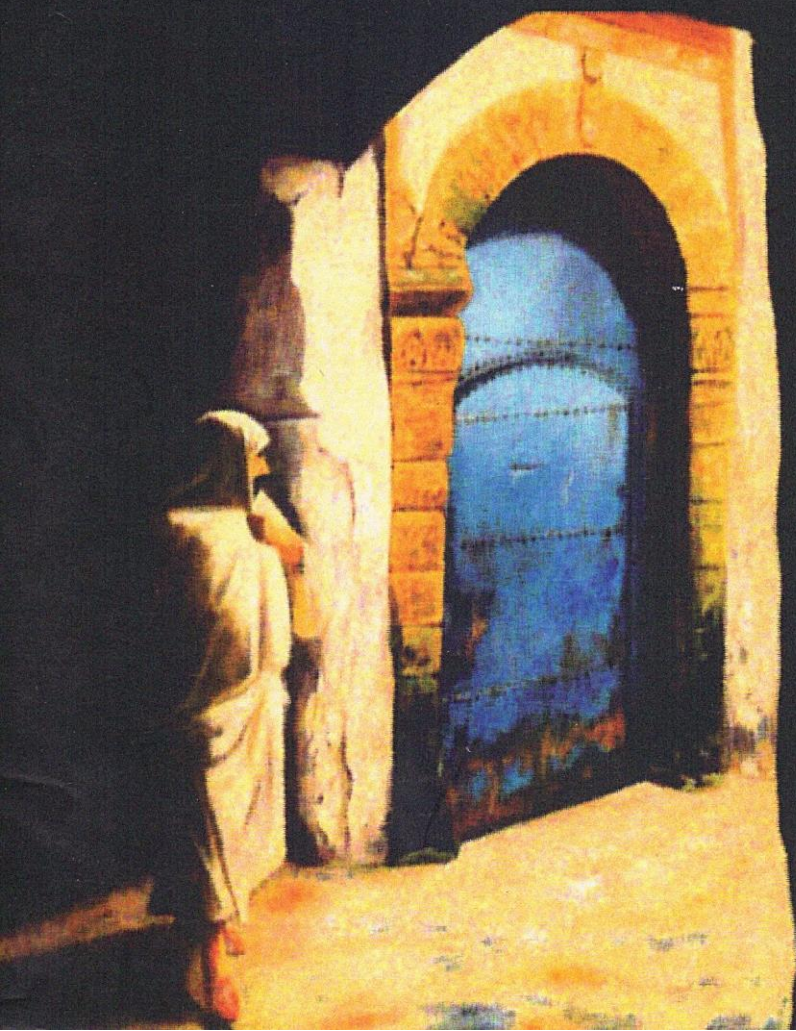


فاتحة الطايب الترجمة في زمن الآخر

ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا



1366

سلسلة
دراسات
الترجمة

الترجمة في زمن الآخر

ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

سلسلة دراسات الترجمة

المشرف على السلسلة : طلعت الشايب

- العدد : 1366

- الترجمة في زمن الآخر (ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا)

- فاتحة الطايب

- الطبعة الأولى 2010

حقوق النشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦
فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

Cairo، El Gezira، EL Gabalaya St. Opera House

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

الترجمة في زمن الآخر

ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا

تأليف: فاتحة الطايب



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الطايب ، فاتحة
الترجمة فى زمن الآخر: ترجمات الرواية المغربية إلى
الفرنسية نموذجاً / تأليف: فاتحة الطايب
ط ١، القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٤٦٠ ص، ٢٤ سم
١ - الترجمة الغربية
(أ) العنوان
٤١٨،٠٢

رقم الإيداع ١٠٩٥٣ / ٢٠٠٩
التزقيم الدولى: 3-335-479-977-978-I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

الصفحة

7	 مقدمة
13	 تمهيد : من أجل نقد للأدب العربي المترجم
	الباب الأول :
	النصوص الأصلية وتمثيل الإنتاج الروائي المغربي. (قراءة في استقبال هذه
23	 النصوص في نسقها الخاص)
	الفصل الأول :
25	 الرواية التقليدية: "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب نموذجاً
	الفصل الثاني :
45	 الرواية الجديدة غير التراثية
	المبحث الأول :
47	 التجاوز المؤسس : "الغربة" لعبد الله العروي، و"الخبز الحافي" لمحمد شكري.
	المبحث الثاني :
77	 الواقعية الجديدة وتوسيع دائرة التشخيص
	الفصل الثالث :
119	 الرواية الجديدة التراثية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش نموذجاً
137	 استنتاجات عامة
	الباب الثاني :
143	 الرواية المغربية المترجمة تعدد الآفاق والمشاريع وواقع الإنجاز
	الفصل الأول :
145	 خطاب العتبات الخارجية
	المبحث الأول :
147	 الذات المنتجة / المرسلة / المتلقية
	المبحث الثاني :
177	 خصائص النصوص بين الهاجس التجاري وركام الموروثات
	الفصل الثاني :
217	 خطاب العتبات الداخلية

الفصل الثالث :

281	المعايير المتحركة في إنتاج النص المترجم (بمفهومه الضيق).....
343	استنتاجات عامة.....
	الباب الثالث :
347	خطاب الوساطة الصحفية.....
	الفصل الأول :
349	استقبال الأدب العربي المترجم بفرنسا.....
	الفصل الثاني :
359	عين المرأة / إدراك المختلف.....
	الفصل الثالث :
379	الخصائص الفنية.....
	الفصل الرابع :
393	صوت المترجم (حاضر/ غائب).....
403	استنتاجات عامة.....
407	تركيب عام.....
415	ملحق الصور.....
419	المصادر والمراجع.....
445	فهرس الأعلام العربية والأجنبية.....

إهداء

هذا العمل في الأصل، أطروحة تقدمت بها - سنة ٢٠٠٦ - لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة محمد الخامس بالرباط، في موضوع:
الرواية المغربية المترجمة إلى الفرنسية في أواخر القرن العشرين دراسة تأويلية
لبعض النماذج.

أهديه

- لعائلتي وأصدقائي.
- وللاساتذة الذين يعود إليهم الفضل في مواصلة البحث، في بعض القضايا التي
تطرحها الترجمة بين العربية والفرنسية:
- محمد أبو طالب (الحي فينا)
- سعيد علوش
- إسماعيل العثماني
- عبد الفتاح كيليطو

مقدمة

قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، كان حضور الأدب العربي الحديث شبه منعدم في المشهد الثقافي الفرنسي. فباستثناء مجهودات دار سندباد التي عززت ترجمات متفرقة سابقة — وهي مسنودة من قبل الحكومة الجزائرية وبعض الجمعيات العربية — أهمل الاستشراف الفرنسي تجربة الأدب العربي الحديث، مفضلا عليها المدونة الكلاسيكية.

وقد أسهم منح جائزة نوبل لروائي عربي — في تزامن مع بداية النشاط الفعلي لمعهد العالم العربي بباريس — في انخراط الروايات العربية وبشكل متواتر في مسار ترجمات الروايات الأجنبية إلى اللغة الفرنسية؛ إذ أصبحت اللغة الفرنسية اليوم — ورغم بعض التراجع الذي تشهده بين الحين والآخر ترجمة الإبداع العربي إلى هذه اللغة لأسباب سياسية — تتصدر اللغات الأوروبية المترجمة للأعمال العربية الحديثة. ولهذا تأثيره الإيجابي على الآداب العربية، إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار استمرار الفرنسية في أداء دور الوسيط الأدبي في أوروبا رغم زحف اللغة الإنجليزية.

إن اهتمام فرنسا والدول الأوروبية بوجه عام بالإنتاج الروائي العربي - بعد جائزة نوبل - يؤكد ارتباط عملية الترجمة إجمالاً بإشعاع الكتابة، الذي يفترض فيه (أي الإشعاع) الارتكاز على تميز النصوص في لغاتها الأصلية.

وإذا كان يحق لمن يتأمل في الانقطاعات المتتالية لحلقات "النهضة العربية"، وتعرش المسيرة الثقافية العربية بوجه عام، أن يطالب بال تفعيل المعقل لحركة الترجمة إلى العربية، حتى يصبح هذا العصر عصر الترجمة بامتياز بالنسبة إلى العرب — من منطلق كون الترجمة سلاحاً فعالاً في معركة التحديث واكتساب الوعي في بلدان ما يسمى "بالعالم الثالث" — يحق لنا نحن أيضاً الإعلان ولو بحذر شديد - ونحن نتأمل في حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات الأوروبية في العقود الأخيرة - بأن الزمن الترجمي لم يعد أحادي الاتجاه. فعملية المناقفة بين العرب والأوروبيين في المجال الروائي أصبحت تجري، رغم كل ما يعنورها من نقص وقصور، في اتجاهين بدل اتجاه واحد، بفضل

تدعيم جائزة نوبل - النسبي - لتفاعل الرواية العربية مع منطق حادثة تتأسس على دينامية التمازج والتفاعل، وترامن هذا الأمر مع اضطراب جل الدول الأوروبية في الآونة الأخيرة إلى التزود بالإنتاج الروائي المزدهر خارج أوروبا، لملء الفراغ الذي تعرفه أنساقها الثقافية على مستوى الإنتاج الروائي المتميز.

وتمثل فرنسا، حالة نموذجية في هذا المضمار. فالنسق الأدبي الفرنسي، الذي عرف صولات وجولات في الفن الروائي، بدأ يحس منذ السبعينيات من القرن العشرين - وهي الفترة التي اكتسبت فيها الرواية العربية بريقا خاصا - بحاجة ماسة إلى أن يطعم بما تنتجه الثقافات المغايرة من روايات متميزة، بعد أن اتضح للمهتمين بالشأن الثقافي بفرنسا بأن النوع الروائي لم يعد يمثل عنصرا وازنا في الإنتاج الأدبي الفرنسي.

وهكذا أصبحت فرنسا، التي تترجم سنويا ما يزيد عن خمسة وعشرين ألف كتاب - أي ما يعادل تقريبا ١٥% من الإنتاج السنوي لدور النشر الفرنسية - أصبحت تخصص حيزا مهما للإنتاج الروائي العالمي ضمن ترجماتها. ففي الفترة الممتدة مثلا بين ٢٠ غشت ومنتصف نونبر من سنة ٢٠٠٣، أصدرت دور النشر الفرنسية أربعمئة وخمس وخمسين رواية مترجمة من بينها روايات عربية. أما في سنة ٢٠٠٥، فقد بلغت نسبة الروايات المترجمة ٤٢,٧ % من مجموع الروايات الصادرة بفرنسا.

ورغم هيمنة اللغة الإنجليزية كلغة إرسال على هذه النسبة، تليها من بعيد اللغة الإسبانية فالألمانية فالإيطالية فالروسية واللغات الإسكندنافية، استطاعت اللغة العربية الإعلان عن حضورها إلى جانب بعض لغات أوروبا الوسطى والشرقية: ففي نفس السنة، ترجم خالد عثمان رواية "كتاب التجليات" لجمال الغيطاني (le Livre des illuminations / seuils)، فحصلت على جائزة لور باطيون (Laure Bataillon)، بصفتها أهم رواية مترجمة إلى الفرنسية من بين ثمانمئة رواية مترجمة من لغات مختلفة، بما فيها لغات الإرسال الأساسية بالنسبة للفرنسية (الإنجليزية والإسبانية والألمانية والإيطالية).

وفي نفس السنة أيضا، ترجم فيليب فيغرو (Philippe Vigreux, les mages / Phébus) رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني، فعززت هذه الترجمة مكانة الكوني في الحقل الثقافي الفرنسي: حيث مثل هذا الروائي الليبي أدب القرن الواحد والعشرين إلى جانب خمسين روائيا من جميع أنحاء العالم في استطلاع لمجلة "لير" (Lire). أما رواية

"عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، فقد استطاعت فرض نفسها في السوق الفرنسية - باعتبارها أروج كتاب عربي - فور صدور ترجمتها إلى الفرنسية من قبل جيل غوثييه في السنة الموالية (٢٠٠٦) (Gilles Gauthier.L'immeuble Yacoubien. Actes sud)

إن هذا التطور النسبي الملموس في مسار علاقة الإنتاج الروائي العربي بالآخر، يؤشر - ولو من بعيد - إلى بداية أفول عهد تبعية العرب للغرب في المجال الروائي. غير أن هذا النوع من التحرر وبخلاف ما قد توقعه كل من أسقط على الأدب المترجم أطروحة انفراد الأدب بمسار خاص له استقلاليتيه النسبية، لا يسير في اتجاه التأثير المستقبلي العميق في مسار العلاقات الأدبية العربية- الأوروبية المختلفة لغير صالح العرب، مما كان سيستتبع بالضرورة هز منظومة التبعية باعتبارها نظاما اجتماعيا وحضاريا شاملا.

هل نكتفي بالقول إن حركة الترجمة من العربية حركة جنينية، تحتاج - وهي تناضل ضد تاريخ طويل من التهميش، في عصر تسوده المنافسة الشديدة بين انتاجات ثقافات متعددة - إلى مزيد من الجهد و الوقت لكي تؤثر في العلاقات الأدبية العربية - الأوروبية؟ أم أن هناك أسبابا أخرى تتعلق بنوعية كثير من النصوص المختارة للترجمة، وبطبيعة النص المترجم، وبالشروط والظروف المحيطة بعملية الترجمة من العربية الحديثة إلى لغة غربية في النسخين معا : العربي / المرسل والغربي / المستقبل؟

استنادا إلى الوحدة الثقافية التي تربط ما بين البلدان العربية، والتي تؤدي إلى استحضار الأدب العربي ككل كلما تعلق الأمر بدراسة أدب بلد من البلدان العربية، نرى أن بإمكان دراسة مقارنة لترجمة إنتاج أي قطر من الأقطار العربية إلى اللغات الغربية - في ارتباط بالأسئلة التي يطرحها على الدارس النسق الأدبي الخاص بهذا القطر - أن تضيء هذه المسألة شريطة عدم الفصل بين مشكلات الترجمة والتلقي المشروطة بذهنية مختلفة، ومشكلات الكتابة في النسق الأم.

ومن الملاحظ أنه باستثناء بعض الدراسات شبه النادرة التي اهتمت بالشروط المحيطة بعملية ترجمة الأدب العربي إلى الفرنسية، وعلى رأسها أطروحة أنس أبو الفتوح باللغة الفرنسية (١٩٩٤- باريس ٤)، المخصصة للإنتاج الشعري والنثري المشرقي بعنوان: 'تلقى الأدب العربي المترجم إلى الفرنسية بعد جائزة نوبل المصرية ١٩٨٨'، (La réception de la

ركزت (littérature Arabe traduite en France après le prix Nobel Egyptien 1988). الدراسات العربية القليلة، التي تناولت بعض الإنتاجات الأدبية العربية المترجمة إلى بعض اللغات الغربية قبل وبعد نوبل — ونذكر من بينها على سبيل المثال دراسة عبده عبود ("هجرة النصوص" ١٩٩٥) — ركزت على دور الترجمة في تشكيل صورة العربي في العالم الغربي، في معزل عن عملية المقارنة وعن ربط اشكالات الكتابة باشكالات الترجمة والتلقي.

بعد أن أصبح بإمكاننا اليوم تبين المعالم الأساسية لترجمة الرواية المغربية إلى اللغة الفرنسية، إثر التزايد الملحوظ في عدد الروايات المغربية المترجمة إلى هذه اللغة منذ سنة ١٩٩٢، ارتأينا المساهمة في إضاءة بعض جوانب السؤالين المطروحين سابقا، انطلاقا من الاهتمام بهذا السؤال الذي نقرضه على دارس ترجمة الرواية المغربية — التي تمثل من خلال نماذجها الجادة والمتميزة في توظيفها لآلية التدارك، قيمة مضافة إلى الرواية العربية — طبيعة علاقة النسق الأدبي المغربي بالنسقين العربي والغربي: ما هو حظ مساهمة ترجمة الرواية المغربية إلى اللغة الفرنسية، في أواخر القرن العشرين، في تطوير النسق الأدبي المغربي وتأكيد له استقلاليته كنسق منتج، باعتبار الترجمة عاملا مساعدا على تطوير وتحديث النسقين اللذين ينتمي إليهما النص المترجم: النسق الهدف الذي يغتني من إنجازات الثقافات الأخرى، والنسق المصدر الذي تحته عملية ترجمة إنتاجه على الابتكار والاستمرار في البحث؟.

إن الأطروحة التي نتبناها في هذه الدراسة، تميز بين مسار الأدب في اللغة الواحدة، ومساره عندما ينتمي بفعل الترجمة إلى لغتين وثقافتين مختلفتين: فإذا كان تطور الرواية العربية في مجتمعات مستلبة وتابعة ومتخالفة يؤكد انفراد الأدب بمسار خاص يتأسس على منطق له استقلاليته النسبية، فإن ترجمتها إلى اللغات الغربية تؤكد في المقابل التأثير الشديد للمستوى المادي للمجتمع على الأدب المترجم، وهذا يعني أن مساحة استقلالية الأدب تضيق خارج حدود الثقافة واللغة الواحدة، فعلاقة القوة التي تربط المجتمع المغربي/المرسل بالمجتمع الغربي/المستقبل، تؤثر بشدة في مسار الرواية المغربية المترجمة إلى الفرنسية.

وللدفاع عن هذه الأطروحة، اخترنا دراسة متن يتميز باختلاف انتماء مترجميه،
وقابلنا بين أهدافهم ومشاريعهم والإنجازات الترجمية بمعناها الواسع الذي يتضمن
النصوص المصاحبة والموازاة للنص المترجم، ويتشكل هذا المتن من:

- "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب (١٩٦٦)، ترجمة فرانسيس كوان (Francis Gouin) بعنوان: "Le Passé Enterré" سنة ١٩٩٩

- "الغربة" لعبد الله العروي (١٩٧١)، ترجمة كاترين شارينو (Catherine Charruau) بعنوان: "L'Exil" سنة ١٩٩٩.

- "الخبز الحافي" لمحمد شكري (١٩٧٢)، ترجمة الطاهر بن جلون بعنوان:
"Le Pain nu"، سنة ١٩٨٠.

- "بيضة الديك" لمحمد زفزاف (١٩٨٤)، ترجمة سعيد أفولوس بعنوان:
"L'œuf du coq"، سنة ١٩٩٦.

- "لعبة النسيان" لمحمد برادة (١٩٨٧)، ترجمة عبد اللطيف غويرغات بمساعدة
إيف غونزاليس كيخانو (Yves Gonzalez Quijono)، بعنوان: "Le jeu de l'oubli" سنة
١٩٩٣.

- "عين الفرس" للميلودي شغوم (١٩٨٨)، ترجمة فرانسيس كوان، بعنوان:
"L'œil de la jument"، سنة ١٩٩٣.

- "مجنون الحكم" لبنسالم حميش (١٩٩٠)، ترجمة محمد سعد الدين اليمني،
بعنوان: "Calife de l'épouvante"، سنة ١٩٩٩.

- "الضوء الهارب" لمحمد برادة (١٩٩٣)، ترجمة كاترين شارينو، بعنوان: "
Lumière fuyante"، سنة ١٩٩٨.

ترتبط أهداف ترجمة الرواية المغربية بانتماء المترجمين، فإن كان المترجم وطنيا
أعلن العمل، من خلال الترجمة، على التعريف بالرواية المغربية وبمؤهلات وإمكانات
الذات المغربية، وإن كان فرنسيا صرح أنه يعمل على توطيد ثقافة التسامح والتعارف
وتبادل الحوار.

تأتي هذه الأهداف على المستوى النظري الصرف لصالح الثقافة العربية والأمة العربية بوجه عام، إذ من مصلحة هذه الأمة أن يتم تعديل ميزانها الثقافي الخارجي . لكن الإنجازات الترجمية، تركز بوعي وبغير وعي واقع التمايز، وتؤكد أن انعدام التلازم الآلي بين التطور المادي للمجتمع ومستوى الإبداع الفني في الثقافة واللغة الواحدة، قد يتحول إلى شبه تلازم حينما يتعلق الأمر بالترجمة بين لغتين كالعربية والفرنسية. فرغم النوايا الحسنة التي يعبر عنها المترجمون وكتاب المقدمات والخواتم والناشرون والصحفيون، وطنيين كانوا أم أجانب، يعتبر المستوى المادي للمجتمع مقرونا بمخزون من التراكمات التاريخية والنفسية والسياسية مؤثرا في مسار ترجمة إبداع عربي إلى نسق ثقافي غربي. فالترجمة من العربية إلى الفرنسية التي تتدرج ضمن علانق القوة التي تسود الثقافات المتباينة وتتحكم في اللغات، ممارسة سياسية بالمعنى الواسع للكلمة، تترجم بعمق العلاقات المعقدة والمتشابكة القائمة على الصراع والتوتر، مابين الدول الغربية والدول العربية الإسلامية بوجه عام.

إن الترجمة من لغة ثقافة يصارع متقفوها مركبات النقص التي أفرزها موقع أوطانهم في العالم، إلى لغة ثقافة ما تزال رغم أزمتها تذكي مركب التفوق لدى مواطنيها، عملية تتحدى منطلقاتها وأهدافها أحيانا كثيرة وتنتج نصوصا تكشف عن طبيعة العلائق التي تربط بين الثقافتين على مستويي التاريخ والواقع.

غير أن هذه النصوص تحمل داخلها في المقابل، وابتداء من عملية اختيار نص عربي حديث للترجمة، مقاومة معلنة وغير معلنة لهذه السلطة التاريخية والمادية.

إن نتائج عملية الشد والجذب ما بين الأهداف المتوخاة من ترجمة الإنتاج الروائي المغربي إلى الفرنسية، والمؤثرات المادية والسياسية والتاريخية والنفسية -ناهيك عن تأثير المسافة الجمالية وإكراهات عملية الترجمة ذاتها- كفيلة بإضاءة الأسئلة المطروحة سابقا. ولهذا سنعمل على دراسة أبعاد هذه العملية في النصوص المترجمة المختارة للدراسة، بالاستفادة من مسار التحليل الذي رسمه أنطوان بيرمان (Antoine Berman) - بالارتكاز على الهرمنوتيك الحديثة- في كتابه "من أجل نقد للترجمات الأدبية" (Pour une critique des traductions : John Donne)، الذي يؤكد فيه - من بين ما يؤكد - على تعالقات النص المترجم المتشابكة مع السياقين الثقافي والاجتماعي بمعناها الواسع .

تمهيد

من أجل نقد الأدب العربي المترجم

يمتاز مسار التحليل الذي رسمه أنطوان بيرمان (Antoine Berman) في كتابه "من أجل نقد للترجمات الأدبية"^(١) بالتوفيق ما بين المقاربة ذات البعد الجمالي للترجمة والمقاربة ذات البعد الشعري^(٢)، أي بتجاوز المفهوم الضيق للنص المترجم واحترام طبيعته. حيث سعى بيرمان من خلال اقتراحه لهذا المسار - بالاستفادة من آراء فالتر بنجامين^(٣) (Walter Benjamin) وبالارتكاز على الهرمنوتيك الحديثة التي طورها بول ريكور^(٤) (Paul Ricoeur) وهانس روبير يابوس^(٥) (Hans Robert Jauss) - سعى إلى إقامة نموذج لتأويل الترجمات يجمع ما بين الطموح الشمولي لنظرية الأنساق المتعددة^(٦) والبعد الفني للنظرية الشعرية^(٧).

(١) - Pour une critique des traductions, John Donne, Gallimard, 1995

بدأت ملامح هذا المسار تتضح في كتابه "L'épreuve de l'étranger"، الذي أكد فيه الدور الحاسم الذي تلعبه الترجمة في تكون وتطور الثقافات بالاستناد إلى ممارسات الشعراء الرومانسيين الألمان.

(٢) تتكون نظرية الترجمة من منظومتين: منظومة ذات توجه شعري وأخرى ذات توجه جمالي. تهتم شعرية الترجمة بالنص المصدر (Source Oriented) وتقوم أساساً على المقارنة، وتولي جمالية الترجمة عنايتها للنص المترجم (Target Oriented) بهدف التثمين والتقييم. ومن هاتين المنظومتين انبثقت مقاربتان مختلفتان: تحليل الترجمة وتلقي الترجمة.

(٣) تعكس هذه الآراء الجدل بين "الذات" والآخر في الترجمة.

(٤) تعني قراءة النص وتأويله بالنسبة لـ بول ريكور إنتاج نص جديد مرتبط بالنص المقروء. وبما أن الترجمة تأويل في الجوهر، فهي تضطلع في نظره بعملية تحويل تلك الغريب المتباعد إلى شيء خاص بالذات ومتمكّن لديها. (بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ٢٤، بيروت، ١٩٨٨، ص ٤٧).

(٥) يركز بيرمان في هذا الصدد على كتاب يابوس "من أجل هرمنوتيك أدبي" (Pour une herméneutique littéraire)، لأن المنظر الألماني طور في هذا الكتاب الأطروحات التي تضمنها كتابه الأول "من أجل جمالية للتلقي" (Pour une esthétique littéraire). مستفيداً في ذلك من تمييز فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) ما بين أفق انتظار العمل وأفق انتظار الجميور، وإخذاً بعين الاعتبار الانتقادات التي وجهها إليه منظرو سوسيولوجية التلقي في ألمانيا الديمقراطية سابقاً، بخصوص العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك.

ويرد بيرمان لجوءه إلى الهرمنوتيك الحديثة، بصفتها تأملاً في الشعرية والأخلاق والتاريخ والسياسة، إلى كون المحاور الأساسية لعلم الترجمة هي نفسياً الشعرية والأخلاق والتاريخ. وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن الهرمنوتيك الحديثة لم تتناول، باستثناء ما جاء عند غادامير، القضايا الأساسية للترجمة.

(٦) يتجلى هذا الطموح، في الاهتمام بالترجمة باعتبارها موجياً للتفاعل ما بين مختلف الثقافات من جهة، وفي دراستها من خلال المظهر التاريخي الدينامي مع أخذ تعدد الأنساق بعين الاعتبار من جهة أخرى. فنظرية الأنساق المتعددة لا تعتبر النسق الأدبي إوالية أو منظومة مستقلة، وإنما تراعي تداخله مع النسق الثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، مدمجة هذه الأنساق جميعاً في نسق سيميائي عام.

(٧) يترجم هذا البعد اعتبار هنري ميشونيك الترجمة تحويلاً شعرياً وثقافياً، والنص المترجم كتابة تدرج ضمن الشعرية. ويمثل مسار بيرمان تجاوزاً واستمراراً في أن للنظريتين (نظر انتقاده لهما في الكتاب المذكور من ص ٤٥ إلى ص ٦٣).

وقد ارتأينا الاستفادة من المسار الذي وضعه بيرمان لدراسة الترجمات الفرنسية للنصوص الروائية المغربية التي وقع عليها اختيارنا، لأنه يسمح لنا بتسليط الضوء على مختلف العناصر الفاعلة في عملية ترجمة الرواية المغربية إلى الفرنسية من جهة، ولأن مرونته تخول لنا إمكانية استثماره للغايات الخاصة بالدراسة من جهة أخرى.

يستوجب مسار بيرمان تحديد الملامح الأسلوبية المميزة للنص المصدر ومواطن قوته^(١) لتبنيء المواجهة بينه وبين النص الهدف، مما يتطلب من الدارس تمثلاً للثقافة المصدر. إلا أن ما اعتبره بيرمان تمهيدا للتحليل يصبح بالنسبة لنا جزءاً لا يتجزأ منه. فاندراج النصوص الأصلية^(٢) المختارة للدراسة ضمن ما يسمى بثقافة ما بعد الاستعمار، التي هي بالضرورة ظاهرة مختلطة، يفرض علينا من منطلق الإيمان بارتباط عملية الترجمة بعملية الكتابة ذاتها إيلاء أهمية أكبر لنوعيتها وقيمتها (أي النصوص) من أجل الكشف عن مدى تمثيلها لثقافة ما بعد الاستعمار الإيجابية، أي الثقافة التي تتفاعل وتستفيد وتخلق في النهاية شيئاً جديداً يستجيب لمنطق الإنتاجية الذي يتأسس عليه كل تطور وثقافة بناء.

وحتى نسلط الضوء أكثر على طبيعة النسق الثقافي المصدر، ونحدد أشكال العلائق التي تربطه بالنسق الهدف وبالنسق العربي، ارتأينا دراسة استقبال النصوص الأصلية داخل نسقها الخاص^(٣)، بالتركيز على العلاقة الجدلية بين متطلبات الابداع وطموحه ووسائل التلقي وأهدافه.

إن اهتمامنا بالنص المصدر لا يتناقض مع مسار بيرمان الذي يقوم على استقلالية النص المترجم، لأن الأمر هنا لا يتعلق بتكريس "سطوة" النص المصدر مقابل تهميش

- Antoine Berman, op.cit., P 67-73.

(١)

(٢) نوظف تعبير النص "الأصلي"، في زمن الاحتفاء بتفاعل النصوص داخل النص الواحد، خضوعاً لسلطة التداول التي تفاعل معها منظرو الترجمة الأكثر تبنياء لفكرة بورخيس المطورة من قبل جاك دريدا، باعتبارهم النص المترجم "أصلاً ثانياً".

(٣) سنركز على بعض الأسماء الفاعلة في الحقل النقدي المغربي، التي ضمنت قراءاتها كتباً أو بحوثاً جامعية. بحيث لن نلجأ إلى المقالات الصحفية إلا عند الضرورة.

النص المترجم، وإنما يتعلق بالبحث في مدى تلاؤم اختيارات المترجمين مع أهدافهم من ترجمة الرواية المغربية إلى الفرنسية. مما سيضيء في النهاية أفق الترجمة.

بعد الإجابة عن السؤال: ما هي النصوص المختارة للترجمة؟ سنحاول الإجابة عن السؤال: من هم المترجمون؟، أي أننا سنتوجه نحو المترجم حسب تعبير بيرمان^(١). ونرى في هذا السياق، أن هذه النقطة التي تشكل بالفعل منعطفا منهجيا أساسيا في نظرية (نظريات) الترجمة، تتطلب من الدارس أثناء القيام بدراسة تأويلية للنص المترجم ربطيا بنشاط القراءة باعتباره نشاطا متشعبا ومعقدا. فتشكل صورة عن الذات القائمة بالترجمة يجب أن ينطلق، في نظرنا، من واقع تقديم هذه الذات للقارئ من خلال خطاب العتبات، أي من الحجم المخصص لها ضمن سياسة الناشر الذي يستمد — في المجمل — سلطته الثقافية / الاجتماعية من السلطة المادية التي يتوفر عليها.

هذا بالإضافة إلى أن بعض الأسئلة التي يطرحها بيرمان بخصوص المترجم^(٢)، لا يمكن الإجابة عنها بعمق إلا بعد قراءة الترجمة وليس قبلها، مثل السؤال الذي يهتم بعلاقة المترجم باللغة (اللغات) التي يترجم عنها.

وبما أن السؤال عن المترجم يختلف عن السؤال عن المؤلف، يرى بيرمان أن الإجابة عنه تضيء أفق الترجمة وتخير الدارس بصورة إجمالية، ولكن مدققة، عن الموقف الذي يتخذه المترجم من ممارسة الترجمة، وعن الخطوط العريضة لمشروعه الترجمي. مما يعني، أن الموقف والمشروع، بخلاف الأفق، عنصران مرتبطان بالذات القائمة بالترجمة. غير أن اعتماد بيرمان على ظهر الغلاف وعلى المقدمة التي يكتبها غير

- A. Berman, Op. Cit., P73.

(١)

(٢) تتلخص هذه الأسئلة في الآتي:

هل المترجم وطني أم أجنبي؟ وهل يقتصر على الترجمة أم أنه يزاول مهنة أخرى ذات دلالة مثل مهنة التدريس؟ هل هو مؤلف وما هي مؤلفاته؟ ما هي اللغات التي يترجم عنها وما هي نوعية العلاقة التي تربطه بهذه اللغات؟ (...). هل هو متعدد لغات الترجمة (Polytraducteur) أم أنه أحادي لغة الترجمة (Monotraducteur)؟ ما هي مجالاته اللغوية والأدبية وما نوع المؤلفات التي يترجمها عادة؟ ما هي ترجماته الأساسية؟ هل كتب مقالات أو دراسات أو كتباً حول الأعمال التي قام بترجمتها؟ وهل تطرق في سياق ذلك لممارسته كمترجم وللمبادئ التي توجهه في ترجماته، أو لعملية الترجمة بوجه عام.

(A.Berman, Op.cit., P73-74).

المترجم من أجل دراسة مشروع^(١) ترجمة جون دون (John Donne) إلى الفرنسية، يناقض تصوره النظري لمشروع الترجمة^(٢). فظهر الغلاف الذي يلعب دورا كبيرا وهاما في عملية التواصل بين النص المترجم والقارئ، هو فضاء يتكلف به الناشر في الغالب. ولهذا يمكن اعتبار النصوص التي ترد فيه دليلا من بين أدلة أخرى كثيرة على أن النص الأدبي مادة استهلاكية تخضع لعوامل متشابهة، من بينها مقتضيات التسويق والحسابات التجارية لدور النشر، ومن خلال دراستها (أي النصوص) نقف على العلاقة الجدلية ما بين الإنتاج (النص المترجم) والاستهلاك (شروط تلقيه).

أما المقدمة التي يكتبها غير المترجم، فتستجيب لحسابات إضافية يتعين الكشف عنها أثناء التحليل، إذ تؤدي دورَي القراءة والوساطة في نفس الآن. وهي بذلك تسند الذات القائمة بالترجمة في مهمتها، وتدخل معها في حوار من خلال تأويلها الخاص للنص المترجم.

يستوجب الاعتماد على دعامة الترجمة (L'étayage de la traduction) إذن، أخذ وضعيتها وأنماطها بعين الاعتبار. وبما أن النصوص التي تمثل هذه الدعامة هي إجراء من بين إجراءات كتابة يشكل مجموعها "جمالية الترجمة"، استنادا إلى دور الوساطة الذي تقوم به بين قارئ الترجمة والنص المترجم، وجب عدم التقليل من أهميتها عند القيام بدراسة تأويلية للنص المترجم. لهذا ارتأينا تخصيص حيز هام لدراسة ظهر الغلاف وخطاب المقدمة والخاتمة.

إن غايتنا من دراسة ظهر الغلاف هي الكشف عن أساليب مخاطبة الناشر للقارئ بصفته طرفا قويا في معادلة الإنتاج/الاستهلاك من جهة، والوقوف على مدى خدمة هذه الأساليب للأفاق التي تتدرج الترجمة ضمنها وللمشاريع التي تنطلق منها من جهة أخرى.

أما المقدمات والخواتم، وقد أسندت في المجمل لفعاليات مختلفة في حالة الترجمات المختارة للدراسة، فسنحللها بصفتي قراءات للنص المترجم، نتوجه بدورها إلى قراء محتملين، مركزين أثناء تحليلها على مدى خدمتها لأهداف الترجمة المعلن عنها.

- Ibid. P 122-127.

(١)

(٢) كل ترجمة منسجمة - في نظر بيرمان - بوجهها مشروع (أو هدف) معلن عنه، (...) يحدد الطريقة التي سيتم بها المترجم في إنجاز التحويل الأدبي من جهة وصيغة الترجمة من جهة أخرى. وبهذا، تصبح الترجمة تحققا لمشروع المترجم. (Ibid. P 76-79).

نخلص إذن، إلى أن دراسة الموقف الترجمي ومشروع الترجمة في حالة الإعلان عنهما، يجب أن ترتبط بالأساس بدراسة الذات القائمة بالترجمة بالشكل الذي اقترحه، أو بدراسة خطاباتها الخاصة، وتتلخص هذه الخطابات بالنسبة لدراستنا :

- في المقدمة التي كتبها الطاهر بن جلون لترجمة سيرة محمد شكري.
 - وفي الحوار الذي أجراه فرانسيس كوان (Francis Gouin) حول ترجمة "نفا الماضي".
 - وفي الآراء التي أدلى بها إلينا خطيا أو شفها كل من فرانسيس كوان وسعيد أفولوس والطاهر بن جلون.
- أما بالنسبة لمفهوم الأفق^(١) الذي يبدو وكأنه متكامل عند بيرمان، فنرى أن بالإمكان دراسته بشكل أكثر تركيبا.
- يشمل أفق الترجمة^(٢) عند بيرمان أفق المترجم، وتؤدي هذه الازدواجية في النهاية إلى الخلط بين أفقي الاختيار والإنجاز، ما دام أفق المترجم لا يفصل في العمق عن أفق الإنجاز^(٣).

ويتجلى الاختلاف الأساس بين الأفقين، في كون أفق الاختيار يستجيب — في المجمل — لسلسلة من القوانين والأنساق التي تعبر عن خصوصيات مرحلة معينة، في حين يدخل أفق الإنجاز — الذي هو أفق المترجم — في حوار مع بعض هذه القوانين أحيانا، ويناقض بعضها الآخر أحيانا أخرى بسبب الرواسب الثقافية وتشكلات اللاوعي، مثل تجذر صور معينة عن الثقافتين المصدر والهدف في نفسية المترجم. وهذا يعني، أن المعايير المتحركة في عملية اختيار نص معين للترجمة، ليست هي بالضرورة كل المعايير المشكلة لأفق مترجمه بصفته كائننا ثقافيا واجتماعيا.

(١) يوجد الموقف الترجمي ومشروع الترجمة ضمن أفق. ويعني مفهوم الأفق، الذي يستعيره بيرمان من الهرمنوتيك الحديثة، مجموع الثوابت اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التي تحدد إحساس وفعل وتفكير المترجم. (A.Berman, Op.cit., P 79-82).

(٢) الذي هو في الأصل أفق الاختيار، حيث يختار المترجم عملا معيناً للترجمة وفق أفق. مما يفيد أن عملية الاختيار ليست عملية اعتباطية.

(٣) إذا كان العمل الأدبي في اللغة الواحدة يتكون من قطبين: قطب فني يتمثل في النص الذي أنتجه الكاتب، وقطب جمالي يمثلته التحقق الذي ينجزه القارئ، فإن القطب الفني في النص المترجم هو قطب جمالي في جوهره، أي نتاج قراءة المترجم وتفسيره وتأويله للنص المصدر. مما يفيد، بأن أفق النص المترجم يتشكل من الأسلوب الذي يتعامل به المترجم مع المعايير الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، إضافة إلى المرجعيات الأدبية المنفتحة في الأصل والمنظمة حسب استجابة خاصة.

إن أفق النص المترجم أفق متعدد بالفعل كما يؤكد ذلك بيرمان^(١)، إلا أن هذا التعدد يمتد إلى أبعد مما ذهب إليه المنظر الفرنسي، فهو أولا "أفق الاختيار" وهو ثانيا "أفق الانجاز" أي "أفق انتظار المترجم" الذي يفترض بدوره قارئا ضمينا يمكن أن ندرس استنادا إليه^(٢) تنظيم النص في تفاعله مع القارئ. وهو ثالثا "أفق انتظار القارئ" الفعلي الذي هو سياق تأويلي سابق عن النص المتلقى. وبما أننا ندرس نصوصا مترجمة من قبل مترجمين وطنيين وأجانب، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تعدد الأفاق ضمن الأفق الواحد وتعدد خلفيات الانتظار وإجراءات التلقي.

نفترض إذن، من أجل دراسة أفق الترجمة، التركيز على نوعية الوساطة وشروطها، بواسطة الجمع بين دراسة الذات القائمة بالترجمة وطبيعة عملية النشر. وهذا يعني أن دراسة حجم الوساطتين المغربية والفرنسية ترجمة ونشرا، كفيلة بمساعدتنا على إعادة تأسيس الأفاق التي تتدرج ضمنها ترجمة النص الروائي المغربي إلى الفرنسية.

وبالنسبة لأفق المترجم، فسندرسه ضمن عملية المواجهة التي ستركز على الأساس الذي انطلق منه بيرمان، وهو النظرة المستقبلية التي لا تمنح للنص المترجم سوى ثقة محدودة في مقابل النظرة المحايدة والموضوعية الصرفة (نظرية الأساق المتعددة) والنظرة المشككة والمتشددة (نظرية ميشونيك)^(٣). وستركز هذه النظرة المستقبلية في دراستنا على قراءة المترجم للنص المصدر، مما سيمنحننا فرصة للمقارنة بين أفق انتظاره من خلال العمل وأفق الاختيار وذلك:

١ - بتحليل ما أسماه بيرمان بالمناطق النصية الإشكالية، حيث تبرز إلى السطح مظاهر الخلل في النص المترجم.

٢ - وبالتركيز على السمات الأسلوبية، التي تضيف طابعا فرديا على كتابة ولغة الأصل^(٤).

- A. Berman . Op.cit., P79.

(١)

(٢) بصفته بنية مسجلة داخل النص، انظر : Wolfgang Iser: L'Acte de lecture, trad. par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga Editeur, 1985, P70.

- A. Berman. Op.cit., P65.

(٣) انظر :

Ibid., P 65-73.

(٤)

أما أفق انتظار قارئ الترجمة المنتجة^(١)، فسنحاول إعادة تشكيل أهم عناصره بدراسة وساطة الخطاب الصحفي التي تبدو لنا مكتملة للبحث وضرورية أيضا. لأن الدور الذي تقوم به هذه الوساطة، بصفتها قراءة موجبة للقراءات، دور هام في مجال تلقي النصوص المترجمة من العربية. إذ بإمكان هذه الوساطة التي تعبر عن أفق انتظار قراء معينين أن تعبد الطريق لتصور جديد للأدب الوافد من البلدان العربية، أو تركز بخلاف ذلك الصور النمطية عن العربي وإنتاجه.

إن فك شفرات خطاب الاستقبال المباشر للترجمة سيكون هدفنا في هذا التحليل، وإن كان هذا الخطاب شحيحا من حيث الكم. وهو أمر ينطبق على النصوص الأدبية المترجمة بوجه عام، حيث يرى بيرمان أن الترجمات لا تسيل في الغالب الكثير من مداد النقد، وعند ما يحدث ذلك فإن الأمر لا يخرج عن دائرة التوبيخ أو المدح غير المبررين^(٢).

(١) نحيل هنا على التمييز الذي وضعه ياكس للقارئ، في كتابه:

- Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Eds Gallimard, 1978, P48.

(٢) - A. Berman. Op.cit., P96.

انظر في هذا الصدد أيضا، الانتقادات الموجبة لعزوف النقد عن تناول الترجمات بالدراسة والتحليل الجديين، في الجلسات المخصصة لمناقشة قضايا الترجمة مثل جلسات أزل (Arles).

الباب الأول

النصوص الأصلية وتمثيل الإنتاج الروائي المغربي

(قراءة في استقبال هذه النصوص في نسقها الخاص)

الفصل الأول

الرواية التقليدية: "دفننا الماضي"
لعبد الكريم غلاب نموذجاً.

يرد اسم عبد الكريم غلاب، في كتاب "الحساسية الجديدة" لإدوار الخراط، إلى جانب أسماء روائيين عرب كبار شكلت رواياتهم ما أطلق عليه الخراط اسم "الحساسية القديمة"، أي التيار الذي يجسد الطريقة التقليدية في الكتابة. ونكاد نجزم أن ورود اسم غلاب في المحاولة التنظيرية الرائدة للخراط يدين بالشيء الكثير لرواية "دفنا الماضي"^(١)، بصفتها الرواية المغربية الأكثر انتشاراً بين القراء في المشرق العربي، والتي لا ينافسها في إنتاج غلاب الروائي سوى رواية "المعلم علي" وإن بدرجة أقل.

وإذا كان تصنيف غلاب ضمن التيار الروائي العربي التقليدي، لا يعني أن كتاباته الروائية تعادل من حيث القيمة الفنية أعمال نجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي وحنا مينة وغيرهم، فإنه يؤشر إلى أن إبداع غلاب يشكل - ابتداء من رواية "دفنا الماضي" - حلقة هامة في مسار كتابة الرواية باللغة العربية في المغرب. فعندما صدرت هذه الرواية، كانت روايات المغاربة باللغة الفرنسية قد نجحت في تمثّل الشكل الروائي الغربي - وخاصة مع ظهور رواية "الماضي البسيط"^(٢) لإدريس الشرايبي - في حين كانت الروايات المكتوبة باللغة العربية^(٣) عبارة عن بذور كتابة روائية باستثناء نص "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون^(٤)، الذي يترجم بداية استيعاب المبدع المغربي للفن الروائي من خلال السيرة الذاتية.

حظيت "دفنا الماضي" بخلاف مجمل المحاولات الروائية التي سبقتها في الظهور، باهتمام قطاع واسع من المثقفين المغاربة، المعربين منهم ومزدوجي الثقافة، والذين يجمعهم رغم اختلاف مشاربهم وتباين أدوات قراءاتهم إحساس متصاعد، مبهم تارة وجلي تارة أخرى، بأهمية الفن الروائي في الزمن العربي الحديث وب دوره الفعال، بصفته جزءاً من المادة الثقافية، في لحظة المجتمع وصوغ الإجابة عن سؤال النهضة : من نحن ؟.

(١) صدرت سنة ١٩٦٦ عن المكتب التجاري ببورت، مسبوقة برواية "سبعة أبواب" سنة ١٩٦٥، وتلتها بعد ذلك الروايات الآتية: "المعلم علي" (١٩٧١)، و"صباح.. ويزحف الليل" (١٩٨٤)، و"وعاد الزورق إلى النبع" (١٩٨٩)، و"شروخ في المرايا" (١٩٩٤)، و"سفر التكوين" (١٩٩٦) و"الشيخوخة الظالمة" (١٩٩٩). و"ما بعد الخلية" (٢٠٠٤)، و"لم ندفن الماضي" (٢٠٠٦)، و"شرقية في باريس" (٢٠٠٧).

(٢) Le Passé simple. Ed. Denoël, ١٩٥٤.

(٣) بما فيها رواية غلاب الأولى "سبعة أبواب".

(٤) صدرت سنة ١٩٥٧، بمطبعتي ميدي والأطلس بالبيضاء.

نتوقف بداية عند عبد الله كنون الذى استعان بذائقته لقراءة رواية "دفنا الماضى"^(١)، نظرا للمنزلة الكبيرة التى يحتلها كنون فى النسق الأدبى المغربى، بصفته من أكثر المتقنين المخضرمين وعيا بالتلازم القائم بين الأصالة والحداثة. فكتاباتة التى تترجم تشبته بالتراث ودفاعه الشديد عن الخصوصية المغربية، تحت أيضا على التجديد من منطلق الإيمان بالتطور الحتمى والضرورى للثقافات عبر التفاعل والتلاقح المنتج. ومن شأن فك شفرات قراءة هذا المتقف لدفنا الماضى، أن تكشف لنا عن مدى مساهمة جهاز القراءة للرجبة فى التجديد والتطور.

إن متابعة كنون للإنتاج السردى المشرقى ولتطور النثر المغربى، عبر الجرائد والمجلات العربية والمغربية، كون لديه الإحساس بأهمية السرد القصصى فى العصر الحديث، إلا أن هذا الإحساس لم يتطور إلى اهتمام بضوابط الكتابة السردية الحديثة، فسلطة الثقافة التراثية تتجلى واضحة فى قراءة كنون لنوع يعي بأنه مستحدث فى الثقافة العربية، نمثل لذلك باختزاله المبنى الحكائى فى "دفنا الماضى" فى نصاعة البيان وسلاسة الأسلوب الذى يرقى أحيانا إلى مستوى الإشراق^(٢).

وإذ يعلن كنون أن "دفنا الماضى" هى الرواية المغربية الأولى، ويقضى لكتابتها بأنه الروائى المغربى الأول، لا يستند فى ذلك أيضا إلى الشكل الحكائى، وإنما إلى مخاطبة محتوى الرواية لوجدانه وقناعاته الوطنية والقومية. فهو فخور بهذه القصة المغربية الصميمة^(٣)، لأنها أشبعت حنينه إلى فترة نضال وماض مجيد زاهر بأحداث ومغامرات بطولية، وعكست فى المقابل خصائص مجتمعا العريقة فى الحضارة من خلال جعلها فضاء مدينة فاس وتقاليدها وعاداتها بؤرة حديثها الروائى:

(١) نعتد على الرسالة التى بعث بها عبد الله كنون إلى عبد الكريم غلاب، بعد أن أعاد قراءة الرواية وهى مطبوعة فى كتاب. وقد أنرجت هذه الرسالة، تحت عنوان "خصائص مجتمعا العريقة فى الحضارة"، ضمن مواد الكتاب الجماعى "دراسات تحليلية نقدية لرواية 'دفنا الماضى'، الصادر عن مطبعة الرسالة سنة ١٩٨٠.

(٢) عبد الله كنون، نفس المرجع، ص ١٣-٢٨.

(٣) نفسه، ص ٣١.

كان حي المخفية بمدينة فاس مقر عائلة "التهامي" (...) ولا يكاد يشك الواقف أمام هذه الأسوار المتصاعدة في أنها تخفي وراءها قصرا من نوع القصور التي عرفتها فاس يوم كانت بلد الثراء والنعمة واليسر (...). كثيرا ما كان يتردد على مجالس الوعظ ودروس الإرشاد التي كان يتطوع بها الشيوخ في مسجد القرويين أو ضريح مولاي إدريس، وكان يستمع إلى دروس الحديث والسيرة النبوية (الرواية، ص ٧-٨-١٧)

إلا أن ما يميز قراءة كنون، التي يطغى عليها الجانب العاطفي، اندراجها ضمن المشروع الثقافي الكبير الذي نذر هذا المثقف نفسه لخدمته منذ أن صدمه تجاهل المركزية العربية للأدب المغربي. وإذا كان كنون لا يصرح بأنه يتناول الرواية من هذا الجانب، فإننا نستشف بأن هاجس تأكيد النبوغ المغربي -من منطلق الإيمان بعراقة الحضارة المغربية وبقدرة الذات المغربية على أن تعكس هذه العراقة في إنتاجها الأدبي- عامل موجه لقراءته لدفنا الماضي، ابتداء من العنوان الذي اختاره لهذه القراءة : "خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة"، وانتهاء بتهنئة غلاب بهذا الإنتاج الخصب القيم، وتهنئة الأدب المغربي "في ضمن الأدب العربي بمكاسبه الطائلة من قلمه السيل"^(١).

نخلص إذن، إلى أن المركزية العربية المشرقية -التي تعتبر ماعداها هامشا (الأدب المغربي كمثال)- هي المخاطبة الضمنية في قراءة كنون لرواية "دفنا الماضي"، وكأننا به يحاول إفحام المشاركة بإنتاج مغربي حديث، كما عمل جاهدا في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين على إفحامهم بالإنتاج المغربي القديم. وبذلك تكون قراءة كنون الفخورة بقدرة المثقف المغربي على كتابة رواية، وإن كان لا يستطيع أن يحدد ما الذي يجعل منها رواية، امتدادا في العمق لاستعراض كنوز المغرب العظيمة في مجال الألب^(٢)، وإقرارا بنباهة المغاربة، الذين أدى تتلمذ الجيل الأول منهم من رجال العلم والأدب على يد المشاركة إلى خلق نشء جديد، وإلى تمهيد السبيل للنهضة المغربية العتيقة^(٣).

(١) عبد الله كنون: خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة، م.س.، ص ١٣.

(٢) انظر كتابه: النبوغ المغربي في الأدب العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبني، ج ١، ط ٢، ١٩٦١.

(٣) عبد الله كنون: أحاديث في الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٤٠.

ويعتبر هاجس تأكيد الذات أمام النموذج، هاجسا قديما شغل المثقف المغربي حتى في عصور المغرب الزاهرة، إذ وجد هذا المثقف نفسه آنذاك أمام نموذجين قويين ثقافيا : النموذج المشرقي والنموذج الأندلسي، اللذان لم يريا في المغرب سوى قوة عسكرية ذائعة الصيت. أما في العصر الحديث، فقد اصطدم المثقف المغربي بنموذج ثقافي غريب واضطر، من أجل التعامل معه والتعرف عليه، إلى اختزال أكثر من خمسين سنة من الفكر المشرقي الناتج عن النهضة العربية، التي يبدأ تاريخها من بداية القرن التاسع عشر. وبهذا تتكرر محنة المثقف المغربي مع النموذج، وتتكرر بالتالي محاولاته من أجل الاستيعاب أولا وإثبات الشخصية الأدبية والفكرية المغربية في الفضاء الفكري العربي ثانيا. وما المناظرة المتخيلة ما بين محمد المختار السوسي وطه حسين في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، إلا غيض من فيض هذه المحنة^١ في العصر الحديث.

٢ - تعدد النماذج وبداية القراءة الأكاديمية.

إذا كانت قراءة الشيخ كنون تختزل "النموذج الثقافي" في المشرق، وتعتبر عن رغبة المثقف المغربي في تشكيل نسق أدبي له خصوصيته المغربية ضمن إطار موحد هو إطار الثقافة العربية، فإن قراءة أحمد البيوري، التي تعد أول قراءة أكاديمية للإنتاج الروائي والقصصي المغربي^(٢)، تكشف عن طبيعة الدور الذي اضطلعت به المؤسسة الجامعية في النصف الثاني من القرن العشرين لتشكيل النسق المغربي الحديث انطلاقا من نموذجين فرضا نفسيهما بقوة على الباحث الجامعي المزدوج الثقافة : النموذج الغربي والنموذج المشرقي.

إن ما يثير الانتباه بداية في رسالة الناقد البيوري، التي أسست لتفكيك آليات النصوص بغية الكشف عن هويتها، هو عدم وضوح الرؤية المنهجية رغم ما تدل عليه

(١) انظر محمد المختار السوسي: الإلغيات، الجزء الأول، مطبعة النجاح، ١٩٦٣.

(٢) أحمد البيوري: فن القصة في المغرب (١٩١٤-١٩٦٦)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف محمد عزيز الجبابي، الرباط، ١٩٦٧. وتجدر الإشارة، إلى أن القسم المخصص للقصة في هذه الرسالة قد نشر في كتاب بعنوان: "تطور القصة في المغرب" (مرحلة التأسيس)، منشورات البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠٠٥.

استشهادات وقائمة مراجع ومصادر البحث من استفادة الباحث من مكتسبات النقد العربي المشرقي، وإطلاعه على بعض التطويرات الغربية في مجال الرواية. فإذا كنا نسجل وعي الناقد البيوري بالتلازم القائم بين المنهج والموضوع، فإننا نقف حائرين أمام اختياره "المنهج النقدي" منهجا لدراسة الإنتاج الروائي والقصصي المغربي مع أنه يستشهد بالدراسات النقدية، الواقعية منها والطبيعية والماركسية، لتوضيح استحالة القيام بدراسات أدبية أونقدية موضوعية، دون تحديد دقيق للإطار الحضاري العام^(١) ! وبهذا نستنتج أن هذه البداية النقدية الأكاديمية تحمل في طياتها صعوبة التعامل مع حقل مستورد، وتكشف عن محدودية فعالية الوساطة المشرقية رغم أهميتها في هذا المجال. غير أن النهل من بعض الكتابات النظرية الغربية، ساهم بشكل وبآخر في الاستئناس بتقنيات الكتابة الروائية.

هكذا إذن، وبلاستناد إلى روني لالو، أدرج الناقد رواية "دفنا الماضي" ضمن ما يسمى بالرواية النهرية أو رواية الأجيال والمصير^(٢)، التي تقدم أشخاصا وبيئة مجتمعية من خلال مرحلة تطورية. وتكمن روعة هذه الرواية النهرية، حسب البيوري، في مضمونها القومي المصيري الذي توفق الروائي في اختياره ليمجد من خلاله الوطنية :

- الأمة قيمتها في وحدتها... نحن الأمة المغربية لا نكون أمة إذا فرقنا الفرنسيون عربا وبربرا... الوطن لنا ما دمنا أمة واحدة .. وحين يفرقنا هؤلاء الدخلاء ستصبح بلادنا مجموعة أوطان". (الرواية، ص ١٤٦)

ويدين الاستعمار :

- الوليل للمستعمر والمجد للوطن (الرواية، ص ٢١٠)

ويسخر من المتمالئين معه:

- ومن هو القاضي الذي عين علينا فرنسة وصية .. أهو

أنت يا حضرة القاضي العادل؟. (الرواية، ص ٣٢٤)

(١) أحمد البيوري، م.س.، ص ١٠.

(٢) نفسه، ص ١٩١.

وهذا يعني أن الجانب الوطني والقومي في "دفنا الماضي"، قد استجاب لأفق انتظار هذا الباحث الأكاديمي، المتأثر بحساسية الظرف التاريخي العربي في أواسط الستينيات. إلا أن الجانب الفني البحث في الرواية، سيصدم أفاقه الذي شكلته قراءة إنتاج نجيب محفوظ بالأساس.

وإذا كنا لا نناقش الباحث في الملاحظات الجوهرية التي أبداهها بخصوص تقنيات الكتابة في "دفنا الماضي"، والتي تولي أهمية لطبيعة الأدب، فإننا نبدي تحفظا بخصوص الموازنة التي قام بها بين رواية غلاب وثلاثية محفوظ. إلى أي حد تجوز هذه الموازنة؟ فمحفوظ قطع شوطا في الإنتاج الروائي قبل أن يبدع الثلاثية، داخل نسق ثقافي اتصل متفوه بالغرب منذ حملة نابليون بونابارط، وأنتجوا أول رواية عربية مترجمة في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر^(١)، ثم خاضوا غمار الكتابة الروائية قبل أواخر القرن التاسع عشر^(٢)، ليتمثلوا بعد ذلك الشكل الروائي في بدايات النصف الأول من القرن العشرين^(٣)، في حين أن غلابا كاتب تعتبر رواية "دفنا الماضي" ثاني محاولة له في الكتابة الروائية؛ وقد جاءت تتلمس طريقها داخل نسق ثقافي كان عليه أن يدفع ضريبة العزلة الطويلة عن الشرق والغرب معا، باللجوء إلى وساطة الشرق من منطلق الوحدة الثقافية التي تجمع به، حتى تتسنى له معرفة الغرب الذي فرض عليه نفسه.

إن موازنة رواية غلاب بثلاثية محفوظ، تتبع ولا شك من رغبة الناقد في الرفع من مستوى الإنتاج الروائي المغربي، إلا أن هذه الرغبة التي يمكن أن نستنتجها من اختياره الرواية والقصة المغربية متنا لدراسة أكاديمية، تحدها في نظرنا سلطة النموذج. فالثلاثية كما يقدمها الليبوري نموذج كامل^(٤)، أي أصل يتم في ضوئه تصيد قصور الفرع. ويتمثل هذا القصور أساسا في إقحام أحداث هامشية، واستخدام عقدة نفسية مجانية، ثم تقديم

(١) صدرت ترجمة "تيلماك" لفينيلون من قبل رفاة الطيطاوي عام ١٨٦٧ في بيروت.

(٢) نذكر على سبيل المثال تجربة محمد المويلحي "حنيث عيسى بن هشام"، التي نشرها في جريدة "مصباح الشرق" ابتداء من سنة ١٨٧٨.

(٣) نخص بالذكر رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل (١٩١٤).

(٤) أحمد الليبوري، م.س.، ص ١٩٦.

المكان والزمان منفصلين عن الإنسان بأسلوب تقريرى جاف لاتفنن فيه^(١)، مما يفيد ضعف العنصر الدرامي في رواية "دفنا الماضي".

وربما كان على الناقد أن يدرس معاناة الرواية من قصور الوسائل الفنية على أساس آخر، يستند إلى هشاشة التجربة الروائية المغربية من جهة، وإلى المسافة التي تخلفها الوساطة بين الروائي والكتابة الروائية من جهة أخرى. وإذا كان لابد من الموازنة فلنكن بالإنتاجات المشرقية الأولى، أو بالإنتاجات المغربية نفسها لتحديد جديد الرواية المدروسة وعثراتها أيضا.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن البيوري أعاد دراسة "دفنا الماضي" موازنة بالثلاثية وخاصة منها "بين القصرين"، سنوات طويلة بعد ذلك على أساس مختلف تماما، يستهدف تحديد عناصر الشبه بين الإنتاجين بالتركيز على وحدة المادة الخام المجتمعية التي تناولها^(٢).

٣ - الأدب الهجين والبحث عن مرتكز حضاري.

يمثل الإقرار بضعف رواية "دفنا الماضي" فنيا القاسم المشترك بين قراءتي البيوري ومحمد برادة لهذه الرواية في أواخر ستينيات القرن العشرين^(٣). وإذا كان الناقد برادة لا يستحضر النموذج المشرقي علانية في قراءته لدفنا الماضي، فإننا نلاحظ بأن الحضور الضمني لهذا النموذج لا يقل قوة عن الحضور المعلن عنه للنموذج الغربي.

تتدرج قراءة هذا الناقد لرواية "دفنا الماضي"، ضمن السياق العام لدراسته للأدب المغربي التي ساهم بها في تفعيل الجهود التي كانت تبذلها مجموعة أنفاس اليسارية -في مرحلة التشييد القومي والبحث عن مرتكز حضاري- من أجل التجذر داخل التربة الوطنية والتمسك بالقومية العربية. وقد انتقد برادة، الراغب في استجابة الإنجاز للتخطيط النظري، الأدب المغربي انتقادا شديدا للهجة في هذه الدراسة، حيث نعتة بالأدب الهجين

(١) نفسه، ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) أحمد البيوري: الكتابة الروائية في المغرب (ابنية والذالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١، ٢٠٠٦، ص ١١٤.

(٣) انظر: محمد برادة: الرواية المغربية، ضمن كتاب دراسات تحليلية نقدية لدفنا الماضي (م.س.).

الذي لا ينتمي لا إلى الثقافة المشرقية ولا إلى الثقافة الغربية، ناهيك عن الثقافة الوطنية^(١). ورغم قسوة هذا الحكم، بالنظر إلى حداثة الأدب المغربي وعراقل انطلاقه، إلا أننا نستشف من خلاله رغبة ملحّة في التميز واكتساب هوية خاصة.

تعبّر هذه الرغبة عن نفسها بوضوح في قراءة الناقد لرواية "دفا الماضي"، من منطلق توجيه الحركة الروائية الوليدة صوب مجالات الإبداع والأصالة، بالاستناد إلى تعميق المفاهيم النقدية، والتزام نوع من الشدّد في النقد يكون أساسه استيعاب النظرية الغربية. وبما أن قراءة برادة تنتمي إلى المحاولات النقدية الأولى، التي حاربت سيادة التلقّي الذوقي وأسست للتعامل مع فن الرواية تعاملًا "موضوعيًا" في المغرب، فقد كان تناول "دفا الماضي" فرصة للحديث عن طبيعة تشكل الرواية ووظيفتها في أوروبا من جهة، ووظيفة النقد ومساهمة في تطوير النوع^(٢) الروائي من جهة أخرى.

ونسجل من خلال هذا النوع من القراءة، وعي برادة بالتلازم القائم بين الموضوع والمنهج، فاستعانته ببعض مبادئ نظرية لوكاش دفعت به إلى التركيز على تتبع التلازم ما بين الصراع الاجتماعي وأشكال الوعي في "دفا الماضي". وفي هذا السياق، يرى برادة، أن "دفا الماضي" ركزت على العوامل الخارجية المساهمة في تكوين وعي الشخصيات وأملت العوامل الذاتية، فبدا البطل عبد الرحمن مثلاً إيجابياً أكثر مما ينبغي ولا علاقة له بالشخصية الإنسانية التي يعتبر نموذجاً لها^(٣) :

كان حاضره كله آلاماً وأحزانا وحجراً على حريته وكبتاً
للتنبضات التي تهتز بها دماؤه. وتعلم أن يجعل من الحاضر ماضياً،
فقد كان يحس به وهو يمضي، وتعلم أن يدفن الماضي، فقد كان
لا يحس له وجوداً، ركز فكره في المستقبل فأصبح لا يحس
إلا بالمستقبل. (الرواية، ص ٣٠٥)

وبذلك نستنتج أن رواية "دفا الماضي" تلتقي مع "الروايات" المغربية التي سبقتها في الظهور في عدم الارتقاء الفكري إلى خصوبة وغنى الواقع الحيائي المغربي، الذي

(١) انظر: مجلة أنفاس (بالعربية)، ع ١، ١٩٦٩.

(٢) محمد برادة: الرواية المغربية، م.س. ص ١٠٦.

(٣) نفسه، ص ١٠٤-١٠٥.

كان من المفروض أن تعيد تشكيله. بل وتلتقي معها أيضا في ضعف القيمة الفنية، كما يستفاد من تصريح برادة — وهو يلتمس العذر لغلاب في خصوصية المرحلة التي أفرزته^(١) — بأنه اضطر إلى التنازل عن المقتضيات الفنية أثناء دراسته لدفنا الماضي طلبا للإنتاج، ولم يستحضر النموذج المشرقي أثناء تقييم المحاولة المغربية رغم وعيه بسلطته عليها، إدراكا منه للمسافة الجمالية الفاصلة ما بين التجريبتين^(٢).

وقد أثارَت قراءة برادة للرواية حفيظة المؤلف فتدخل للدفاع عن إنتاجه مؤكدا : "ولكنني أعتبره عملا فنيا ناجحا"^(٣)، ثم طالب الناقد بإعادة قراءة الرواية ليدرك نجاحها بنفسه. ويترجم هذا الإصرار على النجاح، خوف الذات المغربية المبدعة من أن يسحب منها الاعتراف بالقدرة على خوض غمار الكتابة الروائية، بعد أن أدركت أهمية الرواية في العصر الحديث بصفتها أداة معرفة.

يعزز هذا الإدراك استمرار غلاب في كتابة الرواية، حيث تمتد تجربته الروائية — التي انفتحت منذ سنة ١٩٨٤ على الطريقة الحداثية في الحكى وإن بشكل نسبي ومختزل — على مدى زمني يقدر بحوالي ثلث قرن تقريبا، وهي تجربة حققت تراكما ملحوظاً في الوقت الذي لم يتجاوز فيه متوسط الإنتاج المغربي أربع روايات كحد أقصى^(٤).

والجدير بالذكر أن برادة اعترف منذ بداية السبعينيات^(٥) بقيمة "دفنا الماضي" موازنة بجل الكتابات السردية المغربية التي سبقتها في الظهور، فباستثناء "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون التي تمثل بالنسبة إليه بداية نضج الكتابة السردية بالمغرب، يعتبر هذا الناقد رواية "دفنا الماضي" أول إبداع مغربي ينتمي بالفعل إلى الجنس الروائي. إلا أن هذا الاعتراف لم يكن له أي تأثير يذكر على مسار تلقي الرواية في مغرب السبعينيات.

(١) نفسه، ص ١١٠.

(٢) نفسه، ص ١١٠.

(٣) عبد الكريم غلاب: لحظات مع نقد "دفنا الماضي"، ضمن "دراسات تحليلية نقدية لدفنا الماضي"، م.س. ص ١٣٣.

(٤) عبد العلي بوطيب: الكتابة والوعي (دراسات لبعض أعمال غلاب السردية)، مطبعة المتقي بربنتر، ط١، ٢٠٠١، ص ١٤-١٥.

(٥) انظر محمد برادة: الأسس النظرية للرواية المغربية، ضمن كتاب عبد الكبير الخطيبي: "الرواية المغاربية"، ت. محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ١٩٧١، ص ١٤٣.

٤ - وظيفة الإبداع أمام سلطة الإيديولوجيا.

ساهمت أوضاع المغرب السياسية في السبعينيات في القفز المباشر تقريبا من النقد الذوقي إلى النقد المادي الجدلي، الذي كانت مبادئه تستجيب لأفاق انتظار النقاد ذوي التوجه اليساري، فوسموه بالثورية ما دام يسمح لهم بخدمة الحتمية التاريخية وبمحااربة التوجه المخالف لخطهم الإيديولوجي. ورغم إسهام الالتقاء ما بين المنهج المادي الجدلي والناقد المغربي في إدراك هذا الأخير لغنى النوع الروائي، متجليا في علاقات التماس ما بينه وبين التاريخ والفلسفة والاستطرادات الذاتية، فقد قلص طغيان النظرة الإيديولوجية من استفادة الناقد المغربي من هذه المعرفة، كما أن تعامله الانتقائي مع المنهج حد من استيعابه له ومن استثماره تطبيقيا.

لهذه الأسباب جاءت قراءة إدريس الناقوري لرواية "دفنا الماضي" في هذه الحقبة، على شكل محاكمة استندت إلى الانتماء الإيديولوجي المختلف للكاتب من جهة، وإلى قراءة الإنتاج العالمي الذي يدخل في إطار الواقعية الاشتراكية قراءة ضيقة الأفق من جهة أخرى.

تحافظ رواية "دفنا الماضي" في هذا النوع من القراءة، الذي يفصل ما بين الوعي الفني والوعي الإيديولوجي في المنهج المادي الجدلي، على فضيلة الرواية القومية التي أصابت هدفها في إبراز شخصية قومية وأمة لها كيائها ومقوماتها^(١)، غير أن "دفنا الماضي" في نظر الناقد الناقوري كتابة أملاها "تطور البورجوازية الوطنية على الصعيد الاقتصادي والسياسي"^(٢). أي رواية واقعية من النوع الرديء، شوهت التاريخ الوطني وزيفته بوقوفها عند الوجه السطحي للمقاومة الوطنية، خدمة لأغراض سياسية بحتة، تتمثل في تكريس نضال بعض شرائح البورجوازية لتأكيد شرعيتها السياسية^(٣).

إن مثل هذه التهم، إذ تلغي سلطة "الأدبي"، تنزع أيضا صفة العلمية عن هذا النوع من النقد الذي يأبى إلا أن يتدثر بها، وترمي به في لجة تناقضات صارخة. ذلك أن إقرار

(١) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك (دراسات في الأدب المغربي المعاصر)، دار النشر المغربية، ١٩٧٧، ص ٦٥.

(٢) نفسه، ص ٦٨.

(٣) نفسه، ص ٧٣.

الناقوري بأن طفولة الرواية المغربية لا تسمح بإجراء تقييم موضوعي لها^(١)، لم يمنعه من محاسبة غلاب على ما اعتبره إصرارا منه على إنتاج رواية كلاسيكية من النوع الرديء، ما دام يملك في نظره كثيرا من الإمكانيات المادية والمعنوية تؤهله لاحتلال بعض مواقع الكتابة الروائية الناجحة^(٢). كما أن تنبيه هذا الناقد للقارئ بأن المقارنة بين "دفنا الماضي" والإنتاج العالمي والعربي مقارنة تنقصر إلى مجالها، لم يحل بينه وبين إجراء المقارنة تعزيزا لحكمه الإيديولوجي. فكانت النتيجة: افتقاد "دفنا الماضي" لأصالة ورؤية كتابات واقعيي القرنين الثامن والتاسع عشر، وشحوبها وسطحيتها أمام الإنتاجين الروسي والمشرقي اللذين ارتبطا مثلها بالتاريخ القومي وبفكرة الحرب^(٣).

إلا أن اللافت للانتباه في هذا التلقي الإيديولوجي، الذي يركز من بين ما يركز عليه على قراءة إنتاج عالمي ذي قيمة فنية عالية، هو استنكار الناقد لورود التحليل النفسي للشخصيات في رواية "دفنا الماضي":

وصمم مرة أخرى على أن يقتلع من نفسه هذا الاكبار الأبله الذي يحيط به عبد الغني كهالة تنعكس أضواؤها على نفسه الطموح في سذاجتها وبراعتها، وتساءل:

- من هو عبد الغني؟
- ابن خدوج.. ليس ابن ياسمين؟
- خدوج وياسمين.. دائما الاسمان ينبعثان في حياتنا كما لو كانا قدرا يتصرف في توجيه حياتنا.
- لا..لا.. أخذت أدرج نحو الرجولة، ولتكن خدوج ليست أمي ولتكن ياسمين أمي فأنا محمود بن الحاج محمد التهامي. (الرواية، ص ١٦٧)

فهذا النوع من التحليل يتناقض، من زاوية نظر الناقوري، مع موضوع الرواية السياسي والاجتماعي^(٤). مما يعني بالنسبة لنا طغيان الهاجس السياسي على الناقد، وعدم استيعابه للفق الروائي ومبادئ المنهج المادي الجدلي. فخلافاً لذلك، كان سيؤدي به، ولا شك، إلى إيلاء الجانب الأدبي الأهمية التي يستحقها.

(١) نفسه، ص ٢٣.

(٢) نفسه، ص ٦٦.

(٣) نفسه، ص ٦٦ - ٨٤.

(٤) إبريس الناقوري، م.س. ص ٧٤.

إننا نعثر في تلقي الناقوري لرواية "دفنا الماضي"، على أحكام عامة تنطبق على بنيتها الفنية من قبيل : قصور الرؤية الفنية واهتزاز الشخص وفتاهايتها^(١)، إلا أنها أحكام ترد بين ثايا المحاكمة الإيديولوجية ولا تشكل طرفا في معادلة المنهج الجدلي، مما جعل تناول الرواية لا يختلف في شيء عن تناول الوثيقة التاريخية أو المنشور السياسي.

في تناول سوسيولوجي آخر أراد لنفسه أن يكون متجاوزا، نسجل تطورا في فهم الأسس النظرية للبنوية التكوينية، التي تقتضي تحليل البنية الشكلية للرواية للوصول إلى مضمونها الإيديولوجي لما بين العالم الأدبي والعالم المادي من تماثل، إلا أن الدافع الإيديولوجي أثر سلبا على تطبيق المنهج البنوي التكويني في دراسة حميد لحميداني "دفنا الماضي"^(٢). ففي هذه الدراسة، شوش الناقد على البعد القومي للرواية، الذي اتفق عليه النقاد السابقون - رغم تأكيده على تسجيل غلاب للجوانب المشرقة في الماضي - حينما اعتبر بأن غاية المؤلف من كتابة "دفنا الماضي" هي تحقيق الذات البورجوازية بواسطة إبراز الدور الذي أدته في الماضي^(٣) من جهة، وبأن هذه الرواية تمثل امتدادا للإنتاج الاستعماري الإثنوغرافي ذي النزعة الغرائبية^(٤) من جهة ثانية، استنادا إلى ما تزخر به من لوحات تسجيلية ووصفية - درءا في نظره للخواء الفني الموهل الذي تعاني منه نتيجة عدم القدرة على التحليل الاجتماعي^(٥):

هبت نسمات الربيع تحمل معها أصداء الطبول والصنجات
وسحر ملوك الجن ونزوات أهل الأرض وفتنة الألوان ورائحة
البخور وروعة الدم القاتلي.

ففي الربيع والصيف من كل سنة كانت تقام حفلات (كناوة) هنا
وهناك من الحي الذي يقبع فيه القصر العتيق..." (الرواية، ص ٥٦)

(١) نفسه، ص ٧٣-٧٤.

(٢) حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، مطبعة النجاح الجديدة، ط ١، ١٩٨٥.

(٣) حميد لحميداني، م.س.، ص ١٥٦-١٥٧.

(٤) نفسه، ص ١٥٤.

(٥) نفسه، ص ١٥٤.

وبذلك يبدو من المحتمل، في نظر الناقد لحميداني، أن تكون الشهرة التي نالتها الرواية نابعة من طابعها الغرائبي، الذي أكسبها بريقاً من الفن في عين المتلقي الأجنبي عن العادات والتقاليد المغربية، وليست نابعة من استيعاب المؤلف لضوابط وأسس الفن الروائي. فقيمة "دفنا الماضي" الفنية تبدو متفجرة حسب رأيه حتى بالنسبة للشكل التقليدي للرواية العربية^(١)، بالإضافة إلى أنها (أي دفنا الماضي) لا تستجيب لتعريف لوسيان غولدمان للرواية، لأن وعي الشخصية المحورية يتطور بشكل سريع غير مقنع، ولا يعكس الهوية التي من المفروض أن تكون بين البطل الروائي وواقعه^(٢).

في هذا السياق نسجل ، بأن رباطة جأش عبد الرحمن التي احتكم إليها الناقد ليؤكد تصالح هذا البطل مع واقعه المجتمعي والأسري، لا تعد دليلاً على التصالح، فإيجابية عبد الرحمن المبالغ فيها أحياناً تجاه المواقف الصعبة، تترجم بخلاف ذلك استيائه من واقعه ومواجهته له بهدف التغيير :

كان يثور في وجه الرأي تبديه خدوج ويسمع لصراخه دوي
دون أن يجرؤ الحاج محمد على الاعتراض أو الدفاع عن سلطته
في المنزل.

وكان يوجه عائشة: إياك أن تتزوجي من رجل لا تعرفينه ولا
توافقين على الزواج منه. يكفي أنك سلبت أهم ما يقوم شخصية
الإنسان: الثقافة (..) ويتحدث عبد الرحمن إلى محمود: لا تكن
ضعيف الشخصية أنت في المدرسة مثل زملائك جميعاً. وأنت في
المنزل مثل إخوتك جميعاً. مثلنا، ولو لم تكن خدوج هي أمك.
ياسمين مثل خدوج.. أبواهما من نوع واحد، من جنس واحد. لا
تدع خرافة السيدة والخادم تقهر نفسك، أنت رجل ابن سيدة".
(الرواية، ص ٢٣٦-٢٣٧)

(١) نفسه، ص ١٥٦.

(٢) نفسه، ص ١٥٤.

إن الواقع الذي كان البطل يجد فيه نفسه هو واقع النضال، وهذه النقطة بالذات هي أصل المشكل. ففي حين تصور الرواية النضال ضد المستعمر بصفته ماضيا مشرقا، ينظر الناقد إلى ملابسات هذا النضال بعين متسائلة انطلاقا من إيديولوجيا الحاضر.

وبهذا نستنتج أن متطلبات الحاضر السياسية والانتماء الإيديولوجي للناقد، وليس الدافع الفني كما حاول إيهامنا بذلك في بداية تحليله للرواية، هي التي تحاكم غالبا باختياره ماضي النضال ضد المستعمر الفرنسي موضوعا لروايته دون ربطه بالواقع المعيش زمن الكتابة، أي في النصف الثاني من ستينيات القرن المنصرم. وقد أكد حميداني هذا الاستنتاج، حينما وضع بأن انتماء غلاب إلى الطبقة البورجوازية، التي فقدت طبيعتها، هو الذي قاده إلى اختيار تاريخ النضال موضوعا لروايته رغبة منه في تبرير الوجود الجديد للطبقة في المجتمع ومن نافلة القول التذكير، بأن طبيعة هذا الوجود لا تلام قناعات حميداني الإيديولوجية.

أما استعانة هذا الناقد بأب الواقعية الفرنسية (بلزاك)، وأب الواقعية المصرية (محمود) أثناء دراسة "دفنا الماضي"، فقد كانت من أجل إحكام القبضة الإيديولوجية أكثر فأكثر. فالرواية المغربية التي تدعي الواقعية، أي الالتزام، تغيب في نظره الصراع الطبقي وتُذكر بعصر انهيار الواقعية الأوروبية^(١).

نخلص إذن، إلى أن الناقد لحميداني ابتعد في تحليله لرواية "دفنا الماضي" عن مبادئ البنيوية التكوينية التي ألزم بها نفسه نظريا، لأن منطلقه للوصول إلى مضمون الرواية الإيديولوجي لم يكن هو البنية الشكلية كما ينص على ذلك المنهج البنيوي التكويني، وإنما مجموعة عوامل متظافرة كون من خلالها حكما إيديولوجيا سابقا عن القراءة والتحليل. ومن بين هذه العوامل، رؤيته الإيديولوجية الخاصة التي تختلف عن رؤية السياسي غلاب، وتأثره الكبير بتحليل الناقد الناقد للرواية رغم التحفظ الذي أبداه بخصوص هذا التحليل -دون أن يستفيد منه بشكل مثمر في دراسته- ويتمثل في عدم اتفاقه مع الناقد الناقد على اعتبار "دفنا الماضي" على الدوام تعبيراً عن إيديولوجية الكاتب بطريقة حرفية، لأنها تعكس من حيث لا يريد الكاتب بعض ملامح الصراع الطبقي^(٢).

(١) حميد لحميداني، م.س. ص ١٥٨.

(٢) حميد لحميداني، م.س. ص ١٦١.

وبذلك يكون لحميداني قد أفرغ المنهج البنيوي التكويني من محتواه، وكتفه مع شروط المرحلة المتسمة بالصراع الحزبي، والتي ساهمت في أن يصبح الناقد في الغالب مجرد ناطق رسمي باسم الحزب الذي ينتمي إليه أو يتعاطف مع مبادئه وتوجهاته.

إلا أن هذه السلبيات، لا تمنعنا من أن نسجل بأن التناول النقدي الإيديولوجي لرواية "دفنا الماضي" الذي ركز على بصمات مرجعيات غلاب الفكرية في الرواية ومكانة الإيديولوجيا فيها على حساب المتخيل والبعد الجمالي، قد كشف في المقابل عن بعض الخيوط الخفية التي تربط النسق الأدبي بالأنساق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية من جهة، وسلط الضوء على الوظيفة المتوخاة من الأدب والنقد الأدبي في مرحلة حساسة من مراحل بلد من بلدان العالم الثالث من جهة أخرى.

٥ - فضيلة الرواية المغربية.

في مقابل الدراسات النقدية التي استهدفت الكشف من منطلقاتها الخاصة عن زلات الكاتب وثغراته، تحفل الساحة النقدية المغربية بدراسات هدفها الأساس الدفاع عن غلاب وتنميين انتاجه.

ولعل ما يثير الانتباه بداية في دراسة حسن المنيعي لرواية "دفنا الماضي"^(١)، التي تندرج في هذا الاتجاه الأخير، هو ورودها ضمن كتاب مخصص للرواية الجديدة في الغرب ولتجليات هذا النوع من الكتابة في العالم العربي، من خلال نماذج روائية من المغرب والمشرق.

واستنادا إلى تاريخ الرواية الطويل مع التلقي النقدي بكل أنواعه، نتساءل لماذا اختار الناقد "دفنا الماضي" دون غيرها من الروايات التقليدية العربية ؟ هل يعني هذا الأمر حيازة "دفنا الماضي" لحق تمثيلية الطريقة التقليدية في الكتابة، التي تؤثت أرضية التجاوز في الرواية الجديدة؟

(١) حسن المنيعي: قراءة في الرواية، سينفي للطباعة والنشر، ١٩٩٦.

تجيبنا قراءة ح. المنيعي، من بدايتها إلى نهايتها، بنعم. فهي تضعنا أمام ذات مغربية بارعة، استطاعت أن تصبح ندا لأستاذها الشرقي بعد تجربتها الروائية الثانية التي لاتسندها أية تجارب روائية مكتملة في النسق الأم. وما شهرة "دفا الماضي" في البلدان العربية وترجمتها بعد ذلك إلى لغة أجنبية، إلا نتيجة لاستجابتها للأسس الفنية والجمالية التي يفترضها الأدب الواقعي الصحيح^(١)، ومن بين هذه الأسس توجيه العناية إلى تفرد الشخصيات بواسطة الغوص في دواخلها، وتقديم الوسط الذي تعيش فيه بشكل مفصل، ثم تحديدها في إطار تاريخي.

إننا نجد في رواية غلاب حسب الناقد، عالما وعالم الآخرين بل عالمة الحقيقي^(٢) منقولاً إلينا بعمق وشمولية وأصالة. وبذلك يكون غلاب قد ساهم في خلق فضيلة الرواية المغربية، كما ساهم نجيب محفوظ في خلق فضيلة الرواية المصرية، وساهم قبلهما الكتاب الواقعيون الغربيون في خلق فضيلة الرواية اللاتينية^(٣).

من خلال هذه القراءة، التي تنفي عن رواية "دفا الماضي" كل الاتهامات التي وجهت إليها من قبل، آخذة بعين الاعتبار عملية ترجمتها إلى لغة أجنبية، نستنتج بأن الناقد قد حاول بكل الوسائل أن يجد لحمولته النظرية ما يسوغها في الرواية المدروسة، إلى الدرجة التي جعل فيها من كتابة غلاب استجابة غير مشروطة لهذه الحمولة : فرؤية العالم التي توظف الاستراتيجيات الإقناعية التي رصد غلاب الأحداث في نطاقها، تفرض في نظره "الامتداد الدرامي والتمييز بين الجوهر والعرض والإضاءة الفردية"^(٤) حسب قول بورجي (P.Bourget)، واستناداً إلى قول لوكاش^(٥)، اعتبر الناقد بأن غلاباً ركز على تفرد شخصياته، وخلق نماذج حقيقية. أما العلاقة بين الحالات النفسية لشخصيات الرواية بأجسادها، فيمكن تأويلها بالنسبة إليه انطلاقاً من تعريف الروائي الفرنسي سيلين (Céline) للنفس بأنها عجرفة الجسد ولذته كلما ظل هذا الجسد سليماً، والرغبة في الانسلاخ عنه كلما صار مريضاً أو ساءت الأمور^(٦).

(١) حسن المنيعي، م.س.، ص ٧٠.

(٢) نفسه، ص ٧٤.

(٣) نفسه، ص ٧٠.

(٤) نفسه، ص ٦٩-٧٠.

(٥) نفسه، ص ٧٠.

(٦) حسن المنيعي، م.س.، ص ٧١.

ورغم أن قراءة المنيعي، التي استندت إلى نظرية التلقي المطعمة بإنجازات علم السرد، قد ألقت أضواء كاشفة على بعض خبايا النص وأكدت بأن "دفنا الماضي" هي النموذج الروائي التقليدي في المغرب، فقد بالغت في إلصاق كل المحاسن بها، بما في ذلك اعتبار أسلوبها وصفا شعريا تعبيريا^(١). استنادا ربما إلى سلاسته وإلى الصور الشعرية الموظفة فيه، والتي تنتفي في كثير منها، حسب تقديرنا، الشاعرية المطلوبة :

"ولكن عبد الرحمن فوجئ بضوضاء مزعج تردده ابهاء
القصر الذي أصبح كخلية نحل يمرور بالضوضاء والضجيج.
واندهش وهو يختال في باب القصر ولكنه اصطدم بخدوج تبكي كما
لو كانت طفلة صغيرة لسعها نحلة مؤذية، وجمد الدم في عروقه
وتوقف قليلا قبل أن يواصل سيره" (الرواية، ص ٤٠٦).

نشير أخيرا، إلى أن هناك إجماعا نقديا في المغرب حاليا^(٢)، بأن غالبا هو واحد من الكتاب المغاربة القلائل الذين أرسوا دعائم الكتابة الروائية العربية بالمغرب، وبأن رواية "دفنا الماضي"، هي "أول رواية بالمعنى الأوروبي تصدر ببلادنا"^(٣)، و"علامة فارقة في تخلق جنس الرواية بأدبنا الحديث وانتقالا فعليا إلى التمرس بالصيغ الناعمة لها"^(٤).

لكن هذا الإجماع لم يؤد بالنقاد إلى إلصاق كل ميزات الرواية الواقعية بـ"دفنا الماضي"، إذ ينظر أغلبهم إلى هذه الرواية من زاوية إيجابياتها وعثراتها أيضا. فهي "رواية مصيرية (...)" تصور فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث (...). يهيمن فيها السارد العليم وغلبة العرض والحكي بدل التشخيص، والاستناد إلى خطية السرد والزمن، والاعتماد في بناء الحدث والشخصية على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية"^(٥).

(١) نفسه، ص ٧٤.

(٢) انظر مثلا أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، (التكوين والرؤية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠٠. وانظر أيضا عبد الحميد عقار: الرواية المغربية (تحولات اللغة والخطاب). شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١، ٢٠٠٠.

(٣) عبد الحميد عقار، نفس المرجع، ص ٢٤.

(٤) أحمد المديني، م.س.، ص ٢٦٤.

(٥) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ٢٤.

هناك شبه إجماع نقدي بالمغرب على أن رواية "دفنا الماضي"، رواية قومية تُعنى بمسألة الهوية. مما يدل، على أن المادة الحكائية في هذه الرواية قد استجابت لأفق انتظار أغلبية النقاد المغاربة، بغض النظر عن مؤاخذات النقاد الايديولوجيين على طريقة تناول الروائي لهذه المادة.

أما الشكل الحكائي، فقد اختلف النقاد في تقييمه. والحال أن غلبا قد استطاع أن يؤسس للنوع الروائي بمفهومه الغربي ببلادنا، إلا أن تجربته لم تسلم من قلق البدايات الذي تترجمه مجموعة من العثرات الفنية. وهذه العثرات هي التي تستوقفنا، ونحن نستحضر عملية ترجمة رواية "دفنا الماضي" إلى نسق ثقافي يزخر بالنماذج الروائية التقليدية الناضجة والمكتملة فنيا. ناهيك عن تاريخ الترجمة المتأخر (١٩٨٧)، فالمترجم يقدم للقارئ الأجنبي الجاهل في المجمل بحركة الرواية وبمستجداتها في المغرب والعالم العربي، رواية متعثرة فنيا تصدر عن تصور يفترض وجود قواعد وأصول ثابتة للجنس الروائي، في زمن تعيد فيه الكتابة الروائية لنظر باستمرار في المسلمات والثوابت، وتؤكد في الغرب كما في الشرق، أن الرواية عالم منفتح على التجاوز والتحول!.

الفصل الثاني

الرواية الجديدة غير التراثية

المبحث الأول

التجاوز المؤسس : "الغربة" لعبد الله العروي،

و"الخبز الجافي" لمحمد شكري

١- الشكل الغربي /الموهبة المغربية

تحتم علينا الملابس التي أحاطت بكتابة رواية "الغربة"^(١) قبل صدورهما، إعادة النظر في علاقة الرواية المغربية بالتيار الروائي الجديد في الغرب. فاستنادا إلى التنبية الذي ضمنه عبد الله العروي الطبعة الأولى من الرواية، والذي يشير فيه إلى أنه كتب الرواية في خريف ١٩٥٦ بعنوان "على هامش الأحداث"، ثم أعاد صياغتها كليا في صيف ١٩٥٨ وجزئيا سنة ١٩٦١، نستنتج أن "الغربة" التي تتدرج ضمن ما أطلق عليه إدوار الخراط اسم "الحساسية الجديدة"، لم تكن "نتيجة لتحطيم الواقع القومي والاجتماعي على نحو خشن بكارثة ١٩٦٧"^(٢)، كما سلم بذلك بعض متناولي هذه الرواية^(٣). وإنما كانت نتيجة تفاعل رؤية مستوعبة وناقدة لموجة اليأس التي سادت مغرب الاستقلال، مع شكل روائي غربي غذته فلسفة الإحباط التي أفرزتها الحرب الكونية الثانية. مما يعني أن الأدب المغربي استفاد مبكرا من التيار الروائي الغربي الجديد، وتحديدًا خلال الفترة التي شهد فيها احتدام الجدالات وكثرة الإنتاج.

إن طبيعة تفاعل العروي مع الشكل الروائي الغربي، هي التي تستوقفنا أكثر في رواية "الغربة"، لأن مؤلفها أدان صراحة، في كتابه الفكري "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"^(٤)، استعارة الكتاب العرب للأشكال الغربية دون مراعاة كونها أشكالًا خاضعة لأوضاع اجتماعية وزمنية خاصة، وتحيط بها حدود وأسوار غير مرئية وغير واعية^(٥).

ونسجل في هذا السياق، أن رواية "الغربة" تستجيب بعمق لاستنكار العروي: "كيف نكتب مثل بالزك في عهد بروسست"^(٦)؟، لأنها، أي "الغربة"، تخالف طريقة الكتابة التقليدية بصفتها نتيجة عهد مغاير، لكن المأزق يكمن في أن هذا التجاوز لم ينبثق من صلب النسق

(١) صدرت سنة ١٩٧١ عن دار النشر المغربية بالبيضاء وتلتها بعد ذلك الروايات الأتية: "اليتيم" (١٩٧٨)، و"الفريق" (١٩٨٦)، و"أوراق" (١٩٨٩)، و"غيلة" (١٩٩٨)، وأفة (٢٠٠٦).

(٢) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١١.

(٣) صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحدائره الرواية، الثقافة المغربية، ع ٤، ص ١، ١٩٩١، ص ٢٧.

(٤) المصادر بعد كتابة الرواية وقبل صدورهما.

(٥) عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٩، ص ٢٣٤.

(٦) نفسه، ص ٢١.

المغربي، حيث خالف العروبي نموذجاً غربياً بنموذج غربي آخر. فهل يصح أن نقول إن العروبي "غربي" دون أن نستجيز ذلك، تماشياً مع موقفه من كل من يكتب على منوال الغربيين بغض النظر عن الإطار الذي تجري فيه الأحداث؟

أم أن العروبي استطاع في "الغربة" أن يطور ويطوع الشكل السردي الغربي، إلى الدرجة التي أصبح فيها يمتلك قدرة عكس "أغراضنا في البنى نفسها" (١) ؟

نطرح هذه الأسئلة، ونحن نأخذ بعين الاعتبار بأن "الغربة" هي أول تجربة روائية للعروبي، وقد كتبها في سن مبكرة واعتذر تقريباً للقارئ وهو يقدمها له قائلاً: "هذا التعبير المباشر الذي تلونه حساسية المراهقة أقدمه اليوم للقراء بعد تردد طويل، مشاركة مني في ضبط موضوعنا الوحيد، وهو رسم ملامح شخصيتنا القومية في زمننا هذا" (٢).

١،١ - جدة الشكل/هيمنة الفكر المغرض.

إن ما يسترعي الانتباه في تلقي رواية "الغربة" بالمغرب، هو نجاح الشكل الروائي في فرض نفسه على النقد بشكل صادم ومثمر في نفس الآن. فقد دشّن ظهور هذه الرواية في الساحة الأدبية الوطنية بداية توجيه العمل الإبداعي للنقاد، نحو مناطق يتطلب منه ولوجها القيام بإعادة النظر في جهاز قراءته للعمل الروائي. ويمثل إدريس الناقوري، حالة نموذجية في هذا المضمار.

لقد اضطر هذا الناقد، الذي أبى إلا أن يغيب العناصر الجمالية في تحليله المادي الجدلي السابق لدفنا الماضي، اضطر لأن يخصص حيزاً لتحليل هذه العناصر عند تناوله لرواية "الغربة"، مما يتطلب منه الاطلاع على التحولات التي طرأت على الرواية العالمية منذ بداية القرن العشرين. وهكذا ساعدته قراءته لـ "فوكنر" و"جويس" و"البوت"، كما ساعدته الموازنة الضمنية التي قام بها بين أسلوب هؤلاء في الكتابة وأسلوب بلزاك وسطندال مثلاً، على التعرف على أهم سمات الأسلوب التجريبي من تفكيك للحبكة التقليدية، وتداخل الضمائر والأزمنة واتخاذ اللوحات أسلوباً في البناء الروائي، مما أدى به إلى تصنيف الرواية المغربية ضمن دائرة التجريب (٣).

(١) عبد الله العروبي، م.س.، ص ٢١.

(٢) عبد الله العروبي، ظهر غلاف الطبعة الأولى من "الغربة".

(٣) إدريس الناقوري، م.س.، ص ٥٣-٥٤.

إلا أن ازدراء الناقد للثقافة البنيوية بحجة كونها مفاهيم بورجوازية^(١) -وهي ذاتها المفاهيم التي حذب الروائيون الجدد أن يتم تناول إبداعهم بواسطتها- جعله غير قادر على تخطي حدود معينة في تحليل التوازيات التي تقوم عليها "الغربة"، فاتهم بعض مقاطع الرواية بالإبهام والإغراق في الفكرية والاستبطان^(٢)، متأرجحا بذلك بين أحكام متناقضة. حيث لم يمنعه إقراره السابق بأن "الغربة" عمل فني فاتح وجدي يتمتع بأسبقية إبداعية^(٣)، من اعتبار خاصية "التذويت" في الرواية "رومانسية"، ومن النظر إلى "تفكيك الحبكة" المتجاوز للهرم الثلاثي في الرواية التقليدية على أنه "تسليت"^(٤).

وبما أن المحاكمة الإيديولوجية هي مقصد هذا الناقد، فقد عبر لغة الرواية التي تنبه إلى أهميتها، ليرى ما يكمن وراءها استنادا إلى رؤيته الإيديولوجية الخاصة، غافلا عن أن الشكل مضمون في هذا النوع من الإبداع الروائي، وأن السرد نفسه هو الذي يصنع الحكاية ويتحكم في المعنى^(٥). مما أدى في النهاية إلى وقوع صدام بين قوة الشكل في "الغربة" وقناعات المثقفي الإيديولوجية الجاهزة، انتهت بانتصار الشكل.

لقد ركز الناقد على المطابقة بين حياة الكاتب ومقولاته الفكرية وحياة البطل إدريس ومقولاته، ليتوصل إلى أن رواية "الغربة" هي مجرد تكريس لدور الطبقة الصغرى ودفاع عن منظوراتها^(٦)، دون أن ينتبه إلى تعارض هذا الحكم، مع اعتباره "الغربة" قصة مضادة لسير التاريخ ومحاولة تتسم بجرأة رؤيتها النقدية داخل الإنتاج الروائي المغربي^(٧). فكيف ينسجم "التكريس" مع "السير المضاد" ؟ ألا يمثل هذا الأمر قمة الصدام بين جديد الإبداع والحكم الجاهز، الذي كونه الناقد استنادا إلى الانتماء الطبقي للكاتب من

(١) انظر في هذا الشأن مثلا : Nathalie Sarraute: Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui, union générale d'éditions, 1972, P38.

(٢) إدريس الناقد، م.س.، ص ٥١.

(٣) نفسه، ص ٥٠.

(٤) نفسه، ص ٥١.

(٥) Claude Ollier: Vingt ans après, in Nouveau Roman, Hier, انظر في هذا الشأن: Aujourd'hui, Op.cit

(٦) إدريس الناقد، م.س.، ص ٥٩.

(٧) نفسه، ص ٥٢.

جهة، وإلى فهمه الخاص لمؤلف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" و تبنيه للانتقادات الموجهة إليه من جهة أخرى؟

نظن الأمر كذلك، ونظن أيضا أن رواية "الغربة" أربكت الناقد وأخرجته، فدفعتَه إلى إنتاج أحكام قيمة تقوض نفسها بنفسها. وقد وصل به الأمر، إلى حد نعت مواقف الرواية بالطوباوية والرجعية^(١)، أي بالصفات التي يلصقها بالبورجوازية الصغيرة، في الوقت نفسه الذي أشاد فيه بموقف البطل إدريس الرفض والمعارض لأحداث الفترة، وبجراحة الروائي الذي تناول الماضي من أفق المستقبل!^(٢) ؟

وتمثل موضوعة الغرب القضية الكبرى في قراءة الناقد لرواية "الغربة". فبالاستناد إلى حساسية موقفه من الازدواجية الثقافية للبطل إدريس، وإلى تخمين أن تكون شخصية مارية هي المثال الذي يدعو إليه العروي، يرى الناقوري أن "الغربة" رواية تستمد خصوصيتها المحلية والإقليمية من انحيازها الصريح للغرب، تحت ضغط ظروف موضوعية تحيل على واقع الاستعمار السابق والتخلف الأنّي الملازم^(٣). غير أنه يستدرك بعد ذلك قائلا إن العروي الذي يدعو إلى تمثل مكتسبات الحضارة الغربية، يدعو أيضا إلى تكييفها مع المعطيات الوطنية أو القومية^(٤).

وإذ نسجل تعارض الإقرار بانحياز رواية "الغربة" إلى الغرب، مع الاعتراف لمؤلفها بالدعوة إلى تكييف المكتسبات الغربية، نلاحظ أن الناقوري الذي أبان في قراءته للرواية عن رفضه العميق لسلطة النموذج الغربي، وعن احتراسه من إيديولوجيته، لم ينتبه إلى أن هذه الإيديولوجية متضمنة في أدوات القراءة التي يستخدمها بانتقائية. فالنظرية النقدية الماركسية التي يحاسب الإنتاج الروائي على أساسها، هي نظرية اكتسبت صفة الكونية من منطلق فلسفي غربي.

إن الناقوري الناقد لا يقف، في نظرنا، على أرضية نظرية صلبة تسمح له باتهام العروي بالدعوة إلى جعل النموذج الغربي نموذجا كونيا، خاصة وأنا لانجد ما يبرر هذا

(١) إدريس الناقوري، م.س.، ص ٦٠.

(٢) نفسه، ص ٥١-٥٦-٥٧.

(٣) نفسه، ص ٦٠.

(٤) نفسه، ص ٦٠.

الاتهام سواء في المؤلف الفكري للعروي الذي طرح أسئلة أساسية على الواقع العربي، أم في إبداعه الذي نظر من خلاله إلى الغرب من باب مكتسباته وأزماته أيضاً. كما نظر إلى الذات من باب الازدواجية المفروضة عليها، والتي أدت بها إلى فقدان البوصلة بسبب الخيبة الحضارية التي تعيشها:

.. "قبلت بصدر رحب بوصلة الغير وأنا أعلم أنني باستعمالها سأبتعد عن كل مغيار حسود.. أما أنت فكنت تعتقد أنك في غنى عن كل هذه الآلات ولم تنتبه لنقلبات أسماننا واشجارنا وأحوالنا.. كنت أستهزئ بك وأعدك في زمرة الملاحين المتخلفين في المناحي ينظرون من بعيد إلى القوافل تتحدر في الوادي عند الغروب وهم يتميزون من الغيظ. ثم انهض عزمي وتغير رأيي من أثر الضعف وذابت قواي كالجليد تحت أشعة الواقع. ويوما، يوم ترفع وكبرياء، نظرت إلى البوصلة وقلت: ليست ملكا لي، إني الآن في عهد الرجولة وعلي أن أتكلم على نفسي فطرحتها أرضاً ووقفت في مفرق الطرق عاطلاً أعزل. وفجأة ذكرتك، ذكرت الأعمى الذي لا ينزلق وجنت إليك فراشة يجذبها مصباح.. ثم كان ما كان ... استولى عليك الصمت يا إدريس.. أمام صراحتي المتفجرة سقط في يدك. (الرواية، ص ١٠٧)

وقد حاول العروي أن يمنح القارئ بعض مفاتيح فهم عمله الروائي في الطبعة الأولى من "الغربة"، حينما ربط هذه الرواية بكتاب "الايديولوجيا العربية المعاصرة" مركزاً على الازدواجية المفروضة على الإنسان المغربي في قوله: "درست منهجياً علاقة الماضي بالحاضر في أذهان العرب المعاصرين، كما حاولت أن أحدد مدى تأثير التنظيمات الاجتماعية العتيقة في حياة مغاربة اليوم. لكن الدرس المنهجي سبقه تصوير مباشر لازدواجية العقل والذوق والإحساس التي عرفها كل من عاش في مجتمعنا مرحلتين تاريخيتين واعترف من ثقافتين متنافرتين"^(١).

(١) عبد الله العروي: ظهر غلاف الطبعة الأولى من "الغربة".

لقد ساهمت "الغربة"، بسبب جدتها وتوقيت صدورها، بشكل فاعل في الكشف عن أزمة التلقي النقدي ببلادنا، وتتمحور هذه الأزمة في تجاهل التلازم بين طبيعة ووظيفة الأدب تحت تأثير ضغط المد الإيديولوجي في مغرب السبعينيات والنصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين من جهة، وفي التهافت على مناهج تخدم هذا المد دون الالتفات إلى عثرات تطبيقاتها وتحذيرات روادها من جهة أخرى.

نستغرب مثلاً، ونحن ندرس التلقي السوسيولوجي لرواية "الغربة"، تجاهل حميد لحميداني للدراسة التي قام بها لوسيان غولدمان لأعمال كل من نطالي صاروت وآلان روب غرييه^(١)، وقد كان من شأن اطلاعه عليها وعلى نتائجها أن يغير مسار قراءته. إذ كان سيكشف له عن قصور البنيوية التكوينية في النفاذ عميقاً إلى كنه الإبداع الروائي الجديد، الذي ينظر إلى الواقع المتعدد، ليس فقط في حركيته وتغيره كما تفعل البنيوية التكوينية، وإنما في ضبابيته وفراغاته وبياضاته وفي زُبقيته أيضاً. مما كان سيؤدي به إلى إعادة النظر في جهاز قراءته الذي يفتقر إلى معلومات كافية عن خصائص الرواية الجديدة، كما كان سيؤدي به لا محالة إلى تأويل "الغربة" دون اللجوء إلى أحكام القيمة التي أنتجها تحديداً تمسكه بالمبدأ البنيوي التكويني، الذي يفيد تعامل الروائي مع الواقع من خلال رؤية الجماعة التي ينتمي إليها.

سعى لحميداني إذن إلى تحديد رؤية العروبي للعالم من خلال "الغربة"، فاصطدم بحاجز الشكل. إذ طرحت الكتابة في "الغربة" مشكلاً كبيراً أمام الناقد، اعترف بصعوبة تخطيه متأرجحاً بين اتهام الرواية بأنها عمل غامض يولد النفور، والإقرار بعجزه كقارئ أمام هذا النص ذي التركيب الصعب^(٢)، والذي تشغل عناصر خطابه السردى بشكل يختلف عما ألفه في النصوص الروائية المغربية التي سبق له أن اطلع عليها، مع العلم أن النسق الثقافي المغربي، كان قد أفرز بعد "الغربة"، وإلى حدود قراءة الناقد لهذه الرواية، كتابات روائية تتدرج في إطار التجريب، تمثل لها بنصوص سعيد علوش، وأحمد المدني، ومحمد عز الدين التازي.

(١) انظر، نطالي صاروت وآلان روب غرييه: الرواية والواقع، ت. رشيد بنحدو، ط١، دار قرطبة، ١٩٨٨.

(٢) حميد لحميداني، م.س، ص ٢٦٦.

وكما فرضت رواية "الغربة" نفسها على الناقوري فرضتها أيضا على لحميداني، فما كان منه إلا أن خصص وقتا طويلا لفك بنية النص.

مما دفع به في النهاية، إلى الإقرار بأن تعقيد الرواية الهيكلية ضارب في صلب بنائها الفني^(١)، لأغيا بذلك النتيجة التي توصل إليها في قراءته الأولى للنص، والتي تتمثل في اعتبار لغة "الغربة" جهاز النقاط رديء ومشوش بموجات طفيلية تبتثر الأخبار في مفاصلها الأكثر أهمية^(٢). إلا أن عدم امتلاك الناقد للمعرفة اللازمة بفلسفة الكتابة الجديدة، كما تبلورت في الغرب وكما تفاعل معها العروبي من منطلق ثقافي مغاير، حد من فعالية هذه النتيجة الإيجابية.

يذهب لحميداني إلى أن التقنية المعقدة في "الغربة" ضرورة، وإلى أن العروبي لم يكن له الخيار في أن يفعل غير ذلك^٣! مما يدل على أن هذا الناقد، الذي بذل مجهودا كبيرا لإرجاع تقنيات الكتابة في "الغربة" إلى ما اعتبره حالتها الطبيعية، يحاول أن يجد مبررا لهذا النوع من الكتابة استنادا إلى جهاز قراءته ومعرفته الخاصة "بقوانين" الكتابة الروائية. وهكذا نجده يعتبر التعقيد والغموض في رواية "الغربة" مجرد تورية أملاها الظرف السياسي المغربي في السبعينيات، أي مجرد عَرَض لا جوهر. مما يتنافى مع جوهر الإبداع الروائي الجديد الذي يقوم على التسوية بين لغة الرواية و لغة الشعر من جهة، ومع موقف العروبي الخاص من اللغة من جهة أخرى، إذ يرى هذا الأخير أن اللغة هي عالم الفنان وأن الرواية تُعنى بقضايا التعبير وتحديدًا بقضايا اللغة. وإلى هذه الرؤية التي لا تفصل بين اللغة الروائية والموضوع الروائي، يمكن رد ما يلمسه قارئ إنتاجات العروبي الروائية من غموض ولبس :

اسمعي يا مارية، علمونا وأكدوا لنا أننا رأس الدنيا وقطب
المدار، كل شيء ينبع منا وينحدر إلينا. لكنهم لم يحسبوا حسابا
للملل والفتوط، يوم يتساعل المرء: إذا كان الوراق المنشود يتحقق
والخصوم في القبور رفات تعاقبت عليها طيور وأقلت عليها

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص ٢٦٤.

(٢) نفسه، ص ٢٧٢.

(٣) نفسه، ص ٢٧٤.

شموس، أي فائدة وأي عزاء وعلى م نعتد إلى يوم يبعثون... قد ضاقت بي الأرض على سعتها وغدوت أنا المنبوذ أينما اتجهت. إنني محتاج إلى يد مساعدة...". (الرواية، ص ٢١)

إن هاجس الناقد، هو تقديم فهم صحيح للعمل^(١)، وبما أنه لم يستطع التوصل إلى الحدث الذي تركز عليه "الغربة" من خلال الغربة نفسها^(٢)، فقد دفع به هذا الهاجس، الذي لا يأخذ بعين الاعتبار انعدام وجود فهم قار وثابت للنص الأدبي، إلى الاستعانة بقراءة الناقد لفرانز كافكا وبالتأويل الإيديولوجي لمؤلف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، لكي يستنتج في نهاية تحليله للرواية بأن العروبي يدافع من خلال "الغربة" عن دور البورجوازية الصغيرة باعتبارها حارسة أمينة على القيم الاجتماعية العامة.

واستنادا إلى هذا الاستنتاج، وإلى كل التناقضات التي تتضمنها قراءة لحميداني، نتساءل كيف توصل هذا الناقد بعد ذلك إلى أن "الغربة" توفقت في تناول التركيبي والشمولي لفترة حرجة من تاريخ المغرب، لم تتجرأ الروايات التي سبقتها على تناولها؟ وكيف اهتدى إلى أن رواية العروبي قدمت انتقادا للغرب وحللت الأزمة الحضارية من مستويها المادي والقيمي^(٣)؟

إن ما نود التوقف عنده الآن، هو التأثير الذي أحدثه الإبداع الروائي الجديد في هذا الناقد، ابتداء بالغربة ووصولاً إلى الروايات الصادرة في العقد الثمانيني من القرن العشرين. حيث ساهم اضطرابه للوقوف طويلاً أمام الشكل الروائي أثناء دراسته للغربة، في لجوئه لاحقاً إلى مناهج أخرى طلباً للمساعدة على فهم الظاهرة الروائية الجديدة بالمغرب. وهكذا سيجتمع لحميداني -عند تناوله لبعض الإبداعات الروائية المغربية الجديدة، بما فيها "الغربة"- ما بين مبادئ المنهج البنوي والنفسى والبنوي التكويني، مراعاة منه لخصوصية النص الأدبي وتعدد منطلقاته.

ومن الملاحظ، في هذا السياق، أن لحميداني ربط في دراسته الثانية للغربة^(٤) بين مفهومي الواقعية والأسطورة، إلا أنه اهتم أكثر بكيفية اشتغال الأسطورة داخل النص، من

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص ٢٧٣.

(٢) نفسه، ص ٢٧٢.

(٣) نفسه، ص ٢٨٦-٢٨٧.

(٤) حميد لحميداني: في التنظير و الممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، دار قرطبة، ط ١، ١٩٨٦.

خلال الربط بين علاقة التباعد ما بين المولى شعيب وعائشة البحرية في الأسطورة، وعلاقات الذكورة والأنوثة المستحيلة في الرواية^(١):

إنني أراك يا لارة في ذاك الصيف المكفهر تقرأين الصحف
وتقصدين موعده بخطى متراخية كالعجوز، في كل خطوة تحزنين أو
تفرحين "أذهب .. أبقى". وأتخيله قد لمحك من بعيد تعدين الخطوات
في وسط الساحة تحت الأسد الحجري فيتخاذل ويتعود على اليأس
من قبل أن تجلسي بجانبه وتقبله على الشفتين. من أول وهلة
وهو ينظر حكمك القاسي رغم الأسئلة العادية والأجوبة العادية :
إني ذاهبة.. نعم إني ذاهبة. لا ينفع الجحود ولا الندم (...) كذلك
خاطبته وملاح وجهه المصفر لا تبين كأن الحياة تجمدت في
عروقه.

"أمري وأمرك سيان يا لارة، لم تكن الحرب هي السبب ولا الهمسات في قلب
الظلام على ظهر السفينة، إنما هو فتور دفعنا إلى التأجيل وانقلب التأجيل رفضا بدون أن
ندرك كيف تم التغيير. ها الوجه عاطل واليد عارية ولا ندري السبب". (الرواية، ص
٢٤-٢٥)

وبهذا يؤكد الناقد أن الأدب هو بكل بساطة إبداع وليس خطابا إيديولوجيا، وأن
اشتماله على عنصر الإيديولوجيا لا يعني بالضرورة تطابق رؤية الكاتب مع رؤية الطبقة
الاجتماعية التي ينتمي إليها، فالإبداع يقود الأديب "تحو التزامات من نوع آخر، ربما
تسخر من اختياراته الواعية في حياته اليومية المألوفة"^(٢). مما يفيد أن لحميداني قد اقترب
في قراءته الثانية للغربة، من فهم الظاهرة الروائية الجديدة التي حاول غريبه تلخيصها في
قوله : "(...) نحن الكتاب، لا ننطلق من تأويل جاهز لهذه الطريقة الخاصة في وصف
الأشياء. وما على الذين يستطيعون شرح رؤيتهم للعالم إلا أن يكتبوا دراسة فلسفية وبحثا
سوسولوجيا. أما عمل الروائي، فهو دوما عمل معقد وغامض، أو هو، كما قالت
Nathalie Sarraute، بحث متواصل لكنه بحث عن شيء لا يعرف كنهه"^(٣).

(١) نفسه، ص ٣٩.

(٢) حميد لحميداني، م.س.، ص ٣٠.

(٣) نطالي صاروت و آلان روب غريبه، م.س.، ص ٣٢.

نستنتج مما سبق، أن أهمية الإبداع الروائي الجديد بالمغرب، لا تتبع فقط من تعرية واقع هش وكيان مهتز، وإنما تتبع أيضا من كون انفتاح هذا الابداع واحتضانه لفضاءات وعلامات غير مسبقة شكل مرآة رأى فيها النقد في المغرب قصور الأدوات التي يتسلح بها وعجزها عن مسايرة تطور وانفتاح النوع الروائي. فهذا النقد الذي نصب نفسه إلى حدود أواخر السبعينيات، سلطة ضاغطة ترسم للمبدع خريطة الإبداع وتعرفه بالتيارات والاتجاهات الأدبية، وجد نفسه مضطرا لتجديد أدواته والتخلي عن دوري القائد والجلاد، أمام آلية التدارك التي نهجها الروائيون المغاربة للنهوض بالنوع الروائي في المغرب.

١, ٣ - الشكل : تقنية أم مازق؟

يعتبر "الشكل" محور قراءة أحمد البيوري لرواية "الغربة"^(١)، استنادا إلى ترسنة منهجية متنوعة، تترجم ما تزخر به الساحة الأدبية الوطنية من مناهج مستوردة في مغرب التسعينيات من القرن العشرين من جهة، ومدى استيعاب الذات المغربية المتلقية لها من جهة أخرى.

يستهل الناقد البيوري دراسته للغربة بتحديد ما ينتظره القارئ العربي من هذه الرواية، في ضوء اطلاعه (أي القارئ) على مواقف العروى في كتاباته الفكرية من الرواية العربية التي لم تخرج، في نظره، من إطار السيرة الذاتية والرتابة والتجريد، وعدم الدقة لتصل إلى مستوى الرواية الكلية الشاملة^(٢). فالقارئ العربي الذي يقدم على قراءة "الغربة"، بعد قراءة مؤلفات العروى الفكرية، سيبحث فيها ولا شك عن أجوبة للأسئلة التي طرحها الكاتب على الرواية العربية، أي عن جديد الكاتب المفكر من خلال إبداعه الروائي^(٣). وقد قدم الناقد بفعل تمرسه في الميدان إجابة ضمنية عن تساؤل القارئ المفترض قبل أن يقوم بتحليل العناصر البنائية المهيمنة التي تساهم في تحديد دينامية نص "الغربة"، حينما تطرق بشكل عام إلى دور العروى في تحديث الرواية المغربية بواسطة استعمال تقنيات مستوردة من الغرب، ونفى صفة "المازق" عن الشكل في "الغربة"^(٤). مما

(١) أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.

(٢) نفسه، ص ٤٣-٤٤.

(٣) نفسه، ص ٤٣.

(٤) نفسه، ص ٤٤-٤٥.

يعني، الاعتراف للعروي بتكثيف التقنيات الغربية مع متطلبات الكتابة بلغة تختزن الثقافة الأم.

وإذا كان اليبوري لا يصرح بذلك في دراسته، فإن تأويله لموضوعة الغرب في الرواية يزكي استنتاجنا. إذ يعارض هذا الناقد الرأي القائل إن رواية "الغربة" تنحاز إلى الغرب، ويرى في المقابل أنها قدمت الغرب بصفته جزءاً من بنية عامة^(١). أي بصفته عنصراً يتحدد به ومعناه معنى النص الروائي المتمثل، في نظره، في:

أ- رفض الغرب الاستعمار:

"أنسيت يوم كنا نقتل في كل لحظة من حياتنا، في المدارس والداكاكين، في الشارع وفي المقهى، يعترض لنا الموت شخصاً ويفقدنا الأمل ثم يذهب لأكل شهى وفراش وثير. ماذا كنت تفضل، أن ننتحر وتزدحم المقابر بنا ثم تنقلب بعد أربعين سنة حقولاً خصبة؟ وهل قتلنا؟ إنما جابهنا نوعاً من الفتك بنوع آخر؟ إذا قلت إن أبناء الحقد والبغضاء يكبرون نحافاً غير متكاملين أجبناك أننا لا نعدى المطالبة بالحياة فقط." (الرواية، ص ٢٢)

ب- إدانة الواقع - التخلف :

لما وصل شعيب إلى الباب خرج في ضوء الصباح وسمع رجلاً يقول :

" ألم أقل لك أن نجمهم إلى أفول".

فرد عليه بدون وعي: "ونجمك أنت في مكانه لا يتحرك".
(الرواية، ص ٤١)

ج- نبذ الماضي - الكتب الصفرة:

تجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن موقف الرواية من الماضي - الكتب الصفرة ليس هو النبذ وإنما إعادة التقييم :

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص ٥٣.

أجل يا صديقي.. هذه الكتب الصفر، في عنائها لذة، وفي عمقها نعمة. منها انتهلت أول مرة، وإليها أعود عندما تعجزني الحيلة، تقول إنني لست وفيًا لها حقًا، وإن الكتب البيضاء الملونة قد كيفت عقلي ونجرت قلmi بدون وعي مني. لعلك على صدق. إنما أحسبها عني أجد فيها راحة الضمير.. أه .. لو كنت كامل الإحساس..^(١). (الرواية، ص ١٠-٩)

ويشكل تحليل البيوري لبعض التقنيات التي وظفها العروي في "الغربة"، إجابة ضمنية إضافية عن كيفية تعامل هذا الروائي مع الشكل الغربي، استنادًا إلى نظريته التركيبية إلى الغرب. فرواية "الغربة" كما يوضح الناقد، رواية تزخر بتوظيف تقنيات حديثة في الكتابة، تكشف طريقة اشتغالها عن الجهد الكبير الذي بذله العروي لتطويعها. حيث تتداخل الأزمنة لتؤدي في النهاية إلى التباس وظيفة الماضي والمستقبل، وتتعدد الأصوات السردية - العاكسة لاختلاف وجهات النظر وتنوعها- في تجانس لتشكل جميعًا صدى للصوت الأسطوري الأصل: صوت المولى شعيب وللاعائشة البحرية.

أما اللغات، فهي إذ تعكس قدرة الجنس الروائي على تمثيل تعددية وسائل التعبير، تترجم في المقابل رغبة الروائي المغربي في التأصيل من خلال جعل لغة النصوص جسرا رابطا بين أمشاج اللغات، الدارج منها والفصحى والسوقي والشعري والفلسفي والشعبي^(١):

"هكذا قالت لآرة. إن الكائنات إلى اتحاد وحلول" (الرواية، ص ١٥) .

وقد أطرت هذه التقنيات، التي جعلت من النص بؤرة للمحتمل واللايقين، تقنية الانشطار التي تتطلب وجود محكي رئيسي تتفرع عنه محكيات صغرى تنير معناه وتتيح من بين ما تتيحه انفتاحا أكبر على المحتمل.

والجدير بالذكر، أن البيوري استعان بحكايات ألف ليلة وليلة لقراءة محكي المرأة التي قتلت زوجها في ليلة زفافها، باعتباره يقدم صورة مخالفة للصورة التي ترسبت في الذاكرة العربية عن شهرزاد وشهريار^(٢):

(١) أحمد البيوري، م.س.، ص ٤٨-٤٩-٥٠.

(٢) نفسه، ص ٤٧.

وهل يتزوج أمثال الممرضة التي روت يوما أروع قصة غرامية، قصة امرأة قتلت زوجها ليلة الزفاف خيفة أن تخيب آماله فيها. (الرواية، ص ١٩)

ويفيد اشتغال التراث بطريقة خفية في الرواية، بأن العروي الواعي بأن معدن السرد ليس غريبا، واع في ذات الوقت بحاجة الروائي العربي إلى استيعاب التقنية الغربية في مجال الرواية وإلى التسلح بالحنر أثناء تعامله مع التراث. وقد أدى هذا الحذر بالعروي إلى خلطة متقنة للبنيات الغربية، نلمسها بوجه خاص في نصوصه الروائية المولدة، ففي رواية "أوراق" أو سيرة إدريس الذهنية، قابل هذا الروائي بين المفهوم الغربي للسيرة ومفهومها عند الشرقيين^(١). أما في رواية "الفريق"، التي تمثل إضافة نوعية لمؤلفات الكاتب، وللرواية العربية بوجه عام، فقد مزج بين التقنيات الحديثة في الكتابة الروائية وتقنيات مأخوذة من التراث السردى العربي^(٢)، كالمزج مثلا بين تقنيتي الانشطار والنسبية في وجهات النظر.

(١) انظر عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، ط١٩٩٩، ص ٦٩-٨٠.

(٢) انظر عبد الحميد عقاز: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، م.م. ص ٣٠-٦١.

تعكس قراءة "الغربة" إثر صدورها في سبعينيات القرن العشرين، القضية التي كانت تمثل آنذاك الشغل الشاغل بالنسبة للمثقفين المغاربة : قضية الأصالة والمعاصرة. حيث تترجم مواقف بعض النقاد المتشددین وغير- المستوعبين لعلاقة العروي بالغرب، وعي الذات المغربية بقوة النموذج الغربي وخوفها العميق من الاستلاب.

أما القراءات النقدية التالية لهذه الفترة، فقد خلصت إلى أن رواية "الغربة" التي تتبنى على رؤية الذات المغربية للخيبة الحضارية من زوايا الواقع و التراث والغرب، رواية تقدم على مستوى الشكل استفادة الرواية المغربية من الرؤية التي ترفض الغرب مالكا للحقيقة ونموذجا مطلقا، وترفض التراث جسدا محنطا غير قادر لا على محاورة الذات الحاضرة و لا على محاورة الآخر. مما يعني، أن رواية "الغربة" نتاج ناجح لآلية التدارك في مجال الكتابة الروائية بالمغرب والعالم العربي، فهي تعكس عمق فكر وتتم عن موهبة روائية تبحث للموضوع العربي - رسم ملامح الشخصية القومية العربية - عن شكل روائي يحتويه من منطلق استيعاب التقنيات الروائية العالمية الحديثة من جهة، والبحث في التراث السردي العربي عما يحقق أصالة الإنتاج الروائي العربي من جهة أخرى.

ولعل الرهان الملح المطروح على هذه الموهبة، هو خلق التوازن الضروري بين العمق والمقروئية.

تزامنت ولادة الرواية المغربية باللغتين العربية والفرنسية مع تصعيد النضال ضد المستعمر الفرنسي، لذا كانت ردة فعل القارئ المغربي عنيفة تجاه كل إنتاج تراءى له أنه لا ينبض بروح الوطنية، أو يسيء بشكل من الأشكال إلى الثقافة الأم. ورغم أن هذا النوع من التلقي يجد تبريره في حساسية المرحلة التاريخية التي أفرزته، إلا أنه ساهم بشكل كبير في توجيه الحركة النقدية الوليدة صوب تقييد حرية الإبداع، وجعل محاكمته ومصادرته أمراً مألوفاً.

ونظن أن ردة الفعل تجاه "الخبز الحافي" لمحمد شكري، تفوق من حيث الضراوة كل ردود الأفعال السلبية التي نتجت عن تلقي بعض الإبداعات المغربية التي سبقتها في الظهور^(١). حيث حصدت هذه السيرة الذاتية الروائية - التي أفرطت في الحديث عن الجنس أثناء تشخيصها للواقع المغربي القاسي - رفض دور النشر المغربية والعربية لمدة عشر سنوات من كتابتها^(٢)، واقتُرنت بالفضيحة الأخلاقية بعد أن تمت ترجمتها إلى اللغة الفرنسية^(٣). وحينما تكفلت دار النجاح الجديدة بنشرها، طالب البعض بإحراق الكاتب، وتمت مصادرتها بعد فترة قصيرة من تداولها في السوق المغربية، ولم تظهر مجدداً في المغرب إلا في المعرض الدولي بالبيضاء عام ٢٠٠٠^(٤).

في مقابل هذه الضجة الإعلامية والمحاكمة الأخلاقية، أو ربما بسببهما، حظيت "الخبز الحافي" بإقبال عدد كبير من القراء، فطُبعت في أكثر من عشرين ألف نسخة خلال الفترة القصيرة التي أعقبت صدورها، وهذا رقم قياسي في تاريخ الرواية المغربية بالعربية التي تشكو من محدودية القراءة بسبب عوامل متداخلة، نذكر منها على سبيل

-
- (١) نخص بالذكر رواية إدريس الشرايبي "الماضي البسيط"، م.س.
 (٢) كتبت الخبز الحافي سنة ١٩٧٢، إلا أنها لم تصدر بالعربية سوى سنة ١٩٨٢، عن مطبعة النجاح الجديدة. وقد تلتها في الصدور بعد ذلك الروايات الآتية: "السوق الداخلي" (١٩٨٥)، و"الشلال" أو "زمن الأخطاء" (١٩٩٢)، و"وجه" (٢٠٠٠).
 (٣) ترجم بول بولز سيرة شكري إلى اللغة الانجليزية سنة ١٩٧٢، أما الترجمة الفرنسية فصدرت عن دار فرانسوا ماسبيرو سنة ١٩٨٠.
 (٤) رغم أنها صدرت في لندن عن دار الساقى (Saqi Books) منذ سنة ١٩٩٣.

المثال - إلى جانب العزوف العام عن القراءة - تفاوت القيمة الفنية للروايات المغربية في مقابل منافسة الإنتاج الروائي المشرقي.

وقد ساهمت هذه العوامل مجتمعة، في أن تصبح "الخبز الحافي" علامة بارزة داخل الحقل الروائي المغربي، وفي أن يصبح م.شكري كاتباً مشهوراً اقترن اسمه إلى الأبد "بخبزه العاري من كل غموس". إلا أن فرادة "الخبز الحافي" تكمن بالأساس في كونها إنتاجاً أدبياً طليعياً، خلخل إلى جانب إنتاج السبعينيات الطليعي مفهوم الكتابة السردية بالمغرب، وساهم بدوره في تخليص النقد الروائي من سلطة الاعتبارات الإيديولوجية.

وفي هذا السياق، نخالف لحسن موزوني^(١) الرأي بخصوص تهميش البحث الأكاديمي لهذه السيرة الذاتية، على غرار تهميشه لإنتاجات كل من محمد لمرابط وادريس بن حميد الشرحادي، لأن "الخبز الحافي" أثارت فضول المثقفين المغاربة بسبب مصادرتها وأسلوب كتابتها أيضاً، فأولوها اهتماماً كبيراً يترجمه كتاباتهم النقدية والبحوث الجامعية التي يوظفونها.

ولعل اللافت للنظر في التلقي الأكاديمي للخبز الحافي، تعدد المنطلقات النقدية والحرص الشديد على رد الاعتبار للرواية في غياب المحاكاة الإيديولوجية، وإن كان ذلك لا يعني غياب تناول الإيديولوجي.

١,٢ - السيرة القاسية.

تعتبر دراسة عبد القادر الشاوي^(٢)، من الدراسات النقدية الأولى التي اهتمت بعمق بنص "الخبز الحافي" لشكري، إثر صدور ترجمته الفرنسية. إلا أن هذه الدراسة التي اعتمدت على الترجمة بدل الأصل، الذي لم يكن قد صدر بعد، طبقت بين النصين الأصلي والمترجم حينما تجاهلت عمل المترجم وربطت الصلة مباشرة بالمؤلف.

(١) انظر كتابه: Le roman Marocain de langue française, Eds. Publisud, 1987.

(٢) عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية (مقالات تطبيقية في الرواية والقصة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١.

ركز الناقد الشاوي في دراسته "للخبز الحافي"، على الطريقة الواقعية المباشرة التي تحكي بها الذات تجربتها، باعتبارها طريقة غير معهودة في الأدب العربي^(١):

حين يشتد علي الجوع أخرج إلى حي "عين قطيوط"، أفتش
في المزابل عن بقايا ما يؤكل.

وجدت طفلا يقات من المزابل مثلي. في رأسه وأطرافه بثور
حافي القدمين وثيابه مثقوبة. قال لي :

-مزابل المدينة أحسن من مزابل حينا. زبل النصارى أحسن
من زبل المسلمين. (الرواية، ص ٧)

وإذا أخذنا بعين الاعتبار الانتقادات التي وجهها الشاوي للنقد الواقعي في المغرب من جهة^(٢)، وتساؤله بخصوص ما يميز سيرة شكري عن غيرها من جهة أخرى، سنفترض ولا شك بأن هذا الناقد سيخص بالتحليل جديد "الخبز الحافي" بصفتها كتابة روائية سير -ذاتية، تعارض الكتابة السير - ذاتية التقليدية العربية في منطلقاتها وأهدافها وأسلوبها. لكن قراءة الشاوي، التي نصت في البداية على أن سيرة شكري القاسية سيرة منتقاة، وإعادة تشكيل لأحداث ماضية وفق زاوية رؤية متطورة كما تدل على ذلك مجموعة من التأملات، من بينها:

فكرت : كيف ستصير حياتنا في المستقبل لو كان محكوما
علينا أن نقضي كل حياتنا في هذا الوضع وفي هذه الحجرة؟ لا شك
أننا سنظل نحكي عن حياتنا حتى نمل ماضينا وحاضرنا ثم ننساهما.
ربما سنشك أننا قد عشنا وكنا أحرارا. قد نفكر أيضا أننا ولدنا في
هذه الزنزاتة وعلينا أن نموت فيها. يا له من صمت أبدي! سنحتفي
الواحد إثر الآخر. أتعسنا هو من سيبقى الأخير في الاختفاء. يا لها
من حياة!". (الرواية، ص ٢٠١)

(١) نفسه، ص: ٢٧٤-٢٧٥.

(٢) بصفته يراهن على حكم القيمة ويصنف النص الروائي بحسب الانتماء الإيديولوجي للكتيب، ويفصل أليا ما بين الشكل والمضمون ويربط النص بالمرجع الخارج. نصي، مما يؤدي إلى إغفال العنصر الفني الجمالي وتكريس العلاقة الماروية ما بين النص والواقع (المرجع السابق، ص: ٣٤-٣٥).

غيبت بعد ذلك (أي القراءة) جمالية كتابة السيرة، وصبت اهتمامها على المضمون. إذ اهتم الناقد في المجلد بتفكيك خطاب السيرة - الرواية، بالتركيز على أهم المحطات فيها من خلال مستويات الخطاب (الطفولة، والتاريخ، والقيمة الاجتماعية) ومستويات السيرة (المجاعة، والوسط، والاحتلال). مما أدى به في النهاية إلى السقوط في نظرية الانعكاس. فسيرة شكري، التي تعنى ضمناً بشرح الأوضاع الطبقيّة الاجتماعية والاقتصادية والسلوكية والنفسية لقطاعات عريضة من جماهير الشعب المغربي، ليست بالنسبة للناقد سوى صورة عن سيرة المجتمع في بعض فتراته التاريخية. أي صورة عن الوضع المزري في شمال المغرب إبان الاستعمار الإسباني^(١).

نخلص إذن، إلى أن قراءة الشاوي للخبز الحافي قراءة إيديولوجية بالأساس، سمحت له من موقع قناعاته السياسية بإدانة التفاوتات الطبقيّة في المجتمع المغربي، والتقسيم الرأسمالي للعمل في ظل الاحتلال الأجنبي. كما سمحت له بالتأكيد على ضرورة التحرر من ضغط سلطة المجتمع بواسطة تحصيل المعرفة، لأن هذا التحصيل هو الذي خول لشكري التحول من موقع المشرّد المهمش إلى موقع الكاتب المشهور، الذي يمتلك وسائل الكشف والإدانة.

٢،٢ - قومية جديدة.

يفصح إبداع شكري عن نوعه، فلا يدع مجالاً للشك بأنه سيرة ذاتية. وتتجلى أهمية هذا التوثيق في تزامن الإقبال الأكاديمي على "الخبز الحافي"، مع اهتمام النقد المغربي بالكتابة السير-ذاتية نتيجة خفوت الصوت الجماعي والتأثر المتأخر بمستجدات نظرية السرد. حيث كان لدراسة فيليب لوجون (Philippe Lejeune) "الميثاق السير ذاتي" *Le pacte autobiographique*، عميق الأثر في تلقي السيرة الذاتية بالمغرب، أي في مقاربة وظيفة التخيل والإيهام بالواقع في الكتابة السير ذاتية. مما أدى ببعض النقاد بالضرورة إلى الاستعانة بمناهج أخرى تصفي مرونة على المفهوم السوسيولوجي المتصلب، الذي لا يأخذ بعين الاعتبار الوجوه المتعددة للمادة الأدبية. وإن كانت هذه

(١) عبد القادر الشاوي، م.س.، ص ٢٨٨.

المناهج - ومن بينها المنهجان البنوي والنفسى - قد اشتغلت لمدة مجرد مساعد على إبراز الخلفية الإيديولوجية للنص السردي.

في قراءة حميد لحميداني مثلاً "الخبز الحافي"^(١)، نقف على وعي نظري بالعلائق القائمة بين الذات الساردة وذات الكاتب من جهة، وما بين الواقع والإيهام به من جهة أخرى. إلا أن الدراسة التطبيقية اهتمت - إلى جانب التنصيص على انتماء سيرة شكري إلى اتجاه جديد في عالم الأدب - اهتمت بإبراز مدى تلاحم الذات الفردية (الساردة/البطلة) مع الطموحات الجماعية ذات المضمون الانساني الشمولي^(٢)، إذ ربط الناقد ربطاً مباشراً بين رؤية الذات المفردة والطموح الجماعي، واعتبر الصورة التي تقدمها "الخبز الحافي" صورة صادقة، تتميز بشمولية استيعابها لمشاكل جيل بأكمله^(٣).

إن "الخبز الحافي"، بالنسبة للحميداني، هي صوت المهمشين بامتياز وتمثيل لقضية المجتمع المغربي ومن خلاله قضية المجتمع العربي، بواسطة ما يلمسه القارئ فيها من إدانة بصيغة الجمع للثنائية الطبقيّة فقير/ غني:

"يوم جديد مع قليل من اليأس وكثير من الأحلام. سأسرق في السوق كما فعلت مع السبّتاوي وعبد السلام. سأحاول قبل أن ينفذ ما بقي لي من النقود. (..) قالت لي نظرتها اللطيفة: ألا تحشم؟ خجلت وخرجت من السوق. إنه العالم يا سيدة العالم. إن الذين يملكون هم أيضاً لا يحشمون. إنهم يشتروننا بأبخس الأثمان، أما أنت فلا تحتاجين إلى أن تبيعي نفسك". (الرواية، ص ١١٦-١١٧)

أما الأسلوب الذي اعتبره حميداني هادئاً ومتحرراً من كل عقد الأساليب المألوفة، فهو لا يكتسب أهميته في قراءته له إلا من كونه يعكس الفقر الذي يدفع إلى الجريمة والجوع الجنسي القاتل بجرأة غير معهودة في وسط طهراني^(٤)، أي من كونه يعيد كتابة التاريخ المغربي وفق رؤية مغايرة تفضح المسكوت عنه وتجعل الإنسان المهمش بطلاً.

(١) حميد لحميداني: في التطوير و الممارسة، ص ٦٦.

(٢) نفسه، م.س.، ص ٧٠.

(٣) حميد لحميداني، م.س.، ص ٧٢.

(٤) نفسه، ص ٧٠-٧١.

وقد نتج عن طغيان الهاجس الاجتماعي في قراءة حميداني "للخبز الحافي"، عدم التفات هذا الناقد إلى العلاقات الموجودة بين "حديث اللذة" الذي يرى أن "الخبز الحافي" توحى به كبديل، وأسلوب الكتابة" الذي يخالف السائد. ولذلك اقتصرته قراءته لـ "حديث اللذة"، في السيرة الذاتية المدروسة على مناقشته من الوجهة النفسية والاجتماعية، بشكل أفضى به إلى نتيجة عصفت بصفة "القومية" التي ألصقها بالرواية، وبررت دون قصد منه مصادرة الرقابة لها.

فبعد أن قارن حميداني بين "حديث اللذة" في الرواية السيرة وأساس نظرية فرويد، التي تفسر حركة التاريخ والصراع الحضاري انطلاقاً من الغريزة الجنسية، استنتج بأن "الخبز الحافي" تجعل من الدافع الجنسي الهم الأساس في حياة الإنسان، بل وذهب إلى أنها تدعو إلى التحرر الجنسي، و"تمضي في سياق الثورة الجنسية التي تتادي بها بعض التيارات الغربية على اختلاف مستوياتها"^(١)، ثم تساءل متشككا بعد ذلك إن كان بإمكان نظرة تعتمد أساساً على الدافع الجنسي، أن تفسر حقيقة الأزمة التي يعانيها الإنسان في المجتمع العربي^(٢)؟.

إن مثل هذا الانزلاق الذي أدى إليه ولا شك تجاوز اختلاف الرؤى الفلسفية للمناهج التي تمت الاستعانة بها، نجعلنا نستنتج بأن الضمير الشقي الذي يحتاج إلى إعادة تركيب هو أساساً ضمير النقد.

٣،٢ - تأسيس نوع شطاري جديد.

نبه تناول السوسيولوجي المطعم بإنجازات علم السرد، إلى أهمية "الخبز الحافي" من حيث هي كتابة، ولهذا الأمر دلالاته داخل نسق أدبي عانى وما زال يعاني من البحث عن خصوصية مغربية في الكتابة الإبداعية. لكن تسليم الناقد لحميداني بأن السيرة-الرواية

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص ٧٤.

(٢) نفسه، ص ٧٢.

تتنمي إلى النوع الشطاري، استنادا إلى تصريح الكاتب في الغالب^(١)، لم يؤد به إلى الوقوف عند مفهوم النوع الشطاري ومدى استجابة أو تخطي إبداع شكري له.

من هنا تستقي الدراسة المحايدة التي قام بها لحسن موزوني للخبز الحافي^(٢) أهميتها، فقد حاولت هذه الدراسة إبراز جديد "الخبز الحافي" على مستوى البنية الحكائية ولم تنقيد نفسها بمفهوم الأدب/الشهادة وإن كانت تتطرق منه. إلا أن ما يستوقفنا بداية في تلقي موزوني للخبز الحافي، دراستها ضمن إطارين يثيران النقاش :

أ - اعتمد موزوني في دراسته النقدية "للخبز الحافي" على الترجمة الفرنسية، ورغم إشارته في بداية التحليل إلى أنه استند إلى الترجمة وليس إلى الأصل، إلا أنه ما فتئ أن جعل من الترجمة أصلا شأنه في ذلك شأن الناقد الشاوي. وعلى هذا الأساس وردت الموازنة بين شكري ومجموعة من الكتاب المغاربة الذين يعبرون باللغة الفرنسية، كأحمد الصفيوي وإدريس الشرايبي.

أيعود هذا الأمر إلى نظرة خاصة للعمل المترجم ؟ أم أن انتماء المترجم والكاتب إلى نفس الوطن، ساهم بشكل من الأشكال في محو الحدود بين الأصل والترجمة في ذهن الناقد؟

إن اندراج دراسة موزوني لنصر "الخبز الحافي" ضمن إطار أعم، هو دراسة الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية، يجعلنا نستنتج بأن الدارس ينظر إلى الترجمة بصفتها كتابة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار كون هذه الكتابة التي تسعى إلى تقليص المسافة بين النص الأصلي والقارئ في اللغة الهدف، تخلق في المقابل مسافة بين النصين المصدر والهدف.

ب - وعدم إيلاء هذه المسافة الأهمية التي تستحقها، جعل الناقد يسقط في مأزق إلغاء الحدود بين الأدبين الشفهي والمكتوب، حيث وضع موزوني "الخبز الحافي" في كفة

(١) محمد شكري: مفهومي السيرة الذاتية الشطارية، مجلة الآداب، ٢٤ و ٣، ١٩٨٠. وقد عزز هذا التصريح صدور الجزء الثاني من السيرة في البداية بعنوان "الشاطر"، وهو "عنوان دال لا على هذا الجزء الثاني من السيرة فحسب، وإنما على هذا المشروع السردى المتميز كله" كما ذهب إلى ذلك صبري حافظ (انظر ص ٢٢٠ من رواية الشطار، دار الساقي، ط ٣، ١٩٩٧).

(٢) Lahsen Mouzouni . Op.cit. p. 155-181.

واحدة مع أدب طنجة^(١) في ترجمته الفرنسية. ونقصد بالحدود هنا الاختلافات البنائية بين الأدبين، ولانقصد بها اختلافات معينة في القيمة. فبغض النظر عن الاتهامات التي وجهت إلى "أدب طنجة" ومن بينها إغراقه في النزعة الإثنوغرافية، نرى أن قيمة الأدب الشفهي لم تعد في حاجة إلى برهنة، إذ أصبح واضحا الآن أن النسق الأدبي المغربي مدين لهذا النوع من الأدب بالتعبير عن هويته الثقافية وخصوصيته المغربية، التي كانت وما تزال محط نقاش كلما تعلق الأمر بالأدب المكتوب شعرا كان أم نثرا.

إن المآخذ التي ذكرناها لا تنتقص من أهمية قراءة الناقد موزوني "للخبز الحافي"، وتتجلى أهمية هذه القراءة بالخصوص في اعتماد التحليل المحايث المبني على مبدأ المقارنة، طلبا لإجلاء خصائص النص البنائية، حيث سعى موزوني في هذا السياق إلى البرهنة على أن "الخبز الحافي" سيرة ذاتية شطارية متميزة، بواسطة عقد مقارنات ما بين هذا الإبداع وبعض الروايات المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية من جهة، وبينه وبين خصائص النوع الشطاري الإسباني^(٢)، المتأثر حسب بعض الدراسات "بألف ليلة وليلة" وبأدب المكدين والعيارين العرب^(٣)، من جهة أخرى.

ولعل ما يثير الانتباه في هذه الدراسة البنيوية لنص "الخبز الحافي"، تجاوزها لمستوى التلطف في النص إلى دراسة مدلوله من جهة، وربطها ما بين داخل النص وخارجه للبرهنة على صدق شهادة شكري من جهة أخرى. مما يفيد أن دراسة موزوني "للخبز الحافي" التي تخلط بالفعل بين الشاطر التاريخي (الحقيقي) والشاطر الأدبي

(١) نقصد به الألب الذي نقله بول بولز من الدارجة المغربية إلى اللغة الإنجليزية، وقد ترجم إلى الفرنسية ابتداء من سنة ١٩٦٥.

(٢) يأخذ موزوني في دراسته بالتعريف السائد للأدب الشطاري الإسباني، الذي يعتبره اسماعيل العثماني تعريفا ملتبسا ومضللا مستندا في ذلك إلى الفروقات الجوهرية ما بين الروايات الشطارية الإسبانية الثلاث التي يقع الإجماع على تمثيلها للأدب الشطاري: "حياة لاثاريودي طورمس" لمؤلف إسباني مجهول (١٥٥٤)، و"قزمان الفارابي" (ج، ١٥٩٩، و ج، ١٦٠٤) لماطيو أليمان و"النصاب" لفراشكو دي كيببضو (١٦٢٦). (انظر تحليل العثماني لأوجه الخلاف بين هذه الروايات ابتداء بأبعاد الشكل السير - ذاتي في مقاله: الأدب للشطاري (تعريف جديد لأدب قديم)، مجلة أفاق، عدد مزدوج ٦١/٦٢، ١٩٩٩، من ص ١٣١ إلى ص ١٣٤).

(٣) محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠. انظر بخصوص التماثلات الموجودة بين الأدب الشطاري الإسباني وأدب العيارين العرب "ألف ليلة وليلة":

- Mahmoud Tarchouna: Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols. publications de l'université de Tunis, 1982.

(الخيالي)^(١)، ليست دراسة شكلانية صرفة تفصل فصلا كلياً ظاهر النص عن مضمونه وإيديولوجيته.

إنها بخلاف ذلك دليل شاهد على رغبة المثقف المغربي في أن يساهم الأدب في تغيير الواقع بكشفه عن الجوانب المعتمدة فيه. فالسؤال عن وظيفة الأدب في بلد متخلف، سؤال يلزم هذا المثقف في تحليلاته وندواته ولا يرى بعض ملامح الإجابة عنه إلا في الإبداعات التي تدين هشاشة الواقع.

يتمثل جديد "الخبز الحافي" في النسق المغربي، بالنسبة للناقد موزوني إنن، في التفرد بإبراز خطورة استغلال أو قمع الرغبة الطبيعية في الأكل وممارسة الحميمة وتوجيهها وجهة غير إنسانية^(٢):

"جنون الجوع والقيظ يفقدانني رؤية الأشياء في وضوح. التقطت سمكة صغيرة جافة ومداسة. شممته. رائحتها مقبحة. سلختها. مضغتها باشمزاز (...)

تملكتني رغبة في البكاء. ماذا أفعل مع هذا العجوز الذي
مصني رغم طبيبته؟ سأحقد على نفسي والناس إذا ظلت هكذا (...)
أعطاني خمسين بسيطة وأنزلني قرب المكان الذي أخذني منه (...)
أخرجت ورقة الخمسين بسيطة وفحصتها. أعدتها إلى جيبتي. إن
شيني يمكن له أيضا أن يرتزق ليعينني على العيش". (الرواية، ص
١٠٧-١١٤)

وقد تناول شكري هذا الموضوع الجديد بلغة مستفزة وبأسلوب جديد أيضا خلخل مفهوم الحكاية التقليدية، وأسس اختلاف السيرة المغربية عن الرواية الشطارية الإسبانية التي تعد هي أيضا ملحمة الجوع بامتياز. فإذا كانت الروايات الشطارية -حسب المفهوم السائد- تستعمل نسق التأطير في حكيها بتضمين حكي في حكي آخر، فإن "الخبز

(١) إسماعيل العثماني، م.س.، ص ١٣٦.

- Lahsen Mouzouni, op.cit., p 170-176.

(٢)

الحافي" تتميز بتركيب الأحداث بواسطة التضديد، أي بتنظيم محكيات صغيرة تتمتع باستقلالية عن الحكمة وتصل فيما بينها شخصية مشتركة ناظمة^(١).

وتمتاز هذه الشخصية الناظمة في الرواية الشطارية المغربية، بكونها واعية بجذورها ولا تسعى إلى التبرجز رغم تحدياتها كما هو الشأن بالنسبة للشخصية الشطارية الإسبانية^(٢)، كما أنها لا تنظر إلى ماضيها على أنه خطيئتها^(٣) التي يجب أن تكفر عنها بصك الغفران^(٤). فحينما تعلن الذات الساردة في نهاية سيرة شكري " لقد فاتني أن أكون ملاكا"(ص:٢٤٤)، تفعل ذلك وهي جد واعية بأن زمن الفقر والبؤس والحرمان العاطفي الذي تخبطت فيه فأنساها زمنها الخاص، هو نتيجة للعوامل الآتية:

١ - تدهور أوضاع الأسرة (لكن لماذا نهجر نحن الريف ويبقى آخرون في بلادهم؟ يدخل أبي السجن، تباع أمي الخضر، تاركة إياي وحدي جائعا ويبقى هذا الرجل مع زوجته في منزلهما...) ؟ لماذا لا نملك ما يملكه غيرنا ؟ (الرواية، ص ١٨)

٢ - قسوة الأب (دخل أبي. وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني ويلكمني (...)
رفعني في الهواء، خبطني على الأرض، ركلني حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالي)
(الرواية، ص ٦).

٣ - تخلي السماء عنها (لماذا الله لا يعطينا حظنا مثلما يعطيه لبعض الناس؟)
(الرواية، ص ١٢).

٤ - تعميق النظام الاستعماري للنفقات الطبقيّة الموجودة قبلا بين الأفراد (مزابل المدينة أحسن من مزابل حينا. زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين). (الرواية، ص ٧).

- Lahsen Mouzouni, op.cit., p 155-156.

(١)

- Ibid p 164.

(٢)

-Ibid, p 164.

(٣)

(٤) استنادا إلى التحليل الذي قام به العثماني للروايات الشطارية الإسبانية الثلاث، يتم استثناء رواية "حياة لاثاريو ذي طورمس" من هذا التعميم.

وبما أن التسكع الناتج عن التشرّد يمثل وسيلة الشخصية الشطارية في العيش، فإن فضاء طنجة الدولية يكتسي أهمية قصوى في سيرة شكري، باعتباره المبرر الأول للحكي والمساهم الأكبر في تكوين نفسية الشخصية الروائية وتحديد مسارها^(١):

في طنجة لم أر الخبز الكثير الذي وعدتني به أُمّي. الجوع أيضا في هذه الجنة، لكنه لم يكن جوعا قاتلا". (الرواية، ص ٧)

بل إن تأثير هذا الفضاء بكل ملابساته التاريخية والاجتماعية على شكري الطفل، هو الذي ساهم بقوة في نظر الناقد في إفراز نوع شطاري عربي جديد. مما يدل على أن اطلاع الكاتب على الرواية الشطارية الإسبانية وكذا قراءته لأدب العيارين العرب، لم يكن هو الدافع الأساسي لإنجاز السيرة / الرواية. فأصالة رواية "الخبز الحافي"، تكمن أساسا في انبثاقها بشكل عفوي عن مرحلة تاريخية محددة^(٢)، تحكي عنها وتدينها بأسلوب يختلف جذريا عما عهده النسق الأدبي العربي في كتابة السيرة - الذاتية، وبهذا "يمكن اعتبارها باروديا للسيرة الذاتية العربية في زيبها الرسمي الأنثيق"^(٣).

٤,٢ - النص المفتوح والذوات المغيبة.

في مقابل القراءة المحايثة المقارنة التي كشفت عن خصوصية مغربية في الكتابة الإبداعية، يقترح محمد برادة القيام بقراءة إحيائية تنطلق من نتائج القراءة المحايثة وتستند إليها، لتعانق أسئلة النص من زاوية الربط بين متعتي القراءة والكتابة.

نرى ما سر احتفاء برادة المبدع والناقد، بإبداع شكري دون غيره من الإبداعات السردية المغربية ضمن قراءته الإحيائية للإنتاج الروائي العربي الجديد؟ أيعود هذا الاحتفاء، إلى كون رواية "الخبز الحافي" استطاعت دون غيرها الوصول إلى الشكل الملائم للتعبير عن إشكالية الإنسان المغربي، في مرحلة أصبح فيها البحث عن مرتكز حضاري يطرح نفسه بحدّة أكبر ؟

- Lahcen Mouzouni, op.cit., p 159.

(١)

- Ibid, p 169.

(٢)

(٣) اسماعيل العثماني، م.س.، ص ١٣٨.

نعثر على بعض ملامح الإجابة عن هذين السؤالين، في تركيز برادة على خاصية التشخيص في كتابة شكري. وهي خاصية، مغيبة تقريبا في الإنتاج الروائي المغربي^(١). فباستثناء نماذج قليلة أنتجت الأقلام الروائية المغربية، التي سعت منذ أواخر الستينيات إلى الانعتاق من رقة التبعية للخطابات السياسية والإيديولوجية، أنتجت نصوصا تشترك رغم تفاوت قيمتها الفنية في جعل الكتابة "مجالا للهذيان واستعراض مخزون الذاكرة اللغوي والتخليق في جحيم الاستيهامات وأحلام اليقظة"^(٢).

أما "الخبز الحافي" فتحقق، في نظر برادة، متعة القراءة من خلال متعة الكتابة^(٣)، حيث تمتاز كتابة سيرة شكري بكونها تلقائية متدفقة ومتحررة من إرغامات اللاوعي، لا يحس فيها القارئ بآرادة معينة في التأمل أو تحديد موقف إيديولوجي معين، بقدر ما يحس بعمق التشخيص الذي يبرز علاقة الشخصية بالتجربة المعيشة وبالتاريخ:

انتقلنا إلى حي الطراكات. أعين أمي على بيع الخضر
والفواكه. أنادي بصوت صاخب على المشتريين بالإسبانية :

Vamos a tirar la casa por la ventana!

Quien llega tarde no come carne!

Debalde! Debalde vendo Hoy.

كل مساء آخذ لنفسي، دون علم أمي، النقود لشراء معجون
الحشيش والكيف والجلوس في المقهى والدخول إلى السينما.
(الرواية، ص ٦١)

إن السيرة الذاتية التي كتبها شكري لا تتقيد بحرفية الأحداث وبتوقيتها الزمني المضبوط، وإنما تعيد صياغة مشاهد من بعض الأحداث التي تركت أثرها في الكاتب، وفق ما تقتضيه الكتابة السردية، وبواسطة لغة يؤكد الناقد برادة غناها وينفي عنها صفة

(١) محمد برادة: الكتابة، التشخيص، الأزمة، رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، مطبعة فضالة، ط ١، ١٩٩٥، ص ٥٤-٥٣.

(٢) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٦، ص ٩٧.

(٣) نفسه، ص ٨٥-٩٨.

العري التي ألصقها بها أغلب النقاد الذين تناولوا سيرة شكري، نتيجة عدم تأنيبهم في القراءة. ويتجلى هذا الغنى أساسا، في تداخل صوت السارد الذي يحكي عن ذاته مع صوت الكاتب، بشكل نافذ ينقل القارئ من مستوى السرد إلى مستوى التأمل^(١).

في هذا السياق، تعتبر إولوية الحلم من بين الإولويات التي سمح توظيفها لشكري بأن يمزج بين الواقع والمتخيل من جهة وبين ما فكر فيه وقرأه، بعد أن تخطى مرحلتي الطفولة والمراهقة وأصبح قادرا على إنتاج سيرته الذاتية^(٢)، من جهة أخرى. فالمثال الآتي مثلا، قد يكون مستمدا "من معلومات في التحليل النفسي حول عقدة الخصي التي تنشأ عند الطفل من التهديد الأبوي المجرم على ابنه ممارسة الجنس"^(٣):

سمعت الباب يغلق بالمفتاح. كنت قد حملت بصف طويل من الرجال العراة، في ساحة كبيرة، يمرون واحدا فواحدا أمام ثلاثة أو أربعة أشخاص مثلهم واقفين، وقدامهم طاولة وأدوات طبية يحزون لهم أعضاءهم التناسلية ويرمونها في برميل. (الرواية، ص ١٣٩)

وهذا يعني أن لغة شكري التي تحرص على أن تكون سليمة من الناحية المعيارية، تخذع القارئ ببساطتها الظاهرة وباستعمالها للصياغة الشفوية، لأن هذه البساطة تخفي في طياتها عمقا وتحكي عن تجربة رسمت صورة مناقضة ومخالفة لكل ما تم التواضع عليه، وأعدت كتابة التاريخ غير الرسمي من خلال أجساد المهمشين.

نستنتج من خلال قراءة الناقد برادة للخبز الحافي إذن، بأن هذه السيرة الروائية تشترك مع رواية "الغربة" في تشخيص المجتمع المغربي بالتركيز على الأشياء المسكوت عنها فيه، بعيدا عن تأثير الخطابات السياسية والإيديولوجية المعقدة والمكرورة. ومن شأن الفارق الثقافي الاعتباري بين شكري والعروي، أن يغني التجربة التي تصب في اتجاه واحد : البحث عن موضوع روائي مغربي، ومحاولة تأصيل شكل تعبير يفي بهذا الموضوع، وإن جاء التأصيل في "الخبز الحافي" عفويا وليس "ثمرة بحث شكلي أو أسلوبية أو لغوي يستهدف التمايز والمغايرة"^(٤).

(١) نفسه، ص ٩٠.

(٢) محمد برادة، م.س.، ص ٩١.

(٣) نفسه، ص ٩٢.

(٤) صبري حافظ: البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، ضمن رواية الشطار، م.س.، ص ٢٢٠-٢٢٤. وانظر أيضا الحوار الذي أجراه إدوار الخراط مع شكري، م.س.، ص ١٣١.

تكشف القراءات المدافعة عن "الخبز الحافي"، عن تلمين المتقف المغربي لإنتاج انتزع حرية التعبير عن القهر انتزاعا، مما يفيد أن النسق الثقافي المغربي يضع للكاتب حدودا لا يسمح له بتجاوزها، ويقيده بأخلاقيات تراعي الظاهر. وإذا كانت القراءات الإيديولوجية تختزل "الخبز الحافي" في كونها وثيقة تاريخية شاهدة على بؤس الإنسان المغربي في ظل التفاوتات الطبقية وعهد الحماية، فإن القراءات التي اهتمت ببنية الرواية - السيرة، كشفت عن أصالة كتابة، وتفرد في الإنتاج داخل النسق العربي ككل. حيث اعتبرت "الخبز الحافي" سيرة روائية فريدة في الأدب العربي، ونصا جميلا ساهم به شكري في تأسيس الكتابة الحديثة بتلقائية وبدون ادعاء الجدة والسبق.

المبحث الثاني

الواقعية الجديدة وتوسيع دائرة التشخيص

نجحت الرواية الأولى لمحمد زفزاف "المرأة والوردة"^(١) في إثارة اهتمام المتقنين والمهتمين بقضايا السرد في المغرب، بسبب جرأة موضوعها وامتياز أسلوب كتابتها بتوظيف تقنيات وأساليب تراثية وشعبية إلى جانب تقنيات غربية حديثة^(٢).

وقد حظيت روايات زفزاف الصادرة بعدها، باهتمام نقدي يؤكد في مجمله كون زفزاف واحدا من الروائيين المغاربة المجددين. إلا أن المقالات التي صاحبت صدور رواية "بيضة الديك"^(٣)، اتهمت المؤلف باجترار نفس المضامين، أي بكتابة رواية واحدة بعنوانين مختلفة، معتبرة "بيضة الديك" نسخة مكررة لروايات زفزاف السابقة، ففيها نجد "نفس المناخ المطبق بالدعارة والبطالة والشذوذ والكيد"^(٤).

وبما أن زفزافا اشتهر بولعه بالكتابة السردية ذاتها^(٥)، سواء تعلق الأمر بقصصه أم برواياته؛ ارتأينا تسليط الضوء على جديد المبنى الحكائي في "بيضة الديك" من خلال نوعين مختلفين من القراءة، قاسمهما المشترك إيلاء أهمية خاصة لهذا المبنى. تجسد النوع الأول منهما قراءة محمد عز الدين التازي البنيوية التي اهتمت بجديد التقنيات السردية في الرواية^(٦)، وقراءة عبد العالي بوطيب^(٧) التي وظفت المنهج البنيوي التكويني بمرونة أدت إلى طغيان جانب الدال على المدلول^(٨).

(١) صدرت سنة ١٩٧٢.

(٢) انظر التقديم الذي كتبه أحمد البيوري للطبعة الثانية من الرواية.

(٣) صدرت سنة ١٩٨٤ عن منشورات الجامعة، وتعتبر الرواية الخامسة لمحمد زفزاف حيث سبقتها في الظهور إضافة إلى "المرأة والوردة" روايات: "أرصعة وجنرال" (١٩٧٤)، و"قبور في الماء" (١٩٧٨) و"الأفمي والبحر" (١٩٧٩). وتلتها بعد ذلك روايات: "محاولة عيش" (١٩٨٥) و"التغلب الذي يظهر ويختفي" (١٩٨٥) و"الحي الخلفي" (١٩٩٢)، و"أفواه واسعة" (١٩٩٨).

(٤) مثبال محمد: بيضة الديك بين سلطة الحكى وغياب المعنى (أنوال الثقافي)، عند ١٩، ١٩٨٦، ص. ٨. انظر أيضا في هذا الصدد ابن داوود عبد الحميد: بيضة الديك أو رواية السقوط الجماعي، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع ٧٣، ١٩٨٥.

(٥) يرى نجيب العوفي أن ما يهم زفزافا في الدرجة الأولى هو: "كيف يقص؟ أما الأسئلة المرتبطة بأي موضوع يقص، ولأي هدف فتحلل الدرجة الضمنية من اهتمامه؟". انظر كتابه: عوالم سردية (متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق)، دار المعرفة، ط ١، ٢٠٠٠، ص. ٨٦-٨٧.

(٦) محمد عز الدين التازي: السرد في روايات محمد زفزاف، دار النشر المغربية، ١٩٨٥.

(٧) عبد العلي بوطيب: بنية الطموح والقشل في اعمال زفزاف الروائية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف د. عباس الجراي، الرباط، ١٩٨٧-١٩٨٨.

(٨) رغم أن هدف هذا الناقد هو الكشف عن رؤية زفزاف للعالم والمطابقة بينها وبين رؤية الطبقة البورجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها الكاتب، إلا أنه أولى اهتماما كبيرا لتقنيات السرد في الرواية من منطلق اقتناعه بأن-

أما النوع الثاني من القراءة، فتجسده قراءة بشير القمري المفتوحة على التأويل الممكن لميتافيزيقا الكتابة من خلال "الإنصات إلى الإيقاع الداخلي الخفي للنص، بالاستناد إلى بويطيقا دينامية"^(١). ويؤشر هذا النوع، إلى محاولة النقاد المغاربة الاستفادة من مختلف نظريات اشتغال الخطاب، دون التقيّد بمنهج واحد صارم. غير أن هذا النوع من القراءة الذي يمنح للناقد حرية أكبر أثناء التحليل، ويسمح له بقراءة نصوص مختلفة من حيث أجناسها وسجلاتها، يطرح في المقابل مسألة اختلاف الأسس الفلسفية للمناهج الموظفة.

١,١ - محاولة التأصيل.

صرح الكاتب سنة صدور رواية "بيضة الديك"، أنه ضد الصرعات والتهويمات في مجال الكتابة الروائية، وأنه يسعى إلى كتابة أدب أصيل^(٢). فماذا يقصد بالأصالة ؟

يتناول زفزاف مفهوم الأصالة في حواراته مقرونا بمفهوم "الحداثة"^(٣)، واستنادا إلى التلازم القائم بين الأصالة والحداثة، فإن الرواية العربية الأصيلة هي الرواية الجيدة التي تنجح في توظيف الأساليب العربية التراثية إلى جانب الأساليب السردية العالمية الحديثة.

وبما أن عملية التأصيل عملية صعبة، كما يؤكد ذلك المهتمون بقضايا السرد في العالم العربي، وتتطلب من الروائي العربي إلماما شاملا بالأساليب السردية العالمية ومهارة خاصة في تسخير الأساليب السردية التراثية، يسند هذا كله وعي عميق بعدم وجود أسلوب بريء، نتساءل إلى أي حد نجحت "بيضة الديك" في توظيفها لبعض الأساليب التراثية ؟

*ساهية الفن الروائي تكمن في المبنى الحكائي، و ليس من منطلق المماثلة بين الشكل الروائي والرؤية الأيديولوجية كما يقتضي ذلك تبني المنهج البنوي التكويني.

(١) بشير القمري: في افتتاح النص والقراءة، م.س.، ص ١٦.

(٢) الثقافة المغربية (حوار الهموم والطموح)، مجلة أوراق الباريسية، عدد ١٥ أكتوبر ١٩٨٤، ص ٢٩.

(٣) نفسه، ص ٢٩.

يرى محمد عز الدين التازي في تحليله لرواية "بيضة الديك" أن تسمية م. زفزاف لفصول هذه الرواية بأبواب (باب من فتح الله عليه، باب الحب في مراكش، باب الكيد...) - مستليهما في ذلك الطريقة التراثية في التقسيم بين مواضيع الكتاب الواحد - لا تركي بعمق سعيه، منذ روايته الأولى "المرأة والوردة"، إلى خلق تعددية في الأسلوب بتوظيف تقنيات مأخوذة من التراث السردي العربي تخول له الابتعاد عن إنتاج الأدب النسخة. لأن وظيفة تسمية "باب" بدل "فصل" في "بيضة الديك" وظيفة تنميقية بالأساس^(١)، لم تؤثر فيها هيمنة موضوع المرأة في عناوين أبواب الرواية (باب التي وجدت ما أرادت، باب النساء، باب التي تكره أباهما وتحب رجال...)، على شاكلة بعض الكتابات السردية القديمة التي تمرر خطابها الضمني من مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة (الروض العاطر، رجوع الشيخ إلى صباه...).

بخلاف م. التازي يرى عبد العالي بوطيب في قراءته "لبيضة الديك"، أن توظيف زفزاف للطريقة التراثية في التقسيم بين مواضيع الكتاب الواحد من جهة وتناص عناوين أبواب الرواية مع نصوص تراثية من جهة أخرى، يعدان "خطوة تأكيدية جديدة تتضاف لخطوات الكاتب في رواياته السابقة الهادفة لتأصيل الخطاب الروائي العربي وجعله يتخذ طابعا عربيا متجنزا"^(٢). والمثير للانتباه حقا، أن الناقد بوطيب قد استشهد برأي التازي في هذه المسألة من أجل تعزيز حكمه على الرواية، دون أن يفتن إلى التناقض الواضح بين رأي التازي وسعيه الخاص إلى تأكيد نجاح زفزاف، من خلال "بيضة الديك"، في محاولة تأصيل الخطاب الروائي العربي بعيدا عن كل استلاب غربي.

وقد نحا الناقد القمري في قراءته المفتوحة لبيضة الديك، نفس منحى بوطيب، فأشاد بالتوليف الذي قام به زفزاف بين الشكل الروائي الموروث، ونمط وبنية الحكاية الشعبية^(٣). إلا أن التنقيص على وجود قصدية في الأخذ من التراث، كما تتمظهر مثلا في حوارية بيضة الديك مع "الحكاية الشعبية"، لا يعد دليلا على نجاح العملية، كما يحاول القمري بعد بوطيب إيهامنا بذلك.

(١) محمد عز الدين التازي، م.س.، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) عبد العالي بوطيب، م.س.، ص ٥٥٥.

(٣) بشير القمري، م.س.، ص ٧٥-٧٦.

ما هو جديد "بيضة الديك"، وما الذي أضافته إلى خطاب زفراف الروائي على مستوى الاستفادة من التقنيات الروائية العالمية الحديثة ؟

يرى الباحث بوطيب أن "بيضة الديك" تمتاز، شأنها في ذلك شأن كل روايات زفراف، بكونها تتأسس على خلفية نظرية تجعل منها نصا مفتوحا يدخل في علاقة تناص مع خطابات وأجناس مغايرة، حيث توظف هذه الرواية الآيات القرآنية والأمثال والحكم والأبيات الشعرية والمسرح إغناء لخطابها السردى بلغة يتداخل فيها الدارج مع الفصحى :

تركنا وذهب ليعيش مع قح (..) في درب ميلا. من يدفع
ثمن الكراء ومن يدفع نفقات البيت على الأطفال، زغب الحواصل لا
ماء ولا شجر (..) ياه! شفت الشيء الذي أتمنى أن يشوفه أعداؤكم
في الدنيا قبل الآخرة. (الرواية، ص ٤١)

إلى جانب تقنية التناص توظف "بيضة الديك"، تقنيتين حديثتين هما تقنيتا تعدد الأصوات والسرد اللاحق، حيث تتناوب شخصيات عديدة في الرواية على السرد بضمير المتكلم، وتنتهي الحكاية بتولي سارد غير مشارك في الأحداث عملية السرد بضمير الغائب. مما أدى إلى تداخل منظورين مختلفين للسرد : الرؤية من الخلف والرؤية مع:

باب من فتح الله عليه (كنموذج)

أحيانا لا أدري كيف يدفع ثمن هذه الغرفة في نهاية الشهر،
أو نهاية الشهرين. (الرواية، ص ٧)

باب الخيانة (الباب الأخير)

كانت خطواته مثقلة، يجر قدميه بتعب وتلكؤ. وقف معطيا
ظهره لواجهة متجر هندي للملابس. (الرواية، ص ٦٩)

لكن الباحث ما فتئ أن أحس بالحرج وهو يدافع عن جديد "بيضة الديك"، حينما اكتشف وهو يدرس وظيفة تعدد الأصوات في الرواية، بأن توظيف زفراف لهذا التعدد ليس سوى تمويه على سيادة الصوت والرأي الواحد. فخطابات الشخصيات المتعددة

والمختلفة، ليست في العمق سوى خطاب أحادي يعزف نغمة واحدة، ويغرق الرواية في استطرادات هامشية لا حصر لها تعرقل الحركة السردية وتوحي بتفكك بنية الحكاية^(١). مما يعزز النتيجة التي توصل إليها قبله المبدع التازي بخصوص هذه الرواية، وتفيد بأن الكتابة الروائية في "بيضة الديك" تخون رؤيتها السردية المحددة سلفاً (أي "الرؤية مع")، وتحفل بإشارات ثقافية لا تتلاءم مع المستوى الثقافي للشخصيات، وحتى في الحالة التي تتبع فيها هذه الإشارات عن شخصية الكاتب في النص أو تسرد على لسانه، فإنها لا تكون وظيفية و"كل ما في الأمر أن السارد يفرغ مقروءاته وذاكرته المعرفية، وبصورة لا تستجيب لضرورة السياق السردية"^(٢):

إنه أكثر من صديق. لو لم يكن كذلك لهان الأمر بالنسبة لي.

أشياء طبيعية تقع بين امرأة ورجل، لكن عندما لا تتدخل فيها اعتبارات أخرى. هذه الاعتبارات تختلف من إنسان لآخر، ومن ظرف لآخر، ومن مكان لآخر، قد يحب لورد بيرون أخته ونيتشه وأوديب. وقد يكره شوبنهاور أمه. لكن أنا ...". (الرواية، ص ٧١)

استناداً إلى كل هذه المؤاخذات، نستغرب من تأكيد الناقد القمري بأن "بيضة الديك" تجربة روائية "نموذجية مقنعة"، وجد فيها ما يحقق أفق التجريب والحدثة^(٣). كما نستغرب عدم انتباهه إلى أن اقتراح كل سارد بحكاية يرويها في "بيضة الديك" لا يدل بأي حال من الأحوال على تعدد وجهات النظر السردية في الرواية، أما ما يعتبره هذا الناقد معجماً لغوياً وأسلوبياً محكماً يراوم فيه زفازف ما بين الاستمداد والاختلاف وفق ذاكرته الأدبية، فهو دليل على سيادة أيديولوجية المؤلف والرأي والصوت الواحد، مما ينفي عن هذا الأسلوب صفة الإحكام، التي يختص بها أسلوب الرواية الواقعية الجديدة، الذي يراعي اختلاف الأوعية وتباينها وتنوع مستويات الشخصيات.

(١) عبد العالي بوطيب، م.س.، ص ٥٦٧.

(٢) محمد عز الدين التازي، م.س.

(٣) بشير القمري، م.س.، ص ٧٧.

(٤) نفسه، ص ٧٧.

ولعل ما يستوقفنا أكثر في دراسة القمري لرواية "بيضة الديك"، هو اعتبار هذه الرواية نصا روائيا متميزا على مستوى الشكل^(١)، بالاستناد إلى مؤشر التعليق الموثب في أسفل الصفحة ٥٠ من الرواية :

م.ز : احلمي طول عمرك. والله لن تشوفي عمر في حياتك
يا خوينزة. ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة. ما كل امرأة تتزوج من
تحب وما كل رجل يتزوج من يحب....

لأن هذا التعليق الذي يكشف عن تماهي السارد مع المؤلف، من خلال تدخل زفزاف المباشر في الأحداث كما توحى بذلك الأحرف الأولى من اسمه (م.ز.)، تعليق "أعاق نمو (السارد) من الخارج، أي من خلال الدور الذي يتمتع به كسارد فعلي في صياغة العالم الروائي"^(٢)، وأكد في ذات الوقت مونولوجية رواية "بيضة الديك" نافيا عنها صفة الحوارية التي حاول الناقد تسليط الضوء عليها.

إن محاولة الإيهام بواقعية الأحداث في هذا التعليق - بواسطة انتهاك شرط توارى المؤلف خلف قناع السارد - واستلهاهم حرص التراث العربي غير التخيلي على توثيق الرواية وصحة السند، لم يتما وفق حسابات دقيقة تأخذ بعين الاعتبار جديد الرواية العالمية القائمة على تعدد الرؤى والمنظورات وحوارياتها من جهة، واختلاف مستويات التعبير باختلاف مستويات الثقافة من جهة أخرى. فإذا نحن تأملنا خطاب التعليق الذي وضعه الكاتب ووازننا بينه وبين خطاب مختلف شخصيات الرواية حول المرأة، سنلاحظ بأنه يؤكد ما ذهب إليه الناقد التازي من أن "وتيرة التفكير في الرواية واحدة وأسلوب التعبير أيضا واحد"^(٣). إذ يتكرر هذا الخطاب، عبر خطاب الكاتب / الشخصية حول المرأة، الذي يساوي من حيث السطحية خطاب الشخصيات التي تعاني من الأمية:

قلت له (أي للكاتب): مالكم ومال النساء.

(١) بشير القمري، م.س.، ص ٦٦.

(٢) عبد القادر الشاوي: إشكالية الرؤية السردية، نشر الفك، ٢٠٠٢، ص ٤١.

(٣) محمد عز الدين التازي، م.س.، ص ١٣٢.

(..) ياد ياد! رأسه عامرة بحكايات من هذا النوع. لقد حكى لي عن زوجة رئيس حكومة كندا. قال لي إنها فرت، وتركت طفلها (هل لها قلب هذه (المرأة؟) وذهبت إلى مراكش، وأخذ الصبيان يحششونها ويتعاقبون عليها، الواحد تلو الآخر. هاك من عند النساء!. (الرواية، ص ٦١)

وقد حاول القمري في قراءته المفتوحة، إضفاء بعد آخر على النص يعلي من قيمته، حينما اعتبر بأن واقعية "بيضة الديك" لا تحول دون تأسيسها لبلاغة كرنفالية تجعل من عالم الرواية عالما منقلبا غير ثابت. إلا أن عالم الرواية المويوء الذي [يقوم] بالنسبة إليه على "قانون تصفية الحساب، مع سيطرة رغبة الانتقام وتراجع ذلك إلى الصلح بعد الشجار"^(١)، لا يشبه بعمق، في نظرنا، عالم الكرنفال الذي يرمز إلى حياة خرجت عن خطها الاعتيادي. فإذا كانت "بيضة الديك" تحفل بالفعل بأنواع من التجديفات، وأشكال من التحقير والشتيمة الكرنفالية، فإن المسافات الاجتماعية والوظيفية التي تفصل بين الشخصيات تشبه تلك التي تفصل بين الناس في الحياة العادية، هذا بالإضافة إلى أن خرق الشخص ل بعض القوانين والمحظورات والقيود التي تحدد وتنظم حياة الناس لا يتم علنا، وإنما تحت غطاء يحجب الحقائق ويوفر للمخترقين مكانا داخل الخط الاعتيادي للحياة، يدل على هذا الأمر الطابع الذي تأخذه علاقة الحاجة العجوز بعمر الشاب أمام الآخرين :

"لم أجد الصديق إلا في الرجال الذين كنت أعتقد أنهم أجلاف.
(..) أه! إن عمر من هذا النوع. (..) ماذا يمكن لعمر أن يفكر فيه بعد الذي يعيشه اليوم؟ (..) ثروتي هي ثروته، ثم إني لست عجوزا حتى ولو كان يناديني أمام الآخرين بأمي. أنا أمه. ولد الحاجة فعل، ولد الحاجة ترك". (الرواية، ص ٢٥-٢٦)

(١) بشير القمري، م.س.، ص ٦٧.

كشفت القراءة البنيوية لرواية "بيضة الديك" بوضوح، أن التحقق النصي ناقض منطلقه النظري، وأن النظرة الجديدة للواقع التي تميز الرواية الواقعية الجديدة تحولت في الإنتاج المغربي إلى نظرة تقليدية. وقد عززت القراءة البنيوية التكوينية، بشكل ضمني أحيانا وصريح أحيانا أخرى هذه النتيجة. لكن القراءة المفتوحة أثبتت إلا أن ترى في "بيضة الديك" استجابة غير مشروطة لمنطلقاتها النظرية، ونموذجاً ناجحاً للكتابة الواقعية الجديدة، وإن انتهت هي أيضاً إلى اعتراف ملتبس تعلن فيه بأن الحكائية في "بيضة الديك" تظل نيئة، معمة هذه النتيجة على الرواية المغربية بأكملها^(١). مما يدل في العمق، على أن رواية "بيضة الديك" رواية تعاني من القلق الفني، ولا تمثل بأي حال من الأحوال أهم ما أنتجه زفزاف. وبذلك تنتفي عنها صفة تمثيلية الرواية المغربية الحداثية المتميزة، التي ساهم إنتاج زفزاف الروائي تعميماً في إغنائها، كما يعترف له بذلك النقاد المغاربة والعرب بوجه عام.

(١) بشير القمري، م.س.، ص ٧٧.

ارتبط اسم محمد برادة، منذ الستينيات من القرن العشرين بالنزعة التحديشية للنسق الأدبي المغربي. وقد ساهم وضعه كأستاذ بجامعة حديثة النشأة من جهة واهتمامه بالمجالين الروائي والنقدي من جهة أخرى، في تعميق إدراكه لطبيعة المواقفة بين الشرق والغرب، فركز جهوده في البداية على المساهمة في ملء فراغ الساحة النقدية المغربية، مستعينا في ذلك باجتهدات المشاركة في مجال النقد قبل أن يربط الاتصال مباشرة بالمناهج والتنظيرات الغربية، مترجما ومطبقا لبعض تياراتها على الحركة الروائية المغربية الوليدة، بهدف الدفع بالإنتاج المغربي إلى تعلم الصنعة كمرحلة أولى تؤدي بالروائي المغربي إلى تخصيص تجربته الروائية.

هكذا إذن، كون برادة اسما يحيل مباشرة على مجال نقد الرواية، رغم تجربته القصصية^(١)، قبل أن يلج مغامرة الإبداع الروائي مع "لعبة النسيان"^(٢). ولذلك فإن قارئ هذه الرواية سيبحث فيها، ولا شك، عن أجوبة عن مجموعة من الأسئلة التي طرحها كاتبها، بصفته ناقدا، على الإنتاج الروائي المغربي والعربي بوجه عام، ومن ضمنها سؤال التجديد والارتباط بالهوية.

ولعل من حسن حظ رواية "لعبة النسيان"، أن يتزامن إنتاجها مع خفوت سطوة الايديولوجيا في النقد الأدبي المغربي، الذي ما فتى يستعين بمستجدات النقد الغربي ويراكم اهتمامه بالإنتاج الروائي المغربي الذي استطاع في المجمل أن يفرض نفسه. وكيفما كان تقييما لطبيعة التفاعل الثقافي مع الغرب في مجال نقد وتنظير الرواية، فإنه لا يحول دون تسجيلنا للتطور الحاصل في الدراسة النقدية للرواية ببلادنا، والذي نلخصه في تزايد الاهتمام بطبيعة الرواية الملازمة لوظيفتها، بذل التركيز على الوظيفة من منطلق ايديولوجي محض. واستنادا إلى هذا التطور، اهتم الناقد المغربي بجمالية النص الروائي وبجديد الشكل في "لعبة النسيان".

(١) يتعلق الأمر بالمجموعة القصصية "سلخ الجذ" التي صدرت سنة ١٩٧٩.

(٢) صدرت عن دار الأمان سنة ١٩٨٧ وتلقاها: "الضوء الهارب" (١٩٩٣)، ومثل صيف لن يتكرر" (١٩٩٩)، و"امرأة النسيان" (٢٠٠٢).

ونظرا للطابع الاحتفائي الطاعني على معظم القراءات النقدية التي اهتمت بهذه الرواية من جهة، ونظرا لكثرتها وتشابه نتائجها^(١) من جهة أخرى، سنركز بشكل تركيبي في دراستنا، على ثلاث قراءات ركزت على استيعاب الروائي برادة للتقنيات الغربية، وسلطت الضوء على بعض إضافاته؛ يتعلق الأمر ب:

أ - قراءة أحمد البيوري^(٢)، التي اضطلعت بتوضيح علاقة الرواية بالسيرة الذاتية، من خلال تسليط الضوء على طريقة استثمار المكونات السير - ذاتية في "لعبة النسيان".

ب - وقراءة حسن المنيعي^(٣)، التي رصدت عناصر تمرد الكتابة عند برادة في محاولة للإسكاف بقوانين هذه الكتابة باعتبارها لعبة.

ج - ثم قراءة بشير القمري^(٤)، التي تبحث في لوعي النص للكشف عن عمق حواريته.

وخلافا لما يبدو فإن منطلقات هذه القراءات متشابهة، فضلا عن أن هدفها واحد ويتمثل في إبراز خاصية "التعدد اللغوي" في "لعبة النسيان".

١،٢ - الرواية - السيرة.

شهدت الساحة النقدية المغربية جدالات عديدة بخصوص الهوية التجنيسية لمجموعة من النصوص السردية، وتتراوح هذه الجدالات بين نفي صفة رواية عن بعض النصوص التي جنسها أصحابها بمؤشر "رواية"، أو تأكيد هذه الصفة بالنسبة لنصوص أخرى تم تجنيسها بمؤشر قصة. فرواية "الغربة" لعبد الله العروي مثلا صدرت في البداية بمؤشر "قصة"، وصححت هويتها التجنيسية بعد أن ضمها كتاب واحد مع رواية "اليتيم"، أما رواية "المرأة والوردة" التي أشار محمد زفزاف إلى أنها "رواية"، فقد تم اعتبارها من قبل بعض النقاد رواية قصيرة تختلف عن الرواية اختلاف البسيط عن المعقد^(٥).

(١) مما جعل رشيد بنحدو يصفها بالسيل المزج والمشوش على مصير النص، والمربك لمقروئته. انظر مقاله: هذا أنا - هذا غير أنا، ضمن كتاب "الشكل والدلالة" (قراءات في الرواية المغربية)، مطبعة أطوبريس، طنجة، ط١، ٢٠٠١، ص ٣٢.

(٢) أحمد البيوري، دينامية النص الروائي، م.س.

(٣) حسن المنيعي، قراءة في الرواية، م.س.

(٤) بشير القمري: مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر) (دار الآداب (بيروت)، ط١، ١٩٩٩.

(٥) أحمد البيوري، م.س. ص ٦٩.

وإذا كان ارتباك المبدعين واختلاف النقد المغاربة بشأن الخاصية الجنس - أدبية للرواية في السبعينيات من القرن العشرين يترجمان، في بعض الأوجه، صعوبة تمثل الشكل الروائي في النسق الأدبي المغربي، فإن التقدم في تعلم الصنعة الروائية لم يؤد في المقابل إلى اختفاء الجدل حول الميثاق النصي في الرواية المغربية، وإن تمحور هذا الجدل أكثر فأكثر حول الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والرواية. فعند صدور "لعبة النسيان"، اعتبرها النقد سيرة ذاتية تغلق على المحيط الضيق لكتبتها^(١)، وشككوا في كونها رواية لإحالتها على عناصر سير - ذاتية.

وفي هذا السياق، يعترف الناقد البيوري أن قراءته الأولى للرواية دفعت به إلى تصنيفها ضمن النصوص السردية، التي تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية، لكن إعادة قراءة الرواية في ضوء رأي نور ثروب فراي (N. Fry)، القائل باحتواء الرواية كنوع على عناصر سير - ذاتية، أدت به إلى تصحيح رأيه السابق والقول بأن "لعبة النسيان" رواية لا تختلف في شيء عن الإنتاجات المغربية والعالمية التي تأسست على تجربة شخصية لبناء فضاءها الروائي^(٢)، وبأن طريقة استثمار المكونات السير - ذاتية داخل النص، نقل "لعبة النسيان" من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي حيث تعرضت العناصر السير - ذاتية للتفكيك وإعادة التركيب، فالذاكرة التي تعتبر المصدر الأساسي للحكي في السيرة الذاتية، أصبحت موضوعا للتفكير في "لعبة النسيان" ومراكز الوعي تعددت بتعدد الأصوات السردية، أما الزمن فقد أصبح مجالا للتأويل.

وهذا ما يذهب إليه أيضا رشيد بنحدو، حينما يرى بأن لعبة النسيان "لا تتدرج ضمن النصوص الشاذة والملتبسة، التي يبدو أنها تعتمد إحباط (...) التعارض ما بين السيرة الذاتية والرواية"^(٣).

وحسما للجدال ربما، تدخل المؤلف ليؤكد بأن "لعبة النسيان" التي تشتمل على عناصر سير - ذاتية هي رواية وليست سيرة ذاتية، وأن الرواية تمنح للمبدع، بخلاف

(١) نفسه، ص ٥٦.

(٢) نفسه، ص ٥٦.

(٣) رشيد بنحدو، م.س.، ص ٣٧.

السيرة الذاتية، إمكانات مادية أكبر للتخيل والإبداع من جهة، وحرية أكبر لإجراء عمليتي التركيب والتفكيك^(١) من جهة أخرى. مما يعني أن "لعبة النسيان" خرقت الميثاق السير-ذاتي بواسطة الطريقة التي استثمرت بها المكونات السير-ذاتية.

٢،٢ - التعدد اللغوي/الحوارية :

لقد أبدى م. برادة الناقد إعجابه بنصوص العروى الروائية، التي تراهن في سبيل تمييزها على تشخيص المجتمع بواسطة الاهتمام بالأشياء المسكوت عنها فيه، أي بتجاوز الخطابات السياسية والإيديولوجية إلى كل ما يلتصق بوجود الإنسان المغربي في مجتمعه. ويرتبط هذا النوع من الإعجاب بتصور خاص لجوهر الفن الروائي، مفاده أن الرواية قضاء يتم فيه استثمار جميع العناصر، السياسية منها والاجتماعية والذاتية والتاريخية بصورة متوازنة. واستنادا إلى هذا التصور سعى برادة الروائي، جاهدا، إلى تشخيص المجتمع في كتابته الروائية بواسطة توظيف تقنيات مفكر فيها أو مبتدعة لهذا الغرض.

١،٢،٢ - تعدد الأصوات/تعدد أشكال الوعي.

يتفق النقاد الثلاثة الذين نعتمد على قراءاتهم، على أن "لعبة النسيان" رواية تركز على الذات المتعددة بصفتها مصدرا للحكي وبديلا للصوت الجماعي الموحد، الذي يترجم السلطة الحزبية أو الرسمية أو الدينية، مما استدعى تعدد الأصوات السردية في الرواية من جهة، وتعدد اللغات المقترنة بالذوات الساردة من جهة أخرى، حيث توظف "لعبة النسيان" إلى جانب السارد المتخفي، راويا للرواية ثم السارد الجماعي والسارد الشخصية اللذين يعبران عن وجهتي نظرهما أحيانا عبر نقلتين سرديتين مبتدعتين هما: "إضاءة" و"تعقيم".

(١) محمد برادة: تحويل السيرة إلى تخييل والذاكرة إلى تجربة، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ٢٩٤٤، ١٩٨٩.

وقد أثار توظيف "راو للرواة" في هذه الرواية انتباه النقاد، باعتباره صوتا يدخل في حوار مع المؤلف لجعل منه في النهاية صوتا سرديا بين بقية الأصوات السردية التي تحفل بها الرواية. وإذا كان الناقد البيوري لا يتناقض مع نفسه، حينما يؤكد بأن الحوار بين راوي الرواة والمؤلف قد تم في إطار الاختلاف^(١)، مما يزكي تعدد الأصوات والآراء والأوعية في "لعبة النسيان"، فإن الناقد المنيعي بخلاف ذلك يناقض منطلقه حينما يرى بأن راوي الرواة يشكل شخصية واحدة مع شخصية المؤلف^(٢).

إلا أن اللافت للنظر حقا في تناول النقاد الثلاثة لتقنية "راوي الرواة" في "لعبة النسيان"، عدم التفاتهم إلى حوار الماضي مع الحاضر الذي حققه توظيف هذه التقنية. ولعل ما يستوقفنا بداية في هذا السياق، هو تحويل برادة للعنصر التراثي ليتناسب ومقتضيات النص الروائي الجديد. فإذا كان راوي الرواة في التراث، هو ذلك العالم الذي يجيز أو لا يجيز رواية معينة من منطلق كونه أهلا للثقة والعمدة الممسك بالحقيقة، فإن راوي الرواة في "لعبة النسيان" يناقش المؤلف في تفاصيل عمله ويطعن في ثقة غيره من الرواة، من أجل البرهنة على طابع النسبية الذي يغلف الأفكار والمواقف من جهة، وعلى تعدد الواقع وتباينه وتعارضه من جهة أخرى:

كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. -كيف- أنا راوي الرواة- أجعل روايتي يحكون انطلاقا من تجارب خاصة وأحداث عامة، واعتمادا على ما هو معتبر هاما أو فاقدا للدلالة (..) قال الكاتب أشياء كثيرة، غير أنني حسمت الموضوع - دائما يجب أن يكون هناك من يحسم- بأن المسافة القائمة دوما بين المعيش والمتخيل والمكتوب والمحكي، تؤكد أن الأحداث والحياة بصفة عامة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة. مفهوم؟ وإذن، سيكون جهدا ضائعا أن نعدم إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه. (الرواية، ص ٥٤ - ٥٥)

(١) أحمد البيوري، م.س.، ص ٦٠.

(٢) حسن المنيعي، م.س.، ص ٩١.

وبهذا نستنتج أن توظيف تقنية راوي الرواة في "لعبة النسيان" يعد حيلة سردية، وطريقة ذكية حققت فضاء حواريا، ودعمت اختلاف وجهات النظر، داخل حكي "ينظم في نطاق "لعبة" تتوزعها الكتابة والذاكرة"^(١) التي تفسح المجال أمام المتخيل بفجواتها وقوتها أيضا:

تلازمي مشاهد الذكريات، وأقطع حوارا معك لأبداه من جديد، ثم تتنأل الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر، والتمييز بين الأزمنة والأمكنة". (الرواية، ص ١٣-١٤)

٢، ٢، ٢ - المسودة تقنية كتابة.

هناك شبه إجماع نقدي بالمغرب، على أن "لعبة النسيان" هي لعبة كتابة في العمق. وإذا كان القارئ المغربي قد نظر في البداية إلى هذه الرواية على أنها نوع من التنظير أكثر منها نصا روائيا بكل معنى الكلمة^(٢)، فإنه سرعان ما انتبه إلى أن عملية التنظير للرواية من داخل الرواية - المبالغ فيها أحيانا في "لعبة النسيان" - تتداخل مع السرد لينسجا معا الخيوط الداخلية للعمل الروائي، بشكل متميز وصادم لبديهيات القراءة.

لقد صدمت "لعبة النسيان" أفق انتظار القارئ المغربي، المستأنس مع ذلك بقراءة النصوص الروائية الجديدة^(٣)، التي راكمها المشهد الثقافي المغربي منذ صدور رواية "الغربة" لعبد الله العروي. فموازنة ببعض هذه النصوص التي تتحدث عن الرواية من داخل الرواية من منطلق تتوع مكونات النص الروائي وانفتاحه، يتمثل جديد "لعبة النسيان"، الذي خلخل بديهيات القراءة لدى القارئ في بداية تعامله معها، في تأسيسها لمشروعها السردية على كشف طريقة تكون النص من خلال عرض بعض المراحل التي قطعتها الكتابة الروائية قبل أن تستقر على الشكل الذي وصلت به إلى القارئ. وبهذا تعتبر

(١) حسن المنيعي، م.س.، ص ٩١. انظر أيضا بشير القمري، م.س.، ص ١٥٧.

(٢) أحمد اليبوري، م.س.، ص ٥٦.

(٣) نذكر على سبيل المثال أعمال محمد زفزاف، و محمد عز الدين التازي، وسعيد علوش، ومحمد المديني الذي كانت روايته "الجنزة" آخر إنتاج روائي مغربي يصدر قبل لعبة النسيان.

المسودة التي تسبق التحقق الأخير للرواية على البيضاء، جزءاً لا يتجزأ من بنية النص السردية في "لعبة النسيان"، وهي تواجه القارئ مع:

أ- مشروع بداية أول: منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب. (الرواية، ص ٧)

ب- مشروع بداية ثان: يصعب أن نتحدث عن الأم. كل أم تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظل نلجا إليها... (الرواية، ص ٧)

د- قيل وصارت البداية هكذا: يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة.. يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة تقضي بك إلى باب مولاي إدريس، والنجارين، والرصيف، والطارين... (الرواية، ص ٧)

هل ساهمت هذه التقنية المستحدثة، إلى جانب الشاعرية المتميزة التي تتجلى أبعادها في السرد، والزمن، ومظاهر الحياة اليومية وميثولوجيا الأمكنة والفضاءات^(١)، هل ساهمت بشكل من الأشكال في بلورة برادة ل "رواية عربية" (romanesque arabe) من خلال "لعبة النسيان"؟

ينطلق المؤلف من الإيمان بضرورة تخصيص التجربة الروائية داخل كل حقل ثقافي^(٢)، ولاشك في أن تقنية المسودة التي تتوخى تعرية الانتاج من أجل إشراك القارئ في عملية الإبداع، ساهمت في خلق تميز "لعبة النسيان" من حيث هي كتابة روائية عربية، وكشفت في المقابل عن جدية الفن الروائي وصعوبته حينما وضعت القارئ وجهاً لوجه أمام محنة الإبداع وما يتطلبه من حفريات لغوية وأسلوبية ومعرفية.

٢، ٣- أجناس التعبير المتخللة.

تتفاعل "لعبة النسيان" مع أشكال تعبيرية مختلفة، من خطبة ورسالة ومثل وذكر، وحكاية شعبية وشعر وأغنية:

(١) حسن المنيعي، م.س.، ص ٩٧.

(٢) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، م.س.، ص ١٦.

.. والزبائن جماعات جماعات يحسّون الشاي المنع
ويرددون مع أم كلثوم:

واللي في قلبه شجن أنعم عليه بالوصال

أو مع اسمهان : أين الليالي اللواتي. (الرواية، ص ٤٨)

إلى جانب هذا النوع من التناص، يكشف البحث في منطق تكون النص ومساءلة لا وعيه عن أنواع أخرى من التفاعلات النصية، حيث لا يمكن مثلا حسب الناقد قمري تجاهل الحوار الداخلي بين "لعبة النسيان" وجنس القصة القصيرة التي ابتدأ بها برادة مسيرته الإبداعية، فلعبة النسيان بالنسبة إليه هي في العمق استثمار للطاقة السردية لدى الكاتب كما تجلت في "سلخ الجلد"^(١) وتطوير لها في ظل نوع يسمح أكثر بتشخيص مختلف العلائق المركبة التي تجمع بين الذات والآخر من جهة، وبينها وبين المجتمع والتاريخ من جهة أخرى، ناهيك عن علائق الكتابة النثرية بمختلف أشكال التعبير الإنساني.

وقد ركز الناقد في دراسته لهذه العلائق على تفاعل الكتابة الروائية في "لعبة النسيان" مع الكتابة السينمائية، وهذه خاصية من أهم خصائص الرواية الجديدة بالغرب. وتتجلى حوارية "لعبة النسيان" مع السينما في نظره من خلال ثلاثة عناصر :

١ - احتمالات البداية (مشروع بداية أول، ومشروع بداية ثان، ثم صارت البداية هكذا): هذه الاحتمالات التي تكشف للقارئ عن طريقة تكون النص، تذكر الناقد بما قد يوحي بالكتابة السينمائية - الفيلمية، أو ما يسمى "تقنية تخثير الصورة" بالانتقال من التعبير باللقطة المكبرة الثابتة نسبيا إلى لقطات متلاحقة يفصل بينها السواد جزئيا وسريعا"^(٢).

٢ - تقديم حدث موت الأم : وفي هذا السياق، يفترض الناقد البيوري^(٣) حوارية حدث استعادة حياة الأم ما بين فضائي فاس والرباط مع لغة السينما:

(١) بشير القمري، م.س.، ص ١٤٩.

(٢) نفسه، ص ١٥٢.

(٣) أحمد البيوري، م.س.، ص ٥٧.

في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهم ما فيها الأم (..) وهي لا تكف عن الحركة : تجلو الأوتاي، تذوق الطاجين (..) ويكون العصر موعدا لزيارة الأهل والأقارب، أو الجلوس في الفسحة المخصصة للنساء بضريح مولاي إدريس (..).

بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت (..) عليه الآن أن يواجه حياته الجديدة (..) أمه لالة الغالية منكبة على الصنعة: الطرز والخياطة، وشؤون الطبخ، وتربية صغار ابنبتها". (الرواية، ص ٨-٤١)

أما ب. قمري فيذهب أبعد من ذلك حينما يعتبر رواية "لعبة النسيان" فيلما مطولا يمكن الاعتماد في تحليلها على لغة التفكير السينمائي. وهذا يعني، "التعامل مع "لعبة النسيان" باعتبارها مركبة تتخللها متواليات، وداخل المتواليات وحدات كبرى، وداخل كل وحدة كبرى وحدات صغرى ثم لقطات"^(١).

٣ - طريقة تشغيل الزمن: يتفق المنيعي مع القمري على كون زمن السرد في "لعبة النسيان" زمنا حداثيا ومذوتا، ينتظم وفق لعبتي "النسيان" و"التذكر"، ولذلك فهو زمن متقطع تتعدد فيه "اللحظات المنعزلة بعضها عن الآخر، وتتأرجح بين حاضر غير مكتمل وماض تام"^(٢):

"الما قبل والمابعد يحيان داخل الجسد والذاكرة، ويبدو لآوعينا أليفا ألفة تسعفه على هزم وعينا. كأن الجسد استمرار قدرى لهويتنا ما قبل التاريخية، ومغامرة الحياة تجعل منها هوية تشع وتتوارى كالومض، داخل حلبة التقلبات والاكتشافات، فتغدو كينونتها مرتبهة بابتكار متجدد لأفق تتحرك فيه". (الرواية، ص ٤٧)

ولإدراك هذا الزمن "النافر المتناثر" يرى القمري ضرورة اللجوء إلى "لغة التفكير السينمائي"، فكما هو الشأن بالنسبة للفيلم السينمائي، تفيض "لعبة النسيان" التي تستغرق

(١) بشير القمري، م.س.، ص ١٥٤.

(٢) حسن المنيعي، م.س.، ص ٩٦.

في زمن قراءتها زمنا محتسبا، تفيض في نظر الناقد "بأزمة شتى متداخلة ما بين لحظتين أساسيتين : لحظة الموت (..) ولحظة العودة - بين حين وآخر - إلى فضاءات فاس، مرتع الطفولة أو العدول عنها إلى فضاءات موازية مكمله"^(١).

وتكمن أهمية الكشف عن طبيعة حوارية "لعبة النسيان" مع لغة السينما في إبراز مدى تطور الرواية المغربية -ممتلئة في نماذجها الجادة- في اتجاه تجاوز الحواجز الفاصلة في الغالب بين اللغوي والفني، أي مدى انفتاحها على النشاط الإنساني.

٢،٤،٢- شعرية اللغة :

تترجم اللغة الموظفة في "لعبة النسيان" بالنسبة للنقاد الثلاثة، حوارية الذات مع الآخر بل ومع ذاتها، فالملفوظات التي تحيل على تبدلات الواقع و الذات لا تتفصل عن طبيعة وخصائص متلفظيا:

سي إبراهيم يتكلم:

دأبا انت تتسولني على بزاف ديال الأمور، وباعيني نجايوك عليها. هاذ الشيء تيخصو وقت طويل (..). مناين جيت للرباط كلست مور الأولى عند ولد عمي. كان تيببتي في الهري ديالو حدا جامع مولاي سليمان، حتى جمعت شوية دلفلوس وشريت الصندوقة باش تيمسحوا السبابط من عند واحد الشلح بثمانين ريال".
(الرواية، ص ٥٧-٥٩)

ونلاحظ في هذا السياق، أن الإيقاع الخاص، الذي يساهم في خلقه التداخل بين الفصيح والدارج بمختلف تنويعاته في الرواية، يحيل ضمنا على موقف المبدع الخاص من اللغة وسعيه إلى تميمين لغة التواصل اليومي.

أما حوار اللغات داخل اللغة الواحدة: لغة القرآن، ولغة الأذكار ولغة الوداع الأخير ولغة الخطاب الرسمي التي تحضر في النص على شكل محاكاة ساخرة، فإنه إذ يراهن

(١) بشير القمري، م.س.، ص ١٥٨.

-حوار اللغات- على التوتر الذي يسود الأنساق والقيم التي تعبر عنها، يساهم في جعل "لعبة النسيان" فضاء تتقاطع فيه عدة خطابات كما هو الشأن في الحياة. وبهذا نقدم "لعبة النسيان" فسيفساء لغوية، تتضاف إلى الجمالية التي تضيفها على الرواية وظيفة "إبراز أنواع التداخل والجدل بين مختلف عناصرها"^(١).

(١) أحمد انبيوري، م.س.، ص ٦٠.

خلاصة :

رغم ما يمكن أن نواخذ عليه "لعبة النسيان" من إفراط في التتظير أحيانا، فهي ليست بناء شكلايا مكتفيا بذاته، إنها تجسيد لفكرة معينة مفادها أن الرواية — بصفتها كونا مفتوحا — تعيد تشكيل الواقع بهدف صنع فضاء مغاير، بالاستناد إلى العناصر السياسية والاجتماعية والذاتية والتاريخية بدون مفاضلة.

من هذا المنطلق، يتفق النقاد المغاربة على إدراج رواية "لعبة النسيان" في خانة الروايات العربية الجديدة التي توفقت في استثمار التعدد اللغوي من أجل توليد تخيل مختلف، يرمي إلى خلق حوارية عميقة بين الشيء ونقيضه، وبين الذات والآخر. كما يتفقون أيضا على إرجاع توظيف مبرادة لهذه الخاصية الأسلوبية إلى تأثيره بباختين، مع مراعاة جهود الروائي المغربي من أجل خلق تعدد اللغوية الخاصة. فبرادة الذي سعى جاهدا لاستيعاب مختلف تحققات الفن الروائي العربي والعالمي، سعى في المقابل إلى أن يحقق لروايته هويتها الخاصة عن طريق الابتكار والاستعانة الحذرة بالتراث وبمختلف أنماط التفكير الإنساني. ويستجيب برادة في ذلك لإيقاعات الحياة المغربية العميقة، التي راهن على اشتغال الذاكرة لرصدها ورصد دقائق وتقطعات زمن إنساني، يعكس خواء الحاضر وتراجع الذات وانفلات الأمور داخل بناء محكم التقسيم تمثل الأم/الجنز بكل إشراقها محوره، ونقطة بداية الحكى فيه ونهايته أيضا.

إذا استثنينا بعض الدراسات المتميزة التي تناولت "الضوء الهارب"^(١)، ومن بينها دراسة الناقد سعيد بنكراد^(٢)، نقف مع الإنتاج الروائي الثاني لمحمد برادة، على خاصية أصبحت تميز أغلب القراءات النقدية ببلادنا، وهي تشابه المقاربات رغم اختلاف المنطلقات المنهجية، فسواء كانت المقاربات النقدية خارجية أم محايثة، استعانت بشعرية الخطاب أم بالسيمانيات البنوية ولاوعي النص، فإنها تتوصل إلى النتائج ذاتها تقريبا، وهي تهتم بالجانب الحوار في الرواية وبأوجه الرواة أو مستويات السرد.

لقد شقت "الضوء الهارب" طريقها إلى سوق التداول - شأن "لعبة النسيان" - بواسطة "المطرقة الإعلامية"^(٣)، وبأقلام نقاد شباب تتلمذ جلهم على الروائي نفسه. ومما يثير الانتباه في بعض القراءات المتبانية القيمة لهذه الرواية^(٤)، استحضارها لرواية "لعبة النسيان" بشكل مباشر أو ضمنى من أجل تحديد الثابت والمتحول في الكتابة الروائية عند برادة. ويتجلى الثابت المفضي إلى المتحول في هذه الكتابة فيما يأتي :

أ - توظيف تقنية السخرية وإولوية التدويع، داخل إطار حوارى تتباين فيه الأوعية وتختلف جهات النظر، وتتصادم فيه الخطابات وتتفاعل الأشكال التعبيرية:

قالت فاطمة بأنها لم تشاهد التلفزة المغربية منذ وصولها إلى طنجة، ورد العيشوني بأن المنجزات كثيرة والحمد لله ولا داعي لأن تشغل بالها (..)

ماذا يقول المذيعون والمذيعات؟

(١) صدرت سنة ١٩٩٣، عن دار النشر الفنك بالبيضاء

(٢) انظر: النص السردى (نحو سيميانيات للإيديولوجيا)، دار الأمان، ط. ١، ١٩٩٦.

(٣) على حد تعبير رشيد بنحدو، م.س.، ص ٣٢.

(٤) نذكر على سبيل المثال قراءة المبلود عثمانى: "بعض وظائف المونولوج المسرود" وقراءة إدريس القصورى: "شعرية الجسد واللغة غير اللفظية" ضمن كتاب "رهانات الكتابة عند محمد برادة، (مختبر السرديات)، مطبعة فضالة، ط ١، ١٩٩٥. وكذا قراءة حسن المونذ: لا وعي نص الرواية: الضوء الهارب، ضمن كتاب: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٦.

".. وقد أبدى الزائر الكريم إعجابه بما حباننا به الله من روعة المناظر وتنوع الامكانيات الطبيعية..". (الرواية، ص ٢٠-٢١)

ب - اشتغال الزمن بطريقة معقدة أساسها التذكر :

... ينظر إليها ويتيه. يتذكر ويستعيد، راكبا مهرة الرغبة الجموح تقوده عبر براري القرى ومسالك الأودية، فيبدأ يشيد المدائن وقد تفجرت في أعماقه القوى الشيطانية الحبيسة (...). وتسأل كيف يمكن أن يسمى تلك الأيام والساعات المديدة التي يقضيها فاقدا نكهة الحياة أثناء ما تغيب الرغبة (..).

يتسأل عن ذلك لأنه يتذكر، بالمقابل، ما قرأه عند دوستوفسكي عن لحظات التناغم الخالد التي ليست أرضية ولا سماوية (..) صديقه عندما يسكر ويجلى الحزن قعرة، ينطلق في ترداد حكايته المفضلة عن الفتاة الجميلة جدا المحاكاة للنسيم في رفته (..).

أنظر إلى صفحة الماء الممتدة فوق بحر البوغاز وأنظر إلى تلك التلال التي تتوزع أحياء طنجة وإلى الناس والأشجار....". (الرواية، ص ٣٦-٣٧-٣٩)

ج - كثافة حضور الخطاب الميطا-سردي وهيمنة الحوار الداخلي المسرود الذي يفسح المجال للحلم والاستيهامات ويسمح بشعرنة اللغة وبالتوغل في أوعية الشخصيات:

ولم يقل لها: سؤال لا نظرحه بصدق مأساوي إلا عندما نبدأ ننحدر، قبل ذلك تحركنا الأوهام: الحب، المال، السلطة، الايديولوجيا (..) لم يقل لها: أتذكر جوستين في "رباعية الاسكندرية"، ضببت حياتها على إيقاعات البحر. استبطنت مده وجزره (..) وفجأة أحس أنه لم يعد يقوى على أن يقول لها أو أن يقول لنفسه". (الرواية، ص ١٠٠-١٠١)

د - التفكير في عملية الكتابة، حيث يجد القارئ نفسه في "الضوء الهارب" أيضا أمام كاتب يفكر في موضوع كتابته، لكن هذا التفكير لا يعلن عن نفسه في بداية الرواية من خلال مشاريع الكتابة أو بواسطة نقاشات تدور بين راوي الرواية والمؤلف - كما هو الشأن بالنسبة للعبة النسيان - وإنما يتخلل سطور الكتابة الروائية ويكتشفه القارئ في آخر الرواية بواسطة إصرار المؤلف على مبدأ الاحتمال في الكتابة، يقول البطل العيشوني :

"سأعرض عليه (أي على الكاتب) احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصده خلال ما يقرب من ستين سنة. أسجل الاحتمالات الثلاثة دون أن أقيده بها، فقد تنفتح مخيلته على احتمالات أخرى". (الرواية، ص ١٩٥).

١,٣ - تأكيد الخصوصية.

تتضمن رواية "الضوء الهارب" مرجعيتها في ذاتها، فما أن ينتهي الحكى الأول بهذا السؤال: فهل تستطيع أن تصنع لنا بطولات، أواماً، أحلاماً أخرى أيها الفنان؟ (ص ١٧٠)، حتى يبدأ حكى آخر بعنوان "من دفاتر العيشوني"، يكتشف القارئ من خلاله بأن الرواية صياغة وإعادة تشكيل ليوميات رسام لا يمتلك قدرات الروائي، ويرغب في أن يخرج مشروعه الروائي إلى النور. مما يعني أن الأوراق التي كتبها العيشوني تشكل بزور السرد ومرجعياته، ولا تمثل انتكاسته وجنوحه إلى الخروج من دائرة الحاضر - بوصفها خريفاً في الحكى وخريفاً في العمر وخريفاً في السرد أيضاً - كما ذهب إلى ذلك الناقد بنكراد، الذي لم يفته أن يلاحظ مع ذلك بأن كل ورقة من هذه الأوراق قابلة لأن تشكل منطلقاً لرواية جديدة^(١).

وإذا أخذنا بعين الاعتبار، وجود سوابق لتقنية ذكر المرجع في الأدب العربي^(٢)، سنتساءل ولا شك عن جديد ووظيفة هذه التقنية في رواية مغربية ؟

(١) سعيد بنكراد، م.س. ص ١١٢.

(٢) في مقدمة رواية "مكذا خلقت" للكاتب المصري محمد حسين هيكل يروي المؤلف، أن شابة أقيمت عليه وهو جالس في حديقة الفندق الذي كان ينزل به وأعطته نسخة من قصة كتبها صاحبيتها ورغبت في أن تصل إليه ويطلع عليها ويعمل بها ما يشاء، انظر جواد بنين: تقنية الصورة عند محمد برادة، ضمن "الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)"، م.س. ص ١٢١.

حرص برادة حرصا شديدا على إشراك القارئ في عناء إنتاج رواية "الضوء الهارب" بواسطة إحالته على مرجعه في سبع وعشرين صفحة (من ص ١٧١ إلى ص ١٩٨)، ومن خلال تقديم الشكر لمن وهبه شريط "مرض الزين" لأحمد لمرابط، والتنبؤ بالمساعدة التي قدمتها له رواية "أحاد الأنسة بنون" (Les dimanches de Mademoiselle Benoun) لجاك لوران (Jacques Laurent):

أشكر الأخ الشاعر عبد اللطيف بنيحيى على الشريط الذي أمدني به والمشتغل على حكاية "مرض الزين" لأحمد المرباط.

وأنوه بالمساعدة التي أمدتني بها شخصية مدموازيل بنون بطله رواية

« Les dimanches de Mademoiselle benoun »

غايته من هذا الحرص، التأكيد على أن الكتابة الإبداعية عملية معرفية معقدة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتطعيم دائم ولا تعتمد فقط على قوة داخلية.

إلى جانب هذه الوظيفة، تؤدي تقنية إثبات المرجع في "الضوء الهارب" وظيفة أخرى، لها علاقة بنرجسية الذات الكاتبة، فعلى لسان العيشوني يعلن برادة من داخل النسيج الروائي بأنه محترف في مجال الكتابة الروائية: "فكرت، أمس، أن أعطي نسخة منه لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها" (الرواية، ص ١٩٥).

وبما أن هذا الكاتب المحترف هو الذي يدعو من داخل العمل الروائي، دعوة العارف المتمكن من أدواته، إلى ضرورة البحث "عن طريقة أخرى نكتب بها، لأننا قد نتخلص من بلاغة ونسجن داخل أخرى" (ص ١٨٣)، نستنتج أن تقنية ذكر المرجع في رواية "الضوء الهارب"، تقنية مفكر فيها مسبقا ومؤشر دال على إحاطة الروائي المغربي بجوهر الفن الروائي باعتباره عالما مفتوحا، يخضع لقانون أساس هو قانون الخلق والإبداع والبحث الدؤوب عن صيغ جديدة في الكتابة، تهدم لتشيده.

ويعتبر تأكيد برادة، في نظرنا، على خاصية الاحتراف بعد إنتاج روايتين فقط، دليلا على الثقة التي اكتسبتها الذات المغربية المبدعة في قدرتها على إيجاد مكان لها وسط زخم الإنتاج الروائي العربي المتميز، وهي ثقة انتقلت عدواها إلى أحد قراء الرواية الذي رأى في إهداء "الضوء الهارب" لصنع الله إبراهيم استحضارا للند^(١).

(١) عبد الفتاح الحجري: أسئلة النص، أسئلة العتبة، ضمن رهانات الكتابة عند محمد برادة م.س. ص ٤٧.

تبيّنت أغلب الدراسات التي تناولت تعدد الخطابات في "الضوء الهارب" إلى تميز تركيبها الفني، وإلى الإضافات التي تزخر بها هذه الرواية موازنة بـ"لعبة النسيان"، فركزت على التقنيات الآتية :

أ - توظيف الكاتب للخبر الصحافي المكتوب والتلفزي:

ضغط على زر جهاز التلفزيون فظهر مذيع إسباني يقدم تحقيقاً عن انتشار ظاهرة المعاشرة غير الشرعية بين الرجال والنساء في فرنسا (الرواية، ص ١٩).

ب - استثمار آلية التمثيل، وأشكال تعبيرية مغايرة كالرسالة إلى جانب المشهد السينمائي، والحكي الشفوي، ضمناً للتنوع ولتوسيع التخيل:

أقترح عليك أن نجرب مشهداً عائلياً نفترض فيه حضور فاطمة معنا. لنبدأ. عليك أن تتقمصي دورك ودورها (...). ينهض العيشوني متجهاً نحو الباب يفتحه ثم يغلقه بعنف:

- غيلانة أجي خذي الصاك.

تسرع نحوه : على السلامة. (الرواية، ص ٨٩)

ج - إصرار الذات على حكي تجربتها :

أحاول وأنا أكتب إليك، مثلاً فعلت وأنت تحكي لي عن حياتك، أن أستعيد محطات من مساري قد تسعفني على فهم ما عشته. (الرواية، ص ١١٠)

د - كثافة الحضور الشعري والاهتمام بلغة الرسم :

صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل. أين ومتى؟ (..)

أضاعت اللبّة الموضوعة خلف سلة من قصب وظهر
القماش المشدود إلى رافعة خشبية وبجانبه أنابيب الألوان وأقلام
الرصاص وفرشاة مغطوسة داخل كوب ممتلئ إلى منتصفه.
(الرواية، ص ١١-١٢)

وفي هذا السياق، نسجل بأن دراسة الباحث عثمانى لبعض وظائف المونولوج
المسرود في "الضوء الهارب"، استطاعت من خلال تركيزها على قصيدة التقنية، أن تسلط
الضوء على "الكيفية التي يدرك بها العيشوني (الفنان والرسام) العالم (بصفته) تشكيلا من
الألوان والهيولات والأحجام والأبعاد والزوايا"^(١)، لكن هذه الدراسة — مثلها في ذلك مثل
جل المقاربات النقدية التي جعلت من "الضوء الهارب" موضوعا لها — لم تربط بين
موضوع الرواية - الذي يتمثل في محاولة تشخيص بعض مظاهر وجود الإنسان المغربي،
من خلال استحضار الجنس والتعبير عنه عبر وصل رغبات الجسد بالأبعاد الوجودية
والتاريخية والتربوية الاجتماعية - وبين خلفية النص الروائي المتجلية في اللوحة التي
راهنّت في البداية على عري الجسد الأنثوي وجماليته، قبل أن تبدأ مسيرتها في البحث
عن أسلوب خاص^(٢).

وقد كنا نتوقع من دراسة بنكراد السيميائية — التي أكدت بأن حركة السرد في
الرواية "تبني نفسها انطلاقا من عالم العيشوني الرسام الذي يعيش على وقع أجساد
اللوحات وأجساد النساء"^(٣) — التركيز على الخلفية التشكيلية للرواية لتفسير دوامة الفكر
ودوامة النفس ودوامة الجسد، وللاقتراب من العيشوني ليس بصفته رمزا "لذكورة قدمت
— ولا زالت تقدم نفسها — على أنها منبع التاريخ ومنتهاه"^(٤) فحسب، ولكن باعتباره أيضا
صوتا إبداعيا للبحث الدؤوب عن كتابة صعبة^(٥):

(١) عثمانى الميلود: بعض وظائف المونولوج المسرود، م.س.، ص ٢٥.

(٢) يشمل هذا الحكم بعض الدراسات التي اهتمت بتقنية الصورة في "الضوء الهارب"، مثل دراسة جواد بنيس: تقنية
الصورة عند محمد براءة، (ضمن الرواية المغربية/ أسئلة الحداثة، م.س.)، إذ لم تربط هذه الدراسة ما بين مكانة
الصورة في الرواية والخلفية التشكيلية التي تتأسس عليها.

(٣) سعيد بنكراد، م.س.، ص ١١٣.

(٤) سعيد بنكراد، م.س.، ص ١١٤.

(٥) عثمانى الميلود، م.س.، ص ٢٢.

"كنت (..) حريصا على إتقان محاكاة الملامح والخطوط وتقاطع المفاصل. والجسد، عندما يكون بديع التكوين، يسعف على إبراز التكرورات والاحتناات والتعاريح، فلا أكاد أضيف أو أتخيل شيئا خارجا عنه (...). خمس سنوات نقلتني إلى شاطئ آخر ووطدت في نفسي بذور حياة مغايرة للحياة العادية لدى معظم الناس الذين هم حولي. أصبح أساسيا لدي أن أبدع لوحات تستجيب للإحساسات المتضاربة التي تطاردني داخل الدوامة. أمسيت مشدودا إلى أن (..) أتابع النبش فيما يؤرقني من بحث عن أسلوب خاص" (الرواية، ص ٥٦-٦٥).

إلا أن هذه الدراسة، تجاهلت الخلفية التشكيلية — باستثناء بعض الإشارات التي ترد التناظر الذي يجمع بين أجزاء الأشياء والكلمات (الفرشاة، القلم، ...، الكوب والماء ...) إلى الجسد وإلى الأفعال الصادرة عنه^(١) — وركزت على تحديد صورة الجسد (النسائي في المقام الأول) من خلال مقتضيات ونتائج الفعل الجنسي. ولعل من أهم النتائج المتميزة في اختلافها التي توصلت إليها:

— توقف السرد لحظة الفعل الجنسي، بحيث تشكل ممارسة الحميمة في الرواية "تقطة انزياح دائمة عن الخطية السردية التي تتحكم في مجمل السرد"^(٢).

— تكريس السائد على مستوى علاقة المؤنث بالذكر، باتحياز الرواية إلى رؤية هذا الأخير للعالم. وبهذا، فإن الخطاب الروائي الذي يهدف إلى التجديد، "لا يخرق أي قانون ولا يززع دعائم أية إيديولوجية على هذا المستوى"^(٣).

(١) سعيد بنكراد، ص ١١٦.

(٢) نفسه، ص ١٣٥.

(٣) نفسه، ص ١٢٧ - ١٢٨.

وتظل قراءة إدريس القصورى^(١) للضوء الهارب، إحدى القراءات النادرة التي لامست جوهر الرواية وهي تعبر عن استحسانها لتوظيف برادة اللغة الرسم، التي تغني في نظر الدارس أفق انتظار قراء الإنتاج الروائي المغربي الجديد، وتعيد الاعتبار لقنوات تواصلية لا يعبرها المجتمع المغربي ما تستحقه من اهتمام^(٢).

غير أن هذه القراءة، التي اعتبرت "الضوء الهارب" تشييدا لبلاغة جديدة تحتفي بلغة الجسد ومعانيه المتعددة الوجوه^(٣)، ما فتئت أن اهتمت بسمياء مظهر ووجوه الشخصيات بمعزل عن قراءة جسد اللوحة التشكيلية، فأضاعت بذلك، إن صح التعبير، فرصة تحديد أبعاد الرواية بالاستناد إلى خلفية تشكلها، مما جعلها غير قادرة على دراسة الرواية بالتركيز على جدلية الخاص والعام فيها. فمن المعلوم أن هذه التقنية الموظفة في "الضوء الهارب" تمثل إحدى ركائز التجديد في الرواية العالمية الجديدة، وهي ترتبط أساسا باسم ميشيل بوتور « Michel Butor »، أحد الروائيين الفرنسيين المؤسسين لأسلوب مختلف في مجال الكتابة الروائية، باعتماد النص التشكيلي مرجعا أساسيا للتحقق الروائي، أي عونا على الكتابة وركنا أساسيا في التخيل^(٤).

(١) إدريس القصورى، م.س.

(٢) نفسه، ص ٣٤.

(٣) إدريس القصورى، م.س.، ص ٣٠.

(٤) - Georges Raillard: Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor,

in Nouveau Roman Hier. Aujourd'hui, op.cit., P257.

نخلص إلى أن رواية "الضوء الهارب" لا تكرر تجربة "لعبة النسيان"^(١)، وإن كانت تناقش مجموعة من الأسئلة والقضايا السردية التي سبق أن ناقشتها هذه الرواية.

إنها تمثل — رغم اختزالها لوظيفة الجسد، وجعلها من الاستثناء قاعدة تتأسس على أخلاق خاصة بها على مستوى العلاقات الشاذة المنفرة (علاقة العيشوني بغيلانة وابنتها فاطمة) — (تمثل) إضافة نوعية للنماذج الروائية المغربية المجددة والمتميزة.

(١) يؤكد الروائي نفسه هذا الأمر حينما يعتبر كتابة "الضوء الهارب" كتابة مختلفة، بل وصعبة موازنة "لعبة النسيان". يقول: "كتابة 'الضوء الهارب' اختلفت عندي بالنسبة للعبة النسيان، في كوني كُتبتُها في فترة خاصة وسياق القترن بأسئلة حادة وبأزمة نفسية معينة، ومن ثم لم تكن هذه الكتابة سهلة، إذا صح أن هناك كتابة سهلة و أخرى صعبة. قياسي إلى 'لعبة النسيان'، ربما لأنني في هذا النص حاولت أن أذهب بعيدا وأن أواجه كل الأسئلة التي تبدو مستترة ومختبئة". (محمد بركة، الكتابة، التشخيص والأزمة، م.س.، ص ٥٢).

٤ - عين الفرس للميلودي شغوم :

يعتبر الميلودي شغوم من الأسماء الروائية البارزة في الحقل الثقافي المغربي، ساهم إنتاجه الروائي في تغيير خريطة السرد الروائي بالمغرب، إلى جانب إنتاج الروائيين المغاربة الذين يندرجون في إطار "التجريب" باعتباره تلاحما بين كل ما أنجزته الرواية العالمية. ولعل ما يميز هذا الروائي، هو البحث المحموم عن الصيغ الكفيلة بإنتاج "روائية" عربية- مغربية يتم فيها الجمع ما بين العام والخاص. يترجم هذا البحث استلزامه للتراثين: الكلاسيكي العربي والشعبي المغربي، وانفتاحه على طرائق السرد العالمية المعاصرة، مع قدرته على خلق متتاليات سردية تتسم بالفاعلية والتنوع وبمبدأ الحوارية داخل النص الروائي^(١).

ما الذي يميز إذن رواية "عين الفرس"^(٢) ضمن إنتاج شغوم الروائي ؟

للإجابة عن هذا السؤال، سنركز - ونحن نأخذ بعين الاعتبار رأي شغوم في إنتاجه- على قراءتي أحمد البيوري وعبد الحميد عقار^(٣)، اللتين اهتمتا بتحليل "عين الفرس" من جانب الثابت والمتحول في كتابة شغوم الروائية^(٤).

١ - اكتمال تجربة :

يفضل م. شغوم رواية "عين الفرس" على إنتاجه الروائي السابق، لأنها تمثل بالنسبة إليه اكتمال تجربته في مجال كتابة الرواية الحداثيّة العجائبيّة^(٥)، ولأنها تعكس

(١) أحمد البيوري، م.س.، ص ١٠٩.

(٢) صدرت عن مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء سنة ١٩٨٨، مسبوقة بالروايات الآتية: الضلع والجزيرة (روايتان: "جزيرة العين" و"ضلع في حالة الإمكان") (١٩٨٠)، والأبله والمنسية وياسمين" (١٩٨٢). وتلتها بعد ذلك: "مسالك الزيتون" (١٩٩٠)، "شجر الخلاطة" (١٩٩٥)، و"خميل المضاجع" (١٩٩٧) و"تساء آل الرندي" (٢٠٠٠)، و"الأناقاة" (٢٠٠١)، و"أريانة" (٢٠٠٤)، و"المرأة والصبي" (٢٠٠٦).

(٣) يتعلق الأمر بالقراءة الواردة في كتاب أحمد البيوري: "دينامية النص الروائي"، م.س. وبالقراءة المقترنة في كتاب عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحويلات اللغة والخطاب)، م.س.

(٤) حظيت "عين الفرس" باهتمام نقدي في بلادنا، ركز في البداية على توظيف العنصر العجائبي. انظر مثلا: حسن بحراوي: عين الفرس: قراءة الواقع بالخرافة، أفاق، ع ١، ١٩٨٩.

وانظر بخصوص استعادة شغوم من التراث الإنساني: فريد الزاهي: الحكاية والتمثيل: دراسات في السرد الروائي والفصفي، إفريقيا الشرق، البيضاء، ١٩٩١.

(٥) تمثل رواية "الأبله و المنسية و ياسمين"، بداية نضجها.

أيضا تصوره للنوع الروائي بصفته نوعا عميقا ومنفتحا يستوعب بفضل مرونته الأشكال السردية التي تميز كل ثقافة على حدة، مع قابلية التطور والابتكار، ويمتلك القدرة على مناقشة الأسئلة التي تطرحها الثقافات على ذاتها وعلى بعضها البعض^(١).

في دراسته النقدية لعين الفرس يزكي أ.البيوري تقييم المؤلف الإيجابي لإنتاجه، حيث يعتبر "عين الفرس" رواية ناضجة فنيا ونموذجا دالا على إتقان شغوم للصناعة الروائية، سندد في هذا الحكم، ما يعكسه النص السرد في هذه الرواية من حسن استفادة شغوم من التقنيات الروائية العالمية الحديثة، ومن استيعابه لطرائق السرد التراثية العربية، ولأساليب الحكى الشعبي الشفاهي^٢ وتشغيلها بما يتناسب ومبدأ النسبية الذي تحققي به الرواية. يتجلى ذلك مثلا في:

أ- رفض الصورة التي تم بها تداول "السند" في التراث السرد العربي:

الحقيقة أنني لم أشاهد ذلك بما تسميه أنت "شهود عيان"، وإنما رواه لي صديقي الصياد مبارك بوركية، فشاهدته بعد ذلك... في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر... بوركية نفسه لم يشاهد بأمر عينه ما حدث للظاهر وزوجته... رواد له صديق من أصدقائه الصيادين فرآه هو أيضا بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر... من المؤكد أن صديق بوركية لم يعاين الحدث، وإنما روي له بنفس الطريقة فشاهده كما شاهده وشاهده بوركية... من المؤكد كذلك أن لا أحد رأى بغير هذه الطريقة... هذا كل ما أستطيع أن أؤكد لك والبقية يجب أن تأتي من عندك! (الرواية، ص ٢٦)

ب- تقديم الحكاية النواة على شكل "حلقة" تحيط بالأميرال، مما منح الفرصة للروائي لتوظيف أسلوب التشويق، واستحضار المروي لهم قصد تسجيل وجهات نظرهم^٣:

- ما سأحكيه لكم يا مولاي...

(١) - El Miloudi Chaghmoum: Préface, In: l'œil de la jument, trad. par Francis Gouin, - (٢) أحمد البيوري، م.س، ص ١٠٩.

(٣) نفسه، ص ١١٧.

قال : - نعلم أنه خرافة فاحك ...

ترددت قبل التظاهر بالموافقة :

- هي كذلك، يا مولاي، ولكن ما سأحكيه قد يكون وقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين، وإلا فإنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين !

قاطعني الكبير :

- احك بلا مقدمات ..

قالت مغنية لصاحبيتها :

- لو يتركونه يتكلم!

فقالت صاحبيتها :

- يستعجلونه لحكي وهو يحكي منذ دخل إلى المجلس. (الرواية، ص ١١)

ج - يضيف شغوم إلى هذا كله ابتكار هندسة جديدة للنص^(١)، تخدم مفهوم النسبية وتعدد الأصوات والرؤى والساردین^(٢) في الرواية الحداثية. فإذا كانت روايات شغوم السابقة تتجاوز في احتفائها بانعدام المطلق الكتابات الروائية العالمية ذات الطابع الدينامي، فإن عين الفرس تمثل قمة تمسك شغوم وتطويره للنسبية كقاعدة للكتابة، حيث لا تشمل النسبية في هذه الرواية الزمن والمكان والشخصيات والأحداث - التي تتم رؤيتها من زاويتين متباعدتين ومتعارضتين: عين الرأس وعين الذيل - فحسب، وإنما تشمل العنوان أيضا^(٣). "فعين الفرس" تدل على مدينة شاطئية، كما تدل على مكبر صوت وعلى عين الحيوان الذي يسمى فرسا:

(١) قسم الرواية إلى قسمين مبتكرين: رأس الحكاية والذيل. يشتمل كل قسم منهما على ثلاثة فصول، وسم كل فصل بحرف من الأحرف المكونة لكلمة عين: ع، ي، ن. ويتميز كل فصل من فصول الرواية الثلاثة عن الآخر، بالقضايا النظرية التي يطرحها وبالتاليات السردية التي تتأرجح ما بين الواقعي والأسطوري.

(٢) يتعدد الساردون وفق تراتبية خاصة:

أ - سارد أصلي (محمد النفال).

ب - سارد فعلي (محمد بن شيرزاد الأعور).

ج - سارد عارض (الميندي السلوكي، ولد العوجة، مبارك بوركية، شخص مجبول (صديق بوركية)).

(٣) أحمد البيوري، م.س.، ص ١١١-١١٢.

أين توجد عين الفرس؟

(...)

- في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس !

(...)

- في بيت الأمير، هي الآلة الصغيرة التي في بيت الأمير!

(...)

- إنها اسم سري لإحدى المدن الشاطئية بالإمارة! (الرواية،

ص ٣٨-٣٩)

وتبعاً لذلك تقوم هذه الرواية على ضرورة حصول تكامل بين المستويات الواقعية والأسطورية والتخييلية، أي على تقويض أسس الكتابة التقليدية وتأسيس مسارات جديدة مبتكرة، ضمن إطار عجائبي يسعى إلى "هلوسة ما هو عقلاني وتغريب ما هو شائع ومتوقع وتحويل ما هو غريب الأطوار وخارق إلى شيء تقليدي"^١ :

- تعني أن الطاهر المعزة ذهب إلى عمق البحر مع زوجته

بحثاً عن البسطيلة والمشوي؟ سألت المهدي.

ابتسم هذا الأخير ابتسامة ساخرة (..) :

- وهل لديك فرضية أحسن لتفسير اختفاء الطاهر وفطومة؟

- فكرت قليلاً وبارتباك:

- لأعرف، حقيقة، لا أعرف، ولكن لا أحد شاهد ذلك بعينه!

ارتسمت ابتسامته المتهكمة على الوجه بأكمله :

- هذه الأحداث، وأية أحداث مثلها لا يمكن أن ترى بالعين

أو تسمع بالأذن كما تشاهد أو ترى أحداث أخرى في الواقع أو في

(١) أحمد البيوري، م.س. ص ١٧٧.

التلفزيون، يحتاج المرء أحيانا إلى أذن داخلية وعين باطنية!
(الرواية، ص ٢٥)

نستنتج مما سبق، أن رواية "عين الفرس" رواية تحمل داخلها بالإضافة إلى التقنيات المبتكرة ثوابت الكتابة السردية عند شغوم، فهي تعيد توظيف نفس العناصر التي وظفتها قبلها روايات "جزيرة العين" و"الأبله والمنسية وياسمين" بشكل ينم على نضج فني وإحكام للصنعة. وتتمثل هذه العناصر إجمالاً في :

أ - التطهير للرواية من خلال التفكير في طبيعة السرد وفي "صلاته بالواقع وبالتاريخ، وبعمليتي الكتابة والقراءة:

- أرايت، يا سيدي، كيف تكون الحكاية واقعية أحيانا؟! أنا والله ما صدقت يوماً أن الحكاية خرافة أو وهم، كنت أظن أن الحكاية، كهذه التي رويتها لكم، تاريخ أعم وأشمل وربما أدق من كل تاريخ يكتبه المؤرخون اليوم! .. (الرواية، ص ٣٩)

ب - إضفاء الطابع الأسطوري على الواقع، بشكل يؤسس لعلاقة جديدة بين النص والقارئ تقوم على منطق التوتر المنتج:

بدا لي الأمر كما قد يبدو لكل من يتوفر على حد أدنى من سلامة العقل، أقرب إلى الخرافة منه إلى الواقع المطابق للواقع. كلما أعملت النظر فيه بدا غير قابل لذرة واحدة من الواقعية (..)

أصبح الوضع أكثر غرابة في رأسي :

- كذبة تفعل كل هذا في الناس!

احتج :

- ومن قال لك إنها كذبة؟! كذبة... الله أعلى وأعلم!

لم يعد أمامي سوى أن أقبل معه أن ذلك لم يكن كذبة، أنه ربما كان كذبة غير عادية، كذبة هي الواقع أو الحقيقة أو تشبه شينا من الواقع أو الحقيقة.... (الرواية، ص ٢٦-٣٠)

ج - التركيز على مبدأ النسبية المخلخل للأحكام اليقينية. ويستند هذا المبدأ في "عين الفرس" إلى الابتكار وتعدد وجهات نظر الساردين وعدم تيقنهم مما يروونه، مع الإجماع على أن المصدر الحقيقي للسرد هو الوهم والحلم والتذكر:

.. الحقيقة أتى لم اشاهد ذلك بما تسميه أنت "شهود عيان"،
وإنما رواد لي صديقي الصياد مبارك بوركة، فشاهدته بعد ذلك...
في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر... (الرواية، ص ٢٦)

ح - الجنوح نحو السخرية في التشخيص اللغوي (الباروديا):

ليهنا مولاي وأهله ورعيته بالأمن والسعادة التي تملأ
القلوب والبيوت، بالرغم من أن الجفاف يلتهم الماء والهواء،
والحمد لله، الذي لا يفنى ولا يموت على نعمه التي جعلت إمارتكم
تشبه الملكوت، على الرغم من كثرة الملحدين... (الرواية، ص ١٠)

د - تعدد أساليب التشخيص عبر تعدد مستويات اللغة، من خلال استثمار المقومات الفنية الدينية، والرسالة الديوانية، والبعد العجائبي؛ ولغة المقال السجالي الممتزجة بالبوح الشعري:

"أطاح الأمير صانع حظه ... بنظام الطاغية، وارث حظه....،
في إطار استكمال مسلسل التحرر الوطني. واستكمالاً للمسلسل ذاته
ثم اقتسام الإمارة بين أبي المجد وأبي العز. أما عين الفرس فقد
أصبحت عاصمة لإمارة أبي المجد في إطار تقريب الإدارة من
المواطنين، ذلك الإطار الذي نتمنى أن تخضع له كل المدن في
المستقبل القريب!". (الرواية، ص ٨٧)

٢ - نص على التخوم :

يمثل الإقرار بنضج رواية "عين الفرس" فنيا القاسم المشترك بين دراستي أحمد
البيوري و عبد الحميد عقار، وإن اتخذ تأويل هذا النضج بعدا مختلفا عند هذا الأخير. فإذا
كان الناقد البيوري، لا يربط استمرار شغوم في إنتاج روايات متميزة بعد "عين الفرس"

بضرورة تغيير توجهه في الكتابة الروائية، فإن الناقد عقار الذي يركز في دراسته على قوانين التطور الروائي عند فلايمير كرينسكي^(١) ينظر بخلافه إلى نضج رواية "عين الفرس" فنياً، باعتباره مؤشراً دالاً على أن هذه الرواية، التي تمزج بين إعادة إنتاج بعض التقنيات الموضفة في الروايات السابقة عليها، وبين وضع عوالم السرد من حيث هي موضع تساؤل ونقد صارمين، نص يقع على التخوم، أي تخوم تجربة في الكتابة أخذت تستنفذ قدرتها على التميز إذا هي لم تتحول عن الأسطورة والتوقع^(٢).

ذلك أن بعض المقومات الجمالية التي ميزت الروايات السابقة، مثل تدخلات السارد وتأويلاته، والمحاكاة الساخرة، وإضفاء الطابع الأسطوري على الواقع، تصل في نظر الناقد إلى الحد الأقصى من الشبع في عين الفرس، وإعادة توظيف هذه المقومات في روايات لاحقة سيسقط الكاتب في التكرار غير المنتج^(٣). وفي هذا السياق يرى الناقد، أن رواية "عين الفرس" تحمل داخلها ما يؤشر إلى أن الكتابة عند شغموه ستأخذ منحى مختلفاً في المستقبل "وستبحث عن صورة جديدة في التعبير الروائي بعيداً عن التكرار، أي عن الأسطورة والتوقع"^(٤).

ولعل ما يثير الانتباه في رأي الناقد عقار، المفارقة التي يلصقها القارئ بين اعتبار توظيف عنصري الأسطورة والتوقع تكراراً في رواية "عين الفرس"، و تشبيه توظيف هذين العنصرين بتوظيف التاريخ في الرواية غير التاريخية كتمهيد لاعتبارهما "مجهوداً للارتقاء، وللتغلب على التدهور في القيم والفقدان في الإرادة والقدرة، والتمزق في الكيان"^(٥)، أي لاعتبارهما أسلوبين من أساليب الإدراك التي تساعد العقل في بحثه عن الحقيقة وسعيه نحو التطور.

مما يجعلنا لا نستبعد إمكانية تأثير تحول أسلوب الكتابة عند الروائي شغموه بعد "عين الفرس"^(٦)، على حكم عقار على هذا النص، خاصة وأن دراسته النقدية لعين الفرس،

(١) قانون التكرار، وقانون الشبع، وقانون التحول.

(٢) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ١٤٠.

(٣) نفسه، ص ١٤٠.

(٤) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ١٤٠.

(٥) نفسه، ص ١٥٥-١٥٦.

(٦) ظل البعد الأسطوري حاضراً في روايات شغموه التالية لعين الفرس، وإن أصبح لا يمثل قيمة مهيمنة.

تكشف أكثر عن إيجابيات البعد العجائبي الذي سمح توظيفه للروائي بإعادة النظر في مفهومي الواقع والكتابة السردية ذاتها، ليرجم من خلال ذلك "الاخفاق التاريخي للإنسان في أن يتعرف على ذاته، وفي أن يكونها، وفي أن يعي وجوده. باختصار، الاخفاق في امتلاك الزمن"^(١). مما يعني، أن هذا البعد يمثل في العمق، عاملا مساعدا على البحث عن صورة جديدة للإنسان ينتفي فيها القهر والاستلاب والتبعية.

نسجل أخيرا، أن مماثلة الناقد بين الدلالة الكلية للرواية التي أدرجها ضمن الرواية الاجتماعية الايديولوجية، والبنية الأساسية للمجتمع المغربي المعاصر التي يعتبرها " بنية الاخفاق التي طالت مشروع إعادة بناء الشخصية الوطنية المتحررة من القهر والتبعية والاستلاب"^(٢)، أسقطت - في غفلة منه - الدراسة في نظرية الانعكاس وأعدت إنتاج العلاقة المرآوية بين الواقع والأدب كما يوضح تأكيده: " فكذبة " البسطيلة والمشوي" في مستوى التخيل تكثف في تقديري سلسلة من الأكاذيب والوعود في مستوى الواقع المعيش، ذلك لأن المجتمع المغربي المعاصر قد حفل على امتداد الثلاثين سنة الماضية بالوعود الكاذبة"^(٣).

ويتناقض هذا التأكيد مع حرص الروائي، من خلال تركيزه على مبدأ النسبية، على خلخلة المسلمات والأحكام اليقينية، وعلى إضعاف كل مسعى لمشاكله الواقع والإيهام به، ويتجلى ذلك بداية في الخطاب الذي قدم به الراوي محمد بن شهرزاد الأعور نفسه للقارئ قائلا:

إذا حسبتم سنوات حياتي، سيكون عمري، والحمد لله، مئة وخمسين سنة! أما إذا حسبتم فترات سباتي فباتي، والأعمار بيد الله، سأكون قد عمرت قرونا!... إلا أنني، في كلتا الحالتين سأكون شيخا ضعيف الذاكرة والعقل والخيال، هرما ميلا إلى الخلط بين التواريخ والأحداث، وكذلك بين المصادر والأسماء، ناهيك عن الزمان

(١) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ١٥٢.

(٢) نفسه، ص ١٥٢.

(٣) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ١٥٢-١٥٣.

(٤) أحمد اليبوري، م.س.، ص ١١٢-١١٣.

والمكان، وعن الباطن والظاهر، وعن الحلم والواقع، وعن الحقيقة
والوهم، وعن الماضي والحاضر والمستقبل... (الرواية، ص ٥)

بهذا نستنتج أنه في حالة التفكير في الربط بحذر بين الرواية والواقع، الذي يتميز
بضبابيته وزنوبيته، فإن الحديث عن هذا الواقع لا يمكن أن يتم إلا بصيغة الجمع كما ينص
على ذلك السارد نفسه في قوله:

الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية (...)
وقائع حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارات الكنيبة. في هذه السنة
بالضبط تحول ما كان يسمى من طرف بعض المؤرخين الحاليين
"بالوطن الكنيب" إلى إمارات كثيرة، انهارت دول " وتحولت بلدان"
عظيمة إلى إمارات بديلة، كما هي حال العمران الذي يصنعه
الإنسان!. (الرواية، ص ٥)

وكما يترجم ذلك أيضا عنوان الرواية، الذي وظف اسم حيوان (فرس) يدل على
الذكر كما يدل على الأنثى، لمنع القارئ من المطابقة الآلية بين أحداث الرواية وما جرى
و يجري في المملكة التي تضم "عين عودة".

خلاصة :

تمثل رواية "عين الفرس" - التي تتوجه إلى النخبة أساسا - اكتمال تجربة شغوموم في مجال كتابة الرواية العجائبية، وتترجم بحق انشغال المثقف والروائي المغربي المتميز بترك بصمة خاصة في مجال الكتابة الروائية، بعد أن تخطى مرحلة استيعاب متطلبات النوع الروائي.

وسيلة هذا المثقف في سبيل ذلك، المزج ما بين التقنيات العالمية الحديثة وأساليب السرد الشعبية والتراثية من جهة، وابتكار هندسة خاصة وجديدة لمعمار الرواية من جهة أخرى. ومن هنا انفتاح الكتابة الروائية المغربية على الذاكرة الشعبية المغربية والذاكرة العربية الإسلامية والانسانية بوجه عام.

الفصل الثالث

الرواية الجديدة التراثية

"مجنون الحكم" لبمسالم حميش نموذجاً

لم يعرف الأدب المغربي نظيرا لجرجي زيدان ولا مثيلا لنجيب محفوظ. لقد كان الإنتاج شبه الروائي المعنون: "وزير غرناطة" لعبد الهادي بوطالب^(١)، أول محاولة مغربية في السرد ذي الطابع التاريخي^(٢). وبصفته الإنتاج الوحيد لكاتب مهتم بالتاريخ فقد تضمن، بالإضافة إلى امتياز سبق تعثره، خاصة وأنه صدر في مرحلة كانت فيها التجربة الروائية المغربية تخطو خطواتها الأولى.

لم تعاود الرواية التاريخية الظهور في الحقل الثقافي المغربي، إلا في أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع "المعركة الكبرى"^(٣) لمحمد بن أحمد اشماعو، وبما أن هذه الرواية لم تطور أسلوب الكتابة التاريخية، كان لا بد من انتظار صدور رواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش^(٤) في التسعينيات من القرن ذاته، ليتجاوز النسق الأدبي المغربي أسلوب الرواية التاريخية التقليدية التي لم يكتب لأسسها أن تترسخ داخله.

وإذا كان النسيان قد لف تقريبا "وزير غرناطة"، ولم تحظ "المعركة الكبرى" باهتمام يذكر من قبل النقاد. فإن "مجنون الحكم" وجدت في النموذج الأب محتضنا لها، ونقشت عنوانها في سجل الروايات العربية المتميزة بحصولها على جائزة الناقد إثر صدورها سنة ١٩٩٠. وإنه لأمر بالغ الدلالة، أن تصدر الطبعة الثانية من الرواية، وعلى ظهر غلافها الخارجي شهادات الروائيين العرب للمؤلف المغربي بالقدرة على الإفادة من التراث السرد الغني وإنتاج عمل فني متكامل^(٥)، إلى جانب شهادتين غربيين واحدة لمترجم

(١) صدرت سنة ١٩٥٠ عن مطبعة الاستقامة.

(٢) نخص بالذكر الروايات التي تتخذ من التاريخ موضوعا لها، أما تناول التاريخ العام الممتزج بالسيري والسير- ذاتي فقد بدأ مع رواية "الزاوية" للتهامي الوزاني سنة ١٩٤٢. "كما نعثر على التاريخ حاضرا بشكل عجائبي في الروايات القصيرة لعبد العزيز بن عبد الله في الخمسينيات". (انظر في هذا الصدد، أحمد البيوري: الرواية العربية في المغرب، معلمة المغرب، ج ١٣، مطابع سلا، ٢٠٠١).

(٣) صدرت سنة ١٩٧٨، عن مطبوعات دار المغرب للأنثرف والترجمة و النشر بالبيضاء.

(٤) صدرت سنة ١٩٩٠ عن دار رياض الريس بلندن. وتعد أول إنتاج روائي لبنسالم حميش، تلتها بعد ذلك روايات: "محن الفتى زين شامة" (١٩٩٣)، و"سماسرة السراب" (١٩٩٥)، و"العلامة" (١٩٩٧)، التي فازت بجائزة نجيب محفوظ سنة (٢٠٠٢)، و"بروطا يوراس يا ناس" (١٩٩٨)، و"فتنة الرؤوس والنسوة" (٢٠٠٠). وزهرة الجاهلية" (٢٠٠٤)، و"هذا الأندلسي" (٢٠٠٧).

(٥) انظر مثلا شهادتي يوسف الشاروني وإدوار الخراط على ظهر غلاف الطبعة الثانية من الرواية الصادرة سنة ١٩٩٨ عن مطبعة المعارف الجديدة.

الرواية إلى الإسبانية فيديريكو أربوس، والثانية لكاتب تقديمها خوان غويتسولو، وتفيد الشهادات مع نجاح الرواية في هذا الضرب من الكتابة، واندرجها نتيجة لذلك ضمن الإنتاج الروائي العالمي^(١) المتميز.

إلا أن هذه الشهادات التي تشيد بقدرة الروائي المغربي على تمثل النموذج التاريخي ضمن الإبداع التراثي العربي الجديد في أول تجربة له، لا تتطرق لا لإضافات "مجنون الحكم" ولا لعثراتها. حيث يركز المتلقي المشرقي للرواية غالبا على شهرة حميش في الساحة الثقافية المغربية وخارجها، ويتناول الرواية آخذا بعين الاعتبار محور موضوعيتها على تشريح آلية السلطة بالاستناد إلى فترة الحاكم بأمر الله، الذي حكم مصر الفاطمية في العصر الوسيط. أما التحليل فهو انطباعي في الغالب، يقتصر فيه القارئ على تلخيص مضمون الرواية حتى وهو يدرس تقنية التناص فيها، ويخلص في النهاية إلى أن "مجنون الحكم" رواية رائعة صورت شخصية شديدة الثراء عظيمة التجارب^(٢).

وأغلب الظن، أن اهتمام المتلقي المشرقي بالعمل وإعجابه به، يعود في جانب منه إلى منزلة الكاتب في النسق الثقافي العربي من جهة، وإلى تركيز الرواية على أغرب حاكم في تاريخ مصر الوسيط من جهة أخرى. وهذا أمر لا يمس بقيمة الرواية، بقدر ما يكشف عن منطلقات المتلقي المشرقي، الذي وإن تحسنت علاقته بالإنتاج الروائي المغربي يظل جاهلا بمجمل التطورات التي لحقت به. ويكفي دليلا على هذا الأمر، أن أحد المحتفين المشاركة بـ "مجنون الحكم"، رأى في هذا النص، إضافة إلى الرواية المغربية التي لم تتجاوز -في نظره- الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوي الوصفي الإثنوغرافي...؟^(٣).

ويعكس هذا الحكم، كما هو ملاحظ، طبيعة الصورة المتجذرة لدى المتلقي المشرقي عن علاقة المركز الثقافي العربي بالهوامش، وهي صورة لم تتبدل كثيرا بفعل الرواسب التاريخية رغم الجهود المبذولة لتغييرها استنادا إلى واقع جديد^(٤).

(١) انظر شهادتي خوان غويتسولو و فيديريكو أربوس على ظهر الغلاف السابق الذكر.

(٢) شمس الدين موسى: الرواية و كتابة التاريخ، (دراسة مرقونة سلما إياها الأستاذ بنسالم حميش).

(٣) مصطفى عبد الغني: خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم نموذج تطبيقي)، مداخلة شارك بها الباحث في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي المنعقد في فبراير ١٩٩٨.

(٤) يقول إيوار الخراط في هذا السياق: "...مما لا يحتاج لتأكيد في واقع الأمر أن المشرق والمغرب جناحان لا غنى لأحدهما عن الآخر، و أن المركز القديم قد وجد أناداء في الهوامش القديمة التي أضحت لحسن الحظ وبقوة

نستنتج إذن أن احتفاء المتلقي المشرقي بمجنون الحكم، لا يستند إلى معرفة بالخريطة الإبداعية المغربية^(١) بقدر ما يستند إلى الموضوع الروائي وإلى خاصية التأصيل في الرواية.

أما المتلقي المغربي، فقد احتفى أولاً بحصول الإنتاج الروائي المغربي على جائزة خارجية، كما تدل على ذلك الحوارات التي أجريت مع المؤلف وبعض المقالات الصحفية المتسرعة. بعد ذلك ظهرت دراسات متفرقة لنقاد شباب حاولت على قلتها، الوقوف عند بعض مميزات "مجنون الحكم" من خلال الاستعانة ببعض مفاهيم نظرية التلقي المطعمة بشعرية الخطاب. ومما يثير الانتباه في هذه الدراسات :

أ - تناول "مجنون الحكم" بصفتها جزءاً من متن روائي سمته البارزة أنه يمثل للرواية المغربية الجديدة، مع التركيز على روايات دون أخرى أثناء رصد المكونات المهيمنة في هذا المتن وتقديم تفسير لآليات التحديث فيه. فدراسة الميلود عثماني^(٢) مثلاً أعطت الأولوية لروايتي محمد برادة: "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، تلتتهما في سلم الأولوية روايات "عين الفرس" للميلودي شغوموم و"حكاية وهم مغربية" لأحمد المديني و"المباءة" لعز الدين التازي. أما "مجنون الحكم"، فلم يستشهد بها الناقد إلا لماماً.

ب - قراءة الرواية قراءة عامة، تستهدف الإمساك بعناصر إعادة كتابة التاريخ وتخييله^(٣).

طبيعة الأشياء "مراكز" جديدة (..) إذا كان للرواية المصرية تاريخ ريادي طويل و إنجازات معاصرة مرموقة، فإن الرواية المغربية في خلال عقود ثلاثة أو أربعة فقط قد وصلت إلى مرحلة من النضج و الإنجاز الظليعي لها قدرها الكبير" انظر إدوار الخراط: "شهادة بخصوص الرواية المغربية"، ضمن ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، سلسلة أبحاث المؤتمرات/٤، المجلس الأعلى للثقافة، فبراير ٢٠٠٠، ص ١٣-١٤.

(١) يؤكد المدخل النقدي الذي كتبه حمدي السكوت للبيولوجرافيا التي وضعها للرواية العربية الحديثة (١٨٦٥-١٩٩٥)، جهل المثقف المشرقي بوجه عام بالخريطة الإبداعية المغربية. فقد اقتصر هذا الكاتب في هذا المدخل على مناقشة رواية "المعلم علي" لعبد الكريم غلاب، في حين خصص حيزاً هاماً لمناقشة توجهات الرواية العربية من مختلف الأقطار العربية، وحينما تطرق عرضاً للتوجهات الجديدة في الرواية المغربية، فعل ذلك باختزال شديد وراكم مجموعة من الأسماء يجمع بينها في نظره استخدام أساليب القصص الحديثة من تيار الشعور والاسترجاع والاستشراف، ولم جرا. انظر: حمدي السكوت، الرواية العربية الحديثة (بيولوجرافيا ومنخل نقدي)، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٨، ص ٢١٧.

(٢) الميلود عثماني: السرد الروائي في الرواية المغربية و آليات التحديث، م.س.

(٣) محمّد علوط: الرواية العربية و تخييل التاريخ، الثقافة المغربية، س ١، ع ٤، ١٩٩١.

ج - الإعلان عن مشروع قراءة أكبر بكثير من الإنجاز. حيث أعلن محمد معادي^(١) في مقدمة دراسته لمجنون الحكم أنه سيركز في هذه الدراسة على عنصرَي الزمن والصيغة في خطاب الرواية، وسيعمل على ربط النص الروائي بالتلقي (متسانلا) "عما قدمته تجارب الذوات القارئة في فهم هذه الآليات، ومستوى هذا الفهم والإدراك وطبيعة أنماط الخطاطات الذهنية والسيكولوجية والابستمولوجية لقراءة هذا النص"^(٢). لكنه اختزل مشروعه الطموح، أثناء التطبيق، في بضع صفحات استعرض فيها بعجلة آراء بعض الروائيين العرب التي استقاها في المجلد من الغلاف الخارجي للطبعة الثانية لـ "مجنون الحكم".

ومن حسن حظ رواية "مجنون الحكم" أنها شكلت متنا تناوله بالدرس والتحليل بعض منجزَي أطروحات دكتوراه الدولة، وهي تشهد إقبالا أكاديميا متزايدا من قبل منجزَي أطروحات الدكتوراه في مواضيع تتمحور حول علاقة الروائي بالتاريخي، في الرواية المغربية والعربية بوجه عام.

١ - تخييل التاريخ :

تقدم "مجنون الحكم" نفسها للقارئ بصفتها رواية في التخييل التاريخي^(٣)، لتتضاف بذلك إلى قائمة الأعمال الروائية العربية التي "توسلت بالتاريخ لتشييد التجربة التخيلية ولإثراء قيمها الرمزية، والبحث عن إمكانيات لنحت طرائق مستجدة في السرد والكتابة الحكائية"^(٤).

ويترجم اختيار حميش للأسلوب التراثي في الكتابة الروائية^(٥)، اقتناعه بأن علاقة الروائي العربي بالتراث "ضرورة حتمية تحميه من ممارسة حدائث مهزوزة أو عدمية

(١) محمد معادي: جمالية التأويل و التلقي في الخطاب القصصي و الروائي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، نطوان، ط١، ٢٠٠٠.

(٢) نفسه، ص٤٧.

(٣) انظر النصفحة الداخلية من "مجنون الحكم".

(٤) محمد علوط، م.س، ص٢٨.

(٥) تعزز هذا الأسلوب بصور روايته "العلامة" (١٩٩٧) التي تتخذ من سيرة ابن خلدون موضوعا لها. والجدير بالذكر أن سنة صدور "العلامة"، شهدت ولادة كاتب مغربي آخر تميز في مجال التخييل التاريخي، فالحداثة

سائبة من جهة، ومن تسطيح النظرة إلى المعيش باختزاله فيما هو أني من جهة أخرى^(١). مما يفيد، أن "مجنون الحكم" رواية تعبر في نظر كاتبها عن مشروع جمالي، محمل بقلق أسئلة الكتابة والوجود والواقع في ارتباط الحاضر بالماضي.

ونرى، في هذا السياق، أن الدراسة الرصينة للمفاعل النصي في "مجنون الحكم"، هي وحدها القادرة على مناقشة علاقة الروائي المغربي المعاصر بترائه السردية ضمن الإشكالية الثقافية العربية العامة، التي يشكل التعامل مع التراث إحدى قطبيها. خاصة وأن كثيرا من الأصوات الثقافية في مختلف البلدان العربية، تنادي بضرورة ربط الصلة إبداعيا بالتراث السردية العربي للحد من سلبات محاكاة الأسلوب الغربي في الكتابة الروائية، محذرة في الآن نفسه من صعوبة المهمة ومن مخاطر الانزلاق في حالة عدم تحصن الروائي العربي بوعي عميق بعدم وجود أسلوب بريء، وبمعرفة ورؤية شاملتين ينطلق منهما في تعامله مع النبع الماضوي الممتد.

٢ - انبهار غير مشروط :

شكلت رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني مرجعية موحدة لمجمل النقاد^(٢) الذين تناولوا "مجنون الحكم"، ومن نافلة القول التذكير بما حظيت به رواية الغيطاني من حفاوة وتقدير نقدي ببلادنا، إلى الدرجة التي أصبحت فيها هذه الرواية قاسما مشتركا بين كل دارس للمفاعل النصي في الرواية العربية أو مهتم بظاهرة التأصيل فيها، بل إنها شكلت بالنسبة لبعض النقاد متنا غنيا اشتغلوا عليه في أكثر من مؤلف^(٣).

التراثية في نظر البيبوري بلغت نضجها في روايات أحمد التوفيق الآتية: "جارات أبي موسى"، و"شجيرة حناء وقرمز" (١٩٩٨) والسيول (١٩٩٩) و"غريبة الحسين" (٢٠٠٠) (انظر في هذا الشأن مقاله: "الرواية العربية في المغرب" م.س.).

(١) بنسالم حميش: ثقافة الرواية (شهادة)، مقدمات، عدد ١٣، ١٩٩٨، ص ١٢٣.

(٢) نشير في هذا السياق، إلى أن بعض الدراسات قللت من قيمة السبق المشرقي في مجال التخيل التاريخي، حينما اعتبرت بأن أوجه التفاعل النصي في "مجنون الحكم" تتمثل أساسا في محاولة تأسيس كتابة سردية جديدة تتجاوز الأشكال السردية التي استلهمها الروائي العربي من تراثا التاريخي (انظر على سبيل المثال خالد الوردغي، النص الروائي المغربي واشتغال التراث السردية، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف عبد الحميد عقار ومحمد الدغومي، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٢-٢٠٠١، ص ١٢٢).

(٣) تحضر رواية الزيني بركات في مؤلفات سعيد يقطين الآتية: "تحليل الخطاب الروائي" (١٩٩١) و"انفتاح النص الروائي" (١٩٨٩) و"الرواية و التراث السردية" (١٩٩٢).

لكن "الزيني بركات" لا تحضر علانية أثناء دراسة "مجنون الحكم"، سوى في حالتين :

أ - من أجل الاستدلال على نجاح حميش في توظيف عنصر من عناصر الخطاب السردي في تخيله الروائي.

ب - ومن أجل مناقشة الهدف الأساس من استلهم التراث في السرد العربي المعاصر.

على غرار "الزيني بركات" إذن، تعتبر رواية "مجنون الحكم"، بالنسبة للدارسين المغاربة^(١)، رواية جديدة تراثية أي نصا يتجنب المحاكاة بالاعتماد على لعبة التحويل التي توظف تقنية السخرية:

واستدعى (الحاكم) القواد والعرفاء، وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها، وقتل من ظفروا به من أهلها (..).

فاستمرت الحرب بين العبيد والعامّة والرعية ثلاثة أيام، والحاكم يركب في كل يوم إلى القرافة، ويطلع إلى الجبل ويشاهد النار ويسمع الصياح ويسأل عن ذلك، فيقال له: العبيد يحرقون مصر وينهبونها، فيظهر التوجع، ويقول : لعنهم الله! من أمرهم بهذا... (الرواية، (ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة)

في عشية اليوم الموعود كان الحاكم في جبله كالمجنون، يشبع الأرض خطوات وركلا، ويوجه نحو القسطاط إشارات التواعد والتهديد. وحين يكل ويتعب يتهاوى قاعدا، ويهمهم قائلا :

(١) انظر بالإضافة إلى مقالتي المبلود عثمانى ومحمد علوط :

- خالد الوردني: النص الروائي المغربي واشتغال التراث السردى، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف د. عبد الحميد عقار و د. محمد الدغموي، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص ١٢٢.

- عبد السلام أفلمون: الرواية والتاريخ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف د. أحمد اليبوري و د. محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

- عثمان باعسو: المكونات التراثية في الرواية المغربية، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف د. أحمد بوحسن، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

في هذه الليلة بين أحضان هذا الجبل :

سأسكر سكرة عالية غريبة،

أحب بها وأهوى نيراني الحبيبة.(الرواية، ص ١٨٥-٢٠٩)

إنها رواية تتأسس على مبدأ الحوارية : حوارية الأصوات والخطابات والأشكال والنصوص، حيث يفتح كل باب من أبواب "مجنون الحكم"، المعنونة بشكل تراثي (الباب الأول: من طلعات الحاكم في الترغيب والترهيب، الباب الثاني: في المجالس الحاكمة،...)، بنص تاريخي مواز يتفاعل بصفته خطاب التاريخ مع خطابات متعددة: الخطاب الديني(القرآن الكريم والحديث)، وخطاب الأصوليين والمتكلمين والفلاسفة والتصوف والمثل والشعر ومحكي الذاكرة الشعبية:

ونظرت ست الملك في أمور الدولة بعد قتل الحاكم أربع سنين، أعادت الملك فيها إلى غضارته، وعمرت الخزائن بالأموال، واصطنعت الرجال (...). (ابن الصائبي، كتاب التاريخ، المذبل به على تاريخ ثابت بن سنان)

هكذا تولد لدى ست الملك عزم عارم على طلب الإنقاذ والخلاص، مدفوعة في ذلك بروى منامية : كانت تظهر لها فيها فاطمة الزهراء، وهي توصيها بدولتها خيرا، وتقول بالتوصية إلى أن يطل الفجر بسدوله الذهبية، فتغيب في الأفق المشتعل بالتباشير، مخلقة في ثناياه حزامها المقدس" (الرواية، ص ٢١٣-٢١٩).

ويرتكز هذا التفاعل على تعدد الرؤى وتباينها من جهة، وتعدد صيغ الخطاب الروائي مع هيمنة صيغ العرض التي تميز الرواية التاريخية الجديدة من جهة أخرى:

وما إن بزغ الصبح حتى خرج الشيخ على قومه مهللا مكبرا، وخاطبهم :

- أبشروا يا قوم! فالرجل بين ظهرائنا هبة من الله إلينا. لقيه أبو ركوة، واسمه الوليد من ذرية هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الناصر سليل الدوحة، الأموية (...)

وما إن انتهى الشيخ من كلامه حتى برز أبو ركوة إلى جنبه

(..) وقال بصوت متهدج متأثر :

- يا عرب بني قرة، يا أماجدا! الحق ما فضحني به هذا

الشيخ الوقور (الرواية، ص ١٠٤)

وإذ يشيد قراء "مجنون الحكم" بهذه الطريقة في الكتابة التي أعطت الأولوية للنص الروائي على التجربة التاريخية، وحولت بنية الرواية إلى بنية مجردة ذات طابع كوني إنساني بتركيزها على بنية زمنية معقدة^(١)، يرون في المقابل، أن قيمة "مجنون الحكم" تكمن بالأساس في راهنيتها، ومخاطبتها للمتلقي ب خطاب له علاقة بواقعه المعاصر. وفي هذه النقطة (أي الترهين الإيديولوجي) تلنقي أيضا "مجنون الحكم" مع "الزني بركات"، فهما ترويان معا مأساة كثير من بلدان العالم الثالث من خلال مأساة مصر.

نستنتج مما سبق، أن إعجاب قراء "مجنون الحكم" بهذه الرواية إعجاب غير مشروط، فباستثناء انتقادين سريعين وجههما بعض النقاد لفنية الرواية، و نجملها في :

أ- ضعف المستوى الدرامي، استنادا إلى الباب الثالث من الرواية المعنون ب "زلزال أبي ركة الثائر باسم الله"^٢.

ب- وتوقف نفس الكتابة لدى المؤلف في آخر مقطع سردي من الرواية، وإقحامه لخطابين صغييين منقولين لانتهاء متواليه السرد^٣ كما يتضح من هذا المثال :

لم تمض على وفاة ست الكل سنة حتى كان المصريون، على عهد الظاهر لإعزاز دين الله، منهمكين في إخراج كل مكبوتاتهم ومطاردة مخاوفهم ومضغوطاتهم (..) ومن ذلك مثلا : " أنه كان ثالث فصيح النصارى (..) واختلط الرجال بالنساء وهم يعاقرون الخمر" (اتعاط الحنفا).

وفي سنة ثمان عشرة شرب الظاهر الخمر... (نفس المرجع والخطط للمقريزي)، ومات الظاهر للنصف من شعبان سنة سبع وعشرين وأربعمائة عن اثنين وثلاثين سنة إلا أياما" (الخطط). (الرواية، ص ٢٤٣-٢٤٤)

(١) محمد معادي، م.س.، ص.٤٨.

(٢) محمد علوط، م.س.، ص.٣٠.

(٣) محمد معادي، م.س.، ص.١٢٤.

تتفق القراءات التي اطلعنا عليها، على أن رواية حميش رواية ناجحة بكل المقاييس. فهي تترجم بالنسبة للنقاد المغاربة قدرة المثقف المغربي على ابتداع عالم حكاوي على درجة عالية من التعبيرية والإيحائية، عالم مرتبط بترائه وبمتطلبات واقعه، ويمتلك تبعا لذلك القدرة على محاوره "المأزق الذي وصلت إليه تجربة الحداثة في إطارها الغربي في مجال الإنتاج الروائي"^(١).

(١) أحمد الليبوري: الرواية العربية في المغرب، م.س.، ص. ٤٤٩.

إن أول ما أثار انتباهنا، ونحن نقرأ الأطروحات والدراسات المغربية التي اهتمت برواية "مجنون الحكم"، هو عدم رجوع الدارسين إلى المصادر التاريخية التي اعتمدها حميش - فما بالنا بالتالي لم يعتمدوها - لتجميع أجزاء صورة الحاكم بأمر الله (مثلا: "الخطط" للمقرئزي، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن ياسر، و"صلة تاريخ أوتيا" ليحيى بن سعيد الأنطاكي). ولتوضيح هذا الأمر، سنركز على أطروحة عبد السلام أقلمون بعنوان "الرواية والتاريخ"، لأنها تعتبر في نظرنا من أكثر الدراسات - التي اهتمت بالمتفاعل النصي في "مجنون الحكم" - رصانة إلى حدود كتابة هذه السطور.

بذل الباحث مجهودا كبيرا لدراسة التفاعل النصي في "مجنون الحكم"، حيث حرص على كشف النظام الذي اختطه حميش في توظيفه للوقائع التاريخية تخييليا. واستادا إلى عناصر هذا النظام التي تتمثل بالنسبة إليه في آليات التكرار والتفصيل والتמיד، استنتج الباحث أن رواية "مجنون الحكم" ليست في نهاية المطاف "غير فصول تقوم بتوسيع العتبات (النصوص التاريخية) حكايا ودلائيا، بينما شكلت العتبات بنية اختزالية لعبت دور خلفية حكاية مصاحبة لفصول الرواية"^(١). مما يعني، أن "مجنون الحكم" رواية استلهمت مادتها - كما سبقت الإشارة إلى ذلك- مما دون في مجموعة من الكتب والمصادر التاريخية عن شخصية الحاكم بأمر الله، وعملت على توسيع هذه المادة حكايا وهي مشدودة إلى "حقائق التاريخ" كما أوردتها الكتب المعتمدة. وحينما لم تسعها هذه الكتب، لجأت إلى آلية التوليد من خلال الاستعانة بالافتراض التخيلي بما يتلاءم ومنطق الحكيم. وقد ملأ حميش بواسطة هذه الآلية فراغات التاريخ وسود بياضاته لتكتمل صورة الحاكم بأمر الله، كما صورت أهم أجزائها المصادر التاريخية:

(١) عبد السلام أقلمون، م.س.

"وكان سبب بغى الحاكم في جميع ما يقصده من هذه الفعال العجيبة -المتضادة التي تقوم في نفسه ويفعلها شينا بعد شيء- صنف من سوء المزاج في دماغه، أحدث له ضربا من ضروب المانخوليا وفساد الفكر منه منذ حدائته (..). واحتاج في مداواته منه -مع ما كان يعالج به- إلى جلوسه في ذهن البنفسج وترطيبه به" (يحيى بن سعيد الأنطاكي، صلة تاريخ أوتيا)

(..)

في ليلة من ليالي صيف سنة تسع وتسعين وثلثمائة، كان الحاكم يقيم في منزل خلوته بمنظرة السكر، وقد لبى نصيحة طبيبه النصراني بن نسطاس بالجلوس في جفنة ذهن البنفسج وشرب النبيذ (..) هذا الليل الصيفي لا يميزه من حيث الظاهر شيء عن باقي ليالي الفصل (..) لا تألق لهذا الليل ولا تعريف له إلا بحال الحاكم وفي معجم إدراكه وفيض الخطرات القهرية عليه:

(..)

- الرأس الطفل ومأساته، انشقاق الرأس وتاريخه: خريطتان لتأليف المحنة، محنة الامعان والاتيان في ركب المشقة..

(..)

- قضية القضايا: تغيير الدنيا! محبة التغيير: الاندفاع نحو فك الارتباط بين الذات والقمع والخاصة" (الرواية، ص ٦١-٦٦).

والملاحظ، أن الباحث لم يناقش نوعية المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الروائي في كتابته، وهي في المجمل مصادر معارضة للدولة الفاطمية ومتأخرة عن حقبتها. مما يجعلنا نستنتج، بأن المجهود الذي بذله في دراسة التفاعل النصي في "مجنون الحكم"، لم تسنده الحفريات التاريخية اللازمة في عصر الحاكم والعصور الموالية له. فإذا كانت كتابة "مجنون الحكم"، قد تطلبت من حميش، كما صرح بذلك، القيام ببحوث تاريخية حول الحاكم بأمر الله وحول العهد الفاطمي تعميما^(١)، فإن دراسة التفاعل النصي في هذه الرواية دراسة رصينة تستهدف المساهمة في تطوير النوع الروائي ببلادنا، تتطلب من الدارس القيام ببحوث تاريخية موازية تشمل المصادر التي اعتمدها الروائي وتلك التي

(١) بنسالم حميش، م.س.، ص ٢٤.

أغفلنا. لأن هذه البحوث هي التي ستؤدي بالدارس، ولا شك، إلى طرح الأسئلة المناسبة على الصورة التي رسختها الرواية. عن الحاكم بأمر الله بواسطة آلية التوليد.

لم يفت دارسي رواية "مجنون الحكم"، تسجيل التوازي الموجود فيها ما بين الخطابين النثري والشعري :

- مولاي، وهل أضمن تاريخي في باب أبي ركوة ما نسبته
إليه من أبيات طلبت من شاعرك محمد بن عاصم نظمها، وكلها في
طلب عفوك ومغفرتك؟

- اذكر شيئا يسيرا منها حتى أرى.

- هي قصيدة طويلة، لكنني أجتزئ منها مقطعا صغيرا معبرا:

فررت فلم يغن القرار ومن يكن مع الله لم يعجزه في الأرض هارب
ووالله ما كان الفرار لحاجة سوى فزع الموت الذي أنا شارب
(الرواية، ص ١٩٧)

لكن أحدا منهم لم يلتفت، وهو يأتي على ذكر الأبيات الشعرية المتضمنة في الرواية، إلى أن "مجنون الحكم" كانت في البداية قصيدة شعرية^(١). ويمثل تحويل النص الشعري إلى رواية، في العمق، انعطافا كبيرا في مسار فعالية من فعاليات المشهد الثقافي المغربي، ودليلا إضافيا على المكانة التي أصبحت تحتلها الرواية في بلادنا بصفتها نوعا قادرا على اعتناق أسئلة المجتمع والثقافة والفكر:

لقد كان حميش يؤمن أثناء كتابته قصيدة ضمنها ربع قرن من حكم الخليفة الحاكم بأمر الله، "بأن المخيال العربي هو مخيال القصيد بالأساس، وبأن الرواية فن صعب المراس ودخيل على الثقافة العربية"^(٢)، إلا أن مجموعة من العوامل ساهمت في أن يعيد هذا المفكر النظر في علاقة الثقافة العربية الأصلية بالفن الروائي، وفي أن يتبنى الرواية

(١) ألقى حميش هذه القصيدة بمهرجان شفشاون سنة ١٩٨٢.

(٢) بنسالم حميش، م.س. ص ١٢٧.

شكلا للتعبير بصفتها "أقدر الأجناس على تفجير طاقات المخيلة و إمكاناتها"^(١)، و تتجلى هذه العوامل في نجاح نجيب محفوظ عالميا، و تراجع مكانة الشعر في العالم العربي أمام زحف الرواية من جهة، وفي إدراك حميش لانفتاح النوع الروائي واستيعابه للشعر والفلسفة والتاريخ، من خلال قراءته لأعمال روائيين كبار أمثال دوستوفسكي ونيوكوس كازانتساكيس من جهة أخرى.

(١) نفسه، ص ١٢١.

تتفق الدراسات التي تناولت رواية "مجنون الحكم"، على أنها رواية أسست اختلافها بنائيا عن التراث الروائي الغربي الذي تستوعب معايير وأسسه^(١).

وبهذا تعتبر "مجنون الحكم" إضافة نوعية للرواية المغربية ساهمت في إغناء الساحة الروائية المغربية بهذا الضرب من الابداع — الذي يوظف شخصيات تاريخية، تتخلى تدريجيا عن انتمائها التاريخي لتمرير خطاب إيديولوجي يتعلق بالأوضاع الراهنة^(٢) — معززة بذلك سعي النماذج الروائية العربية — التي سبقتها إلى تبني هذا الأسلوب — إلى تطوير الرواية العربية عن طريق مد الجسور بين الحاضر والماضي بواسطة الابتكار واستلهام التراث مضمونا ومعمارا روائيا متميزا.

(١) إن ما حذا بروجر ألان إلى ترجمة روايتي "مجنون الحكم" و"العلامة" إلى الانجليزية، اختلاف أسلوبهما عن أسلوب الرواية في الغرب.

(٢) أحمد البيوري، م.س.، ص ٤٤٥٩.

استنتاجات عامة

تشكل الروايات المغربية المدروسة، في المجمل، علامات بارزة في مسار الكتابة الروائية ببلادنا، وتمثل عبر توظيفها لآلية التدارك جزءاً من ثقافة ما بعد الاستعمار الايجابية.

تترجم هذه الروايات^(١)، على مستوى الموضوع الروائي، الهم الثقافي والاجتماعي الذي يشغل كتابها الفاعلين في الغالب داخل مجالات حساسة (سياسة، صحافة، تدريس: فلسفة التاريخ، فلسفة، نقد أدبي...)، حيث تتناول الخيبة الحضارية ومسألة الهوية من زوايا مختلفة، وتطرح مجموعة من الأسئلة على الوضع الراهن المزري على كافة المستويات بالاستناد إلى علاقة الذات بحاضرها وبماضيها، وبالأخر شقيقاً وغريباً.

أما على مستوى الشكل الروائي، فإن هذه الروايات تترجم وتختزل في أن رحلة الإبداع الروائي المغربي منذ أن استطاع، مع رواية "دفا الماضي"، تحقيق نسبة مقبولة في تمثل ضوابط النوع الروائي في نهجه التقليدي باحتذاء النموذج المشرقي، إلى أن أعلنت بعض النصوص الروائية تحكمها في الصنعة الروائية واستيعابها لجذلية الخاص والعام في مجال الكتابة الروائية، وذلك باستثمارها لجزء من الروافد الثقافية المغربية والعربية المتعددة من جهة، وبوصل إبداعها بالإنجازات الغربية والمشرقية من جهة أخرى.

تندرج مجمل هذه الروايات إذن، ضمن الإنجاز الروائي المغربي الذي يستهدف خلق نوع من التمايز، وهو إنجاز ما يزال - رغم الصحوّة التي يعرفها - في حاجة إلى مزيد من الجهد ليتمكن من تشكيل مجموعات نصية متجانسة تسير وفق خطاطة تطور منتظمة، غير أن سعي هذا الإنجاز للحاق بالركب العربي والعالمي بواسطة آلية التدارك، وإصراره على إثبات الذات عن طريق الابتكار والانتصار للذاكرة الجماعية بإعادة كتابة جزء من التاريخ المغربي الرسمي وغير الرسمي في إطار بحثه عن موضوع خاص به، كل هذا يجعلنا لانتفق مع الرأي الذي ينفي عنه هويته المغربية، بدعوى عدم استكشاف الرواية المغربية بوجه عام للوجود المغربي في أبعاده الإثنية والتاريخية والثقافية الشعبية.

(١) بما فيها رواية "بيضة النيك" التي ناقض فيها الإنجاز المنطلق النظري.

إن هذا الرأي، الناتج ولاشك عن غيرة وطنية على الانتاج المغربي، يتجاهل صعوبة المهمة داخل نسق ثقافي قمع فيه الوسواس السياسي مقومات تميزه منذ قرون عديدة، ولم يساعد فيه النقد الرواية المستحدثة مساعدة فعالة على القيام بالحفريات المعرفية والفنية اللازمة.

لقد اصطدمت الرواية المغربية، في بداية مسيرتها المتأخرة، بضعف حيلة المتلقي الذي كان يعتمد على حسن نيته في قراءته لها، أما في مرحلة لاحقة فقد حاصر المتلقي المغربي الإنتاج الروائي برغبته الملحة في أن يؤدي دورا أنيا يخدم هذه الإيديولوجية أو تلك، في مغرب كان ينظر متفقوه إلى الأدب باعتباره وسيلة سياسية. وعوض أن يساعد النقد الرواية المغربية في أن تسرع الخطى كما كان يظن، وضعته نماذجها الجادة المتمردة وجها لوجه أمام تناقضاته، وكشفت حقيقة الدور الذي تؤديه المؤسسة الجامعية، من منطلق ارتباط النقد الأكاديمي بالجامعة. فقد كان التلقي الأكاديمي للإنتاج الروائي، فرصة لاستعراض مبادئ النظريات المفصلة عن أسسها المعرفية، والمنقاة بما يتلائم والمتطلبات الظرفية.

إلا أن هذا الواقع لاينفي وجود أقلام تستوعب الأسس الفلسفية للنظريات النقدية المختلفة، وتدرك في نفس الآن طبيعة المناقشة بين الشرق والغرب في مجال النقد - وهي نفسها الأقلام التي يستند إليها المشاركة للقول بوجود مدرسة نقدية مغربية متطورة - مما يشكل الخطوة الأولى في مسيرة التعامل البناء مع الإنتاج الروائي المغربي، والذي يتطلب إلى جانب تحديد وظيفة الكتابة الروائية والأهداف المتوخاة منها، البحث عن الكيفية الملائمة لقراءة النصوص من خلال مساهمة الركب النقدي العالمي، دون الوقوع في مأزق التعارض ما بين الخطاب ووسائله.

استنادا إذن إلى طبيعة الإنتاج الروائي المدروس وإلى كل مقومات تواجهه، بما في ذلك المكونات الداخلية، واستنادا أيضا إلى طبيعة التلقي النقدي وأهدافه وشروطه، نستنتج بأن النسق الأدبي المغربي الحديث (ممثلا بالإنتاج المكتوب) نسق تشكل في المجمل من خلال التآثر والتفاعل القويين مع المشرق والغرب. غير أن هذا النسق الأدبي، الذي قدر له أن يجد نفسه دائما بين قوتي جذب تتفوقان عليه، يطمح إلى أن يحقق تمايزا يغني النوع الروائي العربي والعالمي، بواسطة محاولات الاستيعاب الأخيرة التي يعبر عنها التلقي

النقدي من جهة، ومحاولات إجادة الصنعة التي تعبر عنها مجمل الإنتاجات الروائية المدروسة من جهة أخرى. فإل ستساهم الترجمة بشكل من الأشكال في الدفع سريعا بعجلة هذا الطموح، في عصر أضحت فيه المراكز القديمة هوامش جديدة تصارع بدورها - مع الفارق مقارنة بالهوامش القديمة - من أجل رد الاعتبار لثقافتها، في ظل عولمة جوهرها سيادة عنصر قوي يفرض نفسه نموذجا عالميا مطلقا بتبنيه لثقافة هجينة روحها غربية، يقدمها من منطلق إمبريالي بوصفها حضارة القرية الصغيرة/الإمبراطورية الكبيرة؟.

الباب الثاني

الرواية المغربية المترجمة

تعدد الأفاق والمشاريع وواقع الإنجاز.

الفصل الأول

خطاب العتبات الخارجية

المبحث الأول

الذات المنتجة / المرسلة / المتلقية.

إن أول ما يثير الانتباه في عملية ترجمة المتن المدروس إلى الفرنسية، هو حجم الوساطة المغربية :

الرواية	المترجم	دار النشر
الخبز الحافي Le pain nu	الطاهر بن جلون	Librairie F. Maspero ^(١) (1980)
دفنا الماضي Le passé enterré	فرانسيس كوان (Francis Gouin) بمساعدة برترن كوتوريي (B.Couturier) وفرانسواز كرامبون (F.Crampon)، مع الاستعانة بترجمة محمد بن جلون تويمي للفصل الواحد ولعشرين من الرواية ^(٢) .	Okad (1987) Publisud (1990)
لعبة النسيان Le jeu de l'oubli	عبد اللطيف غويرغات بمساهمة إيف غونزاليس كيخانو (Yves Gonzalez (Quijano).	Actes Sud/Eddif (1993)
عين الفرس L'œil de la jument	ف.كوان مع الاستفادة من اقتراحات عزيزة بناني ^(٣) بخصوص ترجمة بعض مقاطع الرواية.	Wallada (1993)
الغربة L'exil	كاترين شاريو (Catherine Charruau).	Sindbad/Actes Sud (1999)
الضوء الهارب Lumière Fuyante	ك.شاريو بمشاركة المؤلف.	Actes Sud/Eddif (1998)

(١) نعتت في هذه الدراسة على طبعة دار لوسوي (Le seuil)، الناصرة سنة ١٩٩٧.

(٢) انظر: Mohamed Ben Jelloun 'Touimi, Abdelkbir Khatibi et Mohammed Kably :
Ecrivains
Marocains du protectorat à 1965. Paris, Sindbad. 1974.

(٣) مديرة سلسلة "آداب وفنون"، التي صدرت ضمناً ترجمة "عين الفرس" عن دار النشر ولادة.

Le Fennec (1996)	سعيد أفولوس.	بيضة انديك L'œuf du coq
Le Serpent à plumes (1999) Afrique Orient (2000)	محمد سعد الدين اليميني.	مجنون الحكم Calife de l'épouvante

وإذا أخذنا بعين الاعتبار، المجهود الذي بذله محمد برادة ليحظى بمساهمة إيف غونزاليس كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، واقتراحه كاترين شاريو مترجمة "للضوء الهارب"^(١)، نحصل على نتيجة مفادها ضالة اهتمام المترجمين الفرنسيين ودور النشر الفرنسية بالإبداع الروائي المغربي، مقابل سعي المبدع والوسيط المغربيين^(٢) إلى التعريف به. ولا يؤثر في هذه النتيجة كون فرانسيس كوان، مثلا، قد ترجم بالإضافة إلى روايتي "دفنا الماضي" و"عين الفرس"، السيرة الذاتية "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون (١٩٩٢)، وروايتي "جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق و"حديث العتمة" لفاطمة البيه (٢٠٠٢).

إن جل الأعمال الإبداعية المغربية المترجمة إلى الفرنسية، تحمل توقعات مترجمين مغاربة - فرادى في الغالب وبمساعدة بعض المترجمين الفرنسيين المستقطبين أحيانا- بما في ذلك أعمال بعض كتابنا المشهورين خارج الحدود الوطنية، ونخص بالذكر محمد شكري الذي يرتبط اسمه كمؤلف أيضا باسم المترجم المغربي محمد الغولابزوري.

(١) هذا ما أخبرنا به م.برادة، في حوار أجريناه معه بخصوص ترجمة إيداعه إلى الفرنسية (مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١). والجدير بالذكر أن الشاعر عبد الله بنفوري، هو من تكلف في البداية بترجمة "الضوء الهارب"، إلا أن أسلوب بنفوري في ترجمة بعض مقاطع الرواية، لم ينل رضى دار النشر الفلك.

(٢) أبدى المترجم الإسباني فيديريكو أربوس (مترجم "مجنون الحكم" إلى الإسبانية)، ومدير معهد ثرفانتس بالدار البيضاء، نفس الملاحظة بخصوص ترجمة الأدب المغربي إلى الإسبانية، فأغلب المترجمين لأساتذة مغاربة.

(انظر، Federico Arbos : Projets en cours des institutions espagnoles sur la traduction des

auteurs marocains et espagnols, P186, in : " وآية استراتيكية ؟ " سلسلة ندوات، منشورات وزارة الثقافة، (٢٠٠٣).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الوضع لا يقتصر على الأدب الروائي المغربي، بل إنه يشمل آداب معظم البلدان العربية^(١). مما يعني أن استفادة الرواية العربية والأدب العربي تعميما من جائزة نوبل — التي تم اعتبارها في البداية بركة على العالم العربي بأسره — استفادة محدودة رغم أهميتها ولا تتجاوز، سوى في حدود ضيقة أو لأسباب سياسية وتجارية، أعمال كبار الروائيين المشاركة وعلى رأسهم المصريين^(٢). ومن يدري، فقد يستطيع الروائي الليبي إبراهيم الكوني — الذي يمثل أحد استثناءات هذه القاعدة — أن يعيد التوازن إلى صورة المركز والهوامش القديمة، إن هو حصل مستقبلا على جائزة نوبل التي ترشحه لها مجموعة من الدوائر الأوروبية عن مجموع أعماله المترجمة إلى عدد من اللغات الأوروبية.

نخلص إذن، إلى أن الجائزة التي نالها محفوظ قد دشنت بالفعل، بداية تفعيل فك الحصار عن العالم العربي، الذي ظلت ثقافته لسنين طويلة حكرا على المستشرقين بمنطلقاتهم الإيديولوجية المشكوك فيها، وممثلة على مستوى الإبداع بالكتاب الفارسي الأصل : ألف ليلة وليلة، إلا أنها ضربت حصارا جديدا على الأدب العربي الحديث، يتمثل في تركيز دور النشر الغربية على الأسماء العربية الكبيرة ضمانا للربح، الشيء الذي يكرس تراثية الإنتاج في البلدان العربية.

ونميل إلى الاعتقاد، في هذا السياق، بأن الصورة التي ترسخت في الوسط الثقافي الفرنسي عن نوع العلاقة التي تربط فن القص المغربي الحديث بنظيره المشرقي، تلعب دورا لا يستهان به في ما نلاحظه اليوم من قلة اهتمام المترجمين والناشرين الفرنسيين بالإبداع السردى المغربي. ولعل أبلغ مثال يترجم هذه الصورة، الجزء الأول من أول

(١) نمثل للأمر بالجهود التي تبذلها المترجمتان الجزائريتان أحلام مستغانمي وزينب لواج للتعريف بالأدب الجزائري المكتوب بالعربية.

وتجدر الإشارة إلى أن الأديب الروائي المصري كان يعيش - قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل - نفس الوضع الذي يعيشه اليوم، مع الفارق، الأدب الروائي العربي الذي ينتج خارج المركز. فلم يكن بالإمكان مثلا ترجمة رواية من مستوى "الزيتوني بركات" لجمال الغيطاني سنة ١٩٨٥، لولا وساطة جمال الدين بن الشيخ لدى ميشيل شوكيفتش (M. Chodkiewicz) الذي كان آنذاك مديرا لدار لوسوي (Le Seuil).

(٢) انظر في هذا الصدد : - Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, département de traduction et de coopération, le Caire, 1990.

- Europe (littérature égyptienne). N°786, Octobre 1994. وانظر أيضا :

أنطولوجيا للأدب العربي المعاصر^(١)، تصدر باللغة الفرنسية. إذ لم يتضمن هذا الجزء المخصص في النصف الأول من ستينيات القرن العشرين للسرد العربي وانحافل بالإنتاج السردى المشرقى، الروائى والقصى، سوى أقصوصة مغربية واحدة لعبد الجبار السحيمى بعنوان "في المدينة"^(٢) (Dans la ville)، قدمت للقارئ باللغة الفرنسية^(٣)، على أساس محاكاتها للنموذج القصصى المصرى^(٤).

وإذا كنا نرى من جهتنا بأن الكتابة السردية المغربية بالعربية، لم تكن قد وصلت ساعتها - بخلاف تلك الصادرة بالفرنسية^(٥) - إلى مرحلة النضج مقارنة بالكتابة السردية المشرقية، نرى في المقابل بأنه كان بالإمكان الاستشهاد بنماذج مغربية أكثر استيعابا لمقتضيات السرد القصصى أو الروائى، مثل السيرة الذاتية "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون (١٩٥٧)، التي كان عليها أن تنتظر ما يناهز خمسا وثلاثين سنة ليتم الالتفات إليها من قبل المترجم الفرنسى المغربى المولد والنشأة فرانسيس كوان (١٩٩٢).

في نهاية السبعينيات -أي في الفترة التي كثفت فيها دار سندباد جهودها في سبيل التعريف بالأدب العربى الحديث ممثلا في مجمله بالأدب المصرى- ستقدم مجلة "أوروبا"^(٦) تشكيلة من الأقصوصات المغربية مترجمة إلى الفرنسية بعيدا عن منطق التأثير والتأثر، إلا أن هذه الخطوة الهامة في تاريخ ترجمة الإبداع السردى المغربى إلى الفرنسية، لا تدل على حدوث تطور في نظرة الفرنسيين إلى هذا الإبداع، لأنها ما كانت لتتم لولا المساهمة الفعالة لاتحاد كتاب المغرب من جهة، ولولا الجهود التي بذلها مجموعة من الكتاب المغاربة لترجمة أغلب النصوص القصصية التي وقع عليها الاختيار من جهة أخرى. مما يفيد، أن عدد "أوروبا" المخصص للأدب المغربى الحديث والزاهر

(١) Anthologie de la littérature arabe contemporaine, le roman et la nouvelle, par Raoul et Laura

(٢) نشرت في بيروت سنة ١٩٦١.

(٣) نستعمل هذا التعبير لأنه يشمل القارئ الناطق بالفرنسية سواء أكان فرنكونيا أم لا. حيث نميز بين نوعين من القراء المجيدين للفرنسية، نوع نطلق عليه تعبير "فرنكوني" استنادا إلى الإيديولوجية الفرنكونية المراد ترسيخها، ونوع مناهض للتوجه الفرنكوني رغم نطقه باللغة الفرنسية وإجادته لها.

(٤) Anthologie de la littérature arabe contemporaine, Op.cit., P364

(٥) نخص بالذكر روايات إدريس شرايبي وعلى رأسها "الماضي البسيط" (١٩٥٤).

(٦) انظر العدد الخاص عن الأدب المغربى من مجلة : Europe, Juin-Juillet, 1979

بقصص تعكس "الحداثة القصصية" في مغرب السبعينيات، ما كان ليرى النور لولم تقم "الذات المغربية" بدور المرسل الوسيط، الذي يريد لوساطته أن تملأ فراغا وأن تساهم في تحفيز القارئ بالفرنسية على الإقبال على الأدب المغربي المكتوب بالعربية.

بعد صدور عدد "أوروبا" عن القصة المغربية، عرف الإنتاج الروائي والقصصي طفرة نوعية في المغرب، حيث ظهرت أقصوصات وروايات استوعب مؤلفوها ضوابط الكتابة القصصية والروائية فعملوا على تشكيل فرادة عربية مغربية في السرد. إلا أن هذا التطور لم يثر انتباه المترجمين الفرنسيين ومستشاري دور النشر الفرنسية. ففي مجال الرواية -وهو المجال الذي نخصه بالاهتمام في هذه الدراسة- اهتمت زوجة الناشر فرانسوا ماسبيرو "بالخبز الحافي" لمحمد شكري بفضل ترجمتها الانجليزية^(١)، وترجم ف.كوان رواية تقليدية (دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب) بعد سنوات عديدة من ترجمة رواية "الخبز الحافي" إلى الفرنسية. مما يؤكد بأن أحدا ما كان ليعترف بنا، لو لم نفعل شيئا من أجل ذلك.

يعتبر إذن هاجس التعريف بالذات وفتح آفاق مستقبلية للإنتاج السردى المغربي، البوتقة التي انصهر فيها "الوسطاء"^(٢) المغاربة فحولت عملهم الفردي إلى عمل جماعي. غير أن ما نقصده بالعمل الجماعي ههنا، لا يتمثل في بلورة استراتيجية خاصة للإرسال والعمل وفق خطة جماعية محكمة تضع نصب عينيها تعديل ميزاننا الثقافي الخارجي على حد تعبير عبده عبود^(٣)، وإنما يمثل انطلاق الجهود الفردية من منطلق واحد تقريبا وصبها في نفس الاتجاه بأساليب مختلفة.

وقد بدأت هذه الجهود تعطي ثمارها نسبيا في الآونة الأخيرة، فحرص برادة مثلا على مساهمة كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، أدى إلى صدور هذه الرواية عن دار النشر Actes Sud التي كان كيخانو مديرا لسلسلتها الناجحة "عوالم عربية" (Mondes

(١) في نهاية السبعينيات، سوف تطلع زوجة الناشر الفرنسي الشهير، فرانسوا ماسبيرو، على نسخة من كتاب من أجل الخبز وحده' (بالإنجليزية) فتنبهر بموالمه الحكائية، وتفاعا بجسارته الأدبية غير المسبوقة (..) وتترج من ثم على زوجها ترجمته ونشره ضمن سلسله". (انظر حسن بحراوي : حلقة رواء طنجة، منشورات عكاظ، ٢٠٠١، ص ٧١).

(٢) استعملنا كلمة الوسطاء بدل المترجمين، لأنها أشمل وتتضمن مجبوبات المؤلفين أنفسهم.

(٣) عبده عبود: هجرة النصوص، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٢٢.

(Arabes). خطوة حالفها النجاح، حيث ستضم Actes Sud سنتين بعد ذلك دار سندباد، وهي من أكثر الدور الفرنسية المتخصصة في العالم العربي نفوذا في أوروبا، وإليها يعود الفضل في تهيئة نجيب محفوظ لجائزة نوبل. وعن سلسلة من سلاسل هذه الدار، التي تتمتع بشهرة كبيرة، صدرت ترجمة رواية "الضوء الهارب" من قبل شاريو، التي يبدو أنها أعجبت بالإنتاج الروائي المغربي فأقبلت بعد ذلك على ترجمة رواية "الغربة" لعبد الله العروي.

وقد ساهمت ترجمة كل من "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، ولا شك، في اهتمام مترجم من حجم ريشار جاكمون^(١) (R.Jacquemond) بالإنتاج الروائي المغربي، فترجم رواية برادة "مثل صيف لن يتكرر"^(٢) ضمن سلسلة "ذاكرات المتوسط"^(٣) "Mémoires de la Méditerranée" التي يديرها بنفسه. ناهيك عن بعض الترجمات الثنائية، وعن المختارات القصصية التي تصدر بين الفينة والأخرى^(٤)، وتحمل توقيعات مترجمين فرنسيين.

إنها البداية إذن، وهي بداية تطرح على المبدع المغربي تحديات كثيرة، لعل أولها وآخرها المضي قدما من أجل بلورة سرد عربي مغربي، يجمع بين الخاص والعام في فنية عالية المستوى لا ينال منها هاجس الترجمة. ذلك أن ما يتم اعتباره مطمحا الآن قد يصبح وبالا على الإنتاج الروائي المغربي، إذا لم يتم التفكير في ضبط ما نلاحظه حاليا من تسارع المبدعين المغاربة إلى توفير السبل لترجمة أعمالهم^(٥).

(١) يعتبر رجاكمون أحد أبرز المترجمين الفرنسيين المهتمين بالرواية العربية المشرقية (المصرية منها بوجه خاص)، وإليه يعود الفضل في تعرف دور النشر الفرنسية الكبيرة على كثير من الكتاب والمثقفين المصريين.

(٢) - Comme un été qui ne reviendra pas, Actes Sud, 2001.

(٣) يكتل الظهور ضمن سلسلة "ذاكرات المتوسط"، الانتقال إلى مجموعة من اللغات الأوروبية.

(٤) انظر على سبيل المثال :

-Des nouvelles du Maroc, Eds. Paris-Méditerranée, Coll. « A la ligne », 2000

(٥) نلاحظ هذا التسارع في مجالي الشعر والمسرح أيضا، انظر على سبيل المثال :

- Med Bennis : Vin (Deux séries de poèmes), Traduction collective à Royaumont, Eds. Toubkal/ Fondation Royaumont (France), 1999.

- Ahmed Tayeb El Alj : Joha et les pommes (pièce de théâtre), Trad. Par Ahmed Taïa Alaoui et Jean Luc Joly, Ed. Eddif, 2001.

- Muniam Al Faker : Rarement, Trad. Par Touria Ikhail, Marsam, 2002.

إن سعي المبدع المغربي، شأنه في ذلك شأن المترجم المغربي، إلى شد انتباه الآخر إلى الإنتاج الروائي المغربي المتميز أمر مشروع، بل ومطلوب، ما دام الهدف منه هو التعريف بهذا الإنتاج وفتح آفاق مستقبلية له. غير أنه يجب التنبه والتصدي في نفس الآن، لاحتمال تحول هذا الهدف لصالح شخص المبدع وبشكل قد يمس بأصالة الإنتاج المغربي. فالتوق إلى الترجمة في ظل "زمن الآخر"، قد يؤدي بالمبدع المغربي - على غرار بعض المبدعين العرب المهرولين نحو العالمية- إلى استحضار أفق انتظار القارئ الأجنبي أثناء الكتابة^(١)، فتكون النتيجة تكريس الاستلاب الحضاري عبر إنتاج أدب مرغوب فيه ومكرور، أي أدب تنتفي فيه خاصية الاختلاف التي تميز كل أدب أصيل لا يكون هاجس مبدعيه تسهيل عملية الترجمة على المترجم، أو مخاطبة القارئ باللغة التي تغريه.

والواقع أن الترجمة تتشد الاختلاف، وتحتفي بالنصوص التي تضيف وتجدد وتثأى عن الابتذال والتكرار سواء في المضامين أم في الأساليب^(٢). وفي هذا السياق يؤكد مدراء أعرق وأكبر الدور الفرنسية، أن الكتاب العربي عندما يكون ذا قيمة فنية عالية، ويجد مترجما جيدا يستوعب قيمته، فإنه يستطيع إيجاد جمهوره الذي قد يصل إلى ملايين الأشخاص إذا قامت دار النشر من جهتها بتذليل بعض الصعوبات وتسخير الحد الأدنى من وسائل الإعلام^(٣). مما يعني أن العمل الأدبي الأصيل، قادر على فرض نفسه ومخاطبة الانسان أينما كان، وأن النصوص العظيمة تتطوي بقدر معين على إمكانية ترجمة، كما ذهب إلى ذلك فالتر بنجامين.

(١) يقول عبد الفتاح كيليطو في هذا الصدد: "أكنت لي أستاذة مصرية أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل، فيعملون على تيسير مهمته باجتنايبهم مثلا التعبيرات والإحالات التي قد لا تتلاءم مع أسلوب لغة أخرى. إن الهدف البعيد في هذه الحالة ليس كتابة رواية ونشرها بالعربية، بل إصدارها مترجمة. وهكذا فأثناء صياغتها، تكون متطلعة إلى الانتقال إلى الإنجليزية أو الفرنسية، إنها مكتوبة حرفيا من أجل هاتين اللغتين". (ان تكلم لغتي، دار الطليعة، ٢٠٠٠، ص ٢٥).

(٢) من حسن حظ الرواية العربية أن كتابها المتميزين يعتبرون عملية الترجمة مشكلة خاصة بالمترجم، أما ما يخصهم هم بصفتهم مبدعين، فهو التفكير في إنتاج أدب متميز يكون تجذره داخل تربته سبيله إلى العالمية. انظر في هذا الشأن :

- Jamal Ghitani : Zayni Barakat, in : Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, op. cit., p 115.

(٣) انظر في هذا الشأن : Michel Chodkiewicz : Editer la littérature arabe traduite, Ibid., p

ولابأس من التذكير، أن هذه كانت حال النصوص العربية القديمة التي لم يخطر ببال مؤلفيها يوما- وهم يبنون حقيقة (حقائق) الذات العربية المسلمة المميزة لها عن غيرها في ظل التفاعل المكثف والقوي مع الآخر- إمكانية ترجمتها إلى لغات أخرى.

٢ - الذات القائمة بالترجمة :

باستثناء "دار ولادة" التي قدمت بعض المعلومات عن ف.كوان على متن غلاف ترجمة "عين الفرس"، ودار الفنك التي وضعت نبذة عن حياة س.أفولوس مترجم "بيضة الديك"، لم تضع دور النشر، التي تكفلت بإصدار الترجمات المدروسة، بطاقات تعريف تقدم من خلالها المترجمين المغاربة والفرنسيين إلى القارئ.

بل إن بعض هذه الترجمات، لا يحمل توقيعات المترجمين على الأغلفة الخارجية، كما ينص على ذلك قانون الفيدرالية الدولية للمترجمين^(١)، وإنما في الصفحات الداخلية الأولى وهو شأن ترجمات "دفا الماضي"، و"الخبز الحافي"، و"بيضة الديك". أما ترجمة رواية "مجنون الحكم"، فتحمل توقيع المترجم على ظهر الغلاف وليس على واجهته في الطبعة الباريسية (Le Serpent à plumes)، وفي الطبعة المغربية (أفريقيا الشرق)، استبدل الناشر اسم المترجم محمد سعد الدين اليمني، باسم المبدع خوان غويتصولو، كاتب تقديم الترجمة الإسبانية لرواية "مجنون الحكم"، نتيجة ضم هذا التقديم بعد تحويله إلى الفرنسية، إلى الترجمة الفرنسية للرواية. ولا يخفى ما تمثله شهرة غويتصولو في مجال الفكر، من دعاية للرواية المترجمة.

ولا تقتصر قلة العناية باسم المترجم وشخصيته على الترجمات المدروسة، فإهمال اسم المترجم يكاد يكون قاسما مشتركا بين مختلف الترجمات العالمية، التي تركز عن قصد وغير قصد سطوة النص الأصلي، مع أن "دراسات الترجمة" تسير منذ السبعينيات من القرن العشرين^(٢) في اتجاه إعادة الاعتبار للمترجم و للنص المترجم. فقد طالب هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) مثلا، في بداية السبعينيات بأن يخترق المترجم أحجية

(١) أنشئت هذه الفيدرالية ببباريس، سنة ١٩٥٣.

(٢) عرفت نظرية الترجمة طفرة نوعية في هذه الفترة.

الصمت والتهميش والتجاهل لكي يتحمل دوره بصفته مبدعا^(١)، مراهنًا على ما سينجزه منظرو الترجمة في المستقبل من أعمال نظرية وتطبيقية من أجل جعل المترجم ندا للمؤلف في مجال الكتابة الإبداعية^(٢).

ومن بين النظريات المعاصرة التي تعمل في سبيل تحقيق ذلك، النظرية التأويلية التي تؤكد على دور المترجم بصفته قارنا للنص الأصلي، ومؤولا مطالبا بتبليغ المعنى الذي استخلصه من هذا النص في لغة مختلفة.

لكن الجهود التي بذلها ويبدلها منظرو الترجمة من أجل أن يحتل المترجم المكانة التي يستحقها في ميدان الأدب، لا يترجمها على مستوى الواقع تعامل الناشرين معه. فها نحن نجد أنفسنا مضطرين، ونحن ندرس ترجمات تنتمي إلى نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، إلى تكرار نفس الانتقادات التي تم توجيهها منذ زمن طويل لناشر الترجمة - ونجملها في قلة العناية بشخصية المترجم، وعدم إبراز اسمه على واجهة غلاف الترجمة - مع التأكيد على ضرورة إيلاء العناية للوظائف التي يشغلها المترجم داخل النسق المصدر والنسق الهدف، حتى يتمكن القارئ من تحديد مكانته وفهم اختياراته البعيدة في المجمل عن الاعتبارية والبراءة. مما يساهم حتما في إضاعة نوعية الترجمة/ القراءة.

في مقابل تجاهل شخصيات المترجمين، لا تخلو أي ترجمة تقريبا من تقديم نبذة عن حياة المؤلفين^(٣). وتتضمن النبذ المقدمة عن المؤلفين في الترجمات المدروسة: سنة الولادة، والنشاط الدراسي والمسار الفكري والأدبي في الحقل الثقافي الأم أو في الحقل الثقافي الفرنسي (وهي حالة العروبي وحميش)، كما تتضمن الوظيفة والمنصب الشرفي الذي يتقلده المؤلف، وقائمة بالمؤلفات الفكرية والأدبية.

(١) انظر في هذا الشأن أيضا: George Steiner : Après Babel, Albin Michel, 1978, p 253.

(٢) Henri Meschonnic : Pour la Poétique II, Gallimard, 1973, p. 319.

انظر بهذا الصدد أيضا دراسته : - Traduction et littérature, In Dictionnaire des littératures de langue Française, Bordas, Paris, 1984.

(٣) لا تقتصر الخطوة التي يتبع بها المؤلف في الميدان الأدبي على اهتمام دار النشر بحياته، بل تتعدى ذلك إلى الكتابات النقدية التي تتناول الترجمة، وإلى حفلات التوقيع التي تتجاذف في الغالب مجيود المترجم حتى وإن حرصت على حضوره، لأن الذي يقوم بتوقيع الرواية المترجمة هو المؤلف وليس المترجم. ونستفيد في هذا الصدد بحفلة التوقيع التي أقامتها دار النشر عكاظ سنة صدور ترجمة 'دنيا الماضي'، حيث تولى عبد الكريم غلاب توقيع الرواية المترجمة بدل فرانسيس كوان.

وإذا كانت المعلومات المرتبطة بمجال الإبداع في هذه النبذ، تخول للقارئ تكوين صورة عن الأدب المصدر، فإن من شأن التركيز على شهرة المؤلف خارج الأدب، وتحسيس القارئ بأهمية الرواية استنادا إلى أهمية المناصب الشرفية التي يتقلدها مؤلفها من جهة، وإلى ثقل اسمه في ميزاني السياسة والفكر من جهة أخرى، التأثير سلبا على مسار تلقي الرواية المترجمة.

ولعل هذا النوع من الانزلاق، الذي نلخصه في تجاوز وظيفة اسم المؤلف الإعراب عن هوية فكر إلى توجيه القراءة^(١)، هو الذي دفع بيتر نيومارك (Peter NewMark) إلى تحذير الباحث المقارن من الرجوع إلى حياة المؤلف أثناء القيام بدراسة مقارنة بين الأصل والترجمة^(٢).

١،٢ - المترجمون المغاربة :

يعيش المترجمون المغاربة الآتية أسماؤهم: الطاهر بن جلون وعبد اللطيف غويرغات ومحمد سعد الدين اليميني في الديار الفرنسية، وقد ساهمت مشاركتهم في الحقل الثقافي الفرنسي، من خلال الوظائف المختلفة التي يشغلونها داخل المؤسسة الثقافية بفرنسا، في فهمهم للإواليات التي تتحكم في النسق الأدبي الفرنسي مما انعكس إيجابا على عملية اختيارهم للنصوص الروائية الأصلية أو على قبول ترجمة الأعمال المعروضة عليهم.

١،١،٢ - الطاهر بن جلون.

لم يختار ابن جلون^(٣) ترجمة "الخبز الحافي" من تلقاء نفسه، لقد عرض عليه الأمر من قبل الناشر فرانسوا ماسبيرو الذي نبهته زوجته إلى سيرة محمد شكري مترجمة إلى الإنجليزية.

(١) انظر بخصوص تأثير شهرة المؤلف المستقاة من خارج الأدب على تلقي إنتاجاته الأدبية:

- Gérard Genette : Seuil, éd. du Seuil, 1987, P40.

(٢) - Peter New Mark: A text book of translation, Prentice Hall international, Exeter, P 186.

(٣) يعتبر الفرنسيون اليوم ابن جلون من بين أهم المبدعين المغاربة باللغة الفرنسية إخصابا للمنتج الفرنسي، وإنقاذاً للغة الفرنسية. (انظر، Joel Schmeidt : Eclatements du roman français, in : Roman, français contemporain, ADPF- Publications, 1997, p 152.)

ويحدونا الاعتقاد بأن موافقة ابن جلون على ترجمة "الخبز الحافي"، لا تتفصل عن المنزلة الكبيرة التي كانت تحظى بها دار النشر الفرنسية، فرانسوا ماسبيرو، في الأوساط الثقافية القارئة بالفرنسية من جهة، وعن استجابة النص الأصلي لأفق انتظاره ككاتب له مساره الخاص من جهة أخرى. مما يفيد بأن ترجمة ابن جلون "للخبز الحافي" كانت عملاً محسوباً بدقة، أدى في النهاية إلى استفادة الإنتاج المغربي بالعربية من تظافر سلطة الكتابة باللغة الفرنسية مع سلطة دار النشر الباريسية.

٢، ١، ٢ - محمد سعد الدين اليمني.

يشتغل م.س.د. اليمني بمعهد العالم العربي بباريس^(١)، ويعمل انطلاقاً من موقعه وطموحه الشخصي، واستناداً إلى إجادته للغتين الفرنسية والإسبانية، على تعريف الآخر الناطق بالفرنسية بالثقافة العربية وبالعالم العربي^(٢) بوجه عام، حيث يتجاوز اليمني في ترجماته مجال الأدب، إلى مجالي السياسة والفن.

تمثل ترجمته لرواية "مجنون الحكم"، بداية استفادة الرواية المغربية من الوظائف التي يشغلها المغاربة داخل معهد العالم العربي^(٣). وتجدر الإشارة إلى أن الأدب المغربي

(١) يعتبر معهد العالم العربي (١٩٨٧/١٩٨٠) قنطرة بين العالمين العربي والغربي، من أهدافه :

أ - تطوير وتعميق دراسة ومعرفة العالم العربي، لغة وحضارة.

ب - تشجيع المبادلات الثقافية والتعاون بين فرنسا والعالم العربي، في المجالين العلمي والتقني بوجه خاص.

ج - العمل على تنمية العلاقات بين العالم العربي وأوروبا.

إلا أن هذه الأهداف الطموحة ظلت مهينة بالأزمات المادية التي تعاقبت على المعهد منذ إنشائه لأسباب ترتبط أساساً بكفاءة الرؤساء الذين تحتكر الدولة الفرنسية تعيينهم، ويتعاصر بعض الدول العربية عن دفع مستحقاتها له. ولعل أخطر هذه الأزمات جميعاً، تلك التي كادت تتسبب في إغلاقه السفة الماضية والتي خرج منها بمديونية تصل إلى ١٥ مليون أورو.

(٢) ترجم عن الإسبانية كتاباً عن الجزائر لخوان غويتصولو بعنوان : L'Algérie dans la tourmente. - Strasbourg, Blicuc, 1994.

وترجم للروائي الليبي إبراهيم الكوني رواية « التبر » - Poussière d'or, Gallimard, ١٩٩٩. كما كتب مقدمات لبعض المجموعات القصصية العربية والمغربية المترجمة إلى الفرنسية. ناهيك عن دراسات نقدية بالفرنسية تعرف بالإنتاج الروائي المغربي، والمساهمة إلى جانب كل من أدونيس، وخوان غويتصولو، وإلياس كانييتي وآخرين في تشكيل كتاب : Le goût de Marrakech, Eds. Mercure, 2006.

(٣) مما يدل على اهتمام المغاربة المشتغلين بالمعهد بالأدب المغربي، اقتراحهم على م.زفراف قبل وفاته وعلى س.أفولوس بعد ذلك، إعادة نشر ترجمة "بيضة الديك" بفرنسا، بعد إدخال التصحيحات اللازمة عليها. (معلومات استقيناها من المنشط الثقافي المغربي بالمعهد، عبد المعطي قبيل، خلال مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١). هذا بالإضافة إلى الملفات التي ينشرها عن الأدب المغربي بين الحين والآخر. انظر على سبيل المثال، العدد ٣٧٥ من مجلة "Magazine Littéraire"، الصادر سنة ١٩٩٩.

المتميز، في أمس الحاجة إلى جهود المثقفين المغاربة العاملين بهذا المعهد، الذي يشجع الترجمة- بصفتها إحدى صور المبادلات الثقافية - ويساهم بشكل جلي في دفع دور النشر الفرنسية إلى الاهتمام بالأدب العربي بفضل المساعدات المادية التي يمدّها بها رغم مشاكله المادية^(١).

وإذا كنا، في هذا السياق، نشاطر ج.الغيطاني الرأي، بخصوص احتمال تأثير الوصاية العربية على اختيار دور النشر الفرنسية للروايات العربية^٢، مستدلين على ذلك بالانتقادات التي وجهت لدار النشر لاثي (Lathès)، بسبب اختيارها مجمل الروايات العربية التي ترجمتها وفق معايير غير-أدبية، فإننا نرى في المقابل، أن ثقة الغيطاني في تخطي الإنتاج العربي الأصل للحدود الثقافية واللغوية دون أدنى مساعدة ثقة مبالغ فيها، ولا تأخذ بعين الاعتبار لا طبيعة العلاقة بين الغرب والشرق العربي الإسلامي، ولا سلطة التقليد الثقافي الموجه لسياسة دور النشر الغربية بوجه عام. ناهيك عن قوة منافسة الانتاجات الروائية التي تبدعها ثقافات مختلفة للإنتاج العربي. فلو لا تشجيع معهد العالم العربي، لبعض دور النشر الفرنسية بتمويل سلاسل مختصة في ترجمة الأدب العربي الحديث، لما رأت العديد من الترجمات النور حتى بعد حصول ن.محفوظ على جائزة نوبل.

لهذا يجب التمييز ما بين تمويل ترجمات معينة من قبل معاهد عربية أو عربية-فرنسية لاعتبارات سياسية وشخصية، لا تأخذ بعين الاعتبار القيمة النوعية للكتب التي يقع عليها الاختيار، وبين تشجيع ترجمة الكتب العربية القيمة من خلال تسهيل عمليتي النشر والتوزيع وتخصيص مكافآت للمترجمين.

٢، ١، ٣ - عبد اللطيف غويرغات.

يتعاون ع.ل. غويرغات أحيانا مع المثقفين المغاربة المشتغلين بمعهد العالم العربي، من أجل التعريف بالأدب المغربي المكتوب بالعربية^(٣). إلا أن غويرغات يستمد فاعليته داخل النسق الثقافي الفرنسي من مجال حيوي آخر، هو مجال التدريس بالجامعة

(١) أنشأت دار النشر لاثي، مثلا سلسلة "آداب عربية" (Lettres arabes)، بإعاز وتمويل من معهد العالم العربي.

(٢) - Jamal Ghitani : Zayni Barakat, Op.cit., P118.

(٣) ترجم مثلا بمساعدة جريدة خدة عدة قصص مغربية جمعها وقدم لها م.س.د.اليميني : Onze Histoires Marocaines, Institut du monde arabe, 1999.

الفرنسية. فغويرغات أستاذ باحث بجامعة تولوز سابقا وعضو في مجموعة البحث "تحليلات: العالم العربي وحوض البحر الأبيض المتوسط"، وهو يعمل حاليا أستاذا محاضرا بجامعة ناننت، قسم اللغات، بصفته مسؤولا عن خلية الدراسات العربية التي تشغل بقضايا الترجمة بين العربية والفرنسية.

يعتبر غويرغات وسيطا ثقافيا نشيطا في مجال التعريف بالثقافة المغربية والعربية الإسلامية بوجه عام، تشهد على ذلك مساهماته في التظاهرات الثقافية الجامعية^(١)، ومشاركاته في الملتقيات والمؤتمرات الدولية^(٢). ناهيك عن ترجمته لبعض الإنتاجات السردية العربية، ومن بينها روايتا "لعبة النسيان" لمحمد برادة، و"هاته عالياء، هات النفير على آخره" لسليم بركات^(٣)، بتعاون مع إ. غونزاليس كيخانو.

٢، ١، ٤ - سعيد أفولوس.

يشغل س. أفولوس بالصحافة^(٤) داخل النسق الأم، ويترجم اختياره لرواية "بيضة الديك" من بين إنتاج زفزاف الروائي استنادا إلى معيار ذاتي^(٥)، نوع العلاقة التي تربط إجمالا الصحفي المغربي الهاوي بالأدب، حيث غياب التصور الذي يمكن أن يعطي للعمل

-
- (١) من بين مداخلته في نشاط ثقافي بجامعة تولوز سنة ١٩٩٩ : L'Apport culturel d'Al Andalous. - Musique du Maroc
- La Littérature Marocaine : ٢٠٠٠ وفي نشاط ثقافي آخر بنفس الجامعة سنة ٢٠٠٠ : مداخلته بعنوان :
- (٢) ألقى في المؤتمر المتداخل الاختصاصات المنعقد بفرنسا سنة ٢٠٠٤، مداخلته بعنوان :
- Les lieux saints d'Islam vu par les voyageurs maghrébins du moyen-âge.
- (٣) Sonme du cor, Actes Sud, 1995
- (٤) يعمل صحفيا بجريدة الرأي (L'opinion)، وييدي اهتماما ملحوظا بالأدب المغربي المكتوب باللغة العربية. من كتاباته :
- La nostalgie comme Antidote, l'opinion, Février 1994.
- Les Racines sont définitivement pourries (à propos du temps des erreurs), l'opinion, 1995.
- (٥) أخبرنا س. أفولوس، في حوار أجريناه معه صيف ٢٠٠١، بخصوص ترجمته لرواية "بيضة الديك" بأن اختياره لهذه الرواية راجع بالأساس، إلى تزامن صدورهما (١٩٨٤) مع بداية تعرفه على محمد زفزاف، الذي تستجيب كتابته لأفق انتظاره كقارئ. ترجم أيضا لنفس الكاتب :
- Savoir (Nouvelle extraite du recueil "l'arbre sacré (1980) », l'opinion, 27 Avril, 2001 .
- La villa abandonnée (Nouvelle extraite du recueil "la marchande de roses", l'opinion, 20 Juillet, 2001.

الأدبي وللواقع الأدبي ما يستحق من الاهتمام، وانعدام الرؤية المتكاملة والمنسجمة عن الواقع الثقافي والأدبي^(١).

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أفق ترجمة "بيضة الديك"، وهو أفق سنوات التسعينيات التي عرفت فيها ترجمة الإنتاج الروائي المغربي انتعاشا ملحوظا بهدف التعريف بالرواية المغربية المكتوبة بالعربية، سنستنتج بأن أفولوس لا يمتلك أيضا الوعي الكافي بالأهمية القصوى التي تكتسبها عملية الاختيار بالنسبة للأدب الروائي المغربي، إذ تقع على الروايات المختارة للترجمة مسؤولية تمثيل هذا الأدب في الغرب.

لقد كان حريا بأفولوس إذن، عندما عزم على التعريف بالأدب الروائي المغربي المكتوب بالعربية خارج المغرب — حسب تصريحه لنا — أن يوظف لصالح الرواية المغربية إقبال القارئ الأجنبي المتزايد نسبيا في النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين على الإنتاج الروائي الصادر عن البلدان العربية — نتيجة تكثيف الجهود في مجال ترجمة الرواية العربية بعد حصول ن.محفوظ على جائزة نوبل — فيقدم له رواية يعكس تنظيمها وإيقاعها الداخلي إبداعية متميزة، وليس رواية من شأنها تنفيره من الأدب المغربي الحديث^(٢)، وتكريس الصورة السلبية المتداولة عنه.

وإننا لنستغرب موافقة م.زفراف على اختيار المترجم لهذه الرواية من بين روايات أخرى أبدع فيها، بل ومساهمته في ترجمتها من خلال بلورة بعض الاقتراحات، أثناء مراجعته للترجمة^(٣). وقد كان بإمكانه توجيه اختيار المترجم الاعتباري، بشكل من الأشكال، نحو أفضل أعماله. خاصة وأن هذه الأعمال هي التي صنعت شهرة زفراف داخل النسق الأم وخارجه^(٤)، وهي التي جعلت أفولوس نفسه يرى فيه الروائي المغربي "الوحيد" الذي يتمتع إنتاجه برؤية وجودية إنسانية^(٥).

(١) سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، منشورات الزمن، ص ٩٨.

(٢) انظر بخصوص المسؤولية التي يتحملها المترجم في إقبال أو نفور القارئ من النص المترجم:

- Denys Johnson - Davies : La responsabilité du traducteur, in Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, op.cit., P 122.

(٣) استقينا هذه المعلومات من المترجم (مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١).

(٤) ترجمت أعمال زفراف الروائية والقصصية إلى عدد من اللغات العالمية من بينها الفرنسية والإسبانية والإيطالية والانجليزية والروسية والبولندية والألمانية، وقد تم التركيز في مجال الرواية على روايته "المرأة والوردة" و"التعلب الذي يظهر ويختفي".

(٥) مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١.

١٠٢٠٢ - إيف غونزاليس كيخانو (Yves Gonzalez Quijano).

يعد إصرار مبرادة على مساهمة غ. كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان" فعلا ذكيا، لأن كيخانو الذي يمتاز بكونه أستاذا للأدب العربي الحديث والمعاصر بجامعة ليون II، ومترجما من المترجمين الفرنسيين القلائل المتخصصين في الأدب العربي المعاصر^(١)، يمتاز أيضا بكونه مديرا (سابقا الآن) للسلسلة الناجحة "عولم عربية"^(٢) (Mondes Arabes) بدار النشر الفرنسية Actes-Sud، ثم مديرا لسلسلة آداب عصرية (Les Littératures Contemporaines) التي نشرت ضمنها رواية "الضوء الهارب" بعد ذلك.

وهذا يعني بأن مساهمة كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، تصحيحا ومراجعة، سهل عملية تكفل دار Actes Sud بنشرها -كبداية لتعاملها مع إنتاج مبرادة^(٣) وغيره من الروائيين المغاربة- ومنح قيمة إضافية للرواية المترجمة. فبالإضافة إلى ما تقدم، يعرف هذا المترجم بنشاطاته المتشعبة في مجال البحث في الثقافة العربية والتعريف بأعلامها، حيث تشمل أبحاثه عن العالم العربي مجالات متعددة ومتفاعلة، كالإقتصاد والسياسة والرواية والشعر المعاصرين^(٤). وقد عمل نتيجة لذلك باحثا في مركز التوثيق والدراسات الاقتصادية والقانونية والاجتماعية بالقاهرة ما بين سنة ١٩٨٧ وسنة ١٩٩٠، كلف بعدها بمهام في معهد العالم العربي إلى حدود سنة ١٩٩٤، فإدارة مجموعة الأبحاث والدراسات حول حوض البحر الأبيض المتوسط والشرق الأوسط.

(١) إن عند المترجمين الفرنسيين المتخصصين في الأدب العربي المعاصر ضئيل، مقارنة بعند المتخصصين في آداب عالمية أخرى.

(٢) أنشئت هذه السلسلة سنة ١٩٩٢، وظلت تحت إدارة كيخانو إلى حدود سنة ١٩٩٦، حيث تسلم إدارتها فاروق مردام باي. وقد حالف النجاح هذه السلسلة منذ انطلاقتها، وخاصة مع ترجمة أعمال حنان الشيخ وصنع الله إبراهيم ومحمود درويش.

(٣) ستصدر عن هذه الدار بعد ذلك (أي سنة ٢٠٠١) ترجمة روايته "مثل صيف لن يتكرر"، من قبل ريشار جاكمون (R. Jacquemond) بعنوان : - Comme un été qui ne reviendra pas, op. cit. -

(٤) ترجم لحنان الشيخ على سبيل المثال :

- Histoire de Zohra, Actes Sud, 1999.

ولصنع الله إبراهيم :

- Le comité, Actes Sud, 1992.

ولمحمود درويش :

- Assiège ceux qui t'assiégeront, REV. D'études palestiniennes, N° 84, été 2002

لا يعتبر اقتراح برادة لكاترين شارويو مترجمة للضوء الهارب أقل ذكاء، فهي مترجمة محترفة لها وزنها في مجال ترجمة الرواية المغربية المكتوبة بالعربية.

يرتبط اسمها في الفضاء الفرنسي باسم الروائي الجزائري واسني الأعرج^(١)، وبهذه الصفة -صفة مترجمة واسني الأعرج التي غطت على تجربتها في الترجمة من اللغة الإسبانية- تحضر المؤتمرات والجلسات التي تناقش قضايا الترجمة^(٢)، وتساهم في الأنشطة الثقافية التي تحتفي بين الفينة والأخرى في الفضاء الفرنسي بالأدب الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية أو المترجم إليها.

ومن الملاحظ أن لقاءها بالأدب الروائي المغربي، من خلال ترجمة روايتي "الضوء الهارب" و"الغربة"، ساهم في تنويع نشاطها كمترجمة للأدب العربي الحديث، يدل على ذلك اقتران اسمها في السنوات الأخيرة باسم الشاعر المغربي محمد العمراوي في مجال التعريف بالشعر العربي الحديث ومن ضمنه الشعر المغربي، حيث ترجما معا للشاعر السوري صالح دياب ديوان "قمر يابس يعتني بحياتي"^(٣)، ووضعاً أنطولوجيا للشعر المغربي^(٤).

يحظى ف.كوان بوضع خاص بين المترجمين الفرنسيين القلائل المهتمين بالإنتاج الروائي المغربي، فهو قس ولد و نشأ بالمغرب^٥، يرتبط احتكاكه بالأدب المغربي

(١) من بين ما ترجمت له :

- Fleurs d'amandiers, Sindbad, 2001.

- Les Balcons de la mer du Nord, Actes Sud, 2003.

(٢) مثل جلسات أزل لسنة ٢٠٠١، ومؤتمر ليون لسنة ٢٠٠٣.

(٣) Une lumière Sèche veille sur ma vie, Ed. comp'Act, 2004.

(٤) Anthologie de la poésie marocaine, Maison de la poésie Rhone- Alpes, 2006.

(٥) ولد الأب كوان بقرية مرشوش بالقرب من الرمانى سنة ١٩٣٦. وبعد أن أتم دراسته الثانوية بالمغرب، سافر إلى باريس حيث حصل على الإجازة وأنجز دراسته العليا في الفلسفة والعلوم الدينية. قضى بعد ذلك سنتين بمنزلة اللغات بتونس ولبنان، توجت بحصوله على دبلوم معهد الآداب الشرقية من جامعة القديس يوسف ببيروت. مارس تدريس اللغة والأدب الفرنسيين بالمغرب ما بين سنة ١٩٦٩ و سنة ١٩٨٢، تحمل بعدها مسؤوليات بخزانة

المكتوب بالعربية، واهتمامه بترجمة الرواية المغربية بالتحاقه سنة ١٩٨٢ بخزانة "المنبع" (La Source)، التابعة للكنيسة الكاثوليكية ومباركته لسياستها العامة المتصلة بتخصيصها في شؤون المغرب والبلدان العربية الإسلامية بوجه عام، وتتجلى هذه السياسة - حسب تصريحه - في "العمل من أجل السلام والإخاء، وخاصة من أجل لقاء الحضارات والثقافات، التي تفرق غالبا بين الجماعات الإنسانية"^(١).

ابتدأ كوان مساندته للجهود التي بذلها في الثمانينيات العاملون بالمنبع في سبيل تحقيق التعارف بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية، بكتابة بيانات عن المؤلفات المغربية الحديثة في "حوليات المغرب العربي"^(٢)، وانتهى بترجمة روايتين ("دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، وفي الطفولة" لعبد المجيد بن جلون) من بين الروايات الثمانية^(٣) التي اقترحت الخزانة الكاثوليكية نقلها إلى اللغات الأوروبية على منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة.

مما يعني بأن ترجمة "دفنا الماضي" التي تتدرج ضمن الأفق العام لخزانة المنبع، تعبر أيضا عن إعجاب كوان بهذه الرواية التي ابتدأ بها مسيرته في ترجمة الإبداع الروائي المغربي إلى الفرنسية^(٤)، فرواية "دفنا الماضي" تمثل في نظره صفوة المؤلفات المغربية الممثلة للجيل الأول في الأدب المغربي الحديث^(٥).

المنبع (La source) التابعة للكنيسة الكاثوليكية بالمغرب، فمسؤوليات تربوية متعددة في الثانوية الفلاحية بتمارة، ودار الشباب بالدار البيضاء، قبل أن ينتقل إلى الجزائر.....

(١) الحياة في رواية "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، حوار أجرته مع كوان نجاة المريني، العلم، ١٩٨٨/٠٩/١٦، ص ٢.

(٢) ينشرها سنويا المعهد الفرنسي الوطني للبحث العلمي (C.N.R.S).

(٣) تتضمن اللاتحة بالإضافة إلى "دفنا الماضي" وفي الطفولة، المؤلفات الأتية: "جيل الظلم" لمحمد عزيز الحبابي، و"الطيون" لمبارك ربيع، و"المعلم علي" لعبد الكريم غلاب، و"أبكي يوم ترجمين" لأحمد عبد السلام النقال، و"الغد والغضب" لخنانة بنونة.

(٤) لعل ما بلغت النظر بداية في ترجمة "دفنا الماضي"، التنبية الذي وضعه كوان في الصفحة الداخلية من الطبعة الفرنسية، ويستفاد منه استعانة بترجمة محمد بن جلون تويحي للفصل الواحد والعشرين من الرواية بعد أخذ موافقته، وتلقيه المساعدة أثناء الترجمة من قبل كل من برتران كوتوري وفرانسواز كرامبون. مما يدفعنا إلى القول، ونحن نأخذ بعين الاعتبار أيضا لجوء المترجم إلى المؤلف من أجل توضيح بعض التفاصيل التاريخية، إن ترجمة "دفنا الماضي" ترجمة شبيهة جماعية.

(٥) الحياة في "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، م.س.، ص ٢.

أما ترجمة رواية "عين الفرس" للميلودي شغوم، فتعبر عن إصرار كوان على التعريف بالإنتاج الروائي المغربي، مع الحرص على اختيار روايات تمثل محطات هامة في هذا الإنتاج.

٣. مؤسسة النشر

١، ٣ - نشر الأدب العربي بفرنسا.

عرف المشهد الثقافي الفرنسي، ضمن دائرة الاستشراق، دور نشر متخصصة في العالم العربي^(١) صبت اهتمامها على الثقافة العربية الكلاسيكية، مخاطبة نوعا خاصا من القراء. وإذا استثنينا صدور بعض الترجمات المتفرقة للإنتاج السردى العربى الحديث عن بعض الدور الفرنسية منذ الثلاثينيات من القرن العشرين^(٢)، واستثنينا أيضا الخدمة الكبيرة التي قدمتها دار النشر سندياد للأدب العربى الحديث ضمن اهتمامها بالعالم العربى والاسلامى ابتداء من سبعينيات نفس القرن، سنستنتج بأن الأدب العربى الحديث لم يحظ - في المجمال - باهتمام يذكر من قبل الناشرين الفرنسيين الكبار. حيث لم تصدر، في المتوسط، عن بعض دور النشر الفرنسية الكبيرة ومن بينها غاليمار، سوى ترجمة كتاب عربى واحد خلال السنتين فأكثر. وقد استمر هذا الوضع إلى حدود سنة ١٩٨٨^(٣)، وبعدها أبدت دور النشر الفرنسية بما فيها الدور غير المتخصصة في العالم العربى اهتماما

وقد جدير بالذكر أن الأوساط الاستشرافية الغربية، أبدت اهتماما ملحوظا بمضمون رواية "تخا الماضى" منذ صنورها، حيث تم تدريس هذه الرواية بمعهد العلوم الشرقية بموسكو، وترجمت مقاطع منها إلى الإيطالية تحت إشراف المستشرق الإيطالى ريزيطانو (Rezitano)، كما اهتم بها باحثون وأساتذة فرنسيون قبل أن يترجمها كولن إلى الفرنسية. (١) مثل دارى النشر غوتشر (Geuthner) وأندريان ميزونوف (Adrian-Maisonneuve).

(٢) اهتمت مثلا دار Les Nouvelles éditions latines بنشر ترجمات لمسرحيات توفيق الحكيم (مثلا: Shéhérazade : 1936) وقصص محمود تيمور (مثلا: 1951 : Le courtier de la mort et autres). ونشرت غاليمار (Gallimard) سنة ١٩٤٧ ترجمة "الأيام" لطف حسين بعنوان "Le livre des jours". في حين اختصت دار النشر جوليارد (Juliard) بإصدار ترجمة رواية "أنا أحيا" لىلى بعلبكي بعنوان "Je vis".

(٣) صدر في فرنسا سنة ١٩٨٦ ما يناهز ٥٢٩ كتابا عن العالم العربى، ٢٩ كتابا منها فقط هي التي ترجمت من العربية أو من إحدى اللغات الشرقية. انظر في هذا الصدد :

- Richard Jacquemond : Traduction et Edition : état des lieux, in Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, Op.cit., P126.

ملحوظا بالكتاب العربي سواء في مجال الأدب أم في مجال العلوم الاجتماعية والسياسية. وإن اتبعت هذه الدور سياسة جديدة، تتمثل في :

- التركيز على الأسماء العربية الكبيرة

- قبول إعانات بعض المؤسسات وأهمها معهد العالم العربي

- الاستعانة بالدور المحلية.

وأغلب الظن أن اختزال الآخر للذات العربية في تراثها من جهة، وفيه صفة مبدع عن الإنسان العربي الحديث من جهة أخرى، يمثلان سببين رئيسيين في قلة إقبال الدور الفرنسية إجمالاً على الأدب العربي الحديث^(١) قبل حصول محفوظ على جائزة نوبل. وإن كان بعض مدراء هذه الدور ومن بينهم المدير السابق لدار لوسوي- يرجع إجحام الناشر الفرنسي عن ترجمة الأدب العربي الحديث إلى أسباب أخرى، تتلخص في عدم توفر البلدان العربية على الشروط الموضوعية المؤطرة لعملية الإبداع^(٢) بسبب تخلف صناعة الكتاب، حيث تتعذر المؤسسات الخاصة به وتعم الفوضى قطاع التأليف^(٣)، الشيء الذي يعقد الأمور على الناشر الأجنبي.

إلا أن هذه الأسباب، التي تؤثر سلباً بالفعل على إقبال الآخر على ترجمة الأدب العربي الحديث، لا تعد في نظرنا العائق الجوهري الوحيد. والدليل على ذلك أن دار لوسوي نفسها، قامت بتحسين علاقتها بالانتاج العربي الحديث منذ حصول محفوظ على جائزة نوبل، في ظل استمرار نفس الوضع. وإن ظلت مساهمة هذه الدار أقل بكثير من إمكاناتها المادية، مثلها في ذلك مثل أغلبية دور النشر الفرنسية الكبيرة التي تأسست على تقاليد أدبية مختلفة، والتي تتعامل بانتقائية شديدة مع الإبداع العربي المعاصر، ولا تقدم في

(١) إنه نفس الوضع في باقي البلدان الأوروبية، ففي ألمانيا مثلاً كان "السود الأعظم من المستشرقين الألمان (...)" غير عابئاً بالثقافة العربية الحديثة، وبالتالي فإنه لم يعر الأدب العربي الحديث كبير اهتمام. فالثقافة العربية في نظر أولئك المستشرقين هي إحدى الثقافات التي "سادت ثم بادت"، والأدب العربي ينتهي بأبي تمام والمقتبي (عبدو: هجرة النصوص، ص ٣٥).

(٢) Michel Chodkiewicz : Editer la Littérature Arabe, in Rencontre autour de la Littérature Romanesque égyptienne traduite en français, op.cit., P133-134-135.

(٣) - YVES GONZALEZ QUIJANO : Edition : لفتنر بخصوص مشاكل الكتاب في العالم العربي بقلم أجنيبي : dans le monde arabe : l'égypte comme modèle, Presses de l'université, Sherbrooke, 2001.

المجمل سوى على ترجمة الأعمال التي نال كتابها نجاحا كبيرا في محيطهم الخاص ضمنا للريح، وعلى رأسها أعمال محفوظ^(١).

إلا أن بداية اهتمام هذه الدور الكبرى، التي تتمتع بقدرة كبيرة على فرض المعايير والأذواق، بالأدب العربي الحديث يعد مؤشرا إيجابيا. خاصة وأن الأعمال العربية التي تترجم إلى اللغات الأوروبية تصدر في معظم الحالات عن دور نشر صغيرة وفي طباعات محدودة، ولا تصل بالتالي إلى جمهور عريض من القراء، الشيء الذي يضعف من تأثيرها، ويجعلها عاجزة عن المساهمة بفعالية في تعريف الرأي العام الغربي بالأدب العربي^(٢).

٢،٣ - ازدواجية النشر

تعزو دور النشر الفرنسية، المتخصصة وغير المتخصصة في الأدب العربي، لجوئها إلى الاستعانة بدور النشر المحلية من أجل نشر ترجمات الروايات والكتب العربية، إلى محاولة التغلب على المصاعب المادية التي تواجهها بسبب التكلفة الباهظة للكتاب المترجم في مقابل خجل المبيعات^(٣). حيث تؤكد هذه الدور أنه يستحيل عليها تقريبا بيع إصداراتها من الكتب المترجمة في بلدان المغرب العربي ولبنان بثمان الغلاف، الذي يطالب به الموزع الفرنسي. وبما أن البيع بالثمان المحلي يعادل الإفلاس بالنسبة لهذه الدور، فهي تحمي نفسها بالتعاون مع دور النشر المحلية^(٤)، حينما لا تحصل على المساعدات المادية التي تمنحها لها مجموعة من المؤسسات والمعاهد الفرنسية والعربية.

ولا تستثني هذه السياسة العامة لدور النشر الفرنسية، سوى الكتب التي يتجاوز صدى كتابها وسطهم الخاص. كما هو الشأن مثلا مع رواية "الغربة"، التي أخذت دار

(١) لا تتعدى مثلا الإصدارات العربية غير المنتظمة الإيقاع، لغاليليو ومينوي وألبان ميشيل وفلاماريون، إضافة إلى لوسوي، نسبة ١٠% من مجموع النصوص العربية المعاصرة الصادرة في فرنسا.

(٢) عبده عبود، م.س.، ص ٧٧.

(٣) يصل معدل المبيعات في المجمل إلى ٢٠٠٠ نسخة.

(٤) انظر في هذا الشأن François Géze: L'expérience des éditions la Découverte, Le livre Arabe en

Sindbad/Actes Sud على عاتقها نشر ترجمتها بفضل شهرة عبد الله العروي في الحقل الثقافي الفرنسي، و التي يبدو انها (أي الشهرة) كانت بحاجة الى دعم مناسباتي. لكي تؤثر في جمهور اكثر اتساعا. حيث حرصت الدار الفرنسية على اصدار ترجمة "الغربة" في تزامن مع مناسبة الاحتفال بسنة المغرب بفرنسا (١٩٩٩).

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن كثيرا من الدور الفرنسية لا تقدم على إصدار ترجمات للكتب العربية، إلا إذا تزامن ذلك مع حدث معين لنضمن إقبال قاعدة عريضة من القراء.

يحيل هذا الواقع في العمق على مجموعة من الحقائق المتداخلة، لعل أكثرها لفتا للانتباه، اعتبار دور النشر الفرنسية إصدار ترجمة نص أدبي عربي مغامرة غير مأمونة العواقب، واعتمادها في المقابل على القارئ العربي لتسويق الترجمات الموجية مبدئيا للقارئ الغربي. مما يعني، بأن قراءة الأدب العربي لم تصبح بعد جزءا من عادات القارئ الفرنسي أو الأجنبي القارئ بالفرنسية، رغم ما تعرفه ترجمة الأدب العربي من تواتر بفعل تأثير جائزة نوبل المدعمة في بعض الوجوه بالخطوة التي نالها مجموعة من الكتاب المغاربة باللغة الفرنسية، وبنشاط جيل جديد من أبناء المهاجرين العرب، الذين يطالبون بضرورة التجذر داخل الذاكرة العربية إلى جانب مطالبتهم بحق الاندماج في المجتمع الفرنسي، وأكبر دليل على ذلك توقف دار سندباد عن الانتاج تقريبا بعد أن أغلقت الجزائر أبوابها في وجه الكتاب باللغة الفرنسية.

نستنتج إذن أن الذات العربية هي أكبر مستهلك لإنتاجها المترجم إلى الفرنسية، مما يفيد أن النسق المرسل يصبح في حالة ترجمة الأدب العربي الحديث نسقا مستقبلا أيضا. إلا أن هذا الاستنتاج الذي يستوقف المتأمل في عملية ترجمة الإنتاج الروائي العربي بوجه عام، والإنتاج الروائي المغربي بوجه خاص، لا يمنعنا من الاقرار بأن تكفل دور النشر الفرنسية، بنشر ترجمات الروايات المغربية بالتعاون مع دور النشر المغربية أو بدونه، بمنح حظوظا أكبر لانتشار الأدب المغربي المترجم في الحقل الفرنكفوني، ما دام مصير الكتاب يرتبط ارتباطا وثيقا بالنشر، فنجاح تسويق كتاب معين يظل مشروطا في الغالب بمكان إصداره، وبالصورة التي تكونت لدى القارئ عن الدار التي أصدرته. مما يعني أن اختيار المترجم للدار التي ستكفل بنشر الترجمة، عنصر لا يقل أهمية عن اختيار الكتاب المترجم نفسه.

إذا نحن تأملنا أسماء دور النشر الفرنسية، التي تكفلت بنشر ترجمات الروايات المغربية المدروسة^(١)، بمشاركة أو عدم مشاركة دور النشر المغربية، سنلاحظ بأن القاسم المشترك بينها هو تعاطفها الكبير مع آداب وثقافات الجنوب و مساندتها الفعالة لها، يتعلق الأمر بدور النشر الآتية: François Maspero. Sindbad / Actes Sud, Publisud, Le Serpent à plumes

١,١,٢,٣ - François Maspero

كان من حظ سيرة م.شكري أن تتكفل بنشر ترجمتها دار نشر من وزن "فرانسوا ماسبيرو"، إلا أن هذا الحظ لم يتجاوز للأسف إنتاج شكري إلى إنتاج أعلام مغاربة آخرين في مجال الكتابة الروائية، لأن هذه الدار الكبيرة، التي تركت بصماتها واضحة في الحقل الثقافي الفرنسي، لم يكتب لها الاستمرار في أداء مهامها بعد نشر ترجمة "الخبز الحافي"، سوى سنتين كانت خلالهما تصارع الإفلاس.

لقد كانت دار النشر ف.ماسبيرو مكتبة^(٢) في الاصل، اشتهرت بتوجه صاحبها اليساري ووقوفه إلى جانب قضايا التحرير في بلدان العالم الثالث ضدا على سياسة بلده. وإذا كانت الإدانات والمحاكمات المتتالية من قبل السلطات الفرنسية، لم تحد من مساندات دار ماسبيرو لنضالات الجنوب وثقافته وأدبه، فإن الأزمات المالية المتتالية تسببت سنة ١٩٨٢ في إغلاق هذه الدار الاستثنائية التي تتمتع بنفوذ واعتبار كبيرين في الوسط الثقافي الفرنسي.

٢,١,٢,٣ - Actes Sud/Sindbad

لم يكتب للأدب المغربي أن تصدر ترجمة إحدى رواياته: "الضوء الهارب"، عن دار النشر سندباد إلا بعد أن أفلست وتم ضمها إلى دار النشر Actes Sud.

(١) كل الاستشهادات المقتطعة في هذه الدراسة من ترجمات "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" و"نفثا الماضي" و"مجنون الحكم" مأخوذة من الطباعات المغربية. أما الطباعات الفرنسية لهذه الترجمات، فقد اعتمدنا عليها عند دراستنا لنص ظير الغلاف ولخطاب المقدمة والخاتمة.

(٢) أنشئت مكتبة فرانسوا ماسبيرو سنة ١٩٥٦ بالحي اللاتيني ببازيس، وتحولت إلى دار نشر بعد ذلك.

وتعتبر دار سندباد الدار الفرنسية الأكثر نفوذا في أوروبا كلها من حيث التعامل مع الكتاب العربي والإسلامي، فقد حددت هذه الدار - التي حظيت بتدعيم بعض الجمعيات العربية وبمساعداة كبيرة من قبل الحكومة الجزائرية - حددت لنفسها منذ أن أنشأها ببير بيرنار^(١) (Pierre Bernard)، هدف التعريف بالثقافة العربية والإسلامية بشقيها الكلاسيكي والحديث مع التركيز على الأدب العربي المعاصر، من أجل البرهنة على تطور الثقافة العربية ونفي صفة الجمود عنها.

ومع أن العمل الريادي لسندباد، ظل لفترة طويلة مهمشا داخل الحقل الثقافي الفرنسي، فإن الفضل الكبير يعود، بحق، لهذه الدار في اختراق الأدب العربي الحديث نسبيا لهذا الوسط، في وقت كان فيه المثقون الفرنسيون يولون كل اهتمامهم للتراث العربي. إلا أن هذه الدار الكبيرة لم تستطع بعد، إغلاق السوق الجزائرية^(٢) في وجه الكتاب باللغة الفرنسية، الصمود أطول مما فعلت أمام التكلفة الباهظة للكتاب المترجم في مقابل ضيق مجال تسويق ترجماتها في فرنسا والبلدان الأوروبية رغم الشهرة التي اكتسبتها. فتوقفت عن الإنتاج إثر وفاة مؤسسها مباشرة، أي سنة ١٩٩٥. وفي نفس السنة تفككت دار سندباد إلى مجموعة سلاسل ضمن دار النشر Actes Sud التي ضمتها إليها.

بخلاف دار سندباد، لم تنتبه دار Actes Sud، التي تأسست في نهاية السبعينيات (١٩٧٨)، إلى غنى الساحة الثقافية العربية إلا بعد حصول ن. محفوظ على جائزة نوبل^(٣). وقد ساهمت عملية ضمها لدار سندباد، في تبويؤ الأدب العربي المعاصر مكانة الصدارة من توجهها العام، بواسطة تسريع إيقاع الإصدارات حيث تأتي دار "Actes sud" اليوم

(١) حدث ذلك سنة ١٩٧٢. وقبل هذا التاريخ، أنشأ ب. بيرنار سلسلة لنشر الكتاب العربي أثناء عمله بدار النشر جيروم مارتينو (Jerôme Martineau)، ومن هذه السلسلة خرجت ترجمة "زقاق المنق" لنجيب محفوظ وكتاب "مع الشعب" لحسن فتحي. وقد كان من حسن حظ الأدب العربي، أن ينتمي بيرنار لأصول متوسطة، وأن يقضي الجزء الثاني من خدمته العسكرية بالجزائر ما بين سنة ١٩٦١ و سنة ١٩٦٢، مما أتاح له فرصة التعرف عن كثب على عالم الكتاب في الوطن العربي. انظر:

- Thierry Fabre : En voyageant avec sindbad, Qantara.n°4, 1992.

(٢) كانت دار سندباد تبيع في الجزائر وحدها نصف إصداراتها، وقد انعكست الأزمة الجزائرية سلبا على إنتاجية هذه الدار، فتوقفت عن الإنتاج تقريبا منذ سنة ١٩٩٢. انظر في هذا الصدد :

- Farouk Mardam-Bey : Les Editions Sindbad : Un éditeur spécialisé sur le monde arabe. in : Le livre arabe en France. Op.cit., P96.

(٣) نشرت ما بين سنة ١٩٨٨ و سنة ١٩٩١، أعمال نبيل نعم. وفي سنة ١٩٩٢، أنشأت سلسلة "عالم عربية".

على رأس قائمة دور النشر الفرنسية المهتمة بنشر الكتاب العربي المترجم إلى الفرنسية^(١). وهذا أمر قد تكون له انعكاسات إيجابية على الأدب العربي مستقبلا، إذا أخذنا بعين الاعتبار سعي هذه الدار الجاد إلى اكتساب مكانة خاصة داخل الحقل الثقافي الفرنسي رغم شراسة المنافسة - بضمها لمجموعة من الدور المفلسة، ودخولها مجال التنافس على الجوائز التي كانت في السابق حكرا على الأعمال الصادرة عن الدور الفرنسية الكبيرة/العتيقة، وأهمها جائزة الكونغور^(٢).

بهذا نخلص إلى أن أفق ترجمة روايات "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" و"الغربة"، هو نفسه الأفق الذي تدرج ضمنه ترجمة الروايات العربية المعاصرة بعد جائزة نوبل.

3.1.2.3 - Le Serpent à plumes

إن ما ميز دار Le serpent à plumes^(٣) طوال مسيرتها -التي واجهت فيها أزمة الافلاس^(٤) - تصريحها بمناهضة المركزية الأوروبية/الأمريكية في مجال الإبداع، وتأكيدا في المقابل على أن الكتابة التخيلية -التي تساهم بفعالية في نظرها في التقريب بين الثقافات والشعوب من جهة، وفي تطوير المجتمعات من خلال التأثير في سياساتها وحيوات أفرادها من جهة أخرى- مجال يبدع فيه الكتاب ذوو المهارة والموهبة من كل بقاع العالم. وقد فسحت هذه الدار، نتيجة لذلك، المجال للأدب الفرنسي الفتى، إلى جانب انفتاحها على ما يسمى بالأدب الصغرى المنبثقة من بلدان وقارات مختلفة، واهتمامها المعروف بالكتابات الأدبية و الفكرية المغاربية والإفريقية باللغة الفرنسية^(٥).

(١) يصدر عن دار سندباد Actes Sud ما يفوق ٢٥ عنوانا عربيا في السنة.

(٢) حصل الروائي لوران غودي (Laurent Gaudé)، على جائزة الكونغور سنة ٢٠٠٤، عن روايته الصادرة في

نفس السنة عن Actes Sud بعنوان: le Soleil des Scorta.

(٣) كانت في الأصل مجلة أنشئت سنة ١٩٨٨، وتطورت إلى دار نشر سنة ١٩٩٣، وهي تستمد اسمها من إله الخصب والخلق والإبداع الكولومبي Quetzalcoath.

(٤) ضمتها دار النشر Le Rocher يوم ١ مارس ٢٠٠٤، قبل أن تنضم بدورها إلى دار النشر "Privat" سنة ٢٠٠٥، التي تنضوي تحت لواء مجموعة Fabre..

(٥) نشرت هذه الدار لبسالم حميش مجموعة من كتاباته الفكرية باللغة الفرنسية، من بينها :

- Le livre des fièvres et des sagesse.

- De la formation idéologique en Islam.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار التوجه العام لهذه الدار المتميزة، والمساهمة التي قدمتها وزارة الشؤون الثقافية المغربية من أجل نشر ترجمة "مجنون الحكم"، سنستنتج بأن أفق ترجمة هذه الرواية أفقان متكاملان : أفق مناهضة المركزية الأوروبية-الأمريكية، وأفق إثبات الذات.

٤,١,٢,٣ - Publisud

تأسست دار النشر Publisud سنة ١٩٨١. وهي كما قد يوحي بذلك اسمها دار تهتم بثقافات الجنوب بوجه عام، وبكل ما له علاقة بالعرب والمسلمين بوجه خاص، سواء تعلق الأمر بالطبخ والموسيقى أم بكتب الإسلام والتصوف، أم بالأدب وضمونه الرواية. فرغم حداثة نشأتها، تعد هذه الدار من ضمن الدور المشهود لها اليوم في الحقل الفرنسي بالعمل الجاد من أجل التعريف بالكتاب العربي بواسطة الترجمة.

٢,٢,٣ - الدور المغربية.

عكاظ، إديف، الفنك، وإفريقيا الشرق^(١)، أسماء لدور نشر ذات أهمية في الحقل الثقافي المغربي، تقوم -منذ أن ظهرت إلى الوجود في الثمانينيات من القرن العشرين- بدور لا يستهان به من أجل بعث الحياة في عالم القراءة ببلادنا من خلال نشر كتب بالعربية والفرنسية. وهي الى جانب ذلك، تساهم في تعريف الآخر بالإنتاج الأدبي والفكري المكتوب بالعربية، بواسطة تكفلها بنشر ترجمات نصوص عربية إلى الفرنسية.

لكن سلطة هذه الدور تظل محدودة جدا مقارنة بالسلطة التاريخية والمادية والثقافية التي تتوفر عليها دور النشر الفرنسية، فالمفاضلة التي قام بها إدريس الشرايبي في الستينيات من القرن العشرين بين دور النشر الفرنسية والمغربية ما تزال سارية المفعول إلى يومنا هذا، يعزز نتيجة هذه المفاضلة ما ذهب إليه س. حميش في بداية الألفية الثالثة من أن الدور المغربية - التي تحتاج إلى التمويل وإلى بلورة مشروع ثقافي واضح

(١) أما دار "ولادة التي تكفلت بنشر ترجمة "عين الفرس"، فقد أغلقت أبوابها منذ زمن بسبب الإفلاس.

وعميق بخصوص الترجمة ونشر الكتاب — دور " قليلة الإشعاع والشأن والجدية، تتبدى لكثير من الكتاب كمقابر تدفن فيها أعمالهم حية أو في بداية عمرها"^(١).

يدل على هذا الأمر، بالنسبة إلى الدور التي نحن بصدد دراستها، معدل إصداراتها الذي لا يتجاوز ٣٠٠٠ نسخة على أقصى تقدير، مع ندرة تكرار الطباعات، وضيق مجال توزيعها وانحصاره في الغالب داخل السوق المغربية، نتيجة المشاكل التي يطرحها تسويق الانتاج المغربي في تونس وفرنسا^(٢) :

فضاء التوزيع	دار النشر
السوق المغربية، و في حدود ضيقة تونس وفرنسا.	الفنك
فرنسا وبلجيكا وسويسرا وكندا (الكيبك) و لبنان والأسواق المغاربية والافريقية...	Actes Sud

^١ - انظر : D.Chraïbi, Mauvaise querelle. in : Confluent. N°15, 1961, P689-692. وكتاب حميش : الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، سلسلة المعرفة للجميع، ع ٢٣، ٢٠٠٢، ص ١٠٥.

^٢ - استقينا هذه المعلومات من اني عزو (Annie Azzou)، مساعدة مديرة دار الفنك، إثر لقاء لنا معيا بالبيضاء. صيف ٢٠٠٠.

تتدرج الترجمات المدروسة ضمن آفاق متعددة، نجمتها في الأفق العام لدار النشر فرانسوا ماسبيرو بالنسبة لترجمة "الخبز الحافي"، وأفق خزينة "المنبع" التابعة للكنيسة الكاثوليكية بالمغرب بالنسبة لترجمة "دفنا الماضي"، ثم أفق سنوات التسعينيات، التي شهدت حركة ترجمة مثيرة للانتباه من العربية إلى الفرنسية، بالنسبة لباقي الترجمات. غير أن اندراج ترجمة أغلب الروايات المغربية ضمن هذا الأفق الأخير، لايحيل على استفادة الإنتاج الروائي المغربي استفادة مباشرة من جائزة نوبل، بقدر ما يحيل على الجهود التي بذلتها الذات المغربية في سبيل اهتمام الآخر مترجما و ناشرا و قارنا بإنتاجها.

أما أهداف هذه الترجمات فتصب في الاتجاهات المتشعبة الآتية :

- التعريف بالأدب المغربي الحديث وفتح آفاق مستقبلية له.

- إغناء المشهد الثقافي الفرنسي و الغربي بوجه عام، بإنتاج الآخر المتميز.

- محاربة المركزية الأوروبية والعمل من أجل لقاء الحضارات والثقافات.

إنها أهداف طموحة، قاسمها المشترك محاولة خلق حوار ثقافي بين الضفتين. لكن الشروط المحيطة بعمليتي النشر والتوزيع تحد من إيجابية هذه الأهداف، فالذات التي تبذل وما تزال جهدا كبيرا لتأكيد قدرتها على الإبداع أمام الآخر، تجد نفسها أكبر مستهلك لإنتاجها المرسل إلى الغير، بسبب التأثير السلبي الذي يمارسه اختلال موازين القوى بين العالم الذي تنتمي إليه الذات والعالم الذي تتوجه إليه.

المبحث الثاني

خصائص النصوص بين المهاجس

التجاري وركام الموروثات

١ - جغرافية المتخيل.

تختص دار النشر Actes Sud، استنادا إلى المتن المدروس، بتحديد "هوية" الروايات المترجمة^(١). ففي حين تكتفي دور النشر الأخرى، مغربية كانت أم فرنسية، بإخبار القارئ بأن الترجمة تمت من العربية، تضيف Actes Sud اسم البلد بين قوسين :

رواية مترجمة من العربية (المغرب) Roman traduit de l'arabe (Maroc)

ويرمي هذا التحديد، الذي تحظى به الروايات المغربية المترجمة ضمن الإنتاج الروائي العربي المترجم، إلى تخصيص الإبداع وتبنيه القارئ الأجنبي بالفرنسية إلى تنوع وتعدد الإنتاج الروائي العربي، تنوع وتعدد البلدان العربية. وبذلك يصبح الخطاب في حالة ترجمة الأدب المغربي : إن ما ستقرؤه أيها القارئ إبداع عربي، إلا أنه يحمل في طياته ما يجعل منه إبداعا مختلفا عن الإبداع المصري أو العراقي أو السوري مثلا.

إن كلمة المغرب التي تضعها دار النشر الفرنسية بين قوسين، تملك سلطة فتح أكثر من قوس في ذهن قارئ مختلف، فهي ستحته مثلا على استحضار معلوماته عن المغرب والمغاربة، كما ستدفعه ولاشك إلى استرجاع قراءاته للإبداع المغربي المكتوب باللغة الفرنسية، مما سيؤثر حتما على عملية تلقّيه للروايات المترجمة.

٢- العنوان.

لم تحظ الترجمة الفرنسية لرواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني سنة ١٩٨٥، بإقبال القارئ الفرنسي^(٢) - رغم المقالات النقريطية التي رافقت صدورها- بسبب احتفاظ

(١) - تندرج ترجمات الروايات المغربية الصادرة عن دار Actes Sud، ضمن سلسلتي "عالم عربية" (Mondes Arabes) وأدب عصرية (Littératures contemporaines). والجدير بالذكر أن تحديد Actes Sud لهوية الإبداع، لا يقتصر على الروايات المغربية المترجمة، بل يشمل جل الترجمات الصادرة عن هذه الدار.

(٢) وصل حجم خسارة دار لوسوي التي نشرت الترجمة، ١٨٠.٠٠٠ فرنك بعد عام واحد من تداولها في السوق. مما أدى ببذخ الدار آنذاك إلى التخلي عن فكرة ترجمة رواية كتاب التحليات لنفس الكاتب، رغم إيمانها بقيمتها الفنية العالية.

المترجم بعنوان الرواية الأصلي، الذي لم يفلح في إغراء هذا القارئ الجاهل، في المجلد، بالأدب العربي الحديث^(١). مما يعني، أن الوظيفة الإشهارية للعنوان تلعب دورا كبيرا في مجال تلقي النص المترجم، وأن أي تقصير في إيلاء هذه الوظيفة الأهمية التي تستحقها عند ترجمة الأدب العربي، قد يؤدي إلى تأخير اللقاء المنشود بين هذا الأدب والقارئ المستهدف، الذي تتحكم فيه إجمالا قوانين السوق فيمائل النص الأدبي بمنتوج عليه جذبه^(٢).

لهذا يجب على المترجم من العربية، بذل جهد مضاعف حتى تمتزج الوظيفة المرجعية للعنوان بالوظيفة الإشهارية^٣، بشكل يراعي اختلاف القارئ والعناصر المشكلة لأفق انتظاره من جهة، والثقافة التي ينبثق منها النص الأصلي من جهة أخرى.

لاحظنا ونحن نتأمل عناوين الترجمات المدروسة، أن عنوانا واحدا فقط هو الذي انزاح انزياحا دلاليا عن الأصل :

الأصل	الترجمة
مجنون الحكم	Calife de l'épouvante

في حين انزاح عنوانان آخران انزياحا نحويا :

الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	Le passé enterré
الضوء الهارب	Lumière fuyante

انظر في هذا الشأن : Michel chodkiewicz : Éditer la littérature arabe traduite, in Rencontre autour de

la littérature romanesque égyptienne traduite en français. Op. cit., P 136.

(١) كان اسم الروائي ج. الغيطاني اسما مجهولا في الوسط الثقافي الفرنسي ساعة صدور الترجمة.

(٢) رولان بارت: التحليل النصي، ت. عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، ٢٠٠١، ص ٨٢.

(٣) يستحسن أيضا تجنب تغيير العنوان عندما يتعلق الأمر بطبعة ثانية لنفس الترجمة. وبحضرنا في هذا السياق مثال ترجمة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطبيب صالح إلى اللغة الفرنسية. فقد أدى اختلاف عنوان الطبعة الثانية للترجمة (Saison de la migration vers le nord)، عن عنوان الطبعة الأولى (Le Migrateur) إلى خلق بلبلة في أوساط المكلفين بتوزيع وبيع الرواية المترجمة، قبل القارئ نفسه.

وتميز العنوان الذي اقترحه الطاهر بن جلون لسيرة محمد شكري، بصياغة اقتصادية وأنيقة :

الترجمة

Le pain nu

الأصل

من أجل الخبز وحده

واستنادا إلى اندراج عنوان الترجمة ضمن أفقي الاختيار والانجاز، سنحاول في ما سيأتي الكشف عن دوافع تغيير عنوان الرواية الأصلية أو الاحتفاظ به في الترجمة، آخذين بعين الاعتبار، أثناء تأويلنا للعناوين المقترحة أو المحتفظ بها، الصور التي اختارتها دور النشر لأغلفة الترجمات^(١).

١,٢ - إدماج الترجمة في الحقل الأدبي المستقبل: من أجل الخبز وحده / Le pain nu

ظهرت الترجمة الفرنسية لسيرة محمد شكري، بعنوان مختلف ظاهريا عن العنوان الأصلي. فعوض العنوان الذي وضعه شكري لمخطوطته: "من أجل الخبز وحده"^(٢)، والذي يقابله بالفرنسية: "Pour du pain seulement"، اقترح الطاهر بن جلون العنوان الآتي: "Le pain nu"، ويقابله بالعربية "الخبز الحافي". وقد تبنى شكري هذا العنوان المقترح في الطبعة العربية لسيرته، الصادرة بعد سنتين من صدور الترجمة الفرنسية، لما يمتاز به من أناقة واقتصاد في الصياغة مع الاحتفاظ بدلالة العنوان الأصلي.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع "الخبز" التي تمثل قاسما مشتركا بين العنوانين الأصلي والمترجم، تعتبر موضوعة أساسية في سيرة شكري، بها يفتتح السارد الحكيم قائلا: المجاعة في الريف. القحط والحرب.

(١) يذكر شارل غريفل مجموعة من العناصر التي تساعد العنوان على أداء وظائفه من بينها : طريقة الطباعة وحجم الكتاب ونوعية الورق واسم الناشر (وضعية دار النشر)، وقد أضفنا إلى هذه العناصر صورة الغلاف، نظرا للأهمية التي تكتسبها في عملية التواصل بين القارئ والعمل المترجم. انظر:

- Charles Grivel : Production de l'intérêt romanesque, Mouton, 1973, PP 168-169.

(٢) احتفظت الترجمة الإنجليزية لهذه السيرة بنفس العنوان : For bread alone.

ذات مساء لم أستطع أن أكف عن البكاء. الجوع يؤلمني(..) أمي تقول لي بين لحظة وأخرى :

- أسكت. سنهاجر إلى طنجة، هناك خبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة.(الرواية، ص ٥).

وبسبب غياب الخبز تنشأ العلاقة المعقدة بين البطل وأبيه :

دخل أبي. وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني ويلكمني (الرواية، ص ٦).

وبسبب هذا الغياب أيضا يتشرد البطل بعد هجرة العائلة إلى طنجة ويتعرض للإهانة، ثم يتعلم كيف يصمد ويقاوم، وفي لحظة يأس وغضب يشتم : " اللعنة على الخبز " (الرواية، ص ١٠٩).

إن الخبز إذن هو نواة الحكى في السيرة الروائية المدروسة، إلا أن الأحداث إذ تنطلق منه لا لا تقتصر عليه، فسيرة شكري التي تعيد تشكيل مسيرة بطل متشرد حاول كسب خبز يومه بجميع الوسائل المتاحة لأمثاله من المتشردين، من سرقة وتهريب وعبارة وعمل مؤقت، تنتهي بتسليط الضوء على دور الإرادة في تغيير مسار الإنسان. فبفضل قوة إرادته انتقل شكري من مجرد باحث عن الخبز، وسط مستنقع كاد يقضي على أدميته، إلى باحث عن المعرفة من أجل غد أفضل :

- لا بد لي من أن أتعلم القراءة والكتابة(الرواية، ص ٢٤١)

وبهذا نستنتج أن عنوان سيرة شكري، يتضمن في العمق الإقرار الآتي :

من أجل الخبز وحده حدث ما حدث، فلم يعد الصراع بعد ذلك صراعا من أجل الخبز فحسب.

ومن الملاحظ أن العنوان الذي اقترحه المترجم : "Le pain nu"، أي الخبز العاري من كل غموس، يتضمن أيضا هذا الإقرار بحرفية وأناقة تفوق الأصل. غير أن العنوانين إذا كانا يحيلان معا على نفس الوظيفة المرجعية، فيما يعتمدان على عناصر مختلفة لأداء

الوظيفة الإشهارية. ففي حين يعتمد العنوان الأصلي على استدرار عاطفة القارئ، تسترعي انتباهنا في عنوان الترجمة عملية التناص التي تقرب المسافة بين النص المغربي والقارئ الفرنسي تحديدا. إذ سيذكر عنوان الترجمة، ولا شك، قاعدة عريضة من القراء الفرنسيين بالرواية الفرنسية الناجحة "Le pain noir"^(١) (الخبز الأسود) للكاتب كلانسي جورج إيمانويل (Clancier Georges Emmanuel)، وهي رواية تؤرخ لمعاناة الفلاح الفرنسي في وسط فرنسا قبل أن يصل إلى ما وصل إليه اليوم.

ومن شأن استبدال الوحدة المعجمية "Noir" بـ "Nu"، المسنود بعبارة "سيرة ذاتية مترجمة من العربية من قبل الطاهر بن جلون"، أن يخلق لدى قارئ الترجمة أفق انتظار جديد. تساعد هذا الأفق على التشكل، صورة غلاف الترجمة^(٢)، التي تعكس بؤس مرافق حاد النظرة يرتدي جلبابا ممزقا، ويمسك عقب سيجارة بيده، وسط فضاء مقفر.

٢،٢ - الخلفية الإيديولوجية : دفنا الماضي / Le passé Enterré

كنا نتوقع - استنادا إلى الوظيفة المرجعية للعنوان - أن تطالعنا ترجمة فرانسيس كوان لدفنا الماضي بعنوان مختلف عن العنوان الأصلي الذي يدل على عكس ما يوحي به، إلا أن العنوان الذي اقترحه هذا المترجم لا يحيد عن الدلالة الظاهرة للأصل. حيث اقترح كوان مقابلا لـ "دفنا الماضي" (Nous avons enterré le passé)، العنوان الآتي: "Le passé enterré"^(٣) و يقابله بالعربية "الماضي المدفون".

يرتكز عنوان رواية "دفنا الماضي" على نظرة خاصة لمفهوم الزمن. ففي الفصل السادس والثلاثين من الرواية، يتطرق السارد لأول مرة لمفهوم الزمن مجسدا في العلاقة الثنائية: ماضٍ/مستقبل، التي تحولت مع تقدم السرد إلى علاقة تضاد بين ماضٍ انتهى

(١) صدرت هذه الرواية، التي تندرج ضمن "أدب الضاحية" Littérature de province، سنة ١٩٥٦-١٩٥٧، عن دار النشر روبر لا فون (R. Laffont). وحصلت على جائزة الأدب الكبرى من الأكاديمية الفرنسية.

(٢) انظر بالنسبة لجميع الصور المدروسة، الملحق الخاص بأغلفة الترجمات في آخر الكتاب .

(٣) تستجيب صياغة عنوان هذه الترجمة لنمط العنونة السائد عند جل الروائيين العالميين، فالعنوان في الغالب جملة اسمية قصيرة. انظر في هذا الشأن : Maurice Delacroix, Fernand Halayn : -

Introduction aux études littéraires (méthodes du texte), Ed. Duclot, 1984, P208.

ومات ومستقبل مجهول أت. فالبطل عبد الرحمن يرفض أن يحدث صديقه عبد العزيز عن تجربته في السجن، معللا ذلك بكون البلاد التي تجتاز محنة الاستعمار تحتاج إلى التفكير في المستقبل، وليس إلى سرد أحداث تجربة منصرمة :

ذلك ماض انتهى (...) أحر بنا أن نعيش كل وقتنا في الأمل،
في المستقبل، فيما سنقوم به لا في ما قمنا به. (الرواية، ص ٣٠٤).

إلا أن نظرة عبد الرحمن الخاصة إلى الماضي والمستقبل، ما تلبث أن تتحول إلى فلسفة زمنية مفصولة عن السياق، حينما يتبناها عبد العزيز مؤكداً: "معك حق، يجب أن نفكر في المستقبل ... الماضي طويناه.. دفناه" (الرواية، ص ٣٠٤).

وبهذا يحق للقارئ أن يتساءل وهو يتأمل صيغة المطلق التي يتحدث بها عبد العزيز عن الماضي :

أي ماض هذا الذي مات ودفن وانطوى، بعد أن أعد الشعب للمستقبل؟

يكشف القارئ، وهو يتابع قراءة الفصل المذكور بحثاً عن الإجابة، بأن مفهوم الزمن يعود ليرتبط ثانية بحالة عبد الرحمن النفسية وبطرف السجن مع التركيز هذه المرة على مناقشة العلاقة الثلاثية: ماض/حاضر/مستقبل. فقد تبنى عبد الرحمن الفكرة القائلة، بوجود زمنين لا ثالث لهما هما الماضي المنتهي والمستقبل^١، من منطلق ذاتي محض وليس من منطلق الاقتناع التام بالفكرة. فلأن حاضر السجن مؤلم وحزين وجب إلغاؤه، أي عدم التفكير فيه باستحضار عملية انصرامه :

"كان حاضره كله آلاماً وأحزاناً، وحجراً على حريته وكتباً
للنبضات التي تهتز بها دماؤه. و تعلم أن يجعل من الحاضر
ماضياً". (الرواية، ص ٣٠٥).

أما المستقبل، الذي يمثله في الرواية الحصول على الاستقلال، فقد جعلت منه أحلام وأمانى عبد الرحمن زمناً مختلفاً، حافلاً بالنصر والحرية والتطور.

(١) نحيل ههنا على قولة نيكولا بوالو (N.Boileau): اللحظة التي أتحدث فيها ابتعدت عني.

ركز فكره في المستقبل، فأصبح لا يحس إلا بالمستقبل.
(الرواية، ص ٣٠٥)

بعد الإعلان عن الاستقلال، أصبح المستقبل - الذي كان يعد إلى عهد قريب زمنا مثاليا- حاضرا يزرح تحت وطأة الماضي البعيد والقريب. مما أدى بالضرورة إلى إعادة النظر في كون الماضي زمنا منتهيا :

"ابتعث خيال عبد العزيز وصوته يهمس في أذن عبد الرحمن:
لا .. لم ندفن بعد الماضي...؟" (الرواية، ص ٤٠٨).

نلاحظ إذن أن نهاية السرد، أفضت إلى عنوان مغاير للعنوان الذي اختاره المؤلف للرواية، فعوض "الماضي المدفون" يجد القارئ نفسه أمام "الماضي الذي لم يدفن"^(١). واستنادا إلى كذب إعلان الرواية، وإلى عدم تحقق الحسم الذي يوحي به في السرد، نستنتج أن عنوان رواية "دفنا الماضي" عنوان ملتبس بإمكاننا إضافته إلى سلسلة العناوين التي تخلق انتظارا معينا لدى القارئ ولا تفي بتحقيقه، أي إلى سلسلة العناوين التي تترك المجال لقارئها لكي يوظف في حقها سلطة المحاسبة التي تعود إليه. ويحدونا الاعتقاد أن التباس عنوان هذه الرواية يشكل سببا من أسباب نجاحها في العالم العربي، ما دام يفسح المجال لتشغيل المخيلة وطرح أسئلة من قبيل: أي ماض هذا الذي دفن؟ ومتى؟ وكيف؟ وهي أسئلة كفيفة بأن تخلق حالة اهتمام لدى القارئ، تدفعه إلى اقتناء الكتاب وقراءته بحثا عن إجابات محتملة^(٢).

وبما أن الأسئلة التي يثيرها العنوان الأصلي ترتبط أشد الارتباط بوضعية القارئ العربي الذي تكبله قيود الرجعية من جهة، وقيود الاستلاب والتبعية الاقتصادية من جهة أخرى. نتساءل عن سر احتفاظ المترجم به وهو يتوجه إلى قارئ مختلف؟ أنرد هذا الأمر إلى مجاراته للأصل؟ أم إلى تجاهله للنتيجة التي أسفرت عنها نهاية السرد، خدمة لإيديولوجية معينة؟

(١) انظر رواية ع. غلاب لم ندفن الماضي (٢٠٠٦)، والتي سبقتنا إلى الظهور روايات مؤكدة لهذا الطرح من خلال الموضوعات التي تناولتها.

(٢) انظر في هذا الشأن: Charles Grivel, Op.cit., P172.

سرعان ما استبعدنا الاحتمال الأول، حينما اطلعنا على قراءة كوان الخاصة لعنوان الرواية. فهذا العنوان يدل في نظره على أن غالباً - الكاتب الملتزم - اختار بعزيمة العصرية في جميع الأوضاع والحالات، لا عن تقليد ولا عن رغبة سطحية في التجديد، بل لأن الماضي الذي تدفنه مرتبط بجمودية المجتمع وتحجره وبرفض التطور الذي يقود إلى رفض الحياة^(١).

وإذا قارنا بين تركيز كوان - في هذه القراءة التي لا تأخذ بعين الاعتبار خطاب الرواية - على دفن جمودية المجتمع وتحجره والاحتفاء بالتطور أي بالحياة، وصمته في المقابل عن الواقع المعقد الذي أصبح واقع المجتمع المغربي زمن الاستعمار وبعد الاستقلال - أي واقع التبعية والاستلاب الذي أثر في مسار الرواية، إلى جانب واقع الرجعية، فانتهت إلى عدم دفن الماضي - سنستنتج بأن كوان يضيء إيجابيات الاستعمار الفرنسي المتمثلة هاهنا في إدخال المغرب إلى الأزمنة الحديثة، ويغض الطرف عن وحشيته التي تعكس الوجه البربري للحدثة^(٢). يدعم هذا الاستنتاج، اعتبار المترجم رواية دفننا الماضي مجرد انعكاس لفترة تطور وانفتاح عاشها المغرب^(٣).

وبما أن عملية العنونة عملية تضم بالإضافة إلى المترجم، الناشر والمكلفين بالقراءة^(٤)، فإن مسؤولية اختيار عنوان مناسب لترجمة "دفننا الماضي" تقع أيضاً على العاملين المذكورين أعلاه، كما تقع على المؤلف الذي لجأ إليه المترجم لإضاءة بعض الوقائع التاريخية، فصرح أن له به ثقة كاملة^(٥).

هل نلتمس عذرا لكل هؤلاء، في جهلهم بنوايا المترجم التي لم يفصح عنها إلا بعد صدور الترجمة؟ أم نرجع ذلك، وهذا هو الأرجح، إلى عدم إعلانهم عملية الترجمة الأهمية التي تستحقها، إذ لا يكفي أن نعمل على انتقال النصوص المغربية إلى لغة الآخر، إن ما يهم بالفعل هو كيف تمر؟

(١) فرانسيس كوان، الحياة في رواية "دفننا الماضي" هي المستقبل والتقدم، م.س.، ص ٢.

(٢) حيث يختلط في الحدثة هم المعرفة والتحرر باستراتيجيات السيطرة والاضعاج. (محد سبيلا : الحدثة وما بعد الحدثة. دار توبقال للنشر، ط ١، ٢٠٠٠ ص ٨).

(٣) فرانسيس كوان، ص ٢.

(٤) - Gérard Genette : Seuils, Op. Cit., P71.

(٥) حسب ما أخبرنا به ف.كوان.

ماذا عن الصورتين اللتين اختارتها عكاظ و PubliSud لغلافي الترجمة ؟.

تتكون الصورة التي اختارتها دار عكاظ لغلاف الترجمة من باب أحد الأسوار القديمة، الذي يترأى من خلاله فأس البالي تعلوه سماء زرقاء ولا يحده الأفق، في حين تتكون الصورة التي اختارتها دار Publisud من باب خشبي عتيق. وإذا تستجيب هاتان الصورتان، اللتان تحيلان على بعض خصائص المسرح الذي تجري فيه أحداث رواية "دفنا الماضي"، لأفق انتظار القارئ الأجنبي الذي تسحره بقايا الحضارات العتيقة، تؤكدان في ذات الوقت عدم دفن الماضي!

٣،٢ - الخلفية الجمالية: لعبة النسيان / Le jeu de l'oubli

اقترح أغلب النقاد المغاربة الذين تناولوا بالدرس رواية "لعبة النسيان" استبدال عنوانها بـ "لعبة التذكر"، ما دامت "الرواية السيرة" تتمحور في نظرهم حول اشتغال الذاكرة. وتعتبر الكلمات المشتقة من التذكر من بين أهم الكلمات المفاتيح في هذه الرواية بالفعل، فهي تتخلل سرود كل الرواة بدون استثناء، وعلى رأسهم راوي الرواة الذي يؤكد في بدايات الحكى سلطة التذكر في "لعبة النسيان" من خلال تساؤله: "هل هناك خيط ممتد حقا وسط هذه التذكرات والمشاهدات التي أنيط بي أن أوجه دفة سردها وتوزيعها على الرواة الذين جعلوا رهن إشارتي ؟". (الرواية، ص ٥٣)

إلا أن راوي الرواة ما يفتأ أن يعترف بعد ذلك بمحدودية الذاكرة في الحوارات التي تجري بينه وبين المؤلف. مما يقلص المسافة بين التذكر والنسيان، ويؤدي إلى نشوء علاقة متشابكة الأبعاد بينهما. ففي حين يشمل التذكر النسيان بفعل البياضات والإلغاءات اللاواعية التي تتخلل الذاكرة، يتحول النسيان بدوره إلى لعبة محورها الذاكرة :

لماذا تريد أن تفتح بابا لن يأتيك منه إلا الوجدع وصداع
الرأس، مع أنك تريد الكتابة عن لعبة النسيان وطرائق تحاشي ما
يؤلم النفس ؟ (الرواية، ص ١٣٣).

إن توظيف كلمة "لعبة" بدل "فعل" في "لعبة النسيان"، يفيد ولا شك أن النسيان وجه من أوجه التذكر، وأن لعبة النسيان هي نفسها لعبة الخفاء والتجلي، لعبة الإنسان الذي ما

سمي (...). إنسانا إلا لئسبانه" (الرواية، ص ١٤٦). وبما أن السؤال يبقى واردا : كان ينسى أم يتناسى؟ (الرواية، ص ١٤٦)، فإن العنوانين معا: "لعبة النسيان" و"لعبة التذكر" يحيلان ضمنا على بعضهما البعض، ويؤديان نتيجة لذلك نفس الوظيفة المرجعية. غير أن العنوان الذي وضعه المؤلف ("لعبة النسيان") يستجيب لمتطلبات الوظيفة الإشهارية أكثر من العنوان البديل ("لعبة التذكر")، وتقتضي هذه الوظيفة من بين ما تقتضيه جذب القارئ ومراودته عن نفسه بواسطة سحر اللغة^(١).

نخلص إلى أن مبرادة اعتمد على جمالية اللغة لشد انتباه القارئ الذي يعتبر النسيان نعمة يسعى إلى اكتسابها بكل قوته. ولأن جوهر الإنسان هو ذاته في كل زمان ومكان، فإن من شأن احتفاظ الترجمة بنفس العنوان البراق: Le jeu de L'oubli، أن يجلب أيضا القارئ الأجنبي، الذي سيحاول بدون شك الربط بين عنوان الترجمة، وصورة الإنسان المغربي بالزري الوطني التي تنصدر غلاف الترجمة^(٢)، مخاطبة فيه عشقه للأجواء الغرائبية.

٤،٢ - الخلفية الحضارية: بيضة الديك / L'œuf du coq

سيظن القارئ، الذي يقرأ لأول مرة عنوان رواية "بيضة الديك"، بأنه أمام رواية عجائبية. إلا أن أفق الانتظار الذي يخلقه العنوان، ما يلبث أن يتكسر عند قراءة أول جملة سردية في الرواية. يقول السارد :

أحيانا لا أدري كيف يدفع ثمن هذه الغرفة في نهاية الشهر،
أونهاية الشهرين. كثيرا ما دفعت "غنو" عنا (الرواية، ص ٧).

كيف يبيض الديك إذن في رواية واقعية ؟

وظف محمد زفزاف الاعتقاد الشعبي العربي، الذي يقول إن الديك لا يبيض إلا مرة واحدة في حياته^(٣)، لدلالته العميقة وقدرته على ترجمة أبعاد الرواية. و إذا كان

(١) - Gérard Vigner: Une unité discursive restreinte: le titre (caractérisation et apprentissage).
le Français dans le monde, Hachette, Octobre, 1980, P60.

(٢) احتفظت الطبعة المغربية للترجمة بنفس الصورة التي اختارتها دار Actes-Sud.

(٣) يرمز به للأشياء النادرة أو القليلة الحدوث. فعندما يبالغ شخص بوضع المراقيل أمام تنفيذ أمر من الأمور يقول له الآخر "لا تجعله كبيضه الديك". يقول بشار بن برد مخاطبا حبيبته :

قد زرتنا مرة في الجهر واحدة شي ولا تجعلها بيضة الديك

انظر وليد صالح الخليفة: معضلات الترجمة الأدبية بين العربية والإسبانية، ترجمان، مجلد ٥، ع ٢، ١٩٩٦، ص ٤٤.

زفراف قد انزاح في روايته عن هذا الاعتقاد بجعل الديك يبيض أكثر من مرة، فإن عملية الانزياح لا تمس الجوهر، وتظل مجرد عملية شكلية تؤكد الاعتقاد ولا تنفيه:

في "باب التي وجدت ما أردت"، تحكي "الحاجة" عن علاقتها بصاحب البار العجوز الذي كانت تشغل عنده، وتشبه الحظ الذي جعله يقترح عليها الزواج، وهو الرجل الشاذ جنسيا والمقطوع من شجرة، بالديك الذي استطاعت هي أن تمنحه القدرة على أن يبيض مؤكدة بأن "الديك لا يبيض إلا مرة واحدة كاذبة في الحياة" (الرواية، ص ٢٤).

إلا أن الساردة، تتخلى عن تأكيدها عندما يموت العجوز وترث البار، فتخبر القارئ بأن الديك يبيض مرتين، مشوشة بذلك أفكاره. وتتضاعف حيرة القارئ عندما يعلم بالبيضتين الفاسدتين، وبالكتكتين اللذين توفيا في المهد (الرواية، ص ٢٤). غير أن هذه الحيرة ما تلبث أن تتبدد حينما يتأمل القارئ النتيجة، فسواء باض الديك مرة واحدة أم مرتين فإنه يبيض كذبا.

نخلص إذن، إلى أن عنوان رواية "بيضة الديك" عنوان يعكس في العمق تعقد علاقات الشخصيات بعضها ببعض، وبالحياة إجمالا. حيث تعتمد شخصيات هذه الرواية من أجل تغيير مسارات حيواتها البائسة على حدوث معجزة تشبه "معجزة أن يبيض الديك". ولهذا نعتبر هذا العنوان استعارة ذات أبعاد متعددة، فهي "بقدر ماتكشفت عن استحالة التحقق (الديك لا يلد)، ثم (الديك لا يضع بيضا) بالإضافة إلى الغرابة والتندر والعجز، بقدر ماتقنن أيضا لعبة الصدفة وتحول دون الرغبة" (١).

وبما أن هذه الاستعارة، تندرج ضمن الاستعارات التي ترتبط أشد الارتباط بالمحيط الثقافي الذي أفرزها، فإن مجازة المترجم للعنوان الأصلي في الترجمة "L'œuf du coq"، تكشف عن عدم إلمامه بخصائص النسق الهدف، مما يتناقض و سعيه -حسب تصريحه- إلى التواصل مع القارئ الفرنسي الذي تتوجه إليه ترجمته قبل غيره من القراء الأجانب (٢).

(١) بشير القمري: في افتتاح النص والقراءة (دراسات ومقاربات)، قافلة، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٦٠.

(٢) صرح لنا أفولوس، بأن القارئ الفرنسي يأتي في مقدمة القراء الذين تتوجه إليهم ترجمته (لقاء الرباط، صيف ٢٠٠١).

إن القارئ الفرنسي، الذي يحتل الديك مكانة هامة في ثقافته باعتباره أحد رموز الأمة الفرنسية، ستتأبه الحيرة ولا شك وهو يقرأ أو يسمع عن الديك الذي يبيض. إلا أن هذه الحيرة ليست في صالح الرواية المترجمة، لأنها ستدفع بالقارئ المستهدف إلى وضع هذه الرواية في خانة الأدب العجائبي المهمل في النسق الثقافي الفرنسي. فمن المعلوم أن الأدب العجائبي يعيش اليوم وضعية القريب الفقير في فرنسا^(١)، بسبب عدم تقدير المؤسسة الثقافية الرسمية له، حيث لا يحظى باهتمام المتقنين العقلانيين ودور النشر الفرنسية الكبيرة^(٢)، وبهذا نادرا ما ينتج الكتاب الفرنسيون هذا النوع من الأدب اليوم^(٣) بخلاف ما كان عليه الأمر نسبيا في القرن التاسع عشر مع موبسان وبلزاك وشارل نودبي.

ومن نافلة القول التنبيه، إلى أن إقبال الجمهور الفرنسي الكبير اليوم على الأدب العجائبي المترجم، وبوجه خاص أعمال ستيفن كينغ (Stephen King)، إقبال يكرس هامشية هذا الأدب بتصنيفه ضمن الأدب الشعبي الذي يعد رسميا أدبا من الدرجة الثانية.

وتكمن المفارقة في أن ترجمة أفولوس التي لم تأخذ بعين الاعتبار عقلانية القارئ الفرنسي المثقف، ولم تنتج عنوانا يضمن له تلاؤم الرواية مع ذوقه واحتياجاته دون أن يؤدي ذلك إلى الضرر بالثقافة المرسل، لم تستطع في المقابل جذب اهتمام الجمهور الكبير كما يدل على ذلك ضعف حجم مبيعات الرواية في فرنسا مقارنة بحجم مبيعاتها في المغرب^(٤).

وإننا لنستغرب حقا عدم تدخل دار "الفنك"، التي توظف عناصر فرنسية، من أجل مساعدة المترجم على اختيار عنوان يراعي مخاطبة الترجمة لقارئ مختلف. كما أننا نقف حائرين أمام الصورة التي اختارتها هذه الدار لغلاف الترجمة (بذلة رسمية وربطة عنق)، فهي بالإضافة إلى عدم ترجمتها لأبعاد النص، لا تتميز بإثارة خاصة ولا تمثل عاملا

(١) Joël Schmeidt : Eclatements du roman français, in Roman Français contemporain, : نظر : ADPF-Publications, 1997, P139.

- Jean-Baptiste Boranian: Panorama de la littérature de langue française, Ed. La Renaissance du livre, P299

- Marcel Schneider : Histoire de la littérature fantastique en France, Fayard, 1985.

(٢) من أجل فهم مسار تطور الأدب الفرنسي، يجب الاطلاع على كتاب "خطاب المنهج" (Le discours de la méthode) لديكارط.

(٣) أغلب الكتاب الذين ينتجون الأدب العجائبي بفرنسا من أصول جرمانية.

(٤) كما أخبرت بذلك مساعدة متبرة دار الفنك، السيدة أني عزو .

مساعدا على اجتذاب القارئ، مما يؤكد بوجه عام فوضى النشر في المغرب، حيث غياب لجان مهمتها الأساس التمهيد قبل نشر الكتاب وتداوله.

٥،٢ - مرجعية النص.

١،٥،٢ - الضوء الهارب Lumière Fuyante.

بخلاف رواية "لعبة النسيان"، تبدو رواية "الضوء الهارب" مهددة بفقدان جواز مرور جوهرها إلى القارئ، لولم الاهتداء إلى عنوان آخر غير "الضوء الهارب". فموضوعه "هروب الضوء" تشكل البؤرة التخيلية للرواية والخلفية الأساسية للحكي^(١) :

"الجري وراء الضوء الهارب عملية تنضح بالعذاب، لكنها ترشح بالمتعة وإغراءات السراب.. أين منها عملية البحث الجذباء عن كلمات تستحضر بعض ما تدخره المشاعر؟" (الرواية، ص ١٩٨).

لهذا نعتبر احتفاظ كاترين شاريو بنفس العنوان في الترجمة : "Lumière fuyante"، اقتناعا منها بتكامل وظائفه وبقدرة شاعريته على فرض الرواية المترجمة في سوق المبيعات^(٢). وهذا ما حصل بالفعل، إذ حظيت ترجمة "الضوء الهارب شأنها شأن ترجمة "لعبة النسيان"، بإقبال القارئ الفرنسي والأجنبي الناطق بالفرنسية بوجه عام^(٣).

(١) تمثل لحظة هروب الضوء بداية افتتاح الحكى في "الضوء الهارب"، يقول السارد: "صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم، وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة مساء وعتمة الليل. أين ومتى ؟ في مثل هذه الساعة دائما تسخن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له، ترجمه التكرات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثا عن محطة يستقر عندها..." (الرواية، ص ١١-١٢)

وينتهي السرد في هذه الرواية أيضا، بالتفكير في الهروب والضوء: "من منا لا يهرب من شيء ؟ أعود هاربا من كلمات هذه المذكرات إلى الخطوط والألوان، معرضا عن وهم تسجيل وتسليخ ما عشت، مكتفيا بترديد: ما مضى فات، ويبقى لي الضوء واللون ثم القضاء الذي أحلم به من خلالهما..." (الرواية، ص ١٩٨).

(٢) لا نستبعد ههنا تأثير المؤلف الذي شارك في الترجمة.

(٣) هذا ما أخبرتنا به موظفة فرنسية بمعهد العالم العربي، وزكته الموظفة المكلفة بالملفات الصحفية بدار النشر Sindbad/ Actes Sud (باريس، شهر أبريل من سنة ٢٠٠٠).

وتترجم صورة الغلاف التي وضعتها دارا النشر الفرنسية والمغربية، (فنان يخلط الأصباغ داخل مرسومه)، حرص الدارين على إبراز الخلفية التشكيلية للرواية، مما يعزز السمة الجمالية للعنوان.

٢,٥,٢ - الغربة L'Exil.

لا تشكل "الغربة" كلمة من الكلمات المفاتيح في رواية "الغربة" لعبد الله العروي، ومن بين الجمل السردية التي تشتمل بشكل صريح على كلمة "الغربة"، الجملة التي يخاطب فيها عمر مارية قائلا: "لماذا ذهبت.. لماذا.. وإلى متى البقاء في الغربة.. أرجعي من فضلك.. غدا أحجز لك بطاقة.." (الرواية، ص ١٠٨).

إن التعبير عن "الغربة" بصفتها إحساسا ونمط وجود، يتخذ في الرواية أشكالا متعددة تترجم أبعاد الغربة المتشابهة في النص، فبالإضافة إلى كلمة "غربة" نجد كلمتي "هجرة" (الرواية، ص ٢٦) و"لجوء" (الرواية، ص ١٤)، ناهيك عن كلمتي الانعزال والوحدة اللتين وظفهما السارد في قوله :

..الإيمان الذي يحمي من الحكم القاسي، من عقاب

الوحدة والانعزال (الرواية، ص ٢١).

وهذا يعني أن كلمة "الغربة" التي تعبر في الغالب عن البعد والنزوح عن الوطن، تحيل أيضا في رواية العروي على الإحساس بالوحدة وفتور المشاعر واختلاف الآراء والتوجهات داخل نفس الفضاء.

إن الغربة في هذه الرواية، غربة المغترب في الديار الفرنسية وغربة العائد منها إلى أرض الوطن، هي غربة المواطن المستعمر وغربة المواطن إبان الاستقلال، وهي أيضا غربة المثقف والمناضل الصادق. إنها غربة إدريس عن مارية، وغربة شعيب عن زوجته، وغربة المولى شعيب وعائشة البحرية اللذان فرق بينهما القدر في الأسطورة.

ويعكس احتفاظ شاربيو بنفس العنوان في الترجمة L'exil، تركيزها على وظيفته المرجعية بالأساس. إلا أن الإحياء السياسي للعنوان مقترنا باسم كاتب مغربي من وزن

العروي، يجعلنا لا نستبعد احتمال رهان المترجمة على تأثير هذا الإحياء في القارئ الغربي الذي يثير فضوله، كما أسلفنا، كل ما له علاقة بالسياسة العربية وبوضع المواطن في البلاد العربية.

أما صورة الغلاف، التي تتكون عناصرها من باب عتيق يحاذيه سور قديم تثبت على جنباته أغصان مورقة في غير عناية، فتترجم، بالنسبة لنا، الوحشة التي تخلفها قراءة عنوان الرواية في نفس القارئ.

٣,٥,٢ - عين الفرس L'œil de la jument

إذا كان عنوان رواية "عين الفرس" لا يفاجئ القارئ العربي بصفته تركيبا لغويا، فإنه يثير تساؤله بصفته عنوانا لرواية بل وبصفته موضوعا لها^(١). ومن شأن التباس العلامة في العنوان أن يوجج فضول هذا القارئ، مما سيؤدي به ولا شك إلى البحث في النص الروائي عن مسوغات اختيار اسم حيوان يقع على الذكر كما يقع على الأنثى: لماذا "عين الفرس" وليس "عين الحصان" مثلا أو "عين الحجر" ؟

في هذا السياق، نرى أن قراءة واحدة للرواية كفيلة بوضع القارئ أمام الحقيقة الآتية: "عين الفرس" ليس عنوانا دالا على بعض أبعاد النص فحسب، وإنما هو عنصر يترجم جوهر الكتابة الروائية عند الميلودي شغوموم، ويتمثل هذا الجوهر في نواشج المتخيل بامتداداته الأسطورية مع متغيرات الواقع^(٢):

يتم تقديم "عين الفرس" في بداية النص باعتبارها مكبر صوت، يقول السارد: "وجيء بكبير المهندسين، وهوروسي عظيم الخلقة، فوضع أمامي جهازا صغيرا يشبه رأس فرس بعين واحدة، فقال الأميرال :

- الآن يمكنك أن تحكي بدون عناء، تأكد من أن صوتك سيصل، بدون أدنى إزعاج، إلى كل أنحاء الامارة بفضل عين الفرس هذه ! (الرواية، ص ٩).

(١) أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط ١، ١٩٩٣، ص ١١٠.

(٢) نفسه، ص ١١٤.

ومع أن السارد يسخر في قرارة نفسه من هذا التوظيف العجيب للتكنولوجيا، سيحكي بعد ذلك عبر جهاز "عين الفرس" عن "عين الفرس"، أي أنه سيحكي حكاية وقعت في مكان اسمه "عين الفرس"، منبها مجلس الأمير منذ البداية إلى عدم الخلط بين الحكاية والواقع.

لكن الحكاية التي انبثقت من خيال راو تعب من الحكي تحت الطلب، ما لبثت أن تحولت إلى مصدر تعذيب لراويها، عندما أصر الأمير وحاشيته على الخلط بين الحكاية والواقع متجاهلين بذلك تنبيه الراوي. وهكذا أصبح السؤال المحوري : أين توجد عين الفرس ؟

أكد الراوي في البداية أن "عين الفرس" لا توجد في أي مكان : "إنه في كل الدنيا لا يوجد مكان بهذا الاسم" (الرواية، ص ٣٨). وحينما حاصره كبير المؤنسين بالأسئلة أجاب بأنها توجد "في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس!" (الرواية، ص ٣٨)، وكذا "في بيت الأمير، هي الآلة الصغيرة التي في بيت الأمير!" (ص ٣٨). أما عندما أخبر بأنها "اسم سري لإحدى المدن الشاطئية بالإمارة!" (ص ٣٩)، فقد هل فرحا لكون حكايته تدرج ضمن الحكايات التي تفوق التاريخ الذي يكتبه المؤرخون دقة وشمولية. (ص ٣٩).

ويعتبر هذا النوع من التعتيم، حائلا دون ربط القارئ المغربي، والقارئ العربي بوجه عام، بين أحداث الرواية والواقع المغربي ربطا أليبا. فتوظيف الألقاب المغربية في الرواية (الظاهر المعزة، والمهدي السلوقي، وحמיד ولد العوجة، ومبارك بوركبة...) قد يؤدي بالقارئ إلى الخلط بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع المغربي، أي إلى المطابقة بين "عين الفرس" و"عين عودة". في حين أن الرواية إذ "تحدث عن الخرافي وتنغى الواقعي"^(١)، تفعل ذلك وهي تنتظر إلى الواقع في تعدده وزنبيته وغموضه ولا يقينه، أي بالتركيز على جوهره الإنساني بعيدا عن نظرية الانعكاس :

الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية (..) وقائع
حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارات الكنبية. في هذه السنة بالضبط
تحول ما كان يسمى من طرف بعض المؤرخين الحاليين "بالوطن

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص ١٣٣.

الكنيب" إلى إمارات كثيرة، انهارت "دول" وتحولت "بلدان" عظيمة
إلى إمارات بديلة، كما هي حال العمران الذي يصنعه الإنسان.
(الرواية، ص ٥)

أمام هذه الإمكانيات التي تتيحها اللغة الفرنسية، لنقل دلالة العنوان الأصلي :

Source du cheval

L'œil du cheval

Source de la jument

L'œil de la jument

اختار كوان الإمكانية الأخيرة، وفي هذا الاختيار ما يترجم سبره لأغوار النص وإحاطته بأبعاد العنوان، وحرصه بالتالي على إعادة إنتاج اللعب اللغوي الذي يمتاز به الأصل، يؤكد هذا الحرص، الهامش الذي وضعه في الصفحة ٢٤ من الترجمة لشرح معنى "عين الفرس":

Ain-el-Faras : œil-de-jument. Encore un jeu de mots, entre le micro qui évoque un œil de jument et un toponyme. En effet, de nombreux noms de localités au Maroc contiennent le mot « ain », qui signifie à la fois œil et Source : Ain-el-Aouda (Source de la jument-aouda signifie aussi jument), Ain-Sebaâ (Source du lion), etc.. Dans cette traduction, nous employons la transcription Ain-el-Faras quand l'expression désigne une localité.

بهذا نخلص ، إلى أن كوان اعتمد بدوره على التباس العلامة للتواصل مع قارئ مختلف. فعنوان الترجمة كفيل بإثارة الأسئلة حول علاقته بموضوع الرواية^(١)، شأنه في ذلك شأن العنوان الأصلي، دون أن يوحي بانتماء الرواية إلى الأدب العجائبي.

(١) لا يتم غلاف أخضر اللون بدون صورة أي عون للقارئ في هذا السياق .

يحيل العنوان الذي وضعه بنسالم حميش لرواية "مجنون الحكم"، القارئ العربي على حكاية قيس وليلى المتجنزة في الذاكرة الثقافية العربية. ويفيد هذا التناص المؤسس على موضوعة الجنون (مجنون الحكم/مجنون ليلي)، (يفيد) ظاهريا بأن الحاكم بأمر الله مهووس بالحكم، كما كان قيس بن الملوح مهووسا بليلى. إلا أن قيسا فقد عقله، أو ادعى ذلك، لكون ليلي بعيدة المنال. فهل يعتبر الامتلاك مصدرا للجنون أيضا ؟ أ هو الحكم مصدر جنون الحاكم، أم أن جنون الحاكم انعكس على الحكم ؟

تركز رواية "مجنون الحكم" على مرض الحاكم النفسي، وفي هذا السياق يقول السار: :

هو: من قال النفسيون بإصابته أثناء شبابه بضرب من المالنخوليا أو جفاف الدماغ وفساد المزاج (ص ١٣).

وتتضمن الرواية بابا كاملا^(١) عن مرض المالنخوليا وطريقة مداواته، يتصدر هذا الباب نص تاريخي يربط بين المرض وطغيان الحاكم :

"وكان سبب بغي الحاكم (...) صنف من سوء المزاج في دماغه، أحدث له ضربا من ضروب المالنخوليا وفساد الفكر منه منذ حدائته. فإن من المتعارف في صناعة الطب أنه قد يكون، فيمن يعتره هذا المرض، أنه يقوم في نفسه أوهام، ويتخيل أمورا وعجائب، ويكون كل واحد منهم لا يشك أنه على الصواب فيما يتصوره في جميع أفعاله، ولا يثنيه عن ذلك ثان ولا يردده راد" (الرواية، ص ٦١).

وبذلك يكون الحاكم بأمر الله قد جاء إلى الحكم فاسد العقل ولم يكن الحكم سببا في جنونه، بخلاف قيس بن الملوح الذي أحب ليلي وهو كامل العقل فأدى حبه لها إلى ذهاب عقله. ويكمن التشابه بين الشخصيتين التاريخيتين بالأساس، في كون التاريخ خلد اسم قيس

(١) الباب الثاني: "في المجالس الحاكمة".

"مجنون حب" من بين كثير من المحبين الذين احتفظ بأسمائهم، وولد اسم الحاكم بأمر الله "مجنون حكم" من بين لائحة طويلة من الطغاة العرب.

نستنتج مما سبق، أن عنوان الرواية الأصلية الذي يجمع بين الوظيفتين المرجعية والإشهارية، يحيل مباشرة القارئ العربي المطلع على تاريخ مصر على الحاكم بأمر الله. ومن شأن ترجمة هذا العنوان ترجمة دلالية تجاري الأصل: "Le fou du pouvoir"، أن تدل القارئ الأجنبي، المهتم أيضا بتاريخ مصر في العصر الوسيط، على الحاكم المعني. أما القاعدة العريضة من القراء الأجانب، فنظن أن الربط بين السلطة والجنون في عنوان رواية عربية كفيل بإثارة فضولها^(١).

إلا أن المترجم، وبخلاف المتوقع، اقترح عنوانا مختلفا عن العنوان الأصلي: Calife de l'épouvante، دون أن يفتن -ربما- إلى التعارض الموجود بين ما سيوحي به اقتران موضوعة الرعب بالخلافة لقارئ الترجمة، وبين أبعاد هذه الموضوعة في الرواية. ففي حين يرتبط الرعب والعنف في الرواية بالجنون باعتباره سببا، يكرس الربط بين الرعب والخلافة في عنوان الترجمة - في غياب ربط الأسباب بالمسببات - الصورة المتجذرة في الغرب عن الاستبداد الشرقي. مما يتناقض وسعي معهد العالم العربي الذي تدرج ترجمة "مجنون الحكم" ضمن أفقه، إلى تحسين وضعية الكتاب العربي وصورة النسق الذي ينتجه.

وقد عمقت دار Le serpent à plumes من جهتها هذا التناقض، بواسطة الصورة التي اختارتها لغلاف الترجمة، والتي تستوحي مجالس الأنس في "ألف ليلة وليلة"، فيظهر الخليفة وهو يجلس على أريكة ممسكا نرجيلة بيده وعينه مسمرتان على امرأة / نصف ترقص، مع أن ارتباط كلمة "Calife" بالعنف في العنوان المترجم يحد من استحضار أجواء "ألف ليلة وليلة"، التي تقتزن فيها الخلافة إجمالا بالمتعة والأنس، وتحتوي صورة شهريار السافك لدماء النساء انتقاما لخيانة زوجته له، صورة أكثر إغراء هي صورة هارون الرشيد نموذج الخليفة الشرقي المتشبع بالحياة.

(١) لنتذكر على سبيل الاستئناس الصدى الواسع في الغرب لكتاب:

Pierre Accoce et Pierre Rentchnick : Ces malades qui nous gouvernent, Eds. Stock, 1976

نخلص إذن، إلى أن صورة غلاف الترجمة تخطب ود القارئ الغربي بوجه عام، في معزل عن مضمون الرواية. فالخليفة الحاكم بأمر الله -الذي يلمح السارد في أكثر من موضع إلى ميله إلى الغلمان^(١) لا يبدي شغفا كبيرا بالنساء في الرواية، وهوسه الحقيقي تمثل أساسا في الغائهن من الحياة اليومية وطمس وجودهن^(٢)، يوضح هذا الأمر قوله عن النساء اللاني عاشرهن :

"ذات يوم، قمت عن بكرة أبي وقلت للنساء اللواتي شاركنني فراشي، حدث لعمرى رائع أن أطرحكن في توابيت مسمرة، وأرمي بالتوابيت في جوف النيل... وهجرتهن" (الرواية، ص ٦٦).

أما المرأة في "مجنون الحكم" فتمثلها أخت الخليفة ست الملك التي وضعت حدا لطغيانه بذكائها ودهائها، وعنها يقول السارد: "عقلها ورزانتها! لم تكن ست الملك منطرفة الوعي بجمالها ولا مستغلة إياه في علاقاتها ونفوذها. ذلك أنها كانت تنتظر بما أوتيت من العقل والرزانة إلى ماهو أعظم من حسننها، وتروم ماهو أنفع وأبقى، أي هذه المبادئ والأصول التي قامت عليها الدولة الفاطمية" (الرواية، ص ٢١٦).

في المقابل سلطت الصورة التي وضعتها الدار المغربية لغلاف الترجمة، وتتكون عناصرها من خليفة يركب حمارا أشهب، سلطت الضوء على العلاقة المميزة التي ربطت الحاكم بأمر الله بحماره "القمر". فالقمر لم يكن مجرد حمار يمتطيه الخليفة ويعتبره رفيقه في خلواته المتكررة بجبل المقطم، لقد كان قيمة من القيم التي كان يؤمن بها:

وحقّ حماري القمر ! (الرواية، ص ٧٢)

ويشاء القدر أن يكون هذا "الحمار القيمة" الدليل المادي الوحيد على مقتل الحاكم، والحجة على بطلان إشاعة اختفائه. مما أقلق راحة مدبرة قتله، أخته ست الملك :

"كان مقتل الحاكم بأمر الله في ليلة السابع والعشرين من شوال سنة إحدى عشرة وأربع مائة (..) ولولم ينس القاتلون دفن

(١) تقام مسرعا ونظر في عورة غلام القلم نظرة، ثم ارتدى جبته وغادر منظرة السكره قاصدا مخدعه في القصر" (الرواية، ص ٧٤).

(٢) فاطمة المرنيسي: سلطات منسيات، ت. فاطمة الزهراء أزرويل، الفنك، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٥٩.

جثة الحمار المعرّقب لكّانت خطة ست الملك قد نجحت بالتمام"
(الرواية، ص ٢٢٧).

خلاصة :

حققت ترجمات عناوين الروايات الآتية : " الخبز الحافي " و "الغربة" و "لعبة النسيان" و "الضوء الهارب" و "عين الفرس" انسجاما معقولا بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الإشهارية للعنوان. مما أدى إلى خدمة مشاريع المترجمين وتوجهات دور النشر.

أما عناوين باقي الترجمات فقد ناقضت أهداف المترجمين وتوجهات الناشرين، حيث أثرت علاقة القوة بين النسق المصدر والنسق الهدف سلبا على ترجمة عنوان رواية "دفنا الماضي"، وساهم تركيز مترجم "مجنون الحكم" على الوظيفة المرجعية للعنوان، دون أخذ أفق انتظار القارئ المستهدف بعين الاعتبار، في تكريس صورة الحاكم الشرقي المستبد. في حين أكدت الترجمة الحرفية لعنوان رواية "بيضة الديك"، ضرورة تهيئ مترجمين أكفاء يتولون مهمة ترجمة الألب المغربي في ظل الإلمام بشروط الترجمة بين نسقين حضاريين وثقافيين مختلفين.

واللافت للانتباه، أن صور أغلفة العناوين الموفقة تتلاءم مع خطاباتها، حتى في حالة الانزياح قليلا عن هذه الخطابات كما هو الشأن بالنسبة لصورة غلاف ترجمة " لعبة النسيان" التي تخاطب في القارئ عشقه للأجواء الغرائبية.

أما صور أغلفة العناوين الأخرى فقد أدت وظائف مختلفة ومتعارضة، ففي حين صححت صورة غلاف ترجمة "دفنا الماضي" مزاعم العنوان بتأكيدا على حضور الماضي، أضافت الصورة التي وضعتها الدار الباريسية لغلاف ترجمة "مجنون الحكم" إلى صورة الشرقي المستبد، صورة شرق الحريم أي شرق المتعة والسلطة والثروة. وإذا كانت الصورة التي وضعتها الدار المغربية لنفس الترجمة، ترتبط بالنص ولا تعيد إنتاج الرواسم المستهلكة، فإنها لا تترجم أي بعد من أبعاد العنوان الأصلي.

ويحدونا الاعتقاد بأن الصورة التي رافقت ترجمة "بيضة الديك"، قد عمقت أكثر فشل عنوان هذه الترجمة، في انتوغل داخل فضاء جديد. مما يدل على الأهمية القصوى التي تكتسيها صفحة عنوان الترجمة، بصفته مستوى من أهم مستويات النص المترجم.

تتقسم النصوص، التي وضعها الناشر على ظهور^(١) أغلفة الترجمات المدروسة إلى ثلاثة أصناف:

نص ظهر الغلاف	الرواية المترجمة
مقطع مقتطف من الرواية المترجمة، أو من مقدمة المؤلف.	"دفنا الماضي" في الطبعتين المغربية والفرنسية، و"بيضة الديك"، ثم "الضوء الهارب" في الطبعة المغربية.
ملخص الرواية (ويتضمن في بعض الحالات مميزات المبنى الحكائي).	"الخبز الحافي"، و"الغربة"، و"لمبة النسيان" في الطبعتين الفرنسية والمغربية، و"الضوء الهارب" في الطبعة الفرنسية، ثم "مجنون الحكم" في الطبعتين المغربية والفرنسية.
شهادات نقدية تثمن الأصل.	"عين القرس"، و"مجنون الحكم" في الطبعتين معا.

ما هي الخطابات المتضمنة في هذه النصوص؟ وإلى أي حد أثر اختلاف انتماء الناشرين على أساليب التوجيه أو الإغراء؟

١,٣ - الخطاب الإيديولوجي.

١,١,٣ - أسطورة المعمر صاحب الرسالة.

احتفظ ف.كوان في ترجمته لدفنا الماضي بالتقديم الذي صدر به غالب روايته، وقد اختار ناشر الترجمة (عكاظ وPublisud) مخاطبة القارئ بمقتعين مختلفين من هذا التقديم، إلا أنهما يبتدئان بنفس الجملة السردية.

(١) يعتبر ظهر الغلاف حيناً ذا أهمية استراتيجية واضحة، وفضاء إغراء بامتياز. فإذا كان النص في المجلد فضاء إغراء للقارئ، فإن نص الغلاف يركز أساساً على هذا الهدف. انظر في هذا الشأن :

- Gerard Genette, Op. cit., p 28

- Roland Barthes et Maurice Nadeau : Sur la littérature, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p 48.

ويعتبر اكتفاء الناشرين بذكر اسم غلاب أسفل المقطعين المقتطفين من ترجمة كوان، تجاهلا منهما لسلطة الترجمة، التي وقعا تحت تأثيرها دون أن ينتبها إلى ذلك. حيث تكشف المقارنة بين التقديم الأصلي والتقديم المترجم، عن انزياحات ناتجة عن تأويل المترجم الخاص لبعض عناصر النص. نستدل على هذا الأمر، بالجملة السردية المشتركة بين المقطعين المعنيين:

Ce roman ressuscite nombre de vestiges de la période où est
né le Maroc moderne.

يقابل هذه الجملة في المقدمة الأصلية ما يأتي :

هذه الرواية اتبعنا لرواسب عديدة من فترة المخاض في
المغرب^(١). (ص ٥)

تحدث الجملة الأصلية، كما هو ملاحظ، عن فترة المخاض بالمغرب التي تمتد حسب زمن الحكاية من الثلاثينيات من القرن العشرين إلى حين إعلان الاستقلال. وتحيل كلمة "مخاض" الواردة في هذه الجملة على دنو الولادة، وعلى الألم والصراع المصاحبين للعملية. يؤكد هذا المعنى المقطع الذي يستأنف فيه غلاب الحديث عن هذه الفترة قائلا:

ولكنها ككل فترات المخاض، كانت مجال صراع نفسي
وفكري ومجتمعي، اصطدم فيها جيلان كأقوى ما يكون الاصطدام^٢.

أما الترجمة، فتعد القارئ برواية تعيد إحياء رواسب عديدة من المرحلة التي شهدت ولادة المغرب الحديث.

وإذا ربطنا ما بين هذا التأويل الذي يتجاوز دلالة الأصل، والتأويل الذي قدمه كوان لعنوان الرواية في معزل عن خطابها، سنستنتج بأن هذا المترجم يسعى إلى تسليط الضوء على إيجابيات المرحلة الاستعمارية بالمغرب، باعتبارها معجزة تاريخية أدت إلى ولادة عالم جديد مكتمل.

(١) عبد الكريم غلاب: تقديم، دفنا الماضي، مطبعة الرسالة، ط٤، ص ٥.

(٢) عبد الكريم غلاب، م. س.

ومما يدعم هذا الاستنتاج، "خيانته" للأصل في مواقع أخرى من الترجمة يتطرق فيها السارد لعلاقة المستعمر بالمستعمر. ففي حين يتحدث السارد، مثلا، في الفصل ٤٢ من الرواية الأصلية عن جزع وتخوف الوطنيين من النتائج السلبية التي قد تترتب عن خبو لبيب المقاومة في فاس" كما تخبو النار تحت كومة من الفحم الأسود" (الرواية، ص ٣٥٦)، يحكي نفس السارد في الترجمة عن فرح هؤلاء الوطنيين بالصفحة الجديدة التي انضافت إلى تاريخ هذه المدينة :

عز عليهم أن يختلف التاريخ، وأن يقدم صفحة جديدة لم تعرفها المدينة في تاريخها. (الرواية، ص ٣٥٦)

Ils aimaient la nouveauté, et voyaient s'écrire une nouvelle page, inédite, de l'histoire de Fès. (P 262).

استنادا إلى هذا النوع من الانزياح الذي حول الخوف من الاستسلام إلى فرح به، يكون الاستعمار قد أدى "الرسالة الحضارية" التي كانت ذريعتا للسيطرة على المغرب. والحال أن التأريخ لبداية تحديث المغرب بدخول الاستعمار الفرنسي، لا يعني أبدا ولادة مغرب حديث. لأن الحداثة تركز على منطق الانتاجية وليس على منطق التبعية واستهلاك إنتاج الغير، وهو المنطق الذي تتيحه رواية "دفنا الماضي" في العمق. فغلاب إذ يتطرق في روايته لمهمة المخضر، ويكشف في مقارناته بين نماذج مغربية وأخرى فرنسية عن شبه اقتناعه "بمزايا العالم الآخر (كقوي/ذكي/عالم)"^(١)، يتطرق في المقابل لسلبات الاستعمار واستغلاله من جهة، ولتعدد وضع المغرب في الأزمنة الحديثة من جهة أخرى.

نخلص إذن، إلى أن ناشري ترجمة "دفنا الماضي" قد كرسا إيديولوجية "المعمر صاحب الرسالة الحضارية" المتضمنة في ترجمة كوان بسبب استهانتها بسلطة الترجمة، وعدم رجوعهما إلى الأصل للتأكد من صحة تأويل المترجم. وهذا أمر مستغرب من دار نشر مغربية، ومن مدير مغربي لسلسلة فرنسية تسعى إلى أن تكون مجالا للقاء الحضارات^(٢) !

(١) نظر سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في العالم العربي (١٩٦٠-١٩٧٥)، دار الكلمة للنشر، ١٩٨٣، ط٢، ص ٤١.
(٢) ينشر سلسلة « Confluents », التي صدرت ضمنها الطبعة الفرنسية لترجمة "دفنا الماضي"، الأستاذ أحمد معصم (جامعة Paris Panthéon-Sorbonne). من بين مؤلفاته :

- Francophonie – Monde Arabe : Un Dialogue est-il possible ? , L'Harmattan, 2001.

استهل الناشر الفرنسي لترجمة "الغربة" نص الغلاف بطرح مجموعة من الأسئلة حول مصير الآمال التي عقدها إدريس وشعيب على الاستقلال، محددا في نفس الآن سمات ووضع البطالين. ومما يسترعي الانتباه في هذا التحديد، التناقض الذي وقع فيه الناشر وهو ينعت شعبيا بالإرهابي السابق الذي فضل المكوث في الوطن من أجل المشاركة في تشييد المغرب الجديد. ويمكن التناقض، في التعارض الواضح بين المعنى السلبي لصفة "إرهابي" والمعنى الإيجابي لفعل "التشييد":

... Chuayb, Le terroriste de naguère (..) est au contraire
resté afin de participer, sur le terrain, à l'édification du
Maroc nouveau.

إن إعادة إنتاج الصور النمطية الكامنة في الوعي الجمعي الغربي عن الانسان العربي المسلم، لا تثير استغرابنا حينما يتعلق الأمر بالقارئ العادي أو القارئ المتوقع على ذاته، إلا أننا نستغرب في المقابل توظيف دار نشر من وزن Sindbad^(١) Actes Sud لمعجم استعماري عنصري، أثناء تقديم ترجمة تهدف من ورائها إلى تقريب المسافة بين حضارتين متباعدتين، والمساهمة في محاربة الأحكام الجاهزة التي تحول دون تقدير القارئ الغربي للعالم العربي ولإنتاجات مبدعيه^(٢).

ولعل أنجع وسيلة لمحاربة هذه الأحكام، في زمن تأزم فيه الصراع بين العالم العربي الإسلامي والعالم الغربي، هي التيقظ لشراسة المقاومة التي تبديها، والحذر الشديد أثناء استعمال اللغة، مادام استعمال الكلمة الواحدة يرجع صدى تاريخها السابق^(٣).

إن خطورة كلمة "الإرهابي" الموظفة في نص غلاف ترجمة "الغربة"، لا تكمن فقط في حملتها السياسية والإيديولوجية المرتبطة بالزمن الاستعماري، أي في تكريس صورة المستعمر الهمجي الذي يرهب المستعمر الطيب صاحب الرسالة الحضارية، وإنما تكمن أيضا في كون تداعياتها الخاطئة الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، ما تزال ممتدة في الزمن.

(١) نشر في هذا الصدد إلى أن توجه دار النشر Actes Sud هو نفس توجه دار سندباد.

(٢) انظر: Les bibliothèques de Sindbad, Magazine littéraire, N°251, 1988, P62 -

(٣) - George Steiner.op.cit... P34.

لهذا فمن المحتمل، أن يساهم توظيف هذه الكلمة في تكريس صورة المسلم الدموي العنيف، التي تروج لها جل وسائل الإعلام الغربية كلما تطرقت ل :

أ - علاقة الغرب بالإسلام، فالإسلام اعتبر و ما يزال رمزا للرعب والدمار (..) وأفواج من البرابرة الممقوتين^(١)، بسبب التهديد الذي مارسه ويمارسه على الحضارة المسيحية.

ب- الصراع العربي الصهيوني، المختزل من قبل الغرب في "الثنائية الساذجة (المؤلفة) من إسرائيل المحبة للحرية، (و) الديمقراطية، ومن العرب الأشرار، الكليانيين، الإرهابيين"^(٢).

ج- الصدام الدموي العنيف بين الشرق الإسلامي والغرب -بعد الحرب العراقية الأمريكية بوجه خاص- ويخرج منه الغرب، إلا فيما ندر، مدافعا عن حق الإنسان في الوجود والديمقراطية والحرية، في حين يتهم الشرق بالتطرف والإرهاب.

٣، ١، ٣ - المتعصب الظالم.

لفت انتباهنا في النص الذي وضعته دار "Le Serpent à plumes" على ظهر غلاف ترجمة "مجنون الحكم"، التنبيه الذي تلا مباشرة وعد القارئ بتقديم لوحة عجيبة عن ديكتاتور عربي بقلم عربي. يقول التنبيه :

...(toute ressemblance avec un personnage réel
contemporain est pure coïncidence !)

يشكل توظيف هذا التنبيه إثارة في حد ذاته، ومما يزيده إثارة وروده المباشر بعد عبارة "ديكتاتور عربي" المجردة من التحديد التاريخي. مما يفيد، بأن خطاب التنبيه خطاب غير بريء، يرمي إلى عكس ما يوحي به ظاهره وإلا لكانت دار النشر حددت قبله وليس بعده عصر الديكتاتور العربي.

(١) إدوارد سعيد: الاستشراق (المعرفة، السلطة، الانشاء)، ت.كمال أبو نيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ٨٩، ص ١٩٨١.
(٢) نفسه، ص ٥٩.

الآن وقد حثت دار النشر القارئ، بواسطة التنبية، على ربط أحداث الرواية التاريخية بالواقع السياسي العربي المعاصر، تعطيه معلومات محددة عن زمن ومناطق نفوذ هذا الديكتاتور الأكثر فظاظة في التاريخ العربي، لتركز بعد ذلك على صفاته الغربية المتناقضة:

Seul contre tous, il comptait ses victimes et ses ennemis indistinctement parmi les chrétiens, les juifs, mais aussi les musulmans. Imprévisible, cynique, versatile, tuant pour un rien, soudain généreux et affable, il érigea son caractère déroutant en méthode de gouvernement.

وأول ما يستوقفنا في عرض هذه الصفات، تبئير صفة الظلم بالتركيز على ضحايا الحاكم بأمر الله من النصارى واليهود قبل ضحاياه من المسلمين. لأن من شأن تسليط الضوء على ما لحق أهل الكتاب من أذى وتقتيل على يد حاكم عربي في نص موجه للقارئ الغربي في ظرف حساس كهذا الظرف، تكريس صورة المسلم المتعصب. مما سيساهم في إذكاء الأحقاد الصليبية الدفينة التي تستهدف الإسلام^(١) من جهة، و في تعزيز صورة اليهودي المظلوم والمضطهد تاريخيا، التي تستغلها الصهيونية لابتزاز حلفائها وتبرير تقتيلها للفلسطينيين من جهة أخرى.

لقد كان حريا إذن. بدار "Le Serpent à plumes" حتى تظل وفيه لسياستها المتمثلة في مد الجسور بين ثقافات وشعوب العالم، أن تنحو نحو الرواية في تعميم ظلم الخليفة^(٢) أو تخصص حالته وهي تتطرق لعلاقته باليهود والنصارى، بالتركيز على فساد عقله ومقارنة سياسته المتعصبة بسياسة والده التي اتسمت بالانفتاح والحوار. فمن المعروف أن أهل الكتاب تقلدوا أكبر المناصب والمهام في الامبراطورية الفاطمية، في ظل حكم الخليفة العزيز بن المعز لدين الله الفاطمي.

(١) تتجلى الرغبة في تنمية الإسلام في عصرنا الحديث، في الطريقة التي تقدم بها وسائل الاعلام الغربية الأخبار عن العالم الإسلامي.

(٢) وفي السنة المذكورة أعلاه. سالت نعاء كثيرة بين الحاكم أو على سيوف عبيده، لا فرق فيها بين مذنب وبريء، ولا بين كبير ووضيع أو بين حر ومملوك أو مسلم وذمي، (الرواية، ص ٢٩).

نعتبر اختيار دار عكاظ للمقطع الذي يتحدث فيه غلاب في مقدمته، عن تحليل رواية "دفا الماضي" للعقلية المغربية، طعما لاجتذاب قارئ مختلف وإثارة انتباهه إلى رواية لا تحمل أحداثها جدة في ذاتها:

L'intérêt de l'ouvrage n'est donc pas dans le récit des événements, mais dans l'analyse de la mentalité qui les sous-tend. Les situations décisives ici décrites supposent, non l'existence matérielle des héros, mais une mentalité dont elles sont le fruit : celle de l'homme qui vit sur un pont entre deux modes de vie, deux époques, deux systèmes. Ainsi notre récit vise-t-il à s'arrêter, avec ses personnages, sur cette mentalité qui guide l'homme marocain dans son évolution.

ما الذي يجعل مفهوم العقلية، الذي قابل به ف.كوان ما أطلق عليه غلاب اسم "النفسية"^(١)، مفهوما قادرا على جذب القارئ ؟

تتمحور الصور السلبية التي رسمتها الكتابات الاستعمارية^٢ للإنسان المغربي، حول العقلية المغربية في تضادها مع العقلية الفرنسية والغربية بوجه عام. وبما أن القارئ الغربي اعتبر، وما زال يعتبر، الصور التي قدمتها له الكتابات الاستعمارية عن العقلية المغربية صورا صادقة وثابتة^(٣)، تعمقا لديه الصور المترسبة في ذهنه عن سلبيات الشرق، فإن من شأن صورة الذات عن نفسها وعن الآخر، أن تستفز هذا القارئ وأن تحثه على قراءة الرواية.

(١) يقول غلاب في التقديم الأصلي : "وليس أهمية الرواية في السرد القصصي، ولكن أهميتها في تحليل النفسية التي وراء الحادث..." (ص ٦).

(٢) يتوفر معهد العالم العربي وحده على أزيد من ٢٥٠٠ عنوان كتاب ومجلة أسبوعية حول المغرب، أنف أغلبها أثناء الفترة الاستعمارية.

(٣) رغم الانتقادات التي وجهها مقفون فرنسيون كبار لهذه الكتابات، ابتداء بجورج هاردي (Georges Hardy)، مروراً بفرائسوا بونجون (François Bonjean) ووصولاً إلى جاك بيرك (Jacques Berque).

ويمكن الاختلاف الأساس بين الصورتين، في اعتماد الصورة الاستعمارية على تعميم الانطباعات وتكريس الأحكام المفصولة عن شروط الدورة الحضارية والمعرفة العميقة بالإنسان المغربي، في حين تحتكم صورة الذات عن نفسها إجمالا إلى الحتمية التاريخية، وذلك بتحديد وضعية الإنسان المغربي الحديث، استنادا إلى نمطين للعيش ومرحلتين ونسقين مختلفين، أي إلى الازدواجية التي أصبحت رفيقة الإنسان المغربي في رحلة تطوره.

ولا يفتقر من أهمية تركيز "عكاظ" على مفهوم العقلية، كون كتابات مغربية بالفرنسية أو مترجمة إلى هذه اللغة قد سبقت -بخلاف ما يدعيه الناشر وهو يحتفظ بخطاب موجه إلى القارئ العربي في الستينيات من القرن الماضي-^(١) (سبقت) ترجمة "دفنا الماضي" إلى تقديم صورة المغربي (المغربي) عن نفسه وعن الآخر، مكرسة الصورة الاستعمارية حيناً ومعارضة لها حيناً آخر. فصورة شعب عن نفسه وسواه، تظل موضوعاً مثيراً للاهتمام ومتجدداً باستمرار. يسند هذا الموضوع، بالنسبة لترجمة "دفنا الماضي"، تنبيه المؤلف الضمني للقارئ بأن الشهادة التي يقدمها له عن الفترة الاستعمارية شهادة شبه واقعية :

Ce n'est pas une œuvre historique, ni une simple chronique ; ce n'est pas non plus une œuvre de pure imagination, qui mettrait en scène des hommes fictifs.

٢،٢،٣ - الفحولة / الإيحاء الجنسي.

اختارت دار "الفنك" مقطعا من رواية "بيضة الديك"^(٢) تقارن فيه "غنو" بين الرجل الذي تحبه (رجال)، والرجال الذين عرفتهم قائلة :

Je n'ai pas connu auparavant quelqu'un comme lui. Un homme viril. Il reste silencieux et ne parle que quand il faut.

(١) يقول الخطاب : "... هي انفعالات ثائرة متحنية مصطدمة عاشت في نفوس الشباب والشابات لم تر النور من قبل في غير رواية "دفنا الماضي" (ص ٥).

(٢) من "باب التي تكره أباهها وتحب رجال".

Pas comme ces imbéciles qui adorent parler d'eux- mêmes
tout le temps. En plus de ça, Rahal tient à moi, bien qu'il
sache que je n'étais q'une pute au quartier Mabrouka....

حينما وصلت غنو إلى هذا الحد من القول، أوقفها الناشر عن الكلام المباح ووضع
-كما هو ملاحظ- ثلاث نقط حذف وظيفتها تأجيج فضول القارئ وحته على تشغيل
المخيلة. ولو أن الناشر فسح المجال لغنو لتكمل حديثها، لربطت السبب بالمسبب بشكل
واضح ومباشر، ولوضعت حدا لاشتغال المخيلة :

J'ai dû faire ça pour vivre(p55)

لكن لقمة العيش هي التي دفعتني لفعل ذلك" (الرواية،
ص ٤١).

يبدو واضحا أن اختيار الناشر المغربي للمقطع الذي تتحدث فيه غنو العاهرة عن
فحولة الرجل الذي تحبه، وعن إنسانيته وتميزه عن الآخرين، من بين مقاطع الرواية التي
تتناول مواضيع مختلفة، اختيار يراهن من أجل تحقيق انتشار واسع للنص المترجم في
الداخل والخارج، على تأثير موضوعة الجنس على القارئ كيفما كانت جنسيته من جهة،
وعلى قدرة صفة الفحولة على اجتذاب القارئ الغربي من جهة أخرى. فالفحولة، لا تعتبر
مجرد عنصر من العناصر العديدة المشكلة لصورة الرجل الشرقي، وإنما هي عنصر
حيوي يكرس شبكية الشرق في المتخيل الغربي^(١).

إلا أن استجابة دار النشر لمتطلبات السوق، ولأفق انتظار القارئ الغربي أدى بها
في النهاية إلى خيانة الرواية وإلى وضع مؤلفها داخل إطار رفض أن يسجنه النقد داخله.
إذ اختزلت كلمة الغلاف، رواية "بيضة الديك" التي أراد لها مؤلفها أن تكون عاكسة
لوجهات نظر مختلف المهتمين، في اعترافات عاهرة من حي مبروكة.

يقابل هذا التوظيف المباشر لعنصر الجنس في الدعاية لترجمة "بيضة الديك"، حذر
وذكاء من قبل نفس الدار في الترويج لترجمة رواية "الضوء الهارب" التي يمثل الجنس

(١) تكمن المفارقة في أن القارئ الفرنسي، لم يبد اهتماما ملحوظا بالرواية المترجمة، كما أخبرتنا بذلك مساعدة
مديرة دار الفنك. مما يزكي سلطة العنوان.

موضوعها الأساس. فقد اختارت هذه الدار، مقطعين من الفصل الأول من الرواية
يمزجان بين الخلفية التشكيلية والايحاء الجنسي. يسلط المقطع الأول، الضوء على
المخاض الذي يعيشه البطل العيشوني قبل ولادة اللوحة:

... Cela faisait des jours maintenant qu'il tentait de
briser la blancheur immaculée de la toile.

ويركز المقطع الثاني على السهرة التي قضاها هذا الرسام بصحبة فاطمة، ابنة
حبيبته السابقة "غيلانة"، والدحماني، صاحب معرض اللوحات بالرباط:

Fatima se prêtait maintenant aux anecdotes et aux
plaisanteries des deux hommes. Elle échangeait des regards
tendres avec Aïchouni...

وكما هو ملاحظ، يكتفي المقطع الأخير بوعد القارئ بحكاية مشوقة، ويترك مهمة
الوفاء بالوعد لما ستسفر عنه الأحداث من مفاجآت في مستقبل السرد، استنادا إلى
المفاجآت التي تعد بها السهرة كلا من العيشوني و فاطمة :

Si Différente de celles qu'elle avait connues dans cette ville.
la soirée s'annonçait faite de surprises et de voluptueuses
promesses...

ويزيد الايحاء إثارة في هذا المقطع سحر اللغة المستعملة، وقدرتها على التأثير في
القارئ وحته على اقتناء الرواية المترجمة للتعرف على مسار العلاقة بين الرسام الكهل
وابنة الحبيبة السابقة :

.. Des regards tendres... sentait la vapeur rose d'un voile glisser
sur elle...se noyait peu à peu dans l'irréalité d'un
rêve...transport de l'être vers un monde euphorique.

يشكل الفضاء المكاني عنصرا من العناصر التي ركزت عليها دار Actes Sud لاجتذاب القارئ، في النصين اللذين وضعتهما على غلاف ترجمته "لعبة النسيان"^(١) وترجمته "الضوء الهارب" :

... La mosaïque d'ombres et de lumières du vieux Fes...

تحيي هذه العبارات التي قدمت بها الدار الفرنسية مسرح الأحداث في "لعبة النسيان"، غرائبية بيير لوتي (Pierre loti) بالتحديد. ففي كتابه "في المغرب"، يظهر "فاس البالي" بصفته متأهة من الأزقة المظلمة المتشابكة في مختلف الاتجاهات بين جدران كبيرة وقائمة تارة^(٢)، وبصفته مدينة عتيقة تستحم في وهج الشمس فتبدو متألقة وشبه ضاحكة يخيم عليها سلام مشع تارة أخرى^(٣).

أما التلخيص الذي وضعته هذه الدار لأحداث رواية "الضوء الهارب"، فيحث القارئ من خلال تبئير مدينة "طنجة" على تشغيل المخيلة من أجل التركيب بين عناصر صورة المدينة، المتضمنة في مختلف الأحاديث والكتابات العالمية. ولا شك في أن عملية التركيب بين هذه العناصر، ستؤدي بالقارئ المخاطب إلى ولوج دروب طنجة الغامضة المليئة بالأسرار التي، وبخلاف دروب المدن الأوروبية وشوارعها، لا تمنح سحرها للزائر إلا وهي مغلفة بالمكر من أجل تضليله وإغوائه^(٤).

سيكتشف القارئ في هذه الأحاديث والكتابات إذن، طنجة الغرائبية المغربية، ملتقى الانتيات ووجهة الباحثين عن الحرية، ومقل الصيرفيين والجواسيس وبانعي الأحلام من سينمائيين وصحفيين وروائيين سيكتشف مغامرة إنسانية كبرى.

وسواء أكان هذا القارئ غارقا في العتمة أم في الضوء، فإن اسم طنجة المقترن في المخيلة العالمية بالشمس، يخاطب فيه بالأساس تعطشه للأسطورة، ما دامت طنجة بالنسبة إليه "ليست حقيقية، إلا بمقدار ما تصفيه على الأسطورة من صلابة وديمومة". (الرواية، ص ١٧١).

(١) احتفظت دار إديف بنفس النص.

(٢) - Pierre Loti : au Maroc, Calmann lévy Editeurs, Paris. P146.

(٣) - Ibid, P187-188.

(٤) - Pierre Malo : Le Vrai visage de Tanger, Eds internationales, Tanger, 1953. انظر مثلا:

ومن أجل تغذية الصورة المتوهجة لطنجة/الأسطورة في المتخيل الغربي، يلهب التلخيص خيال القارئ بتحويل بؤرة الحكى في "الضوء الهارب"، لتقتصر على العلاقة العاطفية الغريبة بين الفنان الكهل والشابة الجميلة فاطمة، ابنة عشيقته السابقة غيلانة. مما يؤدي في النهاية إلى طمس معالم حاضِر طنجة المعقد والقاسي، الذي يبدد أوهام الشخصيات في الرواية ويدفعها، وهي تعيش واقع طنجة المتأزم، إلى مواجهة ذواتها وبعضها البعض في غير قليل من الإحباط والقلق.

٣،٣- الخطاب الأدبي

٣-٣-١- إبداع شطاري.

لا نعتز في التلخيص الذي وضعته دار لوسوي لمضمون رواية "الخبز الحافي"، على ما يوحى باستغلالها لجرأة الكتاب أوللتهم الموجهة لكتابته في نسقه الثقافي الخاص. لقد احترمت هذه الدار سياسة وأهداف دار فرانسوا ماسبيرو التي تكلفت بإصدار ترجمة سيرة شكري أول مرة، فركزت على علاقة السارد بأبيه، وعلى دور هذه العلاقة في تشرد شكري وابتعاده عن حضن العائلة :

Afin d'échapper à l'écrasante tutelle du père (...). Le narrateur s'éloigne bientôt des siens. Il connaît la famine, les nuits à la belle étoile, et rencontre la délinquance, les amitiés nouées dans les bas-fonds de la ville, la sexualité, la prison, la politique.

يقدم هذا النص ضمناً "الخبز الحافي" للقارئ على أنها إبداع شطاري، ونظن أن هذا الأمر، كفيل بإثارة فضول القارئ الفرنسي بوجه خاص، نظراً لما يحفل به تاريخ القراءة في فرنسا من ترحيب بالأدب الشطاري، حيث لم تحظ الروايات الشطارية الإسبانية في أي بلد غربي بما حظيت به من إقبال في فرنسا القرن السابع عشر، ترجمة واقتباساً، قبل أن يبدأ الفرنسيون في إنتاج هذا النوع من الروايات ابتداءً من القرن الثامن عشر^(١)، لتصبح بذلك الرواية الشطارية الفرنسية الناطق باسم بورتوجازية طموحة، متعشّة لإثبات الذات ومصرة على تحقيق النجاح.

(١) - Didier Souiller : Le roman Picaresque, que sais-je ?, PUF, 1989, P74.

واستنادا إلى هذه الخطوة التي عرفها ويعرفها الأدب الشطاري في فرنسا، نستنتج أن تلخيص لوسوي يعد القارئ ضمناً بما يرغب في قرائته : سرد "واقعي" بضمير المتكلم، يحكي عن تجربة حياتية نابعة من فضاء مختلف، تبرز قوة وذكاء "الإنسان" في مواجهة مصاعب الحياة. يسند خطاب هذا الملخص في أداء مهمته: تذكير القارئ ضمناً بالنجاح الذي لقيته سيرة محمد شكري على مدى خمسة عشر عاماً، ورفع الكاتب المغربي إلى مصاف المبدعين الكبار :

Quinze ans après la parution du Pain nu, la voix de Mohamed Choukri apparaît toujours comme celle d'un écrivain majeur.

٣-٣-٢ : كتابة أصيلة

شكلت أصالة النص المغربي، إحدى المحاور الأساسية التي ركزت عليها دار Actes Sud، في تقديمها لروايتي "لعبة النسيان" و "الغربة":
لعبة النسيان :

Croisant ici les modalités traditionnelles de la littérature arabe et les procédés de la narration occidentale, Mohamed Berrada livre les clefs des désarrois identitaires du Maroc contemporain, en même temps qu'il donne naissance à une forme romanesque originale-arabe et spécifiquement maghrébine.

الغربة :

Délaissant le récit réaliste, puisant dans le patrimoine symbolique de son pays, laroui multiplie les approches et les procédés narratifs pour mieux cerner le thème du désenchantement, commun à toute une génération d'intellectuels arabes.

ولعل ما يستوقف أكثر قارئ هذين النصين، ربط الناشر ما بين توفيق الكاتبين في تناولهما لموضوعات معقدة وحساسة، ومزجها بين الاستفادة من إجراءات السرد الغربية والنهل من التراث الرمزي والسرد العربي. وكأننا بالناشر، إذ يعد القارئ الفرنسي الذي يتوجه إليه بالخطاب، قبل غيره من القراء^(١)، بقراءة روايتين مختلفتين ومتميزتين إبداعيا -يعتبر صدور إحداها (الغربة) مرحلة حاسمة في تاريخ الأدب المغربي المكتوب بالعربية، ويعبر صدور الأخرى (لعبة النسيان) عن ولادة شكل روائي عربي ومغاربي أصيل - يعده أيضا بفهم أعمق للمغرب وللعالم العربي بوجه عام، وفي هذا ما يحيل على نوعية العلاقة التي تربط المستقبل المستهدف بالنسق المرسل.

بدورها سعت دار ولادة في البداية، إلى إثارة انتباه القارئ إلى مساهمة المبدع المغربي في تطوير الفن الروائي بواسطة إصراره على تأصيل إنتاجه :

L'œil de la jument commence comme un conte oriental.

وعملت بعد ذلك على تهيئة لولوج عالم روائي معقد، من خلال الأسئلة التي طرحتها عن علاقة التخيل بالواقع والزمني باللازماني في الرواية، مسلطة بذلك الضوء على عمق رواية "عين الفرس" وسموها إلى مستوى الأدب الإنساني الذي يعبر عن الإنسان بمختلف إنتماءاته:

.. est- on bien dans la fiction. ou dans la réalité ? Dans le temps, ou l'intemporel ? Est- ce une histoire. ou notre histoire ?

في نفس السياق، استعان الناشر الفرنسي لترجمة "مجنون الحكم"، بشهادة المفكر الإسباني خ. غويتسولو، التي تضع رواية حميش إلى جانب الروايات العربية والعالمية التي تتميز بالدفاع عن حقيقة المتخيل ضد كذب وثغرات التاريخ الرسمي :

Comme Zaini Barakat de Ghitany, ou les oeuvres capitales de Fuentes et de Roa Bastos, Le Calife de l'épouvante (...) est

(١) كما يدل على ذلك نص غلاف "الغربة":

Les lecteurs Français qui connaissent Abdallah Laroui comme historien et comme philosophe découvriront enfin le romancier avec l'Exil.

une défense de la vérité de la fiction contre les lacunes, les mensonges et les pages en blanc de l'histoire manipulée par les maîtres du dogme officiel.

ولا تعتبر استعانة دار Le serpent à la plumes بشهادة غويتصولو، التي تقدم المجهول (مجنون الحكم) بالمعلوم ("الزيني بركات" وأعمال دي فوينطس ودي روا باسطوس)، فعلا اعتباريا، بل هو فعل مدروس بعناية يكفل لهذه الدار فرض الترجمة في سوق المبيعات مع احترام سياستها في النشر استنادا إلى ارتباط شهرة غويتصولو، بإعادة النظر في ثوابت صورة العربي في الغرب وبانتقاداته لتوجهات الاستشراق الغربي بوجه عام.

وقد أضاف الناشر المغربي لنفس الترجمة، إلى شهادة غويتصولو شهادة المترجم الإسباني فيديريكو أربوس، التي تركز على تقنيات الكتابة في الرواية، وعلى التداخلات النصية التي تحفل بها، حرصا منه على تعزيز مكانة الرواية عند متلقيها :

Avec son formidable élan, Himmich réinvente, en même temps pour le XI^e et le XX^e siècle, le langage halluciné des soufis, des anecdotes empruntées aux récits traditionnels ou aux cénacles les plus raffinés...

إلا أن هذا الحرص على شد انتباه القارئ الأجنبي إلى الرواية المقدمة إليه، لم يفرز نتائج إيجابية دائما، فالمقارنة التي عقدها الناشر بين عالم "مجنون الحكم" المعقد والمؤثر، وعالم كتابات شكسبير المدهش، مقارنة تفتقر إلى مجالها وتضلل القارئ :

B.Himmich (...) recrée pour nous une fresque historique extraordinaire dont le théâtre complexe et émouvant ne manquerait pas de rappeler au lecteur étranger l'ambiance mouvante et saisissante de l'univers shakespearien.

خلاصة

يشكل العامل التجاري هاجسا بالنسبة لأغلب دور النشر التي قامت بإصدار الترجمات المدروسة، أكانت هذه الدور فرنسية أم مغربية. وإذا كان هذا الأمر مفهوما من زاوية ارتباط استمرار دار النشر في مزاوله مهامها بإقبال القراء على إصداراتها، فإن ما ننتقده هو عدم الانتباه إلى ما يلحقه الهاجس التجاري من ضرر بالثقافة المرسله، وما يؤدي إليه من تناقض بين خطاب نص الغلاف والتوجه العام لدار النشر.

إن جهود هؤلاء الناشرين لإبراز غنى النصوص الأصلية من خلال التركيز على تقنيات كتابتها وعلى طابعها الأصيل والمجدد في آن، يحد من فاعليتها إلا فيما ندر (الخبز الحافي وعين الفرس) مزجهم بين توظيف أساليب مشروعة لإغراء قارئ مختلف، والاعتماد، في المقابل، على الأساليب التي تعمق الهوة بين العالم المرسل والعالم المستقبل. حيث كرست هذه الدور نفس الصور والأساطير المتوارثة في الغرب عن العالم العربي الإسلامي، لتشد انتباه القارئ إلى الترجمات المقدمة إليه.

وإذا استحضرننا في مقابل هذه النتيجة، الشروط المحيطة بعملية نشر وتوزيع ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية، والتي تجعل من الذات المغربية أكبر مستهلك لإنتاجها المرسل إلى الغير، نقف على المفارقة الساخرة التي تتأسس عليها الترجمة من العربية إلى لغة غريبة.

الفصل الثاني

خطاب العتبات الداخلية

١ - المقدمة والخاتمة.

تتوجه المقدمة والخاتمة إلى القارئ الفعلي للكتاب، بخلاف العنوان الذي يتوجه إلى قاعدة عريضة من القراء، منهم من سيقراً الكتاب ومنهم من سيساهم فقط في التعريف به استناداً إلى معرفته بالعنوان.

ومن الملاحظ أن ثلاث ترجمات، من بين الترجمات التي نقوم بتحليلها، تنصدرها مقدمة للترجمة، وأن ترجمة واحدة فقط هي التي تشتمل على خاتمة :

الرواية	دار النشر	كاتب التقديم	كاتب الخاتمة
Le Pain nu	François Maspero	الطاهر بن جلون	
Le Passé Enterré	Okad PubliSud	محمد عبد العزيز الحبابي جاك بيرك (Jacques Berque)	
L'œil de la jument	Wallada	الميلودي شغوم	
Calife de l'épouvante	Afrique orient	خوان غويتيسولو (Juan Goytisolo)	فيدريكو أربوس (Fédérico Arbos)

هدفنا من فك شفرات خطابات هذه النصوص الوسيطة، التي تمتاز بتتويعها واختلاف جنسيات وفضاءات كتابها، هو تحديد مدى خدمة الأساليب التي وظفتها في الوساطة بين النص المترجم والقارئ، لأهداف الترجمة المعلن عنها سابقاً :

١.١ - المقدمة :

تنقسم مقدمات الترجمات المذكورة إلى نوعين:

أ - مقدمات أصلية (Autographe)، ونقصد بها المقدمات التي كتبها المترجمون أنفسهم أو مؤلفو النصوص الأصلية.

ب - مقدمات غير أصلية (Allographe)، وهي التي استعان فيها المترجمون أو الناشرون بكتاب مشهورين عربيا وعالميا.

١,١,١ - المقدمة الأصلية (Le pain nu)

١,١,١,١ - الترجمة تحرير لنص متميز.

قدم الطاهر بن جلون محمد شكري للقارئ بالفرنسية، على أنه أديب يحتل مكانة خاصة في الأدب العربي^(١). وبما أن شكري لم يكن قد نشر بالعربية إلى حدود كتابة مقدمة الترجمة (١٩٧٩)، سوى مجموعته القصصية "مجنون الورد"^(٢) إلى جانب بضع قصص بالملحق الثقافي لجريدة "العلم" وبمجلة "الآداب البيروتية"، استند ابن جلون لإبراز هذه المكانة إلى مسيرة حياة الكاتب، وإلى الجراة غير المعهودة في الوطن العربي التي كتب بها سيرته الذاتية التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية^(٣)، وقوبلت بالرفض في نسخها الخاص:

فمن أجل شد انتباه القارئ إلى أهمية الإنتاج المقدم إليه، حرص ابن جلون في البداية على إطلاعه على السن المتأخرة التي دخل فيها شكري إلى المدرسة، مسلطا بذلك الضوء على عبقرية الكاتب المغربي الذي تحدى الفقر وقسوة الأب وحياة التشرد بالتمدرس المتأخر، وتحدى هذا التأخر نفسه بالتميز في مجال الإبداع.

وفي سبيل ضمان استقبال جيد لهذا الكاتب العبقرى المجهول في الوسط الفرنسي، ركز ابن جلون بعد ذلك على الحصار المضروب على إبداعه الجريء، الذي يكشف عن دماميل المجتمع، في النسق العربي بسبب سيادة التزمت والقمع والجبن في اوساط الناشرين العرب^(٤).

(١) - Tahar Ben Jelloun : Préface, in : Le Pain nu, François Maspero (1980), pl.

(٢) صدرت ببيروت سنة ١٩٧٨.

(٣) من الأعمال التي ترجمت له إلى الإنجليزية : For Bread Alone, Journal with J.Genet, Journal with: Tennessee Williams, the converse city.

(٤) - Taher Ben Jelloun, Op.cit., p III-VI.

وكما هو ملاحظ، فإن هذا النوع من الإدانة -الذي يضيف إلى وظائف الترجمة وظيفة التحرير- يمنح الفرصة للقارئ المستهدف لعقد المقارنة ما بين النسق العربي القامع لحرية الإبداع، والنسق الغربي الديمقراطي والحاضن. مما سيفضي به، دون شك، إلى تكريس الصورة السلبية المعممة عن العقلية العربية التي تتيح سرا وتعاقب جهرا.

١،١،٢- تقديم المجهول بالمعلوم

من بين الوسائل التي لجأ إليها ابن جلون أيضا، لشد انتباه القارئ إلى الإنتاج المقدم إليه: تقديم المجهول بالمعلوم، حيث دعم هذا المترجم في البداية التلخيص الذي وضعه لمضمون سيرة شكري، بعقد مقارنة بين حياة الكاتب المغربي وحياة الكاتب الفرنسي الذائع الصيت جون جنييه (Jean Genet)، بالاستناد إلى موضوعة السرقة. يقول في هذا الصدد: "هذا الطفل، الشاهد والضحية، سيقول بعد ذلك ببراءة جنييه: كنت أعتبر السرقة فعلا مشروعاً في مجتمع الأوغاد"^(١).

إلا أن هذه المقارنة، إذا كانت تقرب في الظاهر المسافة بين القارئ الفرنسي تحديدا والروائي شكري وتخلق ألفة بينهما، فهي تشوش في العمق على فهم توجه شكري في الكتابة، لأن "موضوعة السرقة" التي ركز عليها ابن جلون في عملية المقارنة تأخذ في كتابات جنييه أبعادا فلسفية تترجم العلاقة المركبة والمتشعبة التي تربط هذا الروائي الفرنسي بفعل السرقة. نستدل على ذلك بقول جنييه في "معجزة الوردة"^(٢):

"أحب فعل السرقة، لأنه فعل أنيق في ذاته، ولأنني أحب أيضا لصوص العشرين سنة، بأفواههم المستديرة، والمنفرجة عن أسنان صغيرة ودقيقة. لقد أحببتهم لدرجة عالية، فكان لا بد لي من التوصل إلى مشابهتهم..".

- Taher Ben Jelloun, op.cit., p. II

(١)

- Jean Genet : Miracle de la Rose, Gallimard, 1951, P226. -

(٢)

يحيل ربط جنبيه في هذا النص بين فعل السرقة وحب اللصوص المراهقين، على
مميزات كتاباته الخاصة^(١). فكتابات جنبيه تشكل إلى جانب كتابات أندريه جيد ومارسيل
بروست وهيرفي كبير ما يسمى برواية الجنس المثلي (Le Roman Homosexuel).
وعلى أساس تطوير هذا الجنس الروائي بمستوى عال من الإحكام الفني، اشتهر جنبيه
واعتبر أعظم كاتب فرنسي معاصر.

أما سيرة شكري فتتحو منحى مختلفا، رغم وجوه الشبه التي تجمع بين الكاتبين
والتي عبر عنها شكري نفسه بقوله : «بين جان جونييه وبينني، أشياء كثيرة مشتركة في
الحكم على بعض مظاهر الحياة (...) فكلانا عاش حياة متشردة مع فوارق»^(٢). وتكمن
إحدى هذه الفوارق، في كون شكري يعتبر السرقة وسيلة من بين وسائل متعددة لجأ
إليها من أجل الاستمرار في الحياة، في حين كان جنبيه يعد لها كما يعد فراشا من
أجل الحب.

بخلاف المقارنة بين شكري وجنبيه، تكشف المقارنة التي عقدها ابن جلون بعد ذلك
بين سيرة شكري والسيرة الناجحة "Padre Padrone" للكاتب الإيطالي المشهور
جافينوليدا^(٣) (Gavino Ledda)، عن تقديره للمسافة الفاصلة بين بطلي السيرتين. وتتجلى
أساسا في كون العلاقة بين شكري وأبيه أكثر بؤسا من علاقة ج. ليدا بوالده^(٤).

ولعل من مميزات المقارنتين معا، وضع كاتب عربي مبتدئ ومغمور ساعتها، إلى
جانب كاتبين متميزين إبداعيا في الغرب.

٢،١،١ - المقدمة غير الأصلية (Allographe).

١،٢،١،١ - تداخل التجارب (Le Passé Enterré)

اختار كوان كلا من محمد عبد العزيز الحبابي وجمال بيرك، لتقديم طبعتي ترجمته
لدفن الماضي. ويعكس اختياره لهذين المفكرين المشهورين في النسقين المصدر

(١) انظر رواياته : Pompes (1951)، Notre dame des fleurs (1949)، Journal du Voleur (1953)، funèbres (1953)، Querelle de Brest (1953).

(٢) إدوار الخراط: حوار مع شكري، عيون المقالات، ع ٣، ١٩٨٤، ص ١٣١.

(٣) صدرت سنة ١٩٧٥.

(٤) Tahar Ben Jelloun, op.cit., p II

والهدف^(١)، واللذين تجمعهما بمبدع النص، صداقة وانتماء لنفس الجيل الذي عايش بل وصنع الأحداث المشكلة للمادة الحكائية للرواية، (يعكس) حرصه الشديد على منح أول تجربة له، في مجال ترجمة الرواية من العربية، فرصا أقوى للانتشار في البلدان القارئة بالفرنسية.

١،١،٢،١،١ - قراءة متماهية.

يسهل على القارئ العربي المطلع على أعمال الحبابي الروائية أن يكتشف، أثناء قراءته للتقديم الذي كتبه لترجمة "دفنا الماضي"، بأن هذا الكاتب يلصق بإنتاج غلاب مميزات كتابته الخاصة. ويتجلى عدم تقدير الحبابي للمسافة التي تفصل إبداعه عن إبداع صديقه -الشيء الذي قد يؤدي إلى تضليل القارئ الأجنبي- في اعتقاده مثلا بأن بعض كتابات غلاب، ومن ضمنها "دفنا الماضي"، لا تقدم نصوصا وإنما أفكارا تسكن القارئ فيتفاعل معها^(٢).

والمواقع أن هذا الأسلوب في الكتابة، الذي يرى الحبابي أنه حكر على الكاتب الجيد، أسلوب يسيء إلى جوهر الكتابة الروائية ويميز بالأساس رواياته الخاصة حيث "السرد والعقدة التي يتسلى حولها الحكي، والشخصيات والمحيط، كل هذه العناصر ليست سوى ذريعة، زخرفة لتمرير رسالة، فكرة فلسفية على الواقع أن يتطابق معها"^(٣). وبذلك يكون غلاب قد أنتج رغم ثغراته نصا روائيا مع "دفنا الماضي"، في حين قدم الحبابي مع

(١) كان الحبابي عضوا في أكاديمية المملكة المغربية والأكاديمية الدولية لفلسفة الفنون بسويسرا، و مرشحا لنيل جائزة نوبل للأدب زمن كتابة مقدمة ترجمة "دفنا الماضي"، يخول له هذا الترشيح تاريخه الحافل بالإنتاج الفكري والأدبي باللغتين العربية والفرنسية. أما بيرك، الذي تلقبه الأوساط الثقافية الغربية "بالشيخ"، فيعتبر من أكثر المستشرقين الفرنسيين اهتماما بالعالم الإسلامي بما فيه المغرب، وهو معروف بمواقفه الموضوعية والمنصفة تجاه قضايا تخص البلدان العربية، مثل موقفه من الفرنكفونية والاستلاب اللغوي.

ومن بين أعماله التي اهتمت بالمغرب أوتطرقت إليه : Le Maghreb entre deux guerres (1962).
- Structures sociales du haut Atlas (1978).
- Mémoires des deux rives (1989).

(٢) Mohamed Aziz Lahbabi : Préface, in : Le Passé Enterré, Okad (1987), P9.
(٣) أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث (التكوين والرواية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠٠، ص٣١٠.

"جيل الظلم"، مثلا، "أطروحة تتذرع في تبريرها بهالة روائية، ولا تحسب على المتن الروائي في المغرب إلا عرضا"^(١).

إن قراءة الحبابي لرواية "دفنا الماضي" قراءة مشروطة بولعه بإبداعه الخاص، لذا فهو حين ينصب نفسه مدافعا عن هذه الرواية ومنتقدا لمهاجميها داخل نسقها الثقافي الخاص، يفعل ذلك أيضا من أجل رد الاعتبار لإنتاجه الروائي، اقتناعا منه بأن أي اتهام يوجه إلى غلاب يمس بالضرورة. تدل على هذا الأمر، ردة فعله تجاه اتهام كتابات غلاب باستخدام أسلوب عتيق في عصر اجتاحت موجة التجريب. حيث اعتبر الحبابي الموجة الجديدة في الكتابة الروائية إغراقا في التجريد والإبهام، وابتعادا عن أصول الكتابة الجيدة التي عني بتحديد معالمها للقارئ، محاولا بذلك إقناعه بأن "دفنا الماضي" - وبالتالي إنتاجه - تمثلها خير تمثيل بخصائصها الأسلوبية التي تترجم العمق والأصالة^(٢).

والمثير للانتباه أن رأي غلاب في التجريب، يتطابق مع رأي الحبابي ليعكسا معا عدم فهم للموجة الروائية الجديدة. يقول غلاب في هذا الصدد: "ولكننا نحن القراء لا نريد أن نعيش تحت طائلة التجريب، فكل من جرب يقدم لنا تجربة نقرأها على أنها تجربة (...). أفهم طبعاً البعد الفني للتجريب، ولكنني مع ذلك أحب أن يتق الكاتب في نفسه"^(٣).

يقابل هذا الاتفاق حول عدم استيعاب البعد الفني للتجريب، اتفاق آخر بين الكاتبين حول الرعب الذي يثيره النقد الإيديولوجي في نفوس الكتاب^(٤). وفي هذا السياق يهاجم الحبابي النقاد دفاعا عن غلاب وعن نفسه أيضا، حيث يدين تمويه النقاد للحقيقة وحكمهم على الأعمال الأدبية من خلال المنظور الإيديولوجي الذي يتموقعون داخله، مما يؤدي بهم إلى إعمال البتر والاقتضاب والتحريف.

من خلال دفاع الحبابي عن إبداع غلاب والرد على الانتقادات الموجهة إليه في نسقه الثقافي، نستنتج بأن القارئ المخاطب هو، بالدرجة الأولى، القارئ المغربي والعربي بالفرنسية. ونظن أن تركيز كاتب التقديم على هذه النوعية من القراء، يجد تبريره في كون دار النشر مغربية.

(١) نفسه، ص ٣١٠-٣١١.

(٢) Mohamed Aziz Lahbabi, Op.cit., P10.

(٣)

(٣) عبد الكريم غلاب: الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز - بالمغرب - أزمة نمو، مجلة أفاق، العدد ٣-٤،

١٩٨٤، ص ١٠٤.

(٤) يرى غلاب أن معظم رواد الرواية المغربية يعانون من "الإرهاب النقدي". (نفس المرجع)

أما القارئ الأجنبي الجاهل بحديثات استقبال "دفنا الماضي" في نسقها الخاص- والذي لا نستثنيه مع ذلك من خطاب الدفاع غير المقنع عن أسلوب كتابة "دفنا الماضي" - فقد ركز الحبابي على شخصية المؤلف لاجتذابه. إذ لم يأل هذا المفكر جهدا في تكرار اسم "سي عبد الكريم"، مسلطا بذلك الضوء على الخطوة التي يتمتع بها مؤلف الرواية داخل نسقه الثقافي استنادا إلى تعدد المجالات التي يشتغل بها^(١).

ويعتبر تقييم الرواية، من خلال الإعلاء من شأن كاتبها، عنصرا من العناصر التي ارتكز عليها أيضا تقديم بيرك بدون مبالغة. فقد تضمن هذا التقديم النبذة التي وضعتها دار النشر الفرنسية عن حياة غلاب، مع التأكيد على دوره في المجالين السياسي والثقافي بالمغرب. وبما أن الأوساط السياسية والثقافية الفرنسية لا تجهل غلابا، فإن اهتمام تقديمي الحبابي وبيرك بشخصه يفيد توجههما إلى قاعدة أوسع من القراء.

١،١،٢،١ - فعل الشهادة.

نشير بداية، إلى أن بيرك تلقى نسخة من ترجمة الرواية هدية من غلاب، ونوه في رسالة بعث بها إلى المؤلف^(٢) بالمعونة التي قدمتها له لتوثيق مذكراته^(٣)، حيث كان يعود إليها ليتأكد من بعض الأحداث التاريخية التي عايشها في المغرب. مما يعني أن بيرك تعامل مع رواية "دفنا الماضي" باعتبارها وثيقة تاريخية أكثر منها عملا تخييليا. يزكي هذا الاستنتاج، التقديم الذي وضعه للطبعة الفرنسية للترجمة، ويقول فيه: "لقد عشت الماضي المدفون، أو على الأقل عشت في المدينة وفي العصر، وبين الرجال الذين تتناولهم الرواية"^(٤).

ويعتبر الخطاب المتضمن في هذه الجملة: «أشهد، أنا جاك بيرك، على صحة ما ستقرؤونه في "دفنا الماضي" عاملا مساعدا على امحاء الحدود بين المتخيل والواقعي في ذهن القارئ الأجنبي، يعمق هذا الأمر توظيف بيرك لشهرته ومعرفته بالمغرب من أجل تقديم موجز عن تاريخ المغرب في الفترة التي تتناولها الرواية.

- Mohamed Aziz Lahbabi, op.cit., P 9-10 -

(١)

(٢) انظر : 1. Jacques Berque exalte l'œuvre d'Abdelkrim Ghallab, L'opinion, 02/09/1988, p 1.

(٣) يتعلق الأمر ب : - Mémoires des deux rives, Op.cit.

(٤) انظر : Jacques Berque : Préface, in : Le Passé Enterré, Publisud (1990), P5

ومن أهم سمات هذا الموجز، الذي يقدم للقارئ من المعلومات التاريخية أكثر مما تمنحه له الرواية المترجمة :

١ - المطابقة بين أبطال الرواية والأبطال التاريخيين الذين عرفهم ببرك معرفة شخصية مثل مطابقته بين البطل عبد الرحمن والزعيم علال الفاسي من خلال تأكيده : "لقد وجد وعرفته، وهو الذي صنع التاريخ"^(١).

٢- التركيز على دور المقاومة المسلحة المغربية في طرد المستعمر الفرنسي، بواسطة تسليط الضوء على ثورات الريف وجبال الأطلس المتوسط التي تطرقت لها الرواية عرضا، فأثارت سخط النقاد الايديولوجيين في نسقها الثقافي الخاص.

٣- التمييز بين وجهي الاستعمار المتناقضين : الوجه المدمر المستغل الذي تمت مناهضته من قبل الوطنيين وبعض النقابيين والمثقفين الفرنسيين ومن بينهم ببرك^(٢)، والوجه المساعد على التطوير والتحديث، الذي يرى ببرك أنه يمثل معبرا لتجاوز البداية السياسية المنتقدة، نحو علاقة أفضل بين الشعبين المغربي والفرنسي.

نخلص إذن، إلى أن شهادة ببرك إذا كانت لا تأخذ عنصر التخييل في الرواية بعين الاعتبار، فهي تنصف المغرب من موقع قوة، وتحث ضمنا القارئ الفرنسي تحديدا، على التفكير الموضوعي في تاريخ علاقة المستعمر بالمستعمر من جهة، وعلى إعادة النظر في مجمل الصور السلبية التي أفرزتها الفترة الاستعمارية عن المغرب والإنسان المغربي من جهة أخرى.

١،٢،٣،١ - "الماضي المدفون" بين الغدبة ومنطق العالم المعاصر.

يشكل عنوان رواية "دفنا الماضي" عنصرا أساسيا في تقديمي الحبابي وببرك، وقد حاول كل منهما تقريب القارئ من بعض أبعاده انطلاقا من فلسفته الخاصة ونظريته إلى علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل.

-Ibid.-

(١)

(٢) نفي ج.ببرك من المغرب، الذي قضى فيه فترة طويلة، لأنه ناهض صلف وجمود نظام الحماية.

أ- رواية من أجل الغد

يتفق الحبابي مع غلاب، على كون مفهوم الزمن مفهوما معقدا في مجتمع عربي نال لتوه الاستقلال السياسي^(١)، لأن بناء المستقبل يتطلب بالإضافة إلى تحرير البلاد من تبعات الاستعمار اقتصاديا وثقافيا، تحريرها من قيود الرجعية. ومن هذا المنطلق، يهاجم الحبابي من سماه بالكاتب الدوغائي^(٢) الذي يحن إلى الماضي بشكل مرضي يحول دون ربط جسور التواصل بين الماضي والحاضر، أي دون النظر إلى المجتمع في تطوره ورغبته في الارتقاء. ويمدح في المقابل نبوغ غلاب، ومن على شاكلته، لأنه نبوغ يجعل النفس في خدمة الخير والانفتاح مع وعلى الآخر.

وتحليل المفاهيم الآتية: "تبعية" و"مستقبل" و"انفتاح" و"آخر" على أساس "الفلسفة الغدية" عند الحبابي، وهي فلسفة تتجه نحو الغد^(٣)، من أجل بناء مستقبل "يؤسس الأخوة بين بني البشر، وقيم العدالة، ويعزز التضامن مهما تناعت الأمصار بين الناس، وفرقت بينهم الملل والنحل"^(٤). مما يفيد، بأن مناقشة "الحبابي الناقد" لعلاقة الماضي بالحاضر والمستقبل من خلال عنوان الرواية، تكشف عن إدانة "الحبابي الفيلسوف" لتبعية المغرب للغرب من جهة، وعن انتقاده للزعة الماضوية التي تجعلنا حسب رأيه "نعيش أماما ونفكر خلفا" من جهة أخرى.

ب - رواية إنسانية

يعتبر بيرك من زاويته رواية "دفنا الماضي"، رواية عصرية تتناول في شمولية إشكالات الحاضر المعقدة والغامضة^(٥) في علاقتها بالماضي، سنده في ذلك عدم قدرة المؤلف والبطل على دفن كل معالم الماضي، لأن هذا الأمر يتوقف على التحرر من ثقل التقاليد السلبية من جهة، وعلى التخلص من آثار الاستعمار، دون التنكر للجوانب الإنسانية في الحضارة الفرنسية من جهة أخرى. وفي هذا السياق، يشيد بيرك بموقف غلاب من

- Mohamed Aziz Lahbabi, op.cit., P10-11. -

(١)

- Ibid, P9.

(٢)

(٣) محمد فؤاد عمور: الغنية والفكر التنموي الاقتصادي، ضمن كتاب "محمد عزيز الحبابي" (دراسات بقلم مجموعة من الباحثين)، ط ١٩٩٠، ص ٣٦.

(٤) مصطفى القباچ: موقع "الغنية" في فلسفة الحبابي، نفس المرجع، ص ٥٥.

- Jacques Berque, op.cit., p11-12.

(٥)

فرنسا ومن التقاليد العائلية في الرواية، إذ نظر غلاب إلى فرنسا باعتبارها نظاما مستعبدا تجب محاربته لا إنسانية يجب إلغاؤها، ونظر إلى التقاليد العائلية بعين ناقدة لا تنتكر لجذورها.

وكما وظف الحبابي عنوان الرواية من أجل تمرير خطابه الفلسفي الخاص، وظفه بيرك أيضا لتمرير خطابه حول العالم المعاصر. وبذلك تصبح مقدمة بيرك، الذي يعتبر مفتاحا لولوج العالم المغربي والعالم الشرقي الإسلامي بوجه عام، مفتاحا لفهم منطق العالم المعاصر، الذي تسيطر عليه المظاهر الخداعة وتستغل فيه أساليب الظلم بشكل يجعل تجنبها ومقاومتها أمرا صعبا^(١).

١،٢،٤،١ - ذاكرة الإبداع / ذاكرة القارئ.

تتجلى رغبة بيرك في تحفيز القارئ الفرنسي تحديدا على قراءة ترجمة "دفنا الماضي" بوضوح أكبر، في المقارنة التي قام بها بين هذه الرواية ورواية فرانسوا بونجون (François Bonjean) المشهورة: "اعترافات فتاة ليل" (Les confidences d'une fille de la nuit).

ويعتبر اختيار بونجون بالذات اختيارا دالا، لأن كتاباته الروائية تبتعد عن الغرائبية السلبية السائدة في كتابات الفترة الاستعمارية، وتحثني بعالم مثالي رسم بونجون معالمه بقلبه: أي بعالم يترجم شكه في الغرب^(٢).

تنأسس مقارنة بيرك بين "دفنا الماضي" و"اعترافات فتاة ليل" على المقابلة بين نوعين من الحقائق: حقيقة الثبات، كما تتجلى في مطالبة بونجون بأولوية التقليدي على الحديث والماضي على الحاضر، وحقيقة الحركة التي تعبر عنها أحداث "دفنا الماضي"^(٣). ورغم إعلان بيرك عن إعجابه بالطريقة التي قارب بها الروائي الفرنسي الوفاء لما هو

- Ibid, p 13.

(١)

- Abdeljlil Lahjomri : le Maroc des heures françaises, Eds. Marsam/Stouky, 1999, P436.(٢)

- Jacques Berque, op.cit., P11. -

(٣)

أصلي وثابت، إلا أننا نستشف من بين ثنايا المقارنة تفضيله لكتابة غلاب، التي تنتصر لحقيقة الحركة والتحول دون أن تهمل التقاليد.

ومن شأن هذا الانحياز الضمني لرواية "دفنا الماضي"، أن يحث القارئ على الإقبال على ترجمة هذه الرواية التي تحكي عن مدينة فاس، بصفتها مدينة اختارت الحركة في تلك الحقبة التاريخية، معارضة بذلك (أي الرواية) الكتابات الغرائبية والاستعمارية التي وضعت فاس داخل إطار ثابت وساكن.

١,٢,١,٥ - الترجمة قيمة مضافة

لم يتطرق بيرك في تقديمه للمجهود الذي بذله المترجم في ترجمة "دفنا الماضي"، مع أنه تحدث في الرسالة التي بعث بها إلى غلاب^(١) عن استمتاعه بقراءة الترجمة الفرنسية للرواية. أما الحبابي فقد اعتبر ترجمة كوان، ترجمة رائعة من مزاياها عدم خيانة النص الأصلي^(٢).

ولعل اللافت للانتباه في حكم الحبابي على ترجمة "دفنا الماضي" — الذي لا يستند على ما يبدو إلى قراءة مقارنة متمعنة — اعتبار الأمانة في الترجمة إضافة جديدة للنص وتأويلا لأبعاده الخفية، وتوظيف هذا التصور المتقدم من أجل الإعلاء من قيمة الرواية عند القارئ، وعيا من الحبابي ربما بالانطباع غير المشجع على القراءة الذي تخلفه لديه أحداث "دفنا الماضي".

١,٢,١,٦ - الوساطة المتعدية.

ينهي الحبابي تقديمه لترجمة "دفنا الماضي" بمخاطبة القراء قائلا : "أترككم، لتتدبروا الأمر بمفردكم، صحبة الرواية وسي عبد الكريم والمترجم، الذي له الفضل في عدم خيانة النص الأصلي"^(٣).

- Ibid.. p 1.

- Mohamed Aziz Lahbabi, op.cit., p10.

- Jacques Berque, op.cit ..P11.

(١)

(٢)

(٣)

يوحي هذا النص ظاهريا بوحي الحبابي بحدود المهمة التي يقوم بها بصفته وسيطا بين النص المترجم والقارئ، يتوجب عليه بعد القيام بخلق ألفة بين القارئ والنص أن ينسحب ليترك المجال للقارئ. لكن الشهرة التي يتمتع بها صاحب التقديم أنسته حدوده، فجاء إعلانه للانسحاب إعلانا شكليا، ما دام توجيه القراءة قد تم وانتهى الأمر.

وتظهر سلطة الشهرة أكثر جلاء في تقديم بيرك، الذي وظف صيغة الأمر من أجل إقناع القارئ بصحة تأويله لأبعاد الرواية ("أعيدوا قراءة (Relisez)"), نستدل على ذلك بدعوته القارئ إلى إعادة قراءة الفصل الذي يتطرق لعلاقة عبد الرحمن بمادلين، حتى يتأكد بنفسه من الإنسانية الكبيرة التي كتبت بها الرواية^(١). ويدل توظيف بيرك لتعبير "أعيدوا قراءة" بدل "اقرأوا"، على وعيه بأن بعض القراء لا يقرؤون التقديم إلا بعد الانتهاء من قراءة النص.

١،٢،١،٢ - نص أصيل/ ترجمة إبداعية (L'oeil de la jument)

١،٢،٢،١،٢ - الأبوة المشتركة.

يرى الميلودي شغوم في التقديم القصير الذي كتبه لترجمة روايته "عين الفرس"، أن هذه الرواية كتابة تناضل من داخل (ومع) فكر محدد، وتقليد وتاريخ معينين^(٢)، وأن انتقال هذا النوع من النضال إلى اللغة الفرنسية مشروط بمؤهلات المترجم وبطبيعة الترجمة بصفقتها حوارا بين لغتين ونسقين متباينين.

ويعتبر استشهد المؤلف بعد ذلك بخيانة بعض الترجمات لأصولها^(٣) - نتيجة سوء التأويل الناتج عن سوء الفهم، أو نتيجة افتقار المترجم للشروط الضرورية لخوض غمار الترجمة - معبرا في العمق للإعلاء من شأن ترجمة كوان باعتبارها إبداعا وخلقاً، أي باعتبارها كتابة أعادت تشكيل النص المصدر وفق شروط اللغتين من جهة، ووفق كفاءة المترجم ورؤيته الخاصة بصفته كيانا ثقافيا مختلفا من جهة أخرى.

- Ibid., P12.

(١)

- El Miloudi Chaghmour : Préface, in : L'œil de la jument, Wallada (1993), P7. -

(٢)

- El Miloudi Chaghmour, op.cit., P8. -

(٣)

وما اعتراف شغموم بأن "L'œil de la jument" ليست ملكه تماماً^(١)، إلا وعيا منه بالدور الحيوي الذي قام به المترجم إضافة إلى كل المساهمين في ترجمة العمل. مما يفيد، استحالة حرمان أي طرف ساهم في الترجمة من مشاركة المؤلف في أبوته للنص المترجم.

١،١،٢،٢ - تأكيد التميز :

عمل شغموم في هذا التقديم أيضا على تهذيب القارئ، من أجل ضمان استقبال خاص لإنتاجه، وقد استند في ذلك إلى العناصر الآتية^(٢):

أ - تفضيل رواية "عين الفرس" على إنتاجاته الروائية السابقة، بصفتها الرواية المؤرخة لنضجه الفني.

ب - الإشارة إلى صعوبة كتابتها للبرهنة على تميزها وغناها، حيث يذكر شغموم أنه كتب النص خمس مرات ومزق على الأقل ثلاثة أرباع منه.

ج - تنبيه القارئ إلى أن "عين الفرس" رواية عميقة، تتضمن إمكانات تأويل عديدة: سياسية وفلسفية ونفسية..إلخ. الشيء الذي يقصي شرائح كثيرة من القراء، ويفرض إعادة النظر في صيغة المطلق التي يتحدث بها شغموم عن قارئه. فالقارئ الضمني في مقدمة ترجمة "عين الفرس"، هو القارئ الذي يتمتع بثقافة عالية تغذي إرادته في التواصل مع الرواية.

د - تأكيد تميز الرواية بصفتها كتابة نابغة من فضاء مختلف، "فعين الفرس" بالنسبة لشغموم نتاج بحث عن كتابة روائية "عربية"، "مغربية"، تحترم المقومات الأساسية للنوع الروائي، وتسعى إلى "التأصيل" بواسطة النهل من التقاليد السردية العربية والمغربية.

وكما هو ملاحظ، يسعى هذا التأكيد إلى إصابة هدفين: يتجلى الهدف الأول في تنبيه القارئ الأجنبي إلى اختلاف الإنتاج الروائي الذي سيقروء عما تعود عليه، نتيجة

- Ibid, p 8.

(١)

- Ibid, P8-9.

(٢)

تجذره في تربته الخاصة، ويتمثل الهدف الثاني في تسجيل تميز الإنتاج الروائي المغربي، ومساهمته في تطوير الرواية العربية.

وفي هذا كله ما يترجم اهتمامات وانشغالات المثقف المغربي، الذي يسعى عن وعي وغير وعي إلى تجاوز السلطة التي يمارسها عليه النموذجان المشرقي والغربي.

١،١،٢،٣ - الترجمة إغناء للمشهد الثقافي الهدف (Calife de l'épouvante)

بخلاف الطبعة الفرنسية لترجمة رواية "مجنون الحكم"، تتضمن الطبعة المغربية تقديمًا تمت استعارته من الترجمة الإسبانية للرواية^(١). وبما أن خطاب هذا التقديم الذي كتبه خوان غويتسولو للترجمة الإسبانية، خطاب مشروط بالفضاء الإسباني بوجه خاص، يمكننا إدراج أهم عناصره ضمن محتويات كتابه "في الاستشراق الإسباني"^(٢) باعتبارها شهادة إضافية على شطط الغرب في حكمه على الآخر العربي.

١،١،٢،٤ - الذات أمام اعتراف الآخر.

يفتح غويتسولو هذا التقديم، بإجراء مقارنة بين واقع الرواية العربية، وواقع الرواية الأوروبية، ممثلة في الرواية الفرنسية والإيطالية^(٣). وبخلاف ما قد يتوقعه القارئ الأجنبي غير المتتبع لحركة تطور الرواية في البلدان العربية، تأتي هذه المقارنة لصالح الإبداع الروائي العربي الذي يعتبره المفكر الإسباني إيداعا واعدًا يخول له بحثه عن أفاق جديدة الانسلاخ شيئا فشيئا عن محاكاة النماذج السردية الغربية. أما الرواية الفرنسية والإيطالية، فقد فقدتا في نظره بريق الماضي بسبب رفضهما للتجديد، وعدم انشغالهما بالبحث عن أساليب مبتكرة.

(١) ترجم فنيريكو أربوس "مجنون الحكم" إلى الإسبانية سنة ١٩٩٦، بعنوان يجاري الأصل: El Loco del poder.

(٢) في الاستشراق الإسباني (دراسات فكرية)، ت. كاظم جهاد، دار الفكر، ١٩٩٧.

(٣) Juan Goytisolo : Préface, Traduit de l'espagnol par Mohamed Saad Eddine El Yamani. in : Calife de l'épouvante, Afrique Orient (2000), p 7.

إن إعجاب غويتصولو بألية التدارك التي يعتمد عليها المبدعون العرب لتطوير إنتاجهم الروائي، وانتقاده في المقابل للركود الذي تعرفه الرواية الإيطالية والفرنسية أثناء تقديمه لترجمة رواية عربية، يعدان بمثابة اعتراف ضمني بقدرة الإبداع العربي المتميز على التأثير بواسطة الترجمة في مسار إبداع الآخر المتفهم.

وبما أن مسار الرواية الفرنسية هو الذي نخصه بالاهتمام في هذه الدراسة، نشير إلى أن هذا الاعتراف يؤكد ما يردده بعض منظري الترجمة بخصوص سعي الفرنسيين إلى ترجمة الروايات الأجنبية بما فيها العربية — وإن بنسبة ضئيلة مقارنة بالروايات المكتوبة بالإنجليزية والإسبانية — بهدف ملء الفراغ الذي يعيشه الأدب الفرنسي بفعل تراجع الرواية الفرنسية^(١). مما يمس في العمق العلاقة الهرمية بين النسق المصدر (المغرب/الشرق)، والنسق الهدف (فرنسا/الغرب).

واستنادا إلى اقتصار استعارة شهادة غويتصولو، على الطبعة المغربية لترجمة "مجنون الحكم"، نخلص إلى أن هذه الشهادة تؤدي بالأساس وظيفة تعريف الذات بحكم الآخر عليها. وتكمن أهمية هذه الوظيفة، في كون الذات المغربية والعربية بوجه عام أصبحت تقدر نفسها استنادا إلى الصورة التي تعكسها عنها مرآة الآخر منذ عصور الانحطاط إلى الآن. بل إن الثقافة العربية برمتها لم تعد تدرك ذاتها (..) [إلا] عن طريق الإدراك الذي للأخر لها. فهي إذن لا تحيا الترجمة كحركة تأليف ونشر، وإنما كأسلوب عيش ونمط وجود^(٢).

(١) انظر:

- Ines-Oseki Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire Armand Colin, 1999.
مما يؤكد هذا التراجع، ويطعن في الخطابات المطمئنة، كتاب تزفيتان طودوروف : "الأدب في خطر"، الذي يحذر فيه الفرنسيين من مغبة الاستمرار في اعتناق التصور المختزل والضيق المؤطر لجل الأعمال الأدبية، التي تخلت اليوم في نظره عن طموح التعمق في استكشاف الوضع البشري والبحث عن معنى له، بعد أن تورطت في ثلاثة مآزق قاتلة: الشكلائية والعدمية والنرجسية. انظر Tzvetan Todorov : la littérature en péril, Eds. Flammarion, 2007.

(٢) عبد السلام بنعبد العالي: في مرآة الآخر، ضمن: الترجمة في المغرب: (أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟)، م.س.، ص ٣٧.

ركز غويتسولو في تقديمه لترجمة "مجنون الحكم" إلى الأسبانية على طبيعة النص وأسلوب كتابته، رغم ما يتداول عن بداية استئناس القارئ الإسباني تحديداً - بصفته القارئ الذي تتوجه إليه أولاً شهادة غويتسولو بلغتها الأصلية - ببعض الكتابات التاريخية العربية الجديدة بواسطة الترجمة. مما يفيد، بأن عملية الترجمة من العربية لم تستطع بعد جعل قاعدة عريضة من القراء الأجانب على بينة من التطور الذي شهدته الكتابة الروائية العربية. ولهذا سيطر تساؤل ندى طوميش في بداية الثمانينيات، بخصوص الحصيلة الفنية والمعرفية التي تمر عبر ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الغربية^(١)، تساؤلاً قائماً يحث على تكثيف الجهود في مجال الترجمة من العربية.

لقد سعى غويتسولو في تقديمه إذن، إلى تقريب النص العربي من القارئ الأجنبي بالاستناد إلى عمليتي التفكير وإعادة البناء، مما أدى في النهاية إلى الكشف عن المرجعيات التي اعتمدها حميش لينتج نصاً روائياً تاريخياً غير عادي، أي نصاً مصنوعاً من أجزاء ذات ألوان وأشكال وأبعاد مختلفة، يعد بالنسبة لغويتسولو مثلاً بارزاً للمعاصرة اللازمية^(٢) التي ترجمتها قبل "مجنون الحكم"، رواية "الزني بركات" لجمال الغيطاني وأهم أعمال الروائيين الأمريكيين اللاتينيين دي فوينطس ودي روا باسطوس (De Fuentes et de Roa Bastos).

غير أن هذا المفكر الذي لم يأل جهداً في إنصاف الإبداع المغربي، وفي إيقاظ فضول القارئ وإشراكه في إعجابه الخاص بما سماه "مسار الرواية الماكر والمثير"، ما لبث أن اختار حكاية العبد مسعود (أو آلة العقاب اللواطية) المكرسة لصورة شرق العبيد والجنس المنفلت، ليستشهد بها على توظيف حميش المعاصر لمجموعة من الحكايات المتجذرة في التقليد العربي الشعبي^(٣). بل إن غويتسولو اتخذ من هذه الحكاية ذريعة لمحاورة أفق انتظار القارئ الإسباني، من خلال تشبيه أجوائها العجيبة بأجواء

(١) Nada Tomiche : La littérature arabe traduite, in : Colloque international de litt.

Comparée dans

- Juan Goytisolo , op.cit., P7.

(٢)

- Juan Goytisolo, op.cit., P9.

(٣)

حكايات "ألف ليلة وليلة"^(١). ومن نافلة القول التذكير، بأن الإحالة على "ألف ليلة وليلة"، هي إحالة على أدب المتعة المطلقة حيث تسود الأجواء العجائبية الساحرة والمغرية.

ولو أن الترجمة الفرنسية لتقديم غويتصولو، تصدرت الطبعة الفرنسية لترجمة "مجنون الحكم" بدل الطبعة المغربية، لكان العنوان الشهير المثير "ألف ليلة وليلة"، كافيا لإغراء القارئ الفرنسي^(٢) الذي يعتبر نسقه الثقافي "ألف ليلة وليلة" مؤلفا فرنسيا، أبدعه أ.غالان انطلاقا من تقاليد عربية^(٣).

إن من شأن تركيز غويتصولو إذن، على حكاية العبد مسعود وربطها بأجواء حكايات "ألف ليلة وليلة"، ترسيخ التدايعات الثقافية الخاطئة الناتجة عن استقبال الغرب المغرض لهذا النوع من الحكايات، مما سيؤدي بالضرورة إلى تغذية الأفكار الجاهزة عن الإنسان العربي وأدبه، وهوما يتنافى مع المجهود الذي بذله غويتصولو في التقديم من أجل التعريف بجديد الكتابة السردية العربية، والإعلاء من شأن الكاتب العربي من جهة، و مع تاريخ هذا المفكر في محاربة الصور النمطية عن "الأخر العربي" من جهة أخرى. فكيف نفسر هذا النوع من الانزلاق ؟

نميل إلى الاعتقاد بأن إرادة غويتصولو الصادقة في الإنصاف، والتي تتمثل أساسا في محاربة الصور الكاريكاتورية المكثفة التي ينتجها الآخر عن العربي بسبب انعدام الموضوعية في الحكم وتعميم الأحكام، تصطدم بشكل لاواع بسلطة بعض الأفكار الجاهزة الموروثة. ومن بين ما يزكي هذا الاعتقاد اعتراف غويتصولو نفسه بتأثير سلطة اللاوعي على مساره في التفكير، أثناء تناوله لكتابات الروائية الخاصة التي تتمحور حول المغرب. يقول في هذا الشأن: "قلا يتبع العمل الأدبي خطابا منطقيا أو عقلانيا فحسب. (...)" بل لديه مناطق عتمته وبواعثه الغامضة واندفاعاته السرية. يتأرجح بين الواقع والخيال، بين النقد

(١) مثلت ترجمة حكايات ألف ليلة وليلة ما بين سنة ١٩٤٨ و سنة ١٩٦٨ مثلا، ثلاثة أرباع الترجمات من العربية إلى الإسبانية.

(٢) أعيد طبع ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة بفرنسا ما يقرب من عشرين مرة خلال القرن ١٨ وحده، أما في القرن ٢٠ فقد مثلت ترجمة هذه الحكايات ثلثي الترجمات من العربية إلى الفرنسية ما بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٦٨. انظر : - Nada Tomiche : La littérature arabe traduite (Mythes et réalités).

(٣) - Georges May : Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland ou le chef d'œuvre invisible. (٣) Puf, 1986, P35.

الأخلاقي وظلام الغريزة، بين الإنسان واستيهاماته الهاجعة في ما دون وعيه. (..) أعرف، بالتجربة، أن مجموع عملي الروائي يقوم على عدد من التناقضات والعناصر الملتبسة أو الغامضة"^(١).

١، ١، ٢، ٣ - أفق انتظار القارئ وعيوب النص.

في نفس سياق التفاعل مع العمل المترجم، يرى غويتسولو، بأن طول حجم الباب الثالث من الرواية - المخصص لشخصية أبي ركو (الثائر باسم الله) - يشوش على مسارها، فلا تستعيد إيقاعها إلا مع الفصول المتبقية التي تتناول تباعا انتقام الحاكم من رعاياه، وحادث مقتله، ومؤامرات ست الملك^(٢).

وإذا كنا لا نشك في أن الترجمة عملية تكشف عن ثغرات النص الأصلي وعيوبه، كما تكشف عن الكنوز المخبأة داخله. فإننا نسجل في المقابل، خلو أحداث الباب الذي خصصه حميش لثورة أبي ركو من عناصر الإثارة مقارنة بأحداث بقية أبواب الرواية. لهذا لا نستبعد أن تكون طبيعة أحداث هذا الباب قد كسرت أفق انتظار القارئ غويتسولو فأثر ذلك على حكمه. وإذا ربطنا بين هذا الاحتمال، وتركيز غويتسولو على حكاية العبد مسعود، سنستنتج بأن هذا المفكر الذي يبدي إعجابه بأصالة الكتابة السردية العربية، ينتظر منها بشكل لا واعي استجابتها لأفق انتظار يشكل الموروث أحد أهم عناصره.

(١) خوان غويتسولو: في الاستشراق الإسباني (دراسات فكرية)، م.س. ص ٥٢.

- Juan Goytisolo, op.cit., P9-10.

(٢)

إن الذات القائمة بالترجمة المحكوم عليها بالمكوث طويلا في الظل، والعمل بصمت وبدون عرفان، والتي عانت الأمرين تاريخيا من جراء تجاهل مجهوداتها تارة واتهامها بالخيانة وبعدم القدرة على منافسة الأصل تارة أخرى، تخرج في الخاتمة قيد الدرس من موقعها خلف النص وتختار، بواسطة استلهاها لأدب الرحلة، موقعا مختلفا تحتل فيه الذات الكاتبة / الساردة الصدارة. وبهذا تتحرر من القيود التي فرضتها عليها عملية الكتابة على كتابة سابقة، لتنتج نصا لا ينازعها في ملكيته أحد. نص يسمح لهذه الذات بمخاطبة قرائها المفترضين انطلاقا من تجربتها الخاصة، وليس عبر خطاب الآخر.

ففي حين ينتهي السرد في رواية "مجنون الحكم" بموت الخليفة الظاهر لاعزاز دين الله. يأبى المترجم الاسباني فيديريكو أربوس التسليم بهذه النهاية، فيضع خاتمة توسع دائرة الحكى، وتنتقل القارئ بالاسبانية - وكذا القارئ بالفرنسية بفعل ترجمة المقدمة إلى الفرنسية - من القاهرة العصر الفاطمي إلى القاهرة الجمهورية المصرية المتحدة في أواخر القرن العشرين.

هكذا إذن ينتقل قارئ ترجمة "مجنون الحكم" من نص تخيلي مبني على وقائع تاريخية، إلى نص تخيلي آخر مبني على تجربة شخصية معيشة يوهن المترجم/الرحالة القارئ بموضوعيتها، من خلال السرد بضمير الغائب. غير أن النص الجديد الذي ابتدعه أربوس، يظل مرتبطا بالنص المترجم بصفته امتدادا وإضافة له.

حرص المترجم الإسباني، شأنه في ذلك شأن كل رحالة، على إشراك قارئه في رحلته إلى القاهرة. لهذا نجده يعرض أمامه تفاصيل المدينة، ويتوغل به في شوارعها

وأحيائها الشاهدة على حكم الخلفاء الفواطم، ليتوقف معه عند مآثرها وأهمها مسجد الجمالية، الذي ما يزال اسم الخليفة الحاكم بأمر الله منقوشاً على خشبه^(١).

ومن خلال سرد المترجم/الرحالة لوظائف مسجد الجمالية عبر التاريخ: سجن خلال الحرب، وإصطبل أيام صلاح الدين، ومتجر وقلعة زمن نابليون، ومتحف للفن الإسلامي أواخر القرن ١٩، ثم مدرسة ابتدائية في عهد جمال عبد الناصر، يتدرج القارئ في معرفة المحطات الهامة في تاريخ مصر إلى أن يصل إلى القاهرة أواخر القرن العشرين، وهنا لا يتوانى المترجم عن إخباره بأن روح الحاكم بأمر الله ما تزال تطوف أحياء القاهرة، عبر خلفاء أتباعه من الشيعة الاسماعيليين الذين يشتغلون بالتجارة في انتظار عودة الإمام. مما يفيد، بأن ما شكل في الماضي أقلية حوربت بكل الطرق، من بينها قتل الإمام المدعي للألوهية، أصبح يشكل مقصد الرحالة وبؤرة اهتمامه.

وبما أن جمهور الرحلة جمهور متطلب، ينتظر من الرحالة بالإضافة إلى الإفادة متعة وحلما، استنادا إلى التعاقد الضمني بينهما بمراعاة كاتب الرحلة لأفق انتظار القارئ^(٢)، ستلبي رحلة ف.أربوس انتظارات جمهورها فتزوده ببعض الصور الغرائبية المضينة لمقصد الرحالة والعاكسة لتناقضات الشرق. وتلخص هذه الصور ههنا، صورتنا الشرق الساحر والشرق القاسي.

تتجلى صورة الشرق الساحر مثلاً، في انبهار المترجم بمشهد البصل والثوم بحي الجمالية^(٣) وتوقفه عند أوصاف وملابس الشيعة الاسماعيليين^(٤). وبخلاف ما يبدو، فإن لهذه التفاصيل الصغيرة دلالة كبيرة في أدب الرحلة، ما دامت تخلق الإيهام بواقع معين وتسمح للرحالة / المترجم بإغراء القارئ و تمرير خطابه إليه.

إن هذه التفاصيل التي تبدو بريئة بل وغير مجدية في خاتمة أربوس، تخفي بين ثناياها خطابين متداخلين: خطاب غرائبي (منظر البصل) وخطاب ايديولوجي (أوصاف

(١) - Fédérico Arbos : Epilogue, traduit en français par Marta Cerezales laforet, in : Calife de l'épouvante, Afrique Orient, 2000, p 226.

(٢) انظر في هذا الشأن : Odile Gannier : la littérature de voyage, Eds. Ellipses, 2001.

(٣) - Fédérico Arbos , op.cit., P225.

(٤) - Ibid, P227.

الشيعة). فأربوس - مثله في ذلك مثل كل رحالة لا يرى في المجلد سوى ما يريد رؤيته- اتخذ من انجذاب القارئ نحو الفضائات والأجواء الغرائبية، ذريعة لتمرير خطاب أيديولوجي مفاده عودة الزمن الشرقي القهقري. ولا ينفصل هذا الخطاب في نظرنا عن الاتجاهات الموجودة في الثقافة الأم لهذا الرحالة^(١)، والتي تركز في المجلد صورة الشرق الذي يعيد فيه التاريخ نفسه، وتؤدي نقلاته إلى العودة إلى الوراء بدل التقدم إلى الأمام.

أما صورة الشرق القاسي^(٢)، فقد قدمها أربوس للقارئ بالتركيز على شخصية ست الملك، أخت الحاكم بأمر الله. واستنادا إلى قراءته الخاصة لهذه الشخصية، اعتبر الرغبة الجنسية المكبوتة والدم المراق مجالا خاصا بالشرق. ولولا حرص هذا المترجم، فيما بعد على توجيه انتباه القارئ نحو الخصائص الفنية لمجنون الحكم، لغدت الرواية غريبة عن نفسها بسبب هذه القراءة.

١,٢,٣ - لغة الضاد ونجاح الكتابة:

ركز أربوس في دراسته للخصائص الفنية للرواية، على السبل التي سلكها حميش من أجل إنجاز مشروعه الروائي، وتتمثل هذه السبل في إنعاش اللغة والمصادر الأسلوبية والأنواع الأدبية العربية القديمة من جهة، وفي استخدام السخرية الشفافة والباروديا الحادة والممتعة من جهة أخرى.

وفي سياق تأويله لعلاقة الماضي بالحاضر في رواية "مجنون الحكم"، اعتبر المترجم الإسباني استعارة حميش للصور القرآنية وللغة المتصوفة وأجزاء من نصوص الحاكم الحقيقية منيا والمزيفة، مجرد عذر لإنجاز مشروع أدبي جريء أساسه بحث قوة اللغة العربية، دون الوقوع في محاكاة عتيقة^(٣). مما يعني، أن اهتمام المؤلف بمصير اللغة، يمثل أحد أهم أركان نجاح الرواية.

(١) لمزيد من التفاصيل انظر سوزان باننيت: الأدب المقارن، ت. أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٠٦.

- Fédérico Arbos, op.cit., P230.

(٢)

- Fédérico Arbos, op.cit., P229.

(٣)

ونسجل، في هذا السياق، أن اللغة العربية تحظى بتقدير خاص من قبل أربوس، كما تدل على ذلك المقارنة الضمنية التي قام بها بين اللغتين العربية والإسبانية لصالح العربية^(١)، في عصر يتوجب فيه على لغة الضاد خوض تحديات كبيرة لمسايرة متطلباته والبرهنة على أنها لغة حية ومتطورة وليست لغة نادرة كما يصفها البعض بذلك. إلا أن إنصاف أربوس للغة الضاد يظل مع ذلك مشروطاً بالصورة المتداولة عن الشرق، إذ يرى هذا المترجم أن إحدى الدلالات المحتملة للجملة العربية في الرواية هي دائماً دلالة جنسية^(٢).

ومن شأن هذا التأويل، الذي يوجه القارئ ويحد من حريته في التفكير، أن يؤثر على المجهود الذي بذله المترجم لإظهار مزايا اللغة العربية، ما دام القارئ الغربي المهيباً تاريخياً لذلك سيبحث ولا شك، عن المعنى الجنسي للجملة العربية قبل أي معنى آخر.

- Ibid, P230.

(١)

- Ibid., P230.

(٢)

يمثل الإصرار على إبراز خصائص ومميزات الروايات الأصلية، قاسما مشتركا بين كتاب المقدمات والخاتمة المدروسة. فلم يأل هؤلاء جميعا جهدا في مخاطبة القارئ المستهدف بكل الأساليب التي يرون أنها كفيلة بإقناعه بجمالية وأهمية الإنتاج الروائي المغربي المكتوب بالعربية، ابتداء بأسلوب الشهادة الذي قد يضلل القارئ حيناً، ولا يفني النص حقه حيناً آخر (دفنا الماضي)، مروراً بأسلوب المقارنة التي قد تفتقر في بعض الحالات إلى مجالها (الخبز الحافي)، ووصولاً إلى أسلوب المفاضلة التي تأتي دائماً لصالح الإنتاج المغربي.

نضيف إلى هذا كله، حرص بعض الكتاب (م. الحبابي، م. شغوموم...)، على إبداء آرائهم الإيجابية بخصوص أسلوب الترجمات.

إلا أن الإعلاء من شأن المبدع المغربي وتقدير إنتاجه أصليا ومترجما، لا يقابله بالضرورة تهمين للنسق الثقافي والحضاري الذي أفرزه. إذ تتدد مقدمة ابن جلون بالنسق العربي القامع والمنافق، وتتدد مقدمات الحبابي وبيرك بتبعية المغرب الاقتصادية والثقافية من جهة، وبسيادة النزعة الماضوية من جهة أخرى، في حين تكرر خاتمة أربوس صورة الشرق الغرائبي/القاسي، الذي يعيد فيه التاريخ نفسه. أما مقدمة غويتصولو فقد أعادت إنتاج صورة شرق المتعة المنفلتة. مما يجعلنا نستنتج، بأن بنى المقدمات والخاتمة المدروسة - التي تستهدف قراء مختلفين توحد بينهم القراءة الفعلية للروايات المقدمة إليهم^(١) - تترجم تعقد علاقة الشرق الإسلامي إجمالاً بذاته وبالأخر، وتعكس التناقض الذي يقع فيه بعض المفكرين الغربيين الموضوعيين من جراء احتدام الصدام ما بين الصور السلبية الموروثة والرغبة في الإنصاف.

(١) إشارة إلى أن مقدمة الترجمة لا تقرأ غالباً إلا بعد الانتهاء من قراءة النص.

يختلف المترجمون الغربيون للسرد العربي الحديث بخصوص وضع هوامش توضيحية من أجل القارئ، ففي حين يرى بعضهم بأن توظيف هذه الوسيلة التقليدية من أجل تمرير معنومات عن خصوصيات تتعلق باللغة والحضارة والتاريخ والجغرافيا، توظيف يؤدي إلى تكسير وتيرة السرد وتغيير القارئ من الإنتاج السردى العربى^(١)، يرى البعض الآخر أن وضع هوامش للترجمة من العربية، يندرج بخلاف ذلك ضمن المجهودات التي يبذلونها من أجل تقريب المسافة بين القارئ الأجنبي والسرد العربى^(٢).

وبما أن أغلب المترجمين الذين ندرس ترجماتهم قد لجؤوا إلى الهامش، نتساءل عن مدى مساهمة الملاحظات التي وضعوها في تحقيق هدف تقليص المسافة بين النص العربى وقارئ مختلف.

واستنادا إلى هذا الهدف أيضا، سندرس كيفية تعامل هؤلاء المترجمين مع هوامش الأصول.

١,٢ -تقنيات التعامل مع هوامش الأصل :

تشتمل ثلاث روايات أصلية على هوامش وضعها المؤلفون أسفل الصفحة : تتفرد "بيضة الديك" بهامش ذي طبيعة خاصة، وتتضمن "دفنا الماضي"، و"خبز الحافي" هوامش تترجم المسافة الفاصلة بين النص المغربى وقارئه العربى. فإذا كانت اللغة العربية

(١) - Claude Krule (Canada) : Expériences en traduction d'œuvres littéraires arabes Contemporaines

en français, in Turjuman, V2, N°2, 1999.

(٢) - Anne Minkowski (France) :

Comment passe l'information dans l'œuvre de fiction Arabe et comment le lecteur occidental la reçoit- rôle du traducteur, in : Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, op. cit., P104-105.

انظر في هذا الشأن أيضا المقارنة التي قامت بها راشيل بوفي بين الترجمتين الفرنسية والانجليزية لثلاثية نجيب محفوظ:

- Rachel Bouvet : Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la trilogie de N. Mahfouz, Rev. De litt comparée, 71^{ème} année, N° 3, 1997.

الفصحى التي كتبت بها الروايتان بسمح لهما بمخاطبة القارئ العربي من المحيط إلى الخليج، فإن الخصوصيات الثقافية المتضمنة في السرد المغربي تضع هذا القارئ وجها لوجه أمام الاختلاف. وقد سلك مترجمو الروايات المذكورة سبلا مختلفة في التعامل مع هوامش الأصول، نجملها في الآتي :

١،١،٢ -نقل الهامش إلى النص.

وضع م. زفزاف في أسفل الصفحة الأخيرة من "باب الحب في مراكش"، الهامش الآتي:

م. ز : احلمي طول عمرك. والله لن تشوفي عمر في حياتك
يا خوينزة. ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة. ما كل امرأة تتزوج من
تحب وما كل رجل يتزوج من يحب..(الرواية، ص ٥٠).

نرى ما قيمة هذا الهامش، الذي يلغي المسافة بين السارد والمؤلف كما يدل على ذلك الحرفان الأولان من اسم محمد زفزاف (م.ز) ؟

سنمیل ولا شك، إلى اعتبار هذا الهامش نصا موازيا وتقنية جديدة يغني بها زفزاف رصيده الروائي، إذا ما استحضرنّا كتاباته الروائية السابقة عن "بيضة الديك". إلا أننا إذا ربطنا بين مضمون الهامش وخطاب الرواية، سنستنتج بأن تهكم زفزاف من تفاؤل كنزة بالعنور على حبيبها عمر، ووصفها "بالخوينزة" في الهامش/التعقيب يكرس في العمق مجمل الصور الجاهزة المتحاملة على جنس النساء التي تعيد الرواية إنتاجها بطريقة سطحية وفجة. مما يدل، على أن المسؤول عن إعادة إنتاج هذه الصور في الرواية، هو موقف زفزاف من المرأة^(١) وليس المستوى الاجتماعي والثقافي المتنني للشخصيات، كما يحاول المؤلف إيهامنا بذلك.

(١) لماذا سميت النساء نساء ؟ قال والدي : لأن الله نسيهن من رحمته. والك.. والك! هذا أبلغ تعبير سمعته في حقين.(الرواية، ص ٣٥).

إسمع يا عمر. لن أبذل صديقا بكلية واحدة من النساء. كلهن يتشابهن ولا يمكن أن نثق فيهن. إنهن يستطعن أن يبيعنك وأنت بكامل وعيك.(الرواية، ص ٣٧).

يعزز هذه النتيجة، تكريس شخصية الكاتب "المتقف" في "بيضة الديك" للآراء السلبية المتداولة عن المرأة، بأسلوب أكثر وقاحة من أسلوب الشخصيات التي تمثل قاع المجتمع في الرواية. فهذا الكاتب الذي "ينوي أن يغير عقليات الناس، وأن يقلب مفاهيمهم العوجاء"(الرواية، ص ٦٦)، هو الذي يقول وكأن الأمر يتعلق بمسألة :

"لا تهتم بها. أنا أستطيع أن أغلق فيها. مثيلاتها كثيرات، والمرأة لا يمكنها أن تغلق فيها إذا لم تغلقها من تحت" (الرواية، ص ٦٥).

وبهذا نخلص إلى أن "مقولة النساء"، التي "تتخذ صفة خطاب إيديولوجي محايت يوازي الخطاب الروائي ويغلفه ويؤطره"^(١)، هي المسؤولة عن إخراج الكاتب من موقعه خلف السارد ليواجه القارئ وجها لوجه، وليست الرغبة في إغناء التجربة الروائية المغربية بتقنية مبتكرة.

ومن الملاحظ، أن المترجم نقل تدخل زفراف من الهامش إلى داخل النص، بعد أن حذف الحرفين الأولين الدالين على اسمه، دون أن يستند في ذلك لا إلى سياق النص ولا إلى طبيعة الهامش نفسه، مما أدى إلى التشويش على معنى باب بكامله. إذ أصبحت الأم المتفهمة لمشكلة ابنتها في النص المصدر، شخصية متناقضة المواقف في النص الهدف بعد أن نسب إليها المترجم خطاب الهامش :

- Ma mère avait dit un jour :

- C'est vrai que tu aimais ce jeune garçon, Omar.

- Oui, et lui aussi m'aimait.

- tu es sûre ?

- Sûre et certaine. (P64).

(...)

- Tu peux continuer à rêver toute ta vie. Par Allah ! Tu ne reverras plus jamais Omar petite coquine. Tu n'es ni la première ni la dernière femme qui ne pourra épouser celui qu'elle aime. Il en va de même pour les hommes.(P65).

(١) بشير القمري: في انفتاح النص و القراءة، م.س.، ص ٦٢.

استنادا إلى هذا التغيير العشوائي، نخلص إلى أن أفولوس لم يفهم طبيعة الهامش الذي وضعه زفراف، والأرجح أنه لم يستعن من أجل "تقدير قيمة النص النوعية قبل أن يتخذ القرار الخاص بأسلوب تفسيره ومن ثم ترجمته"^(١)، بدعامة الفعل الترجمي، أي بقراءات موازية تشمل إنتاج زفراف الروائي السابق واللاحق لرواية "بيضة الديك" من جهة، والدراسات النقدية التي عيّنت بتحليل تقنيات الكتابة في هذه الروايات من جهة أخرى. فمن المعلوم أن المترجم يترجم بواسطة كتب، تماما كما يكتب الكاتب من خلال كتب، ولذلك تتطلب عملية الترجمة قراءات شاسعة ومتنوعة أي قراءات حرة وضرورية، تساهم في الرفع من قيمة إنجاز المترجم دون أن تمس باستقلالية العمل المترجم.

٢،١،٢ - إلغاء الهامش وتضمين النص معناه.

استغنى مترجما "دفنا الماضي" و"الخيز الحافي" في كثير من الأحيان، عن الهوامش الواردة في الروايتين الأصليتين مع أن أهمية هذه الهوامش بالنسبة للقارئ الأجنبي تعادل أهميتها بالنسبة للقارئ العربي الذي وضعت من أجله.

نمثل لهذا الأمر بداية بهذين المثالين :

دفنا الماضي

النص: وإن أصواتهم لترتفع بالإشهاد داعية مرردة وفي

رنتها

حماس وفي بحتها دليل الاسترضاء و"التسليم" (الرواية،

ص ٦٨).

الهامش: التسليم: كلمة تعني الاستسلام مع إعجاب وتقدير

اتقاء

للإذابة والنقمة.

(١) بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة (جوانب من نظرية الترجمة)، ترجمة محمود اسماعيل صيني، دار المريخ، ١٩٨٦، ص ١٧.

الترجمة :

Les chants s'élevaient avec insistance, fervents, suppliants,
professant la soumission et implorant conciliation.(P56).

الخبز الحافي

النص: اشترينا نصف زجاجة من الماحيا وشربناها...
(الرواية، ص ٤٢).

الهامش: الماحيا: نوع من الخمر يصنعه اليهود من التين
أو التمر.
الترجمة :

Nous achetâmes chez un épicier juif une demi-bouteille
d'eau-de-vie. (P39).

يكشف لجوء غلاب إلى الهامش في المثال الأول، عن تخوفه من استغلاق معنى
كلمة "التسليم" المغربية على فهم القارئ العربي، المستأنس مع ذلك بأجواء الاحتفالات
التي تقام اتقاء لشر الجن. وقد استغنى كوان عن هذا الهامش مضمنا ترجمته معنى الجزء
الأول منه^(١) باقتراح كلمة "Soumission" مقابلا "للتسليم".

إلا أن الكلمة المقترحة إذا كانت لا تخل إجمالا بمعنى الجملة العربية، فهي لا تنقل
الشحنة الانفعالية والحضارية للكلمة المغربية. وتتمثل أساسا في الإيمان العميق بعالم
الجن، المستمد من المعتقدات الإفريقية والإسلامية، مع ما ينتج عن هذا النوع من الإيمان
من خضوع يتداخل فيه الخوف مع الإعجاب بكاننات تمتلك قدرة فعل الخير أو الشر وهي
متخفية.

(١) كلمة تعني الاستسلام.

على غرار غلاب، لجأ شكري في المثال الثاني إلى الهامش خدمة للقارئ العربي، فكلمة "الماحيا" تسمية مغربية للخمر الذي يصنعه اليهود، ويصعب على القارئ غير المغربي الاهتداء إلى مدلولها الآتي: "ماء الحياة" الذي تم تخصيصه بواسطة دمج الكلمتين في بعضهما البعض. وقد حاول المترجم، كما هو ملاحظ، أن يضمن ترجمته معنى هذا الهامش بواسطة تحديد انتماء البقال، وترجمة الماحيا بـ "Eau de vie". غير أن أسلوب "إعادة الصياغة" الذي اعتمدته المترجم لا يعوض الهامش، لأن شراء L'eau-de-vie من بقال يهودي لا يعني بالضرورة أن هذه الخمر هي "الماحيا"، التي يصنعها اليهود من التين والتمر، ما دامت الكلمة المركبة Eau-de-vie تشمل كل أنواع الخمور.

ومن الملاحظ، أن ابن جلون يحذف أحيانا أخرى هامش الأصل دون أن يضمن الترجمة معناه، كما هو الشأن مع المثال الآتي الذي يضيف إلى النص معلومات جديدة تربط أحداثه بالمحيط السياسي العالمي :

النص : سمعت في الشوارع إسبانيين يتحدثون بلغتهم.
(الرواية، ص ٦٢).

الهامش : فيما بعد عرفت أنهم من مناهضي فرانكو.

إن حذف هذا الهامش من ترجمة "الخبز الحافي" لا يمس مسار السرد، إلا أنه يحرم القارئ من معلومة كان بوسعها مساعدته على ربط أحداث النص بما يحدث في العالم زمن وقوع الحكاية. فرواية "الخبز الحافي" تصف مرحلة تاريخية حرجة من تاريخ المغرب والعالم بأسره تمتد من سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٥٦، عرفت خلالها الجارة إسبانيا الحرب الأهلية (١٩٣٦-١٩٣٩)، وكان معظم مناهضي الجنرال فرانكو يفرون من إسبانيا ويلتجئون إلى البلدان المجاورة وأولها المغرب^(١).

في المقابل، تكشف لنا دراسة بعض الهوامش عن مفارقات أساسها تفاوت درجة أهمية الهامش بين الأصل والترجمة:

(١) - انظر مثلا : Margarita Ortiz Macias : Espagnols de Casablanca, Eds Aini Bennai, 2003 , P18-23.

النص: عزيزي - أخي الأكبر- يتمتع بهذه الآتية...
(الرواية، ص ١٦٦).

الهامش: "عزِيزي" : يطلقها الأخ الأصغر على الأخ الأكبر.

يبدو واضحا أن الإضاءة التي يقدمها المؤلف في هذا الهامش، لا تضيف جديدا للقارئ العربي لأن الجملة السردية تشرح معنى الكلمة المغربية "عزِيزي" بوضوح. غير أن هذه الإضاءة تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة للقارئ الأجنبي ابتداء بالمترجم الذي اختلط عليه الأمر، فلم ينتبه إلى اختلاف دلالاتي كلمة "عزِيزي" بالدارجة، وكلمة "عزِيزي" بالفصحى. مما أدى به إلى اقتراح كلمة "Cher" مقابلا لـ "عزِيزي" :

Mon cher grand frère jouit d'une grande qualité. P132.

وقد كان من شأن استعانة كوان بالهامش الذي وضعه المؤلف إزالة اللبس، وتوجيه اهتمامه إلى مسألة حيوية تتعلق بموقف غلاب من استعمال المفردات العامية في السرد. فإضافة عبارة "أخي الأكبر" بعد كلمة "عزِيزي" داخل النص وتكرار الشرح في الهامش، يعدان دليلين كافيين على تخوف الكاتب من عدم التواصل مع القارئ العربي "المثالي" الذي يشكل القارئ الضمني في "دفنا الماضي".

إذا كانت الأمثلة التي قمنا بدراستها قد استوقفتنا بسبب إلغاء المترجم لهوامش تكتسي أهمية في تواصل الترجمة مع القارئ، فإن ما يستوقفنا في المثال الآتي المقتطف من ترجمة "دفنا الماضي" ليس هو حذف المترجم لهامش يبدو بدون عون كبير سواء للقارئ العربي الذي يتوجه إليه أم للقارئ الأجنبي الذي تتوجه إليه الترجمة، وإنما توظيفه للغة عنصرية لنقل دلالة الأصل :

النص: وقد انطلق "عبد" أسود من أفراد الفرقة مشمرا
مؤنزرا. (ص ٦٨).

الهامش: عبد: يطلق على أفراد الفرقة العبيد لأنهم جميعا عبيد أو كانوا عبيدا قبل أن يموت سادتهم أو يكبروا فيتجاوزهم النفع ويمتنعون على البيع.

الترجمة :

...Lorsqu'un nègre de la troupe s'élança, les manches
retroussées. P56.

لا يضيف الهامش الذي وضعه غلاب لإضاءة كلمة "عبد" الموظفة في النص الروائي، جديدا للقارئ المفترض ما دام التفسير الذي يقدمه له متضمنا في النص الروائي نفسه. ولا يمس حذف هذا الهامش من الترجمة في المقابل بعملية التواصل مع القارئ الأجنبي الذي كان سيفيده ولاشك، مثله في ذلك مثل القارئ العربي، أن يطلع على الملابس السياسية والتاريخية التي أدت إلى استعباد فئات من السود في المغرب و من بينهم أفراد فرقة كناوة.

إن ما يشوش على عملية التواصل مع قارئ الترجمة، هو تكريس المترجم الضمني للدلالة العنصرية لكلمة "Nègre" باقتراحها مقابلا لعبارة "عبد أسود" الواردة في الأصل. وتتجلى خطورة الدلالة القذحية لهذه الكلمة، التي غطت على دلالتها الأصلية^(١) بفعل تواتر استعمالها في سياقات عنصرية - وخاصة بعد ما أطلق عليه باكتشاف أمريكا، وإرغام السود المستقدمين كرها من إفريقيا على العمل كعبيد لصالح البيض - (تتجلى) في جعل صفة العبودية صفة لصيقة بالإنسان الأسود. وقد كان بإمكان المترجم تجنب الوقوع في مثل هذا المأزق باقتراح عبارة "Esclave noir" مقابلا لعبارة عبد أسود، التي تحيل على وجود عبيد بيض.

٢، ١، ٣ - الاحتفاظ بالهامش :

احتفظ ابن جلون وكوان ببعض هوامش الأصل في الترجمة من أجل غايتين هما :
خدمة السرد وتأكيد الإحالة الحضارية.

أ - خدمة السرد.

في نهاية الفصل العاشر من "الخيز الحافي"، يقول السارد :

(١) تعني شخصا من سلالة سوداء.

أودع الكوخ لآخر مرة. هذا إحساسي. ربما أيضا لن أرى
أحدا من رفاق الكوخ. (الرواية، ص ١٧٤).

ويعقب في الهامش: "أكتب هذه المذكرات في سنة ١٩٧٢. لم أر حتى الآن سلافة
وصديقتهما بشرى. لقد مضت عشرون عاما. أخبرتني امرأة في سنة ٦٣ أن سلافة وبشرى
دخلتا معا بورديل بوسبير في الدار البيضاء، لتحترفا الدعارة رسميا في نفس سنة ٥٢.
بعد شهور تزوجت بشرى نادل مقهى من مدينة الجديدة. بعد فشل زواجها عادت إلى نفس
البورديل مع سلافة. لا أدري أين هما الآن!".

الترجمة :

J'écris ces mémoires en 1972. Vingt ans ont passé. Je
n'ai plus revu Sallafa et Bochra. J'appris en 1963 que les
deux filles étaient entrées travailler en 1952 au bordel
Prosper (on dit bousbir en arabe) à Casablanca. Quelques
mois après, Bochra se maria avec un garçon de café d'El
Jadida. Ce fut un échec. Elle retourna à la prostitution au
même endroit. Aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'elles sont
devenues. (P 115).

تكمّن أهمية هذا الهامش، كما هو ملاحظ، في الوظائف التي يؤديها. لذا فإن
الاحتفاظ به في الترجمة يعد احتفاظا بوظائفه بالضرورة، وتتجلى في:

١ - تحديد تاريخ كتابة "الخبز الحافي" (١٩٧٢).

٢ - تحديد تاريخ حدث من أحداث الحكاية، المتمثل في تعرف
السارد على سلافة وبشرى (١٩٥٢).

٣ - تمديد السرد، من أجل إخبار القارئ بمصير شخصيتين من
شخصيات السيرة الذاتية.

ب - الإحالة الحضارية

تتضمن "الخيز الحافي" هامشا نحار في نسبته للمؤلف أم للمترجم، إذ يؤكد المترجم في الترجمة بأن الملاحظة له (NdT)، ويثبت شكري الهامش في الأصل على أنه من إنتاجه. وإذا أخذنا بعين الاعتبار صدور الأصل بعد الترجمة، واستعارة شكري لعنوان الترجمة دون أن يشير إلى ذلك في الأصل، سنميل ولا شك إلى أن ننسب الهامش إلى المترجم.

إلا أن أهمية هذا الهامش، بالنسبة لتواصل الأصل مع القارئ العربي المسيحي من جهة، وأهميته بالنسبة لتواصل الترجمة مع القارئ الأجنبي والقارئ العربي المسيحي^(١) على السواء من جهة أخرى، لا يساعدنا على الحسم.

الأصل : قال لي : مزابل المدينة أحسن من مزابل حيتا. زبل
النصارى أحسن من زبل المسلمين. (الرواية، ص ٧).

الهامش : في تلك الأيام، كان عامة الناس يسمون كل أوروبي
نصرانيا، ويعتبرون كل عربي يتكلم العربية مسلما.
كلمة المسلمين تعني هنا المغاربة.

يركز هذا الهامش، كما هو ملاحظ، على الثنائية القديمة السارية المفعول: أوروبا/بلاد
الاسلام، التي تحكم فيها وما يزال نظام تصوري للواقع يتجاهل في نمذجته المعممة
وهو يتأسس على طبيعة المعتقد: المسيحية/الاسلام حجم التعدد والاختلاف في طرفي
الثنائية. لذا فهو يعتبر ضروريا بالنسبة للأصل والترجمة معا :

On appelait à l'époque tout Européen « chrétien » dans le
sens d'étranger. Comme on considérait tout Arabe
« musulman ». Ici, « musulmans » désigne les Marocains. P12.

في نفس سياق ترجمة الهوامش التي تتضمن إحالات حضارية، نستوقفنا أيضا
ترجمة الهامش الذي يشرح معنى كلمة "باشا" في "دفنا الماضي":

(١) نقصد به القارئ العربي المسيحي الذي يقرأ بالفرنسية (في لبنان وسوريا...).

هل حب وطنك هو شتم "المخزن" والتنديد بالباشا ؟ (الرواية،
ص ١٥٥).

الهامش : كلمة مغربية تعني حاكم المدينة.

الترجمة^(١) :

Le Pacha, gouverneur de la ville, détenait aussi le pouvoir judiciaire en matière pénale : le Tribunal civil était présidé par le cadi. A côté du pacha siégeait un Commissaire du gouvernement, fonctionnaire français.

Après 1944, le pacha ne juge plus seul en matière pénale, il y a un tribunal du pacha avec des bureaux, des juges délégués etc...P300.

من الواضح أن المعلومات التي يقدمها هامش الترجمة، أكثر وفرة ودقة من تلك التي يقدمها هامش الأصل. حيث يفيد التعريف الذي قدمه غلاب في الهامش، أن كلمة "الباشا" كلمة منبثقة من التقاليد السياسية المغربية، وأن تجذرها داخل الوسط المغربي دون سواء، يفرض تبسيط مفهومها للقارئ العربي. والواقع، أن القارئ العربي في حاجة إلى هامش توضيحي يركز على البعد المختلف لكلمة باشا في المغرب، لأن كلمة "الباشا" كلمة تركية الأصل ولا تخفي دلالتها السياسية العامة عليه بفعل احتكاكه التاريخي الطويل بالأتراك.

وقد تغاضى كوان عن أصل الكلمة في هامش الترجمة، وركز في المقابل على خصوصياتها في المجتمع المغربي، من خلال تحديد وظيفة الباشا في المغرب إبان الاستعمار. وبما أن هذه المعلومات تساهم في إضاءة وظيفة شخصية الباشا في رواية "دفن الماضي" التي تقع أحداثها في الفترة الاستعمارية، نعتبر هامش الترجمة ضروريا بالنسبة للقارئ بالفرنسية، رغم أن كلمة "Pacha" تعد من الكلمات الأجنبية التي اخترقت مجال الرمز في اللغة الهدف^(٢).

(١) وضع ف. كوان ملاحظاته في آخر الترجمة، بدل أسفل الصفحات.

Une vie de Pacha : une vie dans l'abondance.

(٢)

يعكس كوان الآية أحيانا أخرى، فيقدم في هامش ترجمته معلومات أقل مما قدمه الأصل استجابة لأفق انتظار مختلف :

الأصل:...فهو حارس أمين للأطفال الذين كانت شدة الحر وضيق
(المسيد) واكتظاظه بالتلاميذ يرهق أعصابهم. (الرواية،
ص ١٢٠).

الهامش: المسيد كلمة مغربية تطلق على الكتاب، وهي محرفة
من كلمة مسجد لأن مكان الكتاتيب غالبا في مسجد
الحي، ويقال للكتاب أيضا الجامع.

الترجمة :

M'sid : Ecole coranique ; le maître est le fqih. (P300).

يتطرق المؤلف في هذا الهامش، إلى أصل كلمة "المسيد"، خالقا بذلك ألفة بين
القارئ العربي والكلمة التي ستبدو له غريبة في استعمالها المغربي الدارج. أما المترجم
فيكتفي بتحديد معنى المسيد والإشارة إلى اسم المدرس به. لأن معرفة القارئ الأجنبي
بأصل الكلمة في العربية لن يفيد في شيء، بخلاف الإشارة إلى أن الفقيه هو السيد
المطلق في المسيد، لأن من شأن هذه المعلومة أن تضيء للقارئ في مستقبل السرد،
أسباب استنثار الفقيه الجبلي بمحمود، ابن السيد التهامي من الخادمة.

خلاصة :

كشفت دراستنا لأساليب تعامل المترجمين مع هوامش الأصول، عن عدم تجانس هذه الأساليب، حيث يحتفظ المترجم الواحد بهامش معين نظرا لأهميته بالنسبة للقارئ الأجنبي، ويحذف هامشا آخر رغم توفره على نفس الأهمية.

إلا أن أهم ما أسفرت عنه هذه الدراسة، هو :

أ- تعزيز النتيجة التي خرجنا بها أثناء تحليلنا لعنوان ترجمة "بيضة الديك"، وتتمثل في عدم توفر مترجم هذه الرواية على الشروط الضرورية التي تخول له خدمة الأدب المغربي كما ادعى ذلك.

ب- تأكيد التناقض الذي لاحظناه أثناء دراستنا لترجمة عنوان "دفنا الماضي" ولنص غلاف ترجمتها، بين إنجاز كوان الترجمي، ومنطلقه المتمثل في المساهمة في القضاء على الآفات التي تباعد بين الثقافات و من بينها آفة العنصرية.

٢,٢ - وظائف هوامش الترجمة :

تتقسم هوامش الترجمات المدروسة في المجمل إلى صنفين :

أ - هوامش تؤكد الاختلاف بين ثقافة النص المصدر وثقافة القارئ المستقبل للترجمة.

ب- هوامش وظيفتها تزويد هذا القارئ بالمعلومات اللازمة لفك شفرات الأصل.

١,٢,٢ - الهامش فضاء لتأكيد الاختلاف.

لاحظنا ونحن ندرس ترجمات "دفنا الماضي" و"الغربة" و"بيضة الديك" و"عين الفرس"، و"لعبة النسيان" أن المترجمين الفرنسيين والمغاربة، سعوا إلى الاحتفاظ بما يشكل

اختلاف النصوص الأصلية، فضمنوا ترجماتهم عن قصد استعارات وعناصر حضارية مغربية، مفضلين وضع هوامش توضيحية^(١) رغم توفر المقابلات والتقنيات التي تمكنهم من أداء معاني هذه الاستعارات والعناصر الحضارية في اللغة الهدف.

ومن الملاحظ أيضا، أن هؤلاء المترجمين وظفوا هوامش ترجماتهم من أجل توضيح بعض العناصر الحضارية المغربية التي ترددت في الكتابات الفرنسية، ودخلت إلى القاموس الفرنسي. مما يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كانت المعلومات المقدمة في هذين النوعين من الهوامش تساهم فعلا في تحقيق هدف تقليص المسافة بين القارئ المستهدف والثقافة المصدر.

١،١،٢،٢ - النوع الأول :

أ- العناصر الحضارية

أعرض المترجمون أحيانا كثيرة، عن توظيف تقنيات تخول لهم تقريب المسافة بين النص المصدر والقارئ الأجنبي، فأنجزوا نصوصا تذكر هذا القارئ باستمرار بأنها نصوص مترجمة^(٢) :

الغربة :

المثال الأول :

النص : *Pas un marchand de lait, pas un vendeur de hrira*^(٣)

dans les parages. P 54.

(١) تخلو ترجمتا "الخبز الحافي" و"الضوء الهارب" من ملاحظات خاصة بالمترجمين، باستثناء الإحالة على توظيف النصين الأصليين لبعض الكلمات والتعابير الأجنبية. أما الطبعة المغربية لترجمة "مجنون الحكم" فتتضمن هامشا واحدا سننتطرق لطبيعته في هذه الدراسة.

(٢) تقنيا لا يقال إن البحث بكثرة الأمثلة، ارتأينا عدم ذكر مقابلات الاستشهادات المقطعة من للترجمات بلغتها الأصلية، بعد أن أكتفينا لعملية المقارنة احترام المترجمين في هذه الاستشهادات لمضامين وإيحاءات الأصول. مثال (نقنا الماضي): وظل عبد الرحمن شقيا بضميره حتى انفجرت الأماسة عن إيعاد الملك فرأها عبد الرحمن تكشف صرخا عن نوليا الخصم (...) واستسلم لأسى عميق وحزن دفين وهو يتلقى الأنباء: - "دمية على العرش". (ص ٣٤٠ - ٣٤١).

Il restait aux prises avec sa conscience malheureuse, jusqu'au jour où éclata le drame de l'exil du Roi-révélation criante des intentions de l'ennemi (...) Abderrahman souffrait mille morts, envahi d'un désespoir secret à l'écoute des nouvelles : - On a mis un pantin sur le trône... (p251).

Hrira⁽¹⁾ : brouet, soupe très relevée, à base de الهامش :
levain délayé

contenant tomates, oignons, lentilles, pois chiches,
vermicelles,

petits morceaux de viande. oeufs, coriandre, curcuma.

المثال الثاني:

Chuayb n'avait aucune envie de se rendre chez Abbas : النص
pour y

jouer au **tuti⁽²⁾** sans idris (P56).

Tuti : Jeu de cartes ressemblant à la belote : الهامش:

لعبة النسيان :

النص : (٣) Ensuite, quand j'ai eu assez d'argent, j'ai acheté
à un **Chleuh**

une boîte pour cirer les chaussures. (P 87)

Chleuh, ou Soussi, nom d'une tribu berbère : الهامش:
principalement

implantée dans le sud-ouest du Maroc.

نسجل بخصوص هامش المثال الأول، المقتطف من ترجمة "الغربة"، الحيرة التي
وقعت فيها ك.شاريو وهي تحاول اختيار مقابل يقرب الطعام المغربي من تصور القارئ

(١) . حريرة في الأصل (ص ٤١).

(٢) 'التوتي' (الرواية، ص ٤٣).

(٣) "السلح" (الرواية، ص ٥٩).

الأجنبي^(١)، حيث ابتدأت بتعريف "الحريرة" بأنها طعام سائل "Brouet"، فحساء "Soupe" بعد ذلك، مع أن كلا العنصرين يتضمنان بعضهما. وقد تلا هذا التعريف، عرض لبعض العناصر المتنوعة التي تساهم في صنع الحريرة، إلا أن معرفة القارئ بمكونات الحساء المغربي من خلال الهامش، لا تلغي المسافة التي تفصله عنه. لأن إلغاء هذه المسافة يتطلب من القارئ أن يدرك الحريرة بنفسه، لا أن يستعمل خياله ليتصور شكلها وطعمها. مما يعني، أن كمية الغرابة التي يتضمنها تعريف "الحريرة" في الهامش، تضاهي تلك التي يشعر بها القارئ الأجنبي وهو يواجه لأول مرة هذا العنصر الحضاري "Hrira" داخل النص. وهي غرابة مقصودة لذاتها، وإلا لكانت المترجمة استغنت عن الهامش، ووظفت تقنية التكيف "l'adaptation" لتستبدل الحريرة بـ "Soupe".

يعزز هذه النتيجة، هامش المثال الثاني من نفس الترجمة، فتشبيه لعبة "التوتي" بلعبة "la belote"، لا يساهم في إمام القارئ الأجنبي بأصول اللعبة المغربية، ما دام وجه الشبه المتمثل في كونهما معا لعبتي ورق يؤدي وظيفة تقريبية لا غير. وقد كان بالإمكان مثلاً استبدال اللعبة المغربية باللعبة الفرنسية في الترجمة، وإعفاء القارئ من الرجوع إلى الهامش.

ومما يؤكد سعي شارو في ترجمتها للغربة إلى خلق جو غرائبي تعي أنه يروق للقارئ الذي تتوجه إليه، التعريف الذي وضعته لأكلة "الطنجية" في هذا المثال الذي يختلف عن المثالين السابقين، في كون الحضارة الفرنسية لا تتوفر على مقابل للعنصر الحضاري المغربي:

النص

... Les gens s'y rendaient sur des ânes qui transportaient les tentes, les nattes et les tanagi⁽²⁾ qui avaient cuit sous la cendre. (P104)

الهامش

Tanagi : Pluriel du mot tangia qui désigne un plat de viande que l'on fait cuire dans une sorte d'amphore en terre placée

(١) نستلني بطبيعة الحال، القارئ الذي سبق له أن تردد على المطاعم المغربية المتكاثرة في فرنسا وغيرها من الدول الغربية، بفعل تنامي نسبة الجالية المغربية في الغرب. ونشير في هذا السياق، إلى أن أسماء بعض الأطعمة المغربية أصبحت متداولة بين الفرنسيين، وخاصة في الجنوب.
(٢) "الطناجي" (الرواية، ص ٨٧).

dans la cendre du feu du bain public. Ce terme désigne le contenant aussi bien que le contenu.

إذا تأملنا جيدا هذا التعريف، سنخلص إلى أن المترجمة لم تكن بتحديد العناصر التي تتكون منها أكلة "الطنجية" باستثناء عنصر اللحم، وأنها حرصت بخلاف ذلك على تحديد مصدر الرماد الذي يوضع فيه إزاء الطنجية، وهو أمر سكت عنه النص الأصلي (La cendre du feu du bain public). ولا يخفى الدور الذي يلعبه الحمام (العمومي)، في الصورة التي كونها الغرب عن الشرق^(١).

أما بالنسبة للمثال المقتطف من ترجمة "لعبة النسيان"، فنسجل أولاً خطأ بعض المعلومات الواردة في هامشه، إذ لا يتكون أمازيغ سوس (الشلوح) من قبيلة واحدة، كما يؤكد ذلك المترجم المغربي، وإنما من عدة قبائل تحمل كل قبيلة منها اسماً خاصاً بها.

وكما هو الشأن بالنسبة للمثالين المدروسين، تجنب المترجم في هذا المثال توظيف تقنية تعفيه من وضع الهامش، وأنتج ترجمة وظيفتها جعل القارئ يحس بعمق المسافة التي تفصله عن المحيط الحضاري للنص الأصلي بهدف شحذ فضوله أكثر. فلو أن غويرغات وظف تقنية إعادة الصياغة مثلاً (la paraphrase)، لتجنب الرجوع إلى الهامش و لضمن ترجمته المعلومات الواردة فيه، فتصبح النتيجة :

j'ai acheté à un berbère du sud ouest... Une boîte...

في مقابل العناصر الحضارية التي لا تتوفر الثقافة الهدف سوى على مقابلات تقريبية لها، تشتمل النصوص الأصلية على عناصر حضارية أخرى، تتطابق معانيها أو تكاد مع معاني عناصر حضارية مماثلة في الثقافة الهدف. لكن بعض المترجمين فضلوا كتابة هذه العناصر بالحرف اللاتيني ووضع هوامش توضيحية من أجل البرهنة على اختلاف أساليب ومستويات إحالاتها الحضارية. ونورد كمثال على ذلك، هذا الهامش المقتطف من ترجمة "دفنا الماضي" :

(١) انظر بخصوص صورة الحمام الشرقي في المتخيل الغربي :

-Daniel – Henri Pageaux : Le Bûcher d'hercule, Honoré champion éditeur, paris, 1996, P82.

**النص : Ces outres de « lben⁽¹⁾ » frais où nagent les
globules de beurrre.**

(P 79-80)

الهامش : Lben : Petit-lait. (P299).

كان بإمكان ف.كوان، كما هو ملاحظ، الاقتصار على الدلالة العامة للعلامة اللغوية^(٢)، واقتراح الوحدة المعجمية المركبة "Petit -lait" مقابلا تقريبا للوحدة المعجمية الدارجة "Lben"، إلا أنه أخذ بعين الاعتبار اختلاف نوعية المنتج باختلاف سياق الحضاري من العربية إلى الفرنسية. فارتباط عنصر "لبن" بعنصر "قرب" في الجملة الأصلية، يحيل القارئ على طبيعة المجتمع الفلاحي المغربي إبان الفترة الاستعمارية^(٣)، حيث الاعتماد الكلي تقريبا على الوسائل التقليدية في الإنتاج، بخلاف المجتمع الفلاحي الفرنسي المستفيد من تطور الصناعة. مما يفيد بأن كلمة "لبن" علامة لغوية متميزة ذات مدلول ثقافي مختلف عن العلامة اللغوية "Petit lait"، وهذا الاختلاف هو هدف المترجم.

ب - الاستعارة.

تنفرد ترجمة س. أفولوس لرواية "بيضة الديك" بإعادة إنتاج الاستعارة الميتة:

المثال الأول :

النص : J'ai vu pas mal de krouch lahran⁽⁴⁾. (P79).

(١) " اللبن" (الرواية، ص ٩٧).
(٢) أعار منظرو الترجمة اهتماما للمشاكل التي يطرحها على المترجم اختلاف المدلولات الثقافية للعلامة اللغوية الواحدة. ومن بينهم فالتر بنجامين الذي ميز بين المدلول الثقافي لكلمة "خبز" بالفرنسية "Pain"، والمدلول الثقافي لنفس الكلمة بالألمانية (Brot). وكذلك جورج مونان الذي توقف عند اختلاف مدلولات "الخبز" في اللغة الواحدة. انظر في هذا الشأن :

- Inès Oseki-Dépré : théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999, P.58-59.

- Georges Mounin : les problèmes théoriques de la traduction, Op.cit.

(٣) نخص هذه الفترة بالذكر لأنها تمثل زمن الحكاية في "تغنا الماضي".

(٤) "كرووش الحرام" (الرواية ص ٥٨)

المثال الثاني :

النص : Vous faites d'un petit grain une Koubba^(١) .
(P98).

الهامش : Faire d'un rien une montagne :

يتوفر المترجم، في المثال الأول، على إمكانية تحويل الاستعارة المغربية إلى مضمونها^(٢)، أو استبدالها باستعارة موازية في اللغة الفرنسية (Gros ventres مثلا)، إلا أنه فضل إعادة كتابتها بالحرف اللاتيني رغبة منه في أن يحفظ للنص غرابته، التي يعمقها الهامش بواسطة الترجمة الحرفية للاستعارة (Ventres du péché). ومما يؤكد هذه الرغبة، تطابق معنى الاستعارة المغربية التي اقتنفت الترجمة أثرها في المثال الثاني: (Faire d'un petit grain une koubba)، مع معنى الاستعارة الفرنسية المقترحة في الهامش: (Faire d'un rien une montagne)، إضافة إلى تمتعهما معا بنفس الدرجة من الشيوخ والاستعمال.

وإذا نحن تأملنا جيدا هذين المثالين، اللذين حاول المترجم من خلالهما تضمين ترجمته لغة المعيش اليومي الموظفة في الأصل، ستعود بنا الذاكرة ولا شك إلى الكتابات المغاربية باللغة الفرنسية، الحافلة بمجهود ترجمي مقصود من اللغة الأم إلى اللغة المكتسبة. لكن هذا الأمر لا يعني أن أفولوس قد نجح، من خلال تعامله الاعتيادي مع متخيل لغة المعيش اليومي، في إعادة إنتاج نص مختلف بفرنسية جديدة.

نخلص مما سبق، إلى أن الهامش الذي يمثل عادة قنطرة عبور نحو المجهول، حينما يتعلق الأمر بإيضاح العناصر الحضارية التي تفتقر اللغة الهدف لمقابلات تقرب معناها من إدراك القارئ الأجنبي، قد تحول في هذه الترجمات إلى فضاء لتأكيد الاختلاف بسبب إصرار المترجمين على خلق تواصل خاص مع القارئ بالتركيز على إغراء "المختلف".

(١) "من الحبة قبة" (الرواية، ص ٦٩).

(٢) إنه إجراء من بين الإجراءات السبع التي اقترحها بيتر نيومارك لترجمة الاستعارة، في كتابه : اتجاهات في الترجمة، م.س.، ص ١٦٨-١٧٥.

نمثل ليذا النوع بداية بتعريف كلمة "شريف" في هامش ترجمة "دفنا الماضي" و في هامش ترجمة "لعبة النسيان" بعد ذلك، مع أن هذه الكلمة تدرج ضمن قائمة الكلمات التي نادى ر.بلاشير وج. صوفاجي (R.Blachère, J.Sauvager) منذ بداية الخمسينيات من القرن المنصرم، إلى التعامل معها وكأنها كلمات فرنسية^(١).

دفنا الماضي :

Le deux chérifs⁽²⁾ commencèrent à préparer : النص
le terrain de l'alliance entre les deux familles. Ils
récitaient des hadiths du Prophète, dans un arabe
défectueux, et des versets du Coran, mal prononcés et
sans rapport apparent avec le mariage. P147.

الهامش :

Chérif : les chérifs (ou chorfa, selon le pluriel arabe) sont les descendants du Prophète, bénéficiaires de sa "baraka", bénédiction et faveur divine. Cette ascendance prestigieuse leur donne un rang à part dans la société, indépendant de leur fortune personnelle. Ils interviennent comme médiateurs dans les tractations, notamment la conclusion des mariages. Les chorfa idrissides, les plus prestigieux, descendent de Hassan, petit-fils du Prophète, par Moulay Idriss (...); les

- R Blachère, J.Sauvager : Règles pour édition et traduction de textes arabes, société ^(١) d'édition des belles lettres, 1953, P27.

(٢) " الشريفان " (الرواية، ص ١٨٨).

chorfa Houssaïnites descendent de Houssaïn, frère de Hassan. (P296).

لعبة النسيان :

النص :

- Mais cet appétit pour la vie et ses plaisirs profanes allait de pair avec un goût prononcé pour les poèmes à la louange du prophète et la compagnie des chorfa⁽¹⁾. (P29).

الهامش :

Chorfa (sing. Charif) : personnes se réclamant de la descendance du Prophète et jouissant d'un statut social et religieux particulier.

ما الذي يبرر الرجوع إلى الهامش في ترجمة "دفنا الماضي" ؟

أغلب الظن أن المترجم، توقع استغراب قارئه الضمني من الاحترام الكبير الذي يظهره محمد التهامي وأمثاله ممن لقبوا ببورجوازي الإسلام للأشراف الحسينيين في الرواية رغم وضعهم المادي المتواضع.

ولكن بأي قارئ يتعلق الأمر؟ لأن القاموس الفرنسي يركز على أصل الأشراف النبيل، كما أن الكتابات الفرنسية التي تحدثت عن هذه الظاهرة، ولعل أكثرها انتشارا كتاب بيير لوتي "في المغرب"⁽²⁾، قد تطرقت للحظوة التي يتمتع بها الأشراف في المغرب سواء أكانوا أغنياء أم فقراء، بفضل ارتباطهم بآل البيت.

نميل إلى الاعتقاد، بأن حرص كوان على إعطاء أول تجربة له في مجال ترجمة الرواية المغربية فرصا قوية للانتشار، دفعه إلى تنسيب التداخل الحاصل بين الثقافتين المصدر والهدف. وإذ نسجل نفس الملاحظة بخصوص الهامش الذي وضعه غويرغات،

(١) - الأشراف (الرواية، ص ٢٠).

- Pierre Loti : Au Maroc, op.cit., P133

(٢)

- François Bonjean : Au Maroc en roulotte, Hachette, 1950, P25. : انظر في هذا الشأن أيضا :

نشير إلى أن كون ترجمة "لعبة النسيان" لاحقة لترجمة "دفنا الماضي"، يضيف على هامشها صفة التكرار. مما يجعلنا نتساءل، ونحن نستحضر ترجمات بعض الروايات العربية إلى الفرنسية^(١)، إن كان قدر كل ترجمة من العربية أن تشمل على نفس الإحالات التي تضمنتها الترجمات الصادرة قبلها في سبيل تقريب المسافة بين القارئ الأجنبي والنص العربي.

يبدو لنا الأمر خارجا عن نطاق المعقول، ونحن نتأمل هوامش الترجمات المدروسة، فكلية "زليج" مثلا تفسر للقارئ في هامش ترجمة "دفنا الماضي"، و كذا في هامش ترجمة "الغربة" اثنتي عشر سنة بعد ذلك، مع أن هذه الكلمة موجودة في القاموس الفرنسي:

دفنا الماضي:

الهامش: Zelliges : Carreaux de faïence, ou mosaïque. (P302).

الغربة.

النص: Désormais, les portes des palais à zelliges⁽²⁾ et des maisons

richement décorées se sont ouvertes...(P132).

الهامش :

Zelliges : morceaux de brique émaillée servant à la décoration des intérieurs marocains.

نلاحظ أن تعريف شاريو للعنصر الحضاري "زليج" يشمل تعريف كوان، ويتطابق تقريبا مع التعريف الذي يقدمه القاموس الفرنسي. فما الفائدة من التكرار؟ خاصة وأن النص السردي يتضمن وظيفة هذا العنصر الحضاري.

(١) يتكرر في ترجمات الروايات المصرية مثلا، تعريف عناصر من قبيل: "اللبسوسة"، و"الملوخية"، و"الطعمية"... إلخ.
انظر في هذا الشأن : Anne wade Minkowski : Comment passe l'information, in Rencontre autour

de la littérature romanesque égyptienne traduite en français. Op.cit.. p 105.

(٢) "المزجة" (الرواية، ص ١١١).

تكمن بعض ملامح الإجابة، كما أسلفنا، في تأثير هاجس التواصل مع القارئ على المترجمين الذين ندرس ترجماتهم، ومن بين الأمثلة الحية تبين ذلك بوضوح هذا المثال المقتطف من ترجمة "عين الفرس":

النص :

...Notre ci-devant conteur, Mohammed ben chahrazad le
Borgne, sera bâillonné et exilé à Aïn-el-Faras. (P52).

الهامش :

Chahrazad : s'écrit aussi schéhérazade (Mille et une Nuits).

لاحظنا ونحن نتفحص الأسلوب الذي اتبعه كوان في نقل أسماء الأعلام العربية إلى الفرنسية، حرصه على مطابقة الرسم الفرنسي للاسم للنطق العربي (Abou Saad Bensaïd...)، وقد خص اسم شهرزاد بهامش توضيحي، لأن الرسم المقترح في الترجمة لهذا الاسم : "Chahrazad"، يختلف عن الرسم الذي تم به تداول اسم شهرزاد في النسق الفرنسي، منذ ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة : "Schéhérazade".

إلا أن تخوف كوان من إمكانية تضليل هذا الاختلاف المرغوب فيه للقارئ، كما يستفاد من حرصه على ذكر حكايات " ألف ليلة وليلة"، تخوف مبالغ فيه ما دام الرسم الذي يتم به تداول اسم شهرزاد بالفرنسية حاليا : Shehrazad، قريب من اقتراح المترجم.

وأغلب الظن، أن رغبة المترجم الشديدة في استحضار القارئ لحكايات ألف ليلة وليلة هي المسؤولة عن هذا الانزلاق. خاصة وأن وظيفة هذه الحكايات في ترجمة "عين الفرس" وظيفية مزدوجة، فهي بالإضافة إلى إحالتها على أجواء الشرق المثيرة، تساهم في إبراز أسلوب تفاعل المبدع المغربي مع الموروث السرد العربي. فتسمية الراوي في "عين الفرس" بـ "محمد بن شهرزاد الأعور" ليست تسمية اعتباطية، إنها تسمية مقصودة يهدف المبدع من ورائها، وهو يركز على تقنية السخرية (صفة الأعور)، إلى وضع القارئ أمام واقعين متناقضين للحكي: واقع الأم شهرزاد التي نجت من الموت بفضل الحكي، وواقع ابنها محمد الأعور الذي حكم عليه بالموت بسبب الحكي.

إن ترجمة كوان الزاخرة بهوامش تعيد تفسير العناصر الحضارية المغربية الدخيلة في اللغة الفرنسية مثلها في ذلك مثل بقية الترجمات المدروسة، لم تضيف جديدا سوى في حالات قليلة، من بينها حالة تفسير كلمة "فقيه" مرتبطة بنعت "الجبلي" في هامش ترجمة "دفنا الماضي":

النص :

Il se dirigea vers l'estrade du fqih djebli^(١), s'inclina vers la main décharnée qu'il lui tendait d'un geste noble, et la baisa d'un air soumis.(P100).

الهامش :

Fqih djebli : Fqih Signifie Savant, lettré. Certains fqihs se spécialisent dans l'enseignement du Coran. Les maîtres d'école coranique de Fès venaient généralement de la région des Djebala, au nord de Fès, « région de rudes montagnards à la piété solide ». (Le Tourneau, Fès avant le protectorat). (P298).

من الواضح أن ارتباط كلمة "الفقيه" بنعت "الجبلي" لن يطرح أي مشكل لقارئ النص الأصلي وخاصة إذا كان مغربيا، لكن ارتباط هذه الكلمة في الترجمة بنفس النعت منقولا بالحرف اللاتيني "djebli" قد يعطي الانطباع للقارئ الأجنبي — الذي نفترض في هذه الحالة معرفته بمعنى كلمة Fqih — بأن الأمر يتعلق باسم "علم": الفقيه المسمى "الجبلي"، لذا فإن الهامش إذ يضيف معلومة جديدة للقارئ، يساهم أيضا في إضاءة السرد.

استنادا إلى ما سبق نستنتج، أن الهوامش التي أراد لها المترجمون أن تؤدي وظيفة تقريب المسافة وأن تكون معبرا نحو المجهول، أضفت بخلاف ذلك لباس الغرابة على المأنوف، ومنحت القارئ فرصة جديدة لتأمل هذه المسافة وقياس عمقها.

(١) "الفقيه (الجبلي)" (الرواية، ص ١٢٥).

تتضمن النصوص الأصلية إشارات على أحداث تاريخية وسياسية، أو على أعلام لعبوا دورا في الحياة الثقافية والسياسية العربية والمغربية. ومن شأن هذه الإشارات، التي تتطلب من القارئ الأجنبي معرفة عميقة بالتراث العربي، وبالوسط المغربي في سيروته التاريخية، أن تقف عائقا بينه وبين سبر أغوار هذه النصوص، وتحديد مرجعياتها. لذا تزرخ الترجمات المدروسة، بهوامش يهدف المترجمون مغاربة وفرنسيين من ورائها إلى تزويد القارئ بثقافة عامة، تعينه على استنباط معاني النصوص المنقولة إليه من جهة، وتحديد المرجعيات التي تستند إليها الكتابة الروائية الجديدة بالمغرب من جهة أخرى.

دفنا الماضي :

النص :

Il resta aux prises avec sa conscience malheureuse,
jusqu'au jour où éclata le drame de l'exil du Roi.
Révélation criante des intentions de l'ennemi (...)
Abderrahman souffrait mille morts, envahi d'un désespoir
secret à l'écoute des nouvelles : -On a mis un pantin sur le
trône...(P251).

الهامش :

Pantin : Le 20 août 1953 le Sultan Mohammed V fut
écarté du trône et exilé, remplacé au palais par son
cousin Mohammed ben Arafa , plus docile à la France.
Une violente réaction s'ensuivit dans le pays. Le 16
novembre 1955 le roi Mohammed V rentrait
triomphalement d'exil.(P301).

لعبة النسيان :

النص :

Mais, en un flot continu, des hommes portant la djellaba et le tarbouche national les avaient rejoints. P66.

الهامش :

Durant les années de l'après-guerre, porter le tarbouche (aussi appelé Fez, précisément du nom de la ville) était une des façons d'affirmer des convictions nationalistes.

يؤدي هامش الترجمة في المثال الأول وظيفتين متداخلتين. تتجلى الوظيفة الأولى في الكشف عن هوية الموصوف "بالدمية" في الرواية، وتتمثل الوظيفة الثانية في التعريف بالأسباب التي أدت بالوطنيين المغاربة إلى إطلاق هذا الوصف المحقّر عليه. مما يسهل على القارئ الأجنبي، حل لغز كلمة "الدمية" التي يتكرر ذكرها في النص.

أما هامش المثال الثاني، فمن شأنه وضع حد لبعض الأسئلة المتوقعة من القارئ المستهدف، من قبيل: ما معنى أن يكون الطربوش وطنياً؟ وما هو الفرق بين الطرابيش الوطنية وغير الوطنية؟، إذ يسلط هذا الهامش الضوء على دور اللباس في التمسك بالهوية ومحاربة المستعمر، موضحاً بذلك أن صفة الوطنية التي نعتت بها الطرابيش في الرواية، صفة مرتبطة بفترة النضال ضد الاستعمار الفرنسي.

ومن الملاحظ، أن ترجمة "الغربة" تزخر بهذا النوع من الهوامش أكثر من غيرها، نتيجة اعتماد العروي في كتابته على أسلوب التلميح بدل التصريح:

النص :

Chacun chez soi s'en retourne : le monarque à son trône (...). Idris à son mausolée, tandis que Chuayb interpelle Aïcha ; l'un de l'autre séparés par le fleuve où David tua Goliath et, pour la troisième fois, les sables ont enseveli la ville jusqu'à ce qu'à nouveau elle renaquit du souffle d'un peuple d'hérétiques. (p. 71)

الهامش الأول :

- Le monarque à son trône : il fait allusion au retour d'exil du roi Mohammed V novembre (1955).

الهامش الثاني :

- La ville : il s'agit de la ville d'Azemmour , située à l'embouchure du fleuve Oum Er-Rbia. Ce passage est fait d'allusions qui mêlent l'Histoire à la légende locale : Fondée à trois reprises depuis l'époque Carthaginoise , Azemmour serait le lieu où David et Goliath se sont affrontés, le lieu de l'amour légendaire du saint patron de la ville Abû Chuayb pour Aïcha, la capitale de l'empire des Berghouata hérétiques ,un centre de guerre contre les envahisseurs portugais, etc.

يسهل على القارئ الأجنبي المطلع على تاريخ المغرب إبان الاستعمار، أن يفك شفرة الجملة الأولى بالاستناد إلى زمن الحكاية " Chacun chez soi s'en retourne : le "monarque à son trône..، إلا أنه سيقف ولا شك حائرا أمام هذه "المدينة" التي يمتزج فيها التاريخ بالأسطورة، ما دامت المدينة المعنية (أزمور) لا تندرج ضمن قائمة المدن المغربية المشهورة خارج الحدود الوطنية.

واللافت للانتباه، أن الهامش الذي وضعته المترجمة يساهم، إلى جانب النص الروائي، في إعادة الاعتبار لمدينة أزمور، بصفتها مدينة شهدت مجد التاريخ وساهمت في النضال من أجل حرية الوطن. ففي هذا الهامش، يجد القارئ معلومات من شأنها إعانته على فهم إحياءات النص والإعلاء من شأن المدينة. وهكذا سيتسنى له رد ما للتاريخ للتاريخ وما للأسطورة للأسطورة، حيث يتبين من خلال هامش الترجمة، أن حكاية قتل داود لجالوت محاذاة النهر الذي يفرق شعبيا عن عائشة واقعة تاريخية أسطورية، وأن حكاية الشعب الملحد^(١) الذي أعاد إحياء المدينة حقيقة تاريخية، يترجمها اسم البورغواطينين.

(١) يعكس نعت انبورغواطينين بالشعب الملحد في الرواية، موقف السارد من ربط البورغواطينين بين الاستقلالين السياسي والثقافي عن الشرق. حيث كانت التجربة البورغواطية محاولة لتمزيغ الإسلام في هدف رد الاعتبار

نستنتج إذن، أن بنية السرد في رواية "الغربة" تفصح عن قارئها الضمني، ويتعلق الأمر بقارئ له إلمام واسع بالتاريخ القديم والحديث والثقافة العربية والمغربية في تنوعها وتشعبها. وإذا كان فهم هذه الرواية، قد استغل على كثير من المثقفين المغاربة أنفسهم^(١)، فما بالناس بالقارئ الأجنبي الذي تتوجه إليه الترجمة وفي نيتها مخاطبة أكبر عدد منه، كما تدل على ذلك عملية إشراك القارئ في نتائج فك شفرات النص وإحالاته على مرجعياته الثقافية :

المثال الأول :

النص :

...Je lui aurais fait le portrait d'un homme qui avait protesté de la vérité devant le conseil des anciens et dont les gens plus tard se souviendraient comme d'un des leurs, ayant su résister tout seul aux féroces assauts de la vanité. P63.

الهامش :

Allusion au mystique Soufi Al-Hallâj et à sa célèbre déclaration : « Je suis la Vérité », qui fut considérée comme un blasphème .

المثال الثاني :

النص :

- Pourquoi cette maigreur ? cette fragilité ? Où sont les dunes, ô toi, Ibn Abi Rabi'a ? (P98).

للأمازيغيين (...). وقد اقتحم العقبة يونس الذي أعلن قيام دين جديد. انظر حسن أوريد: لمحة من تاريخ شمال إفريقيا، معارك فكرية حول الأمازيغية، مطبعة النجاح الجديدة، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٧٨.

(١) انظر على سبيل المثال: إدريس الناظوري : المصطلح المشترك (١٩٧٧)، وحميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (١٩٨٥).

- Poète arabe du VII siècle de l'ère chrétienne ; ses poèmes célèbrent de façon presque exclusive la femme et l'amour. Les canons de la beauté sont à l'époque : blancheur de la peau, opulence des hanches, finesse de la taille, cuisses pleines, chevilles rondes... Tout le contraire, enfin, du portrait qu'Idris dresse de Maria.

يتضمن الكلام، الذي جاء في الرواية على لسان الأستاذ الأجنبي يوليوس، بعض العناصر التي بإمكانها مساعدة القارئ الأجنبي الملم بالتصوف الإسلامي وبأعلامه على التعرف على هوية الرجل الحسين منصور الحلاج - الذي يتوفر النسق الثقافي الفرنسي، منذ سنة ١٩٢٢، على الرسالة التي أعدها بخصوصه المستشرق لويس ماسينيون (L. Massignon)^(١) - من ذلك مثلاً: "يصدع بالحق" و"صمد وحده لأمواج الباطل الجامحة". وقد اقترحت الترجمة بالإضافة إلى هذه العناصر، تعبير "Le conseil desanciens" كمقابل لتعبير "أمام الملأ".

أما القاعدة العريضة من القراء الأجانب، فسيتعذر عليها فهم الإحالة المتضمنة في النص الروائي، وسيستغرق عليها بالتالي فهم نوع النجاح الذي سيصيبه يوليوس على عمر، لو أنه عرض على سمعه حكاية هذا الرجل. لذا يبدو الرجوع إلى الهامش ضرورياً، وبمساعده يقف القارئ أيضاً على مدى تأثير التراث الصوفي في كتابة العروي الروائية، مما سيؤثر حتماً على تلقيه للرواية، ما دام القارئ الغربي بوجه عام يعتبر التصوف الإسلامي أحد العوامل المثيرة في الإسلام^(٢).

(١) يرى دانييل هنري باجو، في هذا السياق، أن رسالة ماسينيون التي فسحت المجال للتأمل العميق في تقاليد الشرق الفلسفية العريقة، تفتح مجالاً للنضال من أجل لقاء مستمر بين الغرب والشرق، وحداً فاصلاً بين "الاستراق الامبريالي" والمحاولة الجادة للتوغل في جوهر الشرق وفهمه. انظر :

- D.H. Pageaux, le bûcher d'Hercule, Op.cit., P83.

(٢) انظر : Hachem Mouawich : Avicenne : Une librairie Arabe à Paris, in : Le livre Arabe en France, op.cit., p 107)

في المثال الثاني، يتوجه الهامش إلى القارئ الأجنبي الذي لا يملك أدنى فكرة عن الأدب العربي في العصر الأموي، باعتبار أشعار ابن أبي ربيعة في المرأة تمثل إحدى لبنات أدب هذا العصر. وتكمن أهمية هذا الهامش، في الكشف عن استجد المبدع المغربي بذاكرة الشعر من أجل تشكيل ذاكرة النص السردى من جهة، وفي إبراز مدى تأثير الموروث الثقافي في تشكيل رؤية المنقف المغربي للعالم من جهة أخرى.

أما الحدث، فيضيه الهامش بشكل غير مباشر إذ بوسع القارئ أن يستنتج من خلال قراءته للنص الروائي، بأن استجد البطل إدريس بابن أبي ربيعة أثناء اكتشافه لخصائص مارية الجمالية، يعني تحديد ابن أبي ربيعة لخصائص مختلفة.

ندرج أيضا في سياق الهوامش التي تقوم بوظيفة إنارة السرد، الهوامش التي وضعها كوان لشرح أسماء وألقاب الشخصيات الموظفة في رواية "عين الفرس"، والتي تلت تنبيهه للقارئ بواسطة الهامش^(١) دائما، بأن أسماء الشخصيات في رواية شغوم تستجيب لتقنية اللعب اللغوي التي تميز كتابة هذا الروائي، حيث تحيل هذه الأسماء على دالتين مزدوجتين: الدلالة الظاهرة للاسم، والدلالة الخفية التي على القارئ الكشف عنها:

Abou Saad Bensaïd : (...) ici on a, à peu près : Félix L'Heureux (P12).

Mehdi Sloughi. Mehdi : le Guidé, l'inspiré ; Sloughi : lévrier, donc rapide et chasseur (P21).

نسجل استفادة المترجم في المثال الأول، من العلاقة العضوية بين اللغتين الفرنسية واللاتينية القديمة، من أجل تقريب معنى الاسم العربي من فهم القارئ الأجنبي. فاسم العلم "Félix" في الفرنسية اسم مشتق من الاسم اللاتيني (Félis, Félix, Félic)، الذي يعني "السعيد" (L'heureux).

ومن شأن هذا النوع من الهوامش، أن يساهم في التخفيف من الإحساس المتوقع بالغربة لدى القارئ الأجنبي، و أن يدفع به إلى التفكير في علاقة هذا النوع من التسميات بطبيعة السرد وبخطاب الرواية. خاصة وأن الصفات المقرونة بالأسماء العربية، في رواية "عين الفرس" تتنوع بتنوع إبحالاتها، فبعض هذه الألقاب يحيل على عاهات جسدية أو نفسية (محمد بن شهرزاد الأعور، صالح الرعدة)، وبعضها الآخر يحيل على الحيوانات (الطاهر المعزة). ناهيك عن السخرية المتضمنة في أسماء الحكام الموظفة في النص (صانع حظه أبو المجد بنسعيد).

(١) انظر هامش الصفحة ١٢ من الترجمة.

ومن بين الهوامش التي تعبر عن سعي المترجم المغربي، مثله في ذلك مثل المترجم الفرنسي، إلى تقديم العون للقارئ الأجنبي أملا في تحقيق التواصل بينه وبين النص المغربي، هذه الهوامش المقتطفة من ترجمة "بيضة الديك" :

المثال الأول:

النص :

Et puis nous n'avons que faire de la rengaine du prof d'arabe : « Attache-la et fais moi confiance...⁽¹⁾ ». Moi, je fais confiance sans prendre la peine d'attacher. (P6).

الهامش :

Allusion à l'histoire du bédouin qui, voulant avoir une entrevue avec le prophète, est allé lui demander s'il devait d'abord attacher sa chamelle avant de venir ou la laisser en liberté en se fiant à Allah pour sa protection . Le Prophète lui a répondu qu'il fallait en même temps l'attacher et se fier à Allah.

المثال الثاني :

النص :

Il nous a abandonnées (...), sans penser qui paierait le loyer et subviendrait aux besoins des enfants . « Oisillons aux gorges à peine duveteuses, sans eau et sans arbres⁽²⁾ ». P56.

الهامش :

Partie de strophe d'un poème de Houtaïa, poète arabe ayant vécu la période charnière entre la jahiliya et l'ère islamique. Célèbre pour ses poèmes satiriques,

(١) "اعقليا وتوكل" (الرواية، ص ٧)

(٢) "زغب الحواصل لا ماء ولا شجر" (الرواية، ص ٤١).

mordants, il avait été incarcéré par Omar, deuxième Khalife, après avoir récité un poème satirique contre un compagnon du Prophète. En prison, il récite un poème où il fait l'éloge du Khalife Omar, et où il le prie de le libérer. Pour attendrir le Khalife, il compare ses enfants à des oisillons affamés, sans eau ni arbres.

المثال الثالث :

النص :

-Tu n'aurais pas par hasard tué Jilali Bou Hmara?
(P100)

الهامش :

- Jilali Bou Hmara a essayé de mener une révolte contre le pouvoir au début du siècle au Maroc.

إذا كان بإمكان القارئ المسلم التعرف على الحيوان الذي يعود عليه الضمير في المثال الأول، فإن الأمر سيتعذر على القارئ الأجنبي عن الإسلام. ومن الملاحظ أن وظيفة هامش الترجمة الذي يوضح المعنى للقارئ غير المسلم تتجاوز إثارة السرد، بل وتتجاوز إثارة انتباه القارئ إلى عمق تأثير المرجعية الإسلامية في المبدع المغربي، إلى مساعدته على الوقوف على التناقض الموجود بين فلسفة بطل الرواية "كل واحد برزقه" -وهي فلسفة مستمدة من روح التواكل السائدة في المجتمعات الإسلامية- وبين روح الإسلام الذي يشجع على العمل ويدعو الفرد إلى تحمل المسؤولية.

في هامش المثال الثاني يكشف المترجم، من خلال تطرقه للأسباب الكامنة وراء الخلق الشعري، عن التعالق النصي الموجود بين السرد الروائي المغربي والشعر العربي القديم. مما يساعد قارئ الترجمة على تكوين فكرة عن علاقة التجربة الروائية المغربية بالتراث الثقافي العربي. لكن هذه الفكرة، لن تكون للأسف في صالح الرواية المغربية، لأن التمعن في كيفية اشتغال النص الشعري في "بيضة الديك" سيؤدي بالقارئ إلى الوقوف على التناقض الواضح بين القيمة الفنية العالية للبيت الشعري، والمستوى الثقافي الضعيف للشخصية الروائية التي يرد على لسانها.

أما هامش المثال الثالث فيساهم، رغم إيجازه في تعريف القارئ الأجنبي بشخصية تاريخية استنزفت محاربة ثورتها خزينة الدولة المغربية في بداية القرن العشرين^(١). ومن خلال تعرف القارئ على هوية هذه الشخصية يتسنى له فهم السؤال الذي وضعته غنو على المتقف مزج جهة، ويقف عن كثب على الأسلوب الذي اتبعه المبدع المغربي في توظيف معطيات تاريخ بلاده من جهة أخرى.

نخلص أخيرا، إلى أن الهوامش المدروسة تعتبر بمثابة مصابيح تنير درب قارئ مختلف، إلا أن عملية إنارة السرد تتضمن إمكانية الانزلاق نحو توجيه القراءة، إذا لم يحذر المترجم من المبالغة في تقديم المساعدة للقارئ.

٢،٣،٢،٢ - الهامش/الحشو.

كرر بعض المترجمين في الهوامش التي وضعوها المعلومات المتضمنة في النصوص المترجمة نفسها، تحت تأثير هاجس التواصل مع القارئ. ومن الملاحظ أن ترجمة "الغربة" تحفل أكثر من غيرها بهذا النوع من الهوامش، الذي يقدم للقارئ مساعدات هو في غنى عنها:

النص :

« Mon dieu, pitié. Les jeunes attendent, ne les affole pas dès le début de leur séjour... ».P75.

الهامش :

Les jeunes : Les jeunes qui attendent Chuayb sont Idris, Omar, Maria, Etc, qui viennent d'arriver de France.

(١) شكل الروكي بوحمارة تهديدا حقيقيا للمخزن في عيد المولى عبد العزيز، إذ احتل أطرافا شاسعة من شمال المغرب، وشارف على الهجوم على أطراف فاس، كما أنه أعطي الأوامر، بعد انتحاله شخصية محمد بن المولى الحسن الأول، بإلقاء خطبة الجمعة باسمه كمقياس أساس لتسلم الحكم.

يدل لجوءك شاربيو إلى الهامش في هذا المثال، على تخوفها من عدم اهتداء القارئ إلى المقصودين بكلمة "شباب" في الجملة. إلا أنه تخوف في غير محله، ما دام السياق الذي وردت فيه هذه الكلمة يحيل القارئ مباشرة على الشباب العائد من فرنسا، ومن بينهم البطل إدريس. فوحده القارئ الشارد الذهن، من لا يستطيع التوصل إلى فهم دلالة الكلمة. وحتى في حالة افتراض شروود القارئ، توجد إichاءات تتحدى هذا الشروود، لكونها إichاءات واضحة الدلالة، كما هو الشأن في المثال الآتي :

النص :

- Ce sont peut-être les derniers soubresauts du moribond.
(P 90).

الهامش :

Le moribond : littéralement, « celui qu'on étrangle »,
Allusion ici à l'administration du protectorat français au
Maroc.

يعكس هذا الهامش تهميش المترجمة للعون الذي يقدمه النص الروائي لقارئه، فمن خلال الحوار الدائر في الرواية بين إدريس ومارية بخصوص تطويق جيش المستعمر للمدينة، يتضح أن صفة "المخنوق" صفة مجازية، لا يمكن أن تحيل في السياق الذي وردت فيه إلا على المستعمر الفرنسي أواخر أيامه بالمغرب.

ويتجلى، بوضوح أكبر، تجاهل شاربيو لتوجيهات النص الأصلي ولثقافة القارئ في المثاليين الآتيين :

المثال الأول :

النص :

Maintenant tu en viens à te demander ce que ta mémoire
a retenu en dehors de ces trois noms (..) Chuayb au
sommet de la colline (...) Nasiri en plein cœur de la ville

(...) et enfin Annaq-al-Rih, le crâne rasé, les bras nus...(P107).

الهامش :

Nasiri et Annaq-al-Rih : personnages de la légende locale.

المثال الثاني :

النص :

Notre Chuayb ,celui-la même qui s'interrogeait sur les dieux de l'amour chez les Grecs et qui pleurait sur les récits de Gibran (p 119)

الهامش :

Khalil Gibran : écrivain libanais (1883-1931), grande figure de la littérature arabe, il est notamment l'auteur du célèbre Prophète, ouvrage mondialement connu.

ضمنت المترجمة هامش المثال الأول، كما هو ملاحظ، معلومات يستطيع القارئ استنباطها من النص بنفسه، فارتباط اسمي "الناصرى" و"عناق الريح" في الرواية باسم الشخصية الأسطورية "مولاي شعيب"، يدل على انتمائهما إلى عالم الأسطورة، التي لم يكن هناك أي داع للتأكيد بأنها محلية، ما دام اسما العلمين يساعدان القارئ بالفرنسية كيفما كانت جنسيته على استنتاج ذلك.

أما في هامش المثال الثاني، فقد وصل حرص شاربيو على تقديم العون للقارئ، حد اعتباره قارنا لا يتكون أفق انتظاره من نصوص قبلية تمكنه من فك مجموعة من شفرات النص المترجم، متجاهلة بذلك قراءاته والدور الذي تضطلع به عملية الترجمة ذاتها في العصر الحديث. فتأكيد شاربيو في هذا الهامش على شهرة جبران خليل جبران استنادا إلى الشهرة العالمية لكتاب "النبي"، تأكيد يتناقض في العمق وسعي هذه المترجمة إلى التعريف به وكأنه كاتب مجهول. وبما أن جبران كاتب مشهور في العالم الغربي احتضن النسق

الثقافي الفرنسي كتاباته السردية مترجمة إلى الفرنسية منذ سنة ١٩٥٦، فإن بوسع قارئ الترجمة التعرف على هويته من خلال النص الروائي نفسه، ما دام اسمه الشخصي يرتبط في الرواية بعالم السرد.

نشير أخيرا إلى أن بعض الهوامش، اختزلت المعلومات التي منحها النص الروائي للقارئ، فعمقت بذلك سوء استغلال هذا الفضاء الحساس في الترجمة. نستدل على ذلك بالهامش الذي يتناول في ترجمة 'لعبة النسيان' صفقة شركة باناما:

النص :

As-tu oublié l'affaire de la société Panama ? comment certains ministres et secrétaires d'Etat étaient impliqués dans des pratiques de corruption et de détournement de fonds ? (P209).

الهامش :

- Scandale politico-financier qui défraya la chronique au tout début des années soixante-dix.

إذا استثنينا التحديد الزمني غير الدقيق للفضيحة السياسية المالية بالمغرب، سنخلص إلى أن الهامش الذي وضعه المترجم لا يضيف جديدا إلى مضمون النص، بل إن النص الروائي يمنح من المعلومات ما يختزله الهامش مادام التساؤل بخصوص الفضيحة السياسية المالية بالمغرب، يرتبط بالنقاش الدائر بين راوي الرواية والمؤلف حول السمات المميزة لزمن ما بعد الاستقلال. وقد كان بإمكان المترجم مثلا، توظيف الهامش، من أجل توضيح ملابسات هذه الفضيحة، حتى يشبع فضول القارئ الذي سيوقظه، بدون شك، تحذير راوي الرواية للمؤلف من التطرق لهذا الحدث الذي لن يأتيه منه سوى الوجد وصداع الرأس (الرواية، ص ١٣٣).

٢، ٢، ٤ - النص/الهامش.

يبتدئ السرد في "مجنون الحكم"، بمقطع يذكر فيه السارد نسب الحاكم بأمر الله :

أبو علي منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله) هو ابن العزيز بالله نزار ابن المعز بالله معد (فاتح مصر وبتاتي القاهرة والأزهر) ابن المنصور بالله إسماعيل ابن القائم بأمر الله محمد ابن المهدي عبيد الله (مؤسس دولة الفواطم في أدنى المغرب)... (الرواية ص ١٢).

وقد حافظ م.س. اليميني في ترجمته على موقع هذا المقطع السرد في النص، كما يتضح من خلال الطبعة الفرنسية للرواية، لكن الطبعة المغربية لنفس الترجمة فاجأت القارئ بنقل المقطع المعني من داخل النص إلى الهامش.

هامش الصفحة ١٣ :

Abou Ali Mansour, (nommé al-Hakim Biamrillah, (le monarque par l'ordre de Dieu), fils d'al-Aziz Billah, fils de Nizar Ibn Al-Muiz Billah (conquérant de l'Egypte et fondateur du Caire et d'al-Azhar), fils d'al-Mansour Billah Ismaël, fils d'al qaim Biamrillah Mohammad, fils d'al Mahdi Obeidallah (fondateur de la dynastie fatimide en Tunisie).

ويوحي نقل المقطع السرد من داخل النص إلى عتبته في الترجمة، بتوجيه انتقاد ضمني للمؤلف مفاده إقبال عملية السرد بمعلومات هامشية. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه علينا، ونحن نأخذ بعين الاعتبار، ارتباط عملية التغيير بالطبعة المغربية الصادرة بعد سنة من صدور الطبعة الفرنسية للرواية : من ينتقد المؤلف ؟

هل نعزو الأمر إلى احتمال مراجعة المترجم لترجمته ؟ أم إلى احتمال إعادة المؤلف النظر في إيداعه ؟ أم إلى تدخل الناشر المغربي ؟

خلاصة :

نستشف من خلال هذه الهوامش المتنوعة والمتعددة الوظائف، سعي المترجمين إلى إثبات ذواتهم بصفاتهم وسطاء وكتابا في نفس الآن. فبواسطة هذه النصوص الصغيرة والعميقة الدلالة، تصبح أصواتهم المبتوثة بين ثنايا ترجماتهم واضحة ومباشرة، تؤكد أن المترجم هو السيد الخفي المتحكم في اختلاف اللغات والثقافات.

ومن الملاحظ أن المترجمين المغاربة اتبعوا والمترجمين الفرنسيين نفس الأساليب وارتكبوا نفس الهفوات، تحت تأثير الرغبة في التواصل وجذب اهتمام القارئ الأجنبي إلى الإنتاج المقدم إليه.

يشكل إغراء "المختلف" عنصرا من بين أهم العناصر التي سخرها المترجمون لهذا الغرض، لأن المختلف إذ يذكر القارئ بالمسافة التي تفصله عن النص المغربي، يشكل استنادا إلى هذه المسافة عنصر جذب ولقاء. وقد بلغ رهان المترجمين على هذا العنصر حد تجاهل التداخل الحاصل بين الحضارتين المغربية والفرنسية بفعل عامل الاستعمار من جهة، وبفعل تأثير النسبة الهامة من المغاربة المتواجدين بفرنسا من جهة ثانية، ناهيك عن تطور وسرعة وسائل التواصل في الزمن المعاصر. وكأننا بالمترجمين إذ يسلطون الضوء أحيانا كثيرة على العناصر الحضارية المألوفة في الوسط الفرنسي - والتي تنتمي إلى مجالات متعددة وومتباينة منها: الموسيقى، والمعمار، والطبخ، والتقسيم الإثني، والطقوس الدينية والتراتبية الاجتماعية - يلبسونها لباس الجدة ويبرزون جانبيها المختلف.

ركز المترجمون في هوامشهم أيضا على إنارة السرد وإبراز الغنى المعرفي للنص الروائي المغربي. وفي هذا السياق كذلك قدم المترجمون المغاربة والفرنسيون المعلومات الضرورية وغير الضرورية للقارئ، تحت تأثير وعيهم بحدائث صلته بالانتاج الأدبي المغربي المعاصر، ورغبتهم في تقريب المسافة بينهما.

ومن الملاحظ أن هذه الهوامش، التي تمثل فضاء معرفة بالنسبة للقارئ تحدد طبيعة الثنائية مترجم/قارئ من منظور المترجم. إذ يقدم هذا الأخير نفسه من خلالها على

أنه "الدليل" الذي لا يمكن للقارئ الاستغناء عنه، مما يؤدي أحيانا كثيرة إلى الحد من مساهمة القارئ في إنتاج بعض معاني النص.

وتكمن المفارقة في أن الهوامش التي تقزم دور القارئ، تطعن ضمنيا في قدرة المترجم، بصفته قارئاً وناقداً ومؤولاً على التواصل مع قراء كثيرين ومتباينين، دون المساس بحريتهم في التأويل وبحقهم في تحليل أفق النص واستنباط بعض معانيه، وخاصة عندما يتعلق الأمر بنص تتأسس أحداثه من بين ما تتأسس عليه على مشاركة القارئ.

الفصل الثالث

المعايير المتبعة في

إنتاج النص المترجم (بمفهومه الضيق)

لم يفت أول منظر عربي لعملية الترجمة، أن يتطرق لطبيعة الازدواجية اللغوية التي هي قدر المترجم. يقول الجاحظ في معرض حديثه عن شرائط الترجمان: "وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية. ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعرض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استغرقت تلك القوة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات"^(١).

لقد قادت قوة الملاحظة الجاحظ، الذي لم يعرف عنه أنه كان يجيد لغة أخرى غير العربية^(٢)، إلى اكتشاف الانزياحات الناتجة عن استعمال المترجم للغتين مختلفتين. وإذا كان الجاحظ قد غالى في اعتبار الازدواجية ضياعا ونقصا، مقابل إشادته بإيجابيات امتلاك اللغة الواحدة^(٣) - خوفا من إساءة الترجمات إلى اللغة والدين - فإن ذلك لا ينتقص من أهمية النتيجة التي توصل إليها، وتتمثل في استحالة امتلاك لسانين بنفس الدرجة^(٤). وهي نفس النتيجة التي توصل إليها علم اللغة الحديث^(٥).

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، ط٣، ١٩٦٩، ص٧٦-٧٧.

(٢) رغم ما تخر به مصنفاته من علامات تشير إلى عدم جهله بالفارسية.

(٣) انظر محمد الزيداني: الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص٨٤.

(٤) يجعل الجاحظ من هذا التبيين قاعدة في "كتاب البيان والتبيين": "واللغتان إذا التقتا في اللسان أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها". ويستثني من هذه القاعدة موسى بن سيار الأسواري بقوله: "وكان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية" (كتاب البيان والتبيين، ج ١، ص ٣٦٧). إلا أن تأويل عبد الفتاح كيليطو لحكم الجاحظ على الأسواري، يشكك في هذا الاستثناء ويعزز تأكيد المنظر العربي على استحالة امتلاك لغتين بنفس الدرجة (انظر عبد الفتاح كيليطو: لن تكلم لغتي، ص ٣٠-٣١).

(٥) انظر في هذا الصدد: Williams Francis Mockey: Bilinguisme et contact des langues, Eds

Klincksieck, Paris, 1976.

وانظر أيضا: Georges Mounin: les problèmes théoriques de la traduction, op.cit., P6.

استنادا إلى التراتبية اللغوية التي تفرض نفسها على المترجم، نتساءل عن نوع العلاقة التي تربط مترجمي المتن المدروس باللغتين العربية والفرنسية؟

وللإجابة عن هذا التساؤل، سنركز بداية على الوحدات المعجمية نتيجة ارتباط المعجم بحياة اللغة، وسنتناول بعد ذلك التعابير المسكوكة^(١) الجارية مجرى الأمثال، والتي من شأنها الكشف عن مدى إلمام المترجمين بأسرار اللغة المصدر^(٢)، ما دام معنى هذه التعابير "لا يتوقف" (...) على معاني المفردات الداخلة في تركيبها^(٣).

١،١،١- الوحدات المعجمية.

نسجل بداية بأن الأمثلة التي سنقوم بجردها، عبارة عن نماذج معبرة عن مختلف الانزياحات التي كشفت عنها عملية المقارنة بين النصوص الأصلية والترجمات :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	وأدركت خدوج لحظة اهتزت فيها أعصابها واضطربت ملامحها. فأجهشت بنشيج حاد. ص٥٥	Khaddouj comprit aussitôt ; à bout de nerfs, le visage décomposé, elle éclata en sanglots. P48.
...	... فإن اللحظة. كما يبدو. لحظة تجلي ينطلق فيها جنود الجان من عقالهم، ولذلك فهي الفرصة المواتية لإرضائهم والتسرية عنهم. ص٦٧.	...C'était le moment de la « manifestation » où les troupes de djinns se libéraient de leurs entraves ; c'était donc le moment propice pour les satisfaire et se débarrasser d'eux. P56.
ياسمين ؟ لا..لا..ياسمين ليست زوجة ولكنها أمة، سرية. ص١٠٧.	ياسمين ؟ لا..لا..ياسمين ليست زوجة ولكنها أمة، سرية. ص١٠٧.	- Yasmine ? non. ...Yasmine n'est pas épouse, mais seulement mère, et concubine. P87.

(١) اقترح محمد أبو طالب وصف "عبارات مسكوكة" ب "تراكييب ثابتة"، انظر مقاله: ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، مجلة ترجمان، م٨، ع٢، ١٩٩٩، ص١٩.

(٢) على اعتبار أننا ننطلق من النصوص الأصلية في اتجاه الترجمات.

(٣) تمام حسان: مشكلة الترجمة، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، ع٤-٤، ١٩٧٨، ص١٩١.

Ils aimaient la nouveauté, et voyaient s'écrire une nouvelle page, inédite, de l'histoire de Fès. P262.	عز عليهم أن يختلف التاريخ، وأن يقدم صفحة جديدة لم تعرفها المدينة في تاريخها. ص٣٥٦.	
...Jurant sur la tombe de son grand père Mustapha qu'il le trouvait en excellente santé. P274.	ويؤكد -وهو يقسم بجده المصطفى- إنه يراه بصحة جيدة. ص٣٧٥.	
Une fois Omar m'a dit : - Ne te mets pas en tête, pauvre vieille d'avoir des enfants de moi. Ce serait un grand scandale ! - Je suis stérile. Tu ne me crois pas ?(...) - vos grossesses sont incalculables. - les grossesses ne peuvent avoir lieu qu'au bon endroit. Seul Satan cherche à jouer avec le feu. P37.	قال لي عمر مرة : - إياك أن تتجبي مني يا شارقة. سوف يكون ذلك فضيحة كبرى. - أنا لا ألد. هل تصدقني ؟ (...) - إن أحابيلكن كثيرة. - الأحابيل لا تكون إلا في موضعها. لا أحد يريد أن يلعب بالنار سوى الشيطان. ص٢٧-٢٨.	بيضة الديك
... et Lalla Rabïa, qui hante mon imagination avec ses yeux rieurs en amande, pâle ombre de_Zoubayda, la femme d'Haroun al-Rachid. gravée en désirs ardents dans le lieu de la volupté, de la passion, de la vie embrassée. P24.	...ولالة ربعة ترقص دوما في مخيلتي بعينها اللوزيتين الضاحكتين، طيفا ضعفا لمزبدة زوجة الرشيد المنقوشة برغائب مشتعلة في منطقة الشهوة والحب والتعلق بالحياة. ص١٥.	لعبة النسيان
Vingt ans durant lesquels la	عشرون سنة حدثت فيها تغييرات كثيرة،	

société a connu, à tous les niveaux des changements nombreux et radicaux. P124.	متلاحقة، رغاء، داخل المجتمع كله. ص ٨٠.	
Le vacarme peut nuire à la compréhension et confondre le conte avec la réalité. P17.	- القوغاء قد نسيء الفهم وتخلط بين الحكاية والواقع ! ؟ ص ١٠.	عين الفرس
- 'Tu as raison, finit par dire Aïchouni, tu aurais pu l'amener à Tanger...P 80.	- الحق عليك، كان يمكنك أن تأتي بها إلى طنجة... ص ٨٨.	الضوء الهارب
Je me déclarai orpheline depuis plus de dix ans, et c'était mon oncle maternel, prétendis-je, qui s'était chargé de me faire poursuivre mes études universitaires... P149.	زعمت أنني يتيمة منذ أكثر من عشر سنوات وأن عمي تكفل بي لأنهي تعليمي بالجامعة... ص ١٦٠.	
... la voix prophétique réelle, et le bon présage ! P19.	لازمي صوت نبوي الوقع وفأل حسن. ص ١٨.	مجنون الحكم
Je guetterais quiconque cherchera à perpétuer ces écarts détestables entre vous. P34.	هذا وإني لكل ما يسرمد التفاوت التنييع بينكم لبالمرصاد. ص ٣٢.	
- Que ses plafonds rejoignent son sol. Jesus, fils de Marie, n'a jamais été ici, Il est là-haut. P40.	قليصر طولها عرضا وسقفها أرضا، فلعل وعسى... ص ٣٨-٣٩.	
On jeta Massoud dans un dépôt qui servait de refuge aux animaux malades et aux individus errants. P51.	زج بمسعود في المستودع المتسع محله للدواب المريضة والبشر النالقين. ص ٥٠.	
- répandez-le partout, dans les	وتخرجوا في تبليغها بما يليق بالمقام	

الغربة	استرجعت وعيي وهممت بالانصراف. ص ٢٢.
	أطرق إدريس يتوجس خيفة أن تخسف به الأرض. ص ٨٣.
	أماه إنهم يدعون أنني مسكونة لا أقول ولا أفعل ما أشاء. ص ١٠٤.
	لقينته يا إدريس بالقرب من الكنيسة عند اصفرار المصابيح فصعق في وجهي، وعانقني عناق المشغوف... ص ١٠٨.

تتقسم الوحدات المعجمية التي تم الانزياح عن
أنواع :

- وحدات تعبر عن اختلاف العربية عن الفرنسية
- وحدات تدل مباشرة على معانيها.
- وحدات غنية دلاليا.
- وحدات تعكس تأثير اختلاف الحركات الـ
لللمة.
- وأخرى تترجم تأثير الاستعمال الدارج على ،

نلاحظ بالنسبة للنقطة الأولى، عدم ضبط كاترين شاربو لمعاني المفردات الدالة على اختلاف الثقافة العربية عن الثقافة الفرنسية في تصور علاقات القرابة، يعكس هذا الأمر عدم تمييزها بين مفهومي "العم" و"الخال" في العربية، حيث اقترحت هذه المترجمة عبارة "Oncle maternel" التي تدل على "الخال" في العربية مقابلا لكلمة "العم" التي تقابلها عبارة "Oncle paternel" في الفرنسية.

وإذ نسجل في هذا الإطار أن اللغة الفرنسية تستعمل كلمة "Oncle" أيضا للدلالة على العم والخال معا، نشير إلى أن تصور الثقافات لعلاقات القرابة يختلف باختلاف أنظمتها الاقتصادية (وخاصة ما تعلق منها بالإرث)، كما يختلف باختلاف أنظمتها الاجتماعية والانتروبولوجية، فالمجتمع الأبوي ينظر إلى هذه العلاقات نظرة مخالفة لنظرة المجتمع الأمي. ولهذا يتطلب فهم علاقات القرابة في لغة مختلفة من المترجم، فهم الأنظمة والرؤى الثقافية التي تنبثق منها هذه العلاقات أولا. مما يعني، أن عملية الترجمة عملية تستوجب من المترجم القيام بحفريات لغوية ومعرفية، تخول له ضبط المسافة الفاصلة بين الثقافة التي ينتمي إليها والثقافة التي يترجم عنها أو إليها.

ومما يدل على وجود نقص في ضبط المترجمين قيد الدرس، فرنسيين وعرب، للغة التي يترجمون عنها، خلطهم بين معاني وحدات معجمية لا يجمع بينها سوى إمكان ردها إلى جذر مشترك، وهكذا تم الخلط مثلا بين الواقع (Réelle)، وعزٌّ عليهم وأعزّوا (Ils aimaient)، وضعف وضعيف (Pâle)، رغم أن السياق الذي وردت فيه هذه الوحدات المعجمية لا يحتمل الخلط. ولعل أطرف وأغرب انزياح في هذه الترجمات جميعا، هو الذي تمثله ترجمة كلمة "الأحبابيل" -الواردة في "بيضة الديك"- بـ "grossesses"، حيث أدى جهل المترجم المغربي بمعنى "حيالة" أو "أحبولة" في العربية وتفيد المصيدة، إلى الخلط بين حبل النساء وأحابيلهن^(١).

نضيف إلى هذا كله، إساءة فهم معاني كثير من الوحدات المعجمية والتعابير التي تدل دلالة مباشرة على مدلولاتها، فقد ترجمت مثلا الوحدة المعجمية: "رعناء" بـ "جذرية" (Radicaux) بدل "هوجاء"، وأمة بـ "أم" (Mère) بدل "جارية"، و"التسرية عن" بـ

(١) فسر المترجم معنى الوحدة المعجمية: "أحابييل" استنادا إلى موضوع الحوار الدائر في الرواية بين "عمر" و"الحاجة" بخصوص الإجاب. (انظر: باب التي وجدت ما أرادت)

"التخلص من" (Se débarrasser de..) بدل "إزالة الهم"، و"الغواء" ب "الضجيج" (vacarme) بدل عامة الناس، و"صعق" ب "صفع" (Gifler) بدل "صاح" صيحة شديدة الوقع، و"توجس خيفة" ب "أمل خفية" (Espérer secrètement) بدل وقع في نفسه الخوف. ناهيك عن استبدال "ما" الدالة على غير العاقل "بمن" الدالة على العاقل (quiconque)، مما أدى إلى تحويل معنى الجملة.

واللافت للانتباه حقاً، في هذا السياق، هو التأويل الذي قدمه المترجم المغربي للتعبير العربي "لعل وعسى..."، الموظف في رواية "مجنون الحكم" في سياق أمر الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله بهدم الكنائس. فهذا التعبير، الذي يجمع بين حرف مشبه بالفعل (لعل)، يفيد التوقع والترجي ويختص بالممكن الذي لا وثوق بحصوله، وبين فعل جامد (عسى) يكون للترجي، أصبح في الترجمة مقابلاً للجملة الآتية:

- Jesus, fils de Marie, n'a jamais été ici, il est là-haut.

وكأننا بالمترجم يستبدل "عسى" ب "عيسى"، ليملاً نقط الحذف الواردة في الرواية بعد عبارة "لعل وعسى..."، بما يشبه تبريراً لفعل هدم الكنائس !

ندرج أيضاً ضمن الوحدات المعجمية الدالة على معانيها مباشرة، نعت "المصطفى" الذي يحيل على النبي محمد في الثقافة العربية الإسلامية. فالقسم بالمصطفى في العربية يعني القسم بالنبي محمد الذي اصطفاه الله من دون العباد، أما دعوة النبي بالجد من قبل مولاي الزكي في رواية "دفنا الماضي"، فتفيد انتساب هذه الشخصية الروائية إلى آل البيت، كما يدل على ذلك لقب "مولاي" الذي لا يحمله في المغرب سوى "الشرفاء". وإننا لنستغرب من "الأب كوان" وقوعه في خطأ اعتبار الصفة الخاصة بالنبي "اسم علم"، وهو الذي أبان في الهوامش التي وضعها في آخر ترجمته لدفنا الماضي عن معرفة كبيرة بالاسلام و بمراتب الأشراف في المغرب. ولا يبرر هذا الخطأ في شيء، تداول اسم العلم "مصطفى" في المجتمع المغربي والمجتمعات العربية تعميماً.

أما تجاهل المترجمين لما تتميز به كثير من الوحدات المعجمية من غنى دلالي، فنمثل له باقتراح كوان للوحدة المعجمية "Comprendre" مقابلاً للوحدة المعجمية "أدرك" الموظفة في رواية "دفنا الماضي" بمعنى المجيء وليس بمعنى الفطنة والفهم. ولو أن المترجم انتبه إلى السياق الذي وردت فيه هذه الكلمة في الجملة العربية، لكان اختياره وقع على المعنى الأول بدل الثاني.

نسجل أخيراً القلق الذي سببه لبعض المترجمين تأثير اختلاف الحركات الإعرابية على مدلول الرسم الواحد للكلمة من جهة، وتأثير التداول الدارج على معنى وحدة فصيحة من جهة أخرى. فقد ترجم اليميني مثلاً كلمة "المقام" على أنها "مقام" (Lieu) مع أن السياق يحسم في الأمر، كما ترجم الوحدة المعجمية "التالفين" بـ "Errants" مستنداً في ذلك إلى العلاقة العضوية بين الدارجة المغربية والفصحى، دون أن يأخذ بعين الاعتبار بأن التداول الدارج للكلمة قد أضاف المعنى الوارد في الترجمة (أي الضياع والضللال)، إلى المعنى الفصيح للكلمة (الهلاك والعطب)، وهو المعنى الذي يقصده س. حميش في روايته.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن حميشاً وظف كلمة التلف في روايته توظيفاً مجازياً، للتعبير عن الحالة اللإنسانية التي وصل إليها العبد مسعود، ومن هنا التجاور في الجملة الأصلية بين الدواب المريضة والبشر التالفين.

٢،١،١ - العبارات المسكوكة.

تتضمن النصوص الروائية الأصلية مجموعة من العبارات المسكوكة، التي تمثل نوعاً من الرواسب الثقافية للغة^(١)، وفيما يلي جرد لنماذج من هذه العبارات ولاقتراحات المترجمين :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	...و يخفض الحاج محمد جناحه لعبد الرحمن. ص ٢٤٣.	Haj Mohamed baissait les bras devant Abderrahman. P184.
مجنون الحكم	سيقول المؤرخون الوعاظ وأكلو لحم الميت. ص ١٧.	- les historiens donneurs de leçons et les charognards diront (...). P18.
الغربة	والعم يقول : باسم الله عليك... قم وتتش. ص ٩٢.	- « Au nom de Dieu, réveille-toi et mange ». P111.
بيضة الديك		- Qu'il était peureux, Omar ! si

(١) بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة، م.س، ص ٢٠٨-٢٠٩.

seulement il était resté ici et avait supporté de demeurer quelques jours dans le cachot du commissariat, nous nous serions mariés, sa famille aurait donné un pot de vin à l'un des officiers supérieurs, et tout se serait passé pour le mieux. A ce moment-là, Omar serait tombé entre les mains de ma famille et nous aurions vécu la meilleure histoire d'amour jamais vécue par deux personnes au monde ! P65.	كم كان عمر خوفا! لو أنه بقي هنا فقط، وتحمل المكوث بضعة أيام في قبو مركز الشرطة، لكنا قد تزوجنا، لكانت عائلته دفعت قليلا من الرشوة إلى أحد الضباط الكبار، إذ ذاك يسقط في يد عائلتي، ونعيش أحسن قصة حب لم يعشها اثنان أبدا. ص ٥٠.	

اتبع المترجمون، فرنسيين وعربا، أسلوب الترجمة الحرفية لأداء هذه العبارات المسكوكة في الفرنسية، وإذا كشف هذا الأسلوب في ترجمة التعابير المسكوكة، عن عدم قياس هؤلاء المترجمين للبعد الثقافي بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، يكشف أيضا عن عدم إلمامهم بأسرار اللغة العربية. لأن الجمع بين معاني الوحدات المعجمية التي تكون العبارة المسكوكة في العربية لا يؤدي أبدا مضمون العبارة، ف"خفض الجناح" يدل على إلانة الجانب ولا يتطابق مع التعبير الفرنسي "Baisser les bras" الدال على الاستسلام والانهازم. وتعني عبارة "يسقط في يد عائلتي"، الموظفة في "بيضة الديك" وقوع العائلة في حيرة، وليس سقوط عمر في يدها (Omar serait tombé entre les mains de ma famille).

أما عبارة "باسم الله عليك" الموظفة في رواية "الغربة"، فهي من العبارات المسكوكة في الدارجة المغربية، وتستخدم في حالات الاستغراب والاستنكار أو في حالات الخوف والفرع، ومعناها حسب السياق "ليحفظك الله"، أو "ليكن الله معك" أو "هون عليك"، وهي بذلك بعيدة عن معنى العبارة الفرنسية التي اقترحتها ك.شاريو "au nom de Dieu"، و تقابلها "البسملة" في العربية.

ولعل ما يستوقف أكثر المتأمل في هذا الجرد، عدم توفيق اليميني، وهو المترجم المغربي، في أداء معنى عبارة "أكلو لحم الميت" الموظفة في القرآن^(١)، والمتداولة في المجتمع المغربي. فالوحدة المعجمية "charognards" المقترحة في الترجمة، بعيدة عن أداء معنى العبارة العربية^(٢)، حتى في الحالة التي نأخذ فيها بعين الاعتبار المعنى الثاني للكلمة الفرنسية الدال على استغلال مصائب وآلام الآخرين.

(١) "أحب أهدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه"، الآية ١١، من سورة الحجرات. (نشير في هذا السياق إلى أن عبارتي "خفض الجناح" و"أسقط في اليد" موظفتان أيضا في التنزيل الكريم (الآية ١٧ من سورة الإسراء بالنسبة للعبارة الأولى، والآية ١٤٩ من سورة الأعراف بالنسبة للعبارة الثانية). غير أن عبارة "أكل لحم الميت" هي أكثر هذه العبارات تداولاً في مجتمعنا، تليها عبارة "خفض الجناح".

(٢) و تفيد الإيكال بين الناس و حمل بعضهم على بعض من خلال السعي بينهم بالنمائم.

إذا كانت عملية الانزياح عملية متوقعة في كل ازدواجية لغوية، فمن المنطقي أن يقع "الضيم" على اللغة المكتسبة أكثر مما يقع على اللغة الأم.

في هذا السياق، نفهم عدم قدرة المترجمين الفرنسيين على نقل بعض أسرار اللغة العربية رغم قوة ممارستهم للعربية^(١)، منتقدين مع ذلك الأخطاء التي وقعوا فيها بسبب مأزق القراءة. أما بالنسبة لأبناء اللغة^(٢)، فتدفعنا طبيعة الأخطاء التي وقعوا فيها وهم ينقلون عن لغتهم الأم إلى لغة "الأخر"، إلى القول بوجود خلل. خاصة وأن معرفة هؤلاء المترجمين باللغة الفرنسية تفوق معرفتهم باللغة العربية، كما يدل على ذلك مستوى اللغة التي كتبت بها الترجمات^(٣).

وقد أدى تفوق اللغة الثانية المكتسبة – والمفروضة قسرا في الاصل على اللغة الأم، إلى أن تتساوى معرفة المترجم المغربي بالعربية مع معرفة المترجم الفرنسي بها، الشيء الذي يتناقض مع سعي المترجم المغربي إلى تأكيد إنتاجية الذات المغربية عبر الترجمة، ومد جسور التواصل والحوار بين ثقافته وثقافة الآخر.

ولا يمكن فهم هذه الظاهرة إلا إذا تم ربطها بواقع اختلال موازين القوى بين العربية والفرنسية، وما ترتب ويترتب عن ذلك من إقبال المتقنين المغاربة على لغة المستعمر السابق - التي بدأت تنافسها حاليا اللغة الانجليزية. بصفتها لغة الحداثة والعلم والانفتاح على العالم الخارجي، على حساب اللغة العربية التي تعاني من المنافسة الشديدة

(١) انظر في هذا الشأن محمد أبو طائب: ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، م.س.، ص ١٥.

(٢) نسل هنا أن علاقة المتقن المغربي، و العربي بوجه عام، باللغة العربية الفصحى علاقة إشكالية، نتيجة انحصار تعامله بها في المجال الأكاديمي والمؤسسي. ونعتبرها لغته الأم استنادا إلى علاقتها العضوية باللغة التي يستعملها في جميع مجالات الحياة. وفي هذا الصدد نشير، إلى أن أحد المترجمين قيد الدرس (ابن جلون) لا يتوانى عن التصريح، بأن لغته الأم هي الدارجة المغربية وليست العربية الفصحى.

واللافت للانتباه، أن ترجمته للخبز الحافي تخلو من انتهاكات معجمية. فهل يجوز لنا أن نرد ذلك إلى قرب اللغة التي كتبت بها هذه السيرة الذاتية من لغة التوصل الشفوية رغم سلامتها المعيارية ؟.

(٣) نستثني من هذا الحكم ترجمة س. أفولوس المتتبعة لخطي الأصل، بلغة فرنسية لا تتم عن امتلاك المترجم لحر أدبي.

في عقر دارها^(١). مما يضرب "في العمق أوصال النسيج الثقافي المنشود وإواليات التحصيل المنتج"^(٢).

لقد استبدل العرب موقع اليمين بموقع اليسار^(٣)، وبما أن اللغة ترتبط بموقع معين على الخريطة فقد اعتقد كثير من المتقنين المغاربة أن امتلاك لغة أهل اليمين سيمنحهم من إيجاد مكان لائق على الخريطة. غير أن امتلاك لغة الآخر، بالتقدير الذي تسمح به اللغة بامتلاكها، إذا كان أمرا ضروريا وخطوة هامة لاكتساب المعارف وتقليص الهوة بين الذات و الآخر عبر آلية التدارك، فإنه لا يؤدي إلى الإقلاع إلا في الحالة التي تنبؤا فيها اللغة الأم مركز الاهتمام. ولنا في علاقة الفرنسيين أنفسهم بلغتهم ولغة الآخر خير مثال على ذلك، ففي الماضي وعى رجالات الاحياء والنهضويون الفرنسيون- الذين ترجموا عن لغات متعددة بما فيها العربية -التلازم القائم بين النهضة الفكرية والعلمية للبلاد وتقوية اللغة الوطنية، أما في الحاضر فقد اتخذ دفاع جواشيم دي بلاي (Joachim Du Bellay) عن اللغة الفرنسية شكل التصدي لتقزيم اللغة الانجليزية للغة الأنوار، وهيمنتها على المشهد الدولي^(٤).

وبهذا نخلص، إلى أن سعي المترجمين المغاربة إلى تعريف الآخر بالأدب المغربي، يجب أن يسانده ويقويه سعي مقابل إلى التعمق في اللغة الأم^(٥).

(١) انظر في هذا الصدد : Ahmed Boukous : Société, Langues et Cultures au Maroc (Enjeux symboliques), Annajah Al Jadida, 1995.

(٢) بنسالم حميش: الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، م.س.، ص٦٤.

(٣) إجابة على القصة التي أوردها الجاحظ في "البيان والتبيين"، بخصوص جلوس العرب عن يمين القاص موسى بن سيار الأسواري، في حين كان الفرس يجلسون عن يساره. ويرمز الجلوس عن اليمين، في هذا السياق، إلى القوة والعظمة. (عبد الفتاح كيليطو، لن نتكلم لغتي، م.س.، ص ٢٩)

(٤) حسب دراسة قامت بها اليونيسكو حول انتشار اللغات داخل مواقع الانترنت، باعتبارها أهم الوسائل المعتمدة في عصر العولمة، فإن اللغة الانجليزية أخذت حصة الأسد بنسبة 72% تليها اللغة الألمانية ب7% والفرنسية والاسبانية ب3%. وأن 20% من اللغات العالمية غير ممثلة على شبكة الانترنت. (انظر، المصطفى عمراني : الترجمة بين المثاقفة والعولمة بمترجمات، م2، ع5، يناير/ مارس، 2007، ص113).

(٥) تشير هينا إلى أن كثيرا من النصوص المترجمة من الفرنسية إلى العربية من قبل مترجمين مغاربة وعرب، تؤكد بدورها عزم العناية باللسان الأم. (انظر في هذا الشأن، عبد الرحيم حزل : الترجمة في المغرب من خلال النصوص، ضمن الترجمة في المغرب، م.س.، ص١٦١-١٧٠).

من بين الأشياء التي استرعت انتباهنا، أثناء مقارنتنا بين الروايات الأصلية والترجمات، انفراد "الأب كوان" بتوظيف لغة استعمارية^(١) عنصرية في ترجمة بعض مقاطع روايتي "دفنا الماضي"^(٢) و"عين الفرس".

نمثل لهذا الأمر بداية بإصرار هذا المترجم على توظيف كلمة "Barbare" في الترجمتين معا :

دفنا الماضي : الكتاب .. الكتاب .. ؟ لم أعد أطيق هذا السجن الذي لا يرحم. (ص ١٢٣).

- Le M'Sid ? ...Non, je ne peux plus supporter cette prison barbare. (P99).

لا يميز كوان في هذه الترجمة، كما هو ملاحظ، بين الاستعمال الحر للنص الأدبي والتأويل، فإذا كان الاستعمال الحر للنص خاضعا لأهواء المترجم، فإن التأويل بخلاف ذلك مقيد بتوجيهات النص. مما يعني، ضرورة استجابة الأبعاد والمعاني الجديدة التي يكتسبها النص في الترجمة، لمنطق النص الداخلي بالدرجة الأولى^(٣). واستنادا إلى المنطق الداخلي لرواية "دفنا الماضي"، نسجل وجود فرق كبير وجوهري بين "السجن الذي لا يرحم" في الأصل، و"السجن الهمجي" في الترجمة:

يرد نعت "المسيد" بالسجن الذي لا يرحم في رواية غلاب، في سياق المقارنة التي قام بها عبد الرحمن بين سلبيات المسيد الذي يدرس فيه وإيجابيات المدرسة التي حدثه عنها صديقه عبد القادر، وتتلخص هذه الإيجابيات في كون المدرسة جنة لأن "لا ضرب فيها.. لا عصا.. لا دراسة في الصيف" (الرواية، ص ١٢٣).

(١) تمثل الأبحاث المخصصة للغة الاستعمارية التي يستخدمها المترجمون، جانبا هاما من جوانب دراسات الترجمة المعاصرة.

(٢) سبق أن أشرنا إلى هذا الأمر، أثناء دراستنا لأسلوب تعامل كوان مع هوامش رواية "دفنا الماضي". (انظر الصفحة من الدراسة).

(٣) Umberto Eco: Le Rôle du lecteur, Trad. Par Myriem Bouzaher, Eds. Grasset/Fasquelle, 1985. P73.

وإذا كانت هذه المقارنة تؤكد بالفعل تدهور أحوال الذات وتفوق الآخر في مجال العلم وإعداد الأجيال للمستقبل، فإنها لا تعبر عن احتقار الذات لنفسها، وإنما عن رغبتها الشديدة في التطور وتخطي الجمود الذي كرسه عصور الانحطاط، بواسطة الاستفادة من تجربة الآخر. يدل على هذا الأمر قول السارد في مستقبل الحكيم: "كانوا جميعا يلحظون هذا الفرق الواضح بين الأستاذ اليازغي والأستاذ فرانسوا (...) كانت دروس الأول توحى بالاحترام والإكبار وتقديس (العلم)، ولكنها تبعث على السأم والملل، وكانت دروس الثاني توحى بالبساطة ولكنها تؤكد الحياة" (الرواية، ص ١٢٦).

نستنتج إذن أن وصف عبد الرحمن للمؤسسة التعليمية الأصلية في المغرب بالسجن الذي لا يرحم، وصف يهدف إلى الارتقاء بأسلوب التعليم ويندرج تبعاً لذلك ضمن الانتقادات التي أملت على البطل روحه الوطنية. أما صفة "Barbare" التي اقترحها المترجم، فإن كان حقلها الدلالي يشتمل بالفعل على معنى القسوة الوارد في الأصل، فإن هذا المعنى يرتبط في المقابل ارتباطاً وثيقاً بمعاني أخرى تأسست عليها الإيديولوجية الاستعمارية الأوروبية مثل التوحش والهمجية والعنف.

وقد طغت هذه المعاني التحقيرية على كل المعاني الأخرى بما فيها معنى الاختلاف، وهو المعنى الأصلي للكلمة، فأصبحت كلمة "Barbare" تحيل السامع مباشرة اليوم على معنى الهمجية والتوحش. مما يفيد، أن صفة "Barbare" صفة تحقيرية عنصرية مشحونة بحمولة إيديولوجية ثقيلة، تكمن خطورتها في السياق الذي وردت فيه، في قدرتها على تذكير القارئ -الذي يسرت له الترجمة عملية الانتقال من "السجن الهمجي" Prison barbare إلى "سجن الهمجيين" Prison des barbares- بمجموع الصور النمطية التي تجعل من الإنسان العربي المسلم، إنساناً متوحشاً بالطبيعة ومن الإسلام رمزا للبرابرة الممقوتين.

في ترجمته لرواية "عين الفرس"، يعيد كوان توظيف صفة "Barbare" كمقابل لكلمة "العجم" في الأصل :

وعلى كل حال، فقد أدركني ما يسميه العجم "بالتاريخ"، سنة

٢٠٨١. ص ٥.

En tout cas, ce que les Barbares appellent « l'Histoire » m'a
saisi en 2081, P 12.

نفترض جدلاً أن كوان لا يقصد في هذه الترجمة الدلالة القدحية لكلمة "Barbare" -وتوحي في السياق الذي وردت فيه بتعالى العرب قديماً على غيرهم من الأمم- فهل بإمكان هذه الكلمة أن تحيا داخل هذه الترجمة حياة مختلفة، فتحيل القارئ الأجنبي عن الثقافة العربية على مدلول كلمة "عجم" في النص الروائي المرتبط بما يعنيه العرب لغوياً بالعجم أي خلاف العرب؟^(١).

إن تداعيات كلمة "Barbare" وطمس تواتر تداولها في سياقات عنصرية تحقيرية لدلالة الاختلاف لصالح الدلالة القدحية، كما أسلفنا، يجعل الأمر صعباً إن لم يكن مستحيلاً. وهذا شيء لا نظنه يخفى على مترجم له وضعية كوان في النسقين المصدر والهدف، ويتوفر على أكثر من إمكانية في اللغة الفرنسية لأداء معنى الكلمة العربية، التي تركز في الرواية على الاختلاف.

لهذا نميل إلى الاعتقاد بأن قوانين غير نصية هي التي تدخلت في الترجمة وحجبت توجيهات النص، التي كان بإمكانها تزويد المترجم بالتأويل المناسب. فإذا ربطنا الجملة الأصلية (... أدركني ما يسميه العجم "بالتاريخ" سنة ٢٠٨١) بالسياق العام الذي وردت فيه في الرواية، سنستنتج بأن الراوي الذي يحمل اسماً تراثياً (محمد بن شهرزاد...)، يوظف بعض معطيات هذا التراث ليؤكد البعد العجائبي لحكايته. فمن أجل إقناع مجلس الأمير، بعدم الربط بين أحداث الحكاية التي سببها له، وما يحدث في الإمارة التي يعيش فيها - أي بعدم الخلط بين الواقع والوقائع التي أدركته سنة ٢٠٨١^(٢) - يدرج الراوي حكايته ضمن ما يسميه العجم تاريخاً، مركزاً في ذلك على اعتقاد العرب قديماً بأن التاريخ بالنسبة للعجم لا يعدو أن يكون قصصاً خيالية وميثولوجية، لا تخضع لقوانين المراقبة والفحص والتحقيق^(٣).

(١) انظر بن منظور: لسان العرب المحيط، مادة عجم.

(٢) ولد هذا السارد أول مرة، حسب الرواية، سنة ٦٦١ ومات لبوك من جديد أكثر من مرة، إلى أن وصل به الأمر إلى حدود سنة ٢٠٨١.

(٣) عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، ط٣، ١٩٨٠، ص ٧٠.

وهذا يعني، أن كلمة العجم ترد في كلام محمد بن شهرزاد الأعور بمعناها اللغوي الدال على الاختلاف و ليس بمفهومها العنصري المتعالي. ومن بين ما يدل على أن هذا الراوي لم يحمل كلمة "العجم" أي دلالة قذحية، وأن ما يهمه من المفاضلة بين نظرتي العرب والعجم إلى التاريخ، ليس كونها لصالح العرب وإنما تأكيدها على الاختلاف الذي يمثل بالنسبة إليه طوق نجاة، ورود كلمة "العجم" على لسانه بعد ذلك مقترنة بالتقدم^(١)، يقول:

وبعد، هذه يا مولاي هي الحكاية التي وقعت في تلك المدينة البعيدة جدا عن إمارتكم، هذه هي الحكاية كما رواها لي محمد النفال صديق المهدي السلوكي، محمد الذي التقيت به في أحد قطارات العجم... (الرواية، ص ٣٤).

وتكمن المفارقة، في أن هذا المثال الذي يؤكد توظيف الرواية الأصلية للمعنى اللغوي لكلمة "عجم"، هو الذي يؤكد في الترجمة^(٢) عدم احترام كوان لغيرية النص^(٣):

...Voici l'histoire telle que me l'a racontée.

Mohammed Naffâl, l'ami de Mehdi Sloughi, Mohammed

que j'ai rencontré au pays des barbares...P43.

لقد استبدل المترجم كلمة قطار (قطارات) بالقطر (أقطار) تحت تأثير مأزق القراءة — ربما — الذي يشي بعدم انصاته لوجهة نظر النص. مما عزز تأويله المغرض السابق لكلمة عجم، ما دام تعبير " Pays des Barbares" الموظف في هذا المثال كمقابل لتعبير " قطارات العجم"، خاضع للوقع الإيديولوجي لكلمة "Barbare"، الذي يحول دون استحضار القارئ لمعنى الاختلاف الذي يشكل — كما أسلفنا — المعنى الأصلي للكلمة.

وبهذا نخلص، ونحن نستحضر ترجمة كوان لعنوان رواية "دفنا الماضي"، إلى أن هذا المترجم يكيل بمكيالين عندما يتعلق الأمر بإبداء موقفه من علاقة الشعوب بماضيها.

(١) ترد كلمة "العجم" بهذا المعنى أيضا في مثال اخر (انظر ص ٤٤ من الرواية).

(٢) انظر في هذا الصدد أيضا الصفحة ٥٣ من الترجمة.

(٣) Hans-Georg Gadamer : Vérité et méthode, Eds. Seuil, 1976, P 107.

ففي حين يدعو في ترجمته لدفنا الماضي الشعوب العربية المستعمرة سابقا إلى دفن الماضي والاحتفاء بالمستقبل، يساهم ضمنا في ترجمته لعين الفرس في تغذية تاريخ التحيز الغربي ضد العرب وضد الاسلام، بإعادة إحياء الجانب السلبي من العلاقة التي جمعت العرب بغير العرب في عصور الازدهار العربية.

لقد أدت تأويلات كوان المغرضة - المقصودة منها وغير المقصودة - إلى إعادة إنتاج نفس الصور النمطية المحقرة للذات والآخر، فكرست ترجمته بذلك الآفات التي تدعي محاربتها، من سوء تفاهم وعدوانية وعنصرية^(١) :

- يظهر لي أن هذا الاعتراف إنما هو لتخويف المواطنين منهم.
(دفنا الماضي، ص٣٤٨).

- Il me semble que cet aveu vise à donner aux citoyens la
peur des terroristes. P256.

فهم كوان هاهنا بشكل مختلف، لكن فهمه ليس فهما منتجا بالمعنى الذي دعا إليه هـ.ج.غادامير^(٢)، إنه فهم يتأسس على تراكمات تاريخية ونفسية. ففي حين يحيل ضمير الغائب في الجملة الأصلية، قارئ الرواية مباشرة على أبطال المقاومة الشعبية المندلعة بالدار البيضاء؛ تحول الترجمة المقاومين إلى "إرهابيين" معززة بذلك وصف الجنرال الفرنسي، لهؤلاء الأبطال بـ"قوات التخريب" (الرواية، ص٣٤٨).

وإذا ربطنا بين توظيف كوان، في هذا المثال، صفة الإرهابيين التي تترجم علاقة المستعمر بالمستعمر القائمة على الاحتقار بدعوى التحديث والإصلاح، وبين إعلان ترجمته لمقدمة غلاب عن ميلاد مغرب حديث، سنخلص إلى أن هذا المترجم متأثر في العمق بالايديولوجية الاستعمارية التي تعتبر الاستعمار رسالة حضارية. يدعم هذا الاستنتاج في الترجمة -إضافة إلى المثال الذي درسناه سابقا^(٣)- تجاهل كوان لموقف السارد المعادي لخدمة محمود بن محمد التهامي لهذه الايديولوجية :

(١) فرانسيس كوان: الحياة في رواية "دفنا الماضي" هي المستقبل و التقدم، م.س. ص ١.

(٢) - Hans George Gadamer : Op.cit., P222 .

(٢)

(٣) انظر الصفحة 151 من الدراسة.

... فلم يترك منه غير هيكل إنسان شوي بنار جهنم.
ص ٢٩٣.

L'accident... n'avait laissé de Mahmoud qu'un squelette
carbonisé. P285

تعبّر عبارة "نار جهنم"، المحذوفة من الترجمة، عن موقف السارد الراض لتعاون محمود مع الإدارة الفرنسية، وامتناله لأوامرها بإعدام المقاومين. ومن شأن مصير محمود الذي شوي بنار جهنم، أن يذكر القارئ بمصير المقاوم الشهيد الموعود بالجنة. وفي هذا التضاد، الذي تجاهله المترجم، يكمن عمق حضارة بأكملها.

ومن الملاحظ أن ترجمة كوان، لا تكتفي بإعادة إنتاج أهم العناصر المشكلة لصورة الشرق العنصري الهمجي العنيف، بل إنها تطعم هذه العناصر بعناصر صورة شرق المتعة والحريم، جامعة بذلك بين عناصر صورة الشرق المتناقض^(١) :

- وتطلع إلى العينين الخضراوين في فضول، فقد اعترضتا
طريقه في عنف. (دفنا الماضي، ص ٢٥٦).

- Il fixa curieusement les yeux verts qui lui avaient lancé
une œillade appuyée. P193.

ألا تمثل عملية الغمز في هذه الترجمة، جزءا من تلك الأشياء الصغيرة الطريفة، التي اعتبرها بيير لوتي معبرة عن الحياة الخفية في فاس^(٢) ؟

وماذا عن التأثير الكبير لألف ليلة وليلة ؟ ألا يعتبر تحوير كوان لمعنى الجملة العربية، تكريسا للصورة النمطية للمرأة الشرقية، التي تراود الرجل عن نفسه من وراء حجاب؟ خاصة وأن صورة المرأة الشرقية بصفتها إلهة الجنس والمتعة المحجبة صورة راسخة في المتخيل الغربي، يدل على رسوخها في الترجمات المدروسة، هذا المثال

(١) تعترف المترجمة الفرنسية أن منكوفسكي، بأن نظرة المترجمين الفرنسيين للسان العربي متأثرة جدا بالصورة الراسخة في أذهانهم عن الشرق. انظر :

- Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire, op.cit., P73.

- P. Loti : Au Maroc, op.cit., P212.

(٢)

المقتطف من ترجمة ك.شاريو لرواية "الغربة"، والذي تختزل فيه المترجمة علاقة زوجة شعيب بالسريير في العري أي في الجنس، وفاء منها لركام من الموروثات، على حساب الأصل حيث تستريح المرأة بدون غطاء ،وليس بدون ثياب، على سريرها.

قالت الزوجة، وهي ملقاة على السريير بدون غطاء. (الرواية ص٩).

L'épouse allongée, nue, sur le lit. demanda. (P11).

إلا أن ما يستوقف قارئ ترجمة "دفنا الماضي" بوجه خاص ما يلاحظه من تناقض، نتيجة عملية الشد والجذب بين تأويلات المترجم المغرضة وروح النص الأصلي. نستدل على هذا الأمر باحتفاظ كوان في ترجمته بنعت الفرنسيين "بالدخلاء"، مما يبرر المقاومة المسلحة المغربية في مستقبل الحكي، وينفي عن المقاومين بالضرورة صفة الإرهابيين التي ألصقها بهم المترجم بعد ذلك :

وحين يفرقنا هؤلاء الدخلاء ستصبح بلادنا مجموعة أوطان.
(ص١٤٦).

- Si ces intrus nous divisent, notre pays deviendra un ramassis de régions... (P 119).

هذا بالإضافة إلى أن التأويلات التي تعيد- عن وعي وغير وعي- إنتاج علائق العنصرية والاحتقار بين الغرب والشرق الإسلامي، يقابلها أحيانا أخرى حياد المترجم تجاه مواقف السارد من بعض الظواهر المشكلة لصورة هذا الشرق مثل ظاهرة التسري. فترجمة "دفنا الماضي" لا تتضمن مثلاً موقف السارد الراض لظاهرة التسري بالخادومات المتفشية في فاس آنذاك، والمدين بالضرورة لفعلة الحاج محمد التهامي. مع أن من شأن هذا النوع من الادانة فسخ المجال لانتقاد شرق الحريم والمتعة واستحضار أجواء "ألف ليلة وليلة" :

... وهي ترصد ما يحاول الظلام أن يستره من مبادل البشر.
ص٤٦.

...Les étoiles continuèrent à épier, à travers l'obscurité, la vie privée des hommes. P42.

تكشف ترجمة كوان، في المجمل، عن العلاقات العضوية التي تربط الفكر بالمحيط الثقافي والاجتماعي الذي ينتمي إليه^(١). فإذا كان هدف هذا المترجم من ترجمة الأدب المغربي، كما صرح بذلك، هو المساهمة "من أجل لقاء الحضارات والثقافات التي تفرق بين الجماعات الإنسانية"^(٢)، فإن إنجاز الترجمة كرس "بخلاف ما ادعاه بعض الوسطاء المغاربة"^(٣) الذين لم يكلفوا أنفسهم عناء المقارنة بين الأصل والترجمة- كرس بعض الآفات التي تعمق الهوة بين النسقين المصدر والهدف، بواسطة إعادة إنتاج نفس الصور السلبية^(٤) المتجذرة في الثقافة الفرنسية والغربية بوجه عام عن المغرب بصفته مستعمرة سابقة من جهة، وبصفته بلدا إسلاميا وشرقيا من جهة ثانية.

الشيء الذي يدعم وجهة نظر سوزان باسنيث، بخصوص علاقة المترجمين بثقافتهم الأم، حيث ترى هذه الباحثة، أن "المترجمين الذين يتدخلون في عملية النقل اللغوي عن طريق كل كلمة يختارونها، يضعون أنفسهم، مثلهم في ذلك مثل الرحالة، في علاقة بنقطة بدايتهم داخل ثقافتهم الأم، وبالسباق الثقافي الذي يترجمون عنه أو إليه. ولهذا تعتبر الأعمال التي يبدعونها جزءا من مناورة لتشكيل مواقف القراء وتحديد إزاء الثقافات الأخرى، في الوقت الذي تدعي فيه أنها شيء آخر"^(٥).

(١) لا تتم عملية التفكير إلا داخل ثقافة معينة وبواسطة أي "من خلال منظومة مرجعية، تتشكل إبداعاتها الأساسية من محدّدات هذه الثقافة ومكوناتها". انظر محمد عابد الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية... أم أزمة عقل ؟)، فصول، م، ٤، ع، ٣، ١٩٨٤، ص ١٠٧-١١٣.

(٢) انظر فرانسيس كوان، م. س.، ص ١.

(٣) يرى عبد القادر التميمي، على سبيل المثال، بأن ترجمة كوان لرواية دفن الماضي ترجمة صادقة ووفية للنص العربي. (انظر مقاله : الأدب العربي يتوجه نحو العالمية، العلم الثقافي، ١٩٨٩/٧/٢٩، ص ٨).

(٤) نسلم من جهتنا بوجود رواص جيدة وأخرى سيئة. انظر في هذا الشأن :

- Jean Louis Dufays : Stéréotype et lecture. M. Mardaga, 1994, P13.

(٥) سوزان باسنيث : الأدب المقارن، م. س.، ص ١١٣.

١، ٣- المسافة الجمالية.

تقوم تقنيتا الحذف والإضافة، الموظفتين في ترجمات "الخيز الحافي" و"الضوء الهارب" و"مجنون الحكم"، بدور هام في تحديد المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق انتظار النصوص الأصلية وأفق انتظار المترجمين.

١، ٣، ١ - الخيز الحافي.

حذف الطاهر بن جلون مجموعة من التعابير و الكلمات النابية الواردة في الأصل، كما يتضح من الأمثلة الآتية :

الأصل	الترجمة
كل من ينتصب عضوه فهو رجل. (ص٤٧).	X ^(١)
لماذا لا تعارك ذلك القواد ؟ (ص٥١).	Pourquoi ne te bats-tu pas avec lui X ? (P45).
قال لي : هل تريد أنت أيضا أن أحك لك الفليفل في إبتك ؟ (ص٥٢).	X
- لو كنت أقوى منه لجعلته يأكل الحلفاء. - أحليها له بالخزاء. (ص٩٧).	- si j'avais été plus fort que lui, je lui aurais fait manger la serpillière X. (P72).
- أسمعني أيها المسخوط ؟ (أسمعك يا ولي الله) إنك لست إلا عضاض_ثدي أمك. (ص٩٩).	- Tu m'entends, fils maudit. (je t'entends, ambassadeur de Dieu sur terre)X (P74).
لا بأس. لا بأس، أين هو ابن القحية ذاك ؟ (ص١٣٥).	- ça va. ça va X, répondit l'inspecteur. (P94).
طرز في الذي خراؤه. (ص٢٢٤).	X

كيف نفسر هذا النوع من الحذف، ونحن نستحضر إدانة ابن جلون لرفض دور النشر العربية إصدار سيرة شكري من جهة، واعتباره عملية الترجمة فرصة هذا الإنتاج لاعتناق فضاءات أكثر ديمقراطية وحرية^(٢) من جهة أخرى ؟

(١) ترمز هذه العلامة (X) إلى عملية الحذف.

(٢) انظر التقديم الذي كتبه ابن جلون لترجمة "الخيز الحافي".

لاحظنا ونحن نحاول تقديم التفسير المناسب، أن حذف المترجم لبعض التعبيرات والكلمات السوقية الموظفة في الأصل، تقابله إضافة مجموعة من التعبيرات التي تترجم بؤس الشخصية الشطارية، وعنف وغبابة العلاقة التي تربطها بالأب :

الترجمة	الأصل
L'hivers, les affaires ne marchaient pas très fort. De nouveau le manque. La misère. On se débrouillait un peu. De petits larcins. On allait à la gare routière pour porter les sacs et les valises. P 45.	في فصل الشتاء نتحسر كثيرا على إسرافنا. كنا نسرق أو نحمل حقائب المسافرين في المحطات. ص ٥١.
Mon père c'était Dieu, ses prophètes et ses saints réunis. Quelle terreur ! Il était parvenu à me dégoûter de tout ce que j'aimais manger. P 71.	أبي أقرب منا إلى الإله وأقرب إلى الأنبياء والقديسين. كثيرا ما تمنيت لو أنني أتصور طعاما فأسبغ. ص ٩٥.

انزاح ابن جلون، في المثال الأول، انزياحا نوعيا عن الأصل. ففي الوقت الذي تُحْمَلُ فيه السيرة الشطارية المغربية الشاطر مسؤولية الإفلاس المادي بعد تجارة مربحة، فيبيدي حسرته وندمه على تهوره وتبذيره (في فصل الشتاء نتحسر كثيرا على إسرافنا)، تنسب الترجمة إفلاس الشاطر ضمنيا إلى سوء الطالع L'hivers, les affaires ne marchaient pas très fort).

والجدير بالذكر، أن موضوعه "الحظ العاثر" تعتبر من بين أهم موضوعات الرواية الشطارية الإسبانية بمفهومها السائد، فالشاطر الإسباني لا ينفك يندب سوء طالع طوال السرد دافعا بذلك القارئ إلى التفكير في معنى الوجود المقدم إليه^(١). ومما يوحى، في نفس المثال، بأن معايير الرواية الشطارية الإسبانية^(٢)، قد تكون فاعلة في ترجمة ابن جلون

(١) - Didier Souiller : Le Roman picaresque, op.cit., P61.

(٢) أما الرواية الشطارية الفرنسية، وهي نتاج تأثر بالرواية الإسبانية، فقد عرفت انزياحا أجناسيا يتمثل في فسح مكانة أكبر للحب على حساب ما تخضع له حياة الشاطر من تقلبات (انظر في هذا الصدد : Jean Marie Schaeffer : Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Eds.Seuil, 1989, P139.

للخبز الحافي، تركيز الإضافة على البؤس والفقر (de nouveau le manque. La misère) ومن المعلوم، أن الرواية الشطارية الإسبانية تعتبر "ملحمة البؤس" بامتياز^(١): ففيها تتفاعل موضوعة الجوع بصفاتها المحرك الدينامي للسرد، مع موضوعات التشرد، والسرقة، والتسول، وكل أشكال الاحتكاك المباشر والعنيف بالمستوى المادي للحياة، لتترجم بعمق قسوة القدر على الشخصية الشطارية التواقة لإثبات الذات.

أما تركيز الإضافة في المثال الثاني: (Quelle terreur)، على عمق تأزم العلاقة بين الابن وأبيه، فتحليل القارئ المطلع على المقدمة التي كتبها ابن جلون لترجمته، على سعي المترجم إلى إبراز اختلاف سيرة شكري، عن أي سيرة أخرى تتمحور حول قسوة الأب على ابنه مثل سيرة الكاتب الإيطالي جافينو ليدا (Gavino Idda).

نستنتج إذن، من دراستنا لنوع الإضافة في ترجمة ابن جلون للخبز الحافي، بأن حذف بعض الكلمات والتعابير النابية في هذه الترجمة، هو نتاج المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق انتظار المترجم وأفق العمل الجديد، وليس نتاج فرض رقابة أخلاقية على النص إرضاء لجمهور معين أو مؤسسة معينة. ذلك أن قراءة ابن جلون للخبز الحافي، قراءة مشروطة ضمناً بنوعية تفاعله مع قراءاته السابقة للرواية الشطارية وللأدب العالمي بوجه عام. مما يؤكد أهمية "النوع الأدبي" في تلقي النص^(٢).

وقد دخل أفق المترجم في حوار مع أفق العمل الجديد، ففي مقابل عمليتي الحذف والإضافة اللتين قدمنا نماذج عنهما، فرضت السيرة الشطارية المغربية معاييرها الخاصة. إذ تزخر الترجمة بمشاهد جنسية اعتبرت فضائحية ومستفزة للأخلاقيات العامة في النسق العربي، كما تزخر بالكلمات والتعابير النابية المرتبطة بسياقات تلفظها (البورديل، والشارع). وبذلك يكون المترجم قد احتفظ للسيرة الشطارية المغربية بإحدى أهم سمات التجديد فيها، والتي يهدف من ورائها الكاتب إلى تمزيق الحجاب عن طبيعة حياة

- Didier Souiller. op.cit., P61.

(١)

- Mahmoud Tarchouna : Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l'université de Tunis. 1982, P93.

(٢) انظر : Wolf-Dieter Stempel : Aspects génériques de la réception, in : Poétique, n°39, Sept 1979.

المهمشين، وفضح النفاق الأخلاقي والاجتماعي في بلد إسلامي، وفيما يأتي بعض الأمثلة الدالة على ذلك :

- Reviens à ta place. Ne fais pas attention à ce que dit cette gueule de con ! (P91).

- Tu verras plus tard ! Je te montrerai à qui tu as affaire. Je cracherai dans le trou de ton cul quand tu seras entre mes mains. (P91).

- Je lui répondis en ramassant mes organes génitaux dans ma main : voilà ce que tu attraperas. (P92).

إضافة إلى الأمثلة المدروسة، تحفل ترجمة "الخبز الحافي" بأمثلة أخرى، تحدد فيها عملية الحذف المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق كتابة شكري وأفق المترجم. نمثل لهذا الأمر بالمثل الآتي :

قد يحدث أيضا أن أستضيفه في بعض الليالي للعشاء معي في أحد مطاعم السوق الداخلي ثم ندخل إحدى حاناته لنسكر أو نذهب مباشرة إلى الماخور لنبيت مع بغيين. (ربما كانت لديه أيضا نزعة غلامية مكبوتة إذ كثيرا ما حدثني عن جمال الذكور الذي يفوق جمال الأنوثة أصلا كما يقول) (ص ٢٣٠-٢٣١).

Certains soirs, je l'invitais à dîner dans un de ces petits restaurants du petit Socco, et nous poursuivions la soirée dans des bars ou dans un bordel X. (P148).

تعطي الجملة المحذوفة من الترجمة - بسبب وضعها بين قوسين - الانطباع للقارئ غير المتأمل بأنها معلومة زائدة لا تفيد السرد، أو حوار داخلي يندرج ضمن الحوارات الداخلية التي تزخر بها رواية "الخبز الحافي"، في حين أنها وجهة نظر تتضافر إلى مجموعة أخرى من التأملات، لتؤكد بأن عملية التذكر التي نتجت عنها أحداث هذه السيرة الذاتية، عملية صاحبها التأمل الفكري غير البريء. مما يفيد أن مركز الوعي في سيرة

شكري ثنائي وليس مفردا كما انتهى إلى ذلك معظم الدارسين المغاربة لهذه السيرة^(١)، باستثناء البعض، وعلى رأسهم عبد القادر الشاوي الذي ارتكز في دراسته "للخبز الحافي"، على كون هذه السيرة نتاج حوالي ثلاثين سنة من الحياة وأكثر من سبعة عشر عاما من التعليم، ليستنتج بأن طفولة شكري القاسية طفولة مراقبة. وهذا يعني أن شكري "قد تصرف في الحكاية وانتقى في القول، ومارس هنا وهناك -بدوافع واعية أو غير واعية- ألوانا مختلفة من "التسلط" على جزء من ماضيه التاريخي والاجتماعي والنفسي والسلوكي"^(٢).

إن امتزاج رؤية "شكري الكاتب" برؤية "شكري الطفل" و"شكري" المراهق فيما بعد، أمر تدل عليه في النص مجموعة من التأملات التي تفوق إدراك الطفل بكثير، من ذلك مثلا :

- سجن الوطن ولاحرية المنفى..(ص٧٢).

- هل تعدد الله أن يخلق هذا العالم على هذا الشكل من الفوضى والتنوع ؟

- فكرت: لقد دخلنا في لعبة العشق. القلق يتصاعد في نفسي (...)، هل صرت عشيقها: البؤس والحب. أليس هذا رائعا؟ (ص١٥١-١٥٢).

ورغم أن الترجمة تضم هذه الأمثلة جميعا، إلا أن ورودها في سياقات لا تسمح بكشف تميزها بسهولة، يجعلنا نستنتج استنادا إلى عملية الحذف التي نحن بصدد دراستها، بأن ابن جلون لم ينتبه إلى ازدواجية الرؤية السردية في السيرة الذاتية التي كتبها شكري.

نشير أخيرا إلى أن المسافة الجمالية الفاصلة بين سيرة شكري وأفق انتظار مترجمها/قارئها، هي دليل من بين أدلة أخرى كثيرة على تميز وأصالة "الخبز الحافي"^(٣).

(١) انساق جل الدارسين وراء البنية السطحية لسيرة شكري، فخلصوا إلى أن أحداث ومشاهد وشخص "الخبز الحافي"، تقدم من خلال رؤية طفولية ووعي مباشر دون وساطة تأمل أو تحليل. (انظر مثلا، الأمين العمراني : الرغبة والعائق عند جان جونييه ومحمد شكري (مقارنة موضوعاتية)، دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف سعيد علوش، جامعة محمد الخامس، ١٩٩٢-١٩٩٣، ص١٤).

(٢) عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية، م.س.، ص ٢٩٦.

(٣) نتبنى بحذر أطروحة ياونس عن العلاقة الرابطة ما بين القيمة الفنية للعمل الأدبي والمسافة الجمالية الفاصلة بينه وبين لق قارنه المعاصر، لأن قيمة العمل الفنية لا تتحدد فقط أو دائما بالمسافة الجمالية بينه وبين لق قارنه. فظهر كتابه :

Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Eds. Gallimard, 1978.

ومن شأن هذا الدليل وحده أن يدفع عن هذه السيرة، تهمة كونها "كتابة استهلاكية" وهي التهمة التي رماها بها منتقدوها في نسقها الخاص، والتي قد يوحى بها أيضا تعبير "أروج كتاب" (١) Best seller الذي نعتت به في النسق المستقبل.

١، ٣، ٢- الضوء الهارب.

لنتأمل هذا المثال المقتطف من ترجمة ك.شاريو للضوء الهارب (٢) :

الأصل :

"ماذا، إذن؟ هل تتخيلون أنني كنت سأكتب كل هذا الشقاء وكل هذه المسرة وأن أتثبت بذلك ورأسي منخفض لو لم أكن أهيب، بيد مرتعشة قليلا، المتأهة التي أغامر بارتدادها....."
(الرواية، ص ٩)

كاتب سها البال عن ذكر اسمه

(ميشيل فوكو؟؟)

الترجمة :

- Et quoi, vous imaginez-vous que je prendrais à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, si je ne préparais- d'une main un peu fébrile- le labyrinthe où m'aventurer.... » (p)

Michel Foucault, l'Archéologie du savoir.

réception, trad. par Claude Maillard, Eds. Gallimard. 1978.

(١) انظر في هذا الصدد : G.D.Leaws: Fiction and the reading public, recdition penguin book, 1979.

(٢) يعتبر هذا المثال نمونجا معبرا عن تعامل المترجمة مع الاستهانات التي استهل بها م.برادة فصول الرواية، والتي تسلط الضوء على بعض مكامن ضعف وقوة الذاكرة.

تسلط مرجعية النص، الذي وضعه برادة في مستهل رواية "الضوء الهارب" من أجل إثارة انتباه القارئ إلى خصوصيات الإنتاج المقدم إليه، تسلط الضوء على الذاكرة باعتبارها لغزا، فهي إذ تختزن آلاف الكلمات وتحجبها عن النسيان، تعجز أحيانا عن صيانة كلمتين وأقل.

وكما هو ملاحظ ألغت المترجمة السؤال حول آليات اشتغال الذاكرة، حينما ردت الأمور إلى ما ظنته نصابيا، فحذفت الجملة التي يعترف فيها المؤلف بضعف ذاكرته، وكذا علامتي الاستفهام الدالتين على شكه في الاسم الوارد على باله، وأضافت عنوان الكتاب الذي يتضمن الاستشهاد، بحيث يبدو الأمر للقارئ وكأن المؤلف عاد إلى كتاب "حفريات المعرفة" لميشيل فوكو واقتطف منه مقطعا ثبته في مستهل روايته.

والحال أن تأويل مغزى صحة الاستشهاد و"سهو البال" عن اسم صاحبه، لا يمكن أن يتأتى للمؤول (المترجم) إلا إذا فهم مشروع برادة الروائي، الذي تشكل الذاكرة ببياضاتها وبمناطق قوتها أيضا محوره الأساس. وقد كان بإمكان المترجمة الاقتراب من مغزى هذا الاستشهاد، لو أنها طرحت السؤالين الآتيين :

- ألم يكن بإمكان المبدع المغربي التأكد من اسم المفكر، قبل دفع الرواية إلى المطبعة ؟

- وما معنى أن يتذكر برادة كلام فوكو المستشهد به في مستهل الرواية كلمة كلمة وجملة جملة، ويسهو عن اسمه ؟

ومما يؤكد بأن شاريو لم تفكر في الربط بين رواية "الضوء الهارب"، التي تمثل اللبنة الثانية في مشروع برادة الروائي، ورواية "لعبة النسيان" التي تمثل اللبنة الأولى فيه، تعاملها الاعتباري مع تقنية ذكر المرجع (الشكر والتنويه) في ترجمة "الضوء الهارب" ، مع أن هذه التقنية تعتبر إجابة إضافية عن السؤال الجوهرى الذي طرحته بداية "لعبة النسيان" : كيف تتكتب الرواية^(١) ؟

(١) حاول برادة الإجابة عن هذا السؤال بواسطة تقنيتين متداخلتين :

أ - تقنية وضع القارئ وجها لوجه أمام محنة الإبداع وتعدد الخيارات، في "لعبة النسيان".

ب - وتقنية الكشف عن مصادر الكتابة الروائية وخطواتها، قبل أن تصل الرواية إلى القارئ كونا منجما، في "الضوء الهارب".

لقد حذفت شاريو نص الشكر والتتويه الوارد في ختام رواية "الضوء الهارب" ظلنا منها أنه نص زائد :

أشكر الأخ الشاعر عبد اللطيف بن يحيى على الشريط الذي أمدني به والمشمتم على حكاية "مرض الزين" لأحمد المرباط.

وأثوه بالمساعدة التي أمدتني بها شخصية مدموازيل بونون بطلّة رواية (Les dimanches de Mademoiselle Benoun)، للكاتب جاك لوران Jacques Laurent، نشر كراسي ١٩٨٢، فلولا ريادتها وذكاؤها المتميز، لما استطاعت فاطمة قريطس أن تواجه محنتها في دار الغربة. (م.ب. الرباط، ١٩٨٨-١٩٩١).

وبسبب هذا الحذف تم حرمان الترجمة من طبيعته الابتكارية ومن وظائفه المتعددة التي نذكر من بينها :

أ - تحديد الزمن الذي استغرقتة الكتابة الروائية.

ب - الإشارة إلى توظيف الأدب الشفهي في الرواية ممثلا في حكاية "مرض الزين"، المسرودة على لسان الشخصية الروائية باللهجة الطنجاوية.

ج - التأكيد على عملية التداخل النصي بين حكاية فاطمة قريطس وحكاية مدموازيل بونون، واعتراف المؤلف بفضل الرواية الفرنسية على اتخاذ حياة فاطمة المسار الذي اتخذته في الرواية المغربية. مما يوضح للقارئ مدى تباين مصادر رواية "الضوء الهارب"، وسعي المبدع المغربي عن وعي إلى الجمع بين الشفهي والمكتوب من جهة وبين الخاص والعام من جهة أخرى.

٣,٣,١ - مجنون الحكم.

شملت تقنية الحذف في ترجمة "مجنون الحكم" عنصرين بنيويين هامين :

أ - العنصر الدال على تحول مسار الكتابة الإبداعية عند بنسالم حميش.

ب - والعنصر المعبر عن الشكل السردي الذي تدرج ضمنه رواية "مجنون الحكم".

نمثل للحالة الأولى، بحذف مجموعة من الأبيات الشعرية التي تكتسي أهمية خاصة في الأصل ومن بينها الأبيات الآتية :

- أصبحت لا أرجو ولا أتقي إلا إلهي وله الفضل.

جدي نبي وإمامي أبي وديني الإخلاص والعدل. (ص ٣٦).

- لما رأيت الأمر منكرا أضمرت ناري ودعوت قنبرا. (ص ٧٩).

تتبع أهمية هذه الأبيات المحذوفة من الترجمة، من كونها شاهدة على تحول الموضوع الشعري إلى موضوع نثري منفتح على الأجناس الأخرى، وله قابلية لضم الشعر أثناء اللحظات الانفعالية والدرامية العليا^(١): فراوية "مجنون الحكم" كانت في الأصل قصيدة شعرية طويلة ضمنها حميش ربع قرن من حياة الحاكم بأمر الله، سنوات طويلة قبل أن يتحول عن كتابة القصيد إلى كتابة الرواية نتيجة اكتشافه لأهمية الرواية في العصر الحديث^(٢). ويعكس عدم حرص اليميني على إعادة إنتاج هذه الأبيات في الترجمة، عدم إحاطته بتاريخ تكون رواية "مجنون الحكم" من جهة، وبمسار الكتابة الإبداعية عند حميش من جهة أخرى.

إلى هذا كله، نضيف عدم تعمق هذا المترجم في دراسة التقنيات التي اعتمد عليها حميش في سبيل تحقيق التميز لروايته في مجال الكتابة التاريخية (الحالة الثانية):

مولده يوم الخميس لأربع ليال بقين من شهر الأول سنة
خمس وسبعين وثلثمائة بالقاهرة، وقيل : في الثالث والعشرين منه
(...) فولي الخلافة وله إحدى عشرة سنة ونصف، وقيل: عشر
سنين ونصف وستة أيام، وقيل غير ذلك" (ص ١٢).

(١) بنسالم حميش: ثقافة الرواية (شهادة)، م.س.، ص ١٣١.

(٢) نفسه، ص ١٣١.

Il est né au Caire, un jeudi. à quatre jours de la fin du premier mois de l'an 375 de l'hégire X (...). Il fut proclamé calife (...) il avait alors onze ans ! X. P13.

لقد حذف اليمني من الترجمة، كما هو ملاحظ، الجمل التي تحيل على عدم تأكيد المؤرخ ابن ثغري بردي من تاريخ ولادة الحاكم بأمر الله، ومن عمره أثناء توليه الخلافة، مع أن هذه الجمل المحذوفة في الترجمة، (وقيل : في الثالث والعشرين منه (...)) وقيل عشر سنين ونصف وستة أيام، وقيل غير ذلك)، تدل بشكل واضح وقوي على عدم دقة التاريخ. مما يخدم اتجاه الكتابة الذي تتدرج ضمنه "مجنون الحكم"، والذي يسعى إلى الانتصار لحقيقة السرد ضد كذب وثغرات التاريخ .

خلاصة :

تترجم عمليتا الحذف والإضافة في الأمثلة المدروسة، المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق النص الجديد وأفق مترجمه إيجابا وسلبا. نعتبر نتائج هذه المسافة الجمالية إيجابية، عندما تفرز نصا جديدا، يرتبط بالنص القديم ويحمل في المقابل بصمة معيد إنتاجه. ونعتبرها سلبية حينما يفقد النص المترجم ما يشكل جزءا من خصوصيته وتميزه، بسبب ضعف الدعامة التي استند إليها المترجم قبل الإقدام على الترجمة.

والحال أن التعريف بأدب لم يعترف له مستقبه المفترض بالوجود - فبالأحرى التميز - إلا مؤخرا، يتطلب من المترجم التركيز على ما يميز هذا الأدب، والحرص على عدم حرمان النص المترجم من قيمة مهيمنة أو خاصة أسلوبية مميزة.

تكشف مختلف توظيفات اللهجة في الإبداع الروائي المدروس، عن مواقف المبدعين المغاربة من علاقة اللهجة باللغة المعيار. ولا ترتبط هذه المواقف المختلفة بزمان الإبداع، بقدر ما ترتبط بقناعات الكاتب الأيديولوجية، وبالأهداف التي يتوخاها من إنتاجه ناهيك عن نظرته الخاصة إلى الإبداع الروائي. فرواية "دفنا الماضي" مثلا توظف بعض الكلمات والتعابير

العامية^(١)، في حين تكاد تخلو روايات "الغربة"^(٢) و"مجنون الحكم"^(٣) و"عين الفرس"^(٤)، التي خرجت إلى الوجود زمنا طويلا بعد "دفنا الماضي"، من أي توظيف للهجة سواء في الحوارات أم في السرود باستثناء توظيف بعض الجمل والعبارات، مثل عبارتي: "باسم الله عليك" (ص٩٣) و"يا الله يا سادات" (ص٩٦) في الغربة، وعبرة "على الواحدة ونص" في "مجنون الحكم"، أو حرف النداء "آ": "آعمي، أخشى ألا تصدقني إن قلت لك الحقيقة!" (ص٢٠) وبعض الكلمات العامية من قبيل "الميركان" في "عين الفرس".

(١) اسمعي أنت "أه ياللي ماشية". (ص٨٥).

- "أحسبوا أدراري"، استحيوا أيها الأطفال. (ص٣٥).

ومن الملاحظ أن توظيف الدارجة لا يغيب، توظيف الفصحى في هذين الحوارين، فقد عمد المؤلف إلى ترجمة معنى التعبير الدارج إلى الفصحى داخل نفس الحوار تارة، وإلى تفصيله حتى يكون مفهوما لدى القارئ العربي تارة أخرى. مما يعكس القلق الذي عاشه المبدع زمن كتابة الرواية ما بين محاولة الإيهام بواقعية الأحداث، وهاجس التواصل مع القارئ العربي. وبسبب هذا القلق، لم يتح للقارئ التعرف على طابع لهجة الفاسيين، الذي تذكر الرواية بأنه "لا يخلو من نعمة ورقة، كنعمومة حديث الفتيات ورقته" (ص٢٥).

(٢) لم تراهن رواية "الغربة" لعبد الله العروي، بخلاف الروايات التي تلتها، على اللهجة في سياق التعدد اللغوي الذي تحفل به، حيث لم يتم توظيف الدارجة في هذه الرواية إلا في حوارات محدودة جدا وبشكل يقترب مما يسمى باللغة الثالثة، وهي وسيلة من بين الوسائل التي لجأ إليها المبدعون العرب، لحل مشكل اللغة في الإبداع العربي.

(٣) نرجع إحجام بنسالم حميش عن توظيف اللهجة في "مجنون الحكم"، إلى حداثة عهده بمجال الكتابة الروائية. فقد كان حميش يرى قبل استرساله في هذا المجال بأن توظيف "لغة الشعب" في السرد يمثل تعزيزا لموقف الفرنكوفونيين الذين يستغلون هذه اللغة ورقة ضد لغة الضاد. (انظر للحوار الذي أجرتة مع بنسالم حميش مجلة مقدمات، م.س.، ص٢٣)

(٤) لا يرجع شبه خلو رواية "عين الفرس" من توظيف اللهجة، إلى موقف إيديولوجي من لغة التواصل اليومي، وإنما يعود إلى أبعاد موضوع الرواية. يؤكد ما نذهب إليه، إنتاج شغوم الروائي الصان بعد "عين الفرس" ("خميل المضاجع" مثلا).

ويعتبر توظيف اللهجة داخل النص الروائي ظاهرة عالمية، ساعد على تناميها في العقود الأخيرة التطور الذي عرفه مفهوم النوع الروائي من جهة، وسعي الروائيين إلى التجذر داخل محيطهم الإقليمي الخاص من جهة أخرى. وقد تم توظيف اللهجة الرواندا في النسق الفرنسي منذ القرن السادس عشر مع فرانسوا رابليه (François Rabelais)، وتضاعف توظيفها في القرن التاسع عشر مع روائييين أمثال غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert)، وهـ. دو بلزاك (Honoré de Balzac) وج. جورج ساند (George sand). أما في القرن العشرين، فقد عرف توظيف اللهجة تواترا بعد أحداث ١٩٦٨ مع كتاب إقليميين أمثال ريمون كينو (Raymond Gueneau) وكريستيان روشفور (Christiane Rochefort).

يترجم توظيف اللهجة في النسيقين معا، المصدر والهدف، جدلية الواحد والمتعدد، حيث يفسح المبدعون المجال لبنيات لسانية حاملة لرؤى وضعت على الهامش لتجادل البنية "النقية" الموحدة وتنافسها. مما يعني، أن التلوينات اللهجية الموظفة في النصوص الروائية تمثل تنوعا واختلافا وانزياحا عن القاعدة، وليس بمقدور المترجمين تجاهلها أثناء الترجمة، والتعامل مع هذه النصوص كما لو كانت مكتوبة باللغة المعيار فحسب.

١،٤،١ - تقنيات نقل اللهجة.

١،١،٤،١ - الحالات المعزولة.

لم يطرح توظيف بعض الألفاظ والتعابير الدارجة، من أجل الإيهام بواقعية الأحداث، أو من أجل الاستدلال على اختلاف مستويات تعبير الشخصيات، مشكلا كبيرا أمام المترجمين، ما دامت هذه الحالات معزولة، ويسهل إيجاد مقابلات تقريبية لها في اللغة الفرنسية الحديثة وهي لغة مرنة ومنفتحة بما يكفي على مستويات متعددة من اللغة.

وقد اعتمد مترجما روايتي "دفنا الماضي" و"بيضة الديك" اللتين تتوفر فيهما هذه الحالات، على الإمكانات الثلاث التي تحدث عنها بيتر نيومارك، في معرض حديثه عن ترجمة التعابير العامية الحساسة جدا لعامل الزمان والثقافة المحلية^(١)، وتتجلى هذه الإمكانات في اقتراح كلمة مقابلة في اللغة الهدف، أو إعادة إنتاج رسم الكلمة الأصل، أو الترجمة الحرفية :

(١) بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة، م.س.، ص ١٨١-١٨٢.

أ - اقترح كلمة أو تعبير دارج يقرب المعنى في اللغة الهدف :
دفنا الماضي اسكت.. الله يقلل حياك. (ص ٨٩).

« Taisez-vous, galopins » ! (P73).

بيضة الديك ...والتقيت فيما بعد بهذه الشارقة الهارفة. ص ١٥.

...et j'ai rencontré cette vieille peau ratatinée. (P18).

ب - إعادة إنتاج رسم الكلمة لمنح الترجمة لونا محليا :

دفنا الماضي - والضرب ؟ و"الفلاقة" ؟ (ص ٩٤).

- Pas de coups ? pas de falaqa ? (P77).

بيضة الديك - ناري ! ماذا فعلت يا ولد الكلبة؟

(ص ١١).

- Nari ! Nari ! qu'est ce que tu as fait fils de chienne ? (P13).

ج- النقل الحرفي :

بيضة الديك - تفو عليهن و على آبائهن
وأمهاتهن وعلى من كبر لهن الشأن. (ص ١٧).

- Je crache sur elles, sur leurs pères et leurs

mères et sur tous ceux qui leur donnent de

l'importance. (P22).

١، ٤، ١، ٢ - الحالات المكثفة.

تطرح النصوص الروائية التي تراهن على توظيف اللهجات لتذويت الشخصيات، وتحديد مستوياتها الاجتماعية وانتماءاتها الاثنية والجغرافية مشاكل جوهرية أثناء الترجمة. فمن الناحية النظرية الصرف، يتطلب نقل لهجة في الأصل تعويضها بلهجة مقابلة في الترجمة، لكن خصوصيات كل لهجة على حدة من جهة، وحساسية التوظيف المتعمد للهجة داخل النص الروائي من جهة أخرى، يؤديان أثناء التطبيق إلى نتائج مناقضة للمنطلقات النظرية.

لنتصور مثلا حكاية "مرض الزين" الواردة باللهجة الطنجاوية في رواية "الضوء الهارب"، وهي تسرد في الترجمة بلهجة الشمال الفرنسي^(١) (le picard)، ألن يؤدي ذلك إلى الإخلال بالعمل الروائي برمته ما دامت اللهجة الطنجاوية مقصودة لذاتها في الرواية بصفتها أداة للتعبير عن رؤية خاصة للعالم؟

إن الوعي باستحالة إعادة إنتاج "الشكل" أثناء ترجمة اللهجة^(٢)، هو الذي دفع — في تقديرنا — مترجمي "الخبز الحافي" ولعبة النسيان" بوجه خاص إلى الرهان على مبدأ التعويض، من خلال التركيز على وظيفة اللهجة في الأصل. فإلى أي حد توفق هذان المترجمان في تحديد وظائف التنوعات اللهجية الموظفة في النصين الأصليين؟ وما هي التقنيات التي اعتمدا عليها لإتجاز عملية التعويض؟.

١،٢،١،٤،١ - تحديد صنف اللهجة :

نمثل لهذه التقنية بالطريقة التي تعامل بها ابن جلون مع اللهجة الريفية الموظفة في "الخبز الحافي"، حيث سائر هذا المترجم الأصل في إبراز اختلاف لغة الحوار عن لغة السرد كما يتضح من المثالين الآتيين :

المثال الأول :

قفزت في الهواء صارخا بالريفية :

- أيماتوا ! أيماتوا ! (ص ١٣).

- Je bondis en l'air, criant en riffain : " Mère ! Mère ! "

(P17).

(١) تزرع السوق اللغوية الفرنسية بتنوعات لهجية تتوزع عموما إلى :

أ - لهجات متفرعة عن الفرنسية (le picard, le wallon, le franco provençal).

ب - لهجات إقليمية مرتبطة بإثنيات غير فرنسية (مثل : Le breton, Le basque, L'alsacien).

انظر في هذا الشأن : Bodo Muller : le Français d'aujourd'hui, Eds. Klincksieck, 1985, P10-15.

- Jean-Baptiste Martin : le Français régional, in le Français Moderne, N° 1, 1997, P59.

(٢) - انظر بهذا الخصوص : Goldeine Carpentier : Traduire la forme, Traduire la fonction.

Op.cit.

المثال الثاني :

قالت بالريفية :

اشفّاش، أنشدْ إخفّيش : (كفاك، لتأكل نفسك). (ص ١٥).

- Elle me dit en riffain : - ça suffit ! (P18).

إلا أن المترجم لم يسر على نفس النهج كلما تعلق الأمر بترجمة حوار بالريفية، فتحديد نوع اللهجة المتحدث بها ينتفي في أمثلة أخرى تعطي الانطباع للقارئ، بأن الترجمة تمت عن اللغة العربية مباشرة :

انتبه الشيخ، لدى خروجنا من المقبرة، لبناني الدامية.

سألني بالريفية :

- ماتا الدم ما ؟ (ما هذا الدم؟). (ص ١٠).

Le vieil homme remarqua que mes orteils étaient blessés X :

- D'où vient ce sang sur tes pieds ? P14

وهذا يدل على أن مجازة المترجم للأصل في تحديد نوع اللهجة المتحدث بها (الريفية)، لا يستند إلى دراسة لأبعاد توظيف الريفية في "الخبز الحافي"، موازنة بأبعاد توظيف اللغات والتنوعات اللهجية الأخرى التي تحفل بها.

والحال أن مسألة اللغة لا تعتبر في سيرة شكري مسألة مفكر فيها قبليا، ترد في النص الروائي وفق تخطيط معين، كما هو الشأن بالنسبة لروايات غلاب والعروي وحميش: إن تعدد اللغات في "الخبز الحافي"، هو جزء لا يتجزأ من المادة التي اخترنتها ذاكرة الكاتب وأعصابه وجسده، والتي لا تستطيع اللغة الفصحى وحدها تشخيصها^(١)، حيث تتكون مادة "الخبز الحافي"، بصفاتها لوحة لغوية تشكيلية، من أربع لغات بالإضافة إلى الدارجة المغربية بتلويناتها المختلفة: اللغة العربية المحتفظ بسلامتها المعيارية، وهي لغة السرد والحوار، واللغة الأمازيغية ممثلة باللهجة الريفية، واللغتان الإسبانية والفرنسية.

(١) محمد برادة : تقديم "مجنون الورد" لمحمد شكري، مطبعة النجاح الجديدة، ط ٣، ١٩٩٣، ص ٤.

تكتسب الريفية، تميزها داخل هذه التشكيلة اللغوية من كونها عاملا محددا لانتماء البطل الاتني والجغرافي من جهة، وعنصرا محيلا على الوزن الاجتماعي للمتكلمين بها في مغرب الأربعينيات من القرن العشرين من جهة أخرى. ويرتبط توظيفها في النص أشد الارتباط بعلاقة الطفل السارد بالأم، إذ لا يتم في المجلد تذكر الأحداث بلغة الطفولة هاته إلا وهي مقترنة بالأم :

- أيماتوا ! أيماتوا ! (ص ١٣).

إن اللهجة الريفية إذن، هي "اللغة الأم" المترسبة في الجلد والأحشاء، لغة الريف الذي هاجرت منه عائلة شكري إلى طنجة طلبا للخبز، والتي تم اختزالها في ظل الفضاء الجديد القاسي إلى لغة تختزن حنان الأم الذي يخفف على الابن وطأة الألم في الأوقات العصيبة :

- محمد، محمدينو (محمدي). أرحد : (تعال). لا تخف.
أرحد.

وجدت لذتي في أن أراها ولا تراتي. فلت لها :

- أفايي ذاتيتا : (ها أنا هنا).

- أرحد.

- لا. أذاي ينغ : (سيقتلني) أميش (مثلما) يتغا : (قتل)
أوماينو (أخي). (ص ٩).

إلا أن لغة القلب هاته تحتل مرتبة دنيا في السوق اللغوية المغربية، فهي تمثل عاملا من العوامل التي جلبت الاحتقار للطفل في فضاء طنجة الأربعينيات:

بيني وبين أطفال الحي فوارق تجعلني أحس أنني أقل منهم،
رغم أن بعضهم بانس مثلي (...) يقولون عني :

- هو ريفي. جا من بلاد الجوع والقتالة (القتلة).

- ما كي عرفش يتكلم العربية. (ص ١٦).

هكذا إذن سيتعلم الطفل العربية، وسنكتشف أنه كلما تقدم السرد وتقدم الطفل في العمر كلما ابتعد عن الأم، وابتعد بالتالي عن اللغة التي تلحم علاقته بها، فابتداء من الصفحة الخامسة والعشرين من السيرة الذاتية لن نعثر على اللهجة الريفية في النص، وإن كنا نلاحظ في المقابل سعي السارد إلى إعادة الاعتبار للإنسان الريفي استناداً إلى شجاعة عبد الكريم الخطابي: - الريفيون شجعان. (ص ١٦١).

نستنتج مما سبق، أن عدم دراسة المترجم لأبعاد اللهجة الريفية في الأصل، أدى به إلى الاستهانة بدورها. و بما أنه يستحيل تعويض هذه اللهجة بأي لهجة إقليمية في اللغة الهدف، فقد كان من شأن حرص المترجم على ذكر اسم اللهجة عند ترجمة الحوارات المكتوبة بالريفية أن يؤدي مهمة التعويض، فيثير انتباه القارئ إلى حجم أهميتها في سيرة شكري.

١،٤،٢،٢ - الاستعانة بلغة التواصل اليومي في النسق الهدف.

استعان الطاهر بن جلون وعبد اللطيف غويرغات بالمستويين المعجمي والنحوي للغة التواصل اليومي الفرنسية من أجل نقل اللهجات الموظفة في الروايتين الأصليتين. إلا أن هيمنة مستوى على آخر في ترجمتهما، ظل رهين اختيار وحسابات كل واحد منهما على حدة.

أ- المستوى المعجمي.

راهن ابن جلون على المستوى المعجمي أكثر من رهانه على المستوى النحوي، في العملية التعويضية التي استهدفت نقل الكلام الدارج الموظف في الأصل إلى اللغة الفرنسية. نمثل لذلك بالحوار الآتي :

الترجمة

Je rencontrai un homme soûl qui me caressa le visage en me disant :
- où vas-tu beau gosse ? (...) - beau gosse ! tu frappes ! tu t'en fuis ! (...)
Attends-moi beau gosse. Je vais remplir cette bouteille et je reviens vers toi. (...)
Terrible. Ce gosse est terrible. Cette nuit, je ne le raterai pas !

الأصل

اصطدمت بسكير. امتدت يده إلى وجهي
ملاطفاً وقال : آ، الغزال! فاين ماشي أماد
الغزال ؟
(...) كتضرب ياك العايل ! كتتفر ! (...)
استنني. غادي نمشي نعيم هاد القرية
ونرجع دابا. عندك تمشي (...). جابك الله هاد
الليلة يا لطيف يا لطيف على هاد العايل ! أنا
راجع دابا. والله ما تقلت من يدي هاد الليلة.

(...) Laisse le tranquille. Pas maintenant. (...) Arrête de déconner. (P85).

(...) ماشي دابا خلي العايل عليك. (...) هادي هي البسالة. (ص ١١٧-١١٨).

ترجم ابن جلون، كما هو ملاحظ، الحوار الدائر باللهجة الطنجاوية بين شكري والسكير، بفرنسية مطعمة هنا وهناك ببعض الصياغات والوحدات المعجمية الدارجة للبرهنة على وجود تنويع لهجي في الأصل :

(Beau gosse ! tu frappes ! tu t'enfuis !, terrible, ce gosse est terrible, soûl, déconner...)

ويعكس تركيز ابن جلون على المعجم، الذي يؤدي وظيفة إبراز عفوية المتكلم وتحديد مستواه الاجتماعي والثقافي، وعيه بارتباط استعمال الدارجة المغربية في "الخبز الحافي"، بطبيعة النص أي بحياة التشرّد التي عاشها شكري ودفعت به إلى ارتياد أماكن لا يمكن أن تعبر عنها سوى لغتها الخاصة. ومما يؤكد هذه النتيجة، التي توصلنا إليها بخصوص تعامل ابن جلون مع توظيف اللهجة في سيرة شكري، سعيه إلى تطعيم حوارات النص المترجم بمعجم مستمد من الفرنسية المنطوقة مع أن هذه الحوارات وردت باللغة الفصحى في الأصل :

الترجمة

الأصل

- Viens. Barrons-nous avant de recevoir une balle. (P93).
- Ferme ta sale gueule, dit Kabil. (P100).
- Elle parle peu et n'emmerde personne. (P102).
- O.K. Au revoir ! je te retrouve dans une heure à la cabane. (P109).
- J'ai trouvé un truc dans la Casbah. sur la route de Ben Abou. (P119).
- تعال. أسرع قبل أن نقتل هنا. (ص ١٣٢).
- أن تغلق فم القذر؟ (ص ١٤٦).
- لا تحقد على أحد. لا تتكلم إلا عند الضرورة. (ص ١٤٩).
- إلى اللقاء. (أضاف) : بعد حوالي ساعة سأجذك في الكوخ. (ص ١٦٤).
- عثرت على محل إقامة في القصبة، في طريق بنعبو. (ص ١٨٠).

إلا أن المسافة بين الأصل والترجمة ظلت قائمة، رغم الجهود التي بذلها ابن جلون لتعويض خسارة الشكل، لأن الترجمة لم تهتم بالوظيفة الأساس التي يؤديها اختلاف التنويعات اللهجية في الأصل، وتتمثل في تحديد الفضاء الجغرافي الذي تتحرك فيه الشخصيات أو تنتمي إليه، مع ما يعكسه ذلك من تنوع إثني وغنى ثقافي مبني على اختلاف رؤى العالم.

ونشير، في هذا السياق، إلى أن س. أفولوس وف. كوان وظفا بدورهما معجما مستمدا من لغة التواصل اليومي حيث لا يتطلب الأصل ذلك، وقد جرى كل واحد منهما في ذلك توجه الأصل، حيث ساندت ترجمة "دفنا الماضي" الرواية الأصلية في الإيهام بواقعية الأحداث بشكل محسوب ومحتشم، وجعلت ترجمة "بيضة الديك" من لغة التواصل اليومي لغة السرد والحوار كما هو الشأن في الأصل:

دفنا الماضي :

الترجمة

- ... Hors d'ici, **Salope** ! (P45).
- ...Tu ne vas pas nous épargner ce **charabia** qui n'a rien à voir avec le Coran et la Sûnna ? (P111).

الأصل

- اغربي عن وجيبي يا نذلة..(ص ٥١).
- ...ألا ترحمنا من هذه الرطانة التي لم ترد في كتاب ولا في سنة؟..(ص ١٣٦).

بيضة الديك :

الترجمة

- Je vais leur dire que tu fais la **maquerelle pour les femmes**. (P13).
- ...Car pour moi, il y a de la bouffe à **gogo en bas** (...), Je vais me **goinfrer** comme un porc et je m'en souviendrai. (P16-17).
- Aujourd'hui je me vautre dans l'oisiveté. (P18).
- Tout ce qu'ils racontent la nuit (...) un **tas de boniments**. (P29).
- ...et j'ai bien peur que l'une d'elles ne me le pique. (P60).

الأصل

- سأقول لهم (...) أنك تتاجرين في الخمر والكيف والنساء. (ص ١٢).
- أما أنا فالطعام متوفر لدي تحت (...) سوف أكل مثل خنزير، وسوف أتذكرك. (ص ١٤).
- إني لا أفعل شيئا الآن. (ص ١٥).
- ...إنهم يكذبون في الليل. (ص ٢٣).
- (...) وأخشى أن تختطفه واحدة منهن. (ص ٤٧).

لم يراهن مترجم "لعبة النسيان" على المستوى المعجمي، كما هو الشأن بالنسبة للترجمات المدروسة، لذا ظل حضور هذا المستوى ضئيلا في ترجمته لا يتجاوز بعض الأمثلة منها :

الترجمة

الأصل

- Fiche le camp, œil de chat ! P35. - بعدي مني أهاد عيون القطّة. ص ٢٣.
- Tu peux parler, maigrichon ! P35. - كيتك وخلا دارك أبوسلوفان. ص ٢٣.

لقد راهنت ترجمة غويرغات في تعاملها مع اللهجات الموظفة في الأصل على المستوى النحوي للغة التواصل اليومي الفرنسية، يوضح هذا الأمر المثال الآتي المقتطف من ترجمة "صوت سبي ابراهيم" الوارد بالدارجة المغربية:

Ne vas pas te vexer ! (...) Maintenant, tu as eu l'idée de m'enregistrer au magnétophone, mais j'y connais rien, moi ! (...) J'étais bien décidé à partir au matin et j'ai pas fermé l'œil de la nuit (...). La propriétaire, une française, m'a dit : « Tu vas faire la salle avec les garçons ». (...) celui qui est en face de la gare ferroviaire : tu le connais ? (...) Fantastique ! Je n'ai jamais vu personne comme lui. Un jour, il m'a dit comme ça (...) C'est pas des blagues ! P85-102.

نلاحظ من خلال هذا المثال أن الترجمة استوحت الصياغة الشفوية بواسطة :

أ - الاستعمال المكثف للمستقبل القريب الذي يدل عليه "الفعل المساعد": "Aller"

Ne vas pas te vexer ! (...) tu vas faire la salle avec les garçons.

ب - حذف عنصر من عناصر النفي : j'ai pas fermé l'oeil

ج - حذف أداة الاستفهام : Tu le connais ?

ح - le datif éthique : j'y connais rien, moi !

د - اختزال اسم الإشارة : ça

لكن هذه التقنيات الموظفة، إذا كانت تحيل القارئ على وجود تنويع لغوي محلي في الأصل، فهي لا تحيله لا على طبيعته ولا على وظائفه سواء على مستوى الحكاية، أم على مستوى مسار الكتابة الروائية بالمغرب. مما يفيد، بأن خسارة الشكل المفروضة على كل مترجم في هذا المجال، لم يتم تعويضها في ترجمة "لعبة النسيان" بالتركيز على وظائف التنويعات اللهجية في الرواية، و ابتكار آليات تحيل القارئ على خصوصية العمل المقدم إليه.

وبذلك لن يتسنى لقارئ هذه الترجمة أن يعرف بأن "لعبة النسيان" هي لعبة اللغات أيضا. وأن هذه اللعبة تعتمد على عمليتي الشد والجذب بين اللغة المعيار (أ)، واللغة المنحدرة عنها بكل تنويعاتها اللهجية (أ). فحضور اللهجة في "لعبة النسيان" لا يشبه في شيء حضورها في العديد من الأعمال الروائية المغربية، لأنه حضور يسعى إلى منافسة لغة الكتابة في المجال الذي كان يعتبر حكرا عليها نتيجة القدسية التي تتمتع بها. يدل على هذا الحضور المنافس في الرواية تنويعان أساسيان:

- الدارجة الفاسية التي تمثل عصب النص وتختزن حضارة، معبر عنها في الرواية بالموسيقى الأندلسية، وبمحاولة إيجاد توازن بين الماضي الموروث عن الأندلس وواقع الحال في الرباط والدار البيضاء.

- دارجة المستعربين التي تمثلها لغة (سي إبراهيم) النازح من سوس، وتحمل داخلها بنبرتها المتميزة وقاموسها المتنوع، ما يؤشر إلى التفاعل الحاصل بين اللغة العربية واللغة الأمازيغية سواء على المستوى المعجمي أم النحوي.

نشير أخيرا، في سياق الحديث عن الخسارة، إلى أن ك.شاريو تجاهلت في المجمل التنويعات اللهجية الواردة في "الضوء الهارب"^(١)، فجاء توظيفها للصياغة الشفوية محدودة مقارنة بباقي المترجمين، ولا يتجاوز التفاتة هنا وهناك إلى المظهر اليومي للغة:

- Mais qu'a donc l'artiste ? que lui est-il arrivé ?

(١) وظفت رواية "الضوء الهارب" ثلاث تلوينات لهجية بارزة : التلوين الشاوي، والتلوين الفاسي والتلوين الطنجاوي الذي يهيمن على باقي التلوينات في الرواية، نتيجة الأهمية التي تكتسبها طنجة بكل زخمها التاريخي في أحداث "الضوء الهارب".

ونستدل على النهج العام الذي نهجته شاريو لنقل التنويعات اللهجية المغربية إلى الفرنسية، بتعاملها مع حكاية "مرض الزين" المسرودة باللهجة الطنجاوية، فقد نقلت هذه الحكاية بفرنسية أكاديمية خالية من أي تطعيم تقريبا :

كانت عندي ١٦ سنة، وكنت تعمل لابوكس والساعة اللي
تنفضي من لانتريما تنمشي لعند عمتي وكنت تنجبر عندها واحد
البنات الجمال ديالها مانكدبش عليك باقي ما شفتو إلى يومنا هذا.
وكانت البنات مريضة بمرض تنعطو له "مرض الزين" كان تيعجبها
تبقى بغرط المراية سوايع وسوايع"(ص٣٨).

« J'avais Seize ans et je pratiquais la boxe et, après
l'entraînement, je me rendais chez ma tante...or, un jour, je
trouvais chez elle une jeune fille d'une beauté ! sans mentir,
c'était la plus belle jeune fille qu'il m'ait été donnée de voir.
C'était elle, la fille frappée de cette maladie que nous avons
appelée le « mal de beauté » : elle passait des heures et des
heures campée devant les miroirs. (P32).

خلاصة :

استنتجنا من خلال دراستنا لوظائف اللهجات الموظفة في الروايات الأصلية، أن هذه الوظائف متنوعة ومتعددة، ابتداء بالوظائف التقليدية التي أسندت للهجات في النصوص الروائية، و تتمثل في البرهنة على المستويين الثقافي والاجتماعي للشخصيات للإيهام بواقعية الأحداث، وانتهاء بالرغبة في تذويت الشخصيات وتجذير انتماءاتها الحضارية والاثنية بغض النظر عن مستوياتها الثقافية والاجتماعية.

وقد استدعى تنوع وتعدد الوظائف، تنوع اللهجات وحوارياتها. إلا أن هذه التتويجات المختلفة، اختزلت في الترجمة في ما يسمى بـ "La langue familière". غير أن الخسارة الأساس لا تكمن في اختزال الجمع في مفرد، و هذا أمر يجد المترجم نفسه مضطرا للقيام به، وإنما تكمن في عدم إيلاء وظيفة تجذير الانتماءات الإثنية والجغرافية للشخصيات الأهمية التي تستحقها.

كشفت دراستنا لهوامش الترجمات المدروسة، بأن القارئ الضمني في هذه الترجمات هو القارئ الفرنسي بوجه خاص والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام. أما القارئ العربي^(١)، الذي يراهن عليه الناشر الفرنسيون لتوسيع دائرة التوزيع وضمان الربح، والذي نادرا ما تتجاوزه دور النشر المحلية مرغمة عندما تتكلف بنشر ترجمات الروايات المغربية، فهو مغيب من حسابات المترجمين مغاربة كانوا أم فرنسيين. وهذا أمر منطقي، ما دام محور مشاريع ترجمة الإبداع المغربي إلى الفرنسية هو العلاقة بين الذات والآخر.

وحتى نكشف أكثر طبيعة العلاقة التي تجمع الذات المغربية / العربية بالآخر الفرنسي/ الغرب، سنحاول تحديد بعض ملامح القارئ الضمني، كما تجلت من خلال الأساليب المتبعة في نقل العناصر الحضارية والاستعارات الموظفة في الأصول من جهة، ومن خلال عمليات الحذف الناتجة عن تخوف المترجمين من ردة فعل القارئ السلبية من جهة أخرى.

مع العلم أن الحالات التي فرض فيها الانتقال من نسق ثقافي إلى آخر مختلف، القيام بتعديلات ساهمت في استقرار النص في اللغة الهدف لا تتدرج في هذا الإطار، مثل حذف عمل غويرغات للمقطع الذي يتحدث فيه السارد في "لعبة النسيان" عن ملابس احتراق بطل الملائكة العالمي مارسيل سيردان، ما دامت الترجمة تتوجه إلى قارئ ملم بحكاية هذا الرياضي، ومثل تجاهل ف.كوان لمجموعة من الصور الواردة في "دفنا الماضي"، نتيجة خلو هذه الصور من الشاعرية المطلوبة لإخصاب متخيل الآخر:

- واقشعر بدنه كما يقشعر عادة كلما احتكت قطعة قصديرية

صدئة... (ص ٣٩٠).

- Il tressaillit x. (P283).

^١ - في البلدان المغربية ولبنان مثلا.

- ولكنه اصطدم بخدوج تبكي كما لو كانت طفلة صغيرة،
لسعتها نحلة مؤذية (ص ٤٠٦).

- ...Il restait interdit devant Khaddouj qui pleurait comme une petite fille x. (P293).

١,٢ - أسماء بلا دلالة :

لاحظنا أثناء دراستنا لترجمتي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، أن المترجمين تجاهلا الإهداءين الواردين في النصين الأصليين، مع أن لعبته الإهداء دلالة خاصة في إبداع محمد برادة.

يقول الإهداءان :

لعبة النسيان :

إلى ليلي

عن زمن يمتلكنا أكثر مما نمتلكه.

إلى الخمليشي، الهراي، الخوري، بوزفور :

"...فتوهم كأس الدر والياقوت أو الفضة في صفاء ذلك، في بناتها الكامل، وقد اقتربت إليك ضاحكة بحسن ثغرها، وسطع نور بناتها في الشراب مع نور وجهها ونحرها، وأنت مقابلها فضحكت أيضا إليها، فاجتمع في الكأس الذي في بناتها نورك مع نورها مع نور الكأس ونور الشراب، ونور وجهها، ونورنحرها ونور ثغرها ونور الجنان..." - المحاسبي - (كتاب التوهم).

الضوء الهارب :

إلى صنع الله إبراهيم.

هذه اللحظات الهاربة : باستمرار هاربة. م.ب.

يتكون الإهداء الوارد في "لعبة النسيان"، كما هو ملاحظ، من إهداءين اثنين: إهداء ذو طابع شخصي يحيل ضمناً على طبيعة العلاقة التي تربط الروائي والكتابة الروائية بالزمن، وآخر يترجم من خلال النص التراثي المستشهد به، انصهار الهادي والمهدي لهم داخل تجربة البحث عن تيمات وأشكال جديدة تحقق نوعاً من التميز للكتابة السردية المغربية. فبرادة يعتبر عمله، من خلال هذا الإهداء، إضافة متميزة لأعمال هؤلاء المبدعين الذين تركوا بصمة واضحة في مجال كتابة القصة والرواية بالمغرب.

أما الإهداء الذي يتصدر رواية "الضوء الهارب"، فيعكس نظرة الذات الإيجابية إلى إنتاجها الخاص، وسعيها إلى وضع هذا الإنتاج جنباً إلى جنب مع إنتاج الروائيين العرب الكبار.

وبذلك يكون برادة قد قدم نفسه للقارئ العربي بصفته كاتباً محترفاً في مجال السرد الروائي، يحذوه هو أيضاً هاجس استعادة الواقع العربي المعقد وتقديمه "عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروح داخل الكيان المهترئ"^(١).

لماذا تجاهل المترجمان إذن، عتبة بهذه الدلالة ؟

من نافلة القول التنبيه، بأن استنباط القارئ لدلالة الإهداء يتطلب منه معرفة بالمبدعين المذكورين فيه والإحاطة بأعمالهم، وهو أمر لا نظنه يتسنى للقارئ الأجنبي، بخصوص أسماء المبدعين المغاربة (الأمين الخليشي، ومحمد الهزادي، وإدريس الخوري، وأحمد بوزفور). فترجمة أعمال بعضهم وتقديمها في أنطولوجيات، لا يعد كافياً لخلق ألفة بين هذه الأعمال وهذا القارئ. ولكن ماذا عن صنع الله إبراهيم، الذي اخترق اسمه الوسط الثقافي الأجنبي القارئ بالفرنسية بفعل ترجمة أشهر رواياته إلى اللغة الفرنسية^(٢) ؟

(١) محمد برادة : أسئلة الرواية / أسئلة النقد، م.س.، ص ٦٥.

(٢) "Cette odeur-là" (Actes Sud, 1992).

- "Le comité" (Actes Sud, 1992).

- "Les années de Zeth" (Actes Sud, 1993).

إذا ربطنا عملية الحذف برغبة ك.شاريو في مخاطبة قاعدة عريضة من القراء، كما تشهد على ذلك مثلاً طبيعة الهوامش التي ذيلت بها ترجمتها لرواية الغربية، سنستنتج بأن هذه المترجمة تفترض جهل القارئ العادي بكتابات صنع الله إبراهيم. مما يؤكد النتيجة التي توصل إليها بعض المهتمين بثروة^(١) الكتاب العرب الكبار في الغرب، فوحده اسم نجيب محفوظ استطاع أن يصل بالفعل إلى الجمهور العريض.

٢،٢ - نسق من الرواسم والحساسيات.

تفرض عملية الترجمة الرقابة على النص الأصلي أحياناً، فلا تسمح بمرور آراء ومواقف يرى المترجمون أنها تعوق عملية التواصل بين الثقافة المرسلّة والثقافة المستقبلية. والمثير للانتباه حقاً، أن كل حالات الرقابة التي سجلناها في الترجمات المدروسة، تعود للمترجمين المغاربة :

الخبز الحافي :

الأصل :

أعطاه سلسلة ذهبية يتدلى منها صليب. فحصت الصليب

وقالت:

- هذا سأخلعه لأرميه أو أذويه عند الصانع لأجعل منه

"خميسة". (ص ٨١).

الترجمة : x x x

إن صورة الآخر التي تتضمنها هذه الجملة المحذوفة من الترجمة، هي من إنتاج شخصية تظل رغم مهنة القوادة التي تحترفها مسلمة بالوراثية، أي بالمفهوم الشعبي للإسلام. وهذا الإسلام الموروث، هو الذي جعلها تعرض عن الصليب باعتباره رمزا لديانة مختلفة عن الديانة التي ورثتها، وتفكر في رميه أو تذويبه من أجل صنع حلقة 'الخميسة'، التي تمثل بديلاً رمزياً متجذراً في الثقافة المغربية الإسلامية.

(١) نستعمل هذا المصطلح (ثروة : Fortune) بالمعنى الذي ورد به عند رواد المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن.

وإذا كان موقف هذه الشخصية التلقائي والمصلحي في أن من الصليب، يبدو مبررا بالنسبة للقارئ العربي المسلم، فإنه قد لا يبدو كذلك بالنسبة للقارئ الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام. فمن المحتمل أن يقوم هذان النوعان من القراء بفصل الموقف عن سياقه وتأويله تأويلا مغرضاً، يستمد مادته من الصور السلبية التي روجتها الكتابات الفرنسية / الغربية – المغرضة منها والموضوعية – عن احتقار الإنسان المسلم للنصراني وإقصائه من دائرة الإيمان^(١).

وتكمن خطورة هذا التأويل المحتمل – الذي يغذيه سعي الغرب منذ أحداث ١١ سبتمبر بوجه خاص إلى اختزال الآخر / العدو في العربي / المسلم – في مساندته الضمنية للحروب الصليبية الجديدة كتلك التي كانت ضحيتها أفغانستان، وفي تعزيزه لكل أنواع الحملات التي يشنها الغربيون على الإسلام، محملين إياه عن عمد – في سياقات كثيرة – وزر بعض المسلمين بالوراثة:

بيضة الديك :

الأصل :

اللهم فينا ولا في الأوروبيات الكافرات. على كل بين مسلم ومسلمة يهون الحال.. (ص ٤٣).

(١) يصف بيير لوتي في كتابه "في المغرب"، نظرة "المسلم المغربي" إلى النصراني بالدائية. إذ وصل في نظره احتقار المغربي للنصراني وإقصاؤه له زمن زيارته للمغرب (القرن ١٩)، حد تركه يموت جوعاً في العراء، هاهيك عن الشتم الذي يتعرض له بسبب اختلاف ديانته.

وقد أكد الفنان أوجين دولاكروا ما ذهب إليه ب.لوتي في الرسائل التي بعثها إلى أصدقائه أثناء إقامته بالمغرب في نفس القرن، حين تحدث عما تعرض له من إهانة واحتقار بصفته نصرانياً من قبل بعض المارة المغاربة.

وإذا كان بالإمكان، إرضاء للذات، الطعن في شهادة لوتي استناداً إلى ما كشفه عنه بول موران (P. Maurand) من كذب، فإن مصداقية شهادة دولاكروا، تتأسس على النظرة المثالية التي طغت على وصفه للمغرب والمغاربة من جهة، وعلى واقع الحال من جهة أخرى. فعزلة المغاربة آنذاك مع ما اختزنته الذاكرة الجماعية مثلاً عن وقائع الحروب الصليبية، ووقائع مواجهة الغزو الأجنبي على الشواطئ المغربية، أدى بالفعل إلى تكوين صورة شعبية تحقيرية لغير المسلم تقصيه من دائرة الإيمان، وهي صورة مخالفة لروح الإسلام. (انظر: Pierre Loti -

Au Maroc, Op.cit. P74.

- Eugène Delacroix : Voyage au Maroc, op.cit., P19-20.

- Odile Gannier : La littérature de voyage, op.cit., P55.

يكشف هذا الكلام، الذي تلفظت به "غزو القاهرة" زمن الاستقلال، والذي حرص المترجم على حذفه، عن صلابة الموروثات وتناسل الرواسم المعجمة. حيث نعتبر إقصاء الإنسان المسلم للإنسان الأوروبي من دائرة الإيمان^(١)، من قبيل الإقصاءات التي تمارسها كل ذات تجاه الآخر المختلف، ففي مقابل صورة سيئة للآخر عن الذات، توجد صورة أخرى سيئة للذات عن الآخر، سواء تعلق الأمر بالمعتقد أم بالأسلوب الحضاري أم بالنموذج الجمالي :

لعبة النسيان :

الأصل : أ عينين القطعة، أشعكاكة النصاري. ص ٢٤.

الترجمة : (P36). Œil de chat ! œil de chat -

"أعينين القطعة"، "أشعكاكة النصاري"، شتيمتان وجههما الطفل "الهادي" لزوجة خاله الثانية الشقراء، معبرا من خلالهما عن تفضيله لمعايير جمالية مختلفة تجسدها في الرواية زوجة خاله الأولى المتوفاة :

جميلة كانت في بياضها الحليبي، بشعرها الفاحم
وابتسامتها الطيفية. (ص ٢٠)

وبما أن الأمر يتعلق بطفل يردد ما تلقنه والتقطته أذناه، فإن نظريته السلبية للشقراء، هي في العمق نتاج موقف جمعي من معايير المستعمر الجمالية المختلفة عن المعايير المتفق عليها.

ومن الملاحظ أن المترجم تعامل تعاملين مختلفين مع هاتين الشتيمتين، فقد حذف الشتيمة الثانية (أشعكاكة النصاري) لما قد تثيره من حساسية لدى المثقفي الأجنبي عن

(١) استغل بعض الكتاب الاستعماريين هذه الصورة في بدايات القرن العشرين بما يبيح استعمار وغزو البلدان العربية الإسلامية: "بعد قرون مضت، ها نحن نظهر ثانية على الساحل السوري (...). إنها حرب صليبية جديدة تلك التي ننوي القيام بها هنا. فالمسلم ينظر إلينا على أساس أننا لسنا مؤمنين".

(Les frères Tharauds : le chemin de Damas, Plon, Paris, 1923, P20).

الإسلام، وترجم الشتيمة الأولى (أعينين القطعة) -التي كررها تعويضا للشتيمة المحذوفة- ترجمة حرفية نتج عنها استبدال المعنى القدحي بأخر إيجابي يتناقض مع السياق. ففي حين يقصد الطفل في الأصل الحط من قدر زوجة خاله بتشبيهه عينيها الملونتين بعيني القطعة، يدل تعبير *Œil de chat* في الفرنسية، بخلاف ذلك، على حجر كريم.

في مقابل الصور السلبية عن الآخر التي تتضمنها الجمل المحذوفة المدروسة، يتضمن مقطع محذوف من ترجمة "بيضة الديك" صورة سلبية عن الذات :

الأصل :

"هن يتحدثن عن الميركان والفرنسيين، أما نحن فشيء ثان.
عندنا عرب البترول(...). والعياذ بالله. شحال فيهم من فساد، رغم أنهم جاؤوا من البلاد المقدسة. ونراهم يتحدثون في التلفزيون عن أمور الدين كتحريم الخمر والزنا، ولكنهم يدلقون زجاجات الويسكي على صبايا فقيرات من الحي الحسني أو عين الشق أو درب السلطان أو المدينة القديمة. ياه ! رجال لا يحبهم كثيرا، وأنا عمري ما نمت مع واحد منهم. أعافهم مثلما تعاف الجيف. لكني شربت مع كثير منهم وتفاضيت وسرقت لهم فلوسا كثيرة.
(ص ٤٣).

الترجمة : x x x

إن خطورة الصورة المتضمنة في هذا المقطع لا تكمن، في حالة انتقالها إلى الفرنسية، في انتقادها لعينة من العرب أفسدت ثروة غير مستغلة لتحقيق نهضة عربية حقيقية، وإنما في تركيزها على انتماء عرب البترول، الموصوفين بالمجون والفسق، إلى البلاد المقدسة (جاؤوا من البلاد المقدسة)، وحملهم للواء الإسلام (يتحدثون في التلفزيون عن أمور الدين كتحريم الخمر والزنا). مما سيمنح الآخر المهيأ إيديولوجيا لذلك، فرصة للنيل من الإسلام وتشويهه. فمنذ أن "ظهر الإسلام في أفق المسيحية في القرن السابع الميلادي، وصفته الأغلبية الساحقة من الكتاب الأوروبيين بأنه دين الشبقية التي لا تعرف

حدودا ولا عوائق^(١). وبهذا تحول عملية الحذف دون مد الآخر، بما سيبرر به مجمل التثويهاات الموروثة عن الإسلام والتي تقوم وسائل الإعلام في العصر الحديث بترويجها^(٢).

يعبر المترجمون المغاربة- ولا شك- من خلال حذفهم لهذه الصور عن مواقفهم الشخصية منها، بصفتهم مثقفين ووسطاء يسعون إلى إقامة حوار بين الثقافات والحضارات منطلقه محاربة الصور الجاهزة عن الذات والآخر. إلا أن عملية الحذف تعبر في ذات الوقت عن تخوفهم مما يمكن أن تجره هذه الصور على الثقافة المرسل، في ظل اختلال موازين القوى بين العالم العربي/الاسلامي والعالم الغربي/المسيحي. فمن المحتمل أن يفسر القارئ الأجنبي هذه الصور استنادا إلى الصورة المغرضة المتجذرة في الغرب عن الاسلام كديانة، وليس استنادا إلى مستوى متلفظيها أو إلى إواليات إنتاجها. ولعل أخطر ما في هذه الصورة، اعتبار الاسلام ديانة تحت معتقبيها على كره المسيحي⁽³⁾، وإقصاء غير المسلم.

وبهذا نستنتج بأن المترجمين المغاربة واعون بأن عملية الترجمة من العربية إلى الفرنسية، عملية تتلمس طريقها وسط حقل من الألغام التي عليهم تجنبها، حتى يتسنى للنصوص المغربية الانتشار في الفضاء الأجنبي. وتتمثل هذه الألغام في نسق من الرواسم والصور المشوهة التي كيفت تصور كل من العنصرين الغربي والعربي المسلم عبر عصور احتكاكهما ببعضهما البعض.

وإذا أضفنا إلى مفعول الصور والأساطير القديمة مفعول الأساطير الحديثة، التي تثبت وسائل الإعلام أركانها في الغرب، سنكتشف مدى نقل المسؤولية الملقاة على عاتق مترجم الأدب العربي بوجه عام :

لعبة النسيان :

الأصل : اليهود مساخيط، تشتتو. ص ٦٣.

(١) خوان غويتسولو: في الاسترقاق الاسباني، م.س.، ص ٩٨.

(٢) انظر محمد أبو طالب: ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، م.س.، ص ٤١.

- Georges Hardy : L'Ame marocaine d'après la littérature française, Op.cit., P4.

إن هذه الصورة التي تجعل من اليهود "مساخيطاً"، هي من إنتاج شخصية شعبية تقارن بين ما يصيب المسلمين اليوم من تشتت بسبب عدم اتباعهم للنهج المحمدي (خُرْجْنَا على الطريق)، وما أصاب اليهود قديماً من تشتت لأنهم (ماكاثوش شادين الطريق). إلا أن سي ابراهيم ينتقل من سرد الوقائع، إلى إيداء حكم قيمة بخصوص اليهود : "اليهود مساخيط"، ويرتبط هذا الحكم بعلاقة هذه الشخصية بالقضية الفلسطينية، كما تدل على ذلك الجملة الموالية (لكن دابا المصيبة الكبيرة هو الأمريكان اللي تيايدهم).

هل سنعتبر حذف المترجم لحكم القيمة أعلاه، عملية تؤكد على ضرورة التمييز بين اليهود والصهاينة، وتأخذ بعين الاعتبار تبعاً لذلك تساوي الأعراف وضرورة محاربة الصور النمطية أكانت هذه الصور من إنتاج الآخر أم من إنتاج الذات ؟ أم أنها بخلاف ذلك عملية تضع في الحسبان قوة اللوبي الصهيوني في فرنسا^(١) والغرب بوجه عام؟ ويشمل السؤال أيضاً، هذه الصورة المحذوفة من ترجمة "بيضة الديك" :

الأصل : قلت : إنها عندما تسكر تفقد كل شعور بما تفعل أو تقول. إنها يمكن أن تنام حتى مع ابنها. ألا تعرف اليهود ؟ (ص ٤٦).

(١) انظر في هذا الشأن، روجي غارودي: الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية، ترجمة الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٥.

نستنتج مما سبق، بأن الصور الثقافية التي طالها الحذف ثلاثة أنواع :

١ - صور تعيد إنتاج نفس العلاقة التاريخية بين الإنسان المسلم والمسيحي.

٢ - صور تنتقد سلوكات الذات.

٣ - وأخرى تترجم تغذية إكراهات الحاضر لتصورات الماضي.

تحويل عملية الحذف، بالنسبة للنوعين الأول والثاني، دون مد الآخر بما يبرر به مجمل التشويهات الموروثة عن الاسلام. أما بالنسبة للنوع الثالث فهي تحول دون تعزيز المجهودات التي يقوم بها الصهاينة لتأليب الرأي العام الغربي المهيأ لذلك، ضد العرب والمسلمين. مما يعني، بأن من أبرز خصائص القارئ الضمني في الترجمات المدروسة وراثته لركام من الصور المشوهة للذات العربية المسلمة، تيسر عملية وقوعه تحت سيطرة الأساطير الحديثة.

تزخر روايات "دفنا الماضي" وبيضة الديك" ولعبة النسيان"، و"الضوء الهارب"، و"الخبز الحافي"، بمجموعة من العناصر الحضارية العاكسة لبعض خصائص المجتمع المغربي. وفيما يأتي جرد نموذجي لهذه العناصر ولمقابلاتها في الترجمة :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	...أو إلى دار "المعلمة" ليتعلمن التطريز. ص٩٠. ...عائشة ستذهب إلى دار "المعلمة".	Les fillettes allaient chez la « maîtresse » apprendre la broderie. P16. Aïcha ira chez la maâllma.
	و الضرب ؟ و"الفلاقة" ؟ ص٩٤.	- Pas de coups ? pas de falaqa ? P 77.
	...أو يسيروا راكعين تحت عدليه... (ص٩٨).	...ou sous l'un des paniers du « chouari ». P80.
	أما ثانيهما فقد احتلته الماشطة. (ص١٩٣).	...et l'autre occupée par la « négafa ». P149.
	سنودعه بانزغاريد والطبول والمزامير... ص٤٠٤.	- on ira lui dire adieu avec les you-yous, les bendirs (et les ghaitas) ! P292.
بيضة الديك	يجب أن تستعملي أعشاب العطار باستمرار. ص٢٩.	Il faut employer les plantes du attar continuellement. P38.
عين الفرس	.. وقارورة السم التي لا ترى تحت الحبة. ص٤٨.	.. et la fiole de poison, cachée sous ma jellaba. P58.
لعبة النسيان	...غرفة أصغر بدون دفتين يسمونها يرطال أي الطائر الصغير، (...) وواحدة في الصقلبية (...) وفيها (الروا)، إصطبل خيل مالكي البيت أيام العز. (ص٧-٨).	- une sorte de renforcement sans porte qu'on appelle bartal. P10. Poisillon (...) une troisième dans une pièce indépendante. la saqlabiyya (...) il y a aussi le rwa, l'arrière-cour, une écurie au

temps de la fortune des propriétaires. P13.		
...il avait un penchant tout particulier pour ces petits plats traditionnels, les sheliwât. P38.	علاقة غريبة بينه وبين الأطباق الأصيلة التي يسميها "الشهيووات". ص ٢٥.	
...Que Dieu vous protège, lalla. P18.	يحفظك ربي لالة... ص ٢٣.	الضوء الهارب
...Coiffés d'une chéchia rouge... P35.	...والشاشيات الحمراء... ص ٤٢.	

إن ما يسترعي الانتباه في هذه الترجمات، ليست هي العناصر التي لا توجد في اللغة الفرنسية مقابلات تقربها من فهم المتلقي الأجنبي (...), (Saqlabiyya)، وإنما هي :

١ - العناصر التي يحرص المترجمون على تجاور رسمها الأصلي مكتوبا بالحرف اللاتيني مع مدلولها باللغة الفرنسية، ("Bartal, l'oisillon", "Rwa, l'arrière", "cour")،

٢ - والعناصر التي فضل المترجمون إعادة إنتاج رسمها الأصلي رغم وجود مقابلات تقرب معانيها من إدراك القارئ الأجنبي: (falaqa, lalla)، حيث بالإمكان ترجمة "الفلاقة" بـ "Punition"، و"لالة" بـ "Madame".

٣ - والعناصر التي نهج المترجمون في أدائها أسلوبين مختلفين، فكلمة "معلمة" مثلا ترجمت بـ "maîtresse" تارة و بـ "maâlima" تارة أخرى.

٤ - وكذا العناصر التي تمثل انزياحا عن الأصل : Négafa, Bendirs. فقد استبدل كوان العنصر الحضاري "الماشطة"^(١) الوارد في الأصل، ويقابله بالفرنسية "coiffeuse"، بعنصر "Négafa"، كما استبدل العنصر الحضاري "الطبول" الذي يقابله في التداول الفرنسي "Tambours" بعنصر "Bendirs" رغم الاختلافات الموجودة بين الآليتين.

وإذا نحن تأملنا مختلف مظاهر تفاعل المترجمين، مغاربة وفرنسيين، مع العناصر الحضارية الموظفة في الأصول، سنستنتج بأن هؤلاء المترجمين يراهنون على المسافة

(١) لم يستعمل عبد الكريم غلاب في روايته كلمة "تكافة"، وإنما استعمل كلمة "ماشطة" حتى يضمن التواصل مع لقارئ العربي المتعدد.

الحضارية الفاصلة بين هذه العناصر والقارئ الأجنبي من أجل التواصل معه. مما يعني أن القارئ المفترض قارئ متعطش للأجواء الغرائبية، وهي نفس النتيجة التي توصلنا إليها أثناء دراستنا لملاحظات المترجمين.

٢،٣،٢- الاستعارات

يؤكد الأسلوب المتبع في ترجمة بعض الاستعارات أيضاً، تأثير صورة القارئ الباحث عن الاختلاف :

الرواية	الأصل	الترجمة
بيضة الديك	...ورأيت كثيراً من ذوي كروش الحرام يدفعون ثمن ما يشرب ذلك الكاتب. (ص٥٨).	J'ai vu pas mal de krouch lahram payer les consommations de l'écrivain. (P٧٩).
	يبدو أنكم أنتم الكُتاب تجعلون من الحبة قبة. (ص)	Il paraît que vous, les écrivains, vous faites d'un petit grain une koubba. (P98).
لعبة النسيان	كان "قرخا" بحسب التعبير الشائع في لغة الحومة آنذاك. ص٥٤.	- C'était un farkh, un oisillon, comme on disait à cette époque dans le quartier. P79.
الضوء الهارب	ما أنا لا عسل ولا سمن، أنا الماء القاطع أنغزلة. ص٢٧.	...Je ne suis ni du miel ni du Smen, je suis de l'acide, la gazelle. P21.

إن بالإمكان إيجاد تشبيه في الفرنسية يقابل تشبيه جمال فاطمة بجمال الغزال في العربية، والبحث في لغة الشواذ جنسيا بفرنسا عن كلمة تؤدي معنى كلمة "قرخ" في "لعبة النسيان"، كما أنه من السهل إيجاد مقابلين للاستعارتين الواردتين في المثالين المقتطفين من "بيضة الديك"، فهما من قبيل الاستعارات المتعدية التي لا تقتصر على أمة دون سواها، فمقابل "كروش الحرام" نورد "Les gros Ventres"، ومقابل "تجعلين من الحبة قبة" نقترح "Tu fais d'un rien une montagne"، إلا أن أسلوب المترجمين أضفى على هذه الترجمات مسحة غرائبية مرغوب فيها.

راعى المترجمون في المقابل المسافة الحضارية الفاصلة بين النصوص الأصلية والقارئ الفرنسي المتجذر داخل ثقافته الخاصة، أثناء ترجمتهم لمجموعة من الاستعارات التي تتضمن آثار المحيط الثقافي الذي أفرزها وتعبر عن رؤية منتجيها للعالم، وفيما يأتي جرد لنماذج من ترجمات هذه الاستعارات :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	بدأ الشيطان يغسل رجليه في قلبي. ص٢٠٣.	- Le démon a commencé à me torturer ? P157.
لعبة النسيان	خسارتو رقيقو بحالو بحالو بوسلوفان. ص١٠.	- Dommage qu'il soit maigre comme un clou ! P16.
	وتسمح لي بأن أئين حنة يدي كما يقال. ص٥٣.	Ma qualité m'autorise ainsi à montrer « de quel bois je me chauffe ». P78.
	يخلي لي الحوت البوري. أنا تتموت في الجبن الطري. أنا عبد الحلوى الشباكية (...) هذا حديدان الحرامي هاذ الهادي...ص٨٣.	Que Dieu me garde cette fleur épanouie. Je mourrai pour cette grâce infinie. Je suis l'esclave de la beauté ici incarnée. (...) ce petit renard de Hadi. P130-131.
	كيف تكون هناك ديمقراطية إذا ظلت دار لقمان على حالها ؟ ص١٢٤.	Comment peut-il y avoir une démocratie si les choses demeurent en l'état ? P194.
الضوء الهارب	دأبا يمكن لي ننحس على يدي داليمين ما نخافش منهم يتفقوا من وراء ظهري مع شركة أخرى. ص٢٥.	... Je peux dormir sur mes deux oreilles sans avoir à redouter qu'ils ne traitent dans mon dos avec une autre maison. P19.
	تقول إننى أريد أن أجعل من الحبة قبة ؟ ص٣٩.	Tu dis que je veux faire tout un drame de rien du tout. P33.

نلاحظ استنادا إلى هذا الجرد أن المترجمين الذين سعوا في السابق إلى إرضاء ذوق القارئ الباحث عن الاختلاف، نهجوا نهجا مختلفا مع الاستعارات أعلاه، حيث اتبعوا مسلكين مختلفين لترجمة هذه الاستعارات بما يتناسب وروح اللغة الهدف :

أ - تحويل الاستعارة إلى معناها.

ب - تعويض الاستعارة الواردة في الأصل باستعارة مقابلة في لغة الترجمة.

وبما أن الاستعارات الواردة في الأمثلة المدروسة، ترتبط أشد الارتباط بسياقها الثقافي، فقد كان من شأن تتبع خطاها في الترجمة أن يخلق جوا غرائبيامرغوبا فيه، إلا أن احترام السياق الثقافي الفرنسي، يكشف عن الوجه الآخر للقارئ الضمني ويتمثل في تجذره داخل ثقافته الخاصة.

خلاصة :

تسمح الأمثلة المدروسة بحثًا عن القارئ الضمني، برسم صورة عامة لهذا القارئ. إنه قارئ غير متعود على قراءة الإنتاج الأدبي المغربي والعربي بوجه عام، و هو يمتلك سلطة تهميش هذا الإنتاج الذي ينتمي إلى ثقافة ينظر إليها من أعلى برج المركزية الغربية، بواسطة منظرين: منظار الصدام والتوتر الممتدين في الزمن ما بين الدول الغربية والدول العربية الإسلامية من جهة، ومنظار المصالح المتحركة في العلاقات الدولية من جهة أخرى.

وتكمن المفارقة في أن هذا القارئ المعترف والمتشبع بثقافته الخاصة، قارئ مسكون بالحلم الشرقي، وينتظر من إنتاج بلد شرقي أن يلبي أفق انتظاره فيزوده بصور تعزز ركام الصور التي ورثها عن حياة وفضاء مختلفين.

استنتاجات عامة

تركز أهداف الترجمات المدروسة على الانفتاح على الآخر، وخلق حوار ثقافي مثمر بين الضفتين، إلا أن الانجازات الترجمةية كثيرا ما تضمنت ما يناقض هذه الأهداف.

ويرجع تعثر إنجازات مشاريع المترجمين الطموحة والمشروعة، التي تنطلق إجمالا من البعد الإنساني والكوني لعملية الترجمة، إلى مجموعة من العوامل من بينها :

أ- آليات تطبيقها : ابتداء بعملية اختيار النص، مرورا بالشروط التي يجب أن تتوفر في المترجم، وانتهاء بعمليتي النشر والتوزيع.

ب- الإكراهات الواقعية والتاريخية والتراكمات النفسية الناتجة عن هذه الإكراهات. فترجمة الرواية المغربية إلى اللغة الفرنسية، تتحدد إجمالا بقانون العرض والطلب في ظل اختلال موازين القوى بين النسقين المرسل والمستقبل، كما تتحدد بالعلاقة التاريخية المعقدة والمتشابكة بين الغرب والشرق العربي الإسلامي بوجه خاص.

ومن الملاحظ، في هذا السياق، بأن بداية اقتناع الآخر الوسيط (مترجما كان أم ناشرًا أم كاتب تقديم أو خاتمة) بإنتاجية الذات المغربية، وسعيه النسبي إلى الاستفادة من هذه الإنتاجية، يظل مشروطا بمركب التفوق لديه، وبمجموعة من الرواسم والصور التي ينبثق بعضها عن الفترة الاستعمارية، وينبثق البعض الآخر عن تاريخ طويل ومعقد بين الشرق الإسلامي والغرب.

أما اقتناع الذات بقدرتها على الإنتاج، فتحد من فعاليته رغبتها الشديدة في الظهور في مرآة الآخر، نتيجة وعيها بالمسافة الفاصلة بين النسق الذي تنتمي إليه والنسق الغربي. ولعل مقاومة هذه الرغبة، التي تؤدي إلى التساهل وغض الطرف عن مجموعة من الإساءات، هي ما يمثل بداية التصالح مع النفس، وتأسيس علاقة صحية ومفيدة مع الآخر.

الباب الثالث

خطاب الوساطة الصحفية

الفصل الأول

استقبال الأدب العربي المترجم بفرنسا

١- الصحافة المكتوبة.

قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، كان على دور النشر الفرنسية التي تتكفل بإصدار ترجمات للأدب العربي، أن تبذل جهودا كبيرة لإقناع المكلفين بالصفحات الثقافية في الصحف الفرنسية، بتخصيص حيز للأدب العربي المترجم ضمن اهتمامهم بأدب أجنبية أخرى^(١). ويعود هذا الوضع، إلى كون معظم الصحف الفرنسية لا تنظر إلى البلدان العربية باعتبارها بلدانا قادرة على الإبداع والإنتاج، وإنما بصفتها بلدانا متخلفة راكدة ثقافيا ونشطة إرهابيا. وكفي أن يتصفح المرء بعض هذه الصحف الصادرة في الثمانينيات من القرن العشرين مثلا حتى يعثر "بصورة مكثفة وكاريكاتورية على أشباح التعصب الشرقي المتسلطة" كالهواجس (...). لا شيء ينقص هذه الأشباح لا السادية المجانية ولا الفزعة التدميرية، ولا انعدام التسامح الفكري، ولا انفلات الشهوات الأكثر مرضية ودموية^(٢).

ورغم استمرار الصحافة الفرنسية في تكريس الصور النمطية المحقرة للإنسان العربي، يبدو أن حصول كاتب عربي على جائزة نوبل، قد أثر إيجابا على علاقتها بالأدب العربي وخاصة منه أدب محفوظ وبعض كبار الروائيين المشاركين. إلا أن التطور الإيجابي النسبي الذي نلمسه حاليا في هذه العلاقة، لا يقابله اتساع في دائرة المستعربين المشتغلين بالصحافة والقادرين على إجراء مقارنات بين الأصول والترجمات. فالنسق الفرنسي ما يزال يعتبر اللغة العربية لغة نادرة، رغم الاعتراف الدولي بها لغة عمل بهيئة الأمم المتحدة^(٣).

(١) نذكر، على سبيل المثال، الأدب الأمريكي -اللاتيني. إلا أنه يجب التنكير في هذه الحالة، أن التلقي الإيجابي الذي حظي به هذا الأدب في فرنسا، كان نتيجة للجهود التي بذلها مترجمون من وزن روجي كايوا (Roger Caillois) على مدى سنين طويلة، والتي توجت في النهاية بنجاح ترجمة رواية "مائة عام من العزلة" لغارسيا ماركيز سنة ١٩٦٨.

(٢) خوان غويتسولو: في الاستشراق الإسباني (دراسات فكرية)، م.س.، ص.١٦.

(٣) نشير في هذا السياق إلى أن الفرنكفونية تتصور -في السر أو العلن- اللغة العربية، بنوع مزيف من القياس أو المماثلة، كلهجة مثل باقي اللهجات أو كلغة ميتة أو نادرة، لها وضع اللاتينية أو اليونانية القديمة، فتسلك معها كما لو أنها لم تسبق إلى الوجود الكتابي والأدبي اللغة الفرنسية نفسها بما لا يقل عن عشرة قرون، أو كما لو أن عمرها لايفوق ستة عشر قرنا، مع بروز دورها كلغة علم وازنة خلال العيد الوسيط، ومع بقاء أدبها مقروءة بعربية اليوم وقابلة للفهم والاستيعاب. (انظر بنسالم حميش: الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، سلسلة المعرفة للجميع، ع ٢٢٤، ٢٠٠٢، ص.٣٨).

إن المثقف العربي، هو الذي يتحمل في المجمل مسؤولية قراءة وتقديم الإنتاج العربي المترجم للقارئ، سواء عبر الصحف والمجلات الفرنسية أم من خلال الصحف والمجلات العربية الناطقة بالفرنسية التي تصدر في فرنسا أو في البلدان العربية. وهذا ما يتعارض في نظر أحد المهتمين بترجمة الأدب العربي إلى الفرنسية، مع هدف التعريف بالعالم العربي وثقافته خارج حدود القبيلة^(١).

وإذا كنا من جهتنا نتطلع إلى أن تتسع دائرة الاهتمام بالأدب العربي لتشمل الفرنسيين والغربيين بوجه عام، نرى مع ذلك بأن الجهود التي يبذلها الباحثون العرب للتعريف بالأدب العربي على أوسع نطاق ممكن مجهودات ضرورية في هذه المرحلة، وبإمكانها أن تصبح رغم كل الإكراهات مثمرة في مرحلة لاحقة إذا وظفت بشكل سليم.

استنادا إلى هذا الواقع إذن، نرتئي الجمع في دراستنا للاستقبال المباشر للترجمات المدروسة^(٢)، بين المقالات التي نشرتها الصحف والمجلات الفرنسية أو العربية والأجنبية الصادرة بفرنسا، والمقالات التي نشرتها المجلات والصحف المغربية. فمن الملاحظ، أن الصحافة المغربية بالفرنسية تسد بعض النقص في هذا المجال. وخاصة، عندما يتعلق الأمر بالترجمات التي تنشرها أو تساهم في نشرها دور النشر المغربية. وبهذا يتسع مفهوم النسق الهدف في هذه الدراسة ليشمل النسق المصدر نفسه، مع العلم أن هوية كتاب المقالات لاتخضع للانتماء الوطني للصحيفة أو المجلة.

(١) - Farouk Mardam Bey : Les Editions Sindbad : un éditeur spécialisé sur le monde arabe. (١) in : Le livre

arabe en France, op.cit., P97.

(٢) لم نستطع الحصول على المقالات التي اهتمت بترجمة كل من "الخيز الحافي" و"عين الفرس" رغم الجهود التي بذلناها من أجل ذلك. وبذلك لن يتسنى لنا الوقوف على المعنى الآخر الذي أصبح لسيرة م.شكري في الوسط الثقافي الفرنسي - رغم معرفتنا بأن "الخيز الحافي" أصبحت بعد ترجمتها "أروج كتاب" وبأنها اقتبست مسرحيا بفرنسا بعد سنوات قليلة من تداولها في السوق (١٩٨٣) - كما أننا لن نستطيع الإحاطة بنوعية الاستقبال الذي خصص لترجمة "عين الفرس".

نسجل أخيراً، أن جل المقالات التي حصلنا عليها بخصوص الترجمات المدروسة، مقالات سطحية متسرعة تلخص في المجمل مضامين الروايات المترجمة، داعية القارئ في النهاية إلى اقتنائها وقراءتها.

وتستوقفنا، في هذا السياق، نوعية القراء الذين يتوجه إليهم كتاب هذه المقالات بالنداء. فالدعوة إلى القراءة، تشمل كل القراء المحتملين، أي كل قارئ يستطيع قراءة الترجمة الفرنسية بغض النظر عن مستواه وعرقه وميولاته وحضارته. دليلنا على ذلك الصياغة المحايدة لهذه الدعوة :

- هذا كتاب تجب قراءته.

- هذه الرواية، تحث القارئ على القراءة.

- كتاب ومؤلف وجب اكتشافهما.

أما الومضات التي تشع بين الفينة والأخرى في هذه المقالات، فتخاطب نوعية خاصة من القراء مساندة بذلك بعض المقالات المكتوبة بعمق وعناية.

إن دور الوسائل السمعية البصرية الفرنسية، دور محدود في مجال التعريف بالأدب العربي المترجم. والحال أن اهتمام هذه الوسائل بمجال الأدب قد تقلص بوجه عام، حيث لم تخصص التلفزة الفرنسية، في السنوات الأخيرة التي شهدت بداية توغل الأدب العربي بفرنسا، سوى حصة زهيدة للأدب، بخلاف ما كان عليه الوضع ما بين الخمسينيات والثمانينيات من القرن العشرين، مع برامج من قبيل : "قراءات للجميع" (Lectures pour tous)، والبرنامجان الناجحان لبرنار بيفو (Bernard Pivot) "افتحوا القوسين" (Ouvrez les guillemets) و"أبوستروف" (Apostrophes)، الذي استضاف محمد شكري بعد صدور ترجمة سيرته بالفرنسية.

وتعتبر المحطة الإذاعية (France-Culture)، من بين أهم المحطات الفرنسية التي تبدي اهتماما ملحوظا بالأدب والثقافة العربيين، كلما ظهرت ترجمة تشد انتباه العاملين بها إليها، كما هو الشأن مثلا مع ترجمة رواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش وترجمة كتاب "لن نتكلم لغتي"^(١) لعبد الفتاح كيليطو مؤخرا. ونظن أن نوعية الكتابين اللذين تم اختيارهما لتوسيع دائرة النقاش في البرنامج المخصص لترجمة "مجنون الحكم"^(٢)، تعكس إلى حد كبير طبيعة اهتمام المحطة الإذاعية المذكورة بالأدب العربي ككل. يتعلق الأمر ب :

- كتاب "الرحلة إلى المغرب"^(٣) (Le voyage au Maroc)،

لأوجين دولاكروا (Eugène Delacroix).

- وكتاب "الشرق الأدنى المتفجر"^(٤) (Le proche orient éclaté)

لجورج قرم (Georges Corm).

(١) Tu ne parleras pas ma langue, Trd. Par Francis Gouin, Actes Sud, 2008

(٢) قدم البرنامج كريستيان غيوديلي (Christian Giudicelli)، يومه ٧ يونيو من سنة ٢٠٠٠، على الساعة ١٢ زوالا.

(٣) Eugène Delacroix : Voyage au Maroc (1832), op.cit.

(٤) يتكون هذا الكتاب من جزأين يغطيان الأحداث الواقعة بين سنة ١٩٥٦ وسنة ١٩٩٦. صدر الجزء الأول عن دار النشر la découverte سنة ١٩٨٣، وصدر الجزء الثاني عن نفس الدار سنة ١٩٩٧ بعنوان: Le proche orient éclaté II : Mirages de paix et blocages identitaires. »

يكتسي كتاب "الشرق الأدنى المتفجر" أهميته بداية من مكانة كاتبه، فجورج قرم وزير مالية سابق في الحكومة اللبنانية ومستشار لدى هيئات دولية وبنوك مركزية، متخصص في قضايا الشرق الأوسط وبلدان البحر الأبيض المتوسط، تعكس إنتاجاته اهتماما كبيرا بالعلاقة الثانية شرق/غرب، وهي (أي الإنتاجات) تمتاز بتحليل واقع الصدام

يعتبر كتاب "الرحلة إلى المغرب" نتاجا لما سماه إدوارد سعيد "بالجانحة الشرقية"، فقد اختار دولاكروا الشرق بديلا لفوضى الغرب^(١)، مثله في ذلك مثل كثير من المفكرين والأدباء والفنانين الرومانسيين^(٢).

ومع أن رحلة دولاكروا إلى المغرب تزامنت مع الانهيار الكبير للشرق^(٣)، لم ير هذا الفنان الغربي في هذا الشرق، متجليا في المغرب المنغلق على ذاته والمحتفظ بخصوصياته آنذاك، سوى أصل وجوه منغلقة من مفهوم الزمن. إذ لا نعثر في رسائل دولاكروا ويوميياته على أي حكم مسيء لعالم الشرق، بل إننا نلاحظ بخلاف ذلك انبهارا بعالم مختلف واعترافا بعظمة الحضارة الشرقية وبتفوق إنسانية الشرق على مادية الغرب. فالمغرب بالنسبة لدولاكروا بلد متميز يعلن فيه الجمال عن نفسه في كل ركن وزاوية سواء أكان ذلك من خلال ثياب ووجوه المغاربة، أم من خلال توهج الشمس الذي ساعده على تطوير نظرية اللون في الفن.

٢,٢ - الشرق المتفجر.

في مقابل شرق الحلم والدفء الرومانسيين، يطالعنا كتاب "الشرق الأدنى المتفجر" لجورج فرم بوقائع الصدام الدموي العنيف بين الشرق الإسلامي والغرب في القرن العشرين.

بين العالمين من جوانب مختلفة سياسية واقتصادية وتاريخية واجتماعية، وبالرغبة في المساهمة من أجل بناء مستقبل أفضل. من بين إنتاجاته : L'Europe et l'Orient, la découverte, 1989.

- La Méditerranée (espace de conflit, espace de rêve), l'Harmattan, 2001.

- Orient/Occident, la découverte, 2002.

(١) كانت الرحلة إلى المغرب بالنسبة لدولاكروا، فرصة للهروب من الوضع المتأزم بفرنسا بعد فشل ثورة ١٨٣٠.
(٢) من بين هؤلاء الأديب والمفكر الألماني غوته، وإن كانت رحلته إلى الشرق رحلة متخيلة لم تتحقق على أرض الواقع. (انظر يوهان فولفغانغ غوته: "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، ت. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(٣) جاء دولاكروا إلى المغرب ضمن البعثة الدبلوماسية التي أرسلها الملك الفرنسي لويس فيليب لإقناع السلطان المولى عبد الرحمن، باتخاذ موقف الحياد من غزو الجيش الفرنسي للجزائر.

يحلل الكاتب في الجزء الأول من هذا الكتاب، الأحداث السياسية التي عرفتھا البلدان العربية ابتداء بتأميم قناة السويس وانتهاء بنتائج حرب الخليج الأولى، مسلطا الضوء على تردي واقع الشرق الأدنى وقابليته للانفجار، بسبب تآزم الأوضاع وتناقض الهويات وتعدد واختلاف التأثيرات التاريخية.

أما الجزء الثاني من الكتاب، فيميزه بالإضافة إلى التركيز على الاضطرابات الجيوسياسية التي عرفها الشرق الأدنى منذ حرب الخليج إلى اتفاقات أوسلو، تحليل الخطابات الإعلامية الدولية المواكبة لهذه الأحداث، وانتقاد صمتها وتغييبها المتعمد للوقائع المؤلمة من قبيل :

- بؤس الشعب العراقي نتيجة الحصار الظالم المفروض عليه سابقا.
 - تدني مستوى عيش الفلسطينيين بشكل يثير القلق.
 - خوف ثم عنف المستوطنين الاسرائيليين.
 - العنف الممارس على لبنانيي الجنوب من قبل الاحتلال الاسرائيلي المستمر.
 - وأخيرا حالة الاضطراب الذي تتخبط فيه المجتمعات العربية، الممزقة بين أنظمة مهترئة ومرتشية وعميلة، والمثاليات السياسية الإسلامية العنيفة.
- وقد ختم ج.قرم هذا التحليل، باستكشاف شروط سلام طويل الأمد في الشرق الأدنى، وبلدان المغرب العربي.

تتلمس الرواية المغربية المترجمة، ضمن الإنتاج الروائي العربي المترجم، طريقها في فضاء الآخر -بفضل جائزة نوبل أساسا - وسط التأثير السلبي للموروثات التاريخية وللتراكمات النفسية، الذي يزيده حدة تردّي الأوضاع في البلدان العربية، وتأزم العلاقة بين الشرق الإسلامي إجمالا والغرب.

وبما أن اهتمام الآخر بتقديم ترجمات الروايات المغربية إلى القارئ، اهتمام ضئيل رغم ما نلاحظه من تحسن في هذا المجال، تقوم الذات المغربية التواقّة لإسماع صوتها ولإعتراف الآخر بها، بدور لا يستهان به في عملية التواصل بين الإنتاج المغربي والقارئ الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام.

الفصل الثاني

عين المرأة / إدراك المختلف

١ - إدماج النص المغربي في النسق الغربي.

١,١ - تعميم المبدع العربي.

باستثناء بعض فلاسفة عصر الأنوار^(١) وبعض الأدباء الرومانسيين، الذين كانوا يعترفون بعبقريّة الآخر ويعتبرون أدبه مصدر غنى ممكن للأدب الفرنسي^(٢)، دأب النسق الثقافي الفرنسي على اعتبار نفسه المحور الذي تنطلق منه التيارات والأفكار لتعود إليه. فاستنادا إلى ثقافة بالغة التنظيم وواسعة الانتشار بشكل منهجي^(٣)، اعتبر معظم الكتاب والنقاد الفرنسيين الآداب المترجمة إلى الفرنسية مجرد صدى للأدب الفرنسي الأم، بأساليب تسحر القارئ الفرنسي دون أن تضيف إليه جديدا^(٤). ولم تستثن هذه الشوفينية الضيقة التي طغت على الفضاء الثقافي الفرنسي لقرون طويلة، سوى الإرث الإغريقي اللاتيني.

وإذا كانت حدة هذه النزعة قد خفت اليوم، بفعل التدهور الذي يعيشه الأدب الفرنسي ممثلا في الرواية، مقابل اكتساح آداب منافسة للساحة العالمية، فإن نتائج هذا التطور جاءت في المجلد لصالح الأدب الغربي، إذ اتسعت دائرة الاعتزاز بالنفس لتشمل الآداب الغربية كافة.

(١) نذكر في هذا السياق بتدعيم دينرو (Diderot) للأدب الألماني الناشئ، واحتفائه بالأدب الإنجليزي.

(٢) انظر بخصوص إسهام الترجمة في تطوير الثقافة الفرنسية في العصر الرومانسي:

- Lieven d'Huylst : La Traduction en France à l'époque romantique et l'évolution de la culture française, in : La Traduction dans le développement des littératures, Volume 7, Euven university press, 1993.

(٣) هاري ليفن : انكسارات، ت. عبد الكريم محفوظ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠، ص ٣٣٢.

(٤) أجاب إميل زولا، حينما سنل سنة ١٨٩٧ عن مدى تأثير الآداب الأجنبية في الأدب الفرنسي، بأن الأراء المتضمنة في الأدب الاسكتلندي مثلا، لا يمكن أن تؤثر في الأدب الفرنسي لأنها موجودة فيه سلفا. وبلان تولستوي Tolstoi وإيسن Ibsen وبجرسون Bjornson، بهروا الفرنسيين ودغدغوا عواطفهم، ولم يلتقوهم شيئا (انظر في هذا الشأن :

-Yves Chevreil : Le texte étranger, la littérature traduite, in : Précis de littérature comparée, Presses Universitaire de France, P65.)

نمثل لهذا الأمر بالصفات التي يطلقها النقاد والصحفيون الفرنسيون على الكتاب العرب الذين نالوا شهرة في بلدانهم، أو تجاوزت شهرتهم حدودهم الوطنية والقومية. وعلى رأس هؤلاء الكتاب نجيب محفوظ الذي اعتبرته الصحافة الفرنسية زولا النيل والقاهرة والشرق الأوسط^(١) تارة، وشارل ديكنز الأدب العربي، أو فلوبيير المصري، ومارسيل بانويل القاهرة^(٢) تارة أخرى.

ولا يخفى ما يتضمنه احتواء أدب محفوظ وتأطيره، من خلال إلحاق اسمه بأسماء روائيين فرنسيين وغربيين كبار، من اعتزاز بالأدب الفرنسي والغربي بوجه عام، ومن محاولة لتملك الآخر العربي وإذابته في الذات وكأن لسان الحال يقول: بضاعتنا ردت إلينا^(٣).

وقد عبر أحد الصحفيين، الذين تناولوا ترجمة ثلاثية محفوظ إلى الفرنسية، صراحة عن علاقة القوة التي تربط القارئ الفرنسي بالنص العربي، حينما وضع محفوظا في صف التابع معتبرا أدبه مجرد نتاج للتبعية الحرفي لآثار الرواية الفرنسية الواقعية^(٤).

واللافت للنظر في هذا الحكم المبني على الاحتقار واللاغي لفردة محفوظ وأهميته^(٥)، هو :

١ - عدم مراعاة الفارق الزمني بين الإنتاج العربي والترجمة الفرنسية، إذ يصل الفارق إلى ما ينيف عن ثلاثين سنة بين الثلاثية (١٩٥٢)، التي استند إليها الناقد ليطلق حكمه على كل أعمال محفوظ، وترجمتها إلى الفرنسية بين سنة ١٩٨٥ وسنة ١٩٨٩.

(١) - Le Zola du Nil, Le Monde, 15 Oct, 1988.

- Naguib Marfouz : Un Zola du Caire, Témoignage chrétien, 24 Oct, 1988.

- L'Humanité, 15 Oct, 1988. (٢)

(٣) مما يؤسف له حقا، تكريس بعض الأدباء العرب الجاهلين بحركة الرواية في العالم العربي، لنظرة الآخر التحقيرية. فهذا الطاهر بن جلون مثلا يكتب في جريدة لوموند (٢٨ يناير، ٢٠٠٠)، بأن الروائي العربي الميوسو بألف ليلة وليلة استورد فن الرواية من الغرب وتبناه. لكن إنتاجه فيه ليس طبيعيا ولا مقنعا.

(٤) انظر : Philippe Jousset : La Nouvelle Revue Française, n°454, Nov. 1990, P47.

(٥) من المثير للانتباه، أن تعامل المثقف الفرنسي مع الأدب العربي القديم لا يختلف كثيرا عن تعامله مع الأدب العربي الحديث، إذ يلحق هذا المثقف الكتاب العرب القدامى الذين ينالون إعجابه بكتاب فرنسيين من القرنين السادس والسابع عشر، دون أن يراعي التسلسل التاريخي والسبق الزمني للكتاب العرب. (انظر عبد الفتاح كيليطو : لن نتكلم لغتي، دار الطليعة، ٢٠٠٠، ص ١٨-١٩).

٢ - الجهل التام باتجاهات الرواية العربية، منذ أن أدمج محفوظ بشكل نهائي الشكل الروائي في الأدب العربي بواسطة الثلاثية. فمن المعلوم أن محفوظا نفسه قد قطع مسارا في رحلته الروائية من التقليد والتأثر بالرواية الأجنبية، إلى مرحلة التشكيل الخاص^(١) "المستمد لعناصر من التراث ومن المرددات الشعبية والأمثولات الدينية والفلسفية ومن المؤلفات التي حاول بها البحث عن طرق مختلفة بإحياء بعض العناصر الأصيلة من التراث"^(٢).

٣ - تجاهل كون الحضارات الإنسانية أو القيم، تتبادل منذ ملايين السنين ولا يمكنها أن تفهم وتتذوق، دون إحالة دائمة على هذه التبادلات^(٣). ونحيل في هذا الصدد، على مدى استفادة الأدب الفرنسي من ترجمة ليالي شهرزاد، "ولعله ليس من المبالغة تقسيم الأدب الفرنسي في أحد جوانبه إلى شطرين : ما قبل غالان، وما بعد غالان"^(٤).

٤ - اعتبار الرواية نوعا غريبا خالصا، وفي حدود دنيا نوعا فرنسيا^(٥) مع أن "جوهر الشكل التعبيري الروائي مشترك بين كل الشعوب والثقافات، وعرف مستويات متباينة قبل أن يتبلور منذ القرن الثامن عشر، وفي ضوء تحولات حاسمة داخل إواليات المجتمع البشري"^(٦).

ولعل أوضح تجربة تطعن في الملكية الأوروبية الخالصة للرواية، تجربة الرواية الصينية التي تأسست وتطورت بين القرنين الخامس والثامن عشر الميلاديين بعيدا عن كل تأثير غربي^(٧).

(١) تمثل هذه المرحلة مثالا لروايته ليالي ألف ليلة وليلة (١٩٨٢).

(٢) إبنوار الخراط : الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٥٧-٥٨.

(٣) روني إيتيمبل : أزمة الأدب المقارن، ت. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٥.

(٤) عبد الفتاح كيليطو : الاغتراب، ضمن "الترجمة في المغرب" (أية وضعية ؟ أية استراتيجية؟)، م.س.، ص ٩.

(٥) انظر في هذا الصدد :

- Joël schmeidt : Eclatements du roman français. op.cit., P157.

(٦) محمد بريدة : أسئلة الرواية، أسئلة النقد، م.س.، ص ٦٢.

(٧) - René Etiemble : Essais de littérature (vraiment) générale, 3^{ème} édition, 1975, Paris.

لم تنتهج المقالات^(١) التي كتبها فرنسيون احتفاء بصدور الترجمات المدروسة نفس النهج مع الروائيين المغاربة الجدد، فهي لم تتعت أحدهم بالأن روب غرييه (A.R.Grillet) الأطلس مثلا، أو بألبير كوهن (A. Cohen) المغرب. أما المقالات التي كتبها مغاربة أو أفارقة، فتنضم مقارنات بين الروائيين المغاربة وروائيين أو مفكرين غربيين من جهة، وبين شخصيات بعض الروايات وشخصيات غربية مشهورة من جهة أخرى، بهدف تقريب المسافة بين القارئ الأجنبي، والكتابة الروائية المغربية.

وتعتبر "لعبة النسيان" الرواية الأوفر حظا من هذه المقارنات، التي ركز بعضها على طبيعة العلاقة التي تربط الكاتب المغربي بالثقافة الغربية. فقد حرصت سيمون بيتون (Simone Bitton)^(٢) مثلا، في مقالها عن هذه الرواية^(٣)، على تقديم محمد برادة للقارئ الأجنبي من زاوية معرفته بالأدب الغربي، أي بصفته مترجم رولان بارط، وناقدا أدبيا يقوم بدور الوساطة بين طلبته ومجموعة من الكتاب والنقاد الغربيين.

أما الطاهر بن جلون وه.دوكار (Hédi Dhoukar) فقد اختارا تقديم إنتاج برادة المجهول لدى القارئ الفرنسي والغربي بوجه عام، من خلال ما اعتبراه ظواهر متشابهة بين هذا الإنتاج وإنتاج بعض كبار المفكرين والأدباء الغربيين. فمن أجل إضفاء مزيد من الإشعاع على رواية "لعبة النسيان"، والرفع من قيمتها في نظر قارئها بصفته كتابة تنتصر للجوهر الإنساني، قارن دوكار بين برادة والكاتب الإيطالي الحاصل على جائزة

(١) أرسلت إلينا جل المقالات، التي سنعمد عليها لدراسة خطاب الوساطة الصحفية، مصورة. وقد طمست عملية النسخ أرقام الصفحات.

(٢) تعتز س بيتون بكونها عربية وتصرح بعدائها للصهيونية في وسط يتحكم فيه اللوبي الصهيوني. أنتجت مجموعة من الأفلام الوثائقية الجيدة عن القضية الفلسطينية وعن المغرب، من بينها :

- Mahmoud Darwish, et la terre comme la langue (1998).

- Benbarka : l'équation marocaine (2001).

- "Je suis une juive arabe, in : Un très proche orient (: مقالات بعنوان :) وكُتبت عن انتمائها العربي مقالا بعنوان :) paroles

de paix), Collectif, Sapho, 2002.

- Les Désillusions de l'indépendance, le Monde Diplomatique, Mai, 1993.(٣)

نوبل لويجي بيراندللو^(١) (Luigi Perandello)، بالتركيز على النزعة الإنسانية المتوسطة عند الكاتبيين^(٢).

في المقابل استندت مقارنة ابن جلون للكاتب المغربي بالكاتب السويسري الشهير ألبير كوهن^(٣) (Albert Cohen) إلى كثافة حضور "الأم" في إنتاجي الكاتبيين^(٤)، وركزت مقارنته له بالفيلسوف الروماني الأصل سيوران^(٥) (Cioran) على العلاقة الحميمة التي تربطهما معا بطفولتيهما^(٦).

إلا أن هذه المقارنة الأخيرة، التي تهدف إلى الرفع من قيمة الكاتب المغربي وإثارة الانتباه إلى تميز إنتاجه بتقديمه من خلال واحد من أكبر مفكري القرن العشرين، مقارنة تفنقر إلى مجالها بسبب اختلاف أبعاد مفهوم الطفولة في إنتاج كل من برادة وسيوران.

ففي حين تدل عودة برادة إلى عالم الطفولة، التي تشكل زمنا جميلا قياسا بحاضر غير مطمئن، على ارتباط الكاتب الوجداني والتاريخي -داخل نفس الفضاء- بما يمثل خصوصيات مدينة فاس التي ينتمي إليها^(٧). يرى سيوران في عالم الطفولة الحد الفاصل بين عهد الجنة في مسقط رأسه^(٨) ببلده الأصلي رومانيا، وعهد جحيم السهاد الذي لون

(١) كان ذلك سنة ١٩٣٤. من أشهر كتاباته في مجال المسرح : (1917) Le Plaisir d'être Honnête.

- L'Homme, la Bête et la vertu (1919).

- L'Exclue (1901)

و في مجال الرواية ننكر :

- Feu Mathias Pascal (1904).

- Les Vieux et les jeunes (1913).

- Romans, Hommes et Migrations, Février/Mars, 1993.

(٢)

(٣) من أشهر رواياته (١٩٦٨) Belle du Seigneur.

(٤) - Le labyrinthe et l'histoire, le Monde, Avril, 1993.

(٥) من بين كتاباته : (1979) Ecartèlement.

Entretiens (1995)

- Cahiers 1957 – 1972 (1997)

(٦) -Tahar Benjelloun, op.cit.

(٧) يقول الهادي مخاطبا مدينة فاس :

" أنظر إليك من فوق التل، من فوق سطح فندق المرينيين، من حيث تبدين بعيدة وقريبة : خلايا نحل بدون طنين، وفي دخيلتي ترن الكلمات وتتجاوز، لتسج صفحاتك التي تترج بقراءتها الأعماق. أقول إن مصنع الأحلام توقف ونضب خياله بعد أن أبدع صورتك، وعلائق الناس في فضائك ودروبك المتشابهة. توقف الحلم بعدك. لكنني أحس فيما يشبه الومض، أن بالإمكان أن أرتجل فيك، عبرك، الحلم". (الرواية، ص ١١٥).

(٨) قرية رازيماري (Rasimari) التي قضى فيها سيوران سنوات طفولته العشر.

حياته بعد ذلك بلون اليأس والانحدار وضاعف إحساسه بالنفي داخل فرنسا. أي بين منطقة الضوء التي نفي منها سيوران الطفل، والفضاء المعتم الذي سيرى ولادة سيوران الفيلسوف. وبذلك تكون حياة الطفولة بالنسبة لهذا الفيلسوف بديلا عن الفشل الفردي من جهة، وعن انحطاط أمة وعياء حضارة من جهة أخرى^(١).

ويحدونا الاعتقاد بأن رغبة ابن جلون الشديدة في تغذية فضول القارئ الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام، مسؤولة إلى حد كبير عن عدم تعمقه في دراسة وجه المقارنة بين نيمة الطفولة في "لعبة النسيان" وفي كتابات سيوران. وإلى هذه الرغبة نرد أيضا، فقدانه الإحساس بالحدود بين الأدب المغربي المكتوب بالعربية والأدب المغربي المكتوب بالفرنسية. فبرادة، بالنسبة لابن جلون، لا يلجأ إلى الكتابة هربا من الجنون أو طلبا للشهادة كما يفعل العديد من الكتاب، وإنما ليكون في سلام مع جذوره^(٢). مما قد يستفاد منه، بأن دافع الكتابة عند برادة نابع من قلق الانتماء أو من انفصال اختياري أو قهري عن الوطن، وكلها تأويلات تبتعد بالقارئ عن الدافع الأساس من كتابة "لعبة النسيان" — ويتجلى حسب تصريح الكاتب نفسه في المساهمة في تشخيص المجتمع، وإقامة حوارية عميقة وحقيقية بين الذات الكاتبة والمحيط الذي تعيش فيه^(٣) — وتقترب به من معاناة كاتبنا باللغة الفرنسية ومن بينهم ابن جلون نفسه، الذي تعكس بعض كتاباته وعيه بأن اللغة ليست مجرد أداة تواصل، وإنما هي نتاج حضارة وحمالة فكر^(٤).

إن ابن جلون إذن وليس برادة، هو من يطارده غبار بلده، ولا ينفك عنه حتى يضمّنه رواياته^(٥)، التي يترجم بعضها محاولاته من أجل تحقيق سلام معين مع الجذور.

نشير أخيرا إلى أن بعض المقارنات الواردة في المقالات التي حصلنا عليها تساهم ضمّنيا في إنصاف الإنسان العربي بوجه عام. ونستدل على ذلك، بالمقارنة التي قامت

(١) يمكن أن نذهب بعيدا في التأويل، إذا ما استئنا إلى الجو الديني الذي نشأ فيه سيوران، فنربط مثلا بين حنينه إلى طفولته بصفتها فردوسه المفقود وعلاقة الطفولة بالفردوس المفقود في الثقافة الأوروبية، وخاصة عند الرومانسيين الذين شكلت لديهم الرؤية الطفولية للفردوس المفقود إحدى التيمات المهيمنة.

Tahar Benjelloun, Op.cit.

(٢)

(٣) محمد برادة : الكتابة، التشخيص والأزمة، م.س.، ص. ٥٤.

(٤) انظر مثلا روايته "غزالة... وتنتهي العزلة"، ت. رشيد بنحو، إفريقيا الشرق، ١٩٨٧، ص ٩١.

(٥) Tahar Benjelloun, Op.cit.

بها كلودين دوكرساك^(١) (Claudine Decressac) بين بطل "مجنون الحكم"، الخليفة الحاكم بأمر الله، والطاغية الروماني نيرون، استنادا إلى إقدام كل واحد منهما على حرق عاصمة حكمه. فمن شأن هذه المقارنة، التي تقوم بتدويل العنف والطغيان ليشملا الشرق والغرب معا، أن تدفع عن الحاكم العربي تهمة التفرد بالقسوة والظلم والديكتاتورية وهي تهمة متجذرة في الأوساط الغربية^(٢)، مما قد يؤدي بالقارئ المستهدف إلى إعادة النظر في تقييمه لذاته وللآخر.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن بعض الترجمات قد أثرت في هذا الاتجاه، حيث اعتبر بعض القراء الفرنسيين رواية "الزيني بركات" مثلا تعبيراً عن واقع يعينهم بشكل مباشر، مؤكدين بأن القمع والمراقبة البوليسيين في البلدان الغربية لا يختلفان جوهريا عما يحدث في البلدان العربية^(٣).

(١) - Claudine Decressac : un fou au pouvoir, Le Monde, Mars, 2000.

(٢) فحتى الشاعر الألماني غوته المتعاطف مع الشرق - والذي يناقش في التعليقات التي ذيل بها ديوانه الشرقي الغربي "العموميات الخداعة بخصوص الاستبداد الشرقي، وينتصر للطبيعة الإنسانية التي تظل دائما غير قابلة أن تكبح تعارض الاضطهاد الشديد" - انتهى إلى تأكيد استبداد الحكام الشرقيين وألوهيتهم، في مقابل عبودية الرعية - (انظر يوهان فولفغانغ غوته: انديوان الشرقي للمؤلف الغربي، م.س. ١٠، ص. ٢٩).

(٣) نضر - Jamal Ghitani : Zayni Barakat, in : Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en Français, département de traduction et de coopération, le caire, 1990, p.116.

خلاصة :

يخرق استقبال الرواية المغربية في الفضاء الفرنسي القاعدة، فلا نعثر في المقالات التي كتبها فرنسيون أي محاولة لاحتواء الكتاب المغاربة. إلا أن هذه الملاحظة الإيجابية تفضي بنا إلى نتيجة تمثل في العمق انتقاداً للإنتاج الروائي المغربي. إن الفرنسيين لا يذنبون في ذواتهم سوى الأسماء العربية الكبيرة، وهذا يعني أن أسماء الروائيين المغاربة قيد الدرس لم تصل بعد في نظر الآخر رغم تميزها، إلى المستوى الذي يغريه بتملك إنتاجها.

أما بالنسبة لبعض المتلقين المغاربة والأفارقة، فلا مجال للشك لديهم في قيمة الإنتاج الذي يلعبون دور الوساطة بينه وبين القارئ، إلا أنهم يعون في نفس الآن بأنه إنتاج مجهول في الوسط الغربي، لذا نجدهم يوظفون أسماء الروائيين والمفكرين الغربيين الكبار — أتوفر المجال لذلك أم لم يتوفر — كقنطرة تواصل بين هذا الإنتاج وقارئ مختلف.

لاحظنا أن مجموعة من المقالات التي اهتمت بالترجمات المدروسة في الفضاء الفرنسي، ركزت في سبيل تواصلها مع القارئ على إعادة إنتاج كثير من الصور النمطية والأفكار الجاهزة الموروثة في الغرب عن البلدان العربية الإسلامية، وعن الشرق بوجه عام.

نمثل لهذا الأمر بداية بمقال بيبير موري^(١) (Pierre Maury) عن ترجمة رواية "الضوء الهارب"، الذي تجاهل كاتبه توجيهات النص ليعيد إنتاج صورة الشرق الساحر، منبع الأحلام التي لا تتفد. ففي حين يقدم محمد برادة للقارئ العربي من خلال "الضوء الهارب" عالما معقدا وفاقدا للبوصلية، يتشكل من عناصر تشخص أزمة الإنسان المغربي في حاضره، يقدم ب.موري للقارئ الغربي بخلاف ذلك، عالما سحريا ينفذ بلطف استثنائي - حسب تعبيره - إلى أعماق القارئ ليعيد إحياء أحلامه الدفينة^(٢). ويتشكل هذا العالم في تصور موري من حسيّة نادرة، ومن انسجام منقطع النظير بين بطل الرواية وفضاء طنجة العالمية^(٣)، أي طنجة المشاهير المقترنة دوما بالشمس^(٤) والواجهة المتوسطية والحانات.

إلى هذه الصورة الحالمة التي تعيد إلى الأذهان شرق الرومانسيين المتخيل، يضيف مقال آخر يلخص مضمون رواية "الغربة"^(٥)، صورة تبعية المرأة للرجل، من خلال حصر مشكلة إدريس الأساسية والمؤطرة لجميع مشاكله، بما فيها مواجهته لصدمة الحضارتين الشرقية والغربية، في علاقته بمارية: المرأة التي تتصف حسب الملخص بإعادة النظر في

(١) يشتغل بوكالة France Telecom، له معرفة بالمغرب.

(٢) -Le Peintre et ses modèles, France soir, 25 Mai, 1998.

(٣) - Pierre Maury, Op.cit.

(٤) هي بالنسبة لبيبير لوتي مثلا مدينة شبه ضاحكة، و بالنسبة لأوجين دولاكروا شمس متوهجة ساهمت في تطويره لنظرية اللون.

(٥) - A.V : La Quinzaine littéraire, Juillet, 1999.

العادات الإسلامية، والتي فضلت الهجرة إلى الغرب (فرنسا) عندما ضاقت بالحصار المفروض على النساء في بلد إسلامي^(١).

ويعتبر اختزال مشاكل إدريس في علاقته بمارية، واختزال تمرد مارية على الأوضاع في مغرب مشارف الاستقلال في رفضها لتبعية المرأة للرجل، كفيّلين بجعل القارئ الأجنبيّ المهيا لذلك يستدعي مخزونه من الصور عن حريم بلاطات الخلفاء العرب والعثمانيين، فتتحول بذلك مارية المتمردة في مجتمع يضم جراحات الاستعمار، إلى معبر نحو شرق الحريم، أي شرق المتعة والسلطة والثروة.

وإذا كنا نتوقع بفعل واقع الحال، أن يعيد النقاد (القراء) الغربيون عن قصد وغير قصد إنتاج بعض الصور النمطية الموروثة عن البلدان العربية والشرقية بوجه عام، فقد كنا نتوقع في المقابل أن يخاطب النقاد العرب القارئ الغربي بخطاب يدفعه إلى إعادة النظر في تصوراته المعممة. إلا أن المقال الذي خصصه ابن جلون لترجمة "لعبة النسيان"، خيب في جانب منه توقعنا.

يرى ابن جلون في هذا المقال، أن القارئ العارف بمدينة فاس القديمة، لن يجد أي صعوبة في فهم رواية "لعبة النسيان" التي تستنسخ في نظره متاهة المدينة^(٢). مما يفيد أن فهم قارئ مختلف لرواية م. برادة مشروط بالمعرفة المسبقة بالتصميم الهندسي لأزقة ودور ومجالات وساحات فاس، ناهيك عن طريقة عيش سكانها.

ومن الملاحظ، في هذا السياق، أن وصف الدار الفاسية هو الذي يطرح بعض الصعوبة على القارئ الغريب عن الوسط الفاسي، بمن في ذلك القارئ المغربي الذي لم يألف العيش في منازل تحاكي التصاميم الأندلسية. غير أن هذه الصعوبة لا تستوجب معرفة فاس، وإلا أصبح فهم الرواية في تنوعها العالمي، مشروطا بزيارة القارئ لمسرح الأحداث. لذا يبدو لنا واضحا، أن ما يهدف إليه ابن جلون من هذه القراءة التي تلغي دور مخيلة القارئ، والمجهود الذي يجب أن يبذله لفك شفرات النص، هو استدراج القارئ

- Ibid.

(١)

- Le Labyrinthe et L'Histoire, op. cit.

(٢)

الأجنبي إلى أجواء مدينة فاس، التي ترتبط في مخيلته بالعناقة وبامتداد الحضارة الأندلسية.

استنادا إذن إلى ضرورة معرفة فاس من أجل فهم الرواية، يقدم ابن جلون لقارئه صورة عما اعتبره متاهة المدينة: الأزقة المظلمة والضيقة، والمنازل الكبيرة المكتظة بالعائلات المتلاحمة فيما بينها أبا عن جد، ثم الأبواب المشرعة عن آخرها ترحب بالزائرين في كل وقت.

إلا أن هذه المعلومات لا تؤدي، كما هو ملاحظ، الوظيفة التي تدرع بها ابن جلون، إنها بخلاف ذلك تجمد مدينة فاس داخل إطار لا يعترف بقانون التغيير وبسلطة الزمن. مما يتناقض وخطاب الرواية، بل واعتراف ابن جلون في نفس المقال بأن "لعبة النسيان" صورة عن مجتمع متحول^(١).

إن فاس في رواية "لعبة النسيان" مدينة طالها زنجار الزمان، بحيث لا تتم فيها استعادة الزمان - الفضاء، إلا على حساب حاضر غير مطمئن (الرواية، ص ١١١). وليذا يحس القارئ الملم بحاضر فاس، بالغربة وهو يتابع رحلة السارد أثناء عودته إلى أماكن طفولته بهذه المدينة في الأربعينيات من القرن العشرين^(٢).

إلى صورة فاس المثبتة داخل إطار لا يخترقه الزمن، يضيف ابن جلون صورة "فاس الخرافة"، حينما يربط بين نضال المواطنين ضد المستعمر ورؤيتهم لصورة محمد الخامس في القمر^(٣). وحتى تكتمل عناصر صورة الشرق، كما يرغب فيها القارئ الباريسي والغربي بوجه عام، يتناول ابن جلون موضوعة الجنس في الرواية، مع أنها لا تمثل موضوعة أساسية. إلا أن الجديد الذي يقدمه للقارئ، يكمن في ارتباط الجنس بالموت بدل ارتباطه بالشبقية القصوى.

Ibid

(١)

(٢) انظر في هذا الشأن: Mohamed Alaoui : Fragments d'une mémoire, Maghreb Magazine,

Juillet 1993

- Tahar Benjelloun . op.cit

(٣)

والجدير بالذكر، أن روايات ابن جلون الأولى، قدمت عن فاس صورة مغايرة للصورة التي قدمها عنها في مقاله عن "لعبة النسيان". ففي رواية "حرودة" مثلاً، لا يعثر القارئ على صورة تتكون عناصرها من ثوابت غرائبية: العتمة والضوء والتلاحم العائلي الرائع، والولائم المجسدة لأسطورة الكرم الحاتمي العربي، وإنما على صورة تمزج التاريخ بالأسطورة والواقع من منطلق انتقادي:

"فاس مدينة اصطفاه النبي ! (...).

(...) على تربتها نحتت الذاكرات المهاجرة الحرف والكلمة والخطاب. (...) هكذا أصبحت فاس عاصمة للجرح المستقبلي (...) فاس ! مدينة بدون معامل، مرصودة (!) لتكون عاصمة ثقافية، مدينة أسست الفارق بين اليد والفكر.. أثناء المقاومة المسلحة، لم يكن أبناء الأعيان من حمل السلاح بل أبناء الحرفيين (..) فاس مدينة تقفر وتتناثر ! لعنة التاريخ وجدت فيها مرتعا للكتابة"^(١).

٢،٢ - الفضاء المغربي :

بخلاف المقالات الصادرة في فرنسا، لم توظف المقالات الصادرة بالمغرب بتوقيع أجانب أو مغاربة أي عنصر من العناصر المكرسة لصورة العربي كما هي متوارثة في الغرب. إلا أن خلوها من إعادة إنتاج الصور النمطية، لا يعني بأن كتابها لم يلجؤوا إلى أساليب تكفل لهم خلق جو غرائبي وساحر يغري القارئ باقتناء الترجمات المقدمة إليه.

ومن بين هذه الأساليب التي تم توظيفها لجلب القارئ :

أ- التركيز على حياة المؤلف: حيث استفاد جون بيير كوفل (J.P.Koffel) من تجربته في مجال الإخراج المسرحي^(٢)، ليجعل من لحية محمد زفزاف رمز تواصل بين

(١) حرودة، ت. رشيد بنحو، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط. الأولى، ١٩٨٢، ص ٦٩.

(٢) كاتب مسرحي، ومخرج، وروائي، وشاعر فرنسي يعيش بالمغرب، من بين إنتاجاته في مجال الإخراج المسرحي -: La belle au bois dort-elle ?, de J. Paul Cathala (1982).

الشرق والغرب، أي جسرا رابطا بين الحكمة اليابانية والتصوف الروسي والصرامة التروتسكية^(١).

ب- اختيار مقاطع دالة على خصوصية ثقافية، مثل استشهد محمد علوي أثناء تقديمه لترجمة "العبة النسيان"^(٢)، بمقطع يصف حفلة عرس فاسي، ليحث القارئ غير المغربي على اللوج إلى عالم تنبعث منه رائحة الشاي بالنعناع وتصدح فيه أنغام الموسيقى الأندلسية.

ج- مخاطبة القارئ بلغة شفافة مغربية، كما هو الشأن مثلا في تقديم محمد حمروش لأحداث "الضوء الهارب"^(٣):

Ce roman dont l'histoire se situe à Tanger sous la **chaleur caressante du printemps**, est un véritable **cri d'amour**, un **salut émouvant à la sensualité**.

وكذا في دراسة فريد الزاهي^(٤) لنفس الرواية:

Le roman est un **chant lyrique**, dédié au passé de la ville de Tanger. On y retrouve ses **lieux emblématiques**, peints et vécus avec la **sensibilité d'un artiste** et l'**art d'un conteur de rêves**.

- Victor Hugo entre les lignes, mise en scène de Wahid Chakib.: في مجال الكتابة المسرحية

- Hadchi li aâtana allah : Vérité et humour, Eds Marsam, 2003.: في مجال الرواية

Zafzaf l'insulaire, le temps du Maroc, N° 80, octobre, 1996 , p 18. (١)

Mohamed Alaoui, op.cit (٢)

Les souvenirs d' « Aichoumi » traduits en français, Libération du 28 Mai, 1998. (٣)

-Mohamed Berrada : les deux rivages du roman, la vie économique, vendredi 10 (٤)
juillet, 1998, p 58.

خلاصة :

وظفت المقالات الصادرة في فرنسا، الاجراءات الثلاث التي تأسست عليها النظرة الغرائبية إلى الشرق^(١) :

- ١ - المسرحة التي تحول الشرق إلى فرجة، وتدمجه ضمن ديكور خاص.
 - ٢ - إضفاء الطابع الجنسي على الشرق: ويوحى هذا الأسلوب ظاهريا بالاستسلام للشرق، في حين أن الهدف هو امتلاكه.
 - ٣ - التشظية التي تستند إلى الإغراء والإثارة، لتيسر استهلاك الشرق.
- أما المقالات الصادرة في الفضاء المغربي، فقد ركزت في أساليب مخاطبتها للقارئ على البعد الانساني للغرائبية، أي على إدراك "المختلف" بعيدا عن النظرة الانطباعية السطحية المولدة والمكرسة في آن للرواسم والأحكام الجاهزة.

٣ - المرايا العاكسة.

١,٣ - الفضاء الفرنسي.

يتم الاهتمام بالكاتب العربي في الصحافة الفرنسية، من منطلق سياسي في الغالب. ويعود هذا الإفراط في "تسييس" الإنتاج العربي في نظر بعض المهتمين باستقبال الأدب العربي في فرنسا، إلى كون جل المسؤولين عن الصفحات الثقافية يجدون صعوبة في التسليم بأن الكتابات الروائية والشعرية والمسرحية العربية، هي أعمال فنية، وليست وثائق تضيء الوضعية السياسية أو الاجتماعية في البلدان العربية^(٢).

ومن الملاحظ، أن بعض المقالات الصادرة في الفضاء الفرنسي بخصوص بعض الروايات المدروسة، بما فيها المقالات التي كتبها مغاربة، تكرر هذه النظرة السائدة إلى

(١) انظر في هذا الصدد : Daniel Henri Pageaux : Le Bûcher d'Hercule, op.cit., P82.

- Farouk Mardam Bye , op.cit., P97.

(٢)

الأدب العربي في الغرب. فرواية "بيضة الديك" مثلاً، ترسم بدقة في نظر أحد المتلقين حالة مغرب، يدفع فيه الفقر الرجال والنساء إلى ممارسات لا أخلاقية تتم عن فقدان التوازن^(١). أما رواية "مجنون الحكم"، فتعتبر بالنسبة لسيرج هنري مالي (S.H.Malet) صورة صادقة عن حكم الطغاة في العالم العربي. وما سيرة الحاكم بأمر الله إلا مرآة عاكسة لسير جميع الحكام العرب^(٢).

ومن الدراسات التي استوقفتنا في هذا السياق، دراسة سيمون بيتون لترجمة لعبة النسيان، التي ابتدأت بإدانة إهمال دور النشر الفرنسية للأدب الروائي المغربي، وانتهت إلى المطابقة بين أحداث الرواية التي تقدمها للقارئ والواقع السياسي والاجتماعي المغربي. فاستناداً إلى بعض مظاهر التحول والاضطراب في المجتمع المغربي، التي أعادت رواية "لعبة النسيان" تشكيلها (تمرير الخمر في زجاجات الكوكاكولا أثناء حفلة العرس، وسحب الثقة من المعارضة، ونبذ الشباب العاطل للوطن، ثم لجوء البعض إلى الصلاة انقاء لخييات الأمل)، استنتجت الناقدة بأن هذه الرواية عبارة عن ناقوس خطر يدقّه المؤلف، ليوقظ أولئك الذين يحلو لهم الحديث عن صلابة الاستقرار المغربي، غاضبين الطرف عن العوز والضيق الذي ينخر جسد مجتمع محروم^(٣).

والحال أن م.برادة لم يقصد نقض تجربة سياسية في روايته، وإنما عبر من خلالها كما يؤكد ذلك بنفسه، عن تصور معين مفاده أنه يتوجب على الكاتب، من أجل تحقيق نوع من التشخيص العميق في مجال الكتابة الروائية، "أن يتعامل مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام على قدم المساواة، لا يفاضل بين ما هو سياسي واجتماعي وبين ما هو ذاتي وتاريخي، بل يستثمر مجموع هذه الوظائف والعناصر، بنفس التعامل والقيمة، لأن هدفه ليس هو إبراز عنصر دون آخر، وإنما المرور عبر التشكيل ليصنع فضاء مغايراً"^(٤).

(١) R.Z : La Saga des marginaux, le Reporter du 30 Juin au 06 Juillet, 1998.

(٢) Un Calife terrifiant, Témoignage chrétien, 29 Juillet, 1999.

(٣) Simone Bitton, op.cit.

(٤) محمد برادة: الكتابة، التشخيص والأزمة، م.س.، ص ٥٤.

وبهذا يتضح، أن تأويل الفضاء المغاير الذي تصنعه الكتابة الروائية بإعادة تشكيلها للواقع، أمر يتطلب من المؤول التمييز بين مفهوم الاتصال بالواقع ومفهوم الانعكاس، إذ يوجد اختلاف جذري بين امتلاك الرواية لمنطق جمالي متكامل ومتصل بمنطق المجتمع^(١)، وكونها مرآة عاكسة للواقع.

٢،٣ - الفضاء المغربي.

تتخذ العلاقة بين الكتابة الروائية والواقع بعدا آخر في أغلب المقالات التي اهتمت بالترجمات المدروسة في الفضاء المغربي، إذ ركز كتاب هذه المقالات، وإن بنسب متفاوتة، على عملية إعادة تشكيل الواقع بدل فعل الانعكاس^(٢).

واللافت للانتباه أن رواية "دفنا الماضي" ورواية "بيضة الديك"، هما اللتان شكلتا محور المقالات التي كرسست نظرية الانعكاس. فقد استند بعض المتلقين إلى حياة المؤلف ووزنه ليؤكدوا مصداقية الأحداث التي تمثل المحتوى الحكائي^(٣) في رواية "دفنا الماضي". الشيء الذي يطرح للنقاش علاقة ع.غلاب بصفته كاتبنا بشريا، بالكائنات الورقية التي أبدعها من جهة، وبالأحداث التي أعاد تشكيلها وفق رؤية معينة من جهة أخرى. فهؤلاء المتلقون لا يميزون بين غلاب المناضل في صفوف الحركة الوطنية ثم في حزب الاستقلال بعد ذلك، وغلاب المؤلف، الذي توجب عليه من أجل ولوج عالم السرد، وضع قناع السارد والخضوع لقوانين مختلفة. إنهم يرون فيه الشاهد الموضوعي على مرحلة حاسمة من تاريخ المغرب، تعكس روايته شخصيته، وتتضمن أحداثا لا تحتمل التكذيب، لأنها تنقل واقع المغرب والمغاربة في ذلك الوقت بدقة مرآوية.

(١) انظر بخصوص علاقة التخيل بالواقع :

- Wolfgang Iser : L'Acte de lecture, trad. par Evelyne Sznycer, Mardaga Ed, 1985, P100.

(٢) انظر على سبيل المثال :

- M'hamed Hamrouch : Les Souvenirs d'"Aïchouni" traduits en Français, Op.cit.

- Calife de l'épouvante, Shehrazad, Novembre, 2000.

(٣) انظر في هذا الشأن :

- Une traduction tardive mais louable, l'opinion, 08-01-1988.

أما رواية "بيضة الديك" فتعكس بواقعيّتها المباشرة، في نظر بعض متلقيها، تردّي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مغرب الاستقلال^(١)، وعلى هذا الأساس نالت جائزة الأطلس سنة ١٩٩٨، كما يستفاد من قول الكاتبة إدموند شارل رو^(٢) (Edmonde charles Roux)

إن "بيضة الديك" "تعبّر عن ولوج مغرب معين، إلى العالم الروائي"^(٣).

ويؤكد تركيز رئيسة لجنة التحكيم على صورة المغرب في هذه الرواية في نهاية التسعينيات، ما ذهب إليه جمال الغيطاني^(٤) في بدايتها بخصوص ترجمة كثير من الكتب العربية ومنحها جوائز رغم ضعفها الفني أو قيمتها الفنية المتوسطة، لأهداف سياسية وإيديولوجية بعيدة عن مجال الأدب. ويكفي أن نتمعن وهنا في مغزى منح جائزة فرنكفونية لإنتاج مغربي متوسط القيمة وضعيف الترجمة !!

- Jean Wolf : Le passé enterré de Abdelkrim Ghallab, l'Opinion, 03/02/1989

- Mohamed Zafzaf présente la version française de l'Oeuf du Coq, Al Maghrib Culture, (١)
23/12/1996.

(٢) - Un Désir d'Orient. من بين إنتاجاتها: عضو في أكاديمية الفونكور،

- Oublier Palermes.

- L'irrégulière ou mon itinéraire chanel.

- Jean -Michel Zurfluh : Le Sacré d'un nouveau langage, le Temps du Maroc, N° 137 (٣)
du 12 Juin, 1998, p 14.

- Jamal Ghitani, Op.cit., p 116 .

(٤)

خلاصة :

يتناقض تكريس بعض الوسطاء للنظرة السائدة في الغرب إلى الأدب العربي باعتباره وثيقة اجتماعية وسياسية، مع هدف التعريف بالإبداع المغربي وخلق حوار بين الثقافتين المرسلّة والمستقبلّة. ذلك أن عملية التكريس إذ تغيب الخلق والابداع، تعمق في المقابل علاقة القوة بين النص المغربي -الذي يعيد في العمق تشكيل الواقع في المجتمع المغربي وتعميما المجتمعات العربية ليخلق فضاء مغايرا- والقارئ الغربي المعني اليوم بشكل مباشر وأكثر من أي وقت مضى بالتحوّلات والأزمات التي تعيشها المجتمعات العربية الإسلامية.

الفصل الثالث

الخصائص الفنية.

١ - رد الاعتبار بين الإداة والاجتاث.

١,١ - الفضاء الفرنسي.

فسحت بعض المقالات، التي نشرتها صحف فرنسية وعربية صادرة بفرنسا، بتوقيع فرنسيين أو أفارقة وعرب، فسحت المجال للحديث عن الخصائص الفنية للروايات المترجمة، مما يتطلب منا وقفة خاصة، نظرا لما يكتسبه الاهتمام بالجانب الفني في الروايات المغربية من أهمية في وسط يعتبر، في المجل، الأدب العربي وثيقة اجتماعية وتاريخية وسياسية.

يكتسي المقال الذي كتبه س.بيتون عن ترجمة "لعبة النسيان"، أهمية خاصة في هذا السياق لأنه يستهدف في نفس الآن القارئ الفرنسي المتحكم في صناعة الكتاب، والجمهور العريض الذي يجهل الكثير عن الأدب الروائي المغربي المكتوب بالعربية. إضافة إلى أنه يترجم معرفة الناقدة باللغة العربية واطلاعها على الإنتاج الروائي المغربي، مما يكسب شهادتها مصداقية في أعين الناشرين والقراء على السواء.

فاستنادا إلى خمس عشرة رواية مغربية تراها بيتون جديرة بالترجمة، ضمن المائة رواية التي راكمها حسب تقديرها المشهد الروائي المغربي^(١)، تدّين هذه الناقدة، إهمال الناشرين الفرنسيين للإبداع المغربي المكتوب بالعربية، وتتهمهم بحرمان مجموعة من الكتاب المغاربة الموهوبين من مخاطبة قراء الضفة الأخرى من المتوسط^(٢). و تمثل هذه الإدانة انتقادا، في العمق، للتقليد الثقافي الخاص بدور النشر الفرنسية التي تصب اهتمامها على بعض المصادر وتهمل مصادر أخرى، مما يؤدي إلى إقصاء نماذج ثقافية بأكملها^(٣).

(١) يصل عند الروايات التي يحتصنها المشهد الثقافي المغربي إلى حدود سنة كتابة المقال ما يناهز ١٥٧ رواية (انظر في هذا الشأن محمد القاسمي : بيبنيوغرافيا الرواية المغربية، منشورات حلقة الفكر المغربي، وجدة، ط ١ (٢٠٠٢).

- Simone Bitton , Op.cit

(٢)

(٣) يلتقي مع س.بيتون في هذه النقطة، مجموعة من المترجمين الفرنسيين من بينهم فرانسيس كول (انظر : الحياة في رواية "نفثا الماضي" هي المستقبل والتقدم، م.س).

وبخلاف ما يبدو، تأتي غربة بيتون للنتاج الروائي المغربي -التي تدل على تمييزها في تقييمها لهذا الإنتاج بين البدايات والتأسيس من جهة، وبين الإنتاج العادي والمتميز في إطار رحلة التأسيس^(١) من جهة أخرى- تأتي لصالح الرواية المغربية من زاويتين: فهي تنفي تهمة التحيز للعرب عن هذه الإعلامية اليهودية المغربية المناصرة للقضية الفلسطينية، وتوجه خطابا ضمنيا للمبدع المغربي بضرورة العمل على تأصيل إنتاجه وتحسين صورته، حين لا ترى جديرا بالترجمة سوى النماذج الروائية التي شكلت تنوعات جديدة داخل النوع الروائي العربي، ومن بينها رواية "لعبة النسيان" التي تستحق في نظر بيتون تحية دار النشر الفرنسية وإن جاءت متأخرة.

إلا أن اهتمام بيتون بالبنية الفنية في "لعبة النسيان"، لم يمتد إلى تحليل جديد الرواية على مستوى تقنيات الكتابة، فقد اكتفت الناقدة باعتبار الرواية سردا يفكر في التاريخ وفي كتابة الذكريات، وانصب اهتمامها على تأويل أحداث الرواية استنادا إلى تردّي الأوضاع في المغرب. الشيء الذي نال من الجهود التي بذلتها لإثارة انتباه الناشرين والقراء إلى القيمة الفنية للرواية المغربية.

بدوره حاول ابن جلون^(٢)، شد انتباه القارئ الفرنسي إلى تميز "لعبة النسيان" فنيا بتسليط الضوء على مزج الرواية بين التقنيات السردية الغربية، والمرجعيات الثقافية النابعة إجمالا من المحيط الكلاسيكي العربي والشعبي المغربي "كألف ليلة وليلة"، وقصائد الملحون. إلا أن هذه المحاولة أدت إلى اجتثاث "لعبة النسيان" من محيط الإنتاج الروائي العربي الجديد، حينما أكد ابن جلون بلهجة واثقة، بأن "لعبة النسيان" رواية لم ينتج العرب مثيلا لها من قبل، استنادا إلى تركيز برادة على الذاكرة وتقنية تعدد الأصوات، واحتفائه بجمالية اللغة العامية.

(١) تعتبر الأعمال الروائية المغربية أعمالا متفاوتة القيمة، فالرواية المغربية التي ما تزال تبحث عن موضوعها، كما يؤكد كتابها المتميزون، لم تعرف انطلاقها الحقيقية إلا في الستينيات والسبعينيات، ولم تبلغ درجة تعتبر مؤشرا على رسوخ نسبي للكتابة الروائية إلا على امتداد الثمانينيات والتسعينيات بانخراط أجيال جديدة من الكتاب الشباب الذين تميزوا بكتابة الروايات القصيرة خاصة. (انظر أحمد البيوري: الرواية العربية في المغرب، معلمة المغرب، ج ١٣، مطابع سلا، ٢٠٠١، ص ٤٤٥٧).

- Tahar Benjelloun : Le labyrinthe et l'histoire, op.cit.

(٢)

وبما أن ظاهرة التعدد اللغوي موجودة في الرواية العربية منذ بدايات القرن العشرين^(١)، وازدادت نسبتها بشكل لافت للنظر منذ السبعينيات مع كتاب أمثال عبد الرحمان منيف، والطيب صالح، وعبد الله العروي، فإن الموازنة التي قام بها ابن جلون بين الرواية المغربية والعربية، تكشف عن عدم إلمام هذا الكاتب ببعض العناصر المشكلة لأفق انتظار النص المغربي، رغم عرويته ورغم توفر المشهد الثقافي الفرنسي الذي يحتضنه على روايات عربية جديدة مترجمة إلى الفرنسية، مما ينزع عنه أهلية الوساطة بين الإنتاج المغربي المكتوب بالعربية، والمتجذر في تربته المغربية والعربية، والقارئ الأجنبي بالفرنسية الذي أصبحت عينه منه تكون فكرة عن الكتابة الروائية العربية الجديدة، بفضل الترجمة.

بل إننا نرى أن وساطة ابن جلون بالذات، أكثر ضررا بالأدب المغربي من وساطة أي ناقد فرنسي أو عربي يدعيان مايدعيه: فبسبب شهرة ابن جلون الكبيرة في الوسط الثقافي الاعلامي الباريسي ووزنه عند الجمهور الفرنسي والغربي القارئ بالفرنسية بوجه عام، سيكتسب كلامه مصداقية يفتقر إليها في هذا المجال. فمن سيشتك أن هذا الكاتب المغربي الكبير يجهل التطور العميق الذي عرفه الأدب العربي ؟

عن هذا النوع من الجهل يقدم كاتب أحد المقالات المرافقة لتوزيع "بيضة الديك" بفرنسا^(٢) مثالا إضافيا، بإدراجه خمس إبداعات عربية تنتمي إلى أشكال سردية مختلفة في خانة الروايات العجائبية التي تمزج بين العجيب والغريب، وتتمثل هذه الإبداعات في: "بيضة الديك" لمحمد زفزاف، والمدينة^(٣) لعبد الرحمان منيف، و"الجمعة والأحد"^(٤) لخالد زيادي، و"البحيرة"^(٥) لمحمد البساطي، وعرس الزين وقصص أخرى، للطيب صالح^(٦).

ومما عمق أكثر هذا الجهل، التناقض الذي وقع فيه صاحب المقال مابين إدراج "بيضة الديك" -استنادا إلى دلالة العنوان- ضمن الروايات العجائبية التي تفترض وجود

(١) انظر مثلا رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل (١٩١٤).

(٢) Polyphonie arabe, le Monde, Janvier, 1997.

(٣) ترجمت بعنوان : "Une ville dans la mémoire"، من قبل إريك غوثيه Eric Gauthier

(٤) ترجمت بعنوان : "Vendredi,Dimanche"، من قبل إيف غونزاليس كيجانو Yves Gonzalez Quijano

(٥) ترجمت بعنوان : "La clameur du lac"، من قبل إدويج لامبير Edwige Lambert

(٦) ترجمت بعنوان : "Les noces de Zcyn"، من قبل أن منكوفسكي Anne Minkowski

واقعة غريبة تثير تردداً عند القارئ والبطل^(١)، وتقديم ملخص لأحداثها المغرقة في الواقعية بعد ذلك.

وبهذا نستنتج، أن الوساطة الصحفية التي تهدف من الناحية المبدئية إلى مد الجسور بين القارئ الأجنبي والرواية المغربية، تخون وظيفتها عندما لا تتوفر في الوسيط الشروط الضرورية للقيام بدوره، ومن بين هذه الشروط، استنادا إلى الحالات المدروسة، الإلمام بجنس الرواية كفن عالمي، والإحاطة باتجاهات وأشكال الرواية المغربية والعربية بوجه عام.

إن من حسن حظ الرواية المغربية، أن اهتم بتقديم ترجمتها إلى القارئ - إلى جانب وسطاء لا تغفر لهم حسن نيتهم جهلهم بأفق انتظارها - وسطاء مؤهلون للقيام بهذا الدور. نذكر من بينهم على سبيل المثال الناقدة سلوى بن عبدة، المتمرس في مجال التحليل الروائي وآليات الكتابة السردية^(٢)، والتي يعتبر مقالها عن ترجمة رواية "الغربة" لعبد الله العروي من أكثر المقالات التي حصلنا عليها دقة وعمقا^(٣).

ابتدأت الناقدة تحليلها للرواية بحصر القارئ الذي تتوجه إليه، في القارئ الذي يحب التراث العربي، وقد وعدت هذا النوع الخاص من القراء بمتعة القراءة استنادا إلى كون عملية التأصيل في "الغربة" عملية حدثية، لا يمكن فصلها عن كتابات العروي التاريخية المرتبطة بالحركة الثقافية السائدة في العالم العربي والعالم أجمع زمن كتابتها.

وفي هذا الصدد ترى بن عبدة، أن رواية "الغربة" تستوعب كل الأبعاد الزمنية التي تطرق إليها كتاب "أزمة المتقين العرب" للعروي: الزمن التاريخي والقرآني والأسطوري والفيزيقي والنفسي^(٤). حيث تسيطر الرؤية الزمنية الصوفية مثلاً على مجريات السرد في الرواية، ابتداءً بعناوين بعض الفصول ("شمس الأصيل" و"عمود الكون")، ويترجم الزمن النفسي تبلور الأحداث استنادا إلى مراحل حيوات الشخصيات وحالاتها النفسية. في حين

(١) ترفيتان تودوروف : منخل إلى الأدب العجائبي، ت. الصديق بوعلام، دار الكلام، ١٩٩٤، ص ٥٣.

(٢) انجزت سلوى بن عبدة أطروحة حول الشعرية والازدواجية اللغوية عند الطاهر بن جلون بعنوان: « Bilinguisme et poétique chez Tahar Ben Jelloun » (Paris VI)

وكتاباتها النقدية سواء في مجلة الدراسات الفلسطينية أم في الصحف الباريسية ومن ضمنها (Le Monde).

- Notes de lecture, Revue d'études palestiniennes, été 1999.

Ibid.

(٣)

(٤)

يدل الزمن الأسطوري الذي تعكسه أسطورة عائشة البحرية ومولاي شعيب، على نهل الكاتب من مخزون التراث الشعبي المغربي، بدل التمسك بمصدر وحيد (الثقافة الكلاسيكية). أما ازدواجية لغة "الغربة"، فتعتبرها الناقدة ناتجا للحوار المتواصل بين الكاتب المغربي والثقافة العربية الإسلامية ممثلة في أقطابها كالغزالي والدمياط.

ومن شأن تركيز بن عبدة على عملية التأصيل الحداثي في رواية "الغربة"، أن يرفع من قيمة الإنتاج الروائي المغربي والعربي بوجه عام، بصفته إنتاجا مجددا يبدعه إنسان مثقف موهوب له اطلاع واسع على مستجدات الفن الروائي العالمي، ويتعامل معها من منطلق كونه ذاتا ثقافية تملك تراثا ضخما ومتنوعا.

ولا يفوتنا أن نسجل في هذا السياق، بأن رواية "مجنون الحكم" التي تتميز بخطابها التأصيلي المباشر، لم تسل بخلاف المتوقع مداد الوسطاء العرب. أما الوساطة الفرنسية^(١)، وهي لمحللين سياسيين في الغالب أمثال سيرج هنري مالي^(٢)، فقد اكتفت بالإشارة السريعة إلى استعانة بنسالم حميش بالحكم والرموز العربية القديمة وبسور قرآنية تتخلل السرد، أو بالتنبيه إلى لغة الرواية المترفة التي تتعب القارئ في النهاية^(٣). إلا أن ما يثير الانتباه في استقبال رواية س.حميش، التي تقع أحداثها في القرن ١١م، تركيز المتلقين — الذين اهتموا أساسا بتلخيص محتواها — على كونها رواية معاصرة، مما يعني وصول خطابها إلى القارئ.

١، ٢- الفضاء المغربي.

مثلت ترجمة كل من "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" إلى الفرنسية، فرصة انتظرها بعض النقاد المغاربة ليردوا الاعتبار للذات، بواسطة الإعلاء من قيمة الإنتاج الروائي المغربي المكتوب بالعربية.

(١) كل المقالات التي أمدتنا بها دار النشر Le serpent à plumes، عبارة عن تلخيصات لمحتوى الرواية، انظر على سبيل المثال مقال : Claudine Decressac, op.cit. -
(٢) Serge-Henri Malet, op.cit. -

(٣) مهمته بالشأن السياسي الإفريقي.

- Romans Etrangers, Notes Bibliographiques, Juin 1999.

ومن بين المقالات التي خصت بنية "لعبة النسيان" بالاهتمام، مقال محمد العلوي^(١) الذي يعطي الانطباع للقارئ بأن كاتبه كان يتحين فرصة صدور ترجمة رواية مغربية من وزن "لعبة النسيان"، ليرد على تهميش الآخر وتهميش الذات المتسببة بتقافة الآخر للأدب العربي المعاصر بوجه عام. ففي نظر العلوي، تقدم ترجمة "لعبة النسيان" الدليل للقارئ بالفرنسية بأن اتهام الأدب العربي بمحاكاة السرود الغربية والانغلاق داخل صيغ معينة للحكي، اتهام لا يقف على أساس معرفي. لأن الكتابة السردية في رواية برادة، تمتد ببساطة وقوة حرة من كل قيد، يكمن سر قوتها في تعدد مرجعياتها، ونهلها من الإرثين السرديين العربي والعالمي^(٢).

وإذا كان هذا المتلقي لا يتيح للقارئ الفرصة، ليقف عن كتب على طريقة تشغيل الإرث السردى العربي في "لعبة النسيان"، فقد وجه انتباهه في المقابل، بواسطة المقارنة التي أجراها بين كاتبها والروائيين المغاربة باللغة الفرنسية، إلى الثمرة الأصيلة التي تخرج بها برادة آمال وإحباطات شعب متشبث بجذوره الثقافية رغم قوة رياح الاستلاب.

بصدور ترجمة رواية "الضوء الهارب"، تعزز دفاع المتقنين المغاربة عن قدرة الذات المغربية والعربية بوجه عام على الانتاج المتميز. إذ اعتبرها بعضهم رواية لامعة بكل المقاييس^(٣)، واعتبرها البعض الآخر رواية ما بعد -حدائية، تترجم إمام برادة بتقنيات الكتابة الروائية العالمية من جهة، و تعكس توظيفه الذكي لخاصية الانفتاح التي تميز الفن الروائي من أجل إثبات مواهبه في الإبداع من منطلقه الخاص من جهة أخرى^(٤).

لكن الفضاء المغربي، الذي تعكس المقالات الصادرة فيه بأقلام مغاربة تعطش الذات المغربية بوجه عام لرد الاعتبار لنفسها تجاه تجاهل الآخر، يحفل مع ذلك بمقالات تنقسم على نفسها بخصوص قيمة بعض النصوص المترجمة. فترجمة رواية "بيضة الديك" مثلاً إلى الفرنسية، أثارت جدلاً حاداً في الوسط الثقافي المغربي بين منتقدي اختيار المترجم ومؤيديه.

- Fragments d'une mémoire, op.cit.

Ibid.

M'hamed Hamrouch, op.cit.

- Farid Zahi, op.cit., p 58.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

في سياق الانتقاد ، يرى شفيق اللعبي أن طموح زفزاف الجريء والمشروع لإنتاج رواية تتمحور حول وصف حياة الليل، أنجب في النهاية مسخا اسمه "بيضة الديك"^(١). ويرجع ذلك في نظره إلى عدم خضوع هذه الرواية لأي معيار أو ضابط من ضوابط النوع الروائي، فالأحداث لا تستهوي القارئ، والشخصيات تستعيز عن الفعل بالثرثرة، مما يحول بينها وبين التطور النفسي لتظل رهينة لدى الكاتب يمرر من خلالها خطابه الخاص، وخاصة في الفصلين الأخيرين من الرواية اللذين تتداخل فيهما هوية زفزاف مع شخصية الكاتب^(٢).

بخلاف ذلك، يرى محمد فرحات أن "بيضة الديك" رواية صغيرة مكتوبة بعناية، يولد العراء الذي يميز السرد فيها الانفعال لدى القارئ^(٣). يساند في هذا الرأي، بعض المتلقين الفرنسيين الذين أجروا لقاءات مع زفزاف ركزت على أسلوبه المتميز في كتابة الرواية والقصة^(٤). وكذا المؤسسة الفرنسية بالمغرب التي منحت سنة ١٩٩٨ جائزة أطلس لبيضة الديك بصفتها أسطورة المهمشين^(٥)، التي انتصرت لنوع جديد من الكتابة مضاد للكتابة التقليدية المتواضع عليها.

٢ - القيمة العالمية للإنتاج المغربي.

١،٢ - الفضاء الفرنسي.

عبر جاك بيرك في الرسالة التي بعث بها إلى عبد الكريم غلاب^(٦)، بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية لرواية "دفنا الماضي"، عن تأثيره الشديد بالإنسانية الكبيرة التي كتب بها

(١) - Chafik Laabi : Circulez, il n'y a rien à lire !, Maroc Hebdo international, n°243, du 12 au 18 Oct., 1996, p 31.

(٢) - Ibid, p 31.

(٣) - Mohamed Farhat : Le plaisir de lire, la joie de découvrir « L'œuf du coq » de Med Zafzaf, El Bayanc, 9-10, 1996.

- MAP : Mohamed Zafzaf présente la version française de l'œuf du coq, Al : انظر أيضا : Maghrib Culture, 23/12/1996.

(٤) - Jean Pierre Koffel , op.cit., P 18-19 : نذكر على سبيل المثال :

(٥) - R Z : la saga des marginaux, op.cit.

(٦) - Jacques Berque exalte l'œuvre d'Abdelkrim Ghallab, op.cit. , p 1.

غلاب روايته. سنده في هذا الحكم، تجاوز الكاتب للرؤية الضيقة أثناء مناقشته لقضايا تخص علاقة بلده بالآخر المستعمر.

إلا أن ترجمة إنتاج محمد برادة، هي التي يمكن اعتبارها اللبنة الأولى في اتجاه تأسيس علاقة مختلفة بين الأدب الروائي المغربي والقارئ الأجنبي المهتم بمجال الأدب. فمن الملاحظ أن هذا القارئ انتقل بسرعة بعد اطلاعه على إبداع برادة من موقع الجاهل بالرواية المغربية، إلى موقع المشيد بها تحت تأثير مفاجأة الاكتشاف. ويبدو أن وقع المفاجأة كان شديدا، إذ وصل الأمر ببعض مقامي ترجمتي "لعبة النسيان" والضوء الهارب" إلى حد رفع الروائيتين إلى مصاف الروايات العالمية !!

يرى بول أوزيير^(١) (Paul Euziere) مثلا أن قراءة رواية "لعبة النسيان"، التي تشبه الجبل الجليدي الذي يخفي أكثر مما يظهر، تمنح القارئ فرصة اكتشاف عمق كتابة تجمع بين الماضيين الفردي والجماعي، وتواجهه (أي القارئ) في مهارة بالأسئلة الأساسية التي يطرحها الأدب عبر العالم. وفي نفس السياق يعتبر هـ.دوكار^(٢) هذه الرواية، ثمرة ناقد أدبي منفتح على ما يستجد في العالم، اكتسب تجربة حياتية وفنية غنية، مكنته من إنتاج رواية تناقش قضايا وجودية، وتسلم للقارئ مفاتيح نزعة إنسانية متوسطة.

أما ب.موري فيرى بأن رواية "الضوء الهارب"، تنافس الروايات العالمية في طريقة الكتابة التي تشي بحرفية كبيرة^(٣).

وبالرغم من أن هذه الآراء- التي ما تزال تشكل استثناء في مجال قراءة الآخر للإبداع الروائي المغربي المكتوب بالعربية- قد بالغت في الإطراء، إلا أنها تبرز للذات العربية بأن التميز في الإنتاج يمثل سبيلها الوحيد لخلق حوار ثقافي حقيقي مع الآخر.

٢،٢ - الفضاء المغربي

بخلاف الوساطة الأجنبية التي استندت في إبرازها للقيمة العالمية للرواية المغربية، إلى عنصر المفاجأة التي خلقتها لدى الوسيط قدرة الكاتب المغربي على إنتاج روايات

- Paul Euzier : Rien n'est pire que les balles rouillées, Patriote, côte d'Azur, 5 Mars, (١)
1993.

- Romans, Op.cit. (٢)

- Le Peintre et ses modèles, op.cit (٣)

جيدة تخاطب الإنسان في شموليته، ركزت الوساطة المغربية على فعل الترجمة ذاته، أي على عملية انتشار الروايات المغربية خارج الحدود الوطنية. تمثل لهذا الأمر، باعتبار فريد الزاهي ترجمة روايتي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" إلى الفرنسية، عملية أخرجت الكاتب المغربي من الدائرة المحلية الضيقة، وأكسبت عمله الروائي البعد العالمي الذي يرنو إليه كل كتاب العالم الثالث^(١).

إلا أن نشدان العالمية في المجال الثقافي، إذا كان طموحا مشروعا كما يقول محمد عابد الجابري "ورغبة في الأخذ والعطاء، في التعارف والحوار والتلاقح"^(٢)، فإنه لا يجب أن يؤدي بالذات المتعطشة لتأكيد قدرتها على إنتاج أعمال تتعدى حدود القبيلة، إلى تجاهل الشروط الموضوعية للوصول إلى العالمية. فهل يكفي أن تتم ترجمة عمل كاتب مغربي معين إلى لغة غربية لنقول إنه وصل إلى مستوى العالمية ؟ أي هل بإمكان الترجمة وحدها، بصفتها وسيلة للتبادل الثقافي، أن تحقق العالمية للأدب المغربي والعربي بوجه عام ؟

للإجابة عن هذا السؤال، يجب أولا التمييز بين عملية الانتشار أو الرواج العالمي الذي تساهم فيه الترجمة، وبين تحقيق العالمية التي هي محصلة هذا الانتشار. فإذا كان الأدب العربي (وضمنه الأدب المغربي)، قد عرف في الآونة الأخيرة انتشارا على رقعة أوسع مما كان عليه الحال قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، فإن هذا لا يدل على أن الأدب العربي أصبح "ظاهرة ذات تأثير عالمي، على المستوى الفعلي. [لأن] الأدب العربي لم يدخل بعد الحوار العام للنقد الأدبي على المستوى العالمي"^(٣)، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لأدب أمريكا اللاتينية الذي فرض نفسه بفعل الإبداعية الخلاقة لمنتجيه، والتي ساهمت الترجمة في إعلانها للقارئ الأجنبي عبر مراحل طويلة. مما يعني أن الطريق إلى العالمية، أمام أدب تحقق نصجه "حديثا"، وبدأت ترجمته مؤخرا، إنما هو طريق طويل وشاق^(٤).

(١) - Mohamed Berrada: Les deux rivages du roman. Op.cit.

(٢) محمد عابد الجابري: العولمة والهوية الثقافية (عشر أطروحات)، مجلة المستقبل العربي، ع ٢، ١٩٩٨، ص ١٧.

(٣) انظر في هذا الصدد : روبن أوستل: وجهة نظر من الجامعة الغربية، ضمن "الأدب العربي والعالمية"، سلسلة أبحاث المؤتمرات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٣٣.

(٤) نفسه، ص ١٢٠.

وفي هذا السياق، لأبأس من المقارنة بين رغبة متقنينا الجامعة، مبدعين ونقادا، في أن يترجم الأدب المغربي إلى اللغات الأوروبية سعيًا وراء كسب الاعتراف، وبين عدم إيلاء الترجمة من هذه اللغات ما تستحقه من عناية. وفي ضعف ما نترجمه كما وكيفًا مقابل السعي إلى الظهور في مرآة الآخر، ما يوضح أن الوسط الثقافي المغربي لا يعيش الترجمة كسبيل فعال إلى النهضة وكوسيلة إقلاع، بقدر ما يعيشها كشرط وجود^(١). مما يعطي صورة واضحة عن هذا الوسط، خاصة إذا علمنا أن نسبة الترجمة إلى اللغة الأم لها علاقة بنسبة النمو الثقافي والاقتصادي. فهي من المؤشرات التي تدل على نهوض الفكر ونهوض المجتمع وقيام نهضة حقيقية وهزة فعلية^(٢).

(١) عبد السلام بنعيد العالي: في مرآة الآخر، ضمن "الترجمة في المغرب" م.س.، ص ٣٧.
 (٢) عبد القادر القاسي الفهري: الترجمة والتوطين والسياسة اللغوية، ضمن "الترجمة في المغرب"، م.س.، ص ١٣-١٤.
 ١٤. (يقول محمد ناصر الشوكاني في هذا الصدد: "في عام واحد ترجم ما يربو على خمسين ألف كتاب إلى اللغة الإنجليزية وأكثر من نصف هذا الرقم إلى كل من الفرنسية والألمانية وما يزيد عليها ببضعة آلاف إلى اليابانية بينما لم يترجم إلى العربية سوى خمسمائة كتاب"). (الترجمة الثقافية : أية وضعية وأية استراتيجية؟، نفس المرجع، ص ٦٧).

ويذكرنا ما نلاحظه اليوم من تسابق الأمم المتقدمة إلى ترجمة فكر الآخر بما كان عليه الحال أثناء العصر الذهبي للعرب، حيث كان الأدب العربي بمفهومه الكلاسيكي يصول ويجول في غياب تام أو شبه تام لأي منافسة وكان العرب ينقلون فكر الأمم الأخرى، دون أن تخطر ببالهم فكرة ترجمة كتبهم إلى اللغات الأخرى. فقد كانوا في موقع قوة يجعل من لغتهم لغة العلم والحكمة والدين. (انظر عبد الفتاح كيليطو، ان تتكلم لغتي، م.س.، ص ٢٣).

خلاصة :

يكبل الخطوة الضرورية التي يقوم بها المغاربة في الوسط الفرنسي للتعريف بالإنتاج الروائي المغربي، قيدان. يتمثل القيد الأول في عدم توفر بعض الوسطاء على المؤهلات التي تخول لهم تقديم الإنتاج المغربي في إطاره العام والخاص، ويتجلى القيد الثاني في تركيز البعض الآخر على المحتوى الحكائي بأسلوب يكرس نظرية الانعكاس.

في المقابل يعتبر استناد الوسطاء الأجانب إلى مقومات هذا الإنتاج الفنية وإلى شمولية خطابه لإدراجه ضمن الأدب العالمي، خطوة إيجابية في مسار العلاقة بين الأدب المغربي و القارئ الفرنسي والغربي بوجه عام.

أما المقالات التي احتفت في الفضاء المغربي، بجمالية النصوص المغربية وركزت على دور الترجمة في وصولها إلى العالمية، متناسية الشروط الضرورية لذلك، فتعبر عن رغبة الفعاليات الثقافية الشديدة في المغرب في الخروج من الهامش وإسماع صوتها عبر العالم.

الفصل الرابع

صوت المترجم (حاضر/غائب)

تعاملت المقالات الصادرة في الفضاء الفرنسي بأقلام أجنبية مع الترجمات التي قدمتها للقراء و كأنها نصوص أصلية، متجاهلة بذلك الجهود التي بذلها المترجمون في عملية تحويل النصوص المغربية إلى اللغة الفرنسية. وبما أن هذا الأسلوب في التعامل، يشمل أيضا مجمل الروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية^(١)، نميل إلى الاعتقاد بأن الوضع التاريخي للمترجم لا يعد السبب الجوهرى الكامن وراء ذلك - خاصة وأن مساحة تخريب صوت المترجم قد بدأت تنتقل نسبيا في الحقل الثقافى الفرنسى بفعل حيوية دراسات الترجمة- وإنما يكمن السبب في افتقار متناولي هذه الترجمات للشرط الأساس الذى يخول لهم تقييم ترجمة نص عربى، و يتجلى في المعرفة اللازمة باللغة العربية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن قلة من المتخصصين الفرنسيين والأجانب الناطقين بالفرنسية هم الذين يتحملون مسؤولية المقارنة بين النصوص العربية وترجماتها^(٢)، أي مسؤولية تقييم الترجمات.

في المقابل، أبدى بعض الوسطاء العرب رأيهم باقتضاب بخصوص ترجمة كل من "لعبة النسيان" و"الغربة". فقد أشاد الطاهر بن جلون مثلا بالأسلوب الذى نهجه عبد اللطيف غويرغات بمساعدة إيف غونزاليس كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، مستندا في ذلك إلى معيار الدقة في ترجمة معنى النص المصدر من جهة، وإلى معيار عدم التصنع في نقل بعض الكلام الدارج من جهة أخرى^(٣).

(١) - انظر مثلا: Jean-luc Douin : Les Plaies d'Egypte, le Monde des livres, 26 Novembre, 1999

- Emmanuelle Gall : Tragédie libanaise, le Monde Diplomatique, 1999.

(٢) انظر على سبيل المثال :

- Rachel Bouvet : Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la trilogie de Naguib Mahfouz, op.cit.

Tahar Benjelloun : Le Labyrinthe et l'histoire, Op.cit (٣)

وإذا كان هذا المعيار الأخير يفيد توفيق المترجمين، في نظر ابن جلون، في التحايل على استحالة استبدال لهجة بأخرى في الترجمة – وهو أمر ناقشناه أثناء دراستنا لتعاملهما مع التنوعات اللهجية الموظفة في الأصل – فإن معيار الدقة الذي يشير إلى كل ما هو دقيق وعلمي يمكن قياسه وتحديد كميته، يحيل القارئ على موقف القرن السابع عشر من نشاط الترجمة، الذي يتنافى بالضرورة مع المفاهيم المعاصرة التي تعتبر الترجمة اشتغالا على أسلوب الأصل وإعلاء لبعده الشعري، من أجل منحه حياة جديدة في فضاء مختلف.

أما الناقدة سناء بن عبدة فقد استندت إلى معيار المحافظة على الكثافة الإحالية للأصل^(١) – الذي يقوم على إعادة إنتاج الغموض والتعدد الدلالي والتلاعب بالألفاظ في الأعمال الأدبية – لتنتقد الشروحات التي وضعتها كاترين شاريو في هامش ترجمة "الغربة" بصفقتها شروحات مبالغ فيها، تحجب – بسعيها إلى إضاءة ألغاز لا يستقيم فعل القراءة بدون مواجهتها – نور بعض الكلمات والتعابير الغريبة، التي تعكس قوة ذاكرة اللغة عند عبد الله العروبي^(٢).

٢ - الفضاء المغربي.

خصصت بعض المقالات الصادرة في الفضاء المغربي حيزا أكبر لمناقشة أساليب الترجمات المقدمة إلى القارئ، إلا أن هذا الاهتمام يظل دون مستوى الأمل الذي تعقده الفعاليات الثقافية في المغرب، والوطن العربي بوجه عام، على ترجمة الإبداع العربي إلى اللغات الأجنبية، فمن الملاحظ أن وعي الوسطاء المغاربة بكون الترجمة وسيلة ضرورية لإثبات الذات خارج الحدود الوطنية والقومية، لا يسانده وعي مقابل بضرورة ممارسة نقد الترجمة للمساهمة في تطوير عملية الترجمة من العربية.

بل إن قلة الوعي بأهمية هذه الممارسة بالنسبة للأدب المغربي والعربي بوجه عام، تصل أحيانا إلى حد اعتبار مناقشة بعض القضايا التي تطرحها الترجمة بين العربية والفرنسية، ابتعادا عن حقل الرواية المقدمة إلى القارئ^(٣).

(١) انظر بخصوص هذا المعيار بيتر نيومارك : اتجاهات في الترجمة (جوانب من نظرية لترجمة)، م.س.، ص ٩٦.

(٢) - Notes de Lecture, op.cit.

(٣) - Driss Ksikes : Mohamed Berrada en français, le journal du 15 au 21 juin, 1998.

إن ما يسترعي الانتباه في بعض الدراسات التي تناولت في الفضاء المغربي أسلوب ترجمة بعض الروايات، هو إرجاع توفيق المترجم في أداء مهمته إلى جودة الأصل. حيث يرى فريد الزاهي مثلا أن مهارة وجودة ترجمة روايتي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، ترتبط أشد الارتباط بأسلوب محمد برادة الذي عبر بسهولة الحدود الثقافية والذهنية للغة الهدف دون أن يسبب أي جرح أو تمزق أنطولوجي^(١).

ويرد إدريس كسيكس^(٢)، نجاح ك.شاريو في إنجاز مهمتها الصعبة واحتفاظها على النفس الشعري والغنائي الذي يميز الرواية الأصل، إلى تعاونها مع المؤلف. مما يفيد، أن الذات لا تفوت أي فرصة لرد الاعتبار لنفسها، فكلما تطرقت لمظهر من مظاهر إنتاج مغربي مترجم تراه مستوعبا لمتطلبات الفن الروائي إلا وأعلنت قدرتها على الخلق والإبداع.

أما الآخر، فإننا لا نعتبر رأيه إيجابيا إلا في الحالة التي يكون فيها ناتجا عن معرفة بالنص الأصلي، وليس عن افتراض مبالغ فيه استنادا إلى حكمه الخاص على الترجمة، كما هو الشأن بالنسبة لجون وولف (Jean wolf)، الذي استند إلى تقييمه الإيجابي لترجمة فرانسيس كوان لدفنا الماضي، ليفترض امتياز الأصل بأناقة أسلوبية فريدة^(٣).

ومن الملاحظ أن القاسم المشترك بين رأي الذات و رأي الآخر المنحاز للذات، هو تزكية الرأي القائل إن الترجمة لا تمنح الأصل ما يفنقر إليه. وتفنن هذا الرأي أمثلة عديدة، استطاعت فيها الترجمة نقل الأصل إلى مصاف الأعمال الخالدة، من بينها ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة، وترجمة شارل بودلير لقصص إدغار آلان بو^(٤).

(١) - Mohamed Berrada : Les Deux rivages du roman, op.cit., p 58.

(٢) - Mohamed Berrada en français, Op.cit.

(٣) - Le Passé enterré de Abdelkrim Ghallab, op.cit.

(٤) يقول كاتب "فكاهي" أمريكي: يوجد كاتبان يحملان اسم "بو": واحد أمريكي مؤلف ضعيف، وآخر فرنسي عبقرى وهو (إدجار آلان بو) المترجم والمجدد بواسطة "بونلير". نقلا عن مقال يسري عبد الغني: الجميلة الأمانة وأختها الجميلة غير الأمانة، ترجمان، م، ٥٤، ٢٤، ١٩٩٦، ص١٩٦.

٢،٢- ترجمة "بيضة الديك" بين الرفض والتأييد.

خلقت ردود الفعل التي تلت صدور ترجمة "بيضة الديك" جدلا ثقافيا في الفضاء المغربي ما بين مؤيدي أسلوب س. أفولوس في الترجمة ومنتقديه.

يعتبر شفيق اللعبي^(١)، نموذجا للنقاد الذين انتقدوا ترجمة "بيضة الديك" انتقادا شديدا للهجة، حيث وصل به الأمر إلى حد نعتها بالبؤس.

إنها في نظره ترجمة حرفية^(٢)، لا تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات اللغة الهدف وثقافة القارئ الذي تتوجه إليه، فهي تلتزم النص إلى أن تخنقه^(٣)، بسبب عدم توفر المترجم على الشروط الأساسية التي تخول له إعادة إنتاج نص قادر على محاورة الأصل، وتجتلي هذه الشروط بالنسبة للنقاد في المعرفة الدقيقة باللغتين المصدر والهدف وتوفر الحس الأدبي.

واستنادا إلى هذه المؤاخذات، دعا الناقد المترجم إلى الامتناع عن الترجمة خدمة للأدب المغربي، كما دعا دار الفنك إلى التزام الصرامة واليقظة في اختيار المترجمين الذين ستعامل معهم مستقبلا، احتراما منها للدور المنوط بها^(٤). إلا أن هذه الدعوة الغيورة على الإنتاج الأدبي الوطني لم تجد الأذان الصاغية، فلا أفولوس انسحب من عالم الترجمة^(٥)، ولا دار الفنك اعتبرت إصدارها لترجمة "بيضة الديك" مسا بالدور الذي تقوم به. فإثر فوز هذه الرواية بجائزة أطلس، أبدت ليلي الشاوي^(٦) أسفها لأن أعضاء اللجنة المانحة للجائزة تجاهلوا عمل المترجم^(٧).

(١) انظر مقالته: - Circulez il n'ya rien à lire, op.cit., p 31.

(٢) انظر في هذا الشأن أيضا: D.K : Roman de Rahal le cocu, libération, 23/09/1996.

(٣) - Chafik Laabi, op.cit, p 31.

Ibid, p 31

(٤) - Mohamed Zaf'af : La Villa abandonnée, Trad. par S.Afoulous, l'Opinion, : (٥) انظر مثلا :

Vendredi 20 Juillet 2001, PP8-9.

(٦) مديرة الفنك.

- Jean- Michel Zurfluh, op.cit., p 14.

(٧)

في المقابل، اختص حميد بن عمر بالدفاع عن ترجمة "بيضة الديك"^(١)، باعتبارها ترجمة جيدة تمتاز بالبساطة، رغم بعض العيوب التي لا تخلو منها أي ترجمة. وقد ركز ابن عمر في دفاعه عن ترجمة "بيضة الديك" على مناقشة عنصرين أساسيين هما:

- علاقة المترجم بالنص الأصلي.

- ونوع الترجمة.

يرى ابن عمر - في سياق تبريره ملازمة أفولوس للأصل - أن المترجم ليس سوى أداة وشخصية ثانوية، مقارنة بالمؤلف والنص الذي يقوم بترجمته^(٢). ولذلك وجب عليه الانسحاب التام خلف النص الأصلي، حتى يتسنى له نقل معناه بفعالية ودقة يكفلهما له إتقانه للغتين المصدر والهدف.

ولا يسع كل ملم بمجال الترجمة إلا أن يسجل، بأن هذا الرأي يكرس تقزيم النظرية الميتافيزيقية لدور المترجم، ويتجاهل الحمولة الثقافية للغة وما يتطلبه التعامل مع لغتين عبر الترجمة من إقامة حوار بينهما، طبيعته ووجهته رهيبتان بثقافة المترجم، وبالهدف الذي يتوخاه من اختيار نص بعينه للترجمة. مما يفيد، أن وعي المترجم بدوره يعني بالضرورة وعيه بأنه فعالية ثقافية تنتقد وتفسر وتؤول وليس مجرد أداة تقوم بعملية آلية.

إن دفاع ابن عمر عن ترجمة "بيضة الديك"، دفاع يفنقر إذن إلى مواكبة التطور الحاصل في مجال دراسات الترجمة، يؤكد هذا الأمر - بالإضافة إلى تكريسه الضمني لهامشية النص المترجم في عصر تم فيه التأكيد بأن وضعية الترجمة الإشكالية لا تجعل منها ممارسة هامشية - تمسكه في دفاعه عن أسلوب ترجمة "بيضة الديك" بالثنائية القديمة: ترجمة حرفية في مقابل ترجمة حرة، مع انعدام وضوح الحدود في ذهنه بين نوعين من الترجمة الحرفية. مما أدى به إلى الوقوع في تناقضات كثيرة، أهمها اعترافه بأن الترجمة الحرفية تؤدي بالضرورة إلى الإبهام والتباس المعنى، واقتراحه في

(١) - Hamid Ben Omar : La Traduction entre le sermon du maître et le catilinaire, le temps du Maroc,

Novembre 1996, N° 56, P66.

Ibid., p 66 .

(٢)

المقابل، عدم اللجوء إلى الترجمة الحرة إلا في الحالة التي تلحق فيها الترجمة الحرفية الضيم باللغة الهدف^(١) ؟!

والواقع أن دراسات الترجمة المعاصرة، لا تدخل في حساباتها مفهوم الترجمة الحرفية^(٢) — بالمعنى الأول الذي يقصده ابن عمر، أي كلمة بكلمة — نظرا لاتفاق منظري الترجمة على اعتبارها أسوأ أنواع الترجمات على الإطلاق، فهذا جون كيتفورد (John Catford) مثلا، يوضح منذ عقود خلت بأن التوازي النصي لا يتحدد بواسطة التطابق الشكلي نتيجة اختلاف اللغات في تقطيعها للواقع. ولهذا تعجز الترجمة الحرفية عن إعادة إنتاج مختلف مستويات النص^(٣).

إلا أن دراسات الترجمة، التي أسقطت من حساباتها مصطلح الترجمة الحرفية (الدال على كلمة بكلمة)، حافظت في المقابل على التقسيم الثنائي لأسلوب الترجمة، من خلال توليد مجموعة من المفاهيم التي تأخذ بعين الاعتبار كون المترجم فعالية ثقافية يتجاذبها قطبان : قطب النسق المصدر وقطب النسق الهدف، ومن بين هذه المفاهيم : الزجاج الملون في مقابل الزجاج الشفاف لجورج مونان، والمعادل الشكلي في مقابل المعادل الدينامي لأوجين نايدا، والترجمة الدلالية في مقابل الترجمة التواصلية لبيتر نيومارك، وكذا مفهوم المصدريين في مقابل مفهوم الهدفيين لجون روني لادميرال.

(١) Hamid Ben Omar, op.cit, p 66 .

(٢) تشير، في هذا السياق، إلى أن العرب القدامى فضلوا الترجمة الحرة لأنها تحافظ على خصائص اللغة العربية وتيسر نقل المعنى إلى القارئ العربي. يقول الصلاح الصنفي في ما ذكره البهاء العاملي في الكشكول:
لترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تل عليه من المعنى فيثبتها وينقل إلى الأخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد ترجمته، وهذه الطريقة رديئة لوجييين : أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع كلمات اليونانية ولهذا وقع في خلال التعريب كثير من الألفاظ اليونانية على حالها، والثاني أن خواص التركيب و النسب الإنسانية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائما، وأيضا يقع الخل من جهة استعمال المجازات وهي كثير في جميع اللغات. الطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن إسحق والجوهري وغيرهما. وهو أن يأتي الجملة فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها في اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أو خالفها وهذا الطريق أجود، ولهذا لم تحتج كتب حنين بن إسحق إلى تذييب إلا في العلوم الرياضية التي لم يكن قима بها. (انظر أحمد علاء الدين: قراءة في نظرية الترجمة عند العرب، مجلة الثقافة العربية، ع ٤-٥-٥٠ س ١٨-١٩٩١، ص ١٠٢).

(٤) انظر كتابه : نظرية لغوية للترجمة، ت. عبد الباقي الصافي، مطبعة دار الكتب، جامعة البصرة، ١٩٨٣.

وبين الموقف الذي يقول بأولوية المعنى على الشكل وينتصر للترجمة التواصلية (الحرّة)، وذلك الذي يرى بأنه لا ينبغي فصل المحتوى عن دعائمه المادية التي يقوم عليها، وينتصر للترجمة الدلالية القائمة على الحق في الاختلاف، أي على التوتر الجدلي بين خصوصية النص الأصلي واختلافه وخصوصية اللغة المستقبلية واختلافها، يتموقع منظرو الترجمة المعاصرون.

إن الترجمة بهذا المعنى كتابة على كتابة، سواء أكان النص الأصلي الذي تنطلق منه بسيطاً أم معقداً. ولهذا نستغرب، قصر الناقد مفهوم إعادة الإنتاج على النصوص الملتبسة^(١)، دون سواها.

خلاصة :

أثر وضع اللغة العربية والنظرة السائدة إليها، على استقبال المتلقين الأجانب لترجمات الروايات المغربية في الفضاء الفرنسي، فقد تجاهل هؤلاء المتلقون مجهودات المترجمين بسبب عدم توفرهم على أول شرط من شروط المقارنة والتقييم، ويتمثل في معرفة اللغة المصدر إلى جانب اللغة الهدف.

وتكمن المفارقة، في أن توفر هذا الشرط في المتلقين العرب، الذين تقع عليهم مسؤولية تقييم الترجمات في هذا الفضاء، لم يؤد بهم إلى إيلاء عناية أكبر بعملية الترجمة، إذ تطرقوا باقتضاب إلى بعض القضايا التي طرحتها ترجمة بعض الروايات، وبشكل ينم عن عدم تتبعهم لتطور دراسات الترجمة.

وإذا كان الفضاء المغربي قد أبدى اهتماما أكبر بالقضايا التي تطرحها الترجمة بين العربية والفرنسية، فإن هذا الاهتمام الذي يترجم في المجمل حاجة الذات إلى رد الاعتبار لنفسها يعيقه عدم توفر ممارسي نقد الترجمة على الأدوات اللازمة التي تمكنهم من القيام بدراسات تساهم بفعالية في تطوير عملية الترجمة من العربية.

استنتاجات عامة

نستنتج من خلال دراستنا لمجموعة من المقالات الصحفية، التي قامت بدور الوساطة بين الروايات المغربية المترجمة إلى الفرنسية والقارئ بالفرنسية، بأن الفضاء الذي صدرت فيه أثر بوجه عام في طبيعة خطابها.

تعكس المقالات الصادرة في فرنسا عملية الشد وال جذب بين التأثير الإيجابي للبيئة الفنية للروايات الأصلية، وسلطة الركامات التاريخية والنفسية التي يعمقها تفاوت المستوى المادي بين العالمين المرسل والمستقبل، من زاويتين :

أ- زاوية الآخر، الذي ينتظر من إنتاج صادر عن بلد شرقي أن يغذي تصورات الجاهزة عن الإنسان والثقافة الشرقيين، والذي لا يسعه في المقابل تحت تأثير مفاجأة الاكتشاف سوى الاعتراف بإنتاجية الضفة الأخرى من المتوسط التي لم يكن إلى عهد قريب ينتظر منها جديدا. مما يؤشر في العمق، ولو بنسبة متواضعة، إلى بوادر التحول في النسق الثقافي الفرنسي، بفعل التواتر الذي تعرفه عملية الترجمة من العربية، منذ حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل.

ب- زاوية الذات، التي تتدد بإهمال الآخر لإنتاجها مستندة في ذلك إلى أهمية هذا الإنتاج من الناحية الفنية، والتي تنتهي مع ذلك إلى مخاطبته باللغة التي ترضيه بهدف ترغيبه في هذا الإنتاج.

أما المقالات الصادرة في المغرب، فيدل اهتمامها بالبيئة الفنية للروايات المترجمة، على تعطش الذات التي أرقها الإحساس بالنقص لرد الاعتبار لنفسها، بصفتها ذاتا منتجة بإمكانها منافسة الآخر في المكانة العالمية التي يحتلها. ومن هنا تركيزها على دور الترجمة في التعبير عن الحركة العميقة التي تخترق الأدب العربي بوجه عام.

إلا أن إصابة الأهداف الكامنة وراء فعل الوساطة، تظل مشروطة بمدى إلمام الوسيط بخصائص النسقين المصدر والهدف من جهة، وبالعناصر المكونة لأفق انتظار النص وأفق انتظار القارئ المستهدف من جهة أخرى. فمن الملاحظ، أن بعض المقالات انتهت إلى عكس ما كانت ترمي إليه، بسبب النقص المعرفي الذي يعاني منه كتابها في هذا المجال أو ذلك.

ترکیب عام

١- من إيجابيات عملية ترجمة الرواية المغربية إلى الفرنسية - المنخرطة في مسار ترجمة الأدب العربي الحديث إلى هذه اللغة - انتقال الذات المغربية إلى موقع المرسل، وانتزاعها بعض الاعتراف بتميز الكتابة العربية. مما يستوجب بالضرورة، حرص المترجمين مستقبلا على اختيار النماذج الروائية الجادة، وإيلاء العناية لكل العناصر الموظفة إبداعيا في هذه النماذج من أجل خلق نوع من التميز.

٢- غير أن أي رهان على هذه العملية الجينية بالشكل الذي تتم به حاليا، للدفع بعجلة طموح النسق الأدبي المغربي إلى تأكيد استقلاليته وتميزه، رهان يختزل عملية ترجمة الرواية المغربية في أهدافها الكبيرة -من قبيل : فتح آفاق مستقبلية للأدب المغربي، محاربة المركزية الأوروبية- الأمريكية في مجال الإبداع، وخلق حوار ثقافي حقيقي ومتكافئ بين الطرفين المرسل والمستقبل- ويتغاضى عن معوقات العملية، وعن الشروط الموضوعية التي يجب أن تتوفر لها لتحقيق ذلك.

إن عملية الترجمة من العربية إلى لغة غربية، في ظل اختلال موازين القوى بين العالم العربي الإسلامي والعالم الغربي، عملية معقدة ومتشابكة الأبعاد، يتداخل فيها الأدبي مع الثقافي العام والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والموروث التاريخي الممتد في الزمن من زاويتين: زاوية الآخر وزاوية الذات.

٣- ولعل من أهم المعوقات التي تحول دون تحقيق ترجمة الرواية المغربية والعربية بوجه عام للأهداف المتوخاة منها، فصل الآخر/ المستقبل فصلا تاما بين القيمة الجمالية للنصوص الأصلية- التي لم يأل الناشر والمترجمون وكتاب المقدمات والصحفيون جهدا في الإشادة بها- والنسق الذي انبثقت منه وتعيد تشكيله.

وهذا يعني ضالة تأثير الجانب الفني في تصور المترجمين والوسطاء الفرنسيين للذات والثقافة العربيين، وهو تصور مشروط بالعلاقة التاريخية بين الغرب والشرق العربي الإسلامي. فما سماه إدوارد سعيد بالشبكة العنكبوتية من العرقية، والتنميط الثقافي والامبريالية السياسية والعنصرية، التي تقضي على إنسانية الإنسان، وتأسر العربي أو المسلم، تأسر أيضا الرواية المغربية (والعربية تعميما) المترجمة إلى الفرنسية، وتحد

من تأثيرها الإيجابي فنيا. إذ يتم تقديم الإنتاج المغربي للقارئ باللغة الفرنسية، من خلال مجمل التشويهاات والصور المألوفة لديه عن العالم العربي /الإسلامي، مضاعفة بذلك المتوارثة عن ماض استعماري قريب.

وهنا لا مناص من الاعتراف بالهوة العميقة التي حفرت منذ قرون بين العالمين العربي والغربي، وبصعوبة النضال ضد هذا الموروث الذي يشكل بحق عرقلة ضخمة في وجه توغل الكتاب العربي إجمالاً في فرنسا، وخاصة في ظل الأوضاع الراهنة التي تزدد تآزماً بين الشرق الإسلامي والغرب الذي يسير بعزم في اتجاه تضيق دائرة الآخر لكي لا تشمل سوى العربي / المسلم.

إن الأهداف التي أعلن عنها المترجمون الفرنسيون أهداف في صالح الألب المغربي، في ضمن الأدب العربي، غير أن إنجازاتهم أكدت التأثير الكبير للايديولوجيا، موضحة بذلك أن تفاؤل بعض الدارسين العرب بتغيير صورة الإنسان والثقافة العربيين استناداً إلى ترجمة الإنتاج الروائي العربي، تفاؤل مبالغ فيه، ففوة الشبكة العنكبوتية تصل إلى الدرجة التي يتم فيها الاعتراف لهذا الإنتاج بالتميز بصفته كتابية فنية، في نفس الخطاب الذي يعيد إنتاج صورة العربي الهمجي والمتعصب والشهواني.

وإذا ركزنا على الخطاب الغرائبي، سنستنتج بأن أحجية شهرزاد ما تزال سميكة الصنع، وأن تواتر الترجمات من العربية، لم يؤد كما توقعت ذلك ندى طوميش في نهاية السبعينيات من القرن العشرين إلى تمزيق هذه الأحجية وتغيير زاوية الرؤية إلى الشرق العربي الإسلامي.

ومما يعقد المسألة، توسل الذات العربية نفسها ناشرة ومترجمة، بنفس الصور أحيانا -عن قصد وغير قصد- من أجل التواصل مع الآخر، مع أنه كان بإمكانها - كما أبانت عن ذلك مثلاً دراستنا لملاحظات بعض المترجمين- أن توظف بذلك انجذاب القارئ الغربي نحو الأجواء والفضاءات الشرقية، فتركز على " المختلف" بشكل يرفع من قيمة الذات ولا ينتقص منها.

٤- إن الذات إذن هي المفتاح. فإذا كنا نقر بصعوبة توظيف انحسار تبعية الذات العربية للآخر في مجال الرواية، من أجل تعديل العلاقات الأدبية العربية-الغربية وتغيير

منظومة التبعية نظرا للأسباب التي ذكرناها، فإننا نقر في المقابل بأن ترجمات الرواية العربية تنفي استحالة الأمر، وتشير إلى مخرج واحد ووحيد، هو قيام الذات العربية بالدور الذي يجب أن تقوم به من أجل وضعية أفضل. فبخلاف ما هو متوقع في كل ترجمة تتم مباشرة "من....إلى"، كشفت دراستنا لنماذج من النصوص الروائية المغربية المترجمة إلى الفرنسية، دراسة تأويلية تنظر إلى النص المترجم في شموليته، بأن تقل المسؤولية يقع في ظل الأوضاع الراهنة على الذات المرسل، التي يجب عليها أن تعي وضعيا عالميا، وأن توظف كل طاقاتها وإمكاناتها من أجل تحسينه. وهذا شيء مفقود في الوقت الراهن.

١،٤- فمن بين العوائق الأساسية أمام عملية ترجمة الرواية المغربية، سوء توظيف الذات المغربية ليوادر التحول في النسق الأدبي الفرنسي من أجل خلخلة العلاقة الهرمية بين النسقين المصدر والهدف، بسبب غياب الإرادة السياسية .

لقد نجحت الذات المفردة نسبيا في أن توظف لصالحها، حسب ما هو متاح لها، حدث حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، فأدى إصرارها على نقل إنتاجها الأدبي إلى لغة الآخر إلى إشراكه النسبي في العملية، لكن نتائج هذه العملية تؤكد بأن عملية الترجمة فعل تنهض به المؤسسات، وخاصة عندما يتعلق الأمر بإنتاج مجهول ومحاصر مرتين كالإنتاج المغربي. فمما يزيد من صعوبة ترجمة الإنتاج المغربي بوجه خاص، الظلال الكثيفة التي تلقي بها على عملية ترجمته علاقة النسق الأدبي المغربي بالمركز العربي، إذ تجد الذات المغربية نفسها مجبرة لبذل ضعف الجهود التي تبذلها الذات المشرقية في سبيل ترجمة إنتاجها إلى لغة غريبة، بسبب الصورة السلبية التي ترسخت لدى الآخر عن علاقة الإنتاج الأدبي المغربي المكتوب بالعربية بنظيره المشرقي.

والأدهى من ذلك، أن تكفل دور النشر المغربية — المحدودة التوزيع والقليلة الشأن والأهمية عالميا — بنشر مجمل الأدب المغربي المترجم، يحد من فعالية هذه الجهود، ما دامت الذات المغربية تتحول بفعل ذلك إلى مستقبلية أساسية لإنتاجها الخاص.

وإذا سلمنا، مع دور النشر الفرنسية بوجود بعض الأسباب الموضوعية التي تحول دون تكفلها بإصدار ترجمات للروايات المغربية، وبضرورة مساهمة دور النشر المغربية في التعريف بالكتاب المغربي، نقف على المأزق الذي تواجهه عملية ترجمة الإنتاج

الروائي المغربي إلى الفرنسية والذي لا مخرج منه إلا بتطوير مؤسسة النشر بالمغرب والبحث عن أسواق خارجية.

يتجلى سوء التوظيف إذن، في التفكير في عملية الترجمة في معزل عن شروطها، ولعل من أهم هذه الشروط بالنسبة لترجمة الرواية المغربية والعربية تعميماً:

أ- دعم مؤسسة النشر لترتقي إلى مستوى المنافسة العالمية.

ب- وضع استراتيجيات واضحة المعالم لترجمة الإنتاج الروائي العربي إلى اللغات الغربية، تحد من الهزولة التي بدأنا نلمسها حالياً في اتجاه ترجمة الإنتاج الشخصي طلباً للإنتشار السريع. مما يستدعي بالضرورة، قيام النقد بدوره بعيداً عن المجاملة والتناول السطحي للأعمال الروائية. فبسبب سيادة المجاملة وقلة النقد الجاد المواكب للحركة الروائية العربية بوجه عام، يتحول كاتب صغير إلى هرم، وتتم ترجمة روايات ضعيفة أو متوسطة القيمة على أنها روايات عظيمة. ناهيك عن ترجمة روايات تمثل محطات هامة في نشوء الفن الروائي العربي، دون أن تضيف جديداً من الناحية الفنية للآخر. وفي هذا ما قد يؤدي إلى تشجيع القارئ الغربي على الاستمرار في النظر إلى الإنتاج الأدبي العربي، على أنه وثيقة تاريخية واجتماعية أو منشور سياسي.

ج- ضرورة الوعي بانحصار عملية ترجمة الرواية العربية في مجموعة صغيرة من المستعربين، والعمل على تهييء مترجمين أكفاء تتعدى كفاءتهم امتلاك ناصية اللغة الهدف أو التوفر على الحس الأدبي، إلى الدراية بأدق أسرار اللغة العربية استناداً إلى ارتباط عملية التطور بالعناية باللغة الأم.

هذا بالإضافة طبعاً إلى إلمامهم بمجال الرواية كفن عالمي، وبحركة الرواية في العالم العربي، ووعيهم بالتحديات المطروحة عليهم كمترجمين في ظل الأوضاع الراهنة.

د - إيلاء العناية لمهمة الوساطة بين النص المترجم والقارئ في اللغة الهدف، فهي لا تقل أهمية عن عملية الترجمة ذاتها. وهذا يتطلب الاهتمام بنقد الترجمة — شبه المنعدم في الحقل الثقافي العربي — من أجل تكوين وسطاء لهم إلمام بأبسط قواعد تقديم إنتاج ثقافة مختلفة لقارئ مختلف. مما سيؤدي، إلى تنحية كل من لا تتوفر فيه شروط الوساطة مهما بلغت شهرته.

٢٠٤- من بين العوائق التي أفرزتها أيضا عملية ترجمة الرواية المغربية، والعربية بوجه عام، التحول الذي طرأ على هدفها الأساس. فعملية الترجمة التي يفترض فيها إعادة التوازن إلى علاقة الذات بالآخر، أصبحت حلما للتخلص من أوضاع صعبة، بسبب ضيق توزيع الكتاب باللغة العربية، وتقلص شريحة القراء.

وإذا كان هذا الواقع الذي يتخطى إرادة الذات المبدعة المفردة، قادر بالفعل على النيل من عزيمتها، فإن ما تظنه الذات العربية مخرجا لها يعد أكبر انتكاسة للإنتاج الروائي العربي، الذي سيراهن منتجوه تحت الضغط على إقبال الغير ورضاه، مما سيؤدي بهم إلى مخاطبته باللغة التي ترضيه وإنتاج أدب مكرور غير خلاق.

٣٠٤- نصل إلى نفس النتيجة ونحن نتأمل في ارتباط قيمة العمل العربي في أذهان كثير من الروائيين والمثقفين العرب بعملية ترجمته إلى الفرنسية وغيرها من اللغات الغربية، وهذا يعني أن تتحول الترجمة التي كان من المفروض أن تساهم في تطوير الإنتاج الوطني بلغته الأم إلى عامل أساس في انتكاسة هذا الإنتاج.

ولعل أفضل مثال يوضح هذا الأمر، ما نلاحظه من تناقض بين تواتر عملية الترجمة من العربية منذ نهاية الثمانينيات من القرن العشرين، وتراجع البحث والتجديد في الرواية العربية في السنين الأخيرة.

٥- نخلص إذن إلى أن إحساس الذات العربية بالنقص يدفعها في اتجاهين مختلفين، إلا أنهما يوصلان إلى نفس النتيجة:

- فلما أن هذا النقص يوجب لديها الرغبة في الظهور في مرآة الآخر، فتتسى بذلك حقيقة أساسية وهي أن الزمن لا يصبح زمن الذات إذا كان أقصى مطمحها أن تجد لها مكانا في زمن الآخر.

- وإما أنه يدفعها إلى المغالاة في تقدير أي خطوة إيجابية تخطوها إلى الأمام، كإضفاء صفة العالمية مثلا على الرواية المغربية بالاستناد إلى ترجمة بعض نماذجها إلى لغات غريبة.

والحال أن هذه النماذج تشكل استثناءات جادة داخل إنتاج يحتاج لكي يصبح إنتاجا فاعلا في المستقبل، إلى ذات متوازنة لا يشلها الإحساس بالنقص فتتضوي تحت راية الآخر، ولا تدفعها الرغبة في الاعتناق إلى إنتاج ادعاءات لا تربط الأسباب بالمسببات.

ملحق

MOHAMED
CHOUKRI
LE PAIN NU

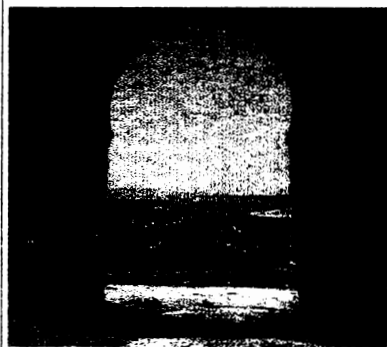
POINTS



ABDELKRIM GHALLAB

LE PASSE ENTERRE

ROMAN



EDITIONS OKAD

MOHAMED BERRADA

Lumière fuyante

roman traduit de l'arabe par Catherine Charyn

Éditions
Le Fanec



Le Serpent
à Plumes

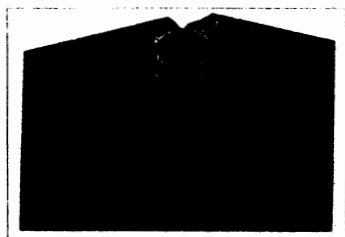
El Miloudi CHAGHMOUM

Mohamed Zaf-Zaf

L'œuf du coq

L'ŒIL DE LA JUMENT

Traduit de l'arabe
par Francis GODEN



Roman



Editions
Le Fennec

Ben Salem HIMMICH

Calife de l'épouvante

Préface de Juan Goytisolo



AFRIQUE ORIENT

Mohamed Berrada

LE JEU DE L'OUBLI

roman traduit de l'arabe (Maroc)
par Adbellatif Ghouirgate
en collaboration avec Yves Gonzalez-Quirano



قائمة المصادر والمراجع

١ - النصوص الروائية موضوع الدراسة.

أ - الأصول :

- برادة محمد : ♦ لعبة النسيان، دار الأمان، ط٢، ١٩٩٢.
- برادة محمد، الضوء الهارب، الفنك، ط٢، ١٩٩٥.
- حميش بنسالم، مجنون الحكم، مطبعة المعارف الجديدة، ط٢، ١٩٩٨.
- زفزاف محمد، بيضة الديك (ضمن الجزء الثاني من الأعمال الكاملة)، وزارة الشؤون الثقافية ١٩٩٩.
- شكري محمد، الخبز الحافي، ألطوبريس، ط٦، ٢٠٠٠.
- شغموم الميلودي، عين الفرس، دار الأمان، ١٩٨٨.
- العروي عبد الله، الغربية، المركز الثقافي العربي.
- غلاب عبد الكريم، دفنا الماضي، مطبعة الرسالة، ط٤.

ب - الترجمات :

- Berrada Mohamed : ♦ le Jeu de l'Oubli, Trad. Abdellatif Ghouirgate avec la collaboration de Yves Gonzales Quijano, Actes Sud / Eddif, 1993.
- ♦ Lumière Fuyante, trad. Catherine Charruau, Sindbad, Actes Sud / Le Fennec, 1998.
- Charmoum El Miloudi, L'œil de la Jument, Trad. François Gouin, Wallada, 1993.

- Choukri Mohamed, *Le Pain Nu*, Trad. Tahar Ben Jelloun, François Maspero, 1980.
- Ghallab Abdelkrim, *Le Passé Enterré*, Trad. Francis Gouin, Okad, 1987 (Publisud, 1990).
- Himmich Bensalem, *Calife de l'Epouvante*, Trad. Saâd Eddine Elyamani, *Le Serpent à plumes*, 1999 (Afrique Orient, 2000).
- Laroui Abdallah, *L'exil*, Trad. Catherine Charruau, Sindbad, Actes Sud, 1999.
- Zafzaf Mohamed, *l'œuf du coq*, trad. Saïd Afoulous, *Le Fennec*, 1996.

٢- النصوص السردية المستعان بها.

أ - النصوص العربية والمترجمة إلى العربية.

- ألف ليلة وليلة، تحقيق و تقديم وتعليق محسن مهدي، المجلد الأول، شركة أ.ى. بريل للنشر، ١٩٨٤.
- ابن جلون الطاهر : * حرودة، ترجمة رشيد بنحدو، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢.
- غزالة .. وتنتهي العزلة، ترجمة رشيد بنحدو، مطابع إفريقيا الشرق، ١٩٨٧.
- برادة محمد : * سلخ الجلد، دار الآداب، ١٩٧٩.
- مثل صيف لن يتكرر، دار الفنك، ١٩٩٩.
- حميش بنسالم، العلامة، دار المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠١.
- زفزاف محمد، المرأة والوردة، ضمن الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، ١٩٩٩.
- شكري محمد : * مجنون الورد، مطبعة النجاح الجديدة، ط٣، ١٩٩٣.
- الشطار، دار الساقى، ط٣، ١٩٩٧.
- جان جنيه في طنجة، مطبعة النجاح الجديدة (ردمك)، ط٢، ١٩٩٣.
- شغموم الميلودي: * الأبله والمنسية وياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- خميل المضاجع، مطبعة فضالة، ١٩٩٧.
- صالح الطيب، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٦٩.
- العروي عبد الله : * الفريق، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٦.
- أوراق، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.

- غلاب عبد الكريم، المعلم علي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧١.
- الغيطاني جمال، الزيني بركات، دار المستقبل العربي، ط٣، ١٩٨٥.
- المويلحي محمد، حديث عيسى بن هشام، دار الجنوب للنشر (تونس)، ١٩٩٢.

ب - النصوص الفرنسية والمترجمة إلى الفرنسية.

- Berrada Med, Comme un été qui ne reviendra pas, Trad. Richard Jacquemond, Actes Sud le Fennec, 2001.
- Berque Jacques, Mémoire des deux Rives, Eds. Seuil, 1989.
- Bonjean François, Confidences d'une Fille de la nuit, Kalila wadimna, 1990.
- Chraïbi Driss, Le Passé Simple, Denoël, 1954
- Genet Jean, Miracle de la Rose, Gallimard, 1951.
- Ghitani Jamal, Zayni Barakat, Trad. Jean-François Fourcade, Seuil, 1985.
- Les Milles et une Nuits, Contes Arabes Traduits par Antoine Galland, Garnier Frères, Paris, 1955.
- Mahfouz Naguib, La Trilogie : Impasse des Deux Palais, Le Palais du désir, Le Jardin du passé, Trad. Phillipe Vigreux, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Paris, 1993.
- Ortiz Macias Margarita, Espagnole de Casablanca, Eds Aïni Bennaï, 2003.
- Proust Marcel, A La Recherche du Temps Perdu, Gallimard, 1951.
- Saleh Tayeb, Le Migrateur, Trad . Fady Noun, Sindbad, Paris, 1972.
- Tharauds Frères, Le Chemin de Damas, Plon, Paris, 1923.

٣- كتب بالعربية ومترجمة إلى العربية.

- القرآن الكريم.
- أمنصور محمد، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، ١٩٩٩

- إيتياميل روني، أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٧.
- باختين ميخائيل، شعرية دوستوفسكي، ترجمة نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.
- بارت رولان، التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، ٢٠٠١.
- بحراوي حسن، حلقة رواة طنجة، منشورات عكاظ، ٢٠٠١.
- برادة محمد، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٦.
- بنكراد سعيد، النص السردي (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، دار الأمان، الرباط، ط ١، ١٩٩٦.
- بوطيب عبد العلي، الكتابة والوعي (دراسات لبعض أعمال غلاب السردية)، مطبعة المتقي برينتر، ط ١، ٢٠٠١.
- بيطار زينات، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢.
- التازي محمد عز الدين، السرد في روايات محمد زفزاف، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ١٩٨٥.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: ♦ كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، ط ١٩٦٩، ٣.
- كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، دت، بيروت.

• جماعي :

- ♦ الترجمة والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٤٧، مطبعة فضالة، ط ١، ١٩٩٥.

- ♦ من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٥.
- ♦ رمانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٥.
- ♦ الشكل والدلالة (قراءات في الرواية المغربية)، مطبعة أطوبريس، طنجة، ط١، ٢٠٠١.
- ♦ الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.
- ♦ الأدب العربي والعالمية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- ♦ محمد عزيز الحبابي (أشغال ندوة تكريمية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ١٩٩٠.
- ♦ الترجمة في المغرب (أية وضعية ؟ وأية استراتيجية ؟)، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.
- ♦ دراسات تحليلية نقدية لرواية "دفنا الماضي"، مطبعة الرسالة، ١٩٨٠.
- ♦ معارك فكرية حول الأمازيغية، مركز طارق بن زياد، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٢.
- ♦ ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، سلسلة أبحاث المؤتمرات/٤، المجلس الأعلى للثقافة، فبراير ٢٠٠٠.
- ♦ الجواليقي أبو منصور، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق محمد شاكر، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٦١.
- ♦ حميش بنسالم، «الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي»، سلسلة المعرفة للجميع، ٢٣، ٢٠٠٢ع.
- ♦ الخراط إدوار، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الاداب، ١٩٩٣.
- ♦ خلوصي صفاء، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.
- ♦ الخطيبي عبد الكبير، الرواية المغاربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ١٩٧١.

- دريدا جاك (لقاء الرباط)، لغات وتقنيات في الثقافة العربية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٨.
- الديدواوي محمد ، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠.
- سبيلا محمد ،الحداثة ومابعد الحداثة ، دار توبقال للنشر ،ط١،٢٠٠٠.
- سعيد إدوارد، الاستشراق (المعرفة، السلطة، الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨١.
- السكوت حمدي، الرواية العربية الحديثة ببيلوجرافيا ومدخل نقدي ، ١٩٩٥١٨٦٥ ، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٨.
- سوزان باسنيث، الألب المقارن، ترجمة أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- السوسي المختار ، اللغيات ،ج١ ، مطبعة النجاح ، ١٩٦٣.
- الشاوي عبد القادر ، سلطة الواقعية(مقالات تطبيقية في الرواية والقصة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٨١.
- إشكالية الرؤية السردية ('بيضة الديك' لمحمد زفزاف)، نشر الفنك، ط١، ٢٠٠٢.
- صاروت ناطالي وغرييه ألان، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو لأشغال ندوة هامة انعقدت في مستهل الستينيات ببروكسيل حول موضوع "الرواية الجديدة والواقع"، دار قرطبة، ط١، ١٩٨٨.
- الطعمة صالح جواد، الشعر العربي الحديث المترجم إلى الإنجليزية (مقدمة وببليوغرافية)، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، ط١، ١٩٩٣.
- عبود عبده، هجرة النصوص، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٥.
- العروي عبد الله : * العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، ط٣، ١٩٨٠.
- الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٩.
- مجمل تاريخ المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.
- عقار عبد الحميد، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس ، ط١، ٢٠٠٠.

- العلامة عبد الرحيم، رواية الأوهام وأوهام الرواية (قراءات في الرواية المغربية)، مطبعة أمبريال ، ط١٩٩٧، ١.
- علوش سعيد : ♦ الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي (١٩٦٠-١٩٧٥)، دار الكلمة للنشر، ط٢، ١٩٨٣.
- مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٨٧.
- خطاب الترجمة الأدبية من الازدواجية إلى المثاقفة، مطبعة بابل، الرباط، ١٩٩٠.
- شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، ١٩٩١.
- العوفي نجيب : ♦ ظواهر نصية، عيون المقالات، ط١، ١٩٩٢.
- عوالم سردية (متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق)، دار المعرفة، ط١، ٢٠٠٠.
- غارودي روجي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٥.
- غوته يوهان فولفغانغ، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- غويتسولو خوان، في الاستشراق الإسباني (دراسات فكرية)، ترجمة كاظم جهاد، دار الفنك، ١٩٩٧.
- فرشوخ أحمد، جمالية النص الروائي، دار الأمان، ١٩٩٦.
- القاسمي محمد، ببليوغرافيا الرواية المغربية، منشورات حلقة الفكر المغربي، وجدة، ط١، ٢٠٠٢.
- القمري بشير : ♦ مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- ♦ في انفتاح النص والقراءة (دراسات ومقاربات)، قافلة، ط١، ٢٠٠٠.
- كنون عبد الله : ♦ النبوغ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ج ١، ط٢، ١٩٦١.
- ♦ أحاديث في الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٨.

- كيليطو عبد الفتاح : • الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، ط١٩٩٩، ٢.
- لن تتكلم لغتي، دار الطليعة، ٢٠٠٠.
- لحميداني حميد : • الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ١٩٨٥.
- في التظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، دار قرطبة، ط١٩٨٦، ١.
- ليفن هاري، انكسارات، ترجمة عبد الكريم محفوظ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
- معادي محمد، جمالية التأويل والتلقي في الخطاب القصصي والروائي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط١، ٢٠٠٠.
- المديني أحمد، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث (التكوين والرؤية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠٠.
- المنيعي حسن، قراءة في الرواية، سيدني للطباعة و النشر، ١٩٩٦.
- الناقوري إدريس، المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، ١٩٧٧.
- النجار محمد رجب، حكايات الشطار والعيارين، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.
- نيومارك بيتر، اتجاهات في الترجمة : جوانب من نظرية الترجمة، ترجمة محمود إسماعيل صيني، دار المريدخ، ١٩٨٦.
- هولاب روبرت س، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات، ١٩٩٩.
- الليبوري أحمد : • دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.
- في الرواية العربية (التكون والاشتغال)، ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، ٢٠٠٠. الكتابة الروائية في المغرب (البنية والدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١، ٢٠٠٦.
- يقطين سعيد : • القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥.

- ♦ الرواية والتراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.
- ♦ انفتاح النص الروائي (النص- السياق)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.
- ♦ تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧.
- ♦ الأدب والمؤسسة، منشورات الزمن، ٢٠٠٠.

٤- الرسائل والأطروحات الجامعية

- ١- أقلمون عبد السلام، الرواية والتاريخ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف أحمد البيوري ومحمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.
- ٢- باعسو عثمان، المكونات التراثية في الرواية المغربية، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف أحمد بوحسن، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.
- ٣- بوطيب عبد العلي، بنية الطموح والفشل في أعمال زفزاف الروائية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف عباس الجراري، جامعة محمد الخامس، ١٩٨٧-١٩٨٨.
- ٤- جدير عبد العزيز، صورة المغربي في أعمال بول بولز، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف سعيد علوش، جامعة محمد الخامس، ١٩٩٥.
- ٥- حزل عبد الرحيم، نظريات الترجمة في العصر الحديث لمؤلفه روبر لاروز (Robert Larose)، ترجمة، ودراسة، وتعليق، إشراف سعيد علوش وعبد الله المدغري، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٣-٢٠٠٤.
- ٦- العمراني الأمين، الرغبة والعائق عند جان جونييه ومحمد شكري (مقارنة موضوعاتية)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف سعيد علوش، جامعة محمد الخامس، ١٩٩٢-١٩٩٣.
- ٧- الورديني خالد، النص الروائي المغربي واشتغال التراث السردي، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف عبد الحميد عقار ومحمد الدغمومي، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

٨- البيوري أحمد، فن القصة في المغرب (١٩١٤-١٩٦٦)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف محمد عزيز الحبابي، جامعة محمد الخامس، ١٩٦٧.

٥- مقالات بالعربية ومترجمة إلى العربية.

- أبو طالب محمد، ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، مجلة ترجمان، م٨، ع٢، ١٩٩٩.
- برادة محمد : * الأدب المغربي، مجلة أنفاس (بالعربية)، ع١، ١٩٦٩.
- تحويل السيرة إلى تخيل والذاكرة إلى تجربة، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع٢٩٤، ١٩٨٩.
- بندو رشيد، ترجمة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية : من يخون من ؟، الثقافة المغربية، س١، ع٤، ١٩٩١.
- بنداوود عبد الحميد، بيضة الديك أو رواية السقوط الجماعي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع٧٣، ١٩٨٥.
- الجابري محمد عابد، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية .. أم أزمة عقل ؟)، فصول، م٤، ع٣، ١٩٨٤.
- العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات، مجلة المستقبل العربي، ع٢، ١٩٩٨.
- حسان تمام، مشكلة الترجمة، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، ع٣-٤، ١٩٧٨.
- حميش بنسالم : * (حوار)، مجلة مقدمات، ع٢، ١٩٩٣.
- ثقافة الرواية (شهادة)، مقدمات، ع١٣، ١٩٩٨.
- الخراط إدوار، حوار مع شكري، عيون المقالات، ع٣، ١٩٨٤.
- الخليفة وليد صالح، معضلات الترجمة الأدبية بين العربية والإسبانية، ترجمان، مجلد ٥، ع٢، ١٩٩٦.
- ريكور بول، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع٣، بيروت، ١٩٨٨.

- زفزاف محمد، الثقافة المغربية (حوار اليوم والطموح)، مجلة أوراق باريسية، عدد ١٥، أكتوبر، ١٩٨٤.
- سلامة يوسف، ما الترجمة ؟ (الترجمة بين النقل والتأويل)، مجلة الآداب، ع ٥-٦، ماي - يونيو، س ٤٧، ١٩٩٩.
- شكري محمد، مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، مجلة الآداب، ع ٢-٣، ١٩٨٠.
- صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحدائق الرواية، الثقافة المغربية، ع ٤، س ١، ١٩٩١.
- عبد الغني يسري، الجميلة الأمينة وأختها الجميلة غير الأمينة، ترجمان م ٥، ع ٢، ١٩٩٦.
- العثماني إسماعيل، الأدب الشطاري (تعريف جديد لأدب قديم)، مجلة آفاق، عدد مزدوج ٦٢/٦١، ١٩٩٩.
- العروي عبد الله (حوار)، مجلة الآداب اللبنانية، ع ١-٢، س ٤٣، ١٩٩٥.
- علاء الدين أحمد، قراءة في نظرية الترجمة عند العرب، مجلة الثقافة العربية، ع ٤-٥، س ١٨، ١٩٩١.
- علوط محمد، الرواية العربية وتخيل التاريخ، الثقافة المغربية، س ١، ع ٤، ١٩٩١.
- عمراني المصطفى، الترجمة بين الثقافة والعولمة، مجلة ترجميات، س ٢، ع ٥، يناير / مارس، ٢٠٠٧.
- العيادي رضوان، من أجل نظرية حول جوهر الترجمة، ترجمان، م ٤، ع ١، ١٩٩٥.
- عياشي منذر، الترجمة بوصفها كتابة ثانية، مجلة الآداب، ع ٥-٦، ماي-يونيو، س ٤٧، ١٩٩٩.
- غادمير هانس جورج، نص من كتاب "الحقيقة و المنهج"، ترجمة أمال أبي سليمان، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع ٣، بيروت، ١٩٨٨.
- غلاب عبد الكريم، الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو، مجلة آفاق، ع ٤٣، ١٩٨٤.
- كوان فرانسيس (حوار مع نجاة المريني)، الحياة في رواية "دفا الماضي" هي المستقبل والتقدم، جريدة العلم، ١٦-٠٩-١٩٨٨.

- مشبال محمد، بيضة الديك بين سلطة الحكيم وغياب المبنى، أنوال الثقافي، عدد ١٩، ١٩٨٦.
- اليبوري أحمد، الرواية العربية في المغرب، معلمة المغرب، ج١٣، مطابع سلا، ٢٠٠١.

٦ - المداخلات.

- مصطفى عبد الغني، خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم) نموذج تطبيقي، مداخلة شارك بها في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي المنعقد في فبراير ١٩٩٨.
- ٧ - المعاجم.

- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت.

٨ - كتب باللغة الأجنبية

Accoce Pierre et P.Rentchnick, Ces Malades qui nous gouvernent ,Eds,stock ..1976.

- Barthes Roland et Nadeau Maurice, Sur la Littérature, Presses universitaires de Grenoble, 1980.
- Berman Antoine : ♦ L'épreuve de l'étranger (Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique) Gallimard, 1984.
- ♦ Pour une Critique des Traductions: John Donne, Gallimard, 1995.
- Blachère.R. Sauvager.J, Règles pour Editions et Traductions de textes arabes. Société d'édition « les belles lettres », 1945.

- Bonjean François, Au Maroc en Roulotte, Hachette, 1950.
- Boranian Jean Baptiste, Panorama de la Littérature de langue française, Ed La Renaissance du livre.
- Boughali Mohamed, Espaces d'écriture au Maroc, Afrique Orient, 1987.
- Boukous Ahmed, Société, Langues et Cultures au Maroc (enjeux symboliques), Annajah Al Jadida, 1995.
- Brunel Pierre, Glissements du Roman français au xème siècle, Klincksieck, 2001.
- Brunel Pierre et autres, Précis de Littérature Comparées, PUF, 1989 .
- Brunel Pierre, Cl. Pichois, A.M. Rousseau, Qu'est ce que la Littérature Comparée ?, A.Colin, 1983.
- Cary Edmond, Comment faut-il traduire ?, Presses universitaires de lille, 1985.
- Claret Jacques, Le Choix des Mots, PUF, que sais-je ?, 1967.
- **Collectifs :**
 - Actes des Troisièmes assises de la Traduction littéraire (Arles), Atlas, Actes Sud, 1987.
 - Actes du IIIème Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée (1961), Mouton, 1962.
 - Cinquièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1988) (Traduire Freud), Actes Sud, 1989.
 - Exotisme et Création (Actes du Colloque de Lyon 1983), Publications de l'Université Jean Moulin, l'Hermès, Lyon, 1985.
 - Histoire des poétiques, sous la direction de Jean Bessière, Paris, PUF, 1997.
 - L'interprétation du texte et la traduction, 1995.
 - La Littérature Arabe traduite, Colloque International de Littérature Comparée dans les pays Arabes, Annaba, Office des Publications Universitaires, 1983.

- ♦ La Traduction dans le Développement des Littératures (Paris – 20-24 Août 1985), Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée, 1993.
- ♦ La Traduction dans le Développement des Littératures, V7, Ed Euven University Press, 1993.
- ♦ La Traduction Plurielle. Presses Universitaires de Lille, 1990.
- ♦ Le Livre Arabe en France, l'Institut du monde arabe, 1999.
- ♦ Lectures, systèmes de lectures, Etudes réunies par Jean Bessière, PUF, 1984.
- ♦ Literature and Translation, Leuven, Belgique. Acco, 1978.
- ♦ Littérature Comparée et Didactique du texte Francophone, l'Harmattan, 1997.
- ♦ Mythe et Violence, Trad. M. de Gandillac, Denoël, 1971.
- ♦ Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui, Union Générale d'Editions, 1972.
- ♦ Pratiques de Lecture, sous la direction de Roger Chartier, Eds Rivages, Marseille ; 1985.
- ♦ Qu'est-ce qu'un texte ? (éléments pour une herméneutique), José Corti, Paris, 1975.
- ♦ Rencontre autour de la Littérature Romanesque Egyptienne traduite en français, Département de Traduction et de Coopération, le Caire, 1990.
- ♦ Roman Français Contemporain, ADPF Publications, 1997.
- ♦ Théorie littéraire (problèmes et perspectives), PUF, 1989.
- ♦ Un très Proche Orient – Paroles de paix, Sapho-2002.
- ♦ Violence et Traduction (Actes du Colloques de Melnik, Bulgarie, 7-10 Mai 1993), Sofita, 1995.
- Corm Georges : ♦ Le Proche Orient éclaté (I), Gallimard, 1991.
 - ♦ Le Proche Orient (II) (Mirages de Paix et blocages identitaires).

La Découverte, 1997.

Danio Xavier , La Francophonie .Que sais -je?.Paris , 1992.

- Delacroix Eugène, Voyage au Maroc (1832). (Lettres, Aquarelles et Dessins), publiés avec une introduction et des notes d'André Joubin, Copyright, 1930, by Les Beaux-Arts, Ed d'Etudes et de Documents.
- Delacroix Maurice, Hallyn Fernand, Introduction aux Etudes Littéraires, Méthodes du texte, Ed. Duclot, 1984.
- Dufays Jean Louis. Stéréotype et Lecture, M. Mardaga. 1994.
- Eco Umberto : ♦ A la Recherche de la Langue Parfaite, Eds Seuil, 1994.

♦ Le Rôle du Lecteur (Lector in Fabula), Trad. Myriem

Bouzaher,

Eds Grasset/Fasquelle, 1985.

♦ Les Limites de l'Interprétation, Trad. Myriem Bouzaher,

Eds Grasset/Fasquelle, 1992.

- Etiemble René, Essais de Littérature (Vraiment) Générale, 3ème Edition, 1975.
- Gadamer Hans-Georg, Vérité et Méthode (Les grandes Lignes d'une Herméneutique philosophique). Eds Seuil. 1976.
- Gannier Odile. La Littérature de Voyage, Eds Ellipses, 2001.
- Genette Gérard, Seuils, Eds Seuil, 1987.
- Gontard Marc, Violence du Texte (La Littérature Marocaine de langue française), l'Harmattan. 1981.
- Gonzales-Quijano Yves, Edition dans le Monde Arabe : l'Egypte comme modèle, Presses de l'Université Sherbrooke, 2001.
- Gracq Julien, En Lisant en Ecrivant, José Corti, 1981.
- Grivel Charles, Production de l'Intérêt Romanesque, Mouton, 1973.
- Hardy Georges, L'âme Marocaine d'après la Littérature Française, Librairie Emile Larosc. 1926.

- Iser Wolfgang, L'acte de Lecture, Traduit par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga Editeur, 1985.
- Jauss Hans Robert : • Pour une Esthétique de la Réception, Trad. Claude Maillard, Gallimard, 1978.
- Pour une Herméneutique Littéraire, Trad. Maurice Jacob, Gallimard, 1982.
- Lahjomri.A, le Maroc des Heures Françaises, Eds Marsam/stouky, 1999.
- Larose Robert, Théories contemporaines de la traduction, Montréal. 1983.
- Leaws. G.D, Fiction and the Reading Public, Rédition Penguinbook, 1979.
- Lebel Roland, Les Voyageurs Français du Maroc, Librairie Coloniale et orientaliste, LaRose, 1936.
- Loti Pierre, Au Maroc, Calmann Lévy, Paris.
- Mackey William Francis. Bilinguisme et contact des langues, Eds Klincksieck, Paris, 1976.
- Malo Pierre,Le Vrai Visage de Tanger, Eds Internationales, Tanger, 1953.
- Marino Adrian, Comparatisme et Théorie Littéraire, 1988.
- May Georges, Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland ou le chef d'œuvre invisible, PUF, 1986.
- Meschonnic Henri, Pour la Poétique II, Gallimard, 1973.
- Miner Earl, Comparative Poetics (an intercultural essay on theories of literature), Princeton University Press, 1990.
- Mockey Williams Francis, Bilinguisme et Contact des Langues, Eds Klincksieck, Paris, 1976.
- Mounin Georges, Les Problèmes Théoriques de la Traduction, Gallimard, 1963.
- Mouzouni Lahcen, Le Roman Marocain de Langue Française. Eds Publisud. 1987.

- Muller Bodo, Le Français d'Aujourd'hui, Eds Klincksieck, 1985.
- NewMark Peter, A Text Book of Translation, Prentice Hall International, Exeter, 1988.
- Oséki-Dépré Inês, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999.
- Pageaux Daniel Henri : ♦ La Littérature Générale et Comparée, Armand Colin, Paris, 1994.
- ♦ Le bûcher d'Hercule, Honoré Champion Editeur, Paris, 1996.
- Pergnier Maurice, Les Fondements Sociolinguistique de la Traduction, Université de Lille III, 1978.
- Rédouane Joëlle, La Traductologie (Science et Philosophie de la traduction), Office des Publications universitaires, Alger.
- Segalen Victor, Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers, Fata Morgana, Paris, 1978.
- Schaffer Jean Marie, Quest-ce qu'un Genre Littéraire, Seuil, 1989.
- Schneider Marcel, Histoire de la Littérature Fantastique en France, Fayard, 1985.
- Souiller Didier, Le Roman Picaresque, que sais-je ?, PUF, 1989.
-
- Steiner George : ♦ Après Babel, Albin Michel, 1978.
- ♦ what's comparative littérature ?, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Tarchouna Mahmoud, les Marginaux dans les Récits Picaresques Arabes et Espagnols, Publications de l'Université de Tunis, 1982.
- Todorov Tzvetan , la littérature en péril , Eds .Flammarion ,2007.
- Tomiche Nada, La Littérature Arabe Traduite (Mythes et Réalités), Geuthner, 1978

- Vercier Bruno, Lecarme Jacques, La Littérature en France depuis 1968, Bordas, Paris, 1982.

٩ - البحوث و الأطروحات الجامعية.

- Baïda Jamaâ, L'image du Maroc et des Relations franco-marocaines, Université de Bordeaux III, 1982.
- Chalhoub Carlos, Analyse Comparative de la Transposition des faits de culture dans les Traductions françaises et anglaises de Bayn Al Casrayn, Mémoires de maîtrise en traduction, Paris, 1994.
- Houssaini Arraïchi-Fatiha, L'image du Corps dans le Roman Marocain Contemporain, Thèse de Doctorat, Paris, 1997-1998.

١٠ - المقالات.

- Alaoui Med, Fragments d'une Mémoire, Maghreb Magazine, Juillet, 1993.
- Ben Abda Salwa, Notes de Lecture, Rev d'Etudes Palestiniennes, été 1999.
- Ben Amar Hamid, La Traduction entre le Sermon du maître et le Catilinaire, le temps du Maroc, N°56, Nov 1996.
- Benjelloun Tahar : ♦ Le Miroir Magique, le Monde, Fev 1987.
♦ Le Labyrinthe et l'Histoire, le Monde, Avril 1993.
- Berman Antoine, Goethe, Traduction et Littérature Mondiale, Poétique, N°52, Seuil, 1982.
- Bernard Pierre, Entretien, Qantara, N°6, 1993.
- Berque Jacques exalte l'œuvre d'Abdelkrim Ghallab, l'opinion, 02-09-1988.
- Berrada Med : ♦ Où va la Littérature Marocaine ?, Trad. Allal Meziane, Europe, Juin-Juillet, 1979.
- Fès la Matrice, Traduction Catherine Charruau, Magazine littéraire, N°37, Avril 1999.
- Les Deux Rivages du Roman, La Vie Economique, Vendredi, 10 Juillet, 1998.

- Bessière Jean, Les Prix littéraires Etrangers en France (1970-1986), Rev de Littérature comparée, N°2, 1989.
- Bitton Simone, Les Désillusions de l'Indépendance, le Monde Diplomatique, Mai, 1993.
- Bouvet Rachel : ♦ Lorsqu'un Conte "Oriental" désoriente : Les Lanternes de Séville d'Alujayli en Traduction française, Rev. Littérature Comparée, N°4, Octobre-Décembre, 2000.
- ♦ Bouvet Rachel, Notes de Traduction et Sensation d'exotisme dans la trilogie de N.Mahfouz, Rev. Littérature comparée, 71ème année, N°3. 1997.
- Chavy Paul, Domaines et Fonctions des Traductions françaises à l'aube de la renaissance, Rev de Littérature comparée, 73ème année, N°2, 1989.
- Chevrel Yves : ♦ Le Discours de la Critique sur les Ouvres Etrangères, Cahiers d'histoiredes Littératures Romaines, N°3, 1977.
- ♦ Les Comparatistes et l'Ecole de Constance (Table ronde 1984) , Œuvres et Critiques, XI, 2, 1986.
- Chraïbi Driss, Mauvaise Querelle, Confluent, N°15, 1961.
- Choul Jean Claude, Paraphrase et Traduction, Sigma, Université Paul Valéry, Montpellier, N°5, 1980.
- Dancette Jeanne, L'évaluation de la Performance Traductionnelle, Le Poids de la compréhension, Turjuman, V2, N°1, 1993.
- Decressac Claudine, Un Fou au Pouvoir, Jeune Afrique, Mars, 2000.
- Détric Muriel : ♦ Poétiques Orientales, Poétiques Occidentales, Revue de littérature comparée, 2/1991.
- ♦ Où en est le dialogue entre l'Occident et l'Extrême Orient ?, Revue deLittérature comparée, 1/2001.
- ♦ Douin Jean-Luc, Les Plaies d'Egypte, le Monde des Livres, 26 Nov 1999.
- ♦ Etiemble René, Avant-propos : La Littérature Chinoise a tout dit, Revue de Littérature comparée, N°2, 1991.

- Euziere Paul, Rien n'est pire que les balles rouillées, Patriote ,cote d'Azur , 5Mars .1993.
- Fabre Thierry, En voyageant avec Sindbad, Qantara, N°4, 1992.
- Farhat Med, Le Plaisir de Lire, La Joie de Découvrir « l'Oeuf du Coq » de Med Zafzaf, El Bayane, 9-10-1996.
- Gall Emmauelle, Tragédie Libanaise, le Monde Diplomatique, 1999.
- Ghallab .A, Une Coutume Ancienne , Propos recueillis par Said Afoulous , l'Opinion ,11-13,1987.
- Jousset Phillipe, La Nouvelle Revue Française, N°45, Nov 1990.
- Koffel Jean Pierre, Zafzaf l'Insulaire, Le Temps du Maroc, N°89, Oct 1996.
- Krule Claude, Expériences en Traduction d'Oeuvres Littéraires arabes contemporaines en français, Turjûman V2, N°2, Oct 1999.
- Ksikes Driss, Med Berrada en français, le Journal, 15-21 Juin 1998.
- Laâbi Chafik, Circulez il n'y a rien à lire !, Maroc hebdo international, N°243, 12-18 Oct 1996.
- Laaroui Fouad, Sous une Montagne de Livres, Jeune Afrique, Janvier, 2000.
- Ladmiral Jean René : ♦ Sourciers et Ciblistes, Revue d'esthétique, Nouvelle Série, N°12,1986.
- ♦ Traductologies, Le Français dans le Monde, Numéro Spécial, Août/Septembre, 1987.
- Lambert José, Le Comparatiste et la Question de la Traduction, Cahiers de Littérature générale et comparée (la traduction littéraire), 1ère année. 1977.
- Lederer Marianne, La Théorie Interprétative de la Traduction, Le Français dans le Monde, 1987.
- Limami Abdellatif, La Traduction pour les Arabistes Espagnols : une langue de contact et de culture, V5, N°2, Turjûman. 1996.
- Lortholary Bernard, Les Partis pris du Traducteur. Revue d'esthétique, N°12. 1986.

- Malet Serges-Henri. Un Calife Terrifiant. Témoignage Chrétien. Juillet 1999.
- Martin Jean-Baptiste. Le Français Régional, Le Français Moderne, N°1, 1997.
- Maury Paul, Le Peintre et ses Modèles, le Soir, Bruxelles, 25 Mai 1998.
- Oppenheimer Jr Max. Creators, Not Traitors (In Defense of an Empirical Basis for literary Translation). Turjûman. V4, N°1, 1995.
- Oseki-Dépré Inès, Parallèle et Horizon d'attente, Revue de Littérature comparée, N°2, Avril-Juin, 2001.
- Pageard Robert. Quelques Etudes et Sources d'information sur les littératures de l'Afrique francophone (1985-1989), Revue de Littérature comparée, 64ème année, N°2, Avril-Juin, 1990.
- Pageaux Daniel Henri. Littérature Comparée et Comparaisons, Revue de Littérature comparée, 72ème année, N°3, 1998.
- Roland Jacquard, Entretien avec T. Benjelloun, Construire, Zurich, 1er Décembre 1976.
- Stempel Wolf-Dieter. Aspects Génériques de la Réception, Poétique, N°39, Sept 1979.
- Todorov Tzvetan, La littérature en péril, Eds. Flammarion, 2007.
- Van Bragt. K, Corpus Bibliographique et Analyse des traductions, Rev de Littérature comparée, 2/1989.
- Vigner Gérard, Une Unité Discursive Restreinte : Le Titre, (caractérisation et apprentissage), le Français dans le monde, Hachette, Octobre 1980.
- V.A, La Quinzaine Littéraire, Juillet 1999.
- Wolf Jean, Le passé Enterré de Abdelkrim Ghallab, l'Opinion, 03 Février 1989.
- Zurfluh Jean -michel, le Sacré d'un nouveau langage, le Temps du Maroc, N° 137, 12 Juin 1998.
- Z.R. La saga Des Marginaux, le Reporter du 30 Juin au 6 Juillet 1998.
- Anonymes :
- Les Bibliothèques de Sindbad. Magazine littéraire, N°251, 1988.

- Les Souvenirs d'Aïchouni traduits en français, Libération, 29 Mai 1998.
- Romans Etrangers, Notes Bibliographiques, Juin 1999.
- Le Zola du Nil, Le Monde, 15 Oct, 1988.
- Naguib Mahfouz, Un Zola du Caire, Témoignage chrétien, 24 Oct 1988.
- L'humanité, 15 Oct 1988.

١١ - الأنطولوجيات و القواميس و الموسوعات.

- Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine, Le Roman et la Nouvelle, par Raoul et Laura Makarius, sur le conseil de Jacques Berque, Eds du seuil, 1964.
- Bulletin du Centre de Recherche en Littérature Comparée, N°1, Novembre, 1982.
- Ecrivains Marocains du protectorat à 1965, Sindbad, Paris, 1974.
- Encyclopédia Universalis, France, 1998.
- Des nouvelles du Maroc, Eds Paris-Méditerranées, Coll. « A la ligne », 2000.
- Dictionnaire des Littératures de langue Française, Bordas, Paris, 1984. (Henri Meschonnic, traduction et littérature).
- Dictionnaire Encyclopédique, Larousse Bordas, 1998.
- Le nouveau Petit Robert, Les dictionnaires Robert, 1999.
- Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures, T2, Librairie Larousse, 1986.

**فهرس الأعلام
العربية والأجنبية**

فهرس الأعلام العربية.

- إبراهيم صنع الله ١٠٢ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ١٦٣.
- ابن جلون الطاهر ١١ - ١٩ - ١١١ - ١٥٨ - ١٨١ - ١٨٣ - ١٩٤ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٧١ - ٣٠٣ - ٣٢٠ - ٣٦٤ - ٣٩٤ - ٣٦٢ - ٣٨٤.
- ابن جلون عبد المجيد ٢٧ - ٣٥ - ١٥٠ - ١٥٢ - ١٦٥.
- اشماعو محمد بن أحمد ١٢١.
- الأعرج واسني ١٦٤.
- البساطي محمد ٣٨٣.
- التازي محمد عز الدين ٥٤ - ٧٩ - ٨١ - ٨٣ - ٨٤ - ٩٢ - ١٢٣.
- الجابري محمد عابد ٣٨٩ - ٣٠٢.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ٢٨٣ - ٢٩٤.
- الحبابي محمد عبد العزيز ٢١٩ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٤١ - ٤٠.
- الخراط إدوار ٢٧ - ٤٩.
- الخطيبي عبد الكبير ٣٥.
- الخمليشي ٣٢٨ - ٣٢٩.
- الخوري إدريس ٣٢٨ - ٣٢٩.
- الزاهي فريد ١٠٨ - ٣٢٢ - ٣٢٧ - ٣٧٣ - ٣٨٩ - ٣٩٧.
- السحيمي عبد الجبار ١٥٢.
- السوسي محمد المختار ٣٠.
- الشاوني ليلى ٣٩٧.
- الشاوي عبد القادر ٥٥ - ٥٦ - ٥٨ - ٥٩ - ٢٥٩ - ٣٢٤ - ٣٠٧ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٩ - ٨٤.
- الشرهادي إدريس بن حميد ٦٤.
- الشيخ حنان ١٦٣.
- الصفريوي أحمد ٦٩.
- العثماني إسماعيل ٧٠ - ٧٢.
- العجيلي عبد السلام ٢٧.

- العروي عبد الله ١١ - ٤٧ - ٤٩ - ٥٠ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٨ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٨٨ - ٩٠ - ٩٢ - ١٥٤ - ١٥٧ - ١٦٩ - ١٩٢ - ١٩٣ .
- العلوي محمد ٣٨٦ .
- العمراني أمين ٣٠٧
- الغيطاني جمال ٨ - ١٢٥ - ١٥١ - ١٦٠ - ١٧٩ - ١٨٠ - ٢٣٤ .
- أفولوس سعيد ١١ - ١٩ - ١٥٠ - ١٥٦ - ١٥٩ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٨٩ - ١٩٠ - ٢٦٠ - ٢٩٣ - ٣٢٣ - ٣٩٧ .
- أقلمون عبد السلام ١٢٦ - ١٣٠ .
- القصوري إدريس ١٠٦ - ٩٩
- اللعي شفيق ٣٨٧ - ٣٩٧ .
- المديني أحمد ٥٤ - ١٢٣ - ٤٢ - ٩٢ - ٢٢٣ ..
- المنيعي حسن ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٨٨ - ٩١ - ٩٥ .
- الناقوري إدريس ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٥ - ٥٦ .
- الهرادي محمد ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٧٨ .
- الوزاني التهامي ١٢١
- اليبوري أحمد ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٨٨ - ٨٩ - ٩١ - ٩٤ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٣ .
- اليمني محمد سعد الدين ١١ - ١٦٠ - ١٥٠ - ١٥٦ - ١٥٨ - ١٥٩ - ٢٧٨ - ٢٩٠ - ٢٩٢ .
- ٣١١ - ٣١٢ .
- برادة محمد ١١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٨٧ - ٨٨ - ٩٠ - ٩١ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٢ - ١٠٦ - ١٢٣ - ١٥٠ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٦١ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٨٨ - ٣٠٩ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧٥ - ٣٨٢ - ٣٨٦ - ٣٨٨ - ٣٩٦ .
- بن الشيخ جمال الدين ١٥١ .
- بن عبدة سلوى ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٩٥ .
- بن عمر حميد ٣٩٨ .
- بناني عزيزة ١٤٩ .
- بنحدو رشيد ٨٩ .
- بنسالم حميش ١١ - ١١٩ - ١٢١ - ١٩٦ - ٣١١ - ٣٥٤ - ٣٨٥ .

- بنكراد سعيد ٩٩-١٠١-١٠٤ .
- بوزفور ٣٢٨-٣٢٩ .
- بوطالب عبد الهادي ١٢١ .
- بوطيب عبد العلي ٧٩-٨١-٨٢ .
- تويمي بن جلون ١٤٩ .
- حسين طه ٢٩ .
- حمروش محمد ٣٧٣ .
- زقزاف محمد ١١ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٦ - ٨٨ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٨٨ - ١٨٩ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٣٧٢ - ٣٨٣ - ٣٨٧ .
- زيادي خالد ٣٨٣ .
- زيدان جرجي ١٢١ .
- سبيلا محمد ١٨٦ - ٣٥٨ .
- سعيد إدوارد ٣٣٥ - ٣٥٥ - ٤٠٩ .
- شرابيبي إدريس ٢٦ - ٦٩ - ١٧٣ .
- شغموم الميلودي ١١ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٧ - ١٢٣ - ١٦٦ - ١٩٣ - ٢١٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٤١ - ٢٧١ .
- شكري محمد ١١ - ١٩ - ٤٧ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ١٥٠ - ١٥٨ - ١٧٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٤٧ - ٢٥١ - ٣٠٣ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٥٤ .
- صالح الطيب ٣٨٣ .
- طوميش ندى ٢٣٤ - ٤١٠ .
- عبود عبده ١٠ - ١٥٣ - ٢٤٩ .
- عثماني الميلود ١٢٣ .
- عقار عبد الحميد ١٠٨ - ١١٤ - ١١٥ .
- علوش سعيد ٥ - ٥٤ .
- غلاب عبد الكريم ١١ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٨ - ٣١ - ٤١ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٧ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٢ - ٢٩٩ - ٣١٨ - ٣٨٧ .
- غويرغات عبد اللطيف ١١ - ١٤٩ - ١٥٨ - ١٦٠ - ١٦١ - ٢٥٨ .

فهرس الأعلام الأجنبيّة

Arbos Federico	150 – 182 - 197
Barthes Roland	202.
Benjamin Walter	15.
Berman Antoine	12-16.
Bernard Pierre	172.
Berque Jacques	208-221-227-228-230-231-232-393..
Bitton Simone	369-380-386
Blachère.	261
Bonjean François	219-208-266.
Butor Michel	106.
Charruau Catherine	11-164.
Chodkiewicz Michel	156-168-181
Cioran	370.
Cohen Albert	370
Decressac Claudine	372.
Delacroix Eugène	336-359
Eco Umberto	300
Emmanuel Clancier Georges	184
Euzière Paul	393
Foucault Michel	314.
Gadamer Hans Georg	340
Galland Antoine	238
Genet Jean	223.
Gonzalez-Quijano Yves	168.
Gouin Francis	19-149-165-165-358
Goytissolo Juan	221
Henri Malet Serges	390
Iser Wolfgang	15-20-380
Jacquemond Richard	167

Jauss Hans Robert 115.
 Laurand Jacques 36-315
 Ledda Gavino 224
 Lejeune Philippe 66
 Loti Pierre 212-266-336
 Mardamebye Farouk 172-357-379
 Maspero François 171-221-222.
 Maury Paul 374
 Meschonnic Henri 157
 Minkowski Anne 245-289
 Mounin Georges 263 - 289
 NewMark Peter 158
 Pageaux Daniel Henri 262-379
 Perandello Luigi 370
 Pivot Bernard 359
 Queneau Raymond 320
 Rabelais François 320
 Ricoeur Paul 15
 Rochefort Chritiane 320
 Roux Edmonde Charles 382
 Sarraute Nathalie 51-58
 Sauvager, 265.
 Schmeidt Joël 159-191-358
 Woolf John 402-382

- أستاذة باحثة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (شعبة اللغة العربية وآدابها)
- حاصلة على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن، سنة ٢٠٠٦ .
- عضوة في هيئة تحرير جريدة "الأمن" من سنة ١٩٩٥ إلى سنة ١٩٩٧.
- عضوة في جمعية التنسيق بين الباحثين في الآداب المغربية والمقارنة.
- عضوة في مجموعة البحث : التواصل في اللغة والأدب والثقافة.
- مساهمة في ترجمة كتاب "الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية"، لروجي غارودي.
- ترجمات ومقالات نقدية في مواضيع خاصة بالرواية والترجمة والأدب المقارن، منشورة بالمجلات المغربية والعربية العلمية الجادة:
- "ترجمان"، "أفاق"، مجلة الآداب المغربية والمقارنة"، مجلة الراصد (الإمارتية)، "أخبار الأدب" (المصرية)....
- كتابات سردية منشورة في "الشرق الأوسط"، و"العلم" و"الزمن".
- مساهمات بمجمل الأيام الدراسية التي نظمتها شعبة اللغة العربية وآدابها بالجديدة والرباط في مواضيع خاصة بالترجمة ونقد الرواية.
- مداخلات ببعض الندوات الوطنية والدولية من بينها:
- المرأة وعنون المداخلة :
- قراءة في كتاب "سلطانات منسيات"

- الندوة الدولية ، حول "الأدب المقارن والترجمة"، المنعقدة بالمغرب سنة ٢٠٠٥
بمداخلة بعنوان:

- دور دراسات الترجمة فى تفعيل المقارنة (النموذج الفرنسى)

- المؤتمر الدولى للدراسات الأدبية واللغوية المقارنة ، المنعقد بالقاهرة سنة ٢٠٠٧
بمداخلة بعنوان:

- الأدب المقارن والنقد الثقافى (دراسات الترجمة)

- المؤتمر الدولى المنعقد بجامعة القاهرة فى الفترة من ٢١-٢٤ فبراير ٢٠٠٩
حول "القضايا اللغوية والأدبية فى الدراسات الإسلامية خلال القرن العشرين"
بمداخلة بعنوان:

- المقاربة الإسلامية للأدب (آليات التحليل من خلال نماذج)

- مشاركة فى المؤتمر الدولى الخامس للنقد الأدبى حول : "التأويلية والنظرية
النقدية المعاصرة"، الذى سينعقد بجامعة عين شمس فى الفترة من ٢٠ إلى ٢٤
نوفمبر ٢٠٠٩ بمداخلة بعنوان:

- من أجل تأويل للأدب العربى المترجم.

- تنظيم يوم دراسى سنة ٢٠٠٠ بكلية الآداب بالجديدة بعنوان:

- الترجمة فى الجامعة المغربية الحاضر / الغائبة

- مشاركة فى تنظيم يوم دراسى للاحتفال بأول يوم عربى للأدب المقارن (٣٠
أبريل ٢٠٠٨) بكلية الآداب بالرباط ، بعنوان - ساهمنا أيضا بمداخلة لإضاءته:-
- "الدرس المقارن بالجامعة المغربية"

- مشروع مستقبلي لإنجاز بيليوغرافيا نقدية للروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية منذ حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل إلى نهاية سنة ٢٠٠٧، بالتنسيق مع مركز البحث

- Textes et Francophoies بجامعة دو سرجي - بونتوارز بباريس

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز
الإشراف الفنى: حسن كامل



هل نكتفى بالقول إن حركة الترجمة من العربية حركة جنيينية، تحتاج وهى تناضل ضد تاريخ طويل من التهميش، فى عصر تسوده المنافسة الشديدة بين إنتاجات ثقافات متعددة إلى مزيد من الجهد و الوقت لكى تؤثر فى العلاقات الأدبية العربية -الأوروبية؟ أم أن هناك أسباباً أخرى تتعلق بنوعية كثير من النصوص المختارة للترجمة، وبطبيعة النص المترجم، وبالشروط والظروف المحيطة بعملية الترجمة من العربية الحديثة إلى لغة عربية فى النسخين معاً : العربى / المرسل والغربى /المستقبل؟

وتسعى هذه الدراسة إلى التميز بين مسار الأدب فى اللغة الواحدة، ومساره عندما ينتمى بفعل الترجمة إلى لغتين وثقافتين مختلفتين: فإذا كان تطور الرواية العربية فى مجتمعات مستلبة وتابعة ومتخاذلة يؤكد انفراد الأدب بمسار خاص يتأسس على منطق له استقلاليته النسبية، فإن ترجمتها إلى اللغات الغربية تؤكد فى المقابل التأثير الشديد للمستوى المادى للمجتمع على الأدب المترجم، وهذا يعنى أن مساحة استقلالية الأدب تضيق خارج حدود الثقافة واللغة الواحدة.