de Koras briller et défiler,	أَتّيْنِينْ كُورَا دَاوْ تُـــولاَلْ	ورؤية عباءات « كورا » تبرق وتتتابع
Pour voir ces tuniques vibrantes et transparentes.	اَتّيْنِينْ تِكَمْسِينْ وَارَنْ تُـــولاَلْ	ورؤية العباءات خفّاقة شفّافـة
"Ettels" que nous avons mis puis délaissé sciemment.	الطّلْسَنْ نُوسِينْ نُويِينْ نَسّانْ	« الطّلس » التي وضعناها وتركناها على علم
Grande fut notre jalousie,	نُوسِمِينْ هُلاّنْ أُوجِي سُلاّن	غرنا كثيرا وليس قليلا
Et nous devîmes comme des flots diluviens.	نَمُوسْ انْجِي وَانْ –نَ -طّوفَانْ	وأصبحنا كوادي الطوفان(المتلاطم)
Cette fille a commis un acte licencieux.	تَ-رَغْ تَانُوبِتْ تَكْنَى مَسُّو	هذه الفتاة قامت بفعل مشين(مخلّ بالحياء)
S'il guérissait de sa colère, les eaux du puits en refroidiraient.	كُودْ يَزّي اذْكَارْ سَسْمَضْ-سَ -آتُو	لو يتعافى من غيظه يبرّد مياه البئر
Si tu as l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant,	كُودْ تَكْنِيدْ آهَرْ نَكْنَامْ اِيلُو	لو تتأسّـد(علينا نتفيّل نحن النّساء)
Et nous te frapperions de nos cornes de taureau.	نَكْنَامْ اِسَنْجَاسْ إِرَاغْ-نَ -اسُو	وننطح مثل الثّيران
A toi, je réciterai le verset de Yacine et la Fatiha.	أَمَغْرَغْ يَاسِينْ مِيغْ الحَمْدُو	أقرأ لك سورة ياسين أو« الحمد »(الفاتحة)
Nos habits brillants d'aléchou nous distinguent,	نَغْهَامْ-سِ-لَشّانْ-سْ -نّفْرُو	نتميّز بأغطية « آلشّو » المنعكسة على العيون
Puis s'enfalmment au vent.	يُومَاسَامْ تِمْسِي فُولْ اِجَا آضُو	ويصبحن كالنّار المتأجّجة بفعل الرّيح
Si tu y mettais le plus mortel des poisons,	كُودْ تَكْنِيدْ السّمّ مِيغْ السَّمُّو	لو تضع السّمّ أو السّمّ الزّعاف
A toi, je réciterai le verset de Yacine te la Fatiha.	اَمَغْرَغْ يَاسِينْ آرْ الحَمْدُو	أقرأ لك ياسين والحمدو(الفاتحة)
Tahar a fait le serment	الطّاهِرْ ايهَضْ تَاهُوضِي نِّيت	أقسم الطّاهر قسمه(أغلظ الإيمان)
Que le sommeil ne vaincrait pas ses paupières,	اِيضَسْ كُودْ يَغْرَزْ تِيطْ نِيتْ	أن لا يأخذ النّوم أجفانه
Tant qu'il n'aurait pas vengé son ami,	كُودْ بَاتْ يَرّيغَا اَمِيدِي نِّيتْ	إن لم يثأر لصاحبه
Et expulsé Zelouaz de ses terres.	اَدْيَسْتَغْ زَلْوَازْ دَغْ كَالْ نِّيتْ	ويخرج « زلواز » من أرضه
A genoux, il escaladera ***Tehidjel****,*	يَاوَنْ تِهِيجَالْ-دْ-فَاذْ نِّيتْ	ويصعد « تهيجال » على ركبتيه
Les pieds nus,	إِفَكْلاَنْ وَرْهِينْ اِضَارَنْ نِّيتْ	وليس برجليه نعال
Avec sa tunique de Kora sur les épaules,	كُورَا يَسّنْسِيتْ فُولْ زِيرْ نِّيتْ	واضعًا عباءته(كورا) على كتفيه(عازما)
Alors que l'ennemi dort à poings fermés.	مّكْسَنْ يَقّنْ تِطَّاوَنْ نِّيت	والعدوّ مغمضا عينيه
Mon chef est digne d'estime et de gloire.	القَايَدْ وَانِينْ بِسْمِ اللّـه	ائدي هذا يعجب له
Al.Mokhtar aurait plus d'une histoire à raconter.	مَا نَامْ المُخْتَارْ يَلاَ آنْهِي	ربّما للمختار معاني وحكايات
Si on lui brisait la moelle, bleue on la trouverait.	كُودْ تَرْزِيدْ أَدُوفْ نِّيتْ سَجْنِي	لو كسرت نخاعه وجدته مزرقّا
Les ***Gâdji*** *lui apportent leur soutien,*	اَبْدَادَنْ غُورَسْ كِيلْ انْ قَاجِي	يقف عنده ناس قاجي (يساندونه)
Abdidi *et son frère* ***Ablâhi****.*	**اَبْدِيدِي-دْ-نْيَاسْ اَبَـــلاّهِي**	« ابديدي » وأخيه ابلاّهي

(1) « تهيجال » : اسم جبل بزلواز .

(2) « سجني » : اللون المزرقّ بفعل النيلة، وهذه كناية على عالم الدّين، المتفقّه فيه، ورمز القلم والحبر.

(3) « ان-قاجي » : كناية على المنتمين لقبيلة « اجضانارن » . « ان-قاجي »، بمعنى من يستهلكون حبوب البشنة . وهذه إشارة إلى كون هؤلاء، أفراد قبيلة اجضانارن » لم يكونوا يملكون شيئا بجانت، بل كانوا يقايضون كيل جانت ببضائع مجلوبة من الآير بالنّيجر، مقابل التّمر، والمواد الزّراعيّة، ونتج عن هذا شكل من أشكال الممازحة « تكتشوت » الذي تناولناه في مقال على حدى.

(4) « بديدي » و« آبلاّهي » : أسماء أعلام تخصّ أفراد القبيلة المذكورة أعلاه.

Poème commun aux femmes des deux camps	قصيدة مشتركة بين نساء الفريقين	
Les femmes au scraf tappent des mains.	أَقْسَمَتْ شِيتْ سَكْرَافْ	صفّقن نساء « **سكراف** »[1]
Mohamed se tient sur les cimes d'Ahras.	مُحَمَّدْ يُورْ-دَ -هْرَاسْ	محمّد واثق في « **اهـراس** »[2]
Nous apprîmes que les Imnân sont à Tisras.	نَسْلاَ اِمَنَانْ هَانْ تِسْرَاسْ	سمعنـا أنّ « **الامنان** »[3] « **بتسراس** »[4]
Et nous commençâmes la danse de la Sebeiba.	نَكْنَى اَرَوَاضْ نُوصَابَاسْ	فقمنا برقصة « السبيبة »
Malheur à sa mère, reine de la médisance !	وَا يُوزَمَنْ تُوكَلْ مَـاسْ	ويـح أمّـه النّمّام**!**
Loué soit Assedik !	آرْ ا الصَّدِّيقْ نْهِيغَاسْ	وعلى الصدّيق أثنيت
Bénis soient les hommes d'honneur et de gloire !	إِوِينْ اِزِيرْ إِوَالَنْ	يا سلام على أصحاب الهمّة
Connaisseurs de la danse et de la ronde.	يَسَّانْ جَابِيسْ اِدْرَارَنْ	يعرف الرّقص والدّوران
Et ce voile, objet de litige.	إِوَانْ –نَ-شَّاشْ يَمَّسْتَنْ	ذلك الشّاش المتنازع عليه
L'abrogh est le bien de son propriétaire.	اَّانْ-تَ -بْرُوقْ تَّيلَنْ	لباس « **آبروغ** »[5] لمن يملكه
Jusqu'à la sublimation de vos désirs vous vivrez,	اتَّغْلَلَمْ تَغْـرَادمْ	ستعشن حتّى تحقّقن الأماني
Et comme hier, entrerez dans la ronde.	اَتَّغْلَيَمْ وَانْ نَازَّلْ	وتدرن مثل الأمس
A l'an nouveau, nous y reviendrons.	وَانْ تَنَيَغْ نَسِّيكْلَاسْ	العام المقبل نأتيه(الاحتفال)
De nos tuniques, vêtus (takerbest)	يَلْسَا سْنَاتْ-سَ -كَرْبَاسْ	لابسـا غلالتين
Et de nos shemla (ornement).	اِسِيوَارَسْنَتْ تَايْلاَلْتْ	ومن فوقهما شملة(للزّينة)

Femmes d'El.mihan	نساء الميهان	شيت الميهان
Hélé hélé Hélé Khaîli ***Khaîli hélé Arani I-llen***	**هيلي خَايْلِي** **آرَنِي اَيْلَلاَنْ**	**هيلي هيلي** **خَايْلِي هَيلِي**
Hélé hélé *Les écorces de grenade.*	قشور الرّمّـان	هيلي هِيلِي تَزِيجِي-نَ-الرُّمَّانْ
Khaîli hélé *Dont le jus filtre, semblable au miel.*	تسيل مياهها كالعسل	خَايْلِي هِيلِي تَفَايَتْ-وَانْ -امَانْ
Hélé hélé *Loin de moi l'amertume et la colère.*	لا انتكس ولا أغضب	هيلي هِيلِي وَارْ يَجْرِيوْ - وَ-يْلِيـلِي
Khaîli hélé *A l'ombre je ne resterai point.*	ولا أقعد بالظّل	خَايْلِي هِيلِي وَارْ كْلِيغْ دَاوْ تِيلِي
Hélé hélé *Serions-nous des loups*	لسنـا بذئاب	هيلي هِيلِي وَ -نَمُوسْ ابَقْـانْ
Khaîli hélé *Terrés dans les jardins ?*	قابعين في البساتين	خَايْلِي هِيلِي وجَانَّنْ دَاوْ فَرْجَانْ
Hélé hélé *Tous envient les gens d'El.Mihan,*	الكلّ يشتهي أصحاب الميهان	هيلي هِيلِي دِيرَانْ كِيلْ الِميهَانْ
Khaîli hélé *Lorsque d'aléchou, ils se voilent le visage.*	إذا لبسوا لثام من قماش آلشّو	خَايْلِي هِيلِي كُودْ لْسَانْ الشَّانْ

(1) « **سكراف** » : كلّ تلك الزّينة المختلفة المركّبات، والتي توضع على الشّعر. وسكراف لفظ يطلق على التّسريحة كاملة، والتي ترمز للنّساء ذوات المكانة العالية.
(2) « **اهراس** » : جبل « بالتّاسيلي »، أخذت إحدى القبائل اسمها منه، وهي قبيلة « كيل اهراس ». وهذه الأخيرة تنتمي لقبيلة الأوراغن المقابلة لقبيلة الامنان.
(3) « **امنان** » : بمعنى السّلاطين، وهم من الأشراف بالآزجر، وكانت سلطتهم تشمل « الأهقّار، وذلك قبل الحروب والإنفصال. كما تعني كلمة « امنان » –في اتماشق « كيل اضاغ » السّمك، وربّما أطلقت عليهم التّسمية، لمزاولتهم مهنة الصّيد في السّابق.
(4) « **تسراس** » :اسم مكان.
(5) « **ابروغ** » : اسم لباس منسوج، وهو عبارة عن قطعة مستطيلة الشّكل، تلبسها النّساء في المناسبات، دون خياطة بل بواسطة مشابك.

2- تشاكل النصوص

جاءت كتابة نصوص السبيبة عبر تنظيم مادي يستحضر إلى حدّ كبير شكل القصيدة العربية القديمة.

وربّما كانت الميزة الأولى التي يمتاز بها نص «تماهق» المكتوب هي **منطق التتابع**[1]. وإذا كان هذا الأخير ضروريا في تناسق النص البراڤماتي فالقصيدة الشفاهية لا تعره سوى دوراً ثانويّا. فاللُّبس الذي ينجم عن غياب الكلمات الواصلة أو الروابط في النص الأصلي لا يمكن اعتباره عيبا بل غاية في ذاتها. أمّا أغلبية عناصر التنسيق فكانت من صنع الترجمة التي رأت ضرورة إدراج بعض العلامات التوليدية للمعنى: فالعلامات تخدم «موسيقى» النص الشفاهي وتنظّم المعاني وتحفر مناسكا للقراءة :

«إذا احتشمت فلا تختفي عن مرأى الكتابة وكان دورها نقش شبح الكلمات، وإذا كُتمت فلتستردّ للكلمات نفسها المهدور وللّسان حركاته ونبضاته، وإذا أُبطلت أعادت للحبر سحر التركيب وقدّمت النص كبيت سرّي اختزلت فيه آلاف المعاني لتُختار عن طريق الحدس»[2].

نستنتج من هذا أنّ استعمال العلامات الخاصة في الكتابة أمر ضروري في تحديد الوحدات النغمية داخل لغة التلقي. وعيا منها بهذه الضرورة، حاولت الترجمة (الفرنسية بالخصوص) الحفاظ على كلّ «*وحدات الفكر الواردة في الرسالة*»، مع استبقاء شيء من اللُّبس الأصلي والتقطّعات الدلالية فيه من انتظام وفوضى، ماضٍ ومضارع، صريح ومُضمر.

(1) منطق التتابع : إجراء خاص يستعمل في تنسيق الجمل بالترابط والتجاور. ويعني هذا أنّ الشعر الشفاهي يلجأ هنا إلى منطق المجاورة دون استعمال كلمات الربط والوصل بين الأبيات.
(2) Voir site BNF. fr : L'aventure des écritures : fixer la parole.

1.2 الأسلوبية المقارنة

إن التحوّلات الأسلوبية (من لغة إلى أخرى) التي نتولى دراستها تتعلق أساسا **بالإزاحات** الحرة (modulations libres) التي أتت بها ترجمة أشعار السبيبة.[1] ولا ننسى أن **الإزاحة** في مجال الأسلوبية المقارنة هو «تغيير في وجهة النظر».[2] إلا أن التغيير في الرسالة (le message) يختلف عن التغيير المعجمي (lexical) أو التركيبي (syntaxique) باعتبار أنه لا تملية حاجة بنيوية بقدر ما هو متعلق باختيار المترجم في تجاوز المستوى السطحي للكلمات. إن التغيير المعجمي ينتهي إلى الجمود، بينما التغيير في الرسالة يمتاز بأكثر قابلية للتصرف. لهذا اخترنا الغيير الحر من بين سائر الأشكال الأخرى. وهذه المناهج التي عرضها علينا «ڤينيه» و«دربلنيه» (Darbelnet و Vinay) من خلال تصنيف خاص ليست حلولا جاهزة للترجمة، بل إنها علامات تساعدنا على التأكد من صحة الترجمة أو الخطإ فيها. وإذا تمكنا من هذه المناهج، فإن تذليل بعض الصعوبات المتعلقة بالتباين البنيوي والثقافي للغات يصبح أمرا هيّنا.

ويشمل تصنيف الإزاحة (modulation) التي اقترحها علينا «ڤينيه» و«دربلنيه» (Darbelnet وVinay) :

1– استبدال المجرد بالملموس (العام بالخاص)

2– الاستبدال التفسيري (modulation explicative)

3– الجزء بالكل

4– الجزء بجزء آخر

5– قلب الألفاظ (renversement des termes)

6– إيجاب الشيء بنفيه (le contraire négativé)

7– من المبني للمجهول إلى المبني للمعلوم أو العكس بالعكس (du passif à l'actif)

8– المكان بالزمان

9– الفواصل والمسافات (Intervalles et limites)

10– تغيير الرموز (changement de symboles)

وتجدر الملاحظة إلى أن مناهج الترجمة هذه تذكرنا بمناهج البلاغة rhétorique الكلاسيكية، بحيث يمكن أن نجدها في اللغة الواحدة.

فالمنهج الأوّل على سبيل المثال، أي استبدال المجرد بالمادي أو الملموس (أو العام بالخاص)، يحيلنا إلى المجاز المرسل[3] (métonymie)، في حين أن المنهج الثالث يذكرنا بنوع خاص من المجاز المرسل[4] (Synecdoque)، والسادس إلى إثبات الشيء بنفيه (litote)[5]، والتاسع بالكناية عن الصفة (Métalepse)[6]، الخ.

---

(1) لن نتطرق إلى التغييرات التركيبية الثابتة، أو المعجمية، التي نطلق عليها اسم معادلات في دراستنا هذه.

(2) Op.cit., p.233.

(3) المجاز المرسل يسمح بتسمية الشيء باسم جزء أو عنصر من نفس المجموعة بموجب علاقة واضحة. ونجد بعض أنواعه في: السبب مكان المسبب، الآلة مكان مستعملها، المسبب مكان السبب، الحاوي مكان المحتوى، المكان بمعنى الشيء، الرمز بمعنى الشيء، المادي مكان المعنوي، الشيء بمعنى الإنسان، ألخ.

(4) المجاز المرسل هو أسلوب يُنسب من خلاله لكلمات من الجملة ما هو منسوب إلى كلمات أخرى منها دون أن يدي ذلك إلى اختلاط في المعنى.

(5) الإثبات المنفي هو تعبير ناقص للدلالة على ما هو أكثر. وإثبات الشئ بنفيه يتخذ أشكال التخفيف atténuation ، بما في ذلك التورية التي يقصد بها إخفاء القبيح، ولا سيما من ذلك نفي العكس في اللغة العادية. ويعرّف بعض المنظرين الإثبات المنفي بمزيج من الإسهاب والسخرية معا.

(6) الكناية عن الصفة Métalepse هي ضرب من الكناية.

وتدليلا على هذا، نقترح تحليل الأمثلة القليلة التالية نُتبعها بتعليق وجيز حول استعمال هذا الشكل الأسلوبي أو غيره :

جان تكنبوتين دا سنين إغير ألشّو يرغا أور يلّي نياس نكونان تيتاهي تنخاس أبيَّناس إمناس هان فروان تارغ تنوبت تكنا مسو كود تكنيد آهر نكنام إيلو أتينين كورا دغ تولال أور تلا د بوطير د لقطارة أبدا يغمر يكاد إمناس	واضعين قبعات واصلة إلى عباب السماء ألشو هذا ليس له مثيل شلّ فكري [من روعة ما رأى] من المؤكد أن الجمال موجودة بـ « فروان » هذه الفتاة قامت بفعل مشين لو تتأسد علينا نتفيل نحن النساء لرؤية كورا المتتابعة البراقة ليس لديها سوى بوطير و القطارة جبل « أبدا « عامر [بالناس] حتى « مناس »	*Avec leurs coiffes hautaines* *Aléchou, dans sa brillance, n'a point de semblable* *Mon regard se fige, ma pensée se paralyse* *Nul doute que les chameaux sont à Ferrouane* *Cette fille a commis un acte licencieux* *Si tu as l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant* *Pour voir les koras aux fils scintillants* *Bouthir et El. Gettara sont leurs uniques joyaux* *Le mont Abedda est peuplé jusqu'à Imnâs*

نلاحظ أن المبالغة (hyperbole)[1] الواردة في البيت العربي « **واضعين قبعات واصلة إلى عباب السماء** » قد حل محلها مجاز مرسل خاص وهو المعاوضة hypallage[2] في التركيبة "*Avec leur coiffes hautaines*." وقُصد بالنقل الحر (transposition libre) في استعمال الصفة « hautaines » تفعيل ذاتية المترجم الذي اتّخذ موقفا. كما أن الصفة « hautaines » مثلها في ذلك مثل المبالغة في قول الترجمة العربية : « الواصلة إلى عباب السماء »، هما عنصرا إشارة (déictiques) باعتبارهما يعبران عن وجهة نظر ذاتية.

واستُعملت البنية الثلاثية في البيت الفرنسي : « *Aléchou, dans sa brillance, n'a point de semblable* » للتعبير عن المبالغة. أما عبارة : « *n'a point de semblable* » ، فجاءت لدّلالة على الحصر (exclusive).

ولقد قوبلت المعاوضة الواردة في الترجمة العربية في صيغة المجهول/اللاشخصي، بمعاوضة مضاعفة(double hypallage) في النص الفرنسي، حيث حيّن الفعل (جاء في صيغة المضارع) :« *Mon regard se fige, ma pensée se paralyse* ». استعمال الحاضر هنا جاء أيضا عنصر إشارة .

أما الإثبات(assertion) المستعمل في النص الأصلي قد قابله إثبات الشيء بنفيه(litote) في : "*Nul doute que les chameaux sont à Ferrouane*" فإيجاب الشيء بنفيه (le contraire négativé) كان اختيارا واعيا من المترجم؛ وقد كان له أن يعبّر عن ذلك بـ : « *Les chameaux sont à Ferrouane* ».

في هذه العبارة الملطّفة (atténuation) « *cette fille a commis un* ***acte licencieux*** » ، جاء استعمال التورية (euphémisme) بدافع أخلاقي. فعلى قبح هذا الفعل وذمامته الواضحين، ارتأى المترجم استعمال عبارة أكثر دماثة. والقصد ليس استنكار هذا الصنيع فحسب ؛ بقدر ما هو إشارة ملطّفة إلى ظاهرة قد تحدث قلاقل وضجة ضمن المجموعة.

ونلمس ضربا خاصا من الاستعارة (métaphore)[3] في قوله :

« *Si tu as l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant* » ، تمثّلت في الجسارة l'audace، تجلى لـ نا من

(1) المبالغة هي الإفراط أو الإجحاف في حقيقة الأشياء بغية التأثير. وهي تُستعمل للإفراط أكثر ما تُستعمل للإجحاف أو التقليل.
(2) المعاوضة hypallage هي صيغة تركيبية تُنسب بواسطتها لكلمة ما أو عبارة ما يجب أن يُنسب إلى كلمة أخرى من نفس الجملة فتتغير بواسطتها العلاقات المنطقية القائمة بين عناصر الجملة.
(3) الاستعارة هي أكثر أنواع المجاز إتقانا، لأن المرور من معنى إلى معنى آخر جاء نتيجة عملية ذاتية مبنية على الانطباعية أو التأويل، وهو ما ينبغي على المتلقّي الوقوف عليه أو حتى إدراكه.

خلال استعمال لفظين ذوي بعد رمزي، ألا وهما: الأسد lion و الفيل l'éléphant. إن المبالغة (hyperbole) التي ظهرت في الترجمة العربية في اشتقاق فعلي « تأسّد » و« تفيّل » والتي تعتبراقتصادا للكلام، قد قابلها نقل (transposition) بدا ضروريا في النص الفرنسي، لكنه كان اختياريا بالنسبة إلى العربية، باعتبار أن لها حرية الاختيار بين النسخ (le calque) والنقل.

ونرى أن استعمال الإطناب (étoffement) قد سمح بالتأكيد على جزء من الكل: « *Pour voir les koras **aux fils** scintillants* ». فإذا ما نحن أردنا اعتماد ترجمة حرفية صحيحة ، كانّا نكتفي بالقول: « *Pour voir les koras scintillantes* ». والحقيقة أن الترجمة في الصيغة الأولى قد أدت إلى انزياح(écart) ليس باستعمالها المادة مكان الشيء فحسب، وإنما أيضا بحذفها جزئية كانت موجودة بالنص الأصلي. والمادة المعنية، وهي « الخيوط » (les fils) التي « تلهم » مخيلة المترجم، قد تفيد ضمنيّا « défilement » الذي عبر عنه في النص الأصلي، حيث كان كذلك بإمكاننا اقتراح ترجمة حرفية صحيحة بقولنا : Pour voir défiler les koras scintillantes . ثم إن إضافة كلمة « joyaux » (حلي) في البيت : « *Bouthir El. Gettara sont leur uniques joyaux* » هي تصريح جاء للتأكيد على خاصية التشاكل (isotopie) الموجودة في الاحتفال .كما اعتُمد إيضاح آخر إختياري تجلّى في : « *Le mont Abedda est peuplé jusqu'à Imnas.* » واختيار هذه الصيغة من الترجمة يبرز تلاعبا ومراوحة بين التلميح والتصريح.

إن التشخيص (personnification) بالمعنى المعروف لدى البلاغة الكلاسيكية هي لازمة من لوازم هذا النص :

اناس افاضمة قنقا تق النّيت توسا دغ دوغيّة دوغية هانتّغ ادكرا نتّيت أهقّار يوّايت تطّاون النّيت تهوها ايمي ايها مترا	قل لفاطمة قنقا دوره أتى بدوغية وصلنا سخط دوغية و غضبها أهقار رأى بعينه و أخذ الأخبار تخرج الكلمات من فمه الفاغر بقدر متر كاللهب	*Dis à Fatima que ganga sera bientôt à Doughia* *Quand Doughia, démontée, menace et vocifère* *L'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su* *Ses paroles lancinantes attisent le feu*

نلاحظ أن ورود « قنقا » ganga ، في البيت الأول من الترجمة الفرنسية، فاعلا للفعل « être »، لم يضف عليها بعدا تشخيصيا فحسب، وإنما أُنزلها منزلة « اجتماعية » مرموقة : « *Ganga et son statut sont préservés* » وكانت دوغية، وهي الإطار المكاني للاحتفال، هي الأخرى موضوع تشخيص بالبيت الثاني. وربما اعتبرنا الحرف الاستهلالي (majuscule) الدال على العلميّة (في كلمة دوغية) نوعا آخر من التأكيد.

أما في البيت الثالث: « *l'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su* »[1]، وأمام المعادلة التي نشأت عن اختيار نفس هذين المؤثرين الأسلوبيين، أي المجاز المرسل (métonymie) (أو التجريد abstraction) والتشخيص personnification، نرى الترجمة الفرنسية قد كلفت نفسها عناء صيغة أخرى تتمثل في التكرار الاستهلالي anaphore[2]. وكانت الغاية من تكرار الاسم الفاعل « Ahaggar » إيجاد نوع من التناظر (Symétrie).

الحق ا تلاّن ينّاس النّيت أهقّار يوّايت تطّاون النّيت	من له حق يأخذه الأهقار رأى بعينه و أخذ الأخبار	*Le **droit** revient aux ayants **droit*** *L'**Ahaggar** a vu, l'**Ahaggar** a su*

(1) تعني كلمة أهقار فيما تعنيه سكّان أوناس الأهقار، أي الأهقارن (نسبة إليه).
(2) التكرار الإستهلالي هو تكرار الكلمة في مستهل عناصر عديدة من الجملة (أو البيت) بغية تأكيد المعنى أو إحداث توازن.

ونجد في البيت التالي من النص الفرنسي تكرارا آخر :

لقد ورد التكرار ها هنا على شكل « ردّ الصدر على العجز » (épanadiplose) في قوله : « *le droit revient aux ayants droit* » وعلى شكل تكرار استهلالي (anaphore) كالذي وقفنا عليه في : « l'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su » . وهنا مرة أخرى، جاء التكرار لتأكيد المعنى وإحداث التوازن .

Si tu as l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant *Les écorces de grenades,* *dont le jus filtre, semblable au miel* *Lamine qui a mis dans la* baratte…	لو تتأ سّد علينا نتفيّل نحن النّساء قشور الرّمّان تسيل مياهها كالعسل لمين من وضعت في الجراب . . .	كود تكنيد آهر نكنام ايلو تزجّي ن الرّمّان تفايت وان امان د لمين وجّيه ن الشّكوى . . .

أما الحذف (ellipse) ، فقد تجلى لنا في هذه الأبيات الثلاثة :

إن العبارة المحذوفة في قولنا : « *Si tu as l'audace du lion, à nous celle de l'éléphant* » هي : « *nous avons l'audace* » . كماتوقفنا على شكل مختلف من الحذ ف في : *les écorces de grenades, dont le jus filtre, semblable au miel* ، ومرة أخرى أيضا في : *Lamine, qui a mit dans la baratte . . .* فكلا هذين البيتين يحتوي على تركيبة ناقصة . وهكذا تُركت للقارئ مهمّة تخيّل المعنى المُضمر (le sous-entendu) . لكن المُضمر في البيت الأول لا يُفهم بما يُفهم عليه في البيت الثاني، إذ هناك اختلاف من حيث التضمين (connotation) :

فبنية الإضمار ومحله في البيت الأول يصنّفانه ضمن مجموعة الاستعارات (métaphores) التي أصبحت نوعا من الرواسم (clichés)، قد تُستعمل كعبارة استهلالية في بعض القصائد . أما في البيت الثاني، فالمعنى الضمني جاء جزءا لا يتجزأ من النص . إذ يجب البحث عن روابط المعنى في المحيط الخارجي للمتن . فإذا ما تتبعنا مراحل تطور السرد، لاحظنا وجود علاقة تربط « ديدي » *Didi* الذي رحل عن الديار (*qui a quitté les lieux*) بـ« لمين » *Lamine* التي وضعت في الجراب . (*qui a mis dans la baratte*) .

وفي هذه النقطة ذاتها ، يتجلى أن الترجمة الفرنسية تهدف إلى إحداث تأثير على القراءة حتى وإن كان ذلك بوسائل مختلفة . فالنقل (transposition) والإزاحة (modulation) ضروريان . وإحداث المؤثّر أمر واضح، تجلى لنا مثلا في المبالغة (hyperbole) وإيجاب الشيء بنفيه litote الذين تعتبرهما البلاغة من بين أساليب التأكيد .

2 . 2 ترجمة الدلالية (signifiance)

توافق مقولة « ريفاتير » (Riffatere) الفكرة التي مفادها أن للغة الشعرية تستعمل كلاما تضمنيا connotatif :

« يضطر القارئ المترجم إلى الوقوف على السبب الذي تعمد اللغة الشعرية من ورائه إلى التلاعب بالكلام . وينبغي أن يبحث من خلال نظام المرجعيات (systèmes de références) الداخلي من كلمة إلى أخرى عن التفسيرات التي لا يمكنه أن يجدها لا في النظام الداخلي للغة ولا في المعاني المبنية على المرجع (. . .) . فهو يرى النص بأكمله مجازا (trope) – الشيء الذي يعد ميزة من ميزات (modalité) التجربة الأدبية » .[1]

(1) Riffaterre (M) : op. cit., p.172

ويظهر لنا هذا في نصوصنا من خلال تضمينات (connotations) داخلية وخارجية. أما التضمين الخارجي فيوقظ مضمّنات لا تمت بصلة إلى علامات النص، باعتبار أنها تبني علاقة بين جملة من عناصرها وبين واقع مختلف عاشه أو أدركه المتلقي. إن المحور الاستبدالي (paradigmatique) هو المكان المناسب لانفتاح النص على واقعه الجغرافي والتاريخي والاجتماعي. ولقد سبق أن عرضنا أمثلة عديدة لذلك. وأما التضمين الداخلي فيرتكز على العلاقات التركيبية (syntagmatiques) الخطّية (linéaires). وكثافتها هي دليل على أدبية النص وبالتالي على شاعريته.

وعلى الرغم من أن البلاغة التقليدية تحتوي على أنماط أكثر شمولا للصورة البيانية (figure)– تحليلها للاستعارة (métaphore) والمجاز المرسل (métonymie) والكناية الإحتوائية (synecdoque) وإيجاب الشيء بنفيه (litote) والمبالغة (hyperbole) والمعاوضة (hypallage)، إلخ... فالتداولية اللغوية تمكنت من توسيع حقل الدراسة لتشمل ظواهر أخرى مثل التضمين (connotation) والمجاز (trope)، وكلّها من الإضمار. سنحاول في هذا السياق تحليل بعض الأمثلة استنادا إلى تعريف «پيتار» (Peytard)[1] للتضمين وتنميطيّته.

إن النصوص المترجمة، التي وردت في شكل كتل فريدة[3] (غير مقطعية) ووجود الخط التيبوغرافي (ligne typographique) وقوافٍ غير منتظَمة والسجع و غيره من أوجه التكرار، كلها تذكّر القارئ النبيه بنَظم شفاهي الأصل مرموز. إنّ تفكيره في نظم غنائي أمر ممكن للغاية إذا ما أخذنا في الحسبان وجود عبارات استهلالية وتكرار غير منتظم لبنيات تركيبية بأكملها.

ولئن اتّبعت كلتا الترجمتين ترتيبا تيبوغرافيا، فإن الإيحاءات مختلفة في كلتيهما. على أنّ القارئ غير الخبير للنص الفرنسي يعسر عليه اكتشاف هذا الترتيب.

يمكننا ومن خلال البيت الأوّل وحده الوقوف على ثلاثة أنواع من التضمين على أقل تقدير :

أ -تضمين الدال (Connotation du Signifiant)

في مادة (substance) كلمة أهقار Ahaggar نفسها، فإن حرف A الاستهلالي هو صائت ممدّد يوحي بامتداد هذه الكتلة الجبلية عبر ألاف الكيلمترات المربعة .كما أن مضاعفة حرف الـ g في نفس هذه الكلمة، والتي هي علامة تأكيد، توحي لنا بالقسوة. ثم إن وجود الصّائت الطويل قد يدلّ على امتداد الصحراء المتناهية الأطراف.

ب– التضمين البنيوي (Connotation Structurelle)

وفي نفس هذا البيت الأول نجد تضمينا مختلقا من النوع البنيوي الخارجي، أي تضمينا ذا علاقة بشكل التعبير وشكل المحتوى، قد يؤول بالمتلقي إلى التفكير في اشتقاق (dérivation) أو شبه مرادف متمثل في كلمة Ihaggaren المقصود بها نبلاء الأهقار.

ج– التضمين المرجعي (Connotation Référentielle)

يثير هذا النوع من التضمين ذاكرة المتلقّي للأثر الأدبي ويذكي تجربته. فعلاوة عن التأكيد (insistance) أو التفخيم اللفظي (emphase phonique). تؤكّد «بوزيد مريم» أنّ كلمة أهقار تحيلنا إلى صور من العظمة والنبل التي غالبا ما كانت عنصرا إشكاليا من الناحية التاريخية. وفضلا عن ذلك، فإن خبرة متلقّى الرسالة

(1) Peytard (J) : "De la traduction des connotations d'un poème", *littérature et classes de langue*, Credis, Altier, 1982, p.160

(3) حسب charles de Fouclaud ، الشعر التارقي كلّه غير مقطعي non-strophique.

ومعرفته تستحضر باستعمال لفظ ذي رمزية عالمية، ألا وهو الجبل. فهو، في الآن نفسه، الشاهد والحكَم وهو الذي يعيد الحقوق إلى أصحابها. ففيما هو يذكّر البعض بالقسوة والعظمة والسموّ وجانب من الألوهية، فهو في نظر البعض الآخر مضاه للعنصر الإنساني وذو رمزية، وفي هذه الحالة أُنزل الجبل إلى منزلة دنيا ، منزلة البشر .وبالفعل، فإننا إذا ما نظرنا إلى مجمل البيت « *l'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su* »، لاحظنا استعمال صنف فرعي من الاستعارة : التشخيص. وهو نوع أشبه بالتضمين البنيوي الداخلي، حيث يتحول العنصر الجامد بفضل قوة اللغة الشعرية إلى عنصر حي يتّسم بملَكتين بشريتين : الإدراك والمعرفة.

جدول تحصيلي (المثال 1)

المقطع 1	العلامة المدروسة	تضمين الدال	تضمين بنيوي	تضمين مرجعي
l'Ahaggar a vu, l'Ahaggar a su	*Ahaggar*	« A » صائت مفتوح يوحي بإنفتاح الكتلة الجبلية أي كبرها.	ربّما اشتقّ منها المتلقي العارف شبه مرادف : Ihaggàren أي نبلاء الأهقار. وبما أنّ المعنى التضميني أكثر شاعرية، اختارت الترجمة الحفاظ على اللعبة القائمة بين التلميح والتصريح.	الصورة التي يعكسها الجبل لمتلقي الرسالة قد تكون من وحي الرمزية الكونية. إلاّ أنّ التشخيص يبدي علاقة أخرى : إسقاط الجبل إلى العنصر البشري: الإنسان، وهو جزء لا يتجزأ من الطبيعة، ينعزل عنها بقدرته على المعرفة والإدراك.
		« gg »، صامت مضاعف مغلوق، قد يدّل على الشّدة والصرامة. والصرامة من ميزات الوساطة والحكم بالعدل.		
		« Ar »، صائت طويل متبوع بصامت قد يوحي بشساعة الصحراء اللامتناهية.		

المثال الثاني :

Quand Doughia, démontée, menace et vocifère!

وإذا ما أردنا لهذا البيت ترجمة دقيقة، قلنا : *La colère de Doughia nous parvint* (لقدوصلنا غضب « دوغية »). فمقابل هذا الأسلوب السردي، اعتمدت الترجمة أسلوبا أكثر حيوية وذا إيقاع تصاعدي.

و« دوغية » كلمة تنطوي على معان عديدة وتفسح المجال إلى أكثر من صورة ومدلول. فهي إذا ما أردنا *البستان والحديقة*، وهي إذا ما أردنا *الجبل والنهر* (على أنها قد تفيد المعنى الثاني عند الكثير من الأهالي). ولئن اختارت الترجمة العربية الإبقاء على هذا اللّبس في المعنى، فإن الترجمة الفرنسية، باختيارها كلمة « démontée »، قد ضيّقت إمكانيات التأويل كما لو أنها أرادت توجيه فكر القارئ إلى حقل دلالي معيّن يشمل البحر أو النهر أو الجدول. وإذا ما شخصنا كلمة mer (البحر)، قرنّاها بشخص الأمّ(mère). إلاّ أننا نعلم أن الإطار الجغرافي لا يسمح بهذه المقارنة. من هنا، يبقى لدينا احتمال أخير في كلمةrivière (الجدول) التي قد ترتبط لغويا ورمزيا بالمرأة و المؤنث.

جدول تحصيلي (المثال 2)

المقطع 2	العلامة المدروسة	تضمين الدال	تضمين بنيوي	تضمين مرجعي
Quand Doughia, démontée, menace et vocifère	*Doughia*	« gh » صامت إنسيابي (liquide) قد يوحي بالسيولة	دور أو أثر المبالغة وهي من التضمينات البنيوية الخارجية.	الرمزية.

وبفضل هذا التشخيص نرى هذه الكلمة ترتقى إلى مستوى سيميائي أعلى، فإذا بمعنى مستعار جديد ينضاف إلى المعنى الحقيقي ويجعلنا نمر من التشاكل إلى اللاتشكل. والاستعارة التي انتهينا إليها بفضل شبكة الربط (réseau associatif)، تتضمّن حالة من الغضب والسخط، زاد من شدتها اختيار المترجم للمؤنث .كما أُضيفت صورة figure أخرى، وهي المبالغة أو مايسمى بالتضمين البنيوي الخارجي (connotation structurelle externe)، إلى التشخيص.

إنّ ترجمة التضمين تحمل أكثر من صعوبة لأنّ الكلمات تختلف دلاليّاتها من قارئ إلى آخر. فالتضمين يحمل في طيّاته دلالات عاطفية ذي صلة بالقيم الثقافية. كما رأينا من تضمينات الدال أنّ الدليل اللغوي قد لا يكون اعتباطيا أحيانا : فالصوائت المفتوحة مثل A ربّما توحي بالإنفتاح والتوأمة gg بالتفخيم والشدة إلخ. و بما أنّ العلاقة بين الصوت و المعنى علاقة تكميلية، لا بدّ لترجمة النص الشفاهي أن تسعى لاستردادها.

3- حول استحالة ترجمة الشعر : (L'intraduisibilité)

1.3 تطوّر مفهوم استحالة الترجمة

إنّ مفهوم استحالة الترجمة من أقدم المفاهيم وهو وثيق الصلة بمفهوم الوفاء والشفافية والمحو. والكثير من المترجمين من أصحاب الشعر يتحسّرون لفكرة **ضياع المعنى** أثناء نقل النصوص من لغة إلى أخرى. وعليه يرى الشاعر الأمريكي « فروست » (Frost) أنّ « *الشعر بالذات هو الذي يضيع أثناء الترجمة* »[1]. يزعم « فروست » أنّ تعريف الشعر نفسه يقتضي عدم إمكانية الترجمة حيث أنّ جوهر الشعر يكمن في الغموض.

ويؤكّد آخرون بخصوص نقل النص الشفاهي أنّ لكتابة الوثيقة الشفاهية لاسيما بعزلها عن علاقتها بالموسيقى في حالة الغناء، وعلى أي حال فهي تبعدها عن الإيقاع والتنغيمة التعبيرية والحركة والإيمائية والفضاء وكلّها عناصر حميمية الصلة بالوثيقة الأدبية الشفاهية.

أمّا أن للكتابة طريقتها الخاصة في ضبط الشكل فهذا أمر وارد وصحيح ، فكل من « النظامين » الشفاهي والكتابي يعدّ نمطاً تعبيرياً له سننه وطرائقه الأسلوبية. والأهمّ من ذلك أنّ النظام اللغوي الشفاهي يحظى بوسائل تفتقدها الكتابة وهي الصوت وتغيّراته، الحركية والإيمائية وغيرها من العلامات الخارجة عن اللغة والتي لولاها ما اكتمل المعنى داخل النص الشفاهي. وهنا كذلك، يصبح الكاتب المترجم للنص الشفاهي

(1) ذُكر من طرف Micéala Symington في Loxias 6، المجلة الحديثة : الترجمات في مجلة (e) Nu : السرّ والتبادل، سبتمبر 2004 (أنظر الموقع www.revue-nue.org).

مضطراً للتعويض : أوّلا باللجوء إلى علامات التنقيط [1] التي لا يقتصر دورها على التحبير[2] (prosodie) ثمّ باستعمال معيّن لورقة الكتابة : المجالات البيضاء (أو البيض) والرجوع الإختياري إلى السطر. . .إلخ. وعموماً، تأتي ترجمة العلامات الشفاهية عن طريق علامات تيبوغرافية نحو الخط المائل والغامق والتنقيط بصفة عامة وأخرى أسلوبية (تكرار الصوامت والصوائت) .

هنا كذلك، وعلى غرار ما لاحظناه بالنسبة لترجمة تضمينات الدال، توجد بلا شك حجج لإعادة النظر في مفهوم اعتباطية الدليل اللغوي، ولا مجال لترجمة الشعر الشفاهي إلا بمصاهرة بين تقنية خطية معيّنة وكلمات تمزج بين صوائت وصوامت إيحائية.

لكن، أ و ليس هناك بالرغم من جهد التعويض تلاشى وضياع للمعنى يتسبّب فيه نقل المنطوق إلى المكتوب ؟

أ- الترجمة وضياع المعنى :

فلنتطرّق أوّلاً إلى تلك الترجمة التي يبدأ بها المسار في نقل النص الشفاهي : الكتابة « الألفبائية » .

قد يوحى لنا أنّ الكتابة الألفبائية تمثيل صادق عن السلسلة الكلامية، إلاّ أنّ هذا غير صحيح لأنّ النظام الألفبائي مازال يحتوي على عناصر إديوغرافية (idéographique) [3] مثل العلامات النحوية (علامة الجمع، العلامة التمييزية بين « ou » و« où »، « a » و« à » . . . إلخ) التي تبرز اختلافات دلالية لا تفرزها الأذن (لاتظهر في النطق) . أو ليست الإملاء تربط تحديد المعنى بالتعرف على كيفية كتابة الكلمة بمجرّد الرؤية ؟ فعلا، فالقراءة الإديوغرافية وحدها تتيح لنا التمييز بين كلمات متجانسة مثل « ver »، « vert »، « verre » أو « vers » وهي واحدة في النطق. ممّا يؤول بنا إلى القول أنّ الألفبائية ليست مرآة مثالية تعكس كلّ منطوق .وهذا الفرق بين الشفاهي والمكتوب ينطبق على العربية بحدّ أكبر حيث تعد هذه اللغة من بين اللغات التي لا تدوّن إلاّ الصوامت . (رأينا في الفصل الأوّل أنّ الحركات في اللغات الساميةّ الحامية تُكتب خارج السطر) .

أمثلة :

*Nos **h**abi**t**s brillan**t**s d'alèchou nou**s** distingu**ent***	نتميز بأغطية « ألشو » المنعكسة على العيون	نغهام–س–لشّان–سْ–نّفرو
Pui**s s'enflamm**ent** au ven**t	ويصبحن كالنّار المتأجّجة بفعل الريح	يوماسام تمسي فول اجا آضو

وعليه، يكون « الإنتقال » من الشفاهي إلى المكتوب ترجمة بأتم معنى الكلمة وكماهو الحال بالنسبة لأيّة ترجمة، فهناك ضياع وتحويل.

ومن خلال مثال آخر :

Fais goûter ton thè aux invités	إشربي شايك للنّاس	ششوت الشاهي نّم إ الدينا

(1) التنقيط بمعنى Ponctuation، وهي علامات تدعيمية ظابطة للمعاني داخل النص المكتوب.
(2) فضلنا استعمال التحبير عوضاً عن التنغيم لأنّ هذا الأخير يخصّ فونيم ثانوي يترجم بـ « intonation » .
(3) الإديوغرافيا هي تمثيل مباشر لمعنى الكلمات (وليس الأصوات) بواسطةعلامات غرافية.

نرى من هذا المثال أنّ ضياع المعنى يرد في الترجمة الفرنسية التي يستحيل عليها إعلام القارئ بجنس المخاطب. فالضمير الفرنسي المنفصل : « ton » يُستعمل لكلا الجنسين. في حين أنّ جنس المخاطب في العربية صريح وبيّن يظهر من خلال الضمير المتصل المتأخر : « ي » في « إِشربي » (وهذا ما يعوّض غياب الحركة). وعلامة المؤنث هاته تظهر في الضمير المنفصل « نمّ » في البيت الأصلي.

وقد يحدث ضياع المعنى على المستوى البنيوي حين تفتقذ لغة التلقي إلى الحذف :

آس يوسا زندر تاهوضي يجا	عندما وصل زندر أقسم قسمه	*Arrivé, zendar il prêta serment*

نرى أنّ حذف حرف الجر في اللغة الأصل لا يشكّل عائقاً بنيويًّا لأنّه غير ضروري لإكتمال المعنى : « يوسا زندر » أي « وصل زندر ». لكن الترجمة الفرنسية التي حاولت نسخ البنية الأصلية وقعت في الخطأ. (سنعود إلى شرح هذه النقطة لاحقا). ما يمكن أن نستنتجه من هذا المثال أنّ القيمة الحركية (cinétique) لأداة الإتجاه « à » ضرورية على المستويين التركيبي والدلالي معاً.

أمّا إضمار هذه الأداة في النّصين الأصلي والعربي مع أنّه غير ضروري، فجاء لتدعيم أدبية الجملة. وعليه يمكن تصنيفه ضمن مؤثّرات الأسلوب.

في مثال آخر :

يلاّ أورغ آزرف وايزه إكلان	لدي من الذهب والفضة ليشتري العبيد	*sa fortune ferait de lui un maître de serfs*

تحتوي الترجمة الفرنسية لهذا البيت على إزاحتين : نجد الأولى في مفردة « fortune » حيث تعتبر الإزاحة تعميمية مقارنة بالترجمة العربية التي هي أكثر دقة في اعتمادها للحرفيّة : كان بإمكان الترجمة الفرنسية اقتراح ما يلي : « Il possède assez d'or et d'argent pour acheter des esclaves »

والإزاحة الثانية التي تظهر في عبارة « maître de serfs » أي « maître d'esclaves »، ربما أحدثت نقلاً ثقافياً لأنّ عبارة « servage » قد تتصل في معناها الإيحائي بالإقطاعية في الغرب.

ب/ الترجمة واكتساب المعنى

إذا كان ضياع المعنى في الترجمة أمرا حتميا، فقد يكون لترجمة الشعر خصوصاً حظًّا في توليد بعض المعاني، ويحدث هذا من جرّاء الإزاحات البنيويّة التي تعكس رغبة المترجم في وضع الوظيفة البلاغية فوق الوظائف النحوية والصرفية.

لاحظ الأمثلة التالية :

أهڤار ياويت تطّاون نّيت جمّاضت س ايمي د الصخان نّيت ونموس إبڤان وجنان داو فرجان	« الأهڤار » رأى بعينيه **وأخذ الأخبار** تخرج الكلمات من فمه كالبخار من إبريق لسنا بذئاب قابعين بالبساتين	*1- L'ahaggar a vu, l'ahaggar a su* *2- Le verbe s'évapore de sa bouche comme la fumée de la théière* *3- Serions-nous des loups* *4- terrés dans les jardins ?*

يظهر من تحليل البيت الأوّل أنّ إستعمال الترجمة العربية للإضافة في : « وأخذ الأخبار » وكذلك استعمال الترجمة الفرنسية للبنية الثنائية يأتيان بتكملة خطابية جاءت مضمرة في البيت الأصلي وهذا ما يدعّم فكرة اكتساب المعنى في لغة التلقي.

أمّا تحليل البيت الثاني فيدعونا إلى التفكير في إستعمال الترجمتين **لصورة الإستعارة** التي تفيد التصريح بإقامتها لعلاقة تشبيه بين الكلمة الهادفة القويّة ولهيب النار.

أمّا البيتان الثالث والرابع اللذان تربطهما علاقة تضالع صريحة فيستعملان السؤال البلاغي الذي يحوّل « حياديّة » الفكرة الأصلية التي جاءت في صورة النفي إلى صورة « ديناميكية » أكثر.

ونستخلص من هذا أنّ الترجمة تميل أكثر إلى التصريح ورفع اللبس عن المُضمر الذي يطبع الكثير من الأبيات الأصلية كما أنّها تعطي الأولية للصورة البيانية التي تدعم مقروئية (lisibilité) النص المستهدف.

يتبيّن من تحليل هذه الأمثلة أنّ الحديث عن استحالة الترجمة يعود عموماً إلى الحديث عن استحالة إيجاد معادل أو صورة طبق الأصل أمينة لكلّ أبعاد النص الأصلي شفاهيا كان أم مكتوباً.

وسرعان ما ندرك أنّ مفهوم الأمانة جدّ نسبي، إذ أنّ كلّ ما يمكن للمترجم أن يحفظه كمبدأ راسخ، حسب قولهم، هو تأدية الأمانة. لكن ما المقصود من الأمانة للمعنى حين يكون النص شعرا، وغنائيا فضلا عن ذلك وكلّنا يعلم أنّ الشكل والمعنى كلّ لا يتجزّأ ؟

في الواقع، يمكننا أن نستخلص أنّ ترجمة الشعر عملية في غاية التعقيد تكاد تكون مستحيلة إذا ما نظرنا إليها بمنظار المعادلة التامة : ففي حالتنا هاته، لا يمكن أن تعتبر الترجمة ككتابة ثانية بل كتحيين للنص الأصلي. غير أنّ هذا التحيين لن يكون إلاّ بتغليب الوظيفة البلاغية على الوظيفتين النحوية والمنطقية : « لايكون الإنتقال من المكتوب « scriptible » إلى المقروء « lisible »[1] ممكنا إلاّ باستعمال الصور البيانية. وتكون الأمانة هنا مرادفة « للمقروئية »، أي أنّ الترجمة مُلزمة « بالمقصود من القول » وبلغة التلقي وبمتلقي النص المترجم.

قبل أن تطرّق إلى الأخطاء الممكنة التي وردت في الترجمة الفرنسية خاصة والتي نعتبرها « كانحرافات للإيقاع الموسيقى » تارة وكشوائب تركيبية محضة تارة أخرى، يجب أن نشير إلى مفهوم الترجمة « الجيّدة ».

إنّنا نعلم اليوم على أثر « برمان » (Bermann) و« ميشونيك » (Meschonnic) أنّ تعريف الترجمة الجيّدة على أساس المعادلة والأمانة والشفافية هو التفكير فيها كتفسير. ورأينا أنّ التفسير يكون على مستوى اللغة والمعنى والدليل والإنقطاع وأنّ التأويل يتيح لنا الولوج إلى مستوى أعلى : مستوى الخطاب. وعليه تكون الترجمة الجيدة تلك التي « تفعل ما تقول » شأنها في ذلك شأن النص.

ولا يقصد من الترجمة الجيّدة البحث عن « الأسلوب الجميل » أو « الأسلوب اللائق » على حساب « الأسلوب الشخصي » للكاتب أيّ كان. كما يجب أن تحذر من الوقوع في فخّ اللجوء إلى تنويع المفردات على حساب التكرار.

---

(1) Barthes (R) : s/z, 1970, p. 9-10.

« لأنّ الترجمة كذلك ترجمة الإيقاع، والنفس ونيّة الموسيقى واللحن الجذّاب (في التكرار مثلا) »[1].

هذا ما يجعل « كونديرا » (Kundéra) ينشغل بفكرة *التيبوغرافيا* ويتحدث عن « الصورة التيبوغرافية » للخط والفقرة، (هناك فقرتان في مخطوط الفصل الثالث من « château de kafka » ترجمها « ڤيالات » (Vialatte) في تسعين فقرة و« لورتولاري » (lortholary) في خمسة وتسعين فقرة وعن التنقيط (ponctuation).

والصورة التيبوغرافية كذلك تعني اختيار نوعية الحروف وتنظيمها : التباعدات (espacements)، ثغرات البياض (blancs)... إلخ.

يرى « ميشونيك » مشيراً كذلك إلى kafka أنّ « الترجمة والتيبوغرافيا يحصلان داخل مادة الإيقاع والدلالية »[2]

ويتبيّن لنا من هذا أنّ أوّل ما ينبغي ترجمته هو الإيقاع باعتباره شكل–المعنى (Forme-sens) أو شكلا دلاليا لذا نجد في ممارسته للترجمة « نظاماً يستغل ثغرات البياض »، إيقاعا تيبوغرافيا يحدّد اللفظ والتنبير والعلامات الإيقاعية للقطع (scansion) : شفاهية النص وهنا بالذات يبدأ تلاشي الخطية (linéarité).

والحال أنّ هذه الخصائص التيبوغرافية التي تشغل بال أغلبية الشعراء المترجمين لم تعطِ لها الأولويّة في ترجمتينا لأشعار السبيبة. غير أنّ النفس موجود في علامات التنقيط التي يوفّرها النص الفرنسي خاصة من خلال التعجّب التي رأينا فيها تعويضا للتنغيمة المتعالية والإيقاع التصاعدي.

ويمكننا أن نستنتج من هذا أنّ الشائبة الأولى التي تعاب بها ترجمتينا هي عدم استغلال كل الإمكانيات التيبوغرافية.

وبعد عرضنا لبعض الحجج في صالح الترجمة الشعرية « الجيّدة »، يمكننا الإشارة إلى بعض الأخطاء والشوائب التي عثرنا عليها في الترجمة الفرنسيّة على وجه خاص.

2.3 الخطأ وتصحيحه :

1– الخطأ الناجم عن تقطيع سيّء لوحدات المعنى :

نلاحظ من خلال البيت المترجم :

« *Arrivé, Zendar a prêté serment*

والذي سبق تحليله في النقطة الخاصة **بالحذف وضياع المعنى**، أنّ هذا النوع من الأخطاء يُعزى إلى التقطيع غير الملائم لوحدات المعنى التي توافق وحدات الترجمة. في الواقع، هناك عوامل كثيرة آلت بنا إلى الوقوع في الخطأ :

– أوّلها غياب علامات التنقيط أو الوقفات في النص الأصلي حيث نلاحظ حذف حرف الجرّ أو أداة الاتجاه « à ».

---

(1) Kundera (M) : "une phrase" dans *les testements trahis"*, Gallimard nrf. Paris, 1993, p. 137.
(2) Meschonnic (H) : *Jona et le signifiant errant*. Gallimard nrf (Le chemin). Paris, 1981, p.7

– يليها لبس في استعمال إسم « zendar » وهو إسم مكان يوحي في شكله بإسم من أسماء العلم وهذا ما يدعّم فكرة الصعوبة في ضبط العناصر الثقافية، أي السياق العام للنصوص.

ويتبيّن لنا أنّ الإقتصاد الذي تمارسه اللغتين العربية والتارقية بحذف آداة الإتجاه « à » غير ممكن في اللغة الفرنسية التي يتطلب تركيبها النحوي إطنابا (étoffement) لإكتمال المعنى :

« *Arrivé,* ***à Zendar*** *il a prêté serment* »

وبفضل تقطيع ملائم لوحدات المعنى، تصبح العلاقة بين الضمير « il » والإسم « ديدي »، وهو الفاعل في الجملة السابقة بديهية :

"Didi a fixé sa selle, puis quitté les lieux. Arrivé à Zendar, il a prêté serment".

في الواقع، يمكن أن نحدّد التسلسل المنطقي للمعنى انطلاقا من البيت الأسبق لنكوّن بهذا « مقطعا » من ثلاثة أبيات :

N'ayez crainte, filles de Tarbouna !
Didi a fixé sa selle, puis quitté les lieux ;
Arrivé à Zendar, il prêta serment.

ونستخلص من هذا أنّ وحدة المعنى في الشعر قد تفوق البيت الواحد، وأنّه على الترجمة التفطّن إلى هذا الأمر.

2– الخطأ الناجم عن عدم احترام الخطاطة الإيقاعية

علما أنّ تكرار الخطاطة الإيقاعية (في مطلع القصيدة) يضمن تناسق القصيدة ككلّ وأنّ للخطاطة تأثيراً على التلقي، كان لا بدّ للترجمة احترام التكرار الظاهر في المتغيّرتين من نصوص « تماهق » بالحفاظ على البنية ذاتها : "*Prions Allah d'être parmi les premiers*"

3– الشائبة الناجمة عن استعمال التصريح

إنّ استعمال التصريح، مع تقريبه لمعنى النص الأصلي، قد لا يخدم فكرة الغيريّة التي طالبنا بها في الفصل السابق.

وربّما كان إحتفاظ أكبر بالعناصر الثقافيةحجّة في يد المترجم لنقل الإختلاف (la différence) بين الثقافات. فعوضاً من اللجوء إلى التصريح بالإشارة إلى الوظيفة (بالنسبة لـ« Tenfer »)، والطبيعة (بالنسبة لـ« Abedda ») أو الإستعمال (بالنسبة لـ« Kora » ، « Takerbest »)، كان بإمكان الترجمة إضفاء شيء من اللبس على هذه الكلمات بغية تهجير القارئ و« تغريب » القراءة.

البيت في صورته الأولى	الإقتراح
Ceux-là même qui accomplissent le ***rite*** *de tenfer.* – 1	*Ceux-là même qui accomplissent le* ***"tenfer"***
le ***mont*** *Abedda* est peuplé jusqu'à *Imnas.* – 2	**"Abedda"** est peuplé jusqu'à Imnas.
Pour voir les tuniques de kora briller et défiler. – 3	*Pour voir les"* ***kora"*** *briller et défiler.*
De nos deux tuniques, – 4	*De nos* ***"takerbest"*** *vêtus,*
vêtus, Et de nos shemla. – 5	*Et de nos "****shemla****".*

4- الشائبة الناجمة عن إختلال في الإيقاع الموسيقي (القافية)

كان بإمكان الترجمة الفرنسية البحث عن عنصري التناسق والتناظر في التعبير عن البيت : « هذا القائد وهؤلاء رجاله » بإقتراح ما يلي :

"Voici le chef , voilà ses hommes" عوضاً عن *"Voici le chef et voilà ses hommes"*

وتكون بهذا قد وفّقت في ضبط التوازن النحوي والتناسق والتناظر العروضي (بتساوي عدد المقاطع)، أي التوازي التام.

تخصّ الملاحظة الآتية نسيان الأثر الموسيقي الذي يتركه تكرار الصوامت (assonance) أو القافية خاصّة وأنّ لا شيء يمنع استعمالهما.

البيت في صورته الأولى		الإقتراح
Tant que je viv**rai** A doughia, toujours, règnera l'éloquence.	1-	Tant que je viv**rai** A doughia, toujours, l'éloquence règn**erait.**
Tant que je viv**rai** Aux hommes d'El.Mihan, la bravoure je ne cèderai pas.	2-	Tant que je viv**rai** Aux hommes d'El. Mihan, nulle bravoure je ne cède**rai**.
El. Hadj sera louè durant neuf années, Partout où j'irai, je lui apporterai l'eau et le pain.	3-	El. Hadj sera loué durant neuf ann**ées**, Partout où j'irai, l'eau et le pain je lui appor**terai**.

5- الشائبة الناجمة عن اختيار غير ملائم من المحور التركيبي :

أ-نقل (تغيير موقع) المفعول المطلق (adverbe) في البيت :

"Ettels" que nous avons mis puis délaissé ***sciemment***

والإقتراح الأنسب يكون :

"Ettels" que nous avons mis puis ***sciemment*** *délaissé*

6- الشائبة ناجمة عن استعمال الأسلوب غير المباشر الحرّ

في البيتين :

1- Prions Allah pour qu'il nous range parmi les premiers.
2- Puisse-t-il nous donner le souffle pour assister à la rencontre.

نلاحظ أنّ استعمال الأسلوب غير المباشر الحرّ يوحي بنوع من السلبية من جانب المتكلمّين. وربّما كان استعمال الأسلوب المباشر، من خلال صورة هتافية على هذا النحو :

Allah, Puisses-tu nous ranger parmi les premiers !
Puisses-tu nous donner le souffle pour assister à la rencontre

إنّ كل « الإنحرافات » عن « القاعدة » التي أشرنا إليها هنا لا تُلزمنا إلاّ نحن كمترجمين- قارئين لأشعار السبيبة، إذ لا يوجد أيّ تعريف لساني للمعيار النصّي يسمح برصد كل الإنحرافات الممكنة واقتراح البديل الأكثر وفاء لروح النص.

الخاتمة

نكون في هذا السياق المتميز من الشفاهيّات، حيال وضع نادر شهد لأوّل مرّة تدوين أشعار « سبيبة » الطقوسية قبل ترجمتها للعربية و الفرنسية و إخضاعها للنقد والتحليل اللساني. إنّ عدم وجود أيّة وثيقة مكتوبة عن مثل هذا الشعر يعني أنّ انتقاله كان محصورا على الذاكرة الجماعية، أي الصوت، صوت أريد منه أدبا و تواصلا متجدّدا يتيح اللقاء مع الأهل و العشيرة في احتفالية تبعث الكلمة المتناغمة.

كانت أوّل صعوبة واجهناها من خلال هذا البحث على المستوى الفونولوجي، حيث لم نصل إلى كتابة صواتية صارمة تبيّن كلّ دقائق النص الأصلي، ولم نتمكّن من الإشارة إلى علاقة الصوتيّات بالفونولوجيا. كما واجهنا صعوبات أخرى على مستوى العروض بصفة عامة تمثّلت في صعوبات التقطيع وما يليها من تحديد للبحور والأوزان وتقريبها من واقع الأشعار محلّ البحث. ضف إلى ذلك إشكالية نقل المفاهيم النظرية والمصطلحات التي غالبا ما تعزى إلى فروقات في الرؤية والتنميط.

إلاّ أنّنا لم نول العناية الكافية للجانب الفونولوجي/ العروضي وهذا يعود للنقص الكبير في الأدوات النظرية و المنهجية المتعلقة بهذا الميدان.

مهما يكن، فالدراسة الحالية سمحت لنا بالوقوف عند مسائل هامة تخصّ بنية النص الشعري الشفاهي الطقوسي خاصة و إشكالية نقله من لغة إلى أخرى.

ويمكن تحصيل الإستنتاجات بالتراتب على هذا النحو :

أثبتت دراستنا وجود صنف رابع من المقاطع يوظف على مستوى الكلمة : أي الصنف المفتوح**CVCCCV** أو المغلق **CVCCCVC** الذي أشار إليه « پراس » (Prasse)[1] دون إدراجه ضمن الأصناف الثلاثة المعترف بها. وعليه، تكون للبربرية عموما إحدى عشرة بنية مقطعية : **V، VC، VCC، CV، CVC، CVV, CVCC, CCVC, CVCCCV, CVCCCVC.**

إنّ التركيبة العروضية لقصائد السبيبة الشفاهية تؤول بنا إلى القول أنّ الوحدة الأساسية هي البيت وأنّ كل بيت ينقسم إلى شطرين تنغيميين.

للعروض تركيب داخلي يشبه إلى حدّ كبير التركيب اللغوي، إذ نجد في كليهما فكرة التعامل مع مستويات متراتبة عموديّا : من البنية العميقة إلى البنية السطحية.

(1) Prasse (K.G), *Manuel de grammaire touarègue (tahagart*), Ed. de l'Université de Copenhague,1972 ,T.I-III.

على المستوى البنيوي العميق، أتاحت المقارنة بين اللغات الثلاثة تبيان خصائص عروضية مختلفة : إنّ الشعر الفرنسي – وهو غير معني بفكرة الطول أو القصر ولا يلعب النبر فيه سوى دورا ثنائيا– شعرا مقطعيّا بينما الأعاريض العربية والتارقية، وهي تميّز بين المقاطع الطويلة والقصيرة، أعاريض كميّة بالدرجة الأولى. هذا بالنسبة للإختلاف، أمّا الإئتلاف فيكمن بالتأكيد في عنصر التكرار الذي تعرفه المقاطع أو الحروف والذي يضفي على السلسلة الكلامية أو الجملة المكتوبة أو البيت الشعري شفاهيا كان أو مكتوبا إيقاعا معيّنا.

والتقارب بين العروضين التارقي والعربي، وهو يعكس تقاربا ثقافيا، كان دافعا في استعمال النص العربي لبعض المناهج الترجمية الخاصة بالتنغيم : فالإتيان بمعادلات في التماثل الصوتي من جناس وقوافي، خاصة الصوتية منها، كان من الأمور الممكنة. وعليه، وصلت دراستنا إلى إثبات قاعدة أخرى في علم القوافي مفادها أنّ التقارب الثقافي بين اللغات يسهّل التكافؤ في ترجمة التراكيب والأوزان.

أمّا بالنسبة لفكرة التوازي، يمكننا أن نستخلص أنّ أغلبية الأبيات المكوّنة لأشعار « سبيبة » بنيت على نموذج من التوازي معقد نسبيّا، إذ تتخلّله أحيانا و بصورة غير منتظمة انقطاعات في المعنى وعناصر معزولة وهذه الظاهرة ليست غريبة عن النص الشفاهي عموما. وبالرغم من الشك الذي يبعثه الإستعمال المكثف للتوازي التوليفي، وهو من خصائص النثر، داخل نصوص « سبيبة »، فوجود أصناف التوازي الكلاسيكية الثلاثة التي يذكرها « لوث »[1] (Lowth) يثبت كونها أشعارا.

أمّا القافية باعتبارها حالة خاصّة من التكرار الصوتي، أي من التوازي، فأخضعتها النصوص الأصليّة إلى بيان متميّز، قد يكون طابعا محليّا. غير أنّها لا تعدو كونها ألعاب أصداء في الترجمتين العربيّة والفرنسيّة. وبما أنّ تناوب القوافي لم يأت منتظما في الأشعار الأصليّة فلا وظيفة له في تحديد المقاطع البيتية، ممّا يثبت أنّ النظمّ هنا ليس مقطعيّا. أمّا الترجمة، التي آثرت استعمال القوافي المستوية في أغلب الأحيان فيمكن تقريبها من النظم الحرّ : على الرغم من إستعمال البيت المترجم لبعض المؤثّرات والعلامات الدالّة على الشفاهية، فإنّ هذا الأخير قد تحوّل بفعل الكتابة إلى بيت « مرئي » بالدرّجة الأولى.

إنّ النص الأصلي بتماهق ينطوي على علامات تمزج بين الخطاب والسرد. ومكننا العثور على استراتيجية للخطاب داخل أشعار « سبيبة » من التأكيد على طابعها التلفظي : استعمال الخطاب المباشر، تحيين القص أحيانا بإدخال أبطال جدد وبناء متميز للسرد.

(1) C.f. Lowth : “Poésie hébraïque”, In *Supplément au dictionnaire de la Bible*, t.VIII, Letouzey et Ané, 1972.

ومن ضمن الأساليب البلاغية الذي يعرف بها الخطاب، لم نتناول بالدراسة سوى الأسلوب البياني الذي يكون وجوده في الأدب عموما والشعر خاصة أكثر تميزا. ونستخلص من هذا أن شعر «سبيبة» الذي يعكس المدح والذم يندرج ضمن الأسلوب الإلقائي. غير أن المعنى فيه يتبع مسلكا يخرج عن الخطاطة الكلاسيكية التي تعرف بها بلاغة الغرب. فعلى عكس بلاغة الخطباء من الإغريق، فإن نجاعة الخطاب الغنائي الطقوسي الذي يصحب إحتفالية «سبيبة»، والذي يمكن تقريبه من الخطاب الشفاهي العربي عموما، لا يتوقف على حسن الإستدلال المنطقي أو الإبتكار.

إن وصفنا لصور الأسلوب الواردة في المتن الأصلي يأتي في إطار «البلاغة المحصورة»، أي تلك التي تتصل باختيار الصور. وكان تصنيفها تبعا لعوامل لسانية قد أدى بنا إلى وضعها في قسمين رئيسيين : قسم الإنزياحات الصوتية وقسم الإنزياحات الدلالية.

وأتاحت لنا الدراسة الأسلوبية المقارنة الإشارة إلى بعض الأساليب البيانية التي جاء استعمالها في النص الأصلي وكيفية ترجمتها إلى لغتي التلقي التي أسلفنا ذكرها.

أمّا بخصوص الترجمة، يمكننا القول أنّ ترجمة النص الأدبي، بما فيه النص الشعري والقصيدة، إنّما تسعى في أيّامنا هذه إلى إبانة الإختلاف بين الثقافات وليس إلى محوه. وهنا تصبح الترجمة قادرة على توليد الكلمات والمعاني. وهي تخدم اللغة الأصل بإعطائها النص الشفاهي فرصا جديدة للإستمرار.

وفيما يخص المناهج المستعملة، يمكننا أن نخلص إلى القول أنّ ترجمة نصوص السبيبة قد اعتمدت منهجين أسلوبيين على الأقل : يندرج أوّلهما في إطار الترجمة النصية بينما ينتمي الثاني إلى الترجمة السياقية.

وكان استعمال العلامات الخاصة في الكتابة ونعني بها التنقيط (ponctuation) أمرا ضروريا في تحديد الوحدات النغميّة داخل لغة التلقّي.

وإذا كان ضياع المعنى في الترجمة أمرا حتميّا، فقد يكون لترجمة الشعر حضّا في توليد بعض المعاني، ويحدث هذا من جرّاء الإزاحات البنيوية التي تعكس رغبة المترجم في وضع الوظيفة البلاغية فوق الوظائف النحوية والصرفية.

إنّ الدراسة التي نعرضها اليوم ما زالت في إرهاصاتها الأولى. وأوّل ما نرغب فيه أن يفسح المجال أمام تسجيلات جديدة للنصوص الأصلية تتيح قراءات وترجمات متجددة : لأنّ التفكير المجدي حول ذلك الجزء «الدقيق» من التعبير الأدبي لن يكون إلاّ بتبادل التجارب بين تقني اللغة ولما لا الشعراء وغيرهم من المنظّرين للشعر والترجمة. كما نوّد لو تشمل البحوث الترجمية التنظيرية الأدب الشفاهي المغربي بصفة

عامة. وإنّما نعني بهذا تطوير نظريات تعنى بكل الأصناف من الشعر إلى الرواية إلى الأ سطورة. إذ رأينا أنّ تجربة الكتابة، و«إعادة الكتابة» التي قد تتكفّل بها الترجمة الأدبية، تطرح تساؤلات عديدة تتصل بالبحث اللساني.

بيبليوغرافيا

المتن

Bouzid *(M)* : Sebeiba ou Tellelin*, 2ed, El Barzakh, Alger, 2 janvier 2003. Traduit de l'arabe, en collaboration avec l'auteur, par Lynda Touchi-Benmansour.*

القواميس

Dictionnaire de Linguistique, Ed.Larousse, 1973.

Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage, Ed. Seuil, Paris, 1972.

Mounin *(G)* : Dictionnaire de la Linguistique*, PUF, 1974.*

Mounin *(G)* : "Rhétorique*", dans* Encyclopédia Universalis*, 1968, volume 14.*

Todorov : *Cf. "Figures", dans* Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972.*

النحو

Grammaire du Français contemporain, Librairie Larousse, Paris,1982.

Le Bon Usage, Grévisse, Ducolot, Paris, 1980.

Charles de Foucauld*,* Essai de grammaire touarègue*, Alger, 1920 (inachevé).*

Karl-G. Prasse*,* Manuel de grammaire touarègue (tahagart*), Ed. de l'Université de Copenhague, 1972, T.I-III.*

الترجمة

Hadjar (J.N) : ***T****raité de traduction (grammaire, rhétorique et stylistique), 4° édition, Dar El.Machreq, Beyrouth, 1982.*

Attal (J.-P) : *"Recension de Poétique du traduire" de Henri Meschonnic, in Tribune internationale des Langues vivantes, n° 28, 2000.*

Campion *(P)* : *"Valéry traducteur de Virgile et lecteur de Mallarmé", in L'*information littéraire*, septembre-octobre, n°4, 1992.*

Delisle *(J)* : L'analyse du discours comme méthode de traduction*, 1980.*

De Staël *(Mme)* : De l'Allemagne*, vol. I, Garnier Flammarion, Paris, 1968.*

Schreiber (H) : *Cité in* Transfer (t), *N°1, "Typologie de la traduction et de l'adaptation", PM3, 2003.*

Jakobson (R) : *Cité* in Transfer (t) N°1, *Rime et Traduction, 2003.*

***Meschonnic** (H)* : Jona et le signifiant errant. *Gallimard nrf (Le chemin). Paris, 1981.*

***Meschonnic** (H)* : Les états de la poétique, *Ed. PUF, Paris, 1985.*

***Meschonnic** (H)* : Poétique du traduire, *Verdier, Paris, 1999.*

***Peytard** (J)* : *"De la traduction des connotations d'un poème"*, littérature et classes de langue, *Credis, Altier, 1982.*

***Sauter** (R)* : *"La signifiance en poésie est-elle traduisible ?" in* Transfer (t) *n° 1, Praxiling, UM3, 2003.*

***Weinmann** (F)* : *"Etranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX^e siècle"*, in Romantisme, *N° 106, 1999.*

اللسانيّات

***Benveniste** (E)* : Problèmes de linguistique générale, *Gallimard, 1966.*

***Benveniste** (E)* : Problèmes de linguistique générale, *t.1, Gallimard, coll. Tel, 1980.*

***Barthes** (R)* : L'aventure Sémiologique, *éditions du Seuil, Collection "Points", Paris, 1985.*

***Riffaterre** (M)* : Sémiotique de la poésie, *Paris, Seuil, 1983*

***Jakobson** (R)* : Essais de linguistique générale, *Paris, 1963.*

***Jakobson** (R)* : *"Grammatical Parallelism and its Russian Facet", in* Language, *42, 2, 1966.*

***Jousse** (M)* : *"La répétition automatique d'un Geste propositionnel : le Parallélisme" , chapitre... in Archives de philosophie, Editeur Gabriel Beauchesne, Paris, 1925.*

***Jousse** (M)* : *"Etudes de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs", in Revue Archives de philosophie, Editeur Gabriel Beauchesne, Paris, 1925.*

***Van Elslande** (J. P)* : La mise en scène du discours, Méthodes et problèmes, *Université de Neuchâtel, Dpt de Français moderne, 2003.*

الأسلوبية– البلاغة

Bacry (P) : *Les figures de style, Collection Sujets, Belin, Paris, 1992*

Groupe μ : *Rhétorique de la poésie, Editions Complexe, PUF, 1977.*

***Cornilliat** (F)* : "Or ne mens : couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs" *Paris* : *H. Champion, 1994. (Bibliothèque littéraire de la Renaissance).*

***Gardes-Tamine** (J)* : "La stylistique", *éd. Armand Colin, Collection "Cursus", Paris, 1997.*

***Vinay** (J.P) et **Darbelnet** (J) :* Stylistique comparée du français et de l'anglais, *Ed. Didier, 1977.*

ا لشعر- العروض

Cornulier (B. DE) *: dans* Art poétique. *"Notions problèmes de métrique", éd. Presses Universitaires de Lyon, 1995.*

Basset *(A) : "Sur la métrique berbère", dans* Etudes et Documents Berbères *(EDB), n°2.*

Basset *(A) : "Sur la métrique berbère", dans* Etudes et Documents Berbères *(EDB), n°2.*

Boukous *et* ***Bounfour*** *: "Pharingalisation et domaines prosodiques", EDB, 1990, n°7*

Bensalem *(A) : cité par Barka Bouchiba :* Le rythme dans la poésie populaire des Dhawi Mani' *, série d'études analytiques et appliquées, El.Djahidhia, Alger, 2001.*

Barthes (R) : cité par Bouamara (Kamal), *in* Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète chanteur de Petite Kabylie. *, thèse de doctorat, INALCO, Paris,* 2003.

Benjamin *(W)* : sans destin, *Paris, La Différence, 1992.*

Bonnefoy *(Y)* : *"Préface", W.B. Yeats,* Quarante-cinq poèmes suivis de la Résurrection, *Paris, Gallimard, (coll.Poésie), 1993.*

Jouve *(P.J.)* : *"Sur les Sonnets de W.S.", in Shakespeare,* Sonnets, *version française de Pierre Jean Jouve, Paris, Gallimard, 1969.*

Kundera *(Milos)* : *"Une phrase" dans* Les testaments trahis. *Gallimard nrf. Paris ; 1993.*

Laurent *(J)* : La Versification, Méthodes et Problèmes, *Cours du Dpt de Français moderne-Université de Genève, 2003.*

Lowth : *"Poésie hébraïque", In* Supplément au dictionnaire de la Bible, *t.VIII, Letouzey et Ané, 1972.*

Mazaleyrat *(J)* : Eléments de métrique française, *A.Colin, Paris, 1974.*

Zumthor *(P)* : *"Présence de la voix".-* Introduction à la poésie orale, *Ed. du Seuil, 1983.*

مؤلّفات عامّة

أطروحات :

Bounfour *(A)* : linguistique et littérature : étude sur la littérature orale marocaine *, thèse de Doctorat d'Etat, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III),1984, Vol.II.*

Bouamara *(K)* : Littérature et société : le cas de Si Lbachir Amellah (1861-1930), un poète chanteur de Petite Kabylie. *, thèse de doctorat, INALCO, Paris, 2003.*

مقـالات :

Kayra *(C)* : *"Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique" in* Meta, *1998, XLIII.*

Molino *(J)* : *"Sur le parallélisme morpho-syntaxique", in* Poétique *N°16 , Larousse.*

Symington *(M)* : *dans Loxias, "Les traductions dans la Revue Nu (e) : le secret et le partage", 2004.*

Zumthor *(P)* : *"Le discours de la poésie orale", Extr. de* Poétique, *n° 52, 1982.*

Mehadji (R) : *"De l'intraduisibilité à la traduisibilité de termes dialectaux dans les contes oraux algériens", cahiers du CRASC n°10, Turath n°5-2005*

أنثربولوجيا ثقافية

Mammeri *(M) :* L'Ahellil du Gourara, *Editions du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, Alger, 2003.*

المصادر العربية

حركات (م) : العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، 2004 .

عبد القهار الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان، القرن 11 ميلادي.

كنوني (م) : «التوازي ولغة الشعر»، اللغة الشعرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

بدر الكندري : «علم القافية»، أنظر الموقع **www.alsaha.com**

زهرة زيراوي : «التأويل والإكتشاف...»، أنظر الموقع **www.azzaman.com**

العروض الرقمي : أنظر الموقع **www.alshakir.com**

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : النقد النصي، ترجمة : د. رضوان ظاظا (مايو1997). المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب-الكويت-1997.

الملاحق والمعجم

ملحق بالمؤلفين

معمري 9
بوزيد 9
براس.....11، 16
دي فوكو.....16
كورنيلييه 18
بنفور 18
باسيه 18
حركات .....18، 27
الفراهيدي 30
قارد -تامين 36
ميشونيك .....5، 37، 75
بنفينست .....37، 52
جيني 37
مازاليرا 40
جاكوبسن ..... 43، 70
مولينو 43
لوث .....44، 101
جوس 46
مونين 47
قوفار.....49
زمتور 51
بن سالم 52
كورنيليات..... 54
بارث .....55،56
بوعمارة.....24، 57
أرسطو.....57
كانتيليان.....58
تودوروف.....61
ريتشاردس.....61
قريماس.....62
كورتيس.....62
كوكيلا.....63
بيروتيه.....63
مجموعة .....11، 63
مالرميه.....67
بنجمين.....67
كايرا..... 67
دوليل.....67
بونفوا.....68
جوف.....69
بوالو.....70
وينمان.....71
دو ستال.....72
سكيلر.....72
روبول.....73
شرايبر.....74
بلومن.....77
أتال.....77
الجرجاني 78
كامبيون.....79
ريفاتير.....80، 90
سوتير.....81
فينيه.....87
دربلنيه.....87
پيتار 91
فروست.....93
سيمنقتن.....93
بيرمان.....96
كوندیرا.....97

ملحق بالمصطلحات العلمية

-أ-

الإيقاع الدلالي.....26
إشباع الحروف.....29
الأسباب.....30
الأوتاد.....30
الإبلاغ.....51
الأنثربولوجي.....37
الأيقونية.....39
الإيحائية.....39
إيقاع تصاعدي.....39
إيقاع تنازلي.....39
الإئتلاف.....51
الإختلاف.....51
الإستعارة الحيوانية.....53
إستراتيجية الخطاب...53
الإستطراد.....58
الإستهلال.....58
أسلوب التتابع.....59
إمكانية الترجمة.....68
الإسهاب.....68
الإقتراض.....69
إكتساب المعنى....69، 95
الإغتراب.....69
الإتباع.....72
الإستبدالي.....61
إديوغرافية.....94
استحالة الترجمة 93
الإنزياح الصوتي.....62
الإنزياح الدلالي.....63
الإنزياحات البارادقماتية ...63
الإستشاري 53
إيجاب الشيء بنفيه.....88
الإزاحة .....81، 87
الإستعارة 88

-ب-

البيت.....18، 24
البنية المقطعية.....19، 27
البحر.....30
البيت الخطي.....31
البلاغي.....53
البرهنة.....56
البياني.....53، 58، 59
البيان.....60
بينصية.....74
بيلغوي.....74

-ت-

التعيين.....62
التركيبي.....61
التشاكل.....67
التهكم.....63
التورية.....88
التلطيف.....88
التزامنية.....16
التفعيلة.....30
التنغيم.....24، 27
التقطيع العروضي....19، 25
التكرار.....30، 44، 45
التلقي.....56
التناص.....56
تنطيم أجزاء القول.....58
التعبيرية.....39
التوازن النغمي.....39
التناظر.....39، 89
التوازي الترادفي.....43
تراتب.....74
التصريح.....68
التصحيح.....68
التكرار الإستهلالي.....68
تسلسل المبالغات.....68
التحيين.....69
التحريف الشكلي.....69
تكرار الصوامت.....70
التقليد.....71
التنسيق بالتجاور.....72
الترجمات المحاكاتية.....74

التعويض.....75
الترجمة السياقية.....75
التملك.....75
التداولية.....77
التضمين.....79، 91، 93
التلطيف.....63
التحبير.....94
التورية.....63
التشاكل.....62
ترادف دلالي.....44
التوازي الطباقي.....44
التوازي التوليفي.....45
التطابق الصوتي....47، 48

ث

الثنائية.....45
الثوابت.....69
ثابت دلالي دقيق.....74
ثابت دلالي شامل.....74

ج

الجناس اللفظي.....71

ح

الحجاج.....54، 59
الحذف.....90

خ

الخطاب.....37، 53
الخط التيبوغرافي.....40، 91
الخطية.....97
خارج عن النص.....75

د

الدلالية.....78، 81

ذ

الذات الفاعلة.....37
ذات الإبلاغ.....37، 39، 44

ر

الروي.....30، 48
الرواسم.....56، 58، 90
رد العجز على الصدر.....68
رد الصدر على العجز.....68

ز

الزحافات.....30

س

السواكن.....27
السنتقمات.....39
السجع.....47
السؤال البلاغي.....53
السرد.....58، 59

ش

الشفافية.....96
شكل المعنى.....97

ص

الصوائت.....17
الصائت المهموس.....39
الصائت الطويل.....48
الصرفي-النحوي.....43
الصوت.....79

ض

ضياع المعنى.....94

ع

العروض.....18
العلل.....30
العاطفي.....58، 59
علم الدلالة.....77
عنصر إشارة.....88

غ

غير مقطعية.....91

ف

الفونولوجيا.....16، 19
الفونيمات الصائتة.....16
الفونيمات الصامتة.....16

فعل الصدى.....25
الفعل الإنجازي.....65
فعل الترجمة.....77

-ق-

القافية النحوية.....49
القافية المستوية.....51
قطب الإقناع.....55
القضائي.....53
القول.....79

-ك-

الكتابة الصوتية.....16

-ل-

لغة التلقي 69
اللاّ نحوية.....80
اللاّتشاكل.....62

-م-

المقطع.....19
المتحركات.....27
المقاربة العددية.....37
المقاربة التلفظية.....37
المضمر.....44، 90
الموقعية.....56
المواقع المطروقة.....56
المواقع الخاصة.....56
مشيأة.....56
المسرحة.....71
المجاز.....61، 73، 90
المعاوضة.....73، 88
المعنى المرجعي.....74
المحيلات الثقافية.....75
المقول.....79
منطق التتابع.....86
المبالغة.....88
المقروؤية.....96
المعادلة.....96
المقروء.....96
المكتوب.....96

-ن-

نظم الشعر.....32
النواة الصوتية.....48
نقل المعنى.....67
النسق الموسيقي.....67
نصية.....74
النسخ.....89

-و-

الوقف.....40
الوحدات التنغيميّة....27،36

Abstrait (l')	المجرّد
Accent, accentue	نبر/منبّر
Actancielle	عامليّة
Actant(s)	عامل /عاملون
Actes du langage	أفعال اللغة
Acteur(s)	فاعل / فاعلون
Actualisation de l'atmosphkre	تحيين الجو
Adaptateur	
Adaptation	اقتباس
Agencement musical	تنسيق موسيقي
Allitération	تكرار الصوامت
Allotopie	اللاتشاكل
Altérité	الغيرية
Anadiplose	ردّ العجز على الصدر
Analogie	تماثل
Anaphore	تكرار إستهلالي
Animalisation	إستعارة حيوانية
Anteposk	متقدّم
Anthropique	بشري
Anticipation	استباق
Antithèse	الطباق
Apologie	المدح
Approche *e*nonciative	مقاربة تلفظية
Approche numériste	مقاربة رقمية
Argumentatif (discours)	خطاب حجاجي
Argumentation	محاجة/ حجاج
Assertion	تأكيد
Associatif	ترابطي
Assonance	السجع
Auto-producteur	مولّد
Auxkse	سلسلة من المبالغات
Balancements	توازنات
Belles infidèles	لحسنوات الخائنات
Binaire	ثنائي
Binarité	ثنائيّة
Blâme	الذم
Blanc(s)	ثغرة بياض
Branche	فرع/ أسرة
Cause à effet (rapport de)	علاقة سببيّة

Césure	الوقف
Chamito-semitique	حامية سامية
Cheminement (de narration)	مسار السرد
Chiasme	تكرار بطريقة عكسية
Chute mélodique	سقوط نغمي
Circonstancielle	الجملة التابعية
Circonstancielle de but	الجملة التابعية الغائية
Citation	الإستشهاد
Cliché	الرّوسم
Cognitif	معرفي
Cornparaison	التشبيه
Comparant	المشبّه به
Comparé	المشبّه
Complkment circonstanciel d'instrument	إسم الآلة /الوعاء
Complément de nom	المضاف إليه
Concret (le)	الحسّي
Conionction	الحرف
Conjonction de Coordination	الرابطة
Connotatif	تضميني
Connotation	التضمين
Connoté	مضمّن
Construction littéraire	بنية أدبية
Contextuel	سياقى
Contraire negative	النفي بمعنى الإيجاب
Contre-sens	انحراف المعنى
Corpus	متن
Correspondances	توافقات
Couleur du poème	لون القصيدة
couleur locale	اللون المحلي
Declamke	المؤدّى
Définitoire	تعييني
Déictique	مؤشّر
Deictique (adj.)	إشاري
Deixis	الإشارة
Délibératif	تداولي
Denotation	
Dépaysement	
Dérivation	الإشتقاق
Diachronie	التعاقبية
Dialogisme	الحوارية

Digressio	الإستطراد
Discours (indirect)	خطاب غير مباشر
Discursif	خطابي
Dispositio	التنسيق
Disposition typographique	تنظيم تيبوغرافي
Ecart	الإنحراف/ الإنزياح
Ecart/ norme	المعيار / الانزياح
Effet de sens	الأثر الدلالي
Effet de théâtralité	
Effet poétique	أثر شعري
Effet sonore	أثر صوتي
Effets esthétiques	أثر جمالي
Ellipse	الإيجاز/ الحذف
Elocution	البيان
Embrayeur	واصل
Emphase	التفخيم
Emphatique	تفخيمي/ مفخم
Einprunt	الإقتراض
Enoncé	بلاغ/ لفظ
Enonciataire	المخاطب
Enonciateur	المبلغ
Enonciation	التلفظ / الابلاغ
Enonciation (theorie)	نظريّة التلفظ
Entorse	الإلتواء/ التحريف
Epanadiplose	ردّ الصدر على العجز
Equilibre	التوازن
Equivalences métriques	معادلات/ تكافؤ عروضي
Equivoque (rime)	جناس تام
Esthétique	الجمالية
Ettoffement	الإطناب
Euphemisme	التلطيف
Exclamation/ apostrophe	الهتاف
Explicative	تفسيرية
Explicite	صريح
Extratextuel	خارج عن النص
Famille de langue	فصيلة لغوية
Fidélité	الوفاء/ الأمانة
Figure	
Figure de concordance,de discordance	صورة الائتلاف أو الإختلاف
Figure de diction	صورة الإلقاء /الأداء

Fluidité	الإنسيابية
Formel	شكلاني
Gemination	توأمة
Genre littéraire	جنس أدبي
Hierarchisation	تراتب
Historicisme	تاريخاويّة
Historicité	تاريخانيّة
Homophone	متجانس
Homophonie	جناس
Homophonie/ parfaite/ imparfaite	الجناس التام/ الناقص
Hypallage	المجاز التعويضيّ
Hyperbole	المبالغة
Hypotaxe	منطق التتابع
Identité	الإنيّة
Images	الصور
Imitation	محاكاة
Immanence	محايثة
Implicite	مضمر
Incidence	تأثير
Indicatif (L')	الأزمنة الواقعيّة
Inductif	استقرائي
Ineffable (poétique)	الغموض الشعري
Infidélité (formelle)	التحريف الشكلي
Informel	عادي
Instances communicatives	الهيئات التواصليّة
Interlingual	بيلغوي
Interlocution	التخاطب
Interrogation oratoire	الاستفهام لغير الاستفهام
Intertextualité	التناص
Intonation suspensive	تنغيم تصاعدي
Intraduisibilité	استحالة الترجمة
Intratextuel	بينصي
Introductives	استهلالية
Invariance	الثبات
Invariants	الثوابت
Invention	الابتكار
Isométrie	تقايس الوزن
Isotopes	الملفوظات المتماكنة
Isotopie	التشاكل

Juxtaposition	تنسيق الجمل بالتجاور
Langue cible	اللغة المستهدفة
Lexeme	وحدة معجمية/ لكسيم
Lexical	معجمي
I, exico-sémantique	معجمي/ دلالي
Ligne typographique	الخط التيبوغرافي
Linearite	الخطيّة
Litote	إيجاب الشيء بنفيه
Littérarité	أدبيّة
Locuteur	المخاطب
Majuscule	الحرف الكبير
Matérialité	المادية
Message	المرسلة
Mesure	الوزن
Métalangage	ميتالغة/ لغة واصفة
Metalepse	كناية جامعة
Métaphore	الاستعارة
Métonymie	المجاز المرسل
Mètre	البحر
Métrique (nm. & adj.)	عروضي/ موزون
Métrique quantitative , syllabique, accentuelle	العروض الكمي/ المقطعي/ النبري
Microstructures	بنيات مصغرة
Mimesis	محاكاة
Mimétique	محاكاتيّة
Mnémotechnique	فن التذكار
Modes poétiques	الأنماط الشعرية
Modulation (explicative/libre)	الإزاحة التفسيرية او الحرة
Morpheme	المورفيم/ الوحدة الصرفية
Morpho-syntaxique	صرفي/ نحوي
Motif	موتيف
Musicalité	موسيقية
Narratif	سردي
Normatif	معياري
Organicité	عضوية النص
Ornemental	زخرفي
01-17ementation	الزخرف/ التحبير
Paradigmatique	إستبدالي
Parallélisme	التوازي
Parallélisme antithétique	التوازي الطباقي
Parallelistne synonymique	التوازي الترادفي

Parallélisme synthétique	التوازى التوليفى
Parataxe	منطق المجاورة
Parole poétique	الكلمة الشعرية
Paronyme	شبه مرادف/ مشترك الجذر
Pass6 simple	الماضي البسيط
Passif	المبني للمجهول
Periode	الجملة المتوازنة
Periphrase	الكناية
Personnes « je » et « tu »	المبلّغ و المخاطب
Personnes verbales	الضمائر المنفصلة
,Pertinent	تمييزي
Pharyngalise	حلقومي
Phonkme consonantique (asyllabème)	فونيم صامت
Phonème vocalique (syllabème)	فونيم صائت
Phonétique (nm. & adj.)	الصوتي/ الفونيتيقي
Phonologie	الفونولوجيا/ علم الصواتة
,Pied	تفعيلة
Plein (sémantiquement)	كامل دلاليًا
Pluralité	تعدّدية
Poésie libre	الشعر الحر
Poésie métrique	الشعر الموزون
Poetique (la)	الشعرية
Polymétrie	تعدد الوزن
Polysémie	تعدد ية المعنى
Polyskmique	متعدّد المعنى
Post maturation	ما بعد النضج
Postposé	،
Pragmatique	براقماتيّة
Procédé (stylistique)	إجراء أسلوبي
Prolepse	الإستباق
Prose lyrique	النثر الغنائي
Prosodie	علم التنغيم
Prosodique	نثري
Racine verbo-nominale	مصدر فعلي إسمي
Réactualisation	تحيين الجو
Rkapproprier	إعادة تكسيب
Réception du discours	تلقي الخطاب
Récit	القصّ
Rectification	تصحيح
Récurrence	تكرار

Référence culturelle	مرجع ثقافي
Référent	محيل
Référent culture1	مرجع ثقافي
Référentiel (sens)	معنى مرجعي
Registre	مستوى لغوي
Réifier/ réifié / réification	إشياء / مُشيّأ / تشييء
Rkminiscence	تذكار غامض
Répétition	تكرار
Rhbtorique	بلاغي
Rhétorique	بلاغة
Rime	القافية
Rythme	الإيقاع
Rythme majeur, mineur	إيقاع تصاعدي/ تنازلي
Rythme-sens	الإيقاع الدلالي
Rythme-sens-sujet	الإيقاع -المعنى- الذات
Rythmique (equilibre)	إيقاعي
Rythmique (la)	الإيقاعيّة
Science de l'élocution	علم البديع
Science de l'exposition	علم البيان
Segment intonationel	مقطع نغمي
Skmantique	علم الدلالة
Sbmantique	دلالي
Semiosis	الوظيفة السميائيّة
Sémiotique	السمياء / سميائيّة
Skmiotique (adj.)	سيميائي
Skmique	سيميّة
Skinique	معنمي/ سيمي
Sens	المعنى
Sentence	الكلام الجامع
Signe diacritique	علامة تمييزية
Signe linguistique	الدليل اللغوي
Signifiance	الدلالية/ معنى المعنى
Signifiant(s)	الدال / الدوال
Signification	الدلالة
Signifié(s)	المدلول / المداليل
Sonnet	السونيتة
Sous-entendu (nm.)	المضمر
Stratégie discursive	إستراتيجية الخطاب
Strophique (non strophique)	مقطعي
Structure phonématique	بنية فونيمية

Structure syllabique	بنية مقطعية
Structures Syntaxiques	بنية نحوية
Stylistique	**الأسلوبيّة**
Stylistique (nm. et adj.)	أسلوبي
Subordination	التابعية
Substance du poème	مادة القصيدة/ جوهرها
Suiet	**الذات**
Sujet de I'enonciation	ذات الابلاغ
Syllabation	تقطيع
Syllabe longue, brève, ouverte, fermée	مقطع طويل/ قصير/ مفتوح/ مغلق
Symbole	الرمز
Symétrie	التناظر
Synchronie	التزامنية
Synchronique	تعاقبي
Synecdoque	كناية احتوائيّة
Syntagmatique	تركيبي
Syntagme	تركيبة
Syntaxe	التركيب
Systeme d'echo	نظم
Temps fort, faible	زمن قوي/ ضعيف
Ternaire (structure)	بنية ثلاثية
Textuel	نصّي
Textuel (sens)	المعنى النصي
Théâtralisation	المسرحة
Thématique	ثيمي
Thème	ثيم
Timbre intermédiaire	طابع وسيط
Ton	نغم الصوت
Tonalite	الجرس اللفظي
Topique	الموقعية
Topoï	المواقع
Topos	الموضعية
Traduction littérale	ترجمة حرفية
Traduisibilité	قابلية الترجمة
Transfert	تحويل
Transposer	نقل
Transposition	النقل
Triconsonantique	ثلاثي الصوامت
Trope	مجاز
Typologie	التنميط

Valeur communicative	قيمة تواصلية
Valeur icônique, expressive, connotative, figurale.	قيمة إيقونية/ تعبيرية/ إيحائية/ صورية
Valeur symbolique	قيمة رمزية
Variante	متغيّرة
Verbal/ non-verbal	لفظي / غير لفظي
Versification	نظم الشعر
Versification en prose	نظم نثري
Visée esthétique	غاية جمالية
Vocalisme	تصويت
Voix	
voyelle (ouverte, fermée)	صائت مفتوح، مغلق
Voyelle longue, brève, pleine	صائت طويل/ قصير/ تام/ متزايد الطول

خلاصــة

يرجع الحديث عن الأدب الشفاهي إلى الحديث عن أدب يستمد قدراته من الذاكرة الجماعية للشعوب، أدب يتجلّى في القصص والروايات والخرافات والأشعار. وسوف نلاحظ كيف أن مفهوم الشفاهية ينبغي أن يقترن بفكرة الشفاهية النصية التي لا يقصد بها اللغة العامية. ويجدر التذكير هنا بأن استمرار الثقافة الشفاهية بالجزائر جاء نتيجة فرضها الكفاح ضد الاستعمار : فكانت عمليات جمع الأقاصيص والأشعار الشفاهية القديمة بمنطقة المغرب العربي في أوائل القرن التاسع عشر قد عادت بالفائدة على مجموعات كانت تشهد كل يوم اندثار المرجعيات من تاريخها.

أردنا من كتابة نصوص « سبيبة » الشعرية تبيان آثار المنطوق في بحث أركيولوجي عن ذات الابلاغ وظروف إعادة إنتاج النص والسياق الذي صيغت فيه. و نحن نؤمن أنّ الكتابة في حدّ ذاتها ترجمة، أي نقل من المنطوق إلى المكتوب الذي له دوره في تثبيت المعاني و تهجيرها.

أمّا ترجمة الخطاب الشعري لـ« سبيبة » فجاء في البداية استجابة لأغراض أنثربولوجية محضة منها الولوج في ظاهرة احتفالية يطبعها خطاب متميّز لا زال ينقل الكلمات في انتجاعها وهجرتها عبر الزمان، معرفة لسانية شعرية توارثتها الجماعات القصورية لبلاد الآزجر التي اختارت « جانت » واحة لها.

وكان اختيار هذا الموضوع كنقطة انطلاق لدراسة ترجمية لضرورة علمية ومهنية إذ يندرج الشعر الشفاهي ضمن اهتمامات البحث الذي يسعى المركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ إلى تطويره. وكانت قد بادرت إلى ذلك الأعمال الإثنوغرافية منذ أواخر القرن التاسع عشر حيث خصّصت جزءا من مؤلّفاتها النحوية للنصوص الشعريّة حتّى ولو كانت ذات قيمة توثيقية بالدرجة الأولى.

وتواصلت هذه الديناميكية باكتشاف طاقات شعرية جديدة في نصوص « سبيبة » التي كانت محل دراسة أنثربولوجية حديثة العهد نشرت بالجزائر سنة 2003. يشمل المؤلّف المعنون « سبيبة أو تللّين » والذي يروي احتفالية عاشوراء بجانت مصحوبة بأشعار غنائية دوّنت لأول مرة على يد الباحثة في الأنثربولوجيا « مريم بوزيد سبابو »، صاحبة المؤلف. فصل التدوين المذّكور بين ثلاث متغيّرات لنصّ رئيسي ذ مرجعي تتمتع بكل خصوصيّات النص الأدبي وتتخّلّلها عناصر خارجة عن اللغة. وإذا كان هدف الأنثربولوجيا من تدوين هذه الأشعار تحذوه رغبة في التعرّف على « الرواية » التي تناقلتها الأجيال عبر اللسان، فإنّ الترجمة ستحرص على اكتشاف النص ولغته ليس كـ« مروي » فحسب بل كوسيلة تنظيمية وتأثيرية في عملية التواصل.

إن كيفية صياغة موضوع هذه المذكرة تجعله أقرب شيء إلى المقاربة التوفيقية : الشعر الشفاهي لطقوس سبيبة الإحتفالية : من تماهق إلى العربية والفرنسية. إنه عنوان يطرق في مجمله ثلاثة إختصاصات من البحث : الشعر، والترجمة، والأنثربولوجيا، والتي تعتَبر اللسانيات قاسمها المشترك.

وبالتالي، جاءت هذه المذكرة استجابة لضرورة ملحّة في التعامل بين مجالين تشكّل المعرفة اللغوية قاسما مشتركا لهما : الترجمة والأنثربولوجيا. ويكمن هدفنا الأساسي في إضفاء مادة « ترجمية » ولغوية وشعرية على الدراسات الاثنولوجية التي ربما نجحت في صيانة الشعر البربري القديم من التلاشي. ولقد كان دور الإثنولوجيا هذا من الأهمية بحيث استطاعت جلب انتباه المختصين بالعلوم الإنسانية إلى إيلاء الإهتمام الضروري لمجتمعات ظل التراث الشفوي فيها ذا سيادة لحقبة طويلة : إن التقابل الموجود بين الثقافة « العالمة » السائدة والثقافة الشفاهية، يظهر جليّا في في المنتوج اللساني–الخطابي للنصوص الشعرية. وعلاوة عن ذلك، فنحن واثقون من أن الترجمة هي وسيلة الثقافة الشفاهية إلى الثروة الأدبية، التي بقيت حكرا على المدوّنات.

وما يهمّنا بالخصوص في إطار المقارنة بين الترجمتين هو تغيّرية الترجمة variabilité du traduire بحسب تغيّر مجال الاختصاص. فالجوهر بالنسبة إلى الانثربولوجي لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في التركيبة بقدر ما يكمن فيما هو مَحكيّ. إلا أن الأساس بالنسبة إلى المترجم، الذي هو دوما أقرب إلى اللغة والخطاب، يكمن على جميع مستويات : ابتداء من التطابق الصوتي، مرورا بصوت المؤلّف وانتهاء إلى صوت المترجم. ولهذا السبب نلاحظ حرص هذا الأخير على.

تتمثل المرحلة الأولى من هذا العمل في وصف المتن الشعري لـ « سبيبة » أثناء ظروف إعادة الإبلاغ والتلقي. وسوف تسمح لنا الكتابة الصوتية transcription phonétique التي إتخذنا معظم علاماتها من « براس »[4] (G.K Prasse) بالوقوف على بعض العناصر الصوتية للغة الأصلية في علاقاتها بالتنغيمprosodie والإيقاع بوجه عام.

وبعد تقديم نصوص « تماهق » وترجمتيها العربية والفرنسية، سوف نعرض في تحليلنا، أول الأمر، إلى العلاقات القائمة بين الفونولوجيا phonologie والبنية الصرفية–النحوية morphosyntaxe والوزن الشعري. وسوف نُتبع بعض المفاهيم النظرية synthèse théorique بملاحظات حول واقع هذه النصوص.

ممّا لا شكّ فيه أنّ تباين الأعاريض الشعرية من لغة إلى أخرى يشّكل عقبة في طريق الترجمة. وسنحاول التوسّع في هذه نقطة في أثناء تحليلنا.

سيحملنا العثور على آثار الإبلاغ داخل النصوص إلى وصف أوجه البلاغة فيها وإثبات علاقاتها بأسلوبية النصوص ووظيفة الصور البيانية.

وسوف نتطرق في الجزء الثاني من هذه المذكرة إلى خصوصيات الترجمة الشعرية، فنستدلّ على تعقيدات الترجمة الشعرية والصعوبات التي تحيط بها من خلال أمثلة مقتطفة من الشعر الكلاسيكي.

وسوف نتولى بعد ذلك مناقشة مسألة قابلية الترجمة أو عدمها ونستدل عليها بأمثلة. إن العلاقة المتبادلة corrélation بين الشعر والكتابة من ناحية، والترجمة وإعادة الكتابة من جهة أخرى، تسمح بإعادة النظر في مفهوم الوفاء للنص الأصلي. كما سنوضح فكرة اكتساب وضياع المعنى من خلال وضع لغة التلقي على المحك و بعث اللغة الشعريّة.

وآخر نقطة نتولى طرحها في هذه المذكّرة تتعلق بمفهومي المعيار والخطأ. وسنقترح ترجمة بديلة نراها أنسب.

كانت أوّل صعوبة واجهناها من خلال هذا البحث على المستوى الفونولوجي، حيث لم نصل إلى كتابة صواتية صارمة تبيّن كلّ دقائق النص الأصلي، ولم نتمكّن من الإشارة إليعلاقة الصوتيّات بالفونولوجيا. كما واجهنا صعوبات أخرى على مستوى العروض بصفة عامة تمثّلت في صعوبات التقطيع وما يليها من تحديد للبحور والأوزان وتقريبها من واقع الأشعار محلّ البحث. ضف إلى ذلك إشكالية نقل المفاهيم النظرية والمصطلحات التي غالبا ما تعزى إلى فروقات في الرؤية والتنميط.

إلاّ أنّنا لم نول العناية الكافية للجانب الفونولوجي/ العروضي وهذا يعود للنقص الكبير في الأدوات النظرية و المنهجية المتعلقة بهذا الميدان.

مهما يكن، فالدراسة الحالية سمحت لنا بالوقوف عند مسائل هامة تخصّ بنية النص الشعري الشفاهي الطقوسي خاصة و إشكالية نقله من لغة إلى أخرى.

أمّا بخصوص الترجمة، يمكننا القول أنّ ترجمة النص الأدبي، بما فيه النص الشعري والقصيدة، إنّما تسعى في أيّامنا هذه إلى إبانة الإختلاف بين الثقافات وليس إلى محوه. وهنا تصبح الترجمة قادرة على توليد الكلمات والمعاني. وهي تخدم اللغة الأصل بإعطائها النص الشفاهي فرصا جديدة للإستمرار.

وفيما يخص المناهج المستعملة، يمكننا أن نخلص إلى القول أنّ ترجمة نصوص السبيبة قد اعتمدت منهجين أسلوبيين على الأقل : يندرج أوّلهما في إطار الترجمة النصية بينما ينتمي الثاني إلى الترجمة السياقية.

وإذا كان ضياع المعنى في الترجمة أمرا حتميّا، فقد يكون لترجمة الشعر حضّا في توليد بعض المعاني، ويحدث هذا من جرّاء الإزاحات البنيوية التي تعكس رغبة المترجم في وضع الوظيفة البلاغية فوق الوظائف النحوية والصرفية.

إنّ الدراسة التي نعرضها اليوم ما زالت في إرهاصاتها الأولى. وأوّل ما نرغب فيه أن يفسح المجال أمام تسجيلات جديدة للنصوص الأصلية تتيح قراءات وترجمات متجددة : لأنّ التفكير المجدي حول ذلك الجزء «الدقيق» من التعبير الأدبي لن يكون إلاّ بتبادل التجارب بين تقني اللغة ولما لا الشعراء وغيرهم من المنظّرين للشعر والترجمة. كما نوّد لو تشمل البحوث الترجمية التنظيرية الأدب الشفاهي المغربي بصفة عامة. وإنّما نعني بهذا تطوير نظريات تعنى بكل الأصناف من الشعر إلى الرواية إلى الأ سطورة. إذ رأينا أنّ تجربة الكتابة، و«إعادة الكتابة» التي قد تتكفّل بها الترجمة الأدبية، تطرح تساؤلات عديدة تتصل بالبحث اللساني.